ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԵՎ
ԱՐՏԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ


ՀԱՅԿ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА

ПОЭЗИЯ
И
СОВРЕМЕННОСТЬ

(СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ)

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1976

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՐՈՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

(ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ ԵՎ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ)

Ա II
Յ 6976

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ
1976

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՖՈՒՆԴԱՄԵՆՏԱԼ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

8Ար
Ր 27

Պատասխանատու խմբագիր
Ս. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

Ր 70403
703(02)—76 44—76

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1976.

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Սովետական գեղարվեստական մշակույթի զարգացման համար վիթխարի նշանակություն ունեցավ կուսակցության Կենտրոնական Կոմիտեի «Գրական-գեղարվեստական ընդաղատության մասին» պատմական որոշումը:

Այդ որոշումը գրական ընդաղատության առաջնահերթ խնդիրը համարեց ժամանակակից գրականության զարգացման օրինաչափությունների և տենդենցների բազմակողմանի վերլուծությունն ու հետազոտական ընդությունը՝ գրական երևույթների գաղափարական-գեղարվեստական միասնության հաշվառումով:

Ինչպես ամենուրեք, մեզանում ևս չափազանց արդյունավետ եղավ Կենտկոմի որոշման նշանակությունը՝ գրական շարժման երևույթները տեսական-պատմական կապակցություններում մեջ գնահատելու, գրական առանձին ժանրերի հետանկարային սկզբունքները որոշելու, գրականության և հասարակական կյանքի առնչություններ բացահայտելու առումով:

Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտը ծրագրել է առաջիկայում հրատարակել ընթացիկ գրականության վիճակին և հետանկարներին ընվիրված մի շարք ժողովածուներ:

Հոդվածների և ուսումնասիրությունների առաջին ժողովածուն, որ պատրաստել են ինստիտուտի սովետական գրականության բաժնի աշխատակիցները, ընվիրված է ժամանակակից հայ բանաստեղծության զարգացման հարցերին: Ժողովածուի մեջ տեղ գտած հոդ-

վածներում ժամանակակից և դասական բանաստեղծության հարուստ նյութի հիման վրա արծարծվում են գեղարվեստական առաջադիմության, գիտատեխնիկական հեղափոխության և գրականության առնչությունների, գեղարվեստական ավանդների և փորձի զարգացման, բանաստեղծական պատկերի ազգային և միջազգային գծերի փոխներթափանցման, բանաստեղծության կառուցվածքային փոփոխությունների, տաղաչափական նորամուծությունների և առանձնահատկությունների, բնանկարչական ու «անհատական հնարերգության» կենսական խնդիրները:

Ս. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ԱՐԴԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ԴԻՄԱԳԻԾԸ

1

Ինչպես հիսուն տարի առաջ, ինչպես քսան տարի առաջ, այսօր ևս, իբրև օրակարգի գլխավոր հարց, դրված է բանաստեղծության նորացման, նրա արդիական դիմագծի ու արդիական շնչի խնդիրը։

Այս խնդիրը միշտ եղել ու միշտ էլ (ինչքան ժամանակ գրվելու է բանաստեղծություն) լինելու է օրակարգում։

Ի՞նչն է պատճառը, ինչո՞ւ՝ չվճարված պարտամուրհակի համաուժյամբ, պարբերաբար ծառանում է բանաստեղծության նորացման մտահոգությունը։

Բանաստեղծության ճակատագրի համար արմատական նշանակություն ունեցող այս հին հարցի պատասխանը ունի և՛ իր պարզությունը, և՛ իր բարդությունը։

Ո՞րն է պատասխանի պարզությունը։

Լինելով հասարակության բարձր ինքնագիտակցության արտահայտություն, մեծ պոեզիան (և ոչ մի շարքային, «անանձնական» հանգակապությունը) անհրաժեշտաբար ենթարկվում է իր հոգևոր-սոցիալական կերպարանքը փոխող ժամանակի և «մարդկային նյութի» բովանդակության, յուրացնում է պատմության նոր փորձը, Պատմական ժամանակի էությունից քաղում է իր գոյության հարուստ պաշարները՝ իր ճշմարտությունը։

Այս այբուբենը բանաստեղծության համաշխարհային պատմության կայուն ու բարձրարվեստ օրենքն է։

Իսկ ո՞րն է բարդությունը։

Բարդությունը պոեզիայի բուն էության մեջ է, նրա խորքերում։

Լինելով թեկուզ մտավոր գործունեության «ամենապահպանողական» ասպարեզը, բանաստեղծությունն այդպիսին մնալու համար կարիք ունի ևս մի բանի՝ «բանաստեղծության հիմունքների», այսինքն բանաստեղծության տոհմական-ժառանգական հատկանիշների, անսասան հավատարմության։

Հիմունքների դեմ եղած ամեն մի «օրինազանցություն» հավասար է բանաստեղծության... թաղմանային քաղցի։

Ավելի հեռուները չգնալու համար թռուցիկ նայելով, ասենք օրինակ, հայ սովետական բանաստեղծության անցած ճանապարհին, տեսնում ենք ժամանակը հայտնագործելու բազում-բազում ուղիներ՝ «կոսմիկական թափանցումներից», «չուգունն ռենեսանսից», «իրերի դիկտատուրայից» մինչև մերօրյա բարդացած կառուցվածքները, որոնք հավակնել են բանաստեղծության դիմագիծը նորացնելու խնդիրներ և, այդուամենայնիվ, բոլոր նման ուղիները «բանաստեղծությունը հեռացրել են... բանաստեղծությունից»։

Եվ, հակառակը, քրեստոմատիաներում, դասագրքերում, հատընտիրներում, ասմունքի մեջ, ժողովրդի գեղարվեստական հիշողության մեջ ամուր, անջնջելի կնիք են դրել բացառապես «պահպանողական», այսինքն հուզական-մտերմական-հոգեբանական տաք շունչ ունեցող, մարդուն մարդու հետ միացնող բնական ապրումի բանաստեղծությունները։

Միջադդային պոեզիայի հարուստ պատմությունն անհերքելիորեն վկայում է, որ բանաստեղծության արդիականության գլխավոր ու վճռական չափանիշը ոչ թե տեխնիկական զինվածությունն է, ոչ թե ձևաճոխական հնարագիտությունն է, ոչ թե արհեստն է (որը, իհարկե, անկարևոր, երկրորդական բան չէ), այլ, առաջին հերթին, բովանդակության խորությունը, մարդկային ճակատագրի թափանցումն ու իմացումը։

Պատմում են այսպիսի մի դեպք. իր մոտ եկած երիտասարդ

բանաստեղծին Ավ. Իսահակյանը խորհուրդ է տվել հղկել ոտանավորի տեխնիկան՝ հանգն ու վանկը։ Սա էլ, իր հերթին, Վարպետին «հիշեցրել է», որ նրա բանաստեղծությունները նույնպես տեխնիկապես չեն փայլում։

— Տեսել ե՞ք, որ կրակի բոցը ձև ունենա։ Այդպես էլ ես... Ինձ տեխնիկա հարկավոր չէ։ Պետք է նրանց, ում բոցը դեռևս թույլ է։

Իհարկե, առնվազն միամտություն կլինի մտածել, թե բանաստեղծությանը բնավ անհրաժեշտ չեն ձևն ու կառուցվածքը, չափն ու հանգը, թե «տեխնիկան ավելորդություն է»...

Իր երիտասարդ այցելուին Վարպետը պարզապես ցանկացել է հիշեցնել բարձրագույն օրենքը, որ բնական, անկեցվածք, հուզական խոսքի հարաբերության մեջ տեխնիկական-ձևական միջոցներն ունեն լոկ «ածանցային» կշիռ։

Արվեստի այս բարձրագույն օրենքի դասական սահմանումը տվել է Պուշկինը՝ «Աշուն» (հատված) բանաստեղծության մեջ.

И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне;
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем[1].

Պուշկինից գալով դեպի Հովհ. Թումանյան, տեսնում ենք բանաստեղծության էության նույն պատկերացումը. «Գեղարվեստի մեջ ամենից թանկն ու արժեքավորը նա է, որ գալիս է սրտից, ներշնչումից, ոգևորությունից. իսկ հետո ուրիշ կողմեր էլ կան նույնպես արժեքավոր՝ արվեստը, ձևը և այլն»[2]։

Այնուհետև՝ «Արվեստի վարպետությունը կամ ձևի կատարելությունը դա փեշակ է, տեխնիկան է, արտաքինն է, հին լեզվով ասենք՝ մարդկայինն է։ Էականը ստեղծագործական ներքին կա-

---

[1] *А. С. Пушкин*, Сочинения, М., 1949, стр. 148.

[2] Նվ. Թումանյան, *Հուշեր և զրույցներ, Երևան, 1969, էջ 166։*

բողոքյունն է, կենդանի ու հզոր շունչն է, դարձյալ հին լեզվով ասենք—աստվածայինն է։

Էս աստվածային կոչված բովանդակությունը ևրև կա—անպատճառ կա և նրա ձևը։ Նա կգտնի իր ձևը և գտնում է իր ձևը։ Բայց ևրև միայն ձևը կա՝ էդ չի նշանակիլ, թե նա անպատճառ բովանդակություն էլ կունենա։ Ձևը կարող է և դատարկ ձև մնալ»[3]։

Հանրապետարաններում և դրականագիտական բառարաններում, տեսական աշխատություններում ու դասընթացներում տրվել են բանաստեղծության էության այլևայլ սահմանումներ, որոնք, սակայն, ավելի քիչ բան են ասում, քան բանաստեղծության՝ իբրև «սրբազան սարսուռի», ներշնչման, ազատ ոգևորության, հոգեկանության այն բացատրությունները, որ տվել են գրականության մեծերը՝ հին և նոր ժամանակներում, վարակելու, ընթերցողին «իր ներշնչման» ոլորտի մեջ առնելու հատկությունը համարելով առհասարակ գեղարվեստի և, մասնավորապես, բանաստեղծության առհավիկ նշանն ու անխախտ հիմունքը։

Անցյալից գալով մեր օրերը, դիտում ենք նույն դավանանքը. ոչ միայն «հուզական» շնչի, այլև «մտածող» խառնվածքի, այսպես կոչված «բանապաշտ հոսանքի» բանաստեղծները նույնպես ամենից առաջ կարևորում են բանաստեղծության «մտերմական-մարդկային», կենդանի շունչը։

Էդուարդաս Մեժելայտիսը՝ փիլիսոփայական ներաուղումների, նորարարական շնչի ու խառնվածքի մի բանաստեղծ, իր «Կոնտրապունկտ» գրքի «Գիշերային թիթեռնիկներ» բաժնում գրում է. «Իհարկե, կյանքը բանաստեղծություն է մուծում նոր բովանդակության, նոր մոտիվներ, նոր հայացքներ, բանաստեղծությունը հարստանում է նոր ձևերով։ Բայց բանաստեղծության հոգին, նրա էությունը մնում է անփոփոխ։ Փոխվում են կեղևները, իսկ միջուկը մնում է նույնը...»[4]։

Առավել բնորոշ է Մեժելայտիսի հետևյալ խոստովանությունը. «Երկար ժամանակ ես զլուխ էի կոտրում իմ սխալների վրա։ Իմ կարծիքով, ինձ պակասում է ջերմությունը, մտերմական շունչը»։

---

[3] *Գրականության և արվեստի թանգարան, Հովհ. Թումանյանի ֆոնդ, փաստաթուղթ № 234։*

[4] *Эдуардас Межелайтис*, Контрапункт, М., 1972, стр. 285.

Պ. Սևակը ևս՝ թափանցող խառնվածքի, արվեստի այս ափերը նեղ համարող և նրա իմացական հորիզոնները լայնացնող մի բանաստեղծ, իր գրական հոդվածներում, օրինակ «Հանուն և ընդդեմ ռևալիզմի նախահիմքերի» հոդվածում, բանաստեղծության գլխավոր էությունն ու գլխավոր նպատակը համարում է «ճոգու դիալեկտիկայի», այսինքն՝ հոգեկանության, ներքնաճայտնությունների նվաճումը։

Առավել հիշարժան է Սևակի կրքոտ հանդիմանությունը այն քննադատներին, որոնք իբրև թե «լավության անելով», իրեն են վերագրում «բանապաշտ հոսանքի» դափնին։

Այս ամենից հետևում է, որ առանց տոհմիկ հայտանշանի՝ առանց վարակիչ հուզականության, բնավ չի կարող խոսք լինել ոչ բանաստեղծության արդիական դիմագծի ու արդիական հայացքի, ոչ իսկ բանաստեղծության գոյության մասին։

Բանաստեղծությունը պետք է ունենա ներքին կրակը՝ «աստվածային շունչը»։

Բերենք ևս մի քաղվածք, դարձյալ «Գիշերային թիթեռնիկներից» և անցնենք մեր հարցի պատասխանին. «Ձենք կարողանում խոսել հուզական, պատկերավոր լեզվով, հանգավորում ենք վաղուց բոլորին հայտնի հրապարակախոսական ճշմարտություններ և սպասում ենք... բանաստեղծական դափնիների։ Իսկ ընթերցողը դա բանաստեղծություն չի համարում։ Ժամանակի ընթացքում կյանքը մերկացնում է այդպիսի բանաստեղծին... Ապրում է միայն բանաստեղծությունը. իսկական բանաստեղծություն»[5]։

2

Այստեղից ամենևին չի հետևում, թե պետք է նորից ետ դառնալ, խոնարհվել «հին աստվածների» առաջ, նորից գրել... այն, ինչ արդեն պատմություն է դարձել, թե ամենևին չպետք է մտահոգվել բանաստեղծության նոր դիմագծի, կյանքի նոր երևույթների յուրացումների մասին։

Ճիշտ հակառակը. բանաստեղծության «պահպանողական»

5 Նույն տեղում, էջ 286։

էությունն է պարտադրում՝ նայել առաջ, նայել այն հեռատեսներին, ուր սպասվում է բազմադարյան բանաստեղծության ջահել հասակը։

Առաջ նայել՝ ոչ թե բանաստեղծության դարավոր էությունը՝ բանաստեղծականությունը խորտակելու համար, այլ ժամանակի հոգեբանությունը, մարդկային ապրումների նոր որակը, պատմության նոր շունչն ու կյանքի նոր բրիխռները որսալու համար։

Վա՛ղ արթնացիր, սերմնացան,— այս պատվերը հնո՛ւց,
քեզ տրված է,
Բայց ունե՞ս աչքեր սրատես, որ **մթնում հերկերը**
տեսնես,—[6]

ասում է Զարենցն իր բանաստեղծական դավանանքը պարզող դիստիքոսներից մեկում։

Դժվարությունն էլ սրատես հերկողի կարիքն է, թափանցող բանաստեղծի կարիքը, այն բանաստեղծների, որոնք «ուշ-ուշ են ծնվում, բայց ժամանակին»։

Պարույր Սևակը ծնվեց հիշյա ժամանակին. իրավացիորեն նրա անվան հետ է կապվում Նուշարենցյան, Եղշարյանական, Եղշիրազյան շրջանի՝ հայ բանաստեղծության պատմության նոր տասնամյակի գլխավոր բերը։ Եվ նրա նոր սկիզբը։

Սերմերը մինչև կարգին չդժվեն՝
Բե՛րք չեն դառնալու։
Բառերն էլ մինչև կարգին չդժվեն՝
Ե՛րգ չեն դառնալու[7]։

Այս դավանանքի սաղմերը կային դեռ Սևակի բանաստեղծական նախապատմության էջերում, բայց «բառերի գժությունը», այսինքն մեծ պոեզիան՝ այս հասկացության և՛ «պահպանողական», և՛ արդիական նշանակությամբ, երևաց նրա «Մարդը ափի մեջ» և «Եղիցի լույս...» գրքերում։

---

6 Ե. Զարենց. Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1968, էջ 418։

7 Պ. Սևակ. Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 399 (Այնուհետև—մեջբերումները Երկերի ժողովածուի 1972—1974 հրատարակություններից)։

Դրանք պատմական գրքեր են՝ այս բառի ամենալայն առումով։ Ո՞րն է այդ գրքերի պատմական նշանակությունը։

Ամենևին էլ ձևաստեղծումը, արվեստը քերականություն չէ, ինչպես մենք բոլորս ենթադրում էինք «Մարդը ափի մեջ» գրքի անակնկալից հետո։ Այլ՝ բովանդակության խորությունը, մարդու հոգեկան աշխարհի՝ նրա «ներքին անձավների» թափանցման հզոր ուժը։

Մի բանաստեղծության մեջ Պ. Սևակը գրում է.

> *Առաջվա նման ուժն եմ սիրում,—*
> *Նախ և առաջ ուժը,*
> *Հետո՝ ուժը կրկին։*

Սևակյան «սիրո» այս որակի դեպքում բնավ պատահական չէին բանաստեղծության էության ու նշանակության նրա յուրահատուկ պատկերացումները, ինչպես այս սահմանումը՝ «բանաստեղծությունը նախ և առաջ ձև է՝ այս բառի բովանդակության իմաստով», ինչպես այս նշանաբանը՝

> *Լավ է լինել հմուտ դարբին, քան ոսկերիչ...*

Իր կոչումով, իր խառնվածքով լինելով ձևական-նորարարական խնդիրներ լուծող բանաստեղծ, Սևակը, այդուամենայնիվ, առաջնությունը տալիս է դարբնությանը՝ ոսկերչության համեմատ, հոգուն՝ տեսքի համեմատ, այսինքն կարևորում է բովանդակությունը, բանաստեղծության իմաստային-հուզական հագեցումը, բանաստեղծական տողի կրած հոգեկան բեռի ծանրությունը։

Ինչո՞վ է բացատրվում գեղագիտական այս պարադոքսը։

Ոչ թե տեխնիկայի՝ «Արվեստի արհեստի» հերքումով (Պ. Սևակի բանաստեղծությունները տեխնիկայի առումով հասնում են բարձրը արտիստականության), ոչ թե ձևի քամահրանքով (նրա ստեղծագործությունը բանաստեղծական ձևերի ու եղանակների հարուստ շտեմարան է), այլ «արվեստի գաղտնիքի»՝ բովանդակության, իբրև բանաստեղծության ուժի ու նախապայմանի, խոր ըմբռնումով։

Ինչքան ուզում ես ձևեր փոխիր, այդ ձևափոխությունը, միևնույն է, չի կարող արժեք ունենալ, եթե բացակայում է բանաս-

ստեղծական ապրումի ու մտքի դաշինքի՝ հայացքի աշխարհությունը, կենդանի, անկաղապար շունչը։

Սևակի համար միանգամայն պարզ էր այն ճշմարտությունը, որ բովանդակությունից անկախ ամեն մի ձևաստեղծում, վերջին հաշվով, մատնում է բանաստեղծի ինքնությունը, նրա հոգևոր փորձի պակասը։ Միայն ձևաստեղծման հոգսերով հափշտակված «բանաստեղծը», թատ էության, դադում է կյանքի սուր խնդիրների առաջ և չի համարձակվում մանել կյանքի խոր հատանքի մեջ։

Տարվել «արհեստի» արտաքին կողմերով՝ նշանակում է մոռանալ ներքին բովանդակությունը, բանաստեղծության արտահայտման սկզբունքը փոխարինել բանականությամբ, «գուտ տեխնիկայով», քերականությամբ։

Պարույր Սևակը նույնիսկ ինչ-որ տեղ բարոգում է «Տակատեխնիկա», «արձակայնություն», «ոճի իջեցում», ուրույն «սրիմիտիվիզմ», միայն ինքնաստեղծությունը մնա իր պատասխան բարձրության վրա.

Ջե՛ր, ինչ եմ տալիս,
Նրբ տեղն է գալիս,
Բանաստեղծները բանաստեղծելիս
(Ոչ պիպի-բիզի բան ստեղծելիս)
Ձափածո խոսքում երբեք չկրճած,
Կոպիտ համարվող,
Նույնիսկ արգելված
Բառեր ու խոսքեր ինչ օգտագործե՞ն,
Թո՛ղ չկարկամեն, թո՛ղ վատահ փորձեն... (I, 415)։

Կատարյալի պես սարկանալ ձևի առաջ, հրապուրվել սոսկ ձևաստեղծման խնդիրներով, նշանակում է կորցնել ողու ներդաշնակությունը՝ բանաստեղծական ճշմարտության թելը։

Ճշմարտության ոգին պահպանելու, բանաստեղծության բուն էությունը չկորցնելու համար էր, որ Պ. Սևակը անխոնջ համառությամբ բանաստեղծության վրայից դեն էր նետում ավելորդ բեռը, բանաստեղծությունը բևեռաթափում էր «պատկերից» (այս հասկացության դպրոցական իմաստով), ճանապարհ տալով գուգորդական բանաստեղծության հարուստ և ճկուն հնարավորություններին։

Այս ընթացքում էլ ծնվեց Պ. Սևակի դեղադիտական պարադոքսներից մեկը՝ «անբանաստեղծական բանաստեղծության» փայլուն տեսությունը, որը ոչ այլ ինչ է նշանակում, եթե ոչ՝ «բանաստեղծության բանաստեղծականացում», ասել է թե՝ իմաստի խորացում:

Այս գլխավոր կետում էլ նա ձեռք էր պարզում դասական արվեստին, հայրենի և միջազգային բանաստեղծության ոգու դյուտարարներին, ասպարեզ հանելով հետևյալ, նույնպես «պարադոքսի» հետ եզրվող խոստովանությունը.

Ես հպարտ եմ իմ ճյուղերով ու սաղարթով,
Եվ առավել՝ իմ արմատով,—
Եվ իմ բնի վաղեմությամբ (I, 436):

«Մարդը ափի մեջ» և «Եղիցի լույս» ժողովածուներով Սևակը հայ բանաստեղծությունը նորացրեց հուզական-հոգեբանական շնչով, բանաստեղծությանը վերադարձրեց բովանդակությունը: Ոչ թե սովորական, «հանրահայտ» բովանդակություն, փաստերի արձանագրություն, որ ունեն քիչ թե շատ տանելի բոլոր բանաստեղծները, այլ պոետական ներքին բովանդակություն՝ աշխարհի վրա նետած ամբողջական, կուռ հայացք, որ չունեն անհամար քանակով ու չափով տպագրվող այն բանաստեղծները, որոնց հաճախ տալիս ենք «բանաստեղծական հոսանք» անունը:

Արդի հայ բանաստեղծության մեջ Պ. Սևակը վերակոչեց հուզականության այն որակը, որի լիցքավորողը ոչ թե «անխառն զգացմունքն է», ոչ թե առօրեական հուզապրումն է, այլ աշխարհի տարրասեռ ու բազմազան երևույթները կարգ ու կանոնի տակ դնող, կյանքի առանձին փաստերից, նրա մասնավոր արտահայտություններից ամբողջական համակարգ ստեղծող հայացքն է:

Բանաստեղծության ըմբռնման այս դիրքերից էր, ահա, նա մարտնչում «զեղումնային-կիրառական» բանաստեղծության դեմ՝ հաստատելով ոգեկան-իմացական բանաստեղծության ժամանակակից կեցվածքը, այսինքն հրաժարվում էր մակերեսից, որը երբեք չի եղել ճշմարտություն հայտաբերողը և, հակառակը, դնում էր դեպի ծավալները, դեպի խորքերը, քաջ գիտակցելով, որ ծավալ-

ների մեջ է բանաստեղծական ճշմարտության կենդանի, մշտաբուխ աղբյուրը:

Խորքերի ճանաչման համար էլ Սևակը կատարում է ստեղծագործական մեծ ակտ՝ «Ես ցողուն տեղ... արմատ երկարացի...»:

«Արմատ երկարացնելու» սևակյան միտքը նշանակում է նվաճել կյանքի տարածությունը, աշխարհի լայնությունը, առանց որի բանաստեղծությունը կարող է թառամել, թոշնել, զրկվել իրեն սնող կենդանի ավիշից, առանց որի բանաստեղծը չի կարող իր աշխարհը բացել:

Դա նշանակում է նաև թափանցել ու խորանալ կյանքի դինամիկ կառուցվածքի մեջ, իրավունք լինել մարդու հոգևոր աշխարհի ամենօրյա նորոգությամբներին ու փոխակերպություններին, առանց որի բնավ հնարավոր չէ մարդուն դնել ափի մեջ:

Արմատ երկարացնելու հետ է կապված մարդու գնահատման սևակյան չափանիշը՝ ինքնաբացահայտումը («ինքս ինձնից հոտն եմ առնում ինքնայրման»), խարույկի, բոցի, ջահի, լույսի պատկերային շղթայի հայտնությունը նախ «Մարդը ափի մեջ», ապա՝ «Եղիցի լույս» գրքերի էջերում:

Պ. Սևակի լուսապաշտություն-լուսերգությունը սովորական, անպարտադիր պրակտիկ հղում չէ և ոչ էլ վերապրած է դեպի միջնադարյան շարականների՝ «Լույս զվարթի», ոճական մտածողության:

Նրա մարդերգություն-լուսերգությունը վերին աստիճանի տրամաբանորեն առնչվում է ժամանակակից հումանիզմի, ավելի ճիշտ՝ հումանիզմի վերածնության այն հարուստ պրոցեսների հետ, որոնք բնորոշում են XX դարի երկրորդ կեսի՝ դարակեսի, պատմական բովանդակությունն ու հոգևոր կառուցվածքը: Բանաստեղծական ճշմարտության ճանապարհը, Պ. Սևակի խորին համոզմունքով, անցնում է կյանքի ճանապարհով, հասարակական կեցության կարևոր հարցերի յուրացումով:

Իսկ արդի ժամանակաշրջանի գլխավոր հարցը, Յոհաննես Բեխերի դիպուկ բանաձևումով, ոչ թե գիտա-տեխնիկական հեղաշրջման հարցն է (ինչպես ենթադրում են տեխնոկրատիայի տեսաբանները), այլ Մարդու, Անհատականության խնդիրն է, կամ, ինչ-

այս բնութագրում է Լիտվայի հայտնի բանաստեղծ Յուստինաս Մարցինկյավիչուսը՝ աշխարհի ու մարդու էպիքական դաշնության հարցն է. «Ինչքան ավելի շատ բան է մարդն իմանում աշխարհի և իր մասին, ինչքան ավելի շատ ինֆորմացիա է հավաքում, այնքան նա դժվարանում է դրանք համակարգել, այնքան ավելի նրա համար դժվար է դառնում «էպիքական դրության» նվաճումը... Բարեբախտաբար, այս քաոսային աշխարհում կա մի կոմպոնենտ, որն ի վիճակի է ամենատարբեր երևույթներից ու դրություններից ստեղծել համակարգ ու ամբողջականություն: Դա մարդն է»[8]:

Սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ Պ. Սևակի բանաստեղծության գլխավոր խնդիրը եղավ աշխարհի և մարդու էպիքական դրության որոնումը,— դրան է կոչված Բանական մարդու և դեռ «աստվածների ծննդի հետ» հռչակված «լույս-ղվարթի» մեծարանքը, աշխարհի տարասեռ երևույթները պարզություն բերող Մարդու փառաբանությունը:

Սևակը, ինչպես միշտ նկատել է բանաստեղծուհի Յու. Մորիցը, մարդու ենթագիտակցության խավարից գնում է նրա հոգեկան աշխարհի վառ աստղերի լույսը[9], քարանձավից գնում է դեպի տիեզերք, հաստատելու «գոյության ոսկեգեղմը», որը եղել է բոլոր դարերի բանաստեղծության գլխավոր հոգսը:

Պ. Սևակը հուշարձան է կանգնեցնում բանական մարդուն, նրա մեջ դիտելով կյանքի ստեղծարար ուժը, արարման ոգին, կյանքի մշտնջենականության աղբյուրը:

Այս բարձր հավատի դիրքերից էլ նա իր բանաստեղծություններում սարքում է «դիմակների թատրոն»[10], դատ ու դատաստան տեսնելով ժամանակակից Հակամարդու, Լույսի թշնամիների հետ, մարդուն վերջնականապես ազատելու իր էությունը կաշկանդող «նեղ շապիկից», նրան վերադարձնելու իր «աստվածային» էությունը:

Պատմական-հումանիստական այս խնդրի մեջ է «Մարդը ափի մեջ» և «Եղիցի լույս» ժողովածուների ներքին ուղղությունը,— այս խնդիրն է այդ գրքերի բանաստեղծական բովանդակությունը:

8 «Вопросы литературы», 1966, № 10, стр. 145.

9 Տե՛ս «Գրական թերթ», 1974, № 6:

10 Տե՛ս С. Гайсарян. В стране поэзии, М., 1973, стр. 208.

172—2

Ա 76.976

Բանաստեղծական այս խնդիրն են թելադրում մարդու սեակյան բազմակողմանի վերլուծումները և ժամանակակից աշխարհի այլևայլ կերպարանափոխումների սևակյան քննումները, որոնք սկսալ մի արամաբանությամբ սկսնցին ուղղակիորեն կապել դարիս տեխնիկական հայտնագործությունների հետ, նույնիսկ սկղել այնտեղ... քվանտային տեսության անմիջական արձագանքներ:

Պ. Սևակի և, առհասարակ, ժամանակակից բանաստեղծության դիմագծի կատակցությամբ, անտարակույս, չափազ է շրջանցել փիտա-տեխնիկական հեղափոխության ազդեցությունների խնդիրը, որն այսօր լայն ու համակողմանի քննության առարկա է դարձել ամենուրեք:

Հարց է ծագում. գոյություն ունի՞, արդյոք, այդպիսի ուղղակի ազդեցություն, գիտության և արվեստի անմիջական կապ, թե՞ դա հերիական մի ծուռակ է, որի մեջ ընկել է տեսական միտքը և դժվարանում է տալ համոզիչ, վերջնական լուծումներ:

Այսօր հաղիվ թե գտնվի մեկը, եթե, իհարկե, նա խուլ և կույր չէ, որ ժխտի այդ կապի գոյությունը, ավելի ստույգ՝ գիտական հայտնագործությունների նշանակությունը արվեստի հայտնագործությունների համար:

Սա բնավ վեճ չի հարուցում:

Վեճի առարկան այն է, թե ինչ ճանապարհով է ժամանակակից գիտա-տեխնիկական հրաշքը մուտք գործում արվեստի սահմանները. իրրև բացարձակ սիրակա՞լ, որ գլխիվայր է շրջում արվեստի զարգացման դարավոր օրինաչափությունները ու հիմունքները, թե՞ իրրև այդ օրինաչափությունները՝ մարդասիրությունն ու աշխարհաճանաչումը, խորացնող կենդանի, գործարար ուժ:

Հավանորեն՝ երկրորդ ճանապարհով:

Բանն այն է, որ գիտա-տեխնիկական հեղաշրջումը անսովոր արագությամբ հաղորդելով հասարակության առաջընթացին, թափանցելով մարդկային կյանքի բոլոր ոլորտները, անասելիորեն լայնացնելով մարդկային իմացությունների սահմանները, այդուամենայնիվ, ի վիճակի չէ համահարթել մարդկային ապրումներն ու կրքերը, աղքատացնել հոգեկան աշխարհը, հետևապես և քանդել արվեստի հուզական Status-ը: Տեխնոկրատիայի թագավորությու-

նը, անշուշտ, կյանք է մուծում նոր սյորբլեմներ, նոր կոնֆլիկտներ, նոր դծեր, որոնք պիտական հարցեր լինելուց վերաճում են սոցիալական-բարոյական-մարդկային հարցերի և իբրև այդպիսին են դառնում գրականության նյութ։ Գիտության և արվեստի կապը, այսպիսով, անուղղակի, միջնորդային կապ է։

Վերջերս գրականագետ Ասաֆ Էֆենդիևը դառնալով արվեստի ու գիտության կապի խնդրին, իրավացիորեն ասաց. «Անհրաժեշտություն չկա արհեստական դատարկություն ստեղծել և միամտորեն ենթադրել, թե գիտության ու տեխնիկայի զարգացման նոր միտումները համարյա թե փոխում են արվեստի խնդիրները... Արվեստը հաստատում է գեղեցիկը, լավը, մարդկայինը, ժխտում է և պսակապերծում տգեղը, ստորը, կեղծ-մարդկայինը։ Դրա մեջ է արվեստի մեծ առաքելությունը, նրա անփոխարինելիությունը։ Մի՞թե այս ամենը ժամանակակից չէ։ Մի՞թե մենք այնքան սատանայացել ենք գիտ-ի դարում, որ անճանաչելի ենք դարձել։ Կատակում եր, բարեկամներ։

Մարդը գնում է ոչ թե դեպի նոր ռացիոնալիզմ, ոչ թե դեպի միակողմանի, աղքատ, երկաթ-բետոնային միանշանակություն, ոչ թե դեպի լոգարիթմական վերացարկում, այլ դեպի իր ամբողջականությունը։ Եթե դատենք մեր ժամանակի մարդկային գոյության իմաստի մասին, ապա այդ իմաստը պետք է որոնել հենց ամբողջականության ձգտման մեջ։ Գիտա-տեխնիկական հեղափոխությունը ոչ միայն չի խանգարում, այլև գործարար կերպով նպաստում է այդ պրոցեսին»[11]։

Սա է հարցի թերևս ամենաբանական դրվածքը. տիեզերագնացության ու ատոմի դարից գրականությունը բաղում է լրացուցիչ պաշարներ, այդ թվում նաև բարձրագույն, «կենարար» ռացիոնալիզմը՝ հարստացնելու ռենեսանսյան իմաստով ներդաշնակ, ամբողջական մարդու գեղագիտական իդեալը։

Արվեստի, նաև բանաստեղծության հուզականության աղբյուրը, վերջին հաշվով, ճանաչումն է,— ժամանակի հուզականության աստիճանը չափվում է մարդու իմացության սահմաններով, նրա հոգեկան աշխարհի բարդության բնույթով։

---

[11] «Дружба народов», 1973, № 10.

Այս հանգամանքը նկատի ուներ Պ. Սևակը, երբ բանաստեղծությունը համարում էր ոչ այլ ինչ, եթե ոչ «ճանաչման հրճվանքի» յուրացում և վկայակոչում էր դարիս ժամանակակից պատգամախոսին՝ գիտական հայտնագործությունները՝ ոչ թե ճանաչումը բանաձևերի վերածելու, այլ բանաստեղծությունը բարձրացնելու ժամանակակից մարդու հոգեկան աշխարհի բարդ կառուցվածքի աստիճանին. «Այսօրվա մարդը ավելի բարդ կառուցվածք ունի, քան դանթեմարբայի արքայազնը»:

Պ. Սևակի դիրքերի համար վերին աստիճանի բնորոշ է նրա մի բանաստեղծությունը, որի մասին վերջերս շատ է խոսվում: Դա «Առաջադրանք համայն աշխարհի հաշվիչ մեքենաներին և ճշգրիտ սարքերին» բանաստեղծությունն է, որը, ըստ էության, արվեստի վեճն է գիտության հետ («Թե չէ՝ հաշվո՞ւմ եք, հաշվո՞ւմ եք, հաշվո՞ւմ...»), ավելի ստույգ՝ այն ճշմարտության բացահայտումն է, որ ժամանակակից տեխնիկական սարքերը ի վիճակի չեն թափանցելու մարդու հոգեկանության խոր ոլորտը, որ հաշվիչ մեքենաները, պարկ տալով առաջադիմության, ինչ-որ տեղ անզոր են լուծելու «մարդկայնության» դյուտավոր առաջադրանքը.

Հաշվեցե՛ք նաև, մի վերջի՛ն անգամ,
Թե այդ ի՞նչ ձևով,
Ի՞նչ մեքենայի օգնությամբ բարի
Դեռ կարելի է մարդուն մա՛րդ պահել
Եվ կամ նո՛ր միայն մարդուն դարձնել
Մա՛րդ... (II, 87):

Այս խնդիրը, դարեր ի վեր, հանձնված է, առաջին հերթին, արվեստին: Միայն թե գիտա-տեխնիկական հեղափոխության դարում արվեստն այլևս չի կարող մնալ «հուզական միակերպության» մեջ, նրան այլևս հարկավոր են նոր խորություններ:

Սա է կապի դիալեկտիկան:

Հետևաբար, ժամանակակից բանաստեղծությունը, բնավ չօտարանալով իր ժառանգական-հուզական հիմքերից, պետք է նվաճի վերլուծական խորությունը:

Պ. Սևակի բանաստեղծական մտածողության բնույթը սովորա-

բար կապում են ղուդորդական կառուցվածքի՝ հետաքրքիր երևույթների մերձեցումների, սկզբունքի հետ: Դա ճիշտ է, իհարկե: Բայց ճիշտ է նաև այն բնորոշումը, որ «Մարդը ափի մեջ» գրքի մասին կարդացած զեկուցման մեջ տվել է Ս. Սարինյանը. «Սևակը հասնում է դասական բանաստեղծության այն մեծ հայտնությանը, որը կոչվում է պատմողականություն»[12]:

Պարույր Սևակն, իրոք, արդի հայ բանաստեղծության ամենաուժեղ, ամենախորունկ պատմողն է. այլ կերպ էլ չէր կարող լինել այն բանաստեղծը, որ անընդհատ բազմացնում էր կյանքի հետ ունեցած իր շփման կետերը, որ բանաստեղծության անելիքն էր համարում երևույթները «աստառի վրա շրջելը», որ շարունակ խորանում էր «դարի հոգեկան գաղտնիքներին» մեջ:

3

Ղուդորդական բանաստեղծության սևակյան տարբերակը, որն արդեն ունի հետևորդներ ու զինակիցներ (խաղից դուրս են մնծաթիվ կրկնողները), գեղարվեստական մեծ ու անառարկելի փաստ է, մանավանդ եթե նկատի ենք ունենում այդ ուղղության՝ նորագույն բանաստեղծության այդ տիպարի, զարդացման հեռանկարը՝ պայմանավորված ժամանակակից մարդու հոգեկան ապարատի բարդությամբ ու նրա ղգացողությունների ակներև սրումով:

Բայց սա բնավ չի նշանակում, թե մտածողության նոր որակը բացառապես կապված է այդ ուղղության հետ, թե բանաստեղծական մյուս ուղիներն ու կառուցվածքները դատապարտված են անհեռանկարայնության:

Այսպես մտածել՝ նշանակում է դուռ բացել հերթական գեղադիտական աղանդավորության համար, միակերպության ու միագծության բերել բանաստեղծության նման ճկուն ու հարուստ երևույթը:

Դժբախտաբար, նման տրամադրություններ արդեն երևում են գրական ասուլիսներում ու վեճերում: Հարցականի տակ են դրվում

12 Ս. Սարինյան, Քննադատությունը և գեղարվեստական զարգացումը, Երևան, 1973, էջ 109:

մյուս ուղիներն ու հնարավորությունները, թե արտահայտման այս եղանակը «հնացած է», մյուսը՝ «ուշացած», երրորդը՝ «սպառված», և այլն, և այլն։

Առաջվում է գնահատման կարևորագույն չափանիշը՝ բանաստեղծականությունը։

Բանն այն է, որ բոլոր տարբերակներում գնահատման չափանիշ պետք է լինի բանաստեղծության հուզական-իմացական խորության աստիճանը, անկախ այն բանից, թե ինչ կառուցվածքով է յուրացվում ժամանակի և մարդու ճշմարտությունը՝ երևույթների պոզիտիվական կապերով, թե՞ երգային-մելոդիական եղանակով, բնաբանական ներծուման, թե՞ հուզական պայթյունի, այլաբանական պարենթիկայի, թե՞ փոխակերպությունների օրենքով։

Ժամանակակից հայ բանաստեղծությունը տալիս է նման բազմազանության՝ տեսակայունության, մի շարք ապացույցներ, որով վերստին հաստատվում է ոճերի և ուղիների հարստության օրենքը.

Պ. Սևակը, որ սահմանումների անսպառ շռեմարան է, ունի նաև մի այսպիսի բանաձևված խոսք՝ «իր տրամադրությամբ. բայց դարի ճշմարտացիով»։

Այս կուռ դարձվածքի իմաստն այն է, որ յուրաքանչյուր բանաստեղծ ժամանակը յուրացնում է իր օրենքներով, իր շնչով, հնչվելով իր իսկ արմատների ու իր հոգեկան պաշարների վրա։

Ինքնության նվաճման մեջ է բանաստեղծական մտածողության զարգացման օրինաչափությունը, մեկ էլ այն բանի, որ իր արմատները, իր պաշարները բանաստեղծը պետք է կարողանա դուրս բերել յայն ստեղծագործություն... Սա կարող է լինել և՛ հայրենական պատմությունը, և՛ դարին բարոյական-քաղաքացիական շահադրդռվածությունները, և՛ հասարակության կենսաձևերի դինամիկան, և՛ բնությունը, և՛ «անհատական աշխարհը», և այլն, և այլն։

Առանց տարածության զգացողության՝ այսինքն ապրումների արտահայտման լայն դաշտի, անհնարին է բանաստեղծականությունը՝ «ժամանակի գույնը»։

Համո Սահյանի բանաստեղծական տարածությունը բնությունն է, բնության հետ ու միջոցով նա լուծում է իր երկրային մտահոգությունները, բացատրում է իր աշխարհավերաբերմունքի գույնն ու կերպը, չափն ու կշիռը։

Համո Սահյանի բնությունը, ավելի ճիշտ՝ նրա մեկնաբանությունը, ոչ թե XIX դարի պանթեիստների «գաղափարական ներշընչարանն է», ոչ թե մեր դարի արշալույսի մի շարք գեղագետների, օրինակ, Կնուտ Համսունի, «հովվերգական ապաստարանն» է, ոչ թե պրովինցիալ ռոմանտիկայի՝ նահապետական անշարժության, խարիսխն է, այլ ինքնուրույն ու մեծ մի դպրոցություն, ուր քաղաքակրթության այս էտապի մարդը որոնում է... մարդուն, որոնում է իր ինքնությունը, իր «ներքին պատկերը»:

Վերին աստիճանի բնորոշ է հետևյալ փոխակերպությունը. մինչ XIX դարում բանաստեղծները շնչավորում էին բնությունը, բնության երևույթներին հատկացնելով դեմք ու դիմակ, XX դարում արդեն մարդուն են հատկացնում բնության գծեր, բնությունից են քաղում այն գույները, որոնք անհրաժեշտ են մարդու ամբողջացմանը:

Այս փոխակերպության ցայտուն օրինակ է Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, Ակսել Բակունցի ստեղծագործությունը:

Հիշենք Իսահակյանի «Ողջույն ամենքին» բանաստեղծության հայտնի պատկերը.

Ծունր իջի՛ր երկյուղած,
Եվ այս մամոռոտ ժայռը մեծ
Խոնարհ սրտով համբուրի՛ր—
Նա եղբայրն է քո երեց...[13]

Իմաստության այս շառավիղով է Հ. Սահյանը վերադառնում դեպի իր քարափներն ու սարերը, դեպի իր «կանաչ եզերքը»՝ դրոնելու այնտեղ մարդուն հատուկ այն «կուլտուրական չերտերը», որոնց մասին շարունակ խոսում է բնության մեծ դիտակներից մեկը՝ Միխայիլ Պրիշվինը:

Բնության այս ըմբռնումը («Ամեն ինչ բնության մեջ ունի իր դեմքը») XX դարի հայտնագործությունն է, որով և բացատրվում Լ. Նորադուզյան արվեստի «բնության կողմնորոշումը», որը բնավ կապ չունի «քաղաքակրթության մայրամուտի» նորդարյա իմաստասիրությունների հետ:

---

13 Ավ. Իսահակյան. *Երկերի ժողովածու*, հ. 1, Երևան, 1974, էջ 353:

Մինչ մայրամուտային փիլիսոփայության տարբերակներում արտահայտվում է պատմական հոգևարքի հոգեբանությունը, որով և բացատրվում է այդ հոգեբանության հարձակողական բնույթը (այս երևույթը դիպուկ է նկատել Ա. Բակունցը՝ «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում ներկայացնելով արտաքնապես պաշտպանվող, բայց ըստ էության հարձակվող հերոսին՝ «անեղծ մնար պրովինցիան» եսահայաց երազանքով), ապա բնության վերապարձի այլևայլ տարբերակներում երևում են այն աղբյուրները, որոնք կոչված են հրահրել ներդաշնակ մարդու ժամանակակից իդեալը:

Այսպիսի ուղղություն ունի նաև սահյանական վերադարձի սլաքը. բնության մեջ կան կեցության ձևեր, ինչպես հայրենական քարաիլը՝ իր «բնավորության» շռայլությամբ ու բարությամբ, ինչպես սարերի վրա բաղմած սարերը՝ իրենց «բնավորության» վեհությամբ, կան կեցության աղբյուրներ, որոնք արթնացնում են «ներքին մարդը».

Կանգնել եմ ամուր քարափի վրա
Իմ հասակով մեկ,
Կարծես թե նրա զուգահորդն եմ ես:
Չգիտեմ, քարե արյո՞ւնն է նրա
Գալիս ու լցվում երակներիս մեջ,
Թե՞ իմ արյունն է, եռալով այսպես,
Գնում նրա մեջ ու վերադառնում...[14]

Այսպիսի հոգեկան հարաշատության նստվածք ունեն նաև բնության մյուս արծարծումները, որոնք ամենևին կապ չունեն «բնական մարդու», այսինքն՝ քաղաքակրթության ալիքներից աղարտված մարդու իդեալի ու այդ իդեալը կորցրած մարդու ջղաձգումների հետ:

Հ. Սահյանի ստեղծագործության լայնքով ու խորքով անցնում է ներդաշնակ մարդու կարոտն ու մտահոգությունը, ուր բնությունը նույնպես բացում է իր պաշարները: Հիշենք, օրինակ, սահյանական կայուն մոտիվներից մեկը՝

14 Հ. Սահյան, Կանչե՛, կոունկ, 1973, էջ 187:

Սկել եմ, որ մի անգամ էլ
Նստեմ քեզ հետ,
. . . . Խոսք-խոսքի տամ, խորհուրդ անեմ[15],—

որը ոչ այլ ինչ է, եթե... բնության գծերով իրեն ստուգող, բնության հարուստ կեցության հետ՝ համակեցության գնացող, բնությունից դաշնության ոգին վերաքաղող մարդկային անհատականության ճանապարհ...

Կա նաև հարցի մյուս կողմը. ինքը՝ բնությունը, կարոտում է մարդուն, որը մի ժամանակ եղել է իր հարազատ մասը, իսկ այժմ պոկվում-հեռանում է իրենից, խախտելով երբեմնի «հավասարակշռությունը»։ «Մարդու և բնության հավասարակշռություն» ժամանակակից հայացքը, ինչպես նկատում է ռուս քննադատ Վ. Կոժինովը Մ. Պրիշվինի մասին գրած հոդվածում[16], *հրահրում է այդ հայացքի գեղարվեստական մարմնացումները XX դարի արվեստում։*

«Մարդու և բնության հավասարակշռության» նոր հայացքով էլ արտաքին տպավորությամբ ավանդական, նույնիսկ «արևելյան» հանգ ու վանկով բանաստեղծը երևում է իբրև արվեստի նոր լեզուն նվաճած արվեստագետ։ Ինչ-որ տեղ էլ «խաղնում է» ավանդականի և ոչ ավանդականի սահմանները, վկայելով այն պարզ իրողությունը, որ բանաստեղծության ճշմարիտ, իսկական ավանդականությունը պահանջում է հոգևոր մեծ ուժ, խոր տաղանդ։ Այդ մասին է խոսում Եվգ. Վինոկուրովը «Պոեզիայի հիմքը» փայլուն հոդվածում. «Բարձրագույն կոմպլիմենտ է այն խոսքը, թե այսինչ բանաստեղծը ավանդության հետ է։ Սա նշանակում է, որ բանաստեղծը ավելի հեռու է ձգում ժառանգականության պարանը... Նշանակում է տեղի է ունենում զարգացում... նորարարությունը առաջ է շարժվում ավանդության ամուր ռելսերով»[17]։

4

Հնուց ի վեր բանաստեղծներին համարել են երազողներ, որոնք կոչված են մարդու առօրյա կեցությունը կապել ապագայի հետ.

15 Հ. Սաճյան, *Սեղամ, բացվիր..., 1972, էջ 92։*

16 *Տե՛ս* «Литературная газета», 1973, № 33.

17 «Правда», «Фундамент поэзии», 1974, № 64.

երկրային մտահոգությունները դուրս բերել լայն հնոտաստաններ։ Երազանքը բանաստեղծությանը հայթայթել է լրացուցիչ պաշարներ՝ գոյությունն ավելի խոր իմաստավորելու, աշխարհատեսությունը հարստացնելու համար։

Այս տրամաբանությամբ էլ վերջին տարիների հայ բանաստեղծության մեջ խոր հուն բացեց մտածողության այն տիպը, որը կոչվում է «երազների ու տեսիլքների» արտահայտչության։

Այս արտահայտչության հետ, բնականաբար, բանաստեղծությունն են մուծվում ֆանտաստիկական կառուցվածքներ, հեքիաթի գույներ, ստեղծվում է նորօրյա «պոետական միֆոլոգիա», որը հենվելով իրականության հողին, միաժամանակ լայնացնում է իրականության իմացման սահմանները։

Պ. Սևակի «Եղիցի լույս» արդեն ամբողջովին ներշնչված է Երազանքով, «լույսի» միֆոլոգիական (և՛ իրական, երկրային) պատկերացումներով։

Բնորոշ է, որ մյուս երազող բանաստեղծները նույնպես իրենց որոնումները կապում են «լույսի» կերպարի հետ։

Այսօր լույսը բացվեց
Մարմանդ, բարի ձայնով
Կապույտ վաղորդայնով
Այսօր լույսը բացվեց։
Ու թավիշներ իջան աշխարհների վրա,
Սահմաններին բոլոր
Վար ու վերին...[18],—

տալում է Մ. Մարգարյանի «Մի անհայտ, ուրիշ մոլորակից» ուտոպիայի մեջ։ Սա հղացումով ինքնատիպ մի շարք է, ուր բանաստեղծուհին երևակայության ուժով շփվում է անհայտ մոլորակների «ամպոտ, լուսնոտ, ծիածանոտ» բնակիչներին, որոնք խոստանում են XX դարի տագնապների մեջ ընկած մարդուն բերել բարության և պարզության «դունեղ-դունեղ լուսաթելերը»։

18 Մ. Մարգարյան. Լռված լուրյուն, 1973, էջ 32։

Արվեստում կյանքի ճշմարտության ու իդեալների յուրացումները ինքնըստինքյան հրահրում են արտահայտման բազմազան ձևեր, նոր արագություններ։

Յուրաքանչյուր բանաստեղծ ունի «նյութի մշակման» իր «գաղտնիքը», իր բանաստեղծական ճանապարհը։ Տարբեր ձեռագրերի հարաբերության մեջ չեն բացառվում նաև արտահայտման ընդգծված պայմանական եղանակները, ֆանտաստիկական միացությունները, «խորհրդավոր» լուծումները։ Արվեստը, ճիշտ է, արտացոլում է կյանքը, բայց արտացոլման այդ ընթացքը ինչ-որ տեղ էլ «հեռանում է» կյանքի նմանությունից։ Այլապես անհրաժեշտություն չէր զգացվի կյանքի կողքին ստեղծելու նրա կրկնություն-պատճենը։

Բանաստեղծության պայմանականության առումով թերևս ամենացայտուն օրինակը Ռազմիկ Դավոյանի «Մեղրահաց» գիրքն է, որը շարունակում է մնալ քննադատության ուշադրության կենտրոնում։

Ռ. Դավոյանը իր այս գրքում տեսիլքների արտահայտչությունը դիմում է ոչ թե իբրև օժանդակ աղբյուրի (ինչպես վ. Դավթյանը «Մննդավայր» շարքում), այլ իբրև իր մտահոգությունների ու դգացողությունները ձևավորող հիմնական միջոցի։

Ոմանք հակված են նրա այս նախասիրությունը կապելու միստիկական աղոթքների, «ավետարանական գաղտնիքների», նոր կտակարանի հայտնությունների հետ, ինչպես և Ռ. Դավոյանի բանաստեղծություններում տեսնելու վաղեմի «զրնգուն» ձայնին անհարազատ, «խորթ» նստվածքներ, անգամ՝ «աստծուն ապավինած մարդու» հոգեբանական երկփեղկվածություն։

Այդպիսի բովանդակություն ունի, օրինակ, «Բանվոր» թերթի «Տեսիլքների և նրա տեսության մասին» ընդարձակ հոդվածը[19]։ Արամ Գրիգորյանի հոդվածում կան ճիշտ նկատողություններ Ռ. Դավոյանի բանաստեղծական աշխարհ թափանցած նկուն տրամադրությունների, վաղաժամ հոգնության ինչ-ինչ դույների («Հոգնել է իմ կյանքի նժույգ-ձին»), «ապաշխարության» մոտիվների

19 Տե՛ս «Բանվոր», 1974, №№ 9, 10։

վերաբերմունքների և այլն, կապակցությամբ, որոնց մասին արդեն խոսվել էր մամուլում (ճիշտ է՝ ոչ կուրսիվով, ինչպես վարվում է Սրամ Գրիգորյանը)։

Ռ. Դավոյանը ունի «խոստովանանք» վերնագրով մի քնարական պոեմ, ուր կան այսպիսի տողեր.

Եվ հիմա, հիմա, հենց այս վայրկյանին
Նրա աղոթքն իմ շուրթերին շողաց.
— Փառք աստ աստծուն, փառք աստ աստծուն,
Որ արևգակ եղավ կրկին,
Փառք աշխարհքին,
Որ ինչ-որ տեղ
Դեռ աղուհաց ունի ձեռքին...

Սա պատերազմի կորուստները ճաշակած մոր խոսքն է, որը մեկնաբանվում է իբրև միստիկա, երևի թե՝ աղոթք ու աստված պործածությունների համար։

Նույն պոեմից է նաև հետևյալ, դարձյալ իբրև թե ավետարանով շաղախված հատվածը.

Ամեն բան մեկից վնգում է հանկարծ,
Արծաթ ձայներ են երկինք համբառնում,
Այդ փոքրիկ տնից, մոռացված տնից
Աստվածաշնչի բուրմունք եմ առնում։

Այս ճանապարհով «աստծո ապավինություն» կարելի է հայտաբերել որտեղ ուզեք։

Բանի էությունը, սակայն, ոչ այնքան քննադատի ժխտական կեցվածքն է (մանավանդ որ Սրամ Գրիգորյանի մոտ ես չեմ տեսնում հատուկ միտումնավորություն), որքան նրա բացարձակ անվստահությունը բանաստեղծության որոշ կառուցվածքների հանդեպ։

Քննադատը հարցականի տակ է դնում և՛ տեսիլքների օրինականությունը («ժամանակավրեպ տեսիլքներ») և՛ փոխակերպությունների (մետամորֆոզների) դավոյանական «պաղտնիքը»։

Վերջերս «Գրական թերթ»-ում նկարիչ Արտ. Հունանյանի մա-

սին գրած հոդվածում հայտնի արվեստաբան Ա. Կամենսկին այսպիսի մի իրավացի պահանջ է ներկայացնում. «Քննադատը պարտավոր է գնալ այն ճանապարհով, ինչ ճանապարհով ընթանում է ինքը՝ նկարիչը։ Հակառակ դեպքում արվեստագետի մտքերի գոհեհկացումն անխուսափելի է»[20]։

«Բանվորի» հոդվածագիրը գնացել է հակառակ ուղղությամբ՝ ստեղծելով Ռ. Դավոյանի ժխտանկարը, որը թեև ինչ-ինչ նմանություններ ունի բնորդի հետ, բայց, վերջին հաշվով, պեմբի շրջված երեսն է։

Ռ. Դավոյանը «Մեղրահացում» հակված է դեպի փոխաբերական ոճերը, նյութի ֆանտաստիկական լուծումները, դեպի տեսիլքներն ու երազները։ Դա է նրա բանաստեղծական գաղտնիքը, որը թերևս ավելի խոր երևույթ է, քան... ավետարանական միստիկայի շուտափույթ վերագրումը։

Լսենք Մարտիրոս Սարյանի խոստովանությունը. «Իմ կյանքի բոլոր ժամերին ունեցել եմ այն զգացումը, ինչը կարելի է անվանել տիեզերքի զգացում... ես դա արտահայտել եմ տեսիլքների, բնության տարրերի ֆանտաստիկ կոմբինացիաների մեջ... ինչ որ նկարում էի, ռեալության և երևակայության միահյուսում էր. ռեալ՝ որքան որ այն կատարում էի տեսածի տպավորությամբ, ֆանտաստիկ՝ որքան որ այն ինքնեզում էի երևակայական տեսիլքի մեջ»[21]։

Հազիվ թե անհրաժեշտություն կա ուրիշ քաղվածքներ բերելու՝ տեսիլքային ալլատահայտչության օրինականության համար։ «Բանվորի» հոդվածում հիշվում է նաիշե Զարենցի անունը, որի ստեղծագործության մեջ՝ վաղ շրջանից մինչև վերջինը, տեսիլքը պահպանեց իր ուժը։

Տեսիլքը, որ հնագույն դարերից հասել է մինչև մեր օրերը, իհարկե, յուրովի բեկելով ժամանակների բնորոշ գույներն ու հոգեբանության նատվածքները, ոչ միայն չի սպառել իր դերը, այլև ինչ-որ տեղ դառնում է «արդիական բանաստեղծության նեցուկը», ինչպես գրել էի իմ հոդվածում, բերելով նաև Մեժելայտիսի խոսքը բանաստեղծների ամելիֆների մասին.

---

20 «Գրական թերթ», 1974, 15 փետրվարի։

21 Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, հ. I, Երևան, 1966, էջ 5։

Մենք արդոնավորդներ ենք։
Մեզ առաջ է տանում երազանքը։

Տեսիլքը բանաստեղծական այն կաղապարն է, որ կարող է յուրացնել մարդկային երազանքների առավելագույնը. ինչու, ուրեմն, հրաժարվել նրա բարի ծառայությունից և ինչո՞ւ մտածել, որ կրոնական-աղոթքային տեսիլքներից բացի չեն կարող լինել նաև կյանքի տեսիլքներ։

Ռ. Դավոյանի տեսիլքները («Ես իմ մանկության հանդերին կանաչ», «Առավոտն իր ձեռքերը» և այլն) հիմնականում կյանքի տեսիլքներ են, թեև դրանցում կան նաև գրական սկզբնաղբյուրների չմարսված ազդեցությունների ինչ-ինչ հետքեր, բանաստեղծական հայտնի ոճերի անհիմն գործածություններ։

Այնուհետև, Ռ. Դավոյանի ինքնատիպության համար բնորոշը ոչ այնքան տեսիլքի կաղապարն է, որքան երևույթների ու առարկաների փոխակերպությունների սկզբունքը, որով նա բացում է նյութի կնճռեր, խորանալով նյութի՝ սովորական ընկալումներին անմատչելի, «խորհրդավոր» էության մեջ։

Թեև փոխակերպությունների այդպիսի մի երկու օրինակ՝ «Ձայները» և «Ծառը» բանաստեղծությունները («Ծառը ծառ էր ծնվել, ապրում էր ծառ, լիքն էր ամառներո՞վ, աշուններո՞վ, սիրո՞վ») արժանանում է քննադատի մասնակի դրական վերաբերմունքին, բայց հետևողական լինելու դեպքում նա չպիտի կասկածի տակ առներ օրենքն ընդհանրապես, այդ օրենքի դավոյանական տարբերակը մասնավորապես։

Մանավանդ, երբ գործ ունենք մի բանաստեղծի հետ, որը փորձում է հաղթահարել հուզական ձանձրույթը և առարկաները դիտել իրենց անհամար ու անտեսանելի փոխառնչությունների մեջ, անշարժությունից դնալ դեպի խորքն ու շարժումը։

«Բանվորի» քննադատի (և ոչ միայն նրա) տրամաբանությամբ երևի թե միտիկա կարելի է պեղել նաև այս արտահայտության մեջ. «ձնճղուկները ճերմակ երամներով բարձրանում են երկինք» (այստեղ կա երկիմի բառը), նաև այս տողում. «Ուզում էի ամպեր, հեռաստաններ մաքուր», բոլոր տողերում ու բոլոր բանաստեղծու-

թյուններում, Դավոյանի նուրբ դունախաղերում ու ճկուն ձայնախաղերում։

Ռազմիկ Դավոյանը բանաստեղծական անհատականություն է, որ ամենևին չի կառչում դյուրավաճառ «բանաստեղծականությունից»՝ հուզական հնաոճ կլիշեներից և լժանացումից։ Նա բանաստեղծությանը նայում է իբրև դժվար, հոգեկան մաքառում պահանջող գործի, մեր քնարերգության մեջ բերում է հեռանկարային որոշ սկզբունքներ, ուստի և այդ ճանապարհին անխուսափելի են հասակի սովերները, որոնք բնավ հիմք չեն տալիս նրա բանաստեղծությունը կապելու «անսովոր խոսքի մշուշի» հետ։

3

Նման վերագրումների կապակցությամբ ակամա մտաբերում ես դրական ոչ հեռավոր անցյալի ոխուր փաստերը։ Բևկուզ և Հովհ. Շիրազի «Բիբլիականի» «չարշարանաց» պատմությունը. Ինչե՞ր ասես չասվեցին և չգրվեցին այդ պոեմի մասին՝ էլ «ավետարանական դոգմանների քարոզ», էլ «աստծո ապավինություն», էլ «հեռացում իրականությունից»... Ժամանակը, սակայն. ամեն ինչ դրեց իր տեղը, Շիրազի հզոր ասքը այսօր ամենուրեք (նաև «Բանվորի» հոդվածում) գնահատվում է իբրև XX դարի բանաստեղծական փայլուն ստեղծագործություններից մեկը, որը շատ կողմերով կանխեց մերօրյա գեղարվեստական հայտնությունները։

Գ. Էմինը վերջերս տպագրած իր մի հոդվածում դառնալով քննադատության և բանաստեղծության հարաբերությանը, իրավացիորեն նկատում է. «Լավ գրքերը արհեստականորեն հավասարեցվում են վատերին և պարադոքսալ այն տպավորությունն է ստեղծվում, որ... մեր պոեզիայի դժբախտությունը լավ ու տաղանդավոր բանաստեղծներն են» (ընդգծումը հեղինակինն է.—Ս. Ա.), որովհետև ամենից շատ և խիստ քննադատվում են նրանք»[22]։

Սա, ցավոք սրտի, իրականություն է։ Գ. Էմինը ամենևին չի պնում «լավ և տաղանդավոր բանաստեղծների», «անքննադա-

---

[22] «Поэт говорит о времени и о себе». «Вопросы литературы», 1974. № 3.

տելիության» պահանջ։ Նրա մտահոգությունը ուրիշ է, սուր և լուրջ քննադատության հետ մեկտեղ ուշադիր լինել տվյալ «լավ բանաստեղծի» ստեղծագործության հեռանկարային սկզբունքների հանդեպ։

Գևորգ Էմինի մասին քիչ չի գրվել, բայց ըստ էության, կիսատ է գնահատվել նրա որոնումների նշանակությունը։ Դրա պատճառը, ի՞ներև, այն է, որ Գ. Էմինն արդեն իր բանաստեղծական էության մեջ ունի իր «ընդդիմախոսին». գրական ամբողջ ճանապարհի ընթացքում նա երևացել է ներքին հակասություններով։

Հուզական, խոր, վարակիչ, դինամիկ թափանցումների կողքին նրա գրքերում տեղ են գտել նաև դատողական, նույնիսկ ինչ-որ չափով մաթեմատիկորեն վերացարկված գործեր։

Խոսքը չի վերաբերում նրա հայտնի բանաձևին՝ «2×2=5», մյուս որոմիա պարադոքսներին, որոնք, ըստ էության, ուղղված են նրևույթների պարզունականացման, պատկերի արտաքին ճոխացումների դեմ՝ հանուն ներքնահայտնությունների։

Գ. Էմինը կռվում է պարզունակության դեմ՝ հանուն մտածողության, «նաղլի» դեմ՝ հանուն լուրջ «իռոսակցության», արձանագրության դեմ՝ հանուն կյանքի նյութի, անգամ՝ «փաստաթղթի» ներմուծման։ Նա առաջիններից մեկն էր, որ ձեռնոց նետեց ազդային օրնամենտի սնհղացում կիրառություններին, առաջիններից էր, որ գնաց դեպի «բանաստեղծական» ու խոսակցական լեզուների միահյուսումը և բերից, իհարկե, այլևայլ գրական ազդակներով, արագության, տեմպի հատկանիշը, որով առարկաները երևում են առանց հավելյալ ծածկոցների։

Սրա բնորոշ օրինակներն են ազգության պատմական ճակատագրի Էմինյան արծարծումները, որոնք «Նորքից» մինչև վերջին՝ «Քաներորդ դար» գիրքը, երևում են ոչ թե հնաոճ «արտաշարժ» գնդումներով, այլ ժողովրդի կենսագրությունից անբաժան իրարհրդանշանների նոր ու հետաքրքիր լուծումներով։

Վերջին գրքում նույնպես կան մի քանի այդպիսի բանաստեղծություն, ուր ավանդական անթրթիռ դիմակներին փոխարինել են Էմինյան սուր ու ճկուն գրաֆիկական կառուցվածքները։

Ահա դրանցից մեկը.

Կանգնել ու անթարթ իրար ենք նայում՝
Ե՛ս ու իմ լե՛ռը։

Հավատան, ասում են, լեռնե՞ր է շարժում,
Իմ հավատից էլ մոլեգին հավա՞տ,
Որ Նոյան հայտնի ջրհեղեղի պես
Նրա գագաթն ու լա՛նջն է ողողում...

Եվ, սակայն, ավա՞ղ,
Լեռն ի՛ր տեղումն է,
Իսկ ես՝ ի՛մ տեղում...

Նա իր տեղո՛ւմն է,
Սակայն լե՛ռ է նա,
Իսկ ե՞ս...

Կանգնել ու անթարթ իրար ենք նայում
Ե՛ս ու իմ լե՛ռը.
Ինչքա՞ն կմնամ ես այս նույն տեղում,
Սառանա՞ն գիտի,
Մա՞րդ եմ անցավոր՝
Կանցնե՞մ — կգնա՞մ...

Իսկ լե՞ռը,
Մի՞թե իմ լեռն էլ պիտի
Նո՛ւյն տեղում մնա,
Ինձ... չմոտենա՞...[23]։

Այս տեքստում լեռը վերցված է ոչ թե հեռավոր-միֆական, այլ ժամանակակից տեսքով, հարուցած հուզական լիցքերով։

Առաջին տպավորությամբ «մերկ» այս կառուցվածքն ունի ծավալային խորություն. առարկաների «մերկացումը», անէական մանրամասներից հրաժարվելը, ապրումի յուրօրինակ «սխեմա-

23 Գ. Էմին, *Քսաներորդ դար*, Երևան, 1970, էջ 24—25։

տիպացիան» Գ. Էմինի համար ճանապարհ է դեպի էությունը, բուն ասելիքը:

Մինչ «ավանդական պարզաբանիչի» այլևայլ տարբերակներում առարկաները վերցվում են պատրաստի, անշարժ կաղապարների, որը և առեղծում է «անկշռելիության» վիճակ, Գ. Էմինը նույն այդ խորհրդանշանների կոմպլեքսը (օրինակ խաղողի որթը, հայոց վանքերն ու մատաղաքիները), տանում է իմաստավորման հունը, բերելով ազգային ճակատագրի արդիական, նորտեսյա չափումը:

Ավանդական խորհրդանշանների նոր իմաստավորման ցայտուն օրինակ է Վահագն Դավթյանի «Անկեզ մորենին»՝ նրա դրքերից լավագույնը: Աստվածաշնչյան լեգենդի՝ անդադար այրվող, բայց երբեք չմոխրացող «անկեզ մորենու» հղումը կոչված է հայտաբերելու Հայրենական տան զգացմունքի հավերժական շունչն ու «անթառամությունը»:

Վ. Դավթյանի բանաստեղծության կառուցվածքում, կարծես, սակայն ոչ այնքան «աշխարհագրական ծննդավայրի», որքան «հոգևկան ծննդավայրի» հայտաբերումն է, որով հայրենիքը անդադրվում է աշխարհի ընդարձակ տարածության մեջ, դառնում հավերժական սկիզբներից է առնում իր շունչն ու կերպարանքը:

Բանաստեղծի հուշերում և տեսիլքներում տեղադրված պատմական-աշխարհագրական-ազգագրական մասունքները դառնում են այն լծակները, որոնց միջոցով բանաստեղծը բացում է իր աշխարհավերաբերմունքը՝ հոգևկան բարձր Սկիզբների կարոտը.

Ու ես ասում եմ.— կանգնի՛ր, առավոտ,
Ես էլ եմ գալիս:

Հայրենիքի ու աշխարհի կապերի ազգացական այս լայնությամբ է բացատրվում Վ. Դավթյանի բանաստեղծության լուսաբացային ջինջ ու անխառն տարերքը, որն ուղիղ գծով միանում է հայ բանաստեղծության լուսապաշտության ավանդներին, իր նպաստը բերելով նաև ազգային բանաստեղծության, հեռավոր դարերից՝ «Վահագնի ծնունդից» ու միջնադարյան տաղերից մինչև Վ. Տերյան ու Ս. Զարենց, մինչև Գ. Սարյան ու Հովհ. Շիրազ

ազդող, ոճային նախասիմֆերի որոնումներին։ Վ. Դավթյանի բանաստեղծությունների ոճային յուրահատուկ կառուցվածքը, այդ կառուցվածքի հին ու նոր շերտերի համադրությունը արժանի է հատուկ հետազոտության։

Արդի բանաստեղծության հուզական լիցքավորման ընթացքի ուրույն հատվածն է սիրային-մտերմական քնարերգությունը, որը երևում է դրամատիկ էությամբ, անձնական ճակատագրի ու ապրումների ուժեղ շիկացումով։

Այս ոլորտում, անկասկած, անվիճելի երևույթ է Սիլվա Կապուտիկյանի քնարերգությունը, որը գրական վիճակագրության տվյալներով ունի մեծ պահանջարկ համամիութենական ընթերցարանում։ Պատահական չէ, որ Ս. Կապուտիկյանի վերջին՝ «Դեպի խորքը լեռան» գրքի թարգմանությունը արժանացավ լայն ուշադրության հատկապես «զգայմունքների դիալեկտիկայի» խոր ու ճկուն թափանցումների համար։ Ռուսական քննադատությունը (Զ. Պապերնի, Բ. Ժիրմունսկայա և այլն) առանձնակի ուշադրություն դարձրեց «անձնական գաղտնիքների», դժվար սիրո՝ հրաժեշտի, բաժանման ապրումների, մարդկային ու քաղաքացիական լուծումների վրա, Ս. Կապուտիկյանի խոստովանանքային սրտաբացության և հուզական պայթյունների («Արի, արի, արի...» և այլն) մեջ դիտելով զորեղ ու ամուր բնավորությունը, կամ, ինչպես գրում է Բ. Ժիրմունսկայան «Սիրո տողեր»[24] հոդվածում՝ չիրականացված, միայն հոգեկան տառապանք բերած սիրո բարձրացումը «արքայական հպարտության» աստիճանին։

Մինչ Ս. Կապուտիկյանի սիրային նվագները իրիկնային մտորումներ են, Հր. Հովհաննիսյանը «Վայրի վարդ» գրքում, հակառակը, բերում է ցայգալույսի ցողոտ զգացմունքներ։

Թեև Հր. Հովհաննիսյանի սիրո տողերը նույնպես պատմում են դժվար ճակատագրից՝

Փոքրիկ, փոքրիկ իմ սեր՝ աշխարհի մեջ ահեղ,
Աշխարհի մեջ կորած իմ տերություն փոքրիկ[25],—

---

24 *Տե՛ս* Т. Жирмунская, Строки любви, «Литературная газета», 1973. № 31.

25 Հր. Հովհաննիսյան, Վայրի վարդ, Երևան, 1968, էջ 13։

Թեև նրա բանաստեղծությունները նույնպես պատմում են «չարչարանքի» ապրումներից՝

Հանկարծ դու չգայիր, հանկարծ չերևայիր,
Ջլինեիր հանկարծ,—

այսուամենայնիվ, նրա տողերում իշխում են տոնական-հաղթական սիրո, արբեցնող հրճվանքի, բուռն ուրախության գույները։

Բանաստեղծի ամենամեծ ախոյանը մենակության խավն է («Թողել են ինձ մենակ ու խեղճ, անձրևի հույսին ու ձմռան ցրտին»), ուստի և նա ապավինում է սիրո նոր կանչերին, քանդելու մենակության «կեղևրող լռությունը» և հաստատելու կենաց մշտատոպալար ծառը։

Եթե Ս. Կապուտիկյանի մոտ հոգևկան անկախություն ծրնվում է սիրո բաժանումից, ապա Հր. Հովհաննիսյանի համար գոյության հրճվանքն անմտածելի է առանց սիրո նեցուկի։

Երկու վերաբերմունք՝ մեկը դրամատիկ, մյուսը ռոմանտիկ, երկուսն էլ հավասարապես մարդկային, հավասարապես օրինական։

6

Գաղտնիք բացած չեմ լինի, եթե ասեմ, որ բանաստեղծության զարգացման հիմնական ծանրությունը կրում է այն սերունդը, որն այսօր հասել է «ավագության» աստիճանին։ Սա և ուրախացնող է, և մտահոգիչ միաժամանակ։

«Ուրախությունն» այն է, որ բանաստեղծական ավագանին իր գործը անելուց հետո էլ դեռ անշնչ է պահում հոգեկան վառելանյութը, դեռ ընթացքի հետ է՝ շարունակում է կենսագրություն։ Բայց որ բանաստեղծական այդ սերունդն է առաջին շարքերում, ինքնին լուրջ մտահոգություն է։

Նոր սերունդը, որի մեջ կան շնորհալի անուններ, դեռ չի ասել իր նոր խոսքը՝ այս հասկացության բանաստեղծական բովանդակության առումով։ Դեռ սպասելի վրա չկա այդ սերնդի այն բանաստեղծությունը, որը կարողանա հուզական շնչով վարակել ընթերցողին, սրան պահել իր ներշնչումների ոլորտում։

Այդ իսկ պատճառով էլ բնավ անակնկալ չպետք է համարել նոր սերնդի հեռանկարի վերաբերյալ այն տագնապը, որ հնչում է քննադատության մեջ: Հիշենք, օրինակ, Էդ. Ջրբաշյանի «Նոր որոնումների ճանապարհին»[26], Գ. Էմինի «Բանաստեղծը պատմում է ժամանակի և իր մասին»[27] հոդվածները, ուր ամենայն բարյացակամությամբ բացահայտվում են բանաստեղծական նոր սերնդի դիրքերի թուլությունները:

Աշխարհի և մարդու կապերի նոր որակը սուր կետի վրա դրեց արվեստի ժամանակակից լեզվի խնդիրը: Բնականաբար նորից ասպարեզ հանվեց «ավանդների և նորարարության» վաղեմի հարցադրումը, որը թեև արդեն սկսում է ձանձրացնել պատասխանների միակերպությամբ, երբեմն նաև՝ դասագրքային սխոլաստիկայով, բայց այնքան ժամանակ մնալու է գրական ուսուլիանների կենտրոնում, ինչքան ժամանակ գոյություն է ունենալու դեղարվեստական մտածողության զարգացման, ավելի ստույգ՝ փորձի փոխանցման օրենքը:

Զարգացումն անվիճելի հասկացություն է, ուստի և ենթակա չէ կասկածանքի. հարցականի տակ են դրվում այն պատկերացումները, որոնք թեև վկայակոչում են իրականության նոր շերտերի, «ներքին կապերի» յուրացման պահանջը, բայց կոնկրետ դրսևորումներում միստիֆիկացիայի են ենթարկում առաջին տեսքը, քանակական փոխակերպության սկզբունքը:

«Զարգացման դիալեկտիկան» դարձյալ խոր ու նուրբ բացատրություն է ստացել Պ. Սևակի ելույթներում. «Ինչքան էլ լուսավոր ու լուսեղեն լինի անցյալի գրականությունը, չի կարելի կուրանալ այդ լույսով, եթե չես ուզում աղոթել մթնած աչքերով, այլ պարտավորված ես զգում ընթանալ առաջ՝ ոչ թե հակառակ. այլ հանուն այդ լույսի և ի սեր այն բանի, որ նույն այդ լույսը հարատևի՝ վերապայծառանալով»:

Նախորդների հոգևոր լույսի վերապայծառացում, — սա է զարգացման ուղեգիծը, ուր խաչմերվում են անցյալի գեղարվեստական

---

26 «Սովետական գրականություն», 1972, №№ 6—7:

27 «Вопросы литературы», 1974, № 3.

փորձը և պատմական նոր փորձի յուրացումները, որ ավանդները ստանձնում են ոչ թե հենակի, այլ հիմքի դեր։

Ժառանգականության հրամայականի մասին է ասված.

Ո՛վ հանճարներ վիթխարի,— Դա՛նթ, Հոմերո՛ս, Ալեքսա՛նդր,—
Ձե՛ր Իր արար երեկվա,— ձե՛ր է և հունձքը վաղվա...[28]

Ավանդությունը ոչ թե անշարժ կապիտալ է, այլ չափազանց ճկուն, կենսունակ, ինքն իրեն շարունակ բացող երևույթ։ «Ավանդությունը,— գրել է XX դարի մեծ նորարարներից մեկը՝ Ստրավինսկին,— տոհմական հասկացություն է. այն ոչ միայն փոխանցվում է հայրերից որդիներին, այլև կենսական պրոցես է ապրում, ծնվում է, աճում, հասունանում, անկում է ապրում և պատահում է՝ վերածնունդ է ունենում»[29]։

Ավանդության նման էլաստիկ հատկություններով է բացատրվում նրա վերածննդյան հնարավորը։

Բնավ զարմանալի չէր, որ տևական դադարից հետո հայ բանաստեղծության ավանդների շիման ավազանը լայնացավ հենց այն ժամանակ, երբ առանձնապես սրվեց բովանդակության խորացման, ժամանակակից մարդու հոգեկան բարդ աշխարհը արտացոլելու խնդիրը։

Ստեղծվեց պարադոքսալ իրադրություն. արդի ժամանակը արտահայտելու համար բանաստեղծներն սկսեցին ավելի ու ավելի հաճախակի նայել անցյալ ժամանակներին, «մոռացված նախնիների սովերներին»։

Գտնվեցին ժառանգականության խզված կապերը, տոհմական հայտանշանները։

Տոհմականության դեր ստանձնեց, օրինակ, «նարեկացիական ուղեծիրը», ուր ինքնահայտաբերման ազդակով հայտնվեցին մի շարք բանաստեղծներ, առաջին հերթին Պարույր Սևակը՝ «ներանձավային» սուզումներով։

Բովանդակության խորացման խնդիր ունեն նաև հայրենական

---

28 Ե. Չարենց, *Երկերի ժողովածու*, հ. 4, էջ 421։

29 Տե՛ս «Գարուն», 1973, № 9։

(Ն. Քուչակից մինչև Հովհ. Շիրազ) ու միջազգային բանաստեղծության մյուս ուղեծիրները։

Ավանդության վերադարձը տեղի ունեցավ ամենից առաջ բովանդակության խորացման ուղիներով. բանաստեղծությունը հասարակական ինքնագիտակցության համար այնպիսի կարևոր ու անհրաժեշտ գործ է, ուր սոսկ ձևերն ու գծերը բնավ չեն կարող յուրացնել ժամանակի քաղաքացիական հոգսերն ու մարդկային «հոգեհատակը»։

Ճիշտ չի լինի ասել, թե բանաստեղծների նոր հերթափոխը չունի այս բանի գիտակցությունը։

Դատելով նորերի ու նորևկների և՛ հոդվածներից, և՛ բանաստեղծություններից, նրանք ձգտում են հաղթահարել հուզական միապաղաղությունը, պարզել առարկաների «ներքին դաղտնիքները», երևույթները քննել ոչ թե փաստացի տեսքով, այլ պատճառների ու հետևանքների փոխառնչության մեջ։

Սա ինքնին տեսական ճիշտ դիրք է։

Բայց տեսությունն ու բանաստեղծությունը, վերջին հաշվով, նույն բանը չեն։ Ավելին. նպատակաբանություն, մուտիր փորձարարություն բանաստեղծության համար մեծ աղետ է։

Իր մի հոդվածում[30] Ալ. Բոփչյանը «բանաստեղծների նոր եղբայրությունը» (այն սերունդը, որ մաքառում է դրոշմի ու կաղապարի դեմ, որ դիմում է նորաճաշակ կառուցվածքների) դասակարգում է «պոլեմիստների» ու «մետաֆորիստների» խմբերում, այդ խմբերի ներսում էլ առանձնացնելով անհատական գույներ ու գծեր.

Դասակարգումը՝ դասակարգում, գույնը՝ գույն, բայց հոդվածից չի երևում, թե «նորարարական էքստազը» ի՞նչ առնչություններ ունի կյանքի հետ, թե պոլեմիստներն ու մետաֆորիստները շփման ի՞նչ հնարակետեր ունեն, թե նրանց կառուցվածքների համար, «իրենցից դուրս», ի՞նչ ներքին դրդապատճառներ կան։

Հոդվածից երևում է, որ բանաստեղծական նոր կառուցվածքները քաղվում է ոչ թե իրական նյութից և ապրումներից, այլ վերացական, անկշռելի տարածությունից։

---

30 «Дружба народов», 1973, № 3.

Ալ. Բոփչյանի մեջբերումները, մեծ մասով, թողնում են ոճական-ձևական փորձարարության տպավորություն։

Մրգերի, խոստումների ու մետաֆորների առատությունը, որ մեզանում դերարագություն է վերցրել, կենսական ամուր պաշարներ չունենալով, ինչ-որ տեղ կարող է դառնալ նույնպիսի լուրջ մտահոգության, ինչպիսին է «նաղլապատումի հոսանքը», որին նորերը ձեռնոց են նետել։

Ըստ երևույթին, արդեն ժամանակն է մի կողմ դնել «դրական ակնոցները» և գնալ դեպի իրական նյութը, դեպի տարածությունը, չամաչել «կոպիտ» կյանքից,— ինչպես ճիշտ նկատում է լատիշ բանաստեղծը Հայ քննադատի հետ ունեցած հարցազրույցում[31]։

---

31 «Գրական թերթ», 1974, № 13։

Ն. ԱԴԱԼՅԱՆ

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԻ ԴԻԱԼԵԿՏԻԿԱՆ

1

Գեղագիտության մեջ գործածական շատ հասկացություններ, գալով քաղաքակրթության մանկությունից, միայն հետագա դարերում են լիակատար իմաստ ձեռք բերել։ Այդպիսի հասկացություն է նաև պատկերը՝ գեղագիտության հիմնական կատեգորիաներից մեկը, որը սկիզբ առնելով Արիստոտելի ժամանակներում, այնուհետև անցել է դարերի միջով, այդ ճանապարհին անընդհատ բարդանալով ու հարստանալով՝ հասել մինչև մեր օրերը։

Պատկերի զարգացման ընթացքը, ըստ էության, արվեստի զարգացման, նրա շարժման ու փոփոխման ընթացք է։ Եվ թեև վերջինս հոդվածում քննարկվող հարց չէ, այնուամենայնիվ, պետք է ասել, որ պատկերի զարգացումը՝ նրա բովանդակության կատարելագործումը, ակնհայտորեն ցույց է տալիս Հոմերոսից մինչև քսաներորդ դարի գրականության՝ արվեստի վերընթաց ուղին, փոփոխման անհրաժեշտությունը։

Գեղարվեստական յուրաքանչյուր նոր քայլ (նկատի ունենք ստեղծագործական ոճերի, նոր կառուցվածքների մասշտաբի էվոլյուցիաները), ուղղումներ է մտցնում և լրացումներ է անում պատկերի ընդհանուր համակարգում։ Այն, ինչը մի ժամանակ եղել է օրինակելի սկզբունք և կանոն, հետո դառնում է թերի, չի գոհացնում։ Առաջանում են կատարյալի նոր իդեալներ, ցանկություն՝ նոր ձևով տեսնել և հասկանալ պատկերը։ Սա ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ժամանակի կենդանի ընթացքին մոտենալու ներքին պահանջ։

Պատկերը կենցաղում պատկերը է, լուսանկար, վերարտադրություն, տեսարան և այլն, որից մարդն ուզում է զգայական «օգուտ» ստանալ, ասենք՝ ուրախանալ ու տխրել, և կամ տպրել այդ տեսարանի պատճառած, սովորաբար անցողիկ, վայելքը:

Գեղագիտության մեջ պատկերը արվեստի «լեզուն» է, նրա «արտահայտություններ», այն ավիշը, որը գեղարվեստական ստեղծագործության իսկական գոյության միակ պայմանն է: Զգայական հաճույքից նույն մարդուն նա հասցնում է հոգևոր ու մտավոր բարձր բավականության աստիճանի:

Միշտ չէ, որ կենցաղային պատկերը տարբերում են պատկերի գեղագիտական իմաստից, որն ընդունված է անվանել գեղարվեստական պատկեր: Իսկ դրանց նույնացումը արդյո՞ք գրականության ու արվեստի հասարակացման ակտ չէ:

Հասարակացման արտահայտություններից մեկը այն տարածված տեսակետն է, ըստ որի գրականությունը իրականության պատկերն է: Իհարկե, իբրև ելակետ դա միանգամայն ճիշտ է, բայց սխալ է հենց այստեղ վերջակետ դնել և չասել, որ արվեստն ընդհանրապես ոչ թե արտագրում է իրականությունը, այլ պայմանականության օրենքներով վերստեղծում է այն:

Պայմանականությունը մի կարմիր գիծ է քաշում առօրեական իրականության և գեղարվեստական ստեղծագործության միջև. մեկը կյանքն է, ինչպես որ է, մյուսը՝ արվեստագետի ներաշխարհի միջով անցած, նրա անհատականությամբ արարված պատկեր, որ ավելին է, քան կյանքի վերարտադրվող երևույթները:

Արվեստի ստեղծագործության մեջ՝ լինի նկար, թե վեպ, գեղագիտական յուրաքանչյուր տարր այնպիսի դեր ունի, ինչպիսին՝ ներքին օրգանները մարդկային մարմնի կառուցվածքում: Ինչպես առանց այդ օրգանների կյանք չկա, այնպես էլ չկա գեղարվեստական կերտվածք՝ առանց այժեի, կերպարի, պատկերի, առանց գեղարվեստական համակարգի մյուս տարրերի: Դրանցից որևէ մեկի բացակայությունը կարող է գեղարվեստական ստեղծագործության «օրգանիզմի» մահացման պատճառ դառնալ:

Թեև բանն այսպես է՝ բոլորն էլ կարևոր են ու անփոխարինելի, սակայն դրանց շարքում կան համեմատաբար ավելի կարևոր-

ները, և, ամենակարևորը՝ Արվեստում ամենակարևորը հենց պատկերն է, որը, թերևս, կարելի է համեմատել մարդու կենտրոնական նյարդային համակարգի հետ։ Վերջինս, մի տեսակ, խորհրդանշում է ամբողջ մարդուն, սահմանում նրա տեղը բնության մեջ։ Նույնը կարելի է ասել պատկերի մասին. պատկերայնությունը այն ամենագլխավոր հատկանիշն է, որը գեղարվեստական ստեղծագործությունը տարբերում է մարդկային գործունեության մյուս բնագավառներից։

Արդի ֆիզիկայի նշանավոր գեմքերից Ն. Բորը գրել է. «Այն, որ արվեստը կարողանում է մեզ հարստացնել, դրա գաղտնիքը սիստեմատիկ վերլուծությունների համար անհասանելի ներդաշնակությունների մասին մեզ հիշեցնելու նրա ունակությունն է, կարելի է ասել, որ գրականությունը, կերպարվեստը և երաժշտությունը ստեղծում են արտահայտման եղանակների մի հաջորդականություն, որտեղ գիտական հաղորդումներին բնորոշ ճշգրիտ սահմանումներից ավելի ու ավելի հրաժարվելը՝ ավելի մեծ ազատություն է տալիս երևակայության խաղին»[1]։

Նորբ և կարևոր դիտարկում. «Ներդաշնակությունների մասին հիշեցնելը և «երևակայության խաղի» ազատությունը գրականությանն ու արվեստին հաղորդում են խիստ բնորոշ ունակություն։ Եվ դա առաջին հերթին արտահայտվում է ոչ այլ տեղ, քան պատկերում։

Գեղարվեստական պատկերը՝ մարդկային աշխարհի և առարկայական մեծ աշխարհի ներդաշնակությունների, երևակայության մեծ խաղի արտահայտություն է, նրա կոնկրետ դրսևորումը։

«Գիտնականը հասկացություններով է գործառնություն կատարում։ Գեղագետը մտածում է պատկերներով»[2],— գրում է քննադատ Զ. Պապերնին և բերում է շուշանի օրինակը. ի՞նչ է շուշանը բուսաբանի համար և ի՞նչ՝ գրող Ա. Ֆադեևի։

Համանման օրինակներ, որքան ուզեք. լավագույններից մեկը ալպիական մանուշակն է Բակունցի համանուն պատմվածքից։

---

1 Ն. Բոր, *Ատոմային ֆիզիկան և մարդկային իմացությունը*, Երևան, 1963, էջ 133։

2 *З. Паперный*, О художественном образе, М., 1961, стр. 5.

Բուսաբանի աչքում ալպիական մանուշակը մանուշակների խմբին պատկանող բույս է, ծիրանագույն ծաղկով (լինում են նաև դեղին, սպիտակ և ուրիշ գույներ. աշխարհում կա շուրջ հինգ հարյուր տեսակի մանուշակ)։ Իսկ Բակունցի համար մանուշակը մարդկության հարատևող խորհրդանիշ է, որի գեղարվեստական պատկերը նա գծագրում է բառերի այս կապակցությամբ. «Կարավաբնդրի բարձունքի միակ ծաղիկը ալպիական մանուշակն է, գողունը կաքավի ոտքի պես կարմիր, ծաղիկը՝ ծիրանի գույն։ Քարի մոտ է բուսնում ալպիական մանուշակը, պարիսպների տակ։ Արևից քարերը տաքանում են, և, երբ ամպերը ծածկում են քար ու պարիսպ, մանուշակը ինքվում է, գլուխը հենում քարին։ Ծաղկափոշու մեջ թաթախված գունավոր բղեղին մանուշակը ճոճք է թվում, աշխարհը՝ ծիրանագույն բուրաստան»[3]։ Այս երաժշտական ենթաթեման, անցնելով պատմվածքի միջով, հայտնաբերում է և ընդգծում հոգևոր դեղնցկություններ։

Բուսաբանը այդ չի կարող անել։ Դրա համար անհրաժեշտ է սրտի, գեղարվեստական հայացքի միջամտություն՝ ալպիական մանուշակի գոյությանը։

Բուսաբանն, օրինակ, հաղորդում է ծաղկի գույնը՝ սպիտակ է կամ կապույտ, իսկ գեղագետը դիմում է իր երևակայությանը՝ «...ինքվում է, գլուխը հենում քարին...»։ Ոչ մի բուսաբան, եթե նաև իսկապես զրոյ չէ, չի կարող մանուշակը այս դիրքում «բռնել»։ Դա դիրք էլ չէ, այլ գեղարվեստական պատկերի տարր, որի նմանները, միմյանց լրացնելով, ստեղծում են ամբողջական գեղարվեստական պատկեր։

Գեղարվեստական պատկերը՝ ինքը արվեստն է, գրականությունը, և կարելի է առանց վերապահումների դրանց միջև հավասարման նշան դնել։ Դա ընդհանրական կատեգորիա է։

Գրականության, արվեստի մասին ասում են՝ «պատկերային մտածողություն», որի իմաստը Հեգելը ձևակերպել է այսպես. «...Մենք կարող ենք բանաստեղծական պատկերացումը բնորոշել իբրև պատկերային, քանի որ այն մեր հայացքի առջև աբստրակտ

3 Ակ. Բակունց, Երկեր, Երևան, 1955, էջ 189։

լության փոխարեն դնում է այդ էության կոնկրետ ունայությունը...»[4]:

Արվեստի ինքնատիպության գիտակցումը, նրա ինքնատուկ աշխարհի ճանաչումը կարևոր խնդիր է արվեստագիտության, գրականագիտության ու քննադատության զարգացման ճանապարհին: Այն անտեսելը ժամանակին սնել է դոգմատիկ սոցիոլոգիզմը, անկոնֆլիկտայնությունը, հարթապրությունը՝ գրական-գեղարվեստական պրակտիկայում, որը, ինչ-որ չափով դգեստափոխված, այսօր ևս մատնում է իրեն: Դոգմատիկ սոցիոլոգիզմը միշտ երևան է գալիս այն դեպքում, երբ անտեսվում է արվեստի ներհատուկ կարգ ու կանոնը՝ նրա ներքին «ինքնավարությունը»:

«Պատկերի տեսությունը» ուսումնասիրության շատ հետաքրքրքիր և կարևոր բնագավառ է, որը, սակայն այս հոդվածի նպատակներին էապես չի առնչվում: Տեսությունն այստեղ գոյություն ունի լոկ այն չափով, որքանով անհնարին է գրական երևույթների մասին խոսել՝ առանց հիշատակելու նրանց անուններն ու բովանդակության որոշ կողմերը: Հիշատակումը տվյալ դեպքում ունի մի նպատակ՝ ավելի կոնկրետ և արտահայտիչ դարձնել բանաստեղծական պատկերի ազգային և համամարդկային (ինտերնացիոնալ) գծերի բնութագրությունը:

«Անուշը» գեղարվեստական պատկեր է, Մ. Սարյանի «Ջարենցի դիմանկարը», «Գայանե» բալետը՝ նույնպես: Իսկ դետալները, օրինակ՝ կոխի տեսարանը, Ջարենցի դիմանկարի՝ տվյալ դեպքում չափազանց ուշագրավ, ֆոնը, սուսերով պարը... Սրանք էլ են գեղարվեստական պատկեր (գրականության մեջ պատկեր է կերպարը, ֆրազը, իրադարձությունը, որևէ նկարագրություն՝ «Առավոտ էր, Արարատյան դաշտի լուսապայծառ առավոտներից մեկը...»), սակայն սրանք չունեն ազդեցության այն ուժը, որը շրջանակում է գեղարվեստական մայր-պատկերը:

Պատկեր-դետալի և ամբողջական պատկերի սահմանների նշագրումը կարևոր խնդիր է, որով որոշվում է գեղարվեստական պատկերի ամբողջական բնույթը:

---

[4] *Гегель*, Соч., т. 14, М., 1958, стр. 194.

Գեղարվեստական պատկերի գլխավոր առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ նա ամբողջական է և ավարտված։ Ավարտվածությունը ոչ թե «տարածության» նվաճում է, այլ՝ մտքեր ու զգացմունքներ ճառագայթող գեղարվեստական հագեցում։ Դետալը չի կարող այդքան հագեցած լինել՝ նա ամբողջի մի մասն է և ամբողջին հարաբերվում է լոկ իր չափ ու կշռով։

Կոխի պատկերը, որքան էլ հարուստ ու զեղեցիկ, զործողությունը խթանելու դեր է կատարում, և դեռևս բավականաչափ հեռու է Բումանյանի պոեմի բուն խորքերից։

Չարենցի դիմանկարի տարրերը՝ կապույտ ֆոնն ու եգիպտական դիմակը, ճշգրտորեն վերարտադրելով բանաստեղծի ընարելությանն (մինչև 1923 թվականը) որոշ պարագաներ, չեն արտահայտում ամբողջ դիմանկարի խոհն ու տագնապը։ Դա չի արտահայտում նաև մեկ այլ դետալ՝ բանաստեղծի դեմքը։ Այդ խոհը, տագնապն ու խորհրդավորությունը հյուսվում է բոլորի գումարից։ Գեղարվեստական պատկերը ամբողջ կտավն է՝ ինչ կա շրջանակի ներսում։

Նույնը պիտի ասել նաև սուսերով պարի մասին։ Խաչատրյանի բալետի այդ շատ ուշագրավ հատվածը, ասես, սրում է երաժշտության արագությունը, սակայն ամբողջ երաժշտության նկարագիրը ստեղծվում է ռիթմական շատ ու տարբեր չափերի համակարգից։

Օրինակները, ինչպես էլ մեկնաբանվեն, մի բան որոշակի է՝ դետալ-պատկերը չի կարելի լիովին նույնացնել գեղարվեստական պատկերին։

Բ. Պաստերնակի բնութագրությամբ գեղարվեստական պատկերում՝ պատկերը մտնում է պատկերի մեջ, իսկ առարկան հատում է առարկան։ Սա վերաբերում է արվեստի ստեղծագործության ամբողջական կառուցվածքին։ Այդ կառուցվածքը ներկայացնելու, հասկանալու, գնահատելու համար շեշտը պետք է դնել ոչ թե առանձին դետալ-պատկերների վրա, այլ ամբողջ հյուսվածքի։

Այստեղից մի կարևոր պարզաբանում. «բանաստեղծական պատկերի ազգային և համամարդկային գծերը» արտահայտության մեջ «գծերը» վերաբերում է ոչ թե առհասարակ պատկերին, այլ այդ ձուլվածքի մեջ ազգային և համամարդկային որոշ գծերի համադրմանը՝ ամբողջական գեղարվեստական պատկերի ներսում։

Գեղարվեստական պատկերը, լինելով ընդհանրական կատեգորիա, արվեստի յուրաքանչյուր տեսակում՝ նկարչության, երաժշտության կամ ճարտարապետության մեջ, արտահայտվում է ինքնահատուկ եղանակով։ Նկարչության պատկերը երաժշտության պատկերը չէ, և ոչ էլ սա՝ ճարտարապետության։ Ընդհանրությունների հանդերձ՝ դրանք խիստ տարբեր են։

Տարբեր է նաև գրականության պատկերը։ Դեռ ավելին՝ գրականության ներսում յուրաքանչյուր ժանր խոսում է իրեն հատուկ պատկերավորությամբ։ Դրամատուրգիայի պատկերային սիստեմը տարբեր է արձակից, բանաստեղծության կամ պոեմայի գեղարվեստական պատկերը նման չէ սրանց։

Բանաստեղծական պատկերի ազգային և համազգային գծերի մասին խոսակցությունը գրականագիտական մի դիտակետ է, որտեղից գեղարվեստական երևույթները երևում են և քննվում ոչ թե իրենց լրիվ ծավալներով, այլ մասնակիորեն։ Մասնակիությունը, ինչ խոսք, նեղացնում է խնդրի շրջանակը, բայց և ընձեռնում է խորացման հնարավորություն։

2

Հազարավոր անգամներ կրկնված խոսք է, որ գրականությունը չի կարող ազգային չլինել, և, եթե այն նաև մեծ է ու իսկական՝ չի կարող հեռու մնալ արվեստի համազգային հատկանիշներից։ Թեև բառային այս շարակարգը գիտական բանաձևումներին հատուկ խստություն չունի, այդուամենայնիվ, ճշտիվ ու գիտականորեն արտահայտում է երևույթի էությունը։

Ամեն ժողովրդի գրականություն այդ ժողովրդի գեղարվեստական «պատմությունն» է, որի մեջ ուրիշները նույնպես ճանաչում են իրենց, այնտեղ գտնելով հարազատ խոհեր, հոգսեր և ղգացմունքներ։

Նկատառային այս դրույթից բխում են որոշ հարցեր. որո՞նք են առաջնայինը՝ ազգայի՞ն հատկանիշները, թե՞ համամարդկային, կարո՞ղ է գրականությունը, արվեստն ընդհանրապես, պատկանել լոկ մի ժողովրդի և կամ արտահայտել բացառապես համամարդկային տրամադրություններ և վերջապես՝ գրողի բուն խնդիրը

Հարազատ ժողովրդի հետ խոսք ու զրույցի բռնվե՞լն է, թե՞ նրան չլսանելով՝ մեծ աշխարհին հարազատանալը:

Այս հարցերն ունեն հիմնականում ժամանակակից հոդ, այսօր ինչպես մեզանում, այնպես էլ այլուր, արտահայտում են որոշ միտումներ:

Իհարկե, Խաչակյանի «տարրերային անմիջականությունը», որ մեզ ներկայանում է արտակարգ գեղեցիկ բանաստեղծությունների, երգերի տեսքով, միամտության կլինի սահման քաշելով բաժանել երկու մասի: Թե՝ սա «անգին հայրենիքն» է, սա էլ՝ «արար-աշխարհը»: Այդ գործերում հայրենի հոդն ու մեծ աշխարհը մի հոդի և մարմին են, ավելի ճիշտ՝ հայրենիքի բանաստեղծական պատկերում անպարփակ աշխարհից այնքան հոդի ու շունչ կա, որ այն թվում է աշխարհի չափ, դեպի իրեն ձգելով տարածությամբ ու ժամանակով միմյանցից հեռու բյուր մարդկանց մտքեր ու սրտեր:

Է՛յ ջան— հայրենիք, ինչքա՜ն սիրուն ես,
Սարերդ կորած երկնի մովի մեջ.
Ջրերդ անո՛ւշ, հովերդ անո՛ւշ,
Մենակ բալեքդդ արուն-ծովի մեջ...[5]

Առաջին տողը հայրենասիրության զգացմունքի բացառիկ անկեղծ, բնական պոռթկում է (երևի Տերյանի առած «տարերային անմիջականությունը» հենց սա է, որ կա), որի մեջ և երջանկության դողանջներ կան, և ասես մանուկ հոգու թրթռումներ՝ զարմանք ու հիացում, կան և՛ տխրության վճիտ արցունքներ, որոնք մոտիկ են, հասկանալի բոլոր նրանց, ովքեր զգում են իրենց հայրենի հողը: Սա բանաստեղծության համամարդկային տարր է, որ բերված քաոյակոմ՝ արդեն մեզ տոներով շարունակվում է ևս էրկու տող, թվում է՝ բանաստեղծը շունչ է քաշում ճչալուց հետո: Եվ դեռ շնչասպառ, հանկարծ՝ «Մենակ բալեքդդ արուն-ծովի մեջ...»: Ընդամենը չորս տող, և տրամաղրությունների նրբին փոխանցումներ, հոգու շարժման բարձր խտացում: Սա՝ «մենակ բալեքդդ...»,

5 Ավ. Խաչակյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 1, Երևան, 1973, էջ 126:

ազգային «անխառն» գույնն է, որով վերաիմաստավորվում են վերևի երեք տողերը։

Այս մեկնաբանության հաստատումը չե՞ն արդյոք բանաստեղծության հաջորդ երեք քառյակները, որտեղ Իսահակյանը «դարդի» մեջ թաղված հայրենիքի համար երազում է «կանաչ արև»։

Ազգային «երգերից ու վերքերից» դեպի համամարդկային նվաճներ,— սա է գրականության, ինչպես նաև արվեստների, շարժման գլխավոր ուղղությունը։ Եվ եթե շարունակ փոխակերպվող գեղարվեստական մտածողության բնագավառում մի բան չի փոխվում, ապա դա հենց այս օրենքն է։

Ընդունված չէ գեղարվեստական ստեղծագործության ներսում որոշել ազգայինի և համամարդկայինի չափերը, թեև ինչպիսի «տարածություն» են զբաղեցնում նրանք։ Դա կլինի արհեստական բաժանում։ Իսկական ստեղծագործության մեջ նրանք ապրում են կողք-կողքի, պայմանավորում միմյանց և ծառայում միևնույն նպատակին։

Եվ հենց այդ ոլորտում էլ ինչ-ինչ հնչերանգներով, թեմայով կամ ենթաթեմայով, ինչ-որ ձայնով այն դեպի իրեն է ձգում մեծ աշխարհը։ Եվ այս վերջինը կարող է և հեղինակի մտահղացումներում գլխավոր դեր չկատարել, չափազանց նշանակալից է՝ գաղափարական-գեղարվեստական առումով։

Գրողը առաջադրում է հայրենի եզերքի խնդիրներ, և առաջադրելու ընթացքում ինքնաբերաբար, դիտակցորեն, երբեմն առանց պարզ գիտակցելու, ներքնազգացողությամբ, մոտենում է «արտաերկրային» հարցերի։ Թվում է, այսպիսին է ազգայինի և համազգայինի արտահայտման կերպը։

Ա.վ. Իսահակյանի բանաստեղծության մեջ, ինչպես ասվեց, դա առաջնեկ տողից բխող զգացմունքն է՝ բոլորի հոգում բուն դրած հայրենասիրությունը, որը, տվյալ դեպքում, հնարավորություն է տալիս ճանաչելու նաև ուրիշի «դարդն» ու «արեւն-ծովը»։ Հայ բանաստեղծը այրվում է նախիրի կարոտից, և այդ ներքին այրումը ինչ-որ կախարդանքով ջերմացնում է հեռու մարդկանց հոգիները։ Դա մեծ գրականության բնական զգացմունքի կախարդանքն է։

Ուրեմն, համազգային են նաև ժողովրդի նկարագրի ազնիվ նատվածքները, որոնք ձևավորվում են իրրև ազգային բանաստեղծության, իրրև նկար։

Միայն և միայն գրականության, արվեստի ազգային նկարագիրն է հնարավորություն ընձեռում խոսելու նրա համազգային գծերի մասին։

Գևրմանացի քննադատ Գյունտերը տասնամյակներ առաջ գրել է. «Նորագույն ժամանակը գիտե, որ Ա. Ս. Պուշկինը պատկանում է այն անմահների թվին, որոնց առաջին ներկայացուցիչը Հոմերոսն է և որը Եվրոպայում ներառնում են միայն Դանթեի, Շեքսպիրի, Կալդերոնի և Գյոթեի անունները։ Այս հինգ անմահներին միացնող վեցերորդը Պուշկինն էր»։

Սա Պուշկինի ստեղծագործության համազգային գծերի ճանաչում է։ Այդ գծերի խորքում թաքնված է մի մեծ երևույթ, որը Բելինսկին բնև նշել է «Եվգենի Օնեգինի» կապակցությամբ, սակայն կարելի է տարածել Պուշկինի ողջ ստեղծագործության վրա՝ «ռուսական կյանքի հանրագիտարան»։

Հանճարը, որ բոլոր ժամանակներինն է և համայն մարդկությանը, չի վերացնում ազգայինը, այլ ավելի է խորացնում։

Երբեմն այն սխալ տեսակետն է հայտնվում, թե հանճարների օրենքը կիրառելի է միայն ոլիմպոսում։ Ամենևին՝ ոչ։ Դա պարտադիր է նաև ոլիմպոսի փեշերին, և հազար անգամ ավելի օրենք ու կարգ է այն տարածություններում, որտեղից հոսում է գրականության սովորական գետը։

Չնայած այս ամենին, գրականության արդի փորձը առաջադրում է ներհակ խնդիրներ։ Դա գալիս է ոչ թե այդ փորձի թերությունից, այլ՝ նրանից, որ գրականությունը միշտ էլ եղել է չզտված ընթացք՝ և՛ Պուշկինի օրերում, և՛ մանավանդ այսօր։

Ինչո՞ւ համար՝ մանավանդ։

Այս հարցի պատասխանը ենթադրում է բազմաթիվ պատճառներ։ Անդրադառնանք միայն իրար պայմանավորող երկու հանգամանքի։

Առաջինը՝ դարի գիտա-տեխնիկական նկարագիրն է։ Ռադիոն, հեռուստատեսությունը, կապի արդի միջոցները, բոլորին մատչելի

ինֆորմացիան այն սիմվոլներն են, որոնք պարզ ներկայացնում են մարդկանց այժմյան նկարագրերը, նրանց ապրելակերպը։

Վերը վկայակոչվեց Ֆիզիկոս Ն. Բորի խոսքը՝ գրականության ու արվեստի ինքնատիպության մասին։ Նրա հետևյալ միտքը՝ ձևակերպված 30-ական թվականների վերջին, ծնվել է հենց դարի նկարագրից. «...Հազիվ թե գոյություն ունենա մի մշակույթ, որի մասին կարելի լինի ասել, թե այն լրիվ ինքնակա է։ Ընդհակառակը, բազմաթիվ օրինակներով մենք բոլորս գիտենք, որ մարդկային հասարակությունների շատ թե քիչ սերտ շփումը կարող է հանգեցնել ավանդությունների աստիճանական միաձուլման, որից ծնվում է բոլորովին նոր մշակույթ։ Արտագաղթի կամ զավթումների հետևանքով ժողովուրդների միախառնվելը կարևոր նշանակություն ունի մարդկային քաղաքակրթության առաջադիմության համար, և հազիվ թե կարիք կա այդ մասին հիշեցնելու...»[7]։

30-ական թվականներից մինչև մեր օրերը գիտությունը հրապկայի բայլերով առաջ է գնացել, այժմ բնությունը մեզ ներկայանում է նոր կտրվածքով, տեխնիկան հրաշքներ է գործում և... մամուլը ողողվում է գիտա-տեխնիկական հեղափոխության (ԳՏՀ) և արվեստի, գրականության առնչությունների վերաբերյալ մոդայիկ՝ լուրջ և անլուրջ խոսակցություններով։

ԳՏՀ և արվեստ-գրականություն զուգահեռի առաջադրումը. իհարկե, խոր արմատներ ունի կյանքում։ Նրանց միջև կանգնած է ժամանակակից մարդը, որը այդ գիտության, տեխնիկայի վկան է, և՝ գրականության հերոսը, արվեստի ոգին։ Նա գտնվում է մեկից մյուսը գնացող ճանապարհի վրա՝ անընդհատ շարժման մեջ։

Թվում է թյուր է այն ըմբռնումը, թե մարդկությունը առաջին անգամ չէ, որ կանգնած է գիտա-տեխնիկական այսօրինակ մեծ հեղաշրջման փաստի առաջ։ Այստեղ այդ «փաստը» ասես մեխանիկական գործողությունների գումար է և ոչ թե սոցիալ-պատմական հող, որ պատճառն է ամեն փոփոխության, իսկ ինքը՝ մարդկանց դարավոր մտային փորձի աննախադեպ բարձր շիկացման հետևանք։

---

7 Ն. Բոր, Ատոմային ֆիզիկան և մարդկային իմացությունը, 1963, էջ 57։

«Անիվի գյուտը անտիկ դարաշրջանի համար նույնպիսի վիթխարի առաջընթաց քայլ էր, ինչպես մեծ գյուտերի դարաշրջանում ամեն մի գյուտ առանձին վերցրած: Դժվար է ասել, թե որն է ավելի մեծանշանակ՝ առումի ճեղքո՞ւմը, թե՞ Մագելանի նավի անանուն ծովայինի համար՝ արևելքից հայրենիք վերադառնալը այն դեպքում, երբ նրանց նավը մշտապես լողացել է դեպի արևմուտք»[8]:

Նման վկայակոչումները ԳՏՀ-ն կտրում են սոցիալ-պատմական հիմքից և ներկայացնում իբրև մի հերթական նվաճում մարդկության առաջընթացի ճանապարհին:

Ի՞նչ տարբերություն կա անիվի գյուտի, Մագելանի արշավախմբի որոնումների (որոնց ընթացքում վերջնականապես ապացուցվեց երկրի գնդաձևությունը, միացյալ Համաշխարհային օվկիանոսի առկայությունը այն, որ երկրի մակերեսի մեծ մասը ծածկված է ջրով) և առումի ճեղքման միջև:

Գլխավոր տարբերությունը հետևյալն է. վերոհիշյալները հարյուրամյակներ շարունակ մնացել են իբրև ինքնակա հայտնագործություն (Մագելանինը ամենից ավելի) և չեն ազդել հասարակ մարդու կյանքի վրա, գրեթե չեն զբաղեցրել ու մտահոգել նրան: Մինչդեռ ճեղքումն ունեցել է ամենաուղղակի ազդեցություն:

Միտքս բացատրեմ ևս մեկ-երկու օրինակով. երկրի գնդաձևության փաստումը ոչինչ չի ավելացնում կամ պակասեցնում հողագործի կյանքում. թող գնդաձև չլինի, այլ եռանկյունի կամ էլ գլանի տեսքով՝ նեղ ու երկար, միևնույն է՝ նրա և հողի կապը այս ամենից հետո էլ մնում է անփոփոխ:

Բայց ահա առումի ճեղքումը վճռականորեն միջամտում է այդ հարաբերություններին:

Առումի ճեղքումը հասարակ երկփեղկում չէ. դա ԳՏՀ-ի սիմվոլն է՝ այժմ, ըստ երևույթին, այսպես պետք է հասկանալ այդ, և ներառնում է բոլոր արմատական նվաճումները, հատկապես՝ քիմիան: «Հեղափոխությունը» օրգանապես միջամտում է բնությանը. փոխվում է հողի «ապրելակերպը», ինչպես նաև՝ ջուրը, օդը: Առումային ռումբի պայթյունը միայն հիրոսիմացիների ոդ-

---

8 «Գրական թերթ», 1973, № 43:

բերդությունը չէ, նրա ձայնը լսվել է աշխարհի բոլոր անկյուններում, և մարդկանց՝ քաղաքաբնակ, թե շինական, համակել է միևնույն տագնապն ու անհանգստությունը:

Այս ամենը մարդու ներսում ծնում են բազմաթիվ նոր զրպիռներ, մինչև անդամ փոխվում են հավերժականի՝ սիրո և հարազատության, դույները, և, ընդհանրապես, մարդկային հայացքը կյանքի վերաբերյալ:

Սա որակական տարբերություն է:

Ատոմի ճեղքումը ավելի մեծանշանակ է, աննախադեպ հենց մարդու վրա գործած ազդեցությամբ, իր և նրա կենդանի կապով: Այն չի կարելի համեմատել գիտական նվաճումների նախորդ համակարգի հետ՝ մարդուն հարաբերելու նրանց չափերի տարբերության պատճառով: Եվ որովհետև գրականությունն ու արվեստը մարդու մասին են, իրավացիորեն ասվում է, որ ԳՏՀ-ի ֆոնի վրա բնականաբար առաջ են գալիս արվեստի, գրականության նոր խնդիրներ՝ ինչպես բովանդակության, այնպես էլ ձևի առումով, այնպիսիք, որոնք առաջներում չեն եղել:

Մինչև այս կետը չհամաձայնվելով ԳՏՀ-ն բացատրող վերհիշյալ միտումների հետ, համամիտ եմ դրանցում ակամա կամ բացահայտորեն արտահայտված այն տրամադրություններին, որ «հեղափոխությունը» գրականության բնագավառում շատ բան փոխելով, նույնքան երևույթների էլ ձեռք չի տալիս, այսինքն՝ չի կարողանում փոխել (և դա լավ է ու պետք էլ չէ):

Գրականության և ԳՏՀ-ի հարաբերությունը միշտ սխալ է գնահատվում, երբ անտեսվում են կամ չեն գիտակցվում յուրաքանչյուրի բնորոշ գծերը, հավասարման նշան է դրված նրանց միջև: Ամեն մեկն ունի իր օրենքները, որոնք ծառայում են նույնքան առանձնահատուկ նպատակների:

Գիտության նպատակը աշխարհի օրինաչափությունների ճանաչումն է և մարդու պրակտիկ գործունեության մեջ դրանք կիրառելու հնարավորությունների բացահայտումը, իսկ գրականությունը՝ կոչված է արտացոլել հասարակական կյանքը, ինչպես նշում է Կ. Մարքսը՝ «ոչ միայն դատողության, այլև բոլոր զգացմունքների միջոցով», վերարտադրել ոչ այնքան տրամաբանական

աբստրակցիաների (ինչպես գիտության մեջ), որքան գեղարվեստական պատկերների օգնությամբ։

Կրկին դառնալով Ն. Բորի վերոհիշյալ տեսակետներին, կարելի է ասել, որ դրանք վիճում են միմյանց հետ։ Ավանդների աստիճանական միաձուլումից ծնված «բոլորովին նոր մշակույթի» բաղձանքը և մանավանդ «ժողովուրդների միախառնման» ընթացքի արժեքավորումը՝ իբրև կարևոր քայլ «քաղաքակրթության առաջադիմության» ճանապարհին,— հակասում են արվեստի ու գրականության բնությանը, որը գիտական սիստեմատիկ վերլուծությունների համար «անհասանելի ներդաշնակություն» է և «երևակայության խաղ»։

Ցիրկական համամարդկային է, այդ գիտությունը նույն բանն է անում աշխարհի ցանկացած անկյունում, բոլոր ժողովուրդների մոտ. ուսումնասիրում է անկենդան նյութի հատկանիշները ղեկավարող օրենքները։ Նյութը ամենուրեք նույնն է, օրենքները՝ նույնպես. գոյություն չունի «ազգային» մատերիա՝ իմը և քոնը։

Գրականությունը, արվեստները յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում ծնվում և զարգանում են որպես այս կամ այն երկրի, ժողովրդի գեղարվեստական աշխարհատեսության բովանդակություն ու ձև։

Գրական որոշ միտումներով թելադրված վերոհիշյալ հարցերին պիտի պատասխանել հետևյալ կերպ. եթե ազգայինը երկրորդական է, համամարդկայինը երբեք չի կարող կարևոր դառնալ... պատկերելով մի ժողովրդի նկարագիրը, գրականությունը դրանով իսկ հարազատանում է շատերին. հարազատ ժողովրդի ճակատագրի շրջանցումը մեծ աշխարհը շրջանցելու սկիզբ է, շարժում դեպի ոչ մի տեղ։

Իր ծննդյան 80-ամյակի հոբելյանական հանդեսում արտասանած խոսքում Խահակյանը պատգամել է. «Կցանկանայի, որ մեր արվեստը և գրականությունը ազգային կոլորիտի և ձևերի միջով աբստրակտին համամարդկային զգացմունքներ ու մտքեր...»[9]։ Բոլորովին պատահական չէր, որ այս ամբողջ խոսակցությունը

9 Ավ. Խահակյան, Երկեր, հ. 4, Երևան, 1959, էջ 371։

սկսվեց Իսահակյանի «Է՛յ, ջան— հայրենիք, ինչքան սիրուն ես» բանաստեղծության քննությամբ։

Իսահակյանը մեր նոր գրականության այն դեմքերից է, որի ստեղծագործությունը, թվում է, ամենից շատ է հենվում «անցյալի հին, հրակայուն և ամուր խարիսխներին» և ազգային գրականության պրոբլեմն, ասես նա լուծում է բ։վաբանական ճշգրտությամբ։ Նրանից հետո գրականության մեջ նոր ճանապարհներ հարթող մեր մեծերը՝ վ. Տերյանը, Ե. Չարենցը, Պ. Սևակը, որքան էլ իրենց ժամանակի ոգուն հարազատ, նախորդից ու միմյանցից տարբեր, աշխարհի հետ զրուցում են հենց ազգային գրականության դիրքերից։

Հաճախ ազգայինը հավասարեցվում է այս կամ այն ավանդներին։ Ա. Ա. Պետրոսյանը իրավացիորեն քննադատում է նման կողմնորոշումը և գրականության ազգային նկարագիրը համարում այնպիսի երևույթ, որը անցնում է դարերի, հետևաբար և տարբեր ավանդների միջով։ Յուրաքանչյուր գրականության ազգայինը սկսվում է հեռավոր անցյալներից և գնում դեպի անծանոթ դարիքը, այս ընթացքում անընդհատ հարստանալով ժողովրդի կյանքի և մտածողության նոր նստվածքներով, այնինչ գրական ավանդները պարում են հիմնականում ժամանակահատվածի մեջ։ Դրա համար էլ ազգայինը գրականության ոլորտում շարունակվող գիծ է, իսկ ավանդները՝ որքան շատ ու տարբեր։

Ազգային նկարագրի հարցը անչափ բարդ խնդիր է, որի լուծումը մշակութային անսպառ նյութի դասակարգում է ենթադրում, ապա և ուսումնասիրություն, դիտության տարբեր ճյուղերի համատեղ, տևական ջանքեր։ Նկարագիրը հայտնաբերելու համար պետք է ճեղքել ու պեղել ժողովրդի ամբողջ անցյալը՝ ոչինչ չմոռանալով, որովհետև մինչև անգամ փոքր, աննշան թվացող մի հատկանիշ կարող է թաքցնել մեծ իմաստ։

Եթե փորձենք դասդասել հայ գրականության, ցանկացած որևէ այլ մշակույթի, ազգային նկարագրի մեջ հայտնի հատկանիշները, ապա դուցե և կարելի է դրանք հավաքել երեք սյամանական խմբերում. լեզվական գծերի համակարգ, թեմատիկ հատկանիշներ, որոնք կապված են ժողովրդի կյանքին, ճակատագրին.

նրա պատմությունների ու մարդերին, հայրենի եզերքին, բնությանը և այլն, և, վերջապես՝ կառուցվածքային առանձնահատկություններ:

Դժվար է այս խմբերից որևէ մեկին նախապատվություն տալ, այնուամենայնիվ, թվում է, կառուցվածքային առանձնահատկությունները, որոնք, սովորաբար, հենվում են ժողովրդի նախահիմքային ընկալումների վրա, ավելի խորն են արտահայտում պրակտանության բուն էությունը:

Թեմատիկ հատկանիշների դումարը արտաքին հյուսվածք է, իսկ անփոխարինելի, անչափ կարևոր: Իսկ լեզուն, ծնվելով ու զարգանալով ժողովրդի մտածողության հետ, անքակտելիորեն կապված լինելով դրա առանձնահատկություններին՝ դառնում է պրակտանության ազգային բովանդակության անփոխարինելի մաս:

«Սովետահայ պոեզիայի արդի խնդիրները» հոդվածում[10] Գ. Էմինը գրում է. «Եթե ընդունենք, թե ազգային ձևն ու յուրահատկությունը կայանում է ազգային բնավորության ու նկարագրի բացահայտման մեջ, մի բան, որ ինձ ավելի հավանական է թվում, ապա նախ այդ ազգային բնավորությունները ժամանակակից քաղաքակրթության, նույնատիպ կյանքի ու կենցաղի պայմաններում փոփոխվում են, մերձենում և շեշտված ձևով գոյություն ունեն միայն խուլ գյուղերում, և ապա ո՞վ, ե՞րբ և ինչպե՞ս կարող է ճշտել «ազգային բնավորության» հասկացողությունը... Լեզուն է ազգային ձևի № 1 տարբերանշանը...»[11]:

Ճշմարիտ շոշափումների կողքին՝ այստեղ, թվում է, կան նաև վրիպումներ:

Մարդկային բնավորությունը, իհարկե, ազգային յուրահատկությունների կրողն է, այն էլ ոչ անկարևոր, ժամանակի հետ այն պարզանում է, փոփոխվում, միայն թե Գ. Էմինը դա պատկերացնում է ավելի արտաքին հատկանիշներով, քան ներքին բովանդակությամբ: Պրոբլեմի «ճշտման» դժվարությունները նույնպես տեղին են նշվում, սակայն չպետք է դա դրեթե անհնարին համարել:

10 «Գրական թերթ», 1969, № 14:

11 «Գրական թերթ», 1969, № 14: Հոդվածը Հայաստանի գրողների միության վարչության 5-րդ պլենումում կարդացված զեկուցման սեղմ շարադրանքն է:

Այժմ մի քանի խոսք լեզվի մասին։

Ինչպես ընդունված է՝ լեզուն գրականության ազգային նկարագիրը խորհրդանշող պայմանական նշանակյունու անկյուններից մեկն է։ Դրանցից ոչ մեկը միայն իր հնարավորություններով լրիվ ազգային նկարագիր չի կարող ներկայացնել և, ըստ երևույթին, սխալ կլիներ դրանք համարակալել ըստ կարևորության։ Բայց, տվյալ դեպքում, խնդիրը հետաքրքիր է մեկ այլ կողմից։

Հայոց լեզվով այսօր, ինչպես երեկ և ավելի վաղ ժամանակներում, գրականություն են ստեղծում բազմաթիվ մարդիկ։

Գրականության մեջ, առավել ևս պոեզիայում, որը ժողովրդի անցած և անցնելիք ճանապարհի հանդեպ ավելի նուրբ, զգայուն վերաբերմունքի գեղարվեստական արտահայտություն է, բառային արտաքին հյուսվածքը միայն ազգայինի պատրանք կարող է առաչացնել՝ ոևնք, բայց ոչ էություն։

Լեզուն ազգային բովանդակության, ձևի ու նկարագրի մաս համարելը ճիշտ է, բայց չի կարելի փաստի արձանագրումով բավարարվել, ինչպես հաճախ անում ենք՝ լեզվի և գրականության միջև դնելով հավասարման նշան։

Ի վերջո, ասել՝ «լեզուն է ազգային ձևի № 1 տարբերանշանը», նշանակում է՝ չասել հիմնավոր խոսք, քանի որ երբեմն պարզվում է, որ հայերեն լեզվով գրված անհամար բանաստեղծություններ ի վիճակի չեն ներկայացնելու հայոց պոեզիայի դեմքը։

Ուրեմն ի՞նչ, լեզուն ազգայինի տարր չէ՞։ Բացարձակ առումով, իհարկե, ոչ։ Տարր է այն հայերենը, հայերեն բառերի այն հյուսվածքը, որը ոչ թե հաղորդակցման առօրյական պարզ միջոց է, այլ ժողովրդի արթուն զգացմունքների թրթիռ։

«Լեզվի մեջ ապրում է մի ժողովրդի պատմությունը...»[12],— ասել է Հովհ. Թումանյանը, հայոց լեզուն համեմատել Սասունցի Դավթի հոր զենք ու զրահի հետ, բառը համարել մի ամբողջ աշխարհ։ Հասկանալի է՝ այս ամենը վերաբերում է ոչ այնքան ընդհանրապես լեզվին, այլ՝ գրականությանը ազգային նկարագիր հաղորդող լեզվին։

12 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1959, էջ 164։

1951 թվականին Դ. Դեմիրճյանը գրեց հետաքրքիր մի հոդված՝ «Ժամանակակից հայ գրական լեզվի զարգացման ենդենցները»։ Այստեղ «շատ պայմանականորեն և վերապահումով», հայ նոր գրականությունը լեզվական կուլտուրայով դասակարգվում է հետևյալ կերպ. գրողներ, որոնք «ավելի մոտ կանգնեցին բարբառին և զարգացրին վիպական, կոլորիտային, ժողովրդական ոգուն հարազատ, կենդանի լեզուն»՝ Աբովյանից դեպի Թումանյան ձգվող գիծը,— և գրողների մյուս խումբը՝ Նալբանդյան, Րաֆֆի, Շիրվանզադե և ուրիշներ, որ «ավելի հակվեց գրաբար ձևերին, մշակեց բարբառային տարրերից զուրկ մի լեզու»[13]։

Իմ նպատակը չէ՝ ցույց տալ, թե այս ճանապարհներից որն է ավելի օգտակար եղել ժամանակին և հետագայում։ Հարցի նման դրվածքը նաև սխալ է. ըստ Երևույթին, լրացնելով իրար, օգտակար են եղել երկուսն էլ. նպաստելով գրական լեզվի զարգացմանը։ Կուզենայինք ասել միայն, որ մեր գրողները գրեթե միշտ «փորփրել» են մայրենի լեզուն, և դրա պատճառը եղել է ոչ միայն լեզվաշինարարությունը՝ գրաբար-աշխարհաբար-բարբառներ պայքարում, ինչպես հաճախ միակողմանիորեն մեկնաբանվում է, այլ լեզվի ներսում գեղարվեստական ոգի հայտնաբերելու ձգտումը։

Պ. Սևակի պոեզիայում, օրինակ, լեզուն ենթարկվում է նոր աշխարհության, ասես, բանաստեղծը որոնում է առաջներում չհայտնաբերված նոր արժեքներ։ Կարելի է նույնիսկ ասել, որ նրա ստեղծագործություններում գործ ունենք լեզվական բնական մի դյուտարարության հետ, որը մեր գրական-բանաստեղծական լեզվի հեռանկարները պարզելու տեսակետից արժանի է խորազնին ուսումնասիրության։

Եվ այսպես, թվում է, սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ յուրաքանչյուր իսկական գրող փնտրում է այնպիսի ճանապարհներ, որոնք լեզուն դարձնում են ժամանակաշրջանի գեղարվեստական զարգացմանը բնորոշ պատկերի գիծ։

Նորից դառնանք Իսահակյանի «Է՛յ, ջան—հայրենիք, ինչքան սիրուն ես...» բանաստեղծությանը և մատնանշենք լեզվական բազադրության որոշ տարրեր։

---

13 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Երևան, 1963, էջ 379—380։

Դեմիրճյանը իր մեծ ժամանակակցի լեզվա-ոճական կառուցվածքը իրավացիորեն տեղադրում է առաջին խմբում՝ «կոլորիտային, ժողովրդական ոգուն հարազատ, կենդանի լեզու»։

Ահա լեզվական մի քանի կիրառություններ, որոնք միմյանց հետ զուգորդվելով, նրա ստեղծագործությանը հաղորդում են առանձնահատուկ գույն ու երանգ, բանաստեղծական ամբողջ պատկերը կողմնորոշում դեպի ազգայինը։

Նախ՝ բարբառային բառերի օգտագործում. բալեքըդ, լինկ, դարդին, էն, աղիղ։ Ապա՝ ժողովրդա-խոսակցական բառեր ու դիմումնային ձևեր. էյ, սիրուն, ջան—հայրենիք (սիրելի, հոգի, մարմին—հայրենիք), արուն ծովի մեջ, քու հողին մեռնեմ, քեզ մատաղ անեմ, քու դարդին մնռնեմ, բալեքիդ մատաղ, մատաղ քու սիրուն, աղիղ հայրենիք, կանաչ արևըդ։ Հետո՝ բարբառին, ժողովրդական խոսվածքին հատուկ հոլովաձևերի կիրառություն. քու (քո), ինձի (ինձ), երգելուն (երգելու)։ Եվ վերջապես՝ լեզվի պարզ-ժողովրդական մի խոսելաձև, ռիթմ, մի մեղեդի, որով ներծծված է յուրաքանչյուր բառ ու նախադասություն՝ բանաստեղծական ողջ մթնոլորտը։

Վերոհիշյալ հոդվածում Թումանյանի լեզվական մտածողությունը Դեմիրճյանը բացատրում է նրա «սեփական» ստեղծագործության թեմաներով, «ժողովրդական» գրողի հանգամանքներով. ասյա ավելացնում. «...այժմ գուցե հնար կլիներ մի կերպ Թումանյանի երկերը գրել այժմյան մաքուր գրական լեզվով...»[14]։

Այս ամենը, որոշ կրճատումներով, կարելի է տեղափոխել նաև Իսահակյանի ստեղծագործության ոլորտը և միևնույն բանն ասել՝ «...այժմ գուցե...»։ Սակայն ասվածը որքան էլ պայմանական. լոկ հնարավոր ենթադրություն է, և թվում է, դրանով ակամայից միշտ չի գնահատում երևույթի էությունը։

Ոչ «այժմ» և ոչ էլ հետո չի կարելի միմյանց հոգեհարազատ այս բանաստեղծների երկերում նմանօրինակ բառերը, ինչպես և հոլովաձևերը փոխարինել հոմանիշներով, որովհետև դրանք պարզ կիրառումներ չեն, այլ հոգևոր բովանդակության հայտաբերումներ՝

14 Դ. Դեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 8, էջ 382։

լեզվական առումով: Փոխաբինելիս անպայման վնասվում է տողի համայքն ու արժեքը:

«Է՜յ, ջան— հայրենիք, ինչքան սիրուն ես», իսկ այժմ «տեղապրենք» ավելի «պրակտիկ» մեկ այլ բառ, որի ազատ գործածության հնարավորությունը բանաստեղծության ծննդյան թվականին էլ է եղել՝ «...ինչքան դեղնցիկ ես»: Նույնիսկ այս՝ ամենամեղմ տարբերությունը փոխում է ահագին բան: Ապա և՝ «բալենքդդ»՝ «երեխաներդ, զավակներդ» («բալենքդդ»-ը «արուն-ծովը» ասես շոշափելի, մեր զգացմունքներին ավելի մատչելի է դարձնում), «երնեկ»՝ «երանի», «քու զարդին մեռնեմ»՝ «քո վշտին (տրտմությանը, ցավին) մեռնեմ» և այլն: Կարելի է մնացած համեմատաններն էլ հանել մեջտեղ և դրալ, թե ինչպես է բանաստեղծությունը աստիճանաբար կորցնում հոմն ու հոտը, զգացմունքայնությունը, այն աստվածային բանը, որ ինչ-որ տեղ անհնարին է բացատրել, և դառնում զրքային, որ արհեստականության զուգահեռն է գրականության մեջ:

Այս բառ ու բանը թաթախված է ժողովրդի զգացմունքների, կենցաղավարության, մտահոգությունների մեջ՝ այս հողից է բարձրանում: Իսկ, օրինակ, «դեղնցիկը» արտահայտում է շատ ժողովուրդների դեղնցիկ ունեցվածքը, նմանապես՝ «երեխաները», «երանին» և մյուսները: Առաջին դեպքում բառը ձեռք է բերել կոնկրետ մի ժողովրդի հոգեբանության բեռ, երկրորդում՝ մնացել նշանի, պարզ հաղորդակցման միջոցի շրջանակներում:

Այստեղ բառերը մասնակցում են ազգային նկարագրի ձևավորմանը և բանաստեղծական պատկերում դառնում չափազանց շոշափելի գիծ, սնվում ստեղծագործության բովանդակությամբ և անում փոխադարձաբար:

Այստեղից չպետք է եզրակացնել, թե հայոց լեզվի բառային ֆոնդում, ցանկացած ուրիշ լեզվի մեջ, կան բառեր, որոնք «ազգային» են, և բառեր՝ «ոչ ազգային»: Իհարկե, գոյություն ունեն, ինչպես Հր. Աճառյանն է ասում՝ «բնիկ հայ» բառեր, այսինքն՝ հնդեվրոպական ծագումով, օրինակ՝ հող, և սրանց կողքին՝ հին ու մանավանդ նոր փոխառություններ: Անկախ իրենց ակունքից՝ բնիկ են, թե օտարամուտ, բառային ֆոնդում նրանք անզգա են գեղար-

վևստական աղղայինի հանդեպ, սառը, անկենդան։ Նրանք կենդանանում են, կողմնորոշում ձեռք բերում միայն արվեստագետի, հատկապես բանաստեղծի հետ շփվելիս։ Բանաստեղծն է բառը շնչավորում, դարձնում ազգային։

«Ձեզանից հետո կամ նոր, բոլորովին նոր երգ պետք է ասել, կամ սիտի լռել»[15]— ասել է Վ. Տերյանը Թումանյանին և Իսահակյանին։ Իսկ վերջիններս նրա պոեզիան գնահատել են այսպես. «Շատ զգեցիկ են և գրեթե մեր լիրիկայի մեջ բոլորովին նոր բաներ», «...Լեզուն՝ մաքուր, զտված և արծաթի զանգի պես՝ հնչուն»[16]։

Թումանյանն ու Իսահակյանը չէին կարող չզգալ Տերյանի ստեղծագործության ինքնատիպ էությունը, որտեղ, ի թիվս այլ հատկանիշների, նորովի առաջ էր մղվում նաև հայոց լեզուն։

Լեռվական նալբանդյանական ավանդներից սերած Տերյանի լեզուն արդեն «խստորեն մաքուր գրական էր»։ Եթե Նալբանդյանը պայքարում էր աշխարհաբարի հաղթանակի համար, ապա Տերյանի ժամանակներում այդ հաղթանակը ձեռք էր բերվել և այժմ խնդիրը գրական լեզուն մի նոր, «խստորեն մաքուր» աստիճանի բարձրացնելն էր՝ անցած ժամանակների համեմատությամբ։

Թումանյանի և մյուսների «բարբառին մոտ կանգնած, վիպական, կոլորիտային, ժողովրդական ոգուն հարազատ, կենդանի լեզվի» ընկրկումը տերյանական լեզվամտածողության առջև, չէր նշանակում, թե դեպի գալիքը ձգվող գրական լեզուն արդեն ժողովրդական չէ։ Դա ապացուցում էր, որ ժողովրդականը թևակոխում է նորագույն ժամանակների սոցիալ-պատմական երևույթների և առաջադիմության ոլորտը։ Ճիշտ չէ, թե Տերյանը և նրա հաջորդները հեռացել են լեզվի ժողովրդայնությունից։ Այսպես մտածողները, նախ՝ ժողովրդայնությունն ընկալում են արտաքին գծերով, հիմնականում շեշտելով կոլորիտը, և ապա ժողովրդայնությանը վերաբերվում են իբրև անշարժ մեկընդմիշտ, անփոփոխ մի երևույթի, այնինչ ժողովրդայնություն կոչվածը նույնպես փոխվում է, զարգանում։

---

15 Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 1, Երևան, 1960, էջ 5։

16 Ավ. Իսահակյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 4, Երևան, 1951, էջ 63։

Ինչո՞վ ժողովրդային չէ Չարենցի լեզուն, որը տերյանականի շարունակությունն է՝ պատմա-հասարակական նոր շրջափուլում, և ապա՝ Պ. Սևակի հայերենը:

Այս ամենը կարևոր խորհուրդ ունեն ոչ միայն լեզվի, այլև պատկերային համակարգում ազդայինի պարպացման տեսանկյունից: Ազդայինի հիմքում, իհարկե, ենթադրվում է հնամենի մի նախահիմք, բայց այդ նախահիմքը ժամանակների լրացնում են նոր շերտերով: Բոլոր ժամանակների բանաստեղծների առջև կանգնում է դժվարագույն մի խնդիր. որսալ ազդայինի էությունը, վերարծարծել ու լրացնել այն՝ իր ժամանակի ոգով և տրամաբանությամբ:

Տերյանի առջև ևս կանգնած էին նման խնդիրներ, և այդ խնդիրների շարքում նա հաջողությամբ է լուծում նաև լեզվա-արտահայտչականության հարցը: Կասկած չի կարող լինել, որ Տերյանի մեծ նախորդներին հիացմունք էր պատճառում նաև նրա բանաստեղծական պատկերների լեզվական բարձր կուլտուրան.

Դու անհոգ նայեցիր իմ վրա
Դու անցար քո խաղով կանացի.
Ես քեզնից դառնացած հեռացա,
Ես քեզնից հեռացա ու լացի...

Իմ հոգին ծովերում անծանոթ
Մենավոր ու մոլոր մի նավակ,
Մատնեցի փոթորկին աղմկոտ,
Հուսաբեկ, թողած զեկ ու թիակ...

Ինձ հեռվից լույս փարոս չի կանչում,
Չի ժպտում ինձ խաղաղ հանգրվան.
Միայն հողմն է տխուր շառաչում,
Անթափանց մեգ-մշուշ է միայն...[17]

Տերյանի գեղարվեստական պատկերները ունեն չափազանց հեռաքրքիր լեզվական շղարշ: Իսկ խորքում ժողովրդի զգայողու-

17 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1960, էջ 30:

թյուններն են ու հայրենիքի ճակատագիրը՝ ոչ թե լուսանկարչորեն կամ կոշտ ու կոսփիտ, այլ արձագանքներով, մեղեդիներով, շշուկ-շրշյուններով, ինչ բնորոշ է տերյանական ճշմարիտ պոեզիային:

«Անջատման երգը» լոկ սիրային բանաստեղծություն չէ, որտեղ կինը «անհոդ» նայում է և անցնում իր «խաղով կանացի», վիշտ ու դառնություն պատճառելով քնարական հերոսին: Եթե Տերյանը մնար այս շրջանակում, բանաստեղծական պատկերը անշուք կլիներ: Սա ընդամենը սկիզբ է:

Սիրո վիշտ-դառնությունը վերաճում է ծանր ու խորունկ տառապանքի: Քնարական հերոսը մեզ ներկայանում է արդեն ոչ այնքան իբրև կնոջ սիրուց հալումաշ լինող մարդ, որքան՝ տառապյալ: Նրա տառապանքը մարմնական ցավ չէ, այլ հոգևոր փորձություն, որ ցավեցնելու, արյունոտելու աստիճան պրկում է նրա ղողացմունքներն ու միտքը: Տերյանը որոշում է ոչ թե սիրո չափը, այլ մարդկային տառապանքի դրամատիկ արժեքը, որը, տվյալ դեպքում, հավասար է բնության մեջ մարդու բարձր կոչմանն ու նշանակությանը: Բանաստեղծությունը վերաճում է տառապանքի խոհական պատկերի, որի արթնացման ազդակը սերն է: Սրա հիմքերը հայ բազմադարյան գրականության մեջ են, որտեղ հոգևոր ամեն գործողություն, որպես կանոն, փոխվում-վերաճում է շարժուն գործողության, զարդարելով մարդ-բանականին, դառնալով նրա բուն լության կարևոր արտահայտություններից մեկը:

«Անջատման երգը» կառուցվածքով էլ է նման մշտապես նորոգվող այդ հնին՝ կնոջ «անհոդ» հայացքի, նրա «խաղի» և տղամարդու տառապանքի միասնականությամբ, որ խորքում մեծ հակադրություն է և ողբերգական գործողության հոսք:

Ահա և բանաստեղծության թեմատիկ շերտը. քնարական հերոսը իր համակ բովանդակությունը համեմատում է «մենավոր ու մոլոր մի նավակի» հետ, այսինքն՝ նա միայնակ է և չգիտի ուր գնալ, շուրջը «անթափանց մեգ-մշուշ է միայն»: Այս ամենը արդյո՞ք դարասկզբի հայ ժողովրդի կյանքի, ճակատագրի արտահայտություն չե՞ն: Եվ եթե այդպես է, ապա կարելի է նաև ասել, որ Տերյանը ինչպես այս, այնպես էլ մյուս բանաստեղծություններում իր հոգու նվագներով հնչեցնում էր ժողովրդի ցավերը, սևեռուն

նայում հայրենիքի տառապանքին ու եղրակացնում, թե՝ «կա անա-
մոք մի ախտություն ամեն ինչում»։

Ժամանակին ոմանք Տերյանին համարել են ոչ ազգային բա-
նաստեղծ։ Պատճառը եղել է այն, որ բանաստեղծական պատկերի
էությունը ընկալվել է իբրև արտաքին հատկանիշների գումար։
Թումանյանի և Իսահակյանի հիացական խոսքերը նույն ժամա-
նակներում արդեն Տերյանին հանձնում են «մեր լիրիկային», որա-
նով նրա պոեզիան բնութագրվում էր հայ գրականության ամբողջ ըն-
թացքից, որի բնորոշ գծերը, ինչպես ասվեց, ձևավորվում են ազ-
գային բանաստեղծական պատկերի երեք հիմնական տարրերից։

Մինչև այստեղ հիմնականում փորձեցինք ներկայացնել այդ
տարրերից մեկը՝ ազգայինը իբրև լեզվական գծերի արտահայտու-
թյուն։ Հաջորդը՝ թեմատիկ շերտն է, պոեզիայի կապվածությունը
հարազատ ժողովրդի ճակատագրին, որը տվյալ դեպքում նպատա-
կահարմար է ցուցադրել մեր գրականության մեկ ուրիշ մեծ ներ-
կայացուցչի՝ Ս. Զարենցի, նախահոկտեմբերյան շրջանի ստեղծա-
գործությամբ։

Գեղարվեստական պատկերի որոշ առանձնահատկությունների
շուրջը խորհրդածությունների վերջում ասվեց, որ այն թեև ընդ-
հանրական կատեգորիա է, բայց արվեստի յուրաքանչյուր տեսա-
կում մարմնավորվում է հատուկ օրենքներով. պոեզիայի գեղար-
վեստական պատկերը հենված է չափի (բանաստեղծական ոտքի)
և ռիթմական երևույթների վրա։

Չափն ու ռիթմը պոեզիան դարձնում են գրականության առա-
վել պայմանական տեսակը, պայմանական՝ կյանքի, ունալ իրա-
կանության նկատմամբ։ Մեծ, օրինակ, արձակը կյանքը ներկա-
յացնում է կյանքային ձևերում, ապա պոեզիայի տարատեսակնե-
րը՝ բանաստեղծությունը, պոեմը և այլն, որոնում են կյանքը չա-
փա-ռիթմական ձևով վերարտադրելու ուղիներ։ Հետևաբար պոե-
զիայում չպետք է որոնել «կոնկրետ իրականություն», այլ՝ դրա
աբստրահումները կամ վերացարկումները։

Զարենցի պոեզիայի վաղ շրջանում ի հայտ են գալիս բա-
նաստեղծական արվեստի նման իսկական վերացարկումներ։

Սկիզբ են առնում գալիք օրերի մեծ բանաստեղծի սրտի, հո-

դու, մտքի սոսկումները՝ աշխարհի, դարի, մարդկային սիրո, խղճի, ազնվության, իր հայրենիքի և ժողովրդի մասին, ձևավորվում է փիլիսոփայական մի անհանգստություն, որը նրա հետագա հերոսական-ողբերգական լիցք ունեցող դրամատիկ պոեզիայի նախերգանքն է:

Գրականագիտությունը իրավացիորեն նշել և նշում է, որ Չարենցը խոսքի ասպարեզ է մտել ժամանակաշրջանի տարբեր, երբեմն իրարամերժ գրական դպրոցների խաչուղիներով: Չարենցի «կապույտ շրջանի» քնարերգության ընթերցողը կզգա և՛ ադդային, և՛ սիմվոլիստական պոեզիայի ազդեցություններ: Ազդեցությունները հատկապես շոշափելի են «Երեք երգ սխրադալուկ աղջկան», «Տևսիլաժամեր», «Միածանը», «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» և «Տաղարան» շարքերի բանաստեղծություններում: Սակայն, նույնիսկ դրանց մեջ անառարկելի է կազմավորվող բանաստեղծի հուժկու անհատականությունը, նրա սրտին և մտքին հատուկ տագնապները մարդու և աշխարհի ճակատագրով.

Մենք չգիտենք, քույր իմ, մեզ կապույտը ո՞ւր կտանի.
Թե լուռ լինենք, լուռ ու հեզ— կապույտը ո՞ւր կտանի:

Նա— տրտմունակ մի կարոտ, նրա անունը սակայն
Ոչ դու գիտես, քույր, ոչ ես,— կապույտը ո՞ւր կտանի...

Կորցրել ենք աշխարհի ճամփաները հին.
Իմ որբ ընկեր, քույր իմ, մեզ կապույտը ո՞ւր կտանի...[18]

Կամ

Թող ապրի հոգին— կապույտ վանդակում.
Կան գանձեր անգին— կապույտ վանդակում:

Դու— ծարավ աղջիկ, կապույտը— ջինի.
Դու— արբած մի կին— կապույտ վանդակում:

Ի՞նչ պիտի անես, ի՞նչ պիտի անես,
երբ թափվի գինին կապույտ վանդակում... (I, 116):

---

[18] Ե. Չարենց, *Երկերի ժողովածու*, հ. I, Երևան, 1962, էջ 103 (հաջորդ մեջբերումները նույն հրատարակությունից):

Եվ կամ՝

Կմոտենանք մի իրիկուն Հավերժական Կապույտին
Կմոտենաս երկրի հետուն Հավերժական Կապույտին...

Վերջին սիրով կհամբուրեմ քո ուռները հոգնաբեկ.
Դու կմնանես՝ նայվածքդ հետուն՝ Հավերժական Կապույտին...

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

«Միածան» դրի այս գաղափարում կապույտ գույնի հետաքրքիր համադրությունը կնոջ կերպարանքին՝ ձևական ազդեցություն չէ և ունի որոշակի բովանդակություն: Յուրաքանչյուր առար համակված է գարի անհանգստությամբ: Գեղեցիկ երիտասարդը և ռևալականությունը գտնվում են ողբերգական հակասության մեջ, որից իր մեկը և իր մյուսը դուրս են գալիս ավելի կատարյալ ու ճշմարիտ: Չարենցը արվեստում ընդունված հակադրության եղանակը դարձնում է գեղագիտական հյուսվածք, որով քննում, վերլուծում է իր ապրած բարդ ժամանակները: Նման ճանապարհով նա հայ պոեզիան հարստացնում է այնպիսի թեմաներով, որոնք, ունեն հայրենի երկրի ու հարատած ժողովրդի էության նոր գույներ և երանգներ:

Շատ է խոսվել Չարենցի կրած ազդեցությունների մասին: Անցյալում նրա համակրանս վաղ շրջանի բանաստեղծություններում լսել են մեծ չափով օտար ձայներ, թվում է սակայն, որ նրա, այսպես կոչված, «օտար նվագները» XX դարի սկզբների իրադարձություններով պայմանավորված ունեին սոցիալական, քաղաքական և փիլիսոփայական խորը պատճառներ:

Հայոց անունով մի ամբողջ ժողովրդի սպանդին հաջորդել էր Հայաստան անունով մի ամբողջ երկրի կործանումը, դամարած առաջին համաշխարհային պատերազմի արհավիրքը, և այս ամենը մեծ ցավ ու վիշտ էին պատճառում հայրենասեր ու մարդասեր բանաստեղծին: Նրա սրտի տագնապները մեծապես դրսևորվել են

1915—1916 թվականներին գրված «Դանթեական առասպել» պոեմում։

Պետք է նկատել, որ պոեմի և նրա լիրիկական բանաստեղծությունների միջև մեծ ընդհանրություններ կան, ընդհանրություններ ոչ թե թեմաների, այլ դրա արձագանքների նույնության իմաստով։ Եվ քանի որ պոեմի ստեղծման դրդապատճառները որոշակի են, բանաստեղծությունների ստեղծման դրդապատճառներն էլ դառնում են որոշակի, դրդապատճառներ, որոնք կոտորակվում, լուծվում են քնարերգական բաղմազույն տրամադրություններում։

Դարասկզբի հայ ժողովրդի մռայլ կյանքը, հայրենիքի վտանգված գոյության տագնապները իրենց որոշակի կնիքն են դրել Զարենցի վաղ շրջանի քնարական բանաստեղծությունների վրա։

Ինչպե՞ս որակել այդ նկատելի տատանումն ու տխրությունը՝ անկումայնությո՞ւն, թե՞ գեղարվեստական ստեղծագործության և կյանքի կապի արտահայտություն։ Այն, ինչը Զարենցը տենդագին փնտրում է իր այդ բանաստեղծություններում, հիմք է տալիս հաստատելու երկրորդը։

Ի՞նչ է փնտրում Զարենցը և ինչպե՞ս է փնտրում, մտքի ու զգացմունքների ինչպիսի՞ գալարումներով։

Բանաստեղծությունների տարբեր, երբեմն իրարամերժ տրամադրությունների, գույների, երանգների մեջ ոսկեձույլ զանգի պես մեղմիկ ղողանջում է հայրենի երկրի անհուն մի կարոտ՝ ներթափանցված մարդու հանդեպ ազնիվ սիրով, հավատով ու երկրպագությամբ։

Հասկանալի է, որ կարոտի զգացումը ենթադրում է ինչ-որ բանի բացակայությունը, որ կար, գոյություն ուներ ու հանկարծ անհավատալիորեն, անըմբռնելիորեն չկա։ Միտքը, սիրտը, հոգին չեն հաշտվում նման չգոյության հետ ու թռչում են դեպի հեռուները, այդ ճանապարհին սփռելով իրենց ամենանվիրական գանձերը։

Այդ ինքնաբացահայտումը, ինքնազեղումը՝ հատկապես հայրենիքի նկատմամբ մեծ չափերի ու ընդգրկումների է հասնում։

Դա բացատրվում է ոչ միայն նրանով, որ հայրենասիրու-

լյանը, հայրենիքի ու մարդու այլևայլ հարաբերությունները հատուկից հյուսիս և արևմուտքից արևելք հավատարապես բմբռնելի ու սուրբ են, այլև նրանով, որ հայրենի հողի գոյությունն է պայմանավորում կյանքի գոյությունը:

Որպեսզի դիցաբանական հերոս Հերակլեսը հաղթեր ծովերի աստված Պոսեյդոնի և երկրի դիցուհի Գեայի որդի Անթեոսին, անհրաժեշտ եղավ հակառակորդին պոկել այն հողից, որը նրան ուժ և կորով էր տալիս: Օդում մնացող Անթեոսի ճիչերի մեջ մարմնավորվել են հայրենիքի գերի ու նշանակության մասին հին հույների միամիտ պատկերացումները:

Պատմության հաղարամյա քառուղիներում այդ պատկերացումները գնալով ամբողջացան, որոշակի տեսք առան, դունավորվեցին աշխարհայացքով ու փիլիսոփայությամբ, դարձան մարդկային էության կշռույթ: Հայրենիքի երգը համաշխարհային գրականության մեջ ընդհանրապես և սովետական բազմազգ գրականության մեջ, մասնավորապես, բարձրացավ և արդեն մեր օրերում կանգնեց խոսքի արվեստին զբաղեցնող բեմանների առաջին շարքում:

Այս ամենը մեծապես բովանդակավորում են Չարենցի առաջին շրջանի լիրիկական բանաստեղծությունները, դարձնելով մոտիկ ու հարազատ նաև ուրիշ ժողովուրդներին:

Բանաստեղծի առաջին շրջանի քնարերգության տարողությունը լրիվ ցուցադրված չի լինի, եթե չնշվի մի կարևոր հանգամանք ևս:

Այդ բանաստեղծությունները մեծ մասամբ գրված են Հայրենիքում՝ Կարսում կամ Երևանում, որի շնորհիվ արտահայտված կարոտը մեծապես տարբերվում է հանրահռչակ անտունիների կարոտից: Չարենցը երկիր Նաիրին փնտրում է ոչ այլ տեղ, քան երկիր Նաիրիում:

Անտուններում հայրենիքի հանդեպ պատկերված համակերպվող վշտին հակառակ, Չարենցի լիրիկական բանաստեղծություններում պատկերված վիշտն ունի անհաշտվողականության, ըմբոստության շեշտեր: Բանաստեղծը չի հաշտվում իր ժողովրդի և հայրենիքի վտանգված գոյության հետ, պատերազմի արհավիրքների և անարդարության մեջ տենդագին փնտրում է իր հայրենիքը:

Իհարկե, միամտություն կլինի կարծել, թե Չարենցի այս բանաստեղծությունների և ժամանակաշրջանի սոցիալ-քաղաքական իրադարձությունների միջև կապը ուղղագիծ է: Իրադարձությունները բանաստեղծություններում դարձել են ներքին, երբեմն անհամարելի մղիչներ: Որոշակի են այնքանով, որքանով նա հայրենիքում հայրենիք է փնտրում՝ առաջին պահ անիմաստ, անհավատալի թվացող մի իրողություն, որ հանկարծ բովանդակավորվում է դարում ու ժամանակով:

Չարենցի վաղ շրջանի բանաստեղծությունների լիրիկական հերոսի մտորումները կյանքի, աշխարհի, սիրո մասին, ծիածանի խաղերը և այլն,— իրենց մեջ թաքցնում են կարևոր բովանդակություն:

«Երեք երգ տխրադալուկ աղջկան» շարքի առաջին բանաստեղծությունը, որ ունի «Ճամփին...» վերնագիրը, իր տրամադրությամբ խիստ բնորոշ է: Դա կարծես մի յուրատեսակ մուտք է ոսպի հայրենի եզերքը, որը տակավին գտնվում է անորոշության ու անհայտության մեջ: Լիրիկական հերոսը համակված է դրամատիկ սպասումով ու տագնապներով: Պահը իր մուայլ գույների մեջ անգամ հանդիսավոր է.

Գնում էինք: Ո՞ւր— չգիտեմ: Վերջ չկար:
Գնում էինք: Անխոս: Անձայն: Ու անքուն... (I, 11):

Եվ հանկարծ պոռթկում է հայրենի երկրի շքեղ մի երազ: Դա պարզապես ևթե ոչ խավար, ապա կորշ, ոլորապտույտ, միգամած ու տաղտուկ ճանապարհին հրաշքով ճառագած լույսի վարար մի շող է, որ գալիս է հեռու-հեռուներից:

«Հրո երկիր» շարքի հատկապես առաջին, երկրորդ, յոթերորդ բանաստեղծությունները, թվում է, պետք է դիտել ոչ այլ կերպ, քան կորչող ու գտնվող հայրենիքի կապի, սուրբ հայրենին հայտնագործելու լիրիկական հերոսի անհատակ ցանկության ու պատրաստակամության արտահայտություն:

Երազում եմ այն երկիրը հեռավոր,
Ուր մարմինը, սեգ մարմինը ու հոգին՝

Աննյութացած ու նյութացած, լուսավոր՝
Ողջակիզվեն Արևի մեջ, բույր իմ, կին (I, 21)։

կամ՝

Ու իրիկնային
Ոսկի մշուշում
Քո կորած ու հին
Երկիրդ եմ հիշում... (I, 22)։

Եվ կամ՝

Ու աստ հետևում
Երկիրը Հրի
Լիզենդ էր ըվում
Մահի, ոճիրի... (I, 27)։

1915 թվականին Չարենցը գրում է «Տևսիլաժամեր» բանաստեղծությունների շարքը, որին հետևում են «Վիրիկական բալլադները» ու «Միածանը», նվիրված սիրած աղջկան՝ Կարինե Քոթանճյանին։

Այստեղ առաջին անգամ հայրենի եզերքը, թեև անմարմին, աննյութ, ստանում է որոշակի գծագիր։ Նա արդեն ինչ-որ բան է՝ տխրություն, արև, զանգերի ղողանջ, կարոտ, ճամփա և աղջիկ, որը աստիճանաբար օծվում է Միածանի բոլոր գույներով։

1919-ին գրված «Տաղ անձնականը» մեծապես օգնում է հասկանալու այդ բանաստեղծությունների ներքին բովանդակությունը։ Նույն Կարինե Քոթանճյանին հասցեագրված հրաժեշտի խոսքերը «Տաղում» ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ հայրենի տանը ուղղված հրաժեշտի խոսքեր, համակված նաև սիրած աղջկա հանդեպ ջերմ զգացմունքներով և բաժանման ցավով. այստեղից բանաստեղծության ներգործուն, ասես, կրկնապատկված ուժը.

Թողած Կարսում, գետի ափին, տունս՝ շինված անտաշ քարով,
Կարսը թողած, Կարսի այգին ու հայրենի երկինքը մով
Եվ Կարինե Քոթանճյանին անգամ չասած մնաս բարով—
Անց եմ կենում հիմա օտար քաղաքների ճանապարհով (I, 297)։

Կնոջ կերպարանքով հայրենիքը Չարենցի առաջին շրջանի լիրիկայում միանգամից չէ, որ մարմին է առնում, այլ աստիճանաբար աճում է և զարգանում։ Աղջկա անկենդան պատկերը կամաց-կամաց հառնում է աշխարհի գույների ու երանգների մեջ, դառնում կապույտ, ոսկի և մանուշակագույն.

Դու գնում ես, բայց հոգիս սպասում է քեզ.
— Կապույտ աղջիկ, քույր իմ հեզ, դու հետ չե՞ս գալու...

Ես ժպտում եմ, որ երկար ճանապարհին չտրտմես.
Հոգիս մնաց որբ այնպես— դու հետ չե՞ս գալու...

Դու գնում ես, բայց կարծես կայարան եմ եկել ես,
Որ հանդիպեմ, քույր իմ, քեզ,— դու հետ չե՞ս գալու... (I, 97)։

Հենց այստեղ էլ բանաստեղծին համակում է խորը մի ողբերգություն, որը ծնվում է առկա հայրենիքի և երազած հայրենիքի անհամապատասխանությունից։

«Կապույտ կարոտը սակայն չտվեց ոչինչ...»,— սա արդեն 1918—1920 թվականներին գրված «Ողջակիզվող կրակ» շարքի բանաստեղծություններից մեկի վերջնատողն է։ Բանաստեղծին ակընհայտորեն չի գոհացնում իր որոնումների արդյունքը։ Ոչ թե ինչ-որ տեղ, այլ ուղեղով և նյարդերով նա զգում է բոլորովին ուրիշ, նոր ու հարազատ հայրենիքի գոյությունը։

«Ողջակիզվող կրակում» միանգամից փոխվում են գույները, ամեն ինչ դառնում է «բորբ արև», «հրակարմիր մայրամուտ», և նախորդ շրջանի ծիածանի սառը, տխուր ստվերները աստիճանաբար տեղի են տալիս լույսի ու ջերմության առջև։

Նոր է կարոտս հիմա. հուր է կարմիր ու հրդեհ։
Նոր է համայքը, որով դու ուզում ես կախարդել։

Հուր ես դարձել ու կրակ, փայլ ես կարմիր ու փրփուր,
Ինչպես օրերը այս տաք, ինչպես օրերը պուրպուր։

Շուրջդ օրերը վառվում ու հոլովվում են արագ՝
Օրերը տոթ ու այրող, ինչպես նայվածքդ հրակ։

Ինչպե՞ս երգեմ, չդիտեմ, կարմիր հմայքը քո այս,
Ինչպե՞ս ասեմ աշխարհին, որ աշխարհում արդեն կաս...
(I, 155):

Բանաստեղծությունների այս շարքում հայրենիքը հառնում է անհամեմատ շոշափելի գույներով, նրա պատկերը իմաստավորվում է պատմական հեռանկարի որոշակի դիտակցությամբ, կերպարը ավելի է մերձենում ռևալ իրականությանը՝ երկիր նախրիի տեղնապալից օրերին: «Իրականության դեմ ուղղված դանգատի, անուրջների խորտակման ու կյանքի կարոտի բանաստեղծական թեմաններին զուգընթաց,— գրում է Ս. Աղաբաբյանը,— Եղիշե Չարենցի միակ հարազատ կետը, որին բանաստեղծն ուղղում է հայացքը, որի առաջ խոնարհվում է որդու հեղուբյամբ և որի մասին խոսում է ոչ թե անհծքի, այլ աղոթքի ու նվիրվածության բարբառով,— դառնում է հայրենական տունը»[19]:

«Ողջակիզվող կրակում» հայրենիքի թեման լրացվում, հարըստանում է մի նոր, մինչ այդ Չարենցի լիրիկայում չդիտակցվող երգով: Դա հեղափոխական մեծ իրադարձությունների ուղղակի արձագանքն է, որ բանաստեղծը խտացնում է «կարմիր նժույգների» պատկերում:

Այսուհդից, ավելի ճիշտ, այս բանաստեղծական շարքից սկսած, փոխվում են Չարենցի բանաստեղծությունների տրամադրությունները, ռիթմը, չափը, արտահայտչամիջոցները, եվս է դալիս լիրիկական հերոսի ռոմանտիկ հերոսականությունը, հայրենիքի էությունը խորհրդանշող հիվանդոտ «կապույտ աղջիկը» համակվում է առնականությամբ, դառնում «հրե ուրու», «կարմիր քայլերդի հնչյուն», «բրոնզն քույր» ու «բրոնզե հարս»:

Այս ամենը դաղափարական-գեղարվեստական մի նոր, ավելի բարձր նվաճման սկիզբ և ընթացք էր:

«Ողջակիզվող կրակում» ծրագրային իմաստ ունի «Վերադարձ» լիրիկական պոեմը, որտեղ, ինչպես շարքի ուրիշ ոչ մի ստեղծագործության մեջ,— որոշակի է դառնում լիրիկական անհատի շրջադարձը «կապույտ» աշխարհից դեպի իրական կյանքի երևույթները:

---

19 Ս. Աղաբաբյան, *Եղիշե Չարենց*, գ. 1, Երևան, 1973, էջ 102:

Այդ շրջադարձը չէր կարող մեծապես չնպաստել հազարամյա երկիր Նաիրիի հայտնագործմանը, մարդկային ամենատարբեր զգացմունքների ու մտքերի առատ հոսանքին։

Հայրենիքի պատկերը կնոջ կերպարանքով՝ գեղարվեստական չափազանց հետաքրքիր վերացարկում է, բանաստեղծական և մարդկային։

Բանաստեղծական պատկերում ազգայինի հարցի տեսանկյունից Չարենցի պոեզիան հարուստ և ինքնատիպ նյութ է պարունակում, միտում խնդրի լուծման գեղարվեստական նոր ուղիներ։ Այն մեկ անգամ ևս փաստում է գրականության ազգային նկարագրում բնաշխարհիկ դիտումների կարևորությունը, պոեզիայի պատմության մեջ բացառիկ փայլով նորից ապացուցում, որ չկա գրականություն առանց հայրենիքի։

Չարենցի կողքին և նրանից հետո մեր պոեզիայի որոշ հատվածում նորից սկսում է քայլել «միաչքանի, միոտանի» մարդը. երգը հեռանում է իր տարերքից՝ մարդագիտությունից, «խանդը, խինդը, սերը» մղվում են ետնամուտք, իրենց տեղն ու իրավունքները զիջելով ասես կոխարդական փայտիկի զորությամբ աստղաբեղ մտած հոգու երաշտին։ Եվ հանկարծ հնչում է Հովհաննես Շիրազի բնական, նոր ու անկեղծ ձայնը.

Մանուշակներ ոտքերիս ու շուշաններ ձեռքերիս,
Ու վարդերը այտերիս ու գարուն կրծքիս տակ,
Ու երկինքը հոգուս մեջ, ու արևը աչքերիս,
Ու աղբյուրները լեզվիս՝ սարից իջա ես քաղաք,—
Ու քայլեցի խայտալով ու շաղ տալով մայթերին
Մանուշակներ ու վարդեր ու շուշաններ ձյունաթյուր,
Ու մարդիկ ինձ տեսնելով՝ իրենց հոգնած աչքերին
Տեսան ուրիշ մի աշխարհ, գարուն տեսան նորաբույր,
— Ինչ թարմություն,— ասացին,— ինչ թարմություն,— ու բացին
Լուսամուտներն իմ առջև, ու ես իմ սիրտը բացել՝
Անցնում էի երգելով ու շաղ տալով մայթերին
Մանուշակներ ու վարդեր ու հասմիկներ հոգեթով,

Կարծես մի ողջ բնություն մի պատանի էր դարձել,
Քաղաք իջել լեռներից՝ կանցներ զմրուխտ հեքիաթով...[20]

Բանաստեղծական պատկերի ազգային նկարագիրը Շիրազի մոտ հանդես է գալիս գլխավորապես իբրև հայրենասիրական պաթոս, ապա և՝ իբրև հավերժական որոշ զգացմունքների ու ճշմարտությունների խոհ։

Ամպ, ճամփա, աղբյուր, լուսնյակ, բլուր, ժայռ, զարուն, հող, մեղու, պես-պես ծաղիկներ, քաղաքներ, մարդկանց անուններ, մի խոսքով՝ ամեն-ամեն բան, ինչ կա Հայաստան երկրում, մտնում են նրա պոեզիան շուշափելիորեն կոնկրետ, իրենց համ ու հոտով, անկրկնելի գույներով ու երանգներով, ձայներով, հայացքներով՝ առաջ բերելով չափազանց դուռեղ և բուռն զգացմունքներ արթնացնող բանաստեղծական նախշանկար։

Շիրազը, թվում է, չի մոռացել իր հայրենիքի ոչ մի առարկա, ոչ մի երևույթ։ Իսկ իրականում, սա մոռացման խնդիր չէ, այլ յուրաքանչյուր առարկայի հանդեպ ակտիվ վերաբերմունքի արտահայտություն, յուրաքանչյուր առարկա՝ խոտից, քարից մինչև Մասիս սարը, ինքնամոռաց, այրվելով սիրելու տարերք, որն էլ հենց բանաստեղծությունն է։

Շիրազի բանաստեղծություններում առարկան ոչ թե ներմուծված երևույթ է, այլ ծնվում է տրամադրության հետ միասին և ունի նույն արյունը՝ տաք ու սրտաբուխ։

Ամպեց, կորավ լուսընկան,
Արտեր, մտեք քուն,
Արտով կանցնի իմ ճամփան՝
Կերթամ յարիս տուն։

Սևրս գաղտնի ինչ մնա,
Սևրս՝ յարիս պես,
Ճամփեն պիտի չիմանա,
Թե ուր կերթամ ես...

---

20 Հովհ. Շիրազ, *Հատընտիր*, 1954, էջ 5։

Մենակ յարս կիմանա,
Թե ուր կերթամ ես,
Մեկ էլ ծովակն իմ վանա՝
Մորս աչքի պես[21]։

«Ամպեց»-ը, որ ամպ է և ամպելու գործողություն միաժամանակ, «լռանկան», «արտեր»-ը «ճամփան», «յարիս տուն»-ը «ծովակն իմ վանա»-ն, որ «մորս աչքի պես» է, անկարելի է պոկել բանաստեղծական կառույցից և կամ փոխարինել հոմանիշներով։ Ամպուտ երկնքի տակ փռված արտերի ճանապարհով անցնում է մեկը, որի հոգում լուռ ու գաղտնի այրվում է սիրո կրակը։

Ահա և նրա բանաստեղծական բնանկարներից մեկը, որտեղ առարկաներն ունեն անչափ կարևոր դեր.

Աչքերիս մեջ գարնան օրեր,
Ճամփես՝ բախտիս սարերն ի վեր,
Ելնում եմ ես քարերն ի վեր,
Ելնում եմ ես սարերն ի վեր,
Քարեր, սարեր, դարերն ի վեր...[22]

Մի բանաստեղծության մեջ Շիրազը երազում է մտնել իր «կարոտած հեքիաթի հովիտները»։ Այսօր Շիրազի պոեզիան դրա հավաստումն է։ Եվ նրա բանաստեղծական պատկերի ազգային նկարագիրը, որ մեր գրականության խորքերից է գալիս և այժմ էլ շարունակվող իրողություն է։

Բանաստեղծական պատկերի ազգային նկարագրի դծերը համախմբելով պայմանական երեք խմբում, ասվեց, որ, թերևս, կառուցվածքային առանձնահատկությունների մխուրյունը առավել խորությամբ է սրտահայտում ազգայինի բովանդակությունը։

Բանաստեղծական պատկերի ազգային նկարագրի այս տարրը դիտենք Պ. Սևակի ստեղծագործության մեջ։

Սևակն իբրև դարաշրջանային բանաստեղծ՝ գրականագետներին ու քննադատներին կանգնեցնում է բազմաթիվ անհայտներով

---

21 Հովհ. Շիրազ, *Քնար Հայաստանի, գիրք առաջին, էջ 12։*

22 Հովհ. Շիրազ, *Հատընտիր, 1954, էջ 13։*

մի հավասարման առջև: Այդ անհայտներից մեկն էլ այն է, որ նրա ստեղծագործությունը հետագոտողը առաջին պահ չի կարողանում «համբռնել» նրա արվեստի ազգային տարերքը: «Համբռնելու» համար՝ անհրաժեշտ է այդ գրականության լեզվական և բնաոաիկ ոլորտներին շփվելուց հետո, ներթափանցել նրա պատկերների կառուցվածքային էության մեջ: Իսկ այստեղ Սևակը գեղարվեստական խոսքի քննության է հանձնում հայ բանաստեղծության դրականության մեծերի մակարդակով:

Պ. Սևակի պոեզիայի գեղարվեստական-կառուցվածքային առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը գրականագիտական-քննադատական-գեղագիտական անչափ բարդ խնդիր է, որովհետև այն ինքնակա երևույթ չէ, այլ ճառագայթում է հայ գրականության ամբողջ ընթացքի վրա՝ ներառյալ ամենահին ժամանակները, ինչպես և գալիս է մեր ժամանակների համաշխարհային գրականության հարուստ փորձից:

Նման խնդրի քննությունը անպայման պիտի վերածվի սևակյան պոեզիայի հիմքերի վերաբերյալ հանգամանալից խոսակցության՝ բե ինչ ավանդներ է նա զարգացնում, ինչպիսի խորացումների հասնում և ինչ նոր գծեր է ավելացնում հայ պոեզիայի գեղարվեստական պատկերին: Խնդրի այսօրինակ մասշտաբայնությունը, որքան էլ չափազանց անհրաժեշտ արդի գրականության համար, դուրս է հոդվածիս ժանրից ու նպատակներից: Կուզենայինք ցույց տալ միայն մեկ-երկու օրինակ:

Պարույր Սևակի ստեղծագործությունը, ինքնամ է, խոր ու բնական հարազատությամբ կապված է նախ և առաջ հայ պոեզիայի «երկիրեղկվածությանը», որին տալիս է գեղարվեստական նոր տեսք, բովանդակավորում ժամանակակից մարդու, ժամանակակից աշխարհի ու կյանքի երևույթներով:

Այն, ինչ իրրև կառուցվածքային էություն հատուկ է Նարեկացու «Մատյանին»՝ «երկատված մարդկային անհատ, երկատված արտաքին գործոն, նրանց միջև ծավալվող հոգևոր երկակի ու երկփեղկված փոխազդեցություն»[23],— բնորոշում է նաև Սևակի ստեղ-

23 Ալ. Ջամարյան, 20-րդ դարի սկզբի հայոց բանաստեղծությունը, Երևան, 1973, էջ 29:

ծադրծությունը։ Բանաստեղծը այսպես է տեսնում մարդկանց երկփեղկվածություն ինչպես հերոսների միջև, այնպես էլ առանձին վերցրած անհատի։

Այս տեսողությունը անչափ մեծացնում է մարդուն, հարստացնում նրա հոգեկան աշխարհը, վեհացնում, դարձնում իսկապես բնության գլուխգործոց։ Դա միաժամանակ մարդու նկատմամբ սեր է, մարդասիրական տեսողություն, կրքոտ կենսասիրություն, որ Սևակի մոտ հաճախ կերպավորվում է հրեղեն պատկերներում՝ այնքան այրվելով է նա մոտենում հարցերին։

Այդ երկփեղկվածությունը դեղարվեստական խոր արմատներ ունի «Անլռելի զանգակատուն» պոեմում։ Երկփեղկվածություն հեղինակի ներսում, որ արտահայտվում է զգացմունքների արտակարգ բուռն ու հակոտնյա ալեկոծությամբ. ուրախություն և տխրություն, հույս և անհուսություն, ծիծաղ և լաց, ցնծություն և սուգ, հպարտություն և վիրավորանք, զգացմունքների, տրամադրությունների, հայացքների, խոհերի ուրիշ շատ նստվածքներ, հականիշներ կամ հականուններ միևնույն անձնավորության մեջ։

Երկփեղկվածություն հերոսի ճակատագրում՝ հանճարեղ մարդ և տառապյալ։ Երկփեղկվածություն ժողովրդի նկարագրում, երկփեղկվածություն՝ բնության մեջ, կյանքի իրադարձություններում, մինչև անգամ ռիթմում, պատկերների շղթայում, որոնք ծայրահեղորեն սրում են, ահագնացնում պոեմի ամբողջ ընթացքը։

Երկփեղկվածությունը պոեմը «հավաքում է» ոչ միայն իր ամբողջության մեջ, այլև թելադրում նրա մանրամասները, արտահայտությունները՝ մեծից մինչև ամենափոքրը։ Պոեմը ճարտարապետական այնպիսի շինվածք է, որտեղ ամբողջական կառույցը՝ վերացարկված գծերով, թելադրում է խորաքանդակի, նախշի ձևն ու բովանդակությունը, մինչև անգամ քարի տաշվածքը։ Ամբողջը «խոսում է» խորաքանդակի հետ, նախշի, կամարի, քարի, նրանք միմյանց «հասկանում են», ինչպես, օրինակ, Զվարթնոցը իր խորաքանդակների ու նախշերի հետ և հակառակը։

...Վարդապետ իմ խե՜ղճ,
Բայց և բախտավո՜ր...,—[24]

24 Պ. Սևակ, *Երկերի ժողովածու*, հ. 4, Երևան, 1973, էջ 210։

նեղն և բախտավոր՝ մի փոքրիկ-փոքրիկ երկիեղկվածության, հարյուրավորներից մեկը, գուցե և ոչ ամենալավը, սակայն պարզ երևում է, որ սա «Անլռելի զանգակատան» շինվածքին է պատկանում, նրա քարն է։

Երկիեղկվածությունը սևակյան պոեզիայում կառուցվածքային նոր ճյուղեր է տալիս, որոնցից կարևորագույնը, թերևս, «դրաման է բանաստեղծության մեջ»։ Իհարկե, դրաման չպետք է բովանդակավորել միայն ողբերգության իմաստներով, թեև այդ իմաստներից մի քանիսը անպայման գոյություն ունեն այնտեղ, այլ ամենից առաջ իբրև գործողության ծավալման եղանակ։

Դրաման միշտ էլ հատուկ է եղել Սևակի պոեզիային, այսպես ասած՝ բնածին է, իսկ «Անլռելի զանգակատուն», «Մարդը ափի մեջ» և «Սղիցի լույս» գրքերում հասնում է բարձրագույն լարվածության։

Հանրահայտ ճշմարտություն է, որ գործողությունը դրամատուրգիական ստեղծագործության մեջ երկն «ապրեցնող» միակ ուժն է. ոչ նկարագրությունը, ոչ դատողությունները, ոչ զգացմունքը չեն կարող «պատումը» առաջ տանել։ Միաժամանակ, գործողությունը պատմությունը վարելու, տեսարան ներկայացնելու, աշխարհ բացելու ամենահզոր միջոցն է։ Իսկ երբ բանաստեղծությունն է հենվում գործողության վրա, իրավացիորեն ասում ենք, որ դա գրական երևույթ է։

Գործողությունը կարող է սկսվել ու ծավալվել դիալոգի ձևով՝ հարաբերություն երկու և ավելի մարդկանց միջև, և՝ իբրև մենախոսություն։ Մենախոսությունը գործողության ամենաբարձր լարման աստիճանն է, երբ հերոսը դիմում է իրեն՝ սկսում «հաշիվներ մաքրել» իր հետ, այն ժամանակ հերոսը հանդես է գալիս մտքերի և զգացմունքների շիկացումով, այս բոսթեին նա առավել մարդ է։

Պ. Սևակը ավելի կիրառում է մենախոսություն-գործողության ձևը, որի լավագույն նմուշներից մեկը «Խաղալիք սարքողը» բանաստեղծությունն է։

Գործողությունն այստեղ հոսում է ոչ թե հորիզոնական դիրքի մի հարթության վրա, այլ՝ ներքևից վերև՝ ավելի ու ավելի ահագնանալով։

Բանաստեղծը որոշում է խաղալիք սարքող դառնալ և այդ որոշումը հայտնում է «իրեն»: Վերջապես, սարքում է առաջին խաղալիքը՝ մի անմեղ առարկա՝ խաղալիք-տերև, հետո «մի աղջկա» կազապարով՝ խաղալիք-աղջիկ, և այնուհետև՝ «ամեն բան», սարքում է, սարքում և աստիճանաբար հոգում ծնվում է «ճշմարտություն» սարքելու ցանկությունը:

Սկսում է ճշմարտություն-խաղալիք սարքել, սարքել և բաժանել մարդկանց: Եվ այս գործողության անհնարինությունը (պարզվում է՝ «ճշմարտություն եմ ծախում», բայց «սարքովի...», ուրեմն՝ սուտ է խաղալիքը, իսկ «ինքը»՝ դժբախտ, հնարավոր չէ իսկական ճշմարտություն-խաղալիք ստեղծել) բանաստեղծական գործողության բարձրագույն կետն է ու ավարտը: Տերևից մինչև ճշմարտություն՝ հոգևոր այսքան հարստությունների է շփվում բանաստեղծական գործողությունը դինամիկ ծավալման ճանապարհին:

Եվ այսպես, մայրենի լեզու, թեմատիկ հատկանիշներ և կառուցվածքային դծերի համակարգ՝ սրանք են ձևավորում գեղարվեստական պատկերի ազգային նկարագիրը: Եթե այս ամբողջությունը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ բացակայում է, խոսք չի կարող լինել համազգայինի մասին: Դա հարկավոր է միշտ հիշել, հետու մնալու համար այն մոլորությունից, թե կարելի է համազգայինի հասնել կարճ ճանապարհով: Մինչդեռ իրականում այդ ճանապարհը անչափ երկար է և դժվարին:

Ի՞նչ է համազգայինը. այս հարցի պատասխանը արդեն տվել են բոլոր ժողովուրդների ճշմարիտ արվեստագետները: Դա ազգայինի մարդասիրությունն է, գեղարվեստական պատկերի կապվածությունը դարի ոգուն, որոնք բազմապատկում են տարբեր դրականությունների ընդհանրությունները: Մարդու հանդեպ գրողի վերաբերմունքը այս խնդրում հատկապես մեծ, կարևոր ու անփոխարինելի դեր ունի:

«Արվեստագետն իր բնույթով, անտարակույս, ազգային երևույթ է,— գրում է Ջ. Այթմատովը,— բայց նրա ստեղծագործությունը արժեք և իմաստ է ձեռք բերում այն ժամանակ, երբ լցվում է մեր ամբողջ հասարակությանը հուզող պրոբլեմներին արձագանքող մտքերով ու կերպարներով: Այդ բանի համար արվեստա-

դեսը պետք է նորից ու նորից հայտնագործի աշխարհի հրաշքներից մեծագույնը՝ հայտնագործի մարդուն։ Այո, հայտնագործի։ Քանի որ մնացած բոլոր հրաշքները նա արդեն գործել է»։

Հասկանալի է մարդու հայտնագործությունն ոչ թե ընդհանրապես՝ զգացմունքային ու մտավոր մի աբստրակտ աշխարհով, որ չգիտես, թե որտեղից է գալիս և որտեղ է գտնվում, այլ՝ կոնկրետ։ Որոշակի մարդ, կոնկրետ ժողովրդի ներկայացուցիչ, իր հոգում նրա հոգսը, զգացմունքները, խոհերը։

Տարբեր ժողովուրդների գրականությունների ընդհանրությունները գոյություն են ունեցել բոլոր ժամանակներում, դրանց մերձեցումը միշտ կենդանի ընթացք ու փոխազդեցություն է՝ պայմանավորված սոցիալ-պատմական, կուլտուր-քաղաքական օրինաչափությունների ընդհանրությամբ։

20-րդ դարում այդ պրոցեսները արագանում են, հասնում անչափ անգամ աշխարհի ամենախուլ անկյունները։ Եվ գեղարվեստական պատկերը, որ պատկերում է աշխարհը, բնականաբար, չի կարող հեռու մնալ այս տեղաշարժերից։ Նրա մղումը դեպի «Օտար ափեր»՝ բնական է և անխուսափելի։

«Գրականության կենդանի հոսանքում նկատելի է բնորոշ ոճական բազմաստիճանություն։ Այս կամ այն ժամանակաշրջանում, առանձին երկրների գրական ուղղությունների շրջանակում ձևավորվում են և անհատական ոճեր, և ոճային հոսանքներ, և ժանրային ու այլ ընդհանրություններ,— եզրակացնում է Դ. Մարկովը։— Իր հերթին, ազգային տարբեր գրականություններում ուղղությունների մոտիկությունը՝ գեղարվեստական ձևերի զարգացման բնագավառում անխուսափելիորեն առաջ է բերում համապատասխին տիպաբանական տենդենցներ։ Նմանօրինակ միտումների հերթափոխության և առաջշարժման մեջ, որ պայմանավորված է պատմական իրականության զարգացմամբ, արտահայտվում են համաշխարհային գրականության տարբեր փուլերը»։

Ինչպիսի՞ն է ազգայինի և համազգայինի հարաբերությունը։

Ռուս գրականագետ Յ. Սուրովցևի «Արվեստի ազգային բնավորությունը» աշխատությունն ունի մի ենթավերնագիր՝ «Համազգայինն ու ազգայինը, կամ նորից դիալեկտիկայի մասին», որը

կարելի է ներկայացնել իբրև այս հարցի պատասխան։ Հեղինակի բացատրությունը ավելի որոշ է դարձնում պրոբլեմը։

«Համազգային» հասկացողությունը (պատմության մեջ, բնավորության, այս կամ այն ժողովրդի կուլտուրայում) դառնում է կոնկրետ հասկացություն, եթե դիալեկտիկորեն ներառնում է առանձնահատուկ—ազգայինը (յուրահատուկը), դրա միջոցով բեկում՝ կոնկրետ—ռուսականը, կոնկրետ—ֆրանսիականը, ուզբեկականը, վրացականը և այլն (առանձինը, եզակին)։ Այսպիսի մոտեցման դեպքում, «համազգային» ըմբռնումը մեզ օգնում է ըմբռնել «ազգայինի» զարգացման ընթացքը, նա չի դադարեցնում կոնկրետ—ազգայինի շարժումը, և դրա համար էլ համազգայինի ըմբռնումը դառնում է շարժվող, զարգացող կատեգորիա»։

«Համազգայինը միշտ ազգային է, ազգայինը միշտ այսպես թե այնպես՝ համազգային։ Ազգային առանձնահատկությունը հենց ընդհանուրի արտահայտման սպեցիֆիկան է»,— ավելացնում է Սուրովցևը։

Սա անհատական տեսակետ չէ, այլ արդի գրականագիտության տեսական վերաբերմունք ազգային-համազգային պրոբլեմի հանդեպ։

Ս. ԲՈՓՈՍՅԱՆ

ԲՆԱՆԿԱՐԸ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

1

Հնօրյա ժամանակներից բնությունը և բնության երևույթները լայն տեղ են գրավել մարդկության գեղարվեստական մտածողության պատմության մեջ։ Ձգտելով արտահայտել իրեն, իր էությունը, մարդը նկարագրել է շրջապատող աշխարհը։ Եվ քանի որ բնության մեջ ամեն ինչ չէ, որ եղել է պարզ ու հասկանալի, մարդը, շնչավորելով բնության երևույթները, վերագրել է նրանց գերբնական հատկանիշներ, «գիտակցական» գործողություններ և արարքներ։

Դարերի ընթացքում գիտությունը քննում ու ճանաչում է բնությունը, բացատրվում են ամպրոպն ու փոթորիկը, մթնշաղն ու ցայգալույսը, գարունն ու ձմեռը։ Այդ ճանապարհին, երբ գիտությունը իմացական համառությամբ ձգտում էր ճանաչել աշխարհի իրերն ու երևույթները, բանաստեղծական մտածողության համար բնությունը շարունակում էր մնալ իբրև խորհրդավոր, զարմանահրաշ աշխարհ։

Հնագույն ժամանակներից գնարերգության մեջ բնությունը և մարդկային պատկերացումները հանդես են եկել անխզելի միասնությամբ։ Դրա վկայությունն են ժողովուրդների բանավոր ստեղծագործությունը, միջին դարերի և նոր ժամանակների գնարերգությունը։

XX դարի սկզբներից բնությունը երգող կամ մարդկային հոգեբանության ու գործունեության բնության երևույթներին զուգակցող բանաստեղծության կողքին սկսեց ձևավորվել մի այնպիսի քնարերգություն, որը հեռացավ բնությունից և միայն բացառիկ դեպքերում էր, որ դիմում էր համեմատությունների, սրանք էլ արդեն պարզաբանում կամ խորացնում էին ոչ թե բանաստեղծության ամբողջական իմաստը, այլ նրա այս կամ այն երանգն ու մասնիկը:

Եթե Հովհաննես Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի և Վահան Տերյանի քնարերգությունն անկարելի է պատկերացնել առանց բնության, ապա Չարենցի քնարերգության մեջ նկատվում է այլ երևույթ:

Գեղարվեստական գրականության, մասնավորապես քնարերգության մեջ, բնանկարը գեղարվեստական կերպարի բաղկացուցիչ մասերից մեկն է և ենթարկվում է սինթեզի՝ անհատականացման ու ընդհանրացման երկակի օրենքին: Որպես ամբողջի մաս բնանկարը չի կարող ոնննալ գեղարվեստական կերպարներ «ձևավորողի» դեր: Չնայած դրան, գեղարվեստական ստեղծագործություններում բնությունը կատարում է մի շարք կարևոր, ինչպես և երկրորդական կարգի խնդիրներ: Այսպես. բնանկարը կարող է ծառայել իբրև ստեղծագործության ներքին և արտաքին կառուցվածքի դրսևորման, բանաստեղծի ինքնությունը, ինչպես և մարդկային անհատի քնարական ապրումներն ու զգացմունքներն իմաստավորելու միջոց: Բնանկարը, վերջապես, կարող է դառնալ բանաստեղծության բուն նյութ և նման դեպքերում, ահա, գործ ունենք զուտ բնանկարային քնարերգության հետ:

Հաճախ բնանկարի միջոցով բացահայտվում է գրողի՝ կյանքի հանդեպ ունեցած գաղափարա-փիլիսոփայական վերաբերմունքը: Վերլուծելով Տոլստոյի բնապատկերները, Պլեխանովը դրանց մեջ տեսնում էր ոչ միայն գեղարվեստական կատարելություն[1], այլև «կարդում էր» բնության հանդեպ Տոլստոյի փիլիսոփայական վերաբերմունքն ամբողջությամբ վերցրած. «Տոլստոյը սիրում է մի-

[1] «Բնությունը ոչ թե նկարագրվում, այլ ապրում է մեր մեծ գեղագետի մոտ: Երբեմն այն դառնում է գեղարվեստական ստեղծագործության գործող անձերից մեկը» (Г. В. Плеханов, Искусство и литература, 1948, стр. 651).

այն բնության այնպիսի պատկերներ, որոնք արթնացնում են նրա մեջ իր և բնության միասնության գիտակցությունը»[2] (*Ընդգծումները հեղինակինն են — Ս. Բ.*):

Իմարին, բոլոր դեպքերում չէ, որ բնանկարը ներկայացնում է հեղինակի փիլիսոփայական վերաբերմունքը: Այն դեպքերում, երբ գրողը անդրադառնում է աշխարհի բնիհանուր նկարագրին ու օրինաչափություններին՝ դիմում է ոչ թե բնանկարին, այլ բնիհանրապես բնությանը:

Բնությունն ու բնանկարը գրականության մեջ միևնույն բանը չեն: Եթե բնության հանդեպ գրողի վերաբերմունքով բացահայտվում է առհասարակ նրա փիլիսոփայական աշխարհազգացումը, ապա բնանկարը այն միջավայրն է, որի օգնությամբ բացահայտվում են այդ աշխարհըզգացման այս կամ այն կողմը:

Իր դարավոր ճանապարհին հայ գրականությունը ստեղծել է բնաբերգության դասական նմուշներ: Բնության հանդեպ վերաբերմունքով բացահայտվել են և ցուցադրվել հայ ժողովրդի հոգևոր լավագույն գծերը: Բնության լեզվով իմաստավորվել են մարդկային զգացմունքների և ապրումների, իղձերի և վշտերի ամենանրբին կողմերը և երանգները: Եվ գրականության զարգացման պատմական ճանապարհին բնության բանաստեղծական իմաստավորումը ապրել է ամենատարբեր փոխակերպություններ:

Տևյանի բանաստեղծություններում, օրինակ, բնությունը, այսպես ասած, հոգեբանացվում է.

Աստղերն են ժպտում լուսնկեն նազով,
Խաղաղ դաշտերը մութն է համբուրում.
— Ես կախարդված եմ միշտ նույն երազով,
Միշտ նույն ցնորքն է իմ սիրտը այրում:

Մտեցած երկնքից աստղերը պայծառ
Ժպտում են խաղաղ քո աչքերի պես.—
— Իմ լքված սրտի կարոտը անծայր
Ամեն ինչի մեջ որոնում է քեզ...[3]

---

[2] *Г. В. Плеханов.* Искусство и литература, стр. 652.

[3] Վ. Տեryան, *Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1960, էջ 14:*

Այս բանաստեղծության մեջ բնության երևույթներից «խաղաղ դաշտերն համբուրող» մութն ընկալվում է որպես հարազատ էության: Նույն «մութը» «Աղոթք» բանաստեղծության մեջ ստանում է այլ որակ, դառնում ահարկու՝ «Ես ընկա անդունդները խավար» և նորից ներդաշնակում քնարական անհատի հոգեվիճակին: Եվ այսպես շարունակ. Տերյանի քնարերգության մեջ միևնույն երևույթները, նայած բանաստեղծի հոգեվիճակին, նրա հուզապրումների բնույթին, ստանում են տարբեր որակավորումներ, անդրադարձվում այս կամ այն կողմերից: Այստեղ կարևորը ոչ թե բնության երևույթն է, այլ հոգեկան վիճակը, որի միջով բեկվում է տվյալ երևույթը: Ճիշտ այս եղանակով «էլեգիայի «մեռնող օրը» դառնում է հոգևոր կացության խորհրդանիշ: Տերյանը շնչավորում է բնությունը, նրա քնարերգության մեջ «լույսը մեռնում է», «մութը մանում է տները» և այլն: Բնության անձնավորված, մարդկայնացված երևույթները դառնում են քնարական հերոսի հոգևոր էության մասերն ու մասնիկները, քանի որ իբրև կանոն մարդկային հոգու և բնության վիճակները միշտ էլ միասնորեն ներթափանցված են: Բնությունը բանաստեղծը ընկալում է որպես սևեռական զգացումների հոմանիշ, բնության երևույթները գոյություն ունեն այնքանով, որքանով առկա է քնարական հերոսի գիտակցական հոգևոր ներքնաշխարհը: Այսպիսով, բնապատկերը Տերյանի բանաստեղծություններում վերաճում է հոգեբանական գործոնի: Բնության բոլոր վիճակներից Տերյանը ընտրում է որոշակի պահեր՝ մթնշաղ և լուսբյուն, ասել է՝ այնպիսի պահեր, երբ ամեն ինչ ներդաշնակ է, համահնչյուն քնարական անհատի թախծին ու տրտմությանը:

Հովհ. Թումանյանը այլ մեկնակետից է մոտենում բնությանը: Նրա ստեղծագործություններում բնանկարը գեղարվեստական հյուսվածքի կարևոր մասերից է, նրա գործող անձերից մեկը: Ներխուժումը ժողովրդական կյանքի, ժողովրդի, մարդկանց հոգեբանության խորքերը, այստեղ զուգակցվում է շրջապատի բնության և բնաշխարհի բանաստեղծական պատկերման հետ: Եվ անկախ այն բանից, թե ինչպես կծավալվեն դեպքերը՝ բարվոք, թե ողբերգորեն, բնությունը մնում է վեհ ու գեղեցիկ: Բնությունը ներկայանում

է տարբեր կողմերից՝ մերթ խաղաղ ու բարեհամբույր, մերթ փոթորկալից ու ահեղ, բայց բոլոր դեպքերում մնում է մարդու բարեկամը, այսինքն չի օտարանում մարդուն։ Թումանյանի հերոսները ապրում և գործում են հենց բնության գրկում, որը նրանց հետ «մախմծում» և «ուրախանում» է, սակայն չի միաձուլվում մարդուն։

Տերյանը նախընտրում է բնության երևույթների անցման պահերը՝ մթնշաղ, լուսաբաց՝ գունային, լուսաստվերային ընկալմամբ, որոնք առնչծում են որոշակի տրամադրություն։ Հովհ. Թումանյանը բնությունը ընկալում է ձևի, գույնի, ձայնի, բուրմունքի, կայունության, վերջության ամբողջության մեջ։ Տերյանը ստեղծում է բնանկար, Թումանյանը վերարտադրում է բնությունը։ Սրանք երկու ոչ իրարամերժ և ոչ էլ առաջնություն հաստատող բանաստեղծական հայեցակետեր են։

Բնության իսահակյանական ընկալումը բարդ է և բազմատեսակ։ Նրա պոեզիայում արտաքին և ներքին աշխարհների փոխհարաբերությունը իրականացվում է երկու եղանակով՝ և՛ նմանության, և՛ հակադրության սկզբունքով։

Իսահակյանի համար բնության ու մարդու ներդաշնակությունը երազանք է.

Ես որ մեռնիմ՝ ինձ կթաղեք
Ալագյազի լանջերում,
Որ Մանթաշից հովերը գան,
Վրաս հևան ու երթան։

Գևեղմանիս չորս դին փուխին,
Յորեն արտերն ու ցոլան,
Եվ ուռիներն մազերն սրձակ,
Վրաս բննին, անուշ լան...[4]

Ավ. Իսահակյանի համար բնությունը զգացմունքների դրամատիզմի շեշտումն է՝ մարդու և բնության վիճակների հակադրությամբ։ Տերյանի ստեղծագործություններում բնությունը միաձուլ-

---

4 Ավ. Իսահակյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 1, Երևան, 1950, էջ 89։

վում է քնարական հերոսին, Իսահակյանի պոեզիայում բնության վեհությունը ընդգծում է մարդու անմխիթար կացությունը.

Արտուտն՝ ուսին, վարդը՝ սրտին,
Գարունն եկավ, ջան գարուն,
Տուղտը՝ ծոցին, ասպղը ճակտին,
Գարունն եկավ, ջան գարուն...

Արտուտն անուշ երգում է սեր,
Սիրտըս լուռ է, քանց ձրմեռ,
Էս ինչ կարմիր վառ արև է,
Սիրտըս մութն է, քանց գիշեր[5]:

Իսահակյանին, բացի դրանից, ինչ-որ չափով ինքնահատուկ է բնության երևույթների վերացարկումը, նրա ստեղծագործություններում համաստեղվում են ինչպես կոնկրետ բնանկարը, այնպես էլ բնությունն ընդհանրապես:

Սիամանթոյի քնարերգության մեջ, որ լի է իմաստային խորհրդանիշներով՝ Վրեժ, Պայքար, Հույս, Ապագա և այլն,— բնության երևույթները նույնպես ենթարկվում են սիմվոլացման.

Պիտի գքեզ ասպատինեմ: Ես գինվեցա: Ջահս ուսիս՝ կը վառի,
Փոթորկի պես քալել կուզեմ: Արդարության համար բռնավոր՝
Արշալույսին հուրերուն տակ՝ Հողը մերկ է և ծարավ,
Եվ մեր վազքին հսկա Հույսն է որ իր կայծերը պիտի ցանե...[6]

Երբեմն Սիամանթոյի տողերը ցողվում են ռեալիստական բնանկարի երանգներով՝ խստորեն ենթարկվելով գեղարվեստական պատկերի իմաստային մտահղացմանը: Սիմվոլացումը տեղի է տալիս ռեալիստական նկարագրություններին մեծ մասամբ այն դեպքերում, երբ բանաստեղծը ցանկանում է ստեղծել հայրենիքի կերպարը.

«Ու ահավասիկ, ոսկիե որանները ավետարանական ցորյանին...
Ու հեռուներեն արգասավոր դաշտերուն տարածվումը անսահման,

5 Նույն տեղում, էջ 91:

6 Սիամանթո, Ընտիր երկեր, 1957, էջ 145:

Ամավասիկ գարունն բարձրացող հողին հոտը կենսաբեր,
Ու ամավասիկ նորեն լայն շարժումները սերմնացաններուն...

Ու ամավասիկ հոտերուն առղանցումը բլուրներեն վեր,
Ու ծաղիկներու ածուներ ձեր սպիտակ վրաններուն համար...»[7]

«Ափ մը մոխիր», Հայրենի տուն...» բանաստեղծության մեջ Սիամանթոն գտնում է այնպիսի բնորոշ մանրամասներ, ինչպիսիք են «երդիքների սպիտակ կատար», «Աստղածորան դիշերների լույս», «ահեղավազ Եփրատ», «Բակի մեջ երգող աղբյուր» և այլն։ Սիամանթոյի գյուղական և քաղաքային բնապատկերները հրդեհներ, մոխիրներ, փլատակներ են։ Միաժամանակ բանաստեղծը խուսափում է դրանց կոնկրետ նկարագրությունից և պատկերների ամբողջության է հասնում քնարական անհատի հոգևոր աշխարհի բացահայտման ճանապարհով։ Բանաստեղծության բոլոր տարրերի, ինչպես և բնանկարի խիստ փոխննթարկվածությունը զաղափարական իմաստին՝ Սիամանթոյի ստեղծագործության այս առանձնահատկությունը ավելի ակնառու է դառնում, եթե նրա «Հայ դաշտերուն պաղատանքը» համեմատում ենք Դ. Վարուժանի «Արտերուն հրավերի» հետ, մանավանդ, որ այդ երկու բանաստեղծություններում էլ իմաստավորվում է միևնույն երևույթը՝ սերմնացաններին սպասող չհերկված արտը։

Սիամանթոն չի առեղծում չհերկված արտի պատկերը, այլ դրա միջոցով բացահայտում է բռնությամբ հայրենի հողից պոկված ժողովրդի ողբերգությունը.

«— Արարատյան աշխարհներեն մինչ Հուվիտներն
Եփրատյան,
Մեր ընդերքներեն բարձրացող պաղատանքն ու
պարսավը ձեզ կուղղենք,
Կյանքին հանդեպ դրուժաններ, հեռացողներ, կամ
երկչոտներ.
Հալածականն կամ աքսորյալ, դուն վտարանդի կամ
տարագիր,

---

[7] Նույն տեղում, էջ 20։

Ո՞ւր եք, և ո՞ւր են ձեր բազուկները, որ մեր
կողերը կարորեին...[8]

Բանաստեղծի համար «Հողի ողբերգությունը» ևս առիթ է՝ արտահայտելու իր գաղափարական-քաղաքական հայացքները՝ միասնության կոչը, որը առավել ուժգնությամբ հնչում է բանաստեղծության վերջին երկտողում.

Ու այսպես՝ Զիթենիին ոստերուն հետ աստվածաբույս.
Սուրն ալ մեղմ կը ծնանի, սրբությունն ալ Յորյանին...[9]

Վարուժանը ձգտում է որսալ ձմռան քնից հողի արթնացման պահը և ստեղծում է գարնանային փթթուն տեսարան.

Գյուղականներեն հորիզոնները մինչև
Կրտարածվի մեր մայրությունը հողի:
Գարունն եկավ.— չի բավեր ձյունը թեթև
Ալ ծածկելու մեր մերկությունը հղի.

Վերադարձեք մեր ծոցը, ով մշակներ,
Առավոտներն արդեն Ապրիլ կբուրեն.
Սառնն լուծված կկարկաչեն առվակներ.
Մեր տաք կողնն ծլավ նարգիսը արդեն:

Մեզի եկեք.— ձեր սերմով լի բուռերուն
Մենք կսպասենք կիներու լուռ ըղձանքով.
Ճաճանչն արդեն խրվեցավ մեր սրտերուն:

Պիտի լեցվին քրտինքներու համրանքով
Հասկերը շեկ, ու պիտի որքան բերկրինք,
Երբ առաջի հեղ խուիր ճմլե մեր ըստինք[10]:

Սիամանթոն ուշադրությունը կենտրոնացնում է սերմնացաններին ուղղված հողի պաղատանքի, որբացած և ամայացած արտերի հրավերի, բողոքի ու մեղադրանքի վրա, և միայն նրանց «հի-

8 Սիամանթո, *Ընտիր երկեր*, էջ 215:

9 Նույն տեղում, էջ 217:

10 Դ. Վարուժան, *Երկեր*, Երևան, 1969, էջ 290:

շողութիւններն են», որ հիւսւում են վարուժանական դարման գույներով ու ռիթմերով։ Այսպիսով, Սիամանթոյի բանաստեղծության յուրաքանչյուր մասը՝ ուղղակիորեն ենթարկվելով հեղինակի նպատակադրմանը, իր վրա կրում է բնանկարի հանդեպ տարբեր մոտեցումների կնիքը։

2

Սովետահայ քնարերգությունը ժառանգել է բանահյուսության և դասական բանաստեղծության բնապատկերային մտածողության, մեկնակետերի ու ձևերի հարուստ ավանդներ և ստեղծել իր յուրօրինակ ոճը։ Ի դեպ տեղն է ասել, որ այդպիսի առանձին խնդիր իր առջև երբեք չդնելով, պոեզիան այդ հարցերը լուծել է նոր ժամանակների ընդհանուր ստեղծագործական շատ ու շատ խնդիրների հետ մեկտեղ, դրանց շարքում։

Այս իմաստով, գրական բանավեճը, որ ծավալվեց 20-ական թվականներին նաև այն հարցի շուրջը, թե սովետական գրականությանը պե՞տք է արդյոք բնապատկերային քնարերգություն թե ոչ,— փաստորեն երկրի հասարակական կյանքում բանաստեղծի և քնարերգության դրաված տեղի ու դերի, գեղարվեստական ստեղծագործությանը սոցիալիստական նոր լիցք հաղորդելու միասնական խնդիրների ու պայքարի արձագանք էր։ 20-ական թվականներին Մայակովսկու համառ և սկզբունքային վեճը «պնյզաժիստների» դեմ ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ պայքար հանուն մարտիկ և տրիբուն բանաստեղծի կոչման ու առաքելության հաստատման։

Իր ստեղծագործական ճանապարհին Ե. Չարենցը ևս 20-ական թվականներից սկսած բազմիցս անդրադարձել է իրականության և արվեստի գեղագիտական փոխհարաբերությանը ու այս կապակցությամբ, իհարկե, ոչ ուղղակիորեն, նաև բնապատկերների խընդրին՝ քնարերգության մեջ։ «Կեսգիշերային էսքիզ» բանաստեղծության մեջ, օրինակ, ծաղրվում էր ժամանակին լայն տարածում գտած գիշերային շրջմոլիկ լուսնի ավանդական պատկերով տարված բանաստեղծի «իդեալը»։ Չարենցի պայքարը բանաստեղծի կերպարն ու կոչումը սահմանափակողների ու գռեհկացողների դեմ շարունակվում է էպիգրամի ժանրում՝ 1934—37 թվականներին։

«Դանթեական առասպելում», նախահեղափոխական տարինե-
րի պոեմներում, ինչպես և բանաստեղծություններում ռոմանտիկ
բնապատկերներ ստեղծող Չարենցը, անտարակույս, դեմ էր ոչ թե
առհասարակ բնապատկերին, այլ «ավանդական բնապատկերի»
չարաշահումներին:

20-ական թվականներին գրական պայքարը ընթանում էր բա-
նավեճային խիստ լարված մթնոլորտում: Ինչպես ամեն մի պայ-
քար, դա ևս ուներ իր «խոտորումներն» ու ծայրահեղությունները:
Սակայն ուշադրավն այն է, որ իր ստեղծագործություններում Չա-
րենցը սեփական տաղանդի, բանաստեղծական ճաշակի ու զգա-
ցողության շնորհիվ հիմնականում կարողացավ խուսափել այն
«խութերից», որոնք, թերևս անխուսափելի էին գրականագիտական
ըմբռնումներում:

Բնապատկերի հարցը Չարենցի ստեղծագործության մեջ, իրոք,
ներկայացնում է մեծ հետաքրքրություն:

Հայ պոեզիային նվիրված իր ելույթներից մեկում, Չարենցը
Հովհաննես Թումանյանին համարում է այն բանաստեղծը, որը
«կամուրջ» է դասական և մեր օրերի պոեզիայի միջև: Այսպես ըն-
հանրական ձևով, եթե բնութագրելու լինենք Չարենցի պոեզիան,
ապա կարելի է ասել, որ նա դարձավ այն կիզակետը, որտեղ խա-
չաձևեցին գրական տարբեր սերունդների ավանդները: Չարենցը
ժառանգեց հայ բանաստեղծության դարավոր ավանդները, միա-
ժամանակ ներառնելով նաև դասական և ժամանակի ռուսական
պոեզիայի փորձը:

Չարենցի պոեզիայի միջով անցան գեղարվեստական պատկե-
րի, բնականաբար նաև բնապատկերի, հին և նորարարական բազ-
մապիսի ավանդույթներ և որպեսզի կարողանանք հասկանալ ու
բացատրել մեր օրերի բանաստեղծական առաջընթացի միտում-
ները, ապա անհրաժեշտ է նկատի ունենալ ոչ միայն Թումանյանի
ստեղծագործական ավանդները, որոնք պարզորոշ առկա են ժա-
մանակակից բնապատկերային (և ոչ միայն բնապատկերային)
քնարերգության մեջ, այլև Չարենցի փորձը, որը մերժեց բնությու-
նը և բնապատկերը՝ որպես բանաստեղծության բովանդակություն,
և ենթարկվեց այն ժամանակի «սոցիալական պատվերին»:

Չարենցի վաղ ստեղծագործության մեջ գծագրվում է բանաստեղծի մի կերպար, որը սիրահարված է կապուտաչյա հայրենիքի «ձյունապատ լեռներին», «կապույտ լճերին» և խանդավառ սպասում է տեսնել հայրենիքը լուսավոր ու պայծառ» («Կապուտաչյա հայրենիք»):

Նրա բանաստեղծություններում և պոեմներում («Հայրենիքում», «Գիշերը ամբողջ...», «Ու տրտում էին քո աչքերը քաց», «Երգում է քաղաքը իր երգն առօրյա», «Կապուտաչյա հայրենիք», «Դանթեական առասպել», «Սոմա», «Ամիլլա», «Ամբոխները խելագարված» և այլն) բնապատկերներն աչքի են ընկնում նուրբ բնաբանությամբ և հոգեբանական խորությամբ (տերյանական գիծ), ինչպես և գույների ռոմանտիկական խաղացումով ու խորհրդանշանների առատությամբ (սիմանթիզմական գիծ):

Իրականությունն ու բանաստեղծի տենչանքը միահյուսված են՝ պատրված կապույտ շղարշով: Տխրության ինքն էլ ողջ պատրում է նրա հոգին ու բնությունը, որոնք ապրում են մերթ փոխհակադիր, մերթ էլ ներդաշնակ վայրէջքներ և վերելքներ: Դրա կողքին կարելի է տեսնել զգացմունքների դրամատիզմ, տրամադրությունների ծայրահեղ լարվածություն, որոնք տեղ են գտել նաև բնության նկարագրություններում: Եթե Չարենցի անձնական, անհատական զգացմունքների հոսքը բացահայտվում է անհանգիստ որոնումներով լի քնարական հերոսի հոգեբանական նրբին ապրումների միջոցով, ապա հասարակականը իրագործվում է գնաքերի էպիկական նկարագրությամբ, որտեղ որոշակիորեն տեսանելի է պատմական ժամանակաշրջանը: Այստեղ ապրումների միջնորդվածությունը, կարծես մի տեսակ տեղի է տալիս մարդու արտաքին աշխարհի իրադարձությունների հետ առնչությունների անմիջականությանը:

Սակայն որքան էլ Չարենցի վաղ շրջանի ստեղծագործության մեջ, իրարից տարբեր են բանաստեղծական հիմնական այս երկու միտումները, այդուամենայնիվ, դրանց միջև հակասություն չկա: «Խավարին» և «անկման» մոտիվներին զուգահեռ զարգանում են «լրակապաշտության» մոտիվները, «կապույտի խաղաղ խորությունը» շանթահարվում է արևի ճառագայթներով, որոնք «խոցում

Ն ինչպես ասեղ»։ Արևի ողջակիզությունը Չարենցը ընկալում է որպես զոհաբերության իղձալ։

Կապույտի, ծիածանի երեք գույների վաղ Չարենցի նախասիրությունների, սիմվոլիստների հետ նրա ընդհանրությունների ու տարբերությունների շուրջը բազմիցս խոսակցություն է եղել գրականագիտության մեջ։ Բվում է ժամանակն է անդրադառնալու նաև արևմտահայ ոչ-ռեալիզմի, մասնավորապես Սիամանթոյի ստեղծագործության հետ ունեցած չարենցյան առնչություններին։

Արևմտահայ բանաստեղծներից Չարենցն ամենից ավելի մոտ է կանգնած Սիամանթոյին— մի բանաստեղծ, որն ամենից ըմբռոստն ու անընկճելին եղավ թուրքական բռնապետության պայմաններում ու, ասես, դերմարդկային մի բնազդով զգաց ու կանխագուշակեց հարազատ ժողովրդի օրհասական աղետը՝ ցեղասպանությունը։

Համադրելով հայոց բանաստեղծության այս երկու հսկաների ստեղծագործությունը, դժվար չէ նկատել, որ նրանց միացնում է ոչ միայն հայ ժողովրդի ողբերգական կացության խորունկ զգացողությունը, այլև, բեև տարբեր դիրքերից ու դիտակետերից, «խելագարված ամբոխների» հերոսության և խելահեղության կոչը՝ հանուն ապագայի, և, վերջապես, բանաստեղծական խոսքի պատկերման ու արտահայտչական միջոցների հարազատությունը։

Իհարկե նույնը չէին հայ իրականության 900-ական և 10-ական թվականները, երբ ստեղծագործում էին Սիամանթոն ու Չարենցը Իվ ժամանակաշրջանների տարբերությունը նախանշեց նրանց համար տարբեր ճակատագրեր. այն ժամանակ և այն դեպքում, երբ թուրքական արյունոտ չաթաղանի զոհը դարձավ Սիամանթոն, այդպես էլ չտեսնելով իր գովերգած ազատությունը— այդ ժամանակներում ահա կյանք մտավ Չարենցը, որին վիճակված էր տեսնել ոչ միայն՝ «կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ»,— այլև վայելել ու գովերգել «խելագարված ամբոխների» հեղափոխական պաթոսը, ընդվզումն ու երթը։ Տարբեր էին նաև Սիամանթոյի ու Չարենցի բողոքի ու ծառացման սոցիալ-քաղաքական մոտիվները, պայմանավորված՝ պատմական ժամանակներով, ապագայի հեռանկարների առանձնահատկությամբ՝ հեռավորությամբ ու մոտիկությամբ.

Այստեղից նրանց գեղագիտական սկզբունքների ընդհանրությունները ու տարբերությունները։ Եվ երբ «տարբերությունները» բնական են պատմական առումով, ապա նրանց «ընդհանրության» հողն այն է, ինչ համարում ենք ավանդույթների հաջորդականություն։

Բռնության ու չարի դեմ բողոքը, որը բնորոշ է Սիամանթոյին, նրա պոեզիայում իմաստավորվում ու հյուսվում է «իդիլլիկ» և «ողբերգական» շարքերի հակադրության եղանակով. ողբերգական շարքը մարմնավորվում է մահվան դիմակներով՝ անմեղ զոհերի ոգիների առեղծվածային դիմապատկերներով։ Դժվար չէ նկատել, որ Չարենցի «Դանթեական առասպելը» ևս կառուցված է «իդիլլիկ» ու «ողբերգական» շարքերի մեջընդմեջ օգտագործումով, ըստ որում վերջինիս առաջնանական հզորացումով։

Պոեմի արտաքին աշխարհը լի է հակասություններով. նա և հրաշալի է («իդիլլիկ շարք»)՝

Արևի ոսկի մատները իջան
Ու գուրգուրեցին հեռուները բաց։
Հավիտյան վազող ու միշտ ժրաջան՝
Խոտերի միջից սուվակը խնդաց։
Եվ ինքև նետած սլաքի նման
Դեմից մի թռչուն անցավ սրընթաց...[11]

և, միաժամանակ, լի է մահվան ու բռնության դաժան պատկերներով («ողբերգական շարք»).

...Տունկերի մեջ... տեսանք մի դիակ։
Խեղդամահ արված՝ ընկած էր մի ծեր։
Ընկած էր արնոտ խաղողների տակ՝
Նրանց ստվերին ընկեր էր դարձել...
Ու չռվել էին աչքերն այլանդակ՝
Իրենց մեջ պահած անանուն հարցեր...[12]

Չարենցը, սակայն, ավելի է խտացնում «ողբերգական շարքը»։ «Դանթեական առասպելում» բանկարը լրացնում է հերոս-

11 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1963, էջ 17։

ների հուզապրումները, որով և ինչ-որ չափով ստանում է հոգեբանական երանգ:

Հերոսների առույգ տրամադրությանը համապատասխանում են «առավոտը ջինջ», «աշխարհի հեռուն բաց, լայնատարած, արևի շնչով լվացված կարծես» և այլ արտահայտությունները, իսկ «վիրավոր հոգուն»՝ «անձրև», «ավերված ուղի» և մյուս բնութագրությունները: Ավելին՝ պոեմի գաղափարը բացահայտվում է մարդկային էության ու հոգեբանության բնությանը հակադրելու միջոցով:

Ահա բնությունը.

Օ՜, խորհուրդների հավերժական մայր,
Որ տառապանքի ու տարափի մեջ
Հղանում ես միշտ կյանքեր անհամար—
Հազար գույներով՝ հազար ելևէջ,—
Որ հղանում ես աշխարհի համար
Հավիտենական կշռույթների վեճ...

Ահա և մարդը.

Օ՜, դու, բարբարոս, խելագար, ցավոտ,
Երբեմն իմաստուն, երբեմն— դազան,
Աշխարհներ այրող կախարդական խոտ,
Աշխարհներ շինող բախտի գավազան,—
Դիվային ոգի՝ ճահիճների մոտ,
Ոչնչի մասին— աղոթք սրբազան...[13]

Բնանկարի օգտագործման առատությամբ առումով «Դանթեական առասպելը» առանձնանում է Չարենցի մյուս ստեղծագործություններից, ինչպես և հեռանում է Սիամանթոյից, թեև արտաքին աշխարհի նկարագրությամբ ևս Սիամանթոյի և Չարենցի արտահայտչական միջոցները համընկնում են: Ինչպես Սիամանթոն, Չարենցը հետևողականորեն նշում է գործողության ժամանակը, նկարագրում է բնության տեսարանը, նրա գունա-հեռանկարային պատկերը, որոնք չափազանց դիպուկ են և լակոնիկ:

13 Նույն տեղում, էջ 36:

Սիամանթոյի պես Չարենցը ևս բոլոր հնարավոր հնարանքներից նախընտրում է ճանապարհը, որով անցնում են նրա հերոսները («Դանթեական առասպել», «Ամբոխները խելագարված», «Հարդագողի ճամփորդները» և այլն)։ Այդ ճանապարհը միաժամանակ և՛ կոնկրետ է և՛ սիմվոլիկ։

Սիամանթոյի և Չարենցի ճանապարհները նույնանման չեն, սակայն, ինչպես Սիամանթոյի հասուն, այնպես էլ Չարենցի վաղ ստեղծագործություններում պարզորոշ դծագրվում են երկու ճանապարհ՝ դանթեական տառապանքի և խելագարված ամբոխների հեղափոխական պայքարի ճանապարհները։

Հասուն շրջանի ստեղծագործություններում Չարենցը նույնպես օգտվում է ճանապարհի խորհրդանիշից, բայց արդեն այլ իմաստով։

Սիամանթոյի «դանթեական ճանապարհը», ինչպես և Չարենցի ուղին, անցնում է մահի և մոխիրների միջով։ Սիամանթոյի բանաստեղծական շարքերի, ինչպես և Չարենցի մի քանի պոեմների հերոսները ոչ թե առանձին անձինք են, այլ մի ճակատագրով կապված, նույն ճանապարհով դեպի նպատակը քայլող մարդկային խմբեր։ Մասսայական հոծխումբ տեսարանները ընդհատվում են մենախոսություններով, մեներգով կամ խմբակային երգերով։ Սյուժետային դծերի բազմապատկությունը, որը պայմանավորվում է հանդրեձի (ракурс) զարմանալի ճկունությամբ, իր հերթին հաղորդում է ստեղծագործությանը սիմֆոնիկ հնչեղություն։

Արյունակցական նման երակներ կարելի է մատնանշել նաև «Ամբոխները խելագարված» պոեմում։ Թե՛ Սիամանթոն, և՛ Չարենցը հաճախ են օգտագործում առարկաների հանդեպ իրենց վերաբերմունքը արտահայտող նմանօրինակ մակդիրներ. «հավատ ճամփա», «խելառ, քմահաճ բախտ» և այլն (Չարենց), «հայրենի տուն՝ ամբ մը մոխիր», «արյունաոուշտ կատաղանքի ու կարոտի դիշեր» (Սիամանթո). հաճախ օգտագործում են նաև նույնատիպ բառեր՝ «ողջակիզում», «մաքառումի օրեր», «հորիզոններ», «դանթեական ճանապարհ», «ամբոխ», «խելահեղորեն» և այլն, նույնատիպ խորհրդանիշներ, որոնցից ամենագործածականն են Արևը, որին ձգտելով, հերոսները «նվաճում են հորիզոնները» (Սիաման-

թո), և ճանապարհը։ Հաճախ համընկնում է նաև ստեղծագործությունններում պատկերվող ուրտը՝ ճակատամարտ, այն քաղաքը, որը պետք է նվաճվի, արշավանք և այլն (Չարենցի, ինչպես և Սիամանթոյի գրչի տակ քաղաք բառը գրվում է մեծատառով և երկու դնպքերում էլ խորհրդանշում՝ ստրկություն)։

«Խելագարված ամբոխների» ընդհանրական կերպարը Չարենցը ստեղծում է «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմներում։ Սակայն առաջին անգամ այդ կերպարին հանդիպում ենք Սիամանթոյի «Դյուցազներեններում».

Ըմբոստացողներու ամբոխն երբ առավոտին մեջլեն
խելահեղորեն կը հառաջանար
Դեպի բախումները նորանոր ու նպատակը սրբազան,
Տեղափոխվող անտառներու զարհուրանքը տարածելին՝
Ու նվաճելով հորիզոնները սարսափահար,
Հանկարծ երկու ձևեր, դաժանորեն ոսկառապեն,
Իրենց սուրերը արեգակին՝ ու ծանրադեմ մեզի ըսին...[14]

Բանաստեղծության ոճերի նման մոտիկությունը, իհարկե, երբեք էլ չի նույնացնում Չարենցին ու Սիամանթոյին։ Սիամանթոյի ստեղծագործության մեջ առատորեն օգտագործվում են կիսամիստիկ գույներով շաղախված «Ձևեր», «Տեսիլներ», «Լուրվականներ» և այլն։ Չարենցի երկերում բացակայում է այսօրինակ միստիկական շաղախը։ Մինչ Սիամանթոյի սիմվոլիկան, ինչ-որ չափով և ինչ-որ տեղ վերացական է, չարենցյան սիմվոլիկան Հոկտեմբերյան հեղափոխության ազդեցությամբ ստանում է պատմական կոնկրետություն և որոշակիություն։ Այսպես, եթե Սիամանթոյի «ըմբոստացողներու ամբոխը» դա «արև հագած» ժողովրդի վրիժառու ասպետներն են, ապա Չարենցի «խելագարված ամբոխները»՝ հանուն աշխարհի սոցիալական հեղաշրջման պայքարի ելած ժողովրդական որոշակի զանգվածները։ Թեև ինչ-որ չափով անորոշ, Չարենցը ներկայացնում է մասսաների սոցիալական բնութագիրը. նրանք եկել են քաղաքներից, ուր թողել են մշուշը՝ «որ կյանքի վրա մխաշաղախ ամպ էր դարձել», գյուղից, հողից՝ «որի վրա

14 Սիամանթո, *Ընտիր երկեր*, 1957, էջ 7։

կյանքը հլու ոչ մի ոսկի հասկ չծնավ», ստեպներից՝ «որ... բանտ էր դարձել» և այլն: Երկու բանաստեղծների մոտ էլ մասսաների թրշնամին պատկերվում է քաղաք խորհրդանիշով, որը պետք է դատվի: Միամանթոն սահմանափակվում է նրանով, որ դա անվանում է սուրբության քաղաք: Չարենցի «Ամբոխներում» առկա են կոնկրետ պատմական գծեր: Դա ժամանակի կապիտալիստական քաղաքն է՝ իր հրեշավոր նկարագրով: Չևական մյուս նմանությունները՝ կոչեր, հավաք, արշավ դեպի քաղաք և այլն,— այս դեպքում ընդգրկած է հեղինակների ձգտումով ցույց տալ պայքարի մասսայական բնույթը, մասսայական խելագար ձգտումը դեպի ազատություն, որ Միամանթոյի մոտ ուրվագծվում է որպես ցանկալի երազ, բաղձալի կոչ, Չարենցի ստեղծագործության մեջ իբրև բանաստեղծորեն պիտակցված եղելություն, բայց երկու դեպքում էլ՝ որպես ազատության հասնելու միակ միջոց: Համեմատության համար բերենք երկու հատված Չարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմից և Միամանթոյի «Ճակատամարտ» բանաստեղծությունից:

Չարենց՝

Արևի տակ իրիկնային, իրիկնային հրով վառված՝
Այդ հին դաշտում կռվում էին ամբոխները խելագարված:
Քաղաքներից ու գյուղերից, ստեպներից հեռու ու մոտ՝
Եկել էին նրանք նորից՝ հուսավառված ու կրակոտ...[15]
Ամբոստացած, խելագարված, չտանելով հին կյանքը էլ՝
Անծիր դաշտում այդ հավաքված՝ նրանք կռվի էին ելել...[15]

Միամանթո՝

Ու հորիզոններուն ու հողերուն բոլոր գոտիներեն,
Այսպես, վայրագորեն ու քինահույզորեն ու հաղթականորեն,
Եկան, եկան, եկան Անոնք, իրենց դեույթովը գժոխային
Սասանելեն պաշտավայրը...[17]

Չնայած ակնառու տարբերությանը, դժվար չէ նկատել, թե

---

15 Ե. Չարենց, *Երկերի ժողովածու*, հ. 2, էջ 81:

16 Նույն տեղում:

17 Միամանթո, *Ընտիր երկեր*, էջ 13:

ինչքան համահնչյուն են Չարենցի խելագարված ամբոխների տրամադրությունները Սիամանթոյի «վայրենալանջ երիվարների փոթորկալարին»:

«Ամբոխները խելագարված» պոեմում ամենախոր և արտահայտիչ կերպով է դրսևորվել Չարենցի արևի պաշտամունքը, արևի սիմվոլիկան: Այստեղ Արևը և՛ հեղափոխական պայքարի նպատակ է, և՛ դինվորների բնութագիր, և՛ ճակատամարտի ազդանշան: Արևը օգտագործվում է նաև իբրև ամենատարբեր իմաստներ խտացնող մակդիր:

Մոտավորապես «Ամբոխների» ստեղծման նույն շրջանում է, ահա, որ Չարենցի պոեզիան ողողվում է բոցեղեն կարմիրով, արյան, կրակի և հեղափոխության գույներով. «բորբ արև», «արևը ինձ», «կարմիր քուրա», «արնավառ փայլ», «արեգակի կարմիր փայլ», «դաշտը... հրակարմիր», «դաշտը... շառագունված ու արևուն», «կարմիր օդ», «հրաբոսոր», «արնաքամ», «արյունամած», «կարմիր ուղի» և այլն:

Հեղափոխական ճակատամարտի մասին գրված Չարենցի պոեմում չկա ռազմական գործողությունների ոչ մի նկարագրություն, պայքարի պաթոսը կրկներգի մեջ է. «Եվ երգելով կռվում էին ամբոխները խելագարված»: Դրության բարձր լարվածությունը, մասսաների ազատագրական տենչն ու հեղափոխական ձգտումները Չարենցը իմաստավորում է բնապատկերի միջոցով:

«Ամբոխներից» հետո Չարենցը բնության ռոմանտիկական սիմվոլացմանը վերադառնում է ավելի ուշ՝ 1933-ին, «Մահվան տեսիլ» պոեմում, որի վերնագիրը և բնաբանը առնված է Սիամանթոյից: Ավելին՝ Չարենցի ստեղծագործության հիմքը շաղախված է Սիամանթոյի «ողբերգական» շարքի եղանակով: Ինչպես և Սիամանթոն, Չարենցը «Մահվան տեսիլում» Մահ, Սարսափ, Անցյալ և այլ խորհրդանիշները գրում է մեծատառով.

Եվ Մտածումս ահա, որպես մշտնջական ու կորովի Քարոն,
Նավարկում է դեպի Անցյալը, դեպի Արդարն,
դեպի ափը Մահվան ու Սարսափի...[18]

---

18 Ե. Չարենց, *Երկերի ժողովածու*, հ. 4, էջ 226:

Ինչպես «Դանթեական առասպելում», Չարենցը մինչև վերջ խառնում է գույները և ինչ-որ տեղ անցնելով «Բուլյտարելիի» սահմանները, տուրք տալիս նատուրալիստական նկարագրություններ:

Չարենցի ստեղծագործական զարգացման համար բնորոշը, սակայն, այն է, որ «Ամբոխներից» հետո, նա հրաժարվում էր բնանկարի վերը նշված օգտագործումից և «բնության աշխարհին» դիմում հարվածուտ դեպքերում: Անգամ գարնանը նվիրած բանաստեղծությունը նա հյուսում է Հայաստանում տեղի ունեցող պատմական-սոցիալական փոփոխությունների տեսանկյունից:

Վաղ տարիների անձնական քնարերգության գունային սիմվոլիկան, «մթնշաղի» մոտիվները, որոնցով նա մոտենում է վ. Տերյանին,— հետագա ժամանակների ստեղծագործության մեջ տեղի են տալիս բնության ռեալիստական ժլատ գծագրերի առջև, և միայն Արևն է, որ մշտապես մնում է նրա հետ:

Դժվար է նշել Չարենցի որևէ բանաստեղծություն կամ պոեմ, որտեղ արևը հանդես չգա ամենատարբեր բառակապակցություններում, ամենատարբեր իմաստներով: Արևը Չարենցի համար դառնում է այն մշտնջենական գույը,— որով ստուգվում և չափվում է ամեն ինչ աշխարհում.

Իմ Երգ, իմ քնար, օրերի միգում
Ինձ անդարձ տրված արևոտ իմ կին...[19]
(«Մուսային»)

Եվ սիրում եմ ես «աշխարհ ու արև...» (IV, էջ 38)

Հարկավոր է երկար մաքառել,
Որ գործը լինի մնայուն,
Ինչպես միջօրեի արև...[20] *(«Էպիքական առավոտ»):*

Ստեղծագործական և ոչ մի շրջանում չխափանվեց չարենցյան «արևապաշտությունը». նրա պոեզիայում Արևի պատանեկական իղձն ու երազանքը («Գիշերը ամբողջ...», «Ով կհանդիպի», «Ու

19 Նույն տեղում, էջ 226:
20 Նույն տեղում, էջ 41:

տրտում էին քո աչքերը թաց» և այլն) հեղափոխության տարիներին վերաճեց արևին ուղղված աննական ձոնի («Ամբոխները խենթացրված», «Ուխնյակներ արևին»), արևային կենսասիրության:

Ջարենցը առաջիններից էր, որ սովետահայ քնարերգության մեջ ստեղծեց սոցիալական հատկանիշներով հագեցած քաղաքային բնանկարներ, որտեղ պարզորոշ երևում է քաղաքի «ներքինն» դիմանկարը՝ նրա արտաքին գծերի միջոցով արտահայտելու միտումը:

«Էպիքական լուսաբացի» Homo Sapieus նովելում մի «հրանջող» քաղաքի նկարագրությամբ ուրվագծվում է կյանքի միապաղաղությունը.

Փողոցը... երկու շարք մի հարկանի տներ՝
Դեղին, գորշ, վարդագույն, կրկին դեղին:
Իսկ մեջտեղում՝ շոսսե:— Փոշոտ, նեղ,
Ինչպես գյուղական սայլուղի...
Շոգ: Փոշի: Խաղաղություն[21]:

Սրա հետ մեկտեղ «էպիքական լուսաբացում» նկատվում են բնանկարի գաղափարայնացման միտումներ: «Թուղթ Ակսել Բակունցին գրված Լենինգրադից», «Հոկտեմբեր 25—26, 1917» բանաստեղծություններում Լենինգրադի նկարագրությունը խոպոտ զուրկ է տեղային (լոկալ) գծերից: Այն ընկալվում է որպես հեղափոխության քաղաք, «նոր կյանքի» օրրան, այսինքն՝ գծագրված է ոչ թե բնանկարային, այլ զուտ հեղափոխական տեղաշարժերի տեսանկյունից.

Այս քաղաքում, ուր ցուի արքաներ են ապրել,
Ուր շաչել է մտրակը սատրուկների վզին,
Որպես վերին պարգև,— ուր հյուսիսի
Մառախուղի նման այս անտարբեր

Իշխաններն են դարեր առևանգել, հարբել,
Կախաղաններ կանգնել հարյուրներով,—

---

21 *Նույն տեղում, էջ 77:*

Այս քաղաքում հիմա նոում է կյանք մի նոր,
Ջարմանալի մի կյանք...[22]

Նույն սկզբունքով են հյուսված նաև «Հրաժեշտ Լենինգրադին», «Ն. Ն-ին՝ Լենինգրադից», «Գարուն», «Ձմեռային պալատի ներքնահարկում», «Անակնկալ հանդիպում Պետրոպավլովյան ամրոցում» գործերը: Դրանց մեջ քաղաքի դիմանկարում ոչ թե շեշտվում է արտաքին գեղազարդը, այլ ներքին սոցիալ-քաղաքական էությունը: «Հոկտեմբերի 25—26, 1917» բալլադում Նևային վերաբերող կրկնորդը՝ «Այնտեղ հնոում, ուր գորշ Նևան է տարուբերում իր լայն իրանը ալիք-ալիք»,— ստանում է խորհրդավոր երանգ, նախապատրաստում իրադարձությունների հետագա ընթացքն ու շիկացումը: Այս եղանակով Ջարենցը վերադառնում է ստեղծագործական վաղ շրջանի գեղարվեստական ոճաձևին, սակայն բնապատկերի ոչ թե ռոմանտիկական, այլ ռեալիստական շնչավորումով:

Արդեն ասվեց, որ Ջարենցի ստեղծագործություններում բնությունը ապրում ու շնչում է ինչպես մարդուն շրջապատող աշխարհի մի մասը: Եվ այս հաղորդակցությունը բնության հետ նրա պոեզիայում ստանում է ավելի զուգորդական բնույթ: Այսպես՝ «էպիքական առավոտ»-ում բնաբանական հերոսի հանդիպումը հասունության առավոտին զուգորդվում է արշալույսի խաղաղ տեսարանին: «Այրված երգեր» բանաստեղծությունը հյուսված է զուգորդական մի քանի շարքի միջոցով.

Երբ երեկոն իջավ. որպես հոգնած ճամփորդ,
Եվ փոշապատ նստեց տանիքների վրա,—
Եվ սենյակս մտա իմ խոհերի ճամփով
Եվ հանեցի երգերըս մի երեկո գրած...[23]
(հ. 4, էջ 45):

Փոշապատ է երեկոն, փոշապատ է նաև հոգնած ճամփորդը. երեկոն իջնում է տանիքների վրա, իր մտքերի ճամփով է գնում

22 Նույն տեղում, էջ 72:

23 Ն. Ջարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 45:

բանաստեղծը, ինչպես գնում է նաև այն հոդնած ճամփորդը՝ փոշոտ երկոն. մտորումների ճամփա, հոգնած ճամփորդ, որ ինքը բանաստեղծն է։ Այսպես՝ «բնանկարային» մի պատկերով բացահայտվում է սեփական երգերը այրող մարդու հոգևոր աշխարհը։ Պետք է նշել, սակայն, որ Չարենցի հետագա տարիների ստեղծագործության մեջ գուգորդական այս եղանակը զարգացում չի ապրում։ Նրա պոեզիայում հետզհետե բյուրեղանում են Արևի, հետագայում ճամփանների («անհաս», «քարքարոտ», «մաքառումի», «լուսավոր» և այլն՝ նայած իմաստին), Առավոտի կամ Արշալույսի զավակների խորհրդանիշները.

Եղել ես հաճախ արևին մոտիկ,
Տեսել ես զավակներ լուսաձյունե...[24]
(«Երդ մաքառումի»)

Չարենցի ուշ շրջանի ստեղծագործություններում բնապատկերին որևէ կարևոր դեր չի տրվում և օգտագործվում է միայն այն հազվագյուտ դեպքերում, երբ գաղափարական կարևորություն են ստանում իրադարձության տեղը կամ ժամանակը («Կոմունարների պատը...», «Մահվան քայլերգ» և այլն)։

Եթե Չարենցի ստեղծագործությունը ընթացավ բնությանը հեռուզհեռե օտարացող, բնապատկերին որպես երկրորդական բանաստեղծական արտահայտչական միջոցի դիմող կամ չդիմող քնարերգության ուղիով, ապա նրա ժամանակակիցը՝ Գուրգեն Մահարին, շարունակելով Տերյանի, Թումանյանի, Իսահակյանի ավանդները, արտահայտեց իր աշխարհափիլիսոփայությունը «բնության լեզվով»։

Մահարին յուրովի կարդաց բնության բաց գիրքը և ծառայեցրեց իր քնարին և՛ իբրև գեղարվեստա-ճանաչին ընկնող, և՛ իբրև քնարական ինքնաարտահայտման միջոց։

Մահարու բնապատկերային գեղարվեստական մտածողությունը ունեցավ իր հետևորդները և ազդեցություն թողեց եւպատերազմյան սովետահայ պոեզիայի զարգացման վրա։

---

[24] Նույն տեղում, էջ 12։

Մահարու վաղ շրջանի ստեղծագործությունները հարուստ են տերյանական շնչով համակված բնանկարային պատկերներով, ապրումի և բնապատկերի ղուզորդական առնչություններով, զարմանալիորեն որշակի գունային և հնչնային երանգներով (ճերմակ Ճամփա, սև վերջալույս, կապույտ կայմ, արևի ոսկի և այլն, ձորում՝ ջրերը հնչուն, անլուսնի երգ, զանգ ղողանջուն և այլն):

Տերյանական երանգները շատով տեղի են տալիս նոր գույների ու եղանակների, կապույտին ու սպիտակին փոխարինելու են գալիս վառ կարմիրը, բոսորը, զանգերի ղողանջին՝ շոգեթարշերի սուլոցները: Սակայն այս և նմանօրինակ նախասիրությունները երկար չեն տևում վաղ Մահարու քնարերգության մեջ: Նրա «Բարդիները» և առավել ևս «Մրգահաս» ժողովածուն բնության նկատմամբ մահարիական «անխառն» վերաբերմունքի արգասիք են:

Ինչպե՞ս է բնապատկերի միջոցով արտահայտվում բանաստեղծի կենսափիլիսոփայությունը: Բնության ո՞ր վիճակներն են նրան ավելի հարազատ:

Մահարին բնության ներդաշնակ վիճակների երգիչ է: Մարդը՝ իր բարդ, հակասական ապրումներով բնության մեջ խաղաղվում է, գտնում է այն ներքին ներդաշնակությունը, որին ձգտում է ամենուր: Դրա համար էլ մարդու ձուլվածությունը բնության, նրանց ներդաշնակ փոխհարաբերությունը հարազատանում են մարդու կյանքի հետ, բերում հաշտության զգացում:

Նրա ստեղծագործության այս երանգը արտահայտվել է բազմաթիվ բանաստեղծություններում և պոեմներում: Ավելի անմիջականորեն այն արտացոլվել է «Անդորրություն» բանաստեղծության մեջ.

Շուրջը անտառ է, մացառ ու թուփ,
Պուրակներ շուրջը, շրջող շողեր.
— Օ՛, փուվիր, լուսե խաղաղություն,
Կանաչ իմ, մայր իմ, սեր իմ շողեր:

Շուրջը խարշափ է, շուրջը շրշյուն,
Այդ ծաղիկներն են մեղմ աղոթում,
Ու ծաղիկների քնքուշ շուշուն
Շրջում է արտում, հովտում, օդում.

Ես երազել եմ այս պահը, երբ
Ջուլվում է կյանքը թավուտներին,
Ու ծաղկի նման մի բալմաթերթ՝
Տրվում է շաղին, շողին, հովին։

Խորն է, անհատակ այս անուրջը,
Ջուրը մի ծանոթ երգ է հուշում.—
Այդ Մեծարենցն է շրջում շուրջս,
Ու շեր է հուշում հովի շուշուն...[25]

Մահարու բանաստեղծություններին շաղախված վշտի երանգները պոեզիայի բովանդակություն չեն դառնում, որովհետև նրա աշխարհազգացողության լեյտմոտիվը կենսասիրությունն է, որի դրսևորման պայմաններից մեկն է, բնության հանդեպ հեղինակի ունեցած վերաբերմունքն է։ Նրա «բնությունը» երբեք չի «տխրում»։ Վիշտը ունի իր սոցիալ-հասարակական կամ անձնական պատճառները, նա ունի որոշակի հասցե. բանաստեղծի տառապանքների հանդեպ «անտարբեր» բնությունը «ուրախ է կամ տխուր»՝ անկախ քնարական հերոսի ապրումներից («Հովերգ», «Հին այգու դռան», «Երկու տրիոլետ», «Ամառ», «Աշուն» և այլն)։

Մահարու քնարերգության այս հատկանիշը դրսևորվել է վաղ շրջանի բանաստեղծություններում։ Օրինակ.

Տոթ է։ Կանգնել է առավոտը,
Իսկ սաղարթներում ուշաթափվել են
Մրգերը։ Չի շնչում օդը,
Շենքերը կանգնած են անտարբեր։

Ախ, հիմա երկրիս արտերում
Խշշում է ջուրը, երգում հովը,
Ջվարթ հասկերը սիրով զարթնել են,
Եվ աղմկում է կանաչ ծովը։

Լուռ։ Այգու խորքում երգում է հոպ.
— Տոթ է...[26]

25 Գ. Մահարի, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 56։

26 Նույն աեղում, էջ 18։

Ավելին: Մահարին կաթծես ին ղպացմունքի, տրամաբրության «առաջնության» տալիս է բնության. նին ախտը է՝ ապա պայծառանում է բնության «ուրախության» առջև: Վարդենու զվարթ հուսը, որ ծաղկելու է իր դիրեղմանի վրա, կպատմի կյանքի մասին, այն մասին, որ իրեն այցի է նկել սիրած աղջիկը, և նրա ուրախությունը կդառնա իրենը: «Հովերգ» բանաստեղծության մեջ թիներն ու ծառերը շշնջում են անցած սիրո մասին, սակայն իրենք հրավառված են կյանքի բուռն ուրախությամբ, որը վարակում է նաև բնաբանի հերոսին: Եվ ինքը՝ մարդը, դառնում է կյանքի ուրախության մասնակիցը: Ահա «Հովվերգության» բանաստեղծության վերջին երկու քառատողը.

Ջրնկ ես քո հասակը,
Գույներդ ծածան,
Դու անուշ, հարազատ իմ,
Իմ սեր— ծիածան:

...Այդ ես եմ այդպես քշում,
Շրջում եմ լեռներ,
Նստել եմ կարմիր նժույգ,
Գալիս եմ՝ բռնեմ...[27]

Նոր կյանքի ծիլերի զարթոնքը, նաև բնության բեղմնավոր հատունության պահերը առավել գրավիչ են Մահարու համար:

Ի տարբերություն դասականների, Մահարին առավել հաճախ է դիմում ոչ թե բնության ընդհանրապես, այլ նրա այն երևույթներին, որոնք անմիջականորեն կապված են մարդու աշխատանքային գործունեության հետ: Եվ շնորհակալ բնությունը վերադարձնում է նրան իր «քրտինքն ու արյունը» ճոխ ծաղկումով, հարուստ բերքով,— մի վերաբերմունք բնության հանդեպ, որն ինչ-որ եղրերով մոտենում է Դ. Վարուժանի «Հացին երդին», սակայն դրսևորվում է այլ պայմաններում, այլ չափումների մեջ:

Մահարու պատկերավոր զուգահեռներն ու համեմատությունները, ինչպիսիք են՝ ստեղծագործ աշխատանքի և հողի հետ կապ-

27 Նույն տեղում, էջ 49:

ված գործունեությունը, պոեզիայի համեմատությունը բերքառատ այգու և այգեստանների հետ, բանաստեղծին՝ այգեպանի հետ,— պրոզի ոճական-գեղագիտական կոնցեպցիայի արտահայտություն են և հետպատերազմյան հայ քնարերգության մեջ հանձինս վ. Դավթյանի («Գինու երգը») և հատկապես Հր. Հովհաննիսյանի («Հրաշալի այգեպան» շարքը, «Ծովի լռությունը») ունեցավ իր հետևորդները։

Հարազատ և թանկ է Մահարուն աշունը՝ հասունության, բերքի և... իմաստության ժամանակը («Խոհ», «Հասկերն են խոր շշնջում», «Հնձանների փառքը», «Խնդություն», «Հնձաններ», «Աշուն» և այլն)։ Աշունը ուրախության ալիք է բարձրացնում բանաստեղծի հոգում.

Հասկե՞րն են խոր շշնջում.
Հասկե՞րը, թե սիրտը իմ.
Աշուն իմ, ալվարթ աշուն,
Հասար դու իմ կարոտին։

Աշուն իմ վառ ու վերջին,
Դաշտերի դեղնաբաշ ձի.—
— Թռչուն ես՝ անցար վերից՝
Արևի միրգը կացիդ...[28]

Բնության երևույթների հետ կապված այլաբանությունները մեծ տեղ են գրավում Մահարու ստեղծագործական աշխարհում։ Հայրենիքի հանդեպ տածած սերն ու գուրգուրանքը, մարդու բարդ և խոր ապրումները բազմիցս արտահայտվել են այլաբանորեն։ Մահարին համեմատական զուգահեռներով է զարգացրել հայրենասիրական մոտիվները։ Նրա մոտ հայրենիքը «ոսկե մազերով» աղջիկ է, «առավոտ», «նոր ծիլ», «մրգաստան», «հնձան» և այլն։ Առավել բանաստեղծական է բարդու՝ որպես հայրենիքի խորհրդանիշի, պատկերը, որը սակայն կարող է կերպարանափոխվել մերթ՝ հայրենիքի կարոտի, մերթ՝ երգի, մերթ՝ մանկության.

---

28 Գ. Մահարի, *Երկերի ժողովածու*, հ. 1, էջ 99։

Ա՛խ, իմ դաշտերը լայն ու արձակ,
Եվ մեր խրճիթը, կալը, դեզը
Երազի նման եկան, անցան,
Սպիտակ իմ դաո, Բողի քեզ էլ...

Եվ օրորում էր իմ սիրտը Բույլ
Անուշ շրշյունը հեռու արտի,
Ու գլխիս վրա խշշում էր խուլ
Դաշտերում Բողած հերմակ բարդին...[29]

Սակայն այլաբանության հետ մեկտեղ դրսևորվում է նաև բանաստեղծի ուղղակի խոսքը՝ կոչերի, դիմումի, երբեմն էլ մտերմիկ խոստովանանքի ձևով: Այսպիսով բնապատկերը Մահարու բանաստեղծություններում դառնում է կերպարի, զաղափարի անբաժանելի մասը («Զարևնցի հետ», «Անտառ, անտառ, քանի ծառ», «Դևը դնդում է, դիտեմ», «Մահ», «Հոհ», «Անանձնական» և այլն): Օրինակները շատ են, բերենք ամենակարճը.

Դևը դնդում է, դիտեմ,
Լայն ստվերում ձեր տան
Առուն երգուն ու մեղմ,—
Դևը երգում է հիմա:

Բարդինները երկար,
Ծաղկանոցը դեռ Բարմ...—
Ջրի նման եկա,
Ջրի նման կերթամ...[30]

Մահարու պոեզիայում մեծ տեղ են գրավում հասարակական կյանքի, անձնական մտորումների, բանաստեղծական ոգեշնչման, երգի ծնունդի պահերի բնության երևույթների հետ համեմատությունները: Այսպես՝ հեղափոխությունը համեմատվում է կարմիր դոտի կապած ձիավորի, փոթորկի հետ, երկիրը՝ այգեստանի, մոր կենցաղը՝ բողբոջների, երգը՝ վրնջացող ձիու, նրա ծնունդը՝ անձրևի հետ և այլն:

29 Գ. Մահարի, *Երկերի ժողովածու, 1926, էջ 12:*

30 Գ. Մահարի, *Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 112:*

Ահա այս իմաստով բնորոշ բանաստեղծություններից մեկը՝ «Աբովյան փողոցի ծառերին»: Համեմատելով իր երգերը աքաղաղ հետ, Մահարին հույս է հայտնում, որ նրանք կապրեն և նրանց «կսիրեն նոր սերունդները», ինչպես կապրեն և կսիրվեն Աբովյան փողոցի ծառերը:

— Գիտե՞ք, անուշներ, ձեզ հետ միասին
Ես էլ տնկեցի երգերիս ծառը,—[31]

մանրմիկ անկեղծությամբ շշնջում է բանաստեղծը:

«Ծովի երգեր» շարքում Մահարին ինչ-որ չափով փոխում է իր ստեղծագործության բնորոշ բնության բանաստեղծական վերարտադրության մեկնակետը: Բանաստեղծության առարկա է դառնում ինքը՝ բնությունը, տվյալ դեպքում՝ ծովը, և այն մտորումներն ու ապրումները, որոնք ծնվում են վերջինիս անմիջական ազդեցության տակ: Այսինքն՝ մտորումն ու ապրումը ենթարկվում են բնության այս կամ այն վիճակին և նրան վերագրվում են մարդկային զգացումներ.

Ամբողջ գիշերը ծեծվեց ծովը,
Ամբողջ գիշերը նա անհանգիստ,
Հանգիստ չմնաց ծովահողմը
Ու երգեց սիրուց, երգեց կյանքից:

Երգեց անցյալից ու գալիքի
Վեհ պայքարներից երգեց ծովը,
Ու քայլեց ծովը ալիք-ալիք,
Ու չդադարեց ծովահողմը:

Ու բացվեց խաղաղ մի այգաբաց,
Ծովը հանգիստ էր, ասես հոգնած,
Աչքերի նման արցունքից թաց,
Աչքերի նման կապույտ ու բաց...[32]

Ինչպես Զարենցը, այնպես էլ Մահարին, շոշափեց զուգորդական քնարերգության ոսկեբեր հանքերը, որը հնարավորություն էր

31 Նույն տեղում, էջ 123:

32 Նույն տեղում, էջ 167:

ընձեռում ժամանակակից քաղաքաբնակ մարդու և բնության ևս մի հնարավոր փոխառնչություն։ Ահա Մահարու «Ձյուն» բանաստեղծությունը.

Ձյուն նազուն, մեղմօրոր ու խաղաղ՝
Երկնքում մահացած թռչունի
Փետուրներ, փետուրներ նրբամազ,
Ու կարծես սկիզբ ու վերջ չունի։

Ինձ տիրել է հիմա մի անուժ,
Մի անզոր, անողոք մաքառում...
— Կանցնի այս ձմեռը վաղ թե ուշ,
Ու կգա արևոտ նոր գարուն։

...Երկնքում թռչուններն են մեռել,
Մաղում են փետուրներ հեռավոր,
Սուզվում են մշուշում դաշտ, լեռներ,
Ձյուն նազուն, ձյուն խաղաղ, մեղմօրոր...[33]

Այստեղից միայն մի քայլ է մնում դեպի Պարույր Սևակի զուգորդական քնարերգությունը, քնարերգություն, որը յուրովի իմաստավորեց ու արտահայտեց մարդկային զգացմունքների, մտորումների ու տրամադրությունների և բնության երևույթների կապակցությունը։

Զուգորդական ճանապարհով մշակվեցին էապես «բնապատկերային» լինելուց շատ հեռու բանաստեղծություններում բնապատկերի օգտագործման ինքնատիպ ձևեր, որոնք դարձան քնարական ինքնադրսևորման եղանակներից մեկը։ Ինչպես դասականները, Պ. Սևակը ևս բնանկարը ենթարկում է մարդու հոգևոր չործողությանը, սակայն դրա հետ միասին, և սա նրա բանաստեղծական առանձնահատկություններից մեկն է,— զուգորդվող բնապատկերայինը գեղարվեստական պատկերի բարդ կառույցում չի զրկվում համեմատական ինքնուրույնությունից, ներքին ավարտվածությունից։ Զուգորդական եղանակը չեզոքացրեց երևույթների

33 Գ. Մահարի, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 7։

երևացող կապը և դրա փոխարեն առաջարկեց հոգու հիշողության մի քանի աստիճաններում ու փուլերում միջնորդված մի կապ, որը դոյության իրավունք է նվաճում և ճանաչվում միայն այդ փուլերի միջով անցնելուց հետո:

Բնության երևույթներին առնչվող Պ. Սևակի զուգորդությունները բազմազան են. դրանցից ամենաապարզները՝ դասական քնարերգությունից ծանոթ ծավալուն համեմատություններն են: Բայց արդեն բավական բարդացված են «Բարի իրիկուն», «Ո՞ւր է գիշերը հազարմեկերորդ», «Քմծիծաղ» և այլ բանաստեղծություններում հանդիպող զուգորդությունները:

«Բարի իրիկուն» բանաստեղծությունը զարգանում է բնանկարի և զգացմունքի երկլարային հնչեցումով. հուզապրումը իմաստավորվում է այն տրամադրության միջոցով, որն ստեղծվում է բնանկարով: Այստեղ Սևակը կրկնում է զուգորդական քնարերգության ծանոթ կառուցվածքը, բայց և դրան հաղորդում է նոր երանգ՝ զուգորդությունը մարմին է առնում ընդարձակ բնապատկերում, որը, սակայն, ոչ թե նկարագրվում է, այլ դրոշմվում: Արտաքուստ ինքնուրույն և մեկը մյուսից անկախ թվացող բնապատկերները (իրիկուն, պատուհողմ, թռչուն, դաշտում կանգնած կին) կապվում են ներդաշնակ շարք, քանի որ դրանցից յուրաքանչյուրը շեշտում կամ երանգավորում է հիմնական տրամադրության՝ սիրած կնոջ հանդեպ մեղավորության զգացումի այս կամ այն կողմը: Բանաստեղծական տրամադրության բանալին թաքնված է հենց այդ «անկախ» թվացող բնանկարում: Իր մի շարք այլ բանաստեղծություններում Սևակը դիմում է աշնան տեսարանների, որոնք, բնանկար լինելուց բացի, առաջացնում են նաև թախծի աշնանային տրամադրություններ, առնչվում ավանդական քնարական նման զուգորդումներին: Սևակը, սակայն, «նորոգում» է ձևը այնպիսի բառերով և բառակապակցություններով, որոնք, քանդելով իր իսկ թելադրած «բարձր» տոնայնությունը, փշեցնում են այն խոսակցականի ոճի ու աուդանության:

Բանաստեղծության մեջ բնապատկերը օգտագործելու ավանդականի և արդիականի նոր հարաբերությունը արտահայտություն է գտել նաև այն բանում, որ Սևակը ոչ փնտրում է սեփական զգաց-

մունքների և բնության պատկերների նույնականության, ոչ էլ հակադրում է, դրանք, այլ այդ ամենը դնում է զուգորդական նույն շարքում: Այսպիսին է «Բարի իրիկունը»: Նույն պատկերն ենք տեսնում «Լուսնահար կարոտ»-ում, որտեղ բանաստեղծությունը սկսելով բնապատկերային ավանդական նկարագրությամբ, Սևակը հաջորդ տունը հյուսում է որպես առաջինին արտաքուստ չվերաբերող մենախոսություն: Առաջին և երկրորդ տների առնչությունը միջնորդված ձևով անցնում է մի քանի փուլով, և զուգորդումների այդ «հնարավորությամբ» էլ բանաստեղծությունը հնարանում է ավանդականից:

«Անջատում» բանաստեղծության մեջ զուգորդությունների հարաբերությունը հարստանում է նոր տարրով. այստեղ մասերի միջև կապը իրագործվում է ընդհանուրի և մանրամասնի զուգորդությամբ: Տվյալ դեպքում մանրամասնը՝ «անջատումն» է, որը բոլոր ուղիներով՝ («էլեկտրական հոսանքի անջատում», «խնձորից՝ իր հյութի անջատում» և այլն) բերում է դեպի ընդհանուրը՝ սիրած կնոջ կորուստը՝ սիրահարների անջատումը: Բնապատկերին հատկացվում է զուտ օժանդակ դեր՝ ամեն ինչ լռեցվում է, որպեսզի ավելի լսելի դառնա անջատումից տառապող հոգու ձայնը:

Շարունակելով չարենցյան «առանց բնության» քնարերության ավանդները, զարգացնելով նրա զուգորդական բանաստեղծության միտումները, Սևակը ստեղծում է իր դեղարվեստական ոճը, որը բնութագրվում է ոչ միայն հուզապրումի և բնության էրեվույթների, այլև հուզապրումի և հասարակական իրադարձությունների, կենցաղի, ժամանակի զաղափարների ու հասկացությունների ասոցիատիվ զուգահեռներով:

Դիմելով բնությանը, Սևակը, իհարկե, չի սահմանափակվում միայն զուգորդական պատկերներով:

«Անուշեի զանգակատուն» պոեմում Սևակը դիմում է Հայաստանի բնությանը, հայ գեղջուկի և գյուղական կենցաղի վերարտադրության ժանրային գեղանկարչությանը:

Հայ դասական քնարերգության մեջ Ռ. Վարուժանի դրչին է պատկանում հողագործ գյուղացու աշխատանքի ոգեշունչ ձոնը: «Հացին երգը» պոեմում շնչավորվում ու գովերգվում է հողի ստեղ-

ծարար ուժը, նրա սերմնացանների գեղեցկությունը։ Սևակի գյուղական բնանկարը (Ղողանջ-մեղսական, Ղողանջ զարթոնքի և կենսատեսման) հեռու է հովվերգությունից։

Սևակը ինչ-որ տեղ հողի մայրության վարուժանական հայացքը միացնում է ազգագրությանը և ավելի մոտեցնում շրջապատող բնության հետ սերտորեն կապված ժողովրդական կենցաղի իմաստավորման թումանյանական ավանդներին։

Մեկը մյուսի եռևից գլորվում են տարվա եղանակները, որպեսզի արտահայտեն ոչ միայն ժամանակի հոսքը, այլև հանճարի հոգեկան հասունացումը, նրա ներքնաշխարհը։ Պոեմում նկարագրվում են մի քանի գարուն, մի քանի աշուն։ Այսպես. առաջին գարունը Կոմիտասի հոգևոր զարթոնքի գարունն է, որն իր տարերքի մեջ է առել հողը, երկինքը և մարդու հոգին։ Եվ գարնան մասին Սևակը պատմում է ինչպես կպատմեր մեր հոգու մասին, հոգին էլ բացվում է գարնան պատկերներում.

Գարուն է գալիս։
Ջներն են լալիս,
Որ առու-առու՝
Կրքից պղտորված,
Իրար գիրկ վազեն։
Բացվող գարնան հետ վերադառնալիս՝
Ջուլդեր են կաղմում տատրակը, բազեն...
Իսկ սիրտը, սիրտը...
Իսկ սիրտը մարդու,
Սիրո հովերից այլևս արթուն,
Գարնան գետի պես մերթ՝ վարար հորդում,
Մերթ՝ անձրևի պես լալիս է լալիս,
Ուզում է մեկին ասել.
«Ցանկալիս»,
Ուզում է մեկին խեղդելով ասել.
«Իմ երազ ու սեր,
Դու երբ ես գալու»...
Գարուն է, գարուն[34]։

34 Պ. Սևակ, Անլռելի զանգակատուն, 1966, էջ 32։

Բիլիոզ պարնան հետ է զուգորդվում երգի ծնունդը։ Այստեղ Սևակը այլաբանորեն իմաստավորում և բացում է երգի հաստատման ու արարման գաղտնիքները։

Զուգորդական քնարերգությունը Պ. Սևակից հետո ունեցավ իր հետևորդները։ Այլ որակով և բմբռնումով այն շարունակվում է Ռ. Դավոյանի բանաստեղծություններում։

Ռ. Դավոյանի երկրորդ գիրքը՝ «Սավերների միջով», ինչ-որ տեղ շարունակում է առաջին գրքի («Իմ աշխարհը») «կիսաստվածության կիսատ երգեր»-ը, բայց և խորացնում զուգորդված զուգահեռների սուբյեկտիվացումը. այստես, եթե առաջին գրքում բնության պատկերներն ու մարդու զգացմունքները դրոշմվում են իրենց պատճառակցական կամ հետևանքային կապակցություններով («Դու գրկեցիր ինձ», «Սիրտնես երկինքը», «Քարերն են երդում» և այլն), ապա այստեղ կողք-կողքի են դրվում այնպիսի երևույթներ, որոնց զուգորդական կապը դժվար է որսալ ու հասկանալ։

Այսպես, «Ես մի ամբողջ գիշեր» բանաստեղծությունը կառուցված է մի քանի կերպար-պատկերներից։

Առաջինը.

> Ես մի ամբողջ գիշեր
> Առավոտվա մասին մտածեցի[35].

սա փաստի դրոշմում է առանց որևէ հոդեկան ապրումի։

Երկրորդ պատկերը.

> Կանաչ մասրենու մեջ
> Ջարմանալի աշնան մեռած թիթեր կային...,—

դրոշմված է երկրորդ փաստը, որը ոչ մի կողմով չի վերաբերում ոչ առաջին, ոչ էլ մնացած պատկերներին։

Երրորդ պատկերը՝ մենավոր կաղնի և խաչքար.

---

35 Համեմատենք Ե. Չարենցի՝

Գիշերը ամբողջ հիվանդ, խելագար,
Ես երազեցի արևի մասին... (Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 270)։

Մի մենավոր կաղնի
Ժայռակողին,
Մի հին
Մի խաչքարի առջև,
Կատակերգակ տեսքով ողբերգություն խաղաց...

Այնուհետև կաղնու ու խաչքարի ստվերներ, թաղված կաղնի, և թաղված խաչքար։

Չորրորդ պատկերը՝

Մի հեթանոս երկինք—
Անդալուզյան արևից տաք...

Եվ, վերջապես, այն թելը, որով պիտի առնչվեն այս բաժան-բաժան պատկերները.

Օ, դու, արևի մեջ վառված իմ Հայրենիք...

Չուգորդական եղանակով մտածող բանաստեղծները, մասնատելով բանաստեղծությունը առանձին ներփակ պատկերների, վերջիններս ենթարկում են գլխավոր գաղափարին և որքան նշանակալից է գաղափարը, այնքան հետաքրքիր ու բազմազան են չուգորդական պատկերները։ Ջանալով ստեղծել Հայաստանի կերպարը, Դավոյանը կողք-կողքի է դրել նրա բնությանը բնորոշ մի բանի հատկանիշներ՝ «արև», «կաղնի», «խաչքար»։ Այստեղ Հայաստանի տեսանելի (արտաքին) կերպարից, իհարկե, ինչ-որ բան կա, սակայն ոչ կանաչ մասրենու դեղին տերևները, ոչ կաղնին, ոչ խաչքարը ու ոչ էլ անդալուզյան արևը չեն բացում Հայաստանի ներքին էությունը, որքանով բանաստեղծը «մի ամբողջ գիշեր» «մտածել» է առավոտվա մասին։

Ռ. Դավոյանի քնարերգության ուժեղ կողմը՝ շրջապատող կյանքի գունային երանգավորումն է՝ լուսնի լույս, սիրած աղջկա աչքերում արտացոլված փայլ, արև, ցոլք, լույս և ստվեր.

Արևագալին մշուշը արծաթ է,
Մայթերը սառն են.
Կեսօրին ոսկի է մշուշը, արևով օծուն,

Մայթերը տաք են, կրքով տուչեցուն.
Եվ երևկոյան կապույտ է մուժը,
Մայթերը լուռ են
Եվ ունկնդրում են սրճատան պարեր,
Եվ երազում են տուն վերադարձող աղջկա բալլեր...
(էջ 87)

Մի այլ բանաստեղծության մեջ.

Դեղին փողոցի փոշու մեջ
Ընկած ճևրմակ թղթեր,—

կամ՝

Պատերի մեջ մեխված մեխեր կան սև...
Պատերի տակ պառկած լույս կա...[37]

Արդի բնապատկերային քնարերգության մեջ մարդու և բնության կապը ընկալվում է գերզգայուն սրվածությամբ: Հովվերգական բնապատկերներում, գյուղաշխարհի, մանկության վերհուշերում զգացվում է բնության կարոտ, զարմանք, որով նայում են բնությանը՝ նրանից կտրված, բայց դեռ քաղաքի մայթերին անսովոր աչքերը: «Ջքնաղ երկրի կարոտ»,— կարելի էր այսպես վերնագրել բնապատկերային բանաստեղծությունների մի ամբողջ ալիք: Ջգուում դեպի բնությունը, լքված, բայց չմոռացված հայրենիքի կարոտ, հայրենաբաղձություն:

Հ. Սահյանի «Օրը մթնեց» էլեգիան, «Գյուղ», «Վերադարձ», «Հայրենի գյուղ» և այլ բանաստեղծությունները մեզ տանում են մանկական ուրախությունների, անկրկնելի գույների ու հնչյունների աշխարհը: Դրանք դունավորված են դեպի բնությունը կարոտի խոր զգացումով, որ քաղաքի պայմաններում բնությունից մարդու օտարացման հակազդացումն է: Սակայն, որքան էլ բանաստեղծները տանեն դեպի բնության գիրկը, արահետը անցնում է քաղաքի փողոցների միջով: Ժամանակակից, ինչպես և բազմաթիվ անցած սերունդների բանաստեղծների կարծիքով, մարդը, շփվելով բնու-

37 Նույն տեղում, էջ 50:

թյանը, ուժ ու կորով, աղնվություն ու բարություն է քաղում: Բնությունը նախամայրն է, նրա վեհությունը վեհացնում է նաև մարդուն, որովհետև միայն նրան է տրված հասկանալ բնության գաղտնի խորհուրդներն ու գեղեցկությունները: Այս միաժամանակ և՛ հին և՛ նոր հայացքը ամեն մի ժամանակաշրջանում արտահայտվել է տարբեր որակներով: Մեր օրերում այն իր վառ արտահայտությունն է գտել Համո Սահյանի ստեղծագործություններում: Ըստ Սահյանի մարդը բնության ոգին է, նրա մարմնավորված գիտակցությունը: Բնությունն օժտել է մարդուն բանականությամբ, տեսողությամբ ու լսողությամբ, որպեսզի նրա միջոցով ճանաչի իրեն: Այդպիսով, մարդն ու բնությունը բարդ ներդաշնակություն են: Սահյանի բանաստեղծական դավանանքը՝ ձոնն է բնությանը, որը վերաճում է մարդու ձոնի («Թե ով եմ ես և ինչ», «Դու փոխ ես տվել», «Տվել եմ քեզ խայտանք ու ջիղ» և այլն):

«Այստեղ սարեր կան սարերի վրա» բանաստեղծության մեջ բնության վեհությունն ու անմահությունը ներշնչում են մարդու վեհության ու անմահության հավատ: Մարդու և բնության փոխներթափանցումը, դրանց, որպես ոգու և նյութի օրգանական առնչությունը Հ. Սահյանի քնարերգության մեջ վերարտադրվում է չափազանց ինքնատիպ ու հետաքրքիր ձևով: «Գետի ափով», «Ժայռի վրա» բանաստեղծություններում այդ առնչությունը առարկայացվում է հետևյալ եղանակով. գետի ափին շրջող բանաստեղծին սկսում է թվալ, թե ինքն ու գետը մի ոգի, մի մարմին են.

Լցված աշխարհքով ու տիեզերքով.
Խոր գիշերվա մեջ
Թափառում եմ ես գետի եզերքով:
Հալվում եմ, հյուսվում բնությանը մեծ,
Կարծես թե ես գետ, գետն է բանաստեղծ,
Եվ թափառում է գետն իմ եզերքով—
Լցված աշխարհքով ու տիեզերքով[38]:

Երկրորդ բանաստեղծության մեջ, բանաստեղծը ժայռերի կրկնորդն է, նրա տաք արյունը, անցնելով ժայռերի քարե երակ-

38 Հ. Սահյան, *Մայրամուտից առաջ, 1964, էջ 137:*

ներով, վերստին վերադառնում է, որպեսզի ուժ ու վեհության հաղորդի իրեն։ Բնությունը ոչ միայն վեհացնում, այլև մաքրում է մարդուն անցողիկից, մանրությունից։ Սահյանի հոգու մաքրագործումը տեղի է ունենում ոչ թե տառապանքի, այլ բնության հետ շփվելու միջոցով։ Բանաստեղծը բնության գիրկն է գնում՝ ներշնչվելու ու իմաստնանալու.

Լցված աշխարհի լայնություններով,
Ես վերադարձել ու եկել եմ տուն,
Դարձել եմ այնպես ներհուն ու ներող,
Դարձել եմ այնպես ծանր ու իմաստուն։

Աշխարհն իմ մեջ է, և ես աշխարհի—
Չրույց ենք անում աշխարհը և ես,
Եվ ոչ ոք չկա, որ մեզ խանգարի,
Եվ ոչինչ չկա, որ խանգարի մեզ[39]։

Մարդը բնության հետ շփվելիս լցվում է նրա իմաստությամբ, մարդուն է փոխանցվում լեռների էպիկական վեհությունն ու հանդրստությունը, բայց բնությունն էլ իր հերթին, մի էակ է, որն օժտված է «զգացմունքների» և «արարքների» վերին ներդաշնակությամբ։ Այս պատճառով էլ Սահյանը բնությանը վերագրում է պոհաբերող ու արդար, առատաձեռն ու մարդասեր «իդեալական Մարդու» գծեր ու խառնվածք։ Այսպիսով, Սահյանը խոսք բացելով բնության վերաբերյալ, փաստորեն խոսում է մարդու՝ նրա առաքինության, ազնվության ու զգացմունքների վեհության մասին («Քարափը», «Հասկը», «Լորագետ», «Ծալվել է սարը սարի վրա» և այլն)։

Սահյանը բնության չորս եղանակների երգիչ է։ Սակայն գարունն ու աշունը՝ որպես մշտնջենական մահվան ու վերածնության, շարժման ու նորոգման խորհրդանիշ, ավելի մոտ են նրա բանաստեղծական խառնվածքին։ Դեղին տերևաթափը, գետակի սառնորակ ջրերի պարզությունը, չվող թռչունների վերջին եռուզեռը, օդում պտտվող հրաժեշտի տխուր մեղեդին՝ հարազատ են նրա

39 Նույն տեղում, էջ 37։

քնարին: Աշնանն են նվիրված Սահյանի լավագույն բանաստեղծություններից շատերը. «Ոսկեգույն զարդարանքները այս», «Նավակ լինի կարծես», «Աշունը ձորն է մտնում» և այլն: Սակայն նրա տիրության մեջ չկա վիշտ, հրաժեշտները հանդիպումներ են խոստանում, մեռնող աշնան մեջ ապրում է գարնան կանչը:

Սահյանական բնության ընկալումները ավանդական են խոսքի ամենալավ առումով և նոր՝ քանի որ արտահայտում են ինքնատիպ վառ տեսողությամբ օժտված մարդու չհետազոտված անհատականության մի ամբողջ աշխարհ: Բնությունը մտնում է Սահյանի քնարերգության մեջ որպես բանաստեղծական աշխարհզգացման գլխավոր գործոն:

Նրա բանաստեղծական աչքը աշխարհը կարողանում է «տեսնել կարծես թե առաջին անգամ, առանց սովորության ծանր բեռի...»:

Պաուստովսկու այս պահանջը՝ ուղղված բոլոր ժանրերի գրողներին, ավելի քան կարևոր է այն բանաստեղծների համար, ովքեր գրում են այնպիսի «հինավուրց» նյութով, ինչպիսին է բնությունը:

Սահյանի «Ինչ էլ որ ասեմ» բանաստեղծության մեջ հանդիպում ենք այսպիսի տողերի.

> Ամեն օր նոր են թվում լույսերը,
> Կարծես թե նոր եմ աչքս բացում... (էջ 50)

Բնության առջև տևական հիացմունքը նրա բանաստեղծությունները ողողում է հայտնագործության անսպասելիությամբ: Սահյանը մարդուն կարծես հաղորդակից է դարձնում հրաշքների, բնության հրաշագործ փոխակերպություններին: Իհարկե այս երակը Սահյանի «մենաշնորհը» չէ: Ավելին. դժվար է բոլոր սերունդների բանաստեղծների երկար «ցուցակում» առանձնացնել որևէ մեկին, որը չբաժաներ Սահյանի զգացմունքները (անշուշտ, եթե այդ բանաստեղծը իր ստեղծագործությամբ շոշափել է բնությունը):

Բ. Պաստերնակի բանաստեղծությունների ժողովածուի նախաբանում, խոսելով նրա առանձնահատկությունների շուրջը, Կ. Չուկովսկին շեշտում է նրա հախուռն, ինքնամոռաց ու շռայլ սերը բնության հանդեպ: Չուկովսկին նշում է, թե «բանաստեղծի

համար ամենատոնական օրն» այն օրն է, երբ առվակը ուղի է հարթում դեպի ջրատարվարը։ Նման մի բան էլ կարելի է ասել Սահյանի մասին, որի «ամենատոնական օրը» արտահայտվել է ինչպես բնապատկերներում, այնպես էլ բնությանը հատցեագրված խոստովանություններում։

Ի՞նչ չքնդություն...
Բոլչքի, անկման
Ի՞նչ անկարելի համատեղություն,
Գույնի, հնչյունի
Անբաժանելի համատեղություն...
Կրկնություններր քո անկրկնելի
Որքան ականջներ
Ու որքան աչքեր դեռ պիտի թռվեն։
Հայրենի ջրվեժ,
Դու քո վայրենի երաժշտությամբ
Ու պաղ թեժությամբ
Քո սպիտակած վաղեմությունը
Հավիտյան հերքող մանուկ Բեթհովեն (էջ 69)։

Սահյանի բանաստեղծական աշխարհի մյուս հատկանիշն էլ բնանկարի կոնկրետությունն է, դիմանկարային նմանությունը այն իրականությանը, որ պատկերվում է բանաստեղծության մեջ։ Այս կողմով նույնպես նա հարազատ է բոլոր այն բանաստեղծներին, որոնց ստեղծագործության մեջ բնությանը հատկացվում է մեծ տեղ։ Հովհ. Թումանյանը երգեց Լոռու վեհանիստ գեղեցկությունը, Ս. Նաննինը՝ միջին Ռուսաստանի բնությունը, Բ. Պաստերնակը՝ հարազատ մերձմոսկովյան։ Սահյանը վերարտադրում է Որոտանի ու Լորագետի գեղանկարչական կիրճերը, լեռներն ու քարափները՝ «Քարափների գլխին՝ Որոտնաբերդ», «Քարափը», «Սկիզբ է չասված հեքիաթի», «Ձորի վրա», «Նույն Լորագետն է ձորն ի վար գալիս» և այլ շատ բանաստեղծություններ.

Աշունը ձորն է մտնում
Ջորերի միջով։

Մաշված, քաշված մի աշուն,
Վիթխարի մի ձոր...

Ճերմակ է քաշում
Ցուրտը մի թևից,
Նայում են ու հառաչում
Աշնան եռևից։

Քո ջրերը հստակված,
Սարերը քո չոր,
Քո ամպերը նստակյաց,
Քարերը քոչվոր...[40]

Սահյանի գեղանկարչական բնապատկերները ռեալիստական են, որա հետ մեկտեղ Սահյանը դրոշմում է բնության երևույթների ոչ թե ծավալային, այլ ակնթարթային արտահայտություններ։ Նա կարծես կանգնեցնում է ժամանակը՝ որպեսզի լիովին հագենա վայրկյանով։ Սրանով էլ բացատրվում են նրա նախապրություններր՝ մթնշաղ, լուսաբաց, վաղ առավոտ, երաշտ կամ ամպրոպ։

Որոշ դեպքերում Սահյանը բնանկարը պատկերում է լույս ու ստվերի միջոցով.

Լեռան թամբին հանգավ հրդեհը ամպի,
Մոխրաւիոլին փլվեց լանջերին ի վար։
Խառնվեցին ծալքերն արտ ու թմբի,
Ու մոտեցան քիչ-քիչ լեռներն իրար։
Մեջքին ընկավ, փռվեց հասակով մեկ
Քնաթաթախ քամին քարափի մոտ,
Շշուկները մեռան թփերի մեջ,
Կարկաչները ձորում դարձան որոտ։
Ստվերները մտան իրարու գիրկ,
Թռան երկինքն ի վեր, դարձան երկինք։
Ու երկինքը եկավ փարվեց հողին...
Փառք տանք այս իրիկունն արարողին[41]։

---

40 Հ. Սահյան, *Քարափների երգը*, 1968, էջ 22։

41 Նույն տեղում, էջ 36։

Բնության տարբեր վիճակներից Սահյանը որսում է դրանց պատկերները։ Սրա հետևանքով նրա բնանկարները լի են դինամիկ խաղերով, ներքին էքսպրեսիայով։ Սահյանի տարերը, գետերը, անտառները, ամբողջ բնությունը շարժման մեջ են. գետը խելահեղ տանում է ջրերը դեպի ծով, անտառը տարնիվեր բարձրանում է, կեչին վայրի ջրվեժի վրայից ուզում է թռչել անտառ։

Նկարագրական կտավներում անգամ բնությունը նրա դրչի տակ շարժման մեջ է.

Արարատյան դաշտում անծայր
Դեղին ծով են դարձել դարձյալ
Այգիներ ու պարտեզ,
Եվ ծովի մեջ դեղնավիրփուր
Արագիլի բույնը թափուր
Նավակ լինի կարծես[42]։

2. Սահյանը բնությունը լիցքավորում է մարդկային հոգու հատկանիշներով, մի բան, որ բնորոշ է առհասարակ քնարերգությանը։

Բնությունը շնչավորել են Տերյանն ու Թումանյանը, Բունինը, Պրիշվինը, Սեվինին ու Պաստեռնակը։ Սահյանական շնչավորումը ինչքան ավանդական է, այնքան էլ յուրատիպ.

Ուշաթափվել է ջրվեժը ծովում,
Քարափի գլխից ընկել է ներքև։
Ձեր գլուխները մի տարուբերեք,
Հաղարճի, հոնի, մի քիչ համբերեք,
Ամպերը դարձել գիությանն քույրեր,
Ջրվեժի վրա ջուր են շաղ տալիս,
Որ ուշքի բերեն[43]։

Նրա քնարերգության մեջ ինչ-որ տեղ միաձուլվում են երեք մուսաների սահմանագծերը. երաժշտության, գեղանկարչության

---

42 Հ. Սահյան, *Մայրամուտից առաջ*, 1964, էջ 81։

43 Նույն տեղում։

և քնարերգության փոխներթափանցումը նրա բանաստեղծություններում այնքան բնական է, որ դրանց մասնատումը դառնում է անհնարին։ Հնչյունի, գույնի և տրամադրության ձուլածոն նրա բնապատկերային բանաստեղծությունների գլխավոր յուրահատկությունն է։

Սովետահայ արդի քնարերգությունը իր մեջ պարունակում է անցած ժամանակների գեղարվեստական գրեթե բոլոր ոճերի ու դրելաձևերի տարրերը։ Տարբեր բանաստեղծների մոտ դրանք հանդիպում են տարբեր կապակցություններով և կազմում ինքնատիպ որակ։ Պ. Սևակի սիրային քնարերգության մեջ գերիշխող են տերյանական աշխարհազգացման բնորոշ գծերը։ Սահյանի մոտ այդ գծերը առնչվում են Թումանյանական նախասիրություններին։ Միաժամանակ և՛ Պ. Սևակը, և՛ Հ. Սահյանը յուրահատուկ վերաբերմունք ունեն բնության հանդեպ։ Սևակի բանաստեղծություններում ուժեղ է զուգորդականության սկզբունքը, Սահյանի մոտ՝ գեղանկարչականը, Վ. Դավթյանի քնարերգության մեջ շարունակվում են տերյանական ավանդները և դրա կողքին սահյանական բնապատկերների գեղանկարչական գծերը։ Շիրազի քնարերգությունը մոտենում է Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության ժողովրդա-երգային ձևերի ավանդներին։ Սակայն Շիրազի քնարերգությունն ունի ինքնատիպ կողմեր։ Նրան բնորոշ են իրերի, բնության երևույթների ու բարոյախոսական-փիլիսոփայական հասկացությունների ոմանտիկ զուգահեռները, այն, ինչ տեսնում ենք, օրինակ, այս բանաստեղծության մեջ.

Ես դաշտի տաղավար էի՝ հեռավոր, կանաչ, դաշտի մեջ,
Դու գարնան ծիծեռնակի պես բույն դրիր իմ տանիքի տակ,
Երգեցիր քո սերն առաջին, առաջին գարունը քո պերճ,
Դայլայլդ ծիածան դարձավ ու գրկեց հոգիս բովանդակ։
Ու բուրեց համբույրդ առաջին, ու ծաղկեց տաղավարս
հեռվում
Առաջին սիրո ծաղիկդ՝ ձնծաղիկն իմ կրծքին տեսար,
Երդվեցիր, թե պիտի քաղես դու վարդն էլ իմ սիրո
դաշտում,

Պալատ է տաղտավարդ՝ ասիր, ու դաշտդ՝ զմրուխտ մի աշխարհ.
Բայց հեռվում տեսար մի օր միրաժն պալատ մի շքեղ,
Ու տարված, կախարդված՝ թռար իմ սիրո տանիքի տակից.
Քո ճամփին աչքը բաց մնաց՝ արցունքիս տավակը բյուրեղ,
Դու պալատ տարար՝ պոկելով դարուններն իմ սրտի դաշտից...
Եվ հիմա տեսնո՞ւմ ես արդյոք ցնորքիդ պալատից շքեղ,
Թե ո՞նց է փլվում դաշտի խրճիթս կարոտի հողմից...[44]

Բնության երևույթները դառնում են այս կամ այն հույզի, ապրումի, վիճակի և այլ պայմանական նշաններ, որոնց իմաստը հասկանալու համար հարկ է քաջատեղյակ լինել բանաստեղծական ավանդներին:

Շիրազի քնարերգության մեջ բնապատկերը չի ներկայանում տեղի կամ ժամանակի կոնկրետ պարագաներում, այն բնությունն է ընդհանրապես իր ամենաբնորոշ վիճակներով. գարունը՝ ծաղկման նշան է, ձյունը՝ սպիտակության, մաքրության խորհրդանիշ, վարդը՝ գեղեցկության և այլն: Շիրազը բնությունը ոչ նկարագրում է, ոչ էլ պատկերում: Բնությունը և նրա երևույթները օգտագործվում են իբրև խորհրդանիշներ, որոնց օգնությամբ բացահայտվում է բանաստեղծության դաղափարափիլիսոփայական մտահղացումը.

Ամպերն ուզեցին ծածկել արևին,
Բայց երբ հեգնանքով նրան մոտեցան,
Հանկարծ ամոթից լուռ կարմրեցին՝
Երբ որ հիշեցին, որ առանց նրան
Իրենք՝ ծովերից ինչպե՞ս կելնեին,—
Չէ՞ որ արևով երկինք բարձրացան...[45]

Մեր օրերում բնանկարային քնարերգության ճակատագիրը անդրադարձնում է արդի քնարերգության ուղիների ելևէջները: Նա ենթարկվում է փոփոխության օրենքներին և կրում է իր վրա ար-

---

44 Հ. Շիրազ, *Քնար Հայաստանի*, 1958, էջ 150:

45 Նույն տեղում, էջ 264:

տահայտչական նոր ձևերի վերելքների ու վայրէջքների կնիքը։ Բնապատկերը մի կողմից օգտագործվում է նոր որակով, մյուս կողմից հերքվում՝ ոչ թե տեսականորեն, այլ որպես ժամանակակից քաղաքային կյանքի ու կենցաղի ազդեցությամբ իր նախատեսված գեղեցկությունը կորցնող երևույթ։

Հ. ԳԱԼՍՏՅԱՆ

ՍԻՐՈՒ ՔՆԱՐ

1

Միանգամայն ճիշտ կարելի է համարել այն բնորոշումը, թե «սովետական դրականության զարգացման մեջ նոր էտապը սկըսվում է հինգերորդ յվականների կեսերից։ Կյանքի լենինյան դեմոկրատական նորմերի վերականգնումն ու զարգացումը արդյունավետ անդրադարձավ դրականության վրա։ Կյանքի պատկերավոր ճանաչողությունը հարստացավ դաղափարական-գեղագիտական նոր որակով»[1]։

Գրականության բարենորոգմանն ամենից արագ ընդառաջ գնաց բանաստեղծությունը՝ դրականության ամենից «զգայուն» տեսակը։ Ինչպես համամիութենական, այնպես էլ հայ սովետական պոեզիան երկճյուղ զարգացում ու խորացում ապրեց՝ քաղաքացիական-հասարակական և անձնական-քնարական հոսանքներով։ Ընդհանուր վերելքի մթնոլորտում բանաստեղծներն իրենք քննադատում են մոտիկ անցյալի ուղղագիծ գովերգները, մարդու պատկերման սխեմատիկ չափանիշները («Ես մարդկությունն էի երգում՝ չիմանալով ի՞նչ է մարդը»— Գ. Էմին)։

Պոեզիայի նոր միտումը՝ «կենարար ռացիոնալիզմը», նշա-

[1] *Ал. Михайлов.* Ритмы времени. М., 1973, стр. 10.

նակալից դեր կատարելով հանդերձ, միաժամանակ դուներ բացնոց արտաքին էֆեկտներով տառապող այլազան բանաստեղծությունների առաջ. «Ճշմարիտ մտքերի ու զգացողությունների հնդեղը արդեն դառնում է ծայրաստիճան ձանձրալի, միալար, սխեմատիկ, հարելով բանաստեղծությունը մեծ կրքերի և հոգեբանության կենսական ակունքներից»[2]:

Անձնական քնարերգության զարգացումը նույնքան բուռն Լղավ, ինչքան քաղաքացիական հոսանքինը: Կարոտի ու սիրո քնարերգությունը աստիճանաբար վերադարձավ իր տեղը պոեզիայում: Բանաստեղծներն «այլևս չեն թաքցնում իրենց ապրումները. այլևս չեն խցանում երգի ակունքները»[3]: Բայց, ինչպես հրապարակախոսական հոսանքի դեպքում «անձնական մոտիվներին» դիմելիս նույնպես պոեզիան չխուսափեց հնդեղի հետ եկած ավելորդ տիղմից: «Գուցե դա պատմականորեն անխուսափելի էր,— նկատում է գրականագետը,— բայց այսօր՝ տարիների հնդվից չի կարելի չնկատել, որ մեր ամբողջ պոեզիայում դա հաճախ իր հետ բերել է նաև քնարական տրամադրությունների որոշ մանրացում, երբեմն էլ ջրիկություն և կրկնաբանություն»[4]:

Բանաստեղծության վերելքի ընդհանուր համապատկերում իր հատուկտուն տեղը գրավեց սիրերգությունը:

Անձնական մոտիվների ճանապարհին կանաչ լույս վառելը առնս միանգամից դուրս հրավիրեց սիրո նիրհող ձայներին: Բանաստեղծներին մինչևիսկ թվաց, թե նոր են սկսում սիրել կամ հենց այժմ պիտի կարողանան երգել սերը: Ահա երկու խոստովանություն. Գ. Էմին՝ «Իմն սկսվեց այն վայրկյանին, երբ թվաց թե... վերջացել է»[5], Մ. Մարգարյան՝ «Այս խստասիրտ ձմռան կեսին այս որտեղի՞ց եկավ գարուն»[6]: Վ. Դավթյանի «Ամառային ամպրոպ» ժողովածուի վերնագիրը՝ առնված համանուն սիրային

---

2 Հր. Թամրազյան, *Երկու խոսք մի հարցաթերթիկի առթիվ*, «Սովետական գրականություն», 1965, № 7:

3 Ս. Աղաբաբյան, *Ժամանակը և պոեզիան*, «Գրական թերթ», 1965, № 10:

4 Էդ. Ջրբաշյան, *Սերնդի ձայնով*, «Սովետական գրականություն», 1972, № 10:

5 Գ. Էմին, *Երկու ճամփա*, Երևան, 1962, էջ 166:

6 Մ. Մարգարյան, *Ընհալից հետո*, Երևան, 1965, էջ 156:

բանաստեղծությունից, նույնպես բնութագրում է միջին սերնդի անցած գրական ուղու մի կարևոր կողմը՝ բանաստեղծության գրաքննության այն ժամանակը, որ այդ սերնդի համար միայն անցած ճանապարհի կեսին («ամռանը») եկավ։ Սիրո ամպրոպը Հայրենց ամռանը, որովհետև Դավթյանի սերնդի գարունն անցել էր արդեն։ Բայց՝ «Օդը, օդն ամռան ձնծաղիկով բուրեց»[7]... Արդի սիրերգության «ներքին տեղաշարժերն» ու ժամանակակից մարդու հոգևոր նոր պահանջներին արձագանքելու նրա հատկությունները դիտելու համար դժվար է դիմել սիրային լիրիկայի՝ բնկուզ և արժեքավոր բոլոր դրսևորումներին։ Այդ բանը փորձենք անել միայն երեք հեղինակի՝ Պ. Սևակի, Ս. Կապուտիկյանի և Վ. Դավթյանի սիրային բանաստեղծությունների նյութի վրա։

2

Բայց մինչ այդ համառոտակի անդրադառնանք սովետահայ լիրիկայի ևս երկու նշանավոր ներկայացուցիչների՝ Գ. Սարյանի և Հովհ. Շիրազի սիրային նվաճումներին։ Բանն այն է, որ այս երկու նշանավոր բանաստեղծների սիրերգությունը այսպես կոչված միջակա օղակի դեր է խաղում հայոց բանաստեղծության ավանդների և նոր սիրերգության միջև։

Գեղամ Սարյանը այն բանաստեղծն է, որին առավելագույնս պատշաճում է «տողերի էությամբ քնարերգու» անվանումը։ Սարյանի անհատական լիրիկայի մեջ սիրո լարը տիրապետող մոտիվ չի դառնում, բայց ամբողջովին կրում է քնարերգու բանաստեղծի խառնվածքի բոլոր առանձնահատկությունները՝ մեղմություն ու քնքշություն, թախիծ ու տխրություն, բարություն ու մարդասիրություն։

Սարյանի սիրո երգի հիմնական մոտիվը՝ ապրումի վերհուշն է։ 40-ական թվականների Գ. Սարյանի բանաստեղծություններում այս տրամադրությունը մեծ մասամբ հյուսվում է բնանկարին՝ նույնքան մեղմ, տխուր գույներով.

---

7 Վ. Դավթյան, Ամառային ամպրոպ, Երևան, 1964, էջ 24։

Արտույտներն ուրախ մեր սերն են երգում,
Հովերը կարծես համբուրում են մեզ,
Արևը սարին գլուխն է թեքում,
Բարդի ծառի տակ սպասում է քեզ[8]:

Հետագա շրջանում սիրո երգերից բնանկարը կարծես ավելի ու ավելի է նահանջում, և ավելի տիրապետող է դառնում ապրումների ներքին բովանդակությունը:

Ահա 1954-ին գրած բանաստեղծություններից մեկը.

Լսիր, իմ սիրելիս, թե ինչ եմ քեզ ասում,
Եթե դու աշխարհում լինես մենակ,
Հիշիր, հողագնդի ինչ-որ հեռու մասում
Մեկը երազում է քեզ շարունակ:

Նա քո մասին խորհում, մտքով տեսնում է քեզ,
Ապրում է քո խինդով ու վշտերով,
Երբ քնած ես լինում, գալիս է նա անտես
Նայում է քո դեմքին արտասվելով:

Թե տխուր ես լինում, ժպտում է քեզ կամաց,
Լույս է տալիս մարող քո հույսերին,
Հետո... հետո կարծես նա իր շունչը պահած
Նուրբ համբույր է թողնում քո վարսերին:

Ասես երազի պես թողնում է ու գնում,
Կրկին գալու համար լուռ, գլխահակ,
Որ մարդկանցով լեցուն ու մեծ այս աշխարհում
Դու քեզ երբեք-երբեք չզգաս մենակ (170):

Այս զգացումները տարբեր բանաստեղծների բանաստեղծություններում կարող են հանդիպել իրար հիշեցնող բառերով ու արտահայտություններով: Ինչպես, օրինակ, Տերյան՝ «Իմ սիրտը մթնում քեզ է երազում», Սարյան՝ «Մեկը երազում է քեզ շարու-

8 Գ. Սարյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 1, 1969, էջ 158 (*Այսուհետև Գ. Սարյանից բերված բանաստեղծությունների դիմաց փակագծերում նշվելու է էջը՝ ըստ «Երկերի ժողովածուի» առաջին հատորի*):

նակ», Տերյան՝ «կրվառեմ ուրիշ լույսեր քո հոգում», Սարյան՝ «լույս եմ տալիս մարող քո հույսերին»...

Ուշադրություն դարձնենք հոգևվիճակների բուն առանձնահատկություններ. Տերյանի մոտ սրամտորության վրա իշխում է «անհոգի ճակատագիրը» («Բիև հեռվում ճակատագիրն անհոգի»...), ակնարկվում է իրականության դաժանությունը ու երկուսի «հոգիներն» էլ մատնվում են «անկարեկից տանջանքի», երկուսն էլ կրում են ճակատագրի հարվածը: Բայց սերը ավելի զորեղ է գտնվում, նա չի մեռնում. «Իմ սիրտը մեռավոր, մթնում մոլորված, քեզ է նրազում», «կրվառեմ ուրիշ լույսեր քո հոգում»:

Սարյանի քնարական հերոսը ընդամենը ցանկանում է, որ իր սիրելին մենակ չզգա «մարդկանցով լցուն ու մեծ այս աշխարհում»: Իր սիրելին նա ուզում է «փրկել» ոչ թե այդ աշխարհից, այլ հենց մենությունից, անսեր մնալու մենությունից: Սարյանի քնարական հերոսի սրտում ծնվում են սիրելու, նվիրվելու բարձր զգացումներ, որոնք երազային կերպ առած՝ «իրականություն» են բերում կնոջ պատկերը.

Ապա երազի պես թողնում է ու գնում, (I, 147
Կրկին գալու համար լուռ, գլխահակ:

Սրանք «մաքուր» սարյանական տողեր են՝ երազային, քնքուշ ու խոնարհ:

Պուշկինի «Կ...-ին» բանաստեղծության կապակցությամբ արված դրականագետի նկատողությունը, թե «ստեղծված է ոչ թե սիրելիի պատկերը, այլ իր՝ բանաստեղծի ներքին կերպարը»[9], կիրառելի է նաև այստեղ: Սարյանի սիրային բանաստեղծություններից մեզ է նայում բանաստեղծի տխուր կերպարը: Շատ հատկանշական է, որ նա իր սիրելի կնոջն էլ է տեսնում տխրության կերպարանքով. «Թվում է թե մի տեղ կհանդիպեմ մի օր քեզ, կրնայես ինձ տիրությամբ» (I, 174):

Տխրությունը Սարյանի պոեզիայի առանձնահատկությունն է:

9 *Е. Добин.* Поэзия Анны Ахматовой, М., 1948, стр. 60.

Բայց դա սովորական տխրություն չէ, այլ՝ ջինջ ու լուսավոր: Մտաբերենք Պուշկինի հանրահայտ տողը՝ «Мне грустно и легко, печаль моя светла».

Դարասկղբի հայ պոեզիայում «տխրությունը» բազմաթիվ ու բազմազան արտահայտություններ գտավ: Ամեն անգամ այն ինչ-որ կողմից էր բնորոշում բանաստեղծի էությունը: «Տխրության» բազում տարբերակներից՝ կույս տրտմություն, քաղցր տխրություն, պայծառ վիշտ, ոգի սրբող թախիծ և այլն, Տերյանը կարծես ավելի շատ գործածել է անուշ տխրությունը, անուշ թախիծը, Չարենցը՝ կապույտ թախիծը, Վարուժանի պոեզիային բնորոշ է «ապնիվ ու քաջ տրտմությունը», Սիամանթոյի երգին՝ «տրտմության վհուկությունը» և այլն:

Գեղամ Սարյանի տխրությանը ավելի բնորոշ է մեղմ մակդիրը:

Գայի սեղան նստեի ես՝
Ու խմեի քո կենացը,
Վերհիշեի նայելով քեզ
Իմ խնդությունն ու իմ լացը:

Հազար սրտով օրհնեի ես
Թե քեզ, թե քո զավակներին՝
Հեռվից եկած մտերմի պես
Աստանդական ցուպը ձեռին:

Ու քեզանից հեռանալիս
Զգսպեի ես իմ լացը,
Որ տեսնեիր ո՛նց է լալիս
Սիրո ցավից ծերացածը (171):

Տաղանդի բնույթով Հովհ. Շիրազը հախուռն է ու մոլեգին, մի հատկություն, որ երևում է նաև բանաստեղծի սիրերգության մեջ.

Թե ինձ չես սիրում, ինձ չես կարոտում,
Ինչո՞ւ ձեր մոտիկ աղբյուրը թողած,
Մեր աղբյուրից ես գալիս ջուր տանում,
Մաղերդ մարմար ուսերիդ փռած:

Ա՛խ, ես հուր եմ, ջուր ես դու,
Բե ես քոնն եմ, ո՞ւր ես դու...[10]

Ժողովրդական-երգային պոեզիայի ավանդներով զրված այս և նման գործերը («Ես չէ, բայց իմ սիրտս մնաց յարիս գերին, էլ ի՞նչ երգեմ»— I, 181) չեն բարձրանում գրական վարպետ մշակումների մակարդակից: Նույնը վերաբերում է հայ գրականության նշանավոր քնարերգուների անմահորումով ստեղծած գործերին («Ես էլ բեզ պես ոատտ չեկա մի լավ յարի, Սայաթ-Նովա» կամ՝ «Էլ ո՞ւմ համար են նոնները կրծքիդ... բաց, քանի մահը դուռդ չի բախել»— I, 330): Նույնը վերաբերում է և բարոյախոսական պատվիրաններին («Մարդը զանգակ, կինը բամբակ... Ձեր գրախտն անխախտ օջախն է միայն»— I, 105): Սրանց մեջ չի Շիրազի սիրերգության ինքնատիպությունը:

Իր սիրերգության լավագույն էջերում Շիրազը գարձյալ դիմում է ժողովրդական-երգային պոեզիայի հարուստ ավանդներին: Սկսած արտահայտման ձևերից («Որտե՞ղ ես այժմ, հնոտավոր իմ վիթ»), բնկալման գունագեղությունից («ալ-վառ շշուկով նա ինձ համբուրեց»), մինչև հոգեվիճակի գրամատիկ շիկացում («էլ չես գալիս մեր խրճիթից կրակ տանելու, կրակն, ավա՛ղ, ինձ ես թողել, հրդեհ եմ լալու...»), բանաստեղծը ապավինում է սիրերգության ժողովրդային աղբյուրներին: Բայց այստեղ Շիրազը նյութը հարըստացնում է սիրո անմահության ու վեհության փիլիսոփայական խորհուրդներով, կեցության ժողովրդական իմաստուն արծարծումներով: Այդպիսին է, օրինակ, «Սիամանթո և Խչեզարե» ժողովրդական վիպերգի շիրազյան մշակումը, որի 1954-ին լույս տեսած տարբերակը վարակում է զգացմունքի հորդուն անկեղծությամբ և սիրո պանծացման կրքոտ անմիջականությամբ:

Ահա «Սիամանթոյի երգը».

Հիմա ո՞վ է ձեզ համբուրում,
Մովսաարիս ծաղիկներ,

---

10 Հմլ. Շիրազ, *Քնար Հայաստանի*, 1958, գ. 1, էջ 156 (Շիրազից բերված բանաստեղծությունների դիմաց այսուհետև փակագծերում կնշվի «Քնար Հայաստանիի» համապատասխան հատորը՝ հռոմեական, էջը՝ արաբական թվանշաններով):

Ի՞նչ որսկան է ձեզ ցած բերում,
Իմ Սիփանի եղնիկներ։

Վանա ծովիս կղզու վրա,
Ինչպես բիբը աչքի մեջ,
Կա՞ մեր տաճարն Ախթամարա,
Ուր կաղոթեր մայրս խեղճ։

Ո՞վ է լամում համբույրն հիմա
Ասպարանջան աղբյուրիս,
Ախթամարա վանքիս վրա
Կա՞ բաց Բողած աղավնիս...

Ո՞վ է նայում Վանա ծովիս,
Ափին Վանա, բույնս կա՞,
Ախ, Սիփանա ծաղկահովիտ
Գառներս կա՞ն, շունս կա՞։

Հիմա ո՞վ է ձեզ համբուրում,
Ծովասարիս ծաղիկներ,
Ո՞ւմ արցունքն եր դուք ինձ բերում,
Վանա ծովիս ամպիկներ (I, 7)։

Կարելի է նկատել, որ այս երգի մեջ Սիրո այլևայլ արտահայտություններից առավել տիրականը հայրենիքին (բնաշխարհի) տածած սիրո զգացումն է։ Բնորոշ է, որ Հովհ. Շիրազի ստեղծագործության մեջ սերը երևում է ոչ թե «գտված վիճակում», այլ սերտորեն միահյուսված բնության, հայրենիքի, մոր կերպարներին, իբրև այդ ամենի ամբողջություն։ Մեծ սիրո այս տրիադան՝ սիրած աղջիկ, մայր և հայրենիք («Ես սիրում եմ, վկա հոգիս, քեզ, մայրիկիս, հայրենիքիս...»), այս կամ այն կերպ իր կնիքն է դնում Շիրազի համարյա բոլոր լավագույն գործերի վրա։ Գուցե այստեղ պիտի փնտրել այն «գաղտնիքի» բացատրությունը, որ Շիրազի շատ սիրային գործեր առանձնապես աչքի չեն ընկնում հոգեբանական նրբերանգներով։ Իսկական սերը, սիրո վեհությունն ու գեղեցկությունը, հանուն սիրո անձնվիրվելու պատրաստակամությունը Շիրազը երգում է «հեռավորության» վրա.

Ա՜խ, ևիև ես լամ և իմ արցունքից
Բևկուզ մի ծաղկի ծաղիկն հադևնա,
Ես այնպևս կուլամ իմ սրտի խորքից,
Որ ոչ մի ծաղիկ ծարավ չմնա։
Եվ ծո՛վ կհանևմ իմ աղբյուր սրտից,
Միայն թե սերդ ծարավ չմնա (I, 144)։

Շիրազյան այս նվիրաբերումը որքան սևրական զգացումևնե-րի ծնունդ է, նույնքան էլ հարազատ արձագանքն է իր մեծ նա-խորդի՝ Իսահակյանի սիրո քնարի. «Կյանքս կտամ սրտից բխած համբույրին, Ա՜խ թե մեկը ինձ հասկանար ու սիրեր»։ Իսահակ-յանական այս մեծ բաղձանքը, անշուշտ, նաև սոցիալական խոր ևմաստ ունի, մի բան, որ չկա Շիրազի մոտ։ Բայց էականը դա չէ, այլ ավյալ հոգևվիճակի՝ յուրաքանչյուրին առանձնահատուկ հնչերանգը։ Իսահակյանի համար խիստ էական է այն սերը, որ ոչ թե լոկ պիտի սիրեր (իհարկե, անպայման՝ «սրտից բխած» սիրով), այլև՝ հասկանար։ Հասկանար կյանքից ստացած իր ողջ ցավը, վիշտը, իր մտահոգություննևրը։ Կարևի է պնդել, որ հոգեկան բնկնող պահանջը Իսահակյանի համար անբաժանելի է սիրող կնոջ մասին ունեցած պատկերացումներից։

Շիրազի սիրային հավաստիացումները գեղարվեստական ավելի վճիտ տեսք են ստանում, երբ զգացումը հանդիպում է իրա-կանության ռևլյեֆ գծերին.

Աչքերիդ համար՝ որ ցմահ տևսնեն,
Ես բոց աչքերով կռիվ գնացի,
Ձեռքերիդ համար, որ կյանքը գրկեն,
Ես զինված ձեռքով կռիվ գնացի...

Ի՜նչ փույթ, թե հիմա ես աչքեր չունեմ,
Երբ քո աչքերը պայծառ են նորից,
Երբ նայում ես ինձ, երբ ժպտում ես ինձ,
Երբ գրկում ես ինձ, փայփայում ես ինձ... (I, 176)։

Այն, ինչ չի պտնում իրականության մեջ, Շիրազը «վայելում է» երազների մեջ։ Շիրազի քնարական հերոսը ակնկալում է հո-

գևկան մերձեցում։ Նրա երազների մեջ կինը լալիս է «զղջումով անբիծ», և ինքն էլ անիծում է իրենց բաժանումը... «բայց, ա՛խ, երազներիս մեջ»։ Եվ ահա հոգեկան դաշնություն երազող այս բանաստեղծության մեջ, Շիրազը Նրան՝ կնոջը, կոչում է «իմ fույր», մի վերաբերմունք, որ տարածված է եղել դարասկզբի հայ պոեզիայում։ «Քույր» կամ «քույրիկ» են կոչել Թումանյանն ու Իսահակյանը, Տերյանն ու Զարենցը...

1904 թվականին ընկերոջն ուղղված իր մի նամակում Թումանյանը ուշագրավ մեկնաբանություն է տալիս այս երևույթին. «Քույրիկը» դուրս է եկել հոգեկան կարոտի ուժից, և այդ սիրո մեջ առհասարակ հոգին շատ է իշխում։ Սրանով ևս բոլորովին չեմ հերքում մարմնական տարրը։ Գուցե և սիրո առարկայի անհասանելի հեռավորությունից, անհասունությունից է այդ»[11]։

Այս ձևակերպումը բնութագրական է դարասկզբի հայ սիրերգության համար. ոչ այնքան սիրո վայելք, որքան հոգևոր մերձեցում, ոչ այնքան կանացի դեղեցկության որոնում, որքան քրոջական գթոտության ակնկալում։ Հիշենք Վ. Տերյանին. «Այսօր եղիր քրոջ պես— անչար, մաքուր և գթոտ», «Այսօր եղիր որպես մայր— բարի, քնքուշ՝ նրբազգաց»։

«Սիրո առարկայի անհասանելի հեռավորությունը», որի մասին խոսում է Հովհ. Թումանյանը, որպես նախազդակ «քրոջական» սիրո, անշուշտ, կարող է երևալ ամենատարբեր ժամանակներում, ինչպես այստեղ է՝ Շիրազի բանաստեղծության մեջ.

Այս գիշեր, քույր իմ, մինչև լուսաբաց
Ես քեզ հետ էի երազներիս մեջ,
Հեկեկում էիր, գլուխս գրկած,
Քեզ ներում էի երազներիս մեջ (I, 147)։

«Քրոջական» սիրո արծարծումները Շիրազի համար այլևս բանաստեղծական խնդիր չէ։ Հոգեկան մի կարճատև պահի մեջ է (և ոչ թե մի ամբողջ հոգեբանությամբ) Շիրազի «քույրը» ազգակցում Տերյանի «գթոտ քրոջը»։

---

11 Հովհ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 5, էջ 276։

Մինչ Հովհ. Շիրազը շարունակում էր սկզբունքորեն հենվել դասական ու ժողովրդական պոեզիայի սիրերգության ավանդներին, միջին սերնդի ներկայացուցիչները փորձում էին միանդամայն նոր ձայնանիշեր հայտաբերել սիրո քնարի վրա: Սա առաջին հերթին վերաբերում է Պ. Սևակին: Նրա սիրերգությունը սկսվում է «Սիրո ճանապարհը» (1954) գրքից: Այդ գրքի «Անմոռուկներ մանկությունից», «Պատանության ծաղիկները», «Երիտասարդի սիրտը» շարքերով իսկ Սևակը արդեն նշում է սիրո պատմության «տարիքային» ընթացքը, սիրային ապրումը կոնկրետությամբ արտահայտելու դեղարվեստական նախասիրությունը:

«Անմոռուկներ մանկությունից» շարքում մեծ տեղ է դրավում գյուղական պեյզաժը. այգու չափար, երդիկներից բարձրացող ծուխ, նախրի բառաչ, չարաճճի հորթուկ... Գյուղական պեյզաժը, երևալով սիրային բանաստեղծություններում, սովորաբար սիրո ապրումին հաղորդում է հովվերգական մեղմ տրամադրություն: Այս հատկանիշով է աչքի ընկնում «Անմոռուկներ մանկությունից» շարքը.

Խաղաղ-խաղաղ իրիկունն էր ողջը պատում,
Դրսում մութն էր իջնում խաղաղ:
Սիրում էի ձեր տան բակում խաղալ «տուն-տուն»,
Միայն քեզ հետ, քեզ հետ խաղալ[12]:

Գյուղի մանկական անմեղ խաղերի հետ աննկատելիորեն ապարեղ է գալիս սիրո առաջին թրթիռը: Բանաստեղծի առաջին սերը, սակայն, լոկ քաղցր վերհուշ չէ. «չեղոք» գյուղական բնանկարը իսկույն էլ փոխակերպվում է՝ ստանալով դրամատիկ շեշտեր.

Մութը՝ լուսնից հալածվելով՝ իջնում էր ցած,
Բայց զուր էին, իզո՞ւր էին կանչում մեզ տուն:

12 Պ. Սևակի բանաստեղծություններից կատարված մեջբերումները՝ ըստ «Երկերի ժողովածուի»: Փակագծերում հռոմեական թվանշանով նշված է համապատասխան հատորը, իսկ արաբականով՝ էջը:

Այս տրամադրության բնական շարունակությունն է հետևյալ քառատողը.

Վառվում էին ճրագները մեկ-մեկ գյուղում,
Շներն էին մեկ-մեկ տալիս լուսնահաչի
Ես չեմ հիշում, ինչպե՞ս էինք մթնում խաղում,
Բայց ցուրտ էին, իզո՞ւր էին կանչում հացի։

Ակներև է, որ բանաստեղծի նպատակը չէ վերհուշի միջոցով վերստեղծել մանկական անմեղ սիրո հեռացած պատկերը։

Մանկական հուշերի շղթայի մեջ Սևակը կարևորում է, նախ և առաջ, այդ հուշի այսպես ասած՝ «ներկա պահը»՝

Ինձ մի մթին իրիկուն է կարծես պատում,
Մոռացել եմ, ես չեմ հիշում շատ բան հիմա,
Բայց հիշում եմ՝ սիրում էի խաղալ «տուն-տուն»,
Միայն քեզ հետ՝ ձեր տան բակում, մեր տան դիմաց։

Գյուղական բնանկարը Պ. Սևակի սիրերգության առաջին էջերում երևում է այլևայլ գեղարվեստական խնդիրներով։ Դա պարզելու համար կարելի է ղուգահեռ անցկացնել Սևակի «Մեզ ստիպում են...» (1953) և Հ. Սահյանի «Առաջին սեր» (1954) բանաստեղծությունների միջև։ Այս երկու գործերում էլ գրեթե նույնն են «գործող անձինք». պառավ նան կամ տատ, գիժ հորթուկներ, այգի կամ բանջարանոց, խոտի դեզ կամ վարունգ։ Զարմանալիորեն նման են ներկայացվող «անցուդարձը» (երկու բանաստեղծության մեջ էլ աղջկա տատի գիժ հորթուկն է մտնում տղայի բանջարանոցը...)։ Երկու բանաստեղծությունն էլ պատմում են գյուղաշխարհում ծնունդ առած առաջին սիրո զգացումներից։

Նյութը նույնն է, բայց որքա՜ն տարբեր են գեղարվեստական լուծումները։

Ես չգիտեի, թե ինչ է սերը,
Բայց ոչ մի անգամ չէի քարկոծում,
Երբ վազում էին ձեր գիժ հորթերը
Մեր կանաչ-կանաչ բանջարանոցում։

Ես չգիտեի, թե ինչ է սերը,
Բայց ուզում էի գտնել մի հնար,
Որ ձեր ծաղկաբույր դեղի ստվերը
Ամբողջ օրը մեր կտուրին մնար:

Ես չգիտեի, թե ինչ է սերը,
Բայց երբ քո տատը մեր տուն էր գալիս,
Շփոթվում էին սրտիս զարկերը,
Եվ պոկվում էին օջախի սալից...

«Դեղի ստվերը», «տատի փեշերը», «գիժ հորթերը», գյուղական բնանկարի մյուս տարրերը Հ. Սահյանի քնարական հերոսի ղգացմունքի դրսևորման հիմնական գույներն են: Դրանց միջոցով է կոնկրետ կերպարանք առնում ու առարկայանում սիրո ղգացումը: Պատանեկան մաքուր, անարատ սիրո ղգացումը իր ներդաշնակ ձևն է գտնում գյուղաշխարհի նույնքան «անարատ բնակիչների» մեջ: Չկա որևէ խզում սիրո ղգացումի և գյուղական պեյզաժի միջև: Կա մեծ համաձայնություն.

Բայց երբ գնացի ես հեռուները
Եվ չմոռացա նոր սիրո բոցում
Տատիդ փեշերը, դեղի ստվերը,
Այն գիժ հորթերը բանջարանոցում,

Ձեր այն պարտեզը, ձեր այն ծառերը,
Ես նոր հասկացա առանց թախծելու
Որ այդ է եղել առաջին սերը
Ու երբեք, երբեք չի մոռացվելու...[13]

Սևակի «Մեզ ստիպում են, որ խոսով մնանք» տողով սկսվող բանաստեղծության մեջ, ինչպես ասվեց, ներկայացվում է գյուղական բնանկարի գրեթե նույն մթնոլորտը՝ այդի, հորթուկ, պատռավ նան... Բայց պատանեկան անմեղ սիրո և շրջապատի փոխհարաբերությունը արդեն միանգամայն այլ բնույթ ունի: Ապրումը

13 Հ. Սահյան, Կանչն, կռունկ, Երևան, 1973, էջ 275:

այստեղ ոչ թե հովվերգական, այլ դրամատիկ բովանդակություն ունի.

Մեզ ստիպում են, որ խոով մնանք.
— Չպետք է մեկտեղ խաղալ ու խոսել։
Ա՜խ այդ մեծերը... Կռվել են նրանք
Եվ իրար ծանր խոսքեր են ասել։
. . . . . .
Ա՜խ, ես ինչ ասեմ քո պառավ նանին,
Ա՜խ, ես ի՞նչ ասեմ հորթուկին ձեր սև։
Բայց ի՞նչ են արել «պառավ նանն» ու «սև հորթուկը».
Ամուր չի կապում հորթուկին նանը,
Ու պառավն ինքը քնում է շոգին։
Եվ անմիտ հորթը՝ այդ անպիտանը,
Գալիս է մտնում մեր ջրած այգին,
. . . . . .
— Դառնանա՜ն սիտի մեր վարունգները,—
Նեթում է հայրըս ու տեղ չի գտնում։

Սիրային բանաստեղծությունն ավարտվում է ոչ թե առաջին սիրո քաղցր տպավորությունների զեղումով, այլ անհաշտության գծերով, պատանեկան անուրջների դրամատիկ ընթացքով.

Ես չեմ հասկանում հորս մտքերը
Եվ այս մեծերին չեմ սիրում էլ ես.
Լավ չէ՞՝ դառնանան մեր վարունգները.
Քան թե ես ու դու դառնանանք այսպես... (I, 122)։

Սևակը չի դիմում սիրո զգացումը արտահայտելու պատրաստի ձևերին։ Նա որոնում է արտահայտման նոր ձևեր, շատ ինքնատիպ օգտվելով ժողովրդական պոեզիայի աղբյուրներից։

Ահա նման բանաստեղծություններից մեկը.

Աշնան եղյամն է իջել ձորերին,
Քարին ու թփին, ամենուր իջել։

Այս շատ սովորական բնանկարին հանկարծահաս միանում է մի անսովոր պատկեր-համեմատություն.

Մեր շահել, մատղաշ մեր խնձորենին
Սպիտակել է, ինչպես տատն իմ ծեր:

Համեմատության հատկանիշը սպիտակն է, բայց՝ «ջահել խնձորենի» և «ծեր տա՞տ»: Ո՞րն է այս՝ իրարից շատ հեռու թվացող երևույթների ներքին կապը: Դա ապրումի դրամատիզմն է, որը ծնվում է այն նույն բակում ապրող պատանիների միջև ստեղծված «հեռավորությունից», ուստի և տրամաբանական է «ջահել խնձորենու» և «ծեր տատի» մերձեցումը:

Նույն տրամաբանությամբ էլ Սևակի բանաստեղծության մեջ երևում է հետևյալ պատկերը. «Գոմում երինջն է բառաչում տխուր, մինչդեռ մարագում խուրձն է առվույտի»: Բավական է, որ հոգեկան պահը թեկուզ և չնչին մի փոփոխություն կրի («Ա՛խ այդ հայացքը...»), անմիջապես նրա հանդուգն ձևափոխվում է շրջապատը (նրն քիչ առաջ «երինջը բառաչում էր տխուր», հիմա՝ «ուրախ բառաչ է բարձրանում գոմում»): Հոգեկան տվյալ պահը որսում է շրապատի իրե՛ն համապատասխանող ձայնը կամ շարժումը: Այստեղ էլ արտահայտվում է դեղարվեստական մտածողության այն ձևը, որը հատուկ է ժողովրդական խաղիկներին և կոչվում է զուգահեռականություն.

Ուրախ բառաչ է բարձրանում գոմում՝
Պահածո դարձած խուրձի հոտերից:
Ա՛խ այդ հայացքը, որ դու ես գոմում
Եղյամից սառած բոբիկ ոտերիս... (I, 126):

Սևակի այս բանաստեղծությունն իր կառուցվածքով նման է ժողովրդական երգի այն տեսակին, ուր «երգի առաջին մասը, բնությամբ սկսվածքը վերցվում է երկրորդ մասի համար միաժամանակ թե՛ իբրև շրջապատի նկարագիր և թե՛ իբրև բաղդատություն»[14]:

14 Մ. Աբեղյան, *Ժողովրդական խաղիկներ*, Երկեր, հ. Բ, 1967, էջ 333:

Սևակի սիրերգությունը տալիս է ժողովրդական գեղարվեստական մտածողության մեջ զուգահեռականության հնարանքի ստեղծագործական յուրացման իսկական օրինակներ:

«Նորից քեզ հետ» (1957) ժողովածուի մեջ Սևակի սիրո ճանապարհը շարունակվում է «նույն ճամփով» շարքում: Նույն ճամփով, բայց նոր խորություններով:

Ինչպես քաղաքացիական շնչի գործերում, այնպես էլ սիրային նվագներում Պ. Սևակի բանաստեղծությունը նրևում է զգացմունքի արտահայտման լրիվությամբ ու խորությամբ:

Դիտենք, օրինակ, «Ահա նորից գիշեր» բանաստեղծությունը.

Ահա նորից գիշեր, ահա նորից մշուշ,
Նորից տապից այրված փողոցն է երջանիկ,
Նորից մանրահատիկ անձրևն է մեղմ խշշում,
Եվ լուռ անրջում է ամեն կիզված տանիք...

Մոնոտոն այս սկիզբը՝ բնության այս խաղաղ պատկերը, միաժամանակ պայթուցիկ լիցք է պարունակում իր մեջ: Բանն այն է, որ «ևնկողմնակալ» այս տրամադրության միջով անցնում է քնարական հերոսի անուրջը՝ մոտալուտ երջանկության մասին.

Բախտ կար քո աչքերում, բախտ կար ամեն ինչում,
Միայն սեր կա կյանքում, ցավ ու ձանձրույթ չկար...

Անցած պահի այս վերհուշը սևակյան թափանցման ուժով իր տեղը զիջում է տագնապոտ հարցերի տարափի առաջ.

Բայց մեր բախտը այդ ո՞ր, ո՞ր դիշերում մոայլ,
Ո՞ր անձրևի ներքո և ո՞ւմ ձեռքը թաղեց,
Ո՞ր ջրհորդանն արդյոք քրքջաց մեզ վրա,
Այդ ո՞ր առուն խնդաց, լամպը քմծիծաղեց:

Այս տողերում կարելի է մատնացույց անել վաղ Չարենցի քնարին («Հարդագողի ճամփորդները») հատուկ ոճական-արտահայտչական միջոցների ինչ-ինչ հետքեր: Արտաքին այս նմանությունից ավելի կարևոր է բանաստեղծական այն շիկացումը, որի շնորհիվ Սևակը հասնում է իր սեփական ապրումների անմնացորդ արտահայտմանը.

Այդ ո՞վ իմ գալիքը՝ քո աչքերի խորքում
Եվ քո սերը մորմնաց իմ ձեռքերի վրա։
Այդ ո՞վ և ինչո՞ւ էր բաց դուռն իմ դեմ փակում
Ու ղղման ալ ցանում իմ վերքերի վրա։

Այս հարցումներով («Այդ ո՞վ էր...») Սևակը իրեն հատուկ արմատականությամբ բարձրացնում է անհատական զգացմունքների ինքնուրույնության խնդիրը, պատասխանի մեջ արդեն նրան բերելով խոր անհաշտության մեծ սիրո տառապանքը սահմանափակելու մտայնության դեմ.

Ո՞վ էր,— չե՞մ հասկանում, ես չգիտե՞մ, մշո՞ւշ,
Գիշե՞ր, հանկարծ քնդ պես ողջը մուժով պատվեց...
Միայն գիտեմ՝ փլվեց մի որբ տանիք դրսում
Եվ մայթերին, իմ տեղ, անձրևն ուշաթափվեց... (I, 207)։

1955-ին գրած «Սիրտս կոտրվեց» բանաստեղծությունը, հակառակ փորր ծավալին, հոգեկան խոր ու ծանր ապրումների դրամատիկական բեռ է կրում.

Սիրտս կոտրվեց սափորի նման,—
Սիրտս կոտրվեց։
Այդ ո՞վ է կտցում փայտփորի նման,—
Ծառս կտրվե՞ց։
Օրերս անցնում են թափորի նման,—
Քո մահվան ծեսը, անխի՞ղճ, այս ինչքան
Երկա՞ր կատարվեց... (I, 210)։

Ահա թե սիրո տաճարի փլուզումը տառապանքի ինչպիսի ուժգին արձագանք է տալիս Սևակի ներաշխարհում։ Սիրո կորուստը նրա համար հավասար է մահվան ծեսի։ Դեռ «Սիրո Տանատարհում» էր Սևակը ձևակերպել իր դավանանքը. «Դու ինձ համար կյանքում կյանք ես կնոջ տեսքով»։ Սիրո զգացումով ապրելն է մեծ դոյության նշանը։

Ես քեզ, անգի՜նա, լավ եմ հասկանում,
Ինչ որ մի դեպքում դու չես ցանկանում

Տեսնել ընտանի կենդանի դառած—
Կենդանի մեռած... (I, 233)։

Սևակը իր դավանանքով հայրազատանում է հայ քնարերգության առաջին մեծ սիրահարին՝ Կոնստանդին Երզնկացուն, որ «կենդանի հոգևոր մարդ» է համարել լոկ սեր տածողին, իսկ առանց սիրո մարդուն անվանել «անբան անասուն»[15]։

Սևակը նույն բանը ասում է այժմ դիմելով հենց իրեն՝ կնոջը, նրան վերադրելով միաժամանակ այդ համոզմունքն ունենալու դիտակցությունը.

«Մարդը ափի մեջ» գրքի «Նույն հասցեով» շարքի բանաստեղծություններում հղորանում են Սևակի սիրո քնարի դրամատիկական շեշտերը։ Զգացումի պրկվածությունից, օրինակ, սիրո կարոտը գառնում է «լուսնահար»։ Այս պատկեր-բնորոշումն էլ ծնունդ է տալիս մի ամբողջ բանաստեղծության, որն այդպես էլ կոչվում է՝ «Լուսնահար կարոտ»։ Բանաստեղծի կոնկրետ հոգեվիճակը պարտադրում է սովորական պատկերի անտովոր վերաշրջում. ավանդական բանաստեղծություններից մեզ այնքան ծանոթ գիշերային աստղերը «իրենց ճառագայթե սուր փշերն են ոզնու նման նորից ցցում՝ ընդդեմ մթան»։ Գիշերային պատկերի հետ զուգորդվում է «հոգեկան քաղաքի» անցուդարձը՝ ստեղծելով դրամատիկ պահի նոր լարում.

Եվ անպաշտպան իմ կարոտը,
Որ անցել է խոր ընդհատակ
Ու չի ուզում նորից տրվել շղթաների ու կապանքի,
Իմ կարոտը մատնվում է քո անունից,
Լրտեսի՛ պես նա մատնում է տառապանքին։

Լուսնահար կարոտով վերափոխված՝ սիրահար-բանաստեղծը «լեյարդիական քուն» մտած քաղաքի «շեղ-սայթաքուն կտուրնեբով» սուրում է՝ հասնելու Նրան՝ սիրած կնոջը.

---

15 *Տե՛ս* Մ. Աբեղյան, *երկեր, հ. Դ, էջ 388։*

Ահա նորից քիզ եմ գալիս՝
Կյանքս կրկին վտանգելով։

Եթե հանկարծ դու քո հոգուց նկատեիր
Ու ձայն տայիր՝
Ճչալու պես «ա՜խ» անելով՝
Իմ վտանգված կյանքի համար վախենալով,
Գիտե՞ս՝ ինչո՜վ կվերջանար,
Իմ ցանկալի՜ս։

«Իմ ցանկալիս» արտահայտչաձևը ստույգ արտահայտում է բանաստեղծի հոգեկան խոովքի յուրահատկությունը և սաստկացնում նրա ապրումների դրամատիկ բովանդակությունը։

Ընթերցողը լարված հետևում է «լուսնահարի» սրտի տագնապալի զարկերին.

Բայց ես բնա՜վ երկյուղ չունեմ,
Թե կընկնեմ ցած...

Այս «երկյուղ չունեմ»-ը թվում է թե թուլացնելու էր հոգեկան լարումը, բայց սրան «անակընկալ» հաջորդում է «ձյունը արյամբ հալեցնելու»՝ պահի դրամատիկ շունչը նորից ուժեղացնող պատկերը։ Ջուգադրության ու հակադրության սևակյան արվեստը այստեղ խոսում է առանձնահատուկ ուժով՝ աներկյուղ ընդառաջ դնալով լուսնահարված սիրո ողբերգական ավարտին.

Բայց ես բնավ երկյուղ չունեմ,
Թե կընկնեմ ցած
Եվ իմ արյամբ հալեցնելով ձյունը մայթում՝
Դռնապանին գեթ կազատեմ ձյուն քերելուց։
Այդ չի՛ լինի,
Որովհետև ձայն չես տա դու,
Եվ դա—
ո՛չ թե բարությունից,
Այլ պարզապես չսիրելուց... (I, 281)։

Սևակի սիրերգերը դրամատիկ շնչի խոստովանություններ են, որ ծնվում են և՛ անպատասխան սիրո ապրումներից, և՛ «խակ սիրո» ու «հասուն տարիքի» հանդիպումից, և՛ հավատի կորստյան ցավից... Այդ բանաստեղծությունները կարելի է անվանել նաև խոստովանություններ սիրո ողբերգական մեծության մասին, խոստովանություններ, որոնցով Սևակը հաստատում է սիրո զգացմունքի մեծությունը, այդ զգացմունքի գրաված լայն տեղը մարդկային կյանքում, տառապանքի կենսահաստատ ուժը: «Կյանքը հաստատող զգացմունքները շատ են,— ասել է Մ. Գորկին,— վիշտը և վշտի հաղթահարումը, տառապանքը և տառապանքի հաղթահարումը, ողբերգության հաղթահարումը, մահվան հաղթահարումը: Կրողի ձեռքերում կան բազմաթիվ հզոր ուժեր, որոնցով նա հաստատում է կյանքը»[16]:

Սևակը ազատորեն տիրապետում է կյանքը մեծարող այդ «հզոր ուժերին», ուստի և երբեք չի սթողում անդադար հալածող կարոտի կսկիծը, չի խուսափում տառապանքի ալիքների հարվածներից: Նա մարտիկի պես ընդառաջ է գնում «դավադիր» ու ահեղ սիրո փոթորկին, նրա տարերքի մեջ մխրճվելու պատրաստակամությամբ, նրա կործանարար ուժի կշիռն ու թափը իմացողի դիտակցությամբ:

Տառապանքին ու «Տեր Կսկիծին» Սևակը հաղթում է ոչ լավատեսության պարզունակ սենտենցներով, ոչ էլ հոգեվիճակի փիլիսոփայական ինչ-ինչ արդարացումներով: Նա կարողանում է լրիվությամբ սեփականացնել սիրո պատճառած կսկիծն ու տառապանքը, կարողանում է ոչ միայն տանել այդ տառապանքի մեծությունը, այլև տառապանքը դարձնել իրենը, իր արյան ու շնչի անհրաժեշտ տարրը.

Թե կուզես՝ լռի՛ր:
Թե կուզես՝ ոռնա՛,
Թե կուզես՝ ծամիր սեփական լեզուդ,

---

16 *Տե՛ս В. Луговской*, Раздумья о поэзии, М., 1960, стр. 260.

Թե կուզես՝ խոյիր բնությունդ բարձով,
Թե կուզես՝ ոտքով հարվածիր բարձին.
Հավատացյալ ես՝ հայհոյիր աստծուն,
Հավատացյալ չես՝ աստծուն հավատա.
Թե կուզես՝ ուզիր է՛լ չուզել— իդո՞ւր,
Թե կուզես՝ ուզիր է՛լ չապրել—իդո՞ւր...
Ու, երե կուզես, ապրելն այս է հենց,
Եվ սերն իսկական հենց ա՛յս է որ կա... *(I, 318)։*

Իր սիրային բանաստեղծություններով Սևակը նվաճում է սիրով տառապելու ունակությունը ապրելու ունակություն համարելու իրավունքը։

Հենց սիրային բանաստեղծության («Հպատակի խոովությունը») մեջ է, որ Սևակը ամբողջ ձայնով ազդարարում է մարդ լինելու ու մարդկային հավատի դժվար արվեստի մասին.

— Դժվա՞ր բան է մարդ լինելը,
Դժվար է, տե՛ր (II, 152)։

Ժամանակակից սիրերգության մեջ թեև պահպանվում է կնոջ նկարագրության ավանդական դիծը, ասենք, օրինակ, արտաքինի համեմատությունը բնության երևույթների հետ, սակայն կանացի գեղեցկության և բնության երևույթների հարաբերության մեջ երևում են նաև նոր դծեր։

Նախ և առաջ փոխվել է համեմատության բնույթը. այժմ կնոջը ավելի շատ ոչ թե չափում-համեմատում են բնության հետ, այլ հակառակը՝ բնությունն է գալիս համեմատվելու-չափվելու կնոջ հետ։ Պ. Սևակը վերջնականապես է շրջում համեմատության բազմադարյան սովորությունը.

Համայիլ, որպես անծանոթուհի,
Քայլում է կրկին գարունն աշխարհով (II, 189)։

Սա նշանակում է, թե կնոջ արժեքավորման համար բանաստեղծը այլևս կարիք չունի դիմելու բնությանը, որպես գեղեցկության բացարձակ չափանիշի։

Մյուս կողմից՝ արդի սիրերգության մեջ, սիրո ու կնոջ գեղարվեստական կերպավորման մեջ կարելի է տեսնել մոնումենտալության գծեր: Դա, ըստ երևույթին, կապվում է թե՛ կնոջ՝ որպես գեղարվեստական կերպարի վերջնական արժեքավորման հետ, թե՛, վերջին հաշվով՝ ժամանակակից աշխարհի ու մարդու հարաբերությունների փոփոխության հետ (աշխարհի ընկալման մասշտաբային ընդարձակում և այլն): Արագ զարգացող գիտության ու տեխնիկային զուգընթաց որքան անգամ «փոքրանում են» երկրագնդի չափսերը, այնքան ավելի անհրաժեշտ է դառնում մարդու մերձեցումը իրեն շրջապատող բնաշխարհի, նրա գետերի, մարգագետինների, լեռների հետ... Հողագնդի հարստությունները, նրա գեղեցկությունները մեկեն տեղափոխվում են սիրելի էակի վրա: Ասենք, ոչ թե տեղափոխվում են, այլ ինքը՝ կինն է դառնում հողագնդի չափ հարուստ ու գեղեցիկ, տիեզերքի չափ մեծ ու անհուն:

Ահա ժամանակակից պոեզիայի խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկի՝ Պաբլո Ներուդայի, սիրային քնարի մի պատկերը.

Я целую тебя, прохожу по малой твоей бесконечности,
по твоим берегам и рекам, по деревушкам твоим,
и огонь, обернувшийся только усладой,
бежит и струится тончайшими тропками крови,
пока не обрушится, словно ночная гвоздика,
покуда не вспыхнет на миг короткой зарницей
во мгле.

կամ՝

Хлеб—твой рот, хлеб—твой лоб, хлеб—твои
обнаженные ноги;
хлеб, который я ем, он наутро рождается
вновь,
бесконечно любимая, флаг ароматных
пекарен!
(пер. М. Алигер)[17]

---

[17] *Пабло Неруда,* Плаванья и возвращения. Избранное. М., 1964, стр. 128—129.

Սովետական նշանավոր բանաստեղծ էդ. Մեժելայտիսը կնոջ պանծացումը սկսում է ընդհանրապես մարդու վսեմացումից: Մեժելայտիսի ամբողջ պոեզիայով մեկ կարմիր թելի նման է անցնում այն միտքը, թե կյանքի արարողը, տիեզերքի գործարար, կենդանի սկզբունքը մարդն է («Երկու ոտքով ամուր հենված հողագնդին՝ ես արևի գունդն եմ պահում իմ ձեռքերով», «Ով առանց ինձ երկիրն ի՞նչ է. մի անկենդան, տափակեցված ու կենճռապատ մի գունդ է լոկ»): Նույն մոնումենտալ լուծումը բնորոշ է նաև Մեժելայտիսի սիրային բանաստեղծություններին.

Եվ խոսք՝ մարմնին նրա. մարգագետի՛ն գարնան,
որից բույրն է գալիս պաղձ ու մանուշակի:
Եվ խոսք՝ հրա՛շք մարմնին, որովհետև հիմա
մարմինն են գովերգում միայն կնոջ, կնոջ:
Փառաբանում եմ ես մարմինն՝ ի ծունր իջած,
նրան գրկած՝ այնտեղ որոնում եմ արև:
Բրոնզն մարմնին հպված իմ շուրթերով այրվող՝
իմ պապակը մարել, հագենալ եմ ուզում:
Փառաբանում եմ ես այդ մարմինը: Նման
մարմիններով հողն է վերագեղեցկանում:
Եվ ամեն մի մարմին ասես լինի երկիր՝
իր աղբյուրներն ունի, ունի դաշտ ու թավուտ...
Ու մի խոսքով ասած՝ երկրում կա շատ երկիր,
և հիմա ես նրանց միայն խոսք չեմ ձոնում[18]:

Մեժելայտիսի «Մարդը» գրքի հայ թարգմանիչը՝ Պ. Սևակը նույնպես իր ստեղծած կնոջ կերպարը ի մի է ձուլում երկրագունդ-աշխարհի հետ, նրա մեջ դիտելով գոյության հզոր ուժը: Բայց Սևակի կերտած կնոջ կերպարի մեջ, ի տարբերություն, ասենք, էդ. Մեժելայտիսի, մոնումենտալությունը չի մղված առաջին պլան, թեև դա անպայման առկա է նրա բանաստեղծություններում: Մոնումենտալության սկզբունքը արդեն ենթադրում է շարժման որոշակի արդյունք, երևույթի բացարձակացում, այնինչ Պ. Սևակի

18 էդ. Մեժելայտիս. *Մարդը*, Երևան, *1965*, էջ *69—70*:

ամբողջ պոեզիան, այդ թվում և նրա սիրերգությունը, ըստ էության անավարտ դրամատիզմի՝ մարդու հոգեկան արժեքների ցավատանջ որոնումների պատմություն է։ Այս իսկ պատճառով Պ. Սևակի սիրերգության մեջ հանդիպող ամեն մի պատկեր, որ մի ուրիշ բանաստեղծի (օրինակ, նույն՝ Մեժելայտիսի) մոտ կարող էր «մինչև վերջ» ծառայել մոնումենտալ ղգացողությունից ծընված փիլիսոփայական խոհերին (ձայնի փառաբանական հնչերանգով), իսկույն ևեթ վերադառնում է ապրումների նույն ոլորտ հրահրելով դրամատիկ պատմության զարգացումը։ Դրա բնորոշ օրինակն է «Բարի իրիկուն» բանաստեղծությունը, որն սկսվում է այս պատկերով.

Ինչ որ կին է կանգնած խուփ դաշտի մեջ,
Եվ ոտների տակով անց է կենում
Երկրագնդի անտես այն առանցքը
Որի երևացող մասն է ինքը,—

և շարունակվում հետևյալ «անակնկալով».

Առանց հանցանքի մեջ բռնըվելու,
Առանց վկաների առկայության
Ինքս մեղավոր եմ ինձ ճանաչում
Ու վախվորա՜ծ-քաշվա՜ծ մրմնջում եմ հեռվից
Մրմնջում եմ արդեն ո՛չ թե սրան,
Այլ այն մեկի՛ն՝ իմի՛ն, հեռավորի՛ն.
Բարի իրիկուն քեզ. ի՛մ մենավոր...[19] *(II, 117)։*

Պ. Սևակի բանաստեղծություններում ամբողջ ուժով հնչում է կնոջ փառաբանությունը։ Ի տարբերություն շատ սիրերգակների, սիրո սևակյան օրհնությունները ծնվում են ոչ միայն փոխադարձ սիրո ոլորտում, այլև անգամ սիրած էակի անջատումի (նույնիսկ «դավաճանության») դեպքում։

---

[19] «Բարի իրիկուն» բանաստեղծությունը սկզբում տեղ է գտել «Մարդը ափի մեջ» դրքի «Նույն հասցեով» բաժնում (էջ 9), ապա տեղափոխվել է «Ծղիցի լույս» ժողովածուի «Ողջույնի քմայքները» շարքը (էջ 122)։

«Նահանջ երգով» պոեմի հերոսն, օրինակ, ողբերգություն է ապրում այն բանից, որ սիրած կինը այն չի եղել, ինչ ինքն էր կարծում, որ իրենց միջև ճշմարիտ հոգեկան կապ չի հաստատվել։ Այժմ էլ պարզվում է, որ հերոսուհին ուրիշի է սիրում։ Վերջին պարագան, որքան էլ վիշտ ու տառապանք է պատճառում հերոսին (փլուզվել է հավատը), այդուամենայնիվ, դառնում է... Սերը փառաբանելու նոր ազդակ։ Բանաստեղծը վերանում է ինքն իրենից, իր զգացմունքների ամբողջ շիկացածությունը տեղափոխում է նոր ծնվող սիրո վրա։ Տառապալից ճանապարհով է նա հաղթահարում սեփական ցավը՝ օրհներգելու սիրո հավերժությունը, անգամ սիրո տված տառապանքը.

— Օրհնյալ եղիր այնպես, ինչպես կայիր՝
Բևկուղ ինձնից հեռու,
Մ՛չ ինձ համար...

— Հավետ օրհնյալ լինի քո անունը,
Որ հնչում է մերթ «կին» ու մերթ էլ «Սեր»...

— Հավետ օրհնյալ լինի քո ժպիտը՝
Հայտարարը սիրո և խնդության...

— Հավետ օրհնյալ լինեն քո կողերը,
Որոնք կյանք են ծնում տաք հպվելուց,
Ինչպես որ շփվելուց ծնվում է հուր...

— Հավետ օրհնյալ լինի նաև հեռացումդդ,
Որ իբրև նոր գալուստ կարծագանքի հնովում...

Օրհնյալ լինի նաև տված տառապանքդդ,
Որից ոչ թե մնանում, այլ ծնվում են կրկին...

— Օրհնյալ լինի նաև իմ մեկնումը,
Իմ այս նահանջումը,
Որ նահանջ է... երգով (III, 197—198)։

Միանգամայն ճիշտ է քննադատ Ա. Արիստակեսյանի հետևյալ բացատրությունը. «Նահանջող բանաստեղծի շուրթերին ոչ թե ատելության կամ վրեժի երգն է, որ հնչել է հաճախ անցյալի դա-

սական պոեզիայում, այլ սիրո ու օրհնության։ Սա ոչ այլ ինչ է, քան կրքերի, զգացմունքների մարդկայնացում, բնական մարդու հոգևոր ու մտավոր զարգացման նոր աստիճանի արտահայտություն։ Բանաստեղծը ապրած իր սիրո ողբերգությունից բարձրանում է, հոգեկան տանջանքների միջոցով իմաստավորում է կյանքը, հաստատում մարդկային մեծագույն զգացմունքի հարատևությունը...»[20]։

Բանաստեղծական տարբեր ուղիներով, բայց սիրո հավերժության ու կնոջ փառաբանման նույն խոսքերն են լսվում նաև վ. Դավթյանի սիրային նվագներում.

Փառաբանում եմ
Մեր հանդիպումի հույսն անհուսալի,
Մեր մոտիկությունն անմերձենալի,
Դեղեցկացումը քո գարնանային,
Քո հեռացումը,
Քո վերադարձը
Եվ անգամ ահեղ
Խանդի սև շանթն եմ ես փառաբանում...[21]

Երկու բանաստեղծների առանձին տողերը (Պ. Սևակ, «Հավետ օրհնյալ լինի նաև հեռացումդ» և վ. Դավթյան, «Փառաբանում եմ... քո հեռացումը») այնքան են նման իրար, որ թվում է, թե բանաստեղծները լուծում են գեղարվեստական նույն խնդիրը։ Բայց դա այդպես չէ։ վ. Դավթյանի բանաստեղծական արծարծումները պատվում են սիրո անիմանալի, «առեղծվածային» ներհակությունների շուրջը։ Սիրահարների «հեռացումը» ոչ թե հոգեկան խզման հետևանք է, այլ լոկ տվյալ իրադրության մեջ հայտնված «սիրո խաղերի», սիրո հոգեբանության ներքին շարժման արդյունք։ Ահա թե ինչու փառաբանվում է ոչ միայն հեռացումը, այլև վերադարձը։ Հեռացումը վ. Դավթյանի մոտ միաժամանակ վերադարձ է։

Սևակի պոեմում հերոսի և հերոսուհու հոգեկան կապը խզված է։ Եվ Սևակը կնոջ հեռացումը փառաբանում է միայն նրա համար,

---

20 Ա. Արիստակեսյան, *Բանաստեղծների և բանաստեղծության մասին*, Երևան, 1971, էջ 131։

21 Վ. Դավթյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. I, 1973, էջ 58։

որ մի ուրիշ տեղ, մեկ ուրիշի համար նորից է ծնվելու սերը, դառնալու է սիրո նոր սկիզբ: «Հոգեկան մաքրման» օրենքներով Սևակը վերստին լցվում է սիրո զգացմունքի հաղթանակի լույսով («օրհնյալ լինի նաև տված տառապանքդ, որից ոչ թե մեռնում, այլ ծնվում են կրկին...»): Ուստի և Սևակը հետամուտ է ոչ թե սիրո (կնոջ) հոգեբանության ներքին հակասություններին կամ առեղծվածներին, այլ սիրային ապրումի անմահության հայտաբերմանը:

«Երգ երգոց» պոեմի հերոսուհին տարբերվում է «Նահանջ երգով» պոեմի հերոսուհուց: Հերոսուհու և բանաստեղծի հոգեկան մտերմությունը «Նահանջ երգով» պոեմում լիցքաթափվում է հենց այն պատճառով, որ կնոջ ներքին պատկերը ստեղծվել էր իր՝ բանաստեղծի կողմից.

Թե մինչև իսկ կայիր դու ինձնից առաջ՝
Ես քեզ միանգամայն նորից ստեղծեցի,
Քեզ տվեցի նոր կերպ՝
Ըստ իմ սիրո (III, 162):

Սխալ է կարծել, թե հերոսուհին զուրկ է եղել անհատականությունից. նման դեպքում առհասարակ կապ չէր հաստատվի: Բայց նա՝ կինը, չի կարողացել արժեքավորել բանաստեղծի մեծ սերը՝ ամբողջ իր կշռով դարձել է հավատի կորստյան պատճառ: Ահա ինչու բանաստեղծի օրհնությունները վերաբերում են ոչ այնքան կնոջը, որքան Սեր կոչվածին՝ ընդհանրապես: Բացարձակացվում է սիրո զգացումը՝ իբրև անկորընչելի, մարդկային կյանքը իմաստավորող էներգիա: Սևակը հայտնագործում է սիրո զգացումի պահպանման ու փոխակերպման օրենքը («Ավետ օրհնյալ լինի նաև հեռացումդ, որ իբրև նոր գալուստ կարձագանքի հեռվում...»): Նոր սիրո սկիզբը պայմանավորում է բանաստեղծի յուրօրինակ հաղթության իսկական բերկրանքը.

Ե՛ս եմ ստեղծել քեզ
Եվ ստեղծել՝ սիրով:
Եվ դու պիտի ապրես սիրո՛վ միայն... *(III, 197):*

«Երգ երգոցում» հերոսուհուն սրբագործում է դարձյալ բանաստեղծի սեփական սիրո մեծությունը, բայց ինքը՝ կինն էլ ունի ներքին հարստություններ, զգացումների իր աշխարհը, ուր լիուլի տարածություններ կան բանաստեղծի սիրո ծավալման համար։

«Երգ երգոցի» առաջին «Գլուխներում» սիրո պատմությունը հենվում է սիրող կողմերի կենդանի, փոխադարձ հարաբերության վրա։ Սյուժետային երկրորդ պլանում սիրահարներն արդեն բաժանված են, բայց ոչ հոգեկան դաշնության խզման պատճառով (դաշնությունը անխաթար է մնացել), այլ ընդամենը տարածության հեռավորությամբ։ Սերը պոեմում դրսևորվում է կրքի դարմանալի ուժով և, միաժամանակ, նրբագեղությամբ։ Ասես ամենահասարակ նախադասություններով ու ամենապարզ բառերով Սևակը հասնում է սիրո անսովոր հմայքի բացահայտմանը.

Գնդեցիկ ես դու, ինչպես բոլորը,
Որոնց սիրում են,
Եվ ո՛չ ավելի ու ո՛չ էլ պակաս։
Ի՞նչդ է գեղեցիկ՝ ուրի՛շը կասի,
Մինչդեռ ինձ համար դու գեղեցիկ ես,
Ինչպես բոլորը, որոնց սիրում են։
Եվ կախարդիչ ես, ինչպես բոլորը,
Որոնց չեն տիրել։
Եվ անսովոր ես,
Քանի որ նոր ես,
Ե՛վ սովորական՝ քանի որ դու էլ
Երբեք չես կարող չսիրած մնալ (III, 145)։

Սևակը սովետահայ պոեզիա ներմուծեց բազմաձայնության սկզբունքը, որի կիրառությունը շատ ավելի դժվար է սիրային քնարերգության մեջ։ Սիրո երգը, թվում է թե, ենթադրում է թեմայի կայուն շրջանակ, զգացմունքների միանգամայն որոշակի ուղղություն։ Պ. Սևակը փոխում է նաև այս հայացքը։ Անսպասելի զուգորդումների ու համեմատությունների կիրառությամբ բանաս-

տեղծր անգամ սիրային քնարում արծարծում է իրեն մտահոգող «աշխարհային բաներ»։

Հիշենք նրա այս տողը.

Դու սև ես՝ ինչպես քո ժողովրդի դարավոր բախտը...

Կնոջ արտաքին մի հատկանիշ, և երևում է ամբողջ մի ժողովրդի պատմական բախտը՝ իր ամենաբնորոշ առանձնահատկություններով։

Հետաքրքիր է Վ. Դավթյանի «Կարմիրն ու սևը» սիրերգի հատվածը, որի հենքը դարձյալ վերցված է հին հրեական սիրային ասքից՝ «երգ երգոցից» («Սևաւ եմ ես և գեղեցիկ...»), համադրել Պ. Սևակի տողերի հետ։ Ահա այդ հատվածը, որը ներկայացնում է սիրահարների հեռախոսային զրույցը.

Հետո նա ասաց.
— Ի՞նչ էիր անում
«Երգ երգոցն» էի կարդում, սիրելի՛ս։
— Ա՜խ, «Երգ երգոցը»,
Այդտեղ է, կարծեմ, որ ասում է, թե՝
Ես սև եմ, սակայն գեղեցիկ եմ ես,
Քանզի նայեցավ արեգակն ընդ իս...[22]

«Երգ երգոցից» գրեթե նույնությամբ փոխառնված պատկերը այստեղ վերամիաստավորվել է՝ ներդաշնակելով մեր ժամանակների նոր հոգեբանությանը։ Հին հրեական սիրային ասքում «Ես սև եմ, սակայն գեղեցիկ եմ ես» դարձվածքին անմիջապես չի հետևում «քանզի նայեցավ արեգակն ընդ իս» բացատրությունը։ «Երգ երգոցում» հերոսուհին հատուկ բացատրություն է տալիս իր սև լինելու մասին։ «Մի հայիք չիս, զի ես եմ սևացեալ»,— համարյա աղերսանքով հայցում է նա. իր մարմնի գույնը սև է, որովհետև այգիների բաց դաշտում աշխատելիս «խեթիւ հայեցաւ զիս արեգակն»։ Ուստի և ինքը «մեղավոր չէ», իր մարմնի սևու-

22 Վ. Դավթյան, *Երկերի ժողովածու, հ. 1, 1973, էջ 50։*

թյան համար: «Սևությունը» և գեղեցկությունը դրված են հակադրության մեջ:

Դավթյանի երգում կինը նման արդարացումների կարիք չունի: Նա ներկայանում է՝ ինչպես կա: Նրան (ինչպես և Պ. Սևակի Սուլամիթային) չի նեղում սև լինելու հանգամանքը: Դրանց բնորոշ է գեղեցիկի նորովի ըմբռնումը. գեղեցիկ է, որովհետև նրան նայել է արեգակը: Տեղի է ունենում ճիշտ հակառակ երևույթը. արեգակն է լույս ու գեղեցկություն շնորհել:

Սևակյան հայացքը ավելի հեռավոր սլարագծերի է հասնում, ամենևին չկտրվելով նյութի կոնկրետությունից.

Դու սև ես՝ ինչպես քո ժողովրդի դարավոր բախտը,
Եվ սևության մեջ՝ այնքա՜ն լուսավոր,
Որքան լուսավոր անուն է ավել քո ժողովուրդը:

Պ. Սևակի լայն հայացքով «անսպասելիորեն» ասպարեզ են գալիս դույնի հատկության («սև»-ի) ու ժողովրդական նախատոգրի, թուխ մարմնի ու լուսավոր անվան, սև աչքերի ու հոգու տրրտմության, սևության ու սիրո տագնապների բարդ ու նուրբ փոխհարաբերությունները.

Սև են աչքերըդ՝ իմ աչքերի պես,
Եվ գիտեն նայել այնպե՜ս տրտմորեն,
Որքան տրտում է սիրտըս ա՜յն պահին,
Երբ ինձ թվում է, թե չե՜ս սիրելու (III, 146):

Ինչպես «Նահանջ երգով» պոեմում, սիրած կնոջ անդարձ հեռացումն անգամ չէր խլացնում սիրո էակին օրհներգելու սրտաբուխ ձայնը, այնպես էլ «Երգ-երգոցի» Սուլամիթային ու բանաստեղծին իրարից ընդմիշտ բաժանող տարածությունը երբեք չի հանգցնելու արդեն բոցավառված զգացումը.

Դու կարծես չկաս
Ու չես լինելու,
Այլևս ինձ համար մեռած ես կարծես:
Սակայն ես գիտեմ,

Որ դու անմահ ես,
Ինչպես անմահ է կրակն աշխարհում.
Այստեղ կհանդչի,
Կրվառվի այլուր։
Եվ դու— ինձ համար— չ՞ես մնանի երբեք... (III, 157)։

Սիրո հավերժության արծարծումները դրսևորվում են Պ. Սևակի բոլոր ժողովածուների համապատասխան բաժիններում և հատկապես վերջին գրքի «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին» շարքում։

Ուշադրության դարձնենք սիրային այս խորագրից առաջ եղածները՝ «Սիրո ճանապարհը» (1954), «Նույն ճամփով» (1957), «Նույն հասցեով» (1964)... Ակներև է վերնագրերի ու նպատակի իոր առնչություններ։ Սևակի բոլոր գրքերի սիրային բաժինների միջով անցնում է մի լեյտմոտիվ, սիրո մեծ աշխարհում առանձնանում է մի հիմնական միտք, որ բանաստեղծը ի վերջո ձևակերպեց այսպես. «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին»։ Այս վերնագրով Սևակը և՛ բանաստեղծություն գրեց, և՛ կոչեց իր վերջին գրքի սիրո շարքը։ Սևակը նորովի հայտնաբերեց ու բանաստեղծական ինքնատիպ ձայնով հաստատեց այն ճշմարտությունը, որ սիրո զգացումը թե՛ ընդհանրապես, թե՛ անհատականորեն «նոր» չէ ու «նոր» չի ծնվում, այլ մարդկության հավերժական ուղեկիցն է.

Մի՞շտ, ամե՞ն անգամ պաշարում է քեզ
Նույն զգացումը անճեղք ու անդուռ,
Եվ հասկանում ես, որ մարդն, ի վերջո,
Նորի՛ց չի սիրում, սիրում է կրկի՛ն,
Քանզի կա մթին մի կախյալություն
Ջղի և արյան, հոգու և կրքի.
Քանզի նշանը հանման-գումարման
Այդ մե՛նք չենք դնում լուծվելիք խնդրում.
Քանզի թևպետև բախտ ենք մենք փնտրում,
Բայց բա՛խտը,
Բա՛խտը,
Բա՛խտն է մեզ ընտրում... (II, 128—129)։

Սիլվա Կապուտիկյանի բանաստեղծությունների «Իմ էջը» (1968) գրքում սիրո բաժինը բացվում է «Լիլիթ» բանաստեղծությամբ: Նույն վերնագրով խորագրված է ամբողջ բաժինը: Այս բաժնի բանաստեղծությունները դասավորված են հիմնականում ժամանակագրական կարգով՝ սկսած 1945—46 թվականներից, իսկ «Լիլիթը» գրված է 1961-ին: Վերջինիս համար բնաբան ընտրելով Իսահակյանի «Լիլիթի» տողերը, բանաստեղծուհին ի՛նքն է ցույց տալիս իր «սիրո էջի» գրական մեծ աղբյուրը: Իսահակյանի «Լիլիթի» ազդեցությունը ստհասարակ ժամանակակից հայ սիրերգության վրա ակնհայտ է: Վ. Դավթյանի վերջին շրջանի սիրերգությունը, օրինակ, որ մեծ մասամբ ծավալվում է սիրային ասրումի անիմանալի, աուեղծվածային խորհուրդների արահետներով, գրական ճշմարիտ ժառանգորդության ղգալի լիցք է ստանում դարձյալ Իսահակյանի «Լիլիթից»:

Կապուտիկյանի սիրերգությունը, ասես, ավելի ծանրանում է սիրո հոգեբանության վրա, որը և քննադատին հիմք է տալիս այն պարզապես կոչելու «հոգեբանական սիրերգություն»: Այս բնորոշումը (ինչպես ամեն մի այլ բնորոշում) հարաբերական արժեք ունի, քանի որ միայն Կապուտիկյանի սիրերգությանը չեն հատուկ հոգեբանական զննումները: Եվ, այդուամենայնիվ, բանաստեղծուհու սիրային լիրիկան աչքի է ընկնում հատկապես այդ կողմով՝ սիրո հոգեբանության նուրբ ու բազմերանգ արտահայտություններով:

Սիրո զարմանալի փոխակերպությունների մասին Ս. Կապուտիկյանը գրել է դեռևս սկզբնական շրջանի բանաստեղծություններում, որոնց արգասավոր շրջանը 1945—46 թվականները եղան: Այս թվականներին գրած բանաստեղծությունների մեծ մասը տպագրվեց մեկ տասնամյակ անց: Դրանցից շատերը մտել են ժամանակակից հայ սիրերգության գանձարանը: Լավագույններից մեկը այս բանաստեղծությունն է.

Թափառում ենք փողոցներում՝
Ես քո սիրով, դու՝ ուրիշի,

Այրվո՜ւմ ենք մենք հրդեհներում՝
Ես քո հրով, դու՝ ուրիշի։

Կարոտում ենք, խնդում, տխրում՝
Ես քո խոսքով, դու՝ ուրիշի,
Սուզվում քա՜ղցր երազներում՝
Ես քո տեսքով, դու՝ ուրիշի[23]։

Այժմ ամբողջովին անցյալում է մնացել այն քննադատությունը, որ նման տողերը որակում էր իբրև սիրո «ապահասարակական» կամ «բուրժուական բարոյականության» արտահայտություն։ Ու եթե թուցիկ հիշում ենք անցյալը, ապա միայն ընդգծելու, որ Ս. Կապուտիկյանի սիրո աշխարհը մեծ դժվարություններով է նվաճել իր իրավունքները՝ չթուլացող ուժով հնչելու նաև այսօր։ Իհարկե, եթե այսօր էլ նման տողերին նայենք միայն «սեռափ բանականության» դիրքերից, կարող ենք Կապուտիկյանի հերոսուհուն նորից ներկայացնել «սեփական արժանապատվություն չունենալու» կամ «սիրո ղգացմունքի վեհ բմբռնումը ժխտելու» հին մեղադրանքը։ Բայց բնթերցենք նաև բերված երկու քառյակների շարունակությունը.

Է՛հ, ի՜նչ արած, բախտը խուով
Թող աշխարհում մեզ չհիշի
Միայն ապրենք մենք սիրելո՜վ՝
Թեկուզ ես՝ քե՜զ, դու՝ ուրիշի՜... (155)։

Ավելի քան պարզ է բանաստեղծության «գաղափարական կոնցեպցիան». Թեև «կողմերը» փոխադարձ սիրով չեն կապված, բայց հռչակվում է հենց «սիրո ղգացմունքի վեհ բմբռնումը». «Միայն ապրենք մենք սիրելո՜վ՝ թեկուզ ես՝ քե՜զ, դու՝ ուրիշի՜...»։ Հաղթանակում է սիրո ղգացումը, հաստատվում է նրա գոյությունը։ Մտաբերենք Սևակի «Նահանջ երգով» պոեմի «Համապատասխան»

---

23 *Կապուտիկյանի «Իմ էջը» ժողովածուից բերվող հատվածների դիմաց կնշվի միայն համապատասխան էջը։*

լուծումը («Թևկուզ ինձնից հեռու, ոչ ինձ համար...») և կարող ենք նկատել ընդհանրությունը։

Սիրո հոգեբանության ի՞նչ նոր ձայնանիշներ են, այնուամենայնիվ, լսվում բանաստեղծուհու սիրային քնարում։ Դիմենք հետևյալ բանաստեղծությանը՝ գրված 1946-ին.

Թե լիներ սերս մի թույլ կանթեղ,
Լիներ ճրագ մի, փոքրիկ անթեղ,
Կդողայիր դու սիրուս համար,
Եվ անբաժան միշտ և սիրահար՝
Կմնայիր դու կանթեղի մոտ,
Որ չմարեր իմ լույսը աղոտ։

Բայց վառեցի ես գլխիդ վերև
Այս խենթ իմ սերը, որպես արև,
Դրա համար էլ անհոգ թևում,
Դու թափառում ես աշխարհներում,
Եվ դու դիտես, որ ո՛ւր էլ լինես,
Ես ամենո՜ւր եմ՝ արևի պես (167)։

Ընդհանուր հոգեվիճակը՝ անարձագանք սիրո պատճառած տվայտանքներով, տարածված մոտիվ է։ Կապուտիկյանի ինքնատիպությունը այստեղ արտահայտվում է, եթե կարելի է ասել՝ «հոգեբանական սյուժետայնություն» ստեղծելու մեջ։

Կապուտիկյանի քնարական հերոսուհու սերը անառարկա չէ, նա ունի հասցեատեր։ Բայց վերջինս՝ վառելով սիրո առաջին բոցը, կարծես, մի կողմ է քաշվում։ Ահա ինչու (փոխադարձող կողմի բացակայության պատճառով) սիրո սյուժետային պատմություն չի ստեղծվում։ Բայց քանի որ սիրելին կա (թեպետև վերջինս չի արձագանքում հերոսուհու զգացմունքներին), սիրո պատմությունը ծավալվում է հոգու ներաշխարհում («հոգեբանական սյուժետայնություն»)։ Այս ներաշխարհում սիրո զգացմունքի դրսևորումները բազմապան են, գրավիչ ու դրամատիկ.

Այնպես անփո՜ւթ, այնպես հանգի՜ստ
Անցնում ես դու մեր տան մոտով,

Մինչ ես ուրիշ տներում իսկ
Քե՞զ եմ փնտրում դեռ կարոտով (170):

Իդեալական սիրո պատկերացման և կենսակրեա իրականության հակասությունը միշտ էլ եղել է սիրերգության գլխավոր մոտիվներից: Կապուտիկյանի քնարական հս-ը նույնպես դրամա է ապրում այդ հակասությունից: Բայց այստեղ պատկերը մի փոքր այլ է: Քնարական հերոսուհին դրեթե չի տրտնջում, թե ինքը խաբված է եղել, թե բոլորովին այլ պատկերացում ուներ իր սիրածի մասին կամ թե ինքն է նրա կերպարը ստեղծել իր համար: Նման տրտունջ չկա էլ, քանի որ հերոսուհին չի վայելել սիրո փոխադարձությունը, որ հետո էլ նման հետևություններ դար: Քնարական հերոսուհու համար սիրելին անունը դողում է իր շուրթերին «որպես երդում», այնինչ նա՝ սիրելին, հեշտությամբ է «մատնում աշխարհին» հերոսուհու անունը, նրա սիրտը «բաց հյուրանոց» է, այնինչ իրենը՝ «փակ ամրոց» («որտեղ անդարձ դու ես փակվել ու չես ելնում»): Այս հակասություններից է ծնվում դրաման. մի կողմից սիրո՝ որպես սուրբ, մարդկային բանկագին ու վսեմ զգացումների ընկալում, մյուս կողմից՝ անիսլի, անհոգի վերաբերմունք նույն այդ զգացումի նկատմամբ:

Բանաստեղծությունը ավարտվում է սիրո հոգեբանության միանգամայն խորը և ինքնատիպ բնութագրությամբ.

Եվ ինքս իմ դեմ լուռ մռայլվում՝
Սիրուս համար խանդում եմ քեզ,
Որ հեղհեղուկ այս աշխարհում
Դու սիրահա՞ր ունես ինձ պես (171):

Հոգեկան խորը նրբերանգ է արտացոլում «Սիրուս համար խանդում եմ քեզ» տողը: Բանաստեղծության ավարտը մակաբերում է նաև այլ իմաստ. «հեղհեղուկ աշխարհի» դիմաց մարդկային բարձր հատկությունը հաստատող իմաստ:

Խոսելով սիրերգության ոլորտում հասարակական բովանդակության արտահայտման մասին, քննադատ Ա. Արիստակեսյանը հիմնավոր կերպով մերժում է այն մտայնությունը, թե «քաղաքա-

ցիական քնարերգությունը անպայման հասարակական խնդիրներ ու հարցեր է արծարծում և փորձում է պատասխան տալ դրանց, իսկ սիրերգությունը՝ ոչ։ Չնույնացնելով քաղաքացիական քնարերգությունը անձնական-սիրային հետ,— գրում է նա,— չի կարելի սակայն նրանց միջև պատնեշ քաշել։ ...Սիրո բանաստեղծական պանծացումն ու հաստատումը հասարակայնորեն պակաս կարևորություն չի ներկայացնում, քան, ասենք քաղաքացիական որև զիայի արծարծած որևէ հրատապ խնդիր։ Այլ խոսքով՝ սեր երգելը ինքնին հասարակական նշանակություն է ստանում»[24]։

Բա՛ստեղծի քաղաքացիությունը հավասար բարձրության պիտի լինի արվեստի հավասար ուժով գրված թե՛ հայրենիքգության, թե՛ սիրերգության մեջ։ Տարբերությունը այն է, որ առաջինում քաղաքացիությունը միաժամանակ ուղիղ կապով է դրսևորվում թեմայի մեջ, քաղաքացիությունը անմիջականորեն է արտահայտվում, իսկ սիրերգության մեջ կապը անուղղակի է, միջնորդավորված։

Վ. Տերյանից հիշենք հետևյալ քառատողը.

Ես լուռ կրթաղեմ իմ ցավը միակ,
Չվարթ կրժպտամ բախտավորի պես,—
Երբեք չեմ բանա սրտիս մութը փակ,
Երբեք չեմ հայտնի իմ տանջանքը քեզ[25]։

Համարձակորեն կարելի է պնդել, որ Տերյանի սիրային երգերի հումանիզմը, սեփական ցավը մոռանալու կարողությունն ու սիրած կնոջը անձնուրացորեն նվիրվելու զգացումն է ներքին կապերով դնացել-հասել «երկիր Նաիրի» շարքի քաղաքացիական բարձր շնչին ու հեղափոխությանը արձագանքող երգերի կանչին։

Ս. Իտոյին մի բանաստեղծության մեջ Սևակը խոստովանում է.

Եթե կյանքում կա քեզ նման մի թանկություն,
Ես ինչպես եմ կյանքին նայել էժան աչքով (II, 154)։

---

24 Ա. Ահիտուկնյան. *Սիրո երեք ինքնարտահայտություն*, «Սովետական գրականություն», 1970, № 6։

25 Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 1, Երևան, 1960, էջ 36։

Սերը, ուրեմն մարդուն ստիպում է լրջորեն նայել կյանքին առհասարակ, աշխարհը վերաձևել սիրո «թանկ» աչքերով։ Պ. Սևակի, Ս. Կապուտիկյանի, վ. Դավթյանի սիրային գործերում քաղաքացիությունը արտահայտվում է սիրո հանդեպ ունեցած մեծ հավատի մեջ, սիրո պատճառած տառապանքը անտրտունջ կրելու և այն օրհնելու կարողության մեջ, թախծից քամած մաքրության ու կրքոտի ցավը հպարտորեն տանելու մեջ, կյանքում խիպախելու պզացումներ սերմանելու մեջ։ Ահա, օրինակ, վ. Դավթյանի «Երազահանի» պատվիրանը.

Եթե երազում դուք ծով եք տեսել՝
Հավատացեք ինձ, ձեր այդ երազը բարի է նույնպես։
Դուք ձեր սիրո հետ
Նետվեք այդ ծովը,
Ու եթե անգամ փոթորիկ լինի,
Եվ դուք ցանկալի ափին չհասնեք,
Մեկ է, երազը բարի է մնում
Ու շարունակվում արթմնի պահին[26]։

Սիրո ապրումի առավել մարդկայնացումը, քաղաքացիական պզացումի հետ ունեցած ներքին կապվածությունն է Կապուտիկյանի քնարական հերոսուհուն թույլ տալիս հրաժարվել սեփական երջանկությունից, հրաժարվել հոգեկան վայելքներից.

Մի՛ մոտացվիր, ի՛մ սիրելի,
Թե հոգնել ես, էլ մի՛ մնա,
Թե գերում են քեզ աշխարհի
Հեռուները, այնտե՛ղ դնա։

Թե դաշտերին ես կարոտել,
Էլ մի՛ փակվիր դու իմ հովտում,
Թե լեռներն են հեռվից դյութել,
Մի թախծիր այս ստորոտում (173)։

26 վ. Դավթյան, Գինու երգը, Երևան, 1966, էջ 75։

Բայց սիրող սիրտը, որ «անշեջ սիրով» է սիրել, միաժամանակ չի հրաժարվում սիրո հնարավոր վերադարձից.

Գնա՛ ու թե սերդ է անշեջ,
Դու ե՛տ կգաս, չե՛ս մոռանա...

Վերադարձի ակնկալությունը Կապուտիկյանի հերոսուհին չի կապում սոսկ «սիրո անշեջության մասին ունեցած ընդհանուր պատկերացումների հետ: Սիրո հարատևման գաղտնիքի մեջ անդամ նա արձանագրում է սրտի անմոռանալի առեղծվածներից մեկը, որ այս անդամ արտահայտված է վանդակված թռչնի պատկեր— համեմատությամբ.

Գիտեմ սրդեն իմ լուռ հոգին՝
Նրա համա՛ր է աշխարհում
Վանդակը միշտ վանում թռչնին,
Որ դռները փա՛կ են պահում... (174):

Համատարած «ամայության» մեջ, սակայն, շարունակում է բորբոքվել սիրո անշեջ բոցը.

Արի՛, արի՛, արի՛,
Թեկուզ վերջի՛ն անգամ,
Թեկուզ քայլով դժկամ,
Միայն արի՛, արի՛:

Թեկուզ անսե՛ր— անսիրտ,
Թեկուզ հեգնող ու խիստ,
Թեկուզ խայթող ու բիրտ,
Միայն արի՛, արի՛:

Թեկուզ բերես դու ինձ
Մի նո՛ր դավի կսկիծ,
Թեկուզ ուրի՛շ գրկից,
Միայն արի, արի... (176):

Սևը շատ է զբաղեցրել նաև Վահագն Դավթյանին։ 40—50-ական թվականներին գրած սիրո երգերում Վ. Դավթյանը ավելի շատ պատմում էր սիրո հրաշքների մասին, քան ներկայացնում պատմության լինելությունը։

Եթե Վ. Դավթյանի ստեղծագործության առաջին շրջանում սիրո ռոմանտիկան բացվում էր փոքր-ինչ հայեցողաբար, որի համար քննադատությունը կշտամբում էր բանաստեղծին, ապա վերջին շրջանի սիրային քնարում բանաստեղծական զգեցկությունները պեղվում են իրականությանը հատուկ «կարմիրի» (ապրելու-սիրելու բնկրությունը) և «սևի» (ցանկալի տառապանքի պահը) բարդ փոխհարաբերության մեջ։

«Կարմիրն ու սևը» սիրային ասքում, կակաչի՝ երկու գույների հակադրությունն իր մեջ ամփոփող ծաղկի փոխաբերական պատկերով բանաստեղծը ներկայացնում է սիրո հոգեբանության առեղծվածներից մեկը։ Կարմիր-սև կակաչի պատկերը խորհրդանշում է սիրո լույսն ու մութը, բանաստեղծության մեջ դրվում է ալնպիսի շրջապատույտի մեջ, որ բնութագրում են ոչ թե սիրո ավարտը, այլ ընթացքը։

«Սևն» է, որ սիրո զգացումը ծավալելու իրավունքը փոխանցում է «կարմիրին».

Հետո նա ասաց.
— Գիշերը կգամ։

Պարզ է, որ այիտի մանանը սիրո զգեցկության ռոմանտիկ աշխարհը.

Ու ցերեկն ամբողջ խորհում էի ես.
Գիշեր կլինի... Ու ես՝ ձևրքիս մեջ
Սև քնքշությունը նրա վարսերի,
Հպարտ գլուխը կրնքեմ վերև՝
Դեպի երկինքը,
Դեպի աստղերը,

Որ նրա խոնավ ու տաք շուրթերի
Համը համբուրեմ... (52)[27]:

Բայց չէ՞ որ «սևն» էլ կա.

...Եվ սակայն հանկարծ հեռախոսի զանգ.
Այդ նրա ձայնն էր,
— Ջեմ գա, սիրելիս...
Մութ եղավ ու լույս (152):

Այս մի քանի տողի մեջ հոգեբանական նուրբ երանգներ կան. «չէ»-ի կողքին՝ «սիրելիս»: «Ջէ»-ն մութ ծննց, իսկ «սիրելի»-ն՝ լույս:

Կինն ուշադիր ունկնդրում է այր մարդու ոգեշունչ խոսքին, և, այդուամենայնիվ, «պարտավոր» է միայն ներողամիտ ժպիտով ողջունել բանաստեղծի «զրական հաջողություններ»:

Բայց ուշադրություն դարձնենք.

Հեռանում էր նա:
Բանված մորիկ կար նրա քայլվածքում,
Ու մի կակաչ էր ծփում աչքիս դեմ:

Գիշերային սիրայցի խոստման զրժումը թեթևամիտ աղջկա քմահաճ խաղ չէ և կամ տառապանքով զրված բանաստեղծությունը գնահատել չիմացող «ծանծաղ» հոգու տեր կնոջ անփույթ շնորհակալություն («Ու ներողամիտ ժպիտով ասաց. «Ողջունում եմ ևս հաջողությունդ»), ինչպես մեկնաբանել են որոշ քննադատներ: Կնոջ հեռացման մեջ «բանված մորիկ» կար. ուրեմն՝ ակամա է հեռացումը. չէ՞ որ նա էլ է կարող սիրո գեղեցկությունների... Բայց նա ինչ-որ բան, որ համարյա անհնարին է դարձնում ցանկալիի իրականացումը: Այստեղ թերևս դեր ունեն և՛ զարերի ուժով ստվորություն զարձած կանացի քմահաճույքները, և՛ երազական աշխարհում սրբացված իդեալների հնարավոր փլուզման երկյուղը,

---

27 Վ. Դավթյանի բանաստեղծությունների բազվածքները բերված են ըստ բանաստեղծի «Երկերի ժողովածուի» I հատորի (1973): Փակագծերում նշվում է համապատասխան էջը:

և՛ հոգեբանական բնույթի այլ դրծոններ։ Ահա ինչու սիրած աղջկա քայլվածքում նկատած «բանտված մրրիկը» բանաստեղծի աչքի առաջ իսկույն ևեթ վերակենդանացնում է կակաչների պատկերը։

Բայց հենց «սևն» էլ դառնում է այն առաջմղիչ ուժը, որ դրամատիկական նորանոր պահեր է ծնում սիրո պատմության մեջ։ Նորից վերադառնում-մոտենում է լույսը, նորից իր դժվարին, բայց մարդկայնորեն վեհ հեռագծով շարունակվում է սիրո պատմությունը.

Այսօր առավոտ զանգ տվեց նա ինձ,
— Բարի լույս,— ասաց։
Եվ իմ սենյակում, ուր լույս էր արդեն,
Լույսի տոն եղավ
Ու եղավ լույսի արարողություն։

Բոլոր դարերի բոլոր բանաստեղծները գրել են սիրո ապրումի մասին, որն իր էության մեջ ասես մեկ է, իսկ դրսևորումներում՝ աներևակայելիորեն բազմերանգ ու անսպառ։ Դիպուկ է հնչում «Սիրո երգը» ստվարածավալ երկհատորյակը կազմողների խոսքը. «Սիրո մասին գրված է շատ, սիրո մասին գրված է քիչ»[28]։ Սիրո թեման որքան հին է, այնքան էլ նոր է, որքան բանաստեղծական է, նույնքան էլ կարող է հարուցել արդեն գտնված պատկերի կրկրկրնման վտանգ։ Մի արտահայտություն, սակայն, որ բոլոր սիրահարները կրկնել են միլիոնավոր անգամ, բանաստեղծները շարունակում են արտասանել առանց երկյուղի՝ ես սիրում եմ քեզ. շարունակում են, ինչքան էլ այն թվա հնացած ու արժեզրկված։ Շարունակում են, որովհետև այն մնում է սիրո զգացմունքը արտահայտելու «միակ» ձևը։ Այս մասին լավ է ասել բելգիացի ժամանակակից բանաստեղծներից մեկը՝ Լ. Սոմմերը.

Ես ցանկացա նրան շլացնել
բառերով
Եվ փնտրեցի բառեր՝

---

28 «Песнь любви», М., т. 1, 1971. стр. 6.

ընտիր,
Հազվադյուտ
ու անգին՝
ջերմությամբ լեցուն,
բայց շուրթերս
լոկ երևք բառ շշնջացին.
«Ես սիրում եմ ձեզ»[29]
(տողացի թարգմանությունն)

Իսկ Վ. Դավթյանը շարունակում է.

Ու ես խորհում եմ, որ խոսք չէ դա լոկ,
Որ մարդն առաջին
Իր սրտի զարկն է վերածել խոսքի
Ու շշնջացել.
— Ես սիրում եմ քեզ։
Ու դա երևի
Ե՛վ ամենահին,
Եվ ամենանոր,
Եվ ամենալավ երգն է աշխարհի (55)։

Հնարավո՞ր է գնահատել մարդկային այս հին ու հավերժական զգացմունքի ամբողջ արժեքը, երջանկություն պարգևող նրա մեծ հատկությունը։ Նորից համոզված լինելով, որ մարդու կատարելագործման ճանապարհին հսկայական դեր է շարունակում խաղալ սիրո զգացումը, սովետական բանաստեղծներն իրենց քաղաքացիական պարտքն են համարում ընթերցողի հոգում վառ պահել սիրո գեղեցկության կրակը։

Իր հոդվածներից մեկում խոսելով մարդկային ներաշխարհում սիրո զգացմունքի ունեցած դերի ու տեղի մասին, Վ. Ժիրմունսկին նկատում է. «Էական է ընդգծել (հակառակ բավականին տարածում գտած դեհֆիկ մտայնությանը), որ դա ոչ թե իմիջիայլոց ու ցաքուցրիվ, ոչ թե թռուցիկ ու պատասխանատվությունից զուրկ, այլ սևեռուն, խոր և ներքուստ անհրաժեշտ զգացմունք է»[30]։

---

29 «Из современной бельгийской поэзии», М., 1965, стр. 148.

30 «Юность», 1969 г., № 6, стр. 65.

Նման մի առիթով ռուս բանաստեղծ Ի. Սելվինսկին գրում է. «Կնոջ դեղեցկությունը բուրժուական նախապաշարմունք չէ։ Կինը ամենից չքնաղ էակն է, որ երբևիցէ արարել է բնությունը իր ամբողջ պատմության ընթացքում։ Կնոջ դեղեցկության էսթետիկան հարկավոր է ամբողջ ժողովրդին, ինչպես տղամարդկանց, այնպես էլ կանանց։ Պոեզիայի, դեղանկարչության ու քանդակագործության գլուխգործոցներից շատերը նվիրված են կանացի հմայքին։ ...Այժմ՝ կանանց իրավունքների հավասարության ամենախիստ պահպանումով հանդերձ, մեզ հարկավոր է կանացի հմայքի պաշտամունքը։ Այն կհյուրընկալվի ոչ միայն արվեստի մեջ, այլև՝ ընտանեկան կենցաղում։ Այն կզարդարի մեր կյանքը։ Անհրաժեշտ է, կրկնում եմ, «իդեալականացնել» կնոջը.

Օ՜, ոչ, աշխարհում քեզ չի ծնել կին,
Քեզ կյանք է տվել եղեգնուտը սերճ,
Ռուս զարդագիրը գարնան երկնքի,
Ալիքվող լիճը՝ հալվող լույսի մեջ։

Եվ դրանի՞ց չէ, ուզում եմ կրկին
Քո դեղեցկության ձայնով հիանալ,
Հոգի տալ ամեն սոսափ-շշուկիդ
Եվ քո անտառում մոլորված մնալ[31]։

«Կնոջ դեղեցկության էսթետիկան» մեծ տեղ է գրավում նաև Վ. Դավթյանի պոեզիայում։ Նրա համար կինը «ամենալավ երգն է աշխարհի»։ Դավթյանի սիրահար հերոսն ու կինը սիրո փոխադարձության շնորհիվ ասես բարձրանում են մարդկության, դեղեցկության ոլորտները («Ինչո՞ւ եմ հապա ես դեղեցկանում, երբ մոտդ եմ գալիս»)։ Այս ճշմարտությունը, իհարկե, նորություն չէ։ Դեռ Կոնստանդին Երզնկացին իր մի տաղի մեջ ասում է.

Չի ուվ որ սէր չունենայ՝
առ ինք չըկայ դեղեցկութիւն[33]։

---

31 «Литературная газета», 1967, № 15. *(Ի. Սելվինսկու բանաստեղծության թարգմանությունը՝ Պ. Սևակի. տե՛ս «Գրական թերթ», 1962, № 25)։*

32 Կ. Երզնկացի, *Տաղեր*, Երևան, *1952*, էջ *142*։

Այս ճշմարտությունը հավերժության շունչ ունի, դրա համար էլ շարունակում է հնչել նույն ուժով ու թարմությամբ։

Սիրո երգը այսօրվա մարդու և, հատկապես, երիտասարդ մարդու մեջ մշակում է գեղեցկության տեսնելու կարողություններ։ Դա շատ մեծ իմաստ է ստանում նաև այն առումով, որ, ինչպես Սելվինսկին է ավելացնում վերը հիշած հոդվածում, «կնոջ հմայքը ստեղծվում է ոչ միայն նրա արտաքին և հոգևոր գեղեցկության շնորհիվ, այլև նրա նկատմամբ ունեցած տղամարդու վերաբերմունքով»։

Կնոջ «առեղծվածը» պարապ հարց չէ։ Ժամանակակից նշանավոր կինոռեժիսոր Եժի Կավալերովիչը վերջերս տեղի ունեցած մի հարցազրույցում ընդգծել է, որ հերոսներից իրեն ամենից շատ հետաքրքրում են կանայք. «Կինը միշտ առեղծված է։ Նրա մեջ միշտ մնդ՝ տղամարդկանցս համար ինչ-որ անբացատրելի, անհասկանալի բան կա։ Այդ գաղտնիքն ունի խոր արմատներ և սկիզբ է առնում մայրության գաղտնիքից»[33]։

«Կնոջ առեղծվածի» մեջ Վ. Դավթյանը հետամուտ է իդեալական սիրո նորովի բովանդակավորմանը։ Սիրո փոխադարձության դասական ըմբռնումը՝ հոգևոր կապերի ներդաշնակության հաստատումը, այսօր արդեն փոխել է իր՝ բանաստեղծական խնդիր լինելու ուղղությունը։ Դավթյանի սիրային ասքերում իդեալականը պնդվում է ներհակ կյանքի մեջ։ Մի այնպիսի ներհակություն, ուր կողմերը նեթե իրար մերժում են, ապա, միաժամանակ՝ նաև լրացնում ու պայմանավորում են փոխադարձ դրությունը։ Կինը, Դավթյանի սիրերգության մեջ այդ հակասական ոգու պենդանի կրողն է դառնում։ Վ. Դավթյանը շոշափում է ապրելու երջանկության երկու կողմը. բերկրանքը և նրանից անբաժան տառապանքը («Իսկ տառապանքն այդ, քաղցր տառապանք, հավատա, որ նույն երջանկությունն է»)։

Դավթյանի հերոսուհին, որի սիրով այնպես խենթացած է բանաստեղծը, չնայած իր «մեղսական» ու «սեթևեթ» լինելուն, դառնում է պաշտամունքի առարկա։ «Մեղսական», «սեթևեթ» և հարի-

33 «Սովետական արվեստ», 1973, № 11, էջ 29։

մաստ բնորոշումները շատ անգամ է օգտագործում բանաստեղծը («դու իմ անմեղ, իմ մեղսական», «բայց դու ինչո՞ւ ևկար, իմ սեբևևի», «բայց աղաչում եմ քեզ, իմ անգին, քեզ, մեղավոր իմ, իմ սեբևևիս» և այլն):

Սևբևևությունը, առհասարակ, գործածվել է բացասական իմաստով: Նման իմաստով էլ, օրինակ, այն հանդես է եկել Դավթյանի՝ 1954-ին գրած մի ոտանավորում. «Դու նույն աղջիկն էիր, այնպես նուրբ ու բարակ, անսերևևը այնպես, այնպես բարի... ամենալավ աղջիկն այս աշխարհի»: Այստեղ «անսեբևևիը» հոմանիշ է «լավի»:

Վերջին շրջանի սիրային գործերում ընդլայնվում է կնոջ մասին ունեցած բանաստեղծի հայացքը: Կինը պատկերվում է ավելի իրական, առանց «իդեալացման»: Կեղծ, արհեստական սեբևևիանքը առաջվա նման մերժվում է, սակայն կանացիական բնական սեբևևությունը արժևքավորվում է և դառնում պոեզիային վայել նյութ:

Արժե այստեղ նորից հիշատակել Ս. Կապուտիկյանի «լիլիթյան» բանաստեղծությունները, ուր խոսք է գնում կանացի այդ անհմանալի, բայց և նուրբ հոգեբանական խաղերի մասին.

Ես ծիծաղում եմ անզուսպ ու բաց,
Որ թարթիչներիս միջից հանկարծ
Իմ արցունքները դուրս չցայտեն.
Ես քեզ ծաղրում եմ՝ խոսքերով բիրտ,
Որ չզգաս ինչպես դողում է միշտ
Ու երերում է ձայնս քո դեմ:

Եվ կնոջ նման մի անհամեստ,
Կատակում, կանչում, ժպտում եմ հեշտ,
Որ դու չիմանաս, չնկատե՛ս,
Թե ինչպես՝ դողդոջ, ինքնամոռաց,
Պատանու նման՝ դեռ երկյուղած,
Պատանու նման սիրո՛ւմ եմ քեզ...[34]

34 Ս. Կապուտիկյան, *Իմ էջը*, Երևան, 1968, էջ 181:

Դեռևս 1948-ին Ս. Կապուտիկյանի գրած այս «խոստովանությունների» ասես ուղիղ արձագանքն է Վ. Դավթյանի մի բանաստեղծությունը՝ գրված արդեն 1965-ին.

Ներիր, սիրելիս, ներիր ինձ լուռ,
Որ քո սևթևեթ նազանքի տակ
Ես չէի տեսել քո սիրտը տաք
Եվ արտասուքիդ լույսը մաքուր։

Չէի նշմարել որ այդ անհոգ
Եվ այդքան թեթև քո ծիծաղից
Թաքուն հորդում է մի լուռ թախիծ
Եվ տառապանք մի նուրբ ու անօգ։

Ու չդիտեի, որ քեզ զուգող
Այդ քողը նետած, կարող ես գալ,
Իմ կրծքին րնկնել ու հեկեկալ
Այսպիսի խոշոր արտասուքով... (106)։

Այս վերջաբանումից, իհարկե, ո՛չ վերապարծ սերը հաստատումն է դյուրանում, ո՛չ էլ սիրո տված տառապանքի դասը մեղմանում։ Որովհետև, ինչպես ժամանակակից սիրերգության ինքնատիպ դեմքերից Ալիսիա Կիրակոսյանն է գրում՝ «Եթե ես հանկարծ խլեի ցավդ՝ կդատարկվեիր»[35]։ Դառնալով սիրուց խոցված սիրահարին, բանաստեղծուհին մեկնաբանում է սիրո էության «դիալեկտիկան». «Ներիր ինձ, ես քեզ ցավ եմ պատճառել. սերը այդպես է՝ դառն է. հոշոտող ու աստվածային»[36]։

Վ. Դավթյանի՝ 1963 թվականին (կարելի է այսքան կոնկրետ սահմանագիծ նշել) և հետագայում գրած սիրային գործերում քնարական հերոսուհին դառնում է շարժուն ոգի, ծնող կինը, որը երջանկություն շնորհող չարություն է, «քաղցր տառապանք», որով և շնորհապարտ է թողնում սիրահարին.

---

35 Ալիսիա Կիրակոսյան. Արմատ և էություն, Երևան, 1967, էջ 100։

36 Նույն տեղում. էջ 112։

Շնորհապարտ եմ քեզ
Սպասումի, դողի
Եվ խոստումով խոսող
Քո այն կանչի համար,
Այն քնքշության համար,
Որ ձեռքիս մեջ թողիր
Եվ սեթևեթ ու նուրբ
Քո նահանջի համար...

Շնորհապարտ եմ ես
Այդ հայացքիդ համար,
Որ ինձ ու քեզ զատող
Ինչ-որ քող է այրում,
Եվ կանացի քնքուշ
Առեղծվածիդ համար,
Որ երգում է քո մեջ
Իբրև լույս ու արյուն:

Շնորհապարտ եմ ես,
Շնորհապարտ եմ քեզ
Այս մշուշի, մութի
Այս թախծության համար,
Այս արևի, լույսի,
Շոգի համար այս կեզ
Եվ այս շռայլ ու խենթ
Հարբածության համար... (118—119):

Ինչպես Դավթյանի, այնպես էլ սերնդակից մյուս բանաստեղծների սիրերգության էական հատկություններից մեկը ռոմանտիկական տարերքի ուժեղ արտահայտությունն է:

1963-ին իր մի հոդվածում վ. Դավթյանը գրել է. «Բարձր, գեղեցիկ ռոմանտիկան ոչ միայն սոցիալիստական ռեալիզմի, այլև ընդհանրապես գրականության ամենահմայիչ ու գեղեցիկ գծերից է: Եվ ահա այս տեսանկյունով նայելով մեր այսօրվա գրական ստեղծագործություններին, չե՞նք զգում արդյոք, որ նրանց մեջ

պակասում է հենց այդ ռոմանտիկ շունչը, կյանքը իմաստավորող այդ կատարումն ու լույսը։ Եվ դա վերաբերում է ոչ միայն արձակին, այլև պոեզիային, գրականության այն ժանրին, որն առանց այդ ռոմանտիկայի չի կարող լինել լիարյուն։ Եվ խոսելով ռոմանտիկայի մասին, չի կարելի չանդրադառնալ մեր, այսպես ասած, սիրային լիրիկային, ուր պետք է որ ամենից շատ ներթափանցի այդ շունչը։ Հայտնի է, թե երիտասարդ մարդու հոգևոր դեղեցկությունը ձևավորելու գործում ինչպիսին է սիրային լիրիկայի նշանակությունը, բարձր, լուսավոր, ջերմացնող լիրիկայի»[37]։

Սխալ չի լինի կարծել, որ ռոմանտիկական հոսանքի ուժեղացումը պոեզիայի մեջ զգալիորեն պայմանավորված է նաև սիրային քնարերգության համարձակ թափանցումով։ Սիրերգությունն է ռոմանտիկայի ղլխավոր ոլորտը, այն ռոմանտիկայի, որ մարդու մեջ ներարկում է մեծ, գեղեցիկ իդեալներով ապրելու երազանքներ։

---

37 Վ. Դավթյան, Գեղեցիկ ռոմանտիկայի համար, «Գրական թերթ», 1963, № 30։

Ս. ԲՈԴՈՍՅԱՆ

ՊՈԵԶԻԱՅԻ «ԲՈՎԱՆԴԱԿԱԼԻՈՒԹՅԱՆ» ՄԱՍԻՆ

Բովանդակության հարցերն առավել կարևորություն են ստանում քնարերգության զարգացման արդի փուլում, որը նշանավորվել է ոչ միայն ավագ ու միջին սերնդի բանաստեղծների նոր ժողովածուներով, այլև պրակտիկ ասպարեզ ոտք դրած երիտասարդների գրքույկներով, ինչպես և մամուլում պարբերաբար տպագրվող բանաստեղծական շարքերով։

Ժամանակակից քնարերգության զարգացման արմատական հարցերից մեկին՝ բովանդակության խնդրին էր նվիրված 1971 թվականին «Լիտերատուրնայա գազետա»-ում ծավալված բանավեճը, որն ընթանում էր «Քնարերգության բովանդակալիությունը» («Содержательность поэзии») նշանաբանով։ Որոնելով բանաստեղծական խոսանի տարածման պատճառները, թերթի խմբագրությունը բազմաթիվ ուս և այլազգի գրականագետներին արտահայտվելու լայն հնարավորություն տվեց։

Հարցն ինքնին լուրջ էր, սակայն հարցադրումը ինչ-որ տեղ ապակենտրոնացնող երանգ ուներ և, բնականաբար, տեղի տվեց ոչ այնքան արդյունավետ վեճերի՝ ի՞նչ է «բովանդակալիությունը», ի՞նչ պետք է հասկանալ այդ բառի տակ։

Բանավեճի մասնակիցներից մեկը՝ Ռոզլյակովը, Վլ. Լուգովսկոյի, Մ. Սվետլովի ստեղծագործության օրինակներով հաստատեց այն միտքը, որ «պոեզիան սկսվում է այնտեղ, ուր 1144-ը չաց

են լինում մի բանաստեղծի մեջ, ուր 130.000 սրտեր ծիծաղում են բանաստեղծի մեկ սրտի մեջ»: Չհերքելով նման «բովանդակալիության» իրավացիությունը, Վ. Գուսևը, ապա Ստ. Լեհնևսկին Պուշկինի և Սեննինի քնարական բանաստեղծությունների օրինակներով հաստատեցին մի այլ «բովանդակալիության» հնարավորություն: Վ. Գուսևը «ծավալին» հակադրեց «խորքը», Ստ. Լեհնևսկին՝ «ապրումների բնույթը», նրանց հոգևոր բեռնվածությունը: Մի շարք հեղինակներ առաջարկեցին «բովանդակալիությունը» կոնկրետացնել քնարերգության այնպիսի վաղեմի «նշաններով», ինչպես «կոնֆլիկտայնությունը», «հոգեկան լարվածությունը», «բանաստեղծի և աշխարհի օրգանական խոր կապը», «քաղաքացիական հասունության աստիճանը», «սոցիալական լիցքավորումը» և, վերջապես, «պոեզիայի էությունը»:

Ինչպես տեսնում ենք բնորոշումները տատանվում էին գեղագիտական-փիլիսոփայական արժեքավորումներից մինչև հասարակական-քաղաքական հնչեղության պահանջները: Շարունակելով այս գիծը, կարելի էր «բովանդակալիության» հարցը հասցընել նաև ոչ պակաս կարևոր՝ պոեզիայի և ժամանակի, կերպարի և դարաշրջանի, ձևի և բովանդակության, ավանդների և նորարարության, բանաստեղծական առանձնահատկությունների, կենսագրության և այլն, այսինքն պոեզիայի՝ որպես փիլիսոփայական-գեղագիտական հասկացության հարցադրումներին: Ընդհանուր հայտարարի չեկան: Այն համընդհանուրը, որ փնտրվում էր պոեզիայի բոլոր ժանրերի և բանաստեղծական տարբեր անհատականությունների համար, չգտնվեց այն պարզ պատճառով, որ պոեզիայի «ընդհանրությունը» ոչ այլ ինչ է, քան նրա բուն էությունը, մնացած բոլոր «ընդհանրությունները» պոեզիայի համար անհանդուրժելի կրկնություններ են:

Թերևս «բովանդակալիության» մասին հնարավոր կլիներ խոսել, եթե հարցը մեկնաբանվեր ոչ թե «պոեզիայի բովանդակալիության» ընդհանուր դրվածքով, այլ հարաբերվեր կոնկրետ որևէ հեղինակի ստեղծագործությանը և հնչեր, ասենք Հովհաննես Թումանյանի կամ Ալ. Բլոկի պոեզիայի կապակցությամբ: Այնժամ հնարավոր կլիներ հարցը կապել հեղինակի բանաստեղծական աշ-

խարհի հետ, որը յուրաքանչյուր դեպքում ևրևում է ուրույն ձևով, նախասիրած թեմաների, դույների և հնչյունների միջոցով։ Այսպիսով թե՛ հովվերգական, թե՛ քնարական-հրապարակախոսական, թե՛ սիրային ու խոհական և այլն բանաստեղծությունները առանց խարության կատանձնին «բովանդակալի» լինելու, նաև բազմաբովանդակ բանաստեղծական աշխարհ արտացոլելու իրավունքը։

«Անկոնկրետ բովանդակալիության» որոնումներն ստեղծեցին տարաբոքատ վիճակ. մերթի էջերում հանդես ևկողները, արտահայտելով իրարամերժ կարծիքներ, միաժամանակ բոլորն էլ իրենց տնտանկյունից իրավացի էին։ Իրավացի էին, որովհետև տարբեր դարաշրջանների և տարբեր ոճերի բանաստեղծներից բերված բազմաթիվ օրինակներ պարունակում էին բանաստեղծական տարբեր աշխարհներ, դարաշրջանի պահանջներից բխող պոեզիայի խնդիրների տարբեր ըմբռնումներ ու փորձ։

Եվև վերադառնանք, սակայն, «բովանդակալիության» տերմինի շուրջը ծավալված վեճերից, կտեսնենք, որ քնարերգության էության՝ բովանդակության ըմբռնումները ճիշտ էին, բացատայտում էին նրա բազմազան կողմերը և համընկնում էին դլխավորը այն կետում, որը առավել դիպուկ ձևակերպեց Ստ. Ռասսադինը. «Այն նյութը, որից ստեղծվում են բանաստեղծությունները՝ դա լոկ կյանքի ուսումնասիրություն չէ։ Բանաստեղծի համար դա կարևոր հումք է։ Սա դեռ պետք է հոդու մեջ մշակվի, վերափոխվի, դրվի բարոյական, սոցիալական, քաղաքացիական բարձունքի վրա։

Եվ չկա մեկ այլ նյութ ու չի էլ լինի՝ անգամ սինթետիկայի դարում»[1]։

Նոսել քնարերգության տարբեր հարցերի շուրջ, լինի դա բովանդակության, կառուցվածք, ոճ, թե մի այլ բան, բավականին դժվար խնդիր է արդեն այն պատճառով, որ սրանք այնքան միահյուսե են ու միահյուսված, որ «բաժանումը» պայմանական լինելուց զատ նաև պահանջում է որոշակի բոնություն։ Սա նման է կծիկի այն թելին, որը ինչքան քաշես, այնքան կդա մինչև ինքը՝ կծիկը

1 «Литературная газета», 1973, № 36.

չվերջանա։ Այս իսկ պատճառով, նաև բանավեճի սխալը չկրկնելու նպատակով «բովանդակալիություն» հասկացությունը ես սահմանափակում եմ «բովանդակությունը որպես օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ սուբստանցիա, նրա հարաբերակցությունը բանաստեղծության տեխնիկային» հարցադրումներով։

Պոեզիայի նյութը դրսևորվում է գլխավորապես գեղարվեստական կերպարի միջոցով, որի լիցքը պայմանավորվում է բանաստեղծի ապրած ժամանակաշրջանի սոցիալ-քաղաքական, բարոյական հարցադրումներով, նրա դեպի աշխարհը ունեցած փիլիսոփայական հայացքներով, կյանքի փորձով, գեղագիտական դավանանքով։ Նրանում ոչ պակաս արտահայտվում են արվեստագետի ստեղծագործական ավյունն ու շնորհալիությունը, խելքը, դիտողականությունը, գծեր, որոնք բնորոշ են նրա մարդկային նկարագրին։ Այսպիսով կարող ենք ասել, որ գեղարվեստական կերպարի շաղախը դոյանում է օբյեկտիվ իրականության սուբյեկտիվ ընկալման և վերարտադրման բաղադրիչներից։

Իրոք, շրջապատող աշխարհից ստացած տպավորություններից՝ լինի դա բնության, իրերի, մարդկային փոխհարաբերությունների աշխարհը, բանաստեղծը ընտրում է այն եզակին, որը կրում է իր մեջ իրեն հուզող ճշմարտությունը։ Այս ընտրությունը բարդ պրոցես է ու անմիջականորեն առնչվում է այնպիսի, նույնպես բարդ հասկացողության հետ, ինչպիսին է դարաշրջանի հոգեբանությունը ու նրա ընկալումը։

Հիշելով նախահեղափոխական տարիների Չարենցին, Մահարին գրում է, թե ինչպես նա անխղճորեն այրել է իր հիսուն գաղելները. «Ի՞նչ գաղելի վախտ է... Ուրիշ բան է հարկավոր հիմի... Գաղելն ի՞նչ է որ... Մեկ է թե՝ սպիչկա վառես, գցես... պաժառ կարա՞ տաս, պաժառ»[2]։ Եվ հուրհրաց կարմիրը, հեղափոխության սիմվոլը Չարենցի բանաստեղծությունների ու պոեմների մեջ։ Եվ այս ամենը՝ հաշիվ թե մեկ-երկու տարի տխրադալուկ աղջկան ու կապուտաչյա հայրենիքին նվիրված ակվարելային երգերից հետո։

Սակայն արտաքին աշխարհը դառնալով պոեզիայի փաստ.

2 Գ. Մահարի, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 367։

ձևափոխվում, կորցնում է իր անմիջական գծերը, այսինքն օբյեկտիվ փաստը մարմնավորվում է բանաստեղծի երևակայության մեջ ծնված կերպարների միջոցով։

Պոեզիայի՝ միաժամանակ օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ բովանդակալիության ամենացայտուն օրինակներ կարող են ծառայել Չարենցի «Անքնություն» ու «Կարմիր նժույգները» բանաստեղծությունները, որոնք գրված են Հայաստանի համար նախահեղափոխական 1919 թվականին։

Երկու դեպքում էլ Չարենցը դիմում է սլացող ձիերի այլաբանությանը.

Դոփում են, դոփում են, դոփում են ձիերը,
Մթի մեջ դոփում են, խփում են պայտերը,
Պայտերը խփում են, խփում են հողին.—
Անծայր է գիշերը, անհայտ է ուղին։

Գնում են, գնում են, գնում են ձիերը,
Մոտիկ են, հեռու են, դոփում են պայտերը,
Պայտերը դոփում են քունքիս մեջ հիմա.—
Անհայտ է աշխարհը՝ անցնում է ու մահ...[3]

Կարմիր նժույգները թռչում են սրընթաց,
Կարմիր նժույգները՝ բաշերը փրփուր։
Վառվում, բոցկլտում են պայտերը նրանց,
Պայտերը սփռում են բոցկլտուք ու հուր։

Վառվել է երկիրը կարմիր կրակով.
Կարմիր նժույգները վառել են երկիրը,—
Թռչում են— հողմի պես— անընդհատ շարքով,
Ամեն տեղ— երաշտ է, տագնապ է, դրգիռ է։

Դոփում են պայտերը, կայծկլտում են վառ,
Կայծերը նետի պես ճեղքում են գալիքը.
Հողմի մեջ փլչում են շենքերը մարմար.
Ամեն տեղ հրդեհ է, ու հուրը— բարիք է։

3 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 302։

Թռչում են, թռչում են անվերջ, սրընթաց
Կարմիր նժույգները, բալերը— փրփուր,
Վառվում, հրդեհվում են հետքերը նրանց—
Կարմիր նժույգները հրդեհ են ու հուր... (I, 163)։

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ չկան հեղափոխական իրադրությունների կոնկրետ դրսևորումներ։ Հեռանալով սրանցից, Ջարնեցը երևակայական պատկերների միջոցով կարողանում է դիպուկ ու տպավորիչ հաղորդել հեղափոխական դարաշրջանի ոգին ու սրա հետ մեկտեղ իր անձնական հոգեվիճակը։ Նման համընկնումները պատահական չեն։ Սրանք ոչ միայն գեղարվեստական կերպարի ու դարաշրջանի, այլև բանաստեղծի ու նրա ապրած ժամանակի խոր, օրգանական կապի արգասիք են։

Որքան սուր է դրվում քնարերգության նյութի հարցը, նույնքան էլ ուշ պետք է դրվի նաև այդ հումքը «մշակող» հոգու տարողության՝ ընդգրկումի հարցը, որովհետև քնարերգությունը լինելով «խիստ անձնական գործ», կյանքի սինթեզի արժեք է ստանձնում միայն այն դեպքում, երբ բանաստեղծը ապրում և շնչում է ժամանակի հույզերով, եթե ասելիք ունի, որ դեռ չի ասվել, և չի ասվի, եթե ինքը չանի այդ (այդ ասելիքը դժվարին գործ է, երևի թե ամենադժվարը քնարերգության մեջ)։

Դարաշրջան-բանաստեղծ-բանաստեղծական կերպար «եռյակի» վառ արտահայտությունը եղավ մեր օրերում Պարույր Սևակի ստեղծագործությունը։

Պ. Սևակի ստեղծագործության մեջ իր հետագա զարգացումն է ապրում ու կատարելագործվում է մենախոսությունը, գեղարվեստական պատկերավորման այն համակարգը, ուր պատկերը՝ անձն է, անձի հոգեկան աշխատանքը, երբ «ես»ը ընդհանրացման ուժով դառնում է «Մենք»-ի ազդարարը։

Ոգեշունչ մենախոսության հոսքում մերձենում են մարդկության նախապատմությունն ու պատմությունը, դառնում հարազատ։ Դարավոր պատնեշները փլվում են։ Մարդու հոգին դրսևորվում է դեպի բարին ու լույսը ունեցած բնական ձգտումներով։

«Եղիցի լույս...»։ Մարդուն վեհացնող, նաև մարդկային զգաց-

մունքներն աստվածացնող, մարդու վարքը արարողության աստիճանի հասցնող շունչ ու կորով։ Դա մարդասիրության այն որակն է, որը չի հայտարարվում, որը տեսակետ չէ և ոչ էլ տեսանկյուն, այլ էության, կյանքի դին, սեփական արյուն։

Սևակը չի գունազարդում կյանքը հեքիաթներով, կյանքը նրա համար հեքիաթ է, որովհետև հարստացված է զգացմունքներով։ Անգամ մարդկային սովորական զգացմունքները Սևակի համար ամեն անգամ վերստին հայտնագործված գանձեր են։

«Անկարելի բան աշխարհում չկա, եթե աշխարհում տիրում է բարին»[4],— այս խոր մարդասիրական հայացքը պայմանավորել է Պ. Սևակի պոեզիայի բովանդակությունը, ձևը մեկնել մարդկության առաջադեմ ձգտումներին, օղակվել XX դարի արվեստի ու գրականության լավագույն ստեղծագործությունների հետ։

Սևակյան հումանիզմը պատմական նոր պայմաններում շարունակում է դասական քնարերգության լավագույն ավանդներից մեկը։ Ավանդը հին է, սակայն յուրաքանչյուր նոր սերունդ իր համար նոր իմաստ ու երանգ է դտնում «դարերով մաշված» շատ ու շատ հասկացությունների մեջ։ Ինքը՝ բանաստեղծը դիպուկ է ասել. «Աշխարհումըս ճշմարտությունը չի հետազոտվում, ճշմարտությունը ապրվում է լոկ» (էջ 128)։

Նոր լույսի տակ երևացին սևակյան «ապրված» ճշմարտությունները՝ «Բարի լույսը», «Բարի աջողումը»...

— Բարև,—
Մեկ հատիկ այս բառն եմ ասում՝
Կնքված անձնագիր ցույց տալու նման,
Կենսագրություն պատմելու նման,
Կամ հարցաթերթիկ լրացնելու պես։

Եվ կուզենայի,
Շատ կուզենայի,
Որ այս բառն իրոք դառնար անձնագիր

[4] Պ. Սևակ, Ծղիցի լույս, 1971, էջ 115 (այնուհետև մեջբերումները այս գրքից)։

Աշխարհում համայն,
Ամենքի համար։

Եվ կուզենայի,
Շատ կուզենայի,
Որ նմանապես այս բառը լիներ
Նոր և իրական մի «Բացվիր, Սեզամ»
. . . . . .

— Բարև,—
Քեզ
Ու
Ձեզ,
Ծանոթ-անծանոթ իմ սիրելիներ։

Թող անկարելին դառնա կարելի
Աշխարհում համայն,
Ամենքիս համար,
Դառնա կարելի վաղն ու հենց հիմա,
Դառնա կարելի մեկ բառով՝
— Բարև... (էջ 112)։

Այս բանաստեղծությունից պարզ ու որոշակի հառնում է այն մեծ երազանքը, որն իր նշանակությամբ ու սրությամբ իսկ և իսկ դարին բնորոշ մտահոգություն է։

Պ. Սևակը իր պոեզիան ողողում է պայքարի լիցքով՝ հանուն մեծ հավատի, հանուն լույսի.

Արդեն 10 տարի, 110 տարի, 1010 տարի
Ես վախենում եմ,
Շատ եմ վախենում
Բյուրավոր ու բութ հավատացյալից,
Բյուրատեսք ու սուտ հավատացյալից։
Եթե աստված եք՝
Փչեցեք նրանց բոլոր մոմերը,
Մարեցեք նրանց կանթեղներն ամեն,
Հանգցրեք նրանց ջահերն այլազան... (էջ 5)

XX դարը, որ բերեց մարդկության լավագույն իդեալներին հասնելու հույսը, նույն այդ դարը բերեց նաև մշտնջենական «խավարի» վտանգը, ծնեց իր բանաստեղծին, որը քաջ հասկանալով իրավիճակը, մեծ տաղանդի ուժով մարդկությանը հղեց «Եղիցի լույս» կոչը, գովերգեց լույսը.

Լույս, լույս գվարթ...
Եվ ոչ թե լույս երեկոյի,
Ի մտանել արեգական,
Այլ լույս գվարթ արդար գոյի
Շաղատուրն առավոտի... (էջ 9)

Պ. Սևակը ծառացավ զինաթափող «բարության» դեմ.

(Բարությունըս, վերջիվերջո, ես կխեղդեմ.
Թե չարացնող կյանքն էլ չօգնի՝
Խեղդվելիս... մեջըս կխեղդեմ... (էջ 19)

Եվ գովերգեց մարդուն այն կորցնելու վտանգից սրված սիրով։ Հավատաց ու հավատ ներշնչեց, որ

...աղմուկների հասունացումից
Թափադրվում է ոչ թե դիշերը,
Այլ օրն է ծնվում (էջ 23)

Պ. Սևակը օժտված է աշխարհի ցավն զգալու, մատը վերքին դնելու նուրբ զգացողությամբ։ Սակայն նա այդ ցավի տակ չի կռանում, չի հուսահատվում։ Բանաստեղծը, կարծես, արյունով է զգում, որ «Աշխարհի հին սպիները»՝ մարդկային տառապանքը, հարստացնում են մեզ ու մեր կյանքը։ Հարստացնում և ոչ աղքատացնում, զինում հույսով և ոչ թե մատնում հուսահատության։ Ընդառաջ նրան, որ «աշխարհին մաքրություն է պետք», այսինքն՝ ամեն ինչ չէ, որ կարգին է աշխարհում, Սևակը, այսուամենայնիվ, հիշեցնում է, որ կյանքում կան ծիծաղ, ժպիտ, գոհություն և «փառք աստծո» գոչելու կարիք։

Սևակյան պայծառատեսությունը տեղ չէր հասնի, չէր վարակի, եթե մարդկությանը տանջող «մութ կասկածները», «ժանիքա-

վոր Թախիծը, մտատանջության, Թե հոգետադնապի» պահերը խորհ լինեին նրան։ Այսպես՝ դարի չարն ու բարին, անցնելով բանաստեղծի միջով, դառնում է նրա պոեզիայի սեփականությունը և տալիս նրան համամարդկային հնչեղություն։ Սա դարի և բանաստեղծի այն սերտ կապն է, որը «բովանդակալիության» առումով ամենահարուստ կապն է։

Սևակյան բարոյական ճշմարտությունները ծնվում են տառապանքի, պայքարի մեջ, դրա հետևում են «ապրված» ճշմարտություններ՝ լիքն են մարդկային տաք շնչով և կենդանի կյանքի տրոփումներով։

Տեսեք Թե ինչպիսի ներքին լարում է պահանջում անտարբերության հետ ունեցած կռիվը.

Ախ այս մշտափոփոխ—ինքնաբեկող,
Ամեն ինչի տակից միշտ դուրս եկող
Անտարբերությունը,
Որ հիմա էլ արդեն, երբ այլ հնար չունի,
Աշխատում է մի կերպ ինձ ներշնչել,
Թե խոսելը նույնն է, ինչ... ստելը,—

ինչ գերմարդկային ճիգ է պահաջվում նրանից ազատագրվելու համար.

Իմ բերանն է փակում հազար ու մի ձևով
Իր համբույրով անգամ,
Սուտ համբույրով նույնիսկ։
Եվ մարմինս է դառնում համատարած բերան,
Ու բերանըս փակող համբույրն անգամ, նա էլ,
Որ... ես խոսքըս խոսեմ,
Ասելիքըս ասեմ
Եվ դրանով մարդուս իր դասի մեջ դասեմ,
Մեզ ասուն են ասում,
Ոչ անասուն... (էջ 92)

Կյանքի երջանկության և մարդկային տառապանքի հարաբերակցությունը Պ. Սևակը լուծում է հօգուտ երջանկության, որով և

պայմանավորված է նրա քնարերգության լավատեսական պաթոսը: Եվ դա այն դեպքում, երբ սևակյան տառապանքը կյանքի գին ունի, իսկ երջանկությունը վայրկյանի արժեք, երբ ահա այսպես կարող է տառապել մարդկային սիրտը.

. . . . . .
Ախ, տեր կանիծ, հարկավոր չէ,
Բավական է, տեր ողորմյա:
Այս դժվարին դիտության մեջ
Համոզել եմ ես շատ վաղուց:
. . . . . .
— Դժվար բան է մարդ լինելը,
Դժվար է, տեր:
Ամբողջ կյանքում
Ես եղել եմ ադնիվ, ինչպես... խաղալիքը:
Ուրեմն ի՞նձ էլ պետք է ջարդել
Խաղալիքի նման: Ինչո՞ւ:
Հարկավոր չէ, տեր, ողորմյա... (էջ 158)

Հաղթահարելով սևիլական տառապանքը, Սևակը ստեղծեց լուսավոր պոեմիա:

Հիսունական թվականների կեսից սովետական գրականության մեջ հորդառատ ալիքի նման սկսվեց մի շարժում, որի էությունը ավելի քան պարզորոշ արտահայտվեց Բ. Պաստերնակի «Ամեն ինչում ուզում եմ հասնել» բանաստեղծության մեջ.

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.

До сущности протекших дней,
До их причины,
До основанья, до корней,
До сердцевины.

Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытия...[5].

Պատահական չէր դարաշրջանի զարկերակը լսող հայ բանաստեղծի համար իրերի, երևույթների անխառն, բուն էությանը հասնելու ձգտումը։ Լինի դա երգ կամ ճշմարտություն, մարդ կամ Աստված, երկիր կամ աշխարհ՝ միևնույն է։ Սևակը ձգտում էր գտնել դրանցում գոյատևող ճշմարտության հատիկը (իսկ որոնումների արժեքն է «մի ամբողջ կյանք»), գտնել թեկուզ և չհաւկացվելու, ծիծաղելի երևալու գնով այն մարդկանց համար, ովքեր «սիրում են խոսեցնել նրանց, ում իրենք խելառ են հաշվում»։ «Խելառության» հատնող վերլուծական խոր հայացքին է պարտական «Ծղիցի լույս»-ի ծնունդը, որը ներկայացրեց ժամանակակից մարդու հոգևոր կյանքի սինթետիկ նկարագիրը։

Պ. Սևակի բանաստեղծություններում մարդու և մարդկության առջև մեծ պատասխանատվության խոր զգացումով է խարազանվում «չարիքի գլխավոր»-ը՝ մարդկային դիմակահանդեսը.

Հանեցեք Ձեր դիմակները,
Որ գեթ մի քիչ դյուրին շնչել կարողանաք...

Ինքներդ ասեք.
Բավական չէ՞
Դուք ձեզանից ձեզ գողանաք
Եվ տեղն ուրիշ մեկին դնեք ձեր փոխանակ։
Բայց չափազանց ճշտապահ է արեգակը,
Երբ որոշյալ ժամը հասնի՝ կլուսանա։
Ձեր արթնացումն այնժամ արդեն
Կնմանվի մի պայթյունի...

Մի պայթյունի,
Ձեզ եմ ասում,

[5] *Б. Пастернак*, Стихи, М., 1968, стр. 269.

Որից հետո
Լուսյունն ու Փոշին պիտի գոտեմարտեն
Ջգոհության գահի համար... (էջ 57)

Սևակը մարդու և աշխարհի միջև հարազատացման եզրեր է որոնում, իր բարության շրջանառության մեջ է առնում անշունչ առարկաները, որպեսզի դրանց ստեղծողը՝ մարդը, անգամ մենակության պահերին, իրեն լավ զգա.

Մենք ներսում
Մենակ, բայց և մենակ չենք.
Իրերը բարի
Ամեն ինչ մեր շուրջ կենդանացնում են ու շնչավորում,
Որպեսզի... մենք էլ հասնենք հենց իրենց առքին ու
փառքին.

Թե իր են իրենք,
Մենք էլ՝ մենության ժամին ահարկու,
Մենք էլ՝ իրենց պես՝ դառնանք իր,
Այսինքն՝ իր—ականանանք (էջ 64)։

Պոեզիայի բովանդակությունը բազմազան ու բազմերանգ է, ինչպես բազմազան ու բազմերանգ է մարդու հոգևկան աշխարհը։ Տեղին կլիներ հիշեցնել նախասիրությունների մասին (կարողությունը չմոռանալու պայմանով, որը միշտ բնատուր է)։ Սակայն այստեղ պոեզիան դրսևորում է իր մի շատ բնորոշ կողմը՝ ընդհանրացման օրենքը և դուրս մղում ինքն իրեն «անձնական տպավորությունների» նեղ շրջանակներից դեպի կյանքի պատկերը։ Այսպես՝ Համո Սահյանի բնապատկերային քնարերգությունը, որն իր նախասիրությունն է, լոկ մարդու բնության հանդեպ սիրո ու հիացմունքի արտահայտություն չէ, այլ նաև կյանքի փիլիսոփայության մի ընդհանրացում, որով, վերջին հաշվով, բնորոշվում է սահյանական պոեզիայի բովանդակությունը։

Այլ են Ռ. Դավոյանի նախասիրությունները։

Նրա «Իմ աշխարհը» բերեց զգացմունքների թարմություն, զգացմունքի և իրերի նոր կապակցություններ, որոնք հետաքրքիր էին, որպես անհատականացված ապրումների արտահայտման

եղանակներ: Դավոյանի աշխարհը փայլից լույսերով ու գույներով, որոնք բանաստեղծին շնորհում են հիացմունքի պահեր:

Նյութից մինչև բանաստեղծություն ձգվող ճանապարհը անցնում է բանաստեղծի էության միջով: Նյութը՝ լիցքավորվելով մարդկային ապրումներով, խոհերով ու շնչով, «այլափոխվում է», ստանում նոր իմաստ: Սա ամենևին չի նշանակում, թե նյութը, իր հերթին, չի ազդում բանաստեղծությունների բովանդակության վրա. նյութի և բովանդակության միջև միշտ գործում է փոխազդեցությունների օրենքը:

«Իմ աշխարհը» գրքում նյութի ընդգրկումը բավականին ճկուն է: Բանաստեղծը որսում է այն պահը, որի մեջ արտահայտվում է աշխարհը, ուր լսվում են կյանքի ձայները, անցողիկ պահը իմաստավորվում է կյանքի ինչ-որ բնորոշ գծով, երանգով («Հորիզոնից արևն ընկավ վիհը», «Ստվերներ է քշում քամին» և այլն): Նա քայլ է կատարում պահից դեպի հասկացությունների իմաստավորումը: Այսպես բանաստեղծությունների բովանդակություն են դառնում «անդորրություն», «սեր», «սպասում», «հայրենասիրություն» և այլն հասկացությունները («Կեսօր է», «Դու ինձ գրկեցիր», «Մութն այնպես է ալիքվում»):

Այս բնույթի բանաստեղծություններում իշխողը տրամադրությունն է, որը առաջանում է այս և ոչ թե մեկ ուրիշ փաստի, մեկ ուրիշ երևույթի ընտրությունից:

Ի. Դավոյանը դիմում է բանաստեղծական փաստի ընտրության մեկ այլ եղանակի ևս՝ նյութը լրացնում է զգացմունքի «ղրսպանակները» քանդող պոռթկումով («Ինչպես բոլոր լավերն», «Կա աշխարհում»):

Այսպես՝ խաղաղ ընթացքով է զարգանում «Ինչպես բոլոր լավերն» բանաստեղծության նկարագրական-արձանագրական մասը.

Ինչպես բոլոր լավերն այս աշխարհում,
Քեզ էլ տառապանքով ստեղծեցին,
Հետո լցրին խունկով, բույրով արևարյուն,
Հետո լցրին լույսով արեգնածին:
Հետո սվերեցին չստեղծողներն օտար:
Միշտ էլ կատակում է փիլիսոփա կյանքը...

և հանկարծ բանաստեղծությունը ողողվում է տաք շնչով, պատումը դուրս է գալիս «խաղաղ» հունից, սառնում է նոր երանգ.

Ուրիշների համար՝ դու պատմության վիթար,
Իսկ ինձ համար... մնաց միայն տատապանքը[6]:

Ռ. Դավոյանի բանաստեղծական մտածողությանը բնորոշ է նաև նյութի այլաբանական խորացումը: Այս դիծը երևում է հատկապես այն բանաստեղծություններում, որոնք կենցաղյան չափանիշները քննում են «տիեզերական» տարածության մեջ: Նրա գեղարվեստական չափազանցությունները (հիպերբոլները) արտահայտում են ժամանակի հոգեբանությունը, երկինքը նվաճող ժամանակակից մարդու ռոմանտիկական ճախրանքը («Թեթև թռիչքով», «Երկրային եմ ես», «Սիրում եմ թռչել» և այլն).

Իմ մեջ արթնանում է մարդուն վեհացնող
զորավոր մի ուժ.
Եվ ուզում եմ բոլոր սահմանները անցնել—
Ուզում եմ այս պատկերավոր աշխարհի
Սքանչելի պատկերն ամբողջացնել...[7]

Սակայն միշտ չէ, որ Դավոյանի գրչի տակ արտաքին փաստը լիցքավորվում է ներքին զգացմունքով:

Այսպես, հայրենիքին նվիրված ջերմ ու անկեղծ բանաստեղծության կողքին՝ կարող են տեղ գտնել նաև աննշան մտքեր արտահայտող բանաստեղծություններ: Ահա այդպիսի մի բանաստեղծության օրինակ.

Մենք գլորվում ենք կանաչների մեջ
Կամ գլորում ենք մեր մտքերը,
Եվ իրար հաստատում ենք կամ հերքում...
Գլորվում է լուսինը աչքերիդ մեջ,
Եվ գլորվում է երկիրը տիեզերքում...

6 Ռ. Դավոյան, *Իմ աշխարհը*, 1963, էջ 14:
7 Ռ. Դավոյան, *Տավերների միջով*, 1965, էջ 14:

Երբեմն այնքան խորն է թաքնված լինում միտքը, զգացմունքը, որ նկատված երևույթը, ինֆորմացիայից բացի, իր մեջ ոչինչ չի պարունակում («Մի քիչ բարձր, ցածր տանիքների վրա թափվում է անձրևը։ Դամբարանների վրա, լռության մեջ ու կիսախուփ ու փակ աչքերի մեջ»)։ «Նավերն են կանգնել նավահանգստում» բանաստեղծության մեջ նավերը համեմատվում են կարապների հետ։ Ընդամենը այսքանը։ Նյութի նման օգտագործումը, երբ խզվում է մարդու և փաստի, երևույթի փոխառնչությունը, չի կարող դառնալ բանաստեղծության բովանդակություն։

Փաստի, երևույթի արտաքին ընկալման օրինակ է «Ե» բանաստեղծությունը.

Երբ տխրում եմ ես,
Կոպերս դառնում են թավշե...
Ու թավիշ արցունք է կաթում
Օրերիս տխրության վրա (էջ 27)։

Բանաստեղծության նպատակը մարդուն իր ուրախության, տխրության կամ խոհերին հաղորդակից դարձնելն է։ Երբ բանաստեղծության մեջ բացակայում է պատճառակցական կապը և տակա են միայն հետևանքի արտաքին դրսևորումները, ապա բանաստեղծությունը զրկվում է իմաստից։

Քնարերգությունը կրակում է անդնդալի լիցքով հիմնականում այն դեպքերում, երբ նրա մեջ պարունակվող փաստը, թեկուզ և ինքնին «պեղեցիկ» փաստը, չի իմաստավորվում։

Այսպես՝ «Նորք» բանաստեղծությունը տալիս է երկու տեղեկություն, մեկ՝ որ քաղաքը նման է ակվարիումի, փողոցները՝ ձկնիկների և երկրորդ՝ հեղինակը մեքենայի մեջ է, իսկ նրա մտանեը «լույսի մեջ կորած» հայացքներ են փնտրում։ Արդյոք քիչ չէ՞ այսքանը բանաստեղծություն հյուսելու համար։

Ես ապիտակ եմ,
Իմ ազատությամբ լցված քայլում եմ
Դեղին դաշտերի մերկության վրա,—

ասվում է մեկ ուրիշ բանաստեղծության մեջ։ Այնուհետև. «Եթե չլինեին դաշտերը դեղին, շուրթերը՝ կարմիր, համբույրը անգույն, թռչուններն անթև»,— ինքը «կլցներ տառապանքների անդունդները սև» իր «ճերմակության» մեջ։ Ի՞նչ կապ կա դեղին դաշտերի... և անդունդների սևի մեջ. եթե դաշտերը, շուրթերը, համբույրը այդ գույները չունենային, թող որ հենց իրենք «ներկվեին» իր «սպիտակով». այս է պահանջում իրերի տրամաբանական կապը։ Այս բոլորից հետո խոստում է տրվում՝

Եվ ես կփուվեմ ձեր ոտքերի տակ,
Կր համաստիյուվեմ,
Եվ դուք կքայլեք ճերմակ դաշտերի
մերկության վրա (էջ 66)։

Ինչո՞վ է ճերմակ դաշտերի մերկությունը ավելի լավ դեղին դաշտերի մերկությունից. ոչ դեղինը, ոչ էլ սպիտակը չեն արտահայտում բանաստեղծական հստակ բովանդակություն։ Սիմվոլիզացման բավականին հաջող փորձերից հետո, Դավոյանը, իր երկրորդ՝ «Ստվերների միջով» գրքում, ստեղծում է հնարովի, կեղծ կապակցություններ։ Ահա մի օրինակ ևս. «Անձրևը պսպղուն սյուներ է, մենք քայլում ենք հանդարտ, մեր ուսերով, գլխով փշրում ենք այդ սյուները».

Մենք քանի սյուներ ենք փշրել
այս աշխարհում (էջ 68)։

Աշխարհի փշրված այլաբանական սյուները մի՞թե նման են անձրևի, բնկուզ էլ նա համեմատվում է «պսպղուն սյուների» հետ։

Ժամանակին դրոշմող (արձանագրող) ձևը, որի երկրպագուն է Դավոյանը, լայն հնարավորություն ստեղծեց կյանքի երևույթների, շրջապատի և շրջապատող իրերի յուրօրինակ, թարմ վերարտադրման համար, սակայն դրա հետ մեկտեղ սահմանափակեց բազմակողմանի ինքնաարտահայտման բնական ձգտումները, քանի որ ամեն ինչը չէ, որ կարող էր «դրոշմվել»։ Այստեղից էլ ծայր առան նշանակալիություն ունեցող պատկերավորումները։

Իդեալ, պետք է նշվի, որ քնարերգական դրոշմող եղանակի հնարավորությունները ավելի լայն են, քան դրսևորվելիին Ռ. Դավոյանի բանաստեղծություններում, չնայած նրան, որ հելինակը բավականին հաջող փորձեր կատարեց ընդլայնել ու հարստացնել, այն զուգակցելով դասական բանաստեղծության ձևերի այս կամ այն տարրերի հետ։ Մեր քնարերգության համար հեռանկարային այս որոնումները ինչ-որ տեղ կանգ առան։ Եվ պատահական չէր, որ «Մեղրահաց»-ում Դավոյանը «աղատագրվելով» իր համար սրտին «նեղ» ու «կաշկանդող» դրոշմող եղանակից, անցավ կյանքի իմաստավորման, փիլիսոփայական-խոհական իր ըմբռնումների վերարտադրմանը քնարական հարթված ձևերի միջոցով։

Ինքնաարտահայտման ձևերի առումով դա նահանջ էր, բովանդակության՝ իր համար նորույթ, իսկ ընդհանրապես՝ նույնքան հին, որքան որ հին են կիրառված ձևերը։

Ահա այստեղ է, որ նա, կորցնելով ռեալ իրականության զգացողությունը, գրքային ընդօրինակումներով, թե ինքնաբուխ, ստեղծում այնպիսի մի «աշխարհ», որը աշխարհագրական, տարածական թե ժամանակագրական խոր իմաստ չի պարունակում։ Այսպես՝ կյանքը դառնում է «կապույտ ծառերի կապույտ մատներից կաթող կարոտ», մարդկային ուրախությունը՝ «ճմրթված ու հին անթիվ ձեռքերում քրքրված լաթ», մարդկության պատմությունը՝ «լաթ, որը ծույլ օրորվում է երկար անսահման դարերի միջում»։ Նա հնարում է հեքիաթ-տեսիլք, որը գետ է Արտասուք անունով։ Նաև բացատրվում է, թե ինչու է ընտրել դետը.

Ոչինչ չի լինում աշխարհում այնպես,
Ինչպես որ գետը մենավոր ու ծույլ
Ինքն իր հառաչից խլացածի պես
Անվերջ քերում է իր ափերը ծուռ[8]։

---

8 Ռ. Դավոյան, *Մեղրահաց*. 1973, էջ 12։

Իր գնար մեռնավոր է, ինքն իր հետ անգամ չի ուզում խոսել։ Բանաստեղծության քնարական հերոսը փախչում է իրական սիրո տառապանքներից և պատսպարվում երևակայական աշխարհում, որպեսզի «օրերը էլ չդառնան տառապանք ու սուգ»։

Աշխարհի զեղեցկությունը այդչափ նրբորեն զգացող բանաստեղծի զրչի տակ առնվազն տարօրինակ են հնչում կյանքի առաջ սարսափի հասնող վախի զգացմունքը, որ կամա թե ակամա պուրս է պոռթկում նրա բանաստեղծություններից։ «Անտուն ուղևորներ» բանաստեղծության մեջ մարդիկ կուչ են եկել «անհայտության վախից» և կարծրացել «որպես մի ահարկու թախիծ». նրանք «անտուն ուղևորներ են... անհայրենիք, անտուն կրակների նման» ծխով լցված վագոնների մեջ։ Նրանք գնում են դեպի անհայտություն և ոչ ոք չի հարցնում նրանց, «թե դուք ո՞ւր եք գնում», իսկ կյանքը ընթանում է, կանգ չի առնում.

Եվ սրտամաշ կանչով օրորվելով անվերջ,
Հեռանալով իրենց սարսափահար ներուն,
Սև ցուլերի նման, մթին գիշերվա մեջ,
Վագոններըլ փուքով իրար պոզահարում,
Ու գնում են առաջ անիրական ձայնով՝
Ասես պիտի կորչեն անհայտ այս աշխարհում... (էջ 57)։

Այս բանաստեղծության կապակցությամբ չի կարելի չհիշել իսպանացի բանաստեղծ Միգել Էրնանդեսի «Սանիտարական գնացք» բանաստեղծությունը, որը գրվել է 30-ական թվականներին, իսկ ռուսերեն թարգմանվել է 1970-ին։ Միգել Էրնանդեսի սանիտարական գնացքը անուժ է, մահացող, ձգվել է որպես թախիծ։ Այդ «բզկտված զարկերակներից արյան շատրվանի, արյունաքամ, փխրուն, լսակյաց, հիվանդ, գունատ, վշտի ու ցավի գնացքը»[9] կուզենար հասնել իր հանգրվանին, սակայն չունի կանգառ և կորել է գիշերվա խավարում։

---

9 *М. Эрнандес*, Стихотворения, М., 1970.

Ֆաշիզմի դեմ պայքարող հարազատ ժողովրդի օրհասական վիճակի գեղարվեստական պատկերավորման փայլուն օրինակ է այս բանաստեղծությունը, որը կարելի է համեմատել Պիկասոյի «Գերնիկեի» հետ:

Բանաստեղծի ցավի ճիչը.

Կանգնեցրե՞ք մահամերձ գնացքը,
որը կորել է գիշերվա խորքում... (էջ 92)

իմաստավորում է բանաստեղծության նկարագրական մասը, դառնում նրա բողոքի արտահայտությունը:

Դժվար չէ նկատել, որ Ռ. Դավոյանը առաջնորդվել է նույն գեղարվեստական սկզբունքով՝ գնացքի միջոցով ստեղծել է կյանքի ընդհանրացված պատկեր: Սակայն նա կանգնել է կես ճանապարհին. Միդել էրնանդեսի մոտ ամենաուժեղ և իմաստալիցը նրա ճիչն է, իսկ Ռ. Դավոյանին պակասում է հենց այդ «ճիչը», այսինքն՝ կենսական ընդհանրացումը, կյանքի լույսը, որը պիտի հերքեր նաև «վախը»:

Կյանքի «վախով» է տառապում նաև քնարական հերոսը, որից աղատագրում չունի՝ մնում է միայն «աղոթքը».

Քնեցրու սարսափն ամենօրյա,
Այս սարսափի սարսուռն ամենօրյա
Խոհերիս մեջ, իմ մեջ, ձեռքերիս մեջ... (էջ 150)

Ժողովրդական առածը ասում է՝ վախի աչքերը մեծ են («У страха глаза велики»), արդյո՞ք սա չէ պատճառը, որ Դավոյանը ինչ-որ խորհրդավորությամբ է պարուրել իր քնարական հերոսին: Նա ձայներ է լսում հավերժության խուլ խորքերից, այդ ձայները հավաքվել են հառաչներից, արցունքներից ու ցավերից, գալարվում են ու կանչում իրեն, այնուհետև, սուզվելով հողի մեջ, բողնում են իրեն՝ «մեն-միայնակ»: Ինքը ճերմակ, ճերմակ սավաններ մեջ պառկած է անկողնում և մոխրացել է: Մի անհուն թափոր. անաչք ու անձայն՝ մաքուր արցունքով շաղախել է իրեն և դարձրել արցունքի սափոր («Մեղրահաց», էջ 65): Մեկ ուրիշ բա-

նատեղծության մեջ Ռ. Դավոյանը անվանում է իրեն «մենավոր-ից կեսդիշերային հուղարկավոր»։

Այսօրինակ բովանդակությունը բնորոշ է հնում ամենօրյա դիշերներին պատմվող հեքիաթների։ Մեր օրերում՝ դա այն դատարկ տեղն է, որը պետք է համալրվի կենդանի կյանքի տրոփումներով։

Ասելիքի հիմնական շինանյութ դարձնելով ոչ թե կյանքից առած թարմ ու անկրկնելի տպավորությունները, այլ հնարված, կեղծ պատկերները, Դավոյանը, ցանկացել է թե ոչ, սակայն «կառուցել» է մի «նոր աշխարհ», որը տարբերվում է իր իսկ «իմ աշխարհից», առաջին հերթին, վերացականությամբ։ Բանաստեղծությունները հագեցվում են «կյանք», «ժամանակ», «մարդ», «մարդկություն» հասկացություններին, որոնք ընկալվում են համապարփակ (գլոբալ) իմաստով, դուրկ են կոնկրետ դծերից։

Վիշտ, ցավ, մորմոքը, որոնցով համակված են Դավոյանի գրքի որոշ երգերը, մարդկային կենդանի զգացմունքներ են և անպայման տեղ կարող են ունենալ։ Սա անվիճելի է։

Բայց բանաստեղծը պետք է կարողանա նաև ազատագրվել այդ «ծանր բեռից», հոգեկան փլվածքներից գնալ դեպի հոգու դաշնություն։ Այլապես նրա ցավն ու մորմոքը կմնան սոսկ իր էության մեջ, չեն ունենա վարակելու ուժ, կվերածվեն կեղծվածքի։

Նույնիսկ այնպիսի մի անկեղծ, բնական շնչի բանաստեղծ, ինչպես Համո Սահյանն է, մեկ-մեկ ընդունում է այդ կեղծվածքը։ Զարմանալի է հնչում, օրինակ նրա «Տատասպանը» բանաստեղծությունը.

Արի, անբաժանես,
Իմ անդավաճանես,
Ո՞ւր ես, ինչ ես անում,
Իմ դաժանես, արի։

Երբ որ դու չես լինում,
Կյանքս դերություն է։
Տունս էլ տուն չի հո,

Անտեր տերություն է...
Ցուրտ է, ձյուն է, արի։

Երբ որ դու չես լինում,
Աչքիս քուն չի գալիս.
Երբ որ դու չես լինում,
Խելքս տուն չի գալիս[10]։

Այդպես է կանչում բանաստեղծը «Տեր-Տառապանքին», կարծես որդուն կանչի կամ իր սերը։

Այն դեպքում, երբ կյանքի փաստի և բանաստեղծական պատկերի մեջ եղած տարածությունը չի լրացվում անձնական փորձով, վերապրումով, բնականաբար ճանապարհ են բացում դրքային աղբյուրները, ղեկտյունքը ենթարկվում է նմանակման։

Երիտասարդ բանաստեղծ Ֆելիքս Պետրոսյանի «Սպասումներ» ընդհանրապես հաջողված դրքույկում, կա մի բանաստեղծություն, որը կոչվում է «Անհայտ զինվորի գերեզմանի մոտ»։ Բանաստեղծությունը պատմում է զոհված Անհայտ զինվորի Տանդեպ մարդկանց անհուն ցավի մասին։ Այս թեմայով գրվել են բազմաթիվ բանաստեղծություններ, որոնցից շատերը դարձել են քրիստոմատիական։ Ֆ. Պետրոսյանը հետևել է սրանցից ամենահանրահայտին. «Куда б ни шел...»։ Եվ, բնականաբար, խզում է տառացիի մտահղացման ու կատարման միջև,— բանաստեղծության պատկերը տեղի է տվել դրքային վերացականությանը։ Ահա, օրինակ, բանաստեղծության այն տողերը, ուր հեղինակը փորձել է ներկայացնել անհայտ զինվորի կենսագրության ինչ-ինչ դեպք.

Զոհվեց... նոր էր բոլորել քսանչորս տարին...
Տանը մայր ուներ ու մի թովիչ սեր,
Որ սպասումի լույսով էր լցնում
մշուշված հոգին...
Նա էլ սիրտ ուներ... (էջ 4)։

---

[10] Հ. Սահյան. *Անգամ. բացվիր. 1972, էջ 253։*

Անհայտ զինվորի մասին ոչինչ չեն ասում ոչ քանդակոս տաբեկան լինելու պարագան (կարող էր նա լինել երևան կամ երեւան հինգ տարեկան), ոչ սիրած աղջիկը (տանը կարող էին մնացած լինել «մի տուն լիքը մանուկներ»), ոչ էլ վերացական «պեղումը»՝ «թե նա էլ սիրտ ուներ»: Կեղծ հնչյունների պատճառը այն «հնչուրթյունն» էր, որով լուծվել է կերպարի ներքին լիցքավորումը:

Տարբեր հեղինակներից ստացած տպավորությունների, չմարսված ազդեցությունների (Տերյան, Չարենց, Սևակ) հետքերը կարելի է դիտել Ֆ. Պետրոսյանի այս կամ այն բանաստեղծության մեջ («Աշնանամուտ», «Աշուն», «Ո՞ւր ես, սիրելիս», «Ուշացած սեր», «Երգ կարոտի» և այլն): Սակայն դա չէ նրա բանաստեղծական աշխարհի հիմնական որակը: Այն բանաստեղծություններում, ուր «հաղթահարված» է ազդեցությունը, դրսևորվում է ինքնատիպ, թարմ մտածողություն: Պետրոսյանի բանաստեղծություններում կան նաև հոգեբանական դիտումներ, մարդկային համընդհանուր հույզեր: Այսպես, «Հայտնության դիշեր» բանաստեղծության մեջ խարխված սիրո բողոքն ստանում է ընդհանրացման ուժ, դառնում բողոք դեղնցիկի իդեալի կորստի դեմ: Բանաստեղծական հաջող լուծում է գտել այն միտքը, որ հաճախ այն, ինչը իրենն է եղել, մարդը փնտրում է իր ամբողջ կյանքում, սակայն չի գիտակցում, չի ճանաչում.

Ես քեզ փնտրեցի խաչուղիներում
Ու խառնաշփոթ ոլորաններում փնտրեցի երկար
Եվ երբ, հուսահատ, կանգնեցի մի պահ՝
Նայելու թողած ոտնահետքերիս—
Տեսա քեզ կողքիս՝ մտախոհ ու լուռ:
Եվ քո ոտքերին իմ ճամփի փոշին
Ու քո աչքերում մի կապույտ կարոտ նկատեցի ես,
Իսկ դու, հայացքդ սուզելով մթնշաղի մեջ,
Շշնջացիր ինձ.
— Քեզ ուղևկցեցի, որ ինձ փնտրելիս
Մենակ չիննս...(էջ 18)

Սևիական մեղավորության զգացումը, որ «կույր» է եղել, լուռ ու համբերատար «կողքից քայլողի» վհուկյունը՝ այս երկուսի կրկին իրար տեսնել-գտնելը խոր մարդկային զգացմունքներ են և «բարձրացվել» են գեղարվեստական բովանդակության աստիճանին:

Բանաստեղծական պատկերի ներքին լիցքավորման պակասն է զգացվում նաև Արմեն Մարտիրոսյանի «Հայաստան», «Մոսկվա», «Արփա-Սևանի շինարարներին» բանաստեղծություններում, որոնք տեղ են գտել նրա «Բանաստեղծություններ» (1973) գրքում:

«Արփա-Սևանի շինարարներին» բանաստեղծության մեջ հեղինակը հերոսությունը արտահայտելու բոլոր հնարավոր եղանակներից ընտրել է ֆիզիկական գործողության պատկերը, այսինքն այն առաջին տպավորությունը, որը կարող է ծագել «թունել» ասելիս: Ջուննալով, սակայն, երևույթը ամբողջացնելու անհրաժեշտ պաշարներ, բանաստեղծը գնացել է դյուրին ճանապարհով. շինարարների ծանր աշխատանքը համեմատել է «ստեղների» վրա նվագելու, իսկ «բացվող ճանապարհները»՝ «լեռների վրա գրելու համար վրձին»-ի հետ: Շինարարների հերոսության ներքին իմաստավորման մի փորձ արված է այս բանաստեղծության մեջ, սակայն այդ «փորձն» էլ հնչում է բավականաչափ վերացական, ընդհանուր ձևով.

Նրանք պեղում են լեգենդները հին,
Նրանք գնում են լեռների միջով,
Եվ նրանց քայլից ծնունդ են առնում
Մեր ժամանակի առասպելները (էջ 6):

Կյանքի չմարսված տպավորությունների յուրացում է նաև Ա. Պարսամյանի «Մեզ չի վիճակվել» բանաստեղծությունը, որը տպագրվել է նրա «Փյունիկ» գրքում (1973): Հեղինակը ցանկացել է արտահայտել այն միտքը, որ ժամանակակից սերունդ նույնքան հայրենասեր է, որքան այն սերունդը, ում վրա ընկավ կյանքի գնով հայրենիքը պաշտպանելու սուրբ գործը:

Այդ շնորհը մեծ, մահն այդ սրբազան,
Բնավ սխրանք չէ կամ հերոսացում,
Այլ միմիայն պարտք... (էջ 11)։

Պարզ չէ՞ միթե, որ ոչ թե մահն է շնորհը, այլ՝ կյանքը, որ պարտր կատարել դեռ չի նշանակում, թե պետք է անպայման զոհվել։ Մարդկության պատմության բոլոր դարաշրջանների դրված և չդրված բարոյական օրենսդրքերում կրծքով թնդանոթը ծածկելու «պահանջ» չի առաջադրվել, նման շատ սխրագործություններ կատարվել են միայն ներքին մղումով։ Բնավ կարիք չկա հակադրել իրար «պարտք» և «հերոսություն» հասկացողությունները։ Կա պարտք, որը հավասար է հերոսության։

Ինչքան մեծ է ու բանկ «կյանքի շնորհի» դիտակցությունը, այնքան ծանր է այն կորցնելու միտքը։ Այս զգացումը հիանալի է արտահայտված Պ. Սևակի «Հպանցիկություն» բանաստեղծության մեջ.

Երբ վերջալույսն է մխրճվում ամպերի մեջ՝ սանրի նման
Ու հոտոտող բարակ քամին, շնիկի պես, կանգ է առնում
Ամեն թփի, ծառի, դուզնի և ամեն մի մարդու առաջ,
Ու երբ ցուրտր երիտասարդ ցույց է տալիս իր ուժն արդեն՝
Սոխակով շապիկ կոճկել ու մրմնջալ խոսքեր դժգոհ,
Ու երբ մթան բավշի վրա օրվա հազոցն է խլանում,
Իսկ հատ ու կենտ լույսերն ասես դառնում են հին
զարդանկար,—
Միամիտ եմ դառնում նորից,
Հավատում եմ արդարության,
Ու թվում է, թե պիտի իմ... բնական մահով մեռնեմ...[11]

Ա. Պարսամյանի բանաստեղծությանը պակասում է, ահա, կյանքի այս բարձր ըմբռնումը,—ուստի և նրա բանաստեղծության մեջ այդքան հնչուն է լուծվում «մահվան դժվարության» խնդիրը։

Պոեզիայում գործում է մի կայուն օրենք. երբ ասելիքն իրենն

11 Պ. Սևակ. *Եղիցի լույս, 1972, էջ 106։*

է, գտնվում է նաև ասելիքի արտահայտման թարմ ձևը։ Դրա բնորոշ օրինակներն են Անահիտ Պարսամյանի սիրային նվագները։

Ջուննալով լայն ձայնածավալ (դիապազոն), Պարսամյանը իր նվագները հյուսում է անկեղծ շեշտերի, իրավիճակների վրա և գծագրվում է չիրականացած սիրո տառապանքի պատկերը։ Նրա բանաստեղծություններում, սակայն, համայիշ է ոչ միայն զգացմունքի անկեղծությունը, այլ նաև պայծառ հավատը մեծ և մաքուր սիրո հանդեպ, ներողամիտ «տաք բարությունը»։ Պարսամյանը Ալիսիա Կիրակոսյանի և Սիլվա Կապուտիկյանի հետ սիրային քնարերգության կարծես մի նոր շաղախ է գտել։ Այնքան օրգանական է սեր երգող երեք բանաստեղծուհիների կապը, որ եթե պետք է խոսվի ազդեցության մասին, ապա դա կլինի սիրո իդեալի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի նմանություն և ոչ թե բառի կամ պատկերի ընդհանրություն.

Դու էլ շղթա ես,— ասացիր դու ինձ
Ճաղը ու հաճելի, սիրելի շղթա...
Ես լուռ շրջեցի հայացքս բևեռից,
Ես չբարկացա։
Իսկ ես, սիրելիս,
Ես կուզենայի,
Որ ամբողջովին,
Որ ոտքից գլուխ
Դու ինձ շղթայես...[12]

Գեղարվեստական խոսքի բովանդակության և նրա արտահայտման նոր ձևերի ծնունդը, որով նշանավորվեց քնարերգության արդի փուլը, նրա էության դրսևորման և հարատևության պայմանն է։ XX դարը առաջարկեց ձևի և բովանդակության ներդաշնակության նոր հնարավոր կապակցություններ, որի ցայտուն արտահայտությունը մեզանում եղավ Պ. Սևակի ստեղծագործությունը։

Սակայն վերջերս ժամանակակից քնարերգություն հասկացողությունը հաճախակի նույնացվում է համաշխարհային պոեզիայի

12 Ա. Պարսամյան, *Փյունիկ*, 1974, էջ 74։

ձևը բերված այլևայլ դրելաձևերի մեխանիկական ընդօրինակման հետ։ Այսինքն՝ իրականության հանդեպ հեղինակային վերաբերմունքի, իրականության գեղարվեստական պատկերի հարցերը փոխոս են դցվում բանաստեղծության լեզվական կառուցվածքի հարցերով, հաշվի չառնելով, որ իսկական բանաստեղծների մոտ դրանք դրսևորվել են միասնության մեջ։

Ջմայսված ազդեցությունների, պատկերների, մտահղացումների մեխանիկական փոխադրումների, բանաստեղծությունների ներքին բովանդակությունը արտաքին ձևավորումներով փոխարինելու օրինակ է վերը նշված Արմեն Մարտիրոսյանի առաջնեկը։

Մարտիրոսյանի քայլերը հիմնականում ընթանում են ոչ թե ոճի որոնումների, այլ ոճավորումների ճանապարհով։ Հենց սկզբից ասենք, որ հիմնական գայթակղությունը գալիս է «Աստվածաշունչ»-ից, որի պատմելաձևի հանդուրտ հանդիսավորությունը սկսվում է «եվ»-ի պարզ կրկնություններով։ Մարտիրոսյանը իր գրքի 1400 տող բանաստեղծությունների գրեթե 700-ը սկսել է նույն «եվ»-ով։

Սակայն օբյեկտիվ լինելու համար, ասենք, որ անգամ «ոճավորումները» ըստ «Աստվածաշնչի» Մարտիրոսյանի մենաշնորհը չէ։ Սրանք օգտագործվել են համաշխարհային պոեզիայում՝ օրինակ, Հունաստանի ժամանակակից առաջնակարգ բանաստեղծ Տասոս Լիվադիտիսը իր մոնումենտալ «Կանտատ երեք միլիարդ ձայնի համար» պոեմում.

Եվ հենց առաջին դիշերը խուց մտավ մեկը, որ կորցրել
էր իր դեմքը։
Եվ լապտերը վար դրեց հատակին, և ստվերը պատին
Նղավ մեծ.
Եվ հարցրեց.
ո՞րտեղ ես թաքցնում դենքը։
Եվ ոչ ոք չդիտի, պատահաբա՞ր, թե՞ ի պատասխան,
Նա, որին նա հարցնում էր, ձեռքով դիպավ սրտին։

Եվ մտնողը նրան հարվածեց, և մտավ մեկ ուրիշը, որ կոլցրել էր իր դեմքը, և նույնպես հարվածեց նրան։

Եվ դեմքը կոլցրածները շատ էին։
Եվ եղավ օր, և եղավ գիշեր...[13]
և այլն

«Աստվածաշնչի» թե Տասոս Լիվադիտիսի օրինակին հետևելու հանգամանքը, թերևս, արդարացված կլիներ, եթե Մարտիրոսյանի ասելիքը լրջություն ու կարևորություն ունենար։

Ջուլորդության սկզբունքով կառուցված «Անձրև» բանաստեղծության մեջ, օրինակ, խաչաձևվում են երեք պատկերներ. «Անձրևը՝ ոսկեհատիկ լույս է», «հասկերը դեղին թիկնոցների մեջ են և աղերսում են լույս», «մեռած արքաները մեկ-մեկ արթնանում են, և արթնանում են մեռած նժույգները»[14]։

Ինչպե՞ս է իրագործվում սրանց կապը. մահվան դեմ կռվելու համար մեռած արքաները հնչեցնում են իրենց նշխարափողերը, որոնք անձրևի կաթիլներ են, նժույգները զինվում են լույսի թիկնոցներով, այսինքն անձրևով (հիշենք՝ անձրևը լույս է), հասկերը զինվում են լույսի թիկնոցներով։ Այսպես «զինված» արքաները դուրս են գալիս քարանձավից։ Կապն ստեղծվեց, այս էլ ավարտը.

Ապա անձրևը դանդաղ դադարում է,
Ապա հասկերը պատերազմում զոհվում են
Կեռ մանգաղներից,
Եվ արքաները ընկնում են պատերազմում,
Եվ Սասնա արքաները նորից փակվում են
Մութ քարանձավում
Եվ թողնում են միայն նշխարափողերը... (էջ 32)

Ասել է ուզում, թե անձրև է նկել դաշտերի վրա և բերքը հասունացել է։ Արժե՞ր «արթնացնել» մեռած արքաներին, որոնք,

---

13 Տասոս Լիվադիտիս, *Կանտատ երեք միլիարդ ձայնի համար*, Երևան, 1971, էջ 55։

14 Ա. Մարտիրոսյան, *Բանաստեղծություններ*, 1973, էջ 32 (այնուհետև մեջբերումները այս ժողովածուից)։

չգիտես ինչու, բանաստեղծության վերջում դառնում են Սասնա արքաներ, հանել նրանց քարանձավից... անձրևով վինելու համար, կովի դուրս բերել և այլն: Սա նոր խոսք ասելու ցավը չէ՞, երբ ինքը՝ նոր խոսքը, չկա: Ուրի հանելով «են»-երի մի հսկա բանակ, կարելի էր հրաբուխ ժայթքեցնել և ոչ թե անձրև բերել:

Մարտիրոսյանը, հետևելով այլազգի այժմէական բանաստեղծների օրինակին, առարկայացնում է երևույթները, հասկացությունները: Ասենք թե Բլաս դե Օթերոն գրել է.

Ես ձայնս
գոռում պես
ձգեցի երգի շուրջ:
(Ես թռիչք գործեցի
սարսափից մինչ հավատ):
Ես ձայնս ձեռքի պես
սեղմեցի ամբորեն,
մուրճի բռնակին
կամ նույնն է՝ բռնակին
մանդալի[15]:

Այս բանաստեղծությունը իր ամբողջության մեջ մեկնաբանության կարիք չունի: Ի՞նչ տնօք է ստանում առարկայացված հասկացությունը Մարտիրոսյանի մոտ:

«Իր կինը հիվանդ էր ու ծարավ» բանաստեղծության մեջ ամուսինը ջուր է տալիս կնոջը և մի կաթիլ արցունք է ընկնում բաժակի մեջ: «Հետո կինը կում-կում» խմում է «այդ կաթիլը».

Բողեց, որ արցունքը էության մեջ այրվի,
Աղի էր, ծանր էր,
Շուտ այրվեց,
Բնազդը աղի էր, ծանր էր,
Շուտ այրվեց: (էջ 30)

Այնուհետև կլինեն «այրվող բնազդներից» շարված պատեր և առաստաղ, պատերի տակ պարսված արցունքներ: Սրանք այժմէա-

15 Բլաս դե Օթերո, *Քեզ համար թախծելիս, 1966:*

կանության խաղալու միջոցներ են և մեկնաբանության կարիք ունեն, քանի որ պատահական չեն Մարտիրոսյանի համար։

Չկնորսները համանուն բանաստեղծության մեջ ձկների փախարեն գողթան երգեր են ծովից հանում, դարսում մակույկներին, ուտում են ու ասում, որ դրանք շատ համեղ են և նման են արևով (էջ 16)։

Քնարերգությունը, գուցե ավելի, քան դրական մնացած ժանրերը, օգտագործել և օգտագործում է փոխաբերական իմաստավորման եղանակը, որի արմատները թաքնված են ժողովրդի փեղարվեստական մտածողության մեջ, սակայն ոչ մի հեղինակ երբեր չի մոռացել, որ առարկայացվում է նրանց փոխաբերական իմաստով։ Եթե նույն ձևով վարվեր Մարտիրոսյանը, ապա շատերին կրկնելը ավելի բացարձակ կլիներ։

Արմեն Մարտիրոսյանի տարբեր բանաստեղծությունները հիշեցնում են համաշխարհային և հայրենական տարբեր հեղինակներին։ Բանաստեղծը լույսով լվացվելուց հետո, գիշերը գրած երգը ողողեց լույսով, հետո արյունով ու արցունքով...

Եվ երբ նա տեսավ, որ այդ ամենը բարի է,
Օրհնեց առավոտը,
«Թող եղիցի,— ասաց (էջ 34)։

Եվ յուրաքանչյուր աստծո առավոտ,
Եվ յուրաքանչյուր առավոտ լուսո
Մարդիկ փաթաթվում են
Լուսաբացի մաքուր հագուստներով... (էջ 71),—

կարդում ենք մեկ ուրիշ բանաստեղծության մեջ։ «Եղիցի լույս», «առավոտ լուսո»,— ասաց Պ. Սևակը, կարիք չկա կրկնել, «թաքրնված» բառեր դեռ շատ կան մեր հինավուրց լեզվում, բայց սպասում են իրենց նորովի պեղողներին։

Չկառչենք բառից, երբ նմանության արտառոց օրինակները դեռ առջևում են։ Ժակ Պրեվերի «Մի էջ գիր» բանաստեղծության մեջ «ապակիները դառնում են ավազ, թանաքը դառնում է ջուր,

նստարանները դառնում են ծառ, կավիճը դառնում է ժայռ, գրիչը դառնում է թռչուն»[16]: Երևակայության ուժով կյանքը դնում է դեպի բնականը, դեպի իր արմատները: Ահա այս միտքը, փոքր-ինչ խմբագրված (այնտեղ հայացքը ուղղված է հետ, այստեղ՝ առաջ) կրկնվում է Մարտիրոսյանի մոտ. «Կորյունները առյուծներ են դառնում, զավակները դառնում են նահապետ, օրերը մեկ-մեկ մայրամուտ են թեքվում»: Նույն սխեմայով են կառուցված «Տանը՝ պատերից», «Բարձրանում է պատը» բանաստեղծությունները, որոնք պարզապես միևնույն մտքի երեք տարբերակներ են:

Ո՞րն է այդ միտքը: Մինչև եզրակացության հանելը, բերենք փոքր-ինչ կրճատված (կրկնությունների հաշվին), «Անապատում» բանաստեղծությունը.

Անապատում՝ շիկացած ավազների վրա
Մեռնում է առյուծը,
Եվ կորյունները մնում են որբ,
Շիկացած ավազների վրա:
Տանը պատերի հոգնածության մեջ
Մեռնում է նահապետը,
Եվ զավակները մնում են որբ,
Պատերի հոգնածության մեջ:

Թեքվում է օրը դեպի մայրամուտ,
Մեռնում է,
Եվ օրերը մնում են որբ,
Մայրամուտների սարսափի տակ:

Հետո՝ կորյունները առյուծներ են դառնում,
Հետո՝ զավակները դառնում են նահապետներ,
Եվ օրերը մեկ-մեկ մայրամուտ են թեքվում,
Իսկ անապատը,
Պատերի հոգնածությունը
Եվ մայրամուտների սարսափը
Մնում են նույնը: (էջ 18)

16 Ժ. Պրեվեր, Արյուն և փետուր, 1965, էջ 13:

Եթե մի պահ մոռանանք, որ այս բանաստեղծության գեղարվեստական պատկերավորման ստրուկտուրան պրեվերյան է և անդրադառնանք նրա բովանդակությանը, ապա կտեսնենք, որ Մարտիրոսյանի համար կյանքը՝ մի շրջանակ է, որի սկիզբն ու վերջը դալիս միանում են նույն կետում: Այս իսկ իմաստն ունի նաև «Բարձրանում է պատը» բանաստեղծությունը:

Դեպի ետ դարձնելով պատմության անիվը, Պրեվերը պատկերում է քաղաքակրթության և մարդու որպես բնության պավակի միջև ստեղծվող հակասությունը և լուծում այն ի օգուտ բնական վիճակի: Մարտիրոսյանը, ընդօրինակելով ձևը, այն վեր է ածում կյանքի դիալեկտիկան ժխտող փակուղու և եթե ընդունում է շարժումը, ապա շրջանագծով:

Թերևս լուրջ ուշադրության չէր արժանանա այն հանգամանքը, որ երիտասարդ բանաստեղծը օգտվում է համաշխարհային պոեզիայի հանրահայտ էջերից: Ցավը այն է, որ այն հաճախակի ոտքերից գլխի վրա է դրվում: Բերենք ցայտուն օրինակներից մեկը, նույնպես փոքր-ինչ կրճատումներով՝ կրկնությունների հաշվին.

Այնտեղ, ուր քարանում է լույսը,
Ապակիների անգունության մեջ,
Ես տեսնում եմ աշխարհի հայտնությունը,
Սառը և թափանցիկ,
Ես տեսնում եմ ահա Աստծո որդուն,
Որ պարզել է ձեռքը,
Ապակիների,
Լույսի
Եվ թափանցիկության քարացումի մեջ
Եվ շուրթերի թույլ օրորումով
Տեղաշարժում է քարացած ժամանակը
Եվ լույսը տեղաշարժում է:
Վայրկյանների վրա անձրևում է ձեռքը՝
Իր թափանցիկ, սառը ճերմակությամբ
Եվ օր է լինում
Եվ դիշեր է լինում:

Բառերի վրա անձրևում է ձևորը,
Եվ բառերը մեկ-մեկ առասպել են դառնում,
Բառերը դառնում են բանաստեղծություն,
Եվ մարդիկ իրենց օրերի վրա
Երգում են իրենց պատարագը,
Եվ բանաստեղծները իրենց օրերի վրա
Երգում են իրենց պատարագը։
Իսկ ձևորը նրևում է՝
Իր թափանցիկ, սառը քարացումով.
«Անձրևիր»,— ասում են նրան վայրկյանները,
«Անձրևիր»,— կրկնում են բառերը,—
Որ մաքրվենք մեր հին դիմակներից,
Որ մաքրվենք մեր նոր դիմակներից՝
Շողափելու աշխարհի հայտնությունը»։
«Անձրևիր,— կրկնում են բառերը, վայրկյանները,—
Որովհետև, ահա,
Ահա սկիզբը
Եվ վախճանը ահա,
Եվ սկզբի միջև ու վախճանի՝
Քո առաքած դեղին լուսապսակը»։
Եվ ձևորը անձրևում է,
Եվ օր է լինում,
Եվ պիշեր է լինում,
Եվ օրերի վրա՝
Դեղին, դեղին, դեղին լուսապսակը։ (էջ 50)

Այս բանաստեղծության մեջ «խաչաձևել» են չմարված ապրեցությունների տարբեր տարրեր, միտումներ, պատկերներ։ Որո՞նք են դրանք։

Ժամանակակից համաշխարհային գրականության մեջ քրիստոնեական, ինչպես նաև այլ դավանանքային լեզենդների, դիցաբանության, հեքիաթների վերաիմաստավորման փորձը լայն տարածում է գտել։ Մարտիրոսյանն էլ է «վերաիմաստավորել» քրիստոնեական այն լեգենդը, ըստ որի մարդկություն Աստծո հայտնա-

Բյան օրը պետք է դիմավորի մեղքերը քաված, մաքրված: Ըստ Մարտիրոսյանի՝ Աշխարհի հայտնության օրը մարդը նույնպես մաքուր պետք է լինի, մաքրված «հին ու նոր դիմակներից»: Սակայն հետաքրքրականը դեռ սա չէ. ինչպես լեգենդում, այնպես էլ այստեղ Քրիստոսը պետք է լինի այդ մեծ հանդեսի՝ հայտնության պիրիժորը: Ինչո՞վ է «պատճառաբանվում» այս առաքելությունը.

«...Որովհետև, ահա
Ահա սկիզբը
Եվ վախճանը ահա,
Եվ սկզբի միջև ու վախճանի՝
Քո առաքած դեղին լուսապսակը» (էջ 50):

Այս՝ «ահա սկիզբը ու վախճանը կյանքի» Միգել էրնանդեսինն է: Սակայն ինչ տարիմաստություն (պարադոքս). Ռ. Դավոյանի միջնորդությա՞մբ, թե մայրաղբյուրից սերված պատկերը՝ սիրած կնոջ շնչառությունն է, որից հետո Մ. էրնանդեսի համար այլևս կյանք չկա: Իսկ այստեղ...

Քրիստոնեական կյանքի ճանաչողության, փիլիսոփայության թեկուզ և կեսբերան, կցկտուր ընդօրինակումները ոչ թե դեղարվեստական «վերաիմաստավորումներ» են, այլ ժամանակակից կենդանի կյանքի առաջ սեփական մտքի և կարողության լիակատար պարտություն, դեռ չասենք, որ մեղանչում են նաև արդիական մտածողության դեմ:

Այս նույն բանաստեղծության մեջ բազում կրկնված «Եվ օր է լինում, և դիշեր է լինում» պատկերավոր խոսքը, ինչպես հիշում եք, Տասուս Լիվադիտիսի «Կանտատ երեք միլիարդ ձայնի համար» պոեմից է փոխ առնված, իսկ «դիմակները», որոնցից պետք է մաքրվենք, Պ. Սևակի «Դիմակահանդեսի գլխավորը» հանրահայտ բանաստեղծությունից:

Բլաս դե Օթերոն, ինչպես նաև եվրոպական բանաստեղծներից շատերը, երբեմն իր բանաստեղծությունները կառուցում է կրկնությունների սկզբունքով. «Ինձ կանչում են, կանչում են մեզ բոլորիս: Դու և դու, և ես— և մենք մահից առաջ կթվարկվենք

մեկ-մեկ... և բեզ կուզարկեն, մեզ բոլորիս կուզարկեն... կյան և քո, և իմ, նրա, մեր Նոևից... Քո անունը արդեն դրված է թղթի վրա... Աբե՛լ, Աբե՛լ, Աբե՛լ, կամ ես, կամ դու, կամ նա...»[17]: *Այս «Աբե՛լ, Աբե՛լ, Աբե՛լ» կրկնությունը կարող էր անգամ չլինել՝ բանաստեղծության զգացմունքային հիմքը թերևս փոքր-ինչ վատություն, սակայն երբեք չէր վերանա Ա. Մարտիրոսյանը «Հայաստան» բանաստեղծության մեջ հայրենիքին հետևյալ «բնութագիրն» է տալիս. Առաստաղը լույս, և հատակը լույս, և պատկերիդ մեջ՝ ճառագայթներ կան*

Լույսի՛,
Լույսի՛,
Լույսի՛...

Այս համատարած լույսը դատարկության պատրանք է ստեղծում։ Կրկնությունը կարող է ուժեղացնել զգացմունքը, երբ նա կա։ Ստեղծել զգացմունք, երբ նա չկա, չի կարող։ Միգուցե բանաստեղծության երկրորդ մասում է «թաքնվել» էմոցիոնալ լիցքը.

Իմ երակներում
Դու շաղ ես գալիս
Իմ արյան կարմիր գնդիկների նման,
Եվ իմ արյան կարմիր գնդիկների նման
Օրորվում ես իմ մեջ,
Եվ բեզ համար են պարզվում ձեռքերս... և այլն։ (էջ 3)

Երակների մեջ շաղ եկող, օրորվող արյան գնդիկները հայրենասիրության պատկեր ստեղծելու անհաջող միջոց են (ի դեպ՝ արյան գնդիկները ոչ շաղ են գալիս, ոչ էլ օրորվում)։

Համո Սահյանի «Յոթ ձիավորի բալլադը» նույնպես կառուցված է կրկնության վրա։ Ահա ինչպես է գնահատում յոթ թվի կրկնությունը Լև Օղերովը «Սեզամ, բացվիր» գրքի վերջաբան-նամակում. «Ձեր գործերում կա... թվերի պոեզիա, թվերի կախարդանք։ Ես գիտեմ, հայ ընթերցողի համար այդ թիվը սուրբ է։ Դա...

17 Բլաս դե Օբերո, *Քեզ համար թախծելիս, 1965, էջ 61։*

արհեստական և ձանձրալի կթվար, եթե չլիներ դրա իսկական ժողովրդական բալլադային հիմքը։ Ինչքան ճիշտ է արդարացված, կոնկրետ դեպքում թվի, իսկ ընդհանրապես բառի, բառաձևի կրկնությունը։ Աբմեն Մարտիրոսյանի հիվանդ ջութակահարը «Երազանքների շուրթերի վրա» բանաստեղծության մեջ Գ. Մահարու հիվանդ ջութակահարի նման նվագում է փողոցում.

Յոթ անգամ ահա երգում է հիվանդ ջութակահարը
Հառաչանքների շուրթերի վրա։
— Մինուճար աղջիկ, դուրս արի տնից...
Եվ աղջիկը ահա ելնում է տնից... (էջ 52)

Պատահակա՞ն, թե՞ օրինաչափ՝ հիշողությունը թռչում է Սահյան-բանաստեղծից դեպի Սահյան-թարգմանիչը. չորս ձիավոր, կանաչ թիկնոցներով, կանչում են աղջկան Կորդովա գնալ. սակայն աղջիկը չի պատասխանում նրանց։ Այնուհետև.

Մի պատանի էր անցնում դալկադեմ,
Սպիտակ վարդեր պահած իր ձեռքին,
«Դու չես դա, աղջիկ, Գրենադա ջնանք»։
Եվ գեղեցկուհին լուռ լսեց նրան...[18]

Սա Լորկան է։

Յոթ հորիզոն այն կողմ,
Յոթ ծովերից այն կողմ,
Յոթ լեռների մեջ փակվել է արքայադուստրը՝
Ձեռքին կարմիր խնձոր... (էջ 20)։

Խոսքը «Նստել է աղջիկը» բանաստեղծության մասին է նույն «Բանաստեղծություններ» գրքից։ Թաշկինակի վրա աղջիկը «ձերմակ» Ալոդինո է ասեղնագործել, սակայն Ալոդինոն տխուր է առանց նժույգի.

Եվ աղջիկը առանց մտածելու
Ասեղնագործում է նժույգ,

18 Գարսիա Լորկա, *Մեղրի երգը*, 1965, էջ 7։

Եվ աղջիկը առանց մտածելու
Ասեղնագործում է կայծակի թուր... (էջ 20)

Այսքան շեշտված «չմտածելը» պետք է նպատակ ունենա. երևի մտածելը, չէր ասեղնագործի: Բնական չէ՞ հարցը, ինչո՞ւ: Իզուր ջանքեր: Մարտիրոսյանը իր ընթերցողին տանում է հանելուկից հանելուկ. երբ Ալոդինոն թամբում է ձին, որ դնա աղջկա համար բերի արքայազուսները, աղջիկը խոովում է և պատռում ձևազործը: Ինչո՞ւ: Ավելորդ հարցասիրություն: Բևեռելով ուշադրությունը այս կամ այն բառի, դրության, վիճակի վրա, հեղինակը պարտավոր է արդարացնել նրանց գոյությունը, պատասխանել հարցերին և կամ ընթերցողին բերել-հասցնել իր հասկանալի դիրքորոշմանը:

Ըստ երևույթին այս անգամ գայթակղությունը եկել է Գարսիա Լորկայի «Հիմար երգ» բանաստեղծությունից.

— Մայրիկ,
Ուզում եմ լինել մետաղից:
— Տղաս,
Քեզ համար շատ ցուրտ կլինի:
— Մայրիկ,
Ուզում եմ լինել կաթիլքից:
— Տղաս,
Քեզ համար շատ ցուրտ կլինի:
— Ասեղնագործիր
Ինձ բարձի վրա:
— Շատ լավ:
Անպատճառ[19]*:*

Ի՞նչն է նման կարծիքի ստեղծման պատճառը. առաջինը՝ Մարտիրոսյանի բանաստեղծության շեշտված «ասեղնագործությունը» և՛ երկրորդ, որը ամենակարևորն է՝ «ասեղնագործություն»-ից ավելի ոչինչ չասելը:

Խոսքը բացելով ինչ-որ երևույթի կամ զգացմունքի մասին,

---

19 Գարսիա Լորկա, *Մեղրի երգը, 1965, էջ 31:*

Մարտիրոսյանը այնուհետև «մոռանում» է այն և անցնում մեկ ուրիշ բանի։ Օրինակ՝ լուսաբացի գունատ դեմքի վրա երգում են սաղմոս. դեղձանիկը՝ «Ուժ տուր իմ թևերին», մարդը՝ «Լույս տուր իմ խոհերին»։ Աղոթքը օգնում է դեղձանիկին՝ «լուսաբացով կարկատել հեքիաթները» (սակայն ինչո՞ւ հեքիաթները, խոսքը թևերին ուժ տալու մասին չէ՞ր), մարդուն՝ «կարկատել երազները» (իսկ ի՞նչ եղավ լույսը խոհերին), կարկատվում են այնուհետև կիսատ երգերը «արցունքների, հոգնության ու ձանձրույթի» մասին։

«Հայաստան» բանաստեղծության մեջ արյան դնդիկները օրորելուց հետո, Ա. Մարտիրոսյանը անցնում է «ապրած պահերի» օրերին, հաջողացնելով կառուցել մի շենք, որի մեջ ոչ մի բնակիչ չկա։ Ահավասիկ «ապրած պահերի» ձևափոխություններից մեկը.

Ապրած պահերը լուռ օրորվում են
Ժամանակի դալիք նժույգների վրա
Տարածության դալիք ճամփաներում
Եվ օրորում են ժամանակը,
Եվ տարածությունը օրորում են... (էջ 68)

«Նրանք սիրում են» բանաստեղծության մեջ օրորը չկա, սակայն անիմաստ կրկնությունների տաղտուկը առկա է.

Նրանք հորինում են, որ իրենք ապրում են,
Երեխաները հորինում են
Եվ աստվածները...
Աչքերը արդեն աչք չեն սովորական,
Աչքերը ժամանակ են,
Աչքերը տարածություն են,
Աչքերը տուն են,
Աչքերը... (էջ 66)

Այս բաղմակետը՝ «աչքերը» բառից հետո, հեղինակինն է, որը, ըստ երևույթին, զգացել է, որ ինչ-որ տեղ պետք է էքստազից դուրս գալ, հակառակ դեպքում թանաք ու թուղթ չի մնա, որովհետև կարելի է անվերջ շարունակել, թե աչքերը ինչ կդառնան, եթե

կարող են «ժամանակ, տարածություն, տուն» դառնալ: Ս.Հալաս-
իկ մի օրինակ ևս «Սպիտակ գույն» բանաստեղծությունից.

Եվ աշխարհը հանկարծ մեկից մանկանում է,
Հետո,
Լուսաբացից հետո
Միանգամից նորից ծերանալու համար.
Եվ արցունքի ցող կա ծերանալուց առաջ,
Եվ արցունքի ցող կա,
Եվ արցունքի ցող կա,
Եվ արցունքի... (էջ 72)

Այս բազմակետն էլ է հեղինակինը:

Բովանդակության առումով այս և վերը բերված, նաև բազ-
մաթիվ չբերված բանաստեղծությունների «Եվ»-երի, բառերի և
նախադասությունների կրկնությունները ոչ միայն ոչինչ չեն ավե-
լացնում արդեն ասածին, այլև ստեղծում են անախորժ վիճակ,
միալար հարվածներից շնչահեղձություն առաջացնող ձանձրույթ:

«Կար, չկար, մի երաղանք կար մի աղջկա մասին» բանաստեղ-
ծության մեջ կային հեքիաթներ: «Սակայն այդ աղջիկը չկար»,
իսկ հեքիաթների ողնաշարը ջարդված էր...

Օ, բախտ իմ,
Հեքիաթներ իմ,
Քարավաններ իմ,
Շուտ ճանապարհ ընկեք՝
Ձեր մաքրությամբ ներկելու առավոտը... (էջ 42)

Արմեն Մարտիրոսյանի և նրա որոշ սերնդակիցների բանաս-
տեղծություններում նվաճված է արդի բանաստեղծության «արհես-
տը»՝ կառուցվածք և այլն, բայց ոչ սեփական բանաստեղծական
բովանդակությունը:

Երբ բանաստեղծն սկսում է լրջորեն «ստվերներ տաքացնել» կամ «դողթան երգեր տապակել և ուտել», ապա դժվար չէ որոշել նրա կյանքի ճանաչողության սահմանը...

Գրականության մեջ փոխազդեցությունները բնական են։ Ովքեր, եթե ոչ բանաստեղծը, պետք է համընթաց լինի ժամանակի մտածողությանը, ստեղծագործաբար օգտագործի բանաստեղծական մտածողության նոր աստիճանը։

Ընթերցողների շրջանում լավ ընդունելություն գտավ Լ. Դուրյանի «Եղեգան փող» ժողովածուն։ Եղան նաև քննադատական խոսքեր։

Լ. Դուրյանը անպայման շնորհալի բանաստեղծ է, ուժեղ ներշնչանքներով, բայց դեռևս նրա ստեղծագործության մեջ չի յուրացված խոր բովանդակությունը։

«Եղեգան փող» գրքի ցայտուն պակասություններից մեկը թեմաների մանրացումն է։ Սովորական, մանր-մունր մտքերի արտահայտման համար հեղինակն օգտագործում է վերամբարձ բառ ու բան։ Ահա մի օրինակ.

Այս խոտերի մեջ, դալար խոտերի,
Գիտեմ, պահվում է մի թաքուն հրաշք։

Ու խոտերի մեջ, դալար խոտերի,
Որ բնակվում են մրջյուններ բազում,
Ախ, թվում է ինձ, թե հիմա նրանք
Այդ հրաշքից են դուրս եկած վազում (էջ 63)։

«Հոպոպ, ա՛յ հոպոպ» բանաստեղծության մեջ, որը կազմված է 14 տողից, 13 տողում հեղինակը համոզում է հոպոպին նստել քարին, իսկ վերջին՝ 14-րդ տողում բացվում է բուն «ապրումը», որ «մի քիչ ուշանա կարոտը թռչող»։ Գալո՞ւց ուշանա, գնալո՞ւց ուշանա, ինչի՞ց ուշանա այդ «թռչող կարոտը»։

Մի ուրիշ բանաստեղծության մեջ արևը բարձրանում է արցունքից, լուսեղեն ցավ ու հավքեր են արթնանում հոգում, հետո

(սա հեղինակի բառն է) աղջիկ է կանգնում— նայում արևին և հառաչում, ու հավքերը թռչում— հեռանում են (էջ 29)։

Այս օրինակներից իսկ երևում է, որ Լ. Դուրյանը «գուդորդական» բանաստեղծությունները դրել է ոչ թե կյանքի բարդ կապերի ընկալումներով, այլ հորինված «բարդությունների» սիմանալով։ Կյանքից ստացած Լ. Դուրյանի տպավորությունները խոր չեն և փաստից այն կողմ չեն արտահայտում որևէ բովանդակություն։ Սակայն փաստերն էլ հստակ չեն դրսևորվում։ Բերենք ևս մի օրինակ.

Երկու հոպոպ,
Թևիկներին լուսաբացի անմահություն,
Միշտ հարազատ իրենց տեղին ու հավատին,
Թռչում են ու իջնում լքված հին տան պատին։
Հեռանում են արդեն վաղուց ոտք չդրած
Այն տան ճամփով...
Եվ թռչում են իմ առջևից,
Թռչում որպես մխիթարանք,
Երկու հոպոպ (էջ 51)։

Եթե վաղուց ոտք չի դրել այդ տան ճամփով, ապա ինչպե՞ս Լ հեռանում այնտեղից։ Բանաստեղծությունից բխող եզրակացությունն այն է, որ հոպոպները հարազատ են մնացել իրենց տեղին ու հավատին, իսկ ինքը՝ ոչ, որ ինչպես թվում է, բանաստեղծության բուն նպատակը չի կարող լինել...

Երբ բացակայում է խոր միտքը, ապա ծնվում են հետևյալ աննշանակ տողերը.

Զգիտեմ ինչ անեմ,
Զգիտեմ ինչ անեմ,
Մոլորվել եմ այսպես, մոլորվել,
Ես ուրախ մարդ էի, շատ ուրախ մարդ էի,
Խոժոռվել եմ այսպես, խոլորվել։
Չես գալիս, մի արի...

Մի արի, մի արի,
Ինչ անենք, թող ես էլ տառապեմ,
Պարտադիր է կարծես, որ անվիշտ լինեմ ես,
Երջանիկ լինեմ ես ու չամպեմ... (էջ 94)։

* * *

Ժամանակին ու հրատապ է Ս. Բ. Սառնովի հոդվածը՝ «Տասերորդ մուսան՝ վտա՞նգ թե՞ առավելություն», որը քննարկման կարգով տպագրվել է 1974 թվականի «Վոպրոսի լիտերատուրի» ամսագրում և իր ողջ սրությամբ ուղղված է բովանդակությունը տեխնիկական հնարանքներով փոխարինելու միտումների դեմ։ Սառնովը գործածության մեջ է դնում Техне*— բանաստեղծության գրելու տեխնիկական արվեստ տերմինը, որը 1914 թվականին հնարվեց Կուլբինի կողմից, սակայն հետագայում չպատվաստվեց գրականագիտության մեջ։*

Ինչպես երևում է ամեն մի դարաշրջան պոեզիայի նմանակման ժամանակաշրջաններ է ապրել։ Սակայն համարձակորեն կարելի է ասել, որ գրականության մայրուղին ընթացել է ոչ այն ուղեցույցով, ուր հաղթել է Техне*-ն։ Այդ իսկ պատճառով, համաձայնվելով Սառնովի բազմաթիվ փաստարկների հետ, ես չեմ բաժանում վերջինիս անհանգստությունը* Техне*-ի էքսպանսիայի մասին, որը, իբր, սպառնում է քնարական բանաստեղծության բուն գոյությանը։ Սառնովի ելակետը համոզիչ է. «Քնարական իսկական բանաստեղծությունները տարբերվում են նրանով, որ նրանցում եղած բոլոր համեմատությունները, փոխաբերությունները ու մակդիրները հնարովի չեն, դրանք հեղինակի, նրա անձնականության, մարդկային բնավորության բնական արտահայտություններն են»։ Սակայն հետագայում Սառնովը անջատում է բանաստեղծության բովանդակությունը ձևից և քննության ենթարկում բովանդակությունը՝ որպես «մեկ» երկար ֆանատիկ միտք» (Ա. Բլոկ), իսկ ձևը՝ արհեստականորեն կուտակված բանաստեղծական փոխաբերությունների շարք, այլ ոչ որպես «այն, ինչ դառնում է բովանդակությունը արվեստում», ինչպես ինքն է գրում քիչ վերևում։*

Այս իսկ պատճառով Техне-ն Սառնովի գրչի տակ դառնում է ինքնանպատակ և բնականաբար «թարմ, չմաշված համեմատությունները, անսովոր փոխաբերությունները, հետաքրքիր, անսպասելի մակդիրները, չափազանցությունները և այլն» (Բ. Սառնով) չեն կարող լրացնել դատարկությունը, այսինքն բովանդակության բացակայությունը։

Հարց է ծագում. իսկ ևթե քնարական բանաստեղծության մեջ հեղինակը կարողացել է իր՝ աշխարհի հանդեպ ունեցած «սևեռուն հետաքրքրությունը» արտահայտել «մեկ» երկար «ֆանատիկ մտքի» մեջ, ապա Техне-ն այստեղ ի՞նչ դեր է խաղացել՝ խանգարե՞լ է, թե՞ օգնել «արվեստագետի փիլիսոփայության, նրա սեփական հայացքների կոնկրետ գեղարվեստական արտահայտմանը»։ Ճշմարիտ քնարերգության, աշխարհի գեղարվեստական պատկերի մեջ գեղարվեստական տեխնիկան դառնում է նույնպիսի պրոգրեսիվ շարժման մեջ, ինչպես թեմաներ ու կերպարներ թելադրող կյանքը, այսինքն բովանդակությունը։

Բուռգիկ հայացքն անգամ բավական է, որպեսզի հնարավոր լինի հետամուտ լինել, թե ինչպես նոր թեմաների հետ Ջարենցի ստեղծագործության մեջ ներխուժում են նոր կերպարներ, ինչպես է փոփոխվում պոետիկական հնարանքների վերնամոցը և ինչպես է փոխվում բանաստեղծի վերաբերմունքը այս կամ այն գեղարվեստական փոխաբերության հանդեպ։

Սառնովը համոզված է, որ կարելի է սովորել «ամենահնարամիտ փոխաբերություններ» հորինել, դրա համար պետք չէ բանաստեղծ լինել։ Այո, կարելի է։ Սակայն արդյոք այս դեպքերում կարելի՞ կլիներ խոսել պոեզիայի մասին, նման երևույթը կդառնա՞ր արդյոք գրականության փաստ։ Ակնհայտ է, որ Սառնովը շփոթում է բանաստեղծության ձև ունեցող բառակույտը քնարական երգերի մեջ։ Քնարերգության մեջ ինչպես իր ձևը չգտած ասելիք (բովանդակություն) կամ ձև առանց ասելիքի պարզապես գոյություն չունի։ Դա այն դատարկ տեղն է, որը վերջերս շատ հաջող ձևակերպվեց հակապոեզիա տերմինով։

Շոշափենք հարցի մյուս կողմը։ Իրեն խորապես հուզող հարցը ճշմարիտ բանաստեղծը պետք է որ արտահայտի Техне-ի քա-

չատեղյակությամբ։ Հակառակ դեպքում միտքը կմնա թերասելու-կի և կամ ոչինչ չասելուկի շրջանակում։ Եվ մի՞թե հավասար չեն իրար ոչինչ չպարունակող դեղեցիկ փոխաբերություններն ու տեխնիկապես անգրագետ արտահայտված միտքը։

Ինձ թվում է, որ ավելի ճիշտ կլիներ շեշտը դնել ոչ թե լիարժեք բովանդակություն, թե՞ Техне *հարցի վրա, այլ հավակնոտ մանրաթեմայնության կամ բարձր արվեստով արտահայտված խորը մտքի, որովհետև պոեզիան չի հանդուրժում ոչ մի դատարկություն։ Ամեն դատարկ բան, որը արվեստ կոչվելու հավակնություն ունի, կարող է տեղ գտնել մամուլի էջերում, թերևս ժողովածուներում՝ խմբագրությունների անփութության կամ անհոգության հետևանքով, սակայն պոեզիայի փաստ դառնալ չի կարող։*

Ն. ԱԴԱԼՅԱՆ

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԲԱԼԼԱԴԸ

1

Պոեզիայի ամենագրավիչ տեսակներից մեկը՝ բալլադը, զարգացման երկար ճանապարհ է անցել, որպես օրենք, միշտ փոփոխելով իր բովանդակությունը և ձևը։

Պատմության երթին ու արդիականության պահանջին համեմատ՝ բոլոր ժանրերն էլ իրենց ընդհանուր բովանդակությունն ու ձևը փոփոխում են, իսկ բալլադի ասպարեզում դա արտահայտվում է ավելի ակնառու կերպով։

Սովորաբար բալլադը կապում են պրովանսյան տրուբադուրների և ֆրանսիական տրուվերների՝ առաջին ինքնուրույն բանաստեղծների գործի հետ, որոնք նոր ուղղություն տվին ժողովրդական երգային մտածողության։ Կատարելագործվելով, այդ մտածողության փորձը աստիճանաբար տարածվեց ամբողջ Եվրոպայում։ «Ժողովրդական երգային շերտերից առաջացան միջնադարյան բնարերգության նաև երկու գլխավոր կերպերը՝ բալլադը և ռոնդոն»[1]։

Ֆրանսիական միջնադարյան պոեզիայում բալլադը ժամանակակից կյանքի մասին գրված, հաճախ այժմեական չունեցող, չպատ-

[1] *С. Пшус*, Французские поэты (Характеристики и переводы), том I. С.Пб. 1914, стр. 27.

մրվող, ներդաշնակորեն ծավալվող քնարական բանաստեղծություն էր, որը անհամատեղելի է ժանրի սրդիական ըմբռնմանը: Սրա բնորոշ օրինակներից մեկը Պիզանի (1363—1440) «Մենակ եմ ապրում, մենակ էլ ուզում եմ լինել...» բառերով սկսվող բանաստեղծությունն է, ուր հեղինակը ողբում է սնփական տխրությունը: Պիզանի, Շարտեի, Կարլոս Օռլեանցու, Դեղանի և աշխարհահռչակ Ֆրանսուա Վիյոնի նման գործերում, այդուամենայնիվ, ժանրային որոշակի առանձնահատկություն կար: Դրանք բոլորն էլ հիմնականում բաղկացած էին միևնույն տողով ավարտվող երեք ութնյակից, նաև ուղերձ-քառյակից և հասցեագրված էին ռազմի դաշտում կռվող ղինվորին, բնությանը, անձնական վշտին և այլն: Ֆրանսուա Վիյոնն ունի «Կրկնակի բալլադ սիրո մասին» վերնագրով մի գործ, որի վեց ութնյակները բանաստեղծի ժամանակի սիրո տգեղությունների մերկացման թեման նրբորեն շաղկապում են անհատական սիրո ողբերգական բովանդակության հետ:

«Ռոնդի և բալլադի ժանրերի սերտ կապը զգալի չափով պայմանավորված էր նրանց պատմական գենեզիսի ընդհանրությամբ. երկու ժանրերի սկզբնավորումն էլ կապված էր ռոմանտիկական դրական ուղղության հետ: Արևմտաևրոպական դրականության մեջ բալլադի ժանրը ձևավորվեց XVIII դարի անգլիական և գերմանական բանաստեղծների կողմից...»[2]: Սա բալլադին նվիրված ընդհանրապես սակավաթիվ հետազոտություններում հայտնված տեսակետ է: Եթե Վալտեր Սկոտի և Գյոթեի բալլադներն իրենց արդեն օրենքի ուժ ստացած յուրահատկությամբ գրեթե նման չեն Ֆ. Վիյոնի ու Պիզանի մշակած բալլադների միասնական կերպարանքին, նշանակո՞ւմ է արդյոք, որ ժանրը սկսվում էր միայն և չէր շարունակվում: Թվում է՝ ոչ: Ե. Չարենցի ու Մայակովսկու բալլադներն էլ համարյա նման չեն Վ. Սկոտի ու Գյոթեի բալլադներին, սակայն բոլորն էլ դուրս են եկել միևնույն «ժողովրդական երգային շերտերից»:

Տվյալ կողմնորոշումը անկարևոր բան չէ: Բալլադի կարոտ

---

2 Էդ Մ. Ջրբաշյան. Ռոնդի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ, Երևան, 1955, էջ 266:

յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան, իսկ կարող են եղել հատկապես որոշ ժամանակաշրջաններ, ստեղծել է իր անկրկնելի բալլադը. անկրկնելի ոչ միայն սրծարծած նյութերով, այլև կերպավորման եղանակներով: Արդեն հիշատակվեց երեք գլխավոր ուղղություն՝ միջնադարյանը, ռոմանտիկականը և ժամանակակիցը, որը արդեն պոյություն ունի շուրջ հիսուն տարի: Միջնադարյանը ժխտվում էր ռոմանտիկականի կողմից, ռոմանտիկականը՝ արդիականի, հայտնի չէ, թե վերջինս ում կողմից է ժխտվելու: Թերևս ուրիշ ոչ մի ժանր իր անցյալը այնպես վճռականորեն չի մերժել, ինչպես բալլադը, որն ինքն իր մեջ անընդհատ մեռնելով և ծնվելով է հարատևել: Ըստ երևույթին, սա է նրա ամենաբնորոշ առանձնահատկությունը, որով նա դառնում է ինքնատիպ ու բացառիկ գրական տեսակ:

Ռոմանտիզմի սիրապետության շրջանում բալլադն ապրեց կորուստի և հայտնագործման բարդ ու հետաքրքիր պրոցես: Թեմատիկ առումով զարգացումն ընթացավ ռեալիստական տեսարաններից դեպի ֆանտաստիկ սյուժեներ, իրական կյանքից դեպի հնքիաթային աշխարհ: Սակայն ամենամեծ փոփոխությունը նրա բնարական հյուսվածքում էպիկական շեշտի երևան գալն էր: Ժանրը ձեռք բերեց լիրո-էպիկական կերպարանք: Սա աղքատացրեց ժանրի առօրեական ճշմարտացիությունը, բայց խորացրեց նրա պարունակած միտքը:

XX դարի բալլադը, որ միաձույլ է իր ընդհանուր նկարագրով, կրկին անցյալի դեմ բուռն պայքարից ծնվեց: Ֆանտաստիկ մտահղացումներին նա հակադրեց կենդանի կյանքից վերցրած դրություններ, հնքիաթային աշխարհին՝ ռեալ իրականությունը: Այս շրջանում թեև ոչ քիչ թվով ֆոլկլորային բնույթի, նույնիսկ երևակայական ֆաբուլաններով բալլադներ դրվեցին, սակայն դրանք հեռու էին նոր ոճի իսկական բովանդակությունից: «Բալլադի ասպարեզում մեր պոեզիայի ձեռք բերած նվաճումներն ակնառու կերպով ցույց են տալիս, որ հին սյուժեների ու պատկերների վճռական հաղթահարման և ժամանակակից իրականության գեղարվեստական վառ պատկերման ուղիով է, որ կարելի է հասնել գրա-

կան այդ տեսակի հետագա զարգացմանը»[3]։ Էդ. Ջրբաշյանի այս նկատումը ճիշտ է ոչ միայն սովետահայ բալլադի կապակցությամբ։ Ռեալիստական սկզբունքի հաղթանակով սակս վերադարձ կատարվեց դեպի ժանրի պատմության հեռավոր ու մոռացված ակունքները։ Բայց պետք է անմիջապես էլ ավելացնել, որ սա ոչ թե ավանդների շարունակում էր, այլ արդիականության թելադրանքով արված քայլ. բալլադը տրադիցիային միշտ հակադրում է իր նոր մոտեցումը։

Բալլադի անցած ուղու տարբեր հատվածների այս համառոտ, ոչ ամբողջական բնութագրումները հետապնդում են մի նպատակ՝ ցույց տալ ժանրի զարգացման անհամաչափությունը։ Բալլադը երբեք կայուն չի եղել և զարդացել է կամ բարձրացումներով կամ իջեցումներով։ Ըստ երևույթին, սա է պատճառը, որ այդ ժանրը այժմ մոտենում է, հարազատանում գրական այլ տեսակների, աստիճանաբար զարդացնելով սեփական դեմքն ու բնույթը։

Անկայունությունը սկզբից ևեթ գոյություն ունեցող գիծ էր։ Դեռ կարդին չամրացած՝ բալլադը արդեն նմանվեց ռոնդոյին։ Գեղարվեստական այլ տեսակների հետ նրա ընդհանրությունները նկատելի են բոլոր ազգային գրականություններում, ընդհանրություններ, որոնք հետազոտողներին կանգնեցրել են հավասար դժվարությունների առջև՝ ժանրի սահմանները որոշելիս։

«Իրենց բովանդակությամբ լիրիկական, նաև որոշ չափով էպիկական երգերի մի մասը պատկանում է բալլադի բնագավառին, մյուսը՝ եղերերգության,—գրել է Պ. Ի. Յակուշկինը։—Իմիջիայլոց, բալլադը այնքան հեշտությամբ է անցում կատարում դեպի եղերերգությունը, և, հակառակը, եղերերգությունը՝ դեպի բալլադը, որ հնարավոր չէ նրանց խստորեն սահմանազատել»[4]։

«Բալլադի պոետիկան մերձենում է «հին երգերի (բիլինաներ, պատմական հին երգեր և հոգևոր բանաստեղծություններ) պոետիկային... Իհարկե, նման բնորոշումը անորոշ ու պայմանական է, և դրա համար էլ մեր ժանրի սահմանները բավականին տարրա-

---

3 Նույն տեղում, էջ 288։

4 «Русские песни», СПб, 1860, стр. 3.

լուծված են ու մոտավոր,— ասում է ռուսական երգերի ուսումնասիրող Ն. Պ. Անդրեևը— Նկատենք, որ արևմտաևրոպական դիտության մեջ ևս չկա բալլադի բնորոշման լիակատար միասնություն, չնայած նյութն այնտեղ ավելի որոշակի է»[5]։

Այս հետևությունները դուրս են բերվել ժողովրդական բանահյուսության փաստերից, սակայն անհատական ստեղծագործությունները էլ խնդիրը չեն պարզեցնում, նույնիսկ բարդացնում են նրա լուծումը։ Էդ. Ջրբաշյանը խոսում է բալլադի և պոեմի ընդհանրությունների մասին, որոնց հիմքը լիրո-էպիկականությունն է։ Կարելի է նմանություններ որսալ նաև բալլադի ու պատմվածքի նկարագրերում։ Ուրիշ շատ ու շատ դուգահեռներ էլ գոյություն ունեն և դիտարկումները շարունակում են որոնել ժանրի նոր բնութագրումներ։ Ն. Տիխոնովը բալլադը ձևակերպում է իբրև «մերկ արտգություն», Տոմաշևսկին շրջանառության մեջ է դնում «ֆարուլային բանաստեղծություն» տերմինը։ Որքան էլ սրանք խիստ տիպական հատկանիշների գումարից հանված ընդհանրացումներ լինեն, այդուամենայնիվ, չեն սահմանում երևույթի ամբողջ բովանդակությունը։ Հարց է ծագում, իսկ հնարավո՞ր է անել։ Թվում է՝ ոչ։ Եվ սա ժանրի պատմական ու արդիական ողբերգությունն է՝ ավելի բարեհաջող դասավորված գրական մյուս տեսակների համեմատությամբ։

2

Հայ գրականության մեջ առաջին բալլադներն արդեն դասական բալլադներ էին՝ կառուցվածքի ամբողջականությամբ, մտքի տրամաբանությամբ, զգացմունքի հուզականությամբ, պատկերի գրավչությամբ, և այլն, ինչը մի խոսքով կոչվում է բանաստեղծական կուլտուրա։

Հովհ. Հովհաննիսյանի «Արտավազդի» համար նյութ է հանդիսացել Մովսես Խորենացու գրի առած առասպելը Բագավոր Արտաշեսի որդու մասին։ «Ախթամարի» առիթով Թումանյանը խոս-

[5] «Русская баллада», 1936, стр. 18.

տովանել է. «Ավանդությունը լսել եմ պ. Տիգրան Փիրումյանից, որ մի քանի տարի ապրել է Վան»[6]:

«Փալվանան» նույնպես ավանդություն է, «Թագավորն ու չարչին»՝ Ջուղայի պատմական գաղթի գեղարվեստական յուրացում: «Ժողովրդի քնարում» Ավ. Իսահակյանը անդրադառնում է XVIII դարի սերբական լեգենդին: «Հավերժական սերը» գործի համար թեև դժվար է կոնկրետ աղբյուր նշել, բայց սա էլ ելնում է հավերժի ժողովրդական ըմբռնման դարավոր փորձից:

Ուրեմն, հայերը հետևեցին ժողովրդական լեգենդներ, զրույցներ մտրմնավորող բալլադի ուղղությանը, որն անցյալ դարում ռուսների և եվրոպական շատ ժողովուրդների մոտ լայն տարածում էր ստացել, ետևում թողնելով ֆանտաստիկ, հնքիաթային բալլադի սկզբունքը: Նրանք հնարավորություն ունեցան կրկին վերադառնալու իրենց հազարամյա պատմությանն ու ժողովրդի հիշողություններին և նոր ժամանակի ու իրական միջավայրի տեսանկյունից գունավորեցին դրանք: Չնայած թեմաների հնությանը, այդ երկերը յուրովի պատասխանում էին արդիականության հարցադրումներին:

Բանաստեղծական հատընտիրներում, ժողովածուներում, հատորներում և այլ դրքերում նման ստեղծագործությունները սովորաբար տեղավորում են «Լեգենդներ և բալլադներ» կամ «Բալլադներ և լեգենդներ» խորագրի տակ: Նշանակում է, թե սրանք բնդհանուր եղրեր ունեն, որոնցից ամենակարևորը երկուսի էլ ժողովրդական զրուցապատումն է: Լեգենդը չէր կարող խուսափել զրուցապատումից, որովհետև նրա ժանրային նկարագիրն էր այդպիսին: Բալլադը կարող էր խուսափել, եթե չլիներ արդեն հիշատակված անկայունությունը: Ահա մի նմանություն ևս: Լեգենդը չի գառնում բալլադ, բայց բալլադը հաճախ է լեգենդ դառնում: «Ախթամարը», «Հավերժական սերը», «Արտավազդը» ինչո՞վ լեգենդ չեն: Հակառակ կողմի հարց, թվում է, գոյություն չունի: Կանդնելով լեգենդային ուղու վրա, հայկական բալլադը միաժամանակ կանգնեց անկայունության ճանապարհին, որը XX դարի

6 Հովհ. Թումանյան. *Երկերի ժողովածու*, հ. 1, 1950, էջ 683:

ամբողջ ընթացքում դնալով խորացավ, անշափ դժվարացնելով ժանրի ճշգրիտ առանձնացումը:

Սովետահայ բալլադը հիմնականում ռեալիստական բալլադ է,— նկատի է առնվում ֆաբուլանների ու հերոսների հավաստիությունը: Այս ժանրի շատ գործեր են գրվել: Եվ անհրաժեշտ է խըստագույն ընտրություն կատարել, ինչպես միշտ, չափանիշ ընդունելով սկզբունքի կատարյալ դրսևորումն ու գեղարվեստականության աստիճանը: Նման ընտրությունից հետո, թեմատիկ առումով նպատակահարմար է սովետահայ բալլադը բաժանել երեք խմբի՝ հեղափոխության իրադրությունների պատկերներ, Հայրենական պատերազմի շրջանի զինվորի հոգեբանություն արտահայտող բալլադներ և բալլադների մի խումբ, ուր մտնում են նրշվածից տարբեր բովանդակություն ընդգրկող գործերը:

Այս բաժանումը, իհարկե, պայմանական է. բալլադի թեմատիկ և գեղարվեստական գծերը հաճախ ներթափանցված են, միմյանցով պայմանավորված, և ամբողջ ստեղծագործությունը պատկերում է մի ընդհանուր, բայց և ամփոփ մարդկային բովանդակություն:

3

Ե. Չարենցը հին ու նոր շատ ժանրեր շրջանառության մեջ դրեց, որոնց շարքում բալլադը գրավում է առաջնակարգ տեղ: Չարենցի ստեղծագործության ժանրային բացառիկ հարստությունը լայնացնում է նոր գրականության շրջանակը և այն մոտեցնում դարի գեղարվեստական մտածողության բարձր նկարագրին:

1922 թվականին Մոսկվայում լույս է տեսնում Չարենցի երկերի ժողովածուի առաջին հատորը, որտեղ, ի թիվս բանաստեղծական հայտնի շարքերի, ներկայացված են նաև բալլադների երկու մեծ խումբ՝ «Լիրիկական բալլադներ» և «Փողոցային պչրուհուն»: Առաջին շարքի գործերը գրված են 1915—1917 թվականներին, իսկ երկրորդինը՝ 1920-ին և Չարենցի արդեն հասուն շրջանի ստեղծագործություններից են: Նա բալլադներ է գրել նաև հետագայում: Այսպիսով, բալլադային մտածողությանը Չարենցը կապվում է ստեղծագործական առաջին իսկ քայլերից և այն կի-

բառում անընդմեջ՝ իբրև կյանքի ու աշխարհի բանաստեղծական յուրացման մի հետաքրքիր, ինքնատիպ եղանակ։

Գոյություն ունի մի ներքին, օրգանական հարաղատություն 10-ական թվականների հայ գրականության և Երկիր Նաիրիի, հայ ժողովրդի ճակատագրի միջև։ Իհարկե, գրականությունն ու հայրենիքը միշտ էլ կապված են իրար, այլ կերպ չի կարող լինել, սակայն այս շրջանի նրանց հարազատությունը հանդես է գալիս նոր ձևով՝ իբրև գրականության կենտրոնական պրոբլեմ։

Թումանյանը, Իսահակյանը և Տերյանը իրենց վաստակի կարևոր գծերի հետ նոր ժամանակի գրողներին փոխանցել են նաև գրականության ու ժողովրդի ճակատագրի վերոհիշյալ հարազատության իրենց զգացմունքը և գիտակցման աստիճանը։ Սովետահայ գրականության մեջ Չարենցը այս ժառանգության ամենամեծ կրողն է։

10-ական թվականներին Չարենցը հնչեցնում է հայրենի երկրի նկատմամբ անհուն կարոտի երգեր։ Հայրենիքը կար, գոյություն ուներ, և հանկարծ, անհավատալիորեն, անըմբռնելիորեն հեռացել է, չկա։ Միտքը, հոգին, սիրտը չեն հաշտվում նման չգոյության հետ ու թռչում են դեպի հեռուները, ապավինում սիմվոլներին, ղբաղվում աննյութ գույների համադրմամբ, աշխատում լսել հին աստվածների ձայնը։ Այս ամենով նրանք չանում են ստեղծել հայրենիքի մի նոր պատկեր։ Պատկերը ստեղծվում է՝ այն քնարական հերոսի մտորում է կյանքի, աշխարհի, սիրո մասին, կնոջ անհասանելի հմայք՝ կապույտ, ոսկի և մանուշակագույն ֆոնի վրա, սակայն իսկույն էլ փլուզվում, որովհետև դուրս չի գալիս կարոտը հաղնեցնելու ուղիներ որոնող երևակայության ոլորտից։ Այս փլուզումը դրամատիկական հնչերանգ է հաղորդում Չարենցի բանաստեղծությանը, հնչերանգ, որը շուտով հասնում է ողբերգության աստիճանին։

Դարասկզբին հայ ժողովրդի և երկիր Նաիրիի ողբերգությունը ոչ մի տեղ այնպես ողբերգորեն չի արտահայտվել, ինչպես երիտասարդ Չարենցի մոտ։

«Լիրիկական բալլադների» միջով անցնում են մոխիր դառած ճերմակ դղյակի, ամեն ինչ ոչնչացնող հրդեհի, խավար ան-

դրրաշխարհի, ցուրտ դիակի, սառը երկնքի, երջանկության առաջ-
պելի պատկերները, որոնց եռևում, ասես մշուշի միջից, գծա-
գրվում է երազանքի ճանապարհը՝ հարդագողի ճամփան։ Պատ-
կերների այս համակարգը խիստ բնորոշ է Չարենցի առաջին շըր-
ջանի պոեզիային և հատուկ է այդ պոեզիայի գլխավոր տրամա-
դրություններ։ Քնարական հերոսը մոլորված ճամփորդի է նման,
որ կենդանի կյանքի ճանապարհներից ակամա դուրս գալով, հաս-
նում է մինչև Աիդի երկիրը՝ դժոխք, այնտեղից էլ՝ Ռա, որից, ըստ
հին եգիպտացիների, սկսվում է իսկական կյանքն ու աշխարհը։

Քնարական հերոսի հուզմունքները, նրա բորբոքուն միտքը և
մտորումները միայն ձևով կաղապարում են, գեղարվեստորեն
ձևավորում ժողովրդի ճակատագրին Չարենցի արյունակցական
կապվածության միասը. նա արտացոլում է հենց այն «մշուշը»,
«ուղեղային մորմոքը», «ցնորքը», որը պատել է երկիր նահրին,
նրան դարձնելով «և՛ կա, և՛ չկա»։

1920 թվականին՝ բալլադների երկրորդ խմբի ծննդյան ժա-
մանակ, արդեն բավականին հստակորեն գծագրվում է պատմու-
թյան արտաբերանությունը, ինչպես նաև նահրիի ներկան ու գալիք
օրը։

«Փողոցային սյուրռեան» ընդհանուր վերնագրով բալլադների
շարքում չկան լիրիկական բալլադների տխուր գույներն ու մռայլ
երազները։ Ֆանտաստիկական և հեքիաթային տեսիլներն իրենց
անդր պիջում են կենդանի պատկերներին։ Բանաստեղծը և իրակա-
նությունը գտնվում են պարզ, բնական փոխհարաբերության մեջ։
Նոր շարքի միջով անցնում է ապրելու թեման, վայելքի դիծը, և
եթե սրանք քիչ են ընդգծվում կամ բոլորովին չեն ընդգծվում, ապա
շատ էլ մթագնված չեն՝ կարելի է տեսնել մինչև իսկ առաջին պա-
հին։ Սրանք էլ հենց ստեղծում են բալլադների նոր բովանդակու-
թյունը, որանք դարձնում մարդկային նոր հոգեբանության ար-
տահայտություններ։

Ես եկել եմ դարերից ու գնում եմ, հաղթական,
Դեպի դարերը նորից, դեպի կարմիր ապագան...[7]

7 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1962, էջ 210։

Այս տողերով է ավարտվում շարքի երրորդ՝ «Անկումների սարսափից» բալլադը: Բանաստեղծի հայացքի առջև այլևս մշուշ չէ, այլ պարզ դծագրվող հորիզոն, որը նրան հույսով և ինքնավստահությամբ է համակում:

«Վարսավիրի հմայքներ», «Հայացքների թակարդում», «Շան կարոտներ» բալլադների բովանդակությունը հատում է խաղի զվարթ տրամադրությունը. Չարենցը ասես խաղալով վայելում է մարդկանց, կյանքի, առարկաների ու երևույթների ներկայությունը, իրեն հավասարեցնում նրանց, խաղում նաև ինքն իր հետ:

Եվ, այնուամենայնիվ, շարքը ավարտվում է մի թախծոտ թեմայով. վերջին՝ «Խեղկատակ» բալլադը խաղի, վայելքի, ուրախության մեջ հանկարծ հայտնաբերում է տխուր իմաստներ: «Ես— խեղկատակ եմ հիմա...»: Ինչպես որ խեղկատակն է իր տխրությունը կոծկում ուրախությամբ, այնպես էլ բանաստեղծը աշխարհն ու իրեն ներկայացնում է ուրախ տխրության տեսքով:

Չարենցի բալլադների նոր աստիճանը պայմանավորված է հարազատ ժողովրդի վերածնունդով:

Իր նոր բալլադներում Չարենցը կամ արտակարգ երևույթի ներսում հայտաբերում է սովորական գծեր, որոնցով այն սկսում է խոսել կենդանի ու հարազատ լեզվով («Բալլադ քսանվեցի մասին»), կամ սովորական իրողությունն օժտում է արտակարգ գույներով, որոնք այն դարձնում են բարձր զգացմունքների աղբյուր («Բալլադ գնդապետ Տոմսոնի, կոմերիտ տղի ու գործադուլի մասին»): Նա հենվում է բնական ու մարդկային հիմքերի վրա:

Քսանվեց Կոմիսարների արտակարգ ճակատագիրը նրանց նվիրված բալլադում շատ սովորական պատմություն է: Կոմիսարները չեն մեռել: Նրանք կան ապրողների մեջ: «Ամեն առավոտ ծեղին...» բոլորի հետ արթնանում են, դուրս գալիս փողոց, գնում «անդուլ» աշխատանքի: Ասես ոչինչ չի պատահել: Եվ այս պատրանքը նոր մտքեր ու տրամադրություններ է առաջացնում, իրացնելով հերոսների կյանքի ու գործի գեղեցիկ նկարագիրը:

Բանաստեղծական գործողության հակառակ ուղղությունն ունի գնդապետ Տոմսոնի, գործադուլի և կոմերիտական տղայի մասին բալլադը: Չարենցը սովորականից ելնում և ընթանում է դեպի ար-

տակարգը՝ բովանդակության մարդկայնացման միևնույն մղումով.

Առաջինում բալլադային, եթե կարելի է այսպես ասել, արտակարգի սովորականության մեջ է, իսկ երկրորդում՝ սովորականի արտակարգության: Բայց սրանք Չարենցի բալլադներում կիրառված միակ և հիմնական սկզբունքները չեն: Նման կառուցվածք ունեն «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի, մուժիկի և մի դույզ կոշիկի մասին» և «Իմ ընկեր Լիպոն» հանրաճանաչ երկերը:

— Է՛խ-է՛խ, մուժի՛կ:
Մուժիկին հարկավոր է— մի զույգ կոշիկ:
Դիմել է մուժիկն ուրիշի—
Ասել են՝ չի՛ք:
Դե նա էլ— եկել է Իլյիչին[8]:

Սա բալլադի կրկներգն է՝ սովորականի և արտակարգի տրամաբանված հանդույց, որ մաս-մաս բացվում է գործի ամբողջ ընթացքում: Կոշիկի հարցով առաջնորդին դիմելը արտակարգ է, բայց սովորական՝ գյուղացու պարզ աշխարհի տեսանկյունից: Մյուս կողմից՝ համաշխարհային խնդիրներով ամբողջապես կլանված առաջնորդի ուղեղին այդքան աննշան հարցի դրվածքն է արտակարգ,— «մուժիկին հարկավոր է» ընդամենը «մի զույգ կոշիկ»— և դա սովորական է դառնում նրա մարդկային նկարագրի շնորհիվ, որին ոչ պակաս չափով բնորոշ են նաև առօրեական զգացմունքներն ու կենցաղային մտահոգությունները: «Դե նա էլ— եկել է Իլյիչին» ժպտուն տողը ասես հավասարակշռում է բալլադի շրջանակում ապրող հերոսների ապրումների ծայրահեղությունները:

Չարենցը սրում է ֆաբուլան, ձգում, հասցնում է ավարտի, որպեսզի կերպարը կարողանա բացվել: Ինչպես միշտ, տվյալ դեպքում էլ ֆաբուլան ձևավորված այն բեմն է, որտեղ կերպարը փորձում է վավերացնել սեփական կյանքի բովանդակությունը:

Երկրի ծայրամասից իբրև պատգամավոր մայրաքաղաք եկած գյուղացին առիթը բաց չի թողնում՝ իրեն վերաբերող մեծ ու փոքր հարցերը կարգավորելու համար: Մուժիկն այն մարդն է, որ հայար-

8 Ե. Չարենց. Երկերի ժողովածու, հ. 2. Երևան, 1963, էջ 195—196:

տուբյամբ կրում է պատրամավորի մանդատ։ Չարենցը հերոսին բնութագրում է նաև անհատապես, հնչեցնելով նրա բնավորության տիպականն ու անկրկնելին։ Համառ է։ Ամեն ինչ ձեռնարկում է լի հավատով։

Բարկանում է,
Հուզվում է քարտուղարը.
Համոզում է, որ գնա իր գործին։
Անհողդողդ է մուժիկը,
Ինչպես քարը.
Կարո՞ղ ես խանգարել.
— Հապա փորձի՛...[9]

Չեն շրջանցված մինչև իսկ երկրորդական մանրամասները,— «նայում է Իլյիչին ուշիմ» և «հեռանում է՝ հանելով փոշի»—որոնք բերանդնիներ, որոնք հերոսի դիմանկարը էլ ավելի են ամբողջացնում։

Առաջնորդի կերպարը ևս հասցված է բնականի բարձրակետին։ «Թևերիում է, բրքրում, ջոկում», աչք թարթելու ժամանակ չունի, որովհետև նորաստեղծ խորհրդային երկրի առջև անհամար խնդիրներ են ծառացել։

Միծուղում է քահ-քահ Իլյիչը։
Խորամանկ խինդ է աչքերում։
Բոթում է մուժիկին,
Հետո—
Վերցնում է մի թուղթ,
Գրում է.—
«Ում որ հարկն է.
Տալ մուժիկին մի զույգ կոշիկ»[10]։

«Հրում է դուռը— զվարթ», «ժպտում են աչքերը մի քիչ ծուռ» և մակագրության այս անպաշտոն պաշտոնականությունը նրան բնորոշում են լավագույն ձևով, իբրև մարդկայնության իդեալ։

9 Նույն տեղում, էջ 194—195։
10 Նույն տեղում, էջ 196։

Զարենցի նման կետը մարդկայնությունն է: Մարդկայնությունից է նա անցում կատարում դեպի հերոսի հասարակական գործունեությունը, ինչը վառ կերպով դրսևորվել է նաև «Իմ ընկեր Լիպոն» բալլադում:

Սա հուզիչ պատմություն է իր գիտակցական ամբողջ կյանքը հեղափոխության գործին զոհաբերած անհատի մասին: Հեղափոխական պայքարի պատկերները, խոսքի հերոսական հնչեղանգնը խարսխված են կերպարի մարդկային պարզ գծերի, նրա մանկության ջինջ հիշողությունների վրա, որով և դառնում են ավելի համոզիչ ու ազդեցիկ: Նախրյան քաղաքի բուռ փողոցում օրն ի բուն չարության անող վոհտ, ոտաբոբիկ, կապուտաչյա տղան տարիներ անց բանակ է հանում Բշնամու դեմ և խիզախաբար մեռնում ռազմի դաշտում: Մահվան իմաստի և մանկության անհոգության հակադրությունից է ծնվել այս գործի ողբերգականությունը, որը կարևոր կետում վերածվում է կյանքի վերաբերյալ փիլիսոփայական հայացքի:

Հեղափոխական իրադրությունը, քաղաքացիական կռիվներում ժողովրդի վարած սուր հերոսամարտը հանուն իր գոյության պահպանման՝ դրականությանը պարտադրված թեմատիկա չէր, այլ ներքին ու բնական անհրաժեշտություն, որ ստանում էր ձևով ու մեկնաբանությամբ խիստ տարբեր դրսևորումներ: Բալլադում այն արտահայտվեց համապատասխան ուժեղ շեշտադրությամբ, նպաստելով դեղարվեստական խոսքի նոր ճանապարհի մշակմանը: Հնի ու նորի բարդ պայքարում բալլադը զսրմանալիորեն ճիշտ կողմնորոշվեց, հեռու մնալով որոնումի սխալներից և սխալ որոնումներից:

Գ. Մահարու «Բալլադ մի ռուս դինվորի մասին» գործը նույնպես հյուսված է քաղաքացիական պատերազմի, պայծառ կյանքի համար մղվող պայքարի արյունոտ դրվագներից: Մեռնում է դինվորը, բայց ապագայի հանդեպ տեսքեր հավատ ունի և լավ գիտե, թե ինչու է մեռնում: Նրա մահը վաստակած մարդու մահ է՝ թեթև և անարցունք: Սակայն աշխարհից մեկընդմիշտ հեռացումն ընդհանրապես ծանր և ցնցող երևույթ է, որին իր բովանդակությամբ չի կարող հավասարվել մարդկային կյանքի ուրիշ ոչ մի վիճակ:

Ուրեմն՝ միաժամանակ երջանիկ ու դժբախտ, ուրախ ու տխուր կետում է կանգնած դինվորը, որը ստեղծագործությունը համակում է դրամատիկական գույներով ու երանգներով։ Դվ դրամատիզմն էլ ավելի է մեծացնում ու ընդգծում նկարագրված դրվագի իմաստն ու նշանակությունը։

Մեկնաբանությամբ և կատարումով ուշագրավ են Ս. Տարոնցու «Կարմիր ձիավորը» և «Բալլադ նժույգի մասին» երկերը։ Համակապես երկրորդը մի հուզիչ պատմություն է պայքարի մեծ ճանապարհ անցած ձիու և իր տիրոջ մասին։ Զինվորը նժույգին դիմում է իրրև ընկեր ու եղբայր, բարեկամ ու հարազատ։ Նրանք կարոտով ու հպարտությամբ հիշում են անցած օրերը և խորհում, որ աշխարհում իզուր չեն ապրել։ Մեր ձին մարդկայնացված է և լրացնում է ծեր զինվորի կերպարը, որն ունի պարզ ու կենդանի, ազնիվ ու իմաստուն մարդկային կեցվածք։

Հայ ոչ բոլոր բանաստեղծներն են դիմել բալլադի ժանրին, դիմողներն էլ բավարարվել են սակավաթիվ գործերով։ Սակայն այս ասպարեզում կատարված յուրաքանչյուր քայլ դրեթե միշտ եղել է ժամանակաշրջանի պոեզիայի բարձունքում և արտահայտել դրականության ընդհանուր ոգին ու տրամադրությունը։ Նման մակարդակի դրսևորումներից է Գ. Էմինի Ակնորսի մասին բալլադը, ուր բանաստեղծը նկարագրում է օտարության մեջ գտնվող հայ Ակնորսի և Լենինի ակամա հանդիպումը։ (Այս «ակաման» սովետական բալլադի ընորոշ գիծն է, որ ի հայտ է եկել Ն. Տիխոնովի, Ա. Բեզիմենսկու, Ս. Մարշակի, է. Բագրիցկու, Կ. Սիմոնովի, Ա. Տվարդովսկու և ուրիշների շատ գործերում)։ Էմինի հյուսած պատմությունը այսօրվա իմաստով իսկական բալլադ է և ոչ թե բալլադ վերնագրում կամ հատկանշական որոշ տողերի կոկնությամբ։ Մեծ մարդը բարեկամանում է հուսահատության մատնված փոքր մարդու հետ, նրան համակում ապագայի նկատմամբ իր հավատով։ Փոխադարձ հասկացվածությունը ձեռք է բերվում բնական հողի վրա՝

Նա այնպես զգույշ էր քայլում,
Որ թվում էր,

Վախենում է երգը սրտի...
. . . . . .
Բայց այնպես էր խոսում՝ կարծես քո եղբայրն է՝
Եվ քո բախտը՝ նրա բախտն էլ է։
. . . .
Աչքերը լցված են, բայց ուրախ փայլում են,
Աջ ձեռքը՝ ձկնորսի ուսին է...[11]

Գ. Էմինը ստեղծագործաբար օգտվել է Չարենցի լենինյան բալլադներից։

Ռոմանտիկական շունչ և թափ ունեն Ս. Վահունու բալլադները։

«Բալլադ կապուտաչյա մանկան և արևի մասին» գործում հեղափոխական իրականությունը դարձել է հուզիչ ու գեղեցիկ պատմություն, որի հերոսներն են ռազմի դաշտում կռվող հայրը և նրան անհամբերությամբ սպասող որդին։ Տվյալ դեպքում սպասումն այն զգացմունքն է, որը խախտում է պատումի խաղաղ ընթացքը և ամբողջ ստեղծագործությունը համակում իոր լարվածությամբ։ Ծշնամու գնդակից մնռնում է սպասող որդին և ոչ թե կռվող հայրը։ Այս բանը էլ ավելի է ուժեղացնում ու սրում բալլադի իմաստը։

Վահունին հաճախ դիմում է սիմվոլների, գծագրում հոգեբանական պատկերներ։ Լավագույն օրինակը «Բալլադ պարտիզանի, նրա կնոջ և ձիու մասին» գործն է։

Տղամարդը, ձին և կինը այն առանկյունու անկյուններն են, որը խորհրդանշում է պատերազմական իրականության հոգեբանությունը։ Բոլորը մարդով և զգացմունքներով, ուժով և ցանկություններով իրար հետ են՝ մի մարմին ու հոգի, որովհետև ահռելի պատերազմից դուրս գալու ուրիշ ճանապարհ չկա։ Նրանց սերտ համախմբվածությունը մարդկային է ու բնական։

Որպես ընկերներ եղան վշտակից,
Որպես ընկերներ իրար սիրեցին...[12]

---

11 Գ. Էմին, *Խոսիր Հայաստան, 1952, էջ 74—75։*

12 Ս. Վահունի, *Երգերի գիրք, 1949, էջ 84։*

Սովորական դեպքի մեջ վահունին հայտնաբերեց բանաստեղծական իմաստ՝ տխուր և հերոսական, խոհուն և ճշմարիտ երանգներով ներթափանցված։

Նախահոկտեմբերյան շրջանի հայկական բալլադը համարվեց լեգենդային, որ հենվում էր ժանրի մշակման ռուս-եվրոպական հարուստ փորձի վրա։ Իսկ սովետահայ բալլադը հիմնականում ռեալ իրականությունն է արտացոլում՝ պատմական կամ ժամանակակից։ Սա հատուկ է նաև Հայրենական պատերազմը արտացոլող լավագույն բալլադներին։

4

«Պատերազմը ուսուցանող է, կյանքի-մահի գործ, մեծ փորձ... Բանն այստեղ պատերազմն ինքը չէ։ Այլ մարդը,— այդ հավերժական ուսումնասիրության օբյեկտը։ Մարդը, որ պատերազմ է մղում, այն էլ՝ մարդու դեմ։ Չէ՞ որ պատերազմը,— շատ ցավալի է ասել,— մի հարկադիր, թերևս տաժանակիր աշխատանք է, որին դատապարտում է մեզ պատմությունը, մի վատ պատմություն, որ մենք ստեղծում ենք ոչ մեր մեղքով»,— իր հոդվածներից մեկում գրել է Դ. Դեմիրճյանը[13]։

40-ական թվականների սովետահայ գրականության, որի հիմնական նյութը, հասկանալի պատճառով, պատերազմական իրականությունն էր, խաղաղ աշխատանքից կտրված ժողովրդի մաքառումը իր գոյության պահպանման համար, դարձավ «կյանքի ու մահի գործ»-ի ցոլացում։

Տասնամյակի ամենաակտիվ հեղինակներից մեկը Գ. Սարյանն էր, որ հայտնի դարձավ նաև իր բալլադներով։

«Հրաժեշտ», «Բալլադ սիրո և հերոսության մասին», «Սոնատ» գործերում Սարյանը խորացրեց նախորդ շրջանում արդեն գրական որոշ մակարդակի հասցված անանուն զինվորի թեման, այն հարստացնելով արտահայտչական նոր գույներով ու իմաստային շեշտադրությամբ։ Կերպարը դարձավ ավելի կոնկրետ. այժմ նրին ամուր կապված, հայրենիք ունեցող մարդն էր գնում պատե-

13 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Երևան, 1963, էջ 590—591։

բազմ, նոևում Բողնելով Յանկ ու հարազատ մի ամբողջ աշխարհ։ Նա պիտեր, Յի հանուն ինչի է կռվում ու մեռնում։

«Բալլադ սիրո և հերոսության մասին» և «Հրաժեշտ» երկերն ունեն ողբերգական ավարտ՝ երկուսում էլ զոհվում է հերոսը։ «Սոնա» գործում նա դեռ շարունակում է ապրել, բայց Յիկունքում մնացած մոր տագնապն այնքան մեծ է, ասես նա արդեն գոյություն չունի։ Ամենատխուր ու ծանր երևույթի մեջ անգամ Սարյանը կարողանում է հայտաբերել կյանքի լավագույնն ու վսեմը. ի վերջո բոլորն էլ գնում են, սակայն մնում է կյանքի հավերժության առողջ ու ճշմարիտ պաղպաղարը։

«Սոնա» բալլադին հատուկ է կրակային դծի և խոր Յիկունքի սերտ կապը, ինչը արտահայտվեց ժամանակաշրջանի բազմաՅիվ նրկներում։ Ողբերգություն են ապրում ոչ միայն Յշնամու դեմ զենքը ձեռքին կռվողները, այլև Յիկունքում մնացած մարդիկ՝ պատերազմը համաժողովրդական աղետ է։ Մայրը տառապում է ոչ պակաս, քան որդին։ Նրա ծայրահեղորեն սրված զգացմունքները որդու տրամադրությունների անդրադարձումն են։ Բաժանելով հարազատներին, Գ. Սարյանը չի բաժանում նրանց, պատերազմի արհավիրքին հակադրելով մարդկանց հոգեկան միասնությունը։

«Հրաժեշտ» ստեղծագործությունը սկսվում և ավարտվում է ծանր ճակատագրով հերոսի մտքերն ու զգացմունքները ճշմարտացիորեն խտացնող հուզիչ քառյակով.

«Մնաք բարով, իմ ընկերներ,
Եվ հա՛յր, և մա՛յր, և տո՛ւն,
Դաշտեր կանաչ, հպարտ լեռներ,
Հիշեցե՛ք ձեր որդուն...»[14]։

Մարդը գնում է պատերազմ և այլևս չի վերադառնում, իր մասին Յողնելով միայն քաղցր հուշ։ Ո՞րն է ողբերգության սարյանական մեկնաբանությունը։ Դա մարդու գեղեցիկ նկարագրի և նրան վիճակված դաժան ճակատագրի հակադրությունն է։ Բնությանն ու հարազատներին այսքան մեծ սիրով կապված անձնավորությունը

14 Գ. Սարյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1969, էջ 249։

ասես չպետք է մեռնի, նրա իրավունքը անսահման ապրելն է, սակայն պատերազմը սառը անտարբերությամբ է անցնում այդ իրավունքի կողքով։

Մարդկային վսեմ ու բարձր հատկանիշները վճռական պահին չեն փրկում նաև «Բալլադ սիրո և հերոսության մասին» երկի հերոսին։ Դրանք վիշրվում են, հանդիպելով պատերազմի դաժան իրականությանը։

Գ. Սարյանի այս և մի քանի ուրիշ ստեղծագործությունների քննադատությունը հաճախ գնահատել է իբրև մհլոդրամատիկական։ Թվում է, սխալ է նման գնահատականը։ Նրա հերոսները գործողության ընթացքում ոչ միայն հուզվում են, այլև հուզում աշխարհի հանդեպ իրենց ակտիվ վերաբերմունքով, որը պայմանավորված է հեղինակի խոհով ու բնարականությամբ։

1943 թվականին Ս. Վահունին հրատարակեց «Դեպի սրեմուտք» փոքրիկ ժողովածուն։ Հին բալլադների կողքին հայտնվեցին նորերը, բայց դիտակետը նույնը մնաց։ Ջփոխվեց նաև միջավայրը ու գործող անձը՝ պարտիզան, ձի, տնակ, գետ, տափաստան և այլն։ Ժամանակին ճիշտ են նկատել, որ «...Վահունին սխեմաներով չի մոտածում մարդու մասին, չի ճառում անրնդհատ այն մասին, որ մեր հոգին միայն ուրախություն դիտե և ուրիշ ոչինչ։ Ընդհակառակը՝ Վահունին դիտե, որ ուրախությունն ու թախիծը, արդյունքն ու ժպիտը հաճախ միահյուսված են հանդես գալիս կենդանի մարդու հոգեբանության մեջ»[15]։

Պարզ ու դեղեցիկ արտահայտված այս գծով էլ նրա բալլադը հարստացնում է «հերոսամարտի գրականությունը»։

Ս. Տարոնցին էլ էր ելնում պատերազմի ողբերգական բովանդակությունից։ «Երկու հենակ» և «Բալլադ փոքրիկ Ֆրանց Ֆինկելի և պատերազմի մասին» գործերում և՛ կորուստ կա, և՛ վիշտ։ Սակայն ի տարբերություն Սարյանի և Վահունու,— նա այդ կորուստն ու վիշտը բալլադում հաճախ չէր կարողանում հասցնել ազդեցիկ հնչեղության, որովհետև պատումը վարում էր պարզունակ ձևով,

---

15 Խ. Սարգսյան, *Հայրենական պատերազմը և գրականությունը*, Երևան, *1946, էջ 161։*

իսկ ճշմարիտ ու բնական հույզը չէր բարձրանում բանաստեղծական պատկերի աստիճանին: Ահա էր դիտված փաստը, բայց բացակայում էր փաստի իմաստավորումը, ինչը չի կարելի ասել Գ. Էմինի «Բալլադ պարտիական անդամավճարի մասին» գործի վերաբերյալ:

Կոիվն ընդհատվում է անդամավճարի մուծման «արարողությամբ», իսկ սա՝ կրկին վերսկսված կռվով: Մենք ասես խանգարում է, որ մյուսը ավարտվի, այսինքն՝ վինվորը ապրում է ծայրահեղ լարված ու դրամատիկական պահեր: Պահի հետաձգային պատկերումը բնորոշ է Էմինի շատ գործերին, ուր ցույց են տրվում պատերազմում մարդու հոգեկան ու ֆիզիկական ահռելի ծանրաբեռնվածությունը՝ մահ, պարտքի գիտակցություն, դժվար կենցաղ և այլն:

Այս իմաստով բնորոշ է նաև Ս. Կապուտիկյանի «Բալլադ աղջկա, ձեռագործի և երազների մասին» գործը: Աղջիկը կիսատ է թողնում իր ձեռագործը, որը ժպիտ է, երջանկություն ու սեր, և մենակում պատերազմ: Ճիշտ է՝ նա չի մեռնում, բայց աշխարհում ամեն լավ բան ենթարկվում է դաժան փորձությունների: Եվ հոգեկան լարված ու դրամատիկական մի պահի՝ կարոտով ու երկյուղածությամբ, որ հանկարծ կպատահի հակառակը, բացականչում է.

— Օ՜, խաղաղ մեր կյանքի կիսավարտ երազնե՜ր,
Կռվե՜ք դուք նորից մեր կապույտ դաշտերում...[16]

Պատերազմի թեմաներով գրված բալլադները փոքրիկ նովելներ էին: Իրրև պարզ ու մատչելի գործեր՝ նրանք ոգևորում և հուսադրում էին «կյանքի-մահի գործ» կատարողներին՝ մարտի դաշտում ու խոր թիկունքում:

5

Բալլադների երրորդ խումբն ընդգրկում է այլ թեմաներ՝ գաղթ, երազանք, խաղաղություն, գովք և այլն:

16 Ս. Կապուտիկյան, Բարի երթ, Երևան, 1957, էջ 54:

«Բալլադ երկու կնիկների մասին» գործում Գ. Մահարին գովերգում է ծանր պայմաններում մարդ մնալու մարդու մղումը: Երկու կնիկների ճակատագիրը, որոնք իրար ապավինելով շարունակում են հարատևել, խորհրդանշում է գեղեցիկի հաղթանակը, ինչը հեղինակին հիացմունք և ուրախություն է պատճառում:

Սակայն բալլադում Մահարու մեծ թեման զաղթն է, որով նա ստեղծել է սովետահայ պոեզիայի ամենահուզիչ երկերից մեկը՝ «Բալլադ Ջալոյի և առաջին սիրո մասին»:

Ջալոն իմ շունն էր, չալ-չալ աչք ուներ,
Ջալոն չքնաղ էր, պայծառ Ջալո.
Ընկնում էր ոտիս, աչքը փակում էր,
Ծածկվում էր տատիս հին շալով:

Այս ծանոթությանը իսկույն հետևում է ցնցող ու ողբերգական ավարտը.

Գաղթի մութ ճամփին կորավ իմ շունը,
Ո՞վ գիտե՝ ո՞ր ձին կոխոտեց...
Շուրջը մնռնում էր վերջին աշունը,
Ջմնաց ինձ ոչ մի ընկեր...

Ողբերգությունն է պատճառը, որ նա առաջ գնալիս անընդհատ նո է նայում: Ներկայի ուրախությունից անբաժան է անցյալի ցավը: Անցյալը ծանրացել է ներկայի վրա և ձևափոխել այն: Արդեն պատանեկան նրա սերը «չալ-չալ» շորերով մի աղջիկ է և աչքերից «Ջալոն է տխուր նայում»: Գտած սիրո ուրախություն, հրճվանք ու վայելք, բայց և կորցրած սիրո տառապանք, ցավ ու թախիծ միաժամանակ: Եվ իր մեծ ուրախության գագաթնակետին աղավաղված ցավով բացականչում է.

Քեզ չեմ մոռացել, կորած ընկերս,
Քեզ չեմ մոռացել, իմ շուն...[17]

---

17 Գ. Մահարի, Երկերի ժողովածու, հ. 1, 1966, էջ 66—67:

Այս խմբին են պատկանում նաև Հայրենական պատերազմի շրջանում Գ. Սարյանի ստեղծած պոեմանման բալլադները, որոնք ունեն հնքիաթա-լեգենդային գունավորում՝ «Դելֆրոշ և էլ-Նուրի», «Փղոսկրյա դեղնցկուհին», «Կիպարիս», «Դևսի կատափնարան», «Փառքի տաճարը» և այլն:

«Այդ զարմանահրաշ, խայտաբղետ թվացող թեմաների ու սյուժեների միջից հորդում է մարդու, սիրո, արվեստի, գեղեցիկի պրոնման մեծ թեման, «գործից» և սիրուց ծնվող անմահության, երազանքի ու հանճարի, երջանկության ու գեղեցկության, մարդկային ներդաշնակ ճակատագրի խոհերը,— գրում է Ար. Դրիդորյանը:— Եվ լիովին է, որ հետին պլանում, պոեմների խորքում ինչ-որ մի տեղ «Պատկ» է մի ուրիշ խոհ ևս՝ ժողովրդի և հողի, հայրենիքի, եղբայրության ու բարեկամության, հումանիզմի ու արդարության մասին: Իսկ այդ խոհը, որ, իհարկե, ամենից դյուահավորն է և կարևորը, Հայրենական պատերազմի տարիներին ոչ միայն կար, այլև բնորոշ էր Գևորգ Սարյանի քնարին»[18]:

Այս երկերի ձևն ու բովանդակությունը Գրիդորյանը կապում է հիմնականում պատերազմի շրջանի հետ, բայց այդ ձևն ու բովանդակությունը էլ ավելի է հիմնավորվում մարդկային ստեղծագործական կյանքի տևականությունից, որին միշտ հատուկ է հողի ու արդարության մասին խոհը, սիրո ու «գեղեցկի պրոնման մեծ թեման»: Նման խոհերն ու թեմաները ինչ-որ չափով անդրադարձել են նաև Ս. Տարոնցու բազմաթիվ բալլադներում, լեգենդներում ու պրոլոգներում՝ գրված ինչպես Հայրենական պատերազմի տարիներին, այնպես էլ դրանից առաջ ու հետո:

* * *

Վ. Դավթյանը բալլադ է գրում ծիծաղի մասին, Հր. Հովհաննիսյանը՝ խաղաղության, ուրիշները նոր թեմաներ են մշակում: Աստիճանաբար, բալլադը արտակարգ երևույթների կերպավորու-

18 «Սովետահայ գրականության պատմություն», 2-րդ հատ., 1965, էջ 248—249:

մից, ինչպիսիք էին Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը և Հայրենական պատերազմը, դառնում է սովորական վիճակների արտացոլում: Արտակարգի այս սովորականացումն ուղեկցվում է բալլադին բնորոշ յուրահատկությունների էլ ավելի մթագնումով՝ կերպարները, կրկներգերը, էպիկական տարրը այլևս չունեն դասական բալլադում հանդիպող իրենց որոշակիությունը, ասես փուլ են եկել: Բալլադը ավելի ու ավելի է վերածվում բանաստեղծության՝ պոեզիայի «ստարզ» վիճակի:

Դրա արտահայտությունը բալլադի և ժամանակակից սովետահայ պոեզիայի փոխհարաբերությունը չէ՞. այսօր մեր պոեզիան ապրում է առանց ուշադրություն դարձնելու բալլադի վրա, նա «խոսում է» լիրիկական պոեմի և հատկապես ներթափանցող՝ հոդու խոր շերտերը վեր հանող բանաստեղծության հետ:

Հոդվածի սկզբում բերվեց բալլադի Տոմաշևսկու բնորոշումը՝ «ֆաբուլային բանաստեղծություն»: Որքան էլ թերի, սա նշում է բալլադի հիմքային դիծը: Այստեղից էլ՝ ֆաբուլագրությունից փախչող ժամանակակից պոեզիան չի կարող մոտենալ բալլադին: Պոեզիան կանգնած է նոր և նորագույն խնդիրների առջև և նրան ասես օտար է բալլադի հին ու բարի դեղագիտությունը:

Ժամանակակից սովետահայ պոեզիայում «ֆաբուլային բանաստեղծության» նկատմամբ վերաբերմունքը գրականության առաջշարժման փաստ է, շարժում, որ շփվում է մեր բարդ ժամանակաշրջանի, ժամանակակից մարդու կյանքի հոգևոր նստվածքների հետ: Եվ նրա արտահայտման եղանակը ավելի պեղելուն է նման, լույս աշխարհ բերելուն, քան եղած-չեղածը նկարագրելուն: Բալլադը նկարագրում է, արդի հայ պոեզիան փորձում է «ներթափանցել գոյության կառուցվածքի մեջ» և «նմանվել ոչ թե հարթության, այլ փլվածքների»:

* * *

Կար ժամանակ, երբ բալլադը սիրային բովանդակությամբ պարերգություն էր՝ ժողովրդական կենցաղի ու սովորության, աշխարհայացքի ու զգացողության ուժեղ կնիքով: Այդ ժամանակից

ի վեր այն ապրել է արմատական տեղաշարժեր, ինչպես հունը փոխած գետը՝ հաճախ բռնել գոյատևման բոլորովին ուրիշ ճանապարհ, պահպանելով միայն իր հնչեղ ու գեղեցիկ անունը: Սովետահայ բալլադը նույնպես ժանրի նախահիմքից համարյա ոչինչ չունի, բայց սրա փոխարեն՝ միշտ եղել է ժամանակաշրջանի հարազատ արտահայտությունը:

ԴԱՎԻԹ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

40—70-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՏԱՂԱՋԱՓՈԽՈՒՆԸ

1

1940—70-ական թվականների սովետահայ պոեզիան հարուստ է բանաստեղծական հետաքրքիր անուններով՝ Ն. Զարյան, Գ. Սարյան, Հ. Շիրազ, Պ. Սևակ, Հ. Սահյան, Գ. Էմին, Մ. Կապուտիկյան, Վ. Դավթյան, Ռ. Դավոյան, որոնց ստեղծագործության տաղաչափական յուրահատկությունների վերհանումը կարող է օգնել՝ թափանցելու նրանց արվեստի գաղտնիքների մեջ։

Այդ բանաստեղծներից ամեն մեկն ունի իր ստեղծագործական նախասիրությունները, չափածո խոսքի ռիթմական զգացողության, բանաստեղծության կառուցման միայն իրեն բնորոշ հնարներն ու նրբերանգները։ Այս առումով հիշյալ բանաստեղծների մոտ առկա է տաղաչափական յուրահատկությունների զգալի բազմազանություն։ Այդուհանդերձ, պոեզիայի պատմությանը հայտնի են բանաստեղծության կառուցվածքի որոշակի տիպեր, որոնք այդ բնդհանուր բազմազանության մեջ ստեղծում են մեկը մեկին չնմանվող ինքնուրույն առանձնահատկություններ ունեցող տաղաչափական խմբեր։

Ոչ միայն մեր, այլև համաշխարհային պոեզիայում ամենահին և ամենալայն կիրառություն ունի համաչափ կառուցվածքի

172—16

երգեցիկ-մեղեդային բանաստեղծության տիպը: Պոեզիայի այս տեսակը ունի միայն իրեն բնորոշ ռիթմական կազմություն, որը հատկանշվում է տաղաչափական տարրերի համաչափ, ներդաշնակ դասավորությամբ և որոշակի կառուցվածքային սահմաններ ունեցող ռիթմական պարբերության հաջորդական կրկնությամբ: Երգեցիկ-մեղեդային կանոնավոր կառուցվածքը իշխող է Գ. Սարյանի, Հ. Շիրազի, Հ. Սահյանի, մասամբ՝ Ն. Զարյանի, Գ. Էմինի, Ս. Կապուտիկյանի, Վ. Դավթյանի, Ռ. Դավոյանի գործերում:

Կառուցվածքային այլ նրբերանգներ ունի բանաստեղծության այն տեսակը, որով փորձ է արվում պոեզիան դուրս բերել համաչափ, կանոնավոր կառուցվածքային կազմությունից, այն շղթել մեկընդմիշտ ընտրված ռիթմական հունով զարգանալու ընթացքից և նրա մեջ ներարկել աղատ, խոսակցական տարրեր: Այս առումով ամենաուշագրավը Ն. Զարյանի պոեզիան է: Այս տիպի որոշ գործեր ունի նաև Ռ. Դավոյանը:

Ժամանակակից սովետահայ պոեզիայում հիմնավորապես արմատավորվում է բանաստեղծական խոսքի բաց-շղթայազերծ կառուցվածքի տիպը, որն իր ռիթմական կազմության գլխավոր տարր ունենալով չափական կայուն միավորը՝ ստեղծում է ներքուստ չափաբերվող, բայց միևնույն ժամանակ խոսակցական, աղատ դրսևորումները չկաշկանդող, ասելիքը ավելորդ կառուցվածքային պայմանականություններով չպարագծող տաղաչափական ձև: Այս տիպի պոեզիան լայն տարածում ստացավ Պ. Սևակի միջոցով: Այն լայն կիրառություն ունի նաև Գ. Էմինի, Ս. Կապուտիկյանի, Վ. Դավթյանի, Ռ. Դավոյանի պոեզիայում:

Ժամանակակից հայ բանաստեղծների գրքերում հանդիպում են նաև աղատ բանաստեղծության օրինակներ: Այդպիսի մի քանի գործեր ունեն Ս. Կապուտիկյանը, Գ. Էմինը, Ռ. Դավոյանը:

Բանաստեղծներին ըստ իրենց խոսքի տաղաչափության բնույթի այսպիսի խմբերի բաժանելը, ընդհանուր առմամբ ճիշտ լինելով հանդերձ, ունի սահմանափակություններ ու թերություններ: Կան բանաստեղծներ, որոնց ստեղծագործության մեջ խաչավորվում են կառուցվածքային տարբեր տիպեր, այդ խաչավորմամբ ստեղծվում են միանգամայն նոր առանձնահատկություններ, որոնք տա-

ղաչափական նախկինում հայտնի տարրերի նոր համադրմամբ ստեղծում են ռիթմական նոր որակ։ Բացի այդ, միևնույն բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ երբեմն հանդիպում են այդ տարբեր տիպերով հորինված բազմաթիվ բանաստեղծություններ։ Այնպես որ, բոլոր դեպքերում, խոսքի կառուցման ընդհանուր տիպերը մատնանշելուց հետո, կոնկրետ վերլուծության ժամանակ ամեն գրողի հանդեպ պետք է ցուցաբերել անհատական մոտեցում և ոչ թե նրանց մեկուսացնել տեսականորեն ձևակերպված մի քանի խմբերի մեջ և տնտեսել կոնկրետ յուրահատկությունները, տարբեր կարգի շեղումները և այլն։

Բանաստեղծական ամեն տիպի հատկանշական ռիթմական նրբերանգները կարող են մասնակիորեն գործել նաև մյուս տիպերի մեջ։ Կարուկ պատահներ չկան. միշտ էլ կարելի է գտնել համընկնման կետեր, անցումային, փոխանցիկ մոմենտներ, որոնք թեև ծագումնաբանորեն գտնվում են որևէ տիպի մեջ, հիմնականում գործում են այդ տիպի շրջանակներում, այնուամենայնիվ, դրսևորում են զարգացման նոր միտումներ և փոխակերպվում մեկ այլ տեսքի։ Ամեն բանաստեղծ վերափոխված ձևով իր խոսքի մեջ ներառնում է կառուցվածքային նախապես հայտնի տարրերի օգտագործման շատ հնարներ, միևնույն ժամանակ, դա արդեն նախապես հայտնի տիպը չէ, այլ անհատականացված և ինչ-որ չափով՝ անկրկնելի

Տարբեր բանաստեղծների մոտ ստացած իր անհատական յուրահատկություններով հանդերձ, տաղաչափական ամեն համակարգ ունի ներքին մի քանի կայուն օրինաչափություններ, որոնք առաջին հերթին պատճառաբանվում են տվյալ ազգային լեզվի յուրահատկություններով։

«Ինչքան էլ յուրահատուկ և ինքնատիպ լինի բանաստեղծության կառուցվածքը, այդ կառուցվածքը պատկանում է լեզվին և անկրկնելի է խոսքի ազգային ձևերից դուրս։ Դրանում է այն բանի հիմնական պատճառը, որ պոեզիան միշտ մնում է արվեստի առավել ազգային ձև»[1],— գրում է Բ. Տոմաշևսկին։

Վ. Պավլովան խորացնում է հարցը, պոեզիայի ռիթմական

[1] *Б. В. Томашевский*, Стих и язык, М —Л., 1959, стр. 68.

յուրահատկություններր ևս՝ իրավացիորեն կապելով ազգային լեզվի հետ. «Հնաոճությունը ցույց է տալիս,— գրում է նա,— որ ոչ միայն տաղաչափական համակարգը, այլև ազգային բանաստեղծության ռիթմական նրբերանգները կապված են լեզվի կառուցվածքի առանձնահատկությունների հետ»[2]։

Հայերենի տաղաչափության մեջ լեզվի ընդհանուր օրինաչափություններր նշանակալի են հատկապես շեշտի, հնչերանգի հարցում։ Շեշտի տեղադրումր, բառերի վրա ունեցած նրա կայուն կամ փոփոխական դիրքր՝ տաղաչափության մեջ անչափ կարևոր հանդամանք է չափական նվազագույն միավորը գտնելու, նրա բարդումները ուսումնասիրելու համար։ Հիմնականում շեշտի տեղադրման, նրա կատարած դերի առանձնահատկություններով էլ որոշվում է տվյալ լեզվի տաղաչափական համակարգի բնույթը։ Հայերենի տաղաչափության մեջ վճռական դեր ունի ոչ այնքան բառերի սովորական շեշտադրումը, որքան այդ առանձին բառերի (տաղաչափական տերմինով ասած՝ ոտքերի) զանազան զուգակցումներից առաջացած անդամների միության վրա ընկնող չափական յուրահատուկ շեշտը։ Այդ շեշտը խոսքի մեջ ազդարարում է ռիթմական նվազագույն միավորի, հայերենի համար առավել բնորոշ անդամի ավարտը և այն, սահմանազատելով միջդադարային տևողությամբ, առանձնացնում մյուսներից։ Հայկական տաղաչափությունը հիմնականում վանկական է, ուստի նրանում ամենակարևորը շեշտի միջոցով չափական բարդ միավորի՝ անդամի կազմության և բարդումների որոշարկելն է, որը կանոնավոր կառուցվածքի բանաստեղծություններում միշտ ունի կայուն հավասարավանկ, համանման դասավորություն։ Հայերենի տաղաչափական համակարգի բնույթի մասին կան տարբեր կարծիքներ[3]։ Ջնորանալով այս

---

2 *В. Н. Павлова*, Исследование стиха методами экспериментальной фонетики, «Теория стиха», Л., 1968, стр. 211.

3 *Է. Ջրբաշյանը տարբեր առիթներով ապացուցել է, որ հայերենի տաղաչափությունը հիմնականում պատկանում է վանկական համակարգին ու թեև մեր պոեզիայում կան վանկա-շեշտական և շեշտական համակարգի օրինակներ, այնուամենայնիվ, դրանք չեն բնորոշը։ Այս մասին տես՝ Է. Ջրբաշյան, Մանուկ Աբեղյանը և հայկական տաղաչափության ուսումնասիրության հարցերը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1968, № 1, Գրականության տեսություն, 1972, էջ 303, «Պոետիկայի հարցեր», 1976, էջեր 154—270։*

հարցի մեջ, նշենք, որ հայերենի տաղաչափությանն վանկական համակարգին ամենից բնորոշը անդամի՝ միանման կամ խառը պարզ ոտքերի զուգակցումից առաջացած չափական ռիթմն է: Թեև պատահում են վանկա-շեշտական համակարգի գործեր, որոնցում իշխում է պարզ ոտքերի կայուն ռիթմը, այնուամենայնիվ, դրանց թիվը բավականին քիչ է, և դրանք չեն բնորոշը: Պարզ ոտքերը մեր բանաստեղծության համար առանձին արժեք չունեն, դրանք կարևոր են այնքանով, որքանով դառնում են անդամի բաղադրիչներ: Անդամը խոսքի չափական կազմության մեջ կատարում է որոշակի հատույթավորում ստեղծող միավորի դեր, պարզ ոտքերի ռիթմը նրա մեջ մեծ մասամբ մարում է, իսկ եթե պարզ ոտքերի ռիթմը պահպանվի, այդ դեպքում կքայքայվի անդամի ռիթմը, նման դեպքում արդեն կխաթարվի որոշակի սահմաններ ունեցող համաչափ հատույթների կանոնավոր հերթագայության կարգը:

Իսկ հնչերանգը, պայմանավորելով տվյալ ադգային լեզվի հնչարտաբերման հիմնական որակը, տաղաչափության մեջ ինքնակա ձևով չի գործում: «Բանաստեղծության հնչերանգի այս կամ այն տիպը,— գրում է ռուս մասնագետներից մեկը՝ Վ. Խոլշևնիկովը,— ստեղծվում է խոսքի չափի, տնաստման, շարահյուսական ձևերի և ոճական երանգավորումների փոխներգործությամբ»[4]:

Բանաստեղծության մեջ իմաստային նրբերանգների հանդեպ առավել զգայուն գործոնը հնչերանգն է, որն ըստ խոսքի իմաստի ստեղծում է ասելիքի կտրուկ, ծավալային կամ առածգական դասավորություն: Կարելի է ասել, որ հնչերանգն էլ ձևավորում է նյութի ռիթմական կազմությունը, կարգավորում բառային կազմը:

Լեզվական օրինաչափությունների ընդհանրությունը իրենով պայմանավորում է տաղաչափական ձևերի կայունություն: Ձևը պատմական երևույթ է, զարգանում է շատ դանդաղ, երբեմն այդ զարդացումը սովորական աչքի համար մնում է աննկատ: Մանավանդ տաղաչափական ձևերը շատ կայուն են: Մ. Վերլիի այն միտքը, թե «Գրական ստեղծագործությունը օգտվում է հայտնի չափով

---

[4] *В. Холшевников.* О типах интонации русского классического стиха. Л., 1960, стр. 22.

վաղօրոք ստեղծված ձևերից»[5],— այս հարցում քիչ առարկության կարող է հանդիպել: Ձևերի կայունությանն ավելանում է նաև սովորույթի ուժը:

Տվյալ ազգային լեզվին բնորոշ լեզվական օրինաչափությունները բանաստեղծության մեջ գործում են ընդհանրապես: Սա ավելի ընդհանուր տեսական հարց է: Կոնկրետ գործնական վերլուծությունների ժամանակ այդ հարցը մղվում է հետին պլան և առաջնահերթ խնդիր դառնում ավյալ հեղինակի ստեղծագործական լաբորատորիայի ուսումնասիրությունը, խոսքի ստեղծման նրան բնորոշ հնարների վերհանումը: Դա էլ թելադրում է առանձին մոտեցում ցուցաբերել ձևական-կառուցվածքային տեսակետից նույնանման գծեր ունեցող ստեղծագործությունների նկատմամբ:

2

Ն. Զարյանին հատկանշական է խոսքի կառուցման մի առանձնահատկություն. նա չի ընտրում որևէ կայուն պահ, վիճակ և այն փոնաղարդում պատկերներով, այլ ուղղակի մարմնավորում է որևէ գաղափար: Նրա ներքին մղումը տող առ տող զարգացնում, լիցքավորում է ասելիքի գաղափարը, որի հետևանքով առաջին պլան է քաշվում ավելի շատ մարքի շարժումը, քան երևույթի ստատիկ նկարագրությունը: Ահա այս շարժումն է, որ կանոնավոր կառուցվածքի մեջ մտցնում է հատուկ հնչերանգ և ռիթմի համաչափ նվագայնությունն ավելի մոտեցնում ներքին կայունությունը քայքայող ազատ խոսքի, որը և ստեղծում է տաղաչափական որոշակի յուրահատկություններ:

Նախ, նկատելի է վիմիխական հատածի առկայություն: Հատածը մեծ նշանակություն ունի բանաստեղծության ռիթմական հոսանքը կազմակերպելու հարցում: Կայուն հատածը խոսքի չափական դասավորության որոշակի տեղում համաչափորեն ազդարարում է տողամիջյան դադարը և կարգավորում ռիթմական շարժումը: Ն. Զարյանը վիմիխական հատածի, այսինքն տողի չափական տարբեր, անկայուն կիսումների կիրառման հետևան-

[5] *Макс Верли,* Общее литературоведение, М., 1957, стр. 142.

քով, արտաքուստ կայուն հավասարաչափ տողերը ներքուստ ենթարկում է խաղացկուն, անկանոն, խառը հատումների: Օրինակ, «Մարտակոչ» բանաստեղծության մեջ, որը կառուցված է համաչափ 10 վանկանի տողերից, օգտագործված են տվյալ տողաչափի համար հատուածի տեղադրման երեք հիմնական դեպքերը՝ 10=4+6, 6+4, 5+5: Իսկ «Կապիտան Գաստելլո» գործում, որը նույնպես կազմված է 10 վանկանի տողերից, հիշյալ դեպքերին ավելանում է ևս մեկը՝ 10=7+3, իսկ 6 վանկանի անդամը հաճախակի ստանում է 3+3 ներքին բաժանում: Այսպես.

Եվ մարտը բորբոքվեց: Որպես հեղեղ	10=6(3+3)+4
Սրկի դեմ սրկ եկավ, տանկի դեմ տանկ.	10=6(3+3)+4
Զենիթային թնդանոթներն ահեղ	10=4+6
Երկինքն ի վեր հաչում են խելահեղ՝	10=4+6(+3+3)
Շպրտելով լորձունք և հոխորտանք:	10=4+6(3+3)՝
...Եվ ռումբն իջավ իր նշանակետին	10=4+6
Տանկերը շուռ եկան թավալգլոր,	10=6(3+3)+4
Թնդանոթները վեր շպրտեցին	10=5+5
Սրկի շատրվանները: Ջուրս բոլոր	10=7+3
Սուլում, ոռնում է մահը մոլեգնած...	10=5+5

Չափածո կանոնավոր կառուցվածք ունեցող խոսքին ազատ հնչերանգ հաղորդելու կարևոր պայման է նաև տողանցի օգտագործումը: Տողանցը ունի զանազան յուրահատկություններ. Ն. Զարյանը այն հիմնականում օգտագործում է իբրև հակադրության նվագայնության: Տողանցի օգտագործումով նա հասնում է ասելիքի ազատ, անկաշկանդ դրսևորման, ավելի ընդգծելով խոսքի հոսքը: Վ. Ժիրմունսկին հետաքրքիր դիտողություններ է անում այս կապակցությամբ. «Ընդհանրապես տողանցը «խոսակցական» բանաստեղծության երևույթ է և զարգանում է երաժշտությունից պոեզիայի ազատագրման շրջանում: Խոսակցական բանաստեղծությունը ձեռք է բերում հորինվածքային մեծ ազատություն և ձգտում մոտենալ արձակ խոսքին ու ազատ «խոսակցական» հնչերանգին, դրանով քայքայելով բանաստեղծության նախնական երգեցիկ կառուցվածքին հատկանշական որոշակի կա-

ռուցվածքային սահմանները»[6], Տողանցի դեպքերը շատ են Ն. Զարյանի մոտ (վերը բերված օրինակի մեջ տողանցը նշված է սլաքներով)։ Հետաքրքիրն այն է, որ մի ներքին ռիթմական առնչակցություն կա փոփոխական հատածի և տողանցի միջև։ Երկու հնարանքներն էլ ծառայում են նույն նպատակին՝ կանոնավոր չափերով հորինված բանաստեղծությանը հաղորդել ներքին ազատություն, դրսևորման անկաշկանդություն։

Կանոնավոր տաղաչափական կառուցվածքի մեջ այս նույն նպատակին հասնելու համար Ն. Զարյանը օգտագործում է վերջնահանգի խաղը դասավորության։ Այս հնարանքը բանաստեղծական կառուցվածքին տալիս է առաձգականություն, հնչյունական ռիթմը գցում է անկանոն, պատահական կապակցումների մեջ։ Հնչյունական ռիթմն այս դեպքում չի ձևավորվում որպես մեկընդմիշտ ընտրված կայուն ընթացք, խախտվում է նրա տևողությունը, որը և իր հերթին քայքայում է բանաստեղծության կանոնավոր կառուցվածքը։ Դա պայմանավորված է տողը հանգին, նախորդ տողերի հնչյունակազմի հետ օղակվելուն չդոհաբերելու մտահոգմամբ. տողի, պատկերի տրամաբանությունը պարտադրում է իր ձևը։ Խաղը դասավորությամբ օգտագործվում են կից, խաչաձև, օղակաձև հանգեր, հաճախ երկու համահունչ հանգերը բավականին հեռանում են իրարից՝ ներառնելով այլ կից հանգեր։

Վերոհիշյալ առանձնահատկությունների համադրմամբ Ն. Զարյանը ստեղծեց տաղաչափական մի նոր տրակ, որը չափածո խոսքի կաշկանդող հատկությունների աստիճանական հաղթահարման ապացույցը էր։ Այդ նախնական քայլերը վերջնական լիարժեք դրսևորում ստացան «Զայն հայրենական» պոեմի և չափածո դրված դրամատիկական որոշ գործերի, հատկապես «Արա Գեղեցիկ»-ի մեջ։

Ն. Զարյանի բանաստեղծական խաղվածքի մեջ իշխող տեղ ունի խոսքին դիմումի, ուղերձի ձև տալու հակումը։ Այդ ձևը նրա խոսքը աստիճանաբար զատեց ավելորդ բառերից, տողը նախապես ընտրված չափով «լցնելու» բռնությունից և այն մղեց հնարավոր

---

[6] *В. Жирмунский*, Введение в метрику, Л., 1925, стр. 180.

բնականության, որի դեպքում արդեն ավելորդ հարց է դառնում՝ մտածել չափ ու կշռույթի պահպանման մասին: Խոսքի կառուցման այս սկզբունքն իր մեջ ներառնում է ազատ բանաստեղծության տարրեր: Սակայն «Ջայն Հայրենական»-ը ազատ բանաստեղծություն չէ:

Տողը ունի ազատ կառուցվածք, բայց նրա մեջ կան կայուն միավորներ (4, 5, 6 վանկանի անդամներ), որոնք թեև կրկնվում են խառն ու անկանոն հաջորդականությամբ, այնուամենայնիվ, խոսքի ընդհանուր հոսքի մեջ կապվելով իրար՝ ստեղծում են զգալի ներդաշնակություն առաջացնող ռիթմական առանձին երակներ: Ի հակադրություն կանոնավոր բանաստեղծության մեջ կրկնվող մեկ կամ երկու չափում ունեցող միավորների մեկընդմիշտ ընտրված սխեմայով կատարվող կրկնաբերման, որը տվյալ դեպքում խոսքը հասցնում է երգեցիկ-մեղեդայնության աստիճանի, «Ջայն Հայրենական»-ը բազմաչափ է, և չափական միավորների համադրումը կատարվում է ոչ թե կայուն կառուցվածքի ենթարկված տողերով, այլ խառն ու պատահական հյուսվածքով:

Հայո՛ց քաջեր	*4*
Այս խուլ, դառնագոռոշ լիճուրտին,	*10=2+4+4*
Զոքած մարդկայնության, լույսի իրամատնեքում,	*12=6+6*
Հիշեք ձեր թիկնագեղ նախնյաց ամպրոպաշունչ ոգին	*14=2+6+6*
Այն օրերից,	*4*
Երբ նոր էր Հայկը դեռ լարում	*8=4+4*
Իր լայնալիճ աղեղը:	*7=4+3*
Հին է ժողովուրդը մեր	*7=2+5*
Ինչպես անունը բրոնզափայլ՝ Բաբելոնի:	*13=5+4+4*
Ասոհան իր որսը խորովել դեռ չգիտեր,	*12=4+4+4*
Մենք աստվածներ էինք ձուլում	*8=4+4*
Ու վայելում գինի:	*6*

Չափական միավորների անկայուն դասավորությունը պոեմին հաղորդում է բազմալիք տատանումների խաղացկուն ռիթմ: Այնուամենայնիվ, չափական միավորների խառը, տարաստնակ կազ-

մության մեջ ստեղծվում են տատանումների կայուն երակներ (6 և 4 վանկանի անդամներ), որոնք ղեկավարում են դարձնում չափական ռիթմի առկայությունը[7]:

Բնական, խոսակցական հնչերանգի պահպանման և տաղաչափության կանոնավոր վանկական համակարգի յուրովի օգտագործման տեսակետից կարևորություն են ներկայացնում նաև Ն. Զարյանի չափածո դրամատիկական գործերը: «Կենդանի դրամատիկական խոսքը ծնվում է բառերի երկշարք շարժման ընդհարումից. 1) ըստ բանաստեղծության օրենքների, 2) ըստ տրամաբանական և շարահյուսական զարգացման օրենքների»[8],— գրում է Բ. Տոմաշևսկին: «Ընդհարման» այս առանձնահատկությունն էլ դրամատիկական խոսքին հաղորդում է ռիթմական որոշ նրբերանգներ, անցումներ կանոնավոր կառուցվածքից՝ խաղացկուն, ազատ տեղաշարժ ունեցող բառազուգորդումների: Այդ գործին նա հասնում է. 1) կիրառելով տողանցի ընձեռած հնարավորությունները, որի միջոցով ստեղծվում է ասելիքի շարահյուսական ազատ կառուցվածք, 2) օգտագործելով տողերի կիսումներ. հաճախ տողը կիսվում է հերոսների երկխոսությունների ժամանակ, մեկ տողին հատուկ ռիթմական հնչերանգը բաժանվում է երկու և ավելի մասերի, դրան օժանդակում են նաև միևնույն տողի մեջ նրբորեն տեղադրված կարճ մի քանի նախադասություններ, որոնք ստեղծում են խոսքի ընդհանուր ելևէջի խզում՝ տողի միջանդամային դադարների ուժեղացում, շարահյուսական փոքր խմբեր և այլն, 3) գործածելով տողաշարքերը եղրահանգերով զուգակցեյու իսոր համակարգ, 4) երբեմն խախտելով տարբեր չափական միավորների հաջորդականությունը և նվազագույն միավորների վանկային չափը:

Տաղաչափական այս յուրահատկությունների կիրառումն իր հաջող արտահայտությունը գտավ «Արա Գեղեցիկ»-ի մեջ: Ռիթմի

---

7 «Ձայն հայրենական» պոեմի, ինչպես և նմանատիպ մի քանի գործերի տաղաչափական կառուցվածքը առաջին անգամ այսպես է մեկնաբանել է. Ջրբաշյանը իր «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ» գրքում (տե՛ս 298—299, 304—305 էջերը):

8 *Б. В. Томашевский*, Стих и язык, М.—Л., 1959, стр. 167.

նման որակը գրեթե չի տարբերվում «Զայն հայրենական»-ի տաղաչափական կառուցվածքից։ Կա տողերի հանգային օղակում՝ կրկին հնչյունական դաշնակի դասավորության և հանդիպման խաղը հաջորդականությամբ, կան տողանցի բաղմաթիվ դեպքեր, իսկ չափը բազմաբնույթ է, հիմնական միավորներն ավելի հաճախ հանդիպող 4 և 6 վանկանի անդամներն են, որոնք և ստեղծում են ռիթմի հիմնական հունը, սակայն այդ չափերին խառնված կան նաև 2, 3, 5 վանկանի միավորներ, որոնք իշխող չափերի մեջ ներարկում են իրենց ռիթմական նրբերանգները։

Արան աստմ է.	*5*
Ով ազնիվ Նիրա՛ր	*5*
Վերադարձի՛ր Նինվե և պատասխանըս տա՛ր	*12=6+6*
Սենաարի աշխարհափայլ արեգակին։	*12=4+4+4*
Ասա, սառույցըս միայն կեղևն է արտաքին...	*13=5+4+4*
...Ապա ավելացրու՛ վեհանձնարար.	*10=6+4*
Մեր սերը թո՛ղ մընա իբրև ավանդ սրբրանվեր	*14=6+4+4*
Հայոց և ասորոց աշխարհներին,	*10=6+4*
Թո՛ղ նա սրբագործն դաշնագրությունը մեր	*12=6+6*
Եվ դարեդար լուսավորե սերունդների ոգին...	*14=4+4+6*

Տաղաչափական այս նորամուծությունները շատ կողմերով հիշեցնում են Ե. Չարենցի 30-ական թվականների ստեղծագործական նվաճումները։ Հատկապես «Գիրք ճանապարհի»-ում Չարենցը զարգացնում է տաղաչափության դասական ձևերը, դրա մեջ ներարկելով ազատ բանաստեղծությանը հատկանշական տարրեր ճիշտ այն, ինչ նկատելի է Ն. Զարյանի մոտ։ Այս երևույթն անշափ օրինական է, խոսքը ձգտում է ձերբազատվել կաղապարից, հասնել հնարավոր բնականության, միևնույն ժամանակ քաշում են կանոնավոր տաղաչափության ժամանակի ընթացքում մշակված հնարանքները՝ ներդաշնակությունը, հանգն ու չափը, և ահա այս երկու եղրերի համադրումն էլ տալիս է նոր որակ՝ իր մեջ ներծուլելով կանոնավոր և ազատ բանաստեղծության տարրեր։

40-ական թվականների առաջին կեսին ձևավորված տաղաչափական այս որակը հետագայում տիրապետող դարձավ Ն. Զարյանի պոեզիայում։

Սակայն, եթե տաղաչափական հիշյալ յուրահատկությունները պատերազմական տարիների պոեզիայում առեղծվեցին ասելիքի հուզական հագեցվածությունից, խոսակցական, դիմողական տարրերի կուտակումից, խոսքի ազատ հնչերանգը պահպանելու միտումից, ապա նապատերազմյան տարիների գործերի մեծ մասում («Արմենուհին», «Ընկուզենու ստվերում», «Երևան» և այլն) տաղաչափական այդ կառուցվածքը դառնում է պատրաստի ձև, զրկվելով ներքին բազմազան պատճառաբանություններից: Հիշյալ գործերում տաղաչափական այդ ձևի գոյությունը չի արդարացվում, որովհետև բացակայում է հույզի կուտակումը, ստեղծագործական ոգու ներքին լարումը, ասելիքը ավելի շատ զարգացնում է նյութի պատմողական-նկարագրական ընթացքով, կորցնելով իր նախկին թափն ու տարերքը:

Նապատերազմյան շրջանի որոշ հաջող գործերում («Ջայն Հայաստանի», «Մոսկվա», «Նամակ ընկեր Ժանիս Ջուլմաչին», «Խաչատուր Աբովյան») տաղաչափական շարժուն ձևի կիրառությանը կրկին հաջող արդյունք է տալիս: Այդ գործերում խոսքի տաղաչափական ձևը զրեթե նույնությամբ համընկնում է պատերազմական տարիներին գրված գործերի կառուցվածքին: Այսպես.

Մկնները Բևռլինի և Փարիզի արխիվներում — 14=6(3+3)+4+4
Հայոց խնդրագրերի թղթով են զբաղված, — 12=6+6(3+3)
Մեկ ծագքը նևաների, — 6(3+3)
Երբ մենք արդարության էինք խնդրում, — 10=6+4
Մեկ քար ավել, — 4
Ով մեզանից առել էր հաց: — 8=4+4

(«Մոսկվա»)

Հետագա տարիներին Ն. Զարյանի հրատարակած նոր գրքերում («Արև և Սուվեր», 1957, «Դու ինձ կփնտրես», 1965) գերազանցապես գեներված էին հին գործեր, իսկ նորերը տաղաչափական տեսակետից առանձնահատուկ գրեթե ոչինչ չունեին: Ն. Զարյանի տարերքը նոր թափով դրսևորվեց վերջին՝ «Սպասում եմ քեզ» գրքում (1968): Ընդհանուր կառուցվածքային քննության դեպքում նրա այս գիրքը դուրս և չառանձնանա նախորդ շրջանի գործերից,

բայց և չի կարող նույնությամբ համընկնել դրանց հետ: Տարբերությունը նրբերանգների մեջ է. շարունակելով տաղաչափական բայ կառուցվածքի չափական, հնչյունական, հնչերանգային միապաղաղությունից զերծ խոսքը, Զարյանը վերջնականապես հաստատում է տաղաչափական մի որակ, որը ինքնատիպ է ու անկրկնելի: Նրա խոսքը ոչ երգ է, ոչ մեղեդի, ոչ էլ չափ ու կշռույթից դուրս ծավալվող անպարագիծ ճախրանք. դա համադրական ձև է, ուր ռիթմական համանման երակների համընկնումն ու միավորումը չի վերաճում ներդաշնակության, միաժամանակ ռիթմական շարժման բազմընթացությունը չի մոտենում լրիվ ազատության և չի էլ ձգտում դրան: Պատկերային ազատ մտածողությունը, ասելիքի շարժուն բնույթն իրենց բնական, անարգել դրսևորմանը համապատասխան դռնում են բնորոշ ձև:

Տաղաչափական այդ որակը՝ չափական միավորների, հանգի հնչեղության և դասավորության խառն օգտագործմամբ, ինչքան էլ նման լինի «Ձայն հայրենական»-ին և այդպիսի կառուցվածք ունեցող մյուս գործերին, այնուամենայնիվ, ունի որոշակի տարբերություն: Տարբերությունն այն է, որ այս դրքում ավելի ազատ ու արձակ է բանաստեղծի խոսքը, նա, կարծեք, ուղղակի զրույցում ու պատմում է որևէ բան (օրինակ. «Ասք ի խորոց սրտի», «Ասք Անդրանիկ զորավարի» և այլն): Ու թեև ռիթմական որոշ տարրերի կառուցվածքով այս գործերը զրեթե չեն տարբերվում հներից, այնուամենայնիվ, արձակայնության առատությունը հնչերանգային և արտահայտական նոր որակ է հաղորդում խոսքին: «Սպասում եմ քեզ» զրքի ռիթմական որակը ստեղծվեց աստիճանաբար և դրսևորվեց որպես որոնումների զարգացման վերջնական արդյունք: Այդ ձևը սաեղծվեց նախ երգեցիկ-մեղեդային բնույթի բանաստեղծությունների մեջ շարժուն խոսքին բնորոշ տարրերի ներթափանցումով (փոփոխական, անկայուն հատած, տողանց), ապա իսպառ մերժվեցին երգեցիկ կրկնաբերման առանձին տարատեսակները, դուրս մղվեցին սուղ չափի և հնչյունական դաշնակի համար ներմուծված բառերը, բանաստեղծական տողերը դարձան անհավասար, վերացավ ներքին համաչափությունը, քայքայվեց, շղթայազերծվեց փակ, կանոնավոր տունը և այս փոփոխությունների ներքին

տատիճանական զարգացման ընթացքում ստեղծվեց խոսքի տաղաչափական կառուցվածքի ճկուն և յուրօրինակ մի տարատեսակ։ Երչանաուրյան մեջ մտավ ռիթմական զգացողության մի տիպ, որը պահպանելով չափածո կառուցվածքի հիմնական առանձնահատկությունները, միաժամանակ, դրա մեջ ներծոլելով քնական լեզվին բնորոշ խոսակցական տարրեր, ազատ արտահայտչամիջոցներ՝ ստեղծեց մի յուրովի համադրական որակ։

Սխալված կլինենք Ն. Զարյանի չափածոն դիտել սոսկ որպես կանոնավոր տաղաչափության հաղթահարման արտահայտություն. դա ուղղակի նրա նորարարական միտումն էր. չպետք է մոռանալ, որ նա գրել է բազմաթիվ հաջող բանաստեղծություններ (օրինակ՝ «Հայերեն», «Դու ինչ կփնտրես», «Հայոց լեզուն» և այլն), որոնք ունեն կանոնավոր երգեցիկ կառուցվածք։

3

Բանաստեղծական ներշնչանքը ձևավորելու այլ հակում ունեն Գ. Սարյանն ու Հ. Շիրազը։ Նրանց մոտ տողի, պատկերի կառուցվածքը ձգտում է հնարավոր մեղեդայնության և ներդաշնակության, որի հնանանքով ռիթմական պարբերություններ հասնում է ճշգրիտ կայունության։

Գ. Սարյանը մեծ մասամբ ստեղծում է ներփակ, ավարտուն բանաստեղծական տող։ Նրա մոտ իր ներքին կայուն չափաբերմամբ առաջին տողն է ստեղծում ռիթմական հաճախականություն։ Գ. Սարյանը բառը նախ և առաջ ընկալում է որպես ապրում. մտքի շարժումը չէ, որ պետք է զարգանա, այլ առաջին հերթին պետք է վերարտադրվի զգացումը, ոչու բերիքը, տրամադրությունը։ Գ. Սարյանը ավելի շատ տրամադրության բանաստեղծ է, մտածական նախասիրությունները խորթ չեն նրան, բայց դրանք չեն բնորոշողը։ Զգացումը բանաստեղծության փոխարկելու պրոցեսում ներքին բազում նրբագծեր կորչում են։ Գ. Սարյանը ձգտում է զգացումն այնպես փոխարկել խոսքի, որ դրանում առաջին հերթին առարկայանա տրամադրությունը։ Զգացումի սաղմնավորման նման առանձնահատկությունն էլ պայմանավորում է նրա ասելիքի ձևը։

Եթե փորձենք Գ. Սարյանի ստեղծագործության օրինակով ներկայացնել երգեցիկ-մեղեդային քնարերգության հիմնական առանձնահատկությունները, ապա այն կունենա այսպիսի տեսք.

1. Ռիթմական պարբերության խիստ ներդաշնակություն.
   ա. չափական նույնալիք շարժում (հիմնականում միաչափ կամ երկչափ),
   բ. հնչյունական օղակումների ճիշտ հաջորդական համակարգ,
   գ. շարահյուսական-հնչերանգային համանման կառուցվածք:
2. Կրկնակների օգտագործում.
   ա. բառերի, բառակապակցությունների, տողերի կրկնություն,
   բ. հնչյունական կրկնակներ,
   գ. շարահյուսական-հնչերանգային, կառուցվածքային կրկնակներ:
3. Զգացումի խիստ համաչափ դրսևորում, որից էլ բանաստեղծության մեջ պատկերային հյուսվածքի միատիպ ձևավորում:
4. Ռիթմական միավորների՝ կիսատողի, տողի ռիթմական պարբերության լրիվ համընկնում պատկերի ամբողջական, համեմատաբար ավարտուն վիճակի հետ, որից էլ տողանցի, փոփոխական հատածի իսպառ բացակայությունը:

Գ. Սարյանի պոեզիայում անփոխարինելի արժեք ունի բառի, տողի կրկնաբերումը, որը ստեղծվում է ասելիքի հուզական ըմբռհագեցվածության հետևանքով: Զգացումը նա չի ցրում այլ բառերի ներմուծումով, այլ նույն արտահայտության ներքին լիցքավորումով, գույնի թանձրացումով աստիճանաբար խտացնում է տրամադրությունը: «Քնարական կրկնությունները, համանման վարիացիաները... անորոշ կերպով գրգռում են մեզ և նպաստում միանման հուզական տպավորությունների սաստկանալուն և կուտակվելուն»[9],— Վ. Ժիրմունսկու այս խոսքերը անչափ բնորոշ են Գ. Սարյանի արվեստին: Բառերի և նախադասությունների կրկնա-

[9] *В. Жирмунский*, Мелодика стиха, «Мысль», П-бг, 1922, № 3, стр. 113.

բերումները աստիճանաբար հզորացնում են խոսքի թե՛ իմաստային, թե՛ հուզական ազդեցությունը։ Այսպես.

Հոգնած նայում եմ ես ճամփաներին—
Սերմնացանները չդարձան տուն.
Հանգած շողերը լուռ կատարներին—
Սերմնացանները չդարձան տուն։

...Լույսերը վառվեցին խրճիթներում—
Սերմնացանները չդարձան տուն.
Ահեղ լռություն է ճամփաներում—
Սերմնացանները չդարձան տուն։

Անընդհատ կրկնվող «Սերմնացանները չդարձան տուն» արտահայտությունն այստեղ տող առ տող սաստկացնում է խոսքի դրամատիզմը, մի կետի վրա սևեռում, համակենտրոնացնում զգացմունքն ու տրամադրությունը և հզորացնում ասելիքի ներգործման ուժը։

Բառային կրկնությունները Գ. Սարյանի պոեզիայում ունեն տեսական կիրառություն՝ սկսած առաջին գործերից («Երբ իմ տունը կզար դուք», «Ոչ դիշեր լիներ հիմա» և այլն) մինչև «Քրիզանթեմ» ժողովածուն։ Կրկնությունները Գ. Սարյանի պոեզիայի կոմպոզիցիոն անփոխարինելի տարրերից մեկն են։ Նման կրկնությունները բնդհանուր կապ են ստեղծում գործի թե՛ ռիթմի, և թե՛ զգացմունքային արտահայտչականության միջև։ Քանի որ բառային կրկնակները Գ. Սարյանի պոեզիայում ունեն լայն կիրառություն, ավելորդ չի լինի տալ դրանց հիմնական տիպերը.

1. Խառը, անկանոն, պատահական կրկնություններ։ Այս դեպքը հանդիպում է գրեթե ամեն բանաստեղծության մեջ։

2. Պարուրաձև կրկնություն.

Քո օրերը բարձրանում են,
Բարձրանում ու շողշողում են,
Շողշողում ու գուրգուրում են,
Գուրգուրում են քեզ։

3. Խաչաձև կրկնություն.

Ես իջնում եմ ձորը, դու բարձրանում ես վեր,
Դու բարձրանում ես վեր, ես իջնում եմ ձորը:

4. Հակադիր կիսատողերի կրկնություն.

ա. ———————. . . . . .
. . . . . .———————

Երբ իմ տունը կգամ դուս *ու տանը չեմ լինի ես,*
Դռները բաց կգտնեք, երբ իմ տունը կգամ դուս...

բ. . . . . .———————
. . . . . .———————

Նվագում ես ողջիկս, դաշնակաձար երեխա.
Դաշնակաձար երեխա, *հնչյունների սիրահար...*

5. Անընդմեջ կրկնություն.

ա. Դու կանչում ես, դու կանչում ես,
Դու կանչում ես— *արի տուն...*
բ. Աշխարհն ունի դյութիչ մի երգ, դյութիչ մի երգ...

6. Տողընդմեջ կրկնություն.

ա. Լրիվ տողի կրկնություն. տե՛ս «Հոգնած նայում եմ ես...» բանաստեղծությունը:

բ. Երկրորդ կիսատողի կրկնություն.

Առուներ, երբ նա անցնի ձեր մոտով,
Ասացեք նրան իմ սիրո մասին,
Հովեր ձեզ հանձնեմ սիրտս կարոտով,
Լուր տարեք նրան իմ սիրո մասին...

7. Տան տարբեր մասերում, ամբողջ բանաստեղծության մեջ համապատասխանաբար միշտ նույն տեղում.

Այնտեղ վերջալույս է, *արևն է մահանում,*
Ես դղում եմ նրա հևքը մահացողի.

Այնտեղ վերջալույս է. և աստղերն են ելնում
Որպես արցունքները մահը ողբացողի.
Այնտեղ վերջալույս է. երկինքը սգավոր
Իր փիրուզն դեմքին քաշում է ևս մի քող։

8. Տունը օզակող կրկնություն.

Պոկում եմ ես այսօրվա fn թերթիկը, օրացո՛ւյց,
Խինդաշաղախ թախիծով, հաճույքով եմ պոկում ես,
Ինչպես աշնան մի տերև ու վարդի թերթը ինչպես,
Պոկում եմ ես այսօրվա fn թերթիկը, օրացո՛ւյց։

9. Նույն բանաստեղծության տարբեր տների նույն մասում. դիմավորապես առաջին (օրինակ՝ «Հեռանալուց առաջ») և վերջին (օրինակ՝ «Ջան տղա», «Երբ ուրախ է ժպտում ձեզ արևը...», «Կոմունարները») տողերում։

10. Շատ հաճախ կրկնության մի քանի տեսակներ զուգակցվում են միևնույն ստեղծագործության մեջ («Երբ իմ տունը կդաք գտը», «Ծուխն իմ վառարանի բարձրանում է վեր...» և այլն)։

Գ. Մարյանը չի ձգտում կառուցվածքային բազմազանության։ Նրա բնաբանական խառնվածքը, պատումի հանդարտ, մոնոտոն բնույթը հարմար ձևակերպում են ստանում տաղաչափական միանման ձևերի մեջ։ Չափերի ներդաշնակ, կայուն հաջորդականությունը, տողաշարերի համաչափ հերթագայությունն ու տան միաձև, փակ կառուցվածքը ստեղծում են ռիթմի մաքուր ելևէջում։ Կրկնվող միավորների կայուն դասավորությունը յուղության համար անչափ զգալի են դարձնում տակտի առկայությունը և խոսքը մղում մեղեդայնության։ Այս տիպի բանաստեղծությունների մասին Ա. Կարպովը գրում է. «Երգեցիկ ոճի բանաստեղծություններում մեղեդայնությունը դառնում է կառուցվածքային տարր։ Մեղեդայնության օրենքները նշանակալի ներգործություն են ունենում այդպիսի բանաստեղծության ռիթմական-հնչերանգային կառուցվածքի վրա»[10]։

Մեղեդայնության ստեղծմանը շատ է օգնում չափական միավորների, տողի, տան սիմետրիան, որը ռիթմական պարբերու-

[10] *А. С. Карпов*, Стих и время, М., 1966, стр. 246.

թյունը դարձնում է հղկված ու անթերի։ Համամանանություն ստեղծվում է նաև հնչյունակազմի մեջ։ Լիահնչյունության, ձայնական ներդաշնակության առկայությունը նրա մոտ ոչ թե առկախ երեվույթ է, այլ ամբողջ ռիթմական կոմպլեքսին շատ բնորոշ ու մյուս տարրերով պայմանավորված երևույթ։ Վերցնենք նրա նորբ բանաստեղծություններից մեկը.

Ես չգիտեմ, թե որտեղ, ես չգիտեմ, թե ինչպես
Հանգիստ կառնի իմ հոգին,
Բայց գգում եմ ամեն օր, որ զոհում եմ սիրտս ես
Ախն հին սիրո մորմոքին։

Քնում եմ ես խոհերով, զարթնում աշնան օրվա պես
Մոայլ ինչպես կախված ամպ,
Թրվում է թե ինչ-որ տեղ կըհանդիպեմ մի օր քեզ,
Կընայես ինձ տխրությամբ։

Սակայն իզուր, ախ իզուր, իզուր եմ ես երազում,
Մեզ ո՞վ կըտա ճանապարհ,
Անջատում են ինձ ու քեզ, ինչպես հեքիաթն է ասում,
Յոթը սահման, յոթը սար...

Խոսքի շարահյուսական կարգը, հոդեբանական, իմաստային նրբերանգներն այնպես են զարգանում բանաստեղծության մեջ, որ ամեն դեպքում ներդաշնակորեն համընկնում են կիսատողային դադարի հետ, ավելի ընդգծելով, չափաբերման ենթարկելով զգացմունքը։

Իր լավագույն բանաստեղծություններում Գ. Սարյանը շարունակից տարիների ընթացքում սեփական դարձրած այն յուրահատկությունները, որոնք խոսքի հետ մեղեդի են ծնում, խոսքը դարձնում երգ. այն օժտում նվագուն մի հնչերանգով, ուր ապրումը կարծես սկսում է ներդործել մոտավորապես այնպես, ինչպես երաժըշտական ստեղծագործությունը, ինչպես հնչյունը։ Նա կարողանում է տրամադրության, հոգեվիճակի, սյահի ղդայական վերապրումը կազմակերպել բառերի ներքին ռիթմական կարգավորման այնպիսի կառուցվածքով, որ այդ ամբողջությունը դադարում է

սոսկ բառային կազմ լինելուց և դառնում խոսքի ու մեղեդու խառնուրդ: Հանգիստ ու հանդարտ է զարդանում նրա խոսքը, առանց չղաձգումների, առանց նյարդային լարվածության:

Դարձյալ լսենք բանաստեղծին.

Մայրամուտի ժամանակ արևը թույլ է լինում,
Հողմերը ծույլ են լինում մայրամուտի ժամանակ.
Ամպերը հուր են լինում, հանդերը լուռ են լինում,
կանչերը զուր են լինում մայրամուտի ժամանակ:

Մայրամուտի ժամանակ արևն անցնում է, գնում,
Մի այլ աշխարհ է գնում մայրամուտի ժամանակ,
Հնձվում կապույտ լռակյաց միայն մի սար է մնում,
Անհուն խավար է մնում մայրամուտի ժամանակ:

Բանաստեղծությունը կառուցված է բառային, շարահյուսական, հնչերանգային համանմանի կիսատողերի կրկնաբերման ռիթմով: Ներքին հանգերը, երիզահանգերը, հնչյունական կապմի նույնաձայն ընթացքը ներդաշնակ չափաբերմամբ ստեղծում են խոսքի մի տիպ, որը իրոք երգ է, մեղեդի: Վերոհիշյալ օրինակում ամբողջ բանաստեղծության մեջ համաչափորեն կրկնվում է «մայրամուտի ժամանակ» արտահայտությունը, իսկ բանաստեղծության տողերը ներքուստ համամասնաբար բաժանվում են նույնատիպ կիսատողերի, որտեղ կրկնվում են նույն բառերը, նույն հնչյունական ձևերը, նույն չափն ու շարահյուսական, հնչերանգային կառուցվածքը: Մեկ տիպով կարելի է ձևականացնել «արևը թույլ է լինում», «հողմերը ծույլ են լինում», «հանդերը լուռ են լինում», «կանչերը զուր են լինում», հաջորդ տան մեջ՝ «արևն անցնում է, գնում», «միայն մի սար է մնում», «անհուն խավար է մնում» արտահայտությունները: Առաջին ռիթմական պարբերության կազմավորումից հետո այդ ձևը դառնում է կայուն և խոսքի հետագա ընթացքում արդեն իր տիպը պարտադրում պատկերի ստեղծմանն ու բառերի դասավորությանը: Այս դեպքում նախապես ընտրված կայուն ձևերից կատարվող չնչին շեղումներն անգամ կարող են խաթարել գործի ոգին: Կրկնաբերմամբ կառուցվում է միայն հուզական վիճակը, և ջզուր չէ որ մանանագետներից շատերն իրավացիո-

րեն հակված են նույնատիպ կրկնաբերումների արմատները տեսնելու հուզականության մեջ, որն ուղեկցում է զգացմունքների դրսևորումները, այն հասցնելով ծայրագույն լարվածության[11]:

Բացի անդամավոր կառուցվածք ունեցող բանաստեղծություններից Գ. Սարյանը ունի նաև պարզ ոտքերի չափերով գրված մի քանի գործ: Տողերի վանկային հավասարությանն այս դեպքում ավելանում են շեշտերի համաչափ զարկերը: Այս տիպի կառուցվածք ունեցող բանաստեղծությունները հայերենում ստեղծում են վանկա-շեշտական տաղաչափության համակարգ: Գ. Սարյանի այս բնույթի գործերից հիշատակելի են «Կարոտ» բալլադը և «Կարոտ», «Այսօր ես հիշել եմ...», «Աշուն է, աշուն է...», «Ընկերը» բանաստեղծությունները:

Գ. Սարյանն իր դրական ուսուցիչների շարքում հիշատակում է Վ. Տերյանի անունը: Նրա ստեղծագործական կապերը տերյանական ավանդների հետ ակնհայտ են: Վ. Տերյանի նման Գ. Սարյանը մեր ամենաերգեցիկ բանաստեղծներից է: Կապը Տերյանի հետ այստեղից էլ սկսում է. երկու բանաստեղծներն էլ ունեն խոսքի նուրբ մեղեդային ընկալում: Սակայն խոսքի դրսևորումը նրանց մոտ ունի որոշակի առանձնահատկություններ: Տերյանի բանաստեղծությունը տևական է, պատրանք, ցնորք, անուրջ, երազ: Սարյանը ավելի առարկայական է: Սարյանի արվեստում շատ են ստատիկ պահերը, որի հետևանքով առաջ են մղվում կրկնաբերումներին, համանման հնչերանգային, շարահյուսական կառուցվածք ունեցող արտահայտությունների խմբեր:

«Արվեստի ամեն ձև որպես նման կետ ունենում է իրականության և վերջնական՝ երաժշտություն, որպես մաքուր շարժում: ...Երաժշտությունը շատ ուժեղ կերպով ներգործում է արվեստի բոլոր ձևերի վրա»[12],— Ա. Բելիի այս միտքը ավելի բնորոշ է սոնետի՝ հատկապես համաչափ, ներդաշնակ կառուցվածք ունեցող սոնետի համար: Երաժշտական ռիթմի կառուցվածքային յուրահատկություններն իրենց ազդեցությունն են թողնում

11 *Л. И. Тимофеев*, Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. стр. 37.

12 *А. Белый*, Символизм. М., 1910. стр. 166.

պոեզիայի վրա: «Տաղաչափությունը երաժշտության մեջ կտեսնեն իր նպատակը, կաղապարը... Կուզե անոր նմանիլ, մերձենալ, աթոռ պրավել»[13]: Նախորդ և այս կարծիքների մեջ ճշմարտության բաժինը մեծ է: Ռիթմի այդպիսի տրակի հասնելու համար պոեզիան ստեղծում է իրեն բնորոշ հնարանքներ, որոնք տիպային ընդհանուր օրինաչափություններ ունենալով հանդերձ, ի հայտ են բերում խիստ անհատական յուրահատկություններ: Վ. Տերյանից հետո, այս առումով առանձնահատուկը Գ. Սարյանի արվեստն է:

Դժվար է ասել, թե Գ. Սարյանի ռիթմական զգացողությունը ժամանակի ընթացքում ենթարկվել է փոփոխությունների. սկսած 20-ական թվականների բանաստեղծական արտադրանքից մինչև վերջին գործերը նրա խոսքի ռիթմական կառույցը պահպանվեց գրեթե նույնությամբ. սոսկ որոշ տարրեր աստիճանաբար կատարելագործվեցին, իսկ ռիթմի ամբողջական կոմպլեքսը մնաց նույնը:

4

Հ. Շիրազի բանաստեղծական անհատականությունն առաջին հերթին հատկանշվում է տարերքի հզոր պոռթկումով, պատկերվող երևույթի, պահի, հոգեվիճակի գույները լրիվ ընկալելու դիտողականությամբ: Շիրազը պատկերային հզոր դիտողականության տեր հեղինակ է, գույներ հայտնաբերող ու համադրող: Խոսքը նրա մոտ ստանում է կանոնավոր, կայուն կառուցվածք և հիմնականում զարգանում մեկընդմիշտ ընտրված չափական միավորի և նրա համաչափ բարդումների հորինվածքով: Շիրազի գործերում չափական բազմալիքությունը իսպառ բացակայում է, նրա պատկերների համակարգը ձևավորվում է կառուցվածքային նույնատիպ սկզբունքներով, որից էլ բխում է ռիթմի չափական, հնչյունական, շարահյուսական, հնչերանգային կայունությունը: Վերցնենք «Տարերք» բանաստեղծությունից մեկ հատված.

Օ՛, երկինք՝ պսակ հավիտենության,
Աստղեր՝ դուք զանգեր երկնի գմբեթի,

---

13 Կ. Տ. Սաճակյան, *Աշխարհաբարի նոր տաղաչափության մը*, «Բազմավեպ», 1905, հատոր ԿԳ, էջ 500:

Արեգակ՝ օվկիան դու մայր գորության,
Դու լուսե ստինքն այս տիեզերքի,
Ծովեր՝ տարերքը մշտըմբոստության,
Լեռներ՝ եղջյուրներ դուք հողագնդի,
Եվ դուք անտառներ՝ վահաններ գարնան,
Եվ դուք ջրվեժներ՝ բաշներ բնության,
Մի՞թե չարի դեմ դեռ նիրհեք պիտի...

Տաղաչափական տեսակետից ստացվում է համաչափ կառուցվածք, թվում է, ղգացումի թափը պետք է խարխլի խոսքի կանոնավոր ընթացքը, այնինչ, այն ընդունում է խիստ համաչափ դասավորություն, որը նման հորդուն տարերքի ձևավորման համար շատ յուրահատուկ է: Եվ հենց սրանում է Շիրազի առանձնահատկություններից մեկը, որով նա տարբերվում է մյուսներից և տրամադրության հզոր լարման ու մեղեդայնության համադրումով հասնում նոր որակի:

Հ. Շիրազի մոտ առաջին ռիթմական մղումն իշխում է ամբողջ բանաստեղծության մեջ և հղացումը վերարտադրելու հետագա ընթացքը՝ չափական, հնչյունական և հնչերանգային կողմով կազմակերպում իր նախանշած սկզբնական ձևով: Ձևավորվում է ռիթմական միատիպ կառուցվածք, որի թվացող միապաղաղությունը անէանում է խոսքի տարերքի հուժկու ներգործության:

Հ. Շիրազի ստեղծագործությունների կայուն չափական կառուցվածքին բնորոշ է հնչյունական կրկնաբերումների հնարանքի օգտագործումը: Խոսքը ներքին հանգի և բանաստեղծական հնչյունաբանության այլևայլ տարրերի մասին է: Ներքին հանգը Շիրազի պոեզիայում հիմնականում ծառայում է չափական առանձին միավորների միջգաղարային տևողությունը, կայունությունը շեշտելու նպատակին: Ներքին հանգը խոսքին հաղորդում է հնչյունական ճոխություն, անդամների կամ հատածի ռիթմական չափաբերման որոշակի, կայուն հնչեղություն: Հարկ է առանձնացնել ներքին հանգի մի քանի տիպեր: Վ. Ժիրմունսկին գտնում է, որ պետք է տարբերել մշտական և պատահական ներքին հանգերը, որոնք

բանաստեղծության կառուցվածքի մեջ կատարում են տարբեր դերեր[14]:

Բանաստեղծական կառուցվածքի մեջ չափական բաժանումների կայունացնելու գործում անգնահատելի դեր ունի մշտական ներքին հանգը: Այս տեսակետից հիշատակելի են պատերազմից առաջ Շիրազի գրած «Զրույց Արագածի հետ», «Բաժակ խնդության» և հետագա տարիներին գրված բանաստեղծություններից մեկը, որը սկսվում է «Ինչքան էլ հույսին...» տողով: Վերցնենք վերջինից երկու տուն.

Որքան արնոտ են մեր բոց վերքերը՝
Այնքան խրոխտ են հայոց երգերը:

Որքան խոռոչկ են եղել վերքերը՝
Այնքան խոր տուճկ են հայոց երգերը:

Բանաստեղծության բոլոր բառերը գտնվում են փոխադարձ հնչյունական օղակման մեջ: Ներքին հանգը այստեղ խիստ կայունացնում է ներքին չափական բաժանումը, և, ընդհանրապես, կարդավորում ռիթմը: Այսպիսի կառուցվածքների մեջ մշտական ներքին հանգերը կատարում են խոսքի չափական սխեման կարդավորող վճռական դեր: Ներքին հանգի կայուն հնչեղությամբ կատարվող անդամատումը շատ ռիթմիկ է ու մեղեդայնությանը նպաստող, միևնույն ժամանակ, այն առանձնացնում է չափական միավորները, նրանց ավարտն աղդարարում ոչ միայն վանկաչափով, այլև հնչյունական կրկնությամբ:

Խոսքի հնչյունական կողմը հարստացնելու համար Շիրազը առատորեն կիրառում է ալիտերացիայի և ասոնանսի ընձեռած հնարավորությունները, ստեղծելով հարուստ հնչյունական ցանց: Այս տեսակետից հրաշալի է նրա «Գարնանամուտ»-ը.

---

14 Տե՛ս В. Жирмунский, Мелодика стиха. «Мысль», П-бг. 1922. № 3.

Մանուշակներ ոտքերիս ու շուշաններ ձեռքերիս,
Ու վարդերը այտերիս, ու գարունը կրծքիս տակ,
Ու երկինքը հոգուս մեջ, ու արևը աչքերիս,
Ու աղբյուրները լեզվիս՝ սարից իջա ես քաղաք,—
Ու քայլեցի խայտալով ու շաղ տալով մայթերին
Մանուշակներ ու վարդեր ու շուշաններ ձյունաթույր,
Ու մարդիկ ինձ տեսնելով՝ իրենց հոգնած աչքերին
Տեսան ուրիշ մի աշխարհ, գարուն տեսան նորաբույր...

Բանաստեղծությունը ներքին հանգի, երիզահանգի, ալիտերացիայի, ասոնանսի համադրական օրինակ է։ Ներքին հանգը հանդես է գալիս որպես տողի անդամային բաժանումներն ու հատածը կարգավորող գործոն։ Ներքին հանգի և տողավերջի հանգի հնչյունական նմանությունը շատ սերտ է։ Երբեմն ներքին հանգը ստեղծում է կիսատողի ինքնուրույն չափական շարքի ավարտվածության տպավորություն, երբեմն այն տարրալուծվում է, դառնում անկայուն՝ այս դեպքում արդեն ուժեղացնելով խոսքի բարևհնչունությունը։ Զայնական այս շքեղ համանմանությունները բանաստեղծությանը հաղորդում են զգալի երգեցիկ հնչերանգ։ Ներքին հանգը խոսքի չափական կազմության մեջ ունենալով որոշակի տեղ, իսկ ամբողջ բանաստեղծության մեջ կայուն դիրք, ստանում է հնչյունական դաշնակի յուրահատուկ հաճախականություն, որը ռիթմի մեղեդայնության վրա անդրադառնում է առաջին հերթին ստեղծելով չափական ավարտի ազդարար։

Շիրազը հնչյունական կրկնությունների վարպետ է։ Եվ, ընդհանրապես, պետք է ասել, որ քնարական բանաստեղծությունների երգեցիկ տեսակի համար շատ կարևոր է ամեն տեսակի կառուցվածքային տարրերի կրկնությունը. դա կարող է լինել խոսքի շարահյուսական, հնչերանգային կազմության որևէ կարգ, արտահայտության դասավորության որևէ ձև, որևէ տող, բառակապակցություն, բառ, որևէ հնչյունախումբ և անգամ որևէ հնչյուն։

2. Շիրազի հետագա գործերում խորանում է տաղաչափական մի յուրահատկություն։ Խոսքը ներքին հանգի միջոցով կիսված տողերի մասին է։ Շիրազի գործերում կիսատողերի առկայությունը առաջին հերթին պայմանավորված է տողը հնչյունական ներքին

կայուն դաշնակով հագեցնելու հանգամանքով։ Հնչյունական դաշնակի ներքին կայուն հաճախականությունը կիսում է տողի փակ ամբողջությունը, այն բաժանում մասերի, որոնք մեծ մասամբ ունենում են չափական և հնչյունական սիմետրիա։ Եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ Շիրազը ներքին հանգ ստեղծում է հիմնականում ղեկավոր հատածի, իսկ հաճախակի էլ երկրորդական հատածների անդամների միջբաժանների մոտ, ապա ավելի մատչելի կլինի պատկերացնել, թե կիսատողի ինքնուրույն, զրեթե լրիվ անկախաբար հանդես գալը ինչքանով է պայմանավորված նրա պոեզիայում։ Այդ հնարանքը դրսևորվեց թե՛ բանաստեղծություններում («Ժողովրդին», «Դեպի բնօրրան», «Միտք եմ անում դեպի ափին», «Արտագածը իմ վիթխարի»), թե՛ մեծ կտավի գործերում («Հրազդան», «Մեր գյուղերի անունները», «Մարդկանց անունները»)։

Հետաքրքիր նմանություն կա հիշատակված բանաստեղծությունների և պոեմների մեջ։ Բոլոր գործերն էլ ունեն չափական $8=4+4$ կառուցվածք և հանգավորման կից կարգ։ Կից հանգավորումը հնչյունական տեսակետից ամենանպատակահարմարն է տողերը կիսելու համար, որովհետև այլ ձևերով, ասենք օղակաձև կամ խաչաձև հանգավորումներով ռիթմի հնչյունական պարբերությունը մեծանում է, տողերի փոխկապակցությունը խիստ ուժեղանում և ներքին հանգերի միջոցով տողերի կիսումն այս դեպքում դառնում է ամբողջ գործի ռիթմի համար մի տեսակ խանգարող հանգամանք։ Հանգավորման կից կարգն առավել հնարավորություններ ունի, հնչյունական պարբերությունն այստեղ երկու տող է, որի ներքին բաժանումն առանձին կիսատողերի գործը չի դրկում իր հատկանշական ռիթմական որակից։ Ներքին հանգի առանձնահատկության մասին հետաքրքիր դիտողություն է անում Լ. Ջրբաշյանը։ «Ներքին հանգը ռիթմական ինքնուրույնություն է տալիս կիսատողին, վերածում է այն առանձին միավորի։ Դրա շնորհիվ մեծանում է բանաստեղծության տողերի քանակը, իսկ նկարագրությունը կարծեք ծավալվում է «խորությամբ և լայնքով»[15],— գրում է նա։ Վերցնենք «Հրազդան» պոեմի սկիզբը.

[15] Լ. Ջրբաշյան, Ներքին հանգը Թումանյանի բանաստեղծական արվեստում, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1965, № 1, էջ 158։

էն Գեղամա սարերն ի վար,
էն չոր, ամա քարերն ի վար՝
Իմ դարերի մրմունջն անքուն
Իմ վաշն,
Իմ հուշն,
Իմ հին Զանգուն
Քարափնների ձյունից ծնված,
Փրփրաբարուր ձագերն առած—
Փախած ցավից,
Դավ—անձավից,
Հազար ցավի ձենով գալիս—
Մինչև Մասիս՝ ձայն էր տալիս,
Ցավն էր ուզում պատմել մեկին,
Հայոց հնուց ցավն անմեկին—
Մերթ ահագնած,
Ու մերթ հոգնած,
Մերթ փրփրահույս
Ու մեկ անհույս,
Մերթ մունջ,
Շշունջ,
Ու մերթ մռունչ՝
Հազար դոներ՝ հազար ժայռեր—
Մեկ ծեծելով, բյուր կոծելով,
Մեկ խլաձայն անիծելով,
Զարկվելով մեկ այս ափին,
Զարկվելով մեկ այն ափին
Ծեծում, ծեծկում, հեծում, գալիս,
Ժեռ ափերին ցավն է լալիս...

Մեջբերումը ավարտուն տեսքով վերջացնելը քիչ դժվարանում է, որովհետև խոսքի ռիթմական, շարահյուսական, հնչերանգային զարգացումը չի ամփոփվում որևէ տեղ։ Ամբողջ պոեմը կարծեք մի շնչում ասված խոսք լինի։ Խոսքի արագահոս ընթացքը սերտորեն կապված է ասելիքի բնույթի հետ։ Ներքին հանգի միջոցով կիսվելով, տողերը այլևս չեն ծավալվում, չեն երկարում, այլ հա-

ում առոգանությամբ անընդհատ շարժվում են առաջ՝ մշտական լարվածության մեջ պահելով խոսքը և ռիթմական մի պարբերություն չկտրելով մյուսից: Նույնիսկ մեջբերված հատվածի որոշ տողեր Շիրազը ևնթարկել է եռամաս բաժանման՝ ավելի արտհայտչական միավորները: Շատ են նաև այնպիսի տողերը, որոնք ներքուստ հագեցված են ներքին հանգի հնչեղությամբ ու ինքնին չեն կիսված, այնուամենայնիվ, կազմելով ինքնուրույն կիսատողեր՝ արտահայտությունը բաժանում են ռիթմիկ մասերի և նպաստում արագության պահպանմանը.

Նշվեց, որ ներքին հանգով կիսատողեր կազմելու հնարանքը հիշյալ գործերում կիրառվում է չափական 8=4+4 կառույցի դեպքում: Դա պատահական չէ, որովհետև չափական նման սխեման իր լրիվ տարանջատման ժամանակ տալիս է սիմետրիկ զույգ չափեր: Բացի այդ, այս դեպքում 8 : 4 : 2 հարաբերությունը ևնթադրում է երկվանկ տոքերի առկայություն, որոնք կարուկ, հատու, բնդգծված շեշտադրությամբ ավելի դինամիկ են դարձնում խոսքը: Շիրազը ներքին հանգերով կիսատողեր ստեղծում է նաև 10=5+5 չափական կառուցվածքի դեպքում («Արծիվն ու մժեղը», «Երբ դեռ փոքր էի» և այլն): Իսկ ընդհանրապես պետք է ասել, որ տաղաչափական այս յուրահատկությունը լայն կիրառություն ունի նրա պոեզիայում:

Ժամանակի ընթացքում արտահայտչական և կառուցվածքային բոլոր տարրերով հանդերձ Հ. Շիրազը կայունացրեց իր խոսքի պոետիկան: Այդ կայունացման մեջ որպես ներքին թարմ հոսանք մնաց նրա պատկերային մտածողությունը: Այս առումով Շիրազը իրոք դյուտարար է: Այդ պատկերները տող առ տող ստեղծում են նրա պոեզիան և դառնում խոսքի շարժիչ ուժ: Բանաստեղծության շիրազյան տիպի համար դա մեծ հարստություն է:

Խոսքի կառուցվածքային կայունացման մեջ հետաքրքիր է տաղաչափական տեսակետից մի քանի նոր դիտարկումներ անել՝ կապված պատկերային նույնատիպ հյուսվածքի առկայության հետ: Շիրազը առատությամբ օգտագործում է տողերի համանման շարակարգում, որոնք իրար նման են թե՛ չափով, թե՛ հնչյունական կազմով, թե՛ շարահյուսական, հնչերանգային նրբերանգնե-

բով: Փաստորեն Շիրազի տողերը, տները, երբեմն ամբողջ բանաստեղծությունը կառուցվում է համանման ձևերի կրկնությամբ: Ընդհանրապես, ինչպես ասվել է արդեն, երգեցիկ-մեղեդային քնարերգությունը ձևվում-ստեղծվում է կրկնակների վրա, որոնք դառնում են ռիթմի կազմավորման հիմք: Շիրազի գործերում կրկնվող համանման հատուկների տիպերը բազմազան են. ամենից տարածվածն այն դեպքն է, երբ ամեն տող ստեղծվում է որպես մեկ առանձին ինքնուրույն պատկեր, որը, սակայն, իր կառուցվածքով նման է մյուս տողերին: Տող-պատկերների համանման հերթադայությամբ էլ դրվում է ստեղծագործությունը: Այդպիսի կառուցվածք ունեն ամբողջ «Ինքներգանք» պոեմը, «Էպոս խաղաղության» պոեմի որոշ հատվածներ, շատ ու շատ բանաստեղծություններ: Այսպես.

Մեր հույսի դուռն է մայրս,
Մեր տան մատուռն է մայրս,
Մեր օրորոցն է մայրս,
Մեր տան ամրոցն է մայրս,
Մեր հերն ու մերն է մայրս,
...Մայրս, մեր հացն է մայրս,
Մեր տան աստվածն է մայրս...

Պատկերների կառուցվածքը, ռիթմական տարրերի դասավորությունը այստեղ ծայրից ծայր նույնն է: Որպես ստեղծագործող, Շիրազը երևույթը, վիճակը, բանաստեղծական նյութը ընկալում է իր բազմաթիվ կողմերով և մեկ առանցքի շուրջ համադրում այդ ամենը: Պատկերների նույնատիպ հորինվածքը տաղաչափական տարբեր դրծոնների առկայությամբ հանդերձ ստեղծում է կայուն ռիթմ: Պատկերները թեև հյուսվածքով, ներքին այլևայլ տարրերով նման են իրար, բայց դրանք մեկը մյուսի կրկնությունը չեն, դրանք տող առ տող նոր առանձնահատկություններ ու հատկանիշներ են բացահայտում, կուտակվում, առատորեն հորդում հեղեղի պես և դառնում խոսքի առաջմղիչ ուժը, շարժիչը: Բովանդակության նորանոր դրսևորումները ստանում են ձևական նույն դրոշմը:

Տաղաչափական տեսակետից որոշ հետաքրքրություն են ներ-

կայացնում Շիրազի քառյակները և «Սիամանթո և Խչեղարե» ու «Սիրանամե» պոեմները: Քառյակի ավանդական կառուցվածքի մեջ Շիրազը հասնում է անթերիության: Քառյակի ձևը կրկնակների, հնչյունական հարուստ ցանցի, կայուն կառուցվածքային տարրերի առկայությամբ ընդհանրապես հարազատ է նրա խառնվածքին ու պոետիկային, դա ինչ-որ առանձնակի ու էկզոտիկ մի բան չէ նրա համար, այլ իր իսկ ստեղծագործության բնական, օրգանական մասերից մեկը: Քառյակի և նրա բանաստեղծությունների ռիթմական տարրերի միջև կարուկ տարբերություններ չկան, ընդհակառակը՝ գերիշխող են նմանությունները:

Շիրազի հիշյալ երկու պոեմները պատկանում են բանաստեղծական ոգու դրսևորման նույն ոլորտին ԲՆ՛ էությամբ և ԲՆ՛ ձևականտարրերով: Երկուսում էլ սիրո զգացումի պատկերումը առաջնել է բուն արևելյան, ճոխ, շռայլ կոլորիտ: Երկուսում էլ պատկերները ծավալվող են, լայնաշունչ, որի ընթացքում հնարավոր է լինում խոհերն ավելի հանգամանորեն զարգացնել, ավելի հարթաստացնել: Տողաչափերի ընդարձակ կարգը՝ 15=8/4+4/+7/4+3/ հնարավորություն է տալիս բառային մեծ պաշար ներմուծել խոսքի մեջ, դրանով իսկ նպաստել պատումի ճոխացմանն ու ասելիքի անկաշկանդ, ազատ շարադրմանը: Խոսքի լայնաշունչ հոլովումը չափվում-ձևվում է անդամների և տողամիջյան դլխավոր հատումների մոտ, տողի տարողունակությունը չափական այդ համակարգի մեջ ձևը է բերում հանդարտ, պատմելու, վիպելու համար շատ բնորոշ տևող: Չափական նման ընդարձակությունը, բառամթերքի առատ մուտքը նպաստում են բանաստեղծի երևակայության ազատ ընդարձակմանը, չճնշելով և չնեղացնելով պատկերային մտածողության սահմանները: Եվ իզուր չէ, որ այս չափի մասին Մ. Աբեղյանը գրում է. «...այս 15 վանկանին տողի մեծությամբ և բազմազանությամբ հարմար է վիպական ծանր ու մեծավայելուչ պատմվածքների համար, ընդունակ լինելով ամեն տեսակի երկար խոսքեր ու պարբերություններ կազմելու և բովանդակության համեմատ անդամատումներ առաջ բերելու՝ պահելով միաժամանակ... իր տողի ամբողջությունը»[16],

16 Մ. Աբեղյան, երկեր, հ. ե, 1971, էջ 187:

Տողաչափերի լայնությունը, խոսքի պատկերային զարգացման վերոհիշյալ ձևը չի ընդունում հանգավորման խաչաձև, օղակաձև համակարգ, որովհետև հնչեղությունը երկար միջոցի ընթացքում կթուլանար, դրա համար նպատակահարմարը կից հանգավորումն է, որի դեպքում հնչունական դաշնակը ավելի անմիջական է, ավելի սերտ: Բացի դա, կից հանգավորմամբ ստեղծվում են երկտող, ավարտուն ռիթմական-շարահյուսական միություններ, որոնք նպատակահարմար են որևէ պատկեր ամբողջությամբ ընդգրկելու, փակելու իրենց մեջ: Պատկերը ամփոփ ձևավորում է ստանում այդ երկտողի մեջ, չի ձգվում մի տնից մյուսը, ռիթմական պարբերություններն ու պատկերները տարողությամբ համընկնում են՝ ավելի ընդգծելով խոսքի տվյալ հատվածի տրամաբանական, հնչերանգային ավարտը: Վերցնենք «Սիրանամա»-ից մի հատված.

Ներիր, սիրտ իմ, հնից մի բան հազարից մեկ երգելուս,
Որպես մի նոր հասկի համար մի բուռ հին հող հերկելուս.
Քանզի ամեն մի նոր սերունդ աշխարհ գալիս իր դարով
Պիտի չափե դարերն անդարձ իր նորախոհ նժարով.
Մեկ էլ տեսար հոր կարդացած բևեռագիրն անմեկին
Որդուն մի նոր բան շշնջաց, որ չէր բացել հոր աչքին...

Երկու պոեմներում էլ չափական կայուն դասավորությունը երբեմն ընդգծվում է ներքին հանգի օգտագործումով, որն իր հերթին նպաստում է տողերի լայնաշունչ ընթացքի կարդավորմանը: Հանգային օղակումները, բոլոր դեպքերում, լինեն դրանք երիզահանգեր, թե ներքին հանգեր՝ ճոխ են ու լիահունչ: Բառերը հնչեղությամբ համընկնելով՝ պատկերը օժտում են կառուցվածքային ամրությամբ:

Տաղանդավոր բանաստեղծ է Հ. Շիրազը: Վարպետություն, գրական տեխնիկա նա արհեստականորեն, դրսից չներմուծեց: Այլ մնաց այն, ինչ կար՝ աշխարհը զարմացած աչքերով հայտնաբերող խառնվածքի բանաստեղծ:

30-ական թվականների վերջերին և 40-ական թվականների սարքեր տարիներին գրական ասպարեզ մտավ բանաստեղծների մի նոր սերունդ, որը հետագայում դարձավ սովետահայ պոեզիայի առաջատար ջոկատը։ Ժամանակի ընթացքում ձևավորվեցին բանաստեղծական մի քանի ինքնատիպ անհատականություններ՝ Պ. Սևակ, Հ. Սահյան, Ս. Կապուտիկյան, Գ. Էմին, Վ. Դավթյան, որոնց ստեղծած պոեզիան հարուստ է տաղաչափական բազմազանությամբ, կառուցվածքային հետաքրքիր լուծումներով։

Սովետահայ պոեզիայում տաղաչափական նոր գրակի՝ բաց-շղթայակերծ կառուցվածքի հաստատումը նախ և առաջ կապվում է Պ. Սևակի անվան հետ։ Ասվում է հաստատումը (և ոչ՝ սկզբնավորումը), որովհետև բանաստեղծության հորինման այդ ձևը սկիզբ է առնում դեռևս նարեկացուց, իսկ հետագայում ունեցել է զգալի կիրառություն։ Բանաստեղծական խոսքի բաց-շղթայակերծ կառուցվածքի տիպը տարբեր չափերով տակա է նաև Ս. Կապուտիկյանի, Գ. Էմինի և Վ. Դավթյանի պոեզիայում։

Բանաստեղծության ձևական կարգի փոփոխությունը տակ մեխանիկական անցում կամ կանոնավոր, համաչափ տողաշարքերի անտեղի քայքայման հետևանք չէ։ Բանաստեղծության գարգացումը բնականում է դեպի կազապարների քայքայում, կառուցվածքային կաշկանդող պայմանականությունների հաղթահարում։ Պոեզիայի մեջ աստիճանաբար ներթափանցում են արձակայնության, բնական խոսակցական լեզվին բնորոշ արտահայտչամիջոցներ, որոնք և ճանապարհ են հարթում բաց-շղթայակերծ կառուցվածքի բանաստեղծության համար։

Պ. Սևակը ամենահետևողականն էր տաղաչափական այդ կարգի կիրառման գործում։ Նա կարողացավ բազում թաքնված հնարավորություններ բացահայտել տաղաչափական այնքան կայուն, անփոփոխ թվացող ձևերի մեջ։ Սևակի բանաստեղծական ուղին բանարվեստի ասպարեզում «նոր օրենք ու կարգ» սահմանելու մի ջոջարին պայքար եղավ. ի վերջո նա կարողացավ գրականության մեջ ստեղծել իր «տուն ու տեղը», առանց մի պահ անգամ «տրն-

փնտայությունն անելու այս կամ այն մեծ գրողի դռանը»[17]: *Մարտնչող ու պայքարող էր Սևակի խոսքը, և դա բնական է. հնի հաղթահարումը, նոր օրինաչափությունների սահմանումը միշտ էլ պայքար է: Դիպուկ են Օ. Մանդելշտամի խոսքերը. «Պոեզիայում միշտ պատերազմ է: Եվ միայն հասարակական ապուշության շրջանում է սկսվում խաղաղությունը կամ դինադադարը»*[18]: *Սևակը կարողացավ հաղթահարել դրականության զարգացումն արգելակող սովորույթի ուժը: Այդ պատճառով սկզբում նրա պոեզիան շատերին տարօրինակ թվաց, նույնիսկ թվաց ոչ պոետական, արտաբանաստեղծական երևույթ: Դիդրոն այս վիճակը լավ է բացատրում. «Սովորույթը մեզ գերում է: Հանճարեղ մարդու նոր գործը նախ կզարմացնի և տարակարծիք խմբեր կառաջացնի, հետո քիչ-քիչ նրանց կմիավորի և կստեղծվեն այդ երկի նման երկեր և օրինաչափություններ»*[19]:

Պ. Սևակի ստեղծագործության պոետիկայի, մասնավորապես տաղաչափության հարցերը ճիշտ մեկնաբանելու համար, հարկ է նախ պարզել նրա բանաստեղծական հավատո հանդանակը: Նրա բանաբվեստի յուրահատկություններն ըմբռնելու, դաղտնիքները բացահայտելու կարևոր բանալիներ են իր իսկ ծրագրային որոշ բանաստեղծություններ և հոդվածներից շատերը: Այս առումով նրա «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածը առանձնահատուկ է. այն դարձավ գրական մի մանիֆեստ, ուր մշակվեց նորագույն շրջանի պոեզիայի ինչպիսին լինելու, ինչ ուղիներով շարժվելու ծրագիրը:

Հոդվածում Սևակը զարգացնում է իր մտքերը և փորձում բնորոշել նոր ժամանակների պոեզիայի կերպը. «...արդի բանաստեղծության հիմնական տիպարը, երաժշտական տերմինով ասած, ես համարում եմ ոչ թե երգային մտածողությունը, այլ ճամանվագայինը (սիմֆոնիզմ): Ոչ թե մենաձայնությունը, այլ բազմաձայնությունը: ...Ոչ թե մի երգ, որի եղանակը վերջանում է առաջին իսկ տնով (հետագա տների խոսքերն են փոխվում, իսկ եղանակն

17 Պ. Սևակ, *Տերյանը պահանջում է...*, «Գրական թերթ», 1960, № 20:

18 О. Мандельштам, О поэзии, Л., 1928, стр. 46.

19 Դ. Դիդրո, *Փիլիսոփայական և գեղագիտական երկեր*, 1963, էջ 256:

ու կրկնվող մնում են նույնը), այլ մի երգ, որի յուրաքանչյուր հաջորդ տունը նախորդ տան եղանակը փոփոխակում ու զարգացնում է բոլորովին այլ ձևերով: Իսկ սիմֆոնիկ զարգացած երաժշտությունը ոչ թե բացառում, այլ ենթադրում է նաև այն, ինչ կոչվում է դիսոնանս, որ բանաստեղծության տիտղոսավոր և անտիտղոս դնահատողները հաճախ կոչում են «կոպիտ տեղեր» կամ «արձակայնություն»[20]: Երգային բանաստեղծության հակադրությամբ առաջ է քաշվում համանվագային, բազմաձայնը: Դա նախ և առաջ ենթադրում է երգային-միաձայն բանաստեղծությունների կառուցվածքի փոփոխություն. կաղապարվածությունը վերացնելու միտումով առաջ է քաշվում շղթայազերծ կառուցվածքի տիպը, որը չի բռնանա ստեղծագործողի վրա և ամեն ինչ չի զցի մեկընդմիշտ ընտրված ռիթմական անվապատույտի մեջ: Պոեզիան թոթափում է իր «պոետիկ» համարված շատ ու շատ պայմանականությունները, խարխլվում են հանգի ու չափի ավանդական դասավորությունն ու նշանակության հիմքերը, երդին փոխարինելու է գալիս մերկ, անվարագույր խոսքը և արձակայնության առկայությունն այս դեպքում ոչ թե առանձին դեպք է, այլ միտում, դեպի որը շարժվում է պոեզիան, պահպանելով հանդերձ իր ժանրին բնորոշ կառուցվածքային շատ ու շատ հատկանիշներ:

Երգային կառուցվածքը ենթադրում է ավելորդ բառերի մուտք, Սևակը առաջ է քաշում նաև այդ ավելորդությունները բեռնաթափելու հարցը: Նաև բեռնաթափելու խոսքի մեջ եղած այն անցումային, փոխանցիկ բացատրական տողերը, որոնք ժամանակակից մարդու մտածողության մեջ արդեն ինքնին կան և չունեն այլևս հայտնության նշույլ. չարժե դրանք խցկել խոսքի մեջ՝ տողերը հարթ անցումներով իրար կապելու համար: Սովորության իներցիայով շարակարգվող տողերի փոխարեն նա առաջ է քաշում մեկ այլ տեսակետ. «Արդի բանաստեղծությունը ինձ պատկերանում է ոչ թե ճարպությամբ, այլ վլվածքներով: Եթե փորձենք նկարել նրա հետագիծը, ապա կստացվի ոչ թե անընդմեջ գիծ, այլ ընդմիջվա՛ծ գիծ՝ այն, ինչ կոչվում է կետ գիծ»: Բանաստեղծության կա-

20 «Գրական թերթ», 1966, № 2:

ուցման համար խիստ տրամաբանական այս հայացքը դարձյալ ուղղված է «խաղիկ-ջանգյուլումների բազմահարկության» դեմ։

Շատերը կարծում են, թե Սևակը գրում է ազատ բանաստեղծությամբ։ Դա սխալ է, Սևակը չունի ոչ մի ազատ բանաստեղծություն, չնայած, որ ազատ բանաստեղծությամբ գրելը նրա համար երազանք է եղել։ «Անկեղծ ասած, ես ունեմ մի երազանք, որ երևի չի էլ կատարվելու՝ գրել բանաստեղծությունների մի գիրք առանց չափ ու կշռույթի, ինչպես աստվածաշնչի հանճարեղ բանաստեղծները՝ Սողոմոնը, Դավիթը, կամ ինչպես Ուիտմենը։ Բայց կամենալը այլ բան է և կարենալը բոլորովին այլ»[21]։

Սևակի պես բանաստեղծը, որը տիրապետում էր ժամանակակից պոեզիայի կառուցվածքային հնարանքներին, իր ուժերի հանդեպ ունեցած տարակուսանքով է խոսում ազատ բանաստեղծության մասին, որովհետև, ինչպես դարձյալ «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» հոդվածում գրում է ինքը «Ոչ միայն անհանդ, այլև առանց չափի գրելու համար, տաղանդ ունենալն էլ քիչ է. պետք է ունենալ ճգո՜ր տաղանդ»։ Հիշենք, որ ճիշտ այսպես էր մտածում նաև Զարենցը, և այս տարակուսանքը ևս ուղեկցում էր նրան[22]։

Սևակի օգտագործած տաղաչափական ձևը այն է, ինչ ռուսերեն կոչվում է ВОЛЬНЫЙ СТИХ, բայց ոչ երբեք СВОБОДНЫЙ СТИХ, իսկ բանաստեղծության այդ երկու տիպերի մեջ կան որակական տարբերություններ։ Եթե ազատ բանաստեղծությունը ենթադրում է խոսքի ռիթմական տարրերի լիարժեք ազատություն, համանմանությունների բացակայություն, ապա բաց-շղթայազերծ կառուցվածքի բանաստեղծությունը հորինվում է չափական միատիպ միավորների բարդումների թվով։ Առաջին տողը կարող է լինել 5 վանկանի, երկրորդը՝ 10, երրորդը՝ 15, բայց բոլոր դեպքերում նրանք ենթարկվում են չափական կայուն հատումների (այս դեպքում 5 վանկանի միավոր)։

Սևակի «Անմահները հրամայում են» և «Սիրո ճանապարհ»

21 Ա. Արիստակեսյան, *Բանաստեղծների և բանաստեղծության մասին, (զրույց Պ. Սևակի հետ), 1971, էջ 165։*

22 *Տե՛ս* Ե. Զարենց, *Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1967, էջ 441։*

դրքերում վիակ, համանման հատույթավորում և բաց-շղթայալեր կառուցվածք ունեցող բանաստեղծությունները գտնվում են կողք-կողքի և պարզորոշ նկատվում է նրանց կապն ու վիակ կառուցվածքի բանաստեղծությունների աստիճանական շղթայալեր-ման պրոցեսը: Այդ անցումը հիմնովին ավարտվում է «Նրբից քնդ հետ» ժողովածուի «Մարդը ափի մեջ» շարքում և այնուհետև դառնում դերիշխող: Բանաստղերի կանոնավոր, վիակ հյուսվածքի քայքայման հետևանքով առաջանում է բաց-շղթայալեր կառուցվածք, որը խարխլում է համանման ռիթմական պարբերությունների կրկնության երգային ընթացքը, երգեցիկ-մեղեդային հնչեղանքը, որը բոլոր դեպքերում միաձայն ու միալար է իր հընչեղությամբ, անընդհատ նույնությամբ կրկնվող ու տվյալ բանաստեղծության մեջ կառուցվածքային հնարավորությունները սահմանափակող, որովհետև ինչ տողաչափ ու հանգավորման համակարգ վերցվել է սկզբում, այն էլ պետք է շարունակվի, կանխելով նորամուծությունների հավանականությունը: Բանաստեղծության երգային կառուցվածքի մեջ Սևակի տարերքը չէր ծավալվի, նրա խաունվածքը, ասելիքի բնույթը լրիվ այլ է: Բանաստեղծության բաց-շղթայազերծ տիպի ձևավորումը պայմանավորված է Սևակի մտածողության բնույթով, իսկ նրա մտածողությունը ոչ թե երգային էր, այլ ավելի շուտ արձակ-խոսակցական, նա ոչ թե երգում էր համաչափ ռիթմի հարվածների տակ, այլ խոսում, զրուցում, քննում, վերլուծում, խոստովանում: Ահա այստեղից էլ այդ վերլուծական, արձակ-խոսակցական բանաստեղծության տիպը, որի գերադույն կոչումն է խոսքի բնականության պահպանումը և պոետական համարված բազում պայմանականությունների հաղթահարումը: Բանաստեղծական խոսքի նման որակը ընդհանրապես ժամանակակից պոեզիային բնորոշ հատկանիշ է: Ե. Էտկինդը գրում է. «XIX դարի պոեզիայում տիրապետում էին բանաստեղծական ռիթմի այդ երկու՝ երաժշտական և դեկլամացիոն տիպերը: Պոեզիայի հետագա զարգացումը ի հայտ է բերում ռիթմի նոր տիպ հակադրված և երգային, և դեկլամացիոն պոեզիային: Պայմանականորեն այն կանվանենք խոսակցական: Բանաստեղծական խոսքն ազատագրվում է երգեցիկ վերամբարձությունից, դեկլամա-

ցիոն պաթոսից, բարձրագույն գեղարվեստական արժեք է դառնում կենդանի, առավել բնական մտերմիկ—բարեկամական զրույցի խոսակցական հնչերանգը. բանաստեղծական բովանդակության նշանակությունը չի ուժեղացվում ոչ մի արտաքին միջոցներով: Բանաստեղծությունը... ձևոք է բերում այնքան հզոր բանաստեղծական արտահայտչականություն, որ արձակից տարբերակվելու համար կարիք չի զգում արտաքին նշանների»[23]:

Պայմանականությունների հաղթահարումը միանգամից չի կատարվում: «Նորից քեզ հետ» և «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուների շատ ու շատ գործերում Սևակը պահպանեց և յուրովի զարգացրեց այդ պայմանականություններից ազատագրման ճանապարհին ընկած ամենաազդեցիկ «բռնությունը»՝ հանգը: Լիաձայն համահնչյունության հակումը նրան մղեց խոսքի կառուցման համար հանգային նոր տարբերակ ստեղծելու գործին, որը միաժամանակ փոփոխություն մտցրեց ռիթմի մեջ: Սևակյան հանգաբանության տիպը մշակվեց «Նորից քեզ հետ» գրքում, ապա շարունակվեց և կիրառվեց «Անլռելի զանգակատուն» պոեմում և «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուի շատ ու շատ գործերում: Իսկ «Եղիցի լույսը» արդեն տարբերվում է այս որակից և անցում է կատարում դեպի անհանգ բանաստեղծություն: Անհանգ բանաստեղծության օրինակներ կան նաև նախորդ գրքերում՝ հատկապես «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուի որոշ գործերում:

Պ. Սևակը հանգաբանությունը փոփոխության ենթարկեց հանգի հնչեղության որակի և դասավորության կարգի տեսակետից: Հանգային համահնչյունությունները հաճախ այնքան նույնական են լինում, որ մեկ հանգաբառը երբեմն լրիվ, երբեմն մեկ, երկու հնչյունի չնչին տարբերությամբ տեղավորվում է մյուսի մեջ: Այսպես, վազ–ավազ, ատյան–պատյան–մատյան, յուղալի–երկյուղալի, բռնել–րմբռնել, բախտավոր–ախտավոր, աղանդավոր–տադանդավոր, ատում–փարատում, տանիֆ–ընտանիֆ և այլն: Ձուգակցվող բառերի լիաձայն հնչեղության այս հակումը նրան հասցնում է բարդ հանգի համեմատաբար առատ օգտագործման, որի

---

23 Е. Эткинд, Поэзия и перевод, М.—Л., 1963, стр. 321.

Հանդիպման հաճախականությունը այնքան էլ առատ չէ մեր պոեզիայում։ Ահա այդ օրինակներից մի քանիսը. Կործանել—գործ անել, պատառիկ—պատ-առիթ, բար ենք հանում—կար ենք անում, կամ արի—կամարի, մարդուկին—մարդ ու կին, մի անգամ ինձ—միանգամից, բաղը բադ է—պատեպատ էլ, լավ արա—ավարա, Գոլիցիներ—մոլի ցիներ, կախարդել ես—կախարդ էլ ես, Կոմիտասը—fո մի բասը և այլն։

Լիաձայն հանգավորման դեպքում համահունչ բառեր Սևակը շատ հաճախ ընտրում է արտաքին ձայնանմանությամբ, որոնց ձայնակապի վրա էլ կառուցվում է ամբողջ բանաստեղծությունը.

...Պիտի վիճեմ
Եվ երգի՛ դեմ,
Թև բանի են երգել տալիս խեղճ երգողին.
Եվ բերքի՛ դեմ,
Թե չի անում բերք ու բարիք հավաքողին.
Եվ վերքի՛ դեմ,
Թև չի բուժվում, այլ վարակում,
Եվ ներկի՛ դեմ
Թե ծածկում է, չի՛ նորոգում...
(«Վիճում եմ»)

Այստեղ երգի դեմ—բերի դեմ, վերքի դեմ—ներկի դեմ և երգողին—հավաքողին, վարակում—նորոգում *համահունչ բառերը ընտրված են արտաքին ձայնանմանությամբ։ Սակայն բառերի արտաքին նույնաձայն ընտրությունը նրան չի մղում արհեստականության, որովհետև նա կարողանում է արտաքուստ իմաստով իրար հետ կապ չունեցող այդ բառերը իմաստավորել տվյալ տող-պատկերի շրջանակներում, որոնք առանձին-առանձին երակներով ամբողջության մեջ համադրում-ստեղծում են բանաստեղծության մեծ, համընդհանուր իմաստը։ Առանձին տողապատկերային բջիջներից կառուցվում է խոսքի փոթորիկը։ Նա կարողանում է այդ իրար հետ կապ չունեցող համահունչ բառերով ստեղծել ինքնուրույն պատկերներ և ապա ամբողջությամբ ներծուլել մեկ ամբողջական իմաստային շղթայի մեջ։ Այնպես որ այդ հանգաբառերի արտաքին*

ձայնանմանությամբ կատարված ընտրությունը չի մնում արհեստական-շինծու մակարդակի վրա, այլ մտնում է ստեղծագործական պրոցեսի մեջ և տրամաբանորեն շարվում զգացական, մտածական որևէ վիճակի առանցքի շուրջը: Իմաստային ոչ մի կապ չունեն իրար հետ երգ—վերք—բերք—ներկ բառահանդերը, արտաքուստ ոչ մի կապ չունեն նաև այդ բառերի հիման վրա ստեղծված պատկերները: Բայց դրանք շարվում են վիճելու հոգեբանական պահի տրամաբանական առանցքի շուրջը, որը և նրա բանաստեղծություններում կատարում է խոսքի կազմակերպիչ դեր:

Սևակը ավանդական վերջնահանգի հետ մեկտեղ վարպետությամբ օգտագործում էր նաև սկզբնահանգ ու տողամիջյան հանգեր, ստեղծելով տարբեր դիրքերում գտնվող հանգաբառերի հարուստ ու լիաձայն հնչեղություն, միաժամանակ հանգաբառերի դիրքային տարբերությամբ հաղթահարելով կառուցվածքի միապաղաղությունն ու միալարությունը: Այսպես.

Ես ուզում եմ, որ պարապը լցվի լացով,
բայց ոչ թե մոր, այլ մանուկի:
Ես ուզում եմ, որ կարապը ոչ թե մեռնի,
այլ կարապը ապրի՝ երգով:
Ես ուզում եմ, որ տարափը տեղա արտի,
ոչ թե՝ իզուր՝ ծովի վրա:
Ես ուզում եմ, որ fարափը քարայծ պահի,
ոչ թե օձեր ու մողեսներ:
Ու թե մահը անխուսափ է՝
Թող նա տանի ո՛չ հերոսին, այլ մարդուկին:
թե կռիվը անխուսափ է՝
Թող չկռվեն երկու երկիր, այլ մարդ ու կին:
թե արդուկելն անխուսափ է՝
Ահա շո՛րը—սի՛րտ մի հանձնեք տաք արդուկին:
...Ես ուզում եմ.
Եթե գերվել՝
ոչ թշնամուց,
այլ խելքահան աղջիկներից:
Եթե մերվել՝

ապա երբեք չթեթևանամ
եթե լարվել՝
ապա միայն ստեղծելիս...
(«Ուզում եմ»)

Ընդհանրապես Սևակի հանդաբանությունը հարուստ է բազմազանությամբ և հետաքրքիր յուրահատկություններով. այդ հարցի քննությունը մեծ խնդիր է և նորը մոտեցման կարիք ունի:

Խոսքի լիաձայն հնչեղության համար Սևակը օգտագործում է նաև առանձին հնչյունների հագեցված կրկնություն, որն ստեղծում է հարուստ հնչյունական ցանց: Այս առումով հրաշալի է նրա «Հայոց լեզու» բանաստեղծությունը:

Պահածոյացած՝ քո մեջ ես պահում
Արևապալի նշողումը շեկ,
Մեր երդիկների նշուլումը շեղ,
Շինականների խոսքի շառայլը հոտովելների
անկյունադարձին,
Մանգաղի շողքի արծաթ բանվածքը
արտի ոսկու մեջ
Խույրի երեկոկ ցոլափոխանքը ակնաշլացիկ,
Ջինվորագրյալ քաջերի ղենքի ճառագայթումը
արփալույսի տակ,
Ատրուշանների բացխուփ բոցերի մարդանքմրցումը բոլորանվեր,
Խաչերի ցոլքը ցնորաբերող,
Գրականների ծաղկող մոմերի պլպլոցը պաղ,
Եվ փա՛յլը, նաև շառավիղո՛ւմը մեր տխուր—
զվարթ ճաճանչող աչքի...

Ամբողջ բանաստեղծությունը, որը կազմված է 126 տողից, մի բազմաձայն նվագախումբ կարծես լինի: Չկան ուժեղ ու կայուն երիզահանգեր, բայց հնչյունական ցանցը այնքան հագեցված

է ու պիրկ, որ ընթերցման ընթացքում չի զգացվում տողերի օղակման համար անհրաժեշտ համահնչյունության պահանջը։ Կայուն չափական անդամատումով հանդերձ (5 վանկանի միավոր) ծավալվող ու ընդարձակվող է նրա խոսքը։ Հուժկու տարերք կա բանաստեղծության մեջ և բառերի ընտիր համանվագ։ Սա է այն բազմաձայնությունը, որ Սևակը հակադրում էր միաձայն, միալար երգին։ Հնչյունական հարուստ ձայնը ներքուստ հավաքում, ներծուլում է բառերն իրար, ստեղծում օրգանական մի համադրություն։ Բանաստեղծության ռիթմական նրբերանգները շնորհիվ այդ առանձնահատկության դառնում են անկրկնելի ու հազվագյուտ։

Սևակի ստեղծագործության գլուխ-գործոցը համարվում է «Անլռելի զանգակատուն» պոեմը։ Պոեմը Սևակի այս շրջանի գործերի մեջ ունի ամենականոնավոր չափական կառուցվածք։ Պոեմի ռիթմական ինքնատիպությունը ևս հիմնականում պայմանավորված է հնչյունական կազմով։

Ընդհանրապես Սևակի ողջ ստեղծագործության մեջ, մասնավորապես այս պոեմում խիստ զգալի է ժողովրդական մտածողության կնիքը։ Սևակը օգտվում է ժողովրդական խաղիկներից, նրանց բառային կազմից և պոետիկայից։ Հավանաբար պետք է ենթադրել, որ ժողովրդական խաղիկներից են գալիս Սևակի հանգաբանության յուրահատկությունները։ Ժողովրդական խաղիկներում առկա են հանգային, հնչունական ընդգծվող նմանաձայնություններ, այդտեղ է թաքնված բարդ հանգերի, մի հանգաբառը մյուսի հետ համընկնելու յուրահատկությունը։ Օրինակներ. առաքաքարաք ա–պարապ ա, ալա–յալ ա, չի տա–չիք ա, ֆարին–արին–յարին, բոլորավ–ոլորավ–մոլորավ։ *Այդտեղ է թաքնված նաև այնքան առատորեն օգտագործվող ներքին հանգերի, կրկնակների և հնչունական շատ այլ համակցումների միջոցով հարուստ հնչունաբանության ստեղծելու գաղտնիքը.*

Գութանը հաց եմ բերում
Բերանը բաց եմ բերում...[24]

---

24 Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան, *Հազար ու մի խաղ (ժողովրդական երգարան)*, *1969, էջ 11։*

Շատ դեպքերում ժողովրդական խաղիկների պատկերային կառուցվածքի վրա է ձևվում նաև Սևակի խոսքը: Այսպես.

Գարուն էր, եղաւ աշուն
Ու թափա՛ւ թափըն սարերուն.
Ուռաւ ամպն ի յարեւելք,
Ձիւն եբեր ի վեր սարերուն...[25]

Իսկ Սևակի մոտ.

Գարուն էր: Ձնկած ամառ
Փուլ եկավ երկնակամար
Ձյուն մաղեց մեր բաց գլխին
Ձյուն մաղեց՝ կրակի՛ պես...
— Գարուն ա, ձուն ա արել...

Պոեմում բանահյուսական նյութը ներծծվել է Սևակի սեփական խոսքի մեջ, երանգափոխվել: Այստեղ բառապատկերների հետաքրքիր նմանությունն հետ մեկտեղ պահպանվել է նաև չափը՝ 7=3+4. չափի այս տեսակը Սևակի ստեղծագործության մեջ հազվադեպ է պատահում: Չափական ավելյալ սխեմայի պահպանումը պետք է բացատրել մի կողմից բանահյուսական նյութի զգայողությամբ սեփական խոսքը կառուցելու մոտեցմամբ, մյուս կողմից՝ ժողովրդական երգերի, որպես կրկնելիքների առատ օգտագործմամբ, որոնք բոլորն էլ ունեն չափական այդ կառուցվածքը: Այնպես որ, եթե նա ավելյալ հատվածի համար այլ չափ ընտրեր՝ դուրս կգար կրկնելիքը ոիթմով չձուլվեր տեքստին: Որպես կրկնելիք ամբողջ պոեմում օգտագործված են մոտ երկու տասնյակ ժողովրդական երգեր, որոնք դառնում են նրա խոսքի օրգանական մասը: Այս տեսակետից հատկապես հրաշալի է «Ղողանջ եղեռնական» գլուխը: Ժողովրդական երգը տրամադրության և հույզի հնչակային լիցքավորում հաղորդելու հետ մեկտեղ, այս և նման դեպքերում, դառնում է կառուցվածքային գործոն ու հատկապես ներգործում խոսքի հնչերանգի վրա: Ժողովրդական երգերը թափանցում են նրա խոս-

25 Ա. Աբեղյան. Գուսանական ժողովրդական տաղեր, 1940, էջ 273:

քի մեջ և իրենց իշխող դերը պահպանում պատկերի ու ռիթմի կազմավորման գործում։ Այս տեսակետից հետաքրքիր համընկնումներ կան նաև պոեմի «Ղողանջ բնաշխարհիկի» և ժողովրդական «Լոռու գութաններգի» միջև[26]։

«Մարդը ափի մեջ» ժողովածուի բանաստեղծությունների շատերը, հատկապես պոեմները, դրսևորում են տաղաչափական նոր յուրահատկություններ։ Աստիճանաբար սկսում են նվազել հնչյունական ճոխ նույնաձայնությունները, հաղթահարվում է մի պայմանականություն ևս, մնում է սովորական ղրույցը։

Տարիների ընթացքում Սևակը մշակեց խոսքի հանգավորման իր յուրահատուկ տիպը, զարգացրեց, կատարելագործեց այն և հետո սկսեց ետ քաշվել նրանից։ Հանգաբանությունը նրա համար դառնում է անցած փուլ։ Եվ քանի որ նա ամեն տեսակի բանաստեղծական համարվող պայմանականությունների հաղթահարմամբ ձգտում էր խոսքի լիակատար ազատագրման՝ ուստի այդ անցումը անշուշտ բնական, համոզիչ պետք է թվա։

Սևակը բնականոն աճի բանաստեղծ էր և իր հասած կայարաններում երկար չէր մնում։ Նա աստիճանաբար սկսում է լիակատար ազատություն տալ իր ներքին ձայնին, ավելորդ չի խմբագրում ինքն իրեն, այլ մնում է այն՝ ինչ կա, իր խոհերի, ապրումների, երազների հարազատ թարգմանը։ Լինել այն, ինչ կա իրականում, այս էր նրա դավանանքը.

Մենք ծնվել ենք, աշխարհ եկել
Ո՛չ թե թվալ երևալու խաբեությամբ,
Այլ լինելո՛ւ
Ա՛յն լինելու ինչ կանք իրոք։
(«Դարակեսի հիմնը»)

Սևակը շարունակում է ճեղրել սովորույթի շրջանակը և լայնացնել պոեզիայի ընդգրկման ոլորտները։ Նա կյանքի թրթիռնա-

---

26 Տե՛ս Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի տաղ, էջ 63—65։ Բանահյուսական նյութի և «Անլռելի զանգակատան» առնչությունների մասին հոդված ունի Ա. Ղազիյանը։ (Տե՛ս նրա «Անլռելի զանգակատան բանահյուսական հենքը» հոդվածը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1973, № 1)։

րի ճշմարիտ թարգմանն էր, այս առումով՝ Սևակը պոեզիան կապեց կյանքին, ավելի շուտ կյանքից բխեցրեց այդ պոեզիան, և այդ է պատճառը, որ նրա խոսքը շատ է կենսական, շատ է մարդկային։ Այսպես ծավալվող, առօրյա, սովորական զրույցը կարիք չի զգում բառերի օսլայման, ճշգրիտ համահնչյունությունների և տաղաչափական պարտադիր օրենքների։ Եթե նրա բանաստեղծությունների տողաշարքերի հատումները վերացնենք և շարակարգենք ազատ-արձակ հաջորդականությամբ, ապա ներևս ավելի զղալի կլինի նրա խոսքի բնական հնչերանգը։

Չգիտեմ՝ ի՞նչ անեմ։|Պատեպատ եմ զարկվում։|Հազար բան եմ տնտղում՝ կույրի նման,|Ու հասկացած նրա ինչ-ինչորը՝ կրկին|Պատեպատ եմ զարկվում։|Չգիտեմ՝ ի՞նչ անեմ։|Լավ է ելնեմ-գնամ, տամ փողոցին տուրքըս|Կամ հավաքեմ հարկըս նույն այդ փողոցներից։|Սակայն ինչի՞ գնամ, եթե կարիք չունեմ։|Եվ իմ տասը մատով իմ ղույդ աչքի համար|Բանտի ճաղերի պես ինչ-որ բան եմ սարքում՝|Ճակատըս սեղմելով մտածում եմ,|Թե ինչ անեմ հիմա։ Եվ բանտային|Ճաղի արանքներից լուռ հածում է|Իմ հայացքը տարտամ։ Ջղայնացած հազում,|Աչքերս ապատում եմ ճաղից տասնամատյա.|Թո՛ղ որ ապրեն ապատ,|Ո՞ւմ են վնաս տվել։|Եվ աչքերս էլ իսկույն շան պես վազում,|Դեմ-դիմացիս պատ ու ցանկապատին|Փակցրված հայտերը և աղդերը բազում|Հոտոտում են, շան պես, որ ինձ օգնեն|Իմ երեկոն մի տեղ վաճառելու համար՝|Մի թատրոնի|Կամ ՊԵ|Մի համերգի տոմսով...
(«Պարապություն»)

Բոլոր դեպքերում սա պոեզիա է և ոչ թե արձակ։ Եվ այս առումով ժամանակակից շատ բանաստեղծների հասցեին ուղղված արձակայնության մեղադրանքը, գրեթե միշտ էլ անհիմն է։ Սա պոեզիա է, մեկայն այլ են նրա հնչերանգային յուրահատկությունները։ Արձակայնությունը Սևակի այս գրքում զգալի է առավել չափով, սակայն այստեղ դա համազոր չէ ոչ պոեզիային։ Դա որակ է, որ ժամանակի ընդհանուր հատկանիշ լինելով՝ իր հաջող դրսևո-

րումը գտավ նրա, նաև սովետահայ մի շարք այլ բանաստեղծների մոտ: Չափական և հնչյունական խիստ պայմանականություններից ազատված բանաստեղծական ռիթմը ի վիճակի է պահպանելու խոսքի ազատ հորդումը, ասելիքի խոսակցական հնչերանգը: Բանաստեղծության զգացողությունը նման դեպքում իսպառ ազատագրվում է շրջապատույտից, դառնում առաջ մղվող, ճյուղավորվող, պարգացող, բառի, պատկերի խորքերը թափանցող, տարրալուծող: Շեղբայազերծման նախապայմաններից է նաև այն, որ Սևակը բանաստեղծությունը իսպառ ազատում է ավանդության իներցիայով բանաստեղծական համարվող բառերից, պատկերներից: Նրա համար ամեն ինչ իր մեջ ունի բանաստեղծություն: Արձակայնությունը բեռնաթափում է նաև խոսքի այլևայլ արտահայտչական միջոցների ճնշումը: Այդ ամենը կան այնքանով, որքանով որ դրանք կարող է կրել բնական, սովորական խոսքը, առանց վերածվելու արդուզարդի, ցուցադրական կեցվածքի: Ավանդական բանաստեղծական մտածողության հաղթահարումով վերադարձ դեպի բնական, պայմանականություններից զերծ սովորական խոսքը, այդտեղից բանաստեղծական մտածողության և ընկալումների նոր ճանապարհի վերսկսում՝ այսպես է ընթանում Սևակի պոեզիայի ուղին հատկապես վերջին երկու գրքերում:

Շեղբայազերծ, ազատ հորինվածքի բանաստեղծությունների ունեն իրենց կառուցվածքային յուրահատկությունները. «Երբ երգեցիկ բանաստեղծությունը բնութագրվում է համաչափությամբ և խոսքի չափական ու հնչերանգային անդամատման համընկնողությամբ, ապա խոսակցական բանաստեղծության համար բնորոշ է անհամաչափությունը, շարահյուսական-հնչերանգային և չափական շարքերի հարաբերական ազատությունը»[27]: «Խոսակցական բանաստեղծությունը սովորաբար անհամաչափ է: Տողերի և անդրի մարզուր երաժշտական, հուզական հորինվածքի միավորման ձևեր (կրկներգ, շրջափակում և այլն) նրա համար բնութագրական չեն: ...Նրա դլխավոր հատկանիշներն են համարվում ներտողային դադարներն ու տողանցները»[28]: Խոլշևնիկովի այս դիտարկումները

[27] *В. Е. Холшевников,* Основы стиховедения, Л., 1962, стр. 111.

[28] *В. Е. Холшевников,* О типах интонации русского классического стиха, Л., 1960. стр. 7.

թևև սպառիչ չեն, այնուամենայնիվ, բավարար են բանաստեղծության այդ տիպը բնութագրելու համար: Այս կարգի բանաստեղծություններից շատերում, երբեմն կառուցվածքային դեր են ստանձնում կայուն որևէ պիրքում գտնվող համանման նախադասությունների, արտահայտությունների, բառերի կրկնությունները, որոնք այստեղ ստանում են խոսքի չափածո կառույց դասդասելու, ռիթմական-իմաստային միություններն ընդգծելու կարևոր նշանակություն:

...Մաքրություն է պետք՝ ժպիտի՛ ձևով,
Որ մանանը նրա տաք քաղցրության մեջ,
Ինչպես մեղուն է փեթակն իր մտնում:
Մաքրություն է պետք՝ ծիծաղի՛ ձևով,
Որ ժայթքի մեր շուրջ,
Մեղ չհարցնելով՝
Կոհակ առ կոհակ գա, մեղ լվանա
Առանց օճառի և առանց ջրի...
(«Աշխարհին մաքրություն է պետք»)

Եվ այսպես բանաստեղծության մյուս հատվածներում ևս, որոնք միություն են կազմում իմաստային, շարահյուսական կապերով, սկզբում կրկնվում են նույն արտահայտության ձևական-իմաստային նման տարբերակներ («մաքրություն է պետք՝ տեսքով մեխակի՛», «մաքրություն է պետք՝ տեսքով սոխակի՛», «մաքրություն է պետք և կերպարանքով, տե՛ս, ա՛յն թռչունի», «մաքրություն է պե՛տք, որ քարերն անգամ...», «Աշխարհին... մանկա՛ն մաքրություն է պետք»), որոնց շուրջը զարգանում է պատկերը:

Բաց-շղթայազերծ կառուցվածքի դեպքում ամենատարածված չափական 4, 5 վանկանի միավորների կիրառումն է, պատահում են 6, 6 և 4 (խառը) վանկանի անդամների օգտագործման դեպքեր: Սևակի բերած նորությունը 3, 11=4+4+3, 8=3+5 չափական սխեմաների կիրառումն է, որոնցով բաց-շղթայազերծ կառուցվածքի բանաստեղծություններ առաջին անգամն են ստեղծվում: Նոավանկ տողերի կազմությամբ է գրված «Սխալ խոսք սխալի մասին» բանաստեղծությունը, 11=4+4+3 դեպքը հանդիպում

է «Դիմակների փոփոխություն հօգուտ անդիմակության», 8=3+5-ը՝ «Բարի գիշեր» գործերի մեջ։ Այս մանրունքներին անդրադառնալը կարևոր է այնքանով, որ չափական բազմազանության նոր հնարավորություններ են ստեղծվում բաց կառուցվածքի ստեղծագործությունների համար։

Պ. Սևակը հանդիսացավ բանաստեղծական նոր խմորվող հնարանքների ամենալայն կիրառողն ու զարգացնողը։ Բանաստեղծական նոր ստեղծվող որակի կազմավորման գործում նա դարձավ իր սերնդի հետախույզը, քիչ անց՝ նրա առաջամարտիկը և ասպա՝ դրոշակակիրը։ Սևակը կարողացավ ճիշտ գտնել կյանքի, ժամանակի զարկերակը և ասելիքը վերարտադրել անսքող իրապաշտությամբ, ուր նվազում էն չափածո խոսքին բնորոշ շատ պայմանականություններ, խոսքը դառնում է ծանրակշիռ, տարողունակ։ Պ. Սևակը սկզբից ևեթ զգաց ժամանակի շունչը և իր մեծ նախորդի՝ Ե. Չարենցի նման, հազար թելերով կապվեց իրականությանը, դարձավ իր օրերի մեկնարանը։

6

Հ. Սահյանի «Որոտանի եզերքին» գիրքը (1946) երկար ժամանակ մնաց իր իսկ համար անդրադարձնելի և ինչ-որ չափով դարձավ նաև ուղենիշ։ Հաջորդ՝ «Առագաստ» (1947), «Ալացքի մեջ» (1950), «Միածանր տափաստանում» (1953) գրքերով ընդհանուր առմամբ, նա չկարողացավ հասնել բարձր որակի։ Ամեն. շատ ու շատ դիջեց առաջին ժողովածուի մակարդակը։ Սնփսական երգի ուղեծիր դառնալու համար շրջադարձային կետ հանդիսացավ «Բարձունքի վրա» (1955) ժողովածուն։ Այս բեկումը աստիճանաբար խորացավ, և հետագա գրքերը՝ «Նախիրյան դալար բարդի» (1958), «Հայաստանը երգերի մեջ» (1962) և, հատկապես, «Մայրամուտից առաջ» (1964), «Քարափների երգը» (1968), «Սեզամ, բացվի՛ր...» (1972), ներկայացրին նրա ինքնության անաղարտ պատկերը։ Ժամանակի ընթացքում նա կարողացավ ստեղծել բանաստեղծական մի ինքնատիպ աշխարհ, ուր ամեն առարկա ու երևույթ ընկալման սահյանական կերպն ունի։

Սահյանը բանաստեղծություններ կառուցում է նույնատիպ

բառերի, արտահայտությունների, խոսքի համանման կառուցվածքների կրկնաբերմամբ, ռիթմական առանձին միավորների՝ կիսատողերի, տողերի, տների, հնչյունական կազմի միանման կայուն հաճախականությամբ: Նա ստեղծեց տաղաչափական այնպիսի մի ձև, որն իր կազմավորման հիմքում ունենալով միաձայն երգի նույնաչափ, նույնահունչ մեղեդին և խոսքի կառուցվածքային հատվածների համանման դասավորություն՝ բառախմբի տվյալ ոլորտի մեջ ստեղծում է մի այնպիսի ռիթմական շարժում, որի ընթացքը ամբողջությամբ պայմանավորված է առաջին ռիթմական պարբերության տիպով, հետագայում փոխվում են միայն բառերը, իսկ ռիթմը մնում է միշտ նույնը, որպես միաձայն երգ: Այս առումով Սահյանը Սևակի հակապատկերն է:

«Սիրում եմ տողի ինքնկությունը»[29],—Սահյանի այս տողերի մեջ իր իսկ պոեզիան ըմբռնելու կարևոր իմաստ կա: Նրա լավագույն բանաստեղծությունները հորինված են այդպիսի ինքնկ տողերով, նրա խոսքն ունի իր ներքին յուրահատուկ շարժումը, որն ընթացքի մեջ է ընկնում առաջին ռիթմական պարբերության, առաջին տողի, անդամ առաջին կիսատողի ձևավորումից հետո: Նվ երբ պատրաստ է այդ առաջին ռիթմական պարբերությունը, տող կամ կիսատողը, ապա խոսքի կառուցվածքի այդպիսի ըմբռնմամբ զգայական իներցիայով հավաքվում, կուտակվում են պատկերները և ինչ-որ պահ նույնիսկ թվում է, թե այդ տողը կամ կիսատողը ինքն իրեն է կրկնում, այնքան որ իրար նման են դրանք իրենց ռիթմական առանձնահատկություններով, տրամադրությամբ, հուզական լարվածությամբ, անդամ բառակազմով: Խոսքի հետագա ընթացքը նրա մոտ միշտ կախված է մնում դնված առաջին բառաձևի կամ արտահայտության կառուցվածքին համապատասխան նոր, բայց նախորդին նման ձևեր դնելու կարողությունից: Սահյանի բանաստեղծության ձևական կառուցվածքը մշակվում է առաջին ռիթմական պարբերության մեջ և այնուհետև սկսում կրկնվել, վերակրկնվել՝ խիստ կայունացնելով իր հաճախականության ալիքները:

---

29 Հ. Սահյան, *Տողը, բառը, տառը*, «Գրական Երևան», 1969, № 13:

Լույսը առավ սարին,
Սարսռում է սարը,—
Սարերը վեր թռան։

Հավքն արթնացավ ծառին,
Սարսռում է ծառը,—
Ծառերը վեր թռան։

Քարայծն ելավ քարին,
Սարսռում է քարը,—
Քարերը վեր թռան...

Եվ ինձ մի պահ թվաց՝
Քարերի տակ քնած
Դարերը վեր թռան։
(«Լուսաբաց»)

Այս տիպի բանաստեղծություններում որպես օրինաչափության չնչին ձևական շեղում նկատվում է վերջին տան մեջ, ուր Սահյանը պատկերների նույնատիպ մշակումից հետո եղրահանդում-ընդհանրացում է կատարում։ Դա մի տեսակ աղդարարում է նաև գուտ ձևական առումով հոմանիշ դարձած ռիթմական հատույթների՝ այստեղ տների ավարտը։

Սահյանի խոսքի մեղմ ու հանդարտ պատումը ամեն դեպքում գտնում է իրեն բնորոշ ռիթմ։ Տողաչափերի անդամավոր բարդումներ նա քիչ է օգտագործում. նրա խոսքի ռիթմական հոսանքը կարգավորող ուժ է կիսատողը կամ տողը, որոնք ինքնին որպես իմաստային և կառուցվածքային հատույթներ, թե՛ ավարտուն են, և թե՛ խոսքի ընթացքի մեջ ձգվող, կապակցվող։ Այդ միջոցով համանման ռիթմական ձևերը գտնում են իրար, ներդաշնակորեն համընկնում՝ ստեղծելով փակ, ամուր պարբերություն։ Ձափական, հնչյունական և հնչերանգային համանմանությունները այնքան ճիշտ են, որ խոսքի ներդաշնակ երգեցիկ-մեղեդային զգացողությունը գրեթե նույնությամբ, տարրերի նույնական կառուցվածքով առաջին տողից, առաջին տնից սկսած կայունանում է և շարունակության մեջ ստիպում, պարտադրում բանաստեղծին ասե-

լիքի հետագա ընթացքը դցել իր գծած հունի մեջ, ներշնչանքը կարգավորել սկսած ձևին համապատասխան: Բանաստեղծական այս տիպի կառուցվածքային թերությունն այն է, որ սկզբից նեթ սահմանափակվում են հնարավորությունները, կանխվում այլ տարրերի ներմուծումը: Բայց դա Սահյանի մոտ այնքան էլ չի զգացվում (թեև դեպքեր կան), որովհետև նրա խառնվածքը միանգամից տպավորվող և իր հայտնություններն անմիջապես անող բնույթ ունի: Նա միշտ պատկերներ դրսից է վերցնում, կատարում, հաճախմրում, դրանց մեջ ներարկելով տվյալ ընտրված պահին, երևույթին բնորոշ հատկանիշներ: Սահյանի պատկերները ձեվավորվում են նույնանման հորինվածքով՝ ունենալով թե՛ տրամաբանական-հոգեբանական, թե՛ շարահյուսական-հնչերանգային նույնություններ: Այդ պատկերների շարքերը համընկնում են իրար և մնում սկզբից նեթ վերցրած կառուցվածքի սահմաններում. Ստացվում է ռիթմական մեծ միավորների՝ տների հատվածի նույնական տեսք, որի հետևանքով առաջանում է խոսքի միաձայն երաժշտական մեղեդայնություն:

Սահյանի պոեզիայում երաժշտական զգացողություն առաջին ռիթմական պարբերությունից հետո միշտ նախորդում է պատկերային մտածողության և խոսքի ռիթմը նախապես, ենթագիտակցության ոլորտում, ձևավորում այդ զգացողության բաբախի վրա: Հավասար տևողության ընթացքում կազմավորվում է չափական նվազագույն միավորը՝ դա տող կլինի, թե կիսատող, այստեղ կարևոր չէ, որովհետև, նեթ նվազագույն միավոր է վերցվում, սակա նրանց նշանակությունները դրեթե համընկնում են, այնուհետև այդ հավասար չափական տևողությունը որոշակի կայուն տեղերում ամրապնդվում է հնչյունական դաշնակով (ներքին հանգ, վերջնահանգ), որոնք և դառնում են խոսքի չափական ընթացքը կարգավորող գործոններ: Այս վերջին կետի համար հիշատակելի են երկու կարծիք. «...Հանգի հատկացությանը պետք է վերագրել ամեն տեսակի հնչյունական կրկնությունը, որը բանաստեղծության չափական կոմպոզիցիայի մեջ կատարում է կազմակերպող ֆունկցիա»[30],— գրում է Վ. Ժիրմունսկին: Այսպես է մտածում նաև

[30] *В. Жирмунский*, Рифма, ее история и теория, П-бг, 1923, стр 9.

Բ. Տոմաշևսկին. «...Հանգը ոչ թե բանաստեղծության «գեղահնչունացման» զարդարանք է, այլ չափականորեն կազմակերպող գործոն: Հանգը ստեղծում է ոչ միայն հնչյունների նույնանմանություն, որը մտնում է իր կազմի մեջ, այլ բաժանում է խոսքը իրենով շրջափակվող տողաշարքերի»[31]: Բանաստեղծության չափական բաժանումները հնչյունական ամուր դաշնակով ամրապնդելու յուրահատկությունը Սահյանը դարձնում է խոսքի ընդհանուր ռիթմը ձևավորող գլխավոր հատկանիշ: Իսկ քանի որ այդ հնչյունական համամասնությունները նա մեծ մասամբ ստեղծում է տողամիջում և տողավերջում, այդ պատճառով էլ չափական հիմնական միավորները դառնում են կիսատողը կամ տողը:

Հանգը Սահյանի պոեզիայում կարևոր նշանակություն ունի: Նրա բանաստեղծություններից մեկում այսպիսի մի խոստովանություն կա.

Երբ լուռ են հանգերը,
Եվ լուռ են տողերը
Սրտիս մեջ:
... Երբ զարթնում հանգերը
Հյուսվում են տողերը
Սրտիս մեջ:

Ինքնաբնորոշումն այստեղ լիարժեք է: Նրա խոսքը ձևավորվում է հնչյունական կրկնակներով ու այդ կրկնակների սկզբնական դասավորությամբ էլ ընկնում ընթացքի մեջ: Լև Օզերովի գրքերից մեկում Մ. Ա. Սվետլովի բանավոր խոսքերից արված է մի մեջբերում, որն այս դեպքի համար շատ դիպուկ է. «Ես պրնդում եմ,— ասում է նա,— որ հանգը բանաստեղծի առաջին օգնականն է... Այն առաջացնում է զուգորդություններ»[32]: Այո՛, հանգային նույնատիպ հնչեղության ռիթմական զգացողությունը Սահյանի համար նաև պատկերային զուգորդությունների հիմք է, և սա անշափ կարևոր պահ է նրա ստեղծագործության մեջ: Ինքը ևս

---

31 *Б. Томашевский*, О стихе. «Прибой», 1929, стр. 22.

32 *Лев Озеров*, В Мастерской стиха, М., 1968, стр. 39.

իր վերջին հարցազրույցներից մեկում, վկայում է բանաստեղծության մեջ հանգի շարժիչ ուժի դերի մասին, որն առաջին հերթին բնորոշում է իր պոեզիան. «Երբ կարդում ես բանաստեղծությունը, հանգերը պետք է ուշադրություն չգրավեն: Այնպես, ինչպես թռիչքի ժամանակ չի երևում ինքնաթիռի պրոպելլերը: Լավ բանաստեղծության մեջ հանգերը բարձրացող ինքնաթիռի պրոպելլերի նման են»[33]:

Սահյանը հատկապես շատ է օգտագործում իգական հնչեղության հանգեր: Իգական հանգի հնչեղությունը տարբերվում է մեր լեզվին օրինաչափ արական հանգերից. այդ կերպ կարծեք ավելի հնչուն է լինում տողը կամ կիսատողը ներքուստ փակ ու ավարտուն դարձնել:

Սահյանի հանգաբանությունը բազմաձայն ու հնչեղ չէ, հնչյունական դաշնակը ավելի միաձայն է ու աչքի չընկնող: Նրա գործերում շատ է տարածված այն դեպքը, երբ իգական հանգը խոսքի ներսում կատարում է կայուն ու մշտական ներքին հանգի դեր, ուժգնացնելով հատածի դադարի ռիթմական նշանակությունը, իսկ եզրահանգի հետ ունեցած իր նմանությամբ ստեղծում այն տպավորությունը՝ թե տողը բաժանվում է համաչափ ու համազոր կիսատողերի:

Իմ ապրած կյանքը | խաոն ու երկար էր, ... a ..... b
Ծանր ընթանում էր | ամեն մի քայլը, ... b ..... a
Ջար էր ասոխը, | երկինքը քար էր, ... a ..... b
Հեռու, հեռու էր | աստղերի փայլը: ..... b ..... a

Կիսատողերի և տողավերջի հանգերի սխեմայից պարզ երևում է չափական նվազագույն միավորի՝ կիսատողի, համաչափ ու ներդաշնակ դասավորության կարգը: Այսպիսի դեպքերում նա երբեմն ձգտում է ավելի ճոխացնել ու հարստացնել հանգային դաշնակը՝ խորացնելով հանգակցվող բառերի նեցուկի նույնատիպ հնչյունների թիվը:

Այսպիսի բանաստեղծությունները ենթադրում են շարահյու-

33 Հ. Սահյան, Պոեզիան կօգնի մարդուն, «Գրական թերթ», 1972, № 18:

սական, հնչերանգային ու չափական հատույթների համընկնում, իսկ դա կատարվում է ենթագիտակցության մեջ խոսքի տարբեր բաղադրիչների միաժամանակյա տրոհմամբ ու կազմավորմամբ։ «...Քնարական բանաստեղծության կոմպոզիցիան ենթադրում է և՛ հնչյունաբանական, և՛ շարահյուսական, և՛ թեմատիկ նյութի միաժամանակյա օրինաչափ մասնատում»[34],— գրում է վ. Ժիրմունսկին։ Հակառակ դեպքում, այսինքն այդ բաղադրիչների անհամընկնելիության ժամանակ, կառաջանա մասերի անհամաչափություն, կվերանա նմանությունը և կկորչի, կխաթարվի երգեցիկ-մեղեդային հնչերանգը։ Սահյանի պոեզիայում միշտ էլ պահպանվում է մասերի այդ համաչափ դասավորությունը։ Այսպես.

... Քարե մրրիկ է ու քարե բուք է,
Քարե բողոք է ու քարե բերդ,
Քարե շեփոր է, քարե թմբուկ է,
Քարե թափոր է, քարերի երթ...

(«Ուր որ նայում եմ»)

Այս բանաստեղծության մեջ ամեն կիսատող ինքնուրույն պատկեր է, ունի իր շարահյուսական, հնչերանգային առանձին կառուցվածքը, միաժամանակ, ամեն կիսատող իր կառուցվածքով նման է մյուսին, որով և ստեղծվում է խոսքի համաչափ, համանման դասավորություն, որն էլ իր հերթին պայմանավորվում է բանաստեղծության երգեցիկ-մեղեդային բնույթը։

Սահյանի պոեզիայում խոսքի ռիթմի կազմավորման գործում հատկապես կարևոր նշանակություն ունի բանաստեղծական տունը։ Տունը ռիթմական ամենամեծ միավորն է, որը, ինչպես նշում են մասնագետները, ստեղծվում է հանգային կապակցությունների որոշակի հերթագայությամբ, տողաչափերի կայուն դասավորությամբ և ռիթմիկ-հնչերանգային ամփոփվածությամբ[35]։ Տունը բանաստեղծության իմաստային և կառուցվածքային ամենամեծ հատույթն է, որի մեջ ռիթմական գործոնները դրսևորվում

[34] *В. Жирмунский*, Композиция лирических стихотворений, П-бг, 1921. стр. 7.

[35] *Այս մասին տե՛ս Б. В. Томашевский*, Стих и язык, М.—Л., 1959, стр. 206—211.

են իրենց դուպակցվող, մեկը մնկին համընկնող կապերով ու շարակարգությամբ։ Բանաստեղծական տների մեծամասնությունը հաճախ համընկնում է ռիթմական մեկ լրիվ պարբերության հետ։ Ռիթմական պարբերության հատկացությունը գործում է կանոնավոր, փակ, համաչափ կառուցվածքի բանաստեղծություններում և դրա տակ հասկացվում է ռիթմական բոլոր առկա գործոնների, տարրերի ողջ փոխպլեքտի մեկ անանջատ ամբողջությունը կամ ռիթմական շարժման մեկ լրիվ ալիքը։ Ռիթմական պարբերությունը միշտ կազմված է լինում ռիթմական կիսապարբերություններից։ Ռիթմական պարբերություն հատկացության անհրաժեշտությունը զգացվում է այն դեպքում, երբ տունը չի համընկնում ռիթմական գործոնների ամբողջությանը կամ ռիթմական շարժման մեկ լրիվ ալիքին և դա հատկապես հոծ կառուցվածքի բանաստեղծական գործերում, ուր չկան բացատներ, որոնք տնատման պայմանական աղդանշաններ են։ Ասվածը կոնկրետացնենք միայն երկու դեպքի քննությամբ։ Սահյանի մոտ հանդիպում են եռատող այնպիսի հատուկներ, որոնք համընկնում են մեկ բանաստեղծական տանը, բայց ոչ պարբերությանը. դրանք կիսապարբերություններ են, որոնց երկու կից խմբավորումները ստեղծում են մեկ լրիվ պարբերություն.

Ժայռից մասուր է կաթում,
Կարմիր սարսուռ է կաթում.
Ջորում մշուշ է։

Առուն մասուր է տանում,
Կարմիր սարսուռ է տանում.
Ի՞նչ էլ աշխույժ է։
(«Ժայռից մասուր է կաթում»)

Որպեսզի ստեղծվի ռիթմական պարբերություն, պետք է ռիթմական տարրերը կապակցվեն իրար, համընկնեն, այստեղ մշուշ է հանդարտուը իր կապը ստեղծում է հաջորդ տան մեջ աշխույժ է համահունչ բառաձևով։ Եվ բացի դա երրորդ տողերի կապի միջոցով ամփոփվում է նաև չափը։ Ռիթմական պարբերությունն այս դեպքում ձևավորվում է միայն երկու առանձին, ինքնուրույն տների միավորումով։ Եռատող կառուցվածքի այս տիպը շատ բնորոշ է

Սահյանի պոեզիային։ Սահյանը առատորեն օգտագործում է նաև այսպիսի եռատող հատույթների հաճախակցված ձևեր, որոնք ստեղծում են վեց տողանի բանաստեղծական տներ։ Այս դեպքում տունը և ռիթմական պարբերությունը համընկնում են։

Երկրորդ դեպքն այն է, երբ մեկ ամբողջական տունը կարող է տրոհվել երկու կիսապարբերությունների։ Դա հատկապես հանդիպում է aabb հանգակցման կարգ ունեցող գործերում, որոնք բաժանվում են aa||bb մասերի։

Աղբյուրներ իմ, աղբյուրներ, շատ եմ եկել ձեզ այցի
Մութ վիհերի եղերքով, կածաններով քարայծի,
Ձեր ակունքներն եմ գտել ժեռ քարերի արանքում
Եվ խմել եմ խոնարհված ձեր նեկտարը կում առ կում։

(«Աղբյուրներ»)

Ձևական առումով այսպիսի բաժանումը հիշատ է, սակայն դա չպետք է ծայրահեղացնել, որովհետև տողերի մեջ մեծ մասամբ պահպանվում է իմաստային սերտ կապ, որի հետևանքով խոսքի հնչերանգը չի ամփոփվում երկրորդ տողում, այլ շարունակվում է մինչև վերջ։ Նման բաժանումները հնարավոր են միայն այն դեպքում, երբ բոլոր տողերն ունեն չափական նույն կառուցվածքը, հակառակ դեպքում ռիթմական պարբերություններ չեն ստեղծվի։

Սահյանի պոեզիան հարուստ է խոսքի կառուցվածքային տարբեր տարրերի կրկնություններով։ Ամենամեծ կրկնվող միավորը այս առումով բանաստեղծական տունն է, որի ներքին ռիթմական կազմություն ընդհանուր և մնացած բոլոր տների համար։

Կրկնության հաջորդ մեծ տիպը կրկներգն է։ Այս տիպի կառուցվածքը հատկապես բնորոշ է երգային տեքստերին և ժողովրդական երգերին։ Այս մասին վկայություն ունի Վ. Ժիրմունսկին. «Կրկներգը ժողովրդական-երգչախմբային կատարման բնորոշ յուրահատկությունն է։ ...Հատկապես ժողովրդական երգչախմբային երգային ստեղծագործության բազայի վրա մենք պետք է ուսումնասիրենք կրկներգը՝ իր տարբեր ձևափոխություններով»[36]։

[36] *В. Жирмунский*, Композиция лирических стихотворений, П-бг, 1921, стр. 56.

Սահյանի պոեզիայում կրկներգը հանդիպում է թե բանաստեղծական տների արանքներում («Ախր ես ինչպես»), թե տներին ձուլված՝ կազմելով նրանց վերջին մեկ երկու տողերը.

Իրար բաշից կախված սարեր,
Աստծո փեշից կախված սարեր,
Բարձրիկ սարեր, քաղցրիկ սարեր,
Սարեր, ձեզ ի՞նչ ասեմ։

(«Սարեր»)

Կրկներգի դեր այստեղ կատարում են ոչ միայն չորրորդ նույնանման տողերը, այլև երրորդ տողերը։

Սահյանի պոեզիայում տարածված է կրկնության այն տիպը, երբ միևնույն արտահայտությունը համաչափորեն օղակում է բանաստեղծական տունը սկզբից և վերջից։ Մեծ մասամբ օղակող միևնույն տողերը հանդիպում են բանաստեղծության գրեթե բոլոր տներում (օրինակ՝ «Հոգնել եմ արդեն»)։ Կրկնության մյուս տիպերից կարելի է նշել բառերի կրկնությունը, որն ունի դասավորության տարբեր ձևեր։ Միաժամանակ այդ դասավորությունը բառամթերքի այլ կազմով ընդհանուր է մյուս տների համար։ Այսպիսի կրկնությունները ևս լայն կիրառություն ունեն նրա պոեզիայում։ Նման դեպքերում կրկնվող բառերը կարծեք դառնում են այն իլիկը, որի շուրջ մանվում, հյուսվում, փաթաթվում են նրա խոհերն ու տրամադրությունները։ Կրկնվող բառը դառնում է հուզական-զգացմունքային, իմաստային կենտրոն, որը կառավարում է խոսքի ընթացքը.

Տարինե՜րս, տարինե՜րս,
Ո՞ւր մնացին
Կանաչ-կարմիր,
Սև, սպիտակ տարիներս,
Իմ սառն ու տաք
Ծուռ ու շիտակ
Տարինե՜րս, տարինե՜րս։

(«Տարիներս»)

Սահյանի հիմնական յուրահատկությունն այսպիսի կրկնակներ ստեղծելու մեջ այն է, որ նա կրկնվող տարրերի դասավորությունը շատ է կայունացնում և նույնությամբ պահպանում ամբողջ բանաստեղծության մեջ։

Սահյանի պոեզիայում ժողովրդական երգերի մոտիվներն հիշեցնող ինչ-որ բան կա։ Այդ առնչությունն անմիջականորեն չի կարելի ցույց տալ։ Ուղղակի ժողովրդական մտածելակերպի որոշ տարրեր ներծծվել են նրա խոսքի մեջ, ձուլվել, խառնվել ստեղծագործական այլ երակների հետ, կորցնելով իրենց տեսանելի ակունքը։ Ժողովրդական երգերի հետ Սահյանի պոեզիան մերձեցնող կետերից մեկը նրա գործերի մեծամասնության մեջ օգտագործվող պատկերի անպաճույճ, պարզ կառուցվածքն է, մի բան, որը ընդհանրապես բնորոշ է բանահյուսությանը։ Դրա հետ սերտորեն առնչվում է պատկերի ռեալիստական կառուցվածքի հարցը։ Սահյանը մտքի վերացարկումով խոսքի նոր ու անսովոր կոնստրուկցիաներ ստեղծելու հակում չունի։ Նրա պատկերները շատ են առարկայական, շատ են բնական, անգամ տեսանելի։ Լև Օզերովը Սահյանի մասին այսպիսի տողեր ունի. «Դուք խոսքի նկարիչ եք»,— գրում է նա և անդրադառնալով Սահյանի այս տողերին.

Սարի ստվերը փարվում է ժայռին,
Ժայռի ստվերը ծառին է փարվում։—

ավելացնում,— դա ես տեսնում եմ։ Դրանք բառեր են, որ թղթից պետք է փոխադրվեն կտավի վրա։ Այնպես, ինչպես Ձեր մյուս տողերը»։ Իսկ քիչ հետո մեկ այլ առիթով նշում է. «Վերադարձի» մեջ ինձ գրավեց մասրենու ստվերը. «Կարկատանաձև ստվերն է կախվել կճուճի չեչոտ այտերի վրա»։ Սա հալյուցինացիայի չափ տեսանելի է»[37]։

Ժողովրդական երգերի մեջ ևս, ինչպես Սահյանի պոեզիայում, խիստ ընդգծվում են հնչերանգով կայունորեն սահմանապատվող «իսատողերն ու տողերը։ Այդ երգերը տողամիջում և տողավերջում շատ դեպքերում ամրապնդվում են նաև իգական հան-

37 Լև Օզերով, Նամակ Համո Սահյանին, «Սեղամ, բացվի՛ր...» գրքում, 1972, էջ 269—270։

պերի հնչեղությամբ: Այս երկու կարևոր հանգամանքները խիստ ընդգծում են Սահյանի պոեզիայի կառուցվածքային նմանությունները ժողովրդական երգերի հետ: Այս ամենին պետք է ավելացնել նաև կրկներգի օգտագործման յուրահատկությունները, մի բան, որը, ինչպես նշվեց, դարձյալ ժողովրդական բանաստեղծությանն հատկանշական տարր է:

«Ընթերցողն ինձ հանդիմանում են... որ ես հավատարիմ եմ մնում մեր ազգային պոեզիայի ավանդներին, որ իմ բանաստեղծություններից ժողովրդական բանահյուսության հոտ է գալիս: Իսկ ես դրա մեջ ոչ մի վատ բան չեմ տեսնում»[38]*,— ասում է Հ. Սահյանը:*

7

Եթե փորձենք տարրալուծել 40-ական թվականների Գ. Էմինի ստեղծագործությունը և որոնել սնման աղբյուրներ, ապա, առաջին հերթին, կզգանք Ե. Չարենցի, որոշ չափով և Վ. Տերյանի ներկայությունը: Չարենցը նրա համար եղավ չափածո խոսքի գաղտնիքներին տիրապետելու առաջին ուսուցիչը: Էմինը փորձեց հենվել բանաստեղծության ասպարեզում 30-ական թվականներին Չարենցի ձեռք բերած նվաճումների վրա, որով իր մեծ նախորդը փորձեց բանաստեղծության դասական կառուցվածքը թոթափել ժամանակի ընթացքում կայունացած կաշկանդումներից, խոսքը ազատել ձևի ստրկացումից և ամեն ինչ դնել բնական ուղու վրա: Էմինի բանաստեղծական անհատականությունը ձևավորվեց այս առողջ մթնոլորտում: Դասական կառուցվածքի մեջ նա կարողացավ հասնել բառաղուզորդումների այնպիսի դաստավորության, որով հակադրվում էր քնարական պոեզիայի այն որակին, որն այդ տարիներին գերիշխում էր դեպի աշուղականության ծանծաղուտը: Կանոնավոր չափերի ազատումը նույնահունչ տողաղուզորդումների պարտադիր աքցանից, հնչյունական ճնշող դաշնակի հաղթահարումը՝ խթանող ազդակ հանդիսացան բառի, պատկերի ազատ օգտագործման համար:

Էմինի այս շրջանի գործերում կարևոր տեղ ունի նաև համա-

38 Հ. Սահյան, *Պոեզիան կօգնի մարդուն*, «Գրական թերթ», 1972, № 18:

չափ, երգնիկ կառուցվածքի ռիթմիկան։ Այս կետում է, որ Տերյանի անվան հիշատակումը դառնում է անհրաժեշտություն։ Տերյանը տաղաչափության վանկա-շեշտական համակարգի կիրառումով, հատկապես եռավանկ ոտքերով անթերի երաժշտական ռիթմ ստեղծելու հարցում հասավ կատարելության և մնաց որպես ուղենիշ։ «Նախաշավիղ»-ում, «Նորք»-ում էմինը կատարեց նման փորձեր, և արդյունքը հաջող էր («Նախատինք», «Գարնանային», «Պոետ», «Անդորրություն», «Արուս Ոսկանյանի դպրոցի առաջ», «Երկինքն ու երկիրը» և այլն)։ Հատկապես քնարական բանաստեղծություններում տաղաչափական նման ձևը ստանում է անփոխարինելի արժեք։

40-ական թվականների վերջերին, 50-ական թվականներին քննադատությունը հատկապես շատ է անդրադառնում Գ. էմինի ստեղծագործությանը, նշելով, որ նա գտնվում է նոր ձևերի, նյութի գեղարվեստական լուծման նոր հնարանքների որոնման ճանապարհին։ Հատկապես վեճերի տեղիք տվեց նրա «Նոր ճանապարհ» ժողովածուն։ Վիճաբանության ծայրը սկիզբ էր առնում այն բանից, որ էմինը խախտում էր բանաստեղծական նախապես կայունացած շրջանակների հավասարակշռությունը, բերում պատկերային նոր մտածողություն, փորձում այն մարմնավորել անսովոր ձևերի մեջ։ Այդ նոր համարվող հատկանիշների նվաճման միտումը բնականաբար բերում էր իր դժվարությունները, երբեմն նույնիսկ հանգեցնում մոլորությունների։ Թերևս այդ էր պատճառը, որ Ս. Աղաբաբայանի և Հ. Թամրազյանի կարծիքները կրում էին սուր բնույթ։ Մասնավորապես էմինի կիրառած տաղաչափական ձևերի մասին նրանք գրում էին. «Նրա առանձին բանաստեղծությունների կառուցվածքն ու բովանդակությունը արհեստական են, չոր, զուրկ թարմությունից, շնչից, կյանքի սրությունից։ Հանգավորումը էմինի մոտ մոնոտոն է, միակերպ, ականջի համար տհաճ, որը հաճախ վեր է ածվում պրոզաիզմի»[39]։ Իսկ խոսակցությունն ամփոփող խմբագրական հոդվածում այս կարծիքն այնքան է ծայրահեղաց-

39 Ս. Աղաբաբյան, Հ. Թամրազյան, Նոր ճանապարհի համար, «Գրական թերթ», 1949, № 31։

վում, որ դրանում դժվար չէ նկատել պոեզիայի յուրահատկությունները համահարթելու սխալ միտում. «Էմինը հետևողականորեն չի կիրառում տաղաչափական որևէ սխեմա և շատ թե քիչ կուլտուրական հանգս-բանություն: Երբեմն նա խախտում է ռիթմը և դործածում «ասոնանսային» հանգեր: Դա նորաձևություն չէ, դա հին ֆորմալիստական «անփութություն» է, որով մի ժամանակ պոետիան քանդում էին Ֆուտուրիստներն ու նրանց հայ էպիդոնները»[40]:

Ի՞նչ էր կատարվում իրականում, ինչպե՞ս էմինը կարողացավ նման ըղձիւ հաղորդել դրական կյանքին: Բանաստեղծական այն դավանանքը, որ ըղձից նրան մտածելու նոր ճանապարհների մասին, դրսևորվեց առաջին հերթին որպես բողոք ջրիկ, ծամծմված, «բարևագրի» պես հնամաշ պոեզիայի դեմ: Էմինը ցանկանում էր դեն նետել պատկերային մտածողության հնացած ձևերը, փորձում խոսքը մարմնավորել նորովի, խախտել իշխող հավասարակշռությունը և ստեղծել նոր վիճակ: Սակայն ձևական առումով այս միտումների իրագործումը չունենալ նոր դրսևորում, այլ վերակոչվեցին նախկինում այլոց և իր կողմից կիրառված հնարանքները: Նախ, նա փորձեց բանաստեղծական խոսքը դուրս բերել երգեցիկ, հանդարտ, նվագուն ռիթմական հունից, նրան հաղորդել խոսակցական կենդանի հնչերանգ: Այդ պատճառով խոսքի չափական ռիթմը նա հիմնականում կառուցեց վանկա-շեշտական տաղաչափության հնարանքներով՝ կիրառելով նռավանկ անապեստ-ամֆիբրաքոսյան ոտքերի խառը դասավորություն, չպահպանելով շեշտերի տեղադրման կայուն կարգ: Բանաստեղծության խոսակցական տրամադրությունը բնականաբար իրենով պայմանավորեց մոտավոր, ասոնանսային հանգի առատության երևույթը, իսկ վանկա-շեշտական տաղաչափության համակարգը, մասնավորապես ամֆիբրաքոսյան ոտքերի օգտագործումը, շատ ավելի հաճախակի դարձրեցին իսկական հանգի առկայությունը: Տաղաչափական այս առանձնահատկություններն ունեն հին կիրառություն: Եթե էմինի վանկա-շեշտական կառուցվածքի բանաստեղծությունները սկզբնական շրջանում որոշ տպավորություն ունեին Տերյանի պոեզիա-

40 Տե՛ս «Գրական թերթ», 1949, № 40:

յի հետ, ապա այս ընթացքում նա գրեթե լրիվ հեռանում է Տերյանից, որովհետև Տերյանը վանկա-շեշտական համակարգի կիրառումով հասնում էր խոսքի անթերի նվագայնության, իսկ Էմինը տաղաչափական այդ հնարանքները ծառայեցնում է ասելիքի խոսակցական հնչերանգի ավելի ընդգծմանը: Ի հակադրություն անդամավոր կառուցվածքի, այստեղ տաղաչափական կարևոր գործոն է դառնում ոտքը, որի ռիթմական շարժումն ավելի հատու է ու արագընթաց, բացի այդ, խոսքի ռիթմը կազմակերպելու անհամեմատ զգալի դեր ունի նաև շեշտը՝ տեղադրման փոփոխական և կայուն դիրքերով: Տաղաչափական այդ համակարգի կիրառումով Էմինը գրեց բավականին հաջող գործեր: Վերցնենք «Բալլադ ձկնորսի մասին» բանաստեղծությունից մի հատված:

Երգում էր ձկնորսն ու հիշում իր հին տունը.
«Թողե՛լ եմ ու եկել մուլքե՛րս...».
Բայց լուռ է սինյորը. հայացքը ժպտում է,
Թեև թա՛ց են կապույտ աչքերը:
— Երգո՞ւմ ես:
— Երգո՛ւմ եմ,
— Ի՞նչ ազգ ես:
— Ե՞ս... Հա՛յ եմ:
— Գաղթո՞ղ ես...
— Է՛հ, քե՛զ ինչ. գաղթե՛լ եմ...
Բայց այնպե՛ս է խոսում՝ կարծես քո եղբա՛յրն է,
Եվ նո՛ւյնն են երկուսիդ բախտերը...
— Շա՞տ մնռան...
— Թիվ չկա՛:
— Ջերոնցի՞ց...
— Բոլորը...
— Իսկ որտեղ քայլեցին հայերը...
— Է՛, ես ի՞նչ իմանամ. ճամփեքը ոլոր են,
Եվ մոլոր՝ պանդուխտի քայլե՛րը...

Բանաստեղծությունը կառուցված է հիմնականում եռավանկ միջաշեշտ ոտքերից՝ ամֆիբրաքոսներից, որոնք առաջացնում են

12,9 հաջորդականությամբ տողեր: Տողերում իշխում է 2 : 5 : 8 : 11 հերթականության վանկերի շեշտումը, թեև շատ հաճախ կան նաև խախտումներ: Տվյալ վանկաչափի միավորների խառը կիրառումով էմինին հաջողվել է հասնել նյութի վերարտադրման կենդանի, խոսակցական հնչերանգի: Տողի ռիթմական միությունը ներքուստ բաժանվելով եռավանկ ոտքերի՝ նպաստում է խոսքի դինամիկ զարգացմանը: Դա բնորոշ է բանաստեղծության չծավալվող ասելիքի համար, այս դեպքում ամեն բառ ձգտում է վերածվել ռիթմական շարժման մեջ մտնող համաչափ, ինքնուրույն միավորի:

Բանաստեղծության գրեթե բոլոր հանգերն էլ իգական են: Կան բանաստեղծություններ, որոնք ամբողջությամբ գրված են իգական հանգերով («Տնքստիլ գործարանում», «Ջրույց վեներայի հետ»), իսկ շատ ու շատ գործերում իգական հանգերը խիստ գերիշխող են («Իմ գործը», «Պարարքը», «Անցորդները», «Ձևոքը» և այլն): Թևևս իգական հանգերի նման հաճախադեպ օգտագործումն էր պատճառը, որ ժամանակին դրանք որակվեցին միակերպ ու տհաճ: Ինչ խոսք, որ իգական հանգի օգտագործումը հայերենում ստեղծում է հնչյուն հանդարտություն, որից էժանագին, ավելորդ չարչարանքից խուսափելու տպավորություն կարող է ստեղծվել: Սակայն վանկա-շեշտական կառուցվածք ունեցող բանաստեղծությունների համար իգական հանգի առկայությունն արդարացվում է: Իսկ հնչման միակերպությունը խզելու նպատակով նա փորձում է բազմաձայն դարձնել նեցուկի դաշնակը, ինչպես, օրինակ, հետևյալ դեպքում. ասում են–վազում է, ոնմիեր են–կոմիերը, ամիս է–գալիս եմ, այրում է–ճայում է, զարկերը–փառերը, իզուր է–ուզում է և այլն: Եռավանկ միջաշեշտ ոտքերը ունենում են իգական կազմություն, այդպիսի ոտքերի կիրառությունը էմինի այս շրջանի պոեզիայում իշխող է, ահա դրանով էլ պետք է բացատրել իգական հանգի առատությունը:

Տաղաչափական վանկական համակարգի գործերում էմինը երբեմն ստեղծելով անդամի չափական փակ միության ներքին կիսումներ՝ 12/6+6/, 10/6+4/, /4+6/ սխեմաների օգտագործմամբ, հասնում է խոսքի դգալի ճկունության: Այսպես, քիչ չեն դեպքերը, երբ 6 վանկանի անդամը ձեռք է բերում 3+3 եռավանկ բաժանում.

Ես սիրում եմ բոլոր լեզունե՛րը մարդկանց, 1 2=6/3+3/+6/3+3
Ես սիրում եմ մարդո՛ւն, մարդկայի՛նը. 10=6/3+3/+4
Ես չգիտեմ, թե ինչ սատանա ու Աստված, 12=6+6/3+3/
Կամ չգիտեմ թե ո՞ր, ո՞ր կայե՛նն է, 10=6+4
Որ դրդել է տարբեր լեզուներով խոսել... 12=6/3+3/+6

Սա այն դեպքն է, երբ տաղաչափական երկու համակարգերը (վանկական, վանկա-շեշտական) փոխներթափանցվել են իրար մեջ, ստեղծելով համադրական մի ձև, որի մեջ դրսևորվել են թե՛ վանկական համակարգի չափական անդամավոր և թե՛ վանկա-շեշտականի ներքին ոտանավոր բաժանման ռիթմական յուրահատկությունները: Բանաստեղծական նման որակը ծնունդ է առել տաղաչափական երկու սկզբունքների համաձուլվածքից:

Նշելի է այն հանգամանքը, որ իզական հանգեր էմինը առատորեն կիրառում է նաև վանկային-անդամավոր կառուցվածք ունեցող գործերում, որոշ դեպքերում առաջացնելով ներքին հանգով անջատված կիսատողեր, որոնք ձեռք են բերում չափական բաժանումները որոշակի տեղերում ամրացնելու, հատածներն ընդգծելու, արտահայտչական դաղարը խիստ կայունացնելու, այդ բոլորով հանդերձ ռիթմը մեծապես կարգավորելու հատկություն: Իգական ներքին հանգի առկայությունը հատկապես զգեսավոր հատածի մոտ (շատերը ներքին հանգը գնահատում են սոսկ այդ պայմանով. «...ներքին հանգը արժեքավոր է միայն այն դեպքում, երբ հիմնվում է հատվածներից մեկի վրա»[41]), շատ կարևոր դեր է կատարում խոսքի ռիթմական համաչափությունը ուժգնացնելու, կիսատողերի ռիթմական արժեքը մեծացնելու գործում: «Առանց քեզ» բանաստեղծության մեջ ներքին հանգի այդ նշանակությունը ցայտուն դրսևորում ունի: Այս հնարանքը սովետահայ բանաստեղծներից առավել չափով կիրառում են էմինն ու Սահյանը:

Օրենքն այսպե՛ս է, այսպե՛ս է կարգը՝
Իբրև «Այս դո՛ւ ես, այս էլ՝ քո կյա՛նքը.
Լավ է, թե վատ է, լիքն է, թե սխն է,—
Ա՛յս է քո բախտը, ա՛յս է բաժինդ...»:

---

41 *Вилдрак, Ж. Дюмель, В. Шершеневич,* Теория свободного стиха, М., 1920, стр. 13.

Հաջորդ գրքերում՝ «Խոսի՛ր, Հայաստան» (1952), «Որոնումներ» (1955) մեծ մասամբ կրկնվում են Հայտնի գործերը, իսկ նոր բանաստեղծությունները իրենց տաղաչափական յուրահատկություններով համընկնում են հիշյալ կառուցվածքային ձևերի հետ։

Էմինի վերոհիշյալ ժողովածուներում զգալի է չափածո խոսքի պատկերային հյուսվածքի ազատ զգացողություն։ Պահպանելով ռիթմական կոմպլեքսի գրեթե բոլոր բաղկացուցիչ տարրերի կանոնավորությունը, նա, միաժամանակ, կարողանում է խոսքն ազատել ձանձրալի միապաղաղությունից։ Զգացումն ու ասելիքը նա չի սահմանում առաջին տողի ռիթմական իներցիային, այդ ասելիքը միշտ էլ գերիշխում է ռիթմական շարժման վրա։ Էմինն իր խոսքի մեջ ներմուծում է գեղարվեստական մտածողության նոր տարրեր։ Նախ, թուլանում է ասելիքի լարվածությունը, պատումը ձևոք է բերում բնական հնչերանգ, համեմատություններն ու փոխաբերությունները նվազում են, իշխում են պատմողական, խոսակցական լեզվին ավելի բնորոշ միջոցները։ Նման մոտեցումն իր տրրական ազդեցությունն է թողնում չափածո խոսքի ամբողջ կառույցի վրա՝ սկսած հղացումից մինչև իրագործում՝ ընդգրկելով բառի ընտրության, պատկերի ստեղծման, տաղաչափության ձևավորման նրբերանգների լրիվ կազմը։ Էմինի բանաստեղծության ծնունդն սկսվում է իրական, կոնկրետ, որևէ պահի ընկալումից։ Երևույթի արտաքին-նկարագրական վերարտադրումը խորթ է նրան, նա փորձում է թափանցել խորքերը և այդ ամենն արտահայտել զգայական վերացարկմամբ։ Նյութի հոգեբանական լուծումը նրա մոտ ունի սեփական ապրումի հենք և միշտ էլ ստանում է ինքնուրույն դիմագիծ՝ քիչ նյարդային, սակայն զսպված։

Էմինի հետագա «Երկու ճամփա» և «Քսաներորդ դար» գրքերում կանոնավոր վանկա-շեշտական կառուցվածքի գործերի հետ մեկտեղ զգալիորեն աճում է բաց-շղթայաղերծ կառուցվածք ունեցող բանաստեղծությունների քանակը։ Բանաստեղծության այդ տիպը տնօրինող է հատկապես «Քսաներորդ դար»-ում և նույնիսկ, երբեմն-երբեմն, այդ գրքի որոշ գործերում նկատվում են ազատ բանաստեղծության նշույլներ։ Անցումը բաց-շղթայազերծ կառուցվածքի հիմնականում դրսևորվում է «Երկու ճամփա» գրքի

«Լեռան ճամփա» բաժնում։ Անցումը կտրուկ և պատահական երեվույթ չէ, դա խոսքի պատումի բնական արտահայտչականության ուժեղացման հետևանք էր։

Էմինի այս բնույթի գործերում հանգի առկայությունը երբեմն հաճախակի է և նույնիսկ հաճախականության մեջ՝ համաչափ, իսկ ընդհանուր առմամբ, թեև հանգ միշտ էլ կա, այնուամենայնիվ, այն ունի խառը, պատահական դասավորություն և անկանոն հնչեղություն, դրա հետ մեկտեղ շատ են նաև չհանգավորված տողերը։ Կան դեպքեր, երբ ամբողջ ստեղծագործության մեջ տարբեր հատվածներում անկանոն հաջորդականությամբ կրկնվում է նույն հնչյունախումբը՝ ստեղծելով միատեսակ գլխավոր հնչյունական կապակցումներ։ Խոսքը ամբողջության մեջ կապակցելու դերը կատարում է գլխավոր հնչյունական չղթան, իսկ երկրորդականը դործում է ավելի կարճ սահմաններում։

Քունս չի՞ տանում
Անձրևաջուրը մաշված տանիքից
Կաթում է ո՛չ թե ժանգոտ դույլի մեջ,
Այլ... իմ ուղեղի՛,
Եվ միտքըս դեպի
Խարխուլ շենքերի
Ու խուլ վշտերի
Կողմե՛րը տանում.

Քունս չի՞ տանում...

Անձրևն այս գարնան
Թունավոր է ու մա՛հ է խոստանում
Ոչ միայն հեռու
Հիրոսիմայում,
Այլ այս մայթո՛ւմ,
Այս այգեստանո՛ւմ...
(«Անքնություն»)

Բանաստեղծությունը երկար է, դուրս մնացած հատվածները ևս կառուցվածքով ոչնչով չեն տարբերվում մեջբերվածից։ Ամբողջ ստեղծագործությունը կառուցված է ում վերջավորություն ունեցող

172—20

բառերով, որոնք շատ դեպքերում համահունչ են նաև ներքին բազաձայններով, որի հետևանքով ստեղծվում է անում կրկնամասը՝ այսպես՝ տատուտ—տատուտ—տատուտ—խոտատուտ—Հիրոսիմայում—մայրում—այգեստանում—տատում—հետուտում—սլանում—տատուտ—պայրում—համբուրում—նայում—ատում—սլանում—տատուտ—տատուտ—եղնում—ծառատուտ—ջանում—ատում—տատուտ—հատում—հատկանում—տատուտ—խոտատուտ—տատուտ:

Այս տիպի բանաստեղծություններին բնորոշ է մի հատկանիշ ևս, որ դրսևորվել է հիշյալ բանաստեղծության մեջ: Դա կրկնվող որևէ արտահայտության առկայությունն է (այստեղ անընդհատ՝ «Քունս չի տանում»), որը դառնում է ասելիքի միջուկը, այն գլխավոր իմաստային նախադասությունը, որն աստիճան առ աստիճան նոր դիտարկումներով, հոգեվիճակի նոր երանգների դրսևորմամբ բացահայտում է բանաստեղծին: Այդ արտահայտությունները դառնում են այն գլխավոր թեման, որի շուրջը իմպրովիզացիայի ձևով ծավալվում է բանաստեղծի ասելիքը: Այդ արտահայտությունները ստանում են իմաստային և կառուցվածքային առանցքի նշանակություն՝ կազմակերպելով ամբողջ բանաստեղծությունը: Խոսքի կառուցման նման առանձնահատկություն արձանագրվեց նաև Պ. Սևակի մոտ («Աշխարհին մաքրություն է պետք»): Հարկ է նշել, որ դա բնորոշ է բանաստեղծության բաց-շղթայազերծ կառուցվածքային տիպին և ամեն մեկի մոտ ունեցած յուրահատկություններով հանդերձ, ունի նաև ընդհանուր գծեր: Փաստորեն դա կրկնակ է, որի վրա էլ ձևվում է բանաստեղծությունը իր իմաստային և կառուցվածքային առանձնահատկություններով:

Գ. Էմինի մեկ-երկու գործերում նկատվող ազատ բանաստեղծության տարրերի առկայությունը հետաքրքիր է այնքանով, որ նկատելի է դառնում խոսքի աստիճանական զարգացման ընթացքը կանոնավորությունից՝ ազատություն: Դրա հիմքում ընկած է ռիթմական կայուն գործոնների հաղթահարման միտումը, որը պայմանավորված է խոսքի պատումի բնույթով, իսկ ռիթմի կանոնավոր ներդաշնակության ձգողական ուժից պոկվելն այնքան էլ հեշտ գործ չէ: Համանման կրկնություններն ու համաչափ շարժումը ձգում, քաշում են բանաստեղծին, երբեմն անհնար է դառնում

պոկվել այդ համաչափ ռիթմի ձգողական ուժից, մանավանդ, երբ արդեն ձևավորվել է ռիթմական առաջին պարբերությունը: Այդ ձևավորված պարբերությունը ճնշման պարտադրանքով սոխում է խոսքի հաջորդ ընթացքը գցել իր հունի մեջ, և այդ հունից դուրս գալը դառնում է անհնար: Դժվար է, շատ դժվար է կանոնավոր ռիթմներին վարժվելուց հետո ազատ բանաստեղծություն գրելը:

Էմինի պոեզիայում ազատ բանաստեղծության առկայության վաստան առաջինն արձանագրեց Պ. Սևակը:

Անդրադառնալով Էմինի «Ես ուզում եմ» բանաստեղծությանը՝

Ես ուզում եմ խոսքե՛ր դրել անձրևի երաժշտության համար.
Հանդավորե՞լ եմ ուզում աշնան քամին.
Ուզում եմ նվագել այն ե՛րգը,
Որ խշշում են աշնան ծառերը,
Եվ... բերանացի՛ անել ջրի կարկաչը...

նա գրում է «...եթե հմուտ ընթերցող ես, չես կարող չզգալ, որ այս բանաստեղծությունը մի տեսակ առանձնանում է ամբողջ ժողովածուից: Ես բացատրեմ այդ «մի տեսակը»: Նախ՝ Էմինն իր կյանքում առաջին անգամ գրել է անհանգ բանաստեղծություն: Ապա՝ դարձյալ առաջին անգամ, մինչև իսկ չի պահպանել չափկշռույթը՝ ստեղծելով ոչ միայն սպիտակ, այլև ազատ ոտանավոր: Սրանք բանաստեղծության արտահիմն տարբերակիչներն են, որոնք, սակայն պայմանավորված են ներքին դրդապատճառներով: Իսկ այդ դրդապատճառներն այլ բան չեն, քան գիտակցումը այն անհրաժեշտության, որ պիտի մոտիվացնել ներքին բարդություններ»[42]: «Ներքին բարդություններ մոտիվացնելը» դրսևորվում է որպես բանաստեղծական համարվող պայմանականությունների, վերադիր օրենքների հաղթահարման միտում:

Այս բանաստեղծությունը չի կարելի լրիվ սպիտակ համարել. հանգային հնարավոր, պատահական համակցումներ, այնուամենայնիվ, կան, իսկ տողաչափերն ազատ են (ներքին որոշ կանոնավո-

42 Պ. Սևակ, *Այն տարիքում, երբ...*, «Սովետական գրականություն», 1963, № 6:

բություններ ստեղծվում են նոճավանկ ոտքերի առկայությամբ, բայց դրանք չափը կարդավորելու ուժ չունեն)։ Այս բնույթի են նաև «Հին լուսանկարի առջև», «Վայ ինձ» բանաստեղծությունները, կան նաև մեկ երկու օրինակներ («Ես խոսում էի...»), որոնցում նկատելի են կայուն չափերից դուրս գալու փորձեր, սակայն, երբ հենքում ձևավորվում է որևէ չափ ու կշռույթ, այդպիսի տողերը ոչ այնքան ազատ բանաստեղծության, որքան հիմնական հունից շեղվելու, անճշտությունների տպավորություն են թողնում, քանի որ կապի մեջ են այլ տողերի հետ, որոնց ռիթմական կազմության ձգողական ուժը մեծ է։ Բայց իրականում դրանք անճշտություններ չեն, նկատելի է ազատության, անկաշկանդության միտումը, բայց կանոնավոր չափերը քաշում են, ձգում և կուտակելով դառնում որոշակի կարգ ու կանոն, ստիպելով իրենց մեջ եղած և իրենց հետ չհամընկնող տարրերը որակել շեղում կամ անճշտություն.

Ես խոսում էի ամե՛ն ինչի մասին,	$11=5+(4+2)$
Ամե՛ն ինչի,	4
Բացի նրանից,	4
Ինչի մասին քեզ հետ խոսե՛լ,	$8=4+4$
Կամ... լսե՛լ է պետք.	$5=(1+4)$
Խոսում էի դևսից-դևնից	$8=4+4$
Եվ դու երկար կխոսևի այդպես,	$10=4+(4+2)$
Եթե հանկարծ	4
Չնայեի քո աչքերին...	$8=4+4$

Այստեղ դերիշխողը չափական քառավանկ միավորն է։ Սա անցման տիպի շատ բնորոշ բանաստեղծություն է, որը կանոնավոր և ազատ բանաստեղծության մեջ դառնում է միջանկյալ օղակ։

Խոսքի ազատ բանաստեղծական տիպը էմինի մոտ պատահական երևույթ չէ, այն սկիզբ է առնում կանոնավոր ներդաշնակ ռիթմի հաղթահարմամբ, չափ ու կշռույթի մեջ ազատ, խոսակցական հնչերանգի ներմուծմամբ, որը ներսից խարխլում է տողերի համաչափ, համանման հատույթավորումը, ստեղծում բաց կառուցվածք և ապա դրա մեջ էլ ազատ բանաստեղծական տարրերի դոյացմամբ հասնում ընդհուպ անարգել խոսքի։ Այս շղթայազեր-

ծումը որպես ընդհանուր գերիշխող միտում նրան հիմնականում հասցրեց բաց կառուցվածքի օգտագործման, իսկ ազատ բանաստեղծության այդ մի քանի դեպքերով, ինչ խոսք, ճիշտ չի լինի օրինաչափություններ սահմանել: Դրանք հետաքրքիր են խոսքի շղթայաղերծման ընթացքին հետևելու համար:

Բանաստեղծության բաց-շղթայաղերծ կառուցվածքի տիպը իորապես պայմանավորված էր ու հասունացած: Իսկ ազատ բանաստեղծության հնարավորությունները արդեն ընդլայնվում և սաղմնավորվում են այդ բաց կառուցվածքի մեջ:

8

Ի՞նչն է բնորոշ Ս. Կապուտիկյանի պոեզիայի տաղաչափական զարգացման ուղուն. այն, որ կանոնավոր բանաստեղծության ավանդական ղգացողությամբ ստեղծելով հաջող գործեր, նա դեռևս առաջին քայլերից սկսած, դանդաղ, աստիճանաբար, բայց վերջնականապես իր խոսքին հաղորդում է բաց-շղթայազերծ կառուցվածք: Այդ ամենը պայմանավորված է բանաստեղծուհու խառնվածքի բնույթով. նա ավելի կրքոտ է, բուռն ու վարար, որը և նրա ասելիքին հաղորդում է ներքուստ ահագնացող, ծավալվող հնչեղանգ: Տաղաչափական կառուցվածքը Ս. Կապուտիկյանի մոտ ղերծ է արհեստականությունից և կանխապես ունեցած վերաբերմունքից, ամեն ինչ ծնվում է ղգացումի շիկացումից, ասելիքի ներքին ոգուց: Նրա մոտ միշտ էլ կա ներքին հորդում, շարժում, տաղաչափական կառուցվածքի կայունությունը խորթ է նրան: Կապուտիկյանը կարողանում է հաղթահարել իներցիայով տողեր շարակարդելու վտանգը, փորձ է անում շեղվել հայտնի խոսքերից, պահպանել անհատական նրբերանգները: Խոսքի բնական տարերքը պահպանելու, պարտադիր կանոնավորությունից ու մեկընդմիշտ ընտրված ռիթմական հունից խուսափելու միտումը պայմանավորում են տաղաչափության ձևը, որն այս դեպքում ազատ է ու անկաշկանդ: Հաճախադեպ է տողանցը, բանաստեղծական տները չունեն կայուն ռիթմական միություն, խառն է տողերի կապակցման հանգային համակարգը՝ միևնույն բանաստեղծության մեջ հաճախ հանդի դասավորության խաչաձև, օղակաձև, կից ձևերը փոխներ-

թափանցվում, խառնվում են իրար: Նման հնարանքները բանաստեղծության ռիթմական կազմությունը դարձնում են առաձգական, շունչը՝ ծավալվող, կայուն պարբերությունների մեջ չսարսափակվող: Անգամ կանոնավոր, ներդաշնակ, համաչափ կառուցվածքի գործերի մեջ նա կրկին մնում է հորդող, տարերքի բանաստեղծ, ուր երգի համաչափ մեղեդին ձնոք է բերում հռետորական, խոսակցական շեշտ և այդ կառուցվածքի մեջ ներարկում արտահայտչական նույն այն հնարանքները, որոնք դրսևորվում են բաց կառուցվածքի գործերում: Այս առումով Կապուտիկյանի քառատողերը բնավ էլ չունեն Գ. Սարյանի կամ Հ. Սահյանի երգի օրորը: Թեև կառուցվածքային տիպը արտաքուստ նույնն է, այնուամենայնիվ, տարբեր է ներքին էներգիան, այլ՝ խոսքի շարժիչ ուժը: Կապուտիկյանի տարերքը ոչ թե խաղաղ ու համաչափ, ինքն իրեն կրկնող, անվախտուտ գործող շարժում է, այլ առաջ մղվող դինամիկ սլացք ու թեև նրա խոսքն արտաքուստ հիմնականում ստանում է համաչափ դասավորություն, այդուհանդերձ ՝ էությամբ նա այլ է: Տողերի հատույթների այդ արտաքին նույնատիպ դասավորությունը շատ հաճախ կանխում է նրան, այն դեպքում, երբ նա դեռ ծավալվելու, բացվելու անհրաժեշտություն ունի: Այսպես խոսել, բնավ չի նշանակում անտեսել կամ մոռացության տալ նրա մեղմ ու քնքուշ, իրենց էությամբ երգեցիկ ստեղծագործությունները: Դա նրան բնորոշ է, բայց այստեղ առանձնացվողն այն է, ինչը բնորոշ լինելով հանդերձ նաև նորություն է, նորություն՝ նախ և առաջ իր իսկ պոեզիայում և, ապա, նորություն որպես ժամանակի ընդհանուր մտայնության դրսևորում:

Կապուտիկյանը առաջին տողի ինտոնացիայով շարժվելու, ինքնակրկնության մեջ ընկնելու սովորություն չունի, նրա խոսքի բանաստեղծական սաղմի ձևավորումն անընդհատ առաջ մղման պրոցես է: Այս առումով բնորոշ է «Մտորումներ Ճանապարհի կեսին» պոեմը.

Ո՜չ, ուրի՛շ է քո հատուցման ուղին,
Քեզ կյանքի ուրի՛շ ճամփա է տրված...
Դու պիտի վրեժ առնես ապրելո՛վ,
Ապրելով համա՛ռ, հազարապատի՛կ.

Ավերումի դեմ՝ քո ստեղծելո՛վ,
Ավեր վանի դեմ՝ քո երևանո՛վ,
Աքսորների դեմ՝ խուլ անապատից
Նորից տուն դարձող քո քարավանո՛վ,—
Դու պիտի ապրես այսպե՛ս, սրանո՛վ:

Համաչափ բանաստեղծական կառուցվածք է սա, որը ձևավորվում է ոչ թե պատումի ստատիկ նկարագրությամբ, այլ շարժումով, որը նրա խոսքը զերծում է նրպեցիկ-մեղեդային կրկնաբերման օրորից և մղում խոսակցական-հռետորական տիպի: Ասելիքը բացվում է, ճյուղավորվում, վերադարձ դեպի առաջին ռիթմական պարբերություն չկա. կառուցվածքի ընդհանուր սխեմայի պահպանումով, առանց բացարձակ համանմանության ձգտումի, խոսքն առաջ է ընթանում: Այդ իսկ պատճառով երբեմն խախտվում, փոփոխվում է վերջնահանգի դասավորության համակարգը. պատահում են տողերի կից, խաչաձև, օղակաձև համակցման դեպքեր, հաճախ մնում են ազատ, հանգով չկապակցվող տողեր, ստեղծվում են տողախմբերի ներքին իրար չնմանվող հատույթներ: Ծավալվող, անընդհատ բացվող խոսքը չի ընդունում ներքին պատրաստի կայուն դասավորություն, ամեն ինչ կախված է ասելիքի իմաստային զարգացումից, ձևի պարտադրանքը խոսքի վրա իսպառ բացառված է:

Ահա ստեղծագործական այսպիսի առանձնահատկություններն իրենց աստիճանական զարգացման մեջ ներքին վերափոխումներով ընդունում են խոսքի կառուցվածքի բաց տիպ: Ամեն ինչ բնական է և պայմանավորված, ոչինչ պատահական չկա: Նույնաչափ տողերի և հանգային նմանաձայնության առկայությունը հեղինակին շատ հաճախ դրկում են ծավալվելու, մինչև վերջ դրսևորվելու, տվյալ բառակազմի մեջ իրեն սպառելու կարողությունից: Իսկ Կապուտիկյանը ոչ այնքան մանրաքանդակ հնարավորությունների, որքան ծավալուն շնչի տեր ստեղծագործող է: Նա աշխատում է չճզմել, չխաթարել ինքն իրեն, մնալ իր անկեղծ տարերքի տերը. թողնել, որ խոսքն ընկնի իր հունի մեջ՝ չենթարկվելով ենթագիտակցության մեջ հիմնավորված պատրաստի կաղապարների ազդեցությանը: Ահա այս՝ ինքն իրեն ամբողջությամբ գտնելու, ինքն

իրեն մերձենալու միտումը,- արտաքին պարտադրանքի և ճնշման հաղթահարմամբ՝ պայմանավորում են նրա բանաստեղծության զարգացման ուղին:

Չափածո խոսքի բաց-շղթայազերծ կառուցվածքի գոյությունը պայմանավորված է պատկերային մտածողության յուրահատկություններով. յուրահատկությունը նախ և առաջ ասելիքի արձակայնության և բնականության մեջ է: Եվ իզուր չէ, որ Կապուտիկյանի «Բարեկամների մոտ» շարքի այս բնույթի գործերը Դ. Դեմիրճյանը որակում է իբրև «...զրույց բանաստեղծություն» և իր հարցին. «Ի՞նչն է նոր այս կտորների մեջ,— պատասխանում,— նորն այն հանդիստ, վստահ և անսեթևեթ ու անաղմուկ զրույցն է, որ անում է բանաստեղծուհին: Նորը բնականությունն է...»[43]:

Վերցնենք այս բնույթի մեկ բանաստեղծություն նրա վերջին գրքից.

Հերի՛ք այս ցավը,
Այրող, հատնեցնող այս շաքարախտը,
Հոգնե՛լ եմ արդեն...
Ո՞վ լցրեց իմ մեջ՝
Երկար իր ճամփին պակսած, ծանրացած
Այս հին աբյունը,
Որ երակներս նրա խուլ բեռից նվա՞ղ անդադար,
Ազատեցե՛ք ինձ, իմ իսկ արյունից,
Ծանր արյունը ծանր ջրից էլ դժվա՛ր է կրել...
Ո՞վ ինձ անիծեց ծնվել հենց այստեղ
Այս եսակենտրոն Մասիսի հանդեպ,
Որ հոգիս անվերջ թպրտա նրա ուղեծիրի մեջ
Ու վերադառնա նրա՛ն, միշտ նրա՛ն,
Հոգնե՛լ եմ նրա քար սառույցներին գամված մնալուց,—
Արձակեցե՛ք ինձ, ես Արտավազդ չե՛մ...

(«Խոովք»)

---

43 Դ. Դեմիրճյան, *Ընտիր շարք*. «Գրական թերթ» 1952, № 46:

Բառերն ու պատկերները կարծես ծնվում են առանց գերլարման, ծնվում են ինքնին, տրամադրության թելադրանքով, որպես ներքին հոսք, որպես կուտակված անսպառ լիցքերի արտամղում: Եվ այդ անչափ բնական բառերի ու պատկերների շարանը ձևավորվում է որպես բանաստեղծություն, չմտնելով, սակայն, բանաստեղծական կարգ ու կանոնի կայուն պարտադրանքի մեջ: Միակ կայունն այստեղ նվաղագույն չափական միավորն է՝ 5 վանկանի անդամը: Իսկ ռիթմական մնացած գործոնների գոյությունը չի վերաճում օրինաչափության և չի դառնում խոսքը ձևավորող հանգամանք: Ջրնադատված ստեղծագործական սարերքը ազատություն է տալիս բառերի հոսքին, բառերի դասավորությանը, որոնք ներքուստ ենթարկվում են միայն հավասար չափաբաժանման: Հավասար վանկաչափերն այստեղ դառնում են խոսքի ռիթմը ձևավորող հիմնական գործոն: Հանգային համահնչունություն գրեթե չկա, աղոտ, աննշան նույնաձայնությունները չեն ստեղծում տողերի կապակցումներ, որի հետևանքով՝ չեն առաջանում տողախմբերի կայուն հատույթներ: Այս դեպքում իսպառ վերանում է տան հասկացությունը. ամեն նախադասություն ստեղծում է շարահյուսական, հնչերանգային, իմաստային ամփոփվածություն, որը խոսքի ամբողջ կառուցվածքի մեջ անհամաչափ հաջորդականությամբ ազդարարում է որոշակի դադարներ: Դադարից-դադար ստեղծվում է որևէ պատկեր, ասվում է որևէ միտք, որի իմաստային ավարտի հետ մեկտեղ ավարտվում է և ռիթմական շունչը:

Այս տիպի բանաստեղծական կառուցվածքներում նվազում են ռիթմական գործոնների առկայության կայունությունն ու մըշտականությունը, չեն ստեղծվում պարտադիր օրինաչափություններ, որի հետևանքով զգալիորեն պակասում է ձևի իշխանությունը իմաստի կազմավորման վրա: Անգամ վերանում է հանգը: Ճիշտ է, այս դեպքում երբեմն հնչյունական կապի տպավորություն են թողնում հեռվից հեռու անկանոն ու պատահական կերպով հանդիպող ձայնավորները, որոնք ինչ-որ չափով նպաստում են տողերի թույլ ու աղոտ կապակցմանը, այնուամենայնիվ, դրանք խոսքի ռիթմը կազմակերպելու հարցում վճռական արժեք չունեն: Խոսքը

իր բնական ընթացքով շարժվում է առաջ, նրա առացվեն իրար նման վերջավորություններ, ինչ առացվեն, նրա չէ՝ չէ՝ նա բառեր չի փոխում, ավելորդ բառեր չի ներառնում, որպեսզի այդ երիզահանգերը վերականգնի: Այս տիպի բանաստեղծություններից մինչև ապատ բանաստեղծություն մնում է ընդամենը մեկ քայլ. այն է՝ խախտել նաև չափական նվազագույն միավորի հավասարությունը: Իսկ այդ մեկ քայլի ամենանը, ինչպես արդեն ցույց է տրվել, մի քանի անգամ անցել է էմինը և երկու անգամ ինքը՝ Կապուտիկյանը («Հայոց պատմության դասին» և «Հայ պատանու երդումը մայրենի լեզվին»), այնպես որ, այդ սահմանն արդեն անչափ մոտ է ու մատչելի:

Այս դեպքում բացակայում է նաև հավասար վանկաչափի միավորների նկատմամբ կայուն կրկնությունը: Տողը ձգտում է լրիվ ինքնուրույնության, չկա չափական բաժանման ոչ մի կայուն միավոր, տողաչափերը դառնում են անկանոն, հանգային օղակումները հասնում են առանանության, տողերի երկարությունը հաճախ իր մեջ մարում և անզգալի է դարձնում նաև այդ դաշնակը:

Նոտած է ահա գաստրանում իմ ֆոտների
Թռոր, 15 = 5 + 4 + 6
Մ'ոգիրը՝ խոտոդի ֆմի նման գանգոր
ու աչքերը՝ ակ խոտոդի հատիկ: 19 = 3 + 3 + 6 + 5 + 5
Դրսում բոցավառվում է երևանյան օրը, 13 = 2 + 5 + 6
Այրում շենքերի մարմարը կուռ
ու գրանիտյա սյոնաշարերն անխիղ 15 = 5 + 4 + 5 + 6
Պատմում է ուստցիչը՝ հայոց հին պատմությանն. 13 = 3 + 4 + 3 + 3
— Այնտեղ ևան
Պոտիենները՝
ջատագին հայոց աշխարհը ողջ, 20 = 6 + 4 + 4 + 6
Եվ Բյուզանդիոնը՝
ֆևտալների մեր ոժիրը սերտնական... 18 = 6 + 4 + 4 + 4

Բվերը ցույց են տալիս տողաչափերի ներքին անկանոն բաժանումները: Ասաքի ընդհանուր անկանոնության մեջ ռիթմական նույնիսկ ամենաթույլ երակները (6 և 4 վանկանի անդամների հա-

ճախակի հանդիպումը, հանգային աղուտ հնչեղությունը, բառակապակցությունների կազմության նույն ձևը՝ եկան աբաբները, եկան սելջուկները, որոնք ստեղծում են նույնատիպ կազմության կրկնություններ ռիթմ) դառնում են զգալի: Այս մասին հետաքրքիր դիտողություն ունի Ե. Էտկինդը: Նա գրում է. «Այն (խոսքը ազատ բանաստեղծության մասին է— Դ. Գ.) կարծես թե հանդիսանում է հակառիթմային սկիզբը, որի հենքի վրա նույնիսկ ռիթմի թույլ ստվերները ստանում են արտահայտչություն: Ոչ ռիթմը (не ритм) դառնում է ընդհանուր ռիթմական կոմպոզիցիայի տարր: Ոչ ռիթմը դառնում է ռիթմի յուրահատուկ ձև»[44]: Նշված տաղաչափական գործոնները վերոհիշյալ բանաստեղծության կառուցվածքը չեն հասցնում, Էտկինդի բառով ասած, ոչ ռիթմական վիճակի: Նշելին սոսկ այն է, որ այդ գործոնները ձեռք են բերում խոսքի ռիթմը կազմակերպելու ուժ, և, իրոք, տվյալ կառուցվածքի մեջ ստանում արտահայտչություն:

Խոսքի կանոնավոր ռիթմական դասավորությունից շեղումը իր հետ բերում է նաև ասելիքի հուզական-զգացմունքային դրսևորման նոր տեսք: Կանոնավոր ռիթմերի նույնատիպ կառուցվածքը շատ հաճախ միտքը, զգացումը սեղմում է շրջանակի մեջ, անկանոն ռիթմները բանաստեղծին հնարավորություն են տալիս դուրս գալ այդ շրջագծից, խոսքը կառուցել բազմաձև պլաններով: Իր «Անհանգ և անկանոն ռիթմ ունեցող բանաստեղծությունների մասին» հետաքրքիր հոդվածում Բ. Բրեխտը գրում է. «Ընդգծված կանոնավոր ռիթմերը միշտ ինձ վրա թողել են տհաճ՝ օրորող, քնեցնող ներգործություն, նման ընդգծված կանոնավոր միանման աղմուկի (կաթիլներ, որ ընկնում են տանիքի վրա, շարժիչի հորնդյուն), դրանք մարդու գցում են ինչ-որ նյարդային հուզմունքի մեջ: Կարելի է ենթադրել, որ ինչ-որ ժամանակ դրանք կրգռող ազդեցություն են ունեցել, հիմա դա այլևս չկա: ...Կիսաքուն վիճակի այն տհաճ մթնոլորտում, որը առաջանում է կանոնավոր ռիթմերից, մտքի տարերքը խաղացել է միանգամայն յուրահատուկ դեր. արթնացել են ավելի շուտ պուգորդություններ, քան թե բուն մտքեր, միտքը կարծես թե օրորվում է ալիքների վրա, և եթե

[44] Е. Эткинд, Разговор о стихах. М., 1970. стр. 118.

մարդը ուզում էր մտածել, նա պետք է ամեն անգամ դուրս պրծներ ամեն ինչ հավասարեցնող, չեզոքացնող, համահարթեցնող տրամադրությունից։ Անկանոն ռիթմերի ժամանակ մտքերը ավելի շուտ ձևեր կբերեին իրենց բնորոշ հուզական ձևեր»[45]։ Այստեղ, ճիշտ է, բացասաբար չափազանցվում է կանոնավոր ռիթմերի մեջ մտքի գործողության դերը և երևույթի արժեքավորումը դուրս է սուբյեկտիվ է, այնուամենայնիվ, այս դիտարկման մեջ կա կարևոր մի նրբերանգի բացահայտում. դա այն է, որ միտքն ավելի ազատ է գործում ամեն տեսակի համանման ռիթմական կրկնություններից դուրս, քան այդ կրկնությունների մեջ։ Ռիթմական տարրերի միանման կրկնություններից դուրս մտքի և հուզական զգացողության գործունեությունը որոշ չափով ազատվում է պայմանականություններից և հղացումն ավելի ամբողջական, կատարյալ իրագործում է ստանում. ղիջումները բանակազմի մեջ՝ հանդի ու չափի պահպանման համար վերանում են, վերանում է հնչերանգային-շարահյուսական նույնատիպ կառուցվածքների կրկնությունը։

Կապուտիկյանի վերոհիշյալ բանաստեղծությունն այդ դեպքի ոչ լիարժեք արտահայտություն է. ոչ լիարժեք, որովհետև այն կատարյալ ազատ բանաստեղծություն չէ. այնուամենայնիվ, այս դրությամբ՝ հակառակ կանոնավոր բանաստեղծությունների, ավելի է ընդգծվում նրա հղացումի դրսևորման ազատությունը, ասելիքը չպարագծելու, մի արտահայտությունը մյուսի հետ ամբողջովին չպայմանավորելու միտումը։

Ազատ բանաստեղծության բնորոշման հարցում կարծիքները շատ են, նույնիսկ մասնագետներից մեկը՝ բուլղարացի տաղաչափագետ Մ. Յանակիևը դտնում է, որ «Ազատ բանաստեղծությունը (vers libre) չի կարող լինել տաղաչափագիտության առարկա, քանի որ ոչնչով չի տարբերվում ընդհանուր խոսքից»[46]։ Այս կարծիքը մեծ առարկություն կարող է վերցնել, բայց հարցը հիմա դրանում չէ։

Ազատ բանաստեղծության մեջ հիմնովին վերանում է չափական կարգավորվածությունը։ Այդպիսի գործերն ընդհանուր առ-

[45] *Бертольт Брехт*, Театр, М., 1965, т. 5, часть 1, стр. 325—326.

[46] *Մեջբերումը կատարվում է* Յու. Լոտմանի «Структура художественного текста» *գրքից*, М., 1970, стр. 129.

մամբ պրվում են անհանգ, նրանցում չեն կիրառվում կառուցվածքային համամասնություններ, ներքին օրինաչափություններ ստեղծող տարրերը։ Ազատ բանաստեղծությունը բերում է խոսքի ռիթմավորման իր առանձնահատկությունները՝ տողի տրամաբանական, հուզական, հոգեբանական, շարահյուսական-հնչերանգային ամփոփվածություն և ասելիքի կաղմավորման ներքին այլևայլ հանգամանքներ։ Տողը ազատ բանաստեղծության հիմնական միավորն է, այն ինքնուրույն է և կառուցվածքային տեսակետից կապակցումների չձգտող։ Տողն այս դեպքում ստանում է ոչ թե չափական կամ հնչյունական, այլ արտասանական և իմաստային ռիթմ։

Ազատ բանաստեղծության մասին խոսել են շատերը, արտահայտվել են տարբեր կարծիքներ, բայց մինչև հիմա էլ չկա վերջնական ու կայուն բնորոշում. նույնիսկ Ա. Ժովտիսը իր «Ազատ բանաստեղծության սահմանները»[47] հոդվածում տարբերակում է ազատ բանաստեղծության երեք տիպեր։ Վերջերս «Ինոստրաննայա լիտերատուրա»[48] և «Վոպրոսի լիտերատուրի»[49] հանդեսներում լայն խոսակցություն ծավալվեց այս հարցերի շուրջ, ուր կարծիքները ևս բազմազան են ու հաճախ իրար չհամընկնող։ Բոլոր դեպքերում, խոսքի կառուցման տվյալ ձևը պետք է քննվի ազգային լեզուների շրջանակներում, որովհետև, անկախ կառուցվածքային համընդհանուր շատ հատկանիշներից, ամեն լեզու՝ շեշտի տեղադրման, բառերի շարակարգման և այլ հարցերում, ունի իր որոշակի օրինաչափությունները։ «Անկասկած է, որ ազատ բանաստեղծությունը որպես բանաստեղծական կառուցվածք սերտորեն կապված է կոնկրետ լեզվի յուրահատկությունների հետ»[50],— իրավացիորեն գրում է Ա. Մետսը։

Ազատ բանաստեղծությունը հայերենում ստեղծում է կայուն ռիթմական երակներ։ Ազատ բանաստեղծության մեջ կարող են լինել համանմանությունների այլ դեպքեր, պատկերները կարող են ունենալ իմաստային նույնատիպ կառուցվածք, կարող են լինել

47 Տե՛ս «Вопросы литературы», 1966, № 5.

48 Տե՛ս «Иностранная литература», 1972, № 2.

49 Տե՛ս «Вопросы литературы», 1972, № 2.

50 Նույն տեղում։

որոշ բառերի, արտահայտությունների նմանություններ, կոմպոզիցիոն համընկնումներ, բայց ոչ՝ չափական ու հնչունական: Համապես չափը այս դեպքում այն կարևոր գործոնն է, որ տարբերակում է մոցնում ազատ և այլ կարգի բանաստեղծությունների միջև:

Բայց ամեն տեսակի կառուցվածքային համանմանություններից դուրս գործող ազատ բանաստեղծությունից, ոմանք ընդունում են նաև ազատ բանաստեղծության այնպիսի տիպ, ուր չափերի բազմազանության մեջ, այնուամենայնիվ, պահպանվում են, թեև ազատ զգալի, բայց և այնպես առկա, մեկ կամ երկու գերիշխող չափ: Հայտնի տաղաչափագետ Գ. Շենգելիի կարծիքով «...ազատ բանաստեղծությունն իր սովորական ձևով իրենից ներկայացնում է որևէ չափ, որն հանդիսանում է հիմնական և կոչվում դոմինանտ ու դադարների միջոցով ուրիշ չափերի անցնելու ճանապարհով ենթարկվում փոփոխությունների»[51]: Այս դեպքում արդեն պետք է տարբերակել ազատ բանաստեղծության երկու տիպ. 1) ազատ բանաստեղծություն բացարձակ իմաստով, 2) ազատ բանաստեղծություն, որն ունի մեկ կամ երկու գերիշխող չափ: Անցյումը բացարձակ ազատ բանաստեղծության՝ խոսքի աստիճանական դարպացման դեպքում, կատարվում է երկրորդ տիպի միջոցով: Այդ երկրորդ տիպին էլ պատկանում է Կապուտիկյանի բանաստեղծությունը: Տողերը ենթարկելիս զգալի է դառնում քառավանկ անդամի գերիշխող դերը, որն ընդհանուր անկանոնության մեջ ստեղծում է համանման ռիթմական միավորների կանոնավոր հենք: Այնուամենայնիվ, կանոնավորությունը չի վերաճում օրինաչափության, և բանաստեղծությունը պահպանում է իր ազատ կառուցվածքը: Այս դեպքում ստեղծվում է չափական համանմանությունների միկրոռիթմ, որն ինչ-որ նկատելի կանոնավոր շարժում է մտցնում անկանոն մակրոռիթմի սահմաններում: Այսպիսի բանաստեղծություններում խոսքի ընդհանուր անկանոնության մեջ չափական, հնչյունական, պատկերային հյուսվածքի, բառերի դասավորության նույնիսկ ամենահետաքրքիր, ամենաթույլ

51 *Г. Шенгели*, Практическое стихосложение, Л., 1926, стр. 71.

համընկնումները, որոնք ստեղծում են նույնատիպ կազմության կրկնությունների ռիթմ՝ դառնում են զգալի և ուշադրություն գրավում։

Կապուտիկյանի բանաստեղծության մեջ գերիշխող չափը ստեղծում է ռիթմի հունը։ Խոսքի ազատ հոսդումը, թեև խարխլում է ընդհանուր համաչափությունը և ստեղծում անկանոնություններ, բայց դեռ խորքից քաշում, ձգում են կանոնավոր չափերը, որովհետև ռիթմական զգայությունը ձևված է կանոնավոր չափերի վրա։ Այսպիսի բանաստեղծությունները լիարժեք ազատ համարելը սխալ է, սա, ուղղակի, անցումային ձև է, որ տատանվում է բաց-չղթայազերծ և ազատ բանաստեղծական տիպերի միջև։ Կապուտիկյանի խոսքն այստեղ ազատ է, ներքուստ այդ ազատության մեջ ստեղծվում են ռիթմական տարբեր երակներ, որոնցից մեկն ավելի հզոր է լինում և զգացնել տալիս իր կարգավորված շարժումը։

Ռիթմական տարրերի միանման կրկնությունից դուրս մտքի և հուզական զգայողության գործունեությունը ազատվում է ձևական-կառուցվածքային պայմանականություններից և հնարավորություն տալիս հղացումը դրսևորել իր անաղարտ, չխաթարված ձևի մեջ, ասելիքը չպարագծել և մի տողը մյուսի հետ փոխպայմանավորվածության մեջ չդնել։ Այսպիսի բանաստեղծություններում հեղինակը տրվում է զգացմունքների, մտքերի ուժեղ արտահոսքին և առանց խաթարելու մտածելակերպի բնականությունը՝ իրացնում հղացումը՝ հնարավորին չափ հարազատ մնալով ինքն իրեն։

Ազատ բանաստեղծության մեջ փաստորեն վերանում են խոսքի բնիացքի բոլոր չափական և հնչունական կանգառները. ստեղծվում է բառերի ազատ հոսք, որը կազմակերպել է պետք, իսկ դա այնքան էլ հեշտ գործ չէ։ Եվ իզուր չէ, որ շատ ու շատ անվանի անուններ, տարբեր առիթներով խոստովանել են, թե՝ ազատ բանաստեղծությամբ գրելը դժվար է։

Կանոնավոր բանաստեղծության դեպքում ձևավորված կառուցվածքային օրինաչափությունները հեշտացնում են բանաստեղծի աշխատանքը, իսկ ազատ բանաստեղծության մեջ հակառակն է տեղի ունենում։ Օրինաչափությունների բացակայությունը բանաստեղծին կարող է ափից ափ գցել, շեղել ուղուց, արտաքին

ազատության գայթակղությունը կարող է նրան շփոթեցնել և պռեզիան հասցնել սովորական արձակի: Իզուր չեն ասված Օյար Վացիետիսի հետևյալ խոսքերը. «Վերլիբրը բանաստեղծի դաժան և անողոք քննության է... Վերլիբրը անձնավորության, հայացքների լայնության և խորության քննություն է, համարություն նայելու աշխարհին և շարժմանը, համապարփակ ընդհանրացումներից անցնելու նորը հոգեբանական վերլուծությունների Վերլիբրը սիմֆոնիա է, ուր առուվում է բանաստեղծ-կոմպոզիտորը...»[52]:

Ազատ բանաստեղծության զարգացումն ընթանում է ընդունված, հաստատված օրինաչափություններից խոսքի վերջնական ազատագրման միտումով: Սխալ կլինի ազատ բանաստեղծությունը առնչության մեջ դնել սովորական արձակ խոսքի հետ. կառուցվածքի ազատությամբ հանդերձ այն պահպանում է յուրահատուկ ռիթմ, տրամադրության լարվածություն և ներքին էներգիա, դա պոեզիա է և ոչ թե արձակ: Կառուցվածքի փոփոխությունը չպետք է շփոթություն առեղծի: Ճիշտ է գրում է Ս. Էտկինդը. «Ոչ, Վերլիբրը արձակունակ չէ, ընդհակառակը, այն կարող է գոյություն ունենալ սոսկ որպես հակադրություն, որպես իրականություն հատկապես բանաստեղծական ընդհանրացման կվինտ— էսենցիա»[53]: Ազատ բանաստեղծությունը լայն հնարավորություններ ունի իր մեջ և խիստ տարողունակ է. ցանկալի է, որ մեր փորձառու բանաստեղծներն ավելի հաճախակի անցնեն այդ մեկ քայլի սահմանը, որը նրանց առաջ նոր հորիզոններ կարող է բացել: Դրա համար պահանջվում է քաջի, խիզախություն և ամենակարևորը՝ հուժկու տաղանդ:

9

Վ. Դավթյանի մոտ սկզբից ևեթ նկատվեց չափածո խոսքի կառուցման երկգիծ ուղղություն. 1) խոսքի համեմատաբար ազատ ձևավորում, կաշկանդումների հաղթահարման միտում, 2) ճշգրիտ ներդաշնակության պահպանում և խոսքի խիստ մեղեդայնացում:

---

52 *Օյար Վացիետիս*, Мощь и безсилие верлибра, «Вопросы литературы», 1972, № 2.

53 *Е. Эткинд*, «...Все однако мое», «Иностранная литература», 1972, № 2.

Հետաքրքիրն այն է, որ այդ սկզբունքը նա պահպանեց և շարունակեց ստեղծագործական ամբողջ ճանապարհի ընթացքում։ Եթե էմինի, Կապուտիկյանի մոտ նկատելի է աստիճանական անցում փակ կառուցվածքից բացին, ապա Դավթյանի պոեզիայում երկու ձևերն էլ սկզբից ևեթ հավասար կիրառություն են գտել և հիշատ չի լինի որևէ մեկին առաջնություն տալ ու ասել՝ թե նկատելի է ձևերից մեկի աստիճանական զարգացում և տիրապետում։ Խոսքի կառուցման այս եղանակները պայմանավորված են նրա բանաստեղծական խառնվածքի բնույթով։ Դավթյանը քնարա-էպիկական շնչի բանաստեղծ է և հետաքրքիրն այն է, որ քնարական տրամադրությունները ընդհանուր առմամբ կազմավորվում են փակ-կանոնավոր բանաստողերով, իսկ էպիկական կողմը ձգտում է առավել շղթայազերծ դրսևորման։ Այսպիսի դիտարկումը կտրուկ սահմանաբաժանումներ չի ենթադրում, ասվածը միայն ընդհանուր մոտեցում է նկատի ունի։

Տարբեր առիթներով Վ. Դավթյանը անդրադարձել է տաղաչափության հարցերին՝ մի կողմից պաշտպանելով դասական կառուցվածքի անհրաժեշտությունը, մեկ այլ դեպքում գտնելով, որ ժամանակակից բանաստեղծությունն ընթանում է անհանգ, աղատ կառուցվածքի ճանապարհով։ Վերջին հարցազրույցներից մեկում, խոսելով կանոնավոր պոեզիայի մասին, նա ասում է. «...անհիմն է ումանց այն պնդումը, թե պոեզիայի դասական ձևերը վաղուց են սպրել իրենց ժամանակաշրջանը և չեն կարող արտահայտել մեր օրերի մարդու խոհերն ու զգացումները։ Դասական այդ ձևերը տակավին իրենց մեծ պոտենցիալը ունեն, որ չի կարող անտեսել ժամանակակից իսկական ստեղծագործողը։ ...Դասական ձևերը ուժեղ անհատականություն և տաղանդ ունեցող բանաստեղծի մոտ միշտ էլ կարող են հնչել նոր, յուրովի։ Ուրեմն պոետական անհատականության և տաղանդի ստկայության դեպքում ձևերը նշանակություն չունեն»[54]։ Իսկ տարիներ առաջ, այս նույն հարցերի մասին նա գրում էր. «...եթե այդ հրապուրանքի (հանդի— Գ. Գ.)

---

[54] Հարցազրույց Վահագն Դավթյանի հետ, «Սովետական գրականություն», 1971, № 5։

ուժը պետք է տվյալ բանաստեղծությանը և նրա տրամադրությունը դա ընդունում է, բանապետը (կրկին խոսքը հանդի մասին է—Դ. Գ.) դադարում է այդպիսին լինելուց, իսկ եթե զգացմունքն ու տրամադրությունն այնքան են շիկացած, որ այդ հրապուրանքի ուժի կարիքը չեն զգում, պարզ է, որ ավելորդ է նաև։ Հետևաբար, հանգավոր բանաստեղծությունների առկայությունները ժամանակակից պոեզիայում ամենևին էլ չի հակասում մեր այն կարծիքին, թե մեր օրերի բանաստեղծությունը ձգտում է դեպի ռևալիզմի ակունքները»[55]։

Իսկ ռևալիզմի ակունքներ ասելով, նա նկատի ուներ ազատ, անհանգ բանաստեղծությունը։ Այս երկու միտումները տեսականորեն ձևակերպված են ժամանակակից պոեզիայի նյութի վրա, որի մի շատավիղն է նաև իր ստեղծագործությունը։ Եվ հենց իր իսկ պոեզիայում առավել նկատելի է երևում այդ երկու միտումների համադրումը՝ մի դեպքում փակ, դասական կառուցվածք, մյուս դեպքում՝ շղթայազերծ, անհանգ բանաստողեր։ Բայց շղթայազերծ կառուցվածք ունեցող բանաստեղծություններն աչքի են ընկնում պատումի հանդարտ, բնական, անշտապ ընթացքով, որը շատ հաճախ մոտենում է արձակայնության կամ ավելի ճիշտ պոետական արձակայնության, որը չպետք է խառնել արձակի, պրոզայիզմի հետ։ Նման արձակայնությունը ընդհանրապես բնորոշ է այս տիպի բանաստեղծություններին և պոետական մտածողության նոր որակ է։ Խոսքը կոնկրետացնենք «Կարմիրն ու սևը» բանաստեղծության վրա.

Այսօր առավոտ զանգ տվեց նա ինձ.
— Բարի լույս,— ասաց։
Եվ իմ սենյակում, ուր լույս էր արդեն,
Լույսի տոն եղավ
Եվ եղավ լույսի արարողություն։

Հետո նա ասաց.
— Ի՞նչ էիր անում։

55 Վ. Դավթյան, *Ժամանակակից պոեզիան և «ռևալիզմի նախահիմքերը»*, «Գրական թերթ», 1965, № 50։

— Ի՞նչ էի անում,
«Երգ երգոցն» էի կարդում, սիրելիս,
— Ա՜խ, «երգ երգոցը»,
Այդտեղ է, կարծեմ, որ ասվում է, թե՝
Ես սև եմ, սակայն գեղեցիկ եմ ես,
Քանզի նայեցավ արեգակն ընդ իս...

Ոչ մի բռնացում, ոչ մի ճիգ չկա բառերի վրա, ամեն ինչ ասվում է սովորական տոնով և երբեմն բանը հասնում է այնտեղ, որ դադարում ես մտածել, թե բանաստեղծություն ես կարդում, թվում է, լսում ես առօրյա մի զրույց: Խոսքի արտահայտչաձևերը ընդունում են բնական, խոսակցական լեզվին բնորոշ տարրեր, ստանում ծավալային ընդարձակ զարդացում: Եթե կանոնավոր հատուցվածներով զրվող բանաստեղծություններն ունենում են միջին հաշվով 2—4 տուն, ապա այս դեպքում մեկ բանաստեղծությունը հաճախ ընդգրկում է 2—3 էջ մակերես: Հանգի ու համաչափության գերությունից ազատվելուց հետո բանաստեղծը սկսում է շատ խոսել, ասպառելով իրեն մինչև վերջին պատկերն ու բառը: Դա բացատրվում է նյութի անընդհատ տրոհմամբ, մանրացմամբ. քնարական զուսպ կանչերին ու սեղմ պատկերներին փոխարինելու է դալիս հանդարտ պատմողական պոեզիան, որը մանրում է ամեն բառ ու պատկեր, այն քայքայելով, տրոհելով բացահայտում իմաստի ամբողջ տարողությունը: Քիչ առաջ արտահայտած այն միտքը, թե բաց կառուցվածքի մեջ առավելապես դերիշխում է Դավթյանի խառնվածքի էպիկական կողմը՝ վերոհիշյալ և համանման բանաստեղծություններում ակնբախ է:

Բաց կառուցվածք և ներդաշնակ հատուցվածություն ունեցող բանաստեղծությունների մեջ նկատելի է պատկերի կառուցման որոշակի տարբերություն: Բաց կառուցվածքի գործերում պատկերն ավելի իրական է, իսկ փակում, իրականի առկայությունը թեև կա, այնուամենայնիվ, գերիշխում են զգայական վերացարկումների վրա կառուցված պատկերները, իրական, առարկայական կյանքը փոխարինվում է տեսիլքի, դառնում մի տեսակ եթերային, վերեր-

կրկյա։ Վերջին դեպքում խիստ ավելանում են նաև բանաստեղծական խոսքի պատկան արտահայտչաձևերը.

Ես ամեն օր դիշերային խավարում
Կարոտներից, երազներից իմ անտես
Նորից քեզ եմ, քո հրաշքն եմ արարում՝
Ջճանաչված, սակայն հմուտ աստծու պես։

...Շո՛ղ եմ առնում, ցո՛ղ եմ առնում լուսավառ
Ու թափանցիկ կոպերիդ տակ անթեղում,
Հասակդ ի վար, ուսերդ ի վար, կուրծքդ ի վար
Իմ շուրթերի տաք օրհնությունն եմ տեղում։

Ու փայում եմ, փայփայում եմ շարունակ,
Սավառնում եմ թևերիս մեջ առած քեզ,
Ու մնում եմ լուսաբացին ես մենակ,
Մեն ու մենակ, մի գահընկեց աստծու պես։
(«Արարչություն»)

Սա արդեն երգ է, երգային է թե՛ զգացումը, թե՛ մտածողությունը և թե՛ կառուցվածքը։ Կայունանում է առաջին ռիթմական արարքերությունը, վրկնվում, վերակրկնվում, և եթե հաճախրենք բանաստեղծության տարբեր տները, ապա կստացվի խոսքի տաղաչափական կառուցման մեկ տիպ։ Խոսքի ճյուղավորում, մանրացում այս դեպքում արդեն չկա։ Երգեցիկ-մեղեդային հագեցվածությամբ բառը փոխակերպվում է ասրումի, դադարում սոսկ միանշանակ կապի և հաղորդակցման ֆունկցիա կատարելուց, որը նրան առավել բնորոշ է առօրյա խոսքում։

Դավթյանի պոեզիայի տաղաչափական յուրահատկությունները առավել բյուրեղացան ազբերի մեջ, որոնք հիմնականում ունեն բաց կառուցվածք։ Պատումի թափը, խոսքի շարժուն բնույթը միանման պարբերությունների մեջ կառուցվածքային նույնական տիպերի ներդաշնակ կրկնության հետևանքով՝ խոսքի ընթացքի մեջ դուրս և ստեղծեին ավելորդ արգելակումներ։ Այստեղ կրկնվող ռիթմական տարրերի համաչափ վերադարձը կարող է դառնալ պատումի դինամիկան արգելակող հանգամանք։ Բաց կառուցված-

քը խոսքի ծավալման, անընդմեջ շարժման տեսակետից լայն հնարավորություններ ունի։ Դավթյանի ստեղծագործական տարերքը այս գործերում չի ձգտում վերածվել երգի, այն ինքն իր նախորդ քայլին չնմանվող անընդմեջ ընթացք է, որի հետևանքով խոսքը կառուցվում է ոչ թե ռիթմական զգայության նախորդ փուլի վերադարձի վրա, այլ առաջ մղումի։ Կա այստեղ վերադարձի միայն մեկ տիպ, որը դրսևորվում է նույնանման բառերի, արտահայտությունների, ոճական ձևերի կրկնությամբ։ Ինչպես տարբեր առիթներով նշվել է, կրկնությունը ընդհանրապես բնորոշ է երգեցիկ-մեղեդային քնարերգությանը, բայց ահա Դավթյանը այդ կրկնության մի քանի տիպեր ներարկում է բաց կառուցվածքի գործերի մեջ և դրանով իսկ շատ նրբանկատորեն ուժգնացնում էպիկական պատումի քնարականությունը։ Այս հանգամանքը լայնորեն կիրառված է հատկապես «Ասք սիրո և սրի» գործում։

...Եվ Փառանձեմ անզույգ գեղեցկուհին,
Աստվածների բարի հայացքի տակ
Գնել պատանյակին ընծա բերեց
Եվ լիաբուխ այնպես ընծա բերեց
Ձկուն ու ճոճ մեջքի կանաչ գոտին,
Ընծա բերեց *կույսի* կանաչ գոտին
Ու տիրաբար սիրեց, սիրեց, սիրեց,
Խոնարհաբար սիրեց, սիրեց, սիրեց
Սիրե՞ց *Փառանձեմը* Գնել պատանյակին։

Ասքի տարբեր մասերում առատորեն կիրառված այսպիսի կրկնությունները ստեղծում են մի յուրահատուկ ռիթմական հընչերանգ։ Այսպիսի դեպքերում բառերն ու արտահայտությունները չեն վերածվում ձանձրալի կրկնության, դրանցում կա դինամիկա, նույն բառերի ու արտահայտությունների հաջորդ աստիճանը՝ ապրումի, հոգեբանական լիցքերի տարողության կշռով այլևս համարժեք չէ նախորդին, իրենց հագեցվածությամբ դրանք նույն բառի նոր, դերազրական աստիճաններ են և տարողությամբ ավելի հնչուտ։ Նույն բառը կրկնության ժամանակ ձեռք է բերում հոգեբանական հագեցվածության ու լարվածության նոր աստի-

ման, հույզերի և զգացմունքների կուտակման նոր թափ ու ազդեցություն:

Ասքերի մեջ բաց կառուցվածքի հետ մեկտեղ շատ դեպքերում հանդիպում են խիստ ներդաշնակ կանոնավոր հատվածներ: Դրանք մեծ մասամբ այն տեղերն են, ուր խոսքը ձգտում է երգի. հույզի, քնարական արտամղումների բորբոքված վիճակը կանխում է պատումի սյուժետային առաջընթացը և տարվում որևէ պահի, վիճակի, երևույթի նկարագրությամբ: Այդ ընթացքում խոսքը մըզվում է դեպի մեղեդայնություն, ռիթմական պարբերություններն սկսում են կառուցվածքով լիովին կայունանալ և ընկնել կրկնությունների մեջ: Կառուցվածքի կայունացումը վերականգնում է ներդաշնակության զգացողությունը: Այսպիսի հատվածներով մի տեսակ դադար է տրվում խոսքի ընթացքին, և այն սկսում է մեղմվել, համաչափվել:

Այսպես.

Ոսկեճամուկ փոքրիկ ոտքը դրեց հողին՝
Ջիստը դողաց մետաքսի տակ:
Ոսկեճամուկ փոքրիկ ոտքը պոկեց հողից,
Եվ բրթոտ ստինքը տաք:
Նա քայլ արավ, ու դալարվեց մեջքը բեկ-բեկ,
Ինչպես մեջքը պիծոն օձի,
Նա քայլ արավ, ու մետաքսը կոնքերն ի վար
Ծփաց, ինչպես շողքը բոցի:
(«Ո՜ տար ինձ գծուխ ծիրանի...»)

Նման դեպքերում կառուցվածքը կայունանալով, բառերին համաչափ ռիթմական շարժման երաժշտականություն է հաղորդում, սյուժետային պատմությունը հատվում է ստատիկ նկարագրությամբ, և խոսքը փոխարկվում է երգի: Նման հատվածները քնարական զեղումների տպավորություն են թողնում և ներքնապես հարստացնում գործը:

Բաց կառուցվածքի գերիշխանությունն ասքերում ստեղծում է հանդի համակարգի և հնչեղության անկայունություն: Հանգի դասավորությունն ազատ է, ճիգով հանդ ստեղծելու ավելորդ աշխա-

տանքի հետքեր գրեթե չկան։ Եղած հանգերը պահպանվում են և ունեն խառը դասավորություն, իսկ նրանց հնչեղությունը մեծ մասամբ մոտավոր է և ազատ։ Կան հատվածներ, որոնք ընդհանրապես զրկված են անհանգ։ Պատումի բնույթը մերժում է հանգային օղակումների, տողերի կապակցումների առկայությունը, դրանք պետք է շատ բան կանխեին և թույլ չտային վերարտադրելու ասելիքը ամբողջությամբ, որովհետև այս դեպքում պետք է ստեղծվեր հանգային մոտածողություն, և հանգերը, ինչպես գրում է Վ. Բուրիչը, պետք է դառնային մոտածողության «խթանիչ և կարգավորիչ»[56]։ Այս դեպքում արդեն մեծ նշանակություն է ձեռք բերում բանաստեղծի «հանգաստեղծման կարողությունը», սակայն այն ունի սահմաններ և միշտ էլ ճիզ ու ջանք է պահանջում բանաստեղծից։ Մտքի ազատ ընթացքը հանդիպում է պատնեշների և միշտ էլ, ինչ-որ բան կորցնում, և ինչ-որ բան կիսատ թողնում։ Իզուր չէ, որ նույն Վ. Բուրիչը հանգավորվող պոեզիան համարում է «չիրականացված մտադրությունների պոեզիա»[57]։

Հետաքրքիրն այն է, որ չափի կայունացումը տողերին հաղորդում է նաև հանգային օղակումներ։ Դա ապացույց է այն բանի, որ հանգն ավելի բնորոշ է կայուն, համաչափ դասավորություն ունեցող տողերին։ Հանգն այստեղ դառնում է տողերի կայուն դադարներն ազդարարող, դրանով իսկ խոսքը կազմակերպող ռիթմական գործոն։ Իսկ բաց կառուցվածքի դեպքում ազատ, անարգել պատումի բնույթին համապատասխան բառերը զերծ են մնում ավելորդ օղակումներից, կապակցումներից։ Կառուցվածքի փոփոխությամբ էլ պայմանավորվում է հանգի պիտանի և ոչ պիտանի լինելու հանգամանքը։ Խոսակցական-վերլուծական պոեզիայի դեպքում հանգը ռիթմը կազմակերպող գործոնից երբեմն վերածում է բռնության և վատ անդրադառնում խոսքի ազատ ընթացքի վրա։ Հանգը խոսքին պարտադրում է որոշակի տեսք, բառերի որոշակի տեղայնացում, հաջորդականություն։ Չափական կայուն ռիթմից

---

56 *В. Бурич*, От чего свободен свободный стих, «Вопросы литературы», 1972, № 2:

57 Նույն տեղում։

ապատվելու ձգտումն իր հետ բերում է նաև հանդի հաղթահարման միտումներ։ Ռիթմական տարրերը բոլոր դեպքերում գործում են կոմպլեքսային կապի մեջ, մեկի առկայությունը պայմանավորում է մյուսի գոյությունը, մեկի բացակայությունը դուրս է մղում նաև մյուսին։ Բաց-շղթայազերծ կառուցվածքի դեպքում հանդն արդեն խոսքը չի կառուցում, նրա դերը գերազանց է կանոնավոր փակ կառուցվածքի բանաստեղծության մեջ, առանց հանդի այդ տիպի բանաստեղծությունը չի ստացվի, իսկ բաց կառուցվածքի դեպքում, հանդը երբեմն դառնում է ավելորդություն։

Անհրաժեշտությո՞ւն է հանդը, թե՞ ոչ,— հարցն այսպես դնելը սխալ է։ Արդեն ասվեց, որ հանդի անհրաժեշտությունը կապված է բանաստեղծության որոշակի տիպի հետ. երգեցիկ-մեղեդային կանոնավոր կառուցվածքի պոեզիան առանց հանդի չի կարող լրիվ դնալ, հանդը այս դեպքում անհրաժեշտություն է։ Բայց քանի որ այսօր աստիճանաբար նեղանում է բանաստեղծական այդպիսի տիպի կիրառման ոլորտը և նրա փոխարեն իր տեղն է հաստատում բաց կառուցվածքը, որը թեև տեղ-տեղ անկանոն ձևով օգտագործում է հանգակապեր, բայց էությամբ հակված է անհանգ, ազատ ընթացքի՝ բնականաբար նվազում է նաև հանդի դերը։ Ազատության ձգտող խոսքը չի հանդուրժում խիստ ընդգծված ձևական կառուցվածքային պայմանականություններ։ Այս պատճառաբանությունները հաստատվում են ընդհանուր ու բնական մի ճշմարտությամբ, որը լավ ձևակերպել է Ե. Էտկինդը. «Պոեզիայի պատմությունը բանաստեղծական ձևերի տրադիցիաների ձևավորման ու ամրապնդման և միաժամանակ այդ տրադիցիաների բռնակալությունից աստիճանական ազատագրման պատմություն է, որոնք տարիների ընթացքում խոչընդոտ են դառնում կենդանի բնական բանաստեղծական հնչերանգի զարգացման ճանապարհին»[58]։ Երգեցիկ կառուցվածքի պոեզիայի ավանդույթը, իր ռիթմական կայուն օրենքներով, որոնց մեջ մտնում են հանգն ու չափը, մշակվել է դարերի ընթացքում և ահա, սկսած XX դարի սկզբից նկատելի են բանաստեղծական այդ տիպի հաղթահարման միտումներ, որն

[58] Е. Эткинд. Поэзия и перевод, М.—Л., 1963, стр 318.

այսօր արդեն ակնհայտ երևույթ է։ Այնպես որ, հանգի վերացումը առանձին բան չէ, այն կապված է նաև չափի և երգեցիկ բանաստեղծության ռիթմական կոմպլեքսի այլ տարրերի հետ (բառերի կրկնություն, խիստ ներդաշնակություն, խոսքի շարահյուսական հնչերանգային նույնատիպ կառուցվածք և այլն)։ Իսկ դրա փոխարեն ձևավորվում են նոր ավանդույթներ, նոր օրինաչափություններ, նոր կարգ ու կանոն, որը վերափոխված ձևով իր մեջ ներառնում է բանաստեղծական նախորդ տիպին բնորոշ շատ առանձնահատկություններ, այդ թվում նաև հանգը։ Խոսքի աստիճանական ազատումը համանման հնչեղության և տողաչափերի դասավորության պարտադրանքից, ստեղծեց չափածո խոսքի մի տիպ, որը միաժամանակ և՛ հանգավոր է, և՛ անհանգ։ Ահա այս տիպն է, որ այժմ գերիշխում է ժամանակակից պոեզիայում։ Չափական բաց կառուցվածքն ու ազատ հանգակցումը ստեղծում են միասնական, մեկը մյուսով պայմանավորված ռիթմական կոմպլեքս, որը հիմնականում 40-ական թվականների բանաստեղծական սերնդի նորամուծությունն է։ Բանաստեղծական խոսքի այդ որակի ստեղծման գործում կարևոր ներդրում է կատարել նաև Վ. Դավթյանը. դա առավել չափով զգալի է «...Բայց ծնվեցի», «Գիրք ծննդոց», «Մոմի օրենքով» պոեմներում ու մի շարք բանաստեղծություններում։

Դավթյանի ստեղծագործության մեջ «Թոնդրակեցիներ» պոեմն առանձնանում է։ Պոեմն աչքի է ընկնում չափական տարբեր միավորների և նրանց բարդումների օգտագործումով։ Հաճախ չափական տարբեր կառուցվածք ունեցող հատվածները փոխներթափանցում են իրար մեջ, նպաստելով ծավալուն գործի ռիթմական բազմաբնույթությանը, հակառակ դեպքում, այդքան երկար ընդգրկման մեջ, խոսքի ընթացքը ի վերջո կհասներ միալարության։ Ձևավորում են տարբեր բնույթի չափական համակարգեր. խառնվում իրար և ընդհանուր, կայուն հենքի վրա ստեղծում հաճելի բազմազանություն։ Այս տեսակետից երկրորդ տարբերակի ութերորդ գլուխը հրաշալի է։ Հարմար չէ այդ ծավալուն հատվածը ամբողջությամբ մեջ բերել, իսկ առանձին հատվածների կտրտված հի-

շաոտակումը չի ստեղծի այն տպավորությունը, ինչ որ իրականում կա։ Գլուխը սկսում է խաչաձև կանոնավոր հանգավորում ունեցող 11=4+4+3 չափի տողաշարքերով, ապա այդ հենքի վրա տարբեր տեղերում խոսքն ընդունում է 8/4+4/ կից, 8/4+4/։ 5 խաչաձև, 4 կից, դարձյալ 8/4+4/ կից, ապա 10/5+5/ խաչաձև, 5 կից, վերստին 10/5+5/ խաչաձև և կից, կրկին 8/4+4/ խաչաձև և կից վանկաչափի տողեր և հանգավորման կարգ։ Հանգի դասավորությունը և տողաչափերի անընդհատ փոփոխությունը նպաստում է գլխի տարաբնույթ հատվածների ինքնուրույն ռիթմի ստեղծմանը։ Ռիթմական տարրերի այս նկարագրական վերարտադրությունը ստեղծում է սոսկ խոսքի տաղաչափական ձևի պատկերը, մի կողմ է մնում նյութն ու նրա էությունը, և որպեսզի տաղաչափական այդ բազմազանությունն իմաստավորվի, նախ հարկավոր է բափանցել խոսքի էության խորքերը և պարզել, թե հատկապես ինչո՞ւ է տեքստը այդ ձևով կառուցված և ոչ թե մեկ այլ կերպ։ Հատվածը սկսում է վարդավառի նկարագրով, քիչ հետո սիրուց հարբած և հանկարծակիի եկած աղջկա զրույցն է, ապա վիճակահանության տեսարանը, դրան հաջորդում է Փոկասի պատմությունը, մահը, նրա մոր ողբը։ Դեպքերի առատությունը, ամեն դեպքի բնույթն ու յուրահատկությունը, տրամադրությունն ու հոգեվիճակը պահանջում են իրենց բնորոշ, միայն իրենց էությանը յուրահատուկ վերարտադրման ձև։ Եվ եթե այդ բոլոր դրվագները ստանային տաղաչափական միակերպ լուծում, ապա կկորչեր խոսքի արտահայտչականությունը, կստեղծվեր միապաղաղություն։ Իսկ թե ինչո՞ւ են խոսքի տարբեր մասերը ստացել տաղաչափական հատկապես այդպիսի կառուցվածք, սա արդեն այլ հարց է։ Սխալ է տաղաչափական որևէ ձևի մեխանիկորեն որևէ հոգեվիճակ, տրամադրություն կապակցելը։ Տաղաչափական միևնույն ձևերով կարելի է տարբեր, իրար չնմանվող, իրար հակադիր հոգեվիճակներ ու տրամադրություններ արտահայտել։ Այս դեպքում կարևոր նշանակություն ունի բանաստեղծական առաջին պատկերի, տողի, ռիթմական պարբերության ստեղծումը, ուր ավելի արտահայտություն ստանում է որևէ ձևական տեսք, որը պահպանվում է խոսքի հետագա ընթացքում։ Չափական սխեման այնքան էլ զգայուն չէ

իմաստային նրբերանգների հանդեպ, դրանք առավել չափով դրա լի են հնչերանգի մեջ, որն էլ ստեղծում է խոսքի կտրուկ, հ...տու կամ ծավալուն, առաձգական դասավորություն։

Հնչերանգը ավելի կապված լինելով խոսքի իմաստային պլանի հետ, ստեղծում է իմաստին բնորոշ ռիթմական ելևէջումներ, որոնք էլ իրենց հերթին կազմակերպում-ձևավորում են ռիթմական մնացած գործոնների՝ չափի, որոշ դեպքերում նաև հանգի բնույթը։ Խոսքի չափական կառուցվածքը ներդաշնակ ընթացքով ուղղակի կապված է հնչերանգի, վերջինս էլ իմաստի հետ։ Չափի և իմաստի միջև հնչերանգը հանդես է գալիս որպես միջանկյալ օղակ։ Հիշյալ ութերորդ գլխի բազմաչափությունն արդյունք է արդեն նկատված իմաստային բազմազանության, որը ստեղծում է իրեն բնորոշ հնչերանգ, վերջինս էլ չափ։

Բաց և փակ կառուցվածքների զուգակցումը պոեմին հաղորդում է և ռիթմական ազատ ընթացք և երգեցիկ մեղմություն. մի կողմից նպաստելով խոսքի սյուժետային պատումի անարգել ազատ ծավալմանը, մյուս դեպքում ստեղծելով քնարական նուրբ, մեղեդային չափաստղեր։ Բայց և այնպես, պոեմում գերիշխողը բաց կառուցվածքն է և դա առավել բնորոշ ու հատկանշական է ստեղծագործության ոգուն, որն ավելի ծավալվող ու պատմողական է, քան քնարական ու զգումնային։

Ժամանակակից սովետահայ պոեզիայի առաջատար բանաստեղծներից է Վ. Դավթյանը, մեկը նրանցից, ովքեր ձգտում են «քանդել բանաստեղծական նյութի շուրջը դրված չինական պարիսպները»[59]։ Այդ քանդումը միշտ էլ ուղեկցվում է կառուցումով, որի ընթացքում տարբեր նրանգներ գալիս խառնվում են իրար, նոր ու թարմ ձայները համադրվում վաղնջական առասպելների ու սյուժեների հետ, արդիական արտահայտչաձևերը զուգակցվում հինավուրց ոճերի ու պատումների նրբերանգներին և ստեղծում ինքնատիպ ու անհատական մի պոեզիա, որը հարուստ է գրավիչ էջերով։

---

59 Հր. Թամրազյան, *Սիրո և ցավի պոեզիան (գրախոսություն «Դինու երգը» ժողովածուի)*, «Սովետական գրականություն», 1967, № 5, էջ 110։

Ավելի ուշ ձևավորված բանաստեղծներից հատկապես Ր. Դավոյանի մոտ նկատելի է չափածո խոսքի զարգացման շատ հետաքրքրքիր պրոցես, որի մի ծայրը սկիզբ է առնում դեռևս Չարենցի վերջին շրջանի պոեմիայից, ապա անցնում Սևակին։ Եթե Չարենցը կանոնավոր կառուցվածքի մեջ ներարկեց ազատ բանաստեղծության տարրեր և համադրության միջոցով ստացավ խոսքի նոր որակ, որը պահպանելով ռիթմի ներդաշնակությունը, միաժամանակ ձեռք բերեց ազատ տատանումներ, ապա Սևակը շղթայազերծեց այդ կանոնավոր կառուցվածքը և պահպանելով չափական նվազագույն միավորի կայուն ռիթմը, հասավ խոսքի անարգել ու ազատ վերարտադրման, իսկ այսօրվա մի քանի բանաստեղծների մոտ նկատելի է պոեմիան կանոնավոր համանմանություններից ազատելու նոր միտում, որը հանում է ընդհուպ ազատ բանաստեղծության։ Ակնհայտորեն տեսանելի է դառնում պոեմիայի ընթացքը՝ կանոնավորությունից դեպի ազատություն։ Բաց-շղթայազերծ կառուցվածքի կայուն չափերից ազատ չկայունացրած չափերին անցնելու միտումը խորացրեց Ր. Դավոյանը։

Դավոյանը լրիվ դուրս չնկավ կանոնավոր ռիթմերի ոլորտից։ Նրա գրքերում կան զուտ կանոնավոր և բաց-շղթայազերծ կառուցվածքի գործեր։ Նրա մշակած բանաստեղծական ռիթմի հիմնական որակը խոսքի բաց դասավորության, չափական խառը ռիթմ ունեցող բանաստողերի տիպն է, որոնց մեջ միշտ էլ պահպանվում է ռիթմական շարժումը կարգավորող մեկ կամ երկու գերիշխող չափ։

Կանոնավոր, փակ կառուցվածքի գործերում նա պահպանում է ճշգրիտ չափը, չափերի նման հերթագայությունը, կայուն է խոսքի հատույթավորումը, օգտագործվում է հանգը, որը ինչ միշտ չէ, որ առկա է, այնուամենայնիվ, դեռևս ռիթմը կազմակերպող գործոնի դեր ունի։ Իսկ բաց-շղթայազերծ կառուցվածք ունեցող բանաստեղծություններում նա չի ստեղծում ճշգրիտ ու պարտադիր հանգային օրակումներ. նկատելի է աստիճանական անցում հանգային դրսի և ուժեղ կապակցումներից դեպի անհանգ, սղիտակ բանաստեղծությունը։ Բաց-շղթայազերծ կառուցվածքի գործերում, հակառակ փակ կառուցվածքի՝ չկա հանգի սպասման, տողերի

օղակման զգացողություն, իսկ երբ լսողությունը վարժվում է հանգերի նմանաձայնություններն ընկալելուն, դա կատարվում է շատ անկանոն կերպով, որովհետև այդ ազդանշանները չեն տրվում կայուն տեղերում: Միաժամանակ, առաջին դեպքում նկատելի է նաև փակ-կանոնավոր կառուցվածքի շղթայազերծման պրոցես: Բաց կառուցվածքի չափական խառը ռիթմ ունեցող գործեր Դավոյանի մոտ շատ կան: Խոսքի այս տիպը մոտենում է ազատ բանաստեղծության, բայց այդպիսին չէ, որովհետև չափական խառը տատանումների մեջ միշտ էլ պահպանվում է գերիշխող մի չափ, որը և ստեղծում է ռիթմի հունը: Սա անցման պրոցես է, խոսքի ազատ հորդումը խարխլում է համաչափությունը, ստեղծում անկանոնություններ, բայց դեռ խորքից քաշում, ձգում են կանոնավոր չափերը, ձևավորում տեսանելի հենք և դառնում ռիթմի ներքին կարգավորիչներ:

Դավոյանը ռիթմը չի դարձնում կաղապար. խոսքը ազատ է, ներքուստ այդ ազատության մեջ ստեղծվում են ռիթմական տարբեր երանգներ, որոնցից մեկն ավելի հզոր է լինում և կարգավորում ռիթմական շարժումը: Դավոյանի կիրառած ռիթմը անցումային օղակ է կանոնավոր և ազատ բանաստեղծությունների միջև. բայց այդպիսին լինելով հանդերձ՝ ինքնուրույն տիպ, որը չի կարելի խառնել մյուսների հետ: Դա դեպի ազատ բանաստեղծություն շարժվող խոսքի բնական զարգացման նախավերջին օղակն է, հաջորդ օղակն արդեն ազատ բանաստեղծությունն է: Նրբերանգների անտեսումը կարող է խանգարել այդ զարգացման պրոցեսը ճշտորեն դիտելու գործին:

11

Ընդհանուր գծերով մոտավորապես այսպիսի տաղաչափական յուրահատկություններ ունի 40—70-ական թվականների հայ պոեզիան: Այստեղ կան բաղում հարցեր, որոնք կարիք ունեն ավելի խոր ու մանրակրկիտ ուսումնասիրության, սակայն ծավալի պատճառով շատ բաներ ակամա դուրս են մնում:

Վերջում հարկ կա անդրադառնալու առվածը լրացնող ու ամփոփող մի հարցի ևս. այժմ տարածված է այն կարծիքը, թե հա-

մաշափ, փակ կառուցվածքի բանաստեղծության տիպը սպառել է իրեն: Ճիշտ է, որ բանաստեղծական խոսքի զարգացումն ընթանում է կաշկանդումների հաղթահարման միտումով, և, որ փակ կառուցվածքը կանխում, շրջանակների մեջ է վերցնում ստեղծագործողին, թույլ չտալով լիարժեք և ուղղագիծ ձևով դրսևորել իրեն: Նման դեպքում ավելանում են, այսօր արդեն հոդնեցուցիչ թվացող զարդերը, նախշերը, գեղեցկախոսությունները, որոնք երեկ դեռևս կարող էին ուշադրություն կանգնեցնել, նույնիսկ շշմեցնել: Այսօր դրանք այլևս չեն մարսվում, և պոեզիան մի տեսակ օտարանում է քեզանից՝ կորցնելով իր ձգողական ուժը: Նամակներից մեկում Պ. Սևակը, որն, ի միջի այլոց, Չարենցից հետո միակ բանաստեղծն է, որ բազում տողերով խորությամբ անդրադարձել է տաղաչափության հարցերին, այսպիսի ճիշտ խոսքեր ունի հանդ ու չափի, համաչափ տների մասին. «Քառյակը (հանդի հետ մեկտեղ դումարած լավ նմանաձայնություն-բառախաղերը, որոնց սիրահարն եմ ես էլ) հաճախ ստիպում է տալ մաշված ու շփված բաներ, ամենևորդ КРАСИВОСТИ (տողն ու հանդը իրար բերելու համար)»: Իսկ ջիր հետո մի բանաստեղծության առթիվ ավելացնում է. «Ախար ես էլ մի քիչ բանաստեղծ եմ ու գիտեմ, որ անտեր-ամենատեր «Ջերգածը» պիտի հանդ պահանջի և... հասցնի «Ջերկածի»-ի, այս «չնկածն» էլ (պարտադրաբար) պիտի հասցնի «դաշտի» (արտի, անդաստանի, ցանքսի), սա էլ՝ լծկանի, սա էլ... քառյակի այսպիսի ավարտ... Եվ ի՞նչ ստացվեց. մի ամենաստոր ական (չասելու համար ամենահոգնեցուցիչ) քառյակ, որ գրվել է միլիարդ անգամ, գրում են միլիոն մարդիկ...»[60]: Միաժամանակ, չպետք է մոռանալ, որ բանաստեղծության նման կառուցվածքն ունի այնպիսի յուրահատկություններ, որոնք անկրկնելի են, միայն թե այն հարկավոր է օգտագործել ստեղծագործաբար, հարկավոր է ոչ թե գերի մնալ նրան, այլ տեղն եկած դեպքում զարգացնել, վերանայումներ ու վերակառուցումներ անել: Եվ հետո, կա բանաստեղծական խառնվածքի մի տիպ, որն առանց կայուն ռիթմական օրինաչափությունների գոյության չի կարող կերպավորել իր ներքին «բվվոցը»:

60 «Գարուն», 1972, № 6, էջ 74—76:

Եթե մի կողմից հանգն ու չափը կաշկանդում են գրողին, ապա, մյուս կողմից, ազատ, անարգել կառուցվածքի դեպքում գրողը երբեմն ընկնում է ավելորդ երկարաբանությունների ու բացատրական քաշքշուկի մեջ: Այնպես որ սխալ է բանաստեղծության կառուցվածքային ձևերից որևէ մեկին գերապատվություն տալը: Լավ կատարման դեպքում հրաշալի է և՛ դասական համաչափ, կանոնավոր կառուցվածքի պոեզիան, և՛ շղթայազերծ, բաց հորինվածքի ոտանավորը, և՛ ազատ բանաստեղծությունը: Արձանագրելով տաղաչափական տարբեր տիպերի յուրահատկությունները, կոնկրետ ստեղծագործությունների վրա ցույց տալով նրանց թերությունների ու առավելությունները, միաժամանակ, չպետք է մոռանալ, որ վերջիվերջո, ամեն ինչ տաղանդի խնդիր է, իսկ ձևը թարմություն է ստանում տաղանդի ստեղծագործական քուրայում: Թև չէ վերցնել ու ասել այս ձևը լավ է ու նոր, իսկ այն ձևը՝ հնացած ու անցած՝ անհեթեթություն կլինի: Դեռևս Հեգելը ժամանակին գրում էր. «Չափի ու հանգավորման արհեստականությունը, անշուշտ հանդիսանում է մի կուռ ու կարծր կապանք ներքին պատկերացման և արտաքին զգայական տարրերի մեջ, ավելի կարծր, քան գույները նկարչության մեջ: Պատկերացումը կամ ոչ մի ներքին կապ չունի կամ շատ հեռավոր կապ ունի լեզվահնչյունների հետ, որոնք գործ են ածվում որպես հաղորդման սոսկ կամայական նշան, այնպես, որ շեշտադրման օրենքների խիստ պահանջները հնչույթամբ կարող են երևակայության համար որպես կաշկանդանք թվալ, որ կարող է բանաստեղծին հնարավորություն չտալ իր պատկերացումներն այնպես հաղորդել, ինչպես նրանք իր ներսում կան: Ուստի, եթե ռիթմական հոսանքները և հանգի ներդաշնակությունը մի անառարկելի թուլանք էլ ունենան, այնուամենայնիվ, չի կարելի պահանջել, որ այս արտաքին հրապույրի պատճառով լավագույն բանաստեղծական զգացմունքներն ու պատկերացումները զոհ գնան»: Այս ասելով հանդերձ, երևույթը տարբեր կողմերից դիտող փիլիսոփան նաև նշում է. «Սակայն այս փաստարկումներն էլ հիմնավոր չեն: Նախ, ճիշտ չէ, թե տաղաչափությունը խոչընդոտ է հանդիսանում ազատ արտահայտության համար: Ճշմարիտ ստեղծագործական տաղանդն այդ պայմանի ասպրեզում զգում է իրեն

իր բուն խոր տարերքի մեջ, որը նրան ոչ թե կաշկանդում ու արգելակում է, այլ, ընդհակառակը թափ ու թռիչք է տալիս»[61]։ Այնպես որ բանաստեղծական ամեն տիպի կառուցվածքային յուրահատկությունները նշելով հանդերձ, սխալ է դրանք հակադրել իրար և առավելություն որոնել որևէ մեկի համար։ Ամեն ինչ պայմանավորված է տաղանդի հզորությամբ։

---

61 Տես, Բանաստեղծական արտահայտություն, «Խորհրդային գրականություն», 1939, № 5—6, էջ 202։ Թարգմանությունը գերմաներենից՝ Հ. Հարությունյանի։

ՀՈՎՀ. ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԴՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

1

Իր «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» և այլ հոդվածներում Կոմիտասը հիմնավորում է, թե ինչպես հայ ժողովուրդը հազարամյակների պատմության ճանապարհին ստեղծել ու գալիք սերունդներին է ավանդել «ոսկեզարու մատենագրություն» և անմահական հարուստ լեզուն։ «Եթե ճշմարտություն են այս բոլորը,— ասում է Կոմիտասը,— ուրեմն, ճշմարտություն է և այն, որ մեզի ովին նույնպես և երաժշտություն, որ այնքան հարազատ է ու ազգային և այնքան ինքնուրույն է ու ինքնատիպ, որքան իր լեզուն ու գրականությունը... որովհետև,— շարունակում է նա,— յուրաքանչյուր ազգի երաժշտությունն իր ազգի հնչական ելևէջներին կծնի ու կծավալի։ Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնչավորությունը, ուրեմն և համապատասխանող երաժշտություն»[1]։

Իսկ ի՞նչ է երաժշտությունը։ Այդ հարցին ևս Կոմիտասը տալիս է հստակ պատասխան. «Երաժշտությունը,— ասում է նա,— մի տեսակ շարժողություն է, ինչպես լույսը, ինչպես ջերմությունը, էլեկտրականությունը և այլն։

Եվ սա շատ կարգ է, որովհետև երաժշտությունը կապված

---

[1] «Ազատամարտ», Կ. Պոլիս, 1918, թիվ 1316։

172—22

է ձայներից, որոնք ուրիշ բան չեն, եթե ոչ օդում առաջ նկած շարժումներ»[2]:

Իսկ այդ շարժում-երաժշտությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ բնության և կյանքի արտացոլում, ժողովրդի պատմական բախտի մեղեդիական դրսևորում, համապատասխան մարդու «ներքին աշխարհի շարժողության, այսինքն՝ զգացումներին և հույզերին: Իսկ մարդու ներքին աշխարհի շարժումները,— բացատրում է Կոմիտասը,— արդյունք են արտաքին աշխարհի շարժումների. «...Միջավայրի զանազանությունը ծնունդ է տալիս զգացումների զանազանությանը»[3]:

Ազգային երաժշտության, ազգային երգի հիմքում արդեն Կոմիտասը տեսնում է իր երկրի բնությունը, իր ժողովրդի պատմական-սոցիալական կյանքը: «Ի՞նչ է ազգային երաժշտությունը, ի՞նչ է նյութ տալիս ազգային ժողովրդական երգերին: Արդյո՞ք նրա հպարտ լեռները, խոր ձորերը, դաշտերը, բազմազան կլիման. պատմական հազար ու մի դեպքերն ու անցքերը, ժողովրդի ներքին ու արտաքին կյանքը. այո՛, այս բոլորը, բոլորը նյութ են կազմում ազգային երաժշտության, մի խոսքով՝ այն ամենը, ինչ ազդում է այդ ազգի զգայարանքների և մտքի վրա»[4]:

Վկայակոչելով Կոմիտասին, ցանկանում ենք ընդգծել այն ճշմարտությունը, որ ազգային երաժշտությունն ու ազգային երգը նույնպես արտացոլում են ժողովրդի բովանդակ կյանքը և այն բնությունը, որի մեջ ապրում է ժողովուրդը: Այսպես, ուրեմն, ձայների իմաստավորված, օրգանական ներդաշնակությունը մեզ տալիս է մեր սեփական կյանքի պատկերը, բացահայտում է մարդու ներքին աշխարհը, նրա զգացումներն ու խոյանքները:

Այժմ այն մասին, թե հայ տաղաչափությունը ինչպիսի՞ առանձնահատկություններ ունի, արդյոք այն մի անհրաժեշտ դրսծո՞ն է բանաստեղծական արվեստում, ունի՞ իր զարգացումը և ի՞նչ աղերսներ կան երաժշտության հետ:

«Հայոց լեզվի տաղաչափությունը» աշխատության մեջ Մա-

---

2 «Սովետական գրականություն», 1969, № 10:

3 Նույն տեղում:

4 Նույն տեղում:

նուկ Աբեղյանը նույնպես ճշմարտության բովանդակ ուժով ցույց է տալիս, որ հայոց լեզվի հնչյունական, ոիթմական իրողություններ ու առանձնահատկություններով է դարձյալ պայմանավորված հայկական հինավուրց պոեզիայի տաղաչափությունը, նրա վրա են հարսխված բանաստեղծության տաղաչափական-ոիթմական հատուստ ավանդները:

Խորանին հետազոտման ենթարկելով հայոց լեզվի հնչյունական-ոիթմական առանձնահատկությունները, Աբեղյանը ներկայացնում է հայկական տաղաչափության զարգացման դարավոր ուղին, անում հավաստի ու խոր ընդհանրացումներ:

Առաջին և անտարակելի եղրակացությունն այն է, որ, իբրև ընդհանուր իրողություն, շեշտերն ընկնում են ձայնավորների վրա, իսկ հայերենում՝ գերազանցապես վերջին ձայնավորի վրա, ասեղծելով յամբական (—–′), անապեստյան (– – –′) յամբ-անապեստյան (– –′– – –′), նաև պեոնական՝ հրրորդ (– – – –′—), չորրորդ (– – – – –′) ոտքեր:

Լեզվի հետագա զարգացման պատճառով առաջ են եկել ոիթմական որոշ տեղաշարժեր: Այսպես, օժանդակ է բայր, իգական հանդր ոիթմական սիստեմում առաջ են բերում առավել բազմազանություն, ստիպում ոիթմը դուրս բերել իր արդեն ձևոք բերած «կայուն» վիճակից:

Նույնր կարելի է ասել նաև արևելյան բարբառներից և լեզվական փոխառություններից եկող շեշտադրություններ մասին:

Ոիթմերի հնարավոր տեղաշարժման այն պոտենցիալը, որ իր մեջ կրում է հայոց լեզուն, մեր բանաստեղծներին տալիս է տաղաչափական դրսևորումների անսպառ հնարավորություններ ու հեռանկարներ:

Այսպես, օրինակ, մեր բանաստեղծներից Տերյանը և Չարենցը ոտանավորի ոիթմական հիմնական տեսակներից բացի ստեղծել են նաև բոլեյական (—′—), դակտիլային (—′– –) և բողոքատային (– –′—) ձևեր, մեր չափածոն արվեստին հարստացնելով մի ուշագրավ թարմությամբ:

Բայց, իհարկե, հազարամյակների ընթացքում ձևոք բերված մեր լեզվի ոիթմական-հնչյունական յուրահատկություններն ունեն

մեծապես կայուն բնույթ։ Եվ որքան էլ բանաստեղծը թույլ տա շեղումներ ու «մեղանչումներ», այսուհանդերձ, նրա ելակետն ու հիմքը մնում են մեր լեզվի ռիթմական-հնչյունական կայուն հատկանիշները։ Բանաստեղծի վարպետությունն էլ ամենից առաջ կարտահայտվի այն բանում, թե նա որքանով կկարողանա յուրացնել այդ կայուն առանձնահատկությունները, ինչպիսի համոզչությամբ կկարողանա այն ծառայեցնել իր չափական արվեստին։

Անհեթեթություն կլիներ, իհարկե, մտածել, թե հնչյունը կամ ռիթմը, առանձին վերցրած, կարող են ինչ-որ իմաստ ունենալ։ Բայց անառարկելի է և այն, որ հնչյունների կամ ռիթմական ոտքերի գիտակցորեն ստեղծած որոշակի համակարգը կարող է, անտարակույս, արտահայտչական ուժ ստանալ, արտահայտել այս կամ այն տրամադրությունը, նպաստել այս կամ այն տրամադրության դրսևորմանը։

Այսպես է բանը հենց երաժշտության, նաև գույների, գծերի աշխարհում։ Ոչ ոք չի կարող տարակուսել, որ ձայների այս կամ այն որակի համախումբը, ձայն-մեղեդիները երաժշտության մարդում առաջ են բերում թախծագին կամ խռովահույզ զգացմունքներ, ողբերգության, բերկրանքի կամ ռազմաշունչ տրամադրություններ։ Եվ այդ առաջանում է ոչ պատահականորեն, տարերային ձևով։ Երաժշտական արվեստի մեծագործություններին կոմպոզիտորը հասնում է ռիթմերի, տակտերի միանգամայն դիտակցված եղանակով, հնչյունական առանձնահատկությունների յուրովի օգտագործումով ու համախմբումով։ Անպայման նկատելի է մտքի աշխատանքը, սիստեմի առկայությունը, ստեղծագործական եղանակն ու մեթոդը։ Այլապես չէին ստեղծվի անպայման քնարական, անպայման ողբերգական կամ անպայման ռազմաշունչ երաժշտական մեղեդիներ։ Ստեղծագործողի մեծությունն այն է, որ օգտագործելով համապատասխան հնչյունական-ռիթմական կամ ձևական իրողություններ, կարողանա առավել հարազատությամբ ներթափանցել ու բացահայտել մարդկային հուզաշխարհը։

Սա է ճշմարտությունը։ Ամեն մի շեղում դրանից ստեղծագործողին կարող է հանգեցնել մոլորությունների, կարող է մղել ստեղծագործական մեղանչումների։

Խոսելով այն մասին, թե ինչպես չափական ձևերը համապատասխանում են հայերենի առգանությանը—պրոսոդիային, Աբեղյանն ընդգծում է այն իրողությունը նաև, թե ինչպես «...մի անդամ, որ հնագույն ժամանակներում լեզուն իր պրոսոդիայի համեմատ չափեր է ձևոք բերել, դրանք գործածում է մինչև այժմ ևս, քանի դեռ լեզվի պրոսոդական հատկությունները չեն փոխվել»[5]: Մեծ բանասերը, այնուհետև, ընդգծում է այն ճշմարտությունը, որ միևնույն տեսակի ոտանավորով, միևնույն չափով հաճախ ստեղծվում են բազմազան բովանդակության բանաստեղծություններ, միևնույն չափը օգտագործում են դարերի ընթացքում անդամ տարբեր գաղափարախոսություն արտահայտող բանաստեղծները: Ընդգծելով այս ճշմարտությունը, Աբեղյանը, սակայն, լուրջ ուշադրություն է դարձնում իրողության մյուս կողմի վրա նաև: «Բայց և այնպես,— գրում է նա,— ամեն տեսակի ոտանավոր կամ ամեն չափ ունի իր կազմության համեմատ իր հատուկ ռիթմական բնավորությունը, աշխույժ ու թեթև, ծանր ու դանդաղ, մեծավայելուչ ու լուրջ, ծաղրածու-կոմիկական. կան ոտանավորներ դիցաբանության, քնարերգության, վիպական, դրամատիկական և այլն»[6]: «Չափերի կամ ոտանավորների այդ տարբերությունները,— շարունակում է իր միտքը,— առաջանում են ոչ միայն ոտքերի կամ անդամների տեսակներից և նրանց դասավորությունից տողի մեջ, այլ և տողերի երկարությունից ու կարճությունից»[7]:

Երկարատև ուսումնասիրությունները, բանաստեղծական բազմապիսի փաստերի կուտակումը մեծ գիտնականին բերել են այն համոզման, որ ամենևին չի կարելի անտեսել հնչյունն իր առանձնահատկությամբ, ձայնավորը՝ ռիթմիկայով: Ինչպես հավաստում է Կոմիտասը, գոյություն ունի «ազգային հնչյունի» «ազգային եղևէջ», որի մեջ էլ, ըստ նրա, խտացած է «ժողովրդական երգի ճիշտ ոգին», որից էլ հենց պետք է օգտվի ստեղծագործողը: «Գրական-գեղարվեստական երկերի ձևի և բովանդակության հարաբերության խնդիրը,— գրում է Աբեղյանը,— վերածվում է մի ընդ-

---

5 Մ. Աբեղյան, *Տաղաչափություն*, Երևան, 1933, էջ 390:

6 Նույն տեղում, էջ 396:

7 Նույն տեղում:

հանուր պայմանի, որ է՝ ձևը համեմատ պիտի լինի բովանդակությանը: Ձևի մեջ է և ոտանավորը. ուրեմն վերջինս էլ համեմատ պիտի լինի բովանդակությանը»[8]:

Ուրեմն տաղաչափությունը. ռիթմական միությունը ինչ-որ անբովանդակ ու միանգամից տրված ձև չէ, այլ իբրև ռիթմական-երաժշտական գրևորում այն անպայման իր համապատասխան տեղում ձևը է բերում բովանդակության: «Ինչպես որ երաժշտական դիկլամացիայի ժամանակ,— ասում է Հնգելը,— ռիթմն ու մելոդիան պետք է բովանդակությունն իրենց մեջ ընդունեն և նրան համապատասխան լինեն, այնպես էլ տաղաչափման մեջ ևս նրա ձգտությունն կա, որը, թեև հեռավոր ձևով, պատկերացումների բնույթի և ընթացքի մասի, բայց միաժամանակ և որոշ ուղղությունն իր մեջ արձագանքում է: Այս տեսակետից չափը պետք է տա ամբողջ ոտանավորի ընդհանուր տոնն ու հոգեկան շունչը և միևնույնը չի, թե տաղաչափական ինչ հանգամանք է վերցվում որպես արտաքին ձև»[9]:

«...Մեր ժողովրդի ամբողջ սերն ու հոգին, ներքին ու արտաքին կյանքը,— ընդհանրացնում է Կոմիտասը,— խորապես դրոշմված են ձայների և տաղաչափության մեջ»[10]:

2

Բոլորը չէ, որ այսպես են մտածում: Կան նաև տարակուսյալներ— մերժում են չափի, հանդի անհրաժեշտությունը չափական տրվեստում: «— Ես սիրում եմ, —ասում է Ավետիք Իսահակյանը,— որ իմ գրած ոտանավորները ուրարտական բերդերի նման իրար բերված լինեն մի կերպ, բերդ, որտեղ զգում ես ոչ այնքան տեխնիկա, որքան ուժ: Կարևորը զգացմունքն է և սիրտը:

— Դրանով ասված ձեղ օժտել է առաստաղեն,— վերհիշում է Ստեփան Զորյանը Իսահակյանի հետ ունեցած զրույցը:— Բայց

---

8 Նույն տեղում:

9 Հնգել, Բանաստեղծական արտահայտություն, «Խորհրդային գրականություն», 1939, № 5—6, էջ 203:

10 Ի. Ռ. Յոլյան, Կոմիտաս, Երևան, 1969, էջ 89:

մի՞թե տեխնիկան և լավ հանգերը կմուլացնեն զգացմունքները։ Չէ՞ որ, դուք ինձանից լավ գիտեք, չափածոյի տեխնիկան նպաստում է բանաստեղծության լավ ընկալումին և ընթերցողին հույզերով վարակելուն։

— Ո՛չ, երևակայիր, որ տեխնիկան բանաստեղծությունը չորացնում է որոշ չափով և անմիջականություն չի մնում»[11]։

Դանիել Վարուժանը շատ ավելի կտրուկ է խոսում հանգի դեմ, այն համարելով «անճոռնի արվեստ...», համոզված, որ հանգերը «մտածումը կշղթայեն՝ այլ նույնիսկ կքայքայեն մեր շնչառուն գեղեցկությունը։ Հանգը,— ասում է նա,— միջին դարեն է և ինչ-որ միջին դարեն է ընդհանրապես՝ բռնապետական է և ինչ-որ բռնապետական է, է հետադիմական, և չէ՞ մի որ հանգը արվեստին բռնավարն է և անոր հոգին կազմող մտածման եռմղիչը»[12]։

Հետագայում, իհարկե, Իսահակյանը և Վարուժանը, համոզվում են, որ առանց չափական տեխնիկայի, առանց հնչյունական այլ երանգավորումների խելացի օգտագործման անհնարին կլիներ չափածո խոսքը։

Նահոկտեմբերյան տարիներին, հեղափոխության փոթորկումների առաջին շրջանում, Մայակովսկին և Զարենցը նույնպես բմբռնում էին։

Նրանք, նրանց հետ շատերը, այն համոզման էին, որ հայացքների, հույզերի փոփոխման հետ նույնքան կտրուկ պետք է փոխվեն նաև չափական արվեստի միջոցները։

«Օրինակ Տերյանի (արվեստով ամենից առաջադիմածի) պատմիվ, առաստիկ հոգեբանության համար,— ասում է Զարենցը,— քանի՞ կոպեկ արժեր «ռիթմը որպես շարժում»-ը. նրա խառնվածքի համար միանգամայն բավական էին այն կիսայամբ-կիսադակտիլները, որոնցով նա լրիվ արտահայտում էր իր ուզածը»[13]։

Այդ ըմբռնացումն, իհարկե, ավելի որոնում էր, քան բացասում, բայց նաև չափական արվեստի առանձնահատկությունների ոչ ճիշտ գիտակցում, ձևոք բերած նվաճումների հանդեպ՝ դեռևս ոչ պատշաճ վերաբերմունք։

---

11 Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 10, 1964, էջ 133—134։

12 Դ. Վարուժան, Նամականի, Երևան, 1965, էջ 60։

13 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1967, էջ 32։

Ըմբռնելու դրդիչներն ու դրդապատճառները, արդարև, պետք էր նաև ժամանակի հոգեբանության մեջ տեսնել։ Սակայն պետք է նաև իմանալ, որ դրական հին չափանիշների դեմ Մայակովսկու ծառացումները կրում էին մեծ մասամբ սուբյեկտիվ բնույթ։ «Յամբերը և քորեյները մեզ պետք չեն,— կտրուկ հայտարարում էր նա...— Յամբերը ետ են պահում պոեզիայի առաջընթացը»[14]։

Ռիթմական՝ յամբական, քորեական ոտքերի դեմ ըմբոստացումը, կարելի է ասել, անլուրջ էր, այն նշանակում էր ետևանել դարերի ընթացքում ձևոք բերված լեզվի հնչյունական-ռիթմական կայուն հատկանիշներն ու առանձնահատկությունները։

Երբ պատմական աննախադեպ իրադարձությունները և՛ նրանց անհատական խառնվածքը Իսահակյանին, Վարուժանին, Նարեկացում՝ Մայակովսկուն և Չարենցին, մղում էին ծայրահեղությունների, ապա կյանքի «խաղաղ» ընթացքը և նրանց հաստունացումը բերում էր տրամադծորեն հակառակ եղրակացության։

Երբ մի ժամանակ Իսահակյանը գտնում էր, թե գրական տեխնիկան, հանգը «ուրոշ չափով» չորացնում են բանաստեղծությունը, խոխարում բանաստեղծական անմիջականությունը, ապա հետագայում, ուրիշին «խրատելիս», օրինակ էր առնում Տերյանի արվեստը իբրև չափանիշ։

«Բանաստեղծությունները հրատարակելիս,— 1913-ին գրում էր նա իր եղբորորդի Իսահակ Իսահակյանին,— մեկ աչք դարձրու ոտանավորի տեխնիկայի կողմից. մենք բոլոր հին դրողները շատ անուշադիր ենք եղել. միայն Տերյանն է բացառությունը, որն ավելի մշակված է հանդես բերում իր դրվածքները, քան որ մենք էինք»[15]։

Իսահակյանն, իհարկե, դարձյալ չափազանցնում էր՝ Տերյանն ամենևին էլ բացառություն չէր դրական տեխնիկայի առումով։ Դեռևս Նարեկացին էր զարմացնում իր չափական արվեստի կատարելությամբ ու հարստությամբ։ Հենց ինքը՝ Իսահակյանը, մի

---

14 *Вл. Маяковский*, Собр. соч., т. 12, 1959, стр. 484.

15 «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», 1965, № 3, էջ 34։

շարք դրծերում («Աբու-Լալա Մահարի», «Սասմա Մհեր») զարմացնում է ոչ միայն հույզերի անմիջականությամբ, այլև գրական բարձր տեխնիկայով ու չափական արվեստով։

Տերյանի չափական արվեստի նկատմամբ Իսահակյանը իր հիացմունքն արտահայտում էր նաև ծերունական հասակում։ «Իր տաղաչափությունը,— ասում է նա,— հասցրեց վիրտուոզության աստիճանի», հարստացրեց «մեր պոեզիայի ռիթմիկան»։ «Հայ չափածոյի մեջ նա (Տերյանը) նորություններ ներմուծեց. մեր, գրեթե սիլաբիկ տաղաչափության հանդեպ՝ նա հաջող փորձեր կատարեց տոնիկ տաղաչափության»[16]։

Այս ամենն, անտարակույս, խոսում են այն մասին, որ Իսահակյան-բանաստեղծն, ի վերջո, համոզվում է, որ չափական արվեստը չի «չորացնում» բանաստեղծությունը, չի կարող ջնջել բանաստեղծական անմիջականությունը։ Այդ ճշմարտությունը նա պարզորոշ տեսնում էր կյանքով ու մարդկային թրթիռներով լեցուն Տերյանի պոեզիայում։

Վարուժանը նույնպես հասնում է այդ ճշմարտությանն արդեն իր ստեղծագործական սեփական կոնկրետ փորձով։ «Արմենուհին»,— 1908-ին գրում էր նա Արշակ Զոպանյանին,— սրբագրած եմ և նանգավոր ըրած եմ... այդպես իրավցնե շատ սիրուն եղավ կամ ավելի լավ ֆան առանց հանդի...»[17]։

Իր պատասխան-նամակում նույնն էր հաստատում նաև Զոպանյանը. «Ստացա ձեր «Արմենուհին» հանգավոր ոտանավորի վերածված և մեկ քանի մասերուն մեջ վերանորոգված։ Տպավորությունը այս անգամ զմայլելի եղավ վրաս։ Հոյակապ կտոր մըն է»[18]։

3

Զափը և ռիթմը, ուրեմն, բանաստեղծական երկի էական տարրերն են։ Եթե չկան դրանք, նշանակում է՝ չկա և չափական խոսք։ Գրեթե բոլորն ընդունում են այս ճշմարտությունը։

16 Ավ. Իսահակյան, *Երկեր*, հ. 4, Երևան, 1959, էջ 361։

17 Դ. Վարուժան, *Նամականի*, էջ 136։

18 *Նույն տեղում*, էջ 265։

Լուրջ տարաձայնություններ կան, սակայն, այն հարցի շուրջը, թե արդյոք մի՞տքն է նախորդում չափին, ռիթմին, առաջ բերում այն ու նրանով պայմանավորվում, թե ընդհակառակը՝ չափը, ռիթմն է պայմանավորում միտքը։

Գյոթեն, Շիլլերը, նաև Հեգելը, մեր օրերում՝ Մայակովսկին, այն համոզումն ունեն, որ ռիթմը առաջանում է տարերայնորեն և իր ետևից բերում միտքը։

«Չափը,— ասում է Գյոթեն,— բխում է բանաստեղծական տրամադրությունից, ասես անգիտակցաբար»[19]*։*

«Երբ ես նստում եմ բանաստեղծություն գրելու,— ասում է Շիլլերը,— ապա երաժշտական կողմը իմ առջև ծագում է ավելի վաղ, քան թե բովանդակության հետ կապակցումները»[20]*։*

Նույն կարծիքն է արտահայտում նաև Մայակովսկին։ Ըստ նրա նախ զարթնում է ինչ-որ քրթմնջոց, տակտ-զգացում՝ առանց բառերի, ապա «ռիթմ-բվվոցի» ներգործությամբ հետզհետե ծընվում ու որոշակի են դառնում զգացումն իմաստավորող բառերը։ Այսպես հղկվում և ձևակերպվում է ռիթմը՝ ամեն մի բանաստեղծական գործի հիմքը, որ բվվոցով անցնում է նրա միջոցով։ Աստիճանաբար սկսում ես այդ բվվոցից առանձին բառեր դուրս բաշել»[21]*։*

Ականավոր գրողների մի ուրիշ խումբ արտահայտում է հակառակ կարծիքը։ Նրանք այն համոզման են, որ ռիթմը, չափը կամ հանգը հաջորդում են մտքին։ Իր մի բանաստեղծության մեջ Պուշկինը գտնում է, որ նախ հանդես են գալիս իրար բախվող մտքերը, ապա՝ հանգերը։

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут...

Տվարդովսկին ուղղակի հակադրվում է Մայակովսկուն։ «...Չափը,— ասում է նա,— ծնվում է ոչ թե ինչ-որ բառապուրկ «բվվոցից», որի մասին խոսում է, օրինակ, Մայակովսկին, այլ

19 *Эккерман*, Разговоры с Гете, М., 1934, стр. 446.
20 «Вопросы литературы», 1963, № 3, стр. 179.
21 *Վ. Մայակովսկի, Հատընտիր, Երևան, 1955, էջ 537։*

բառերից, նրանց իմաստավորված, կենդանի խոսքին ներհատուկ զուգակցումներից և եթե այդ զուգակցումները իրենց տեղն են գրավում այսպես կոչված կանոնիկ չափերից մեկն ու մեկի շրջանակներում, ապա նրանք այդ չափը ննթարկում են իրենց, այլ ոչ թե ընդհակառակը...»[22]:

Իսկանն, իհարկե, տարաձայնությունների բնույթը չէ, այլ միասնական եզրակացությունը, որ չափը, ռիթմը բանաստեղծական խոսքում ունեն վճռական նշանակություն, անկախ նրանից, թե բովանդակությունն է նախորդում, ընթացք տալիս չափական տողին, թե՞ ընդհակառակը: Ճիշտն ասած ստեղծագործական այդ բարդ պրոցեսի յուրահատուկ և բազմապիսի դրսևորումներում նույնիսկ չի էլ կարելի տարաձայնություններ կամ հակասություններ տեսնել: Գյոթեի, Շիլլերի, Մայակովսկու, Տվարդովսկու ստեղծագործական երկունքը, անշուշտ, կարող է ունենալ դրսևորման տարբեր ձևեր, այնպես, ինչպես ներկայացնում են իրենք: Այսինքն նրանցից ոմանք նախ համակվում են ռիթմական զգացողությամբ, ինչպես ասում է Մայակովսկին՝ տակտ-բլվոցով, ապա ծնունդ է առնում բառը, ձևավորվում միտքը, գեղարվեստական պատկերը, մյուս մասի համար միտքն է, գեղարվեստական պատկերը իր հետ բերում ռիթմը, չափը: Տվարդովսկու արտահայտությամբ՝ չափը ծնվում է կենդանի խոսքին ներհատուկ զուգակցումներից:

Հնարավոր է նաև, որ միտքն ու ռիթմը, այսինքն ռիթմական-չափական տողի երաժշտական զգացողությունը և բառ-միտքը կամ բանաստեղծական արտահայտությունը հանդես են գալիս օրգանապես միահյուսված ու միասնաբար, իբրև մի անբաժանելի ամբողջություն, որ նրանց անջատումը մինչև իսկ կլիներ արհեստական:

Այստեղ էլ, մի էական կետում, տարաձայնությունները դարձյալ խլանում են, ի վերջո, իշխում է մի միասնական եզրակացություն, այն, թե լեզվական իրողությունները՝ հնչյունը, ռիթմը ինչպիսի՞ համապատասխանությամբ են մարմնավորում բառ-միտքը, արդյոք գտնվո՞ւմ է բովանդակությունը դրսևորող ռիթմական-չափական համապատասխան ձև:

---

22 Ա. Տվարդովսկի, Վասիլի Տյորկին, Երևան, 1953, էջ 252:

Ընթերցողի համար, իրավն ասած, չքանում են ստեղծման այլազան ձևերն ու եղանակները: Ընթերցողի համար մնում է միայն ստեղծագործական բարդ պրոցեսով անցած պոետական խոսքն իր ներգործման ուժով. նրան ամենևին չեն էլ մտահոգում ստեղծագործական ոլորուն ուղիները:

Բոլոր ականավոր բանաստեղծներն, այդ պատճառով, աշխատում են, խոր գիտակցությամբ ու մեծ տքնությամբ օգտագործել ոչ միայն չափական արվեստի արդեն ձեռք բերած նվաճումները, այլև հնչյունական-ռիթմական մեծ պոտենցիալ իրողությունները, որ բովանդակում է մեր լեզուն: Նրանք ձգտում են՝ մշակելով ու վերամշակելով, ստեղծել բանաստեղծական իրենց անհատական-նությունը բացահայտող ու ներկայացնող արտահայտչական միջոցների մի ամբողջական կոմպլեքս:

Այդ ուղին անտեսողների մասին է խստությամբ արտահայտվում Տերյանը: «Մեզանում,— ասում է նա,— դուք կարող եք ցայսօր հանդիպել ռիթմի և չափերի անհեթեթ և տարօրինակ անբրնողության»[23]:

Տերյանը պահանջում էր և ինքը մեծ հետևողականությամբ ձգտում բմբռնել լեզվի հնչյունական-ռիթմական առանձնահատկությունները, դրա իսկ շնորհիվ իմաստավորել շեշտը, ռիթմական ոտքը, չափը և հնչյունական նրանգավորումները՝ աչքներ բխեցնել նյութից, նրանց միջոցով հարազատորեն արտահայտել նաև տվյալ երևույթը կամ հույզը: «Համապատասխանություն է պահանջվում նյութի և չափի և ռիթմի մեջ,— պնդում էր Տերյանը:— Այդ տեսակետից դժբախտաբար մեր գրականության մեջ լուն օրինակներ շատ քիչ ունի»[24]:

Այսպիսի համոզում ունեին մեր օրերում Մայակովսկին և Զարենցը, որոնք եղան նաև տաղաչափության նորարարներ:

Նրանց չափական ու ռիթմական հայտնագործությունը առանձնապես վերաբերում է վերջնահանգին, իգական և արական հանգերի անկաշկանդ ու իմաստավորված օգտագործումին, ռիթմական

---

23 ԳԱԹ, Տերյանի ֆոնդ, գործ № 113:

24 ԳԱԹ, Տերյանի ֆոնդ, գործ. № 100:

ոտքերի ներքին լիցքավորմանն ու շարժունակությանը։ Չափական նորարարության էությունը կենդանի խոսքի հնչյունական-ռիթմական առանձնահատկությունների լայն գործադրումն է բանաստեղծության մեջ։ Այսպես, ուրեմն, հեղափոխությունը բերում է ոչ միայն իրեն հատուկ բնորոշ արտահայտություններ, նորագույն բառեր ու բառակապակցություններ, այլև, դրանց հետ՝ ռիթմական-հնչյունական հարստություն։

Համաշխարհային իրադարձությունների մեծ հորձանուտում անհրաժեշտ էր մեծ հեղափոխության շունչն ու ոգին արտահայտող նոր խոսք, նոր չափատող, անհրաժեշտ էին Մայակովսկին. Չարենցը, որոնք, համարձակ արտահայտում էին մեծ հեղաբեկումների ռիթմը, հեղափոխություն կատարող «խելագարված ամբոխների» կենդանի շունչը։

«Հեղափոխությունը փողոց նետեց միլիոնների անհարթ խոսելաձևը,— գրում էր Մայակովսկին,— ծայրամասերի ժարգոնը հոսեց կենտրոնական պողոտաներով... Դա լեզվի նոր տարերքն է»[25]։

Մայակովսկին մտահոգված էր այն հարցով, թե ինչպե՞ս արտահայտել հեղափոխական մասսաների տրամադրությունները, հոգեբանությունը, ինչպես չափատողել նրանց լեզվական տարերքը։

«Ինչպե՞ս այն դարձնել բանաստեղծական,— մտածում էր Մայակովսկին։— Հին կանոններն իրենց «անուրջներով, վարդերով» և այեխանդրիական տաղաչափությամբ՝ անտեսանելի են։ Ինչպե՞ս մտցնել խոսակցական լեզուն պոեզիայի մեջ և ինչպես պոեզիան բխեցնել այդ խոսակցությունից»[26]։

Այսպես մոտենալով հարցին, հեղափոխության բանաստեղծը խորապես համոզված էր, որ հին տաղաչափությունն այլևս պիտանի չէ հեղափոխության մեծ շունչն արտահայտելու։ «Անհույս բան է շշնջյունի համար հնարված 4-ոտնյա ամֆիբրախիի մեջ տեղավորել հեղափոխության ճոնչացող ղողդյունը»[27]։

---

25 Մայակովսկի, *Հատընտիր*, Երևան, 1955, էջ 515։

26 Նույն տեղում։

27 Նույն տեղում.

Մայակովսկին, բնականորեն, հասնում էր այն վճռական եզրակացության, թե պետք է «միանգամից քաղաքացիական բոլոր իրավունքները տալ նոր լեզվին, ազազակը՝ մելոդիայի փոխարեն, ֆմբուկի ինդյուներ՝ օրորոցային երգի փոխարեն»[28]:

Հեղափոխության օրերին, հեղափոխության տրամաբանությամբ ու արամադրությամբ էին ստեղծվում Մայակովսկու, նաև՝ Չարենցի, զրնգուն նոր չափատողերը, հնչում նոր հանգերը:

Ի՞նչ էր պետք, որպեսզի ծնվեն նոր ու խոսուն բանաստղեր. պահանջվում էին, Մայակովսկու արտահայտությամբ՝ սոցիալական պատվեր, առաջադրված նպատակի խոր զգացողություն, նպատակին և զգացողությանը համապատասխան բառապաշար, դրա մշակման նոր եղանակներ, պահանջվում էր արտահայտչական միջոցների (հանգեր, չափեր, ալիտերացիաներ, պատկերներ) մշակման նպատակադիր եղանակ:

Անհեթեթություն կլիներ, իհարկե, մտածել այն մասին, թե Մայակովսկին՝ անդուլ որոնելով նոր խոսքը, չափական նոր տողն ու արտահայտիչ զրնգուն հանգը, իրապես, անտեսում էր պոետիկայի հին ընկանոցը: Ամենևին: Նման մտածողությունը Մայակովսկու կամ Չարենցի մասին, կլիներ մոլորություն: Ճիշտ է, նրանք երբեմն ունեցել են այդպիսի պատրանք, սակայն, ըստ էության գնում էին մեծ արվեստագետների ստեղծագործական ղժվարին ճանապարհով, նրանց նվաճումները ստեղծագործորեն յուրացնելու ճանապարհով: «Ցամքը, ազատ բանաստղր, ալիտերացիան, աստնանաը,— գրում էր Մայակովսկին,— ամեն օր չէ, որ ստեղծվում են: Կարելի է աշխատել և նրանց շարունակման, արմատացման և տարածման վրա»[29]:

Մայակովսկին ինքն էր շարունակ հիշեցնում այն ճշմարտությունը, որ բանաստեղծական լավ գործ կարելի է ստեղծել «միմիայն նախնական բանաստեղծական մթերումների մեծ պաշար ունենալու դեպքում»[30]: *Ելնելով գրական փորձից, նա գտնում էր, որ ստեղծագործական իր հաջողությունները պայմանավորված են*

28 Նույն տեղում, էջ 516:
29 Նույն տեղում, էջ 517:
30 Նույն տեղում, էջ 522:

«միայն ուշիուշով մտածված մթերումների»[31] առկայությամբ, որ «միայն բառերի ամենօրյա մաղումից հետո քամվում մնում էին հանգ-մթերումները»[32], որ «վաղահաս պոետիզացիան միայն ամլացնում և աղճատում է նյութը»[33]։

Այս մի կողմից։

Մյուս կողմից Մայակովսկին դատապարտում էր բոլոր այն պոետներին, ովքեր հին արվեստի վինանոցն օգտագործում էին մեխանիկորեն կամ առաջնորդվում դասագրքերով։ Նա դատապարտում էր նրանց, ովքեր չէին գնում խտացումների ճանապարհով, չէին տալիս փաստերի քվինտեսենցիան, մինչև որ ստացվեր «մամլած, սեղմ, խնայատու խոսքը»։

Մայակովսկին իր ամբողջ էությամբ դեմ էր գեղարվեստական թերատ, օրապակաս խոսքին։ Ջափսկան տողի մշակումը,— հիշեցնում էր նա,— պահանջում է հետևողական, անդուլ և տքնաջան աշխատանք։ Անգամ «հեշտ համարվող ագիտկանները,— ասում էր բանաստեղծը,— իրականում պահանջում են ամենալարված աշխատանք և ամեն տեսակի հնարամտություններ...»[34]։

Իսկական արվեստը, հիրավի, ենթադրում է դժվարագույնր, շատ բարդ ու նուրբ աշխատանք, ստեղծագործողին անդադրում մղում է որոնումների ու իսկական նորարարության։ «Եթե դարաղներից բարձրանան բոլոր բանաստեղծները,— իր մասին ինքնավստահ ու խորին համոզվածությամբ գրում էր Մայակովսկին,— նրանք պետք է ասեն՝ մենք այդպիսի բանաստեղծություններ չունենք, և չգիտենք, և չէինք կարող»[35]։ Մայակովսկին իր նորարարությամբ իսկապես կարող էր զարմացնել ոչ միայն նախահայրերին, ժամանակակիցներին, այլև զարմացնել հետևորդներին։ Իր նորարարական արվեստին նա հասնում էր ստեղծագործական որոնումների ու տառապանքների դժվարին ճանապարհով։ Նրա իսկ խոստովանությամբ, Սեսենինի մասին բանաստեղծության երկտողը՝

---

31 Նույն տեղում, էջ 525։
32 Նույն տեղում, էջ 533։
33 Նույն տեղում, էջ 535։
34 Նույն տեղում, էջ 536։
35 Նույն տեղում, էջ 23—24։

Դժվար չէ իհարկե մնանել այս կյանքում,
Կառուցել կյանքը դժվար է առավել[36],—

ունկնդել է շուրջ 50—60 տարբերակ:

«...Հենց այդ պատրաստումն է,— եզրակացնում է նա,— որ բանաստեղծական ստեղծագործությունը գործածության համար պիտանի է դարձնում... Միայն գրական եղանակները գիտենալը, նրանց կատարելագործումը, կուտակումը, զանազանակերպումն է դարձնում մարդուն պրոֆեսիոնալ գրող»[37]:

Հետու ամեն տեսակի անկենդան կրկնություններից և ընդօրինակումներից, հետու պոեզիայի պատրաստի անշունչ ձևերից, որոնք ստեղծագործողին կարող են տանել դեպի մեխանիկական աղդեցությունների ոլորտ ու ամլացում: Իսկական արվեստը, գեղարվեստական նոր ու համարձակ խոսքը՝ ընդդեմ պոեզիայի թալմուդիստների, ենթադրում է արտահայտչական միջոցների մի ամբողջ համադրություն, ուր իրենց ուրույն բախտորոշ դերն ունեն չափը, ռիթմը, հնչյունական նրանգավորումները:

Այս մասին է, ահա, խոսում Մայակովսկին՝ «Ինչպես պատրաստել բանաստեղծությունը» դրառումներում:

«Ռիթմը— դա բանաստեղծության հիմնական ուժն է, հիմնական էներգիան է,— ասում է նա...— Բանաստեղծը պետք է իր մեջ հենց այդ ռիթմի զգացումը զարգացնի և ոչ թե ուրիշների չափսիկները սերտի»[38]:

Ինչո՞ւ: Եղածը,— ասում է նա,— «հարմարեցված է մի որևէ կոնկրետ դեպքի համար և հատկապես միմիայն այդ կոնկրետ դեպքի համար է պիտանի»[39]:

Բայց ինչպես է ձև ստանում ռիթմական ոտքը, չափը: Այս բարդ պրոցեսն է, ահա, Մայակովսկին աշխատում ցույց տալ մի կոնկրետ երկի՝ «Սերգեյ Եսենին» բանաստեղծության ստեղծագործական պատմության, պոետիկական արվեստի վերլուծության միջոցով:

---

36 Նույն տեղում, էջ 556:
37 Նույն տեղում, էջ 558—559:
38 Նույն տեղում, էջ 538:
39 Նույն տեղում, էջ 539:

Ռիթմի զգացողությունը ամենից առաջ իր՝ ստեղծագործողի մեջ է: Ռիթմը, սակայն, կարող է խթան ստանալ ու ձևավորվել կյանքի այս կամ այն երևույթի ներգործությամբ:

«Ռիթմ կարող է բերել,— ասում է Մայակովսկին,— և կրկնվող ծովի աղմուկը, և տան աշխատողը, որն ամեն առավոտ շրխկացնում է դուռը... և անգամ երկրի շրջապտույտը...»[40], խթանելով այս կամ այն զգացումը, միտքը:

Այսպես, Եսենինի մասին բանաստեղծություն գրելու տատանքը, ի վերջո, սկսում է ձև առնել միայն քաղաքային կյանքի առավել աղմկոտ հորձանուտում, երբ կյանքի երկու հակադիր կողմերը՝ խաղաղությունը և կենարար հորձանքը, էլեկտրականությունը և գյուղական ճրագը, սուր ձևով են դրսևորվում ու զգացվում:

«Ահա թե ինչու Լյուբանսկի կատանցից մինչև Մյասնիցկու վրայի թեյավարչությունը տանող փոքր տարածությունն անցնելիս... ես Եսենինի մասին բանաստեղծությունը շատ ավելի առաջ շարժեցի, քան թե իմ ամբողջ ճանապարհորդության ընթացքում: Մյասնիցկին կտրուկ և կարևոր հակադրություն էր, հյուրանոցների համարների մենակությունից հետո մյասնիցկյան բազմամարդությունը, գավառական հանդարտությունից հետո ավտոբուսների, ավտոների և տրամվայների եռուզեռը և աշխուժությունը, իսկ շուրջը, որպես մարտահրավեր հին, ճրագավոր գյուղերին՝ էլեկտրատեխնիկական գրասենյակներ»[41]:

Այսպես, կյանքի հորձանուտում Եսենինի մասին գաղափարում է նախ ինչ-որ տակտ-զգացում, ապա ծնվում տակտ-զգացումն իմաստավորող բառ:

«Առաջինը ամենից հաճախ,— ասում է Մայակովսկին,— դրսևորվում է գլխավոր բառը— այն գլխավոր բառը, որ բնութագրում է բանաստեղծության իմաստը կամ հանգավորման ենթակա բառը: Մնացած բառերը գալիս են տեղավորվում նայած գլխավոր բառի հետ ունեցած նրանց կախումից»[42]:

40 Նույն տեղում, էջ 538:
41 Նույն տեղում, էջ 536—537:
42 Նույն տեղում, էջ 587:

Բայց, ահա, «պակասում է ինչ-որ վանկիկ, հնչյունիկ,— շարունակում է բանաստեղծը։— Սկսում ես նորից վերաձևել բոլոր բառերը և աշխատանքը քեզ հասցնում է մինչև մոլուցքի»[43]։

Եվ այսպես տասնյակ-հարյուր անգամ, մինչև որ գտնվում է վանկիկը, մինչև բառը ընկնում է իր տեղը, մինչև բառը և ռիթմական ուժքը՝ ներդաշնակվում, ստեղծում են չափը։

«Չափը ինձ մոտ,— եզրակացնում է Մայակովսկին,— ստացվում է այդ ռիթմային բվվոցը բառերով ծածկելու հնարանքով, բառերով, որ առաջարկված են նպատակադրության կողմից...»[44]։

Այստեղ ասես խլանում, մինչև իսկ վերանում են Մայակովսկու և Տվարդովսկու միջև եղած տարաձայնությունները։

Այսպիսով, գրողի ջանքերը կարող են ապարդյուն անցնել, եթե չկա նպատակադրումը։ Նպատակադրումն է, ի վերջո, ձևավորում ձևը, կազմակերպում արտահայտչական միջոցների ողջ կոմպլեքսը. այդ թվում և ռիթմը, չափական տողը։

4

Հայ պոեզիայում «ռիթմական մթերումներով» առաջինը և ամենից ավելի մտահոգված էր Չարենցը։

Ինչպես լեզուն է ձևավորվել դարերի ընթացքում, ձևոք բերել կայուն հատկանիշներ և ծառայում է բոլոր սերունդներին ու դարաշրջաններին, այդպես էլ՝ չափը, ռիթմը՝ «քարանալով» դարերի խորքում։

Այդ մասին է խոսում Մ. Աբեղյանը իր «Տաղաչափության զարգացումը Չարենցի և ուրիշների բանաստեղծության մեջ» հոդվածում։ Նա ցույց է տալիս այն շերտը, որ արտահայտված է շառների, առանձնապես Ա. Վշտունու մի հոդվածում՝ հայկական տաղաչափության շատ հատկացությունների մասին։ «Չարենցի տաղաչափական ձևը մասամբ Սայաթ-Նովայական է,— գրում է Ա. Վշտունին,— իսկ ընդհանուր առմամբ Տերյանական»[45]։ *«Նույն*

---

43 Նույն տեղում։

44 Նույն տեղում, էջ 539։

45 Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1923, № 104։

կարծիքը լսել եմ ուրիշներից։ Ճի՞շտ է արդյոք այս բնորոշումը,— հարցնում է Աբեղյանը։— Նախ ո՞րն է «Տերյանի չափը», «Տերյանի տաղաչափական ձևը», որ լսվում է մոտ երկու տասնյակ տարիներից ի վեր...»[45]։ Բանասերն, այնուհետև, տալիս է որոշակի պատասխան. «Նրա (Տերյանի) դործածած բոլոր չափերը նրանից առաջ դործածված դտնում ենք մեր բանաստեղծության մեջ. այսպես և «Տերյանական չափ» ասածը, այսինքն անապեստյան ոտանավորը...»[47] (ընդգծումը՝ Աբեղյանի)։

Մեջ բերելով անապեստյան ոտանավորի հատվածներ Ներսես Շնորհալու, Արսեն Բագրատունու, Դամատ-Քաթիպայի, Ավետիք Իսահակյանի բանաստեղծություններից, Աբեղյանը եզրափակում է. «...Անապեստյան ոտանավորի սկիզբը մեր բանաստեղծության մեջ Տերյանը չի դրել, և հնշտ չէ մի նոր տաղաչափական ձև մտցրնել մի բանաստեղծության մեջ, որ երկար դարերի կյանք ունի...»[48],

Հայտնելով այն էական ճշմարտությունը, որ անապեստյան չափը և, ընդհանրապես, մյուս չափերը, դարերի կյանք ունեն, Աբեղյանն, իհարկե, միաժամանակ ցույց է տալիս անապեստյան ոտանավորի զարգացումը, այն նրբերանգները, որ բերում են Տերյանը, այնուհետև՝ Չարենցը։ «Տերյանը, սակայն,— ասում է Աբեղյանը,— իր նախորդներից ավելի հաճախ դործածելով այդ չափը՝ զարգացրեց և ավելի բազմազան է դարձրել, որով և աղդել է ժամանակակից նորադույն բանաստեղծների վրա»[49]։

Իսկ Չարենցը. ճիշտ է, սովորում է Տերյանից, բայց առավել կատարելադործում է անապեստյան ոտանավորը։ Աբեղյանը ցույց է տալիս այն «մեծ տարբերությունները», որը նկատելի է Տերյանի և Չարենցի անապեստյան չափի միջև։

Մատնահեղությունններից խուսափելու համար բնդգծենք այն ճշմարտությունը, որ այդ զարգացումը դարձյալ վերաբերում է նրբերանգներին միայն։ Անապեստյան ոտանավորն իր բուն

---

46 «Նորք», 1923, գիրք 3, էջ 263։

47 Նույն տեղում.

48 Նույն տեղում. էջ 264։

49 Նույն տեղում։

առանձնահատկությամբ ու էական հատկանիշներով մնում է կայուն։ Վերլուծելով մի քանի բանաստեղծություն, Աբեղյանը կրկին ու կրկին ընդգծում է չափի «կայուն» բնույթը։ «Այսպես ուրեմն,— եզրակացնում է նա,— ոչ Տերյանը և ոչ էլ Չարենցը... անապատյան ոտանավորի նկատմամբ ոչ մի նոր տաղաչափական ձև չեն բերել մեր բանաստեղծության մեջ, այլ միայն զարգացրել են անապատյան ոտանավորը։ Տերյանը բազմազան է դարձրել այդ ոտանավորը, իսկ Չարենցն ավելի բազմազան և, շեշտերի կանոնավոր դրությամբ նաև ռիթմիկ-երաժշտական, իսկ ավելավանկ տողերով միաժամանակ ավելի ևս բազմազան և ավելի ևս երաժշտական»[50]։

Այժմ տեսնենք, թե Տերյանը և Չարենցն ինչպես են զարգացնում անապատյան *ոտանավորը*։

Անապատյան կանոնավոր ռիթմ ստանալու համար անհրաժեշտ է անվրեպ շեշտել 3-րդ, 6-րդ, 9-րդ, 12-րդ վանկերը։ Գրաբար բանաստեղծություններում անխախտ պահպանվում է այս կանոնը՝ բառական ոտքը ավարտվում է ռիթմական ոտքի հետ, առաջ բերելով խիստ միակերպություն։ Տերյանն էլ, իհարկե, ունի նման բանաստեղծություններ։

Իմ շիրմին դալկացող ծաղիկներ ցանեցեք,
Որ խաղաղ ու հանգիստ մահանամ.
Ինձ անլաց թաղեցեք, ինձ անխոս թաղեցեք.
Լուսիյուն, լուսիյուն, լուսիյուն անսահման...

Սակայն բնորոշն այն է, որ իր անապատյան մի շարք էջերում նա խախտում է, ահա, այդ միակերպությունը։

Ահա մի օրինակ, թե ինչպես բառական ոտքերը հատելով ռիթմական ոտքերով, և ընդհակառակը, դրանով իսկ Տերյանը վերացնում է անապատյան ոտանավորի միօրինակությունը.

Ես բնիկ անդունդներ խավար,
— Իմ ցնորք, նորից քեզ եմ կանչում.
Մոռացա ուղիներս պայծառ,
Իմ սրտում դառը մութն է շնչում...

50 Նույն տեղում, էջ 268։

Հավիտյան ինձ քո սերն է այրում,
Դու լուսեղ... ինձ խավարն է ճնշում։
Ես մեռնում եմ այս մութ վիհերում...
Հեռավոր, քեզնից չեմ տրրտնջում...

Եմ օժանդակ բայը, ըս, ը հոդերը մնում են անշեշտ և անցնում հաջորդ ռիթմական ոտքին, իբրև սկիզբ։

«Ես մեռնում եմ» մի բառական միություն է, բառական ոտք, որից, սակայն, անջատվում է եմ օժանդակ բայը, փոխանցվում «այս մութ» բառական ոտքին, կազմելով հաջորդ ռիթմական, ռիթմիկ-երաժշտական ոտքը։ Այսպես են նաև մյուս ընդգծվածները։

Ռիթմական և բառական ոտքի հատումն, ուրեմն, միացած շեշտերի կանոնավոր դրության հետ ամենակարևորն է տաղաչափական արվեստում, որով բանաստեղծական մշակված խոսքն ավելի ու ավելի է մոտենում կենդանի խոսքին։ «Ռիթմական շեշտերի կանոնավոր դրությամբ,— ասում է Աբեղյանը,— առաջանում է ոտանավորի ռիթմիկ-երաժշտականությունը, իսկ բառական և ռիթմական ոտքերի հատումից առաջանում է ոտանավորի բազմազանությունը, որ նույնչափ կարևոր է, որչափ և երաժշտականությունը»[51]։ Այս նվաճումն էլ բանասերը համարում է Տերյանի վաստակը հայ տաղաչափության մեջ։

Աբեղյանը, սակայն, ավելի բարձր է դնահատում Զարենցի վաստակը։

Նա գտնում է, որ բանաստեղծի անապեստյան չափատողերում բացառիկ դեպքերում է միայն, որ ռիթմական ոտքերը համընկնում են բառական ոտքերին։ «Կնշանակի՝ Զարենցի անապեստյան ոտանավորն,— եզրակացնում է Աբեղյանը,— ավելի երաժշտական լինելու հետ միաժամանակ և ավելի բազմազան է»[52]։

Մինչդեռ Տերյանի անապեստյան չափատողերում նկատելի են, ասում է նա, ոչ միայն միակերպություններ, այլև՝ խախտումներ։

Այսպես, «Զմռան գիշեր» բանաստեղծության 20 տողից 10-ում՝ IV, VII, VIII, XI, XII, XIV, XVI, XVII, XVIII կատարված

---

51 «Նորք», 1923, գիրք 3, էջ 266։

52 Նույն տեղում։

է ռիթմական շեշտերի անհարկի տեղափոխություն, շեշտերը դրվելով 2-րդ կամ 2-րդ և 5-րդ վանկերի վրա։

Անուշ է նա իմ սիրտը տանջում...
Հանգիստ է իմ շուրջը և դիշեր,
Ու սիրտս չի տենչում արշալույս...
Գիշեր, և հանգիստ է և խոր,
Ու սիրտս առավոտ չի ուզում։
Մաճուր է իմ հոգին ու հիմա
Օրհնում եմ վիճակըս երկրային...
Ու սիրտս պարզում եմ աշխարհին...
Անչար է իմ հոգին ու հանգիստ,
Գիշեր աղոթր է, դուրսը ձյուն...

Մեջբերելով այս օրինակը Աբեղյանը նշում է, որ Չարենցը չունի նման խախտումներ, որ նրա «անապետյան ստանավորն ավելի ռիթմիկ երաժշտական է, քան Տերյանինը»[53]։

Չարենցն ունի մեկ այլ առանձնահատկություն ևս։ Տերյանի անապետյան չափաոտղերն ավարտվում են շեշտված վանկերով, Չարենցինը՝ նաև ավելավանկով. իրար հաջորդող անթերի ստքերից հետո նա, այնուհետև, դործածում է մի անշեշտ վանկ, որով իսկ առաջ է բերում ռիթմական ձևափոխություն՝ ստանավորը դարձնում առավել բազմազան, տողը, իբրև ռիթմական միություն, առավել զգալի և ուժեղ։ Այսպես.

Քո փայլով դու վառել ես երկիրը,
Կարոտով ու փայլով քո անուշ.
Քո կարոտը վաղուց ես երգել եմ—
Քո կարոտը ու փառքը անուշ։

Կամ՝

Եվ հիմա ոսկեփայլ դու շիկնել ես
Օրերում այս այրող ու անգին,—
Ու տալիս եմ ահա շշուկներըս
Քո այրող, քո անուշ կրակին...

53 Նույն տեղում, էջ 265։

Նշենք դարձյալ մի առանձնահատկություն։ Բազմազանության համար անապևստյան տողերում Չարենցը մեկ-մեկ օգտագործում է նաև երկվանկ չամբական ոտքեր։ Այսպես.

Բաղեցի օրերում, երբ գիշերը անհուն
Խավարով փայփայում ու գերում էր— ձեզ։—
— Ես գալիս եմ ահա՝ հազարադեմ, բյուրանուն,—
Պոռնիկի պես ընկած, աղոթքի պես ինձ...

Չարենցի անապևստյան բանաստեղծություններն, այսպիսով, աչքի են ընկնում իրենց ռիթմական ոտքերի և՛ կանոնավորությամբ, և՛ բազմազանությամբ. ռիթմական ոտքերը հաճախ հաւում են բառական ոտքերով կամ ընդհակառակը, անապևստյան բանաստողերը ավարտվում են մի ավելավանկով, այսինքն մի անշեշտ վանկով՝ ավելի ու ավելի հարստացնելով անապևստյան ոտանավորը։

Այսուհանդերձ Տերյանը, Չարենցը չեն, որ ստեղծում են անապևստյան ոտանավորը, այլ միայն ու միայն հարստացնում, զարդացնում են նրա նրաժշտական կողմը, ստեղծում ավելի բազմազան ձևեր ու հարուստ նրբերանգներ։

Հիշենք դարձյալ մի ուրիշ օրինակ։ Մեկ չամբի խառնուրդը անապևստյան ոտանավորին բերում է կարևոր առանձնահատկություններ։ Մեջ բերելով Տերյանից «Կարծես թե դարձել եմ ես ուուն» բանաստեղծությունը, որ սկզբից ունի մեկ չամբական ոտք, հաստատուն դրությամբ՝

Կարծես թե դարձել եմ ես ուուն,
Բոլորն առաջվանն է կրկին.
Նորից դու հին տեղը նստում,
Շարժում ես իլիկը մեր հին...,—

Աբեղյանը նշրակացնում է. «Այս չորս ուուն ոտանավորի մեջ ռիթմը կատարելության է հասցրած. չկա ոչ մի ավելորդ կամ պակաս շեշտ և կամ անկանոն շեշտադրություն. ուրեմն ռիթմիկ-նրաժշտորեն՝ անթերի է»[54]։ Մի առանձին նրբանկատությամբ, սա-

54 «Նորք», 1923, գիրք 3, էջ 270։

կայն, Աբեղյանը համաձայնում է, որ այս բանաստեղծությունն իր ողբաղոտ կամ երրորդ պեոնական ոտքերով, ինչպես առաջվանն է, մասամբ ձևոք է բերում թարձրացող-ընկնող բնավորություն, որը, ըստ նրա, «առաջին անգամ է երևան գալիս մեր բանաստեղծության մեջ»[55]:

Իհարկե, այն դեռևս չի կարելի համարել իսկական քողաղոտ ոտանավոր, որովհետև իշխող ոտքերն, այսուհանդերձ, մնում են անապեստյան: «Ուրեմն,— եզրակացնում է հետազոտողը,— մի աճցման ոտանավոր է յամբ-անապեստյան ռիթմից դեպի քողաղոտ ռիթմը»[56]:

Այդ ճանապարհով Չարենցն ստեղծում է նման մի շարք բանաստեղծություններ:

Այսպես, օգտագործելով մեր յամբ-անապեստյան 11-վանկանի ոտանավորը, որը բնորոշ է բացառապես իր բարձրացող ռիթմով, Չարենցը հորինում է քողաղոտ՝ բարձրացող-ընկնող ռիթմական ոտքերով բանաստեղծություն.

Աշունը թափում է թերթերս հիմա,
Ու ծոնը թրջում է արտերս հիմա:

Օ՛, սիրա իմ, դու լուռ ես ու երգը տրխուր է.
Բոլոր իմ հույսերը չարդել ես հիմա:

Գարնան պես, ծաղկանց պես անցել է քու հուրը,
Ու հովը քաղում է վարդերս հիմա...

Բանաստեղծությունը ռիթմական նման ոտքերով, իբրև տաղաչափական նոր ձև, իհարկե, տակավին կարիք ունի մշակման:

Նորություն է համարվում Չարենցի մի բանաստեղծությունը նաև, որում ողբաղոտ և երրորդ պեոն ռիթմական ոտքերը հաջորդում են իրար:

Սրտիս մեջ մըղկըտում է կարոտը,
Սրտիս մեջ մորմոքում է մարմանդ.

55 Նույն տեղում:
56 Նույն տեղում:

— Աշխարհը հեկեկանք է, կարոտ է,
Սրտիս մեջ մորմոքում է մարմանդ...

Օրերը թևավոր են, թռչում են.
Թռչում ես՝ թևավոր ես, ուրու ես։—
Կարոտս օրերի հետ թռչում է
Բայց միշտ դու հեռանում ես, հեռու ես...

Չարենցը հաճախ դիմում է հայկական հին չափերին, առանձնապես օգտագործում հազվադեպ դործածականները։ Դրանցիլ մեկը՝ «Ոսկին» (1916) բանաստեղծությունը ունի հետևյալ սխեման. 4+4+5=(2+2)+(2+2)+(3+2)։

Աբեղյանը նկատում է, որ յամբական ռիթմը՝ մի անապեստի խառնուրդով, հաստատուն դրությամբ, Չարենցը հաճախ շուռ է տալիս երբոր պեոնական ձևի, վերջից մի շեշտված վանկով.

Կապույտի մեջ, կապույտի մեջ— արևի ոսկին։
— Քընիր, քընիր, կապույտ աղջիկ, չզարթնես ծեգին։

Կարապները լըճերի մեջ, ցրերի վրրա
Դևռ քընել են, դևռ նիրհում են, կարթնանան հիմա։

Ջուր, վայրկյանը սըրբապան է— բրոբնկում ու մահ.
Կարապները, որ կանչում են, կրմեռնեն հիմա։

Չարենցն, այսպիսով, ինչպես ռուս բանաստեղծները՝ Բայրոնոտը, Բրյուսովը, ձգտում է ստեղծել ոչ միայն քորեյական, այլև՝ քորեյական բարդ կամ երրորդ պեոնական ոտքերով ոտանավորներ։

Աբեղյանը ցույց է տալիս Չարենցի տաղաչափական մի նորույթը ևս, թե ինչպես նա առաջ է բերում մի նոր տեսակի անապեստ-յամբական ոտանավոր երկանդամ տողերով. «Յուրաքանչյուր անդամը կամ բարդ ոտքը,— ասում է բանասերը,— կազմվում է վեց վանկից՝ մի անապեստից ու մի քողաղոտ բառական ոտքից, միայն երրորդ և չորրորդ տողերի վերջում քողաղոտ ոտքերին փոխանակում է մի յամբ»[57]։ Ճշտենք. յամբերն ընկած են

57 «Նորք», 1923, գիրք 3, էջ 275։

ոչ թե 2-րդ և 4-րդ տողերում, ինչպես առված է այստեղ, այլ՝ 2-րդ և 6-րդ։

Ջրրրնդում է շուրջըս աստղազարդ դիշերը
Ու պարում են շուրջըս լուսազարդ հուշեր—
Այս գիշեր իմ սիրտը Ձեզ նորից հիշել է...
Ջրրրնդում է շուրջըս աստղազարդ դիշերը.
Օ, ինձ ի՞նչ, որ երգն իմ ու գինով իմ սերը
Շարժելու են ծաղրը ու ծիծաղը Ձեր...

Նկատելի են ավելի բարձրացող-ընկնող, քան ընկնող ռիթմեր։ Մեջբերած մի շարք օրինակներն, առնված Չարենցի 1917—1921 թվականների ստեղծագործությունից, արդեն դրսևորում են անապետի, նրա կարելի է ասել, տեղաշարժման այն բազմազան ու արտահայտիչ ձևեր, որ բերում էր Չարենցը Տերյանից հետո, զարգացնելով ու խորացնելով ականավոր պոետի անապետային[58] բանաստեղծության նվաճումները։

Այժմ անհրաժեշտ ենք համարում մի քանի օրինակներով ցույց տալ չափական արվեստի այն հարուստ ներդրումներն ու առաջխաղացումը, որ բացահայտորեն երևում են Չարենցի մյուս բանաստեղծություններում ու պոեմներում՝ ստեղծված հոկտեմբերյան փոթորկալից օրերին։

Բազմապանությունն ու զարգացումն, իսկապես, ակնհայտ է Չարենցի ոչ միայն անապետային, այլև յամբական բանաստեղծության մեջ։ Տերյանի յամբական պարզ ոտքերով հորինած՝ «Տեսա երազ մի վառ» բանաստեղծության ռիթմական միօրինակու-

---

58 Անհրաժեշտ ենք համարում ասել, որ մեր մի հետևությունը կարիք ունի վերանայման։ «Անապետային ոտանավորն,— գրել ենք 1958-ին,— իր ռիթմական... առանձնահատկության պատճառով է, որ ամբողջապես վերանում է Տերյանի հոկտեմբերյան շրջանի ստեղծագործության մեջ։ Եվ ոչ միայն Տերյանի. անապետային ոտանավորը չենք նշմարում ոչ 1917—1920 և ոչ էլ այնուհետև, 20-ական թվականների հայ պոեզիայում» (տես մեր «Հայ պոեզիան 1917—1920 թվականներին» աշխատությունը, էջ 74—75)։

Տերյանի 1917—1920 թվականների երգերում, իրոք, բացառված է զուտ անապետային բանաստեղծությունը, մինչդեռ Չարենցի նույն ժամանակաշրջանի ստեղծագործության մեջ, ինչպես ցույց է տրված սույն հոդվածում, ակնհայտ է Տերյանի անապետային ոտանավորի նվաճումների զարգացումը։

Բյունը Չարենցը հաղթահարում է վարպետորեն։ Տողի վերջում ստեղծելով անշեղ ավելավանկ, չափական տողում հաճախ կատարելով հատումներ՝ բառական ոտքը ռիթմական ոտքով, և ընդհակառակը, նա ստեղծում է ընկնող ռիթմեր, ոտանավորը դարձնելով առավել ռիթմիկ ու առավել բազմազան։

Հիմա ամեն ինչ անիմաստ է,
Իզուր այդպես դու շիկնեցիր.
Ինչիդ է կյանքը, իր խմաստը,
Հիմա ամեն ինչ անիմաստ է.
Թողել ենք նավը, ղեկը, լաստը,
Իսկ ծովը մութ է ու անծիր...

Կամ՝

Երգում է ծովը, դաշտը, հովը,
Ամեն ինչ երգ է ու շրշուկ,
Երբ սիրտը խենթ է ու ջինով է...

Անշեղ վանկերի տողերի մեջ կատարած հաճախակի հատումների միջոցով առավել ռիթմիկ ու առավել բազմազան դարձած Չարենցի այս բանաստեղծությունն իր ընկնող ռիթմերով Աբեղյանը համարում է «մեր յամբական ոտանավորի զարգացումը»[59]։

Բանասերը մի նորություն է համարում նաև մեր յոթ վանկանի ոտանավորի՝ 4+3=(2+2)+3 Չարենցի կատարած փոփոխությունները այս՝ 3+4=3+(2+2) սխեմայով.

Էմալե պրոֆիլը Ձեր,
Ձեր հակինթ աչքերը բիլ
Ես այսօր կուզեմ երգել...

Եվ ոչ միայն այդ։ 12 վանկանի յամբական ոտանավորը, որ ֆրանսիական ալեքսանդրյան չափն է, Չարենցն անկախ կերպով է գործադրում իբրև «նորություն» (Աբեղյան) մեր տաղաչափության մեջ։

59 «Նորք», 1923, գիրք 3, էջ 278։

Պարզոտնյա յամբական 12 վանկանի չափով է ստեղծված «Աստղիկ» հայտնի բանաստեղծությունը: Ռիթմական ոտքերն այստեղ ինչ սակավ հատումներ են ունենում բառական ոտքերի հետ, հատատուն հատածներում, սակայն, վեցերորդ վանկից հետո առաջ եկած չորրորդ պեոնական և պարզ ռիթմական ոտքերը նույնպես մեծ հնարավորություն են տալիս բանաստեղծությունը դարձնելու արտահայտիչ.

Քնար չրկա ձեռքիս և ոչ սրինգ անուշ—
Ձեմ էլ ուզում նրանց երգերը մեղմ, հուզիչ,—
Շեփորն եմ ես կյանքի՝ համակ կորով ու ուժ,
Շեփոր եմ ես ահեղ՝ մի նոր կյանքի երգիչ:

Ամենուրեք, մեծ վարպետությամբ Չարենցն օգտագործում է ավելավանկը: Այսպես վարվելով, նա իր «Աստղիկ» բանաստեղծության ռիթմիկան «Այրած երգերում» (1929) դարձնում է շատ ավելի արտահայտիչ և նուրբ: Այս բանաստեղծությունը, որը նույն տասնվեցվանկի պարզոտնյա յամբական չափատողն է, առաջին հատածից, սակայն, վեցերորդ վանկից հետո ունենում է և մեկ ավելավանկ:

Ու տողերիս միջից ինձ պարզեցին երկու
Նախատինքի սրրեր երկու աչքեր մեռած,
Հետո սրրեց ճակատս նա իր նրբին ձեռքով,
Եվ խոր հանգիստ իջավ իմ աչքերի վրա:
Նա ասաց, այդ կինը, իմ տողերի միջից.
«— Արիացիր, ընկեր իմ, ամրապրնդվիր ոգով,
Մարդիկ հոգնած քո սիրտը կարոտներից չընչին,
Որ վերանա խավարը քո հուշերին չոքող...»:

Նրա մեկ անգամ կատարած տողանցումը (առաջին տող) մասամբ ինուլցնում է տողի ու կիսատողի ռիթմը, ապա մյուս չափատողերում խստորեն պահպանված է տողի, կիսատողի ռիթմը:

Ինչում է ինչ այս բանաստեղծության ռիթմական-չափական ձևում չկա մի առանձին հայտնագործություն: Ուշադիր զննումից, սակայն, պարզ երևում է, որ ինչպես առաջին հատվածներում ըն-

կած անշեշտ ձայնավորները (տես ընդգծվածները) խորապես նպաստում են արտահայտելու բանաստեղծի խոովահույզ հոգեվիճակը։ Իսկապես ասած, բանն էլ հենց այդ նրբերանգների դրրսևորման մեջ է, նրբերանգներ, որոնք առավել հարազատորեն են ներկայացնում Չարենցի հույզերը։ Ոչ միայն բառիմաստը, այլև բառ-հնչյունը առավել ցայտուն են արտահայտում բանաստեղծի ներքին տագնապները։ «Աստղիկ» բանաստեղծության մարտական տրամադրությունը «Այրած երկրում» արդեն տեղի է տալիս մի ներհուն տրամադրության, որի հարազատ արտահայտիչը, արդարև, համապատասխանորեն դառնում են նաև ընկնող[60] ռիթմական ոտքերը։

* * *

Չարենցի ոչ միայն 1917—1921 թվականների, այլև վերջին տարիների ստեղծագործության մեջ նկատելի են բազմաթիվ, բազմապիսի արտահայտություններ, պատկերներ, որոնք անառարկելիորեն բնութագրում են բանաստեղծի գեղագիտական սկզբունքները, հաստատում պատմականորեն անչափելի այն մեծ տեղը, որ նվաճում է նա իր բանաստեղծական հանճարով։

Իսկ նրա ստեղծագործության մեջ նկատելի սուր անկյուններն ու հակասությունները պայմանավորված են և՛ Չարենցի, իբրև որոնող ստեղծագործողի բուռն զարգացմամբ, և՛ հասարակական կյանքի այն մեծ տեղաշարժերով, որոնց մեջ, արդարև, երբեմն դժվար էր հստակ կողմնորոշումը։

Իսկապես ասած, մեծ էր Չարենցին պատմականորեն վիճակված խնդիրը։ Մի կողմից, իբրև մեր կյանքի ու հեղափոխության բանաստեղծ-բարոմետր, պետք է նա հանդես գար ակտիվորեն ու սրընթաց, մյուս կողմից՝ ստեղծագործորեն հաղթահարեր մեր դասական ժառանգության դարավոր ավանդները, նորացներ, հարըս-

60 Այդ արվեստը մեծ հմտությամբ գործադրում է Թումանյանը «Անուշում»՝ առանձնապես Սարոյի մոր և սգավոր կանանց ողբը արտահայտելու համար (տե՛ս մեր «Անուշի» ստեղծագործական պատմությունը» ուսումնասիրությունը՝ «Թումանյան», ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, հ. 2, 1969, էջ 164)։

տոցներ և իմաստավորեր դրանք նոր կյանքի հորձանուտում: Իսկ դա ահռելիորեն մեծ ջանք ու մեծ ժամանակ պահանջող խնդիր էր: Միշտ չէր, իհարկե, որ Չարենցը կարողանում էր պատմականորեն անհետաձգելի այդ երկու խնդիրները կատարել զարաշրջանին արժանավայել խորությամբ, հավասարապես ու հավասար ուժով: Ինքը՝ Չարենցն ավելի, քան որևէ մեկը, զգում էր երբեմնի այդ հեղափոխը, և ակնհայտ դիտակցությամբ ժամանակ առ ժամանակ սուր արտահայտվում:

Եվ դուր չէ, որ նա ցավով գրում էր.

Մենք չե՞նք եղել արդյոք զարմանալի անհոգ,
Զարմանալի անփույթ, հաճախ թեթև...

Եվ ապա, իբրև պատասխան, հնչում.

Քո անկումները եղել են միշտ
Եղանակի պես պատահական...

Բնորոշն, անտարակույս, Չարենցի ընդած զարաշրջան կազմող գրական հարուստ, համապարփակ ժառանգությունն է, որ շարենցական իր ինքնության անջնջելի դրոշմն է դնում 20-րդ դարի վրա:

Մեծ էվ Չարենց-ստեղծագործողի ազգային-ժողովրդական ակունքները: Երբեմն միայն օտար ու պղտոր: Մի ներքին խոր կրկտազածությամբ ու մի զարմանալի օբիեկտիվությամբ, նա միշտ, կրկին ու կրկին վերադառնում էր ազգային ջինջ ակունքներին, այդտեղից առնում ուժ ու կորով, զորանում, ինչպես Դավիթը մեր էպոսում: Առաջինը նա էր նշում ու բազմիցս վերհիշում այդ իրողությունը: Խոսելով պոետիկայի անգամ այնպիսի մի «նեղ» բնագավառի մասին, ինչպես տաղաչափությունն է, գրած էր շեշտը դնում էր ազգային հատկանիշի վրա, ընթերցողի ուշադրությունը գրած սրում դեպի տաղաչափության ազգային առանձնահատկությունները: «...Չնայած Մ. Աբեղյանի գիտական դոգմային, մեր տաղաչափությունն իր հիմքում,— ասում է Չարենցը,— այնուամենայնիվ վանկային է, իսկ շեշտային տաղաչափությունը մեր բանաստեղծական արվեստի մեջբերովի, արհեստական կուլտուրա է,

որ իր հիմքում իսկ ինտելիգենտական է, այսինքն՝ մտացածին, ոչ միայն «սովորական» հայ ընթերցողը, այլև նախա-սերյանյան ֆորմացիայի հայ ինտելիգենտը բանաստեղծությունը կարդում է իմաստի, ինտոնացիայի շեշտերով և երբեք— տոնիկական տադա-չափությամբ»[61] (ընդգծումները՝ Չարենցի— Հ. Գ.):

Չարենցի այս դիտողությունն ունի խորապես սկզբունքային բնույթ: Դա արտահայտությունն է բանաստեղծի այն մտահոգության, որ այդ հարցում ապակողմնորոշումը կարող է հակայական վնասներ բերել, կարող է ստեղծագործողին ակամայից մղել դեպի տաղաչափության արհեստական ուղիներ:

Բնականից ունենալով հայկական բառի նուրբ ու խոր զգացողության՝ ազգային. բովանդակության, ռիթմական-մեղեդիական իր հնչեջների ողջ հարստությամբ, Չարենցը այն զարգացնում էր առանձնապես իր մեծ էրուդիցիայով: «Ահհասարակ Չարենցին բավականություն չեն տալիս,— նկատում է Աբեղյանը,— մեր բազմաթիվ ու բազմազան տաղաչափական ձևերը, և նա ձգտում է միշտ նորության, նոր ձևեր առաջ բերելու»[62]: Այդ տողերը գրված են 1923 թվականին, բանաստեղծի երկերի մոսկովյան երկու հատորների հիման վրա միայն: Իսկ հետագայում, իր անձնական տպավորությունների ու դրույցների, Չարենցի գրեթե ամբողջական ժառանգության վրա հենված Իսահակյանն ընդհանրացնում էր. «...Նա (Չարենցը) բազմակողմանի կերպով ազդեց հայ դրականության վրա, մանավանդ ռիթմի, տաղաչափության, պոեմիկայի կողմից»[63]:

Ակնհայտորեն ճիշտ այս ընդհանրացումը լիապես վերաբերում է Չարենցի 1917—1921 թվականների ստեղծագործությանը նույնպես, որի մեջ, հեղափոխության մեծ շնչի տակ, օրգանապես և զարմանալի ուժով միահյուսվում, միաձուլվում էին հազարամյա ստեղծագործական և նոր ծնվող, սոցիալիստական ավանդները:

Ուրեմն, 1917—1921 թվականների Չարենցի պոեմիկական արվեստի ամենաբնորոշ հատկանիշը դասական ժառանգության

---

61 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1967, էջ 478:

62 «Նորք», 1923, գիրք 3, էջ 273:

63 «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», Երևան, 1961, էջ 20:

լավագույն ավանդների և նորարարության օրգանական միահյուսումն է։ Ռադիո պոեմների հետ մի նոր և զարմանալի ուժով հընչում էր նաև «Տաղարան» բանաստեղծությունների շարքը։ Մի կողմից հայկական դասական բանաստեղծության (Նարեկացի, Քուչակ, Սայաթ-Նովա) հանդեպ խոր զգացմունք ու սրբազան մի ակնածանք, մյուս կողմից հենց դրանով իսկ հարատացած հեղափոխական, իսկական նորարարական պոեզիայի ստեղծում։

Եվ ահա այդ ժամանակաշրջանում նկատելի էին դասական ժառանգության մերժման որոշ միտումներ, ապա այն վերաբերում էր բացառապես համաշխարհային դասական ժառանգության՝ Շեքսպիրին, Բայրոնին։ Չարենցն ասում էր. «...Ջնջին մի «Կայլևն», «Լիր-արքա», «Յաուսա» մի հիմար»։

Մինչդեռ նույն ժամանակաշրջանում հնչում էր հայ դասականների մասին բանաստեղծի ինքնամոռաց ու ներշնչուն գովքը.

Իմ կարոտած սրտի համար ոչ մի ուրիշ հեքիաթ չկա.
Նարեկացու, Քուչակի պես լուսապսակ ճակատ չկա...

Այս, մեր կարծիքով, գրական չափազանց ուշագրավ երևույթն ունի գաղափարական իր հիմք և մեծ բովանդակության, որը տակավին պատշաճ խորությամբ չի լուսաբանված չարենցագիտության մեջ։ Իսկ հայ դասական ժառանգության բացատումը, պետք է ասել, սկսվել է միայն 20-ական թվականների սկզբներից, 1922 թվականից՝ «Երեքի» դեկլարացիայում, Չարենցի և այլոց մի շարք հոդվածներում ու ստեղծագործությունների մեջ։ Այդ տարիներին նա զարգացնում էր ոչ միայն Տերյանի աճապնդայան[64] ռատնավորը, այլև՝ Նարեկացու, Թումանյանի, Իսահակյանի ազատ չափատողը։

Ազատ ոտանավորի բնորոշ գիծը տողի ամրողջության է իբրև բովանդակության դրսևորում թե՛ կուռ և մի փորր հատվածում։ Ազատ ոտանավորը, սակայն, ազատ է իր ոտքերի քանակության համար, բայց ոչ բնավ ոտքերի տեսակով։ Նրանում չկա հավա-

---

64 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, *Հայոց լեզվի տաղաչափություն*, Ե., 1933, էջ 353 (ընդգծումը՝ Աբեղյանի— Հ. Գ.)։

սար տող, չկա նույնութիվ շեշտերի կրկնություն։ Ուրեմն ազատ կամ անկանոն ոտանավորի տողերը կարող են հաջորդել իրար ազատորեն, մերթ կարճ ու մերթ երկար, առանց որոշակի դասավորության։ Ապա նաև, տարբեր մեծության տողերն ամենևին էլ չեն կրկնվում հաջորդաբար ու նույնությամբ, կարող են իրարից տարբերվել տողավերջի դադարներով միայն, տողի ամբողջականությամբ։ «Տողի ամբողջությունն,— ասում է Արեղյանը,— ազատ ոտանավորների հիմնական պայմանն է. տողանց չի թույլատրվում ազատ ոտանավորների մեջ»[65]։ Բանասանն, այնուհետև, մի առանձին ուշադրություն է դարձնում ազատ ոտանավորի բուն էության։ «...Ազատ ռիթմական ոտանավորն,— ասում է նա...— այքի է ընկնում իր շարժունակությամբ ու ճկունությամբ և հարմարվում է մտքի և զգացմունքի ամեն նրբություններ արտահայտելու»[66]։

Դրանով՝ «մտքի և զգացմունքի ամեն նրբություններ արտահայտելու» յուրահատկությամբ պետք է բացատրել, որ Տերյանի «Ասում եմ ես մնաս բարով», «Ոսկեհանդերձ եկար», «Հողնատանջ սրտով նստեցի մենակ», Թումանյանի «Ձին օրհնություն» սրանչելի երգերն ստեղծված են հենց այդ՝ ազատ ոտանավորի տաղաչափական կառուցվածքով։

Նույն հետևողականությամբ էլ ստեղծված են Չարենցի «Ամբոխները խելագարված» (1918), «Դեպի ապագան» (1920), «Բրոնզե թևերը» (1920) նշանավոր պոեմներն ու մի շարք այլ գործեր։

«Ամբոխները խելագարված» պոեմն ազատ ոտանավոր է՝ յամբաձկան բառավանկ անդամներով, 4, 8, 12, 16-վանկանի տողերի անկանոն դասավորությամբ։ Այսպես.

Հեռու, մոտիկ ընկերներին,— աշխարհներին, արևներին,
Հրանման հոգիներին։—
Բոլոր նրանց, ում որ հոգին վառվում է վառ,—
Բոլոր նրանց հոգիներին արևավառ։—
Կյանքի, մահի այս ամեհի աղջամուղջում
Ողջակիզվող հոգիներին— ողջո՜ւյն, ողջո՜ւյն։—

65 Նույն տեղում, էջ 361։
66 Նույն տեղում։

Բովանդակությունն առավել ընդգծելու համար այս տողերը կարող էին բաժանվել հետևյալ հնարավոր հատվածների։ Այսպես.

Հնոու, մոտիկ ընկերներին,—
Աշխարհներին,
Աբևներին,
Հրանքման հոդիներին։
Բոլոր նրանց,
Ում որ հոդին վառվում է վառ,
Բոլոր նրանց հոդիներին արևավառ։—
Կյանքի, մահի այս ամենի աղջամուղջում
Ողջակիզվող հոդիներին—
Ողջույն,
Ողջույն։

Այս ոտանավորն, իսկապես ասած, մեր յամբական քառանդամ 16-վանկանի ոտանավորն է, բայց խախտված է նրա կիսատողերի հատվածների հաստատուն կառուցվածքը։ Այս բնորոշ ու էական հատկանիշը, նաև պարզ, ինչպես՝ «Հնոու, մոտիկ», և բարդ՝ «ընկերներին, աշխարհներին», ռիթմական ոտքերի անսահմանափակ օգտագործման ստեղծագործողին մեծ հնարավորություն է տալիս անհրաժեշտորեն և ուղած խորությամբ շեշտելու յուրաքանչյուր միտքը, զգացմունքը։

Ուրեմն պոեմի պատկերավորման բարդ հյուսվածքում, որը լիապես արտահայտում է բանաստեղծի հեղափոխական բուռն պաթոսը, իր նշանակալից դերն է խաղում նաև ազատ ոտանավորի ռիթմական շարժումն իր մեծագույն ճկունությամբ ու արտահայտչականությամբ։

Չարենցյան պատկերավորման սիստեմում զգալի տեղ է գրավում նաև յամբ-անապաստյան հնգավանկ անդամներով՝ 5, 10 և 15 վանկանի ազատ ոտանավորը, տողերի անկանոն դասավորությամբ։ Այսպես.

Լցված է անհուն իմ հոգին հիմա
Շփոթ երգերով ու աղմուկներով.

Լցված է սիրտը իմ՝ էլեկտրական
Բորբ հոսանքներով։

Հեղափոխական իր անսովոր զգացմունքները արտահայտելու համար բանաստեղծը համեմատիչ է ընտրում էլեկտրական հոսանքը։ Ապա այն շեշտելու համար, նա ավելացնում է բորբ մակդիրը։ Վերջինս առավել ընդգծելու համար կատարում է անհրաժեշտ տողատում— բորբ հոսանքներով արտահայտությունը փոխանցում հաջորդ տողն իբրև մի ամբողջություն, ապա նաև խախտելով յամբանապետյան ոտանավորի ռիթմական բնավորությունը, շեշտում ոչ թե երկրորդ վանկը, որը սխեմայորեն շեշտելի է, այլ առաջինը՝ բորբ որոշիչը։ Շարունակության մեջ պատկերը դառնում է ավելի պարզորոշ՝ այն ամբողջականանում է, խորանում ու խտանում։

Ռադիոկայան է իմ հոգին հիմա
Ամբողջ աշխարհի ու մարդկանց հանդեպ.
Ու բարձր է, բարձր է կայանն իմ հոգու
Մասիսի նման բարձր է ու հաստատ—
Հզոր, ահարկու։

Մի անգամ գտած թարմ ու ճիշտ պատկերը Չարենցն ավելի ու ավելի է խորացնում ու դրանով իսկ մեծացնում նրա ազդեցության որուրը։ Բանաստեղծի սիրտը լցված է էլեկտրական բորբ հոսանքներով, հոգին՝ ռադիոկայան է բարձր ու բարձր. Մասիսի նման բարձր ու հաստատ, նաև՝ հզոր, ահարկու։ Համեմատության ուժն, այստեղ, ոչ միայն բազմապատկված, բազմանդամ համեմատիչների մեջ է, այլև հոգեբանական ստորոդյալի՝ հզոր, ահարկու որոշիչների առանձնացված տողերի հուժկու շեշտադրության մեջ։

Չարենցն արտահայտում է սոցիալիստական հեղափոխության իր անսահման բերկրանքը, արտահայտում իբրև հայ ժողովրդի զավակ, ժողովուրդ, որը շնչահեղձ էր, բայց ուներ մեծագույն հավատ սոցիալիստական Ռուսաստանի հանդեպ։ Նրան է ասյամինում ամբողջապես ու անվերապահ՝ կանդնած հեղափոխության դիրքերում՝ հաստատ, ինչպես Մասիսը՝ հայ ժողովրդի ազգային

գոյության ու հզորության խորհրդանիշը. ուշադրություն դարձրեք՝ ոչ միայն հաստատա, այլև՝ հզոր, անարկու: Բանաստեղծն, այնուհետև, շեշտում է հարցի մյուս կողմը— հոգին ռադիոակտիվ է՝ գոյության ու հաղորդակից «ամբողջ աշխարհի ու մարդկանց հանդեպ». ուշադրություն դարձրեք՝ «ու բարձր է, բարձր է,— ասում է նա,— կայանն իմ հոգու», կրկնակի շեշտելով հոգեբանական բարձրը որոշիչը, մի դեպքում իբրև քողաղոտային, մյուս դեպքում՝ քորեական ոտք:

«...Ազատ ոտանավորների հրապույրն ու գրավչությունը հենց այն է կազմում,— նկատում է Աբեղյանը...— որ նյութի փոքր հատվածների, մանր փոփոխությունների համեմատ, շարունակ փոփոխվում է և ոտանավորը, միշտ բովանդակության համապատասխան ռիթմ ստանալու համար միայն»[67]:

Հետագայում ազատ ոտանավորը Չարենցի պոեզիայում հանդես է գալիս հարստացած նոր երբեմնիներով: Այսպիսինն է, օրինակ, «Օվկիանի երգը» (1929) ազատ ոտանավորը՝ անսպասելի խառնուրդով, շարժուն դրությամբ, յամբական պարզ ոտքերով, յուրաքանչյուր տողը կազմված 10—13 վանկից: Բերենք մի հատված.

Երգիր, պոետ, երգիր, երգիր երգը քամու,
Երգիր երգը սիրո ու պայքարի,
Որպես մրրիկ՝ երգիր, երգիր, որպես սամում,—
Եվ քո սրտում այդ երգը Թող չլմարի...

Ես հիշում եմ օվկիանը փոթորիկի ժամին.—
Օրորելով կրծքին անհուն ջրերը՝
Որոտում էր աճդունդը— և ահռելի քամին
Մրոնչալով երգում էր մի վայրի երգ:

Նրա երգում հնչում էր մի անուսման թախիծ,
Մի վիթխարի ոգու անափ կարոտ,
Որ օվկիանի հախուռն մրմնչաղից=
=խեղդափրված՝ կանչում էր անհուն սիրով:

---

67 Մ. Աբեղյան, *Հայոց լեզվի տաղաչափություն*, էջ 379—380:

Խելակորույս՝ կանչում էր անծայրածիր մի սիրտ,
Մրոնչալով կանչում իր սիրուհուն,
Որ երգելով փախչում էր փոթորիկի միջից
Եվ թընդալով թրոչում անծայր հեռուն։

Կան տողեր (I, III, VI, XII), որ կարող են անջատվել ու կազմել հաջորդ տողը իբրև մի առանձին միավոր, առավել ընդգծելու տվյալ միտքը կամ զգացմունքը։ Կան տողեր էլ, որ ունեն ավելավանկ ու երբ մի պահ խախտում են ռիթմական զգացողությունը, բայց առաջ են բերում թարմություն, ինչպես, օրինակ, «որոտում էր անդունդը»։ Շեշտադրությունն ուժեղացնելու մտադրությամբ է դարձյալ, որ Չարենցն օգտագործում է նաև անապևստյան ոտքը, ինչպես՝ շրմարի, անսահման։

Ազատ ոտանավորի առանձնահատկությունը թույլ է տալիս ստեղծել նաև մեկ բառից, նույնիսկ միավանկ բառից տողեր։

Իհարկե բոլոր դեպքերում չէ, որ տողատումները կարող են ունենալ ռիթմական պատճառաբանված հիմք։ Քիչ չեն այն ազատ ոտանավորները, որոնց տողերի մանրատումն ամենևին էլ անհրաժեշտություն չի ներկայացնում, ընդհակառակը, կորցնում են իրենց ռիթմական ամբողջությունը, թուլանում, իջնում մինչև արձակ խոսքի մակարդակը։ Բնորոշը, սակայն, այն է, որ ազատ ոտանավորը իր ռիթմական առանձնահատկությամբ ճկուն է, ստեղծագործողին կարող է տալ մեծ հնարավորություն՝ արտահայտելու բովանդակությանը համապատասխան խոսքի ռիթմական բաղմանշանակալից երաժշտականություն, ինչպես նորագույն բանաստեղծներից հաջողվում է Չարենցին։

Ազատ ոտանավորն ամենից քիչ է ենթակա սահմանումների։ Մեջ բերած օրինակները կարելի է համարել կանոնավոր ազատ ոտանավորներ, որոնք ունեն և՛ հանգավորություն, և՛ ռիթմական ոտքերի որոշակի սիստեմ։ Նրանց ազատությունն է՝ կարևոր իմաստը բովանդակող բառի ընդգծումը՝ այն անջատելով ու շեշտելով մի առանձին տողում։ Մինչդեռ այսպես կոչված անկաուռն ազատ ոտանավորը գրեթե սահմանափակումներ չի ճանաչում։ Նրա ամենաբնորոշ օրինակը կարելի է համարել Սիամանթոյի պոեզիան։

«Իր տողերը,— ասում է Դ. Վարուժանը, բնորոշելով Սիամանթոյի «ազատաչափի» առանձնահատկությունները,— ո՛չ շեշտ ունեին, ո՛չ հանգ ու ո՛չ ալ վանկերու չափված թիվ։ Բայց,— ավելացնում է նա,— ունին տնօրակ մը ներդաշնակության՝ որ կը կայանա՝ նախ պատկերի մը մնկ տողով խտացվելուն մեջ, երկրորդ՝ շունչի այն ալիքին մեջ՝ զոր կը պահանջե այդ տողը և որուն երկարության համեմատ չափված է իր երկարությունը»[68]։

Սիամանթոյի բանաստեղծական մեծ անհատականություն է։ Ազատ ոտանավորի վրա դրված է նրա անհատականության ցայտուն դրոշմը՝ իր յուրահատուկ շեշտուն կանոններով ու ձևերով, որը միայն առերևույթ է թվում անկանոն ու հեշտամարս. «Անոր (Սիամանթոյի— Հ. Գ.) ոտանավորները,— նկատում է Ն. Տեստեկյուր,— ջրվեժի մը տպավորություն կը թողուն ընթերցողին վրա։ Նույն բանը կարելի չէ՞ ըսել մեր Սիամանթոյին մասին, որ հնդաշրջից պոռահույ ոտանավորի թևխնիքը և հոն դրավ իր ուժեղ ոգին դրոշմը»[69]։

Սիամանթոյն թեև անտեսում է ոտանավորի երկու հիմնական սկզբունքները՝ հանգը, վանկերի չափը, անտեսում անգամ ոտանավորի տեսակը, մերժում տների կառուցումը, սակայն և նրա բոլոր «խախտումները» չեն խանգարում, որովհետև, ինչպես նկատում է Վարուժանը, նրա չափական տողը ունի ամբողջական բնույթ, խտացված է, ինչպես նա է ասում՝ շունչի ալիքի մեջ։

Որքան էլ, որ փորձենք գծել ազատ ոտանավորի սահմաններր, գտնել նրան բնորոշ առանձնահատկություններր, այսուհանդերձ, ճիշտ է նկատված՝ «միասնական կարծիք նրա մասին դեռ չի մշակվել»[70]։

Անտարակուսելի է, սակայն, որ ազատ ոտանավորը հատկանշում է մեր տաղաչափության զարգացումը և չափական արվեստի ակնհայտ հարստացումը։ «Ազատ ոտանավոր»-ը տեսակ մը հեղափոխական շարժում եղած է քերթողական արվեստի մեջ»[70ա]։

---

68 «Գրական ասուլիսներ։ Ջ) Ատոմ Յարճանյան (Սիամանթո), Կ. Պոլիս, 1913, էջ 34։

69 Ն. Տեստեկյուր, Գրելու արվեստը, Պոսթոն, 1924, էջ 205։

70 Էդ. Ջրբաշյան, Գրականության տեսություն, Երևան, 1967, էջ 279։

70ա Ն. Տեստեկյուր, Գրելու արվեստը, էջ 204։

1917—1921 թվականներին Չարենցը դիմում էր առանձնապես հավասարաչափ ոտանավորին (ոտանավորն օգտագործում ենք ռիթմական ոտքի առումով): Հավասարաչափ ոտանավորի հիմնական ու էական պահանջն է՝ պահպանել շեշտերի հավասարությունը: Չկա ռիթմական ոտքերի միանմանություն, չի պահպանվում նաև վանկերի նույն թիվը, նշանակում է չափաբաժինը կարող է փուլ գալ, վերածվել արձակի, եթե վերացվի նաև շեշտերի հավասարությունը:

Ռիթմական իր այդ բնավորությամբ է, ահա, անհավասար տողերով հավասարաչափ ոտանավորը լայն ու ազատ գործադրություն ստանում Չարենցի ստեղծագործության մեջ: Հնդափոխության անմիջական ներգործությամբ, ուրեմն, փոխվում է բանաստեղծի սրտերիան՝ և՛ թեմատիկ-գաղափարական բովանդակությունը, և՛ ստեղծվում նրան համապատասխան տաղաչափական նոր հնարքներ: Ահա մի քանի օրինակ, թե ինչպես նա կարողանում է ազատ և հմտորեն ստեղծել անհավասար տողերով հավասարաչափ ոտանավոր:

ա) Երբ տողն ունի 7—8 վանկ:

Ու նորից ելած խընդավառ, (8)
Օրերի կապույտ բանտում, (7)
Ցրրում է լույս ու գոհար, (7)
Ծրփում է ու վառ խրնդում... (8)

Այս քառատողում նույնպես չկա ռիթմական իշխող ոտք. օգտագործված է 7 չափ, 5 անապեստ, վանկերի տարբերությունն է մեկ:

բ) Երբ տողն ունի 8—9 վանկ:

Կարծես ես ճամփա եմ ընկել (8)
Երկընքի դաշտերում կապույտ, (8)
Ու գընում եմ, ղըվարթ ու անփույթ, (9)
Եվ ունեմ լուսե մի ընկեր: (8)
Նա և կին է, և քույր, և հոգի, (9)
Այրվում և այրում է խենթ. (8)
Խառնըվել եմ կյանքին ամենի— (8)
Եվ իմ կյանքը հրաշք է ու ենդ (9):

Ութնյակի վեցերորդ տողում նկատելի է և շաղկապի անհարկի շեշտադրություն, որը, սակայն,— նկատում է Աբեղյանը,— խլացվում է նրան նախորդող այրվում, հաջորդող այրում բայերի ուժեղ շեշտադրությամբ:

գ) Երբ տողն ունի 8—10 վանկ:

Ինչ որ լավ է՝ վաւվում է ու վաւվում, (10)
Ինչ որ լավ է՝ միշտ վաո կըմընա. (9)
Այս արև, այս վաո աշխարհում, (8)
Քանի կաս՝ վաւվիր ու գրնա...

Վանկերի տարբերությունը, որ հասնում է 2-ի, և կարող է լինել մինչև իսկ 4, սակայն խլանում է, զգացնել չի տալիս իրեն, չի փոխում համաշեշտ ոտանավորի բնավորությունը, որովհետև իրար հաջորդող տողերն ունեն մեկ վանկի տարբերություն: Նույնը կարելի է ասել և ավելորդ շեշտերի մասին. նրանք կխլանան, զգացնել չեն տա իրենց, եթե հաջորդող կամ նախորդող շեշտերը կամ երկուսը միասին լինեն զորեղ:

Այս հետևողականությամբ էլ ստեղծվում է Չարենցի նշանավոր «Ամենապոեմը»:

Սակայն նրա սկզբնական տարբերակն ահա այսպես է.

Ես— հայաստանցի պոետ—
Երկիր, ուր մըշուշ է ու մահ—
Բոլորի, բոլորի համար
Երգում եմ
Նորից
Հիմա:

Բայց ինչո՞ւ միայն ես երգեմ,
Միայն ես և ոչ մի ուրիշ
Կարապետ,
Մարտիրոս,
Մարկոս—
Նրանք, որ
Հիվանդ,

Հուսահատ
Թափառում են փողոցից-փողոց...
Ինչո՞ւ
Զրպիտի
Երգեն
Էն բոլոր
Խմբերը
Հոգնած,
Որ ծրծում են քըրտինքը խոնավ
Օրերի,
Մըշուշի,
Մուժի—
Որ փախել են,
Եկել են մի օր—
Բիթլիսից,
Բաղդադից,
Մուշից։

1920—1921 թվականներին, երբ վճռվում էր հայ ժողովրդի բախտը, Չարենցը հասնում է հասարակական երևույթներն ընդգրկելու մեծ դիապազոնի, ստեղծում համաշխարհային պատերազմի վիթխարի դինամիկան արտահայտող կերպարներ, մասսայական, զանգվածային տեսարանները ներկայացնող վառ պատկերներ, նաև ոիթմական-տաղաչափական նոր ու հարուստ հնարքներ, որոնցով էապես գծվում է մեծ էպոխայի դեղարվեստական ճշմարտացի պատկերը։ Համաշխարհային պատերազմի ավերածությունների պատկերումը զուգորդվում է հայկական կոտորածների ու գաղթի սրտաճմլիկ տեսարանների պատկերացմանը, հայ ժողովրդի ցասման և հաղթանակի բերկրանքի պատկերմանը։

Այդ ամենը միասին, հասկանալի է, պայմանավորում են «Ամենապոեմի» յուրահատուկ կառուցվածքը, պայմանավորում նաև լեզուն, լեզվի հնչյունական-երաժշտական-մեղեդիական հյուսվածքը, չափարվեստը։

«Երևքի» դեկլարացիայում ուղղակի ասված է. դնալ «դեպի

փողոցներն ու մասսաները», պահպանել «ինչ որ այժմեական է— շարժում, դասակարգային պայքար», արտահայտել «բազմահազար ամբոխների հույզը», դառնալ «պայքարող դասակարգի մարտական շեփորը», գովերգել «ստեղծագործող բազմութիւնը իր նոր ռիթմով», «կիրառել ռիթմը որպես շարժում»[71]:

Ահա գրական այն սկզբունքները, որոնցով առաջնորդվում էր Զարենցը, որոնցով առնչվում է «Ամենապոեմը»: Դեկլարատիվություն կա նաև դասական ժառանգության բացասման միտում. «Կորչե՞ն գրական արիստոկրատ շիլոանները... գրադարաններում ննջող գրքերը»[72]*, «Ամենապոեմի» սկզբնական տարբերակում ուղղակի ասված է.*

...Ջընչին մի
«Կայեն»,
«Լիր-Արքա»,
«Ֆաուստ» մի հիմար...[73]

Բացասման այս միտումը վերաբերում է նաև ձևին, տաղաչափությանը:

«Հնգաչափության մասին «Евгений Онегин»-ի ստրոֆներով ու յամբերով գրելը մենք,— ասում է Զարենցը,— նույնքան անիմաստ ենք համարում, որքան որ անիմաստ կլիներ մեր կրասնոարմեյցին կաֆտան հագցնելը... Հասկոր տողերով գրելը մենք նպատակահարմար ենք համարում հենց այն գործնական առումով, որ տողը որտեղ հարկավոր է կարող ես վերջացնել և կարիք չունես յամբը տեղը գցելու կամ միևնույն տողում նույն բանաձևությամբ յամբական ոտք դուրս բերելու համար ավելորդ բառեր ստեղծելու...»[74]:

Զարենցի ձգտումն ուրեմն ազնիվ էր. ազատվել «գոսկյան հնադարյան պրեմիների նահապետական խլամից»[75]: *Այդ խլամը,*

---

71 Ե. Զարենց, *Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1967, էջ 554:*

72 *Նույն տեղում:*

73 Ե. Զարենց, *Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1962, էջ 337:*

74 Ե. Զարենց, *Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 111:*

75 *Նույն տեղում, էջ 112:*

թատ նրա, վերաբերում էր նաև պոեմի ռիթմական կառուցվածքին, չամբերին: Իր մտադրությունն իրագործելու համար Չարենցը դիմում է հատվող տողերին, «հենց այն գործնական առումով,— նկատում է նա,— որ տողը որտեղ հարկավոր է կարող ես վերջացնել...»:

Բայց այդպես է արդյո՞ք: Հնարավո՞ր է, իսկապես, հրաժարվել չամբերից, հույսը դնել հատվող տողերի վրա:

Մեջ բերած օրինակից պարզ երևում է, որ «Ամենապոեմում» Չարենցն ստեղծել է եռաշեղա համաչեշտ ոտանավոր, որտեղ հավասարապես ու լիապես օգտագործվում են և չամբական, և չամբանապեստյան, նաև քորեյական, քողաղոտային ռիթմական ոտքեր, գրեթե հավասարապես: Այդ ոտանավորի պահանջն է, ինչպես ասվեց արդեն, շեշտերի հավասարությունը: Իսկ ռիթմական ոտքերը կարող են օգտագործվել ազատորեն, ինչպես արված է ամբողջ պոեմում ու նաև մեջ բերված չափաոտղերում:

Իսկ ինչ վերաբերում է տողատումներին, ճիշտն ասած, այն արհեստական է, միայն աչերևույթ է նորաձևությունը:

Եթե փորձենք մեջ բերած երեսուն բանաստղը բերել իր բնական տեսքին, ինչպես պահանջում է համաչեշտ ոտանավորի ռիթմական ոտքը, ապա կստացվի հետևյալ պատկերը.

Ես— Հայաստանցի պոետ—
(Երկիր, ուր մըշուշ է ու մահ)—
Բոլորի, բոլորի համար
Երգում եմ նորից հիմա:
Բայց ինչու միայն ես երգեմ,
Միայն ես— և ոչ մի ուրիշ
Կարապետ, Մարտիրոս, Մարկոս—
Նըրանք, որ հիվանդ, հուսահատ՝
Թափառում են փողոցից-փողոց...
Ինչո՞ւ չըպիտի երգեն
Էն բոլոր խըմբերը հոգնած,
Որ ծրծում են քըրտինքը խոնավ
Օրերի, մըշուշի, մուժի—

Որ վտանել են, եկել են մի օր
Բիբլիսից, Բաղդադից, Մուշից...

Ջափական տողը, որ մեծ մասամբ ցրիվ է գալիս ըստ առանձին-առանձին բառերի, տեղ-տեղ՝ մինչև իսկ հնչյունների, բանաստեղծական խոսքը, դրանով իսկ, դառնում է արհեստական, զրկվում ամբողջականությունից, ճեռակաւնական ու ռիթմական միությունից, թուլանում ներգործուն ուժից:

Էլ
Ո՞նց
Հրաշքներ տեսներ
Խառնիպատ Համոյի հոգին.
Էլ
Ինչո՞ւ
Շարժվեր
Տեղից...
Երբ եկան, ասին՝
«Պատերազմ»—
— Ջրդողաց անգամ ծայրը... բեխիս:

«Ամենապոեմի» նոր տարբերակում, ահա, դառնում է այսպես հավաք.

Էլ ո՞նց հրաշքներ տեսներ
Խառնիպատ Համոյի հոգին,
Էլ ինչո՞ւ շարժվեր տեղից...
Երբ եկան ասին «Պատերազմ»—
Ջրդողաց անգամ ծայրը... բեխիս:

Կարելի է հատուկտուկ ասել, որ Չարենցն այնուհետև հրաժարվում է տողերի չիմաստավորվող նման բաժանումից, հրաժարվում է հատվող տողերից: Իսկ դա ևս նվաճում էր, մի քայլ առաջ արվեստի զարգացման ճանապարհին:

20-ական թվականների երկրորդ կեսից արդեն Չարենցը լրջորեն վերանայում է պոետական իր տեսությունը: Որոշակի էր դառնում այն ճշմարտությունը, որ դժվարին, այլև անհնարին է

հրաժարվել հազարամյակներում ձևավորված լեզվի ռիթմական-հնչյունական-մեղեդիական իրողություններից. նա պարզ տեսնում էր, թե ինչպես իր մերժած չամբերը, որքան էլ չցանկանար, անխուսափելիորեն գալիս ու ներթափանցում էին և հաստատուն տեղ գրավում նրա չափատողերում: Նա պարզ տեսնում էր, մյուս կողմից, որ իր հատվող տողերի մի զգալի մասը արհեստական է, որ ցրիվ եկած երկուսից-երեք, նույնիսկ չորս տողերը իբրև ռիթմական միություն, քերականական-շարահյուսական կատեգորիա, իրապես, ներկայացնում են մեկ ամբողջություն, որ անհիմաստ և ուղղակի վնասակար է նրանց անջատումը: Այդ զգացողության պոետական խոր դրսևորումն են ահա նրա հետևյալ նշանավոր չափատողերը.

Լճի՛ան թմբուկը թողած մի կողմ,
Հատվող տողերը նետելով դեն,
Կրկին խրրթին մի խոր դողով
Առնում եմ չամբ ես ու թողադոտ
Որ մեր պայքարը քննարերգեմ:—

Չարենցը միանգամայն գիտակցորեն ձգտում էր ուղղել, ամբողջապես վերացնել իր լեֆիստական մոլորությունները, որ դրսևորվում էին առանձնապես շեշտակիորեն 20-ական թվականների սկզբներին: «Չամբերը ևս են պահում պոեզիայի առաջընթացը»,— ասում էր Մայակովսկին, ալեքսանդրյան տաղաչափությունը դուտ պրոլետարական, հեղափոխական պոեզիայի համար հռամարելով անդոր: «...Մենք,— գրում էր Չարենցը,— պետք է ձգտենք ստեղծել մեր գրական կուլտուրան (ընդգծումը՝ Չարենցի— Հ. Գ.), որ ձևերով, պրիոմներով, լեզվով ու ռիթմներով հակադրվի հնին»:

Նա, ինչպես Մայակովսկին, «հերքում էր» Պուշկինին և Տերյանին՝ մերժում:

Բայց անցան, ահա, հեղափոխության բուռն ու փոթորկահույզ տարիները: Չարենցը լիապես գիտակցեց, որ դասական ժառանգության իր հախուռն բացասումները եղել են չհիմնավորված, եղել են անօգուտ:

Հետագա տարիներին նա, արդարև, մեծ ոգևորանքով էր խո-

սում իր նիհիլիստական շեղումների մասին, այն բացատրելով հեղափոխության հուժկու մակընթացությամբ միայն: Երբ մարդը, ասում էր նա «տեսնում էր միայն սուսեր, շողշող սուսեր ու շողշողուն հուր».—

Երբ որոտներին ընտելացած
Լսում էր մարդը միայն թնդյուն,
Եվ յուրաքանչյուր զրույցի ձայն
Իև ավելորդ էր թվում, թե թույլ:

Երբ երգը պիտի լիներ շառաչ
Եվ պոետը լոկ պիտի կանչեր,—
Հիմա փոխվել է մեր առօրյան,
Եվ ինքս, ինքս— արդեն այն չեմ...

20-ական թվականների երկրորդ կեսից արդեն բանաստեղծը խաղաղվում է, երգում «ռիթմով հստակ, չամբով մեկին»: Նա այլևս չի ընդվզում Պուշկինի դեմ, ընդհակառակը, գնում է դեպի նա, նրան համարում արվեստի չափանիշ:

Քնարն է պետք Ալեքսանդրի...

Չարենցը, առավել քան որևէ մեկը, խորապես զգտապատում էր անցյալի իր մեղանչումները, ինքնաքննադատության խարանումների ազնիվ ճանապարհով մտցնում արվեստի նոր բարձունքներ: «Մենք չե՞նք եղել արդյոք զարմանալի անհոդ, զարմանալի անփույթ...»,— դառնությամբ հարցնում էր նա,— «կըռե՞լ ենք խոսքը մեր որպես պողպատ»: Պատասխանը լինում էր միայն անբավականության ծանր զգացմունքը:

Իսկ մենք սահում ենք դեռ, զարմանալի թեթև,
Այն փոշապատ, մաշված ուղիների հունով,
Որ հունն է բութ մտքի, տրաֆարետի, սերտած
Երկու խղճուկ հանգի, երկու կուտած
Դատողության...

Եվ ապա՝

Վայե՞լ է մեզ լինել անինքնուրույն, անդեմ,
Եվ օրերում վատնել մեզ տրված գանձը զուր...

Այնուհետև՝

— Իմացե՞լ ենք, սակայն,
Որ խոսքը, շեշտը մեր յուրաքանչյուր,
Բաժանվելով մտքից մեր, մեր խոհերից—
Դառնում է ոչ թե լոկ դատարկ հնչյուն,
Այլ բարձրացող, ելնող սերունդների
Սրտին, մտքին, ոգուն ու տենչանքին նետած
Մի դրոշակ, կամ սև նշավանքի նշան:

Ապա եզրակացնում.

Որ խոսքը...
Պահանջում է նա ևեր, ու տքնություն, ու ջանք
Ու գերապույն լարում:— Եվ մենք քանի
Ջենք սովորել դեռ մեր յուրաքանչյուր բառին
Նայել սիրով այս վեհ, այս խստությամբ աղնիվ,—
Դժվար թե խոսքը մեր հորիզոններ վառե
Եվ բարձրացող, ելնող սերունդներին հասնի...

Զարևնցն, ասես, խաղաղվում է, ասես խուսափում խոսքի շռայլությունից, «երգի, հանգի այնքան հախուռն ու անհանգիստ...» ընթացքից, հասնում «մի ջինջ պարզության...»:

Մեզ համար արդեն ուղի է անցած
Համաշնչա երգի ռիթմը նվագուն.—
Սովորիր գրել դու պարզ ու պայծառ,
Ինչպես այն չքնաղ պոետը գաճգուր,
Որի երգերում թե ֆորեյ, թե յամբ
Դյութում են իրենց տոկուն պարզությամբ
Թովում են թափով, առնությամբ արի—
Սրանով է նա ահա վիթխարի:

Արվեստի պուշկինյան բարձունքներից, ահա, նա կշտամբանքի խոսք է ուղղում դրական նաև նոր սերնդին։ Չարենցը չէր խնայում դրական ավագներին, նույնիսկ Հակոբ Հակոբյանին.

Գրել ես դու, ավաղ, ութ տողանոց սոնետ
Եվ fnrեյր յամբից դու դժվար ես ջոկում...

Չարենցը, սակայն, էլ ավելի խստանում էր իրեն։ Եվ այդ ինքնաքննադատությունը պայմանավորված էր նրա ստեղծագործական ներքին մեծ կարելիությամբ, որը տակավին չէր բացահայտված։ Նա օգնություն էր հայցում մեծ պոետներին, ճշանավոր դիտնականներին։ Նա ցանկանում էր, որ երգը լիներ դգաստ, տենչում էր ստեղծել այնպիսի երգեր, որ չլինեին «անտանելի ռիթմով», այլ դառնային «մտերմական նվեր»։

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 կազմակերպած թափոր,
Ինչպես երթի ելած զինվորների շարան,
Ուր տողն իր տեղն ունի, ուր չեն հրում իրար...

Այնուհետև եզրակացնում.

Եվ իմ երգի համար ես ընտրում եմ օկտավը։

«Ars poetica»-ում (1928) Չարենցը հանրագումարի է բերում բանաստեղծական իր սկզբունքները։ Նա պահանջում է կյանքի հակասական, բարդ ու երբեմն հրևույթները, սոցիալիստական պետպատիտական իդեալը բացահայտել արվեստի լեհինյան չափանիշներով.

Լենին— այսօր արդեն ասել է— գագաթ,
Ասել է— ներքին կառուցում քո նոր թեմայի։
Այդ թեման ուռճանում է այսօր քո մեջ,

Աճում է, բայց ոչ այնպես, ինչպես խոտը.
Նա աճում է կամքով, երկաթով,—նա կյանքի առավոտ է՝
Մտքի, խորքի, կառուցման անհուն ելևէջ...

Չարենցն անհրաժեշտ էր համարում հաստատապես դիմել անցյալի գրական մեծություններին ու գրական առաջավոր ավանդներին, հասկանալ ստեղծագործող տիտանների կախարդական ուժը, հասկանալ Շեքսպիրին ու Դանտեին: Նա անհրաժեշտ է համարում բախել «բյուրավոր դուռ»: Վերջնականապես ու խոր մի իմաստությամբ նա ըմբռնում է նաև այն մեծ ճշմարտությունը, որ առանց ճանաչելու կյանքը, առանց իմանալու մարդկային ծփացող հույզերի մեծ աշխարհն այնպիսի խորությամբ ու այնքան լավ, «որքան մժեղի մկանը ծանոթ էր Ֆաբրին», անհնարին կլիներ հասնել արվեստի բարձրունքները: Անհրաժեշտ է, ուրեմն, եղրակացնում է Չարենցը, հազարավոր թելերով, օրդանապես ու սերտորեն կապվել անցյալին և ապագային.

Ճանապարհին այս մեծ, այս վերելքին ահեղ
Մենք չենք հոգնի երբեք, չենք կորցրնի ուղին,
Չկտրվենք եթե սերունդների հողից,
Սերունդների աչքով թե մեր երթին նայենք...

Ստեղծագործական մեծ փորձը բանաստեղծին բերում էր այն հաստատուն համոզմունքին, որ առանց խոսքի հմուտ վարպետության հնարավոր չէ հաղթահարել ղգացմունքների ու մտախոհությանքների տարերքը, հնարավոր չէ հաղթահարել անցյալի ժառանգության հսկայական բեռհարստությունը և դալիք սերունդներին հասցրնել արվեստի նվիրական հուշարձանները.

Թե ուզում ես, որ խոսքդ կտրի հորիզոններ, դաշտեր,—
Պիտի վարպետ լինես անօրինակ թափի,
Ինչպես Լենինը— ապստամբության, ինչպես էյնշտեյնը—
Թվի, տարածության, ձգողության, չափի:—

եվ այնուհետև.

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 ռիթմեր, կան բառեր։
Երբ քաշում է դակտիլը— ըմբոստացիր։—
Պոետ ես— դու այսօր պիտի մաքառես—
Եվ չի օգնի այստեղ քեզ գնդացիրը։
Չի օգնի ավինը։— Հինը հաճախ
Հանճարեղ անցքեր է ճարում,—
Եվ չկուտրես եթե այդ ռիթմը դավաճան—
Քեզ չի օգնի Լենինը— այս լենինյան դարում...

Մեջբերած չափածո ձևերը չեն սպառում այն մեծ հարստությունը, որ բերում է Չարենցը։ Հենվելով Աբեղյանի վերոհիշյալ հետազոտության՝ «Տաղաչափության զարգացումը Չարենցի և ուրիշների բանաստեղծության մեջ» հոդվածի վրա, աշխատեցինք մասամբ տալ 1917—1920 թվականների տաղաչափական չարենցյան ձևերի ուրվագիծը միայն։ Իսկ թե հետագայում տաղաչափությունը ինչ զարգացում է ապրել Չարենցի ստեղծագործության մեջ առանձնապես և հայ պոեզիայում ամբողջությամբ առած, դա մի առանձին ու մեծ թեմա է, որն սպասում է իր ջանադիր ուսումնասիրողին։ Բայց այդ ուրվագծումն իսկ ցույց է տալիս տաղաչափական այն անչափելի մեծությունը, իսկապես դեպի կենդանի խոսքը տանող, հեղափոխության դինամիկան արտահայտող նորարարական այն իսկական արվեստը, որն ստեղծում է Չարենցը այդ կարճ ժամանակաընթացքում։

* * *

Խոսելով միայն հայկական չափերի, ռիթմական ոտքերի մասին, ամբողջությամբ բաց թողնելով հանգիտությունը, կարելի է անել մի քանի էական ու անհրաժեշտ հետևություններ։

Առաջին հետևությունն այն է, որ, ինչպես շախմատային ար-

վեստի հաղարավոր դեղեցիկ ու անսպառ կոմբինացիաները թաքնված են խաղադաշտի բացառապես 64 քառակուսիներում, ինչպես երաժշտական-մեղեդիական ողջ կախարդական աշխարհը՝ յոթ ձայնանիշներում, այնպես էլ հայկական հարուստ ու բազմապիսի չափերը՝ յամբական, անապեստյան, յամբ-անապեստյան հիմնական ձևերի մեջ, բոլորն էլ բարձրացող ռիթմով: Թեև նոր ու նորագույն պոեզիայում նկատելի են մի քանի փորձեր՝ ստեղծելու նաև ընկնող ռիթմեր: «Իսկան արժեք չունի,— ընդհանրացնում է Աբեղյանը,— թե ոտանավորը պարզ ոտքերով է թե անդամներով. կամ յամբական ոտանավորը անապեստյան ոտքի խառնուրդով է, կամ, ընդհակառակն, անապեստյանը յամբականի խառնուրդով. և կամ թե տողի մեջ նույն ոտքերը, կամ անդամները, երկու հատ են, թե երեք կամ չորս, օրինակ՝ 3+3, 3+3+3, 3+3+3+3, 4+4, 4+4+4, 4+4+4+4, 4+3, 4+4+3, 4+4+4+3, 5+5, 5+5+5 և նմանները: Դրանք բոլորը նույն հիմնական չափից, այսինքն՝ նույն ոտքից ու անդամից հեշտ կազմելի ենթատեսակներ են միայն: Նույնպես յամբի ու անապեստի խառնուրդով է իսկապես նաև համաշեշտ ոտանավորը: Հիմնական ձևով անապեստյան է նաև ազատ ոտքերով ոտանավորը, ինչպես նաև յամբական են ազատ անդամներով ոտանավորները»[76]:

Մի շարք օրինակներից այնուհետև պարզ երևում է, որ ընկնող ռիթմերն առաջ են գալիս օժանդակ բայերի, նաև արևելյան բարբառների, ժողովրդական կենդանի լեզվի շեշտադրության օգտագործման հետևանքով, խախտելով բարձրացող ռիթմերի միօրինակությունը: Ուրեմն քորեական, դակտիլյան ոտանավորների առաջացումն ու զարգացումը սերտորեն կապված է մեր լեզվի զարգացման, առանձնապես Տերյանի և Չարենցի չափական արվեստի զարգացման ընթացքի հետ:

Սակայն կրկին ուզում ենք ընդգծել, որ հայկական տաղաչափության մեջ բնորոշը բարձրացող ռիթմական ոտքերն են, իսկ ընկնող ռիթմական ոտքերը, որ տակավին ապրում են իրենց ձևավորման փուլը, բնորոշ չեն մեր լեզվին: Այսուհանդերձ, չափազանց

76 Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, էջ 390:

ճկուն, չափազանց հարուստ ու բազմապիսի են մեր չափական արվեստի դրսևորումները, իսկ ստավել՝ նրա պոտենցիալ հնարավորությունները:

Չափական արվեստի հարստությունն ու բազմազանությունը, երաժշտական-մեղեդիական անսահման հնարավորությունն, ի վերջո, պայմանավորված է բանաստեղծական երկի բովանդակությամբ, բանաստեղծի իսկ հուզական աշխարհով, տաղաչափությունն «իբրև բովանդակությունը մարմնավորող կարևորագույն գեղարվեստական միջոցներից մեկը»[77] (Էդ. Ջրբաշյան):

Այս է մեր մյուս կարևոր հետևությունը: «...Երբ,— ասում է Կոմիտասը, խոսելով պարերգերի բովանդակությանը համապատասխան երաժշտության մասին,— պոկ է գալի մի եղանակ իր բուն և հիմնական բառերից, կորցնում է հավասարակշռող ներգործությունը, կանդուն պահող հենարանը և անհայտանում»[78]: «Տիբանիստը և վճռական դերն,— ընդգծում է Հեդելը,— պատկանում է բառերի նշանակությանն ու իմաստին»[79]:

Ե՞րբ են առաջ եկել հայերեն ոտանավորների հիմնական չափերն ու նրանց ենթատեսակները, որոնց առաջացումն ու զարգացումը օրգանապես և բացառապես կապված է բանաստեղծական խոսքի զարգացման պատմության, նրա բովանդակության հետ, տակավին մնում է չլուսաբանված:

Բովանդակության ու տաղաչափական ձևերի փոխհարաբերության հարցը Աբեղյանը համարում է կենսականորեն կարևորության ներկայացնող հարց:

«...Գրականության պատմությունն,— ասում է նա,— որ պրազվում է բանաստեղծության բովանդակության ու ձևի միաձուլման զարգացման պրոցեսով... չի կարող բազմակողմանի ուսումնասիրել բանաստեղծության զարգացումը, որի մեջ մտնում է անհրաժեշտաբար բանաստեղծական երկերի և բովանդակության և ձևի փոփոխությունը, ձևի մեջ և չափածոյության փոփոխությունն

77 Տե՛ս «Թումանյան», ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, հ. 1, Երևան, 1964, էջ 117:

78 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 52—53:

79 «Խորհրդային գրականություն», 1939, № 5—6, էջ 205:

ըստ դարաշրջանների... ըստ հեղինակների, ըստ նրանց այս կամ այն երկերի բովանդակության և այլն»[80]:

Հմուտ բանասերը միաժամանակ զգուշացնում է, որ նման լուսաբանության համար չկա «մոդական բանաձև»: «Այլ միայն,— ասում է նա,— հարկ է նշել այն էական հիմունքը, որով առաջ են բերում չափերի հիմնական ձևերից ենթատեսակներ, մեկ կամ երկու տոքով կամ անդամով կարճ կամ երկար դարձնելով տողը, կամ թե փոխելով տարբեր տոքերի կամ անդամների դասավորության տեղը տողի մեջ: Գրական-գեղարվեստական երկերի ձևի և բովանդակության հարաբերության խնդիրը վերածվում է մի ընդհանուր պայմանի, որ է՝ ձևը համեմատ պիտի լինի բովանդակությանը,— ասում է նա և ավելացնում:— Ձևի մեջ է և ոտանավորը...»[81]:

Հարցի այդ կողմը, սակայն, Աբեղյանի «Տաղաչափության» հարուստ էջերում, որ միայն տեղ-տեղ է հանդես գալիս, տակավին մնում է բաց: Բանասերն այդ հարցին այլևս չի անդրադառնում, համարելով այն իր նպատակից դուրս: Այսուհանդերձ նա անհրաժեշտ է համարում դարձյալ ու անմիջականորեն նշել. «Թե հայերենում գործածված չափերից, ոտանավորների տեսակներից որը, և կա՞ր թե երկար տողեր պետք է ընտրի բանաստեղծը, կամ գուցե նա մի կամ երկու տոք կամ անդամ ավելացնելով կամ պակասեցնելով, մի նոր տեսակի երկրորդական չափ առաջ կբերի իր այս կամ այն բանաստեղծության համար ըստ սրա բովանդակության,— այդ բանաստեղծի իրեն ռիթմական զգացման գործն է: Իսկ թե բանաստեղծի այս կամ այն չափածո երկի ոտանավորն իր բնավորությամբ համեմա՞տ է արդյոք այդ երկի բովանդակությանը թե չէ, կամ ինչո՞ւ է նա նոր չափ առաջ բերել, այդ բացատրելը գրականագիտության գործն է»[82]:

* * *

Մենք աշխատեցինք առաջադրել ու մեկ անգամ ևս հուշել տաղաչափական արվեստի ուսումնասիրման կարևորությունը, այն

80 Մ. Աբեղյան, *Հայոց լեզվի տաղաչափություն*, էջ 395—396:

81 Նույն տեղում, էջ 396:

82 Նույն տեղում, էջ 397:

համարելով ոչ ինքնաբավ հարց, բայց որը ցավալիորեն մատնված է անուշադրության։ Մեզ ամենից ավելի մտահոգում է այն երևույթի անհոգությունը, որ դրսևորում է մեր առանձնապես գրական երիտասարդ սերունդը, հասնելով մինչև իսկ կետադրության անտեսման։ Ինչպես երաժշտության մեղեդիների կախարդական աշխարհն արտահայտում է բնության, հասարակական կյանքի հարուստ բովանդակությունն ու բազմազանությունը, ունենալով սյուժետային իր յուրակերպ կառուցվածքը, որն այնքան էլ հեշտ չի ընկալվում ու բացահայտվում, այդպես էլ տաղաչափական արվեստը։ Ամենևին չի կարելի տարակուսել, սակայն, որ չափերն ու նրանց ենթատեսակները, ռիթմական տեսակներն ու նրանց միավորումներն ունեն իրենց բովանդակավորված ձևը՝ օրգանապես միահյուսված են բովանդակությանը։

«...Կա և այնպիսի երաժշտություն, ուր բնագիրն ու եղանակները բացարձակապես իրար են զուգորդված։ Անկարելի է մինը բաժանել մյուսից, որովհետև libretiste-ի և compositeur-ի ստեղծագործ մտածումի մեջ,— ասում է Կոմիտասը,— կատարյալ նույնություն և միություն կա։ Այդպես են, օրինակ, մեր ժողովրդական երգերը, որի թե խոսքերը և թե եղանակը միաժամանակ ստեղծել է ինքը ժողովուրդը»[83]։

Մեր հետևություններից մեկն էլ այն է, որ վճռականորեն անհրաժեշտ է ու կարևոր մեր լեզվի հնչյունական-ռիթմական բնորոշ առանձնահատկությունների ստեղծագործական ընկալումն ու յուրացումը, առանձնահատկություններ, որ ձևավորվել, բյուրեղացել ու «կարծրացել են» տակավին հարյուրամյակներ առաջ, իրենց մեջ ընդգրկելով մեր չափական արվեստի երաժշտական-մեղեդիական անսպառ հարստությունները ու պոտենցիալ անսահման հնարավորությունները։

Այս է բուն ճշմարտությունը։ Այդ ճանապարհով են գնացել բոլոր խոշորագույն բանաստեղծները։ Միայն տաղաչափական արվեստի հարուստ ժառանգության խոր ու դիտակցված օգտագործումը կարող է ստեղծագործողի առաջ բաց անել ճշմարիտ բա-

83 «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», Երևան, 1960, էջ 162։

նաստեղծության ուղին, նրան տանել դեպի բանաստեղծական իսկական նորարարության հեռատեսանները։

Որքան բնորոշ և ուսանելի է դասական ժառանգության հանդեպ գրական գալիք սերունդների վերաբերմունքը խորհրդանշող, խորն ասրած ու վերապրած, հատուն Չարենցի համապարփակ եզրակացությունը Պուշկինի մասին՝ թղթակցի հետ ունեցած իր 1936-ի զրույցում, որով էլ կուզենայինք ավարտել մեր հոդվածը։

«Ինչ վերաբերում է Հայաստանի արդի պոեզիային, ապա, ինչպես ողջ խորհրդային Միության մեջ, այստեղ ևս բոլոր տատանումներից և անցյալի կուլտուրայի ուղիներում թափառելուց, երկար որոնումներից հետո մեր բանաստեղծների մեծ մասը հրշմարիտ ճանապարհ է գտնում, երբ անցնում է Պուշկինին,— ասում է բանաստեղծը «На рубеже Востока»-ի թղթակցին, Պուշկինի միջոցով խորհրդանշելով ռեալիզմի լավագույն ավանդները,— նրա մեջ տեսնելով ոչ միայն բանաստեղծական վարպետության, այլև պոեզիայի ստեղծագործական մեթոդիկայի օրինակ։ Պարզ է, որ Պուշկինն ստեղծագործողի ու մտածողի ժառանգությունը քննադատորեն յուրացնելով միայն մեր պոեզիան կարող է դուրս գալ ստեղծագործական ֆորմալիստական կարգի որոնումների փակուղուց և թևակոխել իսկական խորհրդային գրականության լայն ճանապարհը։ Առանց Պուշկինի այդ հարցը չի կարելի լուծել»[84]։

---

84 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, էջ 357։

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Սրկու խոսք 5

Ս. Աղաբաբյան—*Արդի բանաստեղծության դիմագիծը* 7

Ն. Աղայան—*Բանաստեղծական պատկերի դիալեկտիկան* . . . 41

Ս. Բոդոսյան—*Բնանկարը բնաբերգության մեջ* 82

Հ. Դալստյան—*Սիրո բնար* 126

Ս. Բոդոսյան—*Պոեզիայի «բովանդակալիության» մասին* . . . 174

Ն. Աղայան—*Սովետահայ բալլադը* 218

Դ. Դասպարյան—*40—70 ԹԹ. սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը* 241

Հովհ. Ղազարյան—*Տաղաչափական ժառանգության հարցեր* . . . 337

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր
Տ. Ա. ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ
Նկարիչ՝ Հ. Կ. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր
Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչներ՝ Ա. Վ. ՀՈՎԱԿԻՄՅԱՆ, Ջ. Խ. ՕՐՄԱՆՅԱՆ

ՎՅ 05612 Հրատ. 4242 Պատվեր 172 Տպաքանակ 2000

Հանձնված է շարվածքի 30. 1. 1976 թ.: Ստորագրված է տպագրության 31. 8. 1976 թ.: Տպագրական 24,5 մամուլ, հրատ. 17,6 մամուլ, պայման. 22,9 մամուլ: Թուղթ № 1, 60×84 1/16, Գինը՝ 1 ռ. 47 կ.:

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության, տպագրության, Երևան, Բարեկամության 24
Издательство АН Армянской ССР, Ереван-19, Барекамутян 24г
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան—19, Բարեկամության 24գ

Ա II
56976

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
220056976