ՂԱՐԻԹ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

ԵՂԻՐԵ ՉԱՐԵՆՑԸ
ԵՎ 1920-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆԱԵՐԻ ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՆ


ՀԱՅԿ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА

ДАВИД ГАСПАРЯН

ЕГИШЕ ЧАРЕНЦ И АРМЯНСКАЯ СОВЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ 1920-х ГОДОВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1983

ARCHIVE

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԴԱՎԻԹ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԸ ԵՎ 1920-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՆ

Հ 24 69
Ա 11



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ
1983

ԳՄԴ 83. 327
Չ 282 Գ

Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվ. գրականության
ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ բանասիրական գիտությունների
դոկտոր Ս. Բ. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

Գիրքը ներառարակության են երաշխավորել գրախոսներ՝
բանասիրական գիտությունների դոկտոր Ա. Պ. ԴՐԻԳՈՐՅԱՆԸ
բանասիրական գիտությունների թեկնածու Վ. Մ. ՄՆԱՅԱԿԱՆՅԱՆԸ

Գասպարյան Դ. Վ.
Չ 282 գ *Եղիշե Չարենցը և 1920-ական թվականների սովետահայ պոեզիան /Պատ. խմբ.՝ Ս. Բ. Աղաբաբյան,— Եր.։ ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983. 408 էջ։*

Մենագրությունը նվիրված է սովետահայ գրականության պատմության կարևոր փուլերից մեկի՝ 1920-ական թթ. պոեզիայի ուսումնասիրությանը։ Այդ տարիներին հայ բազմադարյա պոեզիան ապրեց յուրահատուկ վերածնունդ, որն իր առաջադրած հարցադրումներով հիմք դարձավ հայ սովետական պոեզիայի հետագա զարգացման համար։ Մենագրության մեջ մանրամասնորեն բացահայտվում են 20-ական թթ. գրական շարժման և պոեզիայի գեղարվեստական զարգացման առանձնահատկությունները, ցույց է տրվում այն տեղն ու դերը, որ ունեցել է Ե. Չարենցը այդ շրջանի գրականության մեջ։

Հասցեագրվում է գրականության մասնագետներին, ուսանողներին, ինչպես նաև ընթերցող լայն շրջաններին։

460310200 ԳՄԴ 83. 327
Գ ————————38—83 8Ար2
703 (02)—83

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1983

Ն Ա Խ Ա Բ Ա Ն

1920-ական ԹԹ. հայ սովետական պոեզիան իր տեսական-գեղագիտական որոշակի հարցադրումներն ու գեղարվեստական փորձի առանձնահատկություններն ունեցող գրական-պատմական ինքնուրույն մի փուլ է հայ բազմադարյա գրականության պատմության մեջ։ Վերածնվող երկրի հետ մեկտեղ վերածնության շնչով էր տոգորված նաև գեղարվեստական գրականությունը։ Հայ գրողները երիտասարդական բուռն ոգևորությամբ լծվեցին գրական նոր հանգանակներ մշակելու, ստեղծագործական ուժերը համախմբելու, գրական շարժումը կազմակերպելու, ինչպես նաև գեղարվեստական նոր միջոցներով ու ձևերով իրական կյանքը պատկերելու իրենց անմիջական գործին։ 20-ական ԹԹ. հայ բանաստեղծությունը (ընդհանրապես՝ գրականությունը իր բոլոր ժանրերով և գրական գործի դրվածքով) ստեղծագործական ու օրագրային սերտ առնչությունների մեջ էր գտնվում գրականության գաղափարական և կազմակերպչական այն ուղղվածության հետ, որ սկզբնավորվել ու ձևավորվել էր նորաստեղծ սովետական երկրում։ Հայ գրականության մեջ կատարվող տեղաշարժերը ընդարձակում էին նրա ընդգրկումը, այն դուրս բերում տեղական շրջանակներից և ներքաշում գրական ավելի լայն առնչությունների ոլորտը։

Հարուստ է այդ տարիների գեղարվեստական գրականությունը, առանձին վերցրած հետաքրքիր են բանաստեղծներից շատերի՝ Գ. Մահարու, Ն. Զարյանի, Ա. Վշտունու, Գ. Աբովի, Վ. Ալազանի, Մ. Արմենի, Վ. Նորենցի, Ս. Տարոնցու, Գ. Սարյանի որոնումները, սակայն ժամանակի գրականության մեջ վիթխարիորեն բարձրանում է Եղիշե Չարենցի կերպարը, որի ստեղծագործական փորձը հիմնավորապես ընկած է հայ սովետական գրականության պատմության հիմքում։ Ե. Չարենցի ստեղծագործությունը ժամանակի պոեզիայի ամենաբարձր չափանիշն է, ընդհանրապես՝ հայ գրականության խոշորագույն և եզակի երևույթներից մեկը։ Ե. Չարենցի ստեղծագործությունն է այն առանցքը, այն միջուկը, այն ուղենշային մայրուղին, որի շուրջ համախմբվում է այդ տա-

րինների ամբողջ գրականությունը և, առաջին հերթին, ժամանակի գեղարվեստական խոսքի հիմնական տեսակը՝ պոեզիան, իր բոլոր ժանրերով։ Փաստորեն ամբողջ հայ սովետական պոեզիան ընթանում էր Ե. Չարենցի բաց արած հունով։ Թե՛ գրական համախոհները և թե՛ հակառակորդները, համաձայնելով կամ վիճաբանելով, հետևում էին նրա բաց արած ճանապարհին, յուրացնում նրա գեղարվեստական ու կազմակերպչական փորձը։ Ահա այս հայեցակետից է դիտված ժամանակի ամբողջ պոեզիան, որը և պայմանավորել է գրքի վերնագիրն ու կառուցվածքը։

20-ական թթ. պոեզիային (ընդհանրապես՝ գրականությանը) և գրական հարցերին հայ գրականագիտությունը անդրադարձել է բազմիցս թե՛ գրականության պատմություններում, թե՛ առանձին հեղինակների ու հարցերի նվիրված մենագրություններում և թե առանձին հոդվածների մեջ։ Պահպանելով ժամանակի պոեզիայի պատմական զարգացման տրամաբանությունը, Չարենցի և ժամանակի բանաստեղծների ստեղծագործությունը դիտելով ամբողջության մեջ, գրական հարցերի դրվածքը պատկերելով մանրամասնությամբ, միաժամանակ՝ հաշվի առնելով այլոց կողմից կատարված գործը, աշխատել ենք հնարավորին չափ հեռու մնալ գրականագիտության մեջ արդեն իրենց պատասխանը գտած որոշ հարցերի վերարծարծումից։ Ուսումնասիրության դրվածքը՝ Ե. Չարենցը և 20-ական թթ. սովետահայ պոեզիան, իր հերթին նոր տեսանկյուն է առաջադրել ժամանակի գրական հարցերը հետազոտելու ուղղությամբ և շրջանառության մեջ ներքաշել շատ խնդիրներ, որոնք այլ դեպքում կարող էին և չառաջանալ։

Գրքի ներածական բաժինը նվիրված է 20-ական թթ. նախորդող շրջանի պոեզիայի գլխավոր միտումների սեղմ քննությանը։ Այդ տարիներին ասպարեզ մտան գրական այն ուժերից մի քանիսը, որոնք 20-ական թթ. դարձան գրականության առաջատար դեմքեր։ Առանձին գրողների ստեղծագործական կենսագրության սկիզբն ու ընթացքը լինելով հանդերձ, 10-ական թթ. պոեզիան ներկայացնում է հարցադրումների այն ամբողջությունը, որի դեմ 20-ական թթ. սկզբներին ընդվզեցին, որին նույն տասնամյակի վերջին տարիներին մերձեցան հայ գրողները։ Գրքի առաջին գլուխն ամբողջությամբ նվիրված է ձևավորման և կազմավորման շրջանի հայ սովետական գրականության տեսական-ծրագրային հարցերի, գրական գործի կազմակերպչական խնդիրների, գրական շարժման ստեղծման ու զարգացման առանձնահատկությունների քննությանը։ Հաջորդ երկու գլուխներում ստեղծագործական զարգացման փուլերով և գեղարվեստական նյութի խմբավորումով թեմատիկ ու բանաս-

վեպագրության է հանձարկվում 20-ական թթ. ստեղծված բանաստեղծական ամբողջ ժառանգությունը։

Գրականագետների մեկ սերունդ չէ, որ զբաղվել է 20-ական թթ. գրականության պատմության կամ այդ շրջանին վերաբերող գրական հարցերի ուսումնասիրությամբ։ Գրականության պատմության այդ փուլին անդրադարձել են և դեռ կանդրադառնան շատ շատերը։ Դրանք այն տարիներն էին, երբ ստեղծվում էին ապագա սովետական, այդ թվում նաև հայ սովետական գրականության հիմքերը, երբ դժվարին մաքառումներով, որոնումներով, սայթաքումներով, բայց նաև մնայուն նվաճումներով բացվում —հարթվում էր գրականության մայրուղին։ Գրականության յուրահատուկ վերածնության այդ շրջանը նախահիմք է և սկզբնաղբյուր արդեն իր յոթերորդ տասնամյակը թևակոխած հայ սովետական գրականության պատմության համար, որը այսօրվա համար հետաքրքրություն է ներկայացնում և՛ իբրև պատմություն, և՛ իբրև գրական կենդանի շարժում՝ նորարարության ու որոնումների անսպառ պաշարներով։ Այնպես որ, բնավ ինքնանպատակ չէ վերստին այդ տարիների գրականության պատմությանը անդրադառնալը. առանց այդ շրջանի գրականության մանրամասն իմացության դժվար է պատկերացնել նաև հայ գրականության հետագա զարգացման ուղին և այն կենսունակ ու ներգործուն դերը, որ գրական հաջորդ սերունդների վրա ունեցել է «բյուր-հանճար» Չարենցը։

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ա. ՀԱՅՐԵՆԻՔ ԵՎ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆ

1917 թվականի պատմական իրադարձությունները նոր փուլ սկըզբնավորեցին Ռուսաստանի և նրա կազմի մեջ մտնող ժողովուրդների համար։ Մինչև խորհրդայնացում՝ 1917—1920 թթ. սոսկալի ծանր քաղաքական, տնտեսական վիճակում էր գտնվում Հայաստանը։ Թուրք զավթիչների սանձազերծած անընդմեջ կոտորածները ամայացրեցին Արևմտյան Հայաստանը։ Արևելյան Հայաստանը ևս գտնվում էր ամենօրյա կռիվների ու ընդհարումների մեջ։ Պատերազմի արհավիրքները, սովը, համաճարակը երկիրը հասցրել էին կործանման, ժողովրդին՝ բնաջնջման եզրին։ Թուրք բարբարոսների անասելի վայրագություններն ու կրկնվող հարձակումները հարցականի տակ էին դրել նաև Արևելյան Հայաստանի գոյությունը։ Ահա այս ծանր կացության մեջ հայ ժողովուրդը մեկ անգամ ևս կարողացավ վերականգնել իր ոգու արիությունը՝ 1918 թ. մայիսի 23—29-ը Սարդարապատի և Ղարաքիլիսայի ճակատամարտերում հերոսաբար մաքառելով թշնամու դեմ և կանխելով նրա մուտքը Երևան։ 1918 թ. հոկտեմբերի 12-ին Ս. Օրջոնիկիձեն հեռագիր է ուղարկում Գ. Չիչերինին. «Հայաստանի դրությունը ողբերգական է։ Երևանի նահանգի երկու գավառների մի փոքր հողակտորի վրա կուտակվել են ավելի քան 600000 գաղթականներ, որոնք մասսայաբար կոտորվում են սովից ու համաճարակից։ Իրենց նվաճած գավառներում թուրքերը կոտորել են բնակչության կեսը» (53,240)[1]։ Թերթերը ամեն օր նոր վայրագու-

---

[1] *Հղումների աղբյուրները նշվում են բնագրում, մեջբերումների կողքին, փակագծերի մեջ։ Առաջին թիվը գրքի համարն է ըստ վերջում զետեղված օգտագործված գրականության ցանկի, երկրորդը (երբեմն նաև երրորդը, չորրորդը)՝ գրքի էջը։ Եթե միաժամանակ նշվում կամ հղվում են մի քանի գիրք, ապա դրանք բաժանվում են ;, ով։ Մամուլից կատարված մեջբերումները ևս նշվում են բնագրում. հապավոմամբ տրվում է մամուլի անվանումը (հապավումների համարժեքները տե՛ս վերջում), այնուհետև նշվում է հրատարակության թիվը, համարը և էջը (էջերը)։ Տողատակում տրվում են միայն մի քանի ծանոթագրություններ։*

թյունների զարհուրելի փաստեր էին արձանագրում և կոչեր տպագրում՝ «Օգնեցե՛ք որբերին», «Օգնեցե՛ք սովյալներին», «Պատսպարե՛ք գաղթականներին»։

Հայաստանում տիրող աննկարագրելի ծանր վիճակը կարգավորվեց 1920 թ. նոյեմբերին, երբ երկրի տարածքի մեծ մասի կորստից, բնակչության զգալի մասի բնաջնջումից ու աքսորից հետո արյան գնով պաշտպանած մի բուռ հողի վրա հաստատվեց խորհրդային իշխանություն։ Ողբերգություններով ու ակնկալիքներով լեցուն ազգային կյանքի դրամատիկական ճգնաժամը հաղթահարելուց հետո՝ հայ ժողովուրդը լծվեց իր ավերված տնտեսությունը վերականգնելու գործին և շարունակեց ապրել նոր երազներով ու սպասումներով։

Իսկ այդ տարիներին բանաստեղծներ էին ապրում և բանաստեղծություններ էին գրվում սիրո ու երազների, հայրենիքի ողբերգության և փրկության ակնկալիքների մասին։ Հայ գրականության պատմությունը ժողովրդի պատմության զուգընթաց դարերի ընթացքում ձևավորել է արմատական մի գիծ. հայ գրողը նախ և առաջ եղել է իր հայրենիքի բաղաքական կացության և ժողովրդի բախտի գեղարվեստական տարեգիրը։ Հայրենիքի պատմությունը դարձել է գրողի ճակատագիր ու գործունեության նախապայման։ Այդ գիծը գնալով խորացել ու դարձել է հայ գրողի հոգեբանության բնութագրական կողմերից և ազգային նկարագրի հիմնական առանձնահատկություններից մեկը։

Վ. Տերյանը, 1914 թ. կարդացած «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման մեջ, ճիշտ կողմնորոշմամբ է ձևակերպել այս հարցը. «Հայ գրականության մեջ իշխող գաղափարը, նրա հիմնական առաջմղիչ ուժը ազգային գոյության, ազգային անկախության գաղափարն է։ ...Հայրենիքի երգը հնչել է մեզանում առավել կամ պակաս ուժեղ նիշերից ու խորհրդանշից մինչև մեր օրերը։ Այդ գաղափարը կարմիր թելի նման անցնում է մեր գրականության միջով սկզբից մինչև մեր օրերը, դարձել է մի անբաժանելի հատկանիշ, դունավորել է մեր ինտելիգենցիայի միտքն ու երևակայությունը դարեր շարունակ..., սակայն էությամբ միշտ նույնն է մնացել— մի ֆանտոմ է եղել, մի զորություն, որը մղել է դեպի հերոսական մարտիրոսություն, դեպի աներևակայելի լարումն հոգեկան ու նյութավոր էներգիայի, մի անհատանելի և միշտ բաղձալի ցավատանջ իղձ է դարձել այդ անկախ հայրենիքի, այդ ազգային գոյության գաղափարը» (114, 55—56)։ Այսպիսի կարծիք հայտնել են նաև ուրիշները։ Ահա մի վկայություն ևս. Ա. Խահակյանը, 1941 թ. գրած «Մտքեր հայ

պրականության մասին» հոդվածում նշում էր. «Մեր պրականության հավերժ շողշողացող բովանդակությունն է եղել ազատության անշեջ ծարավը, պայքարը, հայրենասիրությունը և մարդկային արժանապատվության հարցանքը։ ...Հայ ժողովուրդը, և հանձին նրա ողջ հայ պրականության, դարերով պայքարել է հայրենի երկրի անկախության ու ինքնավարության համար։ Հինգերորդ դարի բանաստեղծ— պատմաբան Եղիշեի դյուցազներգությունը մի հիմն է ի փառս հայ ժողովրդի՝ պարսից փաղանգների դեմ նրա մղած պայքարի առթիվ։ Այս պայքարն ու այս երգը շարունակեցին մեր գրողները մինչև ամենավերջին ժամանակները» (40, 191—192)։

Եվ բնական է, որ հայ ժողովրդի բազմադարյա պատմության մեջ իր դրամատիզմով այնքան հագեցված մի ժամանակաշրջանում, ինչպիսին էին 1915—1920 թվականները, հայ գրողները չէին լռի, չէին կարող լռել։ Դա է պատճառը, որ դարասկզբի հայ գրականությունը (և՛ արևելահայ, և՛ արևմտահայ հատվածներում) երկրի ու ժողովրդի ճակատագրական վիճակի անմիջական ազդեցության տակ խորացնում ու մի միասնական հարցադրում է դարձնում հայրենիքի պատմության ու ներկա օրվա, ժողովրդի ճակատագրի ու վերելքյան ուղիների որոնման թեմատիկան։ Հ. Թումանյանն ու Ա. Իսահակյանը, Ս. Յարճանյանն ու Դ. Վարուժանը, Վ. Տերյանն ու վ. Թեքեյանը, Ե. Չարենցը և նոր-նոր գրական ասպարեզ մտնող Գ. Քալաշյանն ու Ա. Վշտունին, Գ. Մահարին ու շատ ուրիշներ խոսքով ու գործով կիսեցին ժողովրդի ճակատագիրը, պատկերեցին այն դժոխային վիճակը, որի մեջ գտնվում էր Հայաստանը։ Հայաստանի գրական ու իրական կերպարը այս շրջանի գրականության, մանավանդ պոեզիայի համար դարձավ մի յուրահատուկ պատկերխորհրդանշան, խորհուրդ, որը իր մեջ համատեղեց ժամանակի մտավորականության խոհերն ու հույզերը՝ ըստ ամենայնի արտացոլելով դարաշրջանի ոգին։

Ա.

XIX դարի հայ գրական և հասարակական միտքը (Խ. Աբովյան, Րաֆֆի, Մ. Նալբանդյան, Ս. Նազարյան, Ռ. Պատկանյան, Գ. Արծրունի և ուրիշներ) նախապատրաստեց ու հասունացրեց հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական գաղափարախոսությունն ու ծրագրերը։ Սակայն նույն XIX դարի վերջերից օսմանյան Թուրքիան սկսեց զանգվածային կոտորածների միջոցով հայկական հարցի լուծման այն գարհուրելի և

նմանը չունեցող քաղաքականությունը, որը դադարելով ու բռնկվելով հասավ մինչև 1920 թ.։ Նվ էլ ի՞նչ պիտի պատկերեր հայ բանաստեղծը, եթե ոչ իր հայրենիքի ու ժողովրդի ծանր վիճակը, դրանով հանդերձ՝ կարողանար ուժ գտնել իր մեջ բարձրացնելու ժողովրդի ընկած ոգին. նաև հույս տալու նրան ու հույսով ապրեցնելու։

Այդ գործին իրենց գրական շնորհքն ու կյանքը նվիրաբերեցին Ատոմ Յարճանյանն ու Դանիել Վարուժանը։ Յարճանյանի՝ մաքառումի ու ակնկալության օրերի այդ խռովահույզ երգչի բանաստեղծական ամբողջ ներշնչարանը լցված էր ժողովրդի կյանքի պատկերներով։ Մեկը մյուսին լրացնող նրա գրքերն ու շարքերը՝ «Դյուցազնորեն» (1901), «Հայորդիներ» (երեք շարք, 1905, 1906, 1908), «Հոգեվարքի և հույսի ջահեր» (1907), «Կարմիր լուրեր բարեկամաս» (1909), «Հայրենի հրավեր» (1909), խորությամբ արտացոլում են արյան մղձավանջի պատկերներն ու հայրենիքի փրկության գաղափարները։ Իրական կյանքի պատկերներով սնվող ներշնչանքի նույն տագնապոտ ու խռովահույզ հոսանքն է շարժվում նաև Դ. Վարուժանի «Յեղին սիրտը» (1909), «Հեթանոս երգեր» (1912), «Հայեին երգը» (գրված 1912—1915 թթ., հրատարակված համահու՝ 1921-ին) գրքերի շատ ու շատ բանաստեղծություններում։ Գրողներ, որոնք ոչ միայն տեսան, ապրեցին ու պատկերեցին ժողովրդի ողբերգությունը (1909 թ. Դ. Վարուժանը գրում էր. «Յեղին հոգին արյուն կուլա մեջս, հրդեհված քաղաքներեն եկող ամեն լուր՝ տաք մոխիրի պես կթափվի գլխիս և սրտիս վրա», (99, 174), այլև իրենք ևս դարձան այդ ողբերգության զոհերը՝ 1915 թ. 200 հայ մտավորականության հետ խոշտանգվելով թուրք բարբարոսների կողմից և իրենց արյունը խառնելով ժողովրդի անմեղ արյանը։

Արևմտահայ բանաստեղծների վերջին սերունդը, որի ստեղծագործական ճակատագիրը զուգադիպեց դժվարին ժամանակների, ձգտում էր արևմտահայ գրականության վերածնության և ազգային ոգու զարթոնքի։ «Ազդակ»-ի խմբագրությանը 1909 թ. Վարուժանը գրում էր. «Սխալ է կարծել թե մեր թրքահայ գրականությունը վերածնած է։ Մաշած անիվն է որ կդառնա ու կդառնա, այս տարբերությամբ որ իր ձայնն ու ճռնչյունին եղանակը միայն փոխած է... իր փառության պատճառով։ Չէ ալ կարելի հանցանքը իրեն վերագրել։ Հանցանքը հայուն ճակատագրինն է։ Ասկե վերջը միայն հայկական արվեստ մը պիտի սկսի համամարդկային գաղափարների ուղ և ծուծով» (99, 168—169)։ Այս նույն տրամադրությունները առկա են նաև ավելի վաղ՝ 1906 թ. Ա. Չոպանյանին գրած նամակներից մեկում. «Եթե Ձեզ հավասար թափով կսիրեմ Աբովյանը

իր ցոլացիկ հայութիւնն է՝ կրթված ու եվրոպականացած կենդանացնող ոգիի մը շուրջը։ Ո՜ւր էր նաև տաճկահայերուս նոր գրականութիւնն ալ ունենար այդպես հայադրոշմ հիմնադիր մը» (99, 62—63)։ Ազգային ոգով տոգորված «հայադրոշմ» արվեստ ստեղծելու ձգտումը համակել էր բոլորին. «Մտածենք և ղգանք ու գործենք՝ իբր հայ» (Ա, 1907, №1—2, էջ 44),— Ա. Չոպանյանի այս կոչը, որը նաև գործ էր՝ համակել էր բոլորին։ Այս ցանկությունը նրանց մղում էր ավելի կապվելու մայր երկրին ու ժողովրդին, տեսնելու և ճանաչելու իրական հայրենիքը։ «Երկու երկիր կուզեմ լավ ճանապարհորդել— Հայաստան և Իտալիա. ղգալու և մտածելու համար՝ վերջինը ղոհելով առաջինին»,— գրում էր Վարուժանը և ավելի ուշ շարունակում. «Անպատճառ ամբողջ Հայաստանը պետք է տեսնել։ Կուզեմ համբուրել բոլոր այն տեղերը՝ ուր նահատակ մը իննկավ կամ հերոս մը կոխեց։ Մենք այնքան մեծ ենք՝ որքան որ հողեն կվամենք մեր ղգացումները։ Ամեն ինչ հոդ է։ Դեպի մեր պապերուն։ Որ է՝ դեպի աստվածները» (99, 76, 165)։

Արևմտահայ քնարերգության մեջ հայրենիքի դաղափարն ու ղգացողությունը արծարծվում է ժամանակային և պատմական երեք փուլերով։ Նախ պատկերվում էր նեռկան, որը հայրենիքի և ժողովրդի ծանր ու անմխիթար վիճակն էր։ Ներկայի պատկերմանն էր նվիրված գեղարվեստական ստեղծագործությունների գերակշռող մասը։ Ապագան՝ աղգահավաքման և երկրի վերակառուցման միջոցով հայրենիքի փրկության հույսն էր։ Այս կողմնորոշումը լիարժեքորեն արտացոլվել է Ա. Յարճանյանի «Հայրենի հրավեր» և Դ. Վարուժանի «Հացին երգը» շարքերում։ Անցյալը իմաստավորվում էր հեթանոսական ժամանակների պատմական անցքերի, գործիչների, պատմության, ընդհանրապես, այդ դարաշրջանի ուժեղ ու կորովի ոգու վերակոչմամբ, որն ուներ ժողովրդին իր նախնիների փառքով ոգեպնդելու և դաստիարակելու նշանակություն։

Անցյալի հեթանոսական ժամանակների ոգեկոչումը դարասկզբի արևմտահայ գրականության համար դառնում է որոշակի նպատակ և կողմնորոշում։ Ահա թե ինչ էր գրում այդ առթիվ Դ. Վարուժանը. «Հեթանոս կյանքը օրեօր ղիս կգրավե. եթե այսօր կարելի ըլլար կրոնքա կփոխեի և սիրով կընդգրկեի բանաստեղծական հեթանոսությունը», «Ո՜չ թե միայն մեր, այլ ամբողջ մարդկության դյուցազնական դարերուն «nostalgie»-ն ունիմ։ Ե՞րբ պիտի դառնա հեթանոսությունը և հին հաղթություններ՝ ղոր վաստակելու համար հերոսներ պետք էին՝ այլ ո՜չ դիվանագիտություն» (99, 131, 151—152)։

Անցյալի վերակոչման ոգին առկա է Ա. Յարճանյանի «Նավասարդ-

յան աղոթք առ դիցուհին Անահիտ» քերթվածում, Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգեր» գրքում, ինչպես նաև Վ. Թեքեյանի «Հրաշալի հարություն» (1914) գրքի «Հայրենի ղրույցներ» և «Արարատյան դաշտին մեջ» շարքերի շատ գործերում:

10-ական թթ. հայրենասիրական քնարերգության համատարած բռնկման մեջ ազգային վշտի հագեցվածությամբ, խոցված ու վիրավոր հայրենիքի պատկերի կերտմամբ, ինչպես նաև ապագային հառած հայացքով յուրահատուկ շեշտադրությամբ առանձնանում է Հ. Թումանյանի ստեղծագործությունը:

Հայրենիքի ցավը խոր շերտեր ունի Հ. Թումանյանի այդ տարինների ստեղծագործության մեջ: Դա ծրագրային դրսևորում ունեցավ 1913 թ. գրած «Խորհրդածություն հայկական հարցի վրա» բանաստեղծության մեջ, ուր նա ազգային հարցի լուծման խնդիրը դիտում էր մարդկության բարոյականության՝ արդարության ու խղճի տեսանկյունից և իր խոսքն ավարտում հույսի ու ակնկալիքի հորդորներով: Այդ զգացողությունը ավելի որոշակի արտահայտություն ունեցավ 1914 թ. գրած «Վերջին տագնապը» բանաստեղծության մեջ, ուր ազգային վերածննդի հարցը ներկայացվում է պատմական հավաստի իրադրության և հույսի ու ակնկալիքի իրական նախադրյալների պայմաններում: Հայրենիքի իրական վիճակի պատկերումն իր գագաթնակետին է հասնում 1915 թ., երբ ազգային վերածննդի գաղափարն ու Արևմտյան Հայաստանի ազատագրման հույսերը ավարտվում են աննախադեպ ողբերգությամբ: Այս ծանր պայմաններում ծնվում են հայրենիքի ու ժողովրդի ճակատագրի զգացողության մեկը մյուսին շարունակող գլխավոր ուղեգծերը՝ անսահմանի վիշտն ու տառապանքը, որը ի մի է բերվում ամբողջ ազգի ողբերգության վրա տարածվող հոգեհանգստի աղոթք ասելու պատկերի մեջ և ապա՝ հայրենիքի գոյության պահպանման հույսը, ամենադժվարին վիճակում իսկ հայրենիքի հետ լինելու գաղափարը, որն արտահայտվում է «Հայրենիքիս հետ» ձևակերպմամբ:

Այս առանցքային գծերը խոր արմատներ ունեն Թումանյանի ստեղծագործության մեջ, որ դեռևս 1902 թ. արտահայտվել է մի կողմից «Հայոց վիշտը», մյուս կողմից՝ «Հայոց լեռներում» բանաստեղծություններում: Դրանք, փաստորեն, ոչ թե առանձին հոգեբանական վիճակներ են, այլ՝ սերտորեն կապված և իրար շարունակող: Անսահման վշտի պոռթկումը, ի վերջո, կառչում է հույսի ակնկալիքներին, որովհետև առանց փրկության հույսի՝ վիշտը դառնում է լալկանություն: Վշտի ու հույսի հոգեբանական վիճակները դառնում են նաև հռետորական հարցումներ, որ ուղղված են

ապագայից ակնկալվող փրկությանը։ Այս առումով բնորոշ է դեռևս 1904 թ. Անիում գրված մի քառատողը.

Մենք փառքեր ունենք թաղված հողի տակ,
Մենք հույսեր ունենք պահված մեր սրտում.
Մի՞թե հավիտյան կողքանք ավերակ,
Մի՞թե հավիտյան կրմնանք տրտում (36, 176)։

Այնքան լուսավոր ու պայծառ հայացքների տեր մի գրող, ինչպիսին Թումանյանն էր՝ ժողովրդի պատմության ամենածանր օրերին գրեց «Հոգեհանգիստ» բանաստեղծությունը, մեռելոցի տխուր կոչնակներ հնչեցնելով Հայաստանով մեկ։ Դա ընդհանրապես դարասկզբի հայկական կյանքին բնորոշ այն գործերից մեկն է, որի մեջ իր արտացոլումն է գտել հայոց դանթեականի տխուր պատկերը.

Ու վեր կացա ես, որ մեր հայրենի օրենքովը հին՝
Վերջին հանգիստը կարդամ իմ ազգի անբախտ զոհերին,
Որ շեն ու քաղաք, որ սար ու հովիտ, ծովից մինչև ծով
Մարած են, մեռած, փրոված ու ցրված հազար հազարով...

...Կանգնեցի խոժոռ, մենակ ու հառաչատ, Մասիսի նման,
Կանչեցի թըշվառ էն հոգիներին՝ ցրված հավիտյան
Մինչև Միջագետք, մինչև Ասորիք, մինչև Ծովն հայոց,
Մինչև Հելլեսպոնտ, մինչև Պոնտոսի ափերն ալեկոծ։
— Հանգե՛ք, իմ որբե՛ր... Իղո՞ւր են հուզմունք, իղո՞ւր
և անշահ...
Մարդակեր գազան՝ մարդը՝ դեռ երկար էապես կը մնա...

(36, 221)

Համառարած վիշտը ընդգրկում է գեղարվեստական պատկերների, աշխարհագրական վայրերի լայն ոլորտ, իր մեջ արտացոլելով թե՛ ժողովրդի գաղթի, աքսորի ու կոտորածի արհավիրքները և թե՛ հայրենիքի գաղափարը վառ պահող պատմական այն սրբացված անունները, գետերը, սարերը, ծովերը, որոնք դառնում են համազգային աղետի ականատեսներ ու հոգեհանգստի մասնակիցներ։

Այս հենքի վրա ավելի իմաստավորված են երևում «Հայոց վիշտը» բանաստեղծության պատկերները, պատմական որոշակիությունը ավելի իրական է դարձնում քնարական ապրումն ու ցավի վերացարկված արտահայտությունը.

Հայոց վիշտը անհուն մի ծով,
Խավար մի ծով ահագին,

Էն սև ծովում տառապելով,
Լող է տալիս իմ հոգին (36,174)։

1915 թ. Թումանյանը գրում է «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծությունը, իսկ մեկ տարի անց՝ նույն «Հայրենիքիս հետ» վերնագրով հրատարակում հայրենասիրական բանաստեղծությունների մի ժողովածու։ «Հայրենիքիս հետ» ձևակերպումը, վերնագիր ու խորագիր լինելուց զատ, նպատակաուղղված կողմնորոշում էր, որը լիապես արդարացվում ու տեսանելի է դառնում և՛ Թումանյանի կյանքով ու գործունեությամբ, և՛ ստեղծած գեղարվեստական երկերով։ «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծությունը ի մի է բերում կործանված երկրի և վերածննդի հույսերի այն տրամադրությունները, որ համակել էին ժողովրդին։ Այս և հետագա տարիներին Թումանյանը գրում է նաև հայրենասիրական բնույթի շատ այլ բանաստեղծություններ («Զեռաց», «Շուռ է գալիս ծանր քարը», «Գերության մեջ», «Դժոխքի հանդեպ», «Արփենիկի ալբոմից») ու քառյակներ, որոնցում որոշակի պատկերներով և փիլիսոփայական խորհրդածություններով անդրադառնում է իր հայրենիքի ծանր վիճակին, այդ հարցը բարձրացնելով համամարդկային խնդիրների մակարդակի և դրա համար փորձելով գտնել համամարդկային պատասխան։ Աղետի ու ոճիրի հարցադրումը հանգում է մարդու և մարդկայնության անկատարության ու անլիարժեքության խնդրին (36, 265)։

Ավերից ու արյունից հոգնած բանաստեղծը երազում է «հաշտ ու խաղաղ մարդկություն», բայց դա անհնարին է, ուստի այդ փափագը երանելի է անգամ «երազի մեջ երջանիկ»։ Այնքան էին խարխլված կյանքի իրական հիմքերը, այնքան անհուսալի էր թվում հաշտ ու խաղաղ մարդկության գաղափարը, որ չկորցնելու համար առայժմ այն պահ են տալիս երազին։

Հայաստանում սիրող մղձավանջային վիճակը ծանր ցավ է դառնում նաև Ա. Իսահակյանի համար, որն այդ տարիներին գտնվում էր Եվրոպայում։ Նրա այդ տարիների պոեզիան, օրագրային գրառումները արձագանք են այն դժոխային լուրերի, որ հասցրել են նրան թերթերը, հարազատների նամակները, կատարված դեպքերին ականատես բարեկամներն ու ծանոթները։ «Ահավոր ուժ է հայրենիքի սերը...»,— գրում էր Իսահակյանը 1919 թ. ժնևում, իր օրագրի մեջ։ Այդ «ահավոր ուժը» նրա հոգու մեջ դարձել է ցասում ու բողոք, ողբ ու ցավ, որ արտահայտվել է 1915—1922 թթ. օրագրային գրառումների մեջ և չափածո երկերում։ 1915-ի օգոստոսին Բեռլինում նա այսպես էր լրացնում իր օրագրի էջերը.

«Իմ հայրենիքը—ավեր, արյուն, նախճիր, որբեր, հրդեհ, ավար... Փախուստ, գաղթ, ավերում են քաղաքներ, դպրոցներ, վանքեր. վառում են գրադարաններ, մատյաններ, մանուկների արյան բաղանիք. գերեվարում են մի ժողովուրդ. ավեր է...»: 1916-ին բանաստեղծը ավելացնում էր. «Ա՛խ, ես էլ լինեի քեզ հետ, իմ խե՛ղճ, ջարդվա՛ծ, ճղակոտոր, որբ և այրի՛ ժողովուրդ... լինեի ձեզ հետ, լայի ձեզ հետ...» (42, 314—315, 319): Իսկ 1919 թ. հունվարի 23-ին ժնևում կատարած գրառումը՝ «Կարեցե՛ք, կարեցե՛ք թռչունների լեզուները, որոնք հանդգնում են գարնանը երգել մեր մորթած մանուկների անթաղ, ցիր ու ցան ոսկորների վրա, որոնց ծածկել են անգութ, անզգա, անտարբեր, սինլքոր ծաղիկները» (42, 338),— հիմք է դարձել նույն ամսի 29-ին գրած «Ահա նորից գարուն եկավ» բանաստեղծության համար:

Այս տարիներին Իսահակյանը գրում է հայրենիքի ծանր վիճակը պատկերող, հայրենիքի հանդեպ ունեցած իր խոր սերը բացահայտող և, ընդհանրապես, հայրենի հողի ու ժողովրդի հետ կապված բազմաթիվ գործեր: Այդ թվում «Պատերազմ ահեղ...», «Դառն ու տրտում...», «Ցերեկվա ոսկի լույսերը մեռան...», «Հայոց գեղջուկի ծավալուն արտեր...» բանաստեղծությունները, «Մեր նախահայրերը», «Հայրենի հողը» լեգենդները, «Սասմա Մհեր» վիպերգը:

Բոլոր գործերի հիմնական տրամադրությունը հայ ժողովրդի ողբերգությունն է ու անհուսալի վիճակը.

...եվ հիմա դժնյա
Այս ճգնաժամիդ
Կանգնել ես մենակ
Վհռ բարերիդ մեջ,
Սեգ լեռներիդ տակ
Եվ որդևկորույս,
Եվ ուղեմոլոր... (36, 281):

Իսկ 1921-ին գրած «Հայաստանին» բանաստեղծությունը իր ընդհանուր ոգով կարծեք հիշեցնում է Թումանյանի «Հայրենիքիս հետ»-ը, ուր Իսահակյանը «հազարավերք», «սեղանի ղոհ» «մանուկների ու կույսերի արյան հնձան» Հայաստանից անցում է կատարում դեպի «Հըրաշափառ Հարությամբ նորամանուկ Հայաստանը»:

Հայրենի հողին ու ժողովրդին հոգու բոլոր թելերով կապված բանաստեղծը այդ տարիներին թեև ապրեց հայրենիքից հեռու, այնուամենայնիվ, իր խոսքով ու խոհերով նրա հետ էր, նրա զարթոնքի, հույսերի ու գալիք վերածննդի հետ:

Հայրենիքի պատմական բախտի ու ներկայի զգացողության և դրան համապատասխան հայրենիքի բանաստեղծական պատկերի ստեղծման միանգամայն այլ որակ բերեց Վ. Տերյանը։ Այդ զգացողության ճշգրիտ ձևակերպումն է «Երկիր Նաիրի» շարքի բնաբանը՝ վերցված Մ. Լերմոնտովի «Հայրենիք» բանաստեղծությունից՝ «Սիրում եմ հայրենիքս, բայց տարօրինակ սիրով»։ Տարօրինակ ու արտասովոր սեր էր Տերյանի սերը առ Հայաստան. հայրենիքի զգացողության այդ ձևը իր մեջ ներառում է և՛ երկրի ու ծննդավայրի առարկայական, տեսանելի պատկերները, և՛ հայրենիքի աննյութեղեն ոգին։

Թե՛ «Երկիր Նաիրի» շարքը և թե՛ շարքից դուրս ղետեղված հայրենասիրական բանաստեղծություններն ունեն մի ընդհանուր ուղղվածություն. հայրենի երկրից հեռացած, հեռուներում հայրենիքի անհրաժեշտությունը ավելի խոր զգացած և անսահման նվիրումով Օտարությունից տուն դարձող մարդու հոգեբանությամբ են գրված Տերյանի այդ գործերը։ Օտարությունից հոգնած և լայն աշխարհաճանաչողության մեջ հոգեկան նեցուկ որոնող անհատն է այդ գործերի քնարական հերոսը, որը վերադառնում է իր գոյության նախահիմքերին.

Ա II 69707

Ու հոգնած քայլով ահա կրկին
Վերադառնում եմ հայրենի հող,
Դեպի քարերդ ազնիվ ու հին,
Եվ խրճիթներդ ահով նիրհող (112, 239)։

Նույն ոգևորությամբ են գրված նաև «Թողի երկիրն իմ հայրենի», «Այս գիշեր իմ սրտում, այս գիշեր» բանաստեղծությունները, որոնք դարձյալ աշխարհաճանաչողության լայն ընդգրկման մեջ, որոնումներից ու թափառումներից հետո, որպես կեցության միակ հիմք հաստատում են հայրենիքի գոյությունը.

Բոլորը ծուխ, բոլորն ավազ,
Բոլորն ավար ջուր ու քամուն,
Ջրկա քեղնից գերիչ երազ,
Քո անունից անուշ անուն (113, 35)։

Երկիր Նաիրին նվիրված բանաստեղծություններում Տերյանը նախ և առաջ որոնում է մարդուն իր հայրենիքի հետ կապող հոգևոր հիմքերը և ապա մտնում այդ հայրենիքի պատմության ու ներկայի մեջ։ Տերյանի համար հայրենիքի զգացողությունը ոչ միայն գաղափար է ու ոչ այնքան հրապարակախոսական իմաստասիրում, որքան հոգեբանական խոր

ՀՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ

շերտեր ունեցող իմաստաճաշակություն, որն սկիզբ է առնում հայրենի տան կառոտից և վերածվում ազգային նկարագրի ճանաչողության:

Չափածո խոսուվանությանը հաջորդում է զգայական ապրումների հավաստումը: 1914 թ. դեկտեմբերին Տերյանը, խորապես անհատականացնելով Երկիր Նաիրիի բախտի զգացողությունը և այն նմանեցնելով իր ապրումներին, գրում էր Ն. Թումանյանին. «Դուք երևակայել չեք կարող, թե ինչպես է անցնում իմ կյանքը. ոչ թե անցնում է, այլ այրվում մի ներքին դառն կրակով, և ես անզոր եմ այդ կրակի դեմ և անօգնական: Եվ ես երբեմն մտածում եմ, որ դա ունի իր խորին ու վսեմ իմաստը: Չէ՞ որ այդպես, իմ հոգու նման, այրվում է իմ Երկիրը, «իմ Նաիրին»— գուցե դրա համար է այրվում և իմ հոգին, որովհետև իմ հոգու մեջ «Նաիրյան չքնաղ հոգին» է այրվում: Եվ ես սկսում եմ զգալ ինձ կոչված, մեկը նրանցից, որոնց վիճակվել է «Նաիրյան» հոգու բարձր տառապանքը կրել իրենց հոգու մեջ...» (115, 176): Իսկ մի քանի ամիս հետո, կրկին անդրադառնալով իր հայրենակարոտին, Տերյանը, դարձյալ Ն. Թումանյանին ուղղված մի նամակում, շարունակում էր. «...միթե՞ Դուք չգիտեք, թե ինչպես եմ սիրում ես իմ Երկիրը, և ինչպես է ցավում իմ սիրտը» (115,195): Հայրենասիրական զգացողությունների այս կենսական հիմքը ոչ միայն բանաստեղծական ինքնարտահայտումների հավաստի երաշխիք է, այլև նույն այդ ինքնարտահայտումների բնական շարունակություն, որ շաղախի պես միաձուլում է բանաստեղծությունն ու բանաստեղծին, այսինքն՝ ընդգծում քնարական հերոսի որոշակի անհատականացումը: Անհատականացված քնարական հերոսը, որը բանաստեղծն է՝ ինքնաճանաչողությունից ու հայրենիքին նվիրվելուց հետո անցնում է ազգային նկարագրի ճանաչողության:

Այդ նկարագրի ճանաչողությունը իր մեջ ընդգրկում է թե՛ պատմական անցյալի վերհուշը՝

> *Բարելոնն է եղել մեր ախոյանը՝ տե՛ս —*
> *Անհետ կորել, անցել է —չար մշուշի պես:*
> *Ասորիքն է եղել մեր թշնամին —ահա՛*
> *Դաշտ է տեղը և չըկա քար քարի վրա (113, 71):*

Եվ թե՛, առավել չափով, ներկա տխուր ու անմխիթար վիճակը՝ «Դու հպարտ չես, իմ հայրենիք, Տրտում ես դու և իմաստուն» (112, 243):

Բայց ո՛չ այնքան պատմական անցյալն է ահագնացող սեր ու նվիրում առաջ բերում բանաստեղծի էության մեջ, որքան անմխիթար ներկան, անասելի վշտով պարուրված ժողովուրդը՝ իր անուրախ երգերով ու

տխրամած ժպիտով, չհասկացվածությամբ ու լքվածությամբ, խեղճ գյուղերով ու խարխուլ խուղերով.

Այնպես անխինդ են և նըման լացին
Երգերն իմ երկրի, այնպես տխրագին.
Մեզ չի հասկանա օտարերկրացին,
Մեզ չի հասկանա սառն օտարուհին։

...Տեսնում եմ ահա գյուղերը մեր խեղճ,
Եվ թուխ դեմքերն այն տխրության սովոր.
Իմ ժողովուրդը անել վշտի մեջ,
Երկիրն իմ անբախտ և ազետավոր (112, 240)։

Այս ամենից հետո է, որ ծնվում է Տերյանի հայրենասիրական բանաստեղծությունների ոգին իր մեջ խտացնող առանցքային միտքը՝ «Օ, հայրենիք դառն ու անուշ»։ Գնալով սաստկացող հայրենասիրության կրակը բանաստեղծի էության մեջ նվաճում է մինչ այդ չբացահայտված տարածություններ։ Խոստովանությունը հետևում է խոստովանությանը.

Եվ քանի գնում, այնքան բաղձալի, այնքան լուսավոր
Եվ դյութական է հնչում քո ձայնը, հայրենիք թշվառ։

(113, 59)

Ինքնագոհաբերության աստիճանի նվիրումն ու ցավի տառապագին զգացողությունը ի դերև են հանում կործանման և հարության հույսի ներհակ՝ մի կողմից իրական, մյուս կողմից՝ ցանկալի իրավիճակներ։ Որպես իրողություն բանաստեղծը տեսնում է արնաներկ, անզոր ու անարդված հայրենիք, ունենում իր երկրի վերջին պոետը լինելու իրական թվացող կասկածներ, այդ կասկածների ու անսահման վշտի մեջ բռնկվում զգայախաբությունների ցնորքով ու տեսիլքով («Մշուշի միջից,— տեսի՛լ դյութական,— Բացվում է կրկին Նաիրին տրտում»), որոնք, սակայն, ազետալի ու մռայլ պատկերներ են բացում նրա առաջ։ Ահով ու սարսափով նրան պաշարում է իրականության չարագուշակ հեռանկարի՝ հայրենի երկրի վերացման, չգոյության զգացողությունը, որը ցնորքից ու մղձավանջից կրկին վերածվում է պարզ ու տեսանելի իրողության.

Երկիր Նաիրի, երազ հեռավոր,
Քնած ես քնքուշ թագուհու նըման.
Միթե ես պիտի երգեմ քեզ օրոր
Եվ արբշռական դնեմ գերեզման (113,66)։

Սա սկիզբը չէ, նաև վերջը չէ։ Սա համատարած ողբերգության մի պատկերն է։ Իսկ այդ պատկերներից փրկություն չկա։

Երկիր Նաիրիի արտում երգիչը նոր դառնություն էր տեսնում իր հայրենիքում և անհուն ցավով լրացնում իր մատյանի բաց մնացած էջերը, նոր պատկերներով ամբողջացնում հայրենիքի այդ ժամանակվա նկարագիրը. «Անհանգիստ է հոգիս ու արտում... ես տեսնում եմ աղետ ու արյուն...»:

Հայրենիքի անկման այս իրական վիճակը բախվում է նուրբ ու փխրուն սիրո զգացողությանը և ներքին ցավը վերածվում է մեկ ազգային վիրավորված արժանապատվության մոլեգին պաշտպանության («Մի՛ խառնեք մեզ ձեր վայրի, արջի ցեղերին,—Մեր երկիրը ավերված, բայց սուրբ է և հին»), մեկ ոգեկոչման կոչի («Ժամ է, ե՛լ նորից, իմ ծիրանավառ»), մեկ հայրենիքի դարավոր ոգու հաղթանակի հավատի («Երկնիր իմ երկիր հավատով անմար, Սուրբ է քո ուղին ու պսակըդ վեհ»), մեկ երանելի, ցանկալի ու բաղձալի հարության («Երկի՛ր իմ ապետավոր, Ասում եմ՝ տոկա՛ համառ. Գալու է հարության օր»): Որպես հույսի ու հավատի, փրկության ու հարության հնամյա խորհուրդ հառնում է Արարատի պատկերը, որին իր ժողովրդի համար դժվարին ժամին ներբող է ձոնում բանաստեղծը («Արարատին»):

«Ջոհ երկրի» հասարակական—քաղաքական իրավիճակի պատկերումն ու զգայական վերապրումը անհատի ու հայրենիքի հոգևոր կապի բացահայտումից և ազգային ցավի ու ողբերգության անհատականացված ինքնաճանաչողությունից հետո աստիճանաբար ավելի է խորացնում սկզբից ևեթ առկա հարազատության շունչը: Հայրենիքի ընդհանրական զգացողությունը բեկվում է հայրենի եզերքի, հայրենի տան պատկերների ու այդ ամենի պահապան հրեշտակի՝ հարազատ մոր խորհրդանշական կերպարի մեջ: Բնորոշ օրինակներ են «Հայրենիքում», «Կարծես թե դարձել եմ ես տուն», «Այստեղ է լացել իմ մայրը», «Հիշում եմ ինչպես այն ուշ...», «Երբ կըհոգնեմ, տարեք ինձ երկիրն իմ հեռու», «Դրեր սիրտս վիրավոր հարազատ օրրան» բանաստեղծությունները: Հայրենասիրական բանաստեղծությունների ընդհանուր մտայնությունը, որը, ինչպես նշվեց, բնորոշվում է մեծ աշխարհից վերադարձով դեպի հայրենի երկիր, նույն տրամաբանությամբ շարունակվում է որոշակիանալ և հայրենի երկիրը դառնում է ծննդավայր ու հայրական տուն: Պատահական չէ, որ «Երբ կըհոգնեմ, տարեք ինձ երկիրն իմ հեռու» բանաստեղծությունը մեկ այլ տարբերակում ունի «Երբ կըհոգնեմ, տարեք ինձ հեռու մեր Գանձան» (113, 335) սկիզբը:

Հայրենի տունը դառնում է աշխարհի աններդաշնակության մեջ մոլորված անհատի համար հոգեկան նեցուկ, ամեն ինչ տանուլ տալուց

ու կորցնելուց հետո՝ դառնում միակ հուսալի վայրը, ուր կարելի է վերադառնալ ու սփոփվել.

Մութ է, և ցուրտ է, և բուք, և բորան,
Մեր ուղիներում սարսափ է և մահ.
Արյունոտ ուղի՜... Երանի նրան,
Ով հայրենական տուն ունի հիմա (113, 56)։

Սակայն երանիները երկար չեն տևում, ավերվում է նաև հայրենական տունը, երկիրը դառնում է ավերված տուն, ավերված տունը՝ հայրենի երկիր («Ավերված երազ— հայրենական տու՜ն...»)։ Այդ ավերակների վրա որպես ողբասացություն տարածվում է մոր շունչը («Այստեղ է լացել իմ մայրը...»), որը և՛ լաց է, և՛ մորմոք, և՛ կարոտ, և՛ զանգակի տխուր ղողանջ։

Գ.

Երկրի ցավերը լալիս էին բոլորը։ Ողբը դառնում է ինքնաարտահայտման հիմնական ձև։ *Նորենացուց և միջնադարի պատմիչներից ու բանաստեղծներից որպես ազգային ժառանգություն ստացած, դարերի ընթացքում ավելի արմատավորված և հագեցած ինքնարտահայտման այդ ձևը,* որը սնվում էր արյամբ և երկրի կործանումով՝ 10-ական թթ. ազգային կյանքի մղձավանջի մեջ դառնում է ինքնիշխան ու տիրապետող։ Ողբի տրամադրությունները համակում են բոլորին, ովքեր քիչ թե շատ ապրում էին Հայաստանի ցավով՝ և՛ օտարագիր հայ բանաստեղծին, և՛ օտար բանաստեղծին, և՛ ճանաչված կամ իրենց առաջին քայլերն անող հայ բանաստեղծներին։ Մարիետա Շահինյանը 1916 թ. գրում է «Հայ ազգին» բանաստեղծությունը, որն իր ապրումներով ու տրամադրությամբ ոչնչով չէր զիջում Հայաստանում ապրող գրողների գործերին.

...Բայց, ավա՜ղ, նորից արտերդ ամայի,
Օջախդ ավեր ձեռքով թշնամի...
Եվ քո գյուղերում գայլն է գիշակեր
Ոռնում հաղեցած, ցերեկ ու գիշեր...
Օ՜, տանջված իմ ազգ, քո անվերջ ուղին
Դեպի Golgotha է տանում կրկին... (Հ, 1916, № 27)։

(Թարգմանությունը՝ Երվանդ Տեր-Գրիգորյանի)

Հեռվից հետու այդ ողբին արձագանքում է Էմիլ Վերհարնը։ Իսկ Վալերի Բրյուսովը հատուկ հայկական ամսագրի համար գրում է «Էմիլ Վերհարնը Հայաստանի մասին» հոդվածը՝ բանաստեղծի «Ոռնոցի կարմիր թևերը» գրքից (1916) առանձնացնելով այն գործերը, որոնք վերա-

բերում են Հայաստանին։ Դա նախ՝ բնորոշ վերնագրով «Աղաղակ» բանաստեղծությունն է, որը քիչ հետո թարգմանվում է հայերեն։ Դարի և մարդկության խղճին ուղված այդ ողբերգությունը աղաղակի պես տարածվում է աշխարհով մեկ.

Նա հեծեծանքով ու վշտով անսահման
Իջնում է դանդաղորեն Հայաստանը արյունոտ,
Ծվատում Մուշն ու Էրզրում, Սղերթ, Բիթլիսն ու Վան,
Սահում է ալիքներով ու ծուխում քամու հետ զայրացկոտ,
Որպեսզի հուզե և բորբոքե Ամերիկան... (Դ, 1917, № 7—8, էջ 133)։

(Թարգմանությունը՝ Կոստանդին Կրասիլնիկյանի)

Իսկ «Ազգաջինջ Գերմանիա» բանաստեղծության մեջ թեև ցույց է տրվում, թե ինչպես են գերմանացիներն ու նրանց դաշնակիցները բնաջնջում Հայաստանը, Լեհաստանը, Բելգիան, այնուամենայնիվ, Բրյուսովի կարծիքով «բանաստեղծի նկարած պատկերները ամենից առաջ և ամենից շատ վերաբերում են Հայաստանին»։ Ահա բանաստեղծության մի մասի արձակ թարգմանությունը՝ մեջբերված Բրյուսովի հոդվածում.

Վայրագ հրոսակների ձեռքով այրված գյուղեր, համատարած հրդեհ, արյունաշաղախ սոսկում ու կատաղություն, որ ցատկելով անցնում է շեմքե-շեմք, տնից տուն։ Մանուկների դիակներ՝ զրկախառնված և նրանց բռնաբարված մայրը մերկամարմին փռված սովերում, խոր փոսի ափին։ Անհամար ձեռքեր, ներկված թարմ, մխացող արյունով սրբել են իրենց գարշ ոճիրները պատերի վրա, թողնելով նրանց երեսին կարմրավուն հետքեր։ Մորթված ծերուկներ դեպի երկինք են միտում իրենց կծկված մատները։ Իսկ այնտեղ, հրաշագործ մատուռի մոտ, ուր երեկոները խումբ-խումբ գնդակահարում են անմեղ մանուկներ, ջրհորի շրթին ծեփված մնացել են ուղեղի ցայտեր և դանդի կտորներ» (Դ, 1917, № 3, էջ 48)։

Իրոք որ, կարծեք Արևմտյան Հայաստանի իրական պատկերը լինի այս բանաստեղծությունը, իրական մի պատկեր, որ այդ տարիներին դանթեական առասպելի էր վերածվում այդ նույն վայրերում կուլող և նույն այդ զարհուրելի տեսարանները նկարագրող հայ բանաստեղծի պատկերացումների մեջ։

Եթե հեռվից-հեռու Հայաստանի քաղաքական վիճակը այդպիսի հոգեբանական—ազգամունքային բռնկումներ էր առաջացնում բանաստեղծների էության մեջ, ապա ինչպիսին կլիներ այն ավելի մոտիկից, նրա՛նց գեղարվեստական ստեղծագործություններում, ովքեր իրե՛նք էին որբ ու հալածական, ովքեր վտարվել էին իրենց հայրական տնից, կորցրել հարազատներին և կամ եղել այն վայրերում, որտեղով անցել էր դարա-

վոր Բշնամին։ Իհարկե, ավելի իրական ու որոշակի, միաժամանակ՝ ավելի սարսափելի ու դժոխային։

Դ. Դեմիրճյանը, որն իր գրական նախասիրությունների տեսադաշտում պահում էր 10-ական թթ. հայ հասարակական ու քաղաքական կյանքի անցուդարձերը, անտարբեր չմնաց իր ժողովրդի ծանր ողբերգության հանդեպ։ Արձակ գործերի ու դրամատիկական երկերի հետ մեկտեղ նա գրեց նաև բանաստեղծություններ ու պոեմներ, որոնք արտացոլում էին հայրենիքի և ժողովրդի քաղաքական ծանր կացությունը։ Այս առումով ուշագրավ են «Դարուն գատիկ» (1916), «Իրիկվան զանգակ» (գրված՝ 1918-ին, տպագրված՝ 1945-ին), «Փառք ընկածներին» (1918) բանաստեղծություններն ու պոեմի երկու անավարտ հատվածներ, որոնք սկսվում են «Օրն էր սև օր, մո՜ւթ էր բոլոր» (1915) և «Մթնա՜ծ է հեռուն երկիր մի խոժոռ...» (1916) տողերով։

Դեմիրճյանը ղեկայական— հոգեբանական անդրադարձով և պատկերվող նյութի խոր վերապրումով ներկայացնում է իրականության ողբերգությունը։ «Դարուն գատիկ» բանաստեղծությունն ավարտվում է հայ ժողովրդի թափվող կարմիր արյան պատկերով, որը կարծեք ժողովրդի կարմիր գատիկը լինի։ Նույն տխուր ու տրտում տրամադրությունն է նաև հաջորդ բանաստեղծության մեջ.

Իրիկվա՜ն զանգակ, իրիկվա՜ն զանգակ,
Դու իմ խեղճ ազգի արտմալի կոչնակ,
Հնչում ես մեղմիկ և խոր ձայնիդ մեջ
Մի հույս եմ լսում և մի վիշտ անվերջ (23,72)։

«Օրն էր սև օր, մո՜ւթ էր բոլոր» պոեմը Դեմիրճյանը գրել է 1915 թ. եղեռնի դեպքերի անմիջական տպավորության տակ՝ ստեղծելով այդ աննախադեպ աղետալի օրերի գեղարվեստական պատկերը։ Պոեմում Դեմիրճյանը օգտագործել է ժողովրդական պատումի՝ ժողովրդական երգերի և «Սասնա ծռեր» վիպասքի արտահայտչական եղանակը.

Բոթ բոթեցին հայոց երկրին,
Ափսո՜ս ասին մեր աշխարհին,
Ասին նկավ ձեր սև գարուն,
Դաշտեր պիտի ծաղկեն արուն.
...Պիտի քաշեն պաղ-պաղ սրին
Ձեր նախշունիկ աղջիկներին (23, 185)։

Գաղթի ու եղեռնի տարիներին Հոռիում ապավինած ժողովրդի կյանքի պատկերն է ներկայացնում հաջորդ պոեմը։

Այս բնույթի ստեղծագործությունների մեջ Թումանյանի «Հոգեհանգիստ» բանաստեղծության տրամադրություններին արձագանքելու տեսակետից առանձնանում է «Փառք ընկածներին» սգերգը: Բանաստեղծությունը նվիրված է Հայաստանի վերջին պատուհիկի փրկության համար անփոխարինելի դեր ունեցող Սարդարապատի ճակատամարտում նահատակված հերոսներին: Բանաստեղծությունը 1918 թ. տպագրվել ու տարածվել է թռուցիկի ձևով, փակցվել է Երևանի շենքերի պատերին ու մտել ժողովրդի մեջ: Բանաստեղծությունը և՛ հոգեհանգստի սգերգ է, և՛ «իմացյալ մահվան» փառաբանություն, և՛ ժողովրդի պայքարի կենսունակության ու հաղթական ոգու հաստատում.

Այսօր, այս վեհ ուրախության և խոր սուգի հանդեսին,
Ո՛վ մարմարե նահատակներ, կանգնած ձեզ հետ միասին,
Ո՛վ խնկելի Սարդարապատ, Դարաբլիսա, Արարան,
Խոսեցնում եք իմ բերան:
...Ահա տեսնում եմ ձեզ, մահատևիլ, խաստագեմ,
Երբ որ մահը մեռցընելու դուք դնացիք մահի դեմ,
Եվ դուք գտաք ձեր պարածը—ձեզ համար՝ մա՛հ, չարություն,
Հայրենիքին փրկության (23, 254—255):

Քաղաքացիական պոեզիայի լավագույն օրինակ է այս բանաստեղծությունը՝ ներշնչված իրական դեպքերից, իրական մարդկանց հերոսամարտից, գրված իրական փաստի առիթով («Մենք երկու տոն ունենք այսօր—մեկ ձեր տոնը սգավոր, Մե՛կ մեր սուգը խնդության») և որոշակի նպատակով: Միաժամանակ՝ սա այն բանաստեղծություններից է, որը երբեք չի կորցնի իր քաղաքացիական ներշնչանքի անմիջական կենսունակությունը:

Հայրենիքի ծանր կացության տարեգիրներից էր նաև Գառնիկ Քալաշյանը. անպայմանորեն տաղանդավոր ու օժտված մի բանաստեղծ (Հ. Սուրխաթյանի և Գ. Շահինյանի կարծիքով նոր ձայն Տերյանից հետո[2]), որը այդ տարիներին գրեց հայ ժողովրդի ազգային ճակատագրի դառը ճշմարտությունը բնութագրող այսպիսի տողեր.

Երանի ձեզ, որ պիտի դաք՝
Մեղնից պայծառ, մեզնից ժպտուն...
Մենք մեր տան մեջ օտար եղանք,
Դուք տիրարար մտեք մեր տուն...

---

2 Տե՛ս Հ. Սուրխաթյանի 1916 թ. դեկտեմբերի 30-ին Հայ գրողների ընկերության երեկույթում կարդացած «Հայոց նոր բանաստեղծությունը» դասախոսության հաղորդումը և Գ. Շահինյանի «Մարդու երգիչը» գրախոսությունը Գ. Քալաշյանի «Բանաստեղծություններ» (1916) գրքի մասին (Հ, 1917, № 2):

Միաժամանակ նա լրացնում էր «Արյուն էջեր» գիրքը՝ պարբերական մամուլում հրապարակելով այդ ծրագրված գրքի նոր բանաստեղծությունները։ Ջարդի, կոտորածի, արյան, ողբի ու սուգի իրական փաստերը դառնում են գեղարվեստական պատկերներ և արտացոլում կյանքի ճշմարիտ վիճակը.

Հյուսեցե՛ք, պսակնե՛ր, պսակնե՛ր,
Դաշտերում ծաղիկները այնքա՞ն.
Հյուսեցե՛ք, պսակնե՛ր, պսակնե՛ր։

Նվագեք թաղումի քայլերգեր,
Մեռելները այնքա՞ն ու այնքա՞ն.
Նվագե՛ք թաղումի քայլերգեր... (Հ, 1916, № 14)։

Իսկ Վշտունին նույն ապրումներով հրապարակում էր բանաստեղծություններ՝ ծրագրած «Արցունք-բարձունք» դրքից։ Բնորոշ օրինակ է «Հառաչանք» բանաստեղծությունը.

Ալ հատավ յուղը հույսիս կանթեղին...
անլույս եմ, մա՛յր,
Աշուն է. շուրջս ծառեր կան դեղին...
անհույս եմ, մա՛յր,
Պատրա՛նք ու ցնո՛րք. ինչ որ կար՝ անցավ...
հոգնած եմ, մա՛յր։
Տիեզերքը ողջ՝ մի մութ քարանձավ...
Օ՛, քնած եմ, մա՛յր (103, 51)։

Նույն անհասության ու մահվան պատկերներն են իշխում այդ տարիներին նրա գրած «Մահամերձ», «Կերթամ առաջ», «Մի սոսի», «Հրաժեշտ», «Լուսաբացին» բանաստեղծություններում։ Այս բնույթի գործերը «Բանաստեղծություններ» (1918) ժողովածուի մեջ հավաքված են «Հուսալքում» շարքում։ Հուսալքման տրամադրությունների խտացումն է «Մահերդ» բանաստեղծությունը, որը ներքուստ հակադրվում է «Հաղթական վերադարձին», որի մեջ Վշտունին փորձում էր նախնիների ուժով ու կորովով, միաժամանակ՝ արևմտահայ բանաստեղծների հեթանոսական դարձի տրամադրություններով հարություն տալ պայքարի ու տոկունության ոգուն.

Բացե՛ք դուռը մեհյանի՝ Արամազդի վիս որդուն,
մեծ դարպասի նեղանցքեն մինչև ներսը տաճարի՝
անձրևեցե՛ք բյուր փնջեր ոսկի ցորեն հանճարի.
շեփորեցե՛ք շեփորը խրոխտագոռ և հորդուն,

զի վերադարձն է այսօր ռազմիկներուն քաջարի...
Բացեք դուռը մեհյանի՝ Արամազդի վեհ որդուն։

(Հ, 1916, № 48)

Այդ հարության ոգու աղերսն է նաև բանաստեղծության երկրորդ մասը։ Նույն բնույթի է նաև «Օն, ղենքերդ առ...» բանաստեղծությունը, որը հիշեցնում է Ռ. Պատկանյանի ռազմի կոչող երգերի շեշտն ու տրամադրությունը։ Ամբողջ բանաստեղծությունը ըշնամու կատարած ոճրագործությունների պատկերն է, որն ավարտվում է պայքարի կոչով. «Սրբի՛ր աչքերդ, ժամը չէ լացի,— օն, ղենքերդ առ...» (105, 4)։

Սակայն իրական ոչ մի զրգիռ չկար ուժի հարության կամ պայքարի ոգու վերարթնացման համար և միակ զորավոր ու տիրական ուժը մնում էր պարտության ու մահվան ոգին.

Օ՛, մա՛հ իմ, մա՛հ իմ, ես քեզի մեղա՛,
Քու դեմ խիզախող, պայքարող մ՛եղա,
Պարտված եմ հիմա, դալո՛ւկ եմ, վտա՛ր,
Հաղթողը դուն ես, եկա՛ր, ինձ գտա՛ր.
Մենք իրար ծանոթ, մենք՝ իրար օտար,
Գրկի՛ր ինձ, մա՛հ իմ, և տա՛ր ինձ, օ՛ տար (ՎՏ, 1917, № 14)։

Այս և համանման բանաստեղծությունները ամենևին էլ այն դեպքերը չեն, երբ խոսք է լինում անկումային, հուսալքված տրամադրությունների մասին։ Սրանք ոչ թե անկումային տրամադրությունների արտահայտություն են, այլ՝ երկրի ու ժողովրդի անկման ու լքվածության, դարերով գուրգուրած երազների կործանման սարսռ ու իրական վկայություններ։ Ի՞նչ գրեր հայ բանաստեղծը, երբ առաջին անգամ գրիչ էր ձեռքը վերցնում, իսկ իր տեսածը եղել էր միայն կոտորած, սուգ ու արյուն։ Թերթերը բաժիններ են բացում՝ «Որբերի բանաստեղծություններ», այդ բաժիններին խորագրեր դնում՝ «Մենության արցունքներ», իսկ տպագրվող բանաստեղծության վերնագիրն էլ՝ «Սուգ», հեղինակն էլ տնանկ ու որբ մի նոր պոետ՝ Գ. Մահարի.

Նավի լիճը ալ չի ժպտար ոչ որի,
Ու լճափին ծաղիկները կը մեռնի՛ն,
—Սևեր հագիր իջնանք անտառը սուգի,
Հոն լճափին ծաղիկները կը մեռնին...

... Եղնիկները կուլան տրտո՛ւմ, դառնագին,
Նարգիզներդ խորշակահար են դարձեր,

— Սևեր հագիր շուշան աղջիկ ցայգայի՜ն,
Սմբուլներդ խորշակահար են դարձեր... (Ժ, 1918, № 24)[3]։

Այս տրամադրություններն իշխող էին նաև Արմենուհի Տիգրանյանի, Վեսպերի, Համբարձում Մազմանյանի, Վարսենիկ Աղասյանի և այլոց բանաստեղծություններում։ «Խաչեր, խաչեր ամենուր, Սև խաչեր ու սև խոսքեր...» (ՀԿ, 1920, № 2),— գրում էր Հ. Մազմանյանը «Մահազդեր» բանաստեղծության մեջ։ Համատարած մահվան ու ամայության մեջ անփարատ կսկիծով են հնչում նաև Վեսպերի տողերը.

Երեկ գիշեր՝ թեղ գտա, ո՜վ իմ հոգիս արտամակիր,
Անապատին պես թափուր, անապատին պես ամա՜,
Ու ճչացի Հոության սարսափին տակ արտամակիր,
— Ես անապատ եմ հիմա... (ՀԿ, 1920, № 14)։

Այս մեջբերումները ամենևին էլ պատահական չեն և ոչ էլ՝ ընտրովի։ Գրական մթնոլորտը հագեցված էր բզկտվող երկրի ցավերով ու մորմոքներով։ Ցավն ու մորմոքը վերածվում էին ուժերի վերջին լարման, ուժերի վերջին լարումը՝ անհուսության, անհուսությունը՝ աղոթքի։ Ամենևին էլ պատահականություն չէր, որ Ակսել Բակունցը պետք է գրեր քնարական արձակ մի բանաստեղծություն՝ վերնագրված «Աղոթք»։ Աղոթք՝ առ Աստված, հանուն երկրի ազատության ու փրկության.

«Տե՛ր, հզոր ես և կարող...
Հեռացրու տանջանքն այս ահավոր, զրկանքները բյուրավոր, էլ ծով արցունքներ չհոսեն, ծով հևոց չլինի, ծով հրդեհ չլինի։ Տե՛ր, թռչունները բնակություն են, այգինները ամայի են, և շինները ավերակ, մարդ չկա վարդի հոտով զմայլվող։ Տե՛ր, ծուխ է ամենուր, տաճարներիդ զմրեղները հողի հետ են հավասարվում... մոխիրը շատ է, արյունով հագեցավ երկիրը» (18, 10)։

Գեղարվեստական խոսքը, առաջին հերթին բանաստեղծությունը, դառնում է հայրենիքի քաղաքական դրության հոգեբանական-զգացմունքային վերապրման անխարդախ օրագիրը։ Կարելի է նույնիսկ զուգահեռ համեմատության ենթարկել մամուլում տպագրված պատերազմական դեպքերի լուրերն ու հաղորդումները և այդ ամենի հոգեբանական վերապրումով գրված բանաստեղծությունները։ Ամեն ինչ իրական էր ու

---

3 Ստորագրված է Գ. Մակարի։ Անկասկած, ապագա Գ. Մահարին է, 3-րդ որբանոցի սանը, որն այս թերթում Գ. Աջեմյան և Գ. Սիրվան ստորագրություններով հանդես է գալիս և՛ հոդվածով («Մենք որբերի հարցը», № 31), և՛ բանաստեղծություններով (№ 39)։ Այս թերթում Հայաստան ստորագրությամբ իր գրական առաջին քայլերն է անում նաև Ն. Զարյանը՝ տպագրելով մի քանի սիրային բանաստեղծություն (տե՛ս №№ 30, 31)։

ճիշտ. նույնիսկ թույլ բանաստեղծություններն ունեին կարևորություն, քանի որ ստեղծվել էին կենսական հիմքով ու զգացմունքային հագեցվածությամբ:

Դ

Հայրենիքի ճակատագրի խիստ անհատականացված զգացողությունը, որ ծայր աստիճանի նուրբ ու խոր դրսևորում ունեցավ Թումանյանի ու Տերյանի պոեզիայում՝ գրական մուտքի առաջին իսկ տարիներից փոխանցվեց Եղիշե Չարենցին: Ազգային ցավի ողբերգությունն ու վերածնության հույսը դարձան բանաստեղծի ապրումների առանցքը, նրա ինքնարտահայտման ու ինքնաճանաչման հիմքը:

Մարդկային ապրումների անսպառ աշխարհում՝ սիրո, կարոտի, երազանքների ու կյանքի իմաստի որոնման բարդ հանգույցներում, Չարենցն սկզբից ևեթ, այդ ամենի հետ ու այդ ամենի կողքին, հասնում էր իր ստեղծագործության հիմքերից մեկը՝ անմնացորդ նվիրումը Հայրենիքին: Հայրենիքի կենդանի և իրական ոգին ժամանակի հասարակական—քաղաքական կյանքին հատկանշական զգայական և իմաստային անդրադարձումով, պարզ ու տեսանելի նկարագրով կերպավորվեց նրա մի շարք պոեմներում ու բանաստեղծություններում:

«Կապուտաչյա Հայրենիք» անավարտ պոեմը 18-ամյա բանաստեղծի հարազատության հավաստումն էր Հայրենիքին և Հայրենիքի էության քնարական—զգացմունքային վերապրումը: Օգտագործելով դիմառնության ոճը, որը հայրենասիրական քնարերգության մեջ ունի հին կիրառություն՝ սկսած Ներսես Շնորհալու «Ողբ Եդեսիոյ» պոեմից, Չարենցը մարդկայնորեն անձնավորում էր Հայրենիքը, դիմելով նրան «Օ՜ հեռավո՜ր, կապուտաչյա՜ սիրուհիս» ձևով: Չարենցի մեջ 10-ական թթ. կենսունակ էր և արյան կանչով իրեն զգացնել էր տալիս հայ գրականության այն երակը, որը սկիզբ էր առնում Խորենացու «Ողբից», այնուհետև նույն Շնորհալու «Ողբ...»-ից, Աբովյանի «Ողբ...»-ից և շատ շատերի Հայրենիքի ճակատագրի հանդեպ ունեցած ողբերգականության զգացողությունից: Դա ոչ թե մտացածին ողբասացություն էր, այլ՝ ազգային ճակատագրի իրական վիճակ: «Կապուտաչյա Հայրենիք» պոեմում այդ զգացողությունը չի արտահայտվում խտացված գույներով կամ նկարագրություններով: Դրանք միայն Հայրենիքի և բանաստեղծի հոգևոր մտերմությունից ծնված զգայական—զգացմունքային արտահայտություններ են, ինչպես, «Բայց ես գիտեմ, որ սիրեցի քեզ մի օր, երբ հասկացա, որ աշխարհում դու չկաս» կամ՝ «Օ՜, հեռու իմ քույր, երկիր իմ անտեր...»:

Պ. Մակինցյանը, նկատի ունենալով «Սոմա», «Ամբոխները խելագարված», «Երեք ռապիսոդեմներ», «Ամենապեմ», «Չարենց-նամե» պոեմները, 1922 թ. գրում էր. «Մինչդեռ Խորենացու հռչակավոր «Ողբից» սկսած մեր քնարերգության ամենաուժեղ լարը—ողբն է եղել, Հաստիվերցուց մինչև Ահարոնյան մեր երկիրը ներկայացել է որպես «Արցունքի հովիտ», մինչդեռ մեր բոլոր գրողները, կյանքի հոռի պայմաններում, գերազանցորեն հոռետես են, Չարենցը— ներքուստ ամրակուռ, հուսավառ հայացքով է նայում աշխարհին ու մեր երկրին, նա միշտ լավատես է: Լքումի ու վարանոտ վհատության փոխարեն նա դրսևորում է հեղափոխական պայքարի և հաղթության ղորեղ կամք» (79, 8): Իր նշած գործերի առիթով Մակինցյանը անպայմանորեն ճիշտ էր, բայց ամբողջության մեջ՝ ո՛չ, որովհետև ողբը ամենևին խորթ չի եղել Չարենցին: Դրա անմիջական վկայությունն է «Կապուտաչյա հայրենիք»-ից հետո գրված «Դանթեական առասպել»-ը, որը ոչ թե ողբ-ասացություն է կամ զգացողություն, այլ ողբերգության նկարագրություն: Չարենցը իր պատումը սկսում է սովորական, առօրյա տոնով, սակայն դժոխային պատկերների նկարագրությունից հետո աստիճանաբար հասնում մահվան տեսիլի զգացողության ու գառանցանքի: Դա հատկապես ակնառու է հինգերորդ գլխում, ուր նկարագրությունը, տպավորությունը, քնարական ապրումը, զգացմունքային բռնկումն ու ղեղումը (կարեկցանքը, ցավը, վախը), մի խոսքով՝ ամեն ինչ հասնում է հոգեբանական լարվածության խտացումին ու գագաթնակետին և դառնում բառացիորեն մահվան տեսիլ ու գառանցանք.

...Եվ մենք այդ գիշեր մնացինք այդտեղ՝
Մեռած Քաղաքի ավեր շենքերում:
Ամբոխվել էին տեսիլներն ահեղ.
Խեղների նման ցատկում ու պարում,
Ու գառնում էին մեռելներ մի տեղ՝
Սատանայական աննդոտ շուրջպարում:

Մեռած Քաղաքի շենքերից մեկում,
Աչքերս անլույս խավարին հառած,
Պառկել էի ես— ահավոր, անքուն:
Ու դեմս, կարմիր կրակներ վառած
Ցատկոտում էին, բառաչում, մնջում
Մեռելներ զվարթ ու բազմատարազ (75, 26):

Զգացողության ա՛յս լարն է, որ հինգ տարվա ամենօրյա դժոդքից հետո, մաքառման բոլոր ուժերն սպառելուց հետո՝ ազգի ու հայրենիքի

վերջնական կործանման տագնապի ապրումներով հիմք է դառնում 1920 թ. ստեղծելու «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծությունը։

Իսկ մինչ ա՞յդ։ Իսկ մինչ այդ իրողություններն իրենց ճիշտ արժեքով տեսնելու ու գնահատելու հայացքով բանաստեղծը ներքին կատաղությամբ բռնկվում է բոլոր այն սին խոստումների ու թերացումների դեմ, որ կատարվել էին ազգային հարցում։ Դանթեական մղձավանջի մեջ բանաստեղծը խաբված որդու նման ընդվզում է բոլոր նրանց դեմ, ովքեր իրական Հայաստանի փոխարեն առասպելական Հայաստան էին տեսնում և իրական ուժերի փոխարեն պանծացնում առասպելական հերոսներին։ Այսինքն, նրանք էլ մեղք չունեին։ Ազգային ոգու հարությունը հիմքեր էր որոնում, որոնցից մեկն էլ անցյալի փառքն էր ու ուժը, որը, սակայն, մնաց ռոմանտիկական մի մտահայեցում, ամենևին սատար չլինելով իրական Հայաստանի իրական վիճակին։ «Վահագն»-ը հենց այդպես խաբված որդու կատաղի, դիմադարձ հարված է իր նախորդներին, որոնք անդրջրհեղեղյան ժամանակների պատմություններով բըմբռնցրել էին միտքը, իսկ արդյունքը երբևէ չեղած ամոթալի ծանր պարտություն էր ու հայրենիքի կորուստը.

... Թե մի՞ֆ էիր դու... եկան, երգեցին
Մի հին իրիկուն գուսանները ծեր,
Որ հզո՞ր ես դու, հրոա, հրաժի՛ն,
Որ դո՞ւ կբերես փրկությունը մեր։
Եվ հավատացինք, հարբած ու գինով,
Որ դու կաս՝ հզոր, մարմնացում ուժի —
Իսկ նրանք եկան՝ արյունով, հրով
Մեր երկիրը հին դարձրին փոշի (75, 37)։

Չարենցը հայրենիքի ճանաչողության հարցում շարունակում էր այն գիծը, որը արմատավորվեց Տերյանի պոեզիայում. դա հայրենիքն ու հայրենի ժողովրդին պատմական անուններով ու դեպքերով չծանրաբեռնված բնական վիճակում տեսնելու առանձնահատկությունն է։ Միաժամանակ՝ այն առասպելական պատմության մշուշի ցրումը, որը դարերը խառնում էր իրար, հեռավոր անցյալի պետականությամբ ու փառքով բորբոքում մարդկանց ուղեղները, իսկ աչքի առաջ անճանաչելի էր մնում ժողովրդի իրական վիճակը։ Հայկ Նահապետն ու Վահագնը այլևս կարծեք անելիք չունեին XX դարում։ Եվ հետո՝ այդ և շատ այլ առասպելական ու իրական անունների հետ կապված եղելություններն այնքան հեռավոր էին, որ թվում էին անգո։

Չարենցը առօրյա, ամենօրյա իրական կյանքով ապրող հայրենիքն էր ուզում տեսնել ու ճանաչել և մաքրել XIX դարի պատմական դրամաներից ու պոեմներից, վեպերից ու հրապարակախոսությունից պահպանված և սովորության շարունակությամբ XX դար հասած ռոմանտիկական, մասամբ կեղծ հերոսական ղողանական վիճակներն ու ապրումները։ «Վահագն»-ը այս առումով հույժ կարևոր ու շրջադարձային մի ստեղծագործություն է։

Չարենցի «Վահագն»-ը ուղղակի բանավեճ լինելով Հ. Հովհաննիսյանի «Վահագնի ծնունդը» բանաստեղծության դեմ ու հատկապես լինելով «փրկության արև Վահագնիդ տեսար» տողի մատնության ժխտումը, դրանով հանդերձ բողոքի ձայն լինելով հայրենասիրության այս բնույթի ըմբռնումների դեմ, միաժամանակ՝ տեսանելի առնչություն ունի նաև Հ. Թումանյանի «Մեր նախորդներին» բանաստեղծության հետ (գրված 1902 թ.)։

Թումանյանը ցավով էրանի էր տալիս նախորդ ժամանակների երգիչներին (կարելի է նկատի ունենալ XVIII—XIX դարերում հայ աղգային-ազատագրական միտքը հասունացրած բոլոր գրողներին ու գործիչներին), որոնք իրենց գործով ու իրենց երգերում ստեղծել էին մտավոր մի հայրենիք, սնել ու փայփայել այդ երազանքը, սպասել հարմար պահի և հույս կապել նրա փրկության հետ։ Այդ հարմար պահը զուգադիպում է Թումանյանի ու Չարենցի սերունդների ճակատագրին և վերջնական կործանում բերում այնքան փայփայած սպասելիքներին ու հույսերին։ Թումանյանի բանաստեղծության վերջին երկու տունը հայրենիքի անմխիթար ներկայի պատկերումն է։ Չարենցը դիմադարձ բողոքով է սկսում իր խոսքը, Թումանյանը՝ երանիով, բայց երկու ստեղծագործություններն էլ ունեն տրամաբանական նույն ավարտը, որը պատմականորեն ճիշտ է։ Ահա Թումանյանի բանաստեղծությունը.

Երանի՜ էր ձեզ, գովվա՜ծ երգիչներ,
Դուք երգում էիք վաղ առավոտյան,
Սրբոր երազներն ապրում էին դեռ,
Ոսկի երազներն հայի փրկության։

Ձեր թարմ երգերում կար մի հայրենիք,
Խրո՜խտ, վհատպա՜նծ, թեպետև գերի,
Եվ ձեր բլնարի ձայներն երջանիկ՝
Լիրը՝ հըրճվանքով գալոց օրերի։

Ա՜խ, նա հոշոտվեց մեր աչքի առջև
Եվ մեր ըղգայուն սըրտերն իրենց հետ,

Ոսկի երազներ՝ միրաժի նման՝
Մեր անապատում չքթացան անհետ։

Եվ մենք խորտակված մեր կյանքի ծովից,
Անհույս ու դալուկ, ճակատներըս ցած,
Ընկնում է քընար մեր մատաղ ձեռքից,
Ընկնում են սըրտից և՛ երգ, և՛ աստված (36, 170)։

Թումանյանի բանաստեղծության վերջին տողերի հետ մեկտեղ վերստին հիշենք Չարենցի «Վահագն»-ի վերջին տողերը և ամեն ինչ շատ օրինաչափ կթվա։ Մի կողմից «Ընկնում են սըրտից և՛ երգ, և՛ աստված», մյուս կողմից՝«Մեր կյանքի հիմերն անդունդը ընկան»։

Անսահման սերն ու նվիրումը հայրենիքի բախտին ու ճակատագրին չեն կուրացնում Չարենցին, անորոշ մշուշի մեջ չեն մոլորեցնում նրան։ Արդյունքը լինում է «Ազգային երազ»-ը՝ բանաստեղծի վկայությամբ՝ պոեմ երգիծական և ողբերգական։ Ամոթալի բերացումների ու սխալների մի կատակերգություն, որ ծավալվում է ողբերգական իրադարձությունների հենքի վրա։

Համատարած անհուսության ու անելանելիության մեջ բուն է դնում անորոշությունն ու մինչ այդ առկա քիչ թե շատ կայուն հիմքերի խախտումը։ Դարերով ունեցած հայրենիքն ու հայրենիքի երազանքը մի քանի տարում ժողովրդի աչքի առաջ այնպես են փլուզվում, որ մարդիկ նախ կարծում են թե դա չար/երազ է ու կանցնի, ապա՝ կցկտուր ու անորոշ հարցումներով որոնում իրենց կորցրածը, այնուհետև՝ փորձում համակերպվել իրենց վիճակին։

1918 թ. Չարենցը գրում է «Հաստված» ստեղծագործությունը (որը ինքը վեհերել է պոեմների մեջ) և «Ողջակիզվող կրակ» շարքի մի քանի գործեր, որոնք ազգային կյանքի անկայունության և անորոշության բնորոշ օրինակներ են։ «Հաստված»-ը անհուսալի վախճանին հասած հայրենասերի տառապագին ու հոգետանջ մի ինքնաբացահայտում է՝ անչափ բնորոշ 1918 թ. ազգային կյանքի առանձնահատկություններին, երբ արդեն վերջնականապես ավերվել էր ոչ միայն Արևմտյան Հայաստանը, այլև նույն աղետին էր դատապարտվում նաև Արևելյան Հայաստանի մնացած մի բուռ հողը՝

Մենք, լուռ, չվարե՞լ ենք,
Լույսերս
Մարել ենք —
Հույսերս էն ո՞ւմ ենք ավել...
Եվ ո՞վ մեզ,

Էլ ո՞վ մեզ,
էն ո՞վ պիտի տա —
Երկի՛ր իմ, թռիչք ու թևեր... (75, 70)։

Այս կանչերն ու հարցումները կոչված էին համատարած անհուսության ու անորոշության մեջ գոնե մտովի ուրվագծելու այն, ինչը արդեն չկար, ինչը որ կյանքի ու կեցության աղավաղված պատկերն էր ու գոյության հիմքերի կորուստը. «Մեր կյանքի հիմերն անդունդը ընկան են արնոտ միգում ճարճատում են դեռ»։

Հայրենիքի կորուստի զգացողությունը որոշակիանում է այն աստիճանի, որ խորհրդանշական ձևով վերածվում է հայրենի տան կորուստի պատկերի (այն հայրենի տան՝ դեպի որը օտարությունից տենչում էր գառնալ Տերյանի քնարական հերոսը)։ Հայրենի տան կորուստը իր հետ բերում է որբության իրական և բանաստեղծական պատկերներ։ Երկիրը լցված էր որբերով ու գաղթականներով։ Երկիրն ինքն էր որբ ու անտեր.

Անբախտ եմ, ո՜րբ եմ ու խեղճ,
Ինչպես իմ երկիրը, որ —
Կորե՞լ է աշխարհի մեջ,
Լռե՞լ է՝ անտեր, անօր (74, 168)։

Չար երազի պատրանքը գնալով դառնում է ավելի իրական, հայրենի տան ու հայրենի երկրի կորուստը՝ ավելի շոշափելի. հեռավորության մեջ սկսում է մորմոքի վերածվել կարոտը, աչքի առաջ փակված հուստ դռներից այս կողմ իր ոստայնն է գործում հուշը։ Եվ այն, ինչը քիչ առաջ իրական էր՝ դառնում է անցյալ, դառնում է հուշ.

Հուշի պես թել մի բարակ
Կապում է սիրտը իմ քեզ.—
Երկի՛ր իմ, սիրտդ արդյոք
Զգո՞ւմ է հուրը երգիս (74, 166)։

Հայրենիքի կորուստի զգացողությունը, միաժամանակ, հույսի և սպասելիքի ակնկալիքով սկսում է որոշակիությունից հեռանալ, ծավալվել և մեծ դյուտի պես հայտնաբերել հեռվում կատարված հեղափոխության ուժը։ Դա ոգևորում ու ցնծության մեջ է գցում բանաստեղծին, բայց, միաժամանակ, այդ ուժի զգացողությունը ռոմանտիկական տարերք էր ու բռնկում և այդ օրերին դժվար էր պատկերացնել, թե երբևէ այն կարող էր դառնալ ավերված երկրի փրկության միջոց։ Մի կողմից՝ հայրենիքի վիճակի իրական, ռեալիստական պատկերացում, մյուս կողմից՝ անիրական թվացող հեռավոր հույսեր ու ռոմանտիկական տարերք, որոնք ծըն-

վում են անհուսության մեջ փրկության ելք որոնելու ճանապարհին: Միաժամանակ՝ հայրենիքի իրական վիճակը և փրկության ռոմանտիկական երազանքը համատեղելու անհնարին թվացող փորձ, որը և դառնում է նոր կասկածների և ողբերգական վիճակի դրամատիկական լարվածության արտահայտություն.

Ինչպես երկիրս անսփոփ, ինչպես երկիրս ավերակ—
Այնպես էլ սիրտս—անսփոփ, այնպես էլ սիրտս—անուրախ,
Վե՛րջ է դառնում սրտիս խորքում օրերի փա՛յլը այս հրակ—
Ախ, սի՛րտ իմ՝ բո՛րբ ու անսփոփ,— երկի՛ր իմ՝ ո՛րբ ու
անուրախ... (74, 167):

Այս տրամադրությունները՝ փոթորկոտ ծովում նավաբեկության հետո փրկության փարոսի ուղղությունը կռահող, վերահաս կործանման մեջ լույսի ադոտ բռնկումները ակնդետ որոնող ու հանկարծ մի պահ որսացող, մյուս պահին կորցնող հոգեբանական ապրումներով տարածվում են «Ողջակիզվող կրակ» շարքի «Առավոտ» ենթաբաժնի քառերկու բանաստեղծություններում: Ներքին հակադրության մեջ լինելով «Իրիկուն» ենթաբաժնի տրամադրություններին ու հատկապես վերանայելով անհուսության ու կործանման ավյատանքները. «Տունս թողած հեռուն, թողած խոնջենք ու սեր— Ես գնում եմ դեպի մահացում ու դիշեր»,— «Առավոտ» ենթաբաժնում դեռեղված գործերը, պահպանելով հանդերձ ավերված երկրի ու ավերված հոգու պատկերները, բերում են ոգու հարության և փորձանքներին դիմագրավելու տոկունության: Կարմիր նժույգների ու կարմիր երգերի, հուր ու կրակի, բրոնզի ու վառվող ապագայի պատկերներով ու կայծառ, առույգ տրամադրությամբ Զարենցը ողջունում է տոնական սպասումը.

... Վառել եմ, ավել հրին
Բոլո՛ր այն երգերը, որ
Սրտիս մեջ փռել էին
Հոգնած սեր, հոգնած օրոր...

...Հոգմի պես հնչեղ երգեր
Հնչում են սրտում իմ ջինջ.
Տեսնում եմ—մի նո՛ր երկիր
Բացվում է իմ դեմ քիչ-քիչ (74, 171):

Այդ տոնական սպասումն ու խանդավառված տրամադրությունը հիմք են դառնում «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմների համար, որոնք թեև գրության ժամկետով նախորդել են «Առավոտ» են-

թաթաժնի գործերին, այնուամենայնիվ՝ իրենց մեջ կրում են ոգու հարության բարձր տրամադրությունները և հոգեկան անցումների ու տրամադրությունների հաստնացման տեսակետից՝ ավելի իմաստավորվում «Ողջակիզվող կրակ» շարքի գործերի ամբողջական հենքի վրա։

Տոնական հիացմունքն ու կործանվող երկրի կսկիծը, բարձր տրամադրությունն ու կասկածների, տագնապների հոգեմաշ ցավը այլ մոտիվների հետ մեկտեղ պահպանվում ու խորանում են հայրենասիրական քնույթի հետագա ստեղծագործություններում։

1920 թ. ապրիլ-մայիս ամիսներին Չարենցը գրում է իր երեք ռադիոպոեմները, իսկ նույն տարվա հոկտեմբերի 6-ին «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծությունը։ Միևնույն հիմքից ստեղծված, բայց տարբեր տրամադրություններ իատացնող գործեր, որոնք քիչ անց ի մի բերվեցին «Տաղարան»-ի երկու բանաստեղծություններում («Հայաստանին», «Ես իմ անուշ Հայաստանի...»)։

«Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմների խանդավառված տրամադրությունն է իշխում «Նաիրի երկրից», «Դեպի ապագան» և «Բրոնզե թևերը կամիր գալիքի» պոեմներում, որոնք 1920 թ. հրատարակվել են առանձին գրքույկով «Բոլորին, բոլորին, բոլորին» («Երեք ռադիոպոեմ») վերնագրով։ Գրքի վերնագիրը այդ տարիներին շատ տարածված կոչերից մեկն էր։ 1920 թ. նոյեմբերի 30-ին Հայաստանի Ռևկոմը խորհրդային իշխանության հաստատման առթիվ դիմում է աշխատավորությանը «Բոլորին, բոլորին, բոլորին» ուղերձով։ Նույն ուղերձով 1921 թ. փետրվարին 15-ին Լոռու Ռևկոմի ապստամբական շտաբն է կոչ ուղղում չեզոք գոտու աշխատավորությանը՝ խորհրդային իշխանություն հաստատելու կապակցությամբ (53, 407, 481)։

Հայաստանում տարածվող այդ կոչերը գալիս էին բուն հեղափոխության կենտրոնից, ուր այդ կոչերով տարածվում էին թռուցիկներ, ռադիոհաղորդումներ, ուղերձներ (տե՛ս 11, 223., 13, 150)։ Այդ կոչ—ուղերձը մի կողմից համապատասխանում է պոեմների բնորոշմանը՝ ռադիոպոեմ, մյուս կողմից՝ համընկնում ժողովրդական լայն մասսաներին դիմելու հրովարտակային—հրապարակային բնույթին, որը պոեմների ուղղվածությունն է ու բովանդակությունը[4]։

Լայն, մասշտաբային և որոշակի նպատակաուղղվածություն ունեցող ասք—պոեմի այս ձևը նորություն էր հայ գրականության մեջ և արդյունք

---

[4] Ուղերձի այս ձևը Չարենցը 1924 թ. կիրառել է նաև «Լենին» բանաստեղծության մեջ, որն սկսվում է «Всем, всем, всем... Радио: Москва: Кремль» նախաբանով։

ժամանակի կենդանի, իրական ապրումների ու տրամադրությունների: Պոեմներն ունեն բարձր ձայնով հրապարակայնորեն ասվող մենախոսական բնույթ, որը սակայն, տեղի է ունենում ժողովրդական լայն զանգվածների մասնակցությամբ—ներկայությամբ: Եվ, իրոք, այդպես էլ եղել է. Չարենցի այս պոեմները գրվել են մայիսյան ապստամբության անմիջական տպավորություններով, երբ ոտի էր ելել ժողովուրդը, իսկ նրա գալիքով մտահոգված գործիչները ճառ էին ասում նրա առաջ:

Ավելորդ չէ վերհիշել այս պոեմների գրության ժամանակաշրջանին համընկնող Հայաստանի քաղաքական, տնտեսական դրության հետ կապված որոշ դեպքեր: Նախ, մայիսի 3-ին Երևանում տեղի է ունեցել սովյալների ցույց: Չարենցն այդ օրերին Երևանում էր և ամենայն հավանականությամբ տեսել է այդ ցույցը: Եվ ապա՝ 1920 թ. տեղի է ունենում մայիսյան ղինված ապստամբությունը: Երևանում, Ալեքսանդրապոլում, Կարսում և Հայաստանի այլ վայրերում տեղի են ունենում աշխատավորական ցույցեր: Իսկ մայիսի 10-ին հրապարակվում է Հայաստանի Ռազմա—ռևոլյուցիոն կոմիտեի կոչը, որով Հայաստանում հռչակվում է խորհրդային իշխանություն (97, 35):

Հայաստանի քաղաքական ու տնտեսական ծանր պայմաններում ժողովրդի դրսևորած գործուն ուժը չէր կարող չխթանել այդ օրերի տրամադրություններով համակված բանաստեղծին: Եվ պատահական չէ, որ Չարենցն իր երկն ասում է «Հավերժի նման համառ ու հաստատ» եռանդով, հրե կամքով և հաղթական տրամադրությամբ: Եվ պատահական չէ, որ նա ողջունում է Կարմիր Գալիքը:

«Նաիրի երկրից» պոեմը սկսվում է շատ բնորոշ տողով՝ «Եկել—երկաթե երգ եմ ձեզ ասում...», որը միանգամից գործողության մեջ է քաշում երկու գլխավոր ուժերին՝ ասողին և լսողին, բանաստեղծ— հեղինակին և ժողովրդին: Միաժամանակ, առաջին իսկ տողով բնորոշվում է պոեմի տրամադրությունը՝ «երկաթե երգ»:

Բանաստեղծը ներկայանում է դարերի անորոշության մշուշից եկած, այսինքն՝ դարերի պատմության միջից եկած և հիմա գետնի վրա ամուր կանգնած պատգամախոսի կերպարով, որը խոսում է ոչ այնքան ներկայի մասին, որքան՝ գալիքի, ընդ որում՝ պայծառ ու հրաշալի գալիքի: Ժամանակային կարևոր փուլերը՝ անվերջ խորացող անցյալը ու բացվող գալիքը համընկնում են մի կետում, որը ներկան է և ժողովրդի պատմության համար ամենաճակատագրական պահը: Ներկան կործանված երկրի ու երկրի հարության կրողն է, որն էլ ժամանակային տարբեր ուղղություններով խորացնում է այդ երկու հիմնական հատկանիշները: Բանա-

ստեղծը դեմքով կանգնած է դեպի Ապագան, դեպի Գալիքը և իր ողջույնը բոլորին ու վաղվա օրվան հղում է այնպես, որ այն դառնում է նաև ողջույնի խոսք՝ Նաիրի երկրից ուղղված համայն աշխարհին.

...Ու կանգնել եմ ես
Լեռների վրա իմ ավեր երկրի,
Կանգնել եմ հաստատ ու երդ եմ ասում
Խնդասիրտ, արի...
... Եվ ասում եմ ես.
— Եկե՛լ եմ ահա.
Եկե՛լ, հասել եմ դարերի մուժից,
Անրաց մշուշից հեռու դարերի—
Եվ բերել եմ ձեզ, կարմիր ձեր երթին,
Սի՛րար Նաիրի... (75, 96):

Օրգանական միասնություն ունեցող այս պոեմներում (ճիշտ կլինի ասել միևնույն պոեմի երեք տարբեր մասերում) Չարենցը պանծացնում է ապրելու և հաղթանակելու ուժը:

Չարենցը օր առ օր ապրում ու շնչում էր իր երկրի պատմական բախտով ու ճակատագրով: 1920 թ. աշնանը քեմալական Թուրքիան նորից հարձակվում է Հայաստանի վրա: Սեպտեմբերի 22-ին թուրքերը հարձակվում են Օլթիի, Սարիղամիշի, Իգդիրի ուղղությամբ: Հոկտեմբերի 30-ին նրանք գրավում են Կարսը, նոյեմբերի 7-ին՝ Ալեքսանդրապոլը: Թվում էր, թե ևկել է Հայաստանի գոյության վերջին օրը:

Ահա քաղաքական այս ծանր դրության արտահայտությունն է «Մահվան տեսիլ»-ը, որը, միաժամանակ, խտացումն է բոլոր կործանված հույսերի ու կորցրած հայրենիքի: Երկրի քաղաքական լարվածությունն ու տագնապները անմնացորդ փոխանցվում են բանաստեղծին: Այն բանաստեղծին, որն իր ճակատագիրը սրյան կանչով ձուլել էր իր ժողովրդի ու հայրենիքի պատմության և իրավունք նվաճել ստացական հոդով խոսելու հայրենիքի մասին, ասելու՝ երկիրս, ասելու նաև սիրուհիս ու Հայաստան-յար: Եվ այդ ճգնաժամային պահին, երբ այլևս ուժ չկար թշնամուն դիմագրավելու, նա՝ երկրի բախտով այրվող բանաստեղծը, պետք է ոտքի կանգներ ու դառնար իր երկրի վերջին զոհը, դառնար վերջին կախաղանին կախված վերջին օրորվող մարմինը:

«Մահվան տեսիլ»-ը ոչ թե սոսկ բանաստեղծություն է, այլ՝ հայոց դանթեական—ժողովային պատմության վերջին արյունոտ էջը, միջնադարյան մատաղաթների վրա արձանագրված անվերջ պարտությունների ու

անկումների վերջին ուժասպառ ճիգը, բոլոր փայփայած երազների ու հույսերի վախճանը, ողբերի ու եղերերգությունների վերջին, ամենավերջին ճիչը...

Երկրի, մեծ հայրենիքի անմար կարոտը փոխարինվում է մի վերջին կարոտի, որը մահվան տեսիլն է, հուր ու կրակի ժայթքումներով ահագնացող բանաստեղծի տարերքը դառնում է «անբոց մորմոք» ու «անկրակ իրիկնաժամ», միակ մխիթարությունը մնում է դառնալ երկրի վերջին ղոհը՝ այսինքն ողջակեզ լինել երկրի համար կամ մատաղ անել ինքը իրեն.

...երբեմ հիմա՝ ու կարոտով անմխիթար,
Իմ երգիչի երազներով ու հրերով,
Անհրապույր իմ օրերի երգով մթար
Ու նախրյան իմ երազի վերջին սիրով,—
Երբեմ մարող ու մարմրող իրիկվա մեջ,
Որպես ուրու հալածական, որպես տեսիլ—
Տա՜մ պարանոցս կարոտին այն երկնուղեշ
Ու օրորվեմ՝ եղերական ու անբասիր...
Թող ո՛չ մի ղոհ չպահանջվի ինձնից բացի,
Ուրիշ ոտքեր կախազանին թող մոտ չգան.
Եվ թող տեսնեն իմ աչքերի մեջ կախվածի,
Իմ բո՛ըր երկիր, լուսապսակ քո ապագան (74, 325):

Գեղարվեստական խտացման և կատարելության տեսակետից «Մահվան տեսիլ»-ը անհերի ու եղակի ստեղծագործություն է՝ ներշնչված դարերի կորուստների, դարերի տագնապների ու դարերի լարվածության մի դիվային ու ինքնախոշտանգող ուժով, որը սերնդից սերունդ ավելի ահագնացել ու եկել հասել էր իր վերջին սահմանին: «Մահվան տեսիլ»-ը Հայաստանի առաջին բաժանումից՝ 387 թ. մինչև 1920 թ.՝ թուրքերի վերջին հարձակումներն ու ավերածություններն ընդգրկող ազգային անընդմեջ ողբերգությունների խտացումն է և ծնունդ է անվերջ կորուստների ցավով, խելագարության հասցնող տագնապներով ու դրամատիզմով բնութագրվող ազգային պատմության:

Եթե վերջին կետը սա է, ապա ինչպես չհիշել առաջին կետը՝ Մովսես Խորենացու ողբը Հայոց Արշակունյաց թագավորության դադարելու մասին. «Ողբում եմ քեզ, Հայոց աշխարհ, ողբում եմ քեզ, բոլոր հյուսիսային ազգերի մեջ վեհագույնդ, որովհետև վերացան թագավորդ ու քահանադ, խորհրդականդ և ուսուցանողդ. վրդովվեց խաղաղությունը, արմատացավ անկարգությունը, խախտվեց ուղղափառությունը, հիմնավորվեց ագիտությամբ չարափառությունը:

...Ավա՜ղ այս գրկանքներին, ավա՜ղ այս թշվառ պատմության: Ինչպե՞ս դիմանամ այս ցավերին, ինչպե՞ս ամբարտնդեմ միտքս ու լեզուս և... հայրերիս հառաչանքս այս խոսքով... ծնունդի և անունդի փոխարեն:

Ասպատակություններ են գալիս անհատնում, շատ տեղերի վրա, տները թալանվում են, ստացվածքները հափշտակվում, գլխավոր մարդիկ կապվում են, հայտնի անձերը բանտարկվում են, դեպի օտարություն են աքսորվում աղնվականները, անթիվ նեղություններ են կրում ռամիկները, առնվում են քաղաքներ, քանդվում են ամրոցներ, ավերվում են ավաններ, հրդեհվում են շինություններ, անվերջ սուվեր և հիվանդություններ և բազմատեսակ համաճարակներ» (67, 447—455): V դար և XX դար... Բայց պատմությունը նույնն է, ազգային ճակատագիրը՝ նույնը: Կարծես բախտի քմահաճույք լինի ամեն ինչ և պատմության ծաղր: Նույնը, միշտ նույնը 15 դար շարունակ, չնչին բացառություններով: Եվ նույն բառերով ու տրամադրությամբ, ցավով ու ինքնակիզման զգացողությամբ են խոսում երկու ողբերգակները՝ պատմիչ ողբերգակը և բանաստեղծ ողբերգակը: Սա արդեն ոչ միայն ազգային ճակատագրի ընդհանրություն է, այլև՝ արյան հարազատություն, մտքի ու զգայմունքի ուղղվածություն:

Իջնել է շուրջը մի անհուր իրիկնաժամ,
Ու լռություն մի անսահման, անդուռ, անդող,
Ինչպես մորմոքը օրերի, ինչպես դաժան
Մահվան թախիծը՝ իմ անլուր սիրտը բանտող (74, 324):

Թե՛ այս, թե՛ նախորդ և թե՛ մնացած տողերը կարծեք խորհնացու ողբի չափածո շարունակությունը լինեն՝ նոր աղետների ու փորձությունների դիմաց:

Չարենցի բանաստեղծությունը ունի հասարակական, պատմական, իրական հավաստիություն: Հայկական կյանքը, Հայաստանի բախտով ապրող ամեն մի մարդ բռնկված էր վերջին ղոհի զգացողությամբ, միայն թե փրկվեր հայրենիքը:

Մեկ անգամ չէ, որ Չարենցը իրեն դարերից եկած և դարերի բանաստեղծ է համարել: Բանաստեղծի ինքնաբնութագրումը ճիշտ է և համոզիչ: Դարերի մեջ խտացված ու ձևավորված հայրենիքի ոգու հայտնաբերման մի անթերի դրսևորում է նաև «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծությունը, որն իր մեջ խտացնում է և՛ հայրենիքի ողբերգությունը, և՛ հայրենիքի հանդեպ բանաստեղծի ունեցած խանդավառ սերը: Մինչ այդ նա գրեց «Հայաստանին» գազելը, արձանագրելով դարերի պատիժն ու շնորհը՝

Հաղար ու մեկ վերք ես տեսել— էլի՛ կտեսնես,
Հաղար խալխի ձեռք ես տեսել— էլի՛ կտեսնես։
...Նարեկացի, Շնորհալի, Նաղաշ Հովնաթան—
Ինչքա՜ն հանճար, խելք ես տեսել—էլի՛ կտեսնես (74, 245)։

«Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծությունը Հայաստանի գեղարվեստական պատկերի խտացումն է, Հայաստանի պատմության ու բնության յուրահատկությունների ոգեղեն համադրությունը։ Հատկանշական երևույթների թվարկումով ու դիպուկ բնորոշումներով Չարենցն ստեղծում է ոգեղեն Հայաստանի մի այնպիսի գեղարվեստական պատկեր, որը վերածվում է ժողովրդի վաղնջական բնօրրանի առանձնահատուկ ապացույցների բանաստեղծական քարտեզագրման։ Ստեղծվում է Հայաստանի նկարագրական պատկերը։ Արևահամ բառի ու ողբաձայն երգերի, արնանման ծաղիկների ու նաիրյան աղջիկների, երկինքների ու ջրերի, ամառվա արևի ու ձմռան բրի, անհյուրընկալ խրճիթների ու հազարամյա քաղաքների, երկաթագիր արքերի ու արյունաքամ վերքերի, Նարեկացու ու Քուչակի և այս ամենի հնօրյա խորհուրդը հանդիսացող Արարատ սարի միջոցով Չարենցը տեսանելի հատկանիշներով կերպավորում է հայրենիքի ոգին։ Թվարկումներն ու նկարագրությունները ձուլվում են հայրենասիրական զգացմունքների հրդեհված հնոցում և ամբողջության մեջ ստեղծում հայրենահիացումի մի շնչավորված մթնոլորտ, որը և՛ անցյալ է, և՛ ներկա, և՛ ապագա, և՛, ընդհանրապես, հավերժություն։

Հայրենիքի զգացողության այս ձևը հաղվադեպ է հանդիպում պրակտիկայի մեջ։ Այդ հաղվադեպ օրինակներից մեկն առկա է Մ. Շոլոխովի «Խաղաղ Դոնը» վեպում, երբ նա ներշնչված նկարագրում է հայրենի տափաստանի գրավչությունն ու գեղեցկությունը։ Մտավոր զուգորդումը անհրաժեշտություն է դարձնում վերհիշելու այդ հատվածը.

Հայրենի՛ տափաստան... Հայրենի՛ տափաստան Դոնի ցածր երկնքի տակ, ձորակների, չոր հովիտների, կարմրակավոտ յառների ոլոր-մոլոր գծեր, փետրախոտեն հեռուներ՝ ձիու սմբակի տակ կանաչած, փոս ընկած հետքերով, խմաստուն լռությամբ խոյացած կուրգաններ, որ պահպանում եր կազակական թաղված փառքը... խոնարհում եմ գլուխս ու որդիաբար համբուրում քո անուշ հողը, Դոնի տափաստան, որ ողողված ես կազակական չծանգռտող արյունով (73, 77)։

Բնանկարի տարբերությունը, որ ակնհայտ է՝ ավելի է ընդգծում Հայաստանի գեղարվեստական պատկերի և Դոնի տափաստանի նկարագրության առանձնահատկությունները։ Բայց ինչքան շատ են հոգեհարազատության նշանները՝ սկսած սիրո ու ներշնչվածության ոգեղենությունից, վերջացրած որոշակի պատկերները։ Մի կողմից՝

Իմ կարոտած սրտի համար ո՛չ մի ուրիշ հեքիաթ չկա.
Նարեկացու, Քուչակի պես լուսապսակ ճակատ չկա.
Աշխա՛րհ անցի՛ր, Արարատի նման ճերմակ գագաթ չկա.
Ինչպես անհաս փառքի ճամփա՝ ես իմ Մասիս սա՛րն եմ
սիրում (74, 247):

Իսկ մյուս կողմից՝ «խոնարհում եմ գլուխս և որդիաբար համբուրում քո անուշ հողը, Դոնի տափաստան, որ ոգողված ես կազակական չժանգոտող արյունով»:

Սրբագործված անցյալն ու ժողովրդի արյունով գրված պատմությունը, բնության գույներն ու ձևերը դառնում են այն ձգողական դաշտը, որը կոչվում է հայրենիք, որը կեցության հիմք է ու ազգային նկարագրի նախադրյալ (բանաստեղծության մանրամասն վերլուծությունը տե՛ս 86, 411—462):

«Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծությունը իր մեջ խտացնում է 10-ական թթ. հայ պոեզիայի գեղարվեստական որոնումների մի բնորոշ կողմը ևս: Դա գրի փառքն է, որ Չարենցի գործում սկսվում է արևահամ բառից և հասնում մինչև Նարեկացի ու Քուչակ:

Գրի փառքի պանծացումը հատկապես ընդգծվեց 1912—1913 թթ., երբ հայ ժողովուրդը նշում էր գրերի գյուտի 1500-ամյակը: Այդ առթիվ խորապես իմաստավորվեց ազգային նկարագիրը պահպանող այն գլխավոր միջոցը, որը հայոց լեզուն է: Այդ տարիներին ստեղծվեցին մի շարք ուշագրավ գործեր, ձևավորվեց կարևոր մի միտում, որը շարունակվելով ամբողջացավ Չարենցի ստեղծագործության մեջ:

Գրերի գյուտի 1500-ամյակի և հայ տպագրության 400-ամյակի առթիվ Հ. Թումանյանը 1913 թ. գրում է այս բանաստեղծությունը.

Թեպետև բախտը մեզ շատ հարվածեց
Իրկար դարերով, ահիղ հարվածով,
Թեպետև էապես ցրվեց, տարածվեց,
Ջրեից հողեհող, փրեց ծովեծով,

Վկա է սակայն բովանդակ երկիր,
Որ մենք կարվեր ապրում ենք կրկին,
Եվ ուր հասնում է հայի գիրն ու գիր—
Կենդանի է դեռ հայության ոգին (36, 206):

Վ. Տերյանը թեև առանձին բանաստեղծություն չգրեց, բայց նույն 1913 թ. հայ դպրության 1500-ամյակի օրերին և հայ ժողովրդի պատմության ամենածանր շրջանում, ահով հարց տվեց՝ «Մի՞թե վերջին պոեան եմ ես», այսինքն՝ մի՞թե ինձանով է ավարտվելու հայ դպրության 1500-ամյա ուղին ու միաժամանակ՝ խոնարհվեց այդ դպրության առաջ՝ փառա-

բանելով մայրենի խոսքը՝ «...ես հնչում է որպես աղոթք Արբայական թա գավորության» (112, 249):

Հայոց լեզվի ուժի, կարևորության ու գեղեցկության զգացողությունը պատահականություն չէր հայրենիքից հեռու գտնվող բանաստեղծի համար: Ավելորդ չէ այս առիթով հիշատակել Տերյանի բանաստեղծության կենսական հիմքը հավաստող մի փաստ: Նույն՝ 1913 թ. Տերյանը Պետերբուրգից իր մտերմուհիներից մեկին՝ Ա. Միսկարյանին գրում էր. «Զբաղվում եմ մեր հին գրականությամբ և տեսնում, թե ինչպես էինք մենք, ինչպես լինք ապրում, ինչպես գիտեինք խոսել, ինչպես կարող էինք սքանչելի ստեղծագործել: Այ թե երբ ես հանձն կառնեի պարապել Մարթայի հետ, և անպատճառ՝ պայմանով, որ նա սովորեր գրաբարը, որովհետև դա ոսկի է, դա լեզու չէ, այլ երկնային երաժշտություն: Պերճաբլբյուն, հարստություն, ուժ, ճկունություն, այդ ամենը միայն նոր եմ սկսում զգալ: Եվ ինչպիսի ձախորդությունների էլ հանդիպեմ, և որքան էլ ինձ համար դժվար լինի, ես պատրաստ եմ ամեն ինչի, միայն թե իրագործեմ երազանքս՝ կատարելապես ուսումնասիրեմ այդ արբայական լեզուն» (115, 122):

Այդ տարիներին Ատոմ Յարճանյանը գրեց «Սուրբ Մեսրոպ» պոեմը: Մեծ ու փոքր գործեր գրեցին նաև մյուսները՝ Վ. Թեքեյանը («Հայոց լեզվին», «Աղնվաթուղթ»), Սիպիլը («Հայոց լեզվին») և ուրիշներ: Թեքեյանի «Հայոց լեզվին» տաղը Չարենցի տաղի առիթով արժե վերհիշել, որովհետև առկա է նաև գեղարվեստական մտածողության ընդհանրություն.

Քո՛ղ, Հայ Լեզո՛ւ, կը սիրեմ մրգատանի մը նման...
Մեր անցյալին բանձրաթախտ սավերներուն մեջ կարծես
Մեկ-մեկ պտուղ քու բոլոր բառերդ ինձի կ'երևան,
Որոնց մեջեն կը քալեմ ու կը քաղեմ զանոնք ես (32, 99):

Գրի փառքի գովերգումը, որ հայրենասիրական տրամադրությունների պատմականորեն՝ 1500 տարվա գրության գոյությամբ արժեքավորված ծանրակշիռ փաստ էր, գտնում է ազգային ոգու ամրապնդման նախադրյալներից մեկը: Այս մոտիվը հետագայում՝ պատմական հայրենիքի կորստից հետո գտնում է ուրույնացում և իր մեջ խտացնում թե՛ անցյալը և թե՛ ապագայի հույսը:

Չարենցի «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» տաղը 10-ական թթ. ձևավորված այս տրամադրությունների խտացումն է և հայրենիքի գեղարվեստական կերպարի ստեղծումը՝ մի կողմից բնության ինքնատիպությամբ, մյուս կողմից՝ գրի փառքով:

* * *

Ամենևին էլ պատահական չէր, որ 10-ական թվականներին հայրենասիրական քնարերգությունը հասավ պննախադեպ տարածման և որ հայ գրականության այդ հիմնավոր թեման դրսևորվեց իր բոլոր նրբերանգներով ու տարատեսակներով։ Այդ ամենը խորապես պայմանավորված էր հայրենիքի քաղաքական բախտով և բանաստեղծները՝ հայրենիքի ոգու թարգմանները, որ չէին կարող լռել՝ դրեցին այդ տարինների հայրենասիրական ապրումների հավատարիմ պատմությունն ու տրեգրությունը՝ զուգահեռ սերունդներին ու ժամանակներին ավանդելով հուզումներով ու տագնապներով, ողբերգություններով ու հարության հույսերով լեցուն իրենց օրերի հոգևոր մատյանը։ Այդպես դարերին իրենց ժամանակների պատմությունն են կտակել Խորենացին ու Եղիշեն, Աբովյանն ու Րաֆֆին...

Իրենց նախնիների ոգով XX դարի հայ ժողովրդի պատմության գեղարվեստական տարեգրությունը գրեցին Հ. Թումանյանն ու Ա. Իսահակյանը, Ս. Զարճանյանն ու Դ. Վարուժանը, Վ. Տերյանն ու Ե. Չարենցը և շատ ու շատ ուրիշներ...

Բ. ՍԱՐԴԿԱՅԻՆ ԱՊՐՈՒՄՆԵՐԻ ԱՆՍԱՀՄԱՆ ԱՇԽԱՐՀԸ

Ազգային կյանքի ողբերգությունը վերափոխեց նաև մարդկային ապրումների անսահման աշխարհը։ Ազգային վշտի ու տառապանքի ամենօրյա պատկերները, միախառնված հույսի ու ակնկալիքի տրամադրություններին, ի դերև հանեցին անորոշության, մոլորվածության, լքվածության, կյանքի հիմքերի խախտման, իրականությունը երազների մեջ վերակերտելու, մտովի ոգու մի նոր (ա՞յլ) աշխարհ հայտնաբերելու և այդ ամենի հետ սերտորեն շաղկապված շատ այլ մոտիվներ։ Ոտքի տակի իրական հողը կորցնելուց հետո պատերազմի համատարած հորձանքի մեջ ներքաշված կյանքն ինքնին նախադրյալներ էր ստեղծում ոգու աշխարհի այսօրինակ վերթևումների, դրանով հանդերձ՝ կեցության նոր՝ քիչ թե շատ կայուն ու ապահով հիմքեր որոնելու համար։

Ա.

Հ. Թումանյանն այս տարիներին խորացրեց իր ստեղծագործության առանցքային գծերից մեկը. նա բռնկվեց անմարդկային, անբարոյական, ապականված կյանքի ճահճից հոգեպես բարձրանալու և անսահ-

ման բարձրերում հոգու մաքուր ու վեհ մի աշխարհ ստեղծելու իրական թվացող անիրական տենչով։ «Հոգեհանգիստ» բանաստեղծությունից անմիջապես հետո, համազգային մեռելոցի կոչնակները մեկ-մեկ զարկելուց հետո, նա գրում է «Բարձրից» բանաստեղծությունը, փորձելով կյանքի հիմքերը խախտած իրականությունը տեսնել հավերժական ժամանակի մեջ, տեսնել հավերժականի հայացքով և իր դեմքը կորցրած մարդկությանը նայել մարդկային աչքերով.

Իմ բարի սըրտի էն մեծ խոհերից,
էն մեծ խոհերի անհուն խորերից՝
Կամեցավ՝ եկավ իմ հզոր հոգին,
Որ բարձրից նայի ասածու աշխարհին։

...Ու իր հարազատ բարձունքիցը լույս՝
Անչար, անաչառ, անդորր ու անհույզ՝
Պարզ, ամենատես հայացքովը նա
Ճառագից ներքև՝ աշխարհքի վըրա (36, 223)։

Այս տրամադրությունները, որ ընդհանրապես բնորոշ են Թումանյանին, լիարժեք դրսևորում ունեցան իր 40-ամյակի առիթով գրված «Վայրէջք» բանաստեղծության մեջ։ «Բարձրից» և «Վայրէջք» բանաստեղծություններն ունեն նույն ղեկավարական և փիլիսոփայական շեշտը, նույն ընդհանրացման ուժը, բայց տարբեր հասարակական հիմք։ Եթե «Վայրէջքը» համամարդկային վեհության, մարդու կյանքը խոշտանգող մանր ու ճղճիմ կրքերի հաղթահարման մղում ունի, ապա հաջորդ բանաստեղծությունը, որն անպայմանորեն ծագում է նախորդից՝ ներշնչված է ազգային պատմության և այդ պատմությունը կիսող նրա որդիների ճակատագրի առանձնահատկությունների գիտակցումով։ «Վայրէջքը» խմաստության հասած գրողի խորհրդածություններն են կյանքի մասին.

...Թողել եմ ներքև, մեծ լերան տակին,
Ե՛վ փառքը, և՛ գանձ,
Ե՛վ քեն, և՛ նախանձ—
Ամենը, ինչ որ ճընշում է հոգին։

Եվ էն ամենը, արդ նայում եմ ես—
Տեսնում եմ նորից
Իմ լերան ծերից—
Էնպես հասարա՛կ, դատարկ են էնպե՞ս... (36, 188)։

Մարդկային կյանքի և աշխարհի կատարելության ձգտումը դառնում է Թումանյանի 1916—1922 թթ. գրած քառյակների հիմնական բովանդակությունը։ Այդ բովանդակությունը իր մեջ խտացնում է տարբեր երբեմնանգներ։ Դա արտահայտվում է աշխարհի դավերն ու նենգությու-

ները ներելու զգացողությամբ՝ «Ինչքա՜ն ցավ եմ տեսել ես...» (ներման հոգեբանություն), անսահման բարության տենչով՝ «Ո՞նց է ժպտում իմ հոգին Չարին, բարուն,— ամենքին...» (բարության հոգեբանություն), հաշտ ու խաղաղ մարդկության երազանքով՝ «Լիներ հեռու մի անկյուն...» (հոգու խաղաղության հոգեբանություն), կյանքի անցողիկության և ունայնության հակադրումով գիշատչական հոգեբանությունը՝ «Երկու շիրիմ իրար կից, Հավերժական լուռ ղըրկից, Թախծում են պաղ ու խորհում Թե՝ ի՜նչ տարան աշխարհքից», «Հե՜յ ագահ մարդ...» (ամեն ինչի անցողիկության հոգեբանություն), մարդու մարդկայնացման փափագով՝ «...Ու հեռու է մինչև Մարդը իր ճամփան» (մարդու կատարելագործման հոգեբանություն), կյանքի անվերջ շարժումը իր մեջ կրելու զգացողություն՝ «Հազար տարով, հազար դարով առաջ թե ետ, ի՜նչ կա որ» (հավերժականության հոգեբանություն), ամենատես ու կարող ուժի զորության զգացողություն ինքն իր մեջ՝ «Ես շընչում եմ միշտ կենդանի Աստծու շունչը ամենուր» (աստվածանալու հոգեբանություն), հոգու տիեզերական անսահմանություն և տիեզերքի մասը դառնալու զգացողություն՝ «Տիեզերքի տերն եմ ես, Ո՞վ է արդյոք նկատել» (տիեզերական հավերժության ու իմքնակատարելության հոգեբանություն): Կյանքի ու մարդու կատարելագործման զգացողությունը իր մեջ ներառում է նաև բնությունն ու հայրենի եղերքը: Հոգեբանական զգայությունների այս հարուստ դիալեկտիկան շարժման ու զարգացման մեջ լիարժեք պատկերացում է տալիս Թումանյանի ապրումների հետևողականության և հիմնավորության մասին: Կատարելագործման տենչը գեղարվեստական բարձր ու խոր դրսևորում ունի գրեթե բոլոր քառյակներում, որոնցից ամեն ինչ ի մի բերող ուժով առանձնանում են հատկապես երկուսը.

Արևելքի նեմմներին իջավ պայծառ իրիկուն,
Հերիաթական պալատներում ըսպասում են իմ հոգուն.
Ի՜նչ եմ շինում էս ցեխերում, աղմուկի մեջ վայրենի...
Ա՜խ, թե նորից զրանեմ ճամփան դեպի էնտե՜ղ, դեպի տո՜ւն...

Այնուհետև՝

Տիեզերքում աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին.
Երկրից անցվոր, երկրի փառքին անհաղորդ է իմ հոգին.
Հեռացել է ու վերացել մինչ աստղերը հեռավոր,
Վար մնացած մարդու համար արդեն խորթ է իմ հոգին (36, 266, 274):

Մի կողմից իրական կյանքի ցեխերից ու վայրենի աղմուկից «դեպի էնտեղ»՝ խորհրդանշական բնորոշմամբ դեպի «հեքիաթային պալատներ»

և «դեպի տուն» տանող երանելի ճանապարհը գտնելու ցանկությամբ, մյուս կողմից՝ երկրի փառքին անհաղորդ, վար մնացած մարդկանց խորթ և տիեզերական բարձրության ու մաքրության չափանիշով իր ոգու հարստության արժեքավորմամբ՝ բանաստեղծը հետևողականորեն զարգացնում է կատարելագործման և դրանով իսկ՝ կյանքի ճահճից բարձրանալու խիստ մարդկային տրամադրություններ:

Մարդու և աշխարհի կատարելագործման հարցը դրված է նաև Թումանյանի «Հազարան բլբուլը» անավարտ պոեմի հիմքում:

Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» պոեմից հազար տարի հետո հասարակական հարաբերությունների այլ իրադրության մեջ, բարոյական ըմբռնումների այլ չափանիշներով և ազգային ու քաղաքական կյանքի այլ պայմաններում կրկին վերարծարծվում է մարդու կատարելագործման, ընդհանուր առմամբ՝ կատարելության ձգտման պրոբլեմը, որը և դառնում է դարասկզբի հայ գրականության բնորոշ կողմերից մեկը:

Ավետիք Իսահակյանը ևս, համաշխարհային վշտի ու թախծի ռոմանտիկական տրամադրություններ զարգացնելով, ձգտում էր կատարելության և որոնում մարդուն վեհացնող հոգեբանական ու բարոյական հատկանիշներ:

Անհատի ապրումները՝ պայմանավորված ժամանակի հասարակական—քաղաքական—բարոյական մթնոլորտով, դուրս են բերվում մեծ ասպարեզ, միաժամանակ՝ աշխարհի բախտը բեկվում է բանաստեղծի էության մեջ: Անհատն ու աշխարհը հանդիպադրվում են մեծ պլանով. արդյունքը լինում է մեծ վշտի, համաշխարհային թախծի գեղարվեստական խոր ու ընդգրկուն անդրադարձումը. «Լալիս է աշխարհն իմ սիրտ գրկում. Համայն աշխարհի Բախտն եմ ես սգում» (38, 257):

Թե՛ 1911 թ. գրված այս տողերը և թե՛ 1932 թ. ստեղծված հայտնի քառատողը՝

Տիեզերքն այս անսահման
Իր ծանրությամբ ահագին
Կախված է սոսկ մի մազից,—
Եվ այդ մազն է իմ հոգին (38, 340),—

ըստ էության լիարժեքորեն բացահայտում են բանաստեղծի հոգեկան ապրումների չափանիշներն ու մասշտաբները:

«Անիծվիս, մարդ, որ հույսդ է մարդ», գրում էր Իսահակյանը 1905 թ. և բազմաթիվ մոտիվներով 900-ական և 10-ական թթ. զարգացնում աշխարհից ու մարդկանցից հուսալքվածության թեման: Այդ թեման իր

մեջ համատեղում է երկու հենման կետեր՝ հայրենիքի քաղաքական վիճակն ու անհատի ճակատագիրը, որոնք անխզելի են, թեև ներքուստ ունեն ինքնուրույն թվացող բազմաթիվ նրբերանգներ։ Հայրենիքի վիճակի և անհատի ճակատագրի համատեղման տեսակետից բնորոշ է «Դու չես հասկանա» (1908) բանաստեղծությունը.

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

Սիրե՛լ, երազե՛լ, թռչել եմ ուզում,
Բայց շղթան ինձ պինդ գամել է գետնին.
Կուռ լուծը ազգիս՝ ուսերս է փշրում,
Չես կարող հասնել իմ անափ վշտին։

Տիեզերական զայրույթով, թույնով
Արդ՝ ես ինքըս ինձ խայթում եմ ահա՛,
Թո՛ղ մեռնիմ, կորչիմ անհետ, անանուն,
Իմ անհուսա վիշտը դու չես հասկանա... (38, 242—243)։

Անհատի վիշտը համապարփակ է ու ընդգրկուն, որն ունի իր ձևավորման, զարգացման և խորացման ընթացքն ու պատմությունը։ Դա, նախ, սկիզբ է առնում կորցրած սիրուց և իր հաջորդական ընթացքի մեջ ի հայտ բերում հոգեբանական նուրբ շերտեր։ Անհատի զգայական ապրումների դերիշխող մոտիվներն են դառնում մենակությունը, աննուրությունը, դժգոհությունը, չհասկացվածությունը, փախուստը մարդկանցից ու աշխարհից, օտարության, աննայտ ու աճորոշ ափերի տենչը։ Այս մոտիվները մի ամբողջական շղթա են ու մեկը մյուսի շարունակությունն ու լրացումը։

Մենության մոտիվը ընդհանրապես դարասկզբի հայ պոեզիայի բնորոշ արտահայտություններից մեկն է, որ հոգեբանորեն հարուստ և պայմանավորված դրսևորում ունեցավ Իսահակյանի պոեզիայում.

Ա՜խ, մանկուց լացեց քո սերը, սի՛րտ իմ,
Ոչ ո՛ք չհասկացավ երազդ ազվոր.
Ջուր մի՛ որոնիր սիրտ մի մտերիմ,—
Ծնվել է հոգին հավերժ մենավոր.— (38,193),—

գրում էր նա 1904 թ., իսկ մի քանի տարի հետո ավելացնում.

Մենավո՛ր, խըզճո՛ւկ, դու վիրավոր սի՛րտ,
Ես է՛լ քեզ նման մենակ եմ ու խո՛ր,

Մարդն էլ քեզ պես է, ո՛վ խոշտանգված սի՛րտ,
Այս ցավի, մահի ու աշխարհի մեջ։

Այս ցավի, մահի դաժան աշխարհում
Մեր բախտը մեկ է՝ անհույս ու քըշվառ,
Իմ սիրտն էլ քեզ հետ կյանքն է անիծում,
Արի՛, լանք մեկտեղ, իմ խե՛ղճ գայլ-եղբայր (38, 234)։

Սրտակից ընկերոջ պակասը և «գայլ-եղբոր» հետ մտերմանալը ավելի է խորացնում մենության տագնապները և բանաստեղծին հասցնում չհասկացվածության և օտարվածության զգացողության. «Կյանքս կատմ սրտից բխած համբույրին, Ա՛խ, թե մեկը ինձ հասկանար ու սիրե՛ր»,— բացականչում է նա և ընկնում անհուսության ու անորոշության, անկայունության ու լքվածության տրամադրությունների մեջ.

Վտարված եմ ես
Հայրենի երկրից.
Մի անհայտ ուղի
Լուռ տանում է ինձ։
Ո՞ւր եմ գնում ես
Ո՞ւր պիտի հանգչիմ,
Ո՞ւր պիտի լինի
Կալանքս վերջին (38, 255)։

Այնուհետև՝ «Դու անցորդի պես քեզ միայն ըզգա՛, Եվ որպես ճամփորդ այս երկրի վըրա»։

Անորոշության ու անկայունության հոգեվիճակը աստիճանաբար ամրապնդվելով՝ վերածվում է փախուստի մարդկանցից ու աշխարհից, հայրենիքից ու հասարակական կյանքից.

Ո՛ղ լա, հեծեծա սերըս՝ որբ, անմա՛յր,
Եվ քամին լացը նրա ո՞ղ տանի
Ալեկոծ ծովեր, անապատ մի վայր,
Սակայն մարդո՛ւ մոտ... երբեք չըտանի... (38, 193)։

Այս տրամադրություններն աստիճանաբար խտանում և իմ են բերվում «Աբու-լալա Մահարի» պոեմում։ Պոեմը, դառնալով հասարակական կյանքից, սիրուց, կնոջից, ընկերոջից, մտերիմներից, բարոյական բոլոր հարաբերություններից, օրենքից, իրավունքից, պետությունից, ժառանգորդական կապերից և, ընդհանրապես, մարդ անհատին կաշկանդող քաղաքակրթության բոլոր շղթաներից Իսահակյանի ունեցած խոր դժգոհության ու հիասթափության արտահայտությունը, միաժամանակ, իր մեջ կրում է կատարելության այն ոգին, որը հաստատվում է իրական

բացասական տարբերակի ժխտումով։ Իրականության ժխտումով ստեղծվում է կատարելության ռոմանտիկական պատրանքը, որը հաստատվում է մաքուր ու արդար արեգակի խորհրդանշանով, դեպի որը իր ուղտերի փոքրիկ քարավանով գնում է Աբու-լալան։ Կատարելության պատրանքը, բնական է, իրական լինել չէր կարող, չէր կարող ունենալ նաև որոշակիություն ու տեսանելիություն։ Դա ցնորքն էր։ Հաստատն ու որոշակին միայն մի բան էր՝ իրականությունը, որը հերքվում էր։

Իսահակյանը անհատական քնարերգության մաքուր ու անկեղծ, անմիջական ու ղգայուն խոստովանությունների միջոցով ստեղծեց դարասկզբի հայ մարդու հոգևոր կենսագրության մի բնորոշ էջը, որը, սակայն, ընդհանրացման մեծ ուժով վերաճում է ժամանակի հասարակական-բարոյական-հոգեբանական հարաբերությունների պատմության։

Բ

Հասարակական տրամադրությունների գեղարվեստական յուրացման տեսակետից ժամանակը բնութագրող որոշ մոտիվների ընդհանրությունն ու հոգեհարազատությունը ակնհայտ է Ավետիք Իսահակյանի և Վահան Տերյանի քնարերգության միջև (այս մասին տե՛ս 82)։

1908 թ. մարտի 10-ին Իսահակյանին հասցեագրած նամակում Տերյանը գրում էր. «Դու հայ բանաստեղծների մեջ իմ ամենասիրելի բանաստեղծն ես՝ fn անհատական լիրիկայով...» (114, 244)։ Տերյանի կողմից ընդգծված «անհատական լիրիկա» ձևակերպում-բնութագրությունը ինքնին այն նախադրյալն է, որն իր էության բոլոր բաղադրամասերով հոգեհարազատություն, դրանով հանդերձ՝ ընդհանրություն է ստեղծում երկու բանաստեղծների քնարական խոստովանությունների միջև։

Տերյանը բերում էր քնարական հերոսի ըստ էության նոր տեսակ, որը մտավորական մարդն էր։ Մտավորական հերոսի հոգեբանությունն ու կերպարը առկա է նաև Իսահակյանի քնարերգության մեջ։ Բնորոշ օրինակներ են շատ բանաստեղծություններ ու հատկապես «Աբու-լալա Մահարի» պոեմը։ Առանձնահատուկն ու տարբերիչ դիծն այն է, որ Տերյանի քնարական հերոսը դառնում է զտարյուն մտավորականը՝ ժամանակի զգայարանը դարձած նրբացած հոգու տեր մարդը, քաղաքների անցուդարձի մեջ ապրող և հոգեկան ու բարոյական նեցուկ որոնող անհատը, որը և՛ գրող է, և՛ հասարակական գործիչ։ Իզուր չէ, որ հայոց նոր բանաստեղծության մասին 1916 թ. դեկտեմբերի 30-ին հայ գրողների ընկերության երեկույթում կարդացած դասախոսության մեջ Հ. Սուր-

խաչյանը այսպես է բնութագրում բանաստեղծին. «Տերյանը օժտված է մեծ քաղաքի ջղային մտավորականի բարդ հոգեբանությամբ» (Հ, 1917, № 2)։ Ամենևին էլ պատահական չէ, որ հենց Պետերբուրգում պատերազմի տարիներին Տերյանը պետք է գրեր հետևյալ բանաստեղծությունը.

Հոգնեցի գրքերից անհամար,
Աշխարհից այս խավար ինձ տարեք,
Ինձ տարեք այս երկրից անարեգ։
...Փրկեցեք մտքերից այս անծայր,
Փրկեցեք խոսքերից այս խելոք
Դարձրեք ինձ մանուկ և անհոգ (113, 65)*։

Անհամար գրքերից, անծայր մտքերից, խելոք խոսքերից հոգնած մարդու նկարագիրը շերտ առ շերտ բացվում է բանաստեղծություններում և ներկայանում հոգեկան ապրումների ու տրամադրությունների մի բարդ համակցությամբ, որը իր մեջ խտացնում է ժամանակի ոգին։

Նախ, ամենագլխավորը՝ Տերյանի հերոսի էության մեջ իշխող և իրենով ամեն ինչ պայմանավորող տրամադրությունը ևս մենություն է։ Հասարակական ու հոգեկան կյանքի ամայությունը, լքվածության և մոռացվածության զգացողությունը, կյանքում իր տեղը չունենալու տագնապը աստիճանաբար ուժգնացնում են այդ գերիշխող մոտիվը։

Տերյանի պոեզիան հեղեղված է մենության, թախծի, ձանձրույթի, հոգնածության, ջղագրգռության և այդ զգացողությունները լրացնող այլ լրացուցիչ տրամադրություններով։ Մեկ անգամ չէ, որ նամակներում մտերիմ մարդկանց նա խոստովանել է. «Սոսկալի ձանձրույթ է և կարծես «խելագարվում եմ»։ Եթե այսպես շարունակվի, ես անպայման ինքնասպանություն կգործեմ...», «Սաստիկ նյարդային եմ դարձել», «Հիմա սոսկալի քայքայված են ջղերս և սուտ չի լինի, եթե ասեմ, որ վախենում եմ խելագարվեմ», «Դուրսը, փողոցում և այլ տեղեր «մոռացվում» եմ (забываюсь) երեսանց, խոսում եմ, ծիծաղում, հանաքներ անում, հայհոյում..., սակայն զգում եմ մի խորին տխրություն», «Իմ մելամաղձությունն էլ ինչ-որ տևական, տանջալիորեն երկարատև բան է։ Ինչ-որ թախիծ է, անեզրական թախիծ», «Սոսկալի թախիծ է», «Դա սարսափելի թախիծ էր։ Դուք հասկանո՞ւմ եք ինչ բան է Թախիծը։ Անտարբերություն, անել, խոր, ծանր թախիծը։ ...Դա գրեթե ֆիզիկական ցավ է պատճառում։ Ամենուր նա է, հասկանո՞ւմ եք, նա ամենուր է՝ իմ մեջ, իմ շուրջը, իմ վերևը, ամենուր », «Իմ օրերը... Հոսում են վերին աստիճանի միապաղաղ

* Համապատասխան տրամադրություններ կան նաև «Այս հին ու նոր գրքերի վրա կորացած» բանաստեղծության մեջ։

ու ձանձրալի», «Սարսափելի միայնություն ու թախիծ էի ղգում...» (114, 197, 204, 210, 259, 274, 276, 279, 302, 304), «Ես մանավանդ այժմ մենակ եմ, մեն-մենակ», «Օրերը բավականին ձանձրալի են։ Բոլորովին մենակ եմ, մի մարդ չկա, որ հետը ինձ հետաքրքրող հարցերի մասին խոսեմ», «Ես այնպես հոգնել եմ... Ես սարսափելի հոգնել եմ», «Ահա հիմա սարսափելի փշրված եմ։ Հոգնել եմ։ Հոգնատանջ եմ։ Հիվանդ եմ։ Ծայր աստիճան ջղագրգիռ եմ։ Ուժասպառ եմ եղել... մահացու հոգնած եմ» (115, 25, 41, 16, 153)։ Այս տրամադրությունների ծայր աստիճանի անկեղծ ու անարդել հորձանքի տեսակետից առանձնահատուկ է 1910 թ. ապրիլի 7-ին Մ. Մխկարյանին գրած նամակը.

«Եթե ես սիրեի՞։ ...Մի տեսակ քարացել է հոգիս։ Սառել է։

Անկամ ու հոգնած։
Գարունն այստեղ աշնան պես է։
Անձրև ու անձրև։
Տխրություն։
Մենակություն։ Մշտապես։

...Անձրև է։ Ցեխ։ Գիշեր։ Միայնություն։ «Հեռվություն»։ Ի՞նչ սարսափելի հեռվություն։ Մարդ կարողանար սպանել այս միայնությունը։ Տա՛ աստված, որ ուժգին սիրեք, Մարթա։ Հանդիպում ես, ծանոթանում ես, բաժանվում։ Հավիտենական շրջապտույտ։ Եվ հոգումդ վերստին ամայություն է ու միայնություն։ Եվ թախիծ։ Հոգնածություն։ Մահացու հոգնածություն։ Ինձ թվում է, թե ես մեռնում եմ» (114, 319)։

Այս ամենը ոչ միայն մեկ մարդու, այլ «դարի հիվանդությամբ» տառապող մի ամբողջ սերնդի հոգեբանության ու ապրումների արտահայտություն է։

Ահաղանգի պես են հնչում Տերյանի տողերը.

Բյուր մարդոց մեջ,
Պաղ մարդոց մեջ,
Որպես տրտում
Անապատում —
Մենակությո՜ւն,
Մենակությո՜ւն (112, 38)։

Միայնությունը միակողմանի ղգացողություն չէ, այն մի կողմից դրսևորվում է շրջապատի անտարբերության ձևով, մյուս կողմից՝ կյանքն ու շրջապատը լքելու տրամադրվածությամբ։ Եվ, ի վերջո, միայնությունը ղգայական առումով ևս մեկուսացված տրամադրություն չէ։ Այն մեկ

անգո, բայց շոշափելիության աստիճանի տեսանելի սիրո կորուստից առաջացած հոգեկան դատարկություն է, ցավ, մեկ՝ անցյալն ու ներկան սոսկ հուշով կամրջող, ամեն քայլափոխի հետապնդող, հոգին կեղեքող, իրական կյանքը ոչնչացնող և իրենով ամեն ինչ ապրեցնող հուշերի կեսգիշերային մղձավանջ կամ ցերեկային զգայախաբություն.

Տաղտկահնչյուն ու միաձայն օրերն իրենց երգն են երգում.—
Միայնությո՜ւն, դու ես անձայն ցավըս օրրում քո օրրերգում։
...Անցե՛ք, հուշեր իմ ապարդյուն, դարձե՛ք ընդմիշտ
մոռացված էջ,
Անհուն փուիր, սև լռություն, միայնությո՜ւն իմ հոգու մեջ։
(112, 115)

Այդ զգացողությունը երբեմն վերաճում է բացարձակ մենակության, որի հիմքերը գալիս են մերժվածության, լքվածության, վհատվածության, մոռացվածության, անհուսության, պարտվածության, օտարվածության հոգեվիճակներից։ Կյանքից հեռանալու այն տրամադրությունները, որ բանաստեղծություններում և «Աբու-լալա Մահարի» պոեմում արծարծում էր Իսահակյանը զրեթե նույնությամբ հանդիպում են նաև Տերյանի գործերում.

Մարդոց ժխորը թողնեմ հեռանամ,
Լիք-լցված սրտով նստեմ միայնակ...

...Ամայի դաշտում նստեմ միայնակ,—
Մեռնող հուշերըս փայփայեմ ու լամ (112, 120)։

Մենությանը դատապարտված քնարական հերոսի գերիշխող տրամադրություններից է նաև անհուսությունը։ Կյանքի նպատակը տանուլ տված մարդու հուսաբեկությամբ են պարուրված Տերյանի շատ ու շատ բանաստեղծություններ։ Անհուսությունը ներկայանում է մեկ որպես անցյալում կարծես թե դատած սիրո հուշապատկեր, որն այժմ չկա, մեկ որպես կյանքի անիմաստության գիտակցում ու խոր հուսալքվածություն, մեկ որպես լիարժեքորեն չապրվող ներկա և անորոշ, երբեմն սարսափելի թվացող ապագա, մեկ որպես հոգեկան նվիրական ապրումների չբավարարվածություն։ Համապատասխան օրինակներ են «Աշնան երգ», «Վիհի եղերքին», «Երբ պայծառ օրըդ տխուր կըմթնի», «Անդարձ կորել է սրտիս խնդումը», «Օ՜, կըդան օրեր ավելի տրտում» և շատ այլ բանաստեղծություններ։ Ահա դրանցից մեկը.

Անդարձ կորել է սրտիս խնդումը,
Թունոտ մի մեղ է իջել հոգում իմ.
Մտածումներըս թախիծ ու թույն են,
Գալիքը սև է, որպես խոկումն իմ։

...Մեր կյանքը դառն է, մեր օրը մութ է,
Անդոր են, զուր են վիճն ու կասկածը.
Բոլորը ծաղր է, բոլորը սուտ է,
Ջարն է, որ տեր է, չարն ինքն աստված է (113, 7)։

Այս համակ անհուսությունը, որն իր գրեթե բոլոր նրբերանգներով ի մի է բերվել այս բանաստեղծության մեջ՝ մեկ այլ դեպքում սպասումի հարցումներով դառնում է անորոշ կանչ («Ուշացած սեր»), անժամանակ հեռանալու, մարելու, վերջանալու ցանկություն («Ինձ թաղեք երբ կարմիր վերջալույսն է մարում»), նկուն ու ընկճված տրամադրություն («Աշնան»՝ «Հարազատ են իմ հոգուս, վհատությունն իմ խոնարհ ես թփերը դողդոջուն ես խոտերը գետնահար»),կարեկցանք, գութ ու խղճահարություն հայցելու հայեցողական վիճակ («Résignation», «Միամություն»)։ Կարեկցանքի, գութի ու խղճահարության հայեցողական վիճակը դառնում է միակ փրկություն, սրտակցության, փոխադարձ ներման և ապաշխարանքի միակ հնարավորություն, որ կարող էր ստեղծվել համատարած անհուսության, կոպիտ ու խոշտանգող իրականության պայմաններում.

Այսօր գթանք իրարու,
Այսօր իրար չըտանջենք,
Լինենք անչար և հլու,—
Հեկեկանք ու չամաչենք (112, 128)։

Հոգեբանական հաջորդ վիճակը, որի մեջ ապրում է Տերյանի քնարերգության հերոսը՝ տնից հեռու, անհայտության մեջ հույսի որոնումն է։ Կյանքի ձանձրալի կարուսելից դուրս գալու ելքը կարծեք թե գտնված է։ Մերժվում է հայրենի տունը (որը հետագայում պետք է դառնար տենչանք ու երազանք և կյանքի պատճառած նոր դառնություններից պատսպարվելու վայր) և արթնանում հեռուների կարոտ, թափառումների բաղձանք, անորոշ ու անհայտ վայրերում երազանքը որոնելու փափագ.

Ես անջատված եմ հայրենի հողից,
Հայրենի տունըս՝ իմ սրտին օտար.
Ինձ այրում է միշտ մի անհագ թախիծ,—
Հավիտյան դյութող անհայտ ճանապարհ (112, 53)։

Այն պատրանքն է ստեղծվում, թե հեռուներում է գտնվում քնքուշ թագուհու կորցրած ուղին. կորուսյալ երանության երկար որոնած ճանապարհը: Սիմվոլիստական պոեզիան այնկողմնային, խորհրդավոր աշխարհներում էր որոնում պոեզիայի գաղտնիքը, որը կամ կին է, կամ կյանքի իմաստ, կամ թափառական հոգու հանգրվան: Այս նույն աշխարհայացքն է արմատավորվում Տերյանի պոեզիայում. նա հայտնաբերում է իր ցնորքների իրագործման երազային երկիրը.

Ես գիտեմ լուսեղեն մի երկիր,
Ես գիտեմ դյութական մի հովիտ
Ուր հոգին թափում է վշտակիր
Իր թևերն ու հագնում է ժպիտ:

Ես գիտեմ մի թովիչ առասպել,
Ուր ողջ կյանքը հրաշք է դառնում.
— Քո անուշ անունով միշտ արբել,
Եվ երգով, որ բնավ չի մեռնում (112, 191):

Հեռավոր լուսեղեն երկրի առասպելը կարծեք թե դառնում է իրական, ցնորք աղջիկը կյանքի քաոսից համբառնում է երկինք, հեռանում այս երկրից և ապրում կարծեք մեկ այլ մոլորակում.

Եվ այնտեղ է նա,— ոչ այս աշխարհում,—
Մաքուր ու պայծառ պատկերը նրա.
Ես առասպանքս բախտ եմ համարում
Եվ ծիծաղում եմ ձեր բախտի վրա (112, 174):

Այս խորհրդավորությունը ծնում է նաև սիրո արտասովոր մի պատկեր: Մի կողմից հեռու երկրում ապրում է երաղների աղջիկը, իսկ մյուս կողմից՝ արդեն այս աշխարհից նրան խոսք է ուղղում բանաստեղծը.

Դու անուն չունես, քեզ ինչպե՞ս կանչեմ,
Եվ ուղի չկա երկիրդ գալու (112, 187):

կանչում է ինձ միշտ, կանչում է, բայց ես
Արդեն չգիտեմ այն լուսե ուղին... (112, 107):

Լուսեղեն երկրի և լուսե Ճանապարհի հայտնության ու կորուստի մեջ առկայծում է խորհրդավոր մի սեր, որը դուրս է իրականությունից և միայն պատրանքների, ցնորքների, տեսիլքների, երազների տիրույհի է, որ անմարմին է ու անգո, բայց նաև ապրող ու կենդանի.

Իմ մեռած հարսնացուն ամեն օր,
Երբ խաղաղ երկինն է փռվում,
Հայտնվում է անհայտ, հեռավոր
Իր երկրից ու կրծքիս է փարվում (112, 194)։

Այս պատրանքը դառնում է նաև արթմնի երազ («Հին պարտիզում»), իսկ երազն իր հերթին դառնում է ապրելու ձև, իրական կյանքում մի նոր իրականություն ստեղծելու և դրա մեջ պատսպարվելու միջոց («Հանդիպում»)։ «Հիվանդ կարոտի հրաշք-երազում» թվացյալ ձևով ապրում է այն ինորը ազգիկը, որը ոչ միայն սեր է, այլև՝ կյանքի դաղտնիքը իմաստավորելու միակ նախապայման։ Երազի ու իրականության հարաբերությունը, բնականաբար, անընդհատ վերափոխվում է առկա որոշակի իրականության միջամտությամբ։ Այդ պահերին խորապես գիտակցվում է մտավի ստեղծած աշխարհի անգոյությունը և ձևակերպվում խոստովանության ու աղոթքի պես անազարտ զգայական հաջորդ վիճակը։ Պարզ է դառնում, որ ոսկի հեքիաթները ծնվում են լիարժեքորեն չապրված կյանքից, որ այդ ամենը, ի վերջո, զգայախաբություն է, քանի որ սուտ է թե՛ կյանքը, թե՛ ոսկի հեքիաթի երազային աշխարհը.

Երկնքն փռեց իր թևերը մութ,
Անուշ ներհեցին երկինք ու երկիր.—
Աչքերըդ փակիր, ինձ քնքուշ գրկիր,
Սուտ կյանքին խաղիր երազանքը սուտ (112, 69)։

Երազի իրականության և կյանքի իրականության հարաբերության մեջ, կյանքի իրականությունը երազանքի ալքիմիայով ոսկի հեքիաթի փոխելու տևական զգայությունների մեջ հանկարծ արթնանում է այդ ամենով ևս չբավարարվելու թաքուն, բայց միշտ էլ, անգամ վերացական աշխարհներ ստեղծելու պատրանքով, լիաբուռն կյանքին ուղղված մի հոգեվիճակ, որը և Տերյանի պոեզիայում արթնացնում է կենսական ու իրական մի զգայություն։ Անսահման նրբության ու հոգեկան մաքրության տեր էությունը իրեն թույլ է տալիս փլուզելու ոսկի հեքիաթների ու քնքուշ դիցուհիների երազային զղյակները և ոտքով մտնելու մեղքերի ու կրքերի այս զարհուրելի աշխարհը և սիրելու իրական կյանքի հավերժական տարերքը.

Սիրում եմ ես նրանց, որոնք խենթ են ու անտուն,
Նրանց, որոնք կայան չունեն և չունեն խնդում։

Կորածներին, շրջիկներին, մանուկներին որբ
Եվ այն կանանց, որ նայում են անամոթ ու ցոփ։

...Եվ անառակ իմ եղբոր հետ ցանկապատի տակ
Կուզեի ես մեռնել անբախտ ու անհիշատակ (112, 232)։

Իրական կյանքի տարերքը աստիճանաբար լցվում է Տերյանի էության մեջ։ Նա ներանձնացման հետ մեկտեղ սկսում է նաև ապրել իրական կյանքի պայքարով ու հույզերով։ Դեռևս 1910 թ. նա գրում է «Վերադարձ» շարքի «Մենության խավար ընդհանից կրկին» և «Միշտ նույն խոհերի շշուկին հլու» բանաստեղծությունները և ավետում կյանքի շփերթ հոսքի ներխուժումը իր էության մեջ.

Շփոթ նվագով աղմուկ ու սուլոց
Շարժում են առաջ օրը ժրաջան —
Բոցոտ խնջույքում, ձուլված խինդ ու կոծ,
Հյուսել են կյանքի կախարդված շրջան (112, 210)։

Հետագա տարիներին իրական կյանքի տարերքը ավելի է ուժգնանում Տերյանի պոեզիայում, դրա ծանրակշիռ վկայություններից մեկը «Երկիր Նաիրի» շարքն է, զարթոնքի, հարության ու պայքարի մոտիվներով գրված որոշ բանաստեղծություններ, ինչպես նաև 1917 թ. հեղափոխությունից հետո գրված, բայց վերջնական մշակման չենթարկված բանաստեղծությունները։

Վ. Տերյանի պոեզիան նախանշեց գրական այն ուղին, որով 10-ական թթ. զարգացավ նոր ձևավորվող բանաստեղծական սերունդը՝ սկսած հղոր տաղանդներից վերջացրած փոքրերը։ Այս առումով թե՛ սովետահայ գրականության բանաստեղծական ուժերի ձևավորման և թե՛, ընդհանրապես, նորագույն շրջանի հայոց բանաստեղծության համար անչափ կարևոր է Տերյանի պոեզիայի թեկուզև համառոտ քննությունը։ Տերյանը դարձավ հայոց բազմադարյա պոեզիայի այն վերջին օղակը, որին թե՛ ժառանգորդական, թե՛ պատմական—հասարակական կապերով ագուցվեց Ե. Չարենցը։ Տերյանը նաև կռահեց իրեն հաջորդող պոեզիայի զարգացման ուղղությունները, և ինքը դարձավ վերափոխվող դարաշրջանի առաջին բանաստեղծներից մեկը, կյանքն ու մարդկանց հոգինները համակած նոր տրամադրությունների երգիչը և երկաթի, պողպատի, տեխնիցիզմի ու ապագայապաշտական միտումների առաջին արձագանքողը.

Ամեհի ձայնով երկաթն է խոսում,
Պողպատն է ճչում շաչյունով դողդոջ—
Եվ բազմաղաղակ օրերի լեզուն
Հնչում է այստեղ որպես մարտակոչ (112, 210)։

Տերյանը դարձավ 10-ական թթ. գրական շարժման պարագլուխը, նրա պոեզիան հայ գրականության մեջ բացեց նոր ուղղություն, ստեղծվեց բանաստեղծության տերյանական դպրոցը։ 1917 թ. Հ. Թումանյանը, խոսելով «Ռուսահայ նորագույն բանաստեղծությանը» նվիրված երեկույթում, հայ գրականության այդ շրջանը հանձինս Ռ. Պատկանյանի, Հ. Հովհաննիսյանի և Վ. Տերյանի բաժանում է երեք փուլի «1908 թվականին... Վ. Տերյանը հրատարակեց իր «Մթնշաղի անուրջները» ու առաջ եկավ երրորդ նորագույն շրջանը...» (37, 278)։ Տերյանական փուլի սկզբնավորման բնորոշ վկայություն են Ս. Զորյանի հուշերում արձանագրված տողերը. «...Կարճ միջոցում Տերյանն ունեցավ հետևորդների մի ամբողջ բազմություն։ Իսկ երկրպագուներին թիվ չկար։ Պահ մի մոռացվեցին մեր անվանի բանաստեղծները. ամենուրեք՝ երեկույթներում, ընտանիքներում, ընկերական շրջաններում արտասանվում էին Տերյանի սոնետներն ու էլեգիաները։ Սկսվել էր պարզապես տերյանական շրջան, Տերյանի էպոխա» (29, 165)։

Ավելորդ չէ հիշատակել ևս մի կարծիք։ Ե. Չարենցին նվիրված ուսումնասիրության մեջ Հակոբ Օշականը գրում էր, որ Տերյանը «բացառիկ արժեքով ու կարևորությամբ դեմք մըն է մասնավորաբար արևելահայ քնարերգության նոր երանգավորումին ու հակումներուն տեսակետեն...» (Հք, 1924, № 2, էջ 55)։

Վահան Տերյանը ըստ էության գեղարվեստական մտածողության նորագույն շրջանի հիմնադիրն է։ Թումանյանով, մասամբ Իսահակյանով գեղարվեստական բարձր մակարդակով ավարտվում է հայ նոր գրականության բանաստեղծության ուղին։ Տերյանը ոչ միայն գեղարվեստական խոսքի նոր որակով, գրական լեզվի անթերի կատարելությամբ, մտածողության ու ըմբռնումների նոր համակարգով, պատկերների ու տաղաչափության աննախադեպ առանձնահատկություններով, այլև՝ կյանքի ու գրականության զարգացման ուղու հարցում միանգամայն նոր մարդ էր ու նոր գաղափարների կրող։ Վկայություններից գլխավորը, անշուշտ, իր իսկ գրականությունն է և այդ գրականության ծրագրային ուղենիշը՝ «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցումը, որն ազդարարն է հին ու ավարտվող մի պատմաշրջանի վերջալույսի և նոր պատմաշրջանի արշալույսի։ «Աբովյան, Նազարյան, Նալբանդյան, Շահազիզ, Պռոշյան, նույնիսկ Բաֆֆի, Ազգայան, նույնիսկ ուրիշները, նույնիսկ նոքա, որ դեռ կենդանի են, որքա՞ն սրբագործված, նվիրական անուններ—և միևնույն

*ժամանակ, զարմանալի չէ՞, որքա՜ն, որքա՜ն հեռավոր, արդեն գրեթե անհասկանալի, արդեն գրեթե սիմբոլ դարձած, գրեթե չեղած, կենդանի կյանքով չապրած մարդկանց անուններ են դոքա ինձ համար և այն սերնդի համար, որին պատկանում եմ ես»,— գրում էր Տերյանը և բնականային ժամանակի ճշգրիտ զգացողությամբ արձանագրում,— «Մի կուլտուրական ամբողջ հոսանք լրացրել է իր կյանքի օրերը, բայց նորը դեռ չի բռնել նրա տեղը— դեռ երերուն է, դեռ անհաստատ» (114, 52—53)։ Տերյանը իր միտքը բխեցնում էր ժամանակի զարգացման մակարդակից և ճանապարհ հարթում դեպի համամարդկային կյանքի օրինաչափությունները։ Այդ ամենի նախադրյալը վերափոխվող անհատական ու հասարակական կյանքն էր, որի մասին նա գրում էր. «Մեր երկրի ամբողջ տնտեսական կերպարանքը վերափոխվում է, և դրա հետ միասին հիմնական վերափոխության առջև է կանգնած և նրա հասարակական և կուլտուրական կերպարանքը։ Չպետք է կորանալ այդ ակներև երևույթի առջև, հայացքը չպետք է այլ կողմ նետել»։ Ըստ նրա՝ հայացքը պետք է հառել «քաղաքների հարաշարժ ամբոխին, վերամբարձ ծխանների ու բազմահարկ շենքերին, դաշտերի ծովածավալ լայնությանը, որ արդեն ճեղքում է մեքենան, և լեռների փշրվող քարակույտերին դինամիտի հզոր հարվածի տակ» (114, 79)։ Գեղարվեստական գրականության և գրականության զարգացման ուղղության զգացողությամբ Տերյանը առաջին հերթին պատկանում է նորագույն շրջանի գրական կուլտուրային, քան՝ նոր շրջանի գրականությանը։

Տերյանի պոեզիան միանգամայն նոր դարագլուխ էր հայ գեղարվեստական մտածողության պատմության մեջ. նոր դարագլուխ՝ թե՛ իր բերած տրամադրություններով և թե՛ այդ տրամադրությունների գեղարվեստական մարմնավորման սկզբունքներով։ Այդ սկզբունքների հիմքում ընկած են ընդհանուր գրական նշանակություն ունեցող խնդիրներ, այդ թվում տարածված գրական հոսանքի՝ սիմվոլիզմի հետ կապվող որոշ հարցեր, որոնք թեև ամբողջական ձևով առանձին հետազոտության նյութ են, բայց այս դեպքում ևս անհնարին է դրանք շրջանցել։

Դարասկզբի հայ գրականության մեջ սիմվոլիզմը տարածում ունեցավ Ա. Յարճանյանի, Լ. Շանթի, Վ. Տերյանի, Ս. Զարենցի և այլոց ստեղծագործությունների մեջ[5]։ Գրական այս հոսանքի տարածումը պա-

---

5 Դարասկզբի հայ գրականության մեջ սիմվոլիզմի տարածման առանձնահատկությունների մասին տե՛ս «Հայ նոր գրականության պատմության» 5-րդ հատորում (1979) Է. Ջրբաշյանի խորքով ու լայնքով գրված փաստալից «Ներածությունը», էջ 96—111։

տահականություն չէր և սերտորեն առնչվում է հոգեբանական այն վիճակին, որի մեջ գտնվում էր մտավորականությունը։

Սիմվոլիզմը, որի փիլիսոփայական հիմքը ամուր նախադրյալ էր սուբյեկտիվ քնարերգության զարգացման համար՝ իր ընդհանուր օրինաչափություններով և, մասնավորապես, գարասկըբի հայ բանաստեղծության օրինակով հանդում է հետևյալ կետերին։

1) Բանաստեղծական արտահայտման խիստ անհատականացում, ճնարական հերոսի և բանաստեղծի անձի միաձուլում։ *Ոչ միայն անձնական ապրումների՝ ուր, թախիծ, այլև համընդհանուր տրամադրությունների՝ հայրենասիրության, հասարակական կյանքի խորապես անհատականացված, ներանձնացած վերապրում, որը դիտվում է իբրև բացարձակ ճշմարտություն։ 1901 թ. Վ. Բրյուսովը գրում էր. «Ստեղծագործության նպատակը ոչ թե հաղորդակցվելն է, այլ միայն՝ ինքնաբավարարումն ու ինքնամխիթարանքը։ Եվ խոսքը նախապես ստեղծվել է ոչ թե մարդկանց հաղորդակցման, այլ՝ սեփական մտքերը ինքը իրեն պարզելու համար։ ...Ինչ որ կա իմ մեջ՝ ճշմարիտ է։ ...Ճշմարիտ է այն, ինչ որ ընդունում եմ ես, ընդունում եմ հիմա, այսօր, այս պահին» (125, 24—25)։*

2) Ասելիի և ընդհանրապես գեղարվեստական ամբողջ համակարգի երկպլան կառուցվածք։ *Իրական աշխարհի երևույթների և այնկողմնային աստծո աշխարհի միասնական ընկալում։ Առարկայական որոշակի պատկերներ և նեաշխարհային ապրումների ակնարկներ։ Ա. Վոլինսկին այն հարցին, թե ի՞նչ է սիմվոլիզմը՝ պատասխանում էր այսպես. «Սիմվոլիզմը գեղարվեստական պատկերման մեջ երևույթների աշխարհի և աստվածության աշխարհի համատեղում է»։ Այնուհետև «...սիմվոլիստական արվեստը, ինչպես ամեն մի արվեստ, սկսվում է պարզ երևույթներից։ ...Ինքնին երևույթ հասկացությունը՝ նորագույն փիլիսոփայության ընդարձակ բանաստեղծական նվաճումը, տրամաբանական իմաստ ունի միայն իդեալիստական աշխարհայեցողության դեպքում, ուր ոչնչանալին ու անտեսանելին, վերջնականն ու անվերջը, զգայական իրականն ու միստիկականը միաձուլված են անքակտելի միասնության մեջ...» (125, 21—22)։*

Սիմվոլիստական արվեստի կառուցվածքի երկպլան, բայց միասնական էության մասին է խոսում նաև Կ. Բալմոնտը։ Փորձելով ձևակեր-

---

Տե՛ս նաև նույն գրքի հետևյալ էջերը՝ 497—499, 521—523։ Վ. Տերյանի և սիմվոլիզմի հարցերի մասին տե՛ս նաև Վ. Թերզիբաշյանի «Վահան Տերյանը և սիմվոլիզմը» հոդվածը (ՆՈւ, 1930, № 10) և Տ. Հախումյանի «Վահան Տերյանը և սիմվոլիզմը» նյութը (118)։

պել սիմվոլիստական պոեզիան, նա անում է այսպիսի դատողություն. «Դա պոեզիա է, որի մեջ օրգանապես և ոչ թե բանի ձևով միաձուլվում է երկու բովանդակություն. թաքնված վերացականությունը և ակներև գեղեցկությունը միահյուսվում են այնպես թեթև ու բնական, ինչպես ամառային առավոտի գետի ջրերը ներդաշնակորեն միախառնված են արևի լույսի հետ» (125, 26):

Սիմվոլիզմը ձգտելով աշխարհի ամբողջականության ու հավիտենական զգացողության, միաժամանակ՝ կարևոր նշանակություն է տալիս անհատի հոգևոր աշխարհի ընդգրկման ամբողջականությանը: Վ. Իվանովը «Մտքեր սիմվոլիզմի մասին» հոդվածը ավարտում է մի քանի եզրակացություններով, որոնցից մեկը ձևակերպված է այսպես. «Սիմվոլիզմը կապված է թե իր իսկ արվեստագետի և թե գեղարվեստական հայտնությունը վերապրող անհատի ամբողջականության հետ» (125, 39):

Գեղարվեստական համակարգի երկպլան կառուցվածքի մեջ կարևոր տեղ է գրավում մի այլ վայրում, այնկողմնային մի երկրում հոգու մի նոր ու երանելի աշխարհի ստեղծումը: Առօրյա կոպիտ իրականությունից դուրս մտովի ստեղծված երազային, լուսավոր ու ներդաշնակ մի ոլորտում սիմվոլիստական պոեզիան փորձում էր վերակերտել կյանքի մի այլ իրականություն:

3) Երևույթների առարկայական պատկերն ու զգայական վերացարկումը և մտովի անիրական աշխարհներում ստեղծված գեղարվեստական իրականությունը ձգտում են խորհրդանշանի: Խորհրդանշանի հայտնագործումը դառնում է գեղարվեստական մոդել, որը իր որոշակիությամբ երբեմն ունենում է բազմանշանակ նրբերանգներ: «Պոեզիայում այն, ինչը չի ասված և ակնարկում է խորհրդանշանի գեղեցկությունից՝ ուժգրնորեն է ներգործում սրտի վրա, քան այն, ինչը արտահայտված է բառերով... Երազները, որոնք հետապնդում են մարդկությանը, երբեմն կրկնվում են դարից դար, սերնդից սերունդ ուղևորում նրան: Այդպիսի խորհրդանշական բնույթի գաղափարը ոչ մի բառով չի կարելի վերարտադրել, քանզի բառերը միայն սահմանում, սահմանափակում են միտքը, իսկ խորհրդանշանները արտահայտում են մտքի անսահմանությունը»,— դեռևս անցյալ դարի վերջերին գրում էր Դ. Մերեժկովսկին՝ վերջնական եղրակացության մեջ սիմվոլիզմի հիմնական տարրեր համարելով «միստիկական բովանդակությունը, խորհրդանշանները, գեղարվեստական տպավորության ընդլայնումը» (125, 15—16):

4) Սիմվոլիստական պոեզիան բերում էր մեծ նորամուծությունների երգը, ուրբանիզացիայի միջոցով հեղաշրջում կատարում բանաստեղծության

թեմատիկայի և արվեստի բնագավառում։ Միաժամանակ՝ նախապատվությունը տրվում էր գրական հերոսի այն տեսակին, որը իր մեջ կրում էր մեծ քաղաքների եռուզեռի մեջ ապրող մտավորական մարդու հոգեկան ու բարոյական հատկանիշներ։

5) Սիմվոլիստական պոեզիայի մեծագույն ծառայությունը բանաստեղծական արվեստի կատարելագործումն էր՝ ներդաշնակ կառուցվածքի ու երաժշտական ձևերի ոիթմերի ստեղծումը։ Երաժշտականությունը դառնում է պոեզիայի կատարելության չափանիշ։ «Արվեստի ամեն ձև որպես նման կետ ունենում է իրականությունը, վերջնական՝ երաժշտությունը որպես մաքուր շարժում» (119, 166),—գրում էր Ա. Բելին։ Այնուհետև՝ «Ոչ մի իրադարձություններով է համակված մարդու էությունը, այլ ուրի՞շ խորհրդանշաններով (символами иного)։ Երաժշտությունը կատարելապես արտահայտում է խորհրդանշանը։ Այդ իսկ պատճառով խորհրդանշանը միշտ էլ երաժշտական է։ Քննադատականությունից (критицизм) անցումը սիմվոլիզմի ուղեկցվում է երաժշտության ոգու արթնացումով։ Երաժշտության ոգին գիտակցության փոփոխության ցուցիչն է։ ...Երաժշտությունը պատուհան է, որտեղից մեր մեջ են լցնում Հավերժության հրաշալի ալիքները...» (125, 30—31)։ Այս խոսքերը դարձյալ պատկանում են Ա. Բելուն։

Բանաստեղծական արվեստի մեջ երաժշտության կարևոր դերի ու նշանակության մասին արտահայտվել են շատ սիմվոլիստներ։ Այս տեսակետից խիստ ուշագրավ է Պոլ Վերլենի «Արվեստ քերթողական» ծրագրային բանաստեղծությունը, որը բացահայտում է երաժշտության գեղարվեստական նշանակության դեղագիտական հիմքը.

Երաժշտություն նախքան ամեն ինչ,
Ուստի Անղուլը միշտ գերադասիր՝
Օդում ավելի լուծվող ու անծիր,
Եվ ոչինչ իր մեջ ծանրը կամ հնչիր։

Դեռ պետք է՝ չընտրես դու ամենևին
Բառերդ առանց դույզն պատրանքի՝
Մուգ երգից ոչի՛նչ բանկ չէ ու հարգի,
Ուր Անորոշն է ձուլվում Հստակին։

... երաժշտությո՛ւն դարձյալ ու դարձյալ։
Թող տողդ լինի թռչուն անմատույց,
Որ խույս է տալիս մի փխրուն հոգուց
Դեպի այլ սերեր, երկինքներ զուլալ(45, 150—151)։

Համապատասխան գեղարվեստական վերապրումներ (բայց ոչ տեսական-ծրագրային ձևակերպումներ) առկա են նաև Տերյանի խոստովանություններում. «Վերջին ժամանակներս հաճախում էի համերգների և համոզվեցի, որ երաժշտությունը կյանքից լավ է։ Երաժշտություն լսելիս ես զգում եմ այն, ինչը երբեք ի վիճակի չեմ ոչ մի խոսքերով արտահայտել։ Դա օրհնյալ արվեստ է, և երջանիկ են նրանք, ովքեր հաղորդակից են նրան», «Երաժշտությունը իմ հոգին է, որին ինչ-որ հրաշքով ես լսում եմ։ Իսկ եթե երաժշտության մեջ ես չեմ լսում իմ հոգին, նշանակում է, որ դա արդեն երաժշտություն չէ» (115, 16, 50)։ Այս մասին նա արտահայտվել է նաև այլ առիթներով (տե՛ս 114, 285, 305, 316)։

Երաժշտությունը մի կողմից որպես խորհրդանշանի մարմնավորում, մյուս կողմից որպես հոգու ձայն ու ներդաշնակության չափանիշ՝ դառնում է սիմվոլիստական պոեզիայի գեղարվեստական համակարգի առանցքային ատյարներից մեկը և վերակառուցում է ավանդական բանաստեղծության պատկերային, ռիթմական, տաղաչափական, ընդհանուր արտահայտչական բովանդակությունը։

Սիմվոլիզմը, որ իր էությամբ հակադրվում էր անկումային արվեստին [«Սիմվոլիզմը նախ և առաջ տրամադծորեն հակադրված է անկումայնությանը» (125, 18),— գրում էր Ա. Վոլինսկին դեռևս 1900 թ.], բերում էր որոշակի աշխարհայացքային մի ծրագիր, որոշակի օրենքներ ու օրինաչափություններ, որոնք ընդհանուր հիմքով, բայց նրբերանգային առանձնահատկություններով դրսևորվեցին բազմաթիվ դրողների երկերում։ Այս առումով ռուսական սիմվոլիզմը ամենևին էլ ֆրանսիական սիմվոլիզմի կրկնությունը չէ, միաժամանակ՝ հայկական սիմվոլիզմը նույնությամբ չի համընկնում ֆրանսիականին կամ ռուսականին։ Հայկական սիմվոլիզմը ուներ մի զգալի առանձնահատկություն, այն, որ գրական այդ հոսանքը միախառնված էր թարմացված ու վերանայված ռոմանտիզմի կամ նեոռոմանտիզմի տարրերին։ Այս միախառնումը գերազանցապես դրսևորվում է կյանքի իդեալի ու երազային իդեալի համատեղմամբ։

Սիմվոլիզմի ընդհանուր օրինաչափությունները, որ տարբեր նրբերանգներով առկա են դարասկզբի հայ գրականության մեջ, գրական դրսևորում ունենալով որոշ գրողների երկերում, ի հայտ եկան նաև Տերյանի պոեզիայում և առաջին հերթին նրա միջոցով տարածվեցին գրական երիտասարդության մեջ։ Անդրադառնալով այս հարցերին, Խ. Սարգսյանը գրում էր. «Վահան Տերյանն ընթանում է սիմբոլիստական ստեղծագործության ուղիներով։ Ջուգահեռներ... ստեղծելով արտաքին և ներքին աշ-

խարհների միջև, նա անցնում է մեկից դեպի մյուսի ծալքերը, զգայականից վեպի դերզգայականը, անցավորից դեպի անանցը։ Արտաքինն ու ներքինը, ընդհանրապես զգայականը, լոկ մի անդրադարձում է իրենալների դերզգայական աշխարհի, նրա սիմբոլները, պատճենները, որոնք հնարավորություն են տալիս վերհիշելու իսկականը, բնագիրը։ Արժեքավորը իրենների այդ անանց աշխարհն է. նա է միակ անարատ ճերմակ զազաթը, մնացյալը սուվոր է, երկրորդական, լոկ նրա պարուրանքը» (88, 30—31)։ Նաև գրական այս կողմնորոշումն էր, որ հիմք դրեց հայ գրականության նոր՝ տերյանական փուլին։

Տերյանի արամազրություններն ունեցան հասարակական մեծ արձագանք և դարձան բոլոր փակ հոգիների դռների բանալին, դարձան հոգևոր ու բարոյական կապ ժամանակի ու ժամանակակիցների միջև։ Տասական թվականների հայ բանաստեղծության նորագույն միտումներն անհնարին է պատկերացնել առանց Տերյանի պոեզիայի ստեղծած մթնոլորտի։ Յ. Խանդաղյանը, արձանագրելով Տերյանի պոեզիայի թողած ազդեցության փաստը, և, միաժամանակ, խոսքը ուղղելով գրական երիտասարդությանը, «Մթնշաղի անուրջները» հոդվածում գրում էր. «Տերյանի ազդեցությունը օրհասական է։ Եթե մի ժամանակ մեր գրականության մեջ ոճն ու ձևը արհամարհված էին, այժմ սկսվեց հակառակ երևույթ։ Այնքան հզոր է Տերյանի ինքնատիպ ոճի ազդեցությունը, որ վերջին տարիներս հայ սկսնակ բանաստեղծների գրվածքների մեջ բացի ձևից և ոճից ոչինչ չի գտնվում՝ ամենաչնչին բացառություններով։ ...Բանաստեղծությունը գեաական ուղղություն է ստացել։ Ապրումները կյանքից չեն առնվում, այլ Տերյանի այս կամ այն տողից։ Եվ ցավալին այն է, որ սկսնակների մեջ կան շնորհալի ուժեր, որոնք, սակայն, չեն կարողանում դուրս գալ Տերյանի տաղանդի ծանրության տակից։ ...Տերյանի գեղեցիկ բանաստեղծությունները «ինքնուրույնորեն» կրկնելը խիստ անշնորհակալ գործ է» (ԲՁ, 1913, № 91)։ Համապատասխան կարևոր մի միտք «Վահան Տերյան» հուշագրության մեջ 1938 թ. արտահայտել է նաև Ա. Իսահակյանը. «Վահանի երեվումով մեր քնարերգության մեջ մի նոր էջ բացվեց, նոր մեկնակետ՝ սիմվոլիզմը, որից ծայր առան նոր բանաստեղծներ, որոնք ավելի կամ նվազ շնորհքով սկսեցին նմանվել և կրկնել այս անգերազանցելի տաղանդին» (40, 118)։

Դ

Տերյանի հետևորդների մեջ էին և՛ տաղանդով մեծերը, ինչպես Եղիշե Չարենցը, և՛ մյուսները՝ Ա. Վշտունին, Գ. Մահարին, Գ. Քալաշյանը,

Ա. Տիգրանյանը (Մենուհի), Ա. Տեր-Մարտիրոսյանը, Վեսպերը, Լ. Աթաբեկյանը, Հ. Մազմանյանը, Վ. Աղասյանը, Գ. Ղազարյանը, Պահարեն, Լեյլին, Անուրջը: Տերյանի ազդեցությունը համատարած ներգործությամբ ընդգրկում էր ամեն ինչ՝ և՛ տրամադրությունն ու ասելիքը, և՛ բանաստեղծական արվեստի տերյանական ձևերը: Ինչպես Սուրխաթյանն էր հիշյալ դասախոսության մեջ նշում՝ Տերյանի բերած մենության, շվարումի, երազանքի ու պատրանքի տրամադրությունները ամբողջովին տարածվում են նրա հետևորդների վրա: Բնորոշ օրինակները շատ են: Ա. Վշտունու «Սրտիս լարերեն» (1915), «Բանաստեղծություններ» (1918) գրքերը ամբողջովին կրում են Տերյանի ազդեցությունը: «Բանաստեղծություններ» գիրքը բաժանված է շարքերի, որոնք վերնագրված են տարածված մոտիվների բառապաշարով՝ «Դունատ մեղեդիներ», «Կապույտ աղջիկ», «Հուսալքում»: Ահա ամենաբնորոշ օրինակը.

Ես կը սիրեմ երկունքներ նուրբ և հեզ,
դալկությունը երկնքի հարթ ոլորտին,
երբ որ կիջնեն մութն օրորուն ու բեհեզ,
երբ դադանաշունչ լռություն է բոլորդին:

Ես կը սիրեմ ծաղիկները մութ աշնան,—
կույս ծաղիկներ՝ նման մեռնող մի կույսի,
որոնք լռիկ երազեցին ու թոշնան
կյանքի ժխոր— խնճույքներեն մեկուսի (103, 6):

Անհուսության և ակնկալվող հույսի բնորոշ օրինակ է Հ. Մազմանյանի «Գալիքների երգը» բանաստեղծությունը, որը սկսվում է տխուր մեռելոցով.

Մութ է շուրջս ու տխուր,
Բլուրները խեղճ ու մերկ
Շիրիմներ են ամենուր
Ու չի լսվում ոչ մի երգ... (ՀԿ, 1920, № 3):

Տերյանի միջոցով հայ պրականության մեջ ներթափանցած տրամադրությունների գեղարվեստական աշխարհի ներկայացուցիչներից է Արմենուհի Տիգրանյանը (Մենուհի), որի բանաստեղծությունները համակված են չհասկացվածության, մենության, օտարվածության, ներանձնացած անմարմին սիրո, ազոթքի վերափոխված խոստովանությունների տարածված ապրումներով ու պատկերներով: Սիմվոլիստական պոեզիայի ազդեցությունը՝ անորոշությունը, անվերջ երազատեսությունը, իրական աշխարհից դուրս ա՛յլ մի երկրում հոգեկան մաերմություն որոնելու կարո-

ոը, անփարատ թախիծն ու մենությունը, դառնում է այն կարևոր գեղարվեստական-աշխարհայացքային հիմքը, որի վրա իր բանաստեղծություններն է ասեղնագործում Ա. Տիգրանյանը։ Ամեն ինչ սկսվում է արտաքին աշխարհից կտրվածությունից, խիստ ներանձնացումից ու մենացումից. «Մենությունս գահ եմ արել ինձ համար» [(116, 42), (այս առումով ամենևին էլ պատահական չէ բանաստեղծուհու Մենուհի գրական անվան ընտրությունը)] և, իր մեջ ներգրավելով անհուսության, ցավի ու տառապանքի, կարոտի ու սպասումի հոգեկան տագնապներ, աճում, հասունանում, դառնում է ինչ-որ կերպափոխության ձգտող մի էություն։ Կյանքից վերանալու զգացողությունը սկսվում է սիմվոլիստական պոեզիային շատ հատկանշական պատկերներով՝ «Հոգի, հոգի լինեի Անձև, աննյութ, անմարմին», այնուհետև՝ էության վերափոխման այդ ըղձական եզանակը պտնում է իր անմիջական շարունակությունը, որը երազատեսություններն է, երազների մարդու աշխարհը՝ «Մոռացվեմ երազով երջանիկ, Ջնոկամ, չհիշեմ, չարատասխեմ», «Երազն է սիրուն, անուրջը անուշ, թախիծը սիրո, ցավը տանջանքի...», «Կյանքս անրիծ մի երազ էր նրբաշող» (116, 10, 11, 13)։ Այնուհետև՝

Ես գալիս եմ հիներային
Երազների աշխարհից,
Պարզիր թևերդ ու երկնային
Ցնորքներով գրկիր ինձ (116, 40)։

Երազին ուղեկցում են ցնորքը («Ել իմ սեր կարոտ, իմ ցնորք ազոտ») և զգայախաբությունը, որը շարունակ փոխվող ու տատանվող ստվերի կերպարանք է ընդունում («Դու կաս, դու չկաս ստվերների պես, Ցոլքերն են վառվում, հալվում են նրանք»)։ Էության այս անկայունության մեջ, որը ինքնագտնման ու հոգեկան նեցուկի որոնման անընդմեջ կերպարանափոխություններ է ապրում՝ ծնվում է հոգեվիճակի կերպարն առաջինը, երբ կերպափոխություն ապրող հոգին ձգտում է լուռ, անձայն, անշըշուկ ու անտանջանքի ազոթքի. «Ազոթքիս հետ ես մնացի մենամենակ»։ Ազոթքի և հոգու իղեալի հետ հաղորդակցման այդ սրբազան պահին ծրնվում է անկայուն ու դիզերուն հոգիները ապրեցնող տեսիլքը.

Երբ կամաց, զգկահար հեռատանն է մթնում,
Մոայլվում է միգում գաշտ ու սար,
Ինձ թվում է հեռվում մեկը ինձ է տենչում,
Մինչև լույս ազոթում ինձ համար (116, 16)։

Սակայն այս ինքնատեղծ հոգեաշխարհը երկար չի տևում, իրականությունը կրնկակոխ հետապնդում ու անընդհատ բախում է երազի ազա-

բանքի դռները։ Անէանում է պատրանքի ու սեսիլքի երանելի մշուշը, քողազերծվում է էությունը, մարում է ոգևորությունը և ամեն ինչ դառնում է կոպիտ, առօրյա ու անտանելի.

Ինչի առջև հոգիս ջահեր էր վառում՝
Հիմա չունի ոգևորող ոչ մի կայծ,
Ինչ կուսական ու երկնային էր թվում՝
Անզիտորեն անարդված է ու պղծված (116, 32)։

Ավերված սեսիլքը ավերված հոգու երկվորյակն է. «Տանջանքի ցավից հյուսված նրբակերտ վեհ ավերակ է իմ կյանքը սիրուն»։

Իրականության երապային կերպարանափոխություններին հաջորդում է պարզ ինքնաճանաչողությունը, որն արդեն դառնում է անհատանելիության ձգտման դադարողություն և ամփոփվում սիմվոլիստական պոեզիային բնորոշ հավերժական ճամփորդի պատկերի մեջ.

Մենք դարիր անցորդ կյանքի ճամփեքով
Բեռնավոր, հոգնած՝ եկանք, որ «անցնենք»։
Վաղուց մոռացված հանգստի վայրից
Ընդմիշտ արտորված՝ եկանք, որ «անցնենք» (116, 22)։

Իհարկե, այս ամենը արվում էր բանաստեղծության տերյանական-սիմվոլիստական դպրոցի շրջանակներում և Ա. Տիգրանյանի ազդվածությունը ոչ թե սիմվոլիզմի եվրոպական օրենսդիրներից, այլ Տերյանից՝ բացահայտ է։ Լրացուցիչ վկայակոչության համար հիշենք ևս մի քանի փաստ։ Տերյանը բերում էր քրոջական մեղմ սիրո ու դումի դադարողություն, իսկ Ա. Տիգրանյանը՝ եղբայրական.

Սիրում եմ, երբ նստում ես ինձ մոտ
Եղբոր պես հարազատ, մեղմ ու հեզ...
... Երբ պարզում ես ձեռքերդ քնքուշ
Եղբոր պես փայփայում ես անշար (116, 45)։

Աշնանային տխրության ու հոգու տերևաթափի պատկերները փոխանցվում ու դրեթե նույնությամբ կրկնվում են նաև բանաստեղծուհու տողերում. «Անտառը անհույս կուլա թախծորեն...»։

Աշնանային տրամադրությունների արձագանք են նաև Վ. Աղասյանի «Աշնան գրկում» և մի շարք այլ բանաստեղծություններ (2, 1916, №№41, 51)։ 10-ական թթ. պոեզիայում գերիշխում էր երազի ու պատրանքի և իրական կյանքի հարաբերության բարդ դիալեկտիկան, որը, ինչպես նըշ-

վեց, առկա է Իսահակյանի ու Տերյանի, ինչպես նաև Շանթի ու Թեքեյանի ստեղծագործություններում։ Այս տրամադրություններին հետագայում խորապես արձագանքեց Չարենցը։ Իսկ 1912 թ. Լևոն Աբաբեկյանը ժամանակի բնորոշ տրամադրությունները ձևակերպեց հետևյալ քառատողում.

Ես մոլորվել եմ մունջ տեսիլների այս քաոսի մեջ...
Իմ գոյությունը դարձել է կարծես երազ ու տեսիլ...
Եվ չգիտեմ ես, մունջ տեսիլների այս քաոսի մեջ
Ապրե՞լ եմ իրոր, թե՞ կյանքի մասին երազ եմ տեսել (4,41)։

Հասարակական կյանքում անհատի վիճակի անկայունությունը, երազներով սնված կյանքը, ազգային պատմության ու ժողովրդի իրական գոյության խախտված պատկերը անորոշ դրության մեջ էր պահում մարդուն և կաղմալուծում իրական ու երազային զգայությունների սահմանադիծը։

Բնութագրելով այս շրջանի երիտասարդ բանաստեղծներից մի քանիսի՝ նաև իր գրական որոնումների ու նախասիրությունների էությունը, Մահարին «Երիտասարդության սեմին» ինքնակենսագրական վիպակում գրում էր. «Որբանոցային «գրական աշխարհում» սիրված էր Վեսպերը, որն ստեղծել էր մի տեսակ գաղթականական պոեզիա։ ...Ոստանիկը իրեն նման կարճ ու թեթև բաներ էր գրում, Ֆինիքսը ճոռոմ ու կեղծ կլասիցիզմով նարեկացիություն էր անում։ Արմենուհին իր սախարինի լիրիզմով սեր էր ճովոդում։ ...Իր տխրաշունչ ու թավշե շնչով ինձ օրորել էր Վահան Տերյանը, և անձրևով ու մշուշով լցվել էի ես, որբանոցը, Երևանը, աշխարհը։ ...Այս գորշ ֆոնի վրա Չարենցի անունը պայթեց ռումբի նման» (61, 364)։

10-ական թթ. ձևավորված բանաստեղծական տրամադրությունների, մարդկային ապրումների ու հասարակական կյանքի խմորումները ընկալելու և վերարտադրելու տեսակետից՝ սկսած ամենատխուր բանաստեղծություններից, երազի ու իրականության փոխներթափանցված հարաբերությունների խոր իմաստավորումից մինչև վերադարձի ու պայքարի խրոխտ հիմներն ու քայլերգերը, առանձնանում է Եղիշե Չարենցի պոեզիան։

Ն

Չարենցը Տերյանի ստեղծած բանաստեղծական աշխարհի ծնունդն էր և բնական շարունակությունը, որը նշանակում էր նախ՝ այդ բանաստեղծական աշխարհի խոր ու ինքնուրույն յուրացում և ապա՝ այդ ամենի օրգանական ներձուլում իր իսկ ստեղծած միանգամայն նոր գեղարվեստա-

կան իրականության մեջ։ Այս կապին տարբեր առիթներով անդրադարձել են թե՛ Չարենցի ժամանակակիցները, թե՛ հետնորդները։ Ժամանակակիցներից երկու բանաստեղծների օրգանական կապն ու հասարակական կյանքով պայմանավորված Չարենցի վերափոխությունն ու ինքնուրույնացումը ճիշտ դիտարկումներով նշել են Պ. Մակինցյանն ու Հ. Սուրխաթյանը։ Հ. Սուրխաթյանը «Եղիշե Չարենցի քնարերգությունը» հոդվածում գրել է. «Լինելով արժանի ժառանգը Վահան Տերյանի, նա միևնույն ժամանակ իր սեփական ուղին է հարթում՝ ինքնուրույն մտահղացումներով ու ստեղծագործական նոր օբյեկտով։ ...Չարենցը, որ ինքնուրույն ուղի է հարթում մեր լինելիք գրականության մեջ, անկարող է եղել հեռու մնալ նրա տիրող ազդեցությունից։ ...Եղիշե Չարենցը նրա բնական շարունակությունն է» (ԿԱ, 1921, № 55)։ Իսկ Պ. Մակինցյանն այս հարցին անդրադարձել է Չարենցի մոսկովյան երկհատորյակի մասին գրած հոդվածում (Ն, 1922, № 1, էջ 289—290)։

Այդ բնական շարունակությունը և՛ ընդհանուր գրական ուղղության հետևություն է, և՛ բանաստեղծական համընկնման կետերի արտահայտություն, և՛ նոր բացվող ճանապարհ։ Գրական ուղղության հետևությունը արտահայտվում է ժամանակի լայն տարածում գտած ապրումների, տրամադրությունների, հասարակական խնդիրների սկզբից ևեթ անհատականացված գեղարվեստական մարմնավորումով, որոնք, սակայն, ունեն շփումների ու ընդհանրությունների բազմակողմանի դրսևորումներ։ Բանաստեղծական համընկնման կետերի ներթափանցումն արտահայտվում է գեղարվեստական մտածողության տարրերի ստեղծագործական յուրացումով և Տերյանի գրական կուլտուրայի ազդեցությամբ։ Այս ամենի հետ մեկտեղ Չարենցը սկզբից ևեթ գարձավ բանաստեղծական նոր ճանապարհների հայտնագործող ու զարգացնող։

Տերյան—Չարենց ժառանգորդական դիծը ընդհանուր օրինաչափությունների հետ մեկտեղ ունի որոշակի դրսևորումներ։ Ապրումների ու տրամադրությունների ընդհանուր մթնոլորտը բևեռվում է որոշակի պատկերների մեջ, արտահայտվում բառակազմի, խոսքի հնչերանգի մասնավոր փաստերով։

Չարենցի «Հրո երկիր», «Տեսիլաժամեր» շարքերն ու «Միածան» դիրքը, ապրամադրություններով և պատկերներով հիշեցնելով տերյանական նվագները, առարկայական ճշգրտությամբ կարծեք շարունակությունը լինեն Տերյանի «Ցնորք» բանաստեղծության հետևյալ տողերի.

Քույր իմ, դու լըռկաս, քույր իմ, դու մեռար,
Ու քեզ հետ հոգուս լույսերը մեռան (112, 45)։

Քրոջական սիրո ու մարդ-մահացող հոգիների երգը շատ բնորոշ է Չարենցի վաղ շրջանի ստեղծագործությանը։

Քույր բառով սիրած աղջկան դիմելու ձևը, որ Չարենցը վերցնում է Տերյանից, բայց որի սկզբնապրյուրը «Աստվածաշունչն» է [հիշենք Սողոմոնի «Երգ երգոց»-ը՝ «Ի՞նչ գեղեցիկ է քո սերը, ով իմ քույր հարս», «Փակված այգի է իմ քույր հարսը» (գլ. Դ, 10. 12), «Ես քնում եմ, բայց սիրտս արթուն է. սիրեկանիս ձայնն է, դուռը թակում է. բաց ինձ համար ով քույրս, քնկերուհիս...» (գլ. Ե, 2)]՝ մեզ ու մտերմիկ տոն է ստեղծում Ի՛ր ինքնարտահայտման և հոգեկան մերձեցման համար և Ի՛ր այն թախծոտ ու ախուր տրամադրությունների, որով համակված են նրանք.

Իրիկնային քո՛ւյր իմ հեզ, մեռելի՛ պես դու անցի՛ր,
Ոտդ դանդաղը օրհներգն ու օրհնեն քեզ,— դու անցի՛ր (74, 118)։

Չարենցի պոեզիան՝ սկսած առաջին իսկ գործերից ներառյալ «Ողջակիզվող կրակ»-ի «Իրիկուն» շարքը հագեցված է այս տրամադրություններով։

Սիմվոլիստական պոեզիայի թեմատիկ գլխավոր ուղղություններից մեկը հոգու այնկողմնային, ուրիշ մի աշխարհի ստեղծումն էր։ Տերյանը գրում էր. «Ես գիտեմ լուսեղեն մի երկիր, ես գիտեմ դյութական մի հովիտ» (112, 191)։ Այդ «լուսեղեն երկիրը» և «դյութական հովիտը», որ տարբեր անվանումներով առկա է ռուս և եվրոպացի բանաստեղծների գործերում, Չարենցի ստեղծագործության մեջ ևս բազմաթիվ ձևակերպումներով վերածվում է հոգու հեռավոր ու երանելի աշխարհի խորհրդանշանի[6]։ Ահա Չարենցի տված բնորոշումները՝ «Երազում եմ այն երկիրը հեռավոր», «լուսնաշխարհի... հեռուն», «Հոո երկիր», որը մի ամբողջ շարքի խորագիրը է, իսկ մի բանաստեղծության մեջ առկա է նաև «Երկիրը հոի» ձևով, «Ախիդի եզերք», «Մայրամուտային եզերքը Կապույա», «Այն կայանը հեռավոր», «Դեպի Ամենաի եզերքը կապույա», «Դեպի երկինք պիտի գնամ, դեպի եզերքը Ամենաի», «Քեզ կհասանեմ, քո՛ւյր իմ, ես— Ամենաի Երկրում». «Մահը սակայն Կապույա Երկրի մի բանբեր է, քո՛ւյր...», «Ու գնում ենք դեպի Հավերժը ամոքիչ», «Կմոտենանք մի իրիկուն հավերժական կապույային»։ Հեռավոր ու ցանկալի Հոգու երկրի խորհրդանշանը վերածվում է մի ամբողջ աշխարհայեցողության, որն ի-

6 Սիմվոլիզմի գրական հոսանքի հետ Չարենցի պոեզիայի առնչությունների քննությանը տե՛ս (11, 20—83)։

դերև է հանում երազանքներով լեցուն հոգիների սիրո, սպասման, կարոտի ու կյանքի իմաստի որոնման զգացողությունները.

Երազում եմ այն երկիրը հեռավոր,
Ուր մարմիներ, սեղ մարմիներ ու հոգին՝
Աննյութացա՜ծ ու նյութացա՜ծ, լուսավոր՝
Ողչակիզվեն Արևի՜ մեջ, քույր իմ, կին (74, 21)։

Չարենցի շփումներն ակնառու են ոչ միայն ընդհանուր սիմվոլիստական մտայնության շրջանակներում, որոնք նրա համար բավականին լայն ընդգրկում ունեն և արտահայտվում են նաև ռուս ու եվրոպացի բանաստեղծների հետ ունեցած ոգեկան կապերով[7], այլև զուտ ազգային կյանքի, և առաջին հերթին՝ հայրենասիրական ապրումների նրբերանգներով։ Այս տեսակետից ուշագրավ են Տերյանի մի քանի գործեր, որոնք թեև ապագրվել են ավելի ուշ, որոնց ձեռագրերին Չարենցը կարող էր ծանոթ լինել կամ չլինել, բայց ունեն տրամադրությունների և բառակազմի ընդհանրություն։ Չարենցի հայտնի բանաստեղծություններից մեկը, որին արդեն անդրադարձել ենք՝

Ինչպես երկիրս անսիրտ, ինչպես երկիրս բախտազուրկ,
Ինչպես երկիրս ավերակ ու արնաներկ—
Միտում է սիրտս հիմա որբ, միտում է սիրտս բախտազուրկ,
Միտում է սիրտս ավերակ ու արնաներկ... (74, 167),—

իր մտահղացումով ու հայրենասիրական ապրումի բնույթով մեծապես հիշեցնում է Տերյանի գործերից մեկը.

Ի՞նչ ունեմ ես,
Ի՞նչ է իմ կյանքը հիմա.
Սի՛րտ անխնդում, իմ երկրի պես,
Դու ավերված, դու արորված անխնա...

Ի՞նչ ունեմ ես.
Սի՛րտ իմ անբուն, մրրկուն,
Սի՛րտ անարբված, սիրտ հրակեզ,
Իմ երկրի պես, իմ երկրի պես հավետ նրկուն (113, 57)։

Տերյանը մեկ այլ գործում գրում է «Սիրտըս դարավոր... Արյունաներկ է հիմա ու երկրիս պես որբ» (113, 63), նույն համեմատությունը,

---

7 Չարենցի վաղ շրջանի գրական կապերի մասին տե՛ս հետևյալ ուսումնասիրություններում՝ 11., 13., 30., 117., 121։

որը համեմատության չէ սոսկ, այլ՝ առաջին հերթին հայրենիքի հանդեպ ունեցած սիրո արտահայտություն, առկա է նաև Չարենցի հիշյալ գործում:

Բացի այս ամենից, կան նաև այլ ընդհանրության եղրեր («Կատվի դրախտ»— «Էմալե պրոֆիլը Ձեր»), որոնց բոլորի համար առկա է կարևոր մի հիմք՝ Տերյանի դրական կուլտուրան: Չարենցը ստեղծագործական փորձով յուրացրեց և ապա զարգացրեց Տերյանի արվեստը: Դա ակնառու է թե՛ պատկերավորման համակարգի ու արտահայտչամիջոցների կազմի տարրերի մեջ, թե՛ բանաստեղծության կառուցվածքի ու ընդհանուր գեղարվեստական մտածողության մակարդակի, թե՛ բառակազմի ու լեզվի մշակվածության և թե՛ ռիթմի ու տաղաչափության հարցերում:

Հետագայում՝ 1920 թ. «Վահան Տերյանի հիշատակին» բանաստեղծության մեջ Չարենցը ինքը պետք է վկայեր այն հոգևոր հարազատության մասին, որ ստեղծվել էր իր մեծ նախորդի և իր սերնդի միջև: «Դու սրտում մեր ընդմիշտ վառեցիր Կրակներ անմար ու թաքուն: Փռեցիր լուսավոր գանձեր» (74, 320):

Չարենցը իր գրական ուղին սկսեց անչափ կարևոր մի հարցադրումով, որն է՝ կյանքի իմաստի որոնումը: Դա պատահական հարցադրում չէր և 10-ական թթ., երբ խախտվել էին կյանքի զարգացման բնականոն հիմքերը, ուներ հասարակական արժեք և հնչեղություն: Մի կողմից զուտ մարդկային կյանքի անտարբերությունը, անորոշ սպասումներն ու նպատակի անհստակությունը, մյուս կողմից համաշխարհային պատերազմը, երրորդ կողմից՝ ազգային կյանքի խնդիրները ստեղծել էին մի մթնոլորտ, ուր անորոշությունն ու իրական կյանքի գործ առօրյան ձգտում էին իմաստավորման և կեցության կայուն հիմքերի ստեղծման: Չարենցը, որ պատանեկան տարիներից արդեն գերզգայուն էր իրական. կյանքի զրկոնները ընկալելու հարցում՝ առաջին իսկ գործերով դեմ-դիմաց հանդիպադրվեց առօրյա կյանքի պատկերներին և դարձավ այդ կյանքի բանաստեղծը: Միաժամանակ, սկզբից ևեթ ունեցած խոր ներքնատեսությամբ նա դարձավ առօրյա կյանքի մեջ թաքնված, բայց պատմական կարևորություն ունեցող մարդկային կյանքի գաղափարական ու հոգեբանական լծակների հայտնաբերողը:

Կյանքի իմաստի որոնումը Չարենցի համար սկսվեց իրականության հոգեվերլուծական յուրացումով, հասարակական կյանքի անկայունության մեջ անհատի դերի ու տեղի որոշման նպատակամղումով, սիրո խորհրդավորության մեջ գոյության արժեքը ճշտելու զգացողությամբ, այնուհետև աստիճանաբար ընդարձակվեց՝ իր մեջ ներառելով ազգային կյանքի ու վերափոխվող աշխարհի խնդիրները:

Չարենցի գեղարվեստական աշխարհում ամեն ինչ սկսվում է կյանքը իմաստավորող գերագույն զգացողության՝ սիրո և սերը խորհրդանշողի՝ ներդաշնակ աղջկա կոորտատով: *Առաջին գրքի երեք բանաստեղծությունները տխուր մեղեդոյի հնչյուններով երգեր են մեռած աղջկա մասին:*

Ճիշտ է նկատում Հ. Սալախյանը. «Երեք երգը...» երեք լիրիկական էսքիզներ են, որոնք իրար հետ կապվում են հուսախաբված լիրիկական հերոսի կերպարով, որը կորցրել է ամեն մի հավատ կյանքի նկատմամբ, մերժվել է մարդկանց կողմից» (87, 16):

Սիրո ճանապարհն ու սիրո հայտնության ոգևորությունը չկա: Կա միայն սիրո վերջը, որը և սկիզբն է աշխարհի հետ իր հարաբերությունները նշող անհատի համար: Կորցրած սիրո ու մեռած աղջկա պատկերը այս բանաստեղծությունների նախնական տարբերակներում ավելի որոշակի ու առարկայական է եղել, այնուհետև մահվան պատկերները վերածվել են հեռավոր ակնարկների, աղջկա նկարագիրը դարձել է անորոշ ուրվապատկեր: «Ճամփին...» բանաստեղծությունը, որը միանգամից բերում է միապաղաղ անձրևի, մարող, մթնող հիվանդոտ օրվա, ուղևիից թոթախտավոր կնոջ դառը հազի ու տխուր հեծկլտոցի, ադռավների քրքիջի, օրերի անգույն երգի պատկերներ, ավարտվում է կյանքի անորոշ երթի ծանր զգայողությամբ, որն ընկած է նրա վաղ շրջանի բանաստեղծությունների հիմքում.

Գնում էինք՝ Ո՞ւր— չգիտեմ: Վերջ չկար:
Գնում էինք: Անխոս: Անձայն: Ու անքուն (74, 11):

Թաղումը, որը այս բանաստեղծության մեջ կտահվում է սոսկ, հաջորդ՝ «Անքուն գիշերին» գործում, որը սրա անմիջական շարունակությունն է, վերածվում է սիրելիին կորցնելուց հետո այդ իրողության հետ հաշտվելու մղձավանջային մաքառումի: Այս պահից արդեն առարկայականությունը վերածվում է տեսիլի և ուրվապատկերի՝

Այնտեղ, մութի մեջ հայտնվում է ահա
Տեսիլդ գունատ ու տխրադալուկ... (74, 12):

Տեսիլը ևս սկզբում եղել է որոշակի պատկերների կազմում, իսկ հետո դարձել ավելի անորոշ ու վերացական: Բնագրային տարբերությունների համեմատությունը որոշակիություն է մտցնում հեռավոր ակնարկների իմաստի մեջ. «Մաղող անձրևի կաթիլների տակ Կանգնել էի ես...» տողերը նախապես եղել են՝ «Ու բախտը հեռվում— մի ծեր քահանա, Գիտեմ կնքում, թե թաղում էր Քեզ...», «Ես քեզ կորցրի նոր կյանքի շեմքին...»

տողը եղել է՝ «Ես քեզ թաղեցի նոր կյանքի շեմքին»։ Իսկ վերջաբանը եղել է ավելի ընդարձակ ու հարուստ.

Էլ Դու ինձ համար չունե՞ս ոչ մի գին.
Պոռնիկ կամ Քի Դու— միևնույն է ինձ...—
Երկուսդ էլ—էգ. երկուսդ էլ՝ կին...
Գնա՛, սիրելիս—
Դու, Դու իմ հոգին փղոց զարձրիր,
Ի՛մ գահիճ, ի՛մ քույր.—
Գնա՛, ախ, գնա՛.—
Գուցե՛ առանց ինձ երջանիկ լինես,
Ու քող մի վայրկյան քեզ մտքից հանել—
Ուզում եմ քնել— ախ— ի՛նչպես քնել...(74, 353)։

Այսքանից պահպանվել են միայն 4-րդ, 9-րդ և 10-րդ տողերը։ Իսկ վերջաբանի այս տարբերակը շատ բան է հուշում և ավելի իմաստավորում բանաստեղծության բարձրակետերը, որոնք արտահայտված են հետևյալ տողերում.

Ինձ համար փոխվեց ամեն, ամեն բան—
Եվ ես կորցրի երազի ճամփան...
...Զգացի միայն, որ ցուրտ է քամի,—
Որ կյանքն ինձ համար էլ կատակ է մի (74, 15)։

Կրճատված տողերում Չարենցը հուշում է այն ծանր հոգեբանական վերափոխության մասին, որը պատահեցնում է երազը, կործանում երազի իդեալը, ամեն ինչ վերածելով առօրեականության, միաժամանակ՝ որոնման երկար մի ճանապարհ բաց անում առօրյա գոյի և երազի իդեալի միջև։

Այս տարիների ստացողությունը բանաստեղծը հետո ամփոփեց «Չարենց-Նամե» պոեմում։ Դեպքերը և անունները որոշակիորեն զուգադիպում են։ 1912 թ., Աստղիկ Ղոնդախչյան (որին նվիրված է «Երեք երգը...»), առաջին համբույր և շատ խորհրդանշական ու բազմանշանակ տողեր՝

Ես ուզում էի— շո՛ղ,
Իրան...
Շիրազի վարդեր կարմիր։—
Բայց գուա...
Անկողնի...
Վրա...
Տարածված... մի պաղ... մարմին... (75, 158)։

Այստեղ կա և՛ երազի ու իրական առօրյայի բախում, և՛ առաջին մեղք ու նաև մահվան ակնարկ («պաղ մարմին»), որը քնաիկան մահվան

ուրվապատկերով ակնարկում է սիրո մահը: Եվ պատահական չէ, որ այս հոգեվիճակին պետք է ուղեկցեր անքնությունը: Մեղավորության գիտակցումն ու զղջման, ներման ապաշխարանքը դառնում են հոգեբանական այն հիմքերը, որոնք կտրում են բանաստեղծին առարկայական աշխարհից և նրա հայացքը ազոթքի խոսքերով ուղղում երկինք:

«Մեռելոցը», որը «Երեք երգի...» վերջին բանաստեղծությունն է ու նախորդների տրամաբանական ավարտը՝ հաստատում է զգայական այն վիճակը, որը շարունակվում է նրա այս շրջանի մյուս գործերում: «Մեռելոցում» տխուր բաժանումն ու հրաժեշտը վերածվում են կյանքի իմաստը խորհրդանշող նպատակի հաստատման.

Ու գնում էի ես համրընթաց:
Ինքս ինձ քո անունը ասում...

...Ու օրհնում էի ես իմ սրտում
Մոռացված դամբարանը քո մութ... (74, 17):

«Հրո երկիր» շարքի բանաստեղծությունները արդեն ինքնություն են ավարտված սիրո մասին: Այդ սերը հիշողության մեջ ներկայանում է խորհրդավոր իրավիճակներում՝ մահվան, արյան և ոճիրի լրացուցիչ պատկերներով.

Ու հիշո՞ւմ եմ, որ—ես երկա՞ր, երկա՞ր
Կանչում էի Քեզ:
Դու ինձ մոտ էիր Արնոտ, խելագար—
Մենակ էի ես (74, 26):

Խորհրդավորությունը աստիճանաբար խտանում է ի դերև հանելով տեմվոլիզմի երկու բնորոշ կողմերը՝ այլաշխարհային երկրի երազանքը և լեգենդի վերածվող կյանքի միստիկան: Հեռավոր երկրի երազանքը կապվում է այնտեղ մենավոր դղյակում ապրող աղջկա հետ: Երկրային սերը վերածվում է երկնային սիրո, որն արդեն հոգիների առնչություն է աղոթքի ու մտավոր հաղորդակցության միջոցով.

Երազում եմ այն երկիրը հեռավոր,
Ուր մարմինը, սեղ մարմինը ու հոգին՝
Աննյութացա՜ծ ու նյութացա՜ծ, լուսավոր՝
Ողջակիզվեն Արևի՜ մեջ, քույր իմ, կին (74, 21):

Այնուհետև՝

Ու իրիկնային
Ոսկի մշուշում

Քո կորած ու հին
Երկիրդ եմ հիշում...
Հիշում եմ կապույտ
Դղյակները Քո,
Հիշում եմ մի սո՛ւտ
Կապո՛ւյտ երկնո... (74, 22)։

Հիշողության ու սիրո հեռավորության վերացականությունը վերաբացարկում է նաև այսաշխարհային գոյության իրականությունը, ընդհանրության մեջ ամեն ինչ դարձնում անշոշափելի ու անիրական, և ա՛յն, ինչը եղելություն էր՝ դառնում է չեղյալ, ա՛յն, ինչը իրողություն էր՝ վերածվում է միստիկայի. «Քո՛ւյր, դուցե՞ չըկանք... Դուցե մեկը,— ո՞վ— երազել է մեզ Անլույս գիշերով» (74, 30)։ Այս միստիկան սկզբնավորում է մեկ այլ հոգեվիճակ՝ գալիս են տեսիլքի ժամերը։ «Լուսե աղջիկը», «լուսե մեռելը» դառնում է այն նորը թախծի շարունակությունը, որը հայ պոեզիայում սկզբնավորվում է Տերյանի «Տխրություն» բանաստեղծությամբ.

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

Անցնում է, որպես անմարմին տեսիլ
Ու նորից միգում երևում է նա։
Ու նորից չկա։ Ու նորից գիշեր—
Փողոցի վրա ու հոգուս վրա (74, 33)։

Այնուհետև՝ «Անցյալ—լուսավոր, հեռավոր, թեթև, ճառագայթի պես իրիկնամուտի», «Հիշում եմ միայն, որ մի օր անցյալ օրերիս նման—ու ետ չես գալու»։ Այս տողերը, զգացողության այս որակն ու պատկերային համակարգը ուղիղ գծով կապվում են Տերյանի բանաստեղծությանը։ Համանման զուգահեռ կարելի է անցկացնել նաև Տերյանի «Աշուն» և Ջրբենցի «Եվ մի առավոտ մշուշ էր ու մեգ...» բանաստեղծությունների միջև։

«Տեսիլաժամեր» շարքը՝ ճերացած, սիրելի աղջկա տեսիլքն է վերհուշի մեջ։ Վերհուշը դառնում է գեղարվեստական իրականության ստեղծման հիմնական ձև, որը վերադարձի ճամփաներ է բացում դեպի հստակ ուրվագծերը կորցնող անցյալը։ Ներկա պահը միայն անցյալի զգացողություն է, իսկ զգայությունների ամբողջ պատմությունը անցյալի մեջ է՝ տիրադալուկ աղջկան ձոնված առաջին բանաստեղծություններում։

«Լիրիկական բալլադներում» սերը վերածվում է առասպելական ու ավելի խորհրդավոր մի զգացողության, միաժամանակ կյանքի ընթացքի

ու նպատակի ճշտումը սկսում է լայնանալ՝ վերածվելով բնդհանուրապես սերնդի գոյության ու հոգեբանության բացահայտման:

Սերը վերածվում է հավիտենական զգացողության, պահն ու ակնթարթը դիտվում են հավերժության մեջ և ներքաշվում հավիտենականության շունչ ունեցող պատկերների ու պատմության ոլորտը: Այս տեսակետից առանձնահատուկ են «երեքը» (որն ունի շատ հատկանշական բնորոշում՝ «Պռեմ հավիտենական»), «Հետևյա—երազ» և «Եղերքը Սիպ» գործերը:

«Երեքը» բալլադում ներկայացվում է մի հին դղյակ և այդ դղյակի առանձնության մեջ «երազ—կնոջ» ու երկու ասպետների միջև ծավալվող սիրո պատմությունն: Երրորդ մարդու ներկայությունը սիրո մեջ սկսվում է «Հրո երկիր» շարքի վերջին բանաստեղծությունից՝

Թվում էր հոգուս,
Թե երկուս ենք մենք,
Բայց, նայի՛ր, հիմա
Դարձել ենք—երեք... (74, 30),—

և շարունակվում «Ասպետական» ռապսոդիայում: Այս առիթով ավելորդ չէ հիշել կենսագրական և գրական մի փաստ: Այս տարիներին Չարենցի սիրած ընթերցանության գրքերից մեկը լեհ գրող Ստանիսլավ Պշիբիշևսկու «Homo Sapiens» վեպն էր: Վեպի գլխավոր հերոսը՝ էրիկ Ֆալկը, որը գերմարդ լինելու հավակնություններ ուներ և հատկապես մեծ վարպետ էր կանանց և աղջիկներին գայթակղեցնելու գործում, կյանքին նայում էր նվաճողական տրամադրություններով և, միաժամանակ, համապատասխան բառեր գտնում իրեն արդարացնելու համար: Նա ասում էր. «Ես բնությունն եմ, ես ավերում ու ստեղծում եմ կյանքը: Քայլում եմ հազարավոր դիակների վրայով, որովհետև ես պարտավո՞ր եմ: Եվ ստեղծում եմ մի կյանքը մյուսի հաշվից, որովհետև ես պարտա՞վոր եմ: Ես միայն ես չեմ: Ես և դո՛ւ եմ, և նա՛, և բնությո՛ւնը, և տիեզե՛րքը... Ես մարդ չեմ: Ես գերմա՛րդ եմ... Ո՛ւ, ո՛ւ գերմա՛րդ: ...Այո՛, անողոք, անամոթ, գեղեցիկ ու բարի գերմա՛րդ: Ես բնությունն եմ, ես խիղճ չունեմ, որովհետև բնությունը այն չունի... Ես՝ ես չեմ: Ես հանցավոր դիվային բնությունն եմ: ...Մի՞թե կայծակը գիտի ինչո՞ւ է սպանում: Մի՞թե նա կամք ունի իրեն ուղղելու այս կամ այն կողմ: Ո՞չ: Այն միայն կարող է հաստատել, թե ուր է խփել և ինչ է կործանել: Ես հաստատում և գրանցում եմ արձանագրության մեջ, որ խորտակել եմ անմեղ աղավնյակի» (132, 271—272):

Այս խոստովանությանը նախորդում են բազմաթիվ դեպքեր, որոնցից մեկը հավանաբար Չարենցը նկատի է ունեցել: Վեպի առաջին գլ-

խում Էրիկ Ֆալկի նկարիչ ընկերը՝ Միկոլան, Ֆալկին ծանոթացնում է իր հարսնացուի՝ Իզայի հետ։ Ֆալկը սիրահետում է Իզային։ Ստեղծվում է երկու տղամարդու և մեկ աղջկա սիրո եռանկյունին։ Ի վերջո, Ֆալկը Իզային խլում է ընկերոջ ձեռքից, իսկ Միկոլան ինքնասպան է լինում։

Այս հայտնի եռանկյունին թեև նորություն չէ գրականության մեջ, բայց Չարենցի «Երեքը» բալլադը ստեղծագործական նախադրյալներով առնչվում է այս վեպին, մանավանդ, եթե հաշվի առնենք նաև հավիտենականության զգացողությունը, որը մարդու արարքների և հավերժական բնության զուգահեռով առկա է նաև Պշիբիշևսկու վեպում։

Սիրո կենդանի զգացողությունը տեսիլքից վերածվում է հեքիաթի, լեգենդի.

Որպես մի հեքիաթ, որպես հինավուրց
Դարերում ապրած լեգենդի կոր—
Կյանքը դղյակում զարձել էր անուրջ։
Ապրեցին անձայն ու անցան մի օր (74, 43)։

Անորոշ նկարագրի տեր կինը, որը կա իբրև «լույս-ցնորք» ու «հոգու երազ» վերածվում է դարերից եկած մշտագո ու հավերժական խորհրդանշանի։

Դղյակում ապրող կնոջ ու ասպետի սիրո պատմությունը շարունակվում է նաև «Հետերա—երազ» բալլադում։ Բայց այստեղ դղյակը ավերված է, իսկ կինը, որը նախորդ բալլադում «և կար, և չկար»՝ այստեղ վերածվում է ուրվականի և մնում է միայն մենությունը, նախկին սիրո վերհուշը, անզոր ու անուժ կյանքը, որի մեջ կինը մարմնավորվում է իբրև սիրո հավերժական խորհրդանշան՝ Հետերա ընդհանրական անունով։

Մարում է երազը, կործանվում վերջին հույսը, պսակազերծ երազը արդեն ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մահ։ Եվ շրջանառության մեջ է մտնում մի նոր խորհրդանշան՝ Աիդի եզերքը, այսինքն՝ մահվան աշխարհը, որ ընկնում են երազող հոգիների «երազների դիերն անկենդան»։ Այդ եզերքը կա այնքանով, որքանով որ չկան ապրեցնող երազները։

Երազային աշխարհի խորտակման տագնապը խորացող խորհրդանշանների կողքին նույն սրամադրությունների ոլորտում կրկին բորբոքում է կենսական դրդիռներ, ազդակներ ստեղծում իրական աշխարհի հետ շփվելու համար։ «Մարի, է՛գ թռչուն...» և «Հարդագողի ճամփորդները» բալլադներում կատարվում է ինչողությունների ու վերհուշերի մեջ տանուլ տալու ենթակա իրական կյանքի վերարբեցում, սերը փոխարինվում է գոյության ավելի ընդհանուր նպատակների որոնման։ Այն-

կողմնային աշխարհից երկիր վերադառնալու ճանապարհ է որոնում երկրից հեռացած էությունը՝ «Ախ, ցուրտ է այստեղ— երկնի կամարում— Չի վառում այստեղ ճառագայթը հուր»։ Այնուհետև՝

Իսկ ե՞ս. ի՞նչ անեմ ես, որ մնացի
Երկնի դաշտերում— ու մեռավ հոգիս,
Ես, որ երկրային կյանքս թաղեցի—
Լսո՞ւմ ես, Մարի,— ի՞նչ արի ես ինձ։

...Հոգնե՞լ եմ, հոգնե՞լ երազից, մահից,
Անտարբերության վիճակից երեր.
Ուզում եմ զգալ, շոշափել նորից,
Ջունենալ երազ, թռիչք ու թևեր (74, 59—60)։

Երկնային դղյակներում հավերժական սիրո որոնումից հետո և այդ որոնման մեջ տանուլ տալով իրական կյանքի առօրյան՝ «Ես ինձ եմ ուզում, ի՛նձ, լսո՞ւմ ես, կի՛ն» կանչով ու կոչով բանաստեղծը հավերժականի անհուն ու կլանող ունայնությունն ու տեսիլքների զգայախաբությունները ճգնում է փոխարինել իրական գոյության զգայություններով. «Դաշտերի միգում կորցրել եմ ես Մի հին, երկրային բերկրանքի ուղի...» Եվ ապա՝

Կուզեի՞ այնպես, որ ես դառնայի
Ու համբուրեի շրթերը հողի,
Փնարեի մի պարզ, երկրային ուղի,
Հո՞ղը լիզեի որպես համր շուն—
Ու լո՞ւռ կորչեի աշխարհի փոշում... (74, 59)։

Մարին՝ էգ թռչունը, դիտվում է իբրև երկինքն ու երկիրը իրար առնչող թռիչքի խորհրդանշան. երկնային կապույտում ճախրելուց հետո երկրի դաշտերում իր բույնը հյուսող թռչունը դառնում է երկնքից երկիր վերադարձող էության երկվորյակը։

Գոյության հիմքերի վերագտնման այս ճգտումը շարունակվում է «Հարդագողի ճամփորդները» բալլադում և վերաճում ժամանակը բնութագրող համատարած տրամադրությունների խոր ու հարուստ իմաստավորման։ Տող առ տող բացվում է մարդկային էության մի դրամատիկ ողբերգություն։ Երկնային կապուտաչյա երջանկության առասպելը հանդիպադրվում է գորշ օրերի տաղտկությանը։ Եվ պարզ է դառնում, որ այդ առասպելը սոսկ երանության պատրանքն է եղել, որին ճգտել է կեցության հիմքերը կորցրած մի ամբողջ սերունդ.

Լո՜ւռ հեռացանք ու բալլեցինք անդադրում,
Երազելով հավերժական հեռուներ։
Կյանքը դարձավ հավերժական մի փնտրում—
Մութ, անհնթեր, տարօրինակ կյանքը մեր (74, 62)։

Երազը ապրեցնում է, երազը ծնվում է իրականությունից ունեցած դժգոհությունից, իսկ այն կյանքը, որը իրական է՝ անտանելի է ու անհնթեր։ Երկրային կյանքով լիարժեք ապրելու տենչը, որը կողմնորոշում է դառնում նախորդ բալլադում, այստեղ ի դերև է հանում այդ կյանքի անտանելիությունը, որի իրական հիմքերն էին հայրենիքի կործանումը, նվաճումը, անտուն ու անօթևան գաղթականները, գոյության բնական հիմքերի փլուզումը։ Երազանքների նավից գնացող ճամփորդները այդ ճանապարհն են ընտրում շատ լուրջ ու ծանրակշիռ պատճառաբանությամբ և իրենց հայացքները երկինք ուղղում անելանելիությունից դրդված.

Չէ՞ որ կյանքում չհասկացավ ոչ ոք մեզ,—
Ու խնդացին լուսավո՜ր մեր աչքերին,
Բութ հնչնեցին մեր կարոտները հրկեզ—
Ու հեռացան։ Ու ո՛չ մի լույս չերերին։ (74, 63)։

Իսկ այնուհետև, երբ նրանք փորձում են վերադառնալ «տուն»՝ բախվում են իրական կյանքի աններդաշնակությանը և բացահայտում իրենց կրկնակի ողբերգությունը։ Կրկնակի այն առումով, որ ո՛չ երազն է գոյության հիմք, ո՛չ իրականությունը։ Եվ բացի դա, հստակորեն գիտակցվում է, որ երազը ղպայախաբություն է.

Մենք կժպտանք, գո՜հ կժպտանք մեռնելիս,
Որ երազում երազեցինք ու անցանք (74, 63)։

Երազը ոչ թե իրական երազ է, այլ երազ է երազի մեջ (ինչպես թատրոն՝ թատրոնի մեջ)։ Կրկնակի վերացարկումը, երկաստիճան երազատեսությունը դառնում է սոսկ երանելի խաբկանք իրական աշխարհի հորձանուտի մեջ։ Ինչ աստիճանի էլ լինի այդ վերացարկումը, ինչքան էլ հոգին թևեր առնի ու ճախրի վերև, միևնույն է՝ մարմինը պատկանում է գորշ օրերին և ինչքան էլ այդ ճամփորդները պատահական աչքերում հարգագողի ուղիներ որոնեն, միևնույն է՝ նրանք շարունակում են իրենց երկնային կյանքը։ Այս տեսակետից բնորոշ է բալլադի երկրորդ մասը։

Կյանքի իրականության ու երազի իրականության սահմանների ճշման և իր վերջնական կողմնորոշումը տևական մաքառումներով

պարզելու ընթացքում Չարենցը գրում է «Միածան» ժողովածուն, որով ավարտվում է առաջին գրքից եկող տխրադալուկ աղջկա սիրո ու մահվան զգայությունների և զգացմունքների պատմությունը:

Հեռուների կարոտը և երազի դժվարին ճանապարհը սիրո մոտիվի նույն ապրումների տրամադրությամբ վերածանցվում է «Միածան»-ին: Գիրքը բացվում է բնաբանի նշանակություն ունեցող խորհրդանշական մի բանաստեղծությամբ. երկնային աշխարհների ուղիներ որոնող բանաստեղծը գտնում է իր կոչումը («Ես աստղային մի պոետ, լաբիրինթում քո կապույտ») և պատրանքների խորտակման գիտակցմամբ, միաժամանակ «Մարի, է՛գ թռչուն» բալլադում հայտնաբերած կենսական զգացողությունների բացառմամբ, ավելի ճիշտ՝ ժամանակավոր մեկուսացմամբ, վերջին մի աղոտ հույսով շարունակում երազային աշխարհների որոնումը.

Այնքան տրտում է հոգիս, բայց միշտ ժպտում է հոգուդ,
Որ երազը չդառնա Գողգոթայի ճանապարհ (74, 67):

Իրական կյանքի և երազային կյանքի փոխհարաբերությունը ճշտելու ընթացքում Չարենցը ներքին բարդ տատանումներ է ապրում և այդ տատանումների մեջ հանդում հոգու ու մարմնի երկատման հնարավորությանը: Միստիկայի հնագույն խորհուրդը դառնում է փրկության ելք. մարմինը մնում է երկրում, հոգին՝ բարձրանում երկինք:

Հոգին չի մեռնում: Մարմինը թողած երկրային փոսում—
Թափառում է նա տիեզերական լաբիրինթոսում (74, 68):

«Միածան»-ում բանաստեղծը սիմվոլիստական բանաստեղծության միջոցներով երանգավորում է իր երազները («Երազները, քո՛ւյր, երանգներ էին») և «Կապույտը», «Ոսկին», «Մանուշակագույն» բաժանումով ստեղծում երազների գունային մի աշխարհ:

Այդ աշխարհի հերոսուհին դարձյալ տխրադալուկ աղջիկն է, որն այստեղ երևում է մի քիչ այլ կերպափոխությամբ.

Լուսամփոփի՛ պես աղջիկ՝ աստվածամոր աչքերով,
Թոթախտավոր, թափանցիկ, մարմնի՛ պես երազի...(74, 69):

Երազը, որ ուրվանկարային տեսիլք էր, նույն ուրվանկարային կերպավորմամբ, որպես երազի մարմին, շարունակում է իր գոյությունը երազային եռագույն երկրի երկնային դղյակներում: Կապույտի, ոսկու և

մանուշակագույնի խորհրդանշական երանգավորումով Չարենցը ներկայացնում է սիրո անընդհատ ապրումների այն պատմությունը, որն սկսվել էր նախորդ գրքերից և որն ունի որոշակի սկիզբ, շարունակություն ու ավարտ։

Կապույտը աղոթք է՝ ուղղված սիրո պատրանքին։ Կապույտը սիրո սկիզբն է, երբ լուսամփոփի պես աղջիկը «որպես ուրուս» դեռ քնած է «հոգու դղյակում»։ Կապույտի մեջ լուսավոր քրոջ անմարմին համբույրն է ու հարազատ էությունը։ Կապույտը նաև սիրո փակ աշխարհն է, խորհրդավոր գիշերը, աստղային նիրհը, որին հաջորդում է արևի ոսկին՝ առավոտը։ Ոսկին իրական աշխարհի լույսն է, որը, սակայն, «խոցում է ասեղի նման»։ Մի կողմից լույսի վախ.

Դու չե՞ս ուզում, դու չե՞ս ուզում արևի ոսկին.
Չե՞ս հավատում արևի տակ շիկացած հասկին (74, 81)։

Մյուս կողմից՝ լույսի բերկրանք.

Ես հավատում եմ հասկի շշուկին, խոսքին—
Երբ հագել ես արևի թափանցիկ ոսկին (74, 85)։

Վախ՝ իրական աշխարհի հանդեպ, որ պաշարում է դղյակների տիրուհուն և երկրային կարոտ, որ ծնվում է երկնային դղյակները հասած ասպետի հոգում։ Սիրո փոխադարձ կապը գտնելու ընթացքում («Կապույտ նիրհում սպասումը չմաշե՛ք. Թող արևը մի նո՛ր բախտի լուր բերի») մարում է արևի ոսկին և՝

Իջնում է ահա մի տրտում մշուշ
Մանուշակագույն.—
Կապույտի՛, ոսկո՛ւ տրամոնա՛կ վերհուշ՝
Խանձված հոգում (74, 88)։

Մանուշակագույնը «երազում ապրած» գիշերվա վերհուշ է («Իրիկուն էր։ Իրիկնային տրամության Հուշն էր հյուսվում— Մայրամուտի մի երազ») ու նաև այրված երազների մոխիր։ Գրքի հաջորդ՝ «Հրաժեշտի երեկոն» և «Դաղելներ» շարքերը շարունակում են նախորդ շարքերի և հատկապես վերջինի՝ «Մանուշակագույնի» տրամադրությունները և վերջնական ավարտի հասցնում սիրո պատմությունը։ Աշխարհի հին ճամփանները կորցնելուց հետո անորոշության միջից որպես փրկության վերջին կայան կանչում է Ամենտի եղերքը։ Իսկ դա արդեն վերջն է ամեն

երկրայինի («Կյանքի կանչը անկումների ազդարար է լոկ») և վերջնական միաձուլումը Հավերժի երկրում, որը նաև մահվան երկիրն է, բայց դարձյալ ոչ երկրի վրա, այլ՝ երկնքում («Շրթունքներիդ հոգեվարքն է քույր իմ,— հեզ Աղոթք արա, որ աստղերի մեջ թաղեմ»)։ Մահը դառնում է ավարտվող սիրո, նաև սիրո միակ հնարավոր շարունակության խորհրդանշան.

Մեռած աստղի լույսի պես, որ ժպտում է մեզ—
Դու իմ հարսը կլինես— Ամենի երկրում (74, 122)։

Մահը նաև դառնում է հավերժության մեջ մարելու, հավերժությանը ձուլվելու խորհրդանշան։ Մահը դառնում է նույնպիսի բնական զգայական—զգացմունքային ապրում, ինչպես սերը։ Մահը վերածվում է ոչ թե ողբի ու անհուսության, այլ՝ երանության.

Իրիկնային քո՛ւյր իմ հեզ, մեռելի՛ պես դու անցի՛ր,
Թող զանգերը օրհներգին ու օրհնեն քեզ,—դու անցի՛ր։
Վարդեր թափեմ արծաթե, արծաթե աստղեր՝
Դիակառքիդ, հոգո՛ւդ մեջ, դագաղիդ մեջ,— դու անցի՛ր...
Մահատեսիլ ու անդարձ, օրերիս պես մի՛ֆ դարձած,
Անվերադա՛րձ, համրընթա՛ց, սգահանդե՛ս դու անցի՛ր (74, 118)։

Մահվան միստիկայի պանծացումը սիմվոլիզմի բանաբվեստի համակարգի բոլոր բնորոշ տարրերով Չարենցի «Միածան»-ում վերածվում է հոգիների այլաշխարհային (երկնաշխարհային) մաքուր ու անաղարտ միաձուլման յուրահատուկ խորհրդանշանի։ Գողգոթայի՝ խաչելության պատկերով ավարտվում է տևական երազի իրականացման այն տենչը, որը ապրելու ուրիշ մոլորակ էր որոնում։

Չարենցի վաղ շրջանի տրամադրությունները, որ խիստ կազմակերպված ու մեկը մյուսին շարունակող ներքին կապերով առկա են քննարկված գրքերում ու շարքերում, առկա են նաև 10-ական թթ. գրած առանձին բանաստեղծություններում, որոնք ստեղծագործական նշանակությամբ առնչվում են նշված տրամադրություններին։ Սիմվոլիստական աշխարհայեցողության տեսակետից ուշագրավ է «Պոեմ» բանաստեղծությունը, որի մեջ նա շատ ու շատ սիմվոլիստների պես ներկայացնում է բիրա կյանքից կատարյալ աշխարհ ստեղծելու տեսական ծրագիրը. «Ինձ համար չարը դառնում է բարի, Անգույն առօրյան— մոգական երազ»։

Սիմվոլիստական պոեզիայի խորհրդավոր ու մութ աշխարհները

բացահայտող առանձին մի նրբերանգ է զարգացվում մի քանի բանաստեղծություններում։ Այլ աշխարհների հետ ունեցած ներքին հոգեկան կապը վերածվում է իրական զգացողության և վերածվում յուրահատուկ ապրում-վիճակի.

Աղմկում է իմ սրտում ամեն գիշեր մի կարոտ,
Աղմկում է, որպես խուլ ու հեռավոր մի քամի...
... Գիշերի մեջ լռանիստ աղմկում է անորոշ,
Խո՞ւլ ծփում է իմ սրտում, և ուղեղում, և հոգում.
Ու թվում է, թե նրա երգը ուրի՞շ, մի՛ ուրիշ՝
Աշխարհից է մոտենում հեռուներին իմ հոգու։
Ջարթնում է մեջս հանկարծ հազարամյա մի քաոս,
Ծփում է հորդ, տարուբեր, օվկիանի պես վարար,
Ժամանակի պես անդեմ, մշտահոլով, մշտահոս,
Ջառանցանքի պես շփոթ, ու անհասատատ, ու խավար (74, 307)։

Հոգու անհուն խորխորատների մեջ աղմկող ներքին ձայնը լսելու արտակարգ նուրբ զգացողությունը բնականորեն տեսանելի է դարձնում նաև անտեսանելին.

Կան անտես հյուրեր։ Գալիս են նրանք
Անխոս ու անձայն, լուության ծոցում։
Գալիս են, ապրում ու անցնում նրանք՝
Ոչ դուռ են բացում և ոչ դուռ գոցում (74, 279)։

Իսկ «Միածան»-ի տրամադրությունների շարունակության տեսակետից առանձնահատուկ են «Հեռացումի խոսքեր» և «Տաղ անձնական» բանաստեղծությունները։

Մարդկային կյանքի խառնիճաղանջ քաոսի մեջ, այդ քաոսի և իր անհատական կյանքի հարաբերությունները պարզելու հետ մեկտեղ Ջարենցը երգում է իր թանկ ու նվիրական սերը, իր սրբազան կարոտը, որը ապրեցրել է նրան և դարձել կյանքի գլխավոր իմաստը։ 20-ամյա բանաստեղծը խոսում է կյանքի մեծ փորձից ծնված ցավով ու տառապանքով.

Իմ աչքերի մեջ այնքա՜ն կրակներ եմ մարել ես
Եվ հոգուս մեջ, հուսահատ, այնքան աստղեր եմ մարել։
Կյանքս, որ հուշ է դարձել, հեռանալիս չանիծես.
Կյանքս կանցնի, կմարի — բայց երգս կա, կապրի դեռ (74, 295)։

Ավելի ուշ, երբ Ջարենցը դուրս եկավ դեպի լայն ու հորդուն աշխարհ և մտավ նրա փոթորկոտ տարերքի մեջ, վերջին անգամ՝ 1919 թ. դարձյալ վերհիշեց իր հին կարոտները, իր երկնային սերերը, հեռավոր

դղյակների ճամփանները և գրեց «Տաղ անձնականը»։ Երկրային կյանքի պատկերումով ու երկնային կարոտների ամենավերջին մի տեսիլքով, հոգու ամենավերջին մի կանչով Չարենցը ավարտեց իր արտաերկրային ճամփորդությունների ոդիսականը.

Բայց շուրջս Թող որքան կուզե աշխարհը այս խնդա, ցնդի—
Ես—հաշմանդամ ու խելագար ու հավիտյա՜ն վտարանդի՝
Դեպի երկի՜նք պիտի գնամ, դեպի եղերքը Ամենի—
Իմ բա՜րթը, հին ու աստղային երազների հանապարհով...(74, 298)։

Թեև աղդեցություններով, բայց այս շրջանում, որը ընդգրկում է 1912—1917 ԹԹ., Չարենցը յուրացրեց չափածո խոսքի այն բարձր մակարդակը, որ նվաճել էր հայ բանաստեղծությունը և ստեղծել ավանդույթների նոր մակարդակ։ Չարենցը հաստատապես կանգնեց այդ ավանդույթների վրա և շարունակեց, զարգացրեց խորացրեց ձևոք բերված մակարդակը՝ հիմքեր ստեղծելով իր իսկ հետագա որակական փոփոխության համար։ Դա վերաբերում է նախ՝ գեղարվեստական մտածողության սկզբունքներին և ապա՝ բանաստեղծական լեզվին, տաղաչափական ձևերի ու չափերի բազմազանությանը, պատկերի ստեղծման առանձնահատկություններին և ամբողջ բանաստեղծության կառուցվածքին ու հյուսվածքին։

«Երեք երգ...»-ից մինչև «Միածան» Չարենցի գեղարվեստական մտածողությունը աչքի է ընկնում ոճական միասեռությամբ, իսկ ստեղծած գեղարվեստական աշխարհը՝ նյութի միաձուլությամբ։

Չարենցի այս շրջանի բանաստեղծական ոճի հիմնական ուղղվածությունը կարելի է բնութագրել իբրև խիստ անհատականացված, ներանձնացման հասցված քնարական ինքնարտահայտում, որը ենթադրում է նրբության ու մեղեդայնության ամենակատարյալ աստիճանը։ Իսկ գրական կողմնորոշման տեսակետից և՛ հայկական սիմվոլիզմի տերյանական դպրոցի շրջանակներում, և՛ ռուսական սիմվոլիզմի (Ա. Բլոկ, Ֆ. Սոլոգուբ, Վ. Իվանով, Վ. Բրյուսով) ազդեցությունների ոլորտում նա ստեղծեց ավարտուն ու ամբողջական մի համակարգ՝ իր ներքին օրինաչափություններով ու զարգացման փուլերով։

2

Չարենցի 1918—1920 ԹԹ. ստեղծագործությունը ոճական ու թեմատիկ առումով անհամեմատ բազմազան է, որը, սակայն, ունի իր հիմնական շեշտերը։ Չարենցի ստեղծագործության գեղարվեստական զարգացման նոր փուլը դրսևորում է միանգամայն նոր օրինաչափություններ, որ ի

հայտ են բերում «Ողջակիզվող կրակ», «Էմալե պրոֆիլը Ձեր», «Փողոցային պչրուհուն», «Տաղարան» շարքերը, «Սոմա», «Ամբոխները խելագարված» պոեմները և առանձին այլ գործեր։

Չարենցի ստեղծագործական վերափոխման համար բարդ ու անցումային մի տարի է 1918 թ.։ Այս թվականին բանաստեղծը գրում է «Ողջակիզվող կրակ» շարքի «Իրիկուն» ենթաբաժինը, այնուհետև՝ «Սոման», որից հետո շարունակում է «Ողջակիզվող կրակ» շարքը՝ գրում երկրորդ ենթաբաժինը, որը «Վերադարձ» պոեմն է, դրան հաջորդում է «Ամբոխները խելագարված»-ը, իսկ «Ողջակիզվող կրակ» շարքի երրորդ՝ «Առավոտ» ենթաբաժինը գրվել է 1919—1920 թթ.։ Ինչպես երևում է՝ «Ողջակիզվող կրակ» շարքը ժամանակային ընդգրկման և հաջորդականության առնչակետից միասնական չէ։ Շարքը ընդմիջվել է երկու կարևոր պոեմներով։ Նշված գործերի հերթականությունն ու դասավորությունը կարևոր է Չարենցի սրամադրությունների ներքին զարգացմանը հետևելու համար։ Այսուհանդերձ, թեև «Առավոտը» գրված է «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմներից հետո, բայց սրամաբանական տեսակետից կապի ու շարունակության մեջ լինելով «Ողջակիզվող կրակ» շարքի նախորդ ենթաբաժինների հետ, նրանց հետ մեկտեղ ձևավորում է սրամադրությունների այն հենքը, որի վրա ավելի որոշակի ու հստակ ուրվագծերով են երևում նշված երկու պոեմները։

«Ողջակիզվող կրակ» շարքը «Ծիածան»-ի անմիջական շարունակությունն է ու զարգացումը։

«Իրիկուն» ենթաբաժնի գործերում Չարենցը վերջնականապես հրաժարվում է կապույտ կարոտների սպասումից («Կապույտ կարոտը ոչինչ, մեղ ոչինչ չտվեց») և մեռելոցի երգեր երգում Կապույտ Երկրի մեռած աղջկա վրա.

Կապույտ աչքերդ ահա—աներազ ու պազ,
Երկինքնե՛ր են— անարև, անուրախ,
...էլ աչքերդ երկնագույն չե՛ն ժպտում հիմա.
Դու պառկել ես դագաղում— քո՛ւյր իմ, Մահ (74, 132)։

Մեռնող ու հառնող բնության օրենքով տեղի է ունենում փոխակերպություն՝ տխրադալուկ աղջկա մեռած մարմինը «*Որպես անդարձ երազ, որպես անցած մի հուշ*» մոխրանում է արևի մեջ և նույն արևի միջից, իմաստավորված արևի խորհրդանշանով՝ ծնվում որպես մի նոր էություն։ Արևից ծնվող աղջկա կերպարը և՛ ժամանակի խորհրդանշանն է, և՛ նոր տրամադրությունների մարմնացումը։ *Ծագումնաբանական արարողու-*

Թյամբ այս ամենը կապվում է ազգային դիցաբանական այժեններից մեկին՝ «Վահագնի ծնունդին»։ Մահվան ու միստիկայի աշխարհից դեպի բուն ու վարար կյանքը մտնելու ճանապարհին՝ նոր ժամանակների ոգին որսալու համար Զարեհնցը ստեղծում է երկու նոր խորհրդանշան՝ Արևը («Արևը— մի ոսկի հրաշք...», «Արևը— կյանք, արևը— մահ») և Արևի Դուստրը, որոնք ներքին տրամաբանությամբ հակադրվում են Կապույտ Երկրին ու Կապույտ Երկրի Աղջկան։

Հին աշխարհից նոր աշխարհ մտնելու ճանապարհը բնորոշվում է ոչ թե դարձ, այլ՝ վերադարձ ձևակերպմամբ։ Երկրից երկինք բարձրացած բանաստեղծի ոգին վերադառնում է երկիր։ Այս առումով «վերադարձ» ձևակերպման օգտագործումը որպես անցման շրջանի տրամադրությունների արտահայտություն և ստեղծագործության վերնագիր՝ խիստ բնորոշ է։ Այդ տրամադրությունների շարժումը տող առ տող արտահայտված է նույնանուն պոեմում.

Հովը նորից քավեց նրա հոգնած ուսին
Ու փափաց հետու երկինքների մասին...
Բայց չլսեց նրան։— Սրբեց աչքերը թաց
Եվ արևի հրին կարոտակեզ ժպտաց։
Եվ հայացքը հառած արեգակի շողին—
Նա ժպտալով բռնեց վերադարձի ուղին (74, 149)։

Վերադարձի սահմանաբաժանը բնութագրվում է մի կողմից հոգեբանորեն ծանր հրաժեշտով անցյալից, որովհետև անցյալը տարիների պատմություն ունի, մյուս կողմից՝ նոր օրերի խանդավառ ընդունումով, որոնք, սակայն, զուգակցվում են ազգային կյանքի աղետալի ներկային և վերածննդի ու փրկության սպասվող, բայց անորոշ հույսերին։ Հին տրամադրություններից նոր տրամադրությունների անցումը բնութագրվում է մի կարևոր առանձնահատկությամբ. անհատական ներանձնացած ապրումները վոխարինվում են բանաստեղծի խոսքի հասարակական–բաղաքացիական ինչեղության խորացմամբ և ընդգրկումների լայնությամբ։

«Ողջակիզվող կրակ» շարքի «Առավոտ» ենթաբաժինը լիարժեք իրական կյանքի ողջունումն է և վերափոխված ապրումների վերջնական հաստատումը։

Հին օրերի կարոտները թեև դեռ շարունակում են ծխալ, շարունակում են հոգու մի անկյունում վերհիշեցնել իրենց նախկին երազային, այլաշխարհային ափերը, բայց այդ ամենը արդեն անդառնալի անցյալ է.

Վառել եմ, ավել հրին
Բոլո՜ր այն երգերը, որ
Սրտիս մեջ փռել էին
Հոգնած սեր, հոգնած օրոր (74, 171)։

Հին կարոտներին փոխարինում են նոր կարոտներ («Նո՜ր է կարոտս հիմա. հուր է կարմիր ու հրդեհ»)։ Նոր կերպարանք է առնում Չարենցի պոեզիայի գլխավոր գործող անձերից մեկը՝ կանայի ոգին («Դու հրե մի ուրու ես, աղջի՛կս», «Դու կարմի՜ր քայլերգի մի հնչյուն ես») և արևի դուստրը կրակի ու կարմիրի մեջ դառնում է ուժի ու պայքարի խորհրդանշան. «Բրո՜նզ ես, հո՜ւր ես, Բրոնզե սո՜ւր ես, Բրոնզե փա՜ռք ես, Բրոնզե փա՜յլ...»։ Այնուհետև.

Կհառնես դու հրասիրտ ու հրավարս,
Կվառվես դու խնդասիրտ ու կխնդաս,
Օ, երկի՜ր իմ, բրոնզե բո՜ւյր իմ, բրոնզե հարս (74, 161)։

Կապույտ աղջիկը դառնում է արևի դուստր, կրակի դուստր, ստանում բրոնզե կերպարանք, դառնում մի նոր էություն, որը և՛ քույր է, և՛ ընկեր, և՛ պայքարի խորհրդանշան, և՛ երկրի ոգի։

Նախորդ շրջանի ֆնեարական մեղմ իմֆնեարտաճայտումները վերածվում են ֆնեարական-ռոմանտիկական բոնկումների։ *Ներանձնացումից դուրս հորդած երգի տարերքը հատու ու շիկացած կայծակնային ճայթյուններով ստեղծում է շեշտակի հարվածներով ընթացող շարժուն տողեր, որոնց մեջ քնարականության հիմքի վրա աստիճանաբար ձևավորվում է հրապարակախոսական, ուղերձային լայն մասշտաբ ընդգրկող ինքնատահայտման գեղարվեստական մի նոր ոճակ, որը լիարժեք դրսևորում ունի «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմներում։*

«Սոման», որ քնարական բոնկումների մի շղթա է, ունի տրամադրությունների զարգացման ներքին որոշակի շարժում։ Պոեմի առաջին մասում, որը նախերգանքի բնույթ ունի, բանաստեղծը ներկայացնում է իր երգի առարկան։ Երկրորդ մասում այդ երգի առարկան վերածվում է դարեր շարունակ որոնված ազատության խորհրդանշանի, որը անհուսության պահին փրկության վերջին հույս է։ Երրորդ մասը Սոմայի, որպես սրբազան խմիչքի, նկարագրությունն է։ Չորրորդ մասում բացվում է սրբազան խմիչքի փոխաբերական իմաստը՝ «Օ, սրբազան հա՜րս դու ազատության, Դու — ազատությո՜ւն»։ Հինգերորդ մասը Սոմայի ոգեղենացված գովքն է ու բոնկումը նրա կրակով։ Արբեցման գինին վերածվում է նախ երգի, ապա պարի, այնուհետև ամեն ինչ հիմնահատակ կործանե-

լու խելագար տարերքին։ Վեցերորդ մասում կյանքի վերակառուցման մոլուցքն ու տարերքը վերածվում են պայքարի ոգու և իրենց մեջ ընդգրկում այդ ոգու բոլոր կրողներին («Ամբոխները դրահապատ Ծափ են զարկում ու պարում, Ջա՛հ է դարձել ամեն մի մարդ Կրակապատ աշխարհում»)։ Յոթերորդ մասը պայքարի ոգու շարունակվող ընդլայնումն է և հրավերի կոչ՝ ուղղված բոլորին։ Ութերորդ մասը ամբոխների համախմբումն է, պայքարն ու հաղթանակը և հին աշխարհի կործանումը։ Իններորդ մասը, որը, ըստ էության, խոսքի իններորդ ալիքն է, դառնում է ասելիքի վերջաբանը։ Վերափոխված կյանքի պատկերը դառնում է մի նոր «ոսկի տեսիլ», իսկ այդ վերափոխման ուժը՝ սերունդների կյանքի ուղին իմաստավորող գրավական։ Քնարական առանձին բռնկումները ներքին կապով ձուլվում են մի ամբողջության մեջ և ի հայտ բերում տրամադրության նկարագրության և զգայական ինքնարտահայտման մի յուրատեսակ ձև, որը պոեմի ժանրի միանգամայն նոր որակ է։ Հեղափոխական տարերքի կերպավորման այս առանձնահատկության մասին հետագայում՝ 1929 թ. Զարենցը պետք է գրեր. «Ովքեր կարդացել են իմ «Ողջակիզվող կրակ» բանաստեղծությունների շարքը, նրանք գիտեն, որ այդ ժամանակ ես հեղափոխությունն ապրում էի որպես մի ռոմանտիկական-հուզական բռնկման պրոցես, որի սկիզբը դրված է 1918 թ. տպված իմ «Սոմա» պոեմում։— Ասելով «Սոմա», «Բրոնզե քույր» և այլն, ես պատկերում էի հեղափոխության բռնկումը» (78, 201)։

Հեղափոխության բռնկման թեման Զարենցի համար դառնում է համատարած խոհ, զգայական վինակ և ինքնաճանաչման միջոց, որը անհատական տրամադրություններից վերաճում է հասարակական-պատմական բովանդակության։ «Սոմայի» «ռոմանտիկական-հուզական» կերպարը «Ամբոխները խելագարված» պոեմում ի հայտ է բերում նոր առանձնահատկություններ։ Որպես հերոս կերպավորվում է ժողովրդի հավաքական ուժը։ Կերպավորման նախկին ձևերը, որոնք բնութագրում էին մեկ անհատի՝ կորցնում են իրենց արժեքը։ Ժամանակը ստեղծում է իր խորհրդանշանները՝ պայքարող ժողովուրդ, հինը մարմնավորող ատելի քաղաք, որ պետք է գրավել, հավերժական արև, որը ուժի և ազատության երկվորյակն է։ Այս խորհրդանշանները դառնում են պոեմի նյութ և պոեմն ինքնին վերածվում է մի խորհրդանշական ասքի, որն իր մեջ ամփոփում է նոր ժամանակների դյուցազներգության պատումի, ոճի ու կերպավորման յուրահատկությունները։ Պոեմն առանձնանում է ոճական տարբեր սկզբունքների համատեղմամբ։ Ընդհանուր ռոմանտիկական բռնկուն տարերքի հենքի վրա Զարենցը ի մի է բերել ասքի հերոսական-

ռոմանտիկական, հուզական-քնարական, վիպական-պատմողական դրսևորման երբեմն նրանք՝ ստեղծելով նյութի ընդգրկման և վերարտադրման համադրական ձև:

Պոեմն ունի կառուցվածքի և սյուժետային ներքին զարգացման որոշակի օրինաչափություններ, որոնք զգալիորեն նման են «Սոմա»-ին: Պոեմն սկսվում է մասշտաբային լայն ընդգրկում ունեցող նախերգանքուղերձով, որը և՛ հրովարտակ է, և՛ կոչ, և՛ բարձրաձայն բարիզոլյունի. Հղում՝ ուղղված բոլոր ողջակիզվող հոգիներին: Երկրորդ մասում ներկայացվում-նկարագրվում է գործողության կատարման ժամանակը, պահը (մայրամուտ, իրիկուն) և գործողության կատարման տեղը (դաշտ): Երրորդ մասում նկարագրվում է գործողությունը կատարող ուժը: Շարժման մեջ է դրվում խելագարված ամբոխների հզոր երթը: Չորրորդ մասում նկարագրվում է հակառակ ուժը՝ հին քաղաքը, որի վրա գրոհում են ամբոխները: Անմիջապես հաջորդում է երկաթուղային կայարանի պատկերը, որը դիտվում-ըմբռնվում է իբրև աշխարհի տարբեր ուղիները իմի բերող խորհրդանշան: Վեցերորդ մասը կռվի նկարագրությունն է ու պայքարի ուղղության ճշտումը: Հաջորդ հատվածում պայքարը վերածվում է ոգեղեն մի տարերքի, այնուհետև ոգեղեն տարերքից փոխարկվում երգի: Ութերորդ մասը պայքարողներից մեկի երգն է, որին անմիջապես իններորդ մասում հաջորդում է այդ երգը: Երգչի կերպարն ու նրա երգի համատեղումը կռվի դաշտի պատկերների հետ հիշեցնում է հին դյուցազներգությունները, որոնցում անպայման առկա է երգիչը: Տասներորդ մասը ոգեղեն տարերքի գագաթնակետն է, երբ խելագարված ամբոխները գրավում են կայարանը:

Տասնմեկից տասնչորսերորդ մասերը սպասման գիշերվա նկարագրությունն է. կայարանը գրավելուց հետո ամբոխները հանգստանում են՝ քաղաքի վրա առավոտյան հարձակվելու համար:

Թե՛ նախորդ և թե՛ տասնհինգերորդ մասերում սպասման և առաջիկա գրոհի մոլուցքի մեջ պանծացվում է խելագարված ամբոխների ուժը: Տասնվեցերորդ գլխում մարմանդ լուսանալու տեսարանն է, որին պիտի հաջորդի կատաղի գրոհը քաղաքի վրա: Տասնյոթերորդ և վերջին մասը գրոհի պատկերն է, քաղաքի գրավումը և ամբոխների աննահանջ երթը դեպի Արևը, որը վերջնական ազատության ու փրկության խորհրդանշանն է.

Աչքերն հառած հեռո՛ւ-հեռո՛ւն կարմիր վառվող արեգակին՝
Արևավառ հեռուներում նրանք կռվում էին կրկին.

Հոծ խմբերով հաղարանուն, արեգակի հրով վառված՝
Դեպի Արևն էին գնում ամբոխները խելագարված... (75, 94)։

Պոեմը Չարենցի աշխարհայացքային, ինչպես նաև զգայական-հոգեբանական հասունացման արտահայտությունն է։ Փոխվում են բանաստեղծի ներաշխարհի բացահայտման, ինչպես նաև նյութի ընդգրկման ու խոսքի հասարակական հնչեղության մասշտաբները։ Համաշխարհային փոթորիկը, աշխարհը վերափոխող ուժի տարերքը նոր հորիզոններ է բացում բանաստեղծի առաջ և նրան տանում դեպի փողոց, հրապարակ, խմբված մարդկանց դիրքերը։ Քաղաքացիականությունը, որ Չարենցի ստեղծագործության մեջ արմատավորվում է 1918—1920 թթ., դառնում է նրա անձնական նկարագրի ու ստեղծագործության հիմքը և հաստատուն մնում մինչև վերջ՝ կյանքի վերջին օրերն ու վերջին գործերը։ Մ. Նալբանդյանի «Ես պիտի դուրս գամ դեպ հրապարակ» ծրագրային կոդմնորոշումը լիովին՝ և՛ կյանքի օրինակով, և՛ ստեղծագործական առումով փոխանցվում է Չարենցին ու դառնում նոր ժամանակների պոեզիայի առանցքային-ուղենշային գիծը։

Քաղաքացիական կոդմնորոշումը հատկանշում է ոչ միայն Չարենցի գեղարվեստական խոսքի մեջ, այլև՝ մարդկային նկարագրի։ Եվ պատահական չէ, որ «Ամբոխները խելագարված» պոեմն ունի իրական հիմք։ «Չարենց-Նամե»-ում, անդրադառնալով իր կյանքի այս շրջանին, բանաստեղծը գրում էր. «Կարմիր բանակ... Կայարան...», այնուհետև՝

Զորքեր։
Զորքեր։
Զինվորներ կարմիր։
Դիշեր։
... Ահավոր սպասում։
Հեռուն՝ կրակներ տարտամ։
Առավոտ—կդնանք, հզոր.—
Կփշրենք Բշնամու շղթան (75, 169—170)։

Այս ամենը մանրամասնորեն հիշեցնում է «Ամբոխները խելագարված» պոեմի բովանդակությունը, գործողությունների շղթան, որոնց ականատեսն ու մասնակիցն է եղել ինքը՝ բանաստեղծը։

«Ամբոխները խելագարված» պոեմում դասական բանաստեղծության օրինաչափությունների հիմքի վրա Չարենցը ստեղծում է գեղարվեստական միանգամայն նոր համակարգ, որը վերաբերում է նախ և առաջ խոսքի հուզական-զգացմունքային լիցքավորման հզոր էներգիային, պատկե-

բավորման սկզբունքներին, հոսանուտ, արագաշարժ, բայց վեհ ու հիմնավոր ռիթմին, ինչպես նաև ժամանակի էությունը խտացնող հասարակական-քաղաքական, դրանցով հանդերձ՝ պատմական տրամադրությունների գեղարվեստական յուրացմանը։

Բանաստեղծի զգացողության քնարական-ռոմանտիկական բռնկումը և համապատասխան պատումը պոեմի մեջ ստեղծում է համարժեք բանաձևաստ՝ իր ընդգրկման բոլոր տարրերով։ Նախ, հրապարակային ուղերձը նրա համար դառնում է հռետորական կոչ, այդ կոչը աստիճանաբար ձուլվում է գործողություններին ու նկարագրություններին և խանդավառ տրամադրության մեջ փոխարկվում երգի։ Այդ երգը իր հերթին արդեն պայմանավորում է ասքի ռիթմն ու տաղաչափությունը, բառակազմն ու պատկերների համակարգը, կառուցվածքն ու արտահայտչամիջոցների կազմը։

Չարենցի ստեղծագործական նկարագրի այս հատկանիշները ժամանակին ենթարկվել են սխալ քննադատության։ Ռադիոպոեմներին նվիրված «Կույր տարերքը» հոդվածում Դավիթ Անանունը գրում էր. «Միայն տեսննենք, թե այս ռադիոպոեմների մեջ, գործնականում իրագործե՞լ է իր խոստումը, այսինքն՝ պատկերել է «երկաթակուռ, նո՞ր, հզո՞ր աշխարհը»։ Ո՛չ, նա այդ չի արել։ Ինչո՞ւ։ Որովհետև Եղիշե Չարենցի հոգին փոխորկում է կույր տարերքը, տրամադրությունը, մշուշապատ սպասումը և ոչ պայծառ իմաստությունը, որ նրան իրավունք տար «հավերժատես» կոչելու իրան» (ՀԿ, 1920, № 15)։ Այս դիտողությունները այս կամ այն կերպ առնչվում են նաև՝ «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմներին, որովհետև այդ տարերքն ու տրամադրությունը գերիշխող են այս գործերում։ Սխալ է այդ ձևակերպումը թե՛ գաղափարապես, թե՛ ստեղծագործական առումով։ Չարենցը իրեն մարգարեաբար կարող էր «հավերժատես» կոչել և չսխալվել՝ դա ապացուցեց ժամանակը և ապա՝ բանաստեղծը իրոք որ տարերք ու տրամադրություն է արտահայտում այդ գործերում։ Բայց ամենևին էլ դա կույր տարերք չէր, այլ՝ գաղափարապես դիտակցված և սպրված՝ ապագույցը կենսագրական ու պատմական փաստերն են։ Մոտավորապես համանման մի դիտողություն էլ քիչ անց անում է Հովսեփ Օշականը. «Կարդացեք այս պոեմները, ուր բանաստեղծը մարդերը կը հանե մարդերուն դեմ։ Ու դյուրությամբ պիտի համոզվիք, որ բառեր են, որ կը կռվին բառերուն դեմ։ Ու բառ են այդ մարդերը դրեթե միշտ» (Հք, 1925, № 3, էջ 54)։ Կարծեք թե սրամիտ է ասված, բայց նաև՝ սխալ։ Քանի որ սոսկ բառերը բառերի դեմ չեն կռվում, այլ այդ բառերը նախ՝ խորհրդանշաններ են և ապա՝ այդ բառերում տրոփում է

բանաստեղծի կրակոտ ու եռուն տարերքը։ Խիստ կենդանի տրամադրության ու զգացողության կրողներ են այդ բառերն ու պատկերները և ոչ մի մեռյալ ու անկյանք տառակույտեր։

Այս տարիներին Չարենցը գրեց հեղափոխության շնչով հագեցած մի քանի պոեմներ ևս՝ ռադիոպոեմները, «Խաղաղության ռադիոն» և «Երգ ժողովրդի մասին»-ը։ Ռադիոպոեմները ազգային կյանքի և Հայաստանի գեղարվեստական պատկերի հիմքի վրա հեղափոխական տարերքի որոշակի, միաժամանակ մասշտաբային ուղերձի արտահայտություններ են։ Հեղափոխության համընդհանուր տրամադրությունները, որ պաշարել էին բանաստեղծին՝ որոշակիանում են իր երկրի պատմական երթի գեղարվեստական պատկերմամբ։ Այս կողմնորոշումը կարևոր է այն առումով, որ ընդհանուր տրամադրություններն ու խորհրդանշական պատկերները համատարած հեղափոխական տարերքից վերածվում են որոշակի պատմության ու որոշակի հեղափոխության։ Անորոշ ու համընդհանուր կանչերի ու կոչերի որոշակիացման տեսակետից բնորոշ է «Երգ ժողովրդի մասին» պոեմը, ուր Չարենցը ներկայացնում է ռուս ժողովրդի ազատագրական պայքարի պատմությունը՝ սկսած Ստեփան Ռազինի, Եմելյան Պուգաչովի ապստամբություններից մինչև 1905—1907 թթ., և հետագա տարիների բախտորոշ դեպքերը։ Պոեմն ունի հիմնականում ագիտացիոն-բացատրական բնույթ և պատահական չէ, որ երրորդ գլուխը 1921 թ. տպագրվել է «Կեցցե մայիսի 1-ը» մեկօրյա թերթում և ունեցել «Ժողովրդի համար» ենթախորագիրը։ Իսկ 1922 թ. «Երկերի ժողովածուի» 2-րդ հատորում պոեմը վերնագրին կից ունեցել է «Ագիտ-պոեմ ժողովրդի համար» բնորոշումը։ Գեղարվեստական կատարման որակով ու թափով պոեմը շատ է զիջում Չարենցի այս շրջանի մյուս գործերին։ Դա թելադրված է ագիտացիոն բովանդակությամբ ու նպատակադրումով. նախորդ գործերից այս պոեմը տարբերվում է հանդարտ, պատմողական բնույթով, որը փոխարինում է երևույթի ներկայացման հզոր թափին ու ռիթմին։ Պոեմի առանձնահատկությունը վիպական բնույթն է, որը նոր գիծ է բացում Չարենցի ստեղծագործության մեջ։

Ռադիոպոեմներին ոճով ու բնույթով շատ մոտ է «Խաղաղության ռադիոն», որը ևս գրված է կոչի հրապարակախոսական շնչով։ Պոեմի բովանդակությունը համաշխարհային պրոլետարիատի անկոտրում կամքի հաստատումն է, որը պատրաստ է դիմագրավելու սպասվող վերջին կռվին և իր հաղթանակը պաշտպանելու համար պայքարի ելնելու աշխարհի բոլոր թշնամական ուժերի դեմ։

Ամբողջության մեջ հեղափոխության թեման Չարենցի ստեղծագոր-

ծության այս շրջանում հիմնականում կերպավորվում է ռոմանտիկական-հերոսական շնչով և աստիճանաբար ընկնում վիպական հունի մեջ։ Թեմայի գեղարվեստական յուրացմանը առաջին հերթին բնորոշ է պատկերվող երևույթի ուժին ու թափին համապատասխան հզոր էներգիայի առկայությունը, որը և դառնում է այն ամուր կենսական հիմքը, որ ձևավորում է ասելիքի ոգին, պատկերների բնույթն ու ընդհանրապես խոսքի կառուցվածքը։

Ի

Զարենցի այս շրջանի ստեղծագործության մեջ կարևոր տեղ ունեն «Էմալե պրոֆիլը Ձեր», «Փողոցային պչրուհուն», «Տաղարան», «Ութնյակներ արևին» բանաստեղծական շարքերը, որոնցում շարունակվում է երգի դիցուհու թեման. այն տխրադալուկ աղջկա թեման, որը օրերի տրամադրությունների հետ կերպափոխվելով անընդհատ ընդունում է նոր տեսք ու էություն։ Թեմատիկ կողմնորոշման հետ մեկտեղ այս շարքերն ունեն նաև որոշակի պատկանելություն, որի կրողները բոլորն էլ իրական անուններ են և Զարենցի հոգեկիցներն ու մտերմուհիները։ «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքը նվիրված է Արմենուհի Տիգրանյանին, ժամանակի բանաստեղծուհիներից մեկին, որի հետ Զարենցը անձամբ ծանոթ էր և որն իր նկարագրով ու ստեղծագործական ապրումներով առկա է այդ շարքում։ «Փողոցային պչրուհուն» շարքում բանաստեղծը իր խոսքն ու զրույցը ուղղում է դարձյալ այդ տարիների ծանոթ բանաստեղծուհիներից մեկին՝ Լեյլիին։ Շարքի յոթ բալլադներն էլ գրված են Լեյլիի ալբոմում։ Իսկ 1921 թ. հունիսի 18-ի նամակում՝ հասցեագրված Լեյլիին, Զարենցը գրում էր. «Ձեզ համար յոթը բալլադ եմ գրել։ Մի բալլադի վերնագիրն է— «Խեղկատակ»։ Նշանակում է— шут. Ե՛ս եմ։— Խեղկատակ։ Ոչինչ լավ է։ Նշանակում է սուտ է։ Լեյլի, Լեյլի։ Լավ Լեյլի։ Լեյլի» (78, 375)։ Իսկ «Տաղարան» և «Ութնյակներ արևին» շարքի վառվռուն, կենսախինդ, արևային երգերը ձոնված են Աբրիկին, որի հետ Զարենցն ամուսնանում է 1921 թ.։ Իրական անունների առկայությունը որոշակի բովանդակություն է տալիս Զարենցի այս շարքերին։

Երգի դիցուհու թեման Զարենցի ամբողջ ստեղծագործության լեյտմոտիվն է, որին նա թե՛ գեղարվեստորեն և թե՛ տեսականորեն անդրադարձել է բազմիցս։ 1930 թ. գրված «Մուսային» ծրագրային բանաստեղծության մեջ, անդրադառնալով երգի դիցուհու կերպավորման վաղ շրջանի և հետագա տարիների նրա կերպափոխությունների յուրահատկություններին, Զարենցը գրում էր.

Նախ՝ աղջիկ էիր դու մի հասարակ,
Որ դեմս ելար օրերում դժնի։
Անձրև էր մաղում իմ դլխին բարակ,
Ու չկար կյանքում սրբազան կրակ,
Ու լույսն էր ծորում երբեմն լուսնի։

...Դունատ էիր դու, ինչպես մահամերձ,
Եվ չդիտեին շրթերդ խնդալ.
Եվ տխուր էին գգվանքները մեր,
Եվ սերդ, ինչպես լուսնահարի սեր,
Անկիրք էր այնպես ու սենտիմենտալ։

...Հառնեցիր հանկարծ վիթխարի թափով
Դու շոնդալից այդին ընդառաջ.
Լցված հոդմային օրերի տապով՝
Կանգնեցիր՝ ձեռքիդ պայքարի շեփոր,
Եվ դարձար այնքան նոր ու անճանաչ (77, 7—8)։

երգի դիցուհու՝ մուսայի այս անընդմեջ փոփոխությունները, որ շարունակվում է նաև հաջորդ տարիներին, Չարենցի այս շրջանի ստեղծագործությունների մեջ ի հայտ են բերում իրականության ու բանաստեղծի հարաբերության հետաքրքիր նրբերանգներ։

Հեղափոխության բուռն տարերքի մեջ Չարենցը դեռևս պահպանում է անհատական-անձնական քնարերգությունը, որը նախկին քնարական տրամադրությունների շարունակությունն է։ Այս տեսակետից ուշագրավ է «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքը, որը պատնաստականների (Լըկոնտ դը Լիլ, Թեոֆիլ Գոթյե, Հերեդիա), Ա. Բլոկի և վ. Տերյանի բանաբվեստի համապատասխան գծի հետ ունեցած գրական կապերով հանդերձ, ունի նաև ներքին կարևոր առանձնահատկություններ։ Գեղանի Տիկնոջ կերպարը առանձնանում է առարկայական որոշակիությամբ։ Այդ տիկինը Արմենուհի Տիգրանյանն է, սիրային, սենտիմենտալ ապրումների բանաստեղծուհին, որը այս շարքում ներկայանում է իր իսկ բանաստեղծությունների դիրքը ձեռքին նստած, որի հետ սիրային խաղ է սկսում բանաստեղծը։ Չարենցի բանաստեղծական կերպարը կամ ներկայությունը առկա է նրա գրեթե բոլոր գործերում։ Եվ ահա երկու իրական հերոսների հարաբերությամբ սկսվում է սիրո խաղը։ Շարքի առաջին իսկ տողում առկա են այդ երկու հերոսները՝ «Ես ինչպե՞ս Ձեզ չսիրեմ»։ Արմենուհի Տիգրանյանը ներկայանում է իր բանաստեղծական նկարագրով և բանաստեղծը ընկալում է նրան իբրև «արվեստ ու հոգի»։ Ահա հերոսուհու իրական նկարագիրը հավաստող տողեր.

Սիրում եր Դուք երգել
Սիրո երգեր հուպիչ (74, 180)։

Ահել եմ դիրքը Ձեր
Ու նայում եմ նրան (74, 184)։

Կարդում էիր Դուք բավ ձայնով
Տարօրինակ ու կանացի
Երգերը Ձեր մարմանդ ու մոլ (74, 188)։

Ստեղծվում է այնպիսի մի վիճակ, երբ երկու բանաստեղծներ կարդում են սիրային գործեր, որոնց արամադրությունը փոխանցվում է նաև այդ վիճակին։ Բանաստեղծուհին իր սիրո երգերն է կարդում, իսկ բանաստեղծը անմիջապես սիրո երգեր է ձոնում այդ բանաստեղծուհուն։ Ստեղծվում է երկու մտերիմների փակ ու արտաքին աշխարհից կտրված մի մթնոլորտ, ուր կա քնքշություն, թեթևություն, կատակ, մեղմ թախիծ, անուշ տխրություն, հեզություն։ Բայց սա ոչ թե սիրո բոնկում է, այլ համակրանքի ու արտակցության հաճելի մի մթնոլորտ.

Հատակ հասում են իմ
Երգերը Ձեր մասին,
Տրվե՞լ եմ Ձեր բույրին,
Ձեր մեղմահոս լույսին։
... Սրտիս վրա մի հեզ
Քնքշություն է իջել—
Թևեր, թևեր, որպես
Կապույտ վուալը Ձեր (74, 183)։

Այս մեղմահոս տխրությունը կոչված էր ապաքինելու սիրո ծանր ու ողբերգական ցավից հիվանդ բանաստեղծի հոգին։ Էությունը կեղեքող, խոր ու ցավագին սիրո որոնումից հետո, որը սիրո կատարելության կարոտն էր, Չարենցը անցնում է անհոգ ու սեթևեթող սիրային խաղերի, ուր նա «ըստ էության ծաղրում է նրբակերտ էսթետիզմը» (87, 51)[8]։ Սա միջոց էր ազատվելու այն դիվային, ինքնախոշտանգող, բայց սրբազան կարոտից, որը երազի ձևով տարիներ շարունակ պաշարել էր նրա էությունը։ Եվ պատահական չէ, որ այս «նոր կարոտը» վերհուշի ձևով

---

8 Շարունակության մեջ այս շարքի մասին Սալախյանը գրում էր. «...այս բանաստեղծությունների իսկական իմաստը հանգում է մեռած՝ էմալե դեղեցկության ու քաղքենիական աշխարհի սիրո, քաղքենիական պոեզիայի ժխտմանը» (87, 51)։

անընդհատ արթնացնում է հին սիրո ցավը։ Ու կրկին կարծեք բանաստեղծի առջև հառնում է այն տխրադալուկ աղջիկը, որի մահվան մեռելոցով նա փակեց իր ծիածանային երազների աշխարհը.

Երբ ես տեսնում եմ Զեզ—
Անդարձ անցած մի սեր
Սկսում է իր հեզ
Հեքիաթները հյուսել։
Հիշում եմ ես հանկարծ
Կապույտ լապտեր գաղի,
Որոնք վազո՜ւց հանգած՝
Սպասում են լույսի։
...Ինչ-որ մի տեղ գնած
Ծուխանոի բներթներ—
Ու թիթեղից շինած
Դիակառքի վարդեր (74, 182)։

Կամ՝

Այսօր Ձեր մատները, տիկի՛ն,
Նման են հեռու մի հուշի.
...Հին բույրն եմ զգում ես կրկին,
Հին բույրը անցած, ուրիշի (74, 196)։

Այնուհետև՝

Ես հիմա օրհներգում եմ
Մի անուշ տխրության, որ
Իմ հոգին ամպրում է
Ձեր հեռու կարոտո՛վ նոր (74, 192)։

Գծագրվում է հոգեբանորեն իրար մեջ նեցուկ որոնող հուսաբեկ հերոսների երկու կերպար, որոնք ունեն պատմություն ու թանկ կարոտներ և հիմա մի բաժակ սառչող թեյի շուրջ նստած անկրակ հոգով ու աչքերով նայում են իրար, հոգեպես կիսվում իրար հետ, մեկը մյուսի մեջ տեսնում իր անցյալը, որը ոչ մի կերպ ներկա չի դառնում, չի վերածվում կենսագրության կենսական փաստի։

Հոգու ամոքման մի փորձ է նաև «Փողոցային պչրուհուն» շարքը։ Անմիջական անցումով սալոնային գալանտ աղջիկը փոխակերպվում է փողոցային պչրուհու։ Շարքը, ինչպես նշվեց, ձոնված է բանաստեղծուհի Լեյլիին։ Այս շարքի տրամադրությունների կենսական հիմքը պարզելու տեսակետից ուշագրավ է Լեյլիին գրած Զարենցի երկրորդ նամակը։ 1921 թ. օգոստոսի 21-ին Մոսկվայից բանաստեղծը իր մտերմուհուն

գրում էր. «Սիրելի Լեյլի: Այս անգամ այնքան կարոտով եմ գրում... «սիրելի Լեյլի», որ կարծես գրում եմ Սրևին, Աշխարհին ու Մարդուն— այսինքն նրանց, որ սիրում եմ ամենից ավելի և սիրում եմ այնպես, ինչպես մանկությունն են սիրում: Լեյլի ջան, Լեյլի. Լեյլի. լավ Լեյլի: Այնքան կարոտել եմ քեզ, Լեյլի: Ասում եմ ինձ. կար մի հին աշխարհ, անունը— Նաիրի: Իմն էր այդ աշխարհը—Նաիրին: Սրև էր— լույս, կապույտ, հեռու: Մրգեր կային, ինչքան շատ,— բատխատե դեղձեր. դեղձեր՝ շրթունքների նման թավ, աղջկա այտերի նման դեղձեր— հիվանդ աղջկա նման դեղձեր, սեխը— ոսկեկոնք Շամիրամ— ախ, ինչ հիմար անուններ են նկարիչները, որ մրգեր նկարելիս գրում են «Natur mort»— մեռած են իրենք, և ոչ թե մրգերն են «մեռյալ»: Ուզում եմ շոգ—շոգ—շոգ լինի, Լեյլի, երկինք լինի— կապույտ, ինչպես պողպատի, կամ ծովի փայլը,— մրգեր լինեն— շատ, հասուն, գույնզգույն— և լինի Լեյլին—Լեյլու աչքերը լինեն և ժպիտը խայթող (շոգ արևի նման)» (78, 377): Արևելյան գունագեղությամբ հարուստ այն կոլորիտը՝ արևոտ փողոցներում կույտ-կույտ շարված այն լուսակոլոլ մրգերը, կապույտ ու փայլուն այն երկինքը և այս ամենի մեջ ապրող ու հասունացող սերը, տաք, կրակոտ սերը, որը սեր է և առ կինը, և առ հայրենիք, որի մասին երազում էր բանաստեղծը՝ ստեղծվել է այս շարքում:

Փողոցային անբռնապրոսիկ ու ազատ սիրո թաքուն հմայքների մի աշխարհ է բացում Չարենցը այս շարքի գործերում, մի աշխարհ, որը տրամաբանորեն և զգացմունքային լիցքերով հակադրված է գալանտ երգերի սալոնային-կամերային-ինտիմ սիրուն:

«Փողոցային պչրուհուն» շարքի բալլադները գրվել են իրար հետևից, մեկ շնչում՝ 1920 թ. սեպտեմբերի 16—23-ը: Բայց մինչ այդ, նույն թվականի օգոստոսի 8-ին Չարենցը Լեյլիի ալբոմում գրել է ևս մի բալլադ՝ առաջին բալլադը «Մեսալինն» վերնագրով, որը չի մտել 1922 թ. «երկերի ժողովածուի» 1-ին հատորի մեջ: Թեև Չարենցը շարքից դուրս է թողել այս գործը, այդուհանդերձ այն սերտորեն առնչվում է շարքի գործերի ընդհանուր ոգուն ու տրամադրությանը և մի տեսակ նախամուտք է շարքի համար:

Այս բալլադում Չարենցը ստեղծում է իսկական փողոցային պչրուհու՝ հասարակաց կնոջ մի կերպար, որը յոթը տարի շարունակ տվել է կոնքերը դեղին «ամեն բարի, ամեն չար անցնողի»: Ահա այս փողոցային պչրուհու և բանաստեղծի միջև ստեղծվում է մտերմություն.

Բայց մի անգամ— վարանոտ—
Մոտդ եկավ մի տղա—

Տարօրինակ— երազկոտ
Փողոցի մի երեխա։
...Նա իր երգերը տվեց—
Դու քո հեգնանքը վերջին—
Ու հեռանում է հիմա,
Որ մոռացվի ու կորչի (74,366—367)[9]։

Բանաստեղծի և փողոցային պշրուհու այս մտերմությունն է, որ դառնում է շարքի հոգեբանական հենքը և, աստիճանաբար ներառելով այլ տրամադրություններ, ընդարձակում իր սահմանները։ Շարքը բացվում է սիրո արբշիռ խրախճանքի տեսարանով, կնոջ և տղամարդու բուռն արբեցման կենսական ապրումներով. «Ջահերն այնտեղ կասկածոտ Ակնարկում են ու թարթում Գիշերային, սակայն տոթ Համայրների բակարդում»։ Այնուհետև հաջորդում է ցանկասիրության ու սիրո համար պատերազմի գնացող կնոջ հավերժական ու առասպելական կերպար-խորհրդանշաններից մեկի մուտքը այդ աշխարհ, ուր ամեն ինչ հեշտ է ու թեթև, ուր կան բազմաթիվ արուներ, որոնց սիրելու համար՝

Ո՛չ վեճ էլ հարկավոր, ո՛չ պատերազմ մահադիմ.
Արքաների համար նոր—բավական է մի ժպիտ (74, 207)։

Բայց հեշտ է այն ամենը, ինչը որ առօրյա է, և ոչ այն, ինչը սիրո անցյալն է՝ Աբա Գեղեցիկը, որը չի տրվել նրան հնում ու չի տրվելու նաև այսօր։ Սիրո իդեալը մնալու է հեռու ու անհասանելի.

Նա կմեռնի, որպես ղոհ, բայց չե՞ս հաղթի դու նրան.
— Դա՛ն է խորհուրդը սիրո, շամբրոտաշո՛ւրթ
Շամիրամ (74, 208)։

Այս բալլադում պատկերվող հոգեբանական վիճակի փոխաբերությամբ Չարենցը ակնարկում է իր կարոտների անհասանելի աշխարհի ու սովորական առօրյա կյանքի հարաբերությունը, որ մի քանի տարի առաջ տառապագին ձևով պաշարել էր իրեն։

Հաղթող, ամենակարող, բայց նաև ճակատագրի հանդեպ անզոր ուժի խորհուրդը, որ որոշակիանում է Շամիրամի ու Արայի առասպելական սիրո պատմությամբ, անմիջապես շարունակվում է հաջորդ՝ «Անկումների սարսափից» բալլադում։ Այս գործում հաղթող ու զորավոր

---

9 Կարելի է ենթադրել, որ միայն շատ բաց ու անկեղծ տրամադրությունների պատճառով Չարենցը այս բալլադը չի զետեղել «Երկերի ժողովածուի» մեջ։

անհատական ուժը, որը իր մեջ դարերի խտացում ունի և կերպավորվել է իր իսկ՝ բանաստեղծի էության մեջ, հանդիպադրվում է հայրենիքի պատմական բախտին, որի հանդեպ անզոր է ինքը՝ զորավոր լինելով սոսկ հայրենիքի փրկության համար վերջին զոհը լինելու պատրաստակամությամբ.

Ի՞նչ է ուզում ինձանից կապույտ մորմոքը հրի.
Ի՞նչ է ուզում քո հոգին, հազարամյա նաիրի՛ (74, 209):

Հոգեբանական անցումը սիրային խաղերից դեպի հայրենիքի պատմությունը պատահական չէ: Կենսական առօրյայով ապրող բանաստեղծը ապրում էր նաև հայրենիքի ճակատագրով: «Անկումների սարսափից» բալլադը գրված է 1920 թ. սեպտեմբերի 18-ին, Երևանում, այն ժամանակ, երբ թուրքերը վերջին ավերիչ արշավանքներն էին կատարում Հայաստանի վրա, այն ժամանակ, երբ ընդամենը մի քանի օր հետո՝ հոկտեմբերի 6-ին պետք է գրվեր «Մահվան տեսիլը»: Անկումների սարսափի մեջ Չարենցը կառչում է իր կողմից արդեն հայտնաբերված հեղափոխության ուժին, որին ապավինում է նա և որի միջոցով տեսնում գալիքը.

Եվ աչքերս, որոնց դեմ կանգնել է բիլ մի նկար—
Նորի՞ց հառնում են դեպի ամբոխները խելագար (74, 209):

Ազգային բախտի ու հեղափոխության համատեղման այն ծանր մաքառումները, որ ուներ բանաստեղծը «Ողջակիզվող կրակ» շարքում («Ինչպե՞ս պիտի արդյոք հնչեն, ախ, այս երգերը իմ կարմիր— Իմ ավերակ, իմ ո՜րբ երկրում»), տրամաբանորեն շարունակվում են այս բալլադում և ի հայտ բերում ազգային ոգու դարերով խտացված մի ուժ, որը անվերջ զոյամարտերով եղել է, կա ու կլինի.

Ես նկել եմ դարերից ու գնում եմ հաղթական,
Դեպի դարերը նորից, դեպի կարմիր ապագան (74, 210):

«Անկումների սարսափից» բալլադը հարուստ ենթաշերտեր ունի: Չարենցը այս գործում ի մի է բերում իր տասնամյա ապրումների գերիշխող բոլոր մոտիվները: Կապույտ երազների աղջիկը, որից հիմա նա սարսափում է, ևս հառնում է բանաստեղծի ամեն ինչ ընդգրկող հախուռն տարերքի ու պոռթկումի մեջ ու լուծում է գոնում անվերջ ուղեկցող, հետապնդող սիրո անփարատ կարոտից, նախկին տևական ընկճվածությունից ազատվելու մղումը, որը թե՛ այս և թե՛ հաջորդ ու նախորդ շարքերի հիմնական թեման է.

Եվ ինչո՞ւ է իմ առաջ ելել աղջիկը քո հին՝
Բորբ աչքերով իր կանաչ ու հմայքով իր դեղին (74, 209)։

Զգայական, հոգեբանական այս վիճակը ևս բալլադում լուծվում է խնդրագար ամբոխների աշխարհը վերափոխող ու նաև մարդկանց էությունը հիմնիվեր շուռ տվող ուժի ներգործությամբ.

Չեն վառվելու տոթակեզ կանաչ աչքերը էլ ձեր,—
Նրանք մոխի՞ր կդառնան, չեն բորբոքվի նրանք էլ։
...Եվ չի մտանի ո՛չ մի բառ շնչում իմ յոթ երգերի,
Որ եղել եմ ես ակար, որ եղել եմ ես դերի (74, 210)։

Մեջբերված տողերը բացահայտում են նաև Չարենցի ծրագրային միտումը՝ չզրել ոչ մի բառ հոգու անկումների մասին։ Այդ հոգեկան անկումները, նախկին զգայացունց, բայց խորապես թանկ ու ապրված զգացմունքները բանաստեղծը ամեն կերպ ջանում է հաղթահարել, ցանկանում վերջնականապես ազատվել ինքն իրենից։ Ինքնաազատագրման նախկին փորձերին ավելանում են նորերը։ Թեթև սեսարան-ներկայացումների ձևով շարունակվում է հին այուժեն։ Շարունակվում է խաղը, որը նախապես դիտակցված է, որ սուտ է, բայց՝ անհրաժեշտ սուտ։ Մոգ-վարսավիրը վերափոխում, նոր տեսք է տալիս պարզ աչքերով ու դեղին մազերով աղջկան, սքողում է նրա ներքին «մռին տադնապները»։ Կատարվում է անհրաժեշտ կերպարանափոխությունը.

Ո՞ւմ ինչ, որ նա էլ հիմա ինքն իրեն չի ճանաչի—
Ու ժպիտով ականա պիտի դերի ու խաչի։

Ես պոետ եմ ու գիտեմ, որ աշխարհում այս նենգ,
Ճշմարիտ է միայն այդ ամբողջ սուտը լուսե (74, 212)։

Բալլադի ընդհանուր տրամադրությանը բնորոշ է ևս երկու կարևոր տող։ Նախնական տարբերակում վերջին տնից առաջ եղել են այսպիսի տողեր.

Եվ այդ սուի համար նորը, հրապուրիչ ու փարթամ
Ես իմ հոգու ամբողջ որը ճշմարտությունը կտամ (74, 364)։

Եվ ահա, բուլվարով, անցորդ-սիրահետողների հայացքների թակարդն ընկած անցնում է նա՛, վարսավիրանոցից նոր դուրս եկած կերպարանափոխված աղջիկը՝ պչրուհին։ Կատարվում է նաև միտումնավոր կերպով կատարվող զգայությունների վերափոխությունը՝ «Ու դառնում է կյանքը—Նոր, Ա՛յլ»։ Այս գիտակցված վերափոխությունը կատարվում է ապրելու

սիրուց դրդված, նոր կյանքի կարոտի պահանջմունքով՝ «Քա՜ղցր է կյանքը սիրելի՜ս, Այնպե՜ս»։

Ցերեկային կյանքի խրախճանքին, երբ ամեն ինչ այնպես պարզ ու հեշտ է թվում, հաջորդում է գիշերային կյանքի անքուն ու ծանր մղձավանջը։ Գիշերվա մեջ նորից ուռճանում է ցավագին կարոտը, որը կարծես թե մոռացվել էր պայծառ օրվա մեջ։ «Շան կարոտներ» բալլադը, որ ամբողջովին կառուցված է էության կրկնորդի, երկվորյակի փոխաբերական զուգահեռով՝ կեսգիշերին դրսում մնացած անտեր շան հանդեպ տածած եղբայրական ղգացումով բացահայտում է հոգեկան այդ մղձավանջի ամբողջ պարունակությունը.

Պատուհանիս տակ հիմա որը մղկտում է մի շուն.
Սիրտս լսում է նրան— և սիրտս քեզ է հիշում (74, 215)։

Առաջին իսկ տողերում դրված է հոգեվիճակի զուգահեռը՝ դրսում մղկտացող միայնակ շան և հուշերից մղկտացող միայնակ պոետի միջև։ Միաժամանակ, շարունակվում ու խորանում են որբության տրամադրությունների իրական պատկերները՝ «Մենք բոլորս, բոլորս մանուկներ ենք որբ» կյանքի անմիչտական արձագանք հանդիսացող տերյանական մոտիվը, որը նաև չարենցյան մոտիվ էր։ Այնուհետև փողոցային կյանքի ցերեկվա ապահովությունը, երբ գլխիդ շողում է արևը և կողքիդ մարդիկ են քայլում՝ փոխարինվում է գիշերային տագնապներով ու մաքառումներով.

Ինչ շո՜ւտ մարեց ցերեկի զվարթ աղմուկը, ու մութ
Գիշերն իջավ՝ անհոգի, անմխիթար ու անգութ։

...Բայց ցերեկները չունեն մղկտուքը գիշերվա
Ու հոգու ցավը անհուն ցերեկը չի՛ երևա (74, 215—216)։

Սկզբի զուգահեռը շարունակվում և ավարտվում է բալլադի վերջին տողերում. հոգեվիճակի նույնությունը վերածվում է սրտակցության, սրտակցությունը՝ եղբայրության.

Բայց սիրտ չունեմ էլ քո խեղճ մղկտանքը լսելու.
— Քնի՛ր, քնի՛ր, եղիր խե՜ղճ, անօգնական ու հլու։

Չի ուզարկի ո՛չ մի փայլ մեզ լուսինը հիմա էլ—
—Շո՛ւն, կարոտի՛ իմ եղբայր, դառնաթախի՛ծ իմ քնկեր... (74, 216)։

Հոգու ամոքման համար որոնվող ու ստեղծվող սուտը անէանում է գիշերվա մեջ, մնում է կենսական ճշմարտության հոգեմաշ կսկիծը։ Հոգու

ցավից ազատվելու նոր ձևեր է որոնում բանաստեղծի միտքը. ճգնաժամային վիճակը որոշակի նպատակի դրդմամբ կերպարանափոխում է նաև բանաստեղծին: Ու նա խաղ է սկսում ինքն իր հետ, իրեն հռչակելով խեղկատակ: Խեղկատակ, որը հեշտությամբ կարող է խաղ անել ամենաճակատագրական հոգեվիճակների հետ, կարող է երգել սեր, կարող է երգել մահ.

Կուզի՞ք—երգեմ՝
Ձեզ համար,
Հիմա:
Այնպես երգեմ, որ զգաք—
Ինչ որ կուզեք, կուզեք—սեր,
Կուզեք— մահ:
...Ես— խեղկատակ եմ հիմա (74, 217—218):

Ազգային կյանքի և անձնական կենսագրության քաոսի մեջ, միևնույնն է դառնում ամեն ինչ՝ և՛ կյանքը, և՛ մահը, քանի որ ամեն ինչ կորցնում է իր կայուն ու ամուր հիմքերը, երերում, տատանվում ու, ի վերջո, փլուզվում է: «...Չարենցն ապրում է իր կյանքի ճակատագրական ճգնաժամը՝ խեղկատակությունը»,—գրում է Ս. Աղաբաբյանը (11,208): Ահա այս վիճակում է, որ գիտակից մարդը, մի կերպ ապրելու համար, իրեն հռչակում է խեղկատակ և հայտնվում գիտակից կյանքի հակառակ բևեռում: Այս վիճակում, անգամ խեղկատակի աչքերով աշխարհին նայելիս, զգացվում է, որ այն ամենը, ինչը փորձ էր արվում վերածելու ստի, և սուրը դարձնելու գոյության ձև՝ ինքնին սուտ է ու սխալ.

Լավ չէ, գիտե՞ք, երբ որ մի
Անհո՞ւն կարոտ դառնում է քաղցր
Քամի (74, 218):

Բարդ ու հարուստ ընդգրկում ունի «Փողոցային պչրուհուն» շարքը. ազգային ու անհատական կյանքի անցումային դժվարին պայմաններում Չարենցն ստեղծում է ժամանակի հոգևոր կենսագրության մի էջ ևս, որը դառնում է ողբերգակ բանաստեղծի ողբերգական ապրումների ավարտվող փուլերից մեկի անչափ կարևոր նշանաձողերից մեկը:

«Տաղարան»-ում երգի դիցուհին կերպավորվում է միջնադարյան արեվելքի գեղեցկուհու՝ Գոզալի կերպարանքով: Գոզալը ևս հակադրվում է էմալե պրոֆիլով աղջկան, բայց, ի տարբերություն փողոցային պչրուհու, ի հայտ բերում սիրո զգայական վերապրումի միանգամայն նոր որակ ու բովանդակություն: Չարենցը հայտնաբերում է սիրո միանգամայն նոր աշխարհ, միաժամանակ՝ հայտնաբերում այդ աշխարհին հատկանշական

ղղացմունքային և ոճական կոլորիտը։ Միջնադարյան աշուղական գրականության ոճավորումով փոխվում են թե՛ պատկերները, թե՛ խոսքի ռիթմը և թե՛ ձևն ու տաղաչափությունը։ Այդ նոր աշխարհը հայտնագործելու և այնտեղ մուտք գործելու ճանապարհին Չարենցի համար ուղեկից է միջնադարի մեծագույն բանաստեղծն ու գողալների անզուգական սիրահարը՝ Սայաթ-Նովան։ Ինչպես Վիրգիլիոսը Դանտեի համար կամ ինչպես նույն Վիրգիլիոսը Չարենցի համար՝ «Մահվան տեսիլ» պոեմում, այնպես էլ Սայաթ-Նովան այստեղ հանդես է գալիս որպես այն աշխարհի տիրակալ, դեպի ուր ուղեկցում է Չարենցին։

Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական հայտնությունը թե՛ իբրև անտեսված գրական արժեքի, թե՛ իբրև գեղարվեստական մի նոր ու անկրկնելի աշխարհի մեծագույն ներկայացուցչի՝ կապվում է դարասկզբի գրական հետաքրքրությունների հետ։ Այս առումով անգնահատելի գործ է կատարել Հովհաննես Թումանյանը. անգնահատելի գործ թե՛ Սայաթ-Նովայի պոեզիան ուսումնասիրելու և թե՛ նրա արվեստը ժողովրդականացնելու ուղղությամբ։ Վերհիշենք նրա հոդվածները՝ «Նաղաշ Հովնաթանը և նրա, Քուչակ Նահապետի ու Սայաթ-Նովայի սերը», «Սայաթ-Նովայի Շիրիմը», «Երկու մեծ թիֆլիզեցիներ», «Սայաթ-Նովայի երգերի բնավորությունը», «Մի պայծառ շիրիմ», «Քուչակ Նահապետի և Սայաթ-Նովայի ռուսերեն թարգմանությունների առթիվ», վերհիշենք Թումանյանի ջանքերով կազմակերպված երեկոներն ու իր իսկ ելույթները 1913 թ. մարտի 14-ին կազմակերպված Հայոց Գրական ընկերության 6-րդ նիստում, ապրիլի 5-ի նիստում, դեկտեմբերի 5-ին տեղի ունեցած 21-րդ նիստում։ Այդ նիստերին, որոնք ըստ էության եղել են գրական երեկույթներ՝ իրենց երգ ու նվագով մասնակցել են նաև աշուղներ։ Օրինակ՝ ապրիլի 5-ի երեկույթը սկսվել է աշուղ Հազիրիի և նրա խմբի նվագածությամբ (34, 249)։ Վերհիշենք Թումանյանի վերաբերմունքի բանաստեղծական ձևակերպումը՝ «Տաղով եկավ Ախով գնաց Սայաթ-Նովան...» և այլն ու ամեն ինչ կդառնա լիարժեք։ Ավելորդ չէ առանձնացնել նաև Սայաթ-Նովայի անձի ու պոեզիայի գնահատության Թումանյանական կողմնորոշումը, որը, թվում է, խորապես հարազատ էր նաև Չարենցին և ո՞վ գիտե՝ գուցե հենց Թումանյանի հոդվածների աղդեցությամբ։ Ինչքա՜ն հարազատ են «Տաղարանի» ոգուն Թումանյանի այս տողերը. «Էստեղ առջևս է գալիս Սայաթ-Նովայի տխուր-աղնիվ դեմքը։ ...Ահա թե ով է դժբախտը սիրո մեջ, և ահա թե որտեղ են մերժված սիրո իսկական հառաչանքն ու տառապանքը։ Կանգնելու չենք սրան տանջող «բեմուրվաթի» պատկերի վրա, և ինքը՝ Սայաթ-Նովան էլ քիչ է նկարագրում նրան, որովհետև ավելի շատ զբաղված է

նրա տված վշտով, քան թե նրանով» (34, 195)։ Այնուհետև՝ «Եվ ի՜նչ գեղեցիկ է, ճշմարիտ, որ էապես է մեր վիթխարի Սայաթ-Նովան. մի հոյակապ սիրահար է, բռնված ու բռնկված սիրո հրդեհով, նրա լույսի տակ էլ նկատում է աշխարհքն ու իրերը, զգում է, որ էրվում, վերջանում է ինքը, բայց մնում է արի ու բարի, անչար ու անաչառ, վեհ ու վսեմ, որպես աշխարհքի ու մարդու մեծ բարեկամը, հաստատուն սիրով և դեպի էն «զալումը», որ իրեն կրակ տվեց ու միշտ մնաց անտարբեր, և դեպի նրանց, որոնք չորս կողմից տաքացան ու հրճվեցին էն կրակով, որի մեջ էրվում էր ինքը, և դեպի նրանց, որոնք հազար ու մի տեսակ իրեն վշտացրին կյանքում։ Ջայրացավ, բայց երբեք չչարացավ, ցավեց, բայց երբեք չանիծեց» (34, 255)։ Թումանյանը անփոխարինելի գործ արեց փրկելու Սայաթ-Նովայի երգերն ու դերեզմանը մոռացումից։ Հատկապես 1911—1915 թթ. Թիֆլիսի գրական մթնոլորտը մի տեսակ հայտնության բռնկումով ապրում էր Սայաթ-Նովայով։

Այդ համընդհանուր սիրո արտահայտությունն էր նաև նրա բանաստեղծությունների ոճավորման օգտագործումը։ Օրինակ, բանաստեղծ Հովհաննես Տեր-Մարտիրոսյանը, որը հայանի էր նաև աշուղ Նաղաշի անունով, ընդհանուր առմամբ աշուղական պոեզիայի, ինչպես նաև Սայաթ-Նովայի պոեզիայի ազդեցությամբ, ոճավորումով ու տաղաչափությամբ գրում է մի ամբողջ գիրք։ Իր բանաստեղծությունների շարքը նա վերնագրել է այսպես. «Աշուղ Նաղաշու յուր սիրեկանին ասած տաղերից»։ Բանաստեղծական այս գիրքն արժանի է հիշատակության նաև մեկ այլ առումով. այն նկատելի հիմք է տալիս ենթադրելու, որ Չարենցը անծանոթ չի եղել դրան և, իր «Տաղարանը» գրելիս, ինչ-որ մղում ստացել է նրանից։ Ահա երկու տուն Հ. Տեր-Մարտիրոսյանի «Զինջիլլամա» բանաստեղծությունից.

Ինձի համար ասում են՝ թե խենթ ու խելառ է Նաղաշին,
Բամբասում են՝ թե հարբում է, կամ դիվահար է Նաղաշին,
Մին նրգում է ուրախ-զվարթ արտի միջի արտույտի պես,
Մին հեկեկում մորմոքալով,— մոլոր-շվար է Նաղաշին։

Մոլոր-շվար է Նաղաշին, չար, մեռած եմ ու չեմ թաղված,
Դու իմ հալիցը խաբա՞ր ես, սիրտըս դարձել է վերք խարած,
Ֆռանգստանի քաղաքների քյոշք ու սարայներում նստած,
Մի ասո՞ւմ ես, որ քո սերից խենթ-խելագար է Նաղաշին (111, 7)[10]։

10 Հ. Տեր-Մարտիրոսյանի «Սիրո տաղեր» գրքի մասին տե՛ս Գ. Ալոնյանի «Սայաթ-Նովայի դպրոցական աշակերտը» հոդվածը (55)։

Ավելորդ չէ հիշատակել մեկ այլ փաստ ևս. 1913 թ. «Գեղարվեստ» հանդեսի 5-րդ համարում Դ. Դեմիրճյանը տպագրում է աշուղ Նազանուն նվիրված բանաստեղծություն, որը ևս գրված է աշուղական տաղաչափության սկզբունքներով, բառ ու բանով և ոճավորումով.

Ուր դնացիր հնչ չգտար մեկ բախտավոր, լավ՝ Նազանի՛,
Նավ է աշխարհք հոսուն-հոսուն, մենք էլ միջին նավ, Նազանի՛.
Մեկ վարդ չկար, մեկ նունուֆար, որ չունենար դավ, Նազանի՛,
Ինչու եկար էս դատն աշխարք, որ էսքան կար ցավ, Նազանի՛ (23, 68)։

Աշուղական պոեզիայի ձևերին ու տրամադրություններին դիմելու փաստերը եղակի չեն Դեմիրճյանի ստեղծագործության մեջ։ 1920 թ. հրատարակված «Գարուն» քառյակների ժողովածուի մեջ քիչ չեն այն գործերը, որոնք ընդհանուր արևելյան կոլորիտի պահպանման հետ մեկտեղ ունեն նաև աշուղական բանաստեղծությանը բնորոշ առանձնահատկություններ։ Ահա երկու օրինակ.

Լոթի՛ ես, անո՛ւշ ես, լա՛վն ես՝ էնդուր եմ քեզ հավան էսքան.
Գինի՛ ես դու սիրտ բաց անող՝ էնդուր եմ լավ քեֆով էսքան.
Էնքան եմ ես գինով քեզնով՝ աշխարքն է պտտվում գլխիս.—
Վախեմ քե պտուտից սահեմ ու նազուկ ոտներդ ընկնեմ։

Դարդիման ես, քեֆի աղջի՛կ, դու ծիծաղն ես երկնածովի.
Դու գալիս ես գինո՛վ, խորո՛ւնկ՝ ինչպես՝ գիշեր չե՛րմ հարավի,
Մի՛շտ կարծում եմ քե իմ գիրկն ես ու աչքերդ են մո՛տ շուրթերիս
Օ՛րն առաջին, որ քեզ տեսա՝ դու թվացիր հի՛ն սիրելի (23, 93, 94)։

Այս ամենը ստեղծում են ընդհանուր գրական մթնոլորտ, ձևավորում բանաստեղծական նյութի գեղարվեստական յուրացման մի տարերային կոդմնորոշում, որն առանձնահատուկ դրսևորումներ ունենալով նաև վ. Տերյանի պոեզիայում («Սիրելի Պաուլո Մակինցյանին», «Հրաժեշտի գաղել», Ռ. Զարդարյանի ալբոմում գրած երկու քառյակները), գեղարվեստական լիարժեք կատարման է հասնում ու նաև վերածվում գեղագիտական դավանանքի սոսկ Չարենցի «Տաղարան»-ում։

«Տաղարան»-ի առիթով հաճախ է հիշատակվում Տերյանի պոեզիան։ Ժամանակին Պ. Մակինցյանը գրում էր՝ «Տաղարանը» Չարենցը կազմել է... հետևելով Վահան Տերյանի ոճավորումներին» (Ն, 1922, № 1, էջ 230)։ Սակայն ոճավորման սկզբունքների յուրացման տեսակետից Չարենցը Տերյանից գրեթե չի օգտվել։ Այլ բան է ընդհանուր գրական առնչության

հարցը, որը սկիզբ էր առել Չարենցի առաջին իսկ բանաստեղծություններից։ Այս տեսակետից կան շատ նուրբ շփման եղրեր, որոնք առաջինը նկատել է Խ. Սարգսյանը։ «Սայաթ-Նովյան երանգով չարենցյան հուզապրումով» հոդվածում նա գրում է. «Նաիրյան շարքում Տերյանը, դառնալով իր հայրենիքին, ասում է. սիրեցի հեզ հոդիդ, երգերդ բեկբեկ, աղոթքներդ ցավոտ, խուղերիդ լույսն աղոտ։ Սիրում եմ, ասում է Չարենցը, ես իմ անուշ Հայաստանի վարդերի բույրը, սիրում եմ նաիրյան աղջիկների հեզաճկուն պարը, սիրում եմ մեր երկինքը մուգ, ջրերը ջինջ, լիճը լուսե հնամյա քաղաքների քարը, անհաս Մասիս սարը։ Տերյանի մինորին փոխարինել է Չարենցի մաժորը։ ...Տերյանն ասում է, նորից դառնալով իր հայրենիքին. «Չկա քեզնից գերիչ երազ. քո անունից անուշ անուն»։ Չարենցն ասում է. չկա ավելի վեհ հեքիաթ, քան Հայաստանը, չկա Նարեկացու, Քուչակի պես լուսապսակ ճակատ, չկա Արարատի պես ճերմակ գագաթ։ ...Բանաստեղծությունը ներքուստ ճառագայթեցնելով Տերյանով, որը կարելի է տեսնել ուշադրության ծայրահեղ լարման դեպքում միայն, այն ծայրեիծայր մնում է չարենցյան, ինչպես չարենցյան է մնում ամբողջ «Տաղարանը» (89, 190—191)։

Ոճավորման հնարանքի կիրառման և ազդակ ստանալու տեսակետից, ինչպես նշվեց, կային ավելի ցայտուն օրինակներ։ Իսկ «Տաղարանում» Չարենցի և Տերյանի ստեղծագործական առնչությունը մնում է զուտ տերյանական գեղարվեստական մտածողության տարրերի յուրացման սահմաններում և այն էլ ըստ էության միայն «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» տաղում։

Սայաթ-Նովայի ոգին հարություն էր առել. նրա պոեզիան, երգերն ու մարդկային նկարագիրը վերապրում էր ժողովրդի ու գրականության մեջ։ Այդ ոգին տեղ գտավ նաև Չարենցի էության մեջ՝ վերածվելով թե՛ զգայական առանձնահատուկ հուզապրումի, թե՛ գեղարվեստական ոճի ու կոլորիտի յուրացման և թե՛ գեղագիտական կողմնորոշման, որը, ինչպես նշվեց, ուղղված էր «Գալանտ երգերի» ոճի ու գեղագիտության դեմ։

Միաժամանակ «Տաղարանով» Չարենցը վերականգնում է միջնադարի հանդեպ ունեցած իր հակվածությունը՝ արևմտաեվրոպական միջնադարի արիստոկրատական, փափկակենցաղ մթնոլորտին հակադրելով հայկական միջնադարի ազատ ու կենսական տարերքը։ Այս առումով ճիշտ դիտարկում ունի Ա. Գրիգորյանը. «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» և «Տաղարան» բանաստեղծական շարքերը մի տեսակ առնչվում են երկու միջնադարի. «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքը՝ արևմտաեվրոպական, «Տաղարանը»՝ հայկական» (121, 59)։ Սակայն այս մտքի շարունակության մեջ,

թվում է, դրականապետը ճիշտ չէ. «Երկու միջնադարի պրոբլեմը դրվում է ոչ դրանց համեմատության, ոչ դրանց ներքին հակադրության պլանով։ Այն դրվում է դեպի արդիականություն տանող ճանապարհների որոնման պլանով» (121, 84)։ Իրողությունն այն է, որ «Տաղարան»-ը իր ոգով, ոճով, տրամադրությամբ, հերոսների բնավորությամբ, հերոսուհիների նկարագրով (մի կողմից՝ գիրքը ձեռքին նստած մի տիկին, մյուս կողմից՝ հագիվ երկու անգամ մի վայրկյանում հայտնված կրակ աղջիկ) բացահայտ հակադրության մեջ է «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքի հետ։

«Տաղարան»-ը կառուցվածքով, թեմայի ներքին զարգացման առանձնահատկություններով թողնում է բանաստեղծությունների ձևով գրված ամբողջական պոեմի տպավորություն։ Չարենցի բանաստեղծական շարքի առումով ճիշտ է նկատում Ս. Աղաբաբյանը. «Տաղարանը» ինքնին մի ամբողջական, վերջավորված կառուցվածք է՝ սկզբով, ընթացքով, վերջնամասով, մի սյուժետային կառուցվածք...» (11, 274)։

Նախամուտքի ուղերձներին («Ինչքան որ հուր կա իմ սրտում— բոլորը քեզ», «Ամռան անուշ, հուրհրատող տո՛թ ես, ջան») հաջորդող առաջին բանաստեղծությունը թողնում է նախերգանքի տպավորություն, որի մեջ Չարենցը ուրվագծում է իր երգի աշխարհը՝ մի կողմից երազի մեջ հայտնված Սայաթ-Նովայի («Երազ տեսա. Սայաթ-Նովեն մոտս էկավ սազը ձեռին»), մյուս կողմից՝ գողալի կերպարները («Երազիս մեջ գողալն էկավ՝ ինքն էլ վառման քաղցր երազ»), այնուհետև՝ ներկայացնում զգացմունքային-հոգեբանական այն կապը, սիրո այն մթնոլորտը, որի մեջ ապրում է գողալը.

Նայի՛ց-նայից Սայաթ-Նովեն, ամպի նման տխուր մնաց.
Ասավ՝ Չարենց, էս գողալից սրտիս մեն հին մրմուռ մնաց.
Սիրտս վառվեց, մոխիր դարձավ՝ ինքը կրակ ու հուր մնաց.—
Դո՛ւ էլ նրա գովքը արա, որ գա օսկե սազը ձեռին (74, 223)։

Սայաթ-Նովայի հայտնությունը երազի հետ մեկտեղ չքանում-անցնում է, նրան փոխարինում է նույն հուզաշխարհն ունեցող հեղինակ-բանաստեղծը՝

Երազն անցավ—դո՛ւ մնացիր, պատկերը քո մնաց լուսե,
Մեկ էլ իմ խեղճ սիրտը մնաց՝ Սայաթ-Նովի սազը ձեռին (74, 224)։

Աստիճանաբար որոշակիորեն ուրվագծվում է այն միջավայրը, որի մեջ ապրում է գողալը՝ դա Թիֆլիսն է («Ես մե անգին գողալ տեսա—Գյուրջըստանի քաղաքումը»), Հավլաբարի թաղը («Ժամ ես գարձել տեսքով

քո սուրբ՝ Հավլաբարի թաղի մեջը»), քուչաները, ընդհանուր առմամբ խայտանկար արևելքը՝ իր բազմերանգ կոլորիտով։

Երկրորդ տաղում բանաստեղծը անմիջականորեն ճանաչում-ճշտում է իր սիրո առարկան.

Աստղ ու նկար շորեր հագած՝ դեմս ելար երազի պես,
Էշխդ՝ կրակ՝ սիրտս էրեց անհասանելի մուրազի պես (74, 225)։

Այնուհետև՝ նկարագրում նրա գեղեցկությունը («Վարդ ես բացված՝ առավոտվա դրախտային շաղի մեջը»)։ Երրորդ տաղում բանաստեղծը արդեն պատմում է իր սիրո մասին, գոզալի գեղեցկության մասին և մեկ էլ այն մասին, որ այդ գոզալը իր հանդեպ մնացել է անտարբեր, որից ինքը տխուր է.

Անգա, կամաց աչքով արի, ուզի ասեմ՝ չա՛ն ես, էլի՛,—
Դեմս կեցած մի սա՛ր տեսա— Դյուրջատանի քաղաքումը։

Հիմի տխուր երգ եմ ասում, էշխս կրակ ըլի ասես՝
Անմահական մի յա՛ր տեսա— Դյուրջատանի քաղաքումը (74, 227)։

Չորրորդ տաղը («Կուզեմ հիմի փչի զուռնեն...») անպատասխան սիրուց հուզված տխուր սիրահարի զգացմունքների պատկերումն է, որը, մի տեսակ խռոված գոզալից, հոգու մխիթարանք է որոնում բնկերների գրկում, գինու մեջ և ուրիշ գոզալների շրջապատում։ Հաջորդ տաղում (ե) դարձյալ սիրեկանն է, որը սիրո դարդից կորցրել է իրեն և մսխել ունեցածը («Ես մե հարբած դուքանդար եմ— դուքանիս մեջ բան չմնաց»)։ Մերժված սիրո խելացնորության մեջ մեկ անգամ տեսած գոզալը սիրեկանի աչքին սկսում է սրբանալ ու դառնալ կատարելության տիպար։ Վեցերորդ տաղը դառնում է սիրո առարկայի պանծացում՝ «Մե ձեռիս արաղ է, մեկելը գինի. երկուսն էլ քո անուշ կենացը, գոզալ...»։ Մտապատրանքի մեջ կատարելության հասցված գոզալը վերածվում է անհասանելի ու սրբացված սիրո՝ առանց որի ապրելը դառնում է անիմաստ (է).

Ոնց որ պանդուխտ ըլիմ աշխարհում հիմի,
Անունիդ ո՛խտ ըլիմ աշխարհում հիմի,

Այնուհետև՝

Չես հասկանա իսկի, թե ի՞նչ ես արե.
Հազար մարդ ես էշխից գերեզման տարե (74, 231)։

Ութերորդ տաղում վերակրկնվում է հրաշքը՝ սիրեկանի փողոցով անցնում է գողալը, որը դարձյալ թվում է գեղեցիկ ու անկրկնելի, բայց նաև՝ դարձյալ անտարբեր.

Մե աչքով վրես նայեցիր, ասի թե՝ սիրով է էլի.
Կարմրագույն կրակի նման այտերդ կարմիր-կաս էին։
Ասի թե՝ ոտրկրդ ընկնեմ, բայց տեղում կեցած մնացի՝
Այտերիդ կարմիր կրակին աչքերդ անմաս էին (74, 232)։

Հուսահատության մեջ սիրահարը դարձյալ գողալի էշխից վառված սկսում է քեֆեր անել և մտովի երազել ու սպասել, որ դուցե հանկարծ գողալը գոնե մեկ անգամ իր տան դուռը բացի, մոտենա իրեն և սրտի խոսք ասի։ Դրա համար նա պատրաստ է ամեն ինչի՝ «Կուզես հոգիս ճամփա անեմ, սիրտս դնեմ ոտքերիդ տակ՝ Սրտիցս արյուն է հոսում— ինչ որ ուզես կանի էն, ջա՛ն» (Բ)։ Սակայն սպասումն ու հույսը մենակ են թողնում սիրահար-բանաստեղծին, և մենության մեջ ծնվում է խոհը՝ աշխարհի անցողիկության ու կյանքի, սիրո հավերժական հոլովույթի մասին։ Տասներորդ տաղը՝ «Էլի գարուն կգա, կբացվի վարդը» ամբողջովին հագեցված է սիրո հավերժական կրկնության ու կյանքի անցողիկության տրամապրություններով։ Սիրո ապրումների ոլորտում քիչ-քիչ ընդարձակվում են բնարական աշխարհի սահմանները, իրենց մեջ ընդգրկում այլ բնագավառներ՝ խելքը, գիրքը, ձիրքը, խոսքի արդարությունը, որոնք բոլորն էլ հեռու են այն կատարելությունից, որին հասու է բանաստեղծի միտքն ու էությունը (ԺԱ)։ Հաշտված սիրո մերժման հետ սիրեկանը սկսում է սրբագործել սիրո «դաղը». մերժումն է, որ կատարելությունից չի իջեցնում գողալին, չի դարձնում հասանելի, առօրյա ու սովորական՝ «Ամեն բանից լավ ու անուշ սիրեկանի դաղն է էլի» (ԺԲ)։ Հաջորդ պահին բանաստեղծ-սիրեկանը հոգու ինքնամխիթարանք է որոնում և փորձում նսեմացնել իր իսկ կողմից հորինված մերժման գեղեցկությունը (ԺԳ).

Ինչքա՜ն կանչես ու տաղ ասես, խելքի տրի՝ բա՛վ է էլի,—
Առանց անգին գողալի էլ աշխարհը լեն, լա՛վ է էլի (74, 237)։

Հաջորդ երկու տաղերում մի կողմից ընդարձակվում, մյուս կողմից ավելի է որոշակիանում բանաստեղծի և իրականության հարաբերությունը։ Կինը դիտվում է ոչ թե որպես աշխարհից կտրված ինքնին գեղեցկություն ու սեր, այլ՝ հասարակական հարաբերությունների ոլորտում և, այդ հա-

րաբերություններով պայմանավորված, բեկվում բանաստեղծի անհատական ճակատագրի մեջ: Սերն ու զեղեցկությունը գնահատվում են շրջապատի մթնոլորտի և այդ մթնոլորտի ընձեռած հնարավորությունների սահմաններում: Գոզալի մերժման «դաղը», որով նա իր անհասանելիությունն է ապացուցում, փոխանցվում է բանաստեղծին, որով նա մտածում է վրեժ լուծել շրջապատից և ցույց տալ իր մեծությունն ու նաև անհասանելիությունը այլոց, այդ թվում նաև գոզալին.

Մարդիկ են փուչ ու բեդամաղ—աշխարհը լեն, լավ է, Զարե՛նդ,
Մարդու խոսքը մարդու սրտին անհանգչելի ցավ է, Զարե՛նդ,
Ականջ արա ազդու խոսքիս՝ ասում եմ քեզ բավ է, Զարե՛նդ,
Քեզ չեն սիրի, քանի որ քո սրտի ուլած դաղը չկա (74, 239):

Տասնհինգերորդ տաղը՝ «Երբ էս աշխարհը մտա ես...», բանաստեղծի մարդկային և ստեղծագործական ճակատագրի պատկերն է այդ նույն շրջապատի մեջ: Իրար հաջորդում են բանաստեղծի անհատական տառապանքի և դրան հաջորդող շրջապատի վերաբերմունքի դրսևորումները: Բանաստեղծի հանդեպ շրջապատի հանդուրժող— ընդունող վերաբերմունքն ստեղծվում է միայն այն դեպքում, երբ բանաստեղծը համառորեն տանում է իր ծանր խաչը, երբ դառնում է ծվատված մարմին ու հոգի, երբ դառնում է նահատակ, զոհ, ողջակեզ, և միայն այդ դեպքում է ամբոխը ընդունում նրան, ծափահարում ու հավատում: Ստեղծագործողի ծանր ողբերգական ճակատագրի ցնցող, դրամատիկական լարվածության հասցված մի պատմություն է այս տաղը: Մի պատմություն, որն ունի խորապես անհատական հիմք: Եվ ստեղծվում են հաջորդ տաղի խիստ մարդկային տողերը, դրված անտարբերության ու չհասկացվածության պատճառած ցավով.

Քո՛ւյր, սիրելիս, օտար մարդիկ, բարեկամ ու անծանոթ
Ս՛ոտովս անցան՝ տաղերիս տակ կենդանի մարդը չտեսան (74, 242):

Այս ապրումը տարիներ շարունակ ուղեկցել է Զարենցին: Վերհիշենք «Հարդագողի ճամփորդները».

Չէ՞ որ կյանքում չհասկացավ ոչ ոք մեզ,—
Ու խնդացին լուսավո՛ր մեր աչքերին,
Բութ հեգնեցին մեր կարոտները հրկեզ—
Ու հեռացան: Ու ո՛չ մի լույս չբերին (74, 63):

Վերհիշենք «Հեռացումի խոսքերի» նույնիմաստ տողերը.

Երգերիս մեջ—դու դիտե՞ս—ինձ ոչ ոք չի ճանաչում
Կարծես ուրի՞շն է երգում կապույտ կարոտը հոգուս (74, 295)։

Բանաստեղծի և շրջապատի հարաբերության խնդիրը, որ թեմատիկ գիծ է դառնում Չարենցի ստեղծագործության մեջ, տարիներ շարունակ՝ ընդհուպ մինչև կյանքի վերջում գրած ամենավերջին գործերը, ուղեկցել են բանաստեղծին։

Տասնյոթերորդ տաղը շարունակում է մերժված սիրո ու շրջապատի կողմից մերժված բանաստեղծի թեման՝ «Հիմի անտուն ման եմ գալիս, դիշեր ցերեկ երգ եմ ասում»։

Տասնութերորդ տաղը ըստ էության ավարտում է «Տաղարան»-ի թեմատիկ գիծը։ Բանաստեղծ-սիրեկանը անդառնալիորեն հաշտվում է իր մերժման վշտի հետ, միակ մխիթարանքը տեսնելով այն ամենի մեջ, որ ապրումների աշխարհը դարձել է երգ և իրենից հետո էլ պետք է շարունակի ապրել մարդկանց մեջ։ Ամեն ինչ դառնում է անցյալ՝ և՛ սերը, և՛ ձգտումը, և՛ կյանքը։ Ոչնչությունյան քամին սրբում տանում է ամեն ինչ, թողնելով սոսկ այն, ինչ հին աշխարհի պատերազմներից ու իրադարձություններից է մնացել՝ սեպագիր մի արձանագրություն, մագաղաթի մի էջ, որոնք սակայն պահպանում են դարերի պատմությունը։ Այս դեպքում մնում է հոգու պատմության արձանագրությունը՝ երգը.

Աշխարհիս մեջ ես էլ մեն օր կանցնեմ անգարձ ու կերթամ,
Ետ չեմ նայի, չեմ պահանջի ես փառք ու վարձ— ու կերթամ։

Աշուղ Սայաթ-Նովի նման ես էն գլխեն իմացա,
Որ աշխարհում փուչ է ամեն երազ ու լաց— ու կերթամ։

...Կյանքիս նման հեռո՞ւ մարդիկ, անանուն ու անծանոթ,
Չե՛զ կթողնեմ երգերս այս՝ կյանքս երազ— ու կերթամ (74, 244)։

Սիրո ու աշխարհի հանդեպ ունեցած ինքնանվիրման, ինքնազոհաբերման այն ասպետական, վեհանձն ոգին, որով մուտք է գործում բանաստեղծը իրական կյանք, ավարտվում է նույնպիսի ինքնազոհաբերում—հրաժեշտով։

Թվում է, այստեղ պետք է ավարտվեր «Տաղարան»-ը։ Սակայն այն դեռևս շարունակվում է. անհատական ապրումների և բանաստեղծի ու շրջապատի հարաբերության հենքի վրա գծագրվում և վեհորեն բարձրանում է կապուտաչյա սիրուհու՝ Հայաստան յարի բանաստեղծական անբաժանելի կերպարը։ Յար բառի օգտագործումը երկրի անվան կողքին

այս դեպքում ամենևին պատահական չէ։ Դա կնոջ հանդեպ ունեցած լուսնային սիրուց հայրենիքի հանդեպ ունեցած բարձրագույն սիրուն անցնելու խորհուրդ ունի։ Կյանքի հրաժեշտի ու հեռացումի պահին բանաստեղծը չի մոռանում իր վերջին խոսքը, որը նման է կտակի։ «Աշխարհում փուչ է ամեն երազ ու լաց» դիտակցությունը չի տարածվում միայն մի բանի վրա, որը ամեն ինչի կեցության ու գոյության հիմքն է։ Դա հայրենիքն է։ Տասնիններորդ տաղը՝ «Հայաստանին» ուղերձով, կարծեք բանաստեղծի անհատական ճակատագրի բեկումը լինի երկրի անցած ու գալիք պատմության մեջ. ճակատագիր-պատմություն՝ լի ողբերգությամբ, հանճարներով ու երգով։ Իսկ հաջորդը՝ «Ես իմ անուշ Հայաստանին»՝ աշխարհը ի մի բերող ուժն է, ամեն ինչից անսահման վեր այն միակ պարգևը, որը աշխարհի ու ժամանակի սկզբնավորման օրվանից, սերունդների մաքառումների ու արյան գնով շնորհված է մարդուն։ Եվ դա գերագույն սեր է, դուրս մահկանացու ու վերջավոր բոլոր մնացած սերերից։

«Տաղարան»-ի այսպիսի ավարտով Չարենցը կարծեք ինքն իր համար հուշաքար է դնում և հուշարձան բարձրացնում[11]։

Երգի դիցուհին, սակայն, դուրս է կարծեմ ամեն տեսակի որոշակիացումից։ Նա միշտ շարժվում է, փոփոխվում և ամեն վայրկյան նա ա՞յլ է։ Նա դառնում է ամեն ինչի մեջ ապրող գոյության ոգի, որը փորձում է

---

11 Ե. Չարենցի «Տաղարան»-ի ոճով ու շնչով հետագայում գրվեցին շատ բանաստեղծություններ։ «Տաղարան»-ի առաջին արձագանքը 1929 թ. Գ. Մահարու գրած «Սովետնովա» շարքն էր։ Օգտագործելով «Տաղարան»-ի միջոցով շրջանառության մեջ մտած բանաստեղծական ձևերը, բառապաշարը, ռիթմը, ոճը, պատումի բնույթը՝ Մահարին աշուղ դարձած երդեր է հորինում նոր կյանքի մասին։ Ահավասիկ՝

Լսեցի պառկել ես հիվանդ, կլուրում մրսել ես էլի,
Մի ժողով բաց չես թողել, հանել ես հերսերս էլի...

Այս գործերի գեղարվեստական մակարդակը բավականին բարձր է։ Պատճառն այն է, որ հին ձևը իր բոլոր բաղադրամասերով չի համապատասխանում նոր բովանդակությանը։ Իսկ ձևի ու բովանդակության միասնություն և դրական որակ կա միայն գործերից մեկում.

Թաց են էսօր ծաղիկները իմ աչքերի թացի՛ նման,
Անուշ տաղեր կանչել կուզեմ անձրևային լացի՛ նման,
Ինչ շուտ մթնեց չահել օրը, վեր կաց, մերիկ, լույսը վառի,
Հալալ լինենք, սիրով լինենք, սուիրին դրած հացի՛ նման։
(Նոր 1929, № 4, էջեր 53—55)

որսալ ու կերպավորել բանաստեղծը: Դրանք իրար նման չեն, դրանք տարբեր են ու բազմազան և ինձ դուսնում է պոեզիայի անսահմանությունն ու հավերժական շունչը:

Չարենցի այս շրջանի ստեղծագործության մեջ երգի դիցուհու վերջին կերպարանափոխությունը կատարվում է «Աստղիկ» բանաստեղծության *մեջ* և «Ութնյակներ աւետիս» շարքում: Այս *կերպարանափոխության հիմքում ընկած է Սոմայի տարերքն ու բռնկումը: Փաստորեն Չարենցը մի այլ ձևով փորձում է վերակերպավորել իր կողմից արդեն հայտնաբերված էությունը:*

«Աստղիկ»-ը, որ Ատոմ Յարճանյանի «Նավասարդյան աղոթք առ դիցուհին Անահիտ» քերթվածի ինքնատիպ արձագանքն է, իր մեջ խտացնում է կյանքի վերակառուցման ու հավերժական կենսունակության այն ուժը, որը Սոմայի էությունն էր թե՛ որպես գրական կերպար և թե՛ որպես անմահական հյութ ու ոգի, մշտադո ու իշխող տարերք: Եվ պատահական չէ, որ «Աստղիկ» բանաստեղծությունը առաջին անգամ տպագրվել է «Բրոնզե գրքից» լրացում-պարզաբանումով (ՀԿ, 1920, № 17). գիրք, որ Չարենցը այդպես էլ չգրեց, թեև կարելի է ենթադրել, թե ինչ գործեր կմտնեին դրա մեջ:

«Աստղիկ»-ը ծրագրային բանաստեղծություն է, որի մեջ ուռկա է նոր երգի ու նոր ճանապարհների համար մղվող ներքին պայքարի արձագանքը, որ կար և՛ իրականության մեջ, և՛ բանաստեղծի էության մեջ: Բանաստեղծությունը կառուցված է հակադրության սկզբունքով. մի կողմից Աստղիկի կերպարն է, որը դիտվում է որպես բուռն տարերքի, պտղաբերության, նոր կյանքի մայրության արտահայտություն, մյուս կողմից՝ հեթանոսական աստվածուհու հաջորդը՝ քրիստոնեական ժամանակների տիրամայրը՝ Մարիամը, որի կերպարը դիտվում է իբրև թուլության, թափի անկման արտահայտություն: Այդ հակադրության կրողները նոր ժամանակների երգիչներն են, որոնց սկզբունքային տարբերությունն արտահայտվում է շատ բնորոշ տողերով. մի կողմից՝ «Քնար չկա ձեռքիս և ոչ սրինգ անուշ», մյուս կողմից՝ «Նրանք սրինգ ունեն, ունեն քնքուշ քնար»: Չարենցը քնքուշ քնարն ու սրինգը հակադրում է պղնձե շեփորին, բարձրացնելով այն հարցը, որ նոր ժամանակների համար պետք է ոչ թե քնքուշ քնար, այլ՝ պղնձե շեփոր[12]: Այս տեսակետից նա քննադատում է այն մարող, «լուսնոտ» ու տարտամ երգերը, որ գրում են «Նրանք».

---

[12] *Այս թեման այլ երանգավորմամբ ու վերաբերմունքով պահպանվում է Չարենցի*

Նրանք սրինգ ունեն, ունեն քնքուշ քնար,
Գիտեն երգել աշնան հովի նման անուշ,
Երգում են բո քրոջ մարմինը՝ պաղ մարմար,
Երգում են սեր, աշուն, աշնան ցնորք ու հուշ (74, 327)։

«Նրանց» երգերի, այսինքն նոր օրերի ոգուն չհամընկնող երգերի քննադատությանը, որոնց մեջ Չարենցը հավանաբար հիշում է նաև իր անցյալը, որը սակայն ուրիշների համար շարունակվող ներկա է, անմիջապես հակադրվում է պայքարի շնչով հնչող պղնձե շեփորի ձայնը.

Քնար չկա ձեռքիս և ոչ սրինգ անուշ—
Չե՛մ էլ ուզում նրանց երգերը մեղմ, հուզիչ,—
Շեփո՛րն եմ ես կյանքի՝ համակ կորով ու ուժ,
Շեփո՛ր եմ ես ահեղ՝ մի նո՛ր կյանքի երգիչ (74, 328)։

Աստղիկի կերպարը դառնում է նոր օրերի ոգու ու պայքարի խորհրդանշան։ Հակադրումը «նրանց» երգերին դառնում է վերջնական հրաժարում մեղմ ու սենտիմենտալ տրամադրություններից, ընդհանրապես՝ քնարականությունից («Չարդել եմ ես արդեն քնարը հին...») և վերածվում բուռն ոգևորված ցնծության, կամքի հաստատման ու պայքարի դրոշի.

Արի՛ հիմա, ծաղկուն, խնդուն, որպես ամառ,
Երգո՛վ, պարո՛վ արի ու ցանկությամբ որոշ,
Եղի՛ր, Աստղի՛կ, տոկուն, կամքի պես իմ համառ,
Ո՛վ կի՛ն, եղի՛ր հիմա, որպես կարմիր դրոշ (74, 329)։

«Աստղիկ»-ը բանաստեղծական այն հանապարհի տեսական ու ծրագրային ճշտումն էր, որով հետագա տարիներին ընթացավ թե՛ իր և թե՛ ընդհանրապես նոր ձևավորվող գրականության ուղին։

Աստղիկի կերպարի խանդավառ տրամադրությունը անմիջականորեն փոխանցվում է «Ութնյակներ արևին» շարքին, որը հավանաբար պիտներ Չարենցի նախատեսած «Բրոնզե գրքի» մեջ։ Աստղիկին ուղղված հրավերը՝ «Երգո՛վ, պարո՛վ արի...» այս շարքում վերածվում է շարունակվող և ավելի որոշակիացող գեղարվեստական պատկերների։ Շոգի, արևի, բրոնզի, կրքի, տապի, կարմիր գույնի բանաստեղծական տրամադրու-

---

Հետագա ստեղծագործության մեջ։ 1937 թ. վ. Մայակովսկուն նվիրված բանաստեղծության մեջ նա գրում էր՝

Դու կամեցար ներբողել նոր տներ ու նոր գոմեր՝
Խնդրելով սրինգը քո մեջ սիրտ ցնորքի։

թյան բարձր մթնոլորտում, որի ոգին կնոջ էությունն է՝ Չարենցը հեթանոսական տարերքով փառաբանում է կյանքի զարթոնքը, կենսախնդության ուժը: Այս ամենը հզոր հորձանքով ուղղված էր բոլոր այն «մեղկ» երգերի դեմ, որոնք հոգեկան անկման տրամադրություններով պաշարել էին ժամանակը: Չարենցը նպատակային կողմնորոշմամբ աշխատում է հոգեկան վերելքի տրամադրությամբ համակել բոլորին.

Բորբ մի աղջիկ զարկեց ձեռքով իր բոց կոնքին
Ու վերևից խնդաց ղվարթ ու ոսկեձայն.—
Հաղար վարդեր կրակվեցին շուրջը, կողքին,
Հազա՜ր խաշխաշ, ու գարնան օր, ու ծիածան,
Քաղցր ծփաց հեշտանք ու տասլ, թույն ու գրգիռ,
Դաշտերը խաս ծաղիկներով ծփծփացին.—
Աշխարհը— ալ, նարնջագույն, վառքը— կարմիր,
Ողջը— հրա՜շք ու խնդությո՜ւն արեգնածին (74, 265):

Կյանքի բորբոքուն եռքը, որը վերափոխվող ժամանակի հատկանշական կողմն էր, բնորոշ խորհրդանշաններով վերածվում է գեղարվեստական պատկերների, որոնց հիմնական նպատակը հուզավառ տրամադրության ստեղծումն է բոլորի համար և «վա՜յ նրանց, որ չապրեցին ու չտեսան»:

«Ութնյակներ արևին» շարքը երկու կողմից հարաբերվում է երկու կարևոր բանաստեղծություններին: Մեկը, ինչպես ասվեց, «Աստղիկն» էր, իսկ մյուսը «Կարմիր սոնետն» է: «Աստղիկ»-ի նախերգանքն ու ծրագիրը. որը որոշակի գեղարվեստական պատկեր է դառնում «Ութնյակներ...»-ում հատակորեն՝ որպես գեղարվեստական ու ստեղծագործական կողմնորոշման վերջնական հավաստում կատարվում է «Կարմիր սոնետ»-ում: Սոնետը ունի ասելիքին խիստ համապատասխան բնաբան՝ վերցված Բրյուսովից. «Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза»: *Սոնետը անցյալի անդառնալիության և կանչող ապագայի պատկերն է՝ ուղղված նրանց, որոնք դեռևս տատանվում են կամ կառչում անցյալից.*

Որպես դաշույն՝ օրերի հնամենի պատյանից
Ելնում է, կարծր ու բոսոր, ու վառվում է ապագան.
Եվ չի մտնի նա հնի փոշոտ պատյանը նորից,
Ու չի քաղվի օրերում, որ վառվեցին ու չկան:

Ի՞նչ է ուզում էլ տաղտուկ հիմարությունը ձեր խեղճ
Եվ ձեր մեռնող աշխարհի տխրությունը հուսահատ.
Այն, որ օրերն ապրեցին և բանաստեղծը երգեց—
Ջի՛ խորտակվի տագնապից ու սարսափից ձեր վհատ (74, 336):

Կարճ ժամանակամիջոցում՝ 1912—1920 թթ. Չարենցը բանաստեղծական կողմնորոշումների ու գեղագիտական ծրագրերի յուրացման և բարձրարժեք գեղարվեստական գործերի ստեղծման թռիչքաձև զարգացմամբ ստեղծեց հարուստ ու բազմաբովանդակ մի ժառանգություն։ Նա յուրացրեց իր խառն ու դժվարին ժամանակների բոլոր տրամադրությունները ու ռիթմերը, խորապես ապրեց և՛ երազային աշխարհների կարոտը, և՛ անցման տարիների ողբերգական տագնապները, և՛ այն ամենը, ինչը կապվում էր նոր ձևավորվող իրականության հետ։ Կենսական ապրումների ճշգրտությամբ նրա գործերը ժամանակի հոգևոր կենսագրության ու հասարակական-քաղաքական պատմության ամենահավաստի վավերագրերն են։

* * *

10-ական թթ. հայ պոեզիան գեղարվեստական նվաճումների տեսակետից հասավ աննախադեպ բարձրության և բազմազանության։ Դրա գլխավոր նախապայմանը այն էր, որ գրական մթնոլորտը տնօրինում էին խորապես անկրկնելի ու հզոր անհատականություններ, որոնց ստեղծագործությամբ ձևավորվում ու սկզբնավորվում են այն ավանդույթները, հիմնական ուղեգծերը, որոնց դեմ թեև հետագայում գրոհ սկսվեց, բայց որոնք այնուհետև դիտակցվեցին իրենց ամբողջ արժեքով և նպաստեցին գեղարվեստական նոր որոնումներին։

Այս տարիներին լուրջ նվաճումներ կատարվեցին նաև չափածո խոսքի գեղարվեստական վարպետության բնագավառում։ Նախկին ավանդույթների շարունակությամբ ու կատարելագործմամբ, ինչպես նաև գեղագիտական նոր կողմնորոշումների համադրմամբ այդ ամենի հետ՝ ստեղծվեց գեղարվեստական մտածողության մի այնպիսի կայուն ու հիմնավոր մակարդակ, որը նախանշեց և՛ գրական լեզվի, և՛ բանաստեղծական պատկերի, և՛ խոսքի ժանրային կազմի, և՛ ռիթմի ու տաղաչափության, և՛ արտահայտչամիջոցների զարգացման մի նոր աստիճան։

Ահա չափածո գեղարվեստական խոսքի զարգացման այս մակարդակի առկայությամբ, գաղափարական ու թեմատիկ ուղղվածության այս ավանդույթների նախադրյալներով, ինչպես նաև գրական հոսանքների հանդեպ ցուցաբերած հետաքրքրությունների այս մթնոլորտում սկզբնավորվեց մի նոր գրական շարժում, և իր հունը բացեց նորագույն բանաստեղծության ուղին։

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԳՐԱԿԱՆ ՇԱՐԺՈՒՄԸ 1920-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

(Կազմակերպչական գործը և տեսական–ծրագրային հարցերը)

Պատմական նոր դարաշրջանը նոր խնդիրների առջև կանգնեցրեց գրականությունը։ Պատմության հեղափոխությանը զուգընթաց առաջնահերթ դարձավ նաև գրականության ու մշակույթի դեղագիտության հեղափոխությունը։ Նոր խնդիրները բազմաթիվ էին և ամբողջությամբ ուղղված էին հեղաշրջելու գրականությունը թե՛ ստեղծագործական առումով և թե՛ կազմակերպչական։ 1920-ական թթ. հայ գրականությունը, որը համամիութենական գրական շարժման կենսունակ և աշխույժ մի ջոկատն էր, իր հիմնական նպատակներով ու խնդիրներով ընթանում էր «հին» դեղարվեստի արմատական վերանայման և «նոր» սկզբունքների որոնման ճանապարհով։

Հեղափոխությունից հետո հասարակական տրամադրությունների մեջ իշխող հոգեբանական հիմնական գործոնը ժողովրդի հավաքական հզոր ուժի գաղափարի գիտակցման վրա հիմնված ընդհանրական ապրումներն էին, որոնք, ինչպես կյանքի այլ բնագավառներում, այնպես էլ գրականության մեջ, նախանշեցին վերափոխումների հիմնական ուղղությունը։ Արձագանքելով գրական նոր շարժման ու մտայնության խնդիրներին, մամուլը արձանագրում էր. «Անհատական գեղարվեստը պիտի տեղի տա համայնական գեղարվեստին, որն իր մեջ առնելով արվեստի բոլոր տեսակները՝ կկազմի մի ամբողջական ներդաշնակություն։ Ժողովրդական մասսան մասնակից պիտի լինի ընդհանուր ստեղծագործության» (ԿԱ, 1921, № 20)։

Ընդհանուր կողմնորոշումն ու հարցի դրվածքը բոլորի համար պարզ էին և, բացի դա, հայ իրականության համար արդեն կար գրական գործի վերակառուցման ուղղությամբ ռուսական իրականության մեջ կատարվող նախնական տեղաշարժերի փորձը։ Ահա այդ փորձի տպավորությամբ և

ժամանակի հասարակական-քաղաքական կողմնորոշման ընդհանուր տրամադրությամբ 20-ական թթ. սկզբից հայ իրականության մեջ սկիզբ առավ գրական մի շարժում, որը, ընդգրկելով գրական ամբողջ գործը և գրողների ճնշող մեծամասնությանը, որը, կարևոր օջախներ ունենալով Երևանում, Թիֆլիսում, Մոսկվայում և Բաքվում, նպատակ ուներ որոշակիացնելու և գեղարվեստորեն իրագործելու «պրոլետարիատը և արվեստը», «հին ու նոր արվեստը» հարցադրումները։

Գրական հարցերի վերանայումն սկսվեց ծրագրային հոդվածներով ու դեկլարացիաներով, նոր արվեստի խնդիրների շուրջ ծավալվող բանավեճերով ու դասախոսություններով, ինքնուրույն ու թարգմանական գրքերի հրատարակությամբ, կազմակերպությունների ու մամուլի օրգանների հիմնումով, բանվորական շրջապատից եկող նոր գրողների հավաքագրումով, գրական երեկոներով ու շեփորահանդեսներով։

Ա.

Գրական նոր սկզբունքներին հետևելը և ստեղծագործական կյանքի աշխուժացումը հայ իրականության մեջ թեև բուռն թափ ստացավ 1922 թ. սկզբներից, այնուամենայնիվ, այդ թափը պատահական չէր և իր հիմքերն ուներ նախընթաց տարիների գրական— կազմակերպչական գործում։

Նախ, նշենք, որ հայ գրականության գալիք օրվա ղեկավարության, որակապես նոր գրականության սպասումով, այսինքն՝ գրական մտածողության նոր փուլի սկզբնավորմամբ համակված էին հայ գրականության դասական շրջանի ներկայացուցիչները։ Այս տեսակետից ուշեղնշային երևույթ է Վ. Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցումը (1914), որին դեռ կանդրադառնանք։ Գրականության վերակառուցման մասին շատ էական կարծիքներ կան նաև Ս. Զորյանի առաջադրած հարցաթերթիկի պատասխաններում, որոնք տպագրվել են «Գրական-գեղարվեստական ալմանախ» 1919 թ. № 5-ում։ Հարցաթերթիկին պատասխանել են Հ. Թումանյանը, Շիրվանզադեն, Նար-Դոսը, Վրթ. Փափազյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Տ. Հովհաննիսյանը, Դավիթ Անանունը, Հ. Սուրխաթյանը։ Համաշխարհային պատերազմի ու ազգային ողբերգության ծանր մղձավանջը անորոշ կացության մեջ էին դրել հայ գրականության ներկա օրը։ Հարցաթերթիկին պատասխանող հեղինակները գրեթե միաբերան խոսում են այն մասին, որ հայ գրականության ներկան հուսատու ու մխիթարական չէ։ Բայց դրա հետ մեկտեղ բոլորն էլ համակված էին վաղվա սպասումներով։ Հ. Թումանյանը շեշտում էր այն կարևոր հանգամանքը,

որ գրականությունը նախ և առաջ պետք է հայրենիք ունենա (որը և ունեցավ)։ Նա գրում էր. «Մինչև այժմ մեր գրականությունը հարազատ հող չի ունեցել իր ոտքի տակ, մեծ մասով գաղութային գրականություն է եղել։ Բանաստեղծի ոտը հարազատ ու իրական հողի վրա պիտի լինի, նրանից հետո միայն կարող է բարձրանալ թևկուզ գլուխը մինչև երկինք հասնի։ Հայոց ապագա դեղեցիկ գրականության զարգացման գրավականը ազատ Հայաստանն է, ազատ հարազատ հողը, ժողովուրդը» (22, 131)։

Հնդաբեկվող ժամանակները նոր խնդիրների առջև էին կանգնեցրել հասարակական միտքը։ Վաղվա օրվա ճիշտ զգացողությամբ է առանձնանում Նար-Դոսի կարծիքը. «Համաշխարհային պատերազմը և նրա հետևանքով բռնկված հեղափոխությունը... այնպիսի խոր անջրպետ են քաշել անցյալ և ապագայի միջև, հնի և նորի միջև, որ որևէ կամուրջ ձգել, որևէ հաջորդականություն սահմանել միանգամայն անհնարին պիտի լինի։ Մեր աչքերի առջև հսկայական հեղաշրջում է կատարվում մարդկային կյանքի բոլոր ասպարեզներում և առանձնապես ցարդ եղած ընդհանուր մտահայացքի մեջ։ Վերագնահատվում են հին արժեքները, տապալվում են հավերժական ճանաչված ճշմարտությունները, խորտակվում են հին կուռքերը, մի խոսքով՝ հին աշխարհը ճարճատում է հիմն ի վեր և պիտի փլի անխուսափելիորեն, տեղի տալով նոր հիմունքներով ստեղծված մի նոր, դեռևս անծանոթ աշխարհի։ ...Դեղեցիկ գրականությունն իր բոլոր ճյուղերով... պիտի ընկնի ընդհանուր պերտուրբացիայի շրջապտույտի մեջ և պիտի վերակազմվի սոցիալ-տնտեսապես, քաղաքականապես և մտավորապես վերստեղծված նոր աշխարհի գեղարվեստական պահանջներին համապատասխան» (22, 132—133). Վրթ. Փափազյանը անցյալ մի քանի տարիների մեջ կյանքը վերափոխող տասնամյակների ուժ էր տեսնում. «Չի՞ թվում Ձեզ, որ 1914-ից ի վեր ո՛չ թե հինգ տարի է անցել, այլ, կարծես, հիսուն տարի։ Այդպիսի մտավոր ոստումները իրենց անակնկալներն են ունենում՝ մանավանդ գեղարվեստական ըմբռնման համար։ Սպասե՛նք ուրեմն։ Հետու չէ՛ վերագնահատումների, նոր արժեքների և նոր հասկացությունների ժամանակը» (22, 135—136)։

Այս պայմաններում առաջիկա հիմնավոր վերափոխման առջև է կանգնում բուն պոեզիան։ «Ինչ որ կարդացել եմ, թույլ է տալիս ինձ հուսալու, որ մեր ծերացած և ծերացող քնարերգակները կունենան արժանավոր ժառանգներ»,— գրում էր Շիրվանզադեն (22, 130)։ «Ինչ վերաբերում է քնարերգությանը՝ իմ կարծիքն այն է, որ մեր ավագ բանաստեղծների և կրտսերների միջ մի ինչ-որ հոգեկան մեծ անջրպետ

կա»,— շարունակում էր Դեմիրճյանը (22, 137)։ Իսկ Սուրխաթյանը, կարծես լրացնելով Դեմիրճյանին, ասում է, որ քնարերգությունը «արդեն հաղթահարել է հին տրադիցիաները և թևակոխել նոր շրջաններ» (22, 143)։

Այս ամենը վկայում է այն մասին, որ հասարակական կյանքում և գրականության մեջ որակապես հասունացել էր գեղարվեստական նոր վերակառուցումների խնդիրը։ Խնդիր, որի լուծմանը եռանդուն կերպով ձեռնամուխ եղան գեղարվեստական մտքի նոր փուլը հիմնադրող երիտասարդ գրողներն ու գրական գործիչները։

Դեռևս 1918 թ. հայկական գործերի կոմիսարիատի նախաձեռնությամբ բանաստեղծ Խորեն Լորենցի թարգմանությամբ Մոսկվայում տպագրվում է Վ. Ֆրիչեի «Պրոլետարական պոեզիա» գիրքը, որը նվիրված էր պրոլետարական գրականության գլխավոր խնդրի՝ աշխատանքային և բանվորական թեմայի, ինչպես նաև ռուս և եվրոպական պրոլետարական գրողների գործերի քննությանը։ 1920 թ. տպագրվում է պրոլետարական կուլտուրայի գլխավոր տեսաբան Ա. Բոգդանովի «Գեղարվեստը և բանվոր դասակարգը» գիրքը՝ նվիրված պրոլետարական պոեզիայի բնույթի հարցերին։ Նույն գրքում հավելվածի կարգով տպագրված էր նաև Ա. Կարինյանի «Հին» և «նոր» գեղարվեստը» հոդվածը, որի մեջ նա քննադատում էր Ա. Բոգդանովի դրույթները՝ արվեստի մեջ ամեն ինչ ի նորո սկսելու հարցում։ Ա. Կարինյանը գրում էր. «...մեր օրերում... չի կարող ստեղծվել կատարելապես հստակ և անաղարտ պրոլետարական գեղարվեստ։ Այսպես թե այնպես նա դրեթե աննշան չափով կապված կլինի անցյալի հետ։ Ապագա գեղարվեստը կստեղծվի հետագայում» (20, 40)։

1919 թ. Թիֆլիսում Ս. Երզնկյանի խմբագրությամբ ռուսերեն լույս է տեսնում «Пролетарская культура» ամսագիրը, որը հետևում էր Մոսկվայում 1918 թ. հուլիսից լույս տեսնող համանուն ամսագրին և վերատպում ու տարածում այդ ամսագրի նյութերը։

1920 թ. (կազմի վրա 1921) Թիֆլիսում «Պրոլետկուլտ» հրատարակչությունը լույս է ընծայում «Պրոլետարական ստեղծագործություն» ժողովածուն, որի մեջ թարգմանաբար զետեղված էին ռուս պրոլետարական բանաստեղծների՝ «բանվոր գրողներ» Վ. Կիրիլովի, Ա. Գաստևի, Ս. Սամոբիտնիկի, Ա. Պամորսկու, Ի. Խոնովի, Ի. Երոշինի որոշ գործեր։

Թարգմանական-հրատարակչական գործունեության հետ մեկտեղ կազմակերպվում են դասախոսություններ՝ նվիրված նոր արվեստի խնդիրներին։ 1921 թ. օգոստոսի 19-ին Թիֆլիսի Հայարատանը Արշավիր

Խոնդկարյանը դասախոսում է «Պրոլետարական բանաստեղծությունը» նյութի մասին (ԿԱ, 1921, №139):

Գրական նոր կողմնորոշման ու շարժման տեսական-ծրագրային հիմքերի նախնական ձևավորման հետ մեկտեղ փորձ է արվում կազմակերպել նաև գրական կյանքը: 1921 թ. դեկտեմբերի 15-ին Երևանում հիմնվում է «Հայ գեղարվեստական գրականության աշխատավորների միությյուն», որը «ոչ մի ակտիվ գործունեություն ցույց չտալով, կարճ ժամանակից հետո քայքայվում է» (109, 22):

Գրական նոր կողմնորոշումն ու շարժումը, տեսական-ծրագրային և կազմակերպչական գործի սկզբնավորման հետ մեկտեղ, ունենում է նաև գեղարվեստական դրսևորումներ: Չարենցի գրքերի հետ միաժամանակ («Սոմա», 1918, «Ամբոխները խելագարված», 1919, «Բոլորին, բոլորին, բոլորին (երեք ռադիոպոեմ)», 1920) լույս են տեսնում Հ. Հակոբյանի «Հեղափոխության երգեր» (1917), «Կարմիր ալիք» (1921), Գ. Հայկունու «Արշալույսի երգեր» (1917), «Պոեմներ» (1920) ժողովածուները:

Արվեստի և գրականության նոր միտումները, դրսևորվելով գեղարվեստական ստեղծագործությունների մեջ, արտահայտվելով ծրագրային տարբեր բնույթի գրավոր ու բանավոր ելույթներում, կազմակերպվելով որոշ օջախների շուրջ, աստիճանաբար հասունացնում են այն մթնոլորտը, որը բռնկվում ու նոր հունի մեջ է ընկնում «Երեքի» հանդես գալով:

Նոր արվեստի ստեղծման, գրական-ստեղծագործական ցրիվ ուժերի միավորման և անհրաժեշտ գրական օրգանի հիմնադրման հարցերով Չարենցը մտահոգվել է մինչև «Երեքի» կազմակերպումը: Այս մասին վկայություն ունի այդ տարիների գրական կյանքի մասնակիցներից մեկը՝ քննադատ, այն ժամանակ նաև բանաստեղծ Տ. Հախումյանը:

Նա գրում է, որ Ե. Չարենցը, Կ. Հալաբյանը և ինքը որոշում են հրատարակել «Կորչի՛» ադրեսիվ վերնագրով մի մարտական պարբերական, որի «ամեն մի համարը պետք է ռումբ լիներ՝ նետված արվեստի ու գրականության բուրժուական Օլիմպոսի մի որևէ հին կուռքի դեմ: Առաջին համարի պայթուցիկ ուժի կանխատեսությունից Չարենցը ցնծում էր» (118, 307): Համախոհների անհամաձայնության պատճառով գործը գլուխ չի գալիս: Դրանից հետո Չարենցը կազմակերպում է «Երեքը»:

Ոգևորության նշաններ ցուցաբերող հայ գրական կյանքում «Երեքը» գրական խմբակի հրատարակած «Դեկլարացիան» աղմկալի պայթյուն է առաջացնում և աննախադեպ շարժում: Արվեստի վերափոխության այն ազոտ և դեռևս չհստակված մտայնությունը, որ պաշարել էր գրական կյանքը՝ հզոր հորձանքով միանգամից ընկնում է բուռն ընթացքի մեջ ու

«բաց խաղաքարտերով» շարունակում գրական կողմնորոշման քաղաքականությունը։ Դեկլարացիայից անմիջապես հետո Չարենցը հանդես է գալիս դեկլարացիայի դրույթները լրացնող, պարզաբանող, բացատրող «Ի՞նչ պիտի լինի արդի հայ բանաստեղծությունը» ծրագրային հոդվածով։ Այնուհետև սկսվում են բացատրական աշխատանքները։ Հունիսի 17-ին «Խորհրդային Հայաստան» թերթում տպագրվում է «Երեքի» «Բոլորին, բոլորին, բոլորին» ազդը՝ առաջիկայում իրենց կազմակերպելիք միջոցառումների մասին։ Հուլիսի 8-ին «Երեքի» անունից Գ. Աբովը կուսակցական ակումբի լսարանում հանդես է գալիս «Մեր բանաստեղծության հեռանկարները» դասախոսությամբ, որը թերթի հաղորդումով «ավարտվում է բուռն ծափերի տարափի տակ» և ապա՝ «այդ երեկոն Երևանի գրական կյանքի մեջ մտցրեց մի թարմ ու նոր տրամադրություն» (Խ, 1922, № 152)։ Նույն օրը լույս է տեսնում «Երեքի» գրական բյուլետենի «№ 1»-ը, որի մեջ տպագրվել էին Չարենցի, Վշտունու և Աբովի ծրագրային նոր կողմնորոշումը հավաստող չափածո գործեր։ Թերթերը հայտարարություն են տպագրում, որ մի շաբաթ հետո տեղի կունենա «Երեքի» նոր դասախոսությունը՝ Վ. Տերյանի մասին կխոսի Ե. Չարենցը։ Դասախոսությունը տեղի է ունենում հուլիսի 20-ին կուսակցական ակումբի դարձյալ լեփ-լեցուն դահլիճում։ Հուլիսի 23-ին տեղի է ունենում «Երեքի» երրորդ երեկոն, արդեն՝ շեփորահանդեսը, որն ավարտվում է գիշերվա ժամը 2-ին։ Բացման խոսքում Աբովն ասում է. «Երեքը այսօր հրապարակ են գալիս ցույց տալու, որ իրենք իրենց ստեղծագործության նկատմամբ գիտակից վերաբերմունք ունեն» (Խ, 1922, № 166)։ Այնուհետև՝ ծափերի տարափի տակ նրանք կարդում են իրենց գործերը։

Գրական հասարակայնությունը աշխուժություն է ապրում, ոգևորվում և փորձում ճշտել իր հարաբերությունը գրականության նոր պատգամախոսների հետ։ Տպագրվում է «Երեքը և մենք» հոդվածը՝ ազդեցիկ ձևակերպումներով. «...Նոր բանաստեղծության ճանապարհը միայն նրանք են ցույց տալիս։ Երեքի մարտական կոչը պետք է արձագանք գտնի մեր մեջ։ Երիտասարդությունը պետք է խոր ըմբռնի և հետևի «Երեքին» (Խ, 1922, № 162)։

«Երեքը» հաղթականորեն շարունակում են իրենց շեփորահանդեսները նաև Հայաստանի այլ քաղաքներում։ Միաժամանակ, մամուլում շարունակում առատորեն հանդես գալ իրենց կողմնորոշումը պարզաբանող հոդվածներով, ընդդիմախոսություններով և չափածո գործերով։ Չարենցը հուլիսի 18-ին տպագրում է «Ապադասակարգային ինտելիգենտը» և դեկլարացիան» հոդվածը՝ ուղղված դեկլարացիայի և հոդվածաշա-

րի առիթով Տ. Հախումյանի գրած «Ի պաշտպանություն «չորրորդ աստիճանի հոտենտոտի» հոդվածի դեմ։ Օգոստոսին կառավարությունը որոշում է 71 հայ երիտասարդների հետ մեկտեղ ուսանելու ուղարկել նաև Չարենցին ու Աբովին։ «Խորհրդային Հայաստանում» տպագրելով «Հրաժեշտի պոեզ» բանաստեղծությունը (առաջին մասը գրել էր Չարենցը, երկրորդ մասը՝ Աբովը) նրանք մեկնում են Երևանից՝ ճանապարհին դասախոսություններ կարդալով և գրական երեկոներ կազմակերպելով Ալեքսոլում ու Թիֆլիսում։

Օգոստոսի 20-ին տեղի է ունենում Հայաստանի պրոլետարական գրողների ժամանակավոր կազմակերպիչ հանձնախմբի կազմակերպական ժողովը, «որը զբաղվեց ուրվագծելու միության գործունեությունը» (ԽՀ, 1922, № 188)։ Օգոստոսի 23-ին տեղի է ունենում երկրորդ ժողովը, «որը զբաղվեց «Մուրճ» ամսագրի հրատարակման խնդրով» (ԽՀ, 1922, № 192)։ Իսկ դեկտեմբերի 24-ին հիմնադրվում է Հայաստանի Պրոլետարական Գրողների Ասոցիացիան (ՀՊԳԱ), նույն օրը ընտրվում է գործադիր մարմին հետևյալ կազմով՝ Վշտունի, Պարիս, Դանչո, Թևկնածուներ՝ Ալազան, Վանանդեցի (ԽՀ, 1922, № 288)։ Ասոցիացիան տպագրում է իր կանոնադրությունը, որի մեջ այլ ձևակերպումների հետ մեկտեղ կան նաև հետևյալները. «...10. Միությունը կատարելապես ինքնուրույն է և ենթարկվում է իր հիմնադրին՝ ՀՊԳ համագումարին։ 11. Միության գործունեությունը տարածվում է Հայաստանի Ս. Խ. Հանրապետության ամբողջ տերիտորիայի վրա։ ...15. Միության անդամ կարող են լինել բանվորական ծագում ունեցող գրողները» (ԽՀ, 1922, № 292)։

Կազմակերպչական ու ստեղծագործական ծրագրով սկսված բուռն շարժումը աստիճանաբար ճյուղավորվում է և առաջ բերում հակադիր ուժեր։ «Երեքի» միությունը տրոհվում է, Վշտունին ստանձնում է ՀՊԳ Ասոցիացիայի ղեկավարման, «Մուրճ» ամսագիրը խմբագրելու աշխատանքը և քննադատության կրակի տակ պահում Չարենցին[1]։ Կազմակերպչական հարցերին զուգընթաց սկիզբ է առնում ստեղծագործական մի բա-

---

1 Չարենցի հանդեպ ստեղծված անբարյացակամ վերաբերմունքը հասնում է անասելի չարության։ «Չարենցի երկհատորյակը լույս տեսնելուց հետո հրատարակչության աշխատողներից մեկը Անդրեևրոմին հայտնում է, որ իբր թե հայ բանաստեղծի ստեղծագործությունները «պահպանողական-նացիոնալիստական բնույթ ունեն...»։ Դրա դեմ առարկում է Անդրեևրոմի քարտուղարը, որը գրում է. «Վճռական կերպով հայտարարում ենք, որ նշված ստեղծագործությունը (խոսքը երկհատորյակի մասին է) պատկանում է ռևոլյու-

նավեճ, որը իր ծայրահեղություններով ու միտումնավորությամբ, խարխափումներով ու սխալներով փորձում է ճշտել նոր գրականության կողմնորոշումը և հրապարակ հանել համապատասխան գեղարվեստական գրականություն։

Բ

Գրական նոր սկզբունքների տեսական հայտը հայ գրականության մեջ, ինչպես ցույց տրվեց, ներկայացվել էր մինչև «Երեքի» դեկլարացիան։ 1922 թ. մայիսին Վշտունին տպագրում է «Աշխատավորական պոեզիա» հոդվածը, որի մեջ հստակորեն ձևակերպված էին իր այդ և հետագա տարիների գործունեության հիմնական սկզբունքները. «Մինչև այժմ էլ մեր մեջ կան այն հասկացողության տեր գեղարվեստագետներ, որոնց համար պոեզիան իր գրավչությունը կկորցնի, եթե նա երգի աշխատանք, ծխնելույզ, գործարան և այլն, հենց թեկուզ գեղարվեստական կառույցվածքով...

Ո՞վ գիտե որքան արժեքավոր գանձեր կան թաքնված երկաթի, շոգու և հողի հետ մաքառող աշխատավորության ծոցում և մնում են մթության մեջ ու կորչում։ ...Պրոլետարական պոեզիան պետք է ձևակերպի հենց ինքը՝ պրոլետարիատը։ Ինչ փույթ, թե առաջին նվագ ձևակերպումը կլինի երբեմն թույլ, երբեմն ոչ գեղարվեստական ու միտումնավոր» (ԿԱ, 1922, № 103)։

Մայիսի 27-ին «Կարմիր աստղ» թերթում տպագրվում է Հ. Հակոբյանի կոչը՝ ուղղված պրոլետարական գրողներին, որի մեջ նա ձևակերպում է գրական գործի կազմակերպման և պրոլետարական գրողի ստեղծագործական կողմնորոշման հարցերը։ Կոչի մեջ ասված է. «Վրաստանի Պրոլետարական գրողների ասոցիացիայի հայկական սեկցիան հայտարարում է, որ նրա հիմնական նպատակն է ստեղծագործել, ոչ թե առանձին-անջատ, մեկուսացած, այլ կազմակերպ, միացած ուժերով, ուր գրողը իր գրիչը պիտի անցկացնի պրոլետարական քննադատության և ինքնաքննադատության բովով, զարգացնի իր մեջ կոլեկտիվիստական ղգացմունքը և խորացնի աշխատավորական կյանքի, կռվի, հաղթանակի և այլ ըմբռնումները» (ԿԱ, 1922, № 116)։

ցիոն պրոլետարական գրականության։ Ընկեր Զարենցը հանդիսանում է ամենաշնորհալի ուսյուցիոն հայ բանաստեղծներից մեկը։ Նա կոմունիստ է, նվիրված ընկեր և տաղանդավոր գրող» (87, 38—39)։

Գրական նոր կողմնորոշումը աստիճանաբար յուրացվում էր ոչ միայն տեսականորեն, այլև գեղարվեստական որոշակի նյութով։ Հայերեն թարգմանվում ու տարածվում էին ռուս պրոլետարական բանաստեղծների գործերը, որոնցից միայն մի քանիսի վերնագրերի թվարկումը բավական է նոր որոնումների ուղին պատկերացնելու համար։ Ա. Գաստևից թարգմանվում է «Մենք աճում ենք երկաթից», «Աշխատանքի հրաշքները», «Շչակները», վ. Կիրիլովից՝ «Կարմիր Պետրոգրադ», «Ապագային», «Երկաթե մեսիա» Ս. Սամոբիտնիկից՝ «Գործարանում» և ուրիշ բանաստեղծների այլ գործեր։ Ահա մի նմուշ վ. Կիրիլովի «Երկաթե մեսիա» բանաստեղծությունից (բնագիրը տես՝ ՊԿ, 1918, էջ 26)։

Ահա փրկիչը—տերը աշխարհի,
Տիտան ուժերի իշխանը հզոր.
Պողպատ անիվի ատամների մեջ
Եվ էլեկտրական արևների մեջ...(84, 20)։

Այս տարիներին հայ իրականության մեջ տարածվում է, այսպես կոչված, «թերթային, մասսայական» պոեզիան։ Բանաստեղծություններով էին հեղեղված թե՛ բազմաթիվ գրական պարբերականները և թե՛ կուսակցական մամուլի էջերը։ Ամբողջ գրական մթնոլորտն ու մշակութային կյանքը շնչում էր բանաստեղծությամբ։ Ճիշտ է նկատում ռուս գրականության այս շրջանի ուսումնասիրողներից մեկը՝ Պ. Վիխոդցևը. «Հեղափոխական շրջափուլի մասսայական, «թերթային» պոեզիան բոլոր տեսակետներից նոր երևույթ էր, որն ուներ ոչ միայն գործնական կարևոր նշանակություն, այլև՝ գաղափարական-գեղագիտական» (120, 26)։

Հայ իրականության մեջ աստիճանաբար հաստատվում են պրոլետարական գրականության տեսական հիմունքները։ Այս մթնոլորտում է, որ պայքում է «Երեքի» դեկլարացիան, որի տեսական հիմքերը ավելի բազմաշերտ էին ու խոր և առնչվում էին արվեստի թարմացման շատ կողմնորոշումների։ Նոր արվեստի սաղմնավորման խանձարուրում այս տարբեր հոսանքները պատահական չէին և իրենց հիմքերով առնչվում էին ռուսական իրականության մեջ կատարվող գրական որոնումների երկու հիմնական ուղղությանը՝ պրոլետկուլտականների և ձախ արվեստի կողմնակիցների՝ ֆուտուրիստների գծին։

Պրոլետկուլտականները առաջին պլան մղելով աշխատանքի, կոլեկտիվիզմի, տեխնիկայի, հին կենցաղի հաղթահարման ու նորի ստեղծման թեմատիկ պլանները, ըստ էության խիստ բացասական չէին ար-

մագրված գրական նախկին ժառանգության հանդեպ։ Մոսկովյան պրոլետարական բանաստեղծների «Դարբնոց» («Кузница») գրական խմբակցության դեկլարացիայում ասված է. «Պրոլետարական գրականության ուղին, անցյալի ու ներկայի արվեստի տեխնիկական բոլոր նվաճումների յուրացմամբ, ընթանում է սեփական ստեղծագործական մեթոդների ու եղանակների ստեղծման ճանապարհով» (К, 1921, № 7, էջ 2)[2]։

Դրան հակակշիռ ֆուտուրիստական թեքում ունեցող գրողները այլ խնդիրներ էին դնում։ Մայակովսկին համախոհների հետ ձախ արվեստի դիրքերից գրոհ է սկսում դասական ժառանգության դեմ և առաջադրում արվեստի ու գրականության հիմնավոր վերակառուցման պահանջ[3]։

Հայ գրականությունը սկզբից ևեթ որդեգրեց այս կողմնորոշումները՝ մի գծի վրա դնելով «Երեքի» դեկլարացիան և հետագայում Ձա-

---

2 Այս կողմնորոշման առկա է նաև ամսագրի նույն համարում Վ. Կիրիլովի տպագրած «Պրոլետարական պոեզիայի մասին» հոդվածում, որը պրոլետարական գրողների I համամիութենական համագումարում նրա ունեցած զեկուցման շարադրանքն է։ Ահա այդ հատվածը. «Մեր առջև կանգնում է նոր մեթոդների և նոր միջոցների հարցը, մենք պետք է սովորենք ոչ միայն դասականներից, այլև ժամանակակիցից..., նույնիսկ գաղափարապես մեզ թշնամի գրողներից, քանի որ պրոլետարական գրականության ծագման պայմաններից մեկը մասնագիտացումն է», էջ 33։

3 *20—30-ական թթ. ռուս գրականության գեղագիտական առանձնահատկություններին, խմբավորումներին, գրական պայքարին, գրական կյանքի և գրականության պատմության մասին տե՛ս վերջին տարիներին լույս տեսած հետևյալ գրքերը.* Пролетарские писатели первых лет советской эпохи, Л., 1959, *А. Воронский,* Литературно-критические статьи, М., 1963, *В. Полонский,* На литературные темы, М., 1968, *С. Шешуков,* Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов, М., 1970, *В. Горбунов,* Ленин и пролеткульт, М., 1974, *Ю. Андреев,* Революция и литература. Октябрь и гражданская война в русской советской литературе и становление социалистического реализма (20—30-е годы), М., 1975, *А. Метченко,* Кровное, завоеванное. Из истории русской литературы, М., 1975, *А. Селяев,* Советская литература и идеологическая борьба, М., 1978, *Н. Грознова,* Ранняя советская проза (1917—1925), Л., 1976, *В. Акимов,* В спорах о художественном методе. Л., 1979, *П. Выходцев,* В поисках нового слова. Судьба русской советской поэзии двадцатых-тридцатых годов XX века, М., 1980, *В. Компанеец,* Художественный психологизм в советской литературе (1920-е годы), Л., 1980, Русская советская литературная критика (1917—1934), М., 1981։

Հայ գրականության խնդիրների տեսադաշտում այս հարցերին անդրադարձել են նաև Ս. Աղաբաբյանը՝ «Սովետահայ գրականության պատմություն», հ. 1, 1961, Ե. Գյուլնազարյանը՝ «Հայ քննադատական միտքը 1920-ական թվականներին», 1971, Հ. Թամրազյանը՝ «Սովետահայ գրականության պատմություն», 1980, Զ. Դուկասյանը՝ «Սովետահայ գրականագիտությունը», 1981 և ուրիշներ։

րենցի վարած գրական քաղաքականությունը, մյուս գծի վրա՝ Հ. Հակոբյանի, Ա. Վշտունու, Գ. Հայկունու գրական կողմնորոշումը։

Գ

«Երեքի» դեկլարացիան համագրական ծրագիր էր, այն իր մեջ ուներ թե՛ ֆուտուրիզմից եկող հիմնավոր դավանանք, թե՛ իմաժինիզմի և թե՛ պրոլետարական կուլտուրայի տեսություններից յուրացրած տարրեր։ «Երեքի» դեկլարացիայում առկա են նաև այլ շերտեր։

Ի՞նչ խնդիրներ էր առաջադրում դեկլարացիան, ի՞նչ պահանջներ էին դնում Զարենցը և մյուսները դեկլարացիան լրացնող, պարզաբանող ծրագրային հոդվածներում ու ելույթներում։ Դրանք խմբավորված ձևով ունեն հետևյալ պատկերը.

1. Խասական բանաստեղծության և իրենց նախորդած գրական ճաշակի ժխտում. «Ներկա հայ բանաստեղծությունը մի թոքախտավոր է և անխուսափելիորեն դատապարտված է մահվան» (78, 553),— այս ձևակերպումով է սկսվում դեկլարացիան։ Եվ ապա՝ «Մենք պետք է կազմակերպված պայքար մղենք հին արվեստի տրադիցիաների դեմ (78, 24),— շարունակում է Զարենցը «Ի՞նչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը» հոդվածում։ Զարենցը ժխտման հիմնական սլաքն ուղղում է Տերյանի դեմ, չմոռանալով նաև Թումանյանին ու Իսահակյանին։ Այս ժխտման միտումը, սկսած Նարեկացուց մինչև Բաֆֆի ու Պատկանյան շարունակում են նաև Ա. Վշտունին ու Գ. Աբովը (տես Խշ, 1922, № 152, Մ, 1924, № 241)։

2. Իրենցով գրական նոր շարժում սկզբնավորելու վստահություն ու համոզվածություն։ Դեկլարացիայում հայտարարվում է. «Մենք հանդես ենք գալիս որպես ախտահանողներ։ Մենք բերում ենք մեզ հետ մաքուր օդ և երկաթե առողջություն» (78, 553)։ Մեկ տարի հետո Զարենցը իրեն համարում է գրական նոր փուլի հիմնադիր. «Կազմակերպելով «Երեքը»՝ ես հանդես եկա որպես պրոլետարիատի դիկտատուրայի շրջանի պոեզիայի հիմնադիր մեզանում (78, 37)։ Իսկ երկու տարի անց, «Standart»-ի ծրագրի առիթով ավելացնում էր. «Երեքի» դեկլարացիան առաջին փորձն էր ձևակերպելու մեր հետհոկտեմբերյան բանաստեղծության անելիքները» (78, 97)[4]։

---

4 Հետաքրքիր է նշել մի նմանություն։ Երեքն նույն հավատո հանգանակով ասպարեզ մտան նաև վրացական նոր արվեստի կողմնակիցները՝ «Կապույտ եղջյուրներ» խմբակցության անդամներ Դրիգոլ Ռոբաքիձեն, Տիցիան Տաբիձեն, Պաոլո Յաշվիլին ու Վալերիան Գափրինդաշվիլին, որոնք միավորվելով սիմվոլիզմի անվան տակ, հետագայում

3. Դասակարգային կողմնորոշում, որն արտահայտվում է աշխատավորական բնեռումով, ժողովրդական մասսաների ուժի գիտակցումով և «բուրժուական», «մանրբուրժուական», «կիսաֆեոդալական» գաղափարախոսության, հոգեբանության ու կենցաղի քննադատությամբ։ Դեկլարացիայում ասվում է. «Մեր մեջ ստեղծագործում է բալմոնթյունների տեմպը, և մենք դեպի բալմոնթյունն ենք իջեցնում մեր ստեղծագործությունը (78, 554)։ Նրանք աշխատում են պոեզիան դարձնել «աշխատավո՛ր մասսաների կենսական ապրումները և տրամադրությունները կազմակերպելու միջոց» (78, 21), ընթացիկ գրականությունը կանոնակցնել «աշխատավորության տեսակետի վրա» (78, 24)։

Այս ամենը ուղեկցվում է արիստոկրատական ու սալոնային կյանքի բացասումով. «Կորչեն գրական արիստոկրատ շկոլաները, առանձնասենյակային գրողները, գրադարաններում ննջող գրքերը և սալոնային կանայք» (78, 554)։

Այս ամենով հանդերձ նրանք ձգտում են ստեղծել ոչ թե պրոլետարական կուլտուրա («Պրոլետարական կուլտուրա մենք չենք ձգտում

դրսևորում են ֆուտուրիստական հակում։ 1923 թ. մարտի 23-ին տեղի է ունենում նրանց «մկրտությունը»։ Նրանք տարածում էին բացիկ-բուսլիկներ, որոնց վրա գրված էր. «Քանդի՛ր, որ շինվի, մերժիր անցյալը, որ արժանանաս ապագային. կորչե՛ն անտիապաշտությունը, դպրոցները, պատմությունը, ժառանգական փորձառությունն ու ճաշակը, կորչե՛ն լեզվի մշակված ձևերը... Դավաճանում ենք անվախ գործողին, ինժեներին, տեխնիկին, շինողին։ Մենք աշխարհը ընկալում ենք որպես մեխանիկական ամբողջություն»։ Իսկ բանավոր նրանք հայտարարում են. «Մենք՝ Վրաստանի ֆուտուրիստներս, եվրոպայի մեսիան ենք...»։ Վրաց նոր արվեստի գործիչները հանդիպում են դահլիճի դիմադրությանը։ Ժողովուրդը հավկիթներ է շպրտում բեմ, բողոքում, ընդվզում այն ամբոխանի, որ բանը հասնում է «տուրուդմփոցի» (տե՛ս Մ, 1923, № 27)։ Հիշենք, որ այդպիսի ընդհատումներով են անցել նաև Մարինետիի ու նրա համախոհների զրական ելույթները։

Տարիներ հետո այս ամենի մասին Տիցիան Տարիձեն «Ակնարկ XX դարի վրաց գրականության» հոդվածում գրում էր. «1915 թ. եվրոպական պատերազմի ամենաթեժ միջոցին հանդես եկավ պոեմների մի նոր դպրոց՝ «Կապույտ եղջյուրներ»։ Այդ ելույթը զուգադիպեց սիմվոլիզմի վերջավորության և ֆուտուրիզմի սկզբնավորության հետ։ Այս երկվությունն էլ բնորոշեց հանդես եկողներին։ Իր Մանիֆեստում Պաոլո Յաշվիլին, զարգացնելով ֆուտուրիզմի գաղափարները, Մարինետիի պատկերներով կոչ էր անում վրաց նահապետական պոեզիան ինդուստրիական դարձնել, կովել ստեղծագործության հնացած ձևերի դեմ, ազգային ֆետիշիզմի դեմ։ Նա երազում էր մեքենայական Վրաստանի մասին բուռ համաշխարհային Փարիզի, որտեղից նա նոր էր վերադարձել։ ...Վրաց ռոմանտիզորը, որ Ակակի Շերեթելիից հետո չէր նորոգվել՝ հանձին «Կապույտ եղջյուրների» դասվ իր վերանորոգիչներին։ Դա նրանց անհերքելի ծառայությունն է վրաց պոեզիայի հանդեպ» (ՆՈՒ, 1930, № 1—3, էջ 133)։

ստեղծել, 78, 30), այլ՝ աշխատավորության ապրումները բացահայտող գրականություն. «Մենք կարծում ենք, որ ներկա հայ բանաստեղծությունը պետք է փորձի գեղարվեստական ձևեր գտնել մեր աշխատավորության հոգեբանությանը և խառնվածքին համապատասխան, տալ նրան երգեր ու պատկերներ, որոնք կազմակերպել, գեղարվեստական որոշ հունի մեջ գցել կարողանան այսօրվա մեր չքավոր գյուղացու և բանվորի կենսատրամադրությունները» (78, 22):

4. Գրականության մեջ հաղթական ավանդույթների ամրապնդում, հաղթական կոլորիտի պահպանում. «Մեզ համար «Անապատները» դարձել են բազմաժխոր քաղաքներ» (78, 553), միաժամանակ «բազմահազար ամբոխների» հույզերի ու պայքարի պատկերման անհրաժեշտություն: Այս հարցում մեծապես զգալի է Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման ազդեցությունը, որը ևս, կռվելով հայ ծխականսեմինարիստական գրական ավանդույթների դեմ, գրականության ընթացքը կողմնորոշում էր դեպի քաղաքակրթության կենտրոնները՝ քաղաքները, ուր կուտակված են դարի կուլտուրական, գիտական և տեխնիկական նվաճումները: «Ոչ Մասիսի ձյունափայլ կատարներին պետք է հառել ակնկալվող հայացքով, ոչ էլ էջմիածնի խարխուլ գմբեթին, այլ քաղաքների հարաշարժ ամբոխին, վերամբարձ ծխաններին ու բազմահարկ շենքերին, դաշտերի ծովածավալ լայնությանը, որ արդեն հեղքում է մեքենան, և լեռների փշրվող քարակույտերին՝ դինամիտի հզոր հարվածի տակ» (114, 79),— գրում էր Տերյանը՝ նորը, ինչպես հետո «Երեքը» պետք է անեին, հակադրելով հինին, այդ հինը, իր ժամանակն ապրածը, պատկերելով ազգային սրբությունների ժխտումով (Մասիս, էջմիածին):

5. Կենդանի խոսքի միջոցներով գրական ստեղծագործության թեմատիկ, ոճական, լեզվական, ռիթմական, տաղաչափական, պատկերային հյուսվածքի բարմացում. «Դուրս հանել բանաստեղծությունը սենյակներից դեպի փողոցներն ու մասսաները և գրքերից դեպի կենդանի խոսքը» (78, 554): Աշխատավորության կենցաղը որպես նոր ձևերի ու պատկերների, ասելիքի ու բովանդակության կարևոր նիմք. «Մենք մեր աշխատավորությանը պետք է տանք նրա հոգեբանությանը և կենցաղին բովանդակությամբ ու ձևով համապատասխան նոր երկ, և ձևի խնդրում պետք է ելնենք մեր այսօրվա կենցաղից» (78, 23) և ապա՝ «պատկերը... որպես կենցաղի բնորոշում» (78, 554): Եվ որպես այս ամենի ամփոփում հնչում է օրվա լոզունգը՝ «Կեցցե գեղարվեստական կենդանի խոսքը ստեղծագործող բազմություններում» (78, 554):

6. Ժամանակի բնորոշ հատկանիշների՝ արագության, շարժման, պայթարի, երկաթի, կարմիրի հայտնաբերում ու պատկերում. «Արտահայտել այն, ինչ որ այժմեական է— շարժում, դասակարգային պայքար, երկաթ ու կարմիր» և ապա՝ «Ռիթմը որպես շարժում» (78, 554):

Չարենցի և մյուսների գրական կողմնորոշման հիմքում ընկած էին նոր կյանքի առաջադրած պահանջները, ժամանակի գրական մտայնության բնորոշ միտումները:

Այս ամենը պատահականություն չէր. այդ միտումը հայ գրականության մեջ ուներ իր նախադրյալները: «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման մեջ գրականության արմատական վերակառուցման պահանջի և հնի հաղթահարման անհրաժեշտության մասին էր խոսում նաև Վ. Տերյանը: Նա ևս հայ գրականության համար սրբացած անունների և ներկա գրական պահանջների միջև մի խոր սահմանաբաժան էր տեսնում (114, 52): Ըստ էության թե՛ «Երեքի» դեկլարացիան և թե՛ Չարենցի այդ շրջանում գրած հոդվածները արվեստի վերափոխման տեսակետից զգալիորեն կրում են Տերյանի զեկուցման արձագանքը: Տերյանը իր զեկուցման առաջին ենթավերնագիրը ձևակերպել էր այսպես. «Հայ գրականության կրիզիսը և արժեքների վերագնահատությունը»: Իսկ Չարենցը գործ արժեքների վերագնահատմամբ «Ի՞նչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը» հոդվածում ընդգծված դրում էր. «...հայ բանաստեղծությունը վերջին տասը տարվա ընթացքում ապրել է իր ամենախորունկ կրիզիսներից մեկը» (78, 18): Հայ գրականության գալիք օրով շահագրգռված Տերյանը գրում էր. «...մեր գրականության մի շրջան— նախապատրաստական շրջանը վերջացել է: Այժմ հարց է ծագում, ո՞ւր պիտի գնա մեր գրականության ուղին: Որո՞նք են այն ճանապարհները, որ պիտի հանեն գրականությունն այս դրությունից և տանեն դեպի նոր ափեր» (114, 76): Իսկ Չարենցը, անմիջականորեն շարունակելով այս կետից, ցույց էր տալիս այդ նոր ուղին և գրականությունը տանում դեպի նոր ափեր: Այնպես որ, նույնիսկ առանց Տերյանի սկսած բարենորոգչական աշխատանքների սխալ է մեկուսի մտածել «Երեքի» գործունեության մասին, որը թեև ուղղված էր գլխավորապես Տերյանի դեմ, բայց և այնպես մեծապես կրում էր նրա ազդեցությունը: Այդ ազդեցությունը առկա է նաև բանաստեղծական լեզվի, արտահայտության կերպի վերափոխման հարցում, որին լուրջ ուշադրություն էին դարձնում թե՛ Տերյանը և թե՛ Չարենցը:

«Երեքի» դեկլարացիայի և Չարենցի այս շրջանի գրական կողմնորոշման հիմքում այլ նախասիրությունների հետ մեկտեղ կարևոր տեղ

ուներ ֆուտուրիզմի գրական հոսանքը: Այդ ամենի համար անչափ կարեվոր նշանակություն ունի ռուսական ֆուտուրիզմի առկայությունը, որին հետևում էր Զարևնցը: Պակաս կարևոր չէ նաև հայ գրականության մեջ ֆուտուրիստական տեսական կողմնորոշման առկայության հարցը:

«Երեքին» համակած ժխտողական վերաբերմունքը բացահայտորեն առկա է Կարա-Դարվիշի գրքում և պատահական չէ, որ տարիներ անց նա իր «Շպարված ֆուտուրիստները» հոդվածում հարց տալով «...և սոքա պրոլետար երգիչնե՞ր են»՝ «Երեքին» բնորոշում էր որպես իր «հոգևոր լակոտներ» (ԿԱ, 1923, № 10):

Կարա-Դարվիշը ևս՝ իր տեսական խորհրդածություններում քաղաքային ավանդույթների ամրապնդման և նոր գրականություն ստեղծելու խնդիրներ էր առաջադրում. «Հայ գրականությունը դառել է մի ճահիճ և կարատ է խիզախ բուռլակների, որ գան ու շարժեն այդ հոտած լադանը», այնուհետև՝ «մի՞թե մենք ամբողջ ընկերություններ ու կուտակված դրամներ չունենք հրատարակելու միմիայն փոշոտված խորենացիներ ու Ագաթանգեղոսներ...»,— գրում էր նա և ավելացնում. «Հզորագույն զարգացած է այսօր քաղաքի կյանքը և հայ ժողովուրդը իր սովարագույն մեծամասնությամբ ապրում է մեծ տեխնիկական և արդյունաբերական հրաշքների քաղաքում... պարզ է, որ այժմյան մարդու համար պահանջվում է այլ գրականություն, այլ գեղարվեստ, իր համապատասխան մտորումներով, որ խոսելիս լինի այժմյան մարդու հոգու և մտքի հետ» (46, 18, 32, 19):

Գրականության բարմացման հարցը Կարա-Դարվիշը կապում էր ֆուտուրիզմի հետ: Իսկ ի՞նչ էր քարոզում ֆուտուրիզմը: Ռազմական-քաղաքական-ազգայնական քննադատելի կողմնորոշման հետ մեկտեղ Մարինետին այնպիսի խնդիրներ էր արծարծում, որոնք ոգևորում էին շատերին: Իտալական ֆուտուրիստների մանիֆեստում, որ լույս է տեսել 1909 թ. փետրվարի 20-ին, և այն լրացնող բացատրագրում կան այնպիսի կետեր, որոնց կողքով անտարբեր չի կարելի անցնել:

Ֆուտուրիստները նախ ժխտում էին իրենցից առաջ ստեղծված գեղարվեստական արժեքները. «Իտալիո մեջ է, որ կարձակենք մեր այս հրձիգ և տապալող ուժգնությամբ մանիֆեստը, որով կհիմնենք այսօր ապագայապաշտությունը, որովհետև կուզենք ազատել Իտալիան իր պրոֆեսորներուն, Կիկերոններուն և հնաբաններուն փտախտեն: Կուզենք քանդել մյուզեոնները, մատենադարանները: Մենք կուզենք ազատել գինքը այն անթիվ մյուզեոններեն, որոնք գինքը կծածկեն անթիվ գերեզ-

մաններու պես։ ...Թո՜ղ ծաղիկներ ղեռեղեն տարին անգամ մը ձիւոնատայի ոտքերուն տակ, կըմբռնենք։ Բայց երբ կերթան ամեն օր պատցնել մյուզեոններուն մեջ մեր տխրութիւնները, մեր դյուրաբեկ քաջութիւնները և մեր մտահոգութիւնները, ա՜յդ բանը չենք կրնար թուլլատրել։... Կրակ ցայտեցուցեք ուրեմն մատենադարաններու ասպիճաններուն. դարձուցեք հոսանքներու ընթացքը որոշելու համար մյուզեոններու գետնադամբարանները։ Օ՜հ, թող ուղեկորույս լողան «փառաւոր կառավները» (68, 26—31)։

Մարինեթին և նրա համախոհները սկզբնավորեցին գրական մի ուժեղ շարժում և ժամանակավորապես հաստատեցին իրենց գեղարվեստական ըմբռնումներն ու ճաշակը։

Նրանք մեծ կարևորություն էին տալիս քաղաքային կյանքի պատկերներին, ամբոխի ու երիտասարդության ուժին և պահանջում ջարդ տեխնիկական նվաճումները։ Նրանց մանիֆեստում ասված է. «Մենք պիտի երգենք աշխատությամբ, հանույրով և կամ ըմբոստությամբ եռուզեռող մեծ ամբոխներ, բազմագույն և բազմաձայն ընկերումներ՝ արդի մայրաքաղաքներուն մեջ տեղի ունեցող հեղափոխություններուն, իրենց էլեկտրական ուժգին լուսնկաներուն տակ՝ գինանոցներու և աշխատանոցներու դիշերային թրթռումը, մխացող օձերը կլանող որկրաժետ կայարանները, իրենց մուխին պարաններովը ամպերուն կախված գործարանները, արևալից գետերու դիվային դանակներուն վրա նետված մարմնամարզիկի ոստումներով կամուրջները, հորիզոնները հոտոտող արկածախնդիր շոգենավերը... և օդանավերուն սահող թռիչքը...» (68, 26—27)։

Ֆուտուրիստները կարևորություն էին տալիս շարժմանն ու արագությանը և այս դիրքերից քննադատում քնարեր անշարժությունը։ Ժամանակի տեխնիկական վերելքի ղգացողությամբ նրանք գեղագիտական դավանանք են դարձնում «արագության գեղեցկությունը»։ Միաժամանակ, փառաբանում պայքարի գեղեցկությունը, որը, ի վերջո, նրանց հասցնում է պատերազմի գովերգմանը և այն աշխարհի միակ «առողջապահությունը» համարելու գաղափարին, մի բան, որը տեղ չի գտնում թե՛ ռուս և թե՛ հայ ֆուտուրիստների գեղագիտական ծրագրերում։

Ի վերջո, ֆուտուրիստների գրական կենցաղը ևս դառնում է ընդօրինակման աղբյուր, ֆուտուրիստները իրենց գաղափարները տարածելու համար Իտալիայի քաղաքներում (Հռոմում, Միլանում, Տրիեստում, Թուրինում, Ֆլորենցիայում, Նեապոլում, Պալերմոյում) կազմակերպել են

գրական երեկույթներ, որոնք միշտ էլ վերջացել են բուռն վեճերով ու ընդհարումներով[5]։

Բացառությամբ ֆուտուրիզմի քաղաքական դաղափարախոսության (որը հասնում էր միլիտարիզմի) նրանց գրական-գեղագիտական դավանաբանությունը լայն տարածում ունեցավ աշխարհի շատ երկրներում, այդ թվում Ռուսաստանում (ուր 1910 թ. և 1914 թ. եղել է Մարինետին)[6] ունեան հայ գրողների մեջ, որոնք բազմաթիվ աղղեցությունների խառնագումարից փորձում էին դուրս կորզել նոր արվեստի ըմբռնման իրենց հավատո հանգանակը։ Ավելորդ չէ նշել, որ բացի ֆուտուրիզմի տեսական ծրագրից հայ իրականության մեջ յուրացվել է նաև նրանց գեղարվեստական փորձը՝ երևույթների մասշտաբային ընկալումը, բանաստեղծական ինքնարտահայտման ազատությունը, համեմատությունների, պատկերների անսովորությունը և այլն։ 20-ական թթ. հայ գրականության մեջ տարածված հրաբխապոեզիան, իր բոլոր ժայթքումներով ու լավաններով, ի վերջո, գալիս էր Մարինետիի հանրահայտ «Օդաչու-ֆուտուրիստը դիմում է իր հորը՝ հրաբուխին» բանաստեղծությունից[7]։ Իսկ իտալացի ֆուտուրիստների բանաստեղծությունները (հիշենք մի քանիսի գրքերի վերնա-

---

5 Այդպիսի գրական երեկոյի հետաքրքիր նկարագրություն կա Տ. Հախումյանի հուշերում։ Նա վերհիշում է Չարենցի «Պոեզոզուռնա» ժողովածուի քննարկումը, որի մասին զեկուցել է ինքը և ապա շարունակում. «Պետք է ասել, որ ամբողջ զեկուցումն անցավ ռեպլիկների տարափի տակ, որոնց հարկ էր լինում տեղնուտեղը պատասխանել։ ...Բորբոքվում էին կատաղի կրքեր։ Մարդիկ վեր էին թռչում տեղներից, վազում էին դեպի ամբիոն, այնտեղից դեպի դահլիճ էին նետում իրենց այրող բառերը։ Դահլիճը մերթ որոտում էր ծափահարություններից, մերթ խլացուցիչ սուլում»։ Երևանի Կարմիր Բանակի տանը տեղի ունեցող այս քննարկումը ընդհատվում է այլ միջոցառում անցկացնելու կապակցությամբ։ Քննարկման մասնակիցները ուշ ժամի գնում, դժվարությամբ գտնում են մեկ այլ դահլիճ և անքնությունից խռպոտված ձայներով ու ֆիզիկապես հոգնած քննարկումը շարունակում մինչև լույս» (118, 314—315)։

6 Մարինետին տարբեր ընդունելության է արժանանում ռուս ֆուտուրիստների կողմից. նրա գալստյան առթիվ Վ. Խլեբնիկովն ու Բ. Լիֆշիցը տպագրում են հատուկ թերթոն (123, 14)։ Իսկ նրա ելույթների ժամանակ դահլիճից շատերը նախած ձու են շպրտում դեպի բեմ (122, 30)։

7 Ի դեպ, այդ բանաստեղծության մեջ, ինչպես հետո նոր արվեստի ռուս և հայ գործիչները, Մարինետին, դիմելով բնության վիթխարի տարերքին՝ հրաբուխին, փորձում է նրանից իմանալ իր և իր սերնդի կոչումն ու անելիքները.

...Եվ մոնչա՛, ճչա՛, ավետի՛ր ինձ իմ ճակատագիրը,
Ասա՝ ինչումն է իմ սերնդի կոչումն ու պարտքը (123, 45)։

գրերը. Դովոնի, «էլեկտրական բանաստեղծություններ», Բուցցի, «Օդանավակայաններ», Ֆոլգորե, «Շարժիչների երգը», Լուչինի, «Ատրճանակի կրակոցներ») տարբեր անդրադարձումներով, պատկերային առաղձի տարբեր վերափոխումներով շատ են հանդիպում թե՛ ռուս և թե՛ հայ հեղինակների գործերում:

Ֆուտուրիզմի երկրորդ գրական կենտրոնը և հայ բանաստեղծների համար աղբեցության ավելի մոտ ու մատչելի միջավայրը գտնվում էր Մոսկվայում: Հայ բանաստեղծներն իրենց գրական ծրագրերի ու կողմնորոշման հարցում մեծապես օգտվում էին նաև մոսկովյան գրական միջավայրերում առաստրեն ստեղծվող տեսական ձևակերպումներից ու գրական կենցաղի օրենքներից: «Երեքի» դեկլարացիայի էությունը լրիվ ըմբռնելու և ակունքները պարզելու համար այս առումով ևս պետք է դիմել որոշ զուգահեռների:

1912 թ. Դավիթ Բուրլյուկի, Վելիմիր (Վիկտոր) Խլեբնիկովի, Վլադիմիր Մայակովսկու և Ալեքսանդր Կրուչենիխի աստրագրությամբ Մոսկվայում լույս է տեսնում այսպես կոչված կուբոֆուտուրիստների (որը հակադրվում էր Իգոր Սևերյանինի կողմից Պետերբուրգում ձևավորված էգոֆուտուրիստների խմբին) «Ապտակ հասարակական ճաշակին» դեկլարացիան: Դեկլարացիայում ասված է. «Միայն մենք ենք մեր ժամանակի արտահայտիչները (лицо нашего Времени): *Անցյալը նեղ է: Ակադեմիան և Պուշկինը հիերոգլիֆներից անհասկանալի են: Դո՛ւրս նետել Պուշկինին, Դոստոևսկուն, Տոլստոյին և այլոց արդիականության նավից: Ով չմոռանա իր առաջին սերը՝ չի ճանաչի նաև վերջինը: ...Բոլոր այդ Մաքսիմ Գորկիներին, Կուպրիններին, Բլոկներին, Սոլոգուբներին, Ռեմիզովներին, Ավերչենկոներին, Չյոնիներին, Կուզմիններին, Բունիններին և բոլոր մյուսներին՝ սոսկ ամառանոց է հարկավոր գետափին* (нужна лишь дача на реке)» *(125, 77): Ժխտումի հետ մեկտեղ այս դեկլարացիայում նրանք առաջադրեցին իրենց գեղագիտական սկզբունքները: Իսկ արվեստի սկզբունքները ռուս ֆուտուրիստները մշակեցին «Садок судей» ալմանախի առաջաբանում, որի տակ ստորագրել էին Դավիթ Բուրլյուկը, Ելենա Գուրոն, Նիկոլայ Բուրլյուկը, Վլադիմիր Մայակովսկին, Եկատերինա Նիժնը, Վելիմիր Խլեբնիկովը, Բենեդիկտ Լիֆշիցը, Ալեքսանդր Կրուչենիխը: Այս հանդանակում նրանք խոսում էին քերականական և շարահյուսական օրենքների խախտման, ուղղագրության և կետադրական նշանների վերացման, բառերի հնչյունական իմաստավորման, բառային հոծ զանգվածի իմաստի ընդգծման,*

ձայնավորներին (ալացքի նշանակությամբ)՝ ժամանակի ու տարածության, բաղաձայններին՝ դույնի, ձայնի, բույրի հատկանիշներ վերագրելու, դատարկային ռիթմերի ոչնչացման, կենդանի, խոսակցական լեզվին բնորոշ ազատ ռիթմեր առաջադրելու, հանգի տեղի վերափոխման (ավանդական վերջնահանգի փոխարեն առաջնային, միջտողային, տողի վերջի ու հաջորդ տողի սկզբի հանդավորման ստեղծման), հնչյունական տարողությամբ հարուստ, ուժեղ և ազդեցիկ հանդային կապակցումների, կարուկ ու շեշտված բառապաշարի, նոր թեմաների ու զգացմունքների գեղարվեստական պատկերման մասին: Առաջաբանն ավարտվում էր «Մենք նոր կյանքի նոր մարդիկ ենք» (125, 78—80) ձևակերպմամբ:

Ահա նրանց գրական որոնումների բնորոշ արտահայտություններից մեկը. «Дыр, бул щыл убещур скум вы со бу р л эз». Դեռ ավելին, այս տողերի տակ նրանք առանց երկմտելու գրում էին. «Ի դեպ, այս հնգաոտանում ավելի շատ է ազգային ռուսականը, քան՝ Պուշկինի ամբողջ պոեզիայում» (125, 80):

Ահա ևս մեկ օրինակ, որի հեղինակն է Վ. Խլեբնիկովը.

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Миэээй пелся облик,
Гзи-гзи-гзээо пелась цепь.
Так на холосте каких-то соответствий
Вне протяжения жило лицо (133, 457—458)[8].

Ֆուտուրիստները հետևողական աշխատանք էին տանում իրենց գրական սկզբունքները արմատավորելու ուղղությամբ: Անմիջապես հեղափոխությունից հետո, երբ բոլոր բուրժուական մտավորականները քաշվեցին մի կողմ, գրական իշխանությունը պետության հովանավորությամբ իրենց ձեռքը վերցրեցին ֆուտուրիստները: 1918 թ., շարունակելով 1912-ի դեկլարացիայի «Садок судей»-ի «Առաջաբանի» գրականության հանդեպ ունեցած ջախջախիչ հարվածները, Մայակովսկին «Ուրախանալը վաղ է» բանաստեղծության մեջ գրում էր.

---

8 Նույնը անում էին նաև իտալացի ֆուտուրիստները: Ա. Պալացեսկին գրում էր. «Три три три/фру фру фру/ну ну ну/уи уи уи!/Поэт развлекается/безграничнo/психопатично» (123, 14—15):

Белогвардейца
найдёте-и к стенке.
А Рафаэля забыли?
Забыли Расстрелли вы?
А почему
не атакован Пушкин?
А прочие
генералы классики? (128, 16).

Ֆուտուրիստների գրական առաջատար ուժ դառնալու մասին շատ կարևոր դրվագներ է պատմում այդ տարիների սովետական գրականության գործիչ, քննադատ Վյաչեսլավ Պոլոնսկին (1886—1932)։ «Очерки литературного движения революционной эпохи» գրքում (1929)։ նկարագրելով հեղափոխության առաջին օրերը, հեղափոխությունից երես թեքած հին մտավորականության պահվածքն ու վերաբերմունքը նոր կարգերի հանդեպ, նա շարունակում է. «Այս հանգամանքներում որպես հեղափոխական հատուկ ծառայություն անհրաժեշտ է շեշտել Վ. Վ. Մայակովսկու գլխավորությամբ մի ամբողջ գրական հոսանքի բացահայտ անցումը հեղափոխական իշխանության կողմ։

Ոչինչ զարմանալի չկա հեղափոխության հետ երեկվա օրվան սկզբունքորեն թշնամի ֆուտուրիզմի միավորման մեջ։ Ընդհակառակը։ Տաբօրինակ կլիներ, եթե անցյալի թշնամի, պրոլետարական հեղափոխությունից շատ առաջ անցյալի դեմ իր պայքարն սկսած ռուսական ֆուտուրիզմը դեմ դուրս գար հեղափոխությանը։

Պատերազմ հայտարարելով դասականներին, ապստամբելով հին արժեքների իշխանության դեմ, ջախջախելով ընդունված կանոնները, հեղափոխականացնելով բանաստեղծական ձևերը՝ ֆուտուրիզմը իր շարքերը չներգրավեց միայն բուրժուական գեղագիտական ձևերը մերժող նորարարներին։ Այն իր մեջ ներգրավեց ընդհանրապես դժգոհներին, չգնահատվածներին, վիրավորվածներին, չբավարարվածներին։ Առաջանալով գրական դիվեսներում ու սրճարաններում, բուրժուական սալոններից ու խմբագրություններից դուրս՝ ֆուտուրիզմը իր մեջ ընդունեց գրական բոհեմայի առավել հեղափոխական տարրերը։ ...Բոհեմայի նկուղներից ռուս ֆուտուրիստները տեղափոխվեցին ակադեմիայի փառահեղ դահլիճները։ Ֆուտուրիստները հասան իշխանության» (129, 126—127)։ Այնուհետև Պոլոնսկին խոսում է այն մասին, որ ֆուտուրիստները թեև վայելում էին իշխանության հովանավորությունը, այնուամենայնիվ, նրանք շրջապատի կողմից ընդունվեցին թշնամանքով։ Ֆուտուրիստների հանդեպ պետական հոգատարությունը առաջին շրջա-

նում բացահայտ էր, նույնիսկ Ն. Պունինը «Искусство коммуны» թերթում (1918, № 4) հոդված է տպագրում «Ֆուտուրիզմը պետական արվեստ է» վերնագրով: Պոլոնսկին անդրադառնում է նաև «Искусство коммуны» թերթում ֆուտուրիստների տպագրած նոր դեկլարացիային, որը վերնագրված էր «Արվեստի դրենաժ» («Дренаж искусству») և ի մի բերում դրա հիմնական դրույթները, որոնք հանգում էին ֆուտուրիզմը և պրոլետարական հեղափոխությունը միավորելու գաղափարին: Ահա այդ դրույթները.

«I. Սկզբունքային խզում անցյալի բուրժուական արվեստից: ...Բուրժուական արվեստը գաղափարական թմրադեղ է, ճահիճ: Այն արտադրում է կյանքի աղավաղումով, բնությունից «ընդօրինակելու» ճանապարհով: ...Պետք չեն նաև իրերի «գաղափարները»: Պետք են հենց իրերը:

II. Այսօրեղից արվեստի խնդիրները. ստեղծել նոր, արտասովոր գործեր: Արվեստագետները ստեղծագործական աշխատանքի համար պետք է գնան ֆաբրիկաներ և գործարաններ: Բանվորները սպասում են նրանց:

III. Ֆուտուրիզմը պրոլետարիատի գաղափարախոսությունն է: Ֆուտուրիզմի տեսակետը պրոլետարիատի տեսակետն է: Ֆուտուրիզմն է հենց պրոլետարիատի արվեստը» (129, 129):

Ինչպես պարզ երևում է այս հանգանակից՝ պրոլետարիատի կողմից հին կարգերի տապալումը ֆուտուրիստները մեխանիկորեն տեղափոխում էին արվեստի բնագավառ և հնի հանդեպ ունեցած իրենց ջախջախիչ վերաբերմունքով փորձում ընդհանրության եզրեր գտնել հեղափոխության հետ: Սակայն, ինչպես իրավացիորեն նշում է Պոլոնսկին, նրանք անօգնական վիճակի մեջ ընկան, երբ գործը հասավ հեղափոխության խնդիրների կենսական իրագործմանը: Այդ իսկ պատճառով ֆուտուրիզմը «չդիմանալով պետական քննությանը», դիջեց իր դիրքերը, իսկ նրա ներկայացուցիչներից ոմանք հետագայում միավորվեցին «ԼԵՖ» խմբակցության մեջ:

Բացահայտորեն նկատելի է, որ «Երեքի» դեկլարացիայի հեղինակները աղատորեն օգտվել են ռուս ֆուտուրիստների տեսական-ծրագրային ձևակերպումներից և նրանց նման ձգտել գրական դեկավար դիրքի:

Ֆուտուրիզմի ու Ջարենցի գլխավորությամբ սկսված գրական նոր շարժման առնչությունների հարցում թե՛ ֆուտուրիզմին, թե՛ Ջարենցի ստեղծագործական նախադրյալների առիթով պետք է անդրադառնալ ևս մի կարևոր առնչության, որը վերաբերում է բանաստեղծական արվեստի

մեծագույն բարենորոգիչներից մեկի՝ Ուոլթ Ուիթմենի (1819—1892) հանդեպ ֆուտուրիստների և Չարենցի ունեցած վերաբերմունքին ու կրած ազդեցությանը: Ուիթմենը հիմնավորապես բարեփոխեց բանաստեղծական-գեղարվեստական մտածողությունը: Նա բերեց մեծ մասշտաբներ, ուժ, զորություն, բարձր տրամադրություն, ամբողջական տեսողություն ու ընդգրկում, սերունդների ու դարերի հավերժական հոսքի ընկալում, իր անունից բոլորի կողմից խոսելու հաստատակամություն, անցյալի ու ապագայի մեջ ժամանակի ու տարածության անվախճանական զգացողություն, նա վերափոխեց բանաստեղծության ռիթմն ու պատումի ոճը՝ լայն շրջանառության մեջ դնելով ազատ ոտանավորն ու բարձրաձայն մենախոսության սկզբունքը: Հենց ուիթմենյան ազատ ոտանավորն էլ դարձավ այն անհրաժեշտ նախադրյալներից մեկը, որը միավորեց ֆուտուրիստներին: Ա. Պալացեսկին այս կապակցությամբ գրում է. «Ֆուտուրիզմը 1909 թվականին դեպի իրեն ձգեց և համախմբեց բոլոր նրանց, ովքեր Իտալիայում դեռևս դարասկզբից դավանում էին ազատ բանաստեղծությունը» (123, 13): Սրանք հատկանիշներ են, որոնք օգտագործվեցին նաև ֆուտուրիստների կողմից: Անդրադառնալով այս հարցին, Կ. Չուկովսկին գրում էր. «Ռուսական սիմվոլիզմի պատմության մեջ Ուոլթ Ուիթմենի պոեզիան խիստ աննշան դեր է ունեցել: ...Այլ բան՝ ռուսական ֆուտուրիզմը: Չնայած այս հոսանքի ներկայացուցիչները իրենց մանիֆեստներում ոչ մի տեղ իրենց ուիթմենական չեն հայտարարել, բայց նրանց գրվածքները, հատկապես նրանց գործունեության առաջին շրջանում, կրում է Ուիթմենի բանաձևման դրոշմը» (136, 277): Այնուհետև Չուկովսկին օրինակներով ցույց է տալիս այդ ազդեցության հետքերը, որոնք բացահայտորեն առկա են Վ. Խլեբնիկովի «Դաղանանոց» պոեմում, Պետերբուրգյան էգոֆուտուրիստ Ի. Օրեդեժի ստեղծագործության մեջ, ինչպես նաև Մայակովսկու գործերում: Չուկովսկին, Մայակովսկու ստեղծագործության մեջ նշելով Ուիթմենի պոեզիան հիշեցնող որոշ տողեր, արտահայտություններ, միաժամանակ, ցույց տալով, որ Մայակովսկու ոճի (հիպերբոլա, փոխաբերական մտածողություն, արտասովորություն) ձևավորման գործում նկատելի է Ուիթմենի գրական ազդեցությունը, գրում էր. «Ուիթմենի դերը Մայակովսկուն գլխավորապես հետաքրքրում էր որպես հնամենի գրական ավանդույթները խորտակողի: Հանձին Ուոլթ Ուիթմենի նա տեսնում էր ոչ թե ուսուցչի, այլ, կարծեք թե, ավագ գրչեղբոր ու ղինակցի» (136, 280):

Ուիթմենի գեղարվեստական մտածողության ստեղծագործական յուրացման հետքեր նկատելի են նաև Չարենցի պոեզիայում: Նախ, 1923

թվականին նա թարգմանել է Ուիթմենի «Մեր օրերը», «Եվրոպա» բանաստեղծությունները։ Ինչքա՜ն հարազատ են Չարենցին «Եվրոպա» բանաստեղծության «Շարժվում է հսկա գալիքը, գալիս ու գալիս է դեպի ինձ» տողի աշխարհըմբռնումն ու զգացողությունը։ Իսկ մինչև թարգմանությունները՝ 1918—1920 թվականներին Չարենցը արդեն յուրացրել էր ուիթմենյան ոճի ղգալի տարրեր։ Նախ՝ «Ամբոխները խելագարված» պոեմում և այնուհետև հանդիպող «Հեռո՜ւ, մոտիկ ընկերներին, աշխարհներին արևներին, հրանման հոգիներին» ուղղված մասշտաբային ողջույններն ու ուղերձները, «Ողջո՜ւյն, բյուրհանճար ընկե՛ր,— Հանքագո՜րծ, Հանքափոր, Հացթո՜ւխ» տողերը հիշեցնում են Ուիթմենի «Երգ կացնի մասին» բանաստեղծությունը, որի մեջ կան այսպիսի տողեր.

Ողջո՜ւյն աշխարհի բոլոր երկրներին՝ ամեն մեկին ըստ իր կարգի.
Ողջո՜ւյն սոճու և կաղնու երկրներին,
Ողջո՜ւյն կիտրոնի և բուլի երկրներին,
Ողջո՜ւյն ոսկու երկրներին
Ողջո՜ւյն եգիպտացորենի և ցորենի երկրներին... (134, 153)։

Մեկ այլ առիթով Ուիթմենը գրում էր. «Շտապի՜ր, շտապի՜ր իմ գիրք։ Բայց քո առագաստները... Լողա միշտ հեռու և երգիր. բոլոր ծովերով, անսահման կապույտի միջով տար իմ երգը Նավաչիններին ու նրանց նավերին»։

Այստեղից է ներշնչված նաև քաղաքների ու դաշտերի անսահման լայնության ընդգրկումը «Ամբոխները խելագարված» պոեմում։ Ուիթմենը գրում էր «Երգ իմ մասին» վերնագրով պոեմ, Չարենցը՝ «Չարենց-նամե»։ Ուիթմենը պոեմում, ընդհանրացնելով ժամանակի ոգին, իր մասին գրում էր այսպիսի տողեր. «Ուոլթ Ուիթմենը տիեզերք է, Մանհեթենի որդին... Ես աստվածություն եմ ներսից ու դրսից... Ես վեր եմ բոլոր աստվածաշնչերից, եկեղեցիներից ու հավատներից... Ես շուտով կդառնամ ամբողջ աշխարհի ստեղծողը...» (136, 159—185)։

Ֆուտուրիստ Մարինետտին այս նույն ոճով իր խոսքն էր ուղղում հրաբուխին. «Ես ֆուտուրիստ եմ հզոր ու անպարտելի Բարձրացած վերև մոլեգին ու անընկճելի սրտով... Էթնա, Ով կարող է ավելի լավ ու համարձակ, քան ես Պարել բարձունքներում և անփութորեն օրորվել... քո լայնաբաց երախի վրա»։

Իսկ Չարենցը իր նախորդների նման ուժով և ոգևորությամբ գրում էր՝ «Ե՛ս եմ հիմա—մի պոետ. և իմ անունը—Չարենց — Պիտի վառվի

---

* Ու. Ուիթմենի բանաստեղծությունները մեջ են բերվում տողացի թարգմանությամբ։

դարերում, պիտի լինի բա՜րձր ու մեծ...» («Անկումների սարսափից») և, իր մեջ խտացրած դարերի շարժումը, աշխարհի անցյալն ու ներկան՝ երկրի ու երկնքի մեջտեղում կանգնած, ասում էր իր երգը («Նաիրի երկրից»):

Չարենցի գեղագիտական նոր կողմնորոշման տեսակետից ուշագրավ են Ուիթմենի մի քանի գործեր ևս: Երբ Չարենցը գրադարաններում ննջող գրքերն էր ցանկանում հանել փողոց, տանել դեպի կյանք, ապա՝ Ուիթմենը կյանքի տարերքով ստեղծված գիրքն էր տանում դեպի գրադարան. «Մի՛ փակեք իմ առջև ձեր դռները, ամբարտավան գրադարաններ, Չէ՞ որ ես բերում եմ ձեզ ա՛յն, ինչ երբեք չի եղել ձեր կիսդատավորված դարակներում, ա՛յն, ինչ ձեզ ամենից շատ է անհրաժեշտ, Քանզի և՛ ես, և՛ իմ գիրքը աճել ենք պատերազմից...»: Ուիթմենը կյանքի հզոր հորձանքով փորձում է կենդանացնել գրքերի՝ այսինքն գրականության գրադարանային նինջն ու անդորրը: Մեկ այլ բանաստեղծության մեջ այս միտքը նա արտահայտում է այսպես. «Բառե՞ր, գրքա՛յի՞ն բառեր: Ի՞նչ են բառերը: Այլևս պետք չեն բառեր, քանզի նայեք և տեսեք՝ իմ երգն է այստեղ, ազատ օդի մեջ, և ես չեմ կարող չերգել, Երբ ծածանվում է դրոշը»: Այս նույն ձևով հին գրքերի, արվեստի ու թանգարանների դեմ իրենց պայքարն սկսեցին իտալացի ֆուտուրիստները, ռուսական նոր արվեստի կողմնակիցները և նրանց հայ հետևորդները: Չարենցը «Կապկազի» մուտքը սկսում էր այսպես. «Բավական է ինչքան ձեզ խաղան Անտիգոնե, Նամուս, Օթելլո, Քին: Ինչներիդ է էսօր հարկավոր «Դատաստան», «Ջանգ ջրաստւյդ»...

Չարենցի գեղագիտական ծրագրերի և, ընդհանրապես, նոր արվեստի կողմնորոշման համար ամուր նախահիմք կարող է հանդիսանալ Ուիթմենի «Երգեր ցուցահանդեսի մասին» բանաստեղծությունը, որի մեջ կան այսպիսի տողեր.

Մուսա՛, փախիր Հելլադայից...
Մոռացիր Տրոյայի մասին հեքիաթները, Աքիլլեսի զայրույթը,
Ողիսևսի թափառումները, Էնեասին,
Քո ձյունե Պառնասի պատերին ցուցանակ փակցրու. «Մեկնման պատճառով վարձով է տրվում»:
Նույն ձևով հայտարարություններ փակցրու Սիոնում...
Եվ բոլոր իտալական թանգարաններին, Գերմանիայի, Իսպանիայի, Ֆրանսիայի դղյակներին,
Քանզի նոր բազավորությունը՝ ավելի ազատ, փոթորկոտ, լայն, կեղ սպասում է որպես սիրուհու:
Օ՛, բազումինների բազումի: Օ՛, կհանդգնեմ արդյոք հավատալ,

Որ անտիկ արձանները և այդ հին տաճարները իշխանություն
չունեն նրան պահելու,
Որ Վիրգիլիոսի, Դանտեի սաղերները և բյուրավոր ավանդություններ,
պոեմները՝ մադոնիսի նման չեն թաշի նրան դեպի իրենց,
Որ նա լքել է նրանց և նկել։
...Դե, դեն նետիր այդ հին երգերը, օտարերկրյա արքունիքների
մասին հորինված այդ վեպերն ու դրամաները,
Հանգերի հոսքով ողողված այդ սիրային ստանսներները, անգործների
այդ ինտրիգներն ու սերերը (136, 130—135)։

Ուիթմենը երգի դիցուհուն աղաչագրում է հին արվեստի ու հին աշխարհի գերությունից և բերում նոր աշխարհ, նոր իրականություն։ Նույն բանաստեղծության մեջ նա այդպես էլ գրում է. «Օ, մենք կկառուցենք շենքեր Եգիպտական դամբարաններից ավելի շքեղ, Առավել գեղեցիկ Հելլադայի և Հռոմի տաճարներից»։ Այս ամենը լրիվ համընկնում է Չարենցի այս տարիների որոնումներին ու տարերքին։

Ուիթմեն—Չարենց առնչությունը առանձին ուսումնասիրության նյութ է[9]։ Այս դեպքում մեզ հետաքրքրողն այն է, որ ուիթմենյան ոճի տարրերը ևս փոխանցվել են ֆուտուրիստներին և իրենց արտահայտությունը գտել թե՛ նրանց ծրագրերի և թե՛ գեղարվեստական ստեղծագործությունների մեջ։ Ուիթմենի խոսքի տարրերի մասշտաբայնությունն ու խանդավառ տրամադրությունների արտահայտությունը ակնհայտ է նաև Չարենցի այս շրջանի հիմնական գրքի՝ «Պոեզոզուռնայի» էջերում։

Այս ամենով հանդերձ դեռևս չի ավարտվում «Երեքի» դեկլարացիայի և նրա հետ կապված գրական շարժման ծագումնաբանական քննությունը։ Անհրաժեշտ է ավելացնել, որ «Երեքի» դեկլարացիայում առկա է նաև գրական մեկ այլ ուղղությունից՝ իմաժինիզմից վերցրած մեկ հիմնական գրույթ։ Իմաժինիզմը, որը Ռուսաստանում փորձեց աշխուժանալ ֆուտուրիզմի թուլացումից հետո, մեծ կարևորություն էր տալիս գեղարվեստական պատկերին։ Սերգեյ Եսենինը, Ռյուրիկ Իվանովը, Անատոլի Մարիենհոֆը, Վադիմ Շերշենևիչը, Բորիս Էրդմանն ու Գեորգի Յակուլովը 1919 թ. հրատարակած իմաժինիզմի դեկլարացիայում հայտարարում էին. «Մենք նրանք ենք, ովքեր հղկում են պատկերը, ովքեր ձևը բովանդակության փուշուց մաքրում են ավելի լավ, քան փողոցի կոշիկ սրբողը՝ կոշիկը, պնդում ենք, որ արվեստի միակ օրենքը, միակ և անզուգական մեթոդը կյանքի բացահայտումն է պատկերի միջոցով և

---

[9] *Այս մասին տե՛ս մեր «Ուոլթ Ուիթմեն—եղիշե Չարենց («Ե. Չարենցի ստեղծագործական առնչություններից»)» հոդվածը (Գ, 1981, № 9)։*

պատկերների ռիթմիկայով։ Ո, դուք, լսո՞ւմ եք՝ մեր ստեղծագործությունների մեջ պատկերների վերլիբրն է։ Պատկեր և միայն պատկեր... Միայն պատկերն է, որ նավթալինի պես լցվելով ստեղծագործության մեջ՝ այն փրկում է ժամանակի ցեցից։ Պատկերը տոզի զրահն է» (125, 91)։ Այս մտքերը ավելի մանրամասնելով, Վ. Շերշենևիչը իր հերթին գրում էր, որ պոեզիայի «բովանդակության պատմությունը պատկերի զարգացման պատմություն է...»։ Այնուհետև՝ «Պատկերի հաղթանակը իմաստի վրա և բառի ազատագրումը բովանդակությունից՝ սերտորեն կապված են հին բեռականության կատարման և ոչ բեռականական ձևերի անցման հետ» (137,3, 45)։ Իսկ «Երեքը» այդ կողմնորոշումը իրենց դեկլարացիայում ձևակերպել էին այսպես. «Պատկերը (образ) որպես կենցաղի բնորոշում» (78, 554) և առաջարկում էին լեզվի ու ոճի էական փոփոխություն։ «Երեքի» դեկլարացիայում իմաժինիզմի տարրերի ներթափանցման մասին ժամանակին արտահայտվել են Հ. Սուրխաթյանը (98, 55) և Պ. Մակինցյանը (56, 173—174)։

Այս ամենի հետ մեկտեղ «Երեքի» դեկլարացիայում անժխտելի է նաև պրոլետարական գրականության տեսական դիմանոցից եկող ազդեցությունը, որը հատկապես զգացվում է գրականությունը կոլեկտիվի և աշխատավորական տրամադրությունների արտահայտություն դարձնելու մասին եղած ձևակերպումների մեջ։

Ռուսական գրական միջավայրից հայ բանաստեղծները յուրացնում էին նաև գրական կենցաղի օրենքները։ 1919—1920 թթ. Թղթի բացակայության և տպագրության վատ վիճակի հետևանքով Մոսկվայի սրճարաններում ծաղկում էր բանավոր գրականությունը։ «Համառուսաստանյան բանաստեղծների միության սրճարանը», «Դարբիններ», «Պեգասի մսուր» սրճարանները միաժամանակ Տվերյանը դարձրել էին գրական փողոց։ ...«Սրճարանային» բեմահարթակներում ծնունդ առան և անփառունակ վախճան ունեցան տասնյակ ուրիշ գրական հոսանքներ։ Սրճարանը գտնվում էր բոհեմայի անբաժան իշխանության տակ։ Այստեղ գրականությունը առնչվում էր փողոցին, և փողոցը ազդում էր գրականության վրա» (129, 136)։ Այստեղ են ստեղծվել Եսենինի «Москва кабацкая» գրքի բանաստեղծությունները։ Հայ գրողները յուրացնում են գրական բոհեմայի, սրճարանային հավաքույթների, սրճարանային աստմունքի այս կենցաղը։ Մոսկվայի «Մամուլի տանը» 3000 հոգու առաջ իրենց բանաստեղծություններն էին կարդում և բանավեճերը մղում Մայակովսկին, Եսենինը, Բրյուսովը, Լուչը էին ունենում Լունաչարսկին, Ֆրիչեն, Կոգանը և ուրիշներ։ Իսկ Երևանում «Կուլտուրայի տանը» հայ

բանաստեղծները կազմակերպում էին շեփորհանդեսներ, գրական ասմունք, բանավեճ։

«Երեքի» դեկլարացիան և սկսված գրական շարժումը 20-ական թթ. սկզբին ի հայտ բերեց ոչ միայն գրականության տեսական-ծրագրային մի առանձնահատուկ կողմնորոշում, այլև ընթացքի մեջ ընկավ բուռն ու հախուռն գեղարվեստական որոնումներով ու գրական աշխույժ կյանքով։ Լույս տեսան Ե. Չարենցի «Ռոմանս անսեր» պոեմն (1922) ու «Պոեզոզուռնա» բանաստեղծությունների ժողովածուն (1922), Ա. Վշտունու «Հուզանք ու զանգ» (1923), Գ. Աբովի «Դանակը բկին» (1923), Ալազանի «Հրաբխապոեզիա» (1923), Մահարու «1920!—1923?» (1923), «Տիտանիկ» (1924) և այլոց շատ գրքեր, մամուլում տպագրված առանձին գործեր ու շարքեր։

Դ

«Երեքի» տրոհումից հետո գրական գործի կազմակերպումն ու նոր շարժման ղեկավարությունը ընթացավ պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի շրջանակներում, որը Հայաստանում ղեկավարում էր Ա. Վշտունին, Թիֆլիսում՝ Հ. Հակոբյանը, Մոսկվայում՝ Գ. Հայկունին։ 1922 թ. հուլիսին Թիֆլիսում լույս տեսավ «Դարբնոց» ամսագրի առաջին համարը (լույս է տեսել երեք համար՝ №№ 1, 2—5, 6), նույն թվականի նոյեմբերին Երևանում հրապարակ հանվեց «Մուրճի» առաջին համարը (լույս է տեսել հինգ համար՝ №№ 1, 2, 3, 4, 5), իսկ 1923 թ. մարտից Մոսկվայում սկսեց հրատարակվել «Քուրան» (լույս է տեսել երկու համար՝ №№ 1,2), 1928 թ. Մոսկվայում Գ. Հայկունու խմբագրությամբ տպագրվել է «Քուրա» ժողովածուն։ Քիչ ուշացումով՝ 1925 թ. փետրվարի 6-ին հայ պրոլետպրողների բաժանմունք է սկսում գործել նաև Բաքվում, ուր և հրատարակվում է նրանց օրգանը՝ «Վիշկա» ամսագիրը (լույս է տեսել մեկ համար), 1927 թ. Սերո Մանուցյանի խմբագրությամբ տպագրվել է նույնանուն մի ժողովածու։ Գրական—ստեղծագործական նոր ուժերը խմբավորվում են հիմնականում այս օրգանների և միավորումների շուրջ։

«Մուրճ» ամսագիրը, իր բազմաթիվ սխալների, թերացումների հետ մեկտեղ, կարևոր դեր կատարեց գրական նոր ուժերի համախմբման, ինչպես նաև, ազդեցություններով հանդերձ, հայ պրոլետգրողների տեսական-ծրագրային կողմնորոշումը ճշտելու գործում։ Միանգամայն ճիշտ է ասված. «Ազատ Վշտունու «Մուրճը» անուրանալի դեր կատարեց համախմբելու նոր, կենսունակ գրական ուժերին։ ...Այդ շատ հետաքրքրա-

կան մի շրջան էր մեր գրականության համար։ Ասպարեզ էր մտնում գրական մի նոր սերունդ» (70), 98)։

Ամսագրի առաջին համարի Ա. Վշտունու ստորագրությամբ տպագրված ծրագրում հստակորեն ձևակերպված են «Մուրճի» նպատակները. «Մուրճը» հրատարակվում է ոչ թե տիրացու էսթետների հոգեկան բավականության համար, այլ կռելու, կոփելու աշխատավորության գեղարվեստական գիտակցությունը...

Մեր պարբերականը գլխավորապես պետք է հետապնդի երկու կարևոր հարցերի լուծումը. տանելով գրականությունը աշխատավորական-դասակարգային գաղափարախոսության ուղիով, որ ամեն ճնճղուկ էլ առաջ բացել աշխատավորական խավերից դուրս եկած գրողներին և գեղարվեստագետներին...» (Մճ, 1922, № 1, էջ 1)։ Ամսագրի միտումներն ու խնդիրները շարունակվում են պարզաբանվել դարձյալ Վշտունու կողմից գրված և Հայաստանի բոլոր պրոլետարական գրողներին ուղղված կոչում, որի մեջ առաջ է քաշվում ընթացիկ իրականության գեղարվեստական յուրացման և անցյալի գրական ժառանգության ուսումնասիրության հարցը։ «Հայ գրականությունը ներկայումս շատ տարտամ ու անմխիթար դրության մեջ է։ Մեր գրականագետներից շատ-շատերը այժմ տատանվում են հնի և նորի միջև բացված անդունդի շուրջը, նրանք ընդունակ չեն այլևս հանդես գալ պարզ ու որոշ աշխարհայացքով։ Այդ իսկ պատճառով մենք համառ ու տոկուն աշխատանքով ձգտենք հայտնագործել ու պատկերավորել մեր նոր ժամանակի գեղարվեստական արժանիքներն ու հույզերը և ստեղծել նրանց հետ զուգընթաց բովանդակությանը համապատասխան նոր ձևեր։ Մենք պետք է ուսումնասիրենք անցյալի գեղարվեստական գրականությունը, որպեսզի նրանց տիրապետելով և նրանցից կորզելով մեզ անհրաժեշտ շաղախը՝ ձևավորենք հետզհետե պրոլետարական գրականությունը»,—ասված է «Մուրճի» նույն համարում (էջ 17)։ Պրոլետարական գրողները թեև սկզբունքորեն չէին ընդունում անցյալի գրականությունը, բայց, ի տարբերություն ֆուտուրիստական ձախ սկզբունքների, այն ստեղծագործաբար յուրացնելու հարց էին դնում, մի բան, որն արտացոլվել է նաև ռուսական պրոլետարական գրողների դեկլարացիաներում։ Վշտունին փաստորեն կրկնում էր նրանց։ Բայց կոչը՝ կոչ, դեկլարացիան՝ դեկլարացիա, հայ պրոլետարական գրողները այս շրջանի իրենց գեղարվեստական ստեղծագործություններում չյուրացրեցին դասական գրականության նվաճումները, այլ, կտրվելով հնից, շարունակեցին խարխափել աղճատված ձևերի և նյութի գեղարվեստական յուրացման դժվարին խնդիրներում։

Դեռ ավելին, Վշտունին քիչ ավելի ուշ անցյալի գրողների մասին այսպիսի մտքեր էր հայտնում. «Անցել է Րաֆֆիների, Գամառ—Քաթիպանների և, եթե կուզեք, Թումանյանների գրական շրջանը,— ազգային գրականության շրջանը» (Մ, 1924, № 241),— այս մտայնության պայմաններում էլ ի՞նչ դասական գրականության ուսումնասիրության հարց կարող էր լինել: Հակառակ դեպքում «Մուրճ» ամսագիրը տեղ չէր տա ինքն իրեն հակասող այսպիսի մտքերի. «Ե. Չարենցը «Նորքի» №2-ում տեղավորված իր երկու գրվածքներով էլ («Երկիր Նաիրի», «Ասպետականը»— Դ. Դ.) թռիչք է գործել անցյալի գիրկը, գործադրել է անցյալի գրական ձևեր և նույնիսկ անցյալից վերցրած նյութ («Ասպետականը)...»: (ՄՃ, 1923, № 5, էջ 36):

Մի կողմից՝ անցյալի փորձի յուրացման պահանջ, մյուս կողմից՝ այդ անհրաժեշտության ժխտում: Այս կողմնորոշումը ևս բացահայտ արձագանք էր ռուս պրոլետարական գրողների ստեղծագործական-ծրագրային որոնումների: Այսպես, վ. Կիրիլովը իր հայտնի «Մենք» բանաստեղծության մեջ գրում էր.

Мы во власти мятежного, страстного хмеля,
Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты»,
Во имя нашего Завтра—сожжём Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.
...Всё—мы, во всём—мы, мы пламень и свет побеждающий,
Сами себе Божество, и Судья, и Закон.
(Г, 1918, № 2, էջ 4)

Այս բանաստեղծության հետ մեկտեղ, Ռաֆայելին այրելու և թանգարանները ավերելու կոչի հետ մեկտեղ՝ նա «Արվեստի քուրմերին» բանաստեղծության մեջ գրում էր. «Он с нами лучезарный Пушкин, И Ломоносов, и Кольцов» (ПК, 1919. № 7—8, էջ 58):

20-ական թթ. գրականություն մուտք գործող գրողները դասականներից կտրվեցին (ժխտելով կամ հավուր պատշաճի ընդունելով նրանց վարպետությունը) այն շրջանում, երբ իրենք, ըստ էության, դեռևս գրել չգիտեին: Ու նաև դա՛ է պատճառը, որ այդ տարիներին գեղարվեստական լուրջ ու մնայուն արժեքներ գրեթե չստեղծվեցին:

Թեմատիկ առումով, աշխատավորության կենցաղի ու հոգեբանության, աշխատանքի ու կոլեկտիվ ապրումների պատկերման, ինչպես նաև ժամանակի գեղարվեստական յուրացման հարցում ևս թերացումները շատ էին: Ամեն ինչ, ի վերջո, հանգեցվում էր տեխնիցիզմին, մեքենայապաշտությանը ու երկաթի պաշտամունքին: Այդ են վկայում

«Մուրճի» համարներում տպագրված գործերը և նույն հեղինակների առանձին ժողովածուները։ Նրանք ևս ձգտում էին այն բանին, որ ռուս բանաստեղծներից մեկի՝ Ն. Սկապինի մի բանաստեղծության տողով ասեն՝ «Մենք երկաթբետոնե քնարերգուներ ենք», կամ վ. Ալեքսանդրովսկու նման հայտարարեն՝ «Մենք երկաթից ենք։ Պողպատից» և կամ էլ Ա. Գաստևի նման ամբողջ ձայնով պոռթկան՝ «Մենք աճում ենք երկաթից» (131, 54, 88, 188)։

Պրոլետարական գրողները ձգտում էին տիրապետող դիրք գրավել։ Այդ մղումն առկա էր ոչ միայն կազմակերպչական հարցում, այլև որպես ընդհանուր տրամադրություն ու հոգեբանություն, թափանցում էր նրանց գրական արտադրանքի մեջ՝ ստեղծելով մեծ մասամբ ինքնավրա-տահ ուժի դիրքերից գրված անարվեստ գործեր։ Բնորոշ է Ալազանի «Ահազանգ» բանաստեղծությունը՝ «Այցետոմս համաշխարհային պատակաված բուրժուազիային» ուղերձով.

Ահարեկվեցե՛ք!
Սարսափեցե՛ք!
Դողացե՛ք!!!
Լացե՛ք!!!
Հետ-հետ գնացե՛ք։
Ճանապարհ բացե՛ք
Ու խոնարհվեցե՛ք...
Գալի՛ս ենք, գալի՛՛՛ս... (Խ2, 1922, № 205)։

Վրաստանի պրոլետարական գրողների հայկական սեկցիան (նախագահ՝ Հ. Հակոբյան, փոխ նախագահ՝ Արազի, քարտուղար՝ Մ. Դարբինյան, բացումը տեղի է ունեցել 1922 թ. մայիսի 28-ին) ևս մեծ եռանդ ցուցաբերեց գրական ուժերի համախմբման և գեղարվեստական նոր միտումների ամրապնդման գործում։ «Դարբնոց» ամսագրի նախաքայլեր համարելով ամսագրի շուրջ համախմբված գրողներից մի մասի 1914 թ. հրատարակված «Կարմիր մեխակներ» և «Բանվորի ալբոմ» ժողովածուները, նրանք ավելի հին ավանդույթներ էին վերագրում իրենց և ձգտում «Դարբնոցի» միջոցով դարբնել հայ պրոլետարիատի ամբողջական կյանքը, արտացոլել նրա կոլեկտիվի ապրումները, նրա հոգեբանական իմպուլսները» (Դ, 1922, № 1, էջ 2)։

«Գրական մարտիկներ» հոդվածում (1922) Հ. Հակոբյանը պաշտպանում էր այն տեսակետը, որ «պրոլետարական գրողը պիտի մարտընչող բռնիկի դրիչն ունենա...», այնուհետև, վերոհիշյալ դրույթից ու ժամանակի ընդհանուր մտայնությունից ելնելով, նա ձևակերպում էր «Դարբնոցի» խնդիրները. «Դարբնոցի» նպատակը մեշչանական, անորոշ իդեալներով երկ տպելը չէ, այլ դասակարգային, զուտ պրոլետարական գեղարվեստական և գլխավորապես մարտնչող ոգով գրվածքներ պոպուլյարիզացիայի ենթարկելը» (50, 244—245)։ Դասական գրակա-

նության հարցում դարբնոցականները ևս թեև արտաքուստ հանդես էին գալիս հանդուրժողական դրույթներով, բայց ըստ էության դեմ էին բոլոր հներին: Իսկ անձամբ ինքը՝ Հ. Հակոբյանը մեկ անգամ չէ, որ գրել է. «Հնից չենք հրաժարվում անպայման, բայց նրան չենք պաշտում, չենք աստվածացնում...» (50, 253): Այս վերաբերմունքը նրա մեջ արմատական ձևով պահպանվել է նաև հետագա տարիներին: Նույնիսկ 1933 թ. Գամառ-Քաթիպայի մասին գրած փոքրիկ հուշապատումի մեջ, դրական վերաբերմունքով նկարագրելով նրան, այնուամենայնիվ, ասում է. «Գամառ-Քաթիպան այժմ մեզ համար պատմություն է և այն էլ՝ ո՛չ օրինակելի պատմություն» (49, 287): Այս մտայնությունից ելնելով դարբնոցականներն աշխատում են «ուղարկել սեկցիայի անդամներին բանվորական կլուբ և գործարաններ, գրելու շնորհք ունեցող բանվորներին հրավիրել մտնել Ասոցիացիայի մեջ» (Դ, 1922, № 1, էջ 37):

Եվս ավելին, «Ժամանակն է...» (1922) հոդվածում Հ. Հակոբյանը լրջորեն դժգոհում էր այն բանի համար, որ ուշանում է բանվորական աշխարհից եկող գրական համալրումը. «Այդ մի վրդովեցուցիչ երևույթ է, որ մեզ՝ հայ պրոլետարական ինտելիգենտ գրողներիս մի պահ հուսահատեցնում է, երբ տեսնում ենք, որ բացի մի բանվոր Անուշավան Վարդանյանից, մինչև օրս դոնե մի քանի պրոլետարական ինդուստրիալ բանվոր-գրողներ չէ տվել մեզ գործարանային աշխարհը...» (50, 241):

Հ. Հակոբյանը և նրա շուրջ համախմբված գրողները (բանաստեղծներ Հ. Այվազյան, Հ. Խանլարյան, Գ. Գրիգորյան, Անուրջ, արձակագիրներ Արազի, Ծ. Թորգոմյան, Մ. Պետրոսյան, Վ. Զիթունի և ուրիշներ) իրենց հիմնական նպատակը դարձրել էին «բանվորագարկի» թեման, որն իր մեջ ընդգրկում էր գործարան և կոլեկտիվ հասկացությունները: Այս տեսակետից բնորոշ է Հ. Հակոբյանի այդ տարիներին տարածում գտած «Պրոլետարի երգը» բանաստեղծությունը: Արձագանքելով կրոնական որոշ արատահայտություններ գրականություն բերելու նկատվող միտումին (օրինակ, Կիրիլովի «Երկաթե մեսիա», Սամոբիտնիկի՝ «Մեքենայական դրախտ», Կնյազևի «Կարմիր ավետարան» բանաստեղծությունները), Հ. Հակոբյանը ևս փորձում է պրոլետարական գրականությունը համեմել համապատասխան արտահայտություններով.

Գործարա՜ն, գործարա՜ն, գործարա՜ն,
Դու մեր սուրբ գիրքը—մեր ավետարան,
Դու դաստիարակ մեր հայրը ծնող,
Մեր ուսուցիչը— մեր համալսարան:
(Դ, 1922, № 1, էջ 5):

«Դարբնոցի» շուրջ համախմբված գրողները այդ տարիներին իրենց գործունեությամբ ավելի շատ արձագանքեցին ժամանակի մտայնությանը, քան ստեղծեցին գեղարվեստական արժեքներ։ Այս տեսակետից ավելի վատ վիճակում էր «Քուրան», որը ևս հանդես եկավ պրոլետարական գրականության դիրքորոշմամբ։ Գտնվելով գրական բուռն կյանքի կենտրոնում՝ Մոսկվայում, նրանք անմիջական կապեր հաստատեցին ռուս պրոլետարական համառուսաստանյան գրողների Ասոցիացիայի, «Кузница» խմբակցության հետ։

Ինչպես ամեն մի խմբակցություն, Մոսկվայի հայ գրողները ևս ասպարեզ եկան իրենց մանիֆեստանման խմբագրականով։ Պրոլետարական գրականության ընդհանուր սկզբունքների հիման վրա նրանք ձևակերպեցին իրենց կոչման ու նպատակի հետևյալ խնդիրները.

«Պրոլետարական գրականության այս առաջապահ դիրքերում հայ բանվորությունը և նրա ճշմարիտ ու աղնիվ դաշնակիցները պետք է ունենան իրենց հավատարիմ գունդը։

Այդ է մոմենտի հրամայական պահանջը։

Ու այդ պահանջով—

Ով ունի պրոլետարական թափանցող միտք, ում կրծքում բաբախում է անկեղծ ու զգայուն սիրտ, ով վառվում է ստեղծագործական պայքարի համար,—

Թող գա ասպարեզ։

Թերահավատները, քամելիոններն ու երերվողները՝ հեռո՛ւ մեզանից։

«Քուրան» աներեր ու հավատով լի պետք է ընթանա պրոլետարական ստեղծագործության պայքարի տենչերով՝ քաղքենի ըմբռնումներով հարուստ հայ իրականության մեջ, այն խոր համոզմունքով, որ—

Ապագան մերն է» (Ք, 1923, № 1, էջ 1—2)։

Իսկ մինչև «Քուրա» ամսագրի հրատարակությունը Մոսկվայում համախմբված հայ գրական ուժերը (Գ. Հայկունի, Ամեռ, Ա. Արշարունի, Բ. Սահակյան, Հ. Խաչանյան, Վ. Վանդեկ, Գ. Շամունց, Ե. Տեր-Մարտիրոսյան), որ իրենց խմբակցությունը կոչել էին Մոսկվայի հայ գրական—գեղարվեստական «Մուրճ ու մանգաղ» խմբակցություն, պարբերաբար կազմակերպում էին գրական ընթերցումներ, քննարկումներ ու դասախոսություններ և ճշտում իրենց անելիքները։ Նրանց առաջին գործերից մեկը եղել է «Երեքի» դեկլարացիայի և այնուհետև Հայաստանում սկզբնավորված գրական շարժման եռանդուն ժխտումը։ Այս չհիմնավորված ակտիվությունը նրանք ունեին սոսկ այն պատճառով, որ գտնվում էին գրական շարժումների կենտրոնում՝ Մոսկվայում, անձամբ մոտ

էին ռուսական գրական միջավայրի շատ ներկայացուցիչների և, ի վերջո, նրանց մասնակցությամբ կազմակերպում էին գրական միջոցառումներ ու նրանցից կորզում գրական կարծիքներ իրենց գրած գործերի մասին: Նրանց առաջին դասախոսության նյութը, որի հեղինակն էր Գ. Հայկունին, եղել է «Երեքի» դեկլարացիան և Չարենցի ստեղծագործությունը»: Դեկլարացիան համարվել է «ոչ պրոլետարական», «թեթևամիտ», «ռուսական մեռնող ֆուտուրիզմի ուշացած արձագանք», իսկ Չարենցի պոեզիան (նկատի ունի 1922 թ. երկհատորյակը) «կղերական, շովինիստական, պոռնոգրաֆիական, հետադիմական, ...գյուղացիական, մանր բուրժուական» (Ք, 1923, № 1, էջ 14): Չարենցի դեմ ստեղծված բացահայտ թշնամանքը աննկարելի խուլիգանությամբ առկա է «Քուրայի» «Կոկորդիլոս» երգիծական հավելվածում: Այս ամենի դեմ «Խորհրդային Հայաստանում» (1923, № 62) «Պրոլետարական գրականությո՞ւն, թե՞ խուլիգանների «գրական» արշավանք» հոդվածով հանդես եկան Ե. Չուբարը, Ե. Չարենցը և Պ. Ֆոլյանը՝ պահանջելով գրական գործի վերաբերյալ կուսակցության դիրքի ու վերաբերմունքի ճշտում և ապա՝ հարց դրեցին անդիջում լինելու բոլոր այն մերձգրական և պատահական մարդկանց գործունեության հանդեպ, որոնք, հանդես գալով պրոլետարական մշակույթի անունից, գրականությունը հասցնում են «վանդալային վիճակի, կապկային հոտենատոտության»: Իսկ այդ ընթացքում Գ. Հայկունին շարունակում էր ասպարեզ հանել իր գրվածքները և իրեն ապահովագրել գրական կարծիքների զրահով: Այս տեսակետից մի կատարյալ թյուրիմացություն է ռուս պրոլետգրողների «Кузница» խմբի նախագահ Ի. Ֆիլիպչենկոյի նամակը Գ. Հայկունուն, որը գրական չափանիշների խախտման մի արտակարգ օրինակ է: Ահա մի հատված այդ նամակից:

«Բանկագին Գուրգեն!

Ես մի քանի անգամ կարդացի ու վերակարդացի քո «Տիտանը»: Ստացվեց հուժկու, ամեհի, ամպրոպագղորդ տպավորություն:

Դու, Վիկլե-Գրիֆինը և Վերհարնը արյունակիցներ եք:

Դու և ապատ բանաստեղծությունը միաձույլ եք:

Վերհարնի հետ դու արյունակից ես թեմայով:

Ուիթմենի հետ՝ մարմնավորման մեթոդով:

Վիկլե-Գրիֆինի հետ՝ ամեհի բովանդակությամբ:

Դու եվրոպացի ես» (Ք, 1923, № 1, էջ 105):

Այսպիսի ինքնամեծար տոնով ու, ըստ էության, հակագրական միջոցներով բազմաթիվ պատահական կամ սահմանափակ կարողություններ ամեր մարդիկ ստեղծում էին իրենց գրական ժամանակավոր փառ-

քը[10]։ Գրական գործի հետաքրքրման ու հասարակացման, բանվորական միջավայրերից գրականություն մուտք գործած անպատրաստ գրողների առաջ հոսքի ու պրոլետարական գրականության անվան տակ կատարվող երբեմն անկուրջ թվացող որոնումների պայմաններում աջ ու ձախ ոտնահարվում էին ճշմարիտ գրականության պահանջները։ Եվ այս վիճակում ամենևին էլ տարօրինակ չէ ոչ Հայկունու, և ոչ էլ նրա խմբակի անդամների հավակնոտ տոնը։ Սթափ զգաստությամբ ճիշտ ժամանակին այս հավակնոտ ինքնամեծարման դեմ հանդես եկավ Երևանի «Վերելք» ամսագիրը։ «Վուլկաննները ժայթքում են» գրքի գրախոսը այն համարում է անտրամաբանական, խառնաշփոթ մտքերի ծնունդ, հակագեղարվեստական և վերջում ավելացնում՝ «Չէ՞, հանաք է արել Ֆիլիպչենկոն» (Վ. 1924, № 1, էջ 71—72)[11]։

Գրական-գեղարվեստական նյութերի տպագրության առումով վատ վիճակում էր նաև Բաքվի «Վիշկան»։ Ամսագրի շուրջ համախմբված գրողները մեծ մասամբ նավթահանքերից հավաքագրված բանվորներ էին (Շբանաստեղծներ Տարտալշչիկ Արտաշ., բանվոր Զաքար, Ս. Զուլամյան, Մռայլ, կոմերիտ Սամվել, բանվոր Ադո, արձակագիրներ Թ. Ռենյան, Գ. Ռշտունի, բանվոր Ղարիբ, Գ. Միրզունի, Գր. Աշոտ, Պ. Արֆո)։ Նրանց ստեղծագործությունների թեման նավթաշխարհն էր, Բաքվի արամվայը, էլեկտրականությունը, գործարանի ու կոլեկտիվի կյանքը, նոր կենցաղը։ Ամսագիրը այդպես էլ ձևակերպում է իր նպատակը. «Վիշկան» հայ իրականության մեջ ստանոկի կամ ավելի ճիշտ մազութի մեջ կորած բանվորի գրական-պարբերական փորձն է»։ Եվ ապա՝ «Վիշկան» պիտի լինի Բաքվի բանվորության գրական օրգանը, արտացոլի ստանոկի աշխատավորի ապրումները» (Վա, 1925, № 1, էջ 6, 70—71)։

Բաքվի պրոլետգրողների Ասոցիացիայի հայկական բաժինը կազմակերպում է նաև գրական միջոցառումներ։ Բաքվում կազմակերպվել է Չարենցի գրական երեկոներ։ Ընդհանրապես, Բաքվում բարձր էր գնահատվում Չարենցի գրական գործը, նա համարվում էր հայ պատանների

10 Այս ինքնամեծարանքը բնորոշ էր բոլորին։ Ահա մեկ այլ օրինակ. Խ2-ում (1922, № 221) վշտունին, Սեյիդ էլ նույր անվան տակ ներկայացնելով իրեն, իր մասին գրում էր. «Նրա բանաստեղծությունները տարածված ու ժողովրդականացված են ոչ միայն Եգիպտոսում, այլև Միջագետքում, Հեջազում, արաբական Պաղեստինում։

11 Ոչ միայն Հայկունու, այլև «Քուրայի» պոեզիան ժամանակին արդարացի քննադատության ենթարկվեց նաև Սուրխաբյանի կողմից. ըստ նրա «Քուրան» չունի «ինքնուրույն շունչ», անարյուն է, նրան «պակասում է... տաղանդ, ստեղծագործական շնորհք» (Մ, 1923 № 28)։

«մտքի տիրակալը», միաժամանակ Հ. Հակոբյանի գրական գործունեությունը արժեքավորվում էր մինչհոկտեմբերյան վաստակով ու շեշտվում էր նրա բանաստեղծությունների ագիտացիոն բնույթը։ Գրական կողմնորոշման առումով «Վիշկան» տեսական-ծրագրային հոդվածներում վարում է ճիշտ կողմնորոշում։ Դրա լավագույն վկայություններից մեկն էլ այն է, որ այդ ամսագրում է տպագրված Բելինից (1925 թ. մայիսին) Զարենցի գրած հանրահայտ նամակը՝ արվեստի նոր ըմբռնումների մասին։

Ե

Ինչպես «Երեքին», այնպես էլ տարբեր ամսագրերի շուրջ համախմբված պրոլետարական գրողներին բնորոշ էր մեծադղորդ տոնը, մի բան, որը մի կողմից նրանց հասցնում էր անորոշ վերացականության, մյուս կողմից աստիճանաբար հասունացնում մյուս աղետը՝ կոմանապարծությունը։ Հայ գրական խմբակցությունները ջանադրորեն ընդօրինակում էին և՛ ֆուտուրիստների ինքնամեծար տոնը, և՛ պրոլետարական գրողների սահման չճանաչող չափազանցությունները։ Նրանց համար ընդօրինակման հրաշալի օրինակ էր Մ. Գերասիմովի բանաստեղծություններից մեկը.

Нет меры гордому дерзанию,
Мы—Вагнер, Винчи, Тициан.
(Г, *1920, № 9—10, էջ 17)*

Այդ ազդեցությամբ կարճ ժամանակամիջոցում հայ գրականությունը ունեցավ իր Դանտեն ու Պուշկինը, Հոմերոսն ու Գյոթեն, Ուիթմենն ու Վերհարնը։

Անսահման համոզվածությամբ Ա. Վշտունին Հ. Հակոբյանի մասին գրում էր. «Մի Դանթե՞ կամ թե Պուշկի՞ն ես դու,— Չէ՛, իմ ընկեր Ավելի ուժգին ես դու» (106, 6)։

Իսկ Հ. Հակոբյանը ինքն իր մասին լրջորեն ասում էր. «Ապա ցույց տուր ջահելներին մեր այսօրվա, Որ դու գիտես Գյոթեի պես ջահել մնալ», այնուհետև նա իրեն համարում էր «մի հին ավետարան» (47, 170)։ Գ. Աբովը հոգոց-հանգուցելոց կարդալով Դանտեի վրա՝ «քանի դարեր արդեն, սուլել, սահել, քանի Դանտե են թաղել անհետ», առանց անհրաժեշտ համեստության իրեն էր վերապահում նորօրյա Դանտեի դերը՝ «Իսկ ես մի նոր Դանտե... Նետը փոխել եմ ռումբի» (1, 25, 41)։ Ն. Զարյանը վաղվա պրոլետհանճարի մասին գրում էր. «Նա կգա և՛ մեծ, և՛ անպարտ՝ Ավելի, քան Պուշկին, Հոմերոս» (27, 5)։ Այս մտայնությու-

նից հեռու չմնաց նաև Չարենցը։ 1923 թ. գրած «Սնոուդեն ամուսիններ կամ ինքնիրեն կոմունիզմ» կինոֆելիետոնում զետեղված «Դիկտատուրա» սոնետի մեջ Լունաչարսկու անունից նա գրում է.

0, հաղթելու է պրոլետարիատը.
Եվ նոր Շեքսպիր ու Դանտեններ
Կգան. կգա՛ նո՞ր Կանտեմիր (76, 125)։

Գրական միտքը ավելի շատ զբաղված էր այս կարգի չափազանցություններով, քան՝ ստեղծելով գոնե իր իսկ առաջադրած տեսությունից բխող քիչ թե շատ տանելի գրականություն։

Նոր գեղարվեստի զարգացումը թե՛ տեսական-ծրագրային և թե՛ գեղարվեստական առումով ուներ բազմաթիվ թերություններ, որոնց մի մասը ժամանակի միտումների արտահայտություն էին, իսկ մնացած մասը՝ ստեղծագործական հնարավորությունների պակասի։ Գրական շարժման այս բուռն հորձանքի մեջ ներքաշվեցին շատերը և ինքնամոռաց որոնումների ու ժխտումների մեջ մի պահ մոռացան գրականության համար արմատական նշանակություն ունեցող շատ հարցեր։ Այս տեսակետից, լուրջ գրականության շահերից ելնող և գրական շարժումը ճշմարիտ կողմնորոշմամբ նպատակաուղղելու առումով առանձնանում է պետական մեծ գործիչ և գրականագետ Ա. Մյասնիկյանի «Պրոլետարական գրականության նվիրված «Մուրճ» ամսագրի № 1-ի առթիվ» պատմական արժեք ունեցող հոդվածը։

Մյասնիկյանը հոդվածում անդրադառնում է գրականության համար կենսական նշանակություն ունեցող այնպիսի հարցերի, ինչպիսիք են գեղարվեստական մտածողության ազգային յուրահատկությունների պահպանումն ու ընթացիկ շրջանի հայկական կյանքի պատկերումը, ստեղծագործական որակի բարձր մակարդակի ու հասարակական նշանակության ապահովումը, պրոլետարիատին արժանի ճշմարիտ երկեր ստեղծելու անհրաժեշտությունը։ Նա այս հարցերն արծարծում է որոշակի գործերի քննությամբ և իր առաջարկությունների որոշակի թեմատիկ ուղղվածությամբ։

Գրական որոնումների ազատության մեջ հայ գրողներից շատերը, ժամանակի հրամայականով ստրվելով այսպես կոչված կոմսնապարծությամբ, ազգային ավանդույթների հերքման հետ կորցրեցին նաև իրենց ոտքի տակի հողը։ Իրականության որոշակի առարկայական զգացողությունը փոխարկվեց լոզունգների, հրովարտակների և գրական սուտը, տեսությամբ գրականություն սարքելը դարձավ իբր թե ժամանակակից գրող լինելու նախապայման։

Քննադատելով Ա. Վշտունու, Գ. Մահարու, Հ. Սիրասի ամսագրում տպագրած գործերը, Մյասնիկյանը գրում էր. «Մենք կուզենայինք իմանալ, թե ինչումն է այստեղ հայ գրականության պրոլետարականությունը կամ պրոլետարական գրականության հայկականությունը: ...Վերև հիշված գրվածքները մասամբ ոչ պրոլետարական են, մեծ մասամբ չեն արտահայտում հայ կյանքը և ավելի մեծ չափով էլ անգեղարվեստական են»: Ընթացիկ գրականության ազգային հիմքին անդրադառնալով, Մյասնիկյանը թվարկում է հայկական կյանքը կազմող իրական նյութի թեմատիկ մի այնպիսի բազմազանություն, որը միայն այդ թվարկմամբ ավելի շատ է արտացոլում իրականության հարստությունը, քան այդ տարիներին գրված շատ ու շատ բանաստեղծություններ ու պատմվածքներ: «Ո՞րն է այն մթնոլորտը, որտեղ ծնվել ու ծաղկել է հայ պրոլետարական գրականությունը,— հարցնում էր նա և ինքն էլ պատասխանում: — Այդ մթնոլորտը արդի հայ կյանքն է, նրա տնտեսությունը, գյուղը, մթին նկուղները, աշխատավոր գյուղացին, արդի հայ մամուլը, հայ քաղաքական կուսակցությունները, հայ-թրքական հարաբերությունների խնդիրը, քաղաքացիական կռիվների անցուդարձը, խորհրդային շինարարության պես-պես կողմերն ու ձևերը, հայ շինականի ու քաղաքի աշխատավորի մտորումներն ու հուզումները, հայ ինտելիգենտը, վարժապետը, հոգևորականը և այլն, և այլն՝ այն ամենը, որ կա, ապրում ու բովանդակություն է տալիս այն կյանքին, որ կոչվում է Խորհրդային Հայաստան» (ԽՀ, 1922, № 267): Այս տեսակետից Մյասնիկյանը շատ բարձր է գնահատում Ե. Չարենցի գեղարվեստական որոնումների փորձը և նրան համարում իր ժամանակի էությունը բացահայտող առաջնակարգ բանաստեղծ: Իսկ մյուսների հասցեին՝ ուղղում հետևյալ հարցումը. «Ինչո՞ւ սրանով չեն ոգևորվում մեր այն գրողները, որոնք պրոլետարական գրականության մասին այնքան շատ խոսում են, կարծես թե ստեղծում են այն, սակայն, ավա՜ղ, այն ինչ որ պետք է, չեն անում»: Իսկ դրա փոխարեն նրանք ընդօրինակում են ռուս բանաստեղծներին և աղավաղված ձևով կրկնում նրանց պատկերներն ու թեմաները:

Նշելով «Մուրճի» թերությունները, Մյասնիկյանը հասնում է իր դիտողություններից ու առաջարկություններից բխող ավելի ընդհանրական եզրակացության. «Անհրաժեշտ է արձանագրել այդ, որպեսզի մենք հնարավորություն ունենանք արտահայտվելու այն մասին, թե ի՛նչ պիտի լինի հայ պրոլետարական գեղարվեստը, նրա ուղին, նրա անելիքը, նրա հասարակական դերը, որովհետև առանց հասարակական կոչման՝ չկա գեղարվեստ, առավել ևս՝ պրոլետարական գեղարվեստ» (ԽՀ, 1922,

№ 268)։ Մյասնիկյանը նաև այն կարծիքն է հայտնում, որ պրոլետարական գրականության ստեղծումը մեկ օրվա խնդիր չէ և նրա զարգացման համար անհրաժեշտ է «շատ մեծ ժամանակ» և իրականության հոգեբանական յուրացման տևական աշխատանք։

Մյասնիկյանի հոդվածի էությունը ժամանակին ժբաախտաբար խորությամբ ու լիարժեքորեն չյուրացվեց։ Գրական որոնումներն ընթանում էին նորաստեղծ սովորույթի հեշտ հունով։ Դեռ ավելին, անմիջապես Մյասնիկյանի հոդվածից հետո «Խորհրդային Հայաստանում» (№ 270) տպագրվեց մի հոդված, որի հեղինակը (Ա. Նորեկ, որը Աշոտ Հախումյանն է) վիճարկում էր Մյասնիկյանի կարծիքները։

Իսկ մամուլում շարունակվում էին առատորեն տպագրվել նոր գրականության «գլուխգործոցներ»։ Ահա մեկ նմուշ՝ Գ. Վանանդեցու «Երկաթի կարոտը» բանաստեղծությունը.

Ու էսօր
սրտերը մեր բոլո՛ր—
դինամիկի կարոտ են քաշում երկաթի
ու խենթացած կուզենք,
որ մի կտոր երկաթ լինի—
լիզենք։
Եվ ո՛ւմ սրտում նոր,
ո՛ւմ հոգում
երկաթից ավելի ցանկալի բան կա
ու ո՛վ չի վեպագում՝ տեսնի։—
...Ով չի խենթանում,
չի ուզում—
կրծի երկաթը, ուտի, հովանա։ (Հ2, 1922, № 287)։

Ահա այսպիսի պայմաններում էր ճշմարիտ գրականության պահանջներ դնում Մյասնիկյանը, մի բան, որը, նոր որոնումների մոլուցքով կուրացած գրական մթնոլորտում, միանգամից չունեցավ իր արժանի արձագանքը։

«Մուրճ» ամսագրի չորրորդ համարը իրավացի քննադատության է ենթարկվել նաև Սուրխաթյանի կողմից։ Նշելով, որ «Մուրճը» կանգնած է Չարենցի գծի վրա «թե ըստ ձևի և թե ըստ բովանդակության», միաժամանակ՝ ցույց տալով նրանց շնորհքի պակասը, Սուրխաթյանը հանգում էր այն եզրակացությանը, որ «Մուրճի» պոեզիան անցողական շրջանի պոեզիան է, նախադուռն է պրոլետարական գալիք պոեզիայի» (Մ, 1923, № 58)։ Պրոլետգրականության հարցերին Սուրխաթյանը անդ-

բադարձել է տարբեր առիթներով և միշտ էլ՝ նոր ստեղծվող գրականության հանդեպ ցուցաբերած հոգատարությունը զուգակցել գրական սկըզբունքային պահանջների հետ։ Նշելով, որ «Արվեստի կատարելություններ պահանջել մի դասակարգից, որ նոր միայն ցած է դրել իր կռվի զենքերը, դա կարող է անել միմիայն կարճատես մարքսիստը...», նա միաժամանակ լրջորեն քննադատում էր չափից ավելի ցածր մակարդակը. «Հաճախ հայ պրոլետգրականության մեջ այնպիսի անհեթեթություններ ենք հանդիպում, որ թույլատրելի չէ գրողին... Մի կողմից կաղում է գրելու տեխնիկան, պարզապես կաղում է լեզուն... մյուս կողմից պակասում է կամ հաճախ նույնիսկ բացակայում հեղինակի ծանոթությունը այն առարկային, որի մասին նա կամենում է գրել» (98, 17—39)։

Փորձեր են արվում նաև ի մի բերելու գեղարվեստական որոնումների արդյունքները։ Այս տեսակետից ուշագրավ է 1924 թ. հոկտեմբերի 11-ին «Գեղարվեստը և պրոլետարիատը» նյութի շուրջ Թիֆլիսում կայացած խորհրդակցությունը, որին մասնակցում էին Ա. Կարինյանը, Հ. Սուրխաթյանը, Ս. Հակոբյանը, Հ. Հակոբյանը, Պ. Մակինցյանը, Ա. Վշտունին և մի քանի բանվորներ։ Տպագրված նյութերը ցույց են տալիս, որ հիմնական խոսակցությունը ընթացել է հին ու նոր արվեստի հարաբերության շուրջ (տե՛ս Մ, 1924, 241)։

Սուրխաթյանը ընթացիկ գրականությունը բնորոշում է որպես «պայքարի գրականություն» և նրա էական հատկանիշը համարում «պայքարի շնչառը»։ Նա, ինչպես Չարենցը, գտնում է, որ գրականության ոճն ու ձևը մշակվելու է նոր կենցաղի ձևավորման հետ մեկտեղ։ Այսինքն՝ կյանքը պետք է ստեղծի արվեստի նոր տեսակ։ Մակինցյանը հնի ժխտման հարցում առանձնացնում էր տաղանդի ուժը։ Ըստ նրա «Չարենցի ժխտումը սկզբունքորեն տարբեր է Հակոբյան-Հայկունի խմբակի ժխտումից։ Չարենցի մեջ խոսում էր նոր օրերի արվեստագետը...», իսկ Հակոբյան-Հայկունի խմբակը փորձում է «հին արվեստի տեղ հրամցնել պրոլետարիատին արվեստի գծից դուրս գտնվող իրենց շինծու գրվածքները»։ Այս տեսակետներին հակառակ Հակոբյանն ու Վշտունին սխեմատիկորեն պնդում են իրենց հին կարծիքները. «Եթե գրողն աշխատել է գործարանում... լինի նա բանվոր, թե ինտելիգենտ, կարող է պրոլետար գրող համարվել»,— ասում էր Հակոբյանը, ապա ավելացնում, որ նոր մարդուն կարող է դաստիարակել պրոլետար գրողը և ոչ թե Շեքսպիրը. «Մեր նոր կյանքը համլետները չեն կառուցի»։ Ըստ Վշտունու՝ հին արվեստը աշխատավորությանը դաստիարակող ազդակ չի կարող լինել, դա նա համարում է «բացարձակապես ռեգրեսիվ և հետադիմա-

կան միտք»։ Միաժամանակ, Վշտունին քննադատական սլաք է ուղղում Մյասնիկյանի դրույթների դեմ, ազգային կյանքը պատկերելու պահանջը ըմբռնելով որպես սահմանափակություն նեղ շրջանակում։ Իսկ սահմանափակ չլինելը նրա համար փաստորեն տիեզերական վերացականություն էր։

Այս կարծիքները մեկ անգամ ևս հաստատում են այն արդեն կայունացած սկզբունքները, որ կային «հին» և «նոր» արվեստի առնչության մասին։

9

Սկսած գրական շարժումը աստիճանաբար թևակոխում է նոր փուլ, մտնում իր զարգացման երկրորդ շրջանը։

1923 թ. Չարենցը կազմակերպչական աշխատանքներ է տանում «Ավանգարդ» վերտառությամբ ֆուտուրո-կոնստրուկտիվիստական ամսագիր հրատարակելու ուղղությամբ։ Այդ մասին տպագրվում է հետևյալ հաղորդումը. «Եղիշե Չարենցի և Կարո Հալաբյանի խմբագրությամբ ամսիս վերջին լույս կտեսնի «Ավանգարդ» հանդեսը, նվիրված ժամանակակից գրականությանը և արվեստին...» (ԽՀ, 1923, № 25)։ Ամսագիրը լույս չի տեսնում։ Հունիսի 28-ին «Մարտակոչին» ուղղած մի նամակում Չարենցն այս մասին տեղեկացնում է հետևյալը. «Հարկադրված եմ ասել, որ ես ո՛չ մի անգամ գրական խմբակ չեմ ունեցել Հախումյանի հետ։ Հալաբյանի— ճիշտ է՝ մենք միասին մտադիր էինք հրատարակել ֆուտուրո — կոնստրուկտիվիստական ժուռնալ «Ավանգարդ» անունով, բայց գործը գլուխ չեկավ միջոցներ ու համախոհ աշխատակիցներ չունենալու պատճառով» (78, 96)։

Շատ չանցած նույն 1923 թ. մարտի 30-ին Ե. Չարենցի, Մ. Սարյանի, Մ. Մազմանյանի, Կ. Հալաբյանի, Վ. Թոթովենցի և Տ. Հախումյանի նախաձեռնությամբ Երևանում հիմնադրվում է գրականության և արվեստի դիսկուսիոն ակումբ, «որը կազմակերպում է մի քանի դասախոսություններ և նույն տարին էլ քայքայվում» (109, 30—31)։

Թեև ձախողվում է «Ավանգարդի» հրատարակությունը և քայքայվում բանավիճային ակումբը, այնուամենայնիվ, Չարենցը չի հուսալքվում։ 1924 թ. Կ. Հալաբյանի և Մ. Մազմանյանի հետ Մոսկվայում նախձեռնարկում է «Standart» ամսագրի տպագրությունը, այդ անվանումը կիրառելով «օրինակելի նմուշ», «մոդել» իմաստով։ «Standart»-ը գալիս էր շարունակելու «Երեքի» դեկլարացիայի սկսած գրական շարժումը՝ միաժամանակ վերանայելով նրա սկզբունքներն ու լրացնելով բացթո-

դումները։ Ամսագրի «Գրականությանը վերաբերող... առաջադրություններ ոչ թե ժխտումն են կամ փոփոխությունը «Երեքի» դեկլարացիայի, այլ վերջինիս զարգացումը, կոնկրետացումը, նրա իդեոլոգիական և ձևական դետալիզացիան»,— գրում էր Չարենցը (78, 98)։ Երկու տարի անց Չարենցը խոստովանում է գրական նախընթաց որոնումների թերի կողմերը. «Մի բան նա լավ գիտեր,— այն, որ «հինը» վերջացել է, ու չկա վերադարձ այդ հնին,—բայց թե ի՞նչը պիտի բռնի նրա տեղը—դեռ մութ էր «Երեքի» համար, անկոնկրետ, անորոշ։ Պարզ՝ «Երեքի» դեկլարացիան ավելի քան անկար էր ու խառնաշփոթ իր գրական ծրագրում, ավելի ճիշտ՝ այդպիսին նա համարյա չուներ» (78, 97)։ Նախկին ծրագրերի վերանայման հարցում Չարենցը հենվում էր վերակառուցված ֆուտուրիզմի՝ «ԼեՖ»-ի օրինակին, որի ներկայացուցիչները (Ն. Ասեև, Բ. Արվատով, Օ. Բրիկ, Բ. Կուշներ, Վ. Մայակովսկի, Ս. Տրետյակով, Ն. Ձուժակ) իրենց ծրագրում պարզորոշ ասում էին. «Հոկտեմբերը մաքրեց, ձևավորեց, վերակազմավորեց։ Ֆուտուրիզմը դարձավ արվեստի ձախ հակատ» (125, 230)։ «Standart»-ի ծրագիրը, ըստ էության, ուներ մի որոշակի նպատակաուղղվածություն, որը և ընկած էր գրական նոր որոնումների հիմքում։ Չարենցը և համախոհները, բացասելով արվեստի արտացոլող հատկանիշը, և պրոլետարիատի դիկտատուրայի ժամանակաշրջանի բնույթից ելնելով ու այն համարելով պայքարի ակտիվ ձև, առաջարկում են գրականությանը տալ ագիտացիոն թեքում, որը պետք է ունենար որոշակի գործնական նշանակություն. «...մենք արվեստին և գրականությանը իրրև այսօրվա անելիք առաջադրում ենք այդ արվեստների բացառապես ակտիվ, անմիջական տեսակը—ագիտկան...» (78, 98)։ Ագիտացիոն կողմնորոշման դիրքերից քննադատության է ենթարկվում «Մուրճի» և «Դարբնոցի» կողմից պրոլետարական գրականություն ստեղծելու այն ուղղվածությունը, որը հանգում էր գործարանի և տեխնիկայի պանծացմանը։ «Մուրճը» և «Դարբնոցը» մենք համարում ենք պրոլետնէյնիմիստական, որովհետև նրանցում իշխողը պրիմիտիվագույն նեյնիմն է, գործարանի ու հեղափոխության վերամբարձ և վերացական ներբողն ու գովքը...»,— գրում էր Չարենցը (78, 106)։

Ագիտացիոն գրականությունը, ըստ Չարենցի տեսության, ենթադրում է կոնկրետ նյութ, ասելիքի արդիական հնչեղություն, պարզ այժմ, հասարակ, հանրամատչելի ոճ, հոգեբանական թափանցումների փոխարեն՝ գործողություն, հասկանալի լեզու, փաստի արձանագրություն և գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների արձանագրական տարրեր։ Ագիտացիոն խոսքը ուղղվում էր մասսայական ընթերցողին։

«Standart»-ը թեև տպագրվեց մեկ համար և, ենթարկվելով Ս. Մյասնիկյանի քննադատությանը, նախաձեռնողների կողմից կրակի տրվեց, այնուամենայնիվ միակ համարը կարևոր նյութ է տալիս Չարենցի 1923—1924 թթ. տեսական-գեղագիտական ծրագրերի և ստեղծագործական կողմնորոշման մասին: Այդ կողմնորոշման գեղարվեստական արտահայտություններն են Չարենցի «Կապկող» թամաշան, «Կոմալմանախ» գիրքը, «Սահննեսի մասին» պոեմը, «Անուշեն ամուսիններ կամ ինքնիրեն կոմունիզմ» կինոֆելիետոնը, Մ. Արմենի «Կոմսոմոլիա» ժողովածուն, որի մասին Սուրխաթյանը գրում էր, որ «դա ֆելիետոնական ժանրով գրված վերջին շրջանի լեֆիստական չափական պրոզա է, որ հիշեցնում է պրոզայի վերածված պրոլետարական պոեմիան» (98, 258): Անհրաժեշտ է ավելացնել, որ ագիտացիոն կողմնորոշումը նախապես առկա էր թե՛ «Երեքի» դեկլարացիայում և թե՛ Չարենցի այդ շրջանի ստեղծագործությունների մեջ. օրինակ՝ «Ընկեր գյուղացի» բանաստեղծությունը (1922) պարզ վերարտադրումով արտացոլում է ՆԷՊ-ի պահանջները:

«Standart»-ի ծրագրում կարևոր տեղ ունի Մայակովսկու այս շրջանի գրական քաղաքականության, ընդհանրապես՝ «Լեֆ» գրական խմբակցության աղդեցությունը: Արվեստի ձախ ճակատ խմբակցությունը և համանուն ամսագիրը (լույս է տեսել 1923—1925 թթ.) իր տեսական-գեղարվեստական կողմնորոշման մեջ կարևոր տեղ էր հատկացնում գրականության գործնական— կիրառական նշանակությանը և այդ դիրքերից քննադատում պասիվ կենցաղագրությունը, ժխտում հոգեբանական տարրը, ընդգծում որոշակի փաստական նյութի կարևորությունն ու ագիտացիոն թեքումը: «Լեֆ» խմբակցությունը արվեստը համարում էր սոցիալական պատվերի արտահայտություն: Ամսագրի առաջին համարի խմբագրականում պարզորոշ գրված է. «Մեր ամբողջ աշխատանքը ոչ թե գեղագիտական ինքնաճպատակություն է (*эстетическая самоцель*), այլ արդիականության փաստերը առավել լավ արտահայտելու լաբորատորիա: *Մենք ոչ թե քուրմ-ստեղծագործողներ ենք, այլ՝ սոցիալական պատվերի վարպետ-կատարողներ*» (Л, 1923, № 1, էջ 41): Իսկ իր ինքնակենսագրականում 1923 թ. ստեղծագործական այս ծրագրերի մասին Մայակովսկին գրում էր. «Կազմակերպում ենք «Լեֆ»-ը, «Լեֆ»-ը սոցիալական մեծ թեմայի ընդգրկումն է ֆուտուրիզմի բոլոր գործիքներով: ...«Լեֆ»-ի լոզունգներից, մեծ նվաճումներից մեկը՝ արտադրողական արվեստների ապաէսթետացումն է, կոնստրուկտիվիզմը: Բանաստեղծական հավելված՝ ագիտկա և տնտեսական ագիտկա՝ ռեկլամ» (127,

27, տե՛ս նաև ՆՈՒ, 1930, № 4—5)։ Համանման կարևոր մտքեր կան նաև 1923 թ. Մայակովսկու գրած «Ինչի՞ համար է պայքարում «Լեֆ»-ը» հոդվածում. «Լեֆ»-ը պետք է ագիտացիայի ենթարկի մասսաներին՝ նրանց մեջ նվաճելով կազմակերպված ուժ»։ Այնուհետև իր իսկ հարցին, թե ո՞ւմ է կծոտելու «Լեֆ»-ը, նա պատասխանում է՝ «Մենք պետք է վերաձայնենք մեր ատակտիկան։ «Դեն նետել Պուշկինին, Դոստոևսկուն, Տոլստոյին արդիականության նավից» մեր լոզունգն էր 1912 թվին։... Բայց մենք մեր բոլոր ուժերով պիտի պայքարենք այսօրվա արվեստի մեջ մեռածների աշխատանքը տեղափոխելու դեմ։ ...Մենք պայքարել ենք հին կենցաղի դեմ։ Մենք պիտի պայքարենք այսօրվա մեջ այդ կենցաղի մնացուկների դեմ։ Մեր զենքն է՝ օրինակը, ագիտացիան և պրոպագանդան» (125, 233—235)։ Այս ամենի հետ մեկտեղ Մայակովսկին պահանջում էր բանաստեղծական լեզվի պարզեցում, հասարակացում և նույնիսկ ոչ մի տարբերություն չէր ուզում տեսնել չափածոյի, արձակի և խոսակցական լեզվի միջև։

«Լեֆ» խմբակցությունը, իր ստեղծագործական ծրագրերում բացառելով մարդու անհատականության գոյությունը, շեշտը դնում էր կյանքի իրային-առարկայական պատկերման վրա։ Ս. Տրետյակովը գրում էր. «...Ոչ թե իրերի շարքերի միջով գնացող միայնակ մարդը, այլ մարդկանց շարքերի միջով անցնող իրը՝ ահա մեթոդաբանական գրական դրելածև, որը մեզ ավելի առաջադեմ է թվում, քան դասական վիպագրության դրելածևը։ ...Նույն մարդը մեր առջև կկանգնի նոր և լիարժեք տեսքով, եթե մենք նրան, ինչպես իր բաց թողնենք պատմողական հոսքագծով»։ Այս նախադրյալներից ելնելով՝ նրանք բացարձակապես ժխտում էին հոգեբանության ներթափանցումը գրականության մեջ. «Մենք՝ լեֆականներս, շարունակում ենք պնդել մեր նախկին դրույթները։ Մենք՝ հանուն գործնական, թերթային-ամսագրային գրականության շարունակում ենք մեր պայքարը ընդդեմ անհատական գեղարվեստական գրականության» (126, 70, 78)։ Սրանով փաստորեն մեռնում էր կենդանի մարդը և մնում էր սոսկ մեքենայացված-առարկայացված ընդհանրական մարդ միավորի խրտվիլակը։ Ահա այս ստեղծագործական ծրագրերից էլ բխում են նրանց նախընտրած և առաջադրած կիրառական-գործնական ժանրերը՝ ակնարկը, ռեպորտաժը, պլակատը, շարժը, ռեկլամը, ազիտկան, փաստի արձանագրությունը, ֆելիետոնը։

Այս ամենը լիարժեքորեն արտացոլվեց Չարենցի վարած գրական քաղաքականության մեջ և գեղարվեստական ստեղծագործություններում։ Նկատի ունենալով «Կոմալմանախ» ժողովածուն, Սուրխաթյանը ճիշտ

ու դիպուկ գրում էր. «...կար քաղաքական կոտորակված հոդված, չոր ագիտկա, ճչացող պլակատ, ամեն ինչ կար, բայց չկար արվեստի շունչ։ Սուր է առաջաբանը՝ սուր դիտողություններով, ուղղված հին պոետների դեմ։ Բայց մնացածը թմբուկ է, շաչ ու շառաչ» (98, 119)։

Այս առիթով անհրաժեշտ է նշել, որ ընդհանրապես ֆուտուրիզմի, Լեֆ-ի և մինչև 1925 թ. Մայակովսկու վարած գրական քաղաքականության հանդեպ Չարենցի համակրանքը և գործնական մասնակցությունը գրականության վերակառուցման աշխատանքներին եղել է կայուն և ընդգծված (այս մասին տե՛ս 13, 179—251)։ Այդ են վկայում ոչ միայն հուշագիրների վկայությունները՝ «Մայակովսկի, հը՛մ, Մայակովսկի... Մայակովսկին ինձ համար այն է, ինչ Պուշկինը, Բլոկը, Բրյուսովը, մեր Սայաթն ու Թումանյանը, Տերյանը։ Մայակովսկին ինձ շատ բան տվեց» (52, 174), «Ես կրել եմ Մայակովսկու և ֆուտուրիստների ազդեցությունը...» (ԳՓ, 1977, № 46. այս մասին տե՛ս նաև 118, 306—307), այլև, առաջին հերթին, «Արդի ռուսական պոեզիան» նյութի շուրջ 1923 թ. ապրիլի 10-ին նրա կարդացած դասախոսությունը։ Բարձր չգնահատելով պրոլետարական բանաստեղծների ստեղծած գրական արտադրանքը և նշելով, որ նրանք գտնվում են ֆուտուրիզմի «գորավոր ազդեցության տակ» և որ պրոլետարական գրականություն կստեղծվի ապագայում, «երբ հին կուլտուրան կնվաճվի կուլտուրապես և ոչ հոննական արշավանքով», Չարենցը ռուսական պոեզիայի ներկան համարում էր ֆուտուրիզմը։ Նա ֆուտուրիզմը գնահատում էր որպես «հեղափոխական անցման հսկա շրջանի լավագույն և ամենազորեղ արտահայտությունը» և ապա շարունակում՝ «Պրոլետարական չլինելով հանդերձ՝ ֆուտուրիզմը այսօր հարազատ մի հոսանք է պրոլետարական հեղափոխության և նրա այնպիսի ներկայացուցիչները, ինչպես Մայակովսկին, Ասեևը, Տրետյակովը կարողացել են ավելի խորն ըմբռնել և ապրել այն նոր օրերը և նրանց շունչը, որ ստեղծվել են մեծ հեղափոխության հզավոր կամքով։ Ֆուտուրիզմը ռուսական պոեզիայի ներկան է, նրա այսօրն է։ Նա գրավել է ռուսական պոեզիայի բոլոր հրամանատարական դիրքերը և ուժեղ է ոչ միայն իր հեղափոխական թափով, այլև այն անվիճելի փաստով, որ տիրել է հին կուլտուրայի ամբողջ հարստությանը, հոգեբանորեն նվաճել նրան» (ԽՀ, 1923, № 74)[12]։

---

12 Դասախոսության քննարկմանը մասնակցել են Վշտունին, Պարիսը, Դաբաղյանը, Խորունին, Ա. Հովհաննիսյանը։ Վերջինս իր ելույթում ասում է. «Մեր ուղղությունը պարզ է։ Դեպի պրոլետարական գրականություն ու արվեստը։ Շատ ճիշտ է, այսօր այդ գրա-

Չարենցի որոնումների այս շրջանում Մայակովսկու թե՛ տեսական-ծրագրային, թե՛ ստեղծագործական ազդեցությունը ակնհայտ է։

Է

Չարենցը անդուլ որոնումների մեջ էր։ Ձեռքերը ծալած չէին նստել նաև նախկին «Երեքի» մյուս երկու անդամները։ «Մուրճ»-ից հետո Վշտունին շարունակում է իր խմբագրական աշխատանքը՝ Թիֆլիսում հրատարակելով բանվորական մշակույթի և գեղարվեստի հարցերին նվիրված «Դիրքերում» երկշաբաթաթերթը (լույս է տեսել 5 համար, №№ 1, 2, 3, 4, 5)։

«Դիրքերում» պարբերականի կողմնորոշման հիմքում ընկած էին պրոլետկուլտի հիմքից ձևավորված ՌԱՊՊ-ի 1923 թ. հունիսից Մոսկվայում լույս տեսնող «На посту» ամսագրի տեսական ծրագիրը և Վշտունու նախկին գրական սկզբունքները։ «Դիրքերում» երկշաբաթաթերթը իր շուրջը համախմբում է «Մուրճի» և «Դարբնոցի» գրական ուժերին։ Երկշաբաթաթերթն, ըստ էության, այդ ամսագրերի գրական քաղաքականության և ստեղծագործական ծրագրերի պարզ շարունակությունն էր։ Դա ակնառու է և՛ տեսական, և՛ գեղարվեստական հարցերում։ Այսպես, «Դեպի մասսան» հոդվածում Վշտունին գրում էր, որ հայ պրոլետգրողները «...կարված են եղել իսկական ստեղծագործական աղբյուրից, այսինքն՝ բանվորական լայն մասսաներից։ Ահա թե ինչի համար այսօր ավելի ուժեղ պիտի հնչի դեպի բանվորական լայն մասսանները՝ դեպի գեղարվեստի իսկական աղբյուրը—լոզունգը» (Դմ, 1924, № 5)։

Տեսականորեն կոչ էր արվում հաղթահարելու վերացականությունը, իսկ գործնականում ամեն ինչ մնում էր նույնը։ Ահա տեսական այս լոզունգի ստեղծագործական դրսևորումը՝ գրված նույն Վշտունու կողմից և զետեղված միևնույն համարում։ Բանաստեղծությունը վերնագրված է «Էլմաշտրեստ (էլեկտրամաշինի կառուցողական տրեստ)».

Էլմաշտրեստ, դինամիկ դինամո՛ դու,
Էլմաշտրեստ, էլեկտրահուզանք,
Էլմաշտրեստ, ահարկու զանգ դու,
արվեստի
հոկտեմբեր
ու տեմպեր
դու բե՛ր...

կանությունը շատ թույլ է, բայց այդ նրանից է, որ նա տրադիցիաներ չունի անցյալում» (ԽՀ, 1923, № 75)։

Պարապ չի մնում նաև Գ. Աբովը։ Նա, խոտորվելով գրական տարբեր կողմնորոշումների տեսական ձևակերպումների մեջ, ինքը ևս փորձում է ճշտել նորագույն բանաստեղծության զարգացման ուղեգծերը։ 1923 թ. հոկտեմբերի 30-ին Երևանում տեղի է ունենում գրական երեկո, բանաստեղծություններ են կարդում Ալազանը, Դանիշոն, Դաբաղյանը, Մահարին, Զարյանը, Խորունին, Հախումյանը, Աբովը, որից հետո «Նորագույն պոեզիայի պահանջները» նյութի մասին դեկուցում է Աբովը։ Ահա նրա դեկուցման հիմնական կետերը. «Բանաստեղծության հին կաղապարներն այս նոր առաջադրումներն ի կատար ածել չեն կարող։ Նոր աշխարհազգացումը պահանջում է արտահայտման նոր ձևեր։ Ուստի հիմնապես վերափոխվելու է՝ 1) թե՛ բանաստեղծության ռիթմը—նա դառնալու է առօրյա կամարտական, 2) թե՛ բանաստեղծության պատկերները, որ վերցվելու են մեր առօրյայից, 3) թե՛ շարահյուսությունը, որ նմանվելու է խոսակցականին, 4) թե՛ մոտեցման կերպը, որ խուսափելու է նկարագրական տարրերից ու մոտենալու է կոչին, հրամանին...» (Խ2, 1923, № 245)։

Այս պահանջները մանիֆեստներով ու դեկլարացիաներով հարուստ այս տարիներին ձևավորված հավատո հանդանակ են դառնում նրա «Դանակը բկին» գրքի առաջաբանում, որը նա անվանել է «Մեկնիչ»։ Ի՞նչ է ասում Մեկնիչը. ա՛յն, որ ինքը նոր արվեստի «քուրմերից» է և նոր տեսության Արիստոտել ու Բուալո։ Ահավասիկ. «Ոչ ոք չուզեց տեսնել, որ Տերյանի «ցնորքների դիցուհուն», ինչպես և նրա աշակերտների «աստղային քրոջը», «Միայն կինը» հակադրեց կենդանի ու շնչող գոյություն։ Այս հանդգնությունը հայ մեշչանի համար անտանելի էր, ուստի նա «Միայն կինը» ցուցանակեց «պոռնոգրաֆիա» բառով։ Իսկ այդ «պոռնոգրաֆիան» Տերյանի ստատիկ ու ածականներով մշուշվող լեզվին հակադրեց կոնկրետ և չոր լեզու, բերեց հատու ռիթմ, մեր բանաստեղծությանը տվեց կենդանի խոսակցական տեմպ, ոչնչացրեց համարյա բոլոր ածականները, բանաստեղծությունը կառուցեց բացառապես բայերով ու գոյականներով, բանաստեղծության մեջ մտցրեց օտար ու հայ խոսակցական բառեր, մեր էսթետներին մեծ դժգոհության պատճառեց իր «ոչ բանաստեղծական ֆորմայով» (1, 5)։ Դժվար չէ նկատել, որ Աբովը մասնակի խմբագրումով կրկնում էր «Երեքի» դեկլարացիայի դրույթները։

Ահա այս տեսական «մարզանքների» գեղարվեստական դրսևորումը՝ Աբովի «Ղեկ» վերնագրով բանաստեղծությունը.

Իսկ դու՝
հուլերդ վարսով ալաղնել—
դրել ես ցուցափեղկը...
Իմարկե,
բե՞զ ինչ,
որ ակոպում կոփում է բութը բամբ,
որ մեքենան մարդում է
Յաթե ահռե՛... (Ն, 1924, № 4, էջ 52—53)։

Սակայն Աբովը այսքանով չի հանդստանում։ 1924 թ. Մոսկվայում նա Դրաստամատ Տեր-Սիմոնյանի, նկարիչ Լևոն Տեր-Կարապետյանի (Լևոնար) և ճարտարապետ Գևորգ Քոչարի հետ հրատարակում է «Ջարկ» դեկլարացիան։ Աբովի խոստովանությամբ իրենք ելնում էին «Ֆուրմանովի դիսավորությամբ կազմված «ՄԱՊՊ» դրույթներից» (52, 140)։ «Ջարկը» գեղագիտական կողմնորոշմամբ հակված էր դեպի «Октябрь» ամսագիրը, որը «Кузница» խմբակցությունից 1922 թ. անջատված Մոսկվայի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի օրգանն էր։ «Октябрь»-ի հիմնական առանձնահատկություններից մեկն այն էր, որ կարևոր տեղ էր հատկացվում բանվորական-աշխատավորական կենցաղի պատկերմանը։ «Октябрь»-ի տեսաբանները գտնում էին, որ ներկա փուլում անհրաժեշտ է «սոցիալիստական հեղափոխությունը պատկերել առօրեական կոնկրետությամբ, կոնկրետ մարդկանց գործողությունների միջոցով» (125, 189)։ Աբովը առօրյա կոնկրետություն և կենցաղագրական կողմնորոշում ի հայտ բերեց նաև իր գրական երկերով. դրա լավագույն վկայություններն են «Պռեմ պարզ» գործը և «Լենինն ու Լի Ջանը» պոեմը, որի կողքին նա գրել է՝ «Ըստ ՄԱՊՊ-ի» (ՆԱ, 1924, № 11)։ Այս գծին հարևց նաև Մահարին։

Նյութի որոշակիության, իրական-առօրեական գործողության մեջ այն պատկերելու տեսակետից նույն դրողները՝ Մահարին ու Աբովը վերհիշում են Մյասնիկյանի երկու տարի առաջ գրած հոդվածը և ստեղծագործական առումով հակվում դեպի նրա դրույթները։ Մահարին, գրախոսելով Ի. Ալլահվերդյանի «Փոթորիկ» դրաման, այսպիսի կարծիք է հայտնում. «Մեր կարծիքով հեղինակի իր պատկերած միջավայրի անծանոթությունն է, որ վիժեցրել է այս գործը, իսկ այս բանում մեղավորը հեղինակն է, որը փոխանակ իր քթի տակով անցած հեղափոխությունը պատկերելու, դիմել է Փարիզին։ ...Մեր հեղափոխությունը և ամրապընդվող նոր կենցաղը կարող են նյութ ծառայել և պիտի ծառայեն մեր հեղինակներին» (ՆԱ, 1924, № 5)։ Իսկ Գ. Աբովը Մյասնիկյանի ողբերգական մահվան կապակցությամբ գրած «Ալ. Մարտունին և նորագույն

գրականությունը» հոդվածում, անդրադառնալով Մյասնիկյանի առաջադրած նյութի հայկականության խնդրին, նախ ցգուշացնում է, որ «Այս հայկականությունը իբր Սայաթ-Նովաների և Նարեկացիների ռեստավրացիա չպետք է հասկանալ» և այնուհետև շարունակում. «Ալ. Մարտունին 1922-ին գծել է մեր գեղարվեստական գրականության ուղիները...: Շատ դժվարություններ կան այդ գրականության առաջ, բայց կհաղթահարվեն այդ դժվարությունները, եթե մեր երիտասարդ գրականագետները հաստատ ու ինքնավստահ ընթանան նրա գծած ուղիով» (ՆԱ, 1925, № 5—6—7):

Գրական ինքնավարության փորձ է անում նաև Ալազանը: Որպես նախկին գրաշար նա ստանձնում է «Տպագրական բանվոր» գրական—գեղարվեստական—քաղաքական երկշաբաթաթերթերի խմբագրման գործը և, տանելով Ասոցիացիայի բնորոշ գրական կողմնորոշումը, միաժամանակ, Հայկունու նման, փորձում է այդ օրգանը դարձնել իր գրական ճաշակը տարածելու կենտրոն: Այս առումով առանձնահատուկ է Ն. Հյուսյանի դրախոսությունը՝ «Քննական ակնարկը», Ալազանի «Աշխատանքային» ժողովածուի մասին: Անդրադառնալով հետևյալ տողերին՝ «Հոկտեմբերը— Թևերը քո Բանաձեց բուրժույ: Հոկտեմբերը— Բինաձեց երախտ ժահրոտ»,— նա գրում է. «Այս մի քանի տողերը բավական են, հասկանալու համար հեղափոխական ալիքի բարձրացման ու աճման ուժը», և ապա այդ ամենը բնորոշում իբրև «գեղարվեստական կիրթ ու նուրբ ճաշակի» դրսևորում (ՏԳ, 1925, № 1—2, էջ 19—20):

Միաժամանակ, այս տարվա ընթացքում՝ 1924 թ. մարտի վերջերին Երևանում հիմնադրվում է «Գիրք» հրատարակչական ընկերությունը, որն այս խառնափնթոր որոնումներին փորձում է հակադրել գրական առողջ ճաշակ: Ընկերությունը կազմակերպում է մի շարք դասախոսություններ. Ա. Տերտերյանը զեկուցում է Վահան Տերյանի և Գրիգոր Զոհրապի ստեղծագործությունների շուրջ, իսկ Դ. Դեմիրճյանը՝ «Հայ գրականության ներկան և ապագան» նյութի մասին (109, 42):

Այսպես, որոնումներով, խարխափումներով, ազդեցություններով ու ծայրահեղություններով, այդ ամենը մեղմելու ջանքերով գրական գործն ընթանում էր առաջ, իսկ գրականության տարեդիրները փորձում են ի մի բերել կատարվածը և եղրակացություններ կատարել: Այս տեսակետից առանձնանում է Հ. Սուրխաթյանի «Խորհրդային Հայաստանի գրական քառամյակը» հոդվածը: Սուրխաթյանը ոգևորությամբ ընդգծում է այն փաստը, որ վերջապես հայ գրականությունը սկսեց զարգանալ բուն երկրում՝ Հայաստանում, ուր և սկսվեց բուռն գրական կյանք ու

գրական շարժում։ Չորս տարիների հետն կյանքը, ըստ նրա (և իրականում այդպես է) ավելի շատ կուտակումներ ունի, քան շատ տասնամյակներ. «Քառամյակ, որ արժե մի ամբողջ հառասնամյակ» (Ա՛, 1924, № 273),— գրում էր նա, այդ տարիները համեմատելով անցյալի թմրած գրական մթնոլորտի հետ։ Գրականագետը խոսում է պրոլետարական գրականության սկզբնավորման, գրական նոր ուժերի ու հեղափոխության գրական ուղեկիցների մասին և արժեքավորում նրանց գրական վաստակը։ Նա առանձնապես բարձր է գնահատում Չարենցի ստեղծագործությունը. «Պրոլետարական հեղափոխությունը հանձին Չարենցի՝ հայ գրականությանը տվել է մի խոշորագույն բանաստեղծ... Չարենցի գրելու ձևերը հիշեցնում են և՛ հին վարպետներին, և՛ ֆուտուրիստներին։ Եվ ի՞նչ անբնական կամ խոտելի բան կա այստեղ։ ...Եվ մեր բոլոր պրոլետպրոդները այդպես էլ գրում են, բայց ոչ անմիջական ֆուտուրիստ աղբյուրից վերցրած, այլ Չարենցի արդեն պատրաստած, հայացրած ձևերից։

...Նրա հորիզոնը համաշխարհն է, մոտիվները միջազգային... Սակայն այդ բոլորը բեկվում են նրա մեջ խորհրդային հայ միջավայրի պրիզմայով»։ Սուրխաթյանը Չարենցին գնահատում է այն ելակետով, որը առաջադրում էր Ա. Մյասնիկյանը։ Նույն ելակետից նա դիտողություն է անում Աբովին, գրելով, որ նա «պետք է թողնի «մկաններ մաժողներին» և մոտենա... մեր օրերի բուռն ու տենդոտ իրականության, ուր և կգտնի ստեղծագործության անմիջական աղբյուրը»։

Նոր որոնումների բուռն եռուզեռի մեջ ուշադրությունից դուրս էին մնացել գրական այնպիսի հզոր ուժեր, որոնք թեև դուսպ գրական պահվածքով էին մասնակցում նոր գեղարվեստի շուրջ ընթացող բուռն բանակռիվներին, բայց իրենց ստեղծագործություններով կերտում էին նոր իրականության հավաստի պատկերը։ Սուրխաթյանը անդրադառնում է նաև այդ գրողներին՝ Դ. Դեմիրճյանին, Ս. Զորյանին, Զ. Եսայանին, Վ. Թոթովենցին և ուրիշների, նրանց անվանելով «հեղափոխության գրական ուղեկիցներ»։ «Հայ ինտելիգենտ գրողների այդ խումբը, փարած խորհրդային իշխանության, լծվել է այժմ աշխատանքի և իր գրելու առարկան դարձրել մեր նոր կենցաղը, երկրի նոր տեսքի ձգտումները, աշխատանքը, կուլտուրայի և գրականության զարգացման փաստը և այլն, և այլն»։

Ի մի են բերվում գրական շարժման չորս տարիների արդյունքները, ուրվագծվում են գրականության զարգացման հիմնական ուղեգծերը, իսկ

այդ ընթացքում ամեն ինչ նորից վերափոխվում է ու ձեռք բերում որակական նոր մակարդակ և կազմակերպչական նոր դրվածք։

Ը

Հայաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայում ստեղծված ճեղքվածքը վերածվում է խզման։ Ասոցիացիայից հեռացած մի խումբ գրողներ Լենինականում հիմնադրում են պրոլետարական գրողների «Հոկտեմբեր» միությունը։ «Ինչո՞ւ անջատվեցինք» հոդվածում Գ. Մահարին պարզաբանում է գրական նոր խմբակցության ստեղծման անհրաժեշտությունը. «Մենք անհրաժեշտ գտանք անջատվել մի խմբակից, որն ունի 3 տարվա տրադիցիա և որը չնայած բազում վերակազմություններին ու վերավերակազմություններին, մնաց նույն կաստայական և իներտ խմբակցությունը։

Մենք անջատված ենք։

...Մենք գտանք, որ գրական մի նոր շարժում պիտի ստեղծել առանց մազաչափ շեղվելու պրոլետարական հաստատուն գծից... և մեզ կոչեցինք հայ բանվոր և գյուղացի գրողների «Հոկտեմբեր» միություն։

Երկու ամիս է, ինչ գոյություն ունի մեր միությունը. նա հայտարարել է, որ համագործակցում է ոչ միայն Աբովին և Զարենցին, այլև մեր բոլոր բան. և գյուղ. բղմակիցներին» (ԽՀ, 1925, № 152)։

Ավելորդ չէ այս առիթով վկայակոչել մի փաստ ևս։ Դեռևս 1923 թվականին Մահարու և Զարյանի ստորագրությամբ «Մարտակոչ»-ում տպագրվում է «Նամակ խմբագրությանը» վերտառությամբ մի գրություն. «Հարգելի խմբագիր «Մարտակոչի», թույլ տվեք ձեր թերթի միջոցով հայտնել, որ մենք հեռանում ենք ՀՊԳ Ասոցիացիայից։ Գ. Մահարի, Ն. Զարյան, 13 հունիսի, Ալեքսոլ» (№ 102)։ Սակայն, շատ չանցած, թերթի № 118-ում հերքվում է այս նամակը, ասվում, որ այն Մահարին և Զարյանը չեն գրել։ Անկախ նամակի ու հերքման հավաստիությունից, այս փաստը ցույց է տալիս, որ Ասոցիացիայում մթնոլորտը այնքան էլ նպաստավոր չէր։ Վերջնական անջատումը անշուշտ Ասոցիացիային ձեռնտու չէր, քանի որ վերացնում էր գրականության զարգացման գործում նրանց ունեցած մենաշնորհը։ Այդ իսկ պատճառով, շատ չանցած Ասոցիացիայի նախագահ Ալազանի և քարտուղար Ն. Զարյանի ստորագրությամբ մամուլում տպագրվում է «Մեր պատասխանը» հոդվածը, որի մեջ ասվում է, որ Մահարին հեռացվել է հետևյալ ձևակերպմամբ. «Խ. Հ. Պրոլետարական գրողների միության ընդհանուր ժողովը միության

շարքերից վտարում է Գ. Մահարուն, որպես բոլշևիկյան ինտելիգենցիայի ու բացարձակ ռեակցիոն տրամադրությունների երգչի (նկատի ունենալով «Տիտանիկ» կոչված բանաստեղծությունների ժողովածուն) և որպես միության անբարեխիղճ ու անդիսցիպլինար անդամի» (Խ2, 1925, № 164):

Մեկ այլ գրության մեջ Ալազանը քիչ այլ ձևակերպումով է արձանագրում Մահարու (նաև այլոց) հեռացման փաստը. «Ապա անցկացվեց միության ոչ բանվորական անդամների մեջ զտում, որի հետևանքով միությունից զրկեցին Գ. Պարիսը, Էդ. Խոճիկը և Գուրգեն Մահարին (որն այդ ժամանակվա քարտուղարն էր) իր տխրահռչակ «Տիտանիկով» հանդերձ» (Վա, 1925, № 1, էջ 81): Փաստն այն էր, որ Ասոցիացիան ի զորու չէր համախմբելու գրական ուժերը: Իսկ անջատված գրողներն ու նրանց միացած համախոհները նոր գործունեություն են սկսում՝ լայնորեն ազդարարելով իրենց միջոցառումների մասին: Գրական լրատուն հաղորդում է. «Պրոլետգրական շաբաթ:

Հայ բանվոր և գյուղացի գրողների «Հոկտեմբեր» միությունը կազմակերպում է պրոլետգրականության շաբաթ, գրքերի էժան վաճառքով: Բացի վաճառքից, լինելու են ներկայացումներ և դիսպուտներ»: Եվ ապա՝ նույն միությունը «Լենինականում կազմակերպում է Հեռհոկտեմբերյան հայ գրականության թանգարան» (Խ2, 1925, № 169):

Գրական նոր խմբակցության ամրապնդմանը նպաստեց նաև 1925 թվականի ՌԿԿ(բ)ԿԿ որոշումը՝ ընդունված «Կուսակցության դիծը գրականության ասպարեզում» հարցի վերաբերյալ: Ավելորդ չէ նշել, որ Մահարու «Ինչո՞ւ անջատվեցինք» հոդվածը տպագրված է թերթի այն համարում, որում հրապարակված է կենտկոմի որոշումը («Պրավդա» թերթում որոշումը հրապարակվել էր հուլիսի 1-ին և Մահարին որոշմանը նախապես կարող էր ծանոթ լինել): Կուսակցության որոշումը ընդգծելով, որ ժողովրդի նյութական բարեկեցության վերելքի հետ աճել են նաև կուլտուրական պահանջներն ու կարիքները, նշում էր, որ «Պրոլետարական գրողների հեգեմոնիա դեռ չկա, և կուսակցությունը պետք է օգնության գա այդ գրողներին, որպեսզի նրանք կարողանան այդ հեգեմոնիայի համար պատմական իրավունք նվաճել» (Խ2, 1925, № 152): Միաժամանակ՝ որոշումը զգուշացնում է պրոլետգրողներին կոմսնապարծության դիրքը ընկնելու վտանգից և ընդհանուր ցուցում տալիս խոհեմ և հոգատար վերաբերմունք դրսևորել ուղեկիցների նկատմամբ: Որոշման 14-րդ կետում ասված է. «Կուսակցությունը պետք է արտահայտվի հօգուտ տարբեր խմբավորումների ու հոսանքների ազատ մրցության... Նյու-

թապես և բարոյապես օժանդակելով պրոլետարական և պրոլետարա-գյուղացիական գրականությանը և օգնելով «ուղեկիցներին», կուսակցությունը չի կարող մենաշնորհ տալ խմբակներից որևէ մեկին, մինչևիսկ իր գաղափարական բովանդակությամբ ամենապրոլետարականին։ Այդ կնշանակեր նախ և առաջ կորստյան մատնել պրոլետարական գրականությունը»։ Որոշման կարևոր կետերից մեկն էլ այն էր, որ լուրջ ուշադրություն էր դարձվում գրական վարպետության հարցերին. «...օգտագործելով հին վարպետության տեխնիկական բոլոր նվաճումները, մշակել միլիոնների հասկանալի համապատասխան ձև»։

Որոշումը ազատ մրցակցության հնարավորություն էր ստեղծում։ Իսկ Հայաստանում կար ընդամենը մեկ կազմակերպություն։ Եվ ահա որոշման ստեղծած հնարավորությունների պայմաններում աշխուժանում է «Հոկտեմբեր» միությունը, որն, ըստ Մահարու, սաղմնավորվել էր ավելի վաղ։

Հուլիսի 17-ին հրապարակվում է մի հայտարարություն, որի մեջ ասված է. «Հայ բանվոր և գյուղացի գրողների «Հոկտեմբեր» միությունը պոետ եղիշե Չարենցին ընտրեց միության պատվավոր նախագահ» (ԽՀ, 1925, № 162)։

Իսկ Չարենցն այդ շրջանում գտնվում էր արտասահմանում և գեղագիտական լուրջ վերափոխությունների ու ստեղծագործական նպատակաուղղված աշխատանքի հետ մեկտեղ ծրագրում էր հրատարակել «Ղևկ» վերտառությամբ պարբերական։ Նույնիսկ «Ղևկի» բլանկի վրա Չարենցի սեփորագրությամբ գրություններով աշխատակցելու են հրավիրվում Մահարին, Արմենը, Դեմիրճյանը։ Չարենցի անունից Մահարին գրում է իր հուշերի մեջ. «Ղևկ» անունով ամսագիր եմ հրատարակելու այստեղ... Նյութեր ուղարկիր...»։ Ուղարկեցի» (52, 167. տե՛ս նաև էջ 207., 78, 418)։ Սակայն «Ղևկի» հրատարակությունը չի իրագործվում։

Արտասահմանից վերադառնալուց հետո՝ Չարենցը ստանձնում է «Հոկտեմբերի» ղեկավարությունը և անցնում կազմակերպչական լուրջ գործունեության։ Հուշերում Մահարին գրում է. «Երևան։ «Կաֆե Նաիրի»։ Դրում էր «Նարգիլե» պապիրոսի տուփի վրա.

—«Բանվորա-գյուղացիական»։ Էսպիսի գրականություն չկա։ Պրոլետարական—վասսալամ։ Միությունը պիտի դարձնել համահայաստանյան։ Պիտի վերցնել Հայաստանի խորհրդայնացման ամիսը.— Նոյեմբեր։

—Եվ էսպես, դուրս եկավ էսպես,— Հայաստանի պրոլետարական գրողների «Նոյեմբեր» միություն» (52, 167)։

Միությունը հրատարակում է իր դեկլարացիան, որի տակ ստորագրել էին Ե. Չարենցը, Գ. Մահարին, Վ. Նորենցը, Մ. Արմենը, Գ. Սարյանը, Ա. Վարդանյանը, Ս. Տարոնցին, Հ. Մելիքյանը և ուրիշներ։ Չարենցը, որը դեռևս 1923 թ. գրած «Պրոլետարական գրականություն, թե՞ խուլիգանների «գրական» արշավանք» հոդվածում պահանջում է կուսակցական վերաբերմունքի հաստատեցում գրականության հարցում, Կենտկոմի 1925 թ. որոշումը ընդունում է որպես գրական գործունեության հիմք և ըստ այդմ շարադրում «Նոյեմբերի» դեկլարացիան։

Դեկլարացիան նախ հիմնավորում է Ասոցիացիային զուգահեռ պրոլետարական գրական նոր խմբակցության ստեղծման անհրաժեշտությունը։ Դա ուներ երկու նպատակ. առաջին՝ գրական գործի առողջացում. «Իր վարած գրական քաղաքականության անխոհեմ ու անհամբերողական, ոչ զգուշավոր ընթացքի շնորհիվ նա (Ասոցիացիան—Գ. Գ.) ջլատեց մեր պրոլետգրական շարքերը և կաստայացավ։ Իսկ գրական արտադրանքի ասպարեզում նա ստեղծեց այն ջերմոցային «պրոլետգրականությունը», որի անընդունելիության մասին ասված է մեր կուսակցության բանաձևի 11-րդ կետում» (ԽՀ, 1925, № 208)։ Երկրորդ՝ պրոլետարական ցաքուցրիվ ուժերի համախմբում և համահայաստանյան գրական կազմակերպության ստեղծում։ «Նոյեմբեր» միությունը հրապարակում է նաև իր պլատֆորմը՝ գործունեության ծրագիր ունենալով համամիութենական պրոլետարական գրողների ասոցիացիայի (ՎԱՊՊ) բանաձևը, այն տարբերությամբ միայն, որ կար այդ բանաձևի և Կենտկոմի որոշման միջև։ Տարբերությունը երկու հարցում էր։ «Նոյեմբերը» հեգեմոնիայի հարցում ընդունում էր ոչ թե բռնի ուժը, այլ՝ աղատ ստեղծագործական մրցակցությունը և ապա՝ ուղեկիցների հանդեպ դրսևորում հանդուրժողական, համբերատար վերաբերմունք։

Սեպտեմբերի 27-ին «Խորհրդային Հայաստանի» խմբագրատանը բացվում է «Նոյեմբեր» միության համագումարը, որին պատվիրակներ են հրավիրում Երևանից, Լենինականից, Վաղարշապատից, Դիլիջանից, Լոռուց, Զանգեզուրից։ Համագումարը տևում է երկու օր։ Դարձյալ դիմենք Մահարու հուշերին.

«Խոսում էր ինքը (Չարենցը—Գ. Գ.)։

—Մեր գրականության մեջ պիտի արտացոլվի մեր երկրի, մեր ժողովրդի դեմքը, ժամանակակից մարդու հոգեբանությունը։

—Հեղափոխությունը, սոցիալիզմի կառուցումը դհոլ-զուռնայով հար-

սանիք չի, ոնց որ պատկերացնում են մեր պոետները իրեց ոտանավորներում» (52, 172)։

«Նոյեմբերը» ծավալում է լայն գործունեություն։ «Նոյեմբեր» միության գրադարան» մատենաշարով լույս են տեսնում Մ. Արմենի «Կոմսոմոլիա», Գ. Մահարու «Երկու պոեմ», Վ. Նորենցի «Իրիկուն» բանաստեղծական գրքերը և Ան. Վարդանյանի «Նախօրյակին» թատերգությունը։ Լույս է տեսնում «Նոյեմբեր» մեկօրյա թերթը, որի նպատակն էր ձախողել Ասոցիացիայի համագումարը և նսեմացնել նրանց գրական գործունեությունը (այս մասին տե՛ս 71, 107)։ Ընդհանրապես «Նոյեմբերի» և Ասոցիացիայի միջև ծավալվում է սուր մրցակցություն, «Նոյեմբերի» հիմնադրվելուց անմիջապես հետո նրա և Ասոցիացիայի միջև սկիզբ առավ ուժեղ պայքար, որը հաճախ հասնում էր ծայրահեղությունների։ Ասոցիացիան «Նոյեմբեր» միությունը համարում էր մանր բուրժուական գրական խմբակցություն, իսկ «Նոյեմբերն» իր հերթին Ասոցիացիային համարում էր «ձախ», վարչարարական, ջերմոցային գրական կազմակերպություն» (8, 50)։ Պայքարը ընթանում էր և՛ գրական, և՛ կազմակերպչական գործում։ Ալազանի հուշերում պահպանվել են այդ շրջանի գրական կյանքին բնորոշ կենդանի պատկերներ. «Չարենցը ձախ ձեռքին մի դույլ, աջին՝ մեծ մի վրձին և ինչ-որ թղթի կտորներ բռնած, արագարագ անցնում էր մայթով։ Վրձինով դույլից սոսինձը քսում էր պատին և վրան փակցնում ձեռքի թղթերից մեկը։ ...Մոտեցա և կարդացի թռուցիկներից մեկը։ Այնտեղ ասված էր, որ «Նոյեմբեր» միությունը բոյկոտի է ենթարկում, պաշտոնապես չի մասնակցում Ասոցիացիայի կազմակերպած դիսպուտին» (8, 243)։ Պայքարը ընթանում է նաև գրական կազմակերպությունների անդամների թվաքանակը մեծացնելու և շրջաններում գրական աշխատանքը աշխուժացնելու ուղղությամբ։ Դարձյալ Ալազանի հուշերում պահպանվել են ժամանակի գրական բարքերի էությունը պարզաբանող փաստեր։ 1925 թ. ամռանը Վաղարշապատում Ասոցիացիայի թիվը ավելացնելու համար ցանկանում են կազմակերպել գրական երեկո և խումբ ստեղծել, երկար սպասելուց հետո գալիս է միայն մեկ մարդ. «Երեք հոգով մեկին զեկուցում կարդալով և այդ մեկ մարդով էջմիածնում մասնաճյուղ կազմելով, մենք վերադարձանք Երևան» (8, 39—46, 52)։ Պատահել են դեպքեր, երբ երկու կազմակերպությունները իրար ձեռքից խլել են տեղի գրական խմբերը։ Այս վիճակը ժամանակին սուր ծաղրի է ենթարկվել Լեո Կամսարի «Դեպի պրոլետգրականության հեգեմոնիան» թատերակում։

«Նոյեմբերի» ու Ասոցիացիայի միջև ծավալվում է նաև ստեղծագործական մրցություն։ Կազմակերպվում են դասախոսություններ ու դիսպուտներ։ «Խորհրդային Հայաստանը» իրար հետևից հայտարարություններ է տպագրում, որ հոկտեմբերի 3-ին Ասոցիացիան կազմակերպում է գրական հանդես. պրոլետգրականության ձևի ու բովանդակության մասին զեկուցելու է Վանանդեցին (№ 224), հոկտեմբերի 5-ին «Նոյեմբերը» կազմակերպում է գրական դիսպուտ. պրոլետարական գրականության ուղիների մասին դասախոսում է Զարենցը (№ 227), հոկտեմբերի 11-ին Ասոցիացիան կազմակերպում է ցերեկույթ. «Զարենցը և նրա քննադատները» նյութի մասին զեկուցում է Վանանդեցին (№№ 231, 232)։ 1926 թ. փետրվարի 7-ին «Նոյեմբերի» նիստում Զարենցը զեկուցել է հայ հետհոկտեմբերյան գրականության տարբեր փուլերի մասին։

«Նոյեմբեր» միությունը Զարենցի գլխավորությամբ կարևոր գործ է կատարում գրական երիտասարդության ձևավորման ու զարգացման գործում։ Զարենցը նպաստում է ոչ միայն իր կրտսեր գրչակիցների գրքերի տպագրությանը և գրական հեղինակություն ձեռք բերելուն, այլև, ստեղծագործական լուրջ դասեր տալով, աշխատում է նրանց գրական վարպետության բարձրացման ուղղությամբ և գրախոսում նրանց գրքերը։

Իրենց դիրքերն ամրապնդելու համար ջանք չեն խնայում նաև ՀՊԳ Ասոցիացիայի անդամները։ 1925 թ. նոյեմբերի 4-ին, Երևանում, Կուլտուրայի տանը բացվում է ՀՊԳԱ առաջին համագումարը։ Բացման խոսք է ասում Հ. Հակոբյանը, ընթերցվում են Ա. Լունաչարսկու, Դ. Բեդնու և այլոց ողջույնի հեռագրերը։ Գրական-ստեղծագործական և կազմակերպչական հարցերի մասին զեկուցում է Ալազանը։ Զեկուցումներով հանդես են գալիս նաև Աբովը («Պրոլետարական գրականության ուղիները»), Վանանդեցին («ՌԿԿ Կենտկոմի բանաձևը գեղարվեստական գրականության մասին»), Դաբաղյանը («Պրոլետարական գրականությունը Հայաստանում»), Վշտունին («Կազմակերպչական խնդիրների մասին»)։ Ասոցիացիան ընտրում է քարտուղարություն հետևյալ կազմով՝ Վշտունի, Ալազան, Աբով, Զարյան (97, 106—107)։

Ի տարբերություն Ասոցիացիայի շուրջ համախմբված գրողների, նոյեմբերականները կարևոր ուշադրություն էին դարձնում նաև գրականության առաջնային հարցին՝ գեղարվեստական որակին։ Այդ գործում մեծ դեր ուներ Զարենցը, որն արտասահմանից վերադարձավ դասական արվեստի արժանիքների խոր գիտակցումով։ Այս առումով ուշագրավ մի փաստաթուղթ է Բեռլինից «Վիշկայի» խմբագրությանը Զարենցի գրած

նամակը, որի մեջ նա, քննադատելով իր իսկ և մյուսների սխալները, դարաշրջանի ոգին արտացոլող մնայուն գործեր ստեղծելու պահանջ էր առաջադրում. «Իսկ մենք ի՞նչ էինք անում! — Կարծում էինք աշխարհը նվաճել պլակատներով և ողորմելի ագիտկաններով, որոնք շատ-շատ կարող են ունենալ ընթացիկ ռեկլամի նշանակություն» (78, 425—426)։ Այս կողմնորոշման տեսական-գեղարվեստական մարմնավորման օրինակ է «Պոեմ հերոսականը»։

Գեղարվեստական որակին ուշադրություն դարձնելու համար կարևոր խթան է հանդիսանում նաև Կենտկոմի որոշումը։

Որակական լուրջ վերափոխություն է ապրում Գ. Մահարին։ Որդեգրելով եսենինյան բանաստեղծության շունչը, նա ստեղծում է բազմաթիվ ուշագրավ գործեր։ Այդ փոփոխությունը նկատելի է նաև Նորենցի և մյուսների ստեղծագործություններում։

Պրոլետարական գրական շարժումը երկու հունով ընթանում է առաջ։ Ընդհանուր նպատակի ձգտող բազմակողմանիությունը խրախուսվում է նաև պետականորեն։ 1926 թ. հրապարակվում է ՀԿ(բ)Կ կենտկոմի բանաձևը, որի 7-րդ կետը ձևակերպված էր այսպես. «Մասնավորապես Հայաստանում գրական երկու պրոլետարական կազմակերպությունների զուգընթաց գոյությունը («ՀՊԳՄ» և «ՀՊԳ «Նոյեմբեր» միությունը»), ներկա մոմենտին պետք է միանգամայն նորմալ երևույթ համարել, որ պահանջում է կուսակցության զգուշավոր վերաբերմունքը և ճկուն ղեկավարությունը»։ Իսկ 5-րդ կետում ասվում էր. «Տեսականորեն սխալ և գործնականորեն անթույլատրելի է սահմանափակել «Պրոլետարական գրականություն» հասկացությունը՝ պրոլետարական գրողների կազմակերպություն անվանվող այս կամ այն գոյություն ունեցող (կամ՝ հնարավոր) կազմակերպություններով ու սրանց ներկայացրած ուղղությամբ» (ԽՀ, 1926, № 138)։ 5-րդ կետը ըստ էության նշանակում էր պրոլետարական գրականություն հասկացության տարածում բոլոր գրողների վրա և ուղեկիցներին զգուշորեն ու նրբորեն պրոլետգրականության դիրքերը նվաճելու հեռանկարային պլան։ Աստիճանաբար ձևավորվում և անհրաժեշտություն է դառնում գրական առանձին միավորումները ի մի բերելու խնդիրը և տարեվերջին արդեն հարց է դրվում միաձուլելու «Նոյեմբերին» ու Ասոցիացիան։ Դեռևս մայիսի 7-ին Թիֆլիսում կարդացած «Պրոլետարական գրականության ուղիները» դասախոսության մեջ Չարենցը նշում էր. «Այժմ պրոլետգրական այդ երկու խմբակցությունների մեջ խոշոր տարաձայնություններ չկան և հավանորեն շատ մոտ ապագայում նրանք

միանան և կազմեն մի միասնական գրական ֆրոնտ, որի համար արդեն բանակցություններ են վարվում» (Մ, 1926, № 106):

Տարաձայնությունների վերացման մասին խոսվում է նաև «Նոյեմբերի» համահայաստանյան կազմակերպչական ժողովում, ուր ասվում է, որ հեգեմոնիայի և ուղեկիցների հարցում իրենց և Ասոցիացիայի միջև տարաձայնություններ չկան: (Խ2, 1925, № 219): Միավորման հարցը դրվում է նաև «Նոյեմբերի» կենտրոնական խորհրդի ընդլայնված նիստում, իսկ դեկտեմբերի 21-23-ը տեղի ունեցած Ասոցիացիայի և «Նոյեմբերի» միացյալ կոնֆերանսում լուծվում է այդ հարցը և ստեղծվում է «Խորհրդային Հայաստանի պրոլետարական գրողների միություն»: Կոնֆերանսին մասնակցում և ելույթ են ունենում նաև ուղեկից գրողների ներկայացուցիչները (Դ. Դեմիրճյան, Զ. Նազյան. Խ2, 1926, №№ 295, 296): Կոնֆերանսին չի մասնակցում Չարենցը, որը 1926 թ. սեպտեմբերից մինչև 1927 թ. սկիզբը գտնվում էր Երևանի ուղղիչ տանը: «Նոյեմբերի» և Ասոցիացիայի միավորման խորհրդանշական դրսևորում է լինում «Պրոլետարական գրողներ» ժողովածուն, որը նախապես ծրագրված երկու տարբեր դիրք էր մեկ կազմի մեջ: Ասոցիացիայի անդամները (Հ. Հակոբյան, Ալազան, Արաքս, Վշտունի, Անուշ, Աբով, Հ. Մերկյան, Վ. Գրիգորյան, Սարմեն, Վ. Հովսեփյան, Խնկո Ապեր, Ն. Զարյան) վանանդեցու առաջաբանով տպագրվել են առանձին, իսկ «Նոյեմբերը» իր նախաբանով՝ առանձին (Չարենց, Մահարի, Արմեն, Նորենց, Խ. Ռադիո, Տարոնցի, Հ. Մելիքյան, Ք. Շիրակունի): Վ. Նորենցը այդ գրքի մասին գրում է. «Պրոլետարական գրողներ» ընդհանուր անվան տակ ժողովածուն լույս տեսավ երկու բաժնից, առանձին-առանձին առաջաբաններով՝ ուղղված մեկ-մեկու դեմ: Կարծես բաժանված երկու ընտանիք ապրում էին մի հարկի տակ և... շարունակում էին իրենց անվերջանալի վեճերը» (70, 110):

Խիստ ուշագրավ է «Նոյեմբերի» նախաբանը, որը, կարծեք, «Մուրճ» ամսագրի № 1-ի մասին գրած հոդվածում Մյասնիկյանի արտահայտած մտքերի շարունակությունը լինի: «Առաջինը, որ նկատվում է մեր միության անդամների գրվածքների մեջ, դա երկիրն է, այն երկիրը, ուր ապրում և ստեղծագործում է գրողը: ...Գրել գյուղի մասին այնպես, որ երևա, թե այդ գյուղը Հայաստանի գյուղն է: Գրել բանվորի, գործարանի, ինդուստրիայի մասին այնպես, որ պարզորոշ կերպով նկատվի Հայաստանի բանվորը, գործարանը, ինդուստրիան» (83, 232—233): Նախկին նոյեմբերականները իրենց ստեղծագործական կողմնորոշմամբ հակադրվում են անկոնկրետ ու վերացական, տիեզերական պոեզիային և փորձում ստեղծագործությունների նյութը վերցնել իրենց շրջապատից

ու պահպանել այդ շրջապատի բնորոշ կոլորիտը: Այս առումով ուշագրավ է Մահարու «Բարդիներ» գիրքը, որից մի քանի գործ զետեղված է «Պրոլետարական գրողներ» ժողովածուի մեջ: Թե՛ Մյասնիկյանի առաջադրությունների և թե՛ ժողովածուի նախաբանի սկզբունքների գեղարվեստական իրականացման տեսակետից առանձնանում են Մահարու «Երկիր» և «Քառասունք» բանաստեղծությունները: Ահա մի քանի տուն առաջինից.

Ես ինձ երգում եմ քո մեջ, երկիր,
Իսկ քեղ անկաշկանդ իմ հուլքերում,
Եվ դրանից չէ՞, որ իմ երգը
Այսքան հորդուն է և հորձանուտ:

...Հիվանդ է հոգիս քո ցավերով
Երկաթի՜ սերը տանջում է քեզ,
Կարոտս խարն է ու ավերող,
Իսկ քո թևերը աթար ու դեղ...

Դեռ գորշ գյուղերն են քեզ գուրգուրում,
Ախ, այդ թախիծն է ինձ օղակել.
Ահա թե ինչու իմ երգերը
Չեն կարող բարձր աղաղակել...

Ես շղթայված եմ քո ներկային
Երկի՜ր հյուղերի, սեր իմ վառմա՛ն,
Խանդով սայլերին քո երկանիվ,
Քո ջրին, հողին ու քո գարնան... (83, 246—247):

Երկրի և որոշակի նյութի ու միջավայրի զգայողությունը իշխում էր նաև մյուս նախկին նոյեմբերականների գործերում, որոնք աշխատեցին հետագայում ևս հավատարիմ մնալ այդ գծին: Այս տեսակետից թե՛ ժամանակի գրական պահանջների և թե՛ ստեղծագործական լիարժեքության տեսակետից առանձնանում են Չարենցի «Երևանի ուղղիչ տնից» հուշագրությունը և «Խմբապետ Շավարշը» պոեմը:

Ի դեպ, այս շրջանում գրականության որակական բարեփոխմանը մասին ծավալված խոսակցություններում և բանավեճերում լուրջ կողմնորոշմամբ դարձյալ աչքի են ընկնում նոյեմբերականները: Այս առումով առանձնակի արժեք ունի Մահարու հոդվածներից մեկը, որի մեջ, բանավիճելով Ալազանի դեմ, նա գրում էր. «Մինչև ե՞րբ ինքնամփոփահարություն, 1927 թիվն է, ընկեր Ալազան, ո՞ւր են մեր վաստակները, մեր կշռի բարձրացումը, կշիռն ո՞ւր է... Ինչո՞ւ ենք մենք կարծում, որ

պրոլետարիատին հարկավոր է ինչ-որ երկրորդ տեսակի արվեստ, ինչո՞ւ մեր ապաշնորհությունը փաթաթել պրոլետարիատի վզին... Մարդը, ժամանակակից առաջավոր մարդը իր ապրումներով, հաղթանակներով և պարտություններով բախում է գրականության դարպասը, ներս առնող չկա... Լինենք ավելի մոտ կյանքին, հեղափոխության և մարդուն» (ԽՀ, 1927, № 274)[13]:

1927 թ. օգոստոսից ԽՀՊԳՄ-ն սկսում է հրատարակել իր օրգանը՝ «Գրական դիրքերում» ամսագիրը, որը իր գլխավոր խնդիրներից մեկը դարձնում է ստեղծվող գրականության գեղարվեստական մակարդակի որակական բարձրացումը: Ամսագրի «Մեր խնդիրները» խմբագրական առաջնորդողում գրված է. «Այսօր մենք մեր դրոշի վրա գրում ենք— «Մերը, բայց՝ լավը» (ԳԴ, 1927, № 1, էջ 3): Այս կողմնորոշումը, լինելով Կենտկոմի 1925 թվականի որոշման անմիջական արտահայտությունը, ուղղված էր դեռևս մինչև պրոլետգրողների համամիութենական առաջին կոնֆերանսը (1925 թ., 6—11 հունվարի) պահպանվող «թեկուզ երեք փսլնքոտ, բայց մերը» դրական քաղաքականության դեմ: Դեռևս

---

13 Ս. Խանոյանի «Գրական խոհեր» հոդվածի առիթով ծավալված բանավեճը (ԽՀ, 1927, № 156) թերթի էջերում լայն արձագանք է ունենում, որին մասնակցում են նաև Ալապանը (№ 165), Վշտունին (№ 175), որը Մահարուն անվանում է «բնանինականության հայկական իրոմվիլակ..., գինեհների և բոսյակության գուսան», Մ. Արմենը (№ 180) և ուրիշներ: Արմենը գրում էր. «...բոլորը հավաքվել են պրոլետգրականության դրոշի տակ, հավաքվել են ձևականորեն» և, ըստ էության, կապ չունեն իրար հետ: Այս բանավեճը մեծ խոսակցություն է ծավալում: Դարձյալ հանդես է գալիս Ալազանը (№ 191) և վիճում Արմենի ու Պետրոսյանի վարիչ Մնարի դեմ, Վանանդեցին Զարենցին մեղադրում է ազգայնականության մեջ (№ 294), Բաքվի «Կոմունիստում» (1928, № 3) արդարացի և ուղղամիտ քննադատության պահանջներով իր ձայնն է բարձրացնում Զարենցը: Նրա դեմ հանդես է գալիս Վշտունին (ԽՀ, 1928, № 6), Նույն թերթի № 7-ում տպագրվում է ՀՊԳ կենտրոնական վարչության նամակը, որը, պաշտպանության տակ առնելով Զարյանին Վշտունուն, Վանանդեցուն, Դարաղյանին, խիստ քննադատության է ենթարկում Սուրխաբյանին և նրա հովանավորյալներին: Այս նյութերը ցույց են տալիս, որ նախկին տարաձայնությունները ոչ թե հարթվում են, այլ՝ ավելի խորանում՝ ընդունելով բաղաբական մեղադրանքի բնույթ: Այս վիճակը առերես կարգավորվում է 1928 թ. հունվարի 19-ին Թիֆլիսում բացված պրոլետարական գրողների անդրկովկասյան առաջին համագումարում: «Խորհրդային Հայաստանում» (№ 23) տպագրվում է ՎԱՊՊ-ի, Վրաստանի պրոլետարական գրողների ասոցիացիայի, այնտեղի հայկական սեկցիայի և ՀՊԳՄ-ի բանաձևը՝ «Հայ պրոլետգրողների տարաձայնությունը վերացած» վերնագրով: Բանաձևը քննադատում է խմբակային պայքարի սխալները և Զարենցին, Բակունցին ազատում քաղաքական անհիմն մեղադրանքների բանադրանքից: Այս բանաձևից հետո խմբակային ընդհարումները որոշ չափով մեղմվում են և պայքարի սլարն ուղղվում է գաղափարական արտաքին թշնամիների դեմ:

ժամանակին Դ. Բեդնու «Պրոլետարական գրականության մասին» զեկուցման առիթով, որի մեջ արտահայտված էր այդ միտքը՝ համանման դատողությունների շարունակությամբ, հանդես եկավ «Պրավդան» և իր անհամաձայնությունը հայտնեց զեկուցման որոշ դրույթների վերաբերյալ։ «Պրավդայի» ելույթի երրորդ կետում ասված է. «Պրոլետարական հպարտությունը», որ արտահայտվում է այն ֆորմուլայով, թե՝ «Թեկուզ երեք փսլնքոտ, բայց մերը» և բոլոր մնացածներին սպիտակ գվարդիականների դասն է դասում,— այժմյան պայմաններում զարմանալիորեն հիշեցնում է կոմսնապարծությունը», որի դեմ այնպես անողոք հարձակվում էր ընկեր Լենինը։ Մենք այնքան ենք հասունացել, որ, կարծում ենք, ժամանակն է, որպեսզի մեր փսլինքը սրբել սովորենք» (Խ2, 1925, № 19)։ Եվ ահա, «Գրական դիրքերում» ամսագիրը փորձում է վարել հասունացած գեղարվեստական պահանջներին վայել գրական քաղաքականություն։

Ամսագիրը թեև աշխատում էր մեղմել ներքին խմբակային տարաձայնությունները և իր քննադատական սլաքը ուղղել հիմնականում արտաքին թշնամիների ու գաղափարական հակառակորդների դեմ, այնուամենայնիվ չի կարողանում լրիվ խուսափել հին սովորություններից։ Ամսագիրը Ասոցիացիայի դիրքերից (ամսագիրը, ըստ էության, նրանց ձեռքին էր. այդ է վկայում խմբագրական կոլեգիայի կազմը՝ Ալազան, Ն. Զարյան, Գ. Վանանդեցի, 1928-ից պատասխանատու խմբագիր է նշանակվում Ն. Դաբաղյանը) շարունակում է հալածել նոյեմբերականներին։

«Գրական դիրքերում» ամսագիրը բանեցնում էր գրական այն «դաղանակի», կոպիտ ուժի քաղաքականությունը, որ վարում էին ՌԱՊՊ-ականները իրենց «На посту», այնուհետև՝ «На литературном посту» պարբերականներում։

Վ. Անողոք ստորագրությամբ (որ Ալազանն է) բացասական գրախոսություն է տպագրվում Մահարու «Բարդիներ» (1927) ժողովածուի վերաբերյալ, ժողովածու, որով Մահարին կարևոր գործ էր անում գրականության զարգացումը ճշմարիտ հունի մեջ դնելու ուղղությամբ։ Քննադատական սլաքն ուղղվում է շատ վտանգավոր դիրքերից. «Մանր բուրժուազիայի իդեոլոգիայի ճահիճում դեգերելով, նա (Մահարին—Դ. Գ.) էվոլյուցիա կատարեց և հասավ մինչև կուլակային-բուրժուական իդեոլոգիայի մունետիկի «բարձունքները», այնուհետև՝ «Թող չվհատի Մահարին, մենք կարծում ենք, որ նա ընդհանրապես մարդ կարող է լինել, իսկ մեր էպոխայի մարդ լինել՝ երբեք» (ԳԴ, 1927, № 1, էջ 34)։

Նույն քաղաքական երանգավորման դիրքերից քննադատվում է նաև նրա «Վարսակները»։ Պ. Ֆոլյանի հոդվածի միայն վերնագիրը՝ «Կուլակային իդեոլոգիան բանաստեղծական ձևակերպումով» արդեն ամեն ինչ ասում է (ԴԴ, 1928, № 11—12)։ Այս ամենի դեմ Մահարին հանդես է եկավ իր քննադատներից «ոմանց» ուղղված մի բանաստեղծությամբ («Ժպիտը»), որով երգիծում էր գրականության ճշմարիտ հունը կորցրած, մոլորված գրական գործիչներին.

Շահագործել եմ ես բարդիներին՝
Նրանց բողբոջին անզիտակ,
Քնից զրկել եմ արագիլներին,
Նրանցով դիզել կապիտալ։

...Եվ իմ փողերով անսպասելի,
Լճերում բացել եմ վարկեր.
Հյութեր եմ քամել մութ անտառներից,
Լուսնի հետ քնե՞ր եմ սարքել։

...Էլ ինչո՞ւ մանր, կուլեր եք միթե,
Ես «մեծ բուրժույ եմ» անկասկած,
Եվ գործադուլ են պատրաստում իմ դեմ
Հայկնին, անձրևն ու ակացիան... (Լ, 1929, № 3, էջ 91)։

Մահարու ստեղծագործական անկաշկանդությունը ծանր վիճակ է ստեղծում նրա համար. «Մեկ տեսար նա իր երկասիրություններով այնքան է մոտենում մեզ, որ մենք պատրաստվում ենք ձեռք մեկնել նրան և միանգամից ընդմիշտ մեզ ընկերից ունենալ, մեկ էլ տեսար՝ այնքան է հեռանում, որ հեռադիտակով անգամ այդպիսի հեռավորություն անհնար է կարել։ Մեկ հանդես է գալիս որպես մարտնչող մեշչանիզմի դրոշակակիր, մեկ էլ՝ որպես պրոլետարիատի ընկերից», — գրում է Հ. Հովհաննիսյանը «Նոր ուղի» ամսագրում Մահարու տպագրած «Կովկասյան պոեմի» առիթով (ԴԴ, 1929, № 10, էջ 45), իսկ Մահարու արածն այն էր, որ Սևենինի ազդեցությամբ, բնության քնարերգությունը հակադրում էր տեխնիցիզմի գրոհին։ Սևենինի «Քառասունքի» ազդեցությունը ակընհայտ է Մահարու այդ շրջանի շատ գործերի վրա։

Նույն հայեցակետից Ն. Դաբաղյանի «Հեղափոխության պրոբլեմը մեր նորագույն գրականության մեջ» հոդվածում քննադատության է ենթարկվում նաև Զարենցը (ԴԴ, 1927, № 3—4), որին իրավացի հակահարված է տալիս Հ. Սուրխաթյանը։ «Ճիշտ քննադատելու... պրոբլեմը» հոդվածում նա գրում է. «Ն. Դաբաղյանի «համեստ» նպատակը եղել է

հետևյալը. ա) Զարենցին դուրս բերել մանրբուրժուական գրող, 100 տոկոս ժխտելով նրա պրոլետարական-հեղափոխական ստեղծագործությունները, բ) Վշտունուն և Ն. Զարյանին դուրս բերել իսկական, օրթոդոքս պրոլետգրողներ, 100 տոկոս ժխտելով նրանց մանրբուրժուական սայթաքումները։

Ինչ ուզում եք ասեք, բայց մեր հետհոկտեմբերյան գրականությունը մաղելուց հետո՝ պրոլետարական-հեղափոխական գրական արժեքների ամենամեծ տոկոսը վերջ ի վերջո կազմելու են դարձյալ Զարենցի պրոլետարական գործերը» (Պր, 1927, № 1)։

Սուրխաթյանի հոդվածի առթիվ հանդես է գալիս Գ. Վանանդեցին («Ազգային խանձարուրի» և պրոլետարական դրոշակի միջև») և Զարենցին ու Մահարուն մեղադրում գրականության զարգացումը ազգային հիմքի վրա տեղափոխելու համար, այսինքն՝ Մյասնիկյանի 1922 թ. հայտնած տեսակետը իրականացնելու համար։ Զարենցին մեղադրելուց հետո («...նույնիսկ հեղափոխությունից հետո նա ամենաազգայուն կերպով երգել է և՛ իր ցեղը, և՛ իր հայրենիքը»), նա շարունակում է, ասելով, որ Սուրխաթյանը «նորեկների մեջ քաղքենիական հոտառությամբ նշմարեց նրանց, ովքեր օժտված էին Զարենցի մսից ու արյունից, և պատահական չէ, որ նա մատը դրեց Գուրգեն Մահարու ճակատին, որովհետև վերջինս այն սկանակն էր, որ ուներ ազգային ոսկորներ» (ԳԴ, 1927, № 5, էջ 70—71)։ Այսքանից հետո վարչարարության և կտրուկ պահանջների դիրքերից արվում է մի եզրակացություն, որն, ըստ էության, կոչված էր գրականությունը շեղելու իր ճիշտ ճանապարհից. «Եթե Զարենցը և նրա հետևորդները կարող են գալ դեպի մեզ, ընդունել մեր իդեոլոգիան և արտահայտել այն իրենց ստեղծագործությունների մեջ, դա կլինի ուրախալի, բայց մենք թույլ չենք տա, որ գրական վարժապետիզմը առաջնորդի մեզ դեպի Զարենցը, դեպի ազգային (իր բովանդակությամբ) գրականությունը» (ԳԴ, 1927, № 5, էջ 70—71)։

Գրական հասունացող շարժումը փորձում է պատռել սխեմայի վրա ձևված իր տեսական զսպաշապիկը։ Օրակարգի հարց է դառնում գրականության մեջ մարդուն կենդանի նկարագրով ու հոգեբանական խորությամբ պատկերելու հարցը։ Հետևելով ՌԱՊՊ-ականներին, հայ պրոլետգրողները ևս սկսում են առաջադրել ժամանակի ամենաօգտակար դրույթներից մեկը՝ կենդանի մարդու պատկերման հարցը։ 1927 թ. «На литературном посту» ամսագրում (№ 5—6) վ. Երմիլովի տպագրած հոդվածով «կենդանի մարդու» տեսության շուրջ սկսվում է լայն խոսակցություն, որը ընթանում է մի քանի տարի։ Այդ տեսությունը բուռն արձա-

դանք է դառնում նաև հայ պրոլետգրողների ստեղծագործական ծրագրերում։

«Նա պոստովյան օրագիր» խորագրի տակ տպագրվում է «Կենդանի մարդը» վերնագրով հոդված, որի մեջ արծարծվում է նոր կողմնորոշման հիմնական հարցը. «Մեզանում, պրոլետարական գրականության զարգացման ներկա շրջանում, յուրաքանչյուր պրոլետ գրողից պահանջվում է, որպեսզի նա իր ստեղծագործություններում գեղարվեստական կոնկրետ արտահայտություններով ու ձևերով տա կենդանի ու իրական մարդը, հատկապես ուշադրություն դարձնելով նրա տիպականացման և նրա հոգեբանության վերլուծման վրա» (ԳԴ, 1928, № 7—8, էջ 47)։ Տեսականորեն հաստատում և աստիճանաբար ոմանց կողմից գեղարվեստորեն իրագործվում է մարդկային խոր պահանջների դիրքերից գրականություն ստեղծելու խնդիրը, բայց դրա հետ մեկտեղ շատերը մեծ դժվարությամբ են հաղթահարում սխեմատիզմը։

Գրական շարժումը աստիճանաբար կարծես ստեղծագործական հունի մեջ ընկնելու նշաններ է ցույց տալիս, բայց այդ տարիներին տարածված և իշխող այն մտայնությունը, թե տեղի է ունենում դասակարգային պայքարի սրում, և դա կատարվում է ոչ միայն տնտեսության մեջ, այլև գաղափարական հարցերում ու գրական կյանքում՝ լուրջ վտանգ է դառնում սխեմատիզմի վերջնական հաղթահարման ճանապարհին և շատ ծանր աղդում գրողներից շատ-շատերի հետագա ճակատագրի վրա։

Թ

Ստեղծագործական-գաղափարական շարժումը առաջ է ընթանում՝ աստիճանաբար լուծելով նաև կազմակերպչական նոր խնդիրներ։

1929 թ. հունվարից սկսվում է լույս տեսնել «Նոր ուղի» ամսագիրը, որը նպատակ է դնում պրոլետարական և աշխատավորական գրողների հետ մեկտեղ «համախմբելու իր շուրջը խորհրդային ինտելիգենցիայի, մեր գիտական, գրական ու գեղարվեստական ուժերի լավագույն ներկայացուցիչներին» (№ 1, էջ 5)։ Պատահական չէ, որ ամսագրում իրար կողքի երևան են գալիս Բուդանյանի ու Իսահակյանի, Շիրվանզադեի ու Թոթովենցի, Զորյանի ու Դեմիրճյանի, Զարենցի ու Բակունցի, Մահարու ու Ն. Զարյանի անունները։

Գրական ուժերի համախմբման մթոլորտը դառնում է կազմակերպչական հարց։ 1928 թ. մարտի 19-ին տեղի է ունենում Խորհրդային Հայաստանի Աշխատավորական գրողների (այսինքն, այսպես կոչված, ու-

ղեկիցների) միության առաջին հրապարակային երեկոն։ Աշխատավորական գրողների կողմից ելույթ են ունենում միության նախագահ Դ. Դեմիրճյանը, Ս. Հակոբյանը, իսկ պրոլետարական գրողներից՝ Ա. Վշտունին, Ն. Դաբաղյանը, Գ. Վանանդեցին։ Որից հետո 1929 թ. ապրիլի 29-ին տեղի է ունենում Պրոլետարական գրողների և Աշխատավորական գրողների (Դ. Դեմիրճյան, Ս. Զորյան, Վ. Թոթովենց, Զ. Եսայան, Ս. Հակոբյան, Յ. Խանզադյան, Մ. Մանվելյան, Ա. Տերտերյան, Տ. Հախումյան, Արշ. Խոնդկարյան, Խ. Սարգսյան) ֆեդերացիայի հանդիսավոր բացումը։ Ելույթ են ունենում Դ. Դեմիրճյանը և Ն. Դաբաղյանը։ Ֆեդերացիայի քարտուղար է ընտրվում Ալազանը։

Սակայն դա, ըստ էության, ձևական ֆեդերացիա էր, որի հետևանքով ընդհանուր գրական կազմակերպություն դեռևս չի ստեղծվում։ Բացի դա, առանձին է մնում Հայ գրական ընկերությունը, որը համարվում էր ազգայնական։ Նորաստեղծ ֆեդերացիան հրապարակում է իր գործունեության ծրագիրը՝ դեկլարացիան, որի մեջ ասված է. «Ֆեդերացիան ստեղծագործական խնդիրներում կանգնելով պրոլետարական ռեալիզմի տեսակետի վրա, պայքարելով գրական սխեմատիզմի արտահայտությունների դեմ, իրեն նպատակ է դնում տալ կենդանի մարդու գեղարվեստական պատկերացումը» (ԽՀ, 1929, № 100)։ Ֆեդերացիան որդեգրում է ճիշտ կողմնորոշում, որը, սակայն, դժվարությամբ է հարթում իր ճանապարհը։

Գրական ուժերի համախմբումից հետո 1930 թ. հունվարի 17-ին Երևանում բացվում է Գրողների տունը։

Դեռևս 1927 թ. Թիֆլիսում արդեն ստեղծվել էր հայ գրողների ֆեդերացիա, որը հրատարակում էր իր օրգանը՝ «Լուսաբաց» գրական-գեղարվեստական ամսագիրը։ Ամսագրի առաջին համարում ասված է. «Թիֆլիսում հիմնված (Հայարտան կից) հայ գրողների միությունը (ֆեդերացիան), որն ընդգրկում է պրոլետարական և «ուղեկից» գրողներին, արդեն մի տարուց ավելի է, ինչ անցել է գործի...»,—այնուհետև ճշմարիտ միտք է արծարծվում բարձրորակ գրականություն ստեղծելու դժվարությունների մասին. «Ճիշտ է, նոր խնդիրներ, նոր ապրումներ որոնելու միջոցին դժվար է համապատասխան գույները, անհրաժեշտ ձևերն ու կաղապարները հասցնել բավարար չափի կատարելության, ստեղծելով հարմոնիկ արվեստ ձևի ու բովանդակության տեսակետից, սակայն հիմքը գցված է արդեն հաստատուն ու պինդ» (I, 1927, № 1, էջ 3)։ Ամսագիրը իր շուրջն է համախմբում ոչ միայն պրոլետարական հին ու նոր գրողներին (Հ. Հակոբյան, Մ. Արազի, Ծ. Թորգոմյան, Ան. Վարդանյան, Վես-

պեր, Գ. Գրիգ, Մ. Դարբինյան, Մ. Պետրոսյան, Ա. Տեր-Մարտիրոսյան, Գ. Մելոյան, Հ. Պողոսյան, Վ. Ատրյան), այլև գրական հին ուժերին (Շիրվանզադե, Նար-Դոս)։ Գեղարվեստական որոնումները թեև ընթանում էին 20-ական թթ. սկզբից տարածված կառուցման, հնի ու նորի հակադրության, արթնացող արևելքի, գործարանային եռուզեռի թեմատիկ շրջանակում, այնուամենայնիվ բանաստեղծական ձևի ասպարեզում նկատվում է ծայրահեղությունների հաղթահարում՝ կանոնավորվում է խոսքի ռիթմը, կառուցվածքը, պատկերները ստեղծվում են դասական պոեզիայի ավանդույթների աստիճանական յուրացմամբ։

Ավելորդ չէ նշել, որ հայ պրոլետարական գրողների ասոցիացիա է ստեղծվում նաև Լենային Ղարաբաղում, որը ղեկավարում է բանաստեղծ Գր. Ներսիսյանը։ Նա միաժամանակ խմբագրում է «Կայծ» գրական-գեղարվեստական-քննադատական և գյուղատնտեսական ամսագիրը։ Ստեփանակերտում գործում է տպարան, ուր տպագրվում են Գր. Ներսիսյանի «Բանաստեղծություններ», «Պոեմներ» գրքերը և այլոց ժողովածուները։

Վրաստանում և Ադրբեջանում գործող հայ գրողների միավորումները թեև գրական նվաճումների տեսակետից չեն հասնում լուրջ ձեռքբերումների, այնուամենայնիվ համախմբում են գրական ուժերը և ըստ ամենայնի արտացոլում գրական նոր միտումների զարգացման ընթացքը։

ժ

20-ական թթ. վերջերին գեղարվեստական գրականությունը ենթարկվում է արմատական վերակառուցումների։ Թե՛ միութենական գրականության ու քննադատության մեջ և թե՛ մեզանում ավելի ու ավելի են առաջադրվում ստեղծագործական լուրջ վերափոխումների խընդիրները։ Պրոլետարական գրողների համամիութենական միավորման (ՎՕԱՊՊ) քարտուղար Ա. Սելիվանովսկին «Պրոլետարական պոեզիան բեկման ճանապարհին» հոդվածում պոեզիայի ընթացիկ վիճակը համարում է ճգնաժամային։ «Մենք հանդիպում ենք հատկապես ճգնաժամի և ոչ աճշարժության»,— գրում է նա և արձանագրում այն փաստը, որ ղեկավարին «թուլացել է հասարակական ուշադրությունը» բանաստեղծական խոսքի հանդեպ, որ «մեր բանաստեղծական կադրերի կուլտուրական հետամնացությունը ցնցիչ է»։ Փաստերի տրամաբանությունը նրան մղում է հետևյալ եզրակացության. «Բացակայում է պարզ պատկերացում պրոլետարական պոեզիայի զարգացման ուղիների» վերաբերյալ։ Այս

ելակետից նա հարց է բարձրացնում լայնորեն առաջադրելու «պրոլետարական պոեզիայի ստեղծագործական մեթոդի հարցերը» (ԴԴ, 1930, № 5, էջ 32—53)։

Այս հարցերի պատասխանն էր 1930 թ. հունվարի սկզբին հրապարակի վրա գտնվող Չարենցի «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուն։ Գրքում Չարենցը միաժամանակ առաջադրում էր և՛ ընթացիկ գրականության տեսական ծրագիրը, և՛ որոշակի գեղարվեստական ձևակերպում տալիս այդ տեսությանը։ Այդ գրքով Չարենցը հայտնաբերում է գրականության զարգացման ռեալիստական ուղին։ Զարմանալի բազմակողմանիությամբ ու հաստատուն լրջությամբ Չարենցը «Էպիքական լուսաբացում» լուծում էր և՛ ստեղծագործական մեթոդի ու դասական ավանդույթների ստեղծագործական յուրացման, և՛ գեղարվեստական խոսքի հասարակական-քաղաքացիական արժեքի ու պատմականության, և՛ գրականության նյութի ու ընթացիկ իրականության գեղարվեստական վերարտադրման, և՛ գրական ժանրերի ու պատումի ոճի, և՛ լեզվի ու տաղաչափության, և՛ բանաստեղծության կառուցվածքի ու պատկերային աստղձի, և՛ շատ ու շատ այլ հարցեր։ Ամբողջ գիրքը իր տեսական հիմքով ու գեղարվեստական արժեքով ուղղված էր սխեմատիզմի դեմ։

Սխեմատիզմի հաղթահարումը դարձել էր օրվա պահանջ։ Ստեղծված վիճակից ելք որոնելու ցանկությամբ էին համակված գրեթե բոլոր հայ գրողներն ու քննադատները։

Դեռևս 1929 թ. վերջերին տպագրվում է Ալազանի «Գրական խնդիրներ» հոդվածը, որի մեջ նա զարմանալի շրջադարձով քննադատության ջախջախիչ հարվածի տակ է առնում «սխեմատիզմի կմախքը» և ապա հայտարարում. «Ամբողջ երեսով դեպի ստեղծագործական խնդիրները։ Կորչի ինքնանպատակ կազմակերպչականությունը» (ԽՀ, 1929, № 282)։

1930 թ. սկզբին տպագրվում է Ս. Զորյանի «Քննադատը, գրողը և հարակից խնդիրները» ծանրակշիռ հոդվածը, որի մեջ նա ուշադրություն էր հրավիրում գրական կուլտուրայի պակասի և որակյալ գրականություն ստեղծելու անհրաժեշտության վրա։ «Մեր հեղափոխական կյանքը, նրա առաջադրած խնդիրները պետք է պատկերել ու երգել ոչ թե պլակատային ներկերով ու ճիչերով, քաղգրագիտական թեզ բացատրելով (դրանք ժամանակին կարևոր էին, բայց դրանց ժամանակն անցավ), այլ խոր, հոգեբանական, կենցաղային ռեալիստական գրվածքներով։ Մանավանդ գեղարվեստորեն գրված։ ...Այսօրվա գրականությունը... չունի (մեծ մասով) և տեղական առանձնահատկություն, տեղական բույր ու գույն...

Շատ գրվածքներ թարգմանության տպավորություն են թողնում» (ԽՀ, 1930, № 22)։

Սխեմատիզմի հարցերի շուրջ տպագրվում են Հ. Գյուլիքևխյանի «Գեղարվեստական գրականության հիմնական խնդիրները», Գ. Վանանդեցու «Դարձյալ սխեմատիզմի մասին» հոդվածները։ Վանանդեցու հոդվածի առիթով պատասխան հոդված է տպագրում Հ. Գյուլիքևխյանը՝ «Նորից գրական սխեմատիզմի և հարակից խնդիրների մասին» (տե՛ս ԽՀ, 1930, № 80, ՆՈՒ, 1930, № 4—5, ԳԴ, 1930, № 8—9)։

1930 թ. հունիսյան համարներում «Գրական դիրքերում» և «Նոր ուղի» ամսագրերում միաժամանակ լայն խոսակցություն է ծավալվում պոեզիայի ստեղծագործական մեթոդի, զարգացման ուղիների, դասական ավանդույթների օգտագործման, գեղարվեստական խոսքի որակի բարձրացման և այլ հարցերի շուրջ։

Հիմնական խնդիրը համարվում էր սխեմատիզմի հաղթահարումը ու իրականության կենդանի ռեալիստական պատկերումը։ «Գրական դիրքերում» ամսագրի կազմակերպած դիսպուտի ներածական խոսքում Գ. Վանանդեցին ասում էր. «Մեր պոեզիայում վերջնականապես դեռ չի հաղթահարված մեքենայի կուլտը։ ...Երգվում է մեքենան, երգվում է ինդուստրիան, բայց չի երևում մարդը»։ Սխեմատիզմի հաղթահարման և մաքուր, ճշմարիտ գրականություն ստեղծելու տեսակետից առանձնանում է Մահարու հոդված-նամակը, որի մեջ նա, պաշտպանելով չարենցյան կողմնորոշումը, առաջ է քաշում իրականության խոր յուրացման շատ կենսական հարցեր. «Մոտենանք մեր օրերի պրոբլեմներին ոչ թե քաղդրագիտական գրքերից և մատյաններից ծծած «մտքերով», այլ մեր ղգացմունքներով, այնպես, ինչպես նրանք կան և զարգանում են դիալեկտիկորեն ժամանակի հետ, առանց արհեստական թախիծներ ստեղծելու և առանց հորթային հրճվանքով արջի ծառայություն մատուցելու մեր ստեղծվող պայծառ գրականության...»։ Սխեմատիզմի հաղթահարման և դասական ավանդույթների ոգով պոեզիան վերակառուցելու հարցերին են անդրադառնում նաև Դ. Դեմիրճյանը, Ս. Տարոնցին, Վ. Գրիգորյանը, Ալազանը, Վ. Նորենցը։ Սխեմատիզմը, որը բնորոշ էր շատերին՝ այս դեպքում ներկայանում է Ն. Զարյանի օրինակով (Տե՛ս ԳԴ, 1930, № 6, էջ 33, 54 և շարունակությունը)։

Ավելորդ չէ հիշատակել, որ դասական գրականության ավանդույթների զարգացման հարցը, գլխավոր հարցադրում դառնալով այս օրերին, իր արմատներն ուներ նաև նախընթաց շրջանի գրական խոսակցությունների մեջ։ Դեռևս 1924 թ. «Նորք» հանդեսում, որը, ի դեպ, միշտ էլ վա-

րել է շրջահայաց, լուրջ ու զգոն գրական քաղաքականություն, տպագրվել է Կ. Զարյանի դրախոսությունը Փարիզում Ա. Չոպանյանի տպագրած հայ պոեզիայի «Վարդաստան» ժողովածուի մասին, որի մեջ նա, հիշատակելով հայ միջնադարյան պոեզիան, գրում էր. «Այս հարստությունների տերը լինել ու գնալ մայակովսկիներու մոտ նմանողություններ մուրալ և ուրիշի բերանից փոխ առած թուքով թրիլ այդպիսի անցյալի վրա» (Ն, 1924, № 4, էջ 288)։ Այդ օրերի մեջ թաքնված, բայց երբեք ընդհանուր մտահոգության տեսադաշտից դուրս չեկած այս խնդիրներն են; որ լայն պլանով արծարծվում են այս շրջանում։

Գրեթե նույն հարցերն են առաջադրվում նաև Վ. Թերզիբաշյանի՝ «Պոեզիայի, ստեղծագործական մեթոդի և ժանրի մասին» և Ը. Վահանյանի «Ճգնաժա՞մ է ապրում արդյոք մեր պոեզիան» հոդվածներում։ Թերզիբաշյանը ընթացիկ գրականության մեջ ուրվագծում էր երկու ոճական ուղղություն. Չարենցի «էպիքական լուսաբացի» բայց արած հունը, որը նա համարում էր «չափազանց նշանակալից երևույթ և ստեղծագործական խոշոր նվաճում» և ապա՝ արևմտահայ պոեզիայի ավանդույթների յուրացման միտումը (ՆՈՒ, 1930, № 6—7, էջ 113)։

Մեկ տասնամյակ տևող գրական շարժումը 20-ական թվականների վերջերին իր առջև դնում է լուրջ, բարդ ու բազմակողմանի խնդիրներ և փորձում գեղարվեստորեն իրագործել դրանք։ Գրականության զարգացման գլխավոր հունը արդեն հայտնաբերված էր. տասը տարվա որոնումներից հետո Չարենցի «էպիքական լուսաբաց» գրքով ճշտվեց այն ուղին, որով պետք է զարգանար (և զարգացավ) հայ պոեզիան։ Դա մեծագույն գյուտ էր և մեծ շրջադարձի ազդարար։

Այդ շրջադարձը նկատվեց նաև Ն. Զարյանի և ավելի խորացավ Գ. Մահարու ստեղծագործություններում։ Այդ շրջադարձը վերափոխեց նաև Գ. Սարյանի, Վ. Նորենցի, Ս. Տարոնցու և շատ ուրիշների բանաստեղծական ուղին։

Տասը տարվա համառ ու երկարատև որոնումներից հետո սովետական գրականությունը, այդ թվում նաև հայ գրականությունը, հայտնաբերեց և արմատավորեց գրականության զարգացման հիմնական ուղին ու մեթոդը՝ սոցիալիստական ռեալիզմը։ Այդ ուղին ձևավորվեց Մ. Գորկու, Վ. Մայակովսկու, Ե. Չարենցի ու բազմաթիվ այլ գրողների ստեղծագործության և տեսական-քննադատական մտքի հասունացման ու նվաճումների շնորհիվ։

Գրականության բնականոն զարգացման ուղեգծերը պարզ էին։ Բայց այդ ճանապարհը այնքան էլ հեշտ չէր յուրացվում։ Սխեմատիզմին

վարժված դրական մտայնությունը, պայքարելով հանդերձ դրա դեմ, իր համար, ի վերջո, նոր սխեմա էր դծում։ Իրական կյանքի լիարժեք զգացողությունը փոխարկվում էր որոշակի կաղապարի։ Այս մտայնությունը հետաքրքիր դրսևորում ունի Գ. Մահարու «Զարտասանած ճառ» ծրագրային բանաստեղծության մեջ.

Հայհոյեցինք մի օր
Ռևխով խուժանի՝
Թումանյանին,
Տերյանին,
Որպեսզի այսօր
«Սպասագործնք»
Պարսամյան Մերուժանի՞ն...

...Երեկ՝ դե՛մ լիրիկային,
Այսօր ստեղծում ենք ինչ-որ
«Լիրիկա»...
...Քայլում է նա՛
Սխեման հաղթական.
Նա մերթ տնզացի է,
Մերթ՝ լուանից եկած
Գաղթական...(Խ2, 1930, № 258)։

Սխեմատիզմին նոր սխեմատիզմ հավելելու ցայտուն օրինակ է «Բայշևիկյան գարնանացան» ժողովածուն, որի մեջ զետեղված գործերը գրված են ժողովրդական խաղիկների և աշուղական երգերի շատ վատ ոճավորումով։ Վշտունու, Ն. Զարյանի, Ալազանի, Նորենցի, Տարոնցու, Մահարու նպատակն էր ագիտացիայի ձևով արձագանքել կոլեկտիվացման տրամադրություններին։ Սակայն այդ ամենը կատարվում էր շատ ցածր մակարդակով և ստեղծագործական առումով տրամաբանական ոչ մի կապ չուներ սխեմատիզմի դեմ մղված պայքարի ձեռքբերումները շարունակելու հետ (տե՛ս 19, 35, 39)։

Այս փաստը՝ 20-ական թթ. որոնումների անօրգանական զարգացումն ու կեղծ ժողովրդական մտայնությունը, որը պոեզիան իջեցնում էր Զարենցի ասած «նեյնիմի» մակարդակի, նշվում է այն պատճառով, որ սա ոչ թե պատահականություն էր, այլ թաքնված միտում, որը բացահայտորեն դրսևորվեց քիչ ավելի ուշ՝ 1937—1940 թվականներին։

ԺԱ.

Երկրի վերակառուցման շրջանում վերակառուցման փուլ է ապրում նաև ամբողջ դրականությունը։ Վերակառուցումը տեղի է ունենում և՛

ստեղծագործական կողմնորոշման մեջ, և՛ կազմակերպչական գործում։ Ստեղծագործական հարցերում կարևոր ուշադրություն է դարձվում երկրի հասարակական-տնտեսական-կուլտուրական զարգացումը որոշակի նյութով պատկերելու խնդրին։ Ստեղծագործական առաջադրանքի հետ մեկտեղ կատարվում են նաև գործնական քայլեր։ Սովետական, այդ թվում նաև որոշ հայ գրողների գործուղում են արտադրական ձեռնարկություններ։ Հնդամյակը լուսաբանելու և այսպես կոչված «գործարանային գրականությունը» աշխուժացնելու նպատակով որոշում են Ն. Զարյանին գործուղել Դոնբաս, Գ. Սարյանին՝ Կուզբաս, Զարենցին՝ Երևանի ծխախոտի գործարան, Բակունցին՝ Երևանի մեքենաշինական գործարան (ԳԴ, 1931, № 7)։

Գրական որոշ խնդիրների վերակառուցման պահանջ է առաջանում նաև այն պատճառաբանությամբ, որ ասպարեզ է մտնում գրական նոր սերունդ։

1930-ական ԹԹ. առաջին տարիներից բանվորական միջավայրից գրականությունը ստանում է նոր համալրում։ Դա կազմակերպված գրական քաղաքականություն էր։ 1930 թ. հոկտեմբերի 22-ին ՀԱՄԽ-ը և ՀՊԴԱ-ն կոչ են հրապարակում բանվոր հարվածայիններին գրականության մեջ ներգրավելու մասին։ Այդ օրերին տարածված էր այսպիսի կոչ՝ «Բանվոր հարվածայիննե՛ր, խտացրեք պրոլետարական գրականության շարքերը»։ Բանվոր գրողներին գրականության մեջ ներգրավելու աշխատանքը համարվում է պրոլետարական գրականության զարգացման կարևոր նախաձեռնություն։ Այս տարիներին ասպարեզ են մտնում Հ. Շիրազը, Թ. Հուրյանը, Խ. Դաշտենցը, Խ. Հրաչյանը, Գ. Հայրյանը, Աղավնին և ուրիշներ։ Գրական նոր սերնդի մուտքը ստեղծում է կազմակերպչական նոր խնդիրներ։

1931 թ. փետրվարի 19-ին Լուսժողկոմատի արվեստի և գրականության բաժնի նախաձեռնությամբ Կուլտուրայի տանը կրկին բանավեճ է կազմակերպվում։ Այս անգամ «Ներկա պրոլետարական գրականության հիմնական տենդենցները» զեկուցումով հանդես է գալիս Զարենցը։ Զեկուցման հիմքում ընկած էր Զարենցի «էպիքական լուսաբացի» ստեղծագործական ծրագիրը։

Մեծ արագությամբ այս տարիներին փորձ է արվում լուծելու ծրագրային-ստեղծագործական և կազմակերպչական կարևոր ու բազմապիսի հարցեր։

1931 թ. հուլիսի 31-ին լուծարքի է ենթարկվում Աշխատավորական գրողների միությունը։

1932 թ. փետրվարի 28-ին ՀԿ(բ)Կ Կենտկոմի քարտուղարությունը որոշում է ընդունում ՀՊԴ Ասոցիացիայի վերաբերյալ, ուր ասվում է, որ «Պրոլետգրականությունը դեռ մինչև այժմ չի կարողացել գեղարվեստորեն արտացոլել մեր պայքարն ու շինարարությունը իր ամբողջ ծավալով և խորությամբ» և որ ՀՊԴԱ անդամների մեջ առկա է «անսկզբունք խմբակայնություն» ու «վարչարարություն» (ԳԴ, № 3, էջ 7)։

Ահա այսպիսի պայմաններում, որը ոչ միայն տեղական երևույթ էր, այլև՝ համամիութենական, 1932 թ. ապրիլի 23-ին Համկ(բ)Կ Կենտկոմը որոշում է ընդունում «Գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների վերակառուցման մասին», որով լուծարքի են ենթարկվում պրոլետարական գրողների ասոցիացիաները (ՎՕԱՊՊ, ՌԱՊՊ, ՌԱՄՊ) և ստեղծվում է Սովետական գրողների միությունն։ Այս որոշման հիման վրա մայիսի 9-ին ՀԿ(բ)Կ Կենտկոմը որոշում է ընդունում «Հայաստանի գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների վերակառուցման մասին», որի մեջ ասված է. «...զարգացման ներկա շրջանում պրոլետգրականության և արվեստի գոյություն ունեցող կազմակերպությունների շրջանակներն արդեն իսկ նեղ են դառնում և արգելակում են գրական-գեղարվեստական ստեղծագործության նոր թափի ծավալմանը» (ԳԹ, 1932, № 9)։ Որոշման մեջ նշվում է նաև, որ գոյություն ունեցող կազմակերպություններում նկատվում է խմբակային ինքնամփոփման վտանգ։ Ուստի և որոշվում է լուծարքի ենթարկել ՀՊԴԱ-ն ու Հայաստանի գրողների ֆեդերացիան և ստեղծել Հայաստանի խորհրդային գրողների միություն, որի կազմակերպման համար գրական տարբեր նախասիրությունների տեր գրողներից ստեղծվում է առանձին հանձնաժողով։

1930 թ. վերջին «Գրական դիրքերում» ամսագիրը կազմակերպում է մի հարցում, որի նպատակն էր ի մի բերել գրական կյանքի տասնամյա նվաճումները։ Խմբագրության հարցաթերթիկին պատասխանում են Շիրվանզադեն, Նար-Դոսը, Ս. Զորյանը, Ալազանը, Ն. Զարյանը, Հ. Սուրխաթյանը, Յ. Խանզադյանը, Մ. Մանվելյանը, Ծ. Թորգոմյանը, Խ. Սարգսյանը, Գ. Մահարին, Վ. Թոթովենցը և մի քանի բանվորներ։ Պատասխանների մեջ ավելի շատ կա սպասում և դժգոհություն արած գործից, քան՝ բավարարվածություն։ Շիրվանզադեն գրում էր. «...պրոլետգրողները, առանց բացառության, չափազանց շատ ու չափազանց շտապ են արտադրում... Ուզում եմ ասել, որ արվեստը՝ արհեստ և գրականությունը սոսկ գրականություն չդարձնենն»։ Նույն մտահոգությունն առկա է նաև Ս. Զորյանի պատասխանի մեջ. «1922—23, 24 թթ. համեմատությամբ պրոլետգրողները անպայման կատարել են աչքի ընկնող առաջադիմու-

թյուն։ Բայց դեռ չեն տվել էն կարևորն ու ցանկալին, որ իրավունք ունենանք իսկական նվաճում համարելու...»։ Իսկ Մահարին, իրեն բնորոշ բաց, ճակատային անկեղծությամբ, այսպիսի մտքեր էր հայտնում իր և մյուսների գրական տասնամյակի առթիվ. «Դժբախտաբար մեր պրոլետարական գրականության տասնամյա տարեգրության մեջ հաջող գրվածքներ տվել են այն գրողները, որոնց գրվածքները զուրկ չեն եղել դաղափարախոսական այս կամ այն արատից և ընդհակառակը, իդեոլոգիապես այսպես, թե այնպես անաղարտ գրվածքները տառապել են սխեմատիզմով, գեղարվեստական նվազ կատարելությամբ։ Այս փաստը պետք է արձանագրել հօգուտ իդեոլոգիապես կայուն և արվեստով բարձր պրոլետարական գրականության, որին մենք պիտի աշխատենք հասնել» (ԳԴ, 1930, № 11—12, էջ 74, 77, 88)։

1910-ական թվականների վերջերից սկիզբ առած և 1920-ական թվականներին բուռն հորձանքի մեջ ընկած գրական շարժումը, որն իր մեջ ընդգրկում էր կազմակերպչական և ստեղծագործական բազմաբնույթ հարցեր, ըստ էության, կոչված էր ստեղծելու նոր գրականության տեսական-ծրագրային հիմքն ու կատարելու գրական կյանքի կազմակերպման, գրական ուժերի համախմբման կարևոր գործը։ Այդ դժվարին աշխատանքի ընթացքում թեև եղան բազմաթիվ սխալներ, դրսևորվեցին անհարկի ծայրահեղություններ, բայց և այնպես այդ տարիներին հասարակական նշանակության դիրքերից ու ժամանակի առաջադրած խնդիրների տեսանկյունից ճշտվեցին շատ արմատական հարցեր, առանց որոնց անհնար է պատկերացնել սովետահայ գրականության ձևավորման-կազմավորման շրջանը։ Հենց այդ գրապայքարի մեջ ձևավորվեցին նորագույն գրականության տեսական-գեղագիտական հիմքերն ու ղարգացման գլխավոր ուղղությունը՝ սոցիալիստական ռեալիզմը, որը անշեղ ու նպատակասլաց հունի մեջ դրեց գրականության ընթացքը։ Տարբեր խմբակների ու խմբակցությունների գոյության ու պայքարի ընթացքում ստեղծվեց նաև գրողներին համախմբող միակ կազմակերպությունը՝ Սովետական գրողների միությունը՝ իր ազգային ինքնուրույն ջոկատներով։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՈՒՂԻՆ

Բանաստեղծական նոր ըմբռնումները, բովանդակության, ձևի, ընդհանուր առմամբ գեղարվեստական մտածողության բոլոր տարրերով հակադրվելով գրականության դասական ավանդույթների սկզբունքներին, նոր արվեստի տեսական ձևակերպումների բուռն հորձանքի մեջ ասպարեզ հանեցին ժամանակի էությունը մարմնավորող չափածո խոսքի բավականին խայտաբղետ մի պատկեր: Հին ուժերը հեռացան գրական ասպարեզից, բանաստեղծական շարունակվող ուժերը հեռացան իրենց երեկվա նախասիրություններից ու սկզբունքներից, իսկ հայ գրականության գալիքով շահագրգռված, գեղարվեստական մտածողության թարմացմանը հետամուտ և հայ դասական պոեզիան նորագույն շրջանի գեղարվեստական մտածողությանն ու որոնումներին կապող միակ ու հզոր ուժը՝ Վ. Տերյանը, կյանքից հեռացավ շատ ճակատագրական ու բախտորոշ մի պահի: Գրականության ստեղծագործական տնօրինությունը անցավ նոր ու երիտասարդ ուժերին, որոնք էլ խանդավառված տրամադրությամբ սկզբնավորեցին միանդամայն նոր մի շարժում, որի նպատակն էր ստեղծել վերափոխված իրականությանը համապատասխան վերափոխված գրականություն:

Հիմնական կողմնորոշմամբ բանաստեղծական թևքում ունեցող նոր գրականության սկզբնավորման, ձևավորման ու զարգացման, ինչպես նաև արձակի նոր սկզբունքների հաստատման գործում վիթխարի դեր կատարեց Եղիշե Չարենցը: Անսահման մեծ էր Չարենցի դերը նոր գրականության հիմնադրման գործում, սակայն նա միայնակ չէր, նրա հետ մեկտեղ գրական զորակոչին մասնակցեցին և ժամանակի գեղարվեստական սկզբունքները արմատավորեցին նաև Գ. Մահարին, Ն. Զարյանը, Ա. Վշտունին, Գ. Աբովը, Վ. Ալազանը, Գ. Սարյանը, Վ. Նորենցը, Ս. Տարոնցին, Մ. Արմենը և ուրիշներ: Հին ուժերից իրենց գրական գործունեությունը շարունակեցին Հ. Հակոբյանը, Գ. Հայկունին: Անշուշտ, տարբեր

էին այս բանաստեղծների գրական նախասիրություններն ու նոր գեղարվեստի ըմբռնման սկզբունքները, տարբեր էին կարողություններն ու հնարավորությունները, բայց հստակ էին նրանց ստեղծագործական որոնումների ուղենիշերը:

20-ական թթ. պոեզիան ունեցավ զարգացման երկու հիմնական փուլ: Առաջինը խանդավառված տրամադրություններով նախկին գրական արժեքների բուռն բացասումն էր, որը իր հետ բերեց նյութի գեղարվեստական յուրացման թեմատիկ, ձևական և ոճական նոր օրինաչափություններ: Դրանք հանգում էին քնարերգության ավանդական մոտիվների ու առանձնահատկությունների ժխտմանը, որը հիմնականում ընթանում էր անհատական քնարերգության վերափոխմամբ ընդհանրական տրամադրությունների, նոր օրերին հատկանշական իրականության տեխնիկական վերակառուցման ու զարգացման արագընթաց տեմպերի գեղարվեստական մարմնավորմանը, ռոմանտիկական ոգևորությամբ ու կոչերով ժամանակի գեղարվեստական պատկերի ստեղծմանը, խոսքի ձևական կառուցվածքի պարզեցմանը, ոճի հասարակացմանը, գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների արմատական վերափոխմանը: 20-ական թթ. պոեզիայի զարգացման հաջորդ փուլը խորհրդանշվում է գեղարվեստական որոնումների հասունացմամբ, նախկին ծայրահեղությունների չափավորմամբ, հեղափոխական ռոմանտիզմից իրականության ռեալիստական պատկերավորման անցնելու կողմնորոշմամբ, ժամանակի իրականության էպիկական ծանրակշիռ պատկերմամբ, դասական արվեստի ուղիների որոնմամբ, գեղարվեստական ոճի ու ձևի կատարելագործմամբ:

Այս երկու փուլերը նշված բանաստեղծների ստեղծագործություններ մեջ առանձնանում են ժամանակային տարբեր սահմանաբաժանումներով: Այսպես, եթե Չարենցի ստեղծագործության մեջ առաջին փուլը ընդգրկում է 1921—1925 թթ., որին հաջորդում է նրա արմատական վերափոխությունը, ապա՝ նշված բանաստեղծներից շատերի հասունացումն սկսվում է ավելի ուշ, ոչ թե 1925-ից, այլ՝ 1920-ական թթ. վերջերից, իսկ ոմանց ստեղծագործության մեջ դա կատարվում է 1930-ական թթ. սկզբին: Այնպես որ, 20-ական թթ. պոեզիայի պատմությունը զարգացման երկու հաջորդական փուլերի բաժանելով հանդերձ՝ ճիշտ չի լինի թվական կոնկրետացում կատարել. այդ փուլերի հաջորդականությունը նպատակահարմար է ցույց տալ գրողների ստեղծագործական զարգացման ընթացքում:

Ա.

Գեղարվեստական մտածողության նոր ըմբռնումների դիրքերից մի մեծ սահմանաբաժան անցկացվեց անցյալի ու ներկայի միջև։ Առաջ հակավ հնի ու նորի հարցը։ Ավարտվում էր կուլտուր-պատմական մի մեծ շրջափուլ և սկսվում էր նորը։ Անցյալը գեղարվեստական ձևոքբերումներով ու կենսական բովանդակությամբ ներկայի դիրքերից ժամանակավորապես, բայց համոզված ձևով դարձավ քննադատելի ու սխալ։ Այս տեսանկյունից անհրաժեշտություն դարձավ անցյալի հետ կապերի ճշտումը։ Այդ հարցը բացահայտ կամ թաքնված ձևով ի հայտ եկավ գրեթե բոլոր բանաստեղծների ստեղծագործությունների մեջ և առաջին հերթին՝ նրանց, որոնք իրենց գրական գործունեությունն սկսել էին ավելի վաղ՝ 10-ական թթ.։ Երկու աշխարհի սահմանագծից սկսվող ճամփաբաժանը առավել խորությամբ ու սրությամբ արտահայտվեց Չարենցի ստեղծագործության մեջ։ Նախ, անցյալին հրաժեշտ տալուց առաջ, Չարենցը ի մի բերեց իր գրական ժառանգությունը՝ 1922 թ. Մոսկվայում երկու հատորով հրատարակելով իր տասնամյա գրական վաստակի հիմնական մասը[1], ապա նա ի մի բերեց իր անցած ճանապարհի, ապրած կյանքի ու կենսագրության բախտորոշ դեպքերի շղթան՝ գրելով «Չարենց-նամե» պոեմը, այնուհետև նա ի մի բերեց նաև անցած օրերի հասարակական-քաղաքական պատմության բովանդակությունը, որի արտահայտությունն է «Ամենապոեմը»։

Թե՛ «Ամենապոեմը» և թե՛ «Չարենց-նամեն» գրված են կենսահաստատող գեղարվեստական մտածողության ներկա օրվա դիրքերից և մի տեսակ սահմանաբաժանի կամուրջ են երեկվա ու այսօրվա միջև։

«Ամենապոեմը» հարուստ ընդգրկում ունեցող գործ է, որը մի կողմից սերում է «Ամբոխները խելագարվածից», մյուս կողմից՝ «Դանթեական առասպելից» և բերում գեղարվեստական մտածողության ու նյութի գաղափարական մեկնաբանման թարմ մի երանգ։

«Ամբոխները խելագարվածի» (նաև ռադիոպոեմների) հետ «Ամենապոեմը» առնչվում է խոսքի ուղերձային բնույթով և դիմումի մասշտաբայնությամբ։ Մի կողմից «կյանքի՛, մահի՛... ամեհի աղջամուղջ», մյուս կողմից՝ «երկիր, ուր մշուշ է ու մահ» և երկու դեպքում էլ «բոլորին»

---

1 Չարենցի մոսկովյան երկհատորյակի մասին նրա վաստակի և գրական նոր շարժման սկզբնավորման տեսանկյունից ուշագրավ գրախոսություններ են գրել Հ. Սուրխաբյանը (Դ, 1922, № 1) և Պ. Մակինցյանը (Ն, 1922, № 1)։

ուղղված ողջույն (մի դեպքում՝ «Հեռու՛, մոտիկ ընկերներին», «ողջակիզվող հոգիներին—ողջո՛ւյն, ողջո՛ւյն», մյուս դեպքում՝ «Ողջո՛ւյն, բյուրհանճար ընկե՛ր,— Հանքագո՛րծ, Հանքափո՛ր, Հացթո՛ւխ...») և «բոլորի» անունից ասվող երգ։ Ինչպես «Ամբոխները խելագարվածծ» պոեմի իններորդ գլուխը կռվողներից մեկի երգն է, որը վերաճում է բոլորի կողմից ասվող երգի, այնպես էլ «Ամենապոեմում» դարձյալ մեկի երգը, որը բանաստեղծի խոսքն է, վերածվում է բոլորի անունից հնչող երգի.

Ես — հայաստանցի պոետ —
Երկիր, ուր մշուշ է ու մահ —
Բոլորի՛, բոլորի՛ համար
Երգում եմ
Նորից հիմա։

Բայց ինչու միայն ես երգեմ
Միայն ես, և ո՛չ ԲՀ նրանք... (75, 124)։

«Ամենապոեմում» Չարենցը խորացնում է «Ամբոխները խելագարվածից» ու «Բոլորին, բոլորին, բոլորին» ուղղված ռադիոպոեմներից եկող ստեղծագործական-ծրագրային դիծը և բնութագրում նոր երգի էությունը, երգ, որը դուրս է անհատական ապրումների ոլորտից, որը ասվում է բոլորի անունից և ուղղված է բոլորին, երգ, որը կոչված է ի հայտ բերելու հասարակական կարևորության տեսակետից բոլորի էության մեջ ննջող ձայները.

Եվ մի՞թե դուք չգիտեք,
Որ ամեն մի անհայտ բանվոր,
Որ ձեռքով իր երկաթ է կռում —
Հաղա՛ր պոեմներ ունի
Իր հուժկու, երկաթ թոքերում (75, 125)։

Իսկ պոեմի առաջին տարբերակում կային նաև այսպիսի տողեր.

Եվ դուք չգիտե՞ք
Մի՞թե,
Որ ամեն մի գրաստ
Գաբո...
...Իր խոնավ թոքերում ունի
Բյո՛ւր Տերյան,
Ու Վերլեն,
Ու Պո... (75, 337)։

«Ամենապոեմի» «Դանթեական առասպելից» սերող գիծը առաջին համաշխարհային պատերազմի աղետների պատկերումն է։ Եթե «Դանթեական առասպելում» ներկայացվում-նկարագրվում էր միայն հայ ժողովրդի ողբերգությունը, ապա «Ամենապոեմում» հայ ժողովրդի ծանր վիճակի հիմքի վրա բացահայտվում է համաշխարհային սպանդի էությունը։

Համաշխարհային պատերազմի և դրան հաջորդող համաշխարհային հեղափոխության տարածուն և աշխարհի վիճակը ներկայացնող պատկերների մեջ Չարենցը ստեղծում է գրոտեսկային սրվածություն ունեցող մի քանի կերպար-խորհրդանշաններ, որոնք բնութագրում են ժամանակի էությունը։ Բանվոր Պողոսը համաշխարհային հեղափոխության և վերափոխվող կյանքի խորհրդանշանն է, խանութպան Համոն՝ աշխարհի ցավին ու դավին անտեղյակ ինքնագոհ ու ապահով մանր քաղքենու, վարժապետ Սողոն՝ ազգային երազի։ Գրոտեսկային կերպավորման միջոցով, որը հնարավորություն է տալիս ընդհանրացնելու ու ամենաբնորոշ ուղղվածությամբ ծայրահեղացնելու ասելիքի էությունը, պոեմի այս գործող անձինք գրեթե զրկվում են անհատական կերպարային հատկություններից և վերածվում իրականությունն ու ժամանակը բնութագրող հատկանշական խորհրդանշանների։ Գեղարվեստական մտածողության այս ձևը, որը ոճական ու կառուցվածքային այլ տարրերի հետ մեկտեղ [տողերի աստիճանաձև դասավորությունը, որն առկա էր պոեմի առաջին տարբերակում, առօրյա խոսակցական և բարբառային բառաձևերի օգտագործումը («Ականջներդ—լայն—բացիք», «Հոսում է թուրը նրա ճերմակ փառավոր միրքին», «Ու զոռը... Իշու, էշան, էշի»), հնչյունական նկարագրության հնարքներ («վո-վո», «ճճի, ճճի, ճճի»), կտրուկ և արագ պատումի եղանակները («Շտապում էր նա—դեպո՛։ Մտքերը հրում ևն՝ գնա՛»), պատկերների ստեղծման, փոխաբերությունների ու համեմատությունների միանգամայն նոր բառակազմը («Արևը—կարմիր շաֆրան։ Արևը դրել է հինա», «արճճե քամի») և, ընդհանրապես, նյութի գեղարվեստական յուրացման նոր միջոցները] Չարենցը կիրառել էր հետևելով Մայակովսկու գրական փորձին, միանգամայն նոր ու գայթակղիչ մի աշխարհ են բացում նրա առաջ (այս մասին տե՛ս 11, 251—253., 13, 179—251., 117, 175—176)։

Անցյալին հրաժեշտ տալուց առաջ այն ի մի բերելու տեսակետից կարևոր գործ է «Չարենց-նամե» պոեմը։ Չարենցը միշտ էլ իր կենսագրությունը դիտել է որպես ազգային կյանքի ու ժողովրդի պատմության բնութագրական արտահայտություն։ Դրա օրինակները շատ են՝ սկսած

«Անկումների սարսափից» բանաստեղծությունից, ռաղիոպոեմներից մինչև «Զարենց-նամե» և այնուհետև դրված շատ այլ գործեր: Զարենցի կյանքն ու գործը Հայաստանի 10—20—30-ական թթ. պատմության կենդանի մարմնավորումն է: Այդ ամենը լրջորեն դիտակցել է նաև Զարենցը՝ իրեն համարելով «Դարերից ևկած անհուն մի պոետ», Նաիրի երկրի «օրհներգուն պայծառ և զավակը մեծ...», «ոսկի երակը հնամյա ցեղի»: Այս զգացողությունն է, որ «Գիրք ճանապարհում» վերածվում է այսպիսի ազնիվ ու հպարտ տողերի.

Ինչ ունեցել է ժողովուրդը քո
Հնում, անցյալում — լուսավոր ու վհո,
Ինչ ունի այսօր, ինչ ցնորք ու խոհ —
Ողջը հավաքել և քեզ է տվել (77, 496):

Եվ պատահական չէր, որ Զարենցը կարող էր նաև և իր անձնական կյանքի, գրական գործունեության ու ընկերական ծառայությունների մասին պոեմ գրել: Գրել այնպես, ինչպես Ֆիրդուսին էր գրում շահերի կյանքի ու գործի պատմությունը: Զարենցը շահ չէր, բայց իր ժողովրդի մեծ զավակն էր ու հնամյա արյան կրողը և, ի վերջո, նոր օրերին բնորոշ միտումների դիրքերից, երբ ամեն մի բանվոր ու գյուղացի համարվում էր երկրի արժանավոր տեր, Զարենցը ևս կարող էր իրեն վերապահել այդ իրավունքը: Բանվոր Պողոսի ու մաճկալ Սաքոյի կողքին ամենայն իրավունքով կարող էր կանգնել նաև բանաստեղծ Զարենցը:

Աշխարհի վերափոխության այս պատկերը հաջող դրսևորում ունի «Պոեզոզուռնայի» բանաստեղծություններից մեկում.

Արևի նարնջի ֆոնին
Տեսնո՞ւմ եք
Դուք
Թեք —
Երկաթե պրոֆիլը իմ...
Ի՞նչ է՝
Սովո՞ր էիք
Կոպեկանոց դրամի վրա
Արքայի դեմք տեսնել... .
Հիմա ե՛ս եմ՝
«Որդի բանվորի»—
Իմ դեմքն է հիմա հուրհրան
Քանդակվել արևին լուսե (76, 14):

Ահա այս ներքին վստահությունն ու նվաճած իրավունքն է, որ թույլ է տալիս Զարենցին նոր գրականության սկզբնավորման առաջին իսկ

ամիսներին պոեմ գրելու իր մասին, իրեն լիարժեքորեն զգալու գեղարվեստական խոսքի հերոս։ Ու ծավալվում է մանկության հեռավոր տարիների, գորշ ու փուշոտ, բայց հայրենի ու հարազատ Կարսի, առաջին ու շարունակվող սերերի, առաջին մեղքի ու ղջման, առաջին տպագրած գրքերի, հայկական բանակում մղած առաջին մարտերի մի պատմություն, որին միշտ ուղեկցում է նահրյան մշտական թախիծը, որը նրան թե՛ վարժարան է տարել և թե՛ դարձրել պոետ , զինվոր, քաղաքացի։ Փաստորեն իր կենսագրական փաստերով նա ի մի է բերում «նահրյան տխրությունը անծիր», որը և «Շահ-նամեն» է «բանաստեղծ Չարենցի»։

Պոեմն ավարտվում է բանաստեղծի հոգուց արձակվող երեք նետերի խորհրդանշական պատկերով (կարծեք ժողովրդական հեքիաթների երեք ճանապարհները լինեն)։ Երեք նետ՝ արձակված երեք հիմնական ուղղություններով, դեպի «ոսկի Իրան», «կարմրակեղ Մոսկով» և «հեռու Նահրի»։ Այսինքն՝ դեպի մանկություն, դեպի ներկա ու գալիք և դեպի պատմություն։ Երեք ճանապարհ, որով ընթացավ Չարենցի պոեզիան։

«Չարենց-նամեն» հերոսի ընտրությամբ և դրա հետ կապված դեպքերի ընթացքով ու բովանդակությամբ, հակադրության մեջ լինելով բոլոր տեսակի շահնամենների հետ, հակադրության մեջ էր նաև ոճով, պատկերներով ու ռիթմով։ Պոեմը փաստորեն անցյալի ժխտման և նորի հաստատման ոչ լողունգային (մի բան, որ շատ էր տարածված այդ տարիներին և խորությամբ արտահայտվել է նաև Չարենցի պոեզիայում), այլ՝ սեղծագործական մի բնորոշ օրինակ է։ Ոճով, ռիթմով ու պատկերներով «Չարենց-նամեն» հակադրության մեջ էր անցյալի չափածո վիպական պոեմների հետ այն առումով, որ, ասենք, Ֆիրդուսու «Շահ-նամեի» ծանր ու ճոխ պատկերների, նկարագրական երկարաշունչ պատումի, պատմողական ու հանդարտ ռիթմի փոխարեն բերում էր կարուկ ու շարժուն պատում, թռուցիկ ակնարկներով եղելությունը արձանագրող պատկերներ, խոսակցական ղրույցի թեթև ոճ ու բնական խոսքին բնորոշ պարզ արտասանական ռիթմ։

Չարենցի հրաժեշտը հրաժեշտ էր ժողովրդի ծանր ու ադետալի պատմությանը, իր երեկվա կենսագրությանը, իր երեկվա գրական սկզբունքներին։ Հրաժեշտի ողբերգությունը խորանում ու թաղվում է հոգու անձավներում, մնում է սոսկ անցյալը ի մի բերող հայացքը և ներկա օրը նոր մկրտումով ապրող բանաստեղծը։ Փակվում է ժողովրդի դարավոր պատմության վերջին էջը, բացվում է նոր պատմության առաջին անգիր մատյանը։ Այդ սահմանագիծն անցնում է բանաստեղծի սրտի միջով։

Երկու աշխարհի սահմանագիծը ճշտող ստեղծագործություններով հանդես եկան նաև ուրիշները։ Ուշագրավ է Ն. Զարյանի «Հրաժեշտ» բանաստեղծությունը։ Հրաժեշտ՝ ուղղված ծննդավայրին, հայրենի գյուղին ու հայրենի տանը, հրաժեշտ, որը սակայն կարոտի ձայն չունի, հրաժեշտ, որը սոսկ մնաս բարովի խոսք է իրիկնային ժամի զանգակների կանչին, սայլերի դանդաղ ճռինչին, փոշոտ ճանապարհներով դարձող նախիրներին ու ավերված խարխուլ խուղերին։ Այսինքն՝ վերջնական հրաժեշտ հին աշխարհին, որտեղից դուրս էր եկել ինքը, և որը, ըստ այդ օրերի մտայնության, այլևս անելիք չուներ այս նոր աշխարհում.

Է՛յ, դու հնացել ես,
Հիմա դու անցել ես,
Գնացել ես արդեն,
Գյուղ իմ հին հայրենի,
Հառակոնիս։
Ո՛վ է հիշում հիմա։
Ես հաղիվ եմ հիշում.—
Տնակներդ նեղ, ցած,
Որ թովքովի նստած պառավների նման
Ջրուցում են մուժում —
Հնի՜ց, հնի՜ց, հնի՜ց... (26, 8)։

Հնի առկայությունը ներկա կյանքում, հնի ձգողական ուժը շփոթություն ու անհանգստություն է առաջացնում նրա մեջ, և նա ամեն կերպ ձգտում է պահ առաջ լուծել այդ խնդիրը («Խուճապ»).

Մեռնող գյուղի մի երգ
մի ձայն մեռած երկրից
կանչում,
կապում էր ինձ,
հուզում,
ուզում էր ինձ,
ասում էր ինձ՝
իմն ես դու,
հին ես դու,
հնի հետ մահին ես... (Մ, 1923, № 102)։

Անցյալ ու նոր կյանքի սահմանագծի ճշտման, անցյալի հոգեկան, բարոյական մթնոլորտից ազատագրվելու և նոր աշխարհ մտնելու բուռն

տենչանքի տեսակետից ուշագրավ է Գ. Մահարու «1920?—1923!» քնարական պոեմը: Վերնագրի նշանները ինքնին հուշում են պոեմի զարգացման ընթացքը, որի քնարական հերոսը անորոշ հարցումներից հասնում է կոչ անող բացականչության: Ոչ միայն որբանոցային, այլ, ընդհանրապես, մի ամբողջ տնանկ և քամու բերանն ընկած սերնդի վշտոտ հոգեբանությամբ է գրված պոեմը: Անցյալից բաժանումն ու նոր օրերի մեջ հոգեկան նեցուկի որոնումը նրան սկզբում թվում է անհստակ ու անորոշ: Միայն որոշակի է մի բան, այն, որ նա հեռանում է ծանր անցյալից.

Մենք թողել ենք մեր եռա այնքան վիհեր մահահոտ,
Որոնց ոչինչ չզրկեց ու չտեսան առավոտ:
Մենք թողել ենք մեր եռա հեղեղածեծ մի կամուրջ,
Որտեղից մենք անցանք լուռ ու մահադեմ և անուժ:
Հիմա շուրթերս բռնած ուզում եմ ես նայել ես,
Օ՛, թող նրանք չարնոտվեն ու չափսոսամ իզուր քեզ (64, 7):

Գործը վերնագրին կից ունի «Պոեմ ոչ պրոլետարական» ենթորոշումը, որով Մահարին ուզում է շեշտել իր գործի հոգեբանական, քնարական հիմքը, միաժամանակ, այդ թեմայի ձևավորվող սխեմային հակադրել իր ներքին աղատությունը: Անցյալի հրաժեշտին ուղեկցում է ներկայի անորոշությունը, քայքայվածությունը. տնանկ որբերի պես է և երկիրը.

Քայքայման ծանր անձրևներն են ծեծում մա՛յրը, փողո՛ց, տանի՛ք.
Չի փրկի մեզ ոչ մի գինի, ոչ կին, ոչ էլ «կինոտուրի».... (64,9):

Ներքին զարգացումը շարունակվում է և մշուշի միջից պոեմի քնարական հերոսը հայտնվում է «կարմիր վակզալում», այսինքն՝ հեղափոխական շարժումների ու վերափոխվող կյանքի կենտրոնում.

Վազում էի դեպի վակզալ մութ, մահահոտ հեռուներից (64, 11):
Լուսաբաց էր ու ես համառ թողած եռես մուժ ու թախիծ

Իսկ եռևում «քաղաքն էր տերերի» ու «գորշ փոշին հնամենի»: Չարենցի «Սոմայի» և հատկապես «Ամբոխները խելագարվածի» բացահայտ ազդեցությամբ ու ներշնչանքով Մահարին ևս ցանկանում է ընկնել խելագար արբեցության մեջ ու կյանքի հատակից, կրքի, գինու մշուշից բարձրանալ ու մոնել հասարակական կյանք՝ «Դուրս քաշեք մեզ վիհերից, հրաշագործ ընկերներ»,— ձայնում է նա: Նոր կյանքի դռները բա-

խում է մի ամբողջ ժողովուրդ («Որքերը մրսում են, Որքերը տխուր են, Օ՛, նրանք դրսում են. Սպասում են դեռ»), որին ներս առնել է պետք: Պոեմն ավարտվում է «Արևը՝ կարմիր ափիշա» հատվածով, որը հաղթանակի դրոշակի խորհրդանշանն է: Իսկ վերջաբանը բացականչական կոչ է ուղղված բոլորին.

Թող իմ պոեմը թռչի Ձեր դռների վրա փակ,
Պատուհանները ջարդի ու թող ընդա հրափայլ.
Եթե թախծում է հոգիդ ու հին օրերն է ուզում
Թող պոեմս քեզ համար լինի զարթնում մի որոշ:
Թող պոեմս լինի թուր, հրետանի ու շպալ,
Ու թող շփոթ շառաչի, բանդի շղթա առ շղթա (64, 29):

Բ

Հին օրերի մայրամուտին և նոր օրերի արշալույսին տեսականնրագրային որոնումներին զուգընթաց բանաստեղծական խոսքի մեջ գեղարվեստորեն ձևավորվում-ձևակերպվում է ևս նոր երգի գեղագիտությունը՝ հայ բազմադարյա պոեզիայի պատմության մեջ ամրապնդելով հետևողական զարգացում ունեցող թեմատիկ մի նոր գիծ: Դրա առաջին վկայություններից մեկը Չարենցի «Ամենապոեմի» նշված հատվածներն էին, որ շարունակվեցին հաջորդ գործերում: Միաժամանակ, նոր երգի գեղագիտությունը մշակվեց նաև Վշտունու, Մահարու և մյուսների ստեղծագործություններում:

Պատահականություն չէր, որ նոր օրերի տրամադրություններն արտացոլող թեմատիկ շատ գործեր սկսվում էին հին արվեստի դեմ ուղղված նախերգանք—նախաբաններով: «Ամենապոեմի» հետ մեկտեղ այդպիսին են նաև Չարենցի «Ռոմանս անսեր» պոեմը և «Կապկաղ» թատերգությունը: «Ռոմանս անսերը» թեմայով, լեզվով, կառուցվածքով լիակատար հակադրության մեջ լինելով հին արվեստի, մասնավորապես Տերյանի պոեզիայի դեմ՝ միաժամանակ բերում էր նաև բանաստեղծական նոր օրենսդրությունը: Դա կոպիտ և կտրուկ ժխտումն էր ամեն ինչի, միաժամանակ՝ նոր որոնումների ցայտուն օրինակը.

Հաճելի՞ է, չէ՞ / Էլի ձեզ / Տերյանի երգը թքոտ / Բայց / Էսօր / Հոգիս թող ձեզ լիզե / Երկաթե, / Թեժ արդուկով: / Բավակա՞ն է մեր լեզուն պղինձ / Ձեր թքոտ երգերում թրջիր / Բավակա՞ն է մեր լեզուն ռնգային / Ձեր կակուղ ձեռքերում տանջեք / ...Բավական է—չէ՞ / Չարե՛նց. / Շլացած հանճարիդ փառքով՝ / Էլ ևլի՛ր, / Հրդեհե՛, / վառե, / վերցրու ցրիր բառ-բոմբ: /...Կարծում եք՝ հենց էս է — չէ՞ /

ուղեցի կերգեմ ոնց որ կա. / խոսքերով նույն նեխած ու ծեր / երեկ—սեր, / էսօր շոգեկառք! / ...Բայց / էլի լսո՞ւմ եք — / խմացե՛ք. / բոռում եմ ձեր երկսեռ ռեխին.— / բավակա՛ն է. / վերջ հիմա ձեզ! / ...Ի՞նչ է, / ինչ՞ խմացար. / կարծում ես՝ Տերյա՞նն եմ բենս / ճի՛շտ է. / շաղել եմ «Տաղեր», / «Միածան», / Բայց — քթել եմ դրանք արդեն դենս / Հանգի՛ր են շարել մինչև ես, / քնարել ցնորքներ կակուղ. / բայց / հանդով / ո՞նց հնչեղես, / երև սերդ է — նավթածով Բաքու (80, 1—15)։

Չարենցը պոեմում կարուկ ձևով ժխտում է նաև ինքը իրեն, ընդունում իր խոսքի մի փուլի ավարտն ու մյուսի սկզբնավորումը՝ «Չարենցը մեռա՞վ, մեռավ։ Նոր պոետ ծնվի որ մի»։ Ահա այդ նոր պոետի ծնունդի համար ոտնատակ է արվում ամեն ինչ։ Արվեստի դասակարգային տարբերակման սկզբունքներից ելնելով, Չարենցը հանդանման ժխտումով է սկսում նաև «Կապկաղը».

Բավական է ինչքա՛ն ձեզ խաղան / Անտիգոնեն, / Նամուս, / Օթելլո, / Քին։ / Ինչ-ների՞զ է էսօր հարկավոր / «Դատաստան» /, «Զանգ ջրաուշդ»։ / Էդպիսի խոսքեր ճռճռան, / էդպիսի շորեր մի թավուր, / Չեր պա՞պն է տեսե երազում։ (76, 61)

Նոր երգի գեղագիտությունը մշակելու սկզբունքով է գրված նաև «Պոեզոզուռնա» ժողովածուն[2]։ Չարենցը բանաստեղծական զուռնան՝ այսինքն զրնգուն, կենսախինդ, թափով երգը հակադրում է սրինգի մեղմ ու քնքուշ ձայնին։ Զուռնայի նվագը Չարենցը զուգակցում է օգոստոսյան շոգին և նրա երգը համարում «հրեղեն», «լույս ու լուսե»։ Զուռնայի կրակոտ նվագը երգի համար դառնում է յուրատեսակ թեմատիկ մի գիծ, որ հանդիպում է տարբեր բանաստեղծություններում՝ «Դեռ երգում է այստեղ զուռնան, Դեռ դհոլը սիրտ է հուզում», «Դու մի օր կանցնես այստեղից։ Կուզեկցի քեզ երգը զուռնայի», «Թող լինի—թիթեղե երգեհոն,

---

2 *Պոեզիա բառը պոեզ ձևով օգտագործելու առիթով ավելորդ չէ վերհիշել, որ* «Поэзоантракт» (1915), «Поэзоконцерт» (1918), «Избранные поэзы» (1919), «Фея Eiole. Поезы 1920—1921 гг.» (1922) *վերնագրերով բանաստեղծությունների գրքեր է հրատարակել ռուսական ֆուտուրիզմի ներկայացուցիչներից մեկը՝ Ի. Սևերյանինը։ Պոեզ ձևը բազմիցս կիրառել է նաև Վ. Տերյանը։ 1914 թվականին Ց. Խանզադյանին նա գրում էր. «Ուզարկում եմ քեզ մի երկու պոեզ» (115, 145), «Սովորություն ունեմ իմ նամակները «պոեզ»-ներով զարդարելու (115, 160)։ Ընդհանրապես պոեզ բառաձևը շատ է հանդիպում Տերյանի հատկապես 1914—1916 թթ. գրած նամակներում. տե՛ս 115, 173, 215, 218, 256, 263, 265, 269, 274, 287, 292։ Բացի «Պոեզոզուռնայից» Չարենցը ունի նաև «Հրաժեշտի պոեզ» վերնագրով բանաստեղծություն։*

Թող լինի—դուռնա-նագարա՞»: Իսկ հին երգը խորհրդանշվում է սրինգի ձայնով՝ «Սրինգը երգ է գուցե»,— գրում է նա «Սրինգը» վերնագրով բանաստեղծության մեջ: Սրինգը, հին Երևանը, հին կենցաղը դառնում են մի ամբողջություն՝ «Աստաֆյանի միջով Անցնում էր երգը սրնգի, Մնծում էր դռները չոր»: Սրնգի երգը համարվում է «խղճուկ» և ծաղրի է ենթարկվում «Այդ երգը՝ աստղային, անծի՛ր... Այդ երգը—անոթ, անգին...»: Այստեղից հետևում է եզրակացությունը. «Դեն նետեք ձեր շվին» և ապա՝

Քեզ խրատ, պոե՛տ այստեղից.
Օ, երբեք չերգես անտեղի՝
Լավ է — կորչի՛ս անհետ,
Լավ է — մա՛հը պեղին՝

Օ, լավ է կոտրես հանգիստ
Սրինգդ, որպես ինձ,—
Միայն ին, պոե՛տ, կյանքից
Սրինգի պես վեր չինես (76, 22)՝

Երգի ուղղվածությունն ու ձայնի աստիճանը ճշտելուց հետո, Չարենցը փորձում է նաև բնութագրել այդ երգը և երգչին: Բանաստեղծը իր մասին գրում է. «Ես հիմա եկել եմ Մոսկվա, ես հիմա պոետ եմ հաղթողի»: Հաղթողի պոետը բերում է նաև համապատասխան բնորոշումներ. նախ ուժի՝ «Երգերիս մատներով երկաթե», «Տողերիս լուսե զերանդին» և ապա՝ խոսքի բնույթի. «Բանվոր էր խոսողը: Ու խոսքը—նման էր երգի»: Այս դիրքերից արդեն հստակվում-ճշտվում է բանաստեղծի նկարագիրն ու տեսակը, որն էր արիբուն-պոետը՝ «Ես—գինվոր, Տրիբուն, Բալշևիկ», «Ես—Բալշևիկ-տրիբուն...»: Նոր երգի ու երգչի առանձնահատկությունների բնութագրման տեսակետից ծրագրային է «Կոմալմանախ» ժողովածուն բացող «Բոլոր պոետներին» բանաստեղծությունը: Չարենցը դարձյալ իր կռիվն է մղում «կակուղ»՝ այսինքն քնարական բանաստեղծության դեմ և միաժամանակ խորացնում տեսական այն կողմնորոշումը, որը մի կողմից տանում էր դեպի հաղթական ուժի գովերգում, մյուս կողմից՝ խոսքի գործնական օգտակարություն: Դեռևս «Երևան» բանաստեղծության մեջ նա որոշակիորեն գրում էր.

Եթե դու պետքական ես, պոե՛տ,
Երգերի տեղ երկրներ շինե (76, 28)՝

Իսկ այնուհետև «Բոլոր պոետներին» գործում հրովարտակի պես հրապարակում է.

Շի՛ն շինի՛ հիմա դու։
Ին՛ս շինի՛ մաշինի, թե կարաս։
Երգել աղջիկ, թե շոգի—օգուտ չկա.
Մնկ է։
Շինիր փողոց բարած։
Շինիր կանալ (76, 138)։

Ի վերջո, այս ամենի նպատակադրումն էր երգը ծառայեցնել երկրի վերաշինության, կառուցման գործին։ Եվ իզուր չէ, որ «Հ. Ս. Խ. Հ.» խորհրդանշական վերնագիրն ունեցող բանաստեղծության մեջ Չարենցը ամենայն անկեղծությամբ ու հավատով գրում էր.

Երգերս,
Իմ երկի՛ր
Քո շաֆրանով ներկած,
Քո արևով,
Տոթով,
Փողոցների ցեխով—
Փռե՛լ եմ դաշտերիդ
Հեռուներին չարքաշ,
Սիրտս — դուռնա՛ շինել,
Դալիքների դհոլ (76, 13)։

Ահա բանաստեղծական այս նոր կողմնորոշումն էր, որ Չարենցին մղում էր ինքնավստահորեն ասելու՝ «Պոեզոզուռնան» «...ես իմ մխակ գիրքն եմ համարում և՝ առաջին գիրքը Տերյանից հետո» (78, 392)։

Նոր երգի գեղագիտության մշակման գործում Չարենցը լայնորեն օգտագործում էր Մայակովսկու փորձը (այս հարցը բազմիցս արծարծել է գրականագիտությունը), և ինքը իր հերթին լայնացնում ու խորացնում էր այն՝ ստեղծելով գրական մի ուղղություն, որին հարում էին բանաստեղծության վերաթարմացմամբ համակված բոլոր հայ գրողները, անգամ նրա հակառակորդները։

Նոր երգի չարենցյան գեղագիտությունը հանգում էր հետևյալ կետերին՝ ա) երկրի նոր կյանքի, ժողովրդի զարթոնքի ու նոր կենցաղի գովերգում, բ) գեղարվեստական խոսքը որպես մասսայի համահավաք ապրումների արտահայտություն, գ) ագիտացիոն նպատակաուղղվածություն, դ) երկրի կառուցմանն ու վերաշինմանը նպաստող օգտակար-

արտադրական նշանակություն, ե) կամերային մթնոլորտից բանաստեղծության դուրս բերում դեպի փողոց ու հրապարակ, զ) պարզ, հասկանալի գեղարվեստական համակարգի օգտագործում, է) հասարակ ոճ, արտասանական պատում, շեշտված արտահայտություններ, խոսակցական լեզուն՝ բարբառային—փողոցային որոշ տարրերով հանդերձ, ը) բանաստեղծության իջեցում սովորական խոսքի ու զրույցի աստիճանի, միաժամանակ՝ թարմ ու արտասովոր պատկերներ, ուժի դիրքերից ելնող համեմատությունների մեծ մասշտաբ, թ) կտրուկ ու արագ ռիթմ, համաչափ տաղաչափական համակարգի ազատ վերակառուցում։

Ջափածո գեղարվեստական խոսքով նոր երգի գեղագիտության թեմատիկ հարցերին անդրադարձան նաև մյուսները։ Գ. Մահարին, որ սկզբնական շրջանում «Մուրճ»-ական թեքում ուներ և վշտունու, Զարյանի, Ալազանի նման ինչ-որ չափով անորոշ խանդավառությամբ պանծացնում էր երկաթն ու մեքենան, իր «դեկլարացիան» հրապարակեց «Պոետ Տանկոն (երկաթ նվեր «3»-ին)» բանաստեղծությամբ.

Պոետ Տանկոն՝ տե՛գ, նե՛տ,
պոետ Տանկոն՝ տա՛պ, թա՛փ,
սրտից սիրա նետած
հրնդեն կա՛պ։
...Տանկոն թա՛նկ է,
Տանկոն զա՛նգ է,
հոսանք, հուզանք է,
սավառնող կամք է... (Մճ, 1922, № 1, էջ 3)։

Նոր բանաստեղծության մոդելը անհնարին էր պատկերացնել առանց հնի ժխտման։ Մահարին սկզբում անորոշ ու անհասցե է ժխտում այդ հինը և միայն կոչերի ու զարթոնքի աղմուկ-աղաղակով ավետում իր գրական հավատամքը։ Դրա բնորոշ ապացույցն է «Թռչող պոեզդում» բանաստեղծությունը, որի մեջ իր երգը «արած զսպանակ, տոկ» նա գրում է.

Գալիքի հուժկու ալիքը
Նետել է մեր օրերի վրա
երկաթե շառաչը...

...Զգում եք դուք էլ, որ երկիրը հին
նեղ է, խո՛ւլ՝
նման ձեր կաբինետ հոգիներին (Մճ, 1922, № 2, էջ 12—13)։

Այս խելագար հևքի ու տենդի բռնկումը ինքնին դառնում է ժամանակի գեղարվեստական պատկերը, որ տարբեր ձևերով արտացոլվել է նաև շատ այլ բանաստեղծությունների մեջ՝ «Իմ երգը՝ բոլորի համար» Թող երգս բնդլինի նման Ձեր գանգը հրդեհով կիզի, Շեշտերը թող կրա՛կ դառնան Ձեր հոգին տապնապով լիզեն» (Մ, 1923, № 54, տե՛ս նաև № 102), կամ՝ «Ես գրիչս կանեմ ռումբ, պոեմներս աերո. Ու ճանապարհ կբանամ պոետների համար նոր» (64,30)։ Այս ամենը սակայն Մահարուն չեն բավարարում, հետևելով Չարենցի (նաև ուրիշների) օրինակին, նա ևս հայտնաբերում է հին օրերը մարմնացնող իրական մի բանաստեղծ— խորհրդանշան՝ Հ. Հովհաննիսյանին և նրա դեմ ուղղում իր նոր երգի սլաքը։ Հովհաննիսյանին Մահարին անդրադարձել է երկու անգամ՝ 1924 և 1929 թթ.։ Առաջին բանաստեղծության մեջ Հովհաննիսյանը ներկայանում է որպես հին օրերի երկվորյակ, որը օտար է նոր օրերի պայթուցիկ թափին.

Ու հիմա, երբ փողոցում քեզ պատահում եմ հանկարծ
Թվում ես միֆ ու երազ — տեսնում եմ դարըդ վերջին։
Մենք անցնում ենք նույն մայթով օտարների պես երկու,
Մենք ներում ենք մեկ-մեկու — տեսնում եմ դարըդ վերջին...

(Խ2, 1924, № 113)

Իսկ հաջորդ բանաստեղծությունը, որը գրված է դասական բանաստեղծության ավանդույթների հայտնաբերման-յուրացման շրջանում և ստեղծվել է Հովհաննիսյանի մահվան (1929 թ. սեպտեմբերի 29) անմիջական տպավորությամբ՝ նախկին ժխտման վերհուշին թեև ավելացնում է նոր ժխտում, այնուամենայնիվ՝ հաստատում է նաև նրա երգի իրավունքը.

Անցան ու անդարձ.... ու երբ բացվեց
Նոր կյանքի որոտան առավոտը,
Դողում էր երգդ ծվեն-ծվեն,
Ինչպես դողում է մահապարտը։
Անցար և անդարձ։— Մի անո՛ւն էլ...
Նայում եմ սառն, ասես անվիշտ,—
...Բանաստեղծները մահանում են,
Իսկ երգը, երգը, երգը կա՛ միշտ... (ԳԴ, 1929, № 10, էջ 33)։

Հովհաննիսյանին նվիրված առաջին բանաստեղծության ոգով է գրված նաև «Հովհաննես Թումանյանի հետ» գործը։ Ներկայացվում են Թումանյանն ու երիտասարդ բանաստեղծը, որոնք քայլում են իրար հետ։ Թու-

մանյանը ցույց է տալիս հին գյուղը, բնությունը, բայց անծիր դաշտում նրանց դեմ են դուրս գալիս կայարանը և ռելսերը։ Ու ցնդում են հին երգերը, անէանում է հին գյուղը, ապագան կանգնում է երկաթե ուղիների վրա։

Մահարին հստակորեն գիտակցում էր, որ նոր օրերի երգը վերջնական հեռացում է նշանակում անցյալից և ինքը որպես նոր օրերի բանաստեղծ պարտավոր է իր կտրուկ խոսքը ասել։ Եվ ասում է.

Երբ արշավում է նորը, հրավառն ու վիթխարին,
Ծղրիդները թող չերգեն, ու թող լուսինը մարի՛։
Երկաթավոր իմ դարում ո՞ւմ ինչ՝ լուսինը կավճոտ,
Ո՞ւմ ինչ՝ խոնավ խորշերում ծղրիդի երգը տանջող (60, 126)։

Բայց միևնույն ժամանակ, անգամ երկաթաձայն դոռում-գոչյունների մեջ մնում է մի ներքին, բայց նկատելի կասկած, քանի որ, ի վերջո, իր էությունը դա չէր։ Այս կասկածների, երկմտանքների և թաքուն պահած քնարական ապրումներին ընթացք տալու արտահայտությունն էր «Տիտանիկ» ժողովածուն, որի համար նրան վտարեցին ՀՊԳ Ասոցիացիայի շարքերից։ «Տիտանիկը» գիրք է վշտի, ցավի և հոգեպարար մաքուր ու պայծառ տրամադրությունների մասին, գիրք, որը բերում էր թե՛ նոր երգի դեղագիտության ինքնուրույն մեկնաբանություն և թե՛ կոնկրետ դեղարվեստական կատարում։ Մահարու ներքին երկվության արտահայտությունն է «Երգի տեղ դրոշակ» բանաստեղծությունը.

Օ, որքան դժվար է իմ դարում,
լինել սիրելի պոետ.
Թե երգես «կին» ու «գարուն»—
կկորչես ոնց վերջին ֆորել.—
Թե երգես «ռումբ» ու «գնդացիր»
կամ պայթող թաիր ականի,
կկարդան ձանձրույթով անծիր,
կըրոռան — բավական է...
Թող հոգիդ ոռնա ցավից,
ոնց գազան բնկած թակարդում,
Օ, որքան դժվար է դավել,
մարդը՝ իր ներքին մարդուն... (65, 20)։

Գիրքը թե՛ թեմատիկայով, թե՛ ռիթմով ու ձևով ուղղված էր ժամանակի թիթեղաձայն աղմուկի դեմ։ Նույնիսկ Մահարին ներքին մի բանավեճ էր մղում իր համար միշտ սիրելի ու հարազատ Ե. Չարենցի «Պոէ-

զոզունայի» դեմ և զունայի երգի փոխարեն կարոտով վերհիշում սրինգի երգը.

Ուր որ գնամ՝ հետս կգա — սրնգահարդ իրիկնային,
Աբովյանի պատին կոթնած — սրնգահարդ իրիկնային։
...Օ՛, երկիր իմ, երկկիդ պես դառնակսկիծ ու մշտալուր,
Այսօրիդ պես այրող ու հուր—սրնգահարդ իրիկնային (65,47)։

Այնուհետև՝

Ես, փոշոտ Երևանում, ուզում եմ չոնգո՛ւր զարկեն
...Ողջունել — հոգ չէ թե ում, ու երգել Սայաթ-Նովա...
Օրերը թող հարրած ֆշշան, օրերը վարկվեն քարի,
Դու ելիր ու տուր աֆիշա,— գալել է երգում Մահարին։
(65, 23—24)

Ի՞նչ էր սա նշանակում։ Նշանակում էր այն, որ՝

Վերջին լացը լացեք, կանչե՛ք վերջին անգամ
Ձեր մորմոքուն հոգու ցնորքների մասին.
վաղը ուշ կլինի, երկա՞ր ու մնքենա,
սրտանց լալու համար լուռ անկյուն չեք գտնի (65, 56)։

Այսինքն՝ մեսաղի համատարած տիրապետության մեջ Մահարին բաց էր անում սրտահույզ քնարերգության մաքուր ակունքները, որը, սակայն, դիտվում էր (և իրականում այդպես էլ կար) ընդվզում ժամանակի իշխող մտայնության դեմ։

Չարենցյան նոր երգի գեղագիտության դեմ բանավեճ է նաև «Վահան Տերյանին» դավելը։ Չարենցը տարբեր առիթներով նոր երգի հիմնական վտանգավոր թշնամուն համարում էր Տերյանին։ Եվ ահա, հրապարակային ժխտման այդ թեժ օրերին Մահարին գրում էր.

Ո՞վ է վառել քո կրակից, ո՞վ է թքում քո կրակին
ո՞ւմն է լուսե այս կիրակին — Վահա՛ն Տերյան,—
Երբ դու այնքան հրասիրտ ես, հրասիրտ է երազը քո,
Երբ դեռ մերն է անունդ անգին — Վահա՛ն Տերյան։
...Անմոռ էր մորմոքը քո մշտամշուշ քո օրերում,
Բայց վառ մնաց քո կրակը — Վահա՛ն Տերյան (65, 43)։

Ավելի ուշ, դարձյալ որպես հակադրություն Չարենցի այս տարիների կողմնորոշմանը, Մահարին պարզորոշ ասում է. «Ես սրինգով եկա հանդես, երբ թմբուկներն էին պայթում» (59,7)։

Մահարին իր ստեղծագործության ընդհանուր ուղղվածությամբ, ի վերջո, ցանկանում էր կամրջել հնի ու նորի ափերը։ Հինը մարդու կենսա-

գրական սկիզբն էր, միաժամանակ՝ քնարական ապրումների ու զգացմունքների շտեմարանը, իսկ նորը՝ վերակառուցվող ներկան ու կոլեկտիվիստական ապրումները։ Ավելի որոշակի՝ հինը անհատն է, ես-ը, նորը՝ կոլեկտիվը, մենք-ը։ Մահարին, ահա, ցանկանում է մենք-ի մեջ չկորցնել ես-ը։ Այս տրամադրությունների արտահայտությունն է «Հանգույցում» բանաստեղծությունը, որը գրված է ինքնորոնման ներքին տագնապով ու կասկածներով։ Տագնապ ու կասկած այն առումով, որ գուցե վաղը ինքը զղջա իր «երգերի համար հին», որ գուցե նորօրյա սերունդները այրեն իր երգերը՝ «գտնեն գրքիս հրատարակչին և՛ հայհոյեն, և՛ թակեն»։ Մահարին իր ստեղծագործական կողմնորոշումը պարզաբանող տողերով է ավարտում բանաստեղծությունը.

Ես մշուշի ու հրի վրա
կամուրջ ու պոետ... (65, 7)։

Նույն մտքի ձևակերպումն է նաև ինքնաբնութագրական «Գուրգեն Մահարի» գազելը, որն ավարտվում է այսպիսի տողերով.

Ես անգրիչ մի պոետ եմ — նախրական իմ աշխարհից,
քիչ սրընթաց, քիչ էլ և՛ս եմ — նախրական իմ աշխարհից (65,53)։

Բացահայտորեն նկատելի է, որ Մահարին քնարական ու զգացմունքային «հին» երգի ուղին է նախընտրում և երկաթաձայն երգին ձայնակցում է սոսկ ժամանակի դասալիք չդառնալու համար։ Եվ վտանգ է զգում նաև այդ ամենից ու վախը զգացնել է տալիս.

Վայ նրան ով չունի երկաթի տոթ երազ
ու կարոտում է դեռ անցած աշունները... (65, 57)։

Այս երկընտրանքը՝ տատանումը քնարերգության ու մետաղաձայն բանաստեղծության միջև ամբողջ 20-ական թվականներին չլքեց Մահարուն և արտահայտվեց թեմատիկ տարբեր կողմնորոշում ունեցող բանաստեղծությունների մեջ։ Դրա բնորոշ օրինակներից մեկն է Մահարու «Քառասունք» պոեմը՝ նվիրված երկրի երկաթավորման թեմային։

Մահարին, որ զգալիորեն կրել է եսենինյան տրամադրությունների ազդեցությունը՝ այս պոեմում, կրկնելով նրա ծրագրային հայտնի գործերից մեկի վերնագիրը և անպայման նկատի ունենալով այդ գործը (որը գրվել է 1920 թ.), բացահայտ հակադրության մեջ է մտնում նրա հետ։

Եսենինը քառասունքի սուգ էր անում անդառնալիորեն հեռացած փայտե Ռուսիայի, նրա հին, մեռնող բարքերի ու կենցաղի վրա, դառնորեն տխրում ամենուր մոլեգնող երկաթի համար, որը չորացնում էր մարդկանց հոգիները։ «Փչում են, փչում են կործանման փողերը։ Ինչ անենք, ինչ անենք մենք հիմա։ ...Ախ, այդ չէ պատճառը, որ գյուղում լալիս է հարմոնը աղիողորմ»,— գրում էր Եսենինը և ապա շարունակում.

Գալի՞ս է, գալի՞ս է զարհուրելին,
Քանդում թավուտը երկաթ թաթով—
Եվ մեր երգերը էլ ավելի
Դառնում են դառը ու դառնաթով։

...Նրանց հե՞շտ է կանգնել՝ շրթերը
Թիթեղն համբուրով ներկել.
Միայն ինձ է վիճակվել կյանքում
Իմ երկրին ալելու երգել (Ն, 1926, № 1, էջ 70—72)։

Մահարու «Քառասունքը» սկսվում է Հայաստանի հին կյանքի հատկանշական վայրերից մեկի՝ Էջմիածնի վանքի վանականների, անցած կյանքի ու խեղճության նկարագրություններով, իրենց ժամանակն ապրած բարքերի քննադատությամբ, որին հաջորդում է երկրի վերածնության երկաթյա պատգամը.

Հետամնաց իմ երկիր, ահա պատկերը քո,
Վրնջում է Զանգուն անհնար քո վշտից,
Խեղճությունդ անծայր ու թախիծը երգող,
Քաղցրատխուր որպես լուռ բուրմունքը մշկի...
...Կգա նոր մի սերունդ՝ ռեզին, չուգուն հագած,
Կխորտակի նրան, կխորտակի կամա,
Ո, վրնջուն գալիք, մեքենափայլ դու կամք,
Ո, հնամյա վանքի համայնական մահ (83, 259)։

Մահարու «Քառասունքի» յուրահատուկ շարունակությունն ու ընդհանրապես նրա տատանումների արտահայտությունն են նաև մի շարք այլ բանաստեղծություններ։ Այսպես, «Փրկություն» գործում թեև նա հասուն արտերում բանեցվող մանգաղի երգին հակադրում է նոր տեխնիկան՝ «Ելեք, դիմավորեք /ձեր չուգունն հյուրին/ ու նա կփրկի ձեզ /ձեր սայլից ու հյուղից» (ԳԴ, 1929, № 8—9, էջ 43), այնուամենայնիվ կա մի ներքին, լուռ թախիծ, որը հիշեցնում է Եսենինյան ապրումները։ Մահարին բանաստեղծությունն ավարտում է տխուր բաժանումի այսպիսի տողերով՝ «Չեն երգի մանգաղները /դանդա՞ղ մանգաղները/ արտերի վրա»։

Հրաժեշտի թախիծով Մահարին արձանագրում է անխուսափելի «չուգունե հյուրի» գալուստը։ Նույն թախծի շարունակությունն է նաև «Փշատենի» բանաստեղծությունը, երկաթուղու մուտքը դառնում է փշատենու ու նրա բույրի վերջը։ Մեկ ուրիշ բանաստեղծության մեջ նա գրում է. «Նարնջի իմ օրերում վրնջում է երգս. Ինչու ես թախծում երգ իմ...» (1, 1929, № 3, էջ 168)։ Բայց Մահարու երկվությունը սրանով չի վերջանում։ Նույն «Փշատենի» բանաստեղծության կողքին «Բարդիներ» ժողովածուի մեջ զետեղված է «Դաշտերի սուրհանդակը» գործը, որը երկաթե ծանր քայլերով եկող չուգունե գալիքի կարոտն է. «...Սպասում, սպասում եմ ես քեզ Գյուղաստան երկրիս հետ միասին» (57, 4)։ Նույն ոգին առկա է նաև «Արշավում է արձակ մեր դաշտերով» բանաստեղծության մեջ.

Եվ այս դաշտերում, ուր տերևփուկն էր երգում,
Ուր մեղկություն կար մերկ ու խեղճություն, ու վերք,
Ուր ծղրիդն էր երգում աստղերի տակ երկու
Սուլիչները կերգեն առնական ու վեհ (Խ2, 1929, № 215)։

Մեկ այլ գործում նա ագիտացիոն նպատակով հստակորեն (առանց ներքին ցավի) պաշտպանում է նոր տեխնիկայի մուտքը։ Դա «Զրույց Օհան ամու, նրա շվարության ու վիրկության մասին, որ գրի առավ Օհան ամու խնամին՝ Գուրգեն Մահարին» պոեմն է, որի մեջ կան այսպիսի տողեր. «Լուս ընկերներ՝ կոլխոզնիկներ, Ջութ-խոփի տեղ բերեք մաշին, Հերիք մաշեք եղան կաշին, Օհան ամի քաղաքի հետ Ախպեր լինենք, չմնանք ետ...» (19,92)։

Երկաթի դե՞մ, թե՞ երկաթի հետ հարցը դառնում է ոչ միայն երկրի վերաշինման ու կառուցման առարկա, որը երկու լուծում ունենալ չէր կարող, քանի որ ապագան տեխնիկայինն էր, այլև՝ բանաստեղծության զարգացման ուղիների նախադրյալ, որը ևս երկու լուծում ունենալ չէր կարող, քանի որ տեխնիցիզմը այս դեպքում անելիք չուներ, սակայն ժամանակը պահանջում էր իր տուրքը, իսկ Մահարին, իր բոլոր քնարական «նահանջներով» հանդերձ, դուրս չէր իր ժամանակի գրական ուղեծրից։

Երկաթաձայն երգը հանձինս հետևողական պրոլետկուլտականների (Հակոբյան, Վշտունի, Զարյան, Ալազան, Վանանդեցի և ուրիշներ) ուներ իր ուղղափառ հետևորդները։ Ամբողջ 20-ական թվականների ընթացքում

նրանք չունեցան ոչ մի տատանում, ոչ մի կասկած իրենց նախընտրած ուղու հանդեպ։ Եվ այն ամենը, ինչը որ արվում էր որպես կազմակերպչական գործ, ինչը որ ասվում էր տեսական—ծրագրային հոդվածներում՝ նույնությամբ վերածվում էր բանաստեղծության։ Հ. Հակոբյանը դեռևս 1916 թ. գրած «Ազգայնականներին» բանաստեղծության մեջ հստակորեն ասում էր.

Նմա՛ն չեմ ես ձեր սիրելի պոետներին,
Ձեր քուրմերին երգս օտար — մի խորթ հնչյուն,
...ես երգեցի գործարանի սև աշխատանք
Եվ ճարճատված պողպատ մեջքերն արևի տակ,—

իսկ 1920-ին, «Իմ կտակը» գործում ավելացնում՝

Գրիչս մուրճ, կյանքը զնդան,
Ողջն իմ կավի՛ նշանաբան... (47, 131, 134)։

Վշտունին բանաստեղծի նկարագրի մեջ համատեղում էր և՛ ներշնչանքը, և՛ տեխնիցիզմը, և՛ կոլեկտիվիստական տրամադրությունները, և՛ անցյալի համեմատությամբ նոր բանաստեղծների գերազանցությունն ու ուժը։ Դրա լավագույն վկայությունն է «Մենք» չափածո հրովարտակը.

Մենք նո՛ր ենք, մենք պոետնե՛ր հանճար,
մեր մուսան էլեկտրիկն է, շոգին.
երգը մեր հնչում է բո՛րր, անչա՛ր
և ալ-հուր հրդեհ է մեր հոգին։
...Ես մենակ ի՞նչ եմ հիմա.— ոչի՛նչ.
մենք բոլորս ձուլված իրար՝ մի տոկ.
և հազար ու բյուր հազար շնչին՝
մի լեզու, մի շնչերակ, մի թոք....
...Բնթհովեն մի սավեր է անուժ՝
մեր վաղվա երգի առաջ հսկա,
կհնչի վաղը մեր երգն անուշ,
աշխարհը հուզանք ու զանգ կդգա (ՄՁ, 1922, № 2, էջ 30)։

Թեմատիկ այս գիծը «շարժվող երկաթի», «վազող երկաթի», «հոգի առած երկաթի», վազքի ու արագության ձևով առկա է նաև Վշտունու շատ այլ բանաստեղծություններում («Մրրկող կանչ», «Շոգեկառք», «Երգ իմ» և այլն)։ Իսկ վերոհիշյալ բանաստեղծության անմիջական շարունակությունը կարծեք լինի «Բրոնզ-հանճար-պոետ» բնութագրական վերնագրով գործը, որի մեջ կան այսպիսի տողեր.

Եվ իմ, և քո, նրա
Թափը գործարանում՝
Խառնում,
դառնում ենք մի
պոետ-երգիչ-հանճար.—
Հզոր ավելի քան
պոետը երեկվա (Խ2, 1922, № 195)։

Այնուհետև՝ «Անի՛վ-շոգի՛-պողպա՛տ», «Պոե՛տ-քաղա՛ք-երգի՛չ», «Պոետ է փողոցն այսօրվա» (106, 18—19)։ Միջանկյալ ասենք, որ իր որոնումների չհստակված շրջանում համանման մի ձևակերպում ունի Գ. Մահարին՝ «ես ջրանցք ու պոետ» (65, 33)։ Դժվար չէ նկատել, որ այս բոլորը մի կողմից «Երեքի» դեկլարացիայի, մյուս կողմից պրոլետկուլտական բանաբվեստի դեղագիտության անմիջական արձագանքն է։ Ի վերջո, Վշտունու նպատակը բանաստեղծության ու բանաստեղծի դերի և կառուցվող երկրի հևքի ու տենդի զուգադրումն էր, որը նա մի ուղղությամբ հակադրում էր հին գեղարվեստին, մյուս ուղղությամբ՝ բուրժուական պոետներին, որոնք, ըստ նրա, կյանքի բուռն հորձանքից աշնան դալուկ, երերուն տերևների նման մի կողմ են քշված («Աշնան տերևի նման»)։ Այս գիծը շարունակվում է նաև արևելյան թեմայով գրված գործերում («Իմ երգը», «Գիր չի», «Դերվիշը»), որոնցում պայքարի ու զարթոնքի երգը նա հակադրում է արևելյան սիրերգության ծույլ ու քնաբեր, հափրանքի մեջ թմրած մոտիվներին.

Հե՛յ
Բարա դարվիշ,
Դու մեզ ուրի՛շ խոսք ասա։
Սեր չինի՛ Քող քո խոսքը,
Խինդ չինի՛ Քող.
Քուն չինի՛ Քող քո խոսքը
Եվ ոչ էլ հաշի՛շ։
Դու մեզ ուրի՛շ խոսք ասա։
Կրակ ու հրեղեն խոսք ասա (102, 57)։

Գործնական ու ճակատային այս բանաձևումները վերջնականապես որոշում են Վշտունու ստեղծագործական նկարագիրը և գեղագիտական դավանանքը։ Դա պարզունակ ու միագիծ կողմնորոշում էր, որի ամփոփ ձևակերպումը իր իսկ բանաստեղծություններից մեկի ուղերձով հնչում է այսպես. երգ իմ «Հզոր ու ղիլ զրնգա հաղարահունչ զանգի պես» (104,5)։ Այս զանգը ըստ էության Չարենցի զուռնան է, բայց

զանգերի երգի փոխարեն անընդհատ հնչում է զանգահարի աղմուկ-աղաղակը։

«Նոյեմբերյան օրերին» պոեմի նախերգանքում թեև պարզ ու համեստ, բայց այլ լրացնող բանաստեղծություններով աղմկոտ ու թիթեղաձայն է հնչում նաև Ն. Զարյանի երգի տեսությունը։ Իրականության էպիկական յուրացումը, որը բնորոշ էր նրա այս շրջանի մի շարք պոեմների, ստեղծում է իր գեղարվեստական ծրագրի գեղագիտական նախերգանքը և ապա համալրվում «Աերոողջույնի» պատկերներով։ Ահա այդ նախերգանքը.

Գրչովն իմ պրոլետ պոետի
Իմ կոպիտ, անտաշ տողերով՝
Մանյակներ մաքուր մարգարիտից
Գիտեմ, որ շարել չեմ կարող։
Հանգերս կհնչեն կոշտ,
Բառերս՝ ոմանց գռեհիկ,
Եվ այն ո՞ր բանակն է քնքուշ
Նազանքով գնում գրոհի։
Բայց գիտեմ ես, գիտեմ, որ կգա
Պրոլետհանճարը, վիթխարին,
Ու քո պատկերից հերոսական՝
Կկերտի ուրիշ մի Դավիթ։
...Նա կգա և՛ մեծ, և՛ անպարտ՝
Ավելի, քան Պուշկին, Հոմերոս.
Ես մաքրում եմ միայն ճանապարհ
Նրա համար իմ թույլ երգերով (27, 5)։

Այնուհետև խորանում է հակադրությունը հնի հետ. դրա հետ մեկտեղ սրվում է հակասությունը ազգային երգի հանդեպ։ «Երկու արձան» բանաստեղծությունը դրա արտահայտությունն է.

Պարտված վիճակին իր հլու,
Հնօրյա տրտմության տիպար,
Այստեղ դեռ կանգնած է մոլոր
Գամառ — Քաթիպան։
...Կարծես թե ուզում է երգի
Կրկին հին երգերն ազգային (28, 49)։

Գամառ-Քաթիպայի արձանի դիմաց կանգնեցվում է բանվորի արձանը, որի համեմատությամբ «թզուկ» է թվում հին օրերի բանաստեղծը։ Այսքանից հետո արդեն հեշտ էր գրել «շառաչում է ձայնս ռումբ...

/փռել եմ երգս հրդեհ/ վառել եմ տագնապ ու տոթ» («Հավկիթի երգը», ԽՀ, 1922 № 292)։

Երկաթե տեխնիկան վերափոխում է երգի էությունը, նպատակը, ձևը։ «Ջոն «Ֆորձոնին» բանաստեղծության մեջ, դիմելով ամերիկյան տրակտորին, Մ. Արմենը ասում էր.

Ֆորձոն!
Ձոնս տրիոլետ չէ, սոնետ կամ.
տալիս եմ,
որովհետև մեր հին գյուղերին
բերում ես երկաթե տեխնիկա (16, 5)։

Տաղ առ տող ծայր է առնում ռմբաձիգ ու պայթուցիկ երգի մի ամբողջական գեղագիտություն, որին պատկեր առ պատկեր նոր հավելումներ են անում մյուսները։ Ամեն բանաստեղծ աշխատում էր ավելի ծայրահեղացնել այս միտումը։ Վ. Ալազանը իր ժողովածուն վերնագրում է «Հրաբխապոեզիա»՝ «ժայթքում առաջին» հավելումով։ Իր բանաստեղծական մուտքի ավետումը նա սկսում է նրանով, որ իր գիրքը «չի գրվել կաբինետներում», այլ տպարանի «սև ու մրոտ սեղանների վրա»։ Իսկ դրան հաջորդում է «Հրաբխասկիզբը».

Դեն տարեք
հեռու—
գրիչները ձեր—
մեղկություն ու սեր,
քնարները ձեր—
դատարկ ու սին... (7, 7)։

Այս հրաբխահրավերին հաջորդում է աշխարհին ուղղված մի «հրե հրաման», որի պատճենը բանաստեղծը առաքում է արևին, օվկիանոսներին, հրաբուխներին և հողմերին։ Ամպրոպադղրդ ու ինքնավստահ ձայնով հնչում է բանաստեղծի հրամանը.

Լսե՛ք,
լսե՛ք,—
արևե՛լք,
արևմո՛ւտք,
հարա՛վ,—
աշխարհներ հրաբխածարավ,
լսե՛ք
ոաբոչի պոետիս հրամանն

Հրե՛,
ու ելեք հրաբխաբեմ,
հրաբխամա՛րտ,
հրաբխամա՛րշ։
մա՛րշ
մա՛րշ... (7, 13)։

Նոր բանաստեղծության այս հրաբխային ժայթքումը ընդգրկում է ամբողջ գիրքը՝ նպատակ ունենալով բոլորի մեջ վառել «բոմբերի ֆիթիլները», նրանց սրտերը դարձնել «դինամիկ ու մոտոր» և հրավիրել «հրաբխային միտինգի», իսկ բանաստեղծների ձայնը դարձնել «հրաբխագոչ»։ Մի խոսքով, ամեն ինչի չափանիշը դառնում է հրաբուխը[3]։

Այս հրաբխահրավերից ոչ ոք չէր ուզում հրաժարվել։ Ե. Դանչոն (Եղիազար Գաբուզյան) հպարտ կնցվածքով ձայնակցում էր եղբորը և ավելացնում՝ «դարձել եմ այսօր ես երկաթ, շոգի..., /երգում եմ այսօր վաղքը պոեզդի» (ԽՀ, 1922, № 292)։ Ամեն ոք աշխատում էր ավելի ծայրահեղացնել այս միտումը։ Գ. Վանանդեցին, որ երկաթի «էքստազի» մեջ գրում էր, թե՝ կուզենք «մի կտոր երկաթ լինի—լիզենք», ով «չի ուզում կրծի երկաթը, ուտի, հովանա», բնական է, որ «Մեր պոեզիա» բանաստեղծության մեջ անմնացորդ հավատով պետք է գրեր. «Պղնձահընչյուն օրկեստր դու, մեր պոեզիա՛, Կրակահար ընդվզումի գոչում հուժկու՝ Դու երգ զնգուն, էլեկտրաթև, հազարաձայն (ՄՃ, 1923, № 5, էջ 7)։ Պարզունակ տողերով, որոնք ուղղված էին էսթետիզմի դեմ, իր և նոր երգի գեղագիտությունն էր պաշտպանում նաև Գ. Հայկունին։ Դրա վկայություններն են «Վուլկանները ժայթքում են» գիրքը (1924) և շատ բանաստեղծություններ.

Իմ երգերը մասսային եմ նվիրում,
Իմ հույզերը հարազատ են մասսային.
Իմ երգերը թող որ հնչեն զոհիկ —
«Դեղեցկության» երկրպագու
Հեզ քուրմերի ականջները թող ծակեն,
Փույթ չէ՛... (101, 27)։

Հայկունուց ետ չէին մնում նաև նրա շուրջ համախմբված սկսնակները։ Ամեսը «Սավառնակներ» բանաստեղծության մեջ գրում էր.

---

3 Ճիշտ է նկատում Հ. Սուրխաթյանը. «Ալազանի առաջին շրջանի բոլոր գրվածքները աշակերտական են, ինչպես սկսնակ պրոլետգրողներից շատերինը. նյութերը աստրոնոմիական-տիեզերական, գրելաձևը՝ ճառական» (98, 225)։

«Ես պոետ եմ, քնարիս չիղը՝ երկաթ... Եվ կխփեմ ես ձողերին երկաթի—Սիրտս շոգու կաթսայի պես կպայթի» (Ք, 1923, № 1, էջ 2)։ Հառնում պայքարի և կոլեկտիվ աշխատանքի մոտիվն էր տիրապետում նաև դարբնոցականների գործերում։

Այս խառնագումարի արտահայտությունն է Աբովի պոեզիան, խառնագումար այն առումով, որ նա անհետևողական կերպով արձագանքում էր իր շուրջը կատարվող գրեթե ամեն ինչի։ Նա և՛ «Երեքի» հետ էր, և՛ պրոլետկուլտականների, և՛ էգոֆուտուրիստների, և՛ Մայակովսկու, և՛...։ Նոր երգի գեղագիտության մշակման տեսակետից ծայրահեղության անկրկնելի օրինակ է «Դանակը բկին» ժողովածուն։ «Դանակը բկին» վերնագիր-ձևակերպումը նշանակում է, որ նոր օրերի հեռանաքարի վրա սրված դանակը կտրում է հին արվեստի կոկորդը։ Հինը նրա համար ևս առարկայանում է Տերյանի անունով, որին նա համարում է «պատմական արժեք»։ Այնուհետև հաջորդում է իր լրիվ հակադրվածությունը անցյալին. «Մի՛, մի՛ այլևս, ի՞նչ եք անցյալի դիրքերից խուժում գանգրս ներս»։ Ժխտմանը հաջորդում է հաստատումը, որը որոշակիանում է իր իսկ՝ Աբովի բանաստեղծական առաքելությամբ.

Աբովն էր՝ ով էր,
որ ձեզ հերքեց։
...Բերում էր ռոմբ ու պրոպելլեր,
բերում էր գոռաք, կռաք,
բերում էր
«գ»-եր,
«կ»-եր,
«կիներ», «կոնք» ու «կաուբ»։
...Առաջին պոետն եմ
որ հագա պրոպելլեր։
Շարժումը նո՞ւյնպես ենք սիրում,
ինչպես դուք՝ «սարերի սիրուն ամբուլ»։
Օրերը նույնպես ենք թերթել,
ինչպես դուք՝ Հովնաթան, Քուչակ—
մեր գիրքը կյանքն էր աղմկոտ,
մեր տունը պլոշչադն ու քուչան։
...Իրն է մեր կամքը։
Այս մարտակոչն ուղղում ենք ձեզ,
...իսկ դուք դեռ սրտին ձեր ծե՛ր
լծել եք մաշված մի դութան (1,9—54)։

նոր արվեստի ծնունդը Աբովը զուգադրում է նոր մարդու ծննդի հետ և պոեմի տպավորության թողնող բանաստեղծությունների շարքը ավարտում «պոետական, ռակետ, ռումբ ու պրոժեկտոր» դարձած մարդու հայտնության ավետումով։

«Դանակը բկին» գիրքը բոլոր ծայրահեղություններով թեև «Երեքի» դեկլարացիայի շարունակությունն էր ու այդ ծրագրի գեղարվեստական կոնկրետացումը, այնուամենայնիվ, Չարենցի կողմից ենթարկվեց խիստ քննադատության. «Բովանդակություն չկա։ Կա—տենդենց. ավելի շուտ զուշակում ես թե ինչի՞ մասին է ուզում խոսել, քան տեսնում ու ղգում ես ասածը» (78, 75)։ Չարենցը քննադատեց նաև Աբովի ձևական սնամեջ որոնումները[4]։

Բայց սա դեռ բոլորը չէ։ Հարկ եղած դեպքում նա և՛ թիթեղաձայն պոեզիան էր պաշտպանում, և՛ ագիտացիոն թեքումը, և՛ կենցաղագրությունը, և՛ արտադրական-օգտապաշտական դիծը։ Մյուսների պես և մյուսներից ուժգին Աբովը հնչեցնում էր իր տողերի «հարվածող ռիթմը» և «բառերի թմբուկը բաբախուն» (Ն, 1924, № 4, էջ 53)։ Իսկ արտադրական-օգտապաշտական դիրքորոշման տեսակետից բնորոշ է «Ղևկ» բանաստեղծությունը.

Թևկո՛ւզ հենց հույզդ զննիթ թռչի,
թևկո՛ւզ զուգեն քեզ հազար երազ,
պրա՛զ եմ գալիս —
օգուտ չկա՛ —
թև մոտորի հետ դո՛ւ չեռաս (Վ, 1924, № 2—3, էջ 55)։

Բանաստեղծության տեսությունը չափածո գեղարվեստական խոսքի թեմատիկ դիծ դարձնելու այս արմատական կողմնորոշումը, ըստ էության, միանգամայն նոր դիծ էր հայոց բանաստեղծության պատմության մեջ, մի դիծ, որն, սկիզբ առնելով 20-ական թվականների առաջին տարիներից՝ տևականորեն գոյատևեց մինչև տասնամյակի վերջը՝

---

4 Աբովի «Դանակը բկին» գիրքը բովանդակության ու ձևի տեսանկյունից խիստ քննադատության է ենթարկվել նաև այլոց կողմից։ Վ. Վանդակը գրում էր. «Կերտվածքը ավելի շատ վայրիվերո արտահայտությունների և բառերի անարտասանելի դասավորությունների մի հավաքույթ է, տեղ-տեղ հաջող արտահայտությունների վրիպակներով։ Պոեմի լեզուն կակազ մարդու կցկտուր և աղքատ հնչյուններն են» (Ջ, 1923, № 1, էջ 16)։ Իսկ Սուրխաթյանը պարզապես սպանիչ ծաղրի էր ենթարկում նրան, գրելով՝ «Եթե իմ «մաշված կոշիկը» արվեստ դառնա, Աբովի «կռռաքն» ու «գռռաքն» էլ պոեզիա կդառնա» (98, 297)։

իր զարգացման, վերափոխման ու կատարելագործման հիմնական փուլն ավարտելով Չարենցի «էպիքական լուսաբաց» գրքում: 20-ական թվականների հայ բանաստեղծները, հետևելով ռուսական գրականության զարգացման օրինաչափություններին ու գեղարվեստական փորձին, ստեղծեցին հեղափոխված իրականության առաջին տասնամյակի բանաստեղծական արվեստի չափածո հանգանակը, որը, իր բոլոր սխալներով, խարխափումներով ու թերացումներով հանդերձ, պատմականորեն հիմնավորված, իսկ ներկայի տեսանկյունից ուշագրավ երևույթ է:

Գ

20-ական թթ. բանաստեղծության հիմնական բովանդակությունը իր թեմատիկ տարբեր ենթաճյուղերով ուներ մի գլխավոր նպատակ, որը երկրի հեղափոխական զարթոնքն էր, նրա երիտասարդական ոգևորությունն ու ուժը, կառուցումն ու տեխնիկական զարգացումը: Բոլոր բանաստեղծներն էլ ժրաջանորեն լծված էին այս բազմակողմանի և հարուստ նյութի գեղարվեստական պատկերման գործին, որն իր մեջ ընդգրկում էր և՛ երկրի շինարարությունը, և՛ նոր բարքերն ու կենցաղը, և՛ նոր մարդու նկարագիրը:

Նախ, նշենք մի կարևոր հանգամանք: 20-ական թվականների պոեզիայից իսպառ վերացավ ազգային հիմք ունեցող հայրենասիրության խնդիրը: Կորվեց հայրենասիրական քնարերգության այն լարը, որը Թումանյանի ու Իսահակյանի, Վարուժանի ու Սիամանթոյի, Տերյանի ու Չարենցի և շատ շատերի կողմից բուռն զարգացում ապրեց 10-ական թթ.: Իհարկե, այլ էին 10-ական թթ. հայրեներգության հիմքն ու խընդիրները, որոնք, շարունակվելու դեպքում, 20-ական թթ. պետք է փոխվեին ու զարգանային: Սակայն այդ փոփոխությունն ու զարգացումը տեղի չունեցավ, որովհետև հեղափոխված երկրի կառուցումն ու ազգային հայրենասիրական ոգու համատեղումն այդ տարիներին (որն ըստ էության շարունակվեց մինչև Հայրենական պատերազմի առաջադրված նոր հայեցակետը այդ հարցի վերաբերյալ) դիտվում էին անհարիր բաներ: Այսպիսով, 20-ական թթ. բանաստեղծությունը կտրվեց հայ գրականության դարավոր հնություն ու ավանդույթներ ունեցող կենսական ակունքներից, միևնույն բանաստեղծները մեղադրանքների ճնշման տակ հեռացան, օտարացան (ոմանք՝ արտաքուստ, ոմանք՝ հիմնավորապես) իրենց մինչև 1920 թ. գրած բանաստեղծություններից և ժամանակի հարկադրանքով փորձեցին առանց ազգային առանձնահատկությունների, ազգային ավանդույթների պահպանման ստեղծել հայրենա-

սիրական պոեզիայի մի նոր տարատեսակ։ Այս ամենը պատահական չէր, որովհետև այդ տարիներին ազգային հարցը նեղացվում և կապվում էր տապալված վարչակարգերի հետ։ Անտեսվում էր այն, որ ազգային (ոչ ազգայնական) հայրենասիրությունը կազմում է պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի մի մասը և այն, որ ճշմարիտ հայրենասիրությունը ամենևին էլ իրենց ժամանակն ապրած վարչակարգերի մենաշնորհը չէր, այլ՝ ժողովրդի անփականությունը։ Այդ սխալ դիրքերից «Երեքի» դեկլարացիայում և բազմաթիվ հոդվածներում հայրենիքի գաղափարը համարվում էր «գրական թոքախտի մանրեներից» մեկը (78, 553)։

Ահա այս պայմաններում՝ նոր բովանդակությամբ ու ձևով փորձ էր արվում ստեղծելու հայրենասիրական պոեզիայի որակապես տարբեր մի նոր տեսակ։

Սակայն, ինչպես շատ այլ հարցերում, այս հարցում ևս կային սկզբունքային տարբերություններ։ Բանաստեղծների մի մասը (Զարենց-Մահարի խումբը) հետևում էին Մյասնիկյանի առաջադրած գծին՝ նկարագրելով երկիրը իր բնորոշ երանգներով, որոշակի նյութով ու որոշակի հարցադրումներով, իհարկե, առանց ազգային առանձնահատկությունների խորացման, իսկ Ասոցիացիայի բանաստեղծները չնչին բացառությամբ գերադասում էին «տիեզերական» ճառը, անորոշ կոչը, անկոնկրետ խանդավառությունը և լոզունգների չափածո սխեմատիկ շարադրանքը։

Հայրենիքի մոտիկ անցյալի և շարունակվող ներկայի քաղաքական, հասարակական, հոգեբանական բազմաշերտ ու հարուստ գեղարվեստական պատկերը 20-ական թթ. առաջին կեսին Զարենցը կերտեց լայն կտավի այնպիսի մի ուղենշային երկում, ինչպիսին էր «Երկիր Նաիրի» վեպը։ Թեև պոեզիայի բնագավառում 20-ական թթ. առաջին կեսին Զարենցը չհասավ թեմայի այնպիսի խոր ու հարուստ յուրացման, ինչպես «Երկիր Նաիրի» վեպում, այնուամենայնիվ՝ ժամանակի բանաստեղծական հնարավորությունների պայմաններում դարձյալ նա էր, որ կարողացավ հասնել նկատելի արդյունքի։ Դրա վկայություններն են «Պոեզոզուռնա» ժողովածուն և «Կապկազ» թատերգությունը։

Երկրի վերելքն ու զարթոնքը 20-ական թթ. առաջին տարիներին բանաստեղծները երգում էին այնպիսի պայմաններում, երբ առկա էին տնտեսական և այլ բնույթի բազմաթիվ դժվարություններ։ Երկիրը լցված էր դաղթականներով ու որբանոցներով, Զանգեզուրում տեղի էին ունենում քաղաքացիական կռիվներ, 1921 թ. եղել է երաշտ, 1921—

1922 թթ. անասունների ժանտախտ, Դիլիջանում նկատվել են խոլերայի դեպքեր, անթև մորեխը ոչնչացրել է հացահատիկը, ամբողջ հանրապետությունն ընդգրկել է սովը, որի հետևանքով Ղափանից ժողովուրդը գաղթել է Բաքու և Անդրկասպյան երկրներ: Հոդվածներ էին տպագրվում «Օգնությո՛ւն սովյալներին», «Հա՛ց, հա՛ց, հա՛ց» վերնագրերով: Մի չարաղետ լուրին հաջորդում է մյուսը. «Ղամարլուի շրջանում վերջին ժամանակներս երևացել են բորենիներ, որոնք հարձակվում են քնած երեխաների վրա... Նրանց զոհ են գնացել մոտ 50 երեխա» (ԽՀ, 1921, № 116, 1922, №№ 32, 41, 171):

Եվ այս վիճակում, երբ սկսվել էր գրական բուռն մի շարժում, բանաստեղծները հարմար բառեր էին որոնում դավերգելու իրենց երկրի ներկան՝ այն ապագայում ավելի պայծառ տեսնելու հույսով ու հավատով: Երկրի տնտեսական ծանր վիճակի ու գալիք սպասումների տեսակետից ուշագրավ է Ն. Զարյանի «Շոգեգութանի երգը» խորագրի տակ զետեղված «Վերջին օրը» բանաստեղծությունը, ուր կան այսպիսի տողեր.

Վ՛աշի գութանը, մաշի քու ջանը, Ջեյրան իմ անգին,
Քիչ էլ տառապիր, մի քիչ էլ թափիր քրտինք ու փրփուր,
Քո հետում հղոր կարկաչում է վառ ձայնը գալիքի.—
Յորենի արտե՛ր, ծփանք ալեկոծ, ոսկեզեն համբույր...
(ԽՀ, 1922, № 200)

Զարենցի «Պոեզոզուռնա» ժողովածուն, որը, ինչպես ասվեց, ավետում էր նոր երգի զրնգուն ձայնը, ի վերջո, մոտիվների նորքին բազմազանությամբ հանդերձ (որոնք թե՛ նրա և թե՛ մյուսների ստեղծագործության մեջ, ըստ էության, ծառայում էին հիմնական թեմայի՝ երկրի կառուցման պատկերմանը) ուներ ուղենշային մեկ նպատակ՝ ներկայացնել նոր երկրի կյանքն ու զարթոնքը: Զարենցը նյութը վերապրում է տոնական խանդավառության ու ռոմանտիկական ոգեշնչման տրամադրությամբ, որն էլ իր հերթին ստեղծում է թեմայի գեղարվեստական յուրացման ու կերպավորման առանձնահատկությունները: Գիրքն սկսվում է որոշակի ծրագրային նպատակադրումով, որ առկա է նախերգանքի բնույթ ունեցող առաջին իսկ բանաստեղծության մեջ.

Եղբ
Դուք
Արնոտած շրթունք ու բերան
Գիտեք լոկ դառնորեն ոռնալ—
Ես արև՛ը բերի հուրհրան,
Որ չինեմ խնդության զուռնա (76, 7):

Այսինքն՝ անմիջապես Հայաստանի խորհրդայնացման առաջին տարիների քայքայված ու ավերված երկրում, որը ժառանգություն էր մնացել նախկին ծանր պատերազմներից ու ընդհարումներից հետո, որը նաև հուսալքել էր շատերին՝ Չարենցը հնչեցնում է հույսով ու հավատով լեցուն իր խնդության զուռնան[5]։ Չարենցը նոր կյանքի խորհրդանշանը՝ Արևը, տեղափոխում է երկիր, անձնավորում այն , դարձնում «զուռնաչի Ալիք», այնուհետև այն լծում արևածագի արորին։ Չարենցը առաջին քայլերն է անում գտնելու, կերպավորելու նոր երկրի ու նոր գրականության հերոսներին։ Հայաստանը բնութագրող առասպելական անվանը՝ Նոյին փոխարինելու են գալիս երկրային մարդիկ՝ բանաստեղծը, «Ամենապոեմի» Պողոսի երկվորյակները՝ Հագոն, Մկոն, Հաբեթը, գյուղից համագումարի եկած աղջիկը, որին մոտենում է մայրությունը՝ «Մնվում էր—նո՞ր մի երկիր»։ Այդ հերոսների երկաթե դեմքը թագավորների դիմապատակերի նման ձուլվում է արևի ոսկե մետաղադրամին։ Այդ հերոսները իրենց եռանդն ու ոգևորությունն են բերում խարխուլ խուղերի ու ցնծալոտ փողոցների մեջ տոնական հանդես բաց անելու համար և պատրաստ են երկրի զարթոնքին ծառայել ամեն ինչով.

Երկի՛ր իմ արևի ու փոշու,
Էսօր
Ես
Զուլված ամեն ինչից
Ուզես—է՛րգ եմ լուսե,
Ուզես — կապված մի շուն,
Ուզես — մժեղ չնչին (76, 13)։

Հնի և նորի հակադրությունը տարբեր մեկնաբանություններ է ստանում։ Գրքի ամբողջ ռոմանտիկական բռնկումների մեջ ռեալիստական պարզ պատումով տարբերվում է «Ընկեր» բանաստեղծությունը (որը գրական սկզբունքների ստեղծագործական նախօրինակ է «Իմ ընկեր Լիպոն» բալլադի համար)։ «Ընկերը» ևս բալլադանման ընթացք ունի և մի հանդարտ, այլաժեստային պատմություն է հուշ դարձած անցյալի և անցյալի ընկերոջ՝ Կարոյի մասին, որի հետ ժամանակին լուցկու տուփեր ու սեխի կլեպներ են հավաքել։ Կարոն մնացել է անցյալի մեջ, նա հիմա չկա և հեռակա զրույցով նրա բանաստեղծ ընկերը պատմում է նոր օրերի պատմությունը։

---

5 Ճիշտ է Ս. Աղաբաբյանը՝ նշելով, որ «Պոեզոզուռնան» իր արևային տաք բռնկումով շարունակում է «Ութնյակներ արևին» շարքի տրամադրությունները (11, 320—321)։

Չարենցը ևս «քոստոտ» անցյալին հակադրում է երկաթե տեխնիկայի մուտքը.

Մի երկաթե թռչուն
Մեր նայիրյան տոթում
Թպրտում է էսօր։
Շաչո՜ւմ են,
Շաչո՜ւմ են
Բևերը երկաթե (76, 13)։

Ժամանակը իր շարժումն է պահանջում, որն էլ ստեղծում է համապատասխան մտածողություն՝ «Գալիքն է երդերիս Սալառնակներ տվել»։

Այս տեսակետից ուշագրավ է նաև «Շոգեգալուստ» բանաստեղծությունը։ Վճռականորեն կանգնելով նոր իրականության գրական պաշտպանության դիրքերի վրա՝ նա հաստատակամորեն պաշտպանում է ժամանակի պահանջները։ Արդեն նկատվել է, որ «Շոգեգալուստը» ներքին բանավեճի մեջ է Եսենինի «Քառասունքի» հետ (81, 193—200)։ Այդ բանավեճը (որին, ինչպես նախորդ էջերում ցույց է տրվել արդեն, հետագայում հարեց նաև Գ. Մահարին) նպատակ ուներ պարզելու մի կողմից կյանքի առաջընթացի, մյուս կողմից՝ գրականության զարգացման ուղեգծերը։ Չարենցը այստեղ բանավեճը տեղափոխում է բանաստեղծ Արտաշես Տեր-Մարտիրոսյանի դեմ, որը «Աշնուտ» (1912) գրքի հեղինակն էր և հետագայում, ըստ երևույթին, պաշտպանել է Եսենինյան կողմնորոշման դիրքերը։ Չարենցը, խոսքը ուղղելով նրան, գրում էր.

Իսկ դու՞, պոե՛տ Աշնուտի,
Քո գլուխը ինչո՞ւ ես կքել
Ու թողել ես, որ մուժը մթին
Մշուշե թե՛ սիրտդ, թե՛ քեզ։

...Անողո՛ք է երթը Գալիքի
Եվ գիտեմ՝ քե՛զ էլ, գրքիջով,
Ինչպես այն հիմար Ալեքին
Կճմլե երկաթը չոր (76, 33—34)։

Չարենցը անպայմանորեն քողարկում է իր ներքին քնարական ձայնը [բանալին ինքն է տալիս՝ «Ուզո՞ւմ եք դարձնեմ «Չեկա» Թաղանթի պես քնքուշ հոգիս...» (76, 26)] ու այս գործում բանալիճում է նախ և առաջ ինքն իր հետ ու կրկին իր մեջ ամրացնում այն հավատը, որը նաև տագնապի զգացում ուներ, այսինքն՝ չլինի հանկարծ, որ իր երկի-

րը եւ մնա երկաթե առաջընթացի բեւեռ «անողոք», բայց անհրաժեշտ բայլերից։ Ու դա է պատճառը, որ ամբողջ բանաստեղծության մեջ նա հատուկատակամորեն շարունակում է պնդել, համոզել, հասկացնել.

Հասկանո՞ւմ եք՝ հոգմակած ու ժխոր
Օրերի գծերով երկաթե
Գնացքի նման մի դղրդ
Մոտենում է Գալիլը բեզ։

...Պիտի գա՛, պիտի գա՛, պիտի գա՛
Երկաթի հո՞ր զնգոցով —
Դեպի մեր խուղերը գորշաբար,
Դեպի մեր երկիրը բոստա (76, 30—33)։

Գալիլեի ու կատուցման դիրքերից Զարենցը մեկ անգամ չէ, որ հռետորական հարց է տալիս՝ «Մի՞թե սա է երկիրը Նաիրի», երկիր, որը կարծեք իր թմրած կյանքով դուրս ընկած լիներ առաջընթացի մայրուղուց։ Այդ թմբիրը վերացնելու համար նա հիպերբոլիկ պատկերների միջոցով պանծացնում է մարդու ամենահզոր ուժը և այդ ուժի հնարավորությյան դիրքերից ցանկանում ոտքի կանգնեցնել բոլորին.

Ինչ որ չի՛, չի՛ երազել
Դեռ ոչ մի պոետ-մաստարիլ։
Ուզո՞ւմ եք՝ որպես պնդասեղ
Արև՛ը խրեմ փոզկապիս,
Առնեմ, որպես սինի,
Երկինքը աստղերի խաղով—
Ու տանե՞մ այն հարսանիք,
Որպես մերդ՝ մի ճոմի խաղող (76, 26)։

Նա ցանկանում է ավետել քաղաքների ու ամբողջ հանրապետության զարթոնքը (գրքում զետեղված բանաստեղծություններից երեքը վերնագրված են «Հ. Ս. Խ. Հ.», «Երևան», «Գյումրի»)՝ այդ զարթոնքին մասնակից դարձնելով նաև բանաստեղծի ու բանաստեղծության երկիրը շենացնող ուժը։ Աշխարհի երթից իր երկրի հետ մնալու վախն ու առաջընթացի, մեծ գալիքի սպասումը ձուլվում են իրար և հատունացնում, աճեցնում, զորացնում այն ուժը, որն ապրում է նոր կյանքի ռիթմով։ Այդ ուժը բանաստեղծի՝ այսինքն ժամանակի մարդու հավաքական կերպարն է. «Իսկ Մասիսը՝ քնում թմրած Երազում տեսնում է ինձ»,—այնուհետև՝

Ես սիրում եմ քեզ, երևա՛ն,
Ինչպես մեր այն հին հեթիաթում
Դավիթին սիրում էր իրա Ձին (76, 29)։

Ընդհանրապես եսի մեջ մենքի ու երկրի ուժը կենտրոնացնելու, ամբարելու կողմնորոշումը տարածված էր այդ շրջանում։ Կոլեկտիվի անհրաժեշտ զգացողությունը ծնում էր նաև համապատասխան տողեր.

Իմ մե՛ջ է
Ձեր
Իջևանը.
Պետի գաբ — — ուղեք-չուղեք։
Աչքերս — Սևան ու լիճ Վանա,
Գլուխս — Մասիս սեպաձև (76, 35)։

Այնուհետև՝ «Չանգուն ու Արաքսը սեզ Գալիս են — մեջս թափվում։ Ես նրանց հայրը լուսե, ես նրանց որդին չափղուն»։ Եվ այս ամենը ասվում էր այն բանի համար, որ կյանքի նոր պայմաններում վերստին կերպավորվեին Խահակյանի տողերը՝

Ինձնի՛ց բանեցեք, խորտակվող մարդիկ,
Ես ժայռի նման կանգնած եմ ամուր... (74, 40)։

Անհրաժեշտության բնալարանքով վերստին մարմնավորվում է այդ միտքը.

Ձեր հազար կյանքերը հննել
Կարող եր իմ մե՛կ մկանին (76, 35)։

Չարենցը, որ ժամանակին կարող էր անձնուրացորեն լինել երկրի վերջին ղոհը («Մահվան տեսիլ»), կարող էր դառնալ նաև նրա մարգարեն և ձեռքը պարզած դեպի գալիքը իր հետից տանել իր ժողովրդին։

«Պոեզոզունայի» առանցքային դիծը հնի ու նորի հակադրումն է և գալիքի երկաթե քայլերգի հաստատումը։ Գիրքը ամբողջովին գրված է ապագայապաշտության դիրքերից և գալիս է հաստատելու, որ Չարենցը ոչ միայն ճառ ասող էր ու դեկլարացիա հրապարակող, այլև՝ իր խոսքը հետևողականորեն կենսագործող մի գրող, որը լիարժեքորեն ու անմնացորդ էր ապրում ամեն մի զգացում և ամբողջովին նվիրվում էր գաղափարներին։ Գրքի գրախոսության մեջ («Մարտակոչ» պատկերազարդ հավելված, 1923, № 1) Սուրխաթյանը գրում էր. «Պոեզոզունան», որպես գրվածք, տաղանդի արդասավորության արդյունք համարելու բո-

լոր ուվյալներն ունի։ Ոչ թե թուլացել ու շեղվել է, այլ ուժեղանում ու խորանում է Չարենցի տաղանդը։ ...Չարենցի ստեղծագործության օբյեկտը նախ՝ իր հեղաշրջված երկիրն է, *տենդագին վերածնվող երկիրը, երկրորդ՝ հեղափոխական մասսան է..., երրորդ՝ էլեկտրաերկաթյա իրականություն բերող պրոլետարական ավանգարդն է... Եվ այդ ամենի մեջ ինքը՝ բանաստեղծը, առանցք չէ, այլ հաղթանակով հպարտ, ստեղծագործական թափով տոգորուն մեծ կոլեկտիվի հարազատ մասնիկը»*[6]։ Փաստորեն քննադատը Չարենցի այս գրքի մեջ տեսնում էր այն բոլոր անհրաժեշտ հատկանիշները, որոնց միջոցով ստեղծվում էր նորագույն գրականությունը և բացվում նրա զարգացման մայրուղին։

Հնի և նորի, բայց այս դեպքում ոչ թե կյանքի ու կենցաղի, այլ՝ քաղաքական կուսակցությունների ու վարչակարգերի հակադրության ըսկզբունքով է գրված նաև «Կապկապ» չափածո թատերգությունը։ Ելնելով իր ազիտացիոն նպատակադրումից՝ Չարենցը այն անվանել է «թամաշա», այսինքն՝ ժողովրդական խաղերի, կենցաղային հավաքույթների, զրույցների նաև ընդհարումների տեսարան։ Թե՛ այս հարցին և թե՛ «Կապկապի» ու Մայակովսկու «150.000.000» պոեմի առնչություններին գրականագիտությունը (Ս. Աղաբաբյան, Գ. Աննանյան, Լ. Հարությունով և ուրիշներ) անդրադարձել է բազմիցս, ուստի՝ անհրաժեշտություն չկա կրկին արծարծելու այդ հարցը։

«Կապկապը» առանձնահատուկ է այն տեսակետից, որ գրականության նյութ էր դարձնում ժողովրդի ապրած կենսական որոշակի փաստը

---

6 «Պոեզոզուռնան» ժամանակին արժանացավ քննադատության բուռն հետաքրքրությանը։ Դրքի մի գրախոսականում Տ. Հախումյանը գրում էր. «Եղիշե Չարենցն իր մեջ արդեն մի խորություն է և գալիք խորությունների գրավական։ Ես այսպես եմ հասկանում նրա բուռն ու ցասումնալից հոգեպահանջը՝ որոնել և գտնել նոր ուղիներ, ինչ գնով էլ ուզում է լինի։ «Պոեզոզուռնան» հետաքրքիր և կարևոր մի գրվադ է Եղիշե Չարենցի թե՛ որոնումների և թե՛ նվաճումների։ Այստեղ է, որ Չարենցը... գեղարվեստական նմուշներով ցույց է տալիս մեզ, թե ի՞նչ է հասկանում, երբ ասում է «ռիթմը որպես շարժում», «պատկերը որպես կենցաղի բնորոշում» և այլն։

...Ես գիտեմ արդեն թե ինչն է բաժանում նրան իր նախկին համհարզներից, ես գիտեմ արդեն, որ մի վիհ, մի խորություն կա նրանց միջև՝ իրարից բաժանող, մեկի համար լեռնահան, իսկ մյուսների համար՝ թևազուրկ» (Խ2, 1923, № 205)։ Հ. Նար...ը (Աշոտ Հախումյան) «Եղիշե Չարենցը—զուռնաչի Ալեքին» հոդվածում գրում էր. «Պոեզոզուռնան» չափազանց հետաքրքիր է մեր գրականության մեջ, որտեղ նա նորույթ է թե՛ ըստ ձևի, թե՛ ըստ նյութի և թե՛ ըստ այդ նյութերին մոտենալու եղանակի։ ...«Պոեզոզուռնան» նոր ուղիներ է բաց անում նրա ստեղծագործության մեջ» (Պ, 1923, № 1, էջ 13—14)։ «Պոեզոզուռնան» միտումնավոր և սխալ քննադատության է ենթարկվել Հ. Սամայանի կողմից (Դ, 1922, № 2—5)։

(այն, ինչ պահանջում էր Մյասնիկյանը)։ Այս տեսակետից «Կապկազը» ուղիղ գծով կապվում է «Երկիր Նաիրիի» հետ՝ գեղարվեստական որակի, կառուցվածքի և մնացած բոլոր հարցերում, իհարկե, մեծապես ղիջելով վեպին։ «Կապկազը» գրվել է «Երկիր Նաիրիի» ստեղծման ընթացքում և գեղագիտական կողմնորոշման այլ սկզբունքներով իր մեջ խտացնում է այդ տարիների Չարենցին համակած խոհերի շղթան։

«Կապկազը» ամբողջովին պատկանում է հասարակ ագիտացիայի գեղագիտության սկզբունքներին։ Այն հորինված է շարժի, ծաղրանկարի, պլակատի պարզ միջոցներով։ Բացակայում են կերպարները, կան միայն որոշակի քաղաքական դիրք ու կողմնորոշում ունեցող խորհրդանշանային-գաղափարական ձայնափողեր. «Հայ, թուրք, ռուս, վրացի, կնյազ, աղամելիք, չարչի, մոլլա, գյուղացի, ագվակատ, կոշկակար, վարժապետ, մուսավաթ, դաշնակ, մենշևիկ, կադետ—ամեն տեսակ մարդիկ» (76, 66—67)։ Գործողություններին արձագանքով ու վերաբերմունքով աշխուժորեն մասնակցում է նաև դահլիճը. այն տպավորություն է ստեղծվում (և Չարենցը այդ նպատակն էլ հետապնդում էր), որ դա ոչ թե թատրոն է, այլ՝ հրապարակային հանդիսություն, խաղ. «Ձեզ համար հիմի Մեյմունի պես էստեղ կխաղան...—Թառռո՞ն։ Չէ մի չո՛ւ կախաղան։ —Յի՛րկ։ Թամամ թամաշա»։

«Կապկազում» Չարենցի գլխավոր նպատակը դառնում է փողոցը, հրապարակը, ժողովրդի հավաքական ուժը գրականություն մտցնելու խնդիրը։ Դա արձագանք էր և՛ «Երեքի» դեկլարացիային, և՛ «կոնկրետ փաստի» գեղագիտությանը, և՛ ագիտացիոն գրականության սկզբունքներին։ Ի տարբերություն բանաստեղծության, որի մեջ դա արվում էր պատկերների միջոցով, այստեղ դա իրագործվում է կենդանի գործողության սկզբունքներով։

Շարժի խորհրդանշական սկզբունքներով է ներկայացվում նաև տհասարանը, որը պատվող «չարխն» է և պատկերում է վարչակարգերի փոփոխությունը։ Իսկ այդ փոփոխությունը «չարխի» վրա արձանագրվում է բնորոշ գույներով՝ «Նրանցը—Բոզ, կապույտ, դեղին, ալաճա, գինեռանգ կամ սև... Մերը—կարմիր»։

Գործողությունը վարում է հեղինակը, որը հանդես է գալիս Ղարայի անվան տակ, և դա չի թաքցվում։ Վերջում Ղարան ասում է՝ «Ընկերներ, էս ես եմ դրե ձեզ համար»։

Ժամանակի քաղաքական-հասարակական կյանքը ներկայացնող Չարենցի թվարկած բազմանուն խառնամբոխից առանձնանում են հիմնական քաղաքական ձայնափողերը (մենշևիկ, մուսավաթ, դաշնակ, ո-

րոնք ընթացքում անուններ են ստանում՝ Գեղեչկորի, Թուխէրբաշև, Կարճիկյան, այնուհետև՝ մոլլա, կադետ, գերմանացի սպա, թուրք փաշա, պինվոր, բանվոր), որոնք և ներկայացնում են Անդրկովկասյան սեյմի ստեղծման, քայքայման, երեք ազգային հանրապետությունների հռչակման ու դրանց տապալման թամաշան։ «Կապկազը» ուներ ժողովրդին քաղաքականապես դաստիարակելու որոշակի նպատակ. դա հրաժեշտ էր երեկվա օրվան, որն արդեն անվերադարձ անցյալ էր։ Անցյալից հեշտ բաժանվելու համար Չարենցը անցյալը խայթող ու վարկաբեկող ծաղր ու ծիծաղով հեշտացնում է այդ բաժանման հոգեբանական դժվարությունները։ Վերջում Ղարան, դիմելով հանդիսությանը ներկա ժողովրդին, ասում է.

— Ընկերնե՛ր,
Տեսա՞ք կապկազի թամաշեն.
Ես կուզի միայն, որ ոչ թե մենակ աչքերով,
Այլ խելքով է՛լ աշեք (76, 103)։

Թամաշան ավարտվում է բեմի և ժողովրդի միավորմամբ, որոնք միասին երգում են «Ինտերնացիոնալ»։

«Կապկազը» ժամանակի գրական-հասարակական կյանքում ունեցել է կարևոր ազդեցություն։ Դա է վկայում 1923 թ. հոկտեմբերի 20-ին ՀՊԳԱ նախաձեռնած քննարկումը, ժամանակի բնորոշմամբ ասած՝ «գրական դատը»։ Գործի «պաշտպան» Տ. Հախումյանը ասում է. «Գեղարվեստական արժանիքների տեսակետից «Կապկազը» մի նոր նվաճում է մեր գրականության միջավայրում իր չափերով, ռիթմով, հատու լեզվով, պատկերներով ու դինամիզմով»[7]։

Չարենցի ազդեցությամբ թատերգության այս սկզբունքները յուրացնում է նաև Գ. Մահարին։ Նրա «3 ագիտօպերետ» գրքում զետեղված են մեկ գործողությամբ երեք թատերակներ, որոնք դարձյալ գրված են ագիտացիոն գրականության գաղափարական-խորհրդանշական կերպարների, ժողովրդական, բարբառային, խոսակցական լեզվի և շարժի պարզ միջոցների սկզբունքներով։ «Խնդիր մ'ալ առեք» և «Կովկասի տերերը»

---

7 «Կապկազի» գրական դատին մասնակցել են մեղադրող՝ Արշ. Խոնդկարյան, պաշտպան՝ Տ. Հախումյան, դատավորներ՝ Հ. Դյուլիքեխյան, Ս. Երզնկյան, Ս. Վարդանյան։ Արտահայտվել են Գ. Աբովը, Լ. Քալանթարը, Մ. Դարբինյանը, Ն. Թաթուլյանը, Ջանանը, Ա. Աթայանը (տե՛ս Խ, 1923, №№ 234, 237)։ «Կապկազին» նվիրված հոդվածով հանդես է եկել Գ. Աբովը. Չարենցի գործը համեմատելով Վ. Մայակովսկու «Միստերիա բուֆի» հետ՝ Աբովը ցույց է տալիս ընդհանուր բնույթի մի քանի առանձնահատկություններ (տե՛ս Պ, 1923, № 12—13)։

գործերը Մահարին անվանել է օպերետ, իսկ «Խորհուրդ խորինը»՝ բուբոնատ։ Օպերետ բնորոշումն օգտագործվել է այն պատճառով, որ նշված գործերը գրված են չափածո և արձակ խոսքի խառը դուգակցումով, որտեղ չափածո հատվածները երգային են։ Երեք թատերականներն էլ ծառայում են ժամանակի հրատապ խնդիրների պարզ ու երգիծական վերաշարադրմանը։

«Խնդիր մ՚ալ առեք» ադիտօպերետի հերոսները իրական մարդիկ են, որոնց հեղինակը ներկայացնում է երգիծական բնութագրումներով՝ Ա. Ահարոնյան (դրամատուրգ-պատվիրակ), Ս. Վրացյան (վարժապետ-վարչապետ), Նուբար-Փաշա («փարիզաբնակ, ապատրիկ հայրենասեր), սրանց հետ մեկտեղ հանդես են գալիս նաև հնարված հերոսներ՝ Անժել (Պուանկարեյի գլխավոր աղախինը, հայկական հարցի միջնորդը), աղախիններ (հայկական դատի նվիրված պաշտպաններ)։ Գործողությունը կատարվում է փողոցում, հրապարակային միջավայրում (Փարիզում, Պուանկարեի բնակարանի առաջ)։

Մահարին Հայաստանի Հանրապետության գործիչների հետ մեկտեղ երգիծանքի միջոցներով է ներկայացնում նաև հայկական հարցի խընդիրը։ Սխալն այն է, որ Մահարին հայկական հարցը դարձնում է նրանց մենաշնորհը և անտեսում դրա պատմական հիմքն ու նշանակությունը։ Սակայն այդ անտեսումը թելադրված էր ժամանակի պահանջներով, որը մերժում էր ազգային հարցի ամեն մի վերհուշ։

Անցյալ ժամանակի մթնոլորտ ստեղծելու նպատակով՝ Մահարին երբեմն իր հերոսների խոսքը ներկայացնում է գրական հայտնի երկերի ոճավորումով։ Վրացյանի խոսքը ասվում է մե՛կ Ս. Շահազիզի «Երազ» բանաստեղծության նմանությամբ («Բոլշևիկը կուրծքս սեղմեց, Թավրիզ փախա, շատ նեղ էր, Միացյալը օդը ցնդեց, Բայց այո, արդեն երազ չէր»), մե՛կ՝ Հ. Թումանյանի «Անուշի» («Ախ, չէ ես գիտեմ, Որ ես բախտ չունեմ, Ես միշտ էլ էսպես Անբախտ եմ եղել։ Վարժապետ էի՝ Վարչապետ դառա, Բայց էլի մի լավ օրի չհասա», 64,16,21)։ Դասականներին ժխտելու մտայնության մի յուրահատուկ ձև է սա, որովհետև հների ոճը օգտագործվում է իրենց ժամանակն ապրած հերոսների բացասական նկարագիրը բնութագրելու համար։

Քաղաքական ադիտակայի մի նմուշ է նաև «Կովկասի տերերը» դրվագը, որի հերոսներն են Խատիսյանը, Ժորդանիան և Մուսավաթը։ Ներկայացվում ու ծաղրվում է նրանց քաղաքական կողմնորոշումն ու գործունեությունը։ Վերջում դրոշակ բռնած աղջկա կերպարանքով ներկայացվում է Կովկասը, որի առաջ կանգնած են հայ, թուրք ու վրացի երեք

բանվոր, իսկ խորքից հնչում է «Ինտերնացիոնալը»։ Հաջորդ «Խորհուրդ խորին» թատերակը աստվածաշնչյան հերոսների միջոցով նպատակ ուներ ծաղրելու կրոնը, եկեղեցին և այն ամենը, ինչը որ առնչվում էր հավատի հարցի հետ։

Քաղաքական ագիտկան, որի բնորոշ արտահայտություններն էին Չարենցի և Մահարու նշված գործերը, 20-ական թթ. լայն տարածում ուներ։ Այլ երանգավորումով այդ թեման լայնորեն արտահայտվել է նաև Չարենցի այդ տարիներին գրած այլ ստեղծագործությունների մեջ («Կոմսոմանախ», «Սնոուդեն ամուսիններ», «Սահինեսի մասին»)։ Այդ թեմայի մարմնավորման օրինակ է նաև Գ. Աբովի «Եղինի ֆրոնտ» պոեմը։

Աբովի «Եղինի ֆրոնտը» քաղաքական ագիտացիոն ճառ է՝ ուղղված արտաքին (եվրոպական երկրներ) և ներքին («նեպաչ») թշնամիների դեմ։ Ներքին և արտաքին թշնամիները վերակառուցվող երկրի դեմ ուղում են ստեղծել, հեղինակի բառերով ասած, «եղինի ֆրոնտ». «Տղրուկի ուզածն է... /որպեսզի կազմի նա եղինի ֆրոնտ, /որպեսզի Եվրոպան՝/ պառավ որկոր /կո՛ւլ տա/ Կոմինտերն, /Չեկա/, Խորհուրդ» (2,18)։ Սակայն կուռ ու կանգուն է կոմինտերնը, որը հուժկու դիրիժորի նման կարգավորում է կառուցվող երկրի տեմպը և պայքարը։ Այս վստահ ու անսասան տրամադրությունը դառնում է պոեմի գաղափարական լիցքը բանաստեղծականացնող ներշնչանք։

Գեղարվեստական կատարման տեսակետից Մահարու և Աբովի քաղաքական ագիտկանները բավականին թույլ էին։ Գործադրելով ժամանակի գրականության առաջադրած տեսական-գեղագիտական ու թեմատիկ պահանջները, նրանք, սակայն, սոսկ դրական ձևի սահմաններում արձագանքում են դրանց՝ առանց մտահոգվելու գեղարվեստական որակի հարցերով։

Սակայն այդ ստեղծագործություններն ունեին գործնական նշանակություն. այդ իսկ պատճառով պատմականորեն հիշարժան են, միաժամանակ՝ ամբողջացնում են այդ տարիների գրական որոնումների գեղարվեստական պատկերը։

Երկրի վերափոխման ու զարթոնքի թեմատիկ գիծը տոնական խանդավառության ընդհանուր մթնոլորտի մեջ գեղարվեստական յուրացման ու մարմնավորման տարբեր ձևեր էր ընդունում։ Բայց առաջին հերթին, դա նոր կյանքի ավետման ռոմանտիկական ոգեշնչվածությունն էր, որը որպես խանդավառ տրամադրության թեմատիկ կողմնորոշում ի հայտ եկավ բոլորի ստեղծագործության մեջ։ Չարենցի հետ մեկտեղ երկրի զարթոնքն էին փառաբանում նաև մյուսները։

Ամեն ինչ, որպես օրենք, սկսվում է նոր կյանքի ու նոր մարդու (որը և՛ բանաստեղծն է, և՛ բանվորը) միաձուլման գաղափարով։ Վերափոխված երկիր+կառուցող անհատ=հզոր ու հաղթանակող մեծ բանաձևը դառնում է օրվա լոզունգը, որն իր գեղարվեստական սխեմատիկ մարմնավորումն է ստանում գրեթե բոլոր բանաստեղծների գործերում։ Մահարին գրում էր.

Ջրերս ռելսեր են հիմի,
Ու կամքս աղմկոտ վակզալ.
...Բող գա՛, բող գա՛
Պոեզդը նոր հողմերի... (Մ, 1924, № 92)։

Ն. Զարյանը «Հ. Ս. Խ. Հ.» բանաստեղծության մեջ ավելացնում էր. «Էյ—Մենք, մե՛կ—միաձո՛ւյլ Աշխատանքը, տաք տանենք, Տա՛նք, լաբենք ճիգերը ճկուն. Կառուցե՛նք, կառուցե՛նք, կառուցե՛նք...» (28,9)։ Ալազանը նույնացնում էր ժողովրդին ու հեղափոխությունը. «Հոկտեմբերը մենք բերինք, Հոկտեմբերը մենք ենք» (5, 9)։

Իր հերթին «Քուրայի» բանաստեղծներից Արշալույս Արշարունին արձագանքում էր. «Եսը—Արևէ հիմա, եսը—Արփի, Տիեզերք, Եսը—շարժում, դինամիտ, Եսը—էլեկտրիֆիկացիա» (Ք, 1923, № 1, էջ 3)։ Իսկ Մ. Վեսպերը նրանց հետ մեկտեղ լրացնում էր օրվա սխեման.

Մենք — դանդյուն ու դպղ,
Մենք — հալած լավա,
Մենք — նավատորմիղ,
Մենք — սավառնակներ,
Մենք — հուր հրանոթ,
Պխի դանք,
Պխի դանք,
Պխի դանք... (Մ, 1925, № 98)։

Խանդավառության ընդհանուր մթնոլորտի մեջ Վշտունին «հզերքից-հզերք» հնչեցնում է «զարթոնքի զանգը զնգուն, զորականչի զանգը զիլ» («Զանգահար»), նոր ու անծիր աշխարհի արագ երթին համընթաց պատկերում շաչող շոգեքարշի սլացքը («Շոգեկառք»)։ Ն. Զարյանը «վերածնության տենդում» տեսնում է նոր Հայաստանի պատկերը, որը կարծեք նորօրյա Վահագնի ծնունդը լինի.

Աչքերը էլեկտրալամպեր,
Մազերը ծուխ ամպագնաց,
Խոսքերը կուռ կոմսոմոլ,
Սիծաղը ծաղիկ պատկոմ... (28, 16)։

Սահման չճանաչող համեմատությունները նոր պատկերներ են գծագրում՝ «Կյանքը հիմա աերոպլան, Աերոկյանք... Ողջույն հալևոր սելից, Ողջույն թռչնասելիդ, Ողջույն» («Աերոողջույն»)։ Եվ բոլորը որպես ընդհանուր միտում զուգերգում են երկաթե տեխնիկայի մուտքը։ Երկրի տեխնիկական վերալինումը դառնում է բանաստեղծության թեմատիկ որոշակի նպատակ։ Մեքենան դառնում է էություն, սեր, խնդություն։ «Քաղաք» բանաստեղծության մեջ Վշտունին մեքենայի գուժերգը հասցնում է պաշտամունքի.

Շոգի, հոգի, պողպատ,
շողպատ մեքենանե.
...բանող, մանող, հանող
անի՛վ, անի՛վ, անի՛վ,
շոգով, փոկով, թոկով,
անհաղթ հզոր հոգով
բանո՛ւմ, մանո՛ւմ, հանո՛ւմ,
բառնո՛ւմ են ու տանո՛ւմ (106, 16)[8]։

Մ. Արմենը իր մտերմական-եղբայրական զգացմունքներն է կիսում մեքենաների հետ.

...Մեքենաներ դուք եղբայրական,
էլեկտրական դուք մեքենաներ,
որ եկել եք հետու երկրից
ու բերել եք լուսե նվեր
մեր մթին ու անլույս երկրին—
ողջույններ ձեզ եղբայրական (15,5)։

Մեքենայի պաշտամունքը իր հետ բերում է մեկ այլ ոգևորության աղբյուր՝ շարժումը, արագությունը։ Մեքենան, շարժումը և արագությու-

---

8 Երկաթաձայն այս պոեզիան ժամանակին ենթարկվեց խիստ քննադատության։ Տ. Հախումյանը Վշտունու «Հուզանք ու զանգ» գրքի գրախոսության մեջ գրում էր. «Կարգացողին չզայրացնել նորա կարող են իրենց մշտնջենական մասում-ցասումով, հետևանքով-հանգով, հուզանք ու զանգով, ինչեր-հինչերով և այլն, բայց առաջ բերել հուզական այն տրամադրությունը, մասսայական տրամադրությունների կազմակերպիչ և արտահայտիչ մի ուժ լինել՝ երբեք» (Ն, 1924, № 4, էջ 327)։ Իսկ մեկ այլ գրախոս (Ա. Շ. ստորագրությամբ) Ն. Զարյանի «Ջրանցքի կապույտ երկրում» գրքի համար բնորոշ էր համարում այն, որ բոլոր գործերը «գրված են առանց զգացմունքի, դեկլամատիկ կերպով...» և այն դասում էր «շինարարական ռոմանտիզմի շրջանի դեկլարացիաների շարքին», (Ն, 1926, № 1, էջ 258—259)։

նը միասնաբար դառնում են ժամանակի հասարակական-պատմական տեղաշարժերը բնութագրող գեղարվեստական չափանիշ: *Արագությունը մի կողմից առնչվում է երկրի տեխնիկական վերազինման, մյուս կողմից՝ պատմության ու հասարակական կեցության արագ վերափոխության հետ:* Գ. Աբովը գրում էր.

Արագատեմպ է կյանքը —
Իր շունչը ինդուստրիկ:
...Պատմության մոտորը
Հրոռո՞ւմ է անդադար —
Հիմա ամեն մզոնը՝
որպես մի մատնաչափ (ՆՀ, 1925, № 17):

Երկրի զարթոնքի գովերգման ընդհանուր առմամբ վերացական կանչերն ու կոչերը երկաթաձայն պոեզիայի շարունակվող բացականչությունների հետ մեկտեղ աստիճանաբար կոնկրետանում են որոշակի ենթաթեմանների շուրջ: Արագության ու շարժման անկասելի հորձանքի մեջ բանաստեղծները նաև սկսում են որոնել իրենց նախասիրությունների ուղեգծերը և բանաստեղծական ընդհանուր միաձայնության մեջ ճշտել իրենց ձայնի չափը և խոսքի նպատակը:

Ըստ այդմ ժամանակի պոեզիայի մեջ ձևավորվում են որոշակի նախասիրություններ, որոնք կոնկրետանում են աշխատանքի ու կառուցման, գյուղի ու կենցաղի, քաղաքի ու նոր բարքերի, հաղթանակի ու նոր մարդու կերպարի ստեղծման թեմատիկ ոլորտներում:

Սովետահայ պոեզիայի ձևավորման առաջին տարիներին աշխատանքի ու կառուցման թեմայի մարմնավորման մի յուրահատուկ խորհրդանշան դարձավ Շիրակի ջրանցքի շինարարությունը:

1922 թ. հոկտեմբերի 29-ին սկսված Շիրակի ջրանցքի շինարարությունը ավարտվում է 1925 թ. հունիսի 21-ին: Ջրանցքի բացումը վերածվում է ժողովրդական տոնակատարության: Հանկարծ բոլոր բանաստեղծները միաբերան սկսեցին պոեմներ ու բանաստեղծություններ հյուսել այդ առթիվ: Թեմայի որոնման անորոշ ու անհստակ միգամածության մեջ Շիրակի ջրանցքը դարձավ այն տեսանելի ու որոշակի նյութը, որը որոնվող նշանակետ էր ու ոգևորված բացականչությունների որոշակիացման նպատակ: Եվ պատահական չէր, որ այդ հարցում համատեղվեցին Ասոցիացիայի և «Նոյեմբերի» բանաստեղծների հակումները: Համատեղման հիմքը համատարած վերացականության մեջ որոշակի նյութի հայտնաբերումն էր: Շիրակի ջրանցքի շինարարության և այդ

նյութի գեղարվեստական յուրացման շնորհիվ սկզբնավորվեցին ժամանակի ու գրականության կապի պատմականորեն արմատավորված, բայց սոցիալիստական իրականության պայմաններում նորովի իմաստավորվող ու շարունակվող այն սկզբունքները, որոնք ընկած են սովետական գրականության մեթոդական ու դաղափարական օրինաչափությունների հիմքում: Հեղափոխական ռոմանտիզմի և սոցիալիստական ռեալիզմի ձևավորվող սկզբունքները աստիճանաբար հատակվում և դառնում են գեղարվեստական վերափոխված համակարգի ստեղծագործական նախադրյալներ: Հերոսականությունը, աշխատանքի ուժի պանծացումը, հավատը գործի կարևորության ու ապագայի հանդեպ, երկրի կառուցման խանդավառությունը դառնում են այն կարևոր բարոյական և հոդեբանական գործոնները, որոնք շարժման մեջ են դնում բանաստեղծների ներշնչանքն ու ոգևորությունը: Շիրակի ջրանցքի կառուցման առթիվ պոեմներ ու բանաստեղծություններ գրեցին Հ. Հակոբյանը, Ն. Զարյանը, Գ. Մահարին, Մ. Արմենը, Գ. Սարյանը, Վ. Ալազանը, Սարմենը: Ահա թե ինչ է գրում այդ պատմական օրերի և բանաստեղծների խանդավառության մասին Գ. Սարյանը. «1925 թվականի գարունն էր: Ավարտվելու վրա էր սոցիալիստական շինարարության առաջնեկը՝ Շիրակի ջրանցքը, որն այն օրերին ոգևորության մեծ աղբյուր էր ոչ միայն գրողների, այլև ամբողջ ժողովրդի համար: Հակոբ Հակոբյանը արդեն գրել էր «Բոլշևիկ է Շիր-կանալը» պոեմը: Ջրանցքի մասին բանաստեղծություններ էին գրում թե՛ Երևանում և թե՛ Լենինականում ապրող բանաստեղծները: Սկսվել էր Շիրակի ջրանցքը երգելու մի տենդագին շարժում: Այդ ալիքը իր մեջ առավ և ինձ» (52,150):

Շիրակի ջրանցքի գեղարվեստական պատկերման հարցում թեև որոշական լուրջ նվաճումներ չարձանագրվեցին, բայց նշված հեղինակների գործերը կարևոր են այն առումով, որ ունեին որոշակի ստեղծագործական նպատակ. հիմք էր դրվում սոցիալիստական շինարարության գեղարվեստական յուրացման թեմատիկ գծին:

Թեմայի յուրացման ընթացքում ձևավորվող գեղարվեստական բովկղբունքները մի կողմից առնչվում են Շիրակի ջրանցքի անձնավորմանը, մյուս կողմից դառնում ուժի ու հաղթանակի խորհրդանշան: Անձնավորումը հին կիրառություն ունեցող գեղարվեստական միջոցներից մեկն է, որն այս դեպքում ծառայում է ժողովրդի, կառուցման ու հաղթանակի միասնության գաղափարին: Այս առումով ամենևին էլ պատահական չէ Հ. Հակոբյանի պոեմի վերնագիրը՝ «Բոլշևիկ է Շիր-կանալը»: Հակոբյանը Շիրակի ջրանցքը, նրա կարևորությունը նկարագրում է այն-

պես, ինչպես նկարագրում է այն ստեղծած հավաքական ուժին՝ աշխատանքի հերոսներին։ Ահա նրա օգտագործած պատկերները.

Այսպես է մեր Շիր-կանալը, մի գյումրեցի օղուլ է նա
Ե՛վ դարդիման, և՛ սրտաբուխ, և՛ լայնաշուրթ, և՛ հյուրասեր —
Քեփը տեղը, երգը բերնին, խոսքը շուրթին, լիառատ սեր (48, 90)։

Այս գործի դեղարվեստական մարմնավորման, հղացումի կերպավորման հիմքում, թվում է, նկատելի տեղ ունի Չարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմը։ Հակոբյանը ամենայն հավանականությամբ ներշնչվել է Չարենցի պոեմի մասշտաբայնությունից, հավաքական ուժը անձնավորելու ու կերպավորելու միջոցներից։ Չարենցի հետևությամբ Հակոբյանը ևս իբրև ներշնչված երգ է վերապրում իր պատկերած նյութը («Ես կկել եմ, որ մի շնչում երգեմ երգդ այն պիլ, հնչուն...»)։ Բացի դա, ընդհանուր ներշնչվածությունն առկա է նաև պատումի բնույթի, ռիթմի ու տաղաչափության մեջ։ Հակոբյանի պոեմը «Ամբոխները խելագարվածի» նման հորինված է համեմատաբար քիչ հանդիպող 16=(4+4)+(4+4) չափով և տողերի կից հանդավորմամբ։

Շիրակի ջրանցքը անձնավորելու սկզբունքով է գրված նաև Գ. Սարյանի «Շիրակի հարսանիքը» պոեմը։ Շիրակը ներկայանում է իբրև երիտասարդ մի կին, որը լքում է իր ծեր ամուսնուն և ամուսնանում ուժեղ ու կորովի մի երիտասարդի հետ։ Գալիս է ջրանցքի ջուրը և բեղմնավորում Շիրակի դաշտերը։ Ծեր և երիտասարդ ամուսինների միջոցով Գ. Սարյանը անձնավորում է հին և նոր կյանքը։ Անձնավորման միջոցի օգտագործման հարցում Գ. Սարյանը հավանական է, որ հետևել է Հ. Հակոբյանի փորձին։ Ահա Սարյանի ստեղծած «կերպարը».

Շիրակը
կին էր մի ջահել,
մի ջահել
բոլշևիկ տղի,
ու արդեն
հղի է դառել
ու շուտով
կըծնի, կըերի (92,14)։

Անձնավորման սկզբունքն առկա է նաև Ալազանի «Շիրակ» բանաստեղծության մեջ։ Դիմելով Շիրակի ջրանցքին, նա ասում էր. «Կոմսոմոլիստկա զնգուն, ուրախ»։ Շիրակի ջրանցքը դառնում է մեկ՝ բոլշևիկ, մեկ՝ կոմսոմոլ, մեկ՝ հարսնացու (6, 52)։

Առանձին բանաստեղծություններով հորինված պոեմի տպավորություն է թողնում Մ. Արմենի «Շիրականալ» գիրքը, որի մեջ նա պատկերում է հին գյուղի հետամնացությունը («Չուխա, չարուխ, չիբուխ», 16,4) և դրան հակադրում սոցիալիստական շինարարությամբ ստեղծվող նոր կյանքը։

Այս տրամադրությունների անմիջական շարունակությունն է նաև Արմենի՝ «Երկաթավորվող երկրի երգեր» գիրքը, որի մեջ զետեղված «Ջրանցքների երկաթե երգը», «Գյուղաստան», «Քամաղացը», «Ռիթմի ծնունդը» բանաստեղծություններում նա մի կողմից ներկայացնում է «դաշտերի չլուտ երկիր» իր գյուղաստան երկիրը. «Գյուղերը ծխում են դեռ թոնրաբերան, Այնտեղ նախիրն է միայն բառաչում», իսկ մյուս կողմից՝ անընդմեջ կրկնվող հարցումին. «Այն ո՞վ է դռները ուժգին թակում», պատասխանում՝ երկաթը.

Կմտնեն երկիրն այս հաստատուն քայլերով
Պողպատե գութանը, երկաթե ձին... (15, 12)։

Ընդհանրապես Շիրակի ջրանցքը որպես ուժի, հաղթանակի և նոր կյանքի խորհրդանշան են դիտում նաև մյուս բանաստեղծները։ Ն. Զարյանը իր «Ջրանցքի կապույտ երկրում» հատկանշական վերնագիրն ունեցող գրքում զետեղված «Շիրակի ջրանցքը» բանաստեղծության մեջ գրում է.

Թող գա ոնգահուր մոտորը,
Շիրակի դարավոր գիշերում,
Թող բերի
էլեկտրալամպերի մխինգ,
էլեկտրապիկաատուրա (28,18)։

Տեխնիկապես վերազինվող երկրի գովքը Շիրակի ջրանցքի առիթով դառնում է Զարյանի գրքի ամբողջ բովանդակությունը։ Բնորոշ օրինակներ են «Հ. Ս. Խ. Հ.», «Մարմնացող երազներ», «Վերջին թունելում», «Մասիսը», «Զանգու», «Ամառային» և շատ այլ բանաստեղծություններ։ Զարյանը ևս որոշ գործերում հետևում է անձնավորման սկզբունքներին։ Դրա լավագույն օրինակը «Մասիսը» բանաստեղծությունն է, որի մեջ ազգային գոյատևման խորհրդանշան դարձած սարը ներկայանում է բանվոր բոլշևիկի կերպարանքով։

Շիրակի ջրանցքի շինարարությանն են նվիրված նաև Գ. Մահարու («Շիրակի ջրանցքը»), Սարմենի («Դաշտերը ժպտում են») գործերը,

որոնք նոր պատկերներով լրացնում, ամբողջացնում են ժամանակի «Շիրակապատումը»:

Սոցիալիստական շինարարության և աշխատանքային թեման 20-ական թվականներին ընդհանուր առմամբ գեղարվեստական հաջողության չհասավ: Ամենակարևոր թերությունն այն էր, որ պակասում էր ասելիքի որոշակիությունը: Շիրակի ջրանցքի գեղարվեստական պատկերման առումով ևս ճիշտ կլինի ասել, որ կար միայն նյութի որոշակիություն, որը մինչ այդ մեծապես պակասում էր գեղարվեստական ստեղծագործություններին, դրա պատճառն այն էր, որ էպիկական նկարագրություններին փոխարեն իշխում էր ճառային մեքենայական մերկապարանոց քնարականությունը, որը ոչ մի առնչություն չուներ իսկական քնարերգության հետ: Այս թերություններն առկա են Վշտունու, Հակոբյանի, Ալազանի գրեթե բոլոր գործերում: Ալազանի թե՛ «Աշխատանքային» (1924) և թե՛ «Երգեր կառուցման ու հաղթանակի» (1930) գրքերում զետեղված բանաստեղծություններում («Բայլըևիչկա», «Շինարար», «Բանվորը», «Ռաբկոր», «Բանվորուհին», «Կոմերիտ Անուշը», «Նորերի մարշը», «Կոմերիտական գրոհ») իշխում է վերացական գովքը, փառաբանությունը: Այնուհետև նա երգում է քաղաքը, կառուցումը, կիրը, ավազը, տուֆը, կարբիտը, Ալավերդու հանքերը, որոնք հատու շեշտադրություն ունեցող բառերի կուտակումից այն կողմ չեն անցնում: Բավականին թույլ էր նաև Հ. Հակոբյանի «Վոլխովստրոյ» (1925) պոեմը, որը գրված է «Բոլշևիկ է Շիր-կանալը» պոեմի սկզբունքներով: Նա նկարագրում է հիդրոկայանը, էլեկտրականություն ստանալու աշխատանքային եռուզեռը, հոսող ջրի ու պտտվող տուրբինների աղմուկը, որը դարձյալ խանդավառ գովքից չի վերածվում գեղարվեստական արժեքի: Հեղինակի ստեղծագործական նպատակադրման առումով բնորոշ են հետևյալ տողերը.

Հիդրոշինը գեղեցկաշեն մի քնարի է նման,
Եթե մատով նրան զարնես երգհնչի կատ ձայն(48, 95):

Բանվորագարկի թեման, որը բացառում էր ամեն տեսակի քնարերգական, հոգեբանական և, ըստ էության, գեղարվեստական կարևոր ու անհրաժեշտ տարրերի առկայությունը, չափածո խոսքը հասցնում է մերկ փաստի կամ տրամադրության արձանագրման աստիճանի: Մի՞թե այդ չեն վկայում Հ. Հակոբյանի գործարանը գովերգող բանաստեղծություններից մեկի հետևյալ տողերը.

Կապվել ենք քեզ հետ սիրով անսասան,
Որպես նորահարսն ու նորափեսան:

Երբ լուսածեգին դուղակդ է հնչում,
Ասում ենք, այդ մեր ընկերն է կանչում,
Երբ շոգեկաթսան իր հուրը փնչում,
Ասում ենք՝ այդ մեր վառ սիրտն է շնչում։ (47, 152)։

Մեքենայապաշտության և աշխատանքային պրոցեսի բանաստեղծականացման նույն ճանապարհով էր ընթանում նաև Ա. Վշտունին։ Դրա վկայությունը նրա ամբողջ «Հուզանք ու զանգ» գիրքն է։

Հաստակեցման ու որոշակիացման ձգտող բանաստեղծական որոնումները 20-ական թթ. կեսերին հանգում են թեմատիկ մի նոր շերտի յուրացման, որը կապվում է գյուղի ու կենցաղի հետ։ Ժամանակի գրական բանավեճերի մեջ քիչ չեն եղել կարծիքներն այն մասին, թե՝ նոր ձևավորվող պոեզիան պետք է գլխավոր նպատակ դարձնի քաղաքի գործարանային-արտադրական ու բանվորական կյանքի պատկերները։ Բայց միժամանակ իրավացիորեն ասվում էր, որ Հայաստանը ներկա պայմաններում գյուղացիական երկիր է, նրա կյանքում ու կենցաղում կարևոր տեղ ունի գյուղը, ուստի և հարկավոր է գրականության նյութ դարձնել այն, ինչ կա և ոչ թե այն, ինչ դեռ չկա կամ նոր-նոր է ստեղծվում։ Այս տեսակետը թեև ոչ ճակատային ձևով, բայց, ըստ էության, մերժվում էր պրոլետկուլտականների կողմից։ Սակայն վերացականության անհեռանկար փակուղուց ելք որոնող գեղարվեստական որոշակիությունը աստիճանաբար հայտնաբերում է գյուղական կյանքն ու կենցաղը և այն դարձնում գրականության նյութ։ Գյուղական թեմայի յուրացումը առաջին հերթին կապվում է երկրի հետ ավելի սերտորեն կապված «Նոյեմբեր» խմբի բանաստեղծների անվան հետ (Մահարի, Նորենց, Արմեն), որոնց ձայնակցում են նաև Զարյանը, Ալազանը և ուրիշներ։

Գյուղական թեմային են նվիրված Մահարու «Գյուղերի երգը», «Բատրակ Բադին», «Կես գիշերից մինչև առավոտ», «Էն տարին» պոեմները, որոնցում նա ձգտում է իրականության էպիկական յուրացման։ Թեմայի ընտրության առումով շատ կարևոր է «Գյուղերի երգը» պոեմի նախերգանքը։ Կարևոր՝ այն տեսակետից, որ Մահարին պարզ ու որոշ հայտնում է իր տեսակետը իր գրական սկզբունքների մասին։ Նա շատ լավ գիտի, որ թեև «գեղեցիկ է ցույցը Փարիզում», բայց դա չէ Հայաստանի կյանքը, դա չէ իր տեսածն ու ապրածը։ Գեղեցիկ, հեռավոր ու անորոշ կենսանյութին նա հակադրում է իր երկրի կոշտ ու դժվար և կարծեք նաև բանաստեղծական համայք չունեցող իրականությունը.

Աշխարհի խճուղու վրա
դարերի մշուշն իր հոգում
ընկել է գյուղը նախրյան՝
փոշոտված լաթերի մի կույտ։
Դեղնցիկ է ցույցը Պարիզում,
եռում է նրակը Ռուրի,
բայց այսօր դու լռում ես, լսում.
հին գյուղն է խոսում հիմի։
Դեղնցիկ է ցույցը Պարիզում,
...ես գիտեմ, բայց թեքում եմ դե՛ն
հուշերիս թափը հորդուն...
...Երգում եմ ձեր ծեր բուրձերը,
ձեզ՝ գյուղե՛ր, հին ճամփաների (62, 7—10)։

Երգը իր երկիրն է որոնում, բառն ու պատկերը կենսունակ լինելու համար իրենց բնօրինակն են ուզում արտացոլել։ Ու Մահարին դժվարությամբ գտնում է այդ ճանապարհը, վերապրելով «Աղոթող ծերերի նման, հուսահատ ու ծեր» նախրյան գյուղերի երգը։

Գյուղական կյանքի իրական նկարագիրը գեղարվեստորեն պատկերելու այն ջանքն ու մղումը, որ ակնհայտորեն գործադրում էր Մահարին՝ նկատվեց նաև ժամանակի քննադատության կողմից։ «Նորքի» գրախոսը (Ա. Շ.) նրա «Երկու պոեմ» գրքի մասին գրում էր. «Գ. Մահարու պոեմների առավելությունը մնացած գյուղական պոեմների համեմատությամբ այն է, որ նրանք գրված են զգացմունքով... և չունեն այն դեկլամացիայի բնույթը, այն ճառախոսական ոճը, որով գրված է, օրինակ, Գ. Աբովի «Պոեմ պարզը» (Ն, 1926, № 1, էջ 261)։

Նշված չորս պոեմներում Մահարին պատկերում է հայկական գյուղերի ու գյուղացիների կյանքը 1914—1920 թթ., երբ նրանք զինվոր են տալիս ցարին, երբ նրանք զինվոր են տալիս Հայկական Հանրապետության բանակին և, ի վերջո, երբ հեղափոխության շունչը հասնում է այդ գյուղերին։ Մահարին քնարական-էպիկական ոճով պատմում-նկարագրում և հեղինակային միջամտություններով զգացմունքային-հուզական երանգ է հաղորդում իր խոսքին։

Իր երկրի պատմությունը գեղարվեստորեն յուրացնելու ընթացքում Մահարին լուծում է նաև մեկ այլ կարևոր խնդիր՝ նա շրջանառության մեջ է դնում հայ ժողովրդի կյանքի մոտիկ անցյալի պատմությունը, այն պատմությունը, որը մնացել էր հեղափոխության կարմիր գծից այն կողմ և որին անդրադառնալը այդ տարիներին վտանգավոր էր։ Ժամանակը ստեղծել էր իր որոշակի վերաբերմունքը այդ անցյալի հանդեպ.

այն կարելի էր քննադատել, ծաղրել, բայց ըստ էության անդրադառնալ այդ օրերին այնքան էլ հեշտ չէր։ Ահա Մահարին ձեռնարկում է այդ գործը՝ իր համար հենարան ունենալով Ե. Չարենցի փորձը («Երկիր Նաիրին», ավելի ուշ՝ «Խմբապետ Շավարշը»)։ Մոտիկ անցյալը Մահարու պոեմներում ներկայանում է իր դառն ու դժվարին կյանքով.

Երկրում մահն էր արշավում
Դեղնատենդ ու հաղթական,
Փողոցներում, խաններում
Հաղար հիվանդ գաղթական։
... Խրախում էր խոլերան
Ջարհուրելի արշավում,
Քրքջում էր Սով արքան
«Դրախտավայր» իմ աշխարհում (60, 382—383)։

«Գյուղերի երգը» և «Էն տարին» պոեմներում աղոտ կերպով ուրվագծվում են միանման երկու կերպար (Կարո, Մանաս), որոնք ծառայում են ցարական ու հայկական բանակներում, այնուհետև դառնում բոլշեվիկ, վերադառնում տուն և «անառավոտ ու անհրդեհ» նաիրյան գյուղը ներքաշում հեղափոխական շարժման մեջ։

Իր գյուղացի հերոսների գաղափարական հասունացումը Մահարին բնական օրինաչափությամբ կապում է «լուսավորության կենտրոնի»՝ քաղաքային կյանքի հետ։ Քաղաքը և գյուղը սկզբում դիտվում են ներհակ բշնամիներ՝ «Քաղաքը անհաշտ թշնամի գյուղի դեմ չարքաշ» («Կես դիշերից մինչև առավոտ»), իսկ հեղափոխությունից հետո՝ բարեկամներ՝ «Ողջույն հողագործին եղբայրական քաղաքից» («Գյուղերի երգը»)։ Գյուղի և քաղաքի այս կապը ամբողջացնում է ժամանակի հասարակական կյանքի պատկերը։

Թեմատիկ այս գծի հիմքում ընկած էր Չարենցի «Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը» ագիտացիոն պոեմը, որի մեջ ներկայացվում է գեղջուկ Սաքոյի գաղափարական ճանապարհման ուղին։ Պոեմի սյուժեն բնութագրական է ժամանակի համար։ Սաքոն մասնակցում է համաշխարհային պատերազմին, այնուհետև ընկնում Պետրոգրադ, տեսնում ու լսում հեղափոխության առաջնորդին և նրա գաղափարների ուժով ներշնչված մասնակցում հին կարգերի դեմ ուղղված ապստամբությանն ու դառնում գյուղխորհրդի նախագահ։ Ահա այս սյուժեն է, որ տարբեր ձևափոխություններով օգտագործում են շատերը, այդ թվում և Մահարին։

«Կես գիշերից մինչև առավոտ» և «Բատրակ Բադին» պոեմները նույն նպատակաուղղվածությամբ ունեն նաև կենցաղային որոշ ենթաշերտեր։ Երկու պոեմներն էլ սյուժետային են։ Առաջին պոեմում նկարագրվող դեպքերն ունեն այսպիսի ընթացք. մահանում են գյուղացի փոքրիկ տղայի՝ Ալեքի ծնողները, նա մի հարուստի մոտ դառնում է բատրակ, հետո մեկնում քաղաք, հանդիպում իրենց գյուղացի Սերգեյին, որի տանը նրանց իբրև հեղափոխականների ձերբակալում են։ Այնուհետև նրանք կռիվ են սկսում հին կարգերի դեմ և գնում փրկելու իրենց գյուղը։

Հաջորդ պոեմը քիչ է տարբերվում նախորդից։ Բատրակ Բադինը սիրում է Աստուր աղայի աղջկան՝ Շողերին, որին դեմ է աղջկա հայրը։ Բադինը փախչում է գյուղից, մասնակցում «Հայի-Թուրքի» կռվին։ Շողերին տալիս են գյուղի դուքանչուն, որի մոտից նա փախչում է Բադինի մոտ բանակ, ուր նրանք միասին կռվում են խորհուրդների համար։

Նախորդ երկու պոեմների համեմատությամբ, որոնցում կային նաիրյան գյուղի ու բնաշխարհի հաջող նկարագրություններ և հոգեբանական որոշ տարրեր, այս երկու գործերը բավականին թույլ են և սխեմատիկ։ Սխեմատիզմը առկա է թե՛ պոեմների սյուժետային զարգացման մեջ և թե՛ կերպարների հոգեբանական-բաղաքական հասունացման հարցում։ Դրանք անպայմանորեն թուլացնում են պոեմների գեղարվեստական արժեքը և կասեցնում Մահարու սկսած հաջող որոնումները լիարժեք ավարտի հասցնելու ընթացքը։ Հայկական գյուղի ու կենցաղի էպիկական ամբողջական պատումություն ստեղծելու Մահարու ջանքերը, ժամանակի գրականության մեջ ունեցած գնահատելի ներդրումով հանդերձ, չեն դառնում նշանակալի հաջողություն։

Գյուղական կյանքին, կենցաղին և նոր մարդու ձևավորման հարցերին են նվիրված Ն. Զարյանի «Հրանուշը», Վ. Ալազանի «Գյուղի գիշերը», «Պոեմ գյուղի մասին» պոեմները։

Ն. Զարյանը առաջիններից մեկն էր, որ փորձ արեց վերացական կանոն ու կոչերի մեջ պահպանել ժամանակակից նյութի էպիկական ու սյուժետային որոշակիությունը և ստեղծել գրականության հերոսի բնավորության ու նկարագրի ուրվագծերը։ Այդպիսի պոեմ է «Հրանուշը», որի մեջ ներկայացվում է նոր կյանքի ու գաղափարների համար պայքարող հայ կնոջ կերպարը, այն կնոջ, որը զբաղվում է ենթաշեֆ գյուղերի, կինբաժնի ու ակումբի հարցերով։ Եվ հիմա Հրանուշը ժողովը է վարում, խոսում ամուր ու հաստատակամ ձայնով և համոզում ու անհրաժեշտ նպատակի շուրջ համախմբում գյուղացիներին։ Այդ ընթացքում Ն. Զարյանը

ներկայացնում է իր հերոսուհու կյանքի ամբողջ պատմությունը և անցյալի դեպքերի ու պատկերվող պահի մեջ ստեղծում ամուր ու հաստատակամ բնավորության տեր մի կերպար։

Հրանուշի կերպարը ևս ստեղծվում է ժամանակի գրական սխեմայի սահմաններում. այն ավելի շուտ դաղափարական կերպար է, քան՝ իրական ու լիարժեք բնավորություն։ Նոր մարդու կերպավորման առաջին քայլերը, բնականաբար, պետք է սկսվեին գաղափարական սխեմատիզմից և ապա աստիճանաբար հարստանային կենսական փաստերով։ Սխեմայի բնորոշ արտահայտությունը Հրանուշի հոգեկան աշխարհի ու սիրո պատկերումն է։ Հեղինակը այնպես է ներկայացնում հերոսուհուն, որ սիրո զգացողությունը կարծեք թե դառնում է դասակարգային սևիսականություն, որից պետք է զգույշ մնա նոր մարդը.

Թեկուզ աչքերը հարազատ
Ինքնիրենց խոստանան քեզ սեր,
Թեկուզ աչքերը սրտաույր
Սրի պես սիրտդ կիսեն.—
Ո՞վ կարա «ծուռ» միտք անի,
«Այդ կողմից պինդ է» դիտեն (25, 2)։

Այնուհետև՝ «Բայց դու քեզ գյուղերին Միծեռնակ շինել՝ «մեշչանական սերի ժամանակ չունես»[9]։

Համանման մի կերպար է նաև Ալազանի «Գյուղերի դիշերը» պոեմի հերոսուհին՝ Վերգինեն, որը ևս հպարտ կեցվածքով ժողով է անցկացնում և ղեկավարում ակտիվիստների գաղափարական հաստությունը։ Գյուղի կյանքն ու կենցաղը ավելի լայն պլանով է պատկերված Ալազանի «Պոեմ գյուղի մասին» գործում, որի մեջ կա և՛ հին գյուղի ծանր վիճակի ու գյուղից ապրուստի համար քաղաք գնացող գյուղացու կյանքի նկարագրությունը, և՛ նոր գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման պատկերումը։

Մահարու, Զարյանի, Ալազանի պոեմները պատմականորեն հիշատակելի են այն առումով, որ թեև սխեմատիկ գործողության շրջանակ-

---

9 Գրքի գրախոսության մեջ գրախոսը (Գ-ն, հավանաբար Գուրգեն Վանանդեցին) «Հրանուշը» համեմատում է Բեզիմենսկու «Կոմսոմոլիա» պոեմի հետ, որի «ազդեցությունը Նաիրի Զարյանի «Հրանուշի» վրա ակներև է»։ Գրախոսի կարծիքով Զարյանը «ապատվել է «պրոլետասոցիացիայի» ուրիշ գրողներին հատուկ նժույգաբանությունից ու սրևատենչանքից։ Եվ այդ նրա ամենագլխավոր առավելությունն է» (Խ2, 1925, № 122)։

ներում, բայց նաև որոշակի անուններով ու անելիքով գրականություն են մուտք գործում գյուղը վերակառուցող մարդկանց կերպարներ։

Այս տարիներին հին ու հետամնաց գյուղերի երկաթե առաջընթացի թեմայով գրվեցին բազմաթիվ գործեր, որոնք վերաբերում են ոչ այնքան գյուղի, որքան ընդհանրապես երկրի վերակառուցման թեմատիկ գծին։ Գյուղը տվյալ դեպքում միայն հետամնացության խորհրդանշան է, որի հակադրությամբ ընդգծվում է երկրի երկաթավորման գաղափարը։

20-ական թվականների բանաստեղծական որոնումների մեջ հաղաֆի ու նոր բարեւի պատկերման հարցը որոշակի գեղարվեստական արտահայտություն չունեցավ։ Այդ գերխնդիրը տարրալուծվեց մեքենայի ու արտադրական-աշխատանքային պրոցեսի պատկերման մեջ։ Հ. Հակոբյանը «Տեքստիլ բանվորի երգը» բանաստեղծության մեջ գրում էր.

Ոչ հե՛ր եմ տեսել, ո՛չ էլ մոր երես,
Թե ասես՝ որբ եմ... է՛դ էլ կներես։
Իմ ծնող հերը — տեքստիլ գործարան,
Ինձ բերող մերը — նախշուն մեքենան (47, 176)։

Քաղաքը զանազան բանաստեղծություններում թեև դիտվում էր որպես առաջընթացի ու զարգացման չափանիշ, գալիքի կենտրոն, սակայն այդ թեմայի կերպավորման համար Հայաստանը չուներ ստեղծագործական բնօրինակ։ Բազմաթիվ մեծ ու հզոր մայրաքաղաքներ կորցնելուց հետո պատմական Հայաստանի մի անկյունում ստեղծվեց ներկայիս Հայաստանը, որը միայն 1918 թվականից ունենցավ իր նոր մայրաքաղաքը՝ Երևանը։ Ավերակներից ու պատերազմներից նոր-նոր ոտքի կանգնող հանրապետությունն ու նրա քաղաքները չունեին քաղաքային կյանքի ավանդույթներ, զարգացած արդյունաբերություն, գործարաններ, բանվորություն։ Եվ, ի վերջո, այդ տարիների Երևանը, Լենինականը և մյուս մանր քաղաքները ըստ էության գյուղաքաղաքներ էին։ Բանաստեղծներն ուզում էին ապրել ժամանակի մեծ ու հզոր քաղաքների կյանքի ռիթմով, իսկ Երևանը իր զարթոնքի բոլոր նշաններով դեռ հեռու էր այդ ռիթմից։ Եվ ահա բանաստեղծների ոգևորությունը և Հայաստանի քաղաքային կյանքի դեռևս չձևավորված հարաբերությունները հանդիպադրվում էին՝ արդյունքում ստեղծելով սոսկ ոգևորությունից ծնված վերացական կանչեր ու կոչեր։ Այդ իսկ պատճառով գրեթե անհնարին է այս տարիների բանաստեղծության մեջ գտնել քաղաքային որոշակի

բարքերի ու նոր հարաբերությունների ձևավորման պատկերներ։ Քաղաքը նույնացվում է մեքենայի, արագության, հետամնացության վերացման խնդիրների հետ, բայց ինքը որպես ինքնուրույն մի թեմա՝ իր կերպարային յուրահատկություններով՝ չկա։ Ջարենցը երգում է Երևանը, մյուսները՝ Լենինականը, ձևավորվում է ժամանակի քաղաքների որոշակի կոլորիտ ու միջավայր, բայց չկա կամ գրեթե չկա քաղաքի ու նոր բարքերի ներքին կյանքի հարուստ ու ընդգրկուն պատկերը։

Վշտունին գրում է «Քաղաք» վերնագրով բանաստեղծություն, բայց դա անորոշ ու վերացական քաղաքն է.

Ահա՛
մի աժդահա՛։
Նայիր ըզգա՛, ըզգա՛,
քաղաքն է սա հսկա՝
հազար երանգներով,
հազար երակներով,—
փողո՛ց, փողո՛ց, փողո՛ց,
փողո՛ց, փողո՛ց, փողո՛ց (106, 15)։

Նրա «Փոքրիկ թերթավաճառ» բանաստեղծության մեջ ավելի շատ քաղաքային կյանք ու կոլորիտ կա («...Հոում փողոցի տղա՝ վազի՛ր ու կանչի՛ր ուժգին.—Նոր լո՛ւր, հեռագի՛ր, գազե՛թ»), քան վերոհիշյալ ծրագրային գործում։ Նույն անորոշությունն ու վերացականությունն են իշխում նաև Մ. Արմենի «Քաղաքը ֆիլմի վրա» բանաստեղծության մեջ և «Գազային երազ» պոեմում։ Արմենը ևս պատկերում է փողոցների բազմահոսանք երթը, շենքերը, կայարանը, տրամվայների ղղրդոցն ու կաֆեշանոանների շարքը, բայց այդ ամենը ավելի շուտ պատկերացում է, քան գեղարվեստական մթնոլորտ ու միջավայր ունեցող օրգանական ամբողջություն։ Նույն վիճակն է նաև «Գազային երազ» պոեմում, ուր կան քաղաքային կյանքի այսպիսի պատկերներ.

Փողոցում ռիթմ ու տեմպ,
Փողոցում աղմուկը — մթնոլորտ.
Կանչում են,
Հնչում են բոլոր մայթերը,
Ռեկլամներն անթիվ
Ու մարդերը բոլոր (14, 4)։

Այս ամենը կենդանի միջավայր կդառնար միայն այն դեպքում, եթե նշված պատկերներին զուգակցվեր իրական կյանքի էպիկական

յուրացումը։ Ահա այդ իրական կյանքի էպիկականության հայտնաբերման ու յուրացման պակասն է, որ մեծապես ազդում է գրեթե բոլոր բանաստեղծների որոնումների լիարժեքության վրա։

Քաղաքային կյանքի տեղական կոլորիտ ստեղծելու տեսակետից «Պոեզոզուռնայում» զգալի են Չարենցի ջանքերը։ Չարենցը պարզ ու որոշակի պատկերում է «արևի ու փոշու» իր երկիրը, որի վրա երկաթի թևեր են շաշում։ «Գյումրի» և «Երևան» բանաստեղծությունները, արտացոլելով գրքի ամբողջ տրամադրությունը, միաժամանակ՝ նկատելի տեսանելիությամբ ուրվագծում են այդ քաղաքների «դեմքը».

Գրաստի նման անլեզու
Քնել է Երևանն ահա։
Գլուխը դրած Քանաքեռ՝
Ոտքերը Մասիս է երկարել։
Երևա՛ն, ես սիրում եմ քեզ,
Գորշավազ շենքերդ քարե (76, 27)։

Չարենցը ցանկանում է Երևանը տեսնել որպես աշխարհի կարևոր անցուդարձերի կենտրոն, որպես մեծ աշխարհի գաղափարներով, կյանքով ու աղմուկով ապրող քաղաք.

Բայց էլի՛, բայց էլի՛ բայց էլի՛,
Հայացքը մշուշին գամած,
Կախվում է ուղեղիս ներից
Երևանը որպես խեղդամահ։
...Դու գիտե՞ս,— ասում է,— բաղում
Քաղաքներ կան՝ եռուն, անհանգիստ...
Փայլում են կոշիկի պես սրբած,
Նրանք լամպերի լույսից.
Ավտո՛ է այնտեղ արարան,
Փողոցի լապտերը՝ լուսին։
Շարել են իրենց դիստերին
Կամուրջները, որպես օղեր....
Ախ, նրանք—պայծառ, ոսկերիվ,
Իսկ ես — գաղթական Շողեր...
Հասկանո՞ւմ ես, ասում է, Չարե՛նց,
Ես ուզում եմ նրանց պե՛ս լինեմ (76, 28)։

Թե՛ բանաստեղծի զգացողությունը, թե՛ քաղաքի նկարագրությունը իրական է ու հավաստի։ Կա և՛ Երևանի կոլորիտային միջավայրը, և՛ այդ միջավայրի բանաստեղծը՝ իր ցանկություններով ու նպատակներով։

Չարենցի այս կողմնորոշումը որդեգրում է նաև Մահարին: Նա ևս բնորոշ երանգներով է տեսնում նոր կյանքի ուղին բռնած և թմբիրից արթնացող Երևանը՝

Կովկասի շոսեյի վրա, դեղնցիկ Թիֆլիսին խանդող
Ընկել է Երևանն ահա,— մի ողկույզ փոշոտված խաղող:
...Թող որոշ կանգնի Երևանը, տանիքները հարթ ու թիթեղ,
Երևանը — ահռելի ու շոգ, հորանջից բացված մի բերան (65, 23):

Այս ամենը ժամանակի պոեզիայի համար հսկայական կարևորություն ունեցող մեծ ու տարողունակ մի թեմայի հատուկենտ գեղարվեստական արտահայտություններն են: Թեմայի լիարժեքության պակասը փոխհատուցվում էր լրացնող այլ խնդիրներով, բայց, ի վերջո, չստեղծվեցին քաղաքային կյանքի ու բարքերի լայն, խոր ու ընդգրկուն պատկերներ:

Դ

Երկրի կառուցման պատկերումը բնականաբար չէր կարող ընթանալ առանց նոր մարդու, գրականության նոր հերոսի հայտնաբերման ու գեղարվեստական կերպավորման: *Իրականության պատմա-հասարակական դրվածքին համապատասխան հոգեբանական-բարոյական որոշակի կերտվածքով բնութագրվող հերոսի որոնումը ամեն ժամանակի գրականության առաջնահերթ խնդիրն է: Ո՞վ էր 20-ական թվականների հայ սովետական պոեզիայի հերոսը, և ինչքանո՞վ նա դարձավ գրական որոնումները ի մի բերող լիարժեք տիպ կամ կերպար:*

Նոր մարդու կերպավորման հարցը դիտվում էր որպես երկրի հեղափոխական վերակառուցման ու սոցիալիստական շինարարության համապարփակ նյութի մի մաս և իր մեջ արտացոլում իրականության պատմական տեղաշարժերի պատկերը: Նոր մարդու գեղարվեստական յուրացումը և համապատասխան հերոսի ստեղծումը *ժամանակի գրականության ամենադժվարին խնդիրն էր, որը* ի հայտ բերեց զարգացման երկու հիմնական ուղղություն՝ մարմնավորվելով ա) երկիրը կառուցող սովորական մարդու, բ) երկիրը կառուցող ղեկավարի, պատմական անձնավորության կերպարների մեջ: *Ժամանակի դիմագիծը ճշտող էպիկական հերոսի որոնման, մարմնավորման հետ մեկտեղ՝ բանաստեղծությունը իր ժանրային օրինաչափությունների սահմաններում աշխատեց*

գտնել, գեղարվեստորեն հայտնաբերել նաև նոր իրականության քնարական հերոսին։

Նոր հերոսի, երկիրը կառուցող անհատի գեղարվեստական կերպարի հայտնաբերումն սկսվեց քնարական հերոսի կերպավորմամբ, նոր մարդու վերացական պատկերացումներով, աստիճանաբար, զուգահեռ ընթացքով, ստեղծելով նաև էպիկական հերոսներ։

Հայ սովետական պոեզիայի առաջին ֆնարական հերոսները և նոր մարդիկ նախ և առաջ իրենք էին՝ բանաստեղծները։ 20-ական թվականների պոեզիայում խզում կամ հեռացում քիչ կա բանաստեղծի և քնարական հերոսի միջև։ Այդ տարիների ամբողջ պոեզիան, հիմքում ունենալով ծրագրային կողմնորոշում, բնականորեն ի դերև էր հանում բոլոր այն խոհերն ու ապրումները, որոնք պաշարել էին և՛ ժամանակը, և՛ ժամանակակիցներին, և՛ իրենց՝ բանաստեղծներին ու ստեղծել կենսական—հասարակական տրամադրությունների մի մթնոլորտ, որն ավելի խորությամբ վերապրում էին դարձյալ իրենք՝ բանաստեղծները։ Վերափոխված կյանքի հանդեպ ունեցած իրենց վերաբերմունքով ու խանդավառությամբ, ոգևորությամբ ու ծայրահեղություններով, կյանքը կառուցելու նպատակներով ու սկզբունքներով նոր մարդիկ ու բանաստեղծությունների քնարական հերոսներ էին Զարենցը, Մահարին, Զարյանը, Նորենցը և մյուսները։ Ե՛վ նոր երգի գեղագիտության գեղարվեստական մշակման, և՛ ժամանակի թեմատիկ այլ կողմնորոշումներով դրսևորվող ինքնարտահայտումների մեջ շատ տեսանելի ու ցայտուն ուրվագծերով կերտվում է նոր կյանքի պատգամախոսների քնարական կերպարը։ Այդ կերպարն ունի ընդհանրացնող ուժ և իր մեջ խտացնում ու իրենով արտացոլում է ժամանակի էությունը։

Այս տեսակետից շատ ուշագրավ մի ստեղծագործություն է Ե. Չարենցի «Էլեգիա, գրված Վենետիկում» պոեմը, որի հերոսներն են ինքը՝ նոր օրերի բանաստեղծ Եղիշե Չարենցը և հին օրերի բանաստեղծ Ավետիք Իսահակյանը։

Մինչև «Էլեգիա...»-ն էլ Չարենցը իր նախորդ շրջանի շատ ու շատ գործերում արդեն հանդես էր եկել որպես գրական կերպար, որպես նոր ժամանակների ոգին արտահայտող գրական հերոս, որպես ժողովրդի պատմությունը իր կենսագրությամբ ի մի բերող իրական անձնավորություն։ Այս տեսակետից առանձնահատուկ գործեր են երեք ռադիոպոեմները, «Տաղարանը», «Ամենապոեմը», «Չարենց-նամեն»։ Չարենցը կերտում է իր իսկ կերպարը, որը ստանում է հասարակական արժեք, դառնում ժամանակի էության ամենատարողունակ արտահայտիչը։ Այս տե-

սակետից «Էլեգիա...»-ն նշված գործերի անմիջական ու տրամաբանական շարունակությունն է։

Չարենցը արտասահմանյան շրջագայության ժամանակ Վենետիկում հանդիպել էր «արդիականության նավից» դուրս մնացած դասականին՝ Իսահակյանին և օրերով զրուցել նրա հետ։ Այդ հանդիպման մասին Իսահակյանը ավելի ուշ գրել է. «Մենց մի ամբողջ ամիս Վենետիկում, և մենք շատ և շատ խորին կերպով բարեկամացանք, մտերմացանք։ Ամբողջ օրը միասին էինք։ ...Խոսում էինք անվերջ ամեն հարցերի մասին—գիտության, գրականության, փիլիսոփայության, ռևոլյուցիայի, բոլոր այն մեծ խնդիրների, որ կան, և փոքր խնդիրների նաև, որ հուզում են մարդկանց» (52,19)։ Այդ օրերից հիշատակ է մնացել նաև նրանց լուսանկարը ս. Մարկոսի հրապարակում, աղավնիներին կերակրելիս։ Ահա հանդիպման և զրույցների այս վավերական փաստի վրա Չարենցը գրում է մի պոեմ և ստեղծում միևնույն երկրի, բայց տարբեր ժամանակների աշխարհըմբռնումներով ու մտքերով ապրող բանաստեղծների կերպարներ։ Մի կողմից հին օրերի բանաստեղծն է, որը հայրենիքից հեռու ապրում է հուշերով, մյուս կողմից՝ նոր օրերի բանաստեղծը, որը իր վերափոխված ու կառուցվող երկրի երգն է երգում. Պոեմի էությունը այդպես է ընկալել նաև Ա. Իսահակյանը, 1926 թ. մարտի 29-ին Պ. Մակինցյանին հասցեագրած նամակում նա գրել է, որ Չարենցի պոեմը «մի տեսակ սինթեզ է իր գաղափարների։ Մյուս կողմից էլ, ես և նա, հինն ու նորը, սիմբոլներ են դարձել. ամբողջ հին մտայնությունը իմ վրա է կուտակել» (41, 228)։ Եվ իրոք, երկու խորհըրդանշան-կերպարների միջոցով Չարենցը ընթացք է տալիս ժամանակը բնութագրող իր խոհերին։ Իսահակյանը «Օրորում էր երգով մի հին իր սիրտը, սիրտը դեռ դալկլկող... Գուրգուրում էր հեռու մի հուշ... Երազում էր Արփաչայը և հին Գյումրին», ուրի՞շ էր նրա երազների ու կարոտների աշխարհը.

Հեռու տնակն իր վերադառնալ
Գտնել առվակը կրկին այն հին,
Ուր իր երգերը կարկաչին
Երազային ու տխրաբարբառ (75, 253)։

Հակադրության մեջ՝ վերափոխված երկրի պատգամախոս-բանաստեղծը պատմում է այդ հին երկրում կատարվող մեծագործությունների մասին, խոսում երկիրը շենացնող նոր ուժերի, կառուցման թափի ու նպատակների մասին։ Այդ հակադրությունը որոշակիանում է իրական

անունների ու պատկերների շուրջ։ Դեմ դիմաց դրվում են Իսահակյանի աշխարհը և Չարենցի աշխարհը՝ հին ու նոր Հայաստանը.

Այնտեղ, ուր հովն էր քո կարկաչում,
Ուր կուզիր որ Ջարդ ապրի —
Հիմա դրել ենք երկաթ ֆաբրիկ
Եվ մեքենան է այնտեղ շաչում։

...Եվ դա՛ է, դա՛ է, դա՛ է արդեն,
Քո այդ բոստանն է ու զույգ բարդին
Եվ մեքենա՛ն մեր, որ դեմառդեմ
Հիմա ելել են մննամարտի (75, 260—261)։

Երկու բանաստեղծների կերպարը կերտվում է հին ու նոր աշխարհների հասարակական-պատմական հենքի վրա, որը և, ըստ էության, ընդանց հոգևոր կեցության հիմքն է, ներշնչանքի աղբյուրը։ Այդ իսկ պատճառով երկու կերպարներն էլ իրենց անհատական նկարագրի մեջ ընդհանրացնում են ժամանակի շունչն ու ոգին և վերածվում բնութագրական խորհրդանշանների։

Չարենցի ազդեցությամբ գրված համանման մի պոեմ է Վ. Նորենցի «Ալագյազը»։ Պոեմը գրված է առանձին բանաստեղծությունների ձևով և պարզ (նաև պարզունակ) հակադրություն է Իսահակյանի «Ալագյազի մանիներին»։ Հակադրության հիմքը հուզապրումի և բանաստեղծական ներշնչանքի հասարակական հնչեղության փոփոխությունն է։ «Վերջերգում» Նորենցը գրում է.

Հեյ Ավո՛,
Ես չերգեցի Մանթաշ,
Մաղիկները զառ-վառ,
Իր հավքերը զմրուխտ
Եվ հովերը մարմանդ։
...Եթե դու գաս, դիտես
Մեր նոր Ալագյազին,
Կասես՝
«Երգդ, պոետ, ճիշտ է
Ալագյազի մասին» (71, 132)։

Ստեղծագործող նոր մարդը որպես ստեղծագործության հերոս է հանդես գալիս նաև Նորենցի «Ինքներգություն» բանաստեղծության մեջ։

Ինքնարտահայտում—ինքնախոստովանությունների միջոցով ուրվագծվող բանաստեղծական ինքնադիմանկարը՝ ժամանակը բնութագրող էլ ավելի տարողունակ, ընդհանրացնող ուժի թելադրանքով իր մեջ ներգրավում է նոր հերոսի ստեղծման ու կերպավորման այլ հատկանիշներ:

Իրենց էությամբ ոգևորված ու ռոմանտիկ բացահայտումներից հետո, բանաստեղծները, բնականաբար, պետք է փորձեին ուրվագծել նոր մարդու նկարագիրը: Հետաքրքիր են այս ուղղությամբ կատարված առաջին քայլերը. նոր մարդը նախ ներկայանում է իբրև կտրուկ վերափոխման ենթակա վերացականորեն պատկերացվող և ոչ թե պատմականորեն զարգացող կերպար: Գ. Աբովը «Դանակը բկին» գրքում նոր մարդու ստեղծումը պատկերացնում էր այսպես. «Պրոֆեսոր, ո՛տքս փոխեք, Պրոֆեսոր, սի՛րտս փոխեք: Կարե՛ք իմ գլուխը, պրոֆեսոր, Դրեք մի ուրիշը» (1, 50):

Նույն զգացողությամբ են գրված նաև Գ. Մահարու «Մորս նամակը» և Մ. Արմենի «Մորս կարոտը» պոեմները: Մահարու պոեմը կառուցված է մոր նամակի և որդու պատասխան նամակի ձևով: Մայրը կարոտել է որդուն, տուն է կանչում նրան.

Մի օր էլ ես կարող եմ ընկնել անկողին,
Ու մեռնել մայրական իղձերս անկատար,
Լոկ կատուն կլինի հուղարկավորն իմ,
Ու հողմը կանե պատարագ (66,8):

Իսկ որդին, որը հոգեբանական վերափոխման և նոր մարդ դառնալու որոնումների մեջ է, պատասխանում է, որ ինքը դեռ պետք է շատ թափառի, երկրներ տեսնի, կատուցի ու վերափոխի աշխարհը: Այս ցանկությունները նա պարզ ու որոշ հակադրում է մոր հանդեպ ունեցած իր որդիական սիրուն, կարծես թե երկրի նոր քաղաքացի լինելը իրարից հեռացնում է հին կյանքով ապրող ու որդուն կարոտող մորը և նոր կյանքով ապրող որդուն, որը մորը այսպես է պատասխանում.

Դեռ ինձ շատ հարկավոր է մնալ անմայր,
Որ լինեմ երկրիս արժանի որդին:
... Սիրելի իմ մայրիկ, դու ապրիր քեզ համար,
Ինչպես որ ապրել ես մինչև հիմա,
Ես հիմա ունեմ մայրեր անհամար,
Որքան էլ լինեմ անօթևան (66, 14—15):

Նորի կրող որդու և հնի կրող մոր հակադրությամբ է գրված նաև Մ. Արմենի պոեմը: Մայրը ապրում է քաղաքում, բայց սիրում է գյուղը: Եվ

դա բավական է, որ որդին լրջորեն մորը ասի. «Դու ատում ես նորը, սրտով հնի հետ ես»:

Նոր մարդու կերպարի այս սխեմատիկ պատկերացումները աստիճանաբար ընդգրկում են կենսական համեմատաբար ավելի լայն շրջանակ, և հերոսները պատկերվում են գործողության ու շարժման մեջ: Աղոտ ձևով ուրվագծվում են սովետահայ պոեզիայի առաջին էպիկական կերպարները՝ Ն. Զարյանի Հրանուշը, Ալազանի Վիկտորյան, որոնք, սակայն, ըստ էության կենսաղուրկ և սխեմատիկ հերոսներ են: Կյանք մտնող նոր սերնդի ճակատագիրը գեղարվեստորեն պատկերելու տեսակետից ուշագրավ են Ս. Տարոնցու «Անապատականներ» (1926) առաջին ժողովածուի մեջ զետեղված փոքրիկ պոեմները («Փողոցայինները», «Անապատականներ», «Փողոցի աղջիկը», «Հոտաղ Մինասը պիոներ»): Տարոնցու հերոսները որբ ու թափառական տղաներ ու աղջիկներ են, որոնք իրենց կյանքը անց են կացնում փողոցներում ու շուկաներում և գողությամբ ու հաց փախցնելով հոգում իրենց ապրուստը: Աստիճանաբար նրանց բոլորին կտրում են փողոցներից, հավաքում մանկատներում, դաստիարակում, արհեստ սովորեցնում և դարձնում նոր կյանքի շինարարներ: Նոր հերոսի կերպավորման այս նախնական սխեմատիկ ու պարզունակ փորձերը աստիճանաբար զարգանում և 20-ական թվականների երկրորդ կեսին Ե. Չարենցի ստեղծագործական նվաճումներով, ինչպես նաև մյուսների վրա թողած նրա բարերար ազդեցությամբ ընկնում են խոր ու ուղենշային հունի մեջ: Դրան զուգընթաց՝ 20-ական թվականների առաջին իսկ տարիներից կոնկրետացման ձգտող գեղարվեստական որոնումները հայտնաբերում են գրական հերոսի մի նոր տեսակ: Գրականության հերոս են դառնում սոցիալիստական հեղափոխության կազմակերպիչներն ու ղեկավարները, երկիրը կառուցող առաջին կոմունիստները:

Պատմական անձը համաշխարհային գրականության պատմության մեջ նախկինում բազմիցս կերպավորվել էր որպես գրականության հերոս: Այդ կողմնորոշման զարգացման նոր աստիճանը կապվում է գաղափարական և գեղագիտական միանգամայն նոր խնդիրների հետ: Սոցիալիստական նոր հասարակարգի կառուցման համար իրենց ամբողջ կյանքն ու գործունեությունն էին նվիրաբերել բազմաթիվ մարդիկ, որոնք էլ իրենց կատարած գործով ու հերոսությամբ, նաև իրենց ողբերգական ճակատագրով ու հանուն նպատակի իրագործման անձնուրացորեն պայքարելու վեհությամբ ներշնչանքի աղբյուր են դառնում բանաս-

տեղծների համար: Այդ հերոսների շարքում է, առաջին հերթին, սոցիալիստական հեղափոխության առաջնորդն ու ղեկավարը՝ Վ. Ի. Լենինը, այդ շարքում են նաև 26 կոմիսարները՝ Ս. Շահումյանի գլխավորությամբ, Կամոն, Ա. Մյասնիկյանը, Գ. Աթարբեկյանը և ուրիշներ: Այս անունները դառնում են ժամանակի մեծագործությունների, աշխարհը հիմնիվեր վերափոխող ուժի, հերոսության ու վեհության, մարդկային բարոյական ու հասարակական նոր իդեալի բնութագրման չափանիշներ, որոնց կյանքի ու գործունեության գեղարվեստական պատկերման միջոցով դրվագ առ դրվագ հյուսվում է դարաշրջանի դյուցազնավեպը, պատմական նոր հասարակարգի էպոսը:

Այս անսպառ ու հարուստ նյութի մեջ, որը ներշնչման աղբյուր հանդիսացավ նաև հետագա սերնդակների սովետական գրականության համար, կարևոր և ուղենշային դեր ունի 20-ական թվականների բանաստեղծական լենինիանան: Հեղափոխության առաջնորդի գեղարվեստական կերպարի ստեղծման գործում մեծ ավանդ ներդրեցին գրեթե բոլոր սովետական և սովետահայ բանաստեղծները, որոնց մեջ որոշակիորեն առանձնանում է Ե. Չարենցի ստեղծագործությունը:

Ժամանակի դյուցազներգությունը Չարենցը հյուսեց թե՛ Լենինի կերպարի գեղարվեստական մարմնավորումով («Լենին», «Ես և Իլյիչը», «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի, մուժիկի և մի ղույգ կոշիկի մասին», «Լենին քեռին», «Լենինն ու Ալին», «Մահվան քայլերգ» և այլն), թե՛ լենինյան գործին ու դաղափարներին նվիրված մարդկանց կերպավորումով («Կոմունարների պատը Փարիզում», «Բալլադ քսանըվեցի մասին», «Բալլադ գնդապետ Տոմսոնի, կոմերիտ տղի և գործադուլի մասին», «Իմ ընկեր Լիպոն», «Բորիս Զնևլաձե»): Նոր հերոսների դյուցազներգության հերոսամաուցյանը Չարենցը կերտում է նրանց մարդկային և քաղաքացիական նկարագրի վեհ ու պատմականորեն հավաստի դրվագների համադրումով: «Բորիս Զնևլաձե» պոեմում նա ստեղծել է այնպիսի տողեր, որոնք կարող են ընդհանուր բնաբան լինել վերը նշված բոլոր գործերի համար, տողեր, որոնք խտացնում են Չարենցի և, ընդհանրապես, ժամանակի բանաստեղծության թեմատիկ այս գծի գեղագիտական ծրագիրը.

Ո՞ւր եք դուք, ոսկյա Աքիլլե՛ս և Պատրոկլե՛ս մարմար,
Ու արագոտն Ուլիս — հովիվների արքա...
Ահավասի՛կ բրոնզյա այս Աքիլլեսը,
Որի Հոմերոսը դեռ պիտի գա:—
Դուք կործանեցիք Հեքիաթի Տրովադա՛ն.
Եվ երգեցին դարեր ձեր գործերը ռազմի,—

Ահավասի՛կ սակայն մեր նո՛ր Աբիլևսը,
Որ կործանեց Տրովադան կապիտալիզմի (75, 302)։

Հոկտեմբերյան հեղափոխության առաջնորդի՝ Վ. Ի. Լենինի կերպարի գեղարվեստական մարմնավորումը ու նրա վիթխարի գործի գնահատությունը Չարենցի ստեղծագործության մեջ ունի հիմնավոր և առանձնահատուկ տեղ։ Արդիականության ու ժամանակի հրատապ հարցադրումների սուր ղգացողությամբ օժտված բանաստեղծի համար այդ թեմային անդրադառնալը ոչ միայն հարգանքի տուրք էր առաջնորդի հիշատակին, այլ, առաջին հերթին, ներկայի, իր ապրած ժամանակաշրջանի ու իրականության պատմական նշանակությունը գեղարվեստորեն պատկերելու հզոր մղում։ Չարենցը նոր-նոր ձևավորվող ներկա օրվա մեջ տեսնում էր պատմության ու դարերի անդրադարձը, և ինքն էր այն նոր Հոմերոսը, որը կոչված էր կերտելու իր օրերի «Իլիականն» ու «Ոդիսականը»։ Լենինի կերպարն ու գործը Չարենցի համար այն խտացումն էր, որի մեջ տարբեր կողմերով բեկվում էր հեղափոխված ժամանակաշրջանի պատկերը, որի մեջ ըստ էության ցոլանում էր դարաշրջանի ոգին։ Այս կողմնորոշումը Չարենցին հասցրեց թեմայի մշակման մի մակարդակի, որի տեսական-գեղագիտական ձևակերպումն ու բանաձևը դարձավ ոչ միայն իր, այլև ժամանակի գրական որոնումների կարևոր գյուտերից մեկը։ «Լիրիքական անտրակտ» շարքում զետեղված «Ars poetica» բաժնում այդ հարցերի վերաբերյալ ունեցած իր խոհերը 1929 թ. նա ձևակերպեց այսպես.

... Լե՛նին, այո՛,—Լե՛նին։— Բայց ո՛չ մխիթարային,
Բայց ո՛չ թմրուկ թնդուն, բայց ո՛չ պլակատ։
Լե՛նին — այսօր արդեն ասել է — գաղափար,
Ասել է—ներքին կառուցում քո նոր թեմայի։
Այդ թեմա՛ն ուռճանում է այսօր քո մեջ,
Աճում է, բայց ո՛չ այնպես, ինչպես խոտը.
Նա աճում է կամքո՛վ, երկաթով,— նա կյանքի՛ առավոտ է՝
Մտքի, խորքի, կառուցման անհուն ելևէջ (77, 146)։

Լենինյան գաղափարների յուրացումը Չարենցի ստեղծագործության մեջ թեև առկա է դեռևս «Ամբոխները խելագարված», «Երգ ժողովրդի մասին» պոեմներում, նաև ռադիոպոեմներում ու շատ բանաստեղծություններում, բայց որոշակի հարցադրումներով թեմայի յուրացման հիմնական փուլը Չարենցի ստեղծագործության մեջ սկսվում է 1924 թվականից՝ Լենինի մահվանից հետո։ Ընդհանրապես, այդ տարիներին ամբողջ սովետական գրականության մեջ հեղափոխության առաջնորդի

կերպարի գեղարվեստական մարմնավորումը նվաճում է լայն սահմաններ և դառնում գրականության կարևոր խնդիրներից մեկը։ Վ. Մայակովսկին գրեց «Վլադիմիր Իլյիչ Լենինը» պոեմը ու մի շարք այլ գործեր, որոնց գաղափարական հիմքը Լենինի և կուսակցության միասնությունն էր, հեղափոխական ժողովրդի հավաքական ուժի գովերգումը, Լենինի գործի մեծության ու անմահության պանծացումը։

Չարենցը, որ հեղափոխության զինվոր էր և հեղափոխության բանաստեղծ, բնականաբար, փոփոխվող օրերի հետ մեկտեղ պետք է գըտներ ինքնարտահայտման նոր ելակետեր։ Այդպիսի մի առիթ հանդիսացավ Լենինի մահվան լուրը, որի անմիջական ազդեցության տակ 1924 թ. հունվարի 23-ին Մոսկվայում նա գրեց ռեքվիեմի տագնապոտ ու կըտրուկ ռիթմերով հնչող «Լենին» բանաստեղծությունը։

Բանաստեղծությունը իրական ու հավաստի է ոչ միայն իր սգերգային ու հերոսական ելևէջներով, այլև տագնապի այն անմիջական թըրթիռներով, որոնք այդ օրերին համակել էին բանաստեղծին։ Այդ մասին վավերական տեղեկություններ է տալիս Չարենցի բարեկամներից մեկը՝ ճարտարապետ Մ. Մազմանյանը (52,67—68)։

«Լենին» բանաստեղծության վերջաբանի հերոսական տրամադրությունը Չարենցը շարունակել է նաև 1928 թ. գրած «Մահվան քայլերգում»։ Չարենցը հետևողականորեն զարգացնում էր այն միտքը, որ առաջնորդը մահով ոչ թե հեռանում է ժողովրդից, այլ շարունակում է ապրել նրա հետ և նրա հետ մեկտեղ իր գաղափարներով ու պատգամներով կառուցել երկիրը, նոր խիզախումների տանել «խելագարված ամբոխներին»։ «Մահվան քայլերգը» գրված է բանաստեղծական հղոր թափով ու ներշնչանքով։ Առաջնորդի հիշատակին նվիրված մահվան քայլերգ լինելով, այն հնչում է որպես հերոսական մի հիմն, որպես վեհության ու պայքարի համազանգ.

> ... Եվ թափորի ելած բոլո՛ր գնդերի,
> Բոլոր ըմբոստ բանակների առաջում —
> Արդեն ննջած առաջնորդի պանծալի,
> Անձնուրաց դիակարքն է շառաչում (77, 54)։

1920-ական թթ. Չարենցը անընդմեջ որոնում է Լենինի կերպարի գեղարվեստական մարմնավորման նոր ձևեր։ Սգերգային-հերոսական հիմնաերգության հետ մեկտեղ նա փորձում է պարզ ու թեթև պատումով ստեղծել նաև սյուժետային փոքրիկ բալլադներ։ 1925 թ. մամուլում մեկը մյուսի հետևից տպագրվում են «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի, մուժիկի և մի պույտ կոշիկի մասին», «Լենին քեռին», «Լենինն ու Ալին» գործերը։

Չարենցը այնքան կարևորություն է տվել իր այս ստեղծագործություններին, որ իր արտասահման կատարած շրջագայության ժամանակ՝ 1925 թ., դրանք առանձին գրքով՝ «Երեք փոքրիկ պոեմ «Լենինին» շարքից» վերնագրով հրատարակել է նաև Բեռլինում:

Թե՛ նշված գործերը և թե՛ «Ես և Իլյիչը» (1924) պոեմը գրվել են բանաստեղծի գեղարվեստական որոնումների այն շրջանում, երբ նա ցանկանում էր ազիտացիոն բնույթի գրականության պահանջներից ելնելով՝ ստեղծել պարզ սյուժե, հստակ կառուցվածք, մատչելի բովանդակություն, խոսակցական լեզու ունեցող և ժողովրդական լայն մասսաներին հասկանալի գործեր:

«Ես և Իլյիչը» պոեմում Չարենցը ֆանտաստիկ երազի ձևով պատկերում է իր ճանապարհորդությունը դեպի 2500 թվականը: Այս ժամանակային հեռավորության առիթով ավելորդ չէ վերհիշել Վ. Մայակովսկու հետ առնչվող մի փաստ: Իր ինքնակենսագրության 1922 թ. կարևոր իրադարձությունների շարքում Մայակովսկին նաև գրել է. «Հինգհարյուրդ ինտերնացիոնալ: Ուտոպիա: Պետք է ցույց տրվի արվեստը 500 տարի հետո» (127,26): Ահա Չարենցը ևս այսպիսի մի ֆանտաստիկ ճանապարհորդություն է կատարում դեպի 2500 թվականը: Ժամանակային այս երկար տարածությունը նա հատում է պոեմի գործողությունների անընդմեջ շարժմամբ ու արագության ռիթմով: Ժամանակային հեռավորության պատրանքը Չարենցը միջոց է դարձրել շեշտելու, ընդգծելու իր ապրած իրականության ու ներկա պահի պատմական վիթխարի նշանակությունը հետագա հարյուրամյակների համար: Կարծեք Չարենցը ստուգում է իր ժամանակի պատմական նշանակությունը, որի արժեքը նա դիտեր թե՛ իր ապրած օրվա մեջ և թե՛, ինչպես այս գործում է ներկայացվում, ժամանակային հեռավորության մեջ: Բանաստեղծը կամքը մեքենա և միտքը ուղիս դարձրած թռչում է դալիք ժամանակները, դեպի ապագա: Ժամանակի ու տարածության հեռվից, երբ ամեն ինչ փոխված է թվում, ավելի ակնառու է երևում իր օրերի դարակազմիկ նշանակությունը: Ժամանակի ընթացքում փոխվում են սերունդները, բարքերը, դարերի հեռվից եկած բանաստեղծին ոչ ոք չի ճանաչում և միակ ծանոթը, որի գոյությամբ նա հաստատում է ինքը իրեն «բյուստն է Լենինի»: Եվ դա առիթ է դառնում, որ նա հպարտորեն ասի. «Հասկանո՞ւմ եք՝ նրան ես տեսել եմ: Ապրել ենք մի դարում»:

Պատմական որոշակի պահի, ինչպես նաև հավերժության մեջ նկարագրելով Լենինի գործի էությունը, Չարենցը կիրառում է նաև մեկ այլ սկզբունք՝ նա փորձում է ստեղծել առաջնորդի մարդկային, սովորական

նկարագիրը: Չարենցը աշխատել է առաջնորդի կերպարը կերտել ոչ թե հնագույն դյուցազներգությունների ոգով ու ոճով, որոնց հայտնի ու անհայտ հեղինակները միշտ էլ աշխատել են իրենց հերոսներին կտրել ժողովրդից և ներկայացնել իբրև աստվածային ուժի և բարեմասնությունների կրողների, այլ մարդկային ամենաստվորական ընկալումների ու պատկերացումների ձևով նա ներկայացրել է առաջնորդի կյանքի ու գործունեության բնական վիճակը: Ընդհանրապես, ոչ միայն Լենինի կերպարի գեղարվեստական մարմնավորման, այլև հեղափոխության պատմական նշանակության պատկերման հարցում հատկապես 20-ական թվականներին բանաստեղծները չէին կարող հետևել դասական էպոսի և էպոսներին համարժեք պոեմների գեղարվեստական ավանդույթներին: Չէին կարող հետևել, քանի որ նախ իրենք էին հերքում հին արվեստը և ապա՝ նոր նյութը գեղարվեստական մարմնավորման նոր ձևեր էր որոնում:

Չարենցը կարողացավ յուրովի լուծել այս խնդիրները՝ ստեղծելով առաջնորդի կերպարի գեղարվեստական մարմնավորման իր սեփական սկզբունքները: Նախ, նա հենվում էր Լենինի կյանքի ու կենսագրության իրական փաստերի դրվագների վրա: Այս առիթով ավելորդ չէ վերհիշել, որ և «Լենինն ու Ալին», և «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի... մասին» գործերի սյուժեն վերցված է իրականությունից: «Լենինն ու Ալին» պոեմը 1925 թ. տպագրվել է հետևյալ ծանուցումով. «Պոեմի նյութը վերցված է իրականությունից: Տրապիզոնի մեր համամիութենական հյուպատոսն ինձ պատմեց, որ Լենինի մահվան լուրը Տրապիզոն հասնելու օրը, կես գիշերին իր մոտ է գալիս Ալի անունով մի թուրք նավաստի իր վիշտն ու հարգանքը հայտնելու» (ԽՀ, 1925, № 17): Ժամանակի մամուլում հրապարակված հավաստի մի պատմություն է ընկած նաև «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի... մասին» գործի հիմքում:

Նյութի հավաստիությունը կարևոր է այն տեսակետից, որ Չարենցը իր հերոսի կերպարը կերտում է ոչ թե վերացական ու անորոշ պատմություններից միջոցով, այլ՝ իրական պատմություններից: Իսկ այդ պահանջը կոնկրետ սյուժեի առկայության հետ մեկտեղ ադիտացիոն գրականության առաջնահերթ խնդիրն էր: Նյութի այսպիսի մեկնաբանությունը առաջնորդին ավելի է մոտեցնում ժողովրդական մասսաներին, նրա գործն ու գաղափարը անմիջականորեն առնչում իրական կյանքին: Բնականությունը, մարդկայնությունը, սովորականությունը դառնում են այն կարևոր նախադրյալները, որոնք ընկած են այս երկերի գեղարվեստական հորինվածքի հիմքում:

«Լենինն ու Ալին» պոեմը մի հուզիչ էլեգիա է Լենինի մահվան մասին։ Լենինի մահվան լուրը, ինչպես Մայակովսկին էր գրում՝ «Երկաթից իսկ դուրս քաշեց հառաչ»։ Ահա թուրք թիավար Ալիի հոգու հառաչն է, որ որպես հոգեբանական գյուտ ընկած է պոեմի հիմքում։ Իր պատկերացումներով նա ըմբռնել է, որ «Լենին—բեյուկ խալիֆ», որը սակայն «հասկանում է միշտ ֆուխարայի հալից»։ Ու այդ է պատճառը, որ «Սիրում է նրան, Այդ Լենինին հեռու Իր չարքաշի սիրով Տրապիզոնցի Ալին»։

20-ական թվականների սովետական գրականության մեջ կարևոր տեղ ուներ արթնացող արևելքի թեման։ «Լենինն ու Ալին» այդ թեմայի գեղարվեստական յուրացման լավագույն օրինակներից մեկն է, որի մեջ պատկերված է լենինյան գաղափարների հաղթանակը արևելքի ժողովուրդների մեջ։ «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի, մուժիկի և մի զույգ կոշիկի մասին» ստեղծագործությունը Չարենցի այն եզակի երկերից մեկն է, որի մեջ որոշակի հարաբերությունների ոլորտում է պատկերվում Լենինի իրական, էպիկական կերպարը։ Եթե Ալին Լենինին ճանաչում էր ռուս նավաստու պատմություններից ու իր երևակայության մեջ ձևավորված պատկերացումներով, եթե մաճկալ Սաքոն ու փոքրիկ Իվանը Լենինին տեսել ու լսել էին հեռվից, ապա ռուս մուժիկը անմիջական խոսակցության մեջ է մտնում առաջնորդի հետ և նրան պատմում իր հոգսերը։ Նյութի մեկնաբանման այս եղանակը Չարենցին հնարավորություն է տվել որոշակի խոսքով, վերաբերմունքով, բնավորության գծերով, նաև Լենինի արտաքինի պատկերումով նկարագրել կերպարն ու գործողությունը։ Հեռավոր Սիբիրից եկած մուժիկը, որը «դելեգատ» է՝ գյուղի համար ճարել է գործիքներ, բայց ահա մի զույգ կոշիկի համար դիմել է ղեկավարին։ Այս պատմության գեղարվեստականացման հիմքում ընկած են Լենինի անմիջական ու բարեկամական վերաբերմունքի մարդկային գծերը։

Լենինյան թեման որպես խորհրդածության նյութ, որպես ժամանակի ոգին բնորոշելու և իր ապրած իրականության մեծագործությունները պատկերելու միջոց և, ընդհանրապես, որպես դարաշրջանի չափանիշ կարևոր տեղ է զբաղեցնում նաև Չարենցի «Էպիքական լուսաբաց» և «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուներում։ Հեղափոխության առաջնորդի կերպարը բանաստեղծին ոգևորում է իր ապրած պատմական իրադարձություններով հարուստ ժամանակաշրջանին համարժեք գեղարվեստական գործեր ստեղծելու, ծրագրեր մշակելու գործում։ Ներկայի մտնումենտալ պատկերը գեղարվեստական միջոցներով վերարտադրելու համար Չարենցը որպես նախադրյալ ընդունում է հեղափոխական պայքա-

րի մեծությունը, որի խորհրդանիշն է Լենինի կերպարը։ Ինչպես Մայակովսկին էր գրում, թե «Ես Լենինի մեջ փառաբանում եմ Աշխարհի հավատն ու իմ հավատը»,—այնպես էլ Չարենցը այդ կերպարի միջոցով բացահայտում էր իր հավատն ու հավատամքը՝ հաստատ ու աներկբա ձայնով աշխարհին ի լուր ավետելով.

Եվ կերգեմ կրկին։ Եվ ո՛չ մի ժանիք
Ինձ չի բաժանի լենինյան գարից,
Ինչպես ոչ մի ուժ ինձ չի բաժանի
Իմ շունդալից պայծա՛ռ քնարից (77, 125)։

20-ական թվականների երկրորդ կեսին Չարենցը մտահոգված էր իր ապրած իրականության վիպական, ընդգրկուն պատկերի ստեղծման հարցով։ Վիպականությունը, էպիկականությունը դառնում են գրականության առաջնահերթ խնդիրներ, որովհետև Չարենցը, սթափվելով ագիտացիոն գրականությունից, հանկարծ զգում է, որ դարաշրջանի վիթխուրության համեմատ իր և իր գրչակից ընկերների կատարած գործը դեռևս շատ է փոքր։ Եվ նա ձեռնամուխ է լինում այդ երգը ստեղծելուն, երգ, որի ուղին պարձյալ հարթում է առաջնորդը, որը ուսուցիչ է նաև։ Այս պիտակցությամբ Չարենցը խոստովանում է.

Ո՛վ հանճարեղ Առաջնորդ, ես գիտեմ, որ հատու քո կամքը
Աշխարհում ուղի է հարթում — նաև ի՛նձ համար և երգիս (77, 418)։

Այս նկատառումով և լենինյան թեմայի ավելի խոր ու համապարփակ մարմնավորման նոր կողմնորոշմամբ Չարենցը ստեղծում է հեղափոխության էպիկական պատմությունը։ Լենինի կերպարը Չարենցը կերտել է և՛ հեղափոխության պայքարի դրվագները պատկերելիս, և՛ հեղափոխության համար նահատակված հերոսներին պանծացնելիս, և՛ սոցիալիստական շինարարության առօրյան նկարագրելիս։ Լենինյան թեման ամրապնդվելով Չարենցի ստեղծագործության մեջ, կամ որպես կերպար ու խորհրդածություն, կամ որպես պատկերվող նյութի չերևացող հիմք՝ դրսևորվում է նրա տարբեր բնույթի շատ ու շատ գործերի մեջ։

Լենինյան թեմայի անմիջական շարունակությունը, լայնացումն ու խորացումն են այս տարիներին գրված շատ այլ գործեր և առաջին հերթին «Կոմունարների պատը Փարիզում» պոեմը։ Չարենցը աստիճանաբար ընդարձակում է թեմայի ընդգրկման սահմանները և փորձում բացահայտել պատմության անընդմեջ շարժման ներքին օրինաչափությունները։ Պոեմը խորհրդածություն է Փարիզի կոմունարների գործի ու հի-

շատակի անմահության մասին։ Այդ խորհրդածությունը ճյուղավորվում և բնորոշ ղուգահեռներով ներդրավում է բանաստեղծի մասնակցությամբ կատարված հեղափոխության դրվագներ։ Նա նկարագրում է Փարիզի կոմունարների սխրանքն ու հերոսությունը և ղուգահեռ անդրադարձով վերհիշում Հոկտեմբերյան հեղափոխության դրվագներից մեկը. հյուսվում է ընդվզող, ազատաբաղձ ոգիների և արյամբ նվաճված հաղթանակի երգը։ Այս պոեմում Չարենցը խորհրդածությունների ձևով և՛ ընդհանրացնում է հեղափոխական շարժումների պատմական նշանակությունը, և՛ փաստի անհատականացման ու անձնավորման միջոցով ցուցադրում այդ ընդհանուրի մասնավոր որոշակի դրսևորումը։ Իր հեղափոխական պոեմների և ռադիոպոեմների ոգով Չարենցը այս գործում ևս օգտագործել է հրապարակային դիմումի ձևը, ընկերների և ժողովրդի հետ բարձրաձայն զրուցելու «տրիբուն պոետի» սկզբունքը։

Դրվագ առ դրվագ Չարենցը հյուսում է հեղափոխության էպոսը, որի հերոսները իրական մարդիկ են։ «Բալլադ քսանըվեցի մասին» ստեղծագործության մեջ, անդրադառնալով 26 կոմիսարների հերոսական ու ողբերգական կյանքի պատմությանը, որի մասին այդ տարիներին հյուսվում էին բազմաթիվ բանաստեղծություններ, Չարենցը՝ կյանքը կառուցող, ապրող ու ապրեցնող հիշատակի ձևով է ներկայացնում Ստեփան Շահումյանի և մյուսների սխրանքը։ Նրանք «ամեն առավոտ, երբ օրը բարձրանում է՝ հոգսը թևին» շրջում են Բաքվի նավթահանքերում ու գործարաններում և աշխատանքային սխրանքների տանում ժողովրդին։

Մանկության տարիների վերհուշի և դժվարությամբ ձեռք բերված հաղթանակի մի հուզիչ պատմություն է «Իմ ընկեր Լիպոն» իրապատում բալլադը, որի հերոսը Հայաստանի հեղափոխական շարժման գործիչ, քաղաքացիական կռիվների մասնակից, հրամանատար, նաև Չարենցի հայրենակից Լիպարիտ Մխչյանն է, որը պատերազմի դաշտում ստացած վերքերից վախճանվել է 1921 թ. ապրիլի 14-ին։ Մանկության տարիների բախտախաղը շարունակվում է և հետո՝ վերածվելով ժողովրդի ու հայրենիքի փրկության բախտախաղի։

Հեղափոխության մեծ պայքարի գործիչների շարքում առանձնահատուկ տեղ ունի Չարենցի սերն ու համակրանքը Ա. Մյասնիկյանի հանդեպ։ Մյասնիկյանի հիշատակին է նվիրված «Կոմունարների պատը Փարիզում» պոեմը։ Մյասնիկյանի՝ որպես պետական ղեկավարի ու մարդու հանդեպ ունեցած խոր հարգանքը Չարենցը արտահայտել է նաև 1933 թ. գրված երկու քառյակներում, որոնցից մեկը հետևյալն է.

Ե՛լ, բարձրացի՛ր դադարից և կրկի՛ն երևա աշխարհին։
Աններեր, բրոնզյա քո ձեռքով կրկի՛ն մեր ընթացքը վարիր։
Դու կոչված էիր լինելու զեկավար երկրի ու դարի—
Քեզ տրված էր ոսկյա՛ մի բեկոր լենինյան վսե՛մ հանճարից։
(77, 436).

Չարենցը ապրեց դարաշրջանը բնութագրող պատմական հզոր ու բախտորոշ դեպքերի հորձանուտի մեջ և մարմնավորեց ժամանակը բնորոշող քաղաքական-հասարակական տեղաշարժերի բուռն ու հարուստ պատկերը։ Այդ ամենի մեջ հիմնավոր տեղը պատկանում է Հոկտեմբերյան հեղափոխությանը, նրա առաջնորդին՝ «կարմիր զեկավարին» և ժամանակին դեմք ու դիմագիծ տվող մյուս պատմական անձանց, որոնք արդար պայքարի, մեծության ու վեհության խորհրդանիշեր են եղել նրա համար։ Թեև Չարենցը առանձին գրքով ի մի չբերեց իր այս բնույթի ստեղծագործությունները, այնուամենայնիվ, դրանք մեկ ամբողջություն են, որ ունեն ստեղծագործական ներքին օրինաչափություններ և մի մեծ ու ընդգրկուն հերոսապատումի առանձին դրվագներ են։

Ժամանակի պատմական անձնավորության գեղարվեստական կերպարի ստեղծումը դարձավ 20-ական թթ. պոեզիայի հիմնական խնդիրներից մեկը, որի իրագործմանը անխտիր մասնակցեցին գրեթե բոլոր բանաստեղծները։ Ինչպե՞ս և ի՞նչ սկզբունքներով էին նրանք մարմնավորում այդ թեման։ Բանաստեղծությունների ու պոեմների մեծ մասը քնարական բնութագրումներ էին և միայն մի քանի գործերում փորձ արվեց նյութը մարմնավորել էպիկական սկզբունքներով։ Այս տեսակետից առանձնանում են Ն. Զարյանի «Նոյեմբերյան օրերին» և Գ. Սարյանի «Յունկերսի խորտակումը» պոեմները։

Ժամանակի պատկերը լայն ընդգրկումով ներկայացնելու տեսակետից առավել բնութագրական է Ն. Զարյանի պոեմը, որը նվիրված է Գևորգ Աթաբեկյանի հեղափոխական գործունեությանը։ Զարյանը նկարագրում ու ներկայացնում է Հայաստանի Հանրապետությունը, ժողովրդի ու երկրի ծանր քաղաքական ու տնտեսական դրությունը, որին հաջորդում է 1920 թ. նոյեմբերը՝ Հայաստանի խորհրդայնացումը, այնուհետև ներքին քաղաքացիական կռիվներն ու վերջնական հաղթանակը։

Այս խառը ժամանակաշրջանում մանրամասնորեն նկարագրվում է Գևորգ Աթաբեկյանի գործունեությունը, որը ղեկավարում էր «Չեկան», կատաղի պայքար ծավալում հեղափոխության թշնամիների դեմ և մաքրում նոր դասակարգի ճանապարհը (տե՛ս 27)։ Նյութի էպիկական պա-

տումի բնույթից ելնելով՝ Զարյանը իր հերոսներին ներկայացնում է գործողության ու շարժման մեջ և որոշակի նկարագրով անձնավորում նրանց կերպարները. դա կարևոր ձեռքբերում էր, որովհետև քնարական կանչերին ու կոչերին հակադրում էր իրական կյանքի անսանելի պատկերը: Այդ էպիկականությունը թեև իր հետ բերում է նաև ավելորդ երկարաբանություն, երբեմն անհարկի մանրամասների օգտագործում, բայց դա այն ճանապարհն էր, որ նրան տանում էր դեպի «Ուրշանի քարափը» չափածո վեպը, ինչպես և դուրս բերում արձակի լայն ճանապարհ:

Նկարագրական էպիկականության սկզբունքներով է գրված Գ. Սարյանի «Յունկերսի խորտակումը» պոեմը, որը նվիրված է Մյասնիկյանի, Ա֊Բարբեկյանի, Մագիլևսկու հիշատակին և պատկերում է նրանց թռիչքը ինքնաթիռով ու ողբերգական կործանումը: Սարյանը, որը ավելի շատ քնարական խառնվածքի բանաստեղծ էր՝ չի կարողանում ստեղծել անձնավորված կերպարներ, ուստի և դեպքի ու հերոսների ընդհանուր նկարագրությունից այն կողմ չի կարողանում անցնել:

Բանաստեղծների մեծ մասը մնում է քնարական բնութագրումների և կերպավորումների սահմաններում: Գրեթե բոլորի նպատակը դառնում է հեղափոխության առաջնորդի և նրա գինակիցների բրոնզե արձանի և ամուր պատվանդանի ստեղծումը: Այսինքն, ոչ թե ուշադրություն էր դարձվում նրանց կենդանի, մարդկային կերպարի ստեղծմանը, այլ՝ նրանց աստվածացմանը: Այս դիծը, որը արմատավորվեց պրոլետկուլտականների շնորհիվ, հակադրվում էր չարենցյան գծին և ըստ էության ներշնչված էր նախկին շահ-նամեների ու համապատասխան գործերի պաշտամունքային մեծարանքի ոգից: Այդպիսին է, օրինակ, Հ. Հակոբյանի «Վ. Ի. Լենին» բանաստեղծությունը, որը թվագրումով (1919) Լենինին նվիրված առաջին գործն է հայ պոեզիայում. «Սա հանճա՞ր է մի, թե՞ զորավար քաջ, Որ պաշտամունքը դարձավ ամենքի» (47, 134):

Կերպավորման և համեմատությունների նույն սկզբունքն է իշխում նաև նրա «Քսանվեց էին», «Ա. Մյասնիկյանին», «Գևորգ Ա֊Բարբեկյանին», բանաստեղծություններում: «Լենինը անմա՞հ...» գործում առաջնորդին նա ներկայացնում է այսպիսի պատկերներով.

Այն ո՞վ է ասում, թե մեռավ Լենին...
Մի՞թե կմեռնի արևը պայծառ
Կամ թե կմարի՞ շունչը օվկիանի.
Արդյոք տեսե՞լ եք Մարսը խավարի
Կամ անհետանա Հիմալայի սարն (47, 161):

Նույն սկզբունքներից ելնելով՝ Գ. Աթարբեկյանին նա համեմատում է առասպելական Վահագնի հետ։ Այս բնույթի բանաստեղծություններից մեջ համեմատաբար հաջող է «Ստեփան Շահումյան» գործը, որի մեջ համեմատության չափանիշները համահունչ են խոսքի քնարական ներքությանը. «Աչքերդ կապույտ եթերի նման են հոգիդ շուշան, Սիրտդ խորունկ ծով, ազնիվ, աննման, Ընկեր Շահումյան»։

Ճաշակի հաջորդ գիծը, որ նկատվում է այս թեման մարմնավորող քանաստեղծություններում այն է, որ հեղափոխության ղեկավարներն ու գործիչները ներկայացվում էին երկաթավորվող երկրի կառուցման թափի մեջ, նրանց գործն ու հիշատակը համեմատվում էր երկրի տեխնիկական վերազինման առաջընթացի հետ։ Այսպես, Հ. Հակոբյանը Կամոյին նվիրված բանաստեղծության մեջ նրան համեմատում է «ահռելի դինամոյի» հետ («Ո՞ւր ես Կամո, Մեր աննման, մի ահռելի դու դինամո»)։ Գ. Մահարին Շահումյանին բնութագրում է «երկաթե» մակդիրով և նրա պայքարի նպատակի երթը զուգորդում երկրի կառուցման թափին.

Օ՛, վիթխարի գալիք, որ գալու ես եռուն
այդ քեզնով է ցնծում մեր դաշտերի լայնը,
ահա արշավում է իմ երկրի դաշտերով
երկաթե սուրհանդակ Շահումյանը (ԽՀ, 1923, № 215)։

Նույն կողմնորոշման այլ տարբերակներ են նաև Վշտունու «Լենինին», «Քսանվեց կոմիսարներին» բանաստեղծությունները։ «Լենինն» գործում ներկայացվում է լենինյան գաղափարների հաղթական երթը աշխարհի երկրներում և հեղափոխության առաջնորդի հավերժականությունն ու անվախճանականությունը։

Թեմայի յուրացման գործում չարենցյան գծի հետևորդը այս տարիներին Ս. Տարոնցին էր։ Դրա վկայությունն է «Բալլադ Իլյիչի, անտանտի և շախմատի մասին» գործը, որը ամբողջովին՝ սկսած պատումի ոճից և վերջացրած առանձին արտահայտություններով («Է՛խ, է՛խ, Իլյիչ», «Խնդում էր ընկերը քա՛հ-քա՛հ» և այլն) աղդված է Չարենցի մուժիկի և մի ղույգ կոշիկի մասին պատմող բալլադից։ Տարոնցին ևս փորձում է փոքրիկ սյուժետային մի պատմությամբ ներկայացնել հեղափոխության առաջնորդին որպես բնական, կենդանի մարդու և պատմության հունը վերափոխող ղեկավարի։

Թեմայի յուրացման առանձին ոճական-պատկերավորման ուղղությունների առավելություններից ու պակասություններից զատ, կային նաև այլ բնույթի դժվարություններ։ Դա ակնառու է Գ. Մահարու «Պատ-

վանդանը պոետին (Իլյիչի մասին)» ինը գաղելից բաղկացած և պոեմի տպավորություն թողնող բանաստեղծությունների շարքում, որը, կարելի է ասել, նրա տարերային որոնումների արտահայտություններից մեկն է։ Փորձելով յուրովի մեկնաբանել նյութը՝ նա կորցնում է հարցի հատակ դրվածքը։ Դրա պատճառն ըստ երևույթին այն էր, որ այդ տարիներին նա զգալի անորոշության մեջ էր և դժվարությամբ էր կարողանում գտնել իր ասելիքի որոշակի ուղեգծերը։

Նոր մարդու կերպարի գեղարվեստական յուրացումը, որը, ինչպես ասվել է արդեն, սկսվում է բանաստեղծների ստեղծագործական նկարագրի և նոր ժամանակների հետ նրանց ունեցած բազմակողմանի կապվածության քնարական-հրապարակախոսական ինքնարտահայտում— խոստովանություններից, աստիճանաբար դուրս գալով ինքնանձնավորման ոլորտներից՝ հայտնաբերում է պատմական անձերի ու պատմահասարակական տիպական ընդհանրացում ունեցող հերոսների մի պատկերաշար։ Որակական ու քանակական առումներով 20-ական թվականների կեսերին հաջողության է հասնում պատմական անձնավորությունների կերպավորման խնդիրը, որը ժամանակի իշխող մտայնության՝ փաստի գեղարվեստի տեսության լիարժեք արտահայտությունն է։ Այս կողմնորոշումը զարգանալով ու հարստանալով՝ հիմք է դառնում գեղարվեստական տարբեր բնույթի կերպարների ստեղծման ու սկզբունքների մշակման համար։

Ե

20-ական թթ. պոեզիայի ստեղծագործական նախասիրությունների գլխավոր ուղղություններից մեկը արթնացող արևելքի և գաղափարապես թշնամի արևմուտքի թեմատիկ գիծն էր, որի գոյությունը պայմանավորված էր Հոկտեմբերյան հեղափոխության համաշխարհային նշանակության գիտակցությամբ։

Դեռևս մինչև 1920-ական թվականները Արևելքը հայ բանաստեղծների գործերում ուներ իր հիմնավոր տեղը և կերպավորվել էր յուրահատուկ կոլորիտով ու հոգեբանական-բարոյաբանական-գաղափարական ուղղվածությամբ։ Արևելքը, որ համաշխարհային գրականության և արվեստի մեջ ստեղծել հատուկ օրիենտալիստական ուղղություն, կոչված էր վերականգնելու կեցության նախահիմքերը, մարդու հոգևոր ու բարոյական նկարագրի անաղարտ ակունքները։ Այս տեսակետից շատ ուշագրավ է Մ. Սարյանի արվեստը։ 1901, 1903 թթ. ճամփորդելով Կովկասում և լինելով Հայաստանում, այնուհետև 1910—1913 թթ. ուղևորվելով Կոստանդնուպոլիս, Եգիպտոս, Պարսկաստան՝ նա ստեղծում է Արևելքի

բանձր ու խիտ գույներով հագեցված և անմիջական դիտողականությամբ ու տպավորությամբ ստեղծված բազմաթիվ նկարներ, որոնք հայտնաբերում և գեղարվեստականացնում են Արևելքի ոգին։ Հիշենք այդ նկարներից մի քանիսը. «Կոստանդնապոլիս. փողոց. կեսօր», «Իշուկներ», «Անապատ. Եգիպտոս», «Եգիպտական դիմանկար», «Փյունիկյան արմավենի», «Քայլող եգիպտուհին», «Եգիպտուհիներ», «Պարսկական նատյուրմորտ», «Դնացող պարսկուհիներ (կարմիր ձի)» և այլն։ Իր այս շրջանի ստեղծագործության մասին գրառումներում Սարյանը նշում է. «Ոչ ծանոթ է 1900—1910-ական թթ. կուլտուրային, կարող է վկայել, որ Ռուսաստանում մեծ էր հետաքրքրությունը հանդեպ Արևելքի հին արվեստը։ Արևելքի տարբեր ժողովուրդների ստեղծած ոճական հատկանիշները այս կամ այն կերպ սկզբունքների ուժ էին ստացել հատկապես երիտասարդ արվեստագետների, քննադատների, բանաստեղծների, երաժիշտների համար։ Էլ չեմ ասում արևելյան թևմանների, սյուժեների, բանահյուսության առատ օգտագործման մասին։

Այդ օրիենտալիստական, եթե կարելի է ասել, շարժմանը հող էր հանդիսանում ոչ միայն Արևելքի, այլև ժամանակի Եվրոպայի կուլտուրայի հետ եղած շփումը» (93, 122)։

Արևելյան մոտիվը զգալի տեղ ունի Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ։ Իսահակյանի Արու-լալան Արևելքի կենտրոնից՝ Բաղդադից, ծառա լինելով Արևմուտքի բերած բարոյական-հոգեբանական համընդհանուր քաղաքակրթության դեմ, հետանում է դեպի անապատ, ավելի մերձենալու սրբազնագույն Արևին։ Իր քառյակներում Արևելքի պանծացման և Արևմուտքի քաղաքակրթության ժխտման մոտիվն է զարգացնում նաև Հ. Թումանյանը։ 1921 թ. նա գրում էր.

Արյունալի ագետներով, ագմուկներով ահարկու,
Արևմուտքի ստրուկները մեքենայի և ոսկու՝
Իրենց հոգու անապատից խուսափում են խուռներամ
Դեպ Արևելքն աստվածային — հայրենիքը իմ հոգու (36, 270)։

Նույն զգացողության արտահայտությունն է նաև 1919 թ. գրված «Արևելքի եդեմներին իջավ պայծառ իրիկուն...» տողով սկսվող քառյակը, որի մեջ արևելքի եդեմը նա համարում էր իր կորած տունը, որտեղ սպասում են իրեն և որի ճամփան ցանկանում է վերագտնել՝ տեսնելով ապականված բարքերի «ցեխն» ու «աղմուկը»։

Արևելքի պաշտամունքի նույն զգացողությունն է իշխում նաև Վ. Թոթովենցի 1918 թ. գրած «Արևելք» պոեմում.

Դո՜ւն , Արևե՛լք, իրրև վրեժ կը կանգնիս
Դժբախտութիւնը մարդուն,
Զոր Արեւմուտքը դաբրնեց... (33, 6)։

Ամբողջ պոեմը, որ քնարական-մենախոսական բնույթ ունի՝ արևելքի փառաբանութիւնն է, որի ընթացքում ձևավորվում—ուրվագծվում է, եթե կարելի է ասել, Արևելքի կերպարը։ Ահա թե ինչպիսի բնութագրումներով է ստեղծվում այդ կերպարը.

Տուր ինծի, ո՜վ Արևելք,
Հսկա Քերթող և Ստեղծիչ գույներուն,
Գաղտնիքն երգին — դամբաններուդ նախընծա...
... Ո՜վ Արևելք,
Ես դավակն եմ պապերուս,
Դո՜ւն՝ օրորանը անոնց... (33, 8, 10)։

Թոթովենցը, իր բառերով ասած, օվսաննա է երդում Արևելքին, այն համարելով մարդկության կորուսյալ էությունը և ներշնչանքի ակունքը ոգեկոչող նախահիմք։ Թոթովենցի պոեմը ոգով ու ոճով ներշնչված էր արևմտահայ պոեզիայի, մասնավորապես Ա. Յարճանյանի (Սիամանթո) և Դ. Վարուժանի ավանդույթներից։

Յարճանյանի «Արյուն է, որ կաթսանեմ...» բանաստեղծությունից Թոթովենցը բնաբան է ընտրել· բնաբանի հետ մեկտեղ այդ բանաստեղծության մեջ կան նաև այսպիսի տողեր.

Ոչ ալ գթեղ երգեցի...
... Արևելք, աստվածներու և քուրմերու ծննդավայր,
Պատմության կոթող, իմաստության խորություն և
վայելքի խորան... (94, 110)։

«Հեթանոս երգերի» հեթանոսական կողմնորոշման հետ մեկտեղ արևելյան մոտիվն առկա է նաև Վարուժանի ստեղծագործության մեջ («Հեթանոսական», «...Ո՜վ Լալագե», «Արևելյան բաղանիք» և այլն)։ Հեթանոսական դարձը Վարուժանը զուգակցում է արևելքի ոգուն ու նախկին հզորությանը, դա ներքին հակադրության մեջ դնելով արևմուտքի բերած և մարդկանց կյանքը խոշտանգող, մարդկանց չլատող մեքենաների ուժի ու իշխանության, միաժամանակ նոր ու ապականված բարքերի հետ («Բանվորուհին», «Մեռնող բանվոր», «Խաբված կույսեր», «Մեքենաները» և այլն)։

Այս ավանդույթների առկայությամբ՝ պատմական նոր պայմաննե-

րում և նոր գաղափարախոսության դիրքերից զարգացավ Արևելքի ու Արևմուտքի գեղարվեստական պատկերման թեմատիկ գիծը։ Թեմայի գեղարվեստական յուրացմանը խթանեց նաև այդ տարիների քաղաքական հատուկ վերաբերմունքը Արևելքի երկրների նկատմամբ։

Արևելքի ժողովուրդների զարթոնքին մեծ կարևորություն էր տալիս Վ. Ի. Լենինը. 1920 թ. Հնդկական հեղափոխական ասոցիացիային նա գրում էր. «Միայն այն ժամանակ, երբ հնդկական, չինական, կորեական, ճապոնական, պարսկական, թուրքական՝ բանվորն ու գյուղացին իրար ձեռք կմեկնեն և միասին կբնթանան դեպի ազատագրության ընդհանուր գործը, միայն այդ ժամանակ կապահովվի վճռական հաղթանակը շահագործողների դեմ։ Կկյցե՞ ազատ Ասիան» (43, 147)։ 1920 թ. սեպտեմբերի 1—7-ը Բաքվում տեղի է ունենում Արևելքի երկրների ժողովուրդների առաջին համագումարը, որին մասնակցում էին 26 երկրների 47 ազգությունների 1891 պատվիրակ։ Համագումարի աշխատանքներին մասնակցել են նաև Հայաստանի պատվիրակները, որոնք զեկուցել են Հայաստանում տիրող դրության մասին և, միաժամանակ, կոչով դիմել Արևելքի ժողովուրդներին։ Կոչում ասված է. «Մեր հեղափոխական պայքարում մենք ամբողջ հույսներս դնում ենք ինչպես սովետական երկրների, այնպես էլ Արևելքի հեղափոխական ժողովուրդների օգնության ու աջակցության վրա։ Մեր կողմից մենք օգնության կգանք Պարսկաստանի ու Թուրքիայի ճնշված և իրենց ազատագրության համար պայքարող հեղափոխական մասսաներին» (51, 3—9, 84)։ Համագումարը քննության է ենթարկում Արևելքի ժողովուրդների ազատագրության, կնոջ դրության, իմպերիալիստական երկրների քաղաքական լուծը տապալելու և համանման շատ հարցեր, որոնք աստիճանաբար դառնում են նաև գրական հարցադրումներ։ Համագումարից անմիջապես հետո ռուսերեն, թուրքերեն, պարսկերեն, արաբերեն սկսում է լույս տեսնել «Արևելքի ժողովուրդներ» («Народы Востока») ամսագիրը, որը հետևողական աշխատանք է տանում Արևելքի ժողովուրդների քաղաքական զարթոնքի ուղղությամբ։

Հայաստանում Արևելքի և արևելյան ժողովուրդների հանդեպ ուշադրությունը ավելի է ուժեղանում երկրի խորհրդայնացումից հետո։ Այսպես, Հայաստանի խորհուրդների առաջին համագումարում Տաճկաստանի աշխատավորներին ուղղվել է այսպիսի կոչ. «Հայ և տաճիկ, այլև Արևելքի բոլոր ժողովուրդները բարեկամության ու միության միջոցով միայն կհաղթանակեն իրենց բոլոր հարստահարիչներին ու ճնշողներին և ազատություն կպարգևեն հայրենի Արևելքին՝ փրկելով նրան իմպերիալիզմի շղթաներից։

Կեցցե՛ հեղափոխական Արևելքը։

Կեցցե՛ նրա մտավոր հաղթանակը» (խՀ, 1922, № 29)։

1922—1923 թթ. Երևանում լույս է տեսել «Նոր Արևելք» շաբաթաթերթը։ 1926 թ. պարսկահայերի հայրենակցական միությունը Թիֆլիսում հրատարակել է «Զարթոնք» գրական-գեղարվեստական պատկերազարդ ժողովածուն, որի նպատակը Արևելքի մտավոր արթնացումն էր և Արևելքի գրականության հետազոտումն ու տարածումը։ Ժողովածուի մեջ զետեղված են Վեսպերի «Սարսափ (արևելապոեմ)» գործը, Գևորգ Խաչաթի «Չին կուլին» բանաստեղծությունը, Վ. Թերզիբաշյանի «Օմար Խայամ», Ա. Տեր-Վարդանյանի «Պարսից գրականության պատմությունը իր ծագումից մինչև ԺԴ դարը» հոդվածները։

Ավելորդ չէ ավելացնել, որ Երևանում հաճախակի տեղի են ունեցել Արևելքի ժողովուրդների ազատագրական պայքարին նվիրված ցույցեր, միտինգներ։ Այսպես, 1927 թ. ապրիլի 17-ին Երևանում տեղի է ունեցել բանվորների և աշխատավորների բողոքի միտինգ և մեծ ցույց Չինաստանում Չան-Կայ-Շիի կողմից բանվորների դեմ կատարվող դեպքերի անմիջական տպավորության տակ Չարենցը գրել է «Մահվան քայլերգ (Կանտոնի կոմունարների հիշատակին)» բանաստեղծությունը։ Այդպիսի ցույցեր տեղի են ունեցել նաև Լենինականում և այլ բանվորական վայրերում։ Իսկ 1930 թ. հուլիսի 19—22-ը Երևանում հյուրընկալվում է Չինաստանի բանվորության և աշխատավոր գյուղացիության 30 հոգուց բաղկացած պատվիրակությունը (109, 84, 141)։

Ահա այս պայմաններում որպես ժամանակի անհրաժեշտ գաղափարական-քաղաքական խնդիր դրեթե բոլոր հայ բանաստեղծները կարեվորություն տվեցին Արևելքի և Արևելքի հակադրությամբ Արևմուտքի մոտիվների ու պատկերների գեղարվեստական յուրացման գործին։

Թեմայի յուրացման առաջին քայլերից մեկը Չարենցի «Լենինն ու Ալին» պոեմն էր, որին հաջորդեցին շատ այլ գործեր։ «Լենինն ու Ալին» պոեմի հետ թեմատիկ կապի մեջ է «Ստամբուլը», որի մեջ Կոստանդնուպոլիսը և այլ քաղաքներ նվաճած սուլթան Ֆաթիհի անցած նվաճողական ու արյունոտ ճանապարհը խորհրդանշող լեգենդի միջոցով, որը ամբողջ Թուրքիայի պատմական ուղին է՝ սկսած վաչկատուն ցեղախմբերից մինչև «Ռեպյուբլիկ Թյուրք», Չարենցը ստեղծում է բռնակալ Արևելքի հավաքական մի կերպար և դրան հակադրում թուրք ժողովրդի պայքարը հանուն ազատության։ Պատմության մի ծայրին կանգնած են սուլթան Ֆաթիհն ու նրա հետնորդները, իսկ մյուս ծայրին՝ թուրք կոմունիստը՝

Մուստաֆա Սուբխին ու նրա ընկերները, որոնք ֆաթիհների թոռների ձեռքով գնդակահարվել են Տրապիզոնում:

Հրաշալի է Չարենցը նկարագրում ֆաթիհների Ստամբուլը, որը աստիճանաբար անձնավորվում ու դառնում է գեղարվեստական կերպար: «Չարգացե՞լ է, Ֆաթի՛հ, քո Պոլիսը». լեգենդով սկսած և ներքին զայրույթով բորբոքված իր ղրույցն է շարունակում պոեմի անցուդարձը ի մի բերող գլխավոր հերոսը, որը հեղափոխության բանաստեղծն է («Չարմանո՞ւմ ես, ի՞նչ է, Չարե՛նց»): Չարգացել է Պոլիսը, բայց ամեն ինչ նույնն է նորից.

Սախվում է ամեն ինչ այստեղ:
Սախում է —
ով ինչ ունի:
... կինը —
Մարմինը.
Մինխատրը — հոգին:
Գի՞նը.
— Ջնչի՛ն է.
Ջոկի՛:
(75, 222)

«Հոլի» պես պատվող բարոյազուրկ ու քաղաքականապես ստոր, խորամանկ, արյունոտ Ստամբուլի կերպարը լեգենդից վերածվում է իրականության, սուլթան Ֆաթիհի արյունոտ ձեռքի հետքը առաջնորդում է նրան դեպի եղեռն ու կոտորած, իսկ նա հանդիսատ իր համար «պարում է ջազբանդ ու ֆոկստրոտ»: Այս ամենը վերապրող բանաստեղծի խոսքը աստիճանաբար հասնում է հրապարակախոսական շիկացման և ապտակի պես շառաչում Ստամբուլի երեսին. «Մի անո՛ւն դու ունես, Ստամբո՛լ.— Միջազգային պոռնիկ»: Պատմության արյունոտ խրախճանքը վերհիշելուց և այդ խրախճանքի շարունակությունը պատկերելուց հետո՝ Թուրքիայի ազատագրման և Հոկտեմբերյան հեղափոխության պատգամների իրականացման հույսով ու սպասումով Չարենցը ավելացնում է.

Լսո՞ւմ եք, էֆենդի՛, փաշա՛:
Գոռում եմ էստեղից Բիթլիս.—
— Դեռ կգա կարմիր ռեվա՛նշը (75, 225):

«Ստամբոլ» պոեմը Չարենցը գրել է գեղարվեստական հրապարակախոսության շնչով ու ոգով, հռետորական-ուղերձային պոեղիայի սկզբունքներով, գրել է որպես տրիբուն բանաստեղծ, որը կոչված էր աշ-

խարհին ի լուր ավետելու հեղափոխության պատգամները: Պոեմում Չարենցը լիարժեքորեն մարմնավորել է այդ տարիների պոեզիայի գեղարվեստական-գեղագիտական որոնումները՝ հասնելով ձևի ու բովանդակության, պատումի ոճի ու խոսքի նպատակային ուղղվածության միասնության:

Այս տարիներին Չարենցն ապրում է հոգեբանական վերակառուցման շրջան: Նրան արդեն նեղ են թվում տեղական կյանքն ու մթնոլորտը, և նա ցանկանում է լայնացնել, ընդարձակել իր ընդգրկումների ոլորտը: «Պոեզոդուռնայից» հետո, որը հագեցված էր նախիրյան երկրի բույրով ու մթնոլորտով, նա լայն շնչառությամբ ձգտում է իր էության մեջ ներքաշել և գեղարվեստորեն պատկերել աշխարհի անցուդարձը, ժամանակի հզոր շարժման բովանդակությունը: 1924 թ. Մ. Գևորգյանին Մոսկվայից նա գրում էր. «Անցյալ ձմեռվա ընթացքում Երևանը մի հսկայական գործ կատարեց իմ հոգեկան զարգացման ուղիում. այն է՝ արմատախիլ արեց իմ մեջ այն ամենը, որ նախիրյան էր, ռոմանտիկ, տեղական: ...Մոսկվայում ձանձրացել եմ, բայց Հայաստան չեմ ուզում գալ. կուզեի գնալ Եվրոպա, գնալ Ամերիկա. գոնե աչքերով հաղորդակից լինել այն կուլտուրային, որի անունն է մաշինիզմ և տեխնիցիզմ...» (78, 404—406):

Այս ցանկության և աշխարհի լայնությունները գեղարվեստորեն յուրացնելու ներքին մղումը Չարենցը իրագործում է «Կոմալմանախ» գրքով և գրքից դուրս մնացած մի քանի այլ գործերով, որոնցում նա քննադատության է ենթարկում Արևմուտքի քաղաքական դեմքն ու բարոյական նկարագիրը: «Սնոուդեն ամուսիններ կամ ինքնիրեն կոմունիզմ» կինոֆելիետոնում (որը Չարենցը անվանում է նաև կինոպոեմ) գործողությունների կարճ ու կարուկ արձանագրման միջոցով պատկերվում է անգլիական լեյբորիստական կուսակցության ներկայացուցիչների՝ միստր Սնոուդենի և սրա տիկնոջ՝ միսիս Սնոուդենի, նաև միստր Մակդոնալդի քաղաքական ու բարոյական նկարագիրը: Նյութի հիմքում ընկած է փաստը, որից լրագրային մեջբերումներ է անում Չարենցը: Փաստ է նաև այն, որ միսիս Սնոուդենը այցելել է Սովետական Միություն, տեսակցել Լենինի ու Լունաչարսկու հետ և բացասական դիրք գրել սովետների երկրի դեմ: Ահա այս փաստն է, որ Չարենցը շարժի է ենթարկել ու ներկայացրել իբրև գործողությունների շարժում: Գործը լիարժեքորեն համապատասխանում է այն ծրագրին, որը Չարենցը մշակել էր «Standart»-ում: Գործողությունների շարժումը և մարդկանց արարքները Չարենցը ներկայացրել է մեքենայացված վիճակում և, այսպես կոչված,

մեքենայականությունը (машинизм) ներմուծել գեղարվեստական համակարգի մեջ։ Այսպես.

Միստր Սնոուդենը բանում է բերանը.
Բաժակը սահում է.
Շոկոլադը խմվում է։
Բուտերբրոդը վերը.
Ինքնիրեն ուտվում է (76, 111)։

Վերանում է գեղարվեստական պատկերը, իսպառ անհայտանում են պատկերավորման միջոցները և մնում է սոսկ գործողության ազատ-արձակ արձանագրությունը։ Գեղարվեստական որակի տեսակետից այս գործի արժեքը բարձր չէ, պարզապես այն ճշգրտորեն արտացոլում է Չարենցի որոնումների մի ենթաշրջանի հավաստի պատկերը։

Գեղագիտական նույն սկզբունքով է գրված նաև «Ստիննեսի մասին» պոեմը։ Պոեմի մի հատված տպագրվել է «Standart»-ում որին կից Չարենցը ծանոթագրել է. «Ձեռեղում ենք... ցույց տալու համար ապիտ-բանաստեղծության ինքնուրույն մի նմուշ» (76, 360)։

Պոեմը գրված է գերմանացի արդյունաբերող-միլիոնատեր Հուգու Ստիննեսի մահվան կապակցությամբ և ծրագրված է փաստի բանաստեղծականացմամբ ապիտացիոն-բացատրական եղանակով քննադատելու կապիտալիզմի շահագործողական-թալանչիական էությունը։ Որոշակի փաստի պատկերմամբ Չարենցը հասնում է անհրաժեշտ ընդհանրացման։

Արևմուտքի քննադատության, այդ քննադատության ծրագրված-գործնական նպատակաուղղվածության, միաժամանակ՝ պրոլետարիատի ամենահաղթ ուժի գովերգման տեսակետից ամբողջական մի շարք է «Կոմալմանախ» ժողովածուն։ Իր անելիքի գործնականության մասին «Բոլոր պոետներին» ներածական-հրովարտակային բանաստեղծության մեջ Չարենցը գրում էր.

Հոկտեմբերը բերեց մեզ դինամիտ։
Հիմի պայթենք պիտի։
Բայց ո՛չ թե երգում միամիտ—
Այլ դուրսը,
Դաշտում,
Ձեր դռանը (76, 139)։

Այդ պայթուցիկ լիցքերը գալիս էին նախ՝ պրոլետարիատի ուժի հզորության գիտակցությունից, որը «III ինտերնացիոնալ—Р.К.П.» բանաստեղծության մեջ ձևավորվել է այսպիսի պատկերներով.

Երկաթից ու կամքից է մեր շոգենավը։
Մեր շոգենավը — մե՛նք ենք։
Մեր կամքը միլիարդի — մեր դիմամոն է։
...Մեր նավը կոչվում է դիկտատո՛ւրա.
Ռեյսը — էստեղից կոմունիզմ (76, 141—142)։

Եվ ապա՝ այդ լիցքերը կուտակվում էին աշքի առաջ ունենալով հեղափոխական պայքարի նպատակի մեծությունը։

«Անտանտին—մենք» բանաստեղծության մեջ այս ուժը ուղղված է անտանտայի երկրների ու ամեն կարգի սաինննեսների դեմ՝ «Լսո՞ւմ ես. Կա՛նք. կբանդենք։ Լսո՞ւմ ես, Սաինննեսի հանդեպ կա Երրորդ Ինտերնացիոնալ»։ Պրոլետարիատի պայքարի համաշխարհային նշանակության գիտակցման դիրքերից Չարենցը «Մարշ աշխարհա» բանաստեղծության մեջ «Չիտայից մինչև Միչիգան» նվաճում է աշխարհը և վերափոխում. «Աշխարհ, հարթել ենք արդեն քե՛զ։ ...Մենք—պրոլետար, կամքը մեր—ռումբ»։ Չարենցը պրոլետարիատի առաքելությանը և բանաստեղծ-արիքունի գործին մոտենում է տիեզերական չափանիշների և ամենահաղթ ուժի տեսանկյունից։

Այս ուժի ու չափանիշների դիրքերից «Տիրապետողների դեմքը» սատիրագիտում Չարենցը ներկայացնում է աշխարհի հզոր երկրների՝ ՍՍՀՄ-ի, Ամն-ի, Ֆրանսիայի և Գերմանիայի քաղաքականությունն ու տնտեսական-հասարակական կարգը։ Չարենցը գովերգում է ՍՍՀՄ-ը՝ բանվորի, գյուղացու անդասակարգ երկիրը, ուր չկա մասնավոր սեփականություն։ Այս հատվածը ներկայացվում է որպես նախերգանք (պրոլոգ), որի համեմատությամբ ներկայացվում են կապիտալիստական երկրները։ Ագիտացիոն գրականության սկզբունքներով Չարենցը դարձյալ շարժի է ենթարկում նյութը և այդ երկրները պատկերում միատար դոլլարի, որը նաև միատար պրեզիդենտ է, ալ. Պուանկարեի և գերմանական մարկի ու նաև պրեզիդենտ էբերտի ծաղրանկարի միջոցով։ Շարժի ու ծաղրանկարի սկզբունքներով ընդգծվում են կապիտալիստական երկրների վարչակարգերի ամենաբնորոշ կողմերը՝ աշխատավորության շահագործում, թալանչիական պատերազմներ, սոցիալական անհավասարության, դասակարգային ճշնամանք, բյուրոկրատական-քաղբենիական կենցաղ ու ճշվառություն։ Չարենցը պարզ միջոցներով ժողովրդին ցույց է տալիս գաղափարապես ճշնամի Արևմուտքի դեմքը և ամրապնդում նրա հավատը սովետների երկրի նկատմամբ։ Միաժամանակ՝ դա կոչ էր հանուն կառուցվող ապագայի հաղթահարելու 20-ական թվականների առաջին տարիների տնտեսական դժվարությունները։

20-ական թվականներին Արևելքի երգչի համբավ ուներ Ա. Վշտունին: Դրա վկայություններն են նրա «Neo Orientalia», «Սալամնամե», «Արևելքը հուր է հիմա», «Խոսում է ռադիո Ալժիրը» գրքերը: «Արևելքը հուր է հիմա» գրքի առիթով նույնիսկ այսպիսի տողեր էին գրվում. «Պրոլետարական պոետ Ազատ Վշտունին ոչ միայն հայկական, այլև ռուսական, վրացական ու թուրքական (ադրբեջանական) գրական նոր շուկայում ճանաչվել ու մասսայականացվել է որպես արևելագիր, Արևելքի երգիչ: ...Վշտունու Արևելքը նախ և առաջ ազգային-ազատագրական շարժման և դասակարգային պայքարի Արևելքն է» (Խ2, 1927, № 140):

Արևելքի թեման Վշտունին դարձնում է իր ստեղծագործության ուղենշային-առանցքային դիծը և աշխատում՝ Ալժիրից, Եգիպտոսից ու Իրաքից սկսած մինչև Հնդկաստան ու Չինաստան ընդարձակել իր գեղարվեստական ընդգրկումների աշխարհագրությունը: Ի տարբերություն Չարենցի, Վշտունին, նաև մյուսները անտեսում էին կոնկրետ փաստը, պատմական միջավայրը ու ապավինում ընդհանուր պատկերացումներին: Այդ ընդհանրական ըմբռնումների արտահայտությունն է նախերգանքի բնույթ ունեցող հետևյալ բանաստեղծությունը.

Ես քո որդին-պոետը քո, բարձր ու հպարտ գովքդ երգեմ,
Հրե կառքով, կարմիր վառքով, բարձրաթռիչք, ջա՜ն Արևելք:
Ես քո սիրտն ու շառաչող մեծ պայքարի թո՜վքը երգեմ,
Սոյուծաբաշ, հազի ու կրքոտ, իմ գովական, ջա՜ն Արևելք (102, 9):

Վշտունու արևելյան թեմատիկայով գրված ստեղծագործությունների համար բնաբան կարող են լինել հետևյալ տողերը. «Իմ երգում հորձանքներ ու հողմեր կան ու զարթնող աշխարհի չորս կողմեր կան»: Թեմատիկ այս գծի յուրացումը նա սկսում է հեղափոխության տարերքն արտահայտող շաչ ու շառաչի, շանթ ու որոտի ուղերձային-հռետորական կանչերով ու կոչերով. «Արևելքը /Հո՜ւր է հիմա./ Հին /ու հինա չի՝ Արևելքի կրծքին /Հիմա փորել ենք խոր/ պայթող մինա» (107, 9—10):

Տաք արևի տակ հորանջի ու հափրանքի մեջ ննջող Արևելքին, հաշիշի թմբիրի ու հեշտանքի թմրածությանը, հարեմների ծորուն սիրերգերին ու սոխակների դայլայլին, սեյիդների անշտապ նամաղներին, մարդկանց տարտամ քայլքին Վշտունին հակադրում է ժողովրդի պայքարի ուժը և մտավոր զարթոնքը, ժամանակի արագությունն ու աշխարհի վերափոխման թափը: «Ծրդս մրրկող կանչ է»,—ավետում է նա և իրեն համարում Արևելքի մի «նոր շայիր» (108,5):

Աշխարհագրական Արևելքին ուղղված ռոմանտիկական կոչին հաջորդում է Արևելքի ժողովրդին ուղղված վերացական մի նոր կոչ, որը

կարծեք ուղղված է բոլորին, բայց առանց որոշակի հասցեատիրոջ։ «Հե՛յ Արևելքի մռնչացո՛ղ ալամ, Սալա՛մ քեզ, Հուր ու հրագիր զալամ քեզ»,— բացականչում է նա և այդ մռնչացող ալամի անվան տակ ի մի բերում նոր մարդու վերացական ըմբռնումը՝ «Այն ո՞վ է, Որ հազարահունչ ձայնով է.— Ալին, Գևոն, Ցզան Ցին, Հասանը, Նոր մարդը՝ Մասսան»։ Ի վերջո, վերացականորեն ու համահարթված ձևով է ըմբռնվում նաև Արևելքի երկրների աշխատավորության կյանքի ու պայքարի առանձնահատկությունը։ Հակառակ դեպքում չէին գրվի այսպիսի լողունգային տողեր.

Անցո՛րդ, ով ո՛ր ես դու,
ձայն տուր իմ կանչին։
Արա՞բ ես,
Թո՞ւրք
կամ չի՞ն,
հինդո՞ւս.
չէ՞ որ խազում է քո պինդ ուսը
ղամչին՛ ... (180, 36)։

«Պոեմ չինականի» առիթով միանգամայն ճիշտ ու տեղին դիտողություն է անում Ը. Վահանյանը։ «Նա (Վշտունին—Դ. Դ.) կարծում է, որ եթե շատ ց, չ, ծ հնչյուններ, շատ անհասկանալի բառեր գործածի՝ ընթերցողը լավ կպատկերացնի իրեն Չինաստանը. սակայն, իրոք, այդ բոլորը միայն նրան խանգարում են» (ԳՇ, 1929, № 27—28)։ Արևելքի պատմական որոշակի միջավայրի ու կոլորիտի բացակայությունը Վշտունին լրացնում է արևելյան անձնանունների, տեղանունների, Արևելքի կյանքին, կենցաղին, ղարղնախշին բնորոշ այլ տարրերի օգտագործումով, ինչպես՝ Հասան, Ֆաթիմա, Ջաֆար, Ջամիլ, Չինաստան, Հնդկաստան, Ադրբեջան, Բոմբեյ, Մոսուլ, Բասրա, Բաղդադ, Թեհրան, Ֆաքիր, ուղտ, ուղտապան, անապատ, խալիֆ, շարիֆ, իմամ, մինարա, մզկիթ, ղեյլան և այլն, և այլն։ Այս ամենի միջոցով նա ստեղծում է Արևելքի պայմանական միջավայր, որն ավելի շատ գոյություն ունի որպես բառային աստաղձ, քան՝ կենսական մթնոլորտ։ Այս առումով միանգամայն ճիշտ ու տեղին էր 1930 թվականի պոեզիայի հարցերին նվիրված դիսպուտում Դ. Դեմիրճյանի ելույթը։ Նա մի կողմից քննադատում էր Արևելքի թեմայի չարաշահումը, մյուս կողմից՝ արևելյան նյութի յուրացման գեղարվեստական սկզբունքները։ Վերջին հարցի վերաբերյալ նա ասում է. «Երբ խոսում են արևելյան էկզոտիկայի մասին, պետք է քիչ էլ մեր տեղական կոլորիտը նկատի ունենալ» (ԳԴ, 1930, № 6, էջ 40)։ Այսինքն՝

վերացական Արևելքը պետք է որոշակիացնել ու տեղայնացնել, և դա անել նաև տեղական բարքերի ու կենսական միջավայրի օգտագործումով։ Չէ՞ որ Հայաստանն էլ, ի վերջո, Արևելք է և Հայաստանում էլ են ապրում արևելյան ժողովուրդներ (թուրք, քուրդ, ադրբեջանցի, պարսիկ)։ Ճիշտ այս ելակետից, խոսելով ազգային ձևի հարցերի մասին, Վշտունուն քննադատում էր նաև Չարենցը։ Նա գրում էր. «Վշտունու արևելյան պոեմներն առանձին գրական արժեք չեն ներկայացնում, որովհետև զուրկ են ազգային ձևից, այսինքն... չեն տալիս տվյալ բովանդակության, տվյալ ազգային միջավայրի հատկանշական կողմերը, որով և չեն կարող առանձնապես ազդեցիկ լինել և ծառայել իրենց հիմնական նպատակին» (78, 225)։ Դրան հակառակ Չարենցը գնահատում է Արմենի «Ջուբեյդան», Բակունցի քրդական պատմվածքները, Դեմիրճյանի «Նիգար», «Ռաշիդ» վիպակները, որոնք «միանգամայն ազգային են ձևով» և «տալիս են ընտրված թեմայի ռեալիստական պատկերը, ազգային կոնկրետ միջավայրի հատկանշական կոլորիտը» (78, 225)։

Եվ պատահական չէ, որ «Neo Orientalia» գրքի գրախոսը այսպիսի տողեր էր գրում. «Ազատ Վշտունու համար Արևելքը «արար է», «վարար է», «հորձանք է», «փորձանք է», «մրրկաշունչ ղողանջ է», «հուր է», «կանչ է», «վագր է» և այլն, նա «բավարարվում է հուր, բյուր, կանչ, հզորականչ, զորականչ և այլ անամիջություններով» (Ն, 1923, № 3, էջ 309—312)[10]։

Համայն Արևելքին ուղղած ողջույնի կոչերից հետո՝ զարթոնքի, ընդվզման ու պայքարի գաղափարական դիրքերից Վշտունին սկսում է գրեթե նույն միանշանակ մոտեցմամբ առանձին-առանձին անդրադառնալ Արևելքի երկրներին։ «Ջիապոնիում» Իրանը ներկայանում է շոգի մեջ նիրհող Թեհրանի և նրա փողոցներում ծանր բեռը քարշ տվող ձիու նկարագրությամբ, որը, ի վերջո, ծառս է լինում իր չարքաշ բախտի դեմ, ազատվում սիրոջից ու բեռից և թռչում դեպի երանելի ազատու-

---

10 Վշտունու «չապրած նեո-օրիենտալ ապրումները» քննադատության է ենթարկվել նաև «Մարտակոչ»-ում (1923,, № 161)։ Նյութի գեղարվեստական կատարման տեսակետից Վշտունու պոեզիան քննադատության է ենթարկվել նույնիսկ յուրայինների կողմից։ Այսպես, Գ. Վանանդեցին «Աֆիոնից» դեպի «Ալամը» հոդվածում, անդրադառնալով Վշտունու «Սալամնամե» և „Neo Orientalia“ գրքերին, գրվատելով նրա ստեղծագործության գաղափարական կողմը՝ այն, որ բանաստեղծը զարթոնքի է կոչում Քմրած Արևելքը, միաժամանակ գրում էր. «...շարունակաբար կրկնվող վշտունական «շառաչներն» ու «ծփանքները» վերջիվերջո անհամ են դառնում մտապատկերների աղքատությունից» (Նև, 1924, № 15—16, էջ 287)։

թյունը։ «Բոմբեյ» բանաստեղծության մեջ Բոմբեյը պատկերվում է որպես Հնդկաստանի ազատագրման խորհրդանիշ. «Է՛յ, Բոմբեյ, Ինդիայի սըրտում բոմբ ես դու», Ստամբուլը՝ «Մի փաշա էր երեկ, Անունը—Օսման կամ Ալի», որը հիմա ընթանում է վերափոխման ու նոր կյանքի ճանապարհ դուրս գալու հունով։ Իրաքի արաբ աշխատավորությանն է նվիրված «Ուղտը» բանաստեղծությունը, որի մեջ Արևելքը բնութագրող կենդանու՝ ուղտի անձնավորված խորհրդանշան—կերպարի ստեղծումով Վշտունին մարմնավորում է օտար գաղութարարների դեմ ծավալված ժողովրդի ազատագրական պայքարի գաղափարը.

Մեր անապատներում օտարականներ կան —
Ծովերի հետավոր ճամփաներով եկած...
Ցամաքից—ցամաք են անցել նրանք,
Ծովից—ծով են անցել
... Ու մեր անտառների բորենիներին միացած՝
Մարմինդ հոշոտել են ուզում,
Սիրելի՛ս (102, 71)։

Բանաստեղծությունը համեմատաբար հաջողված է, դրա գրավականը հռետորական-ուղերձային բնույթի բանաստեղծության մեջ ներմուծված մտերմիկ ու ջերմ շունչն է։

Վշտունու արևելյան թեմատիկայով գրված ստեղծագործություններից մեջ ուշագրավ է «Ռամ Ռոյը» պոեմը, որի, ինչպես նաև «Պոեմ չինական» նյութը վերցված է Չինաստանի կյանքից։

Ռամ Ռոյը հնդիկ ղինվոր է, որը պարտավոր է իր ընկերների հետ գնդակոծել Շանհայի չին աշխատավորության ցույցը։ Ռամ Ռոյը այդ պահին վերհիշում է իր տունը, կնոջը, երեխաներին, որոնք սոված են և կարծեք տղան նրան ամոթանք է տալիս աշխատավոր չինացիների դեմ կանգնելու համար։ Ռամ Ռոյը գալիս է սոցիալական և դասակարգային գիտակցության և իր շարձակած գնդակի փոխարեն սպիտակ սպայի հրամանով ընկերների արձակած գնդակը ընդունում իր մարմնի մեջ։ Պոեմի հաջողությանը նպաստել են որոշակի դեպքերի ու գործողությունների պատկերումը, սյուժեի հստակությունն ու պատումի դրամատիկականությունը և նկարագրվող հոգեվիճակի համոզչականությունը։ Պոեմի ոճական- ռիթմական կառուցվածքը զարգանում է ըստ գործողությունների ընթացքի բնույթի։ Կարուկ ու հատու հնչերանգով է պատկերված Շանհայը, փողոցը, գործադուլը, հակառակ դրան ղգացմունքային երանգավորում ունի վերջին պատկերը, երբ մահամերձ Ռամ Ռոյը

գրկում է վիրավոր չին ժողային, ինչպես Հարաղատի, և ասում. «Ես ու դու ընկանք այս կռվում, Որ չինը լինի ազատ» (102, 114)։

Նյութի յուրացման մեջ նկատվող համեմատական հաջողություններով հանդերձ, Վշտունին երբեք չի ազատվում սխեմատիզմից։ Սխեման դրվում է որոշակի գործողությունների ու նկարագրությունների մեջ՝ առանց վերածվելու իրական կենսաղացողության։ Այդպիսին է «Պոեմ չինականը», որի մեջ մակույկավար Յզա-Յին, մերժելով իր մանդարինի աղջկա՝ Տայի Մինկի սերը, իր սիրտն է բաց անում չարքաշ այգեպանի աղջկա՝ Միու Կայի առջև, այդպիսին է «Երկու սեր» բանաստեղծությունը, որի մեջ Հարեմի հարճի՝ Ջամիլեի սիրուն հակադրված է բանվորուհու ու բանվորի սերը։ Այս հակադրությունները ժամանակի համար ընդունված գեղարվեստական միջոցներ էին, պարզապես՝ Վշտունին շատ է պարզունակացնում և հասարակացնում հակադրության եղրերը։ Այդ նույն սկզբունքով է գրված նաև «Խոսում է ռադիո Ալժիրը» պոեմը, որը թողնում է իրականության մերկապարանոց չափածո արձանագրության տպավորություն։ Թեև ռադիո հաղորդման ձևով գրված գործը կարող է արդարացում գտնել՝ պատումի ոճը նմանեցնելով ռադիոյով հաղորդվող լուրերի ոճին, բայց այդ արդարացումը չի փրկում գեղարվեստական որակը։ Պոեմը բաղկացած է երեք մասից. առաջին մասում խոսում է սովետական ռադիոն և տարածում հեղափոխության պատգամները, երկրորդ, երրորդ մասերում հնչում են Ալժիրի ռադիոյի ֆրանսիական և արաբական ծրագրերը։ Ռադիոյի լուրերը ընդգրկում են ամեն ինչ՝ քաղաքականություն, հասարակական կյանք, կենցաղ, բարոյականություն և ընդհանրության մեջ ցույց տալիս իշխող ֆրանսիացիների, գաղութացված արաբների և վերջիններիս ազատության կոչող սովետական երկրի դեմքը։

Արևելքի թեմայի յուրացման ընթացքում Վշտունին թեև ստեղծեց աշխարհագրական լայն ընդգրկում ունեցող քարտեզ և առատորեն գրեց զանազան երկեր, բայց դրանք ունեն սոսկ դրապատմական արժեք։

Գրապատմական արժեք ունեն նաև Արևելքի թեմայով այս տարիներին գրված շատ այլ գործեր։ Այդպիսին են Ն. Զարյանի «Չին աղջիկ» և «Վերթրաղնա (արևելահիմն)» պոեմները, որոնցում նա Վշտունու ազդեցությամբ պատկերում է Արևելքի ժողովրդի ծանր դրությունը և նրա պայքարը հանուն ազատության։ «Չին աղջիկ» պոեմում, որի մեջ, իր խոսքերով ասած. «Թողած աչքերիս առջև Ջրանցքի երկիրն իմ կա-

պույտ, Ջին աղջիկ, երգում եմ քեզ», Ն. Զարյանը պատկերում է ռիկշինների ու կուլիների ծանր կյանքը, որոնց հասնում են լենինյան գաղափարներն ու Հոկտեմբերյան հեղափոխության արձագանքները։ Քնած ու թմրած Արևելքի արթնացման մի կոչ է «Վերելքը գնում» (Ն, 1925, № 5—6)։

Ամբողջության մեջ և՛ Վշտունու, և՛ Զարյանի, և՛ մյուսների այս բնույթի գործերը գրված են այդ տարիներին իշխող գրոհայնության և ուժի դիրքերից, ինչպես նաև աշխարհը նվաճելու տիեզերական ընդգրկումների չափանիշներով։ Ջանկանալով ոչնչով ետ մնալ իր շրջապատից, Մահարին ևս բարձր ձայնով աղաղակում էր. «Ոտքի՛ ել Հինդիայից Բելգիա» (Մ, 1923, № 56)։

Ավելորդ չէ նշել, որ Մահարին կամ գրել է, կամ ցանկացել է գրել Արևմուտքն ու Արևելքը ընդգրկող թեմատիկ բանաստեղծությունների շարք։ Այդ է վկայում «Արևմուտք» բանաստեղծության հետևյալ ծանուցումը՝ «բանաստեղծություն՝ համանուն ցիկլից»։ Արևի երգը նա իբրև պղնձե շեփոր հակադրում է Արևմուտքի, իր բառերով ասած, հովվերգական «քաղցրամեղցրիկ» երգերին.

Քե՛զ,
Արևմուտք,
Պարզում եմ ահա երգերիս
Պղնձե շեփորը... (ՆՈՒ, 1930, № 8—9, էջ 12)։

Այս մոտիվներով ու սկզբունքներով պոեմներ ու բանաստեղծություններ են գրում նաև Գ. Մելյանը [«Մեմո (քրդական պոեմ)», «Արևելյան լեգենդ»], Գևորգ Գրիգը («Թրքուհին»), Լանտեն («Կա-Տո-Շի», «Թրքուհին», «Համբալ բաբան»), Ս. Ֆրանը («Թրքուհին»), Վեսպերը [«Սարսափ (արևելապոեմ)»], Գևորգ Խալաթը («Ջին կուլին»)։

Գաղափարական ճառի և սխեմատիզմի բացահայտ սկզբունքներով գրված այս ստեղծագործությունների մեջ գեղարվեստական հագեցվածությամբ և արժեքով առանձնանում են Գ. Սարյանի պոեմներն ու բալլադները։ Մանկության և պատանեկության տարիները ապրելով Իրանում, էությամբ զգալով արևելյան այդ երկրի բարքերն ու սովորությունները և ապավինելով իր մեղմ, քնարական ստեղծագործական խառնվածքին՝ Գ. Սարյանը ոչ միայն արձագանքում է իր ժամանակին ու կատարում այսպես կոչված «սոցիալական պատվեր», այլև՝ ստեղծում արժեքավոր գործեր, որոնք դուրս են գրապատմական փաստի սահմաններից։

20-ական թթ. Գ. Սարյանը գրեց «Գյուլխանդա», «Գյուլնարա», «Կրզ-Կալասի» բալլադները, որոնց հետագայում նա ավելացրեց նորերը

(«Թառղանի մորմոքը», «Իրանի», «Շահն ու Մեջնունը», «Դելֆրոշ և էլ Նուրի», «Երգիչ Սալվարին»), դրանք զետեղելով իր «Երկերի ժողովածուի» «Իրանի» թեմատիկ շարքում: Սարյանի այս գործերի, նախ և առաջ «Գյուլնարայի» հաջողության գրավականը ներգործող հուզական տրամադրության մեջ է: Զոր ու ցամաք չափածո հրապարակախոսության ու ճառասացության տարիներին Սարյանի այս գործերը արևելյան գունագեղության հետ մեկտեղ հանկարծ թողեցին ջերմ ու հուզիչ ազդեցություն: Ինչո՞ւմն էր Սարյանի պատկերած Արևելքի գրավչության առանձնահատկությունը: Ի վերջո, չդրայից հրաժարվել ցանկացող արևելյան գեղեցկուհիների ու նրանց բարքերի մասին շատերն են գրել: Ուստի, հարցը սոսկ թեման չէ, այլ այն, որ այդ թեման պատկերվում ու մարմնավորվում է ոչ թե ճառի ձևով, այլ՝ ներգործող գեղարվեստական խոսքի, որն այս դեպքում ստեղծվում է դրամատիկական զարգացում ունեցող գործողությունների ընթացքի և մեղմ քնարական խոսքի զուգադրմամբ:

«Գյուլնարա» բալլադում սեղմ տողերի մեջ Գ. Սարյանը մի ամբողջ դրամատիկական պատմություն է ստեղծում գորգագործ աղջկա, չադրան դեն նետելու նրա ցանկության, հույսերով գործած գորգի, այն խանին նվեր տանելու և նրա ողբերգական մահվան մասին: Սակայն խոսքի այս ժեստային զարգացումը այն չի հասցնում պատմողական հեշտ բանաստեղծականության, քանի որ պատումը զարգանում է տրամադրություն և հոգեվիճակ արտահայտող պատկերներով ու զգացմունքային լարվածությամբ: Սարյանը ստեղծում է լիարյուն ու կենդանի մի գործ, որի մեջ հերոսուհին պատկերվում է և՛ իր տեսանելի արտաքին նկարագրով, շարժուձևով, գեղեցկությամբ, և՛ շնորհներով ու աշխատանքով, և՛ վշտով ու տառապանքով:

Գ. Սարյանը վերականգնում է կենսական և հուզիչ քնարերգության ավանդական սկզբունքները և այն ծառայեցնում նոր ժամանակների տրամադրությունների ու մոտիվների պատկերմանը: Դրանով իսկ՝ նա առանց հրովարտակի ապացուցում է, որ ամենևին էլ մեռած ու անկենսունակ չեն բանաստեղծության ավանդական սկզբունքները, և, որ միայն այդ ավանդույթների զարգացմամբ կարելի է ստեղծել նոր, բայց արժեքավոր գրականություն:

Այս սկզբունքների գեղարվեստական արտահայտության օրինակ է նաև «Կըզ-Կալասի» բալլադը, որը հոր կրքերից ազատվելու նպատակով իրեն ծովը նետած աղջկա արևելյան լեգենդի մշակումն է: Լեգենդի նյութը զուգահեռաբար և փոխաբերաբար կապվում է ճնշումներից, կա-

պանքներից, հարեմային կյանքից, հասարակական ծանր վիճակից ազատագրվող Արևելքի կնոջ թեմատիկ գծի հետ։ Փաստորեն Գ. Սարյանը բավարարում է օրվա, ժամանակի գրական պահանջները, միաժամանակ, կարողանալով խուսափել սխեմատիզմի պատրաստի կաղապար-թակարդից։

Ասել, թե ստեղծագործական այս մակարդակը Գ. Սարյանը նվաճեց միանգամից՝ սխալ կլինի։ Նախ՝ 20-ական թթ. վերջերին դասական ավանդույթների յուրացման միտումը դարձավ որոշակի սկզբունք («Գյուլնարան» և «Կրզ-Կալասին» գրվել են 1929-ին) և ապա՝ մինչ այդ գործերը նա ևս իր տուրքը տվել էր սխեմատիզմին։ Դրա վկայությունը «Գյուլխանդա» (1926) բալլադն է, որը, իր քնարական նրբատոներով հանդերձ, հնի ու նորի պարզունակ ու սխեմատիկ հակադրություն է։ Այսպես, մի կողմից իրանցի շահիրների երգած պարսկուհու ավանդական կերպարն է.

— Պարսկուհի՛, աչքերդ նշի ձև են,
Սաթի պես բիրերդ սև,
Ու թուշդ ծիծեռի մի զույգ թև են
Հոնքերդ կամարաձև (90, 83)։

Մյուս կողմից՝ Իրանից Երևան ընկած և վերափոխված պարսկուհու, որին բանաստեղծը ներկայացնում է այսպես.

Հիմա դու ոչ հորտ ես, ոչ գերի,
Գյուլխանդա, ջահել կոմսոմոլկա... (90, 85)։

Արևմուտքի քննադատության և հիմնականում արթնացող Արևելքին անդրադառնալու թեմատիկ ընդգծված կողմնորոշումը, որը դրսևորվեց նաև ժամանակի արձակում, հասարակական-քաղաքական նոր հնչեղություն տվեց հայ գրականությանը և ընդլայնեց նրա քաղաքացիական ընդգրկումների շրջանակը։ Թեև այս ուղղությամբ գեղարվեստական նվաճումները շատ չէին, այնուամենայնիվ, թեմատիկ այդ գիծը միջոց էր դուրս գալու տեխնիցիզմի ու արագության գովերգման ստեղծագործական փակուղուց և ավելի լայնորեն գնահատելու հեղափոխության համաշխարհային դերն ու նշանակությունը։

2

Համաշխարհային գրականության պատմության մեջ չկա մի ժամանակաշրջան, որը ստեղծագործական նյութ դարձրած չլինի մարդկային ամենաթանկ ու հարազատ զգացմունքներից մեկը՝ սերը, սիրո ապրու-

մը, սերը առ կինը: 20-ական թթ. պոեզիան ևս, ունենալով շեշտված քաղաքացիական բովանդակության, չշրջանցեց գրականության համար կենսական նշանակություն ունեցող այդ գլխավոր հարցը և առաջ քաշից սիրո պատկերման ստեղծագործական տարբեր կողմնորոշումներ:

Սիրո իդեալական ըմբռնումը, ընդհանրապես սիրո պատկերման հուզական-զգացմունքային նախորդ սկզբունքները նորագույն գրականության ձևավորման առաջին իսկ տարիներից համարվեցին անընդունելի և ենթարկվեցին խիստ քննադատության: Այդ քննադատությունը մի կողմ դրեց Տերյանի «անբիծ սերը», Իսահակյանի սիրերգությունը, Զարենցը մոռացավ իր երգի դիցուհուն և բոլորը միասին փորձ արեցին գտնելու, հայտնաբերելու նոր օրերի քաղաքացիական բովանդակությանը համապատասխան սիրո նոր առարկա, սիրո ինքնարտահայտման նոր ձև, սիրային քնարերգության նոր մոտիվներ: Ինչպես այլ, այնպես էլ այս հարցում մոտեցումները տարբեր էին, որոնք և հանգեցրին գլխավորապես երեք հիմնական սկզբունքների՝ ա) սեռական առողջ բնազդի գովերգման, բ) վերափոխված կյանքին ու նոր մարդու բաղաքացիական նկարագրին համապատասխան սիրեցության, որը հասավ լիարժեք սխեմատիզմի և դ) բնական, կենսական սիրային ապրումների պատկերման, որն ուղղված էր սիրո զգացողության, ընդհանրապես անձնական-անհատական տրամադրությունների արտահայտման կաշկանդումների ու սխեմանների դեմ:

Սերը սեռական առողջ բնազդի սկզբունքով պատկերելու կողմնակիցները (Զարենց, Աբով) ելնում էին գեղագիտական-ստեղծագործական այն նախադրյալից, որ նախ՝ անհրաժեշտ է հեռու մնալ սիրո զգացմունքային—հուզական վերապրումից, որը նրանք համարում էին «մեշչանական», «մանրբուրժուական» և ապա՝ զգացմունքի ու հույզի վերացումով փորձում էին սերը հոգևկան ոլորտից տեղափոխել մարմնական ոլորտ և պանծացնել առողջ մարմնի բարեմասնությունները, միսը, սեռը, սիրո զգայական բռնկումը:

Այս տեսակետից ծայրահեղության մի անկրկնելի նմուշ է Գ. Աբովի «Միայն կինը» ժողովածուն, որը նա, դրքի բնաբանի առաջին տողով ասած, նվիրել է «Արյուններս հուզող աղջկան»: Ամբողջ գիրքը սեռական զգայունակության, վավաշոտության ու տափանքի մի դրսևորում է, որի հիմքը առողջ բնազդի պաշտամունքն է: Գիրքը բացվում է «Թիռապրում» վերնագրով բանաստեղծությամբ, որը միանգամից ի դերև է հանում Աբովի դավանած մարմնական սիրո «գաղտնիքները».

Հե՞նց որ շուրթերս մերձենան քո շուրթերին,
Հե՞նց որ շուրթերս արբենան քո շուրթերից՝
Քո հեշտասույզ շուրթերի հետ կներսուզեմ
Նյարդահալիչ արևհեղուկ.
Ու կլուծվեն ծվեն-ծվեն
Զգայարաններն իմ հիղհեղուկ
Ինձ կընդգրկեն ջերմի՛ն տոներ (3,7—8)։

«Սիրային» այս ղգացողության մեջ Աբովը ինքնավստահ եղանակով փառաբանում է իր տիրող, «աննկուն» «ես»-ը («Անմիտ աղջիկ, դժվա՞ր է շատ Իմ աննկուն «ես»-ով խաղալ»)։ Այդ «ես»-ի շուրջ տող առ տող հյուսվում է հեշտանքի մի մթնոլորտ. «ես-ը ընկնում է սիրային-սեռական արբեցման մեջ։ «Աղոթք» բանաստեղծության մեջ ասվում է, որ աղոթքն, ըստ էության, հեշտանքի պահն է։ Ստեղծվում են լրացուցիչ պատկերներ՝ «Ոտքերդ նրբած հեշտանք... Վարդամիսի բույրե՞ր», «Իմ մեջ լուծիր բույրերդ հուր։ Ավելի մեծ հաճույք—ա՞խ, չի՛ք», «Ուզում եմ շուրջս հեշտանք հինես»։ Հաճույքի ու արբեցման մեջ «ես»-ը դրսևորում է վայրիվերո տրամադրություններ՝ ուզում է բաժակներ ջարդուփշուր անել, շուռ տալ սեղաններ, հարբել ու այլ գժություններ անել։ Զևավորվում է հերոսի մի նկարագիր, որը սկզբունքորեն հակադրված էր Տերյանի պոեզիայի նրբակիրթ մտավորական հերոսին։ Իսկ «ցնորք աղջկան», որին Տերյանը սրբազան ու անհասանելի սիրո խոսքեր էր ուղղում՝ փոխարինում է մեկը, որին հեշտությամբ կարելի էր ասել. «Ձեր սահինքները նյարդահալի՛չ. Բացե՛ք ծայրերը մի քի՛չ, մի քի՛չ» կամ՝ «Հովը կոնքիդ կոկիկ կողքի վրա Քո ոտքերի ճեղքվածքի մեջ է սուրսըրում»։ Կյանքի հատակն ու փողոցի բարքերը, շամպայնի մեջ լողացող կաֆեշանտանների կանայք և նրանց շուրջ պտտվող «ավարանները» ծանրորեն ճնշում են բարեկրթության և, ընդհանրապես, մարդկային բարոյականության ու քաղաքակրթության օրինականության ըմբռնումները։ Բանաստեղծություններից մեկում օգտագործված «ես մի ցնորախնդիր, ես խեղճերի հերոս» տողը ըստ էության ճիշտ է ու բնութագրական «Միայն կինը» դրքի հերոսի՝ ինքնագոհ «ես»-ի համար։ Հակառակ դեպքում չէին ստեղծվի այսպիսի տողեր.

Մութում համբո՛ւյր, հեշտե՛րը եռ,
Կրքի գալարը — արևհեղուկ,
Գազլուայ ծիծեր ու ծիրածալքեր,
Ճայթող ծափեր ու ծիծա՛ղ ծիծղուկ...
Քշիր կառքերը, քշիր արագ,

Ձիեր, բաշերը փրփուր արծաթ,
Սրծծաթ, ծրծծաթ, ծրծծաթ...
Կռռակ, կռռակ, կռռակ, կռռակ...
Տներ — մայթե՛ր, մարդիկ — կառքե՛ր,
Ցուցափեղկեր բռնք արագ.
Արա՛գ, արա՛գ, արա՛գ, առա՛գ...
Սովլուլա ծիրե՛ր ու ծիծաղալքեր,
Ճայթուն ծափեր ու երահ կինե՛ր,
Ձիստի գալար, ու քրքի՛ջ, ու մի՛ս,
Շուրթիս արյո՛ւնն ու ջերմաբույրե՛ր,
Սրտի՛ս գալարը կրակոտ...
...Անմիտ աղջիկ ես — անմի՛տ աղջիկ.
Անդուսպ գալարքս, մտքիս պատրանքը
Ավելի մեծ են, քան սերդ մեղկ (3, 25—26)։

Եվ դեռ այս բանաստեղծությունը կոչվում է «Հուսաբեկ էջերից», իսկ ինչ կլիներ, եթե նրա հույսը բեկված չլիներ։ Անդրադառնալով «Միայն կինը» գրքի այս վավաշոտ տողերին, Սուրխաթյանը, ժամանակին ծաղրելով Աբովին, գրում էր. «Սրանից էլ ավելի «առողջ» սեռական բնա՞զդ։ Որ ցուլը կհանդգնի պարծենալ ավելի «առողջ» սեռական բնազդով...» (98,62)։

Սիրո արբեցման այս մտավոր էքստազը ամենևին կապ չունի այն ամենի հետ, ինչը կոչվում է արվեստ, գրականություն։ Իսկ սիրո հարցում «Երեքի» դեկլարացիան խարխլված էր այս պահանջներին, որին իր տուրքը տվեց նաև Ե. Չարենցը։ Սիրո հարցի ծայրահեղ մարմնավորման մեկ այլ նմուշ է նրա «Ռոմանս անսեր» պոեմը, որը փաստորեն նշանակում էր անսեր սիրո գովերգում։ Թե՛ Աբովի «Միայն կինը» և թե՛ Չարենցի «Ռոմանս անսերը» ամենևին էլ պատահական գրքեր չեն, որ, իրենց ծայրահեղություններով հանդերձ, անտեսվեն։ Դրանք գեղարվեստական որոշակի սկզբունքների արտահայտություն են, որ ներկայացնում են գեղարվեստական որոնումների որոշակի մի ժամանակաշրջանի հավաստի պատկերը։

Անսեր սիրո, այսինքն՝ անհույզ, անզգացմունք սիրո կամ սիրո մահի ծրագրային դիրքորոշումից ելնելով՝ ձախ որոնումների և դասական արվեստը հերքելու ամենաբուռն շրջանում Չարենցը բանաստեղծականացնում է մեքենայացված — արտադրական բնույթի մարդկային կյանքն ու մարդկային սերը։ «Ռոմա՞նս եք ուզում, /կամ ռոմա՞ն./ /ինչո՞ւ չէ. ռոման տամ ձեզ։ /Բայց դիտե՞ք/ ռոման անռոման /կամ ռոմանս անսեր»,— հայտարարում է նա և իր գրական-գեղագիտական ծրագրերի չափածո շա-

ըադրանքի հետ մեկտեղ որպես կոնկրետ օրինակ պատմում սիրո մի պատմություն, որի հերոսուհին իր նախկին աստղային քրոջ հակապատկերն է՝ շատ անբանաստեղծական—կենցաղային անունով՝ Ժենյա։ Իր նոր հերոսուհուն բանաստեղծը դիմում է «նոր սիրո» ծրագրին համապատասխան բառապաշարով.

Ոչ ցնորք ես դու մի դալուկ,
ոչ, հոգու մի հրաշք անգո։
Ժե՛նյա,
քե՛զ,
մարմինը քո կակուղ
Թող երգեմ գանգիս գոնգով։
(80, 9)՝

Սիրո հուշին ու երազին, ցնորքին ու կարոտին հաջորդում է այդ ամենի դեմ ուղղված ծաղր ու ծանակը, ամենաթանկ ապրումների ու զգացմունքների մատածված ոտնահարումը. «Մի՞թե /դեռ/ ձեր կակուղ հոգում/ մշուշե աշուն է լացկումած, /ու ցնո՞րք է ուզում—/համր, /ծախու/ ձեր հոգին՝ գծուծ հացկատակ։ /...Հասկացիր, /սիրտ իմ բիրտ./ վերջ։/ Ցնորք չիք»։ Կինը վերածվում է ցանկութիւններ հարուցող մի էգի, որին ուղղված վավաշոտ հայացքը տեսնում է սոսկ մարմին՝ «Կիրք, կոնք, կին», այնուհետև.

Ի՞նչ հուշ,
ի՞նչ ցնորք,
երազ,
լուսնահար ախորժյուն ու երգ.
կգա, կգվլի նա—շոգ,
շեկ,
վավաշոտ
էգ (80,10)։

Բացարձակապես ժխտվում է զգացմունքային սերը՝ «Սե՞ր։ /Ջերո՛։ Ոնց որ գնաս ճաշարան՝ /չմարսես,/ ծանրանա սրտիդ», և պանծացվում մարմնի ու մսի ֆիզիկական «սերը»՝ «Մաս։ Մսի։ Ամուսին»։ Հոգին հալումաշ անող սիրո տառապագին խոստովանություններին ու կարոտներին՝ սիրո առաջարկության ձևով փոխարինում են կիրքն ու ցանկասիրությունը.

Ժե՛նյա,
քե՛զ,
ուզո՞ւմ եմ քե՛զ։
լսո՞ւմ ես՝ ասում եմ — «Սեր»,

բայց
ծամած այդ բառը որ ասի—
ասել է՝ ուզում եմ — քե՛զ
և ոչ թե — լիզած լուսին։
... Կարծում եք հաճելի՞ է, չէ՞.
«սեր»,
«կարոտ»,
«աչքերի գինի»։
Իսկ եղե՞լ է, որ կանչեք—և լինի (80, 10—11, 19)։

Ի վերջո, ամբողջ պոեմը վերածվում է դարերի պատմություն ունեցող հոգեբանական-ղգացմունքային սիրերգության բոլոր նվիրական մոտիվների ժխտման, սիրո վեհության հաստարակացման ու կենցաղայնացման։ Այդ ամենը դիտակցված ձևով ուղղված էր սիրո դեմ և նշանակում էր սիրո մահ. «Սե՛ր, /էաօր/ բերել եմ քեզ մահ, /ես—հունն»։

Չարենցի այս աստիճանի ծայրահեղությունը պայմանավորված էր «Երեքի» դեկլարացիայի ձևակերպումների («Անբիծ սիրուն» մենք դեմ ենք դնում սեռական առողջ բնազդը», «Կորչեն... սալոնային կանայք») շտապ ու արագ գործադրմամբ[11]։ «Ռոմանս անսերը» թե՛ ծրագրային հրովարտակով, թե՛ գեղարվեստական բովանդակությամբ դեկլարացիայի

---

11 *Չարենցի «Ռոմանս անսեր» պիրքը ժամանակին ենթարկվեց խիստ քննադատության։ Նրան մեղադրում էին ծայրահեղության ու գավառականության մեջ։ «Ամեն ինչ հայհոյում է այդտեղ։ Ամեն ինչ քանդում։ Նա ցանկանում է լինել անպատճառ «ծայրահեղ», «օրիգինալ» և «հեղափոխական»,— գրում էր Ա. Կարինյանը «Վտանգավոր սայթաքում» հոդվածի մեջ (Պ, 1923, № 2, տե՛ս նաև Խ2, 1923, № 15)։ «Կինը Չարենցի պոեզիայում» վերնագրով (Խ2, 1922, № 216) հոդված էր տպագրել Դ. Փորսուղյանը (Վանանդեցի), որի մեջ նա ցույց էր տալիս կնոջ կերպարի էվոլյուցիան Չարենցի պոեզիայում՝ սկսած կին-ցնորքից վերջացրած կին-էգը ու կին-ընկերները։*

Խ2-ում տպագրված ՀՊԳՄ. 6-րդ նիստի հաղորդման և Ա. Կարինյանի հոդվածի դեմ իր սկզբունքների պաշտպանությամբ «Pro doma sua (Մի պրովոկացիայի առիթով)» հոդվածով հանդես է գալիս Չարենցը։ Քննադատելով Վշտունուն ու Կարինյանին, Չարենցը միաժամանակ նոր գեղագիտության սկզբունքների դիրքերից բնութագրում է «Ռոմանս անսերը»։ Նա գրում է. «Իմ «Ռոմանս անսեր»-ով ես դուրս եմ եկել մի կողմից մեր հին(տերյանյան) պոեզիայի, մյուս կողմից մեր «պրոլետարականների» դեմ։ Ցանկացել եմ պատկերել սերը։ Ինչպե՞ս։— Տերյանյան պասսիվ երազային վերաբերմունքին դեպի «կինը», դեպի այդ բուրժուական «ցնորքը»՝ ես հակադրել եմ առնական ատելություն դեպի այդ «ցնորքը», որ մարմին ու միս ստանալով դառնում է ոչ այլ ինչ, եթե ոչ «ոսկեզօծ կատու», էգ... Ի՞նչ սեր, երբ միլիոններն են եկել հանդես — ահա իմ պոեմի իմաստը» (78, 38—39)։

անմիջական շարունակությունն էր ու իրագործումը։ Դասական գրականության հերքումը ուղեկցվում էր դասական գրականության թեմաների ու մոտիվների արմատական ժխտմամբ ու քննադատությամբ։

Սեռական առողջ բնազդի դրույթների կենսագործման սկզբունքով է գրված նաև Չարենցի «Ասպետականը» ռապսոդիան, որի մեջ, սակայն, կարճ տեղատվությանը հաջորդած հզոր մակընթացությամբ բանաստեղծի տաղանդը վերագտել է իր կարողության սահմանները և ստեղծել բարձրարժեք գեղարվեստական մի գործ։ Դրա գրավականն այն է, որ կենցաղայնությանն ու պրոզայիզմին, բառի դիմադրության հաղթահարման հեշտությանն ու հռետորական-ճառային ինքնաբուխ հայտմանը, ոճի խջեցմանն ու բարբառային լեզվին փոխարինել են բարձր բանաստեղծականությունն ու ներշնչանքի ուժը, մարի թռիչքն ու պատկերավոր խոսքը։ Գեղարվեստական կատարելությամբ պոեմն առանձնանում է 1921—1925 թթ. Չարենցի գրած չափածո բոլոր գործերի մեջ։

Պոեմը գրելով «Երեքի» դեկլարացիայի և իր շեփորահանդեսների բուռն շրջանում (1922 թ. օգոստոսին) Չարենցը, այնուամենայնիվ, չի ծայրահեղացրել հոգեբանական-զգացմունքային սիրո իսպառ ժխտման և սոսկ մարմնական բնազդի բանաստեղծականացման ծրագիրը։ Պոեմի հոգեբանական-զգացմունքային գեղարվեստական մթնոլորտի մեջ կա և՛ մարմին, և՛ կիրք, և՛ կարոտ, և՛ սեր, և՛ տառապանք։ Չարենցը պատկերում է հոգեբանական շատ ավելի բարդ ու խոր, նաև կենսական ու կոնկրետ մի վիճակ, քան՝ սիրո զգայական զեղումն է։ Առաջին իսկ տողերում «հոգնած ու տխուր» տրուբադուրը «երգում էր նրանց երգը լուսե, Մարմիններըը նրանց ալ-կրակ», նաև՝ «երգում էր կարոտն իր արթուն»։ Այնուհետև.

Ես դառնում էի սուրբ Քաղաքից
Եվ սրտիս թագուհուն նվեր
Ես տանում էի ցո՛վը վերքիս
Ու կարոտս՝ բո՛ւրթ ու վեհ (76, 42)։

Չարենցը նյութը պատկերում է գործողության մեջ, դեպքերի որոշակի ընթացքի սյուժետային հաջորդականությամբ։ Գործողությունն ունի սկիզբ և նպատակաուղղված զարգացում։ Պիլիգրիմ ասպետը տեսնում է երկու հրաշք աղջիկների, գեղեցկության երկու կատարելություններ, որոնք, սակայն, պատկանում են իննսուներեքամյա, բայց պիրկ մարմնով Ալֆոնս Անդոյին։ «Սեռական առողջ բնազդի» տեսական կողմնորոշմամբ Չարենցը առողջ մարմնի ամրությամբ է պատկերում նաև իր զառամյալ հերոսին. «Ծերունի էր Ալֆոնս Անդոն, բայց իրանը, պիրկ ու

խիզախ՝ Նա պահում էր անմար խանդով Բարձրահեռ, որպես սուր մի նիզակ»: Հրաշք աղջիկների հայտնությունը նրանց ունենալու սեր է ծնում և անհաշտ առելություն բորբոքում զառամյալ ասպետի նկատմամբ: Այդ սերը կնոջ գեղեցկության սերն է, որը թեև չի հասցնում դառնալ հոգեբանական սեր, բայց իր հմայքով ու թովչանքով խելքահան է անում թափառական ասպետին: Անկրկնելի փայլով ու շուքով է պատկերում Չարենցը երկու գեղեցկուհիներին.

Երկու լույս էին վառ նրանք...
Երկու բոց՝ սպիտակ ու սև,
Երկու խոլ արև հուրհուրան,
Երկու հուր հրաշքներ լուսե....
Մեկի բոյը — սեգ մինարեթ,
Մյուսինը — սև՛ մի սոսի.
Մեկը վառ, պայծառ մի արև,
Մեկը էաթ, արծաթ մի լուսին:

Բեղվինի խարույկներ էին խոլ
Սևամած աչքերը մեկի,
Մյուսի աչքերը—տխուր
Միրաժներ էին անմեկին:
Մեկի կուրծքը մզկիթ էր սպիտակ,
Մյուսինը — սեգ մի տաճար.
Մեկը բիլ գազել էր կապուտաչ,
Մեկը հուր նժո՛ւյգ սևաչյա (76, 44—45):

Այս անկրկնելի գեղեցկությունը վիրավոր մի վագր է արթնացնում թափառական ասպետի էության մեջ: Նա մոռանում է իր «սրտի թագուհուն լուսե, Որի դեմքը կյանքում հողմածեծ» տարիներ էր երազել ու «Որի մի հայացքի համար» ինքը դարձել էր խաչակիր: Ինքնամոռաց տենչանքով նա ձգտում է դեպի «հուր-գեղանի» աղջիկները: Չարենցը ոգեղեն արբեցությամբ է պատկերում կնոջ գեղեցկությունն ու մարմնի գրավչությունը («Մինչև լույս... Իմ հոգում պարեցին նրանց Մարմինները լո՛ւյս ու լուսե») և հզոր, անկասելի տարերքով վերարտադրում կարոտը դեպի այդ կույսերը («Մինչև լույս աղմկեց իմ հոգում Այդ կարոտը որպես ուրագան... Մինչև լույս իմ հոգում շաչեց Այդ կարոտը, որպես էգ մի հովազ...»): Այդ կարոտը թեև խանդի կատաղի մի ուժով տապալում է Ալֆոնս Անդոյին, բայց դա չի դառնում սիրո հաղթանակ և չի վերածվում մարմինների խրախճանքի:

«Ասպետականում» Չարենցը ամենայն վարպետությամբ իրագործել է իր գեղագիտական որոշակի ծրագիրը: Դրանով հանդերձ նա ստեղծել է հավերժական ժամանակի հավերժական ոգին իր մեջ կրող մի պոեմ, որի բոլոր էպիկական նկարագրությունների և գործողությունների ընթացքի, գեղեցկության ինքնամոռաց ապրումի և կնոջ հմայքի ու գրավչության պատկերումների մեջ բոցկլտում է կենդանի մի երթիռ, կենսունակ մի ղգացողություն, որը մեծ արվեստի նախահիմքն է: Չարենցը իր և բոլոր մյուսների գալանա, սալոնային երգերին հակադրում է արյան ու ղգացմունքների կենդանի շարժում ունեցող մի ստեղծագործություն, որը թեև սնունդ էր առել սահմանափակ գեղագիտական ծրագրից, բայց ամեն ինչով վեր էր թե՛ կոնկրետ ծրագրից և թե՛ կոնկրետ ժամանակի գեղարվեստական փորձից: Դա գեղեցկությամբ ներշնչվելու, գրանով գերվելու, ոգեղեն արբեցության մեջ այդ գեղեցկությունը ղգալու, գրան տիրանալու մարդկային կենդանի, բաբախուն ղգացողության բարձրարժեք արտահայտություն է: Եվ ամենևին պատահական չէ, որ 20-ական թվականների կոպիտ քննադատության շրջանում այս պոեմն արժանացավ արտակարգ ջերմ վերաբերմունքի: «Ասպետականն» բանաստղծության Չարենցի գրչի ամենապայծառ արգասիքներից մեկն է՝ իր ոիթմով, ասոնանսային հանգավորումով, կոլորիտային և հոգեբանական ճիշտ պատկերներով և բովանդակ երկի թափով և միջնադարյան շնչով: Բնորոշ են տողերի կրկնողությունները, կոնստրուկցիան և նրանց մեարը՝ հոգնաբեկ և լքված: Մտահղացումը օրիգինալ է և ցնցող»,— գրում էր «Նորք» հանդեսի գրախոսը (որի մեջ՝ 1923, № 2, տպագրվել էր «Ասպետականը», Խշ, 1923, № 112)[12]:

Սեռական առողջ բնազդի կողմնորոշումը թեթևակիորեն արտահայտվեց նաև մի քանի այլ բանաստեղծների գործերում: Մի այդպիսի օրինակ է Մահարու «Լուսնոտ սեր» բանաստեղծությունը, որի մեջ կան այսպիսի տողեր.

---

12 «Ասպետականի» մասին բարձր կարծիք է հայտնել նաև Հ. Սուրխաթյանը, որը այն համարում է «մեծ շնորհքով և խոր ներշնչումով գրված», որին կարելի է «սիրո ռոմանս» վերնագիրը տալ» (98, 117): Չարենցի «Ասպետականի» ազդեցությամբ Տարոնցին գրում է «Խանդ» պոեմը («ՆՈՒ, 1929, № 11—12), որը հիշեցնում է «Ասպետականի» չափը, շունչը ոճը: Տարոնցին օգտագործել է արևելյան նյութ, որը բաժանված է յոթ սուրահի: Ներկայացվում է սիրահար տղայի և Թայիս խանումի սիրո պատմությունը, որը ավարտվում է նրանով, որ տղան սպանում է խանին և հեռանում: Խանը Ալֆոնս Անդոյի մոտավոր երկվորյակն է:

Մենք միասին կնստենք
Պատուհանում բաց,
Մեկ մեկու դեմ մութ ու ննդ,
Մեկ մեկով հարբած.
Ու կլինի չար, անհիշ
Արյունի խանձում,
Ու կդողամ քո թովիչ
Կրքերի ցանցում (65, 11):

Աբովի «Միայն կինը» գրքի արձագանքն է Նորենցի «Կինը» բանաստեղծությունը, որի մեջ նա գրում էր. «Ահա բացել է ծծերն իր, Ծծից լույս կաթ է հոսում» (71, 35):

20-ական թվականների սիրերգությունը ընթացավ գլխավորապես վերափոխված կյանքին ու նոր մարդու քաղաքացիական նկարագրին համապատասխան սիրային նոր հոգեբանության ու հարաբերության ստեղծելու և պատկերելու ուղղությամբ: Սիրո հոգեբանական վերափոխությունը դիտվում էր հին կարգերի ու հին կենցաղի վերափոխման, նոր մարդու դաստիարակության դաղափարական համակարգում և, որպես օրենք, հասնում մերկապարանոց քաղգրագիտական ճառի: Սիրային քնարերգության այս կողմնորոշումը ևս ըստ էության բացառում էր զգացմունքային—հուզական ապրումը, հոգեբանական նրբությունը և շեշտը դնում զուտ գաղափարական-բաղաքական կողմի վրա:

Ռուս բանաստեղծներից մեկը (Ի. Մուկոսեև) այս կողմնորոշմամբ գրում էր. «Мы не грустим о Беатриче, Любовь—наивный бред ума...» (131, 30).

Այս բնույթի ստեղծագործություններով հանդես եկան շատերը: Հիշատակելի են Ն. Զարյանի «Մի տիկնոջ մասին», Վ. Նորենցի «Իրիկուն», «Արյունոտ աղջիկ», Ալազանի «Օրիորդ Օլգա» պոեմները, Գ. Մահարու և Ա. Վշտունու մի քանի բանաստեղծություններ:

Դեռ ավելին, հեղափոխության ուժի ու տարերքի համեմատությամբ բանը երբեմն հասնում էր սիրո զգացողության կտրուկ ժխտման: Այսպես «Գիր չի» բանաստեղծության մեջ Վշտունին երկրի ու աշխարհի զարթոնքի խանդավառության մեջ կտրուկ ժխտում էր սիրո անհրաժեշտությունը. «Իսկ քե՛զ Պոետ, հուզե՞լ են օրերի ե՛ռքը, բյուրերի ձե՛ռքը... Թե չէ Մեզ ի՞նչ Յարիդ թուշն ու նուշը, վա՞շն ու վուշը, Յարիդ փուշն ու շամամը: Մեզ ի՞նչ... Քնարեր գինու գովքը, Լուսնի թովքը... Հիմա միայն կաղ շունն է, Որ նախշուն յարի սերենադն է ոռնում» (108,8): Այս

վերաբերմունքը սիրո հարցի վերաբերյալ արտահայտվել է նաև Մահարու որոշ գործերում: «Պոեմ մայիսյան խեղդված վարդերի, նոյեմբերյան գարնան և բոլշևիկյան արևի մասին» գործում նա գրում էր. «Սե՞ր երգել լուսի՞ն, Ի՞նչ սեր և ի՞նչ լուսին,— Երգել մայիսյան Ապստամբության մասին...» (Խ2, 1929, № 106): Նույն մոտեցումն առկա է նաև «Նու,ցը!» բանաստեղծության մեջ, ուր կան այսպիսի տողեր.

Համայքը քո երկրում,
Ու քո ժլատ դեկոլտեն
Ոչի՛նչ պիտի ասեն իմ սրտին.
Սիրաս, որ լուծել է և կինը,
Եվ գալիքը խրթին...
Այսօր աշխարհն է իմ կինը չքնաղ ու բոսոր...
(Խ2, 1924, № 107)

Իսկ Հ. Հակոբյանը, որն ընդհանրապես միշտ էլ անվարժ է եղել սիրո ու մարդկային հոգեբանության պատկերման գործում, 20-ական թվականներին սերը փոխարինեց արտադրական սիրով, սիրած աղջիկը նրան ներկայանում էր գործարանի մեքենաների գովքով: «Իմ սերը» (1922) բանաստեղծության մեջ նա գրում էր.

Սիրում եմ, սիրում եմ նրա շոգին,
Նրա շաչ ու ժխոր — նրա հոգին...
Սիրել եմ ես նրան հուրը աչքին,
Շոգու և մազութի բույրը լանջքին (47, 157):

Ահա սիրո բացատման այս տրամադրությունների մեջ, որը զուգորդվում էր քնարերգության ու քնարականության վերացման մտայնության հետ, սիրո գաղափարական մշակումը դառնում է անհրաժեշտություն: Ի վերջո, անհնարին էր վերացնել սիրո հարցը, ուստի առաջադրվեց երկաթի ու պայքարի դիրքերից այն վերամշակելու և ընթացիկ օրերին հարմարեցնելու ծրագիր: Ընդհանուր կողմնորոշմամբ Ն. Զարյանի և մյուսների նշված ստեղծագործությունները նման են իրար. գրեթե բոլոր գործերում նոր կյանքը կառուցող մարդը հանդիպում է հին բարքերով դաստիարակված աղջկան, նրա հետ ունենում գաղափարական թեթև ընդհարում, այնուհետև՝ փորձում փրկել նրան և նրա մեջ արթնացնել նոր օրերի տենդն ու եռքը:

«Մի տիկնոջ մասին» պոեմում Ն. Զարյանը հեղափոխական պայքարի համեմատական զուգադրությամբ է պատկերում սիրո զգացողու-

թյունը։ Նոր մարդը սերն ըմբռնում է հին ուժերի դեմ ուղղված գրոհի ու պայքարի տրամադրությամբ և նույն ոգով պայքարում «սիրո ֆրոնտում».

Մրռռում է ցավից արյունը,
Արյունը ընդհարում է։
Ապստամբ բաղմության նման
Վրիժառու
Արյունը շրջում է
Փողոցից — փողոց,
Ուզնվիս ջղային ռիթմում
Կարեխս ցուն անողոր է (Վ, 1924, № 4—5, էջ 72)։

Զարյանը ներկայացնում է ժամանակի սիրային մոդելին համապատասխան այսպիսի մի հարաբերություն։ Նոր կյանքը կառուցող մարդը սիրում է Զարեհին, որը սակայն ամուսնանում է մի «դուքանչու» հետ։ Կյանքի և կենցաղի վերակառուցմամբ խանդավառված նոր մարդը ամեն կերպ աշխատում է նրան փրկել կործանումից։ Վերջինս պատասխանում է. «Սիրում եմ քեզ, բայց մարդուս չեմ կարող լքել»։ Այսքանը արդեն բավական է, որ նոր մարդը անցնի իր հիմնական գործին՝ բարոյախոսական խրատներին.

Մենք սրտի խրթին բերդում
Կհիմնենք սիրո ուժիմ։
... Միթե՞ղ դարձրու սիրտը քո
Ու կամքդ՝ բռունցք (Վ, 1924, № 4—5, էջ 73)։

Այդ խրատները շարունակվում են և հասնում երկաթավորվող երկրի կառուցմանը համապատասխան և ուժի դիրքերից ածանցվող հաղթական ավարտի. «Կկանգնի՛ կուռ կամքը կնոջ Հույզերի սավառնակ հագած»։

Ճիշտ նույն պատկերն է ներկայացնում Մահարու «Նավահանգստում» բանաստեղծությունը։ Նոր կյանքի բռնկումներով ապրող մարդը հանդիպում է հովիտներում ապրող մի այդպիսի կնոջ և նրան հրավիրում իր հետ նավով անցնելու փոթորկահույզ ծովը։ Փոխաբերաբար հովիտը ներկայացնում է հին, իսկ ծովը՝ պայքարով հարուստ նոր կյանքի խորհրդանշանը.

— Գնանք,— ասացի,— թովիչ է ծովը,
Այնտեղ կռիվ կա, մահ ու հաղթանակ,
Եկ ու ամրացիր պայքարի բովում,
Շարքերում մեր կուռ ու երկաթյակամ (57, 7)։

Ն. Զարյանի հերոսուհու նման Մահարու հերոսուհին պատասխանում է. «Շղթայված եմ ես այս հովիտներին... Ես այդպիսի հնազանդ կինն եմ»:

Ալազանի «Օրիորդ Օլգա» պոեմում սիրո հարցը լուծված է հնի և նորի հակադրության տեսանկյունից: Օրիորդ Օլգան՝ հին օրերի երջանիկ կյանքով ապրած մի կին, հանդիպում է նոր կյանքը կառուցող հերոսին, որը տեղ չի ունեցել հին կյանքում («Իսկ ինձ—օրերն այն—խարաղա՛ն, Օրերը—երկաթե ապտակ») և խոստովանում իր սերը: Բնական է, որ այդ սերը պետք է մերժվի.

Օրիորդ Օլգա —
Սթալվել ես,
Իմ սրտում
Քե՛զ համար տեղ չկա՛:
Տեսնո՞ւմ ես դեմդ
Նռանդից հոացող սրտով
կոմերիա աղջիկը,
Նա՛, որ կռան է խփում ինձ հետ,
Որի այտերը ներկ չունե՛ն՝
Ահա նրան եմ ես սիրում (10, 10—11):

Սիրո հարցը Ալազանը ներկայացնում է դասակարգային շերտավորման դիրքերից: Հին օրերի զեղեցկություններն ու հոգեկան արժեքները համարվում են քաղքենիական: Ալազանի պոեմը բնույթով ու ոճով շատ նման է Վշտունու «Պոեմ չինականին», որի մեջ աղքատ մակույկավարը դարձյալ մերժում է հարուստ տիրոջ աղջկա սերը: Նմանությունն առկա է ոչ միայն բովանդակության մեջ, այլև՝ պատկերների, ռիթմի ու տաղաչափության:

Ինչպես ասվեց, հին ու նոր կենցաղի հարաբերությամբ կարևորություն էր տրվում հնից եկող մարդկանց դաստիարակությանը: Ալազանի պոեմը այդպես էլ ավարտվում է. հերոսը, դիմելով օրիորդ Օլգային, ասում է՝ եթե դու ցանկանում ես վերափոխվել և մեր կողքին լինել, արի, մեզ հետ աշխատիր: Դաստիարակչական սկզբունքով է գրված նաև Նորենցի «Իրիկուն» կենցաղապոեմը: Մարդկային նոր հարաբերությունների ձևավորման հարցը Նորենցը ներքաշում է կենցաղի մեջ և որպես «կոմերիա պոետ» փորձում լուծել այդ հարաբերությունների հանգույցը: Պոեմը սյուժետային է. կոմսոմոլի շարքերը նոր մտած Սվան սիրաբանում է մի հարուստի տղայի հետ: Բջիջը քննում է նրա հարցը, նրան ուզում են հեռացնել կոմսոմոլի շարքերից: Կարոն որոշում է ամուսնանալ

Նվայի հետ, դրանով փրկել աղջկան և «մեշչան հնի կոկորդին դնել մի բացված դանակ»։ Նոր կենցաղի հաստատման խանդավառությամբ նրբանք նկղեցին դարձնում են ակումբ և «կարմիր կնունք» անում։

Նոր կենցաղի, սիրո ու ընտանիքի հարցը Նորենցը արծարծել է նաև մի քանի այլ գործերում։ «Փոքրիկ պոեմ մի փոքրիկ կնոջ մասին» գործում, շեշտը դնելով կնոջ հասարակական դերի ու կոչման վրա, բանաստեղծը բավականին գռեհկացնում և միանգամայն սխալ դիրքերից է պատկերում կնոջ դերը ընտանիքում որպես կին և որպես մայր։ Զևավորվում է այսպիսի մի պատմություն։ Բանաստեղծը հանդիպում է իր վաղեմի ընկերուհուն, որը գյուղում ուսուցչուհի է եղել, հետո եկել է քաղաք, ամուսնացել և հիմա պատմում է իր վիճակի մասին.

Աղջիկ էի կոմերիա,
Անդադար, անքուն-տոկուն,
Բայց... որպես թռչուն գերի
Փակեցին տան վանդակում...
Ամուսին՝ սրտի հսկիչ,
Երեխա՝ ոտի կապանք,
Օրերս՝ հոգս ու կսկիծ,
Կյանքս՝ կարոտ, տառապանք։
Դառնալով տան մեքենա,
Բջիջից դուրս մնացի...
Ու սրբեց աչքերը նա,
Աչքերն անուշ, կանացի (69, 84)։

Ըստ Նորենցի՝ կնոջ ընտանեկան կոչումն ու դերը հին վարք ու բարքի մնացուկ է, որը պետք է հաղթահարել և սրբել «ներսը հին տան»։ Նորենցը, կնոջ ազատագրման լողունգից ելնելով, այն կնոջ, որը Արևելքում չադրան էր դեն նետում, իսկ հեղափոխության երկրում ակտիվորեն մասնակցում հասարակական կյանքի կառուցմանը, ծայրահեղացնելով լողունգի բովանդակությունը՝ հասնում է այնտեղ, որ կարծում է, թե կինը պետք է ազատագրվի նաև ընտանիքից։ Պոեմն ավարտվում է կտրուկ եղրակացությամբ.

Ես ակումբ մտա՝ կարդալուց բացի
Ընկերներիս հետ շախմատ խաղալու...
Իսկ նա տուն գնաց երեխային՝ ծիծ,
Ամուսնուն՝ կիրք ու կերակուր տալու (69, 86)։

Այս պոեմի հետ տրամաբանական կապի մեջ է «Արյունոտ աղջիկ» գործը (Ն, 1926, № 2), ուր նա, անդրադառնալով կնոջ կանացի և հասա-

րակական դերի հարցին, կնոջ կանացի կոչումը գոհհկացնելով («Քույր իմ Լոկ ճեսնում էին միսդ Հաճույքի ֆետիշ»), ասում է, որ դու նաև ընկեր ես ու շինարար: Նրա հերոսուհին գնում է դյուզ՝ ցույց տալու նոր կյանքի կառուցման ուղին: Նորննցի սխալը կնոջ հասարակական և կանացի կոչման հակադրությունն էր ու ծայրահեղացումը: Նա չի կարողանում գտնել այն բնական ելակետը, որով կինը և՛ կին է մնում, և՛ մայր, և՛ ամուսին, և՛ հասարակության անդամ:

Գաղափարական սխեմանների վրա աստիճանաբար ձևավորվում են սիրո ըմբռնման ու պատկերման որոշակի սկզբունքներ: Այդ սկզբունքները կտրված էին կյանքից և չունեին կենսական-իրական նախահիմքեր: 20-ական թվականների երկրորդ կեսին, երբ գիտակցվեց կենդանի մարդու հոգեբանության պատկերելու անհրաժեշտությունը, բանաստեղծներից մի քանիսը փորձեցին վերանայել սիրո ըմբռնման իրենց սկզբունքները: Այդ վերանայման ընթացքում մի կողմից ծայրահեղորեն խորացավ հարցի սխեմատիկ պատկերացումը, մյուս կողմից՝ գրականության ներմուծվեց կենսական թրթիռներով հագեցված թարմ շունչ: Սիրո հոգեբանական, կենսական ուժի և, ընդհանրապես, մարդկային հույզերի պատկերման ու այդ ամենը գրականության ներմուծելու տեսակետից 20-ական թվականների պոեզիայի մեջ իր ծրագրային, միաժամանակ՝ խիստ բնական բովանդակությամբ առանձնանում է Գ. Մահարու «Նամակ ընկեր Ստալինին» բանաստեղծությունը: Բանաստեղծը դիմում է երկրի ղեկավարին և շատ ուղղամիտ ձևով խոստովանում իրեն պաշտած մարդկային հույզերը: «Ախ, եթե լինեի ես մարդ» կենսական ցանկությունը հակադրելով գաղափարական սխեմաներին՝ նա գրում էր.

Ախ, ընկեր Ստալին, ես շա՛տ ամաչում եմ,
Բայց դե՝ չեմ կարող չգրել,—
Ես մեկին սիրեցի, սերըս անհաջող էր,
Ֆրոնտս պարտություն կրեց...
... Ախ, ընկեր Ստալին, ես ձեզ խոստանում եմ
Լինել պարտքերիս գիտակ,
Կատարել ինձ ընկած պարտականությունը,
Գործերիս մեջ լինել շիտակ...
Միայն ներեք ինձ, որ նրան սիրում եմ,
Որ մոռանալ նրան չեմ կարող,
Որ երգում եմ անմահ, անմոռաց իմ սերը,—
Անուրախ ու անուշ կարոտ... (57, 10—11):

Այս ծայր աստիճանի անկեղծությունը ու նաև ճիշտ մարդկային կողմնորոշումը ժամանակի գռեհիկ սոցիոլոգիզմն ու սխեմատիզմը չէր կարող ներել և Մահարու «Բարդիները» ժողովածուն անտեղի դատապարտվեց խիստ քննադատության։ Բայց Մահարին չընկճվեց։ Մարդկային կենսունակ սիրո և սխեմատիկ սիրո ներքին հակադրությունը աստիճանաբար վերածվեց սուր պայքարի և բանավիճային հարց դարձավ «Գրական դիրքերում» ամսագրի էջերում (1928, № 4)։ Գ. Մահարուց և Ն. Զարյանից տպագրելով մեկական սիրային բանաստեղծություն, ամսագրի խմբագրությունը հարկ է համարում դետեղել նաև հետևյալ ծանոթագրությունը. «Սիրո պրոբլեմը մեր արդի գրականության մեջ գրավում է կարևոր տեղ։ Այդ պրոբլեմը դեռ մինչև հիմա էլ մնում է որպես չլուծված «օրակարգ»։ Տպագրելով ընկ. ընկ. Գ. Մահարու և Ն. Զարյանի բանաստեղծություններն այդ խնդրի շուրջը, խնդրվում է մեր մյուս պոետներին արտահայտվել նույնպես։ Վերջում խմբագրությունը կտա իր վերլուծական գնահատականը»։ Ահա հատվածներ այդ երկու բանաստեղծություններից։

Գ. Մահարի, «Լիրիկա».

Բայց բուրում է այսօր
Հողը, գետի հունը,—
Բացվում է օրը նազուկ,—
Գարո՛ւն է, գարո՛ւն է։
... Ո՞րն է նորը այս սերում
Եվ ո՞րը հին,
Այն, որ կոմերի՞տ ես դու,
Իսկ ես — Մահարի՞ն։

Ն. Զարյան, «Ես ու Գուրգեն Մահարին».

«Գարուն է, ասում ես, գարուն»...
Բայց ես տողերիդ մեջ, ներիր,
Սրտիդ արցունքի խոնավությունը
Զգում, շոշափում եմ նորից։

Այս նախաբանից հետո Ն. Զարյանը պատմում է իր հետ կատարված երկու սիրո պատմություն.

Աղջիկ էր, աչքերը հստակ,
Նա էլ էր կոմերիտուհի։

Ու մի օր գնացքում նստած
Հայտնեցի սերըս ես ուղիղ։

«Ո՛չ», ասավ ծանոթ ժպիտով
Ու ելավ գնաց։ Որ գնաց
Տիրեց մի բոպե ծանր տոթ,
Շնչելը թվաց անհնար։

Այնուհետև նա հանդիպում է ուրիշ աղջկա.

Եկա — նա կոոպերատիվումն էր։
Ու երբ որ չիթ էր փաթաթում,
Հայտնեցի նրան, թե սիրում եմ.
«Համաձայն եմ»,— ասավ նա հատու։

Ահա՛ երբ է Գ. Մահարու նախորդ «Նամակ...»-ի ու «Լիրիկա» բանաստեղծության կենսական, հուզական, բնաբական, անմիջական տրամադրությունը և Ն. Զարյանի գործի պատրաստի կաղապարների շրջանակը։ Այս հարցի շուրջը բացված բանավեճը ընդարձակում է իր սահմանները և բանաստեղծություններ հետ մեկտեղ ընթանում Մահարու «Լուսինը ձախից կամ սովորական սեր» պատմվածքի և ապա՝ «Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզպանների մասին» գրքի շուրջ, որոնք սխեմատիզմի դիրքերից ենթարկվում են ծանր ու սխալ քննադատության։ Գ. Անդրեասյանը գրում էր, որ Մահարին ընտանիքի պրոբլեմին մոտեցել է «ոչ թե կոմունիստական, այլ պատրյուն մեշչանական, մանրբուրժուական տեսակետից» (ԳԴ, 1929, № 1, էջ 44, նույն ամսագրի № 3-ում տե՛ս նաև Հ. Հովհաննիսյանի «Մաշչանիզմի գրական «պարտիզպանության» պահպանման հավանավորության համար» հոդվածը)։ Բանավեճին բանաստեղծություններով ու հոդվածներով մասնակցում են շատերը և ըստ էության բանավեճն ընթանում է Ն. Զարյանի դիրքի և սխեմատիզմի ամրապնդման ճանապարհով։ Ս. Վահունին, դիմելով սիրած աղջկան՝ Լուսիկին, ասում է.

Պետք է հասկանալ մեր ժամանակը՝
Թքել և լուսնին, և հին երգերին։
... Եթե չես կարող ապա, անգին իմ,
Ինձ մի սպասիր ոչ մի երեկո,
Ու ես կփորձեմ ջնջել դանգիցս
Այնքան սիրելի պրոֆիլը քո (ԳԴ, 1929, № 11, էջ 30)։

Սիրո ռոմանտիկ-հուզական տարերքի ժխտումով է տոգորված նաև վ. Նորենցի «Նամակ» բանաստեղծությունը, որը գրված է սիրած աղջկանից ստացված նամակի և նրան ուղղված պատասխանի ձևով.

Ամեն սիրո մեջ,— գրում ես դու ինձ,—
Մի փիչ ռոմանտիզմ, քնքշություն կա,
Սերը սիրում է կարոտ ու թախիծ,
Մշուշոտ աչերն, հեռու, հեռակա...

Կարդում է հերոսն իր սիրած աղջկա նամակը և այն կիսատ թողած դնում ժողովի՝ խոսելու թնքումների դեմ, ոտքի վրա վերջում ասելով.

Այս սանտիմենտալ սիրով հազիվ թե
Նոր իմաստ առնի մեր կյանքը, հազիվ...
Ջոկենք մեր սիրտը, մեր սերը գտենք,
Որ օրերի հետ ներդաշնակ հոսի (69, 71—73)։

Այս մտայնությունը շարունակվում է մինչև սխեմատիզմի դեմ ուղղված բուռն պայքարը և գրականության մեջ կենդանի մարդու հոգևոր հարստության լիարժեք պատկերման սկզբունքների հաստատումը։

20-ական թվականների սիրերգությունը, կտրականապես ժխտելով նախորդ շրջանի սիրային բանաստեղծությունների մոտիվներն ու էությունը, թեև փորձեց սեռական առողջ բնազդի դովերգման, հին ամուսնական կյանքի ու կենցաղի վերափոխման, սիրո հասարակական կարևորության ընդգծման, բարոյական նոր հարաբերությունների ձևավորման սկզբունքներով ի հայտ բերել նոր ուղեգծեր, սակայն դրանք չդարձան սիրերգության զարգացման նախադրյալներ։ Հետագայում բնական ճանապարհով վերականգնվեցին սիրերգության զարգացման ուղենիշ ելակետերը, հաղթանակեց սիրային պոեզիայի հոգեբանական, մարդկային բովանդակությունը, որի դեմ և որի համար հայ սովետական պոեզիայի ձևավորման առաջին տարիներին բորբոքվել էր լուրջ վեճ ու պայքար։

Է

Բանաստեղծությունը միաձույլ ամբողջություն է, որի բոլոր բաղադրամասերը՝ ներշնչանքի ուժը, խոսքի արտաբերման հնչերանգը, ռիթմը, տաղաչափությունը, նյութի ընտրությունը, պատկերների ստեղծման եղանակն ու արտահայտչամիջոցների կազմը, պատումի ոճն ու լեզուն, ներքին շարժումն ու արագությունը սերտորեն կապված են իրար և փոխ-

պայմանավորված են միմյանցով։ Եվ պատահական չէ, որ որոշակի գաղափարական-գեղագիտական նախադրյալների առկայությամբ 20-ական թթ. պոեզիայի արմատական վերակառուցումը իր հետ բերեց նաև գեղարվեստական մտածողության ու բանաստեղծական արվեստի էական փոփոխություն։ Բանաստեղծական արվեստի մեջ կատարվող բոլոր փոփոխությունները պայմանավորված էին հեղափոխության ուժի, ժողովրդական միաձույլ տարերքի խոր գիտակցումով և հին աշխարհի հին արվեստի դեմ ուղղված բողոքով։ *Հերոսական պայքարի ու երկրի կառուցման ուժը դառնում է նաև բանաստեղծական ներշնչանքի ուժ և, գեղագիտական ծրագրերի վերածվելով, հիմնիվեր վերափոխում գեղարվեստական խոսքի համակարգը։*

Ժողովրդական տարերքի ուժի գիտակցությամբ վերափոխվեց գեղարվեստական խոսքի լեզուն։ *Լեզվի մաքրությունը դիտվեց իբրև արիստոկրատական կյանքի մենաշնորհ և գրական խոսքը լայնորեն իր մեջ ընդունեց փողոցի խոսվածքը, բարբառը։ Ուշագրավ մի փաստ. Խորհրդային Հայաստանի հնգամյակին նվիրված ժողովածուի մեջ «Սոցիալիստական շինարարության ուղիներով» հոդվածում Ս. Համբարձումյանը գրում էր. «Ամենից ավելի պետք է խուսափել գրաբարից փախառումներ անելուց և ամենից ավելի հարմար բառեր պարել ժողովրդական բառարանում և այսպիսով՝ ստեղծվող, զարգացող լեզուն մոտեցնել մասսային, չկորել կապերը ժողովրդի խոսակցական լեզվի հետ, այլ, ընդհակառակը, այդ լեզվի հիմքի վրա զարգացնել գրական լեզուն» (44, LVI)։ Իսկ մի հոդվածում (վերնագրված «Պարո՞ն, թե՞ ընկեր») հոդվածագիրը (Բաբասյան), ելնելով ժամանակի մտայնությունից, գրում էր. «Ընկեր բառը հավասարության հոմանիշ է։ ...Պարոն բառը... բուրժուական մի նեխած բառ է» (ԽՀ, 1922, № 30)։ Ահա այսպիսի մտայնության պայմաններում գրողները զբաղված էին լեզվաշինարարությամբ և կենսագործում էին ժամանակի պահանջները։ Եվ այն պահին, երբ գրական հայերենը Տերյանի պոեզիայի շնորհիվ հասել էր կատարելության՝ սկսվեց նորագույն գրական շարժման լեզվական վերափոխության ուղին։ Սոսկ 20-ական թթ. վերջերին դիտակցվեց ժողովրդական լեզվի օգտագործման անհրաժեշտության հարցը, իսկ ամբողջ 20-ական թվականներին պոեզիան հեղեղվեց միայն բարբառային բառերով և օտարաբանություններով։ Դա դժվար չէ բացատրել. ժողովրդական լեզվի ու լեզվամտածողության կրողները Թումանյանը և Իսահակյանն էին։ Եվ քանի որ նրանք դեմ էին Թումանյանին ու Իսահակյանին, ուստի և դեմ էին նաև նրանց լեզվին։ Այդ իսկ պատճառով ժողովրդական լեզվին բանաստեղծա-

կան նոր ուղղությունը հակադրեց մասսայի լեզուն։ Իսկ դրանք միանգամայն տարբեր որակներ են։ Ժողովրդական լեզվին վերադառնալու հարցը դրվեց այն ժամանակ, երբ դասականների ժառանգության ուսումնասիրությունն ու յուրացումը դարձավ օրակարգի հարց։

«Երեքի» դեկլարացիան պահանջում էր «դուրս հանել բանաստեղծությունը սենյակներից դեպի փողոցներն ու մասսաները և գրքերից դեպի կենդանի խոսքը», այնուհետև՝ ժամանակի էությունը պահպանելու համար ոճը և լեզուն կիրառել «որպես ավյալ նյութի և խառնվածքի արտահայտություն»(78, 554)։ Ժողովրդական կյանքին ու կենցաղին բնորոշ բարբառային արտահայտություններով, խոսակցական ձևերով բանաստեղծները փորձում էին «ամրացնել» գրական լեզուն և այն դարձնել «երկաթե», «պղնձե»։ «Ռոմանս անսեր» պոեմում Չարենցը այդպես էլ գրում էր. «Բավակա՛ն է մեր լեզուն պղինձ /ձեր թքոտ երգերում թըրջի... /Բավական է մեր լեզուն ռնգային /ձեր կակուղ ձեռքերում տանջեք.../ Ուզում եք մգլի՞, /ժանգոտի/, ուզում եք նեխի՞ մեր լեզուն»։ Հետագայում՝ 1934 թ. «Մեր գրական լեզվի զարգացման տենդենցները և Դ. Դեմիրճյանի լեզուն» զեկուցման մեջ Չարենցը այս առիթով ասում էր. «....Վահան Տերյանի լեզվի կուլտուրան, ովքեր ուզում են շարունակել, պետք է իմանան, որ բացի վերացական լիրիկայից, որևէ այլ նյութ այս ձևով արտահայտել դժվար թե կարողանան» (78, 322)։ Այնուհետև՝ «Վահան Տերյանի լեզուն համարելով կենտրոնաձիգ, համաժողովրդական, բարձր, ինտելեկտուալ լեզու, այնուամենայնիվ մենք ամեն կերպ պետք է խուսափենք նաև այդ նիվելիրովկայից» (78, 324)։ «Նիվելիրովկա» ասելով, Չարենցը հասկանում էր լեզվի ազգային ձևի տարրերի վերացումը, որը, ի վերջո, հասցնում է մի այնպիսի մակարդակի, որ «մեր լեզուն ոչնչով չէր տարբերվի որևէ այլ լեզվից»։ Սա, իհարկե, ձախության բուռն շրջանը անցնելուց հետո եկած լուրջ մտայնություն է, որը, սակայն, իր ձևավորման նախապատմությունն ունի 20-ական թվականների բանաստեղծական լեզվաշինարարության մեջ։

Մասսային մատչելի լեզվով գրելու միտումը դառնում է ժամանակի առաջնահերթ խնդիրներից մեկը, որի դրսևորումներից մեկն է Չարենցի «Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը» պոեմը՝ գրված ամենապարզունակ բարբառային լեզվով։

Չարենցի հեղինակային խոսքը այս և այս շրջանում գրված բազմաթիվ գործերի մեջ ներմուծում է ոչ միայն բարբառային բառակազմ, այլև գեղարվեստական մտածողության տեսակետից դառնում է վերին աստիճանի հասարակ, երբեմն կենցաղային։ Ահա Չարենցի այս շրջանի

ստեղծագործությունների բառապաշարից մի քանի օրինակ. էղև, էգուց, ուռուս, թոփ, թվանք, ռեխ, չափղուն, մե թավուր, խուրդա-մուրդա, ընչի, աբլիգաց, ղրից, գեղ, դժար, նեմեց, ըլել, հնչ, բլեթ, միթամ, տղերաց, վիտրին, դևիզ, սովնարկոմ, ֆրոնտ, գիմնազ, պոլկ, պատրոն, պուլեմյոտ, լաղարեթ, պոռզ, բրանեվոյ, պարավոզ, տրուբա, ռեմոնտ, մուժիկ, կոմանդոր, կոմուտատոր, ֆուխարա, խալիֆ, մեյդան, յոլդաշլար և այլն: Այս ամենը իրենց հետ բերում են նաև քերականական, շարահյուսական ոչ գրական ձևեր ու արտահայտություններ:

Բարբառային խոսքն ու օտարաբանությունների մոլուցքը պաշարում են գրեթե բոլորին: Աբովը, Զարյանը, Մահարին և մյուսները իրենց խոսքը հեղեղում են ամենակենցաղային, երբեմն գռեհիկ բառերով ու արտահայտություններով:

Խոսքի լեզվական ատաղձի փոփոխությունը պայմանավորված էր նաև նրանով, թե ո՞ւմ են ուղղում ասելիքը: Գրական ճաշակը հարմարվում է մասսայի պահանջներին և ըստ այդմ էլ համապատասխան փոփոխություն մտցնում խոսքի պատումի բնույթի մեջ, որը որպես օրինաչափություն ձեռք էր բերում ուղերձային-հռետորական ուղղվածություն: Ժողովրդին դաստիարակող և վերափոխող խոսքի հիմնական նպատակը դառնում է ագիտացիան, իսկ ասելիքը ձեռք է բերում բացատրող, համոզող, հասկացնող բնույթ: Ըստ այդ հատկանիշների էլ ձևավորվում է ժամանակի պոեզիայի ոճական ընկարագիրը, որն իր մեջ ընդգրկում է գործողությունների ու երևույթների պատկերման, գեղարվեստական պատկերի ստեղծման ներքին առանձնահատկությունների, ոիթմի ու տաղաչափության բնույթի հարցերը:

Ժամանակի պատմական-հասարակական բովանդակությունից թելադրված արագության ու թափի գեղագիտական նախադրյալների առկայության պայմաններում գեղարվեստական խոսքը թոթափում է բանաստեղծական համարվող բազմաթիվ տարրեր և կառուցվածքով դառնում համեմատաբար մերկ ու շարժուն: Գլխավոր նպատակը դառնում է ոչ թե երևույթի բազմակողմանի ու լիարժեք նկարագրությունը, այլ՝ գործողության պատկերումը: Դա էլ իր հետ բերում է արտահայտչամիջոցների կազմի օգտագործման հետ կապված հարցեր: Նվազում են փոխաբերություններն ու մակդիրները: Ուղերձային բնույթ ունեցող և ուղղակի ասվող խոսքը կարիք չի զգում փոխաբերությունների, իսկ մակդիրները համարվում են շռայլություն-շքեղություն, միաժամանակ՝ գործողությունների արագ պատկերման ընթացքում՝ խանգարիչ հանգամանք: Մակդիրների բնութագրական առանձնահատկությանը փոխարինում են

գործողություն ցույց տվող բառերը: Ածականները գնալով նվազում են, իրենց տեղը զիջելով բայերին: Սա չափածո խոսքի կոնստրուկտիվիստական կառուցվածքն է, որ «Կոմալմանախ» դրքում, «Սնոուդեն ամուսիններ...», «Սաինննսի մասին» գործերում լայնորեն օգտագործեց Չարենցը: Այս ոճի արտահայտությունն է նաև Գ. Աբովի «Դանակը բկին» գիրքը: Նշված գործերում Չարենցը ածական, որոշիչ, մակդիր գրեթե չի օգտագործել: Իշխում են գոյականներն ու բայերը, այսինքն՝ առարկան և գործողությունը, այսինքն՝ փաստի կորուն ու որոշակի արձանագրությունը.

Թռավ,
Թռավ,
Թռավ,
Մնացին ներքևը — արևը,
Լուսինը,
Մարսը,
Սատուրնը—
Մոլորակներ...
Տակից,
Նլնում էր դեպի վեր,
Գալիս էր դեպի մեզ,
Բարձրանում էր,
Սահում էր,
Թռչում էր ինչ որ գունդ ահագին (76, 160):

«Բառ–բոմբի» ու «ռիթմ–ռումբի» գեղագիտությունը հիմնավորապես վերափոխում է ավանդական բանաստեղծության կառուցվածքը: Գործադրվում է այն տեսությունը, ըստ որի հասարակության կյանքի հանդիպում, հանդարտ պայմանները ստեղծում են ներդաշնակ ու համաչափ բանաստեղծական կառուցվածք, իսկ պայքարի ու արագության տեմպը իր հետ բերում է ուժի գիտակցումից ծնվող շեշտված բառերի գործողություն ու գործնական շարժում: Ահա թե ինչու իր «Դանակը բկին» գրքի «Մեկնիչ» նախաբան-հանգանակում Գ. Աբովը գրում էր, որ «Տերյանի ստատիկ ու ածականներով մշուշվող լեզվին հակադրեց կոնկրետ ու չոր լեզու, բերեց հատու ռիթմ, մեր բանաստեղծությանը տվեց կենդանի խոսակցական տեմպ, ոչնչացրեց համարյա բոլոր ածականները, բանաստեղծությունը կառուցեց բայերով ու գոյականներով, բանաստեղծության մեջ մտցրեց օտար ու հայ խոսակցական բառեր, մեր էսթետներին մեծ դժգոհություն պատճառեց իր «ոչ բանաստեղծական ֆորմայով» (1,5): Իսկ այս ամենի գեղարվեստական կատարումն այսպիսին էր.

Գրկիս պրոպկլլե՛ր,
պրոպկլլե՛ր —
տես —
գո —
ռում,
ռում —
բե՛ր եմ նետում
ձեզ։
Կարո՞ղ եք
դո՛ւք էլ,
հապա՛,
ձե՛ր վեդրոն դրեք
դարերի բկին ագահ (1, 15)։

Էսթետներին դժգոհություն պատճառած այդ «ոչ բանաստեղծական ֆորման» կամ նոր բանաստեղծության ձևը, ի վերջո, շեշտերի ու կոչերի ուժով պայթեցված ավանդական բանաստեղծության կառուցվածքն էր, որը ձևռք էր բերել ասքային-խոսակցական բնույթ։ Կարևորությունը տրվում էր ոչ թե ներդաշնակ ու հագեցված չափաառղին, այլ՝ բառին ու արտահայտությանը, որն էլ իր հերթին վերաձևում է ռիթմի ու տաղաչափության ամբողջ համակարգը։ Հայերենի տաղաչափության հիմքը հանդիսացող վանկական համակարգը, պահպանելով վանկաչափերի ներքին ռիթմական կապը, արտհվում է բառային ու բառակապակցությունների արտասանական առանձին միավորների և շեշտակիր տողերի հաջորդականությամբ ձևռք բերում հնչերանգային միանգամայն նոր արտաբերվածություն։ Այս շեշտակիր տողերի հնչերանգային արտաբերվածությունը իր հերթին ձևավորում է բանաստեղծության ներքին կշռույթի, բառերի ու տողերի ռիթմական կապի մի նոր որակ, որը երգեցիկ-մեղեդային բանաստեղծությանը հակադրում է խոսքի ազատ խոսակցական պատում և հեղինակային ինքնարտահայտում.

Էսօր —
ե՛ս եմ կեցել,
Ինձ հետ —
եռա՛նդը ձեր՝
Հապո՛,
Մկո՛,
Հարե՛ք։
Կեցել եմ միդանում.—
ե՛ս եմ —
Եվ դո՛ւ,

Եվ դու.
Բոռում եմ բերանբաց,
Բոռում եմ՝ բե՛ր...
(76, 11)

Այս չափաոտղերը տրոհված վեցվանկանի ռիթմական միավորներ են, որոնք իմաստային և ռիթմական նոր շեշտադրությամբ և առանձին բառերի ինքնուրույնության ընդգծումով ձևոք են բերում հնչերանգային-արտասանական նոր որակ։

Տրոհված վանկական համակարգի հետ մեկտեղ այս տարիների պոեզիայում կարևոր տեղ է զբաղեցնում նաև համաշեշտ ոտանավորը, որի դեպքում տողերի վանկաչափի մոտավոր հավասարությունը ենթարկվում է ուժեղ և համաչափ արտասանական շեշտերի ռիթմին։

Համաշեշտ ոտանավորը լայնորեն կիրառում էր Ե. Չարենցը. Այդպես են գրված «Պոեզոզուռնա» և «Կոմալմանախ» ժողովածուների շատ գործեր, «Աստեղական» ռապսոդիան, «Ամենապոեմ», «Լենինն ու Ալին», «Չարենց-նամե», «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի... մասին» գործերը։ Համաշեշտ ոտանավորներ են գրել նաև Ա. Վշտունին («Ստամբուլ»), Ն. Զարյանը («Նոյեմբերյան օրերին», «Հրանուշը» պոեմները, «Ջրանցքի կապույտ երկրում» գրքի որոշ գործեր), Մահարին («Գյուղերի երգը» պոեմի նախերգանքը, «Կես գիշերից մինչև առավոտ»), Ս. Տարոնցին («Անապատաններ» գրքի պոեմները), Աբովը և ուրիշներ։

Բանաստեղծության չափական կազմության հաջորդ կարևոր տեսակը, որ կիրառվում է այս տարիներին, վանկաշեշտական համակարգն է։ Արագության ու թափի դեղադիտական պահանջների դիրքերից գրվում են յամբական, անապեստյան, ամֆիբրաքոսյան հատու ու ընդգծված շեշտադրություն ունեցող բանաստեղծություններ։ Ըստ ոտքերի չափական տեսակների խմբավորման կարելի է նշել հետևյալ օրինակները. յամբական ոտանավոր («Վշտունի՝ «Քաղաք», Մահարի՝ «Գարուն», «Ամառ»), անապեստյան (Աբով՝ «Էքսցեսուհին»), ամֆիբրաքոսյան (Վշտունի՝ «Արևելք», «Ալիք», «Արտերը», Մահարի՝ «Քայքայման անձրևներ»), ամֆիբրաքոսի և քորեյի զուգակցում (Ն. Զարյան՝ «Սելվորը»)։

Այս տարիներին համաշեշտ ոտանավորի համակարգում տարածված էին երկվանկ-եռավանկ խառը ոտքերով գրված, բայց ընդգծված շեշտադրում ունեցող բանաստեղծությունները։ Այդպիսին են Չարենցի գործերի մեծ մասը, Վշտունու «Զիապոեմ», «Արևելքի փողոցում», «Սալամ ալեքքում, Արևե՛լք», «Բոմբեյ», Մահարու «Իմ պատասխանը»,

«Մորս նամակը», Աբովի «Ամառ», «Հենց նոր ես լողացել», «Ինչո՞ւ ես կորսեցիդ բանտել» գործերը, Զարյանի, Ալազանի բանաստեղծություններից մի քանիսը։

Փաստորեն և՛ տրոհված վանկական կազմության, և՛ վանկահշտական համակարգի, և՛ համահշտ կառուցվածքի բանաստեղծություններում կարևոր գործոնը դառնում է շեշտը։ Բանաստեղծության կառուցվածքի այդ երկու ձևերը հայ պոեզիայի մեջ երբեք այնքան տարածում չեն ունեցել, ինչպես 20-ական թթ.։ Այսինքն՝ թափի ու կառուցման շեշտերը, օրերի տենդն ու եռքը, օրերի ռիթմը համապատասխան շեշտեր ու ռիթմեր են հաղորդել նաև չափածո խոսքին։ Բանաստեղծությունը բաբախում է ժամանակի ղարկերակին համընթաց։

Շեշտված բառի ու արտահայտության ազատությունը ստեղծում է նաև աղետալի վիճակ, գրվում են տեխնիկապես դրեթե անկատար բանաստեղծություններ և նույնիսկ արդարացում գտնում իրենց համար։ Հակառակ դեպքում Վշտունին չէր գրի. «Պրոլետարական գրողը լայն ազատություն ունի իր ոտանավորների բառերը շարելու այս կամ այն ձևով՝ նայած բովանդակության։ Ամենաէականը ներքին բովանդակությունն է, իդեոլոգիան» (Խ, 1923, № 104)։

Հաջորդ կարևոր առանձնահատկությունը՝ կապված ժամանակի անմիջական ռիթմը գեղարվեստական խոսքի համակարգի մեջ ներմուծելու հետ, այն է, որ այդ օրերին բռնկված խանդավառության նիշերն ու կաչերը ևս իրենց համարժեքներն են ոտանում բանաստեղծական բառերի ու ինչյունների կապակցություններում։ Երկաթի ու պղնձի ձայնը ներծծվում է նաև տողերի խորքը։ Վերոհիշյալ «Մի գրախոսականի առթիվ» հոդվածում Վշտունին այսպիսի միտք ունի. «...պոեզիան տեսողական լինելուց ավելի հնչական-լսողական արվեստների շարքին է պատկանում»։ Հարցը տվյալ դեպքում այս կարծիքի սխալը ուղղելը չէ, որովհետև պոեզիան ո՛չ տեսողական, ո՛չ էլ հնչական-լսողական արվեստ չէ, այլ այն, որ պոեզիայի հնչական-լսողական կողմին իրոք մեծ կարևորություն էր տրվում ժամանակին։ Իսկ ինքը՝ Վշտունին, առձայնության, բաղաձայնության, ներքին ու արտաքին հանգավորման բազմաթիվ ձևերի խաչաձևումով երբեմն իրոք ստեղծում էր հնչյունական-լսողական բանաստեղծության տեխնիկապես ուշագրավ նմուշներ, որոնք, սակայն, միշտ չէ, որ ունենում էին գեղարվեստական արժեք («Ձանգահար», «Շողեկառք», «Քաղաք», «Սալամ ալեքքում, Արևե՛լք» և այլն)։ Պղնձաժխոր և երկաթաձայն օրերի մեջ ճիչ ու աղաղակի և գոռում-գոչյունի տարափի տակ բանաստեղծության մեջ իրոք որ ուժգնանում ու կարևորություն են ստա-

նում հնչական տպավորություն թողնող տարրերը՝ խոսքի ընդհանուր ձայնակարգումը, առձայնությը, բաղաձայնությը, արտաքին ու ներքին հանգերի շեշտված հնչեղությունը և այլն։ «Շառաչում է ձայնս ռումբ»,— գրում էր Ն. Զարյանը «Հավկիթի երգը» բանաստեղծության մեջ՝ ձայնակցելով բանաստեղծական ձայնի հնչեղության ժամանակի տեսությանը ու ձևակերպումներին։ Վանանդեցու համար բանաստեղծության հանգերը «պղնձահնչք» էին, որ գործնական կիրառության մեջ չէին տարբերվում ժխորից, իր իսկ բառապատկերի նմանությամբ ասած՝ պղնձաժխորից։ «Հուշգների հեչյկեր» պոեմում Նորենցը ճիշը գրականություն դարձնելու տենչով գրում էր. «Թող որպես պատռած թմբուկ Թոքերս թրթռան թույլ...» (71,71)։

Երևույթի հնչյունական-լսողական նկարագրության է դիմում նաև Ե. Չարենցը։ «Ամենապոեմում» «վո, վո, վո», «ճճի, ճճի, ճճի» հնչյունախաղով նա ձայնագրում է ոռնացող ինդանոՓների ձայները։ Հնչյունաձայնական տպավորություն ստեղծելու առումով ուշագրավ են «Ասպետական», «Էլեգիա գրված Վիննատիկում», «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի... մասին» գործերի շատ հատվածներ ու տողեր։ Ինչպես օրինակ՝ «Հեռախոսով հուզումը հոսում է», «Եվ այնպե՞ս, այնպե՞ս, այնպե՞ս անուշ Նա փաղաքշում էր հուշը այդ ուշ, Եվ ի՞նչ էր հուշը.—մշուշ ու մուժ»։

Ժամանակի բանաստեղծության ռիթմական նկարագիրը ձևավորվում է մի կողմից ավանդական չափաոտղերի նորարարական վերափոխությամբ, մյուս կողմից՝ անմիջապես իրական կյանքից վերցվող այնպիսի աղղակներով, ինչպիսիք են զինվորների մարտական երթն ու քայլերգը, միտինգներում ու ժողովներում հորդացող աղմուկն ու ժխորը, անընդհատ տարածվող ու ասվող կոչերն ու հրովարտակները, հրապարակային-փողոցային կյանքն ու կենցաղը, պայքարի, մարտնչման ու կառուցման տրամադրությունը։ Արդյունքում ստեղծվեց ռիթմական-տաղաչափական այնպիսի մի որակ, որը թեև չվերածվեց բանաստեղծական լիարժեք, կատարյալ ու մշակված կուլտուրայի, բայց որպես պատմագրական առանձին փուլի ստեղծագործական, տեսական-գեղարվեստական ծրագիր ու կատարում ի հայտ բերեց գեղարվեստական զարգացման ուշագրավ ու հետաքրքիր առանձնահատկություններ (ավելի մանրամասն տե՛ս 21, 55—156)։

20-ական ԹԹ. բանարվեստում առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև գեղարվեստական մտածողության և այդ մտածողությանը համարժեք գեղարվեստական պատկերի ստեղծման հարցը։ Գեղարվեստական պատկերի ստեղծման ձևերն ու միջոցները հնարավոր

անսպառ բազմազանության մեջ առանձնանում են մի քանի ընդգծված հատկանիշներով, որոնք հետևյալներն են։ Նախ, պատկերի մեջ զգալիորեն մեծանում են համեմատության մասշտաբները, որոնք իրենց վերջնական տեսքով հասնում են հիպերբոլիկ չափերի։ Պատկերի կառուցման այս սկզբունքը բանահյուսության և ամբողջ համաշխարհային գրականության մեջ միշտ էլ եղել է։ Նարեկացին Լիբանանի մայրիներն էր ցանկանում գրիչ շինել, ծովերի ջուրը վերածել թանաքի, որպեսզի մարդկային հոգու մեղքերը պատմեր։ Հայնեն երկնքի անսահմանության վրա մեծ-մեծ տառերով գրում էր իր սիրելիի՝ Ագնեսայի անունը։ Այսպիսի օրինակները շատ են, բայց 1920-ական թթ. ամբողջ սովետական պոեզիայի մեջ իշխող համեմատության մասշտաբների մեծացման սկզբունքը ուներ պատմահասարակական խիստ պատճառաբանվածություն։ Այդ պատճառաբանվածության հիմքը դարձյալ առնչվում է հեղափոխական ուժի և ժողովրդական տարերքի հզորության գիտակցմանը։ Ամենակարող ուժի առկայությունն ու դրանով նախընչվածությունը հիմնովին վերափոխում է գեղարվեստական մտածողության սկզբունքները։ Ջարենցը անսահման մեծ ու հզոր ուժը փոքրացնում ու ծառայեցնում է առօրյա կյանքին։ Եվ ժամանակի գեղարվեստական համակարգում սովորական են դառնում այսպիսի պատկերները. «Արևը լծվել է արորին, Արևը—ե՛զ է ահագին—քաշում է արորը արևածագի», «Ուզո՞ւմ եք՝ որպես գնդասեղ Արևը խրեմ փողկապիս, Առնեմ որպես սինի, երկինքը աստղերի խաղով Ու տանե՞մ այն հարսանիք», «Օ, աշխարհը վաղո՞ւց է դարձել Մի փոքրի՛կ, փոքրի՛կ փողոց...»։ «Ամառային» գործի մեջ Ն. Զարյանը արևը համեմատում է մեքենայի ղեկի հետ. «Արևը՝ ռուլլ իմ ձեռքերում»։ «Աերոկամք» բանաստեղծության մեջ՝ «Երկիրը կմնա ներքև Ոնց որ մի ծանոթ ձմերուկ»։ Զարենցի նմանությամբ «Առաջ» բանաստեղծության մեջ Վշտունին գրում է. «Աշխարհը մի բուլվար ենք շինել»։ «Գազային երազ» պոեմում Մ. Արմենը ունի այսպիսի պատկեր. «Արյունոտ մի քաղաք փռվել է, Որպես արյունոտ պլակատ»։

Այս մտայնությունը ունենում է նաև ծայրահեղ դրսևորումներ և հասնում անմիտ համեմատությունների ու չափազանցության։ Ճիշտ էր Գ. Մահարին, որ գրում էր. «Ու երգում են նրանք և երգում են այնպես, Որ Նորքը թվում է Նյու-Յորք» (ԳԴ, 1928, № 11—12, էջ 164)։

Ժամանակի պատկերային մտածողության մեջ ոչ միայն անսահման մեծը փոքրացվում է, այլև, առանց փոքրացման, մեծ երևույթների համեմատությամբ ու զուգադրությամբ արտահայտվելը դառնում է սովո-

բական։ Այլ կերպ ասած՝ մեծ մասշտաբներն ու հիպերբոլիկ պատկերները դառնում են գեղարվեստական մտածողության իշխող որակ։ Զարենցը գրում է. «Աչքերս—Սևան ու լիճ Վանա, Գլուխս—Մասիս սեպաձև», «Ջանգուն ու Արաքսը սեգ Գալիս են—մեջս թափվում», «Կյանքն—աերո, կամքն—օդաչու։ Ուղենք—կուզե՞ք ուղեք—Արև՜ը ղենիթից մեզ կտա չու»։ Վշտունին «Ելե՜ք» բանաստեղծության մեջ ստեղծում է այսպիսի պատկերներ։ «Երկինք-դարբնոցում արդեն Արև-հնոցը բացվեց»։

Գեղարվեստական պատկերի ստեղծման հաջորդ նկատելի առանձնահատկությունն այն է, որ որոշակի՝ սկզբունք է դառնում անշունչ առարկաների ու երևույթների շնչավորում-անձնավորումը։ Այս սկզբունքը, իսկապես նախորդ էջերում արդեն ցույց է տրվել, արտահայտվեց Շիրակի ջրանցքի գեղարվեստական պատկերման հարցում։ Սակայն ստեղծագործական այս կողմնորոշման ընդգրկումներն ավելի լայն էին ու տարածված։ Զարենցը գրում էր. «Իսկ Մասիսը՝ քնում թմրած երազում տեսնում է ինձ»։ Ն. Զարյանը «Մասիսը» բանաստեղծության մեջ Մասիս սարը համեմատում է բոլշևիկ բանվորի հետ։ Ամբողջ բանաստեղծությունը Մասիս սարի անձնավորումն է ժամանակի բոլշևիկի կերպարով. կրծքին կապած արտերի գոգնոցը, գլխին դրած արևի կեպին նա աշխատանքի է հրավիրում մարդկանց և միավորման կոչ անում.

Էս Մասիսն է հին, էն, որ
Հանել է նահապետի հարեն
Ու ոնց որ բոլշևիկ բանվոր
Բաց կապույտ բլուզ է հագել։

... Այսպես է հին սարը էսօր.—
Շոգոլին կապույտ շապիկ,
Կապել է բիլ գոտին Արազի,
Դրել է Արևը՝ կեպի (28, 21—22)։

«Աերոկարոտ» բանաստեղծության մեջ կան այսպիսի պատկերներ. «Արտերը—հնձվորներ հոգնած Սրբում են դեմքերը քրտնաթոր», «Արևը—սելվոր բեղարած»։ Համանման մի պատկեր «Գյուղի գիշերը» պոեմում ստեղծել է նաև Վ. Ալազանը. «Արևն էլ դաղարած, բեղարած, Թեք ընկավ լեռների ուսին Եվ ամպի ոսկեթել աղլուխով—Սրբեց քրտինքը երեսի»։ Անձնավորման, շնչավորման լավ պատկեր է Գ. Մահարու «Կես գիշերից մինչև առավոտ» պոեմի հետևյալ հատվածը. «Ու գյուղը հոգնած հողագործ, Լեռների հանգույցում հանգչող. Ախ, ժամը՝ ծեր հորաքույրս, Հենված կոնքերին իր չոր»։ Համանման պատկերներ կան նաև «Բատրակ

Բադին» պոեմում. «Ելնում է արևը բոլշևիկ», այնուհետև վերածնվող գյուղը ներկայացվում է կրթված կոմսոմոլի պատկերով։ «Ելե՛ք» բանաստեղծության մեջ «վերձիգ ծխնելույզները» Վշտունին նմանեցնում է «Հաղթ բանվորների»։ Այդպիսի համեմատությամբ մի պատկեր է նաև հետևյալը. «Ամեն օր առավոտ, երբ լույսը բացվում է, վառ արևը բանվոր զարթնում է քնից»։ «Գյումրին» բանաստեղծության մեջ Վ. Նորենցը հին քաղաքը նմանեցնում է «աստամնաթափ պառավի» հետ։

Անձնավորման այս ընդգծված միտումը, որի օրինակները, ինչպես տեսանք, քիչ չեն, դառնում է ժամանակի բանաստեղծության ոճական, պատումային նրբերանգներից մեկը և ծառայում նոր կյանքի զարթոնքի ու ամեն ինչ կենդանացնող ուժի պատկերման գործին։

Ավանդական բանաստեղծական մտածողությունից հեռացումը պատկերային համակարգի նոր սկզբունքներ է ստեղծում և ժամանակի պոեզիան սկսում է հեղեղվել անսովոր, նոր ու թարմ պատկերներով։ Երևակայությունն ու պատկերացումը, կտրվելով նախկին քնարերգության բառապատկերային աստղձից, ստեղծում են միանգամայն նոր որակ։ Ահա Չարենցի համանման պատկերներից մի քանիսը. «Արշավում է հայացքդ—Ձի...», «Եվ ես—Ահագին—Աչքերիդ նժույգին նստած Սրընթաց թռա միտինգ», «Օրերի շեկ Վիտրինում Դրել եմ սիրտս հրեն», «Եվ աչքերը նրա դրոշակ», «Աչքերը ոնց որ ինձ քերում են», «Արևը—կարմիր շաֆրան։ Արևը—դրել է հինա», «Դեռ հոգիս մի նետ է հանգիստ՝ օրերիս աղեղին կպած», «Լարել է ուղեղը Իլյիչը, ինչպես պողպատե զսպանակ»։ Ն. Զարյանը «Նոյեմբերյան օրերին» պոեմում ունի այսպիսի պատկերներ. «Մուրացիկ անդամալույծի նման Ձեխը կպչում է ոտքիդ», «Նագանի պես լիք աչքերով նա նայում է», իսկ «Ամառային» բանաստեղծության մեջ՝ այսպիսի. «Եռանդուն մի տրակտոր է Ամառվա օրը եռացող»։ «Սաղարթուն իմ երկիր» բանաստեղծության մեջ, դիմելով երկրին, Մ. Արմենը գրում էր. «Երակներովդ հիմա, Որպես երկաթ հալած, Անցնում ենք մենք ահա օձագալար»։

Պատկերային մտածողության այս նոր սկզբունքներն, անշուշտ, նորություն էին գրականության մեջ։ Սակայն միշտ չէ, որ այդ նոր սկզբունքները նոր որակ էին բերում։ Ժամանակի պոեզիան հեղեղված էր այնպիսի ծայրահեղություններով, դրա հետ մեկտեղ՝ այնպիսի մոլորություններով, որոնք չափածո խոսքի անվան տակ ի դերև էին հանում ամեն ժամանակի համար իր տարազը փոխող, բայց կայուն ու կենսունակ գորշության տարերքը։ Այս շրջանում գրական թեր-

զարգացածությունը մի առանձնահատուկ ոգևորությամբ է ավետում իր գոյությունը: Դրա լավագույն վկայություններն են Շահ-Բոնի (որը այնուհետև հանդես եկավ Շայբոն անվամբ) «Դինամո նվագ», «Կովկաս», «Նաիրի քույա» գրքերը: Ալազանի «Հրաբխապոեզիա» գրքի ժայթքումների տպավորությամբ նա գրում է «Աստվածերակ ժայթք» պոեմը, գրում է «Գանգս՝ տանկս» անհեթեթ վերնագրով բանաստեղծություն, իսկ «Իմ պոետականը» հավատո հանգանակում կան այսպիսի անտրամաբանական պատկերներ.

Հաղթանակի հսկա մի պար հիմի.—
Մեր լեռներում խորհրդակիր
մի բորբ կահույք.—
Արևելցու,
Կովկասեցու մեր սրտերը ի մի —
Լուսավորում են որպես խարույկ (72, 12—15):

Կամ՝ «...Հիմա խաղաղ լարված մի տոկ, Վառվող մոտո՞ր, Հոկտեմբերյան տարինների Ամբարացած ռեզերվներում Կանչը՝ Гудок!!!»: Գեղարվեստական մակարդակի անկման համանման օրինակներով հարուստ են Գ. Շամունցի «Ճամփին» (1923), Խորեն Ռադիոյի «Ռազմի նվագներ» (1928), «Ժանգ և մետաղ» (1930), Գուրգեն Հայկունու «Վուլկանները ժայթքում են» (1924), «Մասսա» (1925) գրքերը: Բոլորը անխտիր ձգտում էին նոր ոճի ու նոր ձևերի: Ավանդական բանաստեղծության օրինաքներին անգիտակ, նոր որոնումների մեջ մոլորված՝ նրանք մեծ գործ անողի հավակնությամբ ու ինքնավստահությամբ ժամանակի պոեզիան հեղեղում էին «չափածո սնախոսություններով» (Տերյան): Այս տարիներին լույս տեսած միակ գիրքը, որ գալիս էր բանարվեստի մաքուր ակունքներից՝ Մ. Վեսպերի «Կայարաններ» ժողովածուն էր: Վեսպերը տպագրվել է դեռևս 10-ական թվականներին և արժանացել Դ. Անանունի խրախուսանքին: «Երիտասարդ բանաստեղծների մեջ երջանիկ բացառություն է կազմում թուրքահայ Վեսպերը, որը գիտե առնական նվագներ կերտել և դա շնորհիվ նրան, որ երգչի հոգուն տիրում է ցեղի ու հայրենիքի վերածնության կարոտը» (22,141),—գրում էր Դ. Անանունը: Իսկ 20-ական թվականների բուռն որոնումների տարիներին, նա կարողացավ պահպանել իր ձայնը և արևմտահայ պոեզիայի ավանդույթների յուրացումով ստեղծել ներդաշնակ գործեր: Ահա մի քառատող «Ահա գարո՞ւն» բանաստեղծությունից.

Ու հեռավոր ու մոտակա հեռաստաններն ըրին հանդես
Եվ խմեցին բո՛ցն Արևին, ինչպես աշնան պուրպուր գինին,
Հետո հարբած՝ կատաղորե՛ն, կարոտավա՛ռ, կարոտակե՛զ
Ու տաղերով՝ հանուն հացին կովի՛ գացին, կովի՛ գացին... (100,9)։

* * *

Գեղարվեստական նյութի հայտնաբերման և նյութի ստեղծագործական յուրացման տեսակետից ահա այսպիսի պատկեր է ներկայացնում 20-ական թթ. հայ սովետական պոեզիայի ձևավորման-կազմավորման փուլը։ Այդ փուլը աչքի է ընկնում բուռն որոնումների, ստեղծագործական նոր ճանապարհների հայտնաբերման և գեղարվեստական կուտակումների ինքնուրույն ու ինքնատիպ սկզբունքներով, որոնք ծայրահեղությունների հաղթահարումով ու գեղարվեստական կատարելագործմամբ հետագա տարիներին ընկնում են հայ սովետական պոեզիայի զարգացման հիմքում։ Կարճ ժամանակաշրջանում գրական նոր սերունդը կարողացավ կատարել ստեղծագործական ուղեգծերի վերափոխման և գրական ճաշակի վերանայման թեև ոչ միշտ ճիշտ ու հետևնկարային, բայց այնպիսի հետևողական ու ջանադիր աշխատանք, որ անհնարին է այդ տարիները համեմատել հայ գրականության նախորդ որևէ շրջանի հետ։ Հայ բանաստեղծների նոր սերունդը, որին բախտ էր վիճակվել բաց անելու նորագույն շրջանի հայ գրականության ճանապարհը, կարողացավ ճիշտ ժամանակին գաղափարական-ստեղծագործական կողմնորոշմամբ ճշտել երկու աշխարհի սահմանագիծը, հրաժեշտ տալ հնին, ստեղծել նոր երգի տեսությունն ու գեղագիտությունը, պատկերել նոր իրականության հեղափոխական զարթոնքն ու երկրի կառուցումը, նկարագրել գյուղի ու քաղաքի կյանքը, մարմնավորել նոր մարդու ու երկիրը վերափոխող պատմական գործիչների գեղարվեստական կերպարը, աշխարհի հեղափոխական վերակառուցման լույսի տակ յուրացնել Արևելքի ու Արևմուտքի կյանքի պատկերները, ուրվագծել նոր մարդու հոգևոր կառուցվածքի սկզբունքները։ Իրենց գործի, յուրաքանչյուր տողի ու նկույթի հանդեպ նրանք ունեին քաղաքացիական պատասխանատվության և ասելիքի հասարակական կարևորության լուրջ գիտակցություն։ Եվ հենց այս տարիներից սկսած ձևավորվեց սովետական գրողի քաղա-

քացիական նկարագիրը, կարևորություն ստացավ նրա տեղն ու դերը հասարակական կյանքում և երկրի կառուցման գործում։

Հայ սովետական պոեզիայի ձևավորման-կազմավորման շրջանի այս էական սկզբունքների կատարելագործման, դասական արվեստի ու դրականության ավանդույթների յուրացմամբ թերությունների հաղթահարման և ոգևորության ռոմանտիկական բռնկումներից սոցիալիստական ռեալիզմի պահանջները հիմնավորապես յուրացնելու ճանապարհով է ընթանում 20-ական թթ. հայ սովետական պոեզիայի զարգացման հաջորդ փուլը։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԻՐԴ

ՀԵՂԱՓՈԽԱԿԱՆ ՌՈՄԱՆՏԻԶՄԻՑ ԴԵՊԻ ՎԻՊԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ՈՒ ՌԵԱԼԻԶՄ

Հայ սովետական պոեզիայի զարգացման նոր փուլը համընկնում է երկրի հասարակական-քաղաքական կյանքի կայունացման և հեղափոխության բուռն ոգևորությանը հաջորդած խաղաղ շինարարության ու վերակառուցման տարիներին: Հեղափոխության քաղաքական-գաղափարական նվաճումների հիմքի վրա վերափոխվում է հասարակական-տնտեսական կյանքը, մարդկանց կենցաղն ու առօրյան: Հնի մնացուկների հաղթահարումը ուղեկցվում է ներկա կյանքի մեծագործություններով և նոր ու վիթխարի նպատակների իրագործման ձգտումով:

Անմիջապես հեղափոխությանը հաջորդած «հինը և նորը» ձևակերպումը, որը խորհրդանշում էր պատմության մեծ սահմանաբաժանը՝ պահպանվում է նաև այս տարիներին, այդ նույն կատարությամբ ստեղծելով մի նոր սահմանում ևս՝ «երեկը և այսօրը»: Երեկը հեղափոխական ռոմանտիկայի թեժ օրերն էին, այսօրը՝ երկրի կառուցման աշխատանքային եռուն առօրյան էր:

Երկրի զարկերակի հետ համաչափ բաբախող գրական կյանքը ևս այս տարիներին թևակոխում է զարգացման նոր փուլ: Ոգևորության կոչերի չափածո տարափին ու ռոմանտիկական բռնկումներին փոխարինելու են գալիս ներկա օրվա ու հեղափոխության նվաճումների վիպական, ռեալիստական պատկերումը, հնին հակադրվող նորը ձևռք է բերում պատմական նոր բովանդակություն:

Ընդհանրապես, իրականության ռեալիստական պատկերման հարցը դառնում է այս շրջանի գրականության առաջնահերթ խնդիրը: Այդ հարցը բազմիցս արծարծվում է տարբեր ամբիոններից և տարբեր հոդվածներում: Գրականության ռեալիստական կողմնորոշմանը առանձնահատուկ ուշադրություն է նվիրվում 1928 թ. հունվարի 19-ին Թիֆլիսում բացված անդրկովկասյան պրոլետարական գրողների առաջին համագու-

մարում։ Ի մի բերելով համագումարի արդյունքները, համագումարի զեկուցողներից մեկը՝ Գ. Վանանդեցին, «Պրոլետգրողների անդրկովկասյան առաջին համագումարի արդյունքները» հոդվածում գրում էր. «Համագումարը հաստատեց, որ պրոլետգրականության հետագա զարգացման ուղղությունը պրոլետարական ռեալիզմի ուղղությունն է։ Այդ գրականությունը ազգային է իր ձևով, իր լեզվով, իր մեջ անդրադարձող՝ տվյալ ազգությանը հատուկ կոլորիտով» (ԽՀ, 1928, № 25)։ Պրոլետարական ռեալիզմի հարցը առաջադրվում է նաև Հայաստանի խորհրդային գրողների ֆեդերացիայի դեկլարացիայում, որի մեջ ասված է. «Ֆեդերացիան ստեղծագործական խնդիրներում կանգնելով պրոլետարական ռեալիզմի տեսակետի վրա, պայքարելով գրական սխեմատիզմի արտահայտությունների դեմ, իրեն նպատակ է դնում տալ կենդանի մարդու գեղարվեստական պատկերումը» (ԽՀ, 1929, № 100)։ Ֆեդերացիան պրոլետարական ռեալիզմի խնդիրները մշակելու նպատակով անց է կացնում գործնական-լաբորատոր պարապմունքներ (առաջին պարապմունքը վարում է Հ. Գյուլիքևխյանը, տե՛ս ԽՀ, 1930, № 12)։ Գյուլիքևխյանը այս և հետագա ելույթների ժամանակ հարցն այնպես է դնում, որ, տեսականորեն հաստատելով սխեմատիզմի անհրաժեշտ գոյությունը, ռեալիզմը համարում է դրա բնական շարունակությունը։ Նա գրում էր. «Պրոլետարական ռեալիզմն առաջադրեց կենդանի մարդու լուծունգը գրականության մեջ։ Սա հակադրվում է սխեմատիզմին։ ...Սխեմատիզմի շրջանը գրականության մեջ նույնքան անհրաժեշտ էր, օբյեկտիվորեն պայմանավորված, որքան և պրոլետարական ռեալիզմի առաջանալը։ ...Պրոլետարական ռեալիզմը աբսոլյուտ ժխտման չի ենթարկում պրոլետարական սխեմատիզմը, այլ դիալեկտիկորեն հաղթահարում է այն։ Պրոլետարական սխեմատիզմի շրջանն անհետ չի կորչում պրոլետարական ռեալիզմի համար» (ԽՀ, 1930, № 80)։ Սա միանգամայն սխալ տեսակետ է։ Ռեալիզմը, որը որոշակի հասարակական-պատմական նյութի յուրացումով բերում էր իրական, կենսական վիճակների ու հարաբերությունների պատկերում՝ հակադրված էր սխեմատիզմին և, ըստ էության, ոչինչ չուներ ժառանգելու դրանից։ Ընդհակառակը, ռեալիզմը թե՛ բովանդակության և թե՛ ձևի բնագավառում հաստատվում էր սխեմատիզմի լիակատար ժխտմամբ։ Քիչ ավելի ուշ, 1933 թ. գրած «Բաց նամակ Խ.Հ.Գ.Մ. կազմկոմիտեին և «Գրական թերթի» խմբագրությանը» ծավալուն նյութի մեջ, խոսելով ազգային ձևի հարցերի մասին, Ջարենցը շատ ուշագրավ ու ճիշտ մոտեցմամբ է լուծում ժամանակի այդ կարևորագույն գրական խնդիրը. «...ազգային ձևը գրականության մեջ հանգում է ոչ այլ

ինչի, եթե ոչ բովանդակության ռեալիստական, կոնկրետ դրսևորման, այսինքն՝ բովանդակության այնպիսի դրսևորման, երբ, իբրև ձև իրենց արտահայտությունն են գտնում երկում տվյալ թեմային, տվյալ աղգային միջավայրին հատուկ բոլոր հատկանշական կողմերը» (78, 220, տե՛ս նաև էջ 224)։

Սոցիալիստական ռեալիզմի ձևավորման տեսական հարցադրումները, որոնք կազմավորվում, հաստատվում ու հստակվում են աստիճանաբար, դառնալով ժամանակի գրական-գեղագիտական հիմնական առաջադրանքը, իրենց լիարժեք արտահայտությունն են գտնում գեղարվեստական ստեղծագործությունների մեջ։

Ինչպես նախորդ տարիներին, այնպես էլ այս շրջանում հայ սովետական պոեզիան զարգացավ արմատական երկու ուղղությամբ, որոնք են՝ ծրագրային-գեղագիտական խնդիրների արծարծումը և կյանքի ու իրականության գեղարվեստական պատկերումը։ Այս ուղղություններն ընդգրկում են բազմաթիվ ենթահարցեր, որոնք ամբողջությամբ արտացոլում են հայ սովետական գրականության զարգացման այս շրջանի պատմությունը։

Ս.

Ամեն ինչ զարձյալ սկսվում է հրաժեշտով երեկվա օրվան և անցյալի ի մի բերումով։ Եթե նախորդ տարիներին այդ անցյալը պատմական այլ բովանդակություն ուներ, ապա այժմ անցյալ է համարվում սոսկ նոր կյանքի երեկվա օրը։ Ջափածո խոսքի թեմատիկ այս գիծն ընդգրկեց մի քանի ենթահարցեր, որոնք հիմնականում հանգում էին երեկվա ու այսօրվա կյանքի ստեղծագործական յուրացման և իրականության պատկերման գեղարվեստական-գեղագիտական սկզբունքներին։

Պոեզիայի զարգացման ուղու վերակառուցումը պայմանավորված էր մի քանի նախադրյալներով։ Նախ, կյանքը առաջադրում էր իր պահանջները և անհրաժեշտություն էր դառնում թիթեղաձայն երգից անցնելու կենսական, հասարակական-պատմական խոր ու լիարժեք բովանդակություն ունեցող նյութի յուրացման ու մարմնավորման։ Կենսական, իրական լիցքերի հորդումը գրականության մեջ խարխլում է մեքենայապաշտության սկզբունքների վրա ձևված սխեմատիզմի կաղապարները։ Երկրորդ, հասունանում էր գրական սերունդը, որը ձգտում էր հաղթահարել իր երիտասարդական ոգևորության նախնական որոնումների ու փորձարարության անլիարժեք կողմերը և կարողություններն անհատականացումով ու խորացումով հասնել ստեղծագործական նոր որա-

կի։ Երրորդ, պետական մտահոգության հարց է դառնում ձախության շրջանի ծայրահեղությունների և մոլորությունների հաղթահարումը, որն ընթանում է տեսական նոր հարցադրումների առաջ քաշմամբ և կազմակերպչական գործի բարելավմամբ։ Չորրորդ, խորապես գիտակցվում է դասական ժառանգության յուրացման կարևորությունը, որը և ամուր հենարան է դառնում սխեմատիզմի ու մոլորությունների փակուղուց դուրս գալու համար։ Վերստին իրենց փառքի պատվանդանին են բարձրանում «արդիականության նավից» դուրս նետված մեծերը՝ Թումանյանն ու Իսահակյանը, Տերյանն ու Վարուժանը, աստիճանաբար նաև՝ միջնադարի «դպրության պետերը»՝ Նարեկացին ու Շնորհալին, Քուչակն ու Սայաթ-Նովան։ Հինգերորդ, տևական արտաքսումից կրկին վերադառնում է բանաստեղծության ոգին՝ քնարականությունը. հույզն ու զգացմունքը թափանցում են դեղարվեստական խոսքի մեջ և էություն ներարկում չոր ու ցամաք բառերի շարքին։ Քնարականության հետ մեկտեղ դեղարվեստական խոսքի համակարգում հիմնավոր տեղ է նվաճում նաև վիպական-պատմողական պոեզիան։

Գրականության վերափոխման այս ընթացքը հակասական ու դժվարին, բայց ճիշտ ու հետևողական զարգացման հունով սկսեց առաջ ընթանալ՝ իր համար ստեղծելով նոր հարցեր ու խնդիրներ։

Հայ սովետական պոեզիայի մեջ գրական նոր սկզբունքների արմատավորումը 1920-ական թթ. կեսերից սկսեց Ե. Չարենցը, իր որոնումների այս շրջանը պսակելով այնպիսի ուղենշային ստեղծագործություններով, ինչպիսիք են «Խմբապետ Շավարշը» պոեմը, «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուն, «Լիրիքական անտրակտ» շարքը։ Չարենցի բուն արած գրական ուղին, նրա կողմնորոշումը, նրա դավանած ուղենշային սկզբունքները միայն 20-ական թվականների վերջերին դարձան համատարած. գրեթե բոլոր հայ բանաստեղծները՝ և՛ Չարենցի համախոհները, և՛ գրական հակառակորդները, անկախ նրանից, թե ինչքանով էին դա ընդունում, ընթացան Չարենցի ուղենշած ճանապարհով։

Իր շրջադարձը Չարենցը աղդարարեց «Պոեմ հերոսականով» (1925) և այնուհետև հրապարակ հանած նոր երգի տեսական-ծրագրային, բայց գեղարվեստորեն մշակած գեղագիտության սկզբունքներով և այդ սկզբունքները մարմնավորող էպիկական ստեղծագործություններով։ 20-ական թվականների առաջին իսկ տարիներից սկզբնավորված երգի գեղագիտության թեմատիկ գիծը այս տարիներին շարունակվում է նոր խորությամբ և նոր հարցադրումների արծարծումով։ Միաժամանակ, ամեն ինչ ենթարկվում է որակական փոփոխության. նախորդ տարիների չափածո

կոչերին, հրովարտակներին, ազմկոտ դեկլարացիաներին փոխարինում է խոհը, փիլիսոփայությունը։ Ահա երգի գեղագիտության խոհափիլիսոփայական վերափոխությամբ ու ժամանակի խոր, մոնումենտալ ու ծանրակշիռ պատկերի կերտման պահանջներով էլ շարունակում է զարգանալ 20-ական թվականների պոեզիան։

Մոտիկ անցյալին՝ երեկվա օրվան ուղղված հրաժեշտը և իր երգի նոր ճանապարհը Չարենցը ավետում է շատ պարզ, հանդարտ ու մարդկային տողերով.

Լեփյան թմրուկը թողած մի կողմ,
Հատվող տողերը նետելով դեն,
Կրկին խրթին մի խոր գողով
Առնում եմ յամբ ես ու քողաղոտ.
Որ մեր պայքարը քնարերգեմ (75, 227)։

Չարենցը փոխում է իր ձենքը՝ դուռնան դնում է մի կողմ և կրկին քնար է վերցնում ձեռքը, որ խաղաղ հանգով հյուսի թնդանոթների աղմուկից հանգստացած օրերի վիպերգը։

Հպարտ ու հաստատ ձայնով բանաստեղծը հայտարարում է իր թշնամիներին՝ «Ես այն չեմ այլևս»։ Մեծերին վայել ինքնագիտակցումով, որը բխում է նախ և առաջ գործի՝ բանաստեղծության շահերից, Չարենցը պատմության փորձով վերաիմաստավորում է իր կոչումը, նպատակներն ու անելիքները և ճշտում իր երգի վիթխարի հորձանքի հունը.

Ես հախուռն էի, ինչպես պղտոր գետ,
Եվ սրտով թևիս, ու երգով շռայլ,—
Եվ ոգով այսօր չե՞մ փոխվել թևիս,
Դարձել եմ, սակայն, ծանր ու ժլատ։
Իմ հոգին այսօր էլ չի՞ մանրանում,
Չի՞ մսխում իրեն թավռուն խոսքով—
Այդպես ցողո՞ւնն է հանդում ծանրանում,
Երբ լցվում է ծուլ, խմաստուն հասկով (78, 17)։

Հոգու խմաստնացած խաղաղությամբ նա մի հայացք է նետում երեկվա օրվան և արդեն տարիների հեռվից գնահատում երեկվա հորդուն ուժը, որը «Քանդում էր հինը, ոնց զառանցանք—Ու բարձրացնում էր էպոս մի նոր»։ Երեկվա օրվան՝ պատմության մեծագույն շրջադարձին տրվող էպոս-ային գնահատությունը տրվում է ներկա օրվա դիրքերից և այդ դիրքերից էլ փորձ է արվում ստեղծելու երեկվա էպիկական պատմությունը։ Արթնանում են մետաղաձայն աղմուկի մեջ կորած կարևոր մոտիվներ և բանաստեղծը վերստին ողջույնի խոսք է հղում խելագար-

ված ամբոխներին. «Ողջո՜ւյն, ողջո՜ւյն ձեզ, իմ ընկերնե՛ր, իմ հերոս-նե՛ր նոր՝ ելած երեկ...»: Չարենցը տող առ տող ի մի է բերում երեկվա ու իր անցած բարդ ու դժվարին ճանապարհի պատմությունը: Այս առումով լիարժեք ինքնաբնութագրություն է «Մուսայիս» («Նախ՝ աղջիկ էիր դու մի հասարակ») բանաստեղծությունը, որը իր մեջ խտացնում է բանաստեղծի ամբողջ բարդ ու հակասական գրական կենսագրությունը:

Երգի դիցուհին, որը կնոջ կերպարանքով ու տարբեր կերպափոխություններով միշտ էլ եղել է Չարենցի երգի առարկան՝ սկզբում եղել է գունատ, տխուր, սենտիմենտալ մի լուսնահար աղջիկ, այնուհետև դարձել պայքարի շեփորը ձեռքին պահած կարմիր ամազոնուհի, որը գնդերի հետ մեկտեղ գրոհի է նետվել, հետո կորել է այդ աղջիկը՝ երգի ազնվաբարո մուսան ու եկել են մոլորության տարիներ.

Դավաճանեցի մի գիշեր ես քեզ,
Ուզեցի ընտրել սերուհի մի սառ,
Որ ինձ երկաթե երազներ երգեր
Եվ առանց սիրո ու առանց կրքի
Տաներ ինձ մի նոր, երկաթե աշխարհ:—

... երեխայական մի խանդաղանքով
Ես Ի՛րն ընտրեցի իբրև հարսնացու,
Եվ երգս դարձավ անուժ ու անթով,
Եվ մոլորվեցի իրերի բանտում,
Եվ գլխիս իջավ մառախուղը ցուրտ (77, 9):

Սակայն չի մեռնում երգի դիցուհին, «հոանդ ու ուղի» կորցրած և անվերջ «անկումից անկում» գնացող բանաստեղծը, դժվարին փորձությունների միջով անցնելուց հետո, կրկին վերագտնում է նրան, կրկին հայտնվում է պայծառ ներշնչանքի արդեն առավել իմաստնացած տիրուհին.

Վերադարձե՛լ ես դու կրկին ահա
Անչափ դժվարին մի ճանապարհով.
Ձեռքիդ ծանրաձույլ մի քնար պահած՝
Կանգնել ես կրկին դու կողքիս, սակայն
Համա՛ռ ես հիմա և խստաբարո (77, 10):

Չարենցի ստեղծագործական վերափոխումն ու երգի որակական նոր մակարդակն ավետող հրովարտակներից է այս բանաստեղծությունը, որը իրագործված է ծրագրային խոսքի գեղարվեստական բարձր մակարդակով: 1925—1930 թթ. այս ծրագիրը աստիճանաբար մշակվում է որոշա-

կի մանրամասներով և դառնում բանաստեղծի նոր որոնումների գեղագիտական հավատո հանգանակը։

Չարենցը դիալեկտիկական շարժման մեջ էր տեսնում թե՛ իր ժամանակը և թե՛ իր գործը։ Անընդմեջ շարժման ու փոփոխման հոգեբանությունը, որ բնորոշ էր նրան ու իր ապրած ժամանակին՝ վերածվում է դիալեկտիկական մատերիալիզմի տրամաբանության և ստեղծում իր համապատասխան գեղարվեստական բանաձևերը։ Այս առումով ուշագրավ են 1927 թ. Թիֆլիսում հրատարակված «Ռուբայաթ» ժողովածուն և այն լրացնող մի քանի գործեր։ Չարենցը իր ստեղծագործական զարգացումը տեսնում է նյութի պահպանման և փոխակերպման հավերժական ընթացքի մեջ.

Դու ամե՛ն վայրկյան քեզ ժխտում ես
Ու այդպես ժխտելով՝ հաստատում.
Պարտրվում ես դու քեզ ու հաղթում ես.
Սակայն մ՛իշտ՝ այդ դո՛ւ ես — ու դո՛ւ (76, 209)։

Այնուհետև՝ «ինչդ քեզ հրաժեշտ ես ասում, ինչդ քեզ կրկի՛ն ընդունում ես»։ Սա ինքն է՝ Չարենցը, որ իր ստեղծագործական զարգացման բարդ ընթացքի մեջ շատ է ինքը իր դեմ կանգնել, ինքը իրեն ժխտել, օտարացել ինքն իրենից։ Եվ այդ բոլորը հանուն մի բանի՝ ժամանակի շարժվող գեղագիտությունը որոշակի տեսությամբ կանգնեցնելու ու սահմանելու համար, որը սակայն չի կանգնում և ամեն վայրկյան ա՛յլ է. «Ապրում ես, շնչում ես, դու դեռ կաս—բայց ամե՛ն վայրկյան դու ա՛յլ ես» (76,207)։

Չարենցը իրեն զգում է ժամանակների շարժման մեջ։ Կյանքի հարափոփոխ ընթացքը նրան մղում է մի պարզ, բայց խոր իմաստության, որի դիրքերից նա ծաղրում է բոլոր նրանց և առաջին հերթին սխեմաների մեջ կաշկանդված իր գրչակից ընկերներին, որոնք տեսնում են «լոկ այն, ինչ տեսնում են».

... Դու ծաղրի՛ր նրան, իմաստո՛ւն. դու տեսնում ես
աճումն ու ընթացքը
Եվ գիտես, որ ընթացք է աշխարհը,— նա տեսնում է
լոկ այն, ինչ տեսնում է (76, 212)։

Չարենցը իրեն զգում է հավերժական ներկայի մեջ, որը մի կողմից անցյալ դարձող ներկա է, մյուս կողմից՝ գալիք ներկա։ Ու թեև «ամեն մի վայրկյանը—հնչեղ ներկա է, անցյալ—ու գալիք», բայց այդ բոլոր

ժամանակների գոյությունը պայմանավորված է ներկայով, ապրող, ստեղծվող ներկայով. ժամանակի մի կշռաչափ, որը Չարենցի համար դառնում է պատմական ներկայի բանաստեղծական մարմնավորման գեղագիտական ծրագրի մի նախապայման: Չարենցը երեկ էլ էր ներկան զովերգում, բայց սա ներկա ժամանակի ուրիշ զգացողություն է, որը վիթխարի, մոնումենտալ ու դարակազմիկ պատմական ներկան է: «Վերադարձը դարձ չէ այլևս և ո՛չ էլ կրկնություն հնի»: Ներկայի երեկվա օրը մանկական ոգևորության մի խրախճանք էր, որը նաև մոլորությունների ու կաշկանդումների դուռ էր բացում, իսկ այսօրվա ներկան իմաստնացած է դարի մասշտաբներով ու կենսական առօրյայով: Այս կողմնորոշումը մեկ այլ, խոր ու լիարժեք հայեցակետ է բերում իրականության հանդեպ, մի բան, որը մեկ անգամ չէ, որ խոստովանում է Չարենցը.

Հազար թևերով բաշում է ներկան
Ինձ հորձանուտը իր լուռ պայքարի.—
Իմ բոլո՛ր, բոլո՛ր նյարդերով, որ կան,
Ես կապված եմ իմ վիթխարի դարին (77, 39):

Ներկայի գեղագիտությունը Չարենցի պոեզիայում իր տեղը հաստատում է՝ մերժելով նախորդ շրջանին բնորոշ և խիստ ընդգծված ապագայապաշտական կողմնորոշումը (Հատկանշական օրինակը «Ես և Իլյիչը» ֆանտաստիկ պոեմն է, որի մեջ բանաստեղծը իրեն պատկերացնում էր 2500 թվականին): Իսկ այս տարիներին Չարենցը պարզապես հայտարարում է. «Ես չեմ երգելու այժմ շառաչուն Գալիքի մասին, որ գալու է դեռ»: Պատմական ներկան իր մեջ խտացնում է այն բոլոր պայծառ երազանքները, այն բոլոր գալիք մեծագործությունները, որ թվում էր, թե պետք է կատարվեն ինչ-որ ժամանակ: Այդ ինչ-որ ժամանակը դառնում է շատ տեսանելի ու որոշակի: Իր առաքինության խոր գիտակցությամբ ամենքին ի լուր վերջնական եղրակացության պես Չարենցը հայտարարում է.

. . . . Դու քո երգով
Ընդմիշտ կապված ես այս մեծ դարին.
Եվ ինչպես օրը օրացույցից
Անհնարին է նետել մի կողմ—
Այդպես անոնք քո աղմկող
Հա՛ր մնալու է օրերին կից,—
Այս օրերի՛ն, այս տարինների՛ն,
Այս տարիների հրին, սրին (77, 145):

Դարն ու հերոսական ներկան համատեղվում են Չարենցի պատկերացումների մեջ, ու նա իր և իր բանաստեղծ ընկերների առջև պահանջ է դնում՝ ամբողջ էությամբ ձուլվել ժամանակին, դառնալ նրա շունչն ու էությունը։ Դա նախ ենթադրում է ինքնամաքրում երեկվա թերի պատկերացումներից և ամբողջությամբ պատմության մասը դառնալու, կառուցվող, ստեղծվող պատմությանը մասնակցելու ինքնանվիրում։ Չարենցը ամենայն լրջությամբ ու քաղաքացիական պատասխանատվությամբ դնում է դարի հերոսական սխրանքին համապատասխան արժանի երգ ստեղծելու պահանջը.

Ի՞նչ են մեր մեծ դարի հանդեպ
Երգերը մեր թոթովախոս...
Մենք, որ մի նոր կյանք ենք կանգնել,
Չունենք երգեր հատու ու խոր։
Ինչ գրել ենք մինչև հիմա՝
Եղել է լոկ առաջաբան
Մի վիթխարի երգի համար,
Որ գալու է, բայց դեռ չկա (77, 27)։

Ամբողջ «Էպիքական լուսաբացը» Չարենցի նոր գեղագիտության արտահայտությունն է, որի մեջ ծրագրային հրովարտակի պես առանձնանում են «Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս՝ Ն. Ն-ին, գրված Երևանից» և «Թուղթ Ակսել Բակունցին, գրված Լենինգրադից» ծավալուն բանաստեղծությունները։ Ինչպես Պուշկինն էր գրում Դելվիգին, այնպես էլ Չարենցը նախ իր խոսքն ուղղում է անանուն հասցեով՝ Ն.Ն-ին (ինչքա՜ն ցավալի է, որ չի եղել արժանավոր մի բանաստեղծ, որին Չարենցը որոշակիորեն հասցեագրեր իր խոհերը և ոչ թե նրան բնութագրեր «Իմ լավ ընկեր, իմ բարեկամ... անհայտ, բայց մե՜ծ երգիչ» վերացական տողերով) և ապա՝ ոչ թե որևէ բանաստեղծի, այլ՝ արձակագրի, իր պայծառ բարեկամին՝ Ակսել Բակունցին։ Եվ պատահական չէ, որ «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուն 1930 թ. հունվարի 5-ին Չարենցը «Սիրելի Ակսելին, միակ բարեկամիս» ընծայագրով նվիրել է Բակունցին։ Գրական այս բարեկամությունը նախ և առաջ տաղանդի չափանիշի բարեկամություն էր և հետո միայն՝ ընկերություն ու մտերմություն։ Ուստի, էլ ո՜ւմ հետ Չարենցը պիտի զրույցի նստեր, ո՜ւմ հետ պիտի կիսեր իր խոհերը, ո՜ւմ պիտի վստահեր իր գաղտնիքները, եթե ոչ Ակսել Բակունցին։

Այս բանաստեղծություններում Չարենցն առաջին հերթին բարձրացնում է կենսականորեն ճշմարիտ, ապրող, շնչող, հուզվող, տառապող ի-

բական, կենդանի մարդու կերպարն ու հոգեբանությունը գրականություն բերելու հարցը և այդ դիրքերից քննադատական խիստ խոսքեր ուղղում սխեմատիզմի անկենդան ձևակերպումների մեջ խարխափող բոլոր նրբանց, ովքեր նույն ժամանակ ապրում էին իր հետ ու իր կողքին.

Եվ ի՞նչ... այս բորբ, այս կենդանի
Հույզերը հորդ երգելու տեղ —
Միաչքանի, միոտանի
Մարդն են երգում հիմա անթև.
Մարդն են երգում, որի կրծքում
Երգհոն է դրված կարծես,
Որ ճիչեր է միայն փղձկում,
Ջունի ո՛չ խանդ, ո՛չ խինդ, ո՛չ սեր (77, 29)։

Չարենցը փառաբանում է կյանքի «բազմազեղուն ամբողջությունը», որը պետք է ապրել ու սիրել «զգացմունքների հորձանքով բեղուն», նույն բեղուն հորձանքով էլ դարձնել բանաստեղծություն ու պահ տալ ժամանակին։ Այդ տրամադրությունների պոռթկուն արտահայտությունն է «Օվկիանի երգը» բանաստեղծությունը։ Բնության անսանձ, վայրի ու հորդահոս շարժումը, որը բանաստեղծը զուգորդում է կենսական լիարյուն ու հարուստ զգացողությունների հետ և օվկիանոսի փոթորկածին տարերքը, որը նմանեցվում է ստեղծագործական ոգու բռնկմանը՝ դառնում է կյանքի լիարժեքությունը վերարտադրելու չափանիշ։

Այնուհետև՝ Չարենցը լրջորեն ընդգծում է խոսքի հանդեպ գրողի պատասխանատվության հարցը. ա՛յն պատասխանատվության, որը պարտավոր է տարբերել մնայունը անցողիկից, դժվարը՝ հեշտից, ճշմարիտը՝ կեղծիքից, կենսականը՝ արհեստականից։ Խոսքությունը ինքն իր հանդեպ, անփույթ, թեթև, անհոգ վերաբերմունքի հաղթահարումը և նպատակի մեջ պատահականությունների վերացումը դառնում է մնայուն, օրինաչափ արժեքի ստեղծման նախադրյալ.

Մեր երգերում, գրած մեր գրքերում բազում,
Մեր գործերում, թեպետ պոետական,
Մեր մտքերում՝ հաճախ թե՛ մեղկ, թե՛ գունազուրկ,
Մեր հույզերում — այնքա՜ն լիրիկական,—
Մենք չե՞նք եղել արդյոք զարմանալի անհոգ,
Զարմանալի անփույթ, հաճախ թեթև,—
Եվ պահեր ենք վսեմ մենք ունեցել երբե—
Դա չի՞ եղել արդյոք պատահական արդյունք
Պատահական ժամի... (77, 34)։

Չարենցը հստակորեն ձևակերպում է ոչ միայն իր ստեղծագործության, այլև, ընդհանրապես, ամբողջ ընթացիկ գրականության զարգացման նոր, որակապես տարբեր շրջափուլի հարցը և նոր խիղախումների մղում բոլորին.

Հասել ենք մենք արդեն այն սահմանին, որից
Սկսվում է մի նոր ու դժվարին վերելք։—
Սին տենչերի փոշին մեր խոհերից քերենք
Ու ճանապարհ ընկնենք, մե՛ծ ճանապարհ նորից (77, 37)։

Այդ մեծ ճանապարհը հեշտ երգի ճանապարհը չէր, այլ դասական արվեստի բարձր նվաճումների յուրացմամբ ստեղծվող նոր իրականության գեղարվեստական հարուստ պատկերը։ Չարենցը հեշտ երգի փոխարեն բերում է մաֆաման ոգու պոեզիան, մաքառում՝ գագաթնակետին հասնելու համար, մաքառում՝ ինքն իր մեջ ստեղծագործական լիարժեք ներդաշնակության հասնելու համար։ «Ճահիճների ճղճիմ երգին» և սրահետևներին, որոնք հյուսել էին միջակության ու դորշության ցանց, Չարենցը հակադրում է գագաթների երգը՝ «Մաքառի՛ր անդուլ, գնա վերի՛, Քո գագաթնային երգը երգիր...», «Չե՛մ ուզում գնալ ես ճանապարհով, Ուղիով ձեր այդ զարմանալի հեշտ, Գերադասում եմ ուղին քարքարոտ, Որով շարունակ ընթացել եմ ես»։ Այդ երգը պահանջում է արյուն ու ինքնազոհաբերում, որը շատ լավ է գիտակցում բանաստեղծը։ Եվ այդ ճանապարհին, գագաթների հետ շփվող ոգին շփման եզրեր է որոնում բոլոր այն մեծերի հետ, որոնք ապրել են իրենից առաջ ու իր ժամանակ։ Չարենցը հայտնաբերում է ստեղծագործական կենսագրությունը լայնացնելու ու ընդարձակելու նոր հնարավորություններ. «Ողջո՜ւյն ձեզ, ողջո՜ւյն ձեզ, Լենի՛ն, Մա՛րքս, Ու Շեքսպի՛ր, ու Դա՛նտ, ու վեհություն»։ Փոխվում են բանաստեղծի չափանիշները, պրակտիկ ճահճի մանրախնդիր վեճերը մնում են հեռվում և չափանիշի արժեք են ձեռք բերում դարաշրջանն ու ժամանակը իմաստավորող մեծությունները, որոնց չափանիշով էլ փորձում է առաջնորդվել բանաստեղծը.

Թե ուզում ես, որ խոսքդ կարի հորիզոններ, դաշտեր,—
Պիտի վարպետ լինես անօրինակ թափի,
Ինչպես Լենինը—ապստամբության, ինչպես էյնշտեյնը—
Թվի, տարածության, ձգողության, չափի (77, 137)։

Չարենցը դարաշրջանի բանաստեղծի համար դարաշրջանի չափանիշ է ստեղծում. «Եվ եթե եփվես էպոքում—կդառնաս Դա՛նտ, Հոմե՛ր»։

Չարենցի գեղագիտական ծրագրի հաջորդ կարևոր կետերից մեկը վերաբերում է վիպական-էպիկական արվեստի ստեղծագործական յուրացմանը: Խանդավառ դովքերից ու քնարական վերացական ներբողներից հետո նա իրականության վիպապաս ծանրաշրխոյ յուրացման պահանջ է դնում: Վիպականությունը դառնում է դարի ու ժամանակի գեղարվեստական պատկերն ստեղծելու գլխավոր նախապայման, որը իր գեղագիտական նախահիմքերով առնչվում է Հոմերոսի ու էպոս ստեղծող բոլոր մեծերի արվեստին: Դասական արվեստի օրենքները ներմուծվում են գրականության մեջ և ամրապնդում գեղարվեստական նոր որոնումների խարխուլ հիմքերը: Չարենցը իմաստուն լրջությամբ է ողջունում իր «վերջին այգաբացը»՝ «էպիքական առավոտը»: Այս կողմնորոշումը նրա համար ուներ այն աստիճանի էական և ուղենշային նշանակություն, որ նա իր գիրքը հենց այդպես էլ անվանում է՝ «Էպիքական լուսաբաց». այսինքն՝ գեղարվեստական մտածողության միանգամայն նոր շրջափուլ իր և ժամանակի գրականության համար: Բանաստեղծություններից մեկում Չարենցը պարզ ու որոշակի գրում էր այս մասին. «Էլ չե՛ս սիրում Մշուշ ու մուժ, աշուն ու ամպ: Գերում է քեզ Հիմա ձմե՛ռն իր խստությամբ: Զգում ես դու էպիքական իմաստության» (77, 112):

Իր այս բանաստեղծություններով Չարենցն ստեղծում է խոհական-փիլիսոփայական, ծրագրային-հրապարակախոսական գրականության մի այնպիսի կողմնորոշում, որը, 20-ական թվականների առաջին տարիներին ստեղծված այս բնույթի գործերի թեմատիկ շարունակությունը լինելով, բերում է միանգամայն նոր որակ ու մակարդակ: Այդ բանաստեղծությունների հերոսը նախ և առաջ ինքն էր՝ Չարենցը՝ մեծ առօրյայի բանաստեղծը և ապա՝ իր ժամանակն ու ժամանակակիցները, որոնց նա խոսք էր ուղղում, որոնց հետ վիճում էր և որոնց հետ մեկտեղ շարունակում իր աղնիվ պայքարը՝ կառուցելու նոր օրերի մարդկային կյանքը:

«Էպիքական լուսաբացի» ծրագրային կողմնորոշումը ժամանակին տարբեր մտքերի առիթ տվեց: Գրքի գրախոսության մեջ գրախոսը՝ Պ.Մ.-ն (որը Պողոս Մակինցյանն է) մի կողմից գնահատում էր Չարենցի գեղագիտական նոր կողմնորոշումը, մյուս կողմից՝ նոր, անտեղի արատներ հայտնաբերում նրա վերափոխման մեջ: Նա գրում էր. Չարենցը «խոստովանում է իր հին լեֆյան մեղքերը և... ուզում է բարձրանալ, հասնել Պուշկինի էպիկական պարզության և իմաստության: Դա պետք է հասկանալ, երևի որպես պրոլետարական ռեալիզմի առաջադրություն»: Այնուհետև Չարենցը գնահատվում է որպես «հայկական

ղղիացումից» բանաստեղծական խոսքը դուրս բերող և դեպի համամարդկայնություն տանող մի գրող, որի դերը եզակի է «թե՛ իր արտադրած երկերով, թե՛ իր գրական աղդեցությամբ»։ Այս ամենի հետ մեկտեղ Չարենցի հասցեին ասվում են միանդամայն սխալ այնպիսի մտքեր, որոնք, շարունակվելով հետագայում, փորձանքի մեջ են գցում շատ շատերին և առաջին հերթին՝ Չարենցին։ Ահա թե ինչ էր դրում գրախոսը. «Սակայն մեր պոետի այս «այլակերպությունը»— ֆիկտիվ է։ Նրա պոեզիայում մենք գտնում ենք մեզ լավ ծանոթ հին գծերը։ Այս գրքում էլ նախկին ինդիվիդուալիզմը չի մեղմացել։ Ընդհակառակը՝ պոետի դատողությունների, հոգեբանական ինքնափորփրումի և ինքնաքերումի մեջ շարունակ աչք է ծակում այդ ինդիվիդուալիզմը։ ...Այս գուտ լեֆյան ռեցիդիվը մեր պրոլետգրականության մեջ—իդեոլոգիական մի քայլ է դեպի ետ։ ...Նսամոլությունը տանում է ոչ միայն դեպի կենսական «խոր անկումներ», այլև իդեոլոգիական խոր անդունդը» (ՆՈՒ, 1930, № 1—3, էջ 153)։ Ահա այսպիսի բեռոնե պատնեշներ հաղթահարելով էր Չարենցը բաց անում հայ պոեզիայի կենսունակ ու ճշմարիտ ճանապարհը։

Չարենցի ստեղծագործական վերակառուցումը վերափոխումների մղեց նաև մյուսներին՝ բարեկամներին ու թշնամիներին, որոնք ընդունելով, կրկնելով կամ ժխտելով նրան, ընթանում էին նրա բաց արած ճանապարհով։ Բնական է, չփոխվեցին տաղանդների ու կարողությունների մասշտաբները, բայց փոխվեց շատ էական մի բան՝ տաղանդների ու կարողությունների կողմնորոշման ուղղությունը։

Չարենցի «Էպիքական լուսաբացի» արձագանքն էր Նորենցի «Երկրորդ գիրք» ժողովածուն։ Գիրքը բացվում է «Պայքար» վերնագրով մի բանաստեղծությամբ, որն ունի այսպիսի ծանուցում՝ «Ընկերուհուս, մանկահասակ Մարդոյի մահվան առթիվ նամակ՝ գրված Եղիշե Չարենցի «Էպիքական լուսաբացը» կարդալուց հետո»։ Ինչպես Չարենցը «Այրած երդեր» և «Երկու սոնետ Արփիկի հիշատակին» բանաստեղծություններում, այնպես էլ Նորենցը իր բանաստեղծության մեջ գրում էր այն մասին, որ սիրելիների կորուստը չպետք է հուսալքի իրենց, նրանց թանկ հիշատակը պահելու համար իրենք պարտավոր են լինել տոկուն և ետ չմնալ պայքարի թափից։ «Այրած երգերում» Չարենցը գրում էր.

Նա ինձ ասաց, այդ կինը, իմ տողերի մէջից.
«—Արիացի՛ր, ընկե՛ր իմ, ամրապնդվի՛ր ոգով,
Մաքրի՛ր հոգնած քո սիրտը կարոտներից չնչին,
Որ վերանա խավարը քո հուշերին չորոշ։—

Ի՜ն հիշատակն իմ բանիկ է դեռ քո սրտին հիմա,
Ի՜ն ուզում ես, որ հուշըս չխավարի քո մեջ,—
Կրի՛ր պայծառ անունդ մարտիրոսի նման,
Նվիր ոգով անդո՛ւլ դու, ու մաքառող, ու մեծ»։

(77, 45—46)։

Նորենցը ևս, իր մեջ մարելով սիրելիի կորուստի ցավը ու ձայնակցելով Չարենցին, նրա պես ներշնչվում է օրերի կառուցման թափով և հոգեկան արիության ու հերոսական պայքարի նվագներ հնչեցնում.

Գրում եմ քեզ հիմա, սիրելի եղիշե,
երբ կարդացի դիրքդ սրտիս այնքան մոտիկ...
Վրաս իջել է մի տխրության վառ գիշեր
և սպասում եմ ես մի նոր առավոտի...
...Եվ ահա ես՝ իմ այս սրտով թափուր,
ինչպես երբեմն դու պայքարատենչ պոետ,
չրթունքիս մի պայծառ, մեռած կնոջ համբույր,
քայլում եմ լուռ,— երգող, խնդուն շարքերի հետ։
... Գրում եմ քեզ հիմա տխրությամբ մի հանդարտ,
սրտիս այնքան մոտիկ դիրքդ երբ կարդացի...
Ողջո՛ւյն վերադարձիդ հերոսական, հպարտ,
էպիքական քո նոր պայծառ վերադարձին (69, 5—6)։

Չարենցի «Մեռած պոետին» բանաստեղծության անմիջական արձագանքն է նաև Նորենցի «Վահան Տերյանին» դործը։ Չարենցը «նրանց»՝ այսինքն իր ժամանակի բանաստեղծների անունից էր խոսում այն մասին, որ Տերյանը «հեռացել է ու հնացել» (չմոռանանք, որ տարիներ առաջ Տերյանին մոլեգնորեն հերքողներից մեկն էր և ինքը՝ Չարենցը)[1]։

---

1 *Բայց դրա հետ մեկտեղ անհրաժեշտ է նշել, որ Տերյանի, նաև Թումանյանի ու, ընդհանրապես, դասական գրականության հանդեպ ունեցած ժխտողական վերաբերմունքը Չարենցի համար ուներ արտաբին, գործնական բնույթ, որը նաև ժամանակի պահանջն էր։ Հոգու խորքում, անգամ 20-ական թվականների առաջին տարիներին, Չարենցը հարատատի սիրով սիրում էր Տերյանին ու գնահատում Թումանյանին։ Վկայությունները քիչ չեն։ «Երևքի» դեկլարացիայից անմիջապես հետո, երբ մի անգամ Զանգվի ափին Չարենցը Տ. Հախումյանի հետ երեք զուռնաչիների նվագի տակ քեֆ է արել, խմել է Տերյանի կենացը և ասել այսպիսի խոսքեր. «Տերյանի կենացը... բանաստեղծի կենացը... մե՜ծ բանաստեղծ Տերյանի կենացը... Խմենք, բարեկամներ և Թող Թեթև լինի նրա վրա հեռավոր օրևնրուրգյան հողը» (118, 309)։ Իսկ 1923 թ. հունվարի 1-ին Մոսկվայի հիվանդանոցներից մեկում ծանր հիվանդությամբ պառկած Թումանյանին Չարենցը այսպիսի նամակ էր գրում. «Խորապես ցավում եմ, որ հնարավորություն չունեմ անցնել Քեզ մոտ և իմ ամենախորին հարգանքներս բերել Քեզ, մեր խոսքի ամենամեծ վար-*

Ու հիմա Չարենցը կանչում է նրան, կանչում է կարոտով ու սիրով. և դա ոչ թե սոսկ մեղանչում է իր ու իր բանաստեղծ ընկերների ժամանակին ասած անվայելուչ խոսքերի համար կամ սենտիմենտալ հուզմունք, այլ՝ կանչ է անհրաժեշտության թելադրանքով և այն գործնական վիթխարի նպատակների իրագործման պահանջով, որ նա ժամանակի հրամայականով դրել էր իր առաջ: Հոմերոսի ու Դանտեի, Գյոթեի ու Հայնեի, Պուշկինի ու Բումանյանի կողքին բարձրանում է նաև գրական նոր սերնդին ամենամոտ ու հարազատ անունը, իր պատվանդանին է բարձրանում արքայական Տերյանը.

Նրանք ասում են, որ դու անցել,
Ու հնացել ես, ու հեռացել,
Որ լքել են քեզ ու մոռացել
Օրերում այս խենթ ու դարձդարձիկ.
Բայց տե՛ս — կանչում է ահա մի ձեռ
Եվ մի սիրտ, որ դեռ սիրում է քեզ.
— Վերադարձի՛ր, օ, վերադարձի՛ր (77, 50):

Նորենցը իր բանաստեղծության մեջ ի մի է բերում Չարենցի վերաբերմունքը Տերյանի հանդեպ, և ինքն իր հերթին նրան համարում այսօրվա գրական պայքարի մասնակից: Ճմռռանանք, որ Տերյանի հարցը վերարծարծվում է այն շրջանում, երբ օրվա խնդիր էր դասականներին յուրացնելու պահանջը և դեռ այդ օրերին էլ կային գրողներ, որոնք թեական վերաբերմունք ունեին նրա հանդեպ: Նորենցը գրում էր.

պետին, մեր ամենասիրելի պոետին: ...ես Ալեքսանդր Բլոկորովիչի հետ մենկնում եմ Երևան, գնում եմ մեր երկիրը, խորապես համոզված լինելով, որ միմիայն այնտեղ, մեր հայրենի եղերքում մենք պիտի հնարավորություն ունենանք ստեղծելու մեր կուլտուրան, մեր գրական կուլտուրան, որը պետք է բխի Ձեր ստեղծագործության, որպես տեղական ստեղծագործության, տրադիցիաներից: Դառը սրտով գնում եմ այստեղից, ցավելով, որ հնարավորություն չունեմ Ձեզ մոտ լինելու և հետևելու Ձեր ամոքմանը, նայիրյան խոսքի ավագ նահապետի ամոքմանը, որից դեռ այնքա՜ն իմաստուն և այնքա՜ն լիքը սպասումներ ունի հայրենի եղերքը: ...Ընդունեցեք իմ, Ձեր կրտսեր գործակերտի ամենաջերմ հարգանքները... Համբուրում եմ Ձեր վաստակած ձեռքը» (78, 397): Մարտի 23-ին Բումանյանը վախճանվում է, ապրիլի 7-ին նրա աճյունը բերում են Թիֆլիս: Չարենցը գրում է «երկու աշխարհի սահմանագծում» հոդվածը և, դարձյալ տուրք տալով ժամանակի մտայնություններին, միաժամանակ, այսպիսի խոսքեր ասում Բումանյանի, Խահակյանի ու Տերյանի մասին. «Ելան լոռեցի Հովհաննեսը, դյումրեցի Ավոն և ախալքալակցի Վահանը՝ հեռու ու հարազատ բուրեցին իմ հոգուն տխրություն ու թախիծ: Եվ ես մի անգամ ևս հասկացա ու զգացի, թե ինչքան սիրելի են նրանք իմ սրտին, ինչքա՜ն մոտ ու ծանոթ և ինչքա՜ն, ինչքա՜ն հեռացած» (78, 90):

Նա՛ էր քեզ ասում, որ դու անցել ես,
կյանքը խանձել է «երգերդ թքոտ»,
էլ մեզ չեն հուզում երգիդ գանձերը
և աղնիվ, ազնիվ տխրությունը քո...
Իսկ հիմա նրա կարոտն անծիր է՝
«Օ՛, վերադարձիր...». այդ ի՞նչ հրաշքով
քո անկարելի վերադարձն է
սպասում նրա սիրտը մորմոքող։
...Քո տխրությունը, թախիծը աղնիվ
մենք զգացել ենք, մենք հասկացել ենք.
մինչև քո երգի բարձունքին հասնի
երգին մեր պետք են երգիդ գանձերը (69, 11—12)։

Կյանքը հորդ ու լիաբուռն ընդգրկումով երգելու տարերքը ևս փոխանցվում է Նորենցին. սխեմատիզմի հաղթահարման շրջանում նա ևս պահանջ է դնում ամբողջ տարողությամբ պատկերելու իր ժամանակակցի՝ կենդանի մարդու խոհերն ու ապրումները, իրական, մարդկային նկարագիրը։ Դրա արտահայտությունն է «Վերջին երգ» բանաստեղծությունը, որն սկսվում է «Նայում են քեզ թերթերից... ժպտուն մարդիկ միշտ թերի» տողերով և ապա շարունակվում.

Ուրախ է նա... Թե նույնիսկ
սիրտը պոկեն կրծքի տակ,
դարձյալ... որպես «կոմունիստ»
պարտավոր է նա խնդալ...
Մարդը տեսնել անարգունք՝
դա երազ է դեռ վսեմ (69, 93)։

Պայքարի ու մաքառումի պոեզիան, որն ուղղված էր թե՛ ժամանակի փիլիստերների ու դոգմատիկ ձևակերպումներից կառչած սխեմատիզմի «հայրերի» դեմ և թե՛ մեծ պլանով կոչված էր ուղենշելու դեպի դասական արվեստի բարձունքները տանող միակ ու հիմնավոր ճանապարհը՝ նոր ոգևորություն է առաջացնում բոլորի մեջ։ Չարենցը պոեզիան, գրական գործը այլևս հաճույք չէր համարում, այլ՝ ծանր, բայց արբազան աշխատանք, այնպիսի աշխատանք, որը քրտինքով է ողողում մարդու ճակատը ու նաև ազնվացնում այդ ճակատը գալիք սերունդների առաջ.

Նվ գիտեմ ես հիմա, որ համառ է,
Առօրյա աշխատանք է անդուլ
Այն ամենը, որ վարար, հոդմավար էր,
Որ գալու էր երգով ու խանդով (77, 474)։

Ահա այսպիսի աշխատավոր բանաստեղծի պայքարի ու մաքառումի ոգով են տոգորված նաև Գ. Մահարու այս շրջանի գործերը։ Ուշագրավ է «Երգի մասին» ծրագրային բանաստեղծությունը, որը, «Էպիքական լուսաբացի» արձագանքը լինելով, նաև Մահարու գրական կողմնորոշման արտահայտությունն է. «Դժվար է հիմա երգելը Անգամ մի մրջյունի մասին, Արշավում է ահա երկիրը. Որե՞տ ես՝ վագիր ու հասիր» (ՆՈՒ, 1931, № 3, էջ 58)։

Մահարին ես երգը դարձնում է պայքարի դրոշակ, նոր կառուցվող կյանքի մարտունակ զինվոր։

Ներկային կապվելու, հերոսաբար ապրելու և ազնիվ մարտնչումի տրամադրություններով են գրված «Օրե՞ր իմ օրորուն, օ՞րեր իմ անհանգիստ», «Իմ երկրի մի ճամփի վրա...» բանաստեղծությունները։ Ահա մեկ քառատող առաջինից.

Հազար թևերով կապում եմ ինձ կյանքին,
Հազար թևերով՝ արևոտ այս գարնան.
— Օրե՞ր իմ օրորուն, օրե՞ր իմ անհանգիստ.
Թող որոնումը ձեր մորմոք չդառնա (60,122)։

Գրական նոր շրջափուլի գեղագիտությունը իր արտահայտությունն է գտնում նաև Ս. Տարոնցու «Առավոտ» գրքում։ Պաշտպանելով մի կողմից քնարականության, մյուս կողմից՝ վիպականության ճիշտ սկզբունքները և այդ ուղղությամբ ստեղծելով գեղարվեստական հաջող գործեր, նա, սակայն, դժվարությամբ է ազատագրվում նախորդ տարիների տեսական ձևակերպումների սովորույթի ուժից։ Արդյունքը լինում է այն, որ նա շարունակում է արդեն գրական կենցաղ դարձած հին բանավեճը Տերյանի դեմ։ Չարենցը Տերյանին ասում էր՝ վերադարձի՛ր, իսկ Տարոնցին «Ես և Տերյանը» բանաստեղծության մեջ, նկարագրելով Աբովյան փողոցում իր երևակայական հանդիպումը Տերյանի հետ, իրենց մեջ տեսնում էր հնի ու նորի տարբերությունը։ Նախ, նրանք «լուռ հանդիպած երկու օտար սրտեր են», այնուհետև՝ Տերյանը հաճույքով ունկնդրում է նոր օրերի մարդկանց անհասկանալի Ասոյի սրնգի երգը, իսկ ինքը՝ սուլիչների ճիչը։ Եվ ապա՝ որպես եզրակացություն Տարոնցին ասում է. «Աշունների երգիչ, տրտմաթախիծ Տերյան—Դարձիր տրտում տունդ, հին երգերդ կարդա»։ «Տրտունջք» բանաստեղծության մեջ նույն գրական վերաբերմունքն առկա է Թումանյանի հանդեպ։ Դարձյալ երևակայության մեջ ինքը հանդիպում է Թումանյանին, որը խոսում է հին

ու անտաղարտ լոռու հրաշքների մասին, ցանկանում վերադառնալ իր հին տունը.

... Բայց, ավա՜ղ, չկա սիրած տունն իմ,
Մի այլ սերունդ է դյուղում ապում,
Եվ գուցե ինձ էլ չեն ընդունի,
Եվ երգած երգս չեն ճանաչում (110, 76):

Այնուհետև նոր օրերի բանաստեղծը հին օրերի բանաստեղծին հպարտորեն ցույց է տալիս նոր կառուցվող կյանքն ու տեխնիկական վերելքը: Երեկվա սխալները, այս դեպքում՝ հնի ու նորի անտեղի հակադրությունը, նորը հնի շարունակություն դիտելու փոխարեն, շարունակվում են:

Ամենևին էլ պատահական չեն Տարոնցու այս տատանումները: Ջաբենցի ուղենշային գծին հետևելով, նա միաժամանակ կողքից տեսնում էր, թե ի՞նչ են անում ժամանակի դրական հեղինակությունները: Հ. Հակոբյանը նույնիսկ 1930 թ. կոմերիտական ոգևորությամբ «Մենք ապում ենք» բանաստեղծության մեջ շարունակում էր գրել. «Հիմա մեր երկրում բոստանների տեղ ագարակներ կան եվ Շուշիկի տեղ՝ կոմերիտուհիք կարմիր դլխարկով» (լ, 1930, № 5, էջ 3):

Շարունակվում են նաև երեկվա պատկերները, որոնք անհարկի տեղ են գրավում ձախության մոլորություններից ազատագրված բանաստեղծությունների կողքին.

Բիբերդ էլեկտրալամպեր են թվում
Բիլ ու կապույտ աչքերիդ սաթին,
Ես քեզ այնպես խոր, խորունկ եմ սիրում,
Պարզիր դեպի ինձ քևերդ ոեսին (110, 47):

Այս ամենով հանդերձ՝ գրքի որոշ ծրագրային գործերում Տարոնցին պահպանում է իր խոսքի դեղարվեստական մակարդակին համապատասխան տեսական ճիշտ կողմնորոշում: «Լուսնահարը» (1928) բանաստեղծության մեջ նա քնարական անորոշությանն ու ասելիքի վերացականությանը հակադրում է երկրից ծնվող իրական երգը, երևակայության անիմաստ սիեղերական դեգերումներին՝ պատմականորեն հավաստի դեղարվեստական նյութը: «Հողի ձայնին»՝ երկրային ճշմարիտ պոեզիային նա հակադրում է լուսնահարների երգը.

Դուք, լուսնահարնե՛ր, լսում եմ ես
Լուսնոտ խոսքերը ձեր ռոմանտիկ,
Երգում եք լուսնի երգը բեհեզ
Ու նրա ճերմակ թովքը անտիկ:

...Հերիք է, հանգիստ թողեք լուսնին,
Այդ շատ են երգել Պոն ու Հայնեն,
Կուզեք ձեր երգը չքորքոանի՝
Պետք է, որ լսեք հողի ձայնին (110, 26—27)։

Անշուշտ, Տարոնցին հստակ չէր կողմնորոշվում ժամանակի առաջադրած գրական նոր շրջափուլի խնդիրների մեջ։ Վերջնական կողմնորոշման գործում նրան մեծապես օգնեցին Զարենցի փորձն ու ծրագրերը, որոնք և ստիճանաբար ճիշտ հունի մեջ դրեցին նրան։

Դասական ավանդույթներին վերադառնալու և բանաստեղծության զարգացման ուղեգծերը ճշտելու սկզբունքները տարբեր էին։ Տարբերությունը կենսականորեն անհրաժեշտ ավանդույթների գրական հիմքերը ճշտելու հարցում էր։ Ն. Զարյանը գտնում էր, որ ընթացիկ գրականությանն անհրաժեշտ են Թումանյանի ու Տերյանի գրական ավանդույթները. այս կողմնորոշմամբ նա քննադատում էր բոլոր նրանց, ովքեր բարձրացնում էին արևմտահայ պոեզիայի ավանդույթները զարգացնելու հարցը։ Ահա թե ինչ էր ասում նա 1930 թվականի պոեզիայի հարցերին նվիրված բանավեճի ժամանակ. «Մի քանի խոսք անցյալ պոեզիայից օգտվելու օրինաչափության մասին։ Եթե խոսքը հայ պոեզիայի կլասիկների մասին է, ապա, իմ կարծիքով, մենք բանաստեղծական ձևի տեխնիկան կառուցելիս, առաջին հերթին պետք է սովորենք Թումանյանից ու Տերյանից, որովհետև Թումանյանը տվել է ժողովրդական պարզության կլասիկ նմուշներ, իսկ Տերյանը՝ ծայրահեղորեն մշակված կուլտուրա։ ...Տաճկահայ պոեզիան չափազանց պաթետիկ է, կեղծ կլասիկ և մեծ մասամբ անարյուն։ Նա տառապում է ինքնանպատակ մանվածապատությամբ, ճոռոմ բարդությամբ և հենց այդ պատճառով էլ քիչ բան կարող է տալ մեզ պրոլետարական ձևի մշակման տեսակետից»։ Համանման կարծիք է հայտնում նաև Ս. Վահունին. «Մեր պոետների մեջ վտանգավոր օրինաչափություն է ստեղծվել դեպի արևմտահայ պոետները... Մեծարենցի լեզվով մենք չենք կարող տալ մեր օրերի ինդուստրիան»։ Դրան հակառակ Ս. Տարոնցին, Վ. Ալազանը, Վ. Նորենցը պաշտպանում են այն տեսակետը՝ ըստ որի արևելահայ դասականների ավանդույթների օգտագործման հետ մեկտեղ անհրաժեշտ է յուրացնել նաև արևմտահայ գրականության փորձը։ Ալազանը գտնում էր, որ պետք է օգտագործել «թե՛ Թամանյանին, թե՛ Տերյանին, և թե՛ Մեծարենցին, Դանիել Վարուժանին ու մինչև անգամ Մերուժան Պարսամյանին» (ԳԴ, 1930, № 6, էջ 37, 43, 48)։ Ե. Զարենցի օրինակով բոլորը գրական զրույցի են նըս-

տում հին ու նոր ժամանակների գրական մեծությունների հետ։ Այդպիսի մի ղրույց Դանիել Վարուժանի հետ ունի նաև Ալազանը։

Ալազանը Վարուժանի հետ խոսում էր իբրև հին օրերի բանաստեղծ, որը, սակայն, անելիք ունի այսօր, միայն այն տարբերությամբ, որ «...մեր կյանքը հիմա ուրիշ երգերի, ուրիշ սազի հուժկու տողեր է ուզում» (6, 79)։

Արևմտահայ պոեզիայի հանդեպ գրողներից շատերի ունեցած հատուկ վերաբերմունքի արտահայտությունն էր 1930 թ. տպագրված «Արևմըտահայ բանաստեղծներ» ժողովածուն, որը կազմել էին Վ. Ալազանն ու Վ. Նորենցը, իսկ առաջաբանը գրել էր Դ. Վանանդեցին։ Գրքում զետեղված են քսանվեց արևմտահայ բանաստեղծներ (Մ. Պեշիկթաշլյան, Պ. Դուրյան, Մ. Աճեմյան, Ա. Փանոսյան, Սիպիլ, Անայիս, Գ. Պեշկյոթուրյան, Եվսեբիոս, Կ. Սևակյան, Ա. Չոպանյան, Ա. Հարությունյան, Հ. Արշակյան, Ռ. Որբերյան, Վ. Մալեզյան, Վ. Թեքեյան, Սիամանթո, Մ. Մեծարենց, Դ. Վարուժան, Ռ. Սևակ, Տ. Չյոկուրյան, Մ. Պարսամյան, Լ. Էսաճանյան, Է. Գոլանճյան, Լ. Լարենց, Կ. Սիտալ, Հ. Պողոսյան), որոնց հանդեպ, սակայն, կա տարբեր վերաբերմունք։ Այսպես, Ալազանն ու Նորենցը գրում են, որ Սիամանթոյի պոեզիան «հագեցված է շովինիստական կրքահույզ տրամադրությամբ»։ Իսկ Վանանդեցին Սիամանթոյի պոեզիան համարում է այդ շրջանի գրականության «ամենամոայլ էջը», Վարուժանին բնութագրում որպես «...անիսառունակ սբխրագործությունների օրհներգու, հայ ցեղայինի պաշտամունքի քուրմ»։ Գրական ավանդույթների զարգացման, յուրացման առումով կազմողները գրում էին. «Մեր նոր պրոլետարական կուլտուրան և գրականությունը կերտելիս, մենք չպետք է մոռացության մատնենք անցյալի արժեքները, չպետք է հրաժարվենք նրանցից հնարավորը վերցնելու ու դիալեկտիկորեն վերամշակելու միջոցով հարստացնելու մեր նոր պրոլետարական գրականությունն ու կուլտուրան։ ...Անտարակույս, մեզանում կլինեն մարդիկ, որոնք կասկածավոր նախապաշարմունքներով տարված կցանկանան արևմտահայ պոեզիայի հրատարակումը դիտել որպես «նահանջ» պրոլետարական դիրքերից...»։ Այս մտավախությունից ելնելով և իրենց սկսած հրաշալի գործը չձախողելու նպատակով նրանք նաև զգուշացնում են, որ այդ «գրականության օգտագործմանը պետք է մոտենալ զգույշ և վերապահորեն», «առանց տուրք տալու մեխանիկական օգտագործմանը» (17, X—XLIII)։

Այսպես դժվարությամբ և զգուշավորությամբ գրական շրջանառու-

թյան մեջ էին մտնում դասական գրողներն ու դասական ավանդույթները։

Բ

Մինչ շարունակվում էին նոր աննկիքների շուրջ ծագած վեճերն ու գրույցները՝ Եղիշե Չարենցը ստեղծում էր գրական ուղենշային գործեր, որոնք բաց էին անում հայ սովետական պոեզիայի վիպական-էպիկական մայրուղին։

Այդ գործերի մեջ նոր ոճի ու պատումի և պատմական նյութի գեղարվեստականացման տեսակետից առանձնահատուկ տեղ է գրավում «Խմբապետ Շավարշը» պոեմը։ Պոեմն առաջին անգամ տպագրվել է «Նոր ուղի» ամսագրում (1929, № 1) անչափ կարևոր մի ծանուցագրով՝ «Մի հատված «Ապստամբություն» չափածո վեպի առաջին գլխից». կարևոր այն տեսակետից, որ Չարենցը հուշում է իր վիպական շնչի համապատասխան ժանրը՝ չափածո վեպ բնութագրությունը։ Չափածո վեպ, որն ունի ժանրին յուրահատուկ բոլոր տվյալները։ Նախ, փոխվում է բանաստեղծի ներշնչանքի բնույթը. հուզական-զգացմունքային, խոհական-փիլիսոփայական քնարական նախահիմք ունեցող ներշնչանքը իր տեղը զիջում է վիպական խոսքին, որը պատումի բնականության պահպանումով վերածվում է չափածոյի։ Այնուհետև, Չարենցին թեև բնավ օտար չէր սյուժետային պատումը (օրինակ՝ «Ամենապոեմ», «Մահկալ Սաքոյի պատմությունը» և այլն), չափածո խոսքի մեջ կերպարներ ստեղծելու արվեստը, այնուամենայնիվ, այս պոեմում նա հայտնաբերում է սյուժեի զարգացման և կերպարների ստեղծման միանգամայն նոր սկզբունք, որը հանգում է խոսքի հանգամանալից ընթացքի մանրամասն պատումին բնորոշ ռեալիզմի։ Սա դեղարվեստական մտածողության այն ձևն է, որը Չարենցը կիրառել է, յուրացնելով այդ տարրերի իր ամենասիրելի բանաստեղծներից մեկի՝ Ա. Պուշկինի արվեստը և առաջին հերթին «Եվգենի Օնեգին» չափածո վեպի պատումի բնույթը։ «Խմբապետ Շավարշը» պոեմի գեղարվեստական համակարգը բանալի է նաև «էպիքական լուսաբացում» զետեղված շատ գործերի համար, որոնք նա դետեղել է «էպիքական ֆրագմենտներ» և «Չափածո նովելներ» բաժիններում։ Ի վերջո, «էպիքական ֆրագմենտները» («Հատվածներ չգրված պոեմից», «Չուգունե մարդը», «Հոկտեմբեր 25—26 1917») ևս իրողում են մեկ ամբողջական չափածո վեպի առանձին, բայց ամբողջական հատվածների տպավորություն։ Իսկ չափածո նովելները («Homo Sapiens», «Անակնկալ հանդիպում Պետրոպավլովյան ամրոցում», «Միհ

առօրյան», «Գանգրահեր տղան»)՝ ինքնին արդեն արձակ ժանրի բանաստեղծական մարմնավորում են։

Բանաստեղծական խոսքի ռեալիստական, բնական նկարագրությունների առնչությամբ անտեղի չի լինի վերհիշել Չարենցի այս տարիների սիրելի բանաստեղծներից ևս մեկի՝ Վ. Տերյանի անունը։ Քնարական ձևի մեջ դրած ռեալիստական խոսքը ընդհանրապես բնորոշ է Տերյանի 10-ական թվականների ստեղծագործությանը։ Այդ ռեալիզմը երբեմն-երբեմն ունենում է այնպիսի դրսևորումներ, որ պատումի երանգով ու եղանակով մոտենում է գեղարվեստական որոնումների այն ճանապարհին, որով «էպիքական լուսաբացում» ընթանում էր Չարենցը։ Ահա Տերյանի այդ բնույթի բանաստեղծություններից մեկը («Յոլակին»).

Դու կամենում ես նոր երգեր լսել
(Անկատար մնաց իմ խոստումը հին),
Տխուր խոսքերից հոգնել եմ ես էլ,
Բայց կյանքն է տերը—մենք նրա գերին.—
Հոգիս լցված էր նրգերով հպարտ,
Բացվում էր իմ դեմ մի նոր ճանապարհ,
Բայց հանկարծ երգս մնաց անավարտ,
Ու նորից տիրեց իմ սրտում խավար (113, 145)։

Այս բանաստեղծությունը թե՛ տրամադրությամբ, թե՛ ուղերձի ձևավով, թե՛ պատումի ոճով ու շնչով մեծապես հարազատ է «էպիքական լուսաբացին»։ Սակայն դժվար է ասել Չարենցը ծանո՞թ էր այս բանաստեղծությանը, թե՞ ոչ։ Տերյանի գործը առաջին անգամ տպագրվել է 1940 թ. Ա. Իսահակյանի խմբագրած «Բանաստեղծությունների լիակատար ժողովածուի» «Անտիպ էջեր» բաժնում։ Սակայն հայտնի է նաև, որ Չարենցը ծանոթ էր Տերյանի ձեռագրերին և հատուկ վերաբերմունք ուներ դրանց հանդեպ։ Անկախ այն բանից, թե Չարենցը ինչքանով էր ծանոթ այս բանաստեղծությանը, կարևոր է նաև այն, որ բացահայտորեն նկատելի է խոսքի գեղարվեստական զարգացման ընդհանրություն։

Թե՛ սեփական որոնումների օրինաչափական զարգացմամբ և թե՛ դասական ավանդույթների ստեղծագործական յուրացմամբ՝ Չարենցը, իր իսկ բառերով ասած, «հիմար հիացմունքին», որը «ջրիկ» քնարականության նախադրյալն էր, հակադրում է բնական շնչին բնորոշ վիպական պատումը։ 20-ական թթ. տարածված վերացական ու անասելիք բանաստեղծական հեղեղին, գեղարվեստական մի պատկերի ու փոխաբերության հետևից վազող մակերեսային ներշնչանքին Չարենցը հակադրում էր որոշակի կենսական նյութ, նյութի գեղարվեստական

պատկերման որոշակի ու օրինաչափական զարգացում, զարգացման մանրամասն, հետևողական ու հաջորդական ընթացք և պատմողական խոր ներշնչանք, որին ամենևին էլ խորթ չեն քնարական բռնկումները, հույզն ու զգացմունքը: Խոր, հարուստ ու բովանդակալից քնարերգության հաստատումը վիպականության հետ մեկտեղ նպատակային տեղ ունի Չարենցի այս շրջանի որոնումների մեջ: Փիլիսոփայական ու խորհրդածական քնարերգությամբ են հագեցված «էպիքական լուսաբացի» շատ ու շատ էջեր: Բացի դա, քնարերգությունն ու քնարականությունը բացասելու դեպքում «էպիքական լուսաբացից» հետո Չարենցը որոշակի՝ «լիրիքական անտրակտ» վերնագրով չէր խմբավորի իր նոր գործերը: Չարենցը ոչ թե բացատում, այլ հաստատում էր կենսական քնարերգությունը, դրա հետ մեկտեղ քնարական պոեզիայի բնութագրական հատկանիշները տեղափոխում նաև էպիկական բանաստեղծի ոլորտը և ստեղծում իր իսկ խառնվածքին բնորոշ համադրական, բարդ, հարուստ ու բազմաշերտ արվեստ: Չարենցը հայտնաբերում է կենսական նյութի գեղարվեստական պատկերման այն սկզբունքը, որն իր առանձին դրսևորումներով արտացոլում է կյանքի բնականությունն ու գեղարվեստական իրականությունն ստեղծող բանաստեղծի մտածողության և հոգեվիճակի բնական ձևը: Այս բնականությունն է, որ չափածո խոսքի մեջ վերաճում է հարուստ ու ընդգրկուն ռեալիզմի:

«Խմբապետ Շավարշը» պոեմով ժամանակի գրական նեղ ըմբռնումների մեջ Չարենցը կատարում է մի խիզախում ևս: Նա վերակոչում է կենսական նյութի գեղարվեստական պատկերման հոգեբանական կողմը: Ամբողջ 20-ական թվականների գրականությունից դիտակցված կերպով դուրս էր մղված հոգեբանական տարրը, որը գրականությունից արտաքսված այլ գեղարվեստական միջոցների հետ մեկտեղ նախապայման հանդիսացավ սխեմատիզմի ու ագիտացիոն բանաստեղծության ձևավորման համար: Նյութի հոգեբանական պատկերումը, ժամանակի ձևակերպումներով ասած, համարվում է բուրժուական, մանրբուրժուական, քաղքենիական մնացուկ: Հոգեբանության հետ մեկտեղ դուրս էր մղվում նաև կենդանի մարդը: Եվ ահա, 20-ական թվականների վերջերին, երբ կենսական անհրաժեշտություն դարձավ իրական մարդու գեղարվեստական պատկերման հարցը, բնականաբար, անհրաժեշտություն դարձավ նաև մարդու անհատական գծերն ու հոգեբանությունը գրականության ներմուծելու խնդիրը: Սակայն սխեմատիզմը դժվար էր հաղթահարում իր կաղապարները: Նույնիսկ սխեմատիզմի բուռն հաղթահարման և կենդանի մարդու պատկերման ոգևորության օրերին ար-

տահայտվում էին այսպիսի կարծիքներ։ «Այդ վտանգը արվեստի բնագավառում» ձևակերպման տակ դրում էին. «Ոչ վաղուց մեր կենտրոնական օրգանի թատերական բաժնում մենք մեծ զարմանքով կարդացինք ոմն «Վ. Դ.»-ի ռեցենզիան Մայակովսկու «Փայտոջիլ» պիեսի մասին, որի մեջ ռեցենզենտն ուրախությամբ հայտնում է, ինչպես պիեսի մեծագույն արժանիքի մասին, որ այդտեղ չկա «ոչ մի պսիխոլոգիզմ» (ԴԴ, 1929, № 3, էջ 43)։ Հոդվածում այնուհետև իրավացիորեն քննադատված է այդ դրախոսությունը։ Իսկ 1930 թ. Հայաստանի պրոլետարական դրողների ասոցիացիայի քարտուղարության ընդունած բանաձևի 13-րդ կետում այդ հարցի մասին ասված է. «Պսիխոլոգիական ռեալիզմ տերմինն իր բովանդակությամբ չի դիմանում քննադատության, որովհետև մեզ համար հոգեբանական մեթոդը, որպես դրական ճանաչողության մեթոդ, ընդունելի չի կարող լինել։ Ինքնանպատակ պսիխոլոգիզմը, որը հանդիսանում է բուրժուական ինդիվիդուալիզմի և սուբյեկտիվիզմի արտահայտություն՝ կապված բերգսոնիզմի և ֆրոյդիզմի հետ, պետք է ժխտել։ Ժխտելով բուրժուական պսիխոլոգիզմը, մարքսիզմը երբեք չի ժխտել և չի ժխտում դասակարգային հոգեբանությունը»։ (ԽՀ, 1930, № 215)։ Այս տարիներին միութենական դրականության մեջ արտահայտվում էին նաև այսպիսի կարծիքներ՝ քանի որ անհատը իր բնավորության անձնական գծերով երկրորդական դեր ունի պատմական ընթացքի մեջ, ուստի «անհատի վարքն ու հոգեբանությունը չեն կարող և չպետք է լինեն ուսումնասիրության հիմնական առարկա» (135,38)։ Այս կարծիքը հայտնողը հայտնի հոգեբան Յու. Ֆրանկֆուրտն էր։ Հոգեբանական ուղղության դեմ էին նաև «ԼեՖ»-ի տեսաբաններ Բ. Արվատովը և Ն. Չուժակը։ Այսպես, Ն. Չուժակը գրում էր. «Առողջ պսիխոլոգիզմը կատարյալ անհեթեթություն է։ Ամեն տեսակի պսիխոլոգիզմը ներանձնացում է, «գերության ներքին ապրումներին»։ Ընթերցողին կամազրկող բուրժուական դրականությունը եռանդուն զբաղվել է դրանով։ Կառուցող դասակարգի համար այդ հրահանգները հարմար չեն։ ...«Առողջ պսիխոլոգիզմ» չի լինում։ «Պսիխոլոգիզմը» ինքնին հիվանդություն է... Պսիխոլոգիզմը մարդու մեջ «գիտակցականի» ստորադասումն է «ենթագիտակցականին»։ Եկեք յոլա գնանք առանց բուրժուազիայի սոցիալական հիվանդությունների», (ՀՄ, 1928, № 4, էջ 19—21, այս հարցերի մասին տե՛ս 130., 124, Չարենցի ստեղծագործության և պսիխոլոգիզմի առնչության մասին տե՛ս 96, 22—28., 86, 346—353)։

20-ական թվականների իշխող դրական հերոսը ոչ թե անհատական նկարագիր ունեցող անձնավորությունն էր, այլ՝ քաղաքացիական. այ-

սինքն՝ որոշակի գաղափարների կրող և արարքներ կատարող պատմական ընդհանրացված կերպարը։ Ե. Չարենցը «Խմբապետ Շավարշը» պոեմում ստեղծեց և՛ քաղաքացիական նկարագիր, և՛ անհատական-մարդկային խոր ու հարուստ բնավորություն ունեցող դրական կերպար, որը իր պատմական և դրական նախակերպարային հավաստիությամբ հանդերձ, որոշակի ժամանակաշրջանի կյանքի արտահայտությունը լինելով հանդերձ՝ դարձել է գեղարվեստական լիարժեք կերպար, դարձել դրական բարձր նվաճում։

Չարենցը պոեմ էր գրում 1918—1920 թթ. հայ ժողովրդի պատմության մասին, երբ ստեղծվել էր Հայաստանի Հանրապետությունը և երբ Արևմտահայաստանի ավերված քաղաքներից, շեներից ու գյուղերից գաղթականների մի մեծ խումբ էր հավաքվել Արևելյան Հայաստանի փոքրիկ տարածքի վրա։ Եվ ահա այդ տարածքի վրա իր «աշխրաթն» էր բերել նաև խմբապետ Շավարշը։ Շավարշը առում է պուղրայած երեսներով, պատերազմի երես չտեսած սպաներին, որոնք ցանկանում են իր պես խմբապետներին դարձնել ձեռքի խաղալիք։ Դրոն՝ իգդիրցի նախկին խմբապետն ու ահարեկիչը, այդ սպաների հետ է և ուզում է դառնալ ռազմական նախարար։ Եռում են փառքի ու իշխանության հասնելու մղձավին կրքերը և շատերն են զոհ գնում դրանց։ Դրոն կանչել է Շավարշին։ Շավարշը կասկածների մեջ է՝ գնա՞լ, թե՞ չգնալ։ Ու այդ կասկածների մեջ Շավարշը կրկին մտաբերում է իր «աշխրաթը»՝ գաղթական խնուսցիներին, որոնց տեղահան էր արել պատերազմը և բերել լցրել Արևելյան Հայաստան՝ ցարական Ռուսաստանի նախկին ծայրամասային մի գավառը, պուղրայած երեսներով սպաների «թագավորությունը»։

«Ռուսահայ եղբայրնե՛րը»... հա՛-հա՛...
Ընդունեցին Թուրքից էլ վատ, այո՛.
«Ռուսահայ եղբայրնե՛րը»... «Հայրենի՛ք». «Հա՛յ»,
Կուշտ. ականջները դինջ. ապահով։
Բայց ինչո՞ւ ընդունեցին այդքան վա՛տ, վա՛տ,
Օտարի, թշնամու, գրողի պես.
Դե, հայեր են լիրը, մոխրանա՛ք,—
Մտածում էր Շավարշը,— հայեր են գնշ,
Այլասերված հայեր, ոսացած.— ոչ
Կռվի երես տեսած, ոչ կռվի ահ.
Եվ դա չէ՞ր պատճառը, որ
Ոչխարների նման սարսափահար,
Նրանք փախան ֆրոնտից, տվին էրդրումը,
Հետո Կարսն, Ալեքսոլը ...վա՛յ ձեզ, հայե՛ր։

(75, 291—292)

Չարենցը շատ բարդ խնդիր է դրել իր առջև։ Նա գրում է իրեն շատ լավ ծանոթ և իր իսկ կողմից բազմիցս արծարծված դեպքերի մասին, բայց գրում է նյութի լիարժեք ընդգրկումով, առանց համահարթեցման։ Ինչո՞ւմն է բարդությունը։ Բարդությունը Շավարշի հոգեբանական վիճակների բացահայտումն է, որով և ձևավորվում է նրա կերպարը։ Շավարշը մի կողմից ներկայացվում է խմբապետ մաուզերիստին բնորոշ կատաղի հատկանիշներով, մյուս կողմից՝ Շավարշը նաև իր հայրենիքի վինվորն է, որը ժողովուրդ է փրկել կործանումից և հիմա մտահոգված է իր «աշիրաթի» ճակատագրով։

Հիշողությունը իրական ծանր պատկերներով է ներկայանում նրան։ Ժողովրդի անցած չարչարանաց ճանապարհը դառնում է նաև նրա կենսագրության մի մասը.

Խնուսից — Ալաշկերտ։ Հետո Կարս։
Յուրտ, մերկ, սով, տիֆ։
Ինչքա՜ն, ինչքա՜ն մեռան,
Քաղցից, կամ ետ չեկան ֆրոնտից։
Ամբողջ ճանապարհը — դիակներ, մահ։
Ով որ մնաց՝ մնաց... (75, 291)։

Չարենցը ոչ մի գիծ չի ջնջում Շավարշի կերպարից և հոգեբանական անցումների համադրության միջոցով ցույց է տալիս և՛ նրա հոգսն ու դժգոհությունները, և՛ բնավորության վայրի ու կատաղի կողմերը։

Շավարշի կերպարը կերտված է հոգեբանական պլանով։ Չարենցը մի պահի մեջ, որը հերոսի կեսգիշերային գինարբուքն է՝ խտացնում է նրա կենսագրության ու բնավորության հիմնական բնութագրական գծերը։ Մի պահի մեջ կերպարը հոգեբանորեն բացահայտելու գեղարվեստական սկզբունքը այս պոեմից հետո լայն տարածում է գտնում Չարենցի ստեղծագործության մեջ («Դեպի լյառը Մասիս», «Ջրահապատ «Վարդան զորավար»)։

Չարենցը վիպական պատումին բնորոշ ուրվագծերով նախ ներկայացնում է իր հերոսին, նրա արտաքինը, շարժուձևը։ Ընթերցողի առաջ կանգնում է պատերազմներում կոփված, դաժանությունների ու վայրագությունների սովոր, իր զենքի ուժը գնահատող, անելիքները գիտակցող, զարհուրելի և այդ ամենով զեղեցիկ խմբապետի կերպարը.

Խմբապետ Շավարշը։— Մի հազթ տղամարդ,
Երեսին՝ վերից վար՝ դաշույնի հարված.
Այդ հարվածն համարում էր իր դեմքի զարդը՝

Մանավանդ, երբ դժգոհ էր ու մի քիչ հարբած։
Այդ հարվածն — ու բեղերը։— Դեղին, ոլորած,
Երկու խուրձ հրեղեն, երկու առու,
Որ, ծանր, իջնելով կզակի վրա—
Նրան տալիս էին «քաջի» համարում (75, 286)։

Ահռելի էր Շավարշը և մոլեգին («Ձեռքը խփեց սեղանին Շավարշը—Հողը դողաց»)։ Շավարշը հարբում է իր «տղերքի» հետ, գինու մշուշի մեջ նրա հուշերն ու խոհերը գնալով բացվում են ու ծավալվում և աստիճանաբար ավելի է բորբոքվում նրա արյունը։ Շավարշը մեկ մտովի զրուցում է Դրոյի հետ, մեկ հիշում գաղթական ժողովրդին, մեկ պատկերացնում իր անցած ճանապարհը՝ պատերազմներ, ավերումներ ու առևանգումներ։ Դեպքերը զարգանում են նրա պատկերացումների ու հուշերի միջոցով և աստիճանաբար ծայր աստիճանի դրամատիկական լարվածության հասցնում պատումը։ Հիշողությունների մեջ տեսիլքի պես հառնում է հրեշտականման կնոջ պատկերը, որը գութ էր աղերսում իրենից։ Շավարշի կերպարի հոգեբանական զարգացումը այս հատվածում հասնում է գագաթնակետին։ Նա երևում է իր իսկ տարերքի մեջ, իր մոլեգին բռնկումների ու արարքների կատաղի հորձանքում, իր վայրենական սիրո հափշտակվածության ու էգին կորցրած արուի մոլուցքի ահագնությամբ։ Այս հատվածում գագաթնակետին է հասնում նաև Չարենցի ստեղծագործական ներշնչանքը։ Եվ արդյունքը լինում է գեղարվեստական այնպիսի հրաշալիք, որը վիպականության ու ոգեղենության մի նոր սահման է բացում գրականության առջև.

Եվ հանկարծ... ծառս եղավ Շավարշի ձին. ի՞նչ,
Ի՞նչ զարմանալի հրաշք, Շավա՛րշ...
Դիմացից դուրս թռավ մի հրեշտակ, չէ՛. կի՛ն.
Ձին սանձեց Շավարշը—ու մնաց։
Ջաննաթի փերի էր, կին չէ՛ր, չէ՛.
Չէր տեսել Շավարշը այդպիսի կին.
Սարսափած աչքերով կինը նայեց շուրջը—
Աչքերը սև էին, սև ու ջինջ։
Սև մազերը թափված ուսերին, կուրծքը բաց.
Ալաբաստրե, հերմակ ձյունների նման
Շողշողում էր կուրծքը, ինչպես լուսաբացին
Ալագյազը, երբ ցնդում է դումանը,
Շավարշը սանձել էր ձին, քարացել.
Ազդեցիկ էր տեսքը՝ հագի
Կաշվե սև զգեստը, ձին տակի,

Որ սարսափահար ծառացել՝
Խփում էր մի ոտքը հողին, վրնջում էր,
Աչքերից թափում էր բոց, շանթ, ադամանդ, ծուխ.—
Շավարշը լսում էր իր ձիու վրնջյունը
Եվ ուշում էր կուրծքը, ուշո՛ւմ, ուշո՛ւմ, ուշո՛ւմ...
(75, 293)

«Խմբապետ Շավարշը» պոեմով Չարենցը կատարեց գեղարվեստական մեծ ու վիթխարի հայտնագործություն, որը մեծապես կանխորոշեց նրա բանաստեղծության գեղարվեստական զարգացման հետագա ընթացքը։ Դա նախ վերաբերում է խոսքի պատումի բնույթին։ Չարենցը չի բանաստեղծականացնում իր խոսքը, այդ բանաստեղծականությունը ստեղծվում է առարկայական ճշգրտության և վիպական արձակ պատումին բնորոշ նկարագրությունների միջոցով։ Պոեմի բառերն ու պատկերները նախորդ տարիների ստեղծագործության համեմատությամբ բավականին բեռնաթափվում են գեղարվեստական արտահայտչամիջոցներից ու բանաստեղծական ներքրահած տրամադրություններից. ասելիքը շարադրվում է շատ պարզ միջոցներով և մնում բնական՝ արտաքուստ չգեղարվեստականացված խոսքի սահմաններում։ Պատումի բնույթին համապատասխան փոխվում է նաև չափածո խոսքի կառուցվածքը՝ տողաչափերը դառնում են ճկուն ու խաղացկուն, բնականության ձգտող խոսքը հաղթահարում է տողաչափության ճշգրիտ կանոնավորությունը։ Հաղթահարվում են նաև հնչյունական ճշգրիտ կապակցումները. նույն բնականության օրենքներով հանգերը դառնում են խոսակցական լեզվին ավելի մոտ՝ հանգաբառերը հարաբերվում են անչափ մոտավոր հնչեղությամբ։ Իսկ վիպական արձակ պատումը չափածո կառուցվածքի մեջ խարխլում է պատկերների շարահյուսական ու ռիթմական համընկնման օրինաչափությունները. բնական ու սովորական են դառնում տողանցումները, որոնք պատումի անընդմեջ հոսքի տպավորություն են ստեղծում՝ չընդհատելով խոսքի զարգացման ռիթմական ընթացքը։

Ստեղծագործական առումով այս պոեմում Չարենցը կատարել է ևս մեկ խիստ կարևոր և ուշագրավ գեղարվեստական հայտնագործություն։ Դա ասելիքի վերարտադրման այն բազմաշերտությունն է, որը նրա խոսքի հյուսվածքը դարձնում է համադրական ու բազմաձայն։ Չարենցը զուգադրում է պատմողական ու նկարագրական խոսքը, գործողության առկա վիճակից բխող խոսքն ու ներքին խոսքը, ներանձնացած մենախոսությունն ու լուռ զրույցը, ներկան ու անցյալը, կատարվածն ու կատարվելիքը. Զևավորվող այժմեն ու հոդեբանական անցում-

նները զարգանում են ոչ թե միագիծ հաջորդականությամբ, այլ՝ բազմագիծ, բազմապլան հոսքով. Հուշը ընդհատում է պատմությունը, հուշը բերում է վերհուշի նոր ճյուղավորումներ, պատմությունը տրոհվում է տարբեր դեպքերի ու խոհերի մեջ, ժամանակային տարբեր փուլեր հաջորդում են իրար, խառնվում իրար (Շավարշը խմում է ու խորհում, Շավարշը մտածում է Դրոյի հետ առաջիկա հանդիպման մասին, Շավարշը հիշում է) և ստեղծում կենսական ճշմարտությամբ ու բնական հավաստիությամբ ապրող մի նոր գեղարվեստական իրականություն։

Եվ այսպես, «Խմբապետ Շավարշը» պոեմով, Չարենցը, շարունակելով իր ստեղծագործության հիմնական թեմատիկ գծերից մեկը՝ հայրենիքի պատմության, ժողովրդի ճակատագրի և ժամանակի բնութագրական հերոսների գեղարվեստական մարմնավորումը, որը սկզբնավորվել էր դեռևս «Կապուտաչյա հայրենիք» և «Դանթեական առասպել» պոեմներով, 20-ական թվականների պոեզիայում հաստատում է երկրի ու իր սերնդի ապրած կյանքի պատմության գեղարվեստական տարեգրությունը ստեղծելու անհրաժեշտությունը։ Գեղագիտական առումով այս գործով նա կատարում է մեծ շրջադարձ և ուղենշում իր բանաստեղծական արվեստի հետագա զարգացման ուղին։ Վիպականությունը, խոսքի բնականությունը, մի պահի մեջ հերոսների կենսագրությունը խտացնելու կողմնորոշումը, դեպքերը հերոսների խոհերի ու հուշերի միջոցով զարգացնելը, ասելիքի դրամատիկական լարվածությունը, բախտորոշ ու ճակատագրական վճիռ կայացնելու անհրաժեշտությամբ հերոսների հոգեբանությունը բացահայտելը, համադրականությունն ու բազմապլանայնությունը, խոսակցական ռիթմի ու պատումի օգտագործումը դառնում են նրա կարևոր մի քանի ստեղծագործությունների գեղագիտական նախադրյալները։

Չարենցի պոեմը ժամանակին արժանացավ մամուլի դրական գնահատականին։ Դրախոսելով «Նոր ուղի» ամսագրի այն համարը, որի մեջ տպագրված էր պոեմը՝ դրախոսը (Հենրի) գրում էր. «Գրական մասում զետեղված երկերից, մեր կարծիքով, ամենահաջողը Չարենցի «Խմբապետ Շավարշն» է։ Չարենցի այս ստեղծագործության արժանիքներից մեկն էլ այն է, որ նա չի կեղծում, չի շպարում, չի չափազանցնում, այլ տալիս է կատարված իրականության պատկերը» (Խ2, 1929, № 14)։ Այսուհանդերձ, Չարենցը պոեմը չդետեղեց «էպիքական լուսաբացում»։ Թեև էպիկական ոճը լիարժեքորեն համապատասխանում էր գրքի ոգուն, այնուամենայնիվ, հավանաբար հաշվի առնելով պոեմի

թեմատիկ առանձնահատկությունը, Չարենցը այն զետեղեց միայն «Երկեր» (1932) ժողովածուի մեջ։

«Խմբապետ Շավարշը» պոեմով սկզբնավորված գեղարվեստական մտածողության ու բանարվեստի առանձնահատկությունները լիարժեքորեն շարունակվեցին «Էպիքական լուսաբացում», հետագայում նաև «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի որոշ գործերի մեջ։

Ներկայի՝ այսինքն իր ապրած պատմական ժամանակաշրջանի գեղարվեստական մոնումենտալ պատկերը կերտելու առաջադրությունը Չարենցը իրագործում է թեմատիկ մի քանի գծերով։ Դա նախ ազգային կյանքի բախտորոշ ժամանակների պատկերն է, որ իրագործվեց «Խմբապետ Շավարշը» պոեմում, ապա հեղափոխության պատմությունը, որի մասին նա գրեց երեք էպիկական ֆրագմենտ և հետո մանկության վերհուշն ու գործող առօրյան, որոնց նա անդրադարձավ իր չափածո նովելներում։ Այն ամենը, ինչ թե՛ նախկինում և թե՛ այս տարիներին գրել է Չարենցը՝ իրենց մեջ համատեղում են կենսական երկու անհրաժեշտ նախասկիզբներ. դրանք մի կողմից ժողովրդի ապրած կյանքի և ժամանակի պատմության հավաստի իրադարձություններն են, մյուս կողմից՝ իր անհատական կենսագրությունն ու մարդկային ճակատագիրը, որը անքակտելիորեն խարսխված էր ժողովրդի ու պատմության ընթացքին։ Չարենցը և՛ հայրենիքի զինվոր էր, որ կամավորական գնդերի հետ հասել էր մինչև Վան, և՛ հեղափոխության մարտիկ, որը կռվել էր հեղափոխության համար, մասնակցել 1921 թ. Հայաստանում բռնկված քաղաքացիական կռիվներին։ Այնպես որ, Չարենցի ստեղծագործության պատմական ճշմարտությունը նաև իր կենսագրության ճշմարտությունն էր։

Հեղափոխությանը Չարենցը անդրադարձել է բազմիցս. և՛ հեղափոխության հզոր երթը ներթողող հիմներով ու քնարական մենախոսություններով («Ամբոխները խելագարված», «Սոմա», երեք ռադիոպոեմները), և՛ էպիկական պատմություններով («Երգ ժողովրդի մասին», «Մահկալ Սաքոյի պատմությունը»), և՛ հեղափոխության առաջնորդին ու հեղափոխության մարտիկներին նվիրված բանաստեղծություններով ու պոեմներով, և՛ երկրի զարթոնքն ու կառուցումը ավետող բազմաբնույթ գործերով։

Էպիկական ֆրագմենտներում Չարենցը ոչ թե պատմում է հեղափոխության մասին կամ քնարական բռնկումով ու խոհով ապրում ու վերապրում այն, այլ, որպես ժամանակի հավատարմատար, գործողու-

թյան մեջ պատկերում-նկարագրում-արձանագրում է հեղափոխության ընթացքը, հեղափոխության կատարման որոշակի պահը, այն վիթխարի դարակազմիկ ներկան, որը հետո դառնալու էր պատմություն։

«Հատվածներ չգրված պոեմից» անավարտ գործը, որը ընդգրկուն վիպերգի չիրականացված, թերի մնացած հղացում է, սկսվում է Զարենցի շրջադարձի ուղենշային ստեղծագործության՝ «Պոեմ հերոսակոսնի» երկրորդ, նոր տարբերակի նախամուտքով։ Վերափոխված ու լրացված շարադրանքով Զարենցը օգտագործել է «Պոեմ հերոսականի» հատու շեշտն ու տեսլիքի ուղղվածությունը, իրոք հերոսական, միաժամանակ հրովարտակային պատումը՝ ցանկանալով ստեղծել մի մեծ ու ընդգրկուն երկ, որը պետք է պատմեր հեղափոխության հերոսապատումի մասին։ Պոեմի նախամուտքում Զարենցը դարձյալ հավատում է, որ ինքը մի կողմ է դրել լեֆյան թմբուկը, փոխել է քնարը, և ինքն էլ այլևս այն չէ։ Երգի մեհաղաձայն առավոտը մնացել է հեռվում և նոր հորիզոն է բացվել թե՛ պատմության շարժման և թե՛ երեկվա բանաստեղծների առջև։

Զարենցը պոեմի նախերգանքում ի մի է բերում իր ստեղծագործական նոր կողմնորոշման այն բոլոր առանձնահատուկ կողմերը, որ ավետել էր «էպիքական լուսաբացի» բազմաթիվ ծրագրային բանաստեղծությունների մեջ։ Բազմաթիվ կարևոր մոտիվների այս համախմբումը անհրաժեշտ էր պոեմի համար, որովհետև պոեմը պետք է դառնար հեղափոխության պատմության համահավաք գեղարվեստական տարեգրությունը։ Եվ ինչպես այլ առիթներով, այս անգամ ևս, մեծ ու տքնաջան աշխատանքի ելնելուց առաջ, Զարենցը խոսք է ուղղում իր քնարին, իր երգի դիցուհուն և ուժ ու կորով խնդրում նրանից. «Օ, տո՛ւր երգին իմ վսեմ հուզում, Թո՛ղ նվագներս հնչեն անահ...»։

Պոեմի թերի ֆրագմենտներում պարզ երևում է, որ Զարենցը մտադրություն է ունեցել իրոք մի մեծ վիպասք ստեղծելու Հայաստանում հեղափոխության հաղթանակի և երկրի քաղաքական ու տնտեսական վերակառուցման մասին։ Պոեմի գործողությունները սկսվում են 1920 թ. մայիսի 1-ի ցույցի նկարագրությամբ։ Իսկ դա այն մայիսն էր, երբ Հայաստանով մեկ տարածվեց մայիսյան ապստամբությունը։ Զարենցը փաստական ճշգրտությամբ վերարտադրում է Երևանի ցույցը, ժողովրդի հուժկու երթը փողոցներով, գաղթականների, դինվորների մասնակցությունը, պառլամենտի շուրջ հավաքված խմբապետներին ու սպաներին, կուսակցական հայտնի գործիչ Ստեփան Ալալեթյանի ելույթը ցույցի մասնակիցների և ժողովրդի առաջ։ Վիպական ճիշտ ու

իրական պատումով է Չարենցը նկարագրում դեպքերի ընթացքը: Վերը օգտագործված մանրամասն պատկերման ռեալիզմի բնորոշ օրինակներից է Ալավերդյանի ելույթին հատկացված հատվածը.

Եվ անշուք,
Գլխին՝ գորշ փափախ, հագին խակի
Շապիկ, լայն կուրծքը ցցած առաջ,
Սեղմած բռունցքը իր ահագին,
Կապույտ հայացքը հեռուն հառած՝
Ահա ելնում է Ալավերդյանը (77, 61):

Այնուհետև Չարենցը պատկերում է երկրի վիճակը՝ «Ահա՛ երկիրը—20 թվին». այն վիճակը, որի մասին նա գրել էր բազմիցս, բայց դարձյալ անդրադառնում է դրան, որովհետև անհնարին է մի կողմից՝ շրջանցել պատմությունը, մյուս կողմից՝ ժողովրդի ճակատագիրն ու անհատական կենսագրությունը: Նոր ուրվագծերով լրացվում է այդ տարիների Հայաստանի իրական ու նաև գրական կերպարը:

Պատմական դեպքերը հաջորդում են իրար: Երրորդ գլխում Չարենցը նկարագրում է 1921 թ. փետրվար-ապրիլ ամիսներին տեղի ունեցած քաղաքացիական կռիվները, որոնց, իբրև կարմիր զինվոր, ինչպես ասվեց, մասնակցել էր նաև ինքը: Ինչպես պոեմի նախորդ գլուխները, այնպես էլ չորրորդ գլուխը կիսատ է: Չարենցը չորրորդ գլխից գրել է միայն մի հատված և այն վերնագրել «Լիրիքական շեղում»: Այդ շեղումը դարձյալ անձնական կենսագրության հետ առնչվող մի պատմություն է, որը, սակայն, ընդհանրանում և ստանում է վերջերդի բնույթ:

Հաջորդ ֆրագմենտը՝ «Չուգունե մարդը» կարծեք անմիջականորեն շարունակում է նախորդին: Երկրի սոցիալիստական հաղթանակից հետո սկսվում է կառուցման շրջանը: Եթե նախորդ ֆրագմենտը միայն Հայաստանի վերակառուցման պատմությունն էր, որ վերջում միաձուլվում էր ամբողջ Սովետական երկրի վերակառուցման պատմությանը, ապա այստեղ Չարենցը պատկերում է սոցիալիստական շինարարությունը հարևան Վրաստանում: Ֆրագմենտի համար նյութ է ծառայել Թիֆլիսից ոչ հեռու կառուցված Զագէսը, շինարարության աշխատանքային ոգևորությունը և Զագէսի մոտ կանգնեցված առաջնորդի արձանը, որը, որպես նոր կյանքի խորհրդանշան, հակադրված է Մցխեթի հինավուրց վանքին: Դարձյալ փաստական, պատմական նյութի յուրացումով Չարենցը ստեղծում է առօրյա կյանքի գեղարվեստական պատկերը:

Ֆրագմենտ առ ֆրագմենտ Չարենցը ստեղծում է իր ժամանակի «Իլիականն» ու «Շահ-Նամեն», այսինքն՝ իր ժամանակի պատմականորեն հավաստի էպիկական պատմությունը։ Հաջորդ ֆրագմենտում («Հոկտեմբեր 25—26 1917») Չարենցը նկարագրում է Հոկտեմբերյան հեղափոխության լարված օրերը, այն ճակատագրական և բախտորոշ իրադրությունը, երբ վճռվում էր հեղափոխության բախտը։ Ֆրագմենտը գրված է պատմական իրադրությանը համապատասխան չընդմիջվող միաշունչ խոսքի զսպանակի պես լարված նկարագրություններով։ Դա գեղարվեստորեն իրագործվում է նախ՝ պահի ընտրությամբ՝ վիճակի դրամատիկական լարվածության պահպանմամբ, ապա՝ բանաբվեստի տեխնիկական այնպիսի միջոցներով, ինչպիսիք են կարուկ ռիթմը, որն արտահայտվում է իշխող յամբական ոտքերի հատու շեշտադրությամբ և տողանցումները, որոնք ստեղծում են խոսքի անընդմեջ ու միաշունչ հոսքի տպավորություն։

Վիպականության և պատմողական, ռեալիստական խոսքի սկզբունքներով են գրված նաև «Չափածո նովելներ» ենթավերնագրի տակ զետեղված գործերը։ Դրանք փոքրիկ պատմություններ են, որոնք ունեն սյուժե, սյուժեի զարգացում և նովելային անակնկալ, կարուկ ավարտ։ Գործերին տված Չարենցի ժանրային բնութագիրը միանգամայն ճիշտ լինելով, միաժամանակ՝ չափածո խոսքի գեղարվեստական զարգացման նոր հնարավորություններ է բացահայտում։ Չափածո նովելի, ֆրագմենտի ժանրային առանձնահատկությունները կառուցվածքի ու բովանդակության բոլոր բաղադրիչներով առնչվում են վիպական արվեստին և գեղարվեստական համապատասխան ձևի մեջ իրագործում Չարենցի այս շրջանի գեղագիտական ծրագրերը։ «Էպիքական լուսաբացի», ինչպես նաև չափածո նովելների բնութագրական հիմնական հայտնագործությունը, ինչպես բազմիցս ասվել է արդեն, վիպականությունն է։ Արդեն իսկ նշվել են վիպականության մի քանի առանձնահատկություններ։ Չափածո նովելներում այլ բաղադրիչների հետ մեկտեղ կարևորություն է ստանում նաև պատմականության հարցը։ Պատմականությունը դարձյալ խոր ընդգրկում ունի, որ առկա է ամբողջ «Էպիքական լուսաբացում» և, ընդհանրապես, Չարենցի նախորդ և հետագա ստեղծագործություններում։ Խոսքն այս դեպքում պատմականության դրսևորման մի ձևի մասին է, որը կարելի է բնութագրել իբրև գեղարվեստական ժամանակի փոփոխություններով արտահայտվող պատմականություն։

Չափածո նովելներն ունեն ժամանակային շատ հետաքրքիր ու

մտածված դասավորություն: «Homo Sapiens»-ը վերակոչում է անցյալի իրականությունն իբրև հուշ: «Տասներեք թվի ամառը, հունիսին...» սկսում է Չարենցը և հանդարտ շարադրանքով պատմում իր մարդկային և գրական հասունացման կարևոր դրվագներից մեկի մասին: «Անակնկալ հանդիպում Պետրոպավլովյան ամրոցում» չափածո նովելը վերակոչում է անցյալը իբրև տեսիլ:

«Իմ ուղեղի միջով հիմա նրանք Ահա անցնում են լուռ, խստաբար». Չարենցը ղգայությունների մեջ իբրև տեսիլք պատկերացնում է Պետրոպավլովյան ամրոցի կալանավորներին և նրանց մեջ, առաջին հերթին, իր հոգևոր ու ազգային արյունակցին՝ Միքայել Նալբանդյանին: Պատրանքի ղգացողությունը շարունակվում է. «Ես ո՞րտեղ եմ նրան արդյոք տեսել. կյանքո՞ւմ արդյոք, տեղո՞ւմ, թե գրքերո՞ւմ».

Ես եմ նայում, վերև... Թեքված ուսիս՝
Մի մարդ՝ դեմքով հեռու, անիրական,—
Մտերմական ձայնով ասում է ինձ.
— Դուք ինձ մոռացե՞լ եք, բարեկա՛մ (77, 83):

«Իմ ուղեղի միջով... անցնում են լուռ». այս ձևակերպումը լիարժեքորեն բնութագրում է Չարենցի ղգայությունների ու երևակայության ուղղվածությունը, որը արմատական տեղ ունի նրա ստեղծագործությունների մեջ: Ի վերջո, ուղեղի միջով անցնող բնօրինակային հավասարություն ունեցող կերպարների մի անընդմեջ հոսք է «Մահվան տեսիլ» պոեմը, որի մեջ, ինչպես «Անակնկալ հանդիպում...» չափածո նովելում, Չարենցը վերակոչում է Դանտեին, Վիրգիլիոսին, Ալիշանին, Րաֆֆուն, Պատկանյանին, Նազարյանին, Դուրյանին, Պեշիկթաշլյանին, Արծրունուն, Խրիմյանին, Սիամանթոյին, Վարուժանին և այլոց: Անցյալը որպես տեսիլք Չարենցի ղգայությունների մեջ հառնում է, ինչպես «Մահվան տեսիլ» պոեմում ինքն է ձևակերպել, «իբրև միևնո՛ւյն մարդկության երկու տարբեր հասակ»: Չարենցը իրեն տեսնում է պատմական ժամանակի մեջ՝ իբրև Նալբանդյան, իբրև Ալիշան, Րաֆֆի, Պատկանյան... «Իմ ուղեղի միջով...»՝ այս սկզբունքով է գրված նաև Չարենցի «Հերոսի հարսանիքը» (ՍԳ, 1976, № 6, էջ 128—136) անտիպ թատերգությունը, որի գործողությունը տեղի է ունենում Հեղինակի ուղեղում: Թատերգության պահպանված հատվածի հերոսներն են՝ Հեղինակը, Բոցը, Բուդդան, Ջայնը, ժամանակակից քննադատի գիրքը: Հետագա գործողությունների մեջ պետք է ներգրավվեին Համլետը, Դոն-Քիշոտը, Սասունցի Դավիթը, Ֆաուստը, Աքիլլեսը, Թերսիդեսը,

Գլուխ պահող Կիկոսը, Քաջ Նազարը, հուրիներ, փերիներ, հանդիսականներ:

Չափածո նովելներ շարքի հաջորդ գործում («Մեծ առօրյան») Չարենցը գործողությունները անցյալից տեղափոխում է կատարվող ներկա ժամանակի մեջ: Հերոսի՝ հաշվեհատարի կերպարը ձևավորվում է ընթացիկ կյանքի հարաբերությունների մեջ, ավելի որոշակի՝ հիմնարկի ընդհանուր ժողովում, ուր քննության է դրվում սոցմրցության հարցը:

Հաջորդ և վերջին նովելում («Գանգրահեր տղան») Չարենցը կատարում է ժամանակային հաջորդ անցումը՝ այս դեպքում իբրև տեսիլք հառնում է ապագան.

Փակում եմ հոգնած աչքերս մի պահ
Եվ տեսնում եմ նա — այնքա՜ն, այնքա՜ն պարզ.—
Գալիք մի գարուն, վառ մի օր ահա... (77, 103):

Գեղարվեստական ժամանակի փոփոխություններով արտահայտված պատմականությունը հեղինակի և նրա հերոսների հոգևոր կենսագրությունը ձևավորում է իբրև անընդմեջ ընթացք, իբրև ժամանակային հավերժական գոյ, որն առկա է և՛ անցյալի մեջ, և ներկայի, և՛ ապագայի: Ընդ որում, անցյալը իր հերթին գոյատևում է ժամանակային տարբեր հաջորդականությամբ, ներկայանում իբրև կենսագրական անցյալ և մարդկության անցյալ՝ «միևնո՛ւյն մարդկության երկու տարբեր հասակ» ըմբռնումով: Ներկա ժամանակը պատկերվում է իբրև գործող, ձևավորվող կենսագրություն: Ապագան՝ իբրև հիշատակ և գալիքի համար մարդկության մի նոր հասակ. ինչպես իր համար Նալբանդյանն էր, այնպես էլ գանգրահեր տղայի առջև պետք է հառնի իր՝ Եղիշե Չարենցի կերպարը: Ժամանակային այս անընդմեջ շարժումը խորհրդանշում է պատմության ընթացքը և պատմության ընթացքի մեջ ապրող ու վերափոխվող մարդկության ապրումների ու խոհերի ճանապարհը:

Չափածո նովելները ավարտուն և ամբողջական ստեղծագործություններ են, որոնք, ի տարբերություն այս շրջանի որոշ գործերի բնորոշ դրամատիկական լարվածության, ունեն հանդարտ ու հանդիսատ պատում: Այս գործերում շեշտված է Չարենցի ստեղծագործություններին բնութագրական դեղագիտական կարևոր մի կողմնորոշում: Չարենցի ամբողջ ստեղծագործությանը բնորոշ է դեղագիտական այնպիսի նախադրյալների առկայությունը, ինչպիսիք են ողբերգականը, դրամատիկականը, հերոսականը, կատակերգականը: Չափածո նովելներում, մանրամասն ու հանդարտ ռեալիստական պատումը ավելի ընդգծում է

կյանքի մի այնպիսի ըմբռնում, ինչպիսին պարզ ու սովորական հայացքն է իրականության հանդեպ։ Սակայն այդ պարզ ու սովորական հայեցակետով ընկալված աշխարհը իր մեջ ամփոփում է շատ խոր շերտեր։ Չկան դրամատիկական ու ճակատագրական բախտորոշ բախումներ, բայց կա առօրյա կյանքը իր ամենօրյա հոգսերով ու հարցադրումներով, իր թաքնված դրամատիզմով ու հերոսականությամբ։

Ահա «Homo Sapiens»-ը. վերհիշելով իր պատանեկությունը, իրեն՝ սև շապիկը հագին, գրքերը թևի տակ, հորը, դպրոցի տեսուչին, հայրենի Կարս քաղաքը, Կարսի այգին, իր նախասիրություններն ու ձգտումները՝ Չարենցը սովորական «հանգով» պատմում է այն մասին, թե հոգու ինչ երազներ ու թռիչքներ ուներ ինքը և թե ինչքան մռայլ ու փոշոտ էր իր շրջապատը, որը չէր հանդուրժում ոչ մի այլախոհի։ Իսկ Չարենցը իր քաղաքի բարքերի և շրջապատի մարդկանց համեմատ այլախոհ էր, որովհետև հոգով երազի ճամփորդ էր ու բանաստեղծ։ Ահա նա կարդում է մի գիրք, որը բայ է անում նրա հոգու աչքերը։ Ստանիսլավ Պշիբիշևսկու «Homo Sapiens» գրքի հերոսը՝ էրիկ Ֆալկը, նրա հոգու մեջ ուրի՞շ ոգևորություններ է արթնացնում.

Նա կարդում էր անհագ, լափելով
էջերը, գլուխները։— Գրքի թերթերից
Մեկը, տիտանային, կարծես շանթ էր թափում
Եվ այրում իր հոգին, իր կրքերը (77, 79)։

Հարցը այստեղ այն չէ, որ էրիկ Ֆալկը դերմարդու անվան տակ հակամարդկային ու հասապաշտական բնավորության գծեր է հանդես բերում, այլ այն, որ պատանի բանաստեղծը ներշնչվում է գրքով և իր առաջ բաց անում մի անեղր տիեզերք (հիշենք՝ «0՝, գրքերի աշխարհը—տիեզերք է անեղր»)։ Փոշոտ ու հետամնաց քաղաքի այդում գրքերի հոգևական սնունդով հասունանում է հանճարը։ Չարենցը իր կոչումով հանդերձ՝ նաև Պշիբիշևսկու վեպի ազդեցությամբ է ցանկանում բանաստեղծ դառնալ, որովհետև գրքի հերոսը գրող էր և առնչվում էր արվեստի մարդկանց հետ։ Չարենցը ներքին մղումով իր մեջ ուժգնացնում է բանաստեղծ դառնալու երազանքը, որպեսզի դառնա «գերմարդ», բարձրանա իր գորշ շրջապատից, մոռանա և՛ դպրոցի տեսուչին, և՛ անգամ հորը, որին չէր սիրում և որը համառորեն ցանկանում էր կոտրել նրա բանաստեղծական երևակայության թևերը։ Եվ այդպես էլ լինում է. հենց այն, որ շրջապատում ոչ ոք նրան չի հասկանում, անգամ «իր երազած աղջիկը, իր դիցուհին» չի վերցնում նրա տված վարդը, չի

ղրուցում նրա հետ ու պատանի բանաստեղծի պայծառ խոհերը մնում են չասված, որոնք հետո միայն պիտի բանաստեղծություն դառնային՝ վկայում է այն մասին, որ Կարս քաղաքում հասունանում էր տիտանային մի մարդ, որը «բայլում էր գլխահակ, Անտարբեր շրջապատին, ինչպես ձի»։

Չարենցը, հետամուտ կերպավորման արվեստին, որը վերաբերում է և՛ արտաքինին, և՛ հոգեկան աշխարհին, ինչպես «Խմբապետ Շուվարշում», այնպես էլ այստեղ, ստեղծում է խիստ տպավորիչ ու արձակ դրծերին վայել էպիկական կերպար։ Դա իր իսկ պատանեկան տարիների կերպարն է։ Հուշի անդրադարձով վերակենդանանում են անցյալի դիմագծերը.

Տասներեք թվի ամառը, հունիսին,
Նահիյան քաղաքի մի փողոցով խաղաղ
Անցնում էր, հոգսը երեսին,
Տասնըվեց տարեկան մի տղա։—
Վախա էր։ Միջահասակ։ Ուսերը նեղ։
Դանդուր մազեր ուներ, դունատ ճակատ։
Հագին սև շապիկ սատինե՝
Խունացած, առնըվազը երեք ամառ հագած։
Դեղին երիզներով դպրոցական գլխարկը
Դանդուր, խիտ մազերին նստել էր ձիգ։
Նա գնում էր դանդաղ, բայլում էր գլխահակ
Անտարբեր շրջապատին, ինչպես ձի (77, 77)։

Այնուհետև նկարագրվում է բախումը շրջապատի հետ, շրջապատի ճահճային, մեռյալ անդորրը, պատանի բանաստեղծի հոգեկան պոռթկումն ու ընդվզումը, հոգեկան ու մտավոր հասունացման ընթացքը և նույն շրջապատը ու մարդիկ, որոնց մասին տասնվեցամյա պատանին երեք տարի հետո պետք է ասեր. «Դեմքերը, ախ, բութ են այնպես՝ կարծես շինված են տապարով»։

Կերպավորման նույն սկզբունքն է կիրառված նաև «Անակնկալ հանդիպում...» չափածո նովելում (չափածո նովելի մանրամասն վերլուծությունը տե՛ս 85, 221—224)։ Ահա Նալբանդյանի կերպարը. «Բարձրահասակ է. ջղուտ. աչքերը սև. Բակենբարդներ ունի, փոքրիկ մորուս», այնուհետև՝ «Վշտանման ժպիտ մի աչքերում»։ Ուրիշ ոչ մի հայ գրողի արտաքինի հետ չի կարելի շփոթել այս սեղմ, բայց լուսանկարային ճշտություն ունեցող նկարագրությունը։

Մեծերի ոգեկոչությունը, որ այս և հետագա տարիներին Չարենցի համար դառնում է անվերջ ժամանակի մեջ բարոյական հենակետեր ու

հոգեկան հարազատությոն որոնելու սկզբունք, նաև դասական մեծությունների հոգևոր խիզախությունը շարունակելու հարց է։ Դասական ավանդույթների շարունակությունը միայն գրական տեխնիկայի յուրացում չէ, ինչպես կարծում էին սխեմատիզմի դեմ գրոհի ելած բանաստեղծները։ Դասական ավանդույթների շարունակությունը նախ և առաջ գրողի հասարակական, քաղաքացիական նկարագրի, ազգի հանդեպ ունեցած պարտքի ու պատասխանատվության շարունակություն է, որը դարեր շարունակ ձևավորվել է ժողովրդի և համընդհանուր մշակույթի պատմության ընթացքում։ «Մահվան տեսիլ» պոեմից հիշատակված անուններին կարելի է ավելացնել էլի անուններ՝ Նարեկացի, հայ միջնադարյան տաղերգուներ ու մանրանկարիչներ, Դյութեն, Հայնե, Պուշկին, Նեկրասով, Աբովյան, Թումանյան, Տերյան։ Չարենցը հոգեպես հաղորդակցվում ու կիսվում էր սրանց հետ և անչափ բնական են թե՛ նրա անակնկալ հանդիպումը այս մեծերի հետ և թե՛ այս մեծերի մասին նրա գրած բազմաթիվ գործերը, որոնք, բնութագրելով նրանց, բնութագրում են նաև Չարենցին։ Ազգին ու մշակույթին նվիրված հին ու նոր ժամանակների մեծերի կենսագրական ավանդույթների շարունակությամբ Չարենցը փորձում է ճշտել, գտնել իր ժամանակի բանաստեղծի բարոյական նկարագիրը, առանց որի ամեն ինչ սուտ է, որովհետև ոչ ոք չի հավատա նրան։ Մեծերի, իրոք, մեծ ու վիթխարի նկարագիրը հոգեպես ամրապնդում է Չարենցին, դառնում նրա համար օրինակ և, միաժամանակ, օգնում ապրել, որովհետև իր շուրջը մանր կրքերի ճահիճն էր ու բանաստեղծական հիմար հիացմունքը։ Նալբանդյանի կերպարն այս առումով որպես գրողի ու քաղաքացու, ազգային ու հասարակական գործչի, որպես անձնազոհության պատրաստ և տառապանք տեսած անհատի նկարագիր անչափ մոտ ու հարազատ էր Չարենցին և պատմության մեջ նրանք այն մարդիկ էին, որոնք նույն գործին էին կոչված և պետք է որ թեկուզև տեսիլքով հանդիպեին իրար, երկու օղակները պետք է որ հանգուցվեին մի մեծ շղթայի մեջ։

Սովորական կյանքի և անչափ սովորական մարդկանց մասին գրված մի գործ է «Մեծ առօրյան» չափածո նովելը։ Նովելում երկու տեղ Չարենցը այսպիսի արտահայտություններ է օգտագործել. «...խոսում էր—Հայրոն նվ ի՞նչ էր ասում.— օ, սովորական Բառեր...», «Նույնն էին թվում այդ մարդիկ նրան՝ Նույն սովորական և անհրապույր, կարիքից, հոգսից ու աշխատանքից բթացած մարդիկ...»։ Սովորական բառեր, սովորական մարդիկ... Այս չափածո նովելում, որը մյուս գործերի համեմատությամբ ավելի է միտվում դեպի արձակ-խոսակցական-պատմո-

ղական ոճը, Չարենցի սևեռուն նպատակը եղել է սովորական բառերով պատմել այդ սովորական մարդկանց մասին: Այլ կերպ՝ գեղարվեստորեն բացահայտել կյանքի սովորական առօրյայի սովորական ընթացքը: Անշափ պրոզայիկ է նյութը, աննշան մարդիկ են հերոսները: Ովքե՞ր են նրանք, կոլեկտիվի ընդհանուր ժողովում հավաքված մարդիկ. հասարակ բանվորներ, որոնք աչքի չեն ընկնում ո՛չ տպավորիչ արտաքինով, ո՛չ հերոսական կենսագրությամբ և ո՛չ էլ հնչեղ անուններով: Հավաքվել են Խեչոն, Համոն, Մուկուչը, Հայրոն, Թվով հիսուն մարդ և քննարկում են Լենինի քաղաքի հետ սոցիալիստական մրցության մեջ մտնելու հարցը: Սակայն այդ հասարակ բանվորները այն մարդիկ են, որոնք կերտում են ամենօրյա կյանքը, մեծ առօրյան: Եվ ահա այդ մեծ առօրյայի մեջ է ընկել մանր ու անհետաքրքիր մի մարդ՝ անանուն հաշվետարը, որն ամբողջ կյանքում ապրել է գորշ ու փակված կյանքով և հիմա զարմանքով է նայում այդ մեծ առօրյան կերտող մարդկանց, որոնց ինքը վաղուց էր ճանաչում, բայց չէր կարծում, որ նրանք ունակ են մեծ գործերի, որ նրանք են այս կյանքի շարժումը: Ահա թե ինչպես է անանուն հաշվետարը մտքում բնութագրում այդ մարդկանց: Չարենցը առանց տպավորիչ որևէ նրբերանգ ավելացնելու չոր ռեալիզմի սկզբունքներով ներկայացնում է իր հերոսներին.

Նստած էր Հայրոն... Տպավորվել էր
Նրա ուղեղում, մանավանդ նրա՛,
Այդ տարիքն առած, բայց անգրագետ,
Կոպիտ, քչախոս, մի՛շտ անբավական
Բանվորի դեմքը... Այդ մարդը, որի
Ամե՛ն մի մազը ծանոթ էր իրեն,
Որին չէր սիրում ինքը և որից
Նա չէ՛ր սպասում ոչինչ՝ վայրենի
Հայհոյանքներից և մութ, եսամոլ
Իղձերից բացի... (77, 91):

Ահա այս մարդիկ են Չարենցի հերոսները՝ իրենց մարդկային թուլություններով ու սխալներով, բայց, միաժամանակ, մարդիկ, որոնք ապրում են կենսական գրգիռներով և այս մեծ առօրյայի մի մասն են:

Այս մարդկանց կողքին Չարենցը նկարագրում է նաև իր դլխավոր հերոսին՝ անանուն հաշվետարին. գորշ, անդեմ, մանր մարդու մի կերպար, որը երբեք չի ունեցել կենսական եռանդ, չի ունեցել կրքեր, ընդվզումներ, ապրել է հարթ, միօրինակ, ձանձրալի կյանքով և հիմա, մի պահ ընկնելով մեծ առօրյայի ռիթմի մեջ, իրեն զգում է

օտար, իրեն ղգում է ջարդված, ոչնչացված։ Ո՞վ է այդ մարդը։ Ահա նրա ինքնաճանաչումը.

Դա ե՞րբ էր, Թողեց դպրոցը, մտավ
Հաշվապահական կուրսեր — և ահա
Դարձավ հաշվետար։— Տասնըյոթ թվին
Նա ամուսնացավ — և այն օրվանից
Աշխատում է նա դրասենյակներում։—
Կարգեր են փոխվել, բանակներ հկել,
Բանակներ անցել — իսկ նա միևնույն
Մատյանների մեջ թաղված շարունակ
Ապրում է մի գորշ խխունջի նման,
Դժգոհ իրենից, դժգոհ բոլորից... (77, 97)։

Նա չի եղել կուսակցական, դժգոհ է եղել դաշնակներից, բայց նաև մտովի չի հաշտվել այս նոր կյանքի ու նոր մարդկանց հետ։ Ու լուռ, ինքն իր մեջ ամփոփված նա ապրել է իր կյանքը որպես մի աննշան ճահճամուկ, որպես մի երերուն սուվեր։

Չարենցը, ըստ էության, ստեղծում է տիպ։ Անանուն հաշվետարը իր կերպարային անհատական բնութագրից վերաճում է ընդհանրական տիպի։ Սա այն մանր մարդկանց շարունակությունն է, որ մեր իրականության մեջ առաջիններից մեկը նկատեց Ս. Զորյանը՝ նրանց ընդհանրացնելով «Տխուր մարդիկ» խոսուն բնութագրով։ Անանուն հաշվետարը սոցիալական տիպ է, որի նմանները միշտ էլ եղել են ու կան։ Այդպիսինները սուսիկ-փուսիկ ու անփորձանք ապրում են իրենց կյանքը, բայց թե, ի վերջո, ինչո՞ւ են գալիս և ինչո՞ւ են գնում՝ մնում է անհայտ։ Մեծ ու հորդուն առօրյայի մեջ Չարենցը տեսնում է նաև այսպիսի փոքրիկ, մանր, ճղճիմ, չնչին մարդկանց, որոնք առաջին անգամ իրենց «անաստղ կյանքում» ղգում են կյանքի աճումը, նրա «ահռելի ընթացքը, նրա երկաթ քայլերի դոփյունն անհողդողդ», բայց դրանով նաև ավարտվում է նրանց կենսագրությունը, որովհետև մեծ առօրյայի «հրսկավիթխարի» տարերքի առաջ նրանք ոչնչանում են, ավելի ճիշտ՝ էլ ավելի սուզվում իրենց ճղճիմ կյանքի ու մտքերի մեջ և շարունակում ապրել խլուրդի նման։

Անցյալի և ընթացիկ իրականության գեղարվեստական յուրացումով Չարենցը ճանապարհ է հարթում դեպի ապագան։ Ներկայի դիրքերից ժամանակային մոտավորապես նույն հակադարձ հեռավորության վրա են գտնվում «Homo Sapiens»-ի պատանի հերոսը՝ գանգուր մազերով գունատ տղան և գանգրահեր տղան, միայն մեկը ապրում է անցյալի

մեջ, մյուսը՝ ապագայի։ Այնպես, ինչպես Չարենցը փակում էր աչքերը և վերհիշում իրեն, այդպես էլ աչքերը փակ նա պատկերացնում է իր պատանի հերոսին ապագայում, որն այցի է գալիս իրեն։ Դանդրահեր տղան, անշուշտ, գալիքի խորհրդանշանն է։ Մարդկությանն տարբեր նասակներ ի մի բերող բանաստեղծը, իրեն տեսնելով անցյալի մեջ, կարող էր իրեն տեսնել նաև ապագայում։ «Դանդրահեր տղան» չափածո նովելի նկարագրությունները կարծենք ներքին հակադրության մեջ լինեն «Homo Sapiens»-ի պատկերների հետ։ Այնտեղ փողոցը հորանջում էր քնից, տները մեկ հարկանի էին ու իրար կպած, «Իսկ մեջտեղում՝ շոսսե։—Փոշոտ, նեղ, ինչպես գյուղական սայլուղի», հազվադեպ միայն մայթերին մարդիկ էին երևում ու արագ անհայտանում։ Իսկ այստեղ.

Ոլորապտույտ ձգվում է շոսսեն
Նոր երևանից դեպի Արարատ.
Ինչքա՜ն են արդյոք տարիներ հոսել
Մինչև գարնային այս օրը գվարթ։
Շոսսեի երկու կողմերում ահա
Տներ, փողոցներ ու գործարաններ,
Կանաչ պարտեզներ, ծաղիկներ առատ,—
Այդ ո՞վ է արդյոք այսքանը ցանել։
Ընկած են տներն իրարից հեռու,
Գործարանները մեջընդմեջ կեցած,
Ո՛չ ծուխ, ո՛չ փոշի.— և լույս տներում—
Ժիր մարդիկ ահա՝ դեմքերին ծիծաղ (77, 103)։

Անցյալի հիշողության մեջ ապրող և առնվազն երեք ամառ հագած, խունացած սև շապիկով տղային փոխարինում է պայծառ աչքերով պիոները՝ «Հագին սպիտակ, կապտերիզ շապիկ»։ Խանդավառ, տոնական տրամադրությամբ, ջինջ օրվա մեջ փայլփլող արևի ջերմությամբ ու շողարձակումով Չարենցը տեսիլքի պես պատկերացնում է իր երազած ապագան, որի մեջ ապրում է իր ավարտված կյանքի հիշատակը, որի մեջ, սակայն, հարություն է առնում ոգին և շարունակվում կյանքը։ Այս չափածո նովելը շքեղ մի փառաբանություն է շարունակվող ու հավերժական կյանքի։

Չափածո նովելները գեղարվեստական առանձնահատկություններով գրեթե չեն տարբերվում «էպիքական ֆրագմենտներից»։ Արձակին հարող վիպական արվեստով մասամբ առանձնանում է միայն «Մեծ առօրյան» երկը, որի մեջ Չարենցը ավելի է խորացրել արձակի լայն շնչին ձգտող իր միտումը։ Պատմողական խոսքը, որը բնորոշ է բոլոր

գործերին, այս ստեղծագործության մեջ էլ ավելի է ներմուծվում բանաստեղծական համակարգի մեջ։ «Մեծ առօրյան» ընթերցելիս՝ երբեմն այն տպավորությունն է առաջանում, որ կարծեք թե հնարավոր է բանաստեղծական տողերը այնպես շարակարգել, որ ստացվի, իրոք, արձակ բնագիր։ Մեծագույն վարպետությամբ Չարենցը կարողացել է ամենաավանդական երգեցիկ համաչափություն ունեցող տասը վանկանի տողերը այնպես ագուցել իրար, որ ստացվել է ռիթմի միանգամայն նոր որակ։ Պահպանելով տասը վանկանի տողերին հատկանշական 5+5 անդամատումը, Չարենցը, միաժամանակ, նյութի բովանդակությանը հատկանշական պատումի շնչից ելնելով, ստեղծել է հոսանուտ, անընդմեջ հոսքով ընթացող տողեր։ Չկան խաչաձև կամ օղակաձև հանգերով շրջափակվող ավարտուն տներ, որոնք ստեղծում են ռիթմական պարբերություններ։ Հանգերի մոտավոր բնույթը և տողերի անընդմեջ կապակցումներն ստեղծում են հոծ, միաձույլ ռիթմական շարժում։ Այս նպատակին, գեղարվեստական այլ միջոցների օգտագործման հետ մեկտեղ, Չարենցը հասել է գրեթե ամեն տողում հանդիպող տողանցումների միջոցով։ Տողանցումներն առաջանում են տողերի ռիթմական և պատկերային ներքին շարադասության վերափոխմամբ, սերտ բառակապակցությունների տրոհմամբ առանձին տողերի միջև, որոնք ստեղծում են ռիթմական ներքին լարում ու տողերի չկտրվող կապ։ Այդպիսի տողանցումներով հարուստ էին նախորդ էջերում մեջ բերված հատվածները։ Ահա ևս մի փոքրիկ հատված.

*Մի վայրկյան նրան
Թվաց, թե ինքը մի գերերկրային
Հանճարի ուժով պոկվեց առօրյա
Իր անասուն կյանքից — և թռավ դեպի
Հրաշքով լեցուն աշխարհ մի ուրիշ... (77, 86)։*

Սովորական շարադասությամբ այս հատվածում բանաստեղծական տողերը պետք է դասավորվեին այսպես.

*Մի վայրկյան նրան թվաց, թե ինքը
Մի գերերկրային հանճարի ուժով
Պոկվեց առօրյա իր անասուն կյանքից —
Եվ թռավ դեպի հրաշքով լեցուն
Աշխարհ մի ուրիշ...*

Հոսանուտ չափածո խոսք ստեղծելու նպատակով Չարենցը շարահյուսական և ռիթմական դադարներով չի ընդգծել նաև տողամիջյան

հնգավանկ անդամները բաժանող հատածները: Կիսատողերի ռիթմական դասավորությունը ևս ենթարկվում է այն օրինաչափությանը, որին ենթարկվում են ամբողջական տողերը: Այսինքն՝ և՛ կիսատողերը, և՛ տողավերջը չունեն ռիթմական դադարներ: Դրանք ավելի բնորոշ են երգեցիկ-մեղեդային բանաստողերին, իսկ միաշունչ պատմողական խոսքի մեջ դրանք դառնում են խոչընդոտներ:

Եվ այսպես, չափածո վեպի, էպիկական ֆրագմենտի, չափածո նովելի ժանրային նոր համակարգով և գեղարվեստական մտածողության միանգամայն նոր սկզբունքներով Չարենցը 20-ական թվականների երկրորդ կեսին հիմնավորապես վերափոխում է բանաստեղծության զարգացման ընթացքը և հեղափոխական ռոմանտիզմի բուռն ոգևորությունից անցում կատարում դեպի ռեալիզմ ու վիպականություն: Այդ անցման շնորհիվ, իհարկե, ռեալիզմի մեջ ևս պահպանելով ռոմանտիկական տարերքը, Չարենցը հասնում է նյութի գեղարվեստական մարմնավորման մի այնպիսի աստիճանի, որը նրան տանում է դեպի մոնումենտալ արվեստ: Հակառակ դեպքում, չափածո խոսքով գրեթե անհնարին էր կերտել խմբապետ Շավարշի և մյուսների այն վիպական ու մոնումենտալ կերպարները, որ մեկը մյուսի հետևից ստեղծեց Չարենցը: Այսուհանդերձ, Չարենցի բարդ ու հարուստ ստեղծագործական նկարագիրը չպարփակվեց և չէր էլ կարող պարփակվել միայն էպիկական արվեստի սահմաններում: Էպիկական կողմնորոշմամբ նա կերտեց մեծ և ուղենշային գործեր, բայց արեց գեղարվեստական մտածողության միանգամայն նոր ճանապարհ, բայց դրան զուգահեռ նա շարունակեց նաև քնարերգության ուղին՝ զետեղելով քնարական բանաստեղծություններ և՛ «Էպիքական լուսաբաց» գրքում, և՛ ստեղծելով քնարական բանաստեղծությունների առանձին շարք՝ «Լիրիքական անտրակտ» վերնագրով:

«Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուն ունի գործերի այսպիսի խմբավորում՝ «Ներբողներ ու խոհեր», «Էլեգիաներ և այլ բանաստեղծություններ», «Էպիքական ֆրագմենտներ», «Չափածո նովելներ», «Մանր բանաստեղծություններ»: Քնարերգական բնույթ կամ թեքում ունեցող գործերը զետեղված են «Ներբողներ և խոհեր», «Էլեգիաներ և այլ բանաստեղծություններ», «Մանր բանաստեղծություններ» բաժիններում: «Էպիքական լուսաբաց» գրքի քնարերգության որակը այլևս հինը չէ, էպիկական մտածողության ընդհանուր ուղղվածությունը վերափոխում է նաև քնարերգության բնույթը: Բովանդակությամբ Չարենցը ստեղծում

է բանաստեղծի աշխատանքի, ծրագրային խոհրդածություններ և մաքառման ճնարերգություն, որոնց հիմքում ընկած է խոհը: *Խոհի քնարերգությունը, որը ներծծված է էպիկականությամբ, պատմողականությամբ՝ դրսևորվում է որպես քնարական ապրումը, սոսկ զգայական-զգացմունքային ներշնչանքը հաղթահարած գեղարվեստական մտածողության նոր մակարդակ: Այսինքն՝ խոհը ոչ թե քնարական գեղում է կամ զգայական-զգացմունքային բռնկման իմաստային խտացում, այլ ապրած կյանքը փիլիսոփայորեն ընդհանրացնող մտքի, դատողությունների պատմություն: Այդպիսին է նաև «Լիրիքական անտրակտ» շարքը: Թե՛ «Էպիքական լուսաբացում» և թե՛ «Լիրիքական անտրակտում» ըստ էության չկան ընդգծված սիրային և հայրենասիրական քնարերգության նմուշներ: Թեև «Էպիքական լուսաբացը» ձոնված է Արփենիկ Չարենցի հիշատակին («Նվիրում եմ այս գիրքս հիշատակին կնոջս, ընկերոջս, հերոսական բարեկամիս...»), ու թեև գրքում կան գործեր նվիրված Արփենիկ Չարենցին, այնուամենայնիվ, դրանք ոչ այնքան սիրային գործեր են, որքան վաղամեռիկ ընկերուհու հիշատակի ոգեկոչումով հերոսական պայքարի ու աշխատանքային (այսինքն՝ բանաստեղծական) խիզախումների ելնելու խորհրդածություններ: «Այրած երգեր» բանաստեղծության մեջ Չարենցը հիշում է, որ ինքը կնոջ մահվան ծանր ազդեցությամբ գրել է «հուսահատ» երգեր՝ «պատմություններ, հուշեր մի ավերված հոգու»[2]: Սակայն հոգեկան անկման տրամադրություններով գրված այդ հուսահատ երգերից «ամոթի թախիծն» է բանաստեղծին պաշարում, երբ...*

Երբ տողերի միջից իմ երգերի, իմ այդ
Մի հրեկո գրած նվագների տակից
Հառնեց հանկարծ, նայեց, ու ժպիտով ժլատ
Ինձ ողջունեց նազով արդեն մեռած մի կին (77, 45):

Այդ «մեռած կինը», որին Չարենցը դիմում է հարազատ ընկեր, բարեկամ, քույր, «անվերադարձ անցած հերոսական իմ կին» քնորոշումնե-

---

2 *Վ. Նորենցի վկայությամբ Չարենցը այս տարիներին գրել է «De profundis» վերնագրով պոեմ: Այդ մասին նա ակնարկում է նախ «Պայքար» բանաստեղծության մեջ՝ «հիշո՞ւմ ես... երբ կերկերուն ձայնով և ղջումով մի հեզ կարդում էիր վերջին երգդ՝ De profundis» (69, 5—6), այնուհետև՝ հուշերում՝ «Մի անգամ, երբ ես նրա մոտ էի՝ հյուրանոցում, նա ինձ կարդաց մի անտիպ պոեմ՝ «De profundis» խորագրով: Այդ երկնիր մոայլ տրամադրությամբ և ծանր խոհականությամբ ընկճող տպավորություն գործեց ինձ վրա: Չարենցի ստեղծագործության մեջ սպրդել էր ինչ-որ ֆատալիստական մտածողության պես մի բան» (52,194):*

թով՝ հոգեկան տոկունության ու արիացման է կոչում իր ընկերոջը և մղում իր պայծառ հիշատակը աղնիվ պայքարի դրոշ դարձնելու գաղափարին։ Այդ նույն զգացողություններն են արծարծվում նաև Արփիկի հիշատակին նվիրված երկու սոնետներում, որոնցում, ներքին զրույց սկսելով իր անվերադարձ սիրո հետ, Չարենցը պանծացնում է «Մշտահոլով, աննինջ, հավերժորեն հոսուն» կյանքի երգը և պատմում նրան իրենց ապրած հերոսական ժամանակի սխրանքների մասին։ Արփիկի հիշատակին է նվիրված նաև «Մանր բանաստեղծություններ» շարքի «Անվերնագիր» գործը։ Սիրային բանաստեղծության արձագանք է միայն «Նմանություն Հայնեին» ոտանավորը։

Թե՛ «էպիքական լուսաբացում» և թե՛ «լիրիքական անտրակտում» զետեղված քնարական բնույթի բանաստեղծությունների մեջ Չարենցը շարունակում է իր այս տարիների նախասիրությունների թեմատիկ այն գիծը, որը նա, ամենայն հավանականությամբ, ժառանգելով դասական գրականությունից (Գյոթե, Պուշկին, նաև Տերյան) ցանկանում էր ամբապնդել իր ժամանակի գեղարվեստական որոնումների մեջ։ Դա հին ու նոր ժամանակների գրական ու պատմական դեմքերին անվերջորեն դիմելու ձևն է, որը, ի վերջո, հանգում է գրական–պատմական զրույցի, ուղերձի ժանրերին։ Հռոմեական էլեգիաներում Գյոթեն, ներշնչված դասական հողի ու դասական մեծությունների փառքով, դիմում էր պատմության մեծերին և խոսք ուղղում նրանց։ Գյոթեի հռոմեական էլեգիաների V և X հատվածներում կարդում ենք (ընդ որում Գյոթեի V էլեգիան 1933 թ. Չարենցը թարգմանել և զետեղել է «Գիրք ճանապարհում»).

> *Զգում եմ ինդուն՝ դասական հողով եմ կրկին ներշնչվել նա։*
> *Հին և նոր կյանքը ինձ հետ բարձր են խոսում ավելի։*
> *Ահա եմ լսում խորհուրդներ, թերթում եմ նոցա վաստակները*
> *Վարժ ու հմուտ իմ ձեռքով, նո՛ր հրճվանքով շարունակ։ (77, 457)։*

Այնուհետև՝

> *...Ալեքսանդր, և Կեսար, և Հայնրիխ, և Ֆրիդրիխ մեծերը*
> *Իրենց վաստակած փառքի կեսը հաճույքով կտային,*
> *Եթե մի գիշեր մեկին զիջեի ես այս մահիճը (Գ, 1980, № 7, էջ 76)։*

Պուշկինի պոեզիան հագեցված է դիմումի, ուղերձի սկզբունքով գրված բանաստեղծություններով։ Պուշկինը հաճախակի էր դիմում հին ու նոր ժամանակների գրական մեծություններին՝ Հոմերոսին, Օվիդիոսին, Դանտեին, Բուալոյին, Վոլտերին և այլոց, ինչպես նաև ժամանա-

նով իրեն մոտ ռուս գրողներին ու իր գրական ընկերներին, բարեկամներին, թշնամիներին: Պուշկինի այս բնույթի բանաստեղծությունները շատ-շատ են. հիշատակենք միայն մի քանիսի վերնագրերը «Օվիդիոսին», «Սոնետ (Դաժան Դանտեն...)», «Իլիականի թարգմանության առթիվ», «Բարատինսկուն», «Պուշչինին», «Ժուկովսկուն», իսկ «Բատյուշկովին», «Դելվիգին», «Չաադաևին» ուղերձներով կան մի քանի գործեր: Սրանց եթե ավելացնելու լինենք նաև գրական թեմաներով գրված բանաստեղծությունները ու էպիգրամները («Բանաստեղծություններ հորինող ընկերոջը», «Արձակագիրն ու բանաստեղծը», «Ex ungue leonem» և այլն) ապա պատկերը լիարժեք կլինի:

Ջմռուանանք, որ Գյոթեի, Պուշկինի պես Չարենցի այս տարիների հոգեկիցն էր նաև Տերյանը, որը ևս գրել է ուղերձային բանաստեղծություններ կամ պարզապես քնարական գործեր՝ ուղղված իր գրական բարեկամներին ու ընկերներին («Վյաչեսլավ Իվանովին», «Սիրելի Պաոլո Մակինցյանին», «Պաոլոյին», «Այստեղ միշտ քեֆ ու հանդես է. կեցցե՛ «Մեր Օհանեսը», «Թումանյանի պալատում...», «Թումանյանի երգերում...», «Ես դեռ պատանի... (Բրյուսովին)», «Ռ. Զարդարյանի `ալբոմում», «Յոլակին»), որոնք հայ գրականության մեջ ամրապնդում էին այն ավանդույթները, որոնց շարունակողն ու զարգացնողը դարձավ Չարենցը:

Ահա այսպես, թե՛ իր ժամանակակիցներին և թե՛ գրական աճած մեծություններին դիմելու միջոցով Չարենցը զարգացնում է գրական զույցի, գրական բնորոշման, գրական հարազատության, գրական թշնամիների դեմ պայքարելու, գրական ծրագրեր առաջադրելու թեմատիկ մոտիվները: «Էպիքական լուսաբացն» ու «Լիրիքական անտրակտը» հագեցված են գրական-պատմական գործիչների անուններով: Ավելորդ չէ թվարկել այն անունները, որոնց դիմում, որոնց հետ կիսվում, որոնց բնութագրում է Չարենցը, նրանց, որոնցից նա բնաբան է ընտրում, նրանց, որոնց դարձնում է իր գործերի հերոս, մի խոսքով բոլոր նրանց, որոնց հետ գրական ու պատմական շփման մեջ է մտնում բանաստեղծը: Իսկ մինչ այդ ավելորդ չէ հիշատակել Մ. Մազմանյանի հուշերում պահպանված շատ ուշագրավ մի փաստ, որը խորքից լույս է սփռում այս հարցի վրա: Հուշագիրը արձանագրում է. «1921—22 թթ. Չարենցը կազմում էր «Դիմանկարներ» վերնագրով մի գիրք, որտեղ զետեղելու էր հայ բանաստեղծների ստեղծագործական բնութագրերը: Նա ուրվագծել էր իր այդ աշխատությունը և մասամբ էլ գրել: Շարքն սկսվում էր Պետրոս Դուրյանով, ապա գալիս

էին Թումանյան, Իսահակյան, Մեծարենց, Սիամանթո, Տերյան և այլն։ Մոտ տասներկու հոգու ստեղծագործության քննական մի փորձ էր դա։ Չարենցը իր այդ աշխատությունը զլուխ չբերեց, թողեց կիսատ և այլևս երբեք չանդրադարձավ նրան» (52, 63)։

Չարենցի այս ցանկությունը հաջորդել է «Տաղարանին» ու «Գալանտ երգերին», որոնք իրենց գրական առնչություններով ու անդրադարձումներով արդեն նախապատրաստել էին գրական անունների հետ ուղղակի շփման մեջ մտնելու կողմնորոշումը։ Իսկ «էպիքական լուսաբացի» համար Մ. Մազմանյանի հիշատակած փաստը վկայում է, որ գրական անունների հետ շփվելու ստեղծագործական պահանջ Չարենցը վաղուց է ունեցել։ Բնական է, որ այդ գաղափարը չէր կարող իրագործվել 1920-ական թթ. առաջին տարիներին, որովհետև Չարենցը «Երեքի» դեկլարացիայից հետո չէր կարող ճիշտ արժեքով բնութագրել գրական նախորդներին, բացառությամբ վիճաբանական-քննադատական վերաբերմունքից նա չէր կարող այլ կողմնորոշում ունենալ, իսկ որպես թեմատիկ գիծ դա կդիտվեր շեղում ժամանակի գրականության պահանջներից։ Սակայն Չարենցի այս գաղափարը չի կորչում, և նա թե՛ «էպիքական լուսաբացում», թե՛ «Լիրիքական անտրակտում», թե՛ «Գիրք ճանապարհում» աստիճանաբար իրագործում է իր վաղեմի նպատակը։ Ահա գրական այն անունները, որոնց հետ այս շրջանում առնչվում է Չարենցը։ Հայ գրողներից նա հիշատակում ու առնչվում է հետևյալ անունների հետ. Նալբանդյան, Թումանյան, Տերյան, Մեծարենց, Բակունց, Զորյան, Մահարի, Հակոբյան, Դ. Անանուն, Վ. Գրիգորյան, նաև՝ Աբով, Ալազան, Վշտունի, Դաբաղյան, Գյուլիքևիխյան, Վանանդեցի, որոնց մասին նա ակնարկում է իր էպիգրամներում։ Ռուս գրողներից ու մտածողներից նա տալիս է Պուշկինի, Լերմոնտովի, Նեկրասովի, Գերցենի, Օգարևի, Դելվիգի, Պետեֆի, Ռիլեևի, Բեստուժևի, Լև Տոլստոյի, Բրյուսովի, Սվետլովի անունները։ Անսպառ հոսքով նրա տողերի մեջ ու բնաբանների տակ հանդիպում են համաշխարհային գրականության բազմաթիվ մեծեր. Հոմերոս, Օվիդիոս, Էսքիլես, Սաադի, Դանտե, Վիյոն, Շեքսպիր, Բուալո, Վոլտեր, Ռուսո, Բալզակ, Ֆլոբեր, դե Ամիչիս, Գյոթե, Հայնե, Պո, Պշիբիևսկի, Վերհարն, Վերլեն, Բողլեր, Գիլ։ Ավելացրած նաև պատմական դեմքերի՝ Պետրոս Մեծ, Մարքս, Լենին, Մյասնիկյան և գիտնականների անունները՝ Էյնշտեյն, Ժան Անրի Ֆաբր։ Այս բոլոր անունների մեջ Չարենցը առաջին հերթին խոսքը ինքն իրեն է ուղղում, իր գրական ծրագրերը, նպատակները և անձնական նկարագիրը ստեղծում են այն մագնիսական դաշտը, որը

ձգում, իր շուրջն է հավաքում գրական մեծերին ու նաև իր շրջապատի այն գրողներին, որոնց իր սկզբունքների դիրքերից նա դրվատական կամ քննադատական խոսք է ուղղում:

Համբավորված ձևով Չարենցի գրական զույգներն ունեն մի ընդհանուր ուղղություն: Նախ, գլխավորը, որի մասին արդեն խոսք եղել է՝ գրական ավանդույթների բազմակողմանի զարգացումն է ժամանակակից պայմաններում: Այնուհետև՝ գրական սկզբունքների մշակումը: Այս տեսակետից Չարենցի խոհական քնարերգության մեջ կարևոր տեղ ունի այս շրջանի նրա գրական հավատամքին առանձնահատուկ մի գիծ: Մի քանի գործերում Չարենցը հետևողական պայքար է տանում ռոմանտիկական-վերացական կեղծ ներշնչանքի դեմ: Դրա ցայտուն օրինակներն են «Մանկություն» չափածո նովելը և «Ars poetica» բաժնի մի քանի հատվածներ:

«Մանկությունը» ոչ այնքան թեմատիկ գործ է մանկության տպավորությունների մասին, ինչպես, ասենք, «Homo Sapiens»-ը, որքան գրական ծրագրի արտահայտություն՝ ուղղված իր ժամանակակիցներին, որոնք գեղեցկացնելով, գունազարդելով ստեղծում էին իրենց մանկության տպավորությունների հուշամատյանը: Այդ իսկ պատճառով՝ ռոմանտիկական-վերացական կեղծ ներշնչանքի կամ այլ կերպ՝ դեղեցիկ սուտի դեմ մարտահրավեր նետելու նպատակով Չարենցը իր մանկությունից վերհիշում ու պատմում է շատ պրոզայիկ, նատուրալիստական, անգամ հակագրական կոպիտ մի դրվագ այն մասին, թե ինչպես իր նոր հագած վերնաշապիկի վրա տանտիրոջ տղան վերևից «դեղին հեղուկ» է լցնում: Այս է Չարենցի նովելի սյուժեն, որը դիմադարձ մի քայլ էր իր շուրջը ծաղկող գրական կեղծիքի դեմ: Դիմելով մեծերին, Չարենցը դարձյալ իր ժամանակի գրական բանավեճն է մղում.

Տոլստո՛յ, Ժան-Ժակ-Ռուսսո՛, Յլյոբեր, դե-Ամիչի՛ս,
Բալզա՛կ, Ռեդյարդ Կիպլի՛նգ, Զորյան ու Մահարի՛...
Օ, չհուզի քեզ քեզ, իմ ընթերցո՛ղ, որ ես
Վերջին երկու անունը դրանց շարքում դրի:—
Խարուսիկ է հաճախ գրական բախտն այդպես,
Գրողներին նթե ըստ նյութերի
Մենք դատելու լինենք... Բայց չե՞ն անում արդյոք
Միևնույնը — մեր նոր քննադատներն այսօր:
Եթե նայենք նրանց — այսօր ունենք արդեն
Մենք թե՛ Շեքսպիր, թե՛ Դանտ, թե՛ էսքիլես, թե՛ Պո (77, 129):

Արտահայտելով վերաբերմունքը իր ժամանակի գրականության դըր-

վածքի մասին՝ Չարենցը ներկայացնում է նաև իր ծրագիրը՝ ինչ անելը և ինչպես անելը:

Սակայն անցնենք նյութին։ —Բայց ինչ հանգով արդյոք
Հարկավոր է գրել, որպեսզի երգը մեր
Լինի ղողան, ինչպես մի երկաթյա արդուկ,
Լինի հաճո, ինչպես մտերմական նվեր։—
Ես չեմ ուզում հիմա, օ, ընթերցո՛ղ որ դու
Անտանելի ռիթմով դեպի ձանձրույթ չվես։
Օ, վիթխարի Վոլքե՛ր, օ, Բուալո՛, օ, Դի՛լ,
Ինձ օգնության հասե՛ք, ինձ փրկեցե՛ք կրկին (77, 130)։

Թե՛ իր նովելը պատմելու, թե՛ իր ծրագիրը շարադրելու և թե՛ իր ժամանակի գրական մարդկանց խոսք ուղղելու համար Չարենցը նախընտրում է պատումի թևեթև, մասամբ նաև երգիծական տոնը, որովհետև դրան էին մղում և՛ իր պատմած սյուժեն (որը լուրջ տոնով պատմել չէր լինի), և՛ գրական մեծերի օրինակով իր ժամանակակիցներին դաս տալու ցանկությունը (որը նրանց չէր օգնելու)։ Միաժամանակ ծիծաղելի կթվար մեծերի անունների հիշատակումը իր ժամանակակիցների անուններ կողքին։ Պոեմի վերջում Չարենցը, կրկին անդրադառնալով իր գրական ընկերոջը՝ Գուրգեն Մահարուն, որը 1928—1930 թթ. գրում էր «Մանկություն», «Պատանեկություն» ինքնակենսագրական վիպակները, ասում է նրան.

Օ, ո՛չ, Գուրգե՛ն.— քան գորշ մանկությունը ներկենք—
Լավ չէ՞— վաղվա մեր վառ... ծերությունը երգենք (77, 136)։

Կեղծ ռոմանտիկ բանաստեղծական ներշնչանքի դեմ Չարենցն արտահայտվել է նաև «Ars poetica» շարքի VII և IX հատվածներում։ Ծաղր ու ծանակի դաժանությամբ է Չարենցը իր վերաբերմունքը դրսևորում բոլոր նրանց հանդեպ, որոնց հոգուց և տողերից սոսկ «սիրազեղ վարդաջուր» է հոսում։ Ահա թե ինչպես է նա նկարագրում այդ կեղծ բանաստեղծին ու նրա ապրած բանաստեղծական վիճակը.

Ինչպես սեմինարիստ՝ պոետը նստել էր
Պատուհանի առաջ։— Նայում էր աստղերին։
Հեռվում ծխնելույզի ծուխը, որ բարակ ձգվում էր վեր՝
Նրան թվում էր անիրական փերի (77, 140)։

Այս նույն վիճակն է պատկերված նաև «Վիրիքական անտրակտ» շարքի «Էպիգրամներ և սատիրական բանաստեղծություններ» բաժնի «Լուսանկար» բանաստեղծության մեջ, որը ունի որոշակի հասցե։

«Ars poetica»-ի IX բաժնում Չարենցը այս տեսանկյունից խոսքն ուղղում է իրեն, վերհիշում իր սենտիմենտալ բռնկումները և դրան հակադրում իր նոր ճանապարհը.

Այս նոր հերկը, որ ուզում ես ցանել—
Օ, իհարկե, կարող է քեզ կործանել։
Բայց պիտի համառես, որպես եղ։ Պիտի
Իմանաս, որ լուսինը՝ քեզ
էլ դժվա՛ր թե փրկե... (77, 142)։

Չարենցի սկսած գրական գրույցների թեմատիկ գծի հաջորդ մոտիվը իր ժամանակի գրողների, գրական մարդկանց, գրական բարեի գնահատումն է՝ դրվատումը, երգիծումը, ինձադատությունը։

Դրական վերաբերմունքով, բայց նաև ստեղծագործական ներքին վերակառուցման պահանջով Չարենցն իր կարծիքն է հայտնում «պայծառ բարեկամի»՝ Ա. Բակունցի 1927 թ. լույս տեսած «Մթնաձոր» պատմվածքների ժողովածուի մասին։ Բանաստեղծության մեջ, որի երկրորդ մասը գրվել է ավելի ուշ (տե՛ս 77, 572), Չարենցը իր գրական բարեկամին մղում է դուրս գալու մանկության մութ ու թախծոտ ձորերից և կերտելու ներկա օրերի վիթխարի պաննոն։ Չարենցը ոգևորվել է այն տարիների երիտասարդ բանաստեղծ՝ կոմերիտ Վահանի (Վահան Դրիգորյան) «Անիվի երգը» բանաստեղծության մի արտահայտությամբ և իր հիացմունքը հայտնել այդ առթիվ։ Նրա մի պարզ ու հնչեղ «Անի՛վ իմ, դարձիր» արտահայտությունը Չարենցի համար դարձել է խորհրդածության նյութ և արժանացել դրվատանքի ու հիացմունքի այնպես, ինչպես ժամանակին Չեխովն էր ոգևորվել մի պարզ ու հասարակ նախադասությամբ՝ «Ծովը մեծ էր»։ Չարենցը, որ հազարավոր այդպիսի տողեր էր ստեղծել՝ կարող էր հիանալ, ոգևորվել իրեն հոգեհարազատ փոքրիկ մի բանով։

Մաքուր գրական շահերի ու սկզբունքների տեսակետից խիստ ու դաժան է Չարենցը իր ժամանակի գրական ֆիլիստերների հանդեպ։ «Ներբողս աս քննադատ №№» «բանաստեղծության մեջ ու «էպիգրամներ և սատիրական բանաստեղծություններ» բաժնի գործերում Չարենցը, նկատի ունենալով իր ժամանակի որոշակի գրական մարդկանց, խիստ ծաղրի ու քննադատության է ենթարկում նրանց գրական բարքերը, նրանց գրական բարոյականությունն ու սկզբունքները։ Այդ նպատակին հասնելու համար նա նախընտրել է պամֆլետի, էպիգրամի, երգիծական բնութագրությունների ժանրերը։ Ահա նրա «Ներբողը...» անանուն

քննադատին, որի նախատիպերը, սակայն, հայտնի են, դրանք վշտունուն, Ալազանին դովերգող և ճշմարիտ գրականությունը զարգացնող բանաստեղծներին անընդմեջ անտեղի ու միտումնավոր կրակի տարափի տակ պահող ժամանակի քննադատներն են՝ Գյուլիքևխյանը, Վանանդեցին, Դաբաղյանը։ Նրանք, որոնք սևեմատիզմի պատրաստի դոգմաններից դուրս չէին պատկերացնում գրականության գոյությունը։

Չարենցի պայքարը նրանց դեմ էր, ովքեր բոլոր հարցերի համար արդեն պատրաստի լուծումներ ունեին, որոնց համար վերջացել էր «ներքին կառուցման» մաքառումն ու պայքարը, որոնք դոգմաների էին վերածում կյանքն ու գրականությունը։ Սակայն հոսանուտ ու հզոր կյանքը փշրում է ամեն տեսակի կապանքներ։ Չարենցը կենսական առօրյան ակոսող իր հզոր տարերքով ու գրական սկզբունքներով ապտակ է հասցնում այդ դոգմատիկ ճաշակին. «Չի՛ կարող լինել մեր ոգին գերի Սերտած խոսքերի, կռտած մտքերի»։ Չարենցը մեն-մենակ, մարտի դուրս եկող զինվորի պես, կանգնում է այդ մարդկանց առաջ։ Մաքառման կորովի ոգին առաջնորդում է նրան ու թեև դժվարությամբ, այնուամենայնիվ, տոնում իր հաղթանակը.

Իսկ ե՞ս... ի՞նչ պահեմ իմ հանցանքը ես.
Բարդ է ինձ համար աշխարհը մի քիչ,
Եվ բոլոր այդ բարդ հարցերի հանդեպ
Չե՛մ կարող այսօր ես բերնե խանդով
Արձակել միայն հիացմունքի ճիչ (77, 123)։

Նրանց բոլորին, որոնք այս կյանքը «թեթև ոստյուն» էին համարում և այդպիսի թեթև ոստյուններով էլ բանաստեղծություններ հորինում՝ Չարենցը հակադրում է բարդ ու հարուստ առօրյայի դժվար յուրացման խնդիրը։ Այս բանաստեղծությունը ժամանակի գրական մամուլում սկսված գրապայքարի բանավիճային շարունակությունն է. ա՛յն բանավեճի, որը ժխտում էր Չարենցին և ամեն կերպ աշխատում նրան դուրս մղել գրական պրոցեսից։ Սակայն մի՞թե նրանք էին, որ պիտի դնահատեին Չարենցին. «Ես չեմ էլ ձգտում, որ դուք ինձ շոյեք.— Դուք չե՛ք, որ պիտի սևեք իմ ոգին...»։

Գրական հետամնացության, գրական բարքերի անկման, թշնամանքի ու պահպանողականության ճահիճը, որը ոչ մի կայուն հենարան չէր թողել ոտքի տակ՝ դեպի անկում էր տանում գրականության ուղին և միայն Չարենցն էր, որ Դանկոյի նման, բոցավառ ջահի պես բարձր պահած իր վառվող հոգին, մաքառելով ցանկանում էր իր և իր համա-

խոհների համար նոր ուղիներ բաց անել: Դժվարին ճանապարհը, որով միշտ ընթացել էր Չարենցը, նրան տանում է դեպի վեր, «նինջ ու հոգնություն ներքևում թողած», նա բարձրանում է դեպի այն ճանապարհը, որով ընթացել էր հայ գրականությունը Մաշտոցից ու Խորենացուց մինչև Տիրյան, համաշխարհային գրականությունը՝ Հոմերոսից մինչև Գյոթե ու Պուշկին: Գրականության անցած դարավոր ճանապարհի պատմական ղեկացողությամբ Չարենցը մի կրկին անգամ ավետում է բոլորին ի լուր իր ամուր հավատի ու մարտունակ տրամադրությունների մասին. «Ոգի է տալիս ու թափ ներշնչում ինձ կրկին այն մեծ պայքարը նրա՜նց, Որոնց դժվարին, բայց հաղթական չուն երգել եմ ես իմ երգով հուր-հուրան»:

Եվ ովքե՞ր էին նրանք, որոնք ժամանակավորապես հաստատել էին իրենց գրական անցողիկ վարչապետությունը: Գրական և ստեղծագործական ի՞նչ կարողություններով, արած գործի ի՞նչ պաշարով էին ուզի կանգնել և ճառեր ասում: Այս հարցերի պատասխաններն են Չարենցի սրամիտ, դիպուկ, ուղիղ բիրախին խփող էպիգրամներն ու երգիծական բանաստեղծությունները: Իր ժամանակի գրական սին հավակնություններով ապրող մարդկանց ընդհանրական կերպարն է արտացոլված «Մոնումենտ» բանաստեղծության մեջ.

Կանգնած է ահա մեռածն այս մոնումենտը նայի՛ր.—
Մի մարդ է՝ աչքերը հառած դեպի հեռուները. դեմքին
Նստել է մի խոհ հանճարեղ, կերպարանքը խրոխտ է ու վե՛հ,—
Բայց ի՞նչ է կյանքում նա արել—անհայտ է այսօր ամենքին:
Մարդիկ կան այսպես մեր կյանքում:— Քայլում են հպարտ, ամբոխում
Կանգնած են, որպես մոնումենտ, իսկ թե ի՞նչ են արել—չգիտես:—
Ո՞ր դատարկ գլո՛ւխն է միայն այդ մարդկանց միակ պատվանդանը,
Հիմարությո՛ւնդ է միայն դարձնում նրանց մոնումենտ (77, 150):

Ոչինչ չարած և դատարկ գլուխների պատվանդանի վրա բարձրացած մարդկանց գրական կերպարներ են բոլոր էպիգրամները: Նախ, Չարենցը ի դերև է հանում նրանց գրական ամլությունը («Նա», «Սովորական պատմություն», «Էպիտաֆիա»), այնուհետև՝ գրական փերեզակությունը («Գ. և Ա.»).

Գովում է Գ-ըն Ա-ին
Գովում է Ա-ն Գ-ին,
Երկուսն էլ գրքային
Հերոսներ են,—

Դրվատում են իրանց
Գործերը չգրած
Եվ փայլում են նրանց
Երեսները (77, 156)։

Իսկ այդ ամենի մեջ իշխող տեղ ունի գրական չարությունը, նախանձը՝ պատեհապաշտ, ամուլ և անտաղանդ մարդկանց կեցության միակ ձևը։ Դրանց դեմ են ուղղված «Ֆաուստ», «Ալեհեր բարեկամիս», «Էքսպրոմտ, գրված հողմի ժամանակ» էպիգրամները։ Հատու կրակոցի տպավորություն է թողնում վերջին երկտողանոց էպիգրամը, որը ուղղված է իր օրերի «գրական նավապետին». «Սանձե՛լ է ուզում հողմերին Այս... ողորմելին»։ Չարենցը բարձր է պահում իր գրական ու մարդկային արժանապատվությունը, բազմիցս խոստովանելով իր անկումների ու սայթաքումների մասին և, դաժան լինելով նախ և առաջ իր հանդեպ, նա գրական և հասարակական ամենաբարձր չափանիշներն է առաջադրում իր ժամանակակիցներին և, ըստ այդմ, գնահատում նրանց գրական ու մարդկային նկարագիրը։

Կյանքում կա մի հասակ, որ վերջնական սահմանագիծ է դնում ամեն ինչի առաջ, վերջնական ընտրություն կատարում սկզբունքների և կենսական առօրյայի ճանապարհին։ «Էպիքական լուսաբացի» լույս ընծայման ժամանակ Չարենցը հրհռուններեք տարեկան էր՝ տղամարդու լիարժեք հասունացման, իմաստության և իր իսկ խաչը կրելու, այսինքն՝ իր իսկ սկզբունքների համար նույնիսկ Golgotha բարձրանալու տարիքում։ Գրեթե այդ նույն տարիքում են ստեղծվել նաև նրա էպիգրամները։ Հանուն գրական սկզբունքների, հանուն ճշմարտացիության Չարենցը դաժան ու անողոք է վարվում բոլոր նրանց հանդեպ, ովքեր գրական գործը դարձրել էին ժամանակավոր փառքի հանգրվան, ովքեր, մոռանալով պատմության դասերը, կամ, ընդհանրապես, անգիտակ լինելով դրանց, փորձում էին իրենց սահմանափակ կարողություններով ստեղծել գրական ճաշակ և առաջնորդել գրականությունը։

Գրական թեմատիկայի հաջորդ մոտիվն այն է, որ իր սեփական ստեղծագործությունների շարքում Չարենցը դնահատում է այնպիսի գործեր, որոնք, փոխադրություն լինելով հանդերձ, օրգանական կապի մեջ են իր խոհերի ու ծրագրերի հետ։ Արդեն նշվել է Չարենցի կողմից գրական ավանդույթների զարգացման երկու առանձնահատուկ կողմ, որոնք առնչվում են մի կողմից ստեղծագործական վարպետության (նյութի, տեխնիկայի) յուրացման, մյուս կողմից՝ գրողի նկարագրի՝ նրա ազգային-հասարակական-քաղաքացիական բնութագրի ձևավորման հարցե-

րին: Փոխադրությունների մեջ Չարենցը ստեղծում է գրական ավանդույթների զարգացման ևս մեկ որոշակի գիծ: Դա գրական հոգեհարազատությունն է այն գրողների հետ, որոնց ստեղծագործական աշխարհում նա գտնում է այն, ինչ ինքը պետք է ասեր: Անցյալի գրողներին արդիականացնելու, ընթացիկ կյանքի հորձանուտը ներքաշելու, ընթացիկ կյանքի ու գրականության խնդիրները լուծելու հետաքրքիր ձև է դա, որ կիրառվել է այլոց կողմից, որ կիրառում է նաև Չարենցը: Այս բնույթի նրա ստեղծագործություններն են «Նմանություն Հայնեին», «Անվերնագիր (Հայնեյան մոտիվ)», «Նեկրասովից (փոխադրություն)», «Նմանություն Ռիլեևին», «Ex unge leonem (Պուշկինից)» բանաստեղծությունները: Սրանք կամ փոխադրություն են, կամ նմանություն, կամ թարգմանություն, կամ հիշյալ գրողների որոշ երկերի մոտիվներով ստեղծված ինքնուրույն գործեր: Գրական ավանդույթների կենսական անհրաժեշտության փաստ կարելի է համարել և հիշյալ գծին զուգակցել նաև բազմաթիվ գրողներից վերցված բնաբանները: Դրանք ոչ թե սոսկ դեղեցիկ խոսքեր են, այլ՝ սկզբունքային բնորոշումներ, որոնք համընկնում են Չարենցի այս շրջանի գեղարվեստական որոնումներին: Ե՛վ փոխադրությունները, և՛ բնաբանները Չարենցի այս շրջանի գրական ծրագրերի արտահայտություններն են, որոնց նա դիմում է իրեն հաստատելու պատմության փորձով և, միաժամանակ, իր ժամանակակիցներին ասելու, որ իր թիկունքում կանգնած է գրականության պատմությունը, որ ինքը ոչ թե պատահական մարդ է ասում, այլ՝ ստեղծագործաբար շարունակում գրական ավանդույթների ժամանակի քննությանը դիմացած փորձը:

Գրական թեմատիկայով ստեղծված գործերի մոտիվներից մեկն էլ վերաբերում է այն հեռակա զրույցին, որ Չարենցը սկսել էր իր և իր ընթերցողների միջև: «Մակագրություն գրքի վրա», «Ընթերցողիս», «Ընթերցող պոետին» բանաստեղծությունների մեջ Չարենցը իր սիրտն է բացում այն հեռակա զրուցակցի առջև, որին նա միշտ նկատի է ունեցել իր գործերը գրելիս, որին նա երբեք չի շողոքորթել, որից ոչինչ չի թաքցրել և որի «հասցեով է նա իր երգը փոստ գցել»: Ընթերցողը նրա համար դառնում է ամեն ինչ՝ և՛ գրական ազնվության չափանիշ, և՛ քննադատական. «Լավ եմ գրել ես, թե վատ—Սրտո՛վդ իմացիր: Չկա՞ ուրիշ քննադատ Քո սրտից բացի՛» (77, 118):

Ընթերցողին նա պատմում է նաև իր գրական աշխատանքի մասին, մեկնաբանում իր գրական սկզբունքները՝ դրանով իսկ ընթերցողին բանալի տալով բաց անելու այն նոր գեղարվեստական աշխարհի դռնե-

րը, որ ստեղծել էր ինքը. «Բայց հասել է նա մի չինջ պարզության, Որ ձեռք է բերվում «դժվար վարժությամբ»: Գրական թեմատիկան, որ Չարենցի «էպիքական լուսաբացի» և «վիրիքական անտրակտի» իշխող մոտիվներից մեկն է՝ դառնում է այն հոգևոր զգայաշափը, որով Չարենցը մասնագիտական պատվախնդրությամբ, իր և ընդհանրապես գրական գործի հանդեպ ունեցած խորին հարգանքով ու մարդկային կյանքի կառուցման մեջ գրական գործի ունեցած կարևոր, անփոխարինելի դերի գիտակցումով՝ հարաբերության մեջ է մտնում իր ժամանակի և ժամանակակիցների հետ:

Չարենցի այս շրջանի ստեղծագործության կարևոր սկզբունքներից մեկը հավերժության չափանիշով իր գործին ու իր ստեղծագործությանը նայելն է: Հավերժության չափանիշի դեր են կատարում բոլոր այն գրական մեծությունները, որոնց նա բազմիցս անդրադառնում է: *Չարենցի համար հավերժության չափանիշի արժեք ունի նաև գրական այդ մեծություններից ամենասիրելիի՝ Պուշկինի քաղաքը՝ Պետերբուրգ—Լենինգրադը, ուր նա ապրել է և որը երգել է իր գործերում: Լենինգրադը թանկ ու հարազատ էր Չարենցի համար: Իր այս շրջանի շատ գործեր նա գրել է Լենինգրադում և հոգեպես վերակառուցվել այդ քաղաքի ավանդույթներով: Նրա վրա կարող էին ազդել Նևայի հզոր ու անշեղ հոսքը, գրանիտե ծանր ու հիմնավոր ափերը, աշխատանքի շտապող մարդկանց գործնական քայլերը, քաղաքի ճարտարապետությունը, արձաններ ու հատկապես այն վայրերը, որոնց դիպել էր իր մեծ նախորդի աչքը: Ի վերջո, Չարենցի համար Լենինգրադը թանկ էր նրանով, որ այդտեղ էր սկսվել հեղափոխությունը, այդտեղ էր ժողովրդի հզոր ու անսասան երթը կործանել հին կարգերը: Այս բոլոր հատկանիշների շնորհիվ Լենինգրադը ևս դառնում է իր գործն ու մարդկային կյանքի ընթացքը գնահատելու չափանիշ: Լենինգրադը Չարենցին տվել է շատ ու շատ գործերի հղացում և շատ ու շատ գործերի վերնադրերում Չարենցը հիշատակում է Լենինգրադը և Լենինգրադի հետ կապված դեպքեր ու վայրեր: Եվ հիշատակում է ոչ որպես հերթական մի տեղանուն, որտեղ ինքը գտնվել է, այլ որպես ժամանակն ու գործը գնահատելու չափանիշ: Ահա այդ գործերը՝ «Թուղթ Ակսել Բակունցին, գրված Լենինգրադից», «Ձմեռային պալատի ներքնահարկում», «Հոկտեմբեր 25—26 1917», «Անակնկալ հանդիպում Պետրոպավլովյան Ամրոցում», «Ն-ին՝ Լենինգրադից», «Հրաժեշտ Լենինգրադին», «Լենինգրադյան սենտենց»: Լենինգրադը իր պատմությամբ ու քաղաքային տեսարաններով դառնում*

է Չարենցի մի շարք գործերի նկարագրական հենքը։ Միաժամանակ, Լենինգրադը Չարենցին հուշում է խոհեր այն մասին, որ իր սերնդի կյանքը արդեն անցնում է ու պատմություն է դառնում։ Պատմական չափանիշով է Չարենցը նայում իր սերնդի տեղին ու դերին ժամանակի մեջ և իր ու իր սերնդի արած գործին։ Այս խոհերի արտահայտությունն է «Ն-ին Լենինգրադից» բանաստեղծությունը. հավերժության մեջ, հավերժության օրինաչափություններից ելնելով, Չարենցը պատմական ժամանակի մեջ է ցանկանում տեսնել իր սերնդի տեղն ու գործը, դրանով անմահացնել նրան և անմոռաց հուշ դարձնել ապագայի մեջ։

«Հրաժեշտ Լենինգրադին» բանաստեղծության մեջ (թվագրված «1929. 26. X. Լենինգրադ) Չարենցը հատատակամ տոնով խորացնում է այս զգացողությունը.

Սովորեցի այստեղ էլ
Լինել զգաստ, լինել տոկուն,
Իջավ այստեղ իմ խոլ ոգուն
Իմաստություն պարզ ու վսեմ,
Սովորեցի գնալ անդուլ
Սերունդների ճանապարհով,
Ինչպես ահա գնում ես դու,
Օ, վե՜հ քաղաք,—մնաս բարո՜վ (77, 121)։

Հավերժության ու սերունդների ճանապարհը պատմական մեծագույն ու անփոխարինելի դասեր են տալիս Չարենցին։ Նա սովորում է իր ժամանակին, իր ապրած յուրաքանչյուր օրվան նայել պատմության աչքերով, սովորում է իր ապրած ժամանակը տեսնել հավիտենական անցյալի ու անսպառ գալիքի մեջ։ Եվ բանաստեղծը, որ սկզբից ևեթ անդուլ ճանապարհորդ էր՝ սկսած հարդագողի ոսկեման ճանապարհները որոնելուց մինչև մաքառման ճանապարհը, որ կյանքի, գործի ու գրի ճանապարհ էր (ամենևին պատահական չէ, որ Չարենցը իր հաջորդ ժողովածուն վերնագրեց «Գիրք ճանապարհի»)՝ ցանկանում է հավերժության ու սերունդների երթի պատմության մեջ իր արած գործով, իր երազներով ու նպատակներով, իր ժամանակի պատկանելությամբ վերջնականապես ճշտել ի՛ր, միմիայն ի՛ր ճանապարհը։ «Ars poetica» շարքի XVI բանաստեղծության մեջ, որն ունի Վերմոնտովից վերցված շատ տեղին մի բնաբան՝ «Нет, я не Байрон, я другой», նա գրում է.

...Քայլի՛ր, քայլի՛ր քո ճանապարհով,
Դու ո՛չ Դյոթհե ես, ո՛չ Վերհարեն—
Դու լոկ Չարենց ես, միայն Չարենց... (77, 145)։

Այո՛, իր մեծ ճանապարհին Չարենցը գրական շփման մեջ մտավ շատերի հետ, հիշեց, վկայակոչեց հին ու նոր ժամանակների բազմաթիվ մեծություններին, բայց նա ոչ մեկի կրկնությունը չէր և ոչ մեկը լիարժեքորեն չէր համընկնում իր խոհերի ու որոնումների հետ, որովհետև տարբեր էին ժամանակները և, շատ նմանություններով հանդերձ, էապես անհամատեղելի: Իր ժամանակի պատվանդանին կանգնած, բոլորից տարբեր ու միանգամայն այլ էր նաև նա՝ անկրկնելի ու վիթխարի Եղիշե Չարենցը:

«Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուով և «Լիրիքական անտրակտ» շարքով Չարենցը լայն ասպարեզ բացեց վիպական և քնարական բանաստեղծության զարգացման համար: Գրական նեղ ըմբռնումների մթնոլորտում նոր հնարավորություններ բացվեցին գեղարվեստական նյութի և բանարվեստի բնագավառում: Առանձին երկերի քննության ընթացքում բանարվեստի բնագավառում Չարենցի կատարած բարեփոխչական աշխատանքի մասին արդեն արծարծվել են որոշ հարցեր: Ի մի բերելով ու լրացնելով այդ ամենը, անհրաժեշտ է արձանագրել հետևյալը:

Չարենցը հսկայական ճնարավորություններ բացահայտեց վիպական և ճնարական բանաստեղծության ժանրային համակարգում: Այս տարիներին նրա կիրառած գրական ժանրերի համակարգը ընդգրկում է հին ու նոր ժամանակներում ստեղծված և իր իսկ կողմից լրացված բազմաթիվ ձևեր: Ահա դրանց կազմը. նեբրոդ, ուղերձ, թուղթ, նամակ, դիմում, զրույց, չափածո վեպ, չափածո նովել, պոեմ, էպիկական ֆրագմենտ, դովք, հիմն, ընծայագիր, մակագրություն, նմանություն, փոխադրություն, էպիգրամ, էքսպրոմտ, էպիտաֆիա:

Գրական ժանրերի այս բազմաթիվ ձևերի մեջ իշխում է պատումի և ինճնաարտահայտման երկու արմատական ուղղություն. մեկը պատմողական–նկարագրական–բնութագրական խոսքն է, մյուսը՝ դիմումն ու հոետորական ուղերձը՝ հասցեագրված հին ու նոր ժամանակների տարբեր զրողների, մուսային, իրեն, իր ժամանակին ու պատմությանը: Ոճական տեսակետից դարձյալ առանձնանում է երկու գլխավոր ուղղություն՝ արձակին մոտեցող ազատ վիպական խոսքը, որն ունի ինքնատիպ չափածո կառուցվածք և էպիկականությամբ թանձրացած, նոր պատվաստումներով վերափոխված համաչափ-ներդաշնակ քնարական ինքնարտահայտումը: Պատմողական և քնարական խոսքը դառնում են մի կողմից հեղինակից դուրս կատարված, կատարվող կենսական երևույթ-

ների, դեպքերի, իրադարձությունների գեղարվեստական արձանագրություն, մյուս կողմից՝ հեղինակի գործուն միջամտությամբ՝ խոհերով, հույզերով, դիմումներով, դնահատումներով վերապրվող կյանքի պատկեր: Ըստ այդմ գեղարվեստական խոսքի հերոս են դառնում պատմական դեմքերն ու՝ պատմականորեն հավաստի կերպարները և ինքը՝ հեղինակը, որն իր անմիջական վերաբերմունքի ու հարաբերությունների շուրջն է համախմբում իր ժամանակի և անցյալի գրական—պատմական մարդկանց, իր կյանքն ու ժամանակը բնութագրող բազմաթիվ կենսական հարցեր:

Զարենցը, հավատարիմ նախկին սկզբունքներին, այս շրջանում խորացնում է իր գեղարվեստական զարգացմանը խիստ հատկանշական մի կարևոր գիծ. նա գրեթե ամբողջովին հակվում է պատմականորեն ճիշտ իրական փաստի գրականությանը: Փաստական, պատմական ու բնօրինակային ճշգրտություն ունեն նրա արծարծած հարցերը, շարադրած դեպքերը, կերտած կերպարները, ստեղծած մթնոլորտը: Կենսական փաստը դառնում է Զարենցի մարմնավորած գեղարվեստական ճյուռի հիմքը:

Գեղագիտական նախադրյալների տեսակետից Զարենցը գեղարվեստական նյութը վերարտադրում է հիմնականում չորս սկզբունքներով, որոնք են հերոսականը, դրամատիկականը, կոմիկականը և սովորականը: Իշխողը հերոսական-դրամատիկական շունչն է, որը հատկանշական է թե՛ վիպական գործերին և թե՛ խոհական քնարերգությանը: Մաքառման ոգին դրամատիկական լարվածությամբ ստեղծում է հերոսական համանվագ: Հերոսականը Զարենցը զուգադրում է դարի վիթխարի մեծագործություններին հետ, այն դարձնում կեցության ձև, ապրելու, աշխատելու, հանուն ազնիվ ու արդար նպատակների պայքարելու և հաղթանակի հասնելու նախապայման: Էպիգրամներում և երգիծական բանաստեղծություններում Զարենցը հենվում է գեղագիտության կոմիկական նախադրյալի վրա, որն այս դեպքում ոչ թե ողբերգականի, այլ՝ հերոսականի տրամաբանական հակադրությունն է: Զարենցի էպիգրամների ու երգիծական բանաստեղծությունների հերոսները նրանք են, ովքեր ավարտված են համարում կյանքի շարժումը, ովքեր չունեն նկարագրի և գործի դիալեկտիկական զարգացման զգացողություն, ովքեր մի ժամանակ ստեղծված որոշակի քարացած շրջանակներից դուրս չեն պատկերացնում կյանքը: Իսկ հերոսականի կրողը նախ և առաջ ինքն է՝ Զարենցը, որը, հեղինակ լինելուց զատ և հենց հեղինակ մնալով հանդերձ, վերաճում է ժամանակի ոգին մարմնավորող հերոսի, դառնում

այս շրջանում ստեղծված բազում մոնումենտալ կերպարներից մեկը։

Գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների ամբողջ կազմը՝ համեմատություն, փոխաբերություն, մակդիր և այլն, կախման մեջ է խոսքը ասելու ձևից։ Քանի որ Չարենցն առաջնորդվում էր բաց դանակի տպավորություն թողնող մերկ, ուղղակի խոսքի սկզբունքներով, այդ իսկ պատճառով բավականին նվազում են գեղարվեստական զարդանախշերը։ Միաժամանակ՝ բնական, ռեալիստական խոսքը պահանջում է ասելիքի բնական արտահայտչականություն, անտեղի չբանաստեղծականացված ճիշտ նկարագրություն, պատմողական շնչին հատկանշական պարզ խոսք, որը Չարենցի համար ուներ նաև գեղագիտական նշանակություն։ Ահա մեկ օրինակ.

Երկինքը գորշ է։— Պղտոր Նևան
Դանդաղ՝ խփում է իր ափերին,
Եվ մառախուղը ծխանման
Իջել է թանձր։— Պալատների
Մութ ֆասադները մառախուղում
Կարծես ճոճում է մի անտես ձեռք (77, 72)։

Սա պարզ, նկարագրական շարադրանք է, որը, սակայն ստեղծված է արվեստի ամենաբարձր օրենքներով։ Երևույթների բնորոշումը՝ գորշ երկինք, պղտոր Նևա, ծխանման մառախուղ, մութ ֆասադներ, կատարվում է ոչ թե գեղարվեստական մակդիրի միջոցով, այլ բերականական որոշիչի։ Գեղարվեստական միջոցներով չծանրաբեռնված և բնական լեզվական արտահայտչականությանը մոտ խոսքը ձեռք է բերվում այն «դժվար վարժությամբ», որին Չարենցը հասավ ստեղծագործական նոր աշխարհայացքի, ռեալիստական պարզ հայեցակետի աստիճանական մշակմամբ։ Ի վերջո, ստեղծագործական ռեալիստական մեթոդը իրենով պայմանավորում է գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների, խոսքի ոճական ուղղվածության ողջ համակարգը, որոնք և ձևավորում են հեղինակի լեզվական արվեստը։ Անորոշ ու վերացական միգամածությունների միջից, որ պարուրել էին 20-ական թվականների խոսքը, Չարենցը բանաստեղծական արվեստը դուրս բերեց և տեղափոխեց լեզվական իրական ու ամուր հիմքերի վրա։

Չարենցի սկսած բանաստեղծական խոսքի բարենորոգման աշխատանքը ընդգրկեց մեծ ասպարեզ։ Նա, ինչպես արդեն նշվել է, ստեղծագործական շրջանառության մեջ դրեց իր ժամանակակիցներից շատ-շատերի կողմից չգիտակցվող այնպիսի էական հարցեր, ինչպիսիք են գեղարվեստական ժամանակի և համադրականության ըմբռնումը։ Ստեղ-

ծագործական այս երկու խնդիրների հանդեպ Չարենցը ունեցել է հստակորեն գիտակցված վերաբերմունք: Ինչպես ցույց տրվեց չափածո նովելների վերլուծության ընթացքում՝ ժամանակի զգացողությունը արմատական տեղ ունի գործերի հաջորդականության ու ներքին կապի մեջ: Բացի դա, ամբողջ «էպիքական լուսաբացը» կոչված էր գեղարվեստական ժամանակի վերածելու այն իրական ժամանակը, որը հոսանուտ ներկան էր: Իսկ համադրականությունը այն կարևոր ստեղծագործական խնդիրն էր, որ գնալով խորացավ Չարենցի ստեղծագործության մեջ: Համադրականության հանդեպ բանաստեղծի ունեցած հատուկ վերաբերմունքի արտահայտությունն է ՍՍՀՄ գրողների I համագումարում նրա ունեցած զեկուցումը, որը ժամանակին մամուլում տպագրվեց «Հանուն սինթետիկ արվեստի» վերնագրով: Դրա վկայությունն են նաև նրա օրագրային գրառումները, ուր նա գրում է ծառի նման ճյուղավորվող, «ոստնային» սիստեմով աճող մտքերի ընթացքի մասին (տե՛ս 78, 488—490):

Չարենցը նսկայական նորություններ բերեց խոսքի տաղաչափական կառուցվածքի և բանաստեղծական ռիթմի կազմակերպման տեսակետից: Նորությունը նախ վերաբերում է արձակին ձգտող վիպական բնույթի ասելիքի բովանդակությանը համապատասխան պատմողական ռիթմի ստեղծմանը, որը, պահպանելով հանդերձ չափածո խոսքի օրինաչափությունները, այնուամենայնիվ, ստանում է խոսակցական լեզվին հատկանշական հոսանուտ ընթացք: Այդ նպատակին հասնելու համար, ինչպես արդեն նշվել է, Չարենցը լայնորեն կիրառում է տողանցումի հնարանքը, մոտավոր, առձայնությային հանգը, խոսքի ռիթմական հոծ կառուցվածքը (տնտաման բացակայությունը) և խաղացկուն տողաչափերը: Չափական կառուցվածքի տեսակետից շատ հետաքրքիր կազմություն ունեն «Խմբապետ Շավարշը» և «Homo Sapiens» պոեմները, որոնք գրված են 11—12 վանկանի տողերի 5—6 վանկանի կիսատողերի խաղացկուն ռիթմով: Խաղացկուն ռիթմ Չարենցն ստեղծում է նաև հիմնական վեց և չորս վանկանի կիսատողերի ազատ ու խառը զուգակցումներով, որոնց միանում են նաև այլ չափեր: Դա նկատելի է «Թուղթ Ակսել Բակունցին, գրված Լենինգրադից», «Այրած երգեր», «Օվկիանի երգը», «Անակնկալ հանդիպում Պետրոպավլովյան ամրոցում» գործերում:

Ստեղծելով ռիթմական հաճախականության իշխող մի ալիք, նա ազատ և անկանոն խախտումներով ստեղծում է շարունակ տատանվող, թրթռացող տողաչափեր: Չափական տեսակետից հաջորդ նորությունը վե-

բաբերում է վանկական հիմքի վրա վանկաշեշտական համակարգի խոթացման առանձնահատկություններին։ Այդ երևույթը նկատվում է «Թուլթ բանաստեղծ բարեկամիս՝ Մ.Մ-ին, գրված Երևանից» և «Հոկտեմբեր 25—26 1917» գործերում։ Առաջինը գրված է ութ վանկանի տողերով, որոնց քառավանկ կիսատողերը շատ հաճախ ստանում են երկվանկ կառուցվածք և յամբական շեշտադրում, իսկ երկրորդը՝ 9=5+4 տողերով, որոնցում իգական հատածի (այսինքն՝ առաջին կիսատողի վերջին վանկի շեշտանկման) պատճառով տողերը շատ հաճախ ստանում են յամբական շեշտադրում։ Ընդհանրապես, չափական կազմության տեսակետից հարուստ են Չարենցի այս շրջանի գործերը։ Անդամ ամենածանոթ և բազմիցս կիրառված չափերը Չարենցը գործածում է ինքնատիպ կազմությամբ («Մեծ առօրյան»)։ Ռիթմի բնույթն ու խոսքի չափական կազմությունը Չարենցը օրգանապես զուգակցում է իր վիպական շնչին և ստեղծում վիպական բանաստեղծական խոսքին համապատասխան տաղաչափական կառուցվածք։ Հատվող տողերն ու համաշեշտ տաղաչափությունը թողնելով մի կողմ (այս շրջանի գործերից համաշեշտ կառուցվածք ունի միայն «Էպիքական առավոտ» բանաստեղծությունը), Չարենցը հիմնական վերակառուցման է ենթարկում ավանդական տաղաչափությունը և ավանդականի ու իր որոնումների համադրությամբ ստեղծում միանգամայն նոր որակ։

Այս երևույթը նկատվեց նաև ժամանակին. խոսելով ընթացիկ պոեզիայի մասին, Վ. Թերյանբաշյանը անդրադառնում է նաև տաղաչափության հարցերին. «Մեր ընթերցողներից շատերը ժամանակակից ոտանավորը կարդալիս, հաճախ տարակուսում են, չկարողանալով գտնել ռիթմը և չափը և ենթադրում են, որ բանաստեղծի ոտանավորը «կազում» է։ Մինչդեռ մեր նորագույն բանաստեղծությունն իր տաղաչափությամբ շատ է զանազանվում տրադիցիոն հայերեն տաղաչափությունից։ Մեր նորագույն բանաստեղծներից շատերը գրում են ռուսական «դոլնիկների» չափերով, հետևելով ռուս նորագույն բանաստեղծներին։ Բանաստեղծական տեխնիկայի մեջ նորամուծության նախաձեռնությունն առավելապես պատկանում է Չարենցին» (ՆՈՒ, 1930, № 1—3, էջ 115—116)։

Չարենցի այս շրջանի ստեղծագործությունը գրական ընդհատության կողմից արժանացավ շատ հակասական վերաբերմունքի, Պ. Մակինցյանը գտնում էր, որ Չարենցի որոնումները գալիս են Տերյանից. «Չարենցը օգակվում է մեր գրականությանը Վ. Տերյանի միջոցով։ «Էպիքական լուսաբացում» մենք նկատում ենք Տերյանի մի շարք մոտիվնե-

բի հետագա զարգացումը՝ Պետերբուրգը, Նևան, նամակագրության ձևը, դիրքը պոեզիայում, բոլոր այս տրադիցիաները գալիս են Տերյանից» (ՆՈՒ, 1930, № 1—3, էջ 155)։ Մեկ ուրիշը՝ Հ. Մկրտչյանը, նկատի ունենալով «էպիքական լուսաբացը», գրում էր, որ մեր պոեզիան պետք է զարգանա տրամագծորեն հակառակ ուղղությամբ։ Ահա նրա «Խորհրդային Հայաստանի պոեզիան» հոդվածի համապատասխան հատվածը։ Նախ, նա գրքում գտնում է «իդեոլոգիական սխալներ», «իդեալիստական երկվություն», Չարենցին համարում «ծայրահեղ ինդիվիդուալիստ» ու «սուբյեկտիվ իդեալիստ» և ապա շարունակում. «...ստեղծագործական խնդիրներում պայքարելով սխեմատիզմի դեմ Ե. Չարենցը սայթաքել է, նա ոչ միայն չի լուծել պոեզիայի ստեղծագործական շրջադարձի խընդիրը, այլև կլասիկների իդեալիստական ըմբռնումը փոխադրել է մեր պոեզիայի մեջ։ Մեր պոեզիան պետք է ընթանա տրամագծորեն հակառակ ուղիով։ ...Բանաստեղծը... ոչ միայն դարձ է քարոզում դեպի Պուշկինը, այլև՝ պուշկինյան երկրորդ շրջանի ծայրահեղ անհատապաշտությունը, և դա ոչ թե ստեղծագործական դարձ է դեպի Պուշկինը, այլև՝ իդեական նահանջ, նահանջ դեպի Պուշկինի պոեզիայի հասարակական անկումային տրամադրությունները»։ (ՆՈՒ, 1932, № 2, էջ 141—148)։ Շատերի կողմից ասվում էին չար, թունոտ ու մաքուր գրականության հետ կապ չունեցող խոսքեր։ Եվ միայն Հ. Սուրխաթյանն էր, որ հետևողականորեն՝ ինչպես տասը տարի առաջ, այնպես էլ հիմա, նկատի ունենալով Չարենցի վիթխարի տաղանդը, ինքը իրեն երբեմն վատ կացության մեջ դնելով՝ պաշտպանում էր նրան։ «Խորհրդային Հայաստանի գրականությունը» հոդվածում բարձր գնահատելով Չարենցի «էպիքական լուսաբացը», նա գրում էր. «...այս գրքում հանդիպում ենք նրա որոնումներին՝ փորձել գտնել պարզության մեջ խորություն, նյութը կենդանացնելու գեղարվեստական հատակություն» (54, 49)։

Չարենցի գրական նոր սկզբունքների մասին բարձր կարծիքի էր նաև Վ. Թերզիբաշյանը։ «Պոեզիայի, ստեղծագործական մեթոդի և ժանրի մասին» հոդվածում տարբերակելով ընթացիկ պոեզիայի զարգացման երկու ոճական ուղղություն, նա դրանցից մեկը վերապահում էր «էպիքական լուսաբացին»։ Նա գրում էր, որ Չարենցը «Իր կլասիկ ներշնչումներով... ապրանշում է ոճական այդ տենդենցներից մեկը՝ դաղափարների (խոհերի) պոեզիան, որ ձգտում է ընդգրկել էպոխայի խոշորագույն պրոբլեմները համապատասխան մոնումենտալ ձևերով... Սա յուրատեսակ քաղաքական պոեզիայի ժանր է, որի մեջ կիրառված գեղարվեստական ստեղծագործական մեթոդը, ապրելով ներքին պայքար,

դիալեկտիկական հակասություն, ընթանում է ինդուվիդուալիզմի հաղթահարման գծով։ Չարենցի այս նոր կուրսը չափազանց նշանակալից երևույթ է և ստեղծագործական խոշոր նվաճում» (ՆՈՒ, 1930, № 1—3, էջ 113)։

Չարենցի գեղարվեստական որոնումների նոր ճանապարհը ոգեվորեց նաև նրա գրական համախոհներին՝ Մահարուն, Նորենցին, Տարոնցուն, Սարյանին և ուրիշների։ Հետևելով վիպական և քնարական բանաստեղծության ասպարեզում Չարենցի ուղենշային սկզբունքներին, նրանք ևս զգալի գործ կատարեցին գրական սխեմատիզմի դոգմանների հաղթահարման և կենսական, ճշմարիտ պոեզիայի զարգացման ուղղությամբ։

Գ

20-ական թվականների առաջին կեսին տարածված տիեզերական ու վերացական չափածո ճառերից հետո, տասնամյակի վերջին գեղարվեստական միտքը որոնում էր որոշակի կենսական ընդգրկում ունեցող պատմական կամ ընթացիկ իրականությունը վերարտադրող նյութ։ Երկրի պատմության գեղարվեստականացման այն սկզբունքները, որոնց մասին դեռևս 1922 թ. «Մուրճ» ամսագրի № 1-ի առիթով գրում էր Ա. Մյասնիկյանը և գրողների ուշադրությունը հրավիրում որոշակի բովանդակություն ունեցող թեմատիկ խնդիրների շուրջ՝ գրողների մեծ մասի կողմից գիտակցվում են միայն 20-ական թվականների վերջերին։ Երկրի պատմության ու ընթացիկ իրականության յուրացումը կատարվում է էպիկական ու քնարական ստեղծագործական սկզբունքների խորացումով ու զարգացումով։ Էպիկական գծին հարեցին Մահարին, Ն. Զարյանը, Ալազանը, քնարական կողմնորոշմանը՝ Սարյանը, Նորենցը, Տարոնցին։

Ընդհանրապես, 20-ական թվականների վերջերին էպիկականությունը դարձավ գրականության զարգացման կարևոր նախապայման։ Գրականությունը կարիք ուներ կենդանի մարդու գործունեության սյուժետային պատկերման։ Գ. Վանանդեցին, 1928 թ. գրախոսելով Ն. Զարյանի պոեմները, առանձին երկերի մասին արտահայտած կարծիքների հետ մեկտեղ արծարծում էր նաև ընդհանուր հետաքրքրություն ներկայացնող և ժամանակի գեղարվեստական որոնումների էությունը բնութագրող այսպիսի հարցեր։ Նա գրում էր. «1) Այդ շրջանում (1925—28) վճռականորեն առաջադրվեց հեղափոխություն կատուցող կենդանի մարդու պատկերման լոզունգը, հակառակ «մուրճական» շրջանի՝ հեղա-

փոխության կոսմիկ և աբստրակտ մոտիվների։ 2) Առաջադրվեց պահանջ՝ նախկին շրջանի ճառերի և բարձրագոչ օրհներգությունների փոխարեն ստեղծել այուժետավոր երկեր, մարդկանց հարաբերությունների և գործերի պատկերումով։ 3) Զգացվեց պահանջ թոթափել բանաստեղծության վրայից շաբլոն դարձած և մաշված պրիոմները, միտինգային, ճչացող, գոռացող լեզուն փոխել պատմող, պատկերավորող լեզվով, ինտելիգենտական լիրիկայի ոճի մեղկության մնացորդները և ներխուժումները պրոլետպոեզիայի բնագավառը՝ դուրս մղել՝ հեղափոխական մարդուն և գործը նկարագրող էպիկական ոճի տարրերով» (ԳԴ, 1928, № 2, էջ 36—37)։ Էպիկականությունը և գեղարվեստական խոսքի պատմողական կողմնորոշումը այնպիսի արմատական բեկում մտցրեց գրականության մեջ, որ շատ բանաստեղծներ էպիկական պոեմներ գրելուց հետո կամ չափածո խոսքին զուգահեռ՝ սկսեցին գրել արձակ երկեր։ Այս բեկումը բնորոշ էր ոչ միայն հայ գրականությանը, այլև՝ սովետական գրականությանն ընդհանրապես։ ՎՕԱՊՊ-ի քարտուղար Ա. Սելվանովսկին «Պրոլետարական պոեզիան բեկման ճանապարհին» հոդվածում բանաստեղծների ժանրային անցումը չափածոյից արձակի համարում էր պոեզիայի ճգնաժամի արտահայտություն։ «Պոեզիայի ճգնաժամի վիճակը արտահայտվում է նաև նրանով, որ որակյալ և սկսնակ բանաստեղծների խոշոր թիվը հակումն է ցույց տալիս դեպի արձակը։ Ե՛վ Մանդելշտամը, և՛ Տիխոնովը, և՛ Ասեևը, և՛ Մայակովսկին, և՛ Սայանովը, և Սվետլովը... անցնում են արձակի» (ԳԴ, 1930, № 5, էջ 33),—գրում էր նա։ Ժանրային այս բեկումը ոչ թե ճգնաժամի արտահայտություն էր, այլ՝ էպիկականության խորացման, որը օրինաչափորեն վերափոխում էր և՛ պոեզիայի բնույթը (էպիկականության գերակշռությունը քնարականության համեմատությամբ), և՛ գեղարվեստական խոսքի ժանրային համակարգը։ Հայ գրականության մեջ ևս արձանագրվեց այն փաստը, որը ռուս գրականության համար նշում էր Սելվինովսկին։ «Երկիր Նաիրի» վեպից հետո Զարենցը գրեց «Երևանի ուղղիչ տնից» հիշողությունների գիրքը, պատմվածքներով և վիպակներով սկսեց հանդես գալ Մահարին։ Ն. Զարյանը 1930 թ. շարունակաբար տպագրեց «Բրիգադիրի բլոկնոտից» (ՆՈՒ, 1930, №№ 10, 11—12) արձակ նոթերը, զուգահեռաբար աշխատելով «Ռուշանի քարափը» էպիկական պոեմի (ճիշտ կլինի ասել չափածո վեպի) վրա, որից հետո գրեց «Հացավան» վեպը։ Զարյանի թե՛ նոթերը, թե՛ չափածո վեպը և թե՛ վեպը թեմատիկ նույն հարցերն էին շոշափում, որոնք աստիճանաբար հասունացան ու ձևավորվեցին տարբեր ժանրերում։ Արձակ գործեր հրապարակեց Հ. Հակոբյանը [«Ման-

կություն և պատանեկություն (ինքնակենսագրական հուշեր)», «Քնքուշ Հորսը (ագիտատորի հուշատետրից), (Ն, 1924, № 4, Լ, 1927, № 1)]։ Արձակի ժանրերին անցան Մ. Արմենը, Վ. Ալազանը։ Նույնիսկ խիստ ընդգծված քնարական խառնվածքի այնպիսի մի բանաստեղծ, ինչպիսին Գ. Սարյանն էր 20-ական թվականների վերջերին չափածո ստեղծագործություններին զուգահեռ սկսեց հրատարակել արձակ գործեր («Իմ հիշատակարանից», «Խորհրդավոր սենյակը», ԳԴ 1927, №№ 2, 5)։ Եվ այսպես, գրողների առաջ աստիճանաբար բացվում էր էպիկական արվեստի ճանապարհը։ Գեղարվեստական խոսքի վարպետները կենսական մեծ շնչառությամբ փորձում էին յուրացնել պատմություն դարձող երեկվա և այսօրվա բարդ ու հարուստ իրականությունը։

Մահարին, որը 20-ական թթ. առաջին տարիների գեղարվեստական որոնումների մեջ, տատանումներով հանդերձ, ուներ ճիշտ կողմնորոշում՝ տասնամյակի վերջին, հետևելով Չարենցի գեղարվեստական զարգացման փորձին և կենսագործելով ժամանակի գրական պահանջները, իր ստեղծագործության մեջ խորացրեց այն գիծը, որին նպատակամղում էր Մյասնիկյանը։ Դեռևս «Բարդիներ» ժողովածուից առաջ, որը երկրի գեղարվեստական պատկերման և մարդկային կենդանի հույզերի մարմնավորման քնարական արտահայտության օրինակ էր, նա գրեց էպիկական թեքում ունեցող մի քանի պոեմներ («Կես գիշերից մինչև առավոտ», «Բատրակ Բադին», «Գյուղերի երգը»), որոնցում փորձեց ստեղծել իր ապրած ժամանակի գեղարվեստական հավաստի պատմությունը։ Ահա այս հիմքերի վրա Մահարին ավելի զարգացրեց իր ստեղծագործության էպիկական կողմնորոշումը՝ հրապարակ հանելով թեմատիկ միասնություն ունեցող «Վերհուշ նոյեմբերյան», «Վերջին մայիսը», «Կովկասյան պոեմ», «Պոեմ մայիսյան խեղդված վարդերի, նոյեմբերյան գարնան և բոլշևիկյան արևի մասին», «1914—1929», «20 թիվ» պոեմները։ Մահարին նկարագրում է 1914—1929 թվականներն ընդգրկող հայ ժողովրդի կյանքի ու պատմության ճակատագրական օրերն ու տարիները։ Դա և՛ առաջին համաշխարհային պատերազմն է ու հայ ժողովրդի ողբերգությունը, և՛ Հայաստանի Հանրապետությունը՝ խմբապետների ու մատնիչների տիրապետությամբ, և՛ 1920 թվականի մայիսյան ապստամբությունն ու նույն թվականի նոյեմբերին Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատումը, և՛ երկրի սոցիալիստական վերակառուցումն ու անդրկովկասյան ժողովուրդների վերածնունդը։

Նշված պոեմների թեմատիկ սերտ կապը հուշում է այն միտքը, որ Մահարին քսան երեսուներին հետագա վերամշակումների ժամանակ այդ գործերից մի քանիսը պետք է միացներ և ստեղծեր ժամանակային հաջորդականությամբ զարգացող մի քանի մեծ պոեմ։ Սակայն այդ գեղարվեստական մշակումը չի կատարվել և պոեմները այդպես էլ, թողնելով երբեմն հատվածային, երբեմն անավարտ, երբեմն մեկը մյուսին կրկնող տպավորություն, մնացել են մամուլի էջերում։

Չարենցի «Ամենապոեմ» և «Խմբապետ Շավարշը» պոեմների ազդեցությամբ Մահարին ստեղծում է 10-ական թվականների պատմական իրադրությանը համապատասխան քաղաքական կյանքի պատկերներ և համապատասխան կերպարներ։ Ընթերցողի առջև նախ ուրվագծվում են առաջին համաշխարհային պատերազմի պատկերները.

...Դեպի Կարին,
Բիթլիս ու Մուշ
—«Տանում են, ադե՛...»։
Մասիս սարը
կապեց մշուշ,
Դարդերս շա՞տ է։
(Խ, 1929, № 173)

Այնուհետև ասպարեզ է մտնում խմբապետ Շավարշի գրական երկվորյակը՝ կոմիսար Մաղաքը, որը թե՛ գործունեությամբ և թե՛ կերպարային բնութագրություններով իր մեջ խտացնում է վարժապետ Սողոյի և Շավարշի բնորոշ գծերը։

Խմբապետների կերպարների այսպիսի առատությունը գրականության մեջ պատահականություն չէր։ Կար մի շրջան, որ Հայաստանի կյանքում ժամանակի երևելիներ դարձան խմբապետները։ Ահա պատմության տարեգրության փաստը։ 1921 թ. փետրվարի 26-ին, «Բաշ Գառնիում համախմբված դաշնակցական խմբերը, խմբապետ Մարտիրոսի գլխավորությամբ սկսում են ապստամբական գործողությունները Խորհրդային Հայաստանի կառավարության դեմ։ Փետրվարի 16-ին ապստամբական գործողության է դիմում նաև խմբապետ Խնկոն։ Աշտարակի և Էջմիածնի շրջանում ապստամբություն են բարձրացնում խմբապետներ Սմբատը և Մուշեղը» (109, 12)։

Իրականությունից կերպարները տեղափոխվում են գրականություն։ Ահա Մահարու Մաղաքը.

Մի ձեռքը պարզած մինչև Բիթլիսը,
Վանը, Մուշը,

Մյուսը՝ մինչև Կիլիկիա.
Ինգիլիզը լուռ ժպտում է, ախ, այնպես նա քնքուշ է,
Ասում է,— վերցրո՛ւ, էլի կա... (Խ2, 1929, № 106):

Թե՛ խմբապետ Մաղաքին և թե՛ հաջորդ պոեմներում գործող նրա նմաններին Մահարին պատկերում է Հայաստանի խորհրդայնացումը նախապատրաստող ուժերի հետ բախման մեջ: «Պոեմ մայիսյան խեղդված վարդերի, նոյեմբերյան գարնան և բոլշևիկյան արևի մասին» գործում պատկերված է ժողովրդի ապստամբությունը, որը ճնշողներից մեկն է Մաղաքը: Մաղաքի կերպարի բնութագրական գծերը ձևավորվում են ապստամբության լարված իրադրության մեջ.

— Դժոխք,— մռռում է Մաղաքը,
Իսկ դրսում անթափանց դիշեր.
Աչքերը շաղվում են,
Կիսախուփ են,
Սեղանին՝ շշեր ու շշեր (Խ2, 1929, № 106):

Պատկերվող իրադրությունը շարունակվում է «Վերջին մայիսը» պոեմում: Մահարին պատկերում է 1920 թվականի Ալեքսոլը, մայիսյան ապստամբությունը, Ալավերդյանի, Ղարիբջանյանի, Մուսայելյանի հեղափոխական գործունեությունը, ապստամբության պարտությունը և բոլշևիկների գնդակահարությունը: Գրեթե նույն սյուժեն է նաև «Նոյեմբերյան վերհուշ» պոեմում, գործյալ պատկերվում է 1920 թվականի Հայաստանի ծանր, սոսկալի վիճակը, խմբապետների անդատաստան իշխանությունը և նրանց կողմից գնդակահարվող զինվորը, որը թուրքերեն էր տարածում: Դաշնակցական կառավարության և հասունացող հեղափոխության բախումն է պատկերված նաև «20 թիվ» պոեմում:

Թեև Մահարին էպիկական շնչով փորձում է ի մի բերել ժողովրդի պատմության մի բախտորոշ ժամանակաշրջանի պատկերը, այնուամենայնիվ նա, ըստ էության, չի կարողանում ստեղծել պատումի էպիկական բնույթին համապատասխան վիպական կերպարներ: Նա ասելիքի շեշտը դնում է սյուժեի վրա, ստեղծում է նկարագրություններ, սակայն միշտ չէ, որ այդ ամենի միջոցով նա կարողանում է պատկերվող իրադրությունը, պատմությունը հասցնել գեղարվեստական բարձր մակարդակի: Այդ իսկ պատճառով Մահարու պոեմները առավել չափով ուշագրավ են որպես էպիկականության սկզբունքներով որոշակի նյութի գեղարվեստական յուրացման փորձեր, քան՝ ավարտուն ու լիարժեք գե-

գարվեստական ստեղծագործություններ։ Բացի դա, Մահարին այդպես էլ չի կարողանում ազատվել Չարենցի իշխող ազդեցությունից։ Նշված նմանություններից զատ, Մահարու որոշ գործերում զգալի է նաև Չարենցի բանաստեղծության, ռիթմի ու տաղաչափության ազդեցությունը։ Օրինակ, Չարենցի «Անքնություն» բանաստեղծությունն են հիշեցնում «Պոեմ մայիսյան խեղդված վարդերի... մասին» գործի հետևյալ տողերը՝ «Դոփում են ձիերը, առաջ են, առաջ են, Գնում են հրդեհի դեմ, քանի դեռ ուշ չէ»։

Մահարին ևս փորձում էր իր ստեղծագործություններով արձագանքել գրական ավանդույթների դեղարվեստական յուրացման հարցերին, սակայն նրա այդ փորձը ժողովրդական երգերի որոշ մոտիվների ոճավորված օգտագործումից այն կողմ չի անցնում։ Օրինակ՝ «1914—1929» պոեմում նա այդ տարիներին տարածված «Երկու շահի փող տուր, երկու շահի փող տուր, Մեռած իմ ջան բալիս վրեն երթամ բերեմ դոխ-տուր» երգի բառերով սոսկ ոճավորում է իր խոսքը։

Դեղարվեստական լիարժեքությանը խանգարում է և այն, որ Մահարին դժվար է հաղթահարում նախկինում լայն տարածում ունեցող ագիտացիոն գրականության սկզբունքները։ Այդպիսին է «Կովկասյան պոեմը», որի մեջ նա Թիֆլիսի, Բաքվի և Հայաստանի քաղաքների նոր կյանքի նկարագրությամբ հեշտ միջոցներով հակադրվում է հնին։

Մահարու պոեմներին բնորոշ թեմատիկ ուղղվածությունն ունի նաև Վ. Ալազանի «Պոեմ պատերազմի, խաղաղության և հնգամյա պլանի մասին» էպիկական գործը, որը գրվել է առաջին համաշխարհային պատերազմի 15-ամյակի կապակցությամբ և տպագրվել 1929 թ. (ԽՀ, № 173), իսկ հետո՝ 1931-ին վերամշակումներով լույս տեսել առանձին գրքով։ Պոեմը պատմում է առաջին համաշխարհային պատերազմի, հեղափոխության, անդրկովկասյան անջատված հանրապետությունների ընդհարումների, Հայաստանի խորհրդայնացման և առաջին հնգամյա պլանի կատարման մասին։ Էպիկական նյութը Ալազանը մարմնավորում է ոչ թե նյութին ավելի հատկանշական միջոցներով (սյուժե, գործողություն, կերպարներ), այլ ընդհանուր պատկերներով։ Մահարու, առավել ևս Ալազանի նշված գործերի թերությունն այն էր, որ նրանք չէին կարողանում իրենց գործերում ստեղծել կենսական մթնոլորտ, գործող հերոսներ և հոգեբանություն։ Այդ իսկ պատճառով նրանց ճիշտ կողմնորոշումը չի ավարտվում լիարժեք գեղարվեստական հաջողությամբ։ Անշուշտ, Ալազանը 20-ական թվականների առաջին տարիների

համեմատությամբ ղգալիորեն բարելավում է իր խոսքի գեղարվեստական որակը, սակայն նրա ստեղծագործության մեջ դժվար է տեղի տալիս կոչի, լոզունգի, հրովարտակի նախկինից եկող սովորույթը (տե՛ս 9, 17—18)։ Դա բանաստեղծության այն սկզբունքն էր, որ ագիտացիայի ու կոչի ձևով կիրառվում էր 20-ական թթ. առաջին տարիներին։ Իսկ հիմա գրականությունը պահանջում էր կենդանի մարդ, հոգեբանություն, գեղարվեստական որոշակիություն, որը, սակայն, չկա։ «Պոեզիայի, ստեղծագործական մեթոդի և ժանրի մասին» հոդվածում ճիշտ էր նկատում Վ. Թերլիբաշյանը՝ Չարենցի պոեզիան, որ ձգտում էր ընդգրկել «վիթխարի այս մեր դարը», հետնորդների մոտ դառնում է պատնաչյան սառը «հարթագրություն», ռացիոնալ, սխեմատիկ դատողությունների և կեղծ կլասիկ պեյզաժների պոեզիա՝ շեշտված «իդեոլոգիական դոզայով», հիմնված հաճախ մարքսիստական որևէ հանրածանոթ և տարրական դրույթյան վրա» (ՆՈՒ, 1930, 6—7, էջ 113)։

20-ական թթ. վերջերին և հետո հեղափոխության դրվագների ու ընթացիկ իրականության արտադրական-աշխատանքային մոտիվի էպիկական յուրացման տեսակետից ղգալի թիվ են կազմում Ն. Զարյանի պոեմները։ Մեկը մյուսի հետևից նա մամուլում հրատարակեց «Տաթևի ժայռից», «Ընկեր Վարդան Վարագյանը», «Պատմում է կարմիր դիրեկտորը», «Չուգուն», «Բաքու», «Քսենոֆոնից մինչև Լենին» պոեմները, որոնք, բացառությամբ վերջինից, այլ գործերի հետ մեկտեղ տպագրվեցին «Հատվածներ» (1933) գրքում։

Իր ստեղծագործության էպիկական հունը Ն. Զարյանը խորացրեց՝ հենվելով նախկինում գրած և վիպականության ճանապարհը սկզբնավորած այնպիսի գործերի վրա, ինչպիսիք էին «Հրանուշը» և «Նոյեմբերյան օրերին» պոեմները։

Ն. Զարյանի այս տարիներին գրած մեկ տասնյակից ավելի պոեմներում միահյուսվում են միմյանց հետ սերտ առնչություն ունեցող թեմատիկ երեք ուղղություն։ Նա, ինչպես և մյուս բանաստեղծները, ժամանակի գեղարվեստական պատմությունն ու տարեգրությունը ստեղծելու նպատակով, նախ և առաջ անդրադառնում են պատմության շրջադարձային դեպքերին, այն կարևոր իրադարձություններին, որոնցով ավարտվում է պատմության մի փուլը և սկսվում նորը։ Սկիզբը հեղափոխությունն է, որը գեղարվեստորեն յուրացվում է պատմական հավաստի դեպքերի ու իրադարձությունների հետևողական և հաջորդական պատկերումով։ Այս բնույթի են Ն. Զարյանի «Տրիբունը», «Տաթևի ժայռից», «Ապստամբություն» պոեմները։ Այս երեք պոեմներում էլ Ն. Զարյանը

նկատի է ունեցել 1920 թվականի Հայաստանի մայիսյան ապստամբության դեպքերը։ «Տրիբունը» պոեմի հերոսը՝ բոլշևիկ Սեփանը, որը բանտարկված է, «Տաճևի ժայռից» պոեմի կոմունիստ հերոսները (Անտոնյան, Կարո), հերոսաբար պահվում են հանուն իրենց սկզբունքների, հանուն այն նպատակների իրագործման, որոնց համար կռվել են իրենք։ «Ապստամբություն» պոեմում քիչ ավելի լայն պլանով է ներկայացված հասարակական-քաղաքական իրադրությունը։ Զարյանը նախ պատկերում է դաշնակցական խմբապետներին ու զինվորներին, որոնք իջևանում են մի գյուղում և իրենց թույլ տալիս անվայել արարքներ (փչացնում են գյուղացիների ունեցվածքը, հետամտում կանանց), այնուհետև ժողովրդի զայրույթի ու հոգեբանական վերափոխության հետ մեկտեղ պատկերում Մայիսյան ապստամբության բռնկումը։

Թեմատիկ հաջորդ դիծը առնչվում է երկրի կառուցման պատկերմանը։ Սոցիալիստական շինարարության դեղարվեստական տարեգրությունը դառնում է երկրի հեղափոխական վերափոխման շարունակություն։ Այս բնույթի են «Կառուցողները», «Հնոցի մոտ», «Մնվում է նոր կյանք», «Պատմում է կարմիր դիրեկտորը», «Զուգուն» պոեմները։ Բացի «Մնվում է նոր կյանք» պոեմից, որի մեջ պատկերվում է կոլեկտիվացման շրջանը, մյուս գործերը նվիրված են արդյունաբերական կյանքին։ Այսպես, «Զուգունում» պատկերված է Մակենկայի մետալուրգիական գործարանի աշխատանքային առօրյան, «Պատմում է կարմիր դիրեկտորը» պոեմում պատմվում է Երևանի «Ձեթ-օճառ» գործարանի հիմնադրման պատմությունը, «Կառուցողները» նվիրված է որմնադիրների կյանքին, «Հնոցի մոտ» պոեմում հնոցապահ Մոսին պատմում է հին ու նոր ժամանակների աշխատանքային պայմանների մասին։

Այս ամենի հետ մեկտեղ «Ընկեր Վարդան Վարագյանը», «Բաքու», «Բաքվում—մերոնց մոտ», «Կապը» պոեմներում Զարյանն անդրադառնում է սոցիալիստական առօրյայի հարցերին։ Այդ հարցերը շատ են. դա մեկ հնի ու նորի հարցն է («Բաքվում—մերոնց մոտ»), մեկ աշխատանքային կյանքը («Կապը»), մեկ «հեղափոխության մակաբույծների» խարազանումը («Ընկեր Վարդան Վարագյանը»), մեկ խոհերի անընդմեջ շղթան՝ կառուցվող կյանքի մասին («Բաքու»)։

Ժամանակին հատկանշական և ժամանակը պատմականորեն ներկայացնող նյութի գեղարվեստական յուրացման տեսակետից, թվում է, Ն. Զարյանը ոչ մի բան պակաս չի թողնում։ Սակայն անսպառ են թերություններն ու անկատարությունները նյութի գեղարվեստական պատկերման հարցում։ Կյանքի վիպական պատկերումը նրա համար դառ-

նում է սոսկ դեպքերի նկարագրություն և անունների թվարկում։ Նշված բոլոր պոեմներում (բացառությամբ, թերևս, «Ընկեր Վարդան Վարագյանից») Զարյանը չի ստեղծում ոչ մի գրական կերպար, կան սոսկ հերոսների անուններ, որոնք, սակայն, չունեն ոչ մի անհատական դիմագիծ, ոչ մի հոգեբանական նրբերանգ։ Նրանք կամ կոմունիստներ են, կամ դաշնակ, կամ բանվոր, կամ գյուղացի։ Պատճառն այն է, որ Ն. Զարյանը, անդրադառնալով էպիկական նյութին, ամեն ինչ վերածում է հռետորական ճառի։ Իշխողը ոչ թե էպիկական նյութի ներքին աստիճանական զարգացումն ու ընթացքն է, այլ՝ հռետորական շունչը, որը միագիծ հոսքով վերարտադրում է գաղափարական որևէ դրույթ և օրվա որևէ լոզունգ։ Այդ իսկ պատճառով Ն. Զարյանը սխեմատիզմի հաղթահարման շրջանում ավելի է խորացնում սխեմատիզմը և կենդանի, հորդուն դրականությունը վերածում կաղապարված նյութի։ Գաղափարական ճառը դառնում է նրա ստեղծագործությունների ոգին, նրա խոսքի միջուկը։ Այդ է պատճառը, որ նրա շատ պոեմներ, անկախ ծավալից, սյուժեից, դեպքերի նկարագրությունից, զրկվում են բանաստեղծության տպավորություն, ընդ որում՝ լոլունգային բանաստեղծության։ Ն. Զարյանը այս գործերում լիարժեք ու խորությամբ չի կարողանում յուրացնել վիպական արվեստը, չի կարողանում օգտագործել վիպական խոսքի անսպառ հնարավորությունները։ Եվ արդյունքը լինում է այն, որ գեղարվեստական խոսքը զրկվում է իր գեղարվեստական հիմքից և դառնում չափածո դեկուցագիր, տեղեկանք, արձանագրություն։

Վիպական արվեստը չի նվաճվում նաև այն պատճառաբանությամբ, որ Ն. Զարյանը չի կարողանում հրաժարվել վերացականությունից, համընդհանուր և որոշակի ոչինչ չասող պատկերներից։ Ահա թե ինչպես է նա «Տաթևի ժայռից» պոեմում նկարագրում հեղափոխության մարտիկի արտաքինը, խոսքը և մահը.

Աչքերը բոլոր դարձան դեպի նա.
Միրուքն էր նման չքաղած արտի,
Հողագնդեր են այտերը գունատ,
Ճակատը՝ կրկես ճակատամարտի։
— Մենք աշխատել ենք, անզործը դո՛ւք եք,
Հրթիռ, թալանող և առևանգող։
Ճայթեց ճակատին մատղերը մերկ,
Եվ նա վայր ընկավ փշրված դանգով (24, 88)։

«Տրիբունը» պոեմում մայրը դիմում է բանտարկված որդուն՝ ցան-

կանալով նրա մեջ արթնացնել մարդկային որևէ զգացմունք, իսկ «գաղափարական» որդին միայն պատասխանում է «Մի վախենա մայր իմ», «Ջեմ ճչալու, մայր իմ»։ Ահա մի բնորոշ հատված.

— Ի՛մ մինուճար որդիս, ի՛մ քաղցր Սեփան,
Աղատի՛ր քեզ մահվան զարհուրելի գրկից,
Ներողություն խնդրիր, ասա թող դնեն բանտ,
Տա՛սը տարի նստիր, քսա՛ն տարի, կրկին...
— Ներողություն... ումի՞ց։
— Մտածիր իմ մասին.
Ո՞վ կպահի մորդ՝ անտեր, անտիրական,
Նրա՞ համար սևով, ազով ողջ մնացի,
Որ մուրացի՞կ դառնամ փողոցներում ընկած։
— Ներողություն... ինչո՞ւ (24, 79)։

Շատ մերկապարանոց ու սխեմատիկ են թե՛ պոեմների սյուժեն, թե՛ բախումներն ու հանգուցալուծումները, թե՛ դրականն ու բացասականը, թե՛ հինն ու նորը և թե՛ պատումի ոճն ու լեզուն։ Այն շրջանում, երբ գրականությունը դատականների փորձի յուրացումով ճգնում էր դուրս գալ անկենդան խոսքի փակուղուց, հարստացնել լեզուն, գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների կազմը, Ն. Զարյանը շարունակում էր նախորդ տարիների սովորույթի ուժով օգտագործել տիեզերական համեմատություններ, վերացական պատկերներ և բառապաշարի տեսակետից խիստ սահմանափակ և արատավոր լեզու։ Արատավոր այն տեսակետից, որ նրա խոսքը հեղեղված է օտարաբանություններով ու բարբառային տարրերով։ Ահա նմուշներ նրա պոեմների բառապաշարից. զավոդ, վիշկա, կոլխոզ, մաշին, մաշինիստ, ալեսար, չեռտյոժ, վինտ, մազոլ, ատվեչատս, շախտա, ստաճոկ, ֆրոնտ, գենեռալնի փոռձ, խալտուրա, մեշչանկա, պրեստիժ, պորտֆել, նարկոմ, կամպանիա, մատերիալ, արգումենտ, կոնտրաբանդ, սեպարատոր, մանեթ, ժեշտ, դազգյան, խալխ, նարիֆ։

Դասական ավանդույթների յուրացման փորձեր այս պոեմներում ամենևին չկան, դա դրսևորվեց միայն քիչ ուշ՝ «Ռուշանի քարափը» շափածո վեպում։ Դասական ավանդույթների յուրացմանը փոխարինում է կեղծ ժողովրդականությունը, որին նա փորձում է հասնել սոսկ խոսակցական լեզվի տարրերի օգտագործումով։ Դասական ավանդույթներին անդրադառնալու եզակի փորձ կարելի է համարել միայն «Ծնվում է նոր կյանք» պոեմի մի քանի տողերը, որոնք հիշեցնում են Ֆրիկի հայտնի «Բան ի Ֆրիկ գրքոյն» բանաստեղծությունը («Մէկն ի պապանց

պարոնորդի, Մէկն ի հարանց մուրող լինի, Մէկին հաղար ձի և ջորի, Մէկին ո՛չ ուլ մի, ոչ մաքի»).

Մեկը հագնի շալե շապիկ,
Մեկը կտավ էլ չճարի,
Մեկը խեղճ է, մեկը ճարպիկ,
Մարդ ենք, է՛լի՝ չար ու բարի (24, 186):

Այս շրջանի գործերի մեջ համեմատաբար հաջողված է «Ընկեր Վարդան Վարագյանը» երգիծական պոեմը, որը մեծապես հիշեցնում է Չարենցի էպիգրամները («Նա», «Մոնումենտ», «№№», «Սովորական պատմություն»): Նմանությունները շատ ակնհայտ են: Նմանություններով հանդերձ, ընդհանրության մեջ Ն. Զարյանը ևս ստեղծել է իր ժամանակի (և բոլոր ժամանակների) համար բնութագրական այնպիսի մի մարդկային նկարագիր, որը, իրենից ոչինչ չներկայացնելով, ապրում է «լուրջ» կեցվածքով, շրջապատի վրա ներգործող «ազդեցիկ» տպավորություններով և դատարկ, բայց գործնական թվացող շարժուձևով: «Դրսում այլ կերպարանք, ուրիշ՝ իր կենցաղում», այդպիսին են թե՛ նա, թե՛ նրա նմանները, որոնք միայն մեծ-մեծ խոսել գիտեն:

Ամբողջության մեջ Ն. Զարյանը թեև բեղուն արտադրանքով մասնակցեց իրականության վէպական յուրացման դրական-գեղագիտական առաջադրանքի իրագործմանը, սակայն նյութի թեմատիկ ընդգրկումից բացի, նա չկարողացավ ռեալիստական խորությամբ ու լիարժեքությամբ ստեղծել գեղարվեստական արժեքավոր երկեր: Նյութի յուրացումը մնաց գաղափարական հրապարակախոսության սխեմանների շրջանակներում:

Այս տարիներին էպիկական պոեմներով հանդես եկան նաև ուրիշները: Խ. Ռադիոն Չարենցի «Չուգունեն մարդը» գործի բացահայտ ազդեցությամբ գրեց «Պղնձե հեծյալի մոտ» պոեմը (ՆՈՒ, 1930, № 4—5), Ս. Տարոնցին քրդերի կյանքից գրեց «Զուլեյկա» պոեմը (ԳԴ, 1931, № 2—3), տպագրվեցին նաև այլ գործեր, որոնք առանձին հետաքրքրություն չեն ներկայացնում:

Դ

Վիպական բնույթի պոեմների հետ մեկտեղ այս տարիներին զարգացավ նաև ֆնարական պոեզիան: Քնարերգությունը ևս ենթարկվեց որակական փոփոխությունների՝ ձեռք բերելով ավելի որոշակի բովանդակություն ու ռեալիստական բնույթ: 1930 թ. լույս տեսան Գ. Սարյա-

նի «Երկիր խորհրդային», Վ. Նորենցի «Երկրորդ գիրք», Ս. Տարոնցու «Առավոտ», Ալազանի «Երգեր կառուցման և հաղթանակի» բանաստեղծական ժողովածուները, որոնք կոչված էին որակապես փոխարինելու 20-ական թվականների առաջին տարիների բանաստեղծական որոնումների սկզբունքներին:

Բանաստեղծական իշխող մոտիվը դառնում է երկրի լուսավոր ջարթոնքի ու կառուցման գովերգումը, երկիր, որը արդեն տասնամյա պատանի էր և «Սասնա ծռեր» վիպերգի հերոսի՝ Դավթի նման աճում ու զորանում էր ոչ թե տարեցտարի, այլ՝ օրեցօր: Քնարերգության գլխավոր ժանրը դառնում է ներբողը, ստեղծագործական ներշնչանքը սկըսվում և ավարտվում է գովերգ-փառաբանությամբ:

Այս շրջանի հայ քնարերգությանը և՛ բնույթի, և՛ ժանրային կառուցվածքի տեսակետից միանում են ընդամենը մի քանի տարի առաջ գրական գրոհի նշանակետ դարձած ազգային մեծ բանաստեղծի՝ Ավետիք Իսահակյանի գործերը, որը 1926 թ. վերադառնում է Խորհրդային Հայաստան և մնում մինչև 1930 թ.: Ավետիք Իսահակյանի և՛ մարդկային, և՛ գրական թեև կարճ մասնակցությունը այս շրջանի գրական կյանքին մեծապես նպաստում է գեղարվեստական նոր սկզբունքների ձևավորման ընթացքին: Գրական երիտասարդության կողմից որոնվող ավանդույթները ավելի են ամրապնդվում դասական գրողի ներկայությամբ: Ավելորդ չէ նշել, որ նույն՝ 1926 թ. ապրիլից արտասահմանից արդեն վերադարձել էր նաև մեկ այլ դասական՝ Շիրվանզադեն:

Իսահակյանը տարիներ շարունակ թեև գտնվում էր արտասահմանում, սակայն ամբողջ էությամբ կապված էր Խորհրդային Հայաստանի հետ: Ծանոթներին ու հարազատներին գրած նամակներում նա կարոտով ու փափագով էր խոսում Հայաստան կատարելիք իր ուղևորության մասին: 1926 թ. օգոստոսի 15-ին Հ. Ավագյանին նա գրում էր. «Եթե ասված հաջողե, սեպտեմբերի առաջին օրերը կլինեմ Երևանում, ինչպիսի ապրումներ, հուզումներ պիտի ունենամ... զգում եմ ինձ երիտասարդ և թևեր են բուսել թիկունքիս, տեսնել հայրենի թանկ, անգին հողը, լսել հայոց լեզուն, գյուղացու գերանդիի ղնգոցը...»: (41, 231—232): Հայրենիք վերադառնալու մասին Իսահակյանը խորհում էր ավելի վաղ: 1925 թ., հագեցած Եվրոպայի բարքերից, նա գրում էր հիշատակարանում. «Գնա՛, հեռացիր, բարձրացի՛ր լեռները, մտի՛ր Համբերդի վանքը, նայիր աստղերին, մխրճիր գլուխդ աստղերի մեջ...» (42, 364): Հայաստանում Իսահակյանը հոգեկան մեծ վերելք է ապրում, ոգևորությամբ հարազատներին պատմում իր տպավորությունների մասին: Իսկ

այդ տպավորությունները անպատկերացնելի էին. «Երևանը շատ է փոխված, եռուզեռ, կենդանի, բազմամարդ: Անվերջ քանդում են ու շինում. մեծ աշխատանք են թափում», «...Շա՜տ հաճելի կյանք կա երևանում, շա՜տ ընտիր, բարձր հասարակություն: Ես շատ սիրված եմ ու հարգված: Կառավարությունը ամեն դյուրություն տալիս է ինձ երկիրն ու ժողովուրդը ճանաչելու: Սա իմ տեղն է ու իմ տարերքը: Ի՞նչ պիտի անեմ Եվրոպայում: ...Հիմա նոր բաներ պիտի գրեմ: Տեսնենք: Իմ իդեալս է—ապրել Հայաստանում մշտապես...», «...նոր աշխարհ, նոր մարդիկ, նոր խոսքեր, նոր հայացքներ, նոր կարգեր: Պետք է ծանոթանալ, ուսումնասիրել, դիտել, կարդալ» (41, 233, 237—238, 240): Այս անմիջական տպավորությունների տակ Իսահակյանը գրում է «Խորհրդային Հայաստանում» հոդվածը և ամենայն սիրով ողջունում իր նոր երկրի մարդկանց, նրանց աշխատանքային սխրանքն ու ստեղծած արվեստը. «Տեսնում եմ՝ ավերի և մոխիրների միջից, խաղաղությամբ ղրահավորված, կանգնում է աշխատավորական, խորհրդային Հայաստանը՝ համամարդկային գաղափարներով, համաշխարհային բովանդակությամբ և ազգային ոճով ու դեմքով: Եվ ուզում ես գրկել, բաղուկներիդ բոլոր տարողությամբ այդ նվիրական, շեկ ու սև հողը և նրան գաղափարացնող և իմաստավորող աշխատավորներին: ...Անբուժելի ցավ ես զգում, որ հեռու ես եղել նրանից, որ կորած են անցել օտարության երկար տարիները» (40, 298—300):

Իսահակյանը Հայաստանում արժանանում է ջերմ ընդունելության: Պ. Մակինցյանը տպագրում է «Ուստա Կարոյի վերադարձը» (ԽՀ, 1926, № 234) հոդվածը, տպագրվում է դրույց Ա. Իսահակյանի հետ (ԽՀ, 1926, № 236): Հոկտեմբերի 29-ին Երևանի կուլտուրայի տանը կազմակերպվում է Իսահակյանի ստեղծագործությանը նվիրված գրական երեկո: «Ա. Իսահակյանի անցման ուղիները» թեմայով զեկուցում է Յ. Խանզադյանը: Այս, իրոք, խանգավառ մթնոլորտում տպագրվում է Իսահակյանի «Աբու-լալայի վերադարձը» բանաստեղծությունը (ԽՀ, 1926, № 235):

Իսահակյանի վերադարձը խորհրդանշում էր նաև դասական բանաստեղծության վերադարձը: Դեռևս 1921 թ. նա գրում է «Հայաստանին» բանաստեղծությունը, որը և՛ հիմներգություն է, և՛ ողբերգություն, և՛ օրհներգություն: Իսահակյանը փառաբանում է իր հայրենիքի բնությունն ու հին փառքը, ողբում նրա նահատակներին ու զոհերին և օրհնում նրա «հրաշափառ հարությունը», արյան ու մոխիրի միջից տեսնում «նոր խոսքի ավետաբեր» «նորամանուկ» Հայաստանը:

Մինչև Հայաստան գալը 1926 թ. գարնանը Իսահակյանը Վենետիկում գրում է մի քանի ընտիր հայրենասիրական բանաստեղծություններ: Հին հուշերն ու կարոտները նրան նորից տանում են մանկության ու պատանեկության վայրերը («Անի»), միաժամանակ նա ոգեշնչվում է նոր հայրենիքի զարթոնքով և նույն օրը՝ ապրիլի 25-ին, նույն՝ «Հայրենիքիս» վերնագրով գրում երկու բանաստեղծություն, որոնք մի կողմից ձոն են հայրենի երկրին, մյուս կողմից՝ վերածնության գովք.

Վա՜ռ ու հզո՜ր քո ապագան
Կայծակում է իմ դեմ.
Դո՜ւ, հավերժող իմ Հայաստան,
Անուն քա՜ղցր ու վե՜հ (38, 327):

Հայրենիքի իրական տեսիլքն է սա և 10-ական թթ. ողբերգական ծանր ապրումներին հաջորդած հոգևկան ցնծությունը: Այս բանաստեղծություններից անմիջապես հետո (հունիսի 8-ին) դարձյալ Վենետիկում Իսահակյանը գրում է ևս մի կարևոր բանաստեղծություն և վերնագրում «Հավերժության»: Այս գործը եղակի մի գլուխգործոց է, որի մեջ ժամանակների պատմական շարժումը Իսահակյանը կարդավորում է հավերժության չափանիշի՝ Արարատ լեռան գոյությամբ: Դեմ դիմաց կանգնում են կանգուն հավերժությունը՝ Արարատը և շարժվող ժամանակը: Ընդհանրապես, Իսահակյանի ստեղծագործությանը բնորոշ է պատմական ժամանակի ու հավերժության մեջ տեսնել բնության ու մարդկային պատմության անընդմեջ փոփոխությունը: Այլ գործերի հետ մեկտեղ դրա լավագույն արտահայտություններից մեկն է 1925 թ. գրած բանաստեղծություններից մեկը.

Ն՜վ, եկան ազգեր և քո շառաչին
Խառնեցին իրենց երգերը չնչին:
Եվ հիմա նրանք հավիտյան լռել,
Անցել են անդարձ, դարձել առասպել:
Բայց դու, անտարբեր, երգում ես կրկին
Բյուր դարեր երգած քո երգերը հին (38, 320):

Ահա այս հավերժական փոփոխության ու շարժման փիլիսոփայությամբ է Իսահակյանը իմաստավորում Արարատ լեռան խորհուրդը, որի հերթական այցելուն ու անցվորը նաև ինքն է՝ բանաստեղծը.

Արարատի ծեր կատարին
Դար է եկել, վայրկյանի պես,
Ու անցել:

...Մահախուճապ սերունդների
Աչքն է դիպել լույս գագաթին,
Ու անցել։
Հերթը հիմա քոնն է մի պահ.
Դու էլ նայիր սեգ ճակատին,
Ու անցիր (38, 328)։

Իսկ Արարատ լեռը հայրենիքի ու ժողովրդի ոգին է, որը պատմության բազմաթիվ փորձություններից հետո շարունակում է ապրել ու գոյատևել։ Ահա այս հավերժության մեջ ու որպես դարերից եկած պատմության շարունակություն է Իսահակյանը տեսնում իր հայրենիքի ներկա օրը։ Դարձյալ վենետիկում Իսահակյանը իրեն տեսնում է հայրենի հողում և ամենաիրական պատկերներով վերստին վերակոչվում է տեսիլքը.

Ոտք եմ դնում հայրենական հարկը հին,
Հին որմերը խոսում են ինձ հոգնքով... (38, 329)։

Այնուհետև «Իջնում եմ լուռ երազանքի պարտեզն իմ», «Շրջում եմ լուռ՝ աչքս հառած ամենքին», «Այցելում եմ գերեզմանոցն ամայի»։ Այսինքն՝ ժողովրդի պատմությանը զուգահեռ բանաստեղծը նաև իր անձնական կենսագրությունն է տեսնում շարժման ու փոփոխության, անցյալի հուշերի ու հիշատակների մեջ և իր կենսագրությամբ ինչպես ժողովուրդը դարերի պատմությունից, այնպես էլ ինքը իր անցյալի միջից դուրս է գալիս և դառնում ներկա օր ու ձուլվում այդ ներկային՝ «Է՛յ, ողջո՛ւյն քեզ, նոր առավոտ նոր հույսի»։

Իսահակյանը ոտք է դնում հայրենի հող, վենետիկի իրական տեսիլքները դառնում են շոշափելի իրականություն. մի կողմից նա տեսնում է փլատակներից վերածնված հայրենիքը, մյուս կողմից՝ անմիջականորեն զգում, որ ժամանակի հետ անցել ու արդեն հիշատակ են դարձել շատ թանկագին անուններ՝ հարազատներ, ընկերներ, բարեկամներ։ Այս առումադրություններով նա գրում է մի քանի բանաստեղծություն և, իր սիրո ու կարոտների հոգեկան պարտքը տալով նրանց, որ անցել են, կրկին նորոգվում ժամանակի հետ։ Հայաստանում, այս անգամ հայրենի հողի վրա նա «Հայրենիքիս» վերնագրով գրում է ևս մի բանաստեղծություն («Ցորենի ծփուն արտերի եզրին...») և նախկինում ու այսօրվա տեսածը զուգադրելով՝ ստեղծում հայրենիքի երեկվա ու այսօրվա գեղարվեստական պատմությունը։ Խորհրդածությունների

միջոցով հիշողությունը վերականգնում է արյան ու ողբերգության օրերը, իսկ ներկա օրը տեսնող աչքն ու հոգին արտացոլում վերափոխված իրականությունը։ Դարձյալ Խահակյանը ամեն ինչ տեսնում ու հոգևպես վերապրում է պատմական ժամանակների հաջորդական ընթացքի մեջ և ի մի բերում անցյալը, ներկան ու ապագան։

Խահակյանի ներկայությունն ու անմիջական մասնակցությունը գրական կյանքին, նույնիսկ հենց այն, որ նրա մի քանի բանաստեղծություններ հայ երիտասարդ գրողների գործերի կողքին տպագրվում էին «Նոր ուղի» ամսագրում, այն, որ երիտասարդ բանաստեղծները շփվում էին նրա հետ, զրուցում, կարծիքներ փոխանակում՝ զգալիորեն նպաստում է գրական որոնումները դասական-ազգային ավանդույթներին մոտեցնելու ընթացքին։

Այս մթնոլորտում հայ երիտասարդ բանաստեղծները շարունակում են իրենց ստեղծագործական ուղին և իրենց հերթին փորձում զարգացնել նորագույն շրջանի հայրենասիրական քնարերգությունը, որը գլխավորապես հանգում է կառուցման ու վերածննդի գովքին ու խանդավառությանը։ Եթե Չարենցն ու Խահակյանը տեսնում էին անցյալն ու ներկան և ժամանակների փոփոխությամբ խորհրդածորեն իմաստավորում պատմության շարժումը, ապա երիտասարդ բանաստեղծների հիշողությունը դեռևս չուներ ժամանակների խորքը թափանցելու հանգգնություն, նրանք լավագույն դեպքում տեսնում էին երեկվա օրը՝ հեղափոխության առաջին տարիները, հիմնականում բավարարվելով ներկա օրվա պատկերներով ու տրամադրություններով։

Գ. Սարյանի «Երկիր խորհրդային» գիրքը այլ կերպ կարելի էր վերնագրել «Ներքող Խորհրդային Հայաստանին»։ Համապատասխան բնույթ ու բովանդակություն ունի Ալազանի գիրքը։ Ներքողներով հարուստ են նաև մյուս բանաստեղծների ժողովածուները։

Գ. Սարյանը իր գրքի նախերգանքի բնույթ ունեցող «Քարերիդ ե՞րգը երգեմ» բանաստեղծության մեջ ավետում է. «Երկի՛ր, քեզ եմ երգում ես... Ուզում եմ, որ դու լինես Աննկուն, համառ, Ու ես ցմահ երգեմ քեզ, Օրերդ պայծառ» (91,4)։ Տոնական ու խանդավառ մի ներքող է «Բալլադ Խորհրդային Հայաստանի մասին (տասնամյակի առթիվ)» ստեղծագործությունը։ Սարյանը ոգեշնչված փառաբանում է երկրի զարթոնքն ու կառուցումը։ Դիմառնության սկզբունքով նա երկիրը նմանեցնում է տասնամյա խարտիշագեղ պատանու, որը ծնվել է փլատակներից, որին սիրով ու նվիրումով պահել ու սնել են բոլորը։

Սարյանը ևս Չարենցի նման ապագայի հանդեպ ունեցած պատասխանատվությամբ է խոսում իր երկրի ներկա օրվա ու կառուցման մասին, այն մասին, «Որ սերունդների դիմաց Մենք ամոթով չմնանք, Որ ամեն մի տաշած քար ծպտա նրանց, երբ որ գան, Որ դու լինես միշտ պայծառ, խորհրդային Հայաստան»: Սերունդների առջև ամոթով չմնալը պայմանավորված է նաև տվյալ սերնդի կյանքի ժամանակի լիարժեք նվիրումով այն ոգեշնչող իրականությանը, որի տերը հետագայում պետք է դառնան հաջորդ սերունդները: Սարյանը շատ լավ է գիտակցում իր սերնդին վիճակված ժամանակի կարևորությունը և ընդգծում այդ ժամանակի պատմական նշանակությունը.

Ժամացույցը բարախում է,
Ա՛ռ բախում է մի մեքենա,
Որ ընդհանուր վազքից երբեք
Մեր երկիրը ետ չմնա (91, 8):

Քնարական պոեզիան, ի տարբերություն վիպականի, ազատ է որոշակի պատմական ու հասարակական նյութի պատմողական վերարտադրումից: Սակայն այդ ազատությամբ հանդերձ քնարերգությունը տվյալ ժամանակի հույզերի ու տրամադրությունների արտահայտությունն է, որը ի՛ր սկզբունքներով է արտացոլում իրականության պատմական ու հասարակական իրադրությունը: Այս տեսակետից 20-ական թվականների վերջերի քնարերգությունը վիպական ստեղծագործությունների պես ունի որոշակի պատմական հիմք: Այսպես, Գ. Սարյանը թեև փաստական մանրամասնությամբ չի վերարտադրում Զորագեսի շինարարությունը («Պատմություն՝ դրված ժայռի վրա»), այնուամենայնիվ քնարական միջոցներով ստեղծում է կառուցման այն խանդավառ մթնոլորտը, որը պատկանում է տվյալ ժամանակին:

Այդպիսին են նրա «Քարտաշներ», «Աճում», «Հիշատակին», «Երկաթալարի երգը», «Հարվածայիններ» բանաստեղծությունները: Ամբողջության մեջ ստեղծվում է ժամանակի պատմականորեն հավաստի տրամադրությունների ու զգացմունքների ռեալիստական պատմությունը:

Քնարերգության նույն սկզբունքն է իշխում նաև Ալազանի «Երգեր կառուցման և հաղթանակի» դրքում: Նա ևս երկիրը գովերգելու գեղագիտական ծրագրի որոշակի ուղերձով է սկսում իր խոսքը.

Իսկ դո՛ւ, պոետ, դո՛ւ, մարդ անդուլ,
արյան մարտերն այս գովերգող,
դու սոսկ զինվոր այս գոռ մարտում —
բազուկներով ու քո երգով՝
...հրգիր դրոշն այս հուրհրան
և բազուկները ամրակամ (6, 4)։

Չարենցի հետևությամբ Ալազանը ևս բանաստեղծի աշխատանքը համարում է երկիրը կառուցող ուժ։ «Ե՛լ, գնա՛, ձուլվի՛ր երկաթին, հողին ու հորդի՛ր տողերի քո քրտինքը»,— այսպես է Ալազանը գնահատում բանաստեղծի ծառայությունը ժամանակին։ Ամբողջ գիրքը Հայաստանի սոցիալիստական շինարարության պատկերն է։ Ալազանը երգում է հիդրոկայան կառուցողներին, Ալավերդու պղնձի հանքերի հանքագործներին, կարբիտի գործարանի բանվորներին, գովերգում է բարձրացող քաղաքների շինարարությունը, անդամ շինարարական նյութերը (ռուբը, կիրը, ավազը)։ Ալազանը, իր կարողության չափից ելնելով, քնարերգության բարձր մակարդակ, բնականաբար, չի նվաճում։ Նրա քնարերգությունը շաղախված է ճառով, հրապարակախոսությամբ և պրոզայիկ նկարագրություններով։ Քնարերգությանը բնորոշ զգացմունքային վերացարկմանը և տրամադրության կամ խոհի պոեզիային փոխարինում է նկարագրականությունն ու փաստականությունը, դա այն նկարագրականությունն ու փաստականությունը չէ, որը բնորոշ է վիպական պոեզիային և որով պատմություն է շարադրվում, այլ՝ այն, որը քնարերգությունը դարձնում է գեանաքարշ և խոհն ու տրամադրությունը վերածում ցուցադրվող շինարարական նյութի։

Նախորդ էջերում նշվել է այն մասին, որ Ալազանը դասական ավանդույթների ստեղծագործական յուրացման հարցում առաջարկում էր հենվել արևմտահայ պոեզիայի փորձի վրա։ Սակայն արևմտահայ պոեզիայի յուրահատկությունները (պատկեր, բառապաշար, քնարական նրբություն, խոսքի մեղմություն) նա չի կարողանում ծառայեցնել իր գլխավոր նպատակին, որը սոցիալիստական շինարարության պատկերումն էր։ Միաժամանակ՝ արևմտահայ բանաստեղծության հանդեպ ունեցած նրա հետաքրքրությունները անտեղի չեն կորչում։ Դրանք առավել չափով նկատելի են այն բանաստեղծություններում, որոնք պատկանում են քնարերգության բնապաշտական ուղղությանը։ Այդպես էլ պետք է լիներ, որովհետև արևմտահայ պոեզիան շինարարական աշխատանքը գովերգելու ավանդույթներ չուներ, այլ ուներ ուրիշ գրական սկզբունքներ,

որոնցից փորձ է արվում յուրացնել միայն բնության պատկերման նրբությունը։ Այս տեսակետից նշելի են Ալազանի «Ջնծաղիկները», «Հասկերը», «Երգ աշնան», «Արտերը» բանաստեղծությունները, որոնցում կա Մեծարենցի քնարերգության և Վարուժանի «Հացին երգը» շարքի հեռավոր արձագանքը։ Ահա մեկ քառատող «Հասկերը» բանաստեղծությունից.

Հասուն հասկերը սրվում են, հոսում,
հասուն հասկերի ոսկեվարս կեսօր,
բիսաները սիրո խոսք են փոփոում,
իրար են քաղում լուսե երեսով (6, 60)։

Բնապաշտական քնարերգությունը, որը դուրս էր մղված 20-ական թվականների նախորդ տարիների պոեզիայից, այս տարիներին ևս դժվար էր հարթում իր ճանապարհը։ Ավելորդ չէ վկայակոչել մի փաստ։ «Արևմտահայ բանաստեղծներ» գրքի առաջաբանում, խոսելով Մ. Մեծարենցի մասին, Գ. Վանանդեցին գրում էր. «Մեծարենցի մոտ տիրապետում է այդ հին՝ անցած կուլտուրայի սրբավայրը—կուսական բնությունը» (17, XXXIX)։ Բնապաշտությունը որպես քնարերգության թեմատիկ գիծ Ալազանը և մյուսները ժառանգում են արևմտահայ բանաստեղծներից, նյութի հետ մեկտեղ յուրացնելով նաև բնությունը նկարագրելու-ներկայացնելու գեղարվեստական սկզբունքները, ձևերը, պատկերները, բառապաշարը։

Արևմտահայ պոեզիայի ավանդույթների զարգացման ձգտում նկատելի է նաև Նորենցի որոնումների մեջ։ Այդ ավանդույթները դարձյալ առկա են բնապաշտական (նաև անհատական) բնույթի բանաստեղծություններում. «Արևին», «Բևեռնավորում», «Շոայլություն».

Այս փունջ ծաղիկը սեղանիս վրա...
օ, քիչ է, արև, օ՛, քի՛չ է, քի՛չ է.
Դուրսը գարուն է, կյանք է հուրհրան,
այս փունջ ծաղիկը ծաղրի բրբիչ է (69, 10)։

Այս ավանդույթները Նորենցը ևս չի կարողանում ծառայեցնել սոցիալիստական շինարարության պատկերման խնդիրներին։ Գրքի «Արյուն և քրտինք» շարքի գործերը սոսկ արտաղրական և կառուցողական մոտիվներով ներքողներ են։

Այսուհանդերձ, Նորենցի դիրքը նկատելի քայլ էր՝ ուղղված ժամա-

նակի անդեմ քնարերգության դեմ։ Նորենցը ոչ միայն փորձում էր ստեղծել իսկական քնարերգության նմուշներ, այլ պայքարում էր մարդկային բովանդակություն ունեցող քնարերգության ճանապարհին իջեցված տեսական ու գեղագիտական ուղեփակոցների դեմ։ «Ոսկեայկներ աշնան» շարքի բանաստեղծություններից մեկում նա գրում էր.

Անցի՛ր գաշտերից մեր, անցի՛ր,
Մանգաղի անպույն լիրիկա (ՆՈՒ, 1930, № 10, էջ 38)։

Չարենցի ազդեցությամբ Նորենցը փորձում է չեզոք քնարերգության մեջ ներմուծել անձնական-անհատական նրբերանգներ, իր կյանքն ու կենսագրությունը, խոհերն ու ապրումները զուգակցել ժամանակի խնդիրներին։ Այդ բնույթի են «Երգեր մահի մասին» շարքի բանաստեղծությունները, որոնցում նա խոսում է անձնական վիշտը (ընկերուհու մահը) մոռանալու մասին, ավելի ճիշտ՝ չհուսալքվելու և մեծ կյանքի հոսունին մասնակցելու մասին («Պայքար», «Տողերիս դասակներով մահի դեմ գրոհ դնամ» և այլն)։ Նա ավետում է. «Անքակտելի և խոր ես կապված եմ, այս մեծ մարանչումին, կռվի, աճման վերածայծ (69,7)։

Քնարերգության սահմանափակ շրջանակները լայնացնելու փորձ են նաև «Կարմիր լաչակներ» շարքի գործերը։ Երկիրը փառաբանող բանաստեղծությունների կողքին նա զգուշությամբ տեղ է տալիս նաև սիրային քնարերգությանը։ Եվ որպեսզի չհամարվի «անհատապաշտ» ու «սիրո մեղկ երգիչ», Նորենցը սիրո հարցը զուգակցում է հայրենիքին նվիրվածությանը ու քաղաքացիական կորովին.

Սիրո ամենավառ պահին էլ,
որին այնքան երգեր ձոնել եմ,—
սրտումս արթուն է մեծ հիմնը,
արթուն է ինտերնացիոնալը (69, 66)։

Քնարական տարբեր մոտիվներով համեմատաբար հարուստ է Տարոնցու «Առավոտ» գիրքը։ Այս շրջանում թե՛ Նորենցը և թե՛ Տարոնցին գտնվում էին Չարենցի ստեղծագործության տիրական ազդեցության տակ և, այսպես ասած, բանաստեղծության չարենցյան դպրոցի հետևորդներ էին։ Դա, իհարկե, մեծապես օգնեց նրանց ստեղծագործական կազմավորման գործին։ Տարոնցու գիրքը բացվում է մի բանաստեղծությամբ («Առավոտ»), որի մեջ նա իր հերթին խոսում է ժամանակին ձուլվելու, առօրյայի գեղեցկությունը տեսնելու, մարդկանց հե-

բոսական պայքարը գովերգելու, նոր կյանքը իմաստավորելու այն հարցերի մասին, որոնց շուրջ «էպիքական լուսաբացում» մեծ խոսակցություն էր սկսել Ե. Չարենցը։ Տարոնցին գրում էր.

Ու թեև նոր սահմանն անցած՝
Չեմ քնարել պայքարը մեր,
Մի հնօրյա, հնօրյա ցավ՝
Արյո՛ւն է իմ սրտից քամել։
...Զգում եմ, որ փոխվում եմ ես
Եվ իմ աչքում՝ ամեն մի բան։
Ու կձգտեմ կարոտակեզ
Առաջվա քայլել այս նոր ճամփան (110, 4—6)։

Չարենցյան կողմնորոշումը թեև ի հայտ է գալիս ստեղծագործական տարբեր հարցերում, այնուամենայնիվ Տարոնցին ոչ թե կրկնում էր նրան, այլ՝ հետևում իր մեծ ժամանակակցի ուղուն։

Ինչպես բոլորը, այնպես էլ Տարոնցին գովք ու ներբող է կարդում իր երկրին («Հ.Ս.Խ.Հ.», «Իմ երկրին», «Երգ խնդության», «Երկրի հանդիսատը», «Գազել նոյեմբերին»), փառաբանում սոցիալիստական առօրյան ու մարդկանց աշխատանքային եռուզեռը («Առավոտը», «Խորհրդային արտավար», «Բաքու»), պանծացնում պայքարի, մաքառման ու հերոսական սխրանքի ոգին («Սպարտակյան տողեր», «Կոմունարուհին», «Հերոսական»)։ Այս ամենի հետ մեկտեղ նրա գրքում տեղ են գտել նաև 20-ական թվականների տարբեր տարիների գրված քնարական այլ բնույթի բանաստեղծություններ, որոնցում արդեն զգալի են արևմտահայ բանաստեղծության ավանդույթները։ Տարոնցին երգում է սեր, մայրական կարոտ, բնություն, բնության բեղմնավորում, արծարծում կյանքի ու մահվան խնդիրներ, մի խոսքով՝ ցանկանում քնարերգության մեջ ընդգրկել կյանքի հարուստ ու հորդուն պատկերը։

Տարոնցին ստեղծում է հոգեբանական սիրո, սիրո գեղեցկության փառաբանման հաջող օրինակներ («Հացվորը», «Արևի ծովն էր ոսկի», «Գարուն», «Բաց դռները, Ռուբինա», «Լիրիկա», «Լեռնային ոգին»)։

Հաջող են նաև բնության, բնության բեղմնավորման մոտիվներով գրված բանաստեղծությունները, որոնք ոչ թե չեզոք բնանկարներ են, այլ՝ մարդկային հոգեկան հարուստ ապրումների արտահայտություններ («Աշնուտ», «Այգեկութ», «Լեռներում», «Արտաքաղ», «Հացը ոսկի»)։ Ի վերջո, այս գրքում է զետեղված նաև Տարոնցու ամբողջ ստեղծագործության լավագույն նմուշներից մեկը՝ «Ծիր արագիլը» բանաստեղծությունը, որ նա գրել է 1923 թ. բանաբվեստի բուռն վերափոխության

տարիներին։ Բանաստեղծությունը հուզիչ ու խոր մի պատկեր է մահվան դատապարտվածության մասին.

Թխպոտ երկնքով այսօր այնքան հավքե՛ր անցան,
Տրամաթախիծ, կըղկըղալեն ու տարագիր,
Դու չես հասնի այդ երամին հողմահալած ու ցիրուցան։
— Դու կմեռնես, ծե՛ր արագիլ։
Նրանք անցան ուղեմոլոր, տրամաթախիծ, սրտակեղեք,
Նրանց հոգում երգեր կային անսփոփ ու անկարեկիր,
Քո թևերը չարդվել են որպես ցողուն, որպես եղեգն,
— Դու կմեռնես, ծե՛ր արագիլ։
Ճերմակ բույնդ բզկտում է անգութ քամին մեր դաշտերի,
Նանծաղուսի վրա նա չէ՞ր, որ պարեց խոլ ու ցավադին։
Քո աչքերում նվաղում է կապույտ երազը շամբերի
— Դու կմեռնես, ծե՛ր արագիլ (110, 7)։

Բանաստեղծությունը կարծեք 1915—1920 թվականների հայ ժողովրդի ողբերգության պատկերը լինի՝ հայրենի տնից արտաքսված, աշխարհի անհայտ ու անորոշ ճանապարհներով քայլող և ճանապարհներին սովից, համաճարակից, հոգնությունից, հարձակումներից անընդմեջ նոսրացող քարավանների ոդիսականը։ Քանի՜-քանիսը մնացին ճանապարհներին։

Տարոնցու և Նորենցի ջանքերը՝ Չարենցի հետևությամբ վերափոխելու քնարերգության զարգացման ընթացքը, այս տարիներին ենթարկվեցին խիստ և անտեղի քննադատության։ Այդ քննադատությունն ըստ էության ուղղված էր Չարենցյան սկզբունքների և Չարենցի գրական դպրոցի դեմ։ «Պրոլետգրականությունը վճռական բեկման նախօրյակին» հոդվածում Ա. Ոսկերչյանը խառն ու շփոթ մտքերով գրում էր. «Առավոտ» ժողովածուից հետո ինքնամփոփ սուբյեկտիվ պսիխոլոգիզմի ու մանր բուրժուական լիրիզմի տրամադրություններ պարունակելու տեսակետից աչքի է ընկնում ընկ. վ. Նորենցի բանաստեղծությունների «Երկրորդ գիրքը»։ Հեղինակը այս գրքով սխեմատիզմից խուսափելու փորձ է արել։ Բայց նա, մի ծայրահեղությունից խուսափելով, ընկել է մի այլ ծայրահեղության՝ գրական պասսիվության և ինքնամփոփ հոգեբանական շեղումների, սուբյեկտիվիզմի գիրկը» (ԳԴ, 1931, № 2—3, էջ 56)։ Իսկ Ն. Զարյանը «Պրոլետգրական շարժումից դուրս մնալու վտանգի մասին» հոդվածում Տարոնցու «Առավոտ» գրքի վերաբերյալ գրում էր. «Բոլոր դեպքերում էլ... Տարոնցին չի ազատվում իդեալիզմից» (ԳԴ, 1931, № 2—3, էջ 61),—և որպես իդեալիզմի օրինակ վկա-

յակոչում է Տարոնցու «Զարկ իմ սրտին...» բանաստեղծության հետևյալ տողերը. «Սիրում եմ սերըդ հրերով լեցուն, Նա՛ է ինձ կապում իմ իսկ աշխարհին...»: Սխալ է գնահատվում նաև Ալազանի գիրքը: «Երգեր կառուցման և հաղթանակի» գրքի գրախոսության մեջ հեղինակը (Սիրունյան), քննադատելով գրքի թեմատիկան, միաժամանակ գրում էր. «Ձևական նվաճումների տեսակետից Ալազանը ոչինչ չի ավելացրել իր նախկին ստեղծագործություններին վրա, բացի այն, որ մեխանիկորեն կրկնել է կլասիկներին, հատկապես Վարուժանին» (ԽՀ, 1930, № 304): Եվ դա այն դեպքում, երբ Ալազանը իր «Հրաբխապոեմիա» (1923) և «Աշխատանքային» (1924) ժողովածուներից հետո զգալիորեն կարդ՝ էր բերել իր խոսքի ձևական կառուցվածքը:

Այս տարիներին քնարական հրաշալի բանաստեղծություններ ստեղծեց նաև Գ. Մահարին («ՆՈՒ, 1929, № 1, 1930, № 67), որոնք զետեղվեցին «Մրգահաս» (1933) գրքում: Մահարին, այսպես կոչված, «մաքուր» քնարերգության կողմնակից էր: Բնության պատկերների ու անհատական տրամադրությունների շաղախով նա ստեղծում էր հոգեբանական նուրբ բանաստեղծություններ («Երեք բարդի», «Բալլադ Զալոյի և առաջին սիրո մասին», «Այգեստաններ», «Խոհ», «Հաշտություն», «Մրգաստան» և այլն): Միաժամանակ, գրական անողոք կենցաղի և անվերջ ու անարդար քննադատության տարափի տակ նա գրում է հույսով, հավատով ու պայծառ լավատեսությամբ հագեցված բանաստեղծություններ.

Ես հավատում եմ այս առավոտին
Ու մեն մի, մեն մի տրոփին նրա,
Որքան էլ սիրտս թախի՛ծը ուտի,
Քարե՞ր ծանրանան ուսերիս վրա (60, 94):

Էպիկական պոեմների հետ մեկտեղ քնարական բանաստեղծություններ, տրիոլետներ ու քառյակներ գրեց նաև Ն. Զարյանը: Քնարական գործերով հանդես եկան Վեսպերը, Ս. Վահունին, Վ. Գրիգորյանը և ուրիշներ:

Այս տարիների գրեթե բոլոր բանաստեղծները 20-ական թվականներին թաքուն գրեցին և գաղտնի պահեցին նաև շատ այլ հոգեթով քնարական երգեր, որոնք, սակայն, չմտան ժամանակի գրական հունի մեջ, դուրս մնացին գեղարվեստական շրջանառությունից: Հոգու նրբությունը և ճշմարիտ քնարերգությունը աստիճանաբար ու դժվարությամբ

էր իր ճանապարհը հարթում։ Այդ իսկ պատճառով այս տարիներին գրված շատ ու շատ գործեր, դուրս մղելով 20-ական թվականներին հրապարակված բանաստեղծությունների ղգալի մասը, հետագայում տպագրվեցին երկերի ժողովածուներում ու հատընտիրների մեջ։

Մահարին ու Սարյանը, Տարոնցին ու Նորենցը, Զարյանն ու Ալազանը, շարունակելով Ե. Չարենցի սկզբնավորած դրական ավանդույթները, 20-ական թթ. վերջերին ստեղծեցին բանաստեղծական խոսքի մի այնպիսի մակարդակ, որը փորձ էր՝ հաղթահարելու 20-ական թվականների առաջին տարիներին տարածված և արմատավորված սիեղերական կոչը, հրովարտակը, մեքենայապաշտությունը, իրականության դեղարվեստական յուրացման սխեմատիկ ըմբռնումը։ Դեղարվեստական խոսքը աստիճանաբար ընկնում էր բնականոն հունի մեջ և, վերականգնելով կապերը դասական գրականության հետ, ժառանգում ու շարունակում էր այն ավանդույթները, որոնք կենսունակ էին պահում գրականությունը և նրան տալիս ազգային դեմք ու դիմագիծ։ 20-ական թվականների վերջերին, բացառություններով հանդերձ, հարստացավ բանաստեղծական խոսքի լեզուն, անհարկի քայքայումից ու ջլատումից հետո վերականգնվեց չափածո խոսքի կառուցվածքը, տաղաչափությունը, ռիթմը։ Հարստացավ բանաստեղծության ժանրային համակարգը՝ գրվեցին պոեմներ, բալլադներ, ներբողներ, գովքեր, սոնետներ, տրիոլետներ, էպիգրամներ։ Վիպական ու քնարական սկզբունքներով դեղարվեստորեն յուրացվեց ավելի որոշակի հարուստ ու ընդգրկուն դեղարվեստական նյութ։ Գրողների ստեղծագործական դիրքորոշումը աստիճանաբար հանգեց սոցիալիստական՝ այն օրերի տերմինաբանությամբ՝ հեղափոխական ռեալիզմի մեթոդին, որը միավորեց գրողների դեղագիտական-ծրագրային որոնումները և նոր արմատական ու անշեղ հունի մեջ դրեց դեղարվեստական խոսքի զարգացման ընթացքը։ Միաժամանակ, այս տարիներին նկատվեց ստեղծագործական մի միտում, որը մոտենում էր կեղծ ժողովրդականությանը։ Դրա արտահայտություններն են Ն. Զարյանի «Հարվածներ» գրքում դետեղված քառյակները, Ս. Տարոնցու «Սերը (գեղջկական)», «Մի գյուղաղջկա» բանաստեղծությունները, «Բայշևիկյան գարնանացան» (1931) ժողովածուն, որի մեջ դետեղված էին այս տարիներին ապրող գրեթե բոլոր բանաստեղծների շատ ու շատ գործեր։ Կեղծ ժողովրդականության արտահայտությունն այն էր, որ դեղարվեստական խոսքը բովանդակությամբ, բառապաշարով, պատկերային հորինվածքով իջեցվում էր աշուղական մակարդակի։ Այս միտումը 30-ական թթ. վերջերին, նաև 40-ական թվականների վերջերին ու 50-

ականների սկզբին նկատելիորեն խոշընդոտեց, կասեցրեց բանաստեղծական խոսքի զարգացման ընթացքը։ Կեղծ ժողովրդականությունը 20-ական թթ. վերջերին սխալմամբ ըմբռնվեց իբրև գրական ավանդույթների զարգացման նախադրյալ, որի սկզբնաղբյուրը իբր ժողովրդական երգերն էին ու բանահյուսությունը։

Հին սխալները ուղղելով և գրական նոր սկզբունքների իրագործման ընթացքում թույլ տրվող որոշ մոլորություններով ու շեղումներով, բայց գեղարվեստական մեծ փորձով, ստեղծագործական աշխատանքի հարուստ ավանդույթներով 20-ական թթ. պոեզիան թևակոխում էր իր զարգացման նոր փուլը։

ՎԵՐՋԱԲԱՆ

1920-ական թթ. պոեզիան գեղարվեստական խոսքի զարգացման իր առանձնահատուկ սկզբունքներով ու խնդիրներով դրսևորում է գրականության պատմության ինքնուրույն փուլի հարուստ ու բազմակողմանի օրինաչափություններ։ Սկզբում կտրվելով, այնուհետև հիմնավորապես կանգնելով հայ դասական գրականության կենսունակ ավանդույթների վրա՝ այդ տարիների երիտասարդ գրականությունը ձևավորում է նոր ու հեռադնա ավանդույթներ, որոնք փոխանցվում են հաջորդ տասնամյակներին։

Ե. Չարենցի ստեղծագործական ու գործնական ամենաեռանդուն մասնակցությամբ սկզբնավորվեց հայ գրականության նոր փուլը, ստեղծվեց հայ գրողների նոր սերունդը։ Չարենցն էր այն վիթխարի գրական և պատմական անձնավորությունը, որը որբանոցներից և Հայաստանի տարբեր քաղաքներից ու գյուղերից իր շուրջը համախմբեց գրական երիտասարդությանը, կազմակերպեց գրական կյանքը, ստեղծեց գրական եռուն մթնոլորտ, տեսական-ծրագրային ուղիներ նշեց այդ գրականության համար, գեղարվեստորեն իրագործեց այդ սկզբունքները և բոլոր նրանց հետ, ովքեր կամա թե ակամա հետևում էին իրեն՝ ստեղծեց նոտերյանական գրական մի նոր շրջափուլ, հիմնավորելով իր իսկ անունով կոչվող չարենցյան գրական դպրոցը կամ ուղղությունը։ Այդ գրական նոր ուղղությունը պատմական նոր իրականության արտահայտությունն էր, որը, աստիճանաբար շտկվելով ու լայնանալով, դարձավ հայ սովետական գրականության մայրուղին, գեղարվեստական խոսքի զարգացման հիմնական առանցքը։ Չարենցի գլխավորությամբ 10-ական թթ. վերջի և 20-ական թթ. սկզբի հեղափոխական ռոմանտիզմի բուռն խանդավառությունը աստիճանաբար մտավ ռեալիստական հուն, գրականությունը ստեղծեց իր զարգացման հիմնական ուղեգծերը և ընթացավ սոցիալիստական ռեալիզմի ճանապարհով։

Միաժամանակ, 20-ական թթ. պոեզիան իր որոնումների ուղղվածությամբ, դարաշրջանի պատմական-հասարակական առաջընթացի հետ

ունեցած իր անխզելի կապերով հայ գրականությունը դուրս բերեց զարգացման մի նոր աստիճան։ «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման մեջ Վ. Տերյանը, անդրադառնալով ժամանակի ընդհանուր առաջընթացից հայ գրականության ետ մնալու հարցին, ցավով ասում էր. «...որքան տարօրինակ ու անհասկանալի կերպով հետավոր պիտի թվան մեր օրերի ինտելիգենտ մարդու համար Թեկուզ Սմբատ Շահազիզի «Լևոնի վիշտը» կամ Ռափայել Պատկանյանի ազգային և ռազմական երգերը։ Կամ կարո՞ղ է տարօրինակ ու հետու չթվալ մեր օրերի ինտելիգենտ մարդու Պռոշյանի պարզամիտ հյուսվածքները կամ Րաֆֆիի նման թեկուզև հանճարեղ մարդու ստեղծագործությունը, երբ մեր օրերի այդ ինտելիգենտը ոչ միայն Պուշկինին և Դոստոևսկուն ավելի լավ է ճանաչում, քան երեկվա սերունդը, այլ որն անցել է և նորագույն եվրոպական և մանավանդ ռուսական գրականության բովով... Բայց չէ՞ որ Րաֆֆուն կամ Պռոշյանին ու Աղայանին—Սոլոգուբից ու Համսունից հոգեբանորեն դարեր են բաժանում, մինչդեռ Սոլոգուբն սկսել է իր գրական կյանքը Րաֆֆու կենդանության ժամանակ և Աղայանի ու Պռոշյանի օրով արտադրել է իր լավագույն ստեղծագործությունները» (114, 50)։ Ահա, 20-ական թթ. պոեզիան իր զարգացման ուղղվածությամբ հաղթահարեց դարերի այդ հոգեբանական խզումը, տեղական և համաշխարհային՝ մասնավորապես ռուսական (նաև միութենական) գրականության զարգացման անհամապատասխանությունն ու ժամանակային անջատումը։ Արդյունքը եղավ այն, որ 20-ական թթ. հայ գրականությունը զարգացավ ժամանակի ընդհանուր գրականության օրինաչափություններին համապատասխան և ստեղծեց ժամանակի ու դարի զարգացման մակարդակը բնութագրող գեղարվեստական լիարժեք երկեր, նաև այսօր սոսկ պատմականորեն վերհիշվող շատ ու շատ գործեր, որոնք թեև պատկանում են տվյալ ժամանակին և տվյալ ժամանակի գեղարվեստական որոնումներին, այնուամենայնիվ՝ չեն կորցնում իրենց կարևորությունն ու հետաքրքրությունը նաև հետագա ժամանակների համար։

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԾՈՒՆ ԱԱՇՏԵՆՅԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Աբով Գ., *Դանակը բկին, Մ., 1923։*
2. Աբով Գ., *Նղինի ֆրոնտ, Մ., 1924։*
3. Աբով Գ., *Միայն կինը, Թիֆլիս, 1919։*
4. Աբաբեկյան Լ., *Բանաստեղծություններ, Ե., 1970,*
5. Ալազան Վ., *Աշխատանքային, գիրք I, Ե., 1924։*
6. Ալազան Վ., *Երգեր կառուցման և հաղթանակի, Ե., 1930։*
7. Ալազան Վ., *Հրաբխապոեզիա (ժայթքում առաջին), Ե., 1923։*
8. Ալազան Վ., *Հուշեր, Ե., 1957։*
9. Ալազան Վ., *Պոեմ պատերազմի, խաղաղության և հնգամյա պլանի մասին, Ե., 1931։*
10. Ալազան Վ., *Օրիորդ Օլգա, Ե., 1925։*
11. Աղաբաբյան Ս., *Նղիշե Չարենց, գիրք առաջին, Ե., 1973։*
12. Աղաբաբյան Ս., *Նղիշե Չարենց, գիրք երկրորդ, Ե., 1977։*
13. Անանյան Գ., *Նղիշե Չարենցը և ռուս գրականությունը, Ե., 1979։*
14. Արմեն Մ., *Դաշային երազ, Ե., 1931։*
15. Արմեն Մ., *Երկաթավորվող երկրի երգեր, Ե., 1927։*
16. Արմեն Մ., *Շիրկանալ, Լենինական, 1925։*
17. «Արևմտահայ բանաստեղծներ», *Ե., 1930։*
18. Բակունց Ա., *Երկերի ժողովածու, հ. 2, Ե., 1979։*
19. «Բայլևիկյան գարնանացան», *Ե., 1931։*
20. Բոգդանով Ա., *Դեղարվեստը և բանվոր դասակարգը, Մ., 1920։*
21. Գասպարյան Գ., *Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը, Ե., 1979։*
22. «Գրական-գեղարվեստական ալմանախ», *Թիֆլիս, 1919։*
23. Դեմիրճյան Դ., *Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1976։*
24. Զարյան Ն., *Հարվածներ, Ե., 1933։*
25. Զարյան Ն., *Հրանուշը, Ե., 1925։*
26. Զարյան Ն., *Միհատորյակ Ե., 1975։*
27. Զարյան Ն., *Նոյեմբերյան օրերին, Թիֆլիս, 1926։*
28. Զարյան Ն., *Ջրանցքի կապույտ երկրում, Ե., 1926։*
29. Ղոյան Ս., *Երկերի ժողովածու, հ. 10, Ե., 1964։*
30. Թամրազյան Հ., *Նղիշե Չարենց, Ե., 1981։*
31. Թամրազյան Հ., *Սովետահայ գրականության պատմություն, Ե., 1980։*
32. Թեքեյան Վ., *Հատընտիր, Ե., 1970։*
33. Թոքովենց Վ., *Արևելք, Թիֆլիս, 1918։*
34. «Թումանյանը ննջադատ», *Ե., 1939։*

35. Թումանյան Հ., *Երկերի ժողովածու, հ. 1, ե., 1969։*
36. Թումանյան Հ., *Երկերի ժողովածու, հ. 2, ե., 1969։*
37. Թումանյան Հ., *Երկերի ժողովածու, հ. 4, ե., 1969։*
38. Իսահակյան Ս., *Երկերի ժողովածու, հ. 1, ե., 1973։*
39. Իսահակյան Ս., *Երկերի ժողովածու, հ. 2, ե., 1974։*
40. Իսահակյան Ս., *Երկերի ժողովածու, հ. 5, ե., 1977։*
41. Իսահակյան Ս., *Երկերի ժողովածու, հ. 6, ե., 1979։*
42. Իսահակյան Ս., *Հիշատակարան, ե., 1977։*
43. Լենին Վ. Ի., *Երկեր, հ. 41, ե., 1982։*
44. «Խորհրդային Հայաստանը 1920—1925 թթ.», *ե., 1926։*
45. «Մաղկաբաղ ֆրանսիական դասական ճեմարանության», *ե., 1976։*
46. Կարա-Դարվիշ, *Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը, Թիֆլիս, 1914։*
47. Հակոբյան Հ., *Երկերի ժողովածու, հ. 1, ե., 1955։*
48. Հակոբյան Հ., *Երկերի ժողովածու, հ. 2, ե., 1956։*
49. Հակոբյան Հ., *Երկերի ժողովածու, հ. 3, ե., 1958։*
50. Հակոբյան Հ., *Երկերի ժողովածու, հ. 4, ե., 1958։*
51. Հարությունյան Ս. (Հարենց), *Արևելքի ժողովուրդների առաջին համագումարը, ե., 1960։*
52. «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», *ե., 1961։*
53. «Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ ռևոլյուցիան և սովետական իշխանության հաղթանակը Հայաստանում», *ե., 1960։*
54. «Հոկտեմբեր-Նոյեմբեր», *ե., 1932։*
55. «Զիբենի» *(Ժողովածու հայ դրագետների), Թիֆլիս, 1915։*
56. Մակինցյան Պ., *Դիմագծեր, ե., 1980։*
57. Մահարի Գ., *Բարդիներ, ե., 1927։*
58. Մահարի Գ., *3 ապիտօպերիա, ե., 1924։*
59. Մահարի Գ., *Երկեր, ե., 1954։*
60. Մահարի Գ., *Երկերի ժողովածու, հ. 1, ե., 1966։*
61. Մահարի Գ., *Երկերի ժողովածու, հ. 2, ե., 1967։*
62. Մահարի Գ., *Երկու պոեմ, ե., 1926։*
63. Մահարի Գ., *Կես գիշերից մինչև առավոտ, ե., 1927։*
64. Մահարի Գ., *1920?—1923! (պոեմ ոչ պրոլետարական), Ալեքսոլ, 1923։*
65. Մահարի Գ., *Տիտանիկ, Լենինական, 1924։*
66. Մահարի Գ., Արմեն Մ., *Երկու մայր, ե., 1927։*
67. Մովսես Խորենացի, *Հայոց պատմություն, ե., 1981։*
68. Նազարյանց Հ., *Ֆ. Բ. Մահինեթիի և ապագայապաշտությունը, Կ. Պոլիս, 1910։*
69. Նորենց Վ., *Երկրորդ գիրք, ե., 1930։*
70. Նորենց Վ., *Հուշեր և արձագանքներ, ե., 1968։*
71. Նորենց Վ., *Օրերի ճամփին, Դիլիջան, 1925։*
72. Շահ-Բոռն (Շայբոռն Ս.), *Կովկաս, Թիֆլիս, 1925։*
73. Շոլոխով Մ., *Խաղաղ Դոնը, հ. 3, ե., 1950։*
74. Չարենց Ե., *Երկերի ժողովածու, հ. 1, ե., 1962։*
75. Չարենց Ե., *Երկերի ժողովածու, հ. 2, ե., 1963։*

76. Զարենց Ե., *Երկերի ժողովածու, հ. 3, Ե., 1964։*
77. Զարենց Ե., *Երկերի ժողովածու, հ. 4, Ե., 1968։*
78. Զարենց Ե., *Երկերի ժողովածու, հ. 6, Ե., 1967։*
79. Զարենց Ե., *Պոեմներ, Կ. Պոլիս, 1922։*
80. Զարենց Ե., *Ռոմանս անսեր, Մ., 1922։*
81. «Զարենցյան ընթերցումներ», *հ. 4, Ե., 1979։*
82. Պարտիզունի Վ., *Ավ. Իսահակյանը և Վ. Տերյանը, Ե., 1975։*
83. «Պրոլետարական գրողներ», Ե., *1927։*
84. «Պրոլետարական ստեղծագործություն», *դիրք I, պոեզիա, Թիֆլիս, 1920։*
85. Ջրբաշյան Է., *Աշխարհայացք և վարպետություն, Ե., 1967։*
86. Ջրբաշյան Է., *Ջորս գազաթ, Ե., 1982։*
87. Սալախյան Հ., *Եղիշե Զարենց, Ե., 1957։*
88. Սարգսյան Խ., *Վահան Տերյան, Ե., 1926։*
89. Սարգսյան Խ., *Տասնամյակների միջով, Ե., 1966։*
90. Սարյան Գ., *Երկերի ժողովածու, հ. 2, Ե., 1969։*
91. Սարյան Գ., *Երկիր խորհրդային, Ե., 1930,*
92. Սարյան Գ., *Շիրակի հարսանիքը, Լենինական, 1925։*
93. Սարյան Մ., *Դրառումներ իմ կյանքից, Ե., 1966։*
94. Սիամանթո, *Ընտիր երկեր, Ե., 1957։*
95. «Սովետահայ գրականության պատմություն», *հ. 1, Ե., 1961։*
96. «Սովետահայ գրականության պոետիկան», *Ե., 1980։*
97. «Սովետահայ գրականության տարեգրություն. 1917—1956», *Ե., 1957։*
98. Սուրխաբյան Հ., *Հնահոկտեմբերյան հայ գրականություն, I, պրոլետարական գրականություն, Թիֆլիս, 1929։*
99. Վարուժան Դ., *Նամականի, Ե., 1965։*
100. Վեսպեր Մ., *Կայարաններ, Թիֆլիս, 1925։*
101. «Վերելք» *(նորագույն բանաստեղծությունների ընտիր նմուշների ժողովածու), Թիֆլիս, 1930։*
102. Վշտունի Ա., *Արևելքը հուր է հիմա, Դոնի Ռոստով, 1927։*
103. Վշտունի Ա., *Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1918։*
104. Վշտունի Ա., *Բանաստեղծություններ, Ե., 1929։*
105. Վշտունի Ա., *Կամավորի հուշատետրից, Բաքու, 1915։*
106. Վշտունի Ա., *Հուզանք ու զանգ, Ալեքպոլ, 1923։*
107. Վշտունի Ա., Neo Orientalia. *Ե., 1923։*
108. Վշտունի Ա., *Սալամնամե, Թիֆլիս, 1924,*
109. «Տասներկու տարի (1920—1932)», *կազմեցին՝ Ալազան Վ., Նորենց Վ., Ե., 1933։*
110. Տարոնցի Ս., *Առավոտ, Ե., 1930։*
111. Տեր-Մարտիրոսյան Հ. (Թորոս Թաոսյան Ն. Տերենց), *Սիրո տաղեր, Ալեքպոլ, 1913։*
112. Տերյան Վ., *Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1972։*
113. Տերյան Վ., *Երկերի ժողովածու, հ. 2, Ե., 1973։*
114. Տերյան Վ., *Երկերի ժողովածու, հ. 3, Ե., 1975։*
115. Տերյան Վ., *Երկերի ժողովածու, հ. 4, Ե., 1979։*
116. Տիգրանյան Ա. (Մենուին), *Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1914։*

117. *Арутюнов Л.*, Чаренц. Эволюция творчества, Е., 1967.
118. *Ахумян Т.*, Литературные статьи и воспоминания, Е., 1966.
119. *Белый А.*, Символизм, М., 1910.
120. *Выходцев П.*, В поисках нового слова. Судьба русской советской поэзии двадцатых-тридцатых годов XX века, М., 1980.
121. *Григорян А.*, Поэзия Егише Чаренца, Е., 1961.
122. *«История русской советской литературы»*, М., 1979.
123. *«Итальянская лирика XX века»*, М., 1968.
124. *Компанеец В.*, Художественный психологизм в советской литературе (1920-е годы), Л., 1980.
125. *«Литературные манифесты.* От символизма к октябрю» (сборник материалов), М., 1929.
126. *«Литературный факт.* Первый сборник материалов работников Лефа», М., 1929.
127. *Маяковский В.*, Полное собрание сочинений, т. I, М., 1955.
128. *Маяковский В.*, Полное собрание сочинений, т. 2, М., 1956.
129. *Полонский В.*, На литературные темы, М., 1968.
130. *«Проблемы психологизма в советской литературе»*, Л., 1970.
131. *«Пролетарские писатели первых лет советской эпохи»*, Л., 1959.
132. *Пшибышевский С.*, Полное собрание сочинений, т. 3, М., 1905.
133. *Трифонов Н.*, Русская литература XX века (дореволюционный период), хрестоматия, М., 1962.
134. *Уитмен У.*, Избранные произведения, М., 1970.
135. *Франкфурт Ю.*, Плеханов и методология психологии, М.—Л., 1930.
136. *Чуковский К.*, Мой Уитмен, М., 1969.
137. *Шершеневич В.*, 2×2=5. Листы имажиниста, М., 1920.

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՀԱՊԱՎՈՒՄՆԵՐ

Ա — «Անահիտ», Փարիզ։
ԲՋ — «Բաբվի ձայն», Բաքու։
Գ — «Գարուն», Երևան։
ԳԴ — «Գրական դիրքորում», Երևան։
ԳԲ — «Գրական Թերթ», Երևան։
ԳՇ — «Գրական շաբաթ», Թիֆլիս։
Գ — «Գոբծ», Բաքու։
Դ — «Դարբնոց», Թիֆլիս։
ԴՄ — «Դիրքորում», Թիֆլիս։
Ժ — «Ժողովուրդ», Երևան։
Լ — «Լուսաբաց», Թիֆլիս։
ԽՀ — «Խորհրդային Հայաստան», Երևան։
ԿԱ — «Կարմիր աստղ», Թիֆլիս։
Հ — «Համբավարեր», Թիֆլիս։
ՀԿ — «Հայաստանի կոոպերացիա», Երևան։
Հք — «Հայրենիք», Բոստոն։
Մ — «Մարտակոչ», Թիֆլիս։
ՄՃ — «Մուրճ», Երևան։
ՆԱ — «Նոր ախոս», Երևան։
Ն — «Նորք», Երևան։
ՆՈՒ — «Նոր ուղի», Երևան։
Պ — «Պայքար», Երևան։
Պր — «Պրոլետար», Թիֆլիս։
ՍԳ — «Սովետական գրականություն», Երևան։
ՎՏ — «Վան-Տոսպ», Թիֆլիս։
Վ — «Վերնիք», Երևան։
Վա — «Վիշկա», Բաքու։
ՏԲ — «Տպագրական բանվոր», Երևան։
Ք — «Քուրա», Մոսկվա։
Г — «Грядущее», Петербург.
К — «Кузница», Москва.
Л — «Леф», Москва.
НЛ — «Новый леф», Москва.
ПК — «Пролетарская культура», Москва

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Աբով Գ. 5, 122, 123, 127, 143, 151, 162, 163, 165, 166, 171, 173, 189, 214, 215, 225, 227, 230, 236, 247, 277—279, 285, 296, 297, 299, 300, 354
Աբովյան Խ. 10, 28, 43, 57, 245
Ագաթանգեղոս 131
Աբաբեկյան Լ. 64, 67
Աբայան Ա. 225
Աբարբեկյան Գ. 249, 257—259
Ալազան Վ. 5. 123, 143, 146, 162, 164, 166, 167, 170, 171, 173—177, 180, 182, 183, 185, 187, 189, 202, 208, 212, 228, 231, 232, 234, 235, 238, 239, 248, 285, 288, 300, 303, 305, 326, 327, 354, 358, 370, 372, 375, 376, 381, 385—388, 392, 393
Ալավերդյան Ս. 374
Ալեքսանդրովսկի Վ. 146
Ալիշան Ղ. 341
Ալլահվերդյան Ի. 163
Ակիմով Վ. 126
Անաոնյան Ա. 29
Աղաբաբյան Ս. 107, 126, 219, 223
Աղայան Գ. 57, 396
Աղասյան Վ. 27, 64, 66
Աղավնի 186
Անեմյան Մ. 327
Ամեո 148, 213
Այվազյան Հ. 147
Անայիս 327
Անանյան Գ. 223
Անանուն Դ. 91, 118, 305, 354
Անդրեասյան Գ. 292
Անդրեև Յու. 126
Անուշ 173
Անուրջ (Ն. Քալաշյան) 64, 147
Սահև Ն. 157, 160
Ավագյան Հ. 381
Ավերչենկո Ա. 134
Աստյան Վ. 181
Աստղի Մ. 146, 147, 180
Աստմս 173
Արիստակես Լաստիվերցի 29
Արիստոտել 162
Արծրունի Գ. 10, 341
Արմեն Մ. 5, 158, 168—170, 173, 175, 189, 212, 228, 231, 233, 235, 241, 247, 271, 302, 304, 372
Արշակյան Հ. 327
Արշարունի Ա. 148, 228
Արվատով Բ. 157, 331
Արփո Պ. (Պետրոսյան Ա.) 150

Բալզակ Օ. դե 354, 355
Բալմոնտ Կ. 59
Բակունց Ա. 27, 175, 179, 186, 271, 316, 354, 357, 362, 367
Բայրոն Ջ. Ն. Գ. 363
Բանվոր Ադո 150
Բանվոր Ջաֆար 150
Բանվոր Ղարիբ 150
Բատյուշկով Կ. 353
Բարատինսկի Ե. 353
Բեդնի Դ. 171, 176, 177
Բեզիմենսկի Ա. 239
Բեթհովեն Լ. վան 209
Բելի Ա. 61
Բեստուժև Ա. 354
Բլոկ Ա. 84, 94, 134, 160

Բոգդանով Ա. 120
Բոդլեր Շ. 354
Բրիկ Օ. 157
Բրյուսով Վ. 21, 22, 59, 84, 115, 142, 160, 353, 354
Բուալո Դ. Ն. 162, 352,, 354 355
Բունին Ի. 134
Բուրլյուկ Դ. 134
Բուրլյուկ Ն. 134

Գաստև Ա. 120, 125, 146
Գափրիինդաշվիլի Վ. 127
Գերասիմով Մ. 151
Գնեցեն Ա. 354
Գիլ Դ. 354, 356
Գյուլիխևյան Հ. 183, 225, 309, 354, 35Ն
Գյուլնազարյան Խ. 126
Գյոթե Յ. Վ. 322, 345, 352, 354, 359, 363
Գոբյե Թ. 94
Գորբունով Վ. 126
Գոլանձյան Է. 327
Գովոնի Կ. 133
Գորկի Մ. 134, 184
Գրիգ Դ. 181, 274
Գրիգորյան Ա. 106
Գրիգորյան Ա. (Գր. Աշոտ) 150
Գրիգորյան Գ. 147
Գրիգորյան Վ. 173, 183, 354, 357, 392
Գրիգոր Նարեկացի 46, 106, 127, 164, 302, 311, 345
Գրոզնովա Ն. 126
Գուրո Ե. 134
Գևորգ Խալաթ 264, 274
Գևորգյան Մ. 266

Դաբաղյան Ն. 160, 162, 171, 175—177, 180, 225, 354, 358
Դանշո Ե. (Գաբուզյան Ե). 123, 162, 213
Դանտե Ա. 103, 151, 152, 318, 322, 341, 352—355
Դաշտենց Խ. 186
Դարբինյան Մ. 146, 181, 225
Դե Ամիչիս Է. 354, 355
Դելվիգ Ա. 316, 353, 354

Դեմիրճյան Դ. 23, 105, 118, 119, 164, 165, 168, 179, 180, 183, 270, 271, 295
Դոստոևսկի Ֆ. 134, 159, 396
Դուրյան Պ. 327, 341, 353

Եղիշե 9, 43
Եսայան Զ. 165, 173, 180
Եսենին Ս. 141, 142, 177, 207, 220
Եվտեռպե 327
Երզնկյան Ս. 120, 225
Երմիլով Վ. 178
Երոշին Ի. 120

Զարդարյան Ռ. 105, 353
Զարյան Կ. 184
Զարյան Ն. 5, 27, 162, 166, 171, 173, 175—179, 183—186, 189, 196, 202, 211, 218, 228, 229, 231, 233, 235, 238, 239, 244, 248, 257, 258, 273, 274, 285—288, 291—292, 296, 299—304, 326, 370, 371, 376—380, 391—393
Զոհրապ Դ. 164
Զորյան Ս. 57, 118, 165, 179, 180, 182, 187, 347, 354, 355
Զուլամյան Ս. 150

Էյնշտեյն Ա. 318, 354
Էսաեանյան Լ. 327
Էսխիլես 354, 355
Էրդման Բ.—141

Թամրազյան Հ. 126
Թերզիբաշյան Վ. 59, 184, 264, 368, 369
Թեհլյան Վ. 10, 13, 42, 67, 327
Թորովենց Վ. 156, 165, 179, 180, 187, 261, 262
Թորգոմյան Մ. 180, 187
Թումանյան Հ. 10, 13—16, 24, 28, 31, 32, 41, 43—46, 57, 103, 104, 118, 127, 145, 160, 179, 184, 204, 216, 226, 261, 294, 311, 321, 322, 324, 326, 345, 353, 354
Թումանյան Ն. 18

Ժուկովսկի Վ. 353

Իոճով Ի. 120
Իսահակյան Ա. 9, 10, 15, 16, 43, 46, 47, 49, 57, 63, 67, 127, 179, 216, 222, 244—246, 261, 277, 294, 311, 322, 329, 354, 381—385
Իվանով Ի. 141
Իվանով Վ. 60, 84, 353

Լանան 274
Լարենց Լ. 327
Լեբեդև-Պոլյանսկի Պ. 123
Լեյլի (Փ. Սահակյան) 64, 93, 96, 97
Լենին Վ. 176, 177, 249—255, 258, 263, 318, 354
Լեոնարդո դա Վինչի 151
Լեռ Կամսար 170
Լերմոնտով Մ. 17, 354, 363
Լրկոնտ դե Լիլ 94
Լիֆշից Բ. 133, 134
Լորենց Խ. 120
Լոմոնոսով Մ. 145
Լունաչարսկի Ա. 142, 152, 171
Լևոնյան Գ. 104

Խանզադյան Յ. 63, 180, 187, 199, 329, 353, 382
Խանլարյան Հ. 147
Խանոյան Ս. 175
Խաչանյան Հ. 148
Խլեբնիկով Վ. 133—135, 138
Խենկոյան Ա. (Խենկո Ապեր) 173
Խոճիկ Է. 167
Խոնդկարյան Ա. 121, 180, 225
Խորեն Բադիո 173, 305, 380
Խորունի Տ. 160, 162
Խրիմյան Մ. 341

Ծերեթելի Ա. 128

Կարա Դարվիշ 131
Կարինյան Ա. 120, 155, 281
Կանտեմիր Ա. 152
Կիկերոն 131
Կիպլինգ Ռ. 355
Կիրիլով Վ. 120, 125, 126, 145, 147
Կնյազև Վ. 147
Կոզան Պ. 142
Կոլցով Ա. 145
Կոմերիա Սամվել 150
Կոմպանեևց Վ. 126
Կրասիլնիկյան Կ. 22
Կռուչենիխ Ա. 134
Կուզմին Մ. 134
Կուշներ Բ. 157
Կուպրին Ա. 134

Հալաբյան Կ. 121, 156
Հախումյան Ա. (Ա. Նաբեկ, Հ. Նար...) 154, 223
Հախումյան Տ. 59, 121, 123, 133, 156, 162, 180, 223, 225, 229, 321
Հակոբյան Հ. 121, 124, 127, 143, 146, 147, 151, 155, 171, 173, 180, 189, 208, 209, 231, 232, 234, 240, 258, 259, 286, 325, 354, 371
Հակոբյան Ս. 155, 180
Համբարձումյան Ս. 294
Համսուն Կ. 396
Հայկունի Գ. 121, 127, 143, 148—150, 155, 164, 189, 213, 305
Հայնե Հ. 302, 322, 326, 345, 352, 354, 361
Հայրյան Գ. 186
Հարությունյան Ա. 327
Հարությունով Լ. 223
Հերեդիա Ժ. Մ. 94
Հյուսյան Ն. 164
Հովհաննիսյան Ա. 160
Հովհաննիսյան Հ. 177, 292
Հովհաննիսյան Հովհ. 31, 57, 203
Հովհաննիսյան Տ. 118
Հոմերոս 151, 211, 249, 250, 318, 319, 322, 352, 354, 359
Հովսեփյան Վ. 173
Հրաչյան Խ. 186
Հուրյան Թ. 186

Ղազարյան Գ.—64
Ղարիբջանյան Բ. 374
Ղուկասյան Ջ. 126

Մազմանյան Հ. 27, 64
Մազմանյան Մ. 156, 251, 353, 351
Մալիգյան Վ. 327
Մակինցյան Պ. 29, 68, 105, 142, 155, 191, 245, 319, 353, 368, 382
Մահարի Գ. 5, 10, 26, 27, 63, 67, 143, 153, 162, 163, 166—170, 172—179, 183—185, 187—189, 197, 198, 202—208, 210, 217, 220, 225—227, 231, 233, 235—239, 243, 244, 247, 259, 274, 284—288, 290—292, 296, 299, 303, 324, 354—356, 370—375, 393
Մայակովսկի Վ. 114, 134, 136—138, 142, 157—160, 184, 193, 201, 225, 251, 252, 254, 255, 331, 371
Մանդելշտամ Օ. 371
Մանվելյան Մ. 180, 187
Մարիենհոֆ Ա. 141
Մարիենթալ Ֆ. Թ. 128, 131, 133, 139
Մարկս Կ. 318, 354
Մելիքյան Հ. 169, 173
Մելոյան Գ. 181, 274
Մեծարենց Մ. 326, 327, 354, 388
Մեսրոպ Մաշտոց 359
Մեչենկո Ա. 126
Մերեժկովսկի Դ. 60
Մերկյան Հ. 173
Միսկարյան Ա. 42
Միսկարյան Մ. 42, 51
Միրզոյի Գ. 150
Մխչյան Լ. 256
Մկրտչյան Հ. 369
Մյասնիկյան Ա. (Մարտունի) 152—154, 156, 158, 163—165, 173, 174, 178, 217, 224, 249, 256, 258, 322, 354, 370, 372
Մովսես Խորենացի 9, 21, 28, 29, 38, 39, 43, 131, 359
Մռայլ (Բաբայան Ս.) 150
Մուկոսեև Ի. 285
Մուսայելյան Ս. 374

Յակուլով Գ. 141
Յաշվիլի Պ. 127, 128
Յարճանյան Ա. (Սիամանթո) 10—12, 42, 43, 58, 216, 262, 327, 341, 354

Նազարյան Ս. 10, 57, 341
Նալբանդյան Մ. 10, 57, 90, 341, 342, 344, 345, 354
Նահապետ Քուչակ 106, 214, 311
Նաղաշ Հովնաթան 214
Նար-Դոս 118, 119, 181, 187
Նեկրասով Ն. 345, 354, 361
Ներսես Շնորհալի 28, 311
Ներսիսյան Գ. 181
Նիզնե Ն. 134
Նորենց Վ. 5, 169, 170, 172, 173, 183—185, 189, 235, 244, 246, 285, 288—290, 293, 301, 304, 320—323, 326, 327, 351, 370, 381, 388, 389, 391, 393

Շահազիզ Ս. 57, 226, 396
Շահինյան Մ. 21, 24
Շահումյան Ս. 249, 256, 259
Շամուճյ Գ. 148, 305
Շայբոն Ա. 305
Շանթ Լ. 58, 67
Շեշուկով Ս. 126
Շերշենևիչ Վ. 141, 142
Շեֆսպիր Վ. 152, 155, 318, 354, 355
Շիրազ Հ. 186
Շիրակունի Ք. 173
Շիրվանզադե 118, 119, 179, 181, 187, 381
Շոլոխով Մ. 40

Ոսկերչյան Ա. 391
Ոսկյան Կ. 327
Որբերյան Ռ. 327

Չաադաև Պ. 353
Չարենց Արփ. 351, 352
Չարենց Ե. 5—7, 10, 28—32, 35—37, 39—43, 57, 58, 63, 67—116, 121—

124, 126—127, 130, 131, 133, 137—141, 143, 145, 149, 150, 152—161, 165, 166, 168—175, 177—179, 182—186, 189—195, 197—201, 203—205, 210, 215—225, 227, 232, 237, 241—246, 248—257, 259, 264—269, 271, 277, 279—284, 295, 297, 299—304, 309, 311—326, 328—373, 375, 376, 380, 385—387, 389—391, 393, 395

Չեխով Ա.. 357
Չիրուճի Վ. 147
Չիչերին Գ. 8
Չյոկուրյան Տ. 327
Չյոռճի Ս. 134
Չոպանյան Ա.. 12, 184, 327
Չուբար Ե. 149
Չուժակ Ն. 157, 331
Չուկովսկի Կ. 138

Պալացեսկի Ա.. 135, 138
Պահարե 64
Պանին Ն. 137
Պատկանյան Ռ. (Գամառ Քաթիպա) 10, 26, 57, 127, 145, 147, 211, 341, 396
Պարսամյան Մ. 185, 326, 327
Պեշիկբաշլյան Մ. 327, 341
Պեշկյոբուրյան Գ. 327
Պեստել Պ.—354
Պետրոսյան Մ. 147, 181
Պշիբիշևսկի Ս. 76, 77, 343, 354
Պո է. 19, 36, 354, 355
Պոլոնսկի Վ. 126, 136, 137
Պողոսյան Հ. 327
Պողոսյան Հռ. 181
Պոմարսկի Ա. 120
Պռոշյան Պ. 57, 396
Պուշկին Ա. 134—136, 145, 151, 159, 160, 211, 316, 319, 322, 328, 345, 352—354, 359, 361, 362, 396
Պուշչին Ի. 353

Ջանան 225
Ջրբաշյան է. 58

Ռաֆայել Ս. 136, 145
Ռեմիզով Ա.. 134
Ռենյան Թ. 150
Ռիլեև Կ. 354, 361
Ռշտունի Գ. 150
Ռոբաիյաե Գ. 127
Ռուսսո Ժ. Ժ. 354, 355

Սաադի Մ. 354
Սալախյան Հ. 72, 95
Սահակյան Բ. 148
Սամայան Հ. 223
Սամոբիանիկ Ս. 120, 125, 147
Սայաթ-Նովա 103, 104, 106, 107, 160, 205, 311
Սայանով Վ. 371
Սարգսյան Խ. 62, 106, 180, 187
Սարմեն 173, 231, 233
Սարյան Գ. 5, 169, 184, 185, 189, 231, 232, 257, 258, 274—276, 370, 372, 380, 385, 386, 393
Սարյան Մ. 156, 260, 261
Սելիվանովսկի Ա.. 181, 371
Սելյան Ա.. 126
Սիպիլ 42, 327
Սիտալ Կ. 327
Սիրաս Հ. 153
Սկազին Ն. 146
Սնար 175
Սոլոգուբ Ֆ. 84, 396
Սվետլով Մ. 354, 371
Սուրխաբյան Հ. 24, 49, 64, 68, 118, 119, 142, 150, 154, 155, 158, 159, 164, 165, 175, 177, 178, 187, 191, 213, 215, 222, 279, 284, 369
Սևակ Ռ. 327
Սևերյանին Ի. 134, 199

Վագներ Ռ. 151
Վահանյան Ղ. 184, 270
Վահունի Ս. 292, 326, 392
Վահանդեցի Գ. 123, 154, 171, 173, 175—178, 180, 183, 208, 213, 239, 271, 281, 301, 309, 327, 354, 358, 370, 388
Վանդեկ Վ. 148, 215

Վարդանյան Ա.Ն. 147, 169, 170, 180
Վարդանյան Ս. 225
Վարուժան Գ. 10—13, 43, 216, 262, 311, 326, 327, 341, 388, 392
Վերլեն Պ. 61, 192, 354
Վերնարե է. 21, 149, 151, 354, 363
Վեսպեր Մ. 27, 64, 67, 180, 228, 264, 274, 305, 392
Վինչե-Գրիֆին 149
Վիխոդցև Պ. 125, 126
Վիյոն Ֆ. 354
Վիրգիլիոս 103, 341
Վշտունի Ա. 5, 10, 25, 63, 64, 123, 124, 127, 145, 150, 151, 153, 155, 156, 160, 161, 171, 173, 175, 178, 180, 185, 189, 198, 202, 208—210, 228, 229, 234, 235, 241, 269—274, 285, 288—300, 302—304, 354, 358
Վոլինսկի Ա. 59, 62
Վոլտեր 352, 354, 356
Վորոնսկի Ա. 126

Տարիան Տ. 127, 128
Տարոնցի Ս. 5, 169, 173, 183—185, 189, 248, 259, 284, 299, 324—326, 370, 380, 381, 389—392
Տարտալչիկ Արտաշ 150
Տեր-Գրիգորյան Ն. 21
Տեր-Կարապետյան Լ. 163
Տեր-Մարտիրոսյան Ա. 64, 181, 220
Տեր-Մարտիրոսյան Ն. 148
Տեր-Մարտիրոսյան Հ. (Աշուղ Նազանի) 104, 105
Տերյան Վ. 9, 10, 17, 19, 28, 30, 33, 41—43, 49—59, 62—64, 66—70, 75, 94, 105, 106, 118, 127, 129, 130, 160, 162, 164, 184, 189, 192, 198, 199, 201, 205, 214, 216, 277, 278, 281, 294, 295, 297, 305, 311, 321, 322, 324, 326, 329, 345, 352—354, 359, 368, 369, 396
Տեր-Սիմոնյան Գ. 163
Տեր-Վարդանյան Ա. 264
Տեր-Վարդանյան Ա. 264
Տերտերյան Ա. 164, 180
Տիգրանյան Ա. (Մեծումի) 64—67, 93, 94
Տիխոնով Ն. 371
Տիցիան 151
Տոլստոյ Լև 134, 159, 354, 355
Տրեպյակով Ս. 157, 159, 160

Բաֆֆի 10, 43, 57, 127, 145, 341, 396

Ռիմբոն Ռ. 138—141, 149, 151

Փանոսյան Ա. 327
Փափազյան Վրթ. 118, 119

Քալաշյան Գ. 10, 24, 63
Քալանթար Լ. 225
Քոչար Գ. 163

Օգարև Ն. 354
Օշական Հ. 57, 91
Օվիդիոս Ն. 352—354
Օրեղեշ Ի. 138
Օրջոնիկիձե Ս. 8

Ֆաբր Ժ. Ա. 354
Ֆիլիպչենկո Ի. 149, 150
Ֆիրդուսի 194, 195
Ֆլոբեր Գ. 354, 355
Ֆոլգոռե Լ. 134
Ֆոլյան Պ. 149, 177
Ֆրանկֆուրտ Յու. 331
Ֆրաե Ս. 274
Ֆրիկ 379, 380
Ֆրիչե Վ. 120, 142
Ֆուրմանով Գ. 163

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Նախաբան 5
Ներածություն 8
Ա. Հայրենիք և բանաստեղծություն 8
Բ. Մարդկային ապրումների անսահման աշխարհը 43

Գլուխ առաջին

Գրական շարժումը 1920-ական թվականներին

(Կազմակերպչական դործը և տեսական-ծրագրային հարցերը) 117

Գլուխ երկրորդ

Նորագույն բանաստեղծության ուղին 183

Գլուխ երրորդ

Հեղափոխական ռոմանտիզմից դեպի վիպականություն ու ռեալիզմ . . . 308
Վերջաբան 395
Օգտագործված գրականություն 397
Օգտագործված հապավումներ 401
Անձնանունների ցանկ 402

ԴԱՎԻԹ ՎԱՉԳԵՆԻ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԸ ԵՎ 20-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՆ

Հրատ. խմբագիր Ս. Ա. Անաստասյան
Գեղ. խմբագիր Հ. Ն. Դուրճակալյան
Նկարիչ Կ. Կ. Ղաֆադարյան
Տեխ. խմբագիր. Լ. Կ. Հարությունյան
Սրբագրիչ Ա. Ա. Սվաճեայան

ИБ № 831

Հանձնված է շարվածքի 6. 12. 1982 թ.։ Ստորագրված է տպագրության 7. 07 1983 թ.։ ՎՖ 05982։ Չափը 60×84 1/16 թուղթ, № 1։ Տառատեսակ «գրքի սովորական», բարձր տպագրություն։ Պայմ. 23,7, տպագր. 25, 5 մամուլ։ Հրատ.—հաշվարկ 24,1 մամուլ։ Տպաքանակ 3000։ Պատվեր 1287։ Հրատ. № 5820։ Գինը 3 ռ. 90 կ.։

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ։
Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24 г.
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24։
Типография Издательства АН АрмССР, 375019,
Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24.

A II 69707