

ԱՄՍՍ
ՉԲԵՐՅԱՆ

XXԴԱՐԻ

ՍԿՁԲԻ

ՀԱՅՈՑ

ԲԱՆԱՍԵՂՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԳԻՐԲ 2



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ М. АБЕГЯНА

АЛМАСТ ЗАКАРЯН

АРМЯНСКАЯ ПОЭЗИЯ
НАЧАЛА XX ВЕКА
(ИСТОКИ И ПУТИ РАЗВИТИЯ)

КНИГА 2

Л И Р И К А

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1977

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՂՄԱՍՏ ԶԱՔԱՐՅԱՆ

XX ԴԱՐԻ ՍԿԶԻԻ
ՀԱՅՈՑ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

(ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ ԵՎ ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ)

Գ Ի Ր Ք 2

ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ

A
59584

51512



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳՐԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ

1977

Գրքում քննվում է Ավ. Իսահակյանի, Մ. Մեծաբենցի
և Վ. Տերյանի քնարերգությունը, շոշափվում են նրանց բա-
նաստեղծական աշխարհի և արվեստի յուրօրինակությունները,
առնչություններն ազգային ավանդներին և համաշխարհային
գեղարվեստական մտայնություններին հետ:

1973-ին տպագրվել է հեղինակի «XX դարի սկզբի
հայոց բանաստեղծությունը (Ակունքները և զարգացման ուղի-
ները)» գիրքը: Դարամուտի բանաստեղծության զարգացման
ընթացքը այդ գրքում հիմնականում բնութագրվում է Հովհ.
Խումանյանի ստեղծագործության և արվեստի միտումներով:
Սույն աշխատությունն այդ գրքի շարունակությունն է:

Պատասխանատու խմբագիր
Ս. Բ. ԱՂԱԲԱՅԱՆ

Զ $\frac{70403}{703(02)-77}$ 56—77

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1977

ՆԵՐԱՄՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽԱՐԵՆ

«Գրականությունը ժողովրդի մտքի վերջին և բարձրագույն արտահայտությունն է... Զարգացման օրգանական հետևողականություն—անա՛ որն է գրականության բնույթը... Այն գրականությունը, որը չի կարող ունենալ իր պատմությունը, այսինքն՝ այն գրականությունը, որի երևույթները միմյանց հետ օրգանական կենդանի կապի մեջ չեն.— այդ գրականությունը՝ գրականություն չէ...»:

Վ. ԲՆԼԻՆՍԿԻ

XX դարի նախաշեմին Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությամբ արմատավորվում է դրաման բանաստեղծության մեջ: Հայոց բանաստեղծությունը քակոխում է աշխարհը, կյանքը, մարդկային փոխանաբերություններն ու հոգեբանությունը դիալեկտիկ լինելիությամբ պատկերելու այն հույժը, որով բնութագրվում է գեղարվեստական մտածողության զարգացումը նոր և նորագույն ժամանակներում*:

Հայոց բանաստեղծության հետագա խորացող բոլոր միտումներն անխզելի հանգույցներով կապվում են գեղարվեստական շրջադարձային այդ տեղաշարժերին:

Ո՞րն էր այդ մտածողության էությունը, ինչո՞ւ էր պայմանավորված նրա տեական կենսունակությունը:

XIX դարի նախաշեմին մարդկային հասարակության տնտեսական—սոցիալական հիմքերի հետ միասին հիմնավոր ցնցումներ է ապրում հասարակական վերնաշենքը: Վերջնականապես ժխտվում է աստծո գոյությունը, որ մինչ այդ համարվում էր աշխարհի, մարդկային կյանքի ու հարաբերությունների, մարդու ներքին կյանքի, մարդկության պատմության կառավարողն ու կարգավորողը:

* Այս հարցերը արծարծված են Հեղինակի «XX դարի սկզբի հայոց բանաստեղծությունը (Ակունքները և զարգացման ուղիները)» խորագիրը կրող առաջին գրքում (Երեւան, ԳԱՀ հրատարակչություն, 1973):

Համակերպական գրականության հետագա ընթացքն առնչվում է լուսավորչականությունից ծայր առնող այդ ցնցումներին, պատասխանում է մարդկության նոր ժամանակների աշխարհայեցողությամբ առաջադրվող հարցերին:

Երև աստված գոյություն չունի, կարգավարողը աստված չէ, ինչպե՞ս է հյուսվում և գոյատևում կյանքը, հասարակությունը, ինչպե՞ս է գոյատևում աշխարհը, ինչպիսի՞ն է բնության և աշխարհի շինվածքը, բնության և մարդու փոխհարաբերությունը, ինչպիսի՞ն է մարդու էությունը, հարաբերությունը մարդկային հոգեբանության՝ աշխարհի ու կյանքի միջև:

Ուղեկցելով պատմական բարդ ու հակասական հանգույցներում ճեղքվող եվրոպական ազգությունների հասարակական առաջարժմանը, այդ հարցերը ձուլվում են ժողովուրդների ինքնանաճման ու ինքնահաստատման պահանջներին, ստանում նրանց պատմական զարգացմանը ու հոգևոր նկարագրին համապատասխան հնչեղություն:

Բոլոր տարբերություններով հանդերձ՝ Գյոթեից դեպի Բայրոն — Պուշկին ուղեգծով, համաշխարհային պոեզիան արժարժում էր այդ հարցերը, փիլիսոփայորեն շոշափում մարդկային կյանքի, բնության և աշխարհի, մարդու էության հարստությունը, պատմության զարկերակը:

Ելակետը նյութական աշխարհի ու կյանքի հարաշարժ գոյության աշխարհատեսությունն էր, որ գեղարվեստական մտածողության մեջ բեկվում է իբրև աշխարհի իրերի ու երևույթների, մարդկային հարաբերությունների ու հոգեբանության լինելի ընթացք:

Հայոց բանաստեղծության մեջ, ահա՛, այս լինելիության դրաման, երևույթների պատկերացական դիալեկտիկան ծայր է առնում Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությամբ: Թումանյանի ստեղծագործության առանցքը Գյոթեի և Պուշկինի ստեղծագործությանը հարազատ մարդկային երկկողմանի ու բազմակողմանի փոխհարաբերությունների ու փոխառնչությունների պատկերացական առաջարժման դրաման է, ժանրային բնորոշ դրսևորումներով՝ ինչպիսիք են դրամատիկ բալլադը, լեգենդը, պոեմը:

Գյոթեից Պուշկին և հետո համաշխարհային պոեզիայի զարգացման պատմությանը հատկանշական է այն, որ այս ժանրերի կողքին քափ է առնում նաև բնաբերգությունը:

Մարդկային հարաբերություններով ու փոխառնչություններով գոյատևող կյանքի էության հետ միաժամանակ՝ նոր ժամանակների

աշխարհաճանաչողության ոգով վերաժառժվում և վերահաստատվում էր մարդ-անհատի բովանդակությունը: Աստծո տված էության փոխարեն բացահայտվում էին ոչ միայն կյանքի, այլև իր մեջ բնության ու աշխարհի անծալր հարստություններ կրող մարդկային հոգու և հոգեբանության լինելիությունը, մարդկային անհատի ըմբոստությունը բռնության և բռնադատության դեմ, նոր ժամանակների մարդու ազատության ձգտումները:

Գերմանական իրականության մեջ Գյոթեին ու Շիլլերին հաջորդում է ֆնարերգակ Հայնեն, և այս օրինաչափության խորքում թափված է ժամանակի հասարակական հարաբերությունների ամենաբնորոշ կողմերից մեկը:

XIX դարի սկզբների գերմանական իրականության պայմաններում հասարակական-հոգևոր ողջ մթնոլորտը շնչում էր ազատության գաղափարներով: Էֆերմանի վկայությամբ մարդու ազատության գաղափարը ռեֆորմացիայի ժամանակներից Գյոթեն համարում էր ազգային ինֆնորոշման բարդությամբ պայմանավորված գերմանական հասարակական կյանքի ոգին¹:

Այս հանգամանք իր հետ բերում է գեղարվեստական-գեղագիտական սեռոն կենտրոնացում մարդ-անհատի շուրջը, որը հավասարապես շոշափելի է Գյոթեի, Շիլլերի ու Հայնեի ստեղծագործության մեջ: Նման կենտրոնացման հետևանքով աննախադեպ վերելք են ապրում ինչպես բանաստեղծական մյուս ժանրերը, այնպես էլ մարդու ինքնականության հաստատման զսպանակներով ծավալվող ֆնարերգությունը:

Գյոթեից—Շիլլեր—Հայնե ուղեգծով հգորանում է մարդկային անհատի ինֆնահաստատման և ազատության ուժն ու արժեք՝ ուղղված աստծո և աստվածաբանության, ֆեոդալական բռնության ու կրոնական բռնադատության դեմ, և, ինչպես նշում է Ֆ. էնգելսը՝ այս առումով գերմանական գրականությունն ու փիլիսոփայությունը զարգանում են միասնական նպատակաւացությամբ:

«...Մինչև օրս,— գրում է էնգելսը,— հարցը միշտ եղել է հետևյալը՝ ի՞նչ բան է աստված, և գերմանական փիլիսոփայությունը միշտ այդ հարցը լուծել է այսպես՝ աստվածը մարդն է: Մարդը միայն պետք է նանաչի իրեն, հենց իրեն դարձնի բոլոր կենսահարաբերությունների շափանիշը, նրանց զնահատությունը տա իր էության հա-

¹ Էֆերման, *Ձրույցներ Գյոթեի հետ*, թարգմ. 2. Հակոբյան, Երևան, 1975. էջ 404:

մապատասխան, աշխարհը կառուցի իրոք մարդկայնորեն, իր բնության պահանջներին համաձայն,— և այդ դեպքում մեր ժամանակի առեղծվածը նա կլուծի: Ճշմարտությունը պետք է որոնել ո՛չ թե այնկողմյան ուրվականային ոլորտներում, ո՛չ թե ժամանակից ու տարածությունից դուրս, ո՛չ թե ինչ-որ «աստծո» մեջ, որն իբր թե գոյություն ունի աշխարհի ներսում կամ հակադրված է նրան, այլ ավելի մոտ, հենց մարդու կրծքում: Մարդու բուն էությունը ավելի փառահեղ ու վսեմ է, քան բոլոր հնարավոր «աստվածների» երևակայական էությունը, որոնք չէ որ իրենցից ներկայացնում են բուն մարդու միմիայն այս կամ այն կերպ անորոշ ու խեղաբյուրված արտացոլումը...

Այս ամենը կա նաև «մարգարե» Գյոթեի մոտ... Գյոթեն տհաճությամբ էր գործ ունենում «աստծո» հետ... միայն մարդկայինն էր նրա տարերքը, և այդ մարդկայնությունն էլ, արվեստի այդ ազատագրումը կրոնի կապանքներից, կազմում է Գյոթեի վեհությունը: Այս տեսակետից նրա հետ չեն կարող համեմատվել ո՛չ հները, ո՛չ էլ Շեֆսպիրը: Բայց այդ կատարյալ մարդկայնությունը, կրոնական դուալիզմի այդ հաղթահարումը նրա պատմական ամբողջ նշանակությամբ կարող է ընկալել միայն նա, որին խորք չէ գերմանական ազգային զարգացման մյուս կողմը՝ փիլիսոփայությունը: Այն, ինչը որ Գյոթեն կարող էր արտահայտել միմիայն անմիջականորեն, այսինքն, իհարկե, որոշ իմաստով, «մարգարեաբար», զարգացում և հիմնավորում ստացավ նորագույն գերմանական փիլիսոփայության մեջ»²:

Արվեստի ազատագրումը կրոնի կապանքներից, աստծո հաստատումը «մարդու կրծքում»՝ ամենաէականն է Գյոթե—Բայրոն—Շիլլեր—Հայնե—Պուշկին—Լերմոնտով ուղեգծով զարգացող նոր ժամանակների համաշխարհային բանաստեղծության առաջընթացում:

Եվ այս ընդհանուր օրինաչափությամբ բնաբերգության մեջ ևս գործում է գեղարվեստական նույն մտայնությունը. բանաստեղծական պատկերներ միաժամանակ անդրադարձնում է և՛ այսկողմյան՝ ռեալական կյանքն ու աշխարհը, և՛ մարդկային հոգու պարունակությունը: Մարդկային հոգեբանությունն ու տրամադրությունները անբաժան են իրական կյանքից ու աշխարհից:

Այս տեղաշարժերի ոլորտում բնորոշը նաև այն է, որ եթե մարդկային գոյատևող կյանքի, մարդկության պատմական լինելի ընթացքը առավելապես հետազոտվում ու իմաստավորվում է ծավալուն ժանրե-

² Վ. Մարքսը և Գ. Էնգելսը արվեստի մասին», հատ. I, Երևան, 1963, էջ 562—563:

րում, ապա բնության, նյութական աշխարհի ինքնագործ կյանքը ավելի անմիջականորեն անդրադարձնում է ֆնաբերգությունը:

Էսպես նոր ժամանակների պոեզիայի փորձափարերն ամենից առաջ այս երկուսն են, բանաստեղծական մասնողությունը պտտվում է առանցքային այս երկու հարցերի շուրջը, որոնցից մեկը վերաբերում է մարդկային կյանքի, մյուսը՝ նյութական աշխարհի գեղարվեստական մոդելին:

Մարդն իր գործունեությամբ, ներհաշխարհով ու հոգեբանությամբ գործ ունի ոչ միայն կյանքի, այլև նյութական-առարկայական հավերժող մեծ աշխարհի հետ: Եթե կյանքը մարդկային փոխադրեցություններով գործող ու առաջ շարժվող դրամա է, ապա ինչպիսի՞ն է նյութական աշխարհը, ինչպիսի՞ն է հարաբերությունը մարդու և նյութական աշխարհի միջև:

Գյոթեից սկսած համաշխարհային բանաստեղծությունը որոշակիորեն զարգանում է այս երկու ուղղություններով. մարդկային «ինքնագործ» կյանքի կողմին, որով պատմությանն էր վերադարձվում «նրա բովանդակությունը»³, — գեղարվեստորեն նանաշվում է բնությունը, նյութական աշխարհը, և նանաշվում ու իմաստավորվում է դարձյալ իբրև հարատևող բնության կյանք, համատիեզերական կյանք: Բանաստեղծորեն նվաճում է «մարդու ու բնության միասնության պարզ ընկալումը»⁴, առանց աստվածային որևէ միջամտության. նախա-չողական մի հայտնագործություն, առանց որի անկարելի է պատկերացնել ճշակամության և արվեստների հետագա ընթացքը:

Այնհայտ նշաններով այս մտայնությունը ծայր է առնում Գյոթեի գեղանկարչական նկարագրություններից, Բայրոնի բնանկարներից, մասնավորապես ծովանկարներից, ամենաորոշակի կերպով դրա հետագա խորացումը կապվում է Հայնեի ֆնաբերգության, Պուշկինի և Լերմոնտովի պոեզիայի հետ:

XVIII դարի վերջերից ծավալվող բնական գիտությունների զարգացմանը զուգընթաց պոեզիան նվաճում է բնության, նյութական աշխարհի իմացության նորաճուր բնագծեր: Այս առումով ուշագրավ է Գյոթեի կլանված հետաքրքրությունը բնությամբ, բնական գիտություններով, որ արտահայտվել է նաև նրա գեղանկարչական նախասիրությամբ: Նույնքան ուշագրավ է Գյոթեի ստեղծագործության Հայնեի հայտնի գնահատականը. «Հայնեն ասում էր, որ բնությունը ցանկացել

3 Նույն տեղում, էջ 561:

4 Նույն տեղում:

և իմանալ ինչպիսիքն է ինքը, և դրա համար ստեղծել է Գյոթեին: Գյոթեական ստեղծագործություններում այն անդրադարձել ու հանաչել է իրեն»⁵:

Նոր ժամանակների աշխարհամանաշողության քելպրանոլ բանաստեղծությունն այս դեպքում ևս շրջվում է դեպի բանահյուսությունը, դեպի ժողովուրդների բանաստեղծական մտածողությունը. սա հավասարապես սնում է և՛ ծավալուն ժանրերը՝ տրամադրելով դրամատիկ ամենաբազմապիսի սյուժեներ, և՛ բնաբերգույանը: Նյութական աշխարհը որպես գոյատևող կյանք պատկերելու միտումներն ու արտահայտչական արվեստը բանաստեղծությունը անմիջականորեն ժառանգում է բանավեստից:

Բանահյուսության դերը, իրոք, հակասագրական է դառնում հակաբնաբերգության համար, և հայտնագործվող արտահայտչական հնորավորություններն անխզելի քելերով հյուսվում են պոետիկական հետազատիչ անդադարներին:

Դրա ապացույցը Հայնեի բնաբերգությունն է, որի հարազատությունը ժողովրդական երգին բազմիցս խոստովանել է ինքը:

Անդրադառնալով «Տղայի կախարդական եղբերավորը» ժողովածուին (1816), բանաստեղծը գրում է. «Ես համապատասխան բառ չեմ գտնում այդ գրքի արժանի գովաբանության համար: Նրանում ամփոփված են գերմանական ոգու ամենադյուրական ծաղիկները, և ով ցանկություն ունի ծանոթանալու գերմանական ժողովրդին նրա գրավիչ կողմերով, պետք է կարդա ժողովրդական այդ երգերը...»⁶: Եվ ապա՝ «Ես չափազանց վաղ եմ զգացել գերմանական ժողովրդական երգերի ազդեցությունը... Ես առաջին անգամ հասկացա, քե ինչպես ժողովրդական երգի գոյություն ունեցող հին ձևերից կարելի է ստեղծել նոր ձևեր»⁷:

Բանաստեղծական ձևերը մարդկային աշխարհատեսության պատկերավոր խոսացումներ են, այդ ձևերի օգտագործումով Հայնեն, բնաբերգության մեջ շարունակելով նախորդների՝ Գյոթեի և Շիլլերի ավանդները, խորացնում էր ծավալվող գեղարվեստական տեղաշարժերը, արմատավորում հավասարապես և՛ աշխարհայացքային, և՛ համակարգային-արտահայտչական նոր մտայնություններ:

⁵ *St'e Г. Гейне*, Полн. собр. соч., т. 4, М.—Л., 1935, стр. 20.

⁶ *Г. Гейне*, Собр. соч., т. 6, М., 1958, стр. 226

⁷ *Г. Гейне*, Собр. соч., т. 9, М., 1959, стр. 413.

Հարտասանական-հոեռուական, դատողական, մեծապես ասելու, հավաստելու, հաստատելու եղանակով կամ նկարագրությամբ հյուսվող բանաստեղծական պատկերին գալիս է փոխաբանելու աշխարհը, մարդկային էությունը առարկայական ու երևութային շարժում ու հարափոփոջ վիճակներով քարգմանելու, զգալու, վերապրելու պատկերավոր մի համակարգ. մարդու և բնության միասնության մի պարզ բնկայում, որը կազմում է ժողովուրդների բանավոր ստեղծագործության տարերքը:

Աստվածաբանական սխոլաստիկ նեշման ու կապանքների շենքարկվող ժողովրդական բնական-տարերային, նյութական-դիալեկտիկ մտածողության ոգով մարերգության առջև դոներ են բացվում բնզգրկելու անծայր աշխարհի ու կյանքի տարածական. ժամանակային, առարկայական-երևութային ողջ հարստությունը, այդ հարստությամբ անդրադարձնելու մարդկային մտքի ու հոգու տարողությունը:

Հայնեական գեղարվեստական սկզբունքները ծայրից-ծայր ողորդված են միջնադարյան աստվածաբանական-փիլիսոփայական, մարդկային-հասարակական բնութագրողների ու նախապաշարմունքների դեմ, պաշտպանում են բնական ազատ մարդու, կյանքի առաջարժման իրավունքները: «...կյանք ո՛չ նպատակ է, ո՛չ միջոց,—գրում է նա,—կյանքը իրավունք է: Կյանքը ձգտում է իրագործել այդ իրավունքը ստեղծող մահվան, անցյալի դեմ պայքարում, և այդ իրավունքի իրագործումը հեղափոխություն է»⁸:

Այստեղից Հայնեի կատաղի պայքարը Շլեգել եղբայրների սկզբունքների դեմ, որի բնույթն ու իմաստը պարզաբանվում է «Ռոմանտիկական դարոցում» (1832—1833):

Շլեգել եղբայրների գաղափարաբանությունը կապելով միջնադարյան մտածողության հետ, Հայնեն բացատրում է, որ ֆրիստունեությունից սերած նրանց ստեղծագործությունը հատկանշվում է «ոգու հաղթանակով նյութի նկատմամբ», նյութի ու մարմնի դատափետումով. «...մարմնի դատապարտումը զգայական ամենաանմեղ վայելքները դարձնում է մեղք. իսկ մարդը չի կարող լինել բացառապես ոգի...»⁹:

Հայնեի գեղագիտությունը հանգում է տրամագծորեն հակառակ սկզբունքների: Նրա մեկնակետով բանաստեղծական պատկերում ոգին չպետք է հաղթանակի կամ սանձահարի նյութն ու մարմինը, ոգին են-

⁸ Գ. Գեյնե, Собр. соч., т. 6, стр. 9.

⁹ Նույն տեղում, էջ 146:

քաղրում է նյութականացում՝ արտաքին աշխարհի իրերով ու երկ-
փույթներով, ըստ որում ոգուց անբաժան է մարմինը, մարդու զգայա-
կան աշխարհը: Իզուր չէր երիտասարդ էնգելսը հավաստում, որ Հայ-
նեի գեղագիտությանը բնորոշ է՝ «...Զգայական սկզբունքի լիիրավու-
րյան գաղափարը»¹⁰:

Միմյանց հետ սերտորեն կապված այս երկու առումներով էլ
Հայնեն կատարյալ էր համարում ժողովրդական երգը, միաժամանակ
ևս հենվում էր Գյոթեի ու Շիլլերի ավանդներին, ամեն անգամ շեշտում
ամենակարևորը՝ այն, որ նրանց «ձեռքի տակ ոգին դառնում է
նյութ»¹¹:

Այս մեկնակետով բնաբերգությունը ենթադրում է մարդկային
հոգու և հոգեբանության նյութականացում՝ ռեալական աշխարհի
առարկաներով ու երևույթներով, մի առարկայացում, որը, սակայն, կոշ-
ված էր անդրադարձնելու ոչ միայն մարդու և ռեալական աշխարհի,
այլև իրերի, առարկաների ու երևույթների հարափոփոխ դինամիկ
փոխազդեցությունները:

Հայնեի ստեղծագործության մեջ որոշակիորեն ուժեղանում է
առարկայական աշխարհի, մարդկային կյանքի այս հարափոփոխ
շարժունության լիցքը, և դա, ըստ երևույթին, պետք է համարել այն
առանձնահատկություններից մեկը, որով առաջադեմ ռոմանտիկները՝
ավելի դեպքում Շիլլերն ու Հայնեն, տարբերվում են Գյոթեից:

Իրերի դինամիկ փոխազդեցությունը հատուկ է հաճ Գյոթեի ստեղ-
ծագործությանը, բայց, երևի նրան մեծապես զբաղեցնում էր աշխարհի
առարկաների ու երևույթների փոխադարձ պայմանավորվածության ու
կապերի ներդաշնակ ինֆնագործունեությունը, այս Հայնեի ստեղծա-
գործությանը փոխադարձ պայմանավորվածությունից ավելի բնորոշ
են՝ աշխարհի մեկ փոխազդեցությունից մյուսը դինամիկ վերահուն-
ները:

Կողմնորոշվելով դեպի Շիլլերը, հենց այս ելակետից էլ Հայնեն
հակադրվում էր Գյոթեին. «...աստված բոլոր առարկաների մեջ հավա-
սար չափով չի երևան գալիս,— գրում է նա «Ռոմանտիկական դարո-
ցում»։ Ընդհակառակը՝ նա տարբեր չափերով է դրսևորվում տարբեր
առարկաների մեջ, և նրանցից ամեն մեկը ձգտում է բարձրանալ
աստվածայինի առավել բարձր աստիճանը, և դա բնության առաջ-

¹⁰ ՏՏԿ ԵԿ. Մարքսը և Զ. էնգելսը արվեստի մասին», հատ. II, Երևան, 1964,
էջ 659:

¹¹ Г. Гейне, Собр. соч., т. 6, стр. 177.

շարժման մեծ օրենքն է... Ո՛չ, բոլոր առարկաների մեջ աստված հանդես չի գալիս հավասար շափով, ինչպես ենթադրում էր Վոլֆգանգ Դյոքսեն, որին և դա դարձնում էր կատարյալ անտարբեր... մարդկության բարձրագույն շահերի հանդեպ... աստված հանդես է գալիս առարկաների մեջ ավել կամ պակաս շափով, նա ապրում է այդ անընդհատ դրսևորումներում, աստված շարժման, գործողության, ժամանակի մեջ է, նրա սրբազան շնչառությունն սրընթաց անցնում է պատմության էջերից. հենց սա էլ աստծո իսկական գիրքն է, և դա գրում ու կանխագրում էր Ֆրիդրիխ Շիլլերը»¹²:

Էսպես Հայնեն ֆննդատում է Դյոքսեի դիալեկտիկական փիլիսոփայությունն ու պատմափիլիսոփայությունը, որն ինչ-որ տեղ արձագանքում էր՝ «այն ինչ իրական է՝ բանական է» հեգելյան թեզիսին: Քննադատում էր՝ Դյոքսեի ստեղծագործական էվոլյուցիայում, մասնավորապես «Ֆաուստում», շրջանցելով այն, ինչ ժամանակին մատնանշել է Էնգելսը. «Մտածողության հեգելյան մեթոդի բոլոր կանոնների համաձայն՝ իրական ամեն ինչի բանական լինելը հռչակող թեզիսը փոխակերպվում է մի այլ թեզիսի՝ արժանի է կործանման այն ամենը, ինչ գոյություն ունի»¹³:

Այդուհանդերձ, Հայնեի գեղարվեստական մտածողության մեջ յուրովի բեկված ենք տեսնում դիալեկտիկայի և պատմափիլիսոփայության ետհեգելյան ժամանակների խորացումները: Հայնեի ըմբռնումով՝ «...աստված շարժման, գործողության, ժամանակի մեջ է, նրա սրբազան շնչառությունն սրընթաց անցնում է պատմության էջերից», — այս ըմբռնումը որոշակիորեն մերձենում է հեգելյան բացասման բացասումի երիտասարդ Մարքսի մեկնությանը. «...Հեգելի մոտ բացասման բացասումը նշմարիա կության հաստատումը չէ կեղծ էության միջոցով, այլ կեղծ կամ իրենից օտարված էության հաստատումն է դրա բացասման մեջ...

Դրա համար էլ նրա մոտ յուրահատուկ դեր է խաղում վեբառումը, որի մեջ միացած են ինչպես բացասումը, այնպես էլ պանպանումը, հաստատումը:

...Նրանց իրական գոյության մեջ նրանց այդ շարժումն էությունը քաֆնված է»¹⁴:

Այստեղից մինչև զարգացման էության դիալեկտիկական մատեն-

¹² Նույն տեղում:

¹³ «Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», հատ. I, էջ 609:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 86:

րիալիստական հայտնագործությունը մի քանի էր. «Ամեն մի զարգացում,— գրում է հետագայում Մարքսը,— անկախ նրա բովանդակությունից, կարելի է ներկայացնել որպես զարգացման տարբեր աստիճանների մի շարք, որոնք միմյանց հետ այնպես են կապված, որ մեկը մյուսի ք ա ց ա ս ու մ է հանդիսանում: ...Ոչ մի բնագավառում չի կարող տեղի ունենալ զարգացում, որը չի բացասում գոյության իր նախորդ ձևերը»¹⁵:

Մարդկությանն նոր ժամանակների փիլիսոփայությունը դառնում էր աշխարհի նյութականությանն ու դիալեկտիկային՝ մտածողության բարձրագույն ձևին, որից օրգանապես անբաժան են գեղարվեստական մտածողության շրջադարձային տեղաշարժերը:

Իր ստեղծագործության առարկայացման արվեստով, աշխարհի մեկ փոխազդեցությունից մյուսը դիմամիկ անցումներով ու վերանումներով, անտիքեզի-հակադրության, ինչպես և երևույթները անվերջանելիությամբ պատկերելու յուրօրինակություններով Հայնենն որոշ իմաստով «մարգարեաբար» անդրադարձնում էր հեգելյան և Լոսեգելյան ժամանակների մատերիալիստական փիլիսոփայության տեղաշարժերը:

Հայնեի արվեստը մի կողմից սնունդ էր առնում հասարակական-փիլիսոփայական-գեղագիտական ընդհանուր մտայնություններից, մյուս կողմից՝ մարդու անձնականությունը, նրա ներաշխարհը բնության, աշխարհի ու կյանքի նյութական մասշտաբային չափագծումներով մարմնավորելու ժողովրդական բանավեստի տարերից: Միաձույլ այս մեկնակետը նրա բնաբերգական արվեստի միջուկն է: Այդ մեկնակետով Հայնեի բնաբերգությունը հավասարապես նվաճում էր և՛ աշխարհի՝ նյութական, և՛ մարդ անհատի հոգու անձայր ու դիմամիկ տարողությունը:

Նրա ստեղծագործության մեջ տիեզերքը, բնությունը, կյանքը պատկերվում են շարժում, անընդհատ նորոգվող կապերով, փոխարկվող վերանումներով, և հենց դրանով էլ ներկայացնում են անվերջանալիորեն հյուսվող ու գոյատևող կյանքը, բնության և մարդկային կենսաձևերը, միաժամանակ և մարդկային հոգու կյանքը՝ տարածական, ժամանակային, առարկայական, երևույթային մոտիկ ու հեռու շաղկապումներով, հարստությամբ ու սլացմներով: Դրանով բնաբեր-

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 506:

գության մեջ հաղթանակում է աստծուց առկախ գոյատևող աշխարհի ու կյանքի, բնության և մարդու միասնության օրենքը:

Մարֆստական գեղագիտության մեջ բազմիցս մշակված այդ հարցերն այստեղ շոշափվում են այնքանով, որքանով առանց հարցերի այս ոլորտի անհնար է փնել XIX դարի վերջերից հատկապես Ավետիք Խանակյանի ստեղծագործությամբ ծայր առնող հայոց ֆնարերգության ընթացքը:

Հաջորդելով Թումանյանին, Խանակյանը արմատավորում է հիմնաբարային նշանակություն ունեցող ֆնարերգական նոր միտումներ: Դա վերաբերում է ամենից առաջ նրա առարկայացման դրամատիկ արվեստին, որը ֆնարերգության համար դառնում է նոր ժամանակների համաշխարհային ֆնարերգության տեղաշարժերին հարազատ, միաժամանակ խորապես ազգային մայր հուն: Բանաստեղծական հետագա խմորումները՝ որքան էլ բազմազան, շրթայականորեն հանգուցվում են առարկայացման դրամատիկ արվեստ կոչվող այս ավանդներին:

Գործում է գեղարվեստական զարգացման շրթայականության Բելլինսկու նշած օրինաչափությունը. «...Զարգացման օրգանական հետևողականություն—անա՛ որն է գրականության բնույթը... Այն գրականությունը, որը չի կարող ունենալ իր պատմությունը, այսինքն՝ այն գրականությունը, որի երևույթները միմյանց հետ օրգանական կենդանի կապի մեջ չեն,— այդ գրականությունը գրականություն չէ»¹⁶:

Զարգացման նման հաջորդական հետևողականությամբ էլ առաջ է ընթացել հայոց բանաստեղծությունը, տվյալ դեպքում ֆնարերգությունը, Խանակյան—Մեծարենց—Տերյան ուղեգծով լուծելով միմյանց հետ օրգանապես կապված աշխարհայացֆային—գեղարվեստական խնդիրներ:

¹⁶ В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах. т. II. М., 1948. стр. 87. 88.

ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԴՐԱՄԱՏԻԿ ՀՈՒՆԸ

ԱՂ. ԻՍԱՀԱԿՅԱՆԻ ՔՆԱՐԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՏԻԿ ԱՐՎԵՍՏՐ

XIX դարի ողջ ընթացքով հայ իրականության մեջ արմատավորվում ու խորանում են նոր ժամանակների պաշարները, նոր աշխարհաճանաչողությունը հունավորվում է՝ սերտորեն հյուսված հայ ժողովրդի պատագրական պայքարին, նրա ազգային ինքնաճանաչմանը:

Ազգային պատագրության համար տեսականորեն մաքառող ժողովրդի հոգևոր միջավայրում առանձին ուժ և արժեք են ձեռք բերում նրա անցյալի պատմությունն ու հոգևոր մշակույթը: Ժողովրդի հոգևոր առաջխաղացումն ընթանում է ձուլված անցյալից ներկա ձգվող նրա գոյության ճանաչմանն ու ինքնահաստատմանը:

ՏԾ-ական խնդիրներին նորովի թափ առած այս օրինաչափությունը հետզհետե թափանցում է արվեստի բոլոր ոլորտները՝ պոեզիա, երաժշտություն, ճարտարապետություն ու նկարչություն: Ժամանակի ուսական միջավայրի հոգևոր խմորումների անմիջական ազդեցությամբ բանաստեղծության ժողովրդայնության կարևորությունը դադարաբանական-տեսական հիմնավորում է գտնում Հովհ. Հովհաննիսյանի հոգվածներում:

«Ե՛րբ և ինչպե՞ս ծագեց ժողովրդական դրականության ուսումնասիրությունը», — գրում է Հովհաննիսյանը և, ասլա, շեշտելով դրա անհրաժեշտությունը, հանգամանորեն ներկայացնում հարցի պատմությունը. «Ֆրանսիական մեծ հեղափոխությունը և նրա սեռեցած մեծ աշխարհակալի ձգտումները, որ ուղղված էին մի կետի — խեղճել կիրուպական ցեղերի ազգային ինքնագոյության բոլոր զգացմունքները և մի ընդհանուր կիրուպական պետություն ստեղծել, քարոզեցին զրականության հին, կեղծ-կյառիկական տեսությունների վերջնական անկումն ու նոր ուսմանտիկական վարդապետության կատարյալ հաղթանակը... Նոր ուսմանտիկական վարդապետությունը քարոզում է ժողովրդական

սկզբունքը, սկսում է սիրել ու ուսումնասիրել ժողովրդական բերանում կենդանի մնացած բանավոր ավանդությունները, նրա հավատալիքները, սովորությունները, և սիրում է ալն ամբոխը, որ արտադրել է մի ալգոլիսի ճոխ գրականություն»¹:

Գրականության ժողովրդայնության պաշտպանությամբ փաստորեն արձանագրվում է ժողովրդի դերը պատմության մեջ, և բնորոշ է, որ ալգոլիսի գիտականության էլ բացատրվում է ժողովրդական բանահյուսությունը—ժողովրդի կյանք հարցը: «Աշխարհիս բոլոր մարդաբանական երկրներում,— գրում է Հովհաննիսյանը,— ամեն լեզվով ուրախության և տխրության ձայնը երգ է դառնում: Եվ վալրենի և քաղաքակիրթ ազգերը երգով հալոնում են իրենց օրհնանքները և անեծքները, որովհետև երգել մարդկեղեն սրտի համար ասել է—ապրել, երգը կյանք է»²:

«Ռուս գիտնականի» հետևությամբ շարադրված ալս ելակետն անդրադարձնում էր գեղարվեստական շրջադարձալին միտումներ:

Իսկ ինչպե՞ս է ժողովրդի բերանում երգը դառնում կյանք. ճիշտ ալնալես, ինչպես ժողովրդական երգի նմանությամբ գրված Հովհաննիսյանի «Արազն էկավում», ուր քնարական անհատն ապրում է իր սերն ու կարոտները, ապրում է նույն հանգուվ, ինչ բնությունը՝ ապրող Արազը, ամսերը, շողը... Բանաստեղծական հլուսվածքում գրանք առարկալանում են անհատի ներքին կյանքը, ալլև վերապրելու եղանակը, միաժամանակ ապրում իրենց արազալին, ամսալին, շողալին կյանքով:

«Արազն էկավի» սատկերալին համակարգը սկզբից մինչև վերջ երկգիծ համակարգ է. քնարական անհատի ներքին կյանքի հետ միասին, գրան ձուլված ներկալանում է բնության կյանքը, բնության կյանքով լարգմանվում է մարդկալին ներաշխարհը:

Ժողովրդական երգի սարղ կառուցվածքից աժանցված ալս երկալան, երկգիծ համակարգը հալոց քնարերգության զարգացման համար ղղի էր շրջադարձալին ալնալիսի միտումներով, որոնցով բնությանլվում է Գլոթից—Հալնե, Պուշկինից—Լերմոնտով համաշխարհալին քնարերգության առաջնլթացը:

Բուն ժողովրդի միջավալրում ձևավորված իր բնատուր խառնվածքով, իր ուսուցչի և «կախարղ ուղեցուլցի»³ Հովհ. Հովհաննիսյանի, անմիջական սղեցությունմբ ստեղծագործական ուղու սկզբից ալգո ձանա-

1 Հովհ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1965, էջ 114—115:

2 Եույն տեղում, էջ 9:

3 Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 16:

պարհի վրա է կանգնում Ավետիք Իսահակյանը: Ելակետը ժողովրդական երգն էր, որի կախարդանքը, Հայնեի նման, չափազանց վաղ է դրում Իսահակյանը:

Սակայն, միանգամայն ճիշտ է արձանագրել գրականագիտությունը. Հովհաննիսյանի ու թուֆանյանի նման՝ «...դիմելով ժողովրդական բանահյուսությանը և ներշնչվելով վերջինով, Իսահակյանը իր բերքը չի ստրկացել նրան: Ժողովրդական բառ ու բանի օգտագործումը գրականության մեջ... ընդունելի է եղել միայն ստեղծագործական ինքնուրույն մտահղացման պայմաններում»⁴:

Այդ ճանապարհով՝ ժողովրդական երգի հետևություններ, նրա զուգահեռական կառուցվածքի ու պատկերավորության ոգով Իսահակյանը հեղաշրջում է քնարերգության արտահայտչական արվեստը:

Ամենից առաջ սերմանում է երկպլան հյուսվածքի հիմնավոր ավանդներ, որ նշանակում է թե՛ սկսում է հոգեորը նյութականացնելու ժողովրդական երգի զուգահեռականության այն մեկնակետից, որն իր արվեստով մեծապես օրինականացրել էր Հայնեն:

Արտաքին աշխարհի հաղորդակցվող առարկաների կամ երևույթների և մարդկային ապրումների պարզ զուգահեռականությունից, այդ երկուսի միջնորդված բաղդատությունից կազմավորվում է մի կառուցվածք, որ լայնորեն հանդիպում ենք ժողովրդական երգերում⁵.

Էրկինքն էր ամպն, կուզեր մարմար ձյուն,
կուզեր, կըթափեր վեր մալույ մարդուն.
Մեկ հ"ս մալույ, թե՛ աշխար բիթուն,
Իմ չարոջ սիրուն քնամ էրերուն:

կամ՝

Պաղ ջուր պրծել, կուզա սարեն,
կուզա, թափի մարմար բարեն.
Զի հովցուցն սրբախ չարեն,—
Յարն ա դարձել իր իրզարեն,—

⁴ Ա. Տ. Ղաճալանյան, Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության ժողովրդական տեղանքները, Երևան, 1955, էջ 9:

⁵ Ժողովրդական երգից եկող Հայնեի պոեզիայի զուգահեռականության մասին տե՛ս Ա. Ա. Деян, Поэтические мифы Генриха Гейне, М., 1963, стр. 12—40. Հայկական ժողովրդական խաղիկների զուգահեռականության վերաբերյալ տե՛ս Մ. Արեղյանի «Ժողովրդական խաղիկներ» հետազոտությունը. Մ. Արեղյան, Երկեր, հատ. Բ, Երևան, 1967, էջ 283—383:

և կամ՝

Գարուն ա, ձուն ա արել,
Իմ յարն ինձնից ա սառել՞6,—

և այլն:

Այս նմուշների կողքին մտաբերենք Իսահակյանի վաղ փորձերից ամենապարզը՝ գրված 1891-ին.

Տոբը ալրեց վարդն անուշ—
նա թառամեց առերես,
Վիշտը մնչեց սիրտս թնրուշ—
նա խորտակվեց դառնապես:

Ահա՛ անձրև, թովիչ զեփյուռ,
Վարդը փթնեց ու բուրեց,
Սակայն ցաված սիրտս տխուր՝
երբեք ուրախ չբուխեց7:

Ժողովրդական երգի զուգահեռական եղանակով բանաստեղծության մեջ ապրում է և՛ բնությունը, և՛ քնարական անհատը: Տոթ և վարդ հաղորդակցությունը՝ այն էլ երկու տարբերակով, հյուսվում է բնության կյանքը, որն առարկայական տեսանկյունով հյուսվում միաժամանակ նյութականացնում է քնարական անհատի ներքին կյանքը: Ըստ որում վերջին զեպրում ևս դործ ունենք երկու տարբերակի հետ, քանի որ քնարական անհատն աչքով ապրում է ուրիշ կյանքով, սրտով՝ ուրիշ:

Վիճակների այս միջնորդված հաջորդականությունը էլ բանաստեղծության մեջ անդրադարձվում է ոչ թե բնության և մարդկային հոգու տվյալ պահը, այլ դրանց տեսանկյունի բնացայտ, լինելիության դիալեկտիկան. տոբը ալրեց՝ վարդը թառամեց. անձրև ու զեփյուռ՝ վարդը փթնեց, վիշտը մնչեց՝ սիրտը դառնորեն խորտակվեց, սիրտը սպասեց ուրախ բախման՝ բայց...

Որոշակիորեն տեսնում ենք պատճառ-հետևանքային այն փոխազդեցությունը, ինչ հատկանշական էր նույն ժամանակների Ռումանյանի ստեղծագործությանը: Պատճառ-հետևանքային փոխազդե-

6 «Ժողովրդական խաղիկներ», խմբագրեց Մ. Արեգյան. մասնակի աշխատակցությամբ Կոմիտասի, Երևան. 1910, էջ 457, 420, 324. Հաջորդ էջերում մեջբերված խաղիկները նույն հրատարակությունից:

7 Ավ. Խաճևաճյան. երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1973, էջ 5. Հաջորդ մեջբերումները նույն հրատարակությունից:

ցությամբ Իսահակյանը քնարերգության մեջ նվաճում էր կյանքի և մարդկային հոգևոր ապրումի տևողության ժամանակային տարողություն, որն առաջժմ չափվում է տոթից անձրև ժամանակամիջոցով, իսկ հետագայում պետք է չափվի հավիտենությունամբ: Իսկ սա նշանակում էր, որ նրա քնարերգության առաջին նմուշներից առարկայացման արվեստը ուղի էր հարթում միաձուլված կյանքի, սովյալ դեպքում՝ բնության կյանքի և մարդկային հոգեբանության լինելիության դրամատիկ արվեստին:

Բնականապես այս երկու միասնական առումներով Իսահակյանի քնարերգությունը նշանավորում էր զարգացման նոր աստիճան հայոց բանաստեղծության պատմության մեջ:

Բանն այն է, որ Թումանյանի ստեղծագործության մեջ, մասնավորապես պոեմներում, մարդկային անհատի հոգեբանությունը, իրոք որ, նյութականացվում էր զրամային բնորոշ սկզբունքով. հոգեբանությունը մեծապես ցուցադրվում էր մարդուց-մարդ ձգվող գործողություններով ու փոխադեցություններով: Ներանձնականը հյուսվում էր փոխանակվող, մեկից մյուսը դնացող ու դարձող գործողությունների շանրագումարից:

Իսահակյանի երգերում քնարերգության օրենքներին համապատասխան ներանձնականը նյութականանում է՝ պարզապես բնդունելով բնություն, բնական աշխարհի առարկայական-երևութային կերպարանք: Այստեղից բնության կյանքի և մարդկային ներանձնական կյանքի սերտաձման այն միտումները, որ հենց սկզբից նկատելի է նրա բանաստեղծություններում:

Թումանյանի այդ տարիների ստեղծագործության մեջ որոշ առումով բնության կյանքը ներկայանում է առանձին, մարդկային փոխհարաբերությունները կամ հոգեբանությունը՝ առանձին: Բնության այս կամ այն երևույթը, ինչպես «Լուսեցի Սաքոյում» Դեբեդը, ինչ-որ տեղ անձնավորվում է, որին և նմանեցվում է մարդկային ներանձնական կյանքը, կամ մարդ արարածը՝ ինչպես Անուշը, իր կյանքը նմանեցնում է ծաղկի կյանքին. «Ախ, ծաղիկներն էս աշխարհքում Տանջվում են միշտ էսպես զուր, Տըրտրվում են ու թառամում Սիրտները սև ու տըլաբու»⁸:

Իսահակյանի վաղ բանաստեղծություններում զնալով տեսնում ենք այս երկու կողմերի սերտաձում:

Ժողովրդական կրթի ղուգահեռականությունը Իսահակյանի գրչի

⁸ Հավն. Թումանյան, երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1940, էջ 57:

տակ խորանում է ողով ու էությամբ, միջուկային լիցքով ներթափանցում ու վարակում պատկերավոր հյուսվածքը՝ վերից վար:

Քննենք Հովհաննիսյանի հավանությունն արժանացած նրա առաջին տպագիր բանաստեղծությունը՝ «Ծաղիկ էի նորաբողոք» (1892), ապա և մյուսները, դիտելու համար նախ բնության կյանքի և «մարդկեղեն սրտի» կյանքի նշված սերտաճող միասնությունը:

Ինչպես տեսնում ենք, հենց առաջին տողից քնարական անհատը կերպարանափոխվում է նորաբողոք ծաղկի: Հովհաննիսյանի ժողովրդական էրգերում՝ «Հատիկ», «Արազն էկավ», անշուշտ, նկատվում են նման կերպարանափոխության տարրեր. «Հատիկում» անհատի էությունից՝ նրա դարդից և ուրախությունից, բաժին է հանվում հատիկին, «Արազն էկավում» արազային լափին տվող «տառապանքից» բաժին է հասնում քնարական անհատին: Իսահակյանի գրչով փոխակերպությունը տեղի է ունենում միանգամից և ամբողջովին:

Բայց ի՞նչ նպատակի էր ծառայում փոխակերպությունը, ինչով էր պայմանավորված դրա անհրաժեշտությունը: Կերպարանափոխվելով՝ բանաստեղծական անհատը միանգամից ազատություն էր նվաճում ապրելու և՛ բնության, և՛ մարդկային կյանքով, ծավալելու իր էությունը մարդկային—«ծաղկային» (նյութական) միատեղ հատկանիշներով ու կողմերով, կրկնապատկված հնարավորությամբ հաղորդակցության մեջ մտնելու միաժամանակ և՛ իր, և՛ բնության հետ, և՛ ուրիշի:

Ծաղիկ էի նորաբողոք
Սարի լանջում, երկնի տակ.
Ինձ կըղյուժեր առվի խոխոջ,
Ինձ կողջուներ արեգակ:

Դիշերներ՝ աստղ ու լուսին.
Վար կիջնին երկնքեն.
Ու հեքիաթներ ինձ կասեին
Կախարդական. ոսկեղեն:

Գառների հետ լուսածաղին
Նկար սարը, ջան աղջիկ,
Ինձ քաղցիր, դրիր անդին
Կրծքիդ վրա գեղեցիկ:

Այնտեղ շքեղ՝ ևս ապրեցա
Երազներով երջանիկ.
Սերըդ դավեց ինձ, սեռչա,—
Նս չորացա, ա՛խ, աղջիկ... (I, էջ 11):

Պարզապես անհնար է գերազնահատել պատանի Իսահակյանի բերած գեղարվեստական մտայնությունների նշանակութունը:

Հայոց նոր ժամանակների բանաստեղծության մեջ բնությունը պատկերվում է իբրև շարժուն փոխազդեցություններով լի կյանք: Նորաբոլորոջ մի ծաղիկ տեսեր թե որպիսի փոխաբերություններով է ապրում աշխարհում, բանի կապեր ունի երկրի ու երկնքի հետ: Երկրում՝ սարի լանջին, նրան դուրսում է առվի խոխոջը, երկնքից՝ ողջունում է արեգակը, գիշերները՝ աստղ ու լուսին իջնելով վար, նրան պատմում են կախարդական հեքիաթներ:

Եվ այս ամենը հյուսվածքի փոխակերպական-փոխաբերական միջուկով միաժամանակ ներկայացնում է նաև քնարական անհատի ներքին կյանքը՝ ոչ միայն սիրած էակի, այլև բնության հետ ունեցած ամենատարբեր անհշուժյուններով:

Ինչպես տեսնում ենք, Իսահակյանը որոշակիորեն ընդլայնում է ժողովրդական երգի սկզբածրային զուգահեռականը: Դրանով նա ոչ միայն վերցնում է բնության կյանքի ավելի լայն շրջանակ, այլև ընդարձակում է անձնականի տարողությունը:

Նույն միասնությամբ քնարական հյուսվածքում ընդլայնվում է նաև ժողովրդական երգի երկրորդ՝ անհատի հետ կապվող, զուգահեռականը:

Ժողովրդական երգի այս մասում սովորաբար պատկերվում է ճիշտ է շարունակական, բայց, ալլուհանդերձ, հոգևոր դրամատիկ մի վիճակ, մի կացութիւն, ինչ կարելի է դիտել վերը բերված ժողովրդական երգերի նմուշներում: «Ծաղիկ էի նորաբոլորոջ» բանաստեղծության մեջ տեսնում ենք մարդկային երեք վիճակ. մեկ առաջին քառատողերի հեքիաթային մթնոլորտը, ապա՝ սիրո երջանկավետ մի վիճակ.

Գտնեիր հետ լուսածագին,
Եկար սարը, ջա՛ն աղջիկ,
Ինձ բազեցիր. զրի՛ր անգին
Կրծքիդ վրա գեղեցիկ:

Այնուկ շրեղ՝ ևս ասրեցա
Երագներով երջանիկ...

Իսկ բանաստեղծության վերջում երևում է դրամատիկ այս անցումը.

Սերբդ դավեց ինձ. սեաշյա՛,—
Ես չորացա, ա՛խ, աղջիկ...

Ինչպես Հայնեն, Իսահակյանը ևս ժողովրդական երգի հին ձևերից ստեղծում էր նոր, առավել բարդ ու տարողական ձևեր⁹, և դա դժվար չէ որսալ հենց վերլուծվող այս վաղ փորձում, որտեղ փաստորեն արձանագրվում է բնության՝ ծաղիկի, և քնարական անհատի՝ բողբոջումից մահ՝ ձգվող կյանքի երեք վիճակ:

Որքան էլ, սակայն, բարդանում են ձևերը, Իսահակյանի, ինչպես և հետագա հայոց բանաստեղծության համար նույնն է մնում ժողովրդական բանավեստի հետ կապվող ամենակարևորն ու ճակատագրականը՝ մարդկային հոգու կյանքը՝ բնության, ռեալական աշխարհի կյանքով նյութականացնելու, ոչ թե ասելու-լսելու, հավաստելու, այլ և՛ մեկը, և՛ մյուսը առաջկայական կենդանի, զինամիկ տեսանելիությամբ ապրելու և ցուցադրելու արվեստը:

Իսահակյանի մտածողությունը բառացիորեն թրծված է ժողովրդական մտածողությունից, որով մարդու ներքին կյանքը անբաժան է արտաքին կյանքից, ամենից առաջ բնությունից: Երկպլյան ալյո համակարգում եթե ռեալական աշխարհը, բնությունը, նրա երևույթները, իրերն ու առարկաները տրամադրում են մարդու ներաշխարհի նյութականացման-առարկայացման հնարավորություններ, ապա մարդկային էությունն էլ առարկաներին ու երևույթներին տրամադրում է հնարավոր ու անհնարին ամեն կարգի հաղորդակցության մեջ մտնելու ազատություն:

Ժողովրդական երգի էության խորունկ զգացողությամբ Իսահակյանը քայլ առ քայլ խորացնում է այս երկու կողմերի համակարգային ներքին միասնությունը:

Այդ ճանապարհին, ինչպես նույն ժամանակների Թումանյանի լեզենդներում ու բալլադներում, Իսահակյան—Մեծարենց շառավիղով քնարերգության մեջ առանձնակի դեր է վիճակվում մետամորֆոզին: Փոխակերպական մտածողության հետ է կապվում նորոգվող պատկերավոր համակարգի կարևոր տարրերից մեկը՝ ազատ վերափոխումների արտահայտչականությունը, որը հիմնավոր խարիսխ է դառնում ալլաբերական, փոխաբերական, զուգորդական արտահայտչականության նորոգման համար:

Ազատ վերադրումներով ու վերաձևումներով առարկաներն ու երևույթները դառնում են մարդկային հուզապրումների ու խոհերի փոխանցութ:

⁹ Այս առումով տե՛ս Փ. Մ. Шиллер, Генрих Гейне. М., 1962, стр. 83—84.

Սա առարկայացման առաջին բարդ արտահայտչականություն է, որը համաշխարհային բանաստեղծության մեջ Հայնեից հետո ապրում է խմորումների երկարատև շրջան, հեռահար շառավիղով ձգվում մինչև մեր օրերը: Նույնը տեսնում ենք հայոց բանաստեղծության մեջ, և ուշադրավն աչն է, որ Մեծարկնցի—Չարինց ու Պ. Սևակ շարունակվող այդ խմորումները Իսահակյանը կանխորոշում է ամենավաղ փորձերում:

Տվյալ դեպքում հետաքրքիր է 1891-ին պրած «Յաված սիրտըս երգեր հյուսեց» բանաստեղծությունը, որտեղ աննյութական երգը նյութականացնում է փոխանյութային անընդհատ կերպարանափոխվող վերածումների շղթայով:

Մարմին տալով սեփական երգի էությունը, քնարական վերաբերմունքին սեփական երգի հանդեպ, Իսահակյանը ինչ վերածնունդների ասես որ չի ենթարկում երգը: Երգը վշտից հալվում, դառնում է հոսող արցունք, հավքերի պես երգերը թռչում են, ցող-արցունքով շողում վարդի ծոցում, հովերի պես դնում, նրանց լեզվով տխուր երգում, վարդի տեսքով շվար ձգում բանաստեղծի շիրիմի վրա:

Յաված սիրտըս երգեր հյուսեց,
Երգեց անուշ ու տխուր,
Վիշաքս հալվեց, արցունք հոսեց,
Վճիռ, ինչպես ջինջ աղբյուր:

Հավքերի պես երգերս թռան,
Հովերի հեռ գնացին,
Արցունքներս ցողեր դառան,
Վարդի ծոցում շողացին:

Անցան օրեր—եկավ մահը,
Սառ հոգի տակ քուն մտա,
Իմ արցունքով շաղաղ վարդը
Շվար ձգեց իմ վրա:

Հովերն եկան, շիրմիս վրա
Տխուր երգեր երգեցին,—
Ա՛խ, իմ անուշ, իմ վաղուցվա
Հյուսած երգերս երգեցին... (I, էջ 3):

Կյանքի վերջին տարիներին Իսահակյանը իդուր չէր աչս բանաստեղծությամբ բացում իր ժողովածուները: Սա մի հյուսվածք է, որն իր արտահայտչականությունով ուղիղ գծով առնչվում է մեր օրերի բա-

նաստեղծական խնդիրներին: Առնչվում է բնության երևույթների փոխանյութային-գուգորդական ազատ շրջանառությամբ, որով միանգամից ու միատեղ անդրադարձվում է և՛ բնության կյանքը, և՛ քնարական անհատի ու նրա ստեղծած երգի կյանքը, ըստ որում վերջինիս հաղորդակցությունների շրջանակը ստեղծման օրից ձգվում է մինչև ապրող բնության անվերջանալի հեռանկարը:

Փոխակերպություններով երգն ընդունում է բնության երևույթների ու առարկաների տեսանելի շարժուն փոխադրույթությունների տեսք, դուգորդական եղանակով նյութականորեն ներկայացնում և՛ մեկի, և՛ մյուսի դրամատիկ կյանքը:

Անդրադառնալով ժողովրդական երգի զուգահեռական մասերի հարաբերությանը, Մ. Աբելյանը բացատրում է երգի սկսվածքի կամ դուգահեռական մասերից առաջինի բնույթը. «...սկսվածքի մեջ է լինում,— դրում է նա,— սովորաբար բնության մասը, բնությունն իր ընդարձակ իմաստով առած, լինի արտաքին աշխարհի թե ժողովրդական կյանքի նկարագիր, կամ կատարվող և կատարված դեպքերի պատմվածք»: «Ներքին, հոգեկան կյանքը...,— ավելացնում է մեծավաստակ հայագետը,— կազմում է ընդհանրապես խաղի զուգահեռական մասերից երկրորդի բովանդակությունը»¹⁰:

Իսահակյանի վաղ շրջանում վարելի է դառնել ինչպես նշված բնությթի, այնպես էլ դրանից ածանցված հյուսվածքային տարբեր տիպերի: Դրանց շարքում, ինչպես ասվեց, առանձնապես հեռանկարային էր՝ վերը վերլուծված բանաստեղծության կառուցվածքային-արտահայտչական տիպը:

Այստեղ որոշակիորեն անհետանում է զուգահեռական մասերի տեղաբաշխումը, վերանում են առաջին և երկրորդ մաս հասկացողությունները, զուգահեռական մասերը զոդվում են՝ կազմելով հյուսվածքի առաջին տողից վերջինը հասնող երկգիծ ամբողջություն:

Այս հանգույցում էլ հարկ է որոնել Իսահակյանի արվեստի առանձնահատկություններից շատերի բացատրությունը:

Վերլուծվող բանաստեղծության ընթացքին հետևելու դեպքում դժվար չի լինի նկատել, որ բնության սկսվածքի փոխարեն գործ ունենք մարդկային ներքին կյանքի սկսվածքի հետ: Բնությունը շրջանառու-

¹⁰ Մ. Աբելյան, երկեր, հատ. Բ, Երևան, 1967, էջ 329:

թյան մեջ է մտնում՝ զուգորդվելով քնարական անհատի հոգևոր կյանքին, սրից և հետևում է բնության երևույթների ու առարկաների ազատ հերթագայությունը:

Նման ազատ ու արագացված հերթագայություն տեսնում ենք միայն Թումանյանի «Լուռեցի Սաքոյի» (1883) տեսլալիս պատկերներում («Սրբոնթաց պախրա, թե գալլ գիշատիչ...»): Իսահակյանը նման շրջանառությունը փորձարկում էր առանց տեսիլի: Սա նշանակում էր, թե բանաստեղծությունը ընտելանում էր այն տրամաբանությանը, ըստ որի բանաստեղծական վիճակ կոչվածը ենթադրում է շիկացած փոխադրեցություն մարդու և արտաքին աշխարհի միջև, և դա կարող է մարմին առնել առանց պատմողական նախապատմության և տեսլալիս պայմանականության:

Իսահակյանի քնարերգությունը զալիս է խորացնելու այդ մտայնությունը: Միմյանց կտևից պատկեր են ներխուժում ջինջ աղբյուր, հավքեր, հովեր, ցողեր, վարդ, սառը հող, նորից վարդ, նորից հովեր, շիրիմ... և այս բոլորն էլ տարբերակվող շարժուն հաղորդակցություններով իրար հետ, քնարական անհատի ու նրա երգի հետ:

Հովերը գնում են, ապա զալիս ու երգում շիրիմին, ջինջ աղբյուրը վճիտ ցողում է վարդի ծոցը, ապա ցողով շաղախված վարդը շվաք է ձգում շիրիմի վրա, տարբերակվող հաղորդակցություններով, երևույթների իրար հետ առնչվող դինամիկ շնչառությամբ առարկայանում է բնության կյանքը՝ հատկանշելով քնարական անհատի ներքին ու արտաքին կյանքի շնչառությունը, կենսաձևը:

Այս բոլոր նշանները վկայում են, որ բանաստեղծական հյուսվածքում սկսում է ուժեղանալ անձնականացման երակը:

Դա արտահայտվում է փոխաբերական-այլաբերական տարրերի աճով ու ներթափանցվածությամբ, որոնք իրենց ներքին միջնորդվածությամբ՝ առարկաների հատկությունները հատկանշելուց ավելի բնութագրում են ընկալողի զգացողություններն ու վերապրումները: Փոխաբերական զուգորդումների, մակդիրների, առարկայական հատկանիշների ու գործողությունների ողջ համակարգը ծառայում է երգի էության ու «կենսագրության» բացահայտմանը: Հյուսվածք ներթափած առարկաները, երևույթներն իրենց հատկանիշներով ու գործողություններով փոխանյութային «հումք» են, որով մարմին է առնում բանաստեղծի երգի էությունը:

Հենց սրանով էլ Իսահակյանի երգը իրավունք է նվաճում համարվելու քնարական բանաստեղծություն, որի պահանջներով պատկերալին

Հյուսվածքը մեծապես ծառայում է մարդկային ներանձնական հու-
ղապրումների ու խոհերի վերարտադրությունը: Եվ քանի որ ներաշ-
խարհ կոչված ինչ-որ կալուն ու անփոփոխ բան չէ, այլ հարաշարժ, հա-
րափոփոխ կոլեկուն, ապա ներաշխարհայինը դրսևորել՝ ամենից առաջ
և ամեն ղեպքում նշանակում է գործ ունենալ հոգևոր շարժման հետ:

Թումանյանի հետ միասին Իսահակյանին է պատկանում ղեկա-
վարական այս մտածողության օրինականացումը հայոց բանաստեղ-
ծության մեջ:

Ելակետային տրամաբանությունը նույնն է, ինչ առարկայացման
պարագայում. եթե ժողովրդական բանաստեղծության ողով հոգևոր
երևույթները կարելի է առարկայացնել նյութական աշխարհի իրերով ու
երևույթներով, ապա հոգու շարժումները նույնպես կարող են մարմին
առնել բնության, օդայական աշխարհի ամենաբազմապիսի շարժումնե-
րով ու գործողություններով: Եվ, ահա՛, փոխաբերական-փոխանյութային
այն հարաբերությունը, ինչ տեսնում ենք հոգևոր վերացական երևույթնե-
րի և նյութական աշխարհի իրերի ու երևույթների, դրանց հատկանիշների
միջև, նույնը տեսնում ենք նաև հոգևոր գործողությունների և նյութա-
կան աշխարհի շարժումների ու գործողությունների միջև:

Իսահակյանի քնարերգության մեջ մարդկային մտածողության
օրենքների թևադրանքով բազմապատկվում է նյութական աշխարհի
շարժումների ու գործողությունների, դրանց հերթադաշտը վերաճումնե-
րի, անցումների ու փոխակերպությունների արագությունը:

Ինչպես առարկայացման, այնպես էլ դինամիկ վերաճումների աշխ-
արվեստով նրա ստեղծագործությունը խորապես հարազատ է Հայնեի
քնարերգությանը:

Վերլուծվող բանաստեղծությունը վերից վար շնչում է շարժումով,
երևույթների փոխակերպվող հաղորդակցությամբ: Պատկերավոր հա-
մակարգում շարժվում ու հաղորդակցվում են ամեն ինչ, ոչ միայն քնար-
երգության մեջ արդեն փորձարկված շարժուն երևույթները՝ հովերը,
հավքերը, հոսող առվակներն ու գետերը, այլև միջնորդվող ամենա-
տարբեր վերաճումներով օդն ու ջուրը, օդն ու հողը, երկինք ու գետին:

Հայոց նոր ժամանակների բանաստեղծության մեջ առաջին անգամ
հանդիպում ենք բնության մթնոլորտային երևույթների միաժամանակ-
յա շարժուն անդրադարձման.

Հավքերի պես երգերս թռան,
Հովերի հետ զնացին.

Արցունքներս ցողիւր դառան,
Վարդի ծոցում շողացին...

Ապա բնության առարկաները լուսաստվերով ուրվագծւում են
գետնի վրա՝

Իմ արցունքով շաղաղ վարդը
Շվաք ձգեց իմ վրա...

Իսահակյանի գրչի տակ իմաստավորում է գտնում երկնքի ու երկ-
րի, մթնոլորտի ու հողի այն հաղորդակցութիւնը, ինչ մարդու հա-
մար արձանագրւող հոգեւոր բնական փաստ է նրա գոյութեան բոլոր
սլահերին:

Մթնոլորտային նախադեպ միակ նմուշը, թերեւ, մնում է Պ. Դուր-
յանի «Երեկոյան բալն կը սողար բարդիլ խավ» տաղը, որն առանձ-
նանում է զուտ լուսաստվերային, գունային հանդարտ հոսքով: Իսա-
հակյանի վերստեղծած մթնոլորտը բնութագրւում է երկնքից երկիր
հաղորդւող երեւոյթների միախառնւած տարերքով, փոխակերպւող գի-
նամիկ նորոգումներով:

Բայց ինչպե՞ս է ապահովւում նման իմաստավորումը. մթնոլոր-
տային հաղորդակցութեան անձնականացումով. մթնոլորտի տարու-
շարժ ամբողջութիւնն ընկալւում է որպէս սեփական սրտի երգ, անց-
նում, միահյուսւում և անդրադարձւում է, ինչպէս ասում են՝ իրեն բա-
նաստեղծի սրտի միջով: Բնութեան կյանքը բեկւում է անձնականի, ներաշ-
խարհայինի պրիզմայով, և այս հարաբերութեամբ՝ կթի ներանձնակա-
նը առարկայանում է, ապա բնութեան կյանքն էլ անձնականանում-բա-
նաստեղծականացւում է:

Եթե հիշենք, որ նույն 1891-ին գրւած «Արեն իջավ սարի գլխուն»
բանաստեղծութեան մեջ մթնոլորտային-ձայնային նույնպիսի շարժուն
հաղորդակցութիւն է արձանագրւում աստղերի ու հովերի միջև՝

Զով հովերն էլ մըթնշողես
Աստղերի հետ են զըրցում (1, էջ 6),

Իսկ «Ծաղիկ էի նորաբողբոջում» հաղորդակցութեան համար երկնքից
երկիր են իջնում աստղ ու լուսին՝

Գիշերները՝ աստղ ու լուսին
Վար կիջնեն երկնքէն,

ապա կարելի կլինի որոշել, թե ստեղծագործական ճանապարհի տկզբից մարդկային հոգու և բնության կյանքի դինամիկ փոխհարաբերութեան ուրվիսի խորունկ զգացողութեամբ էր օժտված Իսահակյանը և ինչպիսի բարդ խնդիրներ էր նա լուծում:

Առաջին հերթին լուծում էր նորագույն ժամանակների բանաստեղծութեան դարգացման համար հիմնաքարային այն հարցը, թե ինչպես պատկերացնել բնութեան փոխառնչութեանն ու փոխազդեցութեանները, նրա առարկաների ու երևույթների ժամանակային-տարածական պատճառակցական ընթացողութունը, ինչպես պատկերացնել ու պատկերել բնութեան ու տիեզերական կյանքի և մարդկային արտաքին ու ներքին կյանքի լինելի փոխհարաբերութունը:

Թուուցիկ հայացքով իսկ կարելի է որսալ, որ վերլուծված բանաստեղծութուններում բնութունը և նրա հետ: մարդ-անհատի հաղորդակցութուններն անդրադարձվում են անընդհատ նորոգվող, մարդուց՝ բնութուն, բնութունից՝ մարդուն փոխանցվող առնչութունների այն շարժուն հերթագայութեամբ, ինչ հատուկ է բանարվեստին:

Տոհմիկ հարազատութունն անմիջականորեն կարելի է դիտել Իսահակյանի բանաստեղծութունները համեմատելով ժողովրդական երգին, հայոց ողբին ու տեսիլին, մարդու և բնութեան հաղորդակցութեան պատկերող «Վերքի» քնարաշունչ էջերին:

Գարուն ա, ձուն ա արել.

Իմ լարն ինձնից ա սառել,—

բնութեան կյանքի սկսվածքային զուգահեռականը՝ որքան էլ ինքնավար, հյուսվում է քնարական սնձի ներքնաշխարհի թելադրանքով: Ելակետն անձնական առումն է, որի դիտակետից էլ զուգորդվող շրջանառութեան է կոչվում բնութեան երևույթների ու առարկաների կյանքը:

Բանաստեղծության միևնույն հյուսվածքում քնարական անհատի անձնականութեան թելադրանքով բնութեան կյանքը ձգվում է դիշերից՝ ցերեկ, հրեկից՝ ալսօր, ծննդից՝ մահ, տարածական առումով՝ բարձրութեամբ ու խորութեամբ, երկարութեամբ ու լայնքով, անարգել հաղորդակցութեան մեջ են մտնում հեռու ու մոտիկ առարկաներ ու երևույթներ: Սա նշանակում է, որ բանաստեղծության մեջ բնութունը ձեռք էր

բերում լիաշունչ հնչեղություն, միաժամանակ նշանակում է նաև, որ մարդ անհատը սկսում էր ապրել բնության հետ ունեցած իր բանաստեղծական լիարժեք առնչություններով ու կյանքով:

Այս օրինաչափության ներսում հատկանշական է նաև այն, ինչ բնորոշ էր Ռումանյանի ստեղծագործությունները:

Ռումանյան—Խաչատրյան միասնությամբ ժողովրդական մտածողության ոգով շարունակվում են խորանալ բնության Լրևույթները մարդկային զգայական-հոգևոր Լրևույթներին, և մարդունը՝ բնությանը վերադրելու ու միախառնելու մտայնությունները:

Խաչատրյանի բանաստեղծություններում, ինչպես տեսանք, վիշտը հալվում է, հոսում ինչպես ջինջ աղբյուր, Լրևերը թռչում են, հովերը երգում են բանաստեղծի հյուսած Լրևերը, հովերը զրուցում են աստղերի հետ, լուսափայլ աստղը՝ անհուն Լրևներից տեսնելով Լրևի մոալն ու խավարը, «աղթում է և լուռ արտասվում» (I, էջ 7), աստղերը դառնում են «պարզ Լրևների նրշխուն աչեր» (I, էջ 6), նույն աստղերը Լրևներից իջնում են ցած՝ կախարդական ու ոսկեղեն հեքիաթների պատմում մարդուն, աչքը սպասումից կտրում է ծով (I, էջ 13):

Ամենուրեք վերադրումները կրում են շարժուն փոխառնչությունների բնույթ:

Շարժում, շարժում... Ինչպես Ռումանյանի, այնպես էլ Խաչատրյանի պատկերավոր մտածողության տարերքը շարժումն է, շարժուն փոխադրեցությունների դինամիկ հերթադաշտությունը՝ պատկերավոր համակարգում: Ռումանյանի վաղ ստեղծագործության մեջ անընդհատ նորոգվում են մարդուց-մարդ ձգվող գործողությունները, Խաչատրյանի քնարերգության մեջ անընդհատ փոխակերպվում են բնության Լրևվույթները և մարդուց բնություն ձգվող հաղորդակցությունները:

Հենց այստեղից էլ ծայր են առնում նրանց խառնվածքային տարբերությունները:

Ռումանյանի ստեղծագործության հիմքերի հիմքը ձգվող կամ փոխանակվող գործողությունն է մարդուց—մարդ, կամ մարդու և մարդկանց միջև, փոխանակվող գործողությանը զուգակցող մարմնական-ապրումային շարժումների, վերաբերմունքի, խոսքային-ձայնային հաղորդակցության ամենատարբեր անդրադարձումներով: Ռումանյանը, իրոք, բանաստեղծ-դրամատուրգ է իր տարերքով, նրա էությունը առավելապես հարազատ է խաղային-կատարողական, թատերական-բեմական արվեստին: Նրա գրչի տակ բնությունն անգամ նկարահանվում է խաղային յուրատեսակ դրամատիկ միջնորդվածությամբ:

Իսաճակյանի տարերքը առավելապես հարադատ է գեղանկարչությանը, նա գեղանկարիչ բանաստեղծ է՝ օժտված աշխարհի ու բնության, մարդկային ներաշխարհի, խոհերի ու տրամադրությունների գեղանկարչական անդրադարձման մեծ շնորհով:

Խառնվածքային այս տարբերությունը որոշակիորեն դրսևորվել է և՛ մեկի, և՛ մյուսի գեղարվեստական հավաստամքում: Թումանյանի հավաստամքը՝ դրաման է բանաստեղծության մեջ: Իսաճակյանի համոզմունքով բանաստեղծությունն այն է՝ «ինչ որ կարողացել է մի հեղինակ իր հոգեկան բավիղից ու թնջուկից առարկայացնել»¹¹:

Առարկայացնել՝ սկզբնապես և մեծապես բնության իրերի ու երևույթների շարժուն փոխադրեցություններով, նրանց տեսքերի, ձևերի, փոխակերպությունների հատկանշային, գունային, լուսաստվերային անդրադարձումներով:

Այստեղից նրանց կողմնորոշման տարբերությունը ժողովրդական երգի առանձին տիպերի հանդեպ: Թումանյանի քնարական բանաստեղծությունները կառուցվածքով և արտահայտչականությամբ հարադատ են մարդկային երկկողմանի գործողությամբ զարգացող ժողովրդական երգի նմուշներին: Իսաճակյանը սկզբնապես դիրքորոշվում է դեպի ժողովրդական երգի այն տիպը, որտեղ զուգահեռական եղանակով բնության սկսվածքը առարկայացնում ու արտահայտում է քնարական անհատի ներքին կյանքը, հուզապրումներն ու տրամադրությունները:

Առարկայացում կոչվող այս յուրօրինակությունից էլ, թերևս, կարելի է սկսել Իսաճակյանի բանաստեղծական արվեստի քննությունը:



Վերլուծված բանաստեղծություններում («Տոթը ալրեց վարդըն ախուշ», «Ցաված սիրտըս երգեր հյուսեց», «Ծաղիկ էի նորաբողբոջ»), դժվար չէ նկատել, որ իր հոգեկոր աշխարհը, տրամադրությունների ընթացքը, հոգու դրաման Իսաճակյանը առարկայորեն ու երևույթորեն տեսանում է բնության երևույթների ու առարկաների առնչակցվող ամենատարբեր տեսքերով:

Սեփական երգի տխրագին էությունը Իսաճակյանը նկարում է շիրիմի վրա շվաք ձգած լացող վարդի տեսքով ու երգող հովերի երևույթ-

¹¹ «Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 138:

թուլ, սիրո և քաղաքականության ատարակցանում է նորաբողբոջ ծաղկի, ողբերգությունը՝ սիրած աղջկա կրծքին չորացող ծաղկի պատկերով:

Պատկերման այս եղանակով տեսանողի ներքին կյանքը բնութագրվում է տեսածով, ուրեմն և որքան բանաստեղծական է տեսածը՝ աշխարհը, բնությունը, նույնքան բանաստեղծական է տեսանողը: Այս մեկնակետով էլ Խաչակյանի քնարերգությունը հարազատ է գեղանկարչությանը, քանի որ քնարական անհատի ինքնադիտումը ամեն անգամ մարմին է առնում արտաքին աշխարհի գեղանկարչական պատկերներով:

Տրամադրություններ ատարկայացնելու այս բանաստեղծական-գեղանկարչական բացառիկ շնորհով էլ Խաչակյանը դարձավ բնության երգիչ, քանի որ բնություն ևրդել՝ ամեն գեպքում նշանակում է ունենալ աշխարհը ատարկայական-միջոցորտային, հեռանկարային-դիրքային, տաբածական-ռեկիեֆային, ձևային-գունային փոխակերպություններով, բազմազանությունը ու հարստությունը տեսնելու, վերապրելու ու անդրադարձնելու ունակություն, և Ավ. Խաչակյանը լիովին օգտված էր դրանով:

Իսկապես, նրա վաղ բանաստեղծությունները պատրաստի գեղանկարներ են.

Ամեն գիշեր իմ պարտեկում
կալիան ուռին, հեղ ուռին
Վշտատողոր լաց է լինում,
կաց է լինում իմ ուռին:

Նվ սրբում է առավոտու
Կույս արեր նազելի
Հուր ծամերով հեղ ուռենու
Արցունքները բլուրեղի... (I, էջ 4):

Սա Խաչակյանի առաջին բանաստեղծություններից է (1891), դեանով կարելի է ջուցագրիկ նրա ատարկայացման գեղանկարչական արվեստը, ասել է՝ անդրադառնալ այն մեկնակետին, որով դարձավ բնության երգիչ և հայրենասցրեց Հայաստանը:

Առաջին քառատողում ուռենին պատկերվում է գիշերվա մթնային մեջ, ճյուղերը՝ հեղ վար թափած, լացելիս: Քնարական անհատը իրեն տեսանում է լացող հեղ ուռենու տեսքով, իրեն դիտում է յուրատեսակ ձայնա-գունանկարչությամբ: Երկրորդ քառատողում ինքնագիտումը գեղանկարվում է նոր կտավով՝ հեղ ուռենին արշալույսի արևի տակ:

Քիչ է ասել արևի տակ. արևը՝ նաղելի աղջկա կերպարանք առած, հուր ծամերով սրբում է ուռենու բյուրեղյա արցունքները:

Մինչև Իսահակյանը նոր ժամանակների հայոց բանաստեղծության մեջ դժվար է գտնել գունային-գեղանկարչական այսպիսի պատկեր. Որոշակիորեն աշխարհը անդրադարձվում է գունայնորեն, պատկերվում է արևը, այն էլ կենարար այգալիսի զոբությամբ, նման կերպարանքով ու փոխադրեցությամբ. Հայոց բանաստեղծության հետագա արևային պատկերները՝ էքսպանսիվ փոխակերպությունների արյունակցական դրոշմով, ուղիղ զծով առնչվում են Իսահակյանի այս և հաջորդ արևային պատկերներին:

Իսահակյանի բանաստեղծական-գեղանկարչական բնատուր մեծ շնորհը պատկերացնելու համար բավական է ասել, որ դուես նրա այս վաղ փորձում հակադրվելով ու համադրվելով, կողք-կողքի վրձնահարվում են մուգ-կանաչը՝ մթի մեջ, ապա արևային-հրային դեղինն ու կանաչը, երկու դեպքում էլ ողողված ու երանդավորված լուսարձակող ցող-արցունքների բյուրեղահատիկներով:

Գունային ներդաշնակումների կողքին առավել զարմանալին դիրքային-ձևային-գծանկարային ներդաշնակությունն է ուռենու և արևի միջև. համապատասխանելով ուռենու «կեցվածքին», արևի շողերը ընդունում են վերից վար թափվող, նաղանքով օրորվող հրեղեն ծառերի տեսք:

Սա նշանակում է, որ բանաստեղծը գունանկարում և զծանկարում էր միաժամանակ, տիրապետում էր ձևերը և գույները միատեղ դրոշմելու արվեստին:

Եթե լացող ուռենու կերպարանքով առարկայանում է քնարական անհասի հոգևոր մի վիճակը, ապա գեղանկարչական մյուս մեծամորֆոզով՝ մեկ ուրիշ վիճակ:

Նապես առարկայացման արվեստի դադտնիքը թաքնված է այդ վիճակներին համապատասխան բնության երևույթների ու առարկաների փոխադրեցություններ որսալու կամ հայտնադործելու, միաժամանակ այդ փոխադրեցությունները դրամատիկ հերթագայությամբ տեղադրելու ունակության մեջ:

Տվյալ դեպքում հայտնադործված փոխադրեցությունը սիրախաղն է ուռենու և արևի միջև, որով գործողությունների, հատկանիշների նրբերանգային հարստությամբ, բնության կենդանի գույներով ու թրթիռներով մարմին է առնում սիրուց տառապող, սիրած էակի հայտնվելուն պես սփռվող ու երջանկացող քնարական անհատի ներքին կյանքը.

Մարդուց մարդ ձգվող հարաբերությունն ու հոգեբանությունը բանաստեղծականացվում է բնության առնչությունների բանաստեղծականացվող փոխանյութով, ըստ որում անձնականը ոչ միայն գեղանկարվում է, այլև գեղանկարվելով ձայնագրվում՝ սկզբում լացի ու տխրության՝ հուսաբեկ, ապա՝ սփոփվող, արցունքների միջից ժպտացող տարբերակներով:

Արտաքնապես սլարզ թվացող այս բանաստեղծությունը, ինչպես տեսնում ենք, թաքցնում է գեղանկարչական-մեղեդային զուգորդվող բարդ արտահայտչականություն, տրամադրությունների դրամատիկ դործիրավորում, յուրօրինակություններ, որոնց շնորհիվ Իսահակյանի այս վաղ փորձը արժանացել է XX դարի այնպիսի արվեստագետների ուշադրությանը, ինչպիսիք են Ալ. Բյուկն ու Ս. Ռախմանինովը¹²:

Փոխազդեցությունների դրամատիկ տեղադրման հարցը առաջմ մի կեղծ թողած, հետևենք Իսահակյանի առարկայացման գեղանկարչական արվեստի ճկունացման ու խորացման ընթացքին:

Առաջին հայացքից նկատելի օրինաչափությունն այն է, որ նրա վաղ երգերում բնանկարը անբաժան է, ավելի ճիշտ՝ ձուլված է սիրուն, սիրերգությանը: Եվ քանի որ բնանկարային առարկայացնում է մարդկային սեր ու կարոտ, նույն շնչով ու շնչառությամբ էլ մարմին է առնում բնությունը: Նրա ստեղծագործության մեջ ողջ բնությունը համակված է սիրով, կարոտով, սիրո ձգտումով, ուրախությամբ ու տխրությամբ: Սիրախաղի մեջ է բնությունն ինքն իր հետ, նրա տարբեր երևույթները միմյանց հետ, սիրախաղի մեջ է բնությունը մարդու հետ, մարդը՝ բնության հետ: Եվ ամեն անգամ երկաստիճանի կամ եռաստիճանի միջնորդվածությամբ սերն ընդունում է բնության երևույթների հաղորդակցության գեղանկարչական կերպարանք:

«Մաճկալ ես, բեկարած ես» (1893). կոմպոզիցիոն քառանկարի ձևով առարկայորեն պատկերվում է Իսահակյանի գեղջուկ հերոսուհու սերը, կարոտն ու խանգաղատանքը, կիզակնտում վերահասում բնության երևույթների գեղանկարչական հաղորդակցության:

Տեղ եմ գրցել շվաքում,

Քամին կուգա, գով կանի.

Լուսնի շողքն է մեր ծոցում,

Չափ տուր. չափ ա՛ռ—չուտ արի՛ (1, էջ 38):

¹² Այս կապակցությամբ տես նաև Մ. Շահինյանի պարզաբանումը՝ «Ավետիք Իսահակյանի մասին», Երևան, 1971, էջ 10—11:

Զուտ միջավայրային-մթնոլորտային մասունքներով, լուսային-գունային համադրությամբ պատկերվում է մարդկային հարազատության, այն էլ սիրո, կարոտի, խանդաղատանքի ու վայելքի նման անմիասեռ տարրերի խառնուրդով:

Իրոք, ամեն անգամ գեղանկարչության լեզվի վերածելով կամ դրա հետ զուգորդելով միայն կարելի է տեսնել, թե ամենապարզ պատկերներում անգամ բառի ու խոսքի միջոցներով որպիսի բարդ խնդիրներ է հետապնդում Իսահակյանը: Ինչպես է բառերով գեղանկարում՝ համադրաբար տիրապետելով առարկաների ու երևույթների շարժման, դրվածքի ու դիրքի, ձևի, գույնի, ստվերի ու լուսավորելու, օդի հոսանքի՝ տպավորություն ստեղծելու արվեստին: Ինչպես է անդրադարձնում աշխարհը՝ գունային-մթնոլորտային տարբեր շերտերով, ինչպես է գույնը տաքացնում ու մեղմացնում, մի գույնի մեջ տեղադրում ու բեկում մյուսը, ապա երրորդը. շվաքը՝ միջանցուկ դովով անդրադարձված անկողնու վրա, ապա շվաքի միջից լուսնի շողքը՝ լուսավորումով բեկված ծոցում:

Դնալով հարստանում է Իսահակյանի ներկայանակը. կոտորել-լազործվում է նրա մթնոլորտային-գեղանկարչական արտահայտչականությունը, ձեռք բերում շարժուն ու խաղացկուն գունագեղություն. լուսաստվերի, ձևերի, գունային ու գծանկարային խաղերի, առարկաների դիրքի ու առնչությունների վայելչություն: Եվ հենց «Երգեր ու վերքերում» առանձին պատկերների մոդլեին հանդիպում ենք գեղանկարչական ժապավենների:

Հետաքրքիր է, որ նրա վաղ փորձերից մեկում՝ «Իմ փերին» (1892), վրձնահարումների հոսուն մթնոլորտ է ծառայել գետը: Նորից գետը: Թումանյանը ձայների սմեհի խառնուրդով կամ բարձրացող-իջնող ներդաշնակումներով գետը ձայնագրում էր («Լուսնյի Սաքոյի» նախերգը, «Համերգ»), Իսահակյանը ջրի ներհուն հոսքով գեղանկարում է հեքիաթային պատկերներ:

Ֆետի դիշերային մուգ-կապույտի միջից շուշան-կրճքով, լույս թևերով, լուսնի շողեր հագած, սև մագլերին գոհար-ցողեր շաղած էլնում է Շուշանը, հուր խոսքեր շնչում իր ականջին, ապա հեքիաթային պատկերները փոխակերպվում են լուսաբացին զմրուխտին տվող գետի հոսքի մշուշային փրփուրի, Շուշանի երազային կերպարանքը լուծվում է ծագող արևի լույսերի մեջ, նրա շողերի հետ իջնում ու համբուրում ծաղիկները:

Գեղանկարվում են սիրո երազներ, մթնոլորտային լուծվող գու-

նանկարչութիւնը պատկերւում է սիրած էակ՝ ձուլված լուսից, կապույտից, զմրուխտից, արևալին ռսկեգուլնից:

Իսկապես անկարելի է չտեսնել, որ Իսահակյանի գեղանկարածը չբահարս-լուսահարս է, անհնար է շրջանցել մթնոլորտային այս գեղուհու հարազատութիւնը նարեկացու վրձնած կուշին:

«Իմ փերին» Շիրակի ավանդավեպ է. Իսահակյանի մշակումով այն մատնում է նարեկացու տաղերի մթնոլորտային գեղանկարչութիւն արնակցութիւնը ժողովրդի բանաստեղծական-գեղանկարչական պատկերացումներին, ցուցադրում նարեկացուց դեպի Ավ. Իսահակյան, Մ. Մեծարենց և հետո ձգվող հայ ժողովրդի գեղանկարչական տոհմիկ տեսողութիւնը:

Բնորոշը, սակայն, այն է, որ ժողովրդի և Իսահակյանի երազներից ծնված՝ բնութիւնը երեւելի է տեսք առած, բնութիւնը պէս բնութիւն հետ սիրախաղի մեջ մտած այս գեղուհին, սիրախաղի մեջ է ամենից առաջ քնարական անհատի՝ մարդու հետ, մինչդեռ նարեկացու կուշի սիրախաղը բնութիւնը հետ է, նրատեսքով բնութիւնն ինքն է, սիրախաղում իր հետ:

Այս հարցերի շուրջը հանգամանալից խոսակցութիւնը հետաձգելով Մեծարենցի ստեղծագործութիւնը բնականաբար առիթներին, այստեղ նշենք ամենակարեւորը՝ Ինչպէս նարեկացու տաղերում, այնպէս էլ Իսահակյանի ու Մեծարենցի բնանկարներում բնութիւնը որպէս կանոն մարմին է առնում իբրև սիրախաղ, սիրախաղ երկնքի ու երկրի միջև, արևի, լուսի ու աշխարհի միջև, բնութիւնը երեւելիների, բուսական ու կենդանական աշխարհի արարածների միջև:

Զարմանալի այս օրինաչափութիւնը հիմքում ընկած է հայ ժողովրդի բանաստեղծական կենսասիրական աշխարհատեսութիւնը, ըստ որի մայր բնութիւնը տիեզերքով մեկ ձգվող, շնչող ու ապրող սիրառատ ու կենսառատ աշխարհ է, հեքիաթ՝ մարդու համար:

Իր բնանկարներով, և ոչ միայն բնանկարներով, Իսահակյանը վերարծարծում էր մեծ աշխարհի, մեծ բնութիւնը հարազատ ժողովրդի տոհմիկ պայծառութիւնը, որ Վահագնի առասպելից ձգվում է մինչև նարեկացի, մինչև Իսահակյան ու Մեծարենց, մինչև Մ. Ստեփանի արվեստը:

Գիշերն եկավ, աստղերն ելան,
Լուսնակն անուշ ցոլցւեաց,
Մաղկունքն ամեն նոր քուն մտան

Ամսի ցողով, լուսնի շողով
Հարհանդ-մարմանդ քուն մտան... (I, էջ 23)։—

և ապա՝

Շղարշ ամպերն երկինքն առան,
Հուսակն անդորր կշողա,
Լըռիկ ճահճում հարհանդ-մարմանդ,
Նուրը եղեգը կգողա... (I, էջ 51) — և այլն։

Այս և նման բազմապիսի տարբերակներով երկնքից երկիր և հակառակը հաղորդվող ներշնչված համալիվածությունը հենց այն է, ինչ համարվում է բնության ինքնագործ կենսականության։ Եվ իսահակյանը մնում է այդ կենսականության՝ երկնքի, երկրի ու մարդու սիրառատ հարադատության երգիչը նոր ժամանակների բանաստեղծության պատմության մեջ։

Երկնքի ու երկրի նման սիրառատ հարադատության՝ շարժաման-րով, լույսերով, գույներով, բույրերով, հնչյուններով, զգվանքներով ու քնքշանքներով լեցուն բանաստեղծական-դեղանկարչական կտավ է «Բինգյուլը» (1893), Հայաստան աշխարհի նոր ժամանակների մթնոլոր-տային առաջին համապատկերը.

Շընկընկալով հովն է փըշում
Ձով Բինգյուլի լանջերից.
Գոչգոչալով ուղիսն է վազում
Խոր Բինգյուլի ձորերից։

Հորուտ-Մորուտն ծաղկանց ծովում
Բուրում է բույր ու Լոգեր.
Շուխիկ-Հուրին լըճի ծոցում
Լողանում է անընկեր։

Հրեշտակը երկրի կյանքից
Դլովված, ապշած լիուլի՝,
Վալը է քնկնում աստղոտ երկնից—
Ընկնում գիրկը Բինգյուլի։

ՓԼրուդ-Երկինքն հրեշտակին
Կարեկցում է, ցավակցում.—
—«Ա՛խ, ափսո՛ս բո անմահ կյանքին,
Որ շըփալեց դրախտում...»։

Բուրեղ լըճից ցողն է Լինում
Ծիածանի ժըպիտով.

Մադիկների ջինջ բողբոջում
Հանգ է առնում շողալով:

Զմբուխտ-երկիրն հրեշտակին
Ողջունում է, փաղաքում.
— «Ա՛խ, երե՛կ բո մատաղ կյանքին,
Որ պիտ ծաղկի Բինդյուում»:

Վառ անուրջում ուղիւն է մնչում,
Մփում են սեղ ու արոտ,
Բլբուկների հույլքն է շնչում,
Շնչում է սե՛ր ու կարո՞տ:

Անո՛ւշ-անո՛ւշ հովն է փչում
Զով Բինդյուի լանջերից,
Ոլոր-մոլոր ուղիւն է փախչում
Խոր Բինդյուի ձորերից... (I, էջ 30—31):

Երկնքի ու երկրի, բուսական ու կենդանական աշխարհի, ջրերի ու հովերի ներթափանցված, շնչավորված, հեքիաթալին խրախճանք է սա, գետնի վրա փուլող ու ծածանվող, գետնից մթնոլորտ, մթնոլորտից երկինք բարձրացող, ապա իջնող՝ շարժումների, ձևերի, գույների, ձայնների ու բույրների սիրառատ խրախճանք:

Իսահակյանի գրչի տակ Հայաստան աշխարհը փովում է իբրեւ «երկնքի փերուզի տակ պարզված հեքիաթ», որտեղ երկինքը՝ աստղերի ու հրեշտակների բնակատեղին, ալշած գգվում է երկրին, ճաշակում իր փերուզից շառագունած երկրի զմբուխտյա խաղը՝ ծիածանի լուսարձակող բոլոր գույների ու երանգների հետ, բեկված՝ ծաղիկների ծովում, նրանց բողբոջում, ցողում, սեղերի կանաչում, լճերի ու գետերի հայլում, ծոցում,—որտեղ հովերը՝ բուսական ու օդային մթնոլորտն ու հողեղեն ռելիեֆը, ողջ միջավայրը ողողում են ամենատարբեր շնչառությամբ, լանջերում փչում են ու շնկշնկում, դաշտերում՝ բուրբում ու երգում, ջրերը փաղաքշում ու սարսույցնում, անրջորեն մնչում, սեղերի հանգով ծփում, սվսվում, ձորերում գոչգոչալով վազում են, բլուրների խմբի մեջ ընկած հետմ, ամենուրեք շնչում ու շնչառությամբ տարածում սեր ու կարոտ:

Բնությունից բանաստեղծական հյուսվածք ներքաշվող յուրաքանչյուր առարկա կամ երևույթ դինամիկ հաղորդակցության մեջ է մյուսի և մյուսների հետ, ապրում է լիարյուն առնչություններով, որով և ողջ բնանկարը՝ տարածքով ու խորությամբ, մի ծայրից մյուսը, շնչում է

կյանքով, սիրո ու կարոտի միասնական ներդաշնակ կենսականությամբ:

Պարզապես զարմանալի է երկնային աստղալից փերուզի և երկրային զմրուխտի գեղանկարչական այս իւրախճանքը, ապշեցուցիչ են տարբեր-տարբեր երանգներ առնող, թափանցիկ, իրար մեջ անդրադարձվող բեկբեկումները, միջավայրն ու մթնոլորտը միջանցուկ շարժումներով, ճկուն ու վեհասլաց ձևերով, ձայներով, գույներով, բույրերով, գոլանքներով հագեցնելու գեուես «սկսնակ» Իսահակյանի վարպետությունը:

Այս համապատկերը, ինչպես և, այսպես ասած՝ նրա ողջ բանաստեղծական-գեղանկարչական վարպետությունը բնութագրելիս ակամալից մտաբերում ես Մ. Սարյանի արվեստը, այդ արվեստի իսահակյանական գնահատությունը: Իսահակյանի ձևակերպումների ոգով միանգամայն տեղին է ասել, որ կարգալով բանաստեղծի երգերը՝ զգում ես, թե ինչպես է երկինքը ջինջ, անարատ կապույտով, անհամար աստղ աչքերով զմայլվում, գրկում ու զգվում մեր պապերի ու մեր թոռների հողը, Հայաստան աշխարհը¹³: Բանաստեղծի հոգին ծավալվում է երկնքի տարողություն շափ, իր մեջ առնում հայրենի բնությունը, որը երկրային, առարկայական, գունային, բուրմունքային, ձևերի, հեքիի, շարժումների ներթափանցված մթնոլորտով լինում է՝ երազորեն միախառնվելու երկնքին:

«Երգեր ու վերքերում» մարդկային հույզերի, տրամադրությունների ու խոհերի առարկայացման ոլորտը բնությունն է՝ մեծապես իմաստավորված մթնոլորտային վերասլաց, երազային-հեքիաթային գեղանկարչությունը:

Այս առումով իսկապես հետաքրքիր է հարադատությունը Իսահակյանի ու Սարյանի միջև: Հայտնի է, որ Մ. Սարյանի ստեղծագործական բուն ուղին ծայր է առնում բնանկարային «Հեքիաթներով ու երազներով» (1907—1908): Բնութագրելով այդ կտավներից ամենատիպականը՝ «Գազելը», Սարյանը բացատրում է, որ այնտեղ ինքը մտահղացել է «բնությունը ներկայացնել իբրև կենդանի էակ, իբրև հեքիաթ՝ անարատ իր ամբողջության մեջ»¹⁴:

Բնությունը իբրև կենդանի էակ, իր անարատ ամբողջության մեջ իբրև հեքիաթ պատկերելու գեղարվեստական աշխարհատեսությունը

¹³ Տե՛ս Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, գիրք I, Երևան, 1966, էջ 184:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 74:

բառացիորեն «Երգեր ու վերքերի» էությունն է: Այստեղից է ծայր առնում իսահակյանական կյանքի հեքիաթը, որն առաջին հերթին բնության հեքիաթ է, որքանով՝ «մարդն ինքը բնությունն է: Միայն մարդու միջոցով է բնությունը ճանաչում իրեն»¹⁵:

Իսահակյանը հյուսում է բնության կյանքի բյուրավոր հեքիաթներ, և դրանք բոլորն էլ նաև իրեն՝ բանաստեղծի, մարդ արարածի կյանքի ու հոգու հեքիաթներ են: Նրա բանաստեղծություններում բնության առարկաներն ու երևույթները շրջանառության մեջ են մտնում փենդանի ու շարժուն ամենատարբեր շնչառությամբ—սիրախաղում են, սիրում են, կենսավորվում են, ապրում են, գգվում են, տխրում են, լացում են, ափսոսում են, ալեկոծվում են, իրար հետ զրուցում են, միմյանց ձայնում են, ցնծում են, երազում են, կարոտում-ձգտում են... Այս եղանակով ամեն անգամ հորդում է բնություն լինելու, իր փոքրիկ գոյությամբ անվերջանալի ու անծայր մեծ բնությունը զգալու, ճանաչելու ու վաչկիկու մարդ արարածի մեծագույն երջանկությունը:

Այս աշխարհատեսությամբ դեռ վաղ բանաստեղծություններից Իսահակյանը իրագործում էր այն, ինչ բացառիկ խորաթափանցությամբ արձանագրել է Դ. Դեմիրճյանը. իրացնում էր «Հայրենի ժողովրդի և բնության նկարչությունը՝ ժողովրդի և իր հոգուն հարազատ», հայրենացնում էր բնաշխարհն ու բնաշխարհիկը, երկրի «ողջ ֆլորան ու ֆաունան, սարերը, ձորերը, ճամփաները, դաշտերը: Իսահակյանը աստղերն անգամ հայրենացրեց...»¹⁶:

Հայրենացրեց՝ հայրենի բնությունը բանաստեղծորեն ապրելու և ձերապրելու հարազատ ժողովրդին ինքնահատուկ կենսազգացողությամբ ու նկարչական տաք տեսողությամբ, իրապես դառնալով Հայաստան աշխարհի նոր և նորագույն ժամանակների առաջին գեղանկարիչ բանաստեղծը:

Իրոք հայ ժողովրդի ինքնաճանաչումն ու ինքնահաստատումը XIX դարի վերջերից բանաստեղծության մեջ կարծես ընթանում ու նվաճվում էր ծրագրված օրինաչափությամբ.— ժողովրդի մարդկային հատկանիշների, փոխհարաբերությունների, դանգվածային կյանքի ու հոգեբանության պատկերմանը ուղեկցում էր ժողովրդի հարազատության պատկերումը՝ հայրենիք կոչվող բնաշխարհին:

¹⁵ Նույն տեղում. էջ 13:

¹⁶ Դ. Դեմիրճյան, Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության ժողովրդայնությունը. «Տեղեկագիր» ԳԱ հաս. գիտ., 1955, № 11, էջ 7:

Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ ինչպե՞ս է արտահայտվում հարազատությանը՝ մի կողմից հայրենի բնաշխարհին, մյուս կողմից՝ ժողովրդի աշխարհատեսությանը: Այդ ինչպեսը առավել ցայտուն կերպով նախ կարելի է որսալ նրա սիրալին երգերում:

«Երգեր ու վերքերի» սիրերգությունը հավասարապես և՛ մարդկային, և՛ բնության սիրերգություն է, աշխարհայացքային-գեղարվեստական մի յուրօրինակություն, որ անմիջականորեն գալիս էր բանարվեստից: Ժողովրդական աշխարհազգացողությամբ մարդուն կենսավորող ուժերը հավերժորեն մնում են բնությունն ու սերը, ուստի և ժողովուրդը հավասարության նշան է դնում դրանց միջև, բնությունն ու սերը ապրելու և վերապրելու մարդկային հնարավորություններն է միջև:

Զուգահեռական եղանակով բնության սկսվածքով հյուսված ժողովրդական երգի բոլոր նմուշները ուղղակի կամ հակադարձ իմաստով անդրադարձնում են այդ մտածողությունը, դրանց մեջ սիրու մարդկային ապրումը ամեն դեպքում նմանեցվում է բնության փոխառնչությունների մարդկային զգացողությանը: Ժողովրդական երգում, ընդհանրապես բանարվեստում, մարդը մարդուն զգում է ինչպես մարդկային, այնպես էլ բնության հնարավորություններով:

Իսահակյանի քնարերգությունը ժողովրդական այս կենսազգացողության հարազատ ծնունդն է, նրա բանաստեղծություններում սերը մարդուն կենսավորող ուժ է և ամենուրեք մարմին է առնում բնության կենսավորող հնարավորությունների և մարդկային մարմնի ու հոգու ապրելու հնարավորությունների զուգակցված միասնությամբ: Ինչպես բնությունը «Բինգյուում» ապրում է «մարդկային սիրախաղով», այնպես էլ՝ միանգամայն ճիշտ է նկատված գրականագիտության մեջ, Իսահակյանի քնարական հերոսը սիրում կամ սերը վերապրում է «բնության հնարավորություններով»¹:

Այս առանձնահատկությունը կարելի է դիտել «Երգեր ու վերքերի» տարբեր տիպի բանաստեղծություններում, առավել շոշափելիորեն՝ «Հոգնած եմ, անսա՛ռ, հոգնա՛ծ, ուժասպառ», «Կուղե՞ս լինի՞մ վշտի ցողեր» (1892), «Քնքուշ հովի՛կ, իմ նազելուց» (1893 և մյուս ըղձերգերում:

¹ Տե՛ս «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1975, № 1, էջ 43:

«Կուզեմ՝ս լինիմ...» ըղձերգում սերը սիրած էակին ընծայվում է ցող ու շաղի, դիշերվա անուշ հովերի, նաղելի վարդի, արշալույսի, իրենց գրկում սիրուհուն նինչ բերող ծառ ու ծաղկի, օրոր ասող ու օրորող թովիչ թռչնիկների, թալուկ ստվերի՝ բնությանը հատուկ հաղորդակցական հնարավորություններով:

Բնության նույնանման փոխադրեցություններով էլ սիրած էակի սերը ակնկալում է բանաստեղծը, սերը վերապրում բնությունից հաղորդվող զրդիոնների ու աղդեցությունների զդացական-զգայարանային համակումով:

Քնքուշ հովի՛կ, իմ նաղելուց
Քաղցր բուրմունք հետքդ բե՛ր,
Վիշտս ու ցավըս շո՛ւտ փարատի՛ր,
Սիրո բարև հետքդ բե՛ր:
— Շո՛ւտ, մատուլակ, ոսկի թասով,
Վարդի գույնով գինի բեր:

Անուշ խոսքեր սիրուս սրտի
Պարտեղներից քաղի՛ր, բե՛ր.
Ջերմ համբույրի, ծով-կարոտի
Ծաղիկ-ծաղկունք հետքդ բե՛ր:
— Շո՛ւտ, մատուլակ, ոսկի թասով,
Նռան փայլով գինի՛ բեր... (I, էջ 24):

Տող առ տող դրսից սերը քնարական անհատին հաղորդվում և ներսից արձագանքվում է հովի հատկանշային ամենատարբեր ընկալումներով. մարմնապես զդալի քնքշանքով, հոտառությամբ ու համով ճաշակելի քաղցրությամբ ու բուրմունքով, լսողությամբ ընկալելի սիրո բարի ողջույնով:

Նույնը տեսնում ենք երկրորդ քառատողում. հովի բերած սիրո խոսքերը լսվում են ու տեսնվում, համբույրն ու կարոտը վերապրվում է հովային-բուրմունքային, ծաղկունքային-գունային ըմբռնման ու արբեցումի մարդկային մարմնի ու հոգու միասնական արձագանքով:

Հովի ու սիրո զգացողությունները նույնանում են, բարձրակետում վերաճում վարդի գույն, նռան փայլ ունեցող գինու հարուցած մարմնական զինովության:

Էապես, ինչպես առհասարակ ճշմարիտ քնարերգության, այնպես էլ Իսահակյանի ստեղծագործության ուժն ու հմայքը այս երկու կողմերի՝ զրսից հաղորդվող երևույթների բանաստեղծականության և ներ-

սից՝ այդ ամենին բանաստեղծորեն, արծազանքելու համագործակց-ված միասնության մեջ է, և Իսահակյանը քայլ առ քայլ նվաճում էր դա:

Միասնաբար ձկունացվում էր, մի կողմից, բնության երևույթնե-րի առնչություններն առարկայացնելու եղանակները, մյուսից՝ մարդ-կային ներքին վերաբերմունք ու արծազանք իմաստավորելու արտա-հայտչական ձևերը:

Եթե սկզբում ներքին արծազանքը մեծապես իմաստավորվում էր շարժման զգացողության, տեսողության, որոշ դեպքերում նաև լսողության իրար հաջորդող կամ համագործակցված զուգորդությամբ, ապա վերլուծվող ըղձերգում մասնակցում են նաև համի ու հոտի, մարմնական ըմբոշխման ու արբեցումի զգացողությունները:

Հունավորվում է բանաստեղծական համազգացողական մի ար-տահայտչականություն, որի նախակարապետը հայոց նոր ժամանակ-ների բանաստեղծության մեջ մնում է Պ. Դուրյանը: Դուրյանի վերջին տարիների սիրային տաղերում ուժեղացող փոխաբերական անսովոր պատկերները այդ արտահայտչականության ծնունդ են և ամենուրեք հասկանալի են սիրած էակի հմայքների զգացողություն՝ տառացիո-րեն երկու և ավելի զգալարանների համագործակցությամբ.

Բուլ մը նայվածք, փունջ մը ժպիտ,
Քուրա մը խոսք դյութեց իմ սիրտ...2:

Սա փոխաբերական առարկայացման հետ սերտորեն կապված, նրանով պայմանավորված առանձնահատկություն է, որի արմատավոր-ման առաքելությունը համաշխարհային բանաստեղծության մեջ պատ-կանում է ռոմանտիկական ուղղությանը, որից և հետագայում վե-րակերպվյալ ժառանգեցին խորհրդապաշտները:

Դուրյանի ստեղծագործության մեջ փոխաբերական առարկայաց-ման տարրեր են նկատվում հատկապես նրա վերջին տարիների տա-ղերում, երբ նա որոշակիորեն թևակոխում է զարգացման նոր շրջան: Փոխաբերական առարկայացման տիպիկ նմուշ են, օրինակ, «Սե՛վ, սե՛վ» (1871) տաղի առաջին քառատողերը, որտեղ մեր նորագույն բանաստեղծության մեջ առաջին անգամ մարդկային հոգի կոշկող հասկացությունն արժանանում է առարկայական տեսաբանական մար-մլնավորման՝ այն էլ երկու տարբերակով.

Երբեմն հոգիս աստղի մը բոց
նվ թիթեռնի մ'ուներ թևեր.
Վերջալույսի նրման ամպոց
Երազներ հո՛ւր ճակատս վառեր:

Արդ սառույցներ դառն արտասրի
Կը քարանան կուրծիս ներքև,
Նվ բարդք ամպոց սևաթորմի
Կ'ուղեն խեղդել սիրտս ու արև...3:

Հողին տեսագծվում է աստղային բոցով, ստանում թիթեռի թևեր, հոգին սառցակալած քարանում է կրծքի տակ, խեղդվում «սևաթորմ» ամպերի կուտակումից...

Սա իսկապես հեռահար նշանաձգություն էր, որով կանխորոշվում էր Իսահակյանի և Մեծարենցի քնարերգության երևույթը. սաղմնավորվող այս խմորումները, սակայն, ընդհատվում են Դուրյանի ճակատագրական մահով:

Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ առաքկայացման արվեստը ծավալվում ու ընդարձակվում է ողջ լայնքով ու խորությամբ, կազմավորվում է համազգացողական արտահայտչականության այն հունը, որն ընդամենը մի տասնամյակ անց հորդում է Մեծարենցի «Ծիածանում», բացահայտ նշաններով մատնելով հնի ավանդների վրա բարձրացող հայոց քնարերգության տոհմիկ հատկանիշներից մեկը:

Իսահակյանի նման բանաստեղծություններում նկատելիորեն արագանում է արտաքին երևույթների հոսքը, և դա ամեն դեպքում նշանակում է, թե վերաբերմունքային նժարում փոխվում են մարդկային զգացողությունները, զգայարանային մեկ ընկալմանը հավելվում է մյուսը:

Կուղեն՝ս լինիմ ծառ ու ծաղիկ՝
Քնկ գրկումս նինչ սփռեմ.
Թալուկ ստվեր, թովիչ թռչնիկ,
Օրոր ասեմ, օրորեմ... (I, էջ 20).—

Ծառ ու ծաղկի տեսողական վերաբերմունքին ուղեկցում են նինչ սփռելու, ստվերի, օրոր ասելու և օրորելու գործողություններ ու զգացողություններ, և այդ ամենին միանգամից մասնակցում են երեք կողմ՝ բնությունը, նրա հնարավորություններով հանդես եկող քնարական անձը, վերջինիս սիրած էակը:

Բայց ըղձերգում, թերևս, կարելի է ցանկալ և լինել ամեն ինչ։ Բանն այն է, սակայն, որ Իսահակյանի քնարական հերոսը բնության հետ նույնանում, բնության հնարավորություններով մարդկային հաղորդակցության մեջ է մտնում ոչ միայն ըղձերգերում։ «Մարդը բնությունն է, բնությունը՝ մարդը»⁴ արտահայտությունը իսկ և իսկ ասված է Իսահակյանի համար։ Առանց նախապաշարմունքի նրա քնարական հերոսի ներանձնական էությունը նույնանում է բնության հետ, պատկերվում իբրև հարափոփոխ, շարժուն ու խոսուն բնություն։

Սա մարդերգական խորունկ մեկնակետ է, որով մարդ արարածը ուժով ու հնարավորություններով չափվում է բնության հետ, իր էությունամբ կրում ու անդրադարձնում նրա անսահման ու անընդգրկելի հարստությունը։

Գեղանկարչական առարկայացման վողբին Իսահակյանի նման բանաստեղծություններում շատ շուտով փորձարկվում են շարժումներով ու ձայնագրությամբ ներանձնական էություն պատկերելու ամենաբազմապիսի ձևեր։

Ամենայն հետևողականությամբ Իսահակյանը արմատավորում է մարդկային ներանձնական կյանքը բնության երևույթների ու առարկաների առնչակցական փոխանյութով իմաստավորելու, բայց և փոխանյութայինից մարդկայինը վերացարկելու միտումներ։ Այս նպատակով հաճախ ուղղակի կամ փոխաբերական առումներով օգտագործվում է նմանությունը, և այսպիսի դեպքերում դժվար չէ տեսնել, թե ինչպես է նորոգվում բանաստեղծության փոխաբերական, ալլաբերական, համեմատությունների ու զուգորդությունների, մակդիրային արտահայտչականության համակարգը։

Թափվեցին տերևներն աշնան ծառերից՝

թռնած ու դալճվել։

Թափվեցին երգերս բեկված իմ սրտից՝

տրտում ու թալճվել։

Թափվեցին աստղերն անհուն երկնքից՝

տխմր ու անփայլ,

— Թափվեց՛ք, արցունքներս, հոգուս խորքերից՝

անհույս ու մռայլ... (1895, I, էջ 52)։

⁴ Տե՛ս Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, գիրք I, էջ 10։

Թափափող տերեւների նմանվելով՝ երգը իրավունք է նվաճում փոխաբերորեն թափվելու բեկված սրտից, մարդկային-վերացական «աւր-տում» մակդիրի կողքին կրելով՝ միաժամանակ և՛ դույն, և՛ վիճակ, և՛ ձե հատկանշող «թալուկ» մակդիրը. նույնը և արցունքները, որոնք, երկնքի անհունից թափվող տխուր ու անփայլ աստղերի նմանվելով, ձեռք են բերում հոգու խորքը անհունությամբ զրսկորելու, հոգին ոչ միայն վերացական անհուսությամբ, այլև երկնքում առկայծող ու թափվող աստղերի բորբոքումով պատկերելու կենդանի, բեկբեկուն ձկունութուն:

Ինտիմյան հնարավորութուններին աստիճանաբար ուղեկցում են մարդկային կյանքի ու փոխհարաբերութունների հնարավորութունները: Այս երկուսի ամբողջությամբ Խսահակյանը արմատավորում է մարդ անհատի ներքին, ներանձնական էությունն անծալր աշխարհի ու կյանքի ամենաբազմապիսի երևույթներով, ձեկրով ու արտահայտութուններով, գործողութուններով, կապերով, փոխառնչութուններով իմաստավորելու բանաստեղծական փոխաբերական մի արտահայտչականութուն, որի կենսունակության ուժը պարզապես կարող է շափվել բանաստեղծական արվեստի գոյությամբ:

Այս «նորարարութեան» նշանակութունը պատկերացնելու համար բավական է մտաբերել միայն, թե Խսահակյանի գրչի տակ «ինքնագրսեղծութիւն», բանաստեղծորեն մարմնավորվելու որպիսի հնարավորութուններ է ձեռք բերում, օրինակ, մարդկային սիրտը:

Սիրտը սիրով բարուրել, սիրտը՝ մեռել է, սրտի լարերը կտրվեցին, սրտի մեջ զոհար աստղերը շողք են տալիս ու մարում, սիրտս—հուր-հնոց էր՝ սերս—երգըս բոցի նման, սիրտը մեկ ուրիշը ճմլում է, սիրտը՝ խավար տան պես, սիրտը արտասվում է, սե ամպի պես վաղվա օրը դալիս նստում է սրտի վրա, սրտի սիրով վառվել, ալրող վշտից սիրտը մաշվել է, սիրտը գալերին բաժին տառնա, սրտերից արցունք ու արչուն է քամում Արաղը, ժեռ սե քարը սրտի վրա, դու իզուր թռար սիրող սրտես՝ քար-սրտերի մեջ, սիրտը՝ զթով լի, ծաղիկ սիրտը՝ դարգամահ մեռավ, սիրտը՝ դարնան զուգսերին մոմ ու կարտ, սրտից ծլում են վարդեր, սիրտը կասկածից դողում-մրսում է, սիրտը՝ հեռու հայրենիքում՝ լեռներում, սիրտս տամ փոթորիկին, ծովին, սրտի թևերին շղթա, քրքիջը ծակում է սիրտս՝ անհուն տանջանքով, սրտերից սիրտ հնչում է ձայնը, սիրտը՝ կտոր-կտոր եղավ, սիրտը՝ տալ, նաև առնել, զուրգուրել, փաղաքշել, սիրտը՝ ճաքեց, սիրտը՝ մեծ լուսնյան վեհ լեզուն, սիրտը՝ լիքը դարդ ու ցավ, սրտից-

սիրա ծորում է քնքուշ ձայն, սիրտը՝ դառն է ու թունոտ, սիրտը՝ թաղել ծովի մոռալ, մութ խորքում, սիրտը պոկում են տանում, սրտում արև չի ծաղկում, Արագածի մեծ սրտին սեղմել սիրտը, ցողը հոսում է սիրտը, խոք վերքի պես սիրտը բաց էր, սրտի վրա կան շատ ծանր, սև քարեր, սիրտը խորտակում են ու հոշոտում և այլն, և այլն...

«Ինքնադսևորման» ոչ թե դատողական-վերացական, այլ կենդանի, էսպես քնարական-բանաստեղծական մարմնավորման նմանօրինակ փոխակերպություններ են ապրում հոգին, միտքը, երգը, խինդը, վիշտը, սերը... մարդկային ամենատարբեր հուղապրումների, խոհեր ու ձգտումների,— և սա նշանավորում է ճշմարիտ «սրտերգություն»-մարդերգության մեծ սկիզբ, որքանով մարդ անհատի ներաշխարհի իմաստավորման ասպարեզը բանաստեղծության մեջ այդուհետև դառնում է բնության, աշխարհի, մարդկային կյանքի անմիասեռ ու անծայր քարտեզը:

Մարդկային ներանձնական էությունն անդրադարձնող ետիսահակյանական խորացող, ճյուղավորվող-շիվավորվող բանաստեղծական հետագա տեղաշարժերը ծայր են առնում այս միտումներից, ծայր են առնում այն կետից, որտեղից ժողովրդական բանաստեղծական մտածողության ոգով մարդկային հոգու ուղիղ համեմատելի են ճանաչվում անծայր տիեզերքն ու մարդկային կյանքը:

Տիեզերքի պերճ հյուսվածքն եմ,

իմ մեջ երկինքն է երգում:

Բռնկում է սիրո հրդեհն,

վշտի հեղեղն աղմկում... (I, էջ 34):

Նոր ժամանակների բանաստեղծության մեջ աննախադեպ այս պատկերով մարդ արարածի ներսը, նրա ներքին կյանքի բազմաստեղ տարողությունը՝ հույզերի, ապրումների, ընկալումների, վերաբերմունքի խառնածին խառնուրդով մարմին է առնում՝ ստանալով համատիեզերական կյանքի խառնածին կերպարանք:

Մարդկեղեն կրծքի տակ երգում է մի ամբողջ երկինք, բռնկում է սիրո հրդեհ, աղմկում է վշտի հեղեղ, այսպիսի վիթխարի հոգով, հոգու դրսևորման այսպիսի համատիեզերական չափածումնային մեկնակետով է, ահա՛, որ Խաչակյանը դառնում է իր ժողովրդի, մարդկության խոհերի ու ձգտումների երգիչ:

Ներանձնական-վերացական երգ, սեր, վիշտ հասկացությունները միանգամից ստանում են ձև՝ տիեզերքի պերճ հյուսվածքի տարածա-

կան ձև, արձանագրվում են զույնով ու ձայնով («Իմ մեջ երկինքն է երգում»), զույնային պոռթկումներով («Բռնկում է սիրո հրդեհ»), մարդկային ներքին վիշտը ձայնագրվում է հեղեղային հոսքի թափով ու աղմուկով:

Մարդկային սրտի վերը թվարկված փոխաբերական, այլաբերական, մակդիրային, զուգորդական բոլոր փոխակերպությունները ծառայում են նույն այս նպատակին՝ մարդկային ներաշխարհը առարկայական կենդանի ցոլացումներով, խորքային բաղմատարր խառնածին շոշափումներով ցուցադրելու պահանջներին:

Նվ այս արտահայտչականության բնորոշ դարձյալ ժողովրդական երգն էր, ժողովրդի մտածողությունը, որի տրամաբանության մարդկային սիրտը կարող է փոխաբերորեն մարմին առնել փլած, սյուները կոտրված, դերանները թափած տան կերպարանքով, կարող է քարանայլ, սևանայլ, արցունքոտվել, լալ, մեռնել, թռչել, երկուղով լի սիրտը կարող է նմանվել ճնճղկա թևի... ասել է կարող է ստանալ գունային, ձայնային, ձևի, տեսքի, կշռելիության-անկշռելիության, չափի, տարածության, ռելիեֆայնության, շարժման ու սլացքի, անծայր աշխարհի առարկաների, երևույթների, առնչությունների ու փոխակերպությունների պատկերավոր վերադարձը:

Այս մեկնակետով ու հղանակով քնարերգության մեջ հիմնավորապես արմատներ է նետում համազգացողական (սինեզթեսիկ) արտահայտչականությունը, որի իմաստը հանգում է մարդկային արտաքին և ներքին կյանքի երևույթները հիբրիդային-խառնածին առնչություններով անդրադարձնելու նպատակին:

Մեջ բերված քառատողում գործ ունենք համազգացությունների ամբողջ շարքի հետ. «Իմ մեջ երկինքն է երգում» — և միանգամից արձանագրվում են տարածության, չափի, գույնի ու ձայնի զգացողություններ. «Բռնկում է սիրո հրդեհ» — բռնկման ու տապի զգացողության հետ միասին հաղորդվում են գունային-տեսքային հատկանիշներ. «Վշտի հեղեղն աղմկում» — շարժման թափն ու աղմուկը բնութագրվում են նաև հեղեղային գունային-ձևային առումներով:

Հայ բաղմադարյան գրականության մեջ Նարեկացին մինչև օրս էլ մնում է Նարեկացի նաև սինեզթեսիկ, հիբրիդային այս արտահայտչականությամբ, և, ահա՛, հաջորդելով Դուրյանին, Իսահակյանը Թումանյանի հետ միասին հիմնավորապես վերանորոգում էր այդ արտահայտչականությունը:

Նարեկացիական համազգացությունները մարդկային անձնակա-

նությունից ձգվում են դեպի աստված, աշխարհ, բնություն, տիեզերք-
Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ մարդ անհատը զգացողություն-
ների բաղմերանդ համակարգով բնության, աշխարհի, տիեզերքի հետ
միասին հաղորդակցվում է նաև մարդկային մեկ ուրիշ էության հետ:
Իսահակյանից առաջ մարդուց մարդ ձգվող նման սինեսթեզիկ հա-
ղորդակցություն, ինչպես ասվեց, կարելի է գտնել Պ. Դուրյանի սիրա-
յին տաղերում:

Բանաստեղծական հյուսվածքում շղթայական փոխադարձ հայե-
լավորումով մեկի էության մեջ բեկվում, արձագանք է գտնում մյուսի
էությունը, ասել է անծայր բնության հետ շափվող մեկի հոգևոր պա-
րունակությունը դառնում է նաև մյուսի սեփականություն: Դա շոշա-
փելի է մանավանդ Իսահակյանի սիրերգություն մեջ: Ինչպես Թուման-
յանը, Իսահակյանը արմատավորում էր երկկողմանի սիրերգության
ավանդներ, բայց եթե որոնելու կամ ճանապարհի սյուժեներով հյուս-
ված Թումանյանի սիրային երգերում ծանրությունը մեծապես ընկնում
է փոխանակվող գործողության վրա, Իսահակյանի նման բանաստեղ-
ծություններում՝ մեկից մյուսը հաղորդվող զգացողությունների վրա.

... եթե հոգուս ճոխ երգերից
Մի մեղմ հնչյուն, նազելի՛ս,
Քո ականջը միայն շոյե,—
Հիացքներով կըղյուժիս:

Եթե սիրուս վառ հրդեհից
Մի նսեմ կայծ, սևաշյա՛մ,
Վառ սրտումբդ միայն շողա,—
Բուռն հույզերով կայրվիս:

Եթե վշտիս ջերմ հեղեղից
Մի ջինջ կաթիլ, սիրելի՛ս,
Զքնաղ կրծքիդ միայն ծորե,—
Բյուր վշտերով կըլցվիս:

Տիեզերքի պերճ հյուսվածքն եմ,
Իմ մեջ երկինքն է երգում,
Բռնկում է սիրո հրդեհն,
Վշտի հեղեղն աղմկում... (I, էջ 34):

Սիրած էակի հետ «փոխանակվում է» երգ, սեր, վիշտ, «փո-
խանակվում է» բնության ազդեցությունների և մարդկային հոգու ու
մարմնի զգացական-հոգևոր հնարավորությունների փոխաբերական

սերտաճող միասնությունը. կառուցվածքային-արտահայտչական մի
եղանակ, որ հետագայում լայնորեն հանդիպում ենք Մեծարենցի, Տեր-
յանի և հաջորդների քնարերգության մեջ:

Նման արտահայտչականությունը պահանջում էր հստակ կառույց-
վածք, որին Իսահակյանը հասնում է հուլյեր ու ապրումներ տարբե-
րակելու, բայց և տարբերակները միմյանց հետ շաղկապելու ճար-
տարապետական կուռ մտածողությամբ: Իրար հաջորդելով տարբե-
րակվում են երեք հաղորդակցություն. երգը փոխանցվում է լսողու-
թյամբ, մեղեդային դյուլթանքով, սերը՝ հրդեհի կայծի ալրոդ շողու-
նով, վիշտը՝ հեղեղից կաթիլի ծորալ-լցվելով:

Սեծարենցի ու Տերյանի ստեղծագործությունը վերլուծելիս, ան-
շուշտ, առիթ կունենանք անդրադառնալու արտահայտչական այս
եղանակի հետագա փոխակերպություններին, նրա աղբյւրին հնորյա
ավանդներին, ինչպես և ժամանակի եվրոպական բանաստեղծական
սեղաշարժերի ազդեցությունը: Այստեղ՝ անպայման հիշելու պայմա-
նով, շեշտենք միայն հետևյալը. վերլուծվող բանաստեղծության մեջ
սերը մարդուց մարդ հաղորդվում, մարդու «միջով անցնում է» հրդե-
հի կայծի դունային-լուսային շողունով, վիշտը՝ կաթեցումով, մեկից
մյուսի էություն մեջ ծորալով ու լցվելով:

Բայց Իսահակյանը տարերքով դրամատիկ բանաստեղծ է և հու-
ղապրումը կամ տրամադրությունը երանգավորելու դեպքում ևս մնում
է այդպիսին: Իր էության մեջ երգին տալով երկնքի չափ, սի-
րուն՝ հրդեհի, վշտին՝ հեղեղի ուժ, սիրած էակի էությունը վարակելու
համար դրանց չափը միանգամից դրամատիկորեն իջեցնում-հասցը-
նում է երկնքաչափ երգից՝ մի մեղմ հնչյունի, սիրո հրդեհից՝ նսեմ
կայծի, վշտի հեղեղից՝ ջինջ կաթիլի...

Բանաստեղծության դրամատիկ լիցքը թաքնված է մեծից՝ փոքրը,
հղորից՝ թուլը իջնող-բարձրացող հակադարձ շարժման մեջ: Ինչպես
կարելի է հեշտությամբ նկատել, տարբերակվող յուրաքանչյուր քառա-
տողում սիրած էակին հաղորդվող նվազագույնը նորից է բորբոքվում
ու մեծանում. երգի մեղմ հնչյունը համակում է դյուլթական հիացքե-
րով, սիրո մի կայծը հարուցում է հուլյերի բուռն ալրում, վշտի մի
կաթիլը՝ բյուր վշտեր:

Այս եղանակով Իսահակյանը բարձրացնում է ապրող, դժացող ու
խորհող մարդ արարածի արժեքը, նրա փոխաբերական դրամատիկ
չափազանցությունները մշտապես ծառայում են այդ նպատակին:

Տվյալ դեպքում դրամատիկ լիցքը գործում է երկգիծ չափազան-

ցությամբ. քնարական անհաստի պարունակությունը մարմինն է առնում իբրև տիեզերքի պերճ հյուսվածք, որի մեջ երգում է երկինքը, բռնկում է սիրո հրդեհ, աղմկում է վշտի հեղեղ—ասել է մարդկային պարունակությունը կշռվում է տիեզերքով: Մյուս պլանում՝ նույն մարդկային հոգու ուժը չափվում է մարդկային մի այլ էություն բորբոքելու չափազանցված ուժով:

Երկու դեպքում էլ, ինչպես մարդուց՝ բնություն ու տիեզերք, այնպես էլ մարդուց՝ մարդ ձգվող փոխազդեցություններ ու փոխառնչություններ առարկայացնելիս նրա զենքը փոխաբերական չափազանցությունն է: Նույնը տեսնում ենք սիրո վիշտ պատկերող բանաստեղծություններում.

Վառ աստղերը երկնից ընկան,
Վարդ ու շուշան թառամեց.
Ա՛խ, իմ կյանքս, անուշ կյանքս,
Կտոր-կտոր փշրվեց... (I, էջ 29):

Փոխաբերական չափազանցության լծորդությամբ այս անգամ էլ զիմացինի՝ սիրած էակի, սիրո արժեքը չափվում է բնության ամայացումով, սեփական կյանքի՝ ոչ ավել, ոչ պակաս, կտոր-կտոր փշրվելով...

Վկայակոչելով այս տեղերը, երախտավոր իսահակյանագետ Արամ Խնձիկյանը գրում է. «Սիրո մերժումը խորազգաց բանաստեղծի համար հավասարազոր է բնության ամայացմանն ու կործանմանը... Սակայն, ոչ միայն բնությունը... կյանքն առհասարակ, իր բոլոր արտահայտություններով, բանաստեղծը դիտում է սիրո պրիզմայի մեջ բեկված, ուստի և՛ սիրո խորտակումը նրա համար հավասարազոր է կյանքի խորտակմանը»⁵:

Բանաստեղծի վիթխարի սերը մարմինն է առնում այդ վիթխարիությանը համազոր փոխաբերական չափազանցությամբ: Նույնը տեսնում ենք նրա վշտի ու ատելության դրսևորումներում, որոնց փոխաբերական լծորդության կշռաչափը նորից մնում է այդ վիթխարի սերը. «Ես սիրո երգիչ եմ,— գրել է նա.— սիրո՝ դեպի մարդը, կենդանիները, բույսերը, բնությունը, տիեզերքը: Իմ վիշտը, իմ պեսիմիզմը բխել է այդ սիրուց»⁶:

5 Ա. Խնձիկյան, Ավետիք Իսահակյան, Երևան, 1955, էջ 44—45:

6 ՈՍՈՎԵՏԱԿԱՆ արվեստ», 1975, № 10, էջ 42:

Սիրույք բխած նրա վիշտը, ատելությունը, հոռետեսությունը բնութագրելիս՝ շրջանցել այս իրողությունը, նշանակում է շրջանցել հայ ժողովրդի մտածողությունից թրծված նրա փոխաբերական արտահայտչականության էությունը: Նշանակում է վերանալ դարավոր ընթացքով հայոց բանահյուսության ու գրականության մեջ դրոշմված ժողովրդի՝ մեծապես չափազանցության մեջ լծողվող փոխաբերական մտածողության տոհմիկ եղանակից, այլև ժողովրդի ամենօրյա կյանքում ու կենցաղում մշտապես գործող այն հասարակ արամաբանությունից, որով մարդկային ամեն մի ուրախություն արևի ծագում է, դարնանային դարձում... և հակառակը՝ ամեն մի դժբախտություն կամ վիշտ կարող է գուգորդվել արևի խավարման, աշխարհի սևացման, աշխարհի քանդման ու ավերման հետ:

Նոր ժամանակներում Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» առաջին էջից վերջինը դրոշմված փոխաբերական չափազանցված մի մտածողություն, որը հզոր ուժով երկրորդեց Պ. Դուրյանը, Սիամանթոյի հետ միասին երրորդեց Իսահակյանը՝ հիմնավոր արժարժմաներով հաստատելով իր իսկ արձանագրած այն ճշմարտությունը, ըստ որի «Վերքից» են սերել հայ նոր գրականության բոլոր տեսակներն ու ժանրերը, ներառյալ՝ քնարերգությունը⁷:

Իսահակյանի քնարերգության մեջ փոխաբերական չափազանցությունը շրջանառության մեջ է մտնում իբրև արտահայտչականություն, իբրև բանաստեղծական-հյուսվածքային յուրատեսակ գրամատուրգիա, գրամատիկական միջուկ ու խարիսխ, արտահայտվում է ուղղակի, միջնորդված, համառոտ ու ծավալուն ամենատարբեր վերակերպություններով:

Այս ամենի նշանակությունը նոր և նորագույն ժամանակների բանաստեղծության համար, իրոք, առանց չափազանցության կարելի է համարել ճակատագրական: Դրանում համոզվելու համար բավական է մտաբերել Չարենցի հեղափոխական պոեմները: Հեղափոխության ուժը, այլև հեղափոխության հանդեպ իր վիթխարի սերն ու հին աշխարհի հանդեպ ատելությունը Չարենցը պատկերում է փոխաբերական չափազանցության գրամատուրգիայով ու արտահայտչականությամբ: Ըստ որում իր պոեմների ներքին կառուցվածքը և արտահայտչականությունը Չարենցը նվաճում է միանգամից, անշուշտ, մեկնակետ ունենալով Իսահակյանի և Սիամանթոյի ավանդները:

7 Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 119:

Իր պոեմներից մեկում Հ. Հայնեն փոխաբերությունները համարում է սեփական բանաստեղծական նալի կայմերը, չափազանցությունները՝ առագաստափայտերը⁸։ Այս ձևակերպումը նույնությամբ կարող է վերաբերել Իսահակյանի արվեստին։

Փոխաբերական չափազանցությունը նրա առարկայացման արվեստի էությունն է, բանաստեղծական տրամադրիկ մտածողության խարխուլը։

«Երգեր ու վերքերի» վաղ երգերից սկսած Իսահակյանի փոխաբերությունների միջուկում կենտրոնացած գործում է չափազանցությունը։

Իսկապես ասած փոխաբերությունը հենց հիմքից ինչ-որ տեղ հղի է չափազանցությամբ, քանի որ փոխաբերականը ծայր է առնում այն կետից, որտեղից սրվում է պատկերվող առարկայի, երևույթի կամ հուզապրումի այս կամ այն հատկանիշը, կողմը կամ գործողությունը. փոխաբերականը ենթադրում է վերագրումների ազատություն, որով լայն դռներ են բացվում չափազանցության համար։

Այս երևույթը լայնորեն տեսնում ենք նաև «Երգեր ու վերքերի» մյուս տիպի բանաստեղծություններում, որոնցով արմատավորվում են այլ յուրօրինակություններ։

Նախորդ էջերում վերլուծված «Ամեն գիշեր իմ պարտեզում» բանաստեղծության մեջ մարդկային ներքնաշխարհի և բնության փոխանյութային միջև, ինչպես տեսանք, այնուամենայնիվ, առկա էր ինչ-որ միջնորդվածություն։ Կառուցվածքային այս տիպը, իհարկե, հետագայում ևս Իսահակյանը լայնորեն օգտագործում է և՛ հուզական, և՛ խոհական տրամադրություններ իմաստավորելիս (հիշենք հայտնի «Գեառակի վրան», 1916)։ Նման հյուսվածքներ գտնում ենք նաև հաջորդների, ամենից առաջ Մեծարենցի քնարերգության մեջ, որն իր խառնվածքով, առաջացող ժամանակների մտայնությունների ոգով կառուցվածքային այդ տիպին հաղորդում է նրբերանգային բազմազանություն։

Դրա կողքին արդեն իսկ 1892-ին Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ հանդիպում ենք այնպիսի փորձերի, որոնցում միջնորդվածության դոստին պարզապես վերանում է։

⁸ Առնված է Ա. Լեժնեի «Հայնեի արձակը» հետազոտությունից, տե՛ս Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. IV, М.—Л., 1935, стр. 27.

Հոգի կուտամ, հոգի առ'ւր ինձ
Իմ նազելի աշագեղ:
Սիրտս—սև արտ, սերդ—ալ վարդ,
Թո՛ղ բողբոջի նա այնտեղ.
Սիրտըս—գիշեր, սերդ—վառ աստղ,
Թո՛ղ շողշողա նա այնտեղ... (I, էջ 10):

Եթե «Ցաված սիրտըս երգեր հյուսեց» բանաստեղծության մեջ վիշաք հալվում էր ու հոսում, երգը հավքերի հետ թռչում էր, հովերը երգում էին բանաստեղծի հյուսած երգերը,— ասել է փոխաբերական փոխակերպությունները տեղի էին ունենում քնարական անհատի հոգույ գույս, վերագրվելով արտաքին աշխարհի շարժուն ու հոսուն երեվոյթներին, ապա այստեղ առարկայորեն ու երևույթորեն գեղանկարվում է մարդկային հոգու ներսը:

Հոգի փոխանակելու մտահղացումով ստեղծված այս բանաստեղծության մեջ հոգեմիախառնումը տարբերակվելով առարկայանում է, ստանալով մեկ՝ տարածական-գունային, մեկ էլ՝ մթնոլորտային լուսա-մութային ձևերով ու շարժումներով տեսանելի, կենդանի հեքով ընկալելի կերպարանավորում.

... Սիրտս—սև արտ, սերդ—ալ վարդ,
Թո՛ղ բողբոջի նա այնտեղ.
Սիրտըս—գիշեր, սերդ—վառ աստղ,
Թո՛ղ շողշողա նա այնտեղ...

Քննարկվող բանաստեղծությունը նորոթյուն էր բոլոր տեսակետներից: Նորոթյուն էր հոգի փոխանակելը սիրած էակի հետ, որ նշանակում էր, թե սիրերգությունը ներխուժում է աստվածերգության ոլորտները, աստծուց խլում հոգի տալու և առնելու իրավունքները: Նորոթյուն էր մարդկեղեն սիրտը ներսից գեղանկարելը, այն էլ միանգամից հարթային ու մթնոլորտային նկարչականությանը. տարածքով սև արտի պես ծածանվող սրտի վրա փայլփրկում է վարդատեսք ալը, մթնոլորտային մթի մեջ ցողանում է աստղային դեղինը:

Դուրչանից հետո ավելի արմատականորեն վերազարթեցվում էր մարդկային հոգու ներսը, ներանձնականը պատկերելիս ամեն տեսակի վերաձևումների զնալու փոխաբերական այն ազատությունը, որի հնօրյա տիպարը հայ գրականության պատմության մեջ մնում է նարեկացու «Մատչանը»:

Հաճախ արտաքնապես արվեստային-ձևական թվացող երևույթ-

ներում ու մանրուքներում թաքնված են լինում աշխարհայացքային-
զաղարարական հիմնավոր տեղաշարժեր: Մինչդեռ Դուրյանը՝ երկրից
մաքառելով երկնքի դեմ, այնուամենայնիվ, ենթադրում էր մահից
հետո «հավելուլ» երկնքի աստղերը, Իսահակյանը առանց տարակու-
սանքի ելնում է երկինք, սեփական սիրտը չափում երկնքի հետ:

— Սիրտըս երկինք է...

Ամեն արարած

Աստղ ունի այնտեղ—

Գահ ունի այնտեղ:

— Սիրտըս երկինք է...

Բույր կուտա ծաղկին,

Սեր կուտա կույսին,

Կյանք կուտա անկյանք,

Զոր անապատին—

Ամայի սրտին...

— Սիրտըս երկինք է... (1893, I, էջ 26):

Գեղանկարչորեն ջինջ երկնքի անծայր տարածքի տեսք առած,
աստղ-զահերի լույսերով ողողված սիրտ, որ սիրով ու կյանքով պարու-
րում է աշխարհը, մարդկանց, շնչավոր ու անշունչ տիեզերքը:

Հնչեցվում է մարդ արարածի գերազույն արժեքը, մարդ արարա-
ծը հռչակվում է իբրև աստված, իրագործվում է այն, ինչ նոր ժամա-
նակների մարդկության աշխարհատեսուության մեջ մատնացույց էր
անում Ֆ. Էնգելսը՝ հակադրելով միջնադարյան կրոնական աշխարհա-
տեսությանը, երբ՝ «...մարդը դեռ չէր հասկանում, որ ինքը երկրա-
դում է իր սեփական էությունը և աստվածացնում է այն իբրև մի ինչ-որ
օտար էություն»⁹:

Ռոմանտիկական բանաստեղծությունը, մասնավորապես քնա-
րերգությունը, մարդկության պատմության նոր ժամանակների ուժե-
ղացող այս աշխարհատեսության ծնունդն էր ու հաստատումը: Ինչ-
պես Հայնեի, Լերմոնտովի, Միցկևիչի, այնպես էլ Իսահակյանի ստեղ-
ծագործության մեջ հզորանում էր մարդը, որն այլևս ցանկանում էր
աստվածացնել ոչ թե իրենից օտարված ինչ-որ էություն, այլ սեփա-
կանը:

Այս առումով, իրոք որ, տեղաշարժային էր Իսահակյանի խիղա-

⁹ Վ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», հատ. I, էջ 558:

խությունը. համարյա պատանի նա աստծուց խլում էր նրա բնական տեղին՝ երկինքը, բոլոր աստղերով ու գահերով, սիրո ու կենսականության լիազորություններով, խլում էր՝ հռչակելու համար սեփական տիեզերաշափ էությունը, սերը, մարդկայնությունն ու կենսասիրտությունը:

Բանաստեղծությունը սկսում է «նվաճել» երկինքը: Իսահակյանի քնարերգության մեջ ինչ վերաձևումներ, ասես, չեն ապրում երկնային կապույտը, ամպերը, աստղերը, լուսինը. անշեջ աստղերը ստանում են «հեղաշյա» մակդիրը (I, էջ 56), դառնում են զթոս աչքեր (I, էջ 41), բանաստեղծի սերը, ընկերը (I, էջ 48), դառնում են հավատի «պատգամներ» (I, էջ 50):

Ծայր է առնում բանաստեղծական մի յուրատեսակ երկնագնացություն, և, բնորոշն այն է, որ հենց Իսահակյանն էլ դառնում է հայոց բանաստեղծության առաջին երկնագնաց-արևագնացը: Հատկանշական է, սակայն, որ երկնագնացությունը մեծապես Իսահակյանի և հետագա դրամատիկ բանաստեղծների տարերքն է: Ներանձնական քնարերգության մեջ տեսնում ենք այլ բան: Մշտապես երգելով արևը, արևաբաղձ Մեծարենցը արևային մթնոլորտից, առհասարակ մթնոլորտից, կարծես, չի հանդգնում բարձրանալ երկինք: Հրապուրված երկնքի կապույտով ու աստեղնային գաղտնիքներով՝ Վ. Տերլանը հազվադեպ է տեսնում արևը:

Ինչևէ. այստեղ խոսքն այն մասին է, որ «Երգեր ու վերքերից» սկսած Իսահակյանը առարկայացնում կամ առարկայորեն-երևույթորեն գեղանկարում էր ոչ միայն բնության կյանքը, մարդ անհատի արտաքին կյանքը, այլև նրա հոգու գաղտնարանները, ներանձնական կյանքը, գերազանցապես վերարծարծելով ու կատարելագործելով հայոց մթնոլորտային գեղանկարչական-բանաստեղծական տոհմիկ եղանակը:

Մարդկային ներաշխարհը մարմին է առնում բնության մթնոլորտային-գունային, լուսա-ստվերային, տարածական-հեռանկարային չափազանցված չափումներով, և նման փոխաբերական չափագծումը այն դիտակետն է, որով գնահատվում է մարդ արարածի ներքին ուժն ու տարողությունը.

Սև աչերեն շա՛տ վախեցի՛ր,—

էն մութ, անձեր գիշեր է.

Մութըն ա՛հ է, չարքեր շա՛տ կան,—

Սև աչերը մի՛ սիրե:

Տն՝ս իմ սիրտըս—արուն-ծով է.

էս շարքերը զարկեցին.

էն օրվանեն դադար չունիմ,—

Սև աչերը մի՞ սիրե... (1897, I, էջ 77):

Սև աչերի դյուխական տարողությունը չափվում է մութ-անծիր դիշերով, սևփական սրտի տարողությունը արյուն-ծովով, այս երկուսի միջև սիրային հարաբերությունը մարմին է առնում շարքային փոխադրեցությամբ: Ակներեաբար շարժուն է ոչ միայն առաջինի էությունը՝ ահալից, շարքերով լի, այլև երկրորդը՝ շարքերից զարկված, անդադար: Ներգործական ու կրավորական այս փոխաբերությամբ էլ բնութագրվում է և՛ մեկի, և՛ մյուսի ուժը, միաժամանակ նման փոխհարաբերություն է ենթադրվում առհասարակ կյանքում, ուրիշների միջև:

Սա Իսահակյանի դրամատիկ քնարերգության կարևոր կողմերից մեկն է: Նրա ստեղծագործության մեջ հաստատվում է մարդկային և՛ մեկ, և՛ մյուս անհատականության տարողությունն ու ուժը, քնարական հերոսն անընդհատ հանդես է գալիս ներգործոն ու կրավորական դերերի փոխանակությամբ, ասել է՝ նրա թիկունքում անմիջականորեն գործում է կյանքի, մարդկային փոխադրեցությունների պատճառական լինելիությունը:

Այս լուրօրինակությամբ Իսահակյանի ստեղծագործությունը հարազատ է Հայնեից—Վերհարն համաշխարհային դրամատիկ սլոգիայի ավանդներին և տարբերվում է ժամանակի խորհրդապաշտական բանաստեղծությունից, որի քնարական հերոսը մեծապես բնութագրվում է կրավորական դերով:

Հարազատ, բայց և տարբեր է նաև Հայնեից: Եվ քանի որ խոսքն այստեղ վերաբերում է մարդկային ներանձնական կյանք առարկայացնելու արվեստին, իսկ քնարերգական այդ միտումները սկզբնականում հիմնականում կապվում են Հայնեի անվան հետ, արժեք համեմատությամբ անդրադառնալ այդ տարբերությանը ևս: Մանավանդ, որ թվում է, թե այդ տարբերության մեջ է թաքնված այն էական առանձնահատկությունը, որով Իսահակյանի համոզմունքով հատկանշվում է հայկական հնօրյա արվեստը:

* * *

Իսկապես ներանձնական կյանք առարկայացնող հայնեական փոխաբերական չափազանցությունները որոշակիորեն ավելի նյութական

են ու ցցուն, քան Իսահակյանի պատկերները: Սեփական հոգեոր էությունը, նաև ուրիշինը Հայնեն հաճախ մատուցում է նյութական-զգայական այնպիսի թանձր ձևերով ու առնչություններով, որոնք ինչ-որ տեղ ստանում են նյութական-ֆանտաստիկ ահալից երանգ.

Ձեռքդ դիր կրծքիս, ընկեր սիրելի,
կրսում ես ինչպես բախում է էլի,
Այլում է այնտեղ փայտագործ մի շար,
Շինում է նա հար դադադ ինձ համար:

Գիշեր ու ցերեկ բախում է. թափում,
Վաղուց է անքուն աչքըս շեմ փակում,
Ախ, շտապեցեր փայտագործ վարպետ,
Որպեսզի շուտով քուն մտնեմ հավետ... (Թարգմ. Գ. Սարյան)¹⁰,

էամ՝

Աշխարհը փակ մի սենյակ էր, տանջարան.
Կախել էին ինձ սենյակում գլխիվայր,
Տառչում էին իմ մարմինը խիստ տկար
Օղակներով, ունկիքով հուրհրան:

Կոռում էի ցավից ուժգին. և արյան
Տաշարն էր բխում իմ բերանից մշտաբար,
Եվ մոտեցավ ինձ մի աղջիկ՝ մրճահար,
Ոսկե մուրճով ավեց հարված գթության:

Եվ դիտում է այդ աղջիկը գեղեցիկ,
Թե ինչպես եմ ես մահվան դեմ կռվում զուր՝
Բերանս արնոտ և լեզուս՝ կախ, ջղածիզ...

(Թարգմ. Վ. Նորենց, I, էջ 93):

Ֆանտաստիկ-նյութական նման փոխաբերական պատկերներով Հայնեի քնարերգությունը, ինչպես բազմիցս նշվել է գրականագիտության մեջ, աղերսվում է Հոֆմանի արտահայտչականությունը¹¹:

Գերմանական դրականությանն ինքնահատուկ այս ֆանտաստիկ դունավորումը, անշուշտ, գալիս էր այդ ժողովրդի հոգեոր-մշակութային նկարագրից ու ավանդներից: Դա առանձնապես զգալի է սո-

¹⁰ Հ. Հայնե, Երկեր (Երկու հատորով), հատ. 1, Երևան, 1958, էջ 54. հայերեն լեզվով չափածո մյուս մեջբերումները նույն հրատարակությունից:

¹¹ А. Лежнев, Проза Гейне, տե՛ս Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. IV, М.—Л., 1935, стр. 35. Ал. Дейч, Поэтический мир Генриха Гейне, М., 1963, стр. 46.

մանտիկական ուղղության ոլորտում, որն սկզբնապես հունավորվում է՝ հենվելով դարմանահրաշ տեսիլներով, ֆանտաստիկ խորհրդավոր դրույցներով հարուստ միջնադարյան արվեստին:

Հայնեի ստեղծագործական ճանապարհի սկզբից տեսիլը՝ մեծապես ֆանտաստիկ ծավալուն փոխաբերության ձևով, կատարել է որոշակի դեր: Մարդկության նոր ժամանակների աշխարհատեսության պահանջներով բանաստեղծական մտածողությանը կրկին դառնում էր մարդկային ներաշխարհի գաղտնարաններն ու խորհուրդները տեսանելով իմաստավորելու մեկնակետին, որի շնորհիվ կարևոր դեր է ստանձնում տեսիլը: Այս երևույթն ակներև է ոչ միայն Հայնեի, այլև հետագայում Բոդլերի, Վերհարնի, Բլոկի քնարերգության մեջ:

Համանվորապական բանաստեղծության զարգացման օրինաչափությունների դիտարկելից, իրոք, լուրջ հետաքրքրություն կարող է ներկայացնել այն իրողությունը, որ Հ. Թումանյանից՝ Պ. Սևակ շուրջ հարյուրամյա ուղեգծով տեսիլն ուղեկցում է հայոց բանաստեղծության խորացող դրամատիկ ու անալիտիկ միտումներին:

Ուշագրավն այն է, սակայն, որ «գերեզմանային քնարերգությանն» առնչվող Հայնեի զարմանահրաշ-ահասարսուռ տեսիլներին, ֆանտաստիկ-նյութական փոխաբերություններին սրձադանքող տեսիլներ սկզբնապես համարյա դժվար է որսալ հայոց քնարերգության մեջ:

Ինչպես նարեկացու «Մատյանի» հայտնի դերեզմանային տեսիլը. հայնկյանքյա խոհեր անդրադարձնող նման տեսիլներն առանձնանում են բնությունից սահմանված վիճակներով ու փոխակերպություններով և էապես տարբեր են մարդուց մարդուն պատճառվող, մարդկային ձեռքի գործ հիշեցնող Հայնեից վերը մեջբերված մահա-գերեզմանային փոխաբերական պատկերներին:

Մարդու կողմից մարդուն պատճառվող նյութական-ահասարսուռ հաղվադեպ պատկերներից հայոց բանաստեղծության դարավոր պատմության մեջ, թերևս, հիշատակության է արժանի էպոսի այն հատվածը, որտեղ Դավիթը ջարդում է Կողբադնի դուխը: Մի դրվագ սակայն, որը Հ. Օրբելու վկայությամբ՝ «...միակն է ամբողջ իպոսում, որտեղ խախտված է գեղարվեստական չափը, քանի որ ահավոր կերպով. վառ ու կոպիտ ձևերով տրված է հարկահանին այլանդակելու տեսարանը. Դավիթը նրա ատամները հանում, ճակատին է շարում, կտրում շրթունքները...»¹²:

¹² Հ. Օրբելի, Հայկական հերոսական էպոսը. տե՛ս «Սասունցի Դավիթ», Երևան, 1961, էջ XV:

Ոչ թե տեսլալին, այլ ժողովրդի զավթիչին ու կեղեքողին պատ-
ճառվող ահաարարու ալաիժ, որը, ինչպես տեսնում ենք, անսովոր
ու կոպիտ է համարում հայկական էպոսի տարերքին ընտելացած խորա-
թիափանց գնահատողը:

Հայոց բանաստեղծության մահա-ղերեղմանային, դիվային պատ-
կերների շրջանակը՝ իր դարավոր ամբողջության մեջ, մոտավորապես
այնպիսին է, ինչպիսին հանդիպում ենք Թումանյանի «Տրտմության
սաղմոսներում» կամ Իսահակյանի «Մի՞թե պիտի թողմին, թռչնին»
(1892) ոտանավորում՝ հանգել խոնավ հողում, սառը շիրիմի տակ, փո-
շիանալ... Միևնույն առումով ուշադրավ է նաև այն փաստը, որ, լայնու-
րեն օգտագործելով տեսիլը, Թումանյանը է. Շանթի խորհրդով ոչըն-
չացնում է գերեղմանային տեսլալինով հյուսված «Դեպի անհունի»
երկրորդ մասը:

Հայ ժողովրդի հոգևոր մշակույթի գնահատության համար չափա-
զանց հետաքրքիր է այն իրողությունը, որ նրա հնօրյա տեսիլները
մեծապես առնչվում են ապագայի գուշակությունների, մարդկային-
ներաշխարհային խորհուրդների ոգեղեն-աննյութական երևումների
հետ: Դրանց շարքում խիստ հազվագեղև և քրիստոնեական Եվրո-
պայում, ինչպես վաղ իտալական կամ ավելի ուշ ժամանակների գեր-
մանական միջնադարյան մշակույթում տարածված հայնկյանքյա-ղե-
րեղմանային, դիվային, բանտային տեսիլները¹³:

Նույնը տեսնում ենք նոր ժամանակների քնարերգության տես-
լալին պատկերներում. ամենամանրակրկիտ պրպտումներով մարդ-
կային շարժարանքի ահահարույց պատկերները «բնականության գո-
տին» խախտում են այն չափով, ինչ չափով Իսահակյանի «Սև աչերեն
շատ վախեցիր» և հետագա նման տիպի բանաստեղծություններում
կամ փոքր-ինչ ավելի Տերյանի՝ այսպես ասած «մեղքի» մոտիվներով
գրված երգերում: Ամեն դեպքում ուրիշի կամ սեփական էության հետ
կապվող փոխաբերական տանջալից-ղերեղմանայինը կամ յանջա-
լից-դիվայինը մնում է շարքայինի սահմաններում, ինչ-որ աննյու-
թական ոլորտներում և երբեք չի ստանում նյութական-ահաարարու
կերպարանավորում:

Տանտատիկ-նյութական տեսլալինը նոր ժամանակների հայոց
բանաստեղծության մեջ Սիամանթուից — Սևակ շառավիղով կապվում

¹³ Իտալական բանտային տեսիլների վերաբերյալ տե՛ս Օ. Мандельштам, Разговор
о Данте, М., 1967, стр. 42.

ժողովրդի եղեռնական ճակատագրին, և որ նորից ուշագրավ է՝ նման տեսիլները մթնոլորտային-գունային շարժուն տարերքով ու պաթոսով դարձյալ տարբերվում են Հայնեի ֆանտաստիկական-նյութական նման աիպի փոխաբերական-տեսլային պատկերներից:

Մարդկային ներանձնական էություն անդրադարձնող վերջին տիպի փոխաբերական-տեսլային նյութական պատկերների հանդիպում ենք շատ ուշ՝ Դ. Դեմիրճյանի, ապա Չարենցի ստեղծագործության մեջ: Չափազանց հետաքրքիր այս օրինաչափության պատճառները, անշուշտ, պատմական են՝ խարսխված ժողովրդի տնտեսական-հասարակական գոյությանը, աշխարհագրական միջավայրին, ճակատագրին, հոգևոր-մշակութային հնամյա ավանդներին ու փոխազդեցություններին:

Բանն այն է, որ հայ ժողովուրդը տնտեսական-հասարակական-քաղաքական առումներով չապրեց միջնադարյան ֆեոդալական փոխհարաբերությունների այն բարդ կացությանձևերը, որպիսիք հստակա-նշական էին, ասենք, Դանտեի ժամանակների իտալական հասարակությանը կամ գերմանական միջնադարին:

Միջնադարյան ժամանակներում ժողովրդի հոգևոր կյանքը, կենդանության հարաբերությունները Հայաստանում վերջին հաշվով մնում են ժողովրդական պարզ ձևերի ոլորտում, որը և պայմանավորում է վաղնջական ժամանակներից եկող նրա աշխարհատեսության ու հոգևոր ավանդների կենսունակությունը:

Որքան էլ կաշկանդող ու ճնշող հայտոց միջավայրում քրիստոնեությունը չի հաջողվում սանձահարել ժողովրդի կենցաղում ու հոգեբանության մեջ բուն դրած գիցաբանական-հեթանոսական պատկերացումները, և ապա՝ ժողովրդի պատմական բախտի բերումով քրիստոնեական կրոնն ու եկեղեցին Հայաստանում չեն գործում այն կարգի ամրաժողովրդներ, ինչպիսիք ի դեմս կաթոլիկ եկեղեցու տեական ու զանգվածային հալածանքների, բռնադատությունների և ինկվիզիցիայի կենցաղ ու հոգեբանություն են դառնում Արևմտյան Եվրոպա-յում:

Պատահական չէ, որ եթե նոր ժամանակների գերմանական իրա-կանության մեջ կեսինդից—Հայնե և հետո քրիստոնեության դեմ պայքարը ալիքավորվում է ըմբոստությունք կաթոլիկ եկեղեցու բռնությունների դեմ, ապա հայ իրականության մեջ Աբովյանից սկսած

շնչովում է ծառացումը քրիստոնեական համակերպության և հնա-
զանդության դեմ:

Մյուս կողմից դործում է Հայաստանի աշխարհագրական դիրքով
պայմանավորված ազդակը: Եթե մի կողմից նա շփվում էր Միջեր-
կրականի բազմաբերկրյալությանը, ապա դրանք նույնքան ուժեղ էին
Արևելքի, հարևան պարսիկների, արաբների, Հնդկաստանի հետ:

Անդրադառնալով XVII դարում Եվրոպայի համար հայտնա-
գործվող հնդկական դրականությանն ու արվեստներին, իր ժամանա-
կին Ֆ. Շլեզինգը գրել է. «Հեռավոր նախապատմական դարաշրջանին
պատկանող իրենց բարբերով ու հասկացողություններով, իրենց հնա-
ցած սովորություններով, որոնց նրանք կառչած են համառորեն, մյուս
ազդերին օտար իրենց կենցաղային բոլոր հաստատություններով, ինքը
հնդկի ժողովուրդը համարյա կարող է լինել նախնադարյան աշխարհի
փլատակներից ողջ պրծած կենդանի հուշարձան, մարդկության այն գո-
յավիճակի մնացորդ, որում նա գտնվում էր ալեղարդ հնադարում»¹⁴:

Բնութագրությունը առավել կամ նվազ չափով կարող է վե-
րաբերել Արևելքի մյուս երկրներին, սրանց հետ մշտական հարևանու-
թյամբ ու գոյակցությամբ ապրող Հայաստանին:

Նման ազդակներով հայոց բանաստեղծական մտածողությունը
մտապատկերների ներքին շերտավորումով պահպանում է հնադարից
եկող հնօրյա հատկանիշները, աննյութական-վերասլաց այն տարե-
րը, որի վկայությունն է նրա կոսմիկական էպոսի անզուգական նմու-
շը՝ «Վահագնի ծնունդը»:

Տարերքային-տոհմիկ այս նշանները այնուհետև հենց միջնադար-
յան կրոնական հալածանքների սաստկացման պայմաններում շեղվում
ենք նարեկացու ստեղծագործության մեջ՝ «Մատյանում» ու տաղերում,
ճարտարապետական կոթողներում, հայոց դյուցազնական վիպեր-
գում՝ «Սասնա ծռերում», որտեղ պատմական եղելությունները բա-
նաստեղծական մարմին են առնում՝ ձուլվելով հնադարյան ժամա-
նակներից հարատևող ժողովրդի կոսմիկական մտապատկերներին:

Եվ բնորոշն այն է, որ արվեստներից ամենավերացելուն՝ ճար-
տարապետության, օրինակով էլ Խաչակյանը պարզաբանում ու բնու-
թագրում է հայկական արվեստի էությունը:

Շնայում եմ Մայր եկեղեցուն, որը լուսնի անրջային լույսի տակ

¹⁴ См. Н. Д. Серебряков, Очерки древнеиндийской литературы, М., 1971, стр. 18.

ուրու է դառել, գեղեցիկ, անծայր գեղեցիկ, աննյութացած, որ թվում է, թե ահա թռչելու է վերև, երկնքի անհունի մեջ. զնալու Պլատոնի գաղափարների-իդեաների—աշխարհը, նստելու այնտեղ անմահ, հավերժական, կատարյալ ձևերի, նախատիպերի կողքին, իր դահի վրա, որից իջել էր ներքև, հայոց երկրի վրա»։ Մայր եկեղեցին՝ «...մեր ոճի ոգին է։ Տե՛ս, ինչքա՛ն վառ է, որովհետև պարզ է։ Պարզ է, որովհետև նա մաղվել է դարավոր մշակույթի միջից, ղավել, թոթափել է վրայից ավելորդ բաները, դառել է բլուրեղ»։

— Երբ նայում ես Մայր եկեղեցուն կամ Տեկորի, Երերույքի, Հռիփսիմի տաճարներին, թվում է, թե լուսեղեն տեսիլքի մեջ տեսնում ես նրանց։ Ուրիշ ազգերի արվեստների գեղեցկությունը հուզիչ է, հաճախ զրգոող և խռովիչ, իսկ մեր արվեստի գեղեցկությունը անդորրոտ է, հանգստացնող, հայեցողության տանող։

— Այս է հայ ճարտարապետական արվեստի էությունը, նրա փիլիսոփայությունը»¹⁵։

Մայր եկեղեցու, Տեկորի, Երերույքի, Հռիփսիմի ճարտարապետականը վերաբերող այս տողերը կարող են վերաբերել նարեկացու և Շնորհալու ստեղծագործությանը, հայոց երաժշտությանը, մանրանկարչությանը, էպոսին։

Այլապես ինչպես բացատրել, ահա՛, այս զարմանալի զուգադիպությունը. հայկական լեռնաշխարհի ճարտարապետական կոթողները լուսեղեն տեսիլքի մեջ են տեսնում և՛ Իսահակյանը, և՛ նրա արժանավոր ժամանակակիցը՝ Թ. Թորամանյանը¹⁶, բայց չէ որ նույնօրինակ լուսեղեն տեսիլքով է ներկայանում Մարութա բարձր Աստվածածինը հայոց դուցադնական Դավթին։

... Մնաց մեկ մ'էլ Դավիթ դարձնավ.

Տեսավ՝ սարի վրա մարմար քար մի բացվե,

էրկնոց լուս էկե վե՛ր էն քարին...

Կանաչ-կարմիր բոցն էդ գերեզմանե՛ն կ'ենի։

Հուս կամար գհրեղմանի վրա կանգնե։

Դավիթ ղնաց մոտ, ձեռ էտու բոցին—ձեռ չ'երեց։

Հո՛ղ թալեց վրան—ը հանգավ։

Նոր մեջ իր խելքին մտածեց.

«Է՛ն, ին՝ Մարութա բարձր Աստվածածին կ'ասեն՝

Սա է»...¹⁷։

¹⁵ Ավ. Խաճակյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան. 1951, էջ 40, 41։

¹⁶ Տե՛ս նույն տեղում։

¹⁷ Վաստենցի Դավիթ-, Երևան, 1961, էջ 191—192։

Չէ որ էպոսում լուսեղեն կերպարանք ունի Սասնա տան ծնողը՝ ծովածին Ծովինարը («...լուս մի էնոնց էրեաց») ¹⁸, լուսեղեն-հրեղեն երևումով հն ներկայանում Թուր-Կայծակին և Քուռկիկ Ջալալին՝ Սասնա տան ուժն ու կարողությունը, բրոնց երկուսի էլ զորության սահմանը ծովի խորքերից հասնում է մինչև երկինք, մինչև արևը։ Եվ որ ամենից հետաքրքիրն է՝ ծովի խորքերից արև ձգվող տիեզերական-մթնոլորտային չափումներով էլ ժողովուրդը էպոսում պատկերացնում է իրեն առանձնապես սիրելի հերոսների ներաշխարհը։

... Տ'ասեմ, տի գովեմ խանդով խանում Դավթին.
էնոր սրտիկ Քուռկիկ Ջալալու մեյդանն է... ¹⁹,—

ասել է խանդովի սրտիկը նույնքան անծայր է, որքան ծովի խորքներից արև՝ մթնոլորտային լուսաճառագող անծայր տարածքով ձգվող Քուռկիկի «կապտա-արևային» «մալդանը»։

Սրանք «...աշխարհի վերևում ծավալվող արեգնափայլ անսահմանությունից և զեղածիծաղ ծովի անշափելի խորությունից իրենց անմիջական կապը» չխղած մարդկային կոսմիկական հնագույն պատկերացումներին առնչվող մտապատկերներն են, ձևավորված այն ժամանակներում, երբ մարդը ավելի էր «կապված բնության ուժերի, տիեզերական ուժերի հետ», երբ նա նոր էր պատկերացում կազմում «բնություն, նրա ուժերի և այդ բնության մեջ տեղի ունեցող պայքարի մասին» ²⁰։

Բանաստեղծական նման շերտավորումները «Վահագնի ծննդյան» առասպելից ձգվում են մինչև Նարեկացի, մինչև հայոց անմահ էպոսը, ավանդությունները, անեծքներն ու օրհնանքները, մինչև ժողովրդական երգերը, քանի որ՝ «...մեղեդու, հանգի ու շափի հետ կապված երգի մեջ միշտ էլ ավելի լավ է պահպանվում հնագույն տեքստը» ²¹։

Հնագույն տեքստի մեջ պահվում են բանաստեղծական մտածողության հնագույն ձևեր, և Խաչատուրյանը այդ երգի հետևությունները վերաբարձում էր դիցաբանական ժամանակներից, կոսմիկական էպոսից հարատևող ժողովրդի բանաստեղծական մտածողության տարրերը, նոր

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 4։

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 253։

²⁰ Շ. Որբելի, Հայկական հերոսական էպոսը, տե՛ս «Սասունցի Դավիթ», Երևան, 1961, էջ XXVVI, XXIX։

²¹ Նույն տեղում, էջ 1V։

ժամանակների ոգով վերադարձեցնում էր նրա բանաստեղծական տիեզերական-մթնոլորտային, աննյութական-վերասլաց աշխարհատեսությունը:

Ակներեւ է, որ վաղ քալերից Իսահակյանի բանաստեղծություններում աշխարհը, բնությունը, նրա իրերն ու առարկաները ներկայանում են անրջային լուսով շրջավորված, աննյութական, պարզ ու վերասլաց ձևերով, ներկայանում են մթնոլորտային լուսեղեն տեսիլքի մեջ: Նույնը և մարդկային հոգիները՝ սեփականը և ուրիշներ: Մարդկային հոգու դիմապատկերը նրա գրչի տակ առարկայանում է ամենից առաջ տիեզերական-օդերևութային, մուլթի և լուսի, արևի, աշխարհի մթնոլորտային-գունային անդրադարձումներով և չափումներով:

Դրա վկայությունն են վերը վերլուծված «Ցաված սիրտրս երգեր հյուսեց», «Ամեն գիշեր իմ պարտեղում», «Իմ փերին», «Բինգյուլ» և մյուս բանաստեղծությունները:

Այստեղից նրա առարկայացման արվեստի բնույթը, տարբերությունը Հայնեի արվեստից, այստեղից նաև՝ մեծապես բնության երևույթների շրջանառությամբ հյուսվող նրա փոխաբերական-հիպերբոլիկ արտահայտչականության յուրօրինակությունը:

Իսահակյանի և՛ տեսլային, և՛ ուղղակի փոխաբերությունները ենթադրում են բնության երևույթների, առարկայական աշխարհի փոխակերպությունների տիեզերական օդերևութային-մթնոլորտային շափագծումներ: Եվ փոխաբերական-հիպերբոլիկ այդ արտահայտչականության խարիսխը ամեն դեպքում մնում է հայ ժողովրդի հնագույն կոսմիկական պատկերացումներից հարատևող բանաստեղծական մտածողությունը: Դա կարելի է հավասարապես շոշափել ինչպես ուրիշի՝ «Սև աչերեն շատ վախեցի՞ր,— էն մութ, անծեր գիշեր է...»,— այնպես էլ սեփական ներանձնական էություն պատկերելիս՝ «— Սիրտրս երկինք է... Ամեն արարած աստղ ունի այնտեղ...», և այլա՝

Տիեզերքի պերճ հյուսվածքն եմ,
Իմ մեջ երկինքն է երգում.
Բռնկում է սիրո հրդեհն.
Վշտի հեղեղն աղմկում...

Եվ կրկին՝

Տիեզերքն այս անսահման
Իր ծանրությամբ ահագին
Կախված է սոսկ մի մաղից,—
Եվ այդ մաղն է իմ հոգին (I. Լջ 340):

Իր հոգին բանաստեղծը չափում է անսահման տիեզերքով, ալն-
պես, ինչպես բանաստեղծ ժողովուրդը չափում էր Խանդավազի սիրտը՝
համարելով Քուռիկի Զալալի ծովա-երկնային «մայդան»։ Տարբերու-
թյունը միայն այն է, որ Խսահակյանը իր հոգու տիեզերաչափ անսահ-
մանությունը հաղորդում է միաժամանակ և կշռելիություն՝ մազի ու-
հած փոխաբերական հիպերբոլիկ նյութական-աննյութական կշռե-
լիություն, բայց սա ևս էսպես ոչ թե տարբերություն է, այլ դարձյալ
ընդհանրություն։

* * *

Խսահակյանի առարկայացման արվեստը օրդանապես ձուլված է
նրա բանաստեղծական դրամատիկ մտածողությանը։ Այս երկու կող-
մերի միաձուլլ ամբողջականությունը կազմում է նրա պատկերավոր
մտածողության ու արտահայտչականության մեկնակետը։

Ակունքային նախահիմքը դարձյալ ժողովրդական բանարվեստն
էր, որքանով դրամատիկ մտածողությունը բանահյուսական բոլոր
ժանրերի տարերքն է. սկսած հեքիաթից, որտեղ յուրաքանչյուր գիպ-
ված կամ արարք ենթադրում է գործողություն այս և մյուս ծալրից,
շղթայական, զուգահեռ կամ հակադարձ փոխազդեցություն կողմերի
միջև, ենթադրում է աննյութական տարածությամբ ու ժամանակով մո-
տիկ ու հեռու մարդկանց, իրերի ու երևույթների միջև։

XVIII դարի վերջերից եվրոպական գրականությունը դրական
բոլոր ժանրերում հիմնավորապես նվաճում էր ժողովրդական արվես-
տին խնդհատուկ գեղարվեստական այդ տրամաբանությունը։ Նոր
ժամանակների գրականությունը նյութական աշխարհը, մարդկության
պատմությունը, մարդկային կյանքն ու հոգեբանությունը ճանաչում
էր որպես աշխարհի իրերի ու երևույթների պատճառակցական կապե-
րի, հարափոփոխ շարժման, փոխազդեցությունների վարգայման ու
վերաճման լինելի ընթացք, որի թելադրանքով առաջին գիծ են մղվում,
այսպես ասած, գործողության ժանրերը՝ վեպը և դրաման։

Այս օրինաչափությանն է ենթարկվում նաև բանաստեղծություն-
ըր, որտեղ գործողություն և պատճառակցություն կոչվածը նախապես
արմատավորվում է դրամայի ու վիպական գործողության սկզբուն-
քով։ Այս իմաստով ամենևին պատահական չէ այն իրողությունը, որ
եվրոպական ժողովուրդների նոր ժամանակների պոեզիայի հունը
կապվում է դրամատիկ բանաստեղծների անվան հետ. Գերմանիայում՝

Գյոթեի ու Շիլլերի, Անգլիայում՝ Բայրոնի, Ռուսաստանում՝ Պուշկինի և Լերմոնտովի, Լեհաստանում՝ Միցկևիչի անվան հետ:

Դուրյանի ստեղծագործության մեջ արտահայտված նախանշաններից հետո՝ XIX դարի 80—90-ական թվականներին նույն օրինաչափությունը կրկնվում է հայ իրականության մեջ:

Ակնհայտորեն մերձենալով մեծապես դրամայի, այլև վեպի սկզբունքներին, Թումանյանը դրաման բանաստեղծության մեջ իրացնում է գործողությամբ փոխազդեցության մեջ դնելով մարդկանց, մարդկային խմբեր, մարդուց՝ մարդ հարաբերելով սլաոկերացումներ, հոգեբանություններ ու ճակատագրեր:

Բայց քնարերգության մեջ ինչպե՞ս ապահովել դրաման, ինչպես շղթայական, այնպես էլ փոխադարձ, միջնորդված շարժման ու պատճառակցական աճելիության սկզբունքը, ինչպե՞ս անդրադարձնել նյութական մեծ աշխարհի, մարդկային կյանքի ու հոգու անվերջանելիորեն մի վիճակից մյուսը վերաճող լինելիությունը:

Հայոց նոր և նորագույն ժամանակների բանաստեղծության պատմության մեջ այդ խնդիրների լուծումը մեծապես կապվում է Իսահակյանի անվան հետ: Բանաստեղծ Իսահակյանն օժտված էր նյութական աշխարհի, բնության, մարդկային արտաքին ու ներքին կյանքի լինելիության, փոխազդեցությունների ու վերաճումների հազվագյուտ զգացողությամբ, որով և իրագործեց այդ խնդիրները, Թումանյանի հետ միասին և նրանից հետո խորացրեց և ընդարձակեց դրամատիկ մտածողությունը բանաստեղծության մեջ:

Դրամատիկ մտածողությունը հենց սկզբից Իսահակյանի քնարերգության միջուկային լիցքն է, ներքին զսպանակը. ըստ որում, ինչպես զուգահեռական եղանակով հյուսված ժողովրդական երգի նմուշներում, «Երգեր ու վերքերում» գերաշխոհը դրամատիկ բաղդատությունն է, որի ներսում զործում է ինչպես աշխարհի իրերի ու երևույթների, այնպես էլ մարդկային արտաքին ու ներքին կյանքի շղթայական պայմանավորվածության, փոխազդեցությունների դարդացման ու վերաճման տրամաբանությունը:

Քնորոշ օրինակ է Իսահակյանի առարկայացման արվեստի առումով նախորդ գլխում վերլուծված «Ամեն գիշեր իմ պարսեզում» բանաստեղծությունը, որտեղ ուռենու կյանքի հսկասական լինելիությունը պայմանավորված է գիշերներով ու ցերեկներով հարատևող տիեզերական մեծ կյանքի լինելիությամբ:

«Երգեր ու վերքերի» բանաստեղծությունների մեծագույն մասի

դրամատիկ կառուցվածքը առնչվում է նույն մեկնակետին: Բնութ-
թյան առարկաների ու երևույթների, մարդկային հոգեբանության հա-
կասական կամ շղթայական ամեն մի զարգացում իր խորքում կամ
թիկունքում ենթարկված է գոյություն դիալեկտիկային ու տրամաբա-
նությունը:

Նախապես համարյա բնազդային հյուսվածքային այս մտածո-
ղությունը Իսահակյանը նորից ժառանգել էր ժողովրդից:

Վերջապես, առարկայացումից բացի, և նրա ներսում, ո՞րն է ժո-
ղովրդական երգի զուգահեռականության իմաստը: Այն, որ մարդկա-
յին ներքին կամ արտաքին կյանք իմաստավորելուց բացի և դրա
հետ միասին գուգահեռական եղանակը կրում ու նշանավորում է մեծ
կյանքի ու աշխարհի հարաշարժ գոյությունը, որին և ենթարկվում է
քնարական անհատի կյանքի կա՛մ հոգեբանության շղթայական, կա՛մ
հակադարձ զարգացման տրամաբանությունը.

Խոր գետը ծով դառել ա
Ինձ էլ հետք տարել ա... (էջ 139):

Կամ՝

Այազլազ սարն ամպել ա,
Աղբեր իր ձին թամբել ա.
Յարոջ զրոնեն անցել ա,
Էլև դաշտը խաղցել ա:
Անձրև զարկե, թրբել ա.
Արև զարկե, չորցել ա,
Քան քաֆուր վարդ բացվել ա (էջ 138):

Քնարական այս հերոսի կյանքի ու հոգեբանության շղթայական դար-
գացման խորքում գործում է բնության ընթացքը, որով սարի ամպե-
լուն հաջորդում է անձրևը, ապա արևը, որին հեռւում է քանց վարդ
բացվելը, ասել է՝ հյուսվում է գոյության պատճառակցական լինելիու-
թյունը: •

Բնության կյանքի ընթացքը վրոդ նման զուգահեռականները շատ
հաճախ իրենց մեջ թաքցնում են նաև մարդկային կյանքի բնորոշ
կողմեր:

Մեկնելով հանրահայտ՝

Արազը հեշտացել ա,
Ճամբքը կոշտացել ա.
Խաբար տարեք իմ չարին,
Առնողըս շատացել ա,—

խաղիկը, Մ. Աբեղյանը՝ ուշադրություն հրավիրելով այդ հանգամանքի վրա, գրում է. «Այս խաղի երկու մասի մեջ ըստ երևույթին ոչ մի կապ չկա: Բայց Արազի վրա բնակվողներին հարցնենք, և նրանք կասեն, որ Արազը հեշտանում է ցուրտ աշնանը կամ ձմեռը: Այս ժամանակ է, որ ճանապարհներն էլ կոշտանում են. անձրևներ գալուց կամ ձյուն գալուց և հալելուց հետո՝ ամառվա ճանապարհների վրա դիզված հողը ցեխ է դառնում և մի ցուրտ գիշեր սառչելով կոշտ կոշտ մնում է: Ահա ցուրտ աշնան կամ ձմեռվա նկարագիր՝ դետի և ճանապարհի պատկերով: Բայց խաղի բուն իմաստը հասկանալու համար ալսքանը դեռ բավական չէ: Պետք է իմանալ, որ ցուրտ աշնանը կամ ձմեռն են աղջիկ ուզում և հարսանիք անոսմ: Այժմ երևակայենք մի աղջիկ, որին շատ ուզողներ կան, բայց ինքն ուրիշին է սիրում: Նրա սիրելեկանն ուրիշ տեղ է, և նա ահ ու դողի մեջ է, թե մի գուցե իրեն ստիպեն ուրիշի և ոչ իր սիրելիին մարդու գնալ: Նա դուրս է գալիս, նայում իր շուրջը հեշտացած Արազին ու կոշտացած ճանապարհին և իր լցված սիրտը ղեղում է երգով...

Այս տեսակ սկսվածքի մեջ մտնում է և այն. որ խաղի առաջին մասի մեջ ոչ թե նկարագիր է լինում, այլ մի պատմվածք...»²²:

Տվյալ դեպքում կարևորն այն է, որ առաջին փորձերից Իսահակյանի բանաստեղծական պատկերները, ինչպես «Արազը հեշտացել ա» խաղում, հյուսվում են նյութական աշխարհի առարկաների ու երևույթների առնչակցություններից, որտեղ դրանցից յուրաքանչյուրը գործողության, վիճակի կամ ընթացքի մեջ է դնում մի այլ երևույթ կամ առարկա, ծնում է նորանոր առնչություններ ու փոխադրեցություններ: Կարևորը նաև այն է, որ քնարական անհատի հոգեբանությունը մշտապես համադրվում է՝ ներդաշնակում կամ հակադրվում նյութական աշխարհի այդ լինելի ընթացքին: Այս երևույթը դժվար չէ տեսնել Իսահակյանի բանաստեղծություններում.

Ցուրտ է օրը—բո՛լք ու խավար,

Քամին շաշում, շառաշում.

Ա՛խ, իմ սիրտը՝ ին՝դ՛ճ վշտահար,

Տխուր-մրմռնջ, լո՛ւռ ու մունջ:

Լուց քամին, շողով շաղով

Շողաց արև, փայլեց օր,—

²² Մ. Աբեղյան, ժողովրդական խաղիկներ. տե՛ս Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Բ, Երևան, 1967, էջ 331:

Իսկ դու ե՞րբ պիտ ժպտաս անամպ,
Իմ խղճուկ սի՛րտ վիրավոր... (I, էջ 21):

Որքան էլ քնարական անհատի կյանքն ու սիրտը վշտահար, նրա աչքի առջև, նրա շուրջը զոյատեւում է աշխարհը, որտեղ բոլք ու խավարին հաջորդում է շող ու շաղով շողացող արևը, փայլում է օրը:

Իսահակյանի ստեղծագործության առավել պարզ նմուշներում շոշափելի՝ լինելիության երկծալք, երկսայրի այս համակարգի վրա էլ խարսխված է նրա աշխարհատեսությունը: Դա մի մտածողություն ու համակարգ է, որով մարդու արտաքին ու ներքին կյանքը, ժողովրդի ու մարդկության կյանքը պատկերվում է հավերժող զոյության հիմքով ու հիմունքներով, ազդակներով ու փոխազդեցություններով:

Շրջանցել համակարգային այս սկզբունքը՝ նշանակում է խեղաթյուրել նրա աշխարհազդացողությունը, քանի որ համակարգային ալդ մեկնակետով էլ, ահա՛, նա դարձավ զոյության խորհուրդները քննող ու զննող բանաստեղծ:

Ակնհայտորեն որքան էլ վերլուծվող երգը պարզ, իսկ հետագայում ստեղծված «Գետակի վրան» խոհականորեն խոր ու կատարյալ, իրենց միջուկում թաքցնում են մարդ անհատի կյանքի, հոգու ու ճակատագրի հարաբերությունը շարունակվող ու հարատևող զոյության հավերժությանը:

Այստեղից Իսահակյանի քնարական բանաստեղծությունների կարևոր առանձնահատկություններից մյուսը: Մի ընդհանուր կանոնով դրանք՝ հյուսվածքային ամբողջության մեջ, առավել շեշտվածությամբ՝ վերջնամասում, արտահայտում ու խտացնում են շարունակականություն, մնում են դրամատիկորեն չվերջավորված:

Այս երևույթը պարզապես կարելի է մատնացույց անել նրա ժառանգության ցանկացածդ նմուշում, և բնորոշ է, որ հենց սկզբից նրա բանաստեղծությունների մեծագույն մասը հյուսվում է այսպես ասած՝ ժամանակի փոփոխականության և շարունակականության սյուժեով:

Գլորվող ժամանակի մի պահից ծայր առնող կյանքի, մարդկային հոգու այս կամ այն վիճակը ժամանակի հետ փոխակերպվում է հաջորդին և վերջնամասում նոր սկիզբ է ինչպես ժամանակների, այնպես էլ փոխազդեցությունների ու տրամադրությունների նորոգման ու փոփոխության:

Իսահակյանի բանաստեղծությունների վերջավորված չլինելը բխում է նրա պատկերավոր մտածողության ու աշխարհատեսության

էութիւնից, էութիւն, որ տարիներ հետո խտացված բանաձևում
գտավ «Աբու-Լալայում».

— Աշխարհն էլ, ասես, մի հեքիաթ լինի՝ անսկիզբ,
անվերջ, հրաշք դրոյթական:
Եւ ո՞վ է հյուսել հեքիաթն այս վսեմ, հյուսել աստղերով,
բոլոր հրաշքներով.
Եւ ո՞վ է պատում բոլոր-բոլոր ձևերով՝ անդու ու
անխոնջ՝ այսպես թովայնքով...

Եվ ապա՝

Ոչ որ չի լսել սկիզբը ներա, և չի լսելու
վախճանը ներա,
Ամեն հնչույնը դարեր է ասլուում, ամեն հնչյունին
վերջ, սկիզբ չկա... (II, էջ 61):

Իսահակյանի բանաստեղծութիւններում շոշափվող մարդկային
կյանքի, հոգու, բնության, տիեզերական կյանքի բոլոր վիճակները,
երևույթները, փոխազդեցութիւնները բառացիորեն ենթարկված են
սկիզբ ու վերջ չունենալու, բոլոր-բոլոր ձևերով ու դարձդարձումներով
հարատե հյուսվելու այս դիալեկտիկ մտածողութեանն ու տրամաբանու-
թյանը:

Երբեք վերջակետ չի դրվում բնության, արտաքին աշխարհի,
կյանքի, մարդկային ներաշխարհի այս կամ այն վիճակի, փոխազդե-
ցութեան կամ տրամադրութեան առջև: Նրա ստեղծագործութեան՝ և
մանավանդ քնարերգութեան մեջ, այս ամենը իրենց արտահայտու-
թեան բոլոր ձևերում ու աստիճաններում հղի են վերաճումների ան-
վերջանալի հնարավորութեամբ²³: Բանաստեղծական պատկերը և՛ առա-
ջին, և՛ վերջին տողերից ենթադրում է փոխազդեցութիւնների զարգա-
յող շղթա:

Թումանյանի հետ միասին Իսահակյանը կոչված էր բանաստեղ-
ծութեան մեջ հիմնավորելու գեղարվեստական դիալեկտիկ ու դրամա-
տիկ այս մտածողութիւնը, նոր ժամանակների մարդկային ճանա-
չողութեան բարձրագույն արտահայտութիւնը: Այդ մտածողութեամբ հաս-
տատվում էր երևույթների պատճառակցական պայմանավորութիւնը,
շարժումն ու զարգացումը դիտվում էր՝ համապատասխանաբար և՛ աշ-
խարհի, և՛ մարդկային արտաքին ու ներքին կյանքի առանցք:

Դեռևս տասնյոթամյա պատանի Իսահակյանին մարդու կյանքը
ներկայանում էր անկանգ փոխակերպութիւններով, մարդ արարա-

²³ Այս առթիվ հանգամանորեն տե՛ս Գ. Հովհաննիսյանի «Իսահակյանի ստեղծա-
գործական աշխարհը» գրքի (Երևան, 1969) «Արվեստի բնույթը» գլխում (էջ 122—172):

ծից մնացած մի բուռ փոշին անգամ՝ նրա մտածողությամբ շարունակում էր շրջանառությունը հավերժող բնության մեջ:

Օ. Ինչ,—մի՞թե, մի՞թե հոգւա՛կ,
Պիտի անհետ մոռացվիս,
Զլունի շերտեր վըրայ դիզվին,
Փոշիդ տանի
Ցուրտ քամին... (I, էջ 16):

Սա նրա առաջին բանաստեղծությունն է՝ «Մի՞թե պիտի թողնին, թողնին» (1892), որ պատասխանում է այն հարցին, թե ո՞րն է կյանքը, ո՞րը մահը, ուրեմն տեսնենք նաև, թե նրա պատկերացումով ո՞րն է կյանքը:

Կյանքը՝ հարատևող բնությունն է, խնկաբույր ծաղիկներով, հավ-բերի, ակն-աղբյուրների «վառ մեղեդիներով», ասել է՝ անսկիզբ, ան-վերջ, «բլուր ճրաշքներով», կյանքը՝ մարդուն այդ ամենի և մարդու հետ կապող «կյանքի անուշ հուշերն են», նրա աչքերում, ժպիտներում ու արցունքներում շողացող հույսի, տենչերի ու սիրո աստղերը: Կյանքը բնությունից մարդուն տրված զգալու, տենչալու, սիրելու ու խորհն-լու աստվածային պարգևն է:

Իսահակյանական հետադա խորացող, ճյուղավորվող ու ծավալ-վող խոհերը, ըմբոստության ու ժխտման պոռթկումներով սերում են կյանքի այս պատկերացումից, հանգում են բնապաշտությունից ու մարդապաշտությունից ձուլված այս աշխարհատեսությանը:

Այդ աշխարհատեսության ներսում բնապաշտությունը՝ մարդա-պաշտություն է, և հակառակը, որքանով հավերժող բնությամբ արժեքավորվում է նրա օրենքներով ապրող մարդը, որն իր և՛ հոգե-բանությամբ, և՛ կյանքով, և՛ ճակատագրով կրում ու անդրադարձնում է աշխարհի անկող լինելիությունը:

Բնութագրելով մարդկային անհավատության կոշվող երևութը, Ֆ. Էնգելսը գրում է, որ նման դեպքում՝ «...մարդը չի կարող որևէ հո-ղեոր բովանդակություն ունենալ, նա անխուսափելիորեն հուսախաբ է լինում ճշմարտությանից, բանականությանից ու բնությունից և ալդ դատարկությունն ու բովանդակազրկությունը, թերահավատությունը տիեզերքի հավերժական փաստերի նկատմամբ կշարունակվեն այնքան ժամանակ, մինչև որ մարդկությունը հասկանա, որ այն էությունը, որին ինքը երկրպագում էր իբրև աստծու, իր սեփական էությունն էր, մինչև այժմ իրեն անհայտ էությունը...»²⁴:

²⁴ «Գ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», հատ. I, էջ 558:

Իսահակյանի ստեղծագործությունամբ հայոց բանաստեղծության մեջ հաղթանակում էր մարդկության այս աշխարհաճանաչողությունը, տիեզերական կյանքի հավերժության հաստատումով հաստատվում էր մարդու և մարդկության հավերժությունը: Հասարակական շարիքների, մարդկային բարքերի դեմ ըմբոստության ամենամոլեգին, ամենահուսախաբ պահերին անդամ բանաստեղծը չէր կորցնում հավատը բնության, «տիեզերքի հավերժական փաստերի» հանդեպ, բնությունը համարում էր բանականության ու իմաստության անհատնելի հրաշագործ ակունք, մնում էր մայր բնության ջերմեռանդ երկրպագու:

Սիրտըս ահա—դատարկ անոթ,
Լցրու նրան, ո՞վ բնություն,
Քո ուժերով, քո զորությամբ,
Իմաստությամբ ստեղծագործ:
Սրտիս խորքում հավատում եմ
Քո գերասրանչ հրաշքներին,
Անհունության, հավերժության,
Իմաստության քո անսահման.
Ո՞վ բնություն աստվածային («Իմ աղոթքը», 1903,
էջ 174):

* * *

Այս աշխարհաճանաչողությունը ենթադրում էր մայր բնության պատկերացման ու պատկերման բանաստեղծական մի համակարգ. որով այն ընկալվում էր որպես անվերջանալի ինքնագործունեություն, հավերժական կյանք, փոխադրեցությունների, փոխադարձ կապերի ու վերաճումների, կյանքային շարժումների ու զորությունների աստվածային ստեղծագործ արարչագործություն:

Եթե այդպիս է, ապա գեղարվեստական որպիսի՞ մոդելով ներկայացնել այդ հավերժող արարչագործությունը:

Առարկաների ու երևույթների փոխադարձ պայմանավորվածության, առնչությունների ու վերաճումների մեկնակետով, անշուշտ, որով կարելի է մատուցել արարչագործ բնության ներքին կառուցվածքը, բայց այդ ամենին ինչպես հաղորդել կյանքի շունչ, կյանքի միասնական ինքնագործունեության ներքին համակվածություն, ինչպես իրագործել բնությունը կյանք է ըմբռնումը:

Նոր ժամանակների հիփոպական բանաստեղծության առջև ժամանակին ծառացած այս դժվարությունը XIX դարի վերջերին ծառանում է նաև հայոց բանաստեղծության առջև:

Ասես բնազդային, բնատուր կողմնորոշումով Իսահակյանի ելակետը նորից և դարձյալ դառնում է ժողովրդական մտածողությանը:

Այս առումով նախորդ գլուխներում քննված ժողովրդական մտածողության միասնական համակարգի տարրերից առանձնակի ուշադրության են արժանի երկուսը: Նախ այն, որ պատկերային միասնական շրջանառության մեջ են ներքաշվում ժամանակով, տարածությամբ ու բնույթով մոտ ու հեռու, հարազատ ու անհարազատ ամենատարբեր իրեր, երևույթներ ու փոխազդեցություններ:

Ջուրն իր ճամբով կերթա,
Ցողածը վարդի թերթ ա... (էջ 132):

Վարագա սար բացվե լալա,
Եղնիկ բերի ջուխտըմ բալա... (էջ 134),

Արեւ սարի վերա,
Մամուրը քարի վերա... (էջ 216):

Փոխազդեցությունները արձանագրվում են ոչ թե մեկից մյուսն անմիջապես հետևող հաջորդական շղթայով, այլ միջանկյալ օղակների շեշտված մասշտաբային կրճատումներով: Այս եղանակով ընդարձակվում է աշխարհի առարկաների ու երևույթների ընդգրկման տարողությունը, բայց և ենթադրվում է պատճառ-հետևանքային փոխազդեցությունների առկայություն մի առարկայից, մի երևույթից մյուսն ընկած ճանապարհին:

Համակարգային մյուս տարրը վերաբերում է մարդկային վիճակները, հուղապրումներն ու խոհերը բնության փոխազդեցություններին և բնությանը՝ մարդկայինին, հակադրությամբ կամ նմանությունամբ հարաբերելու կամ նույնացնելու առանձնահատկությանը:

Մեր գետը վարարել ա,
Սիրտը հետը տարել ա... (էջ 147),

Երկանքը զրոգրոում ա,
Սարերը սարսըռում ա... (էջ 166),

Խընձոր ես ծառի վերա,
Ծաղիկ ես սարի վերա,
Անուշ տաղ ասող բլբուլ,
Կայնել ես քարի վերա (էջ 215),— և այլն:

Այս երկու տարրերի միասնությունը բանաստեղծական պատկերում բնութայունն իմաստավորվում է իբրև առարկաների ու երևույթների մեկից մյուսը ձգվող, անմիասեռ առնչություններով հյուսվող, շնչող ու ասլորող, հավիտենապես լինելի ինքնագործունեություն:

Անմիջապես կյանքից ու ժողովրդական մտածողությունից ժառանգած այս առանձնահատկությունը պարզ ու որոշակի կարելի է տեսնել Խաչակյանի բանաստեղծություններում: Պատկերավոր մտածողության համակարգային այդ տարրերի միասնությամբ հայոց բանաստեղծությունը նվաճում էր նոր և նորագույն ժամանակների բանաստեղծության զարգացմանը բնորոշ մտայնություններ:

Անդրադառնալով Հայնեի բանաստեղծական արվեստին ինքնահատուկ աշխարհի ամենահեռավոր առարկաների սոնշակցությանը, ուշադրություն հրավիրելով մի այնպիսի առանձնահատկության վրա, ինչպիսին, ասենք, այն է, որ նրա ստեղծագործության մեջ ծաղիկներն ապրում են մարդկային կյանքով, դրականագետ Ա. Լեժնեը գրում է. «Հնդկական պոեզիա—և բոլոր առարկաների փոխազդեցության, դոլուլյան ամենահեռավոր եզրերը միմյանց կապող ոգեշնչված միասնական աշխարհի պատկերացումներ—ոռմանտիզմի ժամանակը վերապրում և վայելում էր այս ամենը, ժամանակ, որ ստեղծեց Հայնեին և նրա հասարակությունը»²⁵:

Լուսավորչական ավանդների ոգով ոռմանտիզմի ժամանակներում միահեծան աստծո փոխարեն հաստատվում էր տիեզերական գոլություն միասնական ու ներդաշնակ դիալեկտիկ ինքնագործունեությունը, և հետաքրքիրն այն է, որ գեղարվեստական նման խմորումները առնչվում են հնդկական բանաստեղծությանը:

Սեր օրերի սովիտական գրականագիտությունը արձանագրում է հնդկական, ինչպես և արևելքի ժողովուրդների գրականության, մասնավորապես բանահյուսական փոխազդեցությունները սկզբնապես՝ Ալեքսանդր Մակեդոնացու ժամանակներից, Միջերկրականի, և ապա X VII դարից՝ եվրոպական ժողովուրդների մշակույթի միջև: Առանձնապես շեշտվում են գերմանական լուսավորիչների ու ոռմանտիկների՝ Հերդերի, Ֆորստերի, Գյոթեի ու Հայնեի առնչությունները հնդկական, արևելյան մյուս ժողովուրդների պոեզիայի հետ:

Հերդերի հրապարակած «Ժողովուրդների ձայնը երգերում» ժողո-

25 А. Лежнев, Проза Гейне, т. 6 Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 50.

վածուում հնդկական Բիսարտրիխարայից ղետեղված էջերը, ինչպես նշում է հետազոտողը՝ «համահնչուն էին Հերդերի մտածումներին»։ Ֆորստերի թարգմանած Կալիդասի «Սաքունթալան» մեծ ոգևորությամբ են ընդունում Հերդերը, Գյոթեն, Հայնեն²⁶։

Արևելքի պոեզիայի ազդեցության վկայագիր է Գյոթեի «Արևմտա-Արևելյան Դիվանը», որին Հայնեի կարծիքով կարևոր դեր էր վիճակված գերմանական քնարերգության ճակատագրում²⁷։

Վեդաներն ամփոփող՝ Պլատոնի դիալոգներին մոտ, ուսանիշագի սկզբունքները, հատկապես աշխարհի միասնության ուսմունքը, համահնչուն էր գերմանական իդեալիստական փիլիսոփայության՝ Շելլինգի, Հեգելի և մյուսների ելակետերին²⁸։

Ռոմանտիզմի ժամանակների բարդ ու հակասական դադափարական խմորումների մթնոլորտում տվյալ դեպքում կարևորը բանաստեղծական մտածողության օրինաչափություններն են։ Կարևորն ու հետաքրքիրը այն է, որ նյութական աշխարհի պատկերման հայնական մեկնակետը հարադատ է առարկաների ու երևույթների փոխառնչության, գոյության ամենահեռավոր եզրերը միմյանց կապող ողիշընչված միասնական աշխարհի հնդկական հնագույն բանահյուսական-բանաստեղծական պատկերացումներին։

²⁶ Н. Д. Серебряков, Очерки древнеиндийской литературы, стр. 11—12, 125—126.

Ըստ երևույթին փոխազդեցությունները շարունակվել են նաև հետագայում. Գ. Հեգելի (1817—1875) «Բանաստեղծը» սոնետը վերջավորվում է այսպիսի պատկերով.

Մովսուսյզի նման կյանքըդ վտանգած,
Որ հաղվագյուտ մարգարիտներ կըհանես՝
Զարգարելու ժամանակը քո ապրած...

(տե՛ս Ավ. Խանակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1974, էջ 278)։

Այս պատկերը հիշեցնում է Բիսարտրիխարայի տողերը.

Жемчужину добудет человек
Из пасты чужинца морского...

և ապա՝

Живут, поэты, владельцы бесценной речи,
Безмерно богатые ею, и радость
И благо могли бы нести они людям...

(տե՛ս Н. Д. Серебряков, Очерки древнеиндийской литературы, стр. 226, 227).

²⁷ См. Г. Гейне, Собр. соч., т. 6, М., 1958, стр. 185.

²⁸ См. Н. Д. Серебряков, Очерки древнеиндийской литературы, стр. 16.

Դրա վկայությունն են նյութական մեծ աշխարհն անդրադարձնող հայնեական պատկերները, նրա գլուխգործոցներից Լեւոնտովի լիոխադրած «На севере диком...» բանաստեղծությունը.

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет качаясь, и снегом сыпучим
Одета как ризой она.
И снится ей все, что в пустыне далекой
— В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растёт²⁹.

Հյուսիսից հարավ ու արևելք փոխառնչություններ են ձգվում սոճու և արմավենու միջև, հյուսիսի ձյունապատ մերկ բարձունքների և արևից կիզված արևելքի ժայռերի միջև, տրանց միջև հյուսվում է փոխաբերական «մարդկային» կենդանի փոխհարաբերություն. ձյան ծածկոցի տակ օրորվելով ննջող սոճին նրազում տեսնում է արմավենուն, և այս արմավենին իր միայնակ ու լռին տխրությանմբ հարազատ է հյուսիսի սոճուն:

Սա նյութական աշխարհի բոլոր ծայրերում բազմապիսի տարբերակներով հարատևող կյանքի գոյություն ու լինելիության բանաստեղծական աշխարհատեսություն է, որի պարզ տրամաբանությունը դալիս է կյանքից, ժողովուրդների բանաստեղծական պարզ մտածողությունից: Բայց և թվում է, որ բնության կյանքը և մարդկային կյանքը միասնաբար անդրադարձնող հայնեական նման զգայական-ոգեզեն, տեսլային նյութական-աննյութական պատկերներում էլ հարկ է որոնել նրա աղերսներն արևելյան պոեզիայի ավանդներին:

Հուսավորչական մեծ զաղափարների ոգով գնահատելով Արևելքի ու Արևմուտքի մշակութային ընդհանրությունները («Մարդիկ մտածում, գործում և զգում են (Արևելքում—Ալ. Զ.) գրեթե մեղ նման և իսկույն քեզ թվում է, որ դու էլ նրանց նման ես»),— էքսերմանի հետ զրույցներում Դյոթեն մատնանշում է Արևելքի ժողովուրդների գրականությանն ինքնահատուկ մի այսպիսի էական յուրօրինակություն. «...նրանց մոտ արտաքին բնությունը մշտապես ապրում է մարդկային կերպարի հետ»³⁰:

²⁹ М. Ю. Лермонтов, Полн. собр. соч., т. 1, М., 1953, стр. 315—316.
Լեւոնտովի բանաստեղծությունները ևս մեջ են բերվում նույն հրատարակությունից:

³⁰ Լեւոնտով, Զրույցներ Դյոթենի հետ, Երևան, 1975, էջ 216, 217:

Նոր ժամանակների բանաստեղծությունը, մարդու արտաքին և ներքին կյանքը խլելով աստծու ամենազոր տնօրինությունից, հաստատում էր հավերժող բնության գոյության հիմքով ու խարխախներով, որից և հետևում է Արևելքի ժողովուրդների գեղարվեստական մտածողությանն ինքնահատուկ այդ օրինաչափության կենսունակությունը:

Դա արևելքի ժողովուրդների հնօրյա բնապաշտական աշխարհայեցողությունից հետևող առանձնահատկություն էր, մի աշխարհայեցողություն, որը՝ Վ. Բելինսկու բնութագրությամբ դեռևս շարունակում էր իր գերիշխանությունը այդ ժողովուրդների միջավայրում. «...Հնդկաստանում, օրինակ,—գրում է նա,—հնագուրից մինչև մեր ժամանակները գերիշխում է բնապաշտական աշխարհայեցողությունը, և աստված հասկացվում է որպես բնության հավերժորեն ստեղծող և հավերժորեն կործանող ուժ»³¹,

կարևորը միաժամանակ այն է, որ բնապաշտական այդ աշխարհայեցողությանը Բելինսկին հատկացնում է գեղագիտական-գեղարվեստական նախահիմքային դեր, համաշխարհային պատմական նշանակություն:

Մերժելով ռասայական խտրականության ամին մի արտահայտություն, նոր ժամանակների գեղագիտական ըմբռնումների ոգով Բելինսկին մարդկության գեղարվեստական զարգացման ընթացքը դնահատում է որպես Արևելքի ու Արևմուտքի տեական սերտաճող փոխադեցություններով առաջ շարժվող համամարդկային պատմություն: Չափազանց իմաստալից է քննադատի պատկերավոր այն բանաձևումը, ըստ որի՝ «...հունական աշխարհայեցողության մեջ մենք տեսնում ենք հին աշխարհի զարգացման հաղթանակը, նրանում տեսնում ենք այն ծաղիկները, որ Հնդկաստանում արմատ էր, Նգիպոտոսում՝ բուն ու տերևներ»³²:

Այստեղից հետևում է Բելինսկու կարևոր եզրակացությունը, որով մատնանշվում է Արևելքի բնապաշտական աշխարհայեցողության դերը՝ ինչպես հին աշխարհի, այնպես էլ նոր ժամանակների մարդկության գեղարվեստական զարգացման պատմության մեջ: «Բնապաշտական աշխարհագրողությունը,—գրում է նա,—Հնդկաստանից՝ Պարսկաստանի միջոցով տարածվելով դեպի սեմական ցեղերը և բնդունելով վերացական-հոգևոր բնույթ, անցնում է Հունաստան և, փո-

31 В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 2, М., 1948, стр. 103.

32 Նույն տեղում, էջ 104:

խակերպվելով քրիստոնեության, փոխադրվում է միջին դարերի Եվրոպա: Իսկ Ասիայում վերակերպվում է մահմեդականություն: Հարկ չկա ապացուցելու, որ հրեական հոգևոր գրականությունն ունի համաշխարհային-պատմական նշանակություն, բայց հարկ կա ասելու, որ արևելյան ժողովուրդների պոեզիան ունի յուր համաշխարհային պատմական նշանակությունը այնքանով, որքանով նրանում արտահայտվել է բնապաշտական աշխարհայեցողություն: Նոր ժամանակների եվրոպայում՝ միջին դարերի մայրամուտին Հունաստանի Վոլգերին զարգացող Արևելքի հանճարը կրկին հանդիպում է հնամյա եվրոպական աշխարհին՝ Հունաստանի և Հռոմի գրականության ծանոթության միջոցով»³³:

Նոր ժամանակների Արևմուտքի և Արևելքի փոխազդեցություններում Բևելիսկին նորից շեշտը դնում է Արևելքի ժողովուրդների բնապաշտական աշխարհազգացողության վրա, էսպես ընդհանրացնելով Արևմուտքի մշակույթում՝ մասնավորապես պոեզիայում, Գյոթեից հետո գծազրվող տեղաշարժերը:

Գյոթե, Բայրոն, Հայնե, Պուշկին, Լերմոնտով ուղեգծով հիմնավոր մտայնությամբ ծավալվում է հետաքրքրությունը Արևելքի ժողովուրդների կյանքի ու կենցաղի, մշակույթի և աշխարհազգացողության հանդեպ, և սա աշխարհայացքային-գեղարվեստական որոշակի Վոլգմ-նորոշում էր, որքանով աստծու «տնօրինությունից» ազատագրվող մարդը, մարդկությունը պոեզիայում ևս իր գոյությունը հաստատում էր հավերժող բնության հիմքով և միասնությամբ, որտեղ կարևոր դեր էր վիճակված բնապաշտությանը:

Լուսավորչական ժամանակներից բանաստեղծությունն ամենուրեք կրում և անդրադարձնում էր այս օրինաչափությունը, իրագործում էր հավերժող բնությունը մարդկային բնության և կերպարի հետ ապրեցնելու գեղարվեստական սկզբունքներ, մի երևույթ, որ յուրօրինակ թափ է առնում ռոմանտիկական բանաստեղծության մեջ:

Ռուսական պոեզիայում Պուշկինի անվան հետ կապվող նման մտայնությունները ծավալվում են Լերմոնտովի ստեղծագործությամբ, շարունակվում Տյուտչև, Ֆետ, հետագայում՝ Ալ. Բլոկ շառավիղով:

Լերմոնտովի քնարերգությամբ արմատավորվում է մարդկային կյանքի և բնության կյանքի սերտաճող միասնության գեղարվեստական մտայնությունը, այդ մեկնակետը ձեռք է բերում բանաստեղծա-

կան մտածողութեան ուժ: Դա ինքնատուփի աշխարհատեսութեան օր-
դանական յուրօրինակութիւնն էր, որ կարելի է դիտել նրա քնարեր-
գութեան ամենատարբեր նմուշներում, արեւելեան պոէմներում ու
գրույցներում:

Մտաբերինք նրա բանաստեղծութիւններից թեկուղ երկուսը՝ «Աս-
տըղ» և «Առավոտը Կովկասում».

Светись, светись, далёкая звезда,
Чтоб я в ночи встречал тебя всегда;
Твой слабый луч, сражаясь с темнотою,
Несет мечты душе моей больной;
Она к тебе летает высоко;
И груди сей свободно и легко...

Я видел взгляд, исполненный огня
(Уж он давно закрылся для меня),
Но как к тебе к нему еще лечу,
И хоть нельзя,— смотреть его хочу... (I, էջ 96—97):

Ապա միւսը՝

Светает — вьется дикой пеленой
Вокруг лесистых гор туман ночной;
Еще у ног Кавказа тишина;
Молчит табун, река журчит одна.
Вот на скале новорожденный луч
Зарделся вдруг, прорезавшись меж туч,
И розовый по речке и шатрам
Разлился блеск, и светит там и там:
Так девушки, купаясь в тени,
Когда увидят юношу они,
Краснеют все, к земле склоняют взор:
Но как бежать, коль близок милый вор!... (I, էջ 100):

Քնարական կերպարն անմիջականորեն ապրում է արտաքին բնու-
թեան հետ, և հակառակը: Բնութիւնը հանդիս է զալիս միասնական
ներշնչվածութեամբ՝ իր մեջ առնելով և՛ երկինք, և՛ երկիր, ողջ տիե-
ղերքը՝ նրա շնչավոր ու անշունչ բնակիչներով ու երևույթներով: Բնու-
թեան մեծ կյանքը բանաստեղծորեն ճանաչվում ու անդրադարձվում է
իր հարատեւ ու հարաշարժ լինելիութեամբ:

Արդարեւ ճշմարիտ քննադատութիւնը գրական ճշմարիտ արժեք-

ներ զնահատելիս վերլուծորեն բացահայտում է գեղարվեստական սյունատական տեղաշարժեր, և հետաքրքիր է՝ քննվող օրինաչափությունը Բելինսկին արձանագրում է հենց Լեոմոնտովի ստեղծագործությունը բնութագրելիս:

Շեշտելով ներշնչված բնության և մարդու «միասնության հաղթանակը» Լեոմոնտովի քնարերգության մեջ, գտնելով, որ «ամենագլխավորը՝ բնության և մարդկության»³⁴ հարաբերությունն է և մյուս բոլոր հետաքրքրությունները երկրորդական են դրա համեմատությամբ, Բելինսկին գրում է. «...կյանքը միշտ էլ կյանք է, ինչի մեջ էլ արտահայտվելու լինի, զարգացման ինչպիսի աստիճանում էլ գտնվելիս լինի այն: Անշափելի է հանճարի հոգևոր կյանքը բնության գիտակցություն շունեցող երևույթներից բաժանող տարածությունը, բայց բնության մեջ ևս, անգամ նրա զարգացման ամենացածր աստիճաններում, կյանքը սրբազան ու մեծ խորհուրդ է: Մարդկային ոգին անսահման զմայլանքով է ունկնդրում և՛ ոստի ծլարձակմանը հովտում, և՛ ծովային զեղունի շարժմանը ջրի տակ, և՛ ամառային հովից օրորվող տերևների սոսափյունը՝ շոգ կեսօրին. նա գիտակցում է իր ազգակցությունը նրանց հետ, նրանց մեջ զգում է մի անտեսանելի ներկայություն. նրանց մեջ լսում է կյանքի նույն անմահ ոգու շունչը, ինչով Պրոմեթեոսի կրակի նման, ապրում է նաև իր սեփական դոյությունը: Կենդանի մարդու համար բնությունն ամենուրեք շնչավորված է. նա լսում է նրա ձայնը և՛ մետաղների լուռ գոյացումից երկրի ընդերքի խորհրդավոր լաբորատորիայում, և՛ քամու ոռնոցում... ջրերի մակերնթացության և տեղատվության մեջ...»³⁵:

Լեոմոնտովի ստեղծագործության մեջ իր հաղթանակն է տոնում, ահա, այս կենդանի մարդը, մարդու և բնության միասնության կենսազգացողությունը, մի կենսազգացողություն, սակայն, որը էականորեն տարբերվում է հնօրյա, մասնավորապես հնդկական բնապաշտական աշխարհազգացողությունից:

Այդ հնօրյա բնապաշտությամբ մարդը ստորադասվում էր բնությանը, բնության մեջ ամեն ինչ բարձր էր դասվում մարդուց և սրբազործվում, և հակառակը՝ ոտնահարվում էր մարդը, որին մշտապես և ամենուրեք ճնշում էր բոլոր արարածների ու երևույթների մեջ ներկա բնության հզոր, անծայր ու անսահման աստվածությունը³⁶:

³⁴ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 1, М., 1948, стр. 637.

³⁵ Նույն տեղում, էջ 635:

³⁶ См. В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 2, стр. 103.

Մարդկության նոր աշխարհազարգացողությամբ մարդ արարածը այլևս չափվում էր բնության հետ, ոչ միայն հավասարվում, այլև ուժանտիզմի ժամանակներում վեր վերցնելով ծառանում էր բնության օրենքների դեմ. հաստատվում էր մարդու, մարդկային ոգու բարձրությունն ու հաղթանակը բնության հավերժական կյանքի թագավորության մեջ:

Գյոթեից հետո ուժանտիկների միջավայրում այս մտայնությունը գնալով խորանում է ու շիկանում, դառնում հիմնավոր որակ, որը և Բեկինսկին շեշտում է Լերմոնտովի ստեղծագործության մեջ: «Ո՛չ, ոչ թե գիտակցության բացակայություն,— գրում է նա,— այլև իր ազդակցության, իր ընդհանրության, կյանքի մեծ թագավորության նկատմամբ իր հաղթանակի զգացողությունն է հարկադրում մեր ոգուն իր անդրադարձումը տեսնելու բնության խորհրդավոր երևույթներում... Ըստ երևույթին... մարդու մեջ անձնականացած մեր ոգին... ավելի կենդանի ու խորն է զգում իր խորհրդավոր միասնությունը գիտակցություն չունեցող բնության հետ, որը չի զգում իր միասնությունը նրա հետ... Բնության մեջ չկա մեր ոգին, բայց մեր մեջ է բնության ոգին, քանի որ այդպիսին է զոյության օրենքը՝ բարձրագույնը իր մեջ անհրաժեշտորեն պարունակում է ստորինը: Այո՛, մեր ոգին ընդհանրություն ունի բնության հետ,— և այդ ընդհանուրը կյանքն է...»³⁷:

Մարդը միասնական է բնության հետ կյանք կոչվածի վերին գիտակցությամբ, այդ պատճառով էլ մարդուն բնության մեջ զրավում է ամեն ինչ, աշխարհի անթիվ ու անհամար առարկաները, որոնք, որքան էլ միմյանցից տարբեր ու բազմազան, միասնական աշխարհի առանձին երևույթներ են և ներկայացնում են միասնական ու անծայր աշխարհը: Այս ճշմարտությունը ցուցադրելով Լերմոնտովի «Դեկց» քաղված տողերով՝

... И блеск и жизнь и шум листв.
Стозвучный говор голосов.
Дыханье тысячи растений!
И полдня сладострастный зной,
И ароматною росой
Всегда увлажненные ночи,
И звезды яркие как очи,
Как взор грузинки молодой!...³⁸

³⁷ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 1, стр. 636.

³⁸ М. Лермонтов, Полн. собр. соч., т. 2, М., 1953, стр. 377.

Բելինսկին ընդհանրացնում ու բանաձևում է նոր ժամանակների աշխարհագրագոգությունը՝ դիալեկտիկ էությունը, ըստ որի միասնական կյանքում՝ «...նրա մասնակի երևույթները ծնվում են ու մահանում, գալիս են ու գնում, մինչդեռ կյանքը երբեք չի մահանում, երբեք չի անցնում...»³⁹:

Բելինսկու այս եզրակացություններից ու դիտողություններից հետևում է նաև ումանտիկական բանաստեղծության հայտնի հակասության բացատրությունը: Ռոմանտիկական բանաստեղծությունը մարդկային ոգու ուժը շատ հաճախ իմաստավորում էր՝ ծառանալով դոյության այդ անհաղթահարելի օրինաչափության դեմ: Էպոսն այդ ծառացումով ևս հաստատվում էր գոյության օրինաչափությունը, բայց որոշակիորեն մի ելակետից, որը միաժամանակ անդրադարձնում էր մարդկային ոգու և գիտակցության հաղթանակը կյանքի մեծ ու անսահման թագավորության մեջ: Գոյության մեծ օրինաչափությունը հաստատվում էր գիտակցող և ընդվզող մարդ արարածի դիտակետից, հակադարձ ծալրից, հակադարձ ուժով:

Բանաստեղծական մտածողության զարգացման քննվող այս տեղաշարժերի ոլորտներում էլ պետք է որոնել Ավ. Իսահակյանի հարազատությունը նոր ժամանակների բանաստեղծությանը, հատկապես ումանտիկ բանաստեղծներ Հայնեին ու Լերմոնտովին: Մանավանդ այդ հարազատությունը խոստովանել է Իսահակյանը, Հայնեի հետ միասին հիշատակելով «...Կազբեկի նման վեհ, Դարյալի պես խոր...», ասել է նաև հախուռն ու կրքոտ, Լերմոնտովի ստեղծագործությունը, «որի քնարական բանաստեղծություններով, «Դեռվ», «Մցի-րիով» և հատկապես «Կալաշնիկովի երգով» մանկության տարիներից հաճախ ոգևորվել է ինքը»⁴⁰:

Անդրադառնալով այս գնահատությանը՝ Լ. Մկրտչյանը գրում է. որ այդ «համեմատությունները շատ արտահայտիչ ու ճշմարիտ կերպով ներկայացնում են Լերմոնտովի պոեզիայի հզոր ուժին, դրանք բխում են նրա ստեղծագործության բուն էությունից, որն իր մեջ է առնում Կովկասի բնության ումանտիկական գույները: Համեմատությունները, միաժամանակ, կոնտրաստային են: Վեհի և խորի կոնտրաստը հատկանշական է Լերմոնտովի պոեզիային»⁴¹:

³⁹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 1, стр. 637.

⁴⁰, ⁴¹ Л. Мкртчян, Авегик Исаакян и русская литература, Ереван, 1963, стр. 63—64.

Նշված հատկանիշները բնութագրական են նաև Իսահակյանի ստեղծագործությանը:

* * *

Սակայն, կրկին մտաբերելով Բելինսկու հավաստում-պատգամը՝ «Արևելյան ժողովուրդների պոեզիան... ունի իր համաշխարհային պատմական նշանակությունը, որքանով նրանում արտահայտվել է բնապաշտական աշխարհայեցողություն», — դառնանք հալ ժողովրդի բանաստեղծական բնապաշտական այն ավանդներին, շերտերին ու տարրերին, որոնք վաղ քայլերից վերադարձեցնում էր Իսահակյանը և որոնց հիմքի վրա, բոլոր ազդեցություններով հանդերձ, նոր ժամանակներում նորովի հասակ նետեց հայոց բանաստեղծությունը:

Որտեղի՞ց են սերում այդ տարրերը և որքանով են մոտ Արևելքի ժողովուրդների, թերեւ և մշտա ժողովուրդների բանահյուսական ավանդներին, հնօրյա պատկերացումներին ու աշխարհայեցողությանը.

Այս առումով հայագիտության դասական ներկայացուցիչների ժառանգությունը, իրոք, տրամադրում է քննական հիմնավոր նյութ, գիտական հաստատուն հենարաններ:

Հալ ժողովրդի բանաստեղծական մտածողության նախահիմքերը գնում-հասնում են նախանիմիստական նախնադար, յաբքցնում են տոտեմական ժամանակներից հարատևող բնապաշտական-հոգեպաշտական հավատալիքների, պատկերացումների ու մտապատկերների նստվածքներ:

Դրանց քննությունը սկսելով նախանիմիստական քարապաշտությունից, Խ. Սամվելյանը գրում է. «...նախանիմիզմի էական գիծն այն է, որ հնադարյան մարդը դեռևս չգիտե «հոգիներին»... բոլոր առարկաների ու երևույթների մեջ նա տեսնում է լցված ուժեր, որոնք կարող են լինել կամ լավ ու բարի, կամ վնասակարար. այդ առարկաների և ուժերի անքակտելի կապակցության մեջ, ըստ նախանիմիստական հավատալիքի, տիրում են երեք էական սկզբունքներ — «ամեն ինչ ապրում է», «ամեն ինչ ուժ է» և «ամեն ինչ կերպարանափոխվում է»⁴²:

Նախանիմիստական նման տեսողծեր են մատնանշվում լեռների ու սարերի՝ Մասիսի, Արագածի, Նեմրուժի, Բինգյուլի պաշտամունքում, մարդկանց ու առարկաների քարանալու (ինչպես Շամիրամի քարանալը) հավատալիքային մնացուկներում, հավատալիքներ, որոնք,

⁴² Խ. Սամվելյան, Հին Հայաստանի կոլտուրան, հատ. I, Երևան, 1931, էջ 308—309:

դարերի ընթացքում շերտավորվելով, ձևավորվում են, ձեռք բերում հոգեպաշտական, իսկ հետո կրոնական գծեր:

Հայկական լեռնաշխարհում բնակվող հնագույն մարդը «իր լեռների ու սարերի հետ կապված բոլոր բնական երևույթները, որոնք այնքան մեծ նշանակություն ունեին նրա տնտեսության համար, դարձնում էր մի անիմիստական աշխարհ»⁴³, որի հավատալիքներն ու պաշտամունքները ապրում են նրա տնտեսության վերափոխումներին համապատասխան կերպարանափոխություններ:

Որսորդական ժամանակների կենդանիների ու բույսերի տոտեմական պաշտամունքներին փոխարինում են երկրագործությանն անցնող մարդկանց հավատալիքները, որոնք կապվում են մայր հողի, ջրի ու կրակի, արևի, ջերմության ու ցրտի, քամիների ու տեղումների հետ:

Մարդկային պատկերացումներում շրջանառության մեջ է մտնում ողջ բնությունը, բուսական ու կենդանական աշխարհը, ձևավորվում է մի աշխարհացեղություն, ըստ որի՝ «...Յուրաքանչյուր առարկա... դառնում է մի կենտրոն, որ ապրում է իր կյանքով, պարփակում է իր մեջ ուժ և էներգիա. նա չի ներկայանում իբրև կայուն և անփոփոխ երևույթ, այլ գտնվում է հարատև դինամիկ գրության մեջ: Այդ էներգիայի և ուժի կուտակումն ամեն մի առարկայի մեջ, նրա դինամիզմի լարումն, ըստ հնագույն պալեոլիթային մարդու աշխարհազգացողության, ունեն այն հետևանքը, որ առարկաները դառնում են կախարդական զոդություններ. այդ առարկաները շարունակ, իրենց կախարդական զորությամբ, կերպարանափոխվում են, ստանում են զանազան ձևեր, այն է՝ կախարդական այլակերպումներ...»⁴⁴:

Նախանիմիստական և հետագա անիմիստական ու բնապաշտական նստվածքներով շերտավորված այս աշխարհազգացողությունը հայ ժողովրդի բանաստեղծական մտածողության նախահիմքն է: Դրա վկայությունն են Արայի ու Շամիրամի, Վահագնի ծննդյան և մյուս առասպելները, հայոց «Սասնա ծռերը», ամբողջովին այլակերպումների տրամաբանությամբ ներծծված ավանդությունները, անեծքներն ու ջրհնանքները, առած-ասացվածքներն ու հանելուկները, մինչև մեր օրերը ժողովրդի միջավայրում հարատևող հավատալիքները, ծեսերն ու սովորությունները:

Հայագիտական հետազոտություններում ամենատարբեր հարցա-

⁴³ Նույն տեղում, էջ 311:

⁴⁴ Նույն տեղում, էջ 276—277:

դրրումների առիթներով բազմիցս հիմնավորապես շոշափվել են հայ ժողովրդի հնօրյա պատկերացումների աղերսներն ու ընդհանրությունները հնդկական, հունական, պարսկական, Միջագետքի և Փոքր Ասիայի մյուս ժողովուրդների, կովկասյան ժողովուրդների պատկերացումներին:

Եթե համազոր հատկանիշների քննությամբ Ն. Ադոնցը հիմնավորում է Արայի պաշտամունքի հարազատությունը փոքրասիական Կիրեյի և Ատիսի պաշտամունքին⁴⁵, նույն եղանակով Գր. Ղափանցյանը մեկնաբանում է այդ պաշտամունքի աղերսները հին Արևելքի այն գաղափարախոսության հետ՝ «...երբ գարունն իր զարթոնքով, երբ կանաչն իր ցորենով ու երկրագործությամբ, երբ նոր արգասավորությունը և բեղուն կյանքը մի տեսակ պաշտամունք է դառնում»⁴⁶:

Հարցի էությունը Գյուլիի նշած մարդկանց տնտեսական ու հոգեվոր բնդհանրության մեջ է, որի ծնունդն են նաև հնօրյա ժողովուրդների պաշտամունքներին համազոր Արայի պաշտամունքի «բնապաշտական և բուն ժողովրդական հավատալիքը», մյուս հավատալիքները:

«Փորձ մեր էպոսի դիցաբանության մասին» հետազոտության մեջ, ինչպես հայտնի է, այդ հարցերին անդրադարձել է նաև Իսահակյանը: Շեշտելով դուցազնավեպի հարուստ շերտավորումները, բանաստեղծը գրում է. «Ինչքա՞ն բազմաթիվ և բազմատեսակ տարրեր կան այդ բարդ վեպի մեջ—անխիստական և տոտեմական աշխարհամբրոնուման խորունկ հատքեր, կոսմիկական ուժերի՝ բնության տարերքի աստվածացում և անձնավորում, աստվածների մարդեղացում՝ և մարդկանց հերոսացում և աստվածացում»⁴⁷:

«Խորունկ հատքերից» ամենահետաքրքիրն, անշուշտ, Սուսնա-դուցազունների ծննդաբանությունն է, որի վրա և հրավիրվում է ուշադրություն. «Գիտենք, որ Սանտսարը ծնվել է Ծովինարից ու ջրից»:

Զուրը (ծովը) բնության մեջ ամենաընդարձակ, անեզր և հզոր տարերքն է. նա միշտ, ըստ հին կոսմոլոգիայի, շրջապատում է ցամաքը, հողը, և միանում է երկնքին, երկնային ծովին: Միշտ ընդունվում էր երկու ծով՝ երկրային և երկնային՝ իրար միացած: Խորհրդավոր է ծովը՝ անպարփակելի, անպարտելի: Արևը նրա միջից է ելնում

45 Տե՛ս Ն. Ադոնց, Հին հայոց աշխարհայացքը. Ն. Ադոնց, Պատմական ուսումնասիրություններ, Պարիս, 1948, էջ 233—293:

46 Ակադ. Գր. Ղափանցյան, Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, Երևան, 1945, էջ 5:

47 Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 73:

և նրա մեջ սուղվում: Ամպրոպը, ահեղ կայծակը նրա զայրույթի արտահայտություններն են...

Սանասարը այդ ահեղ տարերքի զավակն է. Մով-Աստծու որդին»⁴⁸,

Գտնելով, որ Սանասարի մեջ ժողովուրդը վերակենդանացրել է «ծովային-ամպրոպային Վահագնին», Իսահակյանը վկայակոչում է ասուր-բաբելական դիցաբանական հերոսներին, հնդկական Ինդրային, Ինդրային, Ագնիին: Նման աղերսներ են մատնանշվում նաև Դավթի ու Մհերի ծննդաբանության մեջ. «Մհերի թևոգենիկ ծագման արմատները,— ավելացնում է նա,— թաղված են վեդայական—իրանական—հայկական միֆոլոգիայի մեջ: Վեպի Մհերը արդեն իր հայտնի գծերով տարերային կոսմիկ ծնունդ ունի»⁴⁹:

Ասել է՝ Սանա դյուցազունները բոլորն էլ անպարփակելի ու անպարտելի, միմյանց հետ միացած Մով-Աստծու զավակներն են, ճիշտ նույն աստծու, ինչպիսին Ռիզվեդայի աղսթք-օրհներգերում ներկայանում է Ինդրան, ինքը՝ անծայր բնությունը:

Индра — царь движущегося (и) отдыхающего,
Безрогатого и рогатого...

Это он как царь правит народами,

Как обод — спицы колеса, он охватил (всё) это...⁵⁰

Կամ՝

Тобою полны, Вечная,
Долины все и губы небес,
— Рассеешь мрак мерцаниями,
Под вечер богрянницю
Сестру-зарю одела ты...⁵¹

Կոսմիկական ուժերի, բնության ու նրա երևույթների աստվածացման, աստվածների մարդեղացման նման պատկերացումները ամենատարբեր արտահայտություններով ու տարբերակներով չափազանց հիմնավոր էին նստած ժողովուրդների աշխարհազգացողության խորքերում:

⁴⁸ Նույն տեղում, էջ 74:

⁴⁹ Նույն տեղում, էջ 77:

⁵⁰ *Rigveda*, Избранные гимны, М., 1972, стр. 113.

⁵¹ *Sb'u И. Д. Серебряков*, Очерки древнеиндийской литературы, М., 1971, стр. 51.

Այդ աշխարհատեսության միջուկում ինչպես միմյանց միացած անպարփակ երկիրն ու երկինքը՝ մի ծայրից մյուսը, այնպես էլ երկրային ու երկնային երևույթներն ու առարկաները գտնվում են փոխառնշուկայունների մեջ, ապրում են կախարդական-խորհրդավոր կերպարանափոխությունների հարատև դինամիկ վիճակ։ Նույնը և բնության կերպարանքով աստվածացվող մարդը, բնության զավակը, որի և՛ արտաքին, և՛ ներքին կյանքը հավիտենապես ենթակա է բնության օրենքներին։

Աշխարհայացքային այս համակարգն, ահա՛, որքան էլ միամիտ, որքան էլ հեռավոր ու նախահիմքային, ըստ ամենայնի համահնչուն էր աստծո փոխարեն հավերժող բնության օրենքներով՝ բնության և մարդու ինքնակա գոյությունը հաստատող Գյոթեի ստեղծագործությունից ծայր առնող ու խորացող նոր ժամանակների բանաստեղծական տեղաշարժերին, տեղաշարժեր, որոնք շատ բնորոշ կողմերով ու հատկանիշներով դրսևորվում են ռոմանտիկ բանաստեղծների՝ Բայրոնի, Հայնեի, Լերմոնտովի և մյուսների պոեզիայում։

Համահնչուն էր նախնական—բնական—տարերային դիալեկտիկ—մտածողությամբ, որը և այս անգամ էլ Կալիդասի «Սաքունթալայի» օրինակով հնդիկ ժողովրդի բանաստեղծական հնօրյա աշխարհատեսության մեջ շեշտում են մեր օրերի հետազոտողները.

Как вода небес едина,
Но разнообразна вкусом,
Так и ты, о триединный.
Разный в разном пребываешь,
Все объемлешь — необъемлем,
Всех сражаешь — несразимый.
Не желая — достигаешь,
Хоть без чувств — ты чувств причина,
Знают все тебя, владыка,
Хоть далекий ты — но в сердце,
Хоть без жалости — жалешь,
Хоть и древний — не стареешь!
Ты всеведущ — сам неведом,
Все создал — но самосущий,
Всех превыше — сам единый.
Прост — но все объемлешь формы...

Մեջ բերված այս տողերը համարելով հին հնդկական փիլիսոփայության խտացված արտահայտություն, Ի. Դ. Սերիբրյակովը գրում է՝

«...Բացառիկ սեղմությամբ ու գեղարվեստական արտահայտչականությամբ Կալիդասն այստեղ ներկայացնում է դիալեկտիկայի նմուշներ»⁵²։

Ինչպես վեդաներից Կալիդաս և հետո, այնպես էլ Արա-Շամիրամի, Վահագնի ծննդյան, Արտավազդի առասպելներից մինչև «Սասնա ծռեբ» և հետո ձգվում են նախանիմիստական և անիմիստական ժամանակներից ժողովուրդների միջավայրում հարատևող պատկերացումներ։

X դարում ձևավորված «Սասնա ծռերում» Դավթի նախապապը ստանում է Վահագնի կերպարանք, բայց արդյո՞ք Ծովինարի ջրային-արևային, կապտա-ոսկեգույն կերպարանքից չէ թրծված Նարեկացու կույսը, նրա կերպարանավորած ջրահարս-լուսահարսը։ Եվ արդյո՞ք Ծով-Աստծո՝ Մեծ Մոր, նույն պատկերացումների հետ չեն առնչվում նաև Նարեկացու հայտնի «Վարդավառին» տաղի մտապատկերներն ու տեսագծերը։ Չէ՞ որ հայ ժողովրդի միջավայրում Վարդավառը համարվել է Ծաղկամոր տոն։

Եթե ժողովրդի հիշողության մեջ կարող էր պահպանվել Գ. Մազիստրոսի՝ Նարեկացու շատ կրտսեր ժամանակակցի, հաղորդած Արտաշեսի մասին հյուսված երգի մի կտոր՝

Ո՞ տայր ինձ՝ ասեր. դժուխ ծխանի
եւ գառաօտն նաւասարդի,
Զվաղելն եղանց և զվաղելն եղջերուաց.
Մեք փող հարուաք և թմրկի հարկանէաք.
Որպէս օրէնն է թագաւորաց⁵³,—

ասպա կարող էին պահպանված լինել և ուրիշները։ Չէ որ այս երկրպագանվել է ոչ միայն այն պատճառով, որ կապված է Արտաշեսի անվան հետ, այլև՝ որ վերաբերում է բնության երևույթների աստվածացման հնագույն պատկերացումներին աղերսվող նավասարդյան տոնակատարություններին։

Հայտնի է, որ Մեծ Մորը հիշեցնող հատկանիշների պատճառով քրիստոնեական կրոնը Հայաստանում այնքան էլ չէր հանդուրժում Մարիամ աստվածածնի պաշտամունքը, և այդ անհանդուրժողականությունը անպայման Մեծ Մոր պատկերացումների կենդանության

⁵² Նույն տեղում, էջ 135։

⁵³ Գրիգոր Մագիստրոսի «Թղթերը», Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 87։

հետևանք էր⁵⁴։ Անկարելի է, որ այդ մթնոլորտում պահպանված շի-
նեին Մեծ Մորը—Ծով-աստծուն—Ծաղկամորը վերաբերող երգեր,
որոնք և դարձել են նարեկացու վրձնած մթնոլորտային-բնանկարա-
լին Աստվածամոր բնօրինակ-նախապատկերը։

Բնութագրելով Վարդավառը, Խ. Սամվելյանը գրում է. «Համ-
բարձման ու Վարդավառի տոնական ծիսակատարումների մեջ զխա-
վոր տեղը պատկանում է ջրին և ապա կանաչներին ու ծաղիկներին։
Ժողովրդական հավատալիքների համաձայն՝ բոլոր բույսերը Համ-
բարձման գիշերն սկսում են իրար հետ զրուցել, ծառը ծառին, ծաղիկը
ծաղկին խոնարհվում ու համբուրում է. ջրերը բուսեցան կանգ են առ-
նում ու խաղաղվում... Այդ գիշերվա կեսին բոլոր ջրերն ստանում են
դերբնական զորութուն...»⁵⁵, կատարվում են մարդկային ցանկու-
թյունները։

Ինչպես Արալի և մյուս պաշտամունքները, այնպես էլ Համբարձ-
ման ու Վարդավառի ծիսակատարություններն իրենց մեջ թաքցնում
են հավերժող բնության խորհուրդների ու գաղտնիքների դարերից
եկող ժողովրդական աշխարհազգացողություն։ Թաքցնում են անվեր-
ջանալիորեն հարատևող բնության դինամիկ զրույթյան, առարկաների
և երևույթների փոխազդեցությունների ու կերպարանափոխություննե-
րի մտապատկերներ, տեսադժեր ու պատկերացումներ, որոնք խորա-
պես հաղորդակցվում էին հավիտենական բնության պատկերման նոր
ժամանակների բանաստեղծական մեկնակետերին ու ընկալումներին։

* * *

Ուղենշելով ազգային գրականության զարգացման հեռանկար-
ները, «Սոս և Վարդիթերի» կրիտիկայում Միք. Նալբանդյանը գրում էր.
«Ազգային սեփական դպրությունը էսպես հիմնվում է ազգային բա-
նաստեղծության վրա և այնպիսի աշխատությանց, որ հայկական հո-
գու բխվածք լինելով հայ ազգին էին վերաբերվում դարձյալ։ Ընդհա-
նուր մարդկային գիտության վերաբերյալ գրքերը, թեև այժմ, մեծ
պատիվ են բերում մի ազգի, և՛ թե սա հարուստ էր այսպիսիներով, այ-
նուամենայնիվ այդ գիտությունքը մի որևիցե ազգի սեփականությունք
չեն, այլ բովանդակ մարդկության... Ազգերի սեփական դպրության
մեջ, այսինքն նոցա բանաստեղծական գործերի մեջ երևում է նոցա
հոգին, նոցա վարք ու բարքը և այլ այնպիսի բարակ և քնքուշ բաներ,

⁵⁴ Տե՛ս Ն. Ադունց, Պատմական ուսումնասիրություններ, Պարիս, 1948, էջ 292։

⁵⁵ Խ. Սամվելյան, Հին Հայաստանի կուլտուրան, հատ. I, էջ 291։

որի համար պատմությունը տկար է և կարոտ բանաստեղծության օգնությամբ»⁵⁶;

Այս ելակետից պաշտպանելով այն սկզբունքը, որ զեղարվեստական երկի հիմքը պետք է լինեն բնությունն ու բնական մառդը՝ ազգի «հոգու բլավածքի», բնության, կյանքի ու մարդկային հասկացողությունների անդրադարձման տեսակետից, հեղափոխական-դեմոկրատը կարևոր նշանակություն էր վերապահում ժողովրդական բանահյուսությանը, հավատալիքներին ու ավանդություններին, Կտենլով, որ դրանք «իբրև մի պատմական սերմ, միշտ կարող են ազգի կյանքի մեջ ծլիլ, ծաղկիլ և պտուղ բերել»⁵⁷:

80-ական թվականներից թափ առնող հայոց բանաստեղծությունը նախադասական այս կոահումների վկայությունն ու հաստատումն է:

Հաջորդ վերաբերում է ոչ թե բանաստեղծական հնօրյա ու ժողովրդական ժանրերի կամ արտահայտչաձևերի վերարժարժմանը, այլ ժողովրդի բուն աշխարհատեսության «բարակ ու քնքուշ» կողմերի, նրա մտածողության առաջնայական ու գիտելիքիկ էության վերակենդանացմանն ու խորացմանը: Պատմական մեծագույն մի առաքելություն, որի արմատավորման պատիվը Թումանյանի հետ հավասար կիսում է Իսահակյանը:

Առարկայացման դրամատիկ արվեստով Իսահակյանը վաղ քայլերից վերակենդանացնում էր ժողովրդական երգերում, զրույցներում, առասպելներում և ավանդություններում թաքնված պատկերացումներ, տեսագծեր ու մտապատկերներ, շոշափում էր հայ ժողովրդի բանաստեղծական մտածողության առարկայական-գիտելիքիկ էությունը:

Դրա ապացույցն են վերը վերլուծված բանաստեղծությունները, որոնք բոլորն էլ հատկանշվում են հարատև գինամիկ դրություն, առարկաների ու երևույթների փոխազդեցության ու կերպարանափոխությունների նույն այն մտայնությամբ, որպիսին բյուրեղացած ամենատարբեր նստվածքներով կարելի է պեղել ժողովրդական պատկերացումներում:

Բնության ու մարդկային փոխազդեցությունների իսահակյանական տեսողության, զգացողությունների, վերապրումների ու խոհերի

⁵⁶ Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. III, Երևան, 1940, էջ 119:

⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 137:

ներսում պարզապես ալիքավորվում են հարադատ ժողովրդի աշխարհավարացողությունն ու պատկերավոր մտածողությունը:

Մտաբերենք «Իմ փերին», որտեղ սիրած աղջիկը մարմին է առնում ջրերի ճերմակ փրփուրներից ու լույսի շողերից հյուսված, անվերջ կերպարանափոխվող ջրահարս-լուսահարսի տեսքով: Հիշենք «Բինգյոլը», որ սկզբնապես կրել է «Հայ ժողովրդական առասպել» խորագիրը: Մի բանաստեղծություն, որը մթնոլորտային դառ-վառ գույներով, հեքիների ու խաղերի փոխակերպվող բոլոր մտապատկերներով արձագանքում-անդրադարձնում է Բինգյոլին առնչվող ժողովրդական հավատալիքներ:

Խ. Սամվելյանի բացատրությունը՝ ժողովուրդը «իր երեակայական դրախտը» դեռնել է Բինգյոլում և «այդ «հավարավոր լճակների» հետ կապել հավատալիքներ, որոնք մեզ տանում են դեպի երբեմնի գոյություն ունեցող ջրի պաշտամունքը»⁵⁸:

Ջրի, կանաչի, ծաղիկների՝ «արգասավորության ու բեղուն կյանքի» պաշտամունքային-աշխարհայացքային հենց այդ լիցքով էլ Իսահակյանի «Բինգյոլը» դառնում է հայրենի երկրի կենսասիրական համապատկեր:

Բանաստեղծության երեակայական ու ոչ երեակայական, տեսողական, զգացողական, վերապրումային բոլոր մտապատկերների հիմքում դրածում է միմյանց հետ անխզելիորեն կապված երկրի ու երկնքի, բնության առարկաների ու երևույթների փոխառնչության ու կերպարանափոխությունների, բնության կյանքի ներշնչված լինելիության բնական-տարերային այն աշխարհազգացողությունը, որի տարրերն ու թիվերը գնում-հասնում են մինչև Արալի պաշտամունքը:

Իսկապես ասած սա այն դեպքն է, որի օրինակով կարելի է ցույց տալ, թե հնօրյա պաշտամունքների «պատմական սերմը» ինչու է կարող է նոր ժամանակների ազգային կյանքում «ծլիլ, ծաղկիլ և պտուղ բերիլ»:

Չէ՛ որ, ի վերջո, «Բինգյոլում» մարմին առած երկնքի և երկրի սիրախաղը՝ որքան էլ միջնորդված ու հեռավոր թիվերով, իր մեջ կրում է զուգահեռվածության, բնության երևույթների աստվածացման ու մարդկացման սաղմեր:

Նորու-Մորուտն ծաղկանց ծովում
Բուրում է բույր ու երգեր:

⁵⁸ Խ. Սամվելյան. Հին Հայաստանի կուլտուրան, հատ. I, էջ 44:

Այս բանաստեղծության ստեղծման օրից տասնամյակներ անց՝ քննելով Մեծ Մոր զույգաստվածության հետ առնչվող հայոց հին աշխարհայացքը, Ն. Աղոնցը գրում է՝ թե «հալոտ-մալոտը» Ավեստայի հայտնի ոգիներն են, Արամազդի համեշատպաններից, և ապա ավելացնում. «Սրանց համապատասխանում են հին հայերենի հալոտ և մալոտ. Պարթևյան շրջանի փոխառություններն են և ստացել են ծաղկի նշանակություն, երեի նրա համար, որ մալոտը բուսականության ոգի էր. Հալոտը... ջրի ոգի էր...»⁵⁹:

Իսահակյանի «Ինդյուլը» վկայում է, որ ժողովրդի միջավայրում պահպանված հավատալիքներում դրանք հենց ոգիներ էլ նշանակել են, ծաղիկների ծովում բույր ու լեզեր բուրոդ, երկնային ու երկրային այլ ոգիների հետ սիրախաղի մեջ մտած արարածներ, որոնք նրա զրչի տակ ստանում են ինքնագործ բնության խորհրդանշային լուրատեսակի բմաստ:

Ջրերի փերիներ, բուսականության, ծառերի ու ծաղիկների ոգիներ, լուսնի շողերին, հովի թևերին բազմած փերիներ, սեզ սարերի չքնաղագեղ ոգիներ, աստղեր դարձած, Համբարձման գիշերին համբուրվող սիրահարների ոգիներ—սրանք XX դարի նախաշեմին Իսահակյանի ու Թումանյանի ստեղծագործությամբ վերազարթեցված ու շրջանառության կոչված մտապատկերներ են, որոնք մատնում են բնապաշտությանից ոգեպաշտության վերաճած աշխարհազգացողական աշխարհի նստվածքներ, որպիսիք Վ. Բելինսկին բնութագրական էր համարում հնօրյա պարսկական աշխարհազգացողությանը:

Հնդկականից անցնելով պարսկական բնապաշտությանը, Բելինսկին գրում է. «...Պարսկաստանում պանթեիստական այդ աստվածությունը հեռանում է ամեն մի պատկերավորությունից, տեսանելի բնության թագավորությունից անցնում՝ ոգիների թագավորությանը (բնության ինքնագործ ու նախաստեղծ ուժերի)... իր հոգևոր բնույթով հանդերձ՝ դա հնդկական նույն բնապաշտությունն է, միայն թե իր զարդացման ավելի բարձր աստիճանում»⁶⁰:

Հայոց հնօրյա մշակույթի նման նստվածքները արժանի են արեւելագիտական-հայագիտական հետազոտական տեսական ջանքերի՝ մանավանդ բանաստեղծական մտածողության դիտակետից: Թվում է,

⁵⁹ Ն. Աղոնց, Պատմական ուսումնասիրություններ, էջ 278:

⁶⁰ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 2, стр. 103.

օրինակ, շատ կարևոր մի կետում Բելինսկու նշած բնապաշտական-
ոգնապաշտական այս որակի հիմնավորությունը է պայմանավորված
տեսչայինի կենսունակությունը բանաստեղծության մեջ՝ հնօրյա ժա-
մանակներից մինչև մեր օրերը: Մի աշխարհատեսություն, որն իր հիմ-
քում ամենից առաջ ենթադրում է ինքնաշարժ բնության յուրատեսակ
ոգեղենացում-մարդեղացում, մարդեղենի միախառնումն տեսանելի
բնությանը:

Իսահակյանն ու Թումանյանը վերազարթնեցնում ու վերահաստա-
տում են ժողովրդի աշխարհատեսություն, ահա՛, այս «պատմական
սերմը», նոր ժամանակների բանաստեղծության մեջ ապահովելով
«ազգի հոգու բխվածքը», նրա աշխարհազգացողության ինքնատիպ
բնույթը:

Այս առումով չափազանց ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ
Իսահակյանի զրչին արժանացած առաջին ավանդությունները՝ «Բին-
գյուլը», «Իմ փերին», «Իրիցկինկա աղբյուրը» (Շիրակի ավանդավեպ,
գրված 1891-ին), առանց բացառության, առնչվում են չրի ու բուսա-
կանության՝ արգասաբեր ու բեղուն կյանքի, ժողովրդական հնօրյա
պաշտամունքային հավատալիքներին:

Պատահական չէր բանաստեղծի նախասիրությունը. դեռևս պա-
տանի նա որոշում և արտասահմանում ուսանելու տարիներին հիմնա-
վորապես ուսումնասիրում է ազգագրություն, ազգագիտություն⁶¹, ժո-
ղովուրդների բանահյուսություն, էսոս: Գևորգյան ճեմարանի հոգևոր
միջնորդրտում սնված կողմնորոշում էր դա՛ կոչված ծառայելու հարա-
գատ ժողովրդի կենսականության բուն հիմքերը, պատկերացումները՝
հնօրյա ակունքներով, էությունը ու նկարագրով վերականգնացնելու
այն նպատակին, ինչին երաժշտական արվեստում կոչված էր ծառա-
յելու Կոմիտասը:

«...Պատմության ասպարեկն է միմիայն իրական աշխարհը,— գրում
էր Միք. Նալբանդյանը,— բայց բանաստեղծությունը չէ կարող դորա-
նով բավականանալ: Նա բարձրանում է իրականից դեպի մի այլ ան-
չափելի տարածությունը լայն աշխարհ—մի աննյութ կամ հոգեկան
աշխարհ... Բանաստեղծությունը օգուտ է քաղում մի ծայրացյալ ազա-
տությունից և ստիպված չէ ենթարկվիլ տեղագրական, ժամանակա-

⁶¹ Ուշագրավ է նաև կենսագրական հետևյալ փաստը. ուսանելու տարիներին՝ «...Վին-
նալում Իսահակյանը աշխատանքի է մտնում տեղի Կայսերական լիբրարաֆիական թանգա-
րանը, ուր ազատ ժամերին բրտնաջան կերպով աշխատում է իր վրաս (տե՛ս է. Պանարյան-
յան, Ավետիք Իսահակյան, Երևան, 1955, էջ 18):

դրական կամ իրողությունների կատարվելու համար հարկավոր եղած մեքենականության կանոններին»⁶²:

Տևական կուտակումներից հետո «օգուտ քաղելով... ծայրացյալ ազատությունից» բանաստեղծությունը ներխուժում էր տեղագրական, ժամանակագրական սահմաններ չճանաչող ժողովրդի հոգևոր աշխարհը, վերարժարժում և դրոշմում էր նրա կենսասիրական աշխարհագրագիտության անշափելի ոլորտները:

Կենսաբեր բնության և նրա երևույթների աստվածացում և մարդեղացում, արդասավոր կյանքի, մարդ արարածի, նրա հոգևոր զարթոնքի և բնության բեղուն կյանքի նույնացում—Իսահակյանի ստեղծագործությունը հունավորվում է խաչավորվող նման երակներից, ամենուրեք նշանավորելով ժողովրդի, մարդ արարածի կենսական հարագատությունը մայր բնությանը և մարդուն:

Այս առումով շափազանց իմաստալից է 1894-ին վերաբերող նրա հիշատակարանային գրառումը. «Ոգևորությունը—ոգևորված կյանքը—տիեզերքի գրկում մի բուրմունք է... մի բանաստեղծական հյուսվածք: Ոգևորությունը մի այնպիսի հարմոնիա է, որի մեջ երջանկությունն ու թշվառությունը, բախտն ու դժբախտությունը, ժպիտն ու արցունքը, տանջանքն ու ուրախությունը, սերն ու մոռացությունը, կարոտն ու վիշտը սքանչելի վարպետության մեջ հյուսված են:... Ա՛խ, չէ որ բնությունն ինքը ապրում է այդպիսի ներդաշնակության մեջ—ամպն ու պայծառ օդը, զեփյունն ու մրրիկը, ձյունն ու դալարը, ցուրտըն ու տաքը, լուսնն ու գիշերը, որոնք հակասություններ են, բայց ապրում են մի ներդաշնակության մեջ, և այնքան հրաշալի են.—առանց մամպերի, անձրև-ծիածան չկա, առանց ձյունի—ձմեռային գիշերվա փառահեղությունն ու սարերի փայլը, աստղերի ժպիտները: Թող լինի մեր կյանքը հարանման բնության կյանքին»⁶³:

Անսքող անմիջականությամբ երիտասարդ Իսահակյանը պարզապես հուշում է «Երգեր ու վերքերի» կառուցվածքային-համակարգային բնույթը, սեփական աշխարհատեսության էությունը, որը, ինչպես տեսնում ենք, խորապես արձագանքում է Լեւոնտոսովի պոեզիայի էության Բելինսկու մեկնությանը:

Դրան դումարած բնության հավերժական կյանքի թագավորության մեջ մարդ արարածի արժեքի իսահակյանական խորացող գի-

⁶² Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. I, Երևան, 1945, էջ 278—279:

⁶³ «Սովետական գրականություն», 1975. № 7, էջ 133:

տակցութիւնը, որի արտահայտութիւնն են մարդկային ոգու հզորացող զսղանքները նրա ստեղծագործութեան մեջ, ինչպես և 1900 թ. զրմած այս տողերը. «...Մարդը ապրում է... որովհետեւ իր կյանքով նա պիտի լուծի տիեզերքի զաղտնիքները: Նա է տիեզերքի խորհուրդը, գիտակցական-հոգեկան, ինտելեկտուալ կյանքը. առանց մարդու տիեզերքը կամար լուռ, անհասկացված, անբացատրելի, խրթին...»⁶⁴:

Իսկապես Իսահակյանի սիրերգութիւնը, մայրերգութիւնը, հայրենասիրական, քաղաքացիական, խոհական բանաստեղծութիւնները ինչ արամազրութիւն էլ արծարծելու լինեն, իրենց միջով կրում են ժողովրդական կենսասիրական աշխարհազգացողութեան այս հանգույցը՝ մարդկային հարազատութիւնը մայր բնութեանը և մարդուն.

Դա՛րգրս լացեր, սարի սրմբու,
Ալման-ալման ծաղիկներ.
Դա՛րգրս լացեր, բազի լլրո՛ւլ,
Ամպշող երկնաց զով-հովեր... (I, էջ 35),—

մարդկային սիրո կորուստն ու վիշտը «փոխհատուցում», միսում և կրում են սարի ծաղիկները, հավքերը, ամպշող երկնքի զով-հովերը:

... Սարեն կուգար, նխուն հավքեր,
Ա՛խ, իմ մորս տեսել չե՞ր.
Սովեն կուգար, մարմանդ հովե՛ր.
Ախր բարե բերել չե՞ր... (I, էջ 37),—

մայրական հարազատութիւնն ու կարոտը քնարական անհատը ակնկալում հավքերից ու հովերից: Մոր երգերում էլ նույն այս հովերը, հավքերը, ծաղիկները դառնում են որդու վիճակի, որդիական սիրո ու կարոտի լրաբերներ:

Իսահակյանի հետագա ուղին նշանավորվում է այս ամենը համատեղ շնչավորելու, հայրենի բնութիւնը հողեղեն—ոսկիեֆային—միջավայրային—կոսմոփական—մթնոլորտային միատնական կենսականութեամբ իմաստավորելու վարպետութեամբ: Եթե «Երգեր ու վերքերում» գերիշխողը մթնոլորտային-միջավայրային պատկերներն են, ապա հետագայում մթնոլորտն ու միջավայրը հիմնավորվում են հայրենի լեռնաշխարհի ոսկիեֆային-միջավայրային մոնումենտալ անդրադարձումներով:

Եթե «Երգեր ու վերքերում» մարդու կյանքը «հարանման է բնու-

⁶⁴ Նույն տեղում, էջ 141—142:

թյան կյանքին», ապա հետագայում նոր ժամանակների ողորմատիկական աշխարհատեսություն ոգով Խսահակյանի ստեղծադործության մեջ տեսնում ենք բնության թագավորության մեջ մարդ արարածի ոգեշնչված գոյության բացահայտ աստվածացում:

* * *

Լեռ ու սար, քար ու դար «մարդեղացնելիս» տեսնում ենք նույն միտումները, ինչ ծառ ու ծաղկունք, հով ու հավքեր, երկինք, արև ու աստղեր, ջրեր ու աղբյուրներ շնչավորող բնապատկերներում: Բնություն մարդեղացնելու՝ ասել է հայրենացնելու, մեկնակետը, բնկալումներն ու մտապատկերները մշտապես մնում են ժողովրդի այն պատկերացումները, որոնցով մարդ արարածը հարադատության կենսական՝ նյութական ու աննյութական, թելերով ձուլված է այն հողին, սարերին, քարերին, ջրերին, մթնոլորտին, բուսական ու կենդանական աշխարհին, որի վրա, միջավայրում ու մթնոլորտում կանք է առնում, ապրում և սերունդներով հարատևում:

Պրա առաջին նշաններից մեկը լինում է այն, որ բանաստեղծը աստղերի, ծաղիկների, հովերի ու հավքերի կողքին զրույցի է բռնվում սարերի հետ: Սա անմիջապես վերաճում է Արագածը, Մանթաշը սրբտով, սիրով, ուրախություններով, կարոտով ու վշտերով «բնակեցնելու», մարդկային սիրո ու ձգտման թափն ու թոփքը լեռնային բարձունքների կոսմիկական ուժերով ու զորություններով չափելու մտայնություն:

Ապա ծնունդ է առնում «Ալազյալի մանիները» (1895—1917), արգասաբեր ու բեղուն մայր բնության և ժողովրդական կենսաբեր կյանքի, սիրո ու կենսասիրության հայ ժողովրդի նորօրյա բանաստեղծական ծավալուն հուշարձանը:

Շարային-շարքավոր հյուսվածքով ծավալվող «Մանիներում» խաչավորվել, միախառնվել, ձուլվել ու վերաճուլվել են կենսաբեր մայր բնության ամենատարբեր պատկերացումներ, հավատալիքներ. մտապատկերներ ու տեսագծեր, որոնք հնադարյան ժամանակներից առնչվել են հայկական լեռներին ու քարանձավներին, լճերին ու գետերին, կենսականության անբակտելի թելերով հայ ժողովրդի ֆիզիկական ու հոգևոր գոյությունը շղթայել իր լեռնանիստ բնաշխարհին:

Աշխարհայացքային տոհմիկ հարադատությունը կենսաբերական այդ պատկերացումները վերաբերել են Բինգյուլին, Սասնա սնառիկ լեռ-

ներին, նեմրութին, Տավրոսին, մեծ ու մանր մյուս լեռներին ու սարերին, որոնց շուրջը ժողովրդական հիշողությունը պահպանել է անթիվ-անհամար հավատալիքներ, ավանդություններ ու զրույցներ: Արաքսի հովտում ալդ պատկերացումները կապվել են հովիտը շրջավորող Արարատի ու Արագածի և մյուս լեռների՝ ինչպես Արալի լեռան, հետ, որոնց անուններից իսկ անբաժան է արգասաբեր մայր երկիրը աստվածացնող հայոց Արալի պաշտամունքը, որը հայոց կյանքում գոյատևել է դարերով: Դր. Մագիստրոսի ներբողյանից կարելի է հղրակացնել, որ Արան ու նրա Անուշավան որդին իբրև կենսաբեր աստվածություններ պաշտվել են մինչև իսկ X դարում:

... ո՛ր Արայն գեղեցիկ Այրարատեան կերտացող.
 ո՛ր Անուշաւան անուշակացն կազմիչ և բարութեան յարգարիչ...⁶⁵

Տրամաբանական խարխալը նույնն է, ինչ հնօրյա մյուս ժողովուրդների նման պաշտամունքներում՝ «Մեծ Մալր հրկրային աստվածությունը ապրում էր լեռներում», բարձրանիստ ան տեղանքում, որտեղ ծով երկիրը հանդիպում և միախառնվում է ծով երկնքին կամ համարվում է ժալոյց ծնված⁶⁶:

Մեր դարի 40-ական թվականներին, ի մի բերելով երկրագործ հայ ժողովրդի պատկերացումները, որոնք սկզբնավորումից մինչև այսօր զբաղեցրել են հայագիտության բոլոր վստահակաշատ ներկայացուցիչներին, Գր. Ղափանցյանը գրում է. «...Արագածը — դա Արալի գահն է, որը քանդակված մնում է մինչև հիմա էլ, որպես մի մեծ թախտ, չորս բոլորը ունենալով քարե նստարաններ... Արագածը ունի Արալի հսկայական քարակոթողներ, ունի Շամիրան... անունով գլուղ: Արագածի շարունակությունը կազմող Ծաղկեվանքը ոչ միայն կրում է Արալի անունը («Արալի լեռ»), ոչ միայն ունի «Արալի գլուղ», ուր իբր նա թաղված է, ոչ միայն կար «Շամիրամի բլուր» կոչված տեղը, այլև պահել էր Արալի և Շամիրամի, այլ կերպ ասած Ատիսի և Կիբելայի, հնագույն պաշտամունքը բարալրում, որ մինչև վերջերս էլ գոյություն ուներ և կարծես եղակի էր Հայաստանում: Դա Արալի հարսության տոնն էր Համբարձմանը, ծաղիկների և դարնան զարթոնքի ժամանակ, արտացոլելով և կնոջ... որպես սիրուհու, մասնակցությունը»⁶⁷:

«Ալագյազի մանիներում» շրջանառության կոչված բոլոր համե-

⁶⁵ Գրիգոր Մագիստրոսի «Բղթերը», Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 60:

⁶⁶ Ն. Աղոնց, Հայաստանի պատմություն, Նրեան, 1972, էջ 372:

⁶⁷ Դ. Ղափանցյան, Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, էջ 105:

մատուցյունները, զուգորդությունները, փոխաբերական-փոխակերպական մտապատկերները հունցված են նույն այս պատկերացումների շաղախից:

Արագածը՝ արգասաբեր, կյանքի և կենսական սիրո երկրային դահ—

Ալադյազը՝ աստղերի մեջ՝
Ադամանդե թագը գլխին՝
Սարերեն վեր, ամպերեն վեր,
Թիկն է տվել զմրուխտ—գահին... (II, էջ 8):

Արագածն ինքը երկրային կենսականությունը իր գագաթներով, լանջերով ու փեշերով մարմնավորող՝ հազարանուն, հազարանվագ, հազարաբույր, հազարագույն ծիրանավառ թագուհի, նրա վրա բնակվող բոլոր արարածները կենսականության ու սիրո դրախտային երազներից պոկված ծվեններ: Գագաթները կոսմիկական ուժերի բախման ու պարպման հրապարակ ու վահան, ժայռերը, լանջերը, մինչև ստորոտներ ձգվող աբրեշումե փեշերը հազարանուն կյանքի դրախտավայր:

Դու, Արագած, ալմաստ վահան
Կայծակեղեն թրերի,
Գագաթներդ՝ բյուրեղ վրան
Բափառական ամպերի:

Սեզ ժայռերդ՝ արծվի բույն,
Լճակներդ՝ լույս—փերուղ.
Առուններդ՝ մեջքիդ փայլուն
Պերճ գոտիներ ոսկեհյուս:

Աղբյուրներդ գիշեր ու զօր
Խոսքի բռնված իրար հետ,
Վտակներդ՝ գիլ ու գլուր
Աբրեշումե փեշերդ:

Թիթեռներդ՝ հուր-հրեղեն
Թռչող-ճախրող ծաղիկներ,
Զառ ու զարմանք երազներեն
Պոկված ծվեն-ծվիկներ:

Ծիրանավառ դո՛ւն թադուհի,
Բուրումների դո՛ւն աղբյուր,
Ծաղիկներդ հազար գույնի,
Հաղար անուն, հազար բույր (II, էջ 9):

Տեսողական նման վիթխարի մասշտաբայնությունը հայոց բանաստեղծության մեջ, իրոք, մնում է աննախադեպ: Կայծակեղեն թրե-

րի հզոր զարկ, արմատեղէն քառազաղաթ վահան, թափառական ամպեր և զագաթնավոր բյուրեղ վրան—կոսմիկական զեղանկարչական հզոր ռիթմով ծայր առնող լուսա-գունալին-երաժշտական հուժկու օրատուրիա, որ այնուհետև ծավալվում է կիսա-էպիկական-կիսաքնարական ցոյացող, ծածանվող, տարածվող ներզանդականմենքով, վերաճում մայր բնության հիմներգության:

Պոեմը զարգանում է բնությանը ձոնվող այս հիմներգության տարբերակվող զսղանջներով:

Հայրենի բնաշխարհը նախ ներկայանում է իբրև զմրուխտ օրորոց՝ լուսափթիթ զառ-վառ ծաղիկներից հյուսված վերմակով, հովերի ու աղբյուրների թովիչ երգերով ու օրորներով, հուր-հավքերի հեփաթներով, փոխաբերորեն նույնանում բանաստեղծի հարազատ մոր Ալմաստ անունը կրող անուշ մայրության հետ.

Ալմաստ անուն՝ մոր պէս անքուն՝
Նանիկ կասե, օ՛ր-օր, օ՛ր.
Անուշ նանին զառ մանկության,
Նանի՛, նանի՛, օ՛ր-օր, օ՛ր... (II, էջ 11):

Բնության հիմնալին-քնարական մայրերգությունն այնուհետև վերափոխվում է հիմնալին սիրերգության, որտեղ հազարանուն բնությունը ապրվում ու վերապրվում է մարդկային սիրո բյուրավոր երանգներով, մարդկային սերը՝ բնության խաղերով ու հրաշքներով:

Հինգ երգից բաղկացած «Մանիներում» նորոգվող յուրաքանչյուր մանի այս հիմներգություն-սիրերգությանը բերում է զեղանկարչական շարժուն ու կենդանի նոր նվազ, պոեմը դարձնելով կենսական բնության ու սիրո ժողովրդական պատկերացումների մի յուրատեսակ նոր ու նորակերտ բյուրապատում՝ հազարակն կյանքի միաժամանակյա և՛ խորհրդանիշ, և՛ հուշարձան: Հազարանուն կյանք՝ հյուսված մի կողմից բնության բոլոր արարածների միջև, մյուսից՝ քնարական հերոսների և այս բոլոր արարածների միջև:

Բնության երևույթների շարժուն, պկս-պկս կերպարանք առած հառնում է քնարական հերոսուհին՝ լույս ու սեր տարածելով շուրջը, բանաստեղծի սրտում:

Արեի պկս, սիրուն Զարոս,
Շափաղ տալով դուն կուգաս,
Էն մութ ձորին, իմ խոր սրտին,
Շողեր տալով դուն կուգաս:

Ալ-վարդերը՝ կրծքիդ վրան,
Հույս ցողերը՝ ոտներիդ,
Հոգիների հետ ծամերդ թռա՛ն,
Մենեիմ թուր-թուր ունքերիդ... (II, էջ 14):

Եվ կամ՝

էսօր յարս շա՛տ է խաղցել
Արեգակի շողերի հետ.
Արևի պես շա՛տ է խաղցել
Շող-մատներով իմ սրտի հետ... (II, էջ 26):

Հույս ու սեր, սիրո արբեցում տարածելով նույն հանդով պոեմում
շնչում են բնության արարածները.

Փետուրները պայծառ ոսկով՝
Հավքերն ուրախ ծափ կուտան,
Ու կարոտի, սիրու խոսքով
Իրար քնքո՛ւշ ձեն կուտան:

Հոգիներն անո՞ւշ
Բույր կըբերեն
Դրախտական
Գաշտերեն...

Վառ հեթիաթ է չորս դին փոված,
Գինու գետեր կըհոսին... (II, էջ 18):

Կամ՝

Ծվար մտած քարերի մեջ
Սիրամարգներ բյուր-հազար.
Ասես, իրենց պոչերով պերճ
Զարդարել են դաշտ ու սար:

Ու անտեղյակ մահին-չարին՝
Հավքերն ուրախ սեր կերգեն.
Հարբած կերգեն իրենց յարին,
Զեն կշտանար երգելեն:

Հույս ծաղկունքին մեղմ փարվելով,
Ինչպես ոսկի լարերին,
Հոգիներն կանցնին բարակ հետով,—
Երազ երգեր կըլսվին (II, էջ 22):

Մեր մակույկը հովի հետ
երազի մեջ կըսահի,
Արիքների շուշան բնով
Լճի վրա սնդուսի:

Մագլունանց պես աստղերն ելան,
Յնցուղ ավին շողերի,
Գլուխս դրած ծնկիդ վրան,
Բույրը կառնեմ աստղերի (II, էջ 25):

Հարափոփոխ նմանօրինակ մտապատկերների շղթայական հերթադալույթյամբ պոեմի միջոցովում դժվար չէ շոշափել հայ ժողովրդի այն պատկերացումները, որոնք կապվում են Վարդավառին կամ Համբարձմանը: Մի հավատալիք ու ծես, որն իր մեջ թաքցնում է մեռնող ու հարույթյուն առնող բնության ու կյանքի վերասլաց հառնման ու արարչագործության մեծ խորհուրդ:

Այդ խորհուրդն իր վաղնջական ակունքից՝ Արայի հարույթյան և նրա Անուշավան որդու խորհրդանշային կերպարանքով ենթադրում էր անգամ իսկ մահկանացու մարդու անմահություն, ենթադրում էր մարդկային տենչերի Համբարձման դիշերի իրականացում, այդ խորհրդում հառնման արարչագործ խորհուրդը ձուլված էր սիրուց ու բարույթյունից, որոնք աստվածացվում են որպես կոսմիկական ուժ ու զորություն:

Էապես հենց այս խորհուրդն էլ հիմնականում զբաղեցրել է բանաստեղծին. բնության, մարդկային հոգիների ու կյանքի ներդաշնակ ու միաշունչ, արարչագործ սիրառատ հառնումն, որն իբրև կենսական հարադատ աշխարհադրացողություն՝ հնօրյա տոհմիկ հանգով, ժողովրդական համակ շնչով կրկին բարձրացվում ու բնականացվում է Արայի գահին՝ Արագածին, հակադրվում քնարական հերոսի սիրո ողբերգությանը:

Պառերի ու ծաղիկների, կանաչների, հովերի ու հավքերի, թիթեռների ու աստղերի, աղբյուրների ու լճերի սեր ու սիրախաղ, որով բնության բոլոր արարածները հաղորդակցվում են միմյանց հետ, մայր երկրի ու երկնքի հետ, այս բյուրանուն-բյուրակն սերերով առարկայացվող մարդկային սեր, որն ի դեմս բանաստեղծի ու Զարոյի սիրո վերակերպվում է բնության անաղարտությամբ բուրոդ ու շնչող մի յուրատեսակ զուգաստվածություն:

Մարդկային սիրո ուժը չափվում է բնության հառնման անդիմա-

ղըրելի արարչագործությամբ, ինչպես չափել է ժողովուրդը՝ Վարդավառ—Համբարձումը դարերով հռչակելով ու պահպանելով իբրև հրաշագործ բնության և մարդկային սիրո միաձուլյ հառնման հավատք:

Այս իմաստով, իսկապես, մեծ խորհուրդ ունի իր մեջ այն փաստը, որ հայկական էպոսի աշխարհի շար ու բարուց հոգնած վերջին ղուցաղին՝ Փոքր Մհերի, քարանձավից ելնելու հեռանկարը առնչվում է Համբարձման գիշերին: Այդ խորհուրդով էլ պետք է բացատրել Մհերի փրկարար առաքելութունը. այն վերագրվում է պատմական մի այնպիսի պահի կամ զարգացման աստիճանի, երբ մարդկային կյանքի սկզբունքները սիրառատ ու ներդաշնակ կենսականությամբ համազոր կլինեն Համբարձման գիշերի միաշունչ, աշխարհածավալ հրաշագործությանը, կատարյալ արարչագործության հայ ժողովրդի պատկերացումներին:

Վարդավառ—Համբարձումը խորհրդանշում ու խտացնում էր ծաղկող՝ ու փթթող կյանքի, ի կատար ածվող երազանքների ու ձգտումների ժողովրդի կենսասիրական հավատը, որտեղից և հետևում է այդ հավատալիքի երկարակեցությունը ինչպես ժողովրդի միջավայրում, այնպես էլ հայոց բանաստեղծության դարավոր ճանապարհին:

Անուրանալի նշաններով հայոց բանաստեղծության մեջ հանձինս իսահակյանի և Թումանյանի այդ հետաքրքրությունը նորովի բորբոքվում է XX դարի նախաշեմին:

Բորբոքվում է՝ իբրև մարդասիրական-կենսասիրական հավատի խորհրդանիշ, շրջավորելու, բացելու և հանգուցելու «Անուշը», Իսահակյանի «Մանիներով» Արագածի լանջերին ու փեշերին տոնելու իր հնօրյա խրախճանքը, ապա դառնալու բնության մեծարենցյան ցուացող տեսողություն, Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերում» մարմին առնելու մի այնպիսի անօրինակ հեթանոս վերաակացքով, որին ընդունակ էր միայն Մեծ Մոր ղուլգաստվածությունը Արայի՝ հայրաստվածության, անունով պաշտած հայ ժողովուրդը:

Վարդավառյան մտապատկերներով էր Վ. Տերյանը երազում ու գուշակում ավերված ու արյունոտ հայրենիքի հարյավն ու հառնումը («Վարդավառի վարդերը վառ», հառնող Նաիրին՝ ծիրանավառ թագուհի և այլն), հայրենիքի նոր հառնումը վարուժանական հեթանոս վերքով ու վարդավառյան Աստղկա արևածին տեսքով է ներկայանում Զարենցին:

Կանգնել եմ ես, հղոր, զալիբ կյանքի առաջ,
Ու կիրբը իմ անսանձ հորդե պիտի հիմա.
Աստղիկ, իջի՛ր նորից. որ իմ հրով վառված՝
Արյունդ արև ծնի զալիբ կյանքի համար...⁶⁸

Մտապատկերային-տեսագծային բոլոր փոխակերպություններով, մթնեղբորտային-արևային, երկրային հուովի ու մարմնական դրսևո-բումների բոլոր տաբերակներով հանդերձ, ամենուրեք հորդում է հայ ժողովրդի կենսասիրական միևնույն սիրառատ աշխարհավերա-բերմունքը, մշտապես ընդունելով կրքոտ, այլև կատաղի սիրախաղ-սիրախրախճանքի տեսք:

* * *

Հիշատակված և չհիշատակված բանաստեղծական այս և նման երևույթների շարքում նույն առումով զեղարվեստական և գրական-պատմական ուրույն արժեք է ներկայացնում 900-ական թվականների սկզբներին հղացած Դ. Դեմիրճյանի «Կյանքի տեսիլ» պոեմը:

«Վերնատան» աշխարհայացքային-գեղարվեստական հետաքրքրու-թյունների և միտումների անջնջելի դրոշմը կրող մի երկ, Խաչակյա-նի բնութագրությունում՝ «Մի ամբողջ փիլիսոփայական շենք, որտեղ քննվում են մարդու հավերժական տենչանքը երջանիկ լինելու և ըմբռնե-լու կյանքի ու տիեզերքի իմաստը»⁶⁹:

Նույն տեղում Խաչակյանն ավելացնում է, թե ինքն ու Դեմիրճ-յանը՝ «...մշտապես իրար հաղորդակից էինք անում մեր ղզացմունք-ներին, մտքերին, մեր գրական մտորումներին ու ծրագրերին»⁷⁰: Եվ հետաքրքիրն այն է, որ փիլիսոփայական այդ շենքը Դեմիրճյանի պոե-մում մատուցվում է իբրև Համբարձման զիշերի կյանքի տեսիլ:

Այս պոեմում չուրաքանչյուր առարկա, երևույթ, արարած մաս-նակցում է տիեզերական անհունի սիրախրախճանքին, օրհնում ու օրհներգում իրեն բաժին հասած, իրեն բաշխված կյանքը: Մասնակցում է Հաճարձման զիշերի սիրո ու երջանկության խորհրդով, բնության առաջկանների ու երևույթների «մարդկացած» մի այնպիսի փոխաբե-րական մտածողությամբ, որպիսին արտահայտչական առօրյա ճա-նաչվեց միայն մեր օրերում:

68 Ե. Ջաբևեց, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1962, էջ 329:

69 ժԳրական թերթ, 1945, № 11:

70 Նույն տեղում:

... Ննջե՛լ է արոտ, ննջել է նոճին,
Ոտնուծոց արել բլուրներն հեռուն...

... Ժայռը քնեց գլուխը կախ,
Մարգ ու բլուր՝ փորնին բաց...

... Տեսեր շուրճն էլ վիզն երկարած՝
Փռված մնաց էն մարգում,
Հուսնակը մերկ, ամպը շապկանց՝
Անուշ-անուշ մտան բուն...

... Հովն էլ քնի մեջ շվին գցեց ցած:
Գիշեր է անցնում: Եվ ձերուկն հիմա
Կծկում է քանդած խավարը նորից,
Հուսնակն անկողնից վալը կախվեց ահա,
Եվ ոտքն է մեկնում ստվերը բլրից...

... Ամպ է մռայլ, սև դարբիններն
Ահա վառել հսկա քուրան՝
Ուռեցրել մեծ-մեծ փութերն՝
Ու արևը դրել վրան...

... Հարկահանն աշուն անտառներն ընկած...

Ամպն ամպին բոթում, ամպն ամպից անցնում...⁷¹ և այլն և այլն:

Համբարձման գիշերի բուսականության ու ջրերի կախարդական արարչագործ խորհրդից Դեմիրճյանը վերացարկում է բնության բոլոր արարածների ու երևույթների հրաշագործ հառնման նոր խորհուրդ, կյանքի անհուն ու անծայր հրաշագործ արարչագործության հաստատում տիեզերական ինքնագործ գոյության հավիտենականությունը:

Բնութագրելով «Կյանքի տեսիլը», Դեմիրճյանը գրում է. «Պոեմի հերոսներից մեկն է «Բնության մասը»՝ հյուլեն, միաժամանակ գոհ-հիվ և խորիմաստ, հասարակ և անհասանելի բարդ. նա բնության այն դինամիկ ուժն է, որ պարունակում է ամեն մի «չնչին» առարկա այս աշխարհում: Նա պիտի լինի իբրև մի առեղծված, հանելուկ, բոլոր այն սովորական դեմքերի հետ, որ կան պոեմի մեջ (ծաղիկներ, արջ, ջագուճ, կիտն, փերին և այլն): Նա բնության հավիտենական գաղտնիքն է»⁷²:

Ձի կարելի չնկատել, որ հեղինակի կենսափիլիսոփայության բովուրդ անցած այս բնափիլիսոփայությունը որոշակի եզրեր ունի հայոց

71 Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. I, Երևան, 1976, էջ 366, 368, 369, 370, 371, 375:

72 Նույն տեղում, էջ 453:

հնօրյա բնապաշտության հետ: Ավելին. կենսափիլիսոփայության և բնափիլիսոփայության ներթափանցված շաղախով, բնության արա-րածներին, առարկաները և հրեույթները գործող անձ դարձնելու, դրա-մատիկ և բանաստեղծական երակների միասնությունը և այլ առանձ-նահատկություններով պոեմը մոտենում է Կալիդասի ստեղծագործու-թյանը, նրա բնապաշտական կենսափիլիսոփայությանը:

Հետազոտության արժանի նման և այլ բնույթի հարցեր են սրանք, որոնք մի կողմից մատնում են Դեմիրճյանի գրական ակունք-ներն ու աղբյուրները, մյուսից նշանավորում են դարամուտի հայոց բանաստեղծության շահախնդրությունների լայնքն ու խորությունը, «Վերնատան» գեղարվեստական-աշխարհայացքային ուղղությունը:

Ակնհայտորեն միավորման կողմնորոշումն այն է, ինչ իբրև պատ-մական ու արդիական նշանաբան ժամանակին ձևակերպել է Թուման-յանը. «...Անցյալի ուսումնասիրությունը մեզ համար ունի առանձին կարևորություն, և մեր մեծ արժեքներն ու պարծանքներն էլ անցյալի մեջ են: Անցյալի մեջ են և մեր արվեստները»⁷³:

Մի կողմնորոշում կամ ուղղություն, որի էությունը, ըստ երևույ-թին, հուշում է նաև Արաչի պաշտամունքին աղերսվող «Վերնատուն» միավորման անունը⁷⁴: Պատմահայր խորենացու վկայությամբ հարա-լեզուների վերակենդանացման հանձնված Արաչի գին դրվում է «...ի վերնատանն ապարանից»: Թումանյանի և Իսահակյանի նախաձեռ-նությամբ հիմնված «Վերնատան» հզոր խումբը ծնվել էր նոր ժամա-նակների ոգով ու բովանդակությամբ և աղդային հնօրյա նկարագրով ու ոճով բանաստեղծությունը և արվեստները վերակենդանացնելու առաքնությամբ և, ինչպես ցույց տվեց պատմությունը, այդ դժվարին ճանապարհին հարալեզուները երբեք չդավաճանեցին հայոց արվեստ-ներին:

73 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 459:

74 Դ. Դեմիրճյանը գրում է, թե Թումանյանի «... բարձր բնակարանի սենյակներից մինը մեր հավաքատեղին էր և տեղի բարձրության պատճառով, նաև Քրիստոսի աշա-կերտների Վերնատանը հավաքվելու և սուրբ հոգուց շնորք ստանալու կատակով արած նմանությունը մեջ բերելով՝ կազմակերպությունը կոչեցինք «Վերնատուն» (տե՛ս Դ. Դե-միրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, Երևան, 1963, էջ 180): Այս վկայությունը չի հա-կասում մեր բացատրությանը, քանի որ «բուսաբանական լեռան ստորոտին» գտնվող Թումանյանի «բարձր բնակարանի» սենյակը կարող էր «Վերնատուն» կոչվել նաև խո-րենացու հիշատակած վերնատան նմանությամբ: Դրա օգտին է խոսում նաև «Վերնատան» խնդիրների ու նպատակների Դեմիրճյանի մեկնաբանությունը՝ նույն տեղում:

Հայ պոեզիայի երախտավոր գնահատող Վ. Բրյուսովը, անդրադառնալով Իսահակյանի ստեղծագործությանը, այնտեղ տեսնում է երկու խմբի գործեր: Առաջինը ժողովրդական քնարերգությանը հարազատ երգերն են, ընդ որում նշվում է, որ «ժողովրդական լիրիկայի բնորոշ բոլոր մոտիվներն այստեղ օգտագործված են այնպիսի վարպետությամբ, ինչպիսին պոետին ընձեռում է բանաստեղծական նորագույն տեխնիկան»¹: Մյուսում խմբավորվում են Իսահակյանի քաղաքացիական-խոհական բանաստեղծություններն ու «Աբու-կալա Մահարին»:

Բրյուսովի համոզմունքով երկրորդ խմբի ստեղծագործություններով՝ «Իսահակյանը հանդես է գալիս իբրև եվրոպական բանաստեղծներից մեկը, իր առջև դնելով այնպիսի կամ համանման խնդիրներ, որոնք ձգտում են լուծել նաև մյուս ժողովուրդների՝ ֆրանսիական, գերմանական, ռուսական... լիրիկները»²:

Նման դասակարգումով Բրյուսովը ինչ-որ տեղ տրոհում է Իսահակյանի ստեղծագործության ամբողջությունը, ինչ-որ կետում հակադրում միմյանց, անջատում ժամանակի հայոց բանաստեղծության զարգացման ընդհանուր միտումներից:

Իրականում ժողովրդական քնարերգության ոգուն ու արտահայտչականությանը հարազատ երգերով Իսահակյանը լուծում էր այնպիսի հարցեր, ինչպիսիք քաղաքացիական-խոհական բանաստեղծություններում, «Աբու-կալալում»:

Այս իրողությունը մշտապես խոստովանել և արձանագրել է ինքը՝ բանաստեղծը. «...Իմ նախատիպարը եղել է ժողովրդի երգը՝ մեր և ուրիշ ազգերի. և իմ տեսությամբ—ամենակատարյալ լիրիկան ժողովրդի երգն է: Նրանից հետո եկածը—արհեստ է՝ արվեստ, տեխնիկա, ձեռնածություն: Ամենահաջող դեպքում—ոչտորիկա, ճարտասանություն»³:

Ժողովրդականին հարազատ սիրերգում, մայրական սիրո, վիճակի, սոցիալական բողոքի և մյուս երգերում հուղապրումն ու խոհը իմաստավորվում է ճիշտ և ճիշտ այն մտածողությամբ ու եղանակներով, ինչ տեսնում ենք, այսպես ասած՝ ժողովրդականից հեռացող բանաստեղծ-

^{1,2} В. Брюсов, Поэзия Арменни и его единство на протяжении веков. տե՛ս «Поэзия Арменни», М., 1916, стр. 84.

³ «Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 139:

ծություններում: Վերջիններիս արտահայտչականության ձևավորումը անցնում է առաջինների միջով. դրանց յուրօրինակություները սկիզբ են առնում ժողովրդականին հարադատ երգերի ներքին, կառուցվածքային-մտածողական միջուկից, տարրերից ու հատկանիշներից:

«Աբու-Լալայում» գործում է իսահակյանական առարկայացման նույն դրամատիկ մտածողությունը, ինչպիսին սաղմնավորվում է 1892-ին գրված «—Պարզըկա գիշերում»:

— Պարզըկա գիշեր...
Ասաղերն երկնքում լուռ պսպղում են,
Շողերը լուսնի գիպել են սարի
Զյունոտ կողերին—կողերը ցում,
Պեծին են տալիս:

Քամին ցրտաշունչ
Թևերը փռած փնշում է, թռչում,
Երկիրը սառած ճաքում-ճաքճքում,
Զյան հատիկներով կուրծքը քարափի
Մեծում ու ձեկում...

Անծա՛յր ճանապարհ...
Առաջ եմ գնում—ո՛ր,— ես չըգիտեմ,
Սառու՛յց ու ձմե՛ռ.
Առաջ եմ գնում անհո՛ւյս, անընկե՛ր,
Քամի ու գիշե՛ր...
— Ա՛խ, եթե հանկարծ հույսըս շողջողար,—
Նա ինձ ողջունե՛ր... (I, էջ 22):

Սա տառապալից անծայր ճանապարհով դեպի հույսն ընթանալու այն մտահղացումը, պայմանական այն սյուժեն է, որ ընկած է «Աբու-Լալայի» հիմքում:

Հարազատությանը ակներև է հյուսվածքային-արտահայտչական բոլոր օղակներում ու տարրերում: Մութով-լույսով անդրադարձված գիշեր՝ գեղանկարված պարզվա, պսպղացող, շողացող, ցրացող, պեծին տվող, ասել է ամենատարբեր լուսավորությամբ. դեկորային տարածական փոխածրով ձգված ձյունածածկ երկիր՝ հարթային մակերևույթի ճաքճքված ալիքավորումներով, սար ու քարափի ձյունածածկ ռելիեֆավորումով, որոնց «կողերի» ու «կրծքի» բարձրությունը գծազրկվում է մի դեպքում լուսնի շողերի ամենատարբեր անդրադարձումներով, մյուս դեպքում՝ ձյան փաթիլների դեկորայնորեն խոշորացված

հատիկներով. անվերջանալի սրբնթաց «հարթացին» քամի («Քամին ցրտաշունչ Թևերը փռած փնչում է, թռչում»), որի ուժով ձյան հատիկները ծեծում են քարափի կտրծքը. այս ամենի միջով ձգվող անծայր ճանապարհ և այդ ճանապարհով՝ տեղացող ձյան հատիկների տակ, ցրտաշունչ քամու միջով առաջ շարժվող քնարական հերոս...

Պատկերավոր արտահայտչականության բոլոր օղակներով այս բանաստեղծությունը նորից կապվում է ժողովրդական մտածողությանը:

Իսահակյանի ըմբռնումով՝ «լիրիկան... գրականության սկիզբն է» և նրա «լեզուն պիտի լինի շատ պարզ, անսեթևեթ, աղքատ, նախնական»⁴: Եվ, իսկապես, Իսահակյանի քնարերգությունը վերլուծելիս ամենուրեք հարկ է զգացվում անդրադառնալ ժողովրդական պատկերավոր մտածողության ամենապարզ, ամենանախնական ձևերին:

Եթե խորանալու լինենք ժողովրդական երգերի բովանդակության մեջ, ապա դժվար չի լինի նկատել, որ դրանք իրենց նպատակագրությամբ, ի վերջո, ենթարկվում են ամենանախնական ժանրերի՝ օրհնանքների ու անեծքների տրամաբանությանը:

Նույնը որոշակիորեն տեսնում ենք Իսահակյանի քնարերգության մեջ: Նրա վաղ սիրերգությունը, բնության երգերը՝ ըղձերգեր են, ասել է բարի ցանկության խոսքեր, օրհնանք-բարեմաղթություններ, ժողովրդական բարուն, բնության «բարի» ուժերին առնչվող հասկացությունների, առարկաների ու երևույթների (արևի, լուսի, կանաչի, ծաղիկների, հովերի, հավքերի, ջրերի...) այլևայլ փոխադրեցությունների պատկերավոր շրջանառությամբ:

Այս ամենը նրա քնարերգության մեջ վերաբերում է բնությանը, մարդուն, իրեն քնարական անհատին, նրա սիրո առարկային:

Սրա կողքին ուշադրության է արժանի, ահա՛, այս երևույթը:

Միրո ու բնության ճանաչողությունից կյանքի ճանաչողություն միտող բանաստեղծի հենց առաջին քայլերից, ասես, նրան ուղեկցում է անեծքը: Նրա քնարերգության նման նմուշներում շրջանառության մեջ դրվող շար փոխադրեցությունների ու փորձությունների է ենթարկվում ամենից առաջ ինքը՝ քնարական անհատը:

Սա մատնում է նրա անմիջական արյունակցությունը հայոց նոր ժամանակների մաքառման բանաստեղծությանը: Ժողովրդի պատկերավոր մտածողության ոգով ազատության զինվորը Մ. Նալբանդյանի

⁴ «Ուվետական գրականություն», 1971, № 1. էջ 139:

գրչով կերպարանավորվում է բնության շար փորձություններին դիմակայելու կորովով:

— Ազատություն,— գոչեցի,—

Թող որոտա իմ գլխին:

Փայլակ, կայծակ, հուր, երկաթ...:

Իսահակյանի վերլուծվող բանաստեղծությունից սկսած՝ ներառյալ «Աբու-Լալան» ու «Սասմա Մհերը», գործում է նույն մտածողությունը, այն տարբերություններ միայն, որ բնության փորձությունները վերջին դեպքում ստանում են առարկայորեն տեսանելի, զգալի ու շոշափելի փոխազդեցությունների կերպարանք:

Այս առումով հետազոտության արժանի չափազանց հետաքրքիր ու կարևոր հարց է այն իրողությունը, որ հայոց դուցգաղնավեպի բոլոր հերոսների ճակատագրում վճռական դեր ունի անեծքը: Անեծքային փորձությունները էապես նշանավորում են բնության ու կյանքի ներհակ փոխազդեցությունների օբյեկտիվ ուժը հերոսների ճակատագրում, բայց և վերջիններիս դիմագրողականության ուժը:

Տվյալ դեպքում ուշագրավն այն է, որ ինչպես նախնադարյանի, այնպես էլ Իսահակյանի «—Պարզրկա գիշեր...» և մյուս բանաստեղծություններում փորձությունների շրջանակը անեծքային հալածականության այն ոլորտն է, ինչ տեսնում ենք ժողովրդական երգերում և ամենից ավելի՝ անեծքներում:

Երկնքից թափվող, նաև երկրից հետապնդող տարերքային միևնույն պատիժը, բոտ որում՝ ոչ թե ժամանակային կարճատև, այլև երկար միջոցի, երկար ճանապարհի պատիժ:

Մի դեպքում՝

... մինչ ի մահ, կախաղան,

Մինչև անարդ մահու սյուն...

Մյուս դեպքում՝

Անծալք ճանապարհ...

Առաջ եմ գնում— ո՞ր,— ևս չըգիտեմ,

Սառույց ու ձմեռ...

Երկու դեպքում էլ երկարատևության համարժեքը ճանապարհն է, երկարատև մաքառման չափն ու ուժը որոշվում է ճանապարհի տևական ահեղություններ:

5 Մ. Նալբանդյան. Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. I, Երևան, 1945, էջ 442:

Մի մտայնությունն ու տրամաբանությունն, որի նախօրինակը գտնում ենք աւակական պատիժ արտահայտող ժողովրդական անեծքներում՝ սարն սար ընկնես, սար ու ձոր ընկնես, քարն քար ընկնես, դարբեդար ընկնես... անեծքային բանաձևումներում⁶, հեքիաթներում, կաոսում: Եվ բնորոշ է, որ անեծքային անմահություն՝ տեղական տառապալից մաքառման, դատապարտված Մհերը, նախքան քարանձավ մտնելը, ենթարկվում է սարն-սար, քարն-քար ընկնելու, տեղական թափառիկության նույն անեծքին:

Անեծքային բանաձևումների ոլորտն են տանում նաև պատժի ահեղության մտապատկերները. կայծակ-փայլակից զարկվելը, վերևից թափվող կրակի ենթարկվելը, ինչպես և Իսահակյանի օգտագործած պատիժը, որի համեմատելին, թերևս, կարկուտ մաղվելն է աշխարհի ու մարդու գլխին: Նկատենք, որ ժողովրդական անեծքների շարքում գտնում ենք նաև այս երկու պատիժների յուրատեսակ խտացված դրսևորումը՝ «Ջրով ու կրակով երթաս», — մաղթանքային բարի ցանկություն՝ կանաչ ճանապարհի, հակոտնյան:

Համարյա նույնությամբ անեծքային այս բանաձևումները, ինչպես և բարեմաղթությունները, կարելի է մատնացույց անել ժողովրդական երգերում, ըստ որում դրանք կարող են ուղղված լինել ոչ միայն թշնամի ուրիշին, այլև հարազատի.

Գնա էլի՛ դեմի սար,
Սեր ու սավղես հետդ տար.
Քեզի էդտեղ գցողը,
Բալբի ընի դարբեդար (էջ 527).—

միաժամանակ կարող են կրել ինքնաանեծքի բնույթ՝ «Ինձ մի՛ անի դարբեդար» (էջ 527), կարող են լինել ողբերգական վիճակի ու բախտի զգացողությունն ու բացատրություն, կարող են ձուլվել օրհնանքի ու բարեմաղթության բանաձևումներին, արտահայտվել ուղղակի, շրջուն ու հակադարձ ամենատարբեր առումներով:

Ճիշտ և ճիշտ այնպիսի շրջանառություններ, որպիսին տեսնում ենք Իսահակյանի «—Որսկան ախպեր, սարեն կուզաս» (1902) հանրահայտ երգում:

⁶ Այս և մյուս տիպի անեծքների հանգամանալից քննությունը տե՛ս Ս. Հարությունյանի «Անեծքի և օրհնանքի ժանրը հայ բանահյուսության մեջ» գրքում (Երևան, 1975), մասնավորապես «Անեծքների և օրհնանքների տիպաբանությունը» գլխում (էջ 123—267):

Այս երգում՝ դիմելով սարից եկող, սարերում իր մարալը փնտրող որսկան ախպորը, որդու վիճակը այսպես է ներկայացնում նրա մալրը.

Գարդի ձեռքեն սարերն ընկավ,
Իմ արես, իմ բալես.
Գրլուխն առավ, քարերն ընկավ
Իմ ծաղիկրս, իմ լալես... (I, էջ 160):

Եթե առաջին քառատողում պատկերվում է բախտ որոնողի, ապա մեջբերված երկրորդում՝ բախտից հալածվածի տարբերակը, երկու դեպքում էլ պարուրված մարդկային հարազատություն վերին արտահայտություն՝ մայրական քնքշանքով ու մտահոգությամբ: Վերաբերմունքային այս բազմաշերտ հյուսվածքում որդու անձը բնութագրող անվանումները աղերսվում են ժողովրդական բարեմաղթությունների գինանոցին (արես, ծաղիկս, լալես), նրա ծանր վիճակը մարմին է առնում պատժի անեծքային առարկայական-պայմանական բանաձևումներով՝ «Գարդի ձեռքեն սարերն ընկավ... Գրլուխն առավ, քարերն ընկավ...»:

Օրհնանք-անեծքային այս յուրատեսակ ձուլվածքով էլ զարգանում է բանաստեղծությունը, և դրա իմաստն այն է, որ պատկերային միասնական շաղախը միաժամանակ թաքցնում է և՛ մարդկային վիճակ, և՛ այդ մարդու ու նրա բախտի հանդեպ մարդկային վերաբերմունք ու հարազատություն.

— «Տեսա քուրի՛կ, նրխշոն բալեդ
Կարմիր-կանաչ է կապեր,
Սիրած լարի համբուրի տեղ
Սրբտին վարդեր են ծղեր»:

— Որսկան ախպե՛ր, ասա, յարար
Ո՛վ է հարսը իմ բալիս,
Ով է գրկում շոր գրլուխը
Իմ մարալիս, իմ լալիս:

— «Տեսա, քուրի՛կ, դարդոտ բալեդ
Քարն է դրեր բարձի տեղ.
Անուշ քենով տաք գընդակն է
Կրթծքում գըրկեր յարի տեղ.

Սարի մարմանդ հովն է շոյում
Ճակտի փունջը մարալիդ,
Մադիկներն են վերան սրգում,
Ագիդ բալիդ, խեղճ լալիդ... (I, էջ 160):

Մայրական-որդիական սիրո երգերով հարուստ հայոց պոեզիայում, թերեւս, դժվար է մատնացույց անել որդու մի այնպիսի ողբերգորեն բանաստեղծական կերպար՝ գծագրված ոչ միայն մոր, այլև մեկ ուրիշի՝ օտարի, զգացողութեամբ ու վերաբերմունքով: Դժվար է պատկերացնել մարդկային հարազատութեան այսպիսի միաժամանակյա՝ հարազատի և օտարի զգացողութիւններից հյուսված, բազմաշերտ ձուլածո:

Ժողովրդականին հարազատ այս երգում Խաչակյանը լուծում էր բանաստեղծական պատկերում բազմաշերտ զգացողութիւններ ու վերաբերմունք խտացնելու այնպիսի հարցեր, ինչպիսիք նույն ժամանակների դրամատիկ պոեմներում լուծում էր Թումանյանը: Եվ երկուսն էլ չուրովի օգտագործում են հայոց անեծքներն ու օրհնանքները, դրանց միջուկում թաքնված մարդկային շար ու բարի փոխադրեցողութիւնների տարողական լիցքը:

Բայց եթե պոեմի ժանրում՝ ինչպես «Անուշում», Թումանյանը «չիզարին դուլլա դիպլի» և սարերն ընկնելու անեծքային բանաձև-վումները ներկայացնում էր մարդկային դրամատիկ փոխհարաբերութիւնների ցուցադրումով, ապա քնարերգութեան պահանջներին համապատասխան Խաչակյանը անմիջական շրջանառութեան է կոչում շարի ու բարու անեծքա-օրհնանքային ժողովրդական պատկերացումներ:

Տվյալ դեպքում կարևորը հալածականութիւն կոչված հասկացողութեան կամ սյուժեի բանաստեղծական մարմնավորման ընդհանրութիւններն են՝ մի կողմից Թումանյանի և Խաչակյանի միջև, մյուս կողմից՝ ժողովրդականին հարազատ Խաչակյանական «—Որսկան ախպեր...» երգի և ժողովրդականից արտաքնապես հեռու «—Պարզեկա գիշե՛ր...» բանաստեղծութեան միջև: Կարևորն այն է, որ դեռևս 1892-ին գրած այս բանաստեղծութեան բոլոր տարրերը գալիս են ժողովրդական անեծքների ճկուն ու դինամիկ, վերացարկված առարկայական-պայմանական մտածողութիւնից:

Անմիջականորեն անեծքային վերացարկումներից եկող հալածականութեան պայմանական այս սյուժեն «—Պարզեկա գիշե՛րից» հետո Խաչակյանի գրչի տակ փորձարկվում է ժողովրդականին մոտեցող և նրանից հեռացող ամենատարբեր եղանակներով: Փորձարկվում է սիրերգում, մայրական երգերում, քաղաքացիական ու խոհական բանաստեղծութիւններում. «Անուշում գիշերներ», «էս ճամփեն ոլոր-մոլոր» (1893), «Փշե-պսակը ճակտիս կրդնեմ» (1896),

«Ա՛խ, իմ ճամփես մոլոր գընաց» (1897), «Դարդը հետս է, հետըս կուգա», «Դարդը սրտիս ճամփա ընկա» (1898), — մինչև համարյա նույն ժամանակներում գրված «—Որտե՛ս արե՛ս, սարեն կուգաս» (1902) և «Օտա՛ր, ամա՛յի՛ ճամփերի վրա» (1903) բանաստեղծությունները, մինչև «Աբու-Լալա»:

Եվ հենց վաղ փորձերից պայմանական այդ սյուժեի ոլորտում լուծվում են դադարափարական, դեղարվեստական խորացող-ճշուղավորվող ամենաբազմապիսի խնդիրներ:

«— Պարզրկա գիշե՛րից...» անմիջապես հետո ստեղծված «Անտուն գիշերներում», օրինակ, անտուն ու անքուն հալածականի կերպարը բնութագրվում է ոչ թե բնության արհավիրքով, այլ մարդկային զգածածին-ներանձնական տառապանքով, բայց և նորից ժողովրդական բանաստեղծական մտածողությանը, ինչպես և անեծքներին ինքնահատուկ ներքին այրող տանջանքով ու լացով:

Անտուն գիշերներ,
Անքուն գիշերներ,
Քուրի՛կ, քեզ համար,
Այրված բո սիրով,
Կարոտիդ հրով,
Ես շա՛տ լացեցի,
Ես շա՛տ տանջվեցի—
Անտուն գիշերներ,
Անքուն գիշերներ... (1, էջ 23):

Մեկ առ մեկ վերլուծելով թվարկված բանաստեղծությունները, կարելի է ցուցադրել, թե հայտնագործությունների որպիսի արագ, որպիսի հարուստ վերընթաց է ապրում Իսահակյանը, և հենց «հալածականության սյուժեն» որքան բազմապիսի ու բազմիմաստ մարմնավորում է գտնում նրա քնարերգության մեջ:

Զուտ անձնական-սիրային «Անտուն գիշերների» կողքին մտաբերենք նրա խոհական քնարերգության գլուխ-գործոցներից «Աղբյուրի մեջ մի մարալ» բանաստեղծությունը (1899) — Հայնեի «Կանգնած է մենակ մի հղենի» բանաստեղծության հայկական ինքնատիպ տարբերակը:

Աղբյուրի մեջ մի մարալ
Շուքն է տեսել հղենիկին—
Ու ման կուգա միալար
Մուրիկ-մուրիկ հղենիկին:

Այն եղնիկն էլ երազին
Մարալի ձայնն է լսել.—
Ու ման կուգա մարալին
Մուրիկ-մուրիկ զօր դիշեր... (I, էջ 111):

Հայնեի մոտ փոխաբերական եղենու և արմավենու աշխարհի մի ծայրից մյուսը հասնող հաղորդակցության ձգողականությունը մարմին է առնում երազով: Իսահակյանի բանաստեղծության մեջ փոխաբերական մարալի ու եղնիկի հաղորդակցության ձգողական դաշտը համալրվում է մուրիկ-մուրիկ որոնելու, ձայնել-լսելու երկկողմանի փոխառնություններ:

Ավելին. այդ ձգողական դաշտում որոնելը ստանձնում է առաջնակարգ դեր: Սա անդադար քայլքով, մուրիկ-մուրիկ փնտրելով երազածի հետևից ղնալու, ցանկացածը գտնելու էպոսում, հեքիաթներում⁷, օրհնանք-անեծքներում, լեգենդներում, ժողովրդական երգում դրոշմված գեղարվեստական մտածողությունից հետևող պայմանական սյուժետային վերացաբեկում է, խորապես հարազատ թուամայանական «Փարվանայի» հյուսվածքին:

Ժողովրդական անեծք-օրհնանքային պայմանական մտածողության պարզ տրամաբանությունից Իսահակյանը վերացարկում է մարդկային կյանքի ու հոգեբանության խոհական քննության, խոհական ընդհանրացման սեղմ, միաժամանակ ծավալման հնարավորություններով անսպառ համակարգ: Արմատավորում է կառուցվածքային-արտահայտչական մտայնություններ, որոնք, իրոք, խորապես համահնչուն էին Հայնեից հետո մինչև Վերհարն, Բյոկ առաջացող եվրոպական բանաստեղծության տեղաշարժերին:

Բնութագրելով Մ. Սարյանի արվեստը, Իսահակյանը գրում է, որ նկարիչը «գիտակցաբար ու բնազդաբար»՝ «...ուսումնասիրել է Հայաստանի և Արևելքի... գույներն ու ձևերը և մասնավորապես մեր մանրանկարչությունը, դարերի այս թանկ ժառանգությունը... և այս նյութերից ստեղծել է իր արվեստը՝ միանգամայն զուտ հայկական, ոճավորված, տոհմիկ: Նվ այսպիսով նա գիտականորեն հիմն է դնում մեր նկարչական արվեստին կամ ավելի ուղիղը՝ վերագործնեցնում է ու զարգացնում հինը, որովհետև նրա այդ նոր արվեստի տարրերը ապրում են դարերի խորքում՝ մալր հողի վրա»⁸:

⁷ Ի դեպ հեքիաթների սյուժետային-հյուսվածքային համակարգը անպայման ազդակից է անեծք-օրհնանքների պայմանական բանաձևումներին:

⁸ Տե՛ս Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, գիրք I, էջ 182—183:

Այս բնութագրությունը նույնությամբ վերաբերում է Խաչակյանին: Իր բանաստեղծական արվեստով նա վերադարձնեցնում ու զարգացնում էր զարերի խորքերից մայր հողի վրա ապրող ու հարատևող ժողովրդական քնարերգության ժանրային-արտահայտչական տարրերը, միաձուլում-համատեղում, ներգաշնակում-միավորում էր նրա ամենատարրեր փշրանքները, բեկորներն ու ձևերը, սահմանելով նրա համակարգային-արտահայտչական տոհմիկ հատկանիշները, «գիտականորեն հիմն դնում» նոր քնարերգությանը:

«—Պարզրեկ գիշերում...» սահմանում էր, թերևս, բնազդաբար, «Աղբյուրի մեջ մի մարալում», առավել ևս «Աբու-Լալայում»՝ և՛ բնազդաբար, և՛ գիտակցորեն, նոր խորացումներով ու միաձուլումներով ծավալելով այդ հնօրյա տարրերի ներքին հնարավորությունները:

Բայց «—Պարզրեկ գիշերում...» հետաքրքիր է նաև նրանով, որ այն Խաչակյանի, այլև հայոց նոր ժամանակների առաջին բանաստեղծությունն է, որտեղ երկնքի ու մթնոլորտի հետ միասին ու միաժամանակ պատկերվում է երկիրը, հայկական բնաշխարհի ու լեռների՝ ձյունապատ լեռներով ու քարափներով, ճաքճքված, ծվեն-ծվեն հարթավայրերով, սարից-սար ձգվող, ընկնող-բարձրացող, ոլոր-մոլոր ճանապարհներով, ցրտաշունչ ձմեռների պարզկա՝ երկնքից լեռներ, լեռներից քարափներ ու հարթություններ բեկբեկվող ու անզրադարձվող լուսաողողումով:

Խաչակյանի գրչով հայոց լեռնաշխարհը գրողմվում է որմնանկարային-ճարտարապետական մոնումենտալ շափաղծումներով, քարեղեն դանդաժային կտրվածքներով, խորություններով ու ձևավորումներով, լույսի ու գույնի միախառնված ողողումով, լեռնային—մթնոլորտային խոշոր ու հատուկ եղանակաբանությամբ:

Աննախաղաղ այս պատկերը՝ հայրենի լուռու թումանյանական լեռնապատկերների հետ միասին նշանավորում են հայոց բանաստեղծության մեջ հետագայում Դ. Վարուժանի ստեղծագործությամբ լայնորեն հունավորվող հարթանկարչական-հարթաքանդակային, ուլիեֆանկարչական-ուլիեֆաքանդակային առավել դժվարին արվեստի սկիզբը:

Երկնքի ու մթնոլորտի հետ միասին բանաստեղծությունը դառնում

է մայր երկրին, մայր հողին, և, հատկանշական է, որ հենց սկզբից նրա
ձեւերն ընդունում են մարդկային կերպարանք, զուգորդվում են մարդու
հետ.

Մեր գյուղն էն է, որ հրպարտ,
լեռների մեջ միգապատ,
ևոր ձորերի քարափին
Ձեռը տված ճակատին
Միտք է անում տըխրադեմ.
Ի՛նչ է ուզում՝ չըգիտեմ⁹...

Այամ՝

էն Լոռու ձորն է, որ հանդիպակաց
ժայռերը՝ խորունկ նոթերը կիտած՝
Դեմ ու դեմ կանգնած, համառ ու անթարթ
Հայացքով իրար նայում են հանդարտ:

Նըրանց ոտքերում՝ գաղաղած գալի՝
Գալարվում է գիծ Դե-Բեդը մուլի,
հեւագար թըռչում քարերի գըլխով,
Փըրփուր է թըքում անզուսպ երախով¹⁰...

Այս մտապատկերներն են միջական թելերով տանում են դեպի
հայրենի անդնդախոր լեռների ու սարերի ժողովրդական պատկերա-
դրամները, մի հանգամանք, որի ապացույցն է «Անուշում» տեղ գտած
լեզենդային լեռնապարը.

Դեպ էն սարերը, որ վես, վիթխարի,
Հարբած շարքերով բըռնած շուրջպարի,
Հըսկա՜ շուրջպարի բըռնած երկընքում,
Հըրճվում են, ասես, էն մեծ հարսանքում
Պերճ Արագածի նաղելի դըստեր,
Որ Դե-Ալ, Դե-Բեթ և այլ հըսկաներ.
Խոլ-խոլ հըսկաներ հընոց աշխարհի,
Փախցըրին բերին անուռիկ Լոռի¹¹...

Իսահակյանի վերլուծվող բանաստեղծության մեջ լեռնապատկե-
րը դրոշմվում է երկնքից-գետին տարածվող մթնոլորտի լուսա-գու-
նային, շարժումնային միջավայրով, և այս դեպքում ևս, ինչպես Թու-
մանյանի պոեմներում, հանդիսանում է մարդկային կյանքի ու բախ-
տի արտապատկեր:

9 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 11, Երևան, 1940, էջ 3:

10 Նույն տեղում, էջ 11:

11 Նույն տեղում, էջ 46:

Սակայն շուտով նրա ստեղծագործության մեջ լեռնապատկերը պարզապես նույնանում է մարդկային պատկերի ու նկարագրի հետ:

1894-ին ստեղծված «Կենսական ծովի հուլյերի միջին» բանաստեղծության մեջ հայրենի լեռնաշխարհի քարեղեն դանդաղացների ձևավատեղծումներից բանաստեղծը քանդակում է դիմադրողականության դյուցազնական ուժով օժտված իր մոտեմենտալ դիմապատկեր-հուշարձանը:

Իսկապես չուրաքանչյուր ժողովրդի մեծ բանաստեղծ իր հուշարձանը կանգնեցնում է բզեզեն-նյութական-ոճական շինանյութ ունենալով հարադատ ժողովրդի բախտը, ձգտումներն ու պատկերացումները, և, ահա՛, քարաշատ Հայաստանի քարագործ որդին իր հուշարձանը կանգնեցնում է այդ ժողովրդի ստեղծության ու դիմակալության պատկերացումներին համարժեք ժալուղեն կանգուն դանդաղացից:

Կենսական ծովի հուլյերի միջին
ես ժալոյ նման կանգնած եմ ամուր.
Կայծակն է դարկում իմ վես ճակատին,
ես ժալոյ նման կանգնած եմ ամուր:
Հողմ ու փոթորիկ շուրջըս են հածում,
ես ժալոյ նման կանգնած եմ ամուր:
Գոռ ալիքները կուրծքս են ծեծում,
ես ժալոյ նման կանգնած եմ ամուր,
Ինձնի՛ց բռնեցեք, խորտակվող մարդիկ,
ես ժալոյ նման կանգնած եմ ամուր,
Ձեր խարխալները ոտբիս տակ ձգեք,
ես ժալոյ նման կանգնած եմ ամուր (1, էջ 40):

Կենսական ծով կոշվող կյանքի հորձանքների տող առ տող սաստկացող տեղատարափի և մարդ արարածի կանգունության ներհակ բաղդատությանը՝ մարմնավորվում է մարդկային ողու ուժ ու կորույն երկկողմանի փոխադեցեցություններից հլուսված այս շաղախում մի կողմից անդրադարձվում է կյանքի հորձանքների, հուլյերի ու կրքերի դինամիկ բազմազանությունը, մյուսից տոկացող մարդու վիճակի ու հողու դինամիկ փոխակերպությունները, որքանով նրա «ստատիկ» կանգնելը ամեն անգամ ենթադրում է սաստկացող փորձություններին դիմադրելու ուժերի նոր պրկում: Մի «ստատիկ» կանգնել, ասել է՝ ժալոյ պես տոկալ, ենթադրում է ստեղծության ու դիմակալության բազմապիսի ձևեր ու հղանախներ:

Եթե առաջին տողերում կանգնել-տոկալ նշանակում է՝ մարդ-

կային ներհակ դիմադրություն, երբ ինքն իր մեջ հորձանք է տալիս կյանքը, ապա հաջորդ տողերում ստանում է ուժգնացող նոր որակ։ Այստեղ արդեն տոկալ նշանակում է դիմադրել այն ժամանակ, երբ կյանքի փորձությունը զարկում է գլխիդ ահեղ զարկով, ապա՝ երբ շուրջդ հաժու՜մ է հողմի ու փոթորկի մոլեգնությամբ, մի այլ դեպքում՝ անձդ ծնծում է գոռ ալիքներով։ ուժգնացող հինգերորդ տարբերակով՝ տոկալ նշանակում է այն, երբ կենսական ծովի արհավիրքներում, բռնելով քեզնից, քեզ են ապավինում ուրիշները, վեցերորդով՝ ապավինող այդ մարդիկ խարխալներ են նետում ոտքերիդ տակ։

Ժայռի տեսք առած մի «ստատիկ» կանգնել-տոկալ բացվում է այսբան դինամիկ ու տարասեռ պարունակությամբ, բանաստեղծի եսից հաղորդվում ուրիշներին, վերաճում մարդկային հաստատականության ընդհանրական հոգեբանության, հնչում ոչ միայն կանգնել-տոկալու, այլև ընկնել-խորտակվելու դրամատիկ-ողբերգական լիցքով ու տարողությամբ։

Հրաշագործ վարպետությամբ Իսահակյանը մի կողմից բառերով գեղանկարում-շարժանկարահանում է, մյուսից՝ քանդակում, քանդակելով արձանացնում ժայռեղեն կանգուն մարդու և նրա ոտքերի տակ խարխալներ ձգած խորտակվող ֆիգուրներից ողորկավորվող այս քարեղեն խառնաքանդակը։

Ինձնի՛ց բռնեցեք, խորտակվող մարդիկ,
ես ժայռի նման կանգնած եմ ամուր,
Ձեր խարխալները ոտքիս տակ ձգեք,
ես ժայռի նման կանգնած եմ ամուր։

Այս բանաստեղծության միջուկում, խորքում, ներքին ու արտաքին արտահայտչականության բոլոր օղակներում շղթայականորեն դործո՜ւմ են հայ ժողովրդի բանաստեղծական պատկերացումները։

Աշխարհի ու կյանքի որպես երկրա-երկնային ծովի պատկերացումներից վերացարկված պայմանական կենսական ծով, ժայռի կերպարանք առած մարդ արարած։

Նթի կենսական ծովը նոր ժամանակների համաշխարհային պոեզիայում (լեռպարդի, հետագա ռոմանտիկներ) արդեն օգտագործված պայմանականություն էր, անպայման աղբակից հեռավոր ժամանակներից եկող երկրա-երկնային ծովի այն պատկերացումներին, որոնք Նաբեկացու և Դանտեի ծով—նա՛վ—նավաբեկություն փոխաբերական պայմանականությունների խարխալն են, ապա մարդ արարածին սարի-

ժայռի կերպարանքով պատկերելու թումանյանական ու իսահակյանական մտապատկերները աղերսվում են հայ ժողովրդի հնադարյան քարապաշտական պատկերացումների զինանոցին:

Նախ ականառու է կենսական ծովի հետ կապվող Իսահակյանի մաքառող մարդու տարբերությունը նարեկացիական մաքառող նավաբեկ-լալից, միաժամանակ ակներև է նոր ժամանակների աշխարհաճանաչողությունն ու դրով աստվածացվող մաքառող մարդու ռոմանտիկական մեկնակետը:

Այս դիտակետից էլ հարկ է բացատրել Իսահակյանի աշխարհատեսությունն բնույթը. նրա ստեղծագործության մեջ՝ մասնավորապես մտքառման բանաստեղծություններում և «Աբու-Լալայում», բնությանտարերբային կամ մարդկային-հասարակական կյանքի հզորացվող-խտացվող փոխադրեցություններն ու երևույթները ուղիղ համեմատական են մաքառող մարդ անհատի խռովահույզ ծառացման ուժին:

Մի կողմից՝ հզորացված փոխադրեցություններով գործող կյանքի ոլորտ ու մթնոլորտ, մյուսից՝ մաքառման առավել հզորացված ուժով օժտված մարդկային անհատ, մի կառուցվածք ու համակարգ, որ որոշակիորեն կարելի է շոշափել այս առաջին բանաստեղծություններից ներառյալ «Աբու-Լալան»:

Այս իմաստով «—Պարզրկա գիշեր...» և «Կենսական ծովի հույզերի միջին» բանաստեղծությունների կողքին արժիր մտաբերել «Մենակ, անընկեր ձեր գիրկն եմ ընկել» բանաստեղծությունը (գրված 1893-ին)՝ ուշագրավ նախ նրանով, որ այստեղ ալեկոծվող կենսական ծովի հետ միասին մաքառման հզորացվող-խռովահույզ պայմանական գործողությունների մեջ է դրվում նաև մաքառող-տոկացող անհատը:

Մենակ, անընկեր ձեր գիրկն եմ ընկել

Կենսական ծովի ահեղ պտույտներ,

Սիրտս լի՝ հույսով

Լի՝ ցնորքներով

Ես պիտի պատռեմ ձեր հզոր կուրծքը,

Ես պիտի թռչեմ դեպ սուրբ օրրանը

Իմ վեհ խոհերի,

Վառ ձգտումների:

Պտույտը, կատաղի՛ր, ալի՛ք, շռաշի՛ք,

Օ՜ սիրտ իմ, սիրտ իմ,—տոկա՛ ու կանգնի՛ր

Ժայռի պես ամո՛ր,

Ցողի պես մաքուր...

Թող անծիր ծովը եռա, փրփրի,
Թխպոտ երկինքը կայծակներ շա՛ղ տա,
Եվ թող փարոսը մշուշում թաղվի,
Փրկարար ափը աչքիս չերևա՝
Ձեռն հուսահատվի՜:

— Զե՞ որ դուք միայն
Վսեմ իդեալներ,
Կուսական հոգու
Նվիրական սե՛ր,

Զե՞ որ դուք միայն, երկնային ուժե՛ր,
Ինձ սուր ե՛ք տալիս անհաղթ կովե՛ր՝,
Ինձ թե ե՛ք տալիս անվերջ թռչելո՛ւ,
Ինձ հույս ե՛ք տալիս անվերջ տոկալու... (I, էջ 33):

Փաստորեն փոքր ձևի լիրիկայում Խաչակյանն արդեն հայտնադործել էր պայմանական «կենսական ծովը» փոխաբերական բոլոր ոլորտներում՝ ծովում, ցամաքում, շղթայում ճեղքելու, երկրից երկինք սուրալու, անվերջ տոկալ-մաքառելու և անվերջ թռչելու «Աբու-Լալայի» հիմքում ընկած պայմանական սյուժեն: Փաստորեն նա արդեն հետամուտ էր մաքառման ամենատարբեր փոխաբերական դործողություններով կյանքի ահեղ փորձությունները կրելու և հաղթահարելու, կյանքի այլանդակությունները մերժելու, միաժամանակ այն սևփական մարդկային իդեալների ոգով հաստատելու բանաստեղծական այն խնդիրներին, ինչ հետագայում իրացրեց «Աբու-Լալայում»:

Սիրտը լի հույսերով ու ցնորքներով, լի տոկունությամբ, այլև փրկարուն անարատությամբ («Ժալոյի պես ամու՛ր, Յողի պես մաքուր»), սիրտը լի վեհ իդեալներով, կուսական նվիրվածությամբ սիրուն ու մարդկայնությամբ, համակված անպարտ հավատով ու հույսով, «կենսական ծովի» նորանոր փորձությունների տագնապով ու սպասմամբ, բայց և ալդ ամենին ղիմադրելու կորովով, սիրտը լի ազատասիրական ու մարդասիրական խոհերով ու խորհուրդներով—Խաչակյանի քաղաքացիական պոեզիան բերում էր այսպիսի անմիասնեո, մի տրամադրությունից մյուսը վերաճող դրամատիկ բովանդակություն, ալդ բովանդակությունն իր համակողմանի ու համատեղ միասնությամբ ու հարստությամբ իմաստավորելու արվեստ:

Հայ ժողովրդի ճակատագրի, մարդկության պատմության հասարակական-սոցիալական, իրավական-քաղաքական կյանքի հետագա բարդության ու լարվածության պայմաններում խմորվող բանաստեղծական

առարկայական-դրամատիկ այս մաքառման արվեստին Իսահակյանից՝ Պ. Սևակ շառավիղով սպասվում էր զարգացման մեծ ու լայն հեռանկար:

* * *

Բայց «կենսական ծովի», անվերջ ղեալու—ճանապարհի սյուժեի կողքին իրենց բնույթով ու ակունքներով որտեղի՞ց են սերում, ինչպիսի՞ ավանդների հետ են առնչվում Իսահակյանի մաքառող ոգու մաքառման փոխաբերական գործողությունները:

Բացահայտ նշաններով զրանք նորից տանում են ժողովրդական ավանդություններում ու զրույցներում, հեքիաթներում, էպոսում շերտավորված մարդկային դիմադրության ու պայքարի ձևերն ու եղանակները:

Իր մաքառող ոգին խտացնելով «Սասնա ծռեր» էպոսում, հայ ժողովուրդը նրա բոլոր հերոսներին՝ Սանասարից Փոքր Մհեր, շնորհել է ծովում, ցամաքում, օդում մաքառելու զորություն, շնորհել է ծով երկրից ծով երկիրք ճեղքող ու սուրացող Քուռկիկ Զալալի:

էպոսի բոլոր հերոսներն էլ մեծ փորձություններից, դուշագնական մեծ պայքարից առաջ իրենց տակ—իրենց հոգում խլրտացող նժույգին՝ Քուռկիկին, հանձնում են տոկունության յուրատեսակ «քննություն», ամեն անգամ ասած շնորհով լեզու առած Քուռկիկի հետ վաբում են նման մի զրույց.

— Հոգածին, հո՛ղ ես, բեզ հո՛ղ տի դարձնեմ.

ինձ ի՞նչ տ'անես.

Ասաց.— Ես բեզի տի հեծնեմ:

Զին ասաց.— Քեզ կնպե՛ս տի բարձրացուցեմ,

Տի տամ արեգական—վսուեմ:

Ասաց.— Կուրովե՛մ քո փորի տակ:

Զին ասաց.— Քեզ տի տանեմ սար ու ձորեր,

Զարեմ բարեր, ծառեր՝ փշերեմ:

Ասաց.— Տ'օլորվեմ, էլնեմ քո մե՛ջը:

Զին ասաց.— Հա՛յ գիղի մարդ,

Դու ինձ տե՛ր, ես քե ձի՛՛ ըլնենք¹²...

Սա հողեղեն հերոսական մարդու և հերոսության անմահ ոգու դաշինք է. «...Հա՛յ գիղի մարդ, Դու ինձ տե՛ր, ես քե ձի՛՛ ըլնենք»,—

¹² «Սասունցի Դավիթ», Երևան, 1961, էջ 226:

ասել է՝ հայ գիդի հողեղեն մարդ, ես քեզ ոգի, դու՝ հերոսական ոգու տեր լինենք:

Իր առարկայացման բանաստեղծական արվեստով Իսահակյանը վերադարձնեցնում էր հարադատ ժողովրդի մաքառման այս պատկերացումները, որոնք շատ շուտով դուրսագնական-ողբերգական շաղախով և առինքնող հզոր թափով սինթեզվում են Սիամանթոյի ստեղծագործության մեջ:

Սար ու ձոր ընկնելու, քարերին զարկվելու, երկրային-անապատային դժվարություններ ձեռքբերելու և մինչև երկինք՝ մինչև արեգակ սուրալու Իսահակյանի այսպես ասած՝ ռոմանտիկական մտապատկերները արնակցական անքակտելի դարկերակով առնչվում են ժողովրդի բանաստեղծական առարկայական-դրամատիկ պատկերացումներին:

Պարզապես ապշեցուցիչ է ոչ միայն «Աբու-Լալայի» ու «Սասնա Մհերի», այլև Իսահակյանի վաղ բանաստեղծությունների մաքառման մտապատկերների և էպոսի հերոսների գործողությունների, փոխադրեցությունների և վիճակների հարազատությունը: Բնության տարերքից ստացած ուժով պատռել հզոր կրծքեր, ձեռքեր կատաղի ալիքներ, ձեռքում ունենալ անհաղթ կռվի սուր, ունենալ անխոնջ թռչելու թևեր, փրկության հույսը կորցնել գիշերների թանձր մշուշում, երկնքից թափվող տարերքների տակ առաջանալ, ընդունել քարեղեն-ժայռեղեն կերպարանք, ճիշտ այնպիսին, որպիսին ունեն Սասունն ու Սանասարը: Սասունը շինված քարեղեն վիթխարի սան ու սյուներից, նույնը և Սանասարը, որը, երբ շարժվում է, թվում է, թե՝ «...մեկ սար էլեր սարի վերա, կը դա»¹³:

Սրանց դրամարած նրա քնարերգության մեջ լայնորեն օգտագործվող կոսմիկական պատկերները, երկնքից, արեից, աստղերից բխող ու բախտի նշան ակնկալելու մտապատկերները, շնչավորված հարափոփոխ բնության տեսագծերը, նրա սիրերգության, մայրերգության էությունը:

Բանաստեղծի աշխարհատեսության ու աշխարհահարաբերության ողջ համակարգը՝ հոգևոր-զգացմունքային, խոհական-փիլիսոփայական, մարդկային-բարոյական, ազատասիրական-հայրենասիրական ու մարդասիրական ըմբռնումներով ու չափանիշներով, ասես, ուղղակի թրոծված է դուրսագնավեպից:

Բնութագրելով հնօրյա ժամանակներում ձևավորված մարդկու-

¹³ Նույն տեղում, էջ 38, 42:

թյան, ժողովուրդների, այդ թվում հայոց աշխարհատեսությունը ակունքները, մեծավաստակ ն. Ադոնցը գրում է. «Հայտնի իրողություն է, որ անունները փոխվում են, բայց պաշտամունքները մնում: Ժամանակակից գիտնականների մի շարք աշխատություններ ցույց են տվել, որ որոշ պաշտամունքներ, որոնք զոյություն են ունեցել խոր հնություն շրջանում, չեն դադարել ապրելուց դարերի ընթացքում՝ փոխելով իրենց անունները դարաշրջանի և էթնիկական միջավայրի համաձայն»¹⁴:

Իրոք որքան էլ տիրապետող՝ քրիստոնեական կրոնն անկարող էր խեղդել հնօրյա դիցաբանական ժամանակներից՝ ձևավորված ժողովրդի պատկերացումներն ու հավատալիքները, նրա աշխարհատեսությունը, որն իր ամենատարբեր գրեկորումներով ու շերտերով զրոշմվել է նրա հանճարեղ էսպոսում: Մովհնար Մեծ Մոր՝ հրաշագործ երկրի ու երկնքի, միասնության, պատկերացումների կողքին նրստվածքներ են տվել նաև նրա վաղեմի քարապաշտության մտապատկերները՝ խտացված հատկապես Սասունի, Սանասարի և Փոքր Մհերի կերպարներում:

Այդ մտապատկերները խորապես հարազատ են ու համահնչուն Շամիրամի ու Արալի, Անդեղյան Տորքի, Արտավազդի, Միհրի, Մասիսի, Արազածի, Բինդյուլի, Նեմրութի ոչ միայն պատմագիտների արձանագրած, այլև ժողովրդի միջավայրում և հիշողության մեջ՝ ներառյալ մինչև Իսահակյանի սերունդը և հետո պահպանվող պատկերացումներին և ընկալումներին:

Նշանակալից է Պ. Պոռչյանի «Սոս և Վարդիթեր» վեպի Կրիտիկայում Մ. Նալբանդյանի արտահայտած գոհունակությունը, որ կարող է վերաբերել մյուս առասպելներին, ավանդություններին ու ծիսակատարություններին. «Ազգային ավանդություն է դարբինների սալը ծեծելը, որ Արտավազդը դուրս չգա ու աշխարհ չքանդե. և մենք մենք ուրախություն զգացինք, երբ տեսանք... որ տակավին պաշտվում է այդ անտիկյան ավանդությունը. թեև այդ էլ կրոնական գույն է ստացել...»¹⁵:

Անտիկյան մշտապատկերներ, ընկալումներ, հավատալիքներ ու պատկերացումներ, որոնք թերևս գալիս են հաստատելու Ազաթանգեղոսի այն տեղեկությունը, ըստ որի իբր քրիստոնեության մար-

¹⁴ Ն. Ադոնց, Հատաստանի պատմություն, Երևան, 1972, էջ 370:

¹⁵ Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. III, Երևան, 1940, էջ 137:

դարեւ Գրիգոր Լուսավորիչը հալերի նախորդներին համարել է քարապաշտ¹⁶, հավատք, որի հնօրյա դիցաբանական արձագանքներից մեկն էլ Ն. Աղոնցի մեկնությամբ հենց Լուսավորչին խոր վերապադցելու առասպելն է¹⁷:

Ինչպէս. հետեւե՞նք Իսահակյանի նմանօրինակ մտապատկերների տրամաբանությանը և փորձենք ցույց տալ դրանց հարադատութիւնը ժողովրդական պատկերացումներին ու ընկալումներին:

Ահա նրա այսպես ասած՝ «քարերգության» հաջորդ նմուշը՝ պրոված 1897-ին, դարձյալ չափազանց հետաքրքիր «Երգեր ու վերքերից»՝ «Սասմա Մհեր» ձգվող մաքառման տրամադրութիւնների ու արտահայտչաձևերի բնութագրության տեսակետից.

էս քարփի տակ խորունկ փորեմ,

Քաղեմ սիրտս ցավով լի.

Մեծ քարափն էլ վերան շրջեմ,—

Մանր լինի. դուրս շէնի... (I, էջ 32):

Ինչպէս տեսնում ենք, դեռևս 1897-ին Իսահակյանն իր անձը ենթարկում է անեծքային նույն փորձութիւնը, ինչին ենթարկվում է Փոքր Մհերը: Իսկ թե ինչ շարժառիթներով՝ միջնամասում հայտնում է ինքր՝ բանաստեղծը.

Ա՛խ. շատ վաղուց սիրտս առա,

Ընկա մարդկանց դուռն-երթիկ,

Ցավիս դեղ-ճար շատ խնդրվա,

Մարդիկ փակին դուռն-երթիկ:

Է՛հ. ի՞նչ անեմ. սիրտն ի՞նչ պետք է.

Ասի՛ թաղեմ, թող մեռնի.

Զէ՛ որ մարդիկ էլ սիրտ չունին.

Անսիրտ մարդը ցավ չունի.

Սիրտը առնել՝ ընկել մարդկանց դուռն-երթիկ, սիրտը թաղել քարափի տակ, մի քարափ էլ վրան շրջել, քանի որ մարդիկ սիրտ, կարեկցանք ու ցավ չունեն. մարդկային հարաբերութիւնների դրամատիկորեն ողբերգական փոխադրեցութիւնը մարմին և առնում այդ փոխադրեցութիւնն ազգային զգացողութեամբ, սյուժեով ու մտապատկերներով:

¹⁶ Խ. Սամվելյան, Հին Հայաստանի կուլտուրան, հատ. I, էջ 306:

¹⁷ Տե՛ս Ն. Աղոնց, Հայաստանի պատմութիւն, էջ 381:

Այսպես կարելի է ամենատարբեր դրսևորումներում մատնացույց անել Իսահակյանի պատկերավոր մտածողության հարազատությունը էպոսում խտացված ժողովրդական ընկալումների նստվածքներին, ընկալումներ, որոնցից շատ-շատերը մինչև օրս էլ շարունակում են իրենց շրջանառությունը ժողովրդի միջավայրում և գրականության մեջ¹⁸:

Այդպիսին է, օրինակ, 1898-ին գրված «Ա՛խ, մեր սիրտը լիքը դարդ, ցավ» բանաստեղծության հայտնի բառատողը, որտեղ աշխարհի անարդարություններ կործանող ծառացումը պատկերանում է ճիշտ և ձիշտ էպոսի հերոսների (այլև Անգեղյան Տորքի) դյուցազնական արարքների և ալժմ էլ օգտագործվող թևավոր բանաձևի առարկայական մտապատկերով.

Խեղճ ազրատը դառը դատի,—
Դատարկ նըստի... է՛յ աշխարհ,
էլ ինչո՞ւ ես բարը թողնում
Քարի վրա, բար-աշխարհ... (I, էջ 83):

1897—1898 թթ. համընկնում են հայ ժողովրդի հերթական մեծ հորձույթյանը, Իսահակյանի կյանքի ու կենսագրության ծանր օրերին:

Այդ տարիներին՝ «...Թուրքիայում հայ ժողովուրդը խեղճվում էր արյան մեջ... Ստամբուլի ցարական ղեսպան նելիտովը խորխուռում էր սուլթան Համիդի ջալդերը...», շրջանառության մեջ էր ցարական արտաքին գործերի մինիստր Լոպանով-Ռոստովսկու բարբարոս ցանկությունը—տեսնել «Հայաստանը՝ առանց հայերի»¹⁹: Ռուսական կայսրության սահմաններում բռնագրավված էին վանքապատկան հողե-

¹⁸ Որքան էլ կերպարանափոխված-վերացարկված, դիցարանական կամ Իսահակյանի որդեգրած ժողովրդական ակունքից արտաբնապես հեռու, հայ ժողովրդի աշխարհազգացողության այդ երակներին են առնվում նաև Քարո աշխարհի» հեղափոխության տարիների շարենցյան խորհրդանշային մտապատկերները: Այդ առթիվ «Սոման» վերլուծելիս Ս. Աղաբաբյանը գրում է. «Առասպելական իրականի փոխակերպվելու տրամաբանությամբ Կրակի տաբերի կողքին հայտնվում է նաև նրա ախտյանը՝ Քարի տաբերը»:

Եթե կրակը խորհրդանշում է հրային, չիկացած հեղափոխությունը, մարդկային ոգու բարձրացումն ու ցնծությունը, ապա «Լառ ախտերը» երևում է որպես կործանող ու մոխրացող աշխարհ: Կրակի և քարի տարերքների գոտեմարտում հայտնվում է կենդանի, զարգացող, ահագնացող հեղափոխությունը...» (տե՛ս Ս. Աղաբաբյան, Եղիշ Զարենց, գիրք I, Երևան, 1973, էջ 146:

¹⁹ Ավ. Խաֆախյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 23:

րը, փակված էին հայկական դպրոցները, հակացարական գործունեության մեղադրանքով շատերի հետ բանտարկված Խսահայկյանը 1898-ին աքսորված էր Օդեսա:

Այդ թվականին են վերաբերում նորից Խսահայկյանի անվան հետ կապվող հայոց նոր ժամանակների ծովերգության առաջին նմուշները, որոնց կորագիծը՝ քնարական-անձնական մեղմ արծարծումներից մինչև սանձակոտոր ղողանջները, անդրադարձնում են բանաստեղծի, նրա հայրենիքի ու ժողովրդի ծանր կացությանը.

Երազիս մեջ ծովը տեսա,
Մովը լազուր ու անո՛րր,
Մենակ, մենակ, ափի վրա
Ընկած էի վիրավոր...

... Եվ հոգուս մեջ մի ձայն ծորեց,
Մի ձայն՝ քնքուշ, սուրբ սրտից.—
Ա՛խ, այն մայրս էր. կանչում էր ինձ
Հայրենիքիս ասելից... (I, էջ 91).—

և ապա՝

Ինչպե՛ս կուզեմ սիրտս թաղեմ
Մովի մռալը, մութ խորքում... (I, էջ 92).—

ևրա կողքին՝

Մովն ալեկոծ սանձակոտոր,
Իր բար շրթերն է կրծում.
Ա՛խ, իմ վիշտը՝ մի շար ուրուր,
Սիրտս է անդուլ քրցըցում... (I, էջ 94):

Իսկ օրեր հետո բանաստեղծի հեաբեկ խռովքը խորհրդանշող, ահա՛, այս ծովածավալ «փրփրաբերան» հոգնածությունը.

Հոգնած ծովը՝ փրփուր բերին՝
Ափին ընկած կըհեա,
Ժեռ ափերից մեզը մթին
Մովի վրա կըսողա... (I, էջ 95):

Թվարկված բոլոր բանաստեղծությունների բովանդակությունը ողբերգորեն դրամատիկ հոգեկան խռովքն է՝ խաղաղեցման փորձարկվող ամենատարբեր ելք-տարբերակներով. «Մովը միայն վիշտս

իմանա», «Փոթորիկի մեջ բնկնեմ, Անդունդներին խեղճ սիրտըս տամ»,
«Կուգեմ ապրեմ վալլի ափում՝ Սպրեմ մենակ, անբնկեր», «Աստեղունք
վբաս լուռ» լան, հովր սուրա «մունջ-մրմունջ»:

Նվ հոգեկան խոռվք խաղաղեցնելու ելքը նորից դառնում է հայ-
բենիբին, հարազատ ժողովրդի կենսասիրության խորհրդանիշներին
ու պատկերացումներին: Ծովերգությանը հաջորդում են Օդեսայում
գրված բանաստեղծի երգերը՝ նվիրված Արագածին.

Ահ-մուր ամպեր ճակտիդ զիզվան,
Գուման հագար. Ալագյա՛ց,
Սրտումս արև էլ չի ծաղկում,
Սիրտս է՛լ գուման, Ալագյա՛ց (I, էջ 99):

Ամբողջովին համեմատությամբ ու հակադրությամբ հյուսվող
աչս բանաստեղծության մեջ Արագածը «մարդեղացվելով» քնարակա-
նանում է, նմանվելով Արագածին՝ մարդկային հոգին ձևը է բերում
բնության շինվածք: Լեռն օժտվում է մարդկային ճակատով, հագնում
դուման-մշուշե հագուստ: Հակադարձ և ուղիղ համեմատությամբ՝ մարդ-
կային սիրտը, ասես «արագածանալով», ծաղկում է, ապա պատում դու-
մանով:

Քառատաղը ներկայացնում է Արագածի և բանաստեղծի սրտի
ծաղկած ու դուման հագած երկուական միձակ, որոնց խաչավորումով էլ
մինչև վերջ զարգանում է բանաստեղծությունը.

Չառ փեշերդ անցա, տեսա,
Առանց դարդի սիրտ չբկաբ,
Ախ, իմանա, ջա՛ն Ալագյազ,
Իմ դարդիս պես դարդ չկար...

Արագածաբնակ բոլոր արտածներին ու երևույթներին՝ հավքե-
րին, հովերին, ծաղիկներին, զառ փեշերին տրվում է սիրտ ու դարդ,
դրանց հավելյալ կշռույթով չափվում է քնարական անհատի սիրտն
ու դարդը:

Սա պատկերավոր մի հյուսվածք է, որի ներսում լուրաքանչուր
հակադրություն միաժամանակ համեմատություն է և հակառակը, և
հենց աչս վերաճող միասնության մեջ էլ թարնված է բանաստեղծու-
թյան դրամատիկ իմաստը: Վերաճումների միջուկում ամենուրեք առ-
կա է առաջին քառատողի առանցքային՝ «Սրտումս արև էլ չի ծաղ-
կում» — ամեն անգամ դուման-մշուշից հետո արևով ծաղկող Արագա-

ծի տեսագծային պատկերը, որը և կրում է բանաստեղծության շվերչա-
վորված տարողության բեռը.

— Հե՛յ վա՛խ... կոտրան իմ թևերս,
Ընկա գիրկըդ, Ալագյա՛ղ.
Ա՛խ, մեծ սըրտիդ սեղմեմ սիրտս,
Լամ, արուն լամ, Ալագյա՛ղ...

Դուժան հագած Արագածի մեծ սրտին սեղմել սիրտը, լալ, ար-
յուն լալ. բայց սա նշանակում է նաև ունենալ Արագածի՝ նույնն է թե
հայրենիքի «մեծ սրտի», «մեծ գրկի» հետ արևով ծաղկելու հույս,
նշանակում է նաև, որ ծաղկի-չծաղկի բանաստեղծի սիրտը, պետք է
որ ծաղկի Արագածը:

Հղացումների հաջորդական շարքը վերջավորվում է Արագածի
լանջերին թաղվելու, Արագածին ապավինելու տրամաբանական հան-
դույցով, որտեղ Արագածը խորհրդանշում է ամեն զարունքի հետ
արևով, հովերով, հավքերով, ծաղիկներով, ցորենի ցուլուն արտերով,
սիրառատ-արարածներով ծփացող կանգուն հայրենիքը.

Ես որ մեռնիմ՝ ինձ կթաղեք
Ալագյաղի լանջերում,
Որ Մանթաշից հովերը դան,
Վրաս հեռն ու Էրթան,

Գերեզմանիս շորս դին փովին
Ցորեն արտերն ու ցուլան.
Եվ ուղիներն՝ մաղերն արձակ,
Վրաս ընկնին, անուշ լան... (1898, I, էջ 100):

Բանաստեղծի խորունկ վշտի ապաքինումը կապվում է ծաղկող
Արագածի, հարազատ արարածների ու հողիների սիրառատ վերա-
բերմունքի հետ, և, ինչպես նկատված է՝ «Լավատեսությունն ու պե-
սիմիլմը այս շրջանի նրա երկերում քայլ առ քայլ սկսում են հետևել
իրար...»²⁰, միմյանց են ձուլվում նաև հայրենասիրությունն ու մարդա-
սիրությունը.

Ես որ մեռնիմ ու իմ վերքից
Եթե մի վարդ դուրս ծլեր,
Եվ ընկերս հեռու տեղից
Գար՝ շիրիմս ալցելեր.

20 Հ. Ղանալանյան, Ավետիք Իսահակյան, Երևան, 1955, էջ 26:

եմն նրա խոր աչերից
Մի ցող վարդիս մեջ ծորեր,—
Այն սուրբ ցողը սիրաս կերթար,
Վերբքս խորհունկ՝ կըրուժեր (I, էջ 101):

Միենույն մտահղացման տարբերակներով հյուսված այս երկու երգով բանաստեղծի խոսվածույզ գրաման պսակվում է հայրենիքի ու հարազատ մարդկանց գոյությունը շիրիմից անդամ զգացող ու փայտաչուղ սիրերգությունը:

Իսահակյանի ստեղծագործական ուղուն հետեւելու դեպքում՝ զըժվար չէ ուրվագծել, ահա՛, այս օրինաչափությունը. ժողովրդի կյանքի ու բախտի, սեփական ճակատագրի ամենախոռովածույզ պահերին բարձրանում է այս խորունկ սիրերգությունը, որն իր մեջ պարփակում է հայրենիք կոչվող բնաշխարհ-մարդաշխարհի կենսականությունը:

* * *

900-ական թվականների սկզբներին՝ հասունացող Ռուսական առաջին հեղափոխության մթնոլորտում, Իսահակյանի մաքառման բանաստեղծությունը հարստանում է նոր երակներով: Մի կողմից խորանում են բուրժուական աշխարհի մեկնացումները, մյուս կողմից շրկանում է մաքառման կորովը՝ հանուն վսեմ գաղափարների ու երազանքների: Այս երակների երկասլիքի միասնությամբ բանաստեղծությունը ձեռք է բերում հասարակական հզոր հնչեղություն:

Մարդու կաշկանդավածության և շղթավածության գիտակցությունից ծալք առնող հակամարտությունը ալիքավորվում է սոցիալական-հասարակական բողոքով ու բմբոստությամբ բուրժուական հասարակության բուն հիմքերի, բուն կենսաձևի դեմ, որի էությունը, Իսահակյանի մեկնությամբ, գոյության ամենօրյա դժնի ու դաժան կոսմոս է՝ ամենքը ամենքի դեմ:

Անհաշտությունը բորբոքվում է գոյության կոիվ կոչվող այս հանգույցից, տարածվում բուրժուական հասարակության ողջ հաստատության վրա, հզորների գալլալին օրենքների ու դավանանքի վրա, բւբնն և ավելորդ են այն խոսակցությունները, որոնցով բանաստեղծը կարող է էսպես առնչվել նիցշեականությանը:

Նիցշեականությունը նրա համար մնում է միայն պատանեկան գալլակողություն, այն էլ կյանքի ազտոտ ճահճից վեր բարձրանալու, նրա վրա «սավառնելու» ռոմանտիկական առումով, մոտավորապես

այն ոգով, ինչ տեսնում ենք 1895-ին գրած «Մայրիկ, հիվանդ եմ, սիրտըս քրքրված», «Փշն-պսակը ճակտիս կրդնեմ», «Հենո՞ւ ասիե-րում միտքես թափառեց» բանաստեղծություններում: Մի առում, որի խոստովանությունը գտնում ենք նաև բանաստեղծի այդ տարիներին հիշատակարանային դրառումներում²¹: Էությունամբ այդ ուսմունքը խորթ է իսահակյանին՝ ծնված ու օծված մարդասերին:

Էլ ինչ նիցեականություն, երբ նրա անհաշտ ատելությունն ու զայրույթը սկզբից մինչև վերջ ուղղված է Գեորգիարդ կամ այլ անուն կրող բոլոր հզորների դեմ, երբ նա մշտապես ընդունում է վերին արժանապատվությամբ խոստովանում է պարտվածության սեփական դիրքորոշումը գոյություն դժնի պայքարում:

Ահա 1902-ին վերաբերող խոստովանություններից մեկը.

Եվ ճամփերի մեջ, ամալի դաշտում
Մենակ, անընկեր, ընկած եմ մոլոր.
Չորս կողմից հողմը վերաս է շաշում,
Եվ հոգիս խոժոռ, և միտքս խոժոռ:

Սիրտս գլխով չի՝ մարդկանց մեջ մտա,
Բայց ողջունի տեղ կռվի կռչ տվին.
Կյանքի գոռ կռիվ՝ կատաղի, դժնյա,
Ուր որ ամենքը ամենքի ընդդեմ
Դաշունչն են սրում՝ սիրո փոխարեն:

Եվ կյանքի կռվից վիրավոր, հաղված
Ընկած եմ հիմա այս ափում վայրի.
Շուտով կտեսնեն աչքերս սառած,
Բայց նրանց խիղճը Լորեթ չի խայթվի... (1, էջ 147):

Ահա և հայտնի մյուսը.

Կյանքի կռվում ամենքը դեմ ամենքին՝
Սուր են սրում ամենքը դեմ ամենքին:

Սուրն իմ ձեռքից՝ կռվի հանած բնկավ վար,
Ես չեմ կարող մտնել պայքար անարդար—
Խլել բերնից արնոտ հոսքը աղբուտի,
Վառ քրտինքը ծրծել տանջված ճակատի...

Սուրն իմ ձեռքից՝ կռվի հանած բնկավ վար.
Ես չեմ կարող մըտնել պայքար ինձ համար... (1, էջ 206):

²¹ «Սովետական գրականություն», 1975, № 7, 138:

Տիրող, տիրապետող ու շահագործող հզորների գոյութիւնն օրէնք-ները դատաւիտող քաղաքացիական դավանանք է սա, առաջին դեպքում արտահայտված մարդաւիտութեան ու խղճի, երկրորդում՝ նաեւ սոցիալական արդարութեան պաշտպանութեան անսասան դիրքերից:

Եւ երկու դեպքում էլ դործ ունենք Իսահակեանի առարկայացման զրամատիկ արվեստի հետ, որը, սակայն, բնութագրվում է այնպիսի նոր հատկանիշներով ու տեսագծերով, որոնք իրապես նշանավորում են նոր որակ նրա ստեղծագործութեան մեջ:

Մինչև այստեղ մարդկային կյանքը մեծապէս պատկերվում էր բնութեան առարկաների ու երևույթների փոխանցութով, այժմ դրա կողքին երևան են գալիս մարդկային վշանքի բուն երևույթներ, այն էլ այնպիսի զտարյուն շրջանառութեամբ, որպիսին տեսնում ենք նշված վերջին բանաստեղծութեան մեջ:

Միաժամանակ մարդկային կյանք ասածդ ոչ թէ երևույթների նկարագրական-փաստագրական արձանագրում կամ անդրադարձում է, այլ բնդհանրականորեն խտացված-վերացարկված պատկեր: Կյանքի երևույթները միասեղ ու միաժամանակ ընդհանրացնել-խտացնել-վերացարկելով պատկերել՝ նոր ժամանակներում մարդկային հասարակութեան բարդ ու հակասական տարերքն ու օրինաչափութունները ճշմարիտ բանաստեղծութիւնը ճանաչում ու վերարտադրում է գեղարվեստական այս ճանապարհով: Իսահակեանի հալոնագործածը հալոց բանաստեղծութեան զարգացման հեռանկարների համար մեծ ու հիմնավոր սկիզբ էր, ուրեմն և փորձենք պարզել, թէ ինչ բնույթ ունիւր այն.

Կյանքի կովում ամենքը գեմ ամենքին՝
Սուր են սրում ամենքը գեմ ամենքին,—

այս երկու տողում խտացված է բուրժուական հասարակութեան հակամարդկային կոմիտնը, բայց ինչպե՞ս, բառերի շաղխավորման որպիսի՝ սկզբունքով ու տրամաբանութեամբ:

Տառացիորեն տողերից յուրաքանչյուրի երկուական բառերի հարաբերութեամբ փոխաբերական սղագրումով անդրադարձված է կյանք կոչվող ընդհանրական հասկացողութեան մեկ մի կողմը, մեկ մյուս, որոնք միմյանց հետ սերտ փոխառնչութեամբ վերաճում են խտացված-վերացարկված ընդհանրական պատկերի: Սլոգ աստիճանականութեան մեջ հավասարապէս կարևոր են ինչպէս փոխաբերական սղագրումները՝ կյանքի կովում, ամենքը գեմ ամենքին, սուր են սրում, նորից՝ ամենքը

ղևմ առնենքին,— աշնպես էլ դրանց համակարգային օրգանական կապը միմյանց հետ և միմյանց միջև:

Առավել կարևորը ձևավորվող պատկերում՝ առաջին և երկրորդ աստիճանների միասնությունը, վերացարկվող-խտացվող ընդհանրացմանը կենդանի՝ տեսանելի, լսելի, զգալի տեսք ու հնչեղություն հաղորդելն է, մտքի և սրտի միատեղ գործողությունը դրոշմելու բնածին, բնատուր մի ունակություն, որով օժտված են լինում միայն ճշմարիտ բանաստեղծները:

Վերլուծվող պատկերում ճշմարիտ բանաստեղծին գումարվում է ճշմարիտ գեղանկարիչը, որքանով հյուսվածքի ուժը հասկանալու համար հարկավոր է անսլացման պատկերացնել, թե գեղանկարչական որսիսի ձիրք, էքսպրեսիա և եռանդ է պետք իրացնելու համար մարդկային կողմերի միմյանց զեմ սրեր սրող դսյությունն ալաքարի այս խառնանկարային համապատկերը: Կլանքի ընդհանրական կողմերի ու հատկանիշների առարկայացման, իրոք, աննախադեպ մի արվեստ է սա, որտեղ ամենքը ամենքի դեմ՝ վալրենորեն խառնակ հարաբերությունը դրոշմվում է սրերի առարկայական փալլատակող գունագրությունը, միաժամանակ սրեր սրելու նյարդայնորեն լսելի ձայնագրությամբ:

Բայց բանաստեղծության ուժը միայն համապատկերի մեջ չէ. իբրև հակադրություն համապատկերին՝ բարձրանում է բանաստեղծի դրամատիկ կերպարը, որի առարկայական-տեսագծային համարժեքը այս անգամ արդեն զլխահակ մարդն է՝ ձեռքից վալր ընկնող սրով: Ներհակ պատկերների տարբերակային այս միասնությամբ էլ բանաստեղծությունը ձեռք է բերում գեղարվեստական ազդեցության ճշմարիտ լիցք, որի էությունը բանաստեղծի մեծ մարդկայնության հակադրությունն է բուրժուական աշխարհի զալլալին օրենքներին:

Ուշադիր հետևելով հասարակական կյանք, հասարակական երևույթներ, հասկացողություններ ու զաղափարներ մարմնավորող ալգ պատկերներին, կարելի է նկատել, որ դրանք՝ կերպարանափոխություններով հանդերձ, մերձենում են ժողովրդական առած-ասացվածքների ընդհանրացող-վերացարկող և առարկայական մարմին առնող արտահայտչականությանը:

Այս առնչությունը խոստեն կերպով վկայում են նախ հասարակական-սոցիալական բովանդակություն ունեցող նրա երգերում օգտագործված առած-ասացվածքները:

Մտաբերենք «Ա՛խ, մեր սիրտը լիքը դարդ, ցավ» բանաստեղծության (1898) տողերը.

... խեղճ աղքատի հոգին դուրս գա,
Քարից-հոգից հաց քամե.
Բեռով հացը հարստին տա,—
Հարուստն իշխե, վաչկե:

Խեղճ աղքատը դառը դատի,—
Գատարկ նրառի.. է՛յ աշխարհ,
էլ ինչո՞ւ ես բարը թողնում
Քարի վրա, քար-աշխարհ... (1, էջ 88):

Այս տողերը որոշակիորեն հունցված են «Ո՛վ դատի, ո՛վ ուտի», «Գառն գատեց, դատարկ նստով»²² ժողովրդական առածների շաղախով ու տրամաբանությամբ:

Ո՞րն է նման կերպավորման բնույթը. այն, որ մտրդկալին հասարակական կրեուլյաները, գաղափարները, տվյալ դեպքում՝ դատել-շահագործվելը իմաստավորվում է ընդհանրականորեն վերացարկված առարկայորեն ընկալելի տեսքով: «Դատել» վերացական հասկացողությունը առարկայանում է փոխաբերորեն օժտվելով դառնությունամբ, շահագործվելը արձանագրվում է նրա վերացարկված հետևվանքի՝ ունեղրկության, առարկայորեն տեսանելի մարմին առած՝ դատարկ նստելու վիճակով: Նույն եղանակով «դատելու» ծանրությունը առարկայորեն տեսանելի-ընկալելի տեսք է առնում՝ գրոշմվելով որպես քարից-հոգից հաց քամել, ունեղրկվել նշանակում է նաեւ՝ բեռով հացը հարստին տալ:

«...Առածներն ու ասացվածքներն աչքի են ընկնում... իրենց պատկերավորությամբ, տեսանելիությամբ, բնութագրումների իրենց գիպուկությամբ ու գունապեղությամբ», նրանց մեջ կիրառվում են «պատկերավոր խոսքի բաղմազան ու հարուստ միջոցները (անձնավորում, մետաֆոր, սիմվոլ, մետոնիմ, սինեգդոխա, ալեգորիա, էպիտետ)», նրանց ինքնահատուկ են հանգն ու ուիմբը, հնչյունամանությունը²³:

Առած-ասացվածքները ընդհանրական և առարկայական ճշմարիտ խտացումներ են, որոնք փոխաբերական հակիրճությամբ կրեուլյան, գաղափարը արձանագրում և արտահայտում են բուլանդակության այնպիսի հարուստ ու կենդանի կրանդներով, որպիսին հնա-

22 Տե՛ս Ա. Տ. Ղաճալյան, Առածանի, Երևան, 1960, էջ 214, 215:

23 Ա. Տ. Ղաճալյան, Առածանի, Երևան, 1960, էջ LXXVII. այս հարցերի վերաբերյալ նույն տեղում հանգամանորեն տե՛ս «Հայ ժողովրդական առածների և ասացվածքների բանաստեղծական լեզուն և արվեստը» ենթագլուխը, էջ LXXIII—LXXXIII:

րավոր չէ հաղորդել վերացական հասկացողությունների շարակարգությամբ:

«Գեղ կանգնի, գերան կը կոտրի» — այստեղ գյուղացիներ — գյուղացիութիւն կոչված հավաքական դանդաժը վերացարկվելով առարկայանում է իբրեւ գյուղ, նրա հավաքական ղորութիւնը մարմին է առնում իբրեւ գերան կոտրելու տեսանելի, զգալի, ընկալելի, վերապրվող փոխազդեցութիւն և գործողութիւն:

Մարդկային հասարակական կյանքի ևրեույթներ վերարտադրելիս Իսահակյանն օգտագործում է, ահա՛, առած-ասացվածքների վերացարկման-խտացման-առարկայացման այս մեկնակետն ու արվեստը, որի հեռանկարային նշանակութիւնը վեր է ամեն մի գերազնահատութիւնից:

Կարևորը մեկնակետն է, որին հետևելով դժվար չէ որսալ ու գուշակել հեռանկարը, այն էլ ծավալվող միտումների շատ որոշակի ժառանգական հաջորդականությամբ:

Վերը վերլուծված «նվ ճամփեքի մեջ, ամալի դաշտում» ու «Կյանքի կովում ամենքը դեմ ամենքին» բանաստեղծութիւններում, օրինակ, համարյա բառացի շրջանառությամբ («Դաշույն են սրում՝ սիրո փոխարեն», «Սուր են սրում»), այլև ուղիս գոյութիւն պայքարի յուրատեսակ սյուժետային հենք՝ օգտագործված է ժողովրդական հայտնի առածը՝ «Սերը սուր ա դառն, արինը՝ ջուր»²⁴:

Սերը՝ սուր կամ սիրո փոխարեն սուր. սիրո փոխարեն հեղածը կլանքում վերացարկվում-առարկայանում է իբրեւ խոցող ու արշուճող սուր, և սա ինչպէս ժողովրդական առածում, այնպէս էլ Իսահակյանի բանաստեղծութիւններում: Բայց, ինչպէս հայտնի է, սերը, սիրային փոխազդեցութիւնը սրով, դաշույնով, խոցող-արշուճող նիվակներով ու տեղերով է առարկայացնում նաև Տերչանը.

Որբան սալեր, սալեր,
Դաշույնի սուր սալեր,
Որբան հուրեր-սերեր,
Պարզված հուր-հուր սրեր²⁵...

Կամ՝

... Տարիներից հեռակա,
Որպէս բոցի մի դաշույն
Պարզվում, կիզում ինձ ազգհ²⁶...

²⁴ Նույն տեղում, էջ 227:

²⁵, ²⁶ Վ. Տերչան, Երկերի ժողովածու, հատ. I, Երևան, 1960, էջ 202, 217:

Տերւանի քնարական պատկերներում սերը՝ սուր առարկայական վերացարկումով խմաստավորվում է մարդկանց միջև փոխանակվող հոգևոր գործողություն, հրային ցոլացումներով, այսպես ասած՝ կախվում է օդում, իրական կյանքի փոխադրեցությունից վերածում է մաքուր հոգիների փոխհարաբերության: Ուռչակիորեն փոխվում են ուղիւնները, ստիպյալ աշտեղ ևս, սրբան էլ կերպարանափոխված, պատկերավոր խոսքի միջոցով, խորքում նորից գործում է սերը՝ սուր ժողովրդական առածային առարկայական վերացարկման տրամաբանություն:

Մարդկային հասարակական կյանքի երևույթները, մարդու կյանքը, բախտը, նրա հասարակական—հոգևոր կյանքի վիճակները, փոխադրեցությունները բանաստեղծորեն առարկայացնելու Իսահակյանի: արվեստը աչքի է ընկնում բազմակողմանիությամբ ու նկատելի բազմաշահություններով և որպես երակետային հիմնավոր կողմնորոշում արժանի է հաստիկ ուղարկության:

Բազմակողմանիությունը աչքի է ընկնում մասնավորապես 900-ական թվականների սկզբներից, երբ նրա ստեղծագործության մեջ զնալով տեսնում ենք կյանքի երևույթներն ու փոխհարաբերություններն ամենատարբեր, այդ թվում առած-ասացվածքների բնորոշ վերացարկված խտացումներով և ոճով պատկերելու բազմապիսի եղանակներ:

Նվաճումներում քնարական անհատին Վյանքի հետ փոխադրեցություն մեջ զնալու համար Իսահակյանը կյանքը վերածնունդ էր բնականից շարժման կամ գործողության ունակ պայմանականություն, ենթագրեր կենսական ծովի,—ասյա այժմ դրա կողքին տեսնում ենք մի այլ երևույթ: Աշխարհ, կյանք, ճակատագիր կոչվող ընդհանրական հասկացողությունները՝ մնալով ալգայիսին, օժտվում են առարկայական ու մարդկային ամեն կարգի տեսադժերով ու փոխադրեցություններով: Նույնը և քնարական անհատը, որը հանդես է գալիս պայմանական ու ոչ պայմանական ամեն տիպի վիճակներով ու գործողություններով:

«Է՛յ դու մահվան անմահ աշխարհ» (1900) բանաստեղծություն մեջ, օրինակ, ընդհանրական աշխարհը պարզապես դարբին դարձած բախտ է կուել մարդու համար՝ «Ջնդան ամուր, ամրակուռ»: Նվաճողականիորեն առած-ասացվածքներից ածանցված տրամաբանություն է, մի տրամաբանություն, որով ընդհանրական աշխարհը ինչ տեսագծեր ասես որ չի ընդունում առածներում: «Աշխարհքը դմակ, դռնա-

ղը դանակ», «Աշխարհքս սանդուխք է՝ մեկը ելնում է, մեկը վար դա-
լի», «Աշխարքը չարիս է, կրնաս՝ դառու ու կեր» , «Աշխարքը միդ հիդ
չի գա, մենք նրա հիդ կհհանք», «Աշխարհքս առ ու տուր ա, առ ու կուլ
չի», «Աշխարքի բերան, ջվալի բերան», «Աշխարքը ոնց բռնես, ընենց
էլ կեթա», «Աշխարքը լիսամուտ ա, ամեն եկող մտիկ կտա ու կեթա»,
«Աշխարքս քարվասալա է...»²⁷ և այլն:

Նույն այս եղանակով Իսահակյանի գրչով աշխարհն առարկայա-
նում է իբրև դարբին, մարդկային բախտը՝ զնդան, տեսանելիորեն
ցուցադրելով հավիտենական աշխարհի և մարդու փոխհարաբերության
փրկիստության շարունակական առումներից մեկը:

Հետադայում՝ ներառյալ մինչև մեր օրերը, հայոց բանաստեղ-
ծության մեջ առարկայական-տեսագծային էլ ինչպիսի վերածնունդ-
ների շնն արժանացել աշխարհը, բախտը, կյանքը, արդարությունը,
ազատությունը, ճշմարտությունը, հույսը, հավատը... Անգամ միջա-
կությանը: Մարդը շալակել է աշխարհը, մարդը ելել է աշխարհի շա-
լակը, հիշողությունը քալել է, ճշմարտությունը կուզե-կուզ գնացել...
և այս ծավալվող, փոխակերպվող, խորացող միտումների ակունքում
տրոփում է ընդհանրական-վերացական հասկացողությունները դուր-
ծողությամբ առարկայացնելու ժողովրդական պատկերավոր մտածո-
ղությունը:

Հետաքրքիրն այն է նաև, որ բանաստեղծության հաջորդ քառա-
տողում բախտն արժանանում է նոր վերածնունդի, այժմ էլ նկարա-
հանվում գեղանկարչական շարժուն ու տեսանելի նոր կտավով.

Է՛յ դուում բախտ, դու առյուծ ես,
սեղճ եղնիկ եմ ճանկիդ մեջ.
Ինձ քարեքար հերիք զարկես,
Սիրտս քամես ճանկիդ մեջ (I, էջ 125):

Նման վերածնունդով տեսեք թե քանի տարբերակով և դրամա-
տիկ որպիսի ուժով է իմաստավորվում անելանելիության դրաման.
մեկ առյուծ բախտի ճանկն ընկած եղնիկի փոխաբերական պատկե-
րով, ասպա շղթայակապ մարդու մենախաղով, կիզակետում հղորաց-
ված այնպիսի տառապանքով, որի համարժեքը մարմնական այն
չարչարանքն է, երբ տառացիորեն սիրտը քամվում է առյուծի ճանկի
մեջ: Այնուհետև անելանելիության դրաման դրոշմվում է կոսմիկա-
կան-պայմանական մի պատկերով, որտեղ նույն աշխարհ՝ կոշվածը
մի բուռ մահի հողով ծեփում է մարդ արարածի բերանը.

²⁷ Ա. Տ. Ղաճախյան, Առածանի, էջ 158, 235, 250, 280, 285, 301:

Ո՞ւմ դանդաղում, դիվան կանչեմ,
Քո ճանկերեն ազատվիմ.
Ձեռք ու ոտքս անտես շղթա,—
Ու ելք շունիմ. հույս չունիմ:

Ինչքա՛ն կանչեմ ու ազաչեմ,
Վերջն էլ պիտի փուշ-աշխարհ,
Մի բուռ հոգով բերանս ծնփես,
Ցավի, մահի սե-աշխարհ...:

Բանաստեղծուժյան շաղախում որոշակիորեն հունցվում են առած-ասացվածքային և անեծքային մտապատկերներ, մերվում միմյանց հետ, այդ տարրերի սերտաճող միասնությամբ մարմնավորում է մարդկային բախտի խորհուրդ:

Մարդու և աշխարհի փոխհարաբերության հավերժական մի խորհուրդ, որը բազմիցս արժարժվել է համաշխարհային մշակույթում, մասնավորապես XIX դարի գրականության, երաժշտության ու նկարչության մեջ: Բազմապիսի արժարժումներից Իսահակյանի բանաստեղծությունը, թեև, առավել հարազատ է այն մեկնություններին, որոնք կարելի է խմբավորել՝ օգտագործելով Զ. Վերդիի «Ճակատագրի ուժը» ստեղծագործության խորագիրը, բայց և առանձնանում է հայ ժողովրդի ազգային ինքնադրուշմ աշխարհապատկերացումով:

Պատասխանելով հին ու նոր օտարամոլներին, իրեն հատուկ անհերք հանդարտությամբ Իսահակյանը գրել է. «...ասացեք, խնդրեմ, ինչո՞ւ պիտի բանաստեղծ կոչվելու համար հետևել Վերլենին կամ Մալարմեին, Վերհարնին կամ Սլ. Սլեմենին, փոխառնել նրանց ձև-վերն ու եղանակները, և պարծենալ,—իսկ ոտնաճարել մեկին, երբ նա հետևում է հայ հանճարի դարեւոր ստեղծագործություններին այն հավատով, թե շարունակում է ազգային—ինքնատիպ թևը, մեր ինքնուրույն աշխարհագրացումը և աշխարհապատկերացումը... Յուրաքանչյուր ազգ պիտի ունենա իր ուրույն, ինքնահատուկ ոճը. միայն ոճ ունեցող ազգերն են ապրում և չեն ջնջվում ոչ ջարդերով, ոչ հրով ու սրով. ոճը ազգի նկարագիրն է: Արարածի սուվերի տակ ապրող հայ ժողովուրդը իր երգով ու իր ճարտարապետությամբ պերճախոս կերպով ցույց է տալիս աշխարհին, որ ինքը դեմք ունի, իր ձեռք ունի, իր սեփական-անհատական ըմբռնումն ու առարկայացումը աշխարհի, նրա իրերի և նրա խորհուրդների»²⁸:

²⁸ «Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 133:

Հայ ժողովուրդն իր դեմքն ունի, «իբ ձեն ունի, իր սեփական-անհատական ըմբռնումն ու առարկայացումն աշխարհի, նրա իրերի և նրա խորհուրդների» — ինչպես տեսնում ենք, ազգային մշակութի ինքնությունն առումով ևս նորից շեշտվում է առարկայացումը: Եվ հավատարիմ կյանքի ու աշխարհի իրեր, հասկացողություններ, փոխհարաբերություններ, ըմբռնումներ ու խորհուրդներ առարկայացնելու հարազատ ժողովրդի տարերքին՝ Իսահակյանը շարունակում է բանաստեղծական մտածողության «ազգային-ինքնատիպ թելը», արմատավորում ազգային աշխարհայատկերացման ինքնադրոշմ հիմնավոր ավանդներ:

Այլապես բախտի հզորությունը ինչպես կվերակերպվեր առյուծի, արդկային անզորություն հասկացողությունը՝ առյուծի ճանկերն ընկած եղնիկի, անզորության տառապանքը՝ քարեքար զարկվելու, հոգևոր խոշտանգությունը՝ ճանկերի մեջ քամվող սրտի առարկայական պատկերների, այլապես բախտի բերած մահը պարզապես կհամարվեր մեռնել կամ վախճանվել և ոչ թե մի բուռ հոգով բերանդ ծեփել: Ընտանի, տոհմիկ առարկայական վերակերպումներ, վերածնունդներ են սրանք, որոնց արմատները թաղված են վաղնջական հեռավորությունից ձգվող հայ ժողովրդի աշխարհատեսության ու լեզվամասնածոության ընդերքում:



Բայց որքան էլ իսահակյանական նման վերածույումները համարենք հարազատ ժողովրդի պատկերացումներին, նրա առարկայացման արվեստը բաղմակոգմանի ու հիմնաքարային, անշուշտ, բանաստեղծական պատկեր կոչված հասկացողությունը ալոքանով չի սպառվում, ճշմարիտ պոեզիայում պատկերն անսպառն անթափանցում է դրամատիկ լիցք:

Դրամայում, վեպում, այլև դրամատիկ պոեմում դրամատիկ տարողությունը նվաճվում է մարդկային տարբեր շահերի ու ձգտումների, դիմադրությունների ու կրքերի փոխազդեցությամբ, ուղղակի կամ հակադարձ շարժում-դիմադրությամբ, որով և դարգանում է միասնական գաղափարը, խոհը: Քնարերգության բնույթին համապատասխան դրամատիկ լիցքը իրացվում է շարժման ու դիմադրության այլ փոսմիասնությամբ: Միասնական գաղափարն այստեղ դարգանում է ձգտումների, խոհերի, դրացմունքների ու տրամադրությունների շարժման-դիմադրու-

Սլյան խստորեն վերացարկված-ածանցված պատկերացումների հա-
րաճուն խաղով:

Բնահայկանի բանաստեղծություններում շարժում-դիմադրությունը
շատ հաճախ վերացարկվում-ածանցվում է փոխաբերությամբ, որով
սղագրվում են ինչպես ես-ի, այնպես էլ ոչ ես-ի գործողությունները:
Վերլուծված «է՛յ դու մահվան տնամահ աշխարհ» բանաստեղծության
պես, որտեղ աշխարհը անտես շղթա—շղթայակապ մարդ և առյուծ—
եղնիկ դրամատիկ փոխաբերությունները ամեն ղեպքում մարդկային
անհատի ազատատենչ ձգտումների և դրանց կաշկանդվածություն,
ասել է՝ ձգտում-շարժման և դիմադրության սղագրություններ են:

Միասնական գաղափարը զարգանում է փոխաբերական գործո-
ղությունների ներթափանցված հարաճուն խաղով, հզորացվող կաշ-
կանդվածություն—դիմադրության դիմաց ամեն անգամ հզորացվում
են դիմադրությունը ճեղքելու մարդկային—եղնիկային ճիգերը, և այս
փոխաբանությամբ էլ ապահովվում է բանաստեղծության հուղական-
խոհական դրամատիկ լիցքը:

Հաճախ էլ փոխաբերությանը ձուլվում է տեսիլը, զուգորդվում
են տեսլային—փոխաբերական շարժման ու դիմադրության գործո-
ղություններ: Նման ղեպքերում տեսլայինը նաև հնչնադրվում-ձայ-
նադրվում է, և հյուսվածքում անկաշկանդ տեղադրվում է դիմում-
նային կամ հարցումնային խոսքը: Փոխաբերական—պայմանական
ամենատարբեր ոլորտներում քնարական անհատը ենթարկվում է իրա-
կան—փոխաբերական—տեսլային «փորձությունների», այս համագոր-
ծակցությամբ բացահայտվում է նրա կյանքի ու հոգեբանության
դրաման:

Բնորոշ օրինակներ են տարբեր ժամանակներում գրված «Ժեռ,
սև քարը սրտիս վրա», «Դեպի անապատ հողմը կըսուրա» (1901),
«Եվ վաղո՞ւց, վաղո՞ւց խո՞ր քուն է մըտած», «Հողիս մըռայլ էր մըրրի-
կի նըման (1902), «Օտա՞ր, ամայի՞ ճամփեքի վըրա (1903), «Իմ
հողին տարագիր մի թռչուն» (1905), «Հեռավոր ծովի լռիկ ափերում»,
«Երազիս տեսա օրո՞ր ու շորո՞ր» (1908) բանաստեղծությունները, որոնց
մեջ մեկ տեսլայինի, մեկ փոխաբերականի գերակշռությամբ դրսևորվում
է քնարական անհատի ներաշխարհը՝ միասնական ձգող ու դիմադրող
հոգեւոր պարունակությամբ:

Այս, ինչպես և նման տիպի մյուս բանաստեղծություններում եր-
բմե՛ն հակադրվում են լուսավոր ու մռայլ խստորեն ներհակ արամա-
դրություններ, ստանալով նովելատիպ անսպասելի լուծում:

Գերադրական հոգևոր մուսլուիթյուն, փոխաբերորեն հղորացված մահու վիճակ, հոգի բուն—

Ժեռ, սև բարը սրտիս վրա
Գերեզմանիս մուկ խորքում,
Դարդի սարը սրտիս վրա՝
Քնել էի հոգի բուն (I, էջ 141).—

և ապա դերադրական տեսլային երջանկություն՝ սիրո և վայելքի խոս-տումներ, բնության զարթոնքի հրաշագեղ հրավառություն.

Գարունն եկավ, Շուշանս եկավ
Տատրակի հետ ձայն տվավ,
Տատրակս եկավ, քարիս նստավ,
Ինձի անուշ ձայն տվավ...

Բանաստեղծական հյուսվածքում հակադրվում են նման հակոտ-նյա վիճակներ, և դրանցից ամեն մեկը կոչված է բազմապատկելով նժարավորելու մյուսի ուժը: Այս ներհակ զուգավորման իմաստն այն է, թե կորցրած սիրո դարձով քնարական հերոսը հարուստն կաններ անգամ գերեզմանում, սակայն վերջնամասում՝ սիրո դարձը զրամա-տիկ նոր ակիքով շրջվում է մահվան կրկնակի դարձի: Ստացվում է այնպես, որ քնարական անհատը մեռնում է նոր, առավել մահացու մահով.

Ախ, ժեռ-բարը սրտիս վրա,
Խոր, հին վերքը սրտիս մեջ.
Ու վեր ելնել ես շրկրցա,—
Սերն էր մեռել սրտիս մեջ:

Սա ձգտում-դիմադրություն դրամատիկ միասնությանը մարդ-կային հոգևոր դրամա պատկերելու իսահակյանական ծանոթ հղա-նակն է: Միևնույն սրտում ձգողականության ուժը չափվում է երկու մահով, մի սիրուն տրվում է երկու մահվան գին: Սիրո վերածնող զորությունը բացահայտվում է հակառակ ծայրից՝ սիրո կորստյան սպանող զորությամբ:

Այստեղից իսահակյանական ծայրահեղությունների գեղարվեստա-կան բացատրությունը. նրա ստեղծագործություններում մարդկային զգացմունքների ու ձգտումների ուժն ու տարողությունը իմաստավոր-վում ու չափվում է ոչ թե դրանց ինքնակա դրսևորումներով, այլ հոգե-

վոր գերադրական աչն եռանդով ու վատնումով, որ տվյալ զգացմունքը, ապրումը կամ ձգտումը խլում է մարդուց: Սերը խլում է մահու տառապանք, նույնը հայրենասիրությունը, մարդասիրությունն ու ազատասիրությունը, մտահոգությունը հասարակական-սոցիալական, հոգևոր-բարոյական առաջադիմությունը:

Ամենուրեք բանաստեղծը հավատարիմ է իր տարերքին, ամենուրեք հոգևոր ուժերի նվիրաբերման զրամատիկ չափը նշանակում է գերադրական նվիրումն սիրուն, մարդկայնությունը, հայրենիքին, արդարության ու ազատության իդեալներին:

Այս առումով սիրերգության հետ միասին բնորոշ է 900-ական թվականների սկզբներից ժամանակի հասարակական վերելքի սլայմաններում լատ առած Իսահակյանի մաքառման բանաստեղծությունը:

Որպես հասարակական իդեալի և իրականության ներհակության մարմնավորման ինքնատիպ ձև, որպես քաղաքացիական տրամադրություններ առարկայացնելու բանաստեղծական աղգային մտածողության եղանակ՝ այդ տարիներին Իսահակյանը բազմապիսի ալ եղանակների հետ միասին դիմում է տեսիլին: Դիմելով՝ կիրարկում է Թումանյանին և Սիամանթոյին հարապատ, բայց և տարբեր մի ելակետ, որը կոչված էր ծառայելու հասարակական ալրող դադափարների բնարականացմանը: Այս ճանապարհով քաղաքացիական բանաստեղծությունը ձևը է բերում սիրերգությանն ինքնահատուկ անձնական լիցք, վարակող շունչ ու ալիշ:

Սիրերգային մահվան տեսիլների կողքին քաղաքացիական մահվան տեսիլ՝ կախաղանի գնալու և կախաղան հանվելու առարկայական մտահղացումով ու հյուսվածքով, խոսքի հրակել շիկացումով, Հասարակական արդարության և ճշմարտության, բարու և գեղեցիկի ձգտման ու սպասումի տեսիլ, որը «Նվ վաղո՛ւց, վաղո՛ւց խո՛ր քուն է մրտած» (1902) բանաստեղծության մեջ մարմին է առնում բարձունքներից իջնող կուսական կերպարանքով, իբրև տիվ ու գիշեր երազվող լազուրալե աղջիկ:

Հայոց բանաստեղծության մեջ առաջին անգամ մարդկային լուսավոր երազանքը զուգորդվում է աղջկական կերպարանքի հետ, և ժամանակների հեռավորությունից՝ ներառյալ Պ. Սևակի ստեղծագործությունը, անկարելի է չարձանագրել սերմանվող այս հայտնության նշանակությունը բանաստեղծական տեղաշարժերում: Ի վերջո սա խորացող աչն մտալնությունն է, որի արդյունքում բանաստեղծու-

թյունն օժտվում է անձնական և հասարակական իդեալների ներթափանցված, քնարական համակողմանի միաձուլվ Վերարտադրության հնարավորությունները:

Եվ վաղո՛ւց, վաղո՛ւց խո՛ր քուն է մըտած
Կյանքի տաղտուկից հոգնած իմ հոգին:
Սակայն տեսնում է մի մե՛ծ, վեհ Երազ
Իմ չի՛նջ ու մաքուր, իմ խորունկ հոգին:

Տեսնում եմ ահա՛, որ բարձունքներից
Իջնում է մի կույս լազո՛ւր Բեկրով,
Որ դարձնեցնե, թըղցնե հոգիս
Երկնի համբույրով, աստղերի բույրով:

Եվ տիվ, և գիշեր ես սպասում եմ,
Թե ահա կըգա կույսը դյուխական,
Որ դարձնած հոգով երգեմ վեհորեն
Նրազըս չըբնադ, մարգարեական... (1, էջ 154):

Կյանքի տաղտուկից հոգնած բանաստեղծի մարդկային-հասարակական երազանքը քնարականանում է երկնային կույսի տեսլային կերպարանքով: Նման հակադրությունում ու զուգորդությունում միատեղ երկպալան հնչեղությունում ներկայանում է և՛ կյանքը՝ գորշ ներկայով ու ակնկալվող գալիքով, և՛ քնարական անհատի ներաշխարհը՝ կյանքի ու սեփական հոգու տաղտուկին մարգարեական վեհ երազների ձգտումով տիվ ու գիշեր դիմադրելու դրամատիկ պատրաստակամությամբ:

Կուսական տեսլային կերպարանքով սեր, կարոտ, բարու և գեղեցիկի երազներ առարկայացնելու այս մտայնությունը շուտով ակներևորեն ժառանգում է Տերյանը, որի քնարերգության մեջ արդեն այդ եղանակը մեծապես ծառայում է մարդկային ներաշխարհային հուղապրումների վերարտադրմանը:

Հեռանկարային համանման խնդիրներ է լուծում Իսահակյանը նաև մահվան տեսիլով:

Վերլուծված բանաստեղծության հետ միասին նույն 1902-ին դրված, այլև գաղափարական բովանդակությամբ նրա հետ սերտորեն կապված «Հոգիս մըռայլ էր մրրիկի նըման» բանաստեղծության մեջ արդեն պատկերվում է հասարակական տաղտուկի ձնշող ուժը: Նորից մռայլ քուն, ծանր վիշտ՝ հասարակության քար անտարբերությունից,

որի հակոտնյան հանուն վեհ իղիալների կախաղան զնացող բանաստեղծն է: Կախաղանային մահվան տեսիլը միջոց է առարկայորեն ցուցադրելու բանաստեղծի քաղաքացիական ծառայման ու սխրանքի դրամատիկ դիմադրությունը իրականությունն ու միջավայրին, մի մեկնակետ, որը տարիներ հետո նորովի կիրարկեց Ե. Չարենցը նշանավոր «Մահվան տեսիլում» (1920):

Հոգիս մրտալ էր մբրբիկի նրման,
ե՛վ ծանր էր վիշտըս, և ես բուն մտա.
— Ինձ տանում էին ղեպի կախաղան,
եվ խոժոռ ճակատիս պըսակ տատասկյա:

Եվ խոսքըս մուրճ էր, և խոսքըս՝ հրդեհ,
ևս փշրում էի սըրտերը մարդկանց.
Եվ խոսքըս մուրճ էր, և խոսքըս՝ հրդեհ,
ևս ալրում էի սըրտերը մարդկանց:

Ինձ տանում էին ղեպի կախաղան
Սըվինների տակ զինավառ զորքի.
Եվ հետևում էր ամբոխն ինձ անձայն,
Ամբոխը հոգու և նանիր խոսքի...

Ինձ բարձրացրին ղեպի կախաղան
Եվ ճակատիս՝ ցեղը և վսեմ պսակ,
Ամբոխը սակայն թլվառ և ունայն
Նուրնը սողում էր իմ ոտների տակ... (I, էջ 157).—

տեսլային այս պատկերով հլուսվում է հասարակական խոռվքի ու ծառայման թոխչբաձև զարգացող երեք կացություն. կախաղանի ճանապարհը միջոց է բնկալելի տեսագծերով մարմին տալու աստիճաններից յուրաքանչյուրին, տարբերակելով միավորելու մաքառող բանաստեղծի ողբերգության շուրջը, որի առանցքը քաղաքացիական պարտքի լարված դիտակցության և միջավայրի քար անտարբերության ներհակությունն է:

Առաջին տողից շիկանում է բանաստեղծի պարտքի դիտակցությունը, և նրա մունետիկական խոսքի ուժը առարկայանում է իրրե կարծրությունների փշրող մուրճի համաղարկ, մարդկային սրտեր այրող հրդեհ: Ապա նկարահանվում է դրա համար նրան վիճակված բախտը, ճանապարհը ղեպի կառափնարան՝ զինավառ զորքերի սվինների տակ, բարոյական անանկությունն ապրող ամբոխի քար լռության ուղեկցու-

թյամբ, Հաջորդ տարբերակում բանաստեղծի ֆիզիկական կախաղանք վերակերպվում է հոգևոր հառնման, և հակառակը՝ մահու անարգ սյան է դատապարտվում կախաղան հանված բանաստեղծի ոտքերի տակ սողացող ամբոխը:

Տեսողական կոմպոզիցիոն այս խառնապատկեր-շարժապատկերով կարելի է հաջողությամբ ցուցադրել Իսահակյանի դրամատիկ արվեստի բնույթը:

Հյուսվածքի ամբողջական ընթացքով, ինչպես տեսնում ենք, անընդհատ փոխվում են մտապատկերները, որոնք ամեն անգամ ենթադրում են հակոտնյա շարժման ու գործողությունների փոխմիասնություն: Պատկերը զարդանում է այդ մտապատկերների, ասել է առարկայորեն դրսևորվող շարժման ձևերի, միասնականորեն փոխակերպվող բազմաստիճան աստիճանականությամբ:

Խառնապատկերային մաքառողական այս դինամիկ արտահայտչականությունը արդեն նվաճված մտայնություն էր Սիամանթոյի ստեղծագործության մեջ, և, ահա՛, այն ներթափանցում է նաև լիբիկա:

Ինչպես Իսահակյանի մյուս, այնպես էլ մաքառման բանաստեղծությունների գերակշռող մասում շարժման ձևերի աստիճանականությունը աչքի է ընկնում արադասահ, արագընթաց բնույթով, մի հատկանիշ, որ կարելի է համարել նրա պոետիկական դրամատիկ ու դինամիկ արվեստի առանձնահատկություններից մեկը, տարբերությունը մասնավորապես Տերյանի արվեստից:

Տերյանի երգերում մարդկային հուզապրումը մեծապես ծավալվում է երանգային դանդաղասահ ընթացքով, դանդաղասահ աստիճանականությամբ: Ակնթարթային հույզի ճանապարհը Տերյանը երկարացնում է, երկարացնելով՝ ժանյակավորում:

Դանդաղասահ աստիճանականությամբ Իսահակյանը չի արձանագրում անգամ կյանքի հավերժական զոյատեման, կտրվածքներ չունեցող ձիգ ու տևական ժամանակների խոհ ու խորհուրդ, ինչպիսին ասենք, այս դրամատիկ խորհուրդն է.

Գետակի վրա
Թնքվել է ուռին.
Ու նայում է լուռ
Վազող ջրերին:—

... Երազ-աշխարհում
Ամեն բան հավետ

Գալիս է, գետմ
Ու ցնդում անհետ:

Եվ դուրսը կախ՝
Նա լաց է լինում.—
Ջրերը ուրախ՝
Գալիս են, գետմ... (I, էջ 285):

ԱՐԳԻԱԿԱՆԻ ԵՎ ՀԱՎԵՐԺԱԿԱՆԻ, ԱՆՁՆԱԿԱՆ ԵՎ ԸՆԴՀԱՆՐԱԿԱՆ
ԳԻՏԱԿԵՏՆԵՐԻ ՄԻԱՍՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

«Էմիլ Վերհարնի մասին» հուշ-դիմապատկերում Ստ. Յվալզը գրում է, թե Վերհարնը՝ «...ապրելով քաղաքում, իր տաղանդի ողջ բռնով... երգել է արդիականությունն ու քաղաքը, իսկ գլուղում՝ բնությունն ու հավերժությունը»¹:

Ուրբանիստ Վերհարնը միաժամանակ և հավասարապես ֆլամանդական բնության ու ժողովրդական կյանքի երգիչ էր, «այժմեականության ու հավերժության»² բանաստեղծ:

Երակները նման միատեղությունը առհասարակ ինքնահատուկ է ճշմարիտ պոեզիային, որ կարելի է մատնացույց անել Գյոթեից ու Հալսեից, Պոլշկինից ու Լերմոնտովից մինչև Գ. Լորկա և Պ. Ներուդա նոր և նորագույն ժամանակների մեծ բանաստեղծների, ինչպես և Իսահակյանի, ստեղծագործության մեջ:

Հավերժականը ինչ-որ տեղ անպայման առնչվում է բնությանը, արդիականը՝ մարդկային հասարակությանն ու պատմությանը, բայց երկու դեպքում էլ մեկի ներսում տրոփում է մյուսը, որով և պայմանավորված է ճշմարիտ բանաստեղծության արժեքը:

Այս երևույթը լայնորեն կարելի է դիտել Իսահակյանի քնարերգության ամենատարբեր նմուշներում:

Եթե ժողովրդական երգերում, պատկերներով դեղջուկ մարդկանց սերն ու վիշտը, տառապանքը, ձգտումները, նա պատասխանում էր հայ ժողովրդի ինքնաճանաչման հրատապ հարցերին, սիրո, բնության, մայրական, հայրենասիրական բանաստեղծություններով մարդկայնացնելով հայրենացում էր հայրենիքը, հաստատում աքևի տակ ապրող հաբազատ ժողովրդի կյանքն ու աշխարհատեսությունը, տպա հենց նույն երգերով համամարդկային առումով հավաստում էր

¹ Տր. Цвейг, Избранные произведения в двух томах, т. II, М., 1957, стр. 27.

² Նույն տեղում:

մարդկային կենսասիրական մղումների, սիրո ու հարազատության ուժը, բարձրացնում էր մարդկության համար մշտապես արդիական մարդանհատի արժեքը, հավերժող աշխարհի, բնության ու կյանքի արժեքը: Նույնը և խոհական-փիլիսոփայական բանաստեղծություններով, որոնց բովանդակությունը խորապես արձագանքում է նոր ժամանակների մարդկային կյանքի ու հոգու ճանաչողության, աշխարհի իրերի ու երևույթների պատճառականության, փոխազդեցության ու կապերի, հավերժականի ու հարաբերականի, անցողիկի ու հավիտենականի դիալեկտիկական աշխարհափիլիսոփայությանն ու պատմափիլիսոփայությանը: Էլ չենք խոսում քաղաքացիական բանաստեղծությունների մասին, որոնք արդարության ու ազատության, հասարակական առաջադիմության կրքոտ պաշտպանությամբ, մաքառողական եռանդով եղել և մշտապես մնում են արդիական:

Այժմեականի և հավերժականի դիտակետային այս միասնությունը դժվար չէ շոշափել Իսահակյանի քնարերգության մինչև իսկ ամենից անձնական մոտիվներում:

1908 թ. Իսահակյանը գրում է մորը նվիրած հերթական երգերից մեկը, մայրերգական մի: ձշմարիտ գլուխգործոց.

Երազիս տեսա, որ մայրս՝ թշվառ,
Շեն պատերի տակ, մեծ փողոցներում,
Ա՛յնպես դողդոջուն, հիվանդ ու անճար,
Անց ու դարձողին ձևն էր կարկառում:

Երազիս տեսա, որ իմ մայրը՝ ծեր,
Ցնցոտիներով պատած մուրացիսն,
Եվ մարդիկ՝ անգութ, անտարբեր, անսեր,
Ձբոսնում էին և հրում նրան:

Էվ Երազիս մեջ ես դառն լացի,
Ու ցավից զարթնած՝ լաց եղա անքուն.—
Ա՛խ, որքա՛ն մայրեր՝ խեղճ, առանց հացի.
Մեր շուրջն են դողում ու մենք չենք զգում... (1, էջ 244):

Վերլուծելով այս բանաստեղծությունը, Մ. Շահինյանը բացատրում է, թե այս թեման՝ «...Կարելի էր լուծել պատկերի սովորական շարժումով ընդհանուրից՝ մասնավորը, օտարից՝ իրենը. մուրացիկ, անծանոթ, հիվանդ ծեր կինը հոգում արթնացնում է իր հարազատ մոր պատկերը, որը նույնպես միայնակ է, մուրացիկ... Սա պատկերի տրագիցիոն ճանապարհն է: Բայց ահա, թեման ինչպես է

յուծում Ավետիք Իսահակյանը. նա երազում տեսնում է իր սեփական մորը՝ կանգնած պատի տակ, մուրացիկ, հիվանդ... և... երազում տեսած սեփական մորից միտքը գնում է դեպի շուրջը կործանվող բազմաթիվ մայրեր, անձնականից՝ հանուր»³:

Պատկերի հետ անձնականից՝ ընդհանրականը «շարժվում է» և քնարական վերաբերմունքը, որով ուրիշ մայրերի ցավը, սոցիալական-մարդկային ողբերգությունը քնարականացվում է հարազատ մոր հանդեպ տածվող վերաբերմունքի գերադրական չափով, մորմոքով ու սիրով:

Ներթափանցված, չտարրալուծվող նման շաղախով անդրադարձվում է բուրժուական քաղաքակրթության սոցիալական դրաման, հակամարդկային էությունը, խորապես արդիական մի տեսանկյուն ռեակցիայի տարիների հասարակական-սոցիալական հակասությունների, հակահումանիզմի փլվածանքում: Միաժամանակ հնչեցվում է սեփական մորից ուրիշ մայրեր թեաժող որդիական մի անհուն մտահոգություն, որի իմաստը նույնքան համամարդկային-հավերժական է, որքան մայրություն-որդիությունը:

Մասնավոր-սեփականով հանուր մայրերի վիշտ ու ցավ, հանուր մայրերի հանդեպ քնարական վերաբերմունք անձնականացնելու այս մեկնակետով Իսահակյանը իրավամբ կարող էր ասել, թե ինքը ամենից առաջ որդի է տառապող բոլոր մայրերի համար. ասել է՝ սիրմանում էր ընդհանրականն անձնականացնելու այնպիսի մտայնություն, որի ընթացքով Պ. Սևակը բանաստեղծի և մարդու իր անձնական կոչումը համարեց աշխարհի բոլոր որդիների հայրությունը.

... երբ իր սև կաթնով գիշերը բարի
Շեկ լուսաբացն / մայրաբար սնում,—
Կրկին խոսում է հայրությունն իմ մեջ:

Աշխարհի բոլոր որդի մանուկներին
Որդեգրելու այն միտքը կաշուեց,
Որ սոսընձվել է իմ հիմար սրտին
Ու դարձել նրա թաղանթը երկրորդ,
Այդ միտքը նորից—կրկին—վերըստին
Ջշում է իմ փակ երակների մեջ:

³ «Литературная газета», 1975, № 37.

Ուղում եմ, որ ինձ «հայրիկ ջա՛ն» կանչեն
Աշխարհի բոլո՛ր-բոլո՛ր ծայրերից՝...

Անձնականի և ընդհանրականի, արդիականի ու հավերժականի սերտաճող նույն լիցքով է հյուսված նաև Իսահակյանի մայրերգությունը՝ «Կրտսենեմ ահա,—լուռ երեկոյին» (1911), որտեղ արդեն հանուր տառապող որդիների հանդեպ քնարական վերաբերմունքի կրող է բանաստեղծի մայրը:

Նստվածքների բազմազանությունը տասնվեց չափատողում դրոշմված է հայրենի բնության, հայրենական տան մթնոլորտ՝ ներծծված հայրենասիրությամբ, հայրենական տան կարոտներով, որդուց՝ մորը, մորից՝ որդուն, այլև վերջինիս մանկանը փոխանցվող երկյուղալից խանդաղատանքով ու քնքշագին սիրով, տողից տող փոխակերպվող մարդկային հարազատության ծալքավորվող վերաճումներով:

Կրտսենեմ ահա,— լուռ երեկոյին
Բարակ ծուխ կելնի իմ հոր օջախեն.
Եվ ուղինես մարմանդ կօրորվին,
Ծղրիղը կերգե անտես՝ խորշերեն...

Մեղմ ճրագի տակ նստել է տխուր
Ծերունի մայրս՝ մանկիկա դրկին.—
Մուշ-մուշ քնել է մանկիկս՝ անդորր,
Ու աղոթք կանե մայրիկս՝ լոին...

Հայրենական տան, մոր դիմապատկերի տեսողական տպավորությանը ուղեկցում է հարազատ ձայների՝ օրորների, անտես երգերի, աղոթքների միախառնված նվազայնությունը, տեսածը ձայնագրվում է, լսածը տեսագրվում՝ շարժումների, գույների, ձևագոյացումների, լույսի և ստվերի ամենատարբեր վերակերպություններով, սրտառուչ հարազատության կենդանի երանգներով:

Եվ այստեղից հարազատության այդ որակը միանգամից շիկանում է որպես այլասիրական ընդհանրական որակ, միջուկում մշտապես ունենալով անձնական վերաբերմունքի պերադրական նույն ներքին լիցքը:

«Ամենն առաջ թո՛ղ ինքը հասնի
Ամեն հիվանդի, հեռու ճամփորդի.
Ամենն հետո թո՛ղ ինքը հասնի
Քե՛ղ, իմ խղճ որդի՛, իմ սլանդուխտ որդի»:

Անո՛ւշ ծուխ կելնի իմ հոր օջախեն,
Մայրս կազոթե՛մ մանկիկս գրկին.
Պզրիզը կերզե անտես խորշերեն
Եվ ուտիներս մարմանդ կօրորվին... (1, էջ 261)։

Տարազիր սևփական որդու կողքին ենթադրվում են մոտիկ ու հեռու տարաբախտ ուրիշները, և մայրական սիրտը հարազատ որդու հանդեպ տածվող գերադրական մտահոգությամբ նախ մորմոքում ու աղոթում է ուրիշների, ապա հետո միայն հարազատ որդու բախտի համար։ Եվ այսպես ամեն օր, և այսպես շարունակ՝ ինչպես հուշում է վերջին քառատողում կրկնվող ծղրիղների երգի, ուռենիների մարմանդ օրորների, ասել է նաև՝ մայրական աղոթքների շարունակականության տրամաբանությունը։

Իսահակյանի մայրերգության այս և մյուս նմուշների վերաբերյալ նշվել է, թե դրանց մեջ հայրենիքի կերպարը ձուլված է մոր կերպարին, որ մոր կերպարը «հայրենիքի դեմքի արտացոլումն» է, «նրա բանաստեղծական անկրկնելի ալլադերպությունը»⁵, շեշտվել է նրանց համամարդկային բովանդակությունն ու հնչեղությունը։

Բանաստեղծի մայրերգության համամարդկայնությունը ոչ միայն մայրական-որդիական խորունկ հարազատություն մեջ է, այլև խորունկ ալլասիրության։

Ալլասիրությունն ալիքավերվում է այնտեղից, որտեղից անձնականը վերաճում է հանուրի, ըստ որում հանուրի հանդեպ վերաբերմունքը անսպաժան ենթադրում է անձնական վերաբերմունքի գերադրական կշռաչափ, որով ընդհանրականը բարձրակետում ստանում է գերադրական հուզականություն։

Եվ սա վերստին նոր քաջ էր քնարական բանաստեղծության տարողության ընդլայնման ճանապարհին։

Եթե 90-ական թվականներին, կատարելագործելով ու ճկունացնելով ժողովրդական երգի կառուցվածքը, Իսահակյանը մեծապես ընդարձակում էր անձնական հուզապրոսների արտահայտման շրջանակները, ապա 900-ականին նվաճում է անձնականից ընդհանրականը միտող նոր ուղեգծեր։

Տարբերությունը մոտավորապես այն է, ինչ կարելի է նկատել համեմատելով վերլուծվող և 1893-ին գրված «Մայրիկիս» բանաստեղծությունները։ Որդիական սերն ու կարոտը այդ բանաստեղծության մեջ մարմին են առնում տրամադրությունների հորդացող պոռթկումով.

⁵ «Ավետիք Իսահակյանի մասին», Երևան, 1971, էջ 25։

դա որդու և մոր փոխհարաբերության անձնական պատկեր է, մինչդեռ վերլուծվող բանաստեղծություններում մարդկային հարազատությունն անձնական-ընդհանրական է:

Այստեղից հետևում է իսահակյանական ժողովրդայնության նոր սրակը. նրա վաղ քնարերգության ժողովրդայնությունը բնութագրվում է անձնական հուզապրումների, տրամադրությունների, դրանց արտահայտման ձևերի հարազատությամբ ժողովրդին, այժմ դրան դումարվում է հարազատությունը ժողովրդի ընդհանրական աշխարհատեսություն-աշխարհազդացմանը:

Բնորոշ է, որ այլասիրական ընդհանրականը, ինչպես Թումանյանի ստեղծագործության մեջ, սկզբնապես մեծապես կապվում է ամենաքնարական ժանրատեսակների՝ սիրային, մայրական, օրորոցային, պանդխտության երգերի հետ: Ընդհանրականը նվաճվում է այս երգերի ոլորտում, գնալով ձեռք բերում նոր հատկանիշներ:

Հիշատակված «Մայրիկիս» բանաստեղծությունը, օրինակ, ամենաբնորոշ գծերով իսկական պանդխտության երգ է, մինչդեռ 900-ական թվականների նրա բանաստեղծություններից շատերը, որոնք բացահայտորեն առնչվում են պանդխտության երգի արտահայտչական յուրօրինակություններին, այլևս անկարելի է համարել այդպիսիք: Պանդխտական երգից ածանցվում է նոր հյուսվածք, որը կոչված էր անձնականի մեջ համատեղելու հասարակական-ընդհանրականը, մարդկային հասարակական շահագրգռությունները դարձնելու անձնական:

Այս առումով նորից մտաբերելով իսահակյանական անսպասելի սրությունների արդիականությունը՝ ռեակցիայի տարիների հակահումանիզմի, ազգային-ցեղային բորբոքվող խտրականության, բռնության, վայրենի բնազդների խճճված մթնոլորտում, հարկ է շեշտել, որ այդ ամենի դեմ ուղղված բողոքի ու ցասման արտահայտություն են նաև բանաստեղծի հալածականության և խնքնաքսորի տրամադրությունները:

Խնքնաքսորը ներքին արժանապատվության ու ազատության, մարդկային բարձր իդեալների պաշտպանության ձև է, և թաքցնում է ինչպես բանաստեղծի կողմնորոշումը ժամանակի հասարակության հանդեպ, այնպես էլ հասարակության բուն էությունը:

Ծառանալով համակենդանության ամեն տիպի քարոզների դեմ, 1906-ին Մ. Գորկին արձանագրում էր. «Հասկացն՝ք, չկա մի ուրիշ

երկիր, որտեղ պատվի մարդիկ, բանականության մարդիկ լինեն այնպես մենակ, ինչպես մեկ մոտք⁶:

Իսահակյանական ինքնաքսորը, նրա ստեղծագործության մեջ արծարծվող «խորթ հայրենիքի» մոտիվները անդրադարձնում են պատվի ու բանականության մարդկանց ողբերգությանը, բոլոր սլաքներով ուղղված են այդ սկզբունքները ամեն ժամ, ամեն րոպե ուսնահարող իրականության գրված ու չգրված օրենքների դեմ:

Վերաշխարհային առանձնացման ու ինքնաօրոքման ոչ մի մղում, երկրային տառապող մարդու մաքառողական անսպառ եռանդ, որ ալիքավորվում է հավասարապես և՛ մարտաշունչ սգորումներով, և՛ հալածականության ու ինքնաքսորի պոռթկումներով:

Եվ ահա՝ հալածականության սյուժետային - կառուցվածքային բնորոշներից մեկն էլ դառնում է պանդխտության երդը, որի անձնական-հուզական ելակետը դառնում է մարդու հասարակական ողբերգության կշռաչափ:

Կենսական ծով ճեղքելու, անծայր ճանապարհով առաջ գնալու, սարև-սար, քարե-քար ընկնելու... նրա քնարերգության ծանոթ պայմանականությունների կողքին, հայտնվում են օտար-ամայի ճանապարհներով ընթանալու և ապա՝ անապատ ճեղքելու նոր պայմանականություններ, որոնց միջուկում դժվար չէ որսալ տվյալ միջավայրում օտար, միայնակ լինելու պանդխտական երզի պարզ զուգորդությունը: Դրան հավելվում-գումարվում է մարդկության հնօրյա մտածողությամբ խորհրդանիշի վերաճած անապատ ընկնելու պայմանականությունը, որի տրամաբանությամբ անապատ ճեղքելով առաջանալ նշանակում է ընկնել դժոխքային շարչարանքների ճանապարհ, կրել դժոխային տառապանքներ, ասել է թե՛ ունենալ մաքառողական ուժ ու արիություն, ազդակից լինել Դանտեին:

Նմանօրինակ ազդակցության վկայություն է «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմը, որտեղ զորացող տրամագրությունների նշանները որոշակի դժերով երևում են նախ քնարերգության մեջ:

Բնութագրելով Դանտեի դիմապատկերը՝ նրա նորդարյա արշունակիցներից Վան Գոգը գրում է. «...Դանտեի խստահալաց, ահեղ կերպարանքը՝ ներթափանցված դալուլթով ու ծառացումով... միջնադարյան նողկալի անարգարությունների ու նախապաշարումների դեմ... իր ժամանակաշրջանի ամենաանկեղծ, ամենաազնիվ, ամենաառաքինի

⁶ М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 23, М., 1953, стр. 353.

կերպարանքներից է: Դանտեի մասին մարդիկ իզուր չեն ասել. Ահա՛ նա, ով եղել է դժոխքում և վերադարձել այնտեղից:

Իհնե՛, դժոխքում և այնտեղից վերադառնալ՝ դա բոլորովին այլ բան է, ուրիշներին այնտեղ քաշելու սատանայական ցանկությունը՝ այլ բան»⁷:

Այս մեկնությունը, թվում է, բնօրում է ճշգրիտ կողմնորոշումներ՝ բացահայտելու ինչպես «Աբու-Լալայի», այնպես էլ, այսպես ասած՝ ինքնաքսորի սյուժեով ստեղծված Իսահակյանի բանաստեղծությունների էությունը:

Ուրիշներին դժոխքում թողնելու կամ դժոխք քաշելու սատանայությունները, անկումային կամ այլ կեցվածքի ստություններն ու կեղծիքը հիմնովին անհարիր են Իսահակյանի նկարագրին: Անկեղծ զայրույթով նա ծառանում է ժամանակի իրականության դժոխքի դեմ, կյանքի «լիորք օրենքների» ու «ծովածավալ անմաքրության»⁸ դեմ, որը 1903-ին հյուսված հանրահայտ բանաստեղծության մեջ ներկայանում է «օտար, ամայի», «արևառ, անդորր» անապատի տեսքով:

Ոչ հեռու անցյալում գրականագիտությունը «Աբու-Լալայում», նաև այս բանաստեղծության մեջ, դիտել է «փախուստ իրականությունից», մինչդեռ նրա բովանդակությունը, սյուժեն, հանգույցը հաստատում են ճիշտ հակառակը.

Օտար, ամայի՝ ճամփեքի վրա
Իմ քարավանըս մեզմ՝ կըդողանջե.
Կանգնի՛ր, քարավանս, ինձի կըթվա,
Թե հայրենիքես ինձ մարդ կըկանչե:

Բայց լուռ է շուրջըս ու շրջուկ լքկա
Արևա՛ռ, անդորր այս անապատում.
Ա՛խ, հայրենիքես ինձ խորթ է հիմա,
Ու քնքուշ սերսս ուրիշի գրկում:

Կընոջ համբույրին է՛լ չեմ հավատա,
Շուտ կըմոռանա նա վառ արցունքներ.
Շարժվի՛ր, քարավանս, ինձ ո՛վ ձայն կըտա,
Գիտցի՛ր, լուսնի տակ լքկա ուխտ և սեր:

Գընա՛, քարավանս, ինձ հետդ քա՛շ տուր
Օտար, ամայի ճամփեքի վրա.
Որտեղ կհոգնիս՝ գըլուխըս վար դիր
Օհո-քարերի մեջ, փըշերի վըրա... (I, էջ 150):

⁷ Ван Гог, Письма, Л.-М., 1966, стр. 231.

⁸ Տե՛ս «Գարուն», 1971, № 11, էջ 60:

Անապատտային օտար, ամալի ճամփաներով առաջացող բանաստեղծը, ինչպես տեսնում ենք, նույն անապատի ծեռ քարերի մեջ, փշերի վրա էլ ենթադրում է իր հոգնած ու ուժասպառ վախճանը:

Ուրեմն էլ ի՞նչ փախուստ. պարզապես մարդկային արձագանքի անընդունակ, մարդկայնությունից ամալացած իրականության մեջ սեփական բեռնավորված հոգու և էության քարավանով, քարավանային դողանջներով ապրելու արժանապատվություն, հոգևոր-բարոյական ինքնաքսորի գիտակցությամբ ապրող մարդ անհատ, որին ալի հասարակության մեջ վիճակված է հալածական ու չարչարալից ճակատագիր:

Այս իմաստով վերլուծվող բանաստեղծության հասցեին տեղին է ասել՝ թե նրա հեղինակը հղել կամ ապրել է մարդկայնության հետին շշուռք, ուխտ ու սեր բացառող խորթ ու օտար մի իրականության մեջ, ալի իրականության դժոխաբարո գիմապատկերը, ինչպես և դժոխքը հաղթահարելու և «այնտեղից վերադառնալու» բանաստեղծի արիությունը թողնելով ու վերապահելով «Աբու-Լալային»:

Միաժամանակ հետևելով բանաստեղծության կառուցվածքին ու մանրամասներին, կարելի է նկատել պոեմի մտահղացման ու բովանդակության մեկնության տեսակետից չափազանց հետաքրքիր ալլերոնգանություններ:

Նախ դա վերաբերում է օտար, ամալի ճամփաներով, անապատային-դժոխային չարչարանքներով սեփական քարավանով ընթանալու սյուժետային պայմանականությանը և դրա հետ սերտորեն կապված՝ քարավանի շարժումը, քարավանի դողանջները դանդաղեցնել—արագացնելով, իջեցնել—բարձրացնելով դրամատիկ կացություն ու հոգևիճակ պատկերելու արվեստին: Մարդկային հոգեբանությունը դրամատիկորեն շփացնելու և հնչեցնելու մի արվեստ, որը կարճ ժամանակից պոլիոստյին բազմաստիճան հնչեղությամբ կիրառվելով է «Աբու-Լալայում»:

Ուշադրով է, որ և՛ բանաստեղծության մեջ, և՛ պոեմում որքան ուժեղանում են քնարական անհատի զայրույթը, հոգեածությունն ու շարչարանքը, այնքան հզորանում են քարավանի երթն ու դողանջները, ասել է՝ բանաստեղծի հոգևոր ինքնության գիմադրողականությունն ու սլացքը:

Եթե բանաստեղծության սկզբում անհատը դեռևս ունի հալերնիքից լսելու մարդկային կանչ, ասել է՝ որոնում է հաշտության եզ-

րեր, և դրան համաստատասխան նրա քարավանի երթը, հուլիների ու խոհերի ընթացքը հանդարտ է ու դանդաղ՝ «Կանգնի՛ր, քարավանս, ինձի կըմվա...», — ապա երրորդ քառատողից բորբոքվող անհաշտությունը մարմին է առնում քարավանի արագացվող քայլքով. «Շարժվի՛ր, քարավանս, ինձ ո՞վ ձայն կըտա...»:

Վերջին քառատողում շարժվելը վերաճում է առավել արագացվող երթի՝ «Գրնա՛, քարավանս, ինձ հետդ քա՛շ տուր...», — և սա ֆիզիկապես ուժասպառ, բայց և ոգու ուժով առաջ մղվող քարավանային աճող սլացքով դրամատիկորեն նշանավորում է մինչև մահ ձգվող բանաստեղծի տառապալից անհաշտությունն ու դայրույթը:

Քնարական անհատի դրամատիկ կացությունն ու հոգեբանությունը պատկերվում է անհաշտության գերադրական լարումով, գերսրբավածությամբ, մի հատկանիշ, որ ինքնահատուկ է նրա քնարեր դուրյան նմուշներից շատերին, առավել շեշտվածությամբ «Աբու-Լալային»:

Բայց անհաշտությունը դրամատիկ հնչեղություն կունենա միայն այն դեպքում, երբ վերաբերում է ճշմարիտ սրբությունների, բնդհանրական սրբադան զաղափարների, ալլապես այն կհամարվի ծայրացյալ ճղճիմություն կամ կարող է վերածվել կյանքի և իրականության հետ մասն առևտրի:

Այդօրինակ սրբադան ոլորտներում էլ բորբոքվում է իսահակյանական անհաշտությունը՝ առանցք ունենալով համամարդկային այնպիսի գաղափարներ, որպիսիք են մարդկային հարադատությունը, հալրենիքը, սերն ու ազնվությունը:

Իր անհաշտությամբ իսահակյանը հաստատում է, որ այդ գաղափարները ոտնահարված ու արտաքսված են իրականությունից, հետևապես արտաքսված է նաև ինքը՝ այդ գաղափարներին ղինվորագրված բանաստեղծը: Դրամատիկորեն հակադարձ այսպիսի լիցքավորվածությունը նրա հալածականության և ինքնաքսորի տրամադրությունները ձեռք են բերում մաքառողական-պատասխրական կրքոտ թափ:

Քննվող առնչությունների առումով նույնքան հետաքրքիր է բանաստեղծության տողերից մեկը, որն, ասես, մատնում է քարավանային սուրացող արագությամբ դեպի արևը թևածկու «Աբու-Լալայի» մտահղացման իմաստը:

Մարդու կյանքն ու հոգին ամայացնող ժամանակի հասարակության էությունը առարկայացնելիս երկրորդ քառատողում իսահակյանն օգտագործում է «արևառ» մակդիրը:

Բայց լուս է շուրջս ու շրջով չբկա
Արեւա՛ն, անդո՛րբ այս անապատում...

Հայագիտական քննական հիմնավորումներով հայոց հնօրյա համադրող ու մտածողությունները արևը նույնանում է կենսականության աղբյուրի հետ: Դիշտ այդ խնայողով էլ օգտագործել է բանաստեղծը⁹, միայն թե ժխտական բառակազմությամբ՝ «արեւան», և դա նշանակում է, թե՛ «Արեւա՛ն, անդո՛րբ այս անապատում» մարդուց և մարդկանցից առնված-խլված է նրանց կենսականության աղբյուրը:

Պատկերը անմիջականորեն արձագանքում է այդ տարիների Իսահակյանի համակներում, զրառումներում հանդիպող ձևակերպումներին. «...ևս թեև ունիմ, ևս կսավառնեմ դեպի արևը և արև կդառնամ այս ստոր ու անաղնիվ աշխարհի համար...», և ապա՝ «...այգայիսի օրերի համար (ցուրտ ու դառն—Ալ. Չ.) սխտք է գինված լինել, որ հոգու առույգություններ կովել, չհաղթվել և միշտ՝ արևի պես փայլո՛ւն ու ջե՛րմ, առաջ գնալ կյանքի մեջ և մարդկանց, թշվառներին սիրտ տալ, ջերմություն տալ...». և կրկին՝ «...իսկ քո արևը լինի թող քո իդեալները—բարի լինել, ազնիվ, սիրող սրտի տեր, քնքուշ, մարդասեր...»¹⁰:

Ըստ երևույթին նման նստվածքներով ու խաչավորումներով էլ հոռավորվում ու բյուրեղանում է ոչ միայն «կյանքի մեջ առաջ գնալու», դեպի արևը սուրալու, արևին ծնրադրելու պոեմի հանգուցային մտահղացումը, այլև այն, որ Աբու-Լալայի ճանապարհը անապատի միջով ձգվում է գիշերային խավարով՝ «խավարն՝ ասես թե՛ պատած խավարով»¹¹: Խորհրդանշալի մի նոր պայմանականություն, որը գալիս է հաստատելու նախնադասի արձանագրած այն ճշմարտությունը, ըստ որի «Զկա աշխարհի երեսին մի այնպիսի բան, որ ահարկու լինեի խավարից»¹²:

Հաստատելու, բայց և խավարից ելնելով ու փարվելով արևին՝ «վերադառնալու զժոխքից», ավետելու արևի՝ մարդու և մարդկության կենսական հզորության անխափանելի ուժը:

Իսահակյանի 900-ական թվականների ստեղծագործությունը ողջ խորքով ու լայնությամբ անդրադարձնում է շարունակվող այդ ահարկու

⁹ Տե՛ս Գ. Հովհաննիսյան, Ավետիք Իսահակյան, Երևան, 1975, էջ 86—107:

¹⁰ «Գարուն», 1971, № 11, էջ 58, 57:

¹¹ Ալ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, էջ 64:

¹² Բ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1945, էջ 453:

դժոխսային խավարի, ժողովուրդների ու հայրենիքների, մարդու և մարդկության հասարակական-սոցիալական, իրավական-քաղաքական-մարդկային-բարոյական լիկվիդացիայի և հավերժությունը, հավասարապես տրոփում ինչպես հարադատ ժողովրդի, այնպես էլ մարդու և մարդկության «համատարած վշտերով», լույսի, արդարության ու աղատության ձգտումներով ու շահերով:

Մի կողմից համամարդկային վիշտ՝ վերարտադրված համընդհանուր, տիեզերածավալ մասշտաբայնություն:

Եվ անապատից, հեռու ծովերից
Եվ դարասներից, թե խուլ բանտերից
Լքում եմ անվերջ, գիշեր ու ցերեկ
Ողբ ու հեծանք մի՛շտ, ամենուրեք.
Տեսնում եմ արցունք ժրպտի հետ հյուսված,
Հացի հետ արյուն—վի՛շտ համատարած...

«Համատարած վիշտը» առարկայանում է անապատից ծովեր, դարասներից բանտեր դուր ու գիշեր լսվող միախառնված ողբով ու հեծանքով, ամենուրեք ժպիտի հետ հյուսված արցունքի, հացի հետ հյուսված արյան տեսանելի պատկերներով:

Տեսանելին՝ տեսանելի, բաց ինչպե՞ս է ապահովվում համատարածություն-ընդհանրականությունը:

Իսահակյանի դրամատիկ արվեստի կարևոր առանձնահատկություններից մեկը, ինչպես ասվեց, նրա բանաստեղծությունների վերջնամասային շվերջավորվածությունն է: Այս բանաստեղծության մեջ դրան միանում է անմիասնե տարածությունների շարունակականությունը և կղերից. «Եվ անապատից, հեռու ծովերից» առաջ ենթադրվում են այլ վայրեր, այլ տարածքներ:

Սկզբնամասային ու վերջնամասային շարունակականությունը հատկանշական է նաև վերջին քառատողին.

Եվ ծով-արցունքներն անծայր աշխարհի
Ամեն խորշերից, ամեն սրբուրից
Կաթիլ ու կաթիլ հավաքվում, գալիս,
Փափվում են վըշտոտ, խոցված սրտի մեջ... (1, էջ 200):

Այստեղ արդեն շարունակականությունը վերաբերում է անձնականին՝ բանաստեղծի սրտին, որը մասշտաբազրվում-քարտեզագրվում է անծայր աշխարհի խորշերից ու սրտերից կաթիլ-կաթիլ քամվող, ծո-

վացող, խոցված աչդ սրտի մեջ թափվող արցունքների անհատնելի շոսքով...

Սեփական սիրտը իսպահականը նորից առարկայացնում է տիեզերական չափագծումներով, սակայն երկրային այս սրտադրությունը այլևս հեռու է պատանեկան խանդավառ միամտությունից, ներծծված է հանուր ծով վշտերի ճանաչողություն, սիրո և հարազատության տենչերի հետ միասին իր մեջ կրում է «որոտ ու զայրույթ»:

Իր սրտի դիմապատկերն ստեղծելիս այս անգամ արդեն (1904) զուր չէ բանաստեղծը փոխանյութային բնորդ ընտրում մրրկահավի շանթա՜նար սիրտը, որը սիրուց զայրույթ ձգվող իր անմիասն զարկերի հիշողությունը պահում է մինչև իսկ մամռապատ շիրիմում.

Մոսլլ ամպերից, հրդոթ կայծակով
Սիրտը շանթա՜նար մի մըրրկա՜նով
Նովափի խոժոռ ժալոերին քնկավ:
Եվ քնկավ. ծածկվեց հողով ու քարով.
Թավ մամռոտ պատեց նրա շիրիմին.
Եվ տարիք անցան համրը շարերով:

Բայց երբ երկնքում իրար դեմ ու դեմ
Ամպերն են խառնվում և որոտում են՝
Հուզված սրտերում կրքակ ու կայծակ.—
Նա լուռ հիշում է, որ տարիք առաջ
Իրեն սրտումն էլ տենչ կար ու կրակ.
Որոտ ու զայրույթ և սեր ու շողաչ... (Ի, էջ 199):

Բայց տեսեք, թե շանթա՜նար աչդ սիրտը ինչպես է փոխադրեցություն մեջ դրվում գալիք նույնանման սրտերի հետ, անձնականից ուրիշները գնացող ու դարձող արյունակցական դիմապատկերով ինչպես է բանաստեղծը շողափում իր փոթորկոտ ժամանակներից հեռավոր գալիքներ ձգվող մարդկության պատմության մաքառողական զարկերակը:

Հզոր կայծակներով լեցուն ներկայի կողքին գուշակվում է հեռանկարային նույնպիսի ժամանակներ, ըմբոստ մեկի կողքին ենթադրվում են գալիք ըմբոստ ուրիշները: Եվ դրա զաղտնիքը ամեն դեպքում թաքնրված է Իսահակյանի առարկայական, զրամատիկորեն չկորավորվող գեղարվեստական մտածողության մեջ, որով աշխարհի ու կյանքի բոլոր իրերը, առարկաներն ու երևույթները գտնվում են ժամանակային-տարածական շարունակական փոխադրեցության ու պատճառական կապերի մեջ, որքանով հենց սկզբից նրա ստեղծագործության մեջ անձ-

նականը մշտապես ծայր է առնում կամ հանդուցվում ու հանդում է հոծ աշխարհի ու կյանքի ամենատարբեր առարկաների ու երևույթների. ուրիշների կամ շատերի միասեռ ու տարասեռ փոխադրեցություններին:

Այնպես որ արդիականի ու տեսական-հավիտենականի, անձնականի ու ընդհանրականի միասնությունը Իսահակյանի համար ոչ թե արհեստականորեն ձևաք բերվող կապակցություն է, այլ նրա մտածողությանը խնքնահատուկ էություն:



Բայց և ակներև է, որ հասարակական կյանքում ներկան անցյալից եկող և գալիք ձգվող առաջընթացում դիտելու, նույնն է թե՛ արդիականությունը որպես պատմական հարատև ընթացքի օղակ մեկնելու իսահակյանական բանաստեղծական իրացումները ամենայն որոշակիությամբ վերաբերում են 1905 թ. հեղափոխության ժամանակաշրջանին:

Այդ տարիներին խորանում ու բյուրեղանում է հասարակական ուժերի ընդհանրական ներհակության բանաստեղծի քաղաքացիական գիտակցությունը, և Իսահակյանը աներևր կողմնորոշվում է դեպի հեղափոխությունը, դեպի հասարակական առաջավոր ուժերը:

Այս իմաստով հեղափոխության նախօրեի և հեղափոխության օրերի նրա ստեղծագործությունը, իրոք, ունեցել է հեռահար նշանակություն և դադափարական-դեղարվեստական միտումներով արժանի է հատուկ ուշադրության:

Նտադարձ հայացքով նախ ապշեցնում է հասարակական եղանակ-միջոցառման բանաստեղծի զգացողությունը: Հեղափոխության հզոր շունչը համակող մարտականությամբ աչքի է դարնում դեռևս 1902—1903 թթ. գրած բանաստեղծություններում: Աննախադեպ ուժով ծավալվում և հզորանում է բանաստեղծի քաղաքացիական անձնականությունը, անդրադարձնելով հասարակական առաջավոր խավերի, այդ թվում և մտավորականության միջավայրում հասունացող հեղափոխական պայքարի կորովը:

Իդուր չէ բանաստեղծն իրեն համարում ժամանակի «ոգու հարուստ» մարդարև և լուսարար, ազատ խոսքի ու պայքարի մունետիկ, նրա բանաստեղծական տիտանական կենցվածքը, հսկողիկ-կոշական, դիմումնային-թեղադրող ռիթմիկան, տիեզերաշունչ-տիեզերաղողանջ մասշտաբային պատկերավորությունը հեղափոխական բանաստեղծության նշմարիտ հալտագիր են, նախադուռ Չարենցի պոեզիայի համար:

լըսում եմ զողանջն արեղերական,
Ոգիս բացվում է անձիր թևերով,
Անձիր թևերս գրկում են համայն
Աշխարհն-աշխարհ, և ծովերն-ծով:

— Բացե՛ք դարպասներն ձեր պալատների,
Ոգու հարուժյան լույսն եմ ձեզ բերում,
Ես եմ ղեկիւոր անապատների,
Եվ վառ ճաճանջը մըռայլ ամպերում:

Եվ մարգարիի հուրն է իմ կրքերում,
Սուրբ իմ ձեռքում, բարբառոս՝ ագաստ:
Եվ ինձ հալիւսան անմահ եմ զդուս:
Եվ երկրի վերա քալեիրս՝ հաստատ... (Լ. էջ 164),—

այս առիթով կարգալիս ակամայից մտաբերում ես հանուրին ուղղված Չարենցի ռադիո-պոեմների հրովարտակային շեփորումները. հարապատմությունն իսկապես անուրանալի է, քաղաքացիական պարտքի ու հաստատակամության, մարտաշունչ կեցվածքի ժառանգականությունն անհերքելի:

Անշուշտ պատմական հանդամանքների ընդհանրությունները իրենց հետ բերում կամ սնում են պատկերավոր խոսքի ու մտածողության նմանություններ: Բայց այդուհանդերձ, անուրանալի է, որ հեղափոխական մարտաշունչ պաթոսայնության պոետիկան իր ծննդաբանությանը կապվում է 1905 թ. հեղափոխության նախօրեի Խաչակյանի քաղաքացիական բանաստեղծության հետ:

Այս առումով, իհարկե, առանց այդ ավանդների դժվար է բացատրել հենց Հ. Հակոբյանի հեղափոխական պոեզիայի երևույթը: Խաչակյանի արմատավորած մտայնությունների մթնոլորտում միայն կարող էր, օրինակ, Հակոբյանի քնարական հերոսը թռչել-սավառնել աշխարհի վրա կամ դեպի ընդհանրական ամբոխը, նրա առարկայական-գրամատիկ արվեստի հոնով միայն կարող էր ստեղծվել բնության երևույթների փոխանյութով հյուսված հանրահայտ «Հեղափոխություն» բանաստեղծությունը (1905):

Եվ ամենակարևորը. պատմական առաջընթացի թելադրանքով բանաստեղծությունը կոչված էր անդրադարձնելու հասարակական շերտերի, դասերի ու դասակարգերի հոգեբանություն, ձգտումներ ու գիրքություն, իսկ այս ճանապարհը ծայր է առնում ընդհանրական ձգտում-

ներ ու տրամադրութիւններ խտացնելու և արտահայտելու, հանունն անձնականացնելու-քնարականացնելու իսահակյանական ավանդներին:

«...Իսահակյանի լիրիկայի ուժը նրա մեջ է, որ նա իր անձնականը կարողանում է վերածել հանրայինի»,— գրում է Ն. Տիխոնովը, գտնելով, որ հենց դրանով էլ նրա ստեղծագործութիւնը դառնում է «սոցիալա-պէս նշանակալից»¹³:

Այս գնահատականը վերաբերում է ինչպէս ժողովրդական կյանքի ու կենսականութեան, այնպէս էլ հասարակութեան եղանակ-միջոցներին, պատմութեան դարկերակի նրա զգացողութեանը և շոշափումներին:

Բնորոշ է, որ հեղափոխութեան նախօրեի «ոգու հարութեան» նրա երգերին ուղեկցում են երգեր, որոնցով գուշակվում է վերահաս տեղատվութեան ահալորութիւնը: «Ոգու հարութեան» ջահակրի իրա-վունքով նա տեսնում և մարդարեւական բարբառով ընդհանրականորեն նշավակում է ոգու փլուզումը, գտնելով տպավորիչ ու դիպուկ բա-նաստեղծական մի այնպիսի համարժեք, որպիսին է «Ոգու սովը».

Ես ձեզ ասում եմ՝ կըզա Ոգու սով,
Եվ դուք կըբաղցէր ճոխ սեղանի մոտ,
Կընկնէր մուրալու հափրած որկորով՝
Հըրեղէն խոսքի, վեհ խոսքի կարոտ...

Դուք, որ հեգնեցիք ուժն ստեղծագործ՝
Ձեր նյութի հանդէպ կըզա Ոգու սով.
Եվ մուրացկի պէս փշրանքի համար
Մարավ ու նոթի կանցնենք ծովն ծով... (I, էջ 168):

Հասարակական նշավանքի խոսքն ուղղվում էր սոցիալական դուք-ին, նյութապաշտական մի ամբողջ շերտի, ներկայացվում էր նրա ընդ-հանրական հոգեբանութիւնը, հասարակական-հոգեկոր լիակատար սը-նանկացման հեռանկարը:

Ստեղծագործ մտքի և ուժի հալածականութեան, հոգեկոր աղքատու-թեան դեմ անողորմ պայքարի, ոգու հարութեան և վերելքի իսահակյա-նական տրամադրութիւնները խորապէս արձագանքում են հեղափոխու-թեան տարիների Մ. Գորկու ստեղծագործութեան, հրապարակախոսա-կան ելույթների (տե՛ս մասնավորապէս 1906 թ. վերաբերող «Գրառու-մներ քաղքենիութեան մասին» հայտնի հոդվածաշարը) ելակետերին, միաժամանակ հաստատում են Գորկու այն վկայութիւնը, ըստ որի՝ «...մեր օրերը ոչ միայն պայքարի, այլև դատաստանի օրեր են...

¹³ «Ավետիք Իսահակյանի մասին», Երևան, 1971, էջ 20—21:

Ճշմարտության, ազատության ու պատվի բոլոր մշակների միասնության օրեր...»¹⁴։

Այդօրինակ «ապոստոլիք բարոսներին»¹⁵ կողքին նույն 1903-ին հյուսվում է նշանավոր «Ազատության դանդը», որտեղ կովկասի վսև բարձունքները՝ կադրեկն ու Մասիսը, դանդակատուն դարձրած՝ Խաչակյանը հնչեցնում է հանուր եղբայրության ու ազատության ղողանջներ, կովկասյան ժողովուրդների «հալածող զավակներին»¹⁶ ազատատենչ սղու և նորոգ կյանքի հիմներգությունը.

... Անհագ վրբժի և բմբոսացման,
Ե՛վ բուն ցասման բարբառը հնչե,
Ժողովուրդների տնեխի խաբէրչեւան՝
Իսկն ազատական խորիւ ղողանջե՛ւ։

Լեռներից խրճիթ, և ձորերից-ձոր,
Եվ սրբերից սիրտ ձախող թռչի,
Եւ բնդմբղումի պատգամը հչոր
Հավիտյան անյուս Լըբէլ թող հանդչի... (Լ. էջ 172)։

Ժողովուրդների ազատական կամքի և բմբոսության աչք երգը՝ ղանդվածալին-լաշնածավալ շոշափումներով, նորից շարենցյան երգի նուանկարային սկիզբ էր։

Հիմներգելով կովկասյան ժողովուրդների միասնությունը, բանաստեղծը, առես, կանխադրում էր նրանց եղբայրությանն սպառնացող վտանգը. ցարական սատրապների նշույթած ազդամիջյան կոտորածները, որի առիթով «կովկասյան զեպքերի առթիվ» (1905) բայ նամակում Գորկին գրում էր. «Մարդկության պատմության եղջ ընթացքում ոչ մի երկրում իր իշխանությունը ժողովրդի վրա պահելու համար հրամանատարական դառակարգի կոիվր չի եղել աշտակա խուլտառակ, աչտղէս անամոթ ու լկտիրեն դաժան, ինչպիսին մեր արյունոտ օրերում մեր երկրում է»¹⁷։

Գրում էր և ապա բացատրելով եղբայրացնում. «Ամենից առաջ ի՞նչ է անհրաժեշտ ժողովրդի և մարդու զարգացման համար։

Իր անձնական և հասարակական ցանկությունները ազատ որոշելու իրազեկությամբ, յուր սղու և յուր ցեղի սղու աճի համար համակենցության առավել լայն ձևեր ստեղծելու իրավունք։

¹⁴ М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах. т. 23, М., 1953, стр. 366.

¹⁵ Այլ. Բաևակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 117։

¹⁶ Տե՛ս М. Горький, Собр. соч., т. 23, стр. 337

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 339։

Որեմն մի՞թե հայր, և մի՞թե վրացիին են զրկում թաթարին այդ ազատությունից: Մի՞թե ուսը, հրեան և լեհը ոտքով ու ձեռքով բանա-ված չեն այն ուժով, որը և նույնքան ծանր ընկած է թաթարի ուսերին: Մենք բոլորս ունենք մեկ լիշամի»¹⁸:

Հեղափոխության և նրան հաջորդած տեղատվության տարիների Իսահակյանի հասարակական ատելությունը բնութագրելիս, նրա այսպես ասած՝ ծայրահեղությունները բացատրելիս, հարկավոր է ամեն դեպքում մտաբերել ծամանակի հասարակության «անաճիկ ու լկախորեն դաժան» խառնապատկերը, ամեն անգամ նշելով, որ այդ ծայրացյալ խառնապատկերը բանաստեղծը վերաբերվում էր ծայրացյալ ատելու-թյամբ: Եվ եթե Հեղափոխության տեղատվության բերումով նա նահանջել է ապա միմիայն բյուրապատկված ատելությամբ:

Միաժամանակ պետք է շեշտել նաև, որ Իսահակյանը ապրել ու գործել է ազգերի հավասարության ու եղբայրության, մարդու և ժողովուրդների իրավունքների պաշտպանության, ընդհանուր մեկ լիշամու դեմ ահեղ պայքարի դիտակցությամբ, և նրա ստեղծագործության մեջ անհաշիվ որսալ ազդասլին խորականության կամ ատելության որևէ նշույթ: Հարապատ ժողովրդին սպառնացող և ոչ մի փորձություն նրա հոգում ատելություն չի շարժել ուրիշ ժողովրդի հանդեպ:

Թշնամին մեկն է՝ հրամանատարական իշխող տերերի հասարակու-թյունը, որի դեմ համառորեն բուրբոքել է անխնա ու անհաշտ ատելու-թյուն, միս բոլոր դեպքերում նրա քնաբը երբեք չի դավաճանել մարդասիրության և մարդասիրական գաղափարների ոչ միայն էությանը, այլև տառին:

Այստեղից նրա հումանիզմի բնույթը, լավատեսական ուժը, որը մատնանշում է Մ. Մկրյանը, գտնելով, թե՛ բանաստեղծի «հումանիզմը մարտնչող հումանիզմ է՝ անսահման հեռու պատիվ հալեցողականու-թյունից»¹⁹:

Հեղափոխության նույն տարիներին Իսահակյանը գրում էր սիրա-լին երգեր, խառնական-փիլիսոփայական բանաստեղծություններ, օրհներգում բնությունը, աշխարհի ու կյանքի հավերժությունը, մորմո-քում էր սեփական հալածական բախտը, մոռիկ և հեռու ուրիշների բախտը և գրանք բոլորն էլ բանաստեղծի մարդկային անհատակ սիրտ և կրքոտ անհատականության քեկբեկումներ են:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 340:

¹⁹ Մ. Մկրյան, Իսահակյանի հումանիզմը, Երևան, 1975, էջ 15:

Իր բազմապարունակ ստեղծագործության չորսաքանչյուր նոր էջով նա գրոշմում էր մարդկային կյանքի ու հոգու նոր խորհուրդ, հարթում էր բանաստեղծական արվեստի նորանոր ուղիներ, նրա վիթխարի ժառանգության մեջ տառացիորեն դժվար է գտնել անխորհուրդ որևէ էջ:

Ընդհանրացնելով և գնահատելով Խաչակյանի վաստակը, տարիներ առաջ Դ. Դեմիրճյանը գրել է. «Այս ամբողջ դարձը՝ գեղեցիկահանից սկսած մինչև բիրկաական, էպիկական, արևելյան և հայ կլասիկային արժանի էջերը, այս բոլորը ցույց են տալիս այն լայնածավալ սահմանները, որ ընդգրկեց Խաչակյանը: Այս ամենի մեջ նա հանդես բերեց բարձր գրական մեծ ընդհանրացումներ, խոր խոհական ոգի և իմաստություն: Եվ ոչ մի բանաստեղծ իրենից առաջ, իրեն ժամանակակից չունեցավ այդ բազմարտիվանդակությունն ու ճաշակը:

Խաչակյան փիլիսոփան և մտածողը երբեմն խլացել է նրա ժողովրդական երգի բարձր որոտի մեջ»²⁰:

Այդ «բարձր որոտի մեջ» խլացել է նաև Խաչակյանի քաղաքացիական բանաստեղծության արժեքը, նրա արմատավորած ավանդների անգնահատելի նշանակությունը:

Մինչև Խաչակյանը հասարակական-սոցիալական-իրավական հարցերը բանաստեղծությունն առաջ էր քաշում հայկական կյանքի ու միջավայրի շրջանակներում, տեղայնության կնիքով, Խաչակյանը այդ հարցերին հաղորդում է ընդգրկման, արժարժման մասշտաբայնություն:

Ժամանակին քննադատությունը՝ գնահատելով կամ թերագնահատելով, շեշտել է «համաշխարհային վշտի» տրամադրությունները բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ: «Վշտի» այս որակը միանգամայն օրինաչափական էր հայոց բանաստեղծության համար, որքանով պատմության անխափանելի ընթացքով հայ ժողովրդի բախտը, մարտկաշունության, արդարության ու ազատության ձգտումները այլևս ճանաչվում-գիտակցվում էին անխաղիչորեն կապված Ռուսաստանի ժողովուրդների, մարդկության պատմության կենսական խնդիրների հետ:

Խաչակյանի քաղաքացիական բանաստեղծությունը խորացող աչք գիտակցության ծնունդ է, արտացոլում է այդ գիտակցությունը, հասարակական, սոցիալական ընդհանրական լայն մտահոգություններով, տիեզերածավալ չափագծումներով գալիս է բանաստեղծության մեջ նշանավորելու դարդացման հեռանկարային նոր շրջան:

Ուշագրավ է, որ անգամ իսկ ժողովրդական շնչով ու ոճով գրված

²⁰ «Տեղեկագիր» ԳԱ հաս. գիտ., 1955, N 11, էջ 10:

Իսահակյանի հասարակական-սոցիալական բովանդակություն ունեցող երգերը տարբեր են նախորդների նման բնույթի երգերից:

Եթե Հովհաննիսյանի «Գյուղի ժամը», «Հատիկը» կամ Թումանյանի «Գութանի երգը» սոցիալական վիճակի ու ցավի դեղջկական պատկերներ են, ապա 1898-ին ստեղծված Իսահակյանի «Ա՛խ, մեր սիրտը լիքը դարդ, ցավ» բանաստեղծությամբ խմաստավորվում է իշխող հարուստի և խեղճ աղքատի ընդհանրական փոխհարաբերություն, խտացվում է ընդհանրական ցավ ու բողոք անարդար աշխարհի դեմ:

Ընդհանրականության այս որակը ակներև է նաև վերը քննված բանաստեղծություններում: Հեղափոխության տարիների մաքառողական վերելքը դրանցում անդրադարձված է բողոքի և ըմբոստության ընդհանրական չափ ու կշեռքով, որը հիմքից բացառում է մասնավորող կամ տեղային նկարագրանություններ:

Մեկնակետը ամենուրեք հասարակական-սոցիալական հարաբերությունների, փոխադեցությունների ու պայքարի, տրամադրությունների ու ձգտումների՝ աղղային մտածողությամբ վերացարկվող-առարկայացվող ընդհանրականությունն է, բանաստեղծական մի ուղի, որի հրամայական կենսունակությունը կարճ ժամանակից հաստատեց Դ. Վարուժանը՝ իր դարը պատկերելով «երկաթներուն ու մարդուն» ընդհանրական մաքառումներով, — և ապա Ե. Չարենցը:

* * *

Սիրուց՝ դայրույթ, վսեմ տենչանքներից՝ որոտ ու շառաչ, հուսավառ երազներից՝ մոռալ հուսախաբություն, — Իսահակյանի աշխարհադգացողության բեկբեկուն այս պարունակությունը, ինչպես վկայել է ինքը, շատ խոշոր չափով պայմանավորված էր հալ ժողովրդի ճակատագրով²¹:

Եվ անկասկած՝ նրա ստեղծագործության բաղմամյա ողջ ընթացքով մոռալ տրամադրությունները խտանում են ժողովրդի կացության, նրան սպառնացող փորձությունների կորագծերով: Զգալացույցի նման նրա ստեղծագործությունը շարվում ու տարուբերվում է հարազատ ժողովրդի ճակատագրով, անդրադարձնում նրա բախտի ու ձգտումների հույսի ու հուսախաբության անվերջանալի բեկբեկումները: Բայց և այս ամենը ոչ թե դեպքերի կամ փորձությունների օրացուցային արձանագրումով: Նրա հայրենասիրական բանաստեղծությունը ևս հենց սկզբից

²¹ Տե՛ս «Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 139:

առանձնանում է ժողովրդի գոյության ու ճակատագրի ընդհանրականությունը:

Ներկայացվում է ոչ թե ժողովրդի կյանքի կամ հայրենիքի պատմության այս կամ այն անդրը, զրվազը, այլ նրա պատմական բախտի համապատկերը՝ անցյալով, ներկայով, կորուստներով ու սպասելիքներով. պատճառ-հետևանքային պայմանավորվածությամբ ու փոխադրեցություններով, հայրենիք և ժողովուրդ հասկացողությունների ընդհանրական միասնությունը:

Քնարական բանաստեղծության մեջ աննախադեպ այս միասնությունը նորից անխզելի է առարկայացման արվեստից, որքանով դրա ընթերցան ճանաչողություններով միայն ազատ փոխանակությամբ հայրենի առարկայականը կաշող էր վերադրվել ժողովրդին, ժողովրդի «ոգեբուր»՝ հայրենիքին, սոսկ է՝ կարելի էր ապահովել այս կողմերի համապատկեր-դիմապատկերային միաձույլ ամբողջությունը:

Սկզբնապես աշտուղ ևս օգնության է գալիս ժողովրդական երգի դուստրեական կառուցվածքը, և, բնության փոխանակությանը դարձնելով նավարկության փոխադրություն, Իսահակյանը հյուսում է «Արաղին» հայրենասիրական երգը (1901):

Հովհ. Հովհաննիսյանի «Արաղն էկավում» արաքսային փոխանակությանով մարմին էր առնում մարդկային մեկ անհատի հոգեբանություն, միշտ ու ջախ. աշտուղ Արաքսը իր դարավոր ընթացքով, սարև-բիշ-ձորերից, մարդկանց սրտերից-աչքերից քամվող արնապղտոր ջուր-արցունքներով վերածում է Հայաստան աշխարհի և հայ ժողովրդի պատմական բախտի համապատկերի.

... Քանի՜ հարուր-հարուր տարի

Մեր սրտերեն ներ, կերթաս.

Մեր դարգերով, մեր շավերով.

Խալո՞ր-մոլո՞ր կերթաս, Արա՞ղ...

Ու դարերով, մեր դարգերով

էս աշխարհի քար-ապաստամ,

Անգուժի խղզին միշտ դարենդով՝

Տըլուր-տըրտում կերթաս, Արա՞ղ...

Մեր սարերեն, խոր ձորերեն

Արուն քամեր, կուգաս, Արա՞ղ... (I, էջ 139):

Քնարական այս համապատկերը անմիջականորեն նախորդել է 1902-ին ստեղծված Թումանյանի «Հայոց լեռներում» բանաստեղծու-

թխանք, և ուշագրավ է, որ երկու ղեկավարում էլ մեկնակետն այն է, ինչ համարվում է ժողովրդի պատմական բախտի ընդհանրականություն:

Բնորոշ է նաև, որ Խաչակյանի 900-ական թվականների քնարերգության մեջ հանդիպում ենք գործերի, որոնց մեջ նույն այդ մեկնակետով ներկայանում է ժողովրդի ազատագրական պայքարը: Երևում են պատերազմներ, որոնք բնության փոխանցութային և մարդկային հերոսականի միաձուլվելով մերաճումներով ուղիղ դժով առնչվում են տասնամյակներ հետո ստեղծված հանրահայտ «Ռազմակոչին» (1941)։

Իմ սիրան այնտեղ է—հայրենի հողո
Լեռների գրչին, արծիվների մոտ,
Որ ամպերի հետ՝ խրոխտ, ահալոր
Նետում է, շնչում կալծակ ու որոտ:

Դուք ըմբոստ քաջեր, հաղմիկներ վսեմ,
Լենհաղթ իշխողներ մահին ու կյանքին,
Զեզ հետ է հոգիս, և ներբողում եմ
Եվ երկրպագում ձեր լուսն ուղին...

Իջե՛ք, սրբիկներ, դա՛շտն ի վար իջեք,
Մարդկության մրուր-նշդկանքը սրեր,
Փշրե՛ք շղթաներ, լծերը ամեն,
Որ կաշկանդել են ազնիվ մեր հոգին.
Անմահ մեր մտքի թևերը բաղձե՛ք,—
Գալթե՛ք կալծակներ, պալթե՛ք խստագին (1, էջ 220):

1906-ին վերաբերող այս տողերը, նման մյուսները, «Մասսա մանուկ» միսյասքը՝ Միամանթոյի ստեղծագործության, մասնավորապես «Հայորդիների» (1902—1905) հետ ունեցած ազդեցությունով մի կողմից վկայում են հայության երկու հատվածների հուսավորվելը Ռուսական առաջին հեղափոխության տարիներին, մյուսից՝ հաստատում են հայոց բանաստեղծության հաղափարական-գեղարվեստական միասնական ուղղվածությունը:

Միասնաբար ուղի է հարթում հայրենիքի և ժողովրդի, նրա ազատասիրական ձգտումների իմաստավորման ընդհանրականության մեկնակետը, և դա անգամ իսկ քնարերգության մեջ:

Ըստ որում այս ղեկավարում արդեն նկատվում է քնարական հերոսի և հանուր-ընդհանուրի տրամադրությունների պայթուցիկ այնպիսի սերուշում, սրպիսին աննախագեպ էր նաև հենց իրեն Խաչակյանի, ստեղծագործության մեջ:

եվ սա ևս անպայման ուշագրավ է. ժողովրդի ազատասիրական շնչումներին սեփական նվիրվածությունը պատկերելու համար այլևայլ մտահոգացումների շարքում Իսահակյանը կիրարկում է շիրմից արծազանքելու պայմանական ան սյուժեն, որը մինչ այդ օգտագործում էր սիրալին երգերում:

Հայկական առած-ասացվածքներում, անեծք-օրհնանքներում, աշխատություններում, էպոսում լայնորեն տարածված շիրմից արծազանքելը պարզ պայմանականություն է և խորհրդանշում է կապ ու առնչություն մեռածների և ապրողների միջև: Շիրմից արծազանքել՝ պայմանականորեն նշանակում է սերունդներին միմյանց օղակող կենցաղային, մարդկային, այլև պատմական հիշողություն, անցյալի, ներկայի ու ապագայի շղթայականություն:

Էսպիս պատմական հիշողության ու շղթայականության այս ներքին լիցքով էլ մեռյալների շիրմից արծազանքելը կենդանիներին Սիամանթոն դարձրել է «Դյուցազնորենի» սյուժե: Այդ հենքով խառնաքանդակային-վիպասքային աննախադեպ արվեստով Սիամանթոն ներկայացնում է ամեն անգամ նախորդ ու հաջորդ սերունդների կորուստներով ու տաղնապներով բաղմապատկվող, սերնդի-սերունդ ձգվող ժողովրդի ազատագրական պայքարի ողբերգական խորհուրդը:

Ժողովրդի մտածողության մեջ հնօրյա ժամանակներից նստած այդ պայմանականությունը Իսահակյանի «Լեռների լանջում, ծանրը հողի տակ» տողով սկսվող բանաստեղծության մեջ (1906) ստանում է քնարական հնչեղություն, սերնդի-սերունդ ձգվող ազատասիրական պայքարին շիրմից արծազանքում է քնարական անհատը:

Լեռների լանջում. ծանրը հողի տակ,
Ես թաղված էի՝ մեռած, մոռացված.
Ու վաղուց, վաղուց, անհայտ, լուռ, մեռա՛լ
ես նընջում էի հոգուս մեջ սուղված:
Եվ հանկարծ մի օր լսեցի հեռվից
Մարտահրավերը վեհ ազատության,
Ըմբոստ ամբոխի ձայնը մրբկալից,
Երգե՛ր մարտական, շփո՛ր ռազմական.
Վառ զրոշակի խրոխտ ծածանում,
Զենքի շառաչո՛ւն, ձիերի զոփյուն,
Քայլե՛ր առնական
Հողիս մոտեցան,
Եվ դողաց ահա՛,
Եվ թեթևացավ

Հողը իմ վրա.

Եվ սիրտըս լըցվեց արվող արշունով,

Ուղեցի Լենել, նժուլոն ա՛հհհի

Խըթանե՛լ, թըռնե՛լ, շառաշե՛լ զենքով,

Կըռվե՛լ ու մենե՛լ դաշտերում ուղմի... (I, էջ 224):

Երկու դեպքում էլ շիրիմից արձագանքելու պայմանականությամբ անցյալն ու ներկան առնչվում են ապագային, և դա մի այնպիսի փոխհագեցումով, որով տվյալ շահախնդրությունը ձեռք է բերում յուրատեսակ տևական արդիականություն:

Այս դեպքում, սակայն, անցյալից ապագա աղատասիրական մը-դումների ու պայքարի շղթա է ձգվում մարդկային մեկ անհատից դեպի գալիք հանուր ուրիշները:

Իսահակյանի քնարերգությամբ արմատավորվող քնարական-ընդհանրական այս մեկնակետը, փոխակերպություններով հանդերձ, հեշտությամբ կարելի է որսալ նրա հաջորդների ստեղծագործության մեջ, ինչպես ասենք, շիրիմից գալիք սերունդներին շարձագանքել—արձագանքելու սյուժեով հյուսված Զարենցի «Գանգրահեր տղան» չափածո նովելում (1928—1929):

Բանաստեղծությունը քալլ առ քալլ նվաճում էր մարդու, ժողովրդի ու մարդկության գոյության ու ճակատագրի, հոգեբանության ու ձգտումների ոչ թե մեկուսացած-հատվող կապ, այլ պատճառական-շղիթայական պատմականություն:

Միանգամայն հասկանալի է, որ քնարերգությունն ալզ խնդիրները իրացնում էր իր բնույթին համապատասխան միջոցներով, և, ահա՛, Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ հունավորվում է քնարական անհատից ու արդիականությունից դեպի անցյալ, ներկա ու գալիք հանուրը, ասել է նաև հավիտենականը տանող, խաշավորվող փոխազդեցությունների շղթայականության այն մտայնությունը, որը դարամուտին աշխարհայացքային-գեղարվեստական նվաճվող դժվարին ուղեգիծ էր համաշխարհային պոեզիայում:

Դժվարին թեկուզ և այնքանով, որքանով անձնականի ու հավիտենականի լաբիրինթոսում խճճված խորհրդապաշտներին ոչ մի կերպ չէր հաջողվում հաղթահարել անձնականից հանուրը տանող և հավիտենականից արդիականը եկող պոետիկական բարդությունները:

Իր քնարերգության քննվող այս միտումներով, բոլոր տարբերություններով հանդերձ, Իսահակյանը լուծում էր այնպիսի խնդիրներ.

որպիսիք ժամանակի հվրոպական պոեզիայում լուծում էին շատ քշերը, և դրանց շարքում ամենից տուաջ էմիլ Վերհարնը:

Այստեղից ժամանակի հվրոպական բանաստեղծական խմորում-ներին քաջատեղյակ Վ. Բրյուսովի հայտնի հզրակացությունը, ըստ որի Իսահակյանը լուծում է հվրոպական քնարերգականներին հետաքրքրող հարցեր: Ապա և իմաստալից մուտը՝ Ալ. Բլոկի հաջորդական մեծարական վերաբերմունքը Վերհարնի և Իսահակյանի հանդեպ:

Դեռևս 1906-ին Վերհարնի ստեղծագործությունը Բլոկը գնահատում էր այն բանի համար, որ ի հակադրություն ցնորական երազների կառած պոեզիայի, որը՝ «...«մերժում է աշխարհը», առարկաներից զն-բաղասելով նրանց արտացոլքը, նսկա կաղնում՝ նրա խաբուսիկ սալները (ընդգծումը մերն է—Ալ. Բ.),—Վերհարնը իր գիրքը լայնորեն բացել է աշխարհի առջև, նվաճել «արդի հվրոպական կյանքի Դանտե» հնչեղ անունը...»²²:

Անկասկած աշխարհը աշխարհի բուն հարստությանը անդրադարձ-նող առարկայական արվեստի համար էլ Բլոկը բարձր էր գնահատում նաև Իսահակյանին: Դրա հետ սերտորեն կապված միաժամանակ պետք է շեշտել, որ 900-ական թվականների մթնոլորտում Իսահակյանը մնում է ժամանակի այն սակավամիջիվ բանաստեղծներից մեկը, որի անձնա-կանից՝ հանուրը, արդիականից՝ հավիտենականը զնացող ու դարձող բանաստեղծությունը, ներառյալ «Արու-կալան», Վերհարնի ստեղծա-գործության կողքին նշանավորում է ժամանակաշրջանի պոեզիայի դան-տեալան ողին ու ուղղությունը:

Դարամուտի հայտց բանաստեղծության մեջ Սիամանթոյի հետ միասին Իսահակյանը հանդիսանում է դանտեական մաքառողական ոգու կրողը, իր ստեղծագործությամբ անդրադարձնում բուրժուական աշխարհի հակասությունների, դադլմային-աղգային ճնշումների ու հալածանքների խառնարանում՝ հայ ժողովրդին, փոքր ժողովուրդներին վիճակված բախտի ողբերգականությունը:

Այդ ողին անընդհատ բորբոքում էր հայ ժողովրդի ձակատաղիքը, կրկնվող ու վերակրկնվող բռնություններն ու ջարդերը,— հոշոտող մի իրողություն, որը 1908-ին զրած «Դու չես հասկանա» բանաստեղծու-թյան մեջ ողբերգորեն խոստովանել է Իսահակյանը.

... Ես՝ զավակ ճնշված ու զմբախտ աղգի.
մը արյունով է իր ուզին թրջում.

22 А.А. Блок, Собр. соч. в восьми томах. т. 5, М.—Л., 1962, стр. 626—627.

Որ դարևոր, դարևոր թափը իր բազկի
Շղթան է կրծում ժանգոտ, շառաշուն:

Շղթան շառաշուն, ծանրը ու ժանգոտ,
Ինձ տապալել է, կաշկանդել դեսնին.
Ինձ տրորում են անցնող ու դարձող,
Գու մի կարեկցիր իմ անուն վշտին:

Իմ մոր սուրբ խոսքը— ծաղրի նշավակ,
Իմ հայրենիքը— սիրտըս ու հոգիս—
Եվ հռոտում են, պղծում ոտնատակ,
Գու չեմ ըմբռնի անդունդը վշտիս...

Շո՛ւ՝ զավակ ճնշված ու փոքրիկ ազգի,
Սրտիս արյունով մեծ վիշապ եմ գրում.
Վերքը անդարման իմ հայրենիքի
Իմ բլուր խոցոտված սրտումս եմ կրում... (1, էջ 242):

Հայրենիքի «վերքը» ներկայանում է բրպես բանաստեղծի բյուրապատիկ խոցված սրտի վերք, նրա անձնական վիշտը հյուսվում է հայրենիքի վշտից, ձգվում ժողովրդի պատմական բախտի անցած, ներկա ու գալիք ուղիները: Անձնականը գոյանում է հանուրի տառապանքներից, հանուրի տառապանքը ստանում է անձնականորեն վերապրվող հուղական-խոհական կերպարանավորում, ժողովրդի նկատագրի առդիական դիմապատկերը մարմին է առնում միահյուսված նրա պատմական գոյության դիմապատկերին:

Անձնականի ու ընդհանրականի, արդիականի և հավերժականի միասնությունը առավել շոշափելի նստվածքներով հատկանշական է Իսահակյանի խոհական բանաստեղծությանը: Այլ կերպ չէր կարող լինել, քանի որ նման միասնությունը խոհական բանաստեղծության համար պարզապես պարտադիր պայման է՝ հաստատված համաշխարհային բանաստեղծության մեծ փորձով:

Գյտթեից սկսած համաշխարհային պոեզիայում խոհական բանաստեղծությունը առնչվում է այն բանաստեղծների անվան հետ, ովքեր օժտված են գոյության՝ բնության, մարդկության ու պատմության լինելիության, ասել է՝ նրա արդիականության ու հավերժականության, խոհական-հուղական խորունկ զգացողությամբ:

XX դարի նախաշնամին հայոց բանաստեղծության մեջ նորովի ուղի հարթող խոհականությունը այդ մտածողության հաղթանակի արտահայտություն էր, որը շատ շուտով պակվում է խոհական-փիլիսոփայական այնպիսի խոյանքով, որպիսին Թումանյանի քառյակներն ու Իսահ

հակյանի խոհական բանաստեղծություններն են: Եվ այդ խոյանքում նախադրյալային հավասար բաժին ունեն ինչպես մեծապես Թումանյանի անվան հետ կապվող գրաման բանաստեղծության մեջ, այնպես էլ՝ մեծապես Իսահակյանի անվան հետ կապվող առարկայացման արվեստը:

Առանց մարդկային ներանձնական կյանք առարկայացնելու բանաստեղծական-քնարական հիմնավոր մտայնության անկարելի է պատկերացնել թումանյանական այս խտացումների ծնունդը.

Ծով է իմ վիշտն, անափ ու խոր,
Լիքն ակունքով հաղարավոր.
Իմ զայրույթը լիքն է սիրով,
Իմ գիշերը՝ լիքն աստղերով²³:

կամ՝

Վանի՜ ձեռքից եմ վառվել,
Վառվել ու հուր եմ դառել,
Հուր եմ դառել՝ լույս տրվել,
Լույս տալով եմ ըսպառվել (էջ 206):

Խոհական հասկացողություններ առարկայացնելու, ընդհանրական վերացարկումներով հոգևոր տարողություն, կյանքի խորհուրդ մարմնավորելու բանաստեղծական առավել խորացող՝ Թումանյանից ու Իսահակյանից՝ Տերյանի հասուն շրջան և վաղ Զարենց ձգվող արտահայտչական տեղաշարժեր կարելի է տեսնել Թումանյանի, ահա՛, այս քառյակներում.

Քուն թև արթուն՝ օրիս շատը երազ եղավ, անցկացավ,
Երազն էլ, նուրբ ու խուսափուկ, վրոագ եկավ, անցկացավ.
Վրոագ անցան երազ, մուրաղ, ու չհասա ոչ մեկին,
Կյանքրս թևիկ տանուլ տրված զբրազ եղավ, անցկացավ (էջ 211):

Կյանքս արի հրապարակ, ոտրի կոխան ամենրի.
Խափան, խոսքան ու անպրտուղ, անցավ առանց արդյունրի:
Ի՜նչքան ծաղիկ պիտի բուսներ, որ չբուսավ կս հոգին...
Ի՜նչ պատասխան պիտի ես տամ հող ու ծաղիկ տրվողին... (էջ 215):

Եվ վերջապես հոգնակիացվող գոյականով կամ ածականներով²⁴ ընդհանրականորեն մարդկային երկպալան էություն պատկերելու Տեր-

²³ Հովն. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. I, Երևան, 1950, էջ 205. հաջորդ մեջբերումները նույն հրատարակությունից:

²⁴ Այդ մասին տե՛ս գրքի Վ. Տերյանի քնարերգությանը վերաբերող գլուխներում:

յանի արվեստին հարադատ հետեւյալ քառյակը, որտեղ, այդուհանդերձ, Թումանյանը նորից մնում է ինքը, որքանով պատկերվող էությունը դրամատիկ տարողությամբ ձգվում և ընդգրկում է քնարական անհատի ապրած կյանքի բոլոր օրերը.

էնքան շատ են ցավերն, ալերն իմ սըրտում,
էնքան տըրտում կորած լավերն իմ սըրտում...
Չեմ էլ հիշում շար ու խավար էս ժամին՝
Ե՛րբ ևս փալկել ուրախ օրերն իմ սըրտում... (էջ 216):

Թումանյանը՝ Թումանյան է մնում նաև այն դեպքում, երբ իմաստավորում է մարդկայինի ու անմարդկայինի, կյանքի ու մահվան, անցողիկի ու հավիտենականի խոհ ու խորհուրդ: Բնորոշ օրինակ է նրա վերջին քառյակներից, ահա՛, սա, որտեղ փիլիսոփայական կիսա-ողբերգական—կիսա-լավատեսական հուզական խոհը հյուսվում է մարդկային երկկողմանի՝ կատարվող-փոխանակվող տեսանելի գործողությամբ.

— էս է, որ կա... Ճիշտ ես ասում. թասըդ բե՛ր:
էս էլ կանցնի՛ հանց երազում, թասըդ բե՛ր:
կյանքն հոսում է տիեզերքում զընգալեն,
Մեկն ապրում է, մյուսն ըսպասում, թասըդ բե՛ր (էջ 550):

Փիլիսոփայական նմանօրինակ խոհեր մարմնավորող Խաչակյանի բանաստեղծություններն էլ առանձնանում են խաչակյանական տարերքով: Հատկանշվում են ամենից առաջ առարկայական-մոտմենտալ նկարչականությամբ, որքանով նրա գրչի տակ կյանքի ու մահվան, անցողիկի ու հավիտենականի խորհուրդները մարմին են առնում մարդու, մարդկության ու հավերժող բնության հարաբերակցությամբ: Միաժամանակ աչքի է զարնում ընդհանրական խոհը դրամատիկորեն տարբերակելու, բաց և ամեն անգամ քնարականորեն հագեցնելու նրա ինքնաբուխ վարպետությունը, որով նրա խոհական լավագույն բանաստեղծությունները ձեռք են բերում համապարփակ բովանդակություն:

Հետաքրքիր է նաև, որ ուշ տարիների նրա խոհական բանաստեղծություններում նորից շրջանառության են կոչվում կենսականության հայ ժողովրդի հնօրյա խորհրդանիշները. «Ռավեննայում» (1926)՝ Արաբատը, «Բինգյուլ» (1941) բանաստեղծության մեջ՝ Բինգյուլը, որոնք երկուսն էլ խորհրդանշում են գոյության հավերժությունը:

Իր մեջ անցողիկի ու հավերժականի չորս տարբերակներ առնող

«Ռաւլեննայում» բանաստեղծութեան մեջ խոհրդովաւ լինելով է ընդհանրականից դեպի մասնաւոր անձնականը: Առաւել հետաքրքրականը, անշուշտ, բանաստեղծութեան առաջին հրեք տողում հշտաւորով ամենից ընդհանրական տարբերակն է, որտեղ գոյութեան հաւերթութեան վերացական հասկացողութեանը հարաբերւելով են նույնքան վերացական անցնող ժամանակները:

Եթէ առարկայական Արարատը խոհրդանշում է հաւերթութեանը, ապա ինչպէ՞ս են մարմին առնում անցնող ժամանակները. որոշակիորեն վերացական ըմբռնումներին առարկայական գործողութեաներ վերագրելու պատկերաւոր շարակարգութեամբ.

Արարատի ծեր կատարին
Էար է եկել, վարկանի պես,
Ու անցել:

Ինչպէս տեսնում ենք ժամանակները՝ դարը, անգամ նրա փոքրագույն մասնիկը՝ վարկանը, պարզապէս մարմին առած գալիս ու անցնում են Արարատի կատարով:

Սա Իսահականի արմատավորած առարկայացման արվեստի հետաւար, չափազանց արդաստաւոր արդունքներից է, մի մտայնութեան, որը խորանալով ու ընդարձակելով նրա հաջորդների ստեղծագործութեան մեջ շարունակելով-շարունակւում է մեր օրերում: Առանց ալդատայնութեան հիմնաւոր առկայութեան անկարելի է պատկերացնել ընդհանրականութեան ու խոհականութեան ծաւալւող հեռանկարը բանաստեղծութեան մեջ:

Նույնը վերաբերում է նաեւ խոհական գաղափարներին դրամատիկ հեղեղութեան հաղորդելու և դրամատիկորեն տարբերակելու նրա արվեստին, որը քննիվող բանաստեղծութեան մեջ, իրոք, արտահայտւել է հազվագեղ ընդհանրական կատարելութեամբ:

Երկրորդ եռատողում Արարատը պարզապէս գեղանկարւում է, բայց ինչպէ՞ս.

Անուն թվով կայծակների
Սուրն է բեկվել աղամանդին.
Ու անցել,—

Բառերով գեղանկարւած այս Արարատը, թերեւ, հավասարը չունի Արարատներով հարուստ հայոց և՛ բանաստեղծութեան, և՛ գեղանկարչութեան մեջ:

Իսահակյանի գեղաեկարած Արարատը ներկայանում է անհուն թվով միախառնվող կայծակների տիեզերական-հրացուքային բռնկումներով, կայծակների սրակերպ-սրանման շեղ ու շեշտակի իջեցումներով Արարատի աղամանդին: Գեղանկարված մի իջնել-անցնել, որը դրամատիկորեն հղոր է ինչպես իջնելիս, այնպես էլ Արարատի կարծրության դիմադրությամբ՝ ետ մղվելիս:

Ուղղակի ու փոխաբերական այս բնանկարը հավասարապես բովանդակում է միաժամանակ և՛ մայր բնության, և՛ Արարատը գոյության խորհրդանշող դարձած ժողովրդի հավերժական կանգունություն:

Նրբորդ եռատողում տեսնում ենք մի յուրատեսակ դեկորային-կոմպոզիցիոն գեղանկարչություն. մարդկային սերունդների խստնանկարային մահախուճապ երթի դիմաց այս անգամ արդեն բարձրանում է մեկ ուրիշ՝ լուսաճառագող-լուսազաղաթ Արարատ:

Մահախուճապ սերունդների
Աչքն է դիպել լույս գազաթին,
Ու անցել.—

Իմաստավորվում է մի կողմից՝ մարդկային անցնող սերունդների ողբերգական, մյուս կողմից՝ իր հավիտենական ընթացքով լուսավոր. կյանքի ու մահվան դրամատիկ խորհուրդ, որը և կազմում է բանաստեղծության առանցքը:

Չորրորդ տարբերակում հավերժությանը հարաբերվում է անցողիկ մարդ անհատը՝ բանաստեղծը.

Հերթը հիմա քոնն է մի պահ.
Դու էլ նախիր սեղ ճակատին.
Ու անցիր... (I, էջ 328):

Արարատի «սեգ ճակատը» դառնում է հպարտ վեհություն մայրելու և անցնելու մարդկային արժանապատվության չափանիշ, բանաստեղծության ամբողջական դրամատիկ տրամաբանությամբ վերաճում միաժամանակ և՛ հավերժող աշխարհի, և՛ կանգուն հայրենիքի գոյության խորհրդանիշի:



Իր քնարերգության ըննված միտումներով ու յուրօրինակությամբ ներով Իսահակյանը Թումանյանի հետ միասին հայոց նոր ժամանակների գրականության մեջ ներկայացնում է բանաստեղծության զարգաց-

ման մի ամբողջ՝ պատմականորեն օրինաչափական ու խորապես կենսական ժամանակաշրջան:

Ժողովրդական ակունքից հասակ առած Թումանյանի և Խաչակյանի ստեղծագործությունը հայ ժողովրդի հոգևոր-մշակութային կյանքում կոչված էին ունենալու նույն դերն ու նշանակությունը, ինչպիսին այդ ակունքի հետ կապված բանաստեղծությունը ժամանակին կատարել էր եվրոպական ժողովուրդների հոգևոր կյանքում:

Դրա վկայություն-ապացույցն են ոչ միայն Գևորգյանի Գյոթեի ու Հայնեի, Ռուսաստանում՝ Պուշկինի և Լերմոնտովի անվան հետ կապվող շրջադարձային տեղաշարժերը, այլև ռոմանտիզմի ժամանակների ֆրանսիական պոեզիայի խմորումները:

Քննության առնելով Վ. Հյուգոյի բանաստեղծական ժառանգությունը, Բ. Ռեյզովը գրում է. «1826 թվականին հրապարակվում է «Ներբողներ ու բալլադներ» ժողովածուն, որտեղ վեց գործով Հյուգոյի ստեղծագործության մեջ երևում է նոր ժանր: Բալլադները... 1820-ական թվականներին դարձել էին մտադիվ ժանր և ժողովածուի հրապարակման պահին արժանացան առանձնակի ուշադրության: Դա այսպես կոչված՝ «ժողովրդական» ժանր էր՝ կապված բանահյուսական ավանդույթի հետ, և միաժամանակ պատմական ժանր էր. նրա խնդիրն էր վերարտադրել հնօրյա բանահյուսության ավանդները, հավատալիքներն ու գեղարվեստական ձևերը: Հյուգոյի ստեղծագործական զարգացման մեջ բալլադը պետք է կատարեր իր դերը, որքանով արդեն ուշադրության էր առնվում ժողովուրդը՝ որպես պատմության կրողի, ուշադրություն էր դարձվում նրա աշխարհահարաբերությանը՝ որպես պատմական ընթացքի նախադրյալի: Միաժամանակ ժողովրդական բանաստեղծական մտածողությունը հասկացվում էր իբրև ռոմանտիկական մտածողություն...»²⁵:

Նշելով, որ վեպի տիրապետության մթնոլորտում, այդուհանդերձ այդ տարիներին պոեզիան վերընթաց չի ապրում Ֆրանսիայում, հետադուրս ալիս հետևելով ավելացնում է. «Արդեն 1820-ական թվականների սկզբին Հյուգոն երազում էր այնպիսի պոեզիա, որն ընդգրկելու է ժամանակակից մարդուն հետաքրքրող պրոբլեմների ողջ շրջանակը. մարդուն պատկերելու է որպես մարմնականի ու հոգևորի, բնության և պատմության, մարդկության ու աշխարհի խաչավորման հանգուցակետ:

²⁵ Б. Г. Рейзов. Французский исторический роман в эпоху романтизма, Л., 1958, стр. 467—468.

Բնական է, որ նման հասցեակետով մարդը չէր հանդիսանում արտա-
ցուման միակ առարկան, այլ միայն աշխարհաշինվածքի մասնիկը»²⁶։

Պատմական-ժամանակաշրջանային, ազգային-միջավայրային, գա-
ղափարական-ղեղարվեստական բոլոր տարբերություններով հանդերձ՝
այս բացատրությունները բանալի են մեկնաբանելու նաև իր հիմքում
ժողովրդական բանահյուսության վրա խարսխված Իսահակյանի քնար-
երգության բնույթն ու էությունը։ Օգտվելով մեջբերված ձևակերպում-
ներից, կարելի է ասել, որ Իսահակյանի քնարերգության մեջ մարդ
անհատը հանդես է գալիս որպես մարմնականի ու հոգևորի, բնության
և պատմության, մարդկության և աշխարհի խաչավորման հանդուցա-
կետ, այլև իբրև աշխարհաշինվածքի մի մասնիկը։

Աշխարհահայացքային-գեղարվեստական մի մեկնակետ, որ բա-
նաստեղծը մատնում-հուշում է իր ողջ ստեղծագործությանմբ, այդ թվում
կյանքի վերջին տարիներին (1955) վերաբերող այս խոստովանությանմբ.

Տիեզերքի սահմաններից դուրս գալի,
Ժամանակից, օրենքներից բնության
Անջատվելի, հեռանալի, փախչելի:
Ուժի—նյութի, կյանքի—մահի հարցերից
Ազատվելի, ազատություն շնչելի... (1, էջ 378)։

Միաժամանակ պետք է արձանագրել նաև, որ ժողովրդական բա-
նահյուսությանից հասակ առած Թումանյանի և Իսահակյանի ստեղ-
ծագործությունը հայոց բանաստեղծության պատմության մեջ նշանա-
վորում են մարդկության նոր ժամանակների դիալեկտիկական-պատ-
մական մտածողության այն տեղաշարժերը, որոնցով ժողովուրդը դիտ-
վում էր իբրև պատմության կրող ու կերտող, նրա «աշխարհահարա-
բերությունը... պատմական ընթացքի նախադրյալ», և որ հենց սրա
համար էլ նրանց ստեղծագործությունը կոչվում է ժողովրդային։

²⁶ Նույն տեղում, էջ 548։

Գ Լ Ո Ւ Խ Ե Ր Կ Ր Ո Ր Կ

ՄԱՐԽԵՐԿՈՒԹՅԱՆ ԽՈՐԱՅՈՂ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ

Մ. ՄԵՍԱՐԵՆՅԻ ՔՆԱՐԱԿԱՆ ՆՐԵՐԱՆԿԱՅԻՆ ԱՐՂԵՍՏԸ

Այս ղուդադիպությունը նորից պետք է համարել դարամուտի հայտնի բանաստեղծության օրինաչափություններից. նրա երկու հատվածներում էլ քնարերգությունը սկզբնապես թափ է առնում բնաշխարհիկ միջավայրից:

900-ական թվականների սկզբին, այս անգամ Հայաստան աշխարհի մյուս ծայրից՝ բանաստեղծական Ակնից, կրկին հնչում է գյուղաշխարհի ձայնը: Ավ. Իսահակյանի զրական մուտքից ուղիղ տաս տարի հետո հանդես է գալիս Միստք Մեծարենցը, նրա հետ միասին Խարբերդ-Սերաստիայից մինչև Շիրակ և Արարատյան դաշտ քնարականորեն անդրադարձնելու ժողովրդի աշխարհազգացողությունը:

Ավետիք Իսահակյան և Միստք Մեծարենց. դարտակցի այս երկու քնարերգականների ստեղծագործությունը, տարբերություններով հանգերձ, թաքցնում է էական մի ընդհանրություն:

Նրանց երկուսի էլ մարդկային հուղապրումները, տրամադրություններն ու խոհերը անբաժան են հայրենի բնաշխարհի զգացողությունից, նրանք երկուսն էլ օժտված էին նկարչական կախարդական տեսողությամբ և դարձան Հայաստան աշխարհի առաջին բանաստեղծ-գեղանկարիչները:

Ինչպես Իսահակյանին, Մեծարենցին ևս վիճակված էր «հայրենասցենսկի հայրենիքը», հնչեցնել բնաշխարհի ժողովրդի բանաստեղծական զգացողությունն ու սերը, հայ նորագույն նկարչական արվեստի զարգացման նախաշեմին շնչավորել հայրենի բնության գեղանկարչական դիմապատկերը:

Գեղանկարչական տեսողությունը բնատուր էր, սրված ապառաժոտ, անառիկ ու գեղատեսիլ Բինկյանի մանկական տպավորություններից:

Բայց դրանով, իհարկե, չի կարելի սպառնալ Մեծարենցի քնարերգության բացատրությունը:

Իսահակյանի նման Մեծարենցը ևս իր ուղին սկսեց իբրև զտարյուն քնարերգակ:

Հայ ժողովրդի, ինչպես և ուրիշ ժողովուրդների միջավայրում քնարական ինքնագրասերման եղանակներից մեկը անձնական-ճշգրտոր բնության առարկաների ու երևույթների հարաբերությամբ արտաբերել-արտանկարելն էր, որտեղից և սկսեց Մեծարենցը:

Մեծարենցի մանկության աշխարհում երգը հյուսվում էր բնության գույներից ու ձայներից և հեղվում բնության զիրկը: Այդ երգը նրա առաջին սերն էր և առաջին սիրո սրբությամբ էլ ապրեց նրա հոգում մինչև կյանքի վերջը:

«Միսաք ութը տարեկանին, դարնան թե ամուսն, առտու իրիկուն, կը կենա ճամբաներուն եզերքը այլևս համարձակ զիտելու երթն ու դարձը մշակին, նախիրին, «այծհորանի անդեորդին», որ իր սրինգով «մեզին մեջեն երգ մը կը ծագեցնեն»: Այդ անշունչ գործիքը լսելու և զայն ունենալու բաղձանքը կ'իրականանա քանի մը տարի հետո Սվազի մեջ, ուր ինքն ալ վարժ սրնգահար մը շրթներուն վրա կը կենդանացնի հոտազին սրտահունչ երգերը: Այդ եղանակներուն մեջ ամենեն ավելի կոսիրեն նվագել այն՝ որով հովիվը ոչխարին հոտը գետափ կ'իջեցնեն և անկե կը դարձնեն հտ ծարավ, հուզիչ թրթռացումի մը ազդեցության տակ», — գրում է Մեծարենցի կենսագիրը¹:

Կենսագիրը հաղորդում է նաև, որ տակավին պատանի Մեծարենցը հետաքրքրվում էր՝ «հայրենիքի ավանդություններով. կը հավաքե գեղեկական շերեր, հովվերգություններ ու զանոնք կ'երգե ու կը նվագե մեծ հանույքով: Այդ սիրերգները, մյուս կրոնաշունչ Տաղարանին հետ կը կազմեն նախանյութը իր ներշնչումներուն»²:

Միանգամայն ճիշտ է նկատված ներշնչումների «նախանյութը» Մեծարենցի քնարերգությունը, իրոք, հասակ է առել այս երկու երակների սերտաձող միասնությունից:

Նրա առաջին ոտանավորները իրենց հյուսվածքով առնչվում են ժողովրդական երգին: «Բաբախումներում», թեև երբեմն նկատելիորեն միջնորդված, գործում է բնության պատկերի և մարդկային հույզի դուրահեռականությունն այն սկզբունքը, ինչ տեսնում ենք «Երգեր ու վերքերում»:

1 Խ. Ազատյան, Միսաք Մեծարենց (Իր կյանքը), Կ. Պոլիս, 1922, էջ 10:

2 Նույն տեղում, էջ 14:

Հոգևոր ապրումը «Բաբախումների» համարյա բոլոր ոտանավորներում ծավալվում է բնության պատկերների ուղեկցությամբ: Ամենավաղ փորձերում, թվում է, ավելի որոշակի է հակումը դեպի զուգահեռական բաղդատություն-հակադրություն: Դրա ապացույցներից է նրա «Մարմնի վերք, սրտի վերք» (1901) ոտանավորը՝ կառուցված վերնագրում անդրադարձված մարմնական վերքի և հոգեկան վերքի բաղդատությամբ:

Այստեղ, սակայն, դեռևս բացակայում է բնանկարային զուգահեռը, որ պարզապես բնատուր տարերք է Մեծարենցի համար:

Հակադրություն-բաղդատությամբ նույն տարիներին (1901—1903) հյուսված «Գեղին վարդեր», «Հիշատակը», «Դիշերին երազանքը», «Կյանքի երգը», «Հիվանդի հեքեր», «Իրիկվան դեմ» ոտանավորներում ներկայանում է բնության դյուխական ու վեհ այս կամ այն պահ, ապա քնարական անհատի հոգեվիճակը՝ հաճախ ցավոտ, մորմոքուն կամ խոհականորեն մտասույզ, որոնք հակադրվելով համեմատվում և հայելավորում են միմյանց:

Սա բանաստեղծական մի մեկնակետ է, տրամադրությունների արտահայտելու և տարբերակելու մի եղանակ, որն իր միջուկով հարազատ է հայրեններում, անտունիներում, ժողովրդական երգերում ու խաղիկներում տարածված հյուսվածքային այն տիպին, ինչ «Երգեր ու վերքերով» վերակոչել էր Իսահակյանը:

Մեծարենցի գրչի տակ, սակայն, այդ եղանակը հենց սկզբից ստանում է ինքնատիպ երանդ:

Եթե Իսահակյանի քնարական տրամադրությունների հակադրությամբ բաղդատվող տարբերակների միջև մեծ են անցումները ու թռիչքները բնության մի երևույթից, մեկ առարկայից մյուսը, մեկ հուզապրումից հաջորդը, ապա Մեծարենցի ոտանավորներում նկատվում է այլ բան: Այստեղ տարբերակներից չուրաքանչյուրը, տվյալ դեպքում բնության պատկերներով մատուցվող տարբերակը, իմաստավորվում է առանց առարկայից առարկա, տեղից տեղ թռիչքավոր անցումների, ծավալվում է երևույթից՝ երևույթ անցումնային աստիճանականությամբ, երանդ առ երանդ, նրբերանգային փոխանակումներով ու խաղերով:

Միևնույն քառյակում, նույն պատկերի ներսում Իսահակյանը կարող է միմյանց մոտեցնել երկինք ու երկիր, աստղ ու ծաղիկ, ծով ու ցամաք, սար ու ձոր, կողք-կողքի կարող է «բնակեցնել» աշխարհի հեռու ու մոտ, ոչ միասեռ առարկաներ ու երևույթներ: Ահա՛ այսպես.

Շղարշ-ամպերն երկինքն առան,
լուսնակն անդորր կշողա,
լուիկ ճահճում հարհանդ-մարմանդ,
նուրբ եղեգը կգողա... (I, էջ 51):

Պատկերն այլ է Մեծարենցի «Բաբախումներում»: Բնության շար-
ժուն պահերն անդրադարձնող նույն սկսվածքն է, բայց այստեղ արդեն
նվազում է առարկաների հոսքը, երևույթները մի վիճակից մյուսը փո-
խակերպվում են դանդաղ ընթացքով, միևնույն երևույթի երանգը-
երանգին հավելվող ու հյուսվող հատկանիշներով: Բնորոշ են հետևյալ
տողերը.

Հորիզոնեն վար լույսի պար մը կ'իջնե,
ընդելուզած՝ ճաճանչներով ոսկեհյուս.
շուտ կը փախչի մութն, ու խավարն կուտա խույս,
աշխարհ արփույն հուր պալուստը կ'ողջունե՜3...

Կամ՝

Լույսի բիծեր ծիրանի
կ'աստղնտեն բողբո մութին.
Լույսի ցուրեր կ'անհետին
խորքը ծովուն հուանի... (էջ 166)

Դեղին վարդեր մայիսի,
բուրումներով խնկավետ,
թալիսյան մը մեջ հավետ
կը տժգունին մեկուսի... (էջ 177):

Այս մեջբերումների առիթով նախ պետք է ասել, որ Մեծարենցը,
իրոք, ծնյալ բանաստեղծ-գեղանկարիչ էր և իր վաղ փորձերով անգամ
բանաստեղծությանը բերում էր նոր խոսք, բերում էր լույսը՝ լուսա-
յին նոր երանգով՝ ճաճանչավոր ընդելուզելու, մութի մթնոլորտը ծի-
րանագույն բծերով գունազրեելու և լուսաստվերելու դժվարին մի ար-
վեստ, որը կիրարկելիս կարող են դժվարանալ անգամ փորձառու բա-
նաստեղծներ:

Բայց հետևենք Մեծարենցի պատկերների յուրօրինակությանը:
Բացահայտ նշաններով ավելանում է երևույթների հատկանշային բեռը,
պատկերը հյուսվում է գերազանցապես երևույթների ամենատարբեր
հատկանիշ-երանգների աստիճանական վերաճումների հենքով:

3 Մ. Մեծարենց, երկերի ժողովածու, Երևան, 1956, էջ 162. մեջբերումներն այ-
սուհետև նույն հրատարակությունից:

Իսահակյանի պատկերներում առարկաները կամ երեւոյթները շերտաւորութեան մեջ են մտնում մեկից-երկու հատկանիշով, Մեծարենցի մոտ դրանք կրկնապատկւում են:

Առաջին քառատողում լույսի «զալը» ներկայանում է հորիզոնից վար, պարակերպ իջնելիս՝ ընդկուլված, ճաճանշաւոր, ոսկեհյուս: Երկրորդ քառատողում երկնքի աստղաւորվելը պատկերվում է լույսի բծաւոր, ծիրանագույն, մութի շղարշը աստղնոտող հատկանիշներով, նաև՝ ցլորաւոր, անդրադարձված՝ խորը, հոլանի ծովում: Երրորդում՝ մալիսյան վարդերը մոտոցվում են իրենց ղեղին, բուրավետ, խնկավետ, թալուկ, դժգույն ու մեկուսի հատկանիշներով:

Հատկանշային երանգների փոխարեն բանաստեղծական պատկերում նվազում է աշխարհի նյութական առարկաների տեսակարար կշիռը:

Իսկապես ասած Մեծարենցի պատկերները հենց սկզբից պատկանում են ոչ ալեքան բնութեան նյութական-առարկայական, որքան երկփոխային-հատկանշային ոլորտին: Հատկանիշ-գործողութունները մի տեսակ վերացարկվում են իրենց նյութական-առարկայական հիմքից, պատկերվում իբրեւ փոխանցվող-փոխակերպվող հատկանիշների շարժուն մթնոլորտ: Ընշա և ճիշա վերը բերված տողերի ոգով, որոնցից առաջինը արեւադալի մթնոլորտ է, երկրորդը՝ մութի լուսաստղոտման, երրորդը՝ ծաղկային բուրում-թալկութեան:

Սխառմանակ կարելի է նկատել, թե ինչպես Մեծարենցը բնութեան երեւոյթի և մարդկային հուպարումի հակադրութուն-բաղդատութունից հետզհետեւ անցնում է դրանց զուգահեռական նմանութեանն ու զուգորդութեանը: Ստեղծվում է միջավայրի (մեծ մասամբ լուսանալու կամ մթնելու) երանգաւորվող մթնոլորտ, որը՝ պաթոսալորեն բարձրանալով, նմանութեամբ փոխանցվում է քնարական անհատին: Սկզբնապես նման զուգահեռները իմաստաւորվում են առանձին-առանձին, բնութեան երեւոյթով հյուսվող զուգահեռը առանձին և ապա՝ մարդկային ապրումի պատկերը:

«Թարախումներում» ալելի հնչել են բնանկարային զուգահեռները, որոնք հաճախ մարմին են առնում մթնոլորտային պահերի պես-պես երանգներով: Տիպիկ օրինակ է «Տեղատարափը», որտեղ մարդկային հուզումների տենդոտ տարափը համադրվում է բնութեան տեղատարափին:

Մութ մը թանձր ու հոծ պատեր է շորո դին,
աւելհի հերը կը լսվի ծովուն.

տենդեր, բլուրավոր խորհուրդներ մթին
կը ցընցեն հանկարծ միտքըս վրդովուն:

Օձաձև լույսի երիզներ ճերմակ
կը փալատակեն շողշունով արագ,
և որոտումներ ահավոր, համակ,
գոռ դղըրդումներ կը տեղան վալրագ:

Հորդ անձրևներու տարափներ թոնոտ
խոլ ջրվեժներով մայթը կը ծնծեն,
խառնակ շողուն մը երկարելով բույժ
իրենց մոլեղին ու վայրագ ծնծեն:

Իմ սիրտս ալ տրոփուն կը փղձկի հանկարծ,
և զայն կը ծնծեն հուլիկ անհամար.
անհաս տենչերու ճիգեր մշտաբարծ
կը լուսավորեն իր մռայլ կամար (էջ 115):

Առաջին քառատողում տեղատարափը ուրվանկարվում է թանձր մուժով՝ լցված ծովից եկող ամեհի հեքով. երկրորդում գունագրվում է ալեթարթային փալատակման շողշունը՝ լույսի ճերմակ երիզով. միաժամանակ գունանկարը հնչագրվում է ամեհի հեքով, որոտ-դղրդշունով: Երրորդ քառատողում գունային նոր խառնուրդով՝ հորդ անձրևի ու ջրվեժների սպիտակ հոսքով մոլեգին «ծեծվում է» գորշ մայթը, որի հարթ գորշը նույն պահին գունավորվում է այս անգամ էլ ջրերի երկարող «խառնակ շողշունով»:

Բնության միևնույն տեղատարափը պատկերվում է լույսի, գունային շարժման երեք տարբերակով, որոնցից ամեն հաջորդը լրացնում է նախորդին, հավելելով նոր դիտակետից պատկերվող տեղատարափային մանրամասներ:

Ամբողջը ներկայանում է նրա բաղադրյալների երանգավորվող շղթայով, բանաստեղծության առաջին քառատողից վերջինը զուգահեռական նմանությամբ վերածում քնարական անհատի ներաշխարհի, նրա տենդոտ, մթին խորհուրդներով տրոփող ու ծեծվող, երբեմն էլ անհաս տենչերի շողշունով լուսավորվող հուզումների շղթայական պատկերի:

Բացահայտ նշաններով Մեծարենցն իր հուզումները «տեսանում է», բայց տեսնում է ոչ թե աշխարհի առարկաների որոշակի տեսքերով ու ձևերով, գույնով, դիրքային առնչություններով ղանազանվող նկարչականությամբ, այլ մթնոլորտային, գունային, լույսի և մուժի, շարժման ու ձևալուծման միախառնված «խառնակ» խաղով:

Մեծարենցի հուզումների ու խոհերի արտանկարման եղանակը մթնոլորտային ներթափանցված բնանկարն է, որ առաջմ շունի միջանցուկ ու թափանցիկ այն շարժունությունը, որին նա հասնում է «Ծիածանում» և «Նոր տաղերում»: Առաջմ փորձարկվում է անցումը լուսից մութ կամ հակառակը, երանգավորվում է լուսաստվերը, համադրվում են ձերմակն ու գորշը, լույսային այն դեղինը կամ ոսկեգույնը, որը «Ծիածանում» կապույտի հետ դառնում է գույների տաք հրավառության ֆոն, թարգմանելու համար աշխարհի հանդեպ անհուն ջերմությամբ լցված բանաստեղծի էությունը:

Թվարկված այս առանձնահատկություններով պատանի Մեծարենցը ձևավորվում էր իբրև ինքնատիպ բանաստեղծ:

* * *

Նշված այս առանձնահատկությունները, սակայն, թերի են առանց այն էական յուրօրինակության, որ շոշափելի է Մեծարենցի վաղ սիրելիչության մեջ:

Վերը մեջբերված «Տեղատարափի» վերջին քառատողում, ինչպես տեսանք, քնարական անհատի հոգևոր հուզմունքը բացահայտորեն վերաճում է ֆիզիկական-մարմնական գործողության ու զգացողության.

Իմ սիրտս ալ տրոփուն կը փղձկի հանկարծ,
և դայն կը ծեծեն հույզեր անհամար...—

ասել է՝ անհամար հույզերի ծեծից սիրտը փղձկում է տրոփուն:

Մեծարենցը շարունակում էր առարկայական աշխարհի գործողությունների և մարդու մարմնական ու հոգևոր գործողությունների միախառնման, ազատ վերադրումների հայոց բանաստեղծության մեջ լայնորեն ծավալվող խմորումները:

Մարդկային ապրումներ իմաստավորելիս նրա համար շինանյութ են ծառայում մի կողմից բնության երևույթները, մյուսից՝ իրեն մարդ արարածի հոգևոր ու մարմնական զգացողությունները:

Քնարական հերոսը սիրած էակին, նրա պարզևած սերը կամ պատճառած վիշտը բացացրորեն զգում ու հոգեպես ապրում է ֆիզիկական ողջ էությամբ, մարմնականորեն զգացվող տառապանքով կամ խնդությամբ: Նրա վաղ փորձերից «Մերժում», «Հիշատակ», «Սիրաձայն հծծյուններ» ուտանավորներում այդ եղանակը ստանում է պատկերային ամբողջական տեսք:

«Հիշատակում» սիրահար պատանու հոգին «պլլվում է» սիրած

աղջկա «հիշատակի առանցքին», ապա ասեղնային ծակոցներով արյունոտվում։ մի այլ տեղում սպասումի հովից նրա տենչերը մրսում են. երրորդ դեպքում հոգևոր տառապանքը պատկերվում է որպես քնարական անհատի հոգու ներսում զարկվող լախտի, ըմպած թույնի աղդեցություն. նույն պատկերում նրա էությունը սևավոր դալարվում է, մերժումը վերակերպվում — դառնում է մինչև սիրտը թափանցած, սիրտը հեղող ու արյունոտող «ոչ»-ի թուր.

Դժնե «ոչ»ը թիր ինձի անտարբեր,
այդ «ոչ»ը սուր սրտես սորեց արյուններ:
Մերժումի այդ սառ լախտն, ավա՛ղ. վշտացին
գալարեցուց սևերու մեջ իմ հոգին:

Ես այն օրեն կը տառապիմ տարուրեր.
Վիշտը սիրտըս իմ ըրավ քանդ ու ավեր,
այն օրեն. երբ սև բաժակըն այդ թույնի
ըմպեցի ես, սիրտըս բյուր բյուր կ'արյունի (Էջ 131):

Մերժածության հոգևոր ապրումը, ինչպես տեսնում ենք, մարմնավորվում է իբրև մարմնական զգացողություն ու ցավ:

Արտահայտչական այս եղանակի բնույթը հետաքրքիր է դիտել նաև այն դեպքերում, երբ իմաստավորվածը սիրո բաղձանք է կամ վայելք կամ երբ նա զմայլվում ու հրճվում է բնությամբ: Այսպիսի հարաբերություններում արդեն պատկերավոր խոսքը ընդունում է ներքին ըմբռնման ու բաբախումի, արբեցման ու ողջագուրանքի պոռթկալից շեշտեր:

Նման տարրեր կարելի է որսալ «Բաբախումների» իրիկնային երգերում ու ցայղերդերում, իսկ «Սիրաձայն հծծյուններն» ու «Աղերսանքը» պարզապես տրոփում են ապրվող զգացումների մարմնական ներքին տապով ու արբեցումով:

«Սիրաձայն հծծյուններում» քնարական անհատի սիրված լինելու ցանկությունը ստանում է այսպիսի տեսք.

... Կույս գրկիս մեջ նևտե դուխրդ չըբնադ.
ջինջ նայվածքի դույզ եթերներդ ինձի՛ տուր.
ցանե հոգվույս մեջ սիրակայծ սրտիդ հուր
և հնչեցուր առջի սիրույն հոն թակադ:

Սև սաթի գույն վարսերուդ թովքը բուրբ
Ու ծաղկալից հոգվույդ շունչը վարդաբույր,

լեցուր գրկիս, լեցուր սրտիս մէջ թափուր,
թո՛ղ զգովանրիդ բժպեմ հեշտանքն անսովոր (կջ 201):

Տուր ինձ նալվածքիդ դույզ եթերները, հուզուս մէջ ցանիւր սրտիդ հուրը, հնչեցուս աշնտեղ սիրո կոշնակ, գրկիս ու սրտիս մէջ լցուս վարսերիդ թովքը, հուզող շունչը, ոչ միայն «ըմպվող» գզվանքներով «լեցուր» սիրտս, այլև՝ «եկուր, մոտեն զիս սիրովորդ պատեալ»:

Բանաստեղծական-արտահայտչական այս մեկնակետով թելադրողը զգացող կողմի ներուժ զգացողություններն են, որոնցով նալվածքները կարող են գրկվել, զգվանքները կարելի է ըմպել:

Խոսելով Մեծարևելյի սիրերգերի այս յուրօրինակության շուրջը, մանավանդ «Սիրաձայն հծծյունների» առիթով, անհնար է չհիշել սիրո մի այլ «Հծծյունք»: Դա Պ. Դուրյանի «Հծծյունք» տաղն է՝ գրված 1871-ին:

Երկարաշունչ, ինչ-որ չափով պատմողական այս բանաստեղծությանը թե՛ իր ներքին կառուցվածքով, թե՛ պատկերավորութեամբ արժանի է առանձնակի ուշադրության:

«Հծծյունքը» ծավալվում է սիրած էակի մոտենալ-հեռանալու առանցքով, իբրև «ներքին սլուծե» յուրատեսակ ձևով համատեղում այն հակադրությունը, ինչ կարելի է տեսնել Դուրյանի «Սիրել» և «Դրժել» բանաստեղծությունները միասին վերցրած: «Հծծյունքում» հակադրությունը արիքավորվում է մոտենալը՝ կենսալից կյանք, հեռանալը՝ մահ, դարձդարձումներով և ամեն անգամ հանդուցային բարձրակենտրոնում բնդունում մարմնական տենդոս համակման բնույթ:

Սիրած էակի համալքները համեմատութեամբ կամ փոխաբերորեն նմանեցվում են բնության երևույթների, որոնց ազդեցութունը քնարական հո-ը զգում ու վերապրում է զգալությունների ներքին արձագանքով. վերաբերմունքով ու արտիկունով:

Ահա երկրորդ քառատողի վերապրումը.

Թերթեր լուսող սլուծի մը պես՝
Բրտար սրտիս ծալքերն թթվել,
Ֆրնարի մը կրբակե թել՝
Ֆնկ ձգեցիր դու աղիքես ..

Վեցերորդինը՝

Ի՞նչ, թող երբեք սլուծի իր ծաղիկը
Խալին առաւելը թող չճվկեան,
Եվ թող մեկ մեկս ալ թալկանամ
Քու նալվածքիդ մէջ կրակուրեց ..

Սհա և բանաստեղծության վերջին քառասուղի վերապրումը.

Շրջադրասիդ խշրտութն հար

Կը փըսփըսա զեռ ականջիս,

Հեծկլտալով իջնն հոգիս

Սրտորալից անդունդ մ'ի վար՝...

Ե. Պեշիկթաշլյանի երգած ծառերի, ծաղիկների միջով անցնող բնական սյուրքը տեսեք, թե ինչպիսի փոխակերպություններ է ապրում Դուրյանի գրչի տակ. այն դառնում է սրտի ծալքեր թոթվող աղչկական շարժուն հմայք: Նույնպիսի փոխակերպություն է ապրում արևը, նայս դառնում է խոնարհվող զույգ աչեր («խոնարհեցիր աչերդ արև»), ասլա վերակերպվում է կրակն թելի. սիրած աղջկա շրջադրաստի շրջունը «մարդացած» փսփսում է բանաստեղծի ականջին, հեծկլտալով իջնում մինչև ոգու անդունդը:

Սիրած էակ ընկալված իբրև «սյուրք», իբրև «կրակի թել», զգացող Դուրյանի ներքին տապով կենդանացած ու խարտացող սիրո զգացմունք:

Արտասլաշական այս հնարավորությունը Պ. Սեակի մատնանշած այն ավարներից է, որ Դուրյանը «համարալիկ էր» բանաստեղծները «գալիք սերունդներից»: «Մինչև շանցներ ամբողջ կես դար,— շարունակում է Սեակը,— ու չղային Մեծարենցն ու Տերյանը, ո'վ պիտի կարողանար սիրածին գրկելիս զգալ, թե «թեկուս մեջ լույս մը, չով մարեցավ» կամ «ոգի մ'անցավ սրտես, թողուց հեն ստվեր»:

Կենդանի մարմնի ընկալումը իբր լույս ու հով, անիրական ոգու մարմնավորումն ու զգածումը այնպես, որ ստվեր թողնի այդ ոգին,— ահա այն հյուսիսահայաց և հարավահայաց դարպասները, որ մուտք են դուրյանական կոչված աշխարհի»⁴:

Փոխաբերական մտածողության բնատուր մեծ շնորհով օժտված Դուրյանի գրչով նայվածքները դարձան աստղերի «բույլ», ժպիտները՝ ծաղիկ: «փունջ», խոսքը՝ հոր «քուրա», քնարական նա-ն բաղձաց՝ «Շրեն-չել, խմել ներա հոգին»:

Մեծարենցի վաղ ոտանավորներում որոշակիորեն ձևավորվում ու հունավորվում է սիրո զգացմունքի արտասլաշտման այն եղանակը. որի տարբեր կարելի է դիտել ոչ միայն Դուրյանի «Հեծկլտալում», այլև նույն 1371-ին գրած «Սիրելի», «Դրժելի», «Ներու հետ», «Թրքուհին» տաղերում: Սրանց մեջ, ինչպես և «Տրտունքում», դիմում-հարցումնային

4 Պ. Դուրյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1971, էջ 44—45:

5 Պ. Սեակ, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, Երևան, 1974, էջ 153:

եղանակը նկատելիորեն նահանջում է, տեղի տալով կրքոտ ազոթֆին ու խոստովանությանը: Ազոթքն ու խոստովանությունը տարբերակվելով ալիքավորվում են, ալիքավորվելիս բնապատկերային փոխանջութով դուզորդվում, բեկբեկվելով մարմին տալիս դուրյանական փոթորկոտ ներքնաշխարհին:

Ամենաանմիջական թևերով իր վաղ սիրային տաղերի նշված միտումներով Մեծարենցն առնչվում է, ահա՛, Դուրյանի սիրերգության այս ավանդներին:

Հայրենի գյուղաշխարհի բնությունից, գեղջկական շերերից ու հովվերգություններից հետո Մեծարենցի ուսուցիչը եղև է Պ. Դուրյանը, որի մասին «Պետրոս Դուրյան» սոնետում պատանեկան անմիջականությունամբ խոստովանել է ինքը.

... Մեռա՛վ. խանդավառ սերերն երգելեն՝
ու պիտի հավետ միտքերն հրմալին
իր թունդ քրնարեն, ու երգերն ալ հին
պաշտումով ըզմեզ միշտ պիտի գերեն:

Հուշով մեռա՛վ ան, հուշով՝ կապրի գեռ,
ծառերուն նրման, որ թարմ ու դալար,
իր գերեզմանին կ'ելլեն հովն ի վեր:

Հիացրենք կ'երթան իրեն ետեն...
էվ իր հուշերն ալ, հավետ անմոլար
ու մի՛շտ ոգևոր՝ գեռ պիտի տեն՝ (էջ 203):

Շատ կարևոր է այն, որ Մեծարենցի ընկալումով Դուրյանի ստեղծագործությունը «խանդավառ» սիրերգ է, ինչպես և այն, որ նրա անձն ու հիշատակը ևս ընկալվում է բնության և քաղաքների միջնորդված փոխանջութով՝ «ծառերուն նրման, որ թարմ ու դալար, իր գերեզմանին կ'ելլեն հովն ի վեր», և ընկալվում է մարմնական զգացողության տեսք առած հոգևոր հիացրով՝ «Հիացքենք կ'երթան իրեն ետեն...»:

Սրանք Դուրյանի ետևից պատանի Մեծարենցի նետած հիացքներն են: Պաշտումնալից աչդ հիացքներով էլ բազմալար Դուրյանի «հափըշտակած ավարներից» նա վերցրեց իր խառնվածքին համահնչուն բաժինը՝ դուրյանական սիրերգության ավանդները, հյուսելու համար սեփական սիրերգը բնության ու աշխարհի հետ:

Թվում է հենց ալստեղից՝ դուրյանական ավանդներից, էլ հարկ է սկսել Մեծարենցի կրած ազդեցությունների քննությունը:

«Միաժանր» լույս տեսնելու ժամանակից (1907) սկսած, նախ քննադատական կոպիտ հարձակումներում և ապա՝ բարյացակամ հոգւածներում ու գրականագիտական հետազոտութիւններում, Մեծարենցի ստեղծագործութիւնը բազմիցս առնչվել է խորհրդապաշտութեանը:

Բնութագրելով իր ուղին կամ պատասխանելով քննադատներին, ինքը՝ բանաստեղծը, նշում է այդ առնչութեան և՛ շահին ու բնույթը, և՛ խորհրդապաշտութեանն անհամատեղելի սեփական ստեղծագործական միտումները:

«Միաժանր» ինքնաքննադատական փորձում, հաստատելով, որ իր բանաստեղծութիւնը գլուղաշխարհի ծնունդ է՝ ձևավորված Պոլսի միջավայրի և ժամանակի ֆրանսիական, մասամբ անգլիական գրականութեան ազդակներով, միաժամանակ տեղն ու տեղը ավելացնում է, թե ինքը «երբեք անոնց մենամոլութիւնը ունեցած չէ» (էջ 270):

«Նոր տաղերի» դեմ հարձակումներին պատասխանելիս արդեն Մեծարենցը պարզաբանում է նախ այն, թե ինչ հատկանիշների պատճառով են իր վաստակը կապում խորհրդապաշտների հետ և ապա նորից շեշտում է իր բնապաշտական հակումները:

«...Կը դառնամ ըսել ու պնդել,— գրում է նա,— թե ես երբեք զպրոցի մը հետեւելու կանխակալութիւնը կամ նոր մը հիմնելու ունայնափառութիւնը չեմ ունեցեր: Ամեն մարդ, որ իր անհատականութեան և արժանապատւութեան գիտակից է, ինքնին զպրոց մը կը կազմէ արդեն: Հետո տեղն է ըսել նաեւ, թե ես երբեք խորհրդանշականութեան ստրուկ մը չեմ: Փոխաբերութեանց ու նմանութեանց ուժգնութիւններ ու նորութիւններ՝ զորս կը սիրեմ դուրծել՝ կարծել տվին թե Սեմյուիլսը մեմ, բայց ազոնցով կը ճիշեցնէի միայն Սեմյուիլսը՝ որուն բոլորանվեր ուխտագիր մը չ'ըլլալէ դատ՝ հակընդդէմ բնութենապաշտ հակումներ ալ ունիմ անոր հանդէպ» (էջ 315):

Կտրուկ և հետաքրքիր է նաեւ առարկութիւնը մշուս ընդգիմախոսին, որի փաստադրները եւ վերաբերում էին «Միաժանր» անսովոր փոխաբերութիւններին:

Քաջատրեւով, որ փոխաբերութիւնը հասկանալու համար պետք է կարողանալ նրա «իմաստի պզտիկ կրճատումները լայնել», Մեծարենցը գրում է, թե ալլապես հարկ կ'իլինք դատաւիտել «մեր գրական հսկային՝ նարեկացիին փոխաբերութիւններն ալ» (էջ 284), և կրկին ու կրկին բողոքում իր ստեղծագործութիւնը սիմվոլիզմով ցուցանակաւարելու փորձերի դեմ:

«...Ամօգնորեն կ'ընդվզիմ Նիովբ Արմենի այդ անմտած վերագրության գեմ: Ու բարբառուն աղացույց մը տալու համար թե արժանալիս մը կրնա ստացական չ'ըլլալ՝ դաբձլալ մեջ կը բերեմ պանծալի նարեկացիին օրինակը» (էջ 285):

Ինչպէս տեսնում ենք, այն՝ ինչ իր բանաստեղծութիւններում կարող էր աղերսով կ'ստիճարապաշտութեանը՝ անսովոր փոխաբերութիւններն ու հմայութիւնները, դրանց ուժգնութիւնը, Մեծարեկեցը համարում է՝ ոչ ստացական, աղացույց ունենալով նարեկացուն: Մյուս կողմից նա տեսնում է, որ ինքը ունի խորհրդապաշտութեանը անհարիր հակառակն՝ բնապաշտ: Եւ իբրեւ օրգանապէս օտար է մենամոլութիւնը:

Միմյանց հետ սկզբնորեն կապված այս հարցերին անդադառնալիս նախ պետք է ասել, որ իր բնապաշտութեամբ Մեծարեկեցը սահմանադատւում է Մալաթիայից և ժամանակի պոլսական միջավայրի անկումային չափածալից: Միմփոխոտական բանաստեղծութիւնը, տվալդերում Մեծարեկեցին չարազատ ֆրանսականը, եթէ բնապաշտական է, ապա բնութիւնն ու բնապատկերը չատերի, ինչպէս Վերդինի ստեղծագործութեան մեջ, ունեն նկատելի տեղ:

Ինչ վերաբերում է անսովոր և ուժգին փոխաբերութիւն-հմայութիւններին, ապա այդ միտումները Մեծարեկեցը ինքնաբոլոր ու բնադրութեան սահմաններէն ժամանակ է նախ Դուրյանից:

Այնպիսի օրինակներ, ինչպիսիք իրեն արգարացնելու կամ միտքը պարզարանելու համար նա բերում է նարեկացուց՝ «Բուրլառ կենաց», «Դանդաղ կամաց», «Անկողին կամաց» (էջ 248), ալգաիսիք, ահա՛, կարող էր վկայակոչել Դուրյանի տաղերից. «նալվածքների բուրլ», «Երանների փունջ», «Խոտքի բուրլ», «Խոտկումների խոբան» և այլն: Նրան դուրսարած մարդկային զղացողութիւնները բնութեան երեւոյթների տալովորութեան կամ աղղկցութեան նմանեցնելու փոխաբերական այն եղանակը, ինչպիսին տեսանք «Հծծյունքում»:

Արտաքին հայացքից ձեական լվացող այս հարադատութիւնը Դուրյանի և Մեծարեկեցի միջև թաքցնում է բանաստեղծական մտածողութեան դարգտցման ժողովրդականութեան ու հաջորդականութեան առավել էական կողմեր:

Պատկերավոր մտածողութեանը ի սկզբանի ինքնահատուկ փոխաբերական եղանակը մշտապէս ունենում է նորոգումների շեշտված փուլեր, որոնք համընկնում են բանաստեղծութեան զարգացման շրջադարձային ժամանակներին: Քանի որ փոխաբերութիւնը հուլի, տրամա-

դրության, խոհի պատկերավոր սղադրութիւն է, որի կարիքն առանձնապէս ղգում է քնարական բանաստեղծութիւնը, ապա այն չի կարող դրութիւն ունենալ առանց փոխաբերական-արտահայտչական հիմնավոր նորոգումների:

Եվրոպական բանաստեղծութեան համար մի ալոպիսի նորոգման փուլ էր ումանտիզմը: Փոխանցվելով երկրից երկիր՝ Անգլիայից Գերմանիա, Ռուսաստան, Լեհաստան, Ֆրանսիա, ումանտիկական պոեզիան նորոգվում էր տվյալ ժողովրդի ազգային-մշակութային նկարագրի, առաջ շարժվող պատմութեան նորանոր ոլորապտույտների, գեղագիտական նոր ու նորովի լուծվող սրահանջների թելադրանքով:

Հայոց բանաստեղծութիւնը բեկումնային ալոպիսի շրջան թեւեկութեց XIX դարի 60-ական թվականներին՝ Պ. Դուրյանի ստեղծագործական կարճատև, բայց բուռն գործունեութեամբ:

Դուրյանը 60-ական թվականների ազգային հոգևոր վերելքի ծնունդ էր՝ օժտված ալո վերելքին բնորոշ ումանտիկական թափով: Իր հզոր քնարով նա մարմնավորում էր մարդկային անհատականութեան ուժը, թելադրող ոգին: Մարմնավորում էր ումանտիկական արվեստի օրինաչափութեամբ, բայց որի մարդկային էութեան ողբերգական պրկման ու հնչեղութեան շափը ուղիղ համեմատական է նրա ուժին:

Դուրյանի ումանտիկական հզոր թափը արտահայտվել է խնչպէս հակամարտութիւններում՝ միջավայրի, հասարակութեան, ճակատագրի, անդամ սիրած էակի ու աստծո դեմ, այնպէս էլ դիմում-հարցումնային կասկածող, մերժող ու թելադրող հակադրութիւնների անտիթեզով հշուտվող նրա տաղերի կառուցվածքում, այնպէս էլ փոխաբերական, արտահայտչական-ռատկան համակարգում:

Դուրյանը ուժգին հակադրութիւնների, բայց և ուժգին ու անսուշոր փոխաբերութիւնների ու նմանութիւնների բանաստեղծ է: Նրա մտածողութիւնը տալից տաղ բառացիորեն գործում է փոխաբերական անսուշոր վազդորդութիւնների հրաշքներ:

Հայտնի է, որ Դուրյանը հիմնավորապէս բառմնասիրել էր դասական դրաբար բանաստեղծութիւնը: Եթե ստեղծագործական կյանքի առաջին տարիներին նա վերակոշեց դրաբարյան ճարտասանական արվեստը, հիմնավորապէս նորոգեց դիմում-հարցումնային չափածոն, հակադրութիւնների անցումներով զարգացող բանաստեղծութեան հշուտվածքային կառուցվածքը, նորոգեց խառնանկարը, ապա 70-ական թրվականների նախաշեմին թեակալից զարգացման մի շրջան, երբ լու-

ծում էր գեղարվեստական-արտահայտչական նոր խնդիրներ, դիմում նոր ավանդներին:

Այս առումով չափազանց ուշադրավ են և՛ պատմողականության միտումները նրա ստեղծագործության մեջ, և՛ գունային-լուսային լուծվող ու երերուն այն բնակարը, որ տեսնում ենք «Նրեկոյցան բալն կը սողար բարդիլ խավ» տաղում, և՛ «Տրտունջքի» երաժշտական կառուցվածքը, ինչպես և՛ նրա սիրերգության վերը նշված յուրօրինակությունները:

Դուրյանի սիրային տաղերում բանաստեղծական և՛-ի հմայքները, զրանց հանդեպ վերաբերմունքը խմաստավորվում է փոխաբերական-ակնդիրային այնպիսի վերաձևումներով, որոնք միանգամից հարուցում են զգայարանային խառը համազգացողություններ: «Խոսքի քուրա» արտահայտությամբ խոսքի աչրող ուժը միանգամից հաղորդվում է և՛ ականջին, և՛ աչքին, և՛ ամբողջ մարմնին. «նալվածքների բույլ», «ժպիտների փունջ», «խոկումների խորան»՝ ամեն անգամ համազրվում են շարժման, դուլնի, ձևի, լույսի ու խավարի միախառնված զգացողություններ:

Եույնը տեսնում ենք Պ. Սեակի վկայակոչած պատկերներում՝ «Թևերուս մեջ լույս մը, հով մը ֆարեցավ», կամ՝ «ողի մ՝ անցավ սըրտես թողուց հոն ստվեր»: Կնոջ մարմնի զգացողությունը հաղորդվում է ոչ միայն շոշափելիքի, այլև լույսի ու հովի շարժման զգացողությունների միախառնված, միաժամանակյա արձանագրումով: Հաջորդ օրինակում սիրտը պատկերվում է ներքին շարժումով, միաժամանակ՝ լուսաստվերագրվում:

Փոխաբերական այս՝ արտահայտչականությունը, իսկապես, լավագույն օրինակ կարող է ծառայել բնութագրելու այն հասկացողությունը, ինչ կոչվում է սինեսթեզիա: Եվ բնորոշ է, որ Մեծարենցին նվիրված նմանօրինակ մի հետազոտության մեջ հիշատակվում է Պ. Դուրյանը:

Քննելով սինեսթեզիա համարվող երեսվթը Մեծարենցի վաստակում, հետազոտության հեղինակ Հ. Թութունջյանը միաժամանակ գրում է, որ իր «...նախնական պրպտումները Պ. Դուրյանի, Վ. Տերյանի, Դ. Վարուժանի և Ե. Չարենցի ստեղծագործություններում ցույց են տալիս, որ նրանց բանաստեղծական ըմբռնման մեջ սինեսթեզիան որոշակի առանձնահատկություն է կազմում»⁶:

6 Հ. Մ. Թութունջյան. Մ. Մեծարենցի բանաստեղծական ըմբռնման մի առանձնահատկության մասին, տե՛ս ԳԱ հաս. գիտ. «Տեղեկագիր», 1959, № 3. էջ 44:

Եվ իրոք, բոլոր տարբերություններով հանդերձ, սինեսթեզիան (համազգացողություն) որոշակի է մի կողմից Պ. Դուրյանի (հատկապես վերջին շրջանի), մյուս կողմից՝ XX դարի բանաստեղծներ Մ. Մեծարենցի, Դ. Վարուժանի, Վ. Տերյանի, Ե. Չարենցի արվեստում:

Ինչով բացատրել այդ ընդհանրությունը, որն է այդ առանձնահատկության գեղարվեստական առավել լայն իմաստը:

Հարցի նման դրվածքը նորից մեզ վերադարձնում է սկզբնականը. իսկ որքանով է այդ առանձնահատկությունն առնչվում խորհրդապատկերությանը: Չէ որ և՛ Մեծարենցի ու Վարուժանի, և՛ Տերյանի ու Չարենցի արվեստը ետսիմվոլիստական ժամանակների ծնունդ են և, ինչպես հայտնի է, նրանց ստեղծագործության առիթով մի անգամ չէ, որ խոսք է բացվել այդ ազդեցությունների շուրջը:

Իսկ որտեղից էր «ժառանգել» այդ միտումները Պ. Դուրյանը, և որքանով էր նա իր այդ «ավարով» եվրոպական բանաստեղծության տեղաշարժերի հետ:

Հարցերի այս խումբն ակամայից հարկադրում է անդրադառնալ խորհրդապաշտությանն անմիջապես նախորդած բանաստեղծական խմբումներին. քանի որ, թվում է՝ թե այդտեղից սկսելով միայն կարելի կլինի պարզել Մեծարենցի ստեղծագործության առնչությունների չափը խորհրդապաշտության և մանավանդ՝ ֆրանսական խորհրդապաշտության հետ, որքանով ինքը՝ Մեծարենցը, իր քնաբերգության գլխավոր ազդակներից մեկը համարում է ֆրանսական գրականությունը:

ԱՐՏԱՀԱՅՏԱԿԱՆ ՀԵՐՅԱ ԱՎԱՆԴԱՆԵՐ ԵՎ ՆՈՐ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐ

Խորհրդապաշտական գեղագիտության մեջ, ինչպես և դրա քննադատական մեկնություններում ավանդների առումով ամենից ավելի շոշափվել է ֆրանսական խորհրդապաշտների անմիջական նախորդ Շարլ Խոդլերի անունը, վկայակոչվել են նրա բանաստեղծական սկզբունքներն ու արտահայտչական արվեստը:

Ստացվել է նաև այնպես, որ 1848-ի ֆրանսական հեղափոխության մարտիկն ու բանաստեղծը պատմության բարդ ու հակասական խառուղիներում հոչակվել է «արվեստը արվեստի համար» հակահասարակական տեսության մոնետիկ:

Ֆրանսական առաջավոր և մեր օրերի սովետական գրականագիտությունը նորահայտ փաստերով, նորովի հիմնավոր մեկնություններով ցրում է Խոդլերի ժառանգության շուրջն ստեղծված անբարենպաստ

նախապաշարմունքները, գնահատում նրա ստեղծագործության ճշմարիտ արժեքը¹:

Ենդիրն այն է, որ Բողլերի վաստակում խառնվորվել են հասարակական-պատմական, գեղագիտական ու գեղարվեստական բազմ միատուններ:

Պատմական իրադարձությունների բերումով 1848-ի հեղափոխության զինվորը հետագայում ստեղծագործել է ծանր հետադիմության պայմաններում, ստեղծագործել է՝ դավանելով 1851-ին շարադրված Նեոեյալ հավատամքը. «Պոեզիայի ճակատագիրը՝ վեհ ճակատագիր է: Զվարթ, Բե վշտոտ այն մշտապես առանձնանում է ուտոպիայի աստվածային դրոշմով: Եթե առանց հոգնության այն շմարտնչի շրջապատի դեմ, ապա նրան սպառնում է կործանում: Զնդանում շնչում է ըմբոստությունը, հիվանդության մահճում՝ ապաքինման բուրբոքուն հույսով... նրա կոշտը ոչ միայն արտացոլել է, այլև կոշված է ուղղելու: Ո՛չ մի տեղ այն չի կարող հաշտվել անարդարության հետ»²:

Բողլերի պոեզիան հիմնական մասով, ներառյալ «Չարի ծաղիկները» (1861), այս հավատամքի ծնունդ է՝ ավելացրած ժամանակի ֆրանսիական դրականության և արվեստների՝ զարգացման բնդհանուր օրինաչափությունների բնույթը:

Նրա հալացքներում և արվեստում բեկվել է ֆրանսիական արվեստների և գեղագիտական մտքի զարգացման կարևոր կողմերից մեկը:

Կողք-կողքի թափ առած զրականությունն ու գեղանկարչությունը սնում էին միմյանց՝ թևալողացնելով, տրամադրություններով, արտահայտչական սկզբունքներով ու միջոցներով: Գեղանկարչությունը մասնագիտական ասպարեզ էր Ստենդալի, Բալզակի, ռոմանտիկ բանաստեղծների, ապա և Բողլերի համար, զրականությունը, երաժշտությունը և ճարտարապետությունը՝ Դելակրուայի: Ժամանակի կերպարվեստի հեղինակավոր քննադատներից մեկի վկայությամբ Ստենդալի «Իտալիայի գեղանկարչության պատմությունը» դարձել էր ռոմանտիկ գեղանկարիչների «դոբանք»³: Վերջինս իր հերթին սնում էր ռոմանտիկական բանաստեղծության բնականաբան-գեղանկարչական երակները: Գեղանկարիչ Դելակրուան լայնորեն օգտագործում էր զրական սյուժեներ, իր

1 Տե՛ս Ն. Ի. Բալաշով, Легенда и правда о Бодлере «հետադիմությունը». III. Бодлер, Цветы зла, М., 1970, стр. 233—287

2 III. Бодлер, Цветы зла, М., 1970, стр. 236.

3 Տե՛ս գրքին կցված Բ. Գ. Ռեիզովի «Պատմա-գրական տեղեկանքը», Стендалъ, Собр. соч., т. VI, М., 1959, стр. 515.

գեղազրիտական-տեսական սկզբունքները շարադրելիս էլնում արվեստի տարբեր ճյուղերի կերպավորման հնարավորությունների նմանություններին ու տարբերություններին:

Բողերը Դելակրուայի ժամանակակիցն էր, նրա արվեստի զնա-հատողներից մեկը: Գեղանկարչության պատմաբանները Դելակրուային համարում են իմպրեսիոնիստների ուղեցույցը, և, ահա, նորօրյա հե-տադուտություններում Բողերը ճանաչվում է իմպրեսիոնիզմի տեսաբան:

Քննության առնելով նրա գեղազրիտական հայացքները, քառասնա-կան թվականների «Սալոններից» մինչև Դելակրուային նվիրած աի-նարկը, մերօրյա հետադուտողը գրում է. «Այսպիսով Բողերը դառնում է իմպրեսիոնիզմի պատրաստի տեսաբան, գեղարվեստական ստեղծա-գործության ազդեցուր հռչակելով էմոցիոնալ զգայություններն ու սպա-վորությունները»⁴:

Նման միտումները ակնհայտ են նաև Բողերի պոեզիայում: Նրա հյուսած քնարական պատկերներում ծանրության կենտրոնը առարկա-յական աշխարհից շրջվում է դեպի մարդը, դեպի մարդկային հոգու և զգայությունների միմյանց հաղորդվող ու միախառնվող ընկալումները:

Այս կողմնորոշումը տարբեր էր նախորդ ուղղություններից, անմի-ջականորեն ուղղված էր պառնասական պոեզիայի դեմ, «որը աշխարհը պատկերում էր միայն իր նյութական ձևով»⁵, տարվելով այդ ձևերի մանրամասներով, անտեսում էր կենդանի, խորհող ու զգացող մարդուն:

Բողերի ստեղծագործության մեջ արտաքին աշխարհի կոլբին բարձրանում է մարդու տեսակարար կշիռը, խորանում է քնարերգու-թյան մարդերգական տարրերը:

Հանգամանորեն քննելով Բողերին նախորդած ֆրանսիական բա-նաստեղծությունը, վերջերս հրապարակված «Ֆրանսիական սիմվո-լիզմ» գրքում Դ. Օբլոմեշևսկին գրում է. «...ի տարբերություն կլասի-ցիստների և ռոմանտիկների, Բողերի մոտ արտաքին աշխարհի երե-վելիքները, դառնալով մարդու հոգևոր կյանքի մասնիկներ, չեն կորցնում իրենց զգալական ձևը, չեն վերակերպվում մտահալեցություն, հասկացու-թյան պատկերների: Կլասիցիստական քնարերգության հերոսը, ասես, կանգնած էր ունալ իրականությունից վեր, այն դիտում էր իբրև հում նյութ իր ինտելեկտուալ կառուցումների և կոնստրուկցիաների համար:

⁴ О. В. Тумашева, Бодлер критик (На правах рукописи), М., 1973, стр. 91.

⁵ Д. Обломиевский, Французский символизм, М., 1973, стр. 101.

Ռոմանտիկները և պառնաստիկաների հերոսը ստորադասվում է արտաքին աշխարհին, նրա օրինաչափություններին: Բողոքի մոտ օբյեկտիվ իրականությունը հերոսին առնչվում է զգայությունների միջոցով: Վեր շի բարձրանում նա ուսել աշխարհից, ինչպես և շի անհետանում նրա մեջ, այլ կանգնում է նրա կողքին: Նա իրենից ներկայացնում է ոչ միայն գիտակցությունը, հոգին, այլև ֆիզիկական, նյութական մարմինը, որ շրջապատի հետ հաղորդակցության մեջ է զգայությունների միջոցով, ըստ որում, զգայությունները մի կողմից առնչվում են մարդուն երրորդ կյանքին, մյուսից՝ կապված են առարկաներին, մյուս մարմիններին: Սա այն նորն է, որով Բողոքի աշխարհայեցությունը տարբերվում է և՛ կլասիցիստներից, և՛ ռոմանտիկներից, պոեզիայում բացում բոլորովին նոր ժամանակաշրջան»⁶:

Կլասիցիստներից՝ ռոմանտիկներ, առավել ևս մինչև պառնաստիկաներ, — ֆրանսիական բանաստեղծությանը, մասնավորապես քնարերգությանը պակասում էր արտաքին աշխարհի հետ մարդկային անհատի լիարժեք այն հաղորդակցությունը, որին մասնակցում են ոչ միայն գիտակցությունը, հոգին, այլև նյութական մարմինը, զգայական աշխարհը: Պակասում էր այն, ինչ գերմանական քնարերգության համար որոշակի կողմնորոշում էր գեղեսպի Գյոթեի «Արևմտա-Արևելյան Դիվանից» (1814—1819):

Մատնանշելով «Դիվանի» անգնահատելի նշանակությունը գերմանական քնարերգության ճակատագրում, Հայնեն խոստովանում է. «...զգայական-կարմիր վարդեր, կուսական ճերմակ մերկ կրծքի պես հորատնդիաներ, առյուծի ծիծաղելի երախ, մատների նման երկաթուկ մատնետունկ, սլացքով ոլորուն քրքումներ, և դրանց մեջ գաղտագողի թաքնված գերմանական հեղ մանուշակներ: Եվ այդ սալամը նշանակում է, որ Արևմուտքը զգվել է իր մաշված, սառցային սպիրիտուալիզմից և ցանկանում է ամրապնդվել Արևելքի մարմնական առողջ աշխարհով: «Ֆաուստում» արտահայտելով իր անբավականությունը վերացական-հոգեորից և իրական վալեյքների մղումը, Գյոթեն, գրելով «Արևմտա-Արևելյան Դիվանը», դրանով իսկ ասես հենց իրեն սգու հետ նետվում է զգայապաշտության գիրկը:

Այդ պատճառով վերին աստիճանի նշանակալից է, որ այդ գիրքը երևան եկավ «Ֆաուստից» անմիջապես հետո: Դա Գյոթեի ճանապարհի

⁶ Նույն տեղում, էջ 112:

վերջին փուլն էր, և նրա օրինակը մեծ ազդեցություն գործեց պրակտիկայի վրա»⁷:

Մինչդեռ այս ավանդների հետևում չամբողջական չափով քննարկության մեջ մարդ անհատը իր լիարյուն հաղորդակցությամբ աշխարհի, բնության ու կյանքի հետ տոնում էր իր բանաստեղծական խրախճանքը, ֆրանսիական պոեզիան շարունակում էր ինչ-որ տեղ գերի մնալ կլասիցիզմից ժառանգություն մնացած ռացիոնալիզմին:

Տեղական-ավանդական այս մտայնություններից էլ սնունդ է առնում պառնասական ծալրահեղությունը, և նյութական աշխարհի սառն ու անկիրք նկարագրությամբ մարդը իր հոգևոր-հուղական ներքնաշխարհով փաստորեն վտարվում է պոեզիայից:

Բողոքի ստեղծագործությունը օրինական-օրինաչափական ուսուցիչ էր արդեն ծալրահեղության հասնող գեղագիտական-բանաստեղծական այդ մտայնությունների դեմ:

Միաժամանակ նրա ստեղծագործությամբ հունավորվող տեղաշարժերի բնույթում անկարելի է շրջանցել ժամանակի ֆրանսիական գրականության և արվեստների կարևոր օրինաչափություններից մեկը, որի խորքում գործում էր XIX դարում թափ առած բնական գիտությունների, բնախուղական և մարդախուղական հայտնագործությունների թելադրանքը: Գրականագիտության մեջ բազմիցս արծարծվել է այդ հայտնագործությունների հետ կապվող բիոլոգիական ազդակի դերը Ստենդալի, Բալզակի, Հյուգոյի, Ժորժ Զանգի, Ֆլոբերի, Զոլայի ստեղծագործության մեջ: Պաթոս և ազգային առանձնահատկություններ, բնության օրենքներ և հասարակական օրենքներ, ծագելի կյանքը և մարդու կյանքը՝ գրականության կողքին այս հարցերը՝ Դեկարտից Վան Գոդհավասարապես զբաղեցնում էին և գեղանկարիչներին:

Արձակը հետախուզում էր մարդկային հոգու և հոգեբանության թաքնված ծալքեր ու զաղտնարաններ, միաժամանակ գնում ոչ միայն հասարակական-սոցիալական, այլև փիլիսոփայական լայն ընդհանրացումների, և բնական է, պոեզիան ևս պետք է որոներ ներթափանցման, խտացման ու ընդհանրացման նոր ուղիներ:

Անհատի անձնականության հետ գործ ունեցող քննարկության համար նոր հնարավորությունների հայտնագործումը օրակարգի հարց էր: Ռոմանտիկական պոեզիայի թատերական-խաղային, դիմում-հարցում-նային, հետադարձ-ձարտասանական արտահայտչամիջոցները, ֆրան-

⁷ Դ. Դեյն, Собр. соч., т. 6, М., 1958, стр. 185.

սակա՛ն ռոմանտիկական պոեզիայի՛ն բնորոշ արտաքին աշխարհի նյութական ձևերի վերարտադրությունը (որ պառնասականների ստեղծագործությամբ հասնում է մանրամասների անշարժ կուտակման) արդեն նեղ էին դալիս քնարերգության պահանջներին: Ըստ երևույթին դրանցով հնարավոր չէր պատկերել, տանք, Ֆլոբերի տիկին Բովարու հոգեվոր ինքնազգացողության այն շղթայական ռեակցիան, նրա զգացմունքների և տաղանայնորի այն ներուժ խառնակ խառնուրդն ու տենդոտ համակումը, որի նմանությամբ հայ բանաստեղծը հետագայում արտահայտում է իր ներքինաշխարհը.

Որպես մաղամ Բովարին
Սիրտ իմ, լի ես տաղնապով.
Խանդով խեղուն ու խաբող.
Որպես մաղամ Բովարին...
Նվ օտար է բշտրին...
Կրակն աչք խնկի իր թափով,
Որպես մաղամ Բովարին,
Սիրտ իմ, լի ես տաղնապով:

Հոգեկան-խոհական-զգացմունքային ներուժ ինքնազգացողություն պատկերելու առումով պահանջվում էր բանաստեղծական պատկերի արտահայտչական հնարավորությունների նոր ձևունացում:

Իր ստեղծագործությամբ, մասնավորապես «Չարի ծաղիկներով», Բոդլերը ընդառաջ է գնում այդ պահանջներին, որ օրեցօր սրվում էր մի կողմից արձակում խորացող հոգեբանական ուղղության, մյուսից՝ գեղանկարչության ու երաժշտության տեղաշարժերով: «Էմոցիոնալ զգայունությունն ու տալանտությունները» հուշակելով «գեղարվեստական ստեղծագործության աղբյուր», էսպես Բոդլերը արձանագրում էր այդ տեղաշարժերի բնույթը, հաստատում մարդկային ներքին կյանքի ու արտաքին աշխարհի միջև կապերն ամրապնդելու կարևորությունը:

Ո՛րն էր ձևավորվող իմպրեսիոնիստական գեղանկարչության նորամուծական իմաստը. այն, որ նրա ներկայացուցիչները ձգտում էին գեղանկարչական կտավի տեսողական տպավորությանը հավելել զգացողական-զգայարանային այլ տպավորություններ, ասել է՝ գեղանկարչության մեջ խորացնել մարդու կապը արտաքին աշխարհի հետ:

Համանման խնդիրներ է լուծում Բոդլերը պոեզիայում, բայց ինչպե՞ս, և արդյո՞ք առանց որոշակի նախահիմքային ավանդների:

8 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Կ. Պոլիս, 1923, էջ 51:

Բողիկերը ժառանգել էր Պլատոնի դասական գեղագիտության մեջ ձևակերպված այն սկզբունքը, ըստ որի դույնները, ձայները, բուրմունքները, մարդկային մյուս զգայությունները կարող են արտահայտվել մեկը մյուսում⁹։ Ըստ երևույթին բանաստեղծորեն դավանում էր նաև տեսողության ու լսողության էություն, զգայությունների, մտքի և հոգու փոխհարաբերության նրա ըմբռնումները։ Թվում է, սակայն, ամենակարևոր առնչությունը թաքնված է վերը Օբլոմոկսկուց մեջբերված քաղվածքում, որի համաձայն Բողիկերի հերոսը «իրենից ներկայացնում է ոչ միայն գիտակցությունը, հոգին, այլև ֆիզիկական, նյութական մարմինը, որ շրջապատի հետ հաղորդակցության մեջ է զգայությունների միջոցով, ըստ որում զգայությունները մի կողմից առնչվում են մարդու ներքին կյանքին, մյուսից՝ կապված են առարկաներին, մյուս մարմիններին»։

Սա Բողիկերի գեղագիտական ըմբռնումների ամենակարևոր կետերից է, ըստ ամենայնի արժանի հատուկ ուշադրության՝ ինչպես Պլատոնի և բանաստեղծական հնօրյա ավանդների, այնպես էլ նոր ժամանակների պոեզիայի ակադեմիկոսի առնչությամբ։

Մշտապես հոգու անմահության շուրջը դատող Պլատոնը «Փեդոնում», սոնդրադառնալով այդ հարցերին, հանկարծ դառնում է մարմնին, «հոգևոր» մարմնին. «...Ձ է որ ամեն մի մարմին, որ շարժվում է դրսից, անշունչ է, — գրում է նա, — իսկ ներսից, ինքն իրեն շարժվողը՝ շնչավոր, քանի որ այդպիսին է հոգու բնությունը»¹⁰։

Քննության առնելով Պլատոնի այս և նման ըմբռնումները, Ա. Ֆ. Լոսերը գրում է. «Արգի գեղագիտության տեսակետից այստեղ հարկ է արժանին մատուցել պլատոնական խորամտությունը։ — ...մեզ համար շատ կարևոր է այն հանգամանքը, որ առաջներում մշտապես անմահ հոգիներից խոսող Պլատոնը՝ հանկարծ այստեղ խոսում է մարմնից։ Գեղարվեստական առարկան, իրոք, միշտ այն է, ինչ կենդանի է, մըշտապես կյանքն է կամ կյանքի շունչը։ Բայց, դե, միանգամայն պարզ է, որ միայն դրանով չի կարելի բնութագրել էսթետիկական առարկան։ Էսթետիկական առարկան միայն զուտ կյանքը չէ, ոչ էլ միայն զուտ ներքինն ու զաղտնարանայինը, էսթետիկական առարկան միշտ նաև ինչ-որ արտաքին բան է։ Այն ներքինի արտաքին դրսեկորումն է, ներքինի և արտաքինի սինթեզ, էություն և երևույթի սինթեզ, «հոգու» և «մարմը-

⁹ См. «Краткая литературная энциклопедия», т. 6, М., 1971, стр. 833.

¹⁰ Платон, Соч. в трех томах, т. 2, М., 1970, стр. 181.

նի» հակադրամիասնություն: Պլատոնը այստեղ հենց խոսում է «հոգուց» և նրան նուշնականորեն համապատասխան «մարմնից»... Պլատոնը խոսում է ոչ միայն «ներքինի» և «հոգու», այլև «արտաքինի», «մարմնի» մասին... այստեղ ևս թաքնված է էսթետիկական առարկայի միանգամայն հիշտ վերլուծություն և զգացվում է տեսական-էսթետիկական միանգամայն առողջ ու զգաստ միտք»¹¹:

Գույները, ձայները, մարդկային մյուս զգայությունները միմյանցով արտահայտելու ելակետը ծառայում էր, ահա՛, «արտաքինի» և «ներքինի», «հոգու» և «մարմնի» հակադրամիասնության անդրադարձմանը, քնարերգության էսթետիկական առարկայի խորացման ու բնդարձակման նպատակին: Բանաստեղծական մտածողության համակարգում ուժեղացնելով զգայությունների ու համազգայությունների դերը՝ Բողերը ամրապնդում էր մարդու ներքին կյանքի և արտաքին առարկաների կապը:

Այս իմաստով հետաքրքիր է «Չարի ծաղիկների» «Մեկամաղձություն և իղևալ» շարքի «Համապատասխանություններ» («Соответствия») վերնագրով բանաստեղծությունը, որ հետազայում ելակետային դարձավ խորհրդապաշտների համար: Նրա նման բանաստեղծությունները նկատի ունի Մ. Գորկին, երբ գրում էր. «Բոլոր գույները, բույրերը և հնչյունները միաժամանակ», — այսպես է ասել Բողերը իր սիմվոլիստական «Բնություն» բանաստեղծության մեջ՝ կանխորոշելով Ռեմբրի գաղափարը»¹²:

Природа - - некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.

Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.

Есть запах чистоты. Он зелен точно сад,
Как плоть ребенка свеж, как зов свирели нежен.
Другие — царственным, в них роскошь и разврат.

¹¹ А. Ф. Лосев, История античной эстетики, М., 1969, стр. 211.

¹² М. Горький, Собр. соч., т. 23, М., 1953, стр. 133.

Ընդհանուր առմամբ նրանք անհամարժեք են, քան ինչ որ իրենց համարում են:—
Так мускус и бензой, так пард и финнам.
Восторг ума и чувств дают изведать нам¹³.

Այս բանաստեղծությունը Բողիերի համար, իրոք, սկզբունքային է մարդկային ներքինը արտաքինով դրսևորելու, մարմնականը շեշտելու, ներքինն ու արտաքինը համատեղելու, գույները, ձայները, ձևերը, բուրմունքները միմյանցով արտահայտելու, դրանց համասեղ համաձայնությունը միաժամանակ և՛ բնության՝ սպալվորող, և՛ մարդկային վերապրվող հուզապրումներ իմաստավորելու առումով:

Այստեղից նրա բանաստեղծությունների հատկանշային ներթափանցված ու խառնածին միջոցորտայնությունը կամ «բաղմանշանակ մշուշայնությունը», մի բան, որ առանձնապես գնահատելի էր խորհրդապաշտների միջավայրում:

Բայց որքան էլ այդ մեկնակետը տեսականորեն ժառանգած համարենք Պլատոնից, որի գեղագիտությունից շարունակում էին սկզբունքներ քաղել նաև Բողիերին հաջորդած խորհրդապաշտները¹⁴,— առարկայական աշխարհի հատկանիշները և մարդկային զգացողությունները միախառնելու, վերացական-անմարմին հասկացողություններ ու ապրումներ լուսաստվելու, ուրվանկարելու ու նկարագծելու արվեստը ժամանակի գեղարվեստական մտածողության խմորումների թելադրանքով Բողիերը և մյուսները ուսանել են անցյալի բանաստեղծությունից, հատկապես իտալական պոեզիայից, Դանտեից:

Ժամանակների հեռավորությունից գնահատելով իտալական բանաստեղծության պատմական նշանակությունը, մեր օրերում Պաբլո Ներուդան շեշտում էր. «Իտալիան եվրոպական ողջ բանաստեղծությանը տվեց ձև, հնչեղություն, հմայք. հանեց նրան առաջին քայլերի այն վախժանած խճճվածությունից, երբ նա դեռ զուգվում էր լաթերով և պլուզական կոպիտ հագուստով»¹⁵:

¹³ Ш. Бодлер, Цветы зла, М., 1970, стр. 20. Մեքերումների այսուհետև նույն հրատարակությունից:

¹⁴ Իր առաջին երգերից մեկում Պ. Վերլենը գրում է, թե փարիզյան միջոցորտը ինքը տեսնում և ապրում է այսպես.

Я шел, как во сне, в тебя погружен.

Этлада теней...

Мне Фидий сопутствовал и Платон

Под взглядами газовых фонарей

(«Парижский набросок», П. Верлен, Париж. 1969, стр. 30).

¹⁵ П. Неруда, О поэзии и о жизни, М., 1974, стр. 231.

Ինչ վերաբերում է Բողլերին, ապա արդեն ասացուցված է, որ ակնհայտ նմանությունը Դանտեին, Բողլերը «Չարի ծաղիկները» նախապես ծրագրած է եղել վերնագրել «Les Limbes»—«Լիմբոս»՝ ասել է թե դժոխքի առաջին պարունակները»¹⁶:

Ֆ. Էնգելսի բնութագրությամբ՝ «Առաջին կապիտալիստական աղբյուրալիան է եղել»¹⁷,— և ահա, կապիտալիստական հարաբերությունների ուղին լիակուսած Ֆրանսիայում տեական ժամանակով իշխում էր խառնականությունը:

Նոհեդափոխական տարիների ծանր հետադիմության պայմաններում Դանտեի ստեղծագործությունը նորից շարունակում էր մնալ պայքարի դեմք, արվեստային ներշնչանքի և «անալոգիաների» շտեմարան: Միանգամայն տեղին էր Բողլերի մեծ ժամանակակիցի խոստովանությունը, թե՛ «...14-րդ դարի իտալացիներին մենք ընկալում ենք միայն «Աստվածային կատակերգության» պրիզմայով. իսկապես նրանք ապրել են այնպես, ինչպես ապրում ենք և մենք...»¹⁸:

Անշուշտ ֆրանսիական իրականության նույն դժոխային էությունն էր ակնարկում նաև Գոթկին, գտնելով, որ Բողլերը «ապրել է շարի մեջ, սիրելով բարին»¹⁹:

Բայց տվյալ գեպքում հետաքրքիրը Բողլերի քնարերգության յուրօրինակություններն են, որոնք պարզելու համար ավելորդ չէր լինի փոքր-ինչ հանդամանորեն շոշափել Դանտեի արվեստի և գեղագիտական ըմբռնումների որոշ կողմեր: Եվ քանի որ այդ հարցերը առաջ են քաշվում հայոց բանաստեղծության կապակցությամբ, թերևս, փորձենք անդրադառնալ դրանց ինչ-որ շափով զուգակցված ու միասին:

Եվ այսպես, XIX դարի 50—60-ական թվականներին Բողլերի ստեղծագործությամբ ֆրանսական բանաստեղծությունը ուղղություն է վերցնում դեպի մարդկային հոգու և հոգեբանության հուզական-զգայական նրբությունների վերարտադրության համազգացողական-զուգորդական եղանակը:

Ֆրանսական և ապա եվրոպական պոեզիայում, մասնավորապես քնարերգության մեջ ուժեղացող նման միտումները բնութագրելու տե-

¹⁶ Մ. Բոդլեր, Цветы зла, стр. 256.

¹⁷ «Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», հատ. 1, Երևան, 1963, էջ 410:

¹⁸ Делакруа. Дневник, т. II, М., 1961, стр. 334.

¹⁹ М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 23, М., 1953, стр. 128.

սակետից մեծ հետաքրքրություն կարող է ներկայացնել նաև հայոց բանաստեղծությունը:

Անկախ սիմվոլիզմից, ինչպես տեսանք XIX դարի 70-ական թվականներին նախաշեմին ղուգորդական խառնածին-համաղղացողական տարրեր են նկատվում մի ալյնպիսի ծնյալ հղոր բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ, ինչպիսին է Պ. Դուրյանը:

Մի կողմից պատմողականության հակում, որի իմաստը հանգում է մարդկային ներաշխարհի տարողության ընդարձակմանը՝ երեկից այսօր, մեկ հարաբերությունից հաջորդը, մյուսից՝ անհատի ներուժ էություն սինեթիզիկ պատկերավորման միտում, որ բնութագրվում է արտաքին աշխարհի հատկանիշները և մարդկային ղգայությունները միախառնելու փոխաբերական-ղուգորդական այնպիսի տարրերով, որպիսիք առավելապես ինքնահատուկ են Բողիերի «Չարի ծաղիկներին» և հետագա խորհրդապաշտներին:

Բողիերի կողմնորոշումը ֆրանսական վեպի, գեղանկարչության և երաժշտության ղարգացման ընդհանուր օրինաչափությունների ծնունդ էր և սնվում էր նաև իտալականության, Դանտեի արվեստի ավանդներով:

Դուրյանի և նրա հաջորդների բանաստեղծական միտումները նույնպես նկատելի չափով պայմանավորված էին ֆրանսիական ու եվրոպական մշակութային-գեղարվեստական խմորումների աղեցյությունմբ, բայց և անպայման սնունդ էին առնում աղգային ակունքներից:

Եվ աղգային ալդ ակունքները, իսկապես որ, թաքցնում են իտալական արվեստներին հարաղատ յուրօրինակություններ:

Դա շոշափելի է ամենից առաջ հայոց երգարվեստի բնույթում:

Անդրաղառնալով մշակույթների տարբերությանը, իր ժամանակին վոյտիրը բազմիցս շեշտել է իտալական երգի և երաժշտության ասերգային բնույթը²⁰: Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասի մեկնությամբ հայոց երգարվեստը՝ և՛ ժողովրդականը, և՛ եկեղեցականը, նույնպես իր տարերքով ասերգային է²¹:

Ինչ վերաբերում է XIX դարի հայ բանաստեղծությանը, ապա անկասկած անհիմն չէ Դուրյանի տաղերի իտալերեն թարղմանության թարմ տպավորությամբ բացված խոսակցությունը, ըստ որի նրա ստեղծագործությունը հարաղատ է Լեոպարդիի սոեղիային: Բանաստեղծ

²⁰ Вольтер, Эстетика. М., 1974, стр. 102.

²¹ Կոմիտաս վարդապետ, Հայ գեղուկ երաժշտություն, Փարիզ, 1938, էջ 34, 59:

Զիան Պիետրո Լուչինին հավաստում է. «Դուրյանը ինձ համար Ալֆրեդ դը Մյուսե չէ, այլ... մեր մեծ Լեոպարդին... Այդ դժբախտ հայ բանաստեղծը նման է իր հեռավոր եղբորը, իտալացի Զակոմո Լեոպարդին՝ զգացումներով, բնավորությամբ, ճակատագրով»²²:

Քննադատ Ալֆրեդո Վիուանտին ավելացնում է. «Դուրյանական ոճի բանաստեղծություններին մենք ծանոթ ենք Լեոպարդիից, Դուրյանը նրանից պակաս զարգացած է, սակայն ավելի անկեղծ է»²³:

Իսկ ո՞րն է դուրյանական ոճը, որ իտալացիներին ծանոթ է Լեոպարդիից. դիմում-հարցումով, հարցում-պատասխանով, հակադրությունների անտիթեզով հյուսվող քնարական կրքոտ տաղերգությունը, հյուսվածքային-ոճական առումով հենց այն, ինչ Լեոպարդիի բանաստեղծությունները քննելիս շեշտում է Ն. Տոմաշևսկին՝ համարելով դրանք քնարական պիեսներ²⁴:

Դիմում-հարցումի, հարցում-պատասխանի հակադրությամբ սրվում է հակասությունը իդեալի և իրականության միջև, և, եթե վերջինիս հանդեպ վերաբերմունքը դառնություն է, իդեալը պարտրված է ողբերգաքնարական պաթոսային շնչով:

Բայց այդուհանգերձ Դուրյանին Լեոպարդիից բաժանում էր տասնամյակներ, և առաջ շարժվող ժամանակը բերում էր իրենք: 70-ական թվականների սկզբին զրաժ Դուրյանի տաղերում տեսնում ենք յուրօրինակություններ, որոնցով նա տարբերվում է Լեոպարդիից: Տարբերվում է նաև տրտաքին աշխարհի հետ հաղորդակցվելիս քնարական անհատի մարմնական-զգացածիկ ներուժ այն մասնակցությունը, որի տարրերը ակներև են «Հոծություն» կամ «Տրտունջքում»:

Լեոպարդիի բանաստեղծություններում այդպիսի շնչով ու հատկանիշներով օժտված է քնարական առարկան: «Իտալիային» կանցնում, օրինակ, ինչպես դարեր առաջ Ն. Շնորհալու «Ողբ եղեսիլում», մարմնական տառապանք է վերագրվում կնոջ տեսքով անձնավորվող հայրենիքին.

О родина, я вижу колоннады...

...Ты стала безоружна,

Обнажены чело твое и стан.

Какая блещность! кровь! о, сколько ран!

²² Մեջ են բերվում Ս. Հակոբյանի «Պետրոս Դուրյան» գրքից. Վիեննա, 1922, էջ 3:

²³ Քննարկվող հարցի վերաբերյալ տե՛ս Ա. Շարուրյանի «Պետրոս Դուրյան» գրքում, Երևան, 1972, էջ 24—26:

²⁴ Н. Томашевский, Джакомо Леопарди, *и др.* Дж. Леопарди, Лирика, М., 1967, стр. 14.

Какой тебя я вижу,
 Прекраснейшая женщина! Ответа
 У неба, у всего прошу я света:
 Скажите мне, скажите,
 Кто сделал так? Невыносимы муки
 От злых цепей, терзающих ей руки... 25

Դուրյանի տաղերում այդ երևույթը կրում է երկկողմանի բնույթ, ավելի ճիշտ էականորեն փոխանցվում է քնարական անհատին, մի բան. որ 60-ական թվականներից սկսած որոշակի է Բողերի և ապա Վերլենի ստեղծագործության մեջ:

Արվեստների ու գրականության օրինաչափություններն ապացուցում են, որ յուրաքանչյուր արվեստագետի կամ գրողի ստեղծագործություն՝ որքան էլ ինքնատիպ, օժտված ուրույն առանձնահատկություններով, կրում է ժամանակաշրջանի գեղարվեստական մտածողության զարգացման ընդհանուր մտայնությունների կնիքը:

Դուրյանի բանաստեղծական միտումների ընդհանուր ոգին, ինչ խոսք, գալիս է ժամանակի ռոմանտիկական գրականության խմբորումներից, բայց սեփական տառապանքն ու սերը մարմնավորելիս նրա «հեղացող քնար» անպայման եղել է իրեն՝ բանաստեղծի, նրա ազգային խառնվածքի ու բնավորության հետ, և մեկ էլ Նարեկի, ինչ կենսագրական տվյալներով իրավացիորեն նշել է Ս. Հակոբյանը²⁵:

Ներուժ ողջ համակումով ապրվող ու վերապրվող իր բուռն ու անհանգիստ սերն ու տազնապներն արտահայտելու համար Դուրյանը այլ ձանապարհ չի գտնում, քան անձնականություն կոչվածի հոգևոր-մարմնական բոլոր հնարավորությունների համագործակցությունը, որը և նրա տաղերին բերում է անսովոր ու խառնածին փոխաբերական զուգորդումներ ու նմանություններ:

Հենց սա էլ բանաստեղծական մտածողության խորացող տեղաշարժերի մթնոլորտում նախապես և անմիջականորեն Դուրյանից փոխանցվում է Մեծարենցին:

Իրավունք չունենք չհավատալու Մեծարենցի պնդումներին, ըստ որի փոխաբերական-նմանության արտահայտչականությունը «ստացական չէ», և որ «Ծիածանը» ստեղծելիս ինքը գեռևս չէր հասցրել կարգալահամ աշխարհի հանրաճանաչ խորհրդապաշտի, ինչպիսին էր Վերլենը: Եվ ամենից ավելի իրավունք չունենք չվստահելու այն իրողությանը, որ

²⁵ Дж. Леонарди, Липка, М., 1967, стр. 25.

²⁶ Տե՛ս Ս. Հակոբյան, Պետրոս Դուրյան, Վիեննա, 1922, էջ 52—53:

սեփական արվեստը պաշտպանելիս Մեծարենցը դիմում է վկայակոչում էր նախնական, գումարած նրա պաշտումնալից խոստովանությունը՝ վերնագրված «Նարեկացիին Հետ»:

Ուրեմն ինչո՞ւ, իր արվեստի ո՞ր առանձնահատկություններով էր Մեծարենցը Նարեկացու հետ, ավելի ճիշտ՝ Նարեկացու ժառանգության ո՞ր կողմերին է հարապատ նրա վաստակը:

Մեծարենցի մերձավորների վկայությունների հիման վրա նրա կենսագիրը գրում է, որ բանաստեղծը Նարեկը պահում էր բարձի տակ, հիշատակում է նաև նրա մոր առանձնակի սկզբ կրոնա-բարոյական գրականության հանդեպ²⁷:

Զնայած այդ տեղեկություններին, չնայած բանաստեղծի հավատատուներին, Նարեկացու ստեղծագործության հետ Մեծարենցի քնարերգության աղբյուրներին պրականագիտությունը լրջորեն անդրադարձել է շատ ուշ: Ուշադրություն հրավիրելով այդ առնչության վրա, «Գրիգոր Նարեկացի» մենագրության մեջ Մ. Մկրչյանը գրում է. «...բնապաշտ Մեծարենցը իրեն զգում է Նարեկացու հետ, որովհետև նրա միասփյուռվի բնապաշտական կողմը զգալի ու հասկանալի է իրեն, այլ խոսքով, որովհետև Նարեկացին իր բնապաշտությամբ հանդիսանում է Մեծարենցի համար հենց այն խղիւղ-բանաստեղծը, որի սիրտը տրոփում է «բոլոր գոյություններու համադրական թրթռումներով»²⁸:

Իրոք, Նարեկացու սիրտը տրոփում է «բոլոր գոյություններու համադրական թրթռումներով», և դա նրա ստեղծագործության մեջ որքան բնապաշտություն է, նույնքան և անծայր աշխարհը մարդկային հոգում համադրական համանվագաչնությամբ տեղադրելու, տեղավերելու և հնչեցնելու արվեստ, աստվածերգության հետ ոտք մեկնող մարդերգություն:

«Բոլոր գոյություններու համադրական թրթռումները» անդրադարձնելիս «Մատանում», տաղերում ու ներբողաններում՝ Նարեկացին դորձադրել է արտահայտչական ամենատարբեր եղանակներ, հնարանքներ ու միջոցներ. հայ գրականությանը կտակել բանաստեղծական արտահայտչականության ու արվեստի մի անսպառ շտեմարան:

Մեծարենցի քնարերգության մեջ Նարեկացիական ավանդները բեկվում են մի նոր կողմից:

Սկսելով ժողովրդական երգի զուգահեռական նմանությունից, վաղ սիրերգության նմուշներում հետևելով Դուրյանի սիրերգությանը, Մե-

27 Բ. Ազատյան, Միասր Մեծարենց (Իր կյանքը), Կ. Պոլիս, 1922, էջ 6:

28 Մ. Մկրչյան, Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1955, էջ 13:

ծարենցը բնատուր խառնվածքով դառնում է Նարեկացու ստեղծագործությանը: Դառնում է ու որսում հղբի մի երակ, որ առավելապես կապվում է «Մատյանի» օրհներգական հյուսվածքների, տաղերի, ինչ-որ տեղ նաև ներբողյանների հետ:

Մեծարենցի: «Սիրաձալն հծծյունները» վերլուծելիս, ինչպես տեսանք, սերը տառացիորեն կերպարանավորվում էր իբրև մարդկային էության ներուժ մարմնական-կենսական համակում: Համակման ու ներքին ողողումի նույն տենչանքն ենք տեսնում նույն 1902—1903 թթ. գրած «Աղբսանքում»։ «Կաթեցուր հոգվույս մեջ հույզը կյանքին», «Ինձ տուր կաթը խանդաղատանքին», «Հոգվու համբույր» տուր, պարգևիր «պահն ու մոլուցքի, տենդի վայրկյաններ», «Կաթեցուր հոգվույս մեջ հույսը կյանքին»,— սա է պատանու աղբսածը տաղում:

Համարյա ընդօրինակված այս տողերը մատնում են բուն ակունքը՝ կենսավորվելու մարդկային հավերժական մղումը բանաստեղծորեն վերապրելու այն տոհմիկ եղանակը, որով դրոշմված է հայոց աստվածերգություն—մարդերգությունը:

* * *

Ուրեմն և այդտեղից էլ սկսենք նշված յուրօրինակության քննությունը:

Աստծուց կենաբար ավիշ ստանալու, կենսական ուժ կամ հույս ակնկալելու իղձը կամ սպասումը շարականներում և մանավանդ Նարեկացու և Շնորհալու ստեղծագործության մեջ, ինչպես կտեսնենք ստորև, ամեն անգամ ընդունում է մարդկային էության մոլեգին ու տենդոս համակման տեսք, ամեն անգամ մատնում աստվածերգության մարդերգական ընդհատակյա խորունկ բնույթը:

«Մատյանում» արարչին ուղղված դիմում-օրհնանքի խոսքից հետո կամ աշդպիսիների միջև, հենց որ դիտակետը շրջվում է դեպի մարդը, աստվածային աղղեցությունները մարդու անձի և հոգու վրա կերպարանավորվում-երանգավորվում են մարդկային մարմին կոշվածի, ասեմ, իռացող ու ալեկոծվող, առչորուն ու ողջակիզվող համակումով:

Այս առումով բնորոշ է Աստվածամորը ձոնված «Մատյանի» 2 Բանը, որտեղ կենսական ուժ առնելու բաղձանքը վերակերպվում է բառացիորեն կենսական կաթի ու կաթեցման ներգործության.

... Օրհնակդ միայն 'ի շրթունս անրիծս լեղճաց երջանկաց,
Ահա կաթիլ մի կաթին քումդ կուսութեան
Յանձն իմ անձրեւակ՝ կենաց ինձ զօրէ,

Մայրդ բարձրելոյ տեան Յիսուսի,
Աբարչին երկնի և բնաին երկրի, դոր անճառապէս
Մնար լոմանդակ մարմնովն և համայն աստուածութեանքն²⁹...

Աստվածամորն ուղղած նարեկացու այս տողերից երկուսը՝ «...Ահա կաթիլ մի կաթին բումդ կուտովեան Յանձն իմ անձրեւեալ...» շատ շուտով (1906-ին) Մեծարենցը դարձրեց իր «Աստվածամայր» տաղի բնաբանը:

«Աստվածամայր» համայնով կենսավորվելու և համայնը կենսավորելու ազդեցութեամբ ըզձերգովյալն է և խտացնում է «նոր տաղերով» նոր հասունացում թեմակոխող երիտասարդ Մեծարենցի մարդկային մեծ ու անխարդախ դավանանքը:

«Աստվածամայրից» առաջ այդ տողերն ընդօրինակվող ու կրկնվող մոտիվի ձևով արծարծվում են «Աղերսանքում» և, որքան էլ համարելու լինենք վաղ փորձ, տաղը ուշագրավ է Մեծարենցի սիրերգութեան և ապա նրա ողջ քնարերգութեան բնութագրութեան տեսակետից:

«Աղերսանքից» սկսած տաղերում սերը մարմնավորվում է մարդկային կույտներ համակող կենարար այնպիսի զորութեամբ ու արտահայտչական եղանակով, ինչպիսին տեսնում ենք նարեկացու «Մատչանի» օրհներգական երակներում և հատկապես՝ տաղերում:

Հետաքրքրական է ստեղծել, որ նարեկի օրհներգական հլուսվածքներում կենարար նույն զորութեամբ և մարմնավորումով է պատկերվում նաև լույսը: Մտաբերենք արարչից ծագող լույսին ուղղված Ղեւնի տողերը.

... Յառաջեացէ, արբուսցէ զանդաստանս պահրեալ՝
Անկեալ ոսկերացս թշուառութեամբ ՚ի վիհն մահու.
Մազկեցեսցէ, պտղաբերեսցէ բաժակդ երկնաւորութեան,
Կենարարիդ գերկիրս խնամեալ աւուրն լուսոյ,
Որ անծախապէս միշտ սրտաբաղի չիշատակ կենաց
Փրկութեան հոգոց ննջեցեաց:
Զի ամենայնիւ մահադեալ հոգիս մարմնովս մեղաց՝
Շնորհօք բո, գլխած, ՚ի բեզ գորացեալ թեւ նորոգեաց...

Լույսի ըզձերգ է սա, նրա կենարար զորութեան բաղձանք, որ դիմումնալին ըզձասացութեան ձևով գտնում ենք նաև շարականներում:

Բնորոշ է նաև, որ «Մատչանում» և հատկապես նարեկացու տաղերում ու ներբողյաններում լույսի օրհներգովյալն անբաժան է կույ-

²⁹ «Կրթիչորի նարեկայ վանից վանականի Մատենագրութիւնք», Տփլիս, 1905, էջ 275—276. հաջորդ մեջբերումները նույն հրատարակությունից:

սի և Հիսուսի ծննդյան ու հարության պատկերներին: Անբաժան է մասնավորապես Աստվածամորից, որի կերպարանքը ամենուրեք հյուսվում է լույսից, Կույսի և լույսի անվերջանալի բազմերանգ համադրումներից:

Լույսի, լուսավորման, լուսառդողման էլ ինչպիսի մակդիրների, համեմատությունների, նմանությունների, փոխաբերական ու սիմվոլիկ վերադրումների, ասես, որ չի արժանանում Կույսը Նարեկացու Ս. Աստվածածնին նվիրված ներբողյանում:

Թվարկներ դրանցից մի քանիսը. «...վառարան բորբոքման անշեջ կայծական... և ...արփիսակիղբն աստեղն առաւօտին» (էջ 347—348), «հարսն լուսոյ ոսկեղարդ զգեստիւք պաճուճեալ», «լուսով աստուածականաւ ուռճացեալ լցար» (էջ 350), «...Ո՛վ շնորհաշուք գեղով արփատր ծածկութիւն յանմատոյց գեղեցկութենէն պաճուճ փաղփաղեալ. ո՛վ համեստ հեղութեամբ, խոնարհ անբծութեամբ, կերպասիւք լուսոյ ՚ի հողոյն պարասքողեցեալ. ո՛վ վարդուք երկնայնովք ոսկեղօծ սրբութեամբ» (էջ 353), «ցողոյն հանդարտի ամպ անձրեւածիր, արեւուն ծագման ալն արփիափալլ, մերկացելոյ աչգոյն աստղ առաւօտի, դիշերային մթնոյն խոսնակ բերկրանաց» (էջ 354), «Պսակ կուսութեան, մաքուր հարսնութեան, պսակ ընտրութեան, անփորձ զովութեան, պսակ անեղծութեան, լուսոյ նմանութեան» (էջ 358), «...ի ծագմանէ փառացն երկնայնոյ անստուեր նշուլ տարփալի շողեալ ՚ի ստորինս տեղի. անորից հպմամբ մերձաւոր անմատոյց լուսոյ» (էջ 360) և այլն:

Քաղված տողերում լույսի և ոչ մի երանգ չի կրկնում մյուսին, յուրաքանչյուրն ունի գույնի, բորբոքման, շողարձակման, ողողումի, լուսատարածման, բեկման նոր ձև ու կերպարանք: Եվ որ ուշադրամ է՝ Աստվածամայրը պատկերանում է լույսով պաճուճված ու լուսանման ոչ միայն արտաբուստ, այլև ներբուստ: Լույսով լցվելով ուռճանալ, լույսի կերպասներով պարասքողված հողի, հանդարտ ցողի անձրեւածիր ամպ, մերկացած աչգաստղառավոտի—բառերի փոխաբերական մոգական շարակարգությամբ միայն կարելի էր երանգավորել նման գաղափարներ, որոնք արտահայտելու համար սրբապատկերներում օգտագործվել է ծանոթ հնարանքը՝ լուսաճառագուժը Աստվածածնի և Հիսուսի թիկունքից:

Որքան էլ էությամբ կրոնական, ներբողյանը տրոփում է տենդոս կենսաարբեցումով, տեղ-տեղ վերաճում իսկական կենբզության ու մայրերդության, կին-մարդու կրքոտ օրհնության:

Եթե Աստվածամոր հարսնային լուսեղեն տեսքը հարուցում է ըզձական ու բերկրալից արբեցում, հոգու տարփալից պար՝ «պարենք

հողեպէս տարւիմամբ՝ երգելով քեզ» (էջ 347), ընդհանրանում իբրեւ «զգայական անդամատան կենացն հացի» (էջ 347),— ապա մայրական կերպարանքն արժանանում է տալիզային մեղեդիկ խանդավառանքի, խոհական խորհուրդների:

Կույսի մայրութեան խորհրդում նարեկացին տեսնում է աստծո և մարդու մերձեցում, աստծո «մարդեղացում»: Վերապատկերելով Հիսուսի ծննդյան առասպելը, ներբողականը նորից հասցեագրելով Կույսին, նարեկացին գրում է. «Վասն զի ոչ ընդ քեզ միայն, այլ և ՚ի քեզ. ոչ միայն փարեցաւ բազմեալ, այլ և բնակեցաւ տաղաւարեալ. ոչ միայն միացաւ ՚ի զանգուած մարմնոյ, այլ և մարդացաւ՝ առեալ զկերպարան ՚ի քէն սկսելոյ» (էջ 351): Եւ ապա՝ «...քեւ զանհամեմատն մարդոյ պատկերի մեզ նմանատիպ գործով գրեցաք... Դու միայնակ պատճառ...» (էջ 356), «Բայց մարմնացաւ, որքան մարդացաւ», «...ի քէն հիմնադրեաց զսկիւրն մարդեղութեան անկոյն իսկութիւն» (էջ 357):

Քրիստոնեական ուսմունքի՝ դավանանքի և առասպելի հայտնի և անհայտ մեկնությունները մի կողմ թողած, շմոռանալով հանդերձ լույսի, արեգակի և Քրիստոսի համադրման քրիստոնեական սիմվոլիկան, արժիք անդրադառնալ Կույսի և Քրիստոսի ծննդյան ու լույսի բանաստեղծական ալն գուգորդութեանը, որ տեսնում ենք նաև նարեկացու տաղերում:

Քննելով նարեկացու կրօնական երգերը, Ա. Մխիթարյանը գրում է. «...նարեկացին նկարագրում է Քրիստոսի կյանքը, որ նա որպէս երկնային հոգի, մտաւ անասական կույսի մեջ, ծնվեց մարդակերպ, կուլեց երկրային չարիքի դեմ և հաղթանակեց: Սա ըստ էութեան, ինչպէս և շարադաններում, լույսի և խավարի կամ երկու հակոտնյա ուժերի, բարու և չարի պայքարն է, որը որպէս հեթանոսական աշխարհայացք՝ մտել է քրիստոնեական դավանանքի մեջ»³⁰:

Իբրեւ նախասկզբնական աշխարհայացք ու կենցաղ՝ հեթանոսութեանը խոր նստվածքներ է տվել ոչ միայն քրիստոնեական դավանանքում, աշխարհաշինութեան հայտնի առասպելում, այլև ժողովուրդների. այդ թվում և հայ ժողովրդի, ընդհատովուղ, սերնդի-սերունդ հարատեղ կյանքում ու կենցաղում:

Հայագիտական փաստաւիճ հիմնավորումներով հեթանոսական

30 Ա. Մխիթարյան. Ներածություն, տե՛ս Գ. Նարեկացի, Տաղեր, Երևան, 1957, էջ 17:

պաշտամունքի ու կենցաղի նստվածքները, ընկալումներն ու պատկերացումները հայ իրականության մեջ դոյատևել են քրիստոնեության մուտքից հետո դարեր շարունակ, շերտեր տվել կամ արձագանք դրել վիպերգության մեջ, առասպելներում, օրհնանքներում ու անեծքներում՝ բանաստեղծության մեջ:

Բաղմաթիվ ու բազմազան այդ պատկերացումների շարքում հետաքրքիր է հայ ժողովրդի միջավայրում ամենից տաբաժված, ամենից առօրեական մաղթանքը՝ աչքդ լույսն ու բարի լույսը: Կենսաբեր, ուրախաբեր, յուրաքանչյուր առիթ աչքի լուսավորություն է, ծաղած բարի լույս:

Նարեկացու տաղերը կարդալիս խորհրդանշային, դավանանքային-ուսմունքային բոլոր նստվածքներից առաջ, ահամայից մտաբերում ես այդ մաղթանքը, նրա տաղերի տարերքում, առերես՝ թե ընդհատակյա, գործում է ժողովրդի միջավայրում խոր արմատներ նետած այդ հոգեբանությունը:

Որքան էլ հշուսվածքը, քողը կամ առիթը կրոնական, կենսաբեր, ուրախարեր բարին կապվում է լույսի հետ, տեսանվում է իբրև լույսի շարժում կամ խրախճանք, պատկերվում է լույսով ու լուսավորությամբ, դրանց գունային, ուժային, ճառագման, թափանցման ղգայական ամենատարբեր խաղերով ու երանդներով: Ինքը՝ երկնային արքան, մարմին է առնում իբրև լույս՝ «Զդեստ լուսանիւթ երկնից արքային» (ԼՃ 354):

Նյգպիսին է «Ծննդյան» տաղը, որտեղ քրիստոնեական կոչվող սերը՝ իր ծագումով, տարածվելու, ճանաչվելու, միաբանելու, համակելու առաքելությամբ ամբողջովին հշուսվում է լույսից, ծավալվում որպես մի յուրատեսակ տարածվող լուսային շարժում:

... Ի ծոց ծնողին ծագումն անուն,
յարփույն ծագումն հիեալ ի սէր.
Կուսին ծնեալ ծոցոյն ծաղիկ:
Մաղիկ ծոցոյ, ծոց հայրենի,
ամպոյ նման իջեալ լերկից,
զսէր իւր ի մեզ քաղցրիկ ցօղեալ:
Սէր ի յամպոյ ամպ սիրաշարժ,
օղոյն ցօղեալ ի նոյն զեղման,
վայր իջուցեալ կաթն անձրեաց:
Ի սիրո՞ւ սէր ծանուցեալ,
սիրարդորոջ տարփմամբ լցեալ,
սիրով ընդ սէր միաբանեալ:

Լուսինն ի լոյս ի լրումն եկեալ,
 Հոխ ճեմելով՝ գիշերավարն
 Ըզկնի ճեմէր բարկ աստեղօք:
 Առաւօտուն ցօղիկն իջեալ,
 Ի նոր Սիրոն գծալքսն տուեալ,
 Քաղցր արևով արուսեկին:
 Գարնանարեր, գարնանաշարժ
 զեղգեղելով երփնազարդեալ,
 Նոր հարսանեաց միաբանեալ:
 Եկա՛յր նոր մեք զուարճացեալ,
 Վառ ի վառեալ տիպ ծալ ի ծալ
 թփոյն տերե յօրինեսցոր³¹:

Կույսի ծոցում ծագած արփերանդ ծոցածաղիկ, որ արեաշէկ, ծաղկազարդ ամպի տեսքով իջնում է, մարդկանց վրա ցողում ու անձրևում լուսեղեն սեր, ապա երանգավորվում նոր տարբերակով՝ իբրև ճեմող լուսին՝ ետևից արուսյակի բարկ աստղախումբը, սա էլ փոխակերպվում է լույսը—լուսին հավելվող այգային—արեալին լուսասփուման, ապա կրկին փոխակերպվելով վերածում գարնանաբեր, գարնանաշարժ, երփնազույն, երփնազարդ, երփնաձայն լուսո հարսանիքի: Բոլոր երանգներով բնկավում՝ «զգայնոցս արժանաբար ըղձականովնամբ» (346—347):

Ըստ որում լուսային այս խրախճանքը փոփոխվող բաղաձայնույթներով (ծ, ս, լ, ճ, դ) և նմանաձայնություններով ծավալվում է նաև մեղեդայնորեն:

Նարեկացին ստեղծում է դունային-ձայնային միաժամանակյա տպավորություն գործող բնանկարներ, ասես, բանաստեղծորեն կանխելով «երաժշտական գեղանկարչություն» կոչվող այն հասկացողությունը, որ շրջանառության մեջ մտավ նորագույն ժամանակներում:

Նարեկացու բանաստեղծական ընկալումով բնությունն ամբողջովին ձառագույմ-շնչում է սիր-լույսով, առանձնապես լույսով բացվող այգը, երբ արուսյակի տեսքով արևելքից վեր ճեմում է Սերը՝ անծայր տավիրդ երկնքի վրա նվազելով ու պարեցնելով սիրո շրջան կաղմած աստղերը:

Սէր յառաւօտէ, սէր յառաւօտէ
 ճեմեալ իւր անձուկ (ծագմամբ).
 ծագմանն արեկը, ծագմանն արեկը
 սնուն այն արուսեկին:

³¹ Գ. Նարեկացի, Տաղեր, Երևան, 1957, էջ 42. Հաջորդ մեջբերումները Նարեկացու տաղերից բաղված են նույն հրատարակությունից:

Միթէ՛ այն ի վայր, միթէ՛ այն ի վայր
ի վայր տաւիդ տարածեալ,
կամ սիրոյ շրջան, կամ սիրոյ շրջան
առեալ աստեղբ բոլորեալ («Մեղեդի նարեկացի», էջ 44):

Սերը՝ լույս, լույս՝ պատկերված ծաղկի, այն էլ կանացի ծոցա-
ծաղկի տեսքով, սեր՝ իմաստավորված իբրեւ երկնի լուսատուների հա-
մանվադ ու շուրջպար, լույսի խաղ ու խրախճանք՝ սրանք բանաստեղ-
ծական ընկալումներ, պատկերացումներ ու զուգորդումներ են, որոնք
եվրոպական պոեզիայում հիմնավորապէս արմատավորվեցին Դանտեի
«Դրախտով»:

Զարմանալի են նարեկացու տաղերի լուսային, գունային, ձայնա-
դրման բանաստեղծական արտահայտչականութեան համընկնումները
«Դրախտի» արվեստին: «Աստվածային կատակերգութեան» բոլոր մա-
սերը, իսկ «Դրախտը» առանձին փայլով զարդարող դանտեական աս-
տեղնային պատկերների կողքին ուշագրավ են նարեկացու տաղերի
աստեղնային խաղերը, մանավանդ Արուսյակի շողշողուն ու թրթռուն
երթախաղը:

Եվ երկու դպրոս էլ, անտարակույս, գործ ունենք աստեղնային
պատկերացումների նստվածքային համանման շերտերի հետ:

Մարդկութեան տիեզերագիտական ըմբռնումների նախասկզբնա-
կան տվյալներով խավարի և լույսի գոյամարտում աստղերին ու աստ-
ղախմբերին վերապահվում էր որոշակի դեր: Այդպիսի ծագում ունեւ
և հայոց սիրո աստվածուհին, որտեղից և սերում է նրա աստեղնային
անունը՝ Աստղիկ:

Նարեկացու վերլուծվող տաղերում անկարելի է չնկատել, որ հո-
լովվող Արուսյակը պատկերվում է ճիշտ այդ դերով, իբրեւ ծագող սեր՝
Արուսյակի փայլփլուն տեսքով ու շքեղութեամբ:

«Դրախտի» ութերորդ երգում, վիճարկելով հեթանոսական այն
պատկերացումը, ըստ որի Արուսյակը ներշնչում էր «զգայական ու խոլ
սեր»³², Դանտեն արձանագրում է աստղերի հետ կապվող նմանօրինակ
նոր ըմբռնումներ:

Մշտահոլով աստղերն օժտում են մարդկանց
Տարբեր տեսակ բնությունը ու հատկությունը
եվ չեն նշում ցեղն ու ծագումը նրանց (էջ 325):

32 Դանտե Ալիգիերի, Աստվածային կատակերգություն, Թարգմ. Ա. Տալանի, Երևան,
1969, էջ 421. Հաջորդ մեջբերումները նույն հրատարակությունից:

«Միջնադարի վերջին բանաստեղծը և դրա հետ միասին նոր ժամանակի առաջին բանաստեղծը»³³ ավգ ու ցեղ չճանաչող քրիստոնեական հավասարության դադափարը վերածնության ոգով ճեղքում է, շեշտում մարդկային բնության ու հատկությունների տարբերությունները, բայց և այդ երևույթը հիթանոսորեն առնչում աստղերի հետ։ Այդպիսին է Կանտին. այստեղ վրձնում է, հաջորդ երգում բացեիբաց հայտարարում, թե ինքը չափազանց շատ է ենթարկվել այդ աստղի՝ Արուսյակի, կախարդիչ հրապուրանքին՝ «Զի ես կյանքում հույժ ավգ-վեցի ալս աստղից» (էջ 428)։

Խլացնելով հիթանոսական սիրո զգայական բուռն ոգին, քրիստոնեությունը բերեց սիրո համաձայնակային նոր ըմբռնում, օժտված, թեև վերացական, բայց մարդասիրական ավելի լայն բովանդակությամբ։

Նարեկացին առաջիններից մեկն է աշխարհի բանաստեղծներից, որ հանդես է եկել մարդկության պատմության հսկայական ժամանակահատվածների դրադեցնող այդ երկու աշխարհատեսության խաչավորվող հակասական հանդուցնելու։ Այս տեսակետից մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում ոչ միայն «Մառյանը», այլև նրա տաղերը, որոնց մեջ խաչավորվող այդ հատվածները երևում են չափազանց յուրօրինակ ձուլվածքով։

Բանն այն է, որ որքան էլ քրիստոնեական, լուսավորչական, լուսնի, արևի արարչագործ արարումով ու ծավալումով պատկերվող նարեկացիական սերը այնքան է սիրառատ ու կրքոտ, որ ի վերջո վերաճում է լուսավորչական աշխարհի ու բնության զգայական բուռն ու արբեցնող զգացողության։

Այդ զգացողությունն այնուհետև շարունակվում ու խորանում է միջնադարյան տաղերգության մեջ, հատկապես Կոստանդին Նրզնկացու «արեկակի, զարնան և լուսո բանքերում», որոնց մեջ՝ ի տարբերություն նրզնկացու «...վարպետ Գրիգոր Նարեկացու Մենդյան ու Վարդավառի տաղերի», Ս. Աբեղյանը տեսնում է «մաքուր օրհնեղություն բնութանը»³⁴։

Զգայականորեն սիրառատ են Նաբեկացու վերլուծվող տաղերը. այդպիսիք են մյուսներից շատերը։ Եվ ամեն դեպքում այդ սիրառատությունը դրսևորվում է լուսիս ու լուսատուների, երկնքի ու երկրի զուհային համագործունեի երակոտ ու արբեցնող տեսլային հրացուրով։

³³ Ե. Կ. Մաքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», հատ. I, Երևան, 1963, էջ 411։

³⁴ Բ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք II, Երևան, 1946, էջ 311։

Ըստ երևույթին հայոց հոգեբանությունն ու գեղարվեստական հիշողությունը շատ ամուր էր կառած Վահագնի ծննդյան պատկերացումներին, և, ահա՛, երկնքի ու երկրի կենսաբեր ու փրկարար վիթխարածավալ հրացուլքը նարեկացու տաղերում բեկբեկվում է նորանոր ցոլացումներով:

Մտաբերենք հայտնի «Վարդավառին» տաղը, որտեղ բնության անծայր կտավի վրա՝ տարածքով ու խորությամբ մի անօրինակ թափով ու ներդաշնակությամբ ծավալվաղ արևի ոսկեգույնը համադրվում է երկնային կապույտին ու սաղարթագույն կանաչին, ճաքճքում ու ճառագում մեկ վարդագույն ու բողբոջագույն, մեկ պտուղների երփնագույն, շուշանագույն-շաղագույն-մարգարտագույն ողողումով ու շողչուհով, ապա ներդաշնակորեն հանդարտվում երկնային պայծառ կապույտով՝ ցոլքավորված ամպի լուսարձակող կաթնագույն, լուսնի և աստղերի կարմրա-հրագույն երանգներով:

Գոհար վարդն վառ առեալ
ի վեհից վարսիցն արփենից:
Ի վեր ի վերայ վարսից
ծաւալէր ծաղիկ ծովային:
Ի համատարած ծովէն
պղպջէր գոյնն այն ծաղկին,
Երփին երփնունակ ծաղկին
շողշողէր պտուղն ի ճղին:
Քրքում վակասիր պտուղն
սնանէր խուռն տերևով.
Տերէն տափղ տուողին
գոր երգէր Դավիթ հրաշային:
Ի փունջ խուռներամ վարդից
գոյնզգոյն ծաղկունք ծաղկեցան,
Այդ սօս ու սօսախ ծառերդ
վարդագոյն ոստս արծակեցին:
Այդ նոճ ու բողբոջ արօռդ
զարդ առեալ վարդն շուշանին.
Շուշանն շողէր հովտին,
շողշողէր դէմ արեգականն.
Այն հիւսիսային հովէն
հով հարեալ գոհար շուշանին.
Յայն հարաւային լեռնէն
քաղցր օդով ցօղէր շուշանին:
Շուշանն շաղով լցեալ,
շող-շաղով և շար մարգարտով:

Մազկունքդ ամեն շաղ առին.

շաղն յամպեն, ամպն արեգակնէն.

Աստեղքդ ամեն շուրջ առին,

դէմ լուսնին գունդ-գունդ բոլորին:

Գունդ-գունդ խաշածն ցնդակ,

լօրինումս Լրկնից շուրջանակ... (Լէ 58, 60):

Տեսեր, թե քանի երանդ է առնում արեւագույնը՝ վերնից միախառնելով Զամատարած կապույտին, վարից՝ դեղինին ու զմրուխտին, վարդագույնին, ճերմակին տոնդ վարդագույնին, ճերմակավուն դեղինին ու ճերմակին, ապա նորից կապույտին, կապտա-ամպագույնին, որով և արեւափալ ցերեկը վերակերպվում է գիշերալին կապտա-դեղնափալ լուսավորության:

Տեսեր, թե Նարեկացու զրշի տակ դեղինն ու զմրուխտը միախառնելով ինչպես են տերեւների սոսափյունով Դավիթ հրաշալու պես սաղմոսերգում (նկատենք, որ սաղմոսերգու Դավիթ հրաշալին քաղցր սեր է երգում նաեւ «Դրախտի» Ի երգում և անվանվում «Սրբազնագույն հոգու երգիչ»), ինչպես են շուշաններն օրորվում՝ հլուսխալին հովից, հարավալին միջանցով գովից, ինչպես են երկնքում լուսափալ շուրջանակ բոլորում խաշածն ցնդակներ դարձած աստղերը:

Հապա արեգակի արսիների վարսերից վառվումն ցոլք առած գոհար վարդի պատկերը. վարդի և արևի շողերի մի իսկական սիրախաղ, որի խորհրդանշալին իմաստը բացատրելու համար ակամայից նորից հիշում ես դանտեական «Դրախտի» տողերը.

Իջնում էր մեծ ու բազմաթիւր վարդի մեջ.

Ապա նորից բարձրանում էր դեպ այնտեղ.

Ուր ապրում է հավետ իրենց Սերն անշէջ (Լրգ ԼԱ, Լէ 553):

Գոհար վարդի խորհրդանշով էլ հարկ է բացատրել Նարեկացու տաղի իմաստն ու էությունը: «Վարդափառին» տաղը երկնքի ու երկրի միջնուլորտային-գունալին յուրատեսակ սիրախաղ է, սիրերգ ու սիրախաղ, որի համանվագային կենսաբեր խախտմանքին մահնակցում են բնության գոյությունները՝ ամեն մեկը իրեն հատուկ լուսալին-գունալին-ձևալին-ձայնալին թրթռումներով:

Սա մի արվեստ է, որով աշխարհը պատկերանում է գունալին-ձայնալին-բուրմունքալին, ձևավորումների հարատեւ շարժման մեջ, որտեղ գույները ձայնագրվում են, ձայները՝ գունագրվում, այն էլ գույնալին ամենավառ երանգներից ու ներդաշնակումներից մինչև ամենա-

մեղմը: Համատարած արևափայլ դեղինի ու կապույտի կողքին, ոսկեփայլ դեղինի միջից վրձնահարվում են վարդի խուռներամ փնջեր, ապա վարդագույնը ծավալվում և փոխվում է հովտային կանաչի, որի վրա օրորվում է ճևրմակ շուշանը՝ ցողված շող-շաղուփ, շաղ մարգարտով, ասել է՝ բաց դեղնասպիտակ մարգարտահատիկներով:

Դժվար է, իրոք, երևակայել գույների նման ահագնացող շարժում. կրքոտ ու թրթռուն խաղ, այսպիսի տաք, ջերմությունից «պղպջացող» գույներ: Նարեկացին պարզապես բանաստեղծորեն հայտնագործել է իր ժողովրդի դեղանկարչության լեզուն, գունալին պայծառ ու տաք տեսողությունը, այրող ջերմությամբ ճառագող ու շնչող բնանկարային այն արվեստը, որ դարեր հետո վիճակված էր կյանքի կոչել Մ. Սարյանին:

Գտնելով, որ «կատակերգություն» Գանտեն Վերնավորել է բնանկարային արվեստը եվրոպական գրականության մեջ, Ա. Ջիվիլիզովը «Դրախտի» վերաբերյալ գրում է. «...Բայց, կարող է պատահել, ամենից ուժեղ տպավորություն թողնում է գրախտային լուսաշող պայտոների նկարադրությունը: Զուր չէ, որ «Դրախտը» կոչել են «աշխարհների երաժշտություն»: Այնտեղ իրոք ամեն ինչ զրնգում է, ամեն ինչ հագեցած է ցնծությամբ, գույները հնչյունների են վերածվում, հրնչյունները՝ գույների: Երբ պոետը պատմում է, թե ինչպես, տասներորդ երկնքին մոտենալու հետ, ավելի ու ավելի է ուժեղանում լույսը, ինչպես է հայտնվում ու շարունակաբար թանձրանում իր սիրելի երանգը՝ ոսկեփայլը, որին հանկարծ զարնվում են արևի ճառագայթների խրճերը՝ ուղում ես կկոցել աչքերդ»³⁵:

Աչքեր կկոցելու, ցնծության համանման զգացումներ ես ունենում նարեկացու տաղերը կարդալիս: Լույսը՝ լույսով լցվող, լուսարձակվող, լույսը՝ արևով շարունակաբար ուժեղացող, երանգավորվող, խլրտացող ու զրնգացող նրա բնանկարները՝ հյուսված հայրենի բնաշխարհի լույսերից, գույներից ու ձայներից, տառացիորեն հարուցում են լուսաճառագման, լուսաողողման, լուսախտուտի գրախտային խանդավորը երանություն ու բերկրանք:

Նարեկացու տաղերում տիեզերքը, աշխարհի բոլոր առարկաներն ու արարածները, իրոք, օժտված են լուսաճառագման այնպիսի զորությամբ, որպիսին Վ. Մաթևոսյանը տեսնում ու հիմնավորում է Մ. Սարյանի «Հեքիաթներում ու երազներում»:

³⁵ Ա. Ջիվիլիզով, Գանտեն և իր «կատակերգությունը», տե՛ս Գանտեն Ալիգիլեի. Աստվածային կատակերգություն, Երևան, 1969, էջ 587:

Բնութագրելով «Հեքիաթների ու երազների» էությունը և վկայակոչելով իր՝ նկարչի բացատրությունները, Վ. Մաթևիդոսյանը գրում է. «...այդ մեթոդով Սարյանը զրսեորեց իր կոսմոգոնիական-պանթեիստական աշխարհայացքը... Նա պատկերվող բոլոր առարկաներն ու արարածները մեկնաբանեց որպես լուսաճառագման գործիքային օժտված ոգի-կաններ: «Այդ նկարելու հղանակը,— բացատրում է Վարպետը,— ինձ հնարավորություն տվեց կտավին գրողմելու ոչ թե սովորական իրեր և մարդկային մարմիններ, որոնք անզրադարձնում են զրոյից իրենց վրա ընկած լույսը (ինչը հատուկ է ռեալիստների երկերին—Վ. Մ.), կամ որոնք հենց լույսի թրթիռներից են կազմված (ինչը հատուկ է իմպրեսիոնիստների երկերին—Վ. Մ.), այլ ստեղծելու կերպարներ, որոնք հրե լույս են անջատում տիեզերական լուսատուի նման»:

Գունակերպավորման այս հղանակը Մաթևիդոսյանը մատնանշում է Վահագնի ծննդյան «նկարալին» տեսիլքում, որտեղ՝ «Տիեզերական տաբերքը ծավալվում է իբրեւ պարզորեն շեշտված գույների վիթխարի շարժում, որպես միասնական դամբա կազմող խրոմատիկական հրաշագործություն,— Նաբեկացու տաղերում, հայ մանրանկարիչների ծաղկած ձեռագրերից շատերում, որոնց մեջ ամենուրեք՝ հենց ինքը՝ գույնն է, որ լուսառձակում է»³⁶:

Հարկ է ավելացնել, որ ի դեմս Իսահակյանի, ապա Մեծարենցի և նորից բանաստեղծության մեջ դուրսեկերպավորման նույն եղանակով է հառնում հայոց տեսողությունը նոր ժամանակներում, ստանալով «մոռնումենտալ գծեր» և ներշնչելով «ալեքսան վիթխարի տեսողական մասշտաբներ, որ լիվում է, թե նրա սովորական մոտիվը մոդեռավորում է ողջ տիեզերքը»³⁷:

Դրանում համոզվելու համար բավական է թեկուզ մտովի գեղանկարչության վերածել Իսահակյանի ու Մեծարենցի բնանկարալին ամենասովորական մոտիվները, էլ չենք ասում «Աբու-կալախ» տեսողական մասշտաբային վրձնահարումները կամ մեծարենցյան գույների լուսաճառագող ցուլացումները, որոնցով բառացիորեն մոգեկավորվում է ողջ տիեզերքը,— մտաբերելով համազորել Իսահակյանի ու Մեծարենցի խոստովանությունները:

«Ամբողջ էությունը, մարմնովս զգում եմ անապատը, ծովը, լեռները. զգում եմ հեռուն, հեռավորությունը, տարածությունները»³⁸,

³⁶ Վ. Մաթևիդոսյան, Մարտիրոս Սարյան, Երևան, 1975, էջ 11, 26:

³⁷ Նույն տեղում. էջ 31:

³⁸ «Սովետական արվեստ», 1975, № 10, էջ 44:

դրում է Խառնակյանը, և այս ամենը նրա գրչի տակ ամենից առաջ ար-
ժանանում են գունալին մոնումենտալ վիթխարածավալ կերպարանա-
վորումները: Տարբերություններով հանդերձ, լուսարձակող գունակեր-
պարանավորումը, ինչպես կտեսնենք ստորև, տարերք է նաև Մեծա-
րենցի համար:

Բայց դառնանք հայոց գեղանկարչական տեսողության նարեկացիա-
կան տոհմիկ յուրօրինակություններին:

Նարեկացին ստեղծում է բնանկարներ, որոնց տեսողական տպա-
վորությանը ուղեկցում են մարդկային մյուս զգայարանները, մարմ-
նական զգացողությունները, բնանկարը տեսանվելով զգացվում է, հա-
մազգացվելով՝ տեսանվում:

Տաղերով Նարեկացին հալ գրականության մեջ արմատավորեց բնա-
նկարային մի այնպիսի պատկերավորություն, որ ներսից թփրտում է
պոռթկացող կենսառատությամբ: Նրա լուսերգությունը տարերքով սի-
րառատ կենսերգություն է, որի ուժով բնությունը համատարածությամբ
ու մասնիկներով բեկբեկվում է ինչպես արևի ու լույսի տակ փուլած
ոսկեփաշ ճեքիաթ: Եվ ամենից ավելի տիեզերական-մթնոլորտային ու
բուսական բնությունը, հաղեցած լույսերի ու գույների, ձայների ու
բուրմունքների հարաճուն միացություններով, երանգավորվող գոյա-
ցություններով, ներթափանցված «աշխարհի բնական գեղեցկություն-
ները» հանդես այնպիսի հիացմունքով, որ «հիեցնում է բնության
հեթանոսական զգացողությունը»³⁹:

«Մատյանի» ողբերգական աշխարհատեսություն կողքին պարզա-
պես չալեցուցիչ է Նարեկացու տաղերի պայծառատեսությունը:

Մարդկային դժոխային ողբերգությունների ու հարաբերություննե-
րի «Դժոխքից» ու «Փավարանից» հասնելով աստվածային ու մարդկա-
յին սիրո ու լույսի այն ներդաշնակ տեսլային հանգրվանը, որ մարդ-
կությունը ինչ-որ ժամանակից համարել է «Դրախտ», Դանտեն, դիմե-
լով Ապոլոնին, խոստովանում է, որ այն պատկերելու համար հարկա-
վոր է ապրել բանաստեղծական բոլորովին նոր երկունք, նոր ներշնչանք.

Ցարդ բավ եղավ մի գագաթը պառնասի,

Բայց հիմա ինձ հարկավոր են երկունք էլ:

Որ մուտք գործեմ ասպարեզը նոր մարդի (երգ Ա. էջ 381):

39 Մ. Մ. Մկրչյան, Հայ հին գրականության պատմություն (V—X դարեր), Երևան,
1976, էջ 477:

Նարեկացու համար Պառնասի նվաճված աշտպխի երկրորդ դահաթ
են նրա տաղերը, որտեղ նա գտել է մարդկային իր անհատակ սերն ու
կենսասիրությունը շոալիկու անծայր մի ասպարեկ և իբրև լույս «նեկ-
դաշնակ կշռույթով» առատորեն պարգևում է երկնքին ու երկրին, ծա-
ռին ու ծաղկին, շողին ու ցողին... այդ ամենի տեսքով ու միջոցով
մարդուն:

Արարչագործ լույսի և սիրո փոխաբերական նմանության ու զու-
դորդության նարեկացիական բանաստեղծական մտածողությունը սնվում
էր հեթանոսական և ապա քրիստոնեական տեական քաղաքակրթությոն
ապրած հայ ժողովրդի կյանքի ու հոգեբանության խոր նստվածքներից:
Այդ մտածողությամբ միաժամանակ նարեկացին ժամանակի առաջա-
վոր մարդկության զեղարվեստական աշխարհաճանաչողության հետ էր:

Գեղարվեստական մտածողությունը եղևում էր աշխարհի ընդհա-
նուր ճանաչողությունից, իսկ այդ ընդհանուր ճանաչողությամբ աշ-
խարհի և բնության գոյացությունների ու փոխակերպությունների ըն-
թացքն ամենից առաջ ղիտվում էր իբրև լույսի շարժում: Լույսը բնու-
թյան և կյանքի ժամանակային, տարածական շարժման, քնածության
ու դարթնքի հարույցին էր, առանցքային ուժը:

Հիշենք՝ որ նեցյ «Դրախտի» մուտքից Դանտեն հավաստում է.

Փառահեղ լույսն ամեն շարժման աղբյուրի
Տարածվում է ափեղբրում ու շողում
Մի տեղ լրիվ և մի այլ տեղ մասնակի (Երգ Ա, էջ 381),

և ապա՝

Աստվածային լույսը վառ ու մշտաշող
Թափանցում է ափեղբրի մեջ աչնպես,
Որ ոչ մի բան այն խափանել չի կարող (Երգ Ա, էջ 554 .,

իսկ աչնուհետև՝

Թե ևս միայն հոգով չի համբառնում
Դու լոկ գիտես. ո՞վ երկինքը վարող Ան,
Որ բարձրացրի ինձ բո ուժով անհատնում (Երգ Ա, էջ 383).

և, վերջապես, «Դրախտը» վերջավորող խորիմաստ տողերը՝

... Բայց արդեն իմ սերն ու կամքը վարում էր,
Ամենայն ինչ: Ներդաշնակող կշռույթով,

Արևն՝ որ շարժում է արևն և այլ աստղեր (Երգ ԶԳ, էջ 570):

Դանտեալագիտութիւնը բազմիցս անդրադարձել է լուսի և սիրո գեղարվեստական այսօրինակ միասնութեան ակունքներին, Դանտեի աշխարհատեսութիւնն առնել աստվածաբանական, փիլիսոփայական, գիտական լայն ու բազմակողմանի իմացութիւնների հետ: Նշվել է առնչութիւն դանտեական Սիրո և Արիստոտելի Սիրո ուսմունքի միջև, քստ որի «աստված (Սերը առաջին) աճեն ինչի սկզբնապատճառն է, որից ծագում են բոլոր գոյացութիւնները», շեշտվել է Պտղոմեոսի տիեզերաբանական սիստեմի, այդ սիստեմի սխոլաստիկական գիտութեան մեկնութիւնների Դանտեի հիմնավոր ծանոթութիւնը⁴⁰:

«Կատակերգութեան» մեկնութիւններում վկայակոչվում են Պլատոնի անվան հետ կապվող այն ըմբռնումները, որոնցից մեկը համապատասխան է, թե երկրագնդերը հոլովվելիս արձակում են ներդաշնակ մի համանվագ, իսկ մյուսը՝ թե բուրմունքները, գուլներն ու ձայները կարելի է արտահայտել մեկը՝ մյուսով⁴¹:

Նարեկացու երկերի, մասնավորապես «Մատչանի» գիտական հրատարակութիւնից հետո, երբ հրապարակի վրա կլինեն ճշգրիտ բնագրեր, բնագրային վկայակոչումների ու վերացարկումների, շրջադարձումների ու խորհրդանշանների հանգամանալից ծանոթացրութիւններով ու մեկնութիւններով, կասկած չկա, որ նման խոսակցութիւն կծավալվի նաև Նարեկացու բազմակողմանի իմացութիւնների, նրա գեղագիտութեան ու ստեղծագործութեան աստվածաբանական, փիլիսոփայական, դիցաբանական-բանահյուսական ու գիտական ակունքների շուրջը:

Նախնական դիտումներով, թվում է, օրինակ, որ Նարեկացու տաղերի բանաստեղծական-հյուսվածքային կառուցվածքն ու արտահայտչականութիւնը հարադատութեան եզրեր ունեն առավելապես Պլատոնի դասական գեղագիտութեան հետ: Տաղերում կարելի է դիտել ոչ միայն Պլատոնի վերը նշված սկզբունքներին համահնչուն արտահայտչականութիւն, այլև նրա գեղարվեստի տեսութեանը աղբրավոր էական ալլոզներ:

Հայտնի է, որ Պլատոնը գտնում էր, որ գեղեցիկը որպես այդպիսին ինքնին հատուկ է տիեզերքին, և ամեն ինչ երկրի վրա ձգտում է հասնել տիեզերական այդ գեղեցկութեանը: Այդ ձգտումը Պլատոնը համա-

⁴⁰ Տե՛ս Գաբրիէլ Ալիքիւհի, Աստվածային կատակերգութիւն, Երևան, 1969, էջ 795, 591:

⁴¹ Նույն տեղում, էջ 757:

բում էր էրոս-Սեր, որ փիլիսոփայական երանական բերկրանքով պատկերված է «Խնչույքում» և «Փեղոնում»:

Բնութագրելով իդեալական աչդ աշխարհը, Ա. Լոսեր գրում է, որ այն՝ «Պլատոնը ընկալում է ոչ միայն արտաքին զգայարաններով. այստեղ նրա մոտ առաջին պլանի վրա են ամեն տեսակի ներքին, ինչպես և մարմնական զգայությունները»⁴²:

Հարց է ծագում նարեկացու տաղերի տիեզերական գեղեցկության ու սիրո ներթափանցված պաթոսը արդյո՞ք ուղղակի կամ միջնորդված աղերսներ չունի աչդ պատկերացումների հետ: Արդյոք հին աշխարհի փիլիսոփայական, գեղարվեստական-գեղագիտական հիմնավոր մտայնություն ու ավանդների արտահայտություն չէ աշխարհը համազգայությունների, աչդ թվում և մարմնական զգացողությունների համադրածակցությամբ վերապրելու յուրօրինակությունը նարեկացու և Շնորհալու ստեղծարարության մեջ, մի յուրօրինակություն, որ նորովի վերակոչված ենք տեսնում նոր ժամանակների հայոց բանաստեղծության մեջ:

Հայոց հնադարյան մշակույթի գնահատության համար չափազանց կարևոր այս և նման հարցերը պահանջում են գրականագետների, պատմաբանների, ազգագրագետների, արվեստագետների, երաժշտագետների հետազոտական միատեղ տեսական ու համառ աշխատանք, մանավանդ անտեսված մի պատճառով ևս, որի վրա տարիներ առաջ ուշադրություն է հրավիրել մեծավաստակ բյուզանդագետ-հայագետ Ն. Ադոնցը:

Քննելով Արայի հարություն առասպելը, «Հին հայոց աշխարհայացքը» աշխատության մեջ Ադոնցը գրում է. «Արայի հարությունը միմայն սոսկ ենթագրություն չէ: Նրա շեշտակի ապացույցը տալիս է մեզ հեռավոր Պլատոնը: Հռչակվոր խմաստասերը Պետոքսուն երկի վերջին դիտում բերում է մի զարմանալի պատմություն, որ քաջածանոթ է: Հարկ եմ համարում բերել էական կտորը. «Արդ քեզ պիտի պատմեմ ոչ թե Ալկին(ոս)ի պատմությունը, այլ մի խիղախ մարդու, Հայկազն էրի, ծագումով Պամփիլացի: Սա երբեմն ընկնում է պատերազմում և տասներորդ օրը, երբ սկսում են հավաքել արդեն նեխված զինակները, տեսնում են, որ սա մնացել է անեղծ: Երբ տանում են տուն, որպեսզի թաղեն, տասներկուերորդ օրը արդեն խարուկի վրա պռկած վերակենդանանում է և հետո սկսում է պատմել, ինչ որ տեսել է այն աշխարհում:

⁴² А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Высшая классика, М., 1971, стр. 315.

...Քաջն էրի պատմութիւնը... հերյուրանքների նման չէ համարում խմստատերը: Այս ակամա հաճուականն այլ կերպ չի կարելի հասկանալ և այլ բան չէ նշանակում, եթե ոչ այն, որ էրի զրույցը իրոք տարածված է եղել և ժողովրդական: Էրի զրույցը պետք ունի տակավին քննութեան, մանավանդ այն մասում, ուր պատմվում է նրա տեսիլը:

Հին հետազոտողները... առանձին հետաքրքրութիւն են ընծայում էրիին և համեմատում են և մինչև իսկ նույնացնում են նրան Զրադաշտի հետ:

Սակայն էրի տեսիլը անմիջական աղերս չունենալով մեր խնդրին, նրա քննութիւնը եւ լռելնելու է: Մեզ համար կարևորը հայ էրի հարսութիւնն է: Պատերազմում ընկած, հետո կենդանացած, նա հարսնման է մեր Սրային: Երկուսի ազգակցութիւնն ըստ անվան և ըստ առասպելի էութեան կասկածի տեղիք չին տալիս և բացատրելու է նրանով, որ երկուսի աղբյուրն ընդհանուր է և հայ ժողովրդի դիցաբանական աշխարհն է»⁴³:

Ամբողջ հարցն այն է, որ Պլատոնի «Պետութեան» վերջին հատվածում շարադրված աչգ տեսիլը ինչ-որ տեղ կազմում է այն կոմպլեքս, կամ առանցքը, որով հյուսված է Դանտեի «Աստվածային կատակերգութիւնը»⁴⁴:

Սրգար և անարգար հոգիների զնացութիւնն անդրաշխարհում և երկնքում, անարդարների խստագոյն պատիժ. էլը պատմում է, որ՝ «...ամեն մեկին հասցված յուրաքանչյուր վիրավորանքի և յուրաքանչյուր վիրավորվածի համար բոլոր վիրավորողները արժանանում են տաճարապետի՛ պատիժի... տասն անգամ մեծ շարչաքանքի»⁴⁵, — և հակառակը՝ արդարների վարձատրութիւնն՝ ըստ վաստակի:

Էրի տեսիլում և Դանտեի ստեղծագործութեան մեջ համընկնում են երկնային ուղորտների պարունակ-շրջանակային բաժանումները, «Դժոխքում» պատկերված պատիժ-շարչաքանքները. մեղապարտներից ոմանց վրա, օրինակ, շարտվում է եռացող կուպր, ամենածանր պատժի են արժանանում ամենակարող բռնապետները, որոնց, էրի պատմածով՝ «անխոհեմութեան ու ընշաքաղցութեան պատճառով», վիճակված էր «ճակատագրական բախտ՝ սեփական զավակների խժոռոյն ու ամենահնարավոր այլ աղետներ»⁴⁶:

43 Ն. Աղոնց, Պատմական ուսումնասիրութիւններ, Պարիս, 1948, էջ 255—256:

44 Платон. Соч. в трех томах, т. 3. М., 1971, стр. 447—454.

45 Նույն տեղում, էջ 447—448:

46 Նույն տեղում, էջ 452:

Ահա և էրի տեսիլքում նկարագրվող երկնքի պատկերը. «Ուորասպարունակներից յուրաքանչյուրի վերևից հասած է մեկական Ալեհափ (Сирена), պատվելով դրանց հետ միասին, նրանցից յուրաքանչյուրը արձակում է մեկ հնչյուն, մշտապես միևնույն աստիճանի վրա: Այդ բոլոր հնչյուններից, իսկ դրանք ութն են,— զոյանում է կուռ ներդաշնակություն: Ալեհափերի կողքին՝ դրանցից հավասար հեռավորության վրա, յուրաքանչյուրը յուր գահին՝ հասած են մյուս երեք արարածները՝ դրանք Մոյրաներն են, Անանկայի դստերը—Լախեսիսը, Կլոտոն և Ատրոպոսը. նրանք՝ ամբողջովին ձերմակ են, գլխներին պսակներ: Ալեհափի ձայների հանդով Լախեսիսը երգում է անցյալը, Կլոտոն՝ ներկան, Ատրոպոսը՝ ապագան: Ժամանակ առ ժամանակ Կլոտոն իր աջ ձեռքով դիպչում է պտուտակի երեսի անվագոտուն՝ օդնելու նրա պտույտին, մինչդեռ Ատրոպոսը իր աջ ձեռքով նույնը կատարում է ներքին պարունակների հետ, իսկ Լախեսիսը՝ հերթով ձեռքով դիպչում է և՛ մեկին, և՛ մյուսին»¹⁷:

Էրի անդրաշխարհյա տեսիլի հենքին Պլատոնը հյուսում է իր իդեալիստական հասարակական-քաղաքական, մարդկային-բարոյական բմբունմանը, չարի ու բարու հասկացությունները:

Սակայն տվյալ դեպքում կարևորը տեսլային հենքն է, որն իր մեջ թաքցնում է անհիշելի ժամանակներից՝ թերևս մարդու ճաշակած առաջին անարգարությունից, մարդկության գոյությանը ուղեկցող մարդկանց բարի ու չար գործերի արդար գնահատության, ճշմարիտ դատ ու դատաստանի երազանք ու խորհուրդ, որով և նյութ է տվել Գանտերի «Աստվածային կատակերգությունը»:

Բայց սա չէ, որ նաև Նարեկացու «Մատյանի» քնարական ներքին սյուժեի, ներքին ալեկոծության առանցքն է: Չէ որ նրա քնարական հերոսի բոլոր աղաչանքները ասածուն, վեճերը, ինքնախոշտանգումներն ու մտահոգությունները, ի վերջո, նորից հանգում են մարդ արարածի արդար գնահատության ու դատաստանի խորհրդին:

«Մատյանի» բոլոր բաներում Նարեկացու քնարական անհատը հոգևոր լարված խռովքով, ամենատարբեր կեցվածքներով կանգնած է աստծո տեսլային, ասել է նաև՝ սեփական ներքին աստծո առջև, որի դիտակետից հաշվհարգար է տեսնում բոլոր մեղքերի ու մեղավորությունների հետ, չարի դեմ չարչարանքով վիճում է ու բանավիճուս, մարդկային բոլոր զգայարաններով, հոգով ու մտքով վայելում և ըմ-

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 450:

բողիսնում բարին և ամենից ավելի աշխարհի աստվածային լույսն ու Սերը:

Աշխարհի, բնության նկատմամբ տեսլային սիրառատ մի վերաբերմունք, որը քրիստոնեական միջնադարի պայմաններում հուժկու թափով հորդում է նարեկացու տաղերում, մոտակա ժամանակների կոթողների՝ Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու և Անիի Մայր եկեղեցու, Սանահինի և Հաղպատի հայտնի կառույցների, հայկական մանրանկարչության ու որմնանկարչության, հայոց անմահ էպոսի դիցաբանական երակների հետ միասին խտացնելու և նշանավորելու հայկական արվեստի թորամանյանի և Իսահակյանի բնութագիրը. «նայում եմ Մայր եկեղեցուն, որը լուսնի անրջային լույսի տակ ուրու է դարձել, գեղեցիկ, անծայր գեղեցիկ, աննյութացած, որ թվում է, թե ահա թռչելու է վերև, երկնքի անհունի մեջ. զնալու Պլատոնի գաղափարների--իդեաների աշխարհը, նստելու ասյտեղ անմահ, հավերժական, կատարյալ ձևերի, նախատիպերի կողքին, իր գահի վրա, որից իջել էր ներքև, հայոց երկրի վրա»⁴⁸:

Եվ այս առանձնահատկության իմաստն այն է, որ պատմական դառը, տառապալից քառուղիներով անցած հայ ժողովուրդը և նրա մշակույթը շարունակում էին պահպանել վաղնջական կենսասիրական հաշտ ու անշար պայծառատեսությունը:

Բացահայտորեն նարեկացու «Մատյանի» քնարական հերոսը միաժամանակ և միատեղ արժանանում է դժոխային, քավարանային ու դժբախտային այն զնահատությանը, որին «Աստվածային կատակերգության» մեջ առանձին-առանձին, բաղմապլան ծավալումով ենթարկվում են և՛ ուրիշները, և՛ ինքը՝ բանաստեղծը:

Տարբերությունը կաներև է. ժամանակի միլիսոփայական-գիտական, հասարակական-բարոյական-աստվածաբանական աշխարհայացքային լայն դիտակետերից Վերածնության բանաստեղծը ստեղծում է մարդկային մեղքերի ու մեղավորությունների որոշակի կրողների դիմապատկերներ, հաշվեհարդար է տեսնում ժամանակի իտալական հասարակության չարիքների, սեփական քաղաքական-բարոյական հակառակորդների հետ, էապես սկզբնավորելով Ռեալիզմը համեմատաբար գրականության մեջ: Նարեկացու քնարական ստեղծագործության մեջ մեղքերն ու մեղավորությունները, ինչպես և մարդկային բարին ու առաքինությունները մեծապես կրում են վերացարկված-վերացական

⁴⁸ Ավ. Խաճակյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 40:

զաղափարների ու պարունակովյունների բնույթ. այստեղից էլ, թերևս, հետևում է նարեկի «կրոնական-միստիկական քողը», որի տակ հետադուտողը տեսնում է «ֆենդալական իրականության նկատմամբ քրն-նադատական վերաբերմունքի յուրահատուկ արտահայտություն»⁴⁹, անշուշտ, տարբեր Դանտեի «Կատակերգության» մարտնչող ահեղ ու անխնա շնչից:

Սակայն երկու դեպքում էլ նույնն են մարդու զնահատության կշիռքն ու կշռաչափը, նույնն է արդար դատաստանի զեղարվեստական հնօրյա խորհուրդը. մարդկային այս կյանքում՝ այն կյանքում ենթադրվող վերին դատաստան, գծոխալին չարչարանքներ՝ մեղքի ու մեղավորության համար, դրախտային երանություն՝ բարու, սիրո, այլասիրության ու մարդկայնության համար:

Հնօրյա ժամանակներից մարդկային այսկողմյա կյանքում անիրադրժեկի, բայց և նրա մաքառող գոյությունը խորհրդի, երազանքի տեսլային կերպարանքով ուղեկցող անարդարության պատժի ու արդարության հաղթանակի սրբազան տրամաբանությամբ էլ արդարացվում է նախապատմական ժամանակներում հյուսված քննվող վերին դատաստանի տեսլի հաբատությունը:

Հայ ժողովրդի հնադարյա աշխարհայեցողության և զեղարվեստական մտածողության մեկնության տեսակետից, անշուշտ, չափազանց իմաստալից խորհուրդ է պարունակում իր մեջ այն հանգամանքը, որ Պլատոնի վկայությամբ մարդկային վարք ու բարքերի զնահատության այս տեսիլը առնչվում է Հայկազն էբին,—նաև այն, որ թերևս, էրի անունից է ծագել պլատոնական էրոսը:

Արալի պաշտամունքին՝ հայ ժողովրդի ամենահիմնավոր պաշտամունքին, աղերսվող էրի տեսիլը պարտավորեցնում է հայոց հին և միջին դարերի մշակույթի հիմնավոր ու բազմակողմանի քննությամբ, ամենատարբեր շերտերի, նստվածքների համադրությամբ, օտար աղբյուրների համեմատությամբ՝ հետադուտել ու հայտնաբերել այդ և նման տեսիլների հայկական տարբերակները, վերականգնել դրանց հնօրյա դիցարանական նախատարրերն ու տարրերը, բնովազդել տեսիլների արտահայտություններն ու փոխակերպությունների ընթացքը հայոց մշակույթի դարգացման ճանապարհին, աշխարհայեցրային, զեղարվեստական առումներով բաղդատել դրանք հայադիտության հետադու-

⁴⁹ Մ. Մ. Մկրչան, Հայ հին գրականության պատմություն, երևան, 1976, էջ 517.

տած ինչպես «ապագայի գուշակությունների», այնպես էլ մյուս տեսիլների հետ⁵⁰։

Նման քննությունը հայագիտությունը կարող է լուրջ խոսք ասել համամարդկային մշակույթի պատմության գիտական ուսումնասիրությանը, դա հրամայական անհետաձգելի պահանջ է հայոց մշակույթի, գրականության և արվեստների ղեհատուխության համար։

Իրոք, կասկածից վեր է տեսլային մտածողության հարատևությունն ու կենսունակությունը հայոց միջավայրում՝ Վահագնի ծննդյան առասպելից մինչև Նարեկացի, և ապա՝ Խ. Աբովյանից մինչև Ե. Ջարենց ու Պ. Սևակ, և դա հրամայաբար թելադրում է չընդմիջվող սեփական վերաբերմունք ինչպես տեսլային հնօրյա ավանդների, այնպես էլ նոր ժամանակներում տեսլայինի գեղարվեստական դրսևորումների ու փոխակերպությունների հանդեպ։

Դառնալով այսպես ասած՝ արդարության տեսիլին, ավելորդ չէր լինի նկատել, որ արդարության տեսիլը հայ ժողովրդի միջավայրում առավել ուժով բորբոքվել է նրա մաքառման պայքարի սրված ժամանակներում։ Դրա ապացույցն է՝ նախ հայկական էպոսը, որի բոլոր հերոսների մտապատկերներից, իսկ Փոքր Մհերի էությունից անբաժան են արդարության տեսիլն ու արդարադատության գաղափարները։ Թաթարական տիրապետության ժամանակներում ժողովրդի միջավայրում բորբոքված այդ մտապատկերների ու գաղափարների արտահայտություն է Ֆրիկի ստեղծագործությունը, արդարության ու արդար դատաստանի երակետերից աստծո դեմ՝ մղած նրա աննահանջ բանավեճը։

Ավելորդ չէր լինի հիշել նաև, որ նոր ժամանակներում, որքան էլ փոխակերպված ու տարբեր, էսպես տեսլային արդար դատաստանի կերպարանքով են ներկայանում հայ ժողովրդի ազատագրական նկրտումները Սիամանթոյի երկերում, որ հասարակական շարիքների դատը, այլև մարդու կոշման ձևմարիտ գնահատությունը արդար դատաստանի տեսիլով է իմաստավորվում «Աբու-Լալայում», և որ տեսլային արդար դատաստանի հետ է առնչվում նաև հին աշխարհի կործանումն ու նորի ծնունդը Ջարենցի «Ամբոխներում»։

⁵⁰ Վերջին տասնամյակներում «ապագայի գուշակության» տեսիլները լուրջ ուշադրության են արժանացել Ա. Հովհաննիսյանի «Դրվագներ հայ ազատագրական մարտի պատմության» (Երևան, 1957) աշխատության մեջ. հնօրյա տեսլայինի հարցերը արժարժվել են՝ Պ. Խաչատրյանի «Հայ միջնադարյան պատմական ուրբեր» (Երևան, 1969) և Մ. Ավդալբեկյանի «Հայ գեղարվեստական արձակի սկզբնավորումը» (Երևան, 1971) գրքերում։

Գաղափարական-գեղարվեստական միանգամայն հասկանալի օրինաչափություն, քանի որ հայ ժողովուրդն իր գոյության ճանապարհին մշտապես ամենից ավելի երազել ու պատմությունից ակնկալել է արդարություն:

Բայց սրանք հարցեր են, որոնց քննությունը առավելապես առնչվում է բանաստեղծական ծավալուն ժանրերին: Պլատոնի արձանագրած էրի տեսիլը այստեղ վկայակոչվում է աբծարծվում է միայն մեկ՝ բնություն, տիեզերքի լուսա-գունամեղեդալին տեսլային ընկալման այն տեսանկյունից, որը մեծապես ինքնահատուկ է Նարեկացու տաղերին, Դանտեի «Դրախտին», ինչպես և նոր ժամանակների հալոց քնարերգությունը:

* * *

Այս ակամա շեղումից հետո վերադառնալով Նարեկացու տաղերին, պետք է ասել, որ մարդկության գեղարվեստական դարգացման օրինաչափությունների տեսակետից չափազանց ուշադրավ է այն երևույթը, որ Նարեկացու տաղերի միջուկում իբրև պատկերավոր մտածողության լիցք կամ խարխալ գործում է սիրո ու լույսի, լույսի գունային-ուժային շարժման բանաստեղծական-խառնածին այն մեկնակետը, ինչ բնորոշ է Դանտեի «Դրախտին»: Եվ ինչպես Դանտեի, այնպես էլ Նարեկացու դեպքում աչք մտածողությունը, իհարկե, չի կարող տեղավորվել քրիստոնեական խորհրդանշանների կամ պաշտանականությունների կաղապարներում:

Լույսի, նրա գունային, ուժային, տարածական շարժման պատկերացումների դարավոր գոյատևումը, աչք ամենի դատեական վերադարձեցումը նոր ուժով՝ անպայման խթան են ծառայել գեղանկարչության անախրեթաց վերելքին՝ Վերածնության ժամանակներում, որտեղից հուժկու թափով խորանում ու ծավալվում է աշխարհի լուսա-ստվերային-գունալին ճանաչողությունը՝ գեղանկարչությունը, մրցակցելով հնօրյա ժամանակներից կատարելագործված այնպիսի մի արվեստի՝ հետ, որպիսին էր քանդակագործությունը:

Նկատի ունենալով այս ամենը և անդրադառնալով Գրիգոր Նարեկացուն, հարկ է վերստին կրկնել, որ նա օժտված էր աշխարհի ու բնությունից լուսային շարժման, գունային երանգների ու փոխակերպությունների գերադրական զգացողությամբ, որով և դարձավ բնության ճշմարիտ երգիչն ու բնանկարիչը հայ գրականության և արվեստի պատմու-

թլան մեջ, Վգալիորեն խթանեց հայոց միջնադարյան մանրանկարչու-
թլան, առհասարակ արվեստների դարգացմանը:

Եվ որ դարձյալ կարևոր է՝ բնության և մարդու միասնական զգա-
ցողութեամբ նա ստեղծեց ոչ միայն բնապատկերներ, այլև իբրև առա-
ջիններից մեկը համաշխարհային մշակույթի պատմության մեջ՝ դիմա-
պատկերը այն Աստվածամոր, որ Վերածնության նկարիչների արվեստով
մարդկության համար մեծ է մարդու աստվածային էության, մարդ-
կային սիրո ու ներողամտության բազմախորհուրդ խորհրդանիշ ու
դադտնարան:

Նարեկացու Աստվածամայրը, սակայն, գեղանկարչորեն տարբեր է
Վերածնության նկարիչների դիմապատկերներից, տարբեր է նաև Աստ-
վածամոր երկնային սանդուղքին հասած Դանտեի Բեատրիչեից՝ լույսի
շողերով ողողված, «...ծիթենիով պսակված, ձերմակ քողով, կանաչա-
վուն հանդերձով եվ ոսկեգույն պարեգոտով ծածկված...» («Քավա-
րան», երգ Լ, էջ 356):

Նարեկացու պատկերած Կույսը զգայական գունեղ ու շոգ իր կեր-
պարանքով ավելի շուտ հիթանոսական Աստղիկն է, գունանկարված
հիթանոսական Վարդավառի խրախճալից ու տոնական բորբոքուն ար-
բեցումով:

Այն ծով ի ծով ծիծաղախիտ
ծաւալանայր յառաւօտուն,
երկու փալականածն արեղական նման.
շողն ի ժմին իջեալ յառաւօտէ լոյս:
Յաւա՛ն նոնենի սարդիատունկ
գեղաշիտակ ծալից ծաղկանց,
որոյ սիւնն ի սրտին նուսխայօրէն
կարկաջայր սալբերունի աէր:
Ձեռացն եղիշոյ կամարակաւ կաղէր,
ասի՛նաղ պատիճաղ, ստղի խտղի երգով:
Հիւսէր զելեվլան ընդ միմեանս,
հանդարտիկ խաղար, թիկնէթեկին ճմէր:
Բերանն երկթերթի, վարդն ի շրթանց կաթէր.
լեզուին շարժողին քաղցրերգանայր տալիլն:
Ի ծամին խեղեփին հաղրէ զի նոյն սէր
հոգիաղգեստեալ գեղն ի գինույն գոյն:
Վարսիցն երամից դարդ, երամից դարդ,
ոլորս են առեալ Լոսհիւսակն բոլորեալ ալտիւր:
Մոցն լուսափալլ, կարմիր վարդով լցեալ,
ծղիբն ծիրանի մանուշակի հոյլը:

Խնկակալ ի կնդրկէ ըտրվառ հրով աստուածայնով լցեալ.

ձայն քաղցրանուագ, որ ի նմանէ հնչէր:

Կեղեցիկ պատմութեանսն դարգարեալ էր,

ի կապուտոյ, ի ծիրանոյ, ի բնհեղոյ, ի չորդանէ,

ոսկեշողկը գոյնն:

Գօտին արծաթափայլ ոսկէտուտն,

կամարակապ չականց, չականց շափիւղալ,

մանրամասին չօրինուածով պճնեալ:

Անձինն ի շարժել մարգարտափայլ գեղով.

ոտիցն ի գնալ շողն ի կաթիլ առնուր:

Այն թագաւորին, այն նորածին փրկին.

գրեզ պսակողին փառք չափտեանս, ամէն

(«Մեղեղի ծննդի», էջ 48, 50):

Այս աստվածամորը, թվում է, կարելի է գեղանկարել միայն նոր ժամանակների ավելի ուշ գեղանկարչութեան գունային ծավալվող ու ազատ համադրումներով, միմյանց մեջ հալվող երանգների մթնոլորտից ճառագող լուսաճառագումներով, գունային ու նրբերանգային հոսուն ու վառվուռն վրձնահարումներով, հասակով մեկ, շարժուն, գունալուծվող ու ձևալուծվող մի տեսքով ու վայելչութեամբ, որոնք ներշնչում են ոչ միայն աստվածամոր ու սիրամոր, այլև բնութեան տիեզերածավալ գեղեցկության ու կենսառատութեան խորհուրդ:

Աչքերի՝ գունավորված ծովային ծավալվող կապույտով, բայց և այնպես, որ ունենան առավոտից ծագող արեգակի փայլ ու ձև, ըստ որում ծածանվող այս փայլը պետք է որ իջնի կույսի հասակով մեկ և շարժվելիս կաթիլ առնի ու արձակվի շողային կաթիլակերպ նոր շողունով:

Այս թափանցիկ շողագույն-ոսկեգույնի միջից աչքերի կապտաղբւրուփստ թավշափայլին համադրվող այտերի նուննի մի կարմիր, որից սեր է կարկաշում սիրտը: Կամարածե թևեր, որոնց արևային ողորկ շողքն աչքերի ծիծաղախտ շողքի հետ ինչ-որ ստղի-խտղի երգով խտուտ է տալիս և՛ իրեն աստվածամորը, և՛ նայողի աչքն ու ականջը: Ծրկթերթի շուրթեր՝ գունավորված մի այնպիսի արտահայտիչ վարդագույնով, որը նայողին ներշնչում է, թե դրանց միջև շարժվող լեզուն քաղցրացնում է անգամ իսկ տավղի քաղցրալուր ելեէջները:

Ապա այտերի շուրջը բոլորած՝ արևագույն-գինեգույն, երփներանգ ու երամոդ զարդերով զարդարված հյուսեր ու վարսեր, որոնց խաղացկուն նազանք-ծփանքից նորից հնդվում է, այս անգամ էլ գինեգույն հոգիազգեստյալ նույն սերը: Լուսափայլ ծոց՝ գունավորված կարմիրի մի նոր երանգով, դաստակներին՝ ծիրանա-մանուշակագույն փնջեր:

Մինչև այստեղ Կույսի գեղեցկությունը առավելապես գունագրվում ու ձայնագրվում է, այն էլ կախարդանքի ծովածայն, ծիծաղածայն, ատիճաղ-պատիճաղ, ստղի-խտղի ծավալումներով ու ձայնագրվող խաղացկուն ձևավորումներով, ներդաշնակորեն միմյանց հլուսվող ելևէջներով («Հիսէր զելեվլան ընդ միմեանս»):

Նարեկացիական նման ձայնագրությունները ինչպես տաղերում, այնպես էլ «Մատչանում» անպայման արձագանքում են տիեզերական ներդաշնակ համանվագայնության պլատոնական պատկերացումներին, որոնց վերաբերյալ «Պետություն» վերր քննված տեսիլի բացատրություններում կարդում ենք. «Մթնոլորտային ութ ոլորտների միջև միջոցները կազմում են օկտավ կամ ներդաշնակություն, այնպես որ պլատոնական ողջ տիեզերքը հնչում է որպես լավ լարված գործիք, մանավանդ որ ամեն ոլորտում դրված է ալեշափ և երգում է որոշակի տոնայնություն»⁵¹:

Նարեկացու տաղի հաջորդ երկտողում միաժամանակյա գունագրությունով ու ձայնագրությունով իմաստավորվում է նաև տարածվող բուրմունք. «Խնկեալ ի կնդրկէ բուրվառ հրով աստուածայնով լցեալ. ձայն քաղցրանուագ, որ ի նմանէ հնչէր»:

Սա քրիստոնեական ծես հիշեցնող միակ պատկերն է տաղում, մի պատկեր, սակայն, որ կոչված է փոխաբերական նմանությամբ մարմին տալու միաժամանակ և՛ ներքին՝ ներուժ, և՛ արտաքին՝ տեսանելի ու զգալի ալյուրդ ու ալրոդ կենսատու կախարդանք:

Աստվածային հրով՝ հրեղեն ծննդով հղի, ալյուրդ ու ալրոդ մի «արարած», որ խնկաբույր բուրում է, նվագալնորեն համաշափ տրոփում ու ղնդում, կապույտ, ծիրանի, բեհեզլա, որդան կարմիր պատմուճանով փայլփլում, գոտկատեղից արձակելով արծաթա-կարմիր, ոսկեհատիկ կամարակերպ շափյուղ, ոտքերից թափելով ետեից արձակում ու թողնում շողերի փայլատակող կաթիլներ:

Փոխաբերություններով հարուստ «Մենդի մեղեդին» ամբողջությամբ մեջ վերաճում է ծավալուն փոխաբերության:

Աչքերից արձակվող արեգակնային շողեր, ոտքերից թափվող շող-կաթիլներ՝ շողերով «գծանկարվող», շողերի պես-պես շողուններից ձևավորվող ու շարժվող այս աստվածամայրը և՛ լուսահարս է, և՛ սիրահարս, և՛ լուսամայր է, և՛ սիրամայր:

Այս միասնությունից էլ բխում է բանաստեղծական առարկայի և

⁵¹ Платон. Соч. в трех томах, т. 3. М., 1971, стр. 645—646.

բանաստեղծական վերաբերմունքի ձուլածո բարդ ներդաշնակությունը:

Ակսած առաջին տողից՝ գեղանկարվող երկու փայլականաձև աչքերի գունային-տեսողական տպավորությունը ուղեկցվում է ծիծաղկուն խինդ ու խոտիտի զղացողությամբ: Եվ այսպես տաղի ողջ հյուսվածքում: Տարբերակվող գունային տոների ու հրանդների հոսքով փոխակերպվում են նաև զղացողությունները՝ աչքից հաղորդվելով ականջին, խտուտ տալով և՛ աչքը, և՛ ականջը, սա էլ վերակերպվում է գինեություն, խնկահոտ բուրմունքի և ախորժալուր մեղեղու զգացողության, ապա նորից փոխակերպվում տեսողական նոր խրախճանքի:

Եվ սկսած նույն առաջին տողից այս ամենը և՛ իրեն սիրով ու լույսով խլրտացող ու կենսավորվող Աստվածամոր զգացողություն է, և՛ միաժամանակ նրա պատկերը պարուրող բանաստեղծական արբեցած վերաբերմունք:

Հուլականորեն կրկնակի բեռնավորված մի տաղ, որտեղ լույսերի ու գույների սլացիկ ու տարածվող վրձնահարումների կողքին աչքի են զարկում մանրունքների մոտիկից, նրբերանդների մանրամասներով առկալծող պատկերները: Եվ ամեն անգամ փոխաբերական նոր վերադրումով, ինչպիսին է այտերի ու սարդատունկի նմանություն-զուգորդությունը.

Յայտն նոնենի սարդիատունկ
գեղաշիտակ ծալից ծաղկանց.
որոյ սինն ի սրտին նուսխալօրեն
կարկաջալր սալրերունի սլը...

Ինչպես տեսնում ենք, սարդիատունկի ծաղկագույնով անգամ գունավորվում է սիրո ներքին «հոսքային» կարկաշյունը, մի քանի տողից հետո նույն հոսքը գունափոխվում է գինեգույնի:

Հոգևոր ներքին ապրումի ներուժ շարժում գունազրոզ բանաստեղծական աննախադեպ պատկերների են սրանք, դարձյալ սերած լույսի շարժման հնամենի պատկերացումների և քրիստոնեական դավանանքի միախառնված նստվածքներից, ածանցված միջին դարերի այն մտայնությունից, որի էությունը՝ հոգու և մարմնի փոխհարաբերության առումով, Դանտեի «Դրախտում» արժանացել է նման մեկնության.

Ունենալով հարավարթ բնություն,
Ձուլված ուժը մարմնի միջով և շրջում,
Ինչպես խինդը՝ աչքի միջով վառվուռն (Էրզ Բ, էջ 392):

ինչպես տեսնում ենք՝ ուժը պատկերվում է իբրև մարմնի միջով անցնող շող, նույնպես և խինդը, որ վառվռալով անցնում է աչքի միջով:

* * *

Հենց այստեղ էլ, թվում է, կարելի է վերադառնալ բուն հարցին, արձանագրելու մի կողմից այն, որ, ահա՛, Բոդլերի արվեստով վերարժարծվել են Դանտեի ստեղծագործության այս առունձնահատկությունները, մյուս կողմից՝ անդրադառնալու Մեծարենցի առնչությանը նախկացու տաղերգության ավանդներին:

«Չարի ծաղիկներում», ինչպես կտեսնենք ստորև, աղերսները Դանտեի արվեստին կարելի է որսալ բացահայտ նշաններով:

Հայտնի է, որ խորհրդապաշտության ակունքները թվարկելիս հիշատակվում է Դանտեի «Նոր կյանքը»⁵²:

Կիսաարձակ-կիսաչափածո այս ստեղծագործությունը, որ համարվում է «...առաջին հոգեբանական վեպը Եվրոպայում՝ անտիկ քաղաքակրթության կործանումից հետո, և միաժամանակ բարձր միջնադարի քնարական բանաստեղծությունների լավագույն ժողովածուն»⁵³, — հոգեբանական-քնարական միաձուլվ ուղղվածությամբ, իրոք, կարող էր արտահայտչական եղանակներ տրամադրել մարդկային հոգու խորություններ ու նրբություններ վերարտադրող Բոդլերի և ապա խորհրդապաշտների քնարերգությանը:

Այս առումով Բոդլերի, նաև Մեծարենցի առիթով, հարկ է շոշափել մի կարևոր առանձնահատկություն ևս, որ ընդհանուր է «Դրախտի» և «Նոր կյանքի» միջև:

«Նոր կյանքի» առաջին իսկ հատվածում, նկարագրելով իր հանդիպումը Բեատրիչի հետ, Դանտեն բացատրում է, թե այդ պահից իրեն թվացել է, որ ինքը «տեսնում է երանության բոլոր սահմանները», հենց այն՝ ինչ ասում է Բեատրիչես անունը՝ երանություն պարգևող⁵⁴:

Սոսևտից սոսևա ու կանցոն քնարական հրաճապետ բխվածքով էլ պատկերվում է սերը, ամեն անգամ վերակերպվելով տեսողական-զգայական համակման և ամենից առաջ՝ լուսային-գունային խրախճանքի: Տեսանող Դանտեի երևակայության ուժով հոգում բուն դրած սերը մեկ

⁵² Տե՛ս «Краткая литературная энциклопедия», т. 6. М., 1971, стр. 832.

⁵³ И. Н. Голенцев-Кутузов, Жизнь Данте и его малые произведения, М., 1968, стр. 424.

⁵⁴ Данте Алигери, Малые произведения, М., 1968, стр. 8.

ձրեում է հրե ամպի տեսքով, մեկ արնակարմիր երեւումով, լույսի շափ-
լուղով, ապա սեւերով սեւավորված, իր դույնը տալիս քնարական ան-
հատին՝ «Лино мое цвет сердца отражает», «И на лице ее любовь
алест»⁵⁵, — իր պարունակությունը հեղում նրա պարունակության մեջ,
իսկ այդ պարունակությունը յուր մեջ ամփոփում է բնության ուժն ու
հմայքը.

Она пример для всякого сравнения.
В ее красе — предел природных сил.
В ее очах — сияние светил... (էջ 24):

Երանության միջանցով շուրջ անբաժան է հոգեբանական տարբեր
ձրանգներով վերլուծվող սիրո դժացմունքից, նույնիսկ Բեատրիչեի մահ-
վան վշտից ու տառապանքից.

Линь о любви все мысли говорят
И столь они во мне разнообразны.
Что, вот, одни отвергли все сообразны,
Другие пламенем ее горят.
Окрылены надеждою, парят,
В слезах исходят, горестны и праздны;
Дрожащие, они в одном согласны —
О милости неуганно твердят... (էջ 18):

Դանտեի քնարական-հոգեբանական մեկնակետը «նոր կյանքում»
նշում էր միջնադարյան գեղագիտությունից, որտեղ գլխավոր դերը
պատկանում էր աչքին⁵⁶: Ինչպես «Դրախտում», այնպես էլ «Նոր կյան-
քում» պատկերվող սիրո ընդհատակում գործում է երեակայության ուժը,
որը և արձանագրում է բանաստեղծը. «Եվ այն ժամանակ նա (Ամորը —
Ալ. Զ.) համարձակություն ստացավ և իմ երեակայության ուժի շնոր-
հիվ... իշխանություն ձեռք բերեց ինձ վրա...»⁵⁷:

Անկարելի է, որ միջնորդված կամուրջներ չլինեն կենսավորող բնու-
թյան կամ աստվածությունների հնամենի պատկերացումների և դան-
տեական սիրո երանավետ զրացողության, երանավետ երեւումների միջև,
անհնար է մարդկության գեղարվեստական զարգացման շղթայում շրջ-
ջանքել չարազատությունը նարեկացու և Դանտեի միջև:

⁵⁵ Խույն տեղում, էջ 20, 25: Հաջորդ մեջբերումները նույն հրատարակությունից.

⁵⁶ Նույն տեղում. էջ 475:

⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 8:

վերծանության բանաստեղծի հանճարով սիրո կենսավորող երանավետ զգացողութունը աստծուց մարդ փոխհարաբերությունից փոխանցվում է մարդուց մարդ առնչությանը:

Իտալական մշակույթի և արվեստների հետ մշտապես սերտ փոխազդեցությամբ զարգացող ֆրանսական պոեզիան XIX դարի կեսերից ռոմանտիկական ուղղության ներսում հունավորվող հոգեբանական-վերլուծական խմորումների թելադրանքով Բոդլերի ստեղծագործությանը կողմնորոշվում է դեպի Դանտեի, Վերածնության պոեզիայի ավանդները:

Դեռևս Ստենդալը, բնութագրելով իտալական արվեստը, գտնում էր, թե «էքսպրեսիան արվեստում... պետք է որ ծնվեր հարավում»⁵⁸, և որպեսզի այս մտալնությամբ դեպի հարավ են դիմում ֆրանսական ռոմանտիկ, ապա և իմպրեսիոնիստ գեղանկարիչները, ինչպես և բանաստեղծ Բոդլերը: Էքսպրեսիան անբաժան է երեակալությունից, այս իսկ առումով ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ մերօրյա հետադուստողները, մատնանշելով երեակալության դերը Բոդլերի պատկերավոր մտածողության մեջ, միաժամանակ արձանագրում են նրա սիրերգությանը բնորոշ մի այսպիսի յուրահատկություն. «...Սիրո հումանիստական կերպավորման համար Բոդլերը, ասես, իսկ և իսկ Վերածնության բանաստեղծների ոգով գտնում է հրճվալից բերկրանքի ու ներդաշնակության տարրերից միաձուլված ոճական միջոցներ»⁵⁹:

«Բևատրիչե» բանաստեղծության մեջ Բոդլերը հավաստում է, որ դժգոհության և ընկճվածության ամենաբորբոքուն պահերին անգամ զույս է բարձրացնում իր հոգու երանավետ անդորրությունը և, ծիծաղելով տխրության ու հուսախաբության վրա, շոյում ու գուրգուրում ամեն ինչ.

...Конечно (мрачная душа моя горда
И выше вознеслась, чем демонов орда).
Я отвернуться мог, божественно спокойный.
Но вдруг я разглядел в толпе их непристойной
Ее — которая в душе моей царит.
(И солнца не сошли с начертанных орбит!)
Смесь моей тоске, отчаянью, невзгодам.
Она врагов моих ласкала мимоходом (էջ 194):

⁵⁸ Стендаль. Собр. соч., т. VI. М., 1959. стр. 224.

⁵⁹ Н. И. Башинов, Легенда и правда о Бодлере, т. II. Бодлер. Цветы зла стр. 265.

Այս երևույթը կարելի է որսալ Բողլերի բնության երգերում, ինչպես «Զարի ծաղիկներին» «Փարիզյան պատկերներում»: Նրա խոհական-զգացմունքային հուզապրումները, թեկուզ և վշտոտ ու տառապալից, ծավալվում են քնարական-էկզիկ ինչ-որ երանավետ շղարշով, մի բան, որ կարող ենք դիտել նաև հետադաշտում Ալ. Բլոկի, Վ. Տերյանի ստեղծագործության մեջ:

Երևույթի բացատրությունը, թերևս, պետք է որոնել Բողլերի քնարերգության հոգեբանական-նրբերանգային բնույթում: Անձնական ներուժ զգացմունքներին ու ապրումներին Բողլերը հաղորդում էր աշխարհի լուսային-գունային, առարկայական տեսանկիւնային, ձայնային, քուրմունքային հնչեղություն ու տարածում, զգացմունքը մարմին էր առնում ու վարդանում որպես բնության ու աշխարհի տպավորությունների զգացական շղթա: Բնության ու աշխարհի տպավորությունների տեսանկիւնային էլ սերում են նրա բանաստեղծությունների ներդաշնակ ու բերկրալից տարրերից միահյուսված ոճական միջոցները, որոնք առաջին հերթին առանձնանում են գունային-մթնոլորտային ներդաշնակությամբ:

Բողլերը ստեղծում է զգացմունքի կամ հուզապրումի տեսանկիւն պատկեր, տեսածը վերապրում զգայությունների նրբին, մեկից մյուսը հաղորդվող հաղորդակցությամբ ու փոխանցումներով: Բնորոշ օրինակ է Վ. Բրյուսովի Թարգմանած «էկզոտիկ բուրմունքը», որտեղ սեր ու կենսականություն կոչված վերապրումը բուրմունքագրվում, գունագրվում ու ձայնագրվում է տարբեր զգացողությունների համադրվող խաշավորումով.

Когда, закрыв глаза, в душный вечер лета,
Вдыхаю аромат твоих нагих грудей,
Я вижу пред собой прибрежия морей.
Залитых яркостью однообразной света:

Ленивый остров, где природой всем даны
Деревья странные с мясистыми плодами;
Мужчины, с могучими и стройными телами.
И женщины, чьи глаза бесечною полны.

За острым запахом скользя к счастливым странам,
Я вижу порт, что полн и матч, и парусов,
Еще измученных борьбою с океаном.

И тамариндовых дыхание лесов,
Что входит в грудь мою, плывя к воде с откосов,
Мешается в душе с напевами матросов (էջ 42):

Փոխաբերական-նկարագրական այս եղանակը, որ հանգում է հոգևոր վերացական, զգածածին ապրումները տեսողական-զգացողական պատկերների վերածելու, այդ ճանապարհով ներաշխարհային նրբին զգացումներ դրսևորելու նպատակին,— այս եղանակը, ահա՛, չնահանջող երակ է «Զարի ծաղիկների» քնարական բանաստեղծություններում։ Այստեղից հետևում են խառնածին զգայություններ միաձուլող նրա փոխաբերական նմանություններն ու զուգորդությունները, մոտավորապես այսպիսիք.

Я парю, ароматом твоим опьяненный,
Как другие сердца музыкальной вояной! (էջ 43),
Порою музыка объемлет дух, как море (էջ 106),
Постели, нежные от ласки аромата (էջ 206),
Мы обменяемся единственным лучом (էջ 206) և այլն։

Փոխաբերական ավելի անսովոր զուգորդումների նմուշներ ենք գտնում նրա ֆանտաստիկական պատկերներում ու գրավյուրներում, «Մահ» շարքի ուրվա-գունային, ուրվա-լուսաստվերային դարձդարձումներում։

Նման արտահայտչականությունը արվեստի տարբեր ճյուղերի հնարավորությունները բանաստեղծության մեջ կիրառելու ուժեղացող մրտայնության արտահայտություն էր։ Պոեզիան նոր ձևեր էր հայտնագործում՝ օգտվելով մյուս արվեստների, հատկապես երաժշտության ու կերպարվեստների միջոցներից։ Բանաստեղծական խոսքը թևակոխում էր տեսողության, լսողության, շոշափելիքի, մարդկային մյուս զգայությունների ու ընկալումների համադրման նոր, առավել նրբին ոլորտներ։

Բողբների, հետագայում նաև խորհրդապաշտների, լուսաստվերային, գունային, հնչերանգային փոխաբերական ոճական ուղղությունը, անշուշտ, մեծ չափով սնունդ էր առնում ժամանակի մյուս խրվեստների զարգացման ընդհանուր տեղաշարժերից։

Ֆրանսական նույն միջավայրում, նույն ժամանակներում ծաղկում էր ապրում նախ ռոմանտիկական, ապա իմպրեսիոնիստական նկարչությունը՝ լուսաստվերի, գույնի, գծանկարի, գունագրվող ու լուսաստվերվող միջանցուկ շարժման, խորության, հեռանկարի, առարկաների ու երևույթների տաբեր կողմերից դիտարկվող ու երանգավորվող մթնոլորտով։ Շրջանառության մեջ է մտնում մի այնպիսի հասկացողություն, որպիսին է սլուժետային ու բանաստեղծական գեղանկարչությունը, և ֆրանսական նկարչությունը ուղղություն է վերցնում դեպի

երկրորդ՝ բանաստեղծական կոլորիտային արվեստը: Այստեղից նրա գունադեղնության հակումը, որ կապվում էր հարավի, առաջին հերթին խալկականության հետ, այստեղից և նրա հուզական-քնարական բնույթը, որ շեշտում է ժամանակի քննադատությունը՝ «երաժշտական դեղանկարչություն»:

Դասակարգելով արվեստները, Դելակրուան գրում էր. «Ոչինչ չի կարող համեմատվել երաժշտության հարուցած հուզերի հետ. այն հազորդում է անհամեմատելի նրբերանգներ: Աստվածները, որոնց համար երկրային սնունդը չափազանց կոշտ է, անկասկած սնվում են երաժշտությամբ: Երաժշտության պատվին հարկ է որ Ֆիդարոյի խոսքին տրվի հակադարձ իմաստ. այն՝ թինչ չի կարելի երգել, ասվում է»: Երաժշտությանը բոլոր արվեստներից բարձր է դասում այն... որ նա ամբողջովին պայմանական, սակայն, աչդուհանդերձ, կատարյալ լեզու է»⁶⁰:

Գեղանկարչությունը միտում էր հազորդել նման «անհամեմատեչյի նրբերանգներ», պայմանական ամենատարբեր ու անսովոր միջոցներով կատարելագործել իր նրբերանգային արտահայտչական լեզուն:

Նույնը տեսնում ենք բանաստեղծության միտումներում:

Բողերի, ապա և խորհրդապաշտների նրբերանգային արվեստը անպայման հարադատության եզրեր ունի մասնավորապես իմպրեսիոնիստական միմոլորտային-քնարական բնանկարի յուրօրինակությունների, դունային անսովոր համադրումների, երանգային միջանցուկ ու հոսուն ներդաշնակումների հետ:

Այս խմորումներում առանձնապես բնորոշ է Վերլենի «երաժշտական քնարերգությունը»: Նրա քնարական երգերում անձնական հուզապրումները վերաճուլվում են բառերով իմաստավորվող յուրատեսակ հուզական ձայնանկարչության ու հնչնադրության:

Սակայն անսովոր համադրումներն ու տարրալուծվող նրբերանգային արժարժուները նկարչության մեջ նշանակում են մի բան, բանաստեղծության մեջ՝ մի այլ բան:

Նկարիչը, ինչպես ասում է Գյոթեն՝ «աշխարհի հետ խոսում է ամբողջի օգնությամբ»⁶¹, ամբողջի տպավորությամբ: Բանաստեղծությունը ամբողջը հազորդում է մասերի շղթայով ու հաջորդականությամբ կառնվող ինչպես գրում է Դելակրուան՝ «Բանաստեղծին փրկում է պատկերի հետևողականությունը, նկարչին՝ զրանց միաժամանակյա լինելը»⁶²:

⁶⁰ Делакруа, Дневник, т. II, М., 1961, стр. 110.

⁶¹ Էֆեման, Զրույցներ Գյոթեի հետ, Երևան, 1975, էջ 255:

⁶² Делакруа, Дневник, т. I, М., 1961, стр. 106.

Հենց այստեղ էլ թաքնված է ժամանակի դեղանկարչության, նաև երաժշտության տարբերությունը Բողիերի և Նրա հետևորդների քնարերգությունից:

Երաժշտության և նկարչության մեջ, առաջինում հնչնային միասնական մոտիվով, ասոնանս-դիսոնանսով, տրամադրությամբ կամ ռիթմով, երկրորդում՝ գունային կոլորիտային երանգով կամ տպավորությամբ կարելի էր հաղորդվող ու վերլուծվող երանգների հետ միաժամանակ ապահովել հուզապրումի կամ խոհական գաղափարի միասնությունը, տարրալուծելիս՝ գաղափարն ու հույզը հավաքել ու ընդհանրացնել ամբողջության մեջ:

Բանաստեղծությունը այս ամենը պետք է ապահովեր պատկերների հաջորդականորեն ամբողջացող հետևողականությամբ:

Արտահայտչական դժվարությունը հանգում էր հուզապրումը կամ խոհը նրբերանգներով տարրալուծելու ու խորացնելու, և միաժամանակ՝ միասնական ընդհանուր գաղափարը հետևողականորեն զարգացնելու հակասությանը: Հոգևոր ապրումի զգայությունից զգայություն փոխանցվող նրբերանգային մարմնավորման հետ ինչպե՞ս զուգակցել վերացարկվողը, ինչպե՞ս լուծել կոնկրետի և վերացարկվող գաղափարի փոխհարաբերությունը:

«Չարի ծաղիկներում» այս դժվարությունները լուծվում են տարբեր եղանակներով, որը և ժառանգելով՝ տարբեր դիտակետերից շարունակում են խորհրդապաշտները:

Լուծվում են գեղանկարչորեն, ենթադրենք կապույտի կամ ոսկեգույնի կամ, ասենք, աշնանային մթնոլորտի գունային հիմնաերանգային ֆոնով, կամ այս երանգի կրկնությամբ ու փոխակերպվող խաղերով: Լուծվում են երաժշտորեն, միասնական տրամադրությունը հիմնաթելային հնչերանգով՝ կրկնությամբ կամ դարձդարձումներով, հընչում է բանաստեղծության ամբողջ հյուսվածքում՝ սկզբից մինչև վերջ:

Բողիերը և ապա՝ խորհրդապաշտությանը տուրք տված բանաստեղծներից նշանավորները, ինչպես Վերլենը, Բլոկը, հայ բանաստեղծներինց Մեծարենցը, Տերյանը, Զարենցը, — օժտված էին պատկերավոր չյուսվածքում գեղանկարչական ու երաժշտական երակներ միահյուսելու ճշմարիտ կարողությամբ և հսկայական քայլերով առաջ մղեցին մարդկային տրամադրություններն ու հուզապրումները նրբերանգներով իմաստավորելու բանաստեղծական արվեստը, համազգացողական փոխաբերական-զուգորդական արտահայտչականության լեզուն:

Մյուս եղանակը, որ առավելապես փորձարկվում էր խոհական բանաստեղծության մեջ, սկզբնապես կապվում է հնօրյա գաղափարների կամ հասկացությունների ընդհանրական անունների վերակոշման հետ: Բողոքից սկսած, խորհրդապաշտների միջավայրում ավելի լայնորեն, շրջանառության են կոչվում հնօրյա գաղափարների պայմանական ամենատարբեր խորհրդանիշներ:

Պատկերի ծանրության կենտրոնը փոխադրվում էր մարդկային հոգուն ու մարմնին, նրա զգայություններին ու գերզգայություններին, որոնց նրբերանգային արժարժումներում դժվար էր ապահովել խոհական գաղափարի միասնությունը, և հնօրյա խորհրդանիշը գալիս էր պատկերի հաջորդականությամբ կրելու և առաջ տանելու գաղափարը:

Այստեղից հետևում է առավելապես խոհական հավերժական գաղափարներ շոշափելու խորհրդապաշտական քնարերգության ընդհանուր մտայնության բացատրությունը: Հավերժական ձգտման, կամքի, սիրո ու գեղեցկության, բարու և չարի գաղափարները նախասիրած ոլորտներ էին, և դա ուներ իր սրտածառները:

Հուլյի կամ խոհի մարդկային մի զգայությունից մյուսը փոխանցվող դարձդարձումներում արտաքին աշխարհը, կյանքը բնականաբար ներկայանում էին իրենց ոչ անմիջական, միջնորդված արձագանքներով: Նման եղանակով դուրսին բան չէր կյանքի, հասարակության առավել զրամատիկ ու հակասական ընդհանրացումների հասնելը: Մինչդեռ ժամանակների մեջ արդեն ինչ-ինչ նստվածք ձևոք բերած երևույթների ու հասկացությունների խորհրդանշանային անուններով՝ Լետա, Աիդ, Բևատրիչե, Բուդդա և այլն, — ապահովվում էր հավերժական այս կամ այն գաղափարի կամ հասկացության միասնությունն ու ամբողջությունը:

Ոչ մի խոտիլի բան չպետք է տեսնել, իհարկե, այս երևույթի մեջ, նկատի ունենալով, որ դա ևս աղերսվում է բանաստեղծական հնամյա ու շարունակվող հիմնավոր ավանդների: Բովանդակությամբ ձևավորված խորհրդանիշ գաղափարների կամ պատկերների վերակոշումը համաշխարհային պոեզիայի պատմության մեջ հնուց ծանոթ երևույթ է:

Մտաբերենք «Աստվածային կատակերգության» մեջ հեղուվող Արուսյակ, աստեղային այլ համաստեղություններ, Քարոն, Դժոխք, Քավարան, Դրախտ, Սեր և մյուս խորհրդանշային հասկացողությունները: Իր խոհական կանցոններում ու սոնետներում Դանտեն հաճախ խորհրդանշային վերացարկման է ենթարկում այս կամ այն գաղափարը և ապա, հուզական մարմին տալով, խոհականորեն վերլուծում ու ընդ-

հանրաշնում: Ամենավերացական հասկացողությունը անձնավորում է, անձնավորածը ենթարկում խոհական-հուղական-զգայական ամենատարբեր «փորձությունների»: Փիլիսոփայությունը կոչվող հասկացողությունը, օրինակ, մարմնավորվում է իբրև բանականության կամ կատարելության տիրուհի, Տիկին, հակառակ փոխակերպությանը ինքը՝ բանաստեղծը, վերակերպվում է նավակի՝ «անդեկ ու անառադաստ» («...Понстине, я был ладвей без руля и без ветрила»)՝⁶³ մի այլ վերակերպությանը «Աստվածային կատակերգության» մեջ նավակը խորհրդանշում է ժամանակներում առաջ շարժվող մարդկություն:

Այսպես հողի սերունդները Ադամի,
Ցանցում բռնված թռչունների նմանակ,
Նետվում էին նավակի մեջ մի առ մի
(«Դժոխք», Լրդ Գ, էջ 22):

Բանաստեղծական պայմանական, խորհրդանշային, փոխաբերական խտացումներ ու փոխակերպություններ են սրանք, որոնց օրինականությունը պոեզիայում Դանտեն մեկնաբանելով հիմնավորում է իր հայտնի «Խնջույքում»:

Բովանդակությամբ ձևավորված դադափարների խորհրդանշները, պայմանական-փոխաբերական վերացարկված փոխակերպություններն ու դործողությունները մեծապես ինքնահատուկ են նաև հայոց հնօրյա բանաստեղծությանը: Հիշենք «Մատչանում» լայնորեն օգտագործված աստվածաբանական և այլ բնույթի խորհրդանշները, երկի հայտնի Ի՛՛՛Բանը, որտեղ բանաստեղծը ներկայանում է ահեղ ալիքների ու ալեկոծության բերանն ընկած նավի տեսքով, հիշենք նաև, որ մարդիկ լողացող նավ—աշխարհը՝ ծով վերացարկումը հենց մարմնի ու հոգու—նարեկացիական ներհակությամբ հանդիպում ենք հայոց միջնադարյան բանարվեստում:

Աշխարհն է ի ծով նման, ու մարդիկ ի ներս կու լողան.
Մարմիքն են ի նավ նման, հոգին՝ ի զանձ անապական...

Հոգու և մարմնի պայքարի հնօրյա ըմբռնումներից խմորված այս պայմանականության նմանները կարելի է գտնել տարբեր ժողովուրդների բանահյուսության և գրականության մեջ: «...Հոգու և մարմնի պայքարը,— գրում է Աս. Մնացականյանը,— մի ընդհանուր թեմա է

⁶³ Данте Алигьери, Малые произведения, М., 1968, стр. 116.

եղել ոչ միայն մեղ մոտ, այլև շատ ուրիշ երկրներում՝ սկսած դեռ հնթանոսական ժամանակներից: Այն զարգանում է հատկապես քրիստոնեության շրջանում: ...Առհասարակ, ժողովրդական պատկերացումների մեջ այդ հակոտնյա համարված, բայց միասնականության մեջ դիտված ուժերից առաջնային է համարվել մարմինը: Հոգևորականության կողմից, ընդհակառակը...»⁶⁴:

Նոր ժամանակներում, Հայնից սկսած, քնարերգությունը նվաճում էր և՛ այդ բնական միասնությունը, և՛ հոգևոր մարմնականով արտահայտվող հնարավորություններ, ինչպես և նոր ելակետերից հոգու և մարմնի կամ հոգևոր տարբեր պարունակությունների միջև ներգաշնակություն ու ներհակություն իմաստավորելու միջոցներ: Եվ Բողլերից ծալր առնելով, խորհրդապաշտների միջավայրում, ըստ երևույթին, ավելի է աճում հետաքրքրությունը հնօրյա ժամանակներից եկող այդ հակամարտության և արտահայտչականության հանգստի:

Բողլերի ստեղծագործության մեջ, ահա՛, քննված արտահայտչական եղանակների կողքին կարելի է գտնել նաև նման տիպի բազմապիսի վերացարկումներ, խորհրդանիշ գաղափարներ, պալմանական-փոխաբերական վերակերպություններ ու գործողություններ:

Իր պոեզիայով Բողլերը կիրարկում էր մի արվեստ, որ բնութագրվում է ելակետերի, արտահայտչական եղանակների ու միջոցների բազմազանությամբ: Նրան հաջորդած խորհրդապաշտների միջավայրում (ինչպես և «Չարի ծաղիկներից» հետո նրա ստեղծագործության մեջ) նկատվում է մեկնակետերի որոշակի անջատ-անջատ, միակողմանի կիրարկում:

Վերլենի քնարերգությամբ մեծապես խորանում է մարդկային զգայությունները միմյանցով արտահայտելու հույսական-նրբերանգային եղանակը: Սկսելով մարդու որպես մարմնական արարածի պատկերման իմպրեսիոնիստական ելակետից, Մալարմեն գնում է առարկայական աշխարհի՝ չատկանիչները՝ գույները, ձայները, ձևերը, առարկաներից վերածանցելու, մասնավորապես գունային խորհրդանիշներ ստեղծելու ճանապարհով: Այդ հատկանիշներին Մալարմեն հաղորդում էր «առարկաներից առկալս գոյություն», աշխարհը, բնությունը տեսնում դուռ գունային (մեծապես սպիտակ), առարկայորեն նոսրացած ու ամալացած տեսքով⁶⁵: Գույնը մարդկային հոգու ընդհանուր տրամա-

⁶⁴ Առ. Մնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956, էջ 620:

⁶⁵ Л. Ойлумевский, Французский символизм, М., 1973, стр. 237.

դըրվածության խորհրդանիշ-նշան է, պատկերավոր համակարգում ներառված չափերը իմաստավորվում է հոգու՝ ռեալականությունից անջատ, իմանենա հնարավորություններով:

Վերլենից ու Մալարմեից ուշ հանգես եկած Արթուր Ռեմբոյի ստեղծագործության մեջ զգացողությունների հիբրիդային միախառնման արտահայտչականության կողքին, ուղի է հարթում խոհական-հուղական տրամադրությունը ռեալական աշխարհից վերացարկված պայմանական-փոխաբերական գործողություններով ընդլայնելու մեկնակետը, որտեղ խորհրդանիշին պարզապես վերապահվում է ընդհանրացնող դեր:

Այս առումով իր բազմաստիղ արտահայտչականությամբ, թվում է, Բոդլերին ավելի հարազատ է Ռեմբոն, որն զգալիորեն ընդլայնում է նախորդների բերած նրբերանգային արվեստի հնարավորությունները՝ նվաճողականությամբ իր բանաստեղծությունները կառուցելով պայմանական-փոխաբերական գործողությունների առանցքով, Ռեմբոն նկատելիորեն հաղթահարում է դրամատիզմի ձակատագրական պակասը խորհրդապաշտական պոեզիայում:

Բնորոշ է, որ, եթե Բոդլերի «Օձերի պարում» պայմանական-փոխաբերական այս գործողությունը՝ համառոտված է շորս տողում,

... Я расстаюсь с моей печалью

В томленье странном,

И, словно парусник, отчали

К далеким странам... (էջ 49)։—

ապա Ռեմբոյի «Հարբած նավում» ծավալվելով դառնում է երկարաշունչ սյուժե: Դա հնարավորություն է ընձեռում հոգևոր խռովի նրբերանգային ողջ տարողությամբ վերարտադրելու մարդ անհատի ողբերգական նավաբեկությունը ժամանակի հասարակական մթնոլորտում, անդրադարձնելու քաղաքակիրթ հասարակության հեղձուցիչ էությունը:

... Море грозно рычало, качало и мчало.

Как ребенка, всю зиму трепал меня шторм.

И сменялись полуострова без причала.

Утверждал свою волю соленый простор.

В благодетельной буре теряя рассудок,

То как пробка скача, то танцую волчком.

Я гулял по погостам морским десять суток.

Ни с каким фонарем: маяка не знаком

Я дышал кислотою и сладостью сна.

Сквозь гнилую обшивку сочилась вода.

Якорь сорван был, руль переломан и выдран,
Смыты с палубы синие пятна вина...

Իսկ վերջում՝

Надоела мне зыбь этой медленной влаги,
Паруса караванов, бездомные дни,
Надоели торговые чванные флаги
И на каторжных страшных поитонах огни! 66

Ինչպես հնօրյա բանաստեղծական մշակույթում՝ Դանտեի, Նարեկացու ստեղծագործության մեջ, պայմանական-փոխաբերականը ծառայում է մարդկային ներաշխարհի տարողությունը նրբերանգային հարբատությամբ բացահայտելու նպատակին: Եվ, ըստ երևույթին, զարգացման նոր ուղի թևակոխած պոեզիայի հետագա խմորումներում գեղարվեստական այդ միջոցին վիճակված էր մեծ դեր:

Դրա վկայությունն է Վերհարնի պոեզիան: Անցնելով խորհրդապաշտական պոեզիայի բովով, Վերհարնը պայմանական-փոխաբերականի լայն օգտագործումով ընդարձակում է բանաստեղծական մտածողության դրամատիկ հնարավորությունները, արմատավորում ոչ միայն մարդու ներաշխարհը, այլև մարդկային հասարակությունը անդրադարձնելու նոր միտումներ:

Նույն օրինաչափությունը տեսնում ենք Բլոկի ստեղծագործական էվոլյուցիայում, յուրօրինակ ընթացքով XIX դարի վերջի և XX դարի հայտնի բանաստեղծության մեջ:

Բանն այն է, որ Բոդլերից հետո խորհրդապաշտական բանաստեղծության մեջ զնալով նահանջում են արտաքին աշխարհի ու կյանքի արձագանքները, թուլանում է պատկերի դրամատիկ լիցքը: Խորհրդապաշտական քնարերգության դրամատիզմի պակասը որոշակի է մասնավորապես բնութագրում պոեզիայի համեմատությունը:

Ռոմանտիկական բանաստեղծությունը աշխարհի, բնության, կյանքի և մարդու դրամատիկ փոխառնությունների բանաստեղծություն էր, այն հաստատում էր անսահման աշխարհի դինամիկ հնչեղությունը մարդկային հոգում, որի հետևանքով օժտված էր պատմության զգացողությամբ: Նրա մեկնակետը ծավալվում էր աշխարհից մարդ հարաբերությամբ, խորհրդապաշտությունը հակառակը՝ մարդուց, նրա զգալու, վերապրելու, խորհելու ներքին, ներուժ կարողություններից էր կամուրջներ նետում աշխարհին:

66. Артур Рембо, Стихотворения, М., 1960, стр. 78, 81.

Դա հնարավորություն էր ընձեռում մարդկային հոգեբանությունն ու էությունը պեղելու ամենաանբեխ, խորունկ ու խորհրդավոր անցումներով, խորացումներով ու երանգներով, բայց անպայման ինչ-որ տեղ կտրված աշխարհի ու կյանքի հակասական, բարդ ու դրամատիկ փոխառնչություններից:

Այս ամենը դժվար չէ որսալ թեկուզ և նրանց նախասիրած տրամադրություններից մեկը՝ տխրության մորմոքը, համեմատելով Հայնեի տխրության մոտիվներին.

В этой жизни слишком темной
Светлый образ был со мной;
Светлый образ помутился,
Поглащен я тьмой ночной,

Трусят маленькне дети,
Если их застигнет ночь;
Дети страхи полуночи
Громкой песней гонят прочь.

Так и я, ребенок странный,
Песнь мою пою впотьмах;
Незатейливая песня,
Но зато разгонит страх (Թարգմ. Ա. Բլոկ)⁶⁷:

Հայնեի բանաստեղծություններում տխրությունը պոռթկալու չափ պրկվում է՝ նժարավորվելով կյանքի ինչ-ինչ հնարավոր, եղած կամ օպասվող սիրով, կարոտով, մղումով կամ տապալումով, նրա դառն մորմոքների ներսում գործում է կյանքի և մարդկային հոգու ընդդիմադիր կորովը, որտեղից և սերում է նրա քնարերգության դրամատիկ թափը:

Խորհրդապաշտների պատկերած տխրությունը տարուբերվում է ընկալումների երանգավորվող տարբերակներով, ժանյակավորվում հոգու սրտամաշ կեղեքումով, սակայն երբեք չի հասնում այդպիսի դրամատիկ պրկվածության: Այս առումով բնորոշ է Վերլենի քնարերգությունը: Քրեստոմատիկական ճանաչում գտած «Աշնան երգում» քնարական անհատի սրտամաշ տխրությունը վերացարկվում է իբրև աշնան մեղեդի, իմաստավորվում նախ աշնան մեղամաղձոտ, անձրևային-լացկոտ, ապա հողմի և տերևաթափի ձայնային ու շարժման զուգավորվող դարձադրձումներով.

⁶⁷ Г. Гейне. Собр. соч., т. 1. М., 1956, стр. 84.

Անդուս լալկան
Ջուլիան աշան
Սիրաբս մոլար
Մաշում է հար...
Եվ միալար...

Գիշերն է առի
Կրկին դալիս,
Բերում հուշեր
Կանոն անցյալից...
Լալիս եմ ես,
Նորից լալիս...

Քնում եմ ես,
Ու չար մի հողմ
Տերեի պես
Տանում է ինձ
Այս կողմ, այն կողմ.
Տերեի պես... (Թարգմ. Վ. Տերյան)⁶⁸:

Սիրաբ մաշող տխրության հետ դուգավորվում են նույնատիպ հուշեր, անցյալից ներկա տրամադրությունը ձգվում ու երանգավորվում է վերապրվող միևնույն էլեգիկ ու սրտակեղեք տրամոլթյամբ, հուզապրումը երանգավորվելիս, իհարկե, բարձրանում է և իջնում, սակայն նրա նժարը չի ենթարկվում ակնկոծվող կամ իր հակադրությանը վերաճող դրամատիզմի օրենքին:

Խորհրդապաշտական պոեզիայի նմանօրինակ բնույթը իսկապես որ բխում էր նրա էությունից: Նրա տարերքը քնարական հուզականությունն էր՝ մարդու ներսում ապրումների և հավերժական խոհական խորհուրդների շրջանակով, որը ինչ-որ տեղ բացառում էր ոչ միայն սոցիալական-հասարակական, այլև ընդհանրապես հուզական կիրքն ու պաթոսը, և հենց դա էլ հակադարձ ուժով արժարժվող տրամադրություններին հաճախ հաղորդում էր համակերպության ու անկանխելիության շեշտեր: Այդ տարերքի արտահայտությունն են նրա արժարժած տրամադրությունների հիմնականում էլեգիկ բնույթը, արտահայտչական կիսատոնալին նրբությունն ու մեղմությունը:

Ուրվանկարելու և հնչնագրելու համար փոշված վայելուչ ու մեղմ տրամադրություններ՝ մարմնավորված ընտրյալ, աչքն ու ականջը շոյող նրբակերտ բառերի պատկերավոր շարակարգությամբ: Այստեղից խոր-

⁶⁸ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. III, Երևան, 1963, էջ 18:

հրդապաշտների լեզվական կուլտուրայի բնույթը, որն իր հետ բերում էր մարդկային ներքնաշխարհ անդրադարձնելու նուրբ ու խորիմաստ բառեր ու բառաբարդումներ, բայց և միաժամանակ լեզուների բառապաշարը ճեղքում ու դաս-դասում էր բանաստեղծական՝ ընտրյալ և ոչ բանաստեղծական՝ պրոզաիկ բառերի⁶⁹:

Սրանք հակասութուններ են, որոնք ձևավորման սկզբից ուղեկցում են խորհրդապաշտությանը, հենց ֆրանսական խորհրդապաշտների միջավայրում ծնում տարբեր ենթահոսանքներ, ինչպես «անիծվածներին»: «Անիծվածներից» էր նաև Ռեմբոն, որը խորհրդապաշտության ներսում առանձնանում էր հույզերի ու ապրումների առնականությանմբ ու թափով, բառային «պրոզաիզմով», ասես, սաղմնային ձևով կանխորոշում Վերհարնի ստեղծագործության, անգամ իսկ ֆուտուրիստական պոեզիայի ծնունդը, խորհրդապաշտական գեղագիտության ու արտահայտչականության վերջինիս քննադատությունը:

Բայց բանաստեղծության զարգացման միտումների հաջորդականության ու ժառանգականության օրինաչափությամբ Բոդլերի, ապա և խորհրդապաշտների պոեզիան կոչված էր լրացնելու այն պակասը, որ ետադարձ հայացքով նկատելի է ռոմանտիկական պոեզիայում: Կոչված էր ընդարձակելու և կատարելագործելու մարդկային ներքին էություն, ներուժ անձնականություն վերարտադրելու մարդերգության արտահայտչական արվեստը:

Գաղափարական-գեղարվեստական հակասություններով հանդերձ, հաջորդելով Բոդլերին, հուզապրումներ տարբերակելու ու երանգավորելու նրբագործվող արվեստով, փոխաբերական-զուգորդական նորովի կատարելագործվող արտահայտչականությամբ՝ խորհրդապաշտները շարունակում էին լայնացնել քնարերգության հուզական-խոհական միտումները, որը, ըստ երևույթին, անդիմադրելի օրինաչափություն էր. անհրաժեշտ աստիճան համաշխարհային բանաստեղծության զարգացման մեծ ու բարդ ճանապարհին:

Ետադարձ հայացքով արդեն անուրանալի է այն իրողությունը, որ համակուլտուրական բանաստեղծության հետագա առաջընթացում համագոյացողական արտահայտչականությունը այս կամ այն չափով անբաժան է մեծ բանաստեղծների արվեստից: Այն հատկանշական է ժողովրդական բանարվեստի ավանդներից խորհրդապաշտական պոետիկային անցած Վերհարնի ստեղծագործությանը, որը, ետևում թողնելով

69 Տե՛ս Մ. Դինսբուրգ, О лирике. М.—Л., 1964, стр. 255—275

այդ առիներ, դարամուտին հայտնագործում էր համազգացողական-
ներբերանդային մեկնակետը դինամիկ անցումների հետ ղուգակցելու
բանաստեղծական նորանոր հնարավորություններ, տարբերություննե-
րով հանդերձ յուրահատուկ է Բլոկի ու Նսենինի արվեստին, անբաժան
է Վլ. Մայակովսկու արտահայտչականությունից:

ՄԵՍԱՐԵՆՅԱՆ ԼՈՒՍԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ՍԻՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ

Նույն երևույթները տեսնում ենք հայոց բանաստեղծության դար-
պացման հոսիմվոլիստական ընթացքում: Դուրյան, Թումանյան, Իսա-
հակյան ուղեգծով խորհրդապաշտական պոետիկան անկասկած խթա-
նել է հայ ժողովրդի հնադարյան բանաստեղծական մտածողությանը
ինքնահատուկ՝ մարդկային մարմնի ու հոգու մարդերգական խառնա-
ծին, «հիբրիդային» պատկերավոր արտահայտչականության աշխուժաց-
մանն ու վերահաստատմանը: Եվրոպական պոեզիայի մերձխորհրդա-
պաշտական տեղաշարժերի ազդակներից անբաժան են Սիամանթոյի,
Մեծարենցի, Տերյանի, Վարուժանի ու Չարենցի ստեղծագործությամբ
XX դարի սկզբներին հայոց բանաստեղծության մեջ հունավորվող ար-
տահայտչական միտումները:

Այս շղթայում չափազանց հետաքրքիր է Մեծարենցի քնարերգու-
թյան երևույթը: Ազգային տոհմիկ երակներից ձևավորված նրա քնա-
րերգությունը բնութագրվում է աչնպիսի յուրօրինակություներով, ո-
րոնք մերձենում են Բողերի հունավորած միտումներին:

«Չարի ծաղիկների» «Հիվանդ մուսա» բանաստեղծության մեջ («Մե-
լամադություն և իդեալ» շարքից), շարագրելով իր հավատամքը, Բող-
երը գրում է.

Нет, нет! В груди твоей пусть веет аромат,

Чтоб каждый вздох ее был свежестью богат,

Чтоб в жилах кровь твоя текла волной ритмичной,

Как череда слогов в поэзии античной,

Где песни светлый Феб слагает средь олив

Иль спит великий Пан, хозяин тучных нив (էջ 25):

Չարենցի բանաստեղծական հայտնի դիմապատկերի կողքին, թերևս,
դժվար է դնել Մեծարենցի նկարագրին վայելող, նրա վաստակը բնութա-
գրող այլ տողեր: Բողերի նման հասարակական, ալլև անձնական, ահա-
վոր անարդարությունների ճաշակած Մեծարենցը դարասկզբի արևմտա-

հայ կյանքի մղձավանջից հառնում է լուսավոր Ֆեբի կերպարանքով, ասես, իր մեջ խտացրած հայ ժողովրդի դարավոր կենսասիրությունը՝ նրա հնամենի լուսաբաղձությունն ու արևաբաղձությունը:

Եվ ուշագրավ է, որ, քննադատական վայրիվերո հարձակումներով հանդերձ, այդ կերպարանքով էլ հենց նրան ընդունում է ժամանակի արևմտահայ առաջավոր մտավորականությունը: «Ծիածանին» կցված առաջաբանում, հանձնարարելով պատանի բանաստեղծի «արփեզնաց էությունը», Ա. Անտոնյանը գրում էր. «...զարնան աղվոր առտու մը՝ արևին զարթնումին հանդիսատես կ'ըլլամ...»:

Կարծես ծիածանին բոլոր երանգները՝ խելխոլ գինարբուքե մը վերջ իրենց կարգերը շփոթելով՝ խառն ի խառն շրջանակ մը կազմեր են ու դիվագրդիւ պար մը կը դարձնեն անպատում խանդավառությամբ, կ'ոտնահարեն մշուշին հետամնաց ալքերը, կը հալածեն զանոնք անջըրպետին բարձունքն ի վեր, երբեմն կուսական անարատությամբ կը պայծառանան, երբեմն ալ մոլթին նահանջը կը գլեն և անոր կը խառնըվին...»։ և այսպե՛ս «Ու մարդիկ պիտի փարին իրեն, պիտի սիրեն զինքը՝ ինչպես արևը կը սիրեն, որովհետև լույսին տենչովը հատնող հիվանդներ են ամենքն ալ, որովհետև իրենց հոգին կը հատնի կյանքի և աշխարհի բազմադան խորհուրդներուն զուգվելու ըզմանքով»¹:

Փոքրածավալ այս էստրոդում զարմանալի նրբությամբ բնութագրվում է սկսնակ բանաստեղծի արվեստի էությունը: Ըստ որում նշելով «Ծիածանի» պատկերների գեղանկարչական-տեսողական բնույթը, Ա. Անտոնյանը տեղն ու տեղը շեշտում է, որ մեծարենցյան պատկերները՝ «մենք ավելի կը դգանք, քան կը տեսնենք» (ընդգծումը մերն է—Ա. Ա.)²:

Զարմանալի հեռատեսություններ կանխագուշակվում է Մեծարենցի ստեղծագործության հասարակական նշանակությունը՝ այն էլ հայ ժողովրդի աննահանջ լուսաբաղձության ու արևաբաղձության դիտակետից:

Այս իմաստով իրավացի է Հ. Թամրազյանը, երբ գաղափարական լայն շառավիղով հարազատություն է տեսնում Մեծարենցի քնարերգության և Սիամանթոյի պոեզիայի միջև: «Սիամանթոյի հզոր խոսքը,— գրում է նա,— և Մեծարենցի քնքուշ, մեղմօրոր երգը իրարու հետ ունեին ինչ-որ ընդհանուր բան. երկուսն էլ պոեզիան դուրս էին բերում անձուկ շրջանակից, երկուսն էլ ձգտում էին կենսական ուժ, ապրելու

1 Տե՛ս Մ. Մեծարենց, Ծիածան, Կ. Պոլիս, 1907, էջ Ա, Բ, Ժ:

2 Նույն տեղում, էջ Դ:

եռանդ բերել մարդկանց, մղել նրանց բաց երկնքի տակ, ստիպել նա-
լելու հույսի հորիզոններին, կյանքի զույներ տալու հոգու մթին անկյուն-
ներին»³:

Հարազատության շղթան իր մեջ է առնում նաև արվեստալին հե-
տաքրքրի երևույթներ: Անդակ ստանալով ժամանակի եվրոպական,
մասնավորապես ֆրանսական պոեզիայի միտումներից, և՛ Մեծարեն-
ցը, և՛ Սիամանթոն իրենց ստեղծագործությունք՝ ամեն մեկը չուրովի,
ինքնուրույն անջնջելի զորշմով վերակոչում և վերարծարծում էին նա-
րեկացու ավանդները: Եթե Սիամանթոնի պոեզիան հիմնականում
առնչվում է տեսլային-մաքառման պատկերների խառնակարային ար-
քահայտաշարականությանը, ապա Մեծարենցի բնաբերգությունը՝ «Մատ-
յանի» օրհնիրգական երակներին և նարեկացու տաղերին:

Նշված առանձնահատկությունների էությունը, Մեծարենցի արվես-
տի յուրօրինակությունները առավել շոշափելի գծերով կարելի է տես-
նել «Ծիածանում» (1907):

Նախ ո՞րն է մարդկային հուզաշխարհի և աշխարհի ու բնության
հարաբերության «Ծիածանի» գեղարվեստական ելակետը, զրքի բա-
նաստեղծական հյուսվածքներում ինչպե՞ս են առնչվում արտաքին աշ-
խարհի պատկերներն ու տպավորությունները և մարդկային զգացմունք-
ներն ու խոհերը:

Այս հարցերի պատասխանը նախ գտնում ենք «Ծիածանի» շուրջը
վարած հեղինակի բանավեճերում:

Բանն այն է, որ բնագաղտական հարձակումներում Մեծարենցը
վատաբանվում էր ոչ միայն խորհրդապաշտներին «ընդօրինակելու»,
այլև շրջօրինակելու մեղքի համար:

Եվ ահա՛, առարկելով այս երկրորդ ընդդիմախոսներին, «Քննադա-
տությունը» հողվածում նա գրում է. «Ձեռնուրյան Միաձանի մեջ զգա-
ցումներուն բնագեղ տեսարաններով շրջանակված ըլլալը ստացանք մը
սեպիկ կ'ուզէ: Բայց ինչո՞ւ զգացումները երաշտ անապատներու մեջ
տարագրել, ինչո՞ւ մոռնալ մարդուն ու բնության անմիջական հաղոր-
դությունը, ինչո՞ւ խղի աչդ կապիրը՝ փոխանակ ամրապնդելու դանոնք:
Զգացումներն ու տեսարանները զուգորդելը չէ թէ անկատարություն
կամ անկապակցություն է, այլ ընդհակառակը՝ կատարելության ձգտում
մըն է, իրերուն ու մարդուն հարաբերությանց կապակից կցորդության

3 Չ. Թամբազյան, Սիամանթո, Երևան, 1969, էջ 18:

Համար եղած ջանք մըն է: Եվ Միաձանի միակ արժանիքը այս ձգտումն ու ջանք կը ներկայացնեն» (էջ 290):

«Բայց ինչո՞ւ զգացումները երաշտ անապատներու մեջ տարադրել, ինչո՞ւ մոռնալ մարդուն ու բնության անմիջական հաղորդությունը»---ասել է թե՛ ինչո՞ւ մարդկային հուպարումները անջատել ու տարադրել անմիջական հարուցիչներից և ածանցել ինչ-ինչ մտապատկերներից, և ապա՝ ինչո՞ւ խղել մարդու և բնության կապերը, ամրապնդելու փոխարեն:

Պարզեցիկարդ Մեծարենցն իր գրքի գլխավոր արժանիքը Համարում է բնության տեսարանների ու տպավորությունների և մարդկային զգացումներների կցորդությունը, բնության և մարդու հաղորդակցության ամրապնդման ձգտումը:

Սկզբունքային այս մեկնակետով Մեծարենցը որոշակիորեն սահմանադատվում էր խորհրդապաշտների այն թևից, որոնք զգացումների կոնկրետ ու կենդանի արժարժումը փոխարինում էին խորհրդանշային բարդումներով: Այստեղից նրա վերաբերմունքը Մալարմեի հանդեպ. «... Ո՞վ ըսեր է արդեն թե բոլոր խորհրդանշականները արհամարհելի կամ հակակրկի են. կը հասկնամ, որ գաղափարի և զգացումի կամ բառերու անհրապույր խավաբաբարդումներու հերոս մը այլաների նրկատվի. բայց այս տիպարը, հսապաշտ, մենամոլ, ամուլ տիպարն է. Մալարմեն է, կամ մեր մեջ, քիչ մը, Ինտրան ու Գոլանձյանն են»,-- գրում է նա (էջ 293—294)¹:

Իրոք, դարմանալի թափանցումով միայն կարելի էր այսպես ճեղքել խորհրդապաշտությունը և ակտորոշել նրա ետադիմական թևը: Եվ սա, ըստ երևույթին, ամենաճիշտ ու շրջահայաց տեսակետն է:

Նույն ելակետից հակադրվելով նաև «եսին տաղտկայի ոչնչաբանություն» զբաղված ժամանակի պոլսական միջավայրի անկումային բանաստեղծությանը, Մեծարենցը պաշտպանում էր մարդու և բնության հաղորդակցության՝ կենսականության հարազատ ժողովրդի աշխարհահարաբերության բուն հիմքերը:

«...Մեկդի թողունք քիչ մը անմարդկային անձնաբանությունները, բաբախելու համար Բնության սիրով, բանաստեղծը բնության ցուլացումը

¹ Ինտոր է, որ ֆրանսացի գրականագետ Տիրոգեն՝ Մալարմենի հակադրելով ումանակի բանաստեղծներին, գտել է, որ Մալարմեն զուրկ է բնության զգացողությունից և որ նրա ստեղծագործության մեջ չկա բառային պատկեր, որ սարքած չլինի ինքը (տե՛ս Դ. Обломовский, Французский символизм, М., 1974, էջ 229, 27. Гинзбург, О. лирика, М.—Л., 1964, стр. 261).

պետք է ըլլա, թե ոչ բանաստեղծ չէ իրապես. քերթվածները իբրև բառ պետք է ունենան տերևին թրթուռներ, թռչունին դաշլալը, մարդերուն գորովը, դաշտին ու լեռան մշտանուշն զորությունը: Բանաստեղծին ձայնը տիեզերական հարաբերականության մը լարը պետք է ըլլա, բոլոր գոյություններուն համադրական թրթուռովը տրոփուն» (էջ 281), — ավելացնում է նա, բացատրելով իր բանաստեղծական ծրագիր-հավատամքը:

Իրապես Մեծարենցը պաշտպանում էր Մ. Պեշիկթաշլյանից Ավ. Իսահակյան ձգվող հայոց քնարերգության մայր ուղղությունը, ինքնատիպ ճանապարհով գնում էր այդ ուղղությամբ:

Հայոց դաշտերի ու լեռների մշտանուշն զորության, տերևների թրթուռների, թռչունների դաշլալների՝ այս ամենի հանդեպ մարդերուն գորովների պատկերավոր արծարծումներով նա հայրենացնում էր հայրենիքը, հնչեցնելով իր ժողովրդի աշխարհատեսությունը՝ ձայնակցում համատիեզերական կենսականության մարդկության դարերից եկող և դարեր միտող կենսազգացողությանը:

Ընդհանուր այս բնութագրությունը, որ նույնությամբ կարող է վերաբերել նաև Իսահակյանին, բնականաբար կարիք ունի նոր բացատրություն:

Իսկ ո՞րն է Մեծարենցի ինքնատիպ ճանապարհը, ինչպիսի՞ն է նրա պատկերավոր մտածողության հյուսվածքային-արտահայտչական նկարագիրը:

Մեծարենցի վաղ փորձերը քննելիս նշվեց բնության տեսարանները և մարդկային ապրումները զուգահեռական փոխաբերական նմանությունամբ ու զուգորդությամբ անդրադարձնելու նրա հակումը: Միաժամանակ խոսվեց հուզապրումը զգացողական-կենսավորող ներուժ համակումով վերապրելու և մարմնավորելու այն յուրօրինակության շուրջը, որ գտնում ենք սիրային երգերում:

«Ծիածանում» Մեծարենցի հասունացումը նշանավորվում է նրա վաղ փորձերի այս առանձնահատկությունների ներքին օրգանական ներթափանցումով ու խորացմամբ: «Ծիածանը» վերլուծելիս այլևս դժվար է այդ յուրօրինակությունների մասին խոսել առանձին-առանձին և, իհարկե, շարաշար սխալվում էին ընդդիմախոսները, ասելով թե՛ «Ծիածանում» զգացմունքները շրջավորված են բնագեղ տեսարաններով: Սա արդեն անցած շրջան էր Մեծարենցի համար:

«Ծիածանի» լավագույն բանաստեղծություններում սահմանաբաժան եզրեր չկան զգացմունքի և բնության տեսարանների կամ, ավելի ճիշտ՝ բնության տպավորությունների միջև: Պատկերավոր խոսքի հոսքով

տպավորութիւնները տեղն ու տեղը վերակիրպւում են հուլիի ու զգացմունքի, և հակառակը, մշտապես խաչավորւում ներթափանցված միջնորդվածութեամբ: Բնութիւնը խորապէս անձնականացվում է, անձնականը մարմին առնում բնութեան երևութների բազմազուն, բազմաձայն ու բազմաթրթիռ ցոլացումներով:

Իսահակյանի քնարերգութեան մեջ բնութեան առարկաներն ու երեւութները կարող են հարաբերվել և՛ միմյանց, և՛ քնարական անհատին, նաև ուրիշի, ուղղակի կամ հակադարձ առնչութեամբ կարող են վերաբերվել աշխարհին, կյանքին, հասարակութեանը, ուղղակի հարաբերութեամբ կարող են արձանագրել օբյեկտիվ իրականութեան որևէ փոխադրեցութիւն, հակադարձ առումով՝ անձնական խոհեր ու ապրումներ կամ՝ հակառակը:

«Ծիածանում» բնութեան տպավորութիւնները մեծապէս ենթարկված են քնարական անհատի ներքնաշխարհին: Տպավորութիւնների վերապրվող շղթայով ապահովվում է անհատի ներքին հուզական աշխարհի, խոհերի ու տրամադրութիւնների դաշնութիւնն ու միասնութիւնը:

Իսահակյանը իր ուղին սկսեց որպէս աշխարհի, բնութեան ու մարդու դինամիկ հաղորդակցութեան և փոխազդեցութիւնների դրամատիկ բանաստեղծ, նրա պոեզիան, այսպէս ասած՝ ավելի «օբյեկտիվ» է ու առարկայական: Մեծարենցը սկսեց մարդկային ներաշխարհից, նրա ներուժ էութիւնից, «Ծիածանում» ծանրութեան կենտրոնը առավելապէս սուբյեկտն է, նրա խառնածին հուզաշխարհը, որ մարմին է առնում նույնատիպ խառնածին ղգածական նկարչականութեամբ:

Քնարական այս մեկնակետով Մեծարենցը մերձենում է Բողիերի բանաստեղծական միտումներին:

Դեռևս 1905-ին «Մասիսում» տպագրած Եղիշե արքեպիսկոպոս Դուրյանի (Պ. Դուրյանի եղբոր) գրքի գրախոսականում Մեծարենցը շեշտում էր պատկերավոր «նկարչականութեան» և զգացմունքների «զգայաղև ու խանդաբորբ բնականութեան» հմայքը, օգտագործում հասկացողութիւններ, որոնցով և հարկ է խոսել նրա քնարերգութեան շուրջը:

«Զգայաղև ու խանդաբորբ բնականութիւն», «գունագեղ ու փողփողուն» «տեսիլք մը, դյուրանկար մը», (260—261)— «Ծիածանը» հրապարակելուց առաջ պատանի բանաստեղծը փաստորեն արդեն շրջանառութեան մեջ էր գրել իր գրքի գնահատութեան չափանիշներն ու մոտեցումները:

Եվ իրոք՝ «դուժանկարից» ավելի, ինչ բնութագրութիւն կարող է վաչկիկ «Ծիածանի» հշուտածքներին, ներառյալ գիշերերգերը:

Մեծարկնցի վաստակը գնահատողներին շատերը հայտնել են այն կարծիքը, թե նրա ստեղծագործության մեջ, ինչպես «Միաժանում», մեծ տեղ են գրավում գիշերային տեսարանները: Գիշերը նրա հիմնական թեմաներից մեկն է,— գրում է Ա. Մակարյանը,— որ նա ընդգրկել է ամբողջ խորությամբ և արտահայտել բանաստեղծական ամենամեծ ուժով: Նրա գիշերերգերը մինչև օրս էլ մնում են չգերազանցված»⁵:

Մի չափազանցություն, մեծարկնցյան գիշերերգերը, ինչ խոսք, կատարյալ են, բայց ոչ որպես «գիշերային տեսարաններ»: Թուրքիկ հայացքով իսկ կարելի է որսալ, որ գիշերերգությունն առաժգ պարզապես լույսի համակ «դյուխանկար» է, որտեղ լույսը գիշերներում ցոլանում է «գունազեղ ու փողփողուն» նրբերանգային թովիչ գեղանկարով, միաժամանակ գեղանկարվելով վերապրվում լուսո տենչագին բաղձանքի «զղայադեղ ու խանդաբորբ» արբեցումով:

Մտաբերկնք «Միաժանը» բացող «Ձմրան պարզ գիշեր» բանաստեղծությունը.

Համրուրիդ, գիշեր, պատուհանս է բաց,
Թող որ լիառատ ծծեմ՝ հեշտագին
Կաթր մեղմահոս լույսիդ տարփանքին՝
ու դով շաղերուդ կախարդանքը թաց (էջ 21):

Այս քառատողից մինչև վերջինը գիշերվա առանձնացող պատկերները՝ չափով թե անցնեն մեկ-երկու տողից: Դրա փոխարեն աչքի է զարնում լույսի գերադրական արբեցած մի հուզապրում, որ անընդհատ շիկանում է զգացողությունների միմյանց հաղորդվող ու միախառնվող, խառնածին պես-պես երանգներով:

Ձմեռային գիշերվա թափանցիկ պարզկան ապրվում է որպես պատուհանից ներխուժող համբուլի տպավորություն, իբրև լուսային լուրատեսակ հեշտանք, իբրև մարմինը համակող մեղմահոս տաքփանք, գովաշաղի կախարդիչ թացություն, որոնց հավելվելով միախառնվում են հաջորդ քառատողերի զգացական նոր երանգները.

Պարզ, լուսածածան, հրաշալի՝ գիշեր,
Հոսե՛ սրտիս մեջ դյուխանքիդ ալիք.
Ճերմակ երազիդ ցալտերեն մեղրիկ
պուտ պուտ կաթեցո՛ւր հոգվույս սիրաջեր:

⁵ Ա. Մակարյան, Միասր Մեծարկնցի ստեղծագործությունը (Ձեռագրի իրավունքով), Երևան, 1968, էջ 18:

Կուղեմ որ դադրին ձայներն այս պատիր,
ու նեկտարիդ դոդն ըմպեմ ես անհագ...

Պարզկա լույսը ծածանումով ալիք առ ալիք հոսում է սիրտը, դու-
թում ճերմակ ցոլքերով, մեղրահամ պուտ-պուտ կաթեցումով, լուսի
նեկտարն ըմպվում է զողողոջուն անհագ ըմբռնումով...

Չորրորդ քառատողն արդեն վերակերպվում է լուսի տաճարի առև-
ծնրադիր աղոթքի՝ պաղատագին շարժումով, ինքնամոռաց ու ցնորա-
կան։ Լուսի զգացողությունը վերաճում է աչքի տեսողական ցոլքային
ողողման։ Ինքնամոռաց ներսուղման մեջ բանաստեղծի հոգին լուսի
պարզևած խանդաբորբ հրանություն զիմաց՝ վերադարձվող անանց
համբույրներով, աղերսակոծ շնչի սոսափյունով լուսին մատուցում է
երախտադիտության ու պաշտամունքի ծնրադիր տուրք։

Ու դարիներդ ինձմ ծնրադիր,
այս պաղատագին շարժումիս մեջ,
ու մինչ կողոզեն զիս ցոլքերդ անհեջ,
աչքերս ալ մոռնան տակալ այս նատիր։

Յնորաբեր գիշեր, ահ, ընդունե՛ղիս,
բնդունե՛, միստիք ո՛վ անդորրություն,
իմ աղերսակոծ շունչիս սոսափյուն,
և համբույրն անանց՝ դեր կուտա հոգիս...

Բանաստեղծության հուլական առինքնող ուժը ծայր է առնում
մտահղացումից՝ գերադրական արբեցումով ապրվում ու երկրպագվում
է լուսերից թույլը՝ գիշերային լույսը։ Մտահղացման ներսում միան-
դամից զործում է երկու կամ երկաստիճան լիցք։ Գիշերի մեջ հզորաց-
վում է լուսի ուժը, որը միաժամանակ և՛ ուղիղ, և՛ հակադարձ հասն-
մատական է բանաստեղծի լուսո բաղձանքին։

Իսկապես ասած կարգալով բանաստեղծությունը կարելի է կարծել,
թե Մեծարնեցը սարսափում է մութի զգացողությունից։ Իկդ տպավո-
րությունը սրվում է հատկապես վեցերորդ քառատողում, երբ հուլական
նոր ալիքով լույսով արբենալուն հակադրվում է երեկվա գիշերի ապ-
րումը։

Սենյակս է լեցուն հուշերովն ազի
երեկի հովին վալրագ տարփանքին.
ու դեռ կը հծծեն խորշերն ողբագին
վախը զրգանքին անոր կատաղի (ԼԶ 22)։

Այս գիշերին հակոտնյա երեկվա գիշերը մտաբերվում է աղի հուշերով, հովի վայրագ տարփանքով, վախի կատաղի գրգանքով, ողջ էությունը համակող զգայությունների համակարգով, բայց և չի անդրադարձվում մութի կամ խավարի տեսողական տպավորությանը:

Տեսողական տպավորությունը այլ է, որը պատկերացնել՝ նշանակում է հուշեր կոշվածին վերագրել սենյակ լցնելու ինչ-որ ուրվա-մարմնական, հովի վայրագ տարփանքով խաչտաչող տեսլային-մթնոլորտային տեսք, միաժամանակ վերապրել սենյակի խորշերից լսվող ողբադին հծծյունի, վախի վայրագորեն հալածող և նույն պահին մարմնի խորշերից արձագանքվող ներքին սարսուռով: Ասել է՝ պատկերացնել լուսաբաղձ բանաստեղծի սարսափը խավարից:

Ինչպես վերլուծվող այս քառյակում, ողջ հյուսվածքում որոշակիորեն գործում է ներքին հուղապրումը արտաքին աշխարհի տպավորությունների ոչ միայն մեկ զգայարանից մյուսը փոխանցվող, այլև արտաքին ու «ներքին» զգայարանների համագործակցված արձագանքով ու վերաբերմունքով իմաստավորող արտահայտչական եղանակը:

Բարդագույն մի արվեստ՝ մանավանդ քնարերգության համար, որ բանեցնում է բոլորովին պատանի Մեծարենցը:

Մեծարենցի արվեստի այս բնույթում էլ պետք է որոնել նրա փոխաբերական անսովոր մտածողության բացատրությունը, բնութագրել նրա զեղանկարչական պատկերների մթնոլորտային ներթափանցվածությունը, պարզել միմյանց հետ սերտորեն առնչվող այդ առանձնահատկությունների էությունը:

Բայց նախքան այս հարցերը համատեղ քննելը, արձանագրենք վերլուծվող բանաստեղծության անսովոր փոխաբերությունները, որոնց կցորդությունը, թերևս, կարող է օգնել բացատրելու մյուս յուրօրինակությունները:

Գիշերի համբույր, լուսի տարփանք, թաց կախարդանք, դուլթանքի ալիք, ճերմակ երագ, մեղրիկ ցայտը, նեկտարի դող, հոգու համբույր, աղի հուշեր, հովի վայրագ տարփանք, վախի գրգանք—բանաստեղծական հյուսվածքով ցրված բառային այս և նման կապակցություններն ակնհայտ նշաններով խտացնում են մեկից ավելի միաժամանակյա «հիբրիդային» ընկալումներ, ստեղծված են ամենատարբեր հատկանիշ-զգացողությունների հավելյալ վերագրումներով, որոնք հավասարապես վերաբերում են ինչպես արտաքին աշխարհի երևույթներին, այնպես էլ մարդկային զգացողություններին, անընդմեջ փոխանցվում են մեկից մյուսը:

Գիշերային մութի կամ լույսի տեսողական տպավորությունը միա-
հյուսված հաղորդվում են համբուլլի և տարփանքի զգացողություններ,
շաղի տեսքա-գունային հատկանիշներին հյուսվում է թացության կա-
խարդանքը, դյութանք կոչվածը տեսանվում ու շարժվում է դարձած
ալիք, անտեսանելի երաղը ստանում է ճերմակի գունային, միաժամա-
նակ կուսական մաքրության հատկանիշներ, ցալտքի գունա-երեսութա-
յին տեսանելիությունը հավելվում է մեղրի համ ու բուլր, նեկտարի զոռ
կապակցությունը համատեղում է ոչ միայն գույնի, տեսքի, բույրի ու
համի, այլև ըմբռնման վալեք, հուշերը վերապրվում են ցավի քա-
ռակի՝ աչքի, լսողության, ճաշակելիքի, մարմնական ներքին ցավի
խառնածին ընկալումներով, հովին վերագրվում է մարդկային ինչ-որ
ներուժ տարփանք, վախը իմաստավորվում է տեսանելի հալածանքի,
ներքին ինչ-որ սարսուռ հարուցող գրգանքի ու ողբային լսողական
հոծյունի համադրումով:

Էպպես մեծարենցյան անսովոր փոխաբերություններն անդա-
դարձնում են նրա բանաստեղծությունների հյուսվածքային բնդհանուր
կառուցվածքը, և, ինչպես անսովոր փոխաբերություններում, այնպես
էլ հյուսվածքային համակարգում տրոփում է նարեկացու տաղերի աշ-
տահայտչական հզոր վարկերակը:

Նույն լուրօրինակությունները՝ նարեկացու տաղերին աղերսվող
այլ կողմերով, կարելի է տեսնել հանրածանոթ «Սիրերգում»:

Լույսի արեհցած, «խանդաբորբ» գերզգայական տարփանք, լույսի
հոգևոր առն, հոգու Կիրակի, որի հուղական դրամատիկ հնչեղությունն
այս անգամ էլ ապահովվում է հոգու լուսեղեն ցնծության և դրա պա-
կասումի դարձյալ երկաստիճան հակադրությամբ ու զուգորդությամբ.

Գիշերն անուշ է, գիշերն հեշտագի՞ն.
հաշիշով օծուն ու բալասանով.
լուսեղեն ճամփեն ես կ'անցնեմ գինով՝
գիշերն անուշ է, գիշերն հեշտագի՞ն...

Համբուլներ կուգան հովեն ու ծովեն.
համբուլ լույսեն՝ որ չորս դիս կը ծաղկի,
այս գիշեր Տոն է հոգվույս՝ Կիրակի.
համբուլներ կուգան հովեն ու ծովեն:

Բայց լույսն իմ հոգվույս քիչ քիչ կը մաշի՜... (էջ 23):

Քնարական միջնորդվածությամբ սիրո կենարար զորությունը վե-
րակերպվում է լույսի և լուսավորության կենսալից զորության: Գեղա-

Նկարչական-վերլուծական եղանակով արբեցածությունը սիրով նախ պատկերվում է իբրև լուսեղեն ձանապարհի բուրմունքային անուշ ու հեշտադին գինություն, ապա վերակերպվում հովից ու ծովից եկող, չորս կողմը ծաղկող լույսի համբույրների լուսագույն ու թրթռուն մթնոլորտային խախճանքի:

Վերլուծված և՛ առաջին, և՛ երկրորդ բանաստեղծության մեջ, ինչպես տեսնում ենք, քնարական անհատի կենսալից ու սիրաբորբոք տրամադրվածության համարժեքը լույսն է. մեկից մյուսը փոխանցվող ընկալումներով լույսը պատկերանում է և՛ որպես արտաքին մթնոլորտ, և՛ որպես քնարական անհատի էության համակ պարունակություն:

Նույն հարաբերությամբ այս լուրօրինակությունը տեսնում ենք «Ծիածանի» շատ ու շատ բանաստեղծություններում՝ գիշերերգերում, ալգերգերում, արևերգերում:

Կենսասիրական նոր վարարումով Մեծարենցի «Ծիածանում» հունավորվում է հայոց նորագույն լուսերգությունը, սրի ակունքները հասնում են մինչև «Վահագնի ծնունդ» ու շարականներ, մինչև Նաշեկացու տաղերն ու «Մատչանի» օրհներգական երակները, մինչև Շնորհալու հանրահայտ «Առաօտ լուսոն», նրա ստեղծագործության լուսերգական մյուս էջերը, որոնք, որքան էլ կենսասիրական, շրջավորված են քրիստոնեական սիմվոլիկայով և տեսագծերով, կրոնական մտապատկերներով:

Լոյս ի լուսուլ Զօր միածին,
Լուսով լրցեր զազգ երկրածին.
Նւ զաշակերտս լուսուլ բանին
Լոյս ասացեր անումբ քոյին.
Լուսաւորեա լուսով նոցին
Հանգիտութեան խաւարս անձին՝...

... Զիս ամբացո բնդ հովանեաւ
Ամենալաղթ քո նըշանին.
Նւ ի ծագելն յարևելից,
Լուսաւորեա լուսով նորին (էջ 124).

Այլ ի լերիս լոյս զատուցեալ,
Երիցն ի մի լոյս միացեալ,
Որպէս ի մի չա՛ ժողովեալ,

⁶ «Ներսէսի Շնորհալուի Բանբ չափաւ», Վենետիկ, 1830, էջ 67. Հաջորդ մեջբերումները նույն տեղից:

Երից լուսոցն մի Էզլալ.
Ըստ արեգականն հաւաքման
Զհուր և ըզլոյս և դոթարան (էջ 170).—

և կլկին՝

Ձի մի է օրն այն աներեկ և անվախճան,
Համապայծառ և անըստուկ արփիական:
Ոչ կարօտի աշխարհ առ տիւ արեգական,
Նւ կամ լուսին ու աստեղք ՚ի լոյս գիշերական.
Ձի լուսաւորքս չիրեանց լուսոյն խաւարանան,
Յորժամ ծագէ լոյսն անմատոյց աստուածութեան (էջ 294).

Արեգական լուսոյ ծագման՝
Սկը բո առ իս համանըման... (էջ 303).

Լոյսն՝ որ անեղ և գերադանց՝
Լուսոյ սկըսաւ, ասէ. ասեղծուած.
Նախ առաջին ըզհրեշտակաց,
Երկրորդ զգալի համատարած (էջ 316):

Մեծարենցի ստեղծագործութեան մեջ լուսերգութիւնը վերջնականապէս սահմանադատվում է աստվածերգութիւնից, ընդարձակվում նոր ժամանակների մարդկային աշխարհատեսութեան լայնքով ու խորութեամբ: Լուսերգութիւնն ազատ ու անկաշկանդ ձուլվում է մարդերգութեանը, որով կրկնապատկվում են նրա պատկերավոր արտահայտչական հնարավորութիւնները:

Նախ դրանով հյուսվածքային-պատկերային տարածութիւնն արդեն ամբողջովին մնում է մարդու և բնութեան հարաբերութեանը, մարդկային հոգին շղթայադերժվում է աստծո կապանքներից ու միջնորդութիւնից, նրան օրհնել-աղոթելու պարտադիր բռնից: Բնութեան որդին այլեւ բնութեան կենարար զորութիւններն ու ուժը ճաշակում է և՛ իր, և՛ բնութեան հետ դեմ առ դեմ, արտահայտում հոգեւոր ու մարմնական զգացողութիւնների լիաշունչ ազատութեամբ:

Այստեղից հետևում է լույսի և մարդկային հոգեւոր ապրումների ներդաշնակման ու համաձուլման մեծարենցյան արտահայտչական արվեստի նոր որակը:

Եթէ «Մատանում» քնարական անձնականութեանը հատկանշական է լույսի հետին կաթիլի բաղձանքը, և լուսերգութիւնն իր որակով ըզձերգութիւն է, ապա «Միածանում» քնարական անհատը տառացիորեն շնչասպառ է լինում լույսից ու լուսավորութիւնից:

Նկատվում է հետաքրքիր մի երևույթ. լուսաողողման, լուսաարբե-

ցումի, լուսալին էության այն որակը, ինչ նարեկացու «Մատչանում» և տաղերում կապվում է Աստվածածնի ու Քրիստոսի հետ, «Ծիածանում» փոխանցվում է մարդուն:

Այն, ինչ նարեկացու տաղերում «թուլլատրվում է» լուսամորը և նրա որդուն, Մեծարենցի ստեղծագործության մեջ նույնօրինակ խոշորացված ու հավելյալ շափերով թուլլատրվում է մարդուն:

«Ծիածանի» քնարական հերոսը իր ողջ էությամբ, մկաններով, նյարդերով, արյան շրջանառությամբ ու զգայություններով կարծես ձուլված է լուսից, մշտապես շրջվելով—շրջվում է լուսի կողմը, ասես, շղթայված գիշերային ու ցերեկային լուսատուներին ներքին ամենակուլ խորհրդով ձգտում է հավելել աշխահի ու մարդկային հոգիների լուսը, կրկնապատկել լուսի ու լուսավորության կենարար առատությունը:

Արդարև, դժվար է պատկերացնել կենսասիրական այսպիսի դիմադարձություն թուրքական խավարին ու մղձավանջին: Հայ ժողովրդի պավակը՝ մի հիվանդ պատանի, լուսեղեն Ֆեբի իր կերպարանքում խտացնում է սեփական ժողովրդի անկոտրելի կենսասիրությունը. լուսի ու լուսավորության խանդաբորբ տենչանքը:

Մեծարենցի քնարական հերոսը ոչ միայն ծնրադիր աղոթում է լուսին, այլև լուսի հետ ողջագործվում է, համբուրվում, գրկախառնվում, լիառատ բմպում է նրա նեկտարը, շնչում ու գինովի տարփանքով վալելում լուսի հեշտագին բուրմունքները: Նրա գրչի տակ լուսը հոսում է մինչև սիրտը, մինչև հոգու և մարմնի վերջին խորշերը, լուսը ծաղիկների տեսքով ծաղկում է շուրջը:

Բացահայտ նշաններով սա նարեկացու Կույսի ասրած լուսալին ներում-ներքին և տեսողական-տեսանելի խրախճանքն է, որին միջնադարի բանաստեղծը մասնակցում է ընդհատակյա զգածածին հաղորդակցությամբ ու արբեցումով: «Ծիածանում» մարդկային հույզերն ընդհատակից ելած, ասես, անջրպետներ չձանաչող հեղեղումով տոնում են իրենց բնական ու կրքոտ նոր խրախճանքը:

Հետաքրքիրն ու բնորոշը նաև այն է, որ ինչպես նարեկացու տաղերում, այնպես էլ «Ծիածանում» ամենուրեք լուսը անբաժան է սիրուց, սիրո կենսասիրական ու մարդասիրական, Մեծարենցի դեպքում՝ նաև մարդկային-անձնական, միասնական խորհրդից:

Մեծարենցի ստեղծագործության մեջ սերն ու լուսը միմյանց համարժեք հասկացողություններ են, բազմաստեղ միաձուլլ շաղախով նրա լուսերգությունը համակ սիրերգություն է, որի տարողությունն ամփոփում է անձնական սիրուց մինչև սերը հայրենի աշխարհի ու անծայր

բնության, մարդու և մարդկության հանդեպ: Լուսառողղման, լուսատենչանքի, լուսատարփանքի, լուսախրախճանքի ամեն մի արտահայտություն իր ընդերքով ամեն դեպքում բանաստեղծի սիրառատության թարգմանն է և կարիք ունի նույնատիպ համապատասխան բառաբարդումների սեր հասկացողության հետ:

Տաղից տաղ ղուգավորվող երկծալք այս փոխհարաբերությամբ էլ ծավալվում են «Ծիածանի» հյուսվածքները, ամեն անգամ իրենց հետ բերելով մարդկային հոգևոր-հուղական աշխարհի ներքին նոր հարստություններ, արտահայտչական նոր, բարդ ու նրբերանգային հատկանիշներ:

Եթե վերը վերլուծված «Սիրերգում» սերը իմաստավորվում է որպես լուսեղեն ճանապարհով ընթացող քնարական անհատի գինովություն լույսով, և միջանցով տրամադրությունը էլեգիկ համակվածությունն է, ապա «Կայծերը» առանձնանում է հուղապրումի ներուժ համակման բուռն, խուռներամ ձուլվածքով:

Սիրո խանդաբորբ զգացմունքը բանաստեղծը բառացիորեն վերապրում է իբրև հոգևոր հարսանեկան խրախճանք, որ մարմին է առնում դաի ու թմբուկի, ցնծագին ծնծղաների ու ձիծաղի ձայնադրվող և ապա սիրած աղչկա շահենի աչքերի ոսկեկարմիր կայծերով հուրհրացող, բամբիշի շարժումնով խռլաբար պարող տեսլային խառնապատկերով:

Հոգվույս դաի ու թմբուկի
կ'իջնե ծիծաղն այս գիշեր.
ծնծղաներու պես ցնծուն՝
ծափ կը գարնեն իմ հուշեր:
Բամբիռներու ևրդին հետ
բու շահենի աչքերուդ
ծիրանեծին բոցն հըրոտ
կ'այլի հոգվույս մեջ նորեն:

Դինով՝ աննյութ նեկտարեն
համբույրներուն ծաղկանույշ
հոն խռլաբար կը պարեն
շարժումներ բամբիշի... (էջ 24):

Սիրո երանավետ հուշերը առաջին քառատողում ձայնագրվում են՝ այն էլ միախառնվող տարբեր ձայների հուժկու համանվագով: Երկրորդ քառատողում համանվագը հարստանում է բամբիռների երգի նոր ղողանջով, ապա սիրո հուշերը սլարվապես գունագրվում են՝ ընդունելով

մարդուն ներսից այրող ոսկեկարմիր բոցի, միաժամանակ և տեսանելի կայծեր արձակող շահճնի աչքերի տեսք։ Երրորդ քառատողում՝ հուզապրումը երանգավորվում է աննյութեղեն ծաղկանուշ բուրմունքների, հոգու խորշերում ալեկոծվող հնչյունների խռակալան պարով։

Հուզապրումն ամբողջանում է տեսլային դյուլթանկարով, միաժամանակ և՛ գեղանկարվում, և՛ ապրվում ղգայությունների մեկից մյուսը փոխանցվող, փոխարկվելիս ամեն անգամ նոր երանգով ցուլացող ու տարրալուծվող ընթացքով։ Ե՛վ գեղանկարչական, և՛ երաժշտական միատեղ ներխուժումը բանաստեղծությանը բերում է դինամիկ թափ՝ հազվագյուտ երևույթ խորհրդապաշտական գեղանկարչական-երաժշտական մեծապես էլեգիկ տրամագրությունների մթնոլորտում։ Ի դեպ տեղն է նկատել, թե էլեգիկ տրամագրությունների միօրինակությունը ավելի ուշ որպիսի համառություն էր հաղթահարում Վ. Տերյանը։

«Ծիածանի» բանաստեղծությունների գերակշռող մասին ինքնահատուկ այս թափը մատնում է տեսլային մտածողության անմիջականորեն աղերսվող Մեծարենցի ստեղծագործության տոհմիկ տարերքը։

Տեսլային մտածողությունը էապես «Ծիածանի» բանաստեղծական հյուսվածքների միջուկն է, ներքին լիցքը։ Իզուր չէ դիտել վերնագրված «Ծիածան», այն հուշում է Մեծարենցի գեղարվեստական մեկնակետը։ Այդ մեկնակետով պատկերավոր համակարգում գերապատվությունը պատկանում է աչքին, որը գործում է հիշողության, երևակայության ու ղգայությունների սերտ համագործակցությամբ։

Այստեղ արդեն տեղն է արձանագրել XX դարի նախաշեմին Թումանյանի և Սիամանյոյի ստեղծագործությամբ վերակոչված տեսլային մտածողության հեռանկարային ողջ նշանակությունը։

Այդ կողմնորոշումը պարզապես ճակատագրական է դառնում քնարերգության համար։

Մեծարենցի քնարերգության «ղգայաղեղ խանդաբորբ բնականություն» ծավալվող «դյութանկարը» անմիջականորեն սերում է տեսլից։ Տեսլիկն է առնչվում նրա բանաստեղծությունների ներքին երկշերտ կառուցվածքը, որոնցից առաջինը գեղանկարն է, երկրորդը՝ գեղանկարին ղուգահեռ ձգվող ղգայական-ղգացմունքային աղեղը։

«Ծիածանում» այդ գեղանկարը, դրա հետ և ղգացմունքների աղեղը մեկ մարմին են առնում դանդաղ ընթացքով, տարրալուծվող երանգների մանրամասներով. ինչպես «Կայծերում»՝ մերթ էլ ձևավորվում են ներխուժող արագություններ, երբեմն էլ սկզբից դանդաղ, ինչ-որ տեղ պրկվում են՝ վերջնակետում նորից իջնում կամ մնում իբրև վերջնակետ։

Իսկ սա նշանակում էր, որ հոգեբանական ներթափանցումների բանաստեղծական արվեստը Մեծարենցը միանգամից ճկունացնում էր թե՛ երանգավորող-պեղող, և թե՛ դինամիկ-ներխուժող եղանակներով:

Բաղմապիտի տարբերակներով քնարերգության մեջ արմատավորվում էր մի արտահայտչականություն, որի արժեքը կարելի է հասկանալ միայն և միայն Պ. Սևակից Մեծարենց կտաղարձ հայացքով:

Բնորոշ է սակայն, որ ինչպես պեղելիս, այնպես էլ արագասահ ներխուժումներում մեծարենցյան շունչը մշտապես մնում է միևնույն համակող բուռն ու տաք վերաբերմունքի ոլորտում: Ամենուրեք գործում է աշխարհի լուսային-գունային նրա կրքոտ տեսողությունը, հույզեր վերապրելու խելահեղ տարերքը:

Իսկապես հետաքրքիր է այս երևույթը. անգամ իսկ անդորրություն կոչված հոգևիժձակը նա ապրում է շիկացած մի այնպիսի խառնածին տապով, որի փոխաբերական համարժեքը ցնորոտ խելահեղությունն է: Մտաբերինք «Յնորոտ անդորրություններ» վերնագրով բանաստեղծությունը, որտեղ բանաստեղծի տարերքը երևում է և՛ պեղելիս, և՛ ներխուժելիս.

Հեշտ, փալփրուն գիշերներու անդորրություն մը ցնորական...
Դողոշներու մերթ կեղեքներ լուսին սրբույթը կը լկեն.
ծովախորշին մեջ ընկղմած լուսաի աչքեր՝ որ կը խոկան՝
հոգնած, մաշած իրենց տարփոտ, իրենց բոցեղ արտմոթենեն:

ժայռն է ժայթքած իր շողակի շատրվաններն անբջական,
հետունքներն ուտի մը թավ հեծքը կուգա դողգրղալեն.
այս գիշեր չեմ ու երազված կալծեր հողվույս խորերն ինկան,
կը մարեմ լույսը լամպարիս, ու կ'երապեմ մերափելեն:

Շանթե աչքեր, բոցե թևեր մըտածումիս կ'անցնին ըովեն.
և հուրիններ՝ նոր հուրանած ալապաստրը իրենց կուրծքին՝
որոնց համար շրթունքներըս անթիվ ըղձեր կը թոթովեն:

Որմին վերա տրտմություն մը կը ցանե բիլ եղևանին,
ղաշտերուն մեջ հարսնուկներու բոսոր ըղձերը կը ցամբին.
մինչ ևս կ'ըմպեմ հաշիշն անհագ ցընորաբեր այս գիշերին (չջ 37):

Մինչդեռ բնության սովորական կարգով գիշերների բերած անդորրությունը՝ լույսերի մեղմ, հոգնած ու մաշված տրտմազին խաղն է, երբ եղևանին որմերին բիլ տխրություն է ցանում և ցամաքում են, քնում հարսնածաղիկների հարսանեկան բուրբ իղձերը, բանաստեղծը ապրում

է լույսի, սիրո և կենսական տարփանքի հեքիաթային ցնորական խեղահեղութիւն՝ իր հոգու անդորրութիւնը:

Բնութիւն հոգնութիւն միջով անցնում է բանաստեղծի հոգին, բեւեռովում, ասես, չհոգնող, չմարող տենդագին ու տապոտ խռովքով: Խսկ ալդ խռովքը ոչ ալլ ինչ է, եթե ոչ կյանքի գերադրական ծարավ, ապրելու գերադրական բաղձանք, մոտավորապես այն, ինչ երիտասարդ Չարենցը կ'ամարեր «Գիշերը ամբողջ հիվանդ, խելագար» երազել «արևի ոսկին»⁷:

Մեծարենցի երազող հոգու վերապրածը փովում է ցայգի արևային ժայթքող շատրվաններով, ուտի թավ ու զողողող ելէջներով, հուրիների շանթող աչքերով, բոցե թևերով ու ալաբաստրե կրծքերով, դրանց ներհյուսվող քնարական անհատի անթիվ իղձերի թոթով-մրմունջներով, խառնանկարային դոնային, ձայնային, բուրմունքային, տապային շիկացած հոսքով ու ներթափանցվածութեամբ: Ասել է՝ բանաստեղծութիւնը հյուսվում է բնութիւն կյանքի տպավորութիւնների և բանաստեղծի հիշողութեան, երեակալութեան ու զգացողութիւնների միախառնրված տեսանկի, զգալի, լսելի խառնապատկերներից:

Դե՛ եկ ու մի դարմանա Մեծարենց բանաստեղծի և նրա ժողովրդի շարքային մարդու՝ հովիվ Սաքուի, վալելած գիշերային «Ցնորոտ անդորրութիւնների» հարադատութիւնից, դե ե՛կ ու փորձի շրջանցել հայոց բանաստեղծութեան տոհմիկ հատկանիշները, նրա արևմտահայ ու արեւելահայ հատվածների միասնութեամբ:

Մեծարենցի քնարական դյուբա-խառնանկարային արտահայտչականութեան ներսում դժվար չէ որսալ XIX—XX դդ. ձգվող հայոց բանաստեղծութեան զարգացման հաջորդական ժառանգականութիւնը:

Բանաստեղծութիւնն ընթանում էր մարդ անհատի հոգեւոր էութեան բաղմակողմանի անդրադարձման ճանապարհով: Թումանյանից սկսած արտաքին աշխարհի առարկայական ու երեւթային տպավորութիւնների և մարդկային անհատի հաղորդակցութեան տեսլային խառնապատկերը դառնում է մարդկային ներուժ էութիւն և խռովք իմաստավորելու տիրապետող եղանակներից մեկը:

«Ծիածանում» տոհմիկ խառնապատկերը բեկվում է նոր հնարավորութիւններով, ճկունանում ու կատարելագործվում ներքնաշխարհային հոգեւոր-հուզական խորութիւններ վերարտադրելու քնարական նրբերանգային արտահայտչականութեամբ:

7 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1962, էջ 270:

Ամենից առաջ քնարերգական ճշմարիտ զգացողությամբ խառնապատկերը ձեռք է բերում պատմողական նախապատմութիւնից անկախ ու առկա ինքնուրույն հնչեղութիւն:

Սրան հաջորդում են միմյանց հետ սերտորեն կապված երկու ալլահատկանիշ, որոնցով, տարբերութիւններով հանդերձ, մեծարենցյան դյուլթապատկերները ինչ-որ տեղ ավելի հարապատ են Թումանյանի ստեղծած տեսլալին խառնապատկերներին, ինչ-որ տեղ էլ Իսահակյանի մթնոլորտային բնանկարներին:

Եթե Թումանյանի և Իսահակյանի մոտ հիմնականում շեշտվում է արտաքին փոխազդեցութիւնների ուժը, արտաքին աշխարհի առարկաները շրջանառութեան մեջ են մտնում մեծապես իրենց նյութականութեամբ, և խառնանկարը մշտապես նժարավորվում է արտաքին աշխարհից մարդկային հոգի ձգվող ու վերադարձող թելերով, ապա «Ծիածանում» տեսնում ենք ալլ բան:

Այստեղ մի տեսակ ավելի են վերացարկվում հուզապրումների արտաքին հարուցիչները, մարդկային փոխազդեցութիւնները, բնութիւն ու աշխարհի առարկաները, ձգվող ու դարձող թելերն ավելի են խառնածին, ավելի են միջնորդված քնարական անհատի զգացողական-զգացածին վերաբերմունքով: Դժվար է յայտել դրսից կկող զրդիոները զատել ներսից դարձողից, մի երևութ, որի նմանը տեսնում ենք քնարական ներուժ էութիւն իմաստավորող Թումանյանի ստեղծած զգայական-զգացածին խառնապատկերներում՝ Սաքոյի և Անուշի խելագարութեան տեսիլներում:

Այս իմաստով ավելորդ չէր լինի «Ծիածանի» սիրերգերը համեմատել Դուրյանի, ինչպես և Իսահակյանի սիրերգութեանը:

Մտաբերենք Դուրյանի, ասենք, «Սիրել» կամ «Դրժել» տաղերը, դրանց հյուսվածքը. Դուրյանի տաղերում սիրո առարկան, փոխադրող նե-ն երևում է իր թովանքներով, սեր ու խանդ, երջանկութիւն կամ տառապանք հարուցող վարք ու վերաբերմունքով: Անընդմեջ խոսք է լինում նե-ի այս կամ այն հմայքից, վերաբերմունքից, որոնց հաջորդում է բանաստեղծի վերապրում-հուզապրումը: Այս ամենը որոշակի է նաև «Երգեր ու վերքերում»:

«Ծիածանում» դժվար է որսալ նե-ի վերաբերմունք, դժվար է ինչ-ինչ հմայքներով, վարք ու վերաբերմունքով վերստեղծել կանացի ինչ-որ դիմապատկեր: Այստեղ սիրո առարկան, ավելի ճիշտ սերը ասլովում ու վերարտադրվում է մեծապես զգացող կողմի հուզաշխարհի. հավելյալ զգացողութիւնների զինանոցով: Դու-ի հմայքները կամ վե-

րաբերմունքը երևում է շնչին չափով, միաշնչում ևն գերադանցապես քնարական վերաբերվող անհատի զգածածին հույզեր ու զգացումներ, ըստ որում զգածում-զգացողություններն էլ ոչ այնքան սիրալին են, որքան նման կամ նմանեցված արտաքին աշխարհի, բնության երևույթների ամենատարբեր ազդեցությունների, ամենից ավելի լույսի և լուսավորության, հարուցած գրգիռների:

Հիշտ և ճիշտ վերլուծված «Սիրերգ», «Կյածեր» և «Յնորոտ անդորրություններ» բանաստեղծությունների ոգով, որոնց մեջ սիրո հուզապրումը կամ կենսական խենթ բռնկումը խմսատալորվում է նմանեցվելով գինովության, դափ ու թմբուկի, ծիրանն բոցի, աչգի ժայթքող շատրվանների, շանթի լուսարձակման, խողական պարի զգածածին գրիռների, ծավալվում կամ ժանյակավորվում ամենատարբեր զգացողությունների միմյանց հաջորդող խառնապատկերային հոսուն մթնոլորտով:

Ամենամանրիշական թևերով Մեծարենցի քնարական այս մեկնակետն ու արտահայտչականությունը խարսխվում են Նարեկացու ավանդների, միաժամանակ որոշակիորեն արձագանքում բանաստեղծական այն խմորումներին, որոնց սկզբնավորումը կապվում է Բողերի անվան հետ:

Ընդ որում ուշադրավ է հետևյալ երևույթը. եթե քնարական «զգայաղեղ», խանդաբորբ արամադրվածությամբ, տաք ու գունագեղ գեղանկարչությամբ «Միաժանը» մոտենում է Բողերի «Չարի ծաղիկների» նման միտումներին, ապա և տարբերվում է մի այլ կողմից: Բողերի այդ տիպի բանաստեղծություններում նյութական աշխարհի առարկայականը շոշափելի է ու ցցուն, ինչպես ումանտիկների պոեզիայում:

Նյութական աշխարհի անդրադարձման գեղանկարչական լուծվող-մթնոլորտային պատկերավորությամբ, պատկերում առարկայականի նոսրացման միտումներով Մեծարենցի արվեստը մյուս կողմից մերձենում է Վերլենի քնարերգությանը, բայց և տարբերվում է հենց այն յուրօրինակությամբ, որոնցով հիշեցնում է Բողերին:

Վերլենի բույները սկզբնապես առավելապես մութաստվերային, մութալուսային, հեռագալում մեղմ են, ներլուծված ու աղոտ, կիսատոնային, ավելի ցածր է նրանց շարժունությունը, արամադրվածությունը զլխավորապես էլեգիկ: «Մինչաղի անուրջների» բանաստեղծությունների որոշ խմբով Վերլենին ավելի հարազատ է Տերյանը:

Բանաստեղծական բնածին տարերքից հետո՝ Մեծարենցի արվեստի ընտանի խարխուլը Նարեկացին է, որի գեղանկարչական տեսողությունը

իր մեջ առնում է գույների տաք ցուլացումներից, աշխարհի գունային շարժուն փոխակերպություններից մինչև մեղմ տոների ներլուծվող նրբերանգային անցումները: Դրան գումարած այն հարազատությունը, որ անուրանալի է Նարեկացու տաղերի փոխաբերորեն միահյուսվող լույս ու սեր բանաստեղծական ներքին միասնության և «Ծիածանի» երգերի երկշերտ կառուցվածքի միջև:

Սեր՝ վերակերպված աշխարհի գունային դյուխանկարալին տեսողության, լուսավոր-գունավոր աշխարհ, հարաշարժ բնություն՝ տեսանված սիրով, մարդասիրական-կենսասիրական տեսողությամբ ու մղումով—սա է Մեծարենցի քնարերգության տարերքը, որից հետևում են խորհրդապաշտական մենամոլությանը միանգամայն հակոտնյա նրա բնապաշտությունն ու մարդապաշտությունը:

* * *

Բայց նշված առանձնահատկությունը, «Ծիածանի» մյուս չորսըինակությունները գուցե և վերաբերում են միայն նրա սիրերգությանը, որը, թերևս, բացատրվի սեր չճաշակած, սիրո երազներով առլեցուն պատանու հոգեբանությամբ: Այդ առանձնահատկությունները գուցե և բացակայում են զրբի մյուս՝ այսպես ասած բնանկարային բանաստեղծություններում:

Ամբողջ հարցն այն է, որ Մեծարենցի բնանկարները ևս՝ խանդաբորբ, թե վշտատոշոյ ինչպիսի տրամադրություններով էլ երանգավորված, մոգական ինչ-որ կետում սիրերգություն են, բնության ու աշխարհի, լույսի, արևի, համատիեղերական կյանքի սիրերգություն:

Ավելորդ չէր լինի հիշել նրա զեղարվեստական գավառները, վկայակոչածը՝ «Բանաստեղծը Սիրո կը նմանի. և իր պաշտոնն է ճամփաները լուսավորել» (էջ 272), որը հարկ է համարել նաև լրացնել ու բացատրել՝ «...բանաստեղծը... ամեն գեղեցիկ բան սիրցնելու պաշտոն ունի...» (էջ 286):

«Սիրո նմանվելու», ամեն գեղեցիկ բան սիրցնելու խանդով Մեծարենցը ամեն անգամ իրենից՝ ներուժ իր էությունից է գնում դեպի աշխարհը և ամեն անգամ սեփական զգացողությունները ընդունում են բնության գեղանկարչական ցուլացող տեսք: Իզուր չէր «Ծիածանը» ինքնաքննադատելիս գրում, թե՝ «Տեսնենք հիմակ թե բանաստեղծին մտքին մեջն են ինչպե՞ս ծիածանվեր էն հավիտենական զգացումներն ու մտածումները» (էջ 272). (հիշենք, ուր քնարերգակ Խաչակյանի համար կա-րևորը զգացումներն ու մտածումները առարկայացնելն էր):

Զգացումներն ու մտածումները զրքի բանաստեղծություններում, իրոք, որ, ծիածանվում են, հյուսվում աշխարհի գունային-հնչյունային-քուրմունքային «եթերահած, աննյութաբաղձ» (էջ 291) թրթռուն ցուլացումներով: Նրա բնապատկերները, ինչ տրամադրություն էլ արծարծելու լինեն, մշտապես երերվում են, տարուբերվում բնության երևույթների գեղանկարչական ցուլացումների և սեփական խանդաբորբ զգացողությունների փոխարկումների ու նմանությունների միջև:

Այս եղանակով իմաստավորվում են խորհրդավոր ու նրբին այնպիսի տրամադրություններ, հոգու ըմբռնիչ կամ երազային-զգածական պահեր, որոնց անվանումը հաճախ դժվարանում էս գտնել: Սա վերաբերում է հատկապես «Ծիածանի», այսպես կոչված, նկարագրական բանաստեղծություններին, որոնց բնանկարային հենքով երփնագույն ու երփնաձայն բռնկվում ու բեկբեկվում է բանաստեղծի ներաշխարհը, երանգավորվում նորանոր խորքերով: Գեղանկարչական պատկերը հագնում է ընդհատակյա նստվածքով, որ ավելի խորն է, քան պատկերի արտաքին բովանդակությունը:

«Աքասիաներու շուքին տակ» բանաստեղծության մեջ, օրինակ, շարժումների, բույրերի ու գույների ուղղակի և անդրադարձվող մթնոլորտով պատկերվում է ակացիաների իրիկնային ծաղկաթափը: Ցուլացող, հեացող, օրորվող, հեծեծող ու բուրող այս դյութապատկերը գեղանկարչական տպավորությամբ աղատ կարող է համեմատվել իմպրեսիոնիստական լավագույն կտավների հետ: Ըստ որում կոլորիտային բնանկարը միաժամանակ թաքցնում է կոլորիտայնորեն՝ նրբերանգներով իմաստավորվող տրամադրության ներքին շերտեր:

Ծաղիկներեն հուշիկ թերթեր կը թափն
բուրումներով օծուն հովիկն իրիկվան,
հոգիներուն կ'իջեն երազ մը բուրյան,
ի՞նչ հեշտին է մթնշաղն այս սատափ,—

«Ծաղիկներեն» բառից սկսած տրամաբանական շեշտերն ընկնում են բնապատկերի նրբերանգային ներդաշնակ անցումների վրա, որը և վերաճում է ներհոսուն, ներլուծված գեղանկարչորեն ծավալվող ընդհանուր ֆոնի:

Բուրմունքներով օծուն իրիկնային հովը ծաղիկներից հուշիկ թափում է թերթեր. և՛ հովը, և՛ ծաղիկները շրջանառության մեջ են մըտնում շարժման ու հատկանիշների միմյանց հաղորդվող ու վարակող անցումներով: Ծիշտ այդ հանգով էլ հոգիներին իջած երազը, որ մար-

մին է առնում իջնող ու թափվող բուրմունքների, մթնշաղային ծաղկաթափի սաղափե մթնոլորտային հագեցումով:

Փոխաբերական նմանությունը ծավալվող այս քառատողից սկսած բանաստեղծական հյուսվածքում դժվար է բնանկարայինը դանազանել մարդկային վերապրումից: Մթնոլորտային յուրաքանչյուր երանգ որքան վերաբերում է բնությանը, նույնքան և՛ մարդկային հոգուն: Երազային բնագեղ մթնոլորտը երազող անհատի հոգեվիճակի արտապատկերն է, դրա ցուցումը:

Իսկ ո՞րն է վերլուծվող բանաստեղծության մեջ քնարական անհատի հոգեվիճակը, և ինչպե՞ս, ի՞նչ տեսքով է այն ցույցում կամ ծիածանվում:

Թվում է ճիշտ կլիներ այն համարել «երազների պահ», օգտագործելով իրեն՝ Մեծարենցի, տաղերից մեկի վերնագիրը՝ «Երազի պահեր»:

Զգացող ու խորհող մարդուց անխլելի այդ հոգեվիճակը ծիածանվում՝ գունագրվում ու երանգավորվում է իբրև ակացիաների իրիկնային ծաղկաթափ, մթնոլորտային ցուցումով անդրադարձնում բանաստեղծի: ապրած այն պահը, երբ ինքը, երազներով լի, երազներ է պարգևում ու երազներ բուրում աշխարհին:

Ինչպե՞ս գեղանկարչական կտավներում՝ բնանկարայինն ու բանաստեղծի ապրածը ընդհատակում փոխաբերորեն նույնանում են, ապրումը ծավալվում է բնանկարի երանգներին հաղորդող զգացողական նրբին ընկալումների շղթայական աղեղով:

Աբասիաներ, գինով լույսն ու տապ,
օրորվելով մաքուր շունչ մը կը հեան.
մինչ կը ձյունն ծաղիկն իրենց հոտեան՝
զոր խուրաբ հովը զրկել կը շտապե...

Լույսից ու տապից գինովի ակացիաներ, որոնք հեալով շնչում ու արտաշնչում են նույն մաքուր լույսն ու տապը, ծաղկաթերթերով ձյունում ու բուրում շուրջը, շարունակելով իրենց գինովի սիրախաղը՝ նեալում հովի գիրկը: Սիրախաղ ծաղկաթերթերի և հովի միջև, սիրախաղ՝ քնարական անհատի երազների ու բնության միջև:

Առավել ապշեցուցիչ է միջանցուկ նրբաթելերով հյուսվող հաջորդ տողերի մթնոլորտային երբերուն գունագրությունը. օգի մեջ միջանցուկ հովով՝ օրորումով ու խուլ վազքով, պատկերվող ծաղկաթերթերի լուսն վարսեր, որոնք միախառնված ավազանի կաթնագուլնին, այս անգամ էլ ծիածանվում են լուսա-կաթնագուլն շատրվանով:

Ու լույսն անոնց, անխոս հուրի՝ դլութական.
Հրմայագեղ ու վարսքերով արծաթե,
շատրովանին կ'իջնե գոռին մեջ կաթե:

Ապա երանգավորվում է՝ շատրվանի ջինջ ցուրը. ջուրը ծաղկաթեր-
թերով ծածկված՝ ծաղիկ-ծաղիկ կաթկթում է, կաթկթելիս թրթռում ու
հեշտադին հեծեծում.

Ջուրը ցայտեան ծաղիկ ծաղիկ կը կաթե,
վրձիտ, ինչպես լուսե արցունքը մանկան,
նրվազն անոր կը հեծեծե հեշտական:

Մագիկներեն հովը թերթեր կը լափե... (էջ 33):

Ինչպես նարեկացին, Մեծարենցը բնության շարժումներով սփռում
է լույսն ու գույնը, ամեն անգամ հաղորդում փոխակերպվող նոր հա-
մադրություններ, տեսք ու ձևեր: Ակացիաների ծաղկաթերթերի լուսա-
սպիտակը հովի օրորումով միախառնվում է, խող վաղքով գալարվում,
լուսե վարսերի պես թեկ-թեկ ձգվում վերից վար. ջրի կապույտին խառ-
նրված ձևումակը հոսում է, կաթնագույն շատրվան խփում վարից վեճ, և
ապա՝ կաթիլ առած ծաղիկ-ծաղիկ կաթկթում ցած:

Մեծարենցը հավատարիմ էր իր սկզբունքին, ըստ որի «բանա-
ստեղծը բնության ցուլացումը պետք է ըլլա» (էջ 281): Նրա տաղերում
մարդկային հույզերն ու տրամադրությունները, դրանց շրնգհատվող
տեղատարափը մարմին է առնում բնության լուսային-գունային գեղա-
նկարչությամբ, որտեղ գույնն ու լույսը ստանում են հավելյալ շար-
ժունություն, գունային-լուսային ներդաշնակումների, ողողման, ար-
ձակման ու անդրադարձման հավելյալ ձևեր, չափեր ու հատկանիշներ:

Հավելյալ այս շրջանառությամբ էլ աննյութական ու անշոշափելի
մարդկային հույսեր ապրումները ընդունում են մթնոլորտային տեսա-
նելի կերպարանք. Պ. Սևակի օգնությամբ առած՝ իրենց ետեք թողնում
իրական ու տեսանելի գունային-լուսային շարժուն ցուլացումներ: Ոչ
միայն գունային-լուսային, այլև շարժումների, ձայների, ձևերի, բուր-
մունքների ցուլացումներ՝ ընդխառնված, միմյանցով ներծծված, բազ-
մերանգ, խոտներամ հոսքով:

Պարզապես անհնար է այդ հոսքը վերլուծել տարրերի միասնու-
թյամբ, այդ պատճառով էլ, թերևս, փորձենք տեսնել, թե ինչպես են
գուղավորվում, առենք, ձայնն ու ձևերը կամ առաջն ու բույրերը, իհար-
կե, մշտապես անբաժան գունային տարրերակվող ծիածանումներից:

Մտաբերենք հայրենի գյուղի մեծարենցյան արծարծումներից երե-
քը՝ «Ալգերդ», «Գետափի երազներ», «Տապի նոպաներ»:

Ինչպես հուշում է վերնադիրը, «Այդերգում» տիրապետողը գյուղաշխարհի ձայնալին մտաբերումներն են, հուշարկվում և ձայնագրվում են հայրենի միտերիմ ու հարազատ ղողանջներ: Մայց պետք է տեսնել միայն, թե հայրենին որպիսի հոսքով է միաժամանակ գեղանկարվում և՛ շարժումների ու ձևերի որպիսի ներդաշնակությունը:

Սարերուն մեջ կը կոծկոծի ալպուն՝ կոշնակը վանքին,
եղնիկները մըթնշաղին դեպի գետափ կը դիմեն.
աղջիկ մըն է կարծես հովը՝ դինով մուրտի բուրումեն՝
որ ջուրերուն վրա կը դառնա սարսուռի սլարն հեշտագին:

Վանքին քովի արահետեն կարավանները կ'անցնի՜ն,
բոժոժներուն երգը լալով գիշերին մեջ արտմորեն.
մինչ կը սպասեմ ջինջ լույսերուն՝ որոնք ծագիլ կը համեն,
ու կը լըսեմ շշուկներն՝ որ կը հծծեն մեջը ցանկին:

Կիրնին խորը, ժայռին ծոցն է գյուղանրկարը փոված,
տարտամբերեն, հակալական, արծիվի մը ձևերով.
մագիլները խորասուզած խորշերու մեջ մըթամած:

Արբշիտ բույրեն՝ զոր կը բերն ինձի առտուն անխռով.
ես կ'երազեմ ծառերուն տակ ու կը սպասեմ խոլաբար.
լույս պարիկին՝ որ իդներես պըսակելու պիտի գար (էջ 34):

Երկձայն տարածվող այս այդերգը առաջին քառատողում հյուսվում է հեռվից լսվող նվագների խառնուրդից՝ սարերի մեջ օգում թավալվող ու ալեկոծվող կոշնակի ելեէջների ու զետնի վրա հոսող ջրերի պարերգի համանվագից: Երկրորդ քառատողում այգերգը տարբերակվում է հեռվից եկող այլ նվագների՝ քարավանների արտում ղողանջների, և մոտիկից լսվող հծծյունից:

Ձայների ընդիառնված այս հոսքը ձայնանկարվում է մի այնպիսի նկարչականությունը, որտեղ տեսնում ես ոչ միայն շարժումով տեսանելի առարկաներ, անտեսանելի շարժումները ևս ստանում են հարափոփոխ ձևերով ընկալվող մարմնական տեսք, և դրա «հանցավորը» ղգացող բանաստեղծն է:

«Մեծարենցի բնության երգերի ամենավառ արտահայտված հատկանիշներից մեկը, — գրում է էդ. Ջրբաշյանը, — շուշափելիության և կենդանության՝ բնական ղուգորդումն է՝ ղգացմունքային անմիջականության հետ: Նա արտակարգ ներքնատեսությունը ու նրբությունը կարողանում է զեղեցկություն և իմաստ տեսնել բնության ամեն մի անկյունում, յուրաքանչյուր տերևի, շողի, թփի, փոքրիկ ու աննկատ շարժման

մեջ և դրանց միջոցով արտահայտել մարդկային ներքնաշխարհի ամենախոր և մեծ հույզերը»⁸:

Աննկատ բոլոր շարժումներով Մեծարենցը տեսնում է բնության լույսերն ու ստվերները, գույները, լսում է ձայները՝ հզոր ղողանջներից մինչև մեղմ «նրբաձայնությունները», ըմբռնում է բույրերը, այն էլ տարբեր բույրերի միախառնված հերթիգային համակվածությունը:

Իսկապես էլ ով կարող էր սյուքի մեջ որսալ ու ըմպել հեշտանքի բույր, գինովի գողով զգալ սյուքի թրթրոնները ջրերի վրա, միաժամանակա՝ արբեցումով վերապրել գետի, գետափնյա ծառաստանների, թավոտների, ծաղիկների արտածած բույրերի միախառնությունը՝ հայրենի Բինկյանի բուրմունքային այս նոստալգիան:

«Գետափի երազանքում» մարմնավորված բույրային դյուիթապատկերը ազատ կերպով կարող է համեմատվել Բողլերի նմանօրինակ պատկերների հետ: Բողլերի դյուիթապատկերներում մեծապես հյուսվում են ծովի ու ծովափի մթնոլորտային զգացողություններ: Մեծարենցը համանվագայնորեն լուծում ու միախառնում է արևի տապի մեջ, ասես, մինչև հետին կաթիլը բույրարձակող ժալոտ, արևից կիզվող լեռնաշխարհի դյուիթական մթնոլորտը:

Հապա Հայաստան աշխարհի մթնոլորտային տապի նրա անզուգական պատկերները, մեկը մյուսից խլրտացող ու արբշիռ, որոնց մեջ անհնար է դանազանել, թե որտեղից է սկսում բնության երկրային-մթնոլորտային հրալքը և որտեղից՝ բանաստեղծի տաղալին գինարբուրք:

Իրար են խառնվում ջրաշողն ու ժալոաշողը, լազվարթ գույներով փողփողում են ճամփաների փոշին, ջրշոգի ամպերը, բոցափայլ բաքատները... Մի անօրինակ արարչագործությամբ Մեծարենցը աչդ տոթակոն-տաղային հրալքում պատկերում է բնության բոլոր արարածների տեղագրին հեքը: Արևահար շինականներ, «արեգակի բորբ ընձյուղների» տակ հետին ուժերը թոթափող ուղտերի զորշ քաբավանհիւ, երազները կիսատ թողած խորշակահար վարդեր, հոգեվար ու քնկոտ ծառեր ու ծաղիկներ և սրանց կողքին տապը «անտարբեր» ըմբռնող ժալոեր, հրաշունչ գոլում հեացող փողփողուն օձեր...

Պարզապես «բնություն դարձած» Մեծարենցը պատանեկան իր անհատակ հոգով ու սրտով, զգայարանային-ներկազարանային հավելյալ բջիջներով ապրում ու վերապրում է նրա շնչավոր ու անշունչ

⁸ Էդ. Մ. Ջրբալյան, Միսաք Մեծարենց, Երևան, 1958, էջ 52:

արարածն իր տապահարութեան խոնջենքը, ասես, մինչև վերջ իրավունք ունենալու համար լիիրավ վայելելու կենսականութեան մեծագույն հրաշքը:

Թուրինջ գույներ չըրանկար... Ծիրանի հեղք արեամարին...
Մըշակներ ու ձիավորներ պարտեղներեն կը դառնան տուն,
խարխուլ կամորջն անոնց բեռին տակ կը հեծն խոնջ ու ճրկուն,
ղետեն անդին երանգ ու ձայն հետըհետեն կը մարմըրին:

Ահա զիշերն ալ ծանր ու մեղկ կը զլորի սարերեն վար,
ու տապահար դաշտավայրեր կը հագնան աղջամուղջով.
կենսանորոգ շունչ կը բերն ըսթափունքի կազդույրն ալս դով,
բայց ցորենկին դեռ կը տեի բաղմալկոու տենդն հրավառ
(«Տասլի նոպաներ», էջ 42):

Բնութեան բաղմալկոու ծիրանագույն-թուրինջագույն հրայրք, համատարած բաղմաշունչ տենդ՝ խոնջենք և սթափութիւն. մթնոլորտային նման համատարած, համահագեցված ներշնչվածութեամբ Մեծարենցի բնակարները դառնում են ոչ թե բնութեան այս կամ այն անկյունի, կամ կտորի ինչ-որ եզրից կամ կողմից շրջագծված պատկերներ, այլ ծավալվող, սիրառատ ու կրքոտ համապատկերներ, մարդկային համակ սիրերգութիւն՝ բնութեան և աշխարհի հետ:



Աներևակայելի է, անշուշտ, ներաշխարհային, հոգևոր-զգացմունքային նման ափե-սփ լիութիւն-լիքութիւնը:

«Ծիածանը» հրապարակվելուց հետո կարձ ժամանակից լույս է տեսնում «Նոր տաղերը», վկայելով, որ նմանօրինակ արագ հասունացում կարող էր ապրել, թերևս, միայն Մեծարենցը:

Մինչդեռ «Նոր տաղերում» ղետեղված 1906-ին գրված բանաստեղծութիւնները և հոգևոր-լիքային, և՛ արտահայտչական առումով հարադատ են «Ծիածանին», հաջորդ տաղերում (ներառյալ մամուլում տպագրված առաջին տարբերակների մշակումները) տեսնում ենք նորոգակ: Այդ որակը, իհարկե, բոլոր առումներով օրգանապես հետևում է «Ծիածանի» միտումներից, բայց արդեն ներկայացնում է նոր համաձուլվածքով:

Այս առումով հարկ է հենց «Ծիածանից» էլ սկսել արտահայտչական այն տարրերի քննութիւնը, որոնք «Նոր տաղերում» վերաճում են նոր հրակներին:

Հետեւելով «Ծիածանի» տաղերի թեկուզ և վերնադրերին, կարելի է նկատել, որ դրանք մեծապես ունեն հոգեւոր-երազային կամ աննյութական-միջոցորտային բնույթ. «Այգերգ», «Մինչաղներ», «Բյուրեղի դուրբանք», «Իդձեր», «Ցալգանկար», «Ցալգային», «Միրերգ», «Իրիկվան ձայներ», «Կապույտ հածումներ» և այլն: Դրանց շարքում առանձնանում են միմյանց հաջորդող երկուսը՝ վերնադրված «նավակները» և «Մեղուները»:

Սրանց մեջ հոգեւոր ամենաաննյութական երևույթները՝ երազները, բաղձանքները, տենչանքները վերակերպվում են տեսանելի առարկայականի, և մտահղացումային նման փոխակերպված-փոխանյութային փոխաբերական ծավալումով էլ զարգանում ու երանգավորվում է տրամադրութունը.

Նավակներ մեկնեցան ամենն ալ, բաղձանքով ակաղձուն.
Հնուցան ամենն ալ՝ ծրփանուտ երազիս արունքնն (էջ 53),—

և ասպա՝

Տենչանքներըս, տարագնացի՜կ մեղուներ,
ոսկի Լրիզ մը բանալով
ու գանակներ անձրեկին
Սրտան, գաջիս, երամ երամ (էջ 54):

Հոր երևակայությամբ միայն կարող էր հյուսվել նման մի պատկեր, որ ենթադրում է տենչանքների մեղուակերպ խուռներամ տարագնացության միջոցորտում՝ ամենատարբեր միախառնվածություններ բանալով ոսկե երիզներ և անձրեկով ոսկեփոշի:

Թոկ վերջում՝

Ալ հոգնած եմ
ըսպասելն տենչանքներուս մեղրին անուշ,
ու տարածամ աչա հածումին մեջ երջանի՜կ պիտի ըլլամ,
եթե թունեղ իսկ իսկ բերեն
ուղեմոյար մեղունքն իմ տենչանքներուս (էջ 55):

Այս դարի նախաշեմին արեւմտահայ բանաստեղծության մեջ, հանձին Սիամանթուի սահղծադրածության, վերադասական հոգեւոր երևույթներին վերակերպությունն առարկայականի արմատավորվող մտայնություն էր, և Մեծարեւոյր արդեն իսկ «Ծիածանում» կիրարկում է քնարերգության մեջ: Կիրարկում է, բայց երևույթին, օրինակ ունենալով ոչ միայն Սիամանթուին, այլև ամենից առաջ Նարեկացուն:

Բացահայտ մատնողը, անշուշտ, «նավակները» տաղն է, որտեղ, թերևս, առաջին անգամ հայոց նոր ժամանակների բանաստեղծության մեջ օգտագործվում է «Մատյանի» հայտնի նավաբեկության «սյուժեն»՝ ստանալով քնարական-նրբերանգային իմաստավորում:

Բաղձանքներով, խանդոտ հրազների կայծերով բեռնավորված նրա հոգու նավակները դողահար անցնում են ավաղուտ ավերով, և՛ դիմելով պահասյան ոգիներին ու իրիկնային հովերին, բանաստեղծն ակնկալում է նրանց դարձը.

Դարձուցե՛ք նավակներս հողմավար, ջրանո՛ւյշ պայիկներ,
դարձուցե՛ք նավակներս դյութավոր, իրիկվա՜ն հովիկներ...

«Ծիածանում» նման վերակերպություններն ավելի հաճախակի են բնության երևույթներ մարմնավորելիս, և նկատելի է, որ այս դեպքում դրանք ունեն ոչ թե մտահղացումնային ծավալուն, այլ պատկերը կազմավորող կարճառոտ համեմատության, նմանության կամ փոխաբերության բնույթ: Բնորոշ են «Տապի նուպաների» այս տողերը. «հսկա խորխի պես կ'երկարի, լայնատարած, մենիկ ձամփան» կամ՝ «Ահա գիշերն ալ ծանր ու մեղկ կը զլորի սարերեն վար»:

Նվ ուշադրավր սա է. նման պատկերները որպես կանոն զուգահիշում են բանաստեղծական տրամադրության ամենաշիկացած աստիճանին, «սանձակոտոր» պահերին:

«Սանձակոտոր» ասելով, կուզենայինք հիշեցնել «Արևին» տաղը, որը, ինչպես հայտնի է, Միծարենցը համարում էր առանձնակի երևույթ «Ծիածանում».

«...ասոնցմե տարբեր է անշուշտ «Արևին»-ը՝ սանձաբձակ բանաստեղծություն մը՝ ուր հեշտագին, գրեթե այրող ջերմություն մը կա» (էջ 276):

Իսկապես, եթե գիշերերգերում, մթնոլորտային մյուս բնակարներում տրամադրությունը ծավալվում է նրբերանգային տատանումներով, շարունակվելով բարձրանում, ինչ-որ տեղ ունենալով այն, ինչ համարվում է կիզակետ, ապա «Արևին» տաղը շիկացած-կիզակետային է պատկերավոր հյուսվածքի ողջ ընթացքով, իրոք՝ «սանձարձակ» ալրուամով հուրհրացող մոլեգին աղոթք-շարասացություն.

Հարավի մեղմ ու լիաշունչ հովին հետ,
որ վաղուց երազված համբույրի մը պես,
իմ սիրակարոտ հոգիս հեշտանքով կը լիացնե,
չողա, ո՛վ արև, շառափներովդ ոսկեծայր,

մանախլապատ երկունքիս մեջ՝
 ուր Մտածումը կը դնգերի ուղեմուտը,
 շողա՛, շողա՛, բարի՛ արև, հիվա՛նդ եմ...
 Պատուհանիս հեղուկ ծոցին մեջ ինկած խելահեղ,
 միջօրեի հեշտադալար ու բոցակապ երազին դիրկը,
 թևատարած կը սպանե՛մ:
 պլլե՛ դիս բոցեղեն ցանցերույ մեջ,
 ու օրորե՛ ջերմագին,
 ու կիզանուտ համբուրիդ տակ
 թող հոգվույս մեջեն անցնի կարգավ
 մանուկներն ընդարմացած:
 Մինչև որ
 կանգնիմ նորեն ու անցնի՛մ դարձյալ
 տարփանքիս խանդաղատ ճամփաներեն:
 Հիվա՛նդ եմ, բարի՛ արև, շողա՛, շողա՛...
 Հոգիս թռչնիկ մըն է,
 օդ ու լույսի, երգ ու ծիծաղի կարոտ,
 բայց երգը, որ իր ալուցքեն կը թռչի,
 անտես ու ստվերոտ սանդուխներու վրա
 կ'իյնա շնչահեղծ:
 Շողա՛, շողա՛, բարի՛ արև, հիվա՛նդ եմ...
 Ճառագավթոդ գոլիդ մեջ հեշտագրդիս,
 մինչ կը խժա տարօրինակ, խռլ պարը զամբուռներուն՝
 հուրբեղ գինովցած՝
 ու, մինչ թուփ ու ծաղիկ ծաքավեն կը մարմըրրին,
 ևս կ'ըմբռնեն խտուտներն անանուն՝ երջանիկ տիվանդորրիս
 համբուրեն ու դիտակից
 գինովությամբ հեշտագին:
 Քի՛չ մըն ալ դեռ,
 ա՛հ, շողա՛, շողա՛, բարի՛ արև, հիվա՛նդ եմ...
 Վերջին անգամ մըն ալ,
 դեռ իրիկո՞ւն չ'եղած,
 ու, դեռ տամուկ գիշերին վհուկը դիս չ'ընդգրկած,
 վերջին անգամ մըն ալ
 փարե հոգվույս խանդաբորբ ու կաթոգին,
 հիվա՛նդ եմ, բարի՛ արև, շողա՛, շողա՛... (Լջ 62—63):

Կիզակետի վրա ծավալվող ըղձկուրդային-քնարական նման շունչը
 աննախադեպ էր նոր ժամանակների քնարերգության մեջ և վկայում է
 ահանձարեղ պատանու»⁹ օժտվածության չափը:

Նման հղանակով տրամադրություն մարմնավորելու համար հար-

9 Կ. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1968, էջ 439:

կավոր է ունենալ ոչ միայն բնածին ներխուժող շնչառություն, այլև տիրապետելով զուգակցել արտահայտչական համազոր տարբեր միջոցներ:

Վերլուծվող տաղում մեծարենցյան տապոտ գեղանկարչությանը ձուլված հորդում է արևը, լույսը, տապը մարմնական բոլոր բջիջներով վերապրելու արտահայտչականությունը, տեսողականից վերաճելով մեկ երազված համբույրի, սիրակարոտ հեշտանքի, ապա թևատարած գրկախառնության, արևի ցանցերի մեջ պլլված օրորի ու գինովության ներքին արբեցումի: Համակվածության ամենալարված պահերին էլ ներքին արբեցումը ընդունում է նյութական-առարկայական կերպարանք.

... պլև՝ զիս բոցեղեն ցանցերուդ մեջ,
ու օրորե՛ջերմագին,
ու կիզանտու համբույրիդ տակ
թող հոգվույս մեջեն անցնին կարգավ
մանուկներն ընդարմացած:

Բանաստեղծը տենչում է, որ արևի կենսաբեր զորությամբ իր հոգու միջով անցնեն ընդարմացած մանուկներ, ասել է՝ նրա հոգու ներքին պատկերը մարմին է առնում իբրև ընդարմացած մանուկների խառնապատկեր:

Անհնար է գերագնահատել ներանձնական էություն մարմնավորելու այս հեռահար նորարարության նշանակությունը: Եթե արևի հետ համբուրվել-ողջագործվելը, գրկախառնվելը, արևով գինովանալը շատ շուտով դառնում է քնարական արտահայտչականության կարևոր տարրերից մեկը, ապա այս մտայնությունն արմատավորվում է առավել դժվարությամբ:

«Ծիածանը» հյուսվելու տարիներին հոգևոր էություն առարկայացնելու օրինականացվող մտայնությունը մոտավորապես այն էր, ինչ տեսնում ենք վերլուծվող տաղի հաջորդ տողերում.

Հոգիս թռչնիկ մըն է,
օդ ու լույսի, երգ ու ծիծաղի կարոտ...

Բայց տեսեք, թե նման սկսվածք ունեցող պատկերը որպիսի սլացք է վերակերպություններ է ապրում շարունակություն մեջ.

բայց երգը, որ իր ալուցքեն կը թռչի,
անտես ու ստվերոտ սանդուխներու վրա
կ'իջնա շնչահեղձ:

Այն, որ հոգուց պոկված ևրդը կարող է թռչել — նման մտաշնությունը նույնպես կիրարկվելով, օրինականացվում էր «Նրդեր ու վերքերի» վաղ փորձերի ժամանակներից, բայց, ահա՛, Մեծարենցի գրչով ևրդը կարող է նաև նյութականանալով շնչահեղձ ընկնել անտես ու ստվերոտ սանդուղքների վրա:

Հոգու միջով անցնող ընդարմացած մանուկների, շնչահեղձ ընկնող երգի աչք պատկերները ներկայացնում են առարկայացման նոր որակ, որի արտահայտչական արժեքը դաճատելու համար հարկավոր է մտաբերել բանաստեղծության հոմեոթերիայան ընթացքը՝ Վարուժանից մինչև Սևակ:

Առարկայացման աչք որակն իր հետ բերում էր համազգացողական խառնածին արվեստի հնարավորությունների խորացում, որի էությունը կարելի է ցուցադրել հենց նույն օրինակներով:

«Միածանի» առաջին բանաստեղծությունները վերլուծելիս, ինչպես տեսանք, անսովոր և ուժգին փոխաբերություններով հուզել մարմին էր առնում միանգամից երկու կամ երեք զգացողությունների խառնուրդով: Իսկ երևակայեք, ահա՛, թե խառնածին ուրբան զգացողություններ է ենթադրվում այն դեպքում, երբ քնարական անհատի հոգով անցնում է ընդարմացած մանուկների խուռներամ մի երթ:

Սա նշանակում էր նաև, որ Սիամանթոյի արմատավորած խառնակարաչին ղեկավարին արվեստը ներխուժում է քնարերգության մեջ՝ ընդարձակելով ներանձնական բաղմածալք տարողություն պատկերելու նրա հնարավորությունները:

«Նոր տաղերում» առարկայացման նշված որակը դառնում է ավելի նկատելի, նախ՝ իբրև օրդանական տարր ձուլվելով մթնոլորտային բնապատկերին:

Մեծարենցյան ծանոթ տարածվող-երանդավորվող մթնոլորտն աչատեղ արդեն նաև գեղանկարվում է առարկայորեն՝ դրոշմվում դանդաղածով տեսանլի գործողությամբ: Գեղանկարվում է ձիշտ այնպես, ինչպես «Մառախուղ» բանաստեղծության մեջ, որտեղ խոնավ շոգալին ոչ միայն տարածվում-իջնում է, այլև՝

Ու մըշուը կը լայնեա. ու մըշուը կը լինա

արտերուն մեջ՝ ուր խարտաշ խորձերն ինկան գիբէ գրկի (էջ 84):

Առարկայանում է անդամ լույսը՝ «Լուսնի լույսը ծառերեն ծաղիկի պես էր կախվեր» (էջ 86)։

ՋՐԳԱՅՈՒԹՅՈՒՆ

Շամանդադին մեջ՝ թեկ թեկ կ'իյնա ջրցայտքն անտարբեր.
լուսնի լույսին կ'երկարին ասվակի զույգ մը թևեր (էջ 86)։

ՋՐՀՈՍՔՐ

... հո՛յ, հո՛յ. առուն հորդառատ դալարին ծոցն է նետվեր
զազո տարփանքովն իր ջուրին՝ ուր արևը կ'ապրի դեռ (էջ 89)։

Նույն ջրհոսքը մի այլ տեղում առարկայանում է իբրև օձաճապուկ ձևերով գալարվող իրան.

... բահի երկու հարվածով նայիս առուն կը թեքե
օձաճապուկ ձևերով հեղուկ իրանն իր ուրը (էջ 90)։

«Ջրտուր» բանաստեղծությունից քաղված այս տողերը որոշակիորեն մատնում են բնության երևույթներին մարդկային հարաբերությունների կերպարանք հաղորդելու Մեծարենցի հետևողականությունը, հուշելով մի կողմից՝ Մեծարենցին Թումանյանի և Իսահակյանի, մյուսից՝ Վարուժանի հետ կապող բանաստեղծական մտածողության ժառանգական տոհմիկ գծեր ու հատկանիշներ։

Հուշում են նախ այն, որ այս ողջ բնաստեղծական մտածողությունը նվաճում էր մի արտահայտչականություն, որը ամենից առաջ նշանավորվում է ռեալական աշխարհի, բնության շնչավորանշունչ առարկաների ու երևույթների և մարդկային հարաբերությունների, նրա ներանձնական կյանքի երևույթների անկաշկանդ վերադրման ու միախառնման ազատությամբ։

Այլապես ինչով բացատրել հայրենի Բինկյանի պարտեզների և նրա «լուստանքներ» թափող խոլ դետի այս «մարդեղացած» բնապատկերը, որ նորից գտնում ենք «Ջրտուրում».

Ու գլուղակին դեմ նստած, երիտասարդ ու պրոտ,
պարտեզները՝ վերեն վար վաղող ջուրին կը սպասեն.
ա՛լ հափրացած խոլ գետին անարգավանդ դարբասեն.
ու լուսնունը խածնող լուստանքներեն արհավրոտ (էջ 89)։

Թումանյանական «մեր գյուղի» և Դե-Բեդի մարդեղացած-անձնավորված բնապատկերներին հարադատ մի պատկեր, որոնց տարբերությունը. ի վերջո, հանգում է քննվող մտայնությունների հաջորդաբար փոխանցվող, ընդարձակվող ու խորացող աճելիությունը։

Թումանյանից Մեծարենց փոխաբերական-դուգորդական արտահայտչականությունը ճկունանում ու կատարելագործվում է վիթխարի քաջլերով, և նվաճված նոր չնարավորություններով Մեծարենցն արդեն կարողանում է քնարերգական սեղմությամբ դրոշմել մարդեղացած այսպիսի պատկերներ:

Արտահայտչական նմանօրինակ վերընթացի զաղտնիքը, խհարկե, նորից թաղված է հայոց գեղարվեստական մտածողության տարերքում, նրա հնօրյա ավանդների մեջ, որտեղ, ինչպես Արեւելքի ժողովուրդների դրականության վերաբերյալ նկատել է Գյոթեն՝ մարդը, մարդու կյանքը անբաժան է բնությունից, բնության կյանքից:

Մեծարենցի քնարերգությունը աչդ տարերքի բարձրարժեք արտահայտություններից է՝ և՛ աշխարհազգացողության, և՛ արտահայտչական արվեստի առումով:

* * *

«Նոր տաղերը», ինչպես «Ծիածանը», առանձնանում է բնության, իրոք, պաշտամունքային սիրերգությամբ, մի սիրերգություն, որը ծընրադիր աղոթքից ձգվում է մինչև բնության բոլոր տարրերի, երևույթների, դույնների, ձկների, լուսերի ու ստվերների, ձայների ու անձայնության մեջ լուծվելու, նրանց հետ նույնանալու պաղատագին ըզձաացություն:

Սիրերգությամբ հավասարապես տրոփում են ինչպես «Նոր տաղերի», այսպես ասած՝ բնանկարային բանաստեղծությունները, այնպես էլ հովվերգությունները, մորմոքի և արբեցման տաղերը, «Աստվածամարով» սկսվող և «Ըլլայի՛, ըլլայի՛» շարքով նշանավորվող ըզձերգերը, նրա հովերգության, արևերգության ու լուսերգության բոլոր էջերը:

Բայց այս սիրերգությունը որքան բնության, նույնքան և մարդու, մարդկության սիրերգություն է՝ մարդասիրական բյուրեղյա նստվածքներով շերտավորված «Նոր տաղերի» բոլոր հյուսվածքներում և ամենից առաջ ըզձերգերում:

«Աստվածամարը» ալիքավորվում է բնության երևույթների մեջ լուծվելու, «սրբաղնացած... համայնին» պատկերը լինելու աղոթախառն ըզձաացությամբ.

Կոթնածաղիկ ու կապտերակ գիշերին մեջ,
մեղեսիկի փռչի մըշտն ըլլամ ըսփուտ,

և առիգածն արծաթ՝ շուրին վրա հոլանի.
 ու ձայն ըլլամ, ըլլամ ծաղիկ, ըլլամ զեփյո՛ւտ՝
 ամեն իրի հրպիմ փափուկ թևերով գեղ:
 Ըլլամ ջրվեժ, ըլլամ գետափ մը գեղանի,
 ըստվե՛րն ըլլամ խնկագունած ալդիներուն,
 կամ գետերու հոգմիկ ավաշն, ու գետածայն
 հովին անցքը՝ երկնասլացիկ կատարներուն:
 Կաթնածաղիկ ու կապտերակ գիշերին մեջ
 պատկե՛րն ըլլամ սրբաղնացած են համայնին,
 օղամանյա՛կ մ'ըլլամ ես թանկ և անմարմին,
 ու շուշփա մը՝ հաղորդությանըդ կաթնածիր... (էջ 91):

Բնության սրբաղան ներշնչվածության այս հազվագյուտ դրացո՛ղությանը ձուլված՝ նրա հետագա բանաստեղծություններում հորդում է մարդու, մարդկային հոգիների ուրախությունների ու վշտերի զգացողությունը՝ համակված բարու և գեղեցիկի մի այնպիսի կրքոտ պաշտամունքով, որպիսին, իսկապես ասած, անհնար է... պատկերացնել:

«Իրիկունը», «Հոգի», «Հյուղը», «Բաղձանք» — ահա այն տաղերը, որոնք ամփոփված են «Ըլլայի՛, ըլլայի» շարքում և պարզում են «սրբաղնացած... համայնին» պատկերը լինելու մեծաբեկական ըզձերգության էությունը: Բնության ինչ և ինչպիսի երևույթ էլ որ ցանկանում է դառնալ բանաստեղծը՝ ցանկանում է մարդուն սփոփելու, մարդուն ուժավորելու, մարդուն գեղեցկացնելու շահախնդրությամբ: Բնության կենսական լինելիության, կենսավորող ուժի և զորության լիցքով տրոփող Մեծարենցի բնապաշտությունը որոշակիորեն հանգում է մարդապաշտության:

Շարքը բացող «Իրիկունը» ծավալվում է մարդկային հոգիները շոյող ու փայփայող քնարական նվագայնությամբ, տարբերակվելով ալիքավորվում բնության շարժումների ու ձևերի գունային-շղարշային երանգներով, մեղմ նրբաձայնություններով: Շարժումնային նրբությունների ու նրբաձայնությունների շաղախը, ասես, շնչում է իրիկնային սյուրբի դարձ-դարձիկ ելևէջներով, «Սա իրիկո՛ւնն ըլլայի ես» — ըզձալից կրկնեցող միասնականորեն օղակելով ողջ տաղը, վերջին տողերում վերաճում շեշտված նմանահնչնությամբ ժանյակավորվող սյունքային տարածվող մեղեդու:

Սա իրիկո՛ւնն ըլլայի ես,
 համայնական, չքնաղ, քաղցրիկ, լուսագես.
 և ամենուն տալի հուրքես, ոսկիես:
 Սա իրիկո՛ւնն ըլլայի ես (էջ 109):

Ըղծերգերի այս շարքում «Միաժանի» հծծյունների, սիրերգերի, խրիկնային, ալգային-ցայգային երգերի ձայնակարային-ձայնագրման արվեստը խորանալով նշանավորվում է բանաստեղծական-երաժշտական կտավներ հյուսելու վարպետությունը:

«Ըլլայի՛, ըլլայի՛» շարքը ունի երաժշտական սիմֆոնիկ կառուցվածք և պարզասկես պատրաստի սիմֆոնիկ հյուսվածք է:

Չորս բանաստեղծություններից յուրաքանչյուրն իր ներսում ալիքավորվում է մեղեդային միենույն ելևէջային-ռիթմիկ տոնայնությամբ:

Եթե «Խրիկունում» տոնայնությունը քնարական փաղաքշող-սլուքային է, ապա «Հոսիլը» հատկանշվում է մի նվագայնությամբ, որը խոշ մոնչյունից իջնում է ասերգային փսփսուքի, ապա վերածում երգեցիկ լացի, հորձանքային ճչացող կոծի, դալարվելով ձգվում ու մարում որդեկորույս մոր ներհուն տառապանքի մորմոքներով:

Մարդկային հոգիների հոգսերից, ցավերից ու կսկիծներից, բնություն և մարդկային ձայների ներթափանցված հիմնաթևերից հյուսված այս ձայնակարը առանձնանում է դրամատիկ հնչեղությամբ, ասես, ողջ տիկերքով մեկ տարածվող ու բեկբեկվող նվագայնությամբ, բնության և մարդկային ձայների զարմանալի հնչեղ ու նուրբ դործիքավորումով:

Ալիքներուն վրա ոստոստող հովն ըլլայի,
ու ջուրնու խոլ մըռունչին մեջ ամայի՝
Ակնորսներու ակնհչն ի վար փոփոսայի
սիրված երգեր, քաղցրությունով օծուն բառեր (էջ 110):

Ձայնագրվում ու դործիքավորվում է ջրերի ալիքների և դրանց վրա ոստոստող հովերի միախառնված խոլ մոնչյուն, միաժամանակ այդ մոնչյունին ուղեկցող-նվագակցող քաղցրալուր փսփսուքով ասերգվող մարդկային սիրո և հարազատության մեղեդի:

Երկրորդ քառատողում նույն տոնայնությամբ այս անգամ էլ ձայնագրվում է լեռների կատարների մեջ ընկած, պատկապտ դարկվող հովի կատաղի պարագնացության և մարդկային լացի երկձայն համանվագ, որը միախառնված սուրում է բացատի շիրիմների վրայով՝ ողբաձայն պեղելու համար Անդրաշխարհի զաղտնիքները:

Հովն ըլլայի կատարներուն վրա պարանցիկ,
ու ձյունին մեջ ոսող մարդուն համար լայի.
հովն ըլլայի՝ հողվրտիին մեջ երգեցիկ՝
ու ծրծի տակավ զաղտնիքն ես Անդիի:

Ջրերի վրա և մթնոլորտում թեւածող համանվազը այնուհետեւ խուժում է խղճուկ խրճիթներ, իր հորձանքին ձուլում թշվառների ճիւղը, ասպա վերակերպվում կատաղի, մոնչացող ու գալարվող կոծային ողբանվագի, պոռթկում տղայաբեր մոր գալարուն ճիւղերով, ալիքավորվում՝ որդեկորույս մոր սրտակտուր, մխացող ցավով:

Ձմեռներուն ես ամպավար հովն ըլլայի
և անձրագ խուլերու ճիւղն հորձքիս ձուլած,
անցորդներու հոգվոյն վըրա փշրովի,
իբրեւ ալիք: Ու տանեի հոն կոծն ու լաց

Տըղաբերին, որ հողին վրա կը գալարի
և անսըվաղ մանուկներուն, ու գրկաբաց
մատաղատի որդեկորույս մորն ալ՝ որուն
տարիբին բոցն հոգվոյն մոխիրն մեջ կը մարի... (էջ 110):

Ողբերգական հզոր ուժով բորբոքվող և քնարականորեն արձագանքվող բանաստեղծորեն ձայնագրված այս համանվագի համեմատելին հայոց նոր ժամանակների երաժշտության մեջ կարող է լինել Արամ Խաչատրյանի հանրահայտ սիմֆոնիկ ստեղծագործության «Որսկան ախպոր» մոտիվներով հյուսված համանվագը:

Իսկապես զարմանալի ուժով, ճկունությամբ ու նրբությամբ բանաստեղծական այս հյուսվածքում դրոշմվել-դաջվել է հայոց երգի ու երաժշտության ասերդային տարերքը: Հայկական լեռնաշխարհի համար հատկանշական բնության ձայների հատվող շեշտերով տարածվող, բեկբեկուն ու հնչելի մի տարերք, որը նույնքան հատկանշական—ինքնահատուկ է այդ ձայների հնչեղությանը լսողությանը քննադատած, այդ ձայներին նույն բեկբեկուն հատումներով արձագանքող-վերապրող, ձայնակցող ու ձայնարձակող մարդկանց, հայ ժողովրդին:

Սլ բնորոշ է, որ բեկբեկուն այդ տարերքը արտահայտվել է ոչ միայն «Ըլլայի՛, ըլլայի» շարքի ըղձերգերում՝ առանձին-առանձին վերցրւած, այլև շարքի մի տաղից մյուսը ձգվող քառաստիճան համակարգում:

«Հովի» ողբերգական հզոր հնչեղությունից հետո շարքի երրորդ «Հյուղը», տաղով նվագայնությունը նորից կտրուկ փոխակերպվում է քնարական ըղձասացության: Սպասումի, հյուրընկալություն-հրավերի տրամադրություններով համակված «Հյուղի» նվագայնությունն արդեն, այսպես ասած՝ քնարական առտնին-առօրեական է, որին համապատասխանում է ոչ միայն կարճառոտ չափատողների շարակարգությունը,

ալիկ նույնքան առտնին ընդա-շրթնային հնչյունների ձայնութով հյուս-
վող մտմտուն երգասացությունը.

Դաշտի համփու մը վրան,
կամ րստորտար լերան,
ուզեորին ժամանման
ըստատու հյուզն ըլլայի:
Այ գգվանքիս կանչէի
ևս համփորդներն անժաման,
ու համփուն վրա մենավոր,
ու համփուն վրա ոսկեման,
եկվորներուն դիմավոր*
ծրխանիս ծուխն ամպէի (էջ 111):

Ուշագորավ է, որ այս նվագը ևս Մեծարենցի գրչով երանգավորվում է տարբերակվող ղողանջներով, քնարական պատրաստակամ գգվող սպասումից ձգվելով մինչև անձնուրաց սպասումի ընդալին-խորքային այս տաղնապախառն ղողանջը.

Ու ամեններն ալ համբուն,
հրավիրակ զրվարթուն.
կանգնէի բովը համփուն
ու ձյունապատ հէք մարդուն
ևս հայրորեն, լալնարաց
երկու թերս պարզէի.
միշտ բաղցրագին, նյութացած
հրավէրն ևս ըլլայի (էջ 112):

Հէք մարդկանց հայրորեն սատար լինելու համար դառնալ նյութա-
ցած հյուզ, նյութացած հրավիր—մարդասիրական այսպիսի կոչումով և
առաքելությամբ էր աշխարհ եկել մեր հէք Մեծարենցը, և դեռ մարդա-
պաշտական որպիսի հրաշքներ պիտի գործեր նրա քնարը, եթէ բա-
նաստեղծի կյանքը շիզոֆրենիայի ընդամենը 22-ամյա հասակում:

Մարդասիրական-մարդապաշտական քնարական-խոհական նույն
այս լիցքով էլ ծավալվում է շարքի վերջին՝ «Բաղձանք», առղը. վե-
րաճելով մարդկային հոգիների պաշտպանության յուրօրինակ խոհա-
կան-բերկրալից սիրերկրության:

Այս տաղում ամենացնցողը, իհարկե, Մեծարենցի հոգու ալացքն է,
ներքենաշխարհի էսթետիկան, որ կարող է նաև բանալի ծառայել խորա-
նալու նրա արվեստի դադսնարաններում:

Նախ Մեծարենցը հուշում է, որ, գեղանկարելով բնությունը, ինքը գեղանկարում է նաև իր ներաշխարհը, բաղձանքներն ու անուրջները, և որ բնապատկերային-մթնոլորտային անհորիզոն անեղբույթյունն ամեն անգամ ենթադրում է մարդկային հոգու և ձգտումների անհուն անեղբույթյուն:

Նման խոստովանություն մը էլ սկսում է «Բաղձանքը»՝ հավաստելու համար նաև այն, որ սեփական հոգու անծայր բաղձանքներով ինքը ամենից առաջ ուզում է ապավեն լինել սպառված հոգիներին. մարդկանց.

Քարծուքներու լայնշի ճամփան ըլլալի,
որ ծաղկահայուս կողերի վեր կը մաղի,
ու զագաթին հասած՝ նոր ու հեշտալի
հորիզոնին սնդուս գիծին կը նայի:
Ու տանեի հոն հոգիներն ըսպառած,
ձանձրութեն՝ որոնց ոլորտին վրա կը փլի,
ու ցույց տայի՝ լայն հորիզոն անուրջի՝
բերրի դաշտերն ու ճամփաներն անմոռաց՝
որ բաղցրութունն հողուն կ'ըլլա հակուրջի:

Հեռագաղաթների, սնդուսի հորիզոնների, բերրի դաշտերի և անմոռաց ճամփաների քաղցրությունը դարձնել հոգու ձոճք, հոգու օրորոց—մեծ աշխարհի և մարդու միասնական կենսականության այս պաշտամունքը, անշուշտ, մերժության որևէ եղբու խորհրդապաշտական գաղափարաբանության հետ:

Հենց այստեղից էլ ծայր է առնում լեռնագաղաթների, բերրի դաշտերի և անմոռաց ճամփաների ձայնանկարվող-ձայնագրվող այն խորհրդերը, որ ծավալվում է, իր մեջ առնելով լուսության մրմունջներից մինչև դետերի և օվկիանոսների հզոր շառաչը, թռչունների «ծնծղաձայնից» մինչև մարդկային ուրախության ճիչեր, «համայնական Զայնի» բերկրալից բյուրաղդանջ համանվագով տարածվելու, կրջանկության պահեր պարզեցնելու նկուն և աննկուն հոգիներին:

Հզոր ու հնչեղ այս համանվագով էլ վերջավորվում է շորս մասից բաղկացած ըղձերգերի վերլուծվող շարքը, որը միավորված է մարդասիրական միասնական գաղափարով, մեղմ քնարականութունից՝ ողբերգական ղողանջների, առօրեական նվագային դարձված մեծերի համայնական բյուրաձայն համանվագի փոխակերպվող բանաստեղծական կենսասիրական տրոփող սիրերգության:

Ըղծերգերի այս շարքը, առհասարակ «Նոր տաղերը» ամբողջությամբ առած անսլացման բանալի կարող են ծառայել հասկանալու նաև տաղի ժանրային բնույթը:

Հայոց դարավոր բանաստեղծության մյուս ժանրերի՝ ողբի, գանձի, շարականի և մյուսների հետ միասին անուշադրության մատնված մի ժանր, որի բնութագրությունը հրատապ է հավասարապես և՛ միջնադարյան տաղերգության համամարդկային նշանակությունը դնահատելու ու ճանաչեցնելու, և՛ Դուրյան—Մեծարենց—Չարենց ուղեգծով տաղի ժանրի նորդարյա ընթացքը մեկնաբանելու-արժեքավորելու տեսակետներից:

Նախնական դիտումներով, թվում է, օրինակ, որ նվագայնությունը՝ ինչպես կառուցվածքային, այնպես էլ արտահայտչական առումով տաղի ժանրային հիմնական առանձնատկություններից մեկն է: Միաժամանակ՝ ի տարբերություն շարականի հոգևոր-խոհական վերասլացնվածության, տաղը հատկանշվում է բնության ու կյանքի հիմնախելային նվագայնությամբ, որքանով տաղի բովանդակությունը կենսական կյանքն է, բնության և մարդու կյանքը, մարդու, այսպես ասած՝ «մարմնական անձնականությունը»:

Այս առանձնատկության առաջնության օգտին են խոսում նախ նաբեկացու տաղերը, որոնց կառուցվածքային-արտահայտչական համակարգը հիմնախելային տարբեր երանգներով անդրադարձնում է կենսական բնության Պլատոնի ըմբռնած՝ տիեզերական շարժմանը ուղեկցող նվագներ:

Դրա օգտին են խոսում Մեծարենցի տաղերը, որոնց հյուսվածքն ու արտահայտչականությունը որպես կանոն անբաժան են բնության և մարդկային կյանքի «համայնական» ձայնանվագներից: Դրա վկայությունն է նաև Չարենցի «Տաղարանը», մեղեդայնությամբ ներթափանցված բանաստեղծական մի շարք, որն արդեն հատկանշվում է քաղաքային կյանքի, սիրո և վշտի, ուրախության և խնջուքի երգերի ու երգասացության հիմնախելային համակարգով:

Տաղի, ինչպես և հայոց բանաստեղծության մյուս ժանրերի, ժանրային յուրօրինակությունների արմատները, ըստ երևույթին, թաքնված են բանաստեղծության հնամենի սինկրետիկ ակունքներում, այլև աշխարհի շինվածքի և մարդկային կյանքի միջնադարյան դասակարգման մեջ, որով մարդու հոգևոր կյանքը խստորեն սահմանադատվում էր նրա աշխարհիկ-մարմնական կյանքից:

Իր ձևավորման ճանապարհի սկզբին բանաստեղծական առարկա

ունենալով նյութական-մարմնական բնությունը, այնուհետև տաղաչիճի ոլորտն ընդարձակվում է, և տաղը դառնում է նաև մարդու աշխարհիկ-մարմնական կյանքին:

Այս ընթացքով, անշուշտ, տաղը և՛ չափածոյի չափատողային նվագայնություն, և՛ մեղեդային-նվագային արտահայտչականություն մաս-բում է փոփոխություններ, և, ուշագրավ է, որ հրաժշտագետ Ս. Թա-միզյանը տաղային հյուսվածքում մեղեդային փոփոխություններ է դի-տում հենց նարեկացուց Շնորհալի:

Արձանագրելով, որ Շնորհալին՝ «...օգտվելով նարեկացու արվես-տից, օրինականացրեց նրա տաղերի եղանակներին որպես չափանմուշ-ների դիմելու բեղմնավոր փորձը»,—հետագոտողը միաժամանակ Շնոր-հալու ծննդյան «Ստեղծող մանկանց» տաղի մասին գրում է. «Մեղեդին աչքի է ընկնում... ընթացիկ եղանակների համեմատությամբ անսովոր՝ ընդգծված լուսավոր, մեծալար (մաժորային) գունավորությամբ և առ-նական ելեէներգիա: Յուրատիպ է տաղի հորինվածքը՝ նախադաս ու եզրափակիչ «Տէր ողորմեա»-ներով և հիմնական մարմնի եռամաս ձևով, ուր միջին մասում բարձրակետային նոր պտույտ է հայտնվում... իսկ կիսահանգաձևը և վերջնահանգաձևը... մեղեդիապես ընդհանուր են առաջին և երկրորդ մասերի համապատասխան հատվածների հետ: Վեր-ջապես դիտելի է եղանակի լայն ձայնածավալը ևս...»¹⁰:

Ավելին. տաղային մեղեդային ոճական «նոր, առաջավոր գծեր» դարգացած ավատատիրության ժամանակներում «լայնորեն թափանցե-ցին ոչ միայն Պատարագի, այլև Շարականի երգեցողության մեջ»¹¹, և աշխարհիկ երգի հզորացող ազդեցության ալս նշանները հետադո-տողը վերլուծորեն ցուցադրում է Շնորհալու գրչին պատկանող պատա-րագային համարներում ու շարականներում:

Պատարագում՝ «ելեէի զարգացման ընթացքում... համադրվում են աստիճանական ու թռիչքային ձևեր», «քառյակային վերընթաց թռիչք», որոնցով մեղեդային հյուսվածքը ձևոք է բերում «ուժականություն... ու մաքառող մի նկարագիր», «կամային հուժկու գծեր»¹²:

Շարականի տեսակներից, թերևս, չանջատված տարատեսակ էն համարվում Շնորհալու արևգալի երգերը, որոնց էությունը հետադո-տողը անմիջականորեն առնչում է հեթանոսական հնօրյա աշխարհա-ղագրողությանը: «Քննարկվող երգերում,— գրում է նա,— Շնորհալին

¹⁰ Ն. Թամիզյան, *Ներսես Շնորհալին և Երածիշտ*, Երևան, 1973, էջ 65—66:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 66—67:

¹² Նույն տեղում, էջ 74:

փաստորեն այն միտքն է արտահայտում, թե հեթանոսական աշխարհաբնկավմանը հատուկ՝ առարկայական լույսի մեծարումը նախնական քայլի է հանդիսւմ իմանալի կամ հոգեւոր լույսի գոյութիւնն դադարաւրին: Եւ այստեղ բանաստեղծ-երաժիշտ հեղինակը այնքան է դերաւդանցում հոգեւոր պետին, որ բանաստեղծին արբենում է նաև հեթանոսական զգայական ապրումների գեղեցկութեամբ»¹³:

Սրանք փոփոխութիւններ ու հատկանիշներ են, որոնք վերաբերում են տաղի ոչ միայն մեղեդային, այլև բանաստեղծական բնույթին, միաժամանակ դրանք խոսում են այն առաքելութունից, որ միջնադարյան աշխարհիկ կյանքի աշխուժացման պայմաններում վիճակվելու էր տաղերգութեանը:

Միջնադարյան ուշ տաղերգութեան մեջ բնութեան կյանքին միանում-միաձուլվում է մարդու կյանքը՝ նշանաւորելով նոր աստիճան ժանրի զարգացման պատմութեան մեջ:

Մարդու կյանքը ներխուժում է տաղ այլաբանորեն՝ մարդկային զգացմունքների և հատկութիւնների վերագրումով բնութեան արարածներին (մտաբերներ, թեկուզ, վարդի և սոխակի սիրավեպի լայն շրջանառութեանը), ներխուժում է արեգակի, լուսնի, գարնան երգերով:

Վերջին դեպքում նահանջում են արեգակի, լուսնի քրիստոնեական խորհրդանիշները, ճանապարհ բացելով «առավոտյան լուսնի մեջ» «հիացական խորասուզման», բնութեան այնպիսի «վեհ ըմբռնման» համար, որը Մ. Աբեղյանը մատնանշում է Կ. Երզնկացու ստեղծագործութեան մեջ, միաժամանակ գտնելով, թե՛ «...լուսն ու սերը նրա համար մի տեսակ պաշտամունքի առարկա են»¹⁴:

Եւ նախկինացու՝ Շնորհալի ու Երզնկացի ձգվող բոլոր օղակներում տաղը պահպանելով ընդարձակում է իր բանաստեղծական նվագային բնույթը, չափաւորելով հնչնաձայնային-գոնաձայնութեան զրոշմով ու շփոթմամբ պայմանները, որը զմար չէ որսալ նաև Երզնկացու բանքերում, ասենք «արաղաթիւ» այս պատկերում:

Ահա գիշերս էանց.

նըշան եղև առաւօտուն.

Աստղերն պայծաւ ծագեց,

աւետաւոր երեկ լուսոյն.

Ետարն հերբեցաւ

¹³ Նույն տեղում, էջ 77:

¹⁴ Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականութեան պատմութեան, գիրք 2, Երևան, 1946, էջ 315:

ու ցընծացաւ աշխարհս ամէն,
երեսիկ ետուն միմեանց՝
որ արժանի եղեն լուսոյն¹⁵:

Հնչնագրվում-ձայնագրվում է լուսածաղի ցնծություն, շարունակության մեջ տարբերակվում բնության ձայների ղնգոցով, սվսվոցով, կտկտոց-խտխտոցով, բնության կենդանության ձայներով, հնչնաձայնույթը միատեղ արտահայտում է և՛ ձայն, և՛ լուսագունավորում, և շափաղանց հետաքրքիր է, որ միջնադարյան ըմբռնումով «գոյները» ունեցել են «ձայների» իմաստ¹⁶:

Այս ամենից հետևում է տաղի ժանրին ինքնահատուկ աշխարհալզացողական կենսասիրական—կենսահաստատ տարերքը, որը կարելի է մատնացույց անել՝ նյութ ունենալով հալոց տաղերգության լավագույն նմուշները:

«Միածանից» սկսած Մեծարենցի քնարերգությունը սերտորեն առնչվում է հալոց տաղերգության այս ավանդելիին, բացահայտորեն բանաստեղծական առարկա ունենալով բնության կյանքը, բայց բնության կյանքին յայտնղ արդեն գումարվում-միաձուլվում է մարդու ներքին կյանքը, նրա հոգևոր-մարմնական կյանքի ամբողջությունը: Իսկ սա նշանակում էր, թե վերջնականապես ճեղքվում էր այն պատնեշը, որ միջնադարյան կրոնական հոգեբանությամբ գծագրվում էր տաղի և շարականի միջև. ճեղքում էր՝ օժտելով նոր հնարավորություններով, որոնք հանգում են տաղային այդ նույն կենսականության մեկնակետի կիրարկմանն ու հաղթանակին մարդու ներքին կյանքի բանաստեղծականացման ոլորտում:

Մեծարենցի տաղերում մարդ անհատն իր ներանձնական, հոգևոր-մարմնական ներուժ կյանքը ապրում-վերապրում է տաղերգային նույնպիսի կենսալից խրախճանքով, որպիսին կենսավորվող-կենսավորող մալր բնությունը:

Եվ բնորոշ է, որ ամենատարբեր տեսանկյուններից Մեծարենցի բանաստեղծական դավանանքը խտացնող «Բաղձանքը» վերջավորվում է հենց նման խոստովանությամբ.

15 Կ. Երզնկացի. Տաղեր, Երևան. 1962, էջ 128:

16 Ն. Թահիրզյանը գրում է. «... տարբեր ստեղծագործությունների լուսանցքներում, բազմաթիվ անգամներ վկայակոչվում են Շնորհալու տաղերի «ձայները» կամ «գոյները», կրճատ գրությամբ, հետևյալ կամ նման ձևերով. «Հոփփսիմանց տաղի գոյն է», «Նոր իմն աւետեաց», «Զօր կամաի գոյն է...». տե՛ս հիշատակված գրքում, էջ 65:

Եվ ըլլայի Լույս, Ձե, Երանդ, Թրթրում,
 Կյանքի փողփղուն պատմութեանը ծիրանի,
 Կենսաբաղձիկ հոգվուն Երազն անպատում.
 և անձրեւն վերջ անարե ու տրտում՝
 հառաչածայն անձրեւն վերջ Երբեմնի,
 նըշույլի ևս վայրկյաններ Երջանիկ
 արեաշող ժրպիտ, ծափեր ու խնդում՝
 բանաստեղծի հոգիներուն մեջ մենիկ (էջ 114):

Լույսով, Ձեով, Երանգով, Թրթրումով փողփղուն բնութեան կյանքի
 ծիրանագույն պատմութեանը նույնանում է կենսաբաղձ հոգու անպատում
 երազների հետ, վերապրվում արեաշող ժպիտների, ծափերի ու խնդու-
 թյան միախառնված ալեծուփ բերկրանքով, կենսավորող նույն բերկ-
 րանքով իջնում բանաստեղծական մենավոր հոգիներին:

* * *

Նման խոստովանությունները ծավալում—խորացումներով մանրա-
 մասնվում ու բացատրվում են «Նարեկացիին հետ» խոստովանանքում՝
 «մեծ աղոթասացի» (էջ 303) ստեղծագործության էության հետ միասին
 ներկայացնելով Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհը, ալիք աճ
 poetica-ն:

Իսկ այստեղ անպայման հեռաքրքիր է այս զուգադիպությունը.
 «Նարեկացիին հետ» խոստովանանքը ծալք է առնում, ահա, այսպիսի
 շարասացությամբ. «Խուցիս ճերմակ վարագույրները կը ասրսռան.
 դեղնաթաց հոփն է դարձյալ, որ ապակիները կ'ալեկոծե ու կը փռվի
 մինչև բաղձանքիս ավազներուն վրա...

Հոփն է դարձյալ. և անոր հերին հետ, իրար բախող ձայներու մակ-
 րնձացության մեջեն՝ անտես ու զգալի աստվածն է, որ կ'անցնի, և հո-
 գին կը տարվի հորձանքներեն, երկյուղի խորանին առջև իր աղոթքը
 աղաղակելու.

«Քեկալ Բաղրուքյամբ, Տեւ Աստված հզոր, զղառնացողիս զաղա-
 շանացս, Բացաղբյա վեհնայիմ, զմոլելույն մառախող. պարփակյա Բո
 ձեռամբդ զառաստաղ տանաբիս. զծագրյա Բո արշամբդ զմուտ սեմոց
 սեմեկիս. տուր հանգիստ բերկրութեան մահաճանգույնս նիհեման...»
 (էջ 303, 304):

Հասկա Մեծարենցը Նարեկացու հոգու ալեկոծությունները, թողու-
 թյան աղոթքները «Մատչանում» բացատրում է մարդ արարածի բնական
 ձգտումների և միջնադարյան կրոնական ըմբռնումների ներհակությամբ,

որոշակիորեն հուշում այն միտքը, թե գետընթաց հովը աղոթասաց բանաստեղծը ապրել-ճաշակել է ճիշտ այնպիսի մոլեգին, բայց և երկյուղախառն, մեղքախառն տենդով, որպիսին վերապրում է ինքը՝ սեփական իուղի սլեկոծվող ապակիների ետևում:

Իսկ ինչպե՞ս է այդ մոլեգին տենդը վերապրում անվեղարակիր բանաստեղծ Մեծարենցը, և ինչպիսի՞ն կամ ո՞վ է այս դեպքում հովի հորձանքով եկող և բանաստեղծի հոգին իր հետ տանող «անտես ու զգալի աստվածը»:

Պատուհանըս մատնահարեց ու անցավ

հովն հերարձակ աշունին.

չարաճրճի ինչպես աղչիկ մը, ինչպես

խաղընկեր մը՝ դրան հետին մոռցրված՝

պատուհանըս մատնահարեց ու անցավ

հովն հերարձակ աշունին...

«Նարեկացիին հետ» խոստովանանքի հետ, թերևս, նույն օրերին կամ միաժամանակ գրված «Հովը» տաղի այս առաջին տողերից աշնան հերարձակ հովը նորդարյա բանաստեղծին ներկայանում է չարաճրճի աղչկա տեսքով:

Եվ սկսվում է սիրախաղ-սիրապարը հով-աղչկա՝ մարդեղացած հովի հետ, թարգմանելու բանաստեղծի վերապրած հոգեոր-մարմնական տենդոտ խրախճանքը՝ այնտեղ, սրտի անտես գաղտնարաններում.

Իր հտեհն կը վազեմ ես շնչահատ,

ու շրվարուն ու հոգնած.

ինք խույս կուտա իմ գրգանքես, թեհրուս

սպարապնդումն է դատարկ.

բայց անառակ՝ երկու ձևոքես կը փախչի,

մինչ հտեհն կը վազեմ ես շնչահատ,

ու շրվարուն և հոգնած:

Մինչև դաշտերը կը վազեմ հետապինդ,

մինչև անտառն իսկ կ'երթամ.

բայց ամենուն կրնա ընել ինք դարբաս.

թուփին, ջուրին, տերեփն

ու լըճակին գիրկը կ'իյնա, կամ տեսնես

ծառին կատարն է թառած:

Մանուկի պես կը սլլլվի երբեմն ալ

մայր թութեհու քղանցքին.

և երբ դինքը կը կանչեմ ես սրդողած՝

կը բրբջա ինք անդին:
Շա՛շ, ապտակ մը կը զարնէ մերթ Երեսիս,
նույն վալթրկյանին կը փախչի,
և ևս իրո՞ւր կ'իշխամ նորէն Լտենն,
մինչև դաշտերը կը վաղեմ հետապինդ՝
մինչև անտա՛նն իսկ կ'երթամ...

Եվ Երբ հուսատ կը հեռանամ թիկնադարձ,
կըռնակէս վե՛ր կը մազլի,
կամ մազերբս կ'ուզէ համբել, կամ հանկարծ
ուժգի՛ն մեջբիս կը փարի:

Եվ Երբ ցափոտ հոբէն Լտիս ևս դառնամ՝
վազո՞ւց փախեր է արդէն,
ու շորս կողմըս կ'ավրըշտըկէ ու վարդեն
կ'առնէ անոր սակավարկուն շափրակներ,
ու դարձլալ՝ երբ կը հեռանամ թիկնադարձ՝
կըռնակէս վե՛ր կը մազլի... (ԼՋ 115—116):

Հովի իրար բախվող, փոխակերպվող ութմերի մակընթացությամբ ծավալվող, մարդեղացած սիրախաղ-սիրապարի տեսք առած, ներանձնական հոգեւոր-մարմնական ողջ համակարգով վերապրվող այս խրախճանքի, այս ամենը մարմնավորելու երիտասարդ Մեծարենցի արվեստի հեռահար ուժը գնահատելու համար հարկավոր է մտովի անցնել բանաստեղծական մտածողության զարգացման հիսնամյա ճանապարհ:

Հոգեւոր երևույթների առարկայացման-մարդեղացման, դրա հետ սերտորեն կապված քնարական անհատի նմանօրինակ ակտիվությամբ՝ Մեծարենցը բանաստեղծության համար հայտնագործում էր անգնահատելի նոր հնարավորություններ: Եվ, եթե «Ծիածանի» մթնոլորտային-նրբերանգային կամ ըզձերգային ավանդները Չարենցի տասական թվականների քնարերգության մեջ («Տեսիլաժամեր», «Ծիածանը») արդեն դառնում են ամրապնդվող մտայնություն, ապա այս արվեստի օրինականացման համար բանաստեղծությունը ղեռնս պետք է ապրեր տևական խմորումներ:

Պետք է անցնենք ու հասնեն մինչև Պ. Սեակի «Անլուկի զանգակատուն» պոեմը՝ հայ ժողովրդի կենսականության սիրառատ-պաթոսային տոհմիկ տարերքով մարմին տալու կոմիտասյան երգահանության ու պարահանության արարչագործությանը: Հիշենք, թե մեղեդային. նվագային, ութմիկ-տոնային որպիսի մենախաղ-զուգախաղ-խմբախաղ, սիրերգ-սիրապար-սիրախաղի առինքնող ու բորբոքքուն տեսք ու պատկեր

է առնում Սեակի պաթոսային մեծ շնչով կոմիտասյան հոգեւոր հրաշագործութիւնը, միատեղ ու միաժամանակ դրամատիկ և անալիտիկ ուժով ցուցադրելով և՛ Կոմիտասի բանաստեղծական արարչագործ աշխարհը, և՛ հայ ժողովրդի ու նրա երգային-պարային արվեստի ինքնածին, ինքնադրոշմ տարերքը:

«Հովում» մատնանշված բնության երևույթներ մարդեղացնելու, մարդու հարաբերութիւնները բնության հետ մարդկանցնելու մեկնակետն ու արտահայտչականութիւնը «Նոր տաղերի» վերջին բանաստեղծութիւններում դառնում է բացահայտ որակ:

Բնության առարկաները, երևույթները ազատ ու անկաշկանդ օժտւում են մարդկային գործողութիւններով ու հատկանիշներով. լճերը՝ պորտով («լիճերու պորտը սարսռուն», էջ 117), դաշտերը՝ վարսերով, արևը՝ մատ հսկելու, համբուրելու և ողջագուրվելու ունակութեամբ («Ոսկի մատիկդ հրպեցիր և համբուրիդ դրբիր բոց», էջ 117), տերևները լեզու առած աղբրսում են արեին ոսկեւօծել, ողջագուրել, մոտիկից զգվել իրենց («Ա՛րե, մե՛ղ ալ ոսկեօծե, ա՛րե, մե՛ղ ալ, ա՛հ, մե՛ղ ալ...», էջ 117), լուսինը երկարում է իր դաստակը կապույտ եղրեանիներին (էջ 124) և այլն:

Նվազ առնելի խորքում, թիկունքում գործում է բնապաշտութիւնից, մարդապաշտութիւնից ու կենսապաշտութիւնից ձուլված մեծարենցյալ միասնական աշխարհագացողութիւնը, որքանով բնության առարկաների ու երևույթների բոլոր առնչութիւնները միմյանց միջև և միմյանց հետ, ինչպես և սեփական հարաբերութիւնները բնության երևույթների ու առարկաների հետ, բանաստեղծին պատկերանում են միայն և միայն մարդկային առնչութիւնների ու փոխադրեցութիւնների տեսքով ու կերպարանքով:

... Ու լուսերով պարածածկել հիւանդ հոգին.
քույր ունենալ ջութին կարկաջն ու կապույտ բալ,
և ունկնդրել ճամփուն քովերն երգող սշուքին.
մեծ քաղցրութեան մը խառնրվիլ ու մենանալ:

Ընկե՛րն ըլլա՛ւ ցորեններուն, մրդաստանին
դուռը բանալ զալկի մը պես, մտերմորեն,
ու թողուլ որ շահարիկներ ըզրեզ տանին

Թեապարփակ՝ լայն լրութիւն մը համորեն:
Հոն շրջասփյուռ ծառերուն հետ Լղբայրանա՛լ
տարփո՞ղն ըլլալ ծաղիկներուն... («Իրիկվան իղձ», էջ 122):

Պարածածկիւ հիվանդ հոգին լույսերով, ջրի կարկաչն ու կապույտ մշուշը ունենալ քույր, բնկերանալ ցորեններին, դավալի պէս բացել մրգաստանի դուռը, եղբայրանալ ծառերին, լինել ծաղիկների տարփողը—բանաստեղծի փոխհարաբերությունները բնության առարկաների ու երևութիւնների հետ, ինչպէս տեսնում ենք, ամենուրեք ստանում է մաքրեցանքի սիրառատ հարաբերությունների բնույթ: Նույն կերպ էլ բնության առարկաներն ու երևութիւնները «վերաբերում են» բանաստեղծին.

... Ու գեփշտոն ալ՝ կայտոուն համբույր, մանկութուն մ'է
վերադարձած.

ու ջրցալտն ալ՝ փսիսութն է բարեկամին՝ մըտերմասաց:
Սլութն աղբնակ՝ որ հյուսիսն կը քնշանա հոգվույս
վրան,

ու ջրցալտն՝ որ լաշակ կ'ըլլա նարդիսներու գլխուն
դեղձան,

կամ արտասուր աչքերուն մեջ շահարակներու հուլիս
ցիրցան... («Իրիկուն», էջ 123):

Որոշակի նշաններով «նոր տաղերում» հունավորվող առարկայական՝ «Իրախնդիր» արտահայտչականութունն ամենից առաջ առնչվում է բնության երևութիւնների և քնարական անհատի հարաբերությունների մարդեղացման-մարդկացնացման այս մտայնությանը:

Եվ ամենաուշագրավն այն է, որ բնության առարկաներն ու երևութիւնները մարդեղացնելով՝ ներանձնական ապրումներ իմաստավորելու հունավորվող այս միտումները նորից մեկնաբանության են արժանանում «նարեկացիին հետ» խոստովանանքով:

Դնօրինակ խորությամբ ու նրբությամբ վերլուծելով նավաբեկության, «նավուղիդին անձկության» (էջ 305) նկարագրությունները «Մատնանում», Մեծարենցը գրում է. «Նարեկը ալեկոծություն մըն է. հոգեկան վրդով մորիկ մը և ալեկոծություն մը՝ ուր բառերն ու կշռությունները ալիքներու բախումին չափակցությունը՝ անոնց ինքնակործման շաշումները՝ անոնց իրարահալած խաղացքն ու անկումները ունին:

Եվ այս ալեկոծություններուն մեջ, հորձանքներու ափը ընկած պղտիկ նավակ մը կա զոր կոշակները ոչինչի մը պէս ձեռքեձեռք կը նետեն, մինչև խորտակում.

«... Ուստի նավն ի բախմանն վալբենի ալյացն խորտակեցալ»:

Հոս պատկերի խիստ ու նկարչական ճշգրտություն մը կա, իր մանրամասնություններուն ու ամբողջական ներկայացումին մեջ ալ՝ այն-

քան հուժկու և իրախնդիր՝ որ նմանությունը հրաշալի կերպով կ'անձնացնեն» (էջ 304)։

Մարդկային հոգեւոր մրրիկ անձնականացնելու Նարեկի «իրախնդիր» միտումները Մեծարենցի մեկնությամբ առնչվում են մարդու ներաշխարհային աւելիոժությունը՝ ալիքների բախման ինքնակործան շաշումների, իրարահալած խաղի ու անկումների, հատկանիշների ազատ վերագրումների հետ, ըստ որում այս դեպքում արդեն ենթադրվում է «պատկերի խիստ ու նկարչական ճշգրտութիւն», «իրախնդիր» արտահայտչականութիւն՝ ինչպես պատկերի մանրամասներում, այնպես էլ ամբողջութեան մեջ։

Միախառնված, բայց և ճշգրիտ ու իրախնդիր ճիշտ այնպիսի արտահայտչականութիւն, որպիսին տեղնուտեղը ցուցադրում է Մեծարենցը քաղելով հետեւյալ տողերը. «Թեոցն ձեռնարկութիւն փայփայեցալ, կայմն ամբարձման՝ ի կայից յուրոց խլեցալ, առագաստին քոչարան հանկարկատելի ծվենս պատառեցալ, շինվածույն շուք անգարեցալ. առաւսնք ձգողականացն խզեցալ, տեսարան գլխույն դիտակի խոնարհեցալ, ապավանդակին պարան կտրեցալ, ապավինութիւն խարսխին լուծալ, սամիք ուղղացն հետոց գալարեցալ, դեկացն կառուցմունք անդրեն սուգալ, գոգք ամփոփման ծոցույն կազմածո անարգեցալ, խելի շրթանցն եզերաց խախտյալ ոստյալ...» (էջ 305)։

«Միածանին» վերաբերող հոգվածներում, հիմնավորելով սեփական նրբերանգային արվեստը, Մեծարենցը խոսում է մարդկային ներանձնական կյանքի զգայաղեղ ցուցցումներից, իսկ այստեղ, ահա, խոսում է մարդկային ներուժ դրամատիկ խոհեր ու հուզապրումներ անձնացնելու իրախնդրութիւնից։

Բայց և դրանից անմիջապես հետո անդրադառնալով մի այլ հատվածի՝ «խեղդվողին նմանութեանը», Մեծարենցը արձանագրում է հենց այնպիսի արտահայտչականութիւն, ինչպիսին ինքնահատուկ էր «Միածանին»։ «Ահա վասիկ ուրիշ նմանութիւն մըն ալ՝ խեղդվողին նմանութիւնը՝ ուր բառերը պատկերին տեսողական ու ձայնագրական ճշգրտութիւնները միայն կը ցուցնեն» (էջ 305)։

Բացահայտ խոստովանութեամբ և որոշակի նշաններով Մեծարենցը թևակոխում է ստեղծագործական զարգացման մի շրջան, որը նշանավորում է «Միածանի» նրբերանգային արտահայտչականութեան և քննվող իրախնդիր տարրերի համակարգային միասնութեամբ։ Եվ եթե առաջին առումով նրա ուղեցույցը Նարեկացու տաղերի համազգացու-

ղական արվեստն էր, ապա այս առումով դառնում են «Մատյանի» իրա-
խնդիր պատկերները, մասնավորապես նավաբեկության տեսարանը:

«Նոր տաղերում» ուղի հարթող նման երակներով Մեծարենցի ար-
տահալուչականությունը զգալիորեն հեռանում է խորհրդապաշտական
համազգացողական նրբերանգային պոետիկայից, որը հեշտությամբ կա-
րելի է դիտել հատկապես նրա բնանկարային արվեստի կրած փոփոխու-
թյուններում: «Ծիածանի» վաղ նմուշների միջոցառում-չուծվող-
հավիտ կոլորիտային գեղանկարչությանը գալիս են փոխարինելու
դունային ներդաշնակ՝ ծավալվող ու հակադրվող ղուգորգություններ,
դունային միջոցառում հաճախ դրոշմվում է առարկայական-դանդաժա-
յին տեսանկիությունը:

Իրախնդիր այդ տարրերով ընդարձակվում էր ներանձնական կյանք
պատկերելու քնարերգության հնարավորությունները, որքանով բնու-
թյան երեւթյունների մարդեղացումով մարդու ներքնաշխարհի պատկեր-
մանը սկսում էր հնարավորություններ տրամադրել նաև իրեն՝ մարդու
արտաքին կյանքը՝ առարկայական-տեսանկի ամենատարբեր գործո-
ղություններով ու փոխազդեցություններով: Սրա հետևանքով ուժեղա-
նում էր քնարերգության դրամատիկ շնչառությունը, հատկանիշներ,
որոնք կարելի է մատնացույց անել վերլուծված «Հովում»՝ մտաբերելով
մանրամասներով և ամբողջության մեջ տեսողական ճշգրտությամբ
մարմին առած քնարական անհատի սիրահետում-սիրախաղը:

Նվաճվող այս նոր հնարավորություններով Մեծարենցի քնարերգու-
թյունն արդեն արձագանքում էր եվրոպական բանաստեղծության դա-
րասկզբի տեղաշարժերին: Հայոց բանաստեղծության դարդացման հու-
նով կարճ ժամանակից այդ մտայնությունների կրողը դարձավ Մեծա-
րենցի անմիջական հաջորդը՝ Դ. Վարուժանը:

* * *

«Նարեկացիին հետ» խոստովանանքում նույնքան ուշադրավ են
Նարեկացու «լուսախնդիր աղաղակներին», լուսերգության ու արևերգու-
թյան բնութագրությունները, որոնք նորից ցուցադրում են նաև իրեն՝
մեկնաբանողի, աշխարհընկալման էությունը, բանաստեղծական տա-
րերը:

Մտաբերենք այդ բնութագրություններից, թերևս, ամենաբնորոշը՝
Նարեկից քաղված տողերով և Մեծարենցի բացատրություններով.

«Կամ սա լուսախնդիր աղաղակ կ'երկնե.

«Բնդ սկզբան բերմանս լուսո զողորմություն քո ծագյա, քնդ ելից արևուն՝ արդարության արեգականդ ի հանձկություն սրտիս մտցե նա-
ռազայք քո փառացդ ի հիմաստիցս խորհրդանոց ջահեսցի»:

«Ամպով կամաց քոց հովանացիւ հրաշապես, հանդարտեցո փայ-
տիվդ կենաց զծովուս մորիկ...»:

Եվ այդ արեգակը, «անբավության այդ ձայնը», անմատչելի հե-
ռավոր և անընդմիջելի մերձավորը այնքա՛ն պայծառ, այնքա՛ն բարի
է որ...

«Ոչ կիզեր զբերանս լցյալ նանրությամբ, ոչ ստվերացուցեր զտեսիլ
աչացս ի քումդ ակնարկության, ոչ խորտակեցեր զդաստակ բազկիս
որ անմաքապես առ քեզ համաբառնայր, ոչ մանրեցեր զոստս իմոց
մասանցս ի շոշափելն զբանդ կենաց...»:

Եվ իր ինքնությանը մեջ լուկ որքա՛ն բաղձալի է այդ «անմուտ արե-
գակը», որուն կը վազե մեծ ազդեցողին հոգին՝ ինչպես մարած մոլորակ
մը իր մայր արեին.

«Ոչ փառքնն ինձ անձկալի, այլ փառավորյալն է համբուրելի. ոչ
կենացն փափագանոք, այլ կենաբարին հիշատակվն միշտ եմեհներիմ.
ոչ հաբսնարանին խննույիք, այլ փեսային անձկությամբ մաշիմ...»
(էջ 307--308):

Մեծարենցի մեկնությամբ Նարեկացու մարդկային դրաման, ի վեր-
ջո, հանդում է մարդ անհատի «անբավության», կատարելության հաս-
նելու տևական այն դրամային, որը «խնջույքում» արժանացել է Դան-
տեի հետևյալ բնութագրությանը. «Իսկասպես, այս կյանքում չկա այն-
քան մեծ վայելք, որը կարողանար այնքան հագեցնել մեր հոգու ծա-
րավը, որ մենք հրաժարվեինք մեր մեջ բնակվող ձգտումից՝ դեպի կա-
տարյալը...»¹⁷:

Եվ այդ կատարյալի, կատարելության չափանիշը Մեծարենցի կար-
ծիրքով՝ Նարեկացու համար «անմուտ արևն» է, հայ ժողովրդի աշխար-
հատեսության ու աշխարհագրացողության մեջ դարերով հիմնավորա-
պես արմատավորված կենսականության աղբյուր արևը: Բայց չէ՞ որ
անմար արևը «Դրախտում» կատարելության կշռաչափ է նաև Դանտեի
համար:

Միաժամանակ անկարելի է չտեսնել, որ «այնքա՛ն պայծառ, այն-

¹⁷ Данте Алигьери, Малые произведения, М., 1968, стр. 177.

քա՛ն բարի», «անմատչելի հեռավոր և անընդմիջելի մերձավոր» արեգակը, լույսը՝ լուսախնդիր անբավության, կատարելության կենսաբաղձ համակումով է վերապրում նաև Մեծարենցը, որի հոգին ևս «մեծ աղոթողի» հոգու պես մշտապես վաղում է դեպի «անմուտ արեգակը», վաղում է «փառավորյալը» և «անձերողի» Երանախառն-տառապախառն մղումով, մաշվելով ոչ թե «հարսնարանին խնձույթը», «այլ փեսային անձկությամբ»:

Այս վերջին հակադրությունը էապես անդրադարձնում է Մեծարենցի բանաստեղծական մտածողության ներանձնական մեկնակետը, որը թերևս, առավել ուժով արտահայտվել է նրա արևերգություն-լուսերգության մեջ:

Արևի, լույսի ներանձնական «փեսայական անձկությունը» Մեծարենցի հոգու և հոգեբանության, մտքի և զգացողությունների տարերքն ու շարժիչ ուժն է՝ «Ծրածանի» առաջին բանաստեղծություններից սկսած:

«Նոր տաղերում» նրա լուսերգություն-արևերգությունը բնութագրվում է այդ անձկության հեթանոսական շնչառությամբ, ակնհայտ մարմնականությամբ մատնում Մեծարենցից՝ վարուժան տանող բանաստեղծական ժառանգական հատկանիշները:

Հեթանոսական ողին հուշում է ինքը՝ բանաստեղծը, «Կ'երթա արևն իր Զատիկին...» տաղով արեգալը նմանեցնելով Զատիկի:

Կարմիր, նախշուն հավկիթի պես
կ'երթա արևն իր Զատիկին.
ահա կ'առնեմ կրկին կրկին,
մեղույ՜ բարեն՝ իր ծառերեն
ներս երկարող հույր թափկին:
Անցա՛վ ծովեն մեծ կույսն հրավարս
ու կապույտին հղա՛վ ինք հարս:
Ու ջրծաղիկ մը գերթ՝ լայնի
լըճա՛կին մեջ, ամպ-մըշուշի
լըճա՛կին մեջ հորիզոնին՝
դեղին թերթերն իր կ'ընդունին
դենիթին Լրգր վարդագին:
Նվ Լրկինքի նոր տարփանքին
և հիացրին գերթ նըշանակ՝
կ'ընծա՛վի լ'անկ ու փառունակ
շողակն առջի լուսավորի (Էջ 119):

Տաղի առաջին տողերի արևի ձվակերպ, գունային-դանդաղագույն-ձևավոր, մարդացած՝ բարևի համար գեր լաթիկ մեկնող, շարժուն մարմ-

նականությունը հեռահար շառավիղով արձագանքում է ուշ տարիներին բանաստեղծական մտայնությունների: Նման տարրերի խորացում-ծավալումով էր, անշուշտ, որ 20-ական թվականներին Չարենցի մտահղացումով արելը պետք է դառնար ոսկեզօծ դուռնա, հո՛ղ-հո՛ղ երգող ոսկե դհո՛ղ¹⁸, թարգմանելու համար հայոց նորագույն արեւորոյթյան էությունը՝ կենսավորվող հայրենիքի, նրա ժողովրդի ու երգչի սլացքը գեպի արևը:

Բանաստեղծության հաջորդ հատվածը՝ հրագույն-արեւագույնի և կապույտի, ամպա-ձերմակա-մշուշագույն հորիզոնում գեղինից վաբագույնի փոխակերպվող տոների գունային մթնոլորտային տարածումով, հրավարա կույտի, լայնշի ջրծաղիկի կիսա-մարմնական պատկերավորությամբ խորապես հարադատ է նարեկացու տաղերի գեղանկարչությանը և գալիս է նորովի հաստատելու գունային նման լուսորդությունների ազգային տարերքն ու կենսունակությունը:

Բնութագրելով նկարիչների դունային նախասիրությունները, Վան Գոգը գրում է. «Նարեւագույնը, ձերմակը, կապույտը՝ այդ ժամանակի ազգային գույներն էին. միմյանց հակադրվող նարեւագույնն ու կապույտը՝ հույակապ զուգակցություն են մոխրագույնի ֆոնի վրա... այդ երկու գույները... ես կանվանեի էլեկտրական ներհակ բևեռներ, մանավանդ, երբ այդ գույները հակադրվում են ավնպիսի բնականությամբ, որ մոխրագույնի ու ձերմակի վրա զրանք փոխադարձաբար ուժեղացնում են միմյանց»¹⁹:

Թվարկված գույները, անկասկած, կարող են ազգային համարվել նաև հաջ ժողովրդի համար, և դրա հաստատուն ապացույցը գունային այդ լուսորդության դարերով հարատևող կյանքն է ժողովրդի հոգևոր մշակույթում՝ Վահագնի ծննդյան առասպելից մինչ մեր հանձարեղ դժուցադնավիպը, նարեկացու տաղերը, մանրանկարչությունը, մինչև նոր ժամանակների գեղանկարչությունը:

Նոր ժամանակների հայոց գեղանկարչության վերելքի նախաշնամին, իրոք, մեծ նկարիչներին ինքնահատուկ աշխարհի գունային խորունկ զգացողությամբ Մեծարենցը վերակոչում է այդ լուսորդությունը՝ իր հոգու արեւաբաղձ անձկությամբ սիրերգելու մարդկային կենսաբաղձություն ու կենսանվիրումի ուժը:

Մեծարենցի հրեղեն շնչով հրագույն-արեւագույնի և կապույտի հա-

¹⁸ ՏՃ՝Ս Ե. Չարենցի «Պոեզիոգրոսնա» բանաստեղծությունների շարքը. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1964, էջ 7—37:

¹⁹ Ван Гог, Письма, Л.—М., 1966, стр. 251.

կադրութիւնը զուգորդվում ու ցոլանում է հորիզոնով մեկ տարածվող ամպագույնի ու ճերմակի վրա, լուսարձակում պարսկող էլեկտրական հագագիր բեռներէի զգացողութեամբ: Անշուշտ, հենց այդ զգացողութեամբ է, որ նրա գրչով արեւը ներկայանում է որպէս կապույտին հարսնութեան զնացող հրավարս կույս, երկնքի լուսավորվել-շողալորվելը պատկերվում որպէս շարժումների, գույների, ձեւերի խանդաբոբ տարփանք:

Զատկորեն տոնական, զատկորեն զարդարուն արեւագալի այս պատկերը ամբողջութեամբ հնչում է որպէս զուգորդվող գույների գունային սիմֆոնիա, որը միաժամանակ ձայնագրվում է բառերի՝ միմյանց ձայնակցող-փոխակերպվող նմանահնչույթներով: Մոգական հրաշագործ զորութեամբ Մեծարեւոյնը հնչնակարում է գույները, այլև դրանց բոլորովածութեան շափը, տոնայնորեն բարձրացնելով, հասցնում հրաբորբոբ տարփանքի և ասպա մեղմացնելով՝ իմաստավորում շողարձակման լուսավոր խաղաղութիւնը:

«Նոր տաղերում» Մեծարեւոյնի ձայնակարման-ձայնագրման հրմտութիւնը նշանավորվում է ճշմարիտ վարպետութեամբ, հատկանշվում հայոց բանաստեղծական ասերգային արվեստի բազմերանգ բեկբեկումներով:

Տաղային ասերգութիւնը շարքի վերջին բանաստեղծութիւններին բերում է շափատողերի ակնհայտ ազատութիւն, հատածութեան-շարունակականութեան հյուսվածքային երկարաշունչ անկաշկանդութիւն:

Նմանօրինակ հմտութեամբ Մեծարեւոյնը ձայնագրութեամբ լուսաստվերում է լույսը, բեկբեկելով իմաստավորում որպէս բնութեան բոլոր արարածների ներշնչված ու միաշունչ լուսաբաղձութիւն-լուսասպասում:

... Ու չը ծաղած դեռ ջնջին,
բայց անդորով ու ցրտին
լույսն անհունեն մոլորած
լուսավորին առաջին.

կենսավետե մեղ ամե՛նս ալ, ա՛րեւ, ամե՛նս, ամե՛նս ալ... (118).—

և ասպա՝

... կարկաշն աղբյուրին,
իր շրջակայքի

հովանոցներուն մեջ կը պըտուտքի,
հոն ծաղիկներուն ու տերեւին հետ,
ըսպասելու, որ ծագի
լույսն առաջին լուսավորին (էջ 121):

Եվ վերջապես բանաստեղծի սեփական «լուսանվեր» լուսասպա-
սումը, որը «Լուսնակ քուրիկիս» բանաստեղծություններում ասերգիկող
աղոթքով վերակերպվում է լույսի աստվածային պաշտամունքի, մար-
դեղանում «բույր աստծո» կերպարանքով.

... Որովհետև ևս բեզի
մտքիս թեովն ալ կը հասնիմ երջանիկ.
քանզի նույնիսկ եթե ըլլաս
ամպին ետին ալ պահված՝
ևս կը հասնիմ անկասկած
քու պերճ կայքիդ՝ հեք իրերուն համար անհաս:
Ես կը հասնիմ անկասկած
բեզի, բեզի, բույր աստված,
եթե երբեք իմ հոգվույս
լուսախորշին մեջ պահված
վերջին նըշույն ալ՝ անլույս
խոռոչի մը ծոցն ինձ.
վերջին նըշույն ալն ցոլբերեն՝ դոր գիշերներն եմ
ժողված.
լիալուսնի արծաթաշող գիշերներ... (էջ 125):

Անշուշտ, Մեծարենցի ողջ ստեղծագործության գնահատության տե-
սակետից իմաստալից են այս տողերը. այն, որ բանաստեղծը իրեն
համարում է լույսի ցոլքեր հավաքող, լուսանվեր ու լուսապաշտ: Բայց
այս ամենի հետ միասին հայ ժողովրդի հեք զավակը արևի, լույսի իր
լուսաողող, լուսարձակող էությունը մնում է այն, ինչ ի խորոց աղոթ-
քով խոստովանել է ինքը. «շատ էր լեցուն հոգվույս, ո՛վ Տեր, բազ-
մադեղումն այս շրջասփյուռ...» (էջ 123):

Մեծարենցի բանաստեղծական անձնականության ինքը՝ շրջա-
սփյուռ սիրառատ լույս ու լուսավորություն է:

Այսպիսի կենսասիրական և մարդասիրական շրջասփյուռ սիրա-
ռատությանը էլ ծավալվում է հայոց արևերգություն-լուսերգությունը
Իսահակյանից ու Մեծարենցից ձգվելով մինչև Պ. Սևակ:

XX դարի սկզբների քնարերգության ետիսահակյանական միտումները անբաժան են նաև Վ. Տերյանի ստեղծագործությունից:

«Միաժանից» (1907) ընդամենը մեկ տարի հետո՝ 1908-ին, լույս է տեսնում Վ. Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները»: Մեծարենցի և Տերյանի միաժամանակյա մուտքը ինքնին հաստատում է մարդկային անձնակառուցմանն աղերսվող միտումների կենսական անհրաժեշտությունը քնարերգության համար: Բանաստեղծությունն ուներ մարդկային ներաշխարհի վերաբերողության խորացման հրամայականն պահանջ, որի կենսագործման առաքելությունը սկզբնապես վիճակվում է այդ երկու նուրբ, միմյանց խորապես հարազատ քնարերգականներին:

Մեծարենցի մեկնասկիզբը կապվում է ժողովրդական երգի և Դուրյանի ստեղծագործության հետ: Իսկ որտեղ¹ց սկսեց Տերյանը:

Մտաբերելով «Մթնշաղից» առաջ գրած ոտանավորները, Ավ. Իսահակյանը վկայում է, թե զրանք «զմեղույն բաներ էին, մեծ մասով իմ ոտանավորների, Թումանյանի և ուրիշների նմանություններ»: 1906 թ. վերաբերող այս տողերի կողքին հետաքրքիր է «Մթնշաղի» զնահատականը, ըստ որի՝ «Երկու տարվա ընթացքում հրաշքը կատարվել էր. Վահանը գտել էր իրեն և արվեստի գաղտնիքը»: Հետաքրքիր է նաև Թումանյանի կարծիքը, որ դարձյալ վերհիշում է Իսահակյանը. «... Իմ ազդեցությունը բնավ չտեսա այնտեղ («Մթնշաղում» — Ա. Գ.), բայց քո և Դերենիկի տրամադրությունների արձագանքը կարծես կա, մանավանդ՝ քո»¹:

Ժամանակի քննադատությունն պնդումներով «օտարամուտ» Տերյանը, ինչպես տեսնում ենք, Իսահակյանի և Թումանյանի զգայուն ընկալումով² սերել ու հասակ է առել նախորդներից, առաջին փորձերով հետևել ու նմանվել նրանց: Սա պարտավորեցնում է ժառանգած ու մուծած երանքների տեսանկյունից հետևել «Մթնշաղի» պատկերավորման եղանակներին, մանավանդ մեղ հասած 1903—1905 թթ. վաղ փորձերին:

Կա՞ն արդյոք այդ նմուշներում իսահակյանական ու թումանյանական էտքեր. ինչպիսի՞ն է միտումների հարաբերությունը չափածոյով Դանդևա եկած Դ. Դեմիրձյանի և Վ. Տերյանի միջև:

Իհարկե, կա՞ն, այն էլ էական հետքեր՝ և՛ Իսահակյանից, և՛ Թումանյանից:

1903-ին վերաբերող «էլեգիան», օրինակ, անժխտելիորեն մոտ է

¹ Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 62, 63:

Իսահակյանի մշակած բանաստեղծական այն տիպին (ինչպես ասենք, «Գիշերն եկավ, աստղերն ելան» բանաստեղծությանը), որտեղ նախ արտաքին աշխարհի երևույթների հաղորդակցություններով հյուսվում է տրամադրությունը, ապա վերջում հանդես է գալիս քնարական անհատը՝ իր վրա առնելու կամ վերապրելու այն:

Նույն թվականին գրված «Անծանոթ աղջկան» ոտանավորում հուզապրումը հյուսվում է արտաքին աշխարհի երևույթների և մարդկային փոխազդեցությունների ղուգահեռական հերթագայության դարձյալ Իսահակյանի մշակած քնարական նմուշների նմանությամբ, այլև օգտագործված է ժամանակին՝ քիչ է ասել խորապես նորարարական, նրա «Իրիկուն եկավ, տնե-տուն մտավ» (1900) բանաստեղծական պատկերը:

Ավելորդ չէր լինի՝ մեջբերելով, կառուցվածքային ընդհանրությունների հետ միասին տեսնել նաև Տերյանի խառնվածքի ու ինքնության նույնպես անժխտելի նշանները.

Մեռնում է օրը: Իջավ թափանցիկ
Մութի մանվածը դաշտերի վրա.
Խաղաղ-անշար է. պայծառ, գեղեցիկ
Անտրտունջ նինջը մահացող օրվա...

Պարզ ջրի վրա ևղկջը հանդարտ
Անդողդոջ կանգնած էլ չի շշնջում.
Լոխն խոկում են երկինք, գետ ու արտ,
Եվ ոչ մի շարժում, ու ոչ մի հնչյուն...

Ես կանգնած եմ լուռ, անշար է հողիս,
Թախիծս խաղաղ անուրջի նըման.
Էլ չեմ անիծում ցավերը կյանքիս,
Էլ չեմ տրտնջում վիճակիցս ունայն2...

Ահա և մյուսը՝ «Անծանոթ աղջկան».

Լուսն էր մեռնում, օրը մթնում.
Մութը տնից տուն էր մտնում.
Ես տեսա քեզ իմ ճամփի մոտ,
Իմ մտերի՛մ, իմ անծանոթ՛ի:

Աղբյուրն անուշ հեթիաթի պես
Իր լույս երգով ծալտում էր մեզ.
Դու մոտեցար մեզմ, համբաբայլ,
Որպես քնքուշ իրիկվա փայլ:

2 Վ. Տերյան, երկերի ժողովածու, հատ. I, Երևան, 1960, էջ 18. հաջորդ մեջբերումները նույն հրատարակությանից:

Անակեկալ բախտի նրման,
Հաշտովեցիք պայծառ-անձայն.
Անհատովեցիք համր ու հանդարտ.
Կյանքի ճամփին մի ակնթափ... (1, էջ 21):

Հյուսվածքային-սլատկերավոր արտահայտչականության հարադատությունը թաքնված է բնության առարկաների և երևույթների փոխադրեցությունների փոխանյութային ղուգորդությամբ ու նմանությամբ մարդկային ներաշխարհ իմաստավորելու մեկնակետում: Մշտապես կենսունակ մի մեկնակետ, որի հիմնավորման առաքելությունը նոր ժամանակների բանաստեղծության մեջ բոլոր ամենայնի կապվում է Խոսհակյանի անվան հետ:

Շրջանցել այս իրողությունը՝ նշանակում է փակել Տերյանի ստեղծագործության էությունը տանող ուղիները, չնկատել այս հարադատությունից ծալք առնող նրա քնարերգության ինքնադրոշմ տարբերությունները:

Առաջին հայացքից նկատվող տարբերություններից մեկն այն է, որ՝ մինչդեռ արտաքին աշխարհի առարկաների ու երևույթների խառնակչանական հաղորդակցությունները դինամիկ են ու հնչել, դրանք միմյանց հետ փոխադրեցությունների մեջ մտնելու «իրավունքից» օգտվում են ավելի ազատ, Տերյանի (ինչպես Մեծարենցի) պատկերներում, ղգալի չափով իջեցված-նվազեցված են արտաքին երևույթների և՛ դինամիզմը, և՛ հնչելությունն ու առնչության մեջ մտնելու ազատությունը: Խառնակչանք միանգամից բանաստեղծական սլատկեր է ներքաշում անմիասն առարկաներ ու երևույթներ՝ ամենաբազմապիսի զործողություններով ու առնչություններով. Տերյանի ներքաշած առարկաներն ու երևույթները համեմատաբար քիչ են և, ամենակարևորը՝ թույլ է նրանց շարժումն ու հնչելությունը:

Հենց սկզբից մեռնող է օրը, անդողդոջ ու անշշուկ եղեգը, լուին՝ երկինքը, դաշտերը, դեռ ու արա, հենց սկզբից դանդաղեցված է շարժումը. իսկ երկրորդ ոտանավորում՝ մութով ստվերված են առարկաները:

Այս երևույթը յուրահատուկ է նաև Տերյանի սիրային բանաստեղծություններին, որոնք արդեն կառուցվածքային առումով անխզելի են Թումանյանի սիրերգության ավանդներից:

Փաստն այն է, որ Թումանյանի քնարերգությամբ արմատավորված սիրերգային, այսպես ասած, երկհերոսայնությունը՝ ես-ի և դու-ի հերթագայող փոխադրեցությամբ, հոգեբանությամբ ու բախտով — նրանից հետո ամենից ավելի բնորոշ է Տերյանի քնարերգությանը:

Տերյանի սիրային այս բանաստեղծություններում ևս ակներև է հս-ի և դու-ի կրավորական ու ներգործոն փոխհարաբերությունը, բայց, որ դարձյալ հետաքրքիր է, այստեղ ևս նկատվում է շարժման ու գործողության որոշակի կորուստ ու խլացում: Վերհիշենք «Հրաժեշտ» (1904), «Շիրակի դաշտերից» (1905), «էստոնական երգ» (1906) բանաստեղծությունները, որոնցից վերջինը առավել արյունակից է թումանյանական ավանդներին, իսկ առաջինը, թեև կառուցվածքով նույնպես հարազատ, առանձնանում է հենց այն յուրօրինակությամբ, որը շուտով տիրապետող դարձավ Տերյանի լիրիկայում.

Դու գնում ես՝ չգիտեմ ուր,
Լուռ ու տխուր,
Ընդ գունատվող աստղի նրման:

Ես գնում եմ տրտում-մենակ,
Անժամանակ
Մաղկից ընկած թևերի նրման:

Դու գնում ես՝ չգիտեմ ուր,
Սրտակտուր
Լացող պահած իմ հայացքից:

Ես գնում եմ լուռ-անարտում,
Բայց իմ սրտում
Ցավ է անվերջ, մահ՞ու կսկիծ... (1, էջ 28):

Ինչպես մեջբերված «Հրաժեշտ», այնպես էլ «Անժամանկ աղջկան», «Շիրակի դաշտերից» երգերում մարդկային ապրումներ իմաստավորելիս շրջանառության մեջ է դրվում բնության փոխանյութայինը: Նկատվում է Թումանյանի սիրերգության երկհերոսային հյուսվածքը փոխանյութային տարրերով ներարկելու միտում: Եվ այս ձուլվածքում տեսնում ենք մարդկային փոխհարաբերությունների ու ապրումների, խոհի ու հոգեբանության երանգային պեղող ու մանրակրկիտ մի իմաստավորում, որ դուռ տերյանական է, տարբեր նախորդներից:

Մեջբերված բանաստեղծության մեջ հրաժեշտի մի պահ՝ ներկայացնում է դու-ի և հս-ի վիճակի ու հոգեբանության նրբերանգներով, լուռ-թյան ու տխրության մեկ առ մեկ պեղվող թևերով:

Դանդաղեցնելով գործողությունն ու շարժումը՝ Տերյանը հետապնդում էր մարդկային ապրումներն ու հոգեբանությունը երանգ առ երանգ պատկերելու, ներանձնականի մեջ նրբերանգներով խորանալու, ահա՛, այսպիսի նպատակներ:

Թուամյանն իր հերոսների ներաշխարհն իմաստավորում էր արագաստ՝ թռիչքներով, դրամատիկ անցումներով խորացնելով հոգեբանությունը մարդկային մեկ փոխադրեցությունից, մեկ տարբերակից մյուսը: Իսահակյանի քնարական հս-ի ներքնաշխարհը ամեն դեպքում ծավալվում է ձգվող ու թռիչքավոր սլացքով, նրան օտար է հոգեբանությունն այս կամ այն երանդը մանրամասնելու, հատկանիշների թելերով ժանյակավորելու արվեստը:

Մեծարենցի հետ միասին Տերյանը բանաստեղծական արվեստը զինում էր նրբերանգների բացահայտելու և իմաստավորելու հնարավորություններ, զինում էր բոլոր օղակներով միմյանց լրացնող ու պայմանավորող մի մեկնակետով, որի ձևավորումը նրա ստեղծագործական կյանքում իրավամբ համընկնում է «Մթնշաղի» շրջանին:

Այս մեկնակետով Տերյանը առավել հարադատ է Մեծարենցին, բայց և տարբեր է նաև նրանից:

Մեծարենցը սկսեց մարդ արարածի ներանձնական փոխհարաբերություններից արտաքին աշխարհի, բնության հետ: «Միածանում» քնարական ներանձնական ապրումներն ու խոհերը հիմնականում ծավալվում են նման փոխհարաբերությունների ոլորտում: «Մթնշաղի» առանցքը մեծապես մարդու հոգևոր փոխհարաբերությունն է մարդու հետ, արտաքին աշխարհը, բնությունը առավելապես միջնորդության զոտի են այդ փոխհարաբերությունների համար:

* * *

Տերյանի «...երևումով մեր քնարերգության մեջ մի նոր էջ բացվեց, նոր մեկնակետ, սիմվոլիզմը, որից ծայր առան նոր բանաստեղծներ»³, — դրում է Ալ. Իսահակյանը: «Մթնշաղի անուրջներից» սկսվող այս նոր էջը, իրոք, անխղիի է մասնավորապես ուսու և ֆրանսական խորհրդապաշտական պոեզիայից:

Թուամյանից ժառանգած բանաստեղծական երկհերոսային հյուսվածքը, Իսահակյանից ժառանգած փոխանյութայինով մարդկային հոգեբանություն բացահայտելու արվեստը Տերյանը փորձարկում, վերափոխում և ներարկում է նոր արտահայտչականության: Խորհրդապաշտական ազդեցությունը նրա բանաստեղծական ճակատագրում ստանձնում է որոշակի դեր, գտնելով ուրույն արտահայտություն:

Բնութագրելու համար նրա մեկնակետի ուրույնությունը, հարկ է

³ Ալ. Իսահակյան, երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 63:

նորից ակսել շարժում-գործողությունից, Թումանյանի և Իսահակյանի արմատավորված այդ տարրի հետ կապվող փոխակերպություններից՝ Տերյանի քնարերգության մեջ:

Եթե հետևելու լինենք հուղապրումների իմաստավորելու եղանակին «Անուրջներում», մասնավորապես 1905—1908 թթ. բանաստեղծություններում, ապա նորից կտեսնենք արտաքին աշխարհի շարժումները դանդաղեցնելու, խաղաղացնելու, այլև շեղոքացնելու որոշակի միտում: Հիշենք մթնշաղկան իրիկնաժամերը՝ խաղաղ, ննջող, աշնանային ու անձրևային մեղեդիները՝ դանդաղ, միապաղաղ, լույսերի մահ, հանգչող աշխարհ, նիրհող երկիր ու երկինք:

Աշխարհի առարկաների շարժումներն ու գործողությունները նրա մտապատկերներում որպես կանոն վերակերպվում են լուսա-ստվերային, ստվերա-ձևային, ձայնային հատկանիշ-գործողությունների, ինչպես և մակդիրային համակարգով ամենուրեք շեշտվում է հյուսվածքներքաշվող առարկաների լուսավորում-մթությունը, ձևը, ձայնը, այլ հատկանիշներ:

Քնարական տրամադրությունները Տերյանը լուսաստվերում, ընչնագրում է մթնոլորտային-հատկանշային բաղմամպիսի երանգների համադրումով, հոգևոր և առարկայական երևույթները մշտապես օժտում հավելյալ տարբեր հատկանիշներով, և դա նկատելիորեն առարկաների ու երևույթների, մարդկային հոգեբանության շարժման և նյութականության հաշվին:

Յրտահար, հողմավար
Դողացին մեղմարար
Տերևները դեղին,
Պատեցին իմ ուղին... (1, էջ 19):

Տերևների մի շարժմանը՝ ընկնելուն, ուղեկցում է ձևի, գունային, վիճակի մի քանի հատկանիշ:

Աշուն է, անձրև... Ստվերներն անձև
Դողում են դանդաղ... Պաղ, միապաղաղ
Անձրև՝ ու անձրև... (1, էջ 22), —

անձրևիք պատկերվում է միանգամից չորս-հինգ միախառնված հատկանիշներով:

Հմայված լուսնի շողերով արծաթ,
Սրտում փայլելով անսովոր մի տևն,

Ուրվականորեն շրջում է անվերջ
Տարրերն լոին լուսնոտը գունատ (I, էջ 27).—

այս շորս տողում շրջող լուսնոտը օժտված է շուրջ տաս հատկանիշով,
շրջում է այդքան հատկանիշների բեռով:

Ցերեկը լեկ... երկինքը վառեց ոսկե բուրվառներ,
Լուսերը քնքուշ գրկեցին անուշ երկինք, ծով ու հող
(I, էջ 54).—

ցերեկվա անցնելը իմաստավորվում է ձայնով, ավելի ճիշտ՝ անձայ-
նությամբ, երկինքը գունազրկում՝ վառելով, ոսկով, բուրվառությամբ,
լուսերը՝ այն էլ քնքուշ ու անուշ, գրկում են երկինք, ծով ու հող:

Սև գիշերն իջավ իր անհայտ գահից
Եվ մռվռվ լցրեց երկինք ու գետին,
Խավարեց հեռվում փարոսը հետին... (I, էջ 60).—

գիշերային մթությունը ուրվագծվում է մթության երեքից-չորս հատ-
կանիշով ու վիճակով:

Ինչպիսի ջանասիրությամբ էլ որոնելու լինենք՝ հատկանշային նը-
ման շեշտվածություն հաղիվ թե գտնենք Թումանյանի ու Իսահակյանի
ստեղծագործության մեջ: Նրանք երկուսն էլ ամենուրեք և ամենից
առաջ շեշտում են առարկան և գործողությունը: Նրանց բանաստեղծա-
կան պատկերներն օժտված են գործողության աճող լիցքով: Տերյանի
մոտ նախ գերակշռում է լուսա-ստվերային ու ձայնային շարժումը,
ինչպես և առարկայական ամեն մի շարժում անմիջապես վերակերպ-
վում է լուսաստվերային ու ձայնային, լսողական ու տեսողական միա-
ժամանակյա երերուն ու լուծվող մթնոլորտի:

Սա Տերյանի քնարերգությանը բերում է պատկերների նկատելի
նվազեցում ու թուլացում, մի երևույթ, որ Իսահակյանի վկայությամբ
ժամանակին «Մթնշաղում» դիտել է Թումանյանը. «Պատկերները թեև
թույլ են և քիչ են, բայց լեզուն՝ մաքուր, գտված և արծաթի զանգի պես՝
հնչուն»⁴:

Պատկերների ուժեղությունն ու առատությունը մեծապես Իսահակ-
յանի պոեզիայի առանձնահատկությունն է և պայմանավորված է առար-
կաների ու երևույթների շարժումն ու գործողությունը հզորացնելու, աշ-
խարհի անմիասեռ առարկաները հաղորդակցության մեջ դնելու նրա
հակումով և վայելած ազատությամբ:

⁴ Նույն տեղում:

Այստեղից՝ Տերյանի մթնոլորտային նկարչականության տարբերությունը Իսահակյանից:

Իսահակյանի պատկերած մթնոլորտն առանձնանում է առարկայական, գունային, տեսքի, ձևի որոշակի, չհավվող, լայնաշունչ վրձնահարումներով:

Տերյանը աշխատում է կիսատոներով՝ գույնի, լույսի, մուժի, ձևերի կիսատոներով: Նույնը վերաբերում է նաև նրա հնչնաձայնագրման արվեստին: Թումանյանը մարդկային հույզերը ձայնագրում էր ասերգային շարժուն ու ռիթմիկ սլացքներով, Տերյանը հնչնակարում-ձայնագրում է ելևէջային մեղմ ու նրբին տատանումներով:

Սրանք Տերյանի մեկնակետը տանող նշաններ են, որոնց հետքերով էլ հարկ է բացատրել բանաստեղծի տուրքը խորհրդապաշտությանը:

«Ամենախրավացին կլինե՞ր սիմվոլիստներ համարել այն բանաստեղծներին, ովքեր ոչ այն է հոգում են դրսևորել ես-ը կամ պատկերել «ոչ ես-ը», որքան ջանում են յուրացնել ու վերարտադրել դրանց հավերժորեն փոխակերպվող փոխադարձ վիճակը»⁵, — բնութագրելով խորհրդապաշտության էությունը, 1909 թ. գրել է Ի. Անենսկին:

«Հավերժորեն փոխակերպվող փոխադարձ վիճակը» բանաստեղծական ես-ի և նրա հետ փոխազդեցության կոչված ոչ ես-ի միջև, մարդու և արտաքին աշխարհի միջև:

«Մթնշաղի», ինչպես և «Գիշեր և հուշեր» շարքի երգերի մեծագույն մասը անպայման ենթարկվում են մեջքերված այս բանաձևումին: Տերյանի բանաստեղծություններում արտաքին աշխարհի առարկաների ու երևույթների դանդաղեցվող և հատկանիշների վերաճող գործողությունը ծառայում է ամեն պահ փոխակերպվող փոխադարձ վիճակներ իմաստավորելուն, և ամենապահյա այդ փոխակերպությունները հնչեցվում են հատկանշային նրբերանգների շեշտվածությամբ:

Բայց երկկողմանի հարաբերությամբ՝ արտաքին աշխարհի և մարդու, այս մարդու և մյուսի, — փոխադարձ փոխակերպության վերարտադրությունը՝ հոգեբանության, վիճակի, բախտի, — ինչպես տեսանք՝ կազմում էր նաև Թումանյանի ու Իսահակյանի բանաստեղծական մտածողության էությունը:

Ինչո՞ւմն է ուրեմն տարբերությունը:

Տարբերությունը փոխազդեցությունների նորոգման, ընդդրկման չափի ու տարողության մեջ է: Թումանյանի և Իսահակյանի՝ միևնույն է

⁵ Տե՛ս Ե. Դինսթրը, О лирике, М.—Л., 1964, стр. 342.

փոքրածավալ, թե մեծածավալ ստեղծագործություններում, հարաշարժ
գործողությամբ անընդհատ նորոգվում են փոխազդեցությունները, և նո-
րանոր փոխազդեցություններով տարբերակվում ու մարմին է առնում
հոգեբանության մեկ աչք, մեկ մյուս փոխակերպությունը:

Տեղյանը հետամուտ է նույն փոխազդեցության շրջանակներում գո-
լացող կամ փոխակերպվող հոգեբանությանը, նրա միաժամանակյա
կամ իրար հաջորդող երանգներին ու նրբերանգներին. արտաքին աշ-
խարհի և ես-ի փոխադարձ ամենապահանջ փոխակերպություններին,
ես-ի և ոչ ես-ի հոգեբանությանը՝ միևնույն փոխազդեցության կարճ
տարածության վրա, ժանյակավորվող թիվիկներով:

Պատկերացնելու համար «Մթնշաղում» իշխող աչք մեկնակետի
էությունը՝ կողք-կողքի վերլուծենք երկու բանաստեղծություն, երկուսն
էլ սիրային, մեկը՝ «էստոնական երգը», որը, ինչպես ասվեց, հարա-
զատ է Թումանյանի ավանդներին, մյուսը՝ «Տխրությունը» (1908), որ
տերյանական է, խորապես «Մթնշաղային»:

«էստոնական երգում» քնարական հերոսի և դիմացինի միջև հա-
ղորդակցությունը ծավալվում է փոխազդեցությունների նորոգման սկզբ-
րունքով, զնալու և դառնալու, հեռանալու և հանդիպելու այն եղանակով,
ինչ տեսնում ենք Թումանյանի «Մի՛ որոնիր», «Դու քո ճամփին» բա-
նաստեղծություններում: Դիմացինի «սրտի հեռուները» բացվում են՝
դեպի ուրիշները, աշխարհի այլ ճանապարհներ տանող հարաբերություն-
ներ. նա գնում է ու դառնում նորոգելով սեփական բախտը, քնարական
ես-ի հոգեբանությունը՝ մասշտաբային տարբերակներով:

Էրբ կը՝ եղնեւ, կըգաղապես աշխարհից՝
Կարծի՛ր իմ մօտ, վերադարձի՛ր դու նորից.—
Քաված սիրտս միայն քեզիով է շնչել՝
Ձի կամենալ նա վերստին քեզ տանջել:

Եթե բախտն ու վաղեմիքը քեզ ժպտան,
Ըստք մարդիկ քեզ սիրաբար ողջուն տան,
Դուցես ես լամ, լախախդ համար, իմ անգին,
Սակայն դարձի՛ր, վերադարձի՛ր դու կրկին:

Եթե հեռվում ճակատադիրն անհողի
Սիրտը մատեն անկարելից տանջանքի,
Օ, դիտեցիր, իմ հոգին էլ կըցավի
Անմխիթար մորմորումից բո ցավի... (1, էջ 12):

Որոշակիորեն պատկերվում է ոչ թե փոխադրեցության տվյալ պահը, ինչ բնորոշ է «Տիրությանը», կամ, ասենք, «Քո աչքերի դեմ իմ աչքերը՝ կույր» և մյուս բանաստեղծություններին, — այլև անցածը, այլև գալիքը՝ այն էլ վիճակների ու հոգեբանության երկկողմանի փոխակերպումներով: Անցածը՝ լի ցավով ու երջանկությամբ, հարազատությամբ ու օտարությամբ, գալիքը՝ դու-ին սպասվող հոգնությամբ ու դառնությամբ, սիրալիրությամբ շնչող վայելքների բախտով, ապա օտարների անհոգությամբ շրջապատված անմխիթար տառապանքով, որոնց ուղեկցում է քնարական ես-ի փոխակերպվող հոգեբանությունը՝ մեկ բորբոքվող խանդոտ դառնությամբ, մեկ էլ՝ ցավոտ ներողամտությամբ ու անանձնական կարեկցանքով:

Փոխադրեցությունների նորոգումը գործողությամբ հնարավորություն է ընձեռում շխացնելու նաև արտաքին աշխարհի օբյեկտիվ իրողությունը՝ ուրիշների վիճակն ու վերաբերմունքը, միասնական տրամադրությունը իմաստավորելու շմանրամասվող, շտարրալուծվող, դինամիկ, մեկից մյուսը փոխանցվող ու խորացող տարբերակներով:

«Էստոնական երգը» բացահայտորեն հարազատ է թումանյանական հյուսվածքներին՝ կրավորական ու ներգործոն կողմերի փոխադրեցությամբ տարբերակվող հոգեբանությամբ ու ձևկատարողով, անգամ անհարազատության մեջ բորբոքվող մարդկային հարազատությամբ:

Սակայն ուշագրավ մի տարբերություն այս բանաստեղծությունը նորից դարձնում է տերյանական: Եթե ներգործոն կողմը Թումանյանի քնարերգության նմուշներում ես-ն է, որն իր ձգտումներով, ներքին ազատությամբ փոխհարաբերության մեջ է մտնում ուրիշի և ուրիշների հետ, — այստեղ, ինչպես և «Մթնշաղի» շատ ու շատ բանաստեղծություններում՝ ես-ը կրավորական կողմ է:

Տերյանի լիրիկայի այս առանձնահատկությունը ժամանակին կռահել է Ե. Չարենցը, անելով չափազանց ծայրահեղ եզրակացություններ: Եզրակացությունը՝ եզրակացություն, որի դատապարտման պատիվը, ի դեպ, պատկանում է քսանական թվականների գրական քննադատությանը, — արժեք, սակայն, որ գրականագիտությունը լրջորեն հաշվի նստեր «տերյանյան դպրոցի» բովով անցած բանաստեղծի զգացողության և դիտումների հետ:

Տաքարյուն, երբևն կուպտության հասնող իր վերաբերմունքով Չարենցը իրապես շոշափում է Տերյանի բանաստեղծական մեկնակետի էությունը: Տերյանի պոեզիայում, հատկապես «Մթնշաղում», նրա կարծիքով պակաս է առարկայականը, այլև շարժումը, դրա հետևանքով

նկատվում է «պասիվ, ստատիկ հոգեբանություն»⁶, կրավորական է, ես-ը⁷։ Ես-ի կրավորականությունը նա բնութագրում է ոչ ես-ի հարաբերություններ, պարզապես հուշում նրա բանաստեղծությունների գեղարվեստական-կառուցվածքային բնույթը։

Եվ իրոք. «Մթնշաղում», և ոչ միայն դրանում, ես-ի դիմաց առկա դու-ն առավել զործոն է ու ներգործոն, թեկուզ և այնքանով, որքանով առաջինի հոգեբանությունն ամեն դեպքում սկսվում և ծավալվում է երկրորդի կոթյունից։

Տեղն է մտաբերել, որ այս եղանակով են հյուսված նաև Թումանյանի հիշված բանաստեղծությունները, բայց դրանցում հետզհետե հղորանում ու թևադրող է դառնում քնարական ես-ը, հաղվադեպ երեւոյթ «Մթնշաղում»։

Ներքին հյուսվածքային բնույթով Տերյանի սիրերգությունն ամենից ավելի մոտ է Ալ. Բլոկին և կազմում է շափաղանց կարևոր մի շրջան նոր ժամանակների հայոց բանաստեղծության պատմության մեջ։

Բանաստեղծական այս աշխարհատեսությունից էլ հետևում է Տերյանի ներողամիտ մարդկայնությունը, որն իրավացիորեն մատնանշում է նրա ստեղծագործության հետադրողը. «... Տերյանին բնորոշ է անսահման մարդասիրությունը»։ Եվ ապա՝ «... Պոետը տեսավ ցարական դաժան իրականության և լիիրավ մարդու իդեալի անհարիր լինելը։ Բուրժուական աշխարհը «անել բանտ է» իսկական մարդկայնության համար։ Տերյանը թախծեց, սակայն չսարսվեց, չդարձավ մարդամերժ ու աշխարհամերժ, սեամաղձությունը խորթ մնաց նրան և «Տխրություն»-ով բացված ժողովածուն փակվեց արևին, դարնանը, մարդուն ուղղված ողջունի ջերմ կոչով՝ «Գարնանամուտ»-ով»⁸։

Տերյանական երկհերոսայնությունը, ինչպես և թումանյանականը, կոչված էր ճանաչեցնելու և մտերմացնելու մարդուն մարդու հետ, որն իրացվում էր հյուսվածքային-արտահայտչական յուրատեսակ եղանակով. հոգեբանական փոխակերպություններով ծավալելով դու-ի բարի ու չար տարողությունը, Տերյանը այս շարն ու բարին հավասարակշռում էր ես-ի սրված կրավորական ճանաչող, վերաբերվող զգացողությամբ, ի վերջո ես-ի զգացողությունը հավասարեցնում ոչ ես-ի տարողությամբ։

Այստեղից՝ նրա սիրային երգերի ներման համակող տրամադրությունները, հիացման շունչը դիմացինի էությունը, դիմացինին առավել

⁶ Ե. Զարեկ, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, Երևան, 1967, էջ 32։

⁷ Նույն աեղում, էջ 528։

⁸ Վ. Պարսիզյանի, Վահան Տերյան (Ստեղծագործություններ), Երևան, 1968, էջ 58, 59։

հարուստ պարունակովյաժմբ օժտելու հակումը, միտումներ, որոնք կարելի է լայնորեն դիտել Բլոկի պոեզիայում:

Իր կրավորական վիճակով Տերյանի քնարական անհատը ճանապարհ էր բացում ուրիշի անձնականության հաստատման համար, բարձրացնելով նրա տարողությունը՝ դարձնում սեփական էության կռաչալի: Մարդկային անհատների երկուստեք արժեքավորման ու զգացողության այս մեկնակետում դժվար չէ որսալ օրգանական ընդհանրություններ մի կողմից «նահապետական» Թումանյանի, մյուսից՝ «մոդեռն» Տերյանի աշխարհատեսության միջև:

Որքան էլ մերժված կա՛մ լքված, խաբված կա՛մ դժբախտ «Մթնշաղի» քնարական հերոսը, ինչպես Թումանյանի քնարական կամ մյուս հերոսները՝ Անուշը, Սարոն, Փարվանա կտրիճները, Փարվանա աղջիկը, — երբեք շարովյաժմբ չի ծառանում դիմացինի դեմ, մարդկային հարազատության անհագ կարոտը մշտապես վեր է առնում ներողամտության ու հանդուրժողականության անսպառ ալիքով, որ բխում էր և՛ մեկի, և՛ մյուսի գեղարվեստական աշխարհատեսության բուն միջուկից, որտեղ դու-ն ես-ից է հյուսված, ես-ը՝ դու-ից, մարդը «հյուսված» է մարդուց, մարդը այրվում է մարդու կարոտով:

Այնպես որ իլյուր չէր Տերյանը առանձնացնում «Փարվանան»: Անգեղի երկկողմանի այրման մարդկային դրաման, թախծոտ ներողամտությունն ու երազանությունը խորապես հարազատ էին նրա ստեղծագործության ողուն: Ինչպես և պատահական չէ, որ հենց Թումանյանը հղավ Տերյանի վաստակի հետևողական գնահատողը:

Այս եղանակով Տերյանը ստեղծեց մարդկային հոգիների՝ տղամարդու և կնոջ, մտերմության ու սիրո տենչագին կարոտների ճշմարիտ գոհարներ, որոնց մեջ տղամարդկային սերը ներկայանում է ասպետական նկարագրի ու վերաբերմունքի փայլով, նրբությամբ ու վեհությամբ: Կուսական, կնոջական, քրոջական, հետազայում նաև մայրական հարազատության բազմաստեղ լարերով հաստատեց սիրո հրաշք, մարդկային կյանքում, որը նրա աշխարհազգացողությամբ բառացիորեն ուներ առաջին սրբության արժեք:

«Տերյանի պոեզիան մարդու երիտասարդությունն է իր մաքուր և անաղարտ տենչերով»⁹, — և այդ տենչերը ամենուրեք վերաբերում են սիրուն: Ե՛վ իրոք. քնքշանքի, զգվանքի, սիրո, կարոտի պաշտամունքային-ծիսական, խորհրդավոր-միստիկական էլ ինչպիսի վերաբերմունքների, մակդիրների, համեմատությունների ասես, որ չի արժանանում

9 էլ. Խափչյան, Վահան Տերյան. Երևան, 1945, էջ 47:

կին արարածը Տերյանի երգերում: Կինը ըղձերգվում է ու աղաթում, պաշտում է ու երազվում՝ աստվածերգության բառապաշարով, արժանանում երկնային դահի, աստվածային լուսապսակի:

Տերյանի քնարական հերոսի կրավորականությունը ոչ ես-ի՝ կնոջ հանդեպ, ճիշտ և ձիշտ այն կրավորականությունն է, որպիսին ունեցել է միջնադարյան մարդը աստծո հանդեպ, այն փոչված է ճանաչելու և պանծացնելու դարերով աստվածային համարվող կնոջ մարդկային-հոգեոր կերպարանքը:

Եվ այս ամենը՝ սկսած «Մթնշաղի» երազային բանաստեղծություն-ներից: Բնորոշ է հայտի «Տխրությունը» (1908).

Սահուն բալլերով, սննչմար, որպես բնքուշ մութի թև,
Մի ըստվեր անցավ ծաղիկ ու կանաչ մեղմիվ շոյելով.
Իրիկնաժամին, թփերն օրորող հովի պես թևթև
Մի ուրու անցավ, մի գունատ աղջիկ ձերմակ շորերով...

Արձակ դաշտերի ամալոթյան մեջ նա մեղմ շնչաց,
Կարծես թև սիրտ բնքուշ խոսք ասաց նիրհոյ դաշտերին.—
Պաղիկների մեջ ալո անուրջ կուլաի շշուկը մնաց
Եվ ձաղիկները ալո սուրբ շշուկով իմ սիրտը լցրին...

(I, էջ 11):

Սկզբից մինչև վերջ գործում է մշտապես փոխակերպվող վիճակ-ների վերարտադրելու երանգային այն մեկնակետը, ինչ ինքնահաստուկ էր մթնշաղյան Տերյանին:

Ամեն պահի նորոգվող ոչ-հսալին վիճակներ՝ սահուն քալեր, ան-նշմար-մութի թև, ծաղիկ ու կանաչ շոյող ստվեր, թփեր օրորող հով, ուրու-գունատ աղջիկ, ձերմակ շորեր: Նրբերանգային, շարժումնալին, ստվերային, ձևային, գունային տվյալներով արձանագրվող ու փոխա-կերպվող այս վիճակներին՝ երկրորդ քառատողում փոխարինելու է դա-լիս տարբերակերպվող վիճակների վերարտադրությունը ձայնային տրվ-յալներով. մեղմ շշուռջ, սիրտ բնքուշ խոսքեր, կուսական շշուռջ, սուրբ շշուկ—զարձյալ իմաստավորված նրբերանգային անցումներով, որոնք տատանումներ են ձայնի նույն մեղմ ու փաղաքուշ աստիճանի շրջա-նակներում: Նույնը վերաբերում է առաջին քառատողի՝ լուսա-ստվերա-յին անցումներին, որոնք ամենուրեք խտացնում են քնարական անհատի զգածական մեղմ ու քնքշալից վերաբերմունքը հրաշքի պես հյուսվող սիրտ հանդեպ:

Ֆյատեղից՝ տրամադրության նրբերանգների հարստությունը, բայց

և ենթարկվածությունը միևնույն՝ ամբողջության մեջ ինչ-որ տեղ անպայման կայուն (ստատիկ) հոգեբանությունը, որ նկատում է տերության վաղ շրջանի քնարերգության բովով անցած, բայց արդեն իր ստեղծագործության դրամատիկ շրջանը թևակոխած, այլև բնությունից դրամատիկ տարերքով օժտված Չարենցը:

«Տխրություն» մեջ որոշակիորեն գործում է զգածածին հաղորդակցության սկզբունքը: Դաշտերը լռեցվում են, նրանց նիրհող ամայությունը լցվում է քայլերով, ուրվականային-ստվերային, մութ ու ճեմակ լուսա-ստվերներով, ստվերաձևումներով, սիրտ շշուկներով, քայլ առ քայլ փոխանցվում զգացող ես-ին:

«Մթնշաղի» բանաստեղծությունների մի այլ տարբերակում այդ սկզբունքը ուղղակի գործում է երկուստեք հաջորդականությամբ, ղուգահեռաբար, վիճակների ու զգացողությունների համարյա միաժամանակյա իմաստավորումով:

Դրանց մի մասում փոխազդեցությունը ծավալվում է հարադատության ոլորտում («Խաղաղ գիշերով դու կըգաս ինձ մոտ», 1906—1907, «Հիվանդ», 1907 և այլն), մյուս մասում կողմերը հանդես են գալիս հակոտնյա հոգեբանությամբ, և նորից զգացողական հաղորդակցությամբ պահ առ պահ արձանագրվող մեկի հոգևոր «քայլին» հաջորդում է մյուսի հակաքայլը:

Այս եղանակով, ինչպես ասենք, «Ցանկություն» (1906), «Կրկին հնչում է թունավոր լեզուդ» (1908) բանաստեղծություններում, սովորաբար դու-ին վերապահվում է խորհրդավոր ներուժ տարողություն, ես-ին՝ այդ տարողության զգացողություն, որոնք, որքան էլ հակոտնյա, ի վերջո, հավասարակշռում են միմյանց, ցուցադրելով մարդկային հոգիները կախարդորեն միմյանց կապող սիրտ հրաշագործ ուժը:

Նրբերանգային մեկնակետը ամենուրեք շոշափելի է նաև «Մթնշաղի» այն բանաստեղծություններում, որոնց մեջ ոչ-հսայինը արտաքին աշխարհն է, բնությունը: Սրանց մեջ ևս տիրապետողը երանգների փոխակերպվող համանմանությունն է, արտաքին աշխարհի այս կամ այն առարկայի կամ երևույթի հատկանշային բաղդատությունը՝ քնարական անհատի ներքնաշխարհի փոխակերպվող երանգների հետ:

«Ուշան մեղեդի» (1906)... և աշնանային անձրևի անձև, միապաղաղ երանգների ժանյակով հյուսվում է բանաստեղծի «անուրախ անհանգստությունը»՝ թև կարող է առանց արշալույսի տևել անցած լուսե-րից ու հուլիզերից սեփական հոգևոր տառապանքը: Ընդ որում այս տառապանքից հոգու կողքին ուրվագծվում է հոգևոր կյանքի մի այլ

տարբերակ՝ շրջավորված կյանքի աղմուկով, ոսկի տեսիլներով, անուրջ-
ների լույսով:

«Մթնշաղի» այս կարգի բանաստեղծությունները երանգավորվող
ներքին ու արտաքին մեղեդայնությամբ, անշուշտ, աղերսներ ունեն
վերլենի երգերին: Ընդհանուր աղերսներ. հոգևոր ինքնադրսեծման
մեղեդային նրբերանգային հնչա-ձայնագրման լեզվա-արտահայտչա-
կան արվեստով Տերյանը, ինչպես կտեսնենք, խորապես հարազատ է
Նարեկացուն: Մեղեդայինի հետ միասին նրա բանաստեղծություններում
հավասար ուժով գործում է լույսի և մութի հիմնաթելային աչն երակր,
որով Տերյանը դառնում է Իսահակյանի և Մեծարենցի արյունակից եղ-
բայր:

Իհարկե, Տերյանը չունի նրանց գեղանկարչական վառ տեսողու-
թյունը. ի տարբերություն «Ծիածանի», «Մթնշաղում» ղբաղեցնողը ոչ
թե լույսն է, այլ կիսամութը, մթնշաղը: «Մթնշաղն» ու «Գիշեր և հու-
շերը» հատկանշվում են իրիկնային և գիշերային մթնշաղի ու մթության
կիսատոհային, կիսալուծվող ու երերուն մթնոլորտային նկարչակա-
նությամբ, որը նույնպես նվաճվող շափաղանց կարևոր ոլորտ էր հայոց
բանաստեղծության զարգացման ձանապարհին:

Բանաստեղծությունը մղվում էր դեպի հասարակական կյանքի և
մարդկային ձգտումների պատկերման լայն հորիզոններ, և ավելորդ չէր
լինի մտաբերիլ թեկուզ, թե Իսահակյանի «Աբու-Լալայից» մինչև Զա-
րենցի «Ամբոխները» փոխաբերական որբան կարևոր բեռ պետք է կրի
գիշերը, մութը:

Բայց և միաժամանակ փաստն այն է, որ տոհմիկ հավատարմու-
թյամբ Տերյանը ևս մշտապես ապավինում է լույսին, սեփական սիրա-
ռատ հոգու լուսեղեն երազներին:

Հետաքրքիր է նաև, որ Տերյանի իրիկնային երգերում ու գիշերե-
րում իրիկունն ու գիշերն անձնականացվում են Մեծարենցին հարա-
զատ զգածածին համարյա նույնասեռ մի վերաբերմունքով, որի անունը
ամենուրեք սերն է: «Ծիածանի» քնարական անհատը սիրախաղի մեջ է
բնություն, նրա ամենատարբեր երևույթների հետ, սիրախաղի մեջ է
բնության մի երևույթը մյուսի հետ, հիշենք, թեկուզ, «Ալգերգի» այս
տողերը՝

...աղբիկ մըն է կարծես հովը՝
գինով մութի բուրմունն՝

որ չուրերուն վրա կը դառնա սարսուռի պարն հեշտագին... (էջ 34):

Տերյանի երգերում շատ հաճախ իրիկնային մութը ստանում է քնա-

րական անհատին զգվող ու փարվող կիսամթնոլորտային — կիսականա-
ցի կերպարանավորում:

Տիպիկ նմուշ է «Իրիկնաժամը» (1907) .

Շուտով կըլոն աղմուկը դաժան,
Ու սիրտը կըզգա քայլերդ փափուկ.
Դու նորից կիջնես, նուրբ իրիկնաժամ,
Քո խաղաղ մութով դզվող-խուսափուկ:

Տխուր քեզի անձայն կըփուս,
Կըզրկես հողը կանաչի նաղով.
Երկնքում անուրջ աստղեր կըվառնեն,
Կըլցնեն հոգիս անուշ երազով:

Ցուրտ ցերեկներից նավիտյան դժգոհ՝
Սիրտս կարոտ է քո գլխանքներին.
Դու ինձ չես խաբում, բնքուշ երեկո,
Անուշ երեկո, մեղմ ու մտերիմ:

Կընստեմ անվերջ, կընստեմ մենակ
Դու կըփարվես ինձ թևերով ճկուն,
Բնքուշ կըզգվես հույս ու հիշատակ.
Կըսպարվես մեղմիկ ցուրբդ իմ հոգուն (I, էջ 29):

Իր խառնվածքի ինքնօրինակությունը հանդերձ, Տերյանը չուժում էր պատկերավոր արտահայտչականության նույնանման հարցեր, որ-
պիսիք՝ Մեծարենցը:

Ակնառու իրողություն է՝ «Իրիկնաժամի» օրինակով ցուցադրված
կերպավորման եղանակը նրբերանգային մեղմ ու նրբին անցումներով,
բայց և առավել արագաթույն ու բորբոքուն սլացքով հատուկ է Մեծա-
րենցի «Ծիածանին» և «Նոր տաղերին» (1907):

Ահա «Նոր տաղերը» բացող «Վայրկյանը».

Թույլ շրջուն մը, հետո բուր մը մշկենի,
Ե համրագին զիրբը ձևորես կ'իյնա վար.
Երազներու պերճուհին է որ կ'անցնի,
ու կը փոթի ծովակն հոգվույս՝ մեղմավար:

Ու կը փոթի ծովակն հոգվույս՝ մեղմավար,
Ե ալիք մը թևը բացած կը վազե
զրկել ափունքն իզնիս ոսկի ափազե:

Ո՞վ քաղցրությունը նալվածքին իր ծաղիկ.
ո՞վ պերճությունը զընացքին իր հրպարա.
ճամփուն վըրա՝ իր քայլերուն հետքը վարդ:

Հոգևոր ինքնադրսևորման՝ մեղմից՝ կրքոտ խռովքի վերաճող այս օրինակի կողքին արժևր վերհիշել բանաստեղծի ներխուժող ու խռովահույզ սիրախաղը հովի հետ «նոր տաղերի» «Հովը» բանաստեղծության մեջ:

Ամենաուշագրավը, սակայն, հենց սա է՝ այն, որ նրանց երկուսի ստեղծագործության մեջ էլ մարդ արարածը կամ քնարական անհատը սիրախաղի մեջ է ոչ միայն բնության, արտաքին աշխարհի ու մարդկանց հետ, այլև սեփական հոգու երազների, իղձերի, սիրո, մղձմենների, հուշերի, ուրախությունների և տխրությունների հետ:

Իր բոցեղեն սրտի երազները Մեծարենցը զգեստավորում է իբրև պերճուհի, օժտում սլացիկ ու հպարտ դեպք-քայլվածքով, ըմբռնելով սեփական երազների ծաղկային նայվածքը, վարդազարդ հետքերը, երազները դրկընդխառնում թևատարած ընդառաջ վազող իղձերի հետ: Իրիկնային մթնշաղի փափուկ քայլերով ու մեղմիկ ցոլքով Տերյանի հոգում երազները ձկուն թևերով փարվում, քնքուշ գզվում են նրա հույսերին ու հիշատակներին:

Տարբերությունը միայն այն է, որ Մեծարենցը «նոր տաղերում» արդեն նվաճում է ներանձնական կյանք պատկերելու ավելի գինամիկ միջոցներ: «Միածանի» լուսային-դուռային ցուլացումներին զայիս են փոխարինելու շարժման՝ ալիքների, ջրդարձի, ջրտուրքի, ջրցայտքի, անձրևի, հովի, հովանքքի, հովապաղքի... առավել դինամիկ իմաստավորումներ: «Մթնշաղում» Տերյանն առաջիմ մարդկային հոգին պեղում է իրիկնային մոլավալուսի շարժման դանդաղ ընթացքով, կամ՝ ինչպես կասեր ինքը՝ «դանդաղաստ՝ աստիճանականությամբ»¹⁰:

Մեծարենցի և Տերյանի քնարերգության պատկերավոր համակարգը բննկիս այս հանգամանքը չի կարելի շրջանցել և ոչ մի դեպքում. պատկերավոր-արտահայտչական այդ համակարգը մեծապես կոչված է անդրադարձնելու մարդ անհատի ներուժ, ներանձնական կյանքը, նրա սրտի ու հոգու ներքին կյանքը, մինչդեռ այդ համակարգին հաճախ ներկայացվում են այլ պահանջներ:

Բայց և անհնար է շտնսնել նաև, որ երազների և իղձերի կամ երազների ու հիշատակների փոխառնչության իմաստավորման ներանձնական երկկողմանի այս մեկնակետն անմիջականորեն ածանցված է երկ-

¹⁰ Վ. Տերյան, երկերի ժողովածու, հատ. II, երևան, 1961, էջ 273:

կողմանի դրամատիկ փոխադրեցության այն մտայնությունից, որը մնում է դրամատի հայոց բանաստեղծության ամենամեծ հայտնագործությունը:

Մարդու և մարդու, մարդու և արտաքին աշխարհի միջև երկկողմանի փոխադրեցության կողքին քնարերգությունը լայնորեն նվաճում է մի մտայնություն, ըստ որի ներանձնական կյանք պատկերելիս նույնպես ենթադրվում է երկկողմանի դրամատիկ փոխհարաբերություն մարդու ներքին հույզերի, մղումների կամ ձգտումների միջև:

Այս մտայնությունն էլ՝ հաղթահարվող դժվարություններով դառնում է Տերյանի բանաստեղծական հավատամքը, ըստ որի՝ «...արվեստը ձգտում է դրսևորել մարդուն, սակայն եթե կատարյալ հայելի չկա մարդու ձևը դրսևորելու համար, ապա որքան դժվարին է հասնել այն հայելուն, որը պիտի մարդու հոգու տարամերժ, իրար ժխտող, հաճախ անըմբռնելի (неуловимый) կերպարանքը նկարագծի»¹¹:

Եվ իսկապես Տերյանի արվեստը մարդկային հոգու տարամերժ, անըմբռնելի ու անորսալի կերպարանքի նկարագծման ու ձայնանկարման արվեստ է:

Հայկազեի մարդու ներսն ուղղված այս մեկնակետից էլ հետևում են Մեծարևոցի ու Տերյանի քնարերգության ավելի անձնական բնույթը, բանաստեղծական արտահայտչականության այլ լուրջօրինակություններ:

* * *

Յուրօրինակություններից մեկը, ինչպես ասվեց, մարդկային հուղապրումների նրբերանգների կրկնապատկումն է Տերյանի քնարերգության մեջ, որը նրա արվեստին բերում է արտահայտչական, լեզվաոճական ուրույն առանձնահատկություններ:

Շարունակելով Թումանյանի և Իսահակյանի արմատավորած արտաքին աշխարհի առարկաների ու երևույթների գործողություններն ու հատկանիշները մարդկային հետ միախառնելու միտումները, Տերյանը անմիասնառ լերագրումները փորձարկում է երևութային աշխարհի և մարդկային հոգևոր վերացական ապրումների հատկանիշների միախառնման ոլորտում: Հոգևոր վերացական ապրումները՝ տխրությունը, թախիծը, սերը, երազն ու երազանքը, հուշը նրա երգերում մարմին են առնում՝ ուտանալով լույսի, մութի, ձայնի, ձևի, գույնի, որոշության ու անորոշության, կշռելիության ու անկշռելիության հատկանիշներ:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 273—274:

Սխալ կլիներ, իհարկե, դա ամբողջովին համարել նորամուծություն՝ քանի որ այդ երևույթը լայնորեն կարելի է դիտել նաև Խոսհակյանի ու Մեծարենցի քնարերգության մեջ։ Տերյանի նորարարությունն արտահայտվել է այդ վերագրումների ոլորտն ավելի ընդարձակելու, հոգևորը նրբերանգային ավելի վերացական-հատկանշային-ոգեղեն բեկբեկումն հրով անդրադարձնելու մեջ։

Ա. Ինճիկյանի հավաստումով¹² Խոսհակյանը՝ վկայակոչելով Չարենցին, գտնում էր, թե Տերյանի ու Չարենցի քնարերգությունը հասակ է նետել 1897-ին ստեղծված իր այս բանաստեղծությունից.

Անհա՛յտ, անորո՛շ, անձև՝ տենչերով
Ձգտում է հոգիս հեռո՛ւ, շատ հեռո՛ւ.
Տխուր ու մռայլ, ինչպես մշուշ-ծով,
Խուլ հեծեծում է ավերի վրա,
Եվ ինչպես երազ—կ' կա, կ' չկա... (I, էջ 59)։

Մարդկային ներուժ տենչանքը հատկանշային բաղմապիսի, այն էլ կիսանրեռնային վերացական, ոգեղեն կիսամոտրոշ (անհայտ, անորոշ, անձև) տեսքով մարմին տալու նմանօրինակ եղանակը, իրոք, տարբ է Տերյանի համար։

Հարցի ուղղակի քննությունը փոքր-ինչ հետաձգելով, նախ նշենք, որ Տերյանը հատկանիշների կրկնապատկումով նորոգեց արևելահայ դրական լեզվի հատկանշային-մակդիրային համակարգը, բանաստեղծական պատկերում հայտաբերեց փոխաբերական-զուգորդական նոր կարեւորություններ։

Տերյանի քնարերգության բովում արևելահայ բանաստեղծական լեզվի երևույթային-հատկանշային բառապաշարը կախարդորեն շղթայվեց մարդկային հոգևոր վերացական հասկացողություններին. լույսը՝ հոգուն. ժպտին, հեղուկանք, կարոտին, սիրուն... քաղցրը՝ անուրջին, ստին, ցավին... թույնը՝ բախտին, հմայքին, կասկածին, մտածումներին... մութը՝ զորությունը, հմայքին, երկմտանքին... խենթությունը՝ հուղումին, կարոտին, սովերը՝ բարուն, վիհը՝ շարին, տրտունջին, դառը՝ երգին, նվազը՝ ցավին, բեռը՝ աղմուկին...

¹² 1950 թ. մայիսի 19-ին Վարպետի մոտ էի,— գրում է Ա. Ինճիկյանը,— նրա երկերի բառահատորակը պատրաստելու առիթով։ Վարպետը թերթում էր 1908 թ. տպագրված «երգեր ու վերբեր»։ Բարձրաձայն կարգաց. «Անհա՛յտ, անորո՛շ, անձև՝ տենչերով...» բանաստեղծությունը և հաղիվ նկատելի, ինքնագոհ ժպտաց. «Եղիշեն ասում էր, թե մենք (Տերյանը և ինքը) այստեղից ենք դուրս եկել...»։ տե՛ս «Չարենցյան ընթերցումներ», Երևան, 1971, էջ 45։

Տերւյանի զրշի տակ մութը համբուրեց, թոփեց, ձալեց, լույսը՝ գուրգուրեց, փարվեց, դուրբեց, խոսքերը դարձան նիզակներ, հոգին՝ դարձավ անվն, որբացավ. մնաց մենակ, շարժումները անխոս զրուցեցին, երեկոն դարկեց վրան, փողոցը՝ ճշաց, քամին դանգատվեց, կյանքը հլուսեց ժանյակ և ալյն, և ալյն:

Ժիշտ է, նրա մոտ նկատվում է բանաստեղծական լեզուն «բնտրյալ» բառերի ոլորտում պահելու հակում, սակայն կարևորը սերմանվող մրտայնությունն էր. այն, որ քնարական հյուսվածքում կարելի էր գնալ հոգևոր ապրումների բնութագրման հատկանշային խառնածին վերագրումների, փոխաբերորեն միակցել և միաձուլել անմիասեռ նրբերանգներ, այս եղանակով հասնել հուղապրումի բաղմապիսի երանգների միաժամանակյա համատեղման:

Ազգբունքը մոտավորապես հետևյալն է, որ կարելի է դիտել «Մթնշաղի» համարյա բոլոր բանաստեղծություններում.

Իմ մոլոր ճամփին դու անկարձ իջար

Քո գիշերային մեղմաշունչ մութով

Եվ դարդարեցիր քո անուշ սուտով

Իմ արևոտ կյանքի մշուշները չար (I. էջ 59).

Գիշերային մութից անդրադարձվում է կյանքի շարք զարդարող անուշ սուտ, մութից բամվում է զարգարելու մթնոլորտային հնարավորություն, անմիասեռ մեկ ալլ՝ անուշ, հատկանիշի միակցությամբ իմաստավորվում է սուտ կոչվող վերացական հասկացողությունը, միաժամանակ նույն մութի՝ գունաձևային մի ալլ բեկումով բնութագրվում է նույնպես վերացական շարք («մշուշները չար»):

Նշելուրդ քառատողում մութը ձայնագրվում է՝ սրնդե ձայնով, միաժամանակ մեկ ուրիշ երանգով՝ աղբյուրային զվարթ կարկաշով, ապա ձայնը՝ վերակերպվելով խոսքի, գունագրվում է հեռուներ կանչող գարնանային կարմիրով ու կանաչով: Խոսքը գունագրվում է, գույնը՝ ձայնագրվում:

Սրնգե ձայնդ անց մութերում

Աղբյուրի նրման զվարթակարկաշ:

Գարնան խոսքերով կարմիր ու կանաչ:

Դու ինձ կանչեցիր գեպի քո հեռուն:

Նյութորդ քառատողում այդ թովիչ ձայնից անդրադարձվում են ձևային-շարժումնային, գունային-լուսային համատեղ ու միաժամանակյա հատկանիշներ, պատկերը վերաճում է այդ ամենի խուռներամ, հոսուն

մթնոլորտի, ինչ-որ տեղ մոտենում տեսանելիության, ինչ-որ տեղ հե-
ռանում տեսանելիությանից.

Ուրիշ ավերիվ լնովիչ ձայնի պես,
Բո շարժումները ուրվականային
Ստվերապաճույճ իրիկնապահին
Շղթալեցին ինձ օղակով անտես...

Փոխակերպվող երանգների այս հոսուն մթնոլորտով պատկերվում է
մարդկային հոգեւոր այն պահը, ինչ համարվում է հանձնվել անորոշ
երազներին, որը, սակայն, խմաստավորվում է ոչ թե մարդու հանձնվե-
լու դիտակետից, որը մեծապես Մեծարենցի դիտակետն է, այլ անորոշ
երազների ու պաշարման:

Բնորոշ է, որ բանաստեղծության երեք քառատողում ամենուրեք
խոսքը վերաբերում է պատրանքին և միայն վերջին քառատողում նրա
բնավորվելուն քնարական անհատի հոգում.

Իրար ձուլվեցին իմ մեջ մահ ու կյանք,
Հոգիս մատնեցի բո մաստառուդին.
Ընդմիջտ օրհնեցի անհաստատ ուղին.
Ուր փառոտում են զո՛ւ, բողբոջ պատրանք...

«Մթնշաղում» Տերյանի համար, ինչպես սիմվոլիստների, բնորոշն,
ահա*, համակող կողմի դիտակետն է: Եթե մարդուն տխրութուն է հա-
մակում, ապա պատկերվում է տխրության իջնելը, թառելը մարդու հո-
գում, տխրության տիրապետելը մարդուն, ինչ տեսնում ենք վերլուծ-
վող բանաստեղծության մեջ. ուրվա-ստվերանկարվում է պատրանքի
երանդ առ երանդ իջնելը քնարական անհատի հոգում, ակտիվացվում է
պատրանքը և ոչ թե անհատը, և այս տրամաբանությամբ պատրանքը,
ինչպես «Տխրության» մեջ սերը, մի տեսակ առնում են մշուշային խոր-
հրդավոր անմարմին մարմին:

Կողիտ համեմատությամբ սա մոտաւորապես համապատասխա-
նում է, ենթադրենք, չրի ներծծվելուն հոգում, նաև նրան. որ այդ
երևույթը հետադուրողն առավելապես ուշադրութուն է դարձնում ջրի
փոխակերպութուններին և ապա հողի: Նշված առանձնահատկութունը
ինքնահատուկ է նաև Մեծարենցի «Ծիածան» բանա-
ստեղծութուններին, սակայն ներուժ հուզարթունքի պատկերելիս նրա
քնարական անհատն ամենուրեք առանձնանում է համակվելու ամեն-
պահյա զգածական բորբոքուն խոլանքով:

Քննադական անհատի նման ներուժ խոյանք Տերյանը նվաճում է հետագա երգաշարերում, ակնառու նշաններով՝ «Ոսկի հեքիաթում»:

Մարդկային հոգուց անբաժան տխրությունը, պատրանքը, հուլսը, հուսախաբությունը... սիմվոլիստական պոեզիայում, ինչպես և «Մթնշաղի» մի շարք բանաստեղծություններում, կարծես ածանցվում և անջատվում են մարդու հոգուց, օժտվում ինչ-որ մտապատկերային ինքնուրույն անորոշ կյանքով և ապա իմաստավորվում մարդու հոգում իջնել-թառելու փոխակերպությամբ: Այս դիտակետից, այս եղանակով են բացահայտվում մարդկային հոգեբանության մշտական, հարաճուն փոխակերպությունները:

Այս իմաստով պատահական չէ երաժշտության և լուսաստվերային արվեստի խորհրդապաշտների նախասիրությունը, արվեստներ, որոնք նրանց տրամադրում էին նրբերանգային ներթափանցումով հոգեբանական փոխակերպություններ պատկերելու հնարավորություններ:

Տերյանը քաջ առ քաջ պոետիկորեն յուրացնում ու իրացնում էր այդ արվեստների հնարավորությունները, և լուսաստվերային ու ձայնային երաձներն ու ջղերը պարզապես դառնում են նրա բանաստեղծական պատկերների հիմնաքիեր:

Նրա բանաստեղծություններում՝ մտահղացումից սկսած դարգացող ու խորացող տրամադրությունը հանգուցային բոլոր անցումներով իմաստավորվում է մոտի կամ աղոտության, ձայնի կամ անձայնության փոխակերպություններով, այդ երակների ժանյակային հյուսվածքով, որին և ներդաշնակում են աշխարհի առարկայական ու անառարկայական մ. բ. զատկանիշներն ու գործողությունները.

Կրկին իմ հոգում
Իջավ մշուշոտ. արցունք անձրևող
Տրտում իրիկուն.
Իմ սրտում անցավ
Մահացող ծաղկանց բույրը ցավ բերող.
Համբույրը խոնավ.
Կրկին պաղ միգում
Ամպոտ երկինքը մեռած լույսերի
Թաղումն է սգում:
Հողմը սրարավ
Հոգուս դալկացած ծաղիկ հույսերի
Թերթերը տարավ ..
Անջատման ցավոտ
Ջայներ դողացին ու հեղ դալկացան

Հեռվում անծանոթ,
 Կրքակներն անձալն
 Լացող տմպերի միգում տնսահման
 Թռչնեցի՞ն, անցա՞ն...
 Անձրեն անընդհատ
 Մազում է վհատ թաղումի կոծով,—
 Իմ հոգու մեջ է՛լ
 Աշուն է իջել անամոր լացով,
 Իմ հոգու մեջ էլ... (1, էջ 47):

Մշուշոտ լույսերի ու դողացող ձայների հիմնաթելերով հյուսվող այս տողերում՝ այլ ինչ երանգ էլ ընդունում է տրամադրությունը (ասենք բույրային-զգացական՝ «Մահացող ծաղկանց բույրը ցավ բերող, Համբույրը խոնավ»), կրկին վերադառնում է լուսային ու ձայնային ժանրակին՝ «Կրկին պաղ միգում Ամպոտ երկինքը մեռած լուսերի Թաղումն է սգում»։ նորից մի այլ շարժման երանգ («Հողմը սրաբշավ Հոգուս դալկացած ծաղիկ հույսերի Թերթերը տարավ») և կրկին ու կրկին հյուսվածքային հենքը դառնում այսպես ասած՝ մութաթելերին ու ձայնաթելերին՝ «Անջատման ցավոտ Ջայներ դողացին...»,— և այսպես մինչև վերջ։

Նույն այս բանաստեղծության մեջ հետաքրքիր է դիտել վերագրումներով անմիասն ու հատկանիշներ մոտեցնելու, միևնույն առարկայի կամ երևույթի շուրջը դրանք համախմբելու Տերյանի արվեստը։ Զկա ներքաշվող որևէ առարկա կամ երևույթ, որ չունենա մեկից ավելի հատկանիշ։ Իրիկունք՝ մշուշոտ, արցունք անձրևող, տրտում։ Ծաղիկները՝ մահացող, բույրով ցավ բերող, խոնավ, համբուրող. երկինքը՝ ամպոտ, մեռնող լույսերի թաղում սզացող, ձայները՝ նույնը։

Հատկանիշների նման միախառնված վերագրումների հետևանքով նրա հյուսվածքները լուծվող հատկանիշներով կիսով չափ վերաբերում են մարդկային ոլորտին, կիսով չափ՝ աշխարհային։ Եթե երեկոյի մշուշոտ ու անձրևող հատկանիշներն աշխարհային են, ապա արցունքն ու տրտումը՝ մարդկային. ծաղիկները՝ ծաղկային են բույրով ու խոնավությամբ, մարդկային՝ ցավով ու համբուրով, երկինքը՝ երկնքային է ամպամածությամբ, մարդկային՝ թաղում սզալով. մարդկային հույսին վերագրվում է ծաղկային դալկություն, թերթեր, ձայներին՝ անջատման ցավ, դող, հեղ դալկություն, կրակներին՝ անձայնություն, այլև՝ թողնել ու անցնել, անձրևին՝ թաղումի կոծ, աշնանը՝ անամոր լաց։

Մարդկային ապրումները մի տեսակ լուծվում ու հոսեցվում են լուսային ու ձայնային հատկանիշների մեջ, ձեռք բերում թափանցելու

ու ներարկվելու հոսքային բնույթ, որով և իմաստավորվում են անհատի հոգեբանության հարաճուն փոփոխությունները:

Քննարկվող առանձնահատկությունները կարելի է դիտել ոչ միայն «Մթնշաղի», այլև հաջորդ շարքերի՝ մասնավորապես «Գիշեր և հուշերի» 1909—1910 թթ. գրված բանաստեղծությունների մեծ մասում: Դրանցում Տերյանը փորձարկում է գիշերային և ցերեկային լուսերի ու անլուսության, ձայների ու անձայնության ամենատարբեր տեսակներ ու փոփոխակներ, նրանցից քաղում հուղապրումներ թաթախելու, հալեցնելու ու լուծելու երանգային հնարավորություններ, բոլորն էլ ծառայեցնելով հոգեբանության տարրալուծվող վերարտադրությանը՝ փոխակերպության մեջ:

Միմյանց հետ սերտորեն առնչվող յուրօրինակությունների այս շղթայով էլ հատկանշվում է Վ. Տերյանի տուրքը խորհրդապաշտությանը, որի տարատեսակային բնույթը ձևակերպելիս, թվում է, տեղին է օգտագործել հոգեբանական սիմվոլիզմ բնորոշումը, որ վերջերս շրջանառության է կոչել ռուսական դրականագիտությունը, առնչելով այն ժամանակի ռուսական արձակի հոգեբանական միտումներին¹³:

Այս իմաստով պատահական չէ, որ «Հայ գրականության գալիք օրը» հայտնի դասախոսության մեջ Տերյանը գրականությանը ներկայացնում էր հիմնականում հոգեբանական խորացման պահանջ. «... Ամեն ինչ կա հայ գրականության մեջ՝ չկա միայն մարդը, նրա հոգին, նրա միտքը, նրա անհուն խորությունը, այն, ինչ Դոստոևսկին անվանում է «անդունդ իր մեջ»¹⁴, — ասում էր նա, իհարկե, մարդկային հոգու մեջ խորանալու սեփական նրբերանգային մեկնակետի թիկունքում ու կողքին ինչ-որ տեղ թերազնահաստելով մարդկային մի էությունից մյուսը թռիչքներով ձգվող, մարդու և կյանքի մեջ միաժամանակ ներխուժող ու խորացող հայոց բանաստեղծության վերցրած մայր հունի գեղարվեստական-պատմական էությունն ու նշանակությունը:

Ամբողջ հարցն այն է, որ Տերյանի քնարերգության երևույթն ինքնին այդ խորացող հունի արտահայտություն էր, հասակ էր առնում այդ հունից, և՛ որքան էլ կապված ռուսական ու եվրոպական բանաստեղծական տեղաշարժերին, սնվում էր իր անմիջական նախորդների, այլև հայոց բանաստեղծության հնամենի ավանդներից:

¹³ ՏԿ՝ Մ. Դանսբուրգ, Օ. լիրիկե, Մ.—Լ., 1964, стр. 332—333.

¹⁴ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. II, Երևան, 1961, էջ 294:

Համադրացողական, հիբրիդային ղգացողությունների փոխակերպ-
վող ու երանդավորվող ընթացքով մարդկային էություն պատկերելու
Վ. Տերյանի կողմնորոշումն ու ճաշակը անկասկած գալիս է խորհրդա-
պաշտությունից: Ինչպես մտաբերում է Պ. Մակինցյանը, այդ ճաշակը
դեռևս աշակերտական նստարանից ներարկել էր կադարյան ճեմարանի
ուսուցիչ՝ դանիացի բանաստեղծ ու լեզվագետ Տոր Լանգեն, որն անգիր
արտասանում էր Բողերի, Վերլենի, Մալարմեի բանաստեղծությունները
և նույնը պահանջում սաներից¹:

900-ական թվականների ուսական գրական մթնոլորտը շնչում էր
խորհրդապաշտական բանաստեղծությամբ, ոչ թե մեկ, այլ արդեն եր-
կու սերունդների հաջորդականությամբ գերիշխող էր խորհրդապաշտա-
կան հոսանքը, և ձևավորման հասակ ապրող Տերյանը, իհարկե, ոչ մի
գեպքում չէր կարող խուսափել այդ ազդեցություններից:

Բայց այդուհանդերձ, որքան էլ վարմանալի լիվա, ինչպես Մեծա-
րենցի, այնպես էլ Տերյանի բանաստեղծական արտահայտչականու-
թյանը տարրերի բազմազանությամբ անմիջականորեն հունցվել ու
ձևավորվել է նարեկացու «Մատյանի» արվեստի բովում:

Այս իրողությունը հնարավոր էր պարզել ու հաստատել, եթե ան-
գամ պահպանված չլինեիր որևէ վկայություն, բայց, ահա՛, վկայության
հետ միասին պահպանվել է «վկայաթուղթը»՝ «Մատյանի» Տերյանին
պատկանող օրինակը:

«Գրիգոր Նարեկացի» մենագրության մեջ, անդրադառնալով Վ. Տեր-
յանի առնչությանը Նարեկացու ավանդներին, Մ. Մկրչյանը նաև գրում
է. «...Տերյանին պատկանող գրքերից մնացել է մի Նարեկ, որի լու-
սանցքներին բանաստեղծը բազմաթիվ դիտողություններ է գրել», և
տողատակին վկայում՝ «Այդ մասին մեզ հայտնել է պրոֆ. Կ. Կուսիկ-
յանը, որի մոտ գտնվում է «Ողբերգության մատյանի» նշված օրի-
նակը»²:

Կ. Կուսիկյանի զրադարանի ֆոնդում պահպանվում է երկու նա-
թեկ³, որոնցից մեկը անկասկած Տերյանին պատկանող հինգ այդ օրի-

1 Տե՛ս Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. I, Կ. Պոլիս, 1924, էջ XXVI—XXVII:

2 Մ. Մկրչյան, Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1955, էջ 278:

3 Կ. Կուսիկյանի զրադարանը այժմ պահվում է Հայաստանի գիտությունների
ակադեմիայի կենտրոնական զրադարանում, որտեղ և գտնվում է Տերյանին պատկանող
Նարեկը՝ «Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի Մատենագրութիւնը», Տիֆլիս, 1905:

նակն է, որի առաջին էջերում գտնում ենք մատիտով ընդգծված և «X» այս նիշով նշված մեջբերվող հետևյալ կապակցություններն ու հատվածները:

Ա. Բանի վերջին հատվածում ընդգծված են «զուր և ուղեպայք անհույսները» և «ամենավառն տառակուսանաց» կապակցությունները:

Բան Բ-ի լուսանցքով վերից վար մատիտով առանձնացված է Ա. հատվածը՝ («... անձն իմ պարտաւոր» նախադասութիւնից սկսած), ներսում ընդգծված է «շինուածս խօսուն» կապակցութիւնը:

Նույն Բանի Բ հատվածից նորից վերից վար, իսկ ներսում նման ընդգծումներով նշված է այս հատվածքը. «... զոսկի քո շնորհի, քնդ անգաղութեան երկարոյս սեւութեան գունոյս՝ պիւնձ պննելի, ցոյց ատափնութեան, հրաշել կիրանանու: Ընդդէ՞ր կարծացուցանես զսիրտ եղկելոյս՝ չերկնչել ՚ի քէն, անճառ և ահաւոր: Մի՞ եղէց անպտուղ ՚ի փոքր վաստակոյս՝ իբր ապաշան սեւմանող անբերրի երկրի: Մի՞ լիցի ինձ երկնել և ոչ ծնանել, ողբալ և ոչ արտասուել, խորհել և ոչ հառաչել, ամպել և ոչ անձրեւել, ընթանալ և ոչ հասանել, ինձ ձայնել և քեզ ոչ լսել, պաղատիլ և անտես մնալ, կողկողել և ոչ ողորմել, աղաչել և ոչ ինչ օգտել, զոհել և ոչ ճենճերել, դքեզ տեսանել և դատարկ ելանել: Լուր ինձ նախ քան զկարգալս իմ առ քեզ՝ միայնդ հօր. մի՞ դանվճար տանջանալն տոյժս՝ ընդ թուով աւուրց մեղօք կեցելոյս չարագործիս ինձ հատուցաներ: Կեցո զիս գթած, լուր ինձ ողորմած, մարդասիրեա ներող, խնայեա երկայնամիտ, պաշտպանեա ապաւէն, բարերարեա հօր, ազատեա ամենակալ, կենագործեա նորոգող, վերականգնեա ահաւոր, լուսաւորեա երկնային, բժշկեա հնարաւոր, քաւեա անքննին, պարգեւատրեա առատ, շնորհադարդեա աննախանձ, հաշտեա անախտակիր, չնկալ անոխակալ, սրբեա ՚ի պարտուց օրհնեալ...»:

Գ. Բանից վերից վար և դարձյալ ներսում մատիտով նշված կապակցություններով՝ ընդգծված է ամբողջ Ա. հատվածը.

«Տէր իմ տէր տոյիչ պարզեաց, ինքնաբուն բարի, ամենից տիրող հաւասարապէս, միայն արարիչ ղբնաւս յոչէից, փառաւորեալ, անքննին, ահել, ահարկու, սոսկալի, հօր, սաստիկ, անտանելի, անմերձեանալի, անըմբռնելի, անխմանալի, անձառելի, անտեսանելի, անդննելի, անշօշափելի, անորոնելի, անսկիզբն, անժամանակ, անշամանդաղ գիտու-

⁴ «Մի՞ եղէց անպտուղ...» ինչպես հայտնի է այս տողերը արժանացել են նաև Զարենցի ուշադրությանը. այդ տողերի մակագրութեամբ է նա «էպիքական լուսարայը» (Երևան, 1930) նվիրել Ա. Բակունցին (տե՛ս Ն. Զարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1968, էջ 114):

քիւն, աներկեան տեսութիւն, ճշմարիտ էականութիւն, բարձր և խոնարհ, օրհնարանեալ գոյութիւն, անտուր ծագումն, ամենափայլ ճառագայթ, խոստովանեալ լոյս, անտարակոյս վստահութիւն, անտարտամ հանգիստ, անյեղի կնիք, անսահմանելի տեսիլ, վկայեալ անուն, ճաշակ քաղցրութեան, բաժակ բերկրութեան, հաստիչ հոգեց հաց, օտար մրութեանց սէր, աներկրայ խոստումն, ծածկողոյ ցանկալի, զգեստ անկապտո, օթոց բաղձալի, դարդ փառաց, ձեռքնկալու մեծ, ապաւէն գովեալ, աննուազելի շնորհ, անպակասելի զանձ, անապական անձրեւ, արփիացնցող ցօղ, ամենատեղաց դեղ, ձրի բժշկութիւն, կրկնածիր առողջութիւն, վեհագոյն խրախոյս, անպատիր կոշումն, համօրէն անտիս, ստեղծածար քագաուր, աղբատասէր պաշտպան, մշտահարուստ տուիշ, անխափան դիմեցումն, անհասանջելի հրաման, անհամառօտ լոյս, երկար տեսողութիւն, անզղշական տուր, ամենաբաշխ աջ, արդարակշիռ ձեռն, անաշառատիս տկն, մխիթարութեան ձայն, սփոփանաց լուր, բերկրութեան բերումն, անուն կենդանի, նախախնամող մատն, անդայնազդելի ելք, անխարդախ ընթացք, կենդանարար կամք, անհեղեղի խրատ, աննախանձ պատիւ, լայնական հնարք, անձնական պայման, անդտանելի հետք, աներեւոյր շաւիղ, անշափագիր պատկեր, որքանութիւն՝ անսահման, անմանական տիպ, անզուգական դուրս, ողորմութիւն բազմագեղ, խոնարհութիւն աօնելի, համբար փրկական: Եւ եւս քան պայս ազդմունք վաշխշականք՝ աստուածութեանդ նուիրելիք. օրհնեալ, գովեալ, բարեբանեալ, քարոզեալ, անտարանեալ, հռչակեալ, հնչեցեալ, պատմեալ, անխաբելի կամօք աղաչեալ, և որ ինչ առ մեղ բերին առ 'ի քէն հոսմունք քաղցրութեան, զոր հանդերձելոցն ճառից լուսաբանեն կերպարութիւնք. որով զուարթ ցուցանիս 'ի փրկութիւն իմ, երանութիւն, իբր 'ի պարարտութենէ իմեքէ խորթ տենչանօք լցեալ. դի ո՞չ իմովս ինչ սնոտիապատուաստ փառատրիս երգով, այլ զի պատճառ իմն առցես զփոքրս աղերս՝ մեծիդ փրկանաց:

Գ բանի շարունակութեան մեջ այնուհետեւ ընդգծված են հետեւյալ կապակցութիւններն ու բառերը. «ժամն ժամանողաց», «սակաւածեոն ծերութեամբն», «սո նկունս և սո արիս», «շինականաց և տոնմակաւաց», «ապաշաւ րդձից», «բարեպարիշտ», «անձրեւալ», «հաստաբանաւ», «կարբիս այս հնարից», «խաբից խաւարին», «խաշիդ խորհրդոյ», «չերկրային ծովուս», «զեկաւ այս րեւոց»:

5 Այս «որբանութիւնը» մեր օրերում նորից շրջանառութեան կռից Դ. Սևակը, և լայնօրէն կարող է օգտագործվել արդի հայերենում:

Դ Բանի Ա հատվածում ընդգծված են հետևյալ կապակցությունները. «առնողանալի, խալթմանց խածուածոց մահաբերին»: Լուսանցքում նորից վերից վար առանձնացված են այս տողերը՝ «... և ոչ կերպարանօք երբէք խաբելի, ոչ յօղուածովք բանից ստելի, ոչ արագմամբ ոտից փախչելի, ոչ թիկանց դարձուցանելի, ոչ դիմաց ընդ երկիր մածուցանելի, ոչ բերանով ընդ հող հաստելի, ոչ ի խորս երկրի գօղելի»։ Կապ շարունակութեան մեջ ընդգծված են հետևյալ կապակցությունները՝ «հրապարակեալ են աներևոյքն», «մնացական, և ես կորստական», այնուհետև այս տողերը՝ «...մահուն մուրհակ գծեալ և անտեսացն կտակ եղծեալ: Բարեբարսն տխրեցեալ, և բանսարկուն ուրախացեալ. հրեշտակաց գունդն թաղծեալ, և սատանայ խնծղիք պարեալ...»:

Ընդգծված են նաև նույն հատվածի վերջին բառերը՝ «և գոռովին ժանգ ժանդիս ժամանեալ», Գ հատվածից այս բառերը՝ «գու ինքնին Բեզլն քոյովդ բանիս»:

Ե Բանից տողամիջով ընդգծված են հետևյալ տողերը. կապակցություններն ու բառերը. «Եւ արգ ես երկրածինս մարդ՝ կենցաղականաւ անկալուն գոյի զբաղեալ», «աւստստին», «Ոչ կիզեր զբերանս լցեալ հանրութեամբ», «խոտորնակ՝ խոտորնակի», «՛ի հաւսնաւանիդ դանարժանս քումդ պարեզութեան», «ամենակիր բազմածով խորհրդոց յուզմանց երկրաբաշտութեանց», «մութեան խելագարութեան ցնդեցի». «ամողբստին յոնն առաջին մատեալ, փշոյցն մեղաց հերկեցի՝ զանդաստան սրտիս յորումանն արդիւնատուրիւն». Լուսանցքից՝ այս տողերը. «...քանզի մնացեր յինէն խաղողոյ, և ես ընդ այնորիկ փուշ շառափղեցի. դարձայ անխորժ դառնութիւն պտղոյ՝ այգիս օտարացեալ. բոռն հարի զանհաստատ հողմով, որովք միշտ տատանեալ այսր անդր տարաբերիմ. բոտ ձայնի երանելոյն Յորայ ընդ ճանապարհ իմն անդարձ գնացի. ի վերայ աւաղոյ շինուածս յիմարութեան կառուցի»: Ապա ընդգծված են այս կապակցությունները. «...փակեցի ինձն զելիցն ուղեւորութիւն. բացի կամաւ զկորստեան խորխորատուն», «կափուցի զաչաց հոգւոյս», «գուժի հրափորձական աւուրն»:

Զ Բանից ընդգծված է միայն այս կապակցությունը՝ «և ոչ զամբարեալ շարաւ մահացու վիրիս»:

Այնուհետև զրքում նշումներ ու ընդգծումներ չկան:

Ընդգծումներին ուշադիր հետևելու, նրանց ներքին տրամաբանութեանը խորամուխ լինելու դեպքում, կարելի է համոզվել, որ Տերյանը «Մաալանում» որոնել-պեղել է մարդկային ներանձնական էություն

պատկերելու սեփական խառնվածքին ու ճաշակին համապատասխան արտահայտչաձևեր:

Իսահակյանի հաղորդած տվյալներով Տերյանի ինքնագտնման «հրաշքը» վերաբերում է 1906—1908 թթ., և, հետագայից ինքնագտնման սկիզբը համարյա զուգահեյլում է «Մատյանի» այդ հրատարակության (1905) տարիներին:

Ուրեմն այդ ժամանակից ինչպիսի՞ յուրօրինակություններ են նկատվում նրա երգերում: Թումանյանի ու Իսահակյանի, ինչպես և դրականագետների անփրապահ կարծիքով՝ «Մինչաղը» ամենից առաջ առանձնանում է հայերենի «արծաթե ու զրնգուն» երաժշտականությամբ:

Թվում է, հենց այստեղից էլ կարելի է սկսել նարեկացու ավանդների հետ Տերյանի արվեստի առնչությունների քննությունը, քանի որ այս տեսանկյունով կարող են օգնության գալ նաև, այսպես ասած՝ արտաքին նշաններ ու ընդհանրություններ:

«Մատյանի» Բաների վերաբերյալ ասված է, թե դրանք հյուսված են ողբի և օրհներգության մեղեդայնորեն տարբերակվող երեքից-հինգ աստիճաններից: Բայց կառուցվածքային այս առանձնահատկության կողքին, Բաների յուրաքանչյուր աստիճանի ներսում ինչպե՞ս է ապահովվում բանաստեղծական տրամադրության երանգների մեղեդիկ հրնչեղությունը, ելևէջների ռիթմիկ, տոնային ու կիսատոնային տատանումների ներգաշնակ ու փոխակերպվող միասնությունը:

Տերյանը, ինչպես ասվեց, հետամուտ է միևնույն տրամադրության, հուզապրումի նրբերանգային վերարտադրությանը, ուրեմն ինչպե՞ս է միևնույն աստիճանի շրջանակներում նվազայնություն ստեղծում նարեկացին, ինչպե՞ս՝ Տերյանը:

Մտաբերենք Բ Բանի Բ աստիճանից ընդգծված ու նշված տողերը. «... զոսկի բո շնորհի, ընդ անդարդութեան երկաթոյս սեւութեան գունոյս՝ սղինձ պճնելի, ցոյցք առաքինութեան, հրաշեկ կիբանանու»:

Տողերի շարակարգությունը սկզբից մինչև վերջ ենթարկված է բառերի միմյանց հետ կապող, սարդոստայնի պես խաչավորվող, ներդաշնակորեն շարունակվող ու փոխակերպվող հնչյունային ձայնակցությանը:

«Զոսկի» բառը նմանահնչումով ձայնակցում է «անվարդութեանը», այս «անվարդությունը» իր հերթին ձայնեղ դ-ով ձայնակցում է նախորդ ռնդ-ին, վերջավորության «ութեան»-ով հանգավորվում նույն վերջավորությունն ունեցող «սեւութեան» ու «առաքինութեան» հետ: Միաժամանակ զ հնչյունի ձայնեղից խուլ «երկաթոյս սեւութեան գունոյս»

(ս-ս-ս) վերաճումներով ստանում է սովական ձգվող հնչեղություն, ապա միանգամից՝ «պղինձ պճնելի, ցուցք առաքինութեան» կապակցությունների կուտակվող հնչանմանությամբ փոխակերպվում պայթուցիկ շրթնային, պայթուցիկ-շչական-շփական բաղմամբ ղոգանջի և նորից «հրաշկի կիբանանու» կապակցությամբ մեղմացող կոկորդաշչական արտաբերում-ելեկտմով ինչ-որ տեղ արձագանքում ընդգծված տողերի առաջին բառերի («դոսկի քո շնորհի») հնչեղությանը:

Իրոք ապշեցուցիչ մի արվեստով նարեկացին «Մատյանում» դրոշմել է հայոց երգարվեստի ասերգային տարերքը, շրջանառության մեջ դնելով հայերենի բաղմահարուստ բառապաշարը՝ իր «բարձր» և «ցածր» ոլորտներով, բանեցրել նրա հնչական անսպառ հնարավորությունները:

Նարեկացու հանճարեղ զրչով հայերենը մեկ հղկվում է ու ողորկավորվում մարմարյա բարեձև գունադեղությամբ ու վայելչությամբ, մեկ էլ՝ առնականորեն կոպտանալով, շերտավորվում՝ ինչպես մոնումենտալ լեռնային քարը, հաստատելով մեր լեզվի՝ հայ ժողովրդի կենսունակության «մշտաբուրբոք փարոսի», չարենցյան խորունկ և իմաստուն բանաձևումները:

Մեր լեզուն ձկուն է ու բարբարոս,
Առնական է, կոպիտ, բայց միևնույն պահին
Պայծառ է նա, որպես մշտաբուրբոք փարոս,
Վառված հրով անշեջ դարերում հին:—

Եվ վարպետներ, խոնարհ ու հանճարեղ,
Հղկել են այն դարեր, որպես մարմար,
Եվ փայլել է նա մերթ, ինչպես բյուրեղ,
Մերթ կոստացել, ինչպես լեռնային քար...⁶

Հետևելով «Մթնշաղի» բանաստեղծություններին, հեղտությամբ կարելի է նկատել, որ 1905-ից սկսած Տերյանը լայնորեն օգտագործում է բառի ու խոսքի մեղեդային հնչեցման, նրբաձայնության աչնալիսի սկզբունքներ ու շարակարգություն, ինչպիսիք տեսնում ենք «Մատյանից» վերը քննված և բանաստեղծի ընդգծած հաջորդ չափատողերում կամ բառակապակցություններում: Բայց միաժամանակ հարկ է ավելացնել, որ տերյանական շարակարգությունն ու ձայնագրման արվեստը գերադանցապես առնչվում են լեզվա-ոճական նվագայնության բարեձևության ոլորտին:

6 Ե. Չառենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1968, էջ 429:

Յրտահա՛ր, հողմավա՛ր
Դողացի՛ն մեղմարար
Տերեները ղեղի՛ն,
Պատեցի՛ն իմ ուղի՛ն...

Ճաճանչները թռչնան...
Կանաչներս աշնան —
Իմ խոհերը մոլոր՝
Յրտահա՛ր, հողմավա՛ր...

Կրակներս անցան,
Յուրտ ու մեղ է միայն...
Անուրջներս երկնածին
Գնացի՛ն, գնացի՛ն... (I, էջ 19)։

Այս բանաստեղծությունը առաջին բառից վերջինը հյուսված է հնչական խաչալուրվող նմանաձայնության նարեկացիական սկզբունքով։ Հաջորդական վերաճումներով հնչումով ու հնչեղությամբ միմյանց ձայնակցում են բոլոր բառերը, որոնցից յուրաքանչյուրը տրամադրությանը բերում է իմաստային-մեղեդային նոր նրբերանգ կամ ելևէջ։

Բնորոշ է, սակայն, որ ինչպես այս, այնպես էլ «Մինչաղի» մյուս բանաստեղծությունների նվագայնությունը երբեք չի ենթարկվում հրենչնական այն հանկարծակի ռիթմիկ փոխակերպությանը, ինչ պայթյուն-ցիկ-շրթնային-շփական բաղմամբիւ հնչունների կուտակումով («պղզինձ պճնելի, ցոլցք առաքինութեան») տեսնում ենք «Մատչանից» վերքաղված տողերում։

Նվագայնության նման որակով Տերյանի բանաստեղծությունները նկատելի չափով հեռանում են հալոց երգարվեստի ասերգային տարերքից։ Պա նպաստում է ոտանավորի սահուն կապակցության, հանդավորման ուժեղացմանը⁷, և, իհարկե, մեծապես տաղաչափական-երաժըշտական ռիթմի, ռիթմիկ անցումների հաշվին։ Մի երեւոյթ, որ, Տերյանի ու Չարենցի անապետյան ոտանավորները համեմատելով, ներբորեն դիտել ու արձանագրել է Մ. Աբեղյանը։

«Տերյանի վաստակը մեկ տաղաչափության նկատմամբ այն է, — գրում է Աբեղյանը, — որ բաղմազան և հրապուրիչ է դարձրել մեր անա-

⁷ Տերյանի բանաստեղծական արվեստի ոճական, տաղաչափական այս և մյուս առանձնատիպությունների վերաբերյալ տե՛ս Վ. Պարտիզոնու «Վահան Տերյան» մենագրության (Երևան, 1968) «Բայց հավատա՛նք մենք արդյոք, որ «Թեթև էր արվեստդ՝ խնդում» գլուխը. էջ 466—557։

պեստյան ոտանավորը՝ բառական ու ռիթմական ոտքերի ավելի մեծ թվով հատումների անկելով, կամ, որ միեւնույն է, բառական ոտքերի վերջի անշեշտ վանկերն ավելի հաճախ անցկացնելով հաջորդ ռիթմական ոտքերի սկիզբը», — ապա ավելացնում՝ «...Տերյանը բաղմաղան է դարձրել այդ ոտանավորը, իսկ Չարենցը ավելի բաղմաղան և, շեշտերի կանոնավոր դրույթամբ նաև Ռիթմիկ-երաժշտական, իսկ ավելավանկ տողերով միաժամանակ ավելի ևս բաղմաղան և ավելի ևս երաժշտական: Չարենցի անապետյան ոտանավորներից հետո՝ այլևս մեղ համար տանելի չեն կարող լինել այդ չափով հորինված միակերպ և Ռիթմիկ-երաժշտականության կողմից պակասավոր ոտանավորները»⁸:

Ռիթմիկ-երաժշտականության պակասը նաև ասերգի որոշ տարրերի նվազեցման հետևանք էր:

Հայոց ասերգային արվեստն իր սինկրետիկ միջուկով ասել-ոգելու, նվագայնության և մարմնական կատարման ձուլվածք է: Հնչական նկարչության կամ ձայնանկարչության տարրն ամեն ղեպդում ենթարկվում է այս հիմնական տարրերի ամբողջությանը, ձայնային միասնական շղթայով ենթադրում Ռիթմիկ անցումների կրքոտ ու խտացված բարձրակետեր, որով և խորապես հարադատ է իտալական ասերգային երգարվեստին: Կառուցվածքային-արտահայտչական այս մտածողությունը, տարբերություններով հանդերձ, էապես ինքնահատուկ է ժողովրդական բանարվեստին ու երգարվեստին, նարեկին:

Տերյանի հյուսվածքներն առանձնանում են հնչա-նկարչական հարուստ բաղմաղանությամբ, դրա փոխարեն նրանցում ղգացվում է ձայնային Ռիթմիկ անցումների և մարմնական տարրի որոշակի պակաս. տեսնել-լսելու հետ միասին քնարական անհատի մարմնական ղգացողություններով, շարժումներով ու գործողություններով արտահայտվող ու հղորացվող մի տարր, որը հասուն տարիներին Ալ. Բլոկը համարում էր «մարմնամարդություն»⁹:

Հիմնականում լուսա-ստվերային-ձայնային հիմնաթեքերով հյուսված «Մինչաղի» բանաստեղծություններում ղգացողությունները համարյա ամենուրեք փոխանցվում են տեսողությունից լսողությանը և հակառակը, որին շատ հազվադեպ են մասնակցում մարմնական կատարման արտաքին և ներուժ ղգացողությունները: Տրամադրությունների փոխակերպման կիսատոնային հոսքում դրա հետևանքով բացակայում են

8 Մ. Արևիյան, Երկեր, հատ. Ե. Երևան, 1971, էջ 416, 418:

9 Сб. со. Ал. Блок, Соч. в двух томах, т. II, М., 1955, стр. 650

կարուկ անցումները, որից շահում է նրա երգերի նվագաչմութունը, տուժում կատարման տարրի հետ կապվող ռիթմիկան:

Այս առումով «Մթնշաղը» մեքենան է Վերլենի, Ալ. Բլուկի վաղ շրջանի ստեղծագործություններ, տարբերվում Մ. Մեծարենցի «Ծիածանից», որտեղ մարմնական զիջողությունները՝ հիմնաթելային հզոր երակելով ձուլված տեսողական ու լսողական երակներին, բանաստեղծական հետևածքին հաղորդում են ռիթմական դինամիկ շունչ:

Տերյանի, ինչպես Բլուկի ուղին արվեստային առումով ընթանում է ալդ երակների հաշտանգործման ու համալրման ճանապարհով (մտաբերներ ներսւծ օրորի, ներքին գինովության, ներսւծ ողջակիզման, կարտեկային պտույտի ու օրորի տերյանական հետագա պատկերներն ու մտապատկերները):

Տերյանի կիսատ թողածը շարունակում է խորացնում է բնականից աշխարհը, մարդուն, սեփական ներաշխարհը մարմնական ներսւծ տարբերով վերադարձնելու կրքոտ խառնվածքով օժտված Չարենցը:

Զիշենը անքնություն չարենցյան վերադարձը՝ իմաստավորված որպես նծույզների հզորացող գոփյուն սեփական քունքերում, ուղեղում, հոգում, ապա «Սոման», որի պատկերային համակարգը քննելիս անհնար է շրջանցել պարային ռիթմիկ-երաժշտական լարվածությունից պոփկացող տեսողմանն ու մտապատկերները, որոնց համարժեք-համեմատելին ուղղակի հայոց արնգիլի խրախճանքն է՝ համասարապես և բանաստեղծի հոգում, և՛ նրա շուրջը:

«Մթնշաղով» արևելահայ բանաստեղծությունը նվաճում էր մարդկային ներսւծ էություն մարմնավորելու նրբերանգային արտահայտչականություն, Տերյանը լուծում էր բարդ խնդիրներ և, հասկանալի է, բոլոր հարցերը չէին կարող լուծվել միանգամից: Եվ որ նույնքան կաբուր է՝ Տերյանն ուներ երազային-խախճու, ինչ-որ տեղ էլիզիկ-հայեցողական խառնվածք, և ալդ խառնվածքին լիապես համապատասխանում է նրա երգերի մեղեդային մեղծ կիսատներով հլուսվող նվառացումներ:

Էսպես երկտարր մի նվագաչություն, որտեղ նվագին ուղեկցում է նվագակցությունը, խառնածին, բայց և միասնական ու ներդաշնակ միշտ աչնպիսի հոսքով, որպիսին մթնշաղի՝ լուսամտի, նրբերանգային մեղծ ու օրորուն հոսքն է նրա երգերում:

Մթնշաղային լուսատվերային երերուն մասպատկերների վերաբերյալ բազմիցս նշվել է բանաստեղծի ընկալումների հարազատությունը

հայրենի Գանձայի բնությանը¹⁰։ Հայրենի Գանձայի զանգակների ձայնող ու ձայնակցող ղողանջների, մայրական մեղմ օրորների և իլիկի նվազ-նվաճակցության մանկական լսողական տպավորությունների հետ է կապվում նաև Տերյանի ձայնագրման արվեստը, մի սուրբ դադառնիք, որը խոստովանելով հուշում է ինքը՝ հայրենի Գանձային, հայրենական տանն ու մորը նվիրած մեղմօրոր երգերում։

Ակնհայտորեն նարեկում Տերյանը ամենից առաջ որոնել է բանաստեղծական հյուսվածքում բառերի շափական շարակարգությամբ միասնաբար նվազ և նվազակցություն իմաստավորելու արտահայտչաձևեր։

Մտաբերենք Տերյանի հաջորդ ընդգծումները նարեկում։

Աղաչելով արարչին լսել իրեն՝ նախքան ինքը կհասցնի կարդալ ասածու էությունը—«Լուր ինձ նախ քան ղկարդալս իմ առ քեզ՝ միայնդ հզոր...»,— նարեկացին «Մատյանի» առաջին Բաները հիմնականում հյուսում է լսողության համար դյուրընկալելի շարակարգությամբ։

Տերյանը՝ վերից վար առանձնացնելով դրանք, միաժամանակ ներսում ընդգծել է նման կապակցություններ. «մի՛ ղանվճար տանջանացն տոյժս», «ժամն ժամանողաց», «խաբից խավարին», «խաշիդ խորհրդոյ», «անողջանալի, խայթմամբ խածուածոց մահաբերին», «...մահուն մուրհակ գծեալ և աւետեացն կտակ եղծեալ», «գոռողին ժանդ ժանգիս ժամանեալ», «ինքնին քեզէն քոյովդ բանիւ» և այլն։

«Մթնշաղը», այլև Տերյանի հետագա բանաստեղծական շարքերը լեցուն են այս բառակապակցություններին արյունակից լեզվա-ոճական ձևերով. «ցուրտ ցիւրկներ», «ծովերում անծանոթ», «Քո աչքերի դեմ իմ աչքերը կույր», «խենթ խնդութուն», «Հուզվում են, հոսում են հեղեղներ մեծ», «կարոտի կանչ», «կարոտի կսկիծ» և այլն։

Բանաստեղծական բուն հյուսվածքում դժվար չէ տեսնել, որ նման կապակցությունների շարակարգությամբ նվազայնությունը մի բառից ձգվում է հաջորդին՝ ստեղծելով հլեկնաչափ արձագանքի յուրօրինակ լսողական տպավորություն։

Յրտահա՛ր, հողմավա՛ր,
Դողացին մեղմաբա՛ր
Տերեները դեղին,
Պատեցին իմ ուղին,—

¹⁰ Տե՛ս Ավ. Խախակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան 1951, էջ 61. Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, էջ 526։

ալս քառատողում, ինչպես և ամբողջ բանաստեղծության մեջ տարբերակվող նմանահնչությամբ յուրաքանչյուր հաջորդ բառի լսողական հնչմանը նվագակցում է նախորդի երանգային ազդակից թրթիռ:

Այս երևույթը՝ չյուսվածք ներթաշվող բառերի հնչական համաձայնությունը, համարյա առանց բացառության կարելի է դիտել Տերչանի ողջ վաստակում:

Նորից մտաբերենք «Աշնան մեղեդու» առաջին հատվածը.

Աշուն է, անձրև... ստվերներն անձև
Կոպում են դանդաղ... Պաղ, միապաղաղ
Անձրև՝ ու անձրև՝...
Սիրտըս տանջում է ինչ որ անտրախ
Անհանգստություն...
Ապասիր, լսիր. էս չեմ կամենում
Անցած լույսերից, անցած հույզերից
Տառապել կրկին.
Նաչիր, ախ, նաչիր՝ ցավում է նորից
Իմ հիվանդ շոգին...

Առաջին երեք տողում նմանաշունչ ձայնավոր-բաղաձայնների խաչավորվող հանդիպումներով ձայնել-ձայնակցումով հենցազդվում է կիսատոներով չյուսվող աշնանային մեղմ ու միալար մեղեդի:

Հաջորդ տողերում խոսքը վերաբերում է բանաստեղծի հոգուն. ինչպե՞ս է ապահովվում նրա սրտի նվագների ներդաշնակությունը աշնանային մեղեդուն:

Եթե մեղեդային նմանությունը բացահայտորեն նվաճվում է առաջին տողերին արձագանքող ձայնավոր-բաղաձայնների բարեխառնությամբ (անձրև, ստվերներն անձև... դանդաղ, պաղ, միապաղաղ, իսկ հետո՝ սիրտս տանջում է... սպասիր,— լսիր և ալին), ապա ինչպե՞ս է ստեղծվում բանաստեղծի սրտի նվագների մեղմ ու միալար կիսատոնը:

Ո՞րն է առաջին տողերի հնչանկարչության կիսատոնը. ստվերների անձև դանդաղ ու միապաղաղ հոսքը: Իսկ ո՞րն է քնարական անհատի հոգեվիճակի կիսատոնը. ստվերների անձև ու դանդաղ հոսքին արձագանքող նվագայնորեն օրորուն ալն անորոշությունը, որի կրողը հոգեվիճակ բնութագրող բառակազմություններն ու բառակապակցություններն են— անուրախ, անհանգստություն, անցած լույսեր, անցած հույզեր, որոնք նմանահնչությամբ ձայնակցում են ոչ միայն անձեին, այլև անձրևին:

Իսկապես իրավացի էր Իսահակյանը, երբ ընդունում էր, թե երա-

ղային անորոշությամբ հուղապրումներ իմաստավորելու Տերյանի արտահայտչականությունը աղերսվում է «Անհայտ, անորոշ, անձև տենչերով» տողով սկսվող ու «Եվ ինչպես երազ—և՛ կա, և՛ չկա» տողով ավարտվող սեփական բանաստեղծությունը: Ի դեպ Իսահակյանի վաղ ստեղծագործության մեջ հանդիպում ենք նաև ձայնավոր-բաղաձայնների նմանահնչությամբ խաչավորվող նվազային-նվազակցական շարահարգության, ինչպիսին, ասենք, «Թափվեցին տերևներն աշնան ծառերից» բանաստեղծությունն է:

Ստեղծված այս և այլ առումներով Տերյանը առավել հիմնավոր ճանաչակ, կողմնորոշումներ է ժառանգել և ուսանել Նարեկացուց:

Հետադոտելով Վ. Տերյանի լեզվական արվեստը, Ռ. Իշխանյանը գրում է. «Բառակազմական տեսակետից իբրև «Անուրջներին» բնորոշ բառախումբ ամենից առաջ առանձնանում են ան նախածանցով կաղմբվածները, բոլորը 66 բառ, 125 գործածություն»¹¹:

Այնուհետև թվարկելով այդ բառակազմությունները (անլաց, անխոտ, անմութ, անսուտ և այլն), հետազոտողն ավելացնում է, թե՛ «չի կարելի շնկատել, որ ան ածանցով կաղմբված այս բառերը համապատասխան զդացմունքներն ու տրամադրությունները հրեման արտահայտում են ավելի մեղմացած, նրբացած»¹²:

Ռ. Իշխանյանի այս և մյուս դիտումները հնարավորություն են տալիս Տերյանի լեզվական արվեստի տվյալները տեղն ու տեղը համեմատելու «Մատյանում» կատարած Տերյանի նշումներին և տեսնելու, իրոք, ազադակող ընդհանրություններ:

Վերհիշենք ան նախածանցով կաղմբված բառերի, ասես, անհատնելի տեղատարափը Գ Բանի Ա հատվածում. մեկը մյուսի հետից՝ անտանելի, անմերձենալի, անրմբոնելի, անիմանալի, անհառելի, անտեսանելի, անվննելի, անշոշափելի, անորոնելի, անսկիզբն, անժամանակ, անշամանդաղ գիտություն, աներկելիան տեսություն, ապա մեջ ընդ մեջ կրկնվող՝ անստվեր ծագումն... անտարակույս վստահություն... աներկբա խոստումն... աննվազելի շնորհ... անպակասելի գանձ, անապական անձրև... անպատիր կոշումն... աներևույթ շավիղ, անչափադիր պատկեր և այլն, և այլն:

Սրանք արարչի «ղբնաւ յոչէից» էությունը վերաբերող բառակազմություններ են, և իրենց երկիմաստ հնչեղությամբ բնութագրում են

¹¹ Ռ. Իշխանյան, Տերյանի լեզվական արվեստը, մաս Ա (Գաղափարություն), Երևան, 1972, էջ 22:

¹² Նույն տեղում:

աստծո՝ է և ոչէ էությունը, խտացնում են այդ էության անքննելիության ու քննելիության երկսայրի խորհուրդ ու մեկնակետ¹³։

Տերյանի քնարերգությամբ քննելի ու անքննելի, իմանալի ու անիմանալի էությամբ էր օգտվում մարդ արարածի ներաշխարհը, ուստի և նրա ներանձնական կյանքի խորհուրդներն իմաստավորելիս բարձրանում է նման երկսայրի բառակադմությունների տեսակարար կշիռը։

Բառակադմական նման երկսայրիությունը ենթադրում է բառի բուն և հակառակ իմաստների համատեղ ու միաժամանակյա հնչեցում, բառիմաստի յուրօրինակ միջին կետ, միջին օղակ։ Այնպես որ «Մթնշաղի» արտահայտչականությունը կիսատոնային է ոչ միայն կիսալույսի և կիսամութի, նվազի ու նվազակցության, այլև պատկերավոր համակար-

13 Քննիչ յուրօրինակությունը կարելի է դիտել նաև Նարեկացու կրտսերագուն ժամանակացի՝ Գրիգոր Մազիստրոսի. հայտնի «Առ Մանուէ» Բանում։

... Անմահ և անկարճտ՝ բերորէից անբաւելին.
Անսկիզբն, անժամանակ և արարող լաւտեսին.
Անքանակ և անսահման, տէր ամենայն եղբականին.
Անկզ, անժամանակ, ծայր ամենայն ծայրագունին.
Անհաս, անկապտելի, անդրաւական ի հրամանին.
Անտարր, անպարագիր, պարառարար խորհեցողին.
Անձե, աննիւթական, անկերպարան վարժեցողին.
Աննման աննմանին...

Ապա՝ անխառն, անտարրորոշ, անշափ, անգծագիր, անհարթ անհավասար, անհամեմատ աննմանին և այլն։

Այնուհետև ծայր է առնում թռչ-երով վերակրկնվող ժխտական շարակարգությունը, որ դարձյալ ինքնահատուկ է ՎՄատյանին։

... Ոչ առեալ ոչ ըսկսեալ, ոչ դադարեալ ներդրծողին.
Ոչ սկիզբն, ոչ մեծութիւն, ոչ կատարած ինքնակալին.
Ոչ ձե, ոչ համեմատ, ոչ հանգանակ մտնկականին.
Ոչ նիւթ, ոչ թանձրութիւն, ոչ նկատումքն տեսակին.
Ոչ փոխեալ ոչ անփոխեալ, ոչ պակասեալ կատարողին.
Ոչ թուեալ ոչ համարեալ, ոչ բազմացեալ մի իշխանին... և այլն

(տե՛ս «Տաղասացութիւնք Գրիգորի Մազիստրոսի Պահլաւունը», Վենետիկ, 1863, էջ 2. 3—4)։

Բնորոշ է նաև, որ Մազիստրոսը նմանաձայնություններ է ստեղծում նաև «Թղթերում»։ Հիշենք նապասարդյան տաղին նախորդող տողերը. «Որում Արտաշէան Պարթև բաղձար մէլոյ մըրկեալ ծխոյ շամանդաղեալ մակաւասար շինից և բաղաբոց։ Ո՛ տայր...» (տե՛ս «Գրիգոր Մազիստրոսի Թղթերը», Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 87)։

դում բառերի ու բառակապակցությունների խառնածին բաղադրություններում և շարակարգություններում:

Անուրախ անհանգստություն, անմութ, անլույս, անձայն, անաղմուկ, անծանոթ, անսեր, անամոք...—բառակազմական այս սկզբունքը, ինչպես «Մատչանում», կոչված էր բանաստեղծական հյուսվածքում բառին հաղորդելու երկսայրի ազդեցություն, մարդկային միտքն ու ղեցադրությունները ուղղելու հիբրիդային ընկալումների ոլորտը: Անուրախ բառով արթնացնելու ուրախության ու տխրության, անմութով՝ մութի և լույսի, անձայնով՝ ձայնի, անծանոթով՝ ծանոթության, միաժամանակյա համալզացողություն-համատպավորություններ:

Դիշտ այսպիսի հնչեղություն ունեն նաև ո՛չ, ո՛չ մի, մի՛, թո՛ղ լինի ժխտա-հրամայական ձևերով հյուսված Տերյանի չափատողները, որոնց բնորոշ նմուշներից է 1905-ին գրված «Հրաժեշտի խոսքերից» («Ո՛չ տրտունջ, ո՛չ միմունջ սղավոր») հայտնի բանաստեղծությունը: Ժխտա-հրամայական մի շարակարգություն, որի նմուշներով նորից առատորեն սփռված են «Մատչանի» էջերը:

Նման եղանակներով Տերյանը մեծացնում էր հայոց նոր ժամանակների բանաստեղծական մտածողության արտահայտչական, փոխաբերական-լուրդողական հնարավորությունները, ճկունացնում էր գրական հայերենը:

Նարեկացու ավանդների հետևության մեծարենցը անսովոր և ուժգին փոխաբերություններով բանաստեղծական պատկերի ներսում կատարելագործում-խորացնում է մարդկային մի ղզայարանից մյուսը փոխանցվող կամ միաժամանակ ապրվող հուղապրումների հիբրիդային արտահայտչականության հնարավորությունները:

Օգտագործելով նարեկացու ավանդները, Տերյանը նման եղանակներով այդ հնարավորությունները ծավալում է նոր այլ տեսանկյունից. նրա գրչի տակ մարդկային ղզայարանները փորձարկվում են միևնույն երևույթի կամ ղզացողության միաժամանակյա երկսայրի համալզացողությամբ:

Այս առանձնահատկությունը կարելի է տեսնել Տերյանի բառակազմական տարբեր տիպերում, փոխաբերություններում, ղուգորդություններում, համեմատություններում:

Մակդիրային բառաբարդումները, օրինակ, ավելի հաճախ կազմված են նույն հատկանիշի տարբերակային երկու երանգից. աստեղաշող, հրդեհավառ, հեռախույս, հեռածավալ, մոլորաշրջիկ, տիրադալուկ, Վշտաբեկ, հոգնաբեկ...—երանգը հավելվում է երանգին, մակդիրը ձեռք

է բերում կրկնակի նրբերանդ: Մակդիրային մյուս բառաբարդումները կրում են հատկանշային-զգացողական միմյանցից հեռու, բայց դարձյալ կրկնակի հրանդ. սառնաթիւ, նրբահշուտ, համրաքայլ, մեղմաքայլ, լուսաշունչ, տրտմաշուք և այլն:

Տրամաբանությունն այն է, ինչ տեսնում ենք զուգակից իմաստ ունեցող կապակցություններում՝ և՛ հարադատ և՛ օտար, բաժան ու հեռու, կասկած ու բաժան, հիվանդ ու մենակ...

Տերյանի մակդիրների կազմությանն ու տալավորությանը հետեւելիս առհասարակ աչքի է զարնում իմաստավորվող հատկանիշին կամ զգացողությանը մի տեսակ որակա-շարունակական տեղանություն հաղորդելու միտում: Դա նկատելի է ինչպես նշված կրկներանդ, այնպես էլ անականակերտ մասնիկներով ստեղծված մակդիրներում. հոգնածորեն, ուրվականորեն, քրոջական, լուսեղին, մոգական, ուրվականային, տրտմորեն, սիրաբար, օծային, օձեղեն, հավերժաբար, անվերջ, գգվող-խուսափուկ, անմխիթար, անհաղ, անամոք, անդարձ... Նույն միտումով պետք է բացատրել նաև դերբայական ձևերի առատությունը նրա քնարերգության մեջ:

Այս առումով իմաստալից է բանաստեղծի լեզվական արվեստի հետազոտողի այն դիտումը, ըստ որի նրա բառապաշարում «զգալի քանակ են կազմում անվերջություն, անծայրություն նշանակող բառերը»¹⁴:

Ամենուրեք գործում է բառը մեկից ավելի իմաստով կամ իմաստային երանդով բեռնավորելու հակումը, որն իր արտահայտությունն է գտել բանաստեղծական մտածողության ու շարակարգության բոլոր օղակներում: Եվ այս բոլոր օղակներում էլ Տերյանը լիովին կարող էր օգտվել և օգտվել է նարեկից:

Այս անգամ արդեն առանց մանրամասնելու մտաբերենք նարեկացիական մակդիրների Տերյանի ընդգծումներից մի քանիսը. մշտահարուստ, ամենաբաշխ, լալնական, արփաքնցող, համորեն, փրկական, կորստական և այլն:

Բայց ամենից ուշագրավը զոյականների՝ այդ թվում վերացական հասկացողություններ արտահայտող գոյականների, հոգնակի ձևերի առատ գործածությունն է Տերյանի բանաստեղծություններում. սովերների, շշուկների, շողեր, ճառագայթների, ճաճանչների, կանաչների, կրակների, ուրվագծեր, ուրվականների, հեքիաթների, կրաղների, անուրջների, տեսիլների, մեջլունների, զգվանքների, տանջանք՝ այլև տանջանքների, վա-

¹⁴ Ի. Խլամեյան, Տերյանի լեզվական արվեստը, էջ 23:

յելք՝ ալի վայելքներ, թովչանք, թովչանքներ, անգամ անհայտներ («հեռաժամալ անհայտներ»), անգամ քնքշություններ, թուլներ, սրտի հեռուներ...

Վերացական հասկացողությունների հոգնակիությունը դժվար է «ախտորոշել» նաև «Մատյանում» . տանջանալի տոյժս, լայնական հնարք, ամենավարան տարակուսանալի, խորհրդոց յուզմանց երկրաքարշութեանց, բարեպարհութեան¹⁵...

Էսպես նույն միտումի մի ալ արտահայտություն են՝ ածականներից ածանցվող գոյական վերացական հասկացողությունները, ինքնահատուկ ինչպես «Մատյանի», այնպես էլ Տերյանի արտահայտչականությանը: Մի դեպքում՝ սեռական գունդս, ցոյցք առաքինութեան, մթութեանց սէր, անտարակոյս վստահութիւն, բերկրութեան բերումն, սակաւաձեռն ծերութեամբն, խոնարհութիւն տօնելի, հոսմունք քաղցրութեան, որքանութիւն անսահման... Մյուս դեպքում՝ ամայություն, վհատութեան հեկեկանք, անուրախ անհանգստություն, խնդության ցավ, թունոտ քնքշություն, ալի՝ քնքշություններ, անտրտնջություն, մենակություն, անդարձություն, անլուսություն...

Տերյանի երգերում հոգնակիանում են անգամ ածականները՝ սևեր, սևերով, մութեր, կանաչներս:

Հոգնակիությամբ ու հավաքականությամբ՝ հասկացողությունը մի տեսակ զրկվելով ցցունությունից, նոսրանում է, և հակառակը երկարում է նրա գործած տպավորության վերապրումը: Տեղի է ունենում մոտավորապես այն, ինչ դյուրին է որսալ առարկայական անմիասեռ հասկացողություններից բաղադրված նման մտապատկերներում.

Լուսերը քնքուշ գրկեցին անուշ երկինք, ծով ու հող (I, էջ 54),

Լալն ըստվերները ընկան անաղմուկ,

Անուշ նիրհեցին ծով, անտառ ու լեռ... (I, էջ 55).—

Իրար ետեից՝ երկինք, ծով, հող, կամ՝ ծով, անտառ ու լեռ— թվարկումով նոսրանում է բառերի առարկայական իմաստը. դրա փոխարեն ուժեղանում է լուսերի քնքուշ ու անուշ գրկման, մյուս դեպքում՝ անաղմուկ, անուշ նիրհումի դանդաղասահ տպավորությունը: Երկնքից՝ ծով, հող, ծովից՝ անտառ ու լեռ փոխանցվելով շարունակվող տպավորու-

¹⁵ Նման բառակաղմուկյան օրինակով է, թերևս, Տերյանը «Տխուր գրույցում» (1905) շրջանառության կռիւն «Խորհրդագեաներ» բարդութունը, աննախագեայ երևույթ քնարական երգում. սակայն արդեն լալնորեն կիրարկված Սիամանթի ստեղծագործության մէջ:

թյան վերապրումը պարզապես ընդունում է մեկ այս, մեկ՝ մյուս երանյր:

Բանաստեղծական հյուսվածքում Տերյանը մշտապես հետամուտ է տպավորություն-վերապրումի փոխակերպվող երանգային շարունակականությունը, որն ապահովվում է ոչ միայն տրամագրություն արտաքին ու ներքին նվագաչություններ, այլև դրա հետ սերտորեն կապված՝ շրջանառության մեջ ներքաշվող բառերի խմաստահատկանշային բեռը մեկից մյուսը փոխանցելով:

Շարունակականության տրամաբանությանն են ենթարկված նրա քնարերգության մեջ հաճախ հանդիպող երևույթների կամ ապրումների անդամ, անորոշ թվարկումները (Աշուն է... Անձրև..., Մոռանալ, մոռանալ, հեռանալ), բայանունները՝ հույզի փոխարեն հուզում, հիացում, ինքնահիացում, ուրբում, մոլորում, որոնում, մորմքում, ամոքում, առկայծում, օրորում, ինքնաորոնում,— գոյականներից ստեղծված բալերը՝ մթնշաղվել, արցունքոտվել, բուրվառել, փարոսել, ականջել, անգորբել, ձայնել, արյունել, գիշերել և այլն:

Խոհ, հույզ, տրամագրությունների երկարաձգելու և շարունակականության մեջ երանգավորելու, վերացական հասկացողությունների արտահայտելու համար ընտրված բառեր ու ձևեր, որոնց նմաններով լեցուն են նարեկի էջերը:

* * *

Գրաբարի, գրաբարյան բառաձևերի, բառխմաստների հանդեսը Տերյանի հետաքրքրությունը, իհարկե, չի վերջանում, թերևս չի էլ սկսում նարեկով:

Տերյանի ձևագրերում պահպանվում են նրա տեղական հետաքրքրությունը հավաստող հիմնավոր ալլ վկայություններ: Դրանցից ամենավաղը, հավանորեն, եղիշեի «Վարդանանց պատմությունից» խնամքով քաղված ձևերն են՝ բնդգծումներով ու բացատրություններով:

«յազգաց ալգաց

յանձնառութիւնն Հայոց

յոյժ հաբան ի միտս իւրեանց

յանդիմանեցին զնախարարեալն

զյուզին զամենեւեան— խայտառակում էին ամենքին

դի առնիցէք

տէրունեան սեղանոյն¹⁶ և այլն:

Այնուհետև հայոց պատմիչներից՝ Ագաթանգեղոս, Կորյուն, Փապևտոս, Խորենացի և ուրիշներ,— որին անդրադարձել է նա, միշտ էլ առանձնացրել է Նարեկում ընդգծված տիպի բառաձևեր ու կապակցութիւններ:

Մի թերթի վրա, օրինակ, կարդում ենք.

մանրամաղ
անտրտմական
աւետաւոր
սրբազան
դոհարան
անօթ
անհանգշելի կրակ
լուսաղգեստ
ատրուշան...

Մի այլ թղթի վրա՝

փոյթ ուսումնասէր փութով
յուսալից փոյթ
ճշմարտասէր փոյթ,

Կամ՝
եփրատական գետ
կոստանդական քաղաք
նպատական լեռ
թափորական-լեառն
երկրածին ԲԱԼՈՒ Հողածին և այլն.

Կամ՝
կան-մարգարեական ԲՄ. մարգարեի

հայրաբարոյ—
ապա՝ տօնական (զաւուրս տօնական)

Մի այլ էջի վրա՝

Օձաթև
իբրև օձի քնաւոր

¹⁶ Ե. Չարենցի անվան ԳԱԹ, ՎՏՅ, № 131. Կապակցութիւնները քաղված են Եղիշիի «Վարդանանց պատմութեան» երրորդ եղանակի սկզբի հատվածներից:

խառնիճաղանձ—простой народ (?)
գանալից թթօթ
կահանուսն ողբոց¹⁷ և այլն:

Մի ալլ առիթով՝

վաղորդալն
Հաստատութիւն—твердь (небесн.)
անջրպետեաց
բղխիսցէ երկիր բանջար խոտոյ
և հան երկիր բանջար խոտոյ
զեռունք շնչոց կենդանեաց
շունչք զեռնոց կենդանեաց
ըստ ազգի
արասցոր մարդ... և իշխեացին ձկանց ծովու,
սողին (в смысле ссн.).

և ապա՝

մանկութիւն
տղայութիւն
սկնառութիւն:

Եվ ապա, թերեւ, ալլ առիթներով, զրի է առեւ նման ձեեր՝

«թիւն»-ի փոխար.

- անք

- ում

հեղնութիւն—հեղնանք
մեկնութիւն—մեկնում
ազատութիւն—ազատում
վերածանութիւն—վերածնում
վերածնունդ
փոփոխութիւն—փոփոխում
վերափոխութիւն—վերափոխում
երկրպագութիւն—երկրպագում¹⁸

և այլն:

¹⁷ Բսղորը նույն տեղում:

¹⁸ Նույն տեղում:

Քաղված բոլոր բառաձևերն ու կապակցությունները՝ նույնությամբ կամ համադրո նոր կազմություններով, հեշտությամբ կարելի է մատնացույց անել Տերյանի ստեղծագործության մեջ:

Իրոք, ինչպես նշում է Իսահակյանը, Տերյանը «ճակատի քրտինքով» կարողանում էր գտնել և նորովի «ընտանի դարձնել» բառ ու ձևեր՝ խարխախ ունենալով գրաբարը¹⁹: Սակայն հետաքրքիրն այն է, որ բանաստեղծ Տերյանը «գրաբարաբանության» առումով առանձին տարբերություն չէր տեսնում գրական հայերենի և բարբառների միջև: «Գրական լեզուն, ինչպես և բարբառները,— գրում է նա,— նույնպես կրում են իրանց մեջ անթիվ «գրաբարաբանություններ»²⁰:

Նապես Տերյանը գրաբարի՝ գրական հայերենի և բարբառների միջև հարադատություն էր տեսնում նաև բառաբարգումներում: Այդ համոզմունքով էլ՝ մշակելով պրոֆ. Մանդելշտամի «О характере гоголевского стиля» հետազոտությունը, արտագրել է հետևյալ տողերը. «Խաղմակիդր—ստացված գոյականի և ածականի միացությունից, որ այնքան հաճախ հանդիպում ենք Հոմերոսի մոտ՝ «պղնձաձայն», «վաճանափայլ» ...ընդհանրապես ինքնահատուկ է ժողովրդական ստեղծագործությանը»²¹:

Հիշենք Տերյանի օգտագործած բարդ մակդիրները (համրաքայլ, սառնաթիև, լուսաշունչ...), նարեկում ընդգծվածների կողքին մտաբերենը նաև նրա այս գրառումներում հանդիպող նմուշներ (մանրամաղ, լուսադգեծս: և այլն):

Դրա կողքին մտաբերենը նաև լեզվաբան-հետազոտողի արձանագրած այս երևույթը. «...Տերյանի կազմած բառերի մի մասը իրենց ձևով ու արտահայտչական բնույթով բնավ չեն տարբերվում ժողովրդական-խոսակցականից... Օրինակ՝ շվաք, հուշիկ, արևալոր, սրտմաշուկ, հանդարտիկ, թափառիկ, խորունկ, լալկան, բացսիրտ, սևունք, սևաչ, կարճիկ, մղկտալ, ոսկեվորիկ, աստղնտել և այլն, որոնք երբեմն Տերյանի խոսքի մեջ դառնում են նուրբ ու հոգեբանական երևույթներ դրսևորելու անփոխարինելի բառեր...»²²:

Այնպես որ՝ դիմելով գրաբարին, գրաբարյան ձևերին, Տերյանը եղևում էր և՛ գրաբարի, և՛ բարբառների, և՛ գրական հայերենի լեզվա-

19 Տե՛ս «Գրական թերթ», 1945, № 1:

20 ԳԱԹ, ՎՏՖ, № 142:

21 Նույն տեղում. № 137:

22 Վ. Առաքելյան, Ավետիք Իսահակյանի պոեզիայի բառապաշարի ոճաբանական առանձնահատկությունները, Նրեան, 1954, էջ 17:

կան ընդհանուր օրինաչափություններից, մտահոգված էր նաևնց հա-
րադատությամբ և, անշուշտ, երբեք չէր մտածում զրական հայերենը
օտարացնել բարբառներին: Նրա համոզմունքով լեզվաշինարարության
մեջ կարևորն այն է, որ խոսքերը չկորցնեն՝ «իրենց լական կողմը—
արտահայտիչ լինելու հատկությունը» և դառնան՝ «խրթին իդեոգրամ-
մաներ, հիերոգլիֆներ, որ պետք է... շրֆերը»²³:

Այս հարցերի շուրջը խոսակցությունը թողնելով ավելի հարմար
առիթի, նշենք, որ դասական զրաբարին, հայոց հնագրական մշակույ-
թին Տերյանը հաղորդակից էր վաղ հասակից՝ քահանա հոր ընտանի-
րում, սպա կադարյան ճեմարանում, որտեղ նա ամենից առաջ ստա-
ցել է հայագիտական-արևելագիտական հիմնավոր կրթություն ու գի-
տելիքներ, մի իրողություն, որ երբեմն մատնվում է մոռացության:

Այդ գիտելիքներով նա ընտրեց իր գիտական մասնագիտությունը,
գարձավ ն. Մարրի աշակերտը և քննական գիտողություններ էր անում
ն. Ազոնցի նման «հարգելի գիտնականին»²⁴: Այդ գիտելիքներով նա
գարձավ Վ. Բրյուսովի և Մ. Գորկու վստահելի խորհրդատուն՝ հայոց
գրականության և պատմության հարցերում:



Տերյանի լեզվական արվեստի աչք բոլոր առանձնահատկություննե-
րը կոչված էին ծառայելու մարդկային էության ու հոգեբանության նըր-
բերանդաշին անզրադարձմանը: Այս կապետը բնականաբար ձևավորում
է միասնական տրամադրության շարունակականություն, և՛ առանձին
երանգների մարմնավորման միաժամանակյա միաձուլվ արտահայտչա-
կանություն:

Վերը խոսք եղավ նվազային երանգավորման շուրջը, բայց բանա-
ստեղծությունը, որբան էլ ենթարկված երաժշտության օրենքներին, ան-
շուշտ, պահանջում է հույզեր ու խոհեր իմաստավորելու ուրույն եղա-
նակներ: Որեան բառերի շարակարգությամբ ինչպե՞ս ստեղծել միաս-
նական արտահայտություն և ինչպե՞ս երանգավորել այն:

²³ ԳԱԲ, ՎՏՖ, N 131:

²⁴ Նույն տեղում, N 95: Տերյանի թղթերում պահպանվում են նրա «Ներգամայից
գիտողությունները» ն. Ազոնցի «Армянская дух зная лирика» և «Введение к арме-
поведению» ուսումնասիրությունների վերաբերյալ, տե՛ս ԳԱԲ, ՎՏՖ, N 132: Հավանա-
բար նույն օրերին է վերաբերում նաև նրա «Նախալ գրառումը. «В ерм արквн
смы годосов звет Сидфин Сюиийский, а в вазантийской Иоани Дамаскии, кото-
рым мог быть у нас и претворить в повео», տե՛ս ԳԱԲ, ՎՏՖ, N 131:

Իսահակյանի և Մեծարենցի քնարերգության մեջ հուզապրումներն ու խոհերը տարբերակվում ու երանգավորվում են մեծապես բնության. արտաքին աշխարհի առարկաների ու երևույթների փոխակերպվող առնչությունների փոխանյութով: Նրանց ստեղծագործության մեջ գոյություն ունի մարդկեղենի ու փոխանյութային ինչ-որ հավասարակշռություն:

Տերյանի քնարերգության մեջ դնալով փոխանյութայինը նահանջում է շատ զգալի շափով, տեղի տալով հոգեղեն, մարդկեղեն հումքին ու բառապաշարին: Փոխանյութայինը բոլոր կողմերից շրջապատվում, օղակվում է այդ հումքով, որը ձեռք է բերում բանաստեղծական շինվածքի քարերը միմյանց ցեմենտող շինանյութի արժեք:

Այդ շինանյութով, այդ բառապաշարով էլ պետք էր երանգավորել հուզապրումը՝ ամեն անգամ գտնելով հուզապրումը՝ հուզապրումային այլ բառամթերքով երանգավորելու, այդ երանգներին հնչեղություն հաղորդելու արտահայտչաձևեր:

Պարզելու համար Տերյանի արվեստի այս կարևոր առանձնահատկությունը դիմենք Իսահակյանի օգնությանը.

Յաված սիրտըս երգեր հյուսեց,
Երգեց անուշ ու տխուր.
Վիշաքս հավկեց, արցունք հոսեց,
Վէ՛խտ, ինչպես չինջ աղբուր.

Հավերի պես երգերըս թռան,
Հովերի հետ գնացին,
Արցունքներըս ցողեր դառան,
Վարդի ծոցում շողացին... (I, էջ 3).

կա:՝

Տո՛թը արեց վարդըն անուշ—
Նա թառամեց առերևս,
Վիշաք ձնչեց սիրտս քնքուշ—
Նա խորտակվեց դառնապես (I, էջ 5):

Տերյանի քնարերգության համակարգն աստիճանաբար բացատրում է փոխանյութը, այն, ինչ տեսնում ենք առաջին երգի երկրորդ քառատողում և երկրորդ երգի առաջին երկու տողում: Նրա քնարերգության համակարգը կողմնորոշվում է դեպի առաջին երգի՝ «Յաված սիրտըս երգեր հյուսեց, երգեց անուշ ու տխուր»,— և երկրորդ երգի վերջին տողերի՝ «Վիշաք ձնչեց սիրտս քնքուշ—Նա խորտակվեց դառնապես»— արտահայտչաձևերը:

Մեծապես հոգեորդ կյանքի, մարդկեղեն ոլորտի հետ առնչվող այս արտահայտչականության համար, իհարկե, Խաչակյանը ստեղծել էր շոշափելի նախադրյալներ: Հիմնական նախադրյալը մարդկային ներաշխարհին՝ սրտին, հոգուն... լցվելու, շնչելու, ցավելու, լուսավորվել—ստվերելու, ձալնելու... բազմապիսի գործողություններ ու հատկանիշներ վերագրելու Խաչակյանի արմատավորած մտայնությունն էր:

Տերյանը ճկունացնում է մարդկային էությունն ու հոգեբանությունն անդրադարձնելու այս արտահայտչականությունը, պեղում ու հայտնագործում է նոր հնարավորություններ:

Այս առումով առանձնակի ուշադրության է արժանի Տերյանի բանաստեղծական մեկնակետի ու մտածողության իսահակյանական բնութագիրը. «Վ. Տերյանի տաղանդը,— գրում է Խաչակյանը.— իր ներշնչումն առավ ֆրանսիական և ռուսական սիմվոլիզմից և կաղապարվեց սիմվոլիստ բանաստեղծների գործերի վրա»: Եվ ապա բացատրում՝ «...Ընդհանուր առումով՝ սիմվոլիզմը նոր երևույթ էր աշխարհում, նա ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ ռոմանտիզմի մի նոր արտահայտություն: Եվ Վ. Տերյանը նեղ մտքով վերցրած՝ ավելի ռոմանտիկ է իր աշխարհագրացումով, քան սիմվոլիստ, ինտելեկտուալ և սիմվոլիստ, բայց մանավանդ սիմվոլիստ է նա ավելի շատ իր արվեստով, իր տեխնիկայով»²⁵:

Ուրեմն փորձենք պարզել ռոմանտիզմի արտահայտչականությունից խորհրդապաշտությունների հարող նրա արվեստի յուրօրինակությունները:

Կողք-կողքի համեմատելով Խաչակյանի և Տերյանի, ասենք միայն սրտին վերագրվող գործողություններն ու հատկանիշները, կատելի է դիտել հետևյալը.

Եթե վաղ տարիներին Խաչակյանը օգտագործել է՝ «Ցաված սիրտըս երգեր հյուսեց», «Վիշտը ճնշեց սիրտըս քնքուշ—նա խորտակվեց դառնապես», «Զգացմունքներով սիրտս զղրդաց», «Մոռլ սիրտս վշտաբեկ», «...Սիրտ իմ վշտակիր, Ինչու ես հեծում», «Իմ խղճուկ սիրտ գիրավոր», «Տխուր-մրմռնեց, լուռ ու մունջ», «Սիրտս լի՛ ռույսով, Լի՛ ցնորքներով» և նման այլ արտահայտչաձևեր,— ապա Տերյանի մոտ այդպիսիք կրկնապատկվում են:

Ակնհայտ նշաններով հզորանում է մարդկային հուզապրումնայինը՝ հուզապրումնայինով երանգավորելու երակը, և դա հյուսվածքի բո՞լոր օղակներում:

²⁵ «Գրական թերթ», 1945, № 1:

Դու դեռ չես մեռել իմ հիվանդ սրտում.
Դու դեռ ապրում ես եփազի նրման.
— Բայց չէ՞ որ միշտ էլ երազ էր միայն
Պալծառ պատկերըդ այս անապատում...

Ես բեզ սիրում եմ, դու դեռ չես մեռել,
Ես ամենուրեք բեզ եմ որոնում.
Դո՛ւ, երազների լուսե օրրանում՝
Անո՛րջ, որ գուցե բնավ չես եղել...

Քեզ իմ կարոտի կսկիծն է վառել
Երազանքներում իմ նվիրական.
Իմ րույր, իմ դահիճ, իմ սուրբ սիրեկան.
Ես բեզ սիրում եմ, դու դեռ չես մեռել... (I, էջ 38):

Սիրտը և Անրջային քրոջը բնութագրող բառերի, բառակապակցությունների մեծ մասը պատկանում է այսպես ասած՝ մարդկեղեն-հոգեղեն ոլորտին:

Հենց «երգեր ու վերքերում», փոքր-ինչ ուշ, Խաչակյանը կիրարկում է պատկերավորման այլ եղանակ: Այդ եղանակով սիրտը փշրակերպվում է երկնքի, սև արտի... «Սի՛րտըս երկինք է», «Սիրտս—սև արտ», «Տե՛ս, իմ սիրտըս—արուն-ծով է», կամ՝

... սիրտս է միայն—
Մեծ լրոտվյան վե՛ր լեզուն՝
Տիեզերքը գրեկա՞մ համայն—
Զանգի նրման դողանքում... (I, ծ4):

Խաչակյանի դրամատիկ շնչով սիրտը արժանանում է ներխուժող ու կրավորական փոխաբերական ամենատարբեր իմաստավորումների:

Խաչակյանի վաղ միտումներին հարազատ Տերյանի արտահայտչականությունը «Մթնշաղի» շրջանում ամրապնդվում է մի այլ մշակչությունում:

«—Սի՛րտըս երկինք է»— և Խաչակյանի քնարական անհատի սրտի տարողությունը ստանում է տեսանելի տարողական կերպարանք: Տերյանը սիրտ կոչվածը բոլոր դեպքերում թողնում է մարդկային հիմքի տակ, և, բնականաբար, նրա տարողությունն էլ պետք է ընդարձակվեր մարդկային հուզական-զգածական հումքով:

Վերլենյան բնաբանով հյուսված «Անանային տրտմության» մեջ (1907), ինչպես և մյուս բանաստեղծություններում, տեսնում ենք (Էե-

ծարենցի արվեստին հարազատ մարդկային մեկ զգալարանից մյուսը
փոխանցվող համազգացողական արտահայտչականություն.

Կրկին իմ հոգում
Ինձ մշուշոտ, արցունք անձրևոգ
Տրտում իրիկուն.
Իմ սրտում անցավ
Մահադող օտգիանց բուրբ ցավ բերող
Համբուրք խոնավ... (Լ., էջ 47). —

Իսկու և սրտի էությունը երանգավորվում է մշուշի, անձրևի, բուրբի,
համբուրքի՝ մի զգալարանից մյուսը հազարավոր զգածածին զգացողու-
թյունների գոտանակով:

Եվ այս արտահայտչականությունը ձուլված արմատավորվում են
անմիջապես ետրեկացու «Մատանին» ազդեցվող մտախուլյուններ,
ուրիշ համարվում է նրա պատկերավոր մտածողություն համակարգը:

Էլից մտախուլյան լիկերը տանում են դեպի նախորդ էջերում
բննված հավաքական-նոցնակի, անորոշ, անդամ հասկացողություննե-
րը անականներից ստեղծված գոյականները, բայանուններն ու բաշա-
ձևերը:

Ինչով էր պայմանավորված դրանց գործածությունը Տերյանի քնա-
բերություն մեջ:

Փորձենք դրա պատճառները բացատրել և բնութիւնը ցուցադրել դի-
մելով Տերյանի՝ այսպես ասած «սրտային» պատկերներին:

Էնա այդ պատկերներից մի քանիսը. «Սիրտս տանջում է ինչ որ
անուրախ Անհանգստություն...», «Սիրտս կարոտ է քո զգվանքներին»,
«Փակ են քո սրտի հեռուներն իմ դեմ», «Իմ սրտում մեռան սեր, զնորը
ու յույս», «Հիվանդ սիրտը չի տրտնջում, չի ցավում», «Ա՛խ, եթե մեկը
իմ սրտին նետեր նոր յուրերի փայլ», «Եվ մոլի սրտին նոր խնդրության
լույս բերես», «Իմ սրտում դառը մոլին է շնչում», «Իմ սրտում միայն
սառած հեկեկանք», և կամ՝

Եվ իմ սրտի մեջ, այն խավարում էլ,
Մի բազրը վիշտ է մեղմարար եռում.
Մեկը այնտեղ իր հեռուն է վստեղ.
Որպես երկինքը ջրի արմատում... (Լ., էջ 99):

«—Սիրտս երկինք է», «Սիրտս—սև արտ»—առարկայական փոխաբե-
րական պատկերների փոխարեն՝ «Իմ սրտում միայն սառած հեկեկանք»,

սիրտը՝ կարոտ խնդության լույսի, նոր հույսերի փայլի, և վերջապես՝ սրտի խաղալարի մեջ՝ «Մի քաղցր վիշտ է մեղմաբար խոսում», մեկն էլ այդ խաղալարում վառել է իր հեռուն։

Տարբերությունն ակներև է։ Տերյանը մարդկային ներանձնական կյանքը մեծապես իմաստավորում է հոգևոր պարունակությունների ու հասկանիչների վերացարկված հասկացողություններով։ Ըստ որում այդ հասկացողություններին ամենուրեք հաղորդում է հավելյալ շափ, հաժամանակ փոխաբերական դրածածին հավելյալ հնչեղություն. անուրախ անհանգստություն, սրտի հեռուներ, նոր հույսերի փայլ, խընդության լույս, քաղցր վիշտ, դառը մութ, սառած հեկեկանք։

Նման դրածածին հավելյալ հնչեղությամբ կամ երանգով էլ (անհանգստությանը վերադրվող՝ անուրախությամբ, հեկեկանքին վերադրվող՝ սառնությամբ, մութին վեհադրվող՝ դառնությամբ...), վերացարկված-վերացական հասկացողությունները դառնում են մարդկային զգալարաններով վերապրվող ներանձնական էություն։

Լճառենիցը մարդկային անհատի հոգևոր կյանքը իմաստավորում էր առավելապես հավելյալ հնչեղություն հաղորդելով փոխաբերական կապակցությունների զգածածին տարրերին, զրանց խառնուրդին. «լույս սիրդ տարփանքին», «շունչիս սոսափւուն», «ճնծագին գիշերն է լույս ու լուսին», «ցավոտ հովվույս մութին քով», «մեղկ հեշտություն մը սլուռի», «հարսնուկներու բոսոր իղձերը» — ամենուրեք շեշտն ընկնում է փոխաբերականի զգացողական կողմի վրա, շեշտվում է նրա խառնածին բնույթը։

Տերյանի հուսավածքնելում խառնածին զգացողությունները նախալորան շեշտված չեն, և հետո՝ դրանք կոշված են վերացարկվող հուղապրումին հաղորդելու ներանձնականության ուժ։ Դրանով բանաստեղծությունը նվաճում էր մարդկային ներանձնական կյանքը վերացարկված աննյութականությամբ պատկերելու հնարավորություն։

Սա Տերյանի կարևոր նորամուծություններից մեկն է հայոց նոր ժամանակների քնարերգության մեջ և, որքան էլ ֆրանսական ու ռուսական ազդեցություններով ներշնչված, սնված ու թրծված է նաբեկացու «Մատյանի» ավանդներով։

Իսկ բանաստեղծության մեջ առհասարակ՝ այդ նորամուծության նախադարձները մնում է միտմանին. սկսած «Դյուցազնորենից» . որի առաջին տողերից ժողովրդի հավաքական հոգեբանությունը արձանագրվում է նրա ընդհանրական ոգու և հոգեբանության մեկ այլ. մեկ մշտա կողմերի աննյութական վերացարկումներով։

Ու անոնք, Հակաշահն ուսնիրաները մարմարեղեն Հուլիսին,
Ըմբոսաացումներու ապստամբներն իրենց ճակատներն արշունոտած,
Բալց աշվրներն անասելի արնովիբր մը արձակելով
Ու իրենց փշրոզ ակօաներուն տակ իրաչեկ զաշուններ արորելեն՝
Ավերակներու բառուզիի մը վրա, այս իրիկուն
Կժգունությանս նեւ երես երեսի, ինծի բսին...

...Հակաշահն ուսնիրաները մարմարեղեն Հուլիսին — Հավաքական
նշերանութիւնը աննյութական վերացարկման ենթարկելու, բալց և
զբանց միաժամանակ զգածածին երանգներ Հաղորդելու նույն տրամա-
բանութիւնը շարակարգված՝ խոլ երիվարումներ, վճռական փոթորիկ-
ներ, բազուկները նոգնածորեն զեպի վեր, նալվածներու բոլոր ար-
շունը, պաշտամունքի ջահներ, սխալիցնող ալլուրներ, ոգեվարներու
աղերսող շնոգուններ, բարուրանց մարմիններուն զալարանքն սար-
սափա ար, զժգունությանս հետ... Աննյութական վերացարկումներով
պատկերվում է Հավաքական նուսափումն ընթացք, զգածական բաց-
մաշտող երանգներով ցուցադրվում են ալլ ընթացքի արտաքին ու ներ-
քին նոգերանական նոգնոր զսպանակները:

Անաժանութի շարակարգության այս բնույթում, լեզվաարտա-
նշաշահան արվեստում ավելի անմիջականորեն, առավել խոսուն Հա-
կաշահնութիւնը ամենուրեք շոշափելի են նարեկացիական այն ավանդ-
ները, որոնց շուրջը խոսք եղավ Մեծարենցի ու Տերլանի աննյութութիւնը:
Նրա Հափատողերի երկարաշունչ տարածքը իր բեռնավորվածութիւնը
տեղափոխել է Մեծարենցի քնարերգության մեջ՝ մեկ կողմով, Տերլանի
քնարերգության մեջ՝ մյուս կողմով ավելի ցցուն արտաշաղթած, բալց
և միմյանց հետ սերտորեն կապված լուրօրինակութիւններ:

Բանն այն է, որ արարչի էութիւն կոչվածը ի սկզբանե ենթադրում
էր վերացարկված զազափարներին՝ սիրո, մարդկայնութիւն, արդարու-
թեան, հուլիս... ցործողութիւնների ու հատկանիշների վերացարկված
ընդհանրականութիւն, ի սկզբանե տրված ալլ ամենի տեւականութիւն,
և նարեկացու քնարական անհատը «Մատչանում» արարչի էութիւնը
ամենից առաջ վերապրում է հենց ալլ զիտակետից:

Նոր ժամանակների մարդկութիւն աշխարհայեցողութիւնը վերա-
ցարկված ընդհանրական հատկութիւններով ու կողմերով է ճանաչվում
ժողովուրդը, և Միամանկուն՝ առաջինը հայոց բանաստեղծութիւն պատ-
մութիւն մեջ, նարեկացու ավանդները ծառայեցնում է ժողովրդի ընդ-

հանրապետական հոգեբանության և ձգտումների վերարտադրության նպատակներին:

Նոր ժամանակներում նույնօրինակ վերացարկված ընդհանրական ունակութիւններով ու էութեամբ է նախաշարժում նաև մարդ արարածը, մարդկանցից յուրաքանչյուրին բոլոր մարդկանց հետ կապող հոգու և հոգեբանության, հատկանիշների ու ձգտումների վերացարկված ընդհանրութիւններով: Այս առումն էլ, որ խորհրդապաշտոնների փորձաքանն էր, դառնում է Տերյանի քնարերգության մեկնակետը, և նա էլ նարնկացու ավանդները օգտագործում է այս դիտակետից:

Այս առումի իմաստն էլ այն է, որ մարդ արարածի հոգեբանութիւնը բանաստեղծական հյուսվածքում ձեռք է բերում նաև իր աննյութականութեամբ վերացարկվելու և պատկերվելու հնարավորութիւն:

Հասկանալու համար այս հնարավորութեան բնույթը՝ վերստին դիմենք Վ. Կապանի ու Տերյանի երգերի համեմատութեանը:

Ախ, մի սիրտ լինէր մարտի սիրով լի,
Որ հիվանդ սիրտը սիրով բարուրէր.
Իր ջերմ գրկի մէջ քնուշ գորգուրէր
Իմ հիվանդ բալաս... (1899, I, էջ 115).—

սիրով դուրսդուրվելու աննյութական իղձը Խաչակյանի գրչով մարմնավարում է՝ ստանալով առարկայական տեսագծեր, ընդհանրացվում ցանկալի մայրական մաքուր սրտի և որդիական հիվանդ սրտի փոխաբանութեան առարկայական վերացարկումով: Հիվանդ սիրտը վերակենդանում է՝ փայփայանքի կարոտ հիվանդ բալասի:

Ներանձնական ապրումների ու երևույթների համար Խաչակյանը մշտապես գտնում է առարկայական վերացարկումներ, ինչ կարելի է դիտել նաև 1894-ին գրված այս բանաստեղծութեան մէջ.

.. Իմ ընկերները—իմ խոր մտքերն են.
Որ վե՛հ քննող անհունն են պատում.
Այն վառ աստղերը--գրթոտ աչքերն են.
Որ վշտիս ժամին ինձ քաղցր են ժպտում... (I, էջ 41).—

խոր մտքերը ձեռք են բերում ընկերների, ապա՝ աստղ-աչքերի տեսարկներ:

Ներանձնական աննյութական ապրումներ իմաստավորելու Տերյանի կողմնորոշումը՝ ապրումի աննյութական հումքը կամ ատաղձն է, այլև ապրումի աննյութական վերացարկումը՝ նույն հումքով:

Եթե Իսահականի, ասենք, սիրով դուրսգնացելու իղձը մարմին է առնում կանացիական շոշափելի զծերով, նույն իղձը Տերչանը արտահայտում է աննյութական-անբջային մտապատկերներով, կանացիականը ներկայանում է ուրույնի, ցնորքի, անուրջի, պատրանքի անառարկայական ուրվապատկերով կամ նկարագծերով:

Տերչանի քնարերգությունն այս առանձնահատկությունը հուշում է հենց առաջին զրբի խորագրերը՝ «Մթնշաղի անուրջներ»։ զրբի առանցքը բանաստեղծի ներանձնական հույսալքումներն են՝ իմաստավորված հույզերի անբջային-աննյութական փոխառնչություններով, մթնշաղալին լուսաստեղծակումներով և մեղեդային կիսատոներով:

1907-ին գրված «Հիվանդ» բանաստեղծության «հիվանդ» նորից բանաստեղծի սիրտն է, բայց ինչպիսի՞ կերպարանք է ստանում այդ սրտի ամոքման ցանկությունը.

Քնույ՝ երազով պանծներ չոգիս.
Նստիր մառնիս մոտ ու ախոր երգիր.
Մազերըդ փսիր հոգնատանջ կրճիս
Ու մեզմ փաշփայիր սիրտըս տարագիր:

Օտար դաշտերի անանց մշուշում
Տրխուր լուսվան գիշերն է իջել. —
Իմ սիրտը հավետ թախծն է մաշում.
Մի լուսե երգ է իմ հոգում ննջել...

Քո պալժառ դահից մեղմորեն իջիր.
Մազերըդ փսիր հոգնատանջ կրճիս,
Անուշ երազով սիրտըս պանծներ.
Ցնորք հուշերով ամոքիր չոգիս... (1, էջ 51):

Ուրտաբին տպավորությունն այն է. թե երազվում է մի շատ սիրելի կնոջ այց, մինչդեռ սպասումները վերաբերում են սեփական տարագիր հոգում ննջած երազներին: Եթե տարագիր հոգին բնութագրվում է իբրև օտար դաշտերի անանց մշուշ, ախոր լուսվան գիշեր, ապա երազները վերակերպվում են հոգում ննջած լուսե երգի, աննյութական էրգի, որի իջնելը բանաստեղծի հոգում ստանում է երազա-հուշային նույնօրինակ երանդավորում. երգը՝ մեղմորեն իջնում է պալժառ դահից, մազերը փոքում քնարական անհատի հոգնատանջ կրճին, անուշ էրազներով պանծում սիրտը, ցնորքը հուշերով ամոքում հոգին...

Մարմնավորվում է բանաստեղծի սեփական հոգու և երազների փոխառնչություն, և ինչպես առաջինը, այնպես էլ երկրորդը՝ և՛ երան-

դավորվում, և՛ քնդհանրացվում են հուղապրումնային աննյութական, բայց և ամենուրեք ինչ-ինչ հնչեղությամբ կիսա-նյութականացվող բառահունքով:

Վերջինս ապահովվում է աննյութական երևույթներին ու հասկացողություններին նյութական երևույթների փոխաբերական անսովոր ունակություն. հատկանիշ կամ զործողություն վերագրելով: Բայց նատականականն աչն է, որ այդ վերագրվող հատկանիշները, պարունակություններն ու գործողությունները նույնպես ունեն նյութականությունից վերացարկված բնույթ:

«...մեղմ փալիալիր սիրտս տարագիր»։ սրտի՝ «օտար դաշտերի անանց մշուշում Տրխուր լուռթյան գիշերն է իջել»—նյութականությունից վերացարկված են և՛ տարագիրը, և՛ դաշտերը, և՛ մշուշը, և՛ լուռությունը, և՛ գիշերը: «Մի լուսե երգ է իմ հոգում ննջել... Քո պայծառ գահից մեղմորեն իջիր, Մաղերըդ փռիր հոգնատանջ կրծքիս»—նյութականությունից վերացարկված են երգին վերագրվող և՛ լուսեն, և՛ պայծառ գահից իջնելը, և՛ մաղեր փռելը. վերագրումներ, որոնք հոգուն ու երգչներին վերաբերում են զգածածին նույնպիսի հարաբերություններ, որպիսին տեսնում ենք անուշ երազ, երգի նինջ, ցնորք հուշեր փոխաբերական մերձեցումներում:

Եւս երևույթը կարելի է դիտել «Մթնշաղի» ու «Գիշեր և հուշերի» բանաստեղծությունների մեծագույն մասում, հյուսվածքային ամբողջություն մեջ, ինչպես և առանձին տողերում:

Իմ մոլոր ձամփին դու անկարծ իջար

Քո գիշերային մեղմաշունչ մութով

Եվ զարդարեցիր ջո անոնջ սուտով

Իմ տրխուր կյանքի մշուշները չար... (Դ. էջ 59).—

անուրջները կիսա-նյութականացվում են զգածածին մեղմաշունչ մութով, նրանց վերագրվում է անուշ սուտով տխուր կյանքի չար մշուշներ զարդարելու զործողություն:

Ուշագրավ է նաև, որ ավելի ուշ շրջանի «Գիշեր և հուշերի» երգերում կամ 1911-ին վերաբերող «Հատվածում» գտնում ենք էջեր, որոնց մեջ կիսա-նյութականը նահանջում է առավել չափով, և հուղապրումնայինը արձանագրվում է գերազանցապես հուղապրումնային բառամթերքով:

... Թվաց, որ մի սիրտ իմ վիշտն է գգվում,
 Հանդիստ է ասում բոլոր հույզերին,
 Բոլոր հույսերին շորը է ասում,
 Սրոր է ասում,
 Բարախուն սիրտըս գրկել է ուզում,
 Գգվել է ուզում
 Անխար խնդության ոսկե երազում...
 Թվաց, որ մեկը իմ ցավն է երգում,
 Իմ լացն է լսում,
 Իմ լուռությանն է գգվում իր գրեում.—
 Եվ իր մեծ հոգում,
 Իր անհուն հոգում՝
 Իմ սրտից խորն է թափված գգում... (1. էջ 138),—

երազած գգվանքը սեփական վշտին երանգավորվում է մարդկային ներանձնական՝ հույզեր, հույսեր, ցավ, լաց, լուռություն և ուրիշ հուզապարունային հասկացողությունների բուն հումքով, նույն հումքով էլ այդ հոգեփիճակը ընդհանրացվում է իբրև՝ անխար խնդության ոսկե երազ։

Եվ մարդկային ներանձնական կյանք պատկերելու Տերյանի այս արվեստը՝ երանգավորման ու ընդհանրացման, փոխաբերական վերացարկման ու վերագրումների սերտաձող համակարգով ըստ ամենայնի հարապատ է նարեկացու «Մատչանի» բանաստեղծական այն երակին, որը գրավել է Տերյանի ուշադրությունը. «Մրրկան խելագարութեան ցնդեցի», «Անդստին լոճն առաջին մատեալ, փշոցն մեղաց հերկեցի դանդաստան սրտիս յորոմանն արդինատրութիւն», «ընդ ճանապարհ իմն անդարձ գնացի. ի վերայ աւազոյ շինուածս յիմարութեան կառուցի», «փակեցի ինձէն գելիցն ուղեւորութիւն. բացի կամաւ ոկորստեան խորխորատն», «կափուցի պաշաց հոգւոյս» և այլն։

Տարբերությունն այն է, որ «Մթնշաղում» ու «Գիշեր և հուշերում» Տերյանը առաջժամ պատկերում էր մեծապես մարդկային երազային-անբճային հուզապարուններ, որոնք զուգորդվում-արձանագրվում են առավելապես մութաստվերային-լուսային-մթնոլորտային-մեղեդային վերագրումներով ու վերացարկումներով։

Տարբերությունը նաև այն է, որ, ինչպես Մեծարեւցի հոգում, կիսանյութականը ամենից հաճախ ընդունում է կոռուզական կերպարանք, անկարելի մի բան նարեկացու համար, նարեկացու ժամանակներում։

Բայց այս տարբերությունները նաև Տերյանի երազող հոգու ջահել հասակի և դավանած բանաստեղծական հավատամքի ծնունդ էին։ Կյանքի ճանաչողության ընդարձակման հետ միասին «Ոսկի հեքիա-

թում», «Ոսկե շղթալում», մասնավորապես՝ «Վերադարձում», «Կատվի դրախտում», հետագա հեղափոխական երգերում Տերյանի արվեստը թեակոխում է մարդկային հուպալորումների ու փոխհարաբերությունների, կյանքի երևույթների պատկերման հունը:

Մտաբերենք, թեկուզ, «Վերադարձի» առաջին տողը՝ «Մենության խավար դնդանից կրկին», կամ հեղափոխական երգերից հետևյալ տողը՝ «Ե՛լ դեմոկրատիա»: «Մթնշաղի» շրջանում, որպես կանոն մենության խավարը դուգորդվում է մշուշային մթնշաղին, լուռությանը, ելնելու գործողություն է վերադրվում՝ երազին, երգին, հուշերին, խնդությանը... Իսկ աջատեղ, ահա՛, մենության խավարը կիսանյութականանում է նաև դնդանով, ելնելու գործողությամբ է օժտվում վերացարկված մի այնպիսի հավաքական հասկացողություն, որպիսին է՝ դեմոկրատիան:

Տերյանի քնարերգության մեջ, սակայն, նման խմորումները մնում են առկախ, այդ խնդիրները շարունակում են լուծել նրա ժամանակակիցները և հատկապես հաջորդները: Նման խնդիրներ լուծելու համար, թերևս, անպայման պետք էր մեկնակետային հիմնավոր նոր շրջադարձ՝ մարդու ներանձնական կյանքից դեպի արտաքին կյանքի, ռեալական աշխարհի լայն ոլորտները: Իսկ սա արդեն բանաստեղծական մտածողության ոչ միայն ժառանգական հաջորդականության, այլև հերթափոխի հարց էր: Հասարակական կյանքի շրջադարձով պայմանավորված բանաստեղծական մի նոր հերթափոխ, որի տրամաբանությամբ Ալ. Իլիկին պետք է հաջորդեր Վլ. Մայակովսկին, Վ. Տերյանին՝ Ե. Զալենցը:

Վ. ՏԵՐՅԱՆԸ ԵՎ ԽՈՐՀՐԴԱՊԱՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Տերյանի քնարերգության մեջ հենց «Մթնշաղում» աստիճանաբար ձևավորվող բանաստեղծական մեկնակետը էապես խորհրդապաշտության փորձաքարն էր՝ դժվարությունների մի խումբ հանգույցով:

Նոր ժամանակների աշխարհազգացողությունը մարդկության պատմության, հասարակության, բնության, տիեզերքի օրինաչափությունների հետ միասին ճանաչում էր մարդուն, հայտնագործում էր մարդկանցից յուրաքանչյուրին բոլոր մարդկանց հետ կապող հոգեբանության ու բնավորության, զգացողությունների ու ձգտումների ընդհանրություն:

Ռոմանտիկական քնարերգությունը մարդ արարածի էության ճանաչում-խմաստավորումը չէր անջատում մարդկային ճանաչողության

Միվարկված մյուս ոլորտներից, բայց, ահա՛, գեղարվեստական դար-
զացման բնթացքը ինչ-որ կետում բախվում է հետևյալ հարցին.

Եթե մարդ արարածը, մարդկանցից յուրաքանչյուրը և բոլորը օժտը-
ված են մտքով ու հոգով, երևակայությամբ ու հիշողությամբ, այլևայլ
ունակություններով, խոհերի, զգացմունքների, զգացողությունների ու
զգայությունների աշխարհով, ինչպիսին է հասկա հոգեւոր-մարմնական
աշխարհայինությունների փոխհարաբերությունը մարդու ներանձնական
կյանքում, ինչպես է մարդն ինքը վերապրում իր էությունն ու բովան-
դակությունը, ինչպես են հարաբերվում նրա երևակայությունը՝ հիշո-
ղությանը, ձգտումներին, միտքը՝ սրտին, զգացողություններին, զգաց-
մունքներից ու զգացողություններից մեկը՝ մյուսին, սերը՝ տառապան-
քին, կարոտին, վշտին, սերը միաժամանակ և՛ սրտին, և՛ մտքին, ինչ-
պե՞ս է հարաբերվում նրա հոգեւոր կյանքի առօրյան այն ամենին, ինչ
բանաստեղծական լեզվով համարվում է հոգու բանաստեղծական, ասել
է՝ անսովոր վիճակ:

Հարցերի այս հանդուցքը դառնում է խորհրդապաշտական բանա-
ստեղծության փորձաքարը:

Դժվարությունը ծայր է առնում մարդ արարածի ներանձնական՝
ինքնին վերացական-աննյութական, պարունակություններին բանաստեղ-
ծորեն մարմին տալու ոլորտից: Դրան ավելացրած միվարկված հասկա-
ցողություններից յուրաքանչյուրը մյուսից դատելու և զատորոշելու,
այլև բոլորի միջև փոխազդեցություն ու հաղորդակցություն հաստա-
տելու բարդությունը:

Մյուս կողմից՝ ինչպես ստեղծել հաղորդակցություն հոգեւոր հատ-
կությունների և ունակությունների միջև, մարդկային ներքին զգացմուն-
քային-հուզապրումնային հումքով ինչպե՞ս հասնել այդ տպավորությա-
նը: Սովորական փոխազդեցություններ պատկերելիս հաղորդակցություն
ստեղծելու համար հարկավոր է առնվազն երկու կողմ, մարդու ներանձ-
նական կյանք պատկերելիս ինչպե՞ս ապահովել այս կողմեր կոչվածը:

Բողերը, ապա Վերլենը սկսում են մարդկային աննյութական զգաց-
մունքային աշխարհի և բնության մթնոլորտային երևույթների նմանու-
թյունից, մարդկային հուզապրումների համազգացողական-խառնածին
պատկերումից: Մարդ արարածի հոգեւոր էության պարունակություննե-
րը տարբերակվում կամ երանգավորվում են տարբերակվող զգացողու-
թյուններով:

Բայց սրա հետ միասին, ինչպե՞ս ապահովել տվյալ զգացմունքի,
հուզապրումի ընդհանրական-ամբողջական միասնությունը բանաստեղ-

ծական հշուսվածքում: Զգացվում է մարդկային տարբեր-տարբեր ունակությունների ու զգացողությունների վերացարկման պահանջ, որը և իր հետ բերում է խորհրդանիշ հասկացողությունը: Խորհրդանիշ կոչվածը գալիս է ինչ-ինչ իմաստով կամ նշանով արտահայտելու մարդկային ներանձնական աշխարհի հատկություններից կամ ունակություններից մեկը կամ մյուսը:

Հիմնականում հենց այստեղ էլ թաքնված է խորհրդապաշտական բանաստեղծության գեղարվեստական հակասությունը: Խորհրդանիշ նշանով, ըստ էության, մարդկային պարունակությունները շղթայվում են ինչ-ինչ կաղապարների. հիշողությունը՝ կաղապարվելով գամվում է մեկ, երեակայությունը՝ մի այլ, կամքը՝ երրորդ, սերը՝ չորրորդ... խորհրդանիշներին, և սա ամեն դեպքում նշանակում էր հենց հիմքից կաշկանդել ու շղթայել մարդկային ներանձնական կյանքը խառնածին էությանմբ ու տարերքով պատկերելու հնարավորությունը:

XIX դարի ուխտոնական թվականներից հարցերի այս հանգույցին են բախվում նաև ռուսական խորհրդապաշտները: Եվ հենց ավագ սերնդի միջավայրում նկատվում է հարցերը տարբեր դիտակետերից լուծելու հակում:

Ռուսական խորհրդապաշտների տեսաբան Վ. Բրյուսովին մեծապես զբաղեցնում էր մարդկային ներքին ունակությունների վերացարկման դիտակետը. այստեղից նրա տեսական հետաքրքրությունը անցյալի՝ հին հունական, հնդկական, լատինական մշակույթների հանդեպ, որտեղից պեղում և նորովի շրջանառության էր կոչում իմաստային, միջավայրային բաղմամպիսի պաշտանականություններ ու խորհրդանիշ հասկացողություններ: Այս դիտակետից էլ հետևում է Բրյուսովի ստեղծագործության խոհական-դատողական բնույթը:

Բայլմոնտի ստեղծագործության մեջ փորձարկվում է հուզապրումների բաղմոնանգություն ստեղծելու, այս կամ այն երանգին հատկանշալին երկսայրի հնչեղություն, այլև վերացարկված ընդհանրականություն հաղորդելու դիտակետը:

Мне хочется безгласной тишины,
Безмолвия, безветрия, безстрастья.
Я знаю, быстрым сном проходит счастье.
Но пусть живут безрадостные сны.

...Без рюшета безводный пространства.
Без шороха застывшего убранства,
Без возгласов безмерность красоты!....

Երանգը՝ երանգին, վերացարկումը՝ վերացարկումին հավելվելով հյուսվում է վերնադրում արտացոլված «անուրախությունը»:

Հարաշնչելով ճեզ (ան) և օտը (ուվյուն) ամանցները, կուտակելով զրանք, Բալլմոնտը, աշխուժենալով, սերմանում էր երկուսյրի հատկանշային-մակերային և վերացարկված պարունակություններ արտաշատող հասկացությունների, նվագաշնչության ու շարունակականության մտայնություններ. Бездушность, Вечность, Нежность, Бледность, Прозрачность, шук՝ Изыскательность, Зеркальность, Подневольность, ալլև՝ Всебезпринятность ... Բայց բոլոր հասկացությունները չէ, որ կարող էին ենթարկվել այս կանոնին, և նա դիմում է նաև խորհրդանիշներին՝ Добро, Сила, Зло, Мировые розы, Мировое древо, Сннний Камень և այլն: Բալլմոնտը հարստացնում է հատկանիշների մակերային նրբերանգների կազմը, երանգավորելով մասնավորապես գույները՝ կարմիրը, դեղինը, վարդագույնը... Իրար հետ համադրելով ժանյակավորում կարմիրն ու դեղինը, կարմիրն ու երկնագույնը, ծիածանի մյուս գույները:

«Հանգույց» («Узел») բանաստեղծությամբ բնութագրելով իր արվեստը, Բալլմոնտը գրում է.

Я нити завязал могучего узла,—
Добро и Красоту, Любовь и Силу Зла.
Спасение и Грех. Изменчивость и Вечность
В мою блестящую включил я быстротечность.

Он мой, безумный миг слияния — всего,
Ничто не ускользнет от взора моего.
Когда не я сотру весь яркий цвет мгновенья,
К себе я кликну Смерть, и с ней придет Забвенье².

Իրոք, իր բանաստեղծություններում Բալլմոնտը ստեղծում է բարդ և դեղնցիկի, անցողիկի և հավերժականի, սիրո և չարի ամենատարբեր հասկացողությունների ու հատկանիշների հանգույցներ, որոնք, սակայն, առարկայորեն չեն կոնկրետանում և մարդկայնորեն ապրվում են

¹ К. Д. Бальмонт, Полное собрание стихов, т. IV, изд. третье, СПб., 1913, стр. 89.

² Նույն տեղում, էջ 22:

շատ նվաղ շափով: Բալլմոնտին պակասում է այն, ինչ բնությունը լիա-
ռատ շնորհել էր Մեծարենցին: Ծիածանի գույները նա ներկայացնում է
ուղածղ միախառնումով, բայց ոչ երբեք ուղածղ երանգով վերապրում:
Պասիվ է նրա քնարական անհատը՝ հուղականորեն, հաղվադեպ են
արտաքին կամ ներանձնական աշխարհ՝ վերապրելու զգացողական-
վերաբերմունքային առկալծումները:

Արևին նվիրված Բալլմոնտի շափատողերն, օրինակ, արևի գույք են,
այնինչ Մեծարենցը արևը պարզապես վերապրում է հոգու և մարմնի
բոլոր բլիթներով, նլարդերով ու նլարդաթելիկներով, զգալարանների
ներքին միաձուլ, այն էլ հավելյալ համագործակցությամբ: Նման առ-
կալծումների հանդիպում ենք նաև Բալլմոնտի բանաստեղծություննե-
րում՝ «Свой мезг произил я солнечным лучом», «Мне чудится, буд-
то во мгле голубой, Во мгле голубой я горю»³,—բայց սրանք առան-
ձին առկալծումներ են, բացակայում է ամենակարևորը՝ հոգևոր ապ-
րումը մի զգացողությունից մյուսը փոխանցելով խորացնելու և երան-
գավորելու արվեստը, ավելի ճիշտ՝ բանաստեղծորեն այրվելու բնատուր
տարերքը:

Սրա արդյունքում նրա շափատողերում ոչ թե մարդն է հաղորդակ-
ցության մեջ մտնում բարու կամ դեղեցիկի, սիրո ու չարի հետ, այլ
դրանց վերացարկումները «միմյանց հետ»:

Ռուսական խորհրդապաշտների «նուրբ ոճաբան» Ֆ. Սոլոգուբի
ստեղծագործության մեջ տեսնում ենք մի այլ դիտակետ:

Սոլոգուբի քնարերգության մեջ ավելի խորն է զգացվում այն սկզբ-
բունքը, թե, ի վերջո, բանաստեղծությունը կոչված է մարմին տալու
մարդկային հոգևոր բովանդակության: Սոլոգուբը տիրապետում էր մու-
թաստվերի, հնչա-ձայնագրման արտահայտչաձևերին և այդ միջոցնե-
րով ստեղծում է ներանձնական հոգեվիճակներ: Բայց յուրաքանչյուր
հոգեվիճակ շունչ է առնում մի այլ հոգեվիճակի հարաբերությամբ: Այս
երկրորդ հոգեվիճակը նրա բանաստեղծություններում որպես կանոն
ստանում է հեռավոր ու անհասանելի, ինչ-որ տեղ գոյություն ունեցող
աշխարհի ուժ ու արժեք: Կատարվում է այն, ինչ Սոլոգուբի մոտ նկա-
տել ու արձանագրել է Ալ. Բլոկը. «Նրա սրտեղիայի առարկան՝ ավելի
այն հոգին է, որն իր մեջ բեկում է աշխարհը, և ոչ թե՝ հոգում բեկ-
ված աշխարհը»⁴:

Անհատանելի աշխարհը դարձնելով մարդկային հոգու և ձգտում-

³ Դույն տեղում, էջ 17, 23:

⁴ А.А. Блок, Собр. соч., т. V, М.—Л., 1962, стр. 162.

ների նպատակակետ, Սուրդուրը, ինչպես իր գրչակիցներից շատերը, մարդուն և մարդկանց օժտում էր հոգևոր, ասես բնատուր, ստոր կամ ցածր էությունմբ: Հոգևոր անհասանելիությունը վարդարեւու մղումով՝ իջեցվում և կողոպտվում էր մարդկային հոգու բուն հարստությունը:

Суровый звук моих стихов —
Печальный отзвук дальней речи.
Не ты ль мои склоняешь плечи,
О, вдохновение горьких слов?

Во мгле почнет день туманный,
Воздвигся мир вокруг стеной,
И нет пути передо мной
К стране, вотще обещанной,

И только звук, неясный звук
Порой доносится оттуда,
Но в долгом ожидании чуда
Забыть ли горечь долгих мук! ⁵,—

Հեռավոր աշխարհից հասնող հոգևոր հնչյունները մարդու համար հազվագեղ հրաշք են, իսկ միացյալը միայն տառապանք է, ինչ-որ տեղ անասնական-զազանալի տառապանք: Պատահական չէ, որ մարդկանց Սուրդուրը ներքնապես համարում էր՝ «գերված զազաններ»:

Мы — плененные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем. . . ⁶

Բնութագրելով ուսական խորհրդապաշտների փիլիսոփայական խարխիսները, Ս. Աղարաբյանը գրում է. «Ինչպես հայտնի է, սիմվոլիստների փիլիսոփայական ելակետը աշխարհը իբրև պատրանք պատկերացնելն է: Այսպես կոչված «ուղղափառ» և նվիրյալ սիմվոլիստներն իրենց գեղագիտական սկզբունքները հռչակելիս ելնում էին դերազանցորեն այդ ուղղության գաղափարական առաջնորդի՝ Վլադիմիր Սոլովյովի, միստիկական ֆանտազիաներից, առաջին հերթին նրա ուսմունքի այն հատվածից, որի համաձայն կենդանի իրականությունը

⁵ Փ. Соловьев, Собр. соч., т. V, СПб., 1913, стр. 3.

⁶ Նույն տեղում, էջ 4:

չունի իր սեփական բովանդակությունը, այսաշխարհն այնաշխարհի՝ իսկականի, աղավաղված ցոլացումն ու աղճատված պատկերն է»⁷:

Սոլոգուրը մշտապես շնչում է այսաշխարհի և այնաշխարհի միջև, այնաշխարհի դիտակետից իջեցնում է իրական աշխարհի արժեքը: Նրա բանաստեղծություններում ամենուրեք խոսքը վերաբերում է մարդու հոգևոր նվաստությանը, հոգևոր կատարելությունը համարվում է ճակատագրաչնորեն անհնարին: Մարդուն հոգեպես դարձնելով քրիստոնեական դադափարների ուխտավոր, Սոլոգուրը հավաստում է, թե անհասանելի է գեպի Նրուսդեմ ձգվող ձանապարհը.

В одежде пыльной пилигрима.
Объет свершая, он идет.
Босой, больной, неутомимо.—
То шаг назад, то два вперед.—
И, чередуясь мерно, дали
Встают все новыя пред ним,
Непостижымы, как печаль.—
И все долек Ерусалим⁸.

Կարելի է բնութագրել և ռուսական մյուս խորհրդապաշտների դիտակետերը, ցույց տալ դրանց միակողմանիությունը, պարզել ոչ միայն աշխարհայացքային անառողջ դիրքերից, այլև գեղարվեստական թերիկամ օրապական համակարգային սկզբունքներից հետևող նրանց դադափարաբանության արատավորությունը:

Եվ հետաքրքիր է, որ դիտակետերի միակողմանիության պատճառով միևնույն ուղղության ներսում անընդհատ բորբոքվել են բանավեճեր հենց խորհրդապաշտական գեղարվեստական-գեղագիտական առանցքային հարցերի շուրջը, մերժվել է մերթ մեկի խորհրդապաշտությունը, մերթ՝ մյուսի: Անտիկ և դասական պոեզիայի բաղմակողմանի իմացությանը դիմված Վ. Բրյուսովը, օրինակ, տեական վեճ ուներ Բալլ-մոնտի հետ և հիմնավորապես վիճարկում էր նրա սկզբունքները:

Սակայն ինչպես խորհրդապաշտների ստեղծագործությանը, այնպես էլ բանավեճերով էապես չեն լուծվում թվարկված հանգուցային հարցերը:

⁷ Ս. Աղաբալյան, Եղիե Չարենց, գիրք 1, Երևան, 1973, էջ 49:

⁸ Վ. Сологуб, Собр. соч., т. V, СПб., 1913, стр. 80.

Այս մթնոլորտում XX դարի նախաշեմին հանդես է գալիս Ալեքսանդր Բլոկը:

Բլոկի կյանքի և ստեղծագործության հետազոտողները վկայում են, որ պատանեկության տարիներին նա համարյա անժանոթ էր ժամանակի բանաստեղծությանը և դաստիարակվել է մեծապես Պուշկինի պոեզիայով: Ինքը՝ բանաստեղծը, գրում է. «...Գրականությունն ինձ համար առհասարակ սկսել է ոչ Վերլենով և ոչ էլ անկոմայնությունամբ. մոռան՝ ինչպես լինում է միշտ, եկավ հենց այն ժամանակ, երբ ամեն ինչ ներքնապես ձևավորված էր»⁹:

Բլոկի բնատուր տաղանդի ձևավորման իմաստով այս հանգամանքը, իհարկե, կատարել է վճռական դեր:

Բանն այն է, որ դեռևս վաղ փորձերից Բլոկին չալանի էր պոեզիայի և քնարական բանաստեղծության ամենահիմնական գաղտնիքներից սկզբը, այն, ինչ անհայտ մնաց խորհրդապաշտներից շատերին: Չալանի էր, որ քնարական բանաստեղծությունը ամեն ղեպքում ենթադրում է դրամատիկ փոխադրություն՝ լինի դա քնարական անհատի ու բնության, հասարակության, մարդու, թե իրեն քնարական անհատի ներանձնական հուլապրումների ու խոհերի միջև:

Սա ուսական գրականության մեջ Պուշկինի արմատավորած դրաման էր բանաստեղծության մեջ, մի մտածողություն, որը հենց սկզբից դառնում է Բլոկի գեղարվեստական ելակետը: Նրա համար Պուշկինի ավանդները ունենում են ճիշտ այն նշանակությունը, ինչ Տերյանի դեպքում՝ Թումանյանի: Վաղ փորձերից Բլոկի քնարերգությանը որոշակիորեն բնորոշ է երկկողմանի, երկպառան այն կառուցվածքը, որի համար Բելինսկին Պուշկինի բանաստեղծությունները կոչում էր պիեսներ:

Շեշտելով Բլոկի քնարերգության դրամատիկ երկպառանությունը, գրականագետ Պ. Գրոմովը բացատրում է. «...նրա վաղ դարձացման առանձնահատկությունն այն է, որ իր ուղու սկզբից Բլոկը շատ լրջորեն տատանվում էր... ընտրություն կատարելու քնարական բանաստեղծության և թատրոնի միջև», նա՝ «...պատրաստվում էր դառնալ... դերասան»¹⁰:

Եվ այս, և նախորդ բացատրությունը գալիս են հավասարապես

⁹ А. Л. Блок. Собр. соч., т. VII, М.—Л., 1963, стр. 14.

¹⁰ П. Громо́в, А. Л. Блок, Его предшественники и современники. М.—Л., 1966, стр. 7—8, 13

Հաստատելու Բլոկի քնարերգության դրամատիկ երկպալանայնությունը, որ կարելի է դիտել նրա ստեղծագործական ուղու սկզբից.

Муза в уборе весны постучалась к поэту,
Сумраком ночи покрыта, шептала неясные речи;
Благоухали цветов лепестки, занесенные ветром
К ложу земного царя и посланницы неба;
С первой деицей взлетев, положила она, отлетая:
Желтую розу на темных кудрях человека:
Пусть разрушается тело — душа пролетит над пустыней.
Будешь навеки печален и юн, обрученный с богиней (1898)¹¹.

Մուսայի աստվածուհու և բանաստեղծի հոգու այս երկկողմանի դաշինքում երկպալանայնության հետ միասին աչքի է զարնում բնության փոխանյութայինով հուզապրումներ իմաստավորելու, այլև իմաստավորածը երանգավորելու այն արտահայտչականությունը, որն իր աշխատության մեջ Պ. Գրոմովը առնչում է Ֆետի ավանդներին¹², բայց և բնութագրում որպես մարդեղացվող, ներանձնականացվող նոր երեւոյթ:

Փաստորեն Բլոկի քնարերգության մեջ տեղի է ունենում Պուշկինի և Ֆետի (հիմքից՝ Լերմոնտովի) ավանդների այնպիսի խաչավորում, որպիսին Տերյանի վաղ քնարերգության մեջ կատարվում է Թումանյանի և Խաչատրյանի ավանդների հետ:

Բլոկի և Տերյանի ստեղծագործական ուղու ընդհանրությունները ակնհայտ են նաև հաջորդ աստիճանում. երկպալանայնությունը փոխադրվում է մարդկային ներաշխարհ, և երկկողմանի փոխազդեցության տեսք է ընդունում մարդկային ներանձնական կյանքը:

Սկզբում ամենից ավելի փորձարկվում է սերը, որ՝ ընդունում է քնարական անհատի հոգու և սիրո ու գեղեցկության երազների փոխառաբերության ձև, և, որ դարձյալ բնորոշ է՝ երազայինը համարյա միշտ ստանում է էս-ի հետ փոխազդեցության մեջ մտնող դու-ի՝ կնոջ կամ կանացիության. ուրվապատկերային կերպարանք:

Թերևս այս կետից էլ և՛ Բլոկի, և՛ Տերյանի քնարերգության մեջ Կործ ունենք խորհրդապաշտական մտայնության, բայց և բանաստեղծական նորամուծության հետ:

Դա վերաբերում է նախ հոգևոր հուզապրումը մեկից մյուսը փո-

¹¹ А.А. Блок. Соч. в двух томах. т. 1. М., 1953, стр. 3. Զափածո հաջորդ մեջբերումները նույն հրատարակությունից:

¹² П. Громоу. А.А. Блок. Его предшественники и современники. стр. 18—40.

խանցվող զգայություններով, հիբրիդային միախառնվածությունը վերապրելու և պատկերելու առանձնահատկությանը: Մի հատկանիշ, որ Բլոկի քնարերգության մեջ ժամանակին նրբորեն արձանագրել է Կ. Չուկովսկին. «...երազայինի դիտակցության անորոշությունը աչնորան մեծ էր, որ թվում էր, թե առանձին զգացողությունների միջև ի սպառ ջնջված են քիչ թե շատ նկատելի բոլոր սահմանները: Շատ բանաստեղծություններ կարծես զրված էին քնած մարդու ձեռքով, գույները դեռևս չէին անջատվել հնչյուններից, կոնկրետը՝ վերացականից»¹⁴:

Այս տողերով կարելի է բնութագրել նաև Տերյանի «Մթնշաղհ» ու «Գիշեր և հուշերը»:

Ազգակցությունն ակնհայտ է նաև մակդիրային երկսայրի համակարգում, կյանքի և մարդկային հոգեղեն երևույթների փոխաբերական երկսայրի վերացարկումներում, և ամենակարևորը՝ նրանում, որ Բլոկը ամենուրեք հաստատում է մարդկային հոգիների հարադատությունը, հարգ անհատի հոգու հարստությունն ու վեհությունը.

Друг, посмотри, как в разнине небесной
Дымные тучки плывут над дуной,
Видишь, прорезал эфир бестелесный
Свет се бледный, бездушный, тустой?

Полно смотреть в это звездное море.
Полно стремиться к холодной луне!
Мало ли счастья в житейском просторе?
Мало ли жару в сердечном огне? (էջ 4):

Իսկապես ասած Բլոկը առաջին քաղերից սկզբունքային բանավեճ էր մղում անկոմպանիության «միստիկական շառլատանություն» դեմ. ցուցադրելով մարդկային հոգու սիրառատ հարստությունը՝ խաբխրում էր Սողոմոնի և նրա նմանների իդեալական մարդկանության աշնաշխարհյա կառույցները, մարդուն բարձրացնում էր նվաստացումից:

Մինչդեռ Սողոմոնի հյուսվածքներում «Գեղեցկության արքայուհին» անհասանելի է մարդուն՝

... И только легкая фантазия
К ней возносилась от земли,
А люди, бременья создания,
Ея достигнуть не могли...¹⁵,—

¹⁴ К. Чуковский. Книга об Александре Блоке. М., 1922, стр. 59.

¹⁵ Ф. Сологуб, Собр. соч., т. V, СПб., 1913, стр. 5.

Բլտկի բանաստեղծություններում գեղեցկությունն իր խրախճանքն է տոնում հողի վրա, տիեզերքի բոլոր անկյուններում, մարդկային հոգում՝ ըստ որում տոնում է տառապանքը սրբող բերկրության այնպիսի շղարշով, որպիսին ինքնահատուկ էր Բոդլերի «Ջարի ծաղիկներին», նախորդ էջերում հիշատակված նրա «Բեատրիչե» բանաստեղծությանը։

В ночи, когда уснет тревога,
И город скроется во мгле —
О, сколько музыки у бога,
Какие звуки на земле!

Что буря жизни, если розы
Твои цветут мне и горят!
Что человеческие слезы,
Когда румянится закат!

Прими, Владычица вселенной,
Сквозь кровь, сквозь муки,
 сквозь гроба —
Последней страсти кубок пенный
От недостойного раба! (*1. 6*).—

սա նույնպես Բլոկի վաղ բանաստեղծություններին է՝ գրված 1898-ին:

Այս և նման բանաստեղծություններով էապես մարդկային հոգին ճանաչվում էր նրա վեհության լավատեսական զարկերակով, որի սնուցողը, բոլոր վերացարկումներով հանդերձ, մնում էր, թեև տառապանքներով ու ցավերով լի, բայց նաև գեղեցկություններով հարուստ կյանքը։ Ժամանակի իրականությանը մարդը հակադրվում էր իր ներանձնական հարստությանը։ Ժամանակի հասարակական ճահճացման ու գորշության դեմ՝ Բլոկը մարդու դիմադրողականությունը բարձրացնում էր իրեն մարդու ներանձնական նկարագրի ու հնարավորությունների հաշվին, գաղափարական-գեղարվեստական մի մեկնակետ, որ սկզբից մինչև վերջ կապմում է Տերյանի քնարերգությանն էությունը։

Մարդկության, ժողովուրդների պատմական վարպետան ճանապարհին լինում են հասարակական-հոգեւոր անկման շրջաններ, երբ առաջնահերթ նշանակություն է ձեռք բերում նաև մարդու ներքին, հոգեւոր նկարագրի պաշտպանության հարցը: Համընդհանուր բարոյազրուկության ու բարոյալքության պայմաններում հարկ է դրացվում՝ մեղմ ասած, տեգեղությունից պաշտպանելու մարդկային հոգու... էսթետիկան:

Ֆրանսիայի պատմության մեջ այդպիսին էր Բողերի և Վերլենի

ապրած ժամանակաշրջանը, Ռուսաստանում՝ 1905 թ. հեղափոխությանը նախորդած ու հաջորդած տարիները:

Բլոկի, ինչպես և Տերչանի քնարերգությունը կոչված էին այդ ծայրից ծայր հետադիմական ժամանակների անլասևրման ու վալրենության միևնույնությամբ պաշտպանելու և վեհացնելու մարդկային հոգին, ցուցադրելու նրա արտիստիկ գեղեցկությունը:

Ինչ խոսք, այս հանապարհը չէր առաջադրում փրկության ուղիներ, բայց և հետապնդում էր այդ ուղիներից անբաժան հեռահար խնդիրներ: Հալտնի է, որ Մ. Գորկին գեղարդիտությունը համարում էր ապագայի էթիկա, դարձի բարոյականություն: Բլոկը և Տերչանը իրենց ստեղծագործությունում հասունացող հեղափոխությանը ուղեկցում էին մարդու ապագա բարոյականության տեսանկյունից:

Այս առումով Ալ. Բլոկի և Վ. Տերչանի քնարերգության համեմատելին Չեխովի ստեղծագործությունն է, որտեղ հասարակական դորշ անձնությանն ու ապականությանը հակադրվում են գրողի, նրա հերոսների լիարժեք, բայց գեղեցկառատ, երազառատ ու սիրառատ ներքնաշխարհը, աշխարհի, կյանքի, մարդկային շողու ներշուն ու արտիստիկ գեղեցկությունը:

Աշխարհացաքային-գեղարվեստական այս հարադատությունը խոստովանել է ինքը Տերչանը՝ սեփական բանաստեղծական աշխարհը բնութագրելով չեխովյան «տրտում ուրախության» զուգորդությամբ:

1908 գեկտեմբերի 20 լիակիր մի նամակում բանաստեղծը գրում է. «...Իմ շողում ինչ-որ լուսավոր հնազանդություն և խաղաղ բարասություն է: Այդ ուրախությունը նման է նրան, ինչ զգում ես՝ գիտելով ինչ-որ մեծ գեղեցկություն: Դա աղմկոտ բերկրանք չէ: Ո՛չ, դա, էթն կարելի է ասել՝ տրտում ուրախություն է, որը երկյուղ չունի միայնությունից, և որոնում է ալդպիսիր: Այդ ուրախությունը նման է գեղեցկության արվեստագրած տխրությանը, ինչպես ասում է հանճարեղ Չեխովը... Իր «երկու գեղեցկույն» պատմվածքում (վրում է ալդտեղ, հիշար չեմ հիշում): Այդ խինդոտ տխրությունը կամ տխուր խնդությունը իմա ամբողջովին տիրել է իմ շողուն: Գեղեցիկ են այդ բուպեները: Իմաստուն պահեր: Այդ պահերին մարդն իրեն աշխարհից անջատված, լրված ու միախառն չի զգում, այլ հակառակը՝ նա միախառնվում է տիեզերական ներդաշնակությանը...»¹⁵:

Տերչանի բոլոր տխրությունները, դժգոհությունները, խռովքը,

¹⁵ В. Терян, Неизданные письма, Ереван, 1970, стр. 76—77.

միայնությունն ու մենակության, լռության ու հեղուկյան մղումները՝ անգույն են այս թախծոտ, բայց լուսավոր ու խնդուն ներդաշնակությունը՝ տիեզերական գեղեցկությունը: Տիեզերական ներդաշնակությունը միախառնվելու նրա ձգտման ներսում տրոփում է մի խորունկ կենսասիրություն, թաքնված է օրդանական դժգոհությունն ժամանակի իրանկանությունից, հասարակական-մարդկային կացութաձևից, վարք ու բարբերից: Դա սկզբունքային օտարություն է ժամանակի հասարակությունից, հասարակական ապականությունը դիմագրելու թեև խաղաղ, «անկոխի»¹⁶, բայց տևական մաքառման մի ճանապարհ, որի տրամաբանությունն այն իմաստությունն է, թե ներդաշնակորեն գոյատևող աշխարհում, ի վերջո, իհարկե, չեն կարող հարատևել հասարակական հոշոտող անարդարություններն ու ալյանդակությունները:

Փարվելով տիեզերական գեղեցկությանը՝ Տերյանը փարվում էր մարդկային հոգիների բնական գեղեցկությանը, սիրուն և հարադատությանը, ծառանում բուրժուական քաղաքակրթության հորձանուտում փթթող մարդկանց մենակության ու օտարացման, լքվածության ու վիրավորվածության դեմ: Եվ որ նորից բնորոշ է՝ նրա ստեղծագործության մեջ սերը նույնանում է տիեզերական գեղեցկությանն ու ներդաշնակությանը, հուշակվում որպես համատիեզերական-համամարդկային աստվածություն:

Երկնային դահլիճ շուրջն են բոլորել
Գերձանք, վալելում, խնդություն ու լույս,
— Իկրջոք կա՞ մեկը, որին չի գերել
Քո գեղեցկության կախարդանքը կույտ...
Ամեն կողմերում լուսնոտների պես
Քեզ են որոնում կարտուով անմար,
— Արդյոք կա՞ մեկը, որ չտենչա քեզ
եվ շառապի հալացքիդ համար:
Լոում է կանչը մարտական փողի,
Մեռնում է տխուր ամեն մի փափաղ.
— Դու, իշխանուհին երկնի ու հողի.
Բոլոր սրտերի աստվածը միակ... (II, էջ 156):

Տիեզերքում և մարդկային սրտերում սիրուն հատկացվում է երկնային դահ՝ շրջավորված պերճանքներով ու լույսով, վալելումներով

16 Իր ժամանակին Ա. Տերաբերյանը գտնում էր. թե, ի տարբերություն Շիրապարակախոսական պոեզիայի», Տերյանի քնարերգության գեղարվեստը «...դործ ունենք սոսկ անկոխվ ապրումների հետ»։ տՆԿ Ա. Տերաբերյան, Վահան Տերյան, Թիֆլիս, 1910, էջ 41:

ու խնդրություններով, սիրո զեղեցկությունը ծառայում է որպես մարդկային հոգիների զեղեցկության գնահատության չափանիշ:

Եվ տեսեք, թե այս ամենը սկզբունքորեն որքան է հակադիր ու հակոտնչա, ասենք, Բալվմոնտի հայտնի խոստովանություններին.

Я ненавижу человечество.
Я от него бегу спеша.
Моё единое отечество —
Моя пустынная душа.

Գրականության՝ «...ժողովրդի մտքի ամենավերջին ու բարձրագույն արտահայտություն»¹⁷ օրինաչափություններից մեկն էլ այն է, որ բոլոր ժամանակների նրա առաջավոր ներկայացուցիչները կանխագուշակում են ժողովուրդներին, մարդկությանը սպառնացող շարիքների բռնույթը և գործում այդ շարիքներին ընդդիմադիր իդեալների պաշտպանության խրամատներում:

XX դարի սկզբների առաջավոր գրականության կարևոր խորհուրդներից մեկն էլ այն ներքնատեսությունն է, որով կանխագուշակվում էր Առաջին համաշխարհային պատերազմը կոշվող արյունոտ արհավիրքը: Ռուսական բանաստեղծության մեջ այդ խորհուրդը կրում է Ալ. Բլոկի ստեղծագործությունը, որը հենց սկզբից ընթացք է առնում այդ մոտավուս սպառնալիքին ընդդիմադիր՝ աշխարհի հավերժական կանացիության կամ սիրո երկրպագությանը:

Հալ ժողովրդի արյունոտ ճակատագրի բերումով XX դարի սկզբներին հայտը բանաստեղծության ներքնատեսությունը հասնում է մի այնպիսի վերին լարվածության, որպիսին, թերևս, դժվար է գտնել մի այլ ժողովրդի այդ ժամանակների գրականության մեջ:

Իր երկու հատվածների միասնությամբ այդ ներքնատեսությունը ալիքավորվում ու հորդում է շարին ու շարագործությանը ընդդիմադիր՝ սիրո, հարադատության, մարդասիրության, անհրաժեշտ գեղեցկության համակ պաշտամունքով, մի պաշտամունք, որը Մ. Մեծաբունցի և Վ. Տերյանի քնարերգության մեջ տրոփում է առանձնակի փխրուն հուշականությամբ ու ներդաժտությամբ, բոլոր վերաբերմունքներից առաջ հալուցելով խորունկ խանդաղատանք:

¹⁷ В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 2. М., 1948. стр. 87.

Իսկ ո՞րն է տարբերությունը Բլոկի և Տերյանի արտահայտչական-նություն միջև:

Տարբերությունը, թվում է, հիմնականում հանգում է հոգևոր երկ-վույթների և հոգեվիճակների վերացարկելու այն արվեստին, ինչ Տերյանը կիրարկում էր հետևելով Նարեկացուն:

Այլ Բլոկի ստեղծագործությունից վերը մեջբերված նմուշներում կարելի է տեսնել, որ մարդկային հոգու ուրախություններն ու տխրու-թյունները բանաստեղծը մարմնավորում է լայնորեն դիմելով առարկա-յական-փոխաբերական վերացարկումների: Հոգու և կյանքի գեղեցկու-թյունները, օրինակ, հաճախ պատկերվում են որպես ծաղիկներ, ամե-նից ավելի՝ վարդեր, հուլվվում նրա բազմաթիվ բանաստեղծությու-ններում, Գեղանի Տիկնոջ հետ միասին խորհրդանշում սիրո գեղեցկու-թյունն ու բերկրանքը:

Հետագայում, ինչպես հայտնի է, վարդի խորհրդանիշ-վերացար-կումը Բլոկն օգտագործում է «Վարդ և խաչ» (1912—1913) դրամայում որտեղ վարդը՝ սերն է, խաչը՝ մահը:

Այս խորհրդանիշները համարելով «ռեալիստական խորհրդանշա-կանություն» և դիմելով իրեն Բլոկի վկայություններին, Վ. Փիրմունակին եղրակացնում է. «...Բլոկը կարող էր հաստատել, որ «գործող անձանց հոգեբանությունը՝ հավերժական է, այդ բոլոր համադրությունները կա-րող են ծաղիկ բոլոր դարերում»: Միաժամանակ Դերոսների աչք «հա-վերժական» խոհերն ու զգացմունքները արձագանքում էին արդիակա-նությունը, անցյալի պատկերները պատասխանում էին խորհրդապաշ-տություն ժամանակների Բլոկի և նրա ժամանակակիցների քնարական ապրումներին: «Հարկավոր է ուղղություն վերցնել դեպի պատմությունը, սակայն մշտապես իմանալով, որ գործող անձինք «ժամանակակից» մարդիկ են. նրանց ողբերգությունը՝ նաև մեր ողբերգությունն է» — հայտարարում է բանաստեղծը»¹⁸:

Վարդը և խաչը Բլոկի դրամայում ծառայում են մարդկային հոգե-րանություն հավերժականի ու արդիականի աչք միաձուլվ վերացարկված դրսևորմանն ու խտացմանը:

Առարկայական նման վերացարկումների կողքին վաղ փորձերից Բլոկը կիրարկում է նաև կյանքի երևույթների և մարդկային հոգեվի-ճակների ղգաժածին-փոխաբերական այնպիսի վերացարկումներ. ինչ-

¹⁸ В. Жирмунский, Драма Александра Блока «Роза и Крест», Л., 1964, стр. 9.

պիսիք Տերյանի քնարերգության մեջ առնչվեցին «Մատյանի» ավանդ-ներին:

«Язвы страданий», «прежние мечты», «слово утешенья», «речи сострадания», «безжалостная ночь», «блаженные искания», «пленительная дрожь» և այլն, բայց, թվում է, տիրում է որոշակի հավասարակշռություն այս երկու տիպի վերացարկումների միջև:

Տերյանի «Մթնշաղում» և «Գիշեր և հուշերում» դերակշռությունը պատկանում է երկրորդ տիպին:

Պատճառը, թերևս, այն էր, որ մինչդեռ Խաչակյանի ստեղծագործության մեջ լայնորեն կիրարկվում էր առաջին տիպը, արևելահայ բանաստեղծության մեջ երկրորդը համարյա նոր փորձարկվող ոլորտ էր:

Եւորդոպալտների մի ամբողջ սերունդ, որի միջավայրից Բլոկը առանձնացնում էր հատկապես «Բրյուսովի որոնումները»¹⁹, — այդ ուղղությամբ ստեղծել էր հիմնավոր նախադրյալներ: Ռուսական ժամանակի բանաստեղծության համար մոռացված մտայնություն էին դրաման բանաստեղծության մեջ, ինչպես և առարկայացման արտահայտչաձևերը, և Բլոկը աշխուժացնում է այդ երակները:

Տերյանի գեպրտով կենդանի բնթացքի մեջ էր Խաչակյանի առարկայացման դրամատիկ արվեստը, և հակառակը՝ նոր էր հունավորվում մյուսը. և Տերյանը հնորյա ավանդներով խորացնում է արտահայտչական այդ երակը:

Այս երակների միաձուլումով Բլոկը և Տերյանը լուծում են մարդկային ներանձնական էություն պատկերելու նոր խնդիրներ: Դրանց բնույթն ազնիվ ցայտուն կերպով կարելի է դիտել և՛ մեկի, և՛ մյուսի ստեղծագործական զարգացման հաջորդ շրջանում, Տերյանի «Գիշեր և հուշերում», «Ոսկի հեքիաթում»:

Բայց նախքան այդ հարցերին անցնելը՝ դառնանք արտահայտչական այդ երակի նախատերջանական խմորումներին:

Հունավորվող այդ երակը, անշուշտ, արևելահայ քնարերգության մեջ կապվում է Վ. Տերյանի անվան հետ, սակայն նրա սաղմնավորման նշանները երևում են ավելի վաղ: Դեռևս «Նրբեր ու վերքերում» այդպիսի վերացարկումների էր գնում Խաչակյանը, փոքր-ինչ ուշ

¹⁹ П. Громов, Ал. Блок, Его предшественники и современники, стр. 5.

մարդկային հոգևոր երևույթների փոխաբերական նման վերացարկումների ենթ հանդիպում Դ. Դեմիրճյանի շափածո փորձերում:

Դեմիրճյանը օգտագործում է հոգեբանական-երանգային այնպիսի արտահայտչաձևեր, մասնավորապես մթնաստվերային ուրվագծեր, ուպիսիք գծվար չէ որսալ «Մթնշաղում».

Դժգո՛ւյն, թախծալի՛, տրտո՛ւմ ձևերով (I, էջ 48),

Դուցի քեզ շա՛տ կարոտ մի կին

Իր ստվերն է ղրկել քեզ մոտ...

Նրա անունն է մենություն... (I, էջ 421),

Օտար դարունն իր նոր շնչով հեշտարար՝

Հանգած սիրուն օրորանն է գորգորում (I, էջ 410),

Աշունը եկել՝ տխո՛ւր, պառավաճայն... (I, էջ 56):

Իսահակյանի հետևությունները և ծավալելով նրա փոխաբերական միտումները, Դեմիրճյանը օգտագործում է «մթնաստվեր», «երզս թունոտ», «լույս բերկրություն», «աղոթքում սառած», «հողը առողջության», «հոգնած սիրո օրորան», «վարդ երազներ», «հեռուն վայրի» (հոգու), «փախան զվարթուններն հրածին»... ձևերը, տարբեր ղուգորություններով՝ «մենություն» և «ներողություն» (ներումն իմաստով) ընդհանրական հասկացողությունները, և այս ամենը քնարական շարակարգության մեջ:

Սրանց կողքին ավելի ուշագրավը 1905 թ. լույս տեսած Դեմիրճյանի «Ոչ այս աշխարհի» պոեմն է, որտեղ, հիմնավորելով երազներով ապրելու մարդու իրավունքը, նա տեսականորեն պաշտպանում և գործնականորեն կիրարկում է հոգևոր ներանձնական երևույթները հոգևոր բառամթերքով ու կիսաառաքելացավող վերացարկումներով իմաստավորելու արտահայտչաձևեր:

Ավելորդ չէր լինի հետագայում վերամշակված այս պոեմի հենյդ առաջին տարբերակից քաղել որոշ հատվածներ.

...երբ նա վշտերից էակն արձանեց՝

Ու երբ իմացավ, որ շատ է թշվառ

Խղճաց ու հետո՝ երազն ուղարկեց... (I, էջ 457):

Երազների երևումը իմաստավորելով այս տողով՝

Տեսանք կրակներ՝ լուսեղեն՝, ծիծղո՛ւն... (I, էջ 458),—

ալնուհետև Դեմիրճյանը երապներին հաղորդում է ինչ-որ անմարմին կանացիություն.

Թե՛ ալն հալացքը, որ ինձ էր նաչում
Վասնի էր միտքս—ալդպես էր թվում...
Ես է՛լ նաչեցի ալն հե՛ղ աչքերին,
Որ ալդպե՛ս խոսկի միայն գիտեին...
Ու ալդ նաչելիս ինձ ալնպես անդորր
Ու խաղա՜ղ թվաց աշխարհն ա՛հավոր...

Ա՛խ ալն բոպելին
Նրա վեհ՝ դեմքին՝

Զկար կնություն մի հետքը անգամ.—
Ո՛չ, բուլբուլությունը պահանքն էր նրա,
Սիրո՞ւն դադանիրը նրա թվաբության... (1, էջ 459):

Երազների կանացիական թովչության ուրվա-տեսողական այս վե-րապրումին հաջորդում է վերապրումը բուրմունքով և լսողությամբ.

Եվ կարծես խորի՛ն մոռացման միջում
Հետո՞ւն ու հետո՞ւն բուրմունքի նման՝
Լոչո՞ւմ էր մի երգ արծաթահնչուն
Աղբբի երգի պես լոխի գիշերվան... (1, էջ 461):

Պոեմի հյուսվածքը բացահայտորեն մի կողմից հարադատության եղբեր ունի Թումանյանի «Դեպի անհունի», մյուսից՝ Տերչանի քնարեր-գության հետ:

«Դեպի անհունի» տեսլային հյուսվածքով, ի վերջո, ի՞նչ էր արմա-տավորում Թումանյանը. մարդկային անմարմին հոգեղեն ապրումների հերթագայությանը և փոխառնչություններին բանաստեղծական մարմին տալու խնդիրներ: Բայց չէ՞ որ նույն հունում նույնօրինակ և այլ խըն-դիրներ է լուծում Տերչանը՝ քնարականորեն, ասել է կրճատելով պոե-մային պատմողական նախապատմությունը, արտաքին սյուժեն:

Միաժամանակ Դեմիրճյանի շափածո փորձերը մատնում են Իսա-հակյանից Տերչան տանող միջնորդություն այն առումով, ոչ հոգեկոչ երևույթները մարմին առնելիս օժտվում են նաև վերացարկված հաս-կացողությունների հատկանշային ազատ վերաբրույնների հնարավորու-թյամբ: «Կնության հետք», «բուլբուլության պահանք», «թովչության զաղտ-նիրք», «խորին մոռացման միջում»—սրանք փոխաբերական կապակցու-թյուններ են՝ ստեղծված վերացարկված կնությանը, բուլբուլությանը, թով-չությանը, մոռացմանը վերադրված հատկանիշներով:

Այստեղից հետևում է Դեմիրճյանի չափածո ժառանգության դրական-պատմական նշանակությունը: Դա այն միջնորդ օղակն է, որով վերականգնվում է նոր ժամանակների արեւելահայ բանաստեղծության դարդաքանդան ժառանգական հաջորդականության օրինաչափությունը, միաժամանակ հուշում է միտումներ, որոնք մատնում են XIX դարի վերջերից իր երկու հատվածներով թափ առած հայոց բանաստեղծության տեղաշարժերի միասնությունը:

Իր ստեղծագործական ուղու սկզբից Դեմիրճյանը փորձարկում է մարդկային արտաքին և ներքին կյանքը այդ եղանակով անդրադարձնելու միջոցներ, և, թվում է, հարցերի այդ լայն շրջանակն էլ խանգարում է նրա չափածոյի հաջողությանը:

Մինչդեռ կյանքի երևույթներ վերարտադրելիս փոխաբերական արտահայտչաձևերը կրում են առօրեական «ցածր» բնույթ, մարդկային ներաշխարհային հուղապրումներն ու խոհերը իմաստավորվում են երազային բարձր ոլորտներում, որի հետևանքով հատկապես նրա քնարերգության մեջ առաջանում է ոճական ճեղքվածք, կաղում են բանաստեղծական ներքին դիմել, հանգը, չափը, նվազայնությունը:

Ըստ երևույթին տարասեռ նման համատեղ զուգորդությունը վաղվա լուծվելիք հարց էր: Համենայն դեպս աչդպիսին է լինում հայոց բանաստեղծության ընթացքը: Ի դեմս Տերյանի՝ արտահայտչական այդ մեկնակետը առայժմ ճկունանում և կատարելագործվում է մարդկային ներաշխարհի քնարական վերարտադրության ուղղությամբ:

Գնահատելով Տերյանի վաստակը, այդ կապակցությամբ անդրադառնալով հայկական տաղաչափությանը՝ Ավ. Իսահակյանը գրում է. «Ընդունված կարծիք է, թե հայկական տաղաչափությունը սխլաբիկ է, վանկային, ումանական լեզուների նման, հիմնված վանկերի քանակի վրա: Սակայն սա ճիշտ չէ: Ճշմարտությունն այն է, որ մեր լեզուն օրդանապես ունի շեշտական-տոնիկ հատկություն, ուրեմն և հնարավորություններ՝ շեշտական ոտանավորներ գրելու: Եվ արդեն հայ հին բանաստեղծները շատ հաջող և միշտ էլ կիրառել են յամբը (մեծավերջ), անապեստը (վերջատանջ) և չորրորդ պետնը (քառավանկ վերջաշեշտ), հազվադեպ՝ կերպով՝ դակտիլը (ստեղն), ամֆիբերախտը (քողաղոտ) և մյուս պետները: Որովհետև մեր լեզվի բառերը թույլ չեն տվել դրանց գործածումը, այդ չափերը կերպրնկալող բառերը շատ քիչ են մեր բանարանում:

Սակայն Տերյանը ձևկատի քրտինքով կարողացավ գտնել այդ բա-

ոերբ, բնտանի դարձնել, կիրառեց դրանք և տվեց նրանցից հաջորդ, գեղեցիկ նմուշներ»²⁰:

Գրական հաշիբներում սակավ՝ այդ չափերը կերպրեցաւո՞ղ բառերը, աշուշտ, հոգեկան վերացական հասկացողութիւններ, շարունակական հատկանիշներ արտահայտող վերը քննված բառերն ու բառակապակցութիւններն են: Եվ հետաքրքիրն այն է, որ, Տերյանի «բնտանի դարձած» բառապաշարում մատնանշելով «գրարար բառ ու ձևերի» առկայութիւնը, Խաչակյանը ավելացնում է. «Սակայն ոչ մի ժողովրդական բառ, ոչ մի ժողովրդական դարձվածք ու ոճ, ոչ մի արմենիզմ»:

Տերյանի լեզվի այս առանձնահատկութիւնը պայմանավորված էր նրա քնարերգութեան բնույթով: Իր տաբերքով առարկայական ժողովրդական լեզուն, ինչպէս, չէր կարող սպասարկել հոգեղէն երեւոյթների վերացարկված հասկացողութիւններ, և Տերյանը օրինակաւորեն դիմում ու օգտագործում է գրարար, ոչ միայն բառերը, այլև բառաստեղծման ձևերը: Ժողովրդական դարձվածքը, ինչպէս Դեմիրճյանի դեպքում, կխախտէր նրա քնարերգութեան ոճական միասնութիւնը: Թեև Տերյանի ստեղծագործական դարպացման ավելի ուշ շրջանում հանդիպում ենք նաև ժողովրդական բառեր, դարձվածքներ ու ոճեր՝ մտարեն մերված ոճական գոտի դրական հշուտվածքին:

Հայտնի է, որ Տերյանի լեզվի, ինչպէս Խաչակյանի դեռած առանձնահատկութիւնները, այնպես էլ նրա վերջին շրջանում նկատուող այս երևոյթը 1934 թ. կտրդացած «Մեր գրական լեզվի դարգացման տենդենցները և Դ. Դեմիրճյանի լեզուն» գեկուցման մեջ նշել ու բնութագրել է նաև Ն. Զարենցը:

Ոչ միայն հայոց լեզվի, այլև դեղարվեստական մտածողութեան ու արտահայտչականութեան էական հարցեր շոշափող այդ գեկուցման մեջ, բարձր գնահատելով Տերյանի լեզվական արվեստը, այն համարելով «բնգիտանուր քաղաքակրթութեան լեզու», Զարենցը միաժամանակ դրսնում է, որ «...յուրաքանչյուր լեզու պարունակում է առանձնահատուկ մտածողութիւն: Լեզուն արտահայտում է տվյալ ժողովրդի մտածողութեան ձևը. սա, ինչպէս, միայն մեխանիստական արտահայտութիւն չէ. և մենք ամեն կերպ պետք է աշխատենք, որպեսզի մեր լեզուն շանցնի այնպիսի նիւթիլիրովէպի, որ ոչնչով չտարբերվի մյուս լեզուներից, իսկ Տերյանի լեզվում այդ վտանգը կարծ»²¹:

Հակառակ առումով Զարենցը բարձր է գնահատում Դ. Դեմիրճ-

²⁰ «Գրական իերթ». 1945, № 1:

²¹ Ն. Զարենց, Նրկերի ժողովածու, հատ. 6, Նրկան, 1967, էջ 323:

լանի արձակի և դրամատուրգիայի լեզուն, ասելով թե՛ «Աղգալին ձեր պահպանելու տեսակետից ոչ ոքի լեզվում այնպիսի էլեմենտներ չկան, ինչպես Դերենիկ Դեմիրճյանի լեզվում»²²:

Կենտրոնախույս և կենտրոնաձիգ այս երկու կողմերի հակասական միասնությամբ էլ նոր ժամանակներում զարգացել է արևելահայերենը, մի կողմից մղվելով դեպի ընդհանուր քաղաքակրթության լեզուն, մյուս կողմից՝ պահպանելով ժողովրդի մտածողության ձևը: Եվ այս երկու կողմերն էլ հայերենի զարգացման համար, ըստ էության, ունեցել են համազոր նշանակություն:

XIX դարի վերջերից՝ հանձին Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակ-լանի, բանաստեղծական լեզուն էապես պահպանում էր այդ երկու կողմերի հավասարակշռությունը: Նրանց լեզվում ժողովրդական լեզուն՝ նրա ոճերը, դարձվածքները ունեն գրական հայերենին կենդանի շնչառություն և շրջանառություն հաղորդող առաջնային նշանակություն:

XX դարի սկզբներին մարդկության քաղաքակրթության ընդհանուր հունը ներքաշվող հայ ժողովրդի լեզվի, մասնավորապես արևելահայերենի համար, օրակարգի հարց են դառնում լեզվի կենտրոնախույս մտայնությունները: Բանաստեղծության մեջ այդ մտայնության կրողն են դառնում Վ. Տերյանը, ապա Չարենցը, որի ստեղծագործության մեջ սակայն, արդեն քսանական թվականների նախաշեմին նորից նկատվում է լեզվի կենտրոնախույս և կենտրոնաձիգ կողմերի հավասարակշռություն, որը նոր որակ է ստանում «Գիրք ճանապարհիում», և, տատանումներով հանդերձ, շարունակվում մինչև մեր օրերը: Այդ ընթացքի պտուղն է՝ և՛ ժողովրդական լեզվի, և՛ դրաբարի շերտերը իր մեջ առնող, միաժամանակ արդի ընդհանուր քաղաքակրթ մարդկության մտածելակերպին համահնչուն Պ. Սևակի հայերենը:

Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործության լեզուն յուրօրինակ ձևով անդրադարձնում է Թումանյանից Սևակ ձգվող գրական հայերենի խմորումները:

Հարցն այն է, որ այս ամբողջ ընթացքում Դեմիրճյանը ունեցել է լեզվական հետաքրքիր կողմնորոշում, և նրա լեզուն յուրատեսակ հայելի է դիտելու այդ միտումների փոխակերպությունները: Նրա ստեղծագործության մեջ գրական հայերենում կողք-կողքի բնակեցվում են ժողովրդական լեզվի և գրաբարի բառաձևեր, ոճեր ու դարձվածքներ, և դա սկսած նրա չափածո փորձերից:

Այս հանգամանքը նրա չափածոյի ճակատագրում, թերևս, կատա-

²² Նույն տեղում, ԼՂ 325:

րել է ոչ դրական դեր, որքանով արևելահայերենի զարգացման տվյալ շրջանում, բոտ Երևույթին, հնարավոր չէր միմյանց հետ հունցել այդքան տարրեր: Դրա համար լեզուն պետք է ապրեր կուտակումների ու հարստացումների ավելի տեսական շրջան:

Արևելահայերենի հետագա զարգացումը, թվում է, ամենից ցցուն կերպով դրսևորվել է բանաստեղծական լեզվում, որտեղ Տերյանի «Մթնշաղից»՝ ներառյալ Չարենցի «Գիրք ճանապարհին» տեսնում ենք հաջորդական համարյա նույն խմբումները, որպիսիք առաջին սերնդի խորհրդապաշտներին՝ Բլոկ և մինչև Վլ. Մայակովսկու և Ս. Եսենինի ստեղծագործությունը տեղի են ունեցել ռուսական բանաստեղծական լեզվի առաջացող բնթացքում:

Ի դեմս խորհրդապաշտների և Բլոկի բանաստեղծական լեզուն հղկվում և ճկունանում է այսպես ասած՝ «բարձր», «ընտրվալ» բառապաշարով, վերացական հասկացողությունների բառաստեղծումներով ու շարակարգությամբ, խմբումներ, որոնք միտում էին դեպի «ընդհանուր քաղաքակրթության լեզուն»: Դրան հաջորդում է փոտուրիստների և նաև Մայակովսկու լեզվաշինարարական ներհակ շարժումը, որն արդեն կողմնորոշվում է դեպի կյանքի ու իրականության, ժողովրդական բնդերքի ու լեզվի «ցածր» ոլորտները:

Զհաշված երկուսի էլ ծայրահեղությունները, պետք է ասել, որ միմյանց հաջորդող կենտրոնախույս և կենտրոնաձիգ այդ խմբումներով բանաստեղծական լեզուն ճկունանում, կոփվում և ամրանում էր բավարարելու համար ռուս ժողովրդի հեղափոխության ժամանակների նյութական ու հոգևոր կյանքի նոր պահանջները:

Հայ իրականության մեջ, եթե կենտրոնախույս միտումներն առնչվում են Տերյանի ու Չարենցի նախահեղափոխական շրջանի լեզվական միտումներին, ապա «Ազգային երազից» սկսած (վաղ շրջանում բացառություն է «Դանտեական առասպելը»), Չարենցի լեզվական արվեստի կենտրոնաձիգ տարրերը ուժեղանում են 20-ական թվականներին: Դրա վկայությունն են «Չարենց-նամեն», «Ամենապոեմը», բալլադները, 1918-ից նրա քնարերգության մեջ դիտվող համակարգային փոփոխությունները, և վերջապես «Պոեզոլոտոնան» և «Ռոմանս անսերը», որոնց արտահայտչական-ոճական միտումները, որքան էլ ավելի խտացած, իհարկե, նոր չէին Չարենցի ստեղծագործության մեջ: Բանաստեղծական առարկայի, դրա հետ միասին լեզվի և ոճի «իջևման» նման միտումներ կարելի է որսալ անգամ «Ողջակիզվող կրակում», այն էլ հայրենիքին հասցեագրված հիմներգերում:

Բրոնզե քույր իմ, բրոնզե քույր իմ, բրոնզե հարս,
լուսավոր դու, հրասիրտ ու հրավարս.
Բրոնզե քույր իմ, բրոնզե քույր իմ, բրոնզե հարս:

Դու վառվել ես օրերի մեջ ու հրում,
Դու վառվել ես կարմրավառ ալյու օրերում,
Դու վառել ես գալիքները ու հեռուն²³,—

և այս նույն շարակարգովյան մեջ՝ «իջեցված» կրկնվող այս տողերը.

...Քեզ խաչել են ու թքել են երեսիդ,
Քրքջացել են լուսավոր քո երազին,
Բրոնզե քույր իմ, բրոնզե հարս իմ երազի...

Եվ ապա՝

Ու վերքերը կարմրել են երեսիդ...

Իսկ հետո՝

Եվ նրանք, որ թքեցին քո երեսին—
Պետք է մահը և դժոխք երազեն
Կալիերի ու ցիցերի հետ միասին:

Եվ նրանք, որ լրբացել են էլ հիմա
Անկումից քո, խարխափից քո ակամա—
Կտնելու են միայն մեզ ու միայն մահ...

Քաղված տողերի հաջորդականությամբ կարելի է ցույց տալ, թե ինչ խնդիրների է ծառայում Տերյանին հարադատ բարձր ու նուրբ ոճը և ինչ նպատակներ են հետապնդում ոճական «իջեցումները»: Առաջինով մարմին են առնում բանաստեղծի հայրենիքի պատկերացումներն ու երազները, երկրորդով ներկայանում է հայրենիքի վիճակը, այն էլ նրա ոսոխների հետ փոխհարաբերությամբ:

Եվ այս ընթացքով համարյա չի խախտվում բանաստեղծության ոճական միասնությունը, քանի որ ամենուրեք գործում է փոխաբերական վեբացարկումների արտահայտչական միևնույն մեկնակետը:

Փոխաբերական վերացարկումներով են իմաստավորված ոչ միայն հայրենիքի պատկերացումները՝ բրոնզե քույր, բրոնզե հարս, լուսավոր դու, հրասիրտ ու հրավարս... այլև հայրենիքի վիճակը՝ ոսոխները քրքջացել են հայրենիքի լուսավոր երազին, լրբացել են նրա ակամա անկումից ու խարխափումից, ոսոխները գտնելու են մահ ու դժոխք, մեզ ու մահ:

²³ Ե. Չառենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1961, էջ 160—161:

Այստեղից լեզվաշինարարական այս բարձր ու ցածր ոլորտների ներքին աճելիության տրամաբանությունը, որը, սակայն, ժամանակին բնդունել է խստորեն արտահայտված ներհակության բնույթ՝ խորհրդապաշտների ու ֆուտուրիստների, Բյուկի ու Մալակովսկու, Տերյանի, վաղ Չարենցի և քսանական թվականների Չարենցի միջև:

Չարենցի ստեղծագործական ուղին այն հանգույցն է, որին հետևելով կարելի է պարզել այդ հակասությունների և՛ բնույթը, և ներքին առնչակցությունը:

Նրա վաղ ստեղծագործությունը գործ ունի մեծապես մարդ անհատի ներանձնական կյանքի ու հոգեբանության հետ: Այնտեղից՝ որտեղից ծալք են առնում կյանքի ու իրականության շոշափումները, նկատվում են կյանքի երևույթները փոխաբերական վերացարկումներով պատկերելու արտահայտչական նույն միտումները: Սակայն այս վերջին միտումների ներսում ափսեք են նաև որոշակի տարբերություններ: Դրանք հանգում են ոչ միայն այսպես ասած «բարձր» ու «ցածր» ոլորտներին, այլև դրանից հետևող այլ յուրօրինակություններին:

Եթե հոգևոր կյանք պատկերող տերյանական ու վաղ չարենցյան բառակազմությունները կրում են մեծ մասամբ վերացարկված հասկացողությունների ու հատկանիշների բնույթ, ապա հետագայում, կյանքի չարենցյան շոշափումներում պատկերային համակարգում շեշտն ընկնում է վերացարկվող գործողությունների վրա:

Վերը վերլուծված բանաստեղծության մեջ շատ որոշակի կարելի է տեսնել այդ տարբերությունը:

Մտաբերենք բանաստեղծի հայրենիքի պատկերացումը.

Բրոնզե բո՛ւյր իմ, բրոնզե բո՛ւյր իմ, բրոնզե հարս,
Լուսավոր դու, հրասիրտ ու հրավարս,
Բրոնզե բո՛ւյր իմ, բրոնզե բո՛ւյր իմ, բրոնզե հարս...

Այսպես նորից հիշենք հայրենիքի վիճակը ներկայացնող տողերը՝

...Քեզ խաչել են ու թրել են Լեռսիդ,
Քրքացել են լուսավոր բո երազին,
Բրոնզե բույր իմ, բրոնզե հարս իմ երազի...

Եվ նրանք, որ լրբացել են էլ հիմա
Անկումից բո, խարխափից բո ակամա—
Գտնելու են միայն մեզ ու միայն մահ...

Երկրորդ դեպքում աշխուժանում են բայերը, մեկին գալիս է հաջորդելու մյուսը, գործողության հատկանիշով են շեշտվում բայանունները (անխումից-խարխափումից):

Եթե Տերյանի լեզվում աչքի են գարնում ընդհանրական պարունակություն և շարունակական հատկանշայնություն արտահայտող բառակազմությունները, ապա 1918-ից Զարենցի ստեղծագործության մեջ նկատվում է ամենատարբեր բառերից գործողության հնարավորություններ քաղելու միտում:

Վերլուծվող բանաստեղծության մեջ վառվել են, արևոտել են, թքել են, խաշել են, քրքջացել են, կարմրել են, լրբացել են, կճշան, կշաշեն, կհառնես, կվառվես—ձևերի կողքին առատ են նաև բաղադրյալ ստորոգյալները՝ խարույկ է ճարճատուն, շուրջդ ահ է, շուրջդ մահ է... և այլն:

Ստեղծագործական հասուն տարիներին հաստատելով հայերենի՝ մեր «արբալական լեզվի», ձկունությունը, Վ. Տերյանը գրում էր. «Մեր լեզվի առավելություններից մեկն էլ կազմում է գոյականներից կազմված բայերը.

անձրև-ել	անձրևել
արև-ել	արևել
կրակ-ել	կրակել,

որ ուս ֆուտուրիստներն են ճգնում մտցնել և այնպիսի խոչընդոտների են հանդիպում, թեպետ մասամբ հաջողել են այդ բանում, սակայն պրիորիտետը նրանց չի պատկանում այդ բանում, այլ սիմվոլիստներին»²⁴:

Միանգամայն ճիշտ է արձանագրում Տերյանը. ուսական խորհրդապաշտների մոտ ևս կարելի է հանդիպել նման բյառների, բայց դրանք տեսակարար կշիռ են ձեռք բերում ֆուտուրիստների և ապա Մայակովսկու լեզվական արվեստում:

«Պրիորիտետի» իմաստով նույնը, թերևս ավելին, կարելի է ասել Տերյանի հասցեին, բայց այս անգամ ևս ավելացնելով, որ նման փորձերով ևս նրան նախորդել է Դեմիտրիադը:

Հենց «Մթնշաղում» հանդիպում ենք գոյականներից ստեղծված բյառների՝ մթնշաղվել, արցունքվել, բուրվառել, փարոսել, անձրևել, ականջել, փայել, ձայնել, արյունել: Եվ այստեղ ևս նրա ուղեցույցը

«Մատչանն» էր, ոչ միայն վերացարկված հասկացողությունների ու հասկանիչների, այլև բայաձևերի ու բայանունների կուտակումներով ու նստվածքներով:

Սակայն այդ երևույթը որակական միտումի ուժ է ձևոր բերում Չարենցի հոհեղափոխական ստեղծագործության մեջ: Տվյալ դեպքում կարևոր է ոչ միայն գոչականներից բայեր կազմելը, որի հնարավորությունները հասկանալիում են, քանի որ լեզվի «բարձր» ոլորտներից Չարենցը իջնում է նաև նրա «ցածր» ոլորտները, այլև այն, որ պատկերավոր համակարգում ծանրության կենտրոնը առարկաների, երևույթների, հասկացողությունների հատկանշային հարստությունից նորից փոխադրվում է գործողության վրա: Բանաստեղծական պատկերում հավելյալ ուժ, փոխաբերական, նաև վերացարկված տարողություն ու երանգներ է ձևոր բերում գործողությունը, դառնալով պատկերը համախմբող, նյութվածքը առաջ շարժող գինատիկ միջուկ:

Քամին,

Ահան քամին

Ինչնում է գեղին նժուգները իրա:

Ինչ որ մի տեղ հիմա

Հավարել է ի մի

Ու փչում է աչնան հոգևորի ժամին

Իր առեկի հոգին մի վիթխարի բերան:

Քամին,

Ահան քամին

Հոնդում է հիմա.

Փռչու հակա գեղեր փախցնում են իրար

Սարսափալար դարձած նախիրների նման:

...Հոնդում է,

Փռչում.

Ահեղացունց ցնցում ցուցանակները չոր.

Զրնգում են ահից պատուհաններն հնչուն.

Ու թռչում է քամին,— Երկաթաթև թռչուն.—

Չարհուրելի. զապիր փողոցների միջով...

Խեղապտույտ, անմարդ փողոցներում կորած.

Չարհուրելի ոխով ու զայրույթով իրա,

Որպես ոսոխ տեսած մի վիթխարի հովազ,

Հալացրնելում՝ փռչի ու արնամում ավազ.—

Քամին, աշնան քամին հարձակվում է ահա
Անօգնական կբաժ բուլվարների վրա՝ 25...

Կրկնությամբ առանց այն էլ ուժեղացող աշնան քամու ընթացքը
առաջին տողում փոխաբերորեն նմանեցվում է դեղին նոսրագեղձերի թը-
ռիչքին:

Երկրորդ հատվածում քամին վերացարկված փոխաբերությամբ
իմաստավորվում է որպես հոգեալքի ժամին վիթխարի մի բեքանից
ժայթքող ահռելի հողի:

Երրորդում՝ քամին հոնդում է, փախցնում փոշու դեղեր, ալս փո-
խաբերությունը փոխաբերորեն նորից է վերացարկվում, և փոշու դեղերը
նմանեցվում են սարսափահար նախիրների:

Ապա քամու ուժը մարմին է առնում կրավորական կողմերի հա-
կադարձ ուժով. քամին հոնդում է, փնչում, ահեղացունց ցնցվում են
ցուցանակները, ահից ղեգում են պատուհանները:

Քամու ուժի անդրադարձվող ներգործոն-կրավորական կողմերի փո-
խադրեցությամբ էլ այնուհետև հյուսվում է բանաստեղծությունը. քա-
մին դառնում է ոսոխ տեսած վիթխարի հովազ, երկուսի հայացքներում
էլ փոշի ու արևամուժ ալաղ, քամին հարձակվում է անօգնական
կբաժ բուլվարների վրա, և տեսեք, թե նրա հարձակման շնչի տակ կա-
վորական ինչպիսի տեսքով է ներկայանում անօգնական կբաժ բուլվարը.

Օ՛ բուլվարի հիվանդ ծառերը որք ու խենթ,
Ցնցոտիներ հագած պառավների նման,—
Ծվատում են նրանք դեղին մազերն իրենց,
Կուխները ցնցում ու մորմոքում հիմա:

Ծառերը ծե՛ր, հիվա՛նդ,
Ծառերը ծուռ ու շոր,
Մուրացկանի նման ծառերը խեղճ ու մերկ.
Քամին ծեծում է ծեք գլուխները նրանց
Ու ճշում է մահվան չարագուշակ ճշով.—
Երբե՛ք,
Երբե՛ք,
Երբե՛ք...

Օ. գլխացե՛ք հիմա,
Այդ ծառերին՝ խաչված բուլվարներին ամա,
Օ, փրկեցե՛ք նրանց հարվածներից բամու,
Որ բերում է նրանց մահվան մորմոք ու մահ:

Օ, գիացե՛ք հիմա,
 Լսե՛ք, լսե՛ք, լսե՛ք.—
 Այս ահուկի, դաժան, հոգեարքի ժամին՝
 Գիտի դառնա, որ ձեր հոգիները խուժե—
 Քամին,
 Ահնան բաժին...

Որպես ծավալուն փոխաբերություն հղացած, փոխաբերական-վերացարկված արտա խաղաղականության մարմին առած այս բանաստեղծությունը («Քամին», 1922) ժողովրդի կյանքի ու ճակատագրի ընդհանրական ուժով ու խորությամբ, պաթոսային կրքով ու արվեստով հաջողությամբ բանաստեղծության լավագույնն է՝

Պատմական իրականության, ժողովրդի ճակատագրի հեղաբեկումների լեկադրանքով մարդկային ներանձնական կյանքի պատկերումից բանաստեղծությունը մղվում է դեպի կյանքի ոլորտները։ Կյանքը՝ փոխադրեցությունների անծալը հրապարակ է, և հրապարակի մի ծայրից մյուսը ներթափանցելու համար հարկ է զգացվում նորից ու նորից բորբոքելու և հորրացնելու բանաստեղծական պատկերի զործողության տարրը։

Ռուսական պոեզիայում այդ խնդիրների իրագործումը կապվում է Բլոկի և Մայակովսկու անվան հետ, հայ իրականության մեջ՝ Զարենցի։ Եվ բնորոշն այն է, որ Բլոկի ստեղծագործության այդ միտումները դեռևս նախասովետական ժամանակներում նկատում և արձանագրում էին նենց իրենք խորհրդապաշտները։

Стихия Александра Блока —
 Мятель, взвизывающая снег.
 Как жуток зыбкий санный бег
 В стихии Александра Блока.
 Посемя.— близко или далеко? —
 Во власти цепенящих нег.
 Стихия Александра Блока —
 Мятель, взвизывающая снег²⁶.—

1913 թ. գրում էր Ֆ. Սոլոգուբը, մոռալ կյանքում «Նիրվանայի օրորոցին» հանձնվելու իր հետևողական կոչերի կողքին, բնականաբար, կծու

²⁶ Փ. Сологуб, Собр. соч., т. XVII, СПб., 1914, стр. 211.

չարութեամբ վերաբերվելով Բլոկի նախանձախնդրութեանը՝ սեփական ժողովրդի և հայրենիքի ձախտադրով:

Բուք, պատուահոգի, վեր բարձրացող, պատասխանվող ձյուն, սահակների վաղք... Շարժման ամենատարբեր ձևերի փորձարկում և նախնալ արագացում, և այս ամենը կոչված էր ծառայելու Ռուսաստանի ձախտադրի, ժամանակի ոռոսական խառնակ կյանքի, բայց և վերքնթաց շարժման, այդ ամենի հորձանուտում ալեկոծվող մարդկային հոգիների բանաստեղծական վերարտադրութեան նպատակներին:

Տառական թվականներին Բլոկի գեղարվեստական մտածողության մեջ խորացող նման միտումներով էլ հարկ է բացատրել բանաստեղծի վերաբերմունքը մի կողմից՝ Վերհարնի, մյուս կողմից՝ որքան էլ Վերհարնից տարբեր, Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության հանդեպ²⁷:

Իր դրամատիկ տարերքով Իսահակյանը լուծում էր կյանքի և մարդկային հոգու մեջ միաժամանակ ներխուժելու համանման և այնպիսի խնդիրներ, որպիսիք ծառացած էին ժամանակի եվրոպական բանաստեղծության առջև, որպիսիք տասական թվականներին լուծում էր Ալ. Բլոկը:

Ե՛վ Վերհարնի, և՛ Բլոկի, և՛ փոքր-ինչ ուշ Չարենցի ստեղծագործության մեջ այդ խնդիրները սկզբնապես հանգուցվում են բնության ուժերի ու շարժումների, մարդկային գործողությունների՝ Բլոկի ասած «մարմնամարդության» տարրերի հզորացմանը պատկերային համակարգում, — խնդիրներ, որոնց Իսահակյանը հետամուտ էր առաջին քայլերից:

Այստեղից Չարենցի ստեղծագործական ուղու՝ գլխականագիտության մեջ բազմիցս նշված ընթացքը՝ խորհրդապաշտական աղղկցություններից ղեպի ոռոմանտիզմ, դեպի հեղափոխական ոռոմանտիզմ: Եթե նրա առաջին շրջանի ստեղծագործությունը գնահատելիս իրավամբ վկայակոչվում են Մեծարենց ու Տերյան, ապա Երկրորդ շրջանը բնութագրելիս անհնար է շրջանցել Իսահակյանի ավանդները:

Այս հարցերը հետաձգելով մի այլ առիթի, քանի որ Չարենցի այս

²⁷ 1915 թ. վերջերին և 1916-ի սկզբներին վերաբերող տարրեր նամակներում Ալ. Բլոկը գրել է. «...Առ այժմ խորհում եմ Քուչակի և Իսահակյանի մասին. երկուսն էլ գերել են ինձ»:

ևս սիրեցի Իսահակյանին քնքորեն:

... Իսահակյանը առաջնակարգ բանաստեղծ է. թերևս այժմ ալգայիսի պաշտոն ու անմիջական առաջնորդ չկա ողջ եվրոպայում». տե՛ս «Ավետիք Իսահակյանի մասին», Երևան, 1971, էջ 3:

նոր շրջանի բանաստեղծական արվեստի յուրօրինակութիւնները հրատակ պատկերացնելու համար անհարժեշտ է հանգամանորեն քննել նաև Սիամանթոյի ու Վարուժանի ստեղծագործութիւնը, հաշվի առնել նրանց ավանդները, — կրկին դառնանք Տերյանից Չարենց արեւելահայ բանաստեղծական լեզվում նկատվող տեղաշարժերին:

Դրանք հանդում են լեզվի ոլորտի ընդարձակմանը՝ նրա բարձր ու ցածր խորքով ու լայնութեամբ, ժողովրդի կյանքի, դրա հետ սերտորեն կապված լեզվական ազգային մտածողութեան ձևերի, կենտրոնաձիգ տարրերի աշխուժացմանը:

Բանաստեղծական լեզուն էսպես շարունակում է Թումանյանի և Իսահակյանի բացած լեզվական հունը, մի տարբերութեամբ միայն, որ լայնորեն զրական լեզու են ներխուժում նաև ազգային կյանքի ու մտածողութեան վերացարկված ձևերը:

Թումանյանի և Իսահակյանի ստեղծագործութեան մեջ դիտարկենք հայերենը որոշակիորեն հունափոխվում է կենտրոնախույս և կենտրոնաձիգ տարրերով, մի երևույթ, որն այդ շրջանում ինքնահատուկ էք նաև Հովհաննիսյանին: Իր բանաստեղծական ուղին այսպես ասած՝ համարյա մաքուր լայրեւնով սկսած Իսահակյանը դիմում է բարբառային ձևերի (ինչպես Հովհաննիսյանը ժողովրդական երգերում) լուծելու բանաստեղծական, նաև լեզվական կենտրոնախույս և կենտրոնաձիգ բարդ ինդիւրներ: Նույնը և Թումանյանը:

Անշուշտ, հենց դա էլ նկատի ունիք Տերյանը, երբ գրում էր. «Ամեն գրող ունի իր «ստիլը», և հասաւ փոխվում է ստիլը (Ավ. Իսահակյան). մարդիկ փոխված են համարում մարդուն — դա իրավացի է»²⁶:

XIX դարի 90-ական թվականներին ամենակարևորն ու ամենակենսականը գրական արեւելահայերենի կենդանութեան, կենդանի հնչեղութեան հարցն էր, և դրա միակ միջոցն ու ձևնապարհը՝ ժողովրդի կենդանի լեզվի օգտագործումը: Ամեն ինչ սկսում է կենդանութեանից, ուստի և դրանից հետո միայն կարող էր խոսք լինել լեզվի մաքրութեան ու վախճանական շուրջը, և այս վերջին տեսակետից ևս, իհարկե, անգնահատելի է Թումանյանի և Իսահակյանի ծառայութիւնը:

Միանգամայն տեղին է նկատված, թե՛ «Մեր նոր գրական լեզուն ինչքան էլ նոր բառեր կազմեր, շատ պակասավոր կլիներ, եթե չօգտվեր դարերով մշակված ժողովրդական-խոսակցական բառապաշարից. իս-

կապեն ժողովրդական խոսքը իր բառապաշարով մոտ է կանգնած թի՛ մեր հին և թե՛ նոր զրական լեզվին...

Ժողովրդական-խոսակցական բառերը աչքի են ընկնում ձևական կառավարելությամբ, իմաստների ձշտությամբ ու ուղղվածությամբ, երևիլայինները բնորոշելու վարմանալի գիպուկությամբ ու սրովթյամբ, նուրբ յուզականությամբ, անուշ երգիծանքով ու սրամտությամբ»²⁹, — ասել է թե՛ կենդանի շնչառությամբ:

Տերյանը խորացնում է արեւելահայերենի մարքության և վայելչության միտումները՝ հավասարութուն վերցնելով դեպի դասական դարձարի «արքայական» հնչեղությունն ու բարեձևությունը: Այդ կողմնորոշումը ժառանգում է Չարենցը, լեզվի վայելչության միտումները ընդարձակելով մինչև նրա «ցածր» ուրոտները, մի հուն, որով բանաստեղծական հայերենը զարգանում է մինչև մեր օրերը:

Այս կողմնորոշմանը ուղեկցում է լեզվի աղագային ձևերի ներխուժումը բանաստեղծության մեջ, որը հատկանշվում է բանաստեղծական պատկերում ամեն առարկա, ամեն երևույթ, վերացարկված ամեն մի հասկացողություն ու հատկանիշ ամենից առաջ շարժումով ու գործողությամբ շրջանառության մեջ ներքաշելու մտայնության ուժեղացումով:

Կլանքի, բնության, աշխարհի, մարդկային փոխհարաբերությունների ու հոգեբանության շարժման ու փոխադրեցությունների, դրանց պատկերացումների մեջ է հիմնականում արտահայտվում ժողովուրդների աղագային հոգեբանությունն ու բնավորությունը, ուստի և լեզուների կենտրոնածիղ տարրերը մեծապես կապվում են լեզվական մտածողության այդ համապատասխան ձևերի հետ:

Այստեղից Թումանյանի, Իսահակյանի և Սիամանթի ստեղծագործության հիմնաբարային նշանակությունը նոր ժամանակների հայոց բանաստեղծության համար: Նրանք երեքն էլ՝ տարբեր ճանապարհներով, տարբեր տեսանկյուններից արմատավորում էին այդ մտածողությունը բանաստեղծության մեջ:

Արմատավորում էին ցուցադրելով մարդուց մարդ գործողությամբ ձգվող փոխհարաբերություններ, փոխադրեցություններ՝ մարդու և արտաքին աշխարհի, բնության, արտաքին աշխարհի առարկաների ու երևույթների միջև, ժողովրդի անցած ու ապրող սերունդների, նրանց ճակատագրի ու հոգեբանության միջև: Արմատավորում էին բանաստեղծական դրամատիկ ու դիալեկտիկ մտածողություն:

²⁹ Վ. Առաքելյան, Ավետիք Իսահակյանի պոեզիայի բառապաշարի ոճաբանական առանձնահատկությունները, Երևան, 1954, էջ 16—17:

XX դարի տասական թվականների վերջերից Չարենցը վերադառնում է ալլո հունը, նորից բորբոքում է դրամատիկ մտածողությունը, որը, սակայն, ինչ-որ տեղ նշանավորվում է աշնայիսի արտահայտչականությամբ, որպիսին բնորոշ էր Տերչանի մեկնակետին:

Տերչանի մեկնակետով փոխաբերորեն վերացարկվում էին առարկայական աշխարհի, մեծապես մարդկային հոգեբանության՝ պարունակություններն ու հատկանիշները, Չարենցը լայնորեն փոխաբերորեն վերացարկում է զործողություններ, շարժումներ, փոխադրություններ, այս տեսակետից որոշակիորեն մերձենալով Սիամանթուլի ու Վարուժանի արտահայտչականությանը:

Քամին,

Աշնան քամին

Խոցում է գեղին նմուզները իրա.—

վերջին տողով փոխաբերական վերացարկված ձևով զրոշմվում է քամու շարժման բնթացքը:

Փռչո՛ւ հակա գեղեր փախցրե՛ում էն իրար

Սարսափահար գարձած նախիրների նման,—

Ամեն անցորդ գեղին դառանցանք է հիմի,

Եր իրիկվա մեզին երազվել է քամուն.—

և կամ՝

Ա՛. բուլվարի հիվանդ ծառերը որք ու խենթ,

Ճնցոտիներ հագած պառավների նման.—

Նվառում են նրանք գեղին մազերն իրենց,

Գլուխները ցնցում ու մորմորում՝ հիմա...

Արձանագրվող այս բոլոր տարբերակներում ամենուրեք առաջին հերթին փոխաբերորեն վերացարկվում են քամու շարժումները՝ նրա ուղղակի և անուղղակի անդրադարձումներով: Քամին փախցնում է փռչու հակա գեղեր, գեղերը միմյանց բշում են սարսափահար նախիրների նման, ապա ամեն անցորդ քամուն երազվում է որպես գեղին դառանք իրիկվա միգում, իսկ վերջում բուլվարի հիվանդ, որք ու խենթ ծառերը՝ ցնցոտիներ հագած պառավների նման, քամուց ծվառում են իրենց գեղին մազերը, գլուխները ցնցում ու մորմորում:

Մավալուն փոխաբերությամբ մարմին առած այս բանաստեղծությունը բոլոր տողերն ունեն փոխաբերական կրկնակի բեռնավորվածու-

թյուն, և դրա կրողը փոխաբերական գործողություններն են, որոնք իրենց հավելյալ ուժով ու արտահայտություն ձևերով մի կողմից առնչվում են բնության շարժումներին, մյուս կողմից՝ մարդկային խմբերի գործողությունների ու փոխհարաբերությունների: Եվ այս երկու կողմերով էլ արտահայտվում են շարժման, գործողության, փոխազդեցությունների, լսել է՝ կենսականության ձևերի, ազդային պատկերացումներով, լեզվական կենտրոնաձիգ մտածողությամբ: Այլապես ինչպես կարող էին բուլվարի ծառերը նմանվել հիվանդ, որք ու խենթ, ցնցոտիներ հաղած պառավների, որոնք քամուց ծվատում են դեղին մազերը, գլուխներն օրորում ու մորմոքում: Բուլվարի ծառերի կրավորական գործողությունները քամուց փոխաբերորեն նմանեցվում են ժամանակի երևանյան փողոցներում ծվարած հիվանդ ու որբ մարդկանց կենսաձևին:

Տեսեք, ահա՛, թե Պ. Դուրյանի ստղերգությունից ծայր առած, Թումանյանի, Իսահակյանի, Սիամանթոյի ստեղծագործությամբ արմատավորված արտաքին աշխարհի, բնության և մարդկային գործողությունների, հատկանիշների ու պարունակությունների միախառնման, աղատ վերագրումների արտահայտչական փոխաբերական մտայնությունը հեռաձայր որպիսի հնարավորություններ էր բացում բանաստեղծության առջև:

Չարենցի ժամանակներում արվեն հնարավոր էր մի քամու շարժումով փոխաբերորեն արտահայտել ոչ միայն մարդկային մեկ անհատի (ասենք Լուկեյի Սաքոյի, Իսահակյանի կամ Մեծարենցի քնարական հերոսների), այլև մարդկային հասարակական խմբերի կենսաձև ու հոգեբանություն: Եվ պատկերել ոչ միայն կյանքի կենսաձևերի ցուցադրումով, այլև այդ կենսաձևերի լեզվական մտածողությամբ խտացված պատկերացումներով, արտահայտչաձևերով ու ռեաբանությամբ:

Երեսնական թվականների կեսերին Չարենցը որոշակիորեն պաշտպանում էր լեզվական կենտրոնաձիգ մտայնության այս ուղղությունը, այս մակարդակը: Այդ ելակետից էլ նա քննադատում է մի կողմից Թումանյանի լեզվի կենտրոնաձիգ հակումը դեպի բարբառային ձևերը, մյուսից՝ Տերյանի լեզվի կենտրոնախույս միտումները, իհարկե, երկու առումներով էլ ինչ-որ տեղ չբացահայտելով և՛ մեկի, և՛ մյուսի պատմական անհրաժեշտությունն ու դերը, այն, որ իր պաշտպանած լեզվական որակը աչդ մտայնությունների վարդաքման արգասիք էր, իր մեջ սինթեզում էր դրանց պտուղները:

Սակայն Չարենցի աչդ ղեկուցումը, իրոք, անգնահատելի է հայե-

բնէ՛ զարգացման հետանկարներն շոշափումներով։ Այս իմաստով մանրազնին հետազոտության են արժանի Գեմիրճեանի լեզվի ու լեզվամտածողության չարենցյան վերլուծութիւնը, ինչպէս և նույն դիտակետերից՝ տեղանական ուսումնասութիւնից մինչև «Գիրք ճանապարհի» և հետո. իրեն Չարենցի լեզվական արվեստում նկատվող տեղաշարժերը։

մերսն Գեմիրճեանի լեզուն ինչո՞ւ է գրաւել Չարենցի ուշադրությանը, ինչպիսի՞ն է նրա լեզվի կենտրոնաձիղ միտումների բնույթը։ Այն, որ Գեմիրճեանի ստեղծագործության մեջ՝ «լեզվական կոլորիտը ստեղծված է ոչ թէ բառապաշարից, այլ սինտաքսիսից, ալիսինքն լեզվական ֆորմալից»³⁰։ Ասել է Գեմիրճեանի լեզվի կենտրոնաձիղ միտումներում ելակետը հայերենի շարահյուսական-գարծվածքային-գարծվածաբանական մտածողութիւնն է։

Այս առումով էլ Չարենցը առանձնացնում և ուշադրութիւն է հրաւիրում Գեմիրճեանի օգտագործած, ահա, ալիսինքն լեզվաձևերի վրա. «նա նորից լիքովեց... և մի կեղտոտ շապիկ խեղդելով սկսեց ճմռել», «նորից խաղաղութիւնը նստեց իր տեղը», «հանգիստ քնած է ուղտի ականջում», «նոր մկրատի՝ վերջին կաղապարի» տղա է, «ճոճուցը ողջ գալառում լսվում էր», «երազն ի բարի», «գիր դարձուելի», «ուսերը մարմար» և այլն։ Սրանց կողքին մերժելով գոհակաբանութիւնները, տող առ տող վերլուծելով՝ Չարենցը հատկապէս բարձր է գնահատում «Քաջ Նաղարի» լեզուն։

Չարենցյան բնութիւնից հետևում է մի շատ կարևոր եզրակացութիւն. այն, որ լեզվի կենտրոնաձիղ խմորումների տեսակետից չափազանց կարևոր դեր է վերապահվում երգիծանքին։

Եվ իրոք, լեզուների զարգացման պատմութիւնը ցույց է տալիս, որ յուրաքանչյուր ժողովրդի գրական լեզու առանձնակի վերելք է ապրում այն շրջաններում, երբ բարձրաոճ շարժումն է հետ միասին զարգացում է ապրում այսպէս ասած՝ «ցածրաոճ» գրականը, երգիծանքի լեզուն, ասել է՝ երբ լեզուն շրջանառութիւն է կոչվում իր «բարձր» ու «ցածր» ոլորտների միասնութիւնը։

Յայտուն ապացոյց է մեր գրական արեւմտահայերենը. անցած դարի 60—70-ական թվականների նրա ձևավորման վերելքը որոշվում է ոչ միայն Ալիշանից Դուրյան բարձրաոճ հայերենի խմորումներով, այլև լեզվական այն հզոր տեղաշարժերով, որոնք կապվում են Հ. Պա-

30 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, էջ 329։

րոնյանի անվան հետ, ժամանակի արևմտահայ հրապարակախոսության հետ:

Այս բոլոր կողմերի միասնությամբ շոշափվում էր ժողովրդի կյանքի ու հոգեբանության համակողմանի ծավալը, որը և դառնում է լեզվի ու լեզվամտածողության զարգացման խարիսխ:

Դառնալով Պարոնյանին, հարկ է ասել, որ նա, իրոք, ճակատագրական դեր է կատարել գրական արևմտահայերենի զարգացման գործում, ինչպես լեզվի նշված շարահյուսական-դարձվածային կենտրոնաձիգ միտումների խորացման ու ճկունացման, աչնպես էլ կենտրոնախույս՝ դեպի համամարդկային քաղաքակրթություն միտող, աչնպես ասած՝ բառ-գաղափարների, գաղափարներ արտահայտող վերացական բառակապակցությունների լեքսիկայով:

Այս տեսակետից, թերևս, հայտնի ուր ժամանակների գրականության պատմության մեջ Պարոնյանը մնում է չգերազանցված, և նրա լեզվական արվեստի ավանդներից դեռևս շատ բան ունի յուրացնելու հայերենը:

Առանց պարոնյանական լեզվական ճկուն մակարդակի պարզապես անհնար է պատկերացնել արևմտահայերենի հետագա զարգացումը, ներառյալ Սիամանթոյի ազատ՝ կյանքի, մարդկային մտածողության ու հոգու մի ոլորտից մյուսը ներխուժող, ինչպես առարկայական, աչնպես էլ գաղափարների բառային ծանրակշիռ պաշարով հարուստ բանաստեղծական շարակարգությունը:

Բայց չափազանց ուշադրով է նաև, որ արևմտահայերենի այդ մակարդակում անդամ, մարդկային ներանձնական կյանքի վերարտադրության հունը թևակոխած քնարերվոթյան առաջընթացում, Մեծարենցի համար, ինչպես և Տերյանի, նորից կարևոր նշանակություն է ձեռք բերում գրաբարը:

«...Գրաբարի մոլեռանդության, կամ գրաբար ու գրաբարախառն գրելու ցնորքին չափ հիմարական է կարծել,— գրում է նա,— թե աշխարհաբարը եղած լմնցած, ինքնուրույն, կազմված նկարագրով լեզու մըն է: Ու մանավանդ, անգամ մըն ալ կրկնեմ. սովառ կապկությունն է զայն և վրոպական լեզուներու վրա ձևելը. օգտվենք եվրոպական լեզուներու նորանոր ու թարմ արտահայտություններեն. բայց չմոռնանք գրաբարին հուղթի շտեմարաններեն օգտվիլ մանավանդ: Ինչո՞ւ մեր հացը գետին ձգենք, ու մուրացիկ՝ ուրիշին ետեհն վազենք...»³¹:

³¹ Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1956, էջ 287:

Ինչ վերաբերում է արևելահայերենին, մասնավորապես Տերյանի լեզվի նշանակությունը արևելահայերենի տեղաշարժերում, ապա, իհարկե, ճշմարիտ է Չարենցի գնահատությունը: Գրական հայերենը Տերյանը կոպմնորոշում է գեպի բաղաբակիրժ լեզուները, գեպի համամարդկային դադափարների ու վերացարկումների բառապաշարը, և սա նրա անկապտելի ծառայությունն է արևելահայերենի դարգացմանը: Բայց, Տերյանի լեզուն, նորից իբավացի է Չարենցը, բացի կենտրոնաձիգ տարրերի նվազեցումից, նաև չէր կարող լինել ժողովրդի բազմաբովանդակ՝ պետական, տնտեսական, իրավական, հասարակական, սոցիալական, գիտական, ռիտուալիզացիոն պարունակովյալը» լեզուն³²:

Հաղորդակցական ալը լեզուն, անպայման ձևավորվում է արևելահայ մտավորականության մի բանի սրունդների ջանքերով, լվարկված և լվարկված ալը համամասնությունների ամբողջությամբ շրջանառության մեջ մտնում հայ ժողովրդի պետականության, բաղաբային կենտրոնացած կեցության պայմաններում:

Եվ հաղորդակցական այս լեզվի՝ կենտրոնախույս ու կենտրոնաձիգ միասնական տեղաշարժերում, ինչ խոսք, անդնահատի է Ն. Չարենցից, Դ. Դեմիրճյանից, Ստ. Զորյանից, Ակ. Բակունցից, Գ. Մահարուց՝ Պ. Սևակ ձգվող սովետահայ գրականության նշանակությունը:

ՄԱՐԿՈՒ ԵՎ ՀԱՅՐԵՆԵՐԻ ՏԵՐՅԱՆԻ ԱՐԵՎԵԼԻԶԱՆԵՐ

1910 թ. վ. Տերյանի ստեղծագործական կյանքում բեկումնային թվական է, շրջադարձային տարի, որը հենց ալըպես էլ համարել է ինքը՝ «Վերագարձ»: Ալը լվականից նրա քնարերգությունը մղվում է նվաճելու անձնականության առավել լայն ու խոր շրջագծեր:

Սևական ներաշխարհի ինքնագննումից գեպի կյանք ու աշխարհ, գեպի ճշմարիտ ալըասիրություն ու մարդասիրություն՝ «Վերագարձով» այս հանապարհ է թեակոխում բանաստեղծը, հոգևոր «մեկություն», ասել է՝ ինքնավերլուծության, ոլորտից էլնելով մարդկային կյանքի հետ փոխադրեցությունների ու փոխհարաբերությունների ոլորտը:

Մեկության՝ ալըպես առած՝ ստեղծագործական, ալը առումը շեշտելով, հարկ է ասել, որ դրա մյուս առումները, մասնավորապես մեկության խորհրդապաշտական մարդասպացությունը կամ միտիկական ձգտումը խորժ էր Տերյանին: Մեկության տրամագրություններով «Մըրընշաղում» գետեղված նրա բանաստեղծությունները կամ մարդկային

³² Տե՛ս Ն. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, Երևան, 1967, էջ 311:

Հարադատության կարողաց սերած բողոք են մեծ քաղաքի խեղդող միայնակության զեմ («Բյուր մարդոց մեջ», 1908), կա՞մ պարզապես զեղարվեստական հակադարձ եղանակով՝ «ամենից հեռանալ. Ամենին մոռանալով», խմաստավորվում է ցավերի ու տանջանքի ծանրություն («Մոռանա՛լ, մոռանա՛լ ամեն ինչ», 1908):

Ի սկզբանե Տերյանը մարդկային հարադատության և սիրո քարոզիչ էր, միայն թե, եթե «Մթնշաղում» դրա շտապիլը մեծապես անձնական էր, ապա «Վերադարձից» սկսած ձգվում է զեպի մարդասիրական լայն հորիզոններ:

Էպոսն «սիրո քարոզի» առաքելությամբ էլ՝ Ռուսոյանից հետո, իբրև նրա աշխարհատեսության անմիջական ժառանգորդ, հենց «Մթնշաղում» Տերյանը դարձավ քնարական երկհերոսային հյուսվածքի զգայուն շարունակողը, փորձարկուն և իրացնողը սիրերգության մեջ:

Գերմարդու և վերմարդու ամեն ըմբռնում հիմքից բացառող այդ աշխարհատեսությամբ էլ Տերյանը «Վերադարձում» «նորից ու նորից սիրելու համար» հանդես է գալիս «նոր սիրո» և «նոր երգի» հրովարտակով:

... Անխոս տանջանքիս դիչերում անբուն
Իր հուրը վառեց մի պայծառ կարոտ,—
Ետ սիրով լեցուն՝ պարճա ես ձեզ մոտ.
Եվ նոք երգեր են հեշում իմ հոգում (1, էջ 195):

Եվ ապա՝

... Մաշված է կյանքես վշտում անաղարտ
Եվ տառապանքի օրերում համառ,
Բայց ցաված սիրտըս բացել եմ հոգարտ.
Նորից ու նորից սիրելու համար (1, էջ 196—197):

Երևելա նույն անաղարտ ցավով ու տառապանքով զեպի մարդիկ ձգվող այս սերն արդեն նրա քնարական հերոսին մտերմացնում էր առհասարակ մարդկանց հետ, նրանց բախտի հանդեպ մտահոգությամբ ու պատասխանատվությամբ կապում կյանքի հետ:

Անպայման ինչ-որ տեղ քրիստոնեական երանդ ունեցող նրա աշխարհատեսությունը տասական թվականների սկզբից ընթացք առնող այս երակներով մերձենում էր իրականությանը, որ անմիջական արտահայտություն է գտնում հենց «Վերադարձում»:

Նահանջում է տրամադրության միօրինակությունը, որ միևնույն

բանաստեղծության ներսում տվյալ հոգեբանության կամ հուղապրումի սահմանները չխախտելու, այն երանգ առ երանգ ժանյակավորելու հետևանք էր, ակտիվանում է ես-ը, օժտվում գործողությամբ և ներդործոն դերով, և սա նրա բանաստեղծական խոսքին բերում է փոխակերպվող տոնայնություն՝ մեղմ շշուռից մինչև հրովարտակային շիկացում:

Այս ամենը հիմք է տալիս Թումանյանին՝ հավաստելու նոր հորիզոններ լեհածելու Տերյանի ձգտումը. «...ինչպես ամեն բանաստեղծի, այնպես էլ Տերյանի լավ երգերն առեք և բանաստեղծական գոհարներ կտեսներ, որ ձեզ բարձր դեղարվեստական հաճույքներ կտան: Զույեաք է մոռանալ և էն հանդամանքը, որ Տերյանը դեռ տվել է իր առաջին շրջանի երգերը, և այժմ, ինչպես ինքն է գրում իր վերջին երգերից մեկում, նոր արշալույս ու նոր հորիզոն, նոր կյանք է ողջունում»¹:

«Վերագարձը», իրոք, անակնկալ էր դադափարական հագեցվածությամբ և արվեստով:

Այն սկսում էր ես-ի գործողությամբ (չտեսնված երևույթ Տերյանի նախորդ շրջանի քնարերգության մեջ), որը, ժանյակավորվող դանդաղեցումներով հանդերձ, մինչև վերջ մնում էր ուժի մեջ: Սա հնարավորություն էր տալիս ոչ թե երանգային փոխակերպությանը, այլ իրարից հեռացող տարբերակային անցումներով դառնալ քնարական անհատից արտաքին աշխարհին, և հակառակը, — հնչեցնելու և՛ մեկի, և՛ մյուսի ուժը, արժեքն ու վիճակը տվյալ փոխադրեցության մեջ և առանձին-առանձին: Առաջին անգամ նրա պոեզիայում արտաքին կյանքը ներկայանում է երկպալան՝ քնարական անհատին առնչվող և նրանից անկախ փոխադրեցություններով, շոշափվում է մարդկային իրական ձգտումների ու կրքերի հարաշարժ հորձանքով:

Մենության խավար զնդանից կրկին
ես վերագարձա հորը և հոլարտ,
եվ ինձ ոգջունեց ազմուշիկը զվարթ,
ու նոր խնդովյամբ այրեց իմ հոգին...

Անխոս տանհանրիս զիջերում անքուն
իբ հուրը վառեց մի պաշտառ կարոտ,—
նոր սիրով լեցուն՝ դարձա ես ձեզ մոտ,
եվ նոր երգեր են հնչում իմ հոգում (I, էջ 195),—

առաջին քառատողից ուրվագծվում է քնարական ես-ի հոգեոր վիճակի երկու հակառակա տարրերակ. երկրորդում՝ դանդաղեցվող գործո-

¹ Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 453—454:

ղությամբ, հատկանիշների լուծումով իմաստավորվող երանգային փոխակերպումը՝ «Անխոս տանջանքիս գիշերում անքուն Իր հուրք վառեց մի պայծառ կարոտ»,—դրանք ամփոփվում են: Այս տողերի կողքին, որոնք տիպիկ «Մթնշաղկան» են, երրորդ քառատողում կարելի է դիտել այն նորը, որ պատկերավորման տեսակետից երևում է «վերադարձում».

եկա, որ աստեղ ձեզ համար այսօր
Հրեղեն խոսքեր կոհեմ և խնդում,
Լսեմ հաղթական մարտի ցնծություն,
Տեսնեմ շարքերը ձեր հզորադոր...

Հատկանիշների փոխարեն մեկից մյուսը վերաճող գործողություններ՝ եկա, կոհեմ, լսեմ, տեսնեմ, և կտրուկ փոխակերպվող այս գործողություններն էլ հնարավորություն են տալիս իմաստավորելու՝ մի կողմից քնարական անհատի գործելուց՝ դալուց լսել-տեսնելու անցնող վիճակները, մյուս կողմից՝ արտաքին կյանքը, այն էլ վիճակային երկու փոփոխակով՝ մարտի ցնծությամբ և հզորադոր շարքերով:

Վերջին քառատողում արտաքին կյանքը զծագրվում է կտրուկ փոխակերպվող նոր վիճակով, նման փոխակերպումը էլ բնութագրվում է քնարական անհատը.

եվ լուսաբացին, երբ հոգնած լինեք,
երբ բնած լինեք՝ թշնամուց խաբված.
Արևաթաղի ցնծությամբ արբած,
Կանչեմ ձեզ, հա՛մ՝ եղբայրներ, Լէ՛ք...

Գործողությունների և վիճակների այս արագ փոխակերպությունը նորություն էր Տերյանի պոեզիայում. դրանով լայնանում էր պատկերի բնդղրկման տարողությունը, մարդկային հոգեբանության հորիզոնը, և հոգևոր ընդարձակվող տարածության վրա տեղ էր բացվում արտաքին կյանքի համար:

Բնորոշ է, որ «վերադարձի» երկրորդ մասում արդեն արտաքին կյանքը բանաստեղծական հյուսվածք է ներխուժում իր հարաշարժ նկարագրով: Մութաստվերային և ոչ մի հալոցք ու աղոտություն, վառ ու թանձր դույներ, առանձնացող, և ամենակարևորը՝ շարժման վերաճող ձայներ, անմիասեռ շարժումների ու ձայների ոչ թե դանդաղ տարալուծվող փոխակերպություն, այլ՝ խայտառակար ու բազմաժիտր ալեկոծություն՝ պատկերված հատկանիշների նրբերանգային այնպիսի ան-

միասեռ բազմազանությունը, որպիսին կարող էր ապահովել միայն «Միջնադիր» բովով անցած Տերլանը.

Շփոթ նվազով ազմուկ ու չուրոց
Շարժում են առաջ օրը ժրջան—
Բոցոտ խնջուրում, ձուլված խինդ ու կոծ,
Հյուսել են կշանքի կախարդված շրջան:
Հասցահայ հոսանքում և մարզ և տնիվ,
Արկածություն մի խալտանկար
Խենթ փողոցների բավիզներն անթիվ
Ջրերի նրման խառնում են իրար:
Ամենի ձայնով երկաթին է խոսում,
Պողպատն է հշտմ շաշտունով դողող—
Եվ բազմազանակ օրերի լեզուն
Հնչում է ալսակը, որպես մարտակոչ (1, էջ 196):

Որոշակիորեն նկատվում է պատկերների ու համեմատությունների ուժեղացում, ինչպիսին մեջբերված հատվածի պատկեր-համեմատությունն է, բայց օրի մարզ ու անիվ փողոցների անթիվ բավիզները ջրերի պես խառնում են իրար. երևում են առարկայական փոխաբերություններ («Մենություն խավար զնդանից կրկին ես վերադարձա...»), նվազացնորեն հյուսվող չափատուգում հանդիպում ենք ռիթմավորված դիմումնային խոսքի: Ես-ի անունից հյուսվող պատմողական խոսքը, ներարկվելով շարժումով ու գործողությամբ, պորանում է պատկերավոր արտահայտչականությամբ ու պափոսային շնչով.

... Ուզում եմ, վաղվա ցնծության գուշակ,
Կարոտա նետած լուսեղեն հետուն,
Վառել երգերս, որպես դրոշակ,
Ան մեռնել, որպես հերոսն է մեռնում...

«Վերադարձը» հայ նորագույն պոեզիայի այն կղակի ստեղծագործություններից է, որը կարող էր նախօրինակ ծառայել հեղափոխության շրջանի ալեծուփ կշանքի շարենցյան պատկերների ու հրավարականների համար: Եվ որքան էլ բանաստեղծական սլաքքով ու պափոսով առավել հզոր, հեղափոխության երգչի խնդրության գուշակումներում ու մարտահրավերներում, ոսդիո-դիմումներում զգացվում է «Վերադարձի» շունչը, մի հանգամանք, որն, անշուշտ, «երեքի զեկլարացիայում» և դրա բացատրություններում մոռացության էր մատնում Չարենցը:

«Վերադարձից» հետո Տերյանի բանաստեղծական ուղին ընթանում է քնարական անձնականության ընդարձակման ու խորացման դժվարին ճանապարհով: Եվ 1910-ից հետո գրված նրա երգերը՝ վերաբերեն դրանք «Գիշեր և հուշերին», «Ոսկի հեքիաթին», «Ոսկե շղթային», առավել ևս «Երկիր նախիրին», կամ լինեն շարքերից դուրս, — ունեն տարողական ու արտահայտչական նոր դրոշմ:

Հոգեբանական ինքնաքննման ու ալլաքննման հունով տասական թվականների սկզբներից Տերյանի պոեզիան՝ ներառյալ սիրերգությունը, կողմնորոշվում է դեպի խոհականությունը, որը դառնում է անձնակա-նության խորացման ճանապարհ:

Հավագույն իմաստով կիրթ ու «զալանտ» նրա խոհականությունն ամենից ավելի պտտվում էր իրականության և մարդկային երազների ու սպասումների ներհակության շուրջը: Նրա քնարերգության համա-ն ամենից բնորոշն այդ ներհակության, կամ ավելի ճիշտ՝ երազների փլուզման, դրաման է: Շարունակաբար վերապրվող տառապալից մի դրամա, որը կազմում է «Գիշեր և հուշերի», «Ոսկի հեքիաթի», և ոչ միայն դրանց, առանցքը: Բայց ամենից ավելի այս երկու շարքերի, որոնք այդ առանցքով օրգանապես միավորվում են իբրև բանաստեղծի հոգևոր ներքին կյանքի պատմություն, նախաբան կամ նախերգ ունե-նալով «Մթնշաղը»:

«Գիշեր և հուշերում» երազների փլուզման դրաման իմաստավոր-վում է ետադարձ հայացքով:

Շարքն ամբողջությամբ՝ նորոգվող ու տարբերակվող անցած ու չի-րականացած երազների ու սպասումների, սիրո ու կարոտների յուրօ-րինակ հուղարկավորություն է, հուլովվող անդարձությամբ ու անդար-ձության մորմոքով, որով և հնչեցվում է նրա լուսավոր երազների հմայքն ու զեղեցկությունը:

Նորաշունչ ու կիրթ, բայց այդուհանդերձ ողբային էլեգիկ մորմո-քով բանաստեղծը լացում է սեփական երազների անդարձությունը, և երազների լացը, ինչպես հայոց ողբային հյուսվածքներում, ըստ էու-թյան վերաճում է երազների գովերգության: Երազները դառնում են յուրատեսակ ողբային առարկա, բանաստեղծը՝ ողբացող անհատ, մատ-նելով հնամենի ողբային ժանրատեսակների տեական անուրանալի դերը հայոց նորագույն քնարերգության զարգացման ճանապարհին:

«Գիշեր և հուշերի» ուղածդ բանաստեղծությունն մեջ կարելի է շո-

շափել ողբի ծանրատեսակներից ամանցված կառուցվածքային-հուղական աչգ յուրատեսակ թաքուն միջոցը: Երազները մտաբերվում են մեկ քնքուշ կամ անհաս թաղուհու, մեկ տենչալի սիրուհու կերպարանքով, ապա վերակերպվում են ավերված տան, տարադիր թափառականի, անմալք մանկան... ասել է մարմնավորվում են հալոց ողբերգի տարատեսակների (սիրո, պանդխտության, օբորոցային երգերի) հերոսների կիսա-իրական—կիսա-երազային տեսքով, շրջավորվում լուսավոր ու սրտառուզ զուգորդություններով ու մակդիրային շղարշով, մոբոքայինց ու փառարանող լուսապսակ-փշկապակով:

Ամենուրեք հավատարիմ շարքի բնարանին՝ «Своей подвиг ты совершила прежде тела! Безумная душа! (Е. Баратынский)»... Տերչանը հեղեցնում է սեփական հոգու, ի վերջո մարդկային հոգիների, երազելու սիրաների արժեքը, երազներին վերապահելով ինչ-որ մաքսնողական ունակություն, նահատակվելու և հառնելու հարատևությանը իմաստավորում մարդկային հոգիներին շնորհված երազելու վերին բախտը:

Երազների նահատակովյալմբ, նահատակովյալն ցավագին մորմոքով հաստատվում է երազելու գեղեցկությունն ու խելահեղ ուժը, երազների չլինելը վերապրվում է իրրե իսկական սուգ ու սգավորություն.

Սե գիշեր, և հուշեր և խոհեր անհամար,
Մոռացված Էրազներ՝ շուշաններ լառամած,
Խնդություն հեռացած և անցած և անգարձ,—
Տրամուկուն մենագիր, միաձաշե, միալար...

Մոռաներն են սահում... Մոռացվում է ուրին...
Իմ օրեր անհատնում, անխեղում և անտուն.
Տնորքներ լուսավառ, քնդունալն, ապարդյուն,
Մոռացված է հավետ արևոտ ձեռք ուղին...

Սե խոհեր անեղառ, անհամար, անհամար,
Սե գիշեր, և հուշեր և հուշեր քնդունալն,
Երազներ իմ անդարձ—ծաղիկներ իմ դարնան.
Ինչ կանչով ձեզ կանչեմ, ինչպես լամ ձեզ համար (Լ. Էջ 95):

Երազները զուգորդվում են շուշանների, դարնան ծաղիկների հետ, և թե երազներ չկան, ուրեմն մարդուց հեռացել են արևն ու խնդությունը, ավելին՝ երազները հակադրվում են խոհերին, հուշերին, նրանք համար են պահված բանաստեղծի ամենասուրբ կանչերն ու լացը՝ «Ինչ կանչով ձեզ կանչեմ, ինչպես լամ ձեզ համար»:

«Դավաճան հուշեր» բանաստեղծության մեջ (դարձյալ 1912) հուշերը մեղադրվում են անցած երազները մթադնելու մեղքի համար, այն բանի համար, որ «նենգաբար» խանդարում են վերագտնելու երազների անշեշ ու մաքուր լույսերը, նրանց «խորհրդներով» վերստին դարձաբեկու սեփական «տարագիր սիրտը»:

Երազների իմաստավորման համար գործի են դրվում սիրերգային բառ ու բան, արտահայտչաձևեր, նրանց վերագրվում է մոռացում, դավ ու դավաճանություն, երազներին անվերջ երգվում է օրոր, երազների կարոտը՝ համեմատվում է հայրենական տան կարոտի հետ, նրանից ածանցվում է սլանդոլիտ տարագրի, որբացած մանկան ցավ ու տառապանք:

Անմիջականորեն շարունակելով Թումանյանի ու Խաչակյանի ավանդները, Տերյանը մարդկային խոհական ապրումներն ու տրամադրությունները ներարկում էր անձնական քնարերգության ավիշով: Եվ ողջ միջնորդվածությամբ ու փոխակերպությամբ հանդերձ, անձնականության այդ ավիշը մնում էր աղբային, Ավելին. նրա ստեղծագործության մեջ նկատվում են ժողովրդական բանաստեղծության տարատեսակները՝ սիրերգի, սլանդոլիտային երգի, օրորոցայինի հուզական լիցքի, արտահայտչաձևերի համատեղման ու ներթափանցման միտումներ:

Դրա հետ կապված հետաքրքիր երևույթներ են դիտվում Տերյանի լեզվական արվեստում, որտեղ Չարենցը տեսնում էր «լեզվական նիւթ-լիրովկայի» կենտրոնախույս շեշտված կողմնորոշում²:

«Դիշեր և հուշերի» և «Ոսկի հեքիաթի» 1911—1912 թթ. վերաբերող բանաստեղծություններում կողմնորոշումը մնում է նույնը: Այդ ճանապարհով Տերյանը արևելահայերենը դիմում է պատմելու և նկարագրելու, զգացածն ու մտածածը բարեկիրթ եղանակով հաղորդելու ձևերով: Նա բնդլայնում է լեզվի հաղորդակցական կարելիությունները, նրանից հետո առավել դյուրին էր զգացածը պատմել-նկարագրել, մտերմորեն զրուցել-հաղորդակցվելը, և պատահական չէ, որ մինչև այժմ էլ այս առումով նրա լեզուն մնում է օրինակելի:

...Երբևր տարիներ իրարից բաժան, հեռու կողմերում,

Դու ինչ մոռացած, ես քեզ հիշելով, կյանք էինք մաշում... (I, էջ 131).

Անուսույան մեջ, խավար օրերում եկավ նա ինձ մոտ (I, էջ 119).

Վառվում է մոմը դողդոջ փայլերով

Հեռու անկյունում (I, էջ 127).—

2 Ե. Չարենց. Երկերի ժողովածու, հատ. 6, Երևան, 1967, էջ 319:

ժանրովյունը պատմել-նկարագրելու, հաղորդակցվելու վրա է, և Տեր-
լյանի ուղածղ բանաստեղծության մեջ գիտվող այս երևույթը պատմա-
կան, հրամայական պահանջ էր արեւելահայ գրական-խոսակցական
լեզվի համար:

Սակայն այդ տարիներին, ահա՛, նրա լեզվական շինանյութում
հանդիպում ենք ազգային լեզվամտածողության ձևերի: Վերը բերված
տողերում ալլոպիսին է «կյանք մաշելը», ալլոպիսիք են «բարեկիրթ»
տեսքի բերված, բայց խորապես ազգային ալնոպիսի արտահայտչաձևեր,
ինչոպիսիք են լաց լացել, հեռացած խնդովյուն, տունս ավեր ու խա-
վար, արցունքդ լաւիր, հերիալ ասել, օրոր ասել, բախտ սպասել,
բախտ նամարել, լիք լցված սիրտ, սեւփոր հուշ, ուր էլ որ գնամ զլուսն
գնելու տեղ չունեմ... կապակցովյունները, որոնցով, ինչպես ասում էր
Չարեհըր, Տերլյանը ձգտում էր «լեզվական ձևի տեսակետից դառնալ
ազգային»¹:

Նման արտահայտչաձևերի մուտքը բնական էր ալնքանով, որքա-
նով Տերլյանի քնարերգովյունը փաստորեն ուղղովյուն էր վերցնում
ղեպի հայոց տոնիկ ժանրատեսակները, և, ուշագրավ է, որ «Գիշեր և
հուշերից» իշատակված լեզվական այդ կապակցովյուններն առնչվում
են ողբային արտահայտչաձևերին:

Եթե «Գիշեր և հուշերի» տառնցքը երազների կորստյան դրաման է,
ապա «Անկի հերիալում» հյուսվում է երազների գտնման ու վերագրա-
նման լերիալը, և շարքի նույն ժամանակներում գրված երգերում ար-
դեն շոշափելի են հայոց բանաստեղծական մտածողության ալլ տար-
րեր:

Տրամադրովյունների բաղմաղանովյամբ առանձնացող այս շար-
քում պետք է ասել, որ առհասարակ անհամեմատ բաղմաղան են ար-
տահայտչաձևերը: Մեկ հոգու հերիալը, ինչպես «Անտրտնջովյան» մեջ
(1911), նույնանում է բնովյան հերիալի հետ, ծալվալովում ավանդա-
կան սկզբածրալինով, բնովյան երևույթների և մարդկային հոգեվի-
ճակի համանմանովյամբ.

Արծալաշող առուն առվին
Չալն է ապիս ու երգում,
Անտրտունջ է լալկան ուրին
Ուրին առվի եզերքում...

¹ Նույն տեղում, էջ 321:

...եղիր դու էլ պայծառ ու հեղ.—
Հերիա՛թ, հանգի՛ւտ ու երա՛զ,
Ծաղկանց ու կուլս ամպերի պես,
Աստղերի պես հեզանաղ... (I, էջ 149)։

«Գարնանային քաղաքում» (1912) հոգու հեքիաթը նույնանուն է քաղաքային եռուլեռի հոսուն ու լուծվող, միախառնվող՝ ձայներից՝ լույսերի, գույների, շարժումներից՝ ձևերի, ապա հոգևոր ու մարմնական խորհուրդների վերակերպվող խաղի հետ։ Երկպլան՝ մի եղբուկ կլանքին, մյուսով՝ բանաստեղծի ներքնաշխարհին վերաբերող, այս հեքիաթը հյուսիլիս, նախորդների պես, Տերյանը ևս վերջնամասում դիմում է օրհներգությանը։

Օրհներգուն բեզ, երգ և երա՛գ և սե՛ր,
Օրհներգուն բեզ, կյա՛նք՝ անուշ և անհուն,
Օրհներգուն և բե՛զ, տանջանքի գիշեր,
Եվ երկունք և մա՛ս— փա՛ռք և օրհներգուն... (I, էջ 157)։

Մի այլ դեպքում, ինչպիսին է «Հատվածք» (1911), օրհներգությունը միահյուսվում է «Մենշաղից» ծանոթ նրբերանգային հարափոփոխ ինքնավերլուծությանը, և բնորոշ է, որ օրհներգության հետ ներխուժում է տեսիլը՝ սեփական մա՛սվան տեսիլը։ Միաձուլ՝ ինքնավերլուծությունից տեսլայինի, տեսլայինից՝ օրհներգության վերակերպվող էապես Քումանյանի «Գեպի անհունին» մերձեցող շաղախով իմաստավորվում է գոյության խորհուրդը։

Հետաքրքիր է, որ մինչդեռ քնարական անհատի կյանքի ճանապարհի քննության առանցքը շարշարանքն ու ինքնադո՛կությունն է, կյանքի տաղտուկը, ապա տեսլային մա՛սը զծագրվում է կյանքի հրաշքներով, հորդում մարդկային սիրո ու հարադատության կարոտներով։

Ինձ ահեղ թվաց խնդությունս նոր,
Կարծես մի վերին և նորը հրաշքով
Հուացավ իմ մեջ առավոտն անհուն—
Ու թևեղ թվաց կյանքս երկրային,
Որպես առվակը սարերից իջնող,
Որպես ամպերի շարքը ռսկեղեն
Գարնան արևող երկնքում չվող...
...Թվաց, որ մի սիրտ իմ վիշտն է գլխում,
Հանգիստ է ասում բոլոր հույզերին,
Բոլոր հույսերին օրոր է ասում,
Օրոր է ասում,

Բարախուն սիրտըս գրկել է ուզում,
Գզվել է ուզում
Անխաբ խնդովան ոսկե երազում...
Քվաց, որ մեկը իմ ցավն է երգում,
Իմ լացն է լսում,
Իմ լսությունն է գզվում իր գրկում.—
Եվ իր մեծ հոգում,
Իր անուն հոգում՝
Իմ սրտից խորն է լիախիծս զգում...

Ընդ հանեցի ես սիրով լուսեղեն,
Աղաղակեցի օրհնեղբու ձաշնով.
Սիրտս նետեցի քարին ու ջրին,
Խառնեցի հոգիս աստղերի երգին,
Պարզեցի կյանքս պարզ ու խնդաղին
Հավիտենության,
Հավիտենության... (1, էջ 137—135),

Մահվան տեսիլով՝ մահվան դիտակետից դրամատիկորեն բարձրացվում է կյանքի արժեքը, մարդկային ձգտումների ու մղումների գինը, հերքվում է մարդկային ղեկը հույսի մահացած դիտակետից: Մահվան դիտակետից օրհնեղբուվում է կյանքը, այն էլ նրա ամենասովորական զարգարանքներով՝ քարով ու ջրով, աստղերով, մարդու համար բնությունից սահմանված սիրտ ու հարազատություն խոստովանելով:

Եվ ամենակարևորը. մահվան դիտակետից փոփոխակ առ փոփոխակ աբսոլյուտությունում է մարդկանց գերը մարդու կյանքում՝ մարդու վշտերին զգվելու, հույսերը հանգստացնելու, հույսերն օրորելու, մարդուն խնդովյալ մթնոլորտում բնավորելու, նրա ցավը երգելու, նրա ցավերին լուսավյալ փարվելու զգացողությունից մինչև ուրիշի ցավը սեփականից խորը զգալու և ապրելու մարդկային անհուն հոգիների առաքելությունը:

«Սիրո քարոզչի» մարդասիրական իդեալը, իրոք, անխոցելի է, և առաջիորդն նրա քնարերգության մեջ անհնար է գտնել մարդատյացությունն ու մարդախոսությունն: Երեւէ սողանցք: Իսկ եթե բանաստեղծը եղբուն գտնում է մարդասիրտ, ապա ավելի ամուր կառնելու համար մարդկային սիրտ ու հարազատության երազանքին: Եվ ինչ ուղղություն, ինչ երանդ էլ ընդունում է երազների սլացքը, մշտապես վերադառնում է մարդկային սիրուն ու հարազատությանը:

Այստեղից երազների ու սիրո միասնական, միաձուլվ կերպարանալուսումները «Գիշեր և հուշերում», «Ոսկի հեքիաթում»:

Արտաքնապես սիրային լիվացող այդ բանաստեղծություններն այ-

լեւս սիրալ կլինի կոշիլ սիրային: Նրազայնորեն գունավորված լուսեղեն
դուռն, սրտի թագուհին, թուղական հարսնացուն, քույրը, կինը մարմ-
նավորում են և՛ գալիքի հույս ու հավատ, և՛ իսաղաղության ու հաջ-
տույթյան տենչ, և՛ բարու ու արդարության սպասում, և՛ ամենից ավելի
սիրո ու մարդկայնության անհագ ծարավ: Ամենից հաճախ այդ դուռն
իրեն բանաստեղծի հոգին է, երազների հետ հեռացող ու մերձեցող հո-
գին, որ կոշված է զարդարելու բանաստեղծի կյանքը, բայց և բարու ու
սիրո առատութեամբ խոցելու ու տանջելու նրան:

...Սեր ու երգ է իմ հոգում,
Սիրո երգ է իմ հոգին...

Իմ սիրո պես խորն ու մեծ
Շուրջըս աշխարհն է ծփում.—
Ոսկի հեթաթ, ո՞վ պատմեց
Քեզ կախարդված իմ հոգուն... (I, էջ 153):

Բարբիցս հոլովվող նման խոստովանութունները, հարցումները,
բողոքները սիրո կախարդանքից՝ «Ոսկի հեթաթի» կախարդական երազ-
ների բացատրության բանալին են: Սիրով ողողված բանաստեղծի հո-
գին, ասես, հեռու-հեռու կողմերից տեսլանման իջնում է, լուսավորում
ու դյուրում, բանաստեղծը մեղմախոս զրույցի է բռնվում սիրո հետ,
հավատարմության խոստովանելու տալիս նրան. «Քաղցր է հիմա լուսա-
վառված խինդ ու ցավ.— Ո՞վ կարող է ինձ քեզանից բաժանել...» (I,
էջ 154), «Դրոշմել ես բոցե կընիք Մեռած իմ հոգում. Դո՛ւ իմ հավատ,
իմ հայրենի՛ք, Դո՛ւ իմ փրկութուն...» (I, էջ 155). բանաստեղծը աղո-
թում է սիրուն, ծիծաղում սեր շունեցողների վրա, տառապանքը սեփա-
կան սիրառատութունից համարում երկնային բախտ:

Տեսլանման այս կերպարանավորումներում «Մթնշաղից» շարու-
նակվող արվեստում նորութունն այն է, որ հոգևոր երևույթները վո-
լեակերպելիս Տերյանն արդեն մոտենում է առարկայական աշխարհի
չլուծվող պատկերավորման, ավելի ճիշտ բանաստեղծական հյուսվածք
է ներմուծում նաև առարկայական երկկողմանի գործողությամբ տեսա-
նելի պատկերներ:

Զուտ մթնշաղյան այսպիսի լամաստավորումների կողքին, ինչպի-
սիք են, ասենք, «Փողոցում» (1912) բանաստեղծության տողերը.

...Աշխարհում այս աղոռ ես ընթույ
Մի հեթաթ հյուսեցի բո մասին,

Պատկերրդ լուսեղեն ու անուշ
Պարզեցի կյանքի չար երազին...

...Անազմուկ, անարատնջ, անհնչուն
Գալիս էս ու նորից նոսանում.
Ու հեռվից դուրսում էս ու կանչում.
Լուսերէ՛ս, անմարմին, անանժեն... (I, էջ 161) —

սրանց կողքին, ահա՛, հանդիպում ենք Տերյանի արվեստում նորու-
թյուն ներկայացնող խմաստավորումներ, և հետաքրքիր է, որ սկզբնա-
պես զրանք կրկին տունչվում են հոգևոր տառապանքը մարմնականի
վերաձուլելու ողբալին ու տեսլալին մտածողությանը.

...Հիտ է կամբիդ իմ սիրտը դողդոջ,
Իմ սիրտը բաց է քո նիզակի դեմ (I, էջ 172).

կամ՝

Յաված է իմ նոգին ու մենակ—
Ձանձրությամբ է լցված մահացու,
Եվ դատն է անունն իմ աստըծու,
Եվ ազոթիս թունոտ մի դանակ... (I, էջ 150):

Երկու օրինակում էլ առաջին տողերը միջնադրյան են, քանի որ
հոգևոր երևույթները գերադանցապես պատկերվում են հոգևոր վերա-
ցարկված հասկացողությունների ոլորտում, և մարմնական է զրանց
մի երանգը (դողդոջ, մահացու), մինչդեռ վերջին տողերում հոգևոր
ապրումը լիովին վերակերպվում է մարմնական ցավի առարկայական
աեսանելիությամբ նկարահանվող գործողության: «Իմ սիրտը բաց է քո
նիզակի դեմ»— երկկողմանի փոխադրեցությամբ նկարահանված մի
պատկեր է սա, որտեղ սիրուն կամ երազին վերագրվում է նիզակ՝
մարմնական նիզակա հարությունը հնչեցնելու քնարական անհատի հո-
գևոր տառապանքը:

...Բոլոր խոսքերը խորհուրդ են իմա,
Եվ նայացրնեը նեւ են իրար դեմ (I, էջ 157),

...Գու էս ամեն իրիկուն
Խոցում սիրտս քո սրով (I, էջ 145),

Երբ կյանքը սուր փշերով
Կարյունոտե քո հոգին (I, էջ 182),

...Սիրտբա անուշ խոցեցիր
Արեւափառ քո սրով (I, էջ 185).—

բերված այս բոլոր օրինակներում էլ, որոնք, ինչպես և առաջիններո, առնված են 1912-ին գրած երգերից,— Կարենի է դիտել այդ երևույթը:

Նույն իվականին վերաբերող բանաստեղծություններում հանդիպում են նաև տեսլային-տեսողական երկկողմանի փոխադրեցության մեկաբանահանվող ծավալուն պատկերներ:

...Այրում են սիրտըս անբարբառ երգեր,
Դողում են շուրջըս անխոս գլուխական
 Եվ նրբին ձևեր
Ինձ են որոնում տենչով կուսական...
Լո՞ւ... Սիրո համար էլ չկան երգեր,
 Էլ խոսքեր չկան... (I, էջ 143):

Կամ տեսլային-տեսողական մի այնպիսի պատկեր, ինչպիսին սա է՝

...Գեղեցկությունը վառված է բոցե
Դաշույնի նրման սև կլանքի վրա,—
Բոդ կարոտ սիրտըս մահացու խոցե
 Եվ թող չերերա... (I, էջ 184):

ցնորքին կամ երազին հասցեագրվում-վերագրվում են դաշույնի առարկայական գործողություններ, որոնք կոչված են մարմնական շարժարանքով հնչեցնելու բանաստեղծի նվիրվածության ուժը երազներին:

Տերյանական մթնոլորտային լուծվող ու հալվող բնապատկերի կողքին երևում են առարկայնություն մ ու գունային թանձրությամբ առանձնացող պատկերներ ու համեմատություններ: Մինչդեռ տերյանյան ծանոթ բնապատկերային հյուսվածքն, ահա, սա է՝

Իրիկնաժամին կիսախավարում,
Կապույտ լուսերի ցոլքերում ճոճուն (I, էջ 171),—

Հանդիպում են սուարկայական տարածականությամբ և կշռելիությամբ վրձինվող այսպիսի կապույտի՝

Կապույտ ծածկոցն իջավ ցած (I, էջ 170),—

կամ՝

...Գիշերն իր ծովն է փռում,
Արշալույսն՝ իր ծիրանին (I, էջ 178):

Այս շուրջըրինակութիւնները ինքնատիպ հասակ են նետում «Ոսկե շղթայում»։ Փոխակերպվող նրբերանգների, հոգեբանական տարրալուծող մեկնակեանքի կողքին ուղի է հարթում մի մեկնակետ, որտեղ վճռական դեր է ստանձնում փոխադրեցութիւնների նորոգման սկզբունքը։ Մինչդեռ, ասենք, տիպիկ միջնադարյան «Տխրութեան» մեջ միևնույն փոխհարաբերութիւնը իմաստավորվում էր երանգների հաջորդականութեամբ՝ մի ծալրից մշուսը, «Ոսկե շղթայի» ամենասովորական ութնյակում քնարական ես-ի փոխհարաբերութիւնը աշխարհի երևույթների հետ նորոգվում է մի քանի անգամ։

Սաղկել է նորից իմ աչքին,
Արաւում իմ դարուն է արդեն,
Սիրում եմ անպէս բնքշագին,
Սիրում եմ, բայց ո՞ւմ—չբխտեմ.
Դողում է սիրտըս նորաբաց,
Նորաբաց մի շուրվարդի պէս,
Շրջում եմ սիրուց արբած,
Շրջում ու երգում եմ ես... (1, էջ 201)։

Դարձյալ «Տխրութեան» համեմատութեամբ ավելորդ չէր լինի տեսնել, թե ինչպէս «Ոսկե շղթայում» հոգեբանութեանը առարկայական տեսք ու գործողութիւնն առած նկարահանւում է և ոչ թե իմաստավորվում լուսաստվերալին-ձևային երկէջներով,— տեսնել, թե «Տխրութեան» համեմատութեամբ այստեղ որքան գինամիկ է փոխհարաբերութիւնը ես-ի և ոչ ես-ի միջև։

Նետում ես ոսկի նետերդ,
Շուրերդ—որպէս արեւ,
Ես դեմքդ—գողգոթ տերեւ,
Նետում ես ոսկի նետերդ.
Դու բոց ես, ես խենթ ինքեւ եմ,
Դու վառ ես, դու հրաթեւ,
Նետում ես ոսկի նետերդ,
Շուրերդ որպէս արեւ (1, էջ 205)։

Սա հոգեբանութիւնը, հուղասրբումը մարմնական երկկողմանի գործողութեան վերաձուլելու այն եղանակն է, որ ելակետային մեկնակետ էր Թումանյանի և Իսահակյանի պոեզիայում։ Տերյանի նման պատկերներում, սակայն, մի կողմից շատ է գործողութեանն ուղեկցող հասկանիշների, այս անգամ գունային երանգների՝ ռակետային, հրագունի,

արևայինի,—բեռը, մյուս կողմից՝ հյուսվածք ներքաշվող առարկաները ու երևույթները՝ հուրերը, արևը, բոցը, թիթեռը,—ունեն սիմվոլիկ տարողություն և իմաստ:

Առարկայական սիմվոլիկայի նման տարրեր ու միտումներ, իհարկե, Տերյանից առաջ հանդիպում ենք նրա նախորդների ստեղծագործության մեջ. մտաբերենք ծաղիկների, ջրերի ու աստղերի սիմվոլիկան «Անուշում», արեւինը՝ «Աբու Հալայում», հուր-ճրագների և ալքիմիկ թիթեռների սիմվոլիկան «Փարվանայում», բայց Թումանյանի և Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ նյութական աշխարհի առարկաներն ու երևույթները առավելապես կրում են ազատ շրջանառության բնույթ:

«Ոսկե շղթայում» պատկեր ներքաշվող առարկաները և՛ հատկանշային առումով, և՛ հոգեբանական բեռով մեծապես սիմվոլիկ են: Սիմվոլիկ իմաստ ունեն ոսկի նետերը, որ հուրերի նետեր են, ապա արևի, և դրա համար էլ ոսկի են. ինքնին սիմվոլիկ են հուրերը, ինչպես թիթեռի գուգակցությունը, այնպես էլ հրաթև դու-ի. դրանք երկուստեք՝ իրեն և դիմացինին այրող սիրո նետեր, հուրեր և արեւ են:

Առարկայական այս սիմվոլիկայով և գործողության աշխուժացման միտումներով Տերյանի բանաստեղծական զարգացման վերջին շրջանը նորից մոտենում է Ալ. Բլոկի ստեղծագործական ճանապարհի վերջին շրջանին:

«Մինչաղից» մինչև «Ոսկե շղթա» առհասարակ քիչ չեն վ. Տերյանի աղբյուրներն ու մերձեցումները Բլոկի պոեզիային. ընդհանուր է քնարական շարախն մտածողությունը, բանաստեղծական հյուսվածքին երաժշտական հիմնաթելային խարիսխ ու նվագայնություն հաղորդելու հակումը, որ Տերյանի դեպքում հավասարապես շոշափելի է նաև «Գիշեր և հուշերում»: Ըստ որում այս շարքում հանդիպում ենք այնպիսի նմուշների, որոնք պարզապես տարածվող երաժշտություն են, բառային ու խոսքային երաժշտություն՝ իջնող ու բարձրացող, արձագանքվող ու բեկբեկվող. հեռացող ու մոտեցող նվագայնությամբ.

Հեկեկում է անվերջ,

Հեկեկում.

Մենավոր ու վհատ

Իմ հոգուն

Հարադատ—

Անհատնում, անպատում

Կսկիծով

Հեկեկում է տրտում,

Հեկեկում...

Մշուշոտ ու ազոտ սրերում
Գիշերները երկար ու անբուն
Փողոցում, դաշտերում, անտառում,—
Անամոր իմ հոգում,
Անանուն և անտուն և անբուն
Մզկտում է անվերջ,
Հեկեկում, հեկեկում, հեկեկում... (1, էջ 125):

Ինչպես Բլոկը, Տերչանը օժտված էր աշխարհից ստացած տույալու-
րտիլյունները երաժշտորեն բնկալելու և վերածուկելու խառնվածքով, և
երաժշտական ալի միջնորդվածության սլորտում էլ հարկ է որոնել Տեր-
չանի բնաբերգության ազդեցին ողին:

«Միմշադից» միեւն «երկիր նաիրի» և «Ոսկե շղիա» ձգվող տեր-
չանյան նվագալիստիլյունը, որքան էլ երանգավորվող, փոխակերպվող ու
տարբերակվող, իր տարերքով մնում է վախժի ու երազալիստիլյան ալն
սա մաններում, ինչ մատնանշել է Ռուսմանյանը Տերչանի պոեզիայում.
Երազալինով ողողված, երազալինով խաղաղեցվող վախժ, վախժով ու
վշտով տողորված վարտացող ու ողջակիզվող երազալին: Այս տարբե-
րից մեկի կամ մյուսի գերակշռությամբ էլ դաստասված են տերչանա-
կան բանաստեղծական շարքերը:

«Ոսկե շղիայում» գերակշռողը բնաբական անհատին ողջակիզող
երազալինն է, որին և համապատասխանում են շարքի-շղիայի երգե-
րում նույնիսկ, դրանց տրամադրությունների հիմնական բնոր կրող
առարկայական սիմվոլները. ամենից ավելի՝ հորը, կրակը, որոնցից
հյուսվում է գունալին ողջ միմշուրտը՝ վառը, հրաբորբորը, հրակեղը,
աբեալներ, բսկին, առարկայական երանգների—տարուշանի՝ հրաբորբոր,
դրոշի՝ արնանման—երանգների վառվուռն ալնալիսի խաղով. ինչպիսին
տեսնում ենք սեփական սրտի ողջակիզման տեսլանման պատկերում՝
վերնագրված «Գաղել», մի բանաստեղծություն, որը հետագայում խոս-
տագույն բնորությամբ Տերչանը նվիրեց Ստեփան Շահումյանին:

Տերչանի առարկայական սիմվոլները «Ոսկե շղիայում» մեծապես
բնութիլան երևալիսերն են, ժողովրդի գիտակցության մեջ դիցաբանա-
կան, հերիալիսին, ավանդական-ալլալիսիական մտածողությամբ ու
պատկերացումներով արդեն խորհրդանիշի իմաստ ձևը բերած երևույթ-
ներ: Թվում է, չենց սրանցով էլ դրանք տարբերվում են Բլոկի
բանաստեղծական առարկայական խորհրդանիշներից, որը, ինչպես
հավաստում են նրա արվեստի հետազոտողները, հասուն շրջանում
իրրե ալլալիսիք օգտագործում էր իրական-առօրեական կոնկրետ երե-

վույթներ ու փոխհարաբերություններ⁴։ Պետք է ենթադրել, որ իրական-առօրեականի ոլորտում էլ Բլոկը ամրապնդում էր գործողության՝ «մարմնամարվության», լիցքը սեփական պոեզիայում։

Բնորոշ օրինակ է «В Дюнах» (1907) բանաստեղծությունը, որտեղ հնչնագրությանն ու զոնագրությանը զուգակցում է, այսպես ասած, շարժումների գրությունը։ Վերջին տարրի ներխուժման հետ միասին նրա բանաստեղծություններում նկատվում է պատմողական տարրի զորացում, ինչ-որ չափով երկարում է նրանց շունչը, ակներև է և մարվ-կային հոգեբանություն տարբերակելու վարպետության խորացումն.

Я не люблю пустого словаря
Любовных слов и жалких выражений:
«Ты мой», «Твоя», «Люблю», «Навеки твой».
Я рабства не люблю. Свободным взором
Красивой женщине смотрю в глаза
И говорю: «Сегодня ночь. Но завтра —
Спящей и новый день. Приди.
Бери меня, торжественная страсть.
А завтра я уйду — и завою».

Моя душа проста. Солёный ветер
Морей и смольный дух сосны
Ее питал. И в ней — всё те же знаки.
Что на моем обветренном лице.
И я прекрасен — нищей красотою
Зыбучих дюн и северных морей... (12 250—251):

Բանաստեղծության այս առաջին հատվածներում տիրապետողը պատմողականությունն է՝ զուգակցված նկարչականությանն ու խոսակցական խոսքին։ Հանդարտ տոնայնությամբ, որ թանձրանում է կալարանային ծուլ, Բլոկի նախորդ տարիների պոեզիայում անսովոր առառ-կայորեն կոնկրետ բնապատկերով, — այստեղ առաջադրվում է մի հոգեբանություն՝ ամենակարող տղամարդու, թվում է կարծրացած մի քամահրանք, որով քնքշանքը արհամարհվում է իբրև խեղճություն, սերը՝ ճորտություն, կանայք դերելը համարվում ամենօրյա արհեստ։

Հյուսվածքի ուղիղ կեսից ծայր է առնում մարդկային մի դրամա, որը բացահայտվում է մասնակից երկու կողմերի գործողությունների նկարահանումով։ Նախ նկարահանվում է մի կողմը. հայտնվող մի կին՝

⁴ См. В. Жирмунский, Вопросы теории литературы. Л., 1928, стр. 247—248; В. Орлов, Александр Блок (Очерк творчества), М., 1956, стр. 145—147.

երևալ-բարձրանալու, դնշուական զիշատիչ հայացք փոխանակելու, խոստ
ու ավագ նետելու, ապա տեղից պոկվելու, թռչել-սլանալու շարժումնե-
րով ու գործողությամբ: Այնուհետև նկարահանվում է մյուս կողմը՝
կնոջը հետապնդող տղամարդու զլխակորույս որոնումները.

Так думал я. И вот она пришла
И встала на откосе. Были рыжи
Ее глаза от солнца и песка.
И волосы, смолистые как сосны,
В отливах синих падали на плечи.
Пришла. Скрестила свой звериный взгляд
С моим звериным взглядом. Засмеялась
Высоким смехом. Бросила в меня
Пучок травы и золотую горсть
Песку. Потом — вскочила
И, прыгая, помчалась под откос...

Я гнал ее далёко. Писаравал
Линю о хвон, окровавил руки
И платье изорвал. Кричал и гнал
Ее, как зверя, вновь кричал и звал,
И страстный голос был — как звуки рога.
Она же оставляла легкий след
В выбучих дюнах, и пропала в соснах,
Когда их заплела ночная синь.

Հատված առ հատված կարելի է դանազանել նորոգվող ու փոխա-
կերպվող տարբերակները: Մինչդեռ բանաստեղծության առաջին կեսում
քամահրանքի տղամարդկային հոգեբանությունը խորանում է նույն
աստիճանի վրա, երկրորդ կեսից նկատվում է այլ բան:

Տեղի է ունենում գերերի յուրատեսակ փոխանակում, հոգեբանա-
կան վիճակների տեղադրում. ամենակարող քամահրանքը դինամիկ
արագությամբ փոխանցվում է կնոջը, որով հնչեցվում է քամահրանքի
առավել հզոր մի նոր տարբերակ: Տարբերակվում է ոչ թե նույն, այլ
իբրև մեկ ուրիշ անհատի սեփականություն, տարբերակվում է և արտա-
հայտչականորեն՝ մեկից մյուսը փոխանակվող գործողությամբ:

Իբրև երկու անհատի փոխադրեցություն ցուցադրվող այս գործո-
ղության ոլորտում էլ քամահրանքի հոգեբանությունը ձեռք է բերում
անմիասնեւ նոր շաղախ, որը վերջին հատվածում վերացարկվում ու
շիկանում է նոր աստիճանով: Վերը մեջ բերած տողերում որոշակի
գույների ու շարժումների հաջորդականությունն այստեղ անհետանում

է, փոխարինելու է գալիս դուշների ու շարժումների տեսլային մի արագութիւն, որն արդեն պատկերահանւում է ձայնակարչութեամբ.

И я лежу, от бега задыхаясь.
Один, в песке. В пылающих глазах
Еще бежит она — и вся хохочет:
Хохочут волосы, хохочут ноги,
Хохочет платье, вздутое от бега...
Лежу и думаю: «Сегодня ночь
И завтра ночь. Я не уйду отсюда.
Пока не затравлю ее, как зверя.
И голосом, зовущим, как рога,
Не прегражу ей путь. И не скажу:
«Моя! Моя!» — И пусть она мне крикнет:
«Твоя! Твоя!» (ԼԶ 252):

Ձայնագրւում են կնոջ վազքը, ծփացող վարսերը, ոտքերը, դգեստը, և դա ոչ թե դրանց առարկայական ձայնով, այլ այդ կնոջ պոռթկացող քմայքների ձայնով՝ կանչող ու վանող քրքիջով, ձայնագրւում է նրա կնոջական քմահաճ հմայքը, նաև այդ քմայքների իշխանութեանը հանձնրւած տղամարդու հոգևոր գերութիւնը, կնոջը գերելու ցանկութիւնը, և սա էլ արդեն տղամարդու մղումների ու սիրո ահագնութեան ձայնով՝ իբրև երեւելի դամոզ ու խոցող եղջերափողի կանչող ղողանջ, խոցւած երեի արձագանքային վայրի ճիւղով:

Ստացւում է լուրատեսակ դարձ հերքւածին, դարձ խեղճութիւն ու ճորտութիւն համարվող քնքշանքին ու սիրուն, գերել ու տիրանալ չկարողանալու սիրո տառապալից ու համառ արվեստին:

Այս շրջանում Բլոկը դրաման բանաստեղծութեան մեջ որոշակիորեն իրացնում է այն սկզբունքով, ինչ 1911-ին ձեռնկերպել է ինքը. «...մեր (հավանաբար և բոլոր) ժամանակներում կարող է արվեստի իսկական գործ ստեղծվել միայն այն դեպքում, երբ 1) պահպանում ես անմիջական (ոչ գրքային) հարաբերութիւն աշխարհի հետ և 2) երբ իմ սեփական արվեստը հարազատանում է մշտաներին (անձամբ ինձ համար երաժշտութեանը, գեղանկարչութեանը, ճարտարապետութեանը և մարմնամարզութեանը)»⁵:

⁵ Ал. Блок, Соч. в двух томах. т. II. М., 1955, стр. 650.

«Վերադարձից» սկսած գործողության աշխուժացումը Տերյանի բանաստեղծություններում առնչվում է տեսլային տարրի ուժեղացման հետ. «Վերադարձում»՝ տեսլային վերադարձի հետ «Մենություն խաղար զընդանից», վերադարձի ու շրջագայության հետ՝ կյանքի տեսլանման կրկնություն: Շարժումն ու գործողությունը տեսիլի հետ են առնչվում նաև «Ոսկե շղթայում»:

Վերը արծարծված ունեցակում տեսլային է երկուստեք այն փոխադրեցությունը, որի համարժեքը մոտավորապես բանաստեղծի օգտագործած այլափոխությունն է, բայց արդեն իբրև փոխաբերություն՝ «Դու բոց ես, ևս խենթ թիթեռ եմ»:

Մի կողմից բոցեղեն նետաձգություն, մյուսից՝ դեպի բոցերը նետվող թիթեռային խենթություն, և շարժունությամբ տեսանելի տեսլային այս պատկերը՝ առարկայական-մարմնական համարժեքն է այն փոխաբերության, ինչ համարում ենք մարդկային հոգիների ներքին ձգողականություն: Եվ նորովի իմաստավորվող այս փոխաբերությունը՝ չէ որ իր լիցքով ու տարերքով անմիջականորեն սերում ու սնվում է նոր ժամանակներում «Փարվանայում» գրողոված նույն հայոց մետամորֆոզային մտայնությունից:

Փոխաբերական-տեսլային համանման տարրեր կարելի է մատնացույց անել նաև Տերյանի մյուս օրինակներում:

Տեսլային շիկացումով, սակայն, «Ոսկե շղթայում» առանձնանում է «Տեսա երազ մի վառ» բանաստեղծությունը, որի վրա ազդային լեզվաոճական արտահայտչականության առումով, ինչպես հայտնի է, ժամանակին ուշադրություն է հրավիրել Չարենցը⁶.

Տեսա երազ մի վառ.
Ոսկի մի դուռ տեսա,
Վերան փերուզ կամար.
Մլուները հուր տեսա.
Տեսա ծաղկած ալգին,
Սոսի սուրբ ծառ տեսա.
Մի հրեշտակ անգին
Սոսից պալժառ տեսա,
Երկու բաժակ տեսա,
Ոսկի գինին էր վառ.
Երկու նիզակ տեսա,

6 ՏՆՆ և. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 6. Երեան, 1967, էջ 321:

երկու անգին զո՛ւար:
Սիրարս խոցված տեսա,
Վերքիս արյունն էր վառ.
Դա՛նիս կանգնած տեսա
Ասի—արերս ա՛ռ... (I, էջ 214):—

Այս տեսիլը, որը երազային երջանկության տեսիլ է, երջանկություն-
նից արբեցման և հատնումի տեսիլ, շարժունությամբ աննախագես է և
Տերյանի պոեզիայում:

Ո՞րն է այստեղ տեսլայինի, այսպես ասած, մեխանիզմը. այն, որ
ներքին հուզապրումը վերածուլվում է տեսողական հարաձուն փոփոխ-
վող խաղի, միաժամանակ և՛ նկարահանվում, և՛ մարմնապես կատար-
վում ու ապրվում: Տեսողական հղորակված հեքիաթայնությամբ, գունա-
յին վառ ու լիաձայն խաղերով նկարահանվում է երազային վայելքին
առարկայորեն համարժեք հրաշագեղ մի դրախտ, ապա տեսողական
կուտակվող վայելքը վերջին քառատողում վերածում է մարմնական
գործողության ու շարժարանքի: Ինքնակամ մահու զնալու շնչասպառ
հատնումով հնչեցվում է հուզապրումի շիկացած լարվածություն: Հու-
զապրումի ուժը չափվում է մարմնական տառապանքի ուժով, հակա-
դարձ եղանակով, որը հայոց տեսլային մտածողության առանձնահատ-
կություններից մեկն է:

Երանդային, մթնոլորտային դանդաղ փոխակերպությունների լու-
սաստվերային-ձայնային լուծվող ու հալվող, անդրադարձումից անդա-
դարձվող արվեստից Տերյանը դառնում է մի արվեստի, որտեղ պատ-
կերային հյուսվածքում առարկաները ձեռք են բերում տեսագծային
որոշակի, «Ոսկե շղթայում»՝ առավելապես գունային տեսանելիություն:
Բնորոշ է, որ հոգևոր երևույթներ վերածուլելիս Տերյանը գունային հատ-
կանիշով է մակդիրավորում այնպիսի առարկաներ, որոնք սովորական
ըմբռնումով բոլորովին էլ չեն առանձնանում գույնով: Շարքի բանա-
ստեղծություններից մեկում, օրինակ, հուշը՝ վերածուլելով դաշույնի,
Տերյանը օժտում է այն բոցե գույնով և կիզելու հատկանիշ գործողու-
թյամբ.

...Տարիներից հեռակա,
Որպես բոցե մի դաշույն
Պարզվում. կիզում ինձ ազատ... (I, էջ 217):

Մի ալլ տեղում հանդիպում ենք «Որքան հուրեր-սերեր, Պարզված
հուր-հուր սրերս» (I, էջ 202) տողերի, և ինչպես հուրը, այնպես էլ սուրը

իբրև առարկայական խորհրդանիշ կոչված են ծառայելու շղթայի աշխատանքի տրամադրությունն բացահայտմանը, որը նույնատիպ սիմվոլներով և փոխարկական-վերացարկված գործողություններով ձևակերպել է ինքը՝ բանաստեղծը.

... Բացված ես գու, սիրտ իմ, նուրբ շուշանի պես, ծաղիկ պես,
եվ արեն է արուս՝ բեղ, և Յրրիէն է բեղ ծեծում... (I, էջ 215):

«Ոսկե շղթայում» Տերյանը հետամուտ էր դրսևորելու սեփական հոգու ներքին ալյուման ուժը, և արևալինի ու ալյումին հատկանիշներով էն սիմվոլում նաև բանաստեղծական հյուսվածք ներքաշվող դաշույնը, սրերը, նետերը, տեղերը: Շարքը չուրատեսակ հիմներգություն է արևին, յաճ աեփական հոգու արևին, միաժամանակ և՛ ջերմացնող, և՛ ալյուղ, և՛ լեւալորող, և՛ խոցող ու ողջակիզող ներքին կրակներին:

Տերյանի այս տարիների ստեղծագործությունը լեցուն է հրով, հոգու ամենակուլ կրակներով, որոնք զուգորդվում են սիրուն, երազներին, հուզին, հույսին, սրտին, հաճախ իրենց հետ բերելով հեթանոսական մտապատկերներ՝ «Սիրտըդ, որպես վառ ատրուշան, պահիր վառ» (I, էջ 204), «Վարդավառի վարդերը վառ» (I, էջ 234), «Չար նևաը թող չբղիպի բեղ», «Չար հուրը չալի բեկերդ» (I, էջ 206) և այլն:

Հույսի կրակին փառած բանաստեղծը հավաստում է, թե՛

եվ սարսափով լի խավար գիշերին,
ես շողողում է ինչպես վառ ատուղի:
Որ փոթորիկի սոսկալի ժամին
Ուղղորդ է լինում անդեկ նավերին,—
իմ անդեկ սրտին... (II, էջ 152):

Անշուշտ, սարսափներով լի խավար գիշերներին հոգու կրակները, աշխարհի արևը, արևի ու կրակների հեթանոսական պաշտամունքները ապավեն և ուղղորդ էին նաև Տերյանի գրչակից եղբայրների՝ արևաբաղձ Մեծարենցի, Սիամանթուի և Վարուժանի համար: Եվ, իհարկե, ինչ-որ տեղ անհասկանալի ու աններելի է նրա անհանդուրժողականությունը ժամանակի արևմտահայ բանաստեղծության հանդեպ, որի նման միտումները 1914-ի ապրիլին կարդացած «Հայ գրականության գալիք օրը» դասախոսության մեջ Տերյանը համարում էր «սուտ հեթանոսություն», «ազգամոլության ախտ»⁷:

⁷ Տե՛ս Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. II, Երևան, 1961, էջ 293:

Հշմարտությունը պահանջում է ասել, որ հոգեոր այդ նոր հեթանոսությունը ինքնահատուկ է XX դարի սկզբների հայտնի ողջ բանաստեղծությանը, Իսահակյանի, Սիամանթոյի, Մեծարենցի, Վարուժանի, տասական թվականների վերջերից Տերյանի ու Չարենցի ստեղծագործությանը: Հղոր երակով այն նախ դրսևորվել է իբրև մարդկային ներանձնական կյանքի հեթանոսություն՝ ուղղված քրիստոնեական կաշկանդվածության դեմ: Քրիստոնեական հնադանդության, խեղճության ու մեղկության դեմ՝ դիմադարձության բնույթ է ունեցել նաև այն դեպքերում, երբ խոսքը վերաբերել է ժողովրդին, նրա հավաքական հոգեբանությանն ու դիմադարձությանը՝ ամեն վայրկյան ակնկալվող թուրքական արյունոտ յաթաղանին, ինչ իրավացիորեն շեշտում է Ա. Ինճիկյանը Սիամանթոյի ստեղծագործությունը դնահատելիս⁶:

Հեթանոսությունը բոլոր արտահայտություններով լուրատեսակ դեղատոմս էր վհատության դեմ՝ հառարակական անարդարություններից, ժողովրդին սպառնացող բնաջնջման սպառնալիքից: Եվ պատահական է, իհարկե, որ Սիամանթոյից ու Վարուժանից հետո, հեթանոսական պատկերացումները, տեսագծերն ու մտապատկերները լուրատեսակ նոր իմաստ են առնում Չարենցի 1916—1921 թթ. ստեղծագործության մեջ, ոչ միայն «Վահագնում» (1916)⁷

Հրդեհի աստված. հրդեհ ու կրակ,
0. Վահագն արի⁹...—

«Ողջակիզվող կրակում», այլև «Ամբոխներում», «Սոմայում», «Չարենցնամեում», այլև «Աստղիկում», արևին նվիրած ութնյակներում, «Պոռլուդունայում»:

Բայց Տերյանի դեպքում հետաքրքրականը, թերևս, «Տեսա երազ մի վառ» բանաստեղծության տեսլային կիզակետի «Ռահմիս կանգնած տեսա Ասի—արևս առ...» շարժուն ու խոսուն պատկերն է, որի առիթով իր հայտնի սղագրված ղեկուցման մեջ Չարենցը նկատում է, թե՛ «Սալեզվական աղգային ձև է»¹⁰:

Լեզվական ձևը՝ տեսողական-տեսլային գեղարվեստական մտածողության նստվածք է, դարերով շերտավորված նստվածք, որի իմաստը Տերյանը հնչեցնում է նորովի, մարդկային երջանկության ու տա-

⁶ Ա. Ինճիկյան, Մտերիմներ և մարդումներ, Երևան, 1967, էջ 310:

⁹ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1963, էջ 37:

¹⁰ ՏԵՄ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, էջ 321:

ռասպանքի միաձուլլ «կառուցվածքը» պատկերում իրրե արե տալու և արե առնելու զրամատիկ արարողությունն:

Տերչանի Համար, ինչպես նախորդների ու ժամանակակիցների, տեսլալինր ներքին հուզապրումի զրամատիկ էություն իմաստավորելու արմատական ճանապարհ էր. Նոգևոր երևույթները մարմնականի վերածուլելու ուղի, որից նա Հասուն շրջանում Համախ օղտվում էր նաև առանց դիմելու տեսիլին, ազատ Համանմանությունմր ու զուգորդությունմր, ինչպես ասենք Նուշ և Բոցե դաշույն կամ աշքեր և սուր տեղեր փոխարեական Համանմանություններն են, կամ «Երկիր նաիրի» տեսլալին զուգորդությունները:

Այս միտումի ներքին իմաստն ալն էր, որ բանաստեղծությունը տեսլալին «արտառոց» վերածնունների էր գնում նաև առանց տեսիլի, պալանալում էր նրա իմաստավորման կղանակը, արամբանությունը, իսկ արտաքնապես իրրե ձև չեզոքանում էր:

Բնորոշ է, սակայն, որ Տերչանի ստեղծագործության մեջ տեսիլը մինչև վերջ էլ ուժի մեջ է մնում ալն գեպքերում, երբ հարկ է լինում տեղական շարժման մեջ դնելու քնարական ես-ին: Այսպիսի հարկ է գդաղվում մասնավորապես ալն ժամանակ, եղբ բնդանրաղվում, ի մի է բերվում Նոգևոր կլանրի անցած ու անցնելիք ճանապարհ: Եվ նորից հոգևոր ճանապարհը վերածուլվում է մարմնական ճանապարհի, մէկ իմաստավորում մնորա դիցարանական անուններով ու պալմանականությունմր:

Որպես լալերաի որդին, որպէս

Մպիս մի, թողած և հող, և առն,

Անցա ծովեր ու ցամաքներ ես—

Ամեն սեղ օտար և անխնդում... (I, էջ 225):

Մի ալլ գեպքում տեսլալին ներխուժող արագությունմր ալլ ճանապարհը ձգվում է աշխարհի անկզրական կզրերը, ծովեր ու ցամաքներ, և երկու գեպքում էլ տեսլալին գնաղությունը սլուժետալին ներքին առանցք է, քնարական անհատի հոգևոր տարողությունը և՛ ծավալելու, և՛ Համախմբելու առանցք:

Թողի երկիրն իմ հալրենի,

Անա՞ անցա Արար ու Հինդ,

Տեսա մարդիկ շրտգլխանի,

Տեսա հաղար աղետ ու խինդ

Հասա մինչև Զինումալին,

Հասա մինչև ծովը ձերմակ,
Տեսա Լրկրի ծայրը վերջին
Եվ զրախտի դուռը կրակ:
Հաղար անգամ ծագեց Արև
Եվ մայր մտավ հազար անգամ,
Տեսա ծառեր հըրատերև,
Տեսա ակունքն արեգական
Եվ փերիներ քնքուշ ու սև,
Ալբերը բոց, իրենք խավար,
Եվ փերիներ տեսա թեթև
Փրփուրի պես ճերմակ ու վառ...

Բոլորը ծուխ, բոլորն ավազ,
Բոլորն ավար ջուր ու քամուն.
Չբկա քեզից գերիչ երազ,
Քո անունից անուշ անուն... (II, էջ 35):

Տեսլային գնացությունը քնարական անհատը ձեռք է բերում առանց տարածության ու ժամանակի դիմադրության շարժվելու և տեսնելու հեքիաթակերպ հերոսի ունակություն, գործողության առինքնող թափ, խոշորացվում և հրաշքավորվում է տարածական առարկայական աշխարհը, տերյանյան մեղմ նվազացնությանը փոխարինելու են զայիս հոգևոր տարողություն շիկացնելու առարկայական շարժուն նկարահանության ևղանակն ու ոճը: Բանաստեղծի հոգևոր էությունը տեսլորեն նկարահանվում է իբրև իր մեջ հեքիաթային աշխարհներ ընդգրկող աշխարհ, ապա վերջնամասում՝ դա իջեցվում-հավասարեցվում է ծխի ու ավազի. անհատի տարողությունը մեծանալով՝ միանգամից կշռելիությանը իջնում է, մեծացնելով-մեծացնելու համար համեմատելին՝ հայրենիքի անունն ու երազը:

Գործում են որևէ ձգտման կամ վիճակի հղորացումով հակոտնյա մղման ուժ փորձարկելու և չափելու հայոց բանաստեղծական տեսլի հնարավորությունները, այս անգամ արդեն հնչեցնելու համար մի դրամա, որն իրականում անդրադարձնում է նորագույն ժամանակների հայ ժողովրդի պատմության ու ճակատագրի ողբերգական դրաման:

* * *

«Մթնշաղից» ծայր առնող այդ դրաման, որի սյուալն է «Նաիրյան սիրո Լրգարանը»¹¹, «Երկիր Նաիրին»,—անբաժան է օտարագնացության ուլիսյան այն հովերից, որ 1907—1910 թթ. փայփայտում էր բանաստեղ-

¹¹ Տե՛ս Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, էջ 570:

ծը՝ խլացնելով հայրենական տան ու հայրենիքի կարոտը: Դրա վկայությունն են «Ես անջատված եմ հայրենի հողից» բանաստեղծության (1908) կիսաանհոգ շեշտերը.

Միևնույն է ինձ Հյուսիս թև Հարավ,—

Մի խնձի տաղնապ կա իմ հիվանդ սրտում.

Կա իմ հողու մեջ մի անհագ ծարավ.

— Հավիտյան օտար, հայրենական տուն... (1, էջ 39):

Տրամադրություններ, որոնցով շատ շուտով Տերյանը կանգնում է ծանր կացության առջև: Ինչ կացության հետ են առնչվում «Գիշեր և հուշերի» երազների փլուզման ցավագին արտահայտությունները, բանաստեղծական գիշերով մտահղացումներով՝ «Ինքնորոշում» (1911), «Հոգնածություն», «Ճամփաբաժան» (1912):

Ցավագին այս մտորումները, որ լայն տեղ են գտել նաև ալի տալիների նամակներում, բանաստեղծին ինքնաօրոտումից բերում են ինքնահաշվետվության՝ թև, ի վերջո, ո՞ւմ համար են չլուսվում իր երգերը, ո՞վ է արձագանքելու ու զզվելու իր երգերին, ի՞նչ երազներով ու հույսերով է ապրելու ինքը:

«Իմ երգերին» (1912) բանաստեղծության մեջ երկմտանքով ալիքավորվող նման հարցումները «Ճամփաբաժանում» դառնում են ներքին խռչական տեսք, թափ առնում ալյուղ անհուն երազների ու կառույցների նոր յուրձանքով.

Կանգնած եմ նորից ահեղ անտառում

Մոթի ուղիների բաժանումի մոտ.

Պարզված է սիրտըս հեռուն ու հեռուն.

Այրում է հողիս անհուն մի կարոտ... (1, էջ 91):

Նորձանքը՝ հորձանք, և ալնումեննայնիվ երազների փլուզման տեղական դրաման մնում է հոշոտող: Ու հնչում է տերյանական ուլիսյան օտարազնացության փշե սլակը՝ «Գիշեր և հուշեր» շարքի «Հայրենիքում» (1912) բանաստեղծությունը, որտեղ մոլոր ուղիներում խաբված բանաստեղծը ողբաման անեծք է ուղղում հայրենական տան երազն ալեկրած սեփական գոլությունը.

...Ու բանի գետմ՝ ալնքան անհատնում,

Անքան ցավոտ են խոհերս անհույս.—

Դու չրկաս արդեն, գործել էս գրույց,

Երազ էս դարձել—հայրենական տուն...

Ա՛հ, այս ցուրտ երկրի անհայտում անհուն
Ընկնել և կորչել և ննջել հավետ,
Ոչնչանալ ու մոռացվել բեղ հետ,
Ավերված երազ—հայրենական տո՛ւն... (I, էջ 108):

Յուզադին այս տառապանքն անդրադարձնում է մի ողբերգություն, որի ծայրերը գնում-հասնում են մինչև և՛ Աբովյան և նրանից էլ այն կողմ:

Հայ ժողովրդի ճակատագրի բերումով նրա զավակները հարկադրված էին ուստի ստանալու համար ելնել հեռու ափեր, երկրից դուրս էր հասակ առնում ժողովրդի մշակույթը: Ուզես-չուզես՝ սա նշանակում էր հեռավորություն և ձեղքվածք ժողովրդի ու նրա զավակների միջև: Ընդգրվածքը ծայր է առնում հենց Աբովյանից, որը, կրթություն ստանալով օտար ափերում, անկոտրելի մղումով վերադառնում է ծառայելու հայրենիքին, բայց և վայելելու օտարություն սեփական ժողովրդից:

Բոլոր կողմերից, բոլոր երանդներով խորհրդանշական է Աբովյանի ճակատագիրը հայ մտավորականության բազմաթիվ սերունդների համար: Ժողովրդին ծառայելու ձգտումով օտար ափերում կրթություն ստանալու ծարավ, օտարություն օտար ափերում, և ապա օտարություն սեփական հայրենիքում:

Օտար ափերի օտարություն, որ այնքան բանաստեղծորեն է վերարտադրել Ա. Բակունցը Աբովյանին նվիրված անավարտ վեպում: Լեմեն Ժամ, ամեն բուպե տեսլացած նանը ձորի զլխից ձալնում է՝ «Խաչեր, Խաչեր»¹², իսկ ինքը պետք է սովորի պատառաքաղ բռնել, պետք է սովորի ինչ-ինչ զիտություններից ու արհեստներից սկսած մինչև սիրո ու մտերմության վարվեցողության ձևերը՝ շրջապատող քաղաքակիրթ մարդկանց հետ, տիկին-օրիորդների հետ, որոնք քանաքեռցի պատանուն ձգում են, մոլորում նանի բույրներից տարբեր, շատ տարբեր, բույրերով ու հմայքներով:

Արժեք, այս անգամ էլ դիմելով մեծ լուսավորչի կենսագիր Պ. Հակոբյանին, մտաբերել, թե ինչ փոխհարաբերություններ էր սպասվում հայրենիքում Աբովյանին նույն հարազատ մոր հետ: Դուրպատից անհագ կարոտով հայրենիք վերադարձած Խաչատուրին ալդպես էլ չհաջողվեց վերականգնել մանուկ օրերի անխառն սրտակցությունը հարազատների հետ. սեփական մայրն անգամ զուսպ ձգվածությամբ էր վերաբերվում նվրոպական վարք ու բարք յուրացրած զավակին¹³:

2 Տե՛ս Ա. Բակունց, Երկեր, հատ. II, Երևան, 1964, էջ 327—329:

13 Տե՛ս Պ. Հակոբյան, Խաչատուր Աբովյան, Երևան, 1967, էջ 747—748:

Աբովյանի կենսագրության մանրունք լիակատար այս փաստը խտացնում է համազգային մի ամբողջ դրամա: Չմոռանաք, որ ավելի քան հարյուր տարի հետո նույն այդ «մանրունքի» հենքով ստեղծվեց Ակ. Բակունցի «Մինա Բիբին», նման մի նանի և նրա որդու ու թոռան օտարացման 20-ական իտականների համար բնորոշ գեղարվեստական դրամատիկ բնդհանրացումով:

Ռուսական կայսրության սահմաններում ողբերգորեն շատ երկար տևեց քաղաքակրթության և հայ կյանքի հետամնացության բախման այս դրաման, որն իր ձգձգվածությամբ հոշոտող էր մասնավորապես մշակույթի դործիչների համար: Ավելի քան հարյուր տարի:

Հարյուրամյա այդ ճանապարհի այն զլխին կանգնած է Ն. Աբովյանը՝ հարադատ ժողովրդին ծառայելու անձնագոհ հաստատականությամբ և նահատակի ճակատագրով, այս զլխին՝ Վ. Տերյանը, այդ ձեղքվածքի օրհասական գիտակցությամբ:

Հայ ժողովրդի աղատագրության, նրա երկու հատվածների միավորման ծանրից-ծանր խաչի հետ միասին՝ նրա լուսավոր որդիները հարկադրված էին կրելու այդ խաչի ծանրությունը ևս, որը մի առանձին տաղանդով ալիքավորվեց XX դարի սկզբների բանաստեղծության մեջ:

Անշուշտ, այդ հանգամանքով ևս պետք է բացատրել հայրենական տան երգի և մայրերգության շեշտված հնչեղությունը բանաստեղծության մեջ: Թուժանյան, Խոսհակյան, Սիամանթո, Մեծարենց, Տերյան, Վարուժան, Չարենց ուղեղով հայրենական տան երգն ու մայրերգը, որդիական սերը, կարոտներն ու մորմոքը՝ մարդկային-մարդասիրական խորունկ բովանդակությամբ ու գեղարվեստական վարակիչ ուժով կադմում են հզոր մի երակ, որն իրապես կարող է ներկայացնել համամարդկային հետաքրքրություն:

Այդ երակի ինքնատիպ արտահայտություններից են Տերյանի երգերը, որոնք բանաստեղծի խոստովանությունների հետ միասին մեր առջև բացում են նրա անհատականության ու հոգեւոր նկարագրի էական շատ կողմեր:

1910 թ. մոր մահից շուրջ յոթ տարի հետո իր նամակներից մեկում Տերյանը գրում է. «...Դուք ինձ կհասկանաք, եթե հիշեք, որ ես արդեն մայր չունեմ, և ես արդեն վաղուց զրկված եմ նրա փաղաքշանքներից: Ի դեպ, չգիտեմ, ովքեր մայր ունեն, կհասկանան արդյոք լքվածության այն ղզացումը, որն այնքան ծանոթ է ինձ, և, երեւի թե, բոլոր նրանց. ովքեր ունեցել են այնպիսի հիանալի, քնքշալից մայր, ինչպիսին իմն

էր, որն արդէն չկա, արդէն վաղուց չկա,— դուք հասկանում եք դա,— արդէն չկա և երբեք չի լինելու...»:

Երկու տարի անց նորից գրում է. «...իմ մեջ, իմ սրտում ապրում է իմ մայրը, որին մարդիկ թաղել են ինչ-որ հեռու-հեռու գյուղական գերեզմանոցում: Հավատացնում եմ Ձեզ, իմ մայրը հավերժորեն ինձ հետ է, և նա կմենի ոչ առաջ, քան ես: Ես դա միսիթարելու համար չեմ ասում, այլ այդպես է: Ես, ճիշտ է, տխրում եմ, բայց այնպես լուսավոր, հաշտ ու խաղաղ է իմ տխրութիւնը, այնպես լուսավոր...»¹⁴:

Այս տարիներին էլ վերաբերում են մորը նվիրած Տերյանի երգերը, համակված նույն լուսավոր տրտմութեամբ, մայրական ու որդիական անապի սիրով ու քնքշութեամբ, հայրենական տան, հայրենի Գանձայի հարազատ շնչով, մթնոլորտով ու նվազներով:

Դրանք յուրօրինակ տունդարձի տեսիլներ են՝ մոր նվիրական շարժ ու ձևերի, հայրենական տան սուրբ մասունքների, Գանձայի միգրացիայի բնութեան մեղմ լուսաստվերումներով, մայրական պարզ կա խոսքի և հեքիաթային գործվալից օրորների ձայնադրութեամբ, հայկական դեղձուկ օջախի ցավերի լիզվով ելեէջող իլիկի միալար ու ննջաբեր նվագների ձայնակարով: Այդ նվազների հանգով էլ տարածվում է բանաստեղծի հաշտ ու խաղաղ, հավիտենապես լուսավոր կարոտը, նրա միասցող մորմոքը.

Կարծես թե դարձել եմ ես տուն,
Բոլորն առաջվանն է կրկին.
Նորից դու հին տեղը նստում,
Շարժում ես իլիկը մեր հին.
Մանում ու հեքիաթ ես ասում,
Մանում ես անվերջ ու արագ...
Սիրում եմ պարզ կա բո լեզուն,
Ձեռներդ մաշված ու բարակ:
Նայում եմ, մինչև որ անդոր
Դուխըս ծնկիդ է թեքվում.
Նորից ես մանուկ եմ աչսօր,
Դրախտ է նորից իմ հոգում:
Արեւ հանգում է հեռվում,
Գետից բարձրանում է մշուշ,
Հեքիաթիդ անվերջ օրերում,
Իլիկըդ խոսում է անուշ... (1, էջ 231):

¹⁴ В. Торян. Незданные письма. Ереван, 1970, стр. 125, 159.

Մորը նվիրած երգերը, վերը քաղված և նման մյուս խոստովանությանունները լրացնում և ամբողջացնում են մարդկային տերյակյան զեղազիտությունը, բանալի են բացելու նրա դավանած մարդկայնության սկզբունքները:

Ետադարձ հայացքով դժվար չէ որսալ, որ նրա քնարերգության մեջ մշտապես հոլովվող մանուկ լինելու, որք լինելու, մանուկ դառնալու հոգեբանությունը, կրկնվող օրորները, ի վերջո, հանդում են մարդու հանգեպ մարդկային վերաբերմունքի գերագույն պահանջին:

Իսկ ո՞րն է այդ պահանջի տերյանական քնարական առումը, այն չափը, որ կարող է գոհացնել բանաստեղծին. տառացիորեն մարդկային վերաբերմունքի այն որակը, որին մարդն արժանանում է իր կյանքի մանուկ օրերում:

Սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ մարդկային հարազատության այս որակը, չափը Տերյանի քնարերգության շարժիչ ուժն է, և հենց այդտեղ էլ թաքնված է նրա սիրերգության ու մարդերգության հմայքը:

«Արև եմ հիմա ևս ուղում... Ավելի շատ լուս: Յանկանում եմ երաժշտություն ու քնքշանք: Ուղում ես լինել փոքրիկ-փոքրիկ, որպեսզի քեզ դուրդուրեն ու սիրեն, ինչպես սիրում ու գուրգուրում են միայն երեխաներին»¹⁵,—գրում է նա մի այլ նամակում: Ահա և այս խոստովանությանն արձագանքող մյուսը. «... մինչև հոգուս խորքը զգացված եմ Ձեր խոսքերից՝ «Ես կցանկանայի Ձեզ փաղաքել ինչպես փոքրիկ երեխայի»։ Ես իմ հոգում հազար անգամ շնորհակալ եղա Ձեզ այդ սիրելի խոսքերի համար: Ես այդ օրերին այնքան կարիք ունեի քնքշանքի, քնքշալից խոսքերի, բարեկամների»¹⁶:

Մարդկային հարազատություն «փոխանակելու» ստանալու և բաղմապատիկը վերադարձնելու ձգտումը Տերյանի ողջ քնարերգության անմիջական ու փխրուն լիցքն է, սկզբից մինչև վերջ ուղղված բուրժուական աշխարհի մարդկային անհարազատության, բարբարոս կոպտության դեմ: Հարազատության այդ գերագույն որակը Տերյանի ժառանգությունն էր հայրենական օջախից, պատվաստվել էր հայրենի միջավայրում, որի ապացույցն են նրա՝ մեկը մյուսից համակող տունդարձի երգերը:

Բանաստեղծությունների մի ամբողջ շարք՝ «Այստեղ է լացել իմ մայրը», «Հիշում եմ ինչպես այն ուշ», «Այս գիշեր կրկին մայրւս մե-

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 79:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 97:

ռած», «Երկրից քո հավետ հեռու», «Պիտի մնա միշտ ժպտուն ու վառ», «Պատույն», «Հովիվներն անտեղ կրակ են արել», «Հովիվներն ազատ հեռու սարերում», «Երբ կը հոգնեմ, տարեք ինձ Երկիրն իմ հեռու», «Նորից իմ նամական գնում է հեռու...», «Դրեք սիրտըս դարավոր», «Հիմա երկրում իմ բարձրիկ», «Հողիցի դրքերից անհամար», «Այս գիշեր իմ սրտում, այս գիշեր», «Լինելի շոբան սարերում հեռու»... Սրանց մեջ ամենատարբեր տրամագրությունների խառնուրդով ժանյակավորվում է բանաստեղծի հայրենակարոտը, որն իր բոլոր արտահայտություններով ուղիղ համեմատական է մարդկային հարազատության նրա անալի կատարներին:

Նվ քանի անգամ է տոնում կամ մորմոքում բանաստեղծը սեփական տունդարձը, հեղեղում հայրենաբաղձության վիշտն ու քնքշանքը, և քանի անգամ է նա ապավինում հայրենիքին, հայրենի հուշերին, հայրենական անաղարտ ուտերմությանն ու ջերմությանը.

Այս գիշեր իմ սրտում. այս գիշեր,
Վարդեր են բացվում—վերքեր...
Անցեք լուսեղեն, անցեք հուշեր,
Մոռացված, կորած իմ երգեր...

Այս գիշեր ես հեռվում եմ, հեռվում,
Կարծես հայրենիք եմ դարձել.—
Օ, սիրտ իմ. ո՞ւմ հետ ես կովում,
Ո՞ւմ հետ ես ուզում դու մրցել...

Նայիր մեր սարերը ճերմակ—
Չմե՞ռն է, ձմե՞ռն է ծաղկում...
Օ, սիրտ իմ, օտար երկնի տակ
Մեռնում ես անտուն ու անրուն...

Հիշո՞ւմ են արդյոք քեզ այնտեղ,
Անունդ տալի՞ս են արդյոք...
Օ, սիրտ իմ, լո՞իր ամեն տեղ—
Թաղեր և մրմունջ. և մորմոք... (II, էջ 67):

«Անցեք լուսեղեն, անցեք հուշեր, Մոռացված, կորած իմ երգեր» — ինչպես տեսնում ենք՝ բանաստեղծը իր երգերը ամբողջովին վերապահում է հայրենի հուշերին. «Հիշո՞ւմ են արդյոք քեզ այնտեղ, Անունդ տալի՞ս են արդյոք» — ինչպես տեսնում ենք՝ նա իր ամբողջ կյանքի իմաստը համարում է հարազատությունը հայրենիքին և հարազատ ժողովրդին:

վաղեմի՝ «Միենույն է ինձ Հյուսիս թև Հարավ» կիսաանհոգ շեշտերին, թափառիկության տրամադրություններին զալիս է փոխարինելու թափառիկ-կալանավորի պայմանական զուգորդությունը, դրամատիկ հարցականի տակ առնելու թափառիկության ազատությունը՝

Հովիվներն ազատ հեռու սարերում
կրակ են անում—ձայնում են իրար:
Ես կալանավոր աշխարհում արար,
Հովիվներն ազատ հեռու սարերում:

Ու երկրից երկիր—գերումից գերում
Գնում եմ անդուլ անհայտին ավար,
Հովիվներն ազատ հեռու սարերում
կրրակ են անում—ձայնում են իրար... (II, էջ 44):

Այստեղից էլ ծնվում են հովվական կյանքի նրա ըղձերգերը՝ օրերի մթնում հայրենի բարբառով միմյանց ձայնել-ձայնակցելու, սարերի գրկում ժողովրդի հասարակ մարդկանց պես անխաղախ սիրով, պարզ ու իմաստուն կյանքով ասյրելու մղումը, որի բնորոշ արտահայտությունն է «Լինելի չոբան սարերում հեռու» բանաստեղծությունը, Խոսակցանի «Արազի ափին բոստանս լինի» ըղձերգի մի նոր ու նորովի տարբերակը:

Լինելի չոբան... Իսկ եթե դժբախտություն, թե՛ բախտավորություն ունես չոբան չլինելու, իսկ եթե չոբան չես...

Ինչպես ըղձերգը առհասարակ, այս ըղձերգը ևս թաքցնում է անհնարինության, անիրագործելիության լիցք: Այս դեպքում ալն հանգում է հայրենի երկրի ժամանակի հետամնացության մեջ պայմանավորված՝ ժողովրդի և նրա ուսլալ զավակների միջև օրեցօր խորացող անջատվածությունը: Այլ դեպքերում ըղձերգի տարողությունն ընդարձակվելով շոշափում է հայրենիքի և նրա զավակների ողբերգական ճակատագրի ողջ հանգույցը: Փշրվում է հովվական աղատ կյանքի պատրանքը, որին մարդկային հարադատության անհազ կարոտով ուղում էր փարվել բանաստեղծը,— տեղի տալով հալածական հայրենիքի և նրա հալածական զավակների արյունոտ բախտի ծանր ու հոշոտող գիտակցությունը:

Եվ հնչում է հայրենական տան կորստյան տերյանյան դառնաղի երգը, Զարենցի բնութագրությամբ ստեղծված «ընդհանուր տան»՝ հայրենիքի, ճակատագրի ողբերգական մտահոգությամբ, գրված՝ «ПОД ЗНАКОМ ВЕЧНОСТИ»¹⁷.

¹⁷ Լ. Զարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, էջ 386:

Երանի նրան, ով հայրենական
Խաղաղ հարկի տակ հանգչում է հիմա,
Ում չեն սարսեցնում հողմերը գուժկան,

Ով դալիք օրվան ժպտում է անահ...

Երանի նրան, ում հաստատ ուղին
Բացված է ազատ և հեռու, և լալն,
Ում չի կասեցնում կասկածը մթին,
Ում քաղցր կոչ է թվում ամեն ձայն...
Երանի նրան, ում մի մայր զթոտ
Օրորում է իր երգով հնամյա,

Ում չի սարսեցնում մի ահ անծանոթ,
Ով հայրենական տուն ունի հիմա...

Ով պարզ է նայում մթին գիշերին,
Ով պարզ է ծպտում արևոտ օրվան,

Ով խաղաղ սրտով մտնում է շիրիմ
Հաղար բլուր անգամ Երանի նրան...

Փշով են պատած ուղիները սառն ու ահավոր,
Մեր տեսիլները սառն ու ահավոր,

Մեզ զգվում են միշտ զգվանքով մի սուտ,

Մեզ խաչ են, խաչ են հանում ամեն օր...

Մութ է, և ցուրտ է, և բուք, և բորան,

Մեր ուղիներում սարսափ է և մահ,

Արյունոտ ուղի... Երանի նրան,

Ով հայրենական տուն ունի հիմա... (11, էջ 56)·

Մինչև այստեղ Տերյանը մեծապես պատմում էր անձնական վտա-
րանդիտությունից. այս բանաստեղծության մեջ խտացված է սեփական
հողի վրա ապրող մի ամբողջ ժողովրդի տեղական ահ ու սարսափի, նրա
զավակների հալածականության ու վտարանդիության հոշոտող հոգե-
բանություն:

Հայ ժողովրդի կյանքի իրավիճակով պայմանավորված այս հոգե-
բանությունը նրա զավակների հոգում ալիքավորվում է ահավոր գու-
շակություններով՝ մեկ հայրենական տնից երազվում է մի բուռ մոխիր,
մեկ մայրական անահ օրոր հայրենի հարկի տակ, մեկ էլ թաղվելու երազ
պապենական հարազատ շիրիմների կողքին... Նման տրամադրույթուն-
ներով հնչեցվում է հայ ժողովրդի հայրենական տան պաշտամունքը,
հայրենական տան կորստյան ողբերգական անամոք ցավը:

Բայց ինչպե՞ս, իր ստեղծագործության ո՞ր առանձնահատկություն-
ների խորացումով է հասնում դրան Տերյանը. չէ որ նա անձնականու-
թյան երդիչ էր, և, ահա՛, այն էլ համակող այսպիսի շնչով, նվաճում ու
ընդհանրացնում է հավաքական նման հոգեբանություն:

Հարցի բացատրությունը սկսողներն առնչվում է Տերյանի քնարեր-
գույթյան բնույթին:

Իր ստեղծագործական ուղու սկզբից, ինչպես տեսանք, Տերյանը
քնարական անհատի ներանձնական կյանքը, փոխազդեցությունները ոչ
մի նկարագրում կամ արձանագրում էր, այլ անդրադարձնում էր երևույթ-
նեկի, փոխազդեցությունների վերացարկված փոխաբերական կապակ-
ցություններով: Փոխազդեցությունը մարմին էր առնում համարմեքային
աշխարհում ալն հասկացողության, զաղափարի և քնարական անհատի վե-
րաբերմունքի (հուզական, խոհական) միջնորդված փոխաբերական
զգացարկությամբ, որտեղ կարևոր դերը պատկանում էր սղագրության
մեկնակետին, որբանով զրանով էր շեղն առնում հասկացողությունը.

Սև գիշեր, և հուշեր և խոհեր անհամար,
Մոռացված երազներ՝ շուշաններ թառամած,
Խնդություն՝ Լեռացած և անցած և անդարձ,—
Տրտմություն մենավեր, միաձայն, միալար... (I, էջ 95) —

առաջին տողում՝ գիշեր, հուշեր, խոհեր հասկացողությունները բանա-
ստեղծական շունչ են առնում փոխաբերական միջնորդված հարաբերու-
թյան մեջ մտնելով բանաստեղծի վերաբերմունքն արտահայտող սև և ան-
համար բառերի հետ. երկրորդ տողում նույն արամբանությունն են են-
թարկվում երազները, փոխաբերությունն սղագրվելով իբրև թառամած շու-
շաններ. երրորդ տողում՝ խնդության զաղափարը փոխաբերական առըն-
չության մեջ է մտնում վերաբերմունքային հեռացած, անցած, անդարձ
բառերի հետ, չորրորդում՝ արամագրությունը շնչավորվում է փոխաբե-
րության առնչակցվելով նորից վերաբերմունք խտացնող մենավոր, միա-
ձայն, միալար բառերին:

Պատկերում վճռական դերը պատկանում է քնարական վերաբեր-
մունքային մեկնակետին, այլապես զաղափարների կամ հասկացողու-
թյունների շրջանառությամբ հյուսվող պատկեր ասածդ ամեն քայլա-
փոխքում հղի կլինեի չորություն ու սառնության, վերացականության ու
զատազականության վտանգով: Մի երևույթ, որ Մալարոնից սկսած
կրճակակոխ հետապնդում էր խորհրդապաշտներին՝ մանավանդ խոհա-
կան բանաստեղծություններում:

Քաջ վերլուծվող քառատողն անդրադարձնում է քնարական ան-
հատի ներանձնական կյանք, իսկ ինչպես ապահովել նույնպիսի ամեն-
պահա զերադրական վերաբերմունք, երբ խոսքը անհատի և կյանքի

փոխհարաբերության մասին է, կամ՝ երբ հարկավոր է արտահայտել ոչ միայն անհատի, այլև շատերի հավաքման վերաբերմունք:

Դրա համար նախ անհրաժեշտ էր ես-ի անձնականության դրսևորման մեկնակետը դարձնել մենք-ի դիտակետ, մենք-ի համար դործի ղեկը քնարականության նույնպիսի գերադրական չափ ու եռանդ, որպիսին գործադրվում է ես-ի ղեկավրում:

Իրականում հենց այստեղ էլ թաքնված է խորհրդապաշտական բանաստեղծության կրակետային տարրերությունը Ալ. Բլոկի և Վ. Տերչանի օտեղծագործություններից: Դրական մոտեցից նրանք երկուսն էլ հետամուտ էին ոչ թե ես-ի ինքնակա, այլ ուրիշի՝ դու-ի հետ փոխհարաբերության մեջ գտնվող անձնականության դրսևորմանը, ասել է՝ կարողանում էին ապահովել քնարական վերաբերմունքի գերադրական չափ նաև ուրիշի անձնականության հանդեպ:

Ես-ից ուրիշը և այստեղից շատերը մնում էր մի քայլ, և, ինչպես Բլոկը, Տերչանը տասական թվականներին նվաճում է նաև կյանքի փոխադրեցություններին ու հանգամանքներին արձագանքելու ընդհանրություն մեկի և շատերի միջև: Տերչանի քնարական անհատի մտերմությունը ձգվում է մինչև իր նմանները, ղեկի մարդիկ, ժողովուրդը, հայրենիքը, հաստատելու համար այն, ինչ դեռևս 1907-ին ձևակերպել էր այսպիսի խնդրարկա խոստովանությամբ. «...ես հիմա սովորել եմ շատ բարձր գնահատել «մարդկային» սերը, սերը ղեկի մարդը—և ոչ թե սերը...»¹⁸:

Եվ հետաքրքիրն այն է, որ ուղղակի ու փոխաբերական այն բոլոր գնահատականները, չափանիշները, որոնք սկզբում օգտագործվում էին ես-ի և դու-ի անձնականություն բնութագրելիս, այժմ շրջանառության են կոչվում արժեքավորելու համար շատերին: Եթե առաջներում, օրինակ, նա հարազատության հորդորով առաջարկում էր դիմացինին որը լինել ու շամաշել, լինել մանուկ, լինել քրոջ պես, ապա հիմա վերին հարազատության և մարդկության նույն պահանջ-հորդորով գնահատում ու մոտերմացնում է մարդկանց:

Մենք բոլորըս, բոլորըս,

Մանուկներ ենք որք.

Մանուկներ ենք մենք կորած—

Հավիտյան անմայր.

Մենք բոլորըս մոլորված

Աշխարհում խավար... (I, էջ 261):

¹⁸ В. Терян, Неизданные письма, стр. 105.

Բուրժուական դաշլային օրենքների ձիրաններում տառապող մարդկանց այսօրինակ գթառատ սիրով բնութագրելու համար հարկավոր էր ունենալ մարդկային խղճի ու հարազատութեան անսպառ պաշար, որով լիովին օժտված էր բանաստեղծ Տերյանը:

Խիստամանակ հարկ է շեշտել նաև, որ բոլորի գնահատության տեր-յանական չափանիշը մնում է մարդու արժեքը մերձավորի, հարազատի դիտակետից ու վերաբերմունքով գնահատելու ու հնչեցնելու հայոց ողբերգի ժանրերին ինքնահատուկ տոհմիկ մեկնակետը: Անձը անձին գնահատելու ողբային եղանակից Տերյանը ածանցում է նոր որակ. հարազատի սիրով ու վերաբերմունքով նրա գրչի տակ արժեքավորվում են մարդիկ, ասել է բանաստեղծ Տերյանը մարդկային հարազատությունը պատկերացնում է գերագույն այն չափով, ինչով ողբերգում ներկայա-նում է մերձավորը՝ մերձավորին:

Տերյանի ներողամիտ նկարագրին, աշխարհազոհողությանը միան-դամայն օտար են մարդկային խտրականությունն ու շարությունը, գեր-մարդու ամեն մի բմբռնում: Նկատի ունենալով ժամանակի հակամարդ-կային նման հովերը, բանաստեղծը առանձնակի արժանապատվությամբ շեշտում էր, որ ինքն ապրում է մեծագարության մարմաջից զերծ սովո-րական մարդու ձշմարիտ դիտակցությամբ. «... Իսկ չէ որ հրաշալի «բան է» փոքր մարդ լինելը... Նս ինչպես անսահմանորեն ուրախ եմ, որ մեծ չեմ ծնվել... ցանկանում եմ նրանց ամեն տեսակի ավելի ու ավելի մե-ծություն. բայց չէ որ նրանք բոլորը մարդ են և այդքանը միայն, իսկա-պես հո չեն կարող լինել գերմարդիկ, որոնց մասին այնքան շատ գրում են և որոնք ի վերջո ընդամենը Սանիններ են...»¹⁹:

Մարդու շխտության գեղագիտությանը խորապես հարազատ պարզա-պես մարդ անունը կրող «փոքր» մարդկանց հոգևոր գեղեցկության հետե-վողական պաշտպանությամբ էլ Տերյանը թևակոխում է դեպի մարդկա-յին հավաքական հոգեբանության պատկերումը: Մարդկային կյանքի սովորական իրավունքների, սովորական «ունեցվածքի» համառ ու ան-նկուն մի պաշտպանություն, որը հավասարապես տարածվում է ինչպես բոլոր մարդկանց, մարդկության վրա, այնպես էլ հարազատ ժողովրդի:

Այս առումով ուշագրավ է, որ «Երանի նրան, ով հայրենական...» բանաստեղծության մեջ մարդկային կյանքի բանաստեղծի երազանքը հանգում է հետևյալ պահանջներին. հայրենական խաղաղ ու անվտանգ հարկ, գալիքին անահ ժպտալու, ամեն ձայն իբրև քաղցր կոչ ընդու-նելու հավատ, ընդամենը հնամյա մայրական լեզվով գթառատ նանիկ ու

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 106—107:

օրոր ճաշակելու, խաղաղ սրտով շիրիմ մտնելու երտզանք... և դրա փոխարեն՝ գոյություն արդեն ունեցող ճանապարհ, սառն ու ահավոր տեսիլներ, սուտ գզվանքներ, անվերջանալի սարսուռ ու մահ, ամենօրյա խաշելիություն...

Հակադրության սկզբունքով հյուսված այս բանաստեղծության մեջ հարադատ ժողովրդի գոյության խորհուրդը հնչում է իբրև մարդկային կյանքի իդեալ, և ինչպես իդեալը, այնպես էլ ժողովրդի ճակատագիրը իմաստավորվում ու մարմին են առնում պատկերավոր մի եղանակով, որտեղ հիմնական բեռը կրում են բանաստեղծի քնարական վերաբերմունքով թրծված ու ներծծված փոխաբերական վերացարկված կապակցությունները, փոխաբերական մակդիրներն ու բայերը:

* * *

Տերյանի հայրենասիրությունը օրհասի հայրենասիրություն էր, որը սկզբնապես անդրադարձնում է հայրենիքի և նրա հոգևոր ուժերի խզման ողբերգությունը: Խզումը գիտակցվում է իբրև ժողովրդի հոգևոր մահ, որից և հետևում է «Երկիր Նաիրիի» նախնական մտահղացումը, ծնվում «Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես» (1913) բանաստեղծության հայրենիքի՝ իբրև ննջեցյալի, տեսիլը:

Մի՞թե զնալով ժողովրդի հոգևոր ուժերը տեղ չպետք է ունենան ժողովրդի դրկում, մի՞թե պետք է օտարանան ժողովրդին, մի՞թե հնամյա մի ժողովրդի սպասվում է հոգևոր սնանկացում ու մահ...

Տերյանի այդ տարիների նամակներում հանդիպում ենք անհուն դառնությանը լի այսպիսի տողերի. «Այդպիսին ենք մենք բոլորս—կոտորված, գետնահար խոտի նման ընկած, պարտված, անհույս ու անհավատ: Այդպես մեր հայրենիքի հոգին է մեռնում...»²⁰:

Հանդիպում ենք ծանր ու անելանելի խորհրդածությունների՝ կապված ոչ միայն «հիվանդագին», «անհաղթելի մոլովյուն» դարձած «հայրենիքի ցավի, սիրո ու տառապանքի» հետ:

Դրան ավելանում է բուրժուական մերկ շահի, նյութապաշտության ու ընչաքաղցության մթնոլորտում փթթող հասարակական-բարոյական վերասերումը, բանաստեղծի ըմբռնումով կործանարար ամենից ավելի ժողովրդի հոգևոր առաջընթացի տեսակետից. «Ա՛խ, արվեստն ազամանդ է, ով որ աղքատ է, չի կարող ունենալ այն: Միայն նրանք կարող են ունենալ այն, ով կարող է դին տալ աղամանդին», և ապա՝ «Այր-

20 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. III, Երևան, 1963, էջ 360:

վկատր, որ ամենից քնքուշ ու նուրբ ծաղիկն է՝ ինչպես պիտի ծաղկի աչք կոպիտ ու «մունդաւ» խոտերի մեջ: Նույնն է և մտքի վերաբերմամբ...»²¹:

«Երկիր Նաիրիի» առաջին բանաստեղծությունների խորքում ու թիկունքում գործում է հայ ժողովրդի ժամանակի բարդ ու անելանելի կացութիւնը. ջլատված, կոտորածների ու ավերիների, աղքատութեան ու չեղածանցութեան դատապարտված ժողովուրդ. մի կողմից՝ «հայրենիքի ցավից» զետեղած մտավորականութիւն, մյուսից՝ աղքատիւն ձուլման մեծապետական մոլեհանդ քաղաքականութիւն, նյութապատակաւ մղումների կոպիտ մրցավազք:

Բանաստեղծ Տերյանն այս ամենին արձագանքում է սեփական մեկնակետից, սեփական ձայնով. նպատակամիտում է անդրադարձնել ոչ թէ կոպիտ իրականութիւնը, այլ այդ իրականութեան պայմաններում բեղկաւորող ժողովրդի հոգևոր ուժերի ողբերգութիւնը:

Եվ հենց այստեղ էլ, թերևս, առաջին շոշափելի կերպով երևում է «Մինչաղից» սկսած Տերյանի նվաճած արտահայտչական հնարավորութիւնների նշանակութիւնը: Սրելով բանաստեղծական անհատի կրաւորական դրացողութիւնները՝ նա հասնում է հայրենիքի քնարական վերադարձի աննախագիշտ բոլորեղացման, միաժամանակ՝ հոգևոր երկնշունչները անդրադարձնելով փոխաբերորեն վերացարկված գաղափարների մեկնակետից, ապահովում է հայրենիքի հոգևոր նկարագրի հավաքական դիմապատկերը:

«Մի՛թի վերջին սրտան եմ ես» և հաջորդ բանաստեղծութեաններում գործում է, այսպիսի առած՝ երկակի կրաւորականութիւն. խոցված ու խաչված Նաիրի երկիր և այդ երկրի այրող վերքերով խոցված բանաստեղծ. ամեն անգամ մեկից սկսվող խոսքը վերաճում ու հանգում է մյուսին, որի արդյունքում հայրենիքի դիմապատկերը տառաջիտքեն ձուլվում է բանաստեղծի վերաբերմունքին, նրա ներաշխարհին.

Մի՛թի վերջին սրտան եմ ես,
Վերջին երգիչն իմ երկրի.
Մահն է արդէ՛ք, թե նի՛նջը քեզ
Պատել, պայծառ Նաիրի:

Վտարանդի, Երկրում աղտոտ
Հուսե՛ղ, քեզ եմ երազում,
Եվ հե՛տում է, որպես աղոթք
Սրբաշխական բո լեզուն:

— Նույն տեղում, էջ 367, 368:

Հնչում է միշտ խոր ու պայծառ,
Եվ խոցում է, և ալրում.
Արդյոք բոցն վարդերդ Լեն վառ,
Թե՞ վերքերն իմ հրահրուն:

Ահով ահա կանչում եմ քեզ
Ցուա, ցնորք նախիրի.—
Մի՞թե վերջին պոետն Լեմ Լու,
Վերջին Լրդիչն իմ երկրի... (1, էջ 235):

Պատկերավոր նման շաղախը մատնում է վերքոտ ու խոցված հայրենիքի և նրա խոցված որդու բանաստեղծական տանջալից աչք միասնությունը, որի նորդարյա համեմատելին մնում է անմահ «Վերքը»: Եվ որքան էլ բարեձևորեն ժողովրդականից հեռացած ու փոխակերպված՝ տիրջանյան նման հյուսվածքները անհնար է սահմանազատել հայոց տեսիլից ու ողբերգից:

Բացահայտ նշաններով այս բանաստեղծության մեջ քնարական անհատը դիմում է ննջող հայրենիքին, ահով կանչում է ու աղոթում, հողեք-մարմնական ցավով թախանձում արթնանալ ու հանել, և որքան ողբերգորեն սաստկանում են թախանձանքն ու տաղնալը, ցավը, այնքան դրամատիկորեն բարձրանում է հայրենիքի արժեքը:

Բայց և նույնպիսի բացահայտ նշաններով անկարելի է շտեմանել տվյալ դեպքում ողբերգի ժանրային հիմնավոր փոխակերպություններ: Հարցն այն է, որ բանաստեղծական անհատի և հայրենիքի միջև ահով աղոթվող ու օրհներգվող նման փոխհարաբերություն, թերեւս, անհնար է գտնել հայոց հնօրյա զրավոր բանաստեղծության մեջ: Այդպիսի փոխազդեցությունը լիննահատուկ է աստվածերգությանը և հենց այդ պատճառով էլ «Ողբ Եդեսիոյում» Շնորհալու մեծ հայրենասիրությունը դիմաւնությամբ միջնորդվել է, վերակերպվել որբեայրի մոր և որբացած որդիների հարաբերության:

«Երկիր նախիրով» Տերյանը նշանում է հավաքական հայրենիքի հետ մարդկային-քնարական հարաբերության մեջ մտնելու այնպիսի մտալեռնություն ու ազատություն, որպիսին հիում մարդը կարող էր ունենալ աստծո հետ: Միաժամանակ կարողանում է այդ հարաբերությունը մարմին տալ այնպիսի քնարականությամբ, որպիսին հատկանշական է ժողովրդական երգի ամենաքնարական ժանրերին՝ պանդխտության ու օրորոցային երգին, սիրերգին, սգերգին:

Աստծուն տրված բոլոր մակդիրները այլևս չբաժանվելու պայմանով ձուլվում են հայրենիքին՝ լուսեղ երազ, դոսթական տեսիլ, ծիրա-

նաւառ, հրով մկրտված, չոթնապատիկ խաչված տիրամայր... Խնդագին ու բերկրալից, երկյուղալից ու տանջադին բոլոր ապրումները՝ այն էլ քանի նվազներով, ուղղվում ու հասցեագրվում են հայրենիքին:

Անհնար է այդ նվազների միջից տարբերել, թե որտեղ է սկսվում հայրենիքի պանդուխտ որդու ցավը՝ հայրենիքի սիրուց ու կարոտներից, ողջակիզվող հայրենիքի հոգևոր դիմապատկերը նրա բանաստեղծ որդու ողջակիզվող ասպետական նկարագրից, դժվար է որոշել, թե որտեղ է սիրերգը վերածում օրորոցալինի, օրորոցալինը՝ սգերգի, աղոթքի, օրհներգության ու հիմներգության:

Եվ այս ամենը մանավանդ հայոց մեծ եղևունի տաբիներին գրած բանաստեղծություններում:

Թեև, բանաստեղծը շատերից ամբողջացնել շարքը, դասավորել երգերը շարալին մտահղացման ընթացքով, ալգուհանդերձ, անկարելի է չնկատել, որ «նաիրյան սիրո զանձարանը» ստեղծված է շարքալին-շարավոր տոհմիկ կառուցվածքով:

Շարքի էլեգիկ-օրհներգական ընդհանուր տրամադրության ու մեղեգայնության միջնորոտում, երգերից ամեն հաջորդը, ինչպես «Մատչանում», հյուսվում է նոր եղանակով, թեև, միասնական գաղափարը մնում է նույնը՝ փոխարարելությունը հայրենիքի և բանաստեղծական անհատի միջև: Մեկ վեր է վերցնում թախանձանք-հորդորը, մեկ՝ հարցում-դիմումը, ապա՝ ձայնել-աղոթելը, հուսադրել-հուսադրվելը, փարվել-հիանալը, մխիթարել-մաղթելը, ոգորել-ոգևորվելը... Բանաստեղծի խոսքը մեկ վերակերպվում է բաղձասացության, մեկ խոցված բերկրանքի, սիրառատ խոստովանության, ապա տանջալից տագնապի, կրքոտ վեճի և խանդոտ հաստատման, սրտարուխ անուշ լացի ու անանձնական երգման, և, այս բոլոր նվազներով հանդերձ, «երկիր նաիրին» միասնական է թախձալից-օրհներգական այն երկտարր քնարականությանը, որ հատկանշական է ողբալին ժանրերին:

Հարազատությունը հուշում է ինքը՝ բանաստեղծը, «երկիր նաիրիում» գետեղված հայոց երգին նվիրված տողերում: Շարքի տարբեր էջերում սփռված տողերը կազմում են մի յուրատեսակ «ars poetica», ներկայացնելով Տերյանի նաիրյան երգերի էությունը: Ահա դրանցից մի քանիսը. «Երագում էի քո սիրելի եվ մեզմ երգերը, որպես օրոր», «Ունկնդիր լինեմ քո հին երգին, եվ լամ, լամ անուշ քո երգի հետ...» (I, էջ 225), «Եկտեղ, ուր կար աչքբան սիրերգ» (I, էջ 228), «Սիրեցի հեղ, անքեն հոգիդ, եվ երգերդ մեզմ ու բեկրեկ» (I, էջ 229), ապա հայոց բեկրեկուն երգի նրա ավելի ծավալուն բնութագրերը.

Այնպէս անխինդ էն և նըման լացին
Երգերն իմ Երկրի, այնպէս տխրագին... (I, էջ 226),

կամ՝

Այստեղ է լացել իմ մայրը
Մորմորն իր և իր օրորը,
Այստեղ այնպէս անծայր է
Կարոտն ու այնպէս խոր է (I, էջ 232),—

և կրկին՝

Մի հին տրամուլջուն անսփռի ու խոր,
Որպէս վիշտն անել հայրենի հողիս,
Երգում է սրտիս դառնագին օրոր,
Եվ անդուլ ցավով մաշում է հողիս...
(II, էջ 39) և այլն, և այլն:

Եվ իսկապէս «Երկիր Նաիրիի» նվագայնուկն ամենից ավելի
ներդաշնակորեն ելևէջող օրորն է՝ տխրագին, մորմոքուն, մեկամաղձոտ,
բեկբեկուն, դառնագին օրորը, հայոց մայրական այն սրբադնագուն օրո-
րոցայինը, որով վտարանդի բանաստեղծը մինչև վերջին շունչը օրորում
էր զարկված հայրենիքի և սևփական զարկված սրտի մորմոքները.

Դրեք սիրտըս դարավոր
Հարազատ օրբան,
Օրորեցեք վիրավոր
Սիրտըս նաիրյան...
Նվագներով պարզ ու նուրբ
Գգնեցեք նրան,
Հայրենական երգով սուրբ
Սրբացեք վրան...
Ոսկե թևեր ուննր նա,
Ուննր բոցեր բորբ,
Արյունաներկ է հիմա
Ու երկրիս պէս որբ:
Դրեք սիրտըս դարավոր
Հարազատ օրբան,
Օրորեցեք վիրավոր
Սիրտըս նաիրյան... (II, էջ 63):

Այս բանաստեղծուկյան մեջ կարելի է դիտել, թե թումանյանի
և Իսահակյանի վերակույած ժողովրդական երգի կառուցվածքը որքան
հեռանկարային էր քնարերգության համար: Դժվար չէ նկատել, որ մեջ
բերված տողերում քնարական անհատը քնարական առարկային՝ սևփա-
կան մարդեղացած սրտին, հարաբերվում է ճիշտ նույն հարաբերու-
թյամբ ու վերաբերմունքով, որպիսին համապատասխան կողմերի միջև

տեսնում ենք ժողովրդական սիրերգում, սգերգում, պանդխտության և օրորոցային երգերում: Տարբերությունը միայն այն է, որ այս դեպքում օրոր է երազվում ու երգվում սևփական սրտին, բայց և նորից ուշագրավ է՝ սիրտը «մարդեղանում» է այնպիսի տեսագծերով—

Ոսկե թևեր ուներ նա,
Ուներ բոցեր բոբր,
Արյունաներկ է հիմա
Ու երկրիս պես որբ.—

ինչպես ժողովրդական օրորոցայինում մորը ներկայանում է որդին:

Բնորոշ է նաև, որ նաիրյան շարքում հանդիպում են բանաստեղծություններ, որոնց մեջ ժողովրդական այս ամենից քնարական ժանրերին բնորոշ վերաբերմունքը ստանում է հանուրի փոխհարաբերության կերպարանք.

Կրգա կրկին մայիս մի նոր
Եվ կրծադկեն արտ ու արոտ,
Եվ կըհչեն սիրակարոտ
Երգեր ընթուշ ու մեկմօրոր:
Ախ, բանի մալր հրակարոտ
Եվ բանի կույս սրտով մսկոր
Պիտի ողբան ձեզ, անօրոր
Քրնով քրնած բրտեր վիրտու...
Համփի վրբա, սարալանջում,
Ուր աղբյուրն է անուշ կանչում,
Մուր խրհիթում, սուրբ հարկի տակ,
Մովում, գետում, ջրհորներում,
Ընկած եր դուր տեր ու մշակ... (11, էջ 62):

Համփաներում, սարալանջներում, մուր խրհիթների սուրբ հարկերի տակ, ծովերում, գետերում ընկած հայոց հղեռնի զոհեր, կորած հայրենիքի վարկված հավաքական տերեր ու մշակներ և նրանց ողբագին օրոր երգող հավաքական մայրեր ու կույսեր: Տեսլանի գրչով ժողովրդական անձնական-քնարական օրորոցայինը վերակերպվում է հավաքական օրորոցայինի, պահպանելով հնօրյա մտապատկերային տեսագծերը:

«Երկիր նաիրի» նման նմուշները Սիամանթույի և Վարուժանի ստեղծագործության նմանատիպ նմուշների հետ միասին վկայում են, որ հետագայում Չարենցի պոեզիայում ձևակերպված ու բնավորված «ամենքը ամենքին երգելու» մտայնությունը նախապես ձևավորվել է ողբային ժանրատեսակներով և հետո միայն ընդունել «ամենքը՝ ամենքին երգելու» հիմներգային բնույթ:

Այս առումով հետաքրքիր է, որ հիմներդայինը որոշակի տարր է նաև «Երկիր Նաիրիի» քնարական այն երգերում, որոնց առարկան ընդհանրական հայրենիքն է: Նման դեպքերում, եթե հյուսվածքային սկզբնամասում տիրապետող փոխազդեցությունը երկկողմանի շարժարանքն է, տրամադրությունը՝ թախծալից մորմոքը, որն իմաստավորելիս հաճախ շրջանառության են կոչվում կրոնական մտապատկերներ, — ապա վերջնամասի օրհներգ-հիմներգը նույնքան հաճախ մերձենում է հեթանոսական պատկերների տեսագծերին, երբեմն էլ պարզապես ընդունում ժողովրդական օրհնանքի ձև:

Որքան ցավել է իմ սիրտը, այնքան թող զվարթ լինի քո սիրտը լուսեղ:
Որքան դառնություն տվել ես դու ինձ — այնքան թող
լինի քո օրը խնդուն,
Որքան մաշել ես սիրտս սառնությամբ և քինով ահեղ,
Այնքան քեզ վայելք, այնքան սիրո երգ, այնքան օրհնություն
(II, էջ 59):

Ժողովրդական օրհնական խոսքի շարակարգություն հիշեցնող այս տողերի կողքին հեթանոսորեն հրաշունչ ու խանդաբորբ է ստորև մեջ բերվող բանաստեղծության վերջին քառատողը, որը վկայում է, որ ինչպես հնօրյա, այնպես էլ նորօրյա բանաստեղծության մեջ օրհներգային-հիմներգայինը անբաժան է ժողովրդի հնամենի հեթանոսական կենսասիրական աշխարհազգացողության դինանոցից:

Դրա հետ միասին բանաստեղծությունը հուշում է «Երկիր Նաիրիի» ինքնահատուկ այլ առանձնահատկություններ, մատնում Տերյանի հայրենասիրության օրդանական հարազատությունը նրա սիրերգությանը:

Ինչպե՞ս չըսիրեմ, երկիր իմ կիզված,
Պարզված վերստին սրերին սուրսար:
Ինչպե՞ս չսիրեմ — հեղությունք լցված
Դու յոթնապատիկ խոցված տիրամայր...

Որքան որ եկան արյունիդ ագահ,
Դու կամավոր զոհ — բոլորը տվիր:
Դու հավետ եղար անարատ վկա —
Զարերի կոխան, խաչված իմ երկիր:

Հրկեզ քո հոգին, որպես առատ խունկ,
Աշխարհի համար պարզեցիր անպարտ,
Հեղ ընդունեցիր երգում ու երկունք,
Դու արքայարար վեհ ու անհպարտ:

ժամ է, ե՛լ նորից, իմ ծիրանավառ,
Զրահավորվիր խանդավ խնդադին,
Վառիր երկունքի գիշերում խավար
Հրով մկրտված նաիրյան հոգին... (I, էջ 237):—

Վերացական-րնդհանրական հասկացություններ մարդկային բանաստեղծական մտածողության նվաճած հնարավորությունների ոգով նաիրյան հնամյա հայրենիքը նորից ստանում է կնոջ կերպարանք՝ այս անգամ արդեն զուգորդվելով մարդկության սրբագործած Տիրամորը, մարմին է առնում որպես սուրսայր սրերի պարզված, յոթնապատիկ խոցված Տիրամայր:

Արդեն իսկ Վերածնության ժամանակներում, աղատագրվելով քրիստոնեական իմացաբանական կապանքներից, Տիրամոր կերպարն ուղեկցել է համաշխարհային գրականությանն ու արվեստներին՝ որպես մշտապես խոցված ու խոցվող, բայց և մշտապես անպարտելի սիրո ու ներողամտության, մարդկայնության ու մարդասիրության խորհրդանիշ:

«երկիր նաիրիում» այդ պատկերով ու բովանդակությամբ է ներկայանում Հայրենիքը՝ լցված բյուրապատիկ խոցված բարու և մարդկայնության անպարտելի խորհուրդներով:

Այս դեպքում Կայրենիքի անքեն անպարտությունն իմաստավորվում է Տիրամոր զուգորդությամբ, մի այլ հյուսվածքում մարմին է առնում նյութական հայրենիքի մարդկայնացած տեսիլով, բառերի տերջանական փոխաբերական շարակարգությամբ նաիրի երկիրն օժտվում է մարդկային սրտով, երկինք պարզված աղոթող ձեռքերով («Ո՛ր երկրի սրտում թախծ կա այնքան, եվ այնքան ներում—ո՛ր երկրի սրտում... Որտե՞ղ են քարերն այնպես վերամբարձ Ձեռների նրման պարզված երկնքին...»): Երրորդ բանաստեղծության մեջ նաիրին նմանեցվում է քնած քնքուշ թագուհու.

երկիր նաիրի, երազ հեռավոր,
Քնած ես քնքուշ թագուհու նրման.
Մի՞թե ես պիտի երգեմ քեզ շուրթ
Եվ արքայական զնեմ գերեզման.
Եվ մի՞թե, մի՞թե, սիրտըս ավերված
Ավերակներից լոկ պիտի պարզեմ,
Քո տեղ փալիսյեմ սովերը մեռած,
Քո սուրբ խոսքի տեղ իմ լացը լրեսեմ... (II, էջ 66):

Այս բանաստեղծը վերակերպարանավորվում է մանուկ Արայի՝ երգվում երբեք չդավաճանել իր նվարդին:

Նման ղուգորգությունները հուշում են, որ Տերյանի այս կրգերի կա-
ռուցվածքային խորքում էապես զործ ունենք յուրատեսակ սիրերգության
հետ: Մի օրինաչափություն, որը բնորոշ էր Բլոկի ստեղծագործությանը
և ռուսական քնարերգության մեջ նշանավորում էր հայրենիքի անձնա-
կանացման, հայրենիքի և բանաստեղծական անհատի մտերմության ու
միաձուլման նոր աստիճան.

О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!..
...И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль... (էջ 284—285):

Երկու աշխարհի սահմանագծում Ռուսաստանի կերպարը Բլոկին
ներկայանում է ղոգության քնարական պաթետիկային և հայտնի տրոյկա-
թուշունին աղերսվող պատմական բովանդակությամբ²², միաժամանակ
հարազատ կնոջ կերպարանքով, միատեղ անդրադարձնելով և՛ ռուս ժո-
ղովրդի պայքարը՝ «հանուն ապագա Ռուսաստանի», և՛ բանաստեղծի
գերագույն հարադատությունը հայրենիքին:

Գերագույն հարադատությունը հատկանշվում է հայրենասիրության
միաձուլումով սիրերգությանը, յի երևույթ, որ լայնորեն տեսնում ենք
Տերյանի նաիրյան կրգերում:

«Երկիր Նաիրիի» հյուսվածքներում բանաստեղծի հայրենասիրու-
թյունը տառացիորեն ստանում է սիրերգության բնույթ, մի սիրերգու-
թյուն, սակայն, որը չի վերանշում սիրախաղի անզամ այն դեպքում, երբ
խոսքը վերաբերում է բարակիրան նաիրուհուն.

...նվ չի կարող սիրտըս շերդել այդ անբիծ
Հուրը, որ ինձ ժպտաց այսօր ցուրտ հեղում.
Այդպես արևն է դուրս նայում մութ ամպից
Իմ նաիրյան բա՛րձր, բա՛րձր, աշխարհում... (I, էջ 238):

Նրա երգերում քնարական առարկան՝ հայրենիքը, մշտապես
գտնվում է այսպիսի արևային, աստվածային բարձր պատվանդանի
վրա, որին բանաստեղծը խոնարհվում է ու երկրպագում անանձնական
վեհական նվիրումով ու քնքշանքով, երկյուղալից տառապանքով ու ահա-
սարսուռ տանջանքով: Տերյանի հայրենասիրությունն ունի նվիրական
առաջին սիրո հնչեղություն, որտեղ «բոլորը քեզ» սկզբունքով նվիրա-
բերվում է ամեն ինչ և չի ակնկալվում՝ ոչինչ:

²² Вл. Орлов, Александр Блок, тес А.А. Блок, Соч. в двух томах, т. I, М.,
1955, XXXIII.

Այստեղից նրա, այսպես ասած՝ հայրենասիրական-սիրերզության ամենպահա մերձեցումները օրորոցայինին, սգերգին, պանդխտության հրգին, մայրերգությանը:

Տերյանական այս ավանդների վրա նույն տասական լվականներին բարձրացավ Չարենցի հայրենիքի երգը, Հայրենիք—Կապուտաշյա սիրունի դուգորգությունը, և բնորոշն այն է, որ Չարենցի մոտ ես այդ սիրերզությունը մշտապես մերձենում է քնարական մյուս ժանրերին՝ մայրերգությանը, պանդխտության, անգամ հարսանեկան երգին: Քնարական տարբեր ժանրերի վերաբերմունքային շաղախով է հյուսված հանրահայտ «Ես իմ անուշ Հայաստանին», որտեղ Հայաստանը միաժամանակ դուգորգվում է և՛ յարին, և՛ որբին:

Հետագայում Չարենցի ստեղծագործության մեջ Հայրենիքը դուգորգվում է բրոնզե քոռքը, արևային կնոջը, ձեռք բերում զինամիկ ուժ և հնչեղություն:

Հունավորվող այս մտայնությամբ էլ՝ ձգվելով Չարենցից Սևակ, շարունակվում է Հայրենիքի երգը՝ իր մեջ առնելով մարդկային սիրո ու սիրերզության բոլոր տեսակները:

Ետագարծ հայացքով բնութագրելով արևելահայ բանաստեղծության անցած ուղին, և. Չարենցը արձանագրել է. «...Մի բան պիտի հասկանալ,— չլինել Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Թումանյանը Թումանյան չէր լինի, ոչ էլ Իսահակյանը՝ Իսահակյան: Իսկ եթե չլինեին Հովհաննիսյանը, Թումանյանը, Իսահակյանը՝ Տերյանը՝ Տերյան չէր լինի: Զլինել Տերյանը ես՝ ես չէի լինի. էս մի բանը լավ հասկացեք: Հիմա անցնենք ձեզ. դուք պիտի շարունակեք այնտեղից, որտեղ ես վերջացնում եմ: Կրկնելով իմ նախորդներին կամ ինձ, ոչ մի արդյունքի չեք հասնի: Պետք է առաջ անցնել, յուրացնել և առաջ անցնել...»²³:

Դարամուտի հայոց քնարերգության ընթացքը՝ Ավ. Իսահակյանից Լ. Մեծարենց, Վ. Տերյան և հետո, իր երկու հատվածների անխախտ միասնությամբ այդ օրինաչափության ապացույցն ու հաստատումն է:

Ժառանգական հաջորդականությամբ՝ Թումանյան, Իսահակյան, Սիամանյո, Մեծարենց, Տերյան, Վարուժան, Չարենց յոթաստեղյա համաստեղությունում ծավալվող ու խորացող բանաստեղծության առաջընթացը բնութագրվում է «զարգացման օրգանական հետևողականությամբ», նշանավորելով «ժողովրդի մտքի վերջին ու բարձրագույն արտահայտություն» խոյանքը XX դարի սկզբների հայ ժողովրդի ձեռնարկած ժամանակներում:

²³ «Հիշողություններ և. Չարենցի մասին», Երևան, 1961, էջ 134:

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Ն ե ր ա ծ ու թ յ ա ն փ ո խ ա ր ե ն	5
Գլուխ առաջին. Քնարերգության դրամատիկ հունը	16
Ա.վ. Իսահակյանի քնարական դրամատիկ արվեստը	16
Բնության և մարդու միասնության հաղթանակը	41
Մաքառման բանաստեղծության նոր միտումները	107
Արդիականի և հավերժականի, անձնական և ընդհանրական դիտակետերի միասնությունը	146
Գլուխ երկրորդ. Մարդերգության խորացող միտումները	178
Մ. Մեծարենցի քնարական նրբերանգային արվեստը	178
Արտահայտչական հնորյա ավանդներ և նոր միտումներ	193
Մեծարենցյան լուսերգությունը՝ սիրերգություն	248
Վ. Տերյանի քնարերգության մեկնակետը	302
Արտահայտչական հնորյա տարրերի հետքերով	326
Վ. Տերյանը և խորհրդապաշտությունը	357
Մարդու և հայրենիքի տերջանական սիրերգությունը	392

ԱՐՄԱՍՏ ԳՐԻԳՈՐԻ ԶԱՔԱՐՅԱՆ
А.Г.МАСТ ГРИГОРЕВНА ЗАКАРЯН

XX ԴԱՐԻ ՍԿԶՐԻ ՀԱՅՈՑ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ
(ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ ԵՎ ԶԱՐԳԱՏՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ)
ԳԻՐԲ 2

Քննադատություն

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
Մ. Աբեղյանի անվան զբոսայգու
ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր

Ա. Հ. ՇԱՀԳԱՄՅԱՆ

Գեղարվեստական խմբագիր

Հ. Ն. ԳՈՐՄԱԿԱՆՅԱՆ

Նկարիչ

Կ. Կ. ՂԱՅԱԳԱՐՅԱՆ

Տեխնիկական խմբագիր

Ս. Կ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ

Սրբագրիչ

Է. Ա. ՍՈՆԻԿՅԱՆ

ՎՅ 04407

Պատվեր 360

Հրատ. 4575

Տպաքանակ 4000

Հանձնված է շարվածքի Տ/ԿՄ 1977 թ.: Ստորագրված է տպագրության 27.9. 1977 թ.:

Տպագրական 27,5 մամուլ, հրատ. 26,65 մամուլ, պայման. 25,57 մամուլ:

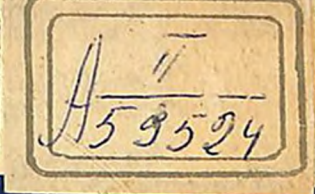
Թուղթ № 1, 60×84¹/₁₆: Դիմել 3 ք. 00 կ.:

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 19, Բարեկամության 24 գ.

Издательство АН Армянской ССР, Ереван, Барекамутян, 24-г.

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության Երևանի տպարան

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ



ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220059524