

ՀԵՆՐԻԿ ԳԱԼՍՏՅԱՆ

ՎԱՀԱԳՆ
ԴԱՎԹՅԱՆԻ
ՊՈԵԶԻԱՆ

ԵՐԵՎԱՆ 1978



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

ГЕНРИК ГАЛСТЯН

ПОЭЗИЯ
В А А Г Н А Д А В Т Я Н А

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1978

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱ
Մ. ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԵՆՐԻԿ ԳԱԼՍՏՅԱՆ

ՎԱՀԱԳՆ ԴԱՎԹՅԱՆԻ
ՊՈԵԶԻԱՆ

A II
68995

6857



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1978

Աշխատությունը ներկայացնում է սովետահայ անվանի բանաստեղծի պոեզիան՝ առաջին քայլերից մինչև վերջին ժողովածուները: Մենագրության մեջ լուսարանվում են Վ. Դավթյանի արվեստի առանձնահատկությունների, նրա պոեզիայի արդիականության ու քաղաքացիական բովանդակության, հայ դասականի ու արդի սովետահայ բանաստեղծության հետ ունեցած որոշակի փոխհարաբերության և այլ խնդիրներ:

Պատասխանատու խմբագիր

բանաս. գիտ. քեկնածու

Ա. Կ. ԵՂԻԱՋԱՐՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության է երաշխավորել
գրախոս՝ բանասիրական գիտությունների դոկտոր
Ս. Բ. ԱՂԱԲԱՔՅԱՆԸ

Ե Ր Կ Ո Ւ Խ Ո Ս Ք

Հայ սովետական պոեզիան որակական խմորումներ ու կուտակումներ ունեցավ ամբողջ 60-ական թվականներին: Այդ ընթացքը սկսվեց 50-ական թվականների կեսերից, երբ նկատելի տեղաշարժեր կատարվեցին երկրի հասարակական կյանքում: 60-ական թվականների հայ պոեզիայի զարգացման մեջ ամենից ակտիվ դերը բաժին ընկավ միջին սերնդի բանաստեղծներին. Պարույր Սևակ, Համո Սահյան, Սիլվա Կապուտիկյան, Գևորգ Էմին, Վահագն Դավթյան, Մարո Մարգարյան, Հրաչյա Հովհաննիսյան:

Այդ սերնդի բանաստեղծներն էլ, բնականաբար, գտնվում են ֆենադատության և գրականագիտության ուշադրության կենտրոնում: Նրանց ստեղծագործության գիտական ուսումնասիրման առաջին փորձերը եղան Ս. Սողումոնյանի «Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ» երկհատոր աշխատությունը, Ա. Արիստակեսյանի «Բանաստեղծություն և բանաստեղծների մասին», «Պարույր Սևակ» գրքերը: Դրվել են նաև երկերի ժողովածուների ընդարձակ առաջաբաններ, բանաստեղծական դիմանկարներ և այլն:

Շարունակելով մնալ ժամանակակից գրականության կենդանի պրոցեսում, միջին սերնդի բանաստեղծների գործի ուսումնասիրության առաջին փուլն ընթանում է գերազանցապես կոնկրետ-վերլուծական պլանով:

Կոնկրետ-վերլուծական ֆննդության բնույթ ունի նաև Վահագն Դավթյանի ստեղծագործությանը նվիրված այս աշխատությունը:

ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐ ԵՎ ՍՊԱՍՈՒՄՆԵՐ

Բանաստեղծների այն սերունդը, որը 60-ական թվականներին կոչում էին միջին, իր զրական նախափորձերն ու փորձերը սկսել է դեռևս 30-ական թվականների վերջերից: Եվ արդեն 1940 թվականին լույս են տեսնում Գևորգ Էմինի «Նախաշավիղ», Մարո Մարգարյանի «Մտերմություն» առաջին ժողովածուները: Նրանց սերունդը իր անդրանիկ ելույթը ավարտում է միայն հուպատեփաղմյան տարիներին՝ Սիլվա Կապուտիկյանի «Օրերի հետ» (1945), Համո Սահյանի «Որոտանի Լզերքին» (1946), Վահագն Դավթյանի «Առաջին սեր» (1947), Սաղաթել Հարությունյանի «Իմ ձայնով» (1947), Հրաչյա Հովհաննիսյանի «Իմ կյանքի երգը» (1948), Պարույր Սևակի «Անմահները հրամայում են» (1948) ժողովածուներով: Հիշատակելի է, որ նույն տարիներին նոր ժողովածուներով հանդես են գալիս Գ. Էմինը («Խաղաղության ծխամորճը», 1943 և «Նորք», 1946), Մ. Մարգարյանը («Բանաստեղծություններ», 1945), Ս. Կապուտիկյանը («Զանգվի ափին», 1947), Հ. Սահյանը («Առաքատ», 1947):

Ի տարբերություն նախորդ շրջանի, Հայրենական պատերազմի տարիների պոեզիայում համեմատաբար մեծ տեղ զբաղեցին անձնական ապրումների լիցքերով հագեցած բանաստեղծությունները, այդ շրջանում «կոնկրետացավ նյութը, խորացավ հայացքը, առարկայացավ բովանդակությունը: Հենց պատերազմի ժամանակ ու պատերազմի նյութով էր, որ «քնարական հերոսի» սխեմայի փոխարեն բանաստեղծության մեջ մտավ մարդու իրական գիտակցությունը, ուրիշ

խոսքով՝ բանաստեղծական տողի շինանյութը եղան անհատի ճիշտ տպավորությունները¹: Այդ «ճիշտ տպավորությունները», իհարկե, շատ դեպքերում շարժան բանաստեղծական երևույթներ, բայց դրանց մեջ եղան նաև իսկական ներշնչանքներ:

Հայրենական պատերազմի թեմայով իր գրական կյանքը սկսեց նաև Վահագն Դավթյանը, որը մինչ այդ անցել էր «բանաստեղծական նախապատմության» շրջանը:

Վահագն Դավթյանի առաջին տպագիր ոտանավորը երևացել է 1935 թ. «Պիոներ կանչ» թերթում (№ 26)՝ «Լուսաբաց» վերնագրով: Մի քանի համար հետո տպագրվում է «Վերջալուսի երգը»: Ապա և՛ «Գիշերը դուռում», «Երգ լուսնի», «Զմռան երգ», «Աշնան դուռը», «Գիշերերգ» և այլն: Վերնագրերի թվարկումը ինքնին վկայում է, որ 13-ամյա պատանի ստեղծագործողը հենց սկզբից փորձել է բնության պատկերների միջոցով քնարական ինչ-ինչ տրամադրություն արտահայտել: Անշուշտ, այդ, ինչպես և հաջորդ մի քանի տարում գրած ոտանավորների մի մասը ոչ այնքան գրական նախափորձեր էին, որքան տարիքային «պարտադիր» հրապուրանքներ:

1935—40 թթ. ընթացքում Դավթյանի գրած ոտանավորներում արդեն նկատվում է մի այլ հակում ևս. տողի սահունությունն ու պատկերի հստակությունը:

Ահա 1935-ին տպագրված «Գիշերերգից» մի հատված.

Մեղմ զեփյուռը շնզնգալով
Տերևները օրորեց,
Իսկ լուսինն էլ նուրբ շողերով
Ծաղիկներին նինջ բերեց:

Եվ գիշերվա մութ մշուշում
Ծփում են ծով արտերը,
Քամին աճուռ էրգ է ասում,
Լուռ ննջում են վարդերը:

¹ Ս. Աղաբալյան, Ճիշտ տպավորությունների գիրք, «Սովետական գրականություն» (այսուհետև՝ ՍԳ), 1966, № 10, էջ 122:

Ոսկեհերազ անուշ գիշեր,
Օ՛, հանդիստ է ու խաղաղ,
Օ՛, շողշողուն քնքուշ գիշեր,
Աստղերի ծով լուսաշող²:

Վահագն Դավթյանի բանաստեղծությունների անդրանիկ ժողովածուն՝ «Առաջին սեր» խորագրով, տպագրվում է 1947-ին: Գրեթե միաժամանակ լույս են տեսնում նաև Հրաչյա Հովհաննիսյանի և Սաղաթել Հարությունյանի առաջին գրքույկները: Սուրեն Վահունին իր «Գրական առողջ սերունդ»³ հոդվածում նկատում է, որ նոր սերնդի համար «կյանքը միայն պայծառ ներկա է և ավելի պայծառ ապագա», և որ «այդ տրամագրությունը լավ է արտահայտված Վ. Դավթյանի «Գարնանային» փոքրիկ բանաստեղծության մեջ»:

Խշշում է նորից վտակը աշն խենթ,
Որ խաղընկերն էր իմ մանկության,
Գգվում է հովը մանուշակի հետ,
Որ կապույտ սերն էր իմ մանկության:
Ավաղն է փաշլում գետափին նորից,
Որ ոսկե գանձն էր իմ մանկության,
Ու հս շղիտեմ՝ դարո՞ւն է դալիս,
Թե՞ վերադարձն է իմ մանկության:

Քննադատն աշատեղ նշմարում է աշխարհազդացման նոր որակ. «...Երիտասարդ բանաստեղծները,— գրում է նա,— իսկական սովետական մարդիկ են»: Նույն գիրքերից քննադատը թույլ, «ապոլիտիկ» է անվանում Վ. Դավթյանի «Իմ հայրենիքը» աշն բանի համար, որ բանաստեղծության մեջ տեղ է գտել «հորովելները հայոց» արտահայտությունը...

Մեկ ուրիշ քննադատ՝ Հովհ. Մելիքյանը, ընդհակառակը, դրական գնահատական է տալիս նույն բանաստեղծությանը⁴:

² «Պիոներ կանչ», 1935, № 99:

³ Ս. Վահունի, Գրական առողջ սերունդ, «Գրական թերթ» (այսուհետև՝ ԳԹ), 1948, № 15—16:

⁴ Հովհ. Մելիքյան, Երիտասարդ պոետի տարերքը, «Ավանգարդ», 1948, № 29:

Անկախ տրամաություններից, Վ. Դավթյանի առաջին գիրքը լավ ընդունելություն է գտնում:

«Առաջին սերը» բացվում է համանուն բանաստեղծությամբ, որը բնորոշ մի գործ է հեղինակի թե՛ հոգեբանական զգացողության և թե՛ ոճական ինքնուրույնության առումով:

Ես չգիտեմ հիմա, թե ով պիտի դառնար
Պատանության իմ սերը առաջին,
Գուցե այն աղջիկը, որ նման էր գարնան
Եվ ժպտում էր այնպես քաղցր ու ջինջ:
Կամ ուրիշը գուցե: Ես չգիտեմ:
Ինձ կուլի է կանչել մի ահավոր սամում,
Եվ ափերի մեջ իմ սիրող ձեռքի տեղ ջերմ
Ցամառն նռնակն եմ ես սեղմել ամուր:
Ես քայլել եմ երկար մրրիկներին ընդդեմ,
Տեսել արյուն, ավեր ու տառապանք,
Այնտեղ հազար անգամ մահն է ելել իմ դեմ,
Եվ առաջին սիրով քեզ եմ սիրել ես, կյա՞նք...⁵

Այսպես, գրական նոր սերնդի պատանությունը չսկսվեց աղջկա սիրով, ինչպես որ բնական պետք է լիներ: «Առաջին սիրով քեզ եմ սիրել ես, կյա՞նք»՝ ընդհանուր տրամաբանությունամբ սովորական թվացող այս տողը իր խորքում սերնդի հոգեբանության զեղարվեստական ընդհանրացման միտում է հայտաբերում:

Այս բանաստեղծությունը երևան է բերում Վ. Դավթյանի քնարի մի յուրահատկությունը, որ հետագայում տիրապետող դարձավ նրա զեղարվեստական մտածողության մեջ: Դա հանդարտ, արտաքուստ խաղաղ պատումի ներքին դրամատիզմն է, բանաստեղծական պատկերի «աննկատ» դրամատիկական հագեցումը:

«Ես չգիտեմ հիմա, թե ով պիտի դառնար Պատանության իմ սերը առաջին» տողերից հետո «անակնկալ» ասպարեղ են գալիս այն երևույթները, որոնք անորոշ ասլուծվին տա-

⁵ Վահագն Դավթյան, Առաջին սեր, Երևան, 1947, էջ 3 (այսուհետև այս ժողովածուից մեջբերումների գիմաց կնշվի համապատասխան էջը):

լիս են կոնկրետ բովանդակություն. դալիս է պատերազմական իրականությունը («Ինձ կուվի է կանչել մի ահավոր սամում»), որը և պարզում է հոգեկան ապրումի «ներքին գաղտնիքը»՝ «Այնտեղ հազար անգամ մահն է ելել իմ դեմ», ուստի և առաջին սերը գտրձել է ինքը՝ կյանքը:

Արտաքնապես հանգիստ պատումի դրամատիկական շունչ ունեն նաև «Առաջին սեր» ժողովածուի այլ բանաստեղծություններ: «Երազի պես օրորուն ու մոր դրկի պես բարի Մի հարազատ ու խաղաղ տնակ հմ ես անջջել»: Քնարական հերոսին պատմիլ են, սակայն, «որ չեն խշշում բարդիններն էլ Եփրատի ափերին»: Ծանր վերապրումը թեև չի անհետանում, բայց դրա կողքին հաստատվում է նաև նորը. «Իմ ոտքերի տակ հիմա հայոց հին հողն է արդար»: Դրան հետևվում է մյուս ընդհանրացումը. «Իմ նորատունկ բարդենուն արագիլները կիջնեն և կարթնանա այս հողի շուրջությունը բարի»:

Կամ ահա՝ «Զինվորի նամակը»: Զինվորը հավատում է, որ կվերադառնա իր կարոտյալ մոր գիրկը, որ նորից կշնչի հայրենի լեռների օդը: Սակայն նա դոհվում է: Մայրական վիշտը իր որդուն մի պահ գտնում է երազած և արդեն իրականություն դարձած հաղթության մեջ:

Երազանքի և իրականության հակադրությունների նման «խաղաղ» լուծումները, իհարկե, որևէ կապ չունեն «անկոնֆլիկտայնության» հետ:

Վ. Դավթյանի առաջին ժողովածուն, ինչպես որ սպասելի էր, առանձնանում է «ռազմաճակատային» նյութերի հարստությամբ: Ժողովածուի չորս տասնյակի հասնող բանաստեղծությունների զրեթե կեսը կամ ուղղակիորեն ծնվել են մարտի դաշտում, կամ մտովի վերադառնում են ռազմական օրերին:

Բայց կարևորն, անշուշտ, նյութի զեղարվեստական մարմնավորումն է, առանց որի, թեմատիկ բաղմազանության հիշատակումը ավելորդ զբաղմունք կլիներ: Այս իմաստով հաջողված բանաստեղծությունները քիչ չեն: Դրանցից մի քանիսը («Հարազատներ», «Զինվորը», «Մայրս», «Երգ՝ գրված հաղթանակի օրվա լուսաբացին», «Գարունը խրամա-

տում», «Գարնանային», «Սևանում», «Ալիքի պես») ժամանակին չհրմ զնահատականի են արժանացել, ապա և քննություն բռնել «Լուսաբացը լեռներում» և «Ամառային ամպրոպ» ժողովածուներում:

«Հարազատներ» բանաստեղծությունն, օրինակ, պատմում է հաղթանակով տուն վերադարձած զինվորի ապրումների մասին: Նորից մայիս, նորից երևան: Բնական է, որ խնդուն տրամադրության մեջ անձանոթ մարդիկ էլ են շատ հարազատ դառնում: Այս մտերմությունը հոգեբանորեն ամրապնդվել է հայրենի հողի, սիրելի քաղաքի համար մղված համատեղ պայքարով:

Նրա հետ չէ՞ր միթե,

Որ փրկեցինք երեկ

Այս քաղաքը,

Հողն այս,

Մեր հայրենին,

Եվ կիսեցինք այնպես եղբայրորեն

Նահանջի սև մրուրն ու հաղթության գինին:

Եվ կիսեցինք արդար զինվորի հացը սև⁶,

Զինվորի քունը կարճ ու հրազը երկար,

Ու երգեցինք խավար զետնափորում

Մեր քաղաքի մասին այս արևոտ

Եվ աչքերի մասին այս աղջկա:

(4)

Բանաստեղծի վերհուշը նաև կինդանի վերապրում է, որ ընթերցողի համար շոշափելի է դարձնում զինվորի իրական ցավն ու երազանքը: Հեղինակը ապրումի յուրատիպ ամփոփվածության է հասնում արտաքուստ հակադրվող, իսկ համատեղության դեպքում՝ ներդաշնակող պատկերներով. նա-

⁶ Ավելորդ չէ նկատել, որ «Առաջին սեր» ժողովածուում հղել է «հացը անուշ» և սա միակ փոփոխությունն է, որ հեղինակը արել է հետագայում՝ «Ամառային ամպրոպ» (1964) ժողովածուում: Կարելի է ենթադրել, որ այս «անշան» ուղղումը եղնում էր ոչ միայն ռեալիստական բովանդակությունը ծանրացնելու պահանջից, այլև հակադրության սկզբունքը առավել ամբողջականացնելու մտադրությունից:

հանջի սև մրուրը և հաղթության գինին, կարճ քունը և երկար երազը, խաւար գետնափորը և արևոտ քաղաքն ու աղջկա աչքերը:

Այս և մի քանի այլ գործերի դիտարկումից կարելի է ասել, որ Դավթյանի «Առաջին սերի» բանաստեղծական պատկերի կառուցման ձևերից մեկը զուևային հակադրամիասնության օգտագործումն է, որ հետո ավելի կայունացավ և արմատացավ բանաստեղծի հասուն գրչի տակ:

Իր անդրանիկ ժողովածուով Վահագն Դավթյանը արդեն ինքնուրույնության հասն էր ներկայացնում: Ժամանակին նշել են երիտասարդ հեղինակի հաջողության մի քանի կողմերը: Վկայակոչենք միայն Ս. Վահունու խոսքը. «Նա արդեն ունի գրական զգալի կուլտուրա, հարուստ բառամթերք, գրում է պարզ, սահուն, խոսափելով շշմեցուցիչ համեմատություններից և բառերի կուտակումից, կարողանում է հուզել ընթերցողին: Մեծ չեն նրա նվաճումները նոր ձևերի որոնման ասպարեզում, սակայն եղածը հույս է ներշնչում, որ չի դադարի այդ մասին մտածելուց»⁷:

Բանաստեղծի ձայնը առանձնանում է մեղմությամբ, ասելիքի հստակությամբ: Գունային համադիր պատկերները, լեզվի մաքրությունը նրա արվեստը բնորոշող հատկանիշներից են դառնում: Այս տեսակետից հետաքրքրական է լինում «Այգեպանի սերը»: Հարկ է նախ նշել, որ քննադատությունը ժամանակին այն ուշադրության արժան գործ չի համարել: Ընդհակառակը, մի ակնարկով «Այգեպանի սերը» գրվել է նոր հոգեբանությանը խորթ ոտանավորների շարքում⁸: Արգյոք թուցիկ այս ակնա՞րկն է եղել պատճառ, որ հեղինակը հիշյալ գործը այլևս չի ղետեղել հետագա և ոչ մի ժողովածուի մեջ: Ըստ երևույթին ավելի հիմնավոր՝ գրական-հոգեբանական բնույթի գրգապատճառներ են եղել: Ահա «Այգեպանի սերը» ամբողջությամբ.

⁷ Ս. Վահունի, նշվ. հոդվ., № 16:

⁸ Նույն տեղում:

Բայ է դոնական իմ աշգու, և սպասում եմ ես քեզ՝
 Գիշերի հետ իմ աշգու զմբուխտ սեմին լուռ նստած,
 Ու դողում է սրտիս մեջ իմ սպասումը, ինչպես
 Կապույտ ստվերն ուռնում՝ առվիս ջրի մեջ հատակ:
 Եվ շունս ահա իմ հոգու տխրությունը հասկացած՝
 Աչքերիս մեջ է սուզել հայացքն իր թաց ու բարի,
 Եվ ծառերն իմ հոգու պես խոնարհվել են ահա ցած
 Եվ խոստանում են այնքան քաղցրություններ ու բարիք,
 Բայց ահա մեղմ կարկաշի փոխվեց տրտունջը առվի,
 Եվ լուսնի պես ցուրբ քո ահա ընկավ ջուրն ի վեր,
 Եվ ահա նուրբ լսեց քայլերիդ երգը բարի,
 Ու հրճվանքից սրտիս պես ճյուղի վրա ճեղքվեց:
 Եվ խրախճանք է կարծես հիմա աշգուս մեջ խավար,
 Ողկույզները մեր սիրուց քաղցրանում են ու բուրում:
 Եվ լուսնյակի ցուրբ ջինջ առվի կապույտ ջուրն ի վար
 Յոլում է ու մեր սիրո հեթիաթի պես երկարում:

(48)

Ուշագրավ են երիտասարդ բանաստեղծի և՛ գրական
 որոշակի կուլտուրան, որ առանձնապես աչքի է ընկնում
 լեզվական սահունությամբ, և՛ պլաստիկ նրբության ձգտող
 պատկերային առանձին կտորները, և՛ հոգեբանական պահի
 զգացողությունը հաղորդելու կոնկրետությունը: Երիտասարդ
 բանաստեղծի ներշնչանքը, այսուհանդերձ, աննկատելիորեն
 թևավորում են գեղարվեստական մտածողության դասական
 ավանդները: Ինչ-որ բան գալիս է հայ միջնադարյան աշ-
 խարհիկ շափերգությունից, ինչ-որ բան՝ մեծարենցյան մեղմ
 ու ցոլուն պատկերներից և, վերջապես, ինչ-որ բան էլ՝
 վարուժանյան-հեթանոսական վայելքի տրամադրությունից:
 Եվ դասական այս ավանդները, ինչպես թևատիկ, այնպես
 էլ բանաստեղծական որոշակի մտածողության առումով,
 «Այգեսպանի սերը», ինչպես նաև «Ողկույզները» ու «Արա-
 րատյան գիշեր» բանաստեղծությունները օժտել են աշխարհի
 հատկությամբ, որ մի կողմից դրանք, ասես, «գրքային» ու
 օտարացած են մնում «Առաջին սեր» ժողովածուի ընդհա-
 նուր հավաքատեղում, մյուս կողմից բանաստեղծական

ներքին ղգացողությամբ ու հակումներով գալիս միանում են Դավթյանի ստեղծագործության հասուն և առավել ինքնատիպ շրջանին («Գինու երգը»):

Ընդհանուր ձևով նշվել են Վ. Դավթյանի «Առաջին սեր» ժողովածուի պակասավոր կողմերը. սահուն տողերի հետ՝ աննպատակ պատկերներ, լեզվական պարզության հետ՝ կեղծ ոգևորումներ և այլն:

Տարբեր ոտանավորներում առանձին արտահայտությունների կրկնությունների կան, որ մեծ մասամբ չհաղթահարված նյութի հետևանք են.

Աչքերի մեջ ցասում,
Սրտում հավատ
նվ շուրթերի վրա՝ երդման բռներ:

(15)

Սպասում ենք բացվող առավոտին՝
Շրթունքներիս վրա երդման բռներ:

(33)

Կիրթ գրեկակերպին երբեմն ուղեկցում է հոկտոբրական վերամբարձ ոճը, որի տակ այլևս չի «տեղավորվում» ղգամունքի անկեղծությունը.

Իմ Հայաստան՝, իմ մայր, արևիդ հետ շողուն
Քեզ է դիմում որդիդ ուրախության խոսքով,
Քո հաղթության բոսոր դրոշներն է ցողում
Իր ղինվորի վճիտ արցունքներով...

(17)

Նման կարգի թերությունների վրա կանգ առնելը առանձին հետաքրքրություն չի ներկայացնում, բայց այս մեկ-երկու օրինակներն էլ ցույց են տալիս, թե դրանք առաջինին անմիջականորեն հաջորդող ժողովածուներում ինչքան կարող էին բաղմանալ և երկար ժամանակ խոչընդոտել հեղինակի ինքնատիպության հաստատմանը:

* * *

40-ական թվականների վերջերից սովետահայ պոեզիան անցնում է ղաղափարական նոր հարցադրումների շրջան:

Գրականության և արվեստի մասին 1946—48 թթ. ըն-

դունած կուսակցական հայտնի որոշումներից հետո ժամանակակից թեմատիկան գեղարվեստորեն մարմնավորելը զբոսողների կողմից օրվա խնդիր դարձավ: Գրականության զարգացումը, սակայն, հակառակ տեսական-գաղափարական ճիշտ գրույթների, միակողմանի ու նեղ բնույթ ստացավ, որ շարունակվեց մինչև 50-ական թվականների կեսերը:

Արդեն 1954 թ. Հր. Թամրազյանը նկատում է. «Այսօրվա մեր պոեզիան գեուես ցածր է կանգնած և՛ 30-ական թվականների, և՛ Հայրենական պատերազմի շրջանի պոեզիայից»⁹: Հետագայում փորձ ևղավ ավելի կոնկրետության մեջ որոշակիության մեջ բնութագրել տվյալ ժամանակաշրջանի գրականության վիճակը. «Գրականությունը,—նկատի առնելով 1947—54 թթ., գրում է Ս. Սարխյանը,—վերելք արդիականության և գաղափարայնության իմաստով, սակայն դրան համապատասխան չլուրացրեց գեղարվեստական վարպետություն: Ավելին, գաղափարականության և արդիականության հակումը որոշ իմաստով երկրորդական պլան մղեց գեղարվեստական ձևի նշանակությունը: Այդ գալթակը-ղություն հետևանքով գրականության մեջ տեղ գտավ սխեմատիզմը»¹⁰: Վերջին բնութագրումը, իհարկե, թերի է նրանով, որ «գաղափարականության և արդիականության» վերելքը հնարավոր է համարվում «գեղարվեստական ձևի» զարգացման համընթացությունից կտրված:

Սխեմատիզմը, որով բնորոշվում է 40-ական թվականների վերջի և հաջորդ տասնամյակի առաջին կեսի գրականության ընդհանուր պատկերը, սովետահայ պոեզիայի համար բնութագրվում է մի շարք կողմերով. «Գլխավոր շարիքը հռետորական, ներբողային, շքերթային ինտոնացիաներն էին, որոնցում տարրալուծվում, կորչում էին մարդկային բնական զգացմունքները: Անմիջականության ու պոետական ջերմության փոխարեն՝ հանգամանորված ճառ ու խրատաբանություն, ռեալիստական խոր ընդհանրացումների փոխարեն՝ հանրաժանոթ ճշմարտությունների շարադրություն, գեղարվեստական ինքնատիպ ոճի, թարմ հնարների փոխա-

⁹ Հր. Թամրազյան, Գրական ուղիներում, Երևան, 1962, էջ 18:

¹⁰ Ս. Սարխյան, Գրական գիտություններ, Երևան, 1964, էջ 140:

րեն՝ շաբլոն ու սխեմատիզմ,—այս տեղանցումով բաղմամբիվ բանաստեղծություններում քաղաքացիական իսկական պոեզիան փոխարինվում էր ճոռոմ ներբողներով, որոնք աղավաղում էին իրականությունը և բանաստեղծական արվեստը հեռացնում կյանքից»¹¹։

Թե՛ իրենք՝ բանաստեղծները, թե՛ զրականության հետադոտողները միաբերան հավաստում են պոեզիայի որոշակի նահանջը առանձնապես՝ 1949—54 թթ. լույս տեսած բանաստեղծական ժողովածուներում։ Վկայակոչենք Գ. էմինի «Խոսիր Հայաստան» (1952), Հ. Սահյանի «Սլացքի մեջ» (1950) և «Ծիածանը տափաստանում» (1953), Ս. Կապուտիկյանի «Այս իմ երկիրն է» (1949) և «Իմ հարադատները» (1954), Վ. Դավթյանի «Աշխարհի առավոտը» (1950) և «Ճանապարհ սրտի միջով» (1953), Հր. Հովհաննիսյանի «Երկրորդ հանդիպում» (1951), Պ. Սեակի «Անհաշտ մտերմություն» (1953) գրքերը։ Անշուշտ, չպետք է կարծել, թե թվարկված ժողովածուներում հավասարապես ու միակերպ է արտահայտվել «վերացական-իլյուստրատիվ մեթոդը»։ Գրական քննադատությունը քիչ թե շատ հաջողված դործեր էլ է առանձնացրել։ Եվ սակայն զրական ստեղծագործության գեղարվեստական ընդհանուր մակարդակը վայրէջք էր ապրել։

Արդեն նկատված է, որ Դավթյանի այս շրջանի պոեզիան խիստ երկատված բնույթ ունի։ Մի կողմից բավական ուժեղ է «նկարագրական-իլյուստրատիվ մեթոդի» կնիքը։ Ժողովածուների մի զգալի մասում տիրապետող է սխեմատիզմն ու անկոնֆլիկտայնությունը, ներբողային ոճն ու վերացական ընդհանրացումները։ Պարզունակ էին հատկապես «Տուրուխանյան երկրում», «Սիրվարդը», «Պատուականները» պոեմները։ Ու թեև մի քանի պատկերներ (ասենք ձմեռային բլրության նկարագրությունը «Տուրուխանյան երկրում») բոլորովին էլ խորթ չէին այն ժամանակվա «իսկական» Դավթյանին, դրանք բանաստեղծի հիմնական ճանապարհից շատ հեռու ընկած դործեր մնացին։

¹¹ «Սովետահայ զրականության պատմություն», հ. 2, Երևան, 1965, էջ 487։

Մյուս կողմից ամենևին էլ չանհետացան հեղինակի բուն տարերքին հարադատ դործերը, թեև սրանք էլ պակասավոր էին կա՛մ կառույցի ամբողջության, կա՛մ ոճական-արտահայտչական համակարգի մեջ: Այս առումով ցուցադրելի է «Աշխարհի առավոտը» ժողովածուում ղետեղված «Իմ կյանքի լեզունը»: Նրանում պատումը ընդհանուր առմամբ հանդարտ ընթացք ունի, որը սակայն տեղ-տեղ խախտվում է զգացմունքի չափազանցությամբ, իսկ վերջում նաև՝ փքուն տոնով:

Իսկ վե՛րջը... Պարզ է նա ինչպես օրը գարնան,
Եվ որոշ է, ինչպես պատմության մեծ ուղին,
Ու որքան էլ ահեղ հողմերը բարձրանան,
Ու որքան էլ շաշի մրրիկը զայրագին...¹²

...և այլն:

Եթե վերջին այդ հատվածը դուրս է մնացել «Լուսաբացը լեռներում» (1957) ժողովածուից, ապա այլևայլ տողեր ու պատկերներ փոփոխվել են, ենթարկվել ոճական միասնության: «Արևն ինձ համար է բարձրացել բարի» տողը պակաս սեթևեթ տեսք է առել. «Ինձ համար է վառվել նրա արևը տաք»: «Ժառանգել եմ մի նոր, հոյակապ երկիր» տողում մերկ-հրապարակասական «հոյակապը» փոխարինվել է ալեկի մեղմ «արևավոր»-ով:

Նման փոփոխությունները, իհարկե, նոր որակ չեն ստեղծում: Բայց բանաստեղծությունը դրանից շահում է:

«Աշխարհի առավոտը» և «Ճանապարհ սրտի միջով» ժողովածուներում պարզորոշ նկատվում է նաև թեմատիկ ու ժանրային բազմազանություն ստեղծելու հեղինակի ձգտումը: Նրա փորձերը «կոլխոզային» («Սիրվարդը», «Զրույց մականրաշենցի Մակարի մասին») ու «արտադրական» («Պտուտակները»), ինչպես և հեղափոխական պայքարին վերաբերող («Տուրուխանյան երկրում») պոեմներում, ըստ էության, անհաջողության են մատնվում: Վ. Դավթյանը առավելապես հաջողությունների է հասնում քնարերգության փոքր ձևում: Այն էլ այն դեպքերում, երբ նյութը առնված է կա՛մ պատե-

¹² Վ. Դավթյան, Աշխարհի առավոտը, Երևան, 1950, էջ 13:

րազմի դաշտից (ինչպես՝ «Զինվորը՝ վերջին բարձունքի վրա»), կա՛մ բնությունից («Զմեռային լիրիկա» շարքը): Ահա «Գիշերային խոհից» երկու տուն.

Զյուն է գալիս դրսում: Եվ ինչքան լավ է այս
Գիշերի մեջ նստել ու անրջել
Խորհել, որ կյանքը կա, որ աշխարհում դու կաս.
Որ գարուն կա պահված հողի մեջ ջերմ:
Որ կարող է քո սև թարթիչներին իջած
Զյունափողին հավիել իմ տաք շնչից,
Ու կարող ես դու ինձ գիշերի մեջ ժպտալ
Սիրո մաքուր-մաքուր արտասուքի միջից:

(120)

«Գիշերային խոհը», շնայած ասլորումների կենդանությանը, մնում է սիրո ու բնության պատկերի արտաքին հայեցման շրջանակներում: Դեռևս առաջին ժողովածուն գրախոսելիս, Ս. Աղաբաբյանը նկատել էր հեղինակի մի էական պակասությունը՝ «Վ. Դավթյանը որքան ուժեղ է համեմատությունների մեջ, նույնքան թույլ է էպիտետ գործածելիս: Յուրաքանչյուր էջում մենք հանդիպում ենք կասույտ, լույս, ջինջ, վճիտ, արցունք բառերին, որոնք կարծես թե ձգտում են դառնալ մշտական և քարացած էպիտետներ»¹³: Երիտասարդ հեղինակը այս թուլությունից ոչ մի կերպ չի կարողանում զերծ մնալ նաև հաջորդ մի քանի ժողովածուներում:

Վ. Դավթյանի այս շրջանի պոեզիայից քննադատությունը իրավամբ առանձնացրել է «Ճանապարհ սրտի միջով» (1953) պոեմը համանուն գրքից: Պոեմը դիտվել է որպես հեղինակի լավագույն ստեղծագործություններից մեկը՝ մի քանի թերություններով հանդերձ. ավելորդ խոշորագծություններ, չափի զգացման հրեմոնակի խախտում, բաղմաբառություն և այլն: Գրականագետ Ս. Սողոմոնյանը, որ բավական էջեր է նվիրել այս պոեմի քննությանը¹⁴, որևէ պակասության մասին արդեն չի էլ խոսում:

¹³ Ս. Աղաբաբյան, Երիտասարդ ձայներ, ՍԳ, 1948, № 4:

¹⁴ Ս. Սողոմոնյան, Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, հ. 1, Երևան, 1965, էջ 475—487:

«Ճանապարհ սրտի միջով» պոեմին տրված գնահատականներից այժմ էլ կարող է ընդունելի համարվել Հր. Թամ-րազյանի բնութագրումը. «Այստեղ կարելի է նկատել մի շարք թերություններ. բանաստեղծը հաճախ չի պահպանում չափի զգացումը, մեծ տեղ է տալիս դատողություններին ու խորհրդածություններին, որոնք երբեմն քիչ բան են ավելացնում բնական ու գունեղ պատկերներին... Զգալիորեն խույլ են նաև պատերազմական հիմնական էպիդոդի` Հունան Ավետիսյանի մահվան նկարագիրը և զինվորների երկխոսությունը: Բայց այս բոլորով հանդերձ պոեմը գրավում, վարակում է ընթերցողին, համակում նրան ազնիվ զգացումներով ու սիրով դեպի հայրենիքն ու հողը: Բանաստեղծը կարողացել է լուծել գլխավոր հարցը` ցույց տալ Հունանի սիրո ուժը, հոգեկան կապը հողի հետ, մարդկային պայծառ գծերը, որոնցից էլ ծնվել է նրա անձնազոհության զգացումը»¹⁵:

* * *

Նտպատերազմյան շրջանի սովետահայ պոեզիայի նոր վարժոնքը սկսվում է 50-ական թվականների կեսերից: Կյանքը առաջ էր շարժվել, քաղաքական-հասարակական լուրջ փոփոխություններ էին կատարվել: Բանաստեղծության բացասական հակումներն ու գրական շրջաններում արմատ ձգած գեղագիտական կեղծ ըմբռնումները սկսեցին աստիճանաբար տեղի տալ: Սովետահայ առաջատար բանաստեղծները աշխատեցին ավելի սկզբունքորեն խուսափել վերամբարձ հետտորականությունից ու երկարաբանումներից: Հ. Սահյանի «Բարձունքի վրա» (1955), Հր. Հովհաննիսյանի «Հրաշալի այգեպանը» (1956), Պ. Սևակի «Նորից քեզ հետ» (1957), Վ. Դավթյանի «Լուսաբացը լեռներում» (1957) ժողովածուներում հեղինակները փորձում էին ամբողջովին վերադառնալ գրական մտածողության ճշմարիտ դիրքերը: Նույն միտումն է նկատվում Ս. Կապուտիկյանի, Մ. Մարգարյանի, Գ. էմինի ու մյուսների նոր գրքերում:

¹⁵ Հր. Թամրազյան, նշվ. աշխ., էջ 292:

Տարբեր առիթներով քննադատները նշել են, որ ի դեմս այդ ժողովածուների, սովետահայ պոեզիան նոր շրջան է թեկադրում: Այն կարծեք թե վերագրվում մեկ տասնամյակ առաջ ստեղծված արվեստի մակարդակին: Այս տեսակետը Հր. Թամրազյանը մասնավոր ձևով արտահայտում է Հ. Սահյանի նոր գրքի՝ «Բարձունքի վրա» (1955) ժողովածուի առիթով. «Որոտանի ելերքին» գրքից հետո, դրեթե մի ամբողջ տասնամյակ, Համո Սահյանը դադարում էր որոնումների դժվար զիզագներում: Տասը տարվա որոնումներից հետո բանաստեղծը գտավ իր ճշմարիտ ճանապարհը, գտավ այն, ինչ բավական անփույթ, անզգույշ կերպով կորցրել էր տասը տարի առաջ, և նորից սկսեց «Որոտանի ելերքից»¹⁶:

Հր. Թամրազյանը բնավ չի ժխտում հիշյալ տարիների հեղինակի ստեղծած դրական արժեքները, բայց դարձյալ շեշտում է դրական այդ արժեքի հարաբերականությունը և դրական ընդհանուր նահանջը: Միայն թե այսօր, սրբագրելով քննադատի միտքը, արդեն չենք ասի, թե բանաստեղծը «բավական անփույթ ու անզգույշ կերպով» էր կորցրել տասը տարի առաջ գտածը. ժամանակաշրջանի հասարակական ու դրական որոշ մտայնության հետևանք էր տասնամյա նահանջը:

Միջին սերնդի բանաստեղծները դրեթե միաժամանակ անցել էին դրական-ստեղծագործական որոնումների ամենից հակասական շրջանը և հարկ էր, որ իրենց մտահայացի լայնությանը գեղարվեստական խորություն հաղորդեին՝ հենվելով բանաստեղծական ձևերի սեփական ու նախնական տվյալների ղարգացման վրա:

Դավթյանի համար այդ «վերագրված» արտահայտվում է «Լուսաբացը լեռներում» (1957) ժողովածուով, որը նաև հեղինակի անցած դրական՝ ավելի քան տասնհինգամյա ուղու ամփոփումն էր: Նշելի է, որ գրքի նոր բանաստեղծությունների մի մասը (շուրջ երկու տասնյակ) չկա ո՛չ առաջին, ո՛չ էլ հաջորդ երկու գրքերում:

Ի՞նչ են դրանք: Ամենից առաջ «ռազմաճակատային»

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 302:

Թեմաներով դրված բանաստեղծություններ, որոնք, սակայն, մի մասնահատկությամբ տարբերվում են 40-ական թվականներին տալագրված նման գործերից: Վերջիններիս մեջ պատերազմական իրականության բերած դառնությունն ու ծանրությունը անպայմանորեն հեռացվում էր վերջվածքի լավատեսությամբ: Դա արվում էր կամ սյուժետային կառույցի բնականոն զարգացմամբ, և կամ ամենաքիչը՝ երեւիլով ընկալման յուրովիությամբ: 40-ական թվականներին գրված և միայն «Լուսաբացը լեռներում» գրքում լույս տեսած «Ռազմաճակատային» բանաստեղծությունները «լավատեսական» վերջվածք չունեն («Գիտնափորում», «Գրոհը կարճ տևեց», «Բալլադ կարոտի մասին», «Բալլադ» և այլ գործեր):

Դրանք չեն տալագրվել ժամանակի հասարակական-գեղագիտական մտայնության որոշակի սահմանափակության պատճառով. երբ մերժվել են արտաքուստ (սյուժետային-կառուցվածքային առումով) մեղամաղձոտ երևացող գեղարվեստական ստեղծագործությունները: Վ. Դավթյանի՝ 1942-ին գրած այդպիսի մի գործ հնչեղ արձագանք գտավ.

Գրոհը կարճ տևեց... Գիշերը խիտ էր, թավ,
 Ու գիշերվա միջով շարքերն առաջ անցան...
 Ջնկատեց ոչ ոք, որ մի ղինվոր ընկավ
 Եվ աչքերը փակեց անհառաչ ու անձայն:

Բայց մի հեռու գյուղում, տեսած մի շար երազ,
 Սպիտակած մի մայր սև շորերը հագին,
 Անհույս հառաչանքով նստեց ճամփի վրա
 Ու ողջունեց լացով ծագող արեգակին¹⁷:

Գուրգին Մահարին գրեց. «Սովետական հայ պոեզիայում ես չեմ հիշում նման մի բանաստեղծություն. ութը տողերի մեջ արված է մի ամբողջ ողբերգություն»¹⁸:

¹⁷ Վ. Դավթյան, Լուսաբացը լեռներում, Երևան, 1957, էջ 157 (այսուհետև այս ժողովածուից մեջբերումների դիմաց կնշվի՝ ԼԼ և համապատասխան էջը):

¹⁸ Գ. Մաճարի, Վահագն Դավթյանի «Լուսաբացը լեռներում», «Սովետական Հայաստան» (ամսագիր), 1959, № 3, էջ 18:

40-ական թվականներին զրաժ բանաստեղծությունների մյուս մասը հայրենիք-բնություն-սեր ընդհանուր անվանումների տակ է հավաքվում: Եվ այդ բոլորի մեջ էլ նույն այն ընդհանրությունը կա, որ տարբերակվեց «լավատեսական վերջաբան շունեցող գործեր» ձևակերպմամբ: Դրանք գործեր են, որոնք թեև բոլորովին նոր որակ չէին բերի, սակայն կրթարժապեղին հեղինակի անդրանիկ ելույթի գեղարվեստական մակարդակը, եթե տեղ գտած լինեին այնտեղ: Իհարկե, որևէ ունակ երաշխիք չկա կարծելու, թե այդ բանաստեղծությունները այն նույն տեսքով, ինչ 1957 թ. գրքում են զետեղված, կային նաև իրենց ստեղծման տարիներին: Մյուս կողմից, խիստ հետաքրքրական է նկատել, որ «Լուսաբացը լեռներում» գրքում ամփոփված՝ հողին ու հայ ժողովրդին վերաբերող բանաստեղծությունների գեղարվեստական մակարդակը իջնում է, եթե մի կողմ առնենք 40-ական թվականներին գրածները:

50-ական թվականներին հեղինակը այդ թեմայով ստեղծել է հաջող գործեր. «Մի հին ավերակ» (1950), «Խրկիր հայրենի» (1954), «Դեպի լույսը» (1954), «Զվարթնոցի արծիվը» (1955): Բայց քիչ չեն նաև անհաջողները. «Հայ ժողովրդին», «Մեր պետական գրուշը», «Պսակը», «Երգ Երևանին» և այլն: Պատահական չէ, որ մեծ դրվատանքով խոսելով «Լուսաբացը լեռներում» գրքի մասին, քննադատությունը առանձնացնում է հայրենի եղերքի կարոտը արտահայտող բանաստեղծությունները:

«Լուսաբացը լեռներում» ժողովածուն Դավթյանի ստեղծագործական կյանքում նշանավորվում է հին մոտիվների գեղարվեստական նոր մշակմամբ: Թեմատիկ բազմազանությունը, որ կար արդեն առաջին ժողովածուում, այստեղ միաժամանակ ձևոր է բերում որոշակի խորություն: Մյուս կողմից ի հայտ են գալիս նոր մոտիվներ, որոնք հիմնականում անփոփոխում են ժողովածուի «Բարի լույս» և «Սիրտս» բաժիններում:

Մի բանաստեղծություն՝ «Ճնճողուկը» վերնագրով, գրվում է Դավթյանի նոր ժողովածուն գրախոսողների ուշադրությունը: «Ծիծառների մասին այնքան լավ հիշեր կան

գրված, — ասում է բանաստեղծը, — բայց երբ աշնան քամին սուլնց».

Նրանք դժգոհ հեռու թռան՝
Որոնեկու նոր սեր
Ու շուրջին ինձ հետ ձմռան
Ձյունն ու ցուրտը կիսել:
Բայց դու, իմ հեղ, խիղախ թռչնակ,
Չվախեցար ձյունից,
Չլվեցիր ափերը տաք
Քո հայրենի բնից:

(ԼԼ, 97)

«Իր հղացումով, հնթատեքստով, — եզրակացնում է Հր. Թամրազյանը, — աչն դառնում է մի նրբին սիմվոլ՝ հայրենի հողի և օջախի մասին»¹⁹: «Փոքրիկ երևույթի մեջ, — ավելացնում է Գ. Մահարին, — բանաստեղծը տեսնում է «մեծ գործեր»²⁰:

Իրոք, մտահղացումը միանդամայն թարմ է, ուշագրավ: Եվ իրականում հենց այս կողմով է «Ճնճդուկը» գրավում մեզ: Մի փոքր առաջ մղելով մեր խորհրդածությունները, հնարավոր կլինի նույնիսկ ասել, որ ծիծեռնակից դեպի ճրնճ-դուկի պատկեր-սիմվոլը անցնելու մեջ անմասն չէ ազգային ճակատագրի հոգեբանական անդրադարձի փոփոխումը: Բայց բանաստեղծությունը նկատելիորեն կազում է անհավասարակշռությունից (հենց բերված կտորից երևում է, որ «ձյունը» սոսկ պահնորդ դեր է խաղում, «խիղախ թռչնակը» ինչ-որ շատ է պաթետիկ հնչում և այլն):

Դավթյանի առաջին շրջանի ստեղծագործությունը, ինչպես նշել են ուսումնասիրողները, բնորոշ է հերոսականության թեման ու հերոսական բովանդակությունը: Դավթյանի համար հերոսականության թեմայի մշակման առանձնահատկությունը նրա «լիրիկական ուղանի» մեջ է (Ս. Սողոմոնյան), ինչ վ. Մնացականյանը անվանում է «քնքուշ հերոսականու-

¹⁹ Հր. Թամրազյան, նշվ. աշխ., էջ 295:

²⁰ Գ. Մահարի, նշվ. հոդվ.:

թյուն» և ապա ավելացնում. «Զգացումների քնքուշ մի հերոսականություն կա նաև սիրո ու բնության հրեղիքում: Դա ոչ միայն տաղանդի խառնվածք է, այլև տեսանկյուն, ստեղծագործական սկզբունք: Դրանով է բացատրվում նրա անհատությունը կես-ճշմարտության նկատմամբ»²¹:

Հերոսականության մոտիվի լավագույն մարմնավորումը կարելի է համարել «Կոմունիստներ» բանաստեղծությունը: Այն ոչ միայն Դավթյանի քնարերգության, այլև սովետահայ բաղադրական պոեզիայի ամենից հաջողված նմուշներից է²²: Բանաստեղծը կարողացել է ամփոփ, ձուլածո կառուցվածքի մեջ սալ կոմունիստական գաղափարախոսության ու կոմունիստների պայքարի անցած պատմական հարուստ ուղու զեղարվեստական պատկերը: Շնորհիվ ղգացումի ներքին այրման, բանաստեղծությունը մեզ տանում է կոմունիստների գործի էության զեղեցիկ ու մարդկային գծերի բացահայտմանը: Բանաստեղծությունն այն մասին է, թե ինչպես կոմունիստները մեռնում էին Պեր-Լաշեզի պատերի տակ ու Պրեսնյայի վրա, Ախա-Կոմայում ու Բրեստի ամրոցում, բայց ամեն անգամ կարմիր արյունը կանաչ ծիլ էր արձակում, ու առավել ղորեղանում էր կոմունիստների ուժը, որովհետև նրանց պայքարը արդարացի էր և զեղեցիկ: Այս մասին է «Կոմունիստներ» հանրահայտ բանաստեղծությունը:

«Մեռնում են ըմբոստ կոմունիստները» դարձվածքը, որ յուրաքանչյուր քառյակից հետո կրկնվում է տարբերակներով, ողբերգականության հետ շնչում է իսկական հերոսականությունը:

Մեռնում են, սակայն մեռնում են, ինչպես անտառն է
մեռնում,

Մեռնում են, ինչպես մեռնում են հողում ոսկե սերմերը,
Ամեն զարնան հետ առավել խիտ է անտառը հառնում,
Հառնում են անմահ կոմունիստները:

²¹ Վ. Մնացականյան, Ժամանակի հետ, Երևան, 1968, էջ 204:

²² Միանգամայն ավելորդ է չափազանցելով գրել, թե Դավթյանի այս բանաստեղծությունը «կատարման ուժով ու բովանդակության նշանակությամբ, կարելի է ասել, կուսակցական հիմնին՝ «Ինտերնացիոնալին» համարժեք գործ է» (Ս. Սողոմոնյան, նշվ. աշխ., էջ 467):

Քայլում է դարը... Ու շղթաներն են ընկնում ոճրապարտ,
Որ շղթայել են մարդու պատի՛վը, երա՛զն ու սե՛րը,
Եվ հողադնդի լացնությանն հրով քայլում են հպարտ

Աշխարհի միլիոն կոմունիստները:
(ԼԼ, 4)

Ինչպիսի՞ն պետք է լինի «Լուսաբացը լեռներում» ժողովածուին տրվելիք ընդհանուր գնահատականը: 1958-ին գրած իր հոդվածում Հր. Թամրազյանը աներկմիտ պարզությանմբ հավաստում է, թե ի դեմս այս ժողովածուի քննադատը «գործ ունի իսկական բանաստեղծի հետ, որի հատընտիրն ունի խոշոր առավելություններ ու մասնակի թերություններ»²³: Շատ ավելի բարձր կարծիք է հայտնել Գ. Մահարին. «Ժողովածուն ստեղծագործական մեծ առաջընթաց է ոչ միայն տաղանդավոր բանաստեղծի, այլև սովետական քնարերգության համար»²⁴: Այս գնահատականները այսօրվա դիրքերից չափազանցված են երևում: Սակայն գրական-պատմական մոտեցման դեպքում դրանք դառնում են ճշմարտանման²⁵: 50-ական թվականների երկրորդ կեսն էլ մի յուրահատուկ շրջան է, երբ նորից երևան են գալիս ճշմարիտ բանաստեղծության առաջին օրինակները:

Գ. Մահարին անդրադառնում է նաև բանաստեղծի գրական հասունացման հեռանկարին. «Այս դիրքը,—գրում է նա,—վկայում է բանաստեղծի արագ աճի և մանավանդ նրա մեծ հեռանկարների մասին»: Մոտիկից ծանոթ լինելով Դավթյանի ստեղծագործական ներքին խառնվածքին և ելնելով բանաստեղծական բնկալման սեփական համոզմունքից,

²³ Հր. Թամրազյան, նշվ. աշխ., էջ 301:

²⁴ Գ. Մահարի, նշվ. հոդվ.:

²⁵ Վերհիշենք Գ. Մահարու «Մրգահասին» տված Զարենցի «չափազանցված» գնահատականը՝ «կարդալով քո գիրքը անհուն»: Այս առիթով Ս. Աղաբաբյանը տեղին է մեկնարանում. «Զափազանցությունը ուներ խոր պատճառներ. բանն այն է, որ լիրիկական բանաստեղծությունը շատ դժվարությամբ էր հարթում իր ճանապարհը, որ մեքենաների աղմուկը խլացնում էր ճշմարիտ զգացմունքի պոեզիան» (Ս. Աղաբաբյան, Գուրգեն Մահարի, Երևան, 1959, էջ 33):

ճանաչված գրողը մեծ ուղի էր կանխատեսում՝ երիտասարդ բանաստեղծի համար:

Վ. Դավթյանի ստեղծագործական ներքին հնարավորությունները դեռ այն ժամանակ զարմանալի նրբազգացություն մատնանշել է Ավ. Իսահակյանը: Այս մասին Հ. Սահյանն է վկայում. «Ավ. Իսահակյանը, Վ. Դավթյանին համարելով բազմաշնորհ բանաստեղծ, մի զրույցում ասել է. «Նրա բանաստեղծությունը միջնադարյան մեր երգերի խստությունն ունի և արևմտահայ պոեզիայի շքեղությունը, պոետական կուլտուրան բարձր է, տեխնիկական կուռ է, հողի բույր ունի, բայց և եթերային է, թվում է ավելի շատ պիտի հոգսովի»²⁶:

Այն, ինչ ասում է Վարպետը Վ. Դավթյանի մասին, հաղիվ թե բավարար չափով մենք կարողանանք զգալ «Լուսաբացը լեռներում» գրքի սահմաններում: Դա մեղ համար տեսանելի է դառնում Դավթյանի լույս հետագա ժողովածուները ընթերցելիս, և ահա ինչու Հ. Սահյանը վերոբերյալ խոսքերը վերհիշում է «Ամառային ամպրոպ» (1964) ժողովածուն գրախոսելիս միայն:

Քննադատությունը, ողջունելով «Լուսաբացը լեռներում» գրքի նոր, լուսավոր կողմերը, միաժամանակ նկատեց, որ «առանձին բանաստեղծությունների մեջ բազմաբառությունը և շատախոսությունը խլացնում են անկեղծ ու նուրբ զգացումները», որոշ ապրումներ ու տրամադրություններ կրկնվում են, առկա է գրքայնությամբ տարվելու վտանգը:

Մի կարճ ժամանակ (1957—59 թթ.) Վ. Դավթյանը, կարծես, ստեղծագործական տեղատվություն էլ ունեցավ, որը «ակտիվ դադարի, տպավորությունների ու փորձի կուտակման շրջան» ենթադրվից: Այս բնորոշումը ավելի ճիշտ էր, քանի որ շատ չանցած՝ 1960—62 թթ. գրվեցին մի շարք բանաստեղծություններ, ուր զգացվում էր գույների թարմություն, երևույթների խորքը թափանցելու ստեղծագործական նոր լիցք: Դավթյանը աշխարհը ընկալում էր գեղեցիկ ու

²⁶ Հ. Սահյան, Սրտի արյունն ու ոգու քանքարը, «Սովետական Հաստատ» (օրաթերթ), 1965, № 41:

«սուրբ հրաշքների» ամբողջությամբ, որի բանաստեղծական իրականացումը անկատար էր մնում: Մի ղգացողություն, որ գրամատրիկական շեշտերով է արտահայտվել 1962-ին գրած «Ու ցավում ես, սիրտ...» բանաստեղծության մեջ.

Սիրտ իմ, լի՞ ես դու, լի՞ ես աշխարհի
Բոլոր գույներով, բոլոր ձայներով,
Բոլոր հողմերով, ծիածաններով,
Աշխարհի լավով,
Աշխարհի ցավով,
Հեցուն այնպիսի սուրբ հրաշքներով,
Որ եթե հանկարծ դու կարողանաս
Ու հրաշքներն այդ աշխարհին բանաս,
Շլանա պիտի հայացքն աշխարհի...
Բայց տառապում ես դու այսքան տարի
Եվ այդ ամենի մի հրանգն անգամ,
Հեռու հեռավոր արձագանքն անգամ
Չես կարողանում հետ տալ աշխարհին
Ու ցավում ես, սիրտ²⁷:

Դավթյանի հաջող գրվածքներից է սա: Իր հարուստ ներաշխարհում ունեցած լավագույնը ուրիշներին փոխանցելու տենչը բանաստեղծի մեծագույն հրազանքն է, որը սակայն դեռ չի հաջողվում իրագործել: Հակասական ղգացողություններից սերող այս ցավը անվերջ ուղեկցել է Դավթյանին:

1960 և հետագա տարիներին գրած խոհական, բնության, հայրենիքի, սիրտ հրդերում բանաստեղծը նկատելի հաջողությունների է հասնում ձևի և կատարման առումով: Այնուամենայնիվ, դա «միջակ ներդաշնակություն» էր: Պակասում էր խոր բովանդակությունը, որի դեպքում միայն գեղագիտական արժեք կարող էր ստանալ Դավթյանի «կատարման վարպետությունը»: Խոր բովանդակություն ո՛չ թի խելոք (բայց անկրակ) դատողությունների ու ճիշտ (բայց

²⁷ Վ. Դավթյան, Ամառային ամպրոպ, Երևան, 1964, էջ 258 (այսուհետև այս ժողովածուի գլխաց կնշվի՝ ԱԱ և համապատասխան էջը):

ուղղագիծ) գաղափարների օղնությամբ, այլ կենդանի, շար-
ժուն հոգեվիճակների անմիջական ցուցադրմամբ:

Ուղենշային այս մոտորումները ստեղծագործական տրվ-
յալ շրջանում Դավթյանին առավել իրագործելի են թվում
սիրային թեմայի անծայր տարածություններում:

Սիրային թեման, սակայն, շատ «վտանգներ» էր նաև
հարուցում. այդ ամենահին մոտիվի մեջ ի՞նչ ձևերով նոր
բովանդակության հասնել:

Շատ բան ստեղծագործաբար սովորելով Տերյանից
ու Եսենինից, Դավթյանը գտնում է իր լարերը, փորձում
ստեղծել իր աշխարհը: Բայց որքա՞ն էր ինքնատիպ հնչում
նրա քնարը, և ընթերցողը որքանո՞վ էր համոզվում, թե նոր
աշխարհ է մտել: Դավթյանը ավելի շատ պատմում էր սիրո
հրաշքների մասին, քան՝ զգացնել տալիս: Սիրո անցյալի
քաղցր հուշերն էին վերակենդանանում, սակայն չէին լսվում
սիրո տվյալտանքների կենդանի հնչյունները: Մեղ ներկայա-
նում էր սիրո տառապալից պատմության ավարտն ու հետե-
վանքը, բայց ոչ զգացմունքի շիկացումը: Մենք իմանում
էինք, որ սիրուհին եղել է հպարտ ու խոնարհ, բայց չէինք
տեսնում այդ «սեթևեթին»: Ուզում էինք հավատալ, որ սիրած
աղջիկը խուժել է պատանու արյան մեջ, որ խանդ է խա-
ղացել, որ պատանին մորմոքվել է շար կասկածներից, բայց
շուտով էլ մոռանում էինք այդ ամենը.

Դու եկար և՛ հպարտ, և՛ խոնարհ, և՛ ներող,
Մերթ խռով՝ վանեցիր, մերթ սիրով կանչեցիր,
Մերթ իմ զեմ փռեցիր քնքշանքներդ բոլոր,
Մերթ խանդի խաղերով, կասկածով տանջեցիր:
(ՍԱ, 76)

Բայց չչափազանցենք. սա սիրո սովորական վերապա-
տում չէր, ինչ հարմար կգար «տեխնիկային» տիրապետած
սկսնակին: Դա դուռ չէր, բայց մի քայլ էր հայտնության
ճանապարհին: Այնուամենայնիվ, բանաստեղծին ճանա-
պարհի կեսին «այրում է լուռ մի հանցանք». շատ անդամ
նա չի երգել այն երգը, «որի մեջ պիտի սիրտ, միայն սիրտ

բախեր»։ Ապրիլած և իմաստավորված լեզուները գեղար-
վեստական լիակատարութեամբ վերարտադրելու անընդմեջ
փորձերը նախապատճառը դարձան Դավթյանի պոեզիայում
աչքի ընկնող այն կրկնությունների, որոնց նպատակը առավել
ճշմարտացի ու կենսական մթնոլորտ ստեղծելն էր։

Դու եկար, թովեցիր, կանչեցիր ու տարար,
Գիշերներն իմ արիւր խռոված ու անքուն,
Սրտիս մեջ խուժեցիր դու արշան պես վարար,
Դու իմ բախտը դարձար անհանգիստ իմ կյանքում։
(ԱԱ, 76)

Դու աչքերիդ խաղով հեռվից կանչում ես ինձ
Ու կոպերով քո նուրբ նորից վանում,
Մերթ քնքնութեամբ խոնարհ դու անընդամ ես ինձ,
Մերթ սառնութեամբ դաժան՝ օտարանում։
(ԱԱ, 81)

Տարբեր թվերին (1953 և 1958) գրած այս երգերը, թեև
հար և նման չեն, բայց չափազանց մոտ են։ Գրականագետ
Ս. Սողոմոնյանը եղրակացնում է, որ Դավթյանի այս շրջանի
բանաստեղծություններում «իշխողը հեռու սիրո կարոտն է,
առաջին սիրո վերհուշը։ Սերը որպես ռեալ իրողություն,
նվազ տեղ է գրավում։ Այդպիսի կոնցեպտիան այլ բան չէ,
քան թե իդեալական սիրո որոնման արտահայտություն»²⁸։

Խոսելով վերհուշերի մասին, քննադատությունը տեսել է
երկու կարգի՝ ակտիվ-կենսական և պասսիվ-ինքնապատակ
վերհուշ։ Այս վերջինը բավական տեղ էր գրավում ինչպես
Վ. Դավթյանի, այնպես էլ մեր մյուս բանաստեղծների՝ Հ.
Սահյանի, Ս. Կապուտիկյանի, Հր. Հովհաննիսյանի ստեղծա-
դործություններում։ 50-ական թվականների վերջերին և
60-ականի սկզբներին Դավթյանը ներքին վերակառուցման
է ենթարկում «վերհուշային» բանաստեղծությունը։

Սիրո վերհուշի միապաղաղ վերարտադրումները դառ-
նում էին ձանձրալի ու սենտիմենտալ։ Նման գործերում

²⁸ Ս. Սողոմոնյան, նշվ. աշխ., էջ 546։

չափից դուրս շատ էր խոսվում սիրո կորստի, թախծի, բա-
ժանումի զգացումներից։ Այս անգամ քննադատը արձագան-
քում է. «Իսկ ինչպե՞ս են երիտասարդ գրողները երգում սերը,
բնությունը։ Շատ վատ։ Համարյա բոլորի մոտ էլ անհաջող է
առաջին սերը, և այդ անհաջողությունը մի տեսակ երջանկու-
թյուն է համարվում։ Երբեմն այն տպավորությունն էս ստա-
նում, որ երջանիկ սերը պակաս հմայիչ է, զուրկ ուռմանու-
կական հուզումներից»²⁹։

²⁹ Վ. Մնացականյան, Գրական հարցեր, Երևան, 1958, էջ 72։

ՍԻՐՈ ԵՎ ՀՈՂԻ ԶԱՅՆԸ

50-ական թվականների կեսերի հասարակական-քաղաքական տեղաշարժերը վերակենդանացրին նաև բանաստեղծության իրական շարժումը: Ինչպես միութենական, այնպես էլ սովետահայ գրականությունը կարճ ժամանակում տողորվեցին հասարակական-կենսական երևույթների հանդեպ նոր, քննական ոգով: Գրականությունը ինչ-որ չափով ստանձնեց մարդկային հոգին որոշ նախապաշարումներից ու ընդարմացումից ազատագրելու գերը:

Բնական էր, ուրեմն, այնպիսի գրականության հոսքը, ուր տիրական է դառնում մտքի, բանականության առողջ ուժը, անցյալի երևույթների գնահատման նոր ու կրքոտ վերաարժեքավորումը: Պոեզիայում մի առանձին նշանակություն է ստանում ազգային-քաղաքական խնդիրների նորովի ու ճշմարտացի լուսաբանումը:

Սակայն, ինչպես արդեն նշել է քննադատությունը, այսպես կոչված «կենարար ռացիոնալիզմը» որոշ ժամանակ կատարելով իր գրական-հասարակական խիստ կարևոր ու գրական գերը, այնուհետև ի հայտ է բերում և նկատելի պակասություններ: Հր. Թամրազյանը նշում է. «Կենարար ռացիոնալիզմը և այնքան օգտակար հրապարակախոսական կիրքն ու ոգին այլևս հաճախ կորցնում են իրենց նշանակությունը, քանի որ բռնում են ուրիշ շատ ավելի կարևոր հատկանիշների ու գործոնների տեղերը: Մտքի ու բանականության գերիշխանությունը պետք է տեղի տա կյանքի պատկերներին, հույզին, պատկերավոր մտածողությանը, կերպարներ-

րին, իրականության կոնկրետ ձևերին: Այսպես ասած, խաղաղ օրվա, առօրյայի, աշխատանքի, սիրո և մաքառումների բանաստեղծությունը հա է մնում, մի տեսակ աղբատություն բերելով գրականությանը: Ճշմարիտ մտքերի ու դատողությունների հեղեղը արդեն դառնում է ծայրաստիճան ձանձրալի, միալար, սխեմատիկ, կտրելով բանաստեղծությունը մեծ կրքերի և հոգեբանության կենսական ակունքներից»¹:

Քննադատության նշած խնդիրները արդեն ինչ-որ չափով իրագործվում էին: Սովետահայ բանաստեղծությունը, մասնավորապես, տվել էր ճշմարիտ պոեզիայի մի քանի օրինակներ. այն կարելի էր գտնել Պ. Սևակի «Անլուխի զանգակատան» դողանջներում և Վ. Դավթյանի «Թոնդրակեցիների» մի քանի հյուսիս հատվածներում, Հ. Սահյանի և Ս. Կապուտիկյանի բնության ու սիրո անկեղծ պատկերներում, Գ. էմինի և Հր. Հովհաննիսյանի բանաստեղծություններում: Այդ նվաճումները նոր որակ կաղմեցին սովետահայ առաջատար բանաստեղծների հաջորդ գրքերում և, առանձնապես, 1963—64 թթ. լույս տեսած «Մարդը ափի մեջ», «Մայրամուտից առաջ», «Ամառային ամպրոպ» ժողովածուներում: Քնարերգությունը նոր դեղեցիկ էջերով հարստացավ Շիրազի «Քնար Հայաստանի» (1964) երկրորդ հատորում: Իրենց կարևոր տեղը ունեցան և Ն. Զարյանի, Գ. Սարյանի, ավագ ու միջին սերնդի այլ ներկայացուցիչների՝ ճշմարիտ հույզով, իրական ապրումներով ու թարմ շնչով հագեցած գործերը:

Քննելով միջին սերնդի մի շարք բանաստեղծների՝ Գ. էմինի «Երկու ճամփա» (1962), Վ. Դավթյանի «Ամառային ամպրոպ» (1964), Հր. Հովհաննիսյանի «Ծովի լուսններ» (1964), Պ. Սևակի «Մարդը ափի մեջ» (1963), Հ. Սահյանի «Մայրամուտից առաջ» (1964) ժողովածուների «բանաստեղծական տեսողականության ինքնատիպությունը», Ս. Աղաբաբյանը կզրակացնում է, «որ բոլորի համար էլ բնորոշ է անկեղծ խոսքի՝ զգացմունքի ճշմարտության տինդենցը, նրանք այլևս չեն թաքցնում իրենց ապրումները, այլևս չեն

¹ Հր. Թամրազյան, Երկու խոսք մի հարցաթերթիկի առթիվ, ՍԳ, 1965, № 7, էջ 125:

խցանում երգի ակունքները: Դրում են ազատ, խոսում են անկաշկանդ, արտահայտվում են սրտաբաց: Մի խոսքով՝ մարդուն դիտում են ափի մեջ»²:

* * *

Վահագն Դավթյանի «Ամառային ամպրոպ» ժողովածուի վերնագիրը նախ բնութագրում է միջին սերնդի գրական անցած ուղու մի կարևոր կողմը՝ բանաստեղծության իրական դրսևորման ժամանակը, որ այդ սերնդի համար միայն անցած ճանապարհի կեսին («ամռանը») եկավ:

Դավթյանի համար դա 1963-ին էր: «Ես մոռացել էի, որ ամպրոպ կար կյանքում», — ասես, մեղավոր տոնով խոստովանում է բանաստեղծը: Նա արդեն ավելին, քան քննադատությունը, անհաշտ է դառնում անցյալի սեփական ստեղծագործական վաստակի հանդեպ. աշխարհի իրական ու հրաշալի գույներից «մի երանդ անգամ» դեռ չի վերադարձրել: Եվ ահա ինչու՝

Օրը դորշ էր աշնայես,
Երկինքը այնպես անգույն:
Կանաչ ծառերն անգամ,
Որ գիտեին սիրո սոսափշունով դողալ,
Լուռ կարկամել էին:
...Ու չգիտեմ ինչպես
Ամպի սրտում հանկարծ շքեղ շանթը շողաց,
Ու չգիտեմ ինչպես
Ամպի կոպին հանկարծ արտասուքը դողաց,
Ու չգիտեմ ինչպես սկիզբ առավ հանկարծ
Արտասուքով, լույսով, շանթերի շեկ խաղով
Ու կապույտով հարուստ մի խենթ տեղատարափ...
Խելագարվեց առուն, նետվեց քար ու քարափ,
Ծառը ծափեց, դողաց
Ու թրթռաց որպես կանաչ մի սիրտ
Իսկ օդը, օդն ամռան
Ձնծաղիկով բուրեց...

(ԱԱ, 23—24)

² Ս. Աղարաբյան, Ժամանակը և պոեզիան, ԳԹ, 1965, № 11:

Ամպրոպը ճայթեց ամռանը, որովհետեւ բանաստեղծի գարունը անցել էր արդեն: Բայց ամռան օդը «ձնծաղիկով բուրեց...»,—կնշանակի նաև գարուն է, մի նոր սկիզբ: Բերված բանաստեղծությունը նաև սիրո զգացումի պոռթկման պատմություն է («այդ ամենը հղավ իմ աչքերում նայող քո աչքերում») և այն տեղ է գտել ժողովածուի «Իմ սերը» բաժնում: Այս առումով էլ է հասկանալի «ձնծաղիկ-ամառ» հարաբերության ենթիմաստը: Եվ այնպես է ստացվել, որ «ամռանը» ճայթած սիրո զգացման և արվեստագետի նոր կարողությունների հայտնաբերման ազդարարումը միմյանց չեն խանգարել:

«Ամառային ամպրոպ» բանաստեղծության վերնագիրն էլ դարձավ նոր ժողովածուի ընդհանուր խորագիրը. ընթերցողին հանձնվեց Վ. Դավթյանի «Երկրորդ» երախայրիքը:

Հասկանալի է, թե ինչու է ժողովածուն բացվում «Իմ սերը» շարքով: Այն, նաև գրքի ծանրաչափը լինելով, Դավթյանին դարձրեց սովետահայ արդի պոեզիայի ամենից ինքնատիպ ու առինքնող սիրերգակներից մեկը:

Նախկինում Դավթյանի գործերում սերը ընկալվում էր մտահայեցաբար, որից ենթանյութ էր առնում վերհուշային ապրումը և կամ՝ նկարագրական բնութագրումը: 1963 և հետագա տարիներին՝ «Գինու հրզը», «Անկեղ մորենի» գրքերում արդեն սիրո զգացմունքը ավելի իրական ու կենդանի շարժման մեջ մտավ: Դիտարկենք սիրո երգերից մի քանիսը³:

Կնոջ, սիրո, աշխարհի փառաբանման մի յուրօրինակ ասք է «Սրտիս զարկերը և ժպիտը քո...» բանաստեղծությունը:

Գլուխդ կրծքիս՝ շնչում ևս դու մեղմ,
Ու ևս չգիտեմ,

³ Այսուհետև Վ. Դավթյանի պոեզիայից մեջբերումները՝ ըստ հեղինակի «Երկերի ժողովածուի», երկու հատորով, Երևան, հ. 1, 1973 և հ. 2, 1975: Փակագծերում հոմանիսական թվանշանով կնշվի համապատասխան հատորը, իսկ արաբականով՝ էջը:

Ննչո՞ւմ ես արդեն,
Բե խոնջ քնքշությամբ կոպերդ փակած,
Սրտիս զարկերն ես լսում դու լռին:

(1, 55)

Որպես սիրո վկաներ հանդես են գալիս բանաստեղծի «սրտի զարկերը» և ՆՐԱ «լուռ ժպիտը»: Սիրահար բանաստեղծին հարկավոր է խոսքի աշն զորեղ ձևը, որ կարողանար առավել լրիվությամբ արտահայտել իր վեհացած սիրո խորությունը: «Ես սիրում եմ քեզ» բառերը թվում են հնացած, շաբլոնացած, արժեզրկված: Բայց, այդուամենայնիվ, դրանք սիրո զգացումը արտահայտելու «միակ» ձևն են մնում և այստեղ վերախմաստավորվում են՝ իրենց մեջ խտացնելով զգացմունքի անշափելի պարագիծը:

— Հոգիս, ես սիրում եմ քեզ,—
Ասում և սակայն զգում են նաև,
Որ այդ խոսքերով չե՞ն ասում ոչինչ...
Լռում են մի պահ, նոր խոսք որոնում
Եվ չգտնելով, կրկնում են նորից.
— Ես սիրում եմ քեզ...

Ու դա երևի
Ե՛վ ամենահին,
Եվ ամենանոր,
Եվ ամենալավ երգն է աշխարհի:

Սիրո հոգեբանության մեջ արտացոլվում է արդի կյանքի բարդությունը և միաժամանակ՝ հրապուրանքը: Այսպիսով՝ որքան հին է սիրո զգացմունքը, նույնքան էլ նոր է, կենդանի իրողություն: Ահա ինչու է թվում, թե հենց այս զգացմունքի մեջ կարելի է զգալ մարդկային պատմության անկանգ հոլովումը: Եվ ահա ինչու կինը «ամենալավ երգն է աշխարհում»:
Իսկ նա՝ կինը, գիտե՞ այդ.

— Զարկերը սրտիդ կրկնո՞ւմ են արդյոք...

.

— Խենթ, թե չեն կրկնում, ինչո՞ւ են հապա
Մաղերս այսպես քո կրծքին թափված...

Եթե չեն կրկնում,
Ինչո՞ւ եմ հապա ես գեղեցկանում,
Երբ մոտոդ եմ գալիս...

(1, 56)

Ասեի է, թե կնոջ «ինքնին» գեղեցկությունը չեղած մի բան է, թաքցրած մի գանձ: Գեղեցկությունը, որպես այդպիսին, լիակատար ու իրական է, երբ այն դառնում է մեծ սիրո հսկանակը և փոխադարձաբար՝ տերը: Սա թերևս հին, արդեն ասված ճշմարտություն է, բայց Դավթյանը արվեստի այնպիսի նոր երանգներով է ներկայացնում հավերժական ճշմարտությունը, որ միանգամայն այլ բույրով է շնչում: Նոր ձևերը, իհարկե, կերպարանք են առնում նորի զգացողությունից, բովանդակության նոր կողմերից:

Ահա սիրահարը կարծես հասել է իր տենչանքին, նա հոգեկան բարձր բավականություն է ապրում, կինն էլ մըրմընջում է «աշխարհի ամենալավ երգը»... Եվ այստեղ բանաստեղծին մտառտանջում է մի այլ բան. իրա՞վ կնոջ սերն էլ փոխադարձաբար խոր է ու անկեղծ.

Որտեղի՞ց հապա այն շարությունը,
Որ խառնում ես դու քնքշությանը քո...
Ինչո՞ւ է հաճախ
Մեր հանդիպումի հույսն՝ անհուսալի,
Մեր մոտիկությունը՝ անմերձենալի,
Պարզությունը քո՝ առեղծվածային,
Քնքշանքը՝ դաժան,
Նաղանքը՝ խոցող,
Եվ կրակը քո ինչո՞ւ է հաճախ
Ողջակիզումի խարույկի նման:

Իսկական ու մեծ սիրո հանգեպ կառկածանքները սովորաբար դրամայի են փոխվում: «Չարությունը», «դաժանությունը» չն՞ն բացառում, արդյոք, սիրո երջանկությունը:

Գրականագետ Ս. Սողոմոնյանը այսպես է մեկնաբանում. «Վ. Դավթյանի սիրային երգերում կա մի հակասություն, որը դրամատիկական ուժեղ շեշտ է թողնում: Քնա-

րական հերոսը երազում է իրական, մաքուր, անապական, հավատարիմ սեր, իսկ աղջիկը քմահաճ խաղեր է անում, «սատանայությամբ ծիծաղում է», հաճույք է զգում՝ քմահաճ, թեթևաբարո սեթևեթանքներով շարշարելով քնարական հերոսին: Մեկը խոսում է սրտի վարկերի անհանգիստ ելեէջներով, մյուսը միայն նազանքներ է անում: Սիրում է անհաղթահարելի սիրով, բայց չի կարողանում հասկանալ նրա հոգին ոչ թե նրա համար, որ նրա հոգին խորքեր ունի, այլ որ շատ է թեթևամիտ, ծանծաղ, մանր կրքերով, կատարյալ առեղծված»⁴:

Ճիշտ հակառակը՝ նրա հոգին խորքեր ունի: Մի՞թե «քնարական հերոսը» այնքան միամիտ է, որ չի կարողանում ճանաչել թեթևամիտ կնոջ ծանծաղ հոգին: Ժամանակակից մարդը կարող է շատ ուժանտիկ լինել, բայց ոչ շատ նախ: Եվ մի՞թե արժեր «մանր կրքի» տեր սիրուհու համար այդքան տառապել, նվիրել նրան այդքան շատ սքանչելի բանաստեղծություններ: Զէ՞ որ այդ դեպքում մեծ զգացմունքը կփոխարինվեր սենտիմենտալ տրտունջների շարանով, բանաստեղծական իրականությունը կղիջեր քաղքենի առօրյային: Դավթյանի սիրային գործերում կինը շատ է հեռու սովորական «թեթևաբարո» ու «մանր կրքերի» մղումով գործող սիրուհուց:

Ու թեկուզ հիմա

Մաղերիս ոսկին թափել եմ կրծքիդ,

Եվ կիսաբաց է իմ կուրծքը քո դեմ,

Զխաբվեա սակայն...

Ես դեռ շատ անգամ քեզ կշնորհեմ

Մեր հանդիպումի հույսն անհուսալի,

Մեր մոտիկությունն անմերձենալի,

Քնքշանքն իմ դաժան,

Նազանքն իմ խոցող...

Դարուն կլինի, կանցնեմ փողոցով

Գերեվարելով հայացք ու հիացք

⁴ Ս. Սողոմոնյան, Ժամանակակից հայ բանաստեղծները, հ. 1. Երևան, 1965, էջ 548:

Եւ շնորհելով քեզ շա՛նթը խանդի...
Գարուն կլինի,
Գեղեցկանաւով ես մոտդ կգամ
Եւ կհնուանամ
Առաւել փխրուն ու գեղեցկացած:

(1, 57)

Այս է «առեղծվածը»: Ի դեմս կնոջ, ի դեմս սիրո մենք սեփականացնում ենք աշխարհի ամենալավ երգը, կյանքի հրաշալին: Կինը աշխարհի, կյանքի ներքին էության թարգմանն է, նրա իրական, շոշափելի դրսևորումը: Միայն թե՛ այդ էութունը, ապրելու և սիրելու երջանկութունը երկու կողմ ունի. բերկրանքը և նրանից անբաժան տառապանքը:

Կես ճշմարտութուն չի լինում կյանքում,
Զի լինում կես սեր...
Ու եթե սերը կիսվում է հաճախ,
Ապա կիսվում է
Լոկ երջանկության ու տառապանքի,
Իսկ տառապանքն այդ (քա՛ղցր տառապանք),
Հավատա, որ նույն երջանկութունն է:

(«Տար ձյունը», 1, 76)

Կինը այս քաղցր տառապանքն է, և ինքը կյանքն է, որ բնական ընթացքի մեջ ներհակ է: Դավթյանի համար այդ ներհակութունը իր դրսևորումը գտնում է կնոջ ու իրական սիրո մեջ:

Եւ նա՝ կինը, հազար անգամ իրավունք ունի ոգելու.

Ես կի՛ն եմ, իմ խենթ,
Եւ ամենահին,
Եւ ամենանոր,
Եւ ամենալավ երգը աշխարհի
Այդ ե՛ս եմ հյուսել
Եւ այգայե՛ս հյուսել...
— Գիտե՛մ, սիրելիս,
Գիտեմ և քեզ եմ ես փառաբանում...

(1, 57)

Սիրո և կնոջ փառաբանման արդի հոգեբանությունը վահագն Դավթյանը միայնակ չէ: Իլյա Սելվինսկին իր հոգվածներին մեկում դրել է. «Կնոջ գեղեցկությունը բուրժուական նախապաշարմունք չէ: Կինը ամենից չքնաղ էական է, որ երբևիցե արարել է բնությունը իր ամբողջ պատմության ընթացքում: Կնոջ գեղեցկության էսթետիկան հարկավոր է ամբողջ ժողովրդին, ինչպես տղամարդկանց, այնպես էլ կանանց: Պոեզիայի, գեղանկարչության ու քանդակագործության գլուխգործոցներից շատերը նվիրված են կանացի հմայքին:

...Այժմ՝ կանանց իրավունքների հավասարության ամենախիստ պահպանումով հանդերձ, մեղ հարկավոր է կանացի հմայքի պաշտամունքը: Այն մուտք կգործի ոչ միայն արվեստի մեջ, այլև՝ ընտանեկան կենցաղ: Այն կղարդարի մեր կյանքը: Անհրաժեշտ է, կրկնում եմ այս, «իդեալականացնել կնոջը»⁵:

Կնոջը «իդեալականացնելու» գեղագիտական ծրագրի մի ուշագրավ դրսևորում է Մեծելայտիսի պոեզիան.

Եվ խոսք՝ հրա՛շք մարմինին, որովհետև հիմա
մարմինն եմ դովերգում միայն կնո՛ջ, կնո՛ջ:
Փառաբանում եմ ես մարմինն՝ ի ծուներ իջած,
նրան գրկած՝ այնտեղ որոնում եմ արև:
Փառաբանում եմ ես այդ մարմինը: Նման
մարմիններով հողն է վերագեղեցկանում⁶:

Եթե Մեծելայտիսը սիրո պանծացմամբ կնոջ կերպարից հասնում է կյանքի ու բնության մոռնումենտալության կերտմանը, ապա Դավթյանի համար գլխավորը դառնում է կնոջ ներհակության մեջ իրական շարժման գեղեցկությունը զգալու, դրանով իսկ՝ կյանքի գոյության իմաստը ընկալելու կերպը:

⁵ И. Селвинский, Проза о прекрасной даме, «Литературная газета», 1967, № 15.

⁶ Էդուարդաս Մեծելայտիս, Մարդը (Թարգմ. Պ. Սեալի), Երևան, 1965, էջ 69:

Փառաբանում եմ
 Մաղերիդ ոսկին՝ իմ կրծքին թափված,
 Փառաբանում եմ կուրծքդ կիսաբաց
 Եվ թարթիչներիդ կապույտ շուրթի տակ
 Մվարած ժպիտն այդ անմեկնելի,
 Որ մեղավոր է ու թուլի՜չ սակայն...
 Փառաբանում եմ
 Մեր հանդիպումի հույսն անհուսալի,
 Մեր մոտիկությունը անմերձենալի,
 Գեղեցկացումը քո զարնանային,
 Քո հեռացումը,
 Քո վերադարձը
 Եվ անգամ ահեղ
 Խանդի սև շա՛նթն եմ ես փառաբանում...

(I, 57—58)

Կնոջ իդեալականացումը, ինչպես տեսնում ենք, ինք-
 նաբավ չէ։ Շատ կարևոր է դառնում կնոջ համապարփակ
 կերպարը լրացնող ամեն մի կազմատարրի, հոգեբանական
 յուրաքանչյուր գործոնի նշմարումն ու արժեքավորումը։
 Նույնպես և՛ գեղեցիկի աչքերով տեսնելու կարողությունը։
 Ինչպես Սելվինսկին է ասում. «Կնոջ հմայքը ստեղծվում է
 ոչ միայն նրա արտաքին և հոգևոր գեղեցկության շնորհիվ,
 այլև նրա նկատմամբ ունեցած տղամարդու վերաբերմուն-
 քով»։

Դավթյանի պոեզիայում կինը մարդկային կյանքի հա-
 կասականության ոգու կենդանի դրսևորումներից է։ Դավ-
 թյանը կարողացել է բանաստեղծական կենդանի իրականու-
 թյամբ արտահայտել սիրո զգացմունքին ու կնոջը ներհա-
 տուկ կյանքի այդ ոգին։

Դու խոսեցիր իմ բախտի մեջ
 Իբրև մի տոթ հարավ,
 Տվիր լույսի շնորհը մեծ,
 Բայց և մի խոր ծարավ։

Անդորր եղա ես քո անափ
Հույսն ու մութը դատել,
Անդորր եղա քեզ հասկանալ,
Անդորր եղա ատել:

Ու քայլում եմ հոգնած ու լուռ .
Ստնահեաքով ես քո,
Դու իմ մեղսո՛ւտ, դու իմ մաքո՛ւր,
Դու իմ Մանոն Հեսկո:

(1, 49)

Բարոյաբանական ի՞նչ արժեք է բանաստեղծը գտնում իր հերոսուհու հոգեաշխարհում: Դիտարկված բանաստեղծություններից երևաց, որ կիներ, շնայած «մեղսական» ու «սեթեթ» է, այդուամենայնիվ դառնում է պաշտամունքի իսկական առարկա: «Մեղսական», «սեթեթ» և հարիմաստ բնորոշումները շատ անգամ է օգտագործում բանաստեղծը. «դու իմ մեղսոտ, դու իմ մաքուր», «բայց դու ինչո՞ւ եկար, իմ սեթեթ», «ծվարած ժպիտն այդ անմեկնելի, որ մեղավոր է ու թովիչ սակայն», «բայց աղաչում եմ քեզ, իմ անգին, քեզ, մեղավոր իմ, իմ սեթեթ» և այլն: Սեթեթությունը իր իմաստով, առհասարակ, բացասական բնորոշում է: Այս իմաստով էլ, օրինակ, կիրարկվել է Դավթյանի՝ 1954-ին գրած մի ոտանավորում.

Դու նույն աղջիկն էիր, այնպես նուրբ ու բարակ,
Անսեքներ այնպես, այնպես բարի,
Դու նույն աղջիկն էիր՝ մաղերդ հյուս արած,
Ամենալավ աղջիկն այս աշխարհի:

(1, 25)

Պարզ է, որ այստեղ «անսեթեթը» հոմանիշ է «լավի»: Հետագայում ընդլայնվում է կնոջ մասին ունեցած բանաստեղծի հայացքը: Կինը պատկերվում է ավելի իրական, առանց «զտված» սխեմաների: Կեղծ, արհեստական սեթեթանքը առաջվա պես մերժվում է, սակայն կանաչիական բնական սեթեթությունը արժեքավորվում է և դառնում պոեզիային «վայել» նյութ: Այսպիսի սեթեթությունը արտա-

ցոլումն է դառնում կանացի քնքուշ հոգու նրբերանգների ու կնոջ արտաքին բարեմասնությունների խաղացկուն բազմա-
ձևություն: Նույնը պիտի ասել «մեղսականության» մասին:
Սա անմեղ, ակամա մեղսոտություն է, մաքուր հոգու մեղ-
սոտություն:

Այս ամենը հոգեբանորեն հարադատ ու սիրելի է դառ-
նում մարդկանց ազնվացնելու ու հոգի հարստացնելու ցան-
կությամբ այլովող բանաստեղծի համար: Դարերի խորքից
Դավթյանը ոգեկոչում է այն կանանց (Մանոն Լեսկո, Ջոկոն-
դա, Կարմեն), ավելի ճիշտ, այդ կանանց մեջ՝ պատմության
կողմից հասարակայնորեն խմաստավորված այն կողմերը,
որոնք հավերժորեն ապրում են նաև ժամանակիս կնոջ
ներաշխարհում, նրա ներքին հարստության ու մարմնի գե-
ղեցկության, բորբոք երևակայության ու «սև խանդի» մեջ:

Կինը որքան «չար», նույնքան և բաղձալի է. այս բանա-
ձևումը հիմնականն է 1963 և հետագա տարիներին գրած
Դավթյանի ուրաջին գործերում: Դա երջանկություն շնորհող
«չարություն» է, երջանկություն, որ ներդաշն ապրում է
տառապանքի հետ՝ որպես երջանկության կեսը («Քաղցր
տառապանք»): Դա այնպիսի շարություն է, որ հարստաց-
նում և գեռ շնորհապարտ է թողնում սիրահարին.

Ես չգիտեմ, ի՞նչ ես շահում
Քո քմահաճ խաղից,
Բայց ես՝ մի ողջ պատանություն
Ու մի մաքուր թախիծ:

Գուցե հրճվում ես դու թաքուն,
Որ հանդիստս տարար,
Իսկ ես աչքերս եմ լուռ փակում,
Ու իմն է լույսն արար:

Բայց, սիրելիս, ինչ էլ լինի,
Եթե խաբես անդամ,
Շնորհակալ եմ քեզանից
Հարյուր, հազար անգամ:

(1.61)

Սիրային թեմայի ընտրությունը Դավթյանի համար սոսկ «նախասիրության» հարց չէր: Այն առավելապես գեղագիտական նպատակ էր հետապնդում: 1963-ին գրած «Դեղեցիկ ումանտիկայի համար» հոդվածում Դավթյանը կարևորագույն հարց է առաջադրում՝ մարդկային հոգու գեղեցկացման մեջ ումանտիկայի ունեցած տեղն ու դերը: Սա, իհարկե, բոլորովին էլ նոր խնդիր չէր: Ինքը՝ Դավթյանը, ընդգծում է սովետական պոեզիայի առաջին դործերին հատուկ ումանտիկայի «թանձր շաղախը»՝ Ալ. Բլոկի «Տասներկուսից» մինչև Ջարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմը: «Բարձր, գեղեցիկ ումանտիկան,— գրում է Դավթյանը,— ոչ միայն սոցիալիստական ուսուցիչի, այլև ընդհանրապես զրականության ամենահմայիչ ու գեղեցիկ գծերից է: Եվ ահա այս տեսանկյունով նայելով մեր այսօրվա զրական ստեղծագործություններին, չհ՞նք զգում արդյոք, որ նրանց մեջ պակասում է հենց այդ ումանտիկ շունչը, կյանքը խմաստավորող այդ կապտավուն լույսը: Եվ դավերաբերում է ոչ միայն արձակին, այլև պոեզիային, զրականության այն ժանրին, որն առանց ումանտիկայի չի կարող լինել լիարյուն: Եվ խոսելով ումանտիկայի մասին, չի կարելի չանդրադառնալ մեր, այսպես ասած, սիրային լիրիկային, ուր պետք է որ ամենից շատ ներթափանցի այդ շունչը: Հայտնի է, թե երիտասարդ մարդու հոգևոր գեղեցկությունը ձևավորելու գործում ինչպիսին է սիրային լիրիկայի նշանակությունը, բարձր, լուսավոր, ջերմացնող լիրիկայի»⁷:

* * *

«Ամառային ամպրոպ» (1964) ժողովածուն իսկական ճանաչում բերեց Վահագն Դավթյանին: Մինչ այդ լույս էր տեսել հեղինակի նաև «Թոնդրակեցիները» պատմադրամատիկական պոեմը, որը, Մահարու խոսքերով ասած՝ «Դավթյանին հանեց պոեզիայի առաջին գծի վրա»⁸: Սակայն, ինչպես հետո ավելի լավ երևաց, պատմադրամատիկական

⁷ Վ. Դավթյան, Գեղեցիկ ումանտիկայի համար, ԳԹ, 1963, № 30:

⁸ Ք. Մահարի, «Թոնդրակեցիները» կարգալուց հետո, ԳԹ, 1961, № 4:

այդ պոեմը առավելապես բացահայտեց Դավթյանի՝ մեծ ժանրով ստեղծագործելու ներունակությունը և միաժամանակ՝ արվեստի նոր բնագծեր նվաճելու կարողությունը:

Վերջին խնդիրը իրագործված ենք տեսնում սկսած «Ամառային ամպրոպից»։ «Առանց որևէ զեղչ ու զիջումի,— գրել է Հ. Սահյանը,— և առանց որևէ միտումնավորություն, կարող ենք ասել, որ այս գիրքը միաժամանակ մեր ամբողջ պոեզիայի զարգացման մի նոր աստիճանը բնորոշող երևվույթյուններից մեկն է»⁹:

Դավթյանի ժողովածուի իսկական ու անվերապահ նվաճումը «Խմ սերը» շարքն էր¹⁰: Բանաստեղծը հենց սիրո թեմայի մեջ էր տեսնում մարդու հոգին գեղեցկացնելու, ազնվացնելու՝ պոետական իդեալների իրագործման իր հնարավորությունները: Սիրային թեմատիկային դիմելու ստեղծագործական երկարամյա պրակտիկան 1963-ին կինսական նոր լիցք առավ, և Դավթյանը ստեղծեց սիրո՝ միանգամայն նոր ու խոր ասք-երգերը:

Պոետական ի՞նչ ճանապարհով է Դավթյանը հասնում նյութի նվաճմանը: «Ապրումն արտահայտել աչնպես,— գրում է Ս. Աղաբաբյանը,— որ զգացվի այդ ամպրոպի առաջացման անմիջական պահը. այս վարպետությանը են ընդգծվում հատկապես սիրային երգերը, որոնք ընթերցողին ոչ միայն հաղորդակից են դարձնում բանաստեղծի ամպրումների, այլև վերագարծնում են իր սեփական ընկալումները»¹¹:

«Անմիջական պահի» առանձնացումը, իրոք, կարևոր է Դավթյանի սիրո երգերը բնորոշելիս: Այնտեղ գործողությունը, ասես, մեր աչքերի առաջ է ծավալվում, մեր իսկ

⁹ Հ. Սահյան, Սրտի արյունն ու ողու քանքարը, «Սովետական Հայաստան» (օրաթերթ), 1965, № 41:

¹⁰ Այս մասին նշել են Ս. Աղաբաբյանը (ԳԹ, 1965, № 12), Հր. Թամրադյանը (ՍԳ, 1965, № 7, էջ 126), Ա. Մխիթարյանը (ՍԳ, 1965, № 3, էջ 134), Գ. Անանյանը («Սովետական Հայաստան», ամսագիր, 1967, № 10, էջ 29) և ուրիշներ:

¹¹ Ս. Աղաբաբյան, Արդիականություն և զրականություն, Երևան, 1965, էջ 220:

ներկայությամբ փոխնիփոխվում ղզացմունք-միտք կապը: Դարձյալ ճիշտ է Ս. Սղաբաբյանը, երբ գրում է, թե «Ամա-
ռային ամպրոպ» գրքի «լավագույն էջերը նրանք են, որոնց
մեջ բանաստեղծը չի պատմում անցած պահերը (այդպիսիք
նույնպես կան, օրինակ՝ «Ճանապարհին»), այլ մի ակնթարթի
մեջ կենտրոնացնում է եղելությունը և պատկերի ծավալման
միջոցով ամրապնդում ղզացմունքի առաջացման անմիջա-
կանությունը»¹²:

Առարկություն է վերցնում, սակայն, բերված օրինակը՝
«Ճանապարհին» բանաստեղծությունը: Դավթյանը բնաբան
է դարձրել Չարենցի մի տողը՝ «Մենակ էի ես: Ինձ հետ էիր
դու»: «Ճանապարհին» բանաստեղծությունն էլ ունի մի
«համապատասխան» տող. «Սակայն դու չկաս, ու սուրում
ենք մենք»: Քնարական հերոսը մտքով իր սիրելիի հետ է:
Վերջինիս իրական բացակայությունը ավելի է սրում սիրա-
հար բանաստեղծի ղզացմունքները, «ակնթարթի մեջ կենտ-
րոնացնում» կարոտի ու նվիրման ուժը և «պատկերի ծա-
վալման միջոցով», կարծես, վերստեղծում-կենդանացնում
է իր սիրելիին, իրագործում այրվող տենչանքները:

Քարափի վրա վայրի վարդենին
Սպիտակ ու նուրբ հարսնաշոր հագել
Ու շիկնել է մեղմ:
Թե դու, սիրելիս, ինձ հետ լինեիր,
ես կխնդրեի վայրի վարդենուն,
Որ թույլ տար փորձել,
Թե հարսնաշորն այդ ինչպե՞ս է սաղում
Քո նուրբ ուսերին...
Սակայն դու չկաս, ու սուրում ենք մենք:

(1, 60)

Ավելին, սիրելիի անգո ներկայությունը սիրահարի հոգին
տանում է եղած ու չեղած բանաստեղծական մի աշխարհ,
ռոմանտիկ ղզայությունների գեղեցիկ ոլորտը: Դավթյանի
սիրային նոր երգերում ամենևին էական դեր չի խաղում

¹² Նույն տեղում:

սիրո էակի «իրական» ներկայությունը կամ նրա բացակայությունը: «Նրա» բացակայության դեպքում էլ շարունակվում է ալեկոծվել սիրո կենդանի զգացմունքը, և Դավթյանի սիրային երգերում վերջնականապես ջնջվում է սահմանը կոնկրետ-առարկայական սիրո և երազային-պատրանքային սիրո միջև: Այստեղ է Դավթյանի սիրային երգերի ինքնատիպությունը: Առաջին դեպքում (կոնկրետ-առարկայականի) սիրահար բանաստեղծը իրական ապրումներից սլանում է դեպի քնքշության ու թախծի հլերքները, երազի ու կապույտի ուսմանտիկ պատկերները, իսկ սիրո էակի բացակայության դեպքում՝ վերացած ու կարոտով սպասող սիրահարի հոգին նույն իրականը համազգայու ալեկալության պատրանքով՝ կենդանի-իրական զգացումով է տրոփում:

Գիշեր՝ կլինի, կդա նա խոնարհ,
եւ լուռ կշույն սե քնքշությունը նրա վարսերի
եւ ինձ կթվա, թե մտնում ենք մենք անտառ մի
անհուն,

Ուր խոնավ բույրեր,
Շշուկներ կան խենթ
Ու խորհուրդներ կան անիմանալի:

(«Կարմիրն ու սևը», I, 51)

Այս անգամ ավելորդ է՝ Դավթյանի սիրային ասքերի մասին խոսելիս հետամտել-ճշտել, թե բանաստեղծը իրական, թե՞ երազային սիրո պատմություն է հյուսում:

Սիրո երկու վիճակների սահմանների ջնջումը կատարվում է մի բնական ճանապարհով, որ Դավթյանի համար կարելի է ձևակերպել զգացողության զուգորդում անվանումով: Դավթյանի սիրահարը չի առանձնանում կա՛մ սիրո վայելքի, կա՛մ սիրո տառապանքի հետ: Ամեն անգամ նրա մեջ մնում է կնոջ պարզեցած վայելքի ու տառապանքի արձագանքը, որ հոգեոր արժեքի է փոխակերպվում: Քնարական սուղումները միևնույն մակարդակի են բարձրացնում թախիժն ու զվարթությունը, կարոտի մորմոքն ու վայելքի երջանկությունը, անջատման կսկիծն ու հանդիպման բերկրանքը: Զգացողության զուգորդման շնորհիվ սիրահար հոգու

մենակությունից ծնված թախիծը «ճանապարհի ուղրանհե-
րից» մեկում «Հանդիպելով» Սեանա լճի կապույտ մաքրու-
թյանը, իրականի պատրանք է առնում և ապա հոգևոր բարձր
հատկության արժեք ստանում.

Թե դու, սիրելիս, ինձ հետ լինելիր,
— նայիր, — կասեի, — սա լիճ չէ, օ՛, ոչ,
Կապույտ ու մաքուր մի թախիծ է սա,
Հսկա՛ մի թախիծ,
Եվ այնքան նման այն թախծությանը,
Որ ես դնում եմ քո ոտքերի տակ...
Այդպես կասեի:
Սակայն դու չկաս, ու սուրում ենք մենք:

(I, 59)

Սիրո իրականի ու երազայինի ձույլ զգացողության
հիմքում ընկած է հողի ու երկնքի կապը՝ խորհրդանշային
ենթիմաստով: Դավթյանի սերը որքան հողեղեն, նույնքան
«երկինքոտված է» (Հ. Սահյանի արտահայտությունն է):
Եթե սա հասկացվեր դարձյալ միայն «իրական-երազային»
զուգիմաստի հավասարությունը, մտքի շրջապատույտ դուրս
կգար: Կարևորը հողի և երկնքի կապի յուրահատուկ ներքին
ըմբռնումն է: Այդ կապը Դավթյանի պոեզիայում դառնում է
ռեալ իրականության և մարդկային հողու իդեալների միջև
ղաշնություն գտնելու բանաստեղծական եղանակ:

Գնանք, սիրելիս,
Ինձ համար մեկ է, դու ընտրիր ուղին
Եվ ժամանակը դու ընտրիր նույնպես,
Ես սիրում եմ քեզ երկնքի նման և նման հողի,
Եվ ո՛ւր էլ գնանք
Ու ե՛րբ էլ գնանք
Երկինք կլինի և հող կլինի,
Կլինի նաև այն հրաշքը սուրբ,
Որ լուրթ երկնքի ու սևահողի
Դաշնությունից է արարվում անտես:

(I, 62)

Դավթյանի սիրային բանաստեղծություններից գեղագիտական այն հետեւությունն ենք գալիս, թե հողի ու երկնքի զաշնությունից է «արարվում» արվեստի հրաշքը. «Դու իմ հողեղեն և իմ երկինքը միանգամայն»: Դավթյանի բանաստեղծական իդեալն է դառնում ունալի և ռոմանտիկականի, առօրեականի և գեղեցիկի, սովորականի և կատարյալի ներքին կապի, ավելին՝ զաշնություն. հայտնաբերումը:

Սիրո երգերի բանաստեղծական իրականության մեջ այս երկու կողմերը (իրականն ու «անիրականը») սլայմանալորվում են մեկը մյուսով՝ ղուղակշռվելով հավասար մեծությամբ: Սիրո երգերում հանգիստադրվող քաղցրությունն ու տանջանքը, այս երկու ղղացողությունների ալլաձև դրսևլորումները իրենց խորության մեջ կյանքի երկու հակադիր սկզբունքների զաշնությունն են դարձյալ հայտնաբերում:

Բանաստեղծի սերը՝ կնոջ հանդեպ, աննկատելիորեն ու անսպասելիորեն փոխարկվում է սիրո՝ հողի նկատմամբ, ապա վերածվում, ընդհանրապես, դեպի մարդը, աշխարհը ունեցած սիրո: Եվ այնուամենայնիվ այդ սերը իր ակունքն է առնում դարձյալ հողից, հողի հարաղատությունից:

Այս հանգուցում էլ արտահայտվում է Դավթյանի ստեղծագործության աղգային բնալորությունը:

Ես ի՞նչ կաննի, եթե չլինեիր հողն այս մի սլատառ,
Ինչո՞վ կլցվեր անհունը հողուս,
Երակների մեջ իմ արյունատար
Ինչպե՞ս կխայտար և ինչպե՞ս դեպի սիրտս կհոսեր
Այն ղղացումը,
Որ հողն մարդուն դարձնում է աստված
Եվ կոչվում է սեր...

(«Իմ հողը», 1, 213)

Ահա թե մարդուն ինչ է դարձնում հողի ղղացումը: Առանձնապես՝ հայ մարդուն:

Բայց Դավթյանի ինքնատիպությունը, իհարկե, ընդհանուր հոգեբանությունը արտահայտելու մեջ չէ: «Մարդուն դարձնում է աստված» բանաձևումին անմիջապես հետևում է բանաստեղծի սեփական ընկալումը՝ «Այն ղղացումը, որ

հողն մարդուն դարձնում է աստված և կոչվում է սեր...»։
Եվ այսպես՝ հող-աստված-սեր։

Դավթյանին ամենեին չի հետաքրքրում «արտակարգ»
զուգորդումների հայտնագործումը։ Նա ներսուզվում է հայ
մարդու գոյության փիլիսոփայական իմաստի մեջ՝ գտնելու
այն կարևոր, էական հանգույցը, ուր խաչաձևվում են ժողովրդ-
դի պատմությունն ու բանաստեղծական անհատի ընկա-
լումը։

Ինչպես ավիշը ծառաբունն ի վեր,
նա մայր հողից է բարձրանում իմ մեջ երակ առ
երակ,
Մի բուռ սրտիս մեջ դառնում է ածուխ, անբոց մի
կրակ,

Այրում է, տանջում,
Եվ այնպես քաղցր է այդ տանջությունը...

Մայր հողից բարձրացող զգացումը, որ հայ մարդու
համար մի առանձին բովանդակություն է ձեռք բերում առ-
հասարակ, Դավթյանի բանաստեղծական ընկալմամբ «քաղ-
ցրը տանջություն է»։ Այո՞, սա նույն բանաստեղծն է, որ սիրո
իր փիլիսոփայությունը հաստատում էր հենց որպես «քաղցր
տանջություն»։ Եվ այստեղ էլ, հայրենիքագության մեջ, Դավ-
թյանը մնում է արտաքուստ իրար մերժող երկու զգացում-
ների ներքին կապն ու դաշնությունը հայտաբերելու հայեցա-
կետին։ Ահա ինչու այստեղ էլ նա հանգում է երջանկության
ըմբռնման սեփական բանաձևին.

Եվ տանջությունն այդ գուցե հենց ինքը՝
երջանկությունն է...

(1, 214)

Երկու զգացումների, երկու բեկոների ներքին միասնու-
թյունը Դավթյանի համար ընդգրկուն ամբողջություն է։ Մի
բան, որ իր նյութական իմաստով դարձյալ հիմք ունի
հայրենի լեռնաշխարհը, հայոց հողը։ Հողին ու հայրենիքին

նվիրված հեղինակի շատ գործերում հիմնականն է դարձել հենց երկու՝ արտաքուստ անհարիր, կողմերի, գծերի ու գույների դիտարկումը:

Լեռ ու անդունդ, ձոր ու կատար,
Ապառաժներ պատառ-պատառ,
Քարե թռիչք, քարե անկում...

Եվ ահա՝

Հողմերն այստեղ այնքան են բիրտ,
Որ լեռներից ժայռ են պոկում
Ու գլորում անդունդն ի վար,
Հովերն այնքան են քնքշասիրտ,
Որ ծաղկի դեմ խոնարհ չոքում,
Աղոթում են մեղմ ու շվար...

(1, 212)

Հայրենի երկրի, բնության ու լեռնաշխարհի հակադիր հատկությունները աշխարհադրական կամ բնակլիմայական հետաքրքրությունների շեն ծառայում: Այդ հատկանիշները՝ կարծրությունն ու քնքշությունը, դաժանությունն ու բարությունը, իրենց անվանումներում արդեն հեռանալով դուռնյութական որակումներից, աստիճանաբար միտում են բացահայտելու այս երկրի ներքին ոգու, հայ մարդու պատմական հոգեբանությանը բնորոշ կողմերը:

Քարերն այստեղ կա՛րծր են այնքան,
Որ բախվելիս շանթ են ցանում,
Բայց և իրենց սրտից հանկարծ
Ծաղկի քնքուշ ծիլն են հանում:

(1, 212)

Ժողովրդի պատմական կեցության հետ կապված ժամանակիս հոգեբանությունը արտահայտելու բանաստեղծի հեռահար նպատակը «Ամառային ամպրոպ» ժողովածուի «Իմ հողը» բաժնում այնպես էլ մնում է ավելի շատ միտում, քան թե իրագործում: Կանխադրված միտքը շատ դեպքերում իրեն զգացնել է տալիս, որի պատճառով էլ նյութի զեղարվեստական լուծումը մնում է թերի, անբավարար:

Հենց նույն «Լեռ ու անդունդ» (1963) բանաստեղծությունը, որ այդ կարգի հաջողված գործերից է, երկարաբանությունից զերծ չէ և ապա այսպիսի վերջաբան ունի.

Իմ հայրենի երկիրն է սա

Իր քնքշությամբ

Ու կարծրությամբ,

Իր խորությամբ

Ու բարձրությամբ...¹³

Բնորոշում է սա, որ, խորթ չլինելով բանաստեղծության քնդհանուր ոգուն, մի տեղ ցույց է տալիս իր նախապես կաղապարված լինելու հետքը:

Այս պակասությունը ի հայտ է եկել հատկապես, այսպես կոչված, «քարի» թեմայով գրված բանաստեղծություններում, որոնք բավական առատ են «Իմ հողը» բաժնում:

«Թերևս չլինի մի բանաստեղծ,— նկատում է Ս. Աղաբաբյանը,— որ մի կամ մի քանի բանաստեղծության արդու-ղարդը հյուսած չլինի «քարի» թեմայից: Բայց շատ դեպքերում «քարը» մնում է ներփակ դրություն մեջ, առարկան չի ճեղքվում ներսից՝ հոգեբանությամբ, այլ տրվում է նրա պատճենը՝ զիմակը, որը և սկիզբ է դառնում այն էսթետացման, որտեղ այլևս անելիք չունեն կենդանի ապրումն ու կենդանի մտածումը»¹⁴:

Քննադատը «քարի ոճավորման» օրինակներ է բերում Հ. Սահյանից, Վ. Դավթյանից, Գ. էմինից, Հր. Հովհաննիսյանից՝ ցույց տալու, թե ինչպես «ոճավորումը ոչնչացնում է ոճը»:

Լեռներդ ի վար քարե հեղեղ,

Քարե հեղեղ ձորերդ ի վար,

Վիշտդ էլ սրտիդ քար է կղեղ,

Քարերի մեջ՝ ծանր մի քար:

Ծանրության տակ այդքան քարի,

¹³ Երկերի ժողովածուի 1-ին հատորում (1973) այս վերջվածքը չկա:

¹⁴ Ս. Աղաբաբյան, Ժամանակը և պոեզիան (հոգվ. 4-րդ), ԳԹ, 1965, -

Ծանրության տակ այդքան չարի,
Ինչպե՞ս է, որ, իմ Հայաստան,
Զի քարացել սիրտդ բարի:

Բերելով Դավթյանից այս ութնյակը, Ս. Աղաբաբյանը նկատում է. «Նորից ընդհանուր պատկերում, մի վերջվածքով, մի ընդհանրացումով, որը համարյա թե չի կաշում պատկերի «գիմակային սկսվածքին»¹⁵:

«Գրական թերթում» սկսված բանավեճում Գուրգեն Մահարին ամենևին համաձայն չեղավ այս մեկնաբանությանը, գտնելով, որ «վերջվածքը» հիանալի կերպով «կաշում է պատկերի գիմակային սկսվածքին»¹⁶:

Բանավեճում հանգես եկած է. Հախվերդյանն էլ գտավ, թե քարի ու քարացած սրտի համեմատությունն է դա¹⁷:

Թվում է, թե ավելի «լրջություն» կա, քան պետք է: Դավթյանի ութնյակը «քարի» թեմայի պարզ, սովորական արտահայտություններից մեկն է և պետք չէ նրանից ավելին պահանջել, քան կա: Անշուշտ, այդ բանաստեղծությունը հոգեկան մեծ հնչեղություն չունի: Բայց մյուս կողմից սկսվածքի ու վերջվածքի միջև որևէ խզում էլ չկա: Ինքը՝ Դավթյանն էլ է կարծում, «որ վերջն ու սկիզբը շատ են կաշում իրար, պետք եղածից ավելի, ու թերևս դա է այս բանաստեղծության թերությունը»¹⁸: Հենց ուղիղ, ճակատային ասված խոսքն է, որ դարձել է «քարի» թեմայով դրված շատ բանաստեղծությունների պակասությունը:

Վերադառնալով «Լեռներդ ի վար քարե հեղիղ» տողով սկսվող ութնյակին, ասենք, որ հեղինակը պարզ գիտողությունից առանց դժվարության մի «պարզ» հարցում է առաջ քաշել. քարերի այս ծանրության տակ «ինչպե՞ս է, որ, իմ Հայաստան, չի քարացել սիրտդ բարի»: Հարցումը, եթե այս անգամ ոչինչ չի գտնում, մի քայլ է անում սակայն հայտնության ճանապարհին: Այն անհետանում է «քարի» ընդհա-

¹⁵ Նույն տեղում:

¹⁶ Գ. Մահարի, Պոեզիան և քննադատությունը, ԳԹ, 1965, № 37:

¹⁷ Տե՛ս է. Հախվերդյան, Տասնյակ հարցերից մեկը, ԳԹ, 1965, № 41:

¹⁸ Վ. Դավթյան, երբ քարակայում է սերը, ԳԹ, 1965, № 44:

նոր համանվագում, ուր «ոճավորման» խութերով խակ փըն-տըրվում է աղգային հոգեբանության բանաստեղծական նոր արտահայտությունը:

Հարցումն ունի իր զստական ակունքը, որն այնքան վճիռ արտահայտված է Տերյանի հանրահայտ գործում.

Մշուշի միջից,— տեսի՛լ դյութական,—
Բացվում է կրկին նախիրն տրտում.
Ո՞ր երկրի սրտում թախիժ կա այնքան,
Եվ այնքան ներում— ո՞ր երկրի սրտում...
Որտե՞ղ են քարերն այնպես վերամբարձ
Ջեռների նման պարզված երկնքին,
Որտե՞ղ է աղոթքն այնպես վեհ ու պարզ
Եվ զոհաբերումն այնպես խնդազին...
Որտե՞ղ է խոցում այնպես չար ու խոր
Սիրտը մարդկային դաշույնը քինոտ,
Որտե՞ղ է հոգին այնպես վիրավոր,
Եվ անպարտ երկիրն այնպես արյունոտ...¹⁹

Տերյանի բանաստեղծական բանաձևման մեջ հիմնականը արյունոտ, բայց անպարտ երկրի հաստատումն է: Եվ հենց Տերյանի տողից ու բանաստեղծությունից չե՞ն սկիզբ առնում ու շարունակվում այսօրվա բանաստեղծների նոր հարցում-ներն ու հայտնաբերումները: Տերյանի մի հարցումը՝ «Որ-տե՞ղ են քարերն այնպես վերամբարձ ձեռների նման պարզ-ված երկնքին», Սահյանի մոտ դառնում է սեփական ընկա-լումով հաստատված ու սեփական ապրումով հաղեցած տող՝ «Երկինքն ի վեր խոսող քարեր», և շարունակում. «Քանի, քանի անգամ խոցված, փորձանքներում փորձված քարեր...»: Սահյանը համընթաց է այսօրվա ժամանակին և Տերյանի «արյունոտ ու անպարտ» երկրից շատ հեռու խոսում է «խոց-ված ու փորձված» երկրի մասին: Դավթյանին ավելի հոգե-հարազատ են տերյանական մյուս հարցումները. «Ո՞ր երկրի սրտում թախիժ կա այնքան, և այնքան ներում— ո՞ր երկրի սրտում...»: Ապա՝ «Որտե՞ղ է աղոթքն այնպես վեհ ու պարզ

¹⁹ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1960, էջ 230:

և զոհաբերումն այնպես խնդադին...»: Տերյանական թախծի մեջ աղգային-քաղաքական խոր բուլանդակություն կա: Դավթյանի համար թախծը՝ ամենևին չկորցնելով այդ հիմքը, պատմական-հոգեբանական նոր հրանգներ է ստանում:

* * *

Հայրենիքությունը Դավթյանի պոեզիայում նոր աստիճանի է բարձրանում «Գինու երգը» զրբի համապատասխան բաժնում:

«Յոթ երգ՝ երկրին», «Կարմիր բուրի վրա», «Անի», «Լեռներում», «Ծննդավայր» գործերը՝ գրված 1964—65 թթ., հատկանշական են պատմական հայացքի ընդարձակմամբ, բանաստեղծական անհատի աղգային հոգեբանության խորացմամբ:

«Յոթ երգը» (1965) փառաբանում է երկրին, խոնարհում ժողովրդի առաջ: Այս անգամ Դավթյանը ընտրել է ներբողի ձևը, որը սակայն ամենևին կապ չունի հեղինակի 40—50-ական թվականների հռետորական ոճի ու անարյուն տողերի հետ: Հռետորականության տարրը մնում է, բայց այն ջերմանում է մտերմիկ շնչով, ազնիվ հպարտությամբ ու անկեղծ հավատով.

Երկիր,
Երբ ձյունն քո կատարների
Թրթռուն ցուքն հմ զգում ճակատիս,
Հպարտանում հմ ես իմ ճակատով:
Երբ քո լեռներից ու անդունդներից
Արձագանքներն հմ լսում իմ ձայնի՝
Մեծանում հմ ես ու ահագնանում:

Երկիր,
Երբ հոգնած ներբաններիս տակ
Զգում հմ քարե կարծրությունը քո՝
Ամեն քայլիս հետ հավատ հմ տանում:

(1, 221)

Հայ դասական դրականությունը արդեն տվել է ներբողալին բանաստեղծության լավագույն օրինակներ: Հիշենք միայն վարուժանյան «Ձոներ»: Երկար ժամանակ այս ժանրը կեղծ ձայներով էր հնչում սովետահայ պոեզիայում: Եվ ահա վերջին տասնամյակում մեր բանաստեղծները փորձեցին ներբողին վերադարձնել իր իսկական կոչումը: Նրանց մեջ ամենից ակտիվ դերը, անշուշտ, պատկանում է Պարույր Սևակին: Ակտիվ էր և Դավթյանի վերաբերմունքը: «Յոթ երգը» դրա վկայությունն է: Ընդհանրացման ուժի հասնող այս ներբողը ամբողջանում է բանաստեղծական ինքնատիպ պատկերներով, Դավթյանին հատուկ՝ նյութի մեջ աղգային-հոգեբանական նրբերանգներ հայտաբերելու անճիգ վարպետությամբ.

Երկիր,

Վիճերիդ մութ անդունդներում

Նախապատմական մշուշն է լողում

Առասպելներիդ ծվենների հետ:

Զգիտեմ,

Երկիր,

Ո՞ւմ ներշնչանքից

Դու ծնունդ առար ու արարվեցիր,

Եվ սակայն դիտեմ՝

Դու արարվել ես այն պահին միայն,

Երբ միացել են իմաստությունը և խենթությունը:

Երկիր,

Երևի այդ դաշնությունից

Ծնունդ է առել անդաշնությունը այն սքանչելի,

Որի պատկերը հենց դու ես, որ կաս:

(1, 220)

Բանաստեղծի խոսքը հնչում է ազատ, բայց ոչ կատեգորիկ: Նա, ասես, երկյուղով է փորձում ըմբռնել մայր երկրի ինքնությունը, նրա պատմական ոգին: Ներբողն ավելի է ջերմանում բանաստեղծին այնքան հատկանշական քնքշու-

Թյան զգացումով, որ այստեղ էլ էություն է դառնում երև-
վույթի իմաստավից ընկալման հետ.

Կուպիտ ես, քարոտ.

Քնքշանքի կարոտ,

Նվ դրա համար

Ամենաքնքուշ իմ քնքշանքով եմ

Նս քեզ փաշտալում...

(1, 222)

Հեղինակը չի «զգուշանում» կարծես սովորական դար-
ձած արտահայտություններից ու նույնիսկ՝ բառախաղ կարծ-
վող հանգերից (քարոտ-կարոտ): Հենց այսպես՝ քարոտ ու
կուպիտ է նա և հենց դրա համար՝ կարոտ է քնքշանքի: Չի
զգուշանում, քանի որ խոսքը շատ է անկեղծ, քանի որ պարզ,
անսեթեւեթ ձևերով փոքրձում է «դիպչիլ» առեղծվածին,
հաղորդակից լինել երկրի ու ժողովրդի գոյության, ինքնա-
տիպ հարատեւման խորհրդին.

Երկիր,

Տառապանքն այն ակոսն է սե,

Որի մեջ լույսի ու իմաստության

Սուրբ հասկն է աճում:

Այդ ակոսն ես դու,

Այդ կնճիռն ես դու աշխարհի ղեմքին:

Ոչ միայն ինքն իր մեջ, այլև ընդհանուր ընկերակցու-
թյամբ ի՞նչ է այս երկիրը. բանաստեղծը տալիս է ահա
հարցի չուրովի պատասխանը, որն իր խորքում ելնում է
ժողովրդի պատմական ճակատագրի «սե տառապանքի» մեջ
լույսի և իմաստության մշտական գոյության սևիական հա-
մոդումից:

Այստեղ էլ, ինչպես սիրերգությունում, Դավթյանը վերնո-
րում-դտնում է այն կապը, որ էության խորքում ունեն հա-
կառակ թվացող կողմերը: Դրանք առաջին հայացքից սովո-
րական երեացող հայտնություններ են, որ հետո խոր և ամ-
բողջական ենթատեքստ են ստանում: Այդպես՝ չրերը «դարե-
դար ժայռեր են փշրում իրենց իմաստուն խելագարությամբ»,
56

ծաղիկները «քարերիդ վրա արյուն են ծորում մի աճկիզելի
ուղջակիզուրյամբ», և վերջում՝

...Դարեր են գալիս,
Գնում են դարեր,
Եվ ապրում ես դու,
Հավերժում ես դու
Քո անմեկնելի ըմբոստ հեզուրյամբ:

(I, 225)

«Ըմբոստ հեզուրյունը» ինքնաբերաբար բանաստեղծական գյուտի արժեք է ստանում, որ կշիռ ունի, իհարկե, ամբողջական կոնտեքստում: Բայց այն երբեք չի հավակնում գիտական ճշգրիտ բնորոշում դառնալու և մնում է որպես բանաստեղծական մոտեցում՝ «անմեկնելի ըմբոստ հեզուրյուն»:

Յուրաքանչյուր անգամ մի պատկեր, մի տող, կրելով բանաստեղծության հիմնական ասեկիքի մի շատ էական կողմը, ասես լուսավորում, թափանցիկ է դարձնում տվյալ գործի ալլեալ կողմերը ևս:

Եվ այրվում ես դու,
Դու ոտից զլուխ այրվում ես,
Երկիր,
Եվ այրումի պես գեղեցիկ ես դու:

(«Յոթ երգ՝ երկրին», I, 224)

Այստեղ տնքում է դարերի վիրավոր մի գեղեցկություն...

(«Անի», I, 226)

Այստեղ երգում են կապույտն ու լույսը...

Եվ լույսը խիտ է,

Անքան խիտ, մաքուր և այնքան առատ,

Որ քեզ պատում է մի անմեկնելի հրկյուղածություն,

Ինչպես կանացի մերկություն առաջ:

(«Լեռներում», I, 228) -

Նյութի նորրվի ընկալմանը Դավթյանը հասնում է անսպասելիորեն, բայց ոչ արտասովոր պատկերներով: Թվում

է, թե ասփեց սովորականը, բնականը, եղածը: Բայց բանաստեղծական խոսքի առանձնահատկությունն էլ հենց այն է, որ սովորական, անմիջական ճանապարհով հանկարծ տեսնում ես խորքը, զգում էությունը, թաքնվածը. լեռներում լույսը այնքան մաքուր ու առատ է, «որ քեզ պատում է մի անմեկնելի երկյուղածություն, ինչպես կանացի մերկության առաջ»: Եվ՝ երկյուղածություն երկրի առաջ:

Ձգացողության զուգորդումը, որն առանց ճիզի ճանապարհ է բացում լեռների «առատ լույսի», «անմեկնելի երկյուղածության» և «կանացի մերկության» համար, զգայության անմիջականությունից անցնում է հոգեղեն ընկալումների.

Այստեղ շնչում է բերկրություն մի ջինջ,
Ու բերկրության մեջ կա լուռ մի կարոտ:

Ի՞նչ է այդ «լուռ կարոտը»: Դավթյանը երբեք չի շտապում ընթերցողին փաթաթել արդեն պատրաստի ինչ-որ իմաստ, հույզ ու դադափար: Բանաստեղծության ներքին առանձնահատկությունն այն է, որ ընթերցողը կամովին մտնի շարժման հունը՝ զգալու, փնտրելու ու հայտնաբերելու:

Եվ չես հասկանում,
Դա մերկ լեռների թախի՞ծն է անբառ.
Թե՞ բարձունքների խիփոն է ամեհի,
Որ ծփում այգպես ու դառնում է օդ:

Այնքան իրական ու հայտնի «Օդը» բանաստեղծության մեջ ներքին, «որակական» փոփոխություն է կրում, դառնում տվյալանքներ հարուցող ինչ-որ ենթանյութ՝ պահպանելով դարձյալ իր առաջին, նյութական վիճակը:

Լեռները, լույսը, օդը, պաղ քամին, արծիվը պատկեր առ պատկեր մարդու հոգևոր պահանջմունքին հն ենթարկվում: Եվ բանաստեղծի ներքին զգացողության հանդույն իմաստավորվում է բնության շարժումը, երևույթը.

Եվ ամպերն այստեղ կայծակե շեղբով
Համբերությունն են փորձում լեռների՝
Երկնքի մոլուցքն իրենց հարվածում:

Բայց ակնթարթ է տեսնւմ դա միայն,
Հետո լռում են որոտները խոլ,
Եվ հոգնած ամպն է ժալով տակ ննջում...
Ու նորից ացնտեղ՝
Բերկրութեան մեջ ջինջ
Ինչ-որ դարավոր թախիծ է շնչում:

Բնութեան փառահեղ պատկերի առաջ շղարշ չի քաշվում, սակայն այն հագեցվում է զգացմունքի ացնպիսի խորութեամբ, որ ընթերցողի մտահայացքը ինքնաբերաբար ետին պլանում շոշափում է լեռների «ջինջ բերկրութեան» և «դարավոր թախիծ» միջև եղած ներքին կապի ազդային-պատմական ռեալութիւնը:

Զգացողութեան հոգեբանական անդրադարձումով «տեղափոխվում» են լեռներ-հայրենիք և բանաստեղծ-մաքդ պլանները, և դուզադիր պատկերների հնարանքով ամբողջանում է հայրենիքի հանդեպ բանաստեղծի քաղաքացիական վերաբերմունքի ուղղվածութիւնը:

Ելիր, բարձրացիր՝
Ճակատիդ վրա երկինքը կապույտ
Ու ոտքերիդ տակ՝
Այս ծաղիկների տխրութիւնը հեղ,
Ելիր, բարձրացիր,
Ճակատդ սրբիր թախիծով մաքուր
Եվ ոտից գլուխ լույսով մկրավիր
Այս բարձունքի պես:

(1, 229)

Մարդու քաղաքացիական կոչման Դավթեանի ըմբռնումը ամբողջական է հպարտութեան ու տխրութեան, լույսի ու թախիծի ներքին միասնութեամբ: Դրանք ներթափանցվում են մեկը մյուսով, էություն դառնում իրար հետ:

Տխուր հիշողութիւնների ու հարատեղ կարոտի մի նոր արտահայտութիւն է «Ծննդավայր» բանաստեղծութիւնը, ուր, հակառակ որոշ հրկարաբանութեան, Հր. Թամրազյանը տեսնում է բանաստեղծական տաղանդի «վառ փայլատա-

կում»։ Հանգամանալից քննելով «Ծննդավայրը», քննադատը գրում է. «Զարմանալի անձնական շնչով տողորված բանաստեղծությունը հասնում է համահայկական, հիմնականում՝ նաև ընդհանրապես մարդկային հնչեղության։ Աշխարհի բոլոր ծայրերում ծննդավայրի կարոտը մնում է բանաստեղծություն, բայց մեղանում այս կրկնակի կարոտ է, խառնված ցավագին ապրումների հետ, մեղանում այն վերաճում է կորսված հողի և պղծված սրբությունների նկատմամբ տաժած հավերժական մորմոքի և արյան միջով անցնող տանջող հիշողության»²⁰։

* * *

Իրականության ընկալման մի ինքնատիպ արտահայտություն է «Գինու երգը» շարքը։ Գրական շրջաններում այն լայն ու բաղմազան արձագանք գտավ։ Դրվատանքի ու ոգևորության խոսքերի հետ տրամագծորեն հակառակ արձագանքն էլ հղավ, որն ավելի բանավոր արտահայտվեց։

«Գինու երգը» (1966) լույս տեսնելուց երկու տարի անց Համո Սահյանը գրում է. «Իմ համոզմամբ մեր պոեզիայի վերջին տարիների ամենանշանակալից երևույթը՝ Վահագն Դավթյանի «Գինու երգն» է, որով հեղինակը մարդուն բարձրացնում է կյանքի մանրուքներից և տանում է նրան գեղեցկությունների ու ներդաշնակության հղած ու չեղած մի աշխարհ։ Եվ զարմանալի էր մեր գրական կազմակերպության ու հանրապետության պարբերականների անտարբերությունն ու ժլատությունը այդ «աշխարհի նկատմամբ...»²¹։

Որոշակի պարզունակ տեսակետով «Գինու երգը» վարուժանյան «Հացին երգի» պարզունակ նմանակումն է²²։ Իբր վրդովեցնում է այն, որ Դավթյանը «հանդգնել» է շարունակել Վարուժանի անկատար մնացած հղացումը։ Կարևոր չէ, թե Վարուժանին ժամանակին արդյոք մեղադրե՞լ են այն բանում, որ նա էլ Հեսիոդեսի «Աշխատանք և օրեր» ու հատկապես

²⁰ Հր. Թամրազյան, Սիրո և ցավի պոեզիան, ՍԳ, 1967, № 5, էջ 110։

²¹ Հ. Սահյան, Պատասխանում են մեր հարցաթերթիկին, ԳԺ, 1968, № 30։

²² Տե՛ս Շ. Ս. Բոժոսյան, Пирка десятилетия, Ереван, 1970, стр. 166.

Վերդիլիոսի «Մշակականք» պոեմների «ազդեցությամբ և նմանությամբ» է հորինել իր «Հացին հրզը»: Կարևոր է, սակայն, մեր օրերում իմանալ, որ մի հեղինակի ձեռքի տակ հղած նյութն ու ծրագրումը կարող է որպես հումք անցնել «ձեռքից-ձեռք», իսկ սա արվեստի դործը գնահատելու առաջին շափանիշը դարձնելը մեզ միայն հա կլերագարձնի վեցյոթ տասնամյակով: Այս դեպքում էլ փորձում են «Հացին հրզի» շափանիշը դնել «Գինու հրզի» վրա:

Բայց, նախ, ինչո՞ւ է Դավթյանը դիմում իր մեծ նախորդին: Մի՞թե նա նպատակ է ունեցել իրագործելու Վարուժանի մտահղացումը:

«Օ, ինչ քաղցր է հրթալ խառնվիլ էությամբ այդ սրբադույն վաստակին...»՝ «Գինու հրզի» բնաբանը հանդիսացող վարուժանյան տողը Դավթյանի համար դառնում է մարդու նվիրագործումը աշխատանքի մեջ տեսնելու բանաձև: Կարելիորը, սակայն, բանաձևման դավթյանական առանձնահատուկ ընկալումն է:

Վարուժանը կերտեց հոգու առնականությունը: Ապշեցուցիչ ուժով նա ղորեղություն հայտնաբերեց ամենահուսահատեցնող ու ամենադրամատիկ պահերին անգամ: «Հացին հրզի» մեջ արդեն նա իրագործեց անկարելին. կործանվող մի ամբողջ իրական աշխարհի փոխարեն մարդկային հոգու համար արարեց անկործանելի երազի աշխարհ: Դրանով արդիական ու հավերժող է Վարուժանը: «Հացին հրզում» հարկավոր էր ստեղծել ղորեղը, միակը և բացարձակը, ինչ և արեց նա.

Մշակեն՝րն են իմ գյուղիս, դաշտի հըզո՞ր զավակներ,
Քըրտինքներով մարդարտյա՝ բընության թա՞գն են հյուսեր:

Կը բաբախս սիրտն հողին իրենց բըրդոտ կուրծքին տակ.
Ու իրենց լայն երակին մեջ կը հորդի արեգակ:

Վարուժանը ներգաշնակեց հզորն ու նուրբը.

Երբ որ քալեն՝ մայր-երկիրն իր արգանդեն կը սարսռա,
Բայց չի խամբիր ծիլ մը իսկ գարշադարնուն տակ
հըսկա²³:

Ամբողջ «Հացին երգի» մեջ ուղղակի ակնարկ չկա վշտի,
տառապանքի ու կորստի մասին²⁴, թեև այն ծնունդ է առել
վշտից, տառապանքից ու կորստից: «Հացին երգը» հոգինե-
րում պահվեց որպես սրբացված երազ:

Ժամանակների հաջորդափոխումը բերեց մեր կյանքի
նոր իրականությունը: «Գինու երգի» բանաստեղծական
իրականությունը դարձյալ այն ճշմարտությունն է հա-
վաստում, թե հողի, բնության և մարդկային հոգու ներգաշ-
նակության մեջ է գոյության խորհուրդը: Այս խորհուրդը
բանաստեղծի համար և՛ բերկրանք է, և՛ թախիծ, և՛ կարոտ,
և՛ մոռացում: Այստեղից է սկսում վարուժանյան «սրբազուն
վաստակի» բանաձևման դավթյանական ընկալման առանձ-
նահատկությունը.

Այնտեղ արտույտն է կախվում ճառագայթից արևի
Ու թրթռում կապույտի ոլորտների մեջ անհաս,
Արևի շիթն է կաթում բարդու կանաչ տերեխն,
Ոտից գլուխ աստղոտում բարդու հասակը կանաչ:
Այնտեղ առու կա մաքուր, որ բերկրությամբ կարկաչում
Ու դաղձի ոտքն է թրջում արտասուքով իր ցողի,
Այնտեղ խոհուն ու խոնարհ խաղողի վազն է աճում,
Բարի արմատը խրած բարության մեջ այս հողի:
(I, 143)

«Այնտեղ» Դավթյանի վերստեղծած աշխարհն է:
Իդեալականացման սկզբունքը ակնհայտ է ամենուրեք: Դա
ներդաշնության իդեալականացումն է:

²³ Դ. Վարուժան, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1955, էջ 375:

²⁴ Մեկ անգամ միայն՝ «Յան» բանաստեղծությունում ուղղակի հղում
կա.

Մըշակ, ցանե՛.— հանուն նոթի ըըշվառին

Թող դոգնոցեդ կես շելին ավրդ բընավ.

Աղբատ մ՛աչոօր ճըրագին մեջ տաճարին

Վաղվան հունձրիդ համար վերջին ձեթը դրավ:

(էջ 379)

Դասական գրականության մեջ որպես հակադիր եղբեր հանդես եկող բերկրանքն ու արտասուքը այստեղ արդեն հաշտության մեջ են: Դավթյանի բանաստեղծական իրականությունը իդեալականացման է ձգտում նրբերանգի ու նրբագծի միջոցով: Երևույթից նա առանձնացնում է «մաքուր էությունը»։ այս դեպքում է միայն հնարավոր, որ արտույտը կախվի արևի ճառագայթից և ապա՝ թրթռա կապույտի ուրտներում: Այսպես, իհարկե, չեն ասում՝ արտույտը թրթռում է: Բայց բանաստեղծի աչքը արևի ճառագայթն ու արտույտի թևածումը մի շարժման ու մի գույնի է ենթարկում: Այս «տեսապատրանքը», թերևս, ձև ու կերպարանք է առնում բանաստեղծի սեփական հոգու թրթռումից: Դավթյանի մոտ, սակայն, հոգու ներքին շարժումը առարկան լիովին չի կտրում իր իրական վիճակից՝ վերածելով այն հոգեկան գոյի: Արտույտի թրթռումը որքան հոգևոր, նույնքան իրական հիմք ունի:

Ռեալ իրականության սովորական պատկերից ընթերցողի համար աստիճանաբար հեռացվում են գորշ գույները, անհարթություններն ու կնճիռները: Նրբագիծ նրբագծի ետևից, երանգ առ երանգ Դավթյանը հյուսում է բանաստեղծական սեփական աշխարհը:

Եվ այգեպանն է այնտեղ՝ սպիտակած արարիչ,
Բայց արարիչ, որ միայն քաղցրություն է արարում,
Աշխարհի սերն է այնտեղ, որ աղջիկ է բարալիկ,
Կրծքի մեջ դողն արբունքի, շուրթերին՝ թաց մի այրում:

Եվ այդ հողից, անձրևից, այդ ջրերից ղրնգուն
Ու մի ոգուց, որ իր հետ բերում է լույսն այդ առատ,
Այնտեղ ծնունդ է առնում գինին՝ սիրո պես մաքուր,
Եվ այնտեղ սերն է ծնվում՝ գինու նման անարատ:

Եվ այսպես՝ այգեպան, աղջիկ, հող, լույս, գինի, սեր: Դրանք և՛ իրական են, և՛ երազային — ոչ իրական: Այգեպանը արարիչ է դառնում, որովհետև գինի է ստեղծում: Իսկ գինին միայն գինի չէ, այն մարդկային աշխատանքի ու հողի ծնունդն է: Գինին սեր է, և սերն է ծնվում: Ու սիրո հետ՝ աղջիկը:

Մի տեղ իրար են ձուլվում գինին, աղջիկը, սերը: Ապա և՛ հողն ու լույսը: Եվ ամեն ինչ մի դաշնությամբ է շնչում: Բնության մեծ ներդաշնության օրինակով բանաստեղծը փորձում է հասնել մարդկային հոգու մեծ ներդաշնակությանը: Բանաստեղծական իդեալի դասական այս միտումը Դավթյանի մոտ ինքնատիպ կերպ ունի: Իրականը և հրազայինը, առարկայականը և հոգևորը որքան միաձուլվ են, նույնքան էլ ինքնուրույն վիճակ են սլահականում: Սեր ասածը, ընդհանրապես, որ «գինու երգում» աղջկա տեսքով է հանդես գալիս, լուր անվանում չէ, այլ՝ «...աղջիկ է բարալիկ, կրծքի մեջ դողն արբունքի, շուրթերին՝ թաց մի այրում»: Աղջիկը որքան խորհրդանշական դեր ունի, նույնքան օժտված է կենդանի, շոշափելի գծերով:

Դավթյանը «Գինու երգը» շարքում հասնում է բանաստեղծական մի զգացողության, երբ բնության և մարդկային սրտի ձայները մի ակունքից են ելնում, մի համանվագ ստեղծում: Ահա «Այդեպանի աղջիկը».

Դուրս է եկել, ոտաբոբիկ կանգնել հողին
Ու նայում է, նայում հեռուն,
Հողից խայտանք է բարձրանում, փոխվում դողի
Ու կրծքի տակ քաղցր եռում:

Այս դարնան հետ, ախր, շատ է գեղեցկացել,
Դարձել թախիժ ու կարոտանք,
Զթե շապիկն այս գարնան հետ նեղ է դարձել,
Սեղմել կրծքի ակիքը տաք:

Ինչ-որ դողից թրթռում է թևը հոնքի,
Ու նա աչքերն է լուռ փակում,
Բոբիկ է նա, հողը հրաշքն իր վարժոնքի
Նրա մեջ է շարունակում...

(I, 148)

Բանաստեղծական հենքում երկու զիծ է հյուսվում. մեկը մարդկային սիրո զգացումի կենդանի ցուցադրումն է, մյուսը՝ հողից մարդուն փոխանցվող բնության ներքին շունչը, որ շարունակվում ու մի նոր գոյություն է առնում մարդու մեջ: Նրկու զիծը սակայն այնպես սերտ են միահյուսված, որ ան-

կարելի է դառնում արդեն առանձնացնել իրարից և որոշել, թե որտեղ է վերջանում մեկը և երբ սկսվում մյուսը:

Հողից խայտանք է բարձրանում, փոխվում դողի
Ու կրծքի տակ քաղցր եռում:

Մարդու և հողի խորը, էական մերձավորությունից է ծնվում այս խայտանքը: Բառը՝ օբյեկտիվ հիմքով հանդերձ, ձևը է բերում բազմանշանակություն: Դա նվաճում է շնորհիվ մարդկային հոգու լայն կապերի:

«Բազմանշանակությունը՝ արվեստի օբյեկտիվության մեջ» հոդվածում Յու. Մարցինկյավիչուսը գրում է. «Ինձ թվում է՝ քնարերգության մեջ բազմանշանակությանը կարելի է հասնել հատկապես ռեալիստական սիմվոլի օգնությամբ: Բայց չէ՞ որ սիմվոլն էլ, եթե ուզում է սիմվոլ մնալ, պիտի հենվի մարդու, ժողովրդի, հասարակության, մարդկության փորձին և ոչ թե ժխտի այդ փորձը, ինչը մենք տեսնում ենք բուրժուական արվեստի պրակտիկայում...»²⁵:

«Գինու երգը» շարքում ի վերջո խորհրդանշական են և՛ աղջիկը, և՛ գինին, և՛ այգեպանը, և՛ հողը: Եվ ամեն դեպքում խորհրդանշական այդ կոնկրետությունները հենվում են մարդու, ժողովրդի փորձին: Ո՞վ է այգեպանը.

Դեմքը թուխ է հողի պես, բայց լույսով է վարարում,
Արարչական մի լույսով, որ քրտինքից է առել,
Եվ ինձ այնպես է թվում, թե այդ նա է աշխարհում
Առաջին լույսն արարել:

(I, 144)

«Դեմքը թուխ է հողի պես», — սա բոլորն են տեսնում, «բայց լույսով է վարարում», — այս արդեն բանաստեղծը տեսավ: Նա այգեպանին տեսել է աշխատանքի պահին՝ քրտինքով պատած: Բանաստեղծը այս ամենից անցնում է, նա պահում է միայն քրտինքի ցլանքը (վարուժանը կասեր՝ «քրտինքներով մարգարտյա»): Այս անցումից հետո է, որ այգեպանի դեմքը «լույսով է վարարում»:

²⁵ Յու. Մարցինկյավիչուս, Բազմանշանակությունը՝ արվեստի օբյեկտիվության մեջ, ԳԹ, 1967, № 21:

Լուսալին պատկերը տիրական է Դավթյանի «Գինու երգում», մի բան, որ արդեն հատկանշական էր բանաստեղծի սիրալին երգերում.

Այսօր առավոտ զանգ տվեց նա ինձ.

— Բարի լույս, — ասաց:

Եվ իմ սենյակում, ուր լույս էր արդեն,

Լույսի տոն հղավ

Ու հղավ լույսի արարողություն:

(1, 50)

Սիրո լույսը «Գինու երգում» փոխանցվում է հողի լույսին: Ավելի ճիշտ՝ հողից է ակունք առնում լուսալին այն շիթը, որ «Գինու երգում» ցողում է թե՛ սերը, թե՛ այգեպանին ու աղջկան, թե՛ խաղողի վազը: Լույսը այստեղ ամենից ընդհանրական խորհրդանշն է դառնում:

Հայտնի է, որ լույսի պատկերը իր բազմազան կերպերն-կալումներով հատկանշական է մեր քնարերգությանը ընդհանրապես: Լուսերգության ամբողջ բազմակերպության մեջ երկու հիմնական աղբյուր է հոսել: Մեկը աշխարհիկն է, հողի ու կյանքի կենտրոնը, որ վաղնջական պատկերացումներից բանաստեղծական կերպ է առել «Երկնքի երկինում»: Այստեղից սկիզբ առած լույսը առատորեն հոսել է հայ միջնադարյան տաղերգուների դորձերով ու հասել մեր ժամանակներին: Մյուս ակունքը բխում է հայոց հոգևոր շարականներից, որ բանաստեղծացման նախասկիզբ դարձավ նարեկացու «Ողբում» և ապա Շնորհալու շարականներում: Նոր ժամանակների հայ բանաստեղծները, առանձնապես, Մեծարենցը, Վարուժանն ու Տերյանը փորձ արեցին մի ընթացքի մեջ առնել լուսերգության երկու ակունքները: Վարուժանի մոտ, ասես, գերակշռեց լույսի աշխարհիկ զգացողությունը, որ պատկերի հզորացմամբ պաշտամունքի աստիճանի է հասցնում անգամ ամենապրոզաիկ թվացող իրերն ու երևույթները.

Եղները հաղթ թափ կու տան, դողացնելով մերթ ընդ
մերթ՝

Սուր խըթանեն՝ ըստեններն իրենց փորին լուսաշերտ²⁶։

Եթե վարուժանը իր լուսե երազները բանաստեղծորեն
կարող էր իրականացնել «լույս ճակատներով» եղների, արե-
վով լեցուն մարագների համակեցությամբ, ապա Մեծարենցն
ու Տերյանը ուղղակի դիմում էին հոգու դադառնարաններին՝
այնտեղ փնտրելով իրենց անուրջների ու տագնապների
արձագանքները և այնտեղ վերստեղծելով իրականության
նոր կերպը։

Ահ, այս կյանքն աղվոր որքա՛ն դանդաղ է,

Եկո՛ւր, ձանձրույթը հալեցուր հոգվույս.

Լույս երազի մը մեջը զիս թաղի,

Բե՛ր ինձի սիրտիդ գուրգուրանքը կույս²⁷,—

Լուսե թախիծով գրում է Մեծարենցը։ «Հեռու և անհաս
իմ լուսե երազ»,— յուրովի ձայնում է Տերյանը։ Կորցրած
հայրենիքից ու կորցրած երազանքներից հետո հայ բանաս-
տեղծը շարունակում է. «Եվ դեպի լույսը չկա արահետ...»։
Տերյանական լուսե ամպին ու լուսե անրջանքներին, լուսեղեն
հուշերին ու թախծի լուսե երգին Չարենցն էլ ձայնում է իր
լուսե աղջիկով, լուսե մեռելով, լուսե հոգիով։

Լույսը՝ իբրև բանաստեղծական պատկերի յուրահատուկ
տարր հանգամանակից ուսումնասիրության առարկա է։ Այս-
տեղ անհրաժեշտ էր միայն ընդհանուր գծերով նկատել, որ
հայ դասական պոեզիայի վերջին շրջանում լույսի պատկերը
առավելապես խորհրդանշում էր հայ ժողովրդի՝ կորցրած
կեցիքի ու կորցրած հոգու վերակերտման բանաստեղծական
ճիգերը։

Մեր օրերում դարձյալ առաջին պլան է մղվում մարդկա-
յին հոգու կատարելագործումը։ Վահագն Դավթյանը այս
նպատակն է հետապնդում թե՛ սիրային ասքերում, թե այս-
տեղ՝ «Գինու երգում»։ Սիրո, հողի, աշխատանքի անսքող

²⁶ Դ. Վարուժան, Բանաստեղծություններ, էջ 378։

²⁷ Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1956, էջ 199։

փառաբանումը՝ փառաբանում է մարդկային զգացումների,
բարության ու կատարելության: Լույսի պատկերը ևս Դավ-
թյանի «Գինու երգում» մեծ չափով իրագործում է մարդկա-
յին բարեմասնությունների ու անսահման կարողությունների
բանաստեղծացման խնդիրը:

Քրտինքի կաթիլ—շողուն արշալույս,

Քո մեջ արեն է կրկնում ինքն իրեն

Իր արարչությամբ

Ու իր բարությամբ...

Քրտինքի կաթիլ—ոսկեցո՛ւլ դու հույս,

Քո մեջ ապրում է, շողում է քո մեջ

Խորհուրդը լույսի,

Հրաշքն հարություն:

Քրտինքի կաթիլ—դու փոքրիկ, դու տաք,

Բոլոր հույսերից, բոլոր լույսերից

Ամենամաքուր,

Ամենաբարի...

Դու փոքրիկ, բայց երբ ցոլում ևս հասակ

Ծեր աչքեսպանի հողնած ճակատին,

Ավելանում է

Լո՛ւյսն աչս աշխարհի...

(1, 158)

Լույսի բանաստեղծական զգացողությամբ Դավթյանը
ուղիղ գծով կապվում է մեր սոսկիայի դասական ավանդ-
ներին: «Գինու երգում» աչս տեսակետից առավել ռեալ է:
մատնանշել երկու երակ. հողևոր շարականներ և Վարուժան:
Վարուժանը, ինչպես ակնարկ եղավ արդեն, ամենասովորա-
կան ու բոլորովին էլ բանաստեղծական չթվացող իրերն ու
աշխատանքային «մանրութները» բարձրացրեց լույսի մաք-
րությանն ու պայծառությանը: Հողի ակոսներում ու մշակի
բաղուններում «կը հորդի տրեղակ»: Դավթյանը չունի Վարու-
ժանի զորեղ տարերքը. նա չի ձգտում բանաստեղծակա-
նացնել աշխատանքի ու կենցաղի յուրահատկությունները:
Վարուժանի համար յուրաքանչյուր իր, աշխատանքային
ամեն մի երևույթ, որ բանաստեղծության նյութ էր դառնում
և բարձրացվում մաքուր սոսկիայի ոլորտները, նաև բա-

նաստեղծական իդեալի խնդիր էր կատարում: Կորստյան
եզրին կանգնած հայրենիքի յուրաքանչյուր պատկեր՝ սկսած
«դաշտի հզոր զավակներից»՝ մշակներից, մինչև եզան շո-
ղիքը, ձևոք է բերում հայ մարդու հոգևոր աշխարհի թանկա-
դին ու անբաժանելի մասունքի, նրա ներքին ուժերը վերա-
կոչող լիցքի յուրօրինակ արժեք: Մշակները «սայլերուն
կատարին՝ աստվածներու պես կանգուն» են, ապա՝ «լույս
ճակատներով» եղները «մեհյանին պարարտ կուռքերն են
կարծես»: Եվ հետո՝

Կը սիրեմ անոնց նուար բշուրածակ,
Ռունդերնին տամուկ, բիբերնին խոշոր՝
Ուր կա դաշտերուն հրազն անայլայլ,
Եվ ճոճքը իրենց, և պոչյունն հըզոր
Հորիզոններէն,— երբ կ'երթան անվերջ
Եղջուրնին մըխած Արշալույսին մեջ⁸:

Վ. Դավթյանի այգեպանը նորից հողի հետ է: Դաշտի
«հզոր զավակներից» մեկն է նա, որ ժամանակի մացառու-
ներից անցել ու կրկին հայրենի երկրին է տիրացել: Այժմ
նա ծեր է: Բայց՝

Ելել, կանգնել է մի օր մթնշաղի դեմ կապույտ,
Ելել, կանգնել է գարնան զարթոնքի դեմ գեղեցիկ,
Բահը խբել հողի մեջ, սրբել քրտինքը մաքուր,
Ասել է. «Լո՛ւյս եղիցի»...

Ու լո՛ւյս, ու լո՛ւյս է եղել, վաղը լույսով է լացել,
Ու կանաչ լույս է կաթել բողբոջների աչքերից,
Լույսի նման է իջել ու լույսով է շառաչել
Գարնան անձրևը՝ վերից:

Ու լո՛ւյս, ու լո՛ւյս է եղել, ամռան լույսն է վարարել
Եվ կաթել է շիթ առ շիթ տաք սրտի մեջ ողկույզի.
Կարասների մեջ կավի հետո ծնունդ է առել
Գինին՝ աղջիկը լույսի...

(I, 144)

Վարուժանյան լույսը բնորոշվում է առավելապես զո-
րեղությւնն իսորհրդանիշով: Պատահական չէ, որ «Հացին

երգում» լույսը ավելի շատ հանդես է գալիս արեգակի պատկերով: Եվ որոշակի միտումով մի քանի անգամ մեծատառերով են գրվում Արփի («Մինչև որ ալ Արփին ծագի, լույսն արտին վրա իջնե սարեն»—399), Արշալույս («...Կ'երթան անվերջ հղջյուրնին մըխած Արշալույսին մեջ» —376), Արե («Մըշակներ կան՝ որ փարչն իրենց բերին՝ դրած, Արեն ի վեր, կ'ըմպեն երկար ջուրը գըլգըլուն...»—393) բառապատկերները: «Հացին երգի» մեջ աշխատավորը, հողը, ցորենը, եզր իրենց մեջ արդեն կրում են լույսի, արեգակի լիցքը:

Վ. Դավթյանի «Գինու երգում» լույսը դարձյալ համատարած է, ինչպես է Վարուժանի մոտ: Սակայն «Գինու երգի» լույսը առավելապես խորհրդանշում է բարությունն ու գեղեցկությունը: Այս իրականությունը կյանքի սովորական իրականությունը չէ, թեև վերջինից է ծնունդ առել: «Գինու երգի» պատկերները, իհարկե, կարող են հիշեցնել Արարատյան դաշտավայրի աշխատանքային եռուղեք: Եվ իրոք, այստեղ են երգաշարի ստեղծման կենսական ազդակները: Բայց Դավթյանի համար կարևոր է այդ նոր իրականության հանդեպ ունեցած հայ մարդու հոգեկան արձագանքը, մարդկային հոգու գեղեցիկ կողմերի առավելագույն դրսևորումը, որ ի հայտ է գալիս աշխատանքի սրբազույն վաստակը ճաշակելու մեջ: Ահա ինչու «Գինու երգի» աշխարհը այգբան ու մանտիկ է ու հեքիաթային:

Վարուժանի համար կարևորը կորստյան տաղնապներով բռնված իրականության բանաստեղծական անմահացումն է: «Հացին երգում» էլ, ինչ խոսք, կա գեղեցիկի բարձրագույն բմբռնում. իրականությամբ գեղեցկությունը կամ գեղեցիկ իրականությունը՝ իր մարդկանցով, բնության աշխարհի յուրաքանչյուր միավորով:

Դավթյանին հետաքրքրում է մարդու գեղեցկացումը աշխատանքի մեջ: Վարուժանը նրան առաջնորդում է այստեղ՝ «Օ, ինչ քաղցր է երթալ խառնվիլ էությամբ այդ սրբազույն վաստակին...»: Վարուժանը չէր կարող այն ժամանակ կոչ անել հայ մշակին՝ վերադառնալու ավերված երկիրը և էությամբ «խառնվիլ» աշխատանքին: Վարուժանյան տողը առթում է հոգու երազի գեղեցկությունն ու հավերժությունը.

դրանով բանաստեղծը, ի վերջո, թեև հետնախորքում, առաջին պլանի մեծություն է հասցնում իրականությունը: Սակայն եթե նորից մի պահ առանձնացնենք սոցիալ-պատմական հենքը, վարուժանյան տողի «ազատ» ընկալումը մեկնաբանվում է. մարդը հոգեկան բարձր բավականության մեջ է, երբ էությունը մերվում է աշխատանքին, հողին, բնությունը:

Սկսելով այստեղից՝ Դավթյանը կարևորում է սիրո, բարության զգացումները, որոնք գեղեցկացնում են մարդուն: Մարդու հանդեպ սերը ծավալվելով նմանվում է արեգակի լույսի, որ թափանցում է ամենուրեք, չերմացնում ու կյանք է հաղորդում հողին, բնությունը, մարդուն:

Դավթյանի այդեպանը առաջին խոսքը ուղղում է արեգակին.

Գարնան արեգակ,
Արդար արեգակ՝
Ակունք բարություն,
Շողա՞ վերստին
Եվ աշխարհն արար
Բարությունը օծիր:

Ճառագայթ հղիր
Դեռ ննջող սերմին,
Բողոքին դեռ փակ.
Թող զարթնի սիրո
Արարիչ խորհուրդն
Ու ցնծա խաչումամբ:

Թող ծաղկած դեղձին
Հարսանյաց մաքուր
Առագաստ դառնա,
Եվ թող վազը հեղ
Մայրության անուշ
Արտասուք հեղի:

Ճառագիր՝ արդար,
Մարդասեր, շողա՞,
Շատանա բարին,
Բարություն լինի,
Հավություն լինի
Աշխարհում արար...
(I, 145—146)

Դավթյանը ուղիղ դժով դիմում է Շնորհալուն.

Առաւօտ լուսոյ,
Արեգա՛կն արդար,
Առ իս լոյս ծագեա՛ւ:
Աշխա՛րհ ամենայն,
Առ իս նայեցեալ՝
Ախտակից լերուք:

Բանամ ըզըրթունս,
Բարբառիմ լեզուաւ,
Բողոքեմ զանձնէս:
Գող եղէ մեղաց,
Գլտող կորչստեան,
Գուր ինձ փորեցի²⁹:

²⁹ Տե՛ս Մ. Արեղյան, Երկեր, հ. Դ. Երևան, 1970, էջ 110:

Դեռ քիչ կարևոր է, որ Դավթյանի «Խոսքը» շնորհալիական շափ ու ոտք ունի (շնորհալիական այս շափը «Հացին երգում» Վարուժանն էլ է օղտագործել. «Առվույտի մարագ, լեցուն բույրերով խոնկի, հաշիշի»): Բավական չէ նկատել նաև, որ Դավթյանի «արդար արեգակը» ուղղակի Շնորհալու «արեգակն արգարն» է (Շնորհալին էլ ուղղակի դիմել է Աստվածաշնչի շարականներին): Եվ ընդհանրապես, Դավթյանի «Խոսքի» մի քանի արտահայտություններ՝ «շողա վերստին», «աշխարհն արար», «արարիչ խորհուրդն», «մարդասեր, շողա» և այլն, սերտ ազդակցություն ունեն հոգևոր շարականներին: Կարևորը շափ ու ոտքի ու այս արտահայտությունների նորովի կերպընկալումն է, Շնորհալու լուսի պատկերի դավթյանական ուրույն զդացողությունը:

Քրիստոնեական բովանդակությունից դատ՝ Շնորհալու շարականը ողորձ է առ լույս ընդհանրապես: Հոգու աղսթքը, որ ամենազոր մի վերին լույսից ակնկալում է իր մեղքերի թողությունը և իր հոգու անեղծությունը: Դավթյանի «Այգեպանի խոսքում» նույնպես ակնկալություն կա լույսից՝ «արդար արեգակից»: Լույսի ամենազորությունը առկա է, սակայն դա չի մնում գերմարդկայինի անհատ ուրախություն: Այգեպանը դիմում է արեգակին՝ որպես իր հավատարին: Լույսը ամենազոր և ամենավերինն է այնպես, ինչպես որ ծեր այգեպանն էլ արարիչ է: Այգեպանը իրեն մերձ ի մերձ է զգում արեգակին՝ լույսի ու բարության ակունքին: Այգեպանի խոսքը արեգակին և՛ հորդոր է, և՛ պահանջ, և՛ ցանկություն է, և՛ հավատ: Դա, եթե մի կողմից հոգևոր լույսի պաշտամունք է, որ դարերի տառապանք ամփոփող հալմարդու ենթագիտակցությունն է պահպանում, մյուս կողմից առկա է իր ժողովրդի հարատևմանն ու բարձր ինքնությունը հավատող բանաստեղծի վստահ տոներ:

Եվ այգեպանը նույն իրավունքով իր խոսքն ուղղում է նաև հողին: Ապա և ջրին: Եվ ինչպես արեգակը, հողն ու ջուրը ևս ընկալվում են մարդկային կյանքը խմաստավորող և շարունակող հավատարապետ սկիզբներ:

Հողը.

Դու միակ բեղուն,
Դու միակ օրհնյալ
Ու միակ բարի,
Արբունքից հարբած,
Հարսնացի՜ր կրկին
Արևին այս խենթ:

(1, 153)

Ջուրը.

Բարության բաշխիչ,
Հարության սկիզբ,
Բերկրության պատճառ,
Թող օրհնյալ լինի
Լեռներում կորած
Ակնանունքը քո:

(1, 162)

Միայն հայ բանաստեղծը չէ*, որ արեգակին, հողին ու ջրին ուղղված իր խոսքին այսքան ջերմևոտություն է հաղորդում, որի ետևում նույն հողի ու ջրի դարավոր կարոտը կա, հայ մարդու թախծոտ կարոտը: Հողին ու ջրին ուղղված այգեպանի խոսքում ցնծագին և աղերսագին մի թաքնված, գուսպ հնչերանդ կա:

Որպես կյանքի ակունքների՝ արեգակը, հողը և ջուրը «Գինու երգում» շնչավորված ու մարդկայնացված են չուրովի: Այգեպանը նրանց դիմում է որպես մերձավորների, իր խոսքում ամփոփելով աշխատանքին նվիրված մարդու թե՛ հույսը, թե՛ հավատը:

Այգեպանի «խոսքերում» Դավթյանը նվաճում է արվեստի նոր որակ: Այն, որ հայ մարդու համար հողն ու ջուրը մշտապես եղել են գոյության առավել կենսական հիմքեր, արտահայտվել է մեր գրականության մեջ: Հայ աշխատավորի ներքին մերձավորությունը հողի հետ շատ անգամ է պոեզիայի նյութ դարձել: Բայց ամեն անգամ լույսի, հողի ու ջրի հետ ունեցած պոեզիայի հանդիպումը բնորոշվել է մեկ-երկու կողմի գերակշռությամբ. սրբազան հավատ և հավատացյալի երկյուղ, աշխատանքի շարձարանը և ակնկալվող հրճվանք, հույսի մոտիկություն և սոցիալական կեղեքում և այլն: «Գինու երգում» ուշադրավ փորձ կա՝ հայտնաբերելու աշխատանքի ու հույսի, հրճվանքի ու թախծի, սրբազան հավատի ու սրբազույն վաստակի միջև եղած կապի ներդաշնությունը:

Դավթյանի «խոսքերը» վերագառնում են Շնորհալու

«Առաւմտ լուսոյի» և «Աշխարհն ամենայնի» արտահայտչա-
ձևերին: Դրանք նրբամտությամբ առնում են հայի հավատա-
ցյալ հոգու՝ դարերով սրբազործված շարականոցային «միակ»
ձևերը: Պաշտամունքային ու սրբազան զգացումները մի տեղ
մնում են, բայց լուծվում-եա է քաշվում գերմարդկային հա-
րաբերությունը: «Գինու երգում» մարդը արևի, հողի ու ջրի
հետ մեկ մակարդակի վրա է: Բայց նրանք փառաբանվում են
և օրհներգվում, որովհետև մարդու համար բարիք են և դոյու-
թյան երջանկության ըմբռնման հիմունքներ: Այգեպանը նը-
րանց ըմբռնում է իբրև ընդհանրապես մարդկային գոյության
հիմունքներ: Եվ որպես արվեստի իրականություն՝ բանաս-
տեղծը հողին մի առադաստի տակ է տեսնում արևի հետ:

Եվ վայելքը ձեր
Տարփանքները ձեր
Թող օրհնյալ լինեն:

Արեգակի և հողի օրհնյալ մերձեցումից ծնվում է «ոսկե-
հեր գինին», որ ի վերջո խորհրդանշում է դարձյալ բնության
(այստեղ՝ արեգակը, հողը, ջուրը) և մարդու դաշնությունը,
մարդու արդար վաստակը, մարդկային հոգու ղեղեցկու-
թյունը: «Գինին».

Արդեն ծփում է, վառվում է արդեն նա կարասներում՝
Ինչպես թոնրի մեջ բոցերը խարտյաշ,
Ինչպես արթնացող առյուծի շեկ բաշ
Փշաքաղվում է, պեծին է տալիս, վառվում ու եռում:

Պղպշումի մեջ բուրմունք կա հողի ու աստղի ցուանք,
Հողի և աստղի խորհուրդ մի վերին,
Որ մարդու սիրտը առած թևերին,
Կարող է տանել ղեպի աստղային անսահման մի լայնք:

Նրա մեջ՝ ինչ-որ անհասկանալի, անքնին ոգի,
Գարնան անձրևի թախիծը մաքուր,
Ամռան արևի երազանքը հուր
Եվ կի՛րբը, կի՛րբը մեր Արարառյալի հողի ու շողի:

Նա՝ սևահողի ու արեգակի դաշինքն անարատ

Եվ ներշնչանքի բույրն է նա բարի,
Նա գիտե ճամփան մի այլ աշխարհի,
Ու բարությունը առատ է այնքան ու սեփուն է առատ:
(1, 175)

Բանաստեղծի ոճական մտածողությունը ներհուն է իրերի խորքը թափանցելու և ներքին կապ հայտնաբերելու այնտեղ, ուր արտաքուստ առանձին ու անկախ գոյակցություններ են երևում: «Գինու երգի» մեջ հենց «գինին» էլ գեղարվեստական մտածողության յուրօրինակ խորհրդանիշ է, այն հայտաբերում է հողի ու արեգակի, հողի ու աշխատանքի, հողի ու մարդու կապը, որ ներքին դաշինքն է դառնում շնորհիվ բանաստեղծական իրականության:

Դավթյանի «Գինին» իր մեջ է առնում «արևի երազանքը հուր» և «անձրևի թախիժը մաքուր»: Շարքի ամբողջության մեջ այս երազանքն ու թախիժը մի տեղ վեր են ածում հայ մարդու երազանքի ու թախժի: Այս զգացողությանը ընթերցողը հասնում է աննկատելիորեն, բանաստեղծական պատկերների ծավալման ու «գործողության» բնական զարգացման շուրջը:

Այգեբաց է, ու բացվում, արթնանում եք դուք, վաղեր,
Եվ բոլորդ թաց եք, թաց,
Եվ բոլորդ, բոլորդ թուխ մանուկներ եք ասես
Քաղցր քնի մեջ քրտնած:

Քնից զարթնում եք հիմա, ճմլում աչքերը ձեր փակ
Եվ թևերն եք կոտրտում,
Հետո ձեր շուրջն եք նայում, արևը՝ մեծ, օրը՝ տաք,
Եվ արագիլն է օդում:

(1, 147)

Այգեպանի աղջիկը «շատ է գեղեցկացել, դարձել թախիժ ու կարոտանք: Գարնան հետ ծնվող կարոտանքը բերում է երազկոտություն, սպասման հույզ ու թախիժ: «Էս չիմացա՝ գեղձենին արշալույսի՞ց բռնկվեց, թե՞ արշալույսը՝ նրա բռնը կումից այս ծաղկած...», — խոստովանում է բանաստեղծը:

Ծառը՝

Երգում է երգը սիրո, նվիրումի ու ալրման,
Եվ այդ երգից, այդ երգից ջրերն անզուսպ հեկեկում,
Քարը լալիս է անձայն:

(1, 149)

Լալիս է և վաղը՝ անզուսպ ու լուռ, բայց դա «ուրախութ-
յամբ լեցուն ուրիշ մի լաց է».

Այդ լացի մեջ լռին՝ մայրանալու հրճվանք,
Այդ լացի մեջ պայծառ՝ հուղմունքն արարողի,
Այդ լացի մեջ դարնան բուրումն ու շունչը տաք,
Ու տարփանքները տաք՝ հասունացած հողի:

(1, 152)

Եվ երբ անցնում է դարնան վարթոնքը, ամառը՝ իր հա-
սունությունամբ, բերք ու բարիքով զալիս է աշնան տխրությունը.
«Աշնան երկինքը այսօր թախծություն երգ է առևս».

Սակայն անցավ ամեն ինչ... թաց տերևներն են մխում,
(Արցունքիդ շիթն, այգեպան, լոկ ծխից չէ հրելի):
Գուցե ոչինչ ավելի թախծալի չէ ու տխուր,
Քան մերկ այգին ու վերջին թրթռոցը տերևի:

(1, 181)

Մարդկային է այս թախիծը, որ իր մեջ, սակայն, հողին
մաքրագործելու ու պայծառացնելու լիցք ունի: Իրական կո-
րուստը Դավթյանի այգեպանի համար փոխհատուցվում է
գեղեցիկի հիշողությամբ ու երազի տեականությամբ, որ շա-
րունակվելով նորից կյանք է առնելու.

Ու դու տխրում ես աշուն, սակայն իզուր ես տխրում,
Կաբասներում ետմահու քո կյանքն ու փառքն է բարի...
Օրհնյա՛լ լինի թող հավետ նա, ով սրտից իր փխրուն
Երգ ու գինի է քամում ու շնորհում աշխարհին:

Մեզ համար արդեն հասկանալի է, որ Դավթյանը դար-
նան ու աշնան միջև ոչ թե հակադրություն, այլ ներքին դաշ-
նությունն է տեսնում: Մարդկային սրտի ձայներն էլ համա-
նվագ են դարնան ու աշնան հետ, վարթոնքի, թախծի,
76

ուրախության ու երազանքի հետ: Այս ամենը հոգևոր պահանջմունք է մարդու ամբողջականացման ճանապարհին: «Վազն է խոսում»:

Ես թախիժ կտամ ու թախծության հետ՝
Լույսն իմ զվարթուն,
Թախիժն ու լույսն են լոկ սրբագործում
Հողեղեն մարդուն:

(I, 159)

Մարդուն ընդհանրապես բնորոշ լինելով, թախծի զգացումը մի առանձին կողմով էլ է հատկանշական հայ մարդուն: «Գինու երգի» մեջ այս ճշմարտությունը, ինչպես ակնարկվեց, բանաստեղծական իրական տեսք է ստանում շարքի ամբողջական հյուսվածքում:

«Դարձյալ վազն է խոսում»:

Իմ էություն մեջ այս Արարատյան հողն ու ջուրն առել,
Առել իմ լույսի խորհուրդն անքնին,
Եվ դար ու դարեր ես իմ ինքնության ողկույզն արարել
Եվ արարել եմ իմ ոգու գինին:
Դարեր են եկել ու շառաչելով դարեր են անցել,
Ես՝ հողին կառչած, ապրում եմ ու կամ,
Թեև ողկույզն իմ տառապանքներից չի էլ դառնացել,
Սակայն գինուս մեջ թախիժ կա այնքան:

(I, 166)

Ենթատեքստում հայ ժողովրդի տառապալից պատմությունն է: Գեղարվեստական յուրօրինակ այս կերպավորմամբ, էսթետիկական զգացողության ամբողջությամբ գինու թախծությունը հենք ունի ոչ միայն հոգևոր, այլև պատմական կատեգորիան:

Այս վերջինից հետո էլ թախիժը մնում է մարդու հոգևոր պայծառացման ու նաև իմաստացման անհրաժեշտ կաղմատարր: Եվ այգեպանը՝ ստեղծողի ու վաստակածի իրավունքով, գինու մեջ ամփոփված քաղցրության ու դառնության բարձր գիտակցմամբ՝ խոսքն ուղղում է մարդուն:

Բարության վաղից
Տքնությամբ քամած
Իմ արդար զինին
Վաստակած հոգուս
Բերկրությամբ զվարթ
Առաքում եմ քե՛ղ:

Բա՛ց սեղանը քո,
Եւ սեղանդ բաց
Թող գինով ցնծա,
Որ խաղաղ հոգուս
Բերկրությամբ զվարթ
Առաքում եմ քե՛ղ:

Երազով հարբիր
Ու հարբիր լույսով՝
Շատանա բարին,
Բարություն լինի,
Լավություն լինի
Աշխարհում արար:

(I, 177—178)

«Այգեպանի խոսքը մարդուն» հնչում է որպես հողի,
աշխատանքի, մարդու ու նրա լուսավոր սիրտ օրհնեկրկնություն,
որպես բնության ու մարդու ներդաշնության փառաբանում:

ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԱՐՁԱԳԱՆՔԸ

60—70-ական թվականները գրականության մեջ նշանավորվում են ազգային-պատմական արժեքների նորովի ու խորը մեկնաբանությամբ՝ առանց նախապաշարմունքների ու ստեղծագործական կաշկանդումների: Մասնավորապես ճշգրտվում են պատմական ստեղծագործության իրական սահմանները, ավելի բնական դրսևորում է դառնում պատմականության սկզբունքի գեղարվեստական չափի ղգացումը: Գրական-ստեղծագործական առումով մեծ կարևորություն է ներկայացնում պատմությանը դիմելու՝ գրողի խնդիրների ու նպատակների, հոգեբանական ներքին մղումների ըմբռնումը:

Եթե անմիջապես անցնենք Վահագն Դավթյանի «Թոնդրակեցիներին», կարելի է պնդել, որ պոեմի առաջին տարբերակը (1961) որոշ առումով աչքի էր ընկնում արդիականության հուզող հարցերի ուղղակի պատասխանով: Նույնն է, թե պատմությունը որոշակիորեն ենթարկված էր մոդեռնիզացիայի: «Թոնդրակեցիներին» նոր տարբերակը (1969), խորթ չլինելով պատմական թեմայի հիմնավորման «այբբենական տեսակետին», հաստատում է պատմական նյութով ժողովրդի ժամանակակից կենսագրությունը լրացնող, հարստացնող արվեստի ճշմարտացիությունը:

Սակայն որքան էլ որակապես տարբեր են «Թոնդրակեցիներին» առաջին և երկրորդ տարբերակները, դրանք մենում են գրողի՝ արդեն հասուն զրչի ստեղծագործության մի շատ կարևոր շրջանի (1960—1969) եզրագծերը:

Իրոք, 1961-ին լույս տեսած «Թոնդրակեցիները» Դավթյանի ստեղծագործական կյանքում ազդարարեց արվեստի նոր մակարդակի սկիզբը: «Այն,— ժամանակին նկատել է տալիս Գ. Մահարին,— ուշադրավ հրեույթ է ինչպես բանաստեղծի, այնպես էլ մեր պոեզիայի վարդապետն առաջընթացի համար»¹: Դավթյանի «Թոնդրակեցիները» Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմի հետ դրվեցին սովետահայ պոեզիայի իսկական նվաճումների շարքում: 1959 թ. լույս տեսած Պ. Սևակի պոեմին, իհարկե, այլ դեր էր վերապահված: Պատմական նյութի խոր քննությունը ու բանաստեղծական երևակայության բարձր ճախրանքով դրված «Անլուելի զանգակատունը» նորագույն շրջանի սովետահայ պոեզիայի վարդապետն համար ուղենշային հրեույթ դարձավ:

Այժմ, մեկ տասնամյակի բարձունքից, սովետահայ պոեզիայի ընդհանուր առաջխաղացման և հենց «Թոնդրակեցիների» նոր տարբերակի մակարդակից, չափազանցված են թվում «հին» «Թոնդրակեցիներին»՝ ժամանակին տրված գնահատականները:

Իրականում, 50-ական թվականների վերջերին ու նոր տասնամյակի սկզբներին, երբ սովետահայ պոեզիան արդեն ավելի շրջահայտրեն էր իր վրայից թոթափում անցյալի՝ շերտ առ շերտ նստած փոշեծածկույթը, արվեստի յուրաքանչյուր առաջընթաց ընդգծված գոհունակությամբ էր ընդունվում: Դրական-հասարակական նույն հոգեբանության չափանիշներով բարձր դրվատանքի արժանացավ և Դավթյանի պոեմը:

«Թոնդրակեցիներ» պոեմն էլ թարմ մոտեցում էր պատմական նյութի գեղարվեստական յուրացման խնդրում: Այն փորձում էր արվեստի ճշմարիտ չափանիշներով գնահատելու անցյալի տվյալ շրջափուլը, հասարակական-քաղաքական իրադրություններն ու ժողովրդի ազգային-հոգեբանական նկարագրի վրա որոշակի հետք թողած անձնավորությունների գործունեությունը:

¹ Գ. Մահարի, «Թոնդրակեցիները» կարգալույց հետո, ԳԹ, 1961, № 4:

Նյութի զրական հետազոտության առումով Պ. Սևակի և Վ. Դավթյանի պոեմների միջև այն տարբերությունը կար, որ, եթե Սևակի պոեմի պատմական հենքը քիչ թե շատ մոտիկ ու հայտնի ժամանակաշրջան էր ներկայացնում, իսկ Կոմիտասի գործունեության պատմական ծառայությունը թերևս ակնհայտ էր, ապա թոնդրակյան ժամանակաշրջանը լողում էր պատմության հեռունիքում և ավելի մշուշապատվում մատենագիրների՝ թոնդրակյանների մասին թողած և միանգամայն ճիտակցորեն սահմանորոշած անբարյացակամ վերաբերմունքով:

Սևակի համար, ուրեմն, մի առանձին խնդիր չէր պատմական նյութի հայթաթումը: Դավթյանի համար դա էական հարց էր: Սևակի առաջ, սակայն, ծառանում էր հայտնի ու հարուստ իրադարձություններով չգայթակղվելու դժվարությունը, պատմության ուսուցչ իրականությունից արվեստի իրականությունը անցնելու բարդ խնդրի իրագործումը: Ընդհակառակը, Դավթյանը ավատ էր ստեղծագործական երևակայության կաշկանդումներից, սակայն ամեն անգամ վտանգավոր կարող էր դառնալ պատմության ուսուցչացողության՝ պատմականության չափի պահպանման թուլացումը:

Նախ, ասենք, որ միջնադարին դիմելու Վ. Դավթյանի քայլերը միայն արտաքուստ կարող էին հանպատրաստից թվալ: Նվազագույն թոնդրակյան շարժմանը անդրադառնալու պարագայում, նրան մղում էին ոչ այնքան սոցիալ-պատմական հետաքրքրությունները կամ պատմության փակ էջերը ստեղծագործական երևակայությամբ բացելու ակնկալիքը:

Դավթյանի ստեղծագործությունը մի այնպիսի ճանապարհով էր առաջ գնում, որ ներքին հնարավորություններ էր կուտակում՝ ընդարձակելու բանաստեղծական մտածողության սահմանները: Այն, որ դեռ ժամանակին Վարդեսն է ակնարկել Վահագն Դավթյանի՝ «միջնադարյան երգերի խստություն» ու արևմտահայ պոեզիայի «շքեղություն» հետունեցած ստեղծագործական ներքին աղբյուրների մասին, ենթադրել է տալիս պոետական կուլտուրայի ու ավանդների

ստեղծագործական յուրացման մի որոշ մակարդակի նվաճում, որ թույլ էր տալիս բանաստեղծին անցնելու գեղարվեստական ավելի բարդ խնդիրների իրագործմանը:

Հետո, երբ Դավթյանը ալելի շատ դիմեց հայոց պատմությանը, ակներև դարձավ, որ հեղինակի ստեղծագործական ներքին մղումները՝ ժողովրդի անցյալին դիմելու մտայնությամբ և ազգային հոգևոր գանձարանները թափանցելու կարողությամբ, ճշմարիտ էին և ամբողջական:

«Թոնդրակեցիները» գրելու համար բանաստեղծը նախապես ուսումնասիրել էր թե՛ սովետահայ պատմագրության առանձին հետազոտությունները, թե՛ մատենագիրների թողած սկզբնաղբյուրները՝ Թոնդրակյան ժամանակաշրջանի ու շարժման մասին: Առաջին կողմը (պատմագիտական հետազոտությունները) օգնում է գրողին՝ ճշտորեն պատկերելու տվյալ ժամանակաշրջանի գաղափարական ընդհանուր միտումները: Իսկ ինքնուրույն հետազոտական աշխատանքը հեղինակին հնարավորություն է տալիս ուշադրություն դարձնելու այնպիսի «մանրուճներ» վրա, որոնք կարող են էական դեր ստանձնել նյութի գեղարվեստական մարմնավորման ընթացքում:

Ժամանակաշրջանի խոր ուսումնասիրության դեպքում միայն կարելի էր ստեղծել այնպիսի ճշմարտացի պոեմ, որպիսին հղավ «Թոնդրակեցիները»: Թոնդրակյան շարժումը սոսկ կրոնական մի ազանդ չէր: Պատմագիտությունը բացահայտել է նրա տակ թաքնված սոցիալական միտումը: Ավելին, «սկզբից ևեթ դա մի շարժում էր, որ գաղափարական իր բովանդակությամբ չէր ամփոփված հայ կյանքի նեղ շրջանակներում և հետապնդում էր նպատակներ, որոնք ներհակում էին ոչ միայն հայ տիրոջ դասերի, այլև Հայաստանի նկատմամբ քաղաքական հավակնություններ ունեցող դրսեկ բոլոր ուժերի շահերին ու նպատակադրումներին»²:

Գրականագետ Վ. Նալբանդյանը «Գրողը և պատմությունը» գրքում լայն քննարկման է ենթարկել «Թոնդրակե-

² Ա. Հովհաննիսյան, *Միբառ Զարհավանցին*, նրա ժամանակն ու ժամանակակիցները, «Բանրեր Մատենագրության», 1956, № 2, էջ 20:

ցիներին» պատմականություն՝ ժամանակի դադափարական ներհանությունների ու սոցիալ-հասարակական մտայնությունների, պատմական ու գեղարվեստական կերպարների փոխհարաբերություն հարցերը: Գրականագետը ցույց է տալիս, որ թեև «Թոնդրակեցիներում» առկա են միայն երկու պատմական կերպարներ (Սմբատ Զարեհավանցի և Աբուլ Բարդ ամիրա), իսկ պատկերված դեպքերից միայն մեկ-երկուսն են պատմականորեն հավաստի, բայց պոեմն ամբողջությամբ «իրական» է ստացվել, քանի որ բանաստեղծը ելել է «պատմագեղարվեստական միանգամայն ճիշտ սկզբունքների դիրքերից»³:

Հաջոց միջնադարին դիմելու Դավթյանի առաջին փորձը՝ 1961 թ. հրատարակած «Թոնդրակեցիներ» պատմա-դրամատիկական պոեմը, բանաստեղծի համար իրոք ստեղծագործական փորձաքար հղավ՝ թե՛ իր լուրջ հաջողություններով և թե՛ էական պակասություններով:

Դրանք ավելի ակնառու կդառնան մեզ համար, եթե դուգորենք պոեմի առաջին և երկրորդ տարբերակները: 1969-ին լույս տեսած «Թոնդրակեցիների» գերակշիռ մասը միանգամայն նորի ծնունդ է, իսկ մնացածն էլ՝ վերափոխված: Հին տարբերակի հինգ հազար տողերից նորին փոխանցվել է հազարը միայն: Ուրեմն և գծվար է նոր «Թոնդրակեցիները» դիտել որպես նախորդի վերամշակում:

Պոեմի նախկին 10 գլխից ամբողջովին դուրս են թողնված երկուսը: Դրանցից մեկում (գլուխ 2-րդ) նկարագրվում էր վանահոր ու Քունձիկի այցը իշխան Փառնակին: Հեղինակը սյուժետային այս գծով միտում է ունեցել ներկայացնելու նաև սոցիալական այն հակադրությունը, որ կար (կամ ենթադրվում էր, որ եղել է) թոնդրակյան աղանդի գաղափարախոսության և տիրող դասերի շահերի միջև: Քանի դեռ վանահայրը վրդովված ներկայացնում է Սմբատ Զարեհավանցու և նրա հետևորդների՝ քրիստոնեական եկեղեցու հեղինակությունն ու կարգերը ոտնահարող հայացքները, իշխան Փառնա-

³ Վ. Նալբանդյան, Գրողը և պատմությունը, Երևան, 1970, էջ 474:

կը անվրդով է: Սակայն վերջինս իսկույն անհանգստանում է, երբ լսում է Սմբատի նաև սոցիալական ընդվզումների մասին՝ «Թե ինչո՞ւ պիտի մեկը ճորտ լինի, և մյուսն իշխան լինի աշխարհում»: Իշխանը առանց երկմտելու հարմար է գտնում «անհապաղ մի արագասույր սուրհանդակ հղել դեպի Մանազկերտ», օգնության կանչելու ամիրային:

Հասկացիր, սուրբ հայր,
Լոկ հավատը չէ այստեղ վտանգված,
Այլ հեղությունը ճորտի ու ռամիկի:
Ամիրան, թեկուղ հակառակ կամքի,
Պարտ է պոկելու արմատը շարյաց⁴:

Սոցիալական հարցեր արժարժելու միտում կա նաև Սմբատի ու Փառանձեմ իշխանուհու զաղտնի տեսակցության տեսարանում (պոեմից ամբողջովին դուրս մնացած մյուս՝ 5-րդ գլուխը): Հեղինակը այն միտքն է առաջ տանում, թե իշխանուհու հանդեպ Սմբատի սերը կը չի դրոշմում սոցիալական անհավասարության պայմաններում: Փառանձեմի հարցին, թե ո՞վ ներշնչեց հավասարության ու ազատության «մտքերը մեղավոր ու պիղծ», Սմբատը պարզորոշ պատասխանում է.

Նախ դու և ապա կյանքը հանցապարտ...
Երբ դու այն գիշեր թողիք ինձ մենակ՝
Իմ դեմքի վրա, օ, ո՛չ, իմ հոգուն
Ապտակիդ հետքը շառաչուն ու տաք,
Ես կանգնել էի նվաստ ու նկուն,
Ու թեժ զհենն էր վառվում կրծքիս տակ:
Այդ օրվանից էր, թերևս, որ իմ
Նվաստացումի ցավերից խորին,
Տառապանքներից իմ անադորուն
Ծնվեցին հարցերն ա՛յն անպատասխան,
Թե ինչո՞ւ, ինչո՞ւ այս շար աշխարհում
Մեկը ռամիկ է ու մեկը իշխան...
Նվ ինչո՞ւ անգամ սերը կաթողին,
Այդ աստվածային հրաքանչ ողին,

⁴ Վ. Դավթյան, Թոնդրակեցիներ, Երևան, 1961, էջ 42:

Զի կարող անցնել անդունդը աչն խոր,
Որ բաժանում է իշխանին ռամկից,
Ինչպես ասում եք՝ իբր ի վերուստ...⁵

Այս փոքրիկ հատվածից էլ կարող է երևալ, որ հեղինակի՝ սոցիալ-հոգեբանական հակադրությունների ցուցահանման միտումը ճակատացին, ուղիղ տեսք է ստացել թե՛ երևույթի որոշակի արդիականացման և թե՛ զրանից բխող առանձին կերպարների խոսքի ու գործունեության ոչ բնական ցուցադրման հետևանքով։ Սոցիալական հակադիր երկու կողմերի բախման մի պարզ օրինակ է Փառանձեմի և Սմբատի երկխոսությունը։ Իշխանուհին ասում է.

— Սմբատ, ախ, Սմբատ, սիրում եմ ես քեզ,
Թե այդ հանցավոր մտքերդ ձգես,
Կդոհեմ, այս, ես ամենայն բան,
Կալվածք ու պատիվ, փառքն իշխանական...⁶

և այլն։ Սոցիալական դիրքը նրան խոպառ անհասկանալի է դարձնում Սմբատի ազատասիրական մտորումները, որոնք բնորոշվում են իբրև «հանցավոր մտքեր»։ Այս պատճառով էլ բավական անհամուլիչ ու կեղծ են հնչում Փառանձեմի՝ հանուն սիրո իշխանական դիրքը զոհելու պատրաստակամության մասին խոսքերը։ Իսկ Սմբատն էլ մերժում է Փառանձեմի սերը, որովհետև՝

Ես պարտ եմ մերժել,
Զի անհնար է լինել լուսարար
Երկու տաճարի⁷։

Սմբատը բացատրում է, որ իր սիրտն ու հոգին նվիրաբերել է մի այլ գեղեցիկուհու՝ արդարությանը։ Հասարակական պարտքի ու անձնական զգացմունքների աչս հակադրությունը հիշեցնում է կլասիցիստական գրականության որդեգրած հայտնի սկզբունքը։

⁵ Նույն տեղում, էջ 103։

⁶ Նույն տեղում, էջ 104։

⁷ Նույն տեղում, էջ 113։

Պոևմը նկատելիորեն տուժում էր նաև որոշ հատվածներին ձգձգվածությունից, սյուժետային ինչ-ինչ գծերի հավելումներից, քնարական կամ խոհական բնույթի երկարաբանումներից: «Եթե,—նրբանկատորեն դիտել է Մահարին,—որոշ կենցաղային, աղղաղրական տեսարաններ երբեմն թվում են ձգձգված, այդ ոչ թե նրանից է, որ բանաստեղծը խաբխափում է և թոթովում, ոչ, ճիշտ հակառակը՝ նա դիտել ավելին, քան զրամատիկական պոեմի թույլ տվող սահմաններն են, և ջանք է թափում սպառել նյութը... և միշտ չէ, որ այդ հանդուլում է նրան»⁸:

Իրոք, պոեմի առաջին տարբերակը խիստ ծանրաբեռնված էր թե՛ սյուժետային գծերի ճշուղավորմամբ, թե՛ հարցադրումների լայնքով:

Նոր տարբերակը ընթացել է այս կարգի թերություններից թոթափվելու ձգտումով: Սյուժեն դարձել է կուռ և հավար: Հարցադրումները խորացվել են արվեստի կատարելագործման ճանապարհով: Այս նպատակով հեղինակը նախ հրաժարվել է պոեմի ժանրային նախկին՝ դրամատիկական ձևից, որն ամբողջության մեջ չէր արդարացնում իրեն: Պոևմի քնարական տարրը ամենուրեք զգացնել էր տալիս իրեն, դործողության կենդանի ցուցադրումները շատ հաճախ փոխարինվում էին հեղինակային «միջամտություններով» կամ էպիկական անցումներով:

Սյուժետային մի քանի պատմություններ (ինչպես դարբին Դանանի զեղեցիկ աղջկան՝ Սոփիին խաբեությունից առևանգելը ամիրայի համար, խաչված Սմբատի առաջ Փառանձեմի անսպասելի հայտնվելն ու ամուսնու՝ Փառնակի կողմից սրախողխող լինելը և այլն) տրաֆարետային բնույթ էին կրում: Քննադատության կողմից նշված ու չնշված (ինքը՝ հեղինակը ավելին է նկատել) այդ կարգի անընդհանր օղակները ամբողջովին դուրս են մնացել պոեմի նոր տարբերակից⁹:

⁸ Կ. Մահարի, «Թոնդրակեցիները» կարգալույց հատու:

⁹ «Թոնդրակեցիների» առաջին հրատարակության տոբիվ՝ գրողների տանը կայացած քննարկման ժամանակ (16 փետրվարի, 1962) ելույթ ունեցողները (մասնավորապես՝ Ս. Կապուտիկյան, Գ. Էմին) նշել են պոեմի մի շարք թերություններ. ա) դրամատիկական ձևը չի արդարաց-

1961 թ. լույս տեսած «Թոնդրակեցիներ» պատմա-դրամատիկական պոեմի արժանիքներից էին պատկերվող ժամանակի ու միջավայրի վառ զգացողության առանձին նկարագրությունները: Մահարու բնորոշմամբ՝ «ստեղծագործական մի փալլուն հաղթանակ է բանաստեղծի համար յոթերորդ դուխը, ուր ընթերցողի աչքերի առաջ փալում և աղմկում է Մանազկերտի շուկան»¹⁰:

Մանազկերտի շուկայի կենդանի պատկերը «Թոնդրակեցիներ» նոր տարբերակում զեղարվեստական ավելի լայն դեր է ստանձնել՝ դառնալով պատմական միջավայրի ու միջնադարյան հոգեբանության յուրահատուկ ֆոն: Եվ պատահական չէ, որ վերջին տարբերակում Մանազկերտի շուկայի տեսարանը մի մասով պոեմի սկիզբն է դարձել:

Ի դեպ, արժև նշել, որ այս, ինչպես և պոեմի կառուցվածքային կարգի այլ փոփոխություններն ու սեղաշարժերը սերտորեն կապված են բովանդակության ներքին փոփոխությանն ու հարստացմանը: Բոլորովին մի այլ մակարդակ, որն իր հերթին հետևանք է պատմության նկատմամբ ունեցած արվեստագետի նոր հայացքի, երբ պատմության նյութը ենթարկվում է արվեստի ներքին պահանջներին:

«Թոնդրակեցիների» առաջին տարբերակում ժամանակաշրջանը ներկայացվում էր լայնատարած ֆոնի վրա, որ խաչաձևվում էին հայ միջնադարյան կեցության տարբեր դրսևորումները. սոցիալ-հասարակական ու սոցիալ-քաղաքական հարաբերություններ, անհատի սեր ու ժողովրդական հոգեբանություն, աշխարհիկ ապրումներ, կրոնական աղանդավորություն և այլն: Պատմության ու ժամանակաշրջանի համապարփակ ընդգրկումը խոտելի չէ արվեստի համար, այն դեպքում, սակայն, երբ կեցվածքի մեջ բացահայտվում է ներքին կեցությունը: Մի բան, որ զգալի վերապահումնե-

նում իրեն, բ) եկեղեցին ներկայացված է միայն իր բացասական գծերով, այնինչ նա (հաակապես հայ եկեղեցին) ունեցել է նաև դրական, ազդահալար-միավորող դեր, գ) թերի է Սմբատի կերպարը, դ) մաշված հնարանք է ամիրայի համար աղբիկ փախցնելը և այլն: Պոեմի նոր տարբերակում Գավթանը հաշվի է առել բոլոր դիտողությունները:

¹⁰ Գ. Մահարի, «Թոնդրակեցիներ» կարգալույց հատո:

բով միայն հնարավոր է ասել «Թոնդրակեցիներին» առաջին տարբերակի առիթով:

Նոր «Թոնդրակեցիները» բերում է պատմության հանդեպ արվեստագետի վերաբերմունքի ավելի ճշգրիտ սահմանները: Վահագն Դավթյանի համար դա ամենից առաջ խորքային հարց է. ի՞նչ է Թոնդրակյան շարժումը ժամանակակիցների համար, մեր ժողովրդի բնավորության ու հոգեբանության ո՞ր դժերն են առավելապես արտահայտվում պատմության այդ հատվածում: Հարցն իր հիմքում անշուշտ մտահեման յուրահատկություն է ենթադրում. հայ միջնադարյան այդ շրջանի հետ որտե՞ղ են արվեստի շփման եզրերը: Դավթյանը «Թոնդրակեցիներում» փորձում է զեղագիտական այս ճշմարիտ ելակետից ներկայացնել թե՛ պատկերվող ժամանակաշրջանը, թե՛ հեղինակի ինքնությունը:

* * *

Պոեմն սկսվում է մի պատկերով, որն ականալում է ընթերցողին նախապատրաստելու պատմության տվյալ ժամանակաշրջանի հասարակական ընդհանուր հոգեբանության միտություն:

Հայոց աշխարհի այրված, շիկացած, պղնձե սարեր,
Ու քարեր, քարեր, քարեր պղնձե,
Հայոց աշխարհի մի հսկայական, կծու մի արև
Շեկ հովիտների ձարխոտը հնձել,
Թափուր հանդերի խոպանը խանձել
Սարալանջերից լիղել թուփ ու սեղ,
Այդ ճարակումից հաղեցել ասես
Ու կապույտի մեջ մրափել է լուռ:

(11, 107)

Տաղնապի սեղմված ղզացումը շի ուշանում փոխառնելու իր առարկայական-շարժուն տեսքը և սա՞ ի դեմս փռշտ ճամփաներով դեպի Մանադկերտի շուկան ձգվող գերեվարված հայերի, ստեղծում է այն իրական հողը, որին անմիջապես կամ անուղղակիորեն հարաբերվում են պոեմի այլևայլ դրվագները, անհատական ու զանգվածային հոգեդար-

ձուռները: Տանջա՛հար ու գերեվար շինականների մեջ ծնվող պատրանքը փրկչի հանդեպ դառնում է ժամանակաշրջանի հոգեբանությունը բնորոշող կական առանձնահատկություն: «Զէ, Գինդ շինական, հույսդ մի մարի,—դիմում է գերջաներից մեկը մյուսին,—ականջալուր եմ, ու ինձ հավատա, փրկիչն է ծնվել հայոց աշխարհի, որ ձորտ ու գերուն փրկություն մի տա»: Ընդդէմ ու գերու փրկության պատրանքը պոեմում ուղիղ ձևով չի վերաճում սոցիալական ինքնագիտակցության: Հեղինակը տալիս է հարցի նախ իրական-ռեալիստական հոգեբանությունը: Եթե մեկի մոտ սոցիալական ազատության նկրտումները արտահայտվում են միջնադարին աչքան հատուկ միստիկական հավատի ոգով, մյուսի մոտ դրանք զուլացած են կյանքից առած փորձի դաժան ճշմարտությամբ:

—Հավատավոր ես, եղբայր իմ Տրդատ,
 Եվ սակայն ողորմ կյանքս է քեզ վկա,
 Լէյս աստնվորիս փրկիչները շատ,
 Բայց փրկությունը չկա ու չկա:
 (11, 109)

Իրական վիճակի ռեալիստական ղգացողությունը համալրվում է «տեղանքի» պատկերով.

Ճամփեղերքն ի վար օշինդրը աչրվել,
 Տոթին է խառնել բույրերն իր չեղի,
 Իսկ ճամփի փոշին ոտքերին փարվել,
 Զգվել է երկար, ձգվել է դեղին:

Ենթատեքստից դուրս պատկերն, ասես, չեղոք է: Դավթյանն ահա այս պոեմում նվաճել է «չեղոք նյութը» կենդանացնելու արվեստը: Պատկերի, նկարագրության հոգեբանական անդրադարձին Դավթյանը չի հասնում քնարական շեղումներով, հոնտորական դիմումներով կամ պատմողական հղումներով: Սկսելով իրականության ռեալ անդրադարձից («Ճամփեղերքն ի վար օշինդրը աչրվել...» և այլն), բանաստեղծը անտեսանելիորեն բարձրանում է նոր ղգացողության, որն առաջ է գալիս բուն նյութի, ասելիքի ու սեփական

Հոգու ընկալման ներքին կապի հաստատումից: Դավթյանի յուրատիպությունը, սակայն, պատկերի առարկայական «կոշտությունը» նրբագծով ընկալելու մեջ է: Ի տարբերություն ստեղծագործական առաջին շրջանի, երբ առավելապես զգացնել էր տալիս նախադիր միտումը, այժմ Դավթյանը դրան հասնում է բնական թեթևությամբ, երևույթի մեջ ներսուղվելու ճանապարհով: Կենտրոնաձիգ հայացքի տակ ինքնասույզ զգացողությունը ընտրում է նյութի՝ միայն տվյալ պահին անհրաժեշտ կողմը. «այլովո՞ղ օշինդրը տոթին է խառնել բույրերն իր լեղի»: Առարկայի իրական տեսքը («ճամփի փոշին»...) և շարժումը («...փոշին ոտքերին փարվելը») պատկերը բացում են երևույթի հոգեբանությամբ. «Իսկ ճամփի փոշին ոտքերին փարվել, ձգվել է երկար, ձգվել է դեղին»: «Ճամփի փոշին» առարկայի սովորական արձանագրումն է, «փոշին ոտքերին փարվելը» բանաստեղծական ընկալման նրբագիծն է: «Փոշին ձգվել է երկար», — երևակայության սովորական պատկերն է, «փոշին ձգվել է դեղին», — այդ պատկերի մեջ առանձնացված և երևույթի ընդհանուր հոգեբանական անդրադարձումի նրբերանգն է:

Կարող է թվալ նույնիսկ, թե Դավթյանը մի պահ կտրվում-հեռանում է բուն նյութից, քանի որ ամենից նշանակալիցի, ամենից կարևորի հարևանությամբ այդ պահին խոսում է ամենից աննշան, կարևոր թվացող ինչ-որ բանի մասին («Արևով հարբած այն ճպուռն էլի քարավանի հետ անբաժան թևում...»): Այնինչ պահի աննշանության միջոցով է հենց բանաստեղծը վերադառնում էականին.

Արևով հարբած այն ճպուռն էլի
Քարավանի հետ անբաժան թևում,
Լողում, շողում է խաղաղ եթերում
Նվ իր անիմաստ ու երանելի
Նրզն է ճուղողում աշխարհին ի լուր:

(II, 110)

Պատկերի նրբերանգը թափանցիկ է, և ընթերցողն էլ հեշտությամբ է վերադառնում պատումի սյուժետային դժին.

— Մարավ եմ, մերիկ, ջուր, ա՛խ, պուտ մի ջուր...
— Համբերի՛ր, հողեկ, համբերի՛ր, հասանք...
— Ո՛ւր ես մեր սարի զմփզմփան ախպուր,
Ախպուր չէր, լաո՛, զանգ ասա դու, զանգ...

Գերված մարդկանց տրտունջը, որ ձայն է առել կենսական-հողեկան պահանջներից, աստիճանաբար ստեղծում է այն ունակ հողը, որին հենվում է պոեմի հիմնական գործողությունների ծավալումը.

Ու մեկն՝ աչքի դեմ մի զանգակ աղբյուր,
Ու մեկն՝ անտառի ծմակ մի կանաչ,
Ու մեկը՝ բարձրիկ սարի ձյան մի բուռ,
Ու մեկը գետի խշշոցը առած,
Գնում են, դնում, գնում են առաջ:
Գնում է, գնում քարավանն առաջ,
Քարշ տալով իր հետ փոշոտ մի հառաչ,
Քարշ տալով իր հետ փոշոտ մի ծարավ,
Փոշոտ մի անեծք,
Փոշոտ մի արև...

Դեղին, երկար ձգված «փոշին» բանաստեղծական փոխանցող պատկեր է դառնում: Այն ներկալում է Լրևույթի ժամանակաշին-իրական կերպը, գերջալ մարդկանց, հայրենի հող ու ջրից բռնությամբ զատված հայ մարդկանց տառապանքի ու անհույս վիճակի անդրադարձը:

Գերված հողիների աղերսանքը արձագանքում է միայն անվերջ ժամանակի մեկ պահի մեջ, իսկ ժամանակը լցվում է խուլ արձագանքով.

Ամայի լեռներ,
Ամայի համփա, ամայի բլուր:

Բալց մի ձայն անդադար հնչում-վայում է պոեմի ծավալման ամբողջ ընթացքում՝ Մանազկերտի շուկայի բաղմա-ժխոր աղմուկի միջից մինչև Սմբատ Զարեհավանցու խաչելության տեսարանը.

— Վա՛յ ինձ, վա՛յ ինձ, վա՛յ...

«Այլակերպ մի այլ» է ձայնողը՝ «հազին ձորձեր, միրուքը ծածան»։ «Ոչ որ նրանից չի լսել բնավ այլ մի խոսք ու բառ»։ միայն՝ «վա՛յ ինձ, վա՛յ ինձ, վա՛յ...», որը «խոսք չէ, այլ հառաչ, ձայն չէ, այլ կական»...

Այդ վայոնը միջնադարյան հայ մարդու շարժարված հոգու խլացված ճիշն է դառնում, որ իր միակերպության մեջ իսկ արձակվում է բազում տաղնասկների ու անանց ցավերի ամբողջական հնչեղությունը։

Սակայն վայոնը փշրվում-կորչում է Մանազկերտի հռչակավոր շուկայի աղմուկ-կանչերի մեջ։ Արեւելյան շուկայի բազմաթիւր առօրեականության կողքին՝ «կուղտակների բաց ապարեղում», մի ծեր գուսան, բոլորված պարսալ վարձվորներով ու օրամշակներով, տաղ է ասում.

— Դե, լսե՛ք, մանկտիք, ասեմ,
Բարի լուր, ավետիք ասեմ,
Ավետիք աշխարհին հայոց...
Սիւ-Մասիս դերված լլառն ի վար,
Մեր երկրի տառապալն ի վար
Ծագել է արեղակ մի բոց:
Բոցմորուս ու բոցազանգուր,
Աչքը՝ լույս ու բազուկը՝ կուռ
Փրկիչն է հայտնվել հայոց,
Եկել է հաստատի բարին,
Եկել է մահու տա շարին,
Գերեզարձ անի գերեւոց:

(II, 114—115)

Գուսանի տաղը այլակերպ այր-մարդու վայոնի գիմաց ներկայացնում է ժողովրդական ներքին կացության մյուս կողմը՝ շարիքի վերջը տեսնելու, հույս ու հավատի հոգեբանությունը։ Մեր գուսանի տաղում այս հոգեբանությունը արտահայտվել է ժամանակաշրջանի մտածողության թանձրության մեջ ու կոնկրետության մեջ։ Տաղ ասելու արտահայտչական արվեստի՝ մեղ հարազատ թվացող գծերը, փրկչի հայտնության վերաբերյալ միջնադարում ժողովրդի ունեցած պատ-

կերացման արտացոլումը, միանգամայն բնական հնչեղություն են տալիս Դավթյանի տաղ-հորինվածքին:

Պոեմի առաջին գլխում Դավթյանը շոշափելիության շափ կենդանացնում է պատկերվող ժամանակաշրջանի իրական հանդամանքներն ու ժողովրդական կյանքի խորքերում աստիճանաբար մեծացող հոգեբանական այն փոփոխությունները, որոնք վերջին հաշվով հետևանք էին սոցիալ-պատմական նոր տեղաշարժերի և որոնք իրական հող էին ստեղծում թոնդրակյան շարժման ու գաղափարախոսություն ծնունդին:

Գուտանի տաղը՝ Սմբատ անունով փրկչի հայտնվելու մասին՝ հատվում է մի «սեահանդերձ» վանականի մտրակի շաշյունով՝ «Դե, առ բաժինդ, հերձվածող դու շուն...»: Եվ նորից՝ շուկայի ժխորը, նույն առօրյան:

Իսկ հեռու հեռվից դեռ ձայն է գալիս.

—Վա՛յ ինձ, վա՛յ ինձ, վա՛յ...

Թոնդրակյան շարժման առաջին պարագլուխը՝ Սմբատ Զարեհավանցին, պոեմում «մարմնավորում» է փրկչի մասին եղած՝ ժամանակաշրջանի ժողովրդական պատրանքը: Երևույթը՝ Վահագն Դավթյանը ըմբռնում է ամբողջության մեջ՝ և՛ արտաքին տվյալներով, և՛ ներքին հոգեբանությամբ:

Արտաքին նկարագրով ինչպիսի՞ն էր Սմբատ Զարեհավանցին: Այս հարցը ամենեին երկրորդական չէ՝ ընդհանրապես ժողովրդական ամեն մի շարժման ղեկավարի, և միջնադարյան մտայնության պայմաններում գործող թոնդրակյան աղանդավորների առաջնորդի համար՝ մասնավորապես:

Սմբատ Զարեհավանցու մուտքը պոեմի երկրորդ գլխում է, երբ նա, Թոնդրակա շենը հասնելով, ակնհատես է լինում արար հարկահանների կողմից թալանվող հայ շինականի թշվառ վիճակին:

Պոեմի առաջին տարբերակում ևս համանման մի տեսարանում է հայտնվում օտարական Սմբատը: Այնտեղ նրա արտաքին նկարագիրը էպիկական պլանով է տրված, և կանխավ միտում կա՝ հաղթական կեցվածքով ներկայացնելու ապագա առաջնորդին («Շանթ է կայծակում նրա աչք-ունքից, և գալիս է նա համրաքայլ, դանդաղ, բայց հպարտ ու

գոու: Լայնաթիկունք է ու հաստաբաղուկ, գանգրամորուս է, սեգ է ու ճապուկ»): Ուժի, վրեժի արտաքին էպիկական մարմնավորումը այդ տեսարանում միակողմանիության մեջ էր ընդգծվում, երբ Սմբատի տեսքից արաբ հարկահանները «ընկրկում են լուռ ու սարսափահար», և Սմբատը առնում սուրը ու նրանց հեշտությամբ «ջեննեթն» է ուղարկում... Սխեմատիզմով շարժվող այս գործողությունը պոեմում մեծ տպավորություն է թողնում, իհարկե, հերոսական անցքին ականատես թոնդրակեցիների վրա, որտեղից և սկսվում է Սմբատի՝ որպես իրենց մարտական ու դադափարական առաջնորդի ճանաչումը:

Նոր «Թոնդրակեցիներում» Սմբատը այլ պլանով է կերպավորված.

Գունատ է, նիհար ու ճապուկիրան,
Աչքերն ածուխ են, ու ճակատը լայն...

Գլխավոր հերոսի նիհար կազմվածքն ու գունատ դեմքը, սակայն, ամենին չեն խանգարում հերոսական ոգու դրսև-վորմանը: Ներքին հոգևոր ուժը այստեղ ըմբռնվում է իրրե նաև ֆիզիկական չարչարանքների արգասիք:

Պոեմի նախկին տողերից մեկը՝ «Թուխ-թանաք մազերն հաղթ ուսերն ի վար», դարձել է «Թուխ-մեղան մազերն ուսերին իր շոր», և այնուհետև քառատողը գրեթե նույնն է մնացել.

Թուխ-մեղան մազերն ուսերին իր շոր
Իջնում, ծփում են ալիք առ ալիք,
Նա լուռ քայլում է ամբոխի միջով,
Գալիս իբրև ոխ ու սպառնալիք:

(11, 1-3)

Սմբատի արտաքինը այնպիսի գծերով է ներկայացվում, որոնք շրջապատի մարդկանց մեջ ակամա արթնացնում են Քրիստոսի մտապատկերը: Սա քմահաճ ու մտադրածին կնր-պավորում չէ: Միջնադարի ազատասիրական միաումները հոծ վանդվածներում բնականաբար վերականգնողանալու էին կրոնական կոնկրետ-պատմական շերտերից վերժ Քրիստոսի «բացարձակ մաքուր» իդեալական կերպարը: Ժողովրդական

ղանգվածների պատկերացումներում դարերով ամրացած դադափարը՝ միակ փրկչի զալստյան մասին, որ անարգել հարատեում էր ժամանակից-ժամանակ, սոցիալական ու օտար լծի կեղեքումներից ուժասպառ թոնդրակեցիների հոգում ևս իսկույն հարազատություն էր փնտրելու Քրիստոսի տեսլապատկերի և այն անծանոթ, օտարական մարդու միջև, որ տվյալ պահին փրկության ակնկալիք էր հարուցում:

Տաղնապի, վախի ու զայրույթի շիկացման մթնոլորտում, երբ արաբ հարկահանների զաժանությունը «հինգ ջորեբեռ» ցորեն-պարտքի դիմաց պատրաստվում էր խել մոր փեշին կառչած շինականի երեխային, «գունատ ու նիհար» օտարականի լուռ ու անդեն ասպարեզ իջնելը, շփոթ է առաջ բերում ու հավատալորի սպասման արձագանք գտնում. «—Ո՞վ է սա...,—Ուստից հայտնվեց հանկարծ...,—Հիսո՛ւս է ասես..., Փառքդ շա՛տ, աստված...»:

Չափի զգացման պահպանումն այստեղ զգուշավորություն է պահանջում, և բանաստեղծը, պոեմի նոր տարբերակի վրա աշխատելիս, զնացել է ներքին վերակառուցման՝ ռևոլյուտական սկզբունքների կիրառման ճանապարհով: Արաբ հարկահանը անմիջապես չի ընկրկում ու չի փախչում հանկարծահաս հայտնված այլակերպ մարդուց (ինչպես որ առաջին տարբերակում էր):

Վրա են հասնում մյուս հարկահանները...

Եվ օդը շաշեց,
Եվ օդը տնքաց,
Օդը հառաչեց,
Սուկեց ու վնգաց,
Օդն հազար տնգամ
Մեծվեց ու խաշվեց...

(II, 124)

Բանաստեղծը, կարծեք, շեղվում է բուն նկարագրությունից, այնինչ հարազատ է մնում պատկերման իր սկզբունքին: Դավթյանի նպատակը չէ՝ ճնշելու ընթերցողին պահի ծանրությամբ, երբ արաբ հարկահանների մտրակների հարվածները անողոր կատաղությամբ ձաղկում ու անասելի ցավ են

պատճառում անդեն օտարականին՝ Սմբատին: Ցավի անասելիությունը մեզ վրա չի ազդում ցավի ֆիզիկական, սուր կողմով, քանի որ նրա ուղիղ, առարկայական զգայությունը բանաստեղծը չի հաղորդում, քանի որ ցավից «տնքում, հառաչում է օդը»:

Դավթյանը հասնում է ֆիզիկական անասելի ցավը հոգեկան ներքին զորությամբ հաղթահարելու ինքնատիպ ու համոզիչ պատկերմանը: «Խարաղանները արդեն ծվատվել, խարաղանները քրքրվել, հատվել, խարաղանները հոգնել են արդեն, Եվ սակայն նորից մղվում է առաջ»: Ի վերջո խարաղաններն են «սարսափից ճշում, զարհուրած փախչում», իսկ ամեն անգամ մարդը ներքին հսկայական ուժ է գտնում՝ առաջ մղվելու: Այդուհետ է միայն Սմբատը հանձնվում ֆիզիկական ջախջախված վիճակին:

Ի տարբերություն պոեմի առաջին տարբերակի, Սմբատի մուտքը այստեղ ներկայացված է դրամատիկական պլանով: Բայց նրա թողած տպավորությունը Թոնդրակա շենացիների վրա ցնցող է ոչ միայն դրամատիկականությամբ, այլև էպիկական զորեղությամբ, այլև կամքի ու հոգևոր ուժի միստիկական հրանգավորումով:

Սմբատ Զարհավանցու կերպարը՝ իր ապրումներով, կյանքի անարդարություններն ընկալելու դրամատիկական շեշտով, չարի դեմ պայքարելու վճռականության լիցքով՝ ռեալիստական ամփոփ նկարագիր է ստանում պոեմի երրորդ գլխում:

Դավթյանը չի հատում սյուժետային դիժը, դրանով իսկ կառուցիկ թողնելով պոեմի էպիկական հենքը: Երկրորդ գլխի վերջում Սմբատի մարմինը՝ ծվատված խարաղանների հարվածներից, որպես «արյունոտ կծիկ», ցած է տալով: Տենդահար Սմբատին ներկայացնող ղուլսը գեղարվեստական նոր խնդրի լուծման դեր է ստանձնել:

Աստղերն են արգյոք նայում երգիկի երախից խավար,
Թե՞ ինչ-որ աչքեր՝ նենգ ու խուղարկու...

Տենդի ալ բո՞ցն է գալարվում այդպիս ողջ մարմինն ի վար,
Թե՞ անապատի ավազն է դարձյալ իր դիմքին դարկում:
(II, 125)

Տենդի պատճառած անիրական զգացումը գիշերային սովորական աստղերը «նենդ ու խուղարկու» աչքերի է փոխարկում, երդիկն էլ «երախ» դառնում: Զգայական ասորումի այս կոնկրետ պահը միանգամայն հարադատությամբ է դրսևորում Սմբատի ընդհանուր հոգեկան վիճակը: Տենդը նրան նետում է անապատի վառող ավազների մեջ: «Եվ խշրտում է ատամների տակ անապատն այդ շոր»: Խշրտյունը նույն պահին էլ անցնում է մագաղաթի թերթերին, որ մի ժամանակ ծաղկվել էր «գպիր Սմբատի» ձեռքերով: Արագորեն սահում-անցնում են տենդի բերած պատկեր-տեսիլները («Եվ հանկարծ ցողեր ընկան ճյուղերից, և հանկարծ խշշաց ինչ-որ ոտնաձայն...»): Հաջորդում է «սիրո վայելումի» մի կարճ դրվագ («նվաղում կար ու դող, կար պարանոց մի տաք»), որ անմիջապես էլ խաթարվում է խարաղանների թողած մրմուռով. «Զարկում է, շաշում, զարհուրիկ ճշում, թե՛ «Դպիր Սմբատ, դառնաս սիրո տե՞ր, այն էլ ո՞ւմ, ասա, իշխանի դստե՞ր...»:

Սմբատ Զարեհավանցու ներաշխարհում ընկալվող աստ-ծո գոյությունը Դավթյանի պոեմում պատմական հոգեբանության հավաստում է: Հասկանալի է, դա, առաջին հերթին, վերաբերում է բուն թոնդրակյան աղանդին, նրա գաղափարական հիմնական առանցքին:

Մատյանների ղննումները ամենից առաջ արձանագրում են թոնդրակյան շարժման կրոնական-աղանդավորական բընույթը և քիչ բան են ասում նրա սոցիալ-հասարակական շարժառիթների մասին: Այնինչ պատմագիտությանը առանձնապես հետաքրքրում է հենց այդ կողմը:

Գրականության համար էականը ժամանակաշրջանի և մարդ-անհատի հոգեկան աշխարհի ներքին կապերի հայտնաբերումն է: Սմբատ Զարեհավանցու՝ թոնդրակյան շարժման պարագլխի քարոզած գաղափարների և սովորական

մարդու ներքին համոզմունքների միջև հղած իրական կապը արծարծելի է միայն գրականություն համար:

Թոնդրակեցիները մերժում էին հոգևոր հիերարխիան ու եկեղեցու ծիսակատարությունները, բայց աստծուն ոչ միայն չէին մերժում, այլև դարձնում էին իրենց գործելակերպի «աջակիցը»: Պատմաբան Ն. Գ. Տեր-Մինասյանը գրում է. «Ճնշված, կեղեքված ու հարստահարված ժողովրդական խավերի մեջ ամբողջ Արևելքում հաստատուն արմատներ էր բռնել այն խոր գիտակցությունն ու համոզումը, որ վերջ ի վերջո՝ պետք է զա մի ազատարար, մի փրկիչ, որը պետք է վերջ դնի սատանայի ստեղծած այս չար աշխարհի բոլոր անարդարություններին և ընդհանուր ու արդարացի հավասարություն բերի բոլոր մարդկանց համար: Ճնշված զանգվածների հենց այս համոզմունքից էին օգտվում ազանդների ղեկավարները, երբ իրենց հայտարարում էին փրկիչ, Քրիստոս... և այլն»¹¹:

Դավթյանի համար գեղարվեստական էական խնդիր էր, թե Սմբատ Զարհավանցին ինչպես էր օգտվում «ճնշված զանգվածների այդ համոզմունքից»: Այսինքն՝ այդ համոզմունքը որքանո՞վ էր դառնում նաև Սմբատի ներքին համոզմունք ու հոգեբանություն:

Մարդու զգացմունքները ճնշող ու ներքին կարողությունները սահմանափակող ժամանակաշրջանի նկրտումները Սմբատին առավել հոգեհարազատ են դարձնում ազատ ապրելու պետքը և վեհությունը: Սմբատը մեկն է նրանցից, որոնք, անսպաշտպան ու միայնակ լինելով իրականության վտանգների առաջ, իրենց հայացքը վերադարձնում են աստծուն: Նրա համար, սակայն, աստծո գոյության ընկալումը խիստ տարբեր է հոգևոր-պաշտոնականից: Որպեսզի իրեն զորեղ զգա, Սմբատը չի բաժանվում աստծո բացարձակ տիրակալությունից: Բայց որպեսզի կռվի հոգևոր բռնակալության դեմ, թոնդրակեցիների առաջնորդը աստծուն բաժանում է եկեղեցական-պաշտոնական ամբողջ կոմպլեքսից:

¹¹ Ն. Գ. Տեր-Մինասյան, Միջնադարյան ազանդների ծագման և դարգացման պատմությունից, Երևան, 1968, էջ 164:

Սմբատը աներևութապես ցանկանում է աստծուն տեսնել ի՞նչ համար, տեսնել այստե՛ղ, բնության հետ.

Այստե՛ղ երևի,
Հինց այստեղ, բաղմած իր ամպե դահին,
Նա՛ պիտի լինի,
Նա՛, արարիչը ամենայն ինչի,
Նա, սերն անսպառ, աննվազ բարին,
Նա, ակնաղբյուրը ոգու և շնչի:
(II, 128)

Աստծո բացարձակ մեծարումը թանձրանում է այնպիսի որակումներով (սիրո, բարության անսահմանություն), որ միաժամանակ ճանապարհ է բացում մտերիմ ու ազատ խոսքի համար: Սմբատը խորապես համոզված է կյանքի անարդարությունները տեսնելու իր ճշմարտացիության մեջ և անկաշկանդ խոսքի է բռնվում՝ հայտնապես ծրարելով աստծո նկատմամբ ունեցած երկյուղը.

— Լսիր, արարիչ, գաղտնատես, լսիր,
Դատ ունեմ քեզ հետ,
Եվ թող հանդուգն շթվա դա քեզ,
Տարակուսանքն իմ ես քեզ եմ բերում
Այսօր և հավետ
Ու իմ տրտունջն եմ բերում աղեկեղ:

Սմբատի հարցում-բողոքները («Թե աստվածային քո նույն պատկերն է բողոքին տրված, ինչո՞ւ է հապա իմ սերը այսպես շղթայի վարկված» և այլն) աստծո առաջ հասցնում են մինչև խռովության ուղիղ խոստովանության («Մերթիկներ ողջո՞ւյն, և քե՛զ՝ ընդվզման առաջին բերկրանք»): Խռովության, բայց ոչ աստծո հանդեպ: Բողոքն առ աստված Զարհ-հավանցուն ամենևին չի հեռացնում «ամենատեսից»: Ընդհակառակը՝ Սմբատի ղդացմունքների ուժգնացման հետ ու կոնկրետ գործողությունների ժամանակ ամուր: Նստած է իրեն սատարող աստծո ևնթագիտակցությունը:

Սմբատ Զարհհավանցու մենախոսությունը աստծո հետ, որ ղբաղեցնում է «Թոնդրակեցիներ» պոեմի ամբողջ ին-

ներորդ գլուխը, տեղի է ունենում արդեն միանգամայն սթափ, գիտակից վիճակում.

— Ո՞վ անձառելի, շնորհապարտ եմ ես քեզ հավիտյան,
Զի ինձ ընտրեցիր դու բյուրերի մեջ
Եվ իմ հողեղեն աչս էության մեջ
Քո աստվածային կրակը դրիր
Եվ ինձ կոչեցիր, որ առաքյալը դառնամ ճշմարտի:
Շնորհապարտ եմ ես քեզ հավիտյան այն պահի համար,
Երբ իմ հոգու մեջ լույսի հիասքանչ բռնկում եղավ,
Եվ այդ լույսի մեջ ինձ տեսանելի եղավ ամեն ինչ:
(11, 168)

Կարևոր է ներշնչումը, որ հտնախորքում սոցիալական մղում ունի («որ առաքյալը դառնամ ճշմարտի»): Ներշնչման հոգեբանական մղումը գիտակցության է հասցնում սեփական կարողությունների գերակայությունը («...տեսանելի եղավ ամեն ինչ»): Զգայության միատիկականությունը Սմբատին տարանջատում է իրականությունից ու սովորական հոգսերից: Նա վերանում է.

Ես տառապանքով մաքրված հոգուս ցուանքը տեսա,
Ես ճաշակեցի ինքնաճանաչման վայելքը վսեմ
Եվ ըմբռնեցի ինքնազոհման բերկրությունը սուրբ...
Եվ չկար մարմին, կար միայն հոգի՝ թեթև, տնարատ,
Զկար տառապանք, կար միայն ցավի անկակիժ վայելք,
Եվ չկար երեկ, վաղվա օր չկար,
Կար մի անսկիզբ ու անվերջ խորհուրդ
Եվ դու կայիր, տե՛ր...
Եվ սեր էիր դու...

Դավթյանի ներքնատեսությունը հստակատու է, թե միջ-նադարյան տառապող ու միաժամանակ բնդվող հոգու համար խիստ հարազատ է միատիկ էությունը: Սա տառապանքի կրոնական ինքնակա միատիկան չէ, որ բոլորովին կտրվելով իրականությունից, ինքնակամ հանձնում է իրեն մտադարությունների վերերկրյա աշխարհին: Միատիկ էության աչս կերպը բուն իրականության հանդեպ մատնվում է

իներտության, և ինքնավերլուծումը դուրս չի դալիս ներհոգեկան աշխարհի սահմաններից:

Այնինչ Սմբատ Զարեհավանցու ապրումները էապես կապված են սոցիալ-հասարակական տառապանքի հետ: Պայքարի հասարակական մասշտաբայնությունը, ըստ բանաստեղծի ընկալման, թափ է առնում մարդկային հոգեվիճակի սոցիալական դսպանակի շնորհիվ: Բայց որպեսզի այս նույն սոցիալական դսպանակը դործի անխափան և նպատակամետ, պահանջվում է շարժումը կրող մարդկանց հոգեբանական ներքին կայունություն:

Սմբատ Զարեհավանցին փնտրում էր իր ճշմարտությունը հավաստող և սատարող մեծ, կայուն ուժ, ինչ և գտնում է «ամենատես և ամենագութ և ամենասեր» տիրոջ մեջ: Սմբատը «վերակերտում» է սատո՞ո ներքին դիմանկարը: Նա սկսում է ընդունված ձևից՝ վեհապանծ բնորոշումներով և սեփական անձի նվաստ լինելու գիտակցումով («Դու լույս անսպառ, անսպառ շնորհ, անսպառ ներում, ներիր արդ, ներիր քո Սմբատ անուն ծառային նվաստ» և այլն) և հասնում շնորհակալական խոսքի՝ իրեն «ճշմարտի առաքյալը» կոչելու համար: Ամենից առաջ և ամենից շատ իրեն վերասպա՜ված շնորհի մեջ պիտի համոզվեր Սմբատը: Այս կոչումը հավաստելու համար չկար առավել զորավոր ուժ ու տիրական հեղինակություն, քան իր խիղճն ու աստվածը: Նա դիմում է աստծուն՝ իբրև իր խղճի Սմբատը էությունմբ այն զգացողությունը ունի, թե ճշմարտի հայտնաբերումը տառապանքի ճանապարհով է կատարվել: Սմբատի տառապանքը միանգամայն իրական հող ու սոցիալական արմատներ ունի, բայց ժամանակի հոգեբանության հանգույն՝ այն վավերացվում է սոստո՞ո ամենագոր ժրհնությամբ:

Տառապանքի ճանապարհով Սմբատը հասնում է հոգեկան մի բարձրության, ուր տառապանքը՝ իր իրական հիմքով, փոխարկվում է «ինքնաճանաչման վայելքի», իսկ ինքնագոհումը դառնում «սուրբ բերկրություն»:

Ճշմարտության հայտնատեսումը Սմբատ Զարեհավանցու համար հոգու ցոլանք է և ուրեմն՝ աստվածային պարզեւնվ բնական է, որ միջնադարյան մարդու հոգեբանությամբ՝

մտքի յուրաքանչյուր խորաթափանցում՝ գիտակցվի որպես աստվածային շնորհ: Այսպան էլ բավական է, որ թոնդրակյան շարժման ղեկավարը այն դիտեր ոչ միայն որպես սեփական արժանիքների գնահատում, այլև հոծ զանգվածներին առաջնորդելու վերերկրյա խորհուրդ:

Մարդու, կյանքի մասին ունեցած իր պատկերացումներն ու համոզմունքները Սմբատը դիտում է որպես աստվածային ճշմարտության շնորհ: Նա ոգեշնչված դիմում է Տիրոջը՝ փառաբանելով և՛ նրան, և՛ նրա ստեղծած մարդուն (թեկուզև փակագծերում՝ շեշտենք, որ մտածողության այս կերպը միանգամայն հարազատ է նախնախնիական դարաշրջանին): Սմբատը մարդ-արարածին տեսնում է աստվածային շնորհներով լեցուն:

Եվ այդ ամենը, ով շնորհաբաշխ, դու մարդուն տվիր,
Որ նա աշխարհում քո մրցակիցը դառնա արդարև
Եվ դառնա հպարտ ախոյանը քո:

(11, 169)

Իդուր չէ, որ թոնդրակյան ազանդապետը ասածուն կոչում է «ամենասեր», «ամենաշնորհ», «մարդասեր»: Դա նրան թույլ է տալիս առաջ մղելու այն ներքին համոզումը, թե մարդու թշվառությունը, կյանքի անարդարությունները աստվածային բնույթին հակառակ են:

Գիշերային լուսնի մեջ, բնության հետ մեն-մենակ՝ Սմբատը իր ձայնը վեր է ուղղում, տվյալստանքի մեջ անկատելիորեն ավելացնելով բողոքի և ընդվլման շեշտերը.

Տե՛ր, գիշեր է արդ,
Եվ գիշերային այս լուսնի մեջ բոլոր կողմերից
Ալեբախում է համր ձայների մրրիկը ահեղ...
Աճուրդի հանված ազատությունն է մոռնում անպոր,
Եվ առևանգված սերն է հեծկլտում տառարակի նման,
Թիապարտության հառաչն է ձգվում ընդերկար ու խուլ,
Խարաղանների կսկիծն է ոռնում սպիների մեջ,
Եվ վրնջում են ուրուկված ձիեր,
Եվ ամորձատված բողոքն է նվում...

(11, 169—170)

«Թոնդրակեցիների» իններորդ գլուխը պոեմի ամենից հաջողված հատվածներից է։ Բանաստեղծի գրելաոճն ու ռճական մտածողությունը, ժամանակի շունչն ու թոնդրակյան շարժման առաջնորդի հոգեբանական հիւնքները ամուր շաղախված են մի ամբողջության մեջ։ Այստեղ առավել ակնհերև է դարձել, թե միջնադարյան տառապող հայ մարդու համար ողորն առ աստված ինչպես կարող է իր մեջ միատեղել և՛ սոցիալ-հասարակական նկրտումները, և՛ անձնական տենչանքները։ Սա Դավթյանի վերջին շրջանի արվեստի այն կարևոր առանձնահատկություններից է, երբ մարդ-անհատը ներկայանում է փոքր ու մեծ հատկությունների փոխադարձ ներդաշնակումներով։

Սմբատ Զարեհավանցու՝ որպես թոնդրակյան աղանդի գաղափարախոսի, կերպարը ամենեին չի հեռացել սովորական մահկանացուին հատուկ «թուլություններից»։ Ընդհակառակը, Դավթյանի կերպավորման արվեստը գալիս է ասելու, թե զգացմունքների կամային ու թույլ երակների ամբողջությամբ է ուժեղ պատմական դեմքը։ Այսպիսին է Զարեհավանցին՝ մտքի փայլատակումներով ու զգացմունքների մարդկայնությամբ։ «Ամենագութ տիրոջն» ուղղած խոսքում՝ Զարեհավանցի-աղանդապետը «թուլություն» է ունենում «զրուցել» իր սիրո մասին։

Ներիր ինձ, ներիր, թե այս պանծալի ու ահեղ գիշեր,
Պանծալի օրվա և ահեղ օրվա ծագումից տուաշ,
Նաև իմ մասին զրուցեմ քեզ հետ
Եվ ողորդիսն աղերսեմ ես քեզ.
Վերադարձրու, տուր իմ սերը ինձ,
Ոչ ոք չգիտի, ու լսկ դու գիտես,
Որ ինձ համար ես նրան արարել
Եվ կյանքի կոչել իմ արյան կանչով,
Որ նրա մեջ են հաղորդվում, ով տեր,
Աղերսն իմ արյան և քո արարման հրաշքը վերին...
Տո՛ւր ամենեցուն ինչ որ աղերսեն նրանք քեզանից,
Ինձ այս աշխարհում նրա շո՛ւնչն է պետք...

(11, 170—171)

Սմբատն ամբողջովին իր ու ասածո հետ է։ Միստիկ ներշնչանքը միանգամայն լիարյուն ու կենդանի զգացմունքներ է հարաբերում։ Սմբատը խնդրում-աղերսում է պաշանջելու պես, որովհետև ասածուն նա տեսնում է այնպիսին, որպիսին ինքն է ցանկանում։ Եվ քանի որ Սմբատի ներքին խոր համոզմամբ ամենաբարձրյալի առաջին ու ամենամեծ անելիքը մարդ-մահկանացուն բարձրացնելն ու երջանկացնելն է, խնդրանք-աղերսանքը դառնում է պաշանջ-պարտադրում։ Զարեհավանցին աղատ է իր պաշանջների մեջ, քանի որ այդ անում է ընդհանուրի համար։ Եվ շատ հոգեբանական է, որ իր սերը վերադարձնելու խնդրանք-պաշանջին («Ինձ այս աշխարհում նրա շո՞ւնչն է պետք...») նախորդում է ընդհանրական պաշանջ-խնդրանքը («Տո՛ւր ամենեցուն ինչ որ աղերսեն նրանք քեզանից»)։

* * *

Սմբատ Զարեհավանցու՝ ասածուն ուղղած խոսքերում, ասածո ու մարդու մեծարումների մեջ արդեն երևում է այն ուժը, որ իրեն է ձգում Թոնդրակյան աղանդի բաղում հետևիլորդների։ Վահագն Դավթյանի պատկերացմամբ դա, առաջին հերթին, խոր, համատարած մարդասիրությունն է։ Թոնդրակյան աղանդի էությունը, բանաստեղծական ընկալմամբ, երկու միաձուլվ շերտ ունի՝ կրոնական և սոցիալական։ Թոնդրակյան շարժումը առաջ բերող հասարակական ուժերի մեջ, ինչ խոսք, առաջին ու կարևոր գործոնը սոցիալականն է։ Սոցիալական շահերի սուր բախումն է, որ առանձնացնում է հասարակության առանձին հոծ խմբեր։ Սոցիալականի արժարժումը պոեմում որքան հեռու է արդիականացումից, նույնքան էլ մնում է պատմականորեն հավաստի։ Դավթյանը հերոսների սոցիալական բողոքը տեսնում է տարերային շահագրգռությունների չափով, որոնք կուտակվելով՝ զանգվածային պաշարի ենթադիտակցության են հասնում։ Թոնդրակա սարը եկած սասունցի շինականը պատմում է.

— Լաոյիս ասեմ, ինչ խարջադար ենք

Արաբին դարձել,
 Հացի տաշտն ու մաղ կախել ենք պատից:
 Արաբ մեր շենի մարդիկ նվազացուց,
 Մեր շենի խորոտ աղջիկներ տարավ,
 Արաբ մեր հոգին մեր բերանն հասցուց,
 Էս ծով աշխարհում մեզ թողեց ծարավ:
 Էդ Մատղավանքն էլ ուրիշ մի կուսից
 Տանում է, տանում
 Ու շի կշտանում...

(II, 133)

Առկա է թե ներքին, թե դրսևկ կեղեքումը, մի բան, որ ավելի փատթար է դարձնում աշխատավոր մարդու սոցիալական կացությունը: Բազում այսպիսի շինականների, սակայն, պայքարի կարող է հանել հավաստի ամբողջական ուժը: Նրանք՝ պայքարի ելնող մարդիկ, ներքուստ պետք է համոզված լինեն իրենց արգաքացիության, պայքարի անհրաժեշտության և ճշմարտության մեջ, և ավելի կոնկրետ՝ իրենց գաղափարախոսի իմաստնավոր զորության մեջ:

Մատենագրի վկայություն է, թե թոնդրակյան աղանդի հետևորդը «ատամամբք զլեզուն հատնալ յառաջագույն մեռանէր» («ատամներով լեզուն կտրելով նախապես մեռնում էր»): Դավթյանը, ելնելով պատմական այս հավաստումից, հաջողությամբ իրագործել է գեղարվեստական հավաստումը այն իրողության, թե՛ գաղափարական-հոգեբանական ինչ կոնկրետությամբ էին թոնդրակյան աղանդի հետևորդները դառնում աչքքան հավատարիմ իրենց շարժմանը:

Արդեն երևաց, որ Սմբատ Զարհհավանցուն՝ որպես թոնդրակյան շարժման առաջնորդի, գաղափարները հաստատուն համոզմունք էին դարձել: Կյանքի ու մարդու կոշման նրա համոզմունքները ներծծված են թե՛ ժամանակի հոգեբանությամբ, թե՛ կյանքի խորհուրդը թափանցելու ուրույն մտածելակերպով: Բայց գաղափարների պարզ-մարդկային ու դեմոկրատական բնույթն էր թելադրում, որ դրանք դառնային նաև ամենալայն զանգվածների սեփականությունը:

Սմբատ Զարհհավանցու և վանահոր բանավիճը (յոթև-

րորդ գլխում) հրապարակային մի բախում է, որ ցուցադրում է թոնդրակյան զաղափարախոսության զեմոկրատիզմն ու պատմական հոգեբանական ուժը:

Դավթյանը արհեստականորեն չի նվազեցրել որևէ կողմի մտքի ճկունությունը՝ հօգուտ մյուսի: Անկանխակալ մոտեցումը մեծ համողականություն է հաղորդում տեսարանին: Այդ առումով Սմբատ Զարեհավանցին և վանահայրը մտային ու զաղափարական ուժով, որոշ իմաստով, հավասար հակառակորդներ են:

Վանահոր մեղադրանքները պաշտոնապես ընդունված հոգևոր-եկեղեցական կարգուկանոնը զանց առնելու մասին են: Զարեհավանցին ելնում է կյանքի աշխարհիկ զգացողությունից և այդ տեսակետից միանգամայն տրամաբանորեն է վանում դրանք: Ապա բանավեճը զուտ սկզբունքային բնույթ է կրում.

—...Եվ արդ ի՞նչ ես ուզում...

Մի կարճատև ու սին երջանկության համար

Աղետի՞ր ես մատնում ժողովուրդս հայոց,

Պառակտելով նրան եկեղեցուց իր սուրբ...

(II, 153)

Վանահոր այս հարցումը սոսկ նեղ-դասակարգային մտահոգություն չէ, ինչպես առաջին հայացքից կարող է թվալ: Եվ Սմբատն էլ չի պարզունակացնում վանահոր զրգիռի ներքին խորքը, բայց նա համոզված է, այլ ճշմարտության մեջ.

—Պառակտում եմ քանդի ձեր հեղուկյան կոշով

Ծորտություն եք սնում հայի հոգում,

Որ նա անվերջ մխա...

—Մխանք, պիտի, որդի՛ս,

Մխանք պիտի այսպես, որ չհանգչենք երբեք:

—Ո՛չ, շառաչենք պիտի կայծակի պես:

—Բայց կայծակը, ավա՛ղ, մի վայրկյան է տևում:

—Մի վայրկյան է տևում, բայց այդ վայրկենական

Հղոր բռնկումից հրեում է ճամփան

Եվ հորիզոնն է ողջ տեսանելի դառնում:

Զարեհավանցին կարևորում է ակտիվ ըմբոստությունը: Վանահայրը համոզված է, թե ցավերը լուծյամբ կրելու մեջ է ապրելու փրկությունը: Սկզբունքային այս տարբեր մոտեցումները ժողովրդի գոյության ներքին խորհուրդը զնահատելու հակառակ հայեցակետեր են: Ապրելու կերպը ըմբռնելու այս երկու դիրքորոշումները ի վերջս ունեն իրենց որոշակի հիմնավորումը պատմական իրողության մեջ:

Ո՞րն է ճիշտ: Վանահայրը փորձում է համոզել, որ գերապատվությունը պիտի տալ խոհեմությանն ու բանականությանը.

— Ճամփան գտնել պիտի իմաստություն լույսով:

Սմբատ Զարեհավանցին՝

— Վերին իմաստությունն այն է կյանքում, երբ դու իմաստությունը քո մոռանալով,

Ընդառաջ ես գնում ոգուդ կանչին,

Քանզի ոգին մեր մեջ ներշնչում է աստված:

Սմբատը հավատում է, որ բնական ղգացմունքներն են միայն տանում «վերին իմաստության»: Եվ այնպես է ստացվում, որ երկու տարբեր գաղափարակիրների իդեական հանդրմանը մեկ է («վերին իմաստությունը»), բայց տարբեր են դրան տանող ուղիները: Դավթյանը բանը այնպես չի ներկայացնում, թե երկու ուղիներն էլ ճշմարիտ կամ ընդունելի են: Պոեմն ուղղակի տեղ չի տալիս աղգային-պատմական գոյության փիլիսոփայության այն կոնկրետ հարցին, թե վանահոր և Սմբատ Զարեհավանցու բանավեճը ի՞նչ չափով է հարաբերում հայ ժողովրդի գոյատևման այն ամենամեծ առեղծվածին, որ հնուց մեր օրերին է հասել «վարդանանց» և «վասակյանց» հակոտնյա գծերով:

Դավթյանը պատմական կոնկրետ առաջընթացը կապում է թոնդրակյան շարժման հետ՝ Սմբատ Զարեհավանցու և նրա հետևորդների գաղափարախոսությունը համարելով հասարակականորեն առաջադեմ:

Մյուս կողմից, սակայն, նկատելի է, որ վանահոր մտորումները՝ ժողովրդի միասնության և հոգևոր ամբողջության

մասին, դուրս են գալիս կղերականի նեղ մտահորիզոնից և իրենց անկեղծությամբ շոշափում են ազգային հոգսերի ավելի լայն շրջանակներ։ Որպես հոգեւոր հաստատության պաշտոնական ներկայացուցիչ, բնական է, որ վանահայրը վտանգ տեսներ «Հայոց սուրբ Հավատը» երեբցնելու մեջ։ Բայց որպես իր խափի առաջիկ կորովամիտ անձերից մեկը, նա անկեղծորեն, առանց դեմագոգիկ հաշվենկատության, թոնդրակյան գաղափարախոսության վտանգը տարածում է ազգային ընդհանուր ճակատագրի վրա, տեսնելով ազգային ոգու պառակտման վտանգ։ Եվ, առանձնացած իր մենախցում՝ վանահայրը խորհում է տաղնապով։

Եվ վտանգված է արդ, վտանգված է կարի
Հայոց Հավատը սուրբ ու միաբան ոգին,
Որ պատվարն է ազգիս, փրկությունը միակ
Եվ զոյւթյան խարխիսն այս խոռվյալ ծովում։
(II, 144)

Եթե պատմական դարգացման ավելի սովորական պայմաններում «սուրբ Հավատը» ազգի «զոյւթյան խարխիս» դիտելը կարող է ղգալի չափով հակապատմական երևալ, ապա պետականությունից զուրկ միջնադարյան Հայաստանում «սուրբ Հավատի» գործոնը, հիրավի, նշանակալից դեր ուներ։ Եվ այն, որ վանահայրը չի կառնում անպայման «սուրբ Հավատի» եկեղեցական նեղ բնկալումից, այլ գիտակցաբար հավասարապես արժեքավորում է «միաբան ոգու» ըմբռնումը, նրա մտորումներին ծանրակշիռ բնույթ է հաղորդում։

Արժեք բնդդծել վանահոր միանգամայն ռեալիստական նկարագիրը, որ պոեմի նախկին տարբերակում բավական ուղղագիծ ու միակողմանի էր ներկայացված։ Այնտեղ վանահայրը գաժանության չափ անհանգուրժող էր, խափարամիտ, դեմագոգ ու ահաբեկող (հիշենք հայր Սիմավոնին անխղճաբար բանադրելու տեսարանը երրորդ գլխում)։ Կարճ ասած՝ բացասական գույների թանձրացումը ակներև էր։ Պոեմի նոր տարբերակում վանահայրը նույնխիսկ արտաքինապես է փոխված։

Եվ վանահայրը՝ միրուքը փարթամ,
 Ու միրուքն ի վար ոսկեշող մի փայլ,
 Ելավ կորովի, ելավ տիրաբար,
 Ելավ վեհատես ու գեղեցկադեմ,
 Կանգնեց Թոնդրակա ռամիկների դեմ:
 (11, 151)

Ամենևին երկրորդական չէ վանահոր արտաքինի այս նկարագիրը (ինչպես անկարևոր շղիտվեց Սմբատինը): Ամբոխի վրա ներազդելու խմաստով արտաքինը միշտ էլ հոգեբանական իր գերն ունեցել է: Բայց այստեղ, պոեմի դործողությունների զարգացման մեջ, արտաքինի նկարագիրը գեղարվեստական խնդրի իր երկրորդ կողմն էլ ունի. ավելի ուշլիստորեն պատկերելու զաղափարական բախման դրամատիկ բնույթը:

Սմբատ Զարեհավանցու հակառակորդները ամենևին էլ չէին կաղում մտքի խորաթափանցումներից և միայն թվական ու տիրական ուժով չէին գերազանցում: Ոչ ուղիղ ակնարկով անդրադառնանք իրական պատմությունը և մտովի հիշենք, թե թոնդրակյան շարժումը ճնշելու դործում որքան ակտիվ է եղել միջնադարյան Հայաստանի ամենալուսամիտ անձնավորություններից մեկը՝ Գրիգոր Մաղիսարոսը:

Պոեմում վանահայրը ամենից առաջ մնում է որպես պաշտոնական եկեղեցու ներկայացուցիչ, մի բան, որ ամենևին չի արգելում նրան՝ լինել հասարակական լայն շահագրգռություններով ապրող, ազգային ճակատագրով իրապես մտահոգված անձնավորություն: Վանահայրն էլ թոնդրակեցիների դեմ պայքարում ելնում է խղճի ու արդարության իր հասկացողությունից: Եվ նա էլ, ինչպես Սրմբատը, պահանջ է դրում աստծո սատարմանը («որ հապշտապ մարենք հուրն այս հայրենադավ և անաղարտ պահենք ժողովրդյան սգին պառակտության ախտից»): Խղճի առաջ հարցը լուծված համարելով, վանահայրը նորից է մտնում պատմականորեն իրեն վիճակված դերի մեջ և դիմելով աստծուն շարունակում է.

—Ներող եղիր նաև,
 Թե այս արդար դործում մեղ աջակից անենք
 Անգթություն ու ոխ ու անողոք ցասում,
 Թե աջակից անենք ամիրային արաբ
 Եվ դարձնենք նրան գավազան մի պատժող
 Ի ձեռն մեր տյառն Քրիստոսի:

(II, 144)

Դավթյանը լավ գիտե պատմության տրամաբանությունը, և նրա արվեստի ռեալիզմը միանգամայն համողիչ գծերով է բացում միջնադարյան տարբեր գաղափարախոսությունների թե՛ սոցիալական հենքը, թե՛ մարդկային հոգեբանություն կոնկրետ շերտերը:

Բայց ընթերցողը սառը դիտող չի մնում: Եվ այստեղ, որքան էլ բնական ու հասկանալի լինեն վանահոր մտադրությունների կենսական դրգիւրը, ընթերցողը չի ընդունում և չի արդարացնում այն: Վանահոր համար այնքան էլ հեշտ չէ իր ձեռնարկումներին աջակից դարձնել օտարին՝ արաբ ամիրային, և իդուր չէ նա ինքնարգարացման խոսքեր գրտնում խղճի ու աստծո առաջ, խղճի, ժողովրդի ճակատագրի ու պատմության առջև պատասխանատվությունը ճիգ է անում պոկվել նեղ դասակարգային շահերից ու ներքաղաքական ըմբռնումներից: Գաղափարական տարբեր հոսանքների մոտալուտ բախման աղետաբեր վտանգը տագնապով է լցնում ժամանակի հոգեբանական մթնոլորտը:

Տագնապի վգացումը պոհմում ամենից շատ խտացված է Սիմավոն արեղայի կերպարում: Իր արտաքին հայտանիշներով այս կերպարը մի առանձին նորություն չի բերում: Դավթյանը չի էլ ձգտել դրան:

Սիմավոնի մասին միայն մի տող է ասվում. «Հորանջի տակ մոմի նստել է խոնջ մի ծեր ու գրում է...»: Բայց նրա կերպարը ամբողջական է մեղ համար, շնորհիվ հենց Սիմավոն արեղայի խոսքերի, որ նա գրի է առնում իր մատչանապատմությունում:

«Օ՛, տե՛ր, օ՛, արարիչ,
 Շնորհերի ևս դու մի քանի տարի
 Քո Սիմավոն անուն աբեղային նվաստ,
 Որ մատներով իր թույլ, իր մատներով երեր
 Նա մատյանն այս վերջին իր ավարտին բերեր,
 Սերունդներին հանձներ իր ոգեղեն հունձքը»:

(11, 137)

Դողդոջ մատներով այս ծերունին տարիների ծանրությամբ իմաստնացած այր է: Հայոց աշխարհին ուղղած նրա ողբը, որ ուղղակի աղերս ունի հորենացու Ողբի հետ, պոեմի ընդհանուր համանվագում հնչում է խիստ ներդաշնակ, լուրովի ցուացնելով ժամանակաշրջանի ճշմարտությունը:

«Հարկ է, սակայն, որ նախ զգաստությամբ խոհանքենենք, թե վասն ինչի երեացավ Սմբատ»¹. այս տրամաբանությամբ և այս ազնվություն է Սիմավոն աբեղան փորձում գնահատել թոնդրակեցիների երևումը: Սիմավոնն էլ, ինչպես վանահայրը և Սմբատը, սատար է կանչում աստծուն («Ուրեմբն, տեր, սատար ու աջակից եղիր, որ ևս ճշմարտությունն աստ արկանեմ գրով»): Սմբատի երեալը Սիմավոն աբեղան դիտում է որպես միանգամայն բնական երևույթ, որպես հետեանք իրականության անհանդուրժելի անիրավությունների դեմ ելնելու ներքին անհրաժեշտության: «Հովիվները», «քահանայք» «նյութն են արել աստված, դարձել արծաթասեր», «իշխանները չար ու հափշտակող անմիաբան վարքով բղկտում են իրար և միաբան դառնում օտար ոսոխներիդ»:

«Եվ արդ, Հայոց աշխարհ, չունես խաղաղություն,
 Սավառնում է վրադ անագորոշն մի ա՛հ,
 Զնդաններիդ բոլոր լիքն են բերնեբերան,
 Ուրկանոցները քո լիքն են անմեղներով
 Եվ այրերդ խոհուն խենթանոց են նետված:
 Օ, զարհուրիկ բարքեր, ժամանակներ դժնի,
 Արդ երեքից մեկը քննիչ է հավատո,
 Եվ երկուսից մեկը վարձու լրտես:
 Ու դու խեղդես պիտի ձայնը սրտիդ,
 Խեղդես ձայնը խղճիդ ու հառաչդ խեղդես»:

Եւլ բաւլ է քեզ կնքեն հերձվածողի անվամբ,
Որ կորստյան զնաս դու սերնդն-սերունդ»:
(II, 140)

Արվեստի հավաստիությունը բերում է պատկերվող ժամանակի և հոգեբանության հավաստիություն: Դրա շնորհիվ մենք համակվում ենք Սիմալոն արեղայի կենդանի տվյալտանքով, իրականության զգացողության ճշմարիտ տազնապով: Սիմալոն արեղայի խոսքերում արտահայտվում է դարերից դարեր ձգվող՝ ազգային իրականության կոնկրետ ընկալման ողբերգական շեշտը:

Օ՛, զարհուրիկ բարքեր, ժամանակներ դժնի,
Ինչպե՞ս պիտի արդյոք
Այդքան ամոթապարտ ու արյունոտ տեսքով
Դուք երևաք դալիք սերունդներին:

Յուրաքանչյուր անգամ, երբ ժողովրդի ճանապարհը տվյալ պահին թվացել է անել, ամենից լուսամիտներն ու զգայունները այդ վիճակը վերապրել են անհամեմատ խոր և չափազանցորեն սուր: Տազնապի հետ խտանում են և իրականության դույները: Բայց դա զուտ սուբյեկտիվ ընկալում չէ, այլ ժողովրդի բնապատմական ընթացքին ուղեկից մութ ուժերի գործունեության անդրադարձը դարի լուսամիտ դիտակցության մեջ: Առատ լույսի, ազատ բանականության մեծ տենչով լցված Սիմալոն արեղան ավելի ահազնացած չափերով է շոշափում ժամանակի վերքերը: Բայց այս թանձրացած տազնապը չի հասնում հուսահատության հենց իր Սիմալոնի համար էլ:

* * *

Բոնդրակյան ժամանակաշրջանից են սկսում ծընունդ առնել միջնադարյան ճշմարիտ բանաստեղծության առաջին տաղերը: Պոեմում Տիրայր արեղային է վերապահված տաղ հորինելու բանարվեստը: Դա սիրային տաղ է՝ ծնված Սուփին սպասող կարոտած հոգուց: Մենք՝ այսօրվա ընթերցողներս, մեր մեջ կրում էինք այդ տաղի

մեղեդին, որովհետև մեծ Նարեկացու «Մենդյան մեղեդին»
գիտենք.

Աչքն ծով ի ծով ծիծաղախիտ
Ծաւալանայր յառաւօտուն,
Երկու փայլակնաձև արեղական նման,
Շողն ի ժմին իջեալ յառաւօտէ լոյս¹²:

Գիտենալով այս ու ամբողջովին լինելով այս տաղի հետ,
ընթերցողի ճշմարիտ ազդեցությունը չի ընկրկում սակայն,
երբ կարդում է Դավթյանի Տիրայրի տաղը.

Աչքերը սև ծովեր են սև գիշերային,
Հոնքերը սև, սև տաճարի կից կամարներ,
Լույս երեսից լույս է կաթում արեղական,
Շրթունքներից վարդ է կաթում ու վարդիթեր:
Ծոցիկը լույս լեցուն է լույս շուշաններով,
Մեջքը ճկուն ու բարունակ մի նշենի,
Զայնը ասես տավիղի ձայն է քնքշաթով,
Քաղցրանվազ, աստվածային, շարժվարժենի...
Ծաղիկ ծոցով կույսն այդ ծովաշ
Ծաղկանց ծավի ու ծիրանի
Ծովերի մեջ պսակ հյուսում
Ու ճեմում է թեթևաքայլ:
Ճեմում է նա ու նոճու պես
Ճոճում իրանն օձաճապուկ ու հույժ ճկուն
Ճեմում է նա ու շուրջ բոլոր
Ծաղկանց ծովն է ծիրանածիր
Ծխածանվում ու ծավալվում ծալվեծավալ...
(II, 181)

Նարեկյան մեղեդիով ոճավորված այս տաղի գեղարվեստական առաջին խնդիրը, իհարկե, կոնկրետ է. Տիրայր աբեղայի հոգու բանաստեղծական պոռթկումը՝ սիրո ուժի ներքո: Բայց դիմելով Նարեկացու տաղին, Դավթյանը հետամտում է և գեղարվեստական այլ խնդիրների: Նա հենց Նարեկացու

¹² Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր, Երևան, 1957, էջ 48:

բանաստեղծական մտածողությունն է համարում ամենից բնորոշը և ամենից վառը՝ միջնադարյան հոգևոր դասի աշխարհիկ զգացողությունը, կյանքի պաշտամունքը արտահայտելու համար: Օգտագործելով նարեկյան ոճի առանձին արտահայտություններ, պատկերներ և նույնիսկ բառաստեղծումներ («քաղցրանվագ», «շարժվարժենի»), Դավթյանը փորձում է վերստեղծել ժամանակի՝ հավաստիություն ներշնչող բանաստեղծական նոր պատկերներ: Դիմելով նարեկյան տաղի ոճավորմանը, մերժյա բանաստեղծը վերապրում է միջնադարյան հոգևոր բանաստեղծության իրական ծնունդի պատրանքը: Բայց դա պասսիվ վերապրում չէ: Դավթյանի բանաստեղծական անհատականությունը չի աղոտանում, այլ միայն մոտենում է հնագույն տաղին: Եվ իր ոճավորումով նա վերաբերմունք է արտահայտում նարեկացու՝ որպես միջնադարյան տվյալ ժամանակաշրջանի ամենամեծ երևույթի նկատմամբ:

Ոճավորման հասկացության երկու ըմբռնում կա: Հայտնի է Ի. էրենբուրգի բնորոշումը. «ճավորումը նշանակում է «մարդու բացակայություն»: Երբ բանաստեղծություն է գրվում՝ անընդհատ հոլովվելով վանքերի, քարերի, փշատենիների, պատմական հուշարձանների անուններն ու ազգային օրնամենտին բնորոշ բաղմամբով հատկանիշները, ստացվում է միայն բանաստեղծության կեղծ պատրանք, ստացվում է ոճական փաթեթավորում: Բուն ասելիքը մնում է կողպված: Ամեն ինչ դառնում է շատ քնդհանուր, և ոչինչ չի մնում անհատականից: Այստեղ էլ Ս. Աղաբաբյանը դիպուկ է նկատում, թե «ոճավորումը ոչնչացնում է ոճը»¹³:

Բայց կա և ոճավորման երկրորդ ըմբռնումը, որը քննադատ Ա. Կոստանյանը ձևակերպում է այսպես. «Ոճավորումը վերականգնման, վերակենդանացման ճիգն է»¹⁴: Այս դեպքում ոճավորումը ունի միանգամայն դրական բովանդակություն:

¹³ Ս. Աղաբաբյան, Արդիականություն և զրականություն, Երևան, 1965, էջ 232:

¹⁴ Ա. Կոստանյան, Ի խույզ կորուսյալ Հայրենիքի, ՍԳ, 1971, № 1, էջ 232:

Կաթկթեի ծոցիկն ի վար,
Այ իմ կանաչ, կարմիր ու վառ...
(II, 158)

Հաջորդում է սլար ու երգի մասսայական տեսարանը: Դավթյանը կարողանում է արվեստի սեղմ, արտահայտիչ ու դիպուկ լեզվով թարգմանել միջնադարյան կենցաղում արտա-
յուցված ժողովրդական աշխարհիկ զգացողության առանձին
նրբերանգները: Այդ ամենը նա գծում է իրական կենդանու-
թյամբ.

Եվ տղաներ, ծուռ տղաներ բոլորած,
Լեչքով անում, խոսք են նետում աներես,
Ու թեթևոտն աղջիկներն այն մոլորած,
Կարմրում են շառափն առած ամպի սիս:
Կարմրում են, նաղանքի մեջ բռնկում,
Ու խմբերգն է զրնգում...
(II, 159)

«Խմբերգը», ի տարբերություն «տաղի», ունի որոշակի
նախատիպ՝ ի դեմս մեզ հասած միջնադարյան ժողովրդա-
կան երգի: Դավթյանը վերցնում է ժողովրդական երգի հիմ-
նական բնույթը՝ կիսակատակային ձևի մեջ ամփոփված
աշխարհիկ զգացմունքների վառ, համարձակ ու հոգեբանա-
կան նուրբ խաղերը: Մի առանձին ու շահեկան նյութ է՝ հան-
պամանորեն դիտարկել, թե Դավթյանը ինչպես է ժողովրդա-
կան երգը մշակում և ինչ սկզբունքներով է հատում կամ
հավելում պահպանվածը, բուն ժողովրդայինը: Բերենք
միայն Դավթյանի «Խմբերգի» վերջին կտորը.

էն թուխն ևլեր
Հադել սուր,
Կտրիճի հետ
Գացեր կալեր,
Կոճակներն իր
Մեկիկ-մեկիկ
Բաց էր արել
Ու էն քաջին

Ոճավորման գրական սկզբունքների կիրառման շնորհիվ է, որ պոեմի ամբողջ տարածքով ներդաշն շնչում են հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգերի, խաղիկների ու հայրենիների ոճավորումով ու իմիտացիայով ստեղծված հատվածները¹⁵։ Դրանք ժողովրդական աշխարհայեցողության և միջնադարյան աշխարհիկ ոգու արտահայտություններ են՝ լեցուն ապրելու բարձր տրամադրությամբ, սոցիալական կրքոտ բողոքով ու պայքարի սգսրումներով, հոգու նուրբ խաղերով և հումորի առողջ զգացողությամբ։

Ժողովրդական կյանքի պոեզիան «Թոնդրակեցիներ» պոեմում տրված է լայն, խորը պլանով։ Այս առումով բնորոշ է վարդավառի տեսարանը ութերորդ գլխում։ Առաջին դրվագը՝ գուսանի տաղը, ստեղծված է միջնադարյան ժողովրդական երգի ոճական առանձին ձևերի ու հնչերանգների օգտագործումով։

— Ա՛յ իմ կանաչ, կարմիր ու վառ,
 Պաղ աղբյուր կա Թոնդրակն ի վար...
 Ախ, հս պաղուկ ջուր լինի,
 Այդ աղբյուրին խառնվի,
 Կարկաչի ժայռի տակից,
 Սեր կանչի աղբյուրակից,
 Ա՛յ իմ կանաչ, կարմիր ու վառ...

Ու երբ էն թուխն արշալույսին
 Աղբյուրը դար սափորն ուտին,
 Ես իմ ափից անուշ լայի,
 Սափորի մեջ զլզլայի,
 Ա՛յ իմ կանաչ, կարմիր ու վառ:
 Ու երբ սափորն իբրև լուսին
 էն թուխն առնիր, զներ ուտին,
 Կաթկթի օձիքն ի վար,

¹⁵ 1961 թ. հրատարակության մեջ պոեմում տեղ էին գտել շուրջ 25 այդպիսի կտորներ։ Նոր տարբերակում դրանք կրճատվել են մեկ երրորդով, և պոեմը թվափվել է որոշ ծանրաբեռնությից։

էն ծուռ լաճին
Յուշք էր տվել
Կրծքի խալեր¹⁶։
(11, 160)

Ժողովրդական երգի ուժը արվեստի արտաքին կատարելության մեջ չէ, այլ կյանքի լիարյուն տրոփը զգացնելու մեջ։ Այսօրվա տեսքով մեզ հասած ժողովրդական երգը շատ բան է կորցնում՝ իր կենդանի լինելիությունից դուրս և հետո գտնվելու հետեանքով։ Այն կարող է թվալ նաև խաթարված ու ջլատված։ Դավթյանը նկատի է ունենում այս ամենը, արվեստի ժամանակակից միջոցներով նոր շունչ հաղորդելով մատչանների թերթերի տակ մնացած ժողովրդական երգերին։

Պատմության ու ժամանակի հոգեբանության բանաստեղծական բարձր զգացողության հետ են կապվում միջնադարյան ժողովրդական երգերի ու միջնադարյան տաղասացների արվեստի ոճավորման ու մշակման ինքնատիպ օրինակները, որ առաջին հայացքից արվեստի երկրորդական խնդիր կարող է դիտվել։ Այնինչ այստեղ էական է այն, որ այդ կերպ այսօրվա բանաստեղծը իր յուրահատուկ վերաբերմունքն է արտահայտում ժողովրդի անցյալի այն արժեքների նկատմամբ, որոնք այսօր և ընդմիշտ անսպառ ուժ ունեն՝ սնելու ազգային հոգեբանությունը, լրացնելու ժողովրդի ժամանակակից կենսագրությունը։

Նույն նպատակն է հետապնդում հայոց լեզվի պատմու-

¹⁶ Թերևս հետաքրքիր է ընթերցել այս հատվածի ակունքը դարձած ժողովրդական բուն երգի քառատողը։

Կամար օնրվին թօթունցէր,
Կանաչ արտեր զեղնեցընէր,
Մէկ-մէկ կոճակըն արձկրէր,
Բազուրն ի ծոցն մեծարէր։

(«Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր», Երևան 1956, էջ 114)։

թյան ամենատարբեր շերտերի ու զրոսեորումների օդտագործումը Դավթյանի թե՛ այս պոեմում, թե՛ մյուս ստեղծագործություններում: Այս առումով հեղինակի մի ուղիղ վիպությունը կա. «Գրաբարի, միջին հայերենի, արևմտահայերենի, բարբառների հսկայական բառապաշարն ու ոճական առանձնահատկությունները միշտ պայթակղել են ինձ և պիտի ասեմ, որ պատմությանը դիմելու շարժառիթներին մեջ այդ դայթակղությունը ինչ-որ դեր խաղացել է»¹⁷:

Խոսելով պոեմում բանաստեղծի գործադրած բազմազան հնարանքների մասին, գրականագետ Գ. Հովհաննիսյանը գրում է. «Սովետահայ պոեզիայում Վ. Դավթյանի անուրանալի վաստակը պետք է համարել այն, որ նա միջնադարյան պոեզիայի հարուստ շտեմարանից քաղեց բազմազան ձևեր, տրամադրությունների շարականային կազմություններ, երանգավորումների, շեշտադրումների տարբեր եղանակներ»¹⁸:

* * *

Վարդավառի տեսարանում կա լիճակ գցելու մի պատկեր, որ հիշեցնում է Թումանյանի «Անուշի» համապատասխան դրվագը: Հետեւելով Թումանյանի ստեղծագործական սկզբունքին, Դավթյանը փորձել է պոեմ ներմուծել ճակատագրականության ժողովրդական ընկալումները: Սակայն Թումանյանի պոեմում Անուշին սպասող ողբերգությունը ինքնին թույլ էր տալիս ճակատագրի գեղարվեստական պայմանականության արծարծումները՝ կապված ժողովրդական հոգեբանության հետ: Դավթյանի «Թոնդրակեցիներում», ուր լիճակահանության պատկերում դուշակվում է երկու-երեք գեղջիկներին սպասվող ճակատագիրը, ճակատագրի հոգեբանությունը հող չունի: Հետևաբար և՛ գեղարվեստական պայմանականությունը (լիճակ գցելու պատկերի միջոցով դեպքերի հետագա ընթացքին նախապատրաստելու միտումը) մնում է որպես մեխանիկական ներմուծում:

¹⁷ «Զրույց-երկխոսություն բանաստեղծ Վ. Դավթյանի հետ», ՍԳ, 1971, № 5, էջ 8:

¹⁸ Գ. Հովհաննիսյան, Պատմություն և պատմականություն, ՍԳ, 1971, № 2, էջ 132:

— Ու վ որ տերն է այս նարոտի,
Սրտիկը շա՛տ կարյունոտի...
— Ծովիկինն է...
— Նշանված է...
— Ինչո՞ւ պիտի արյունոտի...

(11, 162)

Վիճակից հանած գուշակությունը անմիջապես «արդարանում» է պոեմում: Պարզվում է, որ շինական փոկասին (Ծովիկի նշանածին) Քունձիկ աբեղայի մատնությամբ կայանել են Ծումբա վանքում, զանահարել և ապա նետել բորոտանոց: Փախչելով այնտեղից, Փոկասը վրեժ է լուծում Քունձիկից՝ նրան փոխանցելով վարակը: Այս դրվագը, չնայած որոշ երկարաբանության, դրամատիկ շեշտ է հաղորդում ծավալվող դործողություններին: Առանձնապես դրամատիկ է հնչում Փոկասի ձայնը՝ լի առնականությամբ, կյանքի մեծ ծարավով, հողի ու բնության հանդեպ գեղջկական պարզ սիրով.

— Մեռնել է՝ մեռնել, ասացի՝ արի,
Երթամ ու մեռնեմ Թոնդրակա լանջին,
Մեր պաղ ջրերի ձայնն իմ ականջին,
Մեր ծաղկունքի մեջ, մեր սեղ ու ցողի,
Մեկ էլ հոտն առնեմ մեր անուշ հողի...

Եվ ապա՝

— Դե, շենացիք, մնաք բարով,
Մահը մեջս է, մեռնեմ պիտի...
Մնաս բարով, անուշ մերիկ,
Ծովիկ, հոգի՛ս, չլաս տրտում...
Ու դաշույն մի շողաց կեռիկ,
Խոր մխրճվեց նրա սրտում:
Նա երեբաց արյունավիկ
Ու փոսն ի վար քնկավ լուկ:

(11, 166—167)

Երևի միակ տեղն է, որ «դաշույնը» «կեռ» չէ, այլ՝

«կեռիկ»: Եւ «լռիկ ընկալին» էլ՝ «լուռ ընկնելը» չէ: Բանը սոսկ միջին հայերենի օրինական կիրառման մեջ չէ, այլ այդ ձևերի վերաբերմունքային հարանոց հաղորդելու կարողությունն է ուշադրաւ: Եւ այս դեպքում «կեռիկը» կարծես մեղմացնում է դաշույնի «մեղքը», իսկ «լռիկը» պահը ասես դարձնում է մտերմիկ, ամփոփոխ ու ավելի կսկծալի:

Փոկասի ինքնասպանությունը, նրա մոտ՝ Արմաղանի կոծը, Թոնդրակա շինականների՝ ուժղնացող վայրույթը, ըստ պոեմի, սեղմւում են այն զսպանակի մեջ, որ կոնկրետ, շոշափելի շարժում է առաջ բերում: Զանգվածային ու անհատական հոգեդարձումները անկասելի են դարձնում թոնդրակեցիների երթ-գրոհը Մումբա վանքի վրա: Դրամատիկ ու քնարական պլաններին փոխարինում է էպիկականը.

Եւ պայտերը կայծի խրձեր հանում քարից,
Ապառաժից հուր են հանում ու խանձահոտ
Եւ պայտերը ծեծում ամռան զետինը շոր,
Խուլ վնգոց են կորզում հողից,
Կորզում մի խուլ, ահեղ մի բոթ:
Եւ բաշերը նժույգների ալեվետում
Ու փոխւում են ծփուն բուքի,
Եւ բաշերը նժույգների հետ են նետւում
Ու խառնւում հեծյալների
Մաղ-մորութին:

(11, 171)

«Նեղ» ունալիդմի տեսանկյունից այս պատկերը կարող է բավական կտրված թվալ իր ենթահողից: Արդյոք ամենինչ շատ չէ՞ բանաստեղծականացվել: Դավթյանի խոսքի արտիստականությունը, պահի նրբերանգները առաջին պլան բերելը չի՞ խաթարում, արդյոք, պատկերի ճշմարտացիությունը:

Իրոք, Դավթյանը չի ներկայացնում թոնդրակեցիների երթի սյուժետային դիժը (բացի առանձին մոմենտներից): Թոնդրակեցիների երթ-գրոհին նա նայում է յուրատիպ դիտափողով: Բանաստեղծը զեն է նետում իրավիճակի ամբող-

ջական շղթան, վերցնում է մի փոքրիկ, դրեթե աննշան ման-
րամասն և խոշորացնում այնքան, որքան պահանջում է բուն
երևույթի էությունը: Նա լսում է նժույզների պայտերի թո-
ղած արձագանքը, որ բանաստեղծական ընկալման շնորհիվ
դառնում է իրական: «Նվ պայտերը ծեծում սմռան գետինը
չոր, խուլ վնգոց են կորզում հողից Կորզում մի խուլ, ահեղ
մի բոթ»: Բանաստեղծական պատկերի մի փոքրիկ բեկորի
մեջ ցլանում է երևույթի և՛ ահագնությունը, և՛ դրամա-
տիզմը:

Թոնդրակեցիների երթը դառնում է ժողովրդական զանգ-
վածային պրկում, զայրույթի խլացված արձագանք: Այստեղ
արդեն առանձին անհատ-մարդը չի երևում: Կուտակված
զայրույթի և ատելության մեջ՝ Սմբատ Զարեհավանցու քա-
րոզներից մտավառված գեղջուկ-շինականները մի բռունցք
են դարձել: Ամեն ինչ կորչում է շարժման թափի և Մումբա
ճամփին ձգվող փոշու մեջ:

Դավթյանը կարծես դիմում է «կինեմատոգրաֆիական»
միջոցների. «կամերան» խոշորացնելով, առաջին պլան է
վերցնում շարժման որևէ մի դետալը, ապա անցնում մյուսին
և կտրուկ՝ նորից տեղափոխվում.

Զնգուն քամին իրենց սուր-սուր ունկերի մեջ,

Արշալույսը խոնավ ու սև ռունգերի մեջ,

Նժույզները սուրում են ձիգ,

Պայտերի մեջ աստղ է թարթում, աստղ է հանգում,

Նվ ալեբախ ագինների սև հորձանքում

Մրրիկ կա սև ու գեղեցիկ...

Մումբա ճամփան ոլոր-մոլոր՝

Թոնդրակն ի վար ձգված պարան

Մումբա ճամփով վարզում են խոլ

Նժույզները փրփրաբերան,

Նժույզները ահապարան

Նվ խստերախ,

Նվ խստերախ...

(II, 172)

Դավթյանը այստեղ էլ հարազատ է մնում իր պոեզիայի ու ումանտիկական տարերքին: Պատկերի էպիկական դրվագը դրան չի խանգարում: Շարժման ընդհանուր մթնոլորտում նա որսում է պահի զեղեցկությունը, բանաստեղծականը: «Եվ ալեբախ ազինների սև հորձանքում Մրրիկ կա սև ու զեղեցիկ...»: Մանրամասնի խոշորացումը էպիկականություն, իսկ դետալի մեջ առանձնացված նրբագիծը ումանտիկայի շունչ է բերում. «Արշալույսը խոնավ ու սև ունգերի մեջ»: Եվ կարևորը, որ բնորոշում է Դավթյանին. ներդաշնակության հայտնաբերումը: Թոնդրակեցիների հախուռն երթից ու անկազմակերպ տարերքից նա առանձնացնում և բանաստեղծական իրականություն է հանում շարժման ումանտիկ տարերքը, թոնդրակյան շինականների պահանջած արդարություն չլռող արձագանքը, Սմբատ Զարհավանցու՝ որպես պատմության խորքերից մեղ ձայնող մարդ-անհատի փրկությունը հոգին:

* * *

Պոեմի վերջին՝ տասնհինգերորդ գլխում խաչածեղում են անհատի ու ժողովրդի ճակատագրերը: Մանավկերտի հրապարակում արտաքուստ կյանքի սովորական ընթացքն է: Եվ ծաղրածուն էլ կարծես նույն սրամտություններն է գլորում: Բայց, հավանաբար, նկատողներ էլ են լինում, որ ծաղրածուի սրամտությունները խորքում արձագանքում են շատ ավելի լայն բովանդակություն առնող հեռաքրքրություններին:

— Ծաղրածու եղբայր, ծաղրածու եղբայր,
 Լազլադի վիզը ինչո՞ւ է երկար...

— Դե, լսիր, լսո՛ւ, վիզը լազլադի
 էնդուր է երկար, որ ի սեր ձագի
 Գլուխ է տալիս ամեն ուրուրի
 Ու երկարում է վիզը օր-օրի:

(11, 203)

...Հրապարակ են բերում մատնությամբ կալանված Զարեհավանցուն: Հալած մարդկանց վերաբերմունքը դեպի ազանդապետի կալանումը, տարբեր է: Պոեմում լավող մի քանի ձայներ յուրատեսակ արձագանք են ժամանակի կոնկրետ այն հոգեբանության, որ անմիջականորեն աղերսվում է խոնդրակյան գաղափարախոսությանն ու շարժմանը: Մեկը՝ «Նա մոգ էր, դադան, վանքերն ավերող ծնունդ էր նեռի...»: Մյուսը՝ «Փրկիւ էր, այր էր նա արդարադատ, իր փրկած անթիվ գերիք են վկա...»: Երրորդը՝ «Այս աստնվորիս փրկիւնները շատ, բայց փրկությունը չկա ու չկա»: Երեք կարծիքները երեք տարբեր վերաբերմունքներ են, որ թե՛ իր ժամանակի, թե՛ հետագա ժամանակների համար մնում են հարաբերականորեն կայուն և իրար ուղեկից:

Դավթյանը չի շտապում ներկայացնել խաչելության ահեղ տեսարանը: Ընթերցողը կրկին հանդիպում է նրան՝ միջնադարյան ազանդապետին: Բայց ազանդապետի մեջ մենք դարձյալ տեսնում ենք մարդուն՝ իր ամենասովորական և ուրույն մարդկային գծերով: Սմբատը մեզ ավելի մերձ ու հարազատ է դառնում:

Օր է աշնանային, մաքուր ու մեծ մի օր,
Եվ երկնքում մաքուր տատրակներ կան ճերմակ,
Որ թևածում անփուլթ ու արևով օծված
Լողանում են խաղաղ...
Եվ այնպես է թվում, թե շղթաները չեն՝
Օրն է զնգում խաղաղ...

(II, 206)

Մարդու համար ամենաժանր, ամենադժնի պահը պատկերելիս անդամ, երբ թվում է՝ մահվան հաստատ մոտիկությունը կարող է ճղմել, տրորել հոգին, Դավթյանի արվեստը փնտրում է խաղաղ, թափանցիկ գույներ: Բանաստեղծը զբոսնում է դրանք և թեթևությամբ փոխանցում թե՛ իր հերոսներին, թե՛ ընթերցողին:

Մեծ ազանդապետը՝ Սմբատ Զարեհավանցին, որին դանահարիլ ու տանջիլ են սաստիկ, միայն իր հոգու աչքերով է տեսնում մարդկանց, աշխարհը. «Եվ այնպես է թվում,

թե շղթաները չեն՝ օրն է վնդում խաղաղ...»: Բայց դա այն խաղաղ հայացքը չէ, որ փափկությամբ հաշտվում է եղածի հետ: Դա մարդկային այն հոգին է, որն անխմանալի ուժ է հայտնաբերում՝ մի վերջին պահի մեջ հավաքելու կյանքի իրական, սքանչելի ձայներն ու գույները՝ ասես հավերժացնելու դրանք:

Ու ձայներ են դալիս,
Հեռու հեռուներից դալիս են ջինջ ձայներ,
Աղբյուրների ձայներ, անտառների,
Տերևներից կաթող ծանր ցողի ձայներ
Եվ մանկության հեռու քարայրներում հնչող
Արձագանքները կորած...
...Մահից հետո, այո, չի լինելու ոչինչ,
Սակայն լինեաւ այնպես, որ կարենար լսել
Այդ ձայները հեռու... Աղբյուրների ձայներ,
Տերևների ձայներ ու ցողերի...

(II, 206—207)

Սմբատը կիսով չափ իրական վիճակի հետ է. ահա խաչն են դնում, «բարձրիկ մի խաչ...»: Մարդկային մի քմահաճ, հեղինական մտորում խառնվում է ազանդապետի զաղափարական գրգիռին. «Լավ է, վերջին անգամ պիտի բարձրից նայի իր աշխարհին հայոց...»: Սմբատը նաև տեսնում է մարդկանց բաղմոնթյունը, որը չգիտես՝ լուռ է, թե միայն իրեն է այդպես թվում: Նա նկատում է և կարմիր հագած դահճին, որ մոտենում է ահա...

Մոտենում է...

Սակայն

Իր սիրտն ինչո՞ւ այդպես տազնապով է զարկում
Եվ ինչո՞ւ է դողում... Չէ որ վաղուց արդեն
Ինքը հաշտ է մահվան խորհրդի հետ
Ու ոգեին պատրաստ նրա կանչին...

Սակայն

Մահն այն հեռու էր շատ, շատ էր հեռու... Իսկ
սա...

(II, 207)

Սմբատը մեծ անհատականություն է մարդկային իր բոլոր գծերով: «Թուլությունները» նրան խորթ չեն: «Թուլություններով» էլ դառնում է շատ ուժեղ: Այնպես որ՝ բնական է ու մարդկային, երբ դահճի տեսքից տաղնապը նրա սիրտն է սողում կրկին: Եվ ուժեղ է նրանով, որ «ուզում է նայել աչքերի մեջ դահճի, նայել երկար, երկար...», որ դահճի մեջ էլ է փնտրում մարդուն և կարծես գտնում է ինչ-որ բան. «Փախցնում է դահիճն իր աչքերը...»: Սմբատին խաչ են հանում: Նա կարծես ուզում է մարդկային ինչ-որ շեշտ որսալ և զգում է իրեն նայող ուղտի «վճիտ աչքերը»...: Եվ աստեղ՝

Կայծակ զարկից հանկարծ,
Գալար-գալար եռաց հրակարմիր մի ծով,
Գալար-գալար եռաց կապարագույն մի ծուխ,
Եվ հրեղեն գնդեր գլոր-գլոր հեղան
Ու ձուլվեցին իրար... Եվ հրեղեն գնդեր
Գլոր-գլոր փախան, անջատվեցին իսկույն
Եվ ձուլվեցին կրկին...

Եվ ցավի սուր մի ճիչ
Կողերն ի վեր ելավ, ելավ կոկորդն ի վեր,
Մեռավ ծնոտների տվայտանքով...
Եվ կայծակից մտքում.

— Այդ մեխեցին աչս...
(II, 208)

Ներկայացնել խաչելու պահը, անասելի ցավ զգացող խաչվողի ներքին մարմնական ռեակցիան, և մնալ արվեստի սահմաններում, ամենեին հեշտ խնդիր չէ: Ֆիզիկական ցավը մեղ չի սղոցում և չի ճմլում: Մյուս կողմից Դավթյանը այն չի էսթետացնում բառերով, չի կոկում: Ցավի սուր ճիչը դուրս չի թռչում, այլ՝ «Կողերն ի վեր ելավ, ելավ կոկորդն ի վեր, մեռավ ծնոտների տվայտանքով...»:

Առկա է և զգացողության զուգորդումը: Բավական է, որ Սմբատը բացեր աչքերը, և նա ընդգրկում է ամենը. մաքուր երկինքը, թևածող ճերմակ տատրակները, ուղտի աչքերը, որ իրեն են նայում...: Այն պահին, այն վերջին պահին, երբ ուղեղում դեռ մնացել է լույսի վերջին առկայծումը, ուղտի

վճիտ, մաքուր աչքերը Սմբատ Զարեհավանցուն՝ Թոնդրա-
կեցիների այդ մեռնող աղանդապետին, վերադարձնում-թող-
նում են մարդկային սրտի ամենամեծ տիրակալի՝ սիրո
աչքերը.

Նա՛ է... Հրաշալի ու հարազատ...

Նա՛ է... Հրաշալի ու սարսափած...

Եվ կայծակեց կրկին,

Զարկեց մի բույթ կայծակ...

(11, 209)

Հրաշալիի ու տաժանելիի սեղմումը մեկ պահի մեջ:
«Առաջ է գալիս այլակերպ մի այր»՝

Կանգնում խաչի դեմ, խաչվածին նայում,

Ապա պտույտ է անում այսահար

Ու զարհուր ձայնով նորից է վայում,

— Վա՛յ ինձ, վա՛յ ինձ, վա՛յ...

(11, 210)

Հին «Թոնդրակեցիները» ավարտվում էր աստուածքների
հաղթանակ գուշակող գրոհի պատկերով.

Արշավում էին նրանք սրբնթաց,

Կայծ էին հանում ժայռ ու քարերից,

Արձադանքում էր գոփյունը նրանց

Գալիք դարերի քառուղիներից¹⁹:

Ոչ առանց հիմքի վերջակետային այսպիսի ընդհանրա-
ցումը ամենաքիչը դիտվեց լավատեսական: Բայց այն չէ՞ր
կաղում, արդյոք, արվեստի օբյեկտիվության լիմաստով:

Նոր «Թոնդրակեցիները» փակվում է խաչված Զարեհա-
վանցու և իրիկնամուտ երկնքի հաճադիր պատկերով.

Ու երբ խաչվածը մի վերջին անգամ

Աչքերը բացեց,

Ամպած երկնքում շանթը թևածեց,

Ամեն ինչ մի պահ ողողեց, օծեց

Հույսով իր շողուն,

¹⁹ Վ. Դավթյան, Թոնդրակեցիներ, էջ 195:

Եվ ինչ-որ մի տեղ ապառաժի դեմ
Իր շեղբը ջարդած,
Մահացավ հողում...
(11, 210)

Սրանք են պոեմի վերջնատողերը: Ավելորդ չէ հիշել, որ նույն տողապատկերները, գրեթե անփոփոխ, ուղեկցում էին Սմբատ Զարեհավանցուն դեռևս պոեմի սկզբում և դրանք ազդարարում էին ապագա աղանդապետի մոտքը. «Եվ այն աչն ճամփորդ այդ կայծակի հետ խոհն իր ուրորում, քայլում է հոգնած, քայլում ու խորհում» (II, 114):

Վահագն Դավթյանը հայտնապես վերանայել է արվեստագետի իր հայացքը հայոց պատմության այդ շրջանի նրկատմամբ: Նրա համար թոնդրակյան ժամանակաշրջանը հեռու է գոյություն միակերպությունից ու միազիծ ուղղվածությունից: Ժամանակը դիտվում է իր հակոտնյա միտումների ուրտում: Առաջընթացը չի որոշվում սոսկ շոշափելի արդյունքների հաջողությամբ կամ կորստով: Կարևորը արձագանքն է, այն դրոշմը, որ հետք է թողնում ժամանակակիցների ու սերունդների ներքին նկարագրի վրա՝ հոգեկան ամբողջություն ստեղծելու անհրաժեշտ կազմատարր: Լավատեսությունը պոեմում արդեն բխում է ստեղծագործության խորքային բովանդակությունից: Դա ապրելու, շարժարվելու ու մաքառելու մշտապես ու մշտաթուն ոգին է, որ պատմության տվյալ պահին հայ ժողովուրդը շարունակում է կրել:

* * *

Դոյության գաղտնիքի ըմբռնումը, աղգային հոգեբանության ինչ-ինչ կողմերի ճանաչումը առաջնային է մնում նաև Վահագն Դավթյանի «Ու տայր ինձ դժուխ ծխանի...», «Ասք սիրո և սրի», «Ճերմակ ձիավորը», «Զվարթնոց» ասք-պոեմներում: Այս գործերը իրենց ժանրային բնույթով արդեն զուտ պոեմներ չեն: Դրանք «չունեն սյուժետային ճյուղավորումներ ու տարածումներ. մի դեպքի ու հոգեկան դրության սահմաններում բանաստեղծը արտահայտում է իրեն զբաղեցնող առօրյա գաղափարը»²⁰: Ձևի առումով այդ գործերը

²⁰ Ս. Աղարարյան, Մուխ ծխանի, ՍԳ, 1970, № 3, էջ 134:

Թարմություն են մեր նորագույն պոեզիայում: Դրանց ներքին կառույցը՝ մեր հին բանաստեղծության առանձին տարրերը ստեղծագործաբար յուրացնելու շթաքցված միտումով, նըպատակ ունի մեր ժողովրդի պատմության խորքերից եկող արձագանքը ընթերցողին հասցնել: Բուն իմաստի տեսակետից Դավթյանի պոեմները փորձում են ուղղակիորեն աղերսվելու տերյանական-չարենցյան մեծ հարցադրումներին. որտեղի՞ց ենք գալիս, ո՞ւր ենք գնում: Այս հարցադրումները Դավթյանը լրացնում է նոր հանգույցով՝ ինչպիսի՞ն ենք մենք:

Այս առումով պոեմների շարքը ազգի պատմության յուրատեսակ համայնապատկեր է: Այն մասին, թե խաբեությամբ գերված հայոց Արտավազդ թագավորը ինչպե՞ս է պահում հոգու կորովն ու ծուխ ծխանիի սուրբ զգացումը, թե չորրորդ դարի հայ արքունիքում բախվող մարդկային կրքերը ինչպիսի՞ հետևանք կարող են ունենալ, թե ինչո՞ւ և ինչպե՞ս է, որ հայոց Մուշեղ սպարապետը անհատույց ետ է ուղարկում պարսից շահի հարեմը և թե, վերջապես, ինչպե՞ս կարող էր երկունք առնել մեր ճարտարապետության թագը կրող Զվարթնոցի արարման ողին:

«Ո տայր ինձ դծուխ ծխանի» և «Ճերմակ ձիավորը» ասքերում կարևոր է հայոց պատմությունից քաղված բարոյաբանական արժեքը:

Սա դժվար իրագործելի խնդիր է: «Ո տայր ինձ զծուխ ծխանի» ասքում Դավթյանը վարպետորեն ներհյուսել է ասքային գաղափարը կերպարների հոգեբանական տեղաշարժերի հետ (թեև ինքը՝ ժանրը, իր էությունը հեռու է հոգեբանական նրբերանգներից): Ժողովրդական ասմունքը, ինչպես տեսությունն է նշում, առաջին հերթին կարևորում է եղելությունը, դիպվածը՝ նրան համապատասխան բարոյաբանական հավելվածով և հակառակը՝ պակաս կարևորություն է տալիս եղելության մասնակիցների հոգեբանության նրբերանգներին:

Բայց չէ՞ որ Դավթյանը իրագործում է այդ ժանրի սեփական ըմբռնումը: Եվ նա այստեղ էլ չի հրաժարվում իր արվեստին այնքան հատկանշական հոգեկան շարժումների պատկերումից: Այն չափով սակայն, որ դրանք չխաթարեն

Ժանրի պատմական հենքը և ժանրին հատուկ էպիկական շունչը:

Դավթյանը գիտակցորեն չի փորձում անդրադառնալ սոցիալական ու դասակարգային այն ուղղակի պատճառներին, որոնք դրդել էին Արտավազդին՝ պատվով ու պատշաճին ընդունել Ցիցեիրոնի «լուսնի գլուխը» հատող Անտոնիոսին: Պատմականորեն հավաստին այն է, որ Արտավազդը հաշվի է առել հայ-բյուզանդական կոնկրետ փոխհարաբերություններից բխող ու հայ պետական-քաղաքական անկախությանն առնչվող շահերը: Եվ, տվյալ դեպքում, Արտավազդի պետական-քաղաքական մտածելակերպում, թերևս, աննշան արձագանք է ստացել «ընկածին» կրկին չգտնելու բարոյականությունը:

Բայց այդ կողմը Դավթյանին քիչ է հետաքրքրում: Զուր չէ, որ նա դիմում է պատմական եղելության արժարժման՝ ասքային-ժողովրդական ձևին: Պատմական ճշգրտությունը իրավունքը զիջում է պատմության ու ժողովրդի ճշմարտությանը: Ելնելով ժողովրդական հոգեբանության ճշմարիտ ակունքներից, Դավթյանը Արտավազդ թագավորի ներքին նկարագիր է մոծում ժողովրդական ոգու ամենից բարձր հատկություններից մեկը՝ մարդկայնությունը, որն այս անգամ ձևակերպվում է՝ «Մենք սովորություն չունենք վարկել վարկված մարդուն»:

Մյուս կողմից առկա է գեղարվեստական լուծման կոնկրետ հիմքը: Արտավազդի՝ որպես թագավոր մարդու, ներաշխարհը թափանցելու բանաստեղծի ազատ իրավունքը թույլ է տալիս Դավթյանին հոգեբանական ամուր կռիվաններով հավաստելու «ընկածին չգարկելու» բարոյականության արժեքը, բարոյական նկարագրի կարևորությունը:

Այստեղ ևս, ինչպես էր «Թոնդրակեցիներում», հաղթանակը չի չափվում արդյունքի շոշափելիությամբ:

Բանաստեղծը ընթերցողին համոզում է, որ Արտավազդի բարոյական վիթխարի ուժը սկիզբ է առել հայրենի եզերքից, հայրենասիրական մեծ ու իրական զգացումից:

Քայլում է նա, ասես զրոշմում է հողին
 Կշիռը իր անձի... Քայլում է նա դանդաղ,
 Աշքերի դեմ հեռու, կապույտ մի ծուխ,
 Որ ծփում է թեթև, երակ-երակ
 Ու ձգվում է դեպի ոլորտն անամպ,
 Ուր տեսիլքի նման Արարատն է ցուում...
 Արարատը՝ նրան դար ու դարեր
 Հայոց ըմբոստ հողի աստվածներն են նայել
 Եվ թողել են ձյունն կատարներին
 Իրենց հայացքն իբրև հավերժություն...
 Արարատը՝ նրան հեռու մի օր
 Հայոց ըմբոստ հողի նահապետն է նայել
 Եվ ժայռերին նրա ու բարերին
 Թողել ադամանդյա մի կարծրություն...
 (11, 27—28)

Բարոյական բարձր դադափարի յուրատիպ արտահայտություն է նաև «Ճերմակ ձիավորը»: Պատմական նյութը այստեղ էլ, ինչպես «Ու տայր ինձ դժուխ ծխանի» ասքում, թույլ է տալիս այսօրվա գնահատական-մեկնաբանությունը տալու:

Մուշեղ Մամիկոնյանի արարքում (Շապուհի գերված կանանոցը անձեռնմխելիորեն «տիրոջը» վերադարձնելը) Դավթյանը փորձում է ցույց տալ մեր հոգեկան կերտվածքի մի նոր խորհուրդը: Մուշեղ Մամիկոնյանը հանդիպում է հայոց զորքի խուլ, զուսպ ընդդիմությանը («Սակայն վրեժը Փառանձեմ տիկնոջ...»), բայց հայոց սպարապետը մինչև վերջ պնդում է իրենը. «Ոչ... Շապուհի դեմ եմ ես սպատե-րադմում և ոչ իր կանանց»: Նա մտքի կորույլ է հայտաբերում՝ վճրանալու մանր վրիժառությունից: Իմաստավորելով սեփական արարքը՝ Մուշեղ Մամիկոնյանը հասնում է բարոյական յուրատեսակ հաղթանակի, և անկարևոր պլան է մղվում ռազմական հաղթանակը: Դավթյանը հայոց սպարապետի արարքում տեսնում է մի «աներևույթ ուժի» ռեալությունը:

«Եվ խոսք են խոսում, թե հառ այնօրիկ
Մեղմացավ բարբըր գաղան Շապուհի,
Ու մի սակավիկ
Շատացավ բարին աշխարհի վրա»:
(II, 69)

Այսպես Դավթյանը հաստատում է նաև բարության իր
ըմբռնումը: Էթիկական այս իդեալը տիրապետում է Դավ-
թյանի ողջ ստեղծագործության մեջ՝ սիրո, հողի երգերում,
«Գինու երգը» շարքում:

«Ճերմակ ձիավորը» ամբողջությամբ, սակայն, չունի
նախորդ ասքապատումի գեղարվեստական ուժը: Թվում է,
այստեղ հեղինակը փոքր-ինչ շատ է տարվել բառային ու
պատկերային համակարգի արտիստիկ հղկվածությամբ: Մի
բան, որն այս դեպքում միայն «թերությունները առավելու-
թյունների շարունակությունն են» ասացվածքի ապացույցն է:
Այս առիթով Ս. Աղաբաբյանը նկատում է. «Բանն այն է, որ
Դավթյանը երբեմն չարաշահում է խոսքի արտիստականու-
թյան ձիրքը և նյութը չի կարողանում ենթարկել իրեն: Ասել
է թե՛ տրվում է բառերի ու ոճերի գերությանը, կորցնում է
չափի ղգացումը»²¹:

Վերջինս Վ. Մնացականյանը համարում է Դավթյանի
պոեզիայի ընդհանուր թերությունը, որ երևան է գալիս նրա
առանձին օղակներում: «Նրա տողերի արտակարգ հղկվածու-
թյունից,—գրում է քննադատը,—երբեմն տուժում է միտքը,
իսկ որոշ պատկերներից սառնություն է բուրում: Եթե Սևակի
մոտ խախտվում է ենթագրի չափի ղգացումը, ապա Դավ-
թյանի մոտ՝ մտքի հղկվածության ու գեղեցկության: Այո,
գեղեցկությունն էլ պետք է չափի ղգացում ունենա»²²:

«Ճերմակ ձիավորի» թերություններից մեկն էլ ժանրա-
յին առանձնահատկությունների անտեսումն է: Բանաստեղ-
ծը, անկասկած, մեծ վարպետությամբ է գծել, օրինակ, Շա-
պուհի կանանց (տիկնանց տիկինը, սկյութուհին, ասորուհին,
եթովպուհին, վրացուհին, քուշանուհին, հելլենուհին...) ար-

²¹ Նույն տեղում, էջ 137:

²² Վ. Մնացականյան, Սերունդների պոեզիան, ՍԳ, 1971, № 8, էջ 85:

տաքին նկարագիրը: Նրանցից ամեն մեկը երևում է կանացի յուրահատկությամբ ու լիարյունությամբ: Առանձին վերցրած, այս հատվածը գեղարվեստական բարձր կատարում ունի, սակայն այն ինչ-որ չի մերվում «Ճերմակ ձիավորի» ընդհանուր հյուսվածքին: Բանաստեղծը, նկարագրության այս մանրամասներով, հավանաբար, շատ է հեռացել ժանրի ասքային հենքից, որը անհարիր է ասքին:

Հեղինակը այլ նպատակ էլ է հետապնդել. կանանց այդ աստղաբուլի նկարագրությամբ շոշափելի դարձնել Մուշեղ Մամիկոնյանի հոգեբանական ներքին ընդվզումները, որ թեև ուղղակիորեն չի երևում, սակայն ակնարկվում է: Եվ թեպետ ասացինք, որ հոգեկան շարժումները ամենեին խորթ չեն ասք-պոեմների ներքին բնույթին, այս անգամ դրանք ուղղակիորեն հարվածում են ժանրի ասքային կողմին:

Ս. Աղաբաբյանը խոսքի արտիստական ձիրքի շահարկում է տեսնում նաև «Զվարթնոց» ասք-պոեմում: Բայց եթե նկատի ունենանք երկի ընդհանուր բնույթը, նման շահարկումները կմնան զրեթե աննկատ: Այստեղ բնական է խոսքի արտիստականության տարածքային զրսևորումը, որ բովանդակության խորքից է գալիս:

Նախ նշենք, որ, ի տարբերություն մյուս ասք-պոեմների, այն զրեթե պատմական որևէ փաստի վրա չի հենված: «Զվարթնոցի» սյուժետային գիծը ամբողջովին մտացածին է: Ասենք, այն հասցված է ուրվագծի, որի վրա, սակայն, բարձրանում է բանաստեղծի, ճարտարապետ Հովնանի և ժամանակի միացյալ կերպարը:

Կերպարը դարգանում է քնարական ոլլանով: Ավելի ճիշտ՝ այստեղ այնպես են շաղկապված քնարականը և էպիկականը, որ դժվար է որևէ մեկին առաջնություն տալ:

Արշալույսի այտը լեռան սալերին առել,

Արնոտվել էր թեթև

Ու վառվում էր այդպես արնոտ ու շեկ:

Իսկ շեների ծովսը ելել մեկ-մեկ

Ու երկնքի վերին ոլորտներին հասած,

Ծիրանի էր խառնել իր կապույտին:

Մասսի լանջերն ի վար
 Ու լեռներից Սուկավ
 Լույսը՝ առու-առու, լույսը՝ հեղեղ-հեղեղ
 Թավալվելով իջել ու ծփում էր դաշտում:
 Արարատյան դաշտում արարչության սարսուռ,
 Արարչության տոնն էր, զարթոնքի ծես,
 Դեղձինների վրա ծուխ էր իջել կարծես,
 Ծիրանագույն մի ծուխ,
 Ու դողում էր կամաց...

(II, 88)

Դավթյանը ասք-պոստներում, և առհասարակ վերջին շրջանի ստեղծագործություններում, հաճախ է դիմում մեր հին բանաստեղծության պարզ, արտահայտիչ ձևերին: Այս առումով, ամենից հաջողվածը, ինչ-խոսք, «Ասք սիրո և սրի» պոեմն է: Վերջինիս գեղարվեստական արժանիքները դեռ ժամանակին հիմնականում ներկայացրել է Հր. Թամրազյանը: «Գեղարվեստական առումով,—գրում է նա,—այս երկն ունի բարձր արժանիքներ: Նկատենք, որ Դավթյանը՝ մեր լավագույն քնարերգուներից մեկը, արդեն անցնում է էպիկական բովանդակության և ոճի բնագավառը, տալով վիպերգության օրինակելի նմուշ, այսինքն՝ որոշ իմաստով վերականգնում է վերջին տասնամյակներին մի փոքր մոռացված ավանդը: Բնավ պատահական չէ, հետևաբար, նրա տեական անհանգրստությունը մեր հինավուրց վիպերգությունների և առասպելների, մեր գեղարվեստական մտածողության նախասկիզբների նկատմամբ: Այստեղ, իրոք որ, սովորելու շատ բան կա, առավելապես այն դեպքում, երբ էպիկական ոճի երկը նյութ է առնում հինավուրց կյանքի անցքերից: Արշակի և Փառանձեմի, ավելի ճիշտ՝ Տիրիթի և Գնելի, Գնելի և Փառանձեմի սիրո և խարդավանքի պատմությունը հուզել է մեր պատմիչներին: Ժիշտ է, այսօր մենք նաև քաղաքական մեկնություն ենք տալիս այդ պատմությանը, բայց հո չի կարելի անտես առնել և հոգեբանական երևույթը, գեղեցիկի և սիրո հարցը, որն ընդգծել են պատմիչները: Հիշենք թեկուզ Փառանձեմի խելագար, հեթանոս ողբի նկարագրությունը Փ.

Բուղանդի պատմության մեջ: Դավթյանը, ահա, կանգ է առել պատմության այս կողմի վրա, ստեղծելով սիրո և խարդավանքի գունեղ և ձուլվ լիպերգություն, ուր երևում են դարը, ժամանակի գույները, մարդկանց էպիկական ուժը, լուրահատուկ մտածողությունը»²³:

²³ Հր. Թամրազյան, Սիրո և ցավի պոեզիան, ՍԳ, 1967, № 5, էջ 117—118:

ՎԵՐԱԳՏՆՈՒՄԻ ՆՐԳԵՐ

Վ. Դավթյանի նոր ժողովածուի վերնագիրը՝ «Անկեղ մորենի» (1972) լավագույնս արտահայտում է գրքի բոլոր բաժինների բովանդակությունը: Դա անկեղ կարոտն է ոչ միայն կորցրած երկրի («Ծննդավայր» շարքը), այլև մարդկային գեղեցիկ, անհաս երազների («Գիրք ծննդոց»), հավատապարտ հայրենի արժեքների («Լույսն իբրև հաց»), սիրո մեծ զգացմունքի («Ծովի լուսնունք») ու մայր հայրենիքի («Նամակ առ Հայաստան», թարգմանություններ Ալիսիա Կիրակոսյանից) հանդեպ:

Վ. Դավթյանի թեմատիկ ընդգրկումները «Անկեղ մորենի» գրքում ընդարձակված են և որ կարևոր է՝ խորացված:

Ամենից առաջ՝ քննենք «Ծննդավայր» շարքը: Հայրենական տան կարոտը Դավթյանին ուղեկցել է մշտապես՝ սկսած գրական առաջին փորձերից, երբ այդ թեմայով դրել էր մի շարք հաջողված բանաստեղծություններ («Ասում են հեռու Եփրատն է մի օր», «Իմ կյանքի լեզենդը» և այլն):

Բայց թեմայի նվաճումը իրագործված ենք տեսնում «Ծննդավայր» շարքում: Շարքի երեք բաժինները («Հուշը», «Կարոտը», «Տեսիլքը») ընթերցողին տեղափոխում են հուշի ծվենների, ցավի մորմուքուն զգացումների, կապույտ ու ցոլուն երազների բանաստեղծական աշխարհը:

Դավթյանի համար ամենևին էական խնդիր չէ՝ այսօրվա իր մտապատկերում անպայման վերականգնացնել անցյալի առարկաներն ու քաղցր հուշերը: «Աշխարհագրական ծննդավայրի» նրբին պատկերները բանաստեղծի համար

միջոց են՝ հայտաբերելու «հոգեկան ծննդավայրի» ներդաշնակությունը:

«Ծննդավայր» շարքը հավաստում է, որ հայրենիքի կորստից ծնված կարոտը հայ մարդու համար սոսկ ցավագին ու ճնշող թախիժ չէ: Որքան մորմուք է բերում հուշը, որքան բորբոքուն է կարոտը. այնքան հարուստ է երազի գեղեցկությունը: Ու թեև հուշի ծվեններ են մնացել մանկության հեռուներից, թեև այժմ էլ սղջակիզվում են խոցված ու կորսված եզերքի կապույտները, «մորենին» չի մոխրանում, հուշը մշտարթուն է, կարոտը՝ անշեջ, և մարդը հայտնադործում է տեսիլքի գեղեցկությունը: Կորած իրականությունը «վերագառնում» է իբրև բանաստեղծական իրականություն:

էլ բավական է... Թախիժն այս ցավոտ
Անվերջ ու անվերջ սիրտս է ծվատում:
Պիտի վեր կենամ հս այս առավոտ
Ու գնամ այնտեղ, ու գնամ մեր տուն:

Թեկուղ և գիտեմ, որ տեսիլք է սա,
Որ այն լաշխարհը հեռու է ու փակ,
Բայց միևնույնն է, ճանապարհ, սուրա,
Սլացիր իբրև հրեղեն պապակ:

...Այնտեղ արև կա ու հոտ կա հարդի,
Այնտեղ գետակ կա, քարեր կան կիզող,
Արև է շնչում մի խաղաղ բարդի,
Որ կիսով կանաչ, արծաթ է կիսով:

Ու տուն կա այնտեղ, քարն մի տնակ,
Եվ գիտեմ, նրա հին առաստաղից
Մի հին կարոտ է մաղում շարունակ,
Ու կաթկթում է մի մրոտ թախիժ...

(I, 309)

Հոգևոր ծննդավայրի նվաճումը Դավթյանի բանաստեղծական արվեստի նվաճումն է: Այն վերստեղծվում է գույների նուրբ, ներդաշնակ երանգներից, պատկերի հոգեբանական հագեցվածությունից, հուղական-դրամատիկ խո-

բացումից: Դրանք այն բանաստեղծություններն են, որոնք մոտենում են դասական պարզության՝ «Ու ես ասում եմ.— Կանգնիր, առավո՛տ», «Սե գերան է, սե պատ», «Ձեմ հիշում հիմա», «...Ու մինչև հիմա չգիտեմ հաստատ», «Անքնությանս մեջ...», «Եվ ես այդ գիշեր...»:

«Լուսաբացային տարերքը», որ Դավթյանին ուղեկցել է առաջին դործերից ու հատկապես՝ «Լուսաբացը լեռներում» գրքից, այստեղ՝ «Անկեղ մորենի» ժողովածուում, ամբողջանում է գեղարվեստական կատարմամբ ու բովանդակության փիլիսոփայական խորացումով: «Կանգնիր, առավո՛տ» արտահայտությունը ոչ միայն անէացած ծննդավայրի տեսիլքի հոգեբանական արձագանքն է, այլև մարդկային հոգու բնության անարատության հետ ներքուստ շաղախված ներդաշնության հայտնատեսումը.

Ու ես ասում եմ.— Կանգնիր, առավո՛տ,
Ես էլ եմ գալիս,
Այնպես է թվում, թե հեռու-հեռվից
Ինձ ձայն են տալիս:

...Կամ գուցե, գուցե դա դարեր առաջ
Ինձանից զատված
Իմ իսկ զոդանջն է, որ ետ է դառնում
Մաքուր ու զտված:

(I, 258)

«Անկեղ մորենի» ժողովածուն դրսևորում է ոչ միայն նրբագծի ու նրբերանգի, մեղմ ու ցոլուն պատկերների, կարոտի, թախծի ու հոգեբանական նուրբ անդրադարձումների բանաստեղծական արվեստը, այլև իրականության ռեալիստ. մոտումենտալ ընկալումը: Վերջինս տեսնում ենք «Լույսն իրրե հաց» բաժնում, որի նյութը հիմնականում այսօրվա, իրական հայրենիքն է, այդ հայրենիքում ամփոփված արժեքները, այսօրվա մարդու ամենօրյա մտորումները, ուրախությունն ու մտահոգությունը: Բայց այստեղ էլ Դավթյանը մտնում է նրբերանգի ու ստվերագծի նախասիրող, որի գեղագիտական իմաստը իրականի ու երազայինի, ռեալի ու

ռոմանտիկականի ներքին դաշնությունը հայտնաբերելու մեջ է: Ինքը՝ հեղինակը, բանաստեղծական իր իդեալը ծրագրում է հետևյալ պարզ տողերում. «Հողից առնելի բառերն իմ բոլոր՝ նախնական ու պարզ, նախնական ու մեծ, հետո տանելի բառերն այդ բոլոր ու թաթախելի աստղալույսի մեջ»:

Բանաստեղծական այս իդեալի հանգույն Դավթյանի աշխարհազգացումը տարբեր դժերի, արտաքսւտ իրարից հեռու զգացումների միջև եղած կապի հայտաբերումն է: Ավելին՝ մարդու վերաբերմունքը դեպի հայրենի հողն ու հայրենիքը, կնոջ հանդեպ սիրո զգացմունքը, կարոտի մորմոքը կորցրած արժեքների նկատմամբ: «Պատկերային մտածողության այս որակի, այսինքն՝ երևույթների փոխազդեցությունը բացահայտող մտածողության դեպքում,— եզրակացնում է Ս. Աղաբաբյանը,— իսպառ բացառվում է հայկական բնանկարի ու պատմական մասունքների գույնների մեխանիկական կցկցումը, և, հակառակը, նվաճվում է այդ ամենի բանաստեղծական, դինամիկ, ամբողջական կառուցվածքը: Նվաճվում է «կեցության ընդարձակությունը»¹:

«Անկեղ մորենի» գրքի լավագույն գործերից մեկը՝ «Կոմիտաս» քնարական պոեմը, ինքնատիպ ու ուշագրավ է մեծ երգահանի կերպարը նորովի, խորությամբ կերտելու առումով: Դավթյանը վերստեղծել է ամենից առաջ իր Կոմիտասին՝ դաժան, հրեշավոր իրականության մեջ բնկած գերնուրբ հոգու տեր մեծ տառապյալին: Մեղմ, բեկբեկուն ստվերագծերը, բնության պատկերներից մարդկային հոգեբանության նուրբ ելեէջների մեջ խորացող անցումները («Ճամփեղերքին ծվարել աչքը ծավի մի ծաղիկ ու իր թախիժն էր խառնում դաշտի տխուր ծիծաղին», «...ամպը լացել, հեռացել, ու թաց հողն էր երազում»...) աստիճանաբար զգալի են դարձնում անաղարտ բնաշխարհի ու հայրենիքի ցավի հետ ունեցած Կոմիտաս վարդապետի հոգեւոր և անգամ՝ մարմնական-օրգանական կապը: Անտաշ հին տնակը, տրտում շողը, ամոթխած քնքշությունը, շիկահեր

¹ Ս. Աղաբաբյան, Կանգնիր, առավոտ..., «Սովետական Հայաստան» (օրաթերթ), 1972, № 176:

այգաբացը, ոսկեղերձան հորովելը, կապուտակ մշուշը...
ասես շնչում-ապրում են մեկը մյուսով, մխում լուռ հուշով
ու լույսի կենսական կարոտով:

* * *

«Գիրք ծննդոց» ասքը պատմում է մարդկային այն
ղգացումների, տենչերի ու արժեքների մասին, որոնք ծնն-
վում են մարդու էության հետ և հավերժ ուղեկցում նրան՝
պատճառելով ապրելու թե՛ բերկրանք, թե՛ ցավ, սիրելու
վայելք ու հեռացում, հոգու խորքում մխացող կարոտ ու
վերագտնումի հույս, հրաշալիին վերստին մերձենալու անկեղ
պահանջ, Վ. Դավթյանը ասքի յոթ բաժիններում («Օր առա-
ջին», «Օր երկրորդ»...) պոետական ինքնատիպ կառույցի
մեջ ամփոփել է աշխարհաստեղծման «յոթ օրերի» ու մարդ-
կային էության միջև եղած ներքին կապերի իր մտահա-
ծումները: «Յոթ օրերի» ստեղծագործումները (երազը, սերը,
հրգը, կրակը, գինին, Աստվածը, դարձյալ՝ երազը) խորհրդ-
դանշային իմաստով կազմում են մարդու հոգևոր հարստու-
թյունը: Դրանցից ամեն մեկը հոգևոր ներքին պահանջմուն-
քի արդյունք է: Բայց յուրաքանչյուրի դավթյանական
իմաստավորումը ուսյի ու անիրականի այն սահմանագծի
հայտնաբերումն է, որն արդեն սահմանազիծ չէ, այլ փոխ-
ներթափանցում:

Անձավի ցուրտ սարսուռի մեջ, շողի ու ցողի կաթկթո-
ցից ծնվում է մարդկային երազի լույսը, որ երբեք որսալի
չէ: Մենության թախծի մեջ «ինքնաբաշխումի ծարավից»
ծնվում է սերը, բայց «մարդը վազում ու չէր հասնում
նրան»:

Եվ նա չիմացավ,
Թե ինչ է ուզում...
Իմացավ սակայն,
Որ ինքն ուզում է այնպիսի մի բան,
Որի մեջ տխուր անձրևը շողար,
Լիներ արեգակ,
Ու խոտը բուրեր...
Այնպիսի մի բան,

Որ պատահումոված իր շրթունքների
 Համը ունենար
 Եվ սակայն նաև գեղեցիկ լիներ
 Ինչպես արցունքը,
 Ինչպես նժույզը
 Եվ ինչպես շանթը...
 * * * * *
 Եվ եղավ երգը...

(II, 9)

Երգը պայքար է աշխարհի խավարի դեմ, նրանից բռնկվում է կրակը: Աշխարհի դառնությունն դեմ մարդը քամում է գինին՝ հողի հյութից ու արեգակի հուրից: Ապա «նա իր երազից ծվեններ առավ, գումարեց սիրո լույսին ու ցավին, գումարեց երգին, կրակին, դինուն ու աշխարհ բերեց անհուն մի ոգի», «և եղավ Աստված»...

Վեց օրերի արարումից հետո, այնուամենայնիվ, «յոթերորդ օրն աշխարհի վրա չեղավ կիրակի, ցուրտ հողմեր եղան, ու թախիժ եղավ քարանձավային»: Մարդը մնում է իր երազի հետ, որին, սակայն, երբեք չի հասնում.

Եվ նա
 Երազի հասնից զնաց...
 Երեկո եղավ,
 Եղավ վաղորդայն,
 Եվ եղավ հոգնած հավիտենություն...

(II, 18)

«Հոգնած հավիտենությունը» Դավթյանի բանաստեղծական աշխարհում ներառում է տխրության, ցավալիության, անդառնալիության ու անհասանկիության տրտում երանդների, բայց և հեռու է հուսաբեկության տրամադրություններից: Նրա հերոսի սերը ապրում ու զորեղ է ոչ միայն սիրելիի պարգևած հոգևոր բերկրանքով, այլև սիրո էակի հեռացումից շնորհված տառապանքի ցավով: Կորցրած հայրենի եզերքի, մանկության մորթված օրերի կսկիծը ոչ միայն թախձալից նվազներ է ծնում, այլև փոխակերպվում է հոգեկան հարստության յուրօրինակ արժեքի: Դավթյանի բա-

նաստեղծական «ես»-ի հրազը որքան հեռավոր ու անհաս,
նույնքան էլ գեղեցիկ ու մշտապես ձգտելի է մնում:

«Անկեղ մորենի» հավաքածուի բնաբանը դարձած Նա-
րեկացու անդյուտ խոսքերը՝ «Մի լիցի ինձ երկնել և ոչ ծնա-
նել, ամպել և ոչ անձրեկ, ընթանալ և ոչ հասանել», Դավթ-
յանի կողմից պատահական կամ մողայիկ օգտագործում չէ:
Նրա ստեղծագործությունը սկիզբ է առնում սիրո, հայրենիքի,
գեղեցիկի անհասանելիության զգացողությունից: Բանաս-
տեղծի երգած սերը՝ կենդանի լինելիությամբ հանդերձ,
մնում է անհաս: Հեռունեքում մնացած հայրենի եղերքի
մշտակեղ կարոտը սոսկ տեսիլքի է հասցնում: Գեղեցիկի
ըմբռնումը մնում է անկատար, և երգը աչդպես էլ չի
ծնվում: Սերը, Հայրենիքը, Նրգը դառնում են Վ. Դավթյանի
ստեղծագործական աշխարհի հիմնական գոյաձևերը, որոնց
փոխհարաբերում է բանաստեղծի անհատական ընկալումը:
Դասական ավանդներով ստեղծված ու Դավթյանի բանաս-
տեղծական անհատականության խոր կնիքով դրոշմված մի
բանաստեղծությունը այդ ամենի յուրօրինակ խտացումն է:

Նրբ վերջին անգամ աչքերս փակվին այս աշխարհի դեմ,
Նվ հալացքիս դեմ թրթռա վերջին ճառագայթը ջինջ,
Կոպերիս տակով մի վերջին անգամ կվազի, գիտեմ,
Բոքիկ ոտքերով բարակ մի աղջիկ:

Նա, որ աչքերի առեղծվածներում լույս ուներ ու սև,
Նա, որ անմեղ էր և անմեղորեն շար ու մեղսական,
Նա, որի հետքով պատանությունս վաղեց հե՛հե,
Վաղեց կարոտով, շհասով սակայն...

Նրբ վերջին անգամ աչքերս փակվին այս աշխարհի դեմ,
Ու երբ ճակատիս թրթռա շունչը ուրիշ մի հովի,
Իմ կոպերի տակ մի վերջին անգամ կփռվի, գիտեմ,
Մի արևավոր, հեռավոր հովիտ:

Կխշշա խաղաղ ոսկե մի գետակ ու բարդի մի զով,
Կթածիսի լոին կտուրն արևոտ, տունն իմ հայրական
Հեռու մի հովիտ, ուր կարոտներիս արահետներով
Քայլեցի անվերջ, շհասա սակայն...

Երբ վերջին անգամ աչքերու փակվին այս աշխարհի դեմ,
Ու փովի իմ դեմ անհուն լուսնյան ուրիշ մի եղերք,
Ծառավից ճաքած շուրթերիս վրա կդողա, գիտեմ,
Մի զարմանալի, սլարդ ու տաք մի հրդ:

Երգ, որ անբառ է իբրև թախծություն ու իբրև հառաչ,
Երգ, որ անհուն է, անմեկնելի է ու անեղրական,
Երգ, որ ողջ կյանքում իմ շրթունքներէ կարոտին թառած,
Թրթռաց, դողաց, չծնվեց սակայն...

(1, 1—2)

...Ծնվում է, սակայն, ու ընթերցողին հաղորդվում սիրո
ու հայրենիքի, երգի ու ցավի, երազի ու ապրելու զեղեցկու-
թյունը:

1977-ին Վահագն Դավթյանը արժանանում է ՀՍՍՀ
սկստական մրցանակի² «Կոմունիստներ» բանաստեղծու-
թյան և վերջին տարիներին մամուլում տպագրված «Տաղեր»
բանաստեղծությունների շարքի համար³: Ավելի քան քսան
տարով իրարից բաժանված «Կոմունիստների» ու «Տաղերի»
կապող օղակը այն ամբողջական զգացողությունն է, որ
ներառում է թե՛ բարձր իդեալներով տոգորվելու մշտապես
սպասել, թե՛ հասարակական մեծ կյանքով ապրելու ակտիվ
քաղաքացիականություն, թե՛ ցավի ու կորստի մեջ անգամ
հոգևոր զեղեցկություն վերագտնելու ներքին ունակություն:

«Տաղեր» շարքը Դավթյանի ողջ ստեղծագործության
լավագույն գծերի ու առանձնահատկությունների յուրովի
համադրությունն է: Իրեն հատուկ սիմվոլիկ պատկերներով
բանաստեղծը արձագանքում է դարի ցավոտ խնդիրներին,
ժամանակակից մարդու ներաշխարհը ալեկոծող հույզելիին
ու ահազանգերին:

Ասվածի համար «Տաղերն», իհարկե, արտաքին հայ-
տանշաններ չեն տալիս: Շարքի բանաստեղծություններում

² Տե՛ս «Սովետական Հայաստան» (օրաթիթ), 1977, № 279:

³ Տե՛ս ՍԳ, 1975, № 9, ԳԹ, 1975, № 12, 1976, № 41, 1977, № 14:

մենք շենք գտնի գիտատեխնիկական հեղափոխությամբ
բռնված աշտօրվա աշխարհի ու նրա առաջընթացին ուղեկից՝
տաղնապ հարուցող երևույթների ուղղակի անվանումներ:
Ընդհակառակը, «Տաղերի» բանաստեղծական իրականությու-
նը տեղ է տվել միայն թափանցիկ զանգերին ու կապույտ
երազանքներին, հողի սարսուռին ու խոտի խոնարհությանը,
վայրի հողմերին ու վրնջացող նժույգներին, լույսի տաք
արցունքներին, օրհնություններին ու մաղթանքներին... Դավ-
թյանի բանաստեղծական աշխարհը մի պահ նույնիսկ թվում
է կտրված բուն իրականությունից. այնքա՛ն մաքրություն
ու հանդիսավորություն, այնքա՛ն հիացք ու իդեալականա-
ցում կա այնտեղ:

Եվ աշխարհն արար ասեա սրբորեն իջնում է ծունկի,
Եվ աշխարհն արար ասեա երգում է փառք ու գոհություն,
Եվ աշխարհն արար դառնում է լույսի, ցողի, արցունքի
Մի վարմանալի արարողություն:

(«Տաղ ամպրոպի»)

Բայց աշխարհի գեղեցկությունների նման բացարձա-
կացումը, արևի ու խոտի, արշալույսի ու կապույտի, բնու-
թյան ամեն-ամեն տարրի պանծացումը սկիզբ է առնում
հենց իրական կյանքից, մարդուն շրջապատող ամենօրյա
տրամուլթյուններից, հոգսերից, բերկրանքներից ու լավի,
գեղեցիկի մշտառե կարոտից:

Այստեղ էլ պետք է ասել, որ «Տաղերի» խոսքի բարձր
կուլտուրան, բառի, տողի, պատկերի հղկվածությունն ու
հստակությունը, ոտանավորի կառուցվածքի համաչափու-
թյունը՝ ստեղծագործական խառնվածքի ձևական հատկա-
նիշներ լինելուց առաջ, կոչված են բացահայտելու բանաս-
տեղծության բովանդակության խորքերը, կյանքի ու հոգու
սովորական աչքի համար աննկատ արժեքների ամենանուրբ
հրանդները: Բանաստեղծը ընթերցողին տանում է գեղեց-
կությունների մի այնպիսի աշխարհ, որը մարդուն կտրում
է առօրյա մանրութիւններից, տողորում նրան բարություն,
անձնագոհության զգացումներով ու կեցության հավերժու-
թյան փիլիսոփայական խոհերով:

Թախծությո՛ւն,
Նետիր քո սքեմը սև
Ու զնանք դեպի անձրևները ջինջ,
Նրանք հարության դադտնիքը կասեն,
Իսկ մեզ դա՛ է պետք և ուրիշ ոչինչ:

Գնանք,
Թաթախվենք նրանց լույս փռչով,
Մկրտվենք նրանց շնորհի մեջ տաք,
Աստղի պես բռնենք կաթիլը խոշոր
Ու կշռենք նրա հրաշքը հստակ:

Ու զնանք դեպի արտերի հեռուն
Եվ շնչենք նորից բույրը բարության,
Փշրենք հասկը շեկ
Ու մեր ափերում
Զգանք կարոտը անսպառության:

(«Տաղ ճանապարհին»)

«Տաղերում» բարձրանում է հոգևոր հարստությամբ օժտված ժամանակակից մարդու ներքին կերպարը: Նրա ներաշխարհը նույն ուժղնություն բարձագանքում է և՛ բնության տարերքի հրաշքներին, և՛ վերադարձնող կյանքի համատարած խրախճանքը զուշակող «մեռնող ձնծաղիկը», և՛ արձակ դաշտերի երազից տխրամած նժույգին, և՛ սիրո ու կնոջ պարգևած բարձր վայելքին, և՛ անդարձ հեռացած օրերի միացող կարոտին, և՛ աշխարհի վրա թանձրացող տագնապներին... Դրանց հարուցած զգացումները այնքան միաձուլվ են, որ մեկը դառնում է մյուսի և՛ սկիզբը, և՛ շարունակությունը: Զգացողությունների զուգորդմամբ է, որ, ասենք, նազանքով իջնող մաքուր ու թեթև ձյան պատկերը հիշեցնում է նաև սիրելիի կերպարը, ապա նույն կարոտի կանչով տանում հեռվում մնացած հայրենական տան եղերքները:

...Ես շատ եմ ապրել,
Կորստի ցավ կա իմ երակներում

Եվ կարոտներ կան, որ թաքուն լալիս ու տնքում
են խուլ
Եվ կանչում են ինձ, կանչում այն հեռուն,
Ուր դու ես իջնում առաջվա նման թեթև ու տխուր:
(«Տաղ տաղին ձյան»)

Հայրենի եզերքի կորստից ծնված անամոք վիշտը նույն-
պես կերպարանափոխվում է: Այն դառնում է այսօրվա
քաղաքացու հոգեկան-բարոյական ուժերը կազմակերպող
յուրատեսակ զգացում՝ ղերծ սեթևեթանքներից ու սենտի-
մենտալությունից: Մի բնական ու նպատակադիր զգացում,
որ ազգային-պատմական կոնկրետ ենթագրգիռներով հան-
դերձ հեռու է զուտ տեղային լինելուց. Վերջապես մի զգա-
ցում, որն ավելի է բորբոքում իրական, առկա հայրենիքի
նկատմամբ ունեցած սերը և որը այդ հայրենիքի յուրաքան-
չյուր մասնիկ փոխակերպում է սրբազան մասունքի («Տաղ
անձնական»):

Մեծ կորուստներից ծնված ցավն է նաև, որ ուժեղաց-
նում է Դավթյանի պոեզիայի համատարած բարության
զգացումը: «Տաղերում» այն առավել մեծ հնչողություն է
ստանում, դրսևորելով հայ բանաստեղծի՝ ողջ մարդկու-
թյունը խաղաղ ու շեն կյանքով տեսնելու հավատը.

Հովերի թևին դնում բարություն մի անանձնական,
խիղճ էի խառնում վայրի հողմերին ու հեղեղներին,
Որ սուրան նրանք իբրև օրհնություն ու իբրև մաղթանք
Եվ ոտից զուլս իրենցով օծեն մոլորակն այս հին:
(«Տաղ երազի»)

* * *

«Ասք սիրո և սրի» պոեմի առիթով Հր. Թամրազյանը
նկատում է, որ Դավթյանը անցնում է «էպիկական բովան-
դակության ու ոճի բնագավառը»: Աչքի առաջ ունենալով
հետադայում ստեղծված պատմական ասք-պոեմները, «Թոնդ-
րակեցիների» նոր տարբերակը, կարելի է համաձայնվել
այդ տեսակետին: Միայն ավելի ճիշտ է թվում դա ձևակեր-
պել ոչ թե անցում, այլ միաձուլում: Բանաստեղծի վերջին

շրջանի գործերը քնարականի և էպիկականի ներդաշնակ ու ձուլլ արտահայտություններ են: Քնարական տարրը Խավթյանի ողջ պոեզիայի հիմքն է: էպիկական շնչով գրած նրա «պատմական» ստեղծագործություններում այդ սուբստանցը լիովին պահպանված է: էպիկական ոճի ու արտահայտչաձևերի բովանդակային նվաճմանը նա հասավ ելնելով դարձյալ քնարական սկզբունքից: Քնարականությունը ավելի անմիջականություն և զգացմունքների ավելի զուլալություն է բերում: Դավթյանը՝ իբրև իրականության քնարական ընկալման բանաստեղծ, ձգտում է զուլալության, պարզության: Այստեղից նա տեսավ մեր հին բանաստեղծության պարզ, ամուր արտահայտչաձևերի պոետիցիալ հնարավորությունները՝ արդիական հարցեր արծարծելու տեսակետից: Այստեղից նա դիմեց «ռեալիզմի նախահիմքերին»:

«Ռեալիզմի նախահիմքերի» մասին խոսքը մեծ արձագանք գտավ⁴, որովհետև դա միայն Դավթյանին չէր հուլում:

Հարցի բարձրացման մեջ իր դերն ունեցան Մարտիրոս Սարյանի խորհրդածությունները. «Ես սկսեցի սրունել ավելի ամուր, պարզ ձևեր ու գույներ իրականության գեղանկարչական էությունը հաղորդելու համար.— մի առիթով գրում է վարպետը: — Առհասարակ իմ նպատակն է հասարակ միջոցներով, ամեն տեսակի ավելորդություններից ազատվելով, հասնել առավելագույն արտահայտչականության... Բացի այդ, իմ նպատակն է հասնել ռեալիզմի նախահիմքերին»:

Ահա այն ամենակարճ ճանապարհն ու ամենից ամուր ձևերը, որոնցով կարելի է հասնել երևույթի ներքին բացահայտմանը: Դավթյանին թվում էր, թե այդ պաղտնիքը իմ մեջ պահած ունի հայկական միջնադարյան մանրանկարչությունը, զոդթան երգերը, եգիպտական պապիրուսներից հասած բանաստեղծությունները, նարեկացու տաղերը... Եվ

⁴ Այս առիթով «Գրական թերթը» վ. Դավթյանի «Ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզմի նախահիմքերը» հոդվածով բանավեճ բացեց, որտեղ հանդես եկան Պ. Սեակը, Մ. Մարգարյանը, Գ. Հովհաննիսյանը, Ն. Աղալյանը, Արտ. Մխիթարյանը, Ա. Կոստանյանը, Հր. Թամրազյանը: Բանավեճի արձագանքները շարունակվեցին հետո էլ:

Դավթյանը այսպիսի հարց է բարձրացնում. «Արդյոք «ռեա-
լիզմի նախահիմքերի» արտահայտչական պարզ և ամուր
միջոցներին ձգտելով չէ՞, որ ղարգանում է նաև ժամանա-
կակից պոեզիան, արդյոք նա նույնպես չի՞ ձգտում ազատ-
վել ավելորդ ծանրաբեռնվածությունից, պաճուճանքից, ա-
վելի որոշ ժամանակներում ստեղծված քերթություն արվես-
տի պարտադիր, Վարուժանի ասած՝ «բռնապետական» կա-
նոններից և չի՞ ձգտում առավել ազատություն ու բնակա-
նություն: Ինձ թվում է, որ այդ հարցերին պիտի միայն
դրականորեն պատասխանել: Այո, այդ է ապացուցում ժա-
մանակակից պոեզիան, ընդ որում, պոեզիայի երկու թևերի՝
և, այսպես ասած. նորարարական, և արտաքինապես ավան-
դական թևերի ղարգացման տենդենցներն էլ այդ են ապա-
ցուցում: Այլ խոսքով՝ այդ են ապացուցում և էլյուարը, և
կորկան»⁵:

Ճշմարիտ մտահոգությունը Դավթյանը, ակամա, հարցի
դրվածքը տարավ արտահայտչական միջոցների կարևորու-
թյան շեշտադրումով: Եվ իդուր չէ, որ նա ծանրացավ հե-
տագա դարերում առաջ եկած հանդից՝ որպես «բռնապետ»
իշխանությունից, ազատվելու մոտորումների վրա, հենվելով
նաև Վարուժանի հեղինակությունը: Այն, որ «ժամանակակից
պոեզիան հակված է դիպի անհանգ և ազատ ոտանավորը»,
դեռ չի նշանակում, թե եկել է հանգի վերջը: Այդ (անհանգ
ու ազատ ոտանավորի մոտքը) նշանակում է միայն արտա-
հայտման ձևերի հարստացում: Ավելին, ինչպես Վ. Մնացա-
կանյանը նկատեց՝ «բազում այլ ժողովուրդների արդի պոե-
զիայում շատ է աննշան անհանգ ոտանավորի կշիռը»⁶:

Բայց, հրե Դավթյանը փորձում էր «պոեզիայի նախա-
հիմքերում» հայտնաբերել արվեստի ազդաչին մտածողու-
թյան հենակետերը, հարցադրումը դառնում էր միանգամայն
շահեկան: Բանավիճողներից Գ. Հովհաննիսյանը առանձ-

⁵ Վ. Դավթյան, ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզմի նախահիմ-
քերը», ԴԹ, 1965, № 50:

⁶ Վ. Մնացականյան, Բանավիճել հպարտանալով, «Սովետական Հա-
յաստան» (օրաթերթ), 1966, № 67:

նացրեց և ընդգծեց այդ կողմը. «Վ. Դավթյանը հարուստն է տալիս օրակարգից հանված (չգիտես ինչու) մի մտահոգության՝ թե դեպի ուր են ձգվում արդի պոեզիայի արմատները»⁷:

Գեղարվեստական մտածողության ու ձևերի ճշմարիտ ընկալման ու պահպանման մտահոգությամբ էլ Պարույր Սևակը հանդես եկավ իր «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքերի» հոդվածով: Վերնագրից ոմանց թվաց, թե հոդվածագիրը հակադրվում է Դավթյանի հիմնական դրույթներին: Այնինչ Սևակը, ինչպես ինքն էր սկզբից նշել, ոչ թե վիճելու, այլ շարունակելու էր Դավթյանին: Նրա ամբողջ մտահոգությունը «ռեալիզմի նախահիմքերում» եղած պարզունակի և «ֆուկլորային» մտածողության տարբերակում-առանձնացումն էր «ճշմարիտ նախահիմքերից»: «Զմուռանանք մի պարագա, որ պարագա չի բնավ, այլ վճռական ելակետ,—գրում է Սևակը:—Նախնական ռեալիստները անում էին այն, ինչ կարող էին: Մինչդեռ նորերն ու նորագույնները անում են այն ինչ ուզում են»⁸:

Զարգացնելով ու խորացնելով հարցադրումը, Սևակը ընդգծեց, որ «անհանգ, ազատ ոտանավորով, անչափ-անկշռույթ գրելը արդի բանաստեղծության արտաքին հայտանիշներն են և ոչ թե ներքին հատկանիշները»: Այս ձևակերպման արդիական իմաստն այն է, որ 60-ական թվականներից պոեզիայի նոր հոսանքների հետ ներխուժեցին անթիվ-անհամար ոտանավորներ, որոնց առաջին ու միակ պարսբոր անհանգ-ազատ ձևառնումն էր, մի բան, որ պոեզիայի կենդանի ընթացքին նշանակալից վտանգ է հասցնում:

Սակայն շեշտելով ժամանակակից ընթերցողին ոգեղեն սնունդ տալու դարի հրամայական պահանջը, Սևակը կամա-ակամա մի անջատող պատենշ էր կանգնեցնում «ֆուկլորային մտածելակերպի» և «կիրենիստիկական արդի մտածողության» միջև: Դավթյանն էլ, ասես, արժեքավորում

7 Գ. Հովհաննիսյան, Նորից հանուն և նորից ընդդեմ..., ԳԹ, 1966, № 5:

8 Պ. Սևակ, Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքերի», ԳԹ, 1966, № 2:

էր Տերյանի, Չարենցի, Վարուժանի ու մյուսների միայն
այն գործերը, որոնք ինչ-որ կողմերով ուղղակի մերձենում
էին մեր հին բանաստեղծության ձևերին:

Բանավեճը, ի վերջո, կարծես դառավ ճշմարտության
խնդրանքի հատիկը. այն է, թե՛ արդի բանաստեղծությունը
իր հայացքը միշտ ուղղված պիտի սահի դեպի մեր գեղար-
վեստական մտածողության նախնական ակունքները, որոնք
անպայման պիտի գան-հասնեն գեղարվեստական արդի
մտածողության ոլորտները: Բանավիճողներից Ա. Կոստան-
յանը միաժամանակ ընդգծեց, թե հենց այս ուղիով է ընթա-
ցել այսօրվա բանաստեղծությանը նախորդող դարասկզբի
պոեզիան՝ ի դեմս արևելյան ու արևմտյան հատվածների:

Արվեստի նախահիմքերին վերադառնալու մտայնություն-
նը, անշուշտ, տեղային հետաքրքրություն չէր: Հարցը ըստ
երևույթին կարևորություն էր գտնում ոչ միայն հայ գրա-
կանության արդի շրջափուլով մտահոգվողների համար:

Գրականության ակունքների շուրջը սկսած բանավեճը
ուկրանիական գրողների ու գրականագետների շրջանում
հասավ մինչև գրողների պլենում, որին և «Литературная
газета»-ում մասնավոր ձևով անդրադարձավ քննադատ
Վ. Օսկոցկին՝ «Վեճեր, խորհրդածություններ, որոնումներ...»
հոդվածով: Ռեակիզմի ակունքներին վերադառնալու հարցը
այստեղ մի փոքր այլ մղում ուներ՝ դիմագրավելու արդեն
«լավ մշակած հնարանքներ» ունեցող «ինտելեկտուալիզմը»
(նույնն է, ինչ մեզ մոտ «ինտելեկտուալիզմի» արտաքին
չափով ու ռաիւրսներով պոեզիա ներխուժած ոտանավոր-
ների հեղեղումը):

Քննադատ Ա. Մակարովի մի հոդվածի առիթով, որտեղ
կոչ էր արվում վերադառնալ «սրտի նախնական իմաստու-
թյանը», որը երբեք արտահայտել էն ժողովրդական աս-
քերի, երգերի ու բալլադների հեղինակները, Վ. Օսկոցկին
նկատում է. «Կամա թե ակամա երիտասարդ քննադատը
բաժանեց բանավեճի այն մասնակիցների տեսակետը, ո-
րոնց պուրիզմը «ակունքների» պաշտպանության հարցում
բացառում էր գեղարվեստական արտահայտության բոլոր
ձևերը, բացի այն ձևերից, որոնք գալիս են «հնագույն

ավանդներից»՝ ասքերգերից (ДУМЫ) ու «ավետիսներից», դարնան ծիսային երգերից (ВЕСНЯНКА) ու խաղիկներից, վիպական ու քնարական ժողովրդական երգերից: Բայց արդյոք այդ ավանդական ձևերը այնքան ունիվերսալ են՝ արտահայտելու համար ժողովրդական կյանքի ժամանակակից բովանդակությունը, որ ներառնի նաև բանաստեղծի ևս-ի հոգևոր բովանդակությունը»⁹:

Ինչպես մեզանում, ուկրաինացի գրողների պլենումում ևս նկատվեց, թե այս կերպ շրջանցվում են դասական գրողները. Ի. Ֆրանկոյի, Մ. Կոցյուբինսկու, Լ. Ուկրաինկայի ու մյուսների ավանդները:

Գրական ամեն մի բանավեճի արծարծած մտքերը ի վերջո բխում են գեղարվեստական իրականության պահանջներից: Դավթյանի մի դրույթը (մեր հին բանաստեղծության արտահայտչաձևերին վերադառնալու անհրաժեշտության մասին), ինչպես երևաց իր իսկ ստեղծագործություններից, լինում է գեղարվեստական առկա փաստից: Ասվեց նաև, որ երևույթը պետք է համարել ոչ թե ընդհանուր միտում, որին ի վերջո հանգելու է մեր պոեզիան (ինչպես հակված էր կարծելու Դավթյանը), այլ որպես արդի բանաստեղծությունը սնող ճշմարիտ և շնդհատվող երակներից մեկի իրողություն:

Այսպես մոտենալով հարցին, կարող ենք տեսնել երևույթի երկու կողմը: Առաջինը դա մեր հնագույն արվեստի «պարզ, ամուր արտահայտչաձևերի» օգտագործումն է «ոճական բովանդակությամբ»: Այս դեպքում դա իր արտահայտությունն է գտնում գերազանցապես պատմական թեմատիկայով գրված երկերում: Հիշենք դրանցից երեքը, որ այդ առումով շատ հատկանշական են մեր պոեզիայի նոր շրջանին. Նաիրի Զարյան՝ «Արա Գեղեցիկ», Պարույր Սևակ՝ «Երգ երգոց», Վահագն Դավթյան՝ «Ասք սիրո և սրի»: Այս պոեմների ոճական հիմնական ձևերը՝ առնված ասորա-բաբելական արձանագրություններից, Սողոմոնի «Երգ երգո-

⁹ В. Оскоцкый, Споры, раздумья, поиски..., „Литературная газета“, 1969, № 3.

ցից», հեթանոս գողթան երգերից առաջին հերթին ապահովում են պատմականության շունչը, ժամանակների վաղընջական բնույթը, մեր նախնիների էպիկական վեհությունն ու սիրո ուժեղ, անկրկնելի հմայքը: Ոճական հնարքների օգտագործումը, սակայն, չի ենթադրում միայն պատմական կոլորիտի կամ կերպարի դրսևորում: Որպես «ոճական բովանդակություն» այն նաև կոչված է կամուրջ գցել մարդկային մտածողության նախնական ձևերի և այսօրվա մտածելակերպի միջև:

Վերջին խնդրի իրագործումը ականառու է հատկապես Պ. Սևակի «Երգ երգոցում», որը սխալ է արդեն դիտել որպես պատմական թեմատիկայով գրած գործ:

Եվ այստեղ պիտի առանձնացնենք մեր հնագույն արվեստի «պարզ, ամուր արտահայտչաձևերին» մոտենալու նպատակների երկրորդ կողմը, երբ թեմատիկ ընտրությունը (կոնկրետ՝ պատմական թեման) որևէ էական դեր չի խաղում. այն արդեն վերաբերում է բանաստեղծության ազգային, «նախաստեղծ» գույներին, ընկալումներին և եթե կուզեք՝ տրամադրությանը:

Առիթը միանգամայն տեղին է, և Դավթյանը ամենից առաջ վկայակոչում է Չարենցի խորհրդածությունները, որ նա բարձրաձայն արտահայտեց սովետական գրողների առաջին համագումարի ամբիոնից.

«Ես տեսնում եմ, որ այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք են մեր միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծները, «այդ հանճարեղ ճորտերը», չի կարելի գտնել ուրիշ ոչ մի գրականության մեջ, իհարկե, ոչ թե նրանց հանճարեղության, այլ գույների ու երանգների, ձևի և նյութի մշակման ինքնատիպության իմաստով: Այսօր նրանք մեծ օգնություն են ցույց տալիս ինձ՝ կերտելու այնպիսի ձևեր, որոնք առմատապես (ընդգծումը մերն է — Շ. Գ.) տարբեր են խորհրդային մյուս բոլոր պոետների գործածած ձևերից»¹⁰:

Տեսական այս հարցադրումը Չարենցը առաջինն է ձևակերպում մեղանում, բայց դրա գեղարվեստական կիրառ-

¹⁰ Նղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1967, էջ 273:

ման օրինակները, ինչպես Դավթյանն է նշում, ունենք դեռ Թումանյանից, Իսահակյանից, Վարուժանից, Տերյանից: Միջնադարյան «Հանճարիդ ճորտերի» ու ավելի վաղ ժամանակներում հանդես եկած հեթանոս երգերի հեղինակների գույների ու նյութի մշակման ձևերի օգտագործման օրինակները մեր դարի հայ պոեզիայի անդաստանում որքան շատ են սփռված, նույնքան էլ դժվար է նկատել: Որպես արյունատար ավիշներ դրանք խառնվել են պոեզիայի մեծ երակներին: Դրանք ցույց տալու համար անհրաժեշտ է հատուկ ու հանգամանալից ուսումնասիրել պոեզիայի պատմությունը: Դավթյանը, օրինակ, ընդհանուր ձևով նկատում է, որ Տերյանը «Տեսա երազ մի վառ...» հմայիչ բանաստեղծությունը կերտելիս օգտագործել է «միջնադարյան մի տաղի գույները, երանգներն ու արտահայտչական միջոցները»:

Վարուժանը ինքն է հուշում, թե «արվեստիս մեջ կնախընտրեմ Քուշակը», բայց մենք ուսումնասիրենք՝ ինք, թե քուշակյան արվեստի այդ որ կողմերն է ստեղծագործաբար յուրացրել Վարուժանը: Ընդհանուր ձևով շատ ենք խոսում այն մասին, թե Չարենցը «Գիրք ճանապարհի» պոեմներում ու տաղերում լայնորեն օգտվել է «միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծների» արվեստից: Բայց կոնկրետ չգիտենք՝ ի՞նչ է օգտագործել և ինչպե՞ս:

Ժամանակակից պոեզիան, հիրավի, այդ առումով հետաքրքիր նյութ է տալիս: Առանձնապես հիշատակելի են Ն. Զարյանի, Հ. Շիրազի, Պ. Սևակի, Հ. Սահյանի, Վ. Դավթյանի, Ռ. Դավթյանի ստեղծագործությունները:

Դավթյանի՝ պատմական թեմատիկայով դրած պոեմներն ու «Գինու երգը» շարքը, ինչպես և սիրային երգերը դիտարկելիս փորձ եղավ հպանցիկորեն ցույց տալ այդ երեւոյթի առանձին արտահայտությունները:

* * *

Սովետահայ գրողների 6-րդ համագումարում (1971) պոեզիայի մասին կարդացած իր զեկուցման մեջ Վ. Մնացականյանը խոսեց մի հատկություն մասին, «որ ձեռք է բերել արդի պոեզիան. դա նրա ումանտիկական հոսանքի

ուժեղացումն է»¹¹։ Աչքի առաջ ունենալով գեղարվեստական փառսոր, Վ. Մնացականյանը ռոմանտիկայի հարցը համարում է «գեղարվեստական ուսումնասիրության մշտական առարկա» և ասյա շարունակում. «Կա իրականության ընկալման էպիկական մասշտաբայնություն, ինչպես, ասենք, Սեակի «Եռաձայն պատարագում»։ Բայց կա նաև ռոմանտիկականը, ինչպես Սահյանի «Քարափների երգում», ռեալիստական է այդ ռոմանտիկականը, հետևաբար ճշմարտություն հաստատող։ Հայաստանի նոր իրականությունից և նրա նոր հերոսի հոգևոր աշխարհից ծնվող այս հոսանքը իր մեջ է առել ոչ միայն Սահյանին, Դավթյանին, Կապուտիկյանին ու Հովհաննիսյանին, այլև այնպիսի մի բանաստեղծի, ինչպիսին էմինն է, որն աշխարհն ընկալելու իր սկզբունքներով հեռու է թվում ներշնչանքի այդ ձևից»¹²։

Երևույթի միանգամայն ճիշտ ու ժամանակին նկատում էր սա, որը կոնկրետ քննություն պիտի ստանա մեր առաջատար բանաստեղծների գործերը վերլուծելիս։

Նորից կրկնելով նշենք, որ Դավթյանը դեռ 1963-ին մտորում էր պոեզիային այնքան անհրաժեշտ ռոմանտիկայի «կապույտ լույսի» մասին, որ նույն ժամանակներում էլ գեղարվեստական փայլուն արտահայտություն գտավ սիրային բանաստեղծություններում, «Գինու երգը» շարքում։ Ռոմանտիկայի շունչը առկա էր նաև Դավթյանի պատմական թեմատիկայով գրած երկերում։ Թեև, ինչպես հայտնի է, դրանցում բանաստեղծը մեծ չափով անցավ էպիկական ոճին։

Եվ հենց նկատի ունենալով Դավթյանի վերջին շրջանի գրած էպիկական գործերը և հատկապես «Թոնդրակեցիները» պոեմը (երկրորդ տարբերակ), թվում է, թե ռոմանտիկական ու էպիկականությունը արդեն չպետք է դիտել հակառակ բևեռներում՝ որպես ընկալման տարբեր ու հակառակ եղանակներ։ «Թոնդրակեցիները» պոեմի առանձին պատկերներից (օրինակ, խուժահույզ թոնդրակեցիների երթ-գրոհը Ծումբա

¹¹ Վ. Մնացականյան, Սերունդների պոեզիան, ՍԳ, 1971, № 8, էջ 85։

¹² Նույն տեղում։

վանքի վրա, Սմբատի մենախոսությունը ասածու հետ և այլն) երևաց, որ էպիկականությունը դրսևորվում է ռոմանտիկական շնչով: Մի խոսքով Դավթյանի ստեղծագործությունը հիմք է տալիս հղրակացնելու, որ վերջին տարիներին մեր պոեզիայում ուժեղացած ռոմանտիկականությունը կարող է ներդաշնել իրականության ընկալման թե՛ քնարական, թե՛ էպիկական եղանակներին:

Դավթյանի պոեզիայի ռոմանտիկական տարերքը սերտորեն շաղկապված է մի այլ հատկանիշի՝ բարություն հա: Բարոյաբանական իր ըմբռնմամբ ու բարության, լավության հաստատմամբ («Շատանա բարին, բարություն լինի, լավություն լինի աշխարհում արար») նա զգալիորեն որոշարկում է իր ստեղծագործության բնույթը: Դավթյանի ողջ պոեզիան լավության, բարության ու մեղմության զգացումներ է հարուցում: Դրանով նա միանում է բանաստեղծների այն խմբին, որը չարի, վատի, անմարդկայինի դեմ «անմիջական» պայքար չի մղում, այլ երգում է լավը, բարին, մարդկայինը՝ ուղղակի կռիվը վերապահելով հրապարակախոսության ժանրին:

Քիչ չէ այն բանաստեղծների թիվը, որոնք սայթաքում են այս ուղուց և ընկնում մերկ բարոյախոսության ոլորտը, ուր լավն ու բարին երգվում են ընդհանրապես, վերացականորեն, և ընթերցողի վրա ներազդելու ուժը իսպառ անհետանում է: Այնինչ իսկական բանաստեղծը տիրապետում է իր և ընթերցողի միջև կապ ստեղծելու գաղտնիքներին: (Ինքը Դավթյանը հաճախ էր ընկնում բարոյախոսության մերկ բացատները, բայց հետզհետե դառավ դեղեցիկը, մարդկայինը տեղ հասցնելու ճշմարիտ ուղին):

Բարության բանաստեղծական սահմանումը մեծ տեղ է զրափում նաև մեր մյուս բանաստեղծների ստեղծագործություններում: «Քո շարության դեմ բարություն չանել չեմ կարողանում»,— հավաստում է Հ. Սահյանը: Սահյանի այս սահմանումը եթե մի կողմից կապվում է հայ դասական գրականության մարդասիրական ավանդներին (առաջին հերթին թումանյանական պատգամներին՝ «Ոնց է ժպտում իմ հոգին չարին, բարուն,— ամենքին»), մյուս կողմից արդի

Հասարակական կյանքի ինչ-ինչ կողմերի բանաստեղծական արձագանքն է:

Պ. Սեակի, Հ. Սահյանի, Ս. Կապուտիկյանի, Վ. Դավթյանի ու մեր մյուս բանաստեղծների գործերում այնպես շեշտվածությամբ արտահայտվող բարոյության մոտիվները սովորական բարոյվներ չեն: Դրանք այսօրվա մարդու սոցիալիստական կեցության նոր վերափոխումների հոգեկան արձագանքներն են: Լույսի ու սիրո փառաբանումները, բարոյության ու մարդասիրական զգացումների ուժեղացումը սովետահայ պոեզիայում, ի վերջո, հետևանք են մեր իրականության այն նոր վերափոխումների, որոնք վերականգնեցին հավատը մարդու ու մարդկայինի նկատմամբ: Հավատ, որ մի ժամանակ երերվել էր, երբ «ճարպոտ մուժն էր վարագործում կիսաբաղջի մեր աչքերը» (Պ. Սեակ):

Բայց «մերկ» ցնծությունը վայել բան չէ բանաստեղծներին: Նրանք չեն հանգստանում եղածով, արդեն ձեռք բերվածով: Պ. Սեակի, Հ. Սահյանի բանաստեղծական «ես»-ը տաղնապում է արդեն այն մտքից, որ վերագտածը այսօրվա քաղաքացուն շօրորի սին անուրջներով:

Ի՞նչ է հարկավոր անել, «ինձ նմանները,—առանց հապաղման բացատրում է Պարույր Սեակը,—եկել են աշխարհ և այնուհետև աշխարհ են դալու, որ իրենց կյանքով ցույց տան՝ ինչ շանել»: Սեակը բանաստեղծության բարոյաբանական առաքելությունը պատկերացնում է իր կոնկրետությամբ, ուղղամտությամբ ու ...անողորմությամբ: «Բարությունն այս ինձ խեղդում է կամաց-կամաց»,—արտաբուստ պարագոքսային ձևակերպմամբ բանաստեղծը նույն բարի կամեցողն է և լույսի պատգամախոսը, բայց չի հաշտվում բարոյության անդամ բնական ստվերի հետ: Ամենաբարի Սեակը կոչում է ա՛յն բարոյության դեմ, որ շարության «մեղկ» երեսն է սոսկ, ա՛յն բարոյության, որ վերացական է ու նպատակամղումից զուրկ: Եվ նա առաջադրում է «բարության ուժի» կամ «ահարկու բարության» նոր պահանջը:

Երբ Սահյանը անկեղծորեն ու հաստատակամորեն «որոշում» է՝ «բարուն հավատալ ու մնալ բարի», Սեակը որո-

շարկում է բարության այժմեական բնույթը՝ «Կյանքն է զորավոր բարությունից»։ Երբ Վ. Դավթյանը հավատացնում է, թե «մեկ է, երազը բարի է մնում ու շարունակվում արթմնի սլահին», Սեակը, ասես միանգամայն հակառակ կողմից համոզում է՝ «Երազել է տալիս մութը, իսկ երազել մենք չենք ուզում»։ Ամենաերազկոտ Սեակը դեմ է միայն սին երազին, միայն մթության մեջ այցելած երազին։ Այդպես էլ նա զգուշացնում է մեզ «բյուրավոր ու բութ հավատացյալից, բյուրատեսք ու սուտ հավատացյալից»։ Նույն մտահոգությամբ բանաստեղծը բոլորին կոչ է անում՝ «Դիմավորեցեք... կասկածը»։ Սեակյան այս մեկնությունները ծնվել են հասարակական առաջընթացը խափանող երևույթների, մարդկային բարդ ու հակասական հարաբերությունների խոր վերլուծումներից։ Արյունով ու անզիջում կռիվով ոչ մարդկային արատների ու արարքների դեմ, Սեակը տքնաջանությամբ ընթերցողին մղում էր դեպի գեղեցիկը, լույսը, մարդկայինը։ Այս առումով նրա պոեզիայի սոցիալ-հասարակական տարողությունը, քաղաքացիական բովանդակությունը անհամեմատելիորեն բարձր է։

Ընդհանրացնելով վերջին շրջանում մեր գրականության մեջ նկատվող տեղաշարժերը, քննադատ Ալ. Արիստակեսյանը այն ճիշտ եզրակացությանն է գալիս, թե «հասարակական-բարոյական խնդիրների և ժամանակակից կյանքի երևույթների հակասությունների վրա լարված ուղղությամբ էր պայմանավորված ինչպես հրապարակախոսական, այնպես էլ փիլիսոփայական քնարերգության ուժեղացումը պոեզիայում»¹³։

Վ. Դավթյանի ստեղծագործությունը կարծես այնպես էլ չարձագանքեց քննադատի նշած «հրապարակախոսական» տարրի ուժեղացմանը, մի հանգամանք, որ ակնառու է Պ. Սեակի, Ս. Կապուտիկյանի, Գ. Էմինի և այլ լատաստեղծների գործերում։ Վ. Դավթյանը իր պոեզիայում դրեթե չի խոսում մարդու արատների ու տգեղ արարքների մասին, ինչ, ասենք,

¹³ Ալ. Արիստակեսյան, Բանաստեղծների և բանաստեղծության մասին, Երևան, 1971, էջ 12։

Սևակի պոեզիայում առաջնային թեմա է: Դավթյանը, սակայն, նույնպես կռվում է հանուն գեղեցիկի, բարու ու մարդկային: Լիրիկական-ուսմանտիկական հոսքի ուժեղացումը, որը մեր պոեզիայի վերջին շրջանի մյուս էական գծերից է, Դավթյանի ստեղծագործության մեջ արդեն ակնհայտ է արտահայտվում: Ինչպես որ հրապարակախոսային-փիլիսոփայական երակի ուժեղացումը ուներ իր սոցիալ-հոգեբանական ազդակները, նույնպես և քնարական-ուսմանտիկական հունի լայնացումը պոեզիայի մեջ արձագանքում է հենց հասարակության կյանքում տեղի ունեցած վերափոխումներին:

Լիրիկական պոեզիայի բուռն զարգացումը բնորոշ եղավ 60-ական թվականների ոչ միայն սովետահայ, այլև ընդհանրապես միութենական պոեզիայի համար: Ամենից ցատտուն դա արտահայտվեց պոեմի ժանրում: «Պոեմի հետագա քնարականացումը,— գրում է էդ. Զրբաշյանը,— առավել ևս մեծ չափեր ընդունեց ժանրի «երկածին» (քնարա-էպիկական) բնույթի պատճառով», իսկ «բուն լիրիկան էլ ավելի լիրիկական դարձավ»¹⁴: Քնարական ուժեղ թևքումով պոեմներ գրեցին Ա. Տվարգովսկին, Մ. Լուկոնինը, Ն. Իսաևը, Ն. Եվտուշենկոն, Ռ. Ռոժդեստովենսկին, մեղանում՝ Հ. Շիրազը, Պ. Սևակը, Ս. Կապուտիկյանը, Վ. Դավթյանը, Ռ. Դավոյանը և շատ ուրիշներ: Եվ դարձյալ երևույթի բացատրությունը «պետք է փնտրել անհատի ինքնագիտակցությունը բարձրացնող հասարակական տեղաշարժերի մեջ, ժամանակի թելադրանքով սրված սեփական մտքերի ու զգացումների, սեփական դերի կարևորության գիտակցականության մեջ»¹⁵:

60-ական թվականների սովետահայ պոեզիայի առանձնահատկություններից մեկն էլ ոճական մտածողության բազմակերպությունն է, գրական տարբեր նախասիրությունների հարստությունը: Ճշմարտությանը շատ մոտ է այն կարծիքը,

¹⁴ Էդ. Զրբաշյան, Ժամանակակից պոեմի ուղիները, ՍԳ, 1966, № 6, էջ 130:

¹⁵ Տե՛ս В. Феодоров, Пути развития поэзии Советской России, „Литературная газета“, 1970, № 13, стр. 4.

Թե վերջին տասնամյակի սովետահայ պոեզիան արվեստի որակական առումով նշանակալից մակարդակի հասավ: Այդ բազմազանությունն ու ներքին հարստությունը ստեղծվեց բանաստեղծների ոչ միայն միջին, այլև ավագ և նոր սերնդի ջանքերով: Ն. Զարյանի հրապարակախոսական կրթությունը, Գ. Սարյանի լուսավոր ու թախծոտ երգերը, Հ. Շիրազի շքեղ պատկերավորությունն ու փիլիսոփայական սլացումները, Պ. Սևակի ասոցիատիվ մտածողությունն ու այսօրվա մարդու հոգևոր ծալքերի բազմակողմանի քննախուզումները, Հ. Սահյանի ժողովրդական պարզ ու խոր մտածողությամբ ընթերցված բնության էջերը, Ս. Կապուտիկյանի քաղաքացիական շնչով հագեցած մտերմիկ դիմումները, Վ. Դավթյանի ներքնասուշ պարումները, Գ. էմինի հեռագրային հատուխոսքերը, Մ. Մարգարյանի մեղմ ու հոգևորար գույները, Ռ. Դավոյանի դասական ու արդի բանաստեղծական մտածողության ինքնատիպ համադրումները բերում են կյանքի, առօրյայի, պայքարի տառապանքի ու ուրախության, մարդու կոչման ու մարդասիրության մասին լայն ընդգրկումներ:

Վահագն Դավթյանը գրչակից արվեստագետների շրջանում ստեղծել է բանաստեղծական իր ուրույն աշխարհը՝ «կապույտ» թախծով, ռոմանտիկ պատկերներով, իրական զգացումներով: Վ. Դավթյանի համոզմամբ մարդու էությունը սիրո, գեղեցիկի, բարության հավերժ ձգտում ունի, ձգտում գեպի իր էության բնական արմատները: Ամեն անգամ, պատմության յուրաքանչյուր հատվածում մարդը կարոտով է նայում իր էության հարատև արժեքներին: Ու թեև լիովին չի հասնում դրանց (քանի որ կատարյալի պատկերացումը անընդհատ ընդարձակվում է), այնուամենայնիվ մարդկային հոգին վերադառնում է գոյության իմաստը, ապրելու ամենից ճշմարիտ կենսաձևը:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք	*	*	*	*	+	+	*	+	5
Որոշումներ և սպասումներ	*	*	*	*	*	*	*	+	6
Սիրո և հողի ձայնը	*	*	*	*	*	*	*	*	31
Պատմության արձագանքը	*	*	*	*	*	*	*	*	79
Վերագտնումի երգեր	*	*	*	*	*	+	+	*	135



ՀԵՆՐԻԿ ԱՆՈՒՇԱՎԱՆԻ ԳԱԼՍՏՅԱՆ
ГЕНРИК АНУШАВАНОВИЧ ГАЛСТЯН

ՎԱՀԱԿՆ ԴԱՎԹՅԱՆԻ ՊՈՆԶՈՒՆ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ.
Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր

Ա. Հ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ

Նկարիչ

ՅՈՒ. Հ. ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

Գեղարվեստական խմբագիր

Հ. Ն. ԳՈՐԾԱԿԱՆՅԱՆ

Տեխնիկական խմբագիր

Ս. Կ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ

Սրբագրիչ

Մ. Վ. ՀԱԿՈՐՅԱՆ

ՎՖ 00044

Պատվեր 108

Հրատ. 4799

Տպագրանակ 1000

Հանձնված է շարվածքի 08.02.1978 թ.: Ստորագրված է տպագրության
15.07.1978 թ.: Տպագրական 10,0 մամուլ, պայման. 8,4 մամուլ, հրատ.
6,83 մամուլ: Թուղթ № 1, 84×108¹/₃₂, գինը 1 ո. 10 կ.:

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան,
Բարեկամության 24դ.:

Издательство АН Армянской ССР. 375019, Ереван, Барекамутян, 24-г.

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան
Типография Издательства АН Арм. ССР, г. Эчмиадзин.

Գ ի ն ը 1 ո. 10 կո.

II
A60995

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220060995