ՀԱՅ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ


ՀՍՍՀ
ԿԱԴԵՍՊ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ М. АБЕГЯНА

Д. ГАСПАРЯН, С. БОДОСЯН, В. САФАРЯН

ИСТОРИЯ АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ

1920 - 1970

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1987

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՐՁԱՆ

Դ. ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ, Ս. ԲՈՂՈՍՅԱՆ, Վ. ՍԱՖԱՐՅԱՆ

ՀԱՅ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

1920-1970

Ա 76571

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ
1987

ԳՄԴ 83.3Հ
Գ 316

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

Պատասխանատու խմբագիրներ՝
Ս. Բ. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ, Դ. Վ. ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ, Ա. Գ. ՋԱՔԱՐՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել գրախոսներ՝
բանասիրական գիտությունների դոկտոր Ա. Պ. ԴՐԻԳՈՐՅԱՆԸ,
բանասիրական գիտությունների թեկնածու Վ. Ա. ԴՐԻԳՈՐՅԱՆԸ

Գասպարյան Դ. Վ., Բոդոսյան Ս. Ս., Սաֆարյան Վ. Հ.

Գ 316 *Հայ սովետական պոեզիայի պատմություն, 1920—1970 /Պատ. խմբ. Ս. Բ. Աղաբաբյան, Դ. Վ. Գասպարյան, Ա. Գ. Ջաքարյան,—Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատ., 1987. 627 էջ:*

Գրքում փորձ է արվում ի մի բերելու հայ սովետական պոեզիայի զարգացման կեսդարյա ժամանակաշրջանի պատմությունը, որն ընդգրկում է 1920—1970 թվականները: Աշխատության մեջ բացահայտված է հիմնամյա այդ ժամանակաշրջանի առանձին ենթափուլերի տեսական-գեղագիտական ուղղվածությունը: Ըստ ամենայնի ներկայացված է առանձին բանաստեղծների՝ այդ թվում Ե. Չարենցի, Գ. Մահարու, Ն. Զարյանի, Գ. Սարյանի, Հ. Շիրազի, Պ. Սևակի, Հ. Սահյանի, Ս. Կապուտիկյանի, Վ. Դավթյանի, Գ. Էմինի և այլոց ստեղծագործական զարգացման ուղին:

Հասցեագրվում է գրականության մասնագետներին, դասախոսներին, ուսուցիչներին, ուսանողներին, ինչպես նաև ընթերցող լայն հանրությանը:

4603020102
Հ ——————— 10—87
703 (02)—87

ԳՄԴ 83.3Հ

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1987

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Հայ պոեզիան ունի դարերի պատմություն և համաշխարհային գրական արժեք: Այն ծագումնաբանորեն սկիզբ է առել ժողովրդական բանավոր վիպերգերից ու Գողթան երգերից և իր անցած ճանապարհին ստեղծել բազմաթիվ գրական կոթողներ: Ժողովրդի հանճարն ստեղծել է «Սասնա ծռեր» անկրկնելի դյուցազներգությունը և նույնքան անկրկնելի ժողովրդական խաղիկներ: Դրանցում փառաբանվում է հայրենիքի ազատության, անկախության և միասնության գաղափարը, գովերգվում են բնությունն ու աշխատանքը, պատկերվում է մարդկային ապրումների անսահման աշխարհը, որը և՛ սեր է, և՛ պանդխտության տխուր ճակատագիր, և՛ սպասումի մեջ նորածին մանկանը մեծացնող մոր օրորոցային:

Հայ պոեզիայի անանց փառքն ստեղծել են միջնադարի «դպրության պետերը»՝ Մեսրոպ Մաշտոցից մինչև Գրիգոր Նարեկացի ու Ներսես Շնորհալի, Ֆրիկից ու Քուչակից՝ Սայաթ-Նովա: Հայ միջնադարյան պոեզիան ազգային հոգևոր կերտվածքի բարձրագույն և կատարյալ արտահայտություններից է, որ իրավամբ արժանացել է միջազգային ճանաչման: Միջնադարի հայ բանաստեղծության մեջ առանձնանում և բոլորի մեջ վիթխարիորեն բարձրանում է Գրիգոր Նարեկացին՝ մարդկային ալեկոծ հոգու հանճարեղ թարգմանը, կատարելության ու մաքրագործման ձգտող խռովահույզ ոգին: Նարեկացին ամենաժամանակակից բանաստեղծներից է նաև այսօր, որի համաշխարհային փառքը գնալով նոր սահմաններ է նվաճում: Ժամանակի մեջ նա ոչ թե հեռանում է մարդկության նորագույն սերունդներից, այլ է՛լ ավելի է մոտենում այդ սերուններին:

Միջնադարի հայ պոեզիան ձևավորեց ժողովրդական և հոգևոր երգի հարուստ ավանդույթներ՝ հիմք ստեղծելով չափածո խոսքի հետագա զարգացման համար: Աշխարհիկ ոգին ու շունչը, գարնան զարթոնքի փառաբանությունն ու լույսի պաշտամունքը փոխանցվեցին հաջորդ դարերին՝ դառնալով հայ պոեզիայի առանցքային գծերից մեկը:

Նոր շրջանի հայ պոեզիան ևս ունեցավ իր հզոր թռիչքը: Ժողովրդի հասարակական-տնտեսական կյանքի պատմական զարգացումը անհրաժեշտություն դարձրեց գրականության ժողովրդականացումը, որն ար-

տահայտվեց լեզվի նյութի փոփոխությամբ։ Միաժամանակ՝ գրականությունը իր ասելիքով էլ ավելի մերձեցավ ժողովրդական կյանքին։ Այս տեսակետից շրջադարձային է Խ. Աբովյանի ստեղծած գրական շարժման դերը։ Ժողովրդական աշխարհայեցողությունը տարբեր ձևերով արտահայտվեց Ղ. Ալիշանի, Ռ. Պատկանյանի, Մ. Նալբանդյանի, Հ. Հովհաննիսյանի, Մ. Պեշիկթաշլյանի, Պ. Դուրյանի և հատկապես Ա. Իսահակյանի ստեղծագործությունների մեջ։ Ժողովրդական ոգին լիարժեքորեն դրսևորվեց ազգային խոշորագույն հանճարի՝ Հ. Թումանյանի երկերում։

Արդեն դասական դարձած արժեքների կողքին, նույն գրական ժամանակի մեջ XX դարասկիզբը մի նոր վերելք է բերում հայ պոեզիային։ Իրագործվում է գեղարվեստական խոսքի բարենորոգչական մեծ ծրագիր։ Ավարտվում էր պատմամշակութային մի շրջափուլ և սկսվում էր նորը, որին ընթացք էին տալիս Վ. Տերյանը, Մ. Մեծարենցը, Դ. Վարուժանը, Ե. Չարճանյանը (Սիամանթո), Վ. Թեքեյանը և ուրիշներ։ Նրանց միջոցով հայ պոեզիան մի նոր «պատուհան էր բացում» դեպի Եվրոպա և ազգային գեղարվեստական մտածողությունը փորձում ներքաշել համաշխարհային գեղարվեստական շարժման ոլորտը։ Այս տեսակետից հատկապես առանձնանում է Վ. Տերյանի պոեզիան և հայ գրականության բարենորոգչական նրա ծրագիրը։

Հայ բանաստեղծության միասնական ընթացքը ժողովրդի պատմական ճակատագրի բերումով ժամանակի ընթացքում տրոհվեց։ Պատմական և լեզվական բաժանումն սկիզբ դրեց արևելահայ և արևմտահայ բնորոշումներին։ Միաժամանակ՝ ստեղծվեց մայր երկրից կտրված «գաղութային» գրականություն։ Հ. Թումանյանի բնութագրմամբ՝ առաջացան «բնաշխարհիկ» և «տարաշխարհիկ» գրականություններ։ Դրան եկավ ավելանալու 1915—1920 թթ. ազգային մեծագույն ողբերգություններից սկիզբ առած հաջորդ բաժանումը, որով առաջացան Սովետական Հայաստանի և մայր հայրենիքից դուրս ղարգացող, այսպես կոչված, Սփյուռքի գրականություններ։

Բայց, ներքին առանձնահատկություններով հանդերձ, դրանք միասնական ազգային գրականության անբաժան մասն են, աշխարհով մեկ սփռված, բայց ըստ էության մեկ-միասնական ժողովրդի հոգևոր կերտվածքի արտահայտություն։ Այդ իսկ պատճառով պատմականորեն հայ պոեզիան (և ամբողջ հայ գրականությունը) անհրաժեշտ է դիտել միասնության մեջ և, ներքին յուրահատկություններով հանդերձ, ի մի բերել նրա գեղարվեստական ամբողջական համակարգը։

Այս գիրքը կոչված է ներկայացնելու հայ սովետական պոեզիայի պատմական զարգացման կենդանության ուղու պատկերը։ Պոեզիա, որն ըստ

ամենայնի արտացոլում է ժողովրդի հայրենաբնակ հատվածի գեղարվեստական նվաճումների ընթացքը։ Ջուգահեռաբար ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտում ստեղծվում է նաև սփյուռքահայ գաղթօջախների պոեզիայի պատմություն։ Այս երկու ուղղությամբ տարվող հետազոտությունները հետագայում կստեղծեն հայ պոեզիայի միասնական պատմությունը։

Հայ սովետական պոեզիան մեր բազմադարյա բանաստեղծական արվեստի հարուստ ձեռքբերումների ավանդատերն է, որ իրենով մի նոր շրջափուլ է խորհրդանշում ազգի գեղարվեստական մտածողության պատմության մեջ։ Այն ստեղծվեց «երկու աշխարհի» սահմանագծում», երբ մեռնում էր հինը՝ ծնունդ տալով նորին, և ավետեց ժողովրդի վերածնունդը։ Սոցիալիստական հեղափոխությունը, Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումը պատմականորեն նոր փուլ սկզբնավորեցին ժողովրդի քաղաքական, հասարակական-տնտեսական վերափոխությունների ճանապարհին։ Դարերի տևական ընդմիջումից հետո հայ ժողովուրդը վերագտավ կորցրած պետականությունը և շարունակեց գոյատևել իր պատմական հայրենիքի մի հատվածում՝ Սովետական Հայաստանում։ Շրջադարձային կարևորություն ունի այն իրողությունը, որ ժողովրդի հետ մեկտեղ հայ գրականությունը ևս վերջապես և վերջնականապես դուռ բաց գոյատևման ու զարգացման կայուն օրբանը՝ մայր հայրենիքը։ Նոր Հայաստանի գոյությունը դարձավ ժողովրդի դարավոր երազանքների իրականացման արտահայտություն և տարիների ընթացքում դեպի իրեն ձգեց աշխարհով մեկ ցրված տարագիր հայությանը։

Պատմահասարակական նոր պայմանները նոր ընթացքի մեջ դրեցին նաև գրականության ուղին։ Գրական գործը դիտվեց որպես համապետական գործի մի կարևոր բաղկացուցիչ մասը՝ արժանանալով հոգատարության։ Սահմանադրական իրավունքով պետական հռչակվեց նաև ազգային լեզուն՝ ըստ ամենայնի նպաստելով ոչ միայն գրականության, այլև՝ մշակույթի ու գիտության զարգացմանը։ Կյանքի վերակառուցման նոր սկզբունքները բնականաբար առաջադրեցին իրականության գեղարվեստական մարմնավորման նոր պահանջներ։ Կյանքի գեղարվեստական յուրացման հարցում գրականությունը մշակեց գաղափարագեղագիտական միանգամայն նոր մոտեցում, որն արտահայտվեց գրական նոր հերոսի հոգեբանության պատկերման գործում։ Մշակվեցին նոր մարդու հոգևոր կերտվածքի գեղարվեստական վերարտադրման հիմնական սկզբունքները։

Գեղարվեստական նոր մտածողության ճանապարհին առաջնահերթ տեղ նվաճեց հատկապես պոեզիան՝ իր բազմաթիվ տեսակներով։ Նորոդման տենչով համակված երկրի հնչի հետ համաչափ տրոփում էր բանաս-

ստեղծական յուրաքանչյուր տող ու պատկեր և ամբողջության մեջ ստեղծում ժողովրդի վերափոխված կյանքի գեղարվեստական տարեգրությունը:

Հայ պոեզիան, ամբողջ գրականությունը մտավ համամիութենական գեղարվեստական շարժման մեջ և դարձավ բազմազգ սովետական գրականության ինքնատիպ արտահայտություններից մեկը: Նոր հերոսի և նոր նյութի գեղարվեստական յուրացմանը համընթաց ձևավորվեց սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը, որը համախմբեց որոնման տենչով համակված գրողների տեսական-գեղարվեստական փորձը և նախանշեց գրականության զարգացման միասնական ընթացք:

Հայ պոեզիայի պատմության սովետական շրջանը խորհրդանշվում է համաշխարհային մեծության այնպիսի վիթխարի հանճարի ստեղծագործությամբ, ինչպիսին Ե. Չարենցն է: Բանաստեղծ, որը եկավ շարունակելու «հնամյա ցեղի» դարավոր գեղարվեստական ավանդները և այն դուրս բերելու զարգացման մի նոր աստիճանի: Նա կարողացավ մի նոր միասնության մեջ զուգակցել անցյալի փորձն ու իր ժամանակի համաշխարհային գրականության նվաճումները և սկիզբ դնել ժամանակակից պոեզիայի գլխավոր ուղղությանը:

Ե. Չարենցը միայնակ չէր իր դրական գործունեության մեջ: Հայ սովետական պոեզիայի հիմնադիր սերնդի մեջ էին նաև Գ. Մահարին, Ն. Զարյանը, Ա. Վշտունին, Գ. Սարյանը, Վ. Ալազանը, Վ. Նորենցը, Ս. Տարոնցին: Հետագայում պոեզիայի ճանապարհը տարբեր ձևերով շարունակեցին Հ. Շիրազը, Պ. Սևակը, Հ. Սահյանը, Մ. Կապուտիկյանը, Վ. Դավթյանը, Գ. Էմինը, Հ. Հովհաննիսյանը, Ռ. Դավոյանը և ուրիշներ: Տարբեր են ստեղծագործական ուժերը, տարբեր են կարողությունները և բազմազան, որ ամբողջության մեջ ստեղծում են բանաստեղծական խոսքի զարգացման մի հետաքրքիր պատկեր, որ սկսվում է Չարենցի և համախոհների «Երեքի» դեկլարացիայից և հասնում մինչև 60-ական թթ. Սևակի և ժամանակակիցների ծավալած բանավեճը՝ ուղղված ռեալիզմի նախահիմքերի բացահայտման դժվարին գործին:

Այս գրքում ամփոփված են հայ սովետական պոեզիայի հիսնամյա ճանապարհի արդյունքները, որն ընդգրկում է 1920—1970 թթ.: Դրանք համեմատաբար զտված արժեքների տարիներ են, երբ արդեն երևում է որոնումն ու արդյունքը և հնարավորություն տալիս պոեզիան դիտելու պատմական զարգացման օրինաչափությունների տեսանկյունից, բացահայտելու նրա հիմնական միտումները:

Ի տարբերություն ընդունված դիմանկարային եղանակի՝ գրքի հեղինակներն առաջնորդվել են բանաստեղծների ստեղծագործական ուղին գեղարվեստական ընթացքի մեջ ներկայացնելու և քննելու սկզբունքով: Դա հնարավորություն է տվել պոեզիայի զարգացումը դիտելու որպես միաս-

նական ընթացք՝ խոսքի մեջ ներգրավելով պատմական ժամանակաշրջանը բնութագրող գեղագիտական, տեսական-ծրագրային այլևայլ խնդիրներ։ Դա գրքի հեղինակներին ամենևին էլ չի մղել համահարթեցման, ընդհակառակը՝ գեղարվեստական միասնական ընթացքի մեջ շատ ավելի որոշակի է երևում յուրաքանչյուր բանաստեղծի արժեքն ու կշիռը։ Պոեզիան քննվել է ըստ նյութի և հարցադրումների որոշակի դասդասման, բանարվեստի առանձնահատկությունների մեկնաբանման։ Դա հնարավորություն է տվել հստակորեն ներկայացնելու ժամանակի տվյալ փուլին բնորոշ որոնումների պատկերը։

Հայ սովետական պոեզիայի 1920—1970 թթ. պատմությունը, ըստ ներքին զարգացման առանձնահատկությունների, բաժանված է ենթափուլերի։

1920-ական թթ. հատկանշական են գեղարվեստական նյութի և ձևվերի բուռն որոնումները, որոնք ընթանում էին գրական խմբավորումների ու մամուլի օրգանների ստեղծումով և տեսական-գեղագիտական տևական բանավեճերով։ Խնդիրը մեկն էր՝ ճշտել գրականության զարգացման սկզբունքները, համախմբել գրական ուժերը և նախադրյալներ ստեղծել գեղարվեստական առաջընթացի համար։ Ամեն ինչ հիմնահատակ ժխտելու բուռն մղումով սկսված գործը («Երեքի» դեկլարացիան, այլ հանգանակներ) տասնամյակի կեսերից աստիճանաբար մտնում է զարգացման ճիշտ հուն։ Հաղթահարվում են ծայրահեղությունները, լրջորեն գնահատվում և ստեղծագործաբար յուրացվում են դասական ավանդույթները, ուշադրություն է դարձվում գեղարվեստական ձևերի ու լեզվի կատարելագործմանը, պատկերվող նյութի բազմազանությանը։ Այդ ամենի արդյունքը լինում է այն, որ տասնամյակի վերջին պոեզիան հասնում է գեղարվեստական լուրջ նվաճումների, որ խորհրդանշվում է Ե. Չարենցի, նաև Գ. Մահարու, Ն. Զարյանի, Գ. Սարյանի պոեզիայով։

1930-ական թթ., որ առանձին փուլ է դիտվում, առանձնանում են գրական ուժերի համախմբմամբ և գրականության գաղափարագեղագիտական զարգացման միասնական մեթոդի՝ սոցիալիստական ռեալիզմի հաստատմամբ։ Ցրիվ ուժերը համախմբվում են գրողների միություններում, որոնք գումարում են իրենց անդրանիկ ու հիմնադիր համագումարները։

1934 թ. օգոստոսի 1—5-ը տեղի է ունենում հայ սովետական գրողների առաջին համագումարը, ուր քննարկվում են անցած շուրջ մեկ և կես տասնամյակների ձեռքբերումներն ու թերացումները։ Բանաստեղծներից ելույթ են ունենում Ե. Չարենցը, Գ. Սարյանը, Ա. Վշտունին, Վ. Ալազանը, Վ. Նորենցը։ Նույն ամսի 17-ից մինչև սեպտեմբերի 1-ը հրավիրվում է ՍՍՀՄ գրողների առաջին համագումարը, որը նախագահում էր Մ. Գորկին։

Համագումարը վիթխարի նշանակություն ունեցավ ՍՍՀՄ բազմազգ գրականությունների համախմբման և դրանց միասնական զարգացման սկզբունքների ճշտման գործում: Դորկին առանձնահատուկ ուշադրություն էր հատկացնում փոքր ժողովուրդների գրականությունների զարգացմանն ու առանձին գրականությունների միջև ներքին կապերի ստեղծմանը: Հայ գրողներից համագումարում ելույթ ունեցան Շիրվանզադեն, Զ. Եսայանը, Դ. Դեմիրճյանը, Ե. Չարենցը, Ա. Բակունցը, Ն. Զարյանը: Հայ գրականության անցած ճանապարհի և ներկա վիճակի մասին զեկուցեց ՀԳՄ վարչության քարտուղար Դ. Տեր-Սիմոնյանը:

1930-ական թթ. պոեզիան մի կողմից խորացրեց իր արմատները պատմության քառուղիներում, մյուս կողմից՝ փորձեց համաքայլ ընթանալ սոցիալիստական առօրյայի հետ: Այդ տարիներին պոեզիան ձեռք բերեց անցած ճանապարհը վերաիմաստավորող խորհրդածական-փիլիսոփայական բովանդակություն: Զարգացավ քնարական և վիպական պոեզիան՝ ասպարեզ հանելով տեսակների հարուստ բազմազանություն: Այդուհանդերձ, 1930-ական թթ. վերջերին գրական առաջատար ուժերի արհեստական մեկուսացումով պոեզիան զգալիորեն զիջեց իր դիրքերը:

Հայրենական մեծ պատերազմը նոր սկզբունքներ առաջադրեց գեղարվեստական խոսքի ուղղվածությանը, որի հետևանքով 1941—1945 թթ. գրականության պատմության մեջ նվաճել են ինքնուրույն հնչափուլի իրավունք: Այս տարիներին պոեզիան դարձավ պայքարի, սպասումի ու հաղթանակի անխարդախ թարգմանը: Այն և՛ ռազմակոչ էր, և՛ պատերազմի դաշտում պայթող արկ, և՛ նամակի մտերմիկ շշունջ:

1930—1940-ական թթ. գրական ասպարեզ իջավ տաղանդավոր բանաստեղծների մի խումբ, որի շարքում էին Հ. Շիրազը, Հ. Սահյանը, Պ. Սևակը, Ս. Կապուտիկյանը, Մ. Մարգարյանը, Գ. Էմինը, Վ. Դավթյանը, Հ. Հովհաննիսյանը և ուրիշներ:

Պատերազմից հետո՝ 1946—1953 թթ. պոեզիան ամբողջ գրականության հետ մեկտեղ ընկավ անկոնֆլիկտայնության տեսության ծանր հարվածի տակ: Դրա նպատակը կյանքի գունազարդումն էր, հոգեբանական նրբերանգների անտեսումը, մարդ-անհատի վտարումը գրականությունից: Հնարածին այդ տեսության բավականին աննպաստ պայմաններում պոեզիան զգալի կորուստներ ունեցավ: Ոմանց հաջող գրական մուտքը ընկավ փակուղի: Բայց բանաստեղծների սերունդը տոկաց և նոր խիզախումների դուրս եկավ 1950-ական թթ. կեսերից, երբ հաղթահարվեց անձի պաշտամունքը, և երկիրը թևակոխեց պատմահասարակական զարգացման նոր փուլ: Այդ իսկ պատճառով պոեզիայի պատմության այս ենթափուլը նրպատակահարմար է սկսել 1954 թվականից, երբ բուռն պայքար ծավալվեց նախկին սխալ պատկերացումների դեմ, որոնք ըստ ամենայնի քննադատ-

վեցին ՍՄԿԿ XX համագումարի պատմական որոշումներում՝ վերականգնելով կյանքի բնականոն ընթացքը։

1950-ական թթ. կեսերից և հատկապես 1960-ական թթ. պոեզիան հզոր հորձանքով դուրս հորդեց իր նեղ ափերից՝ ստեղծելով բազմաթիվ ուշագրավ երկեր։ Ամենակարևորն այն է, որ գրականության մեջ վերահաստատվեց իրական մարդը՝ իր անհատական ապրումներով ու հոգեբանությամբ։ Պոեզիան առաջնահերթ խնդիր դարձրեց ժողովրդի պատմական երթի քննությունն ու ժամանակի հրատապ հարցադրումների արծարծումները։ Այս տարիների հայ պոեզիան նվաճեց ստեղծագործական լայն հորիզոններ։ Այդ սերնդի ներկայացուցիչներից ոմանք այսօր էլ շարունակում են ստեղծագործել և ամբողջացնել իրենց գրական վաստակը։

Հայ սովետական պոեզիայի անցած տարիների գեղարվեստական փորձը ամուր նախադրյալ է առաջիկայում պատմական զարգացման մեջ դիտելու նաև հետագա երկու տասնամյակների չափածոն, որ 70—80-ական թթ. ստեղծել են ավագ, միջին և երիտասարդ սերնդի բանաստեղծները։ Այդ տարիների պոեզիան ի հայտ բերեց գեղարվեստական զարգացման նոր առանձնահատկություններ, որոնք բնութագրում են նրա ժամանակակից վիճակը։

Շարադրանքը տողատակի հղումներով չծանրաբեռնելու նպատակով՝ մամուլից կատարվող մեջբերումների աղբյուրները հապավումներով նշվում են բնագրում։ Օգտագործվել են հետևյալ հապավումները. Գ («Գարուն»), ԳԴ («Գրական դիրքերում»), ԳԹ («Գրական թերթ»), Դ («Դարբնոց»), ԽՀ («Խորհրդային Հայաստան»), ԿԱ («Կարմիր աստղ»), Մ («Մարտակոչ»), ՄՃ («Մուրճ»), Ն («Նորք»), ՆՈՒ («Նոր ուղի»), Պր («Պրոլետար»), ՍԳ («Սովետական գրականություն»), ՍԳԱ («Սովետական գրականություն և արվեստ»), ՍՀ («Սովետական Հայաստան»), Վ («Վերելք»), Ք («Քուրա»)։

Գիրքը գրել են՝ Գ. Վ. Գասպարյանը. Գլուխ առաջին (1920-ական թթ.), Գլուխ հինգերորդ (1954—1970 թթ.), Ս. Ս. Բոդոսյանը. Գլուխ երկրորդ (1930-ական թթ.), Վ. Հ. Սաֆարյանը. Գլուխ երրորդ (1941—1945 թթ.), Գլուխ չորրորդ (1946—1953 թթ.)։

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

1920-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ

I ԳՐԱԿԱՆ-ԿԱԶՄԱԿԵՐՊՉԱԿԱՆ ԳՈՐԾԸ

Պատմական նոր դարաշրջանը նոր խնդիրներ դրեց գրականության առջև։ Պատմության հեղափոխությանը զուգընթաց առաջնահերթ դարձավ նաև մշակույթի հեղափոխությունը։ Նոր խնդիրները բազմաթիվ էին՝ կոչված հեղաշրջելու գրականությունը թե՛ ստեղծագործական և թե՛ կազմակերպչական առումով։ 20-ական թթ. հայ գրականությունը, որը համամիութենական գրական շարժման կենսունակ և աշխույժ չոկատն էր, իր հիմնական նպատակներով ընթանում էր «հին» գեղարվեստի արմատական վերանայման և «նոր» սկզբունքների որոնման ճանապարհով։

Հեղափոխությունից հետո հասարակական տրամադրությունների մեջ իշխող հիմնական գործոնը ժողովրդի հավաքական հզոր ուժի գիտակցման վրա հիմնված ընդհանրական ապրումներն էին, որոնք կանխորոշեցին վերափոխումների ուղղությունը։ Արձագանքելով գրական նոր մտայնություններին, «Կարմիր աստղ» թերթը «Գեղարվեստը պրոլետարական գրականության մեջ» հոդվածում արձանագրում էր. «Անհատական գեղարվեստը պիտի տեղի տա համայնական գեղարվեստին... Ժողովրդական մասսան մասնակից պիտի լինի ընդհանուր ստեղծագործությանը» (1921, № 20)։

Հայ հասարակությանը արդեն ծանոթ էր գրական գործի վերակառուցման ուղղությամբ ռուս իրականության մեջ կատարվող նախնական տեղաշարժերի փորձը։ Այդ նախապայմանով էլ հայ իրականության մեջ սկիզբ առավ գրական մի շարժում, որը կարևոր օջախներ ունենալով Երևանում, Թիֆլիսում, Մոսկվայում և Բաքվում, նպատակ ուներ որոշակիացնելու և գեղարվեստորեն իրագործելու «պրոլետարիատը և արվեստը», «հին ու նոր արվեստը» հարցադրումները։

Վերանայումն սկսվեց ծրագրային հոդվածներով ու հրովարտակներով, նոր արվեստի շուրջ ծավալվող բանավեճերով ու դասախոսություններով, ինքնուրույն և թարգմանական գրքերի հրատարակությամբ, կազ-

մակերպությունների ու մամուլի օրգանների հիմնումով, գրական նոր ուժերի հավաքագրումով ու հների ժխտումով, երեկոներով ու շեփորահանդեսներով։

Ա.

Գրական նոր սկզբունքների հետևելը և ստեղծագործական կյանքի աշխուժացումը հայ իրականության մեջ բուռն թափ ստացավ 1922 թ. սկզբներից, որը, սակայն, պատահական չէր և հիմքեր ուներ նախընթաց տարիների գրական կյանքում։

Սկզբից ևեթ նշենք, որ գրականության գալիք օրվա զգացողությամբ, որակապես նոր գրականության սպասումով, այսինքն՝ գրական մտածողության նոր փուլի սկզբնավորման մտքով համակված էին դասականներից շատերը։ Ուշեղնշային երևույթ էր Վ. Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» դասախոսությունը (1914)։ Գրականության վերակառուցման մասին շատ էական կարծիքներ կան Ս. Զորյանի ներկայացրած հարցաթերթիկի այն պատասխաններում, որոնք տպագրվել են «Պատանի» գրական-գեղարվեստական ալմանախի 1919 թ. № 5-ում։ Հարցաթերթիկին պատասխանել են Հ. Թումանյանը, Շիրվանզադեն, Նար-Դոսը, Վրթ. Փափազյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Տ. Հովհաննիսյանը, Դավիթ Անանունը, Հ. Սուրխաթյանը։

Համաշխարհային պատերազմը և ազգային ողբերգության ծանր մըղձավանջը անորոշ կացության մեջ էին դրել հայ գրականության ներկա օրը։ Հարցաթերթիկին պատասխանողները, գրեթե միաբերան, խոսում էին այն մասին, որ հայ գրականության ներկան հուսատու և մխիթարական չէ։ Բայց դրա հետ մեկտեղ բոլորն էլ համակված էին վաղվա սպասումներով։ Թումանյանն ասում էր, որ գրականությունը նախ և առաջ պետք է հայրենիք ունենա. «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... Հայոց ապագա դեղեցիկ գրականության զարգացման դրավականը ազատ Հայաստանն է, ազատ հարազատ հողը, ժողովուրդը» (էջ 131)։ Վաղվա օրվա ճիշտ զգացողությամբ է առանձնանում նաև Նար-Դոսի կարծիքը. «Համաշխարհային պատերազմը և նրա հետևանքով բռնկված հեղափոխությունը... այնպիսի խոր անջրպետ են քաշել անցյալի և ապագայի միջև, ճնի և նորի միջև, որ որևէ կամուրջ ձգել, որևէ հաջորդականություն սահմանել միանգամայն անհնարին պիտի լինի։ Դեղեցիկ գրականությունն իր բոլոր ճյուղերով... պիտի ընկնի ընդհանուր պերեստրուբացիայի շրջապտույտի մեջ և պիտի վերակազմվի սոցիալ-տնտեսապես, քաղաքականապես և մտավորապես վերստեղծված նոր աշխարհի

գեղարվեստական պահանջներին համապատասխան» (էջ 132—133)։ Վրթ. Փափազյանը ժամանակների նույնպիսի զգացողությամբ գրում էր. «Չի՞ թվում Ձեզ, որ 1914-ից ի վեր ոչ թե հինգ տարի է անցել, այլ կարծես, հիսուն տարի։ Այդպիսի մտավոր ոստումները իրենց անակնկալներն են ունենում՝ մանավանդ գեղարվեստական ըմբռնման համար։ Սպասենք ուրեմն։ Հեռու չէ վերագնահատումների, նոր արժեքների և նոր հասկացությունների ժամանակը» (էջ 135—136)։

Այս պայմաններում հիմնավոր վերափոխություն էր գուշակվում հատկապես պոեզիայում։ «Ինչ որ կարդացել եմ, թույլ է տալիս ինձ հուսալու, որ մեր ծերացած և ծերացող քնարերգակները կունենան արժանավոր ժառանգներ»,— գրում էր Շիրվանզադեն (էջ 130)։ «Ինչ վերաբերում է քնարերգությանը՝ իմ կարծիքն այն է, որ մեր ավագ բանաստեղծների և կրտսերների մեջ մի ինչ-որ հոգեկան մեծ անջրպետ կա»,— շարունակում էր Դ. Դեմիրճյանը (էջ 137)։ Իսկ Հ. Սուրխաթյանը, կարծես լրացնելով Դեմիրճյանին, գտնում էր, թե քնարերգությունը «արդեն հաղթահարել է հին տրադիցիաները և թևակոխել նոր շրջաններ» (էջ 143)։

Այս ամենը վկայում է, որ հասարակական կյանքում և գրականության մեջ հասունացել էին գեղարվեստական նոր մտայնություններ, որոնց լուծմանը մեծ եռանդով ձեռնամուխ եղավ գրական երիտասարդությունը։

Դեռևս 1918-ին Հայկական գործերի կոմիսարիատի նախաձեռնությամբ բանաստեղծ Խորեն Լորենցի թարգմանությամբ Մոսկվայում տպագրվում է Վ. Ֆրիչեի «Պրոլետարական պոեզիա» գիրքը՝ նվիրված պրոլետարական գրականության գլխավոր խնդրի՝ աշխատանքային ու բանվորական նյութի, ինչպես և ռուս ու եվրոպական պրոլետարական գրողների գրվածքների քննությանը։ Ապա 1920-ին տպագրվում է պրոլետարական պոեզիայի բնույթի հարցերին վերաբերող պրոլետարական կուլտուրայի տեսաբան Ա. Բոգդանովի «Գեղարվեստը և բանվոր դասակարգը» գիրքը։ Նույն գրքում իբրև հավելված զետեղված էր Ա. Կարինյանի «Հին» և «նոր» գեղարվեստը» ուսումնասիրությունը։ Ա. Կարինյանը քննադատում էր Բոգդանովի դրույթները՝ արվեստի մեջ ամեն ինչ նորից նոր սկսելու հարցում. «...մեր օրերում... չի կարող ստեղծվել կատարելապես հստակ և անաղարտ պրոլետարական գեղարվեստ։ Այսպես, թե այնպես, նա գրեթե աննշան չափով կապված կլինի անցյալի հետ։ Ապագա գեղարվեստը կստեղծվի հետագայում»[1]։

---

1 Ա. Բոգդանով, Գեղարվեստը և բանվոր դասակարգը, Մ., 1920, էջ 40։ Ա. Կարինյանի հիշյալ ուսումնասիրությունը նույն թվականին լույս է տեսել նաև առանձին գրքույկ։

1919 թ. Թիֆլիսում Սուրեն Երզնկյանի խմբագրությամբ լույս է տեսնում «Пролетарская культура» ամսագիրը ռուսերեն, որը հետևվում էր Մոսկվայում 1918-ի հուլիսից լույս տեսնող համանուն ամսագրին և վերատպում ու տարածում դրա նյութերը։ 1919 թ. Թիֆլիսում «Պրոլետկուլտ» հրատարակչությունը լույս է ընծայում «Պրոլետարական ստեղծագործություն» ժողովածուն, որի մեջ թարգմանաբար զետեղված էին ռուս «բանվոր գրողներ» Վ. Կիրիլովի, Ա. Գաստևի, Ս. Սամոբիտնիկի, Ա. Պամորսկու և ուրիշների որոշ գործեր։

Թարգմանական-հրատարակչական գործունեության հետ մեկտեղ կազմակերպվում են դասախոսություններ՝ նվիրված նոր արվեստի խընդիրներին։ 1921-ի օգոստոսի 19-ին Թիֆլիսի Հայարտանը Արշավիր Խոնդկարյանը դասախոսում է «Պրոլետարական բանաստեղծությունը» նյութի մասին։

Գրական նոր կողմնորոշման ու շարժման տեսական-ծրագրային հիմքերի նախնական ձևավորման հետ մեկտեղ փորձ է արվում կազմակերպելու նաև գրական կյանքը։ 1921 թ. դեկտեմբերի 15-ին Երևանում հիմնվում է «Հայ գեղարվեստական գրականության աշխատավորների միություն», որը «ոչ մի ակտիվ գործունեություն ցույց չտալով, կարճ ժամանակից հետո քայքայվում է»[2]։ Աստիճանաբար հասունանում է այն մթնոլորտը, որը բռնկվում ու նոր հունի մեջ է ընկնում «Երեքի» հանդես գալով։

Ոգևորության նշաններ ցուցաբերող հայ գրական կյանքում «Երեքի» (Ե. Չարենց, Ա. Վշտունի, Գ. Աբով) «Դեկլարացիան» աղմկալի պայթյուն է առաջացնում և աննախադեպ շարժում։ Չարենցը հանդես է գալիս դեկլարացիայի դրույթները լրացնող, պարզաբանող, բացատրող «Ի՞նչ պիտի լինի արդի հայ բանաստեղծությունը» ծրագրային հոդվածով։ Հունիսի 17-ին «Խորհրդային Հայաստան» թերթում տպագրվում է «Երեքի» «Բոլորի՛ն, բոլորի՛ն, բոլորի՛ն» ազդը՝ իրենց առաջիկա միջոցառումների մասին։ Հուլիսի 8-ին «Երեքի» անունից Գ. Աբովը Երևանի կուսակցական ակումբի լեփ-լեցուն սրահում 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 (ԽՀ, 1922, № 152)։ Նույն օրը լույս է տեսնում «Երեքի» գրական բյուլետենի «№ 1»-ը, որտեղ տպագրվել էին Չարենցի, Վշտունու և Աբովի նոր կողմնորոշումը փաստող չափածո գործեր։ Թերթերը հայտարարություն են

---

2 Տասներկու տարի (1920—1932), տարեգրություն, կազմեցին՝ Վ. Ալազան, Վ. Նորենց, 1933, էջ 22։

տպագրում, թե մի շաբաթ հետո տեղի կունենա «Երեքի» նոր դասախոսությունը՝ Վ. Տերյանի մասին կխոսի Ե. Չարենցը։ Դասախոսությունը տեղի է ունենում հուլիսի 20-ին, նույն ակումբի գարնանային 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» (ԽՀ, 1922, № 166)։

Գրական հասարակայնությունը աշխուժություն է ապրում, ոգևորվում և փորձում ճշտել հարաբերությունը գրականության նոր պատգամախոսների հետ։ Տպագրվում է «Երեքը և մենք» հոդվածը՝ ազդեցիկ ձևակերպումով. «...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» (ԽՀ, 1922, № 162)։

«Երեքը» շարունակում են իրենց շեփորահանդեսները Հայաստանի ուրիշ քաղաքներում, միաժամանակ՝ հանդես գալիս իրենց կողմնորոշումը պարզաբանող հոդվածներով, ընդդիմախոսություններով և բանաստեղծություններով։

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 (որ արդեն հեռացել էր «Երեքից»), Պարիս, Դանչո, թեկնածուներ՝ Ալազան, Վանանդեցի (ԽՀ, 1922, № 288)։ Ասոցիացիան ընդունում է կանոնադրություն, որի մեջ կան այսպիսի ձևակերպումներ. «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 շարժումը աստիճանաբար ճյուղավորվում է և առաջ բերում հակադիր ուժեր։ Վշտունին, ստանձնելով ՀՊԳԱ ղեկավարման և «Մուրճ» ամսագրի խմբագրման աշխատանք-

ները, քննադատության տևական կրակի տակ էր պահում Ջարենցին[3]։ Սկիզբ է առնում մի բանավեճ, որը բացահայտ կամ թաքնված տևում է մեկ տասնամյակից ավելի և ծայրահեղություններով ու միտումնավորությամբ, խարխափումներով ու սխալներով հանդերձ՝ փորձում ճշտել նոր գրականության կողմնորոշումը։

Բ

Գրական նոր սկզբունքների տեսական հայտը հայ իրականության մեջ ներկայացվել էր մինչև «Երեքի» դեկլարացիան։ 1922 թ. մայիսին Վշտունին տպագրում է «Աշխատավորական պոեզիա» հոդվածը՝ իր այդ և հետագա տարիների գործունեության հիմնական սկզբունքների այսպիսի ձևակերպումներով. «Մինչև այժմ էլ մեր մեջ կան այն հասկացողության տեր գեղարվեստագետներ, որոնց համար պոեզիան իր գրավչությունը կկորցնի, եթե նա երգի աշխատանք, ծխնելույզ, գործարան... 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» (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 ստեղծագործելը, ոչ թե առանձին-անջատ, մեկուսացած, այլ կազմակերպ, միացած ուժերով...» (1922, № 116)։

Այս ոգով է ծավալվում լրագրային, զանգվածային պոեզիան։ Ոտանավորներով էին հեղեղված թե՛ բազմաթիվ գրական պարբերականները և

---

[3] Ջարենցի հանդեպ ստեղծված անբարյացակամ վերաբերմունքը հասնում է այնտեղ, որ Ջարենցի երկհատորյակը լույս տեսնելուց հետո հրատարակչության աշխատողներից մեկը Անդրեևկրկոմին հայտնում է, որ իբր թե հայ բանաստեղծի ստեղծագործությունները «պահպանողական-նացիոնալիստական բնույթ ունեն» և այդ իսկ պատճառով անհրաժեշտ է համարում այդ գրքերը այրել։ ՌՍՖՍՀՀ-ի Լուսժողկոմատի գլավլիտի վարիչ Պ. Ի. Լեբեդև Պոլյանսկուն (հետագայում՝ ակադեմիկոս) ուղղված նամակում Անդրեևկրկոմի բարտուղարը գրում է. «Վճռական կերպով հայտարարում ենք. որ նշված ստեղծագործությունը (խոսքը երկհատորյակի մասին է) պատկանում է ռևոլյուցիոն պրոլետարական գրականությանը։ Ընկեր Ջարենցը հանդիսանում է ամենաշնորհալի ռևոլյուցիոն հայ բանաստեղծներից մեկը։ Նա կոմունիստ է, նվիրված ընկեր և տաղանդավոր գրող» (տե՛ս Հ. Սալախյան, Եղիշե Ջարենց, 1957, էջ 38—39։ Մեջբերումը Սալախյանը կատարել է Մարքսիզմ-լենինիզմի ինստիտուտի վրացական մասնաճյուղի կուսակցական արխիվից՝ ֆոնդ 13, գործ № 35)։

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

թե՛ կուսակցական մամուլի էջերը։ Ճիշտ է նկատում ռուս գրականության այս շրջանի ուսումնասիրողներից Պ. Վիխոդցևը. «Հեղափոխական շրջափուլի զանգվածային, «լրագրային» պոեզիան բոլոր տեսակետներից նոր երևույթ էր, ուներ ոչ միայն գործնական կարևոր նշանակություն, այլև՝ գաղափարական-գեղագիտական»[4]։

Այդ մթնոլորտում էլ պայթում է «Երեքի» դեկլարացիան, որի տեսական հիմքերը ավելի բազմաշերտ էին և առնչվում էին արվեստի թարմացման այլևայլ կողմնորոշումների։

Պրոլետկուլտականները առաջ մղելով աշխատանքի, կոլեկտիվիզմի, տեխնիկայի, հին կենցաղի հաղթահարման ու նորի ստեղծման հանգանակներ, ըստ էության, խիստ բացասական չէին տրամադրված անցյալի ժառանգության հանդեպ։ 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»[5]։

Պրոլետկուլտականներին հակակշիռ այլ խնդիրներ էին դնում ֆուտուրիստական թեքում ունեցող գրողները՝ ձախ արվեստի դիրքերից գրոհելով դասական ժառանգության դեմ և առաջադրելով արվեստի ու գրականության հիմնաւոր վերակառուցման պահանջ։

Հայ սովետական գրականությունը սկզբից ևեթ որդեգրեց այս կողմնորոշումները՝ մի գծի վրա դնելով «Երեքի» դեկլարացիան և հետագայում Չարենցի վարած գրական քաղաքականությունը, մյուս գծի վրա՝ Հակոբյանի, Վշտունու, Հայկունու գրական կողմնորոշումը։

Անցյալի մշակութային արժեքների հանդեպ ստեղծված վերաբերմունքի և գրական նոր որոնումների հարցերը, լինելով բազմաթիվ խմբակցությունների ամենօրյա վեճերի առարկա, նաև պետական ուշադրության կենտրոնում էին։ Այդ հարցերին բազմիցս անդրադարձել է Լենինը։ Շարունակելով և նոր պայմաններում զարգացնելով դեռևս 1905 թ. գրած «Կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն»

---

[4] *П. Выходцев*, В поисках нового слова. Судьба русской советской поэзии двадцатых-тридцатых годов XX века, М., 1980, с. 26.

[5] Кузница, 1921, № 7, էջ 2։ *Այս դիրքորոշման առկա է նաև ամսագրի նույն համարում տպագրված Վ. Կիրիլովի «Պրոլետարական պոեզիայի մասին» հոդվածում. «Մեր առջև կանգնում է նոր մեթոդների, նոր հնարանքների հարցը, մենք պետք է սովորենք ոչ միայն դասականներից, այլև ժամանակակից... նույնիսկ գաղափարապես մեզ թշնամի գրողներից, քանի որ պրոլետարական գրականության ծաղկման պայմաններից մեկը մասնագիտացումն է», էջ 33։*

հոդվածի հիմնարար դրույթները, ուր նա ասում էր, որ «Գրական գործը պետք է դառնա համապրոլետարական գործի մի մասը...», միաժամանակ՝ նշում, որ «Գրական գործը ամենից քիչ է ենթարկվում մեքենայական հավասարեցման, համահարթման...»[6],— Լենինը պահանջում էր պետական վերաբերմունք ընթացիկ գրականության հանդեպ և հոգատարությունը ղեկավարում ուղենշային խնդիրներին։ Անցյալի ժառանգության հանդեպ մշակվող վերաբերմունքը ուներ պետական կարևոր նշանակություն, քանի որ դասական գրականությունը՝ ժողովրդական զանգվածների դաստիարակության գաղափարական հզոր միջոց էր։ Ըստ Կրուպսկայայի «նոր արվեստը Իլյիչին օտար, անհասկանալի էր թվում»։ Ուշագրավ է նաև Լենինի զրույցը երիտասարդ նկարիչների հետ. «Ի՞նչ եք դուք կարդում։ Պուշկին կարդո՞ւմ եք»— «Օ, ոչ,— բերնից դուրս թռցրեց ինչ-որ մեկը,— չէ՞ որ նա բուրժույ է։ Մենք՝ Մայակովսկուն»։ Իլյիչը ժպտաց։ «Ըստ իս՝ Պուշկինը լավ է»[7]։

Լենինը գրողների մեջ ամեն կերպ ուզում էր վերականգնել հարգանքը դասական ժառանգության հանդեպ։ «Երիտասարդության միության խնդիրները» ճառում նա ասել է. «Պրոլետարական կուլտուրան պետք է լինի օրինաչափ զարգացումը գիտելիքների այն պաշարի, որը մշակել է մարդկությունը...»[8]։

Անցյալի ժառանգությունը լրջորեն ուսումնասիրելու և գրական բուն որոնումներին կուսակցական դիրքերից ընթացք տալու տեսակետից առանձնանում են նաև Լունաչարսկու բազմաթիվ հոդվածները։ «Կրկին պրոլետկուլտի և սովետական մշակութային աշխատանքի մասին» հոդվածում (1919) նա գրում էր. «Արվեստի բնագավառում մենք ոչ մի դեպքում պրոլետարիատին հեռու չպետք է պահենք այն բոլոր հրաշալի ստեղծագործություններից, որ կուտակել է մարդկության հանճարը... Պրոլետարիատը պարտավոր է կատարելապես հասու լինել համամարդկային զարգացմանը, նա պատմական դասակարգ է, նա պարտավոր է առաջ գնալ՝ չկտրվելով ամբողջ անցյալից»[9]։ Միաժամանակ՝ թե՛ Լենինը, թե՛ Լունաչարսկին պրոլետգրողներին զգուշացնում էին չշտապել և արվեստի ու գրականության հարցերը չլուծել հապճեպ ընդունած որոշումներով։ Լենինը «Լավ է քիչ, բայց լավ» հոդվածում գրում էր. «Կուլտուրայի հարցերում փութկոտությունն ու մեծ թափ վերցնելն ամենից ավելի վնասակար են»[10]։

---

6 Վ. Ի. Լենին, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 41, էջ 121։

7 *В. И. Ленин*, О литературе и искусстве, М., 1976, с. 624—625.

8 Վ. Ի. Լենին, նշ., հ. 41, էջ 362։

9 *А. В. Луначарский*, Собр. соч., т. 7, М., 1967, с. 205.

10 Վ. Ի. Լենին, նշ., հ. 45, էջ 460։

Սակայն շտապողականությունը և հապշտապ գրական առաջատար դիրքի հասնելու ձգտումը շատ խմբակցությունների, այդ թվում նաև պրոլետկուլտականներին, չհաջողեցին անցյալի ժառանգության հետևողական յուրացման։ Այդ ամենը յուրովի արտացոլվեց նաև հայ գրական մթնոլորտում՝ ամենից առաջ «Երեքի» դեկլարացիայում։

Գ

«Երեքի» դեկլարացիան համագրական ծրագիր էր, ուներ թե՛ ֆուտուրիզմից եկող հիմնավոր դավանանք, թե՛ իմաժինիզմի և թե՛ պրոլետարական կուլտուրայի տեսություններից յուրացրած տարրեր։ Այն ուներ և այլ շերտեր։ Ի՞նչ խնդիրներ էր առաջադրում դեկլարացիան, ի՞նչ պահանջներ էին դնում Չարենցը և մյուսները դեկլարացիան լրացնող, պարզաբանող ծրագրային հոդվածներում ու ելույթներում։

Ա. Դասական բանաստեղծության և գրական նախորդ ճաշակի ժխտում. «Ներկա հայ բանաստեղծությունը մի թոքախտավոր է և անխուսափելիորեն դատապարտված է մահվան» (IV, 553)[11], և ապա՝ «Մենք պետք է կազմակերպված պայքար մղենք հին արվեստի տրադիցիաների դեմ» (VI, 24)։ Հիմնական սլաքն ուղղվում է Տերյանի դեմ, անմասն չեն մնում նաև Թումանյանն ու Իսահակյանը։ Անցյալի ժառանգությունը՝ Նարեկացուց մինչև Րաֆֆի ու Պատկանյան, ժխտում էին նաև Ա. Վրշտունին (տե՛ս ԽՀ, 1922, № 152) ու Գ. Աբովը (տե՛ս Մ, 1924, № 241)։

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

Գ. Դասակարգային կողմնորոշում, որն արտահայտվում է աշխատավորական թեքումով, ժողովրդական զանգվածների ուժի գիտակցումով և «բուրժուական», «մանրբուրժուական», «կիսաֆեոդալական» գաղափարախոսության, հոգեբանության ու կենցաղի քննադատությամբ։ Դեկլարացիայում ասված է. «Մեր մեջ ստեղծագործում է բազմությունների տեմպը, մենք դեպի բազմությունն ենք իջեցնում մեր ստեղծագոր-

---

11 Ե. Չարենցի երկերի ժողովածուից (6 հատորով, 1962—1968) կատարվող մեջբերումների աղբյուրները նշվում են բնագրում։

ժուիյունը (VI, 554)։ Նրանք ուզում էին պոեզիան դարձնել աշխատավորության «ապրումները և տրամադրությունները կազմակերպելու միջոց», ընթացիկ գրականությունը կանգնեցնել «աշխատավորական տեսակետի վրա» (VI, 21, 24)։ Այս ամենը ուղեկցվում է «արիստոկրատական» ու «սալոնային» գրական կենցաղի բացասումով. «Կորչեն գրական արիստոկրատ շկոլանները, առանձնասենյակային գրողները, գրադարաններում նստող գրքերը և սալոնային կանայք (VI, 554)։

Այս ամենով հանդերձ նրանք ձգտում էին ստեղծել ոչ թե պրոլետարական կուլտուրա («Պրոլետարական կուլտուրա մենք չենք ձգտում ստեղծել», VI, 30), այլ՝ աշխատավորության ապրումները բացահայտող գրականություն։

Դ. Գրականության մեջ ֆաղաֆային ավանդույթների ամրապնդում. «Մեզ համար «Անապատները» դարձել են բազմաժխոր քաղաքներ» (VI, 553), միաժամանակ՝ «բազմահազար ամբոխների» հույզերի ու պայքարի պատկերման անհրաժեշտություն։ Այս հարցում զգալի է Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման ազդեցությունը, որը նույնպես կռվելով հայ ծխական սեմինարիզմի գրական ավանդույթների դեմ, գրականության ընթացքը կողմնորոշում էր դեպի քաղաքակրթության կենտրոնները՝ քաղաքները, ուր կուտակված են դարի մշակութային, գիտական և արդյունաբերական 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 լայնությունը, որ արդեն ճեղքում է մեքենան և լեռների փշրվող քարակույտերին՝ դինամիտի հզոր հարվածի տակ» (III, 79)[12],— գրում էր Տերյանը՝ նորը, ինչպես հետո «երեքը» պետք է աներին, հակադրելով հինին։

Ե. 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» (VI, 554)։ Աշխատավորության կենցաղը որպես նոր ձևերի ու պատկերների, ասելիքի ու բովանդակության կարևոր հիմք. «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» (VI, 23), և ապա՝ «պատկերը... որպես կենցաղի բնորոշում» (VI, 554)։ Եվ որպես այս ամենի ամփոփում

---

12 Վ. Տերյանի երկերի ժողովածուից (4 հատորով, 1972—1979) կատարվող մեջբերումների աղբյուրները նշվում են բնագրում։

հնչում է օրվա ձայնը՝ «կենցե գեղարվեստական կենդանի խոսքը առեղծագործող բազմություններում» (VI, 554)։

Ջ. ժամանակի բնորոշ եատկանիշների ու խորհրդանշանների՝ արագության, շարժման, պայմարի, երկաթի եայտնաբերում ու պատկերում. «Արտահայտել այն, ինչ որ այժմեական է—շարժում, դասակարգային պայքար, երկաթ ու կարմիր» և ապա՝ «Ռիթմը որպես շարժում» (VI, 554)։

Չարենցի և մյուսների գրական կողմնորոշման հիմքում ընկած էին նոր կյանքի առաջադրած պահանջները, ժամանակի 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։ Ըստ էության՝ թե՛ «Երեքի» դեկլարացիան և թե՛ Չարենցի այդ շրջանում գրած հոդվածները արվեստի վերափոխման տեսակետից զգալիորեն արձագանքում են Տերյանի զեկուցմանը։ Տերյանը իր զեկուցման առաջին ենթավերնագիրը ձևակերպել էր այսպես. «Հայ գրականության կրիզիսը և արժեքների վերագնահատությունը»։ Չարենցը ևս, դարձյալ արժեքների վերագնահատմամբ, «Ի՞նչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը» հոդվածում ընդգծված գրում էր. «...հայ բանաստեղծությունը վերջին տասը տարվա ընթացքում ապրել է իր ամենախորունկ կրիզիսներից մեկը» (VI, 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» (III, 76)։ Չարենցը, անմիջականորեն շարունակելով այս կետից, ցույց էր տալիս նոր ուղին։ Այնպես որ, առանց Տերյանի սկսած բարենորոգչական աշխատանքների՝ սխալ կլինի դատել «Երեքի» գործունեության մասին, որը թեև ուղղված էր Տերյանի դեմ, այնուամենայնիվ կրում էր նրա ազդեցությունը։ Ըստ որում ազդեցությունն առկա է նաև բանաստեղծական լեզվի, արտահայտության կերպի վերափոխման ոլորտում։

«Երեքի» դեկլարացիայի և Չարենցի այս շրջանի գրական կողմնորոշումներում, այլ նախասիրությունների հետ մեկտեղ, կարևոր տեղ ուներ ֆուտուրիզմը։ Հատկապես ռուսական ֆուտուրիզմի մայակովսկիական թևը, որին հետևում էր Չարենցը։ Չի կարելի շրջանցել նաև ֆուտուրիստական տեսական ինչ-ինչ հանգանակների արծարծումները հայ գրական կյանքում։

«Երեքի» ժխտողական վերաբերմունքը բացահայտորեն առկա է Կարա-Դարվիշի «Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը» գրքում, և պատահական չէր, որ տաբրիներ անց իր «Շպարված ֆուտուրիստները» հոդվածում «Երեքին» նա համարում էր իր «հոգևոր լակոտները» (ԿԱ, 1923, № 10)։ Կարա-Դարվիշը ևս՝ իր տեսական խորհրդածություններում քաղաքային ավանդույթների ամրապնդման և նոր գրականություն ստեղծելու խնդիրներ էր առաջադրում. «Հզորագույն զարգացած է այսօր քաղաքի կյանքը, և հայ ժողովուրդը իր ստվարագույն 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»[13]։ Գրականության թարմացումը Կարա-Դարվիշը կապում էր ֆուտուրիզմի հետ։

Ֆուտուրիստների իտալական նախակարապետները մեծ կարևորություն էին տալիս քաղաքային կյանքի պատկերներին, ամբոխի ու երիտասարդության ուժին և պանծացնում էին դարի տեխնիկական նվաճումները։ Նրանց մանիֆեստում ասված է. «Մենք պիտի երգենք աշխատությամբ, հաճույքով և կամ ըմբոստությամբ եռուզեռվող մեծ ամբոխները, բազմագույն և բազմաձայն ընկերումները՝ արդի մայրաքաղաքներուն մեջ տեղի ունեցող հեղափոխություններուն... որկրաժետ կայարանները... գործարանները... կամուրջները... շոգենավերը... և օդանավերուն սահող թռիչքը...»[14]։ Շարժման ու արագության հռչակումով նրանք քննադատում էին քնաբեր անշարժությունը։ Ժամանակի արդյունաբերական վերելքի զգացողությամբ նրանք գեղագիտական դավանանք էին դարձնում «արագության գեղեցկությունը»։ Միաժամանակ, փառաբանում պայքարի գեղեցկությունը, որը, ի վերջո, Մարինետիին և նրա հետևորդներին հասցրնում է պատերազմի գովերգմանը, այն աշխարհի միակ «առողջապահությունը» համարելու գաղափարին, մի բան, որը տեղ չի գտնում թե՛ ռուս և թե՛ հայ ֆուտուրիստների գեղագիտական ծրագրերում։

Ի վերջո, ընդօրինակման է արժանանում և ֆուտուրիստների գրական կենցաղը։

Բացառությամբ իտալական ֆուտուրիզմի քաղաքական գաղափարախոսության (որը հասնում էր միլիտարիզմի)՝ գրական-գեղագիտական դավանաբանությունը լայն տարածում ունեցավ աշխարհի շատ երկրներում, այդ թվում Ռուսաստանում (որտեղ 1910 և 1914 թվականներին եղել է Մարինետին), ինչպես և ժամանակի հայ երիտասարդ գրողների մի-

13 Կարա-Դարվիշ, Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը, Թիֆլիս, 1914, էջ 18, 19, 32։

14 Հ. Նազարյանց, Ֆ. Թ. Մարինեթթի և ապագայապաշտությունը, Կ. Պոլիս, 1910, էջ 26—31։

ջավայրում, որոնք բազմաթիվ ազդեցությունների խառնագումարից փորձում էին կորզել նոր արվեստի իրենց հանգանակը: Բնորոշ է, որ, բացի ֆուտուրիզմի տեսական ծրագրից, հայ իրականության մեջ յուրացվել է նաև նրանց գեղարվեստական փորձը՝ երևույթների մասշտաբային ընկալում, բանաստեղծական ինքնարտահայտման ազատություն, համեմատությունների, պատկերների անսովորություն և այլն: 20-ական թթ. հայ գրականության մեջ տարածված հրաբխապոեզիան, ի վերջո, գալիս էր Մարինետիի հանրահայտ «Օդաչու-ֆուտուրիստը դիմում է իր հորը՝ հրաբուխին» բանաստեղծությունից, ինչպես նաև այլոց գրքերից (Գովոճի, էլեկտրական բանաստեղծություններ, Բուցցի, Օդանավակայաններ, Ջոլգոռե, Շարժիչների երգը, Լուչինի, Ատրճանակի կրակոցներ):

Ֆուտուրիզմի երկրորդ գրական կենտրոնը, հայ բանաստեղծների համար ազդեցության ավելի մատչելի միջավայրը գտնվում էր Մոսկվայում: «Երեքի» դեկլարացիայի էությունը լրիվ ըմբռնելու և ակունքները պարզելու համար արժե դիմել որոշ զուգահեռների:

1912 թ. Դ. Բուրլյուկի, Վ. Խլեբնիկովի, Վ. Մայակովսկու և Ա. Կրուչենիխի ստորագրությամբ Մոսկվայում լույս է տեսնում կուբոֆուտուրիստների (որը հակադրվում էր Իգոր Սևերյանինի կողմից Պետերբուրգում ձևավորված էգոֆուտուրիստների խմբին) «Ապտակ հասարակական ճաշակին» դեկլարացիան: Դեկլարացիայում ասված է. «Միայն մենք ենք մեր ժամանակի արտահայտիչները... 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»[15]: Այս ամենի փոխարեն նրբանք առաջադրեցին իրենց սկզբունքները՝ «Садок судей» ալմանախների առաջաբաններում (1910, 1912) խոսելով քերականության ու շարահյուսական օրենքների խախտման, ուղղագրության և կետադրական նշանների վերացման, բառերի հնչական իմաստավորման, բառային հոծ զանգվածի իմաստի շեշտման, ձայնավորներին (սլացքի նշանակությամբ)՝ ժամանակի ու տարածության, բաղաձայններին՝ գույնի, ձայնի, բույրի հատկանիշներ վերագրելու, դասագրքային ռիթմերի ոչնչացման, կենդանի, խոսակցական լեզվին բնորոշ ազատ ռիթմեր առաջադրելու, հանգի տեղի վերափոխման (վերջնահանգի հետ մեկտեղ առաջնային, միջտողային, տողի վերջի ու հաջորդ տողի սկզբի հանգավորում), հնչական տարողությամբ հարուստ, ուժեղ և ազդեցիկ հանգային կապակցումների, նոր ու անսովոր բառապաշարի, նոր նյութի ու նոր զգացմունքների գեղարվես-

---

15 Литературные манифесты, М., 1929, с. 77.

տական պատկերման մասին։ Առաջաբանն ավարտվում էր «Մենք նոր կյանքի նոր մարդիկ ենք»[16] բանաձևով։

Այդ ժամանակներից սկսած ֆուտուրիստները հետևողական աշխատանք էին տանում իրենց գրական սկզբունքներն արմատավորելու ուղղությամբ։ Իսկ հեղափոխությունից հետո պետական հովանավորությամբ իրենց ձևերն առան գրական իշխող դիրքերը։

Ֆուտուրիստների գրական առաջատար ուժ դառնալու մասին հետաքրքիր դրվագներ է պատմում այդ տարիների սովետական գրականության գործիչներից քննադատ Վյաչեսլավ Պոլոնսկին։ 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 կողմը։ ...Բոհեմայի նկուղներից ռուս ֆուտուրիստները տեղափոխվեցին ակադեմիայի փառահեղ դահլիճները։ Ֆուտուրիստները հասան իշխանության»[17]։ Այնուհետև Պոլոնսկին նշում է, որ ֆուտուրիստները թեև վայելում էին իշխանության հովանավորությունը, այնուամենայնիվ, շրջապատի կողմից ընդունվեցին բրշնամանքով։ Ֆուտուրիստների հանդեպ պետական հոգատարությունն առաջին շրջանում 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 պրոլետարական հեղափոխությանը միավորելու գաղափարին։

Պրոլետարիատի կողմից հին կարգերի տապալումը ֆուտուրիստները մեխանիկորեն տեղափոխում էին արվեստի բնագավառը, հնի անվերապահ ժխտումով փորձում ընդհանրության եղրեր գտնել հեղափոխության հետ։ Սակայն, ինչպես իրավացիորեն նշում է Պոլոնսկին՝ անօգնական վիճակի մեջ ընկան, երբ գործը հասավ հեղափոխության խնդիրների իրագործմանը։ Այդ իսկ պատճառով ֆուտուրիզմը, «չդիմանալով պետական քննությանը», դիշեց իր դիրքերը, իսկ նրա ներկայացուցիչներից ոմանք հետագայում միավորվեցին «Լեֆ» խմբակցության մեջ։

---

16 Նույն տեղում, էջ 79։

17 *В. Полонский*, На литературные темы, М., 1968, с. 126—127.

«Երեքի» դեկլարացիայի հեղինակները ազատորեն օգտվել են ռուս ֆուտուրիստների տեսական-ծրագրային ձևակերպումներից և նրանց նըմանձգտել գրական ղեկավար դիրքի։

Թե՛ ֆուտուրիզմի, թե՛ Չարենցի ստեղծագործական նախադրյալների առիթով հարկ է անդրադառնալ ևս մի կարևոր առնչության, որը վերաբերում է բանաստեղծական արվեստի մեծագույն բարենորոգիչներից մեկի՝ Ուոլթ Ուիթմենի հանդեպ ֆուտուրիստների և Չարենցի վերաբերմունքին, այլև՝ նրա ազդեցությանը։

Ուիթմենը հիմնավորապես բարեփոխեց բանաստեղծական մտածողությունը։ Նա բերեց մեծ մասշտաբներ, ուժ, զորություն, բարձր տրամադրություն, տիեզերական տեսողություն ու ընդգրկում, սերունդների ու դարերի հավերժական հոսքի ընկալում, իր անունից բոլորի կողմից խոսելու հաստատակամություն, անցյալի ու ապագայի մեջ ժամանակի ու տարածության անվախճանական ղգացողություն։ 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 գրել է. «Ֆուտուրիզմը 1909 թվականին դեպի իրեն ձգեց և համախմբեց բոլոր նրանց, ովքեր Իտալիայում դեռևս դարասկզբից դավանում էին ազատ ոտանավորը»[18]։ Այս ամենը օգտագործեցին ռուս ֆուտուրիստները։ Անդրադառնալով այս հարցերին, բանաստեղծական հեղաշրջման խոր ղգացողությամբ Կ. Չուկովսկին գրում էր. «Ռուսական սիմվոլիզմի պատմության մեջ Ուոլթ Ուիթմենի պոեզիան խիստ աննշան դեր է ունեցել։ ...Այլ բան է ռուսական ֆուտուրիզմը։ Չնայած այս հոսանքի ներկայացուցիչները իրենց մանիֆեստում ոչ մի տեղ իրենց ուիթմենական չեն հայտարարել, բայց նրանց գրվածքները, հատկապես նրանց գործունեության առաջին շրջանում, կրում են Ուիթմենի գրելաձևի դրոշմը»[19]։ Այնուհետև Չուկովսկին վկայակոչում է ազդեցության հետքեր Վ. Խլեբնիկովի «Գազանանոց» պոեմում, պետերբուրգյան էգոֆուտուրիստ Ի. Օրենգեջի ստեղծագործության մեջ, ինչպես և Մայակովսկու գործերում։ Մայակովսկու ստեղծագործության մեջ, նշելով Ուիթմենի պոեզիան հիշեցնող որոշ տողեր, արտահայտություններ, միաժամանակ, ցույց տալով, որ Մայակովսկու դեմ (հիպերբոլա, փոխաբերական մտածողություն, արտասովորություն) ձևավորման գործում նկատելի է Ուիթմենի ազդեցությունը, ավելացնում էր. «Ուիթմենը

---

[18] Итальянская лирика XX века, М., 1968, ե. Սոլոմովիչի նախաբանից, էջ 13։
[19] К. Чуковский, Мой Уитмен, М., 1969, с. 277.

Մայակովսկուն գլխավորապես հետաքրքրում էր որպես հնամենի գրական ավանդույթները խորտակողի։ ...Հանճին Ուլեթ Ուիթմենի նա տեսնում էր ոչ թե ուսուցչի, այլ, կարծեք թե, ավագ գրչեղբոր ու զինակցի»[20]։

Ուիթմենի գեղարվեստական մտածողության ստեղծագործական յուրացման հետքեր նկատելի են նաև Չարենցի պոեզիայում։ Նախ, 1923 թ. նա թարգմանել է Ուիթմենի «Մեր օրերը», «Եվրոպա» բանաստեղծությունները։ Իսկ մինչև թարգմանությունները 1918—1920 թթ. Չարենցն արդեն յուրացրել էր ուիթմենյան ոճի զգալի տարրեր։ Նախ, «Ամբոխները խելագարված» պոեմը, այնուհետև «Հեռո՜ւ, մոտիկ ընկերներին, աշխարհներին, արևներին, Հրանման հոգիներին» ուղղված մասշտաբային ողջույններն ու ուղերձները։ «Ողջո՜ւյն, բյուրհանճար ընկե՛ր,— Հանքագո՜րծ, Հանքափո՜ր, Հացթո՜ւխ» տողերը նկատելիորեն 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 թուզի երկրներին...» և այսպես շարունակ։ Ուիթմենը գրում էր «Երգ իմ մասին» վերնագրով պոեմ, Չարենցը՝ «Չարենց-նամե»։ Ուիթմենը, ընդհանրացնելով ժամանակի ոգին, իր մասին այսպիսի խոսքեր էր ասում. «Ուոլթ Ուիթմենը տիեզերք է, Մանհեթենի որդին... Ես աստվածություն եմ ներսից ու դրսից... Ես վեր եմ բոլոր աստվածաշնչերից, նկուղներից ու հավատներից... Ես շուտով կդառնամ ամբողջ աշխարհի ստեղծողը... ինչ որ արդեն իրագործվել է՝ ես այդ ամենի դագաթն եմ, ես գալիք ժամանակների սկիզբն եմ»։

Ֆուտուրիստ Մարինետին 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»։

Չարենցն էլ իր հերթին նույն ուժով և ոգևորությամբ գրում էր՝ «Ի՜նչ եմ հիմա—մի պոետ. և իմ անունը—Չարենց—Պիտի վառվի դարերում, պիտի լինի բա՜ձր ու մեծ...» («Անկումների սարսափից») և իր մեջ խըտացրած 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 այլ գործեր ևս։ Եթե Չարենցը գրադարաններում ննջող գըրքերն էր ցանկանում հանել փողոց, տանել դեպի կյանք, ապա՝ Ուիթմենը կյանքի տարերքով ստեղծված գիրքն էր տանում գրադարան։ «Մի՛ փա-

---

20 Նույն տեղում, էջ 279—280։

կեք դռները» բանաստեղծության մեջ գրում էր. «Մի՛ փակեք իմ առջև ձեր դռները, ամբարտավան գրադարաններ, Չէ՞ որ ես բերում եմ ձեզ ա՛յն, ինչ երբեք չի եղել ձեր կիպ դասավորված դարակներում, ա՛յն, ինչ ձեզ ամենից շատ է անհրաժեշտ, Քանզի և ես, և իմ գիրքը ածել ենք պատերազմից...»: Ուիթմենը կյանքի հզոր հորձանքով փորձում է կենդանացնել գրքերի, այսինքն՝ գրականության գրադարանային նինջն ու անդորրը: Այս նույն ձևով հին գրքերի, արվեստի ու թանգարանների դեմ իրենց պայքարն սկսեցին իտալացի ֆուտուրիստները, ռուսական նոր արվեստի կողմնակիցները և նրանց հայ հետևորդները: Չարենցը «Կապկաղի» մուտքն սկսում էր այսպես. «Բավական է ինչքան ձեզ խաղան, Անտիգոնե, Նամուս, Օթելլո, Քին: Ինչներիդ է էսօր հարկավոր «Դատաստան», «Զանգ ջրասույզ»...

Չարենցի գեղագիտական ծրագրերի և, ընդհանրապես, նոր արվեստի կողմնորոշման համար ամուր նախահիմք կարող է հանդիսանալ Ուիթմենի «Երգ ցուցահանդեսի մասին» բանաստեղծությունը.

Մուսա՛, փախիր Հելլադայից...
Մոռացիր Տրոյայի մասին հեքիաթները, Աքիլլեսի զայրույթը.
Ոդիսևսի թափառումները, Էնեոսին,
Քո ձյունե Պառնասի պատերին ցուցանակ փակցրու.
«Մեկնման պատճառով վարձով է տրվում»:
...Եվ բոլոր իտալական թանգարաններին, Գերմանիայի,
Իսպանիայի, Ֆրանսիայի դղյակներին,
...Օ, թագուհիների թագուհի: Օ, կհանդգնե՞մ արդյոք հավատալ,
Որ անտիկ արձանները և այդ հին տաճարները
իշխանություն չունեն նրան պահելու,
Որ Վիրգիլիոսի, Դանտեի ստվերները և բյուրավոր
ավանդությունները, ասքերը, պոեմները՝ մագնիսի նման
չեն քաշի նրան դեպի իրենց,
Որ նա լքել է նրանց և եկել:
...Դե, դե՞ն նետիր այդ հին երգերը,
օտարերկրյա արքունիքների մասին հորինված
այդ վեպերն ու դրամաները,
Հանգերի հոսքով ողողված այդ սիրային ստանաներները,
անգործների այդ խարդավանքներն ու սերերը...
(Տողացի թարգմանություն)

Ուիթմենը երգի դիցուհուն ազատագրում է հին արվեստի ու հին աշխարհի գերությունից և բերում նոր աշխարհ, նոր իրականություն: Նույն բանաստեղծության մեջ նա այդպես էլ գրում է: «Օ, մենք կկառուցենք շեն-

քեր Եգիպտական դամբարաններից ավելի շքեղ։ Առավել գեղեցիկ Հելլադայի և Հռոմի տաճարներից։ Քո տաճարը կկառուցենք, օ, սրբասուրբ ինդուստրիա»։ Այս ամենը լրիվ համընկնում է Չարենցի այդ տարիների որոնումներին ու տարերքին։

Ուիթմեն—Չարենց առնչությունը առանձին ուսումնասիրության նյութ է։ Այս դեպքում կարևորն այն է, որ ուիթմենյան ոճի տարրերը փոխանցվել են ֆուտուրիստներին՝ իրենց արտահայտությունը գտնելով նրանց ծրագրերի և գեղարվեստական ստեղծագործությունների մեջ։ Ուիթմենական մասշտաբայնությունն ու առողջ, խանդավառ տրամադրությունների սլացք ակնհայտ է նաև Չարենցի այս շրջանի հիմնական գրքի՝ «Պոեզոդուռնայի» էջերում։

Այս ամենով հանդերձ դեռևս ավարտված չի կարելի համարել «Երևքի» դեկլարացիայի և նրա հետ կապված գրական շարժման ծագումնաբանական քննությունը։ «Երևքի» դեկլարացիայում առկա է նաև իմաժինիզմից եկող մի հիմնադրույթ։

Իմաժինիզմը, որ Ռուսաստանում փորձեց աշխուժանալ ֆուտուրիզմի թուլացումից հետո, առանձնակի կարևորություն էր տալիս գեղարվեստական պատկերին։ Ս. Եսենինը, Ռ. Իվնևը, Ա. Մարիենհոֆը, Վ. Շերշենևիչը, Բ. Էրդմանն ու Գ. Յակուլովը 1919 թ. հրատարակած իմաժինիզմի դեկլարացիայում հայտարարում էին. «Մենք նրանք ենք, ովքեր հղկում են պատկերը... արվեստի միակ օրենքը, միակ և անդուգական մեթոդը կյանքի բացահայտումն է պատկերի միջոցով և պատկերների ռիթմիկայով»[21]։ Այս կողմնորոշումը «Երևքը» իրենց դեկլարացիայում ձևակերպել էին այսպես. «Պատկերը (образ) որպես կենցաղի բնորոշում» (VI, 554)[22]։

Միաժամանակ «Երևքի» դեկլարացիայում և նրա բացատրություններում անժխտելի է պրոլետարական գրականության տեսական դիմանոցից եկող ազդեցությունը, որը հատկապես զգացվում է գրականությունը կոլեկտիվի և աշխատավորական տրամադրությունների արտահայտություն դարձնելու ձևակերպումներում։

Ռուսական գրական միջավայրից հայ բանաստեղծները յուրացնում էին նաև գրական կենցաղի ինչ-ինչ գծեր։ 1919—1920 թթ. բանաստեղծությունը լայն զանգվածներին մոտեցնելու, ինչպես և թղթի պակասի ու

---

21 Литературные манифесты, с. 91.

22 «Երևքի» դեկլարացիայում իմաժինիզմի տարրերի ներթափանցման մասին ժամանակին արտահայտվել են Պ. Մակինցյանը («Հայկական Բուալոն և նրա արբանյակները թվով երեք ու կես», տե՛ս Դիմագծեր, 1980, էջ 173—174) և Հ. Սուրխաթյանը (Հեռահոսքեր հայ գրականության, Թիֆլիս, 1929, էջ 55)։

տպագրության վատ վիճակի հետևանքով Մոսկվայի սրճարաններում ծաղկում էր բանավոր գրականությունը։ Այդտեղ «Գրականությունը առընչվում էր փողոցին, և փողոցը ազդում էր գրականության վրա»[23]։

Հայ գրողները յուրացնում են գրական բոհեմայի, սրճարանային հավաքույթների, ասմունքի այս կենցաղը։ Մոսկվայի Մամուլի տանը 3000 հոգու առաջ իրենց բանաստեղծություններն էին կարդում և բանավեճեր մղում Մայակովսկին, Եսենինը, Բրյուսովը, ելույթ էին ունենում Լունաչարսկին, Ֆրիչեն, Կոգանը և ուրիշներ։ Նրանց օրինակով Երևանում հայ բանաստեղծները Կուլտուրայի տանը կազմակերպում էին շեփորահանդեսներ, գրական ասմունք, բանավեճ։

Դ

«Երեքի» տրոհումից հետո, քանի որ Չարենցն ու Աբովը մեկնում են Մոսկվա՝ ուսանելու, գրական-կազմակերպական գործը հիմնականում անցնում է պրոլետարական գրողների Ասոցիացիային, որը Հայաստանում գլխավորում էր Ա. Վշտունին, Թիֆլիսում՝ Հ. Հակոբյանը, Մոսկվայում՝ Գ. Հայկունին։ 1922-ի հուլիսին Թիֆլիսում լույս է տեսնում «Դարբնոց» ամսագրի առաջին համարը, նույն թվականի նոյեմբերին Երևանում հրապարակ է հանվում «Մուրճի» առաջին համարը, իսկ 1923-ի մարտից Մոսկվայում հրատարակվում է «Քուրան»։ Քիչ ուշացումով՝ 1925 թ. փետրվարի 6-ից հայ պրոլետգրողների բաժանմունք է սկսում գործել Բաքվում, հրատարակելով «Վիշկա» ամսագիրը։ Գրական-ստեղծագործական նոր ուժերը խմբավորվում են հիմնականում այս օրգանների և միավորումների շուրջ։

«Մուրճ» ամսագիրը իր բազմաթիվ սխալների, թերացումների հետ մեկտեղ զգալի դեր կատարեց գրական ուժերի համախմբման, ինչպես և, ազգեցություններով հանդերձ, հայ պրոլետգրողների գեղագիտական կողմնորոշումը ճշտելու առումով։ Միանգամայն ճիշտ է ասված. «Ազատ Վշտունու «Մուրճը» անուրանալի դեր կատարեց համախմբելու նոր, կենսունակ գրական ուժերին։ ...Այդ շատ հետաքրքրական մի շրջան էր մեր գրականության համար։ Ասպարեզ էր մտնում գրական մի նոր սերունդ»[24]։

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

---

[23] *В. Полонский*, На литературные темы, с. 136.

[24] Վ. Նարենց, *Հուշեր և արձագանքներ*, *1968*, էջ *93*։

Ամսագրի միտումներն ու խնդիրները շարունակվում են պարզաբանվել դարձյալ Վշտունու գրած և Հայաստանի բոլոր պրոլետարական գրողներին ուղղված կոչում, որի մեջ առաջ է քաշվում ընթացիկ իրականության գեղարվեստական յուրացման և անցյալի գրական ժառանգության ուսումնասիրության հարցը: 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 ոլորտներում:

Դեռ ավելին, Վշտունին քիչ ավելի ուշ անցյալի գրողների մասին այսպիսի մտքեր էր հայտնում. «Անցել է բաֆֆիների, գաֆատ-քաթիպանեների 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 իր երրորդ համարում տեղ չէր տա իրեն հակասող այսպիսի մտքերի. «Ե. Չարենցը «Նորքի» № 2-ում տեղավորված իր երկու գրվածքներով էլ («Երկիր Նաիրի», «Ասպետական»—Դ. Գ.) թռիչք է գործել անցյալի գիրկը, գործադրել է անցյալի գրական ձևեր և նույնիսկ անցյալից վերցված նյութ («Ասպետական»)...»:

Թեմատիկ առումով, աշխատավորության կենցաղի ու հոգեբանության, աշխատանքի ու կոլեկտիվ ապրումների պատկերման, ինչպես նաև ժամանակաշրջանի գեղարվեստական յուրացման ուղղությամբ ևս թերացումները շատ էին: Ամեն ինչ, ի վերջո, հանգեցվում էր մեքենայապաշտության ու երկաթի պաշտամունքին: Իսկ արդյունքը լինում էր «երկաթբետոնե քնարերգություն» (Ն. Սկազին):

Վրաստանի պրոլետարական գրողների հայկական բաժանմունքը ևս մեծ եռանդ ցուցաբերեց գրական ուժերի համախմբման և գեղարվեստական նոր միտումների ամրապնդման գործում: «Դարբնոցի» նախաքայլեր համարելով ամսագրի շուրջ համախմբված գրողներից մի մասի 1914-ին հրատարակած «Կարմիր մեխակներ» և «Բանվորի ալբոմ» ժողովածուները, նրանք ավելի հին տիրոջ իրավունքներ էին վերագրում իրենց և ձգտում, ինչպես ասված է առաջին համարի խմբագրականում, «Դարբնոցի» միջոցով դարբնել հայ պրոլետարիատի ամբողջական կյանքը, արտացոլել նրա կոլեկտիվի ապրումները, նրա հոգեբանական իմպուլսները»:

«Գրական մարտիկներ» հոդվածում (1922), ժամանակի ընդհանուր մտայնությունից ելնելով, Հ. Հակոբյանը այսպես է ձևակերպում «Դարբնոցի» խնդիրները. «Դարբնոցի» նպատակը մեշչանական, անորոշ իդեալներով երկ տպելը չէ, այլ դասակարգային, զուտ պրոլետարական գեղարվեստական և գլխավորապես մարտնչող ոգով գրվածքներ պոպուլյարիզացիայի ենթարկելը»[25]: Դասական գրականության հարցում դարբնոցականները ևս թեև արտաքուստ հանդես էին գալիս հանդուրժողաբար, բայց, ըստ էության, դեմ էին բոլոր հներին: Իսկ ինքը՝ Հակոբյանը, մեկ անգամ չէ, որ գրել է. «Հնից չենք հրաժարվում անպայման, բայց նրան չենք պաշտում, չենք աստվածացնում...»[26]: Նույնիսկ 1933-ին, Համառ-Քաթիպային նա համարում էր պատմություն և այն էլ՝ «ոչ օրինակելի պատմություն»[27]: 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): Դեռ ավելին, «Ժամանակն է...» (1922) հոդվածում Հակոբյանը լրջորեն դժգոհում էր այն բանի համար, որ ուշանում է բանվորական աշխարհից եկող գրական համալրումը[28]:

Հակոբյանը և նրա շուրջը համախմբված գրողները (բանաստեղծներ Հ. Այվազյան, Հ. Խանլարյան, Գ. Գրիգորյան, Անուրջ, արձակագիրներ Աբազի, Ծ. Թորգոմյան, Մ. Պետրոսյան, Վ. Ջիթունի) իրենց հիմնական նպատակը դարձրել էին «բանվորազարկի» թեման՝ գործարան և կոլեկտիվ հասկացությունների համամասնությամբ:

«Դարբնոցի» շուրջը համախմբված գրողները իրենց գործունեությամբ ավելի արձագանքեցին ժամանակի մտայնությանը, քան՝ ստեղծեցին գեղարվեստական արժեքներ: Նույն առումով 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 ժամանակի ամեն մի խմբակցություն, Մոսկվայի հայ գրողները ևս ասպարեզ եկան իրենց մանիֆեստանման խմբագրականով՝ պրոլետարական գրականության ընդհանուր սկզբունքների հիման վրա ձևակերպելով իրենց կոչման ու նպատակի հետևյալ խնդիրները. «...«Քուրան» աներեր ու հավատով լի պետք է ընթանա պրոլետարական ստեղծագոր-

---

25 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, 1958, էջ 244—245:

26 Նույն տեղում, էջ 253:

27 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, 1958, էջ 297:

28 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 241:

ծության պայքարի տենչերով՝ քաղքենի ըմբռնումներով հարուստ հայ իրականության մեջ, այն խոր համոզմունքով, որ Ապագան մերն է»:

Իսկ մինչև «Քուրայի» հրատարակությունը Մոսկվայում համախմբված հայ գրական ուժերը (Գ. Հայկունի, Ամեռ, Ա. Արշարունի, Բ. Սահակյան, Հ. Խաչանյան, Վ. Վանդեկ, Գ. Շամունց), որ իրենց խմբակցությունը կոչել էին Մոսկվայի հայ գրական-գեղարվեստական «Մուրճ ու մանգաղ» խմբակցություն, պարբերաբար կազմակերպում էին գրական ընթերցումներ, քննարկումներ ու դասախոսություններ, ճշտում իրենց անելիքները: Առաջին դասախոսության նյութը եղել է «երեքի» դեկլարացիան և Չարենցի ստեղծագործությունը»: Հայկունին դեկլարացիան համարել է «ոչ պրոլետարական», «թեթևամիտ», «ռուսական մեռնող ֆուտուրիզմի ուշացած արձագանք», իսկ Չարենցի պոեզիան (1922 թ. երկհատորյակը)՝ «կղերական, շովինիստական, պոռնոգրաֆիական, հետադիմական, ...գյուղացիական, մանրբուրժուական» (Ք, 1923, № 1, էջ 14): Չարենցի դեմ անները բերելի բացահայտ թշնամանքը 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, ապա հարց դրեցին անզիջում լինել բոլոր այն մերձգրական և պատահական մարդկանց գործունեության հանդեպ, որոնք, հանդես գալով պրոլետարական մշակույթի անունից, գրականությունը հասցնում են «վանդալային վիճակի, կապկային հոտենտոտության»:

Գրական-գեղարվեստական արտադրանքի առումով վատ վիճակում էր նաև Բաքվի «Վիշկան»: Ամսագրի շուրջը համախմբված գրողները մեծ մասամբ նավթահանքերից հավաքագրված բանվորներ էին (բանաստեղծներ Տարտալշչիկ Արտաշ, Բանվոր Զաքար, Ս. Զուլամյան, Մոայլ, Կոմերիտ Սամվել, Բանվոր Ադո, արձակագիրներ Թ. Ռենյան, Գ. Ռշտունի, Բանվոր Ղարիբ, Գ. Միրզոյան, Գր. Աշոտ, Պ. Արֆո): Նրանց ստեղծագործությունների նյութը նավթաշխարհն էր, Բաքվի տրամվայը, էլեկտրականությունը, գործարանի ու կոլեկտիվի կյանքը, նոր կենցաղը: Ամսագիրը իր առաջին համարի խմբագրականով այդպես էլ ձևակերպում է իր նպատակը. «Վիշկան» հայ իրականության մեջ ստանոկի կամ ավելի ճիշտ մազութի մեջ կորած բանվորի գրական-պարբերական փորձն է»:

Բաքվի պրոլետգրողների Ասոցիացիայի հայկական բաժինը կազմակերպում է գրական միջոցառումներ, հիշարժան են Չարենցի գրական երեկոները: Ընդհանրապես, Բաքվում բարձր էր գնահատվում Չարենցի գրական գործը, նա համարվում էր հայ պոետների «մտքի տիրակալը», միա-

ժամանակ Հակոբյանի գրական գործունեությունը արժեքավորվում էր մինչհոկտեմբերյան վաստակով ու շեշտվում էր նրա բանաստեղծությունների ագիտացիոն բնույթը: Տեսական-ծրագրային հոդվածներում «Վիշկան» դրսևորում է ավելի ճիշտ կողմնորոշում: Դրա վկայություններից մեկն էլ այն է, որ այդ ամսագրում տպագրվեց Բեռլինից 1925-ի մայիսին Չարենցի գրած հանրահայտ նամակը՝ արվեստի նոր մեկնակետերով և ըմբռնումներով:

Ե

Ինչպես «Երեքին», այնպես էլ տարբեր ամսագրերի շուրջ համախմբված պրոլետարական գրողներին բնորոշ էր մեծադղորդ տոնը, մի բան, որը մի կողմից նրանց հաստցնում էր անորոշ վերացականության, մյուս կողմից հաստնացնում մյուս աղետը՝ կոմսնապարծությունը: Հայ գրական խմբակցությունները ընդօրինակում էին և՛ ֆուտուրիստների ինքնամեծար տոնը, և՛ պրոլետարական գրողների սահման չճանաչող չափազանցությունները: Ընդօրինակման բնորոշ նմուշ էր Մ. Գերասիմովի այս միտքը.

Нет меры гордому дерзанию,
Мы—Вагнер, Винчи, Тициан[29].

Այս ոգով կարճ ժամանակամիջոցում հայ գրականությունն ունեցավ իր Դանտեն ու Պուշկինը, Հոմերոսն ու Գյոթեն, Ուիթմենն ու Վերհարնը: Աննահանջ համոզվածությամբ Վշտունին Հակոբյանի հասցեին գրում էր. «Մի Դանտե՞ կամ թե Պուշկի՞ն ես դու,— Չէ, իմ ընկեր Ավելի ուժգին ես դու»[30]: Հակոբյանն էլ իր մասին լրջորեն ասում էր. «Ապացույց տուր ջահելներին մեր այսօրվա, Որ դու գիտես Գյոթեի պես ջահել մնալ», ապա և իրեն համարում էր «մի հին ավետարան»[31]: Գ. Աբովը հոգոց-հանգուցելոց կարդալով Դանտեի վրա՝ «Քանի դարեր արդեն, սուլել, սահել, քանի Դանտե են թաղել անհետ»,— իրեն էր վերապահում նորօրյա Դանտեի դերը՝ «Իսկ ես մի նոր Դանտե... Նետը փոխել եմ ռումբի»[32]: Ն. Զարյանը վաղվա պրոլետհանճարի մասին գրում էր. «Նա կգա և՛ մեծ, և՛ անպարտ՝ Ավելի, քան Պուշկին, Հոմերոս»[33]:

---

29 Грядущее, 1920, № 9—10, с. 17.
30 Ա. Վշտունի, Հուզանք ու զանգ, Ալեքսոլ, 1923, էջ 6:
31 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, 1955, էջ 170:
32 Գ. Աբով, Դանակը բկին, 1923, էջ 25, 41:
33 Ն. Զարյան, Նոյեմբերյան օրերին, Մ.-Բ.-Ե., 1926, էջ 5:

Գրական միտքը ավելի շատ զբաղված էր այս կարգի չափազանցություններով, քան ստեղծելով գոնե իր իսկ առաջադրած տեսությունից բխող քիչ թե շատ տանելի գրականություն։

Գրական շարժման 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 հոդվածը։

Մյասնիկյանը անդրադառնում էր 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։ Այս հարցերն արծարծվում էին առանձին գործերի քննությամբ և որոշակի թեմատիկ առաջարկությունների ուղղվածությամբ։

Հայ գրողներից շատերը՝ տարված գրական որոնումների ազատության հովերով, կոմսնապարծությամբ, ազգային ավանդույթների հերքման հետ կորցնում էին իրենց ոտքի տակի հողը։ Իրականության առարկայական զգացողությունը փոխարկվեց հրովարտակների, և տեսությամբ գրականություն սարքելը դարձավ իբր թե այժմեական գրող լինելու նախապայման։

Քննադատելով Վշտունու, Մահարու, Սիրասի ամսագրում տպագրված 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» (ԽՀ, 1922, № 267)։ Ընթացիկ գրականության ազգային հիմքին անդրադառնալով, Մյասնիկյանը թվարկում է հայկական կյանքը կազմող իրական նյութի մի այնպիսի բազմազանություն, որը այդ թվարկմամբ ավելի է արտացոլում իրականության հարստությունը, քան այդ տարիների շատ ու շատ բանաստեղծություններ ու պատմվածքներ։ Այս տեսակետից Մյասնիկյանը բարձր է գնահատում Զարենցի գեղարվեստական փորձը և նրան համարում ժամանակի էությունը բացահայտող առաջնակարգ բանաստեղծ, իսկ մյուսների հասցեին ուղղում հետևյալ հարցումը. «Ին-

չո՞ւ սրանով չեն ոգևորվում մեր այն գրողները, որոնք պրոլետարական գրականության մասին այնքան շատ խոսում են, կարծես թե ստեղծում են այն, սակայն, ավաղ, այն ինչ որ պետք է, չեն անում» (ԽՀ, 1922, № 268)։ Դրա փոխարեն ընդօրինակում են ռուս բանաստեղծներին՝ աղավաղելով կրկնում նրանց պատկերներն ու թեմաները։

Մյասնիկյանի հոդվածի էությունը ժամանակին, դժբախտաբար, խորությամբ ու լիարժեքորեն չլուրացվեց։ Ավելին, Մյասնիկյանի հոդվածից անմիջապես հետո «Խորհրդային Հայաստանում» (№ 270) տպագրվեց մի հոդված, որի հեղինակը (Ա. Նորեկ, որը Աշոտ Հախումյանն է) վիճարկում էր նրա դրույթները։

«Մուրճ» ամսագրի չորրորդ համարը իրավացիորեն քննադատել է նաև Սուրխաթյանը։ Նշելով, որ «Մուրճը» կանգնած է Ջարենցի գծի վրա՝ «թե ըստ ձևի և թե ըստ բովանդակության», միաժամանակ՝ ցույց տալով մուրճականների շնորհքի պակասը, Սուրխաթյանը գտնում էր, որ «Մուրճի» պոեզիան անցողական շրջանի պոեզիան է, նախադուռն է պրոլետարական գալիք պոեզիայի» (Մ, 1923, № 58)։

Պրոլետգրականության հարցերին գրաքննադատն անդրադարձել է տարբեր առիթներով և միշտ էլ՝ նորաստեղծ գրականության հանդեպ ցուցաբերած հոգատարությունը զուգակցել գրական սկզբունքային պահանջների։ Նշելով, որ «արվեստի կատարելություններ պահանջել մի դասակարգից, որ նոր միայն ցած է դրել իր կռվի զենքերը, դա կարող է անել միմիայն կարճատես մարքսիստը...», միաժամանակ՝ սկզբունքորեն մերժում էր չափից ավելի ցածր մակարդակը. «Հաճախ հայ պրոլետգրականության մեջ այնպիսի անհեթեթությունների 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»[34]։

Աստիճանաբար փորձեր են արվում նաև ի մի բերելու գեղարվեստական որոնումների արդյունքները։ 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 նյութերից (Մ, 1924, № 241) հետևում է, որ հիմնական խոսակցությունն ընթացել է հին ու նոր արվեստի հարաբերության շուրջը։

---

[34] Հ. Սուրխաթյան, Հեռհոկտեմբերյան հայ գրականություն, էջ 17—39։

Սուրխաթյանն ընթացիկ գրականությունը բնորոշում է որպես «պայքարի գրականություն», նրա էական հատկանիշը համարում «պայքարի շեշտը»: 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: Ըստ Մակինցյանի՝ «Չարենցի ժխտումն սկզբունքորեն տարբեր է Հակոբյան-Հայկունի խմբակի ժխտումից: Չարենցի մեջ խոսում էր նոր օրերի արվեստագետը...», մինչդեռ Հակոբյան—Հայկունի խմբակը փորձում է «հին արվեստի տեղ հրամցնել պրոլետարիատին արվեստի գծից դուրս գտնվող իրենց շինծու գրվածքները»: Այս մոտեցումներին հակառակ՝ Հակոբյանն ու Վշտունին շարունակում են մնալ իրենց հին կարծիքին. «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»: Նույն դիրքերից Վշտունին իր քննադատության սլաքներն ուղղում է Մյասնիկյանի ելակետերի դեմ, ազգային կյանքը պատկերելու պահանջը համարելով սահմանափակություն:

9

Հակասական ընթացքով գրական շարժումն աստիճանաբար թևակոխում է զարգացման երկրորդ շրջանը: 1923-ին Չարենցը կազմակերպչական աշխատանքներ է տանում հրատարակելու «Ավանգարդ» վերտառությամբ ֆուտուրո-կոնստրուկտիվիստական ամսագիր: Ամսագիրը լույս չի տեսնում «միջոցներ ու համախոհ աշխատակիցներ չունենալու պատճառով» (VI, 96): Շատ չանցած նույն 1923-ի 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»[35]:

Թեև ձախողվում է «Ավանգարդի» հրատարակությունը և քայքայվում «դիսկուսիոն ակումբը», այնուամենայնիվ, Չարենցը չի հուսալքվում: 1924-ին Կ. Հալաբյանի և Մ. Մազմանյանի հետ Մոսկվայում նա ձեռնարկում է «Standart» ամսագրի տպագրությանը՝ այդ անվանումը կիրառելով «օրինակելի նմուշ», «մոդել» իմաստով: «Standart»-ը գալիս էր շարունակելու «Երեքի» դեկլարացիայի սկսած գրական շարժումը՝ միաժամանակ վերանայելով նրա սկզբունքներն ու լրացնելով բացթողումները:

35 Տաներկու տարի, էջ 30—31:

Ամսագրի «Գրականությանը վերաբերող... առաջադրույթները ոչ թե ժխտումն են կամ փոփոխությունը «Երեքի» դեկլարացիայի, այլ վերջինիս զարգացումը, կոնկրետացումը, նրա իդեոլոգիական և ձևական դետալիզացիան»,— գրում էր Չարենցը (VI, 98)։ Երկու տարի անց Չարենցը խոստովանում է գրական նախընթաց որոնումների բացերը. «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» (VI, 97)։ Նախկին ծրագրերի վերանայման հարցում Չարենցը հետևում էր վերակառուցված ֆուտուրիզմի՝ «Լեֆ»-ի օրինակին, որի ներկայացուցիչները (Վ. Մայակովսկի, Ն. Ասեև, Բ. Արվատով, Օ. Բրիկ, Բ. Կուշներ, Ս. Տրետյակով, Ն. Չուժակ) իրենց ծրագրում պարզորոշ ասում էին. «Հոկտեմբերը մաքրեց, ձևավորեց, վերակազմավորեց։ Ֆուտուրիզմը դարձավ արվեստի ձախ ճակատ»[36]։ «Standart»-ի ծրագիրը, ըստ էության, ուներ մի որոշակի նպատակաուղղվածություն, որով և պայմանավորված էր գրական որոնումների բնույթը։ Չարենցը և համախոհները, բացասելով արվեստի արտացոլող հատկանիշը և այն համարելով պայքարի ակտիվ ձև, առաջարկում են գրականությանը տալ ագիտացիոն թեքում։ Այս դիրքերից էլ մերժվում էր «Մուրճի» և «Դարբնոցի» ուղղությունը, որ հանգում էր գործարանի և տեխնիկայի պանծացմանը։ Ագիտացիոն գրականությունը, ըստ Չարենցի տեսության, ենթադրում է կոնկրետ նյութ, ասելիքի արդիական հնչողություն, պարզ սյուժե, հասարակ, հանրամատչելի ոճ, հոգեբանական թափանցումների փոխարեն՝ գործողություն, հասկանալի լեզու, փաստի գրանցում և գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների արձանագրական տարրեր։ Ագիտացիոն խոսքը հասցեագրված էր լայն ընթերցողին։

«Standart»-ը տպագրվեց մեկ համար և, ենթարկվելով Ա. Մյասնիկյանի քննադատությանը, այրվեց նախաձեռնողների կողմից։ Միակ համարը կարևոր նյութ է տալիս Չարենցի 1923—1924 թթ. տեսական-գեղագիտական ծրագրերի և ստեղծագործական կողմնորոշման մասին։ Դրա արտահայտություններն են Չարենցի «Կապկազ» թամաշան, «Կոմալմանախ» գիրքը, «Ստիննեսի մասին» պոեմը, «Սնոուդեն ամուսիններ կամ ինքնիրեն կոմունիզմ» կինոֆելիետոնը, ապա՝ Մ. Արմենի «Կոմսոմոլիա» ժողովածուն, Սուրխաթյանի բնութագրությամբ՝ «...ֆելիետոնական ժանրով գրված վերջին շրջանի լեֆիստական չափական պրոզա... որ հիշեցնում է պրոզայի վերածված պրոլետարական պոեզիան»[37]։

[36] *В. В. Маяковский*, Полн. собр. соч., т. 12, М., 1959, с. 41.

[37] Հ. Սուրխաթյան, *Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն*, էջ 258։

«Standart»-ը կրում է Մայակովսկու այդ շրջանի գրական հանգանակների, ընդհանրապես՝ «ԼԵՖ» ազդեցությունը։ «Արվեստների ձախ ճակատ» կոչվող այդ խմբակցությունը և համանուն ամսագիրը (լույս է տեսել 1923—1925 թթ.) տեսական-գեղագիտական կողմնորոշումներում կարևոր տեղ էր հատկացնում գրականության գործնական-կիրառական նշանակությանը՝ այդ դիրքերից կրակի տակ առնելով «պասսիվ կենցաղագրությունը», հոգեբանական հիմնավորման անհրաժեշտությունը։ Դրան հակառակ շեշտվում էր փաստական նյութի կարևորությունն ու ագիտացիոն թեքումը։ Խմբակցությունն արվեստը համարում էր սոցիալական պատվերի արտահայտություն, հասարակացնելով ստեղծագործություն կոչվող երևույթը. «Մեր ամբողջ աշխատանքը ոչ թե գեղագիտական ինքնանպատակություն է, այլ արդիականության փաստերը առավել լավ արտահայտելու լաբորատորիա։ Մենք ոչ թե քուրմ-ստեղծագործողներ ենք, այլ սոցիալական պատվերի վարպետ-կատարողներ»[38]։ Իսկ իր ինքնակենսագրականում 1923-ի այս ծրագրերի վերաբերյալ Մայակովսկին գրում էր. «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»[39]։ Համանման մտքեր կան նրա «Ինչի՞ համար է պայքարում «ԼԵՖ»-ը հոդվածում. «ԼԵՖ»-ը պետք է մեր արվեստով ագիտացիայի ննջարկի մասսաներին՝ նրանց մեջ նվաճելով կազմակերպված ուժ», ինչպես առաջներում, նորից կրկնվում էր թե՝ «...մենք մեր բոլոր ուժերով պիտի պայքարենք այսօրվա արվեստի մեջ մեռածների աշխատանքը տեղափոխելու դեմ»[40]։ Միաժամանակ Մայակովսկին պահանջում էր բանաստեղծական լեզվի պարզեցում, հասարակացում և նույնիսկ ոչ մի տարբերություն չէր ուզում տեսնել չափածոյի, արձակի և խոսակցական լեզվի միջև։

«ԼԵՖը» բացառելով մարդու անհատականությունը՝ 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 գրելաձև, որը մեզ ավելի առաջադեմ է թվում, քան դասական վիպագրության գրելաձևը»[41]։ Նման ելակետով բացարձակապես ժխտվում էր հոգեբանության ներթափանցումը գրականության մեջ, փաստորեն մեռնում էր կենդանի մարդը և մնում էր սոսկ մեքենայացված-առարկայացված ընհանրա-

38 Леф, 1923, № 1, с. 41.

39 *В. В. Маяковский*, Полн. собр. соч., т. 1, 1955, с. 26—27.

40 *В. В. Маяковский*, Полн. собр. соч., т. 12, с. 44.

41 Литература факта. Первый сборник материалов ЛЕФа, М., 1929, с. 70.

կան մարդ միավորի խրտվիլակը: Այստեղից նրանց նախընտրած և առաջադրած կիրառական-գործնական ժանրերը՝ ակնարկ, ռեպորտաժ, պլակատ, շարժ, ռեկլամ, ագիտկա, փաստի արձանագրություն, ֆելիետոն:

Այս ամենը ահա լայնորեն արտացոլվեց «Standart»-ի շրջանի Զարենցի գրական կողմնորոշումներում և գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ: Նկատի ունենալով «Կոմալմանախ» ժողովածուն, Սուրխաբյանը 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, շաշ ու շառաչ»[42]:

Այս առիթով անհրաժեշտ է նշել, որ ֆուտուրիզմի, Լեֆ-ի և մինչև 1925 թ. Մայակովսկու վարած գրական քաղաքականության հանդեպ Զարենցի համակրանքը և գործնական մասնակցությունը եղել է կայուն և շեշտված: Այդ են վկայում ոչ միայն հուշագիրները[43], այլև, առաջին հերթին, «Արդի ռուսական պոեզիան» նյութի շուրջ 1923 թ. ապրիլի 10-ին կարդացած դասախոսությունը: Բարձր չգնահատելով պրոլետարական բանաստեղծների ստեղծած գրական արտադրանքը և նշելով, որ նրանք գտնվում են ֆուտուրիզմի «զորավոր ազդեցության տակ» և որ պրոլետարական գրականություն կստեղծվի ապագայում, «երբ հին կուլտուրան կընվաճվի կուլտուրապես և ոչ հոննական արշավանքով», Զարենցը ռուսական պոեզիայի ներկան համարում էր ֆուտուրիզմը: «...Խոսել արդի ռուսական պոեզիայի մասին—նշանակում է խոսել գերազանցորեն գրական այն ուղղության մասին, որի անունն է ռուսական ֆուտուրիզմ» (VI, 47),— ասում էր Զարենցը: Նա ֆուտուրիզմը գնահատում էր որպես «հեղափոխական անցման հսկա շրջանի լավագույն և ամենազորեղ արտահայտությունը» և ապա շարունակում՝ «ֆուտուրիզմը ռուսական պոեզիայի ներկան է, նրա այսօրն է: Նա գրավել է ռուսական պոեզիայի բոլոր հրամանատարական դիրքերը...» (ԽՀ, 1923, № 74)[44]:

Ե

Զարենցը անդուլ որոնումների մեջ էր: Ձեռքերը ծալած չէին նստել նաև «Երեքի» մյուս անդամները: «Մուրճից» հետո Վշտունին շարունակում է խմբագրական աշխատանքը՝ Թիֆլիսում հրատարակելով բանվորական

---

42 Հ. Սուրխաբյան, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, էջ 119:

43 Տե՛ս Հիշողություններ Եղիշե Զարենցի մասին, 1961, էջ 174, Գրական թերթ, 1977, № 46:

44 Մայակովսկու վերաբերյալ Զարենցի համակրանքի մասին խոսում է նաև Տ. Հախումյանը՝ Литературные статьи и воспоминания, 1966, с. 306—307.

մշակույթի և գեղարվեստի հարցերին նվիրված «Դիրքերում» երկշաբաթաթերթը։

«Դիրքերումի» կողմնորոշման հիմքում ընկած էին 1923-ի հունիսից Մոսկվայում լույս տեսնող ՌԱՊՊ-ի «На посту» ամսագրի տեսական ծրագիրը և Վշտունու նախկին գրական սկզբունքները։ «Դիրքերումը» իր շուրջը համախմբում է «Մուրճի» և «Դարբնոցի» գրական ուժերին։ Երկշաբաթաթերթն, ըստ էության, այդ նույն ամսագրի դիրքորոշման և ստեղծագործական ծրագրերի պարզ շարունակությունն էր։ Այսպես, «Դեպի մասսան» հոդվածում Վշտունին գրում էր, որ հայ պրոլետգրողները «...կտրված են եղել իսկական ստեղծագործական աղբյուրից, այսինքն՝ բանվորական լայն մասսաներից։ Ահա թե ինչի համար այսօր ավելի ուժեղ պիտի հնչի դեպի բանվորական լայն մասսաները՝ դեպի գեղարվեստի իսկական աղբյուրը լողունգը»[45]։ Տեսականորեն կոչ էր արվում հաղթահարել վերացականությունը, իսկ գործնականում ամեն ինչ մնում էր նույնը։

Հեռանալով Զարենցից և խոտորվելով տեսական տարբեր ըմբռնումների միջև, Գ. Աբովը ևս փորձում էր ճշտել նորագույն բանաստեղծության զարգացման ուղեգծերը։ 1923-ի հոկտեմբերի 30-ին Երևանում տեղի է ունենում գրական երեկո, որից հետո «Նորագույն պոեզիայի պահանջները» նյութի մասին զեկուցում է Աբովը։ Ահա նրա զեկուցման հիմնական կետերը. «Նոր աշխարհազգացումը պահանջում է արտահայտման նոր ձևեր։ Ուստի հիմնապես վերափոխվելու են՝ 1. թե՛ բանաստեղծության ռիթմը—նա դառնալու է առօրյա և մարտական, 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...» (ԽՀ, 1923, № 245)։

Այս պահանջները հավատո հանգանակ են դառնում նրա «Դանակը բկին» գրքի առաջաբանում, որը նա անվանել է «Մեկնիչ»։ Ի՞նչ է ասում Մեկնիչը։ Ահավասիկ. «Ոչ ոք չուզեց տեսնել, որ Տերյանի «ցնորքների դիցուհուն», ինչպես և նրա աշակերտների «աստղային քրոջը», «Միայն կինը» հակադրեց կենդանի ու շնչող գոյությյուն։ 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 շոր լեզու, բերեց հատու ռիթմ, մեր բանաստեղծությանը տվեց կենդանի խոսակցական տեմպ, ոչնչացրեց համարյա բոլոր ածականները, բանաստեղծությունը կառուցեց բացառապես բայերով ու գոյականներով, բանաստեղծության

45 Դիրքերում, Թիֆլիս, 1924, № 5։

մեջ մտցրեց օտար ու հայ խոսակցական բառեր, մեր էսթետներին մեծ դժգոհություն պատճառեց իր «ոչ բանաստեղծական ֆորմայով»[46]: Դժվար չէ նկատել, որ Աբովը մասնակի խմբագրումով կրկնում էր «Երեքի» դեկլարացիայի հրահանգները:

Նույն ժամանակներում Մոսկվայում Աբովը Դրաստամատ Տեր-Սիմոնյանի, նկարիչ Լևոն Տեր-Կարապետյանի (Լեոկար) և ճարտարապետ Գևորգ Քոչարի հետ հրատարակում է «Զարկ» դեկլարացիան, որտեղ Աբովի խոստովանությամբ իրենք ելնում էին «Ֆուրմանովի գլխավորությամբ կազմված «ՄԱՊՊ»-ի դրույթներից»[47]: «Զարկը» գեղագիտական կողմնորոշմամբ հակված էր դեպի «Октябрь» ամսագիրը և իր էջերում կարևոր տեղ էր հատկացնում բանվորական-աշխատավորական կենցաղի պատկերմանը: «Октябрь»-ի տեսաբանները գտնում էին, որ ներկա փուլում անհրաժեշտ է, որ «սոցիալիստական հեղափոխությունը պատկերվի առօրեական կոնկրետությամբ, կոնկրետ մարդկանց գործողությունների միջոցով»[48]: Աբովը առօրյա կոնկրետություն և կենցաղագրական կողմնորոշում ի հայտ բերեց նաև իր գրվածքներում, այդպիսիք են «Պոեմ պարզը» և «Լենինն ու լի Ջանը» պոեմը, որի վերնագրին կից գրված է՝ «Ըստ ՄԱՊՊ-ի»[49]:

Նյութի որոշակիության, իրական-առօրեական գործողության մեջ այն պատկերելու տեսանկյունից Աբովը, ապա Մահարին վերհիշում են Մյասնիկյանի հայտնի հոդվածը և ստեղծագործական առումով հակվում նրա առաջադրած պահանջներին: Մահարին, գրախոսելով Ի. Ալավերդյանի «Փոթորիկ» դրաման, գրում էր. «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 ամրապնդվող նոր կենցաղը կարող են նյութ ծառայել և պիտի ծառայեն մեր հեղինակներին»[50]: Ավելի որոշակի էր Գ. Աբովի կողմնորոշումը: Մյասնիկյանի ողբերգական մահվան կապակցությամբ գրած «Ալ. Մարտունին և նորագույն գրականությունը» հոդվածում ղգուշացնելով, որ Մյասնիկյանի առաջադրած հայկականությունը «իբր սայթաքումների և նարեկացիների ռեստավրացիա չպետք է հասկանալ», այնուհետև շարունակում է. «Ալ. Մարտունին 1922-ին գծել է մեր գեղարվեստական գրականության ուղիները...: Շատ դժվարություններ կան այդ դրա-

46 Գ. Աբով, Դանակը բկին, Մ., 1923, էջ 5:

47 Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին, 1961, էջ 140:

48 Литературные манифесты, с. 189.

49 Տե՛ս Նոր ակոս, 1924, № 11:

50 Նույն տեղում, № 5:

կանության առաջ, բայց կհաղթահարվեն այդ դժվարությունները, եթե մեր երիտասարդ գրականագետները հաստատ ու ինքնավստահ ընթանան նրա գծած ուղիով»[51]:

Գրական ինքնավարության փորձ է անում նաև Ալազանը՝ որպես նախկին գրաշար ստանձնելով «Տպագրական բանվոր» գրական-գեղարվեստական, քաղաքական երկշաբաթաթերթի խմբագրման գործը, որը հիմնականում հետևում էր Ասոցիացիայի դիրքորոշմանը:

1924-ին Երևանում հիմնադրվում է «Գիրք» հրատարակչական ընկերությունը, որն այս խառնափնթոր որոնումներին փորձում է հակադրել գրական առողջ մոտեցումներ ու ճաշակ: Ընկերությունը կազմակերպում է մի շարք դասախոսություններ. Ա. Տերտերյանը զեկուցում է Տերյանի և Զոհրապի ստեղծագործության, Դ. Դեմիրճյանը՝ «Հայ գրականության ներկան և ապագան» նյութի մասին:

Այսպես, որոնումներով, խարխափումներով, ազդեցություններով ու ծայրահեղություններով, այդ ամենը մեղմելու ջանքերով գրական գործն ընթանում էր առաջ, գրականության տարեգիրներն էլ փորձում էին ի մի բերել կատարվածը: Հ. Սուրխաթյանը «Խորհրդային Հայաստանի գրական քառամյակը» հոդվածում ոգևորությամբ ընդգծում է այն փաստը, որ վերջապես հայ գրականությունը սկսեց զարգանալ բուն երկրում՝ Հայաստանում, ուր և սկիզբ առավ բուռն գրական կյանք ու գրական շարժում: «Քառամյակ, որ արժե մի ամբողջ դարասնամյակ»,— գրում էր նա, այդ տարիները համեմատելով մոտիկ անցյալի գրական թմրած մթնոլորտի հետ: Նա առանձնապես բարձր է գնահատում Զարենցի ստեղծագործությունը. «Պրոլետարական հեղափոխությունը հանձին Զարենցի հայ գրականությանը տվել է մի խոշորագույն բանաստեղծ... Զարենցի գրելու ձևերը հիշեցնում են և հին վարպետներին, և ֆուտուրիստներին: ...Նրա հորիզոնը համաշխարհն է, մոտիվները միջազգային... Սակայն այդ բոլորը բեկվում են նրա մեջ խորհրդային հայ միջավայրի պրիզմայով» (*ԽՀ, 1924, № 273*): Էապես Զարենցը գնահատվում էր այն ելակետով, ինչ առաջադրում էր Ա. Մյասնիկյանը:

Նոր որոնումների բուռն եռուզեռի մեջ ուշադրությունից դուրս էին մնացել գրական այնպիսի հզոր ուժեր, որոնք թեև զուսպ գրական պահվածքով էին մասնակցում նոր գեղարվեստի շուրջ ընթացող բանակռիվներին, բայց իրենց ստեղծագործություններով գծագրում էին նոր իրականության հավաստի պատկերը: Սուրխաթյանը անդրադառնում է նաև այդ գրողներին՝ Դ. Դեմիրճյանին, Ս. Զորյանին, Զ. Եսայանին, Վ. Թոթովենցին և ուրիշների, ընդունված ձևով նրանց անվանելով «Հեղափոխության գրական ուղեկիցներ»:

51 Նույն տեղում, 1925, № 5—6—7:

Ի մի են բերվում գրական շարժման չորս տարիների արդյունքները, որակական նոր մակարդակով և կազմակերպչական նոր դրվածքով ուրվագծվում են գրականության զարգացման հիմնական ուղեգծերը։

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 երեք 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 (խՀ, 1925, № 152)։

Վերջնական անջատումը, անշուշտ, Ասոցիացիային ձեռնտու չէր, քանի որ վերանում էր նրա մենաշնորհը։ Եվ, շատ չանցած, Ասոցիացիայի նախագահ Ալազանի և քարտուղար Ն. Զարյանի ստորագրությամբ մամուլում տպագրվում է «Մեր պատասխանը» հոդվածը, որտեղ ասվում էր, թե Մահարուն միության շարքերից վտարել են «...որպես բոսյակային ինտելիգենշչինայի ու բացարձակ ռեակցիոն տրամադրությունների երգչի... և որպես միության անբարեխիղճ ու անդիսցիպլինար անդամի» (խՀ, 1925, № 164)։

Փաստն այն էր, որ Ասոցիացիան ի զորու չէր համախմբելու գրական ուժերը։ Մինչդեռ անջատված գրողներն ու նրանց միացած համախոհները նոր գործունեություն են սկսում՝ լայնորեն ազդարարելով իրենց միջոցառումները։

Գրական նոր խմբակցության ամրապնդմանը նպաստեց նաև 1925 թ. հունիսի 18-ին Ռկ(բ)կ ԿԿ որոշումը՝ ընդունված «Կուսակցության գիծը գրականության ասպարեզում» հարցի վերաբերյալ։ 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 օգնի այդ գրողներին, որպեսզի նրանք կարողանան այդ հեգեմոնիայի համար պատմական իրավունք նվաճել»։ Միաժամանակ որոշումը զգուշացնում է կոմսնապարծության գիրկն ընկնելու վտանգից և ընդհանուր

ցուցում տալիս խոհեմ և հոգատար վերաբերմունք դրսևորելու ուղեկիցների նկատմամբ։ Որոշման 14-րդ կետում ասված է. «Կուսակցությունը պետք է արտահայտվի հօգուտ տարբեր խմբավորումների ու հոսանքների ազատ մրցության... Նյութապես և բարոյապես օժանդակելով պրոլետարական և պրոլետարագյուղացիական 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 միլիոններին հասկանալի համապատասխան ձև» (ԽՀ, 1925, № 152)։ Անդրադառնալով որոշմանը, Գորկին գրում էր. «...այս որոշումը, անկասկած, գրողների համար կունենա հսկայական դաստիարակչական նշանակություն»[52]։ Եվ, իրոք, որոշումը կարևոր դեր կատարեց գրական ուժերի համախմբման, գրականության հետագա զարգացման ուղղությամբ։ Որոշումը ստեղծում էր ազատ մրցակցության հնարավորություն։ 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)։

Չարենցն էլ իր հերթին, այդ շրջանում գտնվելով արտասահմանում, գեղագիտական լուրջ վերանայումների ու ստեղծագործական նպատակաուղղված աշխատանքի հետ մեկտեղ ծրագրում էր հրատարակել «Ղեկ» պարբերականը։ «Ղեկին» աշխատակցելու են հրավիրվում Դեմիրճյանը, Մահարին, Արմենը։ Սակայն «Ղեկի» հրատարակությունը չի իրագործվում։

Արտասահմանից վերադառնալով՝ Չարենցը ստանձնում է «Հոկտեմբերի» ղեկավարությունը, այն վերանվանում «Նոյեմբեր» և անցնում կազմակերպչական գործունեության։ Միությունը հրապարակում է իր դեկլարացիան, որն ստորագրել էին Ե. Չարենցը, Գ. Մահարին, Վ. Նորենցը, Մ. Արմենը, Գ. Սարյանը, Ա. Վարդանյանը, Ս. Տարոնցին, Հ. Մելիքյանը և ուրիշներ։ Կենակոմի որոշումը նա ընդունում է որպես գրական գործունեու-

---

52 М. Горький, Собр. соч. т. 29, М., 1955, с. 432.

թյան 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—Դ. Գ.) չլատեց մեր պրոլետգրական շարքերը և կաստայացավ։ Իսկ գրական արտադրանքի ասպարեզում նա ստեղծեց այն ջերմոցային «պրոլետարականությունը», որի անընդունելիության մասին ասված է մեր կուսակցության բանաձևի 11-րդ կետում» (ԽՀ, 1925, № 208)։ Երկրորդ՝ պրոլետարական ցաքուցրիվ ուժերի համախմբում և համահայաստանյան գրական կազմակերպության ստեղծում։

«Նոյեմբերը» 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՝ ազատ ստեղծագործական մրցակցությունը և ապա՝ ուղեկիցների հանդեպ դրսևորում հանդուրժողական, համբերատար վերաբերմունք։

Սեպտեմբերի 27-ին «Խորհրդային Հայաստանի» խմբագրատանը բացվում է «Նոյեմբեր» միության համագումարը, որին պատվիրակներ են հրավիրվում Երևանից, Լենինականից, Վաղարշապատից, Դիլիջանից, Լոռուց, Զանգեզուրից։ Համագումարը տևում է երկու օր։

«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 նրա գործունեությունը»[53]։ Նմանօրինակ միջոցներով «Նոյեմբերի» և Ասոցիացիայի միջև ծավալվում է սուր մրցակցություն, վերաճելով ծայրահեղությունների հասնող պայքարի։ Ասոցիացիան «Նոյեմբերը» համարում էր «մանրբուրժուական խմբակցություն, «Նոյեմբերն» էլ իր հերթին Ասոցիացիան համարում էր «ձախ», վարշարարական, ջերմոցային կազմակերպություն»[54]։

Ալազանի հուշերում պահպանվել են այդ շրջանի գրական կյանքին բնորոշ կենդանի պատկերներ. «Չարենցը ձախ ձեռքին մի դույլ, աջին՝ մեծ վրձին և ինչ-որ թղթի կտորներ բռնած, արագ-արագ անցնում էր մայ-

53 Մանրամասն տե՛ս Վ. Նորենց, Հուշեր և արձագանքներ, էջ 107։

54 Վ. Ալազան, Հուշեր, 1967, էջ 50։

թով։ 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»[55]։ Պայքար է մղվում նաև այդ կազմակերպությունների անդամների թվաքանակը մեծացնելու և շրջաններում գրական աշխատանքը աշխուժացնելու ուղղությամբ։ Դարձյալ ըստ Ալազանի հուշերի՝ 1925-ի ամռանը Վաղարշապատում Ասոցիացիան կազմակերպում է գրական երեկո։ Սակայն երեկոն ձախողվում է։ Ապա ասոցիացիականների թիվը ավելացնելու համար ցանկանում են իրենց շուրջն համախմբել գրական ուժերին։ Երկար սպասելուց հետո գալիս է միայն մեկ մարդ. «Երեք հոգով մեկին զեկուցում կարդալով և այդ մեկ մարդով էջմիածնում մասնաճյուղ կազմելով, մենք վերադարձանք Երևան»[56]։

«Նոյեմբերի» ու Ասոցիացիայի միջև ծավալվում է նաև ստեղծագործական մրցակցություն։ Կազմակերպվում են դասախոսություններ ու դիսպուտներ։ «Խորհրդային Հայաստանը» իրար հետևից տպագրում էր մե՛կ Ասոցիացիայի, մե՛կ «Նոյեմբերի» հայտարարությունները. Հոկտեմբերի 3-ին Ասոցիացիան կազմակերպում է գրական հանդես, պրոլետգրականության ձևի ու բովանդակության մասին զեկուցում է Վանանդեցին (№ 224), Հոկտեմբերի 5-ին «Նոյեմբերն» է կազմակերպում գրական դիսպուտ. պրոլետարական գրականության ուղիների մասին դասախոսում է Չարենցը (№ 227)։ Հոկտեմբերի 11-ին Ասոցիացիան կազմակերպում է ցերեկույթ. «Չարենցը և նրա քննադատները» նյութի մասին զեկուցում է Վանանդեցին (№№ 231, 232)։ 1926-ի փետրվարի 7-ին արդեն «Նոյեմբերի» նիստում Չարենցը զեկուցում է հայ հետհոկտեմբերյան գրականության տարբեր փուլերի մասին։

«Նոյեմբեր» միությունը Չարենցի գլխավորությամբ լուրջ աշխատանք է տանում գրական երիտասարդության հետ։ Չարենցը նպաստում է ոչ միայն կրտսեր գրչակիցների գրքերի տպագրությանը և գրական հեղինակություն ձեռք բերելուն, այլև ստեղծագործական դասերով օգնում նրանց վարպետության բարձրացմանը, շտկում, հղկում և գրախոսում նրանց գրքերը։

Իրենց դիրքերն ամրապնդելու համար ջանք չեն խնայում նաև Ասոցիացիայի անդամները։ 1925-ի նոյեմբերի 4-ին, Երևանում, Կուլտուրայի տանը բացվում է ՀՊԳՄ առաջին համագումարը։ Բացման խոսք է ասում Հ. Հակոբյանը, ընթերցվում են Ա. Լունաչարսկու, Դ. Բեդնու ողջույնի հե-

55 Նույն տեղում, էջ 243։

56 Նույն տեղում, էջ 39—46, 52։

ռագրերը։ Գրական-ստեղծագործական և կազմակերպչական հարցերի մասին զեկուցում է Ալազանը։ Զեկուցումներով հանդես են գալիս նաև Աբովը, Վանանդեցին, Դաբաղյանը, Վշտունին։ Ասոցիացիան ընտրում է քարտուղարության հետևյալ կազմով՝ Վշտունի, Ալազան, Աբով, Զարյան։

Այս մրցակցության մեջ հետաքրքրական գնահատությամբ ամեն դեպքում շահում էին նոյեմբերականները, որոնք, ի տարբերություն Ասոցիացիայի շուրջը համախմբված գրողների, հետևողականորեն ուշադրություն էին դարձնում գրականության առաջնային հարցին՝ գեղարվեստական որակին։ Այդ գործում մեծ էր Զարենցի դերը, որը դասական արվեստի արժանիքների խոր գիտակցումով, առաջադրում էր դարաշրջանի ոգին արտացոլող մնայուն գործեր ստեղծելու պահանջ. «Իսկ մենք ի՞նչ էինք անում.— կարծում էինք աշխարհը նվաճել պլակատներով և ողորմելի ագիտկաններով, որոնք շատ-շատ կարող են ունենալ ընթացիկ ռեկլամի նշանակություն» (VI, 425—426)։

Այդ մթնոլորտում որակական լուրջ վերափոխություն է ապրում Գ. Մահարին՝ ստեղծելով եսենինյան բանաստեղծության շնչին հարազատ բազմաթիվ ուշագրավ գործեր։ Փոփոխություն է նկատվում նաև Նորենցի և մյուսների ստեղծագործության մեջ։

Պրոլետարական գրական շարժումը երկու հունով ընթանում էր առաջ։ Ընդհանուր նպատակի ձգտող բազմակողմանիությունը խրախուսվում էր նաև պետականորեն։ 1926-ի Հկ(բ)Կ Կենտկոմի բանաձևի 7-րդ կետը ձևակերպված էր այսպես. «Մասնավորապես Հայաստանում գրական երկու պրոլետարական կազմակերպությունների զուգընթաց գոյությունը («ՀՊԳԱ» և «ՀՊԳ «Նոյեմբեր» միությունը») ներկա մոմենտին պետք է միանգամայն նորմալ երևույթ համարել, որ պահանջում է կուսակցության ղգուշավոր 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)։ Սա ըստ էության նշանակում էր պրոլետարական գրականություն հասկացության տարածում բոլոր գրողների վրա և ուղեկիցներին զգուշորեն ու նրբորեն պրոլետգրականության դիրքերը ներքաշելու հեռանկարային ծրագիր։ Աստիճանաբար ձևավորվում և անհրաժեշտություն է դառնում գրական առանձին խմբակցությունների միավորման խնդիրը, և տարեվերջին արդեն հարց է դրվում միաձուլելու «Նոյեմբերին» ու Ասոցիացիան։ Արդեն մայիսի 7-ին Թիֆլիսում կարդացած «Պրոլետարական գրականության ուղիները» դասախոսության մեջ Զարենցն ասում էր, որ «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)։ Այդ մասին խոսվում է նաև «Նոյեմբերի» համահայաստանյան կազմակերպչական ժողովում, ուր ասվում է, որ հեգեմոնիայի և ուղեկիցների հարցում իրենց և Ասոցիացիայի միջև տարաձայնություններ չկան (ԽՀ, 1925, № 219)։ Միավորման հարցը դրվում է նաև «Նոյեմբերի» կենտրոնական խորհրդի ընդլայնված նիստում, և արդեն դեկտեմբերի 21-23-ը տեղի ունեցած Ասոցիացիայի և «Նոյեմբերի» միացյալ կոնֆերանսում միացումը իրագործվում է։ Ստեղծվում է Խորհրդային Հայաստանի պրոլետարական գրողների միությունը։ Կոնֆերանսին մասնակցում և ելույթ են ունենում նաև ուղեկից գրողների ներկայացուցիչներ Դ. Դեմիրճյանը և Զ. Եսայանը։ Կոնֆերանսին չէր մասնակցում Չարենցը, որը 1926-ի սեպտեմբերից մինչև 1927-ի սկիզբը գտնվում էր ուղղիչ տանը։

«Նոյեմբերի» և Ասոցիացիայի միավորման խորհրդանշական դրսևորումը «Պրոլետարական գրողներ» ժողովածուն է, որը նախապես ծրագրված երկու տարբեր գիրք էր մեկ կազմի մեջ։ Ասոցիացիայի անդամները վանանդեցու առաջաբանով տպագրվել են առանձին, իսկ «Նոյեմբերը» իր նախաբանով՝ առանձին։ 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»[57]։

Ուշագրավ է «Նոյեմբերի» նախաբանը, որը, կարծեք, «Մուրճ» ամսագրի № 1-ի մասին գրած Հովհաննիսյանի արտահայտած մրտքերի 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»[58]։ Նոյեմբերականները իրենց ստեղծագործական կողմնորոշմամբ հակադրվում են անորոշ ու վերացական, տիեզերական պոեզիային և փորձում ստեղծագործությունների նյութը վերցնել շրջապատից ու պահպանել այդ շրջապատի կոլորիտը։ Բնորոշ են Մահարու «Բարդիներ» գրքից ժողովածուում զետեղված գործերը, որոն-

57 Վ. Նորենց, Հուշեր և արձագանքներ, էջ 110։

58 Պրոլետարական գրողներ, 1927, էջ 232—233։

ցից թե՛ Մայսնիկյանի առաջադրությունների, թե՛ ժողովածուի նախաբանի սկզբունքների գեղարվեստական իրականացման տեսակետից առանձնանում են «Երկիր» և «Քառասունք» բանաստեղծությունները։ Երկրի և որոշակի նյութի ու միջավայրի զգացողությունը իշխում էր նաև մյուս նախկին նոյեմբերականների գործերում, որոնք հետագայում ևս աշխատում էին հավատարիմ մնալ այդ գծին։ Սակայն, թե՛ ժամանակի գրական պահանջների, թե՛ ստեղծագործական լիարժեքության տեսակետից առանձնանում են Ջարենցի այդ ժամանակներում ստեղծած «Երևանի ուղղիչ տնից» հուշագրությունը և «Խմբապետ Շավարշը» պոեմը։

Իրողություն է, որ միավորվելուց հետո էլ գրականության որակական բարեփոխման մասին ծավալված խոսակցություններում և բանավեճերում լուրջ կողմնորոշմամբ առանձնանում էին դարձյալ նոյեմբերականները։ Բանավիճելով Ալազանի դեմ՝ Մահարին գրում էր. «Մինչև ե՞րբ ինքնաթմբկահարություն, 1927 թիվն է, ընկեր Ալազան, ո՞ւր են մեր վաստակները, մեր կշռի բարձրացումը, կշիռն ո՞ւր է... Ինչո՞ւ ենք մենք կարծում, որ պրոլետարիատին ճարկավոր է ինչ-որ երկրորդ տեսակի արվեստ, ինչո՞ւ մեր ապաշնորհությունը փաթաթել պրոլետարիատի վզին... Մարդը, ժամանակակից առաջավոր մարդը իր ապրումներով, ճաղթանակներով և պարտություններով բախում է գրականության դարպասը, ներս առնող չկա... Լինենք ավելի մոտ կյանքին, հեղափոխության և մարդուն» (ԽՀ, 1927, № 174)։ Եվ սա գեղարվեստական-գաղափարական սկզբունքային պահանջ էր։

1927-ի օգոստոսից ԽՀՊԳՄ-ն սկսում է հրատարակել իր օրգանը՝ «Գրական դիրքերում» ամսագիրը, որն իր գլխավոր խնդիրներից մեկն էլ դարձնում է գրականության գեղարվեստական մակարդակի որակական բարձրացումը։ Ամսագրի «Մեր խնդիրները» խմբագրական առաջնորդողում գրված է. «Այսօր մենք մեր դրոշի վրա գրում ենք—«Մերը, բայց՝ լավը»։ Այս կողմնորոշումը, լինելով Կենտկոմի 1925-ի որոշման անմիջական արտահայտությունը, ուղղված էր դեռևս մինչև պրոլետգրողների համամիութենական առաջին կոնֆերանսը (1925, 6—11 հունվարի) տարածված «Թեկուզ երեք փսլնքոտ, բայց մերը» գրական մտայնության դեմ։ Ժամանակին Դ. Բեդնու «Պրոլետարական գրականության մասին» զեկուցման առիթով, որի մեջ համանման դատողությունների շարադրանքով արտահայտված էր այդ միտքը, հանդես եկավ «Պրավդան» և իր անհամաձայնությունը հայտնեց զեկուցման այս հարցադրման վերաբերյալ. «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» (ԽՀ, 1925, № 19)։

Եվ ահա, «Գրական դիրքերումը» փորձում է վարել հասունացած գեղարվեստական պահանջներին վայել գրական քաղաքականություն։ Ամսագիրը թեև աշխատում է արտաքնապես մեղմել ներքին խմբակային տարաձայնությունները և քննադատական սլաքն ուղղել հիմնականում արտաքին թշնամիների ու գաղափարական հակառակորդների դեմ, այնուամենայնիվ՝ չի կարողանում խուսափել հին սովորություններից։ Ամսագիրը Ասոցիացիայի դիրքերից շարունակում է հալածել նոյեմբերականներին։

Վ. Անողոք ստորագրությամբ (որ Ալազանն է) բացասական գրախոսություն է տպագրվում Մահարու «Բարդիներ» ժողովածուի մասին, ժողովածու, որով Մահարու ստեղծագործությունը, իրոք, թևակոխում էր ճշմարիտ հուն։ Քննադատական սլաքն ուղղվում էր շատ վտանգավոր դիրքերից. «Մանրբուրժուազիայի իդեոլոգիայի ճահիճում դևերելով, նա 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»։ Այդ ամենի դեմ Մահարին հանդես է գալիս իր քննադատներից «ոմանց» ուղղված «Ժպիտը» բանաստեղծությամբ, երգիծելով գրականության ճշմարիտ հունը կորցրած, մոլորված գրական գործիչներին.

Շահագործել եմ ես բարդիներին՝
Նրանց բողոքին անգիտակ,
Քնից զրկել եմ արագիլներին,
Նրանցով դիզել կապիտալ։
...Էլ ինչո՞ւ մանր, կույրե՞ր եք միթե,
Ես «մեծ բուրժույ եմ» անկասկած,
Եվ գործադուլ են պատրաստում իմ դեմ
Հացեներն, անձրևն ու ակացիան...

Գաղափարական նույն հայեցակետից Ն. Դաբաղյանը «Հեղափոխության պրոբլեմը մեր նորագույն գրականության մեջ» հոդվածում քննադատում է Չարենցին (տե՛ս ԳԴ, 1927, № 3—4), հակահարված ստանալով Հ. Սուրխաթյանից։ «Ճիշտ քննադատելու... պրոբլեմը» հոդվածում վերջինս գրում էր. «Ն. Դաբաղյանի «Համեստ» նպատակը եղել է հետև-

յալը. ա) Չարենցին դուրս բերել մանրբուրժուական զրող, 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 Չարենցի պրոլետարական գործերը» (ՊՐ, 1927, № 1):

Սուրխաթյանի դեմ հանդես է գալիս Գ. Վանանդեցին («Ազգային խանձարուրի» և պրոլետարական դրոշակի միջև») և Չարենցին ու Մահարուն մեղադրում գրականության զարգացումը ազգային հիմքի վրա տեղափոխելու համար: Չարենցին մեղադրելուց հետո («...նույնիսկ հեղափոխությունից հետո նա ամենազգայուն կերպով երգել է և իր ցեղը, և իր հայրենիքը»), նա շարունակում է, ասելով, որ Սուրխաթյանը «նորեկների մեջ քաղքենիական հոտառությամբ նշմարեց նրանց, ովքեր օժտված էին Չարենցի մսից ու արյունից և պատահական չէ, որ նա մատը դրեց Գուրգեն Մահարու ճակատին, որովհետև վերջինս այն սկսնակն էր, որ ուներ ազգային ոսկորներ»: Այսքանին հետևում էր վարչարարական կտրուկ պահանջը, ըստ որի՝ «եթե Չարենցը և նրա հետևորդները կարող են գալ դեպի մեզ, դա կլինի ուրախալի, բայց մենք թույլ չենք տա, որ գրական վարժապետիզմը առաջնորդի մեզ դեպի Չարենցը, դեպի ազգային (իր բովանդակությամբ) գրականությունը» (ԳԴ, 1927, № 5, էջ 70—71):

Գրական հասունացող շարժումը փորձում է պատռել սխեմայի վրա ձևված իր տեսական զսպաշապիկը, բայց արժանանում է այսպիսի հարձակումների:

ֆ

Այդուհանդերձ, ստեղծագործական-գաղափարական շարժումը առաջ է ընթանում՝ աստիճանաբար լուծելով նաև կազմակերպչական նոր խընդիրներ:

1929-ի հունվարից լույս է տեսնում «Նոր ուղի» ամսագիրը, նպատակ ունենալով պրոլետարական և աշխատավորական գրողների հետ մեկտեղ «համախմբելու իր շուրջը խորհրդային ինտելիգենցիայի, մեր գիտական, գրական ու գեղարվեստական ուժերի լավագույն ներկայացուցիչներին»:

Գրական ուժերի համախմբման միտումը դառնում է կազմակերպչական հարց: 1928 թ. մարտի 19-ին տեղի է ունենում Խորհրդային Հայաստանի Աշխատավորական գրողների (այսպես կոչված ուղեկիցների) միության առաջին հրապարակային երեկոն: Աշխատավորական գրողների կող-

մից ելույթ են ունենում միության նախագահ Դ. Դեմիրճյանը և 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։

Սակայն ֆեդերացիան, ըստ էության, ձևական էր և գրական ընդհանուր կազմակերպություն դեռևս չի ստեղծվում։ Նրանցից դուրս էր և Հայ գրական ընկերությունը, որը համարվում էր ազգայնական։ Ըստ նորաստեղծ ֆեդերացիայի դեկլարացիայի՝ «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)։ Որդեգրված այս կողմնորոշումը, սակայն, դժվարությամբ է հարթում իր ճանապարհը։

Գրական ուժերի համախմբումից հետո՝ 1930-ի հունվարի 17-ին Երևանում բացվում է Գրողների տունը։

Դեռևս 1927-ից Թիֆլիսում ստեղծվել էր հայ գրողների ֆեդերացիա, որը հրատարակում էր իր օրգանը՝ «Լուսաբաց» գրական-գեղարվեստական ամսագիրը, որն իր շուրջն է համախմբում ոչ միայն պրոլետարական հին ու նոր գրողների (Հ. Հակոբյան, Մ. Արազի, Ծ. Թորգոմյան, Ան. Վարդանյան, Վեսպեր, Գ. Գրիգ, Մ. Դարբինյան, Մ. Պետրոսյան, Ս. 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 կառուցվածքը, պատկերները ստեղծվում են դասական պոեզիայի ավանդների աստիճանական յուրացմամբ։

Հայ պրոլետարական գրողների Ասոցիացիա է ստեղծվում նաև Լեռնային Ղարաբաղում, որը ղեկավարում էր բանաստեղծ Գ. Ներսիսյանը։ Նա միաժամանակ խմբագրում է «Կայծ» գրական-գեղարվեստական-քննադատական և գյուղատնտեսական ամսագիրը։ Ստեփանակերտում գործում է տպարան, ուր տպագրվում են Ասոցիացիայի անդամների գրքերը։

Վրաստանում և Ադրբեջանում գործող հայ գրողների միավորումները թեև գրական նվաճումների տեսակետից չեն հասնում լուրջ ձեռքբերում-

ների, այնուամենայնիվ համախմբում են գրական ուժերը և ըստ ամենայնի արտացոլում գրական նոր միտումների ընթացքը։

1920-ական թթ. վերջերին գեղարվեստական գրականությունը ենթարկվում է արմատական վերակառուցումների։ Թե՛ միութենական գրականության ու քննադատության մեջ և թե՛ մեզանում ավելի հաճախ են առաջադրվում ստեղծագործական լուրջ վերափոխումների խնդիրներ։ Պրոլետարական գրողների համամիութենական միավորման (ՎՕԱՊՊ) քարտուղար Ա. Սելվինովսկին գտնում էր, որ պոեզիայի ընթացիկ վիճակը ճգնաժամային է, բացակայում է «պարզ պատկերացում պրոլետարական պոեզիայի զարգացման ուղիների» վերաբերյալ։ Նա պնդում էր լայնորեն առաջադրելու «պրոլետարական պոեզիայի ստեղծագործական մեթոդի հարցերը» (ԳԴ, 1930, № 5, էջ 32—33)։

Նման հարցերի պատասխանն էր 1930-ի հունվարի սկզբին տպագրված Չարենցի «Էպիքական լուսաբացը»։ Գրքում միաժամանակ և՛ առաջադրվում էր ընթացիկ գրականության տեսական ծրագիրը, և՛ որոշակիորեն ձևակերպվում գեղարվեստական տեսությունը։ Չարմանալի բազմակողմանիությամբ ու հաստատուն լրջությամբ Չարենցը լուծում էր ստեղծագործական մեթոդի ու դասական ավանդույթների ստեղծագործական յուրացման, գեղարվեստական խոսքի հասարակական-քաղաքացիական արժեքի ու պատմականության, գրականության նյութի ու ընթացիկ իրականության գեղարվեստական վերարտադրման, գրական ժանրերի ու պատումի ոճի, լեզվի ու տաղաչափության, բանաստեղծության կառուցվածքի ու պատկերային առաղձի և շատ ու շատ այլ հարցեր։ Ամբողջ գիրքը տեսական հիմքով ու գեղարվեստական արժեքով ուղղված էր սխեմատիզմի դեմ։

Սխեմատիզմի հաղթահարումը դարձել էր օրվա պահանջ։ 1930-ի սկզբին տպագրվում է Ս. Զորյանի «Քննադատը, գրողը և հարակից խընդիրները» հոդվածը, որով ուշադրություն էր հրավիրվում 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... 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» (ԼՀ, 1930, № 22)։

Ինչպես այս, այնպես էլ բազմաթիվ այլ հոդվածներում հիմնական խնդիրը համարվում էր սխեմատիզմի հաղթահարումը և իրական ու կեն-

դանի կյանքի պատկերումը։ «Գրական դիրքերում» (1930, № 6) ամսագրում բացված բանավեճի ներածականում Գ. Վանանդեցին հավաստում էր, թե «Մեր պոեզիայում վերջնականապես դեռ չի հաղթահարված մեքենայի կուլտը։ ...Երգվում է մեքենան, երգվում է ինդուստրիան, բայց չի երևում մարդը»։

Սխեմատիզմի հաղթահարման և ճշմարիտ գրականություն ստեղծելու տեսակետից առանձնանում է Մահարու հոդված-նամակը, որտեղ, պաշտպանելով չարենցյան կողմնորոշումը, նա առաջ է քաշում կենսական հարցեր. «Մոտենանք մեր օրերի պրոբլեմներին ոչ թե քաղզրագիտական գրքերից և մատյաններից ծծած «մտքերով», այլ մեր զգացմունքներով, 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։ Վ. Թերզիբաշյանը ընթացիկ գրականության մեջ ուրվագրծում էր երկու ոճական ուղղություն. Չարենցի «էպիքական լուսաբացի» բաց արած հունը, որը նա համարում էր «չափազանց նշանակալից երևույթ և ստեղծագործական խոշոր նվաճում» և ապա՝ արևմտահայ պոեզիայի ավանդների յուրացման միտումը (Նոր, 1930, № 6—7, էջ 113)։

Մեկ տասնամյակ տևած գրական շարժումը առաջադրում էր լուրջ, բարդ ու բազմակողմանի խնդիրներ և փորձում գեղարվեստորեն իրագործել դրանք։ Բանաստեղծության զարգացման գլխավոր հունը արդեն հայտնաբերված էր. շուրջ տասը տարվա որոնումներից հետո Չարենցի «Էպիքական լուսաբաց» գրքով ճշտվեց այն ուղին, որով պետք է զարգանար (և զարգացավ) հայ պոեզիան։ Դա մեծ շրջադարձի ազդարար էր։ Այդ շրջադարձը վերափոխեց նաև Ն. Զարյանի, Դ. Մահարու, Գ. Սարյանի, Վ. Նորենցի, Ս. Տարոնցու և շատ ուրիշների բանաստեղծական ուղին։

Տասը տարվա համառ ու երկարատև որոնումներից հետո սովետական գրականությունը, այդ թվում հայ գրականությունը, հայտնաբերեց և արմատավորեց գրականության զարգացման հիմնական ուղին ու մեթոդը՝ սոցիալիստական ռեալիզմը։

Սակայն սխեմատիզմը շարունակում էր մնալ անբուժելի հիվանդություն, որի հաղթահարման մտահոգությամբ էլ շարադրված էին «Գրական դիրքերում» 1930-ի № 11—12-ում կազմակերպած այն հարցումի պատասխանները, որ նպատակ ունեին ի մի բերելու գրական տասնամյա կյանքի արդյունքները։ Ամսագրի հարցաթերթիկին պատասխանում են Շիրվանզադեն, Նար-Դոսը, Ս. Զորյանը, Ալազանը, Ն. Զարյանը, Հ. Սուր-

խաչյանը, Յ. Խանպաղյանը, Մ. Մանվելյանը, Ե. 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 շատապ են արտադրում... Ուզում եմ ասել, որ արվեստը՝ արհեստ և գրականությունը՝ սոսկ գրականություն չդարձնեն»: Նույն մտահոգությունն առկա է նաև Ս. Զորյանի պատասխանի մեջ. «1922—23, 24 թթ. համեմատությամբ պրոլետգրողները անպայման կատարել են աչքի ընկնող առաջադիմություն: 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 գործվածքներ տվել են այն գրողները, որոնց գրվածքները զուրկ չեն եղել գաղափարախոսական 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»:

Սովետների երկրի ընդհանուր վերակառուցման շրջանը վերակառուցման անհրաժեշտություն էր թելադրում նաև գրականությանը, ինչպես ստեղծագործական, այնպես էլ կազմակերպչական առումով, որոնցով և 30-ական թթ. սկզբներին շնչում էր գրական կյանքը: Այդպիսին էին «գործարանային գրականությունը» աշխուժացնելու նպատակով կազմակերպված սովետական, այդ թվում հայ գրողների գործուղումները արտադրական ձեռնարկություններ՝ Կուզբաս, Դոնբաս, Երևանի գործարաններ: Այդպիսին էր բանվոր հարվածայինների գրականության մեջ ներգրավելու կոչը, որով գրական ասպարեզ մտան Հ. Շիրազը, Թ. Հուրյանը, Խ. Դաշտենցը, Խ. Հրաչյանը, Աղավնին և ուրիշներ: Սա ևս իր հետ բերում էր կազմակերպչական նոր խնդիրներ:

Միաժամանակ՝ շարունակվում էր ստեղծագործական միությունների պայքարը, որ, լույս տեսնելու օրից, կենտրոնանում է «էպիքական լուսաբացի» շուրջը՝ վկայելով, որ սխեմատիզմն ու ճառայնությունը այնքան էլ հակված չեն հեշտությամբ դիջելու իրենց դիրքերը: Այդ մթնոլորտում 1931-ի 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, պարզա-

բանելով ու պաշտպանելով «էպիքական լուսաբացի» ստեղծագործական ծրագիրը։

Սրված գրական-գաղափարական պայքարի պայմաններում՝ 1931 թ. հուլիսի 31-ին լուծարքի է ենթարկվում Աշխատավորական գրողների միությունը։ Ամիսներ անց 1932-ի փետրվարի 28-ին ՀԿ (բ)Կ Կենտկոմի քարտուղարությունը զգաստ որոշում է ընդունում ՀՊԳ Ասոցիացիայի վերաբերյալ, արձանագրելով, որ՝ «Պրոլետգրականությունը դեռ մինչև այժմ չի կարողացել գեղարվեստորեն արտացոլել մեր պայքարն ու շինարարությունը իր ամբողջ ծավալով և խորությամբ» և որ ՀՊԳԱ անդամների մեջ առկա է «անսկզբունք խմբակայնություն» ու «վարչարարություն» (ԳԴ, 1932, № 3, էջ 7)։

Ահա այսպիսի պայմաններում, որը ոչ միայն տեղական երևույթ էր, այլև՝ համամիութենական, 1932 թ. ապրիլի 23-ին հրապարակվում է Համկ(բ)Կ Կենտկոմի հայտնի որոշումը «Գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների վերակառուցման մասին», որով լուծարքի են ենթարկվում պրոլետարական գրողների ասոցիացիաները (ՎՕԱՊՊ, ՌԱՊՊ, ՌԱՄՊ) և ստեղծվում է Սովետական գրողների միություն։ 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 ՀՊԳԱ-ն ու Հայաստանի գրողների ֆեդերացիան և ստեղծել Հայաստանի խորհրդային գրողների միություն, որի կազմակերպման համար գրական տարբեր նախասիրությունների տեր գրողներից ստեղծվում է առանձին հանձնաժողով։

1910-ական թթ. վերջերից սկիզբ առած և 1920-ական թթ. 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 հիմք 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 ճշովեցին շատ արմատական հարցեր, առանց որոնց անհնար է պատկերացնել սո-

վետահայ գրականության ձևավորման-կազմավորման շրջանը: Հենց այդ գրապայքարի մեջ ձևավորվեցին նորագույն գրականության տեսական-գեղագիտական հիմքերն ու զարգացման գլխավոր ուղղությունը, որը անշեղ ու նպատակասլաց հունի մեջ դրեց գրականության ընթացքը: Տարբեր խմբակների ու խմբակցությունների գոյության պայքարում ստեղծվեց նաև գրողներին համախմբող միակ կազմակերպությունը՝ Սովետական գրողների միությունը՝ իր աղգային ինքնուրույն ջոկատներով:

II ՆՈՐ ՆՅՈՒԹԻ ԵՎ ՆՈՐ ՁԵՎԻ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐԸ

Բանաստեղծական նոր ըմբռնումները՝ բովանդակության, ձևի, ընդհանուր առմամբ գեղարվեստական մտածողության տարրերով հակադրվելով դասական ավանդույթներին, նոր արվեստի տեսական ձևակերպումների բուռն հորձանքի մեջ ասպարեզ հանեցին չափածո խոսքի բավականին խայտաբղետ մի պատկեր: Հին ուժերը հեռացան գրական ասպարեզից, բանաստեղծական շարունակվող ուժերը՝ 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 ճակատագրական ու բախտորոշ մի պահի: Գրականության ստեղծագործական տնօրինությունը անցավ նոր ու երիտասարդ ուժերին, որոնք սկզբնավորեցին մի նոր շարժում, որի նպատակն էր ստեղծել վերափոխված իրականությանը համապատասխան վերափոխված գրականություն:

Հիմնականում բանաստեղծական թևերում ունեցող նոր գրականության սկզբնավորման, ձևավորման ու զարգացման, ինչպես և արձակի նոր սկզբունքների հաստատման գործում վիթխարի դեր կատարեց Եղիշե Չարենցը: Մեծ է Չարենցի դերը նոր գրականության հիմնադրման գործում, սակայն նա միայնակ չէր, գրական, մասնավորապես բանաստեղծական 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 շարունակում էին Հ. Հակոբյանը, Գ. Հայկունին: Անշուշտ, տարբեր էին այս բանաստեղծների նախասիրություններն ու գրական սկզբունքները, տարբեր էին և կարողություններն ու հնարավորությունները:

1920-ական թթ. պոեզիան ունեցավ զարգացման երկու հիմնական շրջան: Առաջինը խանդավառված տրամադրություններով նախկին գրական արժեքների բուռն բացասումն էր, որն իր հետ բերեց նյութի գեղարվեստական յուրացման ձևական ու ոճական նոր օրինաչափություններ: *Դրանք հանգում էին քնարերգության ավանդական նյութի ու առանձնահատկությունների ժխտմանը (որը հիմնականում ընթանում էր անհատական քնարերգության վերափոխմամբ ընդհանրական տրամադրությունների), նոր օրերի տեխնիկական վերակառուցման ու զարգացման արագընթաց թափի գեղարվեստական մարմնավորմանը, ռոմանտիկական ոգևորությամբ ու կոչերով ժամանակի գեղարվեստական պատկերի ստեղծմանը, ձևական կառուցվածքի պարզեցմանը, ոճի հասարակացմանը, գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների արմատական վերափոխմանը:* 20-ական թթ. պոեզիայի զարգացման հաջորդ շրջանը խորհրդանշվում է գեղարվեստական որոնումների հասունացմամբ, նախկին ծայրահեղությունների չափավորումով, հեղափոխական ռոմանտիզմից իրականության ռեալիստական պատկերավորման անցնելու կողմնորոշմամբ, իրականության վիպական ծանրակշիռ պատկերմամբ, դասական արվեստի յուրացման ուղիների որոնումներով, գեղարվեստական ոճի ու ձևի կատարելագործմամբ:

Այս երկու շրջանը թվարկված բանաստեղծների ստեղծագործության մեջ առանձնանում է ժամանակային տարբեր սահմանաբաժանումներով: Եթե Չարենցի ստեղծագործության առաջին շրջանը ընդգրկում է 1921—1925 թթ., որին հաջորդում է նրա բանաստեղծական նոր վերափոխությունը, ապա՝ մյուսներից շատերի հասունացումն սկսվում է ավելի ուշ, ոչ թե 1925-ից, այլ՝ 1920-ական թթ. վերջերից, իսկ ոմանց ստեղծագործության մեջ էլ՝ 1930-ականի սկզբին: Այնպես որ, 20-ական թթ. պոեզիայի պատմությունը զարգացման երկու հաջորդական շրջանի բաժանելով հանդերձ՝ ճիշտ չի լինի տարեթվերով առանձնացնել, այդ շրջանների հաջորդականությունը նպատակահարմար է ցույց տալ գրողների ստեղծագործական զարգացման ընթացքով:

Ա.

Գեղարվեստական մտածողության նոր ըմբռնումների դիրքերից մի մեծ սահմանաբաժան անցկացվեց անցյալի ու ներկայի միջև: Առաջ *հնի ու նորի հարցը:* Ավարտվում էր պատմամշակութային մի մեծ շրջափուլ և սկսվում էր նորը: Անցյալը գեղարվեստական ձեռքբերումներով ու կենսական բովանդակությամբ ներկայի դիրքերից ժամանակավրեպես, բայց համոզված ձևով դարձավ քննադատելի ու սխալ: Անհրա-

ժեշտություն դարձավ անցյալի հետ կապերի ճշտումը։ Այդ հարցը բացահայտ կամ թաքնված ձևով ի հայտ եկավ գրեթե բոլոր բանաստեղծների ստեղծագործություններում 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 նա ի մի բերեց իր գրական ժառանգությունը՝ 1922-ին Մոսկվայում երկու հատորով հրատարակելով իր տասնամյա գրական վաստակի հիմնական մասը։ Ապա նա ի մի բերեց իր անցած ճանապարհի, ապրած կյանքի ու կենսագրության բախտորոշ դեպքերի շղթան՝ գրելով «Չարենց-նամա» պոեմը, այնուհետև՝ ամփոփեց նաև անցած օրերի հասարակական-քաղաքական իրադարձությունների պատմությունը, որի արտահայտությունն է «Ամենապոեմը»։ Թե՛ «Ամենապոեմը» և թե՛ «Չարենց-նամեն» գրված են կենսահաստեցողության ու գեղարվեստական մտածողության ներկա օրվա դիրքերից և մի տեսակ սահմանաբաժան են երեկվա ու այսօրվա միջև։

«Ամենապոեմը» հարուստ ընդգրկում ունեցող գործ է, որը մի կողմից սերում է «Ամբոխները խելագարվածից», մյուս կողմից՝ «Դանթեական առասպելից», բերելով գեղարվեստական մտածողության ու նյութի գաղափարական մեկնաբանման թարմ երանգ։

«Ամբոխները խելագարվածի» (նաև ռադիոպոեմների) հետ «Ամենապոեմը» առնչվում է խոսքի ուղերձային բնույթով և դիմումի մասշտաբայնությամբ. «Կյանքի՛, մահի՛... ամեհի աղջամուղջ», ապա՝ «Երկիր, ուր մշուշ է ու մահ», և երկու դեպքում էլ «բոլորին» 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 խելագարված» պոեմի իններորդ գլխում կովողներից մեկի երգն է վերաճում բոլորի երգի, այնպես էլ «Ամենապոեմում» դարձյալ մեկի երգը՝ որ բանաստեղծի խոսքն է, վերակերտվում 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 թե նրանք»։

«Ամենապոեմում» Չարենցը խորացնում է «Ամբոխները խելագարվածից» ու «Բոլորի՛ն, բոլորի՛ն, բոլորի՛ն» ուղղված ռադիոպոեմներից եկող ստեղծագործական գիծը և բնութագրում նոր երգի էությունը, որը դուրս է անհատական ապրումների ոլորտից, ասվում է բոլորի անունից, ուղղված է բոլորին, կոչված է ի հայտ բերելու հասարակական կարևորության տեսակետից բոլորի էության մեջ ննջող ձայներ. «Եվ մի՞թե դուք

չգիտեք, Որ ամեն մի անհայտ բանվոր, Որ ձեռքով իր երկաթ է կռում— Հազար պոեմներ ունի Իր հուժկու, երկաթ թոքերում»:

«Ամենապոեմի» «Դանթեական առասպելից» սերող գիծը առաջին հսմաշխարհային պատերազմի աղետների պատկերումն է: Եթե «Դանթեական առասպելում» ներկայացվում-նկարագրվում էր հայ ժողովրդի ողբերգությունը, ապա «Ամենապոեմում» հայ ժողովրդի ծանր վիճակի հենքով բացահայտվում է համաշխարհային սպանդի էությունը:

Համաշխարհային պատերազմի, դրան հաջորդող հեղափոխության համաշխարհային բռնկումների և աշխարհի վիճակը ներկայացնող պատկերների զուգակցմամբ Չարենցն ստեղծում է գրոտեսկային սրվածություն ունեցող մի քանի կերպար-խորհրդանշաններ, որոնցով և բնութագրում է ժամանակի էությունը: Բանվոր Պողոսը համաշխարհային հեղափոխության և վերափոխվող կյանքի խորհրդանիշն է, խանութպան Համոն՝ աշխարհի «ցավին անտեղյակ, դավին անտարբեր» ինքնագոհ ու ապահով մանր քաղքենու, վարժապետ Սողոն՝ ազգային խաբուսիկ երազի: Գրոտեսկային կերպավորման միջոցով, որը հնարավորություն է տալիս ընդհանրացնելու ու ամենաբնորոշ ուղղվածությամբ սրելու բուն ասելիքը, պոեմի գործող անձինք գրեթե զրկվում են անհատական կերպարային հատկություններից, վերածվելով իրականությունն ու ժամանակը բնութագրող խորհրդանշանների: Գեղարվեստական մտածողության այս ձևը, որը ոճական ու կառուցվածքային այլ տարրերի հետ մեկտեղ Չարենցը կիրառել էր՝ հետևելով Մայակովսկու դրական փորձին, մի նոր աշխարհ են բացում նրա առջև:

Անցյալին հրաժեշտ տալուց առաջ այն ի մի բերելու տեսակետից կարևոր գործ է նաև «Չարենց-նամեն»: Չարենցը միշտ էլ իր կենսագրությունը դիտել է որպես ազգային կյանքի ու ժողովրդի պատմության բնորոշ արտահայտություն: Դրա օրինակները շատ են՝ սկսած «Անկումների սարսափից» բանաստեղծությունից, ռադիոպոեմներից մինչև «Չարենց-նամե» և հետագայում գրած երկերը: Չարենցի կյանքն ու գործը Հայաստանի 10—20—30-ական թթ. պատմության կենդանի մարմնավորումն է: Այդ ամենը լրջորեն գիտակցել է նաև բանաստեղծը՝ իրեն համարելով «դարերից եկած անհուն մի պոետ», Նաիրի երկրի «օրհներգուն պայծառ և ղավակը մեծ...», «ոսկի երակը հնամյա ցեղի»: Եվ պատահական չէ, որ Չարենցը կարող էր նստել և իր անձնական կյանքի, գրական գործունեության ու զինվորի ծառայությունների մասին պոեմ գրել: Չարենցը իր ժողովրդի մեծ ղավակն էր ու հնամյա արյան կրողը և, ի վերջո, նոր օրերի բնորոշ միտումների արտահայտությունը, երբ ամեն մի բանվոր ու գյուղացի համարվում էր երկրի արժանավոր տերը:

Աշխարհի վերափոխության այս պատկերը հաջող դրսևորում ունի «Պոեզոզուռնայի» «Արևի նարնջե ֆոնին Տեսնում եք Դուք Թեք երկաթե պրոֆի՛լը իմ» տողերով սկսվող բանաստեղծության մեջ: Այս ներքին վրդովմունքն ու նվաճված իրավունքն էլ տրամադրում են Չարենցին նոր գրականության սկզբնավորման առաջին իսկ ամիսներին պոեմ գրելու իր մասին: Ու ծավալվում է մանկության հեռավոր տարիների, գորշ ու փոշոտ, բայց հայրենի ու հարազատ Կարսի, առաջին ու շարունակվող սերերի, առաջին մեղքի ու զղջման, առաջին տպագրած գրքերի, հայկական բանակում մղած առաջին մարտերի մի պատմություն, որին միշտ ուղեկցում է նաիրյան մշտական թախիծը, որը նրան թե՛ վարժարան է տարել և թե՛ դարձրել պոետ, զինվոր, քաղաքացի: Փաստորեն իր կենսագրական փաստերով նա ի մի է բերում «նաիրյան 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», «կարմրակեզ Մոսկով» և «հեռու Նաիրի»: Այսինքն՝ դեպի մանկություն, դեպի ներկա ու գալիք և դեպի պատմություն: Երեք ճանապարհ, որոնք խաչավորվում-միահյուսվում են Չարենցի պոեզիայում:

«Չարենց-նամեն» իր հերոսով դեպքերի ընթացքով ու բովանդակությամբ, հակադրվելով հնամենի շահնամեներին, հակադրվում էր նաև ոճով, պատկերներով ու ռիթմով: Պոեմը փաստորեն անցյալի ժխտման և նորի հաստատման ինքնատիպ նմուշ էր: Ոճով, ռիթմով ու պատկերներով այն տարբեր էր անցյալի չափածո վիպական պոեմներից թեկուզ և այն առումով, որ, ասենք, Ֆիրդուսու «Շահ-նամեի» ծանր ու ճոխ պատկերներին, նկարագրական, երկարաշունչ պատումի, պատմողական ու հանդարտ ռիթմի փոխարեն բերում էր կտրուկ ու շարժուն պատում, թռուցիկ ակնարկներով եղելությունը արձանագրող պատկերներ, խոսակցական զրույցի թեթև ոճ ու բնական խոսքին բնորոշ սլարզ ռիթմ:

Չարենցի հրաժեշտը հրաժեշտ էր ժողովրդի ծանր ու աղետալի պատմությանը, իր երեկվա կենսագրությանը, իր երեկվա գրական սկզբունքներին: Հրաժեշտի ողբերգությունը խորանում ու թաղվում է հոգու անձավներում, մնում է անցյալը ի մի բերող հայացքը և ներկա օրը նոր մըկըրտությամբ ապրող բանաստեղծը: Փակվում է ժողովրդի դարավոր պատմության վերջին էջը, բացվում է նոր պատմության առաջին անդիր մատյանը, որի սահմանագիծն անցնում է բանաստեղծի սրտի միջով:

Երկու աշխարհի սահմանագիծը ճշտող գործերով հանդես են գալիս նաև ուրիշները: Ուշագրավ է Ն. Զարյանի «Հրաժեշտ» բանաստեղծությունը: Հրաժեշտ՝ ծննդավայրին, հայրենի գյուղին ու հայրենի տանը, որը, սակայն, կարոտի ձայն չունի, 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 նոր աշխարհում. «Է՛յ, դու հնացել ես, Հիմա դու անցել ես, Գնացել ես արդեն, Գյուղ իմ հին հայրենի, խառակոնիս: Ո՞վ է հիշում հիմա: Ես հազիվ եմ հիշում.— Տնակներդ նեղ, ցած, Որ քովքովի նստած պառավների նման Զրուցում են մուժում—Հնի՛ց, հնի՛ց, հնի՛ց»:

Անցյալ ու նոր կյանքի սահմանագծի ճշտման, անցյալի հոգեկան, բարոյական մթնոլորտից ազատվելու և նոր աշխարհ մտնելու բուռն ու հակասական տենչանքի մարմնավորման տեսակետից ուշագրավ է Գ. Մահարու «1920?—1923!» (1923) քնարական պոեմը: Վերնագրի նշանները ինքնին հուշում են պոեմի ընթացքը, որի քնարական հերոսը անորոշ հարցումներից հասնում է կոչական բացականչության: Ոչ միայն որբանոցային, այլև, ընդհանրապես, մի ամբողջ տնանկ և քամու բերանն ընկած սերնդի վշտոտ հոգեբանությամբ է հյուսված պոեմը: Անցյալից բաժանոմն ու նոր օրերի մեջ հոգեկան նեցուկ որոնելը սկզբում թվում է անհատակ ու անորոշ: Միայն որոշակի է մի բան, որ նա հեռանում է անասելիորեն ծանր անցյալից.

Մենք թողել ենք մեր եռև այնքան վիհեր մահահոտ,
Որոնց ոչինչ չլցրեց ու չտեսան առավոտ:
Մենք թողել ենք մեր եռև հեղեղածեծ մի կամուրջ,
Որտեղից մենք անցանք լուռ ու մահագեմ ու անուժ:
Հիմա շուրթերս բռնած ուզում եմ ետ նայել ես,
Օ՛, թող նրանք չարնոտվեն ու չափսոսամ իզուր քեզ:

Գործը վերնագրին կից ունի «Պոեմ ոչ պրոլետարական» բնորոշումը, որով Մահարին ուզում էր շեշտել իր գործի հոգեբանական, քնարական լիցքը, միաժամանակ, նույն նյութի ձևավորվող սխեմային հակադրել իր ներքին ազատությունը: Անցյալի հրաժեշտին ուղեկցում է ներկայի անորոշությունը, երկրի քայքայվածությունը. տնանկ որբերի պես է և երկիրը. «Քայքայման ծանր անձրևներն են ծեծում մա՛յրը, փողո՛ց, տանի՛ք. Ջի փրկի մեզ ոչ մի գինի, ոչ կին, ոչ էլ «կինոտաուրի»: Ներքին հոսքը շարունակվում է, և մշուշի միջից պոեմի քնարական հերոսը հայտնվում է «կարմիր վակզալում», այսինքն՝ հեղափոխական շարժումների ու վերա-

փոխվող կյանքի կենտրոնում։ Իսկ ետևում «քաղաքն էր տերերի» ու «գորշ փոշին հնամենի»։ Չարենցի «Սոմայի» և հատկապես «Ամբոխները խելագարվածի» բացահայտ ազդեցությամբ ու ներշնչանքով Մահարին ևս ցանկանում է խելագար արբեցումով ելնել կյանքի հատակից, կրքի, գինու մշուշից բարձրանալ ու մտնել հասարակական կյանք՝ «Դուրս քաշեք մեզ վիհերից, հրաշագործ ընկերներ»։ Նոր կյանքի դռները բախում է մի ամբողջ ժողովուրդ («Որբերը մրսում են, Որբերը տխուր են, Օ՛. նրանք դրսում են, Սպասում են դեռ»), որին ներս առնել, փրկել է պետք։ Պոեմն ավարտվում է «Արևը՝ կարմիր աֆիշա» հատվածով, որը հաղթանակի գրոշակի խորհրդանշանն է։ Իսկ վերջաբանը բացականչական կոչ է՝ ուղղված բոլորին. «Եթե թախծում է հոգիդ ու հին օրերն է ուզում, Թող պոեմս քեզ համար լինի զարթնում մի որոշ»։

Բ

Հին օրերի մայրամուտին և նոր օրերի արշալույսին տեսական ծրագրային որոնումներին զուգընթաց գեղարվեստորեն ձևավորվում է նաև նոր երգի գեղագիտությունը՝ հայ բազմադարյա պոեզիայի պատմության մեջ ի հայտ բերելով հետևողական զարգացում ունեցող մի գիծ։ Պատահական չէ, որ նոր օրերի տրամադրություններն արտացոլող շատ գործեր բացվում էին հին արվեստի դեմ ուղղված նախերգանք-նախաբաններով։ Այդպիսին են Չարենցի «Ամենապոեմ», «Ռոմանս անսեր» պոեմները (1922) և «Կապկազ» թամաշան (1923)։

«Ռոմանս անսերը» նյութով, լեզվով, կառուցվածքով հակադրվելով հին արվեստին, մասնավորապես Տերյանի պոեզիային՝ միաժամանակ բերում էր բանարվեստի նոր օրենսդրություն։ Դա կոպիտ և կտրուկ ժխտումն էր ամեն ինչի, միաժամանակ՝ նոր որոնումների ցայտուն օրինակ. «Հաճելի՞ է, չէ՞ էլի ձեզ Տերյանի երգը թքոտ։ Բայց էսօր Հոգիս թող ձեզ լիզե երկաթե, Թեժ արդուկով»։ Չարենցը կտրուկ ժխտում է նաև ինքն իրեն, ընդունում սեփական բանաստեղծական խոսքի մի փուլի ավարտն ու մյուսի սկզբնավորումը՝ «Չարենցը մեռա՞վ. Մեռավ։ Նոր պոետ ծնվի որ մի»։ Ահա այդ նոր պոետի ծննդյան տենչանքով ոտնատակ է արվում ամեն ինչ։ Արվեստը դասակարգայնորեն տարբերակող համանման ժխտումով է սկսվում նաև «Կապկազը». «Բավական է ինչքա՛ն ձեզ խաղան Անտիգոնե, Նամուս, Օթելլո, Քին»։

Նոր երգի գեղագիտությունը մշակելու ելակետից է գրված նաև «Պոեզոզուռնա» (1922) ժողովածուն։ Չարենցը բանաստեղծական «զուռնան»՝ այսինքն զրնգուն, կենսախինդ, թափով երգը, հակադրում է սրինգի մեղմ ու քնքուշ ձայնին։ Զուռնայի նվագը Չարենցը զուգակցում է օգոստոսյան

շոգին, այդ երգը համարում «հրեղեն», «լույս ու լուսե» և գրքի համար դարձնում հիմնական ասելիք. «Դեռ երգում է այստեղ զուռնան, Դեռ դհոլը սիրտ է հուզում», «Դու մի օր կանցնես այստեղից։ Կուզեկցի քեզ երգը զուռնայի», «Թող լինի—թիթեղե երգահոն, Թող լինի—զուռնա-նազարա՜»։ Իսկ հին երգը խորհրդանշվում է սրինգի ձայնով՝ «Սրինգը երգ է գուցե»։ Սրինգը, հին Երևանը, հին կենցաղը դառնում են մի ամբողջություն՝ «Աստաֆյանի միջով Անցնում էր երգը սրնգի, Ծխում էր դռները շոր»։ Սրնգի երգը համարվում է «խղճուկ» ու ծիծաղելի. «Այդ երգը՝ աստղային, անծի՛ր... Այդ երգը—անոթ, անգին...»։ Այստեղից՝ եզրակացություն. «Դևն նետեք ձեր շվին»։

Երգի ուղղվածությունն ու ձայնը ճշտելուց հետո, Չարենցը փորձում է բնութագրել այդ երգը և երգչին։ Բանաստեղծը իր մասին գրում է. «Ես հիմա եկել եմ Մոսկվա, ես հիմա պոետ եմ հաղթողի»։ Հաղթողի պոետը բերում է և համապատասխան բնորոշումներ. նախ, ուժի՝ երգերի երկարին մատներ, տողերի լուսե գերանդի և ապա՝ խոսքի բնույթի. «Բանվոր էր խոսողը։ Ու խոսքը—նման էր երգի»։ Այս դիրքերից արդեն հստակվում-ճշտվում է բանաստեղծի նկարագիրն ու տեսակը, որը տրիբուն-պոետն է. «Ես—դինվոր, Տրիբուն, Բալշևիկ», «Ես—Բալշևիկ-տրիբուն...»։

Նոր երգի ու երգչի առանձնահատկությունների բնութագրման տեսակետից ծրագրային է նաև «Կոմալմանախ» ժողովածուն բացող «Բոլոր պոետներին» բանաստեղծությունը։ Չարենցը դարձյալ իր կռիվն է մղում «կակուղ»՝ այսինքն քնարական բանաստեղծության դեմ, միաժամանակ խորացնելով տեսական այն կողմնորոշումը, որը տանում էր դեպի հաղթական ուժի գովերգում և խոսքի գործնական օգտակարություն։ Դեռևս «Երևան» բանաստեղծության մեջ նա որոշակիորեն գրում էր. «Եթե դու պետքական ես, պոե՛տ, երգերի տեղ երկրներ շինե»։ Իսկ «Բոլոր պոետներին» գործում արդեն հրովարտակի պես հրապարակում. «Շի՛ն շինի՛ հիմա դու։ Ռե՛լս շինի՛ մաշինի, թե կարաս։ Երգել աղջիկ, թե շոգի—օգուտ չկա»։ Այս ամենի նպատակադրումն էր երգը ծառայեցնել երկրի վերաշինության ու կառուցման գործին։ Ասվածի ցայտուն արտահայտությունը «Հ.Ս.Խ.Հ.» գործն է։

Բանաստեղծական այս նոր կողմնորոշումն էլ, ահա, Չարենցին մղում էր ինքնավստահորեն ասելու, թե՝ «Պոեզոդուռնան» «...ես իմ միակ գիրքն եմ համարում և՝ առաջին գիրքը Տերյանից հետո (VI, 392)։

Նոր երգի գեղագիտությունը մշակելիս Չարենցը լայնորեն օգտագործում էր Մայակովսկու փորձը, ինքն էլ իր հերթին ծավալելով խորացնում էր այն՝ արմատավորելով գրական մի ուղղություն, որին հարում էին նրա գրեթե բոլոր սերնդակիցները։

Նոր երգի չարենցյան գեղագիտությունը հանգում էր հետևյալ կետերին՝ երկրի նոր կյանքի, ժողովրդի զարթոնքի ու նոր կենցաղի գովերգում, գեղարվեստական խոսքը որպես զանգվածների համահավաք ապրումների արտահայտություն, ագիտացիոն նպատակաուղղվածություն, երկրի կառուցմանն ու վերաշինմանը նպաստող օգտակար-արտադրական նշանակություն, կամերային մթնոլորտից բանաստեղծության դուրս բերում փողոց ու հրապարակ, պարզ, հասկանալի գեղարվեստական համակարգի օգտագործում, հասարակ ոճ, արտասանական պատում, շեշտված արտահայտություններ, խոսակցական լեզու, բանաստեղծության իջեցում սովորական խոսք ու զրույցի աստիճանի, միաժամանակ՝ թարմ ու արտասովոր պատկերներ, ուժ և հզորություն մարմնավորող համեմատությունների մեծ մասշտաբ, կտրուկ ու արագ ռիթմ, համաչափ տաղաչափական համակարգի ազատ վերակառուցում:

Նոր երգի գեղագիտության այս հարցերին անդրադարձան նաև մյուսները: Գ. Մահարին, որ նախապես «Մուրճ»-ական թեքում ուներ և Վըշտունու, Զարյանի, Ալազանի նման ինչ-որ անորոշ խանդավառությամբ պանծացնում էր երկաթն ու մեքենան, իր «դեկլարացիան» «Մուրճ» ամսագրում հրապարակեց «Պոետ Տանկոն (երկաթ նվեր «3»-ին)» բանաստեղծությամբ: Նոր բանաստեղծությունը անհնար էր պատկերացնել առանց հնի ժխտման կոչերի, որի աղմուկ-աղաղակի բնորոշ նմուշներից է Մահարու «Թռչող պոեզդում» բանաստեղծությունը: Իր երգը «արած զսպանակ, տոկ» նա գրում է. «Գալիքի հուժկու ալիքը նետել է մեր օրերի վրա երկաթե շառաչը... Ելե՛ք, Դարերը չարժեն մեր օրերի Րոպեի հրին...»:

Հևքի ու տենդի այս բռնկումը ժամանակի գեղարվեստական պատկերն է՝ տարբեր ձևերով արտացոլված նրա այլ բանաստեղծություններում. «Թող երգս բենզինի նման Ձեր գանգը հրդեհով կիզի, Շեշտը թող կրա՛կ դառնա Ձեր հոգին տագնապով լիզի» («Մայիսի մեկը»), «Ես գրիչս կանեմ ռումբ, պոեմներս աերո. Ու ճանապարհ կբանամ պոետների համար նոր» («1920?—1923!»):

Այս ամենը, սակայն, Մահարուն չի բավարարում, Չարենցի (նաև ուրիշների) օրինակով նա ևս հայտնաբերում է հին օրերը խորհրդանշող իրական մի բանաստեղծի՝ Հ. Հովհաննիսյանին և նրա դեմ ուղղում իր նոր երգի սլաքը («Երկու գաղել Հովհ. Հովհաննիսյանին»).

Ու հիմա, երբ փողոցում քեզ պատահում եմ հանկարծ
Թվում ես միֆ ու երազ—տեսնում եմ դարերդ վերջին:
Մենք անցնում ենք նույն մայթով օտարների պես երկու,
Մենք ներում ենք մեկ-մեկու—տեսնում եմ դարերդ վերջին...

Այդ ոգով է գրված նաև «Հովհաննես Թումանյանի հետ» բանաստեղծությունը: Քայլում են Թումանյանն ու հրիտասարդ բանաստեղծը, որոնցից մեկը հին օրերի հետ է, մյուսը՝ նոր:

Մահարին համոզված էր, որ նոր օրերի երգը վերջնական հեռացում է նշանակում անցյալից, և ինքը որպես նոր օրերի բանաստեղծ պարտավոր է ասել իր կարուկ խոսքը, որը և ասում է («Երբ արշավում է երկաթը»).

Երբ արշավում է նորը, հրավառն ու վիթխարին,
Ծղրիդները բող չերգեն, ու թող լուսինը մարի:
Երկաթավոր իմ դարում ո՞ւմ ինչ՝ լուսինը կավճոտ,
Ո՞ւմ ինչ՝ խոնավ խորշերում ծղրիդի երգը տանջող:

Բայց միևնույն ժամանակ, անգամ երկաթաձայն դոռում-գոչյունների մեջ մնում է մի ներքին, նկատելի կասկած, քանի որ, ի վերջո, իր էությունը դա չէր: Այս կասկածների, երկմտանքների և թաքուն պահած քնարական ապրումների արտահայտությունն էր «Տիտանիկ» ժողովածուն (1924): «Տիտանիկը» վշտի, ցավի և հոգեպարար մաքուր ու պայծառ ապրումների գիրք է, որը բերում էր թե՛ նոր երգի գեղագիտության ինքնուրույն մեկնություն և թե՛ «գրական առաջադրանքի» որոշակի գեղարվեստական իրացում: Մահարու ներքին երկվության արտահայտությունն է «Երգի տեղ դրոշակ» բանաստեղծությունը. «Օ, որքան դժվար է դավել, Մարդը՝ իր ներքին մարդուն...»: Գիրքը նյութով ու բանարվեստով ուղղված էր ժամանակի բիբեղաձայն աղմուկի դեմ: Նույնիսկ Մահարին մի ներքին վեճ էր մղում իր համար միշտ սիրելի ու հարազատ Չարենցի «Պոեզոզուռնայի» դեմ և զուռնայի երգի փոխարեն կարոտով վերհիշում սրինգի երգը. «Ուր որ գնամ՝ հետս կգա—սրնգահարդ իրիկնային...», այնուհետև՝ «Ես, փողոտ երեանում, ուզում եմ չոնգո՛ւր զարկեն... Ողջունել —հոգ չէ թե ում, ու երգել Սայաթ-Նովա...»: Այս ամենը նշանակում է, որ մետաղի համատարած տիրապետության մեջ Մահարին բաց էր անում 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 Մահարու «Վահան Տերյանին» գաղելը: Ու թեև 1920 թ. Չարենցը սիրո ու կարոտի հուզիչ գազել էր հյուսել Տերյանի հիշատակին, բայց դրանից հետո եկել էին ուրիշ ժամանակներ և նրա սերը դարձել էր ժամանակավոր հեռացում: Եվ ահա հրապարակային ժխտման այդ թեժ օրերին Մահարին ի խորոց սրտի պաշտպանում է Տերյանի դասը նոր ժամանակների առջև: Ավելի ուշ, դարձյալ որպես հակադրություն այս տարիների տարածված միտում-

ների, Մահարին պարզորոշ ասում է. «Ես սրնգով եկա հանդես, երբ թըմբուկներն էին պայթում»:

Ստեղծագործության ընդհանուր ուղղվածությամբ Մահարին, ի վերջո, ցանկանում էր կամրջել հնի ու նորի ափերը: Հինը մարդու կենսագրական սկիզբն էր, միաժամանակ քնարական ապրումների խառնարանը, իսկ նորը վերակառուցվող ներկան ու ընդհանրական ապրումներն էին: Ավելի որոշակի՝ հինը անհատն էր, ես-ը, նորը՝ հանրությունը, մենք-ը: Մահարին, ահա ցանկանում է մենք-ի մեջ չկորցնել ես-ը: Նման տրամադրությունների արտահայտությունն է «Հանգույցում» բանաստեղծությունը՝ հյուսված ինքնատրոնման ներքին տագնապով ու կասկածներով: Տագնապ ու կասկած այն առումով, որ գուցե վաղը ինքը զրկա իր հին երգերի համար, որ գուցե նորօրյա սերունդները այրեն իր երգերը՝ գտնեն գրքի հրատարակչին «և՛ հայհոյեն, և՛ թակեն»: Ուստի նա ստիպված է պարզաբանել իր կողմնորոշումը. «Ես մշուշի ու հրի վրա՝ կամուրջ ու պոետ»: Նույն մտքի ձևակերպումն է նաև ինքնաբնութագրական «Գուրգեն Մահարի» գաղելը. «Ես անգրիչ մի պոետ եմ—նախիրական իմ աշխարհից, Քիչ սրընթաց, քիչ էլ ետ եմ—նախիրական իմ աշխարհից»: Բացահայտորեն նկատելի է, որ Մահարին քնարական-զգացմունքային «հին» երգի ուղին է նախընտրում և երկաթձայն երգին ձայնակցում է սոսկ ժամանակի դասալիք չդառնալու համար: Այս երկընտրանքը՝ տատանումը քնարերգության ու մետաղաձայն բանաստեղծության միջև ամբողջ 20-ական թթ. շլթեց Մահարուն՝ արտահայտվելով տարբեր ուղղվածություն ունեցող նրա բանաստեղծություններում: Բնորոշ օրինակներից է «Քառասունք» պոեմը՝ նվիրված երկրի երկաթավորմանը:

Մահարին, որ զգալիորեն կրել է Եսենինյան տրամադրությունների ազդեցությունը, այս պոեմում, կրկնելով նրա ծրագրային հայտնի գործերից մեկի վերնագիրը և անպայման նկատի ունենալով այդ գործը (գրված է 1920-ին), բացահայտ հակադրվում է նրան: Եսենինը քառասունքի սուգ էր անում անդառնալիորեն հեռացող փայտե Ռուսիայի, նրա հին, մեռնող բարքերի ու կենցաղի վրա, դառնորեն տխրում ամենուր մոլեգնող երկաթի համար, որը չորացնում էր մարդկանց հոգիները: Իսկ Մահարու «Քառասունքը» սկսվում է Հայաստանի հին կյանքը խորհրդանշող վայրերից մեկի՝ էջմիածնի վանքի ու ժամանակն ապրած բարքերի բանադրումով, որին հաջորդում է երկրի վերածնության երկաթյա պատգամը.

Կգա նոր մի սերունդ՝ ռեզին, չուգուն հագած
Կխորտակի նրան, կխորտակի կամա,
Օ, վրնջուն գալիք, մեքենափայլ դու կամք,
Օ, հնամյա վանքի համայնական մահ...

«Քառասունքի» յուրահատուկ շարունակությունն ու ընդհանրապես նրա տատանումների արտահայտությունն են նաև մի շարք այլ բանաստեղծություններ։ Այսպես՝ թեև հասուն արտերում բանեցվող մանգաղի երգին նա հակադրում է նոր տեխնիկան՝ «Ելեք, դիմավորեք Ձեր չուգունե հյուրին, Ու նա կփրկի ձեզ Ձեր սայլից ու հյուղից» («Փրկություն»), այնուամենայնիվ՝ կա մի ներքին, լուռ թախիծ, որը հիշեցնում է Եսենինյան ապրումները։ Իզուր չէ բանաստեղծությունն ավարտում նման բաժանումի այսպիսի տողերով՝ «Ձեն 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 գառնում է փշատենու ու նրա բույրի վերջը։ Բայց և դրա կողքին «Բարդիներ» ժողովածուի մեջ զետեղված է «Դաշտերի սուրհանդակը» բանաստեղծությունը, որը երկաթե ծանր քայլերով եկող չուգունե գալիքի կարոտ է։ Նույնն առկա է նաև «Արշալում է արձակ մեր դաշտերով», «Զրույց Օհան ամու, նրա շվարության ու փրկության մասին...» բանաստեղծություններում։

Մահարու ստեղծագործության առիթով տեղին է հիշել Գորկու մի բնութագիրը՝ տված Եսենինին. «Սերգեյ Եսենինին չես թաքցնի, չես ջնջի մեր իրականությունից, նա արտահայտում է բազում հարյուր հազարավորների սուգ ու շիվանը, նա անցյալի ու ներկայի անհաշտ պառակտման ցայտուն և դրամատիկական խորհրդանշանն է»[1]։

Երկաթի դե՞մ, թե՞ երկաթի հետ հարցը երկրի առաջընթացի առումով երկու լուծում ունենալ չէր կարող, քանի որ ապագան տեխնիկայինն էր։ Բանաստեղծության զարգացման ուղիների որոնման հարցում ևս այն երկու լուծում չէր կարող ունենալ, քանի որ տեխնիցիզմն այս դեպքում անելիք չուներ։ Բայց և ժամանակը պահանջում էր իր տուրքը, իսկ Մահարին, իր բոլոր քնարական «նահանջներով» հանդերձ, դուրս չէր իր ժամանակից։

Երկաթաձայն երգը հետևողական պրոլետկուլտականների (Հակոբյան, Վշտունի, Զարյան, Ալազան, Վանանդեցի և ուրիշներ) ջանքերով ուներ իր ուղղափառ հետևորդները։ Ամբողջ 20-ական թթ. նրանք չունեցան ոչ մի տատանում, ոչ մի կասկած։ Եվ այն ամենը, ինչը ասվում էր տեսական-ծրագրային հոդվածներում՝ նույնությամբ վերածվում էր բանաստեղծության։ Դեռևս 1916-ին գրած «Ազգայնականներին» բանաստեղծության մեջ Հակոբյանը հստակորեն ասում էր.

---

[1] *М. Горький*, Собр. соч., т. 17, М., 1952, с. 212.

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 ավելացնում. «Գրիչս մուրճ, կյանքը զնդան, Ողջն իմ կովի՛ նշանաբան» («Իմ կտակը»)։

Վշտունին «Հուզանք ու զանգ» (1923) գրքում զետեղված գործերում բանաստեղծի նկարագրի մեջ համատեղում էր և՛ ներշնչանքը, և՛ տեխնիցիզմը, և՛ կոլեկտիվիստական տրամադրությունները, և՛ անցյալի համեմատությամբ նոր բանաստեղծների գերազանցությունն ու ուժը։ «Մենք ո՛ր ենք, մենք պոետնե՛ր հանճար, Մեր մուսան էլեկտրիկն է, շոգին... Բեթհովեն մի ստվեր է անուժ՝ Մեր վազվա երգի առաջ հսկա, Կհնչի վաղը մեր երգն անուշ, Աշխարհը հուզանք ու զանգ կդգա»։ Այս գիծը «շարժվող երկաթի», «վազող երկաթի», «հոգի առած երկաթի», վազքի ու արագության ձևով առկա է Վշտունու «Մրրկող կանչ», «Շոգեկառք», «Երգ իմ» բանաստեղծություններում։ Իսկ վերոհիշյալ բանաստեղծության անմիջական շարունակություն 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...»։ Այնուհետև՝ «Անի՛վ—շոգի՛—պողպա՛տ», «Պոե՛տ—քաղա՛ք—երգի՛չ», «Պոետ է փողոցն այսօրվա»։ Միջանկյալ ասենք, որ իր որոնումների չհստակված շրջանում համանման մի ձևակերպում ունի Գ. Մահարին՝ «Ես ջրանցք ու պոետ»։ Դրժվար չէ նկատել, որ այս բոլորը մի կողմից «երեքի» դեկլարացիայի, մյուս կողմից պրոլետկուլտական գեղագիտության անմիջական արձագանքն էր։ Ի վերջո, Վշտունու նպատակը բանաստեղծության ու բանաստեղծի դերի և կառուցվող երկրի հևքի ու տենդի զուգադրումն էր, որը նա հակադրում էր հին գեղարվեստին և 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։

Գործնական ու ճակատային այդ 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 զիլ զրնգա հազարահունչ զանգի պես»։ Այս

զանգը ըստ էության Չարենցի զուտնան է, բայց զանգերի երգի փոխարեն անընդհատ հնչում է զանգահարի աղմուկ-աղաղակը։

«Նոյեմբերյան օրերին» պոեմի նախերգանքում թեև պարզ ու համեստ, բայց այլ բանաստեղծություններով աղմկոտ ու թիթեղաձայն է հնչում նաև Ն. Զարյանի երգի տեսությունը։ Իրականության վիպական յուրացումը, որ բնորոշ էր նրա այս շրջանի մի շարք գործերին, ստեղծում է իր ծրագրի գեղագիտական նախերգանքը և ապա համալրվում «Աերոոդջունի» պատկերներով.

Գրչովն իմ պրոլետ պոետի
Իմ կոպիտ, անտաշ տողերով՝
Մանյակներ մաքուր մարգարտից
Գիտեմ, որ շարել չեմ կարող։
Հանգերս կհնչեն կոշտ,
Բառերս՝ ոմանց գռեհիկ,
Եվ այն ո՞ր բանակն է քնքուշ
Նազանքով գնում գրոհի։

Այնուհետև խորանում ու սրվում է հակադրությունը նորի ու ազգայինի միջև։ «Երկու արձան» բանաստեղծությունը դրա արտահայտությունն է. «Պարտված վիճակին իր հլու, Հնօրյա տրամության տիպար, Այստեղ դեռ կանգնած է մոլոր Գամառ-Քաթիպան։ ...Կարծես թե ուզում է երգի Կրկին հին երգերն ազգային»։ Գամառ-Քաթիպայի արձանի դիմաց կանգնեցվում է բանվորի արձանը, որի համեմատությամբ «թզուկ» է թվում հին օրերի բանաստեղծը։ Այսքանից հետո արդեն հեշտ էր գրել. «Շառաչում է երգս ռումբ... Փռել եմ երգս հրդեհ, Վառել եմ տագնապ ու տոթ» («Հավկիթի երգը»)։

Երկաթե տեխնիկան վերափոխում է երգի էությունը, նպատակը, ձևը։ «Ջոն Ֆորձոնին» բանաստեղծության մեջ, դիմելով ամերիկյան տրակտորին, Արմենը իր հերթին ասում էր. «Ֆորձոն. ձոնս տրիոլետ չէ, սոնետ կամ. Տալիս եմ, Որովհետև մեր հին գյուղերին Բերում ես երկաթե տեխնիկա»։

Տող առ տող ձևավորվում է ամբաձիգ ու պայթուցիկ երգի ամբողջական մի գեղագիտություն, որին պատկեր առ պատկեր նոր հավելումներ են անում մյուսները։ Ամեն բանաստեղծ աշխատում էր ավելի ծայրահեղացնել այդ միտումը։ Ալազանը իր ժողովածուն վերնագրում է «Հրաբխապոեզիա»՝ «Ժայթքում առաջին» (1923) հավելումով։ Բանաստեղծական մուտքը նա ավետում է նրանով, որ իր գիրքը «չի գրվել կաբինետներում», այլ տպարանի «սև ու մրոտ սեղանների վրա»։ Դրան հաջորդում է «Հրաբխասկիզբը». «Դե՛ն տարեք, Հեռու Գրիչները ձեր—Մեղկությո՛ւն

ու սեր, Քնարները ձեր Դատարկ ու սին...»: Այս հրաբխասկզբին էլ հաջորդում է աշխարհին ուղղված մի «հրե հրաման», որի պատճենը բանաստեղծը առաքում է «արևին, օվկիաններին, 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 Ռաբոչի պոետիս հրամանն Հրե՛, Ու ելեք հրաբխաբեմ, Հրաբխամա՛րտ, Հրաբխամա՛րշ, Մա՛րշ, Մա՛րշ...»: Նոր բանաստեղծության այս «հրաբխաժայթքումը» նպատակ ուներ բոլորի մեջ վառել «բոմբերի ֆիթիլները», նրանց սրտերը դարձնել «դինամիկ ու մոտոր» և հրավիրել «հրաբխային միտինգի», իսկ բանաստեղծների ձայնը դարձնել «հրաբխագոչ»: Մի խոսքով, ամեն ինչի չափանիշ դառնում է հրաբուխը»[2]:

Այս հրաբխահրավերից ոչ ոք չէր ուզում հրաժարվել. առանձին բանաստեղծություններով դրան արձագանքում են Ե. Դանչոն (Եղիազար Գաբուզյան), Գ. Վանանդեցին, Դ. Հայկունին, որի վկայությունը վերջինիս «Վուլկանները ժայթքում են» (1924) գիրքն է:

Նույն խառնագումարի արտահայտություն 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 (1923), «Դանակը բկին» վերնագիր-ձևակերպումը նշանակում է, որ նոր օրերի հեսանաքարի վրա սրված դանակով հեղինակը կարում է հին արվեստի կոկորդը: Հինը նրա համար ևս առարկայանում է Տերյանի անունով, որին նա համարում է «պատմական արժեք»: Այնուհետև հաջորդում է իր 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... Առաջին պոետն եմ, որ հագա պրոպելլեր»: Նոր արվեստի ծնունդը Աբովը զուգադրում է նոր մարդու ծննդի հետ և պոեմի տպավորություն թողնող բանաստեղծությունների շարքը ավարտում «պտուտակ, ռակետ, ռումբ ու պրոժեկտոր» դարձած մարդու ավետումով: Բայց սա դեռ բոլորը չէ: Հարկ եղած դեպքում Աբովը և՛ թիֆլիզաձայն պոեզիան էր պաշտպանում, և՛ ագիտացիոն թեքումը, և՛ կենցաղագրու-

---

2 Ճիշտ է նկատում Հ. Սուրխաթյանը. «Ալազանի առաջին շրջանի բոլոր գրվածքները աշակերտական են, ինչպես սկսնակ պրոլետգրողներից շատերինը. նյութերը աստրոնոմիական-տիեզերական, գրելաձևը ճառական (Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, էջ 225):

թյունը, և՛ արտադրական-օգտապաշտական գիծը՝ մյուսների պես և մյուսներից ուժգին հնչեցնելով իր տողերի «հարվածող ռիթմը» և «բառերի թմբուկը բաբախուն»:

«Դանակը բկին» գիրքը բոլոր ծայրահեղություններով թեև «երեքի» դեկլարացիայի շարունակությունն էր ու այդ ծրագրի գեղարվեստական իրացումը, այնուամենայնիվ, արժանացավ Չարենցի խիստ քննադատությանը. «Բովանդակություն չկա: Կա—տենդենց. ավելի շուտ գուշակում ես թե ինչի՞ մասին է ուզում խոսել, քան տեսնում ու զգում ես ասածը» (VI, 75): Չարենցը քննադատեց նաև Աբովի ձևական որոնումները»[3]:

Բանաստեղծության տեսությունը չափածո գեղարվեստական խոսքի նյութ դարձնելու այս կողմնորոշումը ցայտուն արտահայտված ստեղծագործական գիծ էր այս տարիների պոեզիայի մեջ: Մի գիծ, որն, սկիզբ առնելով 20-ական թթ. առաջին տարիներից, գոյատևեց մինչև տասնամյակի վերջը՝ իր վերջնական փուլն ավարտելով Չարենցի «Էպիքական լուսաբաց» գրքում: 20-ական թթ. հայ բանաստեղծները, հետևելով ռուս գրականության փորձին, ստեղծեցին հեղափոխված իրականության առաջին տասնամյակի բանաստեղծական արվեստի չափածո հանդանակը:

Գ

1920-ական թվականների բանաստեղծությունն ուներ մի գլխավոր նպատակ, որը երկրի հեղափոխական զարթոնքն էր, նրա երիտասարդական ոգևորությունն ու ուժը, կառուցումն ու տեխնիկական զարգացումը: Բոլոր բանաստեղծներն էլ լծված էին այդ բազմակողմանի և հարուստ նյութի գեղարվեստական պատկերման գործին, որն ընդգրկում էր երկրի շինարարությունը, նոր բարքերն ու կենցաղը, նոր մարդու նկարագիրը:

Նախ, նշենք մի կարևոր հանգամանք: 20-ական թթ. պոեզիայից իսպառ անհետացավ աղգային լիցք ունեցող հայրենասիրությունը: Կորցրվեց հայրենասիրական քնարերգության այն լարը, որը շատ շատերի ստեղծագործության մեջ բուռն զարգացում ապրեց 10-ական թթ.: Իհարկե, այլ էին 10-ական թթ. հայրենասիրության խնդիրները, որոնք, շարունակվելու դեպքում, պետք է փոխվեին ու զարգանային: Սակայն դա տեղի

---

3 Աբովի «Դանակը բկին» գիրքը բովանդակության ու ձևի տեսանկյունից ժամանակին խիստ քննադատվեց. «Կերտվածքը ավելի շատ վայրիվերո արտահայտությունների և բառերի անարտասանելի դասավորություններ մի հավաքույթ է, տեղ-տեղ հաջող արտահայտությունների վրիպակներով: Պոեմի լեզուն կակազ մարդու կցկտուր և աղքատ հընչյուններն են» (Քուրա, 1923, № 1, էջ 16): Իսկ Սուրխաթյանը պարզապես սպանիչ ծաղրի է ենթարկում, գրելով՝ «Եթե իմ «մաշված կոշիկը» արվեստ դառնա, Աբովի «կոտաքն» ու «գոտաքն» էլ պոեզիա կդառնա» (Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, էջ 297):

չունեցավ, որովհետև հեղափոխված երկրի կառուցումն ու ազգային հայրենասիրական ոգու համատեղումն այդ տարիներին դիտվում էին անհարիր բաներ։ Այսպիսով, 20-ական թթ. բանաստեղծությունը կտրվեց հայ գրականության դարավոր ավանդույթներ ունեցող կենսական ակունքից. միևնույն բանաստեղծները մեղադրանքների ճնշման տակ հեռացան իրենց մինչև 1920 թ. գրած հայրենասիրական բանաստեղծություններից և ժամանակի հարկադրանքով փորձեցին առանց այդ ավանդույթների ստեղծել հայրենասիրական պոեզիայի մի նոր տարատեսակ։ Այս ամենը պատահական չէր, որովհետև այդ տարիներին ազգային հարցը նեղացվում և կապվում էր տապալված վարչակարգերի՝ Հայաստանում դաշնակցության, Ռուսաստանում՝ ցարիզմի 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 սեփականությունը։ Այդ սխալ դիրքերից «Երեքի» դեկլարացիայում և բազմաթիվ հոդվածներում հայրենիքի գաղափարը համարվում էր «գրական թոքախտի մանրէներից» մեկը։

Ինչպես այլ, այնպես էլ այս հարցում բանաստեղծների միջև կային սկզբունքային տարաձայնություններ։ Նրանց մի մասը (Չարենց—Մահարի խումբը) հետևում էր Մ յասնիկյանի առաջադրած գծին՝ պատկերելով երկիրը իր բնորոշ երանգներով, որոշակի նյութով ու որոշակի հարցադրումներով, իհարկե, առանց ազգային առանձնահատկությունների խորացման, իսկ Ասոցիացիայի բանաստեղծները, չնչին բացառությամբ, գերադասում էին «տիեզերական» ճառը, անորոշ խանդավառությունը և կոչերի չափածո մերկապարանոց շարադրանքը։

Հայրենիքի մոտիկ անցյալի և շարունակվող ներկայի քաղաքական, հասարակական, հոգեբանական բազմաշերտ ու հարուստ գեղարվեստական պատկերը Չարենցը կերտեց լայն կտավի այնպիսի մի ուղենշային երկում, ինչպիսին էր «Երկիր Նաիրի» վեպը։ Թեև պոեզիայում 20-ական թվականների առաջին կեսին Չարենցը չհասավ նյութի նույնօրինակ խոր ու հարուստ իրացման, այնուամենայնիվ՝ ժամանակի բանաստեղծական հնարավորությունների պայմաններում դարձյալ կարողացավ հասնել նկատելի արդյունքի։ Դրա վկայությունն է նախ «Պոեզոզուռնա» ժողովածուն, ապա՝ «Կապկազ» թամաշան։

Երկրի վերելքն ու զարթոնքը այս տարիներին բանաստեղծները երգում էին այնպիսի պայմաններում, երբ առկա էին տնտեսական և այլ բնույթի բազմաթիվ դժվարություններ։ Երկիրը լցված էր դաղթականներով ու որբանոցներով, Ջանգեզուրում տեղի էին ունենում քաղաքացիական կռիվները, 1921-ին եղել էր երաշտ, 1921—1922-ին՝ անասունների

ժանտախտ, Դիլիջանում նկատվել էին խոլերայի դեպքեր, մորեխը ոչընչացրել էր հացահատիկը, ամբողջ հանրապետությունում սով էր, որի հետևանքով Ղափանից ժողովուրդը գաղթում էր Բաքու և Անդրկասպյան երկրներ: «Խորհրդային Հայաստանը» հոդվածներ էր տպագրում՝ «Օգնությո՜ւն սովյալներին», «Հա՛ց, հա՛ց, հա՛ց» վերնագրերով:

Ահա այս վիճակում բանաստեղծները հարմար բառեր էին որոնում գովերգելու իրենց երկրի ներկան՝ այն ապագայում ավելի պայծառ տեսնելու հույսով ու հավատով:

Չարենցի «Պոեզոզուտնա» ժողովածուն, ավետելով նոր երգի ղրընգուն ձայնը, նյութի ներքին բազմազանությամբ հանդերձ ուներ ուղենշային մեկ նպատակ՝ ներկայացնել նոր երկրի կյանքն ու զարթոնքը: Չարենցը նյութը վերապրում է տոնական խանդավառության ու ռոմանտիկական ոգեշնչման տրամադրությամբ, որը իր հերթին բերում է նյութի դեղարվեստական իրացման ու կերպավորման յուրօրինակություններ: Գիրքն սկսվում է որոշակի ծրագրային նպատակադրումով, որ առկա է հենց նախերգանքում.

Երբ
Դուք
Արնոտած շրթունք ու բերան
Գիտեք լոկ դառնորեն ոռնալ—
Ես ա՛րևը բերի հուրհրան,
Որ շինեմ խնդության զուռնա:

Այսինքն՝ անմիջապես Հայաստանի խորհրդայնացման առաջին տարիներին առկա 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: Չարենցը նոր կյանքի խորհրդանշանը՝ Արևը, տեղափոխում է երկիր, անձնավորում այն, դարձնում «զուռնաչի Ալեք», այնուհետև այն լծում արևածագի արորին: Չարենցը առաջին քայլերն է անում գտնելու, կերպավորելու նոր երկրի ու նոր գրականության հերոսներին: Հայաստանը բնութագրող առաջապելական նոյին փոխարինելու են գալիս երկրային մարդիկ՝ բանաստեղծը, «Ամենապոեմի» Պողոսի երկվորյակները՝ Հագոն, Մկոն, Հաբեթը, գյուղից համագումարի եկած աղջիկը: Այդ հերոսների երկաթե դեմքը թագավորների դիմապատկերի նման ձուլվում է արևի ոսկե մետաղադրամին: Այդ հերոսները իրենց եռանդն ու ոգևորությունն են բերում խարխուլ խուղերի ու ցեխոտ փողոցների մեջ բացելու տոնական հանդես և պատրաստ են ամեն կերպ ծառայել երկրի զարթոնքին.

Երկիր իմ արևի ու փոշու,
Էսօր
Ես
Ջուլված ամեն ինչիդ
Ուզես—երգ եմ լուսե,
Ուզես—կապված մի շուն,
Ուզես—մժեղ չնչին։

Հնի և նորի հակադրությունը տարբեր մեկնաբանություններ է ստանում։ Չարենցը ևս «քոսոտ» անցյալին հակադրում է երկաթե տեխնիկայի մուտքը («Հ.Ս.Խ.Հ.», «Շոգեգալուստ»)։ Վճռականորեն կանգնելով նոր իրականության պաշտպանության դիրքերի վրա՝ նա հաստատակամորեն պաշտպանում է ժամանակի պահանջները։ «Շոգեգալուստը» ներքին վեճ է Եսենինի «Քառասունքի» դեմ։ Այդ վեճը, որին հարեց նաև Մահարին, նպատակ ուներ պարզելու կյանքի առաջընթացի ու գրականության զարգացման ուղեգծերը։ Չարենցը վեճը տեղափոխում է «Աշնուտ» (1912) գրքի հեղինակ բանաստեղծ Արտաշես Տեր-Մարտիրոսյանի դեմ և ասում, որ «Անողոք է երթը գալիքի», որ ամեն ինչ «կճմլե երկաթը չոր» և իզուր պետք չէ տենչալ «անցած հեռուները»։ Չարենցն անպայմանորեն քողարկում է իր քնարական ներքին ձայնը (բանալին ինքն է տալիս՝ «Ուզո՞ւմ եք դարձնեմ «Չեկա» Թաղանթի պես քնքուշ հոգիս...») ու այս գործում վիճաբանում նախ և առաջ ինքն իր հետ ու կրկին իր մեջ ամբացնում այն հավատը, որը նաև տագնապի զգացում ուներ. այսինքն՝ չլինի հանկարծ, որ իր երկիրը ետ մնա երկաթե թեև «անողոք», բայց անհրաժեշտ առաջընթացից։ Ու դա է պատճառը, որ ամբողջ բանաստեղծության մեջ նա հաստատակամորեն շարունակում է պնդել, համոզել, հասկացնել, որ «հողմակոծ ու ժխոր օրերի գծերով երկաթե... Մոտենում է գալիքը թեժ».

Պիտի գա՛, պիտի գա՛, պիտի գա՛
Երկաթի հզո՜ր զնգոցով—
Դեպի մեր խուղերը գորշաքար,
Դեպի մեր երկիրը քոսոտ։

Գալիքի ու կառուցման դիրքերից Չարենցը մեկ անգամ չէ, որ հռետորական հարց է տալիս՝ «Մի՞թե սա է երկիրը նախիրի». երկիր, որը կարծեք իր թմրած կյանքով դուրս ընկած լիներ առաջընթացի մայրուղուց։ Այդ թմբիրը վերացնելու համար նա չափազանցված պատկերների միջոցով պանծացնում է մարդու ամենահաղթ ուժը և այդ ուժի հնարավորության դիրքերից ցանկանում ոտքի հանել բոլորին.

Ինչ որ չի՛, չի՛ երազել
Դեռ ոչ մի պոետ—աստղաբիբ։
Ո՞ւզում եք՝ որպես դնդասեղ
Արև՛ը խրեմ փողկապիս,
Առնեմ, որպես սինի,
Երկինքը աստղերի խաղով—
Ու տանե՛մ այն հարսանիք,
Որպես միրգ՝ մի ճութ խաղող։

Նա ցանկանում է ավետել քաղաքների ու ամբողջ հանրապետության զարթոնքը («Երևան», «Գյումրի»)՝ այդ զարթոնքին մասնակից դարձնելով նաև բանաստեղծի ու երկիրը շենացնող բանաստեղծության ուժը։ Աշխարհի երթից իր երկրի ետ մնալու վախն ու առաջընթացի, մեծ գալիքի սպասումը ձուլվում են իրար և հաստունացնում, աճեցնում, զորացնում նոր կյանքի ուժը։ 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 հեքիաթում Դավիթին սիրում էր իրա ձին»։ Այսինքն՝ ես՝ քո հարազատը, էպոսի հրեղեն ձիու՝ Քուռկիկ Ջալալու պես քեզ դուրս կհանեմ մութ աշխարհից ու կտանեմ դեպի հաղթական Գալիքը։ Այս ամենն ասվում էր, որ կյանքի նոր պայմաններում վերստին կերպավորվեր Իսահակյանի «Ինձնի՛ց բռնեցեք, խորտակվող մարդիկ» տողը. «Ձեր հազար կյանքերը հենել կարող եք իմ մեկ մկանին» («Իմ մեջ է ձեր իջևանը»)։ Ջարենցը, որ ժամանակին կարող էր անձնուրացորեն լինել երկրի վերջին զոհը («Մահվան տեսիլ»), կարող էր դառնալ նաև նրա մարգարեն և ձեռքը պարզած դեպի Գալիքը իր ետևից տանել հարազատ ժողովրդին։

Ամբողջ «Պոեզոզուռնան» հնի ու նորի հակադրումն է և Գալիքի երկաթե քայլերգի հաստատումը։ Դիրքը գրված է ապագայապաշտության դիրքերից և գալիս էր հաստատելու Ջարենցի այդ օրերի տեսական դրույթները։ Դրքի գրախոսության մեջ Սուրխաթյանը գրում էր. «Պոեզոզուռնան»... տաղանդի արգասավորության ապդյունք համարելու բոլոր տվյալներն ունի։ Ոչ թե թուլացել ու շեղվել է, այլ ուժեղանում ու խորանում է Ջարենցի տաղանդը։ ...Ջարենցի 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»[4]։ Փաս-

4 *Մարտակոչ*, պատկերազարդ հավելված, Թիֆլիս, 1923, № 1։

տորեն քննադատը Չարենցի այս գրքի մեջ տեսնում էր այն բոլոր անհրաժեշտ հատկանիշները, որոնց միջոցով ստեղծվում էր նորագույն գրականության զարգացման մայրուղին»[5]:

Հնի և նորի, բայց այս դեպքում ոչ թե կյանքի ու կենցաղի, այլ՝ քաղաքական կուսակցությունների ու վարչակարգերի հակադրության սկզբունքով է գրված նաև «Կապկազ» թամաշան: Ելնելով ագիտացիոն նպատակադրումից՝ Չարենցը թատերգությունն անվանել է «թամաշա», այսինքն՝ ժողովրդական խաղերի, կենցաղային հավաքույթների, զրույցների նաև ընդհարումների տեսարան: «Կապկազը» առանձնահատուկ է այն տեսակետից, որ գրականության նյութ էր դարձնում ժողովրդի ապրած կենսական որոշակի փաստը (այն, ինչ պահանջում էր Մյասնիկյանը): Այս տեսակետից «Կապկազը» ուղիղ գծով կապվում է «Երկիր Նաիրիի» հետ՝ գեղարվեստական որակի, կառուցվածքի և մնացած բոլոր հարցերում, իհարկե, մեծապես զիջելով վեպին: «Կապկազը» գրվել է «Երկիր Նաիրիի» ստեղծման ընթացքում և գեղագիտական կողմնորոշման այլ սկզբունքներով իր մեջ խտացնում է այդ տարիներին Չարենցին համակած խոհերի շղթան: Բայց և այն ամբողջովին պատկանում է հասարակ ագիտացիայի գեղագիտության սկզբունքներին և 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, չարշի, մոլլա, գյուղացի, ադվակատ, կոշկակար, վարժապետ, մուսավաթ, դաշնակ, մենշևիկ, կադետ—ամեն տեսակ մարդիկ»: Գործողություններին արձագանքով ու վերաբերմունքով աշ-

---

5 «Պոեզոզուտնան» ժամանակին առաջացրեց քննադատության բուռն հետաքրքրություն: «Եղիշե Չարենց (ընկերական բնութագիր)» հոդվածում Տ. Հախումյանը գրում էր. «Եղիշե Չարենցն ինքն 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: «Պոեզոզուտնան» հետաքրքիր և կարևոր մի դրվագ 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 ինչ է բաժանում նրան իր նախկին համհարզներից, ես գիտեմ արդեն, որ մի վիհ, մի խորություն կա նրանց միջև՝ իրարից բաժանող, մեկի համար լեռնահուն, իսկ մյուսների համար՝ թևաղուրկ» (Խշ, 1922, № 205): Հ. Նար...ը (Աշոտ Հախումյան) «Եղիշե Չարենցը—ղուռնաչի Ալեքին» հոդվածում գրում էր. «Պոեզոզուտնան» չափազանց հետաքրքիր է մեր գրականության մեջ, որտեղ նա նորույթ է թե՛ ըստ ձևի, թե՛ ըստ նյութին մոտենալու եղանակի: ...«Պոեզոզուտնան» նոր ուղիներ է բաց անում նրա ստեղծագործության մեջ» (Պայքար, 1923, № 1, էջ 13—14): «Պոեզոզուտնան» Հ. Սամայանի կողմից միտումնավոր և սխալ քննադատության է ենթարկվել «Դարբնոցում» (1922, № 2—5):

խուժորեն մասնակցում է նաև դահլիճը։ Այն տպավորությունն է ստեղծվում (և Չարենցը այդ նպատակն էլ հետապնդում էր), որ դա ոչ թե թատրոն է, այլ՝ հրապարակային հանդիսություն, խաղ. «Չեզ համար հիմի Մեյմունի պես էստեղ կխաղան... —Թառո՞ն։ Չէ մի չո՛ռ։ Կախաղան։ —Յի՛րկ։ Թամամ թամաշա»։

«Կապկազում» Չարենցի գլխավոր նպատակը դառնում է փողոցը, հրապարակը, ժողովրդի հավաքական ուժը գրականություն մտցնելու խնդիրը։ Դա և՛ արձագանք էր «Երեքի» դեկլարացիային, և՛ «կոնկրետ փաստի» գեղագիտությանը, և՛ ագիտացիոն գրականության սկզբունքներին։ Ի տարբերություն բանաստեղծության, որի մեջ դա արվում էր պատկերների միջոցով, այստեղ ծրագիրն իրագործվում է կենդանի գործողության ցուցադրումներով։ Շարժի խորհրդանշական սկզբունքներով է ներկայացվում նաև տեսարանը, որը պտտվող «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 գրե ձեզ համար»։

Ժամանակի քաղաքական-հասարակական կյանքը ներկայացնող բազմանոն խառնամբոխից առանձնանում են հիմնական քաղաքական ձայնափողերը (մենշևիկ, մուսավաթ, դաշնակ, որոնք ընթացքում անուններ են ստանում՝ Դեգեչկորի, Թոփչիբաշև, Կարճիկյան, այնուհետև՝ մոլլա, կադետ, գերմանացի սպա, թուրք փաշա, դինվոր, 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 հրաժեշտն էր երեկվա օրվան, որն արդեն անվերադարձ անցյալ էր։ Անցյալից հեշտ բաժանվելու համար Չարենցն անցյալը խայթող ու վարկաբեկող ծաղր ու ծիծաղով հեշտացնում է բաժանման հոգեբանական դժվարությունները։ Վերջում Ղարան, դիմելով հանդիսությանը ներկա ժողովրդին, ասում է. «Ընկերնե՛ր, Տեսա՞ք կապկազի թամաշեն. Ես կուզեի միայն, որ ոչ թե մենակ աչքերով, Այլ խելքով էլ աշեք»։ Թամաշան ավարտվում է բեմի և ժողովրդի միավորմամբ, որոնք միասին երգում են «Ինտերնացիոնալ»։

«Կապկազը» ժամանակի գրական-հասարակական կյանքում ունեցել է զգալի ազդեցություն։ Դա է վկայում 1923 թ. հոկտեմբերի 20-ին ՀՊԳՄ նախաձեռնած քննարկումը, ժամանակի բնորոշմամբ՝ «գրական դատը»։ Գործի «պաշտպան» Տ. Հախումյանը ասում է. «Դեղարվեստական ար-

ժանրքների տեսակետից «Կապկազը» մի նոր նվաճում է մեր գրականության միջավայրում իր չափերով, ռիթմով, հատու լեզվով, պատկերներով և դինամիզմով»[6]:

Չարենցի ազդեցությամբ թատերգության այս սկզբունքները յուրացնում է Մահարին: Նրա «3 ագիտ օպերևտ» գրքում (1924) զետեղված են մեկ գործողությամբ երեք թատերակներ, որոնք դարձյալ գրված են ագիտացիոն գրականության սկզբունքներով: Երեք թատերակներն էլ («Խնդիր մ'ալ առեք», «Կովկասի տերերը», «Խորհուրդ խորին») ծառայում են ժամանակի հրատապ խնդիրների պարզ ու երգիծական վերաշարադրմանը:

Քաղաքական ագիտկան, որի բնորոշ արտահայտություններն էին Չարենցի և Մահարու նշված գործերը, 20-ական թթ. լայն տարածում ուներ: Այլ երանգավորումով այդպիսին են նաև Չարենցի այդ տարիներին գրած «Կոմալմանախ» գիրքը, «Սնոուդեն ամուսիններ», «Սատիննեսի մասին» ստեղծագործությունները, Աբովի «Եդինի ֆրոնտ» (1924) պոեմը: Վերջինս քաղաքական ագիտացիոն ճառ է՝ ուղղված արտաքին (եվրոպական երկրներ) և ներքին («նէպաչ») թշնամիների դեմ:

Դեղարվեստական որակի տեսակետից այդ գործերը (հատկապես Մահարու և Աբովի) բավականին թույլ էին: Դրանք այսօր կարևորություն ունեն սոսկ գրապատմական առումով՝ որպես որոշակի տեսության որոշակի գեղարվեստական արտահայտություն:

Երկրի վերակառուցման ու զարթոնքի գեղարվեստական պատկերումը նյութի յուրացման ու մարմնավորման տարբեր ձևեր էր ընդունում: Բայց առաջին հերթին, այն նոր կյանքի ավետման ռոմանտիկական ոգեշնչվածությունն էր, որը ի հայտ եկավ շատերի ստեղծագործության մեջ: Չարենցի հետ մեկտեղ երկրի զարթոնքը փառաբանում էին նաև մյուսները:

Ամեն ինչ, որպես օրենք, սկսվում էր նոր կյանքի ու նոր մարդու միաձուլման գաղափարով: Վերափոխված երկիր+կառուցող անհատ= հզոր ու հաղթանակող մենք բանաձևը դառնում է օրվա ոգին: Մահարին գրում էր. «Ջղերս ռելսեր են հիմի Ու կամքս աղմկոտ վակզալ. ...Թող

---

6 «Կապկազի» գրական դատին մասնակցել են. մեղադրող՝ Արշ. Խոնդկարյան, պաշտպան՝ Տ. Հախումյան, դատավորներ՝ Հ. Գյուլիքևխյան, Ս. Երզնկյան, Ս. Վարդանյան: Արտահայտվել են Գ. Աբովը, Լ. Քալանթարը, Մ. Դարբինյանը, Ն. Դաբաղյանը, Ջանանը, Ա. Աթայանը (տե՛ս հՀ, 1923, №№ 234, 237): «Կապկազին» նվիրված հոդվածով հանդես է եկել Գ. Աբովը՝ Չարենցի գործը համեմատելով Մայակովսկու «Միստերիա բուֆի» հետ և ցույց տալով ընդհանուր բնույթի մի քանի առանձնահատկություններ (տե՛ս Պայքար, 1923, № 12—13):

գա՛, թող գա՛ Պոեզդը նոր հողմերի»: Զարյանը ավելացնում էր. «էյ— Մենք, մեկ—միաձույլ Աշխատանքը, տաք տանենք, Տա՛նք, լարենք ճիգերը ճկուն. Կառուցե՛նք, կառուցե՛նք, կառուցե՛նք...»: Ալազանը նույնացնում էր ժողովրդին ու հեղափոխությունը. «Հոկտեմբերը մենք բերինք, Հոկտեմբերը մենք ենք»: Իր հերթին «Քուրայի» բանաստեղծներից Արշարունին արձագանքում էր. «Եսը—Արև է հիմա, Եսը—Արփի, Տիեզերք, Եսը—շարժում, դինամիտ, Եսը—էլեկտրաֆիկացիա»: Իսկ Վեսպերը այսպես էր ձայնակցում օրվա կարգախոսությանը. «Մենք—հալած լավա, Մենք—նավատորմիղ, Մենք—սավառնակներ, Մենք—հուր հրանոթ...»: Խանդավառության ընդհանուր մթնոլորտում Վշտունին «Եղերքից եղերք» հնչեցնում է «զարթոնքի զանգը զնգուն, զորականչի զանգը զիլ» («Զանգահար»), նոր ու անծիր աշխարհի արագ երթին համընթաց պատկերում շաչող շոգեքարշի սլացքը («Շոգեկառք»): Զարյանը «վերածնության տենդում» տեսնում է նոր Հայաստանի պատկերը, որի աչքերը «էլեկտրալամպեր» են, մազերը՝ «ծուխ ամպագնաց»: Սահմանն չճանաչող համեմատությունները Զարյանի պոեզիայում նոր պատկերներ են գծագրում՝ «Կյանքը հիմա աերոպլան, Աերոկյանք... Ողջույն հալևոր սելից, Ողջույն թռչնասելիդ, Ողջույն («Աերոողջույն»): Եվ բոլորը որպես ընդհանուր միտում գովերգում են երկաթե տեխնիկայի մուտքը: Երկրի տեխնիկական վերազինումը դառնում է բանաստեղծության որոշակի նպատակ, մեքենան՝ էության, սեր, խնդության:

Մեքենայի պաշտամունքը իր հետ բերում է մեկ այլ ոգևորության աղբյուր՝ շարժում, արագություն, որոնք միասնաբար դառնում են ժամանակի հասարակական-պատմական տեղաշարժերը բնութագրող չափանիշ: Արագությունը երկրի տեխնիկական վերազինման և պատմության ու հասարակական կեցության շտապ վերափոխության արտահայտություն էր: «Արագատեմպ է կյանքը—Իր շունչը ինդուստրիկ: ...Պատմության մոտորը Հրոռում է անդադար—Հիմա ամեն մղոն՝ Որպես մատնաչափ»,— գրում էր Աբովը «Ուղին» վերնագրով բանաստեղծության մեջ[7]:

---

7 Երկաթածայն այս պոեզիան ժամանակին ենթարկվեց խիստ քննադատության: Տ. Հախումյանը Վշտունու «Հուզանք ու զանգ» գրքի գրախոսության մեջ գրում էր. «Կարգացողին ջղայնացնել նոքա կարող են իրենց մշտնջենական մասում-ցասումով, հեռևանքով-հանգով, հուզանք ու զանգով, ինչէր-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) Զարյանի «Ջրանցքի կապույտ երկրում» գրքի համար բնորոշ էր համարում այն, որ բոլոր գործերը գրված են առանց զգացմունքի, «զեկլամատիկ կերպով...» և այն դասում «չինարարական ռոմանտիզմի շրջանի զեկլամացիաների շարքին» (Ն, 1926, № 1, էջ 258—259):

Վերացական կանչերն ու կոչերը երկաթաձայն պոեզիայի շարունակվող բացականչությունների հետ մեկտեղ աստիճանաբար որոշակիանում են նյութի առանձին խմբավորումներում: Բանաստեղծներն սկսում են որոնել նաև իրենց նախասիրությունների ուղեգծերը, պոեզիայի ընդհանուր միաձայնության մեջ ճշտել իրենց ձայնի չափը, խոսքի նպատակը: Ձևավորվող նախասիրությունները որոշակիանում են աշխատանքի ու կառուցման, գյուղի ու կենցաղի, քաղաքի ու նոր բարքերի, հաղթանակի ու նոր մարդու կերպարի ոլորտներում:

Այս տարիներին աշխատանքի ու կառուցման գեղարվեստական մարմնավորման մի յուրօրինակ խորհրդանշան դարձավ Շիրակի ջրանցքի շինարարությունը:

1922 թ. հոկտեմբերին մեծ ոգևորությամբ սկսված Շիրակի ջրանցքի շինարարությունը ավարտվում է 1925 թ. հունիսին: Ջրանցքի բացումը վերածվում է ժողովրդական տոնակատարության և բանաստեղծները միաբերան սկսում են երգեր հյուսել այդ առթիվ: Նոր կյանքի պատկերման անորոշ ու անհստակ միգամածության մեջ Շիրակի ջրանցքը տալիս էր և՛ տեսանելի, և՛ որոշակի նյութ: Պատահական չէ, որ այդ առիթով համատեղվեցին Ասոցիացիայի և «Նոյեմբերի» բանաստեղծների հակումները: Համատարած վերացականության մեջ հայտնաբերվում է որոշակի նյութ, որի շնորհիվ սկզբնավորվում են ժամանակի ու գրականության կապի պատմականորեն արմատավորված, նոր իրականության պայմաններում վերաիմաստավորվող ու շարունակվող այն սկզբունքները, որոնք ընկած են սովետական գրականության մեթոդական ու գաղափարական օրինաչափությունների հիմքում: Հեղափոխական ռոմանտիզմի և սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքներն աստիճանաբար հստակվում և դառնում են գեղարվեստական վերափոխված համակարգի ստեղծագործական նախադրյալներ: Հերոսականությունը, աշխատանքի ուժի պանծացումը, հավատը գործի ու ապագայի հանդեպ, երկրի կառուցման խանդավառությունը դառնում են բարոյական և հոգեբանական կարևոր գործոններ, շարժման մեջ դնելով բանաստեղծների ներշնչանքն ու ոգևորությունը: Շիրակի ջրանցքի կառուցմանը պոեմներ ու բանաստեղծություններ են նվիրում Հ. Հակոբյանը, Ն. Զարյանը, Գ. Մահարին, Մ. Արմենը, Վ. Ալազանը, Սարմենը: Մտաբերելով այդ օրերի խանդավառությունը, Գ. Սարյանը գրում էր. «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»[8]։

Թեև որակական նվաճումներ չարձանագրվեցին, բայց նշված հեղինակների գործերը կարևոր էին այն առումով, որ ունեին որոշակի ստեղծագործական նպատակ. հիմք էր դրվում սոցիալիստական շինարարության գեղարվեստական յուրացմանը։ Զևավորվող գեղարվեստական սկզբունքները մի կողմից առնչվում են Շիրակի ջրանցքի անձնավորմանը, մյուս կողմից՝ դառնում ուժի ու հաղթանակի խորհրդանշան։ Հնօրյա ժամանակներից կիրառություն ունեցող անձնավորումը այս դեպքում ծառայում էր ժողովրդի, կառուցման ու հաղթանակի միասնության գաղափարին։ Այս առումով բնորոշ է Հ. Հակոբյանի պոեմի վերնագիրը՝ «Բոլշևիկ է Շիր-կանալը» (1925)։ Հակոբյանը Շիրակի ջրանցքը, նրա կարևորությունը նկարագրում է այնպես, ինչպես նկարագրում է այն ստեղծած հավաքական ուժը՝ աշխատանքի հերոսներին.

Այսպես է մեր Շիր-կանալը, մի գյոմրեցի օղուլ է նա
Ե՛վ դարդիման, և՛ սրտաբուխ, և՛ լայնաշուրթ, և՛ հյուրասեր—
Քեփը տեղը, երգը բերնին, խոսքը շուրթին, լիառատ սեր։

Գործը գեղարվեստորեն մարմնավորելիս թվում է, Հակոբյանը պետք է որ ներշնչված լինի Զարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմի մասշտաբայնությունից, հավաքական ուժը անձնավորելու ու կերպավորելու միջոցներից։ Ինչպես Զարենցը, Հակոբյանը ևս իբրև ներշնչված երգ է վերապրում իր պատկերած նյութը («Եկել եմ, որ մի շնչում երգեմ երգդ այն ղիլ, հնչուն...»)։ Երգային ընդհանուր ներշնչվածությունն առկա է նաև պատումի բնույթի, կշռույթի ու տաղաչափության մեջ։ Հակոբյանի պոեմը, «Ամբոխները խելագարված»-ի նման, հորինված է համեմատաբար քիչ հանդիպող 16=(4+4)+(4+4) չափով և տողերի կից հանգավորմամբ։

Անձնավորման սկզբունքով է գրված նաև Սարյանի «Շիրակի հարսանիքը» (1925) պոեմը, որտեղ Շիրակը ներկայանում է իբրև երիտասարդ կին, որ լքում է ծեր ամուսնուն և ամուսնանում ուժեղ ու կորովի մի երիտասարդի հետ։ Հենց սրանք էլ անձնավորում են հին ու նոր կյանքը։ Ըստ որում, անձնավորելիս կարծես օգտագործված է Հակոբյանի փորձը։ Անձնավորման սկզբունքն առկա է նաև Ալազանի «Շիրակ» բանաստեղծության մեջ, որտեղ ջրանցքը դառնում է մեկ՝ բոլշևիկ, մեկ՝ կոմսոմոլ, մեկ՝ հարսնացու։

---

8 Հիշողություններ Եղիշե Զարենցի մասին, էջ 150։

Առանձին բանաստեղծություններով հորինված պոեմի տպավորություն է թողնում Արմենի «Շիրականալը» (1925), որտեղ պատկերվող հին գյուղի հետամնացությանը հակադրվում է սոցիալիստական շինարարությամբ ստեղծվող նոր կյանքը: Նման մտայնությունների անմիջական շարունակությունն է և Արմենի «Երկաթավորվող երկրի երգեր» գիրքը (1927): Գրքում զետեղված «Ջրանցքների երկաթե երգը», «Գյուղաստան», «Քամաղացը», «Ռիթմի ծնունդը» բանաստեղծություններում նա ներկայացնում է «չլուտ դաշտերի» գյուղաստան երկիրը. «Գյուղերը ծխում են դեռ թոնրաբերան, Այնտեղ նախիրն է միայն բառաչում», և ապա՝ անընդմեջ կրկնվող հարցումին՝ «Այն ո՞վ է դռները ուժգին թակում», պատասխանում է՝ «Կմտնեն երկիրն այս հաստատուն քայլերով Պողպատե գութանը, երկաթե ձին»:

Շիրակի ջրանցքը որպես ուժի, հաղթանակի և նոր կյանքի խորհրդանշան է դիտում նաև Զարյանը: Ապացույցը «Ջրանցքի կապույտ երկրում» (1926) գիրքն է, որի մեջ նա ավետում է. «Թող գա ընգահուր մոտորը, Շիրակի դարավոր գիշերում, Թող բերի էլեկտրալամպերի միտինգ, էլեկտրադիկտատուրա»: Տեխնիկապես վերազինվող երկրի գովքը (Շիրակի ջրանցքի առիթով) դառնում է Զարյանի գրքի բովանդակությունը: Բնորոշ օրինակներ են «Հ.Ս.Խ.Հ.» «Մարմնացող երազներ», «Վերջին թունելում», «Մասիսը», «Զանգուն», «Ամառային» բանաստեղծությունները, որոնցում նույնպես գործում է անձնավորման սկզբունքը: Այդ սկզբունքով, օրինակ, «Մասիսը» բանաստեղծության մեջ ազգային գոյատևման խորհրդանշան դարձած սարը ներկայանում է բանվոր բոլշևիկի կերպարանքով:

Թվարկվածների կողքին ուշագրավ են նաև Մահարու («Շիրակի ջրանցքը»), Սարմենի («Դաշտերը ժպտում են») գործերը, որոնք նոր պատկերներով լրացնում, ամբողջացնում են ժամանակի «ջրանցքապատումը»:

Այդուհանդերձ սոցիալիստական շինարարության և աշխատանքային թեման 20-ական թթ. ընդհանուր առմամբ գեղարվեստական հաջողության չհասավ: Նկատելի թերությունն այն էր, որ պակասում էր ասելիքի որոշակիությունը, իշխում էր մեքենայական մերկապարանոց ճառայնությունը, որը ոչ մի առնչություն չուներ իսկական քնարերգության հետ:

Այս թերություններն առկա են Վշտունու, Հակոբյանի, Զարյանի, Ալազանի գրեթե բոլոր գործերում: Ալազանի թե՛ «Աշխատանքային» (1924) և թե՛ «Երգեր կառուցման ու հաղթանակի» (1930) գրքերում իշխում է վերացական գովքն ու փառաբանությունը: Բավականին թույլ էր և Հակոբյանի «Վոլխովստրոյ» (1925) պոեմը՝ գրված «Բոլշևիկ է Շիր-Կանալը» պոեմի սկզբունքներով, որը դարձյալ ճառային գովքից չի վերած-

վում գեղարվեստական արժեքի: Նույնը կարելի է ասել Վշտունու գործերի մասին:

Բանվորագարկի թեման, որ հիմքից բացառում էր քնարերգական, հոգեբանական և, ըստ էության, գեղարվեստական կարևոր ու անհրաժեշտ տարրերի առկայությունը, չափածո խոսքը հասցնում է մերկ փաստի կամ մերկ ոգևորության արձանագրման:

Հստակեցման ու որոշակիացման ձգտող բանաստեղծական որոնումները 20-ական թթ. կեսերին հանգում են նյութի մի նոր շերտի յուրացման, որը կապվում է գյուղի ու կենցաղի հետ: Ժամանակի գրական բանավեճերում քիչ չեն այն կարծիքները, թե՝ նոր ձևավորվող պոեզիան պետք է գլխավոր նպատակ դարձնի քաղաքի գործարանային-արտադրական ու բանվորական կյանքի պատկերները: Միաժամանակ՝ 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: Այս տեսակետը, թեև ոչ ճակատային ձևով, բայց, ըստ էության, մերժում էին պրոլետկուլտականները: Սակայն վերացականության անհեռանկար փակուղուց ելք որոնողները աստիճանաբար հայտնաբերում են գյուղական կյանքն ու կենցաղը: Նյութի յուրացումը պոեզիայում առաջին հերթին կապվում է «Նոյեմբեր» խմբի բանաստեղծների հետ՝ Մահարի, Նորենց, Արմեն, որոնց ձայնակցում են Զարյանը, Ալազանը և ուրիշներ:

«Գյուղերի երգը» (1926), «Բատրակ Բադին» (1926), «Կես գիշերից մինչև առավոտ» (1927), «Էն տարին» (1929) պոեմներում Մահարին ձգտում է իրականության վիպական յուրացման: Նյութի ընտրության առումով կարևոր է «Գյուղերի երգը» պոեմի նախերգանքը, որտեղ Մահարին պարզ ու որոշ հայտնում է իր տեսական սկզբունքները: Նա շատ լավ գիտի, որ թեև «գեղեցիկ է ցույցը Փարիզում», բայց դա չէ Հայաստանի կյանքը և գեղեցիկ հեռավոր ու անորոշ կենսանյութին հակադրում է իր երկրի կոշտ ու դժվար իրականությունը.

Աշխարհի խճուղու վրա
դարերի մշուշն իր հոգում
ընկել է գյուղը նահիյան՝
փոշոտված լաթերի մի կույտ...

Գեղեցիկ է ցույցը Պարիզում,
...Ես գիտեմ, բայց թեքում եմ դե՛ն
հույզերիս թափը հորդուն...

...երգում եմ ձեր ծեր քուրձերը,
ձեղ՝ գյուղե՛ր հին ճամփաների։

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» նաիրյան գյուղերի երգը։ Բանաստեղծի այդ ջանքն ու մղումը նկատում—արձանագրում է նաև ժամանակի քննադատությունը։ «Նորքի» գրախոսը (Ա. Շ.) նրա «Երկու պոեմ» (1926) 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 պոեմներում Մահարին պատկերում է հայկական գյուղերի ու գյուղացիների կյանքը 1914—1920 թթ., երբ նրանք զինվոր են տալիս ցարին, երբ նրանք զինվոր են տալիս Հայկական Հանրապետությանը և, ի վերջո, երբ հեղափոխության շունչը հասնում է այդ գյուղերին։ Մահարին քնարական-վիպական ոճով պատմում, նկարագրում է այդ ամենը և հեղինակային միջամտություններով զգացմունքային-հուզական երանգ հաղորդում իր խոսքին։ Այդ ճանապարհով լուծվում է նաև մեկ այլ կարևոր խնդիր. շրջանառության մեջ է դրվում հայ ժողովրդի մոտիկ անցյալի այն պատմությունը, որ մնացել էր կարմիր գծից այն կողմ և որին չէին անդրադառնում այդ տարիներին։ Մահարին ձեռնարկում է այդ գործը՝ հենարան ունենալով Զարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի և Բակունցի պատմվածքների ստեղծագործական փորձը։ Մոտիկ անցյալը նրա պոեմներում ներկայանում է դժվարին կյանքով ու կենցաղով.

Երկրում մահն էր արշավում
Դեղնատենդ ու հաղթական,
Փողոցներում, խաներում
Հազար հիվանդ գաղթական։

...Խրախում էր խոլերան
Ջարհուրելի արշավում,
Քրքջում էր Սով արքան
«Դրախտավայր» իմ աշխարհում։

«Գյուղերի երգը» և «Էն տարի» պոեմներում աղոտ ուրվագծվում են միանման երկու կերպար՝ Կարո, Մանաս, որոնք ծառայում են ցարական ու հայկական բանակներում, այնուհետև դառնում բոլշևիկ և վերադառնում տուն ու «անառավոտ ու անհրդեհ» նաիրյան գյուղը ներքաշում հե-

զափոխական շարժման մեջ։ Իր գյուղացի հերոսների գաղափարական հասունացումը Մահարին բնականորեն կապում է «լուսավորության կենտրոնի»՝ քաղաքային կյանքի հետ։ Քաղաքը և գյուղը սկզբում դիտվում են իբրև ներհակ թշնամիներ, հեղափոխությունից հետո՝ բարեկամներ։ Այդ կապով ամբողջացվում է ժամանակի հասարակական կյանքի պատկերը։

Դժվար չէ նկատել, որ այս գիծը գալիս էր Զարենցի «Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը» ագիտացիոն պոեմից, որի նյութը բնութագրական է ժամանակի համար։ Սաքոն մասնակցում է համաշխարհային պատերազմին, ընկնում Պետրոգրադ, տեսնում ու լսում հեղափոխության առաջնորդին, նրա գաղափարներով ներշնչված մասնակցում հին կարգերի դեմ ուղղված ապստամբությանը, դառնում գյուղխորհրդի նախագահ։ Դեպքերի այս ընթացքը տարբեր ձևափոխություններով օգտագործում են շատերը, այդ թվում՝ Մահարին։

«Կես գիշերից մինչև առավոտ» և «Բատրակ Բադին» պոեմները նույն նպատակաուղղվածությամբ ունեն նաև կենցաղային որոշ հնթաշերտեր։ Երկու պոեմներն էլ վիպական զարգացում ունեն՝ դեպքերի ու հերոսների որոշակի նկարագրություններով։ Նախորդ երկու պոեմների համեմատությամբ, որոնցում կային նախրյան գյուղի ու բնաշխարհի հաջող նկարագրություններ և հոգեբանական որոշ տարրեր, այս երկուսը բավականին թույլ են թե՛ նյութի զարգացումով և թե՛ կերպարների հոգեբանական-քաղաքական հասունացմամբ։

Գյուղական կյանքին, կենցաղին և նոր մարդու ձևավորման հարցերին են նվիրված Զարյանի «Հրանուշը» (1925), Ալազանի «Գյուղի գիշերը» (1925), «Պոեմ գյուղի մասին» (1926), Նորենցի «Իրիկուն» (1926) պոեմները։

Զարյանը առաջիններից էր, որ փորձ արեց վերացական կանչ ու կոչերի մեջ անդրադառնալ իրական կյանքին և ստեղծել գրականության հերոսի բնավորության որոշակի նկարագիր։ Այդպիսին է «Հրանուշը» պոեմը, որտեղ ներկայացվում է նոր կյանքի ու գաղափարների համար պայքարող հայ կնոջ կերպարը։ Պատկերվող դեպքերի մեջ գծագրվում է հերոսուհու կյանքի պատմությունը և ժամանակի գրական սխեմայի սահմաններում ստեղծվում է կերպարը, որը, սակայն, ավելի շուտ գաղափարական ձայնափող է, քան՝ իրական ու լիարժեք բնավորություն[9]։

---

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 «ազատվել է «պրոլետասոցիացիայի» ուրիշ գրողներին հատուկ նժույգարանությունից ու արևատեսանքից։ Եվ այդ նրա ամենագլխավոր առավելությունն է» (Խ, 1925, № 122)։

Գյուղի կյանքն ու կենցաղը ավելի լայն ընդգրկումով է պատկերված Ալազանի «Պոեմ գյուղի մասին» գործում, որի մեջ կան և՛ հին գյուղի ծանր վիճակի ու գյուղից ապրուստի համար քաղաք գնացող գյուղացու կյանքի, և՛ նոր գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման նկարագրությունները։ Քննված գործերի կողքին հին ու հետամնաց գյուղերի երկաթե առաջընթացի նյութերով այդ տարիներին գրվեցին նաև բազմաթիվ այլ գործեր, որոնք վերաբերում են ոչ այնքան գյուղին, որքան՝ ընդհանրապես երկրի վերակառուցմանը։ Գյուղը տվյալ դեպքում միայն հետամնացության խորհրդանշան էր, որի հակադրությամբ ավելի էր շեշտվում երկրի երկաթացման գաղափարը։

20-ական թթ. բանաստեղծական որոնումներում քաղաքը իր նոր բարքերով որոշակի գեղարվեստական արտահայտություն չունեցավ: Այն տարրալուծվեց մեքենայի ու արտադրական-աշխատանքային վիճակների նկարագրության մեջ։

Հ. Հակոբյանը «Տեքստիլ բանվորի երգը» բանաստեղծության մեջ գրում էր. «Ո՛չ հեր 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»։

Քաղաքը զանազան բանաստեղծություններում թեև դիտվում էր որպես առաջընթացի ու զարգացման չափանիշ, գալիքի կենտրոն, սակայն նյութի կերպավորման համար Հայաստանը չուներ ստեղծագործական նախադրյալ։ Ավերակներից ու պատերազմներից նոր-նոր ոտքի կանգնող հանրապետությունն ու նրա քաղաքները չունեին քաղաքային կյանքի ավանդույթներ, զարգացած արդյունաբերություն, գործարաններ, բնակչություն։ Երևանը, Գյումրին և մյուս քաղաքները, ըստ էության, գյուղաքաղաքներ էին։ Բանաստեղծները ուզում էին ապրել ժամանակի մեծ ու հզոր քաղաքների կյանքի թափով, իսկ Երևանը զարթոնքի բոլոր նշաններով դեռ հեռու էր այդ եռուզեռից։ Եվ ահա բանաստեղծների ոգևորությունից ծնվում են միայն վերացական կանչեր ու կոչեր։ Գրեթե անհնար է այս տարիների բանաստեղծության մեջ գտնել քաղաքային որոշակի բարքերի ու նոր հարաբերությունների ձևավորման պատկեր։ 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»։ Նախկինում նրա գրած «Փոքրիկ թերթավաճառ» բանաստեղծության մեջ ավելի շատ քաղաքային կյանք ու միջավայր կա, քան վերոհիշյալ ծրագրային գործում։ Նույն անորոշությունն ու վերացականությունն են իշխում Արմենի «Քաղաքը ֆիլմի

վրա» բանաստեղծության մեջ և «Գազային երազ» (1931) պոեմում։ Փողոցների բազմահոսանք երթ, շենքեր, կայարան, տրամվայների դղրդոց ու կաֆեշանտանների շարք, բայց այդ ամենը ավելի շուտ պատկերացում է, մտքում շարժվող պատկեր, քան իրականություն. «Փողոցում ռիթմ ու տեմպ, Փողոցում աղմուկը—մթնոլորտ. Կանչում են Հնչում են բոլոր մայթերը, Ռեկլամներն անթիվ Ու մարդերը բոլոր»։ Այս ամենը կենդանի միջավայր կդառնար իրական կյանքի վիպական յուրացումով, որի պակասն էլ 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 երկաթե թևեր են շաչում։ «Գյումրի» և «Երևան» բանաստեղծությունները, արտացոլելով գրքի ամբողջ տրամադրությունը, միաժամանակ՝ նկատելի տեսանելիությամբ ուրվագծում են այդ քաղաքների «դեմքը»։ 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 թևից
Երևանը որպես խեղդամահ։
...Դու գիտե՞ս,— ասում է,— բազում
Քաղաքներ կան՝ եռուն, անհանգիստ...
Փայլում են կոշիկի պես սրբած,
Նրանք լամպերի լույսից.
Ավտո՛ է այնտեղ արաբան,
Փողոցի լապտերը՝ լուսին։
Շարել են իրենց պիստերին
Կամուրջները, որպես օղեր...
Ախ, նրանք—պայծառ, ոսկերիզ,
Իսկ ես—գաղթական Շողեր...
Հասկանո՞ւմ ես, ասում է, Չարե՛նց,
Ես ուզում եմ նրանց պե՛ս լինեմ։

Թե՛ բանաստեղծի զգացողությունը, թե՛ քաղաքի նկարագրությունը իրական է ու հավաստի։ Կա և Երևանի բնութագրական միջավայրը, և այդ միջավայրի բանաստեղծը՝ իր ցանկություններով ու նպատակներով։

Չարենցի այս կողմնորոշումը որդեգրում է Մահարին: Նա ևս բնորոշ երանգներով է տեսնում նոր կյանքի ուղին բռնած և թմբիրից արթնացող Երևանը՝

Կովկասի շոսսեյի վրա, գեղեցիկ 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:

Այս ամենը ժամանակի պոեզիայի համար հսկայական կարևորություն ունեցող մեծ ու տարողունակ նյութի հատուկենտ գեղարվեստական արտահայտություններ են:

Դ

Երկրի կառուցման պատկերումը բնականաբար չէր կարող ընթանալ առանց նոր մարդու, գրականության նոր հերոսի հայտնաբերման ու գեղարվեստական կերպավորման:

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 երկիրը կառուցող սովորական մարդու և երկիրը կառուցող ղեկավարի, պատմական անձնավորության կերպարների: *Ժամանակի դիմագիծը ճշտող վիպական հերոսի որոնման, մարմնավորման հետ մեկտեղ՝ բանաստեղծությունը իր տեսակի սահմաններում աշխատեց գեղարվեստորեն հայտնաբերել նաև նոր իրականության հերոսին:*

Նոր հերոսի, երկիրը կառուցող անհատի գեղարվեստական կերպարի հայտնաբերումն սկսվեց քնարական հերոսի կերպավորմամբ, նոր մարդու վերացական պատկերացումներով, աստիճանաբար, զուգահեռ ընթացքով, ստեղծելով նաև վիպական հերոսներ:

Հայ սովետական պոեզիայի առաջին ճնարական հերոսները և նոր մարդիկ նախ և առաջ իրենք էին՝ բանաստեղծները: *20-ական թթ. պոեզիայում խղում կամ հեռացում քիչ կա բանաստեղծի և քնարական հերոսի միջև: Այդ տարիների ամբողջ պոեզիան՝ իր ծրագրային կողմնորոշումով ստեղծվում էր կենսական-հասարակական տրամադրությունների մի մթնոլորտում, որն ավելի խորությամբ վերապրում էին հենց իրենք՝ բա-*

նաստեղծները։ Վերափոխված կյանքի հանդեպ իրենց վերաբերմունքով, կյանքը կառուցելու նպատակներով ու սկզբունքներով նոր մարդիկ ու քննարական հերոսներ էին Չարենցը, Մահարին, Զարյանը, Նորենցը և մյուսները։ Ե՛վ նոր երգի գեղագիտության մշակման, և՛ այլ կողմնորոշումներով դրսևորվող ինքնարտահայտումների մեջ շատ տեսանելի ու ցայտուն ուրվագծերով կերտվում է նոր կյանքի պատգամախոսների քնարական կերպարը։

Այս տեսակետից շատ ուշագրավ է Չարենցի «Էլեգիա, գրված Վիեննա-տիկում» (1925) 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 ռապիոպոեմները, «Տաղարանը», «Ամենապոեմը», «Չարենց-նամեն»։ Նոր կյանքի պայմաններում առանձնահատուկ է «Պոեզոզուռնա» ժողովածուն, որը փաստորեն նոր մարդու հոգեբանության և աշխարհզգացողության առաջին պատկերումն է սովետահայ պոեզիայի մեջ։ Չարենցը կերտում է իր իսկ կերպարը, որն իր հասարակական արժեքով դառնում է ժամանակի էության ամենաբնորոշ արտահայտությունը։ Այս տեսակետից «Էլեգիա...»-ն նշված գործերի անմիջական ու տրամաբանական շարունակությունն է։

Չարենցը արտասահմանյան շրջագայության ժամանակ Վիեննայում հանդիպել է «արդիականության նավից դուրս նետված» հին օրերի բանաստեղծին, օրերով զրուցել նրա հետ։ Դրա մասին Իսահակյանը ավելի ուշ գրել է. «Մնաց մի ամբողջ ամիս Վիեննայում, 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»[10]։ Այդ օրերից հիշատակ է մնացել նաև նրանց լուսանկարը ս. Մարկոսի հրապարակում, աղավնիներին կերակրելիս։ Ահա հանդիպման և զրույցների այս վավերական փաստով Չարենցը պոեմ է գրում 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՝

10 Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին, էջ 19։

նոր օրերի բանաստեղծը, որ վերափոխված ու կառուցվող երկրի երգն է երգում։ Պոեմի էությունը այդպես է ընկալել նաև Խահակյանը 1926 թ. մարտի 29-ին Պ. Մակինցյանին հասցեագրած նամակում, ըստ որի Զարենցի 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»[11]։ Եվ իրոք, երկու խորհրդանշան-կերպարների միջոցով Զարենցը ընթացք է տալիս ժամանակը բնութագրող իր խոհերին։ Խահակյանը «օրորում էր երգով մի հին իր սիրտը, սիրտը դեռ դայլայլող», «գուրգուրում էր հեռու մի հուշ», «երազում էր Արփաչայը և հին Գյումրին», ուրիշ էր նրա երազների ու կարոտների աշխարհը. «Օ, նա կուզեր Հեռու տնակն իր վերադառնալ Գտնել առվակը կրկին այն հին, Ուր իր երգերը կարկաչեին Երազային ու տխրաբարբառ»։ Հակադրության մեջ՝ վերափոխված երկրի պատգամախոս-բանաստեղծը պատմում է այդ հին երկրում կատարվող մեծագործությունները, խոսում երկիրը շենացնող նոր ուժերի, կառուցման թափի ու նպատակների մասին։ Հակադրությունը որոշակիանում է իրական անունների ու պատկերների շուրջ։ Դեմ դիմաց դրվում է Խահակյանի աշխարհը և Զարենցի աշխարհը՝ հին ու նոր Հայաստանը.

Այնտեղ, ուր հովն էր քո կարկաչոմ,
Ու կուզեիր որ Զարոդ ապրի—
Հիմա դրել ենք երկաթ ֆաբրիկ
Եվ մեքենան է այնտեղ շաչում։
...Եվ դա՛ է, դա՛ է, դա՛ է արդեն,
Քո այդ բոստանն է ու ղույզ բարդին
Եվ մեքենան մեր, որ դեմառդեմ
Հիմա ելել են մենամարտի։

Կերպարները կերտվում են հին ու նոր աշխարհների հասարակական-պատմական հենքի վրա, որը և, ըստ էության, նրանց հոգևոր կեցության հիմքն է, ներշնչանքի աղբյուրը։ Այդ իսկ պատճառով երկու կերպարներն էլ իրենց անհատական նկարագրի մեջ ընդհանրացնում են ժամանակի շունչն ու ոգին, վերաճում բնութագրական խորհրդանշանների։

Զարենցի երկի սկզբունքներով գրված համանման մի պոեմ է Նորենցի «Ալագյազը» (1925)։ Առանձին բանաստեղծություններից հյուսված այս գործը պարզունակ հակադրություն է Խահակյանի «Ալագյազի մանիներին»։ Հակադրության հիմքը հուզապրումի և բանաստեղծական ներշնչանքի հասարակական հնչեղության փոփոխությունն է։ «Վերջերգում»

11 Ա. Խահակյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 6, 1973, էջ 228։

Նորենցը գրում է. «Հեյ Ավո՛, ...ես չերգեցի Մանթաշ, Ծաղիկները զառ-վառ, Իր հավքերը զմրուխտ են Հովերը մարմանդ։ ...Եթե դու գաս, դիտես Մեր նոր Ալագյազին, Կասես՝ «Երգդ, պոետ, ճիշտ է Ալագյազի մասին»։

Ստեղծագործող նոր մարդը որպես գրական երկի հերոս է հանդես գալիս նաև Նորենցի «Ինքներգություն» բանաստեղծության մեջ։

Ինքնարտահայտում-ինքնախոստովանությունների միջոցով ուրվագծվող բանաստեղծական ինքնադիմանկարը՝ ժամանակը բնութագրող է՛լ ավելի տարողունակ, ընդհանրացնող ուժի թելադրանքով իր մեջ ներառում է նոր հերոսի ստեղծման ու կերպավորման այլ հատկանիշներ։

Սեփական էության ոգեշունչ ու ռոմանտիկ բացահայտումներից հետո, բանաստեղծները, բնականաբար, պետք է փորձեին ուրվագծել նոր մարդու նկարագիրը։ Այս առումով հետաքրքիր են առաջին քայլերը. նոր մարդը նախ ներկայանում է իբրև կտրուկ վերափոխման ենթակա վերացականորեն պատկերացվող և ոչ թե պատմականորեն զարգացող կերպար։ Աբովը «Դանակը բկին» գրքում նոր մարդու ստեղծումը պատկերացնում էր այսպես. «Պրոֆեսոր, ո՛տքս փոխեք, Պրոֆեսոր, սի՛րտս փոխեք։ Կտրե՛ք իմ գլուխը, պրոֆեսոր, Դրեք մի ուրիշը»։ Նույն զգացողությամբ են գրված Մահարու «Մորս նամակը» և Արմենի «Մորս կարոտը» պոեմները, որոնք համատեղ լույս տեսան «Երկու մայր» (1927) գրքում։ Մահարու պոեմը կառուցված է մոր նամակի և որդու պատասխան նամակի ձևով։ Մայրը կարոտել է որդուն, տուն է կանչում նրան, իսկ «գաղափարական» որդին, որը հոգեբանական վերափոխման և նոր մարդ դառնալու որոնումների մեջ է, պատասխանում է, որ ինքը դեռ պետք է շատ թափառի, երկրներ տեսնի, կառուցի ու վերափոխի աշխարհը։ Այս ցանկությունները նա պարզ ու որոշ հակադրում է մոր հանդեպ իր որդիական սիրուն, կարծելք երկրի նոր քաղաքացի լինելը իրարից հեռացնում է հին կյանքով ապրող ու որդուն կարոտող մորը և նոր կյանքով ապրող որդուն։ Նման հակադրությամբ է գրված և Արմենի պոեմը. մայրը ապրում է քաղաքում, բայց սիրում է գյուղը, և դա բավական է, որ որդին լրջորեն մորը հանդիմանի. «Դու ատում ես նորը, սրտով հնի հետ ես»։

Նոր մարդու այս պարզունակ պատկերացումները աստիճանաբար ընդգրկում են կենսական համեմատաբար ավելի լայն շրջանակ, նկարագրվելով գործողության ու շարժման մեջ։ Աղոտ ուրվագծվում են սովետահայ պոեզիայի առաջին վիպական կերպարները՝ Զարյանի Հրանուշը, Ալազանի Վիկտորյան, որոնք, սակայն, ըստ էության կենսազուրկ և սխեմատիկ հերոսներ են։

Կյանք մտնող նոր սերնդի ճակատագիրը գեղարվեստորեն պատկերելու տեսակետից ուշագրավ են Տարոնցու «Անապատաններ» (1926) առաջին ժողովածուի մեջ զետեղված փոքրիկ պոեմները («Փողոցայինն-

րը», «Անապատականներ», «Փողոցի աղջիկը», «Հոտաղ Մինասը պիոներ»)։ Տարոնցու հերոսները՝ որբ ու թափառական տղաներ ու աղջիկներ, իրենց կյանքը անց են կացնում փողոցներում ու շուկաներում և գողությամբ ու հաց փախցնելով հոգում իրենց ապրուստը։ Աստիճանաբար նրանց բոլորին փողոցներից հավաքում են մանկատներում, դաստիարակում, արհեստ սովորեցնում և դարձնում նոր կյանքի շինարարներ։

Նոր հերոսի կերպավորման այս փորձերը աստիճանաբար զարգանում և 20-ական թթ. երկրորդ կեսին, Չարենցի ստեղծագործական նվաճումներով, ինչպես և մյուսների վրա թողած նրա բարերար ազդեցությամբ, ընկնում են խոր ու ուղենշային հունի մեջ։ Դրան զուգընթաց՝ տասնամյակի սկզբից որոշակիացման միտող գեղարվեստական որոնումները հայտնաբերում են գրական հերոսի մի նոր տեսակ։ Գրականության ներս են դառնում սոցիալիստական հեղափոխության կազմակերպիչներն ու ղեկավարները, երկիրը կառուցող առաջին կոմունիստները։

Պատմական անձը համաշխարհային գրականության մեջ նախկինում կերպավորվել էր բազմիցս։ Այդ կողմնորոշման նոր աստիճանը կապվում է գաղափարական և գեղագիտական միանգամայն նոր խնդիրների հետ։ Նոր հասարակարգի կառուցմանը իրենց ամբողջ կյանքն ու գործունեությունն էին նվիրաբերել բազմաթիվ մարդիկ, որոնք իրենց կատարած գործով ու հերոսությամբ, նաև իրենց ճակատագրերով ու պայքարի վեհությամբ ներշնչանքի աղբյուր են դառնում բանաստեղծների համար։ Այդ հերոսների շարքում է սոցիալիստական հեղափոխության առաջնորդն ու ղեկավարը՝ Վ. Ի. Լենինը, այդ շարքում են նաև 26 կոմիսարները՝ Ս. Շահումյանի գլխավորությամբ, Կամոն, Ա. Մյասնիկյանը և շատ ուրիշներ։ Այս անունները դառնում են ժամանակի մեծագործությունների, աշխարհը հիմնիվեր վերափոխող ուժի, հերոսության ու վեհության, մարդկային բարոյական ու հասարակական նոր իդեալի բնութագրման չափանիշներ։ Նրանց կյանքի ու գործունեության գեղարվեստական պատկերման միջոցով դրվագ առ դրվագ հյուսվում է դարաշրջանի դյուցազնավեպը։

Այս անսպառ ու հարուստ նյութի մեջ կարևոր և ուղենշային դեր ունի այս տարիների լենինապատումը։ Հեղափոխության առաջնորդի գեղարվեստական կերպարի ստեղծման գործում մեծ ավանդ ներդրեցին գրեթե բոլոր բանաստեղծները, որոնց շարքում առանձնանում է Չարենցը։

Ժամանակի դյուցազներգությունը Չարենցը հյուսեց թե՛ Լենինի կերպարի գեղարվեստական մարմնավորումով՝ «Ես և Իլյիչը» (1923), «Լենին» (1924), «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի, մուժիկի և մի զույգ կոշիկի մասին» (1924), «Լենին քեռին» (1924), «Լենինն ու Ալին» (1924), «Մահվան քայլերգ» (1928), թե՛ լենինյան գործին ու գաղափարներին նվիրված մարդկանց կերպավորումով՝ «Կոմունարների պատը Փարիզում» (1925),

«Բալլադ քսանըվեցի մասին» (1927), «Բալլադ գնդապետ Տոմսոնի, կոմերիտ տղի և գործադուլի մասին» (1928), «Իմ ընկեր Լիպոն» (1928)։ Նոր հերոսների դյուցազներգության հերոսամատյանը Չարենցը հյուսում է նրանց մարդկային և քաղաքացիական նկարագրի վեհ ու պատմականորեն հավաստի դրվագների համադրումով։ «Բորիս Զնելաձե» (1931) պոեմում նա ունի ծրագրային այնպիսի տողեր, որոնք կարող են բնաբան լինել վերը նշված բոլոր գործերի համար.

Ո՞ւր եք դուք, ոսկյա Աքիլլե՛ս և Պատրոկլե՛ս մարմար,
Ու արագոտն Ուլիս—հովիվների արքա...
Ահավասիկ բրոնզյա այս Աքիլլեսը,
Որի Հոմերոսը դեռ պիտի գա։—
Դուք կործանեցիք Հեքիաթի Տրովադան,
Եվ երգեցին դարեր ձեր գործերը ռազմի,—
Ահավասի՛կ սակայն մեր ն՛որ Աքիլլեսը,
Որ կործանեց Տրովադան կապիտալիզմի։

Հոկտեմբերյան հեղափոխության առաջնորդի՝ Լենինի կերպարի գեղարվեստական մարմնավորումը, նրա գործի գնահատությունը Չարենցի ստեղծագործության մեջ ունի առանձնահատուկ տեղ։ Արդիականության ու ժամանակի հարցադրումների սուր զգացողությամբ օժտված բանաստեղծի համար դա 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։ Լենինի կերպարն ու գործը նրա համար այն խտացումն էր, որի մեջ տարբեր կողմերով բեկվում էր հեղափոխված ժամանակաշրջանի պատկերը, ցոլանում էր դարաշրջանի ոգին։ Այս կողմնորոշումը Չարենցին հասցրեց նյութի յուրացման մի սկզբունքի, որի տեսական ձևակերպումը դարձավ ոչ միայն իր, այլև՝ ժամանակի գրական որոնումների կարևոր հայտնություններից մեկը։ «Լիրիքական անտրակտ» շարքում զետեղված «Ars poetica» բաժնում այդ հարցերին վերաբերող իր խոհերը 1929-ին նա ձևակերպեց այսպես.

...Լե՛նին, այո՛,— Լե՛նին։— Բայց ո՛չ միտինգային,
Բայց ո՛չ թմբուկ թեթև, բայց ո՛չ պլակատ։
Լե՛նին—այսօր արդեն ասել է—գագաթ,
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 կամքով, երկաթով,— նա կյանքի՛ առավոտ է՝
Մտքի, խորքի, կառուցման անհուն ելևէջ։

Լենինյան դաղափարների բանաստեղծական իմաստավորման հիմնական փուլը Չարենցի ստեղծագործության մեջ սկսվում է 1924-ից՝ Լենինի մահվանից հետո։ Ընդհանրապես, այդ տարիներին սովետական գրականության մեջ հեղափոխության առաջնորդի կերպարի գեղարվեստական մարմնավորումը նվաճում է լայն սահմանագծեր, դառնում գրականության կարևոր խնդիրներից մեկը։ Վ. Մայակովսկին գրեց «Վլադիմիր Իլյիչ Լենին» պոեմը, մի շարք այլ գործեր, որոնց դաղափարական հիմքը Լենինի և կուսակցության միասնությունն էր, հեղափոխական ժողովրդի հավաքական ուժի գովերգումը, Լենինի գործի մեծությունն ու անմահությունը։

Չարենցը, որ հեղափոխության զինվոր էր և հեղափոխության բանաստեղծ, բնականաբար, փոփոխվող օրերի հետ պետք է գտներ ինքնարտահայտման նոր ելակետեր։ Եվ հենց Լենինի մահվան հաջորդ օրը՝ 1924-ի հունվարի 23-ին Մոսկվայում նա գրեց սգերգի տագնապոտ ու կտրուկ շեշտերով հնչող «Լենին» բանաստեղծությունը. «Դասակարգը Պարզե՛լ է Լենինին, իբրև դևիզ։ Դասակարգը հակադրել է հնին—Իր Լենինին»։ Բանաստեղծությունը համակող է ոչ միայն իր սգերգային ու հերոսական ելևէջներով, այլև՝ տագնապի այն անմիջական թրթիռներով, որոնք այդ օրերի նրա մտերիմներից Մ. Մազմանյանի վկայությամբ համակել էին բանաստեղծին։

«Լենին» բանաստեղծությունը վերջավորող հերոսական տրամադրությունը Չարենցը շարունակել է նաև «Մահվան քայլերգում», որը գրված է բանաստեղծական հզոր թափով ու ներշնչանքով։ Մահվան քայլերգ լինելով, այն հնչում է որպես հերոսական հիմն, վեհության ու պայքարի համազանգ։

1920-ական թթ. Չարենցը անընդմեջ որոնում է Լենինի կերպարի գեղարվեստական մարմնավորման նոր ձևեր։ Սգերգային-հերոսական հիմներգության հետ մեկտեղ նա պարզ ու թեթև պատումով ստեղծում է նաև պոեմներ ու բալլադներ՝ «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի, մուժիկի և մի զույգ կոշիկի մասին», «Լենին քեռին», «Լենինն ու Ալին»։ Բանաստեղծը այնքան կարևորություն է տվել իր այս ստեղծագործություններին, որ արտաահման կատարած շրջագայության ժամանակ՝ 1925-ին, դրանք առանձին գրքով հրատարակել է Բեռլինում։

Թե՛ նշված գործերը և թե՛ «Ես և Իլյիչը» պոեմը գրվել են որոնումների այն շրջանում, երբ նա ցանկանում էր ագիտացիոն բնույթի գրականության պահանջներից ելնելով՝ ստեղծել պարզ կառուցվածք, մատ-

չեվի բովանդակություն, խոսակցական լեզու ունեցող ժողովրդական լայն զանգվածներին հասկանալի գործեր:

«Ես և Իլյիչը» պոեմում Չարենցը ֆանտաստիկ երազի ձևով պատկերում է իր ճանապարհորդությունը դեպի 2500 թվականը: Ժամանակային այսպիսի հեռավորության առիթով ավելորդ չէ վերհիշել Մայակովսկու հետ առնչվող մի փաստ: Իր ինքնակենսագրության 1922-ի կարևոր իրագործություններ շարքում Մայակովսկին նշել է. «Հինգերորդ ինտերնացիոնալ: Ուտոպիա: Պետք է ցույց տրվի արվեստը 500 տարի հետո»[12]: Ահա Չարենցը ևս այդպիսի մի ֆանտաստիկ ճանապարհորդություն է կատարում դեպի 2500 թվականը: Ժամանակային այս երկար տարածությունը նա «անցնում է» պոեմի գործողությունների անընդմեջ շարժմամբ: Ժամանակային հեռավորության պայմանականությունը Չարենցը միտոց է դարձրել շեշտելու իր ապրած իրականության պատմական վիթխարի նշանակությունը հետագա հարյուրամյակների համար: Բանաստեղծը կամքը մեքենա, միտքը ուղիս դարձրած թռչում է գալիք ժամանակները, դեպի ապագա, և ժամանակի ու տարածության հեռվից ավելի ակնառու է երևում իր օրերի դարակազմիկ նշանակությունը: Փոխվել են սերունդները, բարքերը, դարերի հեռվից եկած բանաստեղծին ոչ ոք չի ճանաչում և միակ ծանոթը, որի դոյությամբ նա հաստատում է ինքն իրեն «բյուստն է Լենինի», որ առիթ է դառնում այսպիսի հպարտ խոստովանության. «Հասկանո՞ւմ եք՝ նրան ես տեսել եմ: Ապրել ենք մի դարում. ե՞րբ էր. Ոնց որ դեռ երեկ էր... Հասկանո՞ւմ եք՝ նրան ես լսել եմ... Ինձ ճանաչում է նա տարիների տակից»:

Ոչ միայն Լենինի կերպարի գեղարվեստական մարմնավորման, այլև հեղափոխության պատմական նշանակության պատկերման առումով հատկապես 20-ական թթ. բանաստեղծները չէին կարող հետևել դյուցազներգություններ և դրանց համարժեք երկերի ավանդույթներին: Չէին կարող, քանի որ, նախ, իրենք էին հերքում հին արվեստը, և ապա՝ նոր նյութը պահանջում էր գեղարվեստական մարմնավորման նոր ձևեր: Չարենցը յուրովի լուծումով, ստեղծեց առաջնորդի կերպարի գեղարվեստական մարմնավորման իր սեփական սկզբունքները: Նախ, նա հենվում էր Լենինի կյանքի ու կենսագրության իրական դրվագների վրա: Այս առիթով ավելորդ չէ վերհիշել, որ և՛ «Լենինն ու Ալին», և՛ «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի... մասին» գործերի նյութը վերցված է իրականությունից:

«Լենինն ու Ալին» պոեմը «Խորհրդային Հայաստան» լրագրում տպագրվել է հետևյալ ծանուցումով. «Պոեմի նյութը վերցված է իրականությունից: Տրապիզոնի մեր համամիութենական հյուպատոսն ինձ պատ-

---

12 *В. Маяковский*, Полн. собр. соч., т. 1, М., 1955, с. 26.

մեց, որ Լենինի մահվան լուրը Տրապիզոն հասնելու օրը, կես գիշերին իր մոտ է գալիս Ալի անունով մի թուրք նավաստի իր վիշտն ու հարգանքը հայտնելու» (1925, № 17)։ Ժամանակի մամուլում հրապարակված հավաստի մի պատմություն է ընկած նաև «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի... մասին» գործի հիմքում։

Դեպքերի հավաստիությունը կարևոր է այն տեսակետից, որ Չարենցը իր հերոսի կերպարը կերտում է ոչ թե վերացական ու անորոշ, այլ՝ իրական պատմությունների միջոցով։ Իսկ այդ պահանջը՝ կենսական փաստի առկայության հետ մեկտեղ ազիտացիոն գրականության առաջնահերթ խնդիրն էր։ Դեպքի այսպիսի մեկնությունը՝ պահվածքի բնականությամբ ու մարդկայնությամբ առաջնորդին ավելի է մոտեցնում ժողովրդական զանգվածներին, նրա գործն ու գաղափարը անմիջականորեն առնչում իրական կյանքին։

«Լենինն ու Ալին» հուզիչ եղերերգ է Լենինի մահվան մասին։ Լենինի մահվան բոթը, ինչպես Մայակովսկին էր գրում՝ «Երկաթից իսկ դուրս քաշեց հառաչ»։ Մի այդպիսի հառաչ՝ թիավար Ալիի հոգու հառաչն էլ որպես հոգեբանական դյուտ ընկած է պոեմի հիմքում։ Իր պատկերացումներով Ալին ըմբռնել է, որ «Լենին—բեյուկ խալիֆ», որը «հասկանում է միշտ ֆուխարայի հալից»։ Ու այդ է պատճառը, որ «Սիրում է նրան, Այդ Լենինին հեռու իր չարքաշի սիրով Տրապիզոնցի Ալին»։

«Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի, մուժիկի և մի զույգ կոշիկի մասին» ստեղծագործության մեջ արդեն որոշակի հարաբերությունների ոլորտում պատկերվում է Լենինի իրական կերպարը։ Եթե Ալին Լենինին ճանաչում էր ռուս նավաստու պատմություններից ու իր երևակայության մեջ ձևավորված պակերացումներով, եթե մաճկալ Սաքոն ու փոքրիկ Իվանը նրան տեսել ու լսել էին հեռվից, ապա մուժիկը անմիջական խոսակցություն է ունենում առաջնորդի հետ, պատմում իր հոգսերը։ Պատումի այս եղանակը հնարավորություն է ընձեռել որոշակի վերաբերմունքով, բնավորության գծերով, նաև Լենինի արտաքինի պատկերումով ներկայացնել կերպարն ու գործողությունը։

Առաջնորդի կերպարը որպես խորհրդածության նյութ, որպես ժամանակի ոգին ըմբռնելու միջոց, որպես դարաշրջանի չափանիշ կարևոր տեղ է զբաղեցնում նաև Չարենցի «Էպիքական լուսաբաց» և «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուներում։ Ներկայի մոնումենտալ պատկերը գեղարվեստական միջոցներով վերաիմաստավորելու համար Չարենցը որպես նախադրյալ ընդունում է հեղափոխական պայքարի մեծությունը, որի խորհրդանիշն է Լենինի կերպարը։ Մայակովսկին հավաստում էր, թե՝ «Ես Լենինի մեջ փառաբանում եմ Աշխարհի հավատն ու Իմ հավատը» Չարենցը ևս առաջնորդի կերպարի միջոցով, ի լուր աշխարհի բացահայտում էր իր

հավատն ու հավատամքը. «Եվ կերգեմ կրկին։ Եվ ո՛չ մի ժանիք Ինձ չի քաժանի լենինյան դարից, Ինչպես ոչ մի ուժ ինձ չի բաժանի Իմ շունդալից պայծա՛ռ քնարից»։

1920-ական թթ. երկրորդ կեսին Չարենցը մտահոգված էր իրականության վիպական, ընդգրկուն վերարտադրության հարցով և լենինյան թեմայի ավելի խոր ու համապարփակ մարմնավորման կողմնորոշմամբ ստեղծում է հեղափոխության վիպական պատմությունը։ Լենինի կերպարը Չարենցը կերտել է և՛ հեղափոխության պայքարի դրվագները պատկերելիս, և՛ հեղափոխության համար նահատակված հերոսներին պանծացնելիս, և՛ սոցիալիստական շինարարության առօրյա պատկերներում։ Լենինապատումի անմիջական շարունակությունն են այս տարիներին գրված շատ գործեր և առաջին հերթին «Կոմունարների պատը Փարիզում» պոեմը, որը խորհրդածություն է Փարիզի կոմունարների գործի ու հիշատակի անմահության մասին։ Նյութը ճյուղավորվում և բնորոշ զուգահեռներով ներգրավում է բանաստեղծի մասնակցությամբ հեղափոխության դրվագները։ Նկարագրելով Փարիզի կոմունարների սխրանքն ու հերոսությունը, զուգահեռ անդրադարձով նա վերհիշում է Հոկտեմբերյան հեղափոխության դրվագներից մեկը. հյուսվում է ընդվզող, աղատաբաղձ ոգիների և արյամբ նվաճված հաղթանակի երգը։ Խորհրդածությունների ձևվով Չարենցն ընդհանրացնում է հեղափոխական շարժումների պատմական նշանակությունը, միաժամանակ՝ փաստի անհատականացման ու անձնավորման միջոցով ցուցադրում այդ ընդհանուրի որոշակի մասնավոր դրսևորումը։ Իր հեղափոխական պոեմների և ռադիոպոեմների ոգով Չարենցը այս գործում ևս օգտագործել է հրապարակային դիմումի ձևը, ընկերների և ժողովրդի հետ բարձրաձայն հաղորդակցվելու «տրիբուն պոետի» սկզբունքը. «Հասկանո՞ւմ եք արդյոք, ընկերնե՛ր, Հասկանում եք արդյոք հիմա թե—Ինչքա՞ն ենք ունեցել մե՛նք էլ Պեր-Լաշեզի պատեր»։ Պեր-Լաշեզի պատերի պատմությունը շարունակվում է Կրեմլի պատերի տակ տեղի ունեցած դրվագներով, այնտեղ հավերժորեն ննջող «կարմիր ղեկավարի» գործի մեծության իմաստավորմամբ։ Ազատության համար մարտնչած մարտիկների տևական պայքարի պատմության հենքի վրա Չարենցը կրկին իմաստավորում է Լենինի գործի էությունը. «Լենինը— Ուղեղն էր մեր դասի, Մեր դասի հոգին էր։ ...Դիսցիպլին էր Լենինը Դասակարգի մի նոր»։

Դրվագ առ դրվագ Չարենցը հյուսում է հեղափոխության վիպերգը, որի հերոսները իրական մարդիկ են։ «Բալլադ քսանըվեցի մասին» ստեղծագործության մեջ, անդրադառնալով 26 կոմիսարների հերոսական ու ողբերգական կյանքի պատմությանը, 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 հուզիչ պատմություն է «Իմ ընկեր Լիպոն» իրապատում բալլադը, որի հերոսը Հայաստանի հեղափոխական շարժման գործիչ, Չարենցի հայրենակից լիպարիտ Մխչյանն է՝ վախճանված 1921-ի ապրիլի 14-ին քաղաքացիական կռիվների մեջ։

Հեղափոխության մեծ պայքարի գործիչների շարքում առանձնահատուկ է Չարենցի սերն ու համակրանքը Մյասնիկյանի հանդեպ, որի հիշատակին է նվիրված «Կոմունարների պատը Փարիզում» պոեմը։ Մյասնիկյանի հանդեպ ունեցած խոր հարգանքը Չարենցն արտահայտել է նաև ավելի ուշ՝ 1933-ին գրված երկու քառյակում։

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, ժամանակին դեմք ու դիմագիծ տվող մյուս պատմական անձանց, որոնք արդար պայքարի, մեծության ու վեհության խորհրդանիշներ են եղել նրա համար։ Չարենցի այդ գործերը կազմում են մեկ ամբողջություն, ունեն ստեղծագործական ներքին օրինաչափություններ և մի մեծ ու ընդգրկուն հերոսապատումի առանձին դրվագներ են։

Պատմական անհատի գեղարվեստական կերպարի ստեղծումը 20-ական թթ. պոեզիայի հիմնական խնդիրներից մեկն էր, որի իրագործմանն անխտիր մասնակցեցին գրեթե բոլոր բանաստեղծները։ Ինչպե՞ս և ի՞նչ սկզբունքներով էր մարմնավորվում այդ նյութը։ Բանաստեղծությունների ու պոեմների մեծ մասը քնարական բնութագրումներ էին և միայն Զարյանի «Նոյեմբերյան օրերին» (1926), Սարյանի «Յունկերսի խորտակումը» (1926) պոեմներում փորձ արվեց նյութը մարմնավորել վիպական սկզբունքներով։ Առավել բնութագրական է Զարյանի պոեմը՝ նվիրված Գևորգ Աթաբեկյանի հեղափոխական գործունեությանը։ Զարյանը նկարագրում է Հայաստանի Հանրապետությունը, ժողովրդի ու երկրի քաղաքական-տնտեսական ծանր դրությունը, որին հաջորդում են նոյեմբերը՝ Հայաստանի խորհրդայնացումը, այնուհետև ներքին քաղաքացիական կռիվները ու վերջնական հաղթանակը։

Պատումի բնույթից ելնելով՝ Զարյանն իր հերոսներին ներկայացնում է գործողության ու շարժման մեջ, որոշակի նկարագրով անձնավորում

նրանց կերպարները։ Դա կարևոր ձեռքբերում էր, որքանով քնարական կանչերին ու կոչերին հակադրում էր իրական կյանքի պատկերը։ Զարյանի վիպականությունը թեև իր հետ բերում էր նաև ավելորդ երկարաբանություն, երբեմն անհարկի մանրամասներ, բայց այն ճանապարհն էր, որ տանում էր դեպի «Ռուշանի քարափը» չափածո վեպը, ինչպես և նրան դուրս բերում արձակի լայն ճանապարհ։

Նկարագրականության սկզբունքով է գրված Սարյանի «Յունկերսի խորտակումը» պոեմը՝ նվիրված Մյասնիկյանի, Ազարբեկյանի, Մագիլևսկու հիշատակին։ Սարյանը, որ ավելի շատ քնարական խառնվածքի բանաստեղծ էր, չի կարողանում ստեղծել անձնավորված կերպարներ, ուստի և դեպքի ու հերոսների ընդհանուր նկարագրությունից այն կողմ չի անցնում։

Բանաստեղծների մեծ մասը մնում է քնարական բնութագրումների և կերպավորումների սահմաններում։ Այդպիսին է Հակոբյանի «Վ. Ի. Լենինին» բանաստեղծությունը (1919)՝ Լենինին նվիրված առաջին գործը հայ պոեզիայում։ Կերպավորման և համեմատությունների նույն սկզբունքն է իշխում նաև նրա «Լենինը անմահ...», «Քսանվեց էին», «Ա. Մյասնիկյանին», «Գևորգ Ազարբեկյանին», «Քսանվեցի նախագահը» բանաստեղծություններում։

Ոճական հաջորդ դիծը, որ նկատվում է այս նյութը մարմնավորող բանաստեղծություններում այն է, որ հեղափոխության զինավարներն ու գործիչները ներկայացվում են երկաթավորվող երկրի կառուցման թափի մեջ, նրանց գործն ու հիշատակը համեմատվում էր երկրի տեխնիկական առաջընթացի հետ։ Հակոբյանը Կամոյին նվիրված բանաստեղծության մեջ նրան համեմատում է «ահռելի դինամոյի» հետ։ Մահարին Շահումյանին բնութագրում է «երկաթե» մակդիրով, նրա պայքարի երթը դուգորդում երկրի կառուցման թափին։ Ոճական նույն կողմնորոշման այլ տարբերակներ են Վշտունու «Լենինին», «Քսանվեց կոմիսարներին» բանաստեղծությունները։

Զարենցյան գծի հետևորդը այս տարիներին Տարոնցին էր։ Դրա վկայությունն է «Բալլադ Իլյիչի, Անտանտի և շախմատի մասին» գործը, որն ամբողջովին՝ սկսած պատումի ոճից և վերջացրած առանձին արտահայտություններով («Է՛խ, է՛խ, Իլյիչ», «Խնդում էր ընկերը քա՛հ-քա՛հ» և այլն) հիշեցնում է մուժիկի և մի ղույգ կոշիկի մասին պատմող Զարենցի բալլադը։

Նոր մարդու կերպարի գեղարվեստական յուրացումը, աստիճանաբար դուրս գալով ինքնանձնավորման ոլորտներից, հայտնաբերում է պատմական անձանց։ Որակական ու քանակական առումով 20-ական թթ. կեսերին հաջողության է հասնում պատմական անձնավորությունների կերպա-

վորումը, որը փաստի գեղարվեստի տեսության լիարժեք արտահայտություն է։

Ե

1920-ական թթ. պոեզիայի գլխավոր ուղղություններից էր արթնացող արևելքի և գաղափարապես թշնամի արևմուտքի պատկերումը՝ *պայմանավորված Հոկտեմբերյան հեղափոխության համաշխարհային նշանակության գիտակցությամբ։*

Արևելքը հայ բանաստեղծների գործերում ուներ իր հիմնավոր տեղը։ Համաշխարհային գրականության և արվեստի մեջ ստեղծված արևելյան (օրիենտալիստական) ուղղությունը կոչված էր վերականգնելու կեցության նախահիմքերը, մարդու հոգևոր ու բարոյական նկարագրի անաղարտ ակունքները։ Այս տեսակետից 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 թանձր գույներով հագեցած, անմիջական տպավորությամբ ստեղծված բազմաթիվ կտավներ, որոնք հայտնաբերում և գեղարվեստականացնում են Արևելքի ոգին։ Իր գրառումներում այս շրջանի ստեղծագործության մասին Սարյանը գրել է. «Ով ծանոթ է 1900—1910-ական թվականների 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 թեմաների, սյուժեների, բանահյուսության առատ օգտագործման մասին։ Այդ օրիենտալիստական, եթե կարելի է ասել, շարժման հող էր հանդիսանում ոչ միայն Արևելքի, այլև ժամանակի Եվրոպայի կուլտուրայի հետ եղած շփումը»[13]։

Արևելյան մոտիվը զգալի տեղ ունի Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ։ Իսահակյանի Աբու-լալան Արևելքի կենտրոնից՝ Բաղդատից, ծառս լինելով Արևմուտքի բերած բարոյական-հոգեբանական մթնոլորտի դեմ, հեռանում է անապատ, ավելի մերձենալու սրբազնագույն Արևին։ Իր քառյակներում Արևելքի պանծացման և Արևմուտքի քաղաքակրթության ժխտման մոտիվն էր զարգացնում Թումանյանը.

Արյունալի աղետներով, աղմուկներով ահարկու,
Արևմուտքի սարուկները մեքենայի և ոսկու՝

---

13 Մ. Սարյան, *Գրառումներ իմ կյանքից, 1966, էջ 122։*

Իրենց հոգու անապատից խուսափում են խուռներամ
Դեպ Արևելքն աստվածային—հայրենիքը իմ հոգու։

Նույն զգացողության արտահայտություն է 1919-ին գրված «Արևելքի եղեմներին իջավ պայծառ իրիկուն...» տողով սկսվող քառյակը, որի մեջ Արևելքի եղեմը բանաստեղծը 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 «Արևելք» պոեմում (1918). «Դո՜ւն, Արևե՛լք, իբրև վրեժ կը կանգնիս Դժբախտությունը մարդուն, Ջոր Արևմուտքը դարբնեց։ Ամբողջ պոեմը, որ քնարական-մենախոսական բնույթ ունի՝ Արևելքի փառաբանությունն է, որով և ձևավորվում-ուրվագծվում է, եթե կարելի է ասել, Արևելքի կերպարը։ Թոթովենցը, իր բառերով ասած, օվսաննա է երգում Արևելքին, այն համարելով մարդկության կորուսյալ էության և նիրշընչանքի ակունքը ոգեկոչող նախահիմք։ Պոեմը ոգով ու ոճով ներշնչված էր արևմտահայ պոեզիայի, մասնավորապես Սիամանթոյի և Վարուժանի ավանդույթներից։ Առաջինի «Արյուն է, որ կաթսանիմ...» բանաստեղծությունից է ընտրված Թոթովենցի պոեմի բնաբանը, բնաբանի հետ մեկտեղ առկա են այսպիսի տողեր. «Ոչ ալ զբեղ երգեցի... Արևելք, աստվածննդու և քուրմերու ծննդավայր, Պատմության կոթող, իմաստության խորության և վայելքի խորան»։

«Հեթանոս երգերի» հեթանոսությանը ձուլված արևելյան մոտիվն առկա է նաև Վարուժանի ստեղծագործության մեջ՝ «Հեթանոսական», «...Ով Լալագե», «Արևելյան բաղանիք»։ Հեթանոսական դարձը Վարուժանը զուգակցում է Արևելքի ոգուն ու նախկին հզորությանը, դա ներքին հակադրության մեջ դնելով Արևմուտքի բերած՝ մարդկանց կյանքը խաշտանգող, մարդկանց ջլատող մեքենաների ուժի ու իշխանության, միաժամանակ նոր ու ապականված բարքերի հետ («Բանվորուհին», «Մեռնող բանվորը», «Խաբված կույսեր», «Մեքենաները»)։

Նման հիմնավոր ավանդույթների առկայությամբ՝ պատմական նոր պայմաններում և նոր գաղափարախոսության դիրքերից սովետահայ պոեզիայում արմատավորվեց Արևելքի ու Արևմուտքի բանաստեղծական պատկերումը, որին մեծապես խթանեց նաև Արևելքի երկրների հանդեպ այդ տարիների քաղաքական վերաբերմունքը։

Լենինը 1920-ին Հնդկական հեղափոխական ասոցիացիային գրում էր. «Միայն այն ժամանակ, երբ հնդկական, չինական, կորեական, ճապոնական, պարսկական, թուրքական բանվորն ու գյուղացին իրար ձեռք կմեկնեն և միասին կընթանան դեպի ազատագրության ընդհանուր գործը,

միայն այդ ժամանակ կապահովվի վճռական հաղթանակը շահագործողների դեմ։ Կեցցե ազատ Ասիան»[14]։ 1920-ի սեպտեմբերի 1—7-ը Բաքվում տեղի է ունենում Արևելքի երկրների ժողովուրդների առաջին համագումարը, որին մասնակցում են 26 երկրի 37 ազգությունների 1891 պատվիրակ։ Համագումարին մասնակցել են նաև Հայաստանի պատվիրակները, որոնց Արևելքի ժողովուրդներին ուղղած կոչում ասվում էր. «Մեր ռևոլյուցիոն պայքարում մենք ամբողջ հույսերս դնում ենք ինչպես սովետական երկրների, այնպես էլ Արևելքի ռևոլյուցիոն ժողովուրդների օգնության ու աջակցության վրա։ Մեր կողմից մենք օգնության կգանք Պարսկաստանի ու Թուրքիայի ճնշված և իրենց ազատագրության համար պայքարող ռևոլյուցիոն մասսաներին»[15]։

Համագումարը քննության է առնում Արևելքի ժողովուրդների ազատագրման, իմպերիալիստական երկրների քաղաքական լուծը տապալելու և համանման շատ հարցեր, որոնք ժամանակի հետ 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։ Հայաստանի խորհուրդների առաջին համագումարը Տաճկաստանի աշխատավորներին ուղղում է բարեկամության կոչ (տե՛ս ԽՀ, 1922, № 29)։

1922—1923 թթ. Երևանում լույս է տեսնում «Նոր Արևելք» շաբաթաթերթը։ 1926-ին պարսկահայերի հայրենակցական միությունը Թիֆլիսում հրատարակում է «Զարթոնք» գրական-գեղարվեստական պատկերազարդ ժողովածուն, որի նպատակը Արևելքի մտավոր արթնացումն էր, գրականության ուսումնասիրությունն ու տարածումը։ Ժողովածուի մեջ զետեղված են Վեսպերի «Սարսափ (արևելապոեմ)» գործը, Գևորգ Խալաթի «Չին կուլին» բանաստեղծությունը, Վ. Թերզիբաշյանի «Օմար Խայամ», Ա. Տեր-Վարդանյանի «Պարսից գրականության պատմությունը իր ծագումից մինչև ԺԴ դարը» հոդվածները։

Երևանում հաճախակի տեղի են ունեցել Արևելքի ժողովուրդների ազատագրական պայքարին նվիրված ցույցեր, միտինգներ, ինչպես 1927-ի ապրիլի 17-ի բանվորների և աշխատավորների բողոքի միտինգն ու մեծ ցույցը՝ Չինաստանում Չան-Կայ-Շիի կողմից բանվորների գնդակահա-

14 Վ. Ի. Լենին, Երկ, հ. 41, էջ 147։

15 Ա. Բ. Հարությունյան (Հարենց), Արևելքի ժողովուրդների առաջին համագումարը, 1960, էջ 84, տե՛ս փաստաթղթերի «Հավելված» մասը։

բության առիթով։ Նույն դեպքերի անմիջական տպավորությամբ Չարենցը գրել է «Մահվան քայլերգ (Կանտոնի կոմունարների հիշատակին)» բանաստեղծությունը։ Այդպիսի ցույցեր են տեղի ունեցել նաև Լենինականում և այլ վայրերում։ Իսկ 1930-ի հուլիսի 19—22-ը Երևանում հյուրընկալվում է Չինաստանի բանվորության և աշխատավոր գյուղացիության 30 հոգուց բաղկացած պատվիրակությունը[16]։

Ահա այս պայմաններում՝ որպես ժամանակի անհրաժեշտ գաղափարական-քաղաքական պատվիրան, կարևորություն է ստանում Արևելքի և Արևմուտքի պատկերումը։ Առաջին քայլերից մեկը Չարենցի «Լենինն ու Ալին» պոեմն էր։ Դրա հետ կապի մեջ է «Ստամբուլը», որտեղ Կ. Պոլիսը և այլ քաղաքներ նվաճած սուլթան Ֆաթիհի անցած նվաճողական ու արյունոտ ճանապարհը խորհրդանշող լեգենդի միջոցով, լեգենդ, որ ամբողջ Թուրքիայի պատմական ուղին է՝ սկսած վայրկյաուն ցեղամթերից մինչև «Ռեպյուբլիկ Թյուրք», Չարենցն ստեղծում է բռնակալ Արևելքի հավաքական մի կերպար՝ դրան հակադրելով թուրք ժողովրդի պայքարը հանուն ազատության։ Պատմության մի ծայրին կանգնած են սուլթան Ֆաթիհն ու նրա հետնորդները, մյուս ծայրին՝ թուրք կոմունիստ Մուստաֆա Սուբհին ու նրա ընկերները, որոնք Ֆաթիհների թոռների ձեռքով ոչնչացվել են Տրապիզոնում։ Պոեմում հրաշալի է նկարագրված Ֆաթիհների Ստամբուլը, որն աստիճանաբար անձնավորվում ու դառնում է գեղարվեստական կերպար։ «Զարգացե՛լ է, Ֆաթի՛հ, քո Պոլիսը»,— լեգենդով սկսած և ներքին զայրույթով բորբոքված իր ըրույցն է շարունակում պոեմի անցուդարձը ի մի բերող գլխավոր հերոսը, որը հեղափոխության բանաստեղծն է («Զարմանո՞ւմ ես, ի՞նչ է, Չարե՛նց»)։ Զարգացել է Պոլիսը, բայց ամեն ինչ նույնն է նորից. «Ծախվում է ամեն ինչ այստեղ։ Ծախում է—ով ինչ ունի։ ...Կինը—Մարմինը. Մինիստրը—Հոգին։ Գի՞նը.— Չնչի՛ն է. Ջոկի՛»։ «Հոլիվուդ» պես պտտվող բարոյազուրկ ու քաղաքականապես ստոր, խորամանկ, արյունոտ Ստամբուլի կերպարը լեգենդից վերածվում է իրականության, սուլթան Ֆաթիհի արյունոտ թաթի հետքը առաջնորդում է դեպի եղեռն ու կոտորած, մինչդեռ նա հանգիստ իր համար «պարում է ջազբանդ ու ֆոկստրոտ»։ Զգայապես այս ամենը վերապրող բանաստեղծի խոսքը աստիճանաբար հասնում է հրապարակախոսական շիկացման և ապտակի պես շառաչում Ստամբուլի երեսին. «Մի անո՛ւն դու ունես, Ստամբո՛ւլ.— Միջազգային պոռնիկ»։

Պատմության արյունոտ խրախճանքը վերհիշելուց և դրա շարունակությունը պատկերելուց հետո՝ Թուրքիայի ազատագրման և Հոկտեմբեր-

16 Տասներկու տարի, էջ 84, 141։

յան հեղափոխության պատգամների իրականացման հույսով ու ոգևորմամբ Չարենցը ավելացնում է՝ «Դեռ կգա կարմիր ռևանշը»։

«Ստամբոլ» պոեմը հյուսված է հրապարակախոսական շնչով ու ոգով, հռետորական-ուղերձային պոեզիայի սկզբունքներով։ Պոեմում Չարենցը լիարժեքորեն մարմնավորել է այդ տարիների պոեզիայի գեղագիտական որոնումները՝ հասնելով ձևի ու բովանդակության, պատումի ու ոճի նպատակային միասնության։

Այդ տարիներին Չարենցն ապրում է հոգեբանական վերակառուցման շրջան։ Նրան արդեն նեղ էին թվում տեղական կյանքն ու միջավայրը, նա ցանկանում էր ընդարձակել իր ընդգրկումների ոլորտը։ «Պոեզոզուռնայից» հետո, որը հագեցած էր նաիրյան երկրի բույրով ու մթնոլորտով, նա լայն շնչառությամբ ձգտում էր իր էության մեջ ներքաշել և գեղարվեստորեն պատկերել աշխարհի անցուդարձը, ժամանակի հզոր շարժման բովանդակությունը։ 1924-ին Մ. Գևորգյանին Մոսկվայից նա գրում էր. «Անցյալ ամեռվա ընթացքում Երևանը մի հսկայական գործ կատարեց իմ հոգեկան զարգացման զիգզագանման ուղիում. այն է՝ արմատախիլ արեց իմ մեջ այն ամենը, որ նաիրյան 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...» (VI, 404—406)։ Այս ցանկության և աշխարհի լայնությունները գեղարվեստորեն յուրացնելու ներքին մղումը Չարենցը իրագործում է «Կոմալմանախ» գրքով և քիչ առաջ թվարկված 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 կտրուկ 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, այնուհետև բացասական գիրք գրել սովետների երկրի դեմ։ Ահա այս փաստն է, որ Չարենցը շարժի է վերածում և ներկայացնում իբրև գործողությունների շարժում։ Գործը որոշակիորեն համապատասխանում է այն ծրագրին, որ Չարենցը մշակել էր «Standart»-ում։ Գործողությունների շարժումը և մարդկանց արարքները Չարենցը ներկայացրել է մեքենայացված ռիթմում և, այսպես կոչված, մեքենայականությունը ներմուծել գեղարվեստական համակարգ։ Այսպես. «Միստր Սնոուդենը բանում է

բերանը. Բաժակը սահում է. Շոկոլադը խմվում է: Բուտերբրոդը վեր. Ինքնիրեն ուտվում է»: Կինոարվեստի շարժապատկերների սկզբունքով վերանում է գեղարվեստական պատկերը, 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. «Չետեղում ենք... ցույց տալու համար ագիտ-բանաստեղծության ինքնուրույն մի նմուշ»: Պոեմը գրված է գերմանացի արդյունաբերող-միլիոնատեր Հուգու Ստիննեսի մահվան կապակցությամբ և ծրագրված է առանձին փաստի բանաստեղծականացմամբ ագիտացիոն-բացատրական եղանակով քննադատելու կապիտալիզմի էությունը: Փաստից Չարենցը հասնում է անհրաժեշտ ընդհանրացման:

Արևմուտքի քննադատության, այդ քննադատության 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 բերից մեզ դինամիտ, Հիմի պայթենք պիտի: Բայց ո՛չ թե երգում միամիտ—Այլ դուրսը, Դաշտում, Ձեր դռանը»: 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»: Եվ ապա՝ այդ լիցքերը կուտակվում էին հեղափոխական պայքարի նպատակի մեծության հեռանկարում: «Անտանտին—մենք» բանաստեղծության մեջ պայքարի ուժը ուղղվում է անտանտայի երկրների ու ամեն կարգի ստիննեսների դեմ՝ «Լսո՞ւմ ես. Կա՛նք. կքանդենք: Լսո՞ւմ ես, Ստիննեսի Հանդեպ Կա Երրորդ Ինտերնացիոնալ»: Պրոլետարիատի պայքարի համաշխարհային դերի գիտակցման դիրքերից «Տիրապետողների դեմքը» սատիրագիտում Չարենցը ներկայացնում է աշխարհի հզոր երկրների՝ ՍՍՀՄ-ի, ԱՄՆ-ի, Ֆրանսիայի և Գերմանիայի քաղաքականությունն ու տնտեսական հասարակական կարգը: Շարժի ու ծաղրանկարի սկզբունքներով շեշտվում են կապիտալիստական երկրների վարչակարգերի ամենաբնորոշ կողմերը՝ շահագործում, պատերազմներ, անհավասարություն, թշնամանք, քաղքենիական կենցաղ ու թշվառություն: Չարենցը պարզ միջոցներով ժողովրդին ցույց է տալիս գաղափարապես թշնամի Արևմուտքի դեմքը և ամրապնդում նրա

Հավատը սովետների երկրի նկատմամբ: Միաժամանակ՝ դա կոչ էր հանուն կառուցվող ապագայի հաղթահարելու 20-ական թթ. առաջին տարիների տնտեսական դժվարությունները:

1920-ական թթ. «Neo Orientalia» (1923), «Սալամնամե» (1924), «Արևելքը հուր է հիմա» (1927), «Խոսում է ռադիո Ալժիրը» (1931) գրքերով Արևելքի երգչի համբավ ուներ Ա. Վշտունին: «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» (ԽՀ, 1927, № 140):

Արևելքի պատկերումը Վշտունին դարձնում է իր ստեղծագործության առանցքային գիծը՝ ձգտելով Ալժիրից, Եգիպտոսից ու Իրաքից սկսած մինչև Հնդկաստան ու Չինաստան ընդարձակել իր գեղարվեստական ընդգրկումների աշխարհագրությունը: Ի տարբերություն Չարենցի՝ Վշտունին ու մյուսները անտեսում էին փաստը, պատմական միջավայրը և ապավինում ընդհանուր այնպիսի պատկերացումների, ինչպիսիք են նախերգանքի բնույթ ունեցող հետևյալ տողերը.

Ես քո որդին—պոետը քո, բարձր ու հպարտ գո՛վքդ երգեմ,
Հրե կառքով, կարմիր վառքով, բարձրաթռիչք, ջա՜ն Արևելք:
Ես քո տիտան ու շառաչող մեծ պայքարի թո՛վքը երգեմ,
Առյուծաբաշ, հաղթ ու կրքոտ, իմ գովական, ջա՜ն Արևելք:

Վշտունու արևելյան մոտիվներին բնաբան կարող են լինել հետևյալ տողերը. «Իմ երգում հորձանքներ ու հողմեր կան Ու զարթնող աշխարհի շորս կողմեր կան»: Այս նյութի 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»: Տաք արևի տակ հորանջի ու հափրանքի մեջ ննջող Արևելքին, հաշիշի թմբիրին ու թմրածությանը, հարեմների ծորուն սիրերգերին ու սոխակների դայլայլին, սեյիդների անշտապ նամազներին ու մարդկանց տարտամ քայլքին Վշտունին հակադրում է ժողովրդի պայքարի ուժը և մտավոր զարթոնքը, ժամանակի արագությունն ու աշխարհի վերափոխման թափը: «Երգս մրրկող կանչ է»,— ավետում է նա և իրեն համարում Արևելքի մի «նոր շայիր»:

Աշխարհագրական Արևելքին ուղղված ռոմանտիկական կոչերին հաջորդում է վերացական մի նոր կոչ, որը հասցեագրված է բոլորին, բայց՝ առանց որոշակի հասցեատիրոջ։ «Հե՛յ Արևելքի մռնչացո՛ղ ալամ, Սա՛մ քեզ, Հուր ու հրագիր ղալամ քեզ»,— բացականչում է նա և այդ մըռընչացող ալամի անվան տակ ի մի բերում նոր մարդու վերացական այսօրինակ ըմբռնումը. «Այն ո՞վ է, Որ հազարահունչ ձայնով է.—Ալին, Գևոն, Ցզան Ցին, Հասանը, Նոր մարդ՝ Մասսան»։ Վերացականորեն ու համահարթված ձևով է ըմբռնվում նաև Արևելքի երկրների աշխատավորության կյանքն ու պայքարը։ «Պոեմ չինականի» առիթով միանգամայն ճիշտ ու տեղին է Ընձակ Վահանյանի դիտողությունը, ըստ որի՝ Վշտունին «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»[17]։ Արևելքի պատմական որոշակի միջավայրի բացակայությունը Վշտունին փորձում է լրացնել արևելյան անձնանունների, տեղանունների, Արևելքի կյանքին, կենցաղին, զարդանախշին բնորոշ այլ տարրերի օգտագործումով։ Այդպես ստեղծվում է Արևելքի պայմանական մի միջավայր, որն ավելի շատ գոյություն ունի որպես բառային ատաղձ, քան՝ կենսական մթնոլորտ։ Այս առումով միանգամայն տեղին էր Դ. Դեմիրճյանի ելույթը 1930-ի պոեզիայի հարցերին նվիրված դիսպուտում։ Նա քննադատում է և՛ արևելյան նյութի չարաշահումը, և՛ դրա յուրացման գեղարվեստական սկզբունքները, ասելով, թե՝ «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 որոշակի բարքերի ու կենսական միջավայրի պայմաններում տեղայնացնել։ Ճիշտ այս ելակետից, անդրադառնալով ազգային ձևի հարցերին, Վշտունուն քննադատում էր Չարենցը. «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 (VI, 225)։ Դրան հակառակ Չարենցը գնահատում է Արմենի «Ջուբեյդան», Բակունցի պատմվածքները, Դեմիրճյանի «Նիգյար», «Ռաշիդ» վիպակները, որոնք «միանգամայն ազգային են ձևով» և «տալիս են ընտրված թեմայի ռեալիստական պատկերը, ազգային կոնկրետ միջավայրի ճատկանշական կոլորիտը» (VI, 225)։

Եվ պատահական չէ, որ «Neo Orientalia» գրքի գրախոսը այսպիսի տողեր էր գրում. «Ազատ Վշտունու համար Արևելքը «արար է», «վարար

17 Գրական շարթի, 1929, № 27—28, էջ 638։

է», «հորձանք է», «փորձանք է», «մրրկաշունչ ղողանջ է», «հուր է», «կանչ է», «վազք է» և այլն», նա «բավարարվում է հուր, կանչ, հզորական, զորականչ և այլ սնամեջություններով» (Ն, 1923, № 3, էջ 309—312)[18]։

Համաչն Արևելքին ուղղված կոչերից հետո՝ զարթոնքի ու ընդվզման գաղափարական դիրքերից Վշտունին սկսում է գրեթե նույն միանշանակ մոտեցմամբ առանձին-առանձին անդրադառնալ Արևելքի երկրներին։ «Ջիապեմում» Իրանը ներկայանում է շոգի մեջ նիրհող Թեհրանի և նրա փողոցներում ծանր բեռ քարշ տվող ձիու նկարագրությամբ, որը, ի վերջո, ծառս է լինում իր չարքաշ բախտի դեմ, ազատվում տիրոջից ու բեռից, թռչում դեպի երանելի ազատություն։ Բոմբեյը պատկերվում է իբրև Հնդկաստանի ազատագրման խորհրդանիշ. «Է՛յ, Բամբեյ, Ինդիայի սրտում բոմբ ես դու»։ Ստամբուլը՝ «Մի փաշա էր երեկ, Անունը—Օսման կամ Ալի», որը հիմա ընթանում է վերափոխման ու նոր կյանքի ճանապարհով։ Իրաքի արաբ աշխատավորությանն է նվիրված «Ուղտը», որտեղ ուղտի անձնավորված խորհրդանիշով մարմնավորվում է օտար գաղութարարների դեմ ժողովրդի ծավալած ազատագրական պայքարի գաղափարը. «Մեր անապատներում օտարականներ կան—... Ու մեր անտառների բորենիներին միացած՝ Մարմինդ հողոտել են ուզում, Սիրելի՛ս»։ Բանաստեղծությունը համեմատաբար հաջողված է, որքանով հեռատորական-ուղերձային չափատող է ներմուծվել մտերմիկ ու ջերմ ինչ-որ երանգ։

Վշտունու արևելյան ստեղծագործությունների շարքում ուշագրավ է «Ռամ Ռոյը» պոեմը, որի, ինչպես «Պոեմ Չինականի» նյութը վերցված է Չինաստանի կյանքից։ Ռամ Ռոյը հնդիկ զինվոր է, որը պարտավոր է իր ընկերների հետ գնդակոծել Շանհայի չին աշխատավորության ցույցը։ Այդ պահին նա վերհիշում է իր տունը, կնոջը, քաղցած երեխաներին, և կարծեք սեփական որդին նրան ամոթանք է տալիս աշխատավոր չինացիների դեմ ելնելու համար։ Ռամ Ռոյը գալիս է սոցիալ-դասակարգային գիտակցության և իր չարձակած գնդակի փոխարեն՝ սպիտակ սպայի հրամանով ընկերների արձակած գնդակն է ընդունում իր մարմնի վրա։ Պոեմի ոճական

---

18 Վշտունու «չապրած նեո-օրիենտալ ապրումները» քննադատվել է նաև «Մարտակոչում» (1923, № 161)։ Նրան քննադատել են և յուրայինները։ Այսպես Գ. Վանանդեցին «Աֆիոնից» դեպի «Ալամը» հոդվածում, անդրադառնալով Վշտունու «Սալամնամե» և «Neo Orientalia» գրքերին, դրվատելով նրա ստեղծագործության գաղափարական կողմը՝ այն, որ բանաստեղծը զարթոնքի է կոչում թմրած Արևելքը, միաժամանակ գրում էր. «...շարունակաբար կրկնվող վշտունիական «շառաչներն» ու «ծփանքները» վերջիվերջո անհամ են դառնում մտապատկերների աղքատությունից» (Նոր ակոս, 1924, № 15—16, էջ 287)։

Հյուսվածքը ձևավորվում է ըստ գործողությունների ընթացքի։ Կարուկ ու հատու հնչերանգով է պատկերված Շանհայը, փողոցը, գործադուլը, հակառակ դրան հուզիչ ու զգացմունքային երանգավորում ունի վերջին պատկերը, երբ մահամերձ Ռամ Ռոյը գրկում է վիրավոր չին տղային.

Եվ ահա Ռամ Ռոյը հնդիկ
Գրկեց արնաքամ չին տղին,
Ինչպես իր որդուն հարազատ.
Կարծես շշնջում է կամաց.
— Ես ու դու ընկանք այս կռվում,
Որ Չինը լինի ազատ։

Այսօրինակ հաջողություններով հանդերձ՝ Վշտունին երբեք չի ազատվում սխեմատիզմից։ Սխեման տեղադրվում է որոշակի գործողությունների ու նկարագրությունների մեջ՝ առանց վերաճելու իրական կենսազգացողության։ Այդպիսին է «Պոեմ չինականը», որի մեջ մակուկլավարը, մերժելով իր մանդարինի աղջկան, իր սիրտն է բացում չարքաշ այգեպանի աղջկա առջև։ Այդպիսին է և «Երկու սեր» բանաստեղծությունը։ Դրանցում շատ են պարզունակացվում և հասարակացվում հակադրության եղերը։ Իրականության մերկապարանոց չափածո արձանագրության այսպիսի տպավորություն է թողնում նաև «Խոտում է ռադիո Ալժիրը» պոեմը։ Թեև ռադիոհաղորդման ձևով գրված գործը կարող է արդարացում գտնել՝ պատումի ոճը նմանեցնելով ռադիոյով հաղորդվող լուրերի ոճին, բայց այդ արդարացումը չի փրկում գեղարվեստական որակը։

Արևելքի պատկերմամբ Վշտունին բնև ստեղծեց աշխարհագրական մեծ ընդգրկում ունեցող քարտեզ և առատորեն գրեց պոեմներ ու բանաստեղծություններ, բայց այսօր դրանք ունեն գրեթե միայն գրապատմական արժեք։

Նույնպիսի արժեք ունեն նաև Ն. Զարյանի պոեմները, որոնցում նա Վշտունու ազդեցությամբ պատկերում է Արևելքի ժողովրդի ծանր դրությունը, նրա պայքարը հանուն ազատության։ «Չին աղջիկը» (1926) պոեմում Զարյանը պատկերում է ռիկշինների ու կուլիների ծանր կյանքը, որոնց հասնում են նոր գաղափարներն ու հեղափոխության արձագանքները։ Քնած ու թմրած Արևելքի արթնացման մի կոչ է «արևելահիմն» որակված «Վերթրագնա» պոեմը (1925)։ Ամբողջության մեջ և՛ Վշտունու, և՛ Զարյանի, և՛ մյուսների այս բնույթի գործերը գրված են այդ տարիներին իշխող գրոհայնության և ուժի դիրքերից։

Դաղափարական ճառի սկզբունքներով գրված այս ստեղծագործությունների շարքում գեղարվեստական արժեքով առանձնանում են Դ. Սարյանի արևելյան պոեմներն ու բալլադները: Մանկության և պատանեկության տարիները ապրած լինելով Իրանում, էությամբ զգալով այդ երկրի բարքերն ու սովորությունները և ապավինելով իր քնարական մեղմ խառնվածքին՝ Սարյանը ոչ միայն արձագանքում է իր ժամանակին ու կատարում, այսպես կոչված, «սոցիալական պատվեր», այլև՝ ստեղծում հաջողված գործեր:

1920-ական թթ. գրած «Գյուլխանդա», «Գյուլնարա», «Կըզ-Կալասի» բալլադներին հետագայում ավելացան նորերը («Թառզանի մորմոքը», «Իրանի», «Շահն ու Մեջնունը», «Դելֆրոշ և էլ Նուրի», «Երգիչ Սալվարին»), կազմելով «Իրանի» խորագրով մի ամբողջական շարք: Սարյանի այս գործերի, առաջին հերթին «Գյուլնարայի», հաջողության գրավականը հուզական, ներգործող տրամադրությունն է, որ արևելյան գունագեղության հետ միասին հնչեղություն ունեցավ չոր ու ցամաք չափածո հրապարակախոսության ու ճառասացության մթնոլորտում:

Ինչո՞ւմն էր Սարյանի պատկերած Արևելքի գրավչության գաղտնիքը: Ի վերջո, չադրայից հրաժարվել ցանկացող արևելյան գեղեցկուհիների ու նրանց բարքերի մասին շատերն են գրել: Ուստի, հարցը սոսկ նյութը չէ, այլ՝ ներգործող գեղարվեստական խոսքը, որն այս դեպքում հյուսվում է դրամատիկ գործողությունների և մեղմ քնարական խոսքի զուգադրմամբ:

«Գյուլնարա» բալլադում սեղմ տողերի մեջ Սարյանը մի ամբողջ դրամատիկական պատմություն է ստեղծում գորգագործ աղջկա, չադրան դեն նետելու նրա ցանկության, հույսերով գործած գորգի, գորգը խանին նվեր տանելու և նրա ողբերգական մահվան մասին: Դեպքերի նկարագրությունը Սարյանի խոսքը չի հասցնում պատմողական հեշտ շարակարգության, քանի որ պատումը զարգանում է տրամադրություն և հոգեվիճակ արտահայտող պատկերներով, զգացմունքային լարվածությամբ: Ստեղծվում է լիարյուն մի գործ, որի մեջ հերոսուհին պատկերվում է և՛ իր տեսանելի արտաքին նկարագրով, շարժուձևով, գեղեցկությամբ, և՛ շնորհներով ու աշխատանքով, և՛ վշտով ու տառապանքով: Սարյանը վերականգնում է կենսական և հուզիչ քնարերգության ավանդական սկզբունքները՝ ծառայեցնելով նոր ժամանակների տրամադրությունների պատկերմանը: Դրանով իսկ՝ նա առանց հրովարտակի ապացուցում է, որ ամենևին էլ մեռած ու անկենսունակ չեն բանաստեղծության ավանդական սկզբունքները, և, որ միայն դրանց զարգացմամբ կարելի է ստեղծել նոր, արժեքավոր գրականություն:

Այս սկզբունքների գեղարվեստական արտահայտություն է նաև «Կըզ-Կալասի» բալլադը՝ հոր կրքերից ազատվելու համար իրեն ծովը նե-

տած աղջկա արևելյան լեգենդի մշակումը։ Լեգենդի նյութը զուգահեռաբար և փոխաբերաբար կապվում է ճնշումներից, հարեմային կյանքից ազատագրվող Արևելքի կնոջ պատկերման հետ։ Սարյանը և՛ արձագանքում էր ժամանակի պահանջներին, և՛ կարողանում խուսափել պատրաստի կաղապարներից։

Ասել, թե ստեղծագործական այս որակը Սարյանը նվաճեց միանգամից՝ սխալ կլինի։ Նախ՝ 20-ական թթ. վերջերին դասական ավանդույթների յուրացման միտումը դառնում էր համընդհանուր սկզբունք («Գյուլնարան» և «Կրզ-Կալասին» գրվել են 1929-ին) և ապա՝ մինչ այդ գործերը նա ևս «Գյուլխանդա» (1926) բալլադով հասցրել էր տուրք տալ սխեմատիզմին։ Քնարական նրբատոներով հանդերձ, դա հնի ու նորի պարզունակ հակադրության արդյունք էր։

Արևմուտքի քննադատության և հիմնականում արթնացող Արևելքին անդրադառնալու գեղարվեստական կողմնորոշումը, հասարակական նոր հնչեղություն տվեց հայ գրականությանը, ընդլայնելով նրա քաղաքացիական ընդգրկումների շրջանակը։ Թեև այս ուղղությամբ ստեղծված արժեքները շատ չէին, այնուամենայնիվ, նյութի հայտնաբերումը ուղի էր՝ դուրս գալու տեխնիցիզմի փակուղուց, ավելի լայնորեն գնահատելու հեղափոխության համաշխարհային դերն ու նշանակությունը։

Զ

Համաշխարհային գրականության պատմության մեջ չկա մի ժամանակաշրջան, որը ստեղծագործական նյութ դարձրած չլինի ամենամարդկային զգացմունքներից մեկը՝ սերը, սիրո ապրումը, սերը առ կինը։ 20-ական թթ. պոեզիան ևս, ունենալով շեշտված քաղաքացիական բովանդակություն, չշրջանցեց այն և առաջ քաշեց սիրո պատկերման ստեղծագործական տարբեր կողմնորոշումներ։

Սիրո իդեալական ըմբռնումը, ընդհանրապես սիրո պատկերման հուզական-զգացմունքային նախորդ սկզբունքները նորագույն գրականության ձևավորման առաջին իսկ տարիներից համարվեցին անընդունելի։ Քննադատությունը մի կողմ դրեց Տերյանի «անբիծ սերը», Իսահակյանի սիրերգությունը, Չարենցը մոռացավ իր իսկ երգի դիցուհուն և բոլորը միասին փորձեցին հայտնաբերել ժամանակի քաղաքացիական բովանդակությանը համապատասխան սիրո նոր առարկա, սիրո ինքնարտահայտման նոր ձև, սիրային քնարերգության նոր երանգներ։ Այստեղ ևս մոտեցումները տարբեր էին, որոնք և հանգեցրին գլխավորապես երեք հիմնական սկզբունքի. սեռական առողջ բնազդի գովերգում, վերափոխված կյանքին ու նոր մարդու բաղաքացիական նկարագրին համապատաս-

խան սիրերգություն, որը հասավ մերկապարանոց սխեմատիզմի և բնական, կենսական սիրային ապրումների պատկերում, որ ուղղված էր սիրո նոր տեսության կաշկանդումների ու սխեմաների 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, որ համարվում էր «մեշչանական», «մանրբուրժուական» և ապա՝ զգացմունքի ու հույզի վերացումով փորձում էին սերը հոգեկան ոլորտից տեղափոխել մարմնական ոլորտ և պանծացնել առողջ մարմնի բարեմասնությունները՝ միսը, սեռը, սիրո զգայական բռնկումը: Այս կողմնորոշումը Վարուժանի, Զարենցի պոեզիայում սկզբնապես ուներ առողջ հիմք: Բազմաթիվ պոեմներում ու բանաստեղծություններում Վարուժանը հեթանոսական անկաշկանդությամբ փառաբանում էր կինը, կնոջ մարմինը, այր ու կնոջ սերը: Կնոջ արևային տաք ու լուսե մարմնի պայծառ հիմներգություն է Զարենցի «Ութնյակներ արևին» շարքը: Բայց կնոջ արևոտ մարմնի այս պաշտամունքային ծեսը երկար չտևեց: Զարգացման այլ պայմաններում շուտով այն հեռացավ իր տոնական գեղեցկությունից և գռեհկացավ:

Այս տեսակետից ծայրահեղության մի անկրկնելի նմուշ է Գ. Աբովի «Միայն կինը» ժողովածուն (1919), որը, գրքի բնաբանի առաջին տողով ասած, նա նվիրել է իր «արյունները հուզող աղջկան»: Ամբողջ գիրքը սեռական զգայունակության, վավաշոտության ու տափանքի դրսևորում է, որի հիմքը առողջ բնազդի պաշտամունքն է: Գիրքը բացվում է «Թիռապրում» վերնագրով բանաստեղծությամբ, որը միանգամից ցուցադրում է Աբովի դավանած մարմնական սիրո «գաղտնիքները».

...Հենց որ շուրթերս մերձենան քո շուրթերին,
Հենց որ շուրթերս արբենան քո շուրթերից՝
Քո հեշտասույզ շուրթերի հետ կներսուզեմ
Նյարդահալիչ արևհեղուկ.
Ու կլուծվեն ծվեն-ծվեն
Զգայարաններին իմ հեղհեղուկ
Ինձ կընդգրկեն ջերմին տոներ:

«Սիրային» այս զգացողությամբ Աբովը ինքնավստահ փառաբանում է իր տիրող ու «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, թե աղոթքն, ըստ էության, հեշտանքի պահն է: Ստեղծվում են լրացուցիչ պատկերներ՝ «Ո-

քերդ նրբած հեշտանք... Վարդամիսի բույրեր», «Իմ մեջ լուծիր բույրերդ հուր։ Ավելի մեծ հաճույք—ախ, չիք», «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։ Ձևավորվում է մի նկարագիր, որն սկզբունքորեն հակարդված էր Տերյանի նրբակիրթ հերոսին։ Իսկ «ցնորք աղջկան», որին Տերյանը սրբազան ու անհասանելի սիրո խոսքեր էր ուղղում՝ փոխարինում է մեկը, որին հեշտությամբ կարելի էր ասել. «Ձեր ստինքները նյարդահալի՜չ. Բացե՛ք ծայրերը մի քի՜չ, մի քի՜չ» կամ՝ «Հովը կոնքիդ կոկիկ կողքի վրա Քո ոտքերի ճեղքվածքի մեջ է սուրսրում»։ 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։ Բանաստեղծությունններից մեկում օգտագործված «ես մի ցնորախնդիր, ես խեղթերի հերոս» տողը ըստ էության ճիշտ է ու բնութագրական «Միայն կինը» գրքի հերոսի՝ ինքնագոհ «ես»-ի համար։

Անդրադառնալով «Միայն կինը» գրքի այդօրինակ տողերին և ծաղրելով Աբովին՝ Սուրխաթյանը գրում էր. «Սրանից էլ ավելի «առողջ» սեռական բնա՞զդ։ Որ ցուլը կհանդգնի պարծենալ ավելի «առողջ» սեռական բնազդով...»[19]։

Սիրո արբեցումի այս մտավոր էքստազը ամենևին կապ չուներ այն ամենի հետ, ինչը կոչվում է արվեստ, գրականություն։ Սիրո հարցում «Երեքի» դեկլարացիան խարսխված էր այս պահանջներին, որին տուրք տվեց նաև Զարենցը։ Սիրո մարմնավորման այդպիսի մեկ այլ նմուշ է նրա «Ռոմանս անսեր» (1922) պոեմը, որը փաստորեն նշանակում էր անսեր սիրո գովերգում։ Թե՛ Աբովի «Միայն կինը» և թե՛ Զարենցի «Ռոմանս անսերը» ամենևին էլ պատահական երևույթ չէին։ Դրանք գեղարվեստական որոշակի սկզբունքների արտահայտություն են և ներկայացնում են գեղարվեստական որոնումների որոշակի մի ժամանակաշրջանի իրական պատկերը։

Անսեր սիրո, այսինքն՝ անհույզ, անզգացմունք սիրո կամ սիրո մահի ծրագրային դիրքորոշումից ելնելով՝ ձախ որոնումների և դասական արվեստը հերքելու ամենաբուռն շրջանում Զարենցը բանաստեղծականացնում էր մեքենայացված-արտադրական բնույթի մարդկային կյանքն ու մարդկային սերը։ «Ռոմա՞նս եք ուզում, կամ ռոմա՞ն. Ինչո՞ւ չէ. ռոման տամ ձեզ։ Բայց գիտե՞ք Ռոման անռոման կամ ռոմանս անսեր»,—

19 Հ. Սուրխաթյան, *Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն*, էջ 62։

հայտարարում էր նա և իր ծրագրերի չափածո շարադրանքի հետ մեկտեղ, որպես օրինակ, պատմում սիրո մի պատմություն, որի հերոսուհին իր նախկին աստղային քրոջ հակապատկերն է՝ անբանաստեղծական-կենցաղային ժենյա անունով հանդերձ: 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»:

Սիրո հուշին ու երազին, ցնորքին ու կարոտին հաջորդում է այդ ամենի ծաղր ու ծանակը, ամենաթանկ ապրումների ու զգացմունքների մրտածված 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 ցանկություններ հարուցող էգի, որին ուղղված վավաշոտ հայացքը տեսնում է սոսկ մարմին՝ «Կիրք, կոնք, կին»: Բացարձակապես ժըխտվում է զգացմունքային սերը՝ «Սե՞ր: Ձերո՛ր: Ոնց որ գնաս ճաշարան՝ Ձմարսես, 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 Եվ ոչ թե—լիզած լուսին»: Ի վերջո, ամբողջ պոեմը վերածվում է դարերի պատմություն ունեցող հոգեբանական-զգացմունքային սիրերգության ժխտման, սիրո վեհության հասարակացման: Այդ ամենը գիտակցված ձևով ուղղված էր սիրո դեմ և նշանակում էր սիրո մահ. «Սե՛ր, Էսօր 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[20]: «Ռոմանս անսերը» թե՛ ծրագրային հրո-

---

20 «Ռոմանս անսեր» ժողովածուն ժամանակին ենթարկվեց խիստ քննադատության: Չարենցին 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 (Պայքար, 1923, № 2): «Կինը Չարենցի պոեզիայում» վերնագրով (Խ, 1922, № 216) հոդված է տպագրել Գ. Փորսուղյանը (Վանանդեցին), որի մեջ նա ցույց է տալիս կնոջ կերպարի աստիճանական զարգացումը Չարենցի պոեզիայում՝ սկսած կին-ցնորքից վերջացրած կին-էգը ու կին-ընկերը:

«Խորհրդային Հայաստանում» տպագրված ՀՊԳԱ 6-րդ նիստի հաղորդման և Ա. Կարինյանի հոդվածի դեմ իր սկզբունքների պաշտպանությամբ «Pro doma sua (Մի պրովոկացիայի առթիվ)» հոդվածով հանդես է գալիս Չարենցը: Քննադատելով Վշտունուն ու Կա-

վարտակով, թե՛ գեղարվեստական բովանդակությամբ դեկլարացիայի անմիջական շարունակությունն էր ու իրագործումը: Դասական գրականության հերքումը ուղեկցվում էր դասական գրականության բովանդակության ու մոտիվների արմատական ժխտմամբ ու քննադատությամբ:

Ինչ-որ տեղ սեռական առողջ բնազդի ելակետին է առնչվում նաև Չարենցի «Ասպետական» ռապսոդիան, որտեղ, սակայն, կարճ տեղատվությանը հաջորդած հզոր մակընթացությամբ բանաստեղծի տաղանդը վերագտել է իր կարողության սահմանները և ստեղծել բարձրարժեք գեղարվեստական գործ: Կենցաղայնությանն ու արձակայնությանը, բառի հեշտությանն ու հռետորական ինքնարտահայտմանը, ոճի իջեցմանն ու բարբառայնությանը փոխարինել են բարձր բանաստեղծականությունն ու ներշնչանքի ուժը, մտքի թռիչքն ու պատկերավոր խոսքը: Գեղարվեստական կատարելությամբ պոեմն առանձնանում է 1921—1925 թթ. նրա չափածո բոլոր գործերի շարքում:

Պոեմը գրելով «Երեքի» դեկլարացիայի և շեփորահանդեսների բուռն շրջանում (1922-ի օգոստոսին) Չարենցը, այնուամենայնիվ, հեռացել է հոգեբանական-ղգացմունքային սիրո իսպառ ժխտման և սոսկ մարմնական բնազդի բանաստեղծականացման ծրագրից: Պոեմի գեղարվեստական մթնոլորտում կա և՛ մարմին, և՛ կիրք, և՛ կարոտ, և՛ սեր, և՛ տառապանք: Չարենցը պատկերում է հոգեբանական շատ ավելի բարդ ու խոր, նաև կենսականորեն որոշակի մի վիճակ, քան՝ սիրո զգայական զեղումն է: Առաջին իսկ տողերում «հոգնած ու տխուր» տրուբադուրը «Երգում էր նրանց երգը լուսե, Մարմինները նրանց ալ-կրակ» նաև «Երգում էր կարոտն իր արթուն»: Այնուհետև. «Ես դառնում էի սուրբ Քաղաքից Եվ սրտիս թագուհուն նվեր Ես տանում էի ցավը վերքիս Ու կարոտս՝ բարձր ու վեհ»: Չարենցը նյութը պատկերում է գործողության մեջ, դեպքերի որոշակի հաջորդականությամբ: Պիլիգրիմ ասպետը տեսնում է երկու հրաշք աղջիկ, գեղեցկության երկու կատարելություն, որոնք, սակայն, պատկանում են իննսուներեքամյա, բայց պիրկ մարմնով Ալֆոնս Անդոյին: «Սեռական առողջ բնազդի» տեսական կողմնորոշմամբ Չարենցը առողջ մարմնի ամրությամբ է պատկերում իր զառամյալ հերոսին. «Ծն-

---

րենյանին, Չարենցը նոր գեղագիտության սկզբունքների դիրքերից նաև բնութագրում է «Ռոմանս անսերը». «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 «սոսկեզօծ կատու», էգ... Ինչ սեր, երբ միլիոններն են եկել հանդես—ահա իմ պոեմի խնդիրը» (VI, 38—39):

րունի 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 ատելություն բորբոքում զառամյալ ասպետի հանդեպ: 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 Ջարենցը 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 կաթ, արծաթ մի լուսին:

Բեդվինի խարույկներ էին խոլ
Սևամած աչքերը մեկի,
Մյուսի աչքերը—տխուր
Միրաժներ էին անմեկին:
Մեկի կուրծքը մզկի՛թ էր սպիտակ,
Մյուսինը—սե՛գ մի տաճար.
Մեկը բիլ գազել էր կապուտաչ,
Մեկը հուր նժո՛ւյգ սևաչյա:

Այս անկրկնելի գեղեցկությունը վիրավոր մի վագր է արթնացնում թափառական ասպետի 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: Ջարենցը 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 էդ մի հովազ...»): Այդ կարոտը թեև խանդի կատաղի ուժով տապալում է Ալֆոնս Անդոյին, բայց չի վերածվում մարմինների խրախճանքի:

«Ասպետականում» Չարենցը վարպետությամբ իրագործել է իր գեղագիտական ծրագիրը։ Դրանով հանդերձ, նա ստեղծել է հավերժական ժամանակի ոգին կրող մի պոեմ, որի նկարագրությունների և գործողությունների ընթացքի, գեղեցկության ինքամոռաց ապրումի և կնոջ համայքի մտապատկերներում բոցկլտում է կենդանի մի բրթիռ, կենսունակ մի զգացողություն՝ մեծ արվեստի նախահիմքը։ Չարենցը իր և բոլոր մյուսների նրբակերտ, սալոնային երգերին հակադրում է արյան ու զգացմունքների կենդանի շարժում ունեցող մի ստեղծագործություն, որը թեև սնունդ էր առել սահմանափակ գեղագիտական ծրագրից, բայց ամեն ինչով վեր էր թե՛ այդ ծրագրից և թե՛ ժամանակի գեղարվեստական փորձից։ Դա գեղեցկությամբ ներշնչվելու-գերվելու, ոգեղեն արբեցման մեջ այդ գեղեցկությունը զգալու, դրան տիրանալու մարդկային կենդանի բաբախուն զգացողության բարձրարժեք արտահայտություն է։ Եվ պատահական չէ, որ անգամ 20-ական ԹԹ. գռեհիկ քննադատության շրջանում այս պոեմն արժանացավ արտակարգ ջերմ վերաբերմունքի[21]։

Չարենցի «Ասպետականի» ազդեցությամբ Տարոնցին գրում է «Խանդ» պոեմը (տե՛ս 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, որն ավարտվում է նրանով, որ տղան սպանում է խանին և հեռանում։ Խանը Ալֆոնս Անդոյի մոտավոր երկվորյակն է։

Սեռական առողջ բնազդի թեթևակի արտահայտություններից են նաև Մահարու «Լուսնոտ սեր» և Նորենցի «Կինը» բանաստեղծությունները։

20-ական ԹԹ. սիրերգությունը գլխավորապես ընթացավ վերափոխված կյանքին ու նոր մարդու քաղաքացիական նկարագրին համապատասխան սիրային նոր հոգեբանության ու հարաբերությունների պատկերման ուղղությամբ։ Սիրո հոգեբանական վերափոխությունը դիտվում էր հին կարգերի ու հին կենցաղի վերափոխման, նոր մարդու դաստիարակության գաղափարական ոլորտում և, որպես կանոն, հանգում քաղգրագիտական մերկապարանոց ճառի։ Սիրային քնարերգության այդպիսի կողմնորոշումը ևս բացառում է զգացմունքային-հուզական ապրումը, հոգեբանական բնականությունն ու նրբությունը։ Ռուս բանաստեղծներից Ի. Մուկոսեևը գրում էր. «Мы не грустим о Беатриче, Любовь—наивный бред ума...»

---

21 ՆՀ, 1923, № 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» («Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն», էջ 117)։

Որոշակիորեն այս բնույթի ստեղծագործություններ են Ն. Զարյանի «Մի տիկնոջ մասին», Վ. Նորենցի «Իրիկուն», «Արյունոտ աղջիկ», Ալազանի «Օրիորդ Օլգա» պոեմները, Գ. Մահարու և Ա. Վշտունու որոշ բանաստեղծություններ:

Ավելին, հեղափոխության ուժի ու տարերքի համեմատությամբ բանը երբեմն հասնում էր սիրո զգացմունքի կտրուկ ժխտման: «Գիր չի» բանաստեղծության մեջ Վշտունին երկրի ու աշխարհի զարթոնքի խանդավառության մեջ մերժում էր սերը. «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... Հիմա միայն կաղ շունն է, Որ նախշուն յարի սերենադն է ոռնում»: Նույն վերաբերմունքն է առկա 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»: Իսկ Հ. Հակոբյանը, որն ընդհանրապես միշտ էլ անվարժ է եղել սեր ու մարդկային հոգեբանություն պատկերելիս, 20-ական թթ. սերը փոխարինեց «արտադրական» սիրով, «Իմ սերը» (1922) բանաստեղծության մեջ սիրած աղջիկը ներկայանում էր շոգու և մեքենաների գովքով. «Սիրում եմ, սիրում եմ նրա շոգին, Նրա շաչ ու ժխոր—նրա հոգին... Սիրել եմ ես նրան հուրը աչքին, Շոգու և մազութի բույրը լանջքին»:

Սիրո բացասման այսօրինակ մտայնություններով, որ իր հետ բերում էր քնարերգության ու քնարականության նահանջ, սիրո, այսպես ասած, գաղափարական մշակումը դառնում է անհրաժեշտություն: Ի վերջո, անհնարին էր վերացնել սերը, ուստի և առաջադրվեց երկաթի ու պայքարի դիրքերից այն ընթացիկ օրերին հարմարեցնելու ծրագիր: Ընդհանուր կողմնորոշմամբ Ն. Զարյանի և մյուսների նշված ստեղծագործությունները միանման են. գրեթե բոլորում էլ նոր կյանք կառուցող մարդը հանդիպում է հին բարքերով դաստիարակված աղջկան, գաղափարական թեթև ընդհարումից հետո փորձում փրկել նրան, նրա մեջ արթնացնելով նոր օրերի եռքը:

«Մի տիկնոջ մասին» պոեմում Զարյանը հեղափոխական պայքարի ղուգորդությամբ է պատկերում սերը: Նոր մարդը սերն ըմբռնում է հին ուժերի դեմ ուղղված գրոհի տրամադրությամբ, նույն ոգով պայքարում «սիրո ֆրոնտում»: Զարյանը ներկայացնում է ժամանակի սիրային հարաբերությունների գրական կաղապարին համապատասխան այսպիսի մի կապ. նոր կյանք կառուցող մարդը սիրում է մեկին, որը, սակայն, ամուսնանում է մի «դուքանչու» հետ: Նոր մարդը ամեն կերպ աշխատում է նրան փրկել կործանումից: Վերջինս պատասխանում է. «Սիրում եմ քեզ, բայց մարդուս չեմ կարող լքել»: Այսքանից հետո նոր մարդն անցնում է

բարոյախոսական խրատների. «Մենք սրտի խրթին բերդում կհիմնենք սիրո ուժիմ։ ...Միտինգ դարձրու սիրտը քո Ու կամքդ՝ բռունցք»։ Խրատները շարունակվում են և երկաթավորվող երկրի կառուցմանը համապատասխան հասնում ուժի դիրքերից ածանցվող հաղթական ավարտի. «Կլկանգնի կուռ կամքը կնոջ Հույզերի սավառնակ հագած»։

Ճիշտ նույն պատկերն է ներկայացնում Մահարու «Նավահանգստում» բանաստեղծությունը։ Նոր մարդը հանդիպում է հովիտներում ապրող մի այգեպանի կնոջ և նրան հրավիրում իր հետ նավով անցնելու փոքրիկ-հույզ ծովը։ Փոխաբերաբար հովիտը ներկայացնում է հին, իսկ ծովը՝ պայքարով հարուստ նոր կյանքը։ Զարյանի հերոսուհու նման Մահարու հերոսուհին պատասխանում է. «Շղթայված եմ ես այս հովիտներին... ես այգեպանի հնազանդ կինն եմ»։

Ալազանի «Օրիորդ Օլգա» (1925) պոեմում սիրո հարցը լուծված է հնի ու նորի հակադրության տեսանկյունից։ Հին օրերում երջանիկ կյանքով ապրած օրիորդ Օլգան, հանդիպում է նոր կյանք կառուցող հերոսին և խոստովանում իր սերը։ Բնական է, որ այդ սերը պետք է մերժվի. «Օրիորդ Օլգա Սխալվել ես, Իմ սրտում Քե՛զ համար տեղ չկա՜ Տեսնո՞ւմ ես դեմքդ Եռանդից եռացող սրտով կոմերիտ աղջիկը, Նա՛ որ կուռն է խփում ինձ հետ, որի այտերը ներկ չունե՛ն Ահա նրան եմ ես սիրում»։

Սիրո դասակարգային արծարծումներով հին օրերի գեղեցկությունները ու հոգևոր արժեքները համարվում են քաղքենիական։ Ալազանի պոեմը բնույթով ու ոճով շատ նման է Վշտունու «Պոեմ չինականին», որտեղ աղքատ մակույկավարը դարձյալ մերժում է հարուստ աղջկա սերը։ Նմանությունն առկա է ոչ միայն բովանդակությամբ, այլև՝ պատկերների, ռիթմի ու տաղաչափության առումով։

Հին ու նոր կենցաղի հարաբերությամբ կարևորվում էր հնից եկող մարդկանց դաստիարակության հարցը։ Ալազանի պոեմը այդպես էլ ավարտվում է. հերոսը, դիմելով օրիորդ Օլգային, ասում է՝ եթե ցանկանում ես վերափոխվել, մեր կողքին լինել, արի, մեզ հետ աշխատիր։

Նույն սկզբունքով է գրված նաև Նորենցի «Իրիկուն» կենցաղապոեմը։ Մարդկային նոր հարաբերությունների ձևավորման հարցը Նորենցը ներքաշում է կենցաղ և որպես «կոմերիտ պոետ» փորձում լուծել այդ հարաբերությունների հանգույցը։ Պոեմում կա դեպքերի շղթա. կոմսոմոլի շարքերը նոր մտած աղջիկը սիրաբանում է մի հարուստի տղայի հետ։ Բջիջը նրան ուզում է հեռացնել կոմսոմոլի շարքերից։ Տղաներից մեկը որոշում է ամուսնանալ աղջկա հետ, դրանով փրկել նրան և «մեշչան հնի կոկորդին դնել մի բացված դանակ»։ Նոր կենցաղի հաստատման խանդով նրանք եկեղեցին դարձնում են ակումբ և «Կարմիր կնունք» անում։

Նոր կենցաղի, սիրո ու ընտանիքի հարցերը Նորենցը արծարծել է նաև «Փոքրիկ պոեմ մի փոքրիկ կնոջ մասին» գործում, որտեղ, շեշտելով կնոջ հասարակական դերն ու կոչումը, բանաստեղծը բավականին գեղեցկացնում է նրա դերը ընտանիքում: Զևավորվում է այսպիսի մի պատմություն: Բանաստեղծը հանդիպում է իր վաղեմի ընկերուհուն, որը գյուղում ուսուցչուհի է եղել, հետո ևկել է քաղաք, ամուսնացել և հիմա պատմում է իր վիճակից.

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:

Ըստ Նորենցի՝ կնոջ ընտանեկան կոչումն ու դերը հին վարք ու բարքի մնացուկ է, որը պետք է հաղթահարել:

Այս պոեմի հետ տրամաբանական կապի մեջ է «Արյունոտ աղջիկը», որի մեջ, անդրադառնալով կնոջ կանացի և հասարակական դերին, և առաջինը գերհկացնելով («Քույր իմ լոկ պետնում լին միսդ Հաճույքի ֆետիշ»), նա հաստատում է, թե կինը նաև ընկեր է ու շինարար: Ի վերջո, հերոսուհին գնում է գյուղ՝ ցույց տալու նոր կյանքի կառուցման ուղին: Նորենցը չի գտնում այն բնական վիճակը, ուր կինը և՛ կին է մնում, և՛ մայր, և՛ ամուսին, և՛ հասարակության անդամ:

Գաղափարական սխեմանների վրա աստիճանաբար ձևավորվում են սիրո ըմբռնման ու պատկերման կյանքից կտրված որոշակի սկզբունքներ: 20-ական թթ. երկրորդ կեսին, երբ գիտակցվում է կենդանի մարդու հոգեբանության պատկերելու անհրաժեշտությունը, բանաստեղծներից մի քանիսը փորձում են վերանայել սիրո ըմբռնման այդ սկզբունքները: Դրա հետևանքով մի կողմից ծայրահեղորեն խորանում է սխեմատիկ պատկերացումը, մյուս կողմից՝ գրականության է ներմուծվում կենսական թրթիռներով հագեցած թարմ շունչ: Սիրո հոգեբանական, կենսական ուժի և, ընդհանրապես, մարդկային հույզերի պատկերման տեսակետից 20-ա-

կան թթ. պոեզիայում իր ծրագրային, միաժամանակ և բնական բովանդակությամբ առանձնանում է Մահարու «Նամակ...» բանաստեղծությունը, որի մեջ նա շատ ուղղամիտ ձևով խոստովանում է իրեն պաշարած մարդկային հույզերը։ «Ախ, եթե լինեի ես մարդ» կենսական ցանկությունը հակադրելով դաղափարական սխեմաներին, նա գրում էր.

...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 անմեռ, անմոռաց իմ սերը,—
Անուրախ ու անուշ կարոտ...

Այս անկեղծությունը ժամանակի գեհենիկ սոցիոլոգիզմը չէր կարող ներել։ Ուստի՝ Մահարու «Բարդիներ» ժողովածուն խստորեն դատապարտվում, ապա և տեղիք է տալիս սուր պայքարի, որպես բանավիճային հարց արծարծվելով «Գրական դիրքերում» ամսագրի էջերում։ Մահարուց և Զարյանից տպագրելով մեկական սիրային բանաստեղծություն՝ խմբագրությունը հարկ է համարում զետեղել նաև հետևյալ ծանուցումը. «Սիրո պրոբլեմը մեր արդի գրականության մեջ դրավում է կարևոր տեղ։ Այդ պրոբլեմը դեռ մինչև հիմա էլ մնում է որպես չլուծված «օրակարգ»։ Տպագրելով ընկ. ընկ. Դ. Մահարու և Ն. Զարյանի բանաստեղծությունները այդ խնդրի շուրջը, խնդրվում է մեր մյուս պոետներին արտահայտվել նույնպես։ Վերջում խմբագրությունը կտա իր վերլուծական գնահատականը» (ԳԴ, 1928, № 4, էջ 14)։ Ահա որոշ հատվածներ այդ երկու բանաստեղծություններից։ Մահարի՝ «Լիրիկա».

Թաց բուրում է այսօր
Հողը, գետի հոնը,—
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—

Զարյան՝ «Ես ու Դուրգեն Մահարին».

Գարուն է, ասում ես, գարուն...
Բայց ես տողերիդ մեջ, ներիր,
Սրտիդ արցունքի խոնավությունը
Զգում, շոշափում եմ նորից։

Այս նախաբանից հետո վերջինս պատմում է իրեն վերաբերող 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 րոպե ծանր տոթ,
Շնչելը թված 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...

Մտացածին ու արհեստական այս սիրո սխեման ավարտվում է Մահարու դեմ ուղղված պարզունակ եզրակացությամբ. «Ես որոշ, հստակ ու հատու եմ, իսկ դու՝ վհատուն ու երեր... Ներիր, ես այստեղ համեմատում եմ երկու տեսակի սերեր»։

Ակներև են և՛ Մահարու նախորդ «Նամակ...»-ի ու «Լիրիկա» բանաստեղծության կենսական, հուզական տրամադրությունը, և՛ Զարյանի ինքնավստահ պարզունակությունը։

Բացված բանավեճը ընդարձակում է սահմանները, և բանաստեղծությունների հետ մեկտեղ սխեմատիզմի դիրքերից հանիրավի ծանր քննադատության են արժանանում Մահարու «Լուսինը ձախից կամ սովորական սեր» պատմվածքը և ապա՝ «Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզպանների մասին» ժողովածուն։ Տիրապետող կարծիքով Մահարին ընտանիքի պրոբլեմին մոտեցել է «զտարյուն մեշչանական, մանրբուրժուական տեսակետից» (ԳԴ, 1929, № 1, էջ 44։ Սմսագրի № 3-ում տե՛ս նաև Հ. Հովհաննիսյանի «Մեշչանիզմի գրական «պարտիզպանությունը» պետհրատի հովանավորությամբ» հոդվածը)։ Բանավեճին բանաստեղծություններով ու հոդվածներով մասնակցում են շատերը, որն ըստ էության ընթանում է

Զարյանի դիրքորոշման պաշտպանության ճանապարհով: Ս. Վահունին, օրինակ, հավաստում էր. «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 զանգիցս Այնքան սիրելի պրոֆիլը քո»:

Սիրո ռոմանտիկ-հուզական տարերքի այսօրինակ ժխտումով է բնութագրվում նաև Վ. Նորենցի նամակ-պատասխանի ձևով հյուսված «Նամակ» բանաստեղծությունը:

Նման մտայնությունները շարունակվում են մինչև սխեմատիզմի դեմ ուղղված բուռն պայքարը և գրականության մեջ կենդանի մարդու հոգևոր հարստության լիարժեք պատկերման սկզբունքների հաստատումը:

20-ական թթ. սիրերգությունը, կտրականապես ժխտելով նախորդ շրջանի սիրային պոեզիան, թեև փորձեց սեռական առողջ բնազդի գովերգման, հին կյանքի ու կենցաղի վերափոխման, սիրո հասարակական կարևորության շեշտման, բարոյական նոր հարաբերությունների ձևավորման սկզբունքներով ի հայտ բերել նոր ուղեգծեր, սակայն դրանք չդարձան սիրերգության զարգացման նախադրյալներ: Հետագայում վերականգնվեցին սիրերգության վաղեմի ուղենիշ ելակետերը, հաղթանակեց սիրային պոեզիայի հոգեբանական բովանդակությունը, որի դեմ և որի համար այս տարիներին բորբոքվել էր լուրջ պայքար:

Է

Բանաստեղծությունը միաձույլ ամբողջություն է, որի բոլոր բաղադրամասերը սերտորեն փոխպայմանավորված են միմյանցով: Եվ պատահական չէ, որ որոշակի գաղափարական-գեղագիտական նախադրյալների առկայությամբ 20-ական թթ. պոեզիայի արմատական վերակառուցումը իր հետ բերեց գեղարվեստական մտածողության ու բանաստեղծական էական փոփոխություն: Այդ բոլոր փոփոխությունները պայմանավորված էին հեղափոխության ուժի, ժողովրդական միաձույլ տարերքի խոր գիտակցումով, ընդվզումով հին աշխարհի հին արվեստի դեմ: Հերոսական պայքարի ու երկրի կառուցման թափը դառնում է նաև բանաստեղծական ներշնչանքի լիցք և, գեղագիտական ծրագրերի վերածվելով, հիմնիվեր վերափոխում գեղարվեստական խոսքի համակարգը:

Նախ, վերափոխվում է գեղարվեստական խոսքի լեզուն: Լեզվի մաքրությունը դիտվում է իբրև արիստոկրատական կյանքի մենաշնորհ, դրա հետևանքով գրական խոսքը լայնորեն իր մեջ է ընդունում փողոցի խոսվածքը, բարբառը: Ելակետը որոշակիորեն սա էր. «Ամենից ավելի պետք է խուսափել գրաբարից փոխառումներ անելուց և ամենից ավելի հարմար

բառեր պարել ժողովրդական բառարանում և այսպիսով՝ ստեղծվող, զարգացող լեզուն մոտեցնել մասսային, չկտրել կապերը ժողովրդի խոսակցական լեզվի հետ, այլ, ընդհակառակը, այդ լեզվի հիմքի վրա զարգացնել գրական լեզուն»[22]: Ժամանակի նույն մտայնությամբ «Պարոն, թե՞ ընկեր» վերնագրով մի հոդվածում ասվում էր. «Ընկեր բառը հավասարության հոմանիշ է: ...Պարոն բառը... բուրժուական մի նեխած բառ է» (ԽՀ, 1922, № 30):

Ահա այսպիսի մտայնության պայմաններում էլ գրողները զբաղված էին լեզվաշինությամբ, կենսագործում էին ժամանակի պահանջները: Եվ այն պահին, երբ գրական հայերենը Տերյանի պոեզիայի շնորհիվ հասել էր կատարելության՝ ծայր առավ լեզվական վերափոխության ուղին: Սոսկ 20-ական թթ. վերջերին գիտակցվեց ժողովրդական լեզվի օգտագործման անհրաժեշտությունը, մինչդեռ տասնամյակի ամբողջ պոեզիան հեղեղվեց միայն բարբառային բառերով և օտարաբանություններով: Դա դժվար չէ բացատրել. ժողովրդական լեզվի ու լեզվամտածողության կրողները Թումանյանն ու Իսահակյանն էին, և քանի որ հերքվում էին նրանք, հերքվում էր նաև նրանց լեզուն, ի հակակշիռ դրա բարձրացվում էր զանգվածների լեզվի պահանջը: Իսկ ժողովրդական լեզվին վերադառնալու հարցը դրվեց այն ժամանակ, երբ դասականների ժառանգության ուսումնասիրությունն ու յուրացումը մտավ օրակարգ:

«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 տվյալ նյութի և խառնվածքի արտահայտություն» (VI, 554): Ժողովրդական կյանքին ու կենցաղին բնորոշ բարբառային արտահայտություններով, խոսակցական ձևերով բանաստեղծները փորձում էին «ամրացնել» գրական լեզուն և այն դարձնել «երկաթե», «պղնձե»: «Ռոմանս անսերում» Չարենցը այդպես էլ գրում էր. «Բավական է մեր լեզուն պղինձ Ձեր թքոտ երգերում թրջի... Բավական է մեր լեզուն ոնգային 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 Չարենցն 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»: Այնուհետև՝ «Վահան Տերյանի լեզուն համարելով կենտրոնածիգ, համաժողովրդական, բարձր, ինտելեկտուալ լեզու, այնուամենայնիվ մենք ա-

22 Խորհրդային Հայաստանը 1920—1925 թթ. (ժողվածու), 1926, էջ LVI:

մեն կերպ պետք է խուսափենք նաև այդ նիվելիրովկայից» (VI, 322—324)։ Նիվելիրովկա ասելով, Չարենցը հասկանում էր լեզվի ազգային ձևի տարրերի վերացումը, որը, ի վերջո, հասցնում է այնպիսի մի 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 թթ. բանաստեղծական լեզվաշինության մեջ։

Ջանգվածներին մատչելի լեզվով գրելու միտումը դառնում է ժամանակի առաջնահերթ խնդիրներից մեկը, որի արտահայտություններից էր Չարենցի «Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը»՝ գրված ամենապարզունակ բարբառային լեզվով։ Հեղինակային խոսքն այս և այս շրջանում գրված նրա բազմաթիվ ստեղծագործություններում ներմուծում է ոչ միայն բարբառային բառակազմ, այլև գեղարվեստական մտածողության տեսակետից դառնում է վերին աստիճանի հասարակ, երբեմն կենցաղային ու փողոցային։ Ահա Չարենցի այս շրջանի բառապաշարից մի քանի օրինակ. էղե, էգուց, ուտուս, թուփ, թվանք, ռեխ, չափղուն, մե թավուր, խուրդամուրդա, ընչի, աբլիգաց, ղրից, գեղ, դժար, նեմաց, ըլել, հեչ, բլեթ, միթամ, տղերաց, վիտրին, դևիզ, սովնարկոմ, ֆրոնտ, գիմնազ, պոլկ, պատրոն, պուլեմյոտ, լազարեթ, պոեզ, բրանեվոյ, պարավոզ, տրուբա, ռեմոնտ, մուժիկ, կոմանդոր, կոմուտատոր, ֆուխարա, խալիֆ, մեյդան, յոլդաշլար և այլն։ Այս ամենը իրենց հետ բերում են նաև քերականական, շարահյուսական ոչ դրական ձևեր ու արտահայտություններ։

Բարբառային խոսքն ու օտարաբանությունների մոլուցքը պաշարում են գրեթե բոլորին։ Աբովը, Չարյանը, Մահարին և մյուսները իրենց խոսքը հեղեղում են ամենակենցաղային բառերով ու արտահայտություններով։

Խոսքի լեզվական ատաղձի փոփոխությունը պայմանավորված էր նաև նրանով, թե ո՞ւմ է ուղղվում ասելիքը։ Գրական ճաշակը հարմարվում է զանգվածների պահանջներին և ըստ այդմ էլ համապատասխան փոփոխություն մտցնում խոսքի պատումի բնույթի մեջ, որը որպես օրինաչափություն ձեռք է բերում ուղերձային-հռետորական ուղղվածություն։ Ժողովրդին դաստիարակող և վերապրող խոսքի հիմնական նպատակը դառնում է ագիտացիան, իսկ ասելիքը՝ բացատրական, համոզող ու հասկացնող։ Ըստ այդ հատկանիշների էլ ձևավորվում է ժամանակի պոեզիայի ոճական նկարագիրը՝ իր մեջ առնելով գործողությունների ու երևույթների պատկերման, գեղարվեստական պատկերի ներքին առանձնահատկությունների, կշռույթի ու տաղաչափության տարբեր հարցեր։

Ժամանակի պատմահասարակական բովանդակությունից թելադրված արագության ու թափի գեղագիտական նախադրյալների առկայու-

թյան պայմաններում գեղարվեստական խոսքը թոթափում է բանաստեղծական համարվող բազմաթիվ տարրեր և կառուցվածքով դառնում համեմատաբար մերկ ու շարժուն: Դա էլ իր հետ բերում է արտահայտչամիջոցների կազմի հետ կապված հարցեր: Նվազում են փոխաբերությունները 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 և իրենց տեղը զիջում բայերին: Սա չափածո խոսքի կոնստրուկտիվիստական կառուցվածքն է, որ «Կոմալմանախ» գրքում, «Սնոուդեն ամուսիններ...», «Ստիննեսի մասին» գործերում լայնորեն օգտագործեց Չարենցը: Այս ոճի արտահայտություն է նաև Աբովի «Դանակը բկին» գիրքը: Նշված գործերում Չարենցը ածական, որոշիչ, մակդիր գրեթե չի օգտագործել: Իշխում են գոյականները ու բայերը, այսինքն՝ առարկան և գործողությունը, փաստի կտրուկ ու որոշակի արձանագրությունը. «Թռավ, Թռավ, Թռավ, Մնացին ներքևը—արևը, լուսինը, Մարսը, Սատուրնը...»:

«Բառ-բոմբի» ու «ռիթմ-ռումբի» գեղագիտությունը հիմնավորապես վերափոխում է ավանդական բանաստեղծության կառուցվածքը: Իրացվում է այն տեսությունը, ըստ որի հասարակության կյանքի հանդարտ պայմանները ստեղծում են ներդաշնակ ու համաչափ բանաստեղծական կառուցվածք, իսկ պայքարի ու արագության թափը բերում է ուժի գիտակցումից ծնվող շեշտված բառերի գործողություն ու շարժում: Ահա թե ինչու «Դանակը բկին» գրքի «Մեկնիչ» նախաբան-հանգանակում Աբովը գրում էր, որ ինքը «Ներյանի 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»: Էսթետներին դժգոհություն պատճառած այդ «ոչ բանաստեղծական ֆորման» կամ նոր բանաստեղծության ձևը, ի վերջո, շեշտերի ու կոչերի ուժով պայթեցված ավանդական բանաստեղծության կառուցվածքն էր, որը ձեռք էր բերել ասքային-խոսակցական բնույթ: Կարևորությունը տրվում էր ոչ թե ներդաշնակ ու հագեցված չափաոտղին, այլ՝ բառին ու արտահայտությանը, որն էլ իր հերթին վերաձևում է կշռույթն ու տաղաչափությունը: Հայերենի տաղաչափության վանկական համակարգը, պահպանելով վանկաչափերի ներքին կապը, տրոհվում է բառերի ու բա-

ռակապակցությունների արտասանական առանձին միավորների և շեշտակիր տողերի հաջորդականությամբ ձեռք բերում հնչերանգային միանգամայն նոր արտաբերվածություն: Սա էլ իր հերթին ձևավորում է բանաստեղծության ներքին կշռույթի, բառերի ու տողերի ներքին կապի մի նոր որակ, որը երգեցիկ-մեղեդային բանաստեղծությանը հակադրում է խոսքի ազատ խոսակցական պատում և հեղինակային ինքնաբտահայտում:

Տրոհված վանկական համակարգի հետ մեկտեղ այս տարիների պոեզիայում կարևոր տեղ է զբաղեցնում նաև համաշեշտ ոտանավորը, որ լայնորեն կիրառում էր Չարենցը: Այդպես են գրված «Պոեզոզուռնա» և «Կոմալմանախ» ժողովածուների շատ գործեր, «Ասպետական» ռապսոդիան, «Ամենապոեմ», «Լենինն ու Ալին», «Չարենց-նամե», «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի... մասին» գործերը: Համաշեշտ ոտանավորներ են գրել նաև Վշտունին («Ստամբուլ»), Չարյանը («Նոյեմբերյան օրերին», «Հրանուշը» պոեմները, «Ջրանցքի կապույտ երկրում» գրքի որոշ գործեր), Մահարին («Գյուղերի երգը» պոեմի նախերգանքը, «Կես գիշերից մինչև առավոտ»), Տարոնցին («Անապաստաններ» գրքի պոեմները), Աբովը և ուրիշներ:

Բանաստեղծության չափական կազմության հաջորդ կարևոր տեսակը, որ կիրառվում է այս տարիներին, վանկաշեշտական համակարգն է: Արագության ու թափի գեղագիտական պահանջների ելակետերից գրվում են պարզ ոտքերի հատու շեշտադրություն ունեցող բանաստեղծություններ: Ըստ ոտքերի չափական տեսակների կարելի է նշել հետևյալ օրինակները. յամբական ոտանավոր (Վշտունի՝ «Քաղաք», Մահարի՝ «Դարբուն», «Ամառ»), անապեստյան (Աբով՝ «Էքսցեսուհին»), ամֆիբրաքոսյան (Վշտունի՝ «Արևելք», «Ալիք», «Արտերը», Մահարի՝ «Քայքայման անձրևներ»), ամֆիբրաքոսի և քորեյի զուգակցում (Չարյան՝ «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 «Ջիապոեմ», «Արևելքի փողոցում», «Սալամ ալեքում, Արևե՛լք», «Բոմբեյ», Մահարու «Իմ պատասխանը», «Մորս նամակը», Աբովի «Ամառ», «Հենց նոր էս լողացել», «Ինչո՞ւ ես կորսեցդ բանտել» գործերը, Չարյանի, Ալազանի բանաստեղծություններից մի քանիսը:

Փաստորեն և՛ տրոհված վանկական կազմության, և՛ վանկաշեշտական համակարգի, և՛ համաշեշտ կառուցվածքի բանաստեղծություններում կարևոր գործոնը դառնում է շեշտը: Բանաստեղծության կառուցվածքի այդ երկու ձևերը հայ պոեզիայի մեջ երբեք այնքան տարածում չեն ունեցել, ինչպես այս տարիներին: Այսինքն՝ թափի ու կառուցման շեշտերը,

օրերի տենդն ու եռքը, օրերի ռիթմը համապատասխան շեշտեր ու ռիթմեր են հաղորդել չափածո խոսքին: Բանաստեղծությունը բաբախում է ժամանակի զարկերակին համընթաց:

Շեշտված բառի ու արտահայտության ազատությունն ստեղծում է նաև աղետալի վիճակ, գրվում են տեխնիկապես գրեթե անկատար բանաստեղծություններ և նույնիսկ փորձում գտնել արդարացում. «Պրոլետարական գրողը լայն ազատություն ունի իր ոտանավորների բառերը շարելու այս կամ այն ձևով՝ նայած բովանդակության: Ամենաէականը ներքին բովանդակությունն է, իդեոլոգիան»,— գրում էր Վշտունին (*Խ2, 1923, № 104*):

Հաջորդ կարևոր առանձնահատկությունը, կապված ժամանակի անմիջական ռիթմը գեղարվեստական խոսքի համակարգ ներմուծելու հետ, այն է, որ այդ օրերի խանդավառության ճիչերն ու կանչերը ևս իրենց համարժեքներն են որոնում բանաստեղծական բառերի ու ենչյուններ կապակցություններում: *Երկաթի ու պղնձի ձայնը* ներմուծվում է տողերի խորքը: Վերոհիշյալ հոդվածում Վշտունին այսպիսի միտք ունի. «...պոեզիան տեսողական լինելուց ավելի հնչական-լսողական արվեստների շարքին է պատկանում»: Հարցը տվյալ դեպքում այս կարծիքը վերանայելը չէ, այլ այն, որ պոեզիայի հնչական-լսողական կողմին իրոք մեծ կարևորություն էր տրվում ժամանակին: Իսկ ինքը՝ Վշտունին, առձայնույթի, բաղաձայնույթի, ներքին ու արտաքին հանգավորման բազմաթիվ ձևերի խաչաձևումով երբեմն ստեղծում էր հնչյունական-լսողական բանաստեղծության տեխնիկապես իրոք ուշագրավ նմուշներ, որոնք, սակայն, միշտ չէ, որ ունենում էին գեղարվեստական արժեք («Զանգահար», «Շոգեկառք», «Քաղաք», «Սալամ ալեքքում, Արևե՛լը»): Պղնձաձիսոր և երկաթաձայն օրերի մեջ ճիչ ու աղաղակի և գոռում-գոչյունի տարափի տակ բանաստեղծության մեջ ուժգնանում ու կարևորություն են ստանում հնչական տպավորություն թողնող տարրերը՝ խոսքի ընդհանուր ձայնակարգումը, առձայնույթը, բաղաձայնույթը, արտաքին ու ներքին հանգերի շեշտված հնչեղությունը և այլն: «Շառաչում է ձայնս ռումբ»,— գրում էր Զարյանը «Հավկիթի երգը» բանաստեղծության մեջ՝ ձայնակցելով բանաստեղծական ձայնի հնչեղության ժամանակի տեսությանն ու ձևավակերպումներին: «Հույզերի հեյզեր» պոեմում Նորենցը ճիչը գրականության դարձնելու տենչով գրում էր. «Թող որպես պատռած թմբուկ Թոքերս թրթռան թույլ»:

Երևույթի հնչյունական-լսողական նկարագրության է դիմում նաև Զարենցը: «Ամենապոեմում» «վո, վո, վո», «ճճի, ճճի, ճճի» հնչյունախաղով նա ձայնագրում է ոռնացող թնդանոթների ձայնը: Հնչյունաձայնական տպավորություն ստեղծելու առումով ուշագրավ են «Ասպետականն», «Էլե-

գիա գրված Վենետիկում», «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 մութ»:

Ժամանակի բանաստեղծության ռիթմական նկարագիրը ձևավորվում է մի կողմից ավանդական չափաոտղերի նորարարական վերափոխությամբ, մյուս կողմից՝ անմիջապես իրական կյանքից վերցվող այնպիսի ազդակներով, ինչպիսիք են զինվորների մարտական երթն ու քայլերգը, միտինգների ու ժողովների աղմուկն ու ժխորը, անընդհատ տարածվող 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-գեղագիտական ծրագիր ու իրագործում ի հայտ բերեց գեղարվեստական զարգացման ուշագրավ ու հետաքրքիր առանձնահատկություններ:

20-ական թթ. բանարվեստում առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում գեղարվեստական մտածողության և այդ մտածողությանը համարժեք գեղարվեստական պատկերի ստեղծման ճարցը: Գեղարվեստական պատկերի ստեղծման ձևերն ու միջոցները հնարավոր անսպառ բազմազանության մեջ առանձնանում են մի քանի այսպիսի հատկանիշներով: Նախ, պատկերի մեջ զգալիորեն մեծանում են համեմատության մասշտաբները՝ վերջնական տեսքով հասնելով 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 հոդու մեղքերը պատմեր: Հայնեն երկնքի անսահմանության վրա մեծ-մեծ տառերով գրում էր իր սիրելիի՝ Ագնեսայի անունը: Այսպիսի օրինակները շատ են, բայց 1920-ական թթ. սովետական պոեզիայում իշխող համեմատության մասշտաբների մեծացման սկզբունքը ուներ պատմահասարակական որոշակի պատճառաբանվածություն, որը դարձյալ առնչվում է հեղափոխական ուժի և ժողովրդական տարերքի հզորության գիտակցմանը: Ամենակարող ուժի առկայությունն ու դրանով ներշնչվածությունը հիմնովին վերափոխում է գեղարվեստական մտածողության սկզբունքները: Չարենցը 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 Մ'րևը 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...»: Չարենցի նմանությամբ «Ամառնային» բանաստեղծության մեջ Չարյանը արևը համեմատում է մեքենայի ղեկի հետ. «Արևը՝ ռույլ իմ ձեռքերում», «Աերոկամք» բանաստեղծության մեջ՝ «Երկիրը կմնա ներքև Ոնց որ մի ծանոթ ձմերուկ»: «Առաջ» բանաստեղծության մեջ Վշտունին գրում էր. «Աշխարհը մի բուլվար ենք շինել»: «Գազային երազ» պոեմում Արմենն ունի այսպիսի պատկեր. «Արյունոտ մի քաղաք փռվել է, Որպես արյունոտ պլակատ»: Մտայնությունն ունենում է նաև ծայրահեղ դրսևորումներ, արժանանալով Մահարու այսօրինակ դիպուկ համեմատությանը. «Ու երգում են նրանք և երգում են այնպես Որ Նորքը թվում է Նյու-Յորք»:

Ժամանակի պատկերային մտածողության մեջ ոչ միայն անսահման մեծը փոքրացվում է, այլև, առանց փոքրացման, մեծ երևույթների համեմատությամբ ու զուգադրությամբ արտահայտվելը դառնում է սովորական: Այլ կերպ ասած՝ մեծ մասշտաբներն ու հիպերբոլիկ պատկերները դառնում են գեղարվեստական մտածողության իշխող որակ: Չարենցը գրում էր. «Աչքերս—Սևան ու լիճ Վանա, Գլուխս—Մասիս սեպաձև», «Ձանգուն ու Արաքսը սեգ Գալիս են—մեջս թափվում», «Կյանքն— աերո, կամքն—օդաշու: ...Արևը զենիթից մեզ կտա չու»: Վշտունին «Ելեք» բանաստեղծության մեջ ստեղծում է այսպիսի պատկերներ. «Երկինք—դարբնոցում արդեն Արև-հնոցը բացվեց»:

Գեղարվեստական պատկերի հաջորդ նկատելի առանձնահատկությունն այն է, որ որոշակի սկզբունք է դառնում անշունչ առարկաների ու երևույթների շնչավորում-անձնավորումը: Այս սկզբունքը, ինչպես ասվեց, արտահայտվեց Շիրակի ջրանցքի գեղարվեստական արծարծումներում: Սակայն ստեղծագործական այս կողմնորոշման ընդգրկումներն ավելի լայն էին ու տարածված: Չարենցը գրում էր. «Իսկ Մասիսը՝ քնում թմրած երազում տեսնում է ինձ»: Չարյանը «Մասիսը» բանաստեղծության մեջ սարը համեմատում է բոլշևիկ բանվորի հետ: Ամբողջ բանաստեղծությունը Մասիս սարի անձնավորումն է ժամանակի բոլշևիկի կերպարանքով. կրծքին կապած արտերի գոգնոցը, գլխին դրած արևի կեպին նա աշխատանքի է հրավիրում մարդկանց և միավորման կոչ անում: «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 Ալազանը. «Արևն էլ դարրած, բեղարած, Թեք ընկավ լեռների ուսին Եվ ամպի ոսկեթել աղլուխով—Սրբեց քրտինքը երեսի»: Անձնավորման, շնչավոր-

ման լավ պատկեր է 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: «Ելեք» 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 Նորենցը հին քաղաքը նմանեցնում է «ատամնաթափ պառավի» հետ:

Անձնավորման այս միտումը, որի օրինակները քիչ չեն, դառնում է ժամանակի բանաստեղծության ոճական-պատումային նրբերանգներից մեկը և ծառայում նոր կյանքի զարթոնքի ու ամեն ինչ կենդանացնող ուժի պատկերմանը:

Ավանդական բանաստեղծական մտածողությունից հեռանալը 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, բերում են միանգամայն նոր որակ: Ահա Զարենցի համանման պատկերներից մի քանիսը. «Արշավում է հայացքդ— Ձի...», «Եվ ես—Ահագին—Աչքերիդ նժույգին նստած Սրընթաց թռա մինինգ», «Օրերի շեկ Վիտրինում Դրել եմ սիրտս հրե», «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»: Զարյանը «Նոյեմբերյան օրերին» պոեմում ունի այսպիսի պատկերներ. «Մուրացիկ անդամալույծի նման Ցեխը կպչում է ոտքիդ», «Նագանի պես լիք աչքերով նա նայում է», իսկ «Ամառնային» բանաստեղծության մեջ՝ «Շռանդուն մի տրակտոր է Ամառվա օրը եռացող»: «Սաղարթուն իմ երկիր» բանաստեղծության մեջ, դիմելով երկրին, Արմենը գրում էր. «Երակներովդ հիմա, Որպես երկաթ հալած, Անցնում ենք մենք ահա օձագալար»:

* * *

Գեղարվեստական նյութի հայտնաբերման և նյութի ստեղծագործական յուրացման տեսակետից, ահա, այսպիսի պատկեր է ներկայացնում 20-ական թթ. հայ սովետական պոեզիայի ձևավորման-կազմավորման

շրջանը: Այն աչքի է ընկնում ստեղծագործական բուռն որոնումներով և կուտակումներով, որոնք ծայրահեղությունների հաղթահարումով ու գեղարվեստական կատարելագործմամբ հետագա տարիներին ընկնում են պոեզիայի զարգացման հիմքում: Կարճ ժամանակամիջոցում գրական նոր սերունդը կարողացավ կատարել ստեղծագործական ուղեգծերի վերափոխման և գրական ճաշակի վերանայման թեև ոչ միշտ ճիշտ ու հեռանկարային, բայց այնպիսի հետևողական ու ջանադիր աշխատանք, որ անհնարին է այդ տարիները համեմատել հայ գրականության նախորդ որևէ շրջանի հետ: Հայ բանաստեղծների երիտասարդ սերունդը կարողացավ գաղափարական-ստեղծագործական կողմնորոշմամբ ճշտել երկու աշխարհի սահմանագիծը, հրաժեշտ տալ հնին, ստեղծել նոր երգի 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, ուրվագրծել նոր մարդու հոգևոր հատկանիշները: Իրենց գործի, տողի ու հյուլեի հանդեպ նրանք ունեին քաղաքացիական պատասխանատվության և ասելիքի հասարակական կարևորության լուրջ գիտակցում: Եվ հենց այս տարիներից սկսած ձևավորվեց սովետական գրողի քաղաքացիական նկարագիրը, կարևորություն ստացավ նրա տեղն ու դերը երկրի հասարակական-սոցիալական կյանքում:

Հայ սովետական պոեզիայի ձևավորման-կազմավորման շրջանի այս էական սկզբունքների կատարելագործման, դասական արվեստի ավանդույթների հանդեպ ժխտական վերաբերմունքի հաղթահարման և ռոմանտիկական ոգեշունչ բռնկումներից սոցիալիստական ռեալիզմի պահանջներին անցնելու ճանապարհով է ընթանում տասնամյակի պոեզիայի զարգացման հետագա ընթացքը:

III ՊԻՊԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՌՈՄԱՆՏԻԶՄ

Հայ սովետական պոեզիայի զարգացման նոր շրջանը համընկնում է երկրի հասարակական-քաղաքական կյանքի կայունացման, խաղաղ շինարարության ու տնտեսական վերակառուցումների տարիներին:

«Հինը և նորը» ձևակերպումը, որ խորհրդանշում էր պատմության մեծ սահմանաբաժանը, պահպանվում է նաև այս տարիներին, կյանքի կոչելով մի նոր սահմանում ևս՝ «երեկը և այսօրը»: Երեկը հեղափոխական ռոմանտիկայի թեժ օրերն էին, այսօրը՝ երկրի կառուցման եռուն առօրյան:

Երկրի զարկերակի հետ համաչափ բաբախող գրական կյանքը ևս թևակոխում է զարգացման նոր շրջան։ Կոչերի չափածո տարափին ու ռոմանտիկական բռնկումներին փոխարինելու են գալիս ներկա օրվա ու հեղափոխության նվաճումների ռեալիստական պատկերումը, որ դառնում է այս շրջանի գրականության առաջնահերթ խնդիրը։ Այն բազմիցս արծարծվում է տարբեր ամբիոններից և տարբեր հոդվածներում։ Գրականության ռեալիստական կողմնորոշմանը առանձնակի ուշադրություն է նվիրվում 1928-ի հունվարի 19-ին Թիֆլիսում բացված անդրկովկասյան պրոլետգրողների I համագումարում։ Ի մի բերելով համագումարի արդյունքները, համագումարի զեկուցողներից Գ. Վանանդեցին 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 զեկլարացիայում։ «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 պարապմունքներ։ Առաջին պարապմունքը վարում է Հ. Գյուլիքևխյանը (տե՛ս ԽՀ, 1930, № 12)։ Այս և հետագա ելույթներում, տեսականորեն հաստատելով սխեմատիզմի անհրաժեշտ գոյությունը, նա ռեալիզմը համարում էր դրա բնական շարունակությունը. «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՝ լիարժեքորեն հակադրվում էր սխեմատիզմին և, ըստ էության, ոչինչ չուներ ժառանգելու դրանից։ Ռեալիզմը թե՛ բովանդակության և թե՛ ձևի բնագավառում հաստատվում էր սխեմատիզմի ժխտմամբ։ Քիչ ավելի ուշ, 1933-ին գրած

«Խ.Հ.Գ.Մ. կազմկոմիտեին և «Գրական թերթի» խմբագրությանը» ծանուցում բաց նամակում, խոսելով ազգային ձևի հարցերի մասին, Չարենցը այսպես էր 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 ազգային միջավայրին հատուկ բոլոր հատկանշական կողմերը» (VI, էջ 220, տե՛ս նաև էջ 224):

Սոցիալիստական ռեալիզմի ձևավորման տեսական հարցադրումները, որոնք կազմավորվում, հասունանում ու հստակվում են աստիճանաբար, դառնալով ժամանակի գրական-գեղագիտական հիմնական առաջադրանքը, լիարժեք արտահայտություն են գտնում գեղարվեստական ստեղծագործությունների մեջ:

Ինչպես նախորդ տարիներին, այնպես էլ այս շրջանում հայ սովետական պոեզիան զարգացավ երկու ուղղությամբ՝ ծրագրային-գեղագիտական խնդիրների արծարծում և կյանքի ու իրականության գեղարվեստական պատկերում, որոնք ընդգրկում են բազմաթիվ ենթահարցեր՝ ամբողջությամբ արտացոլելով գրականության զարգացման այս շրջանի պատմությունը:

Ա

Ամեն ինչ դարձյալ սկսվում էր հրաժեշտով երեկվա օրվան և անցյալի ի մի բերումով: Եթե նախորդ տարիներին անցյալը պատմական այլ բովանդակություն ուներ, ապա այժմ անցյալ է համարվում նոր կյանքի երեկվա օրը: Նյութի յուրացման այս գիծը իր մեջ է առնում 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 բազմապիսի նախադրյալներով: Նախ, կյանքը առաջադրում էր իր պահանջները և անհրաժեշտություն է դառնում թիթեղաձայն երգից անցնելու հասարակական-պատմական 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 նախնական որոնումների ու փորձարարության անլիարժեք կողմերը և կարողությունների անհատականացումով ու խորացումով հասնել ստեղծագործական նոր որակի: Եր-

րորդ. 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, այլևայլ 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 գեղարվեստական խոսքի մեջ՝ էություն ներարկելով չոր ու ցամաք բառերին։ Քնարականության հետ մեկտեղ գեղարվեստական 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՝ առաջադրելով նոր հարցեր ու մոտեցումներ։

Գրական այս սկզբունքների արմատավորումը 1920-ական թթ. կեսերից սկսեց Չարենցը, իր ստեղծագործության նոր շրջանը պսակելով այնպիսի ուղենշային գործերով, ինչպիսիք են «Խմբապետ Շավարշը» (1928) պոեմը, «Էպիքական լուսաբաց» (1930) ժողովածուն, «Լիրիքական անտրակտ» (1927—1930) շարքը։ Չարենցի բացած գրական ուղին, նրա կողմնորոշումը, նրա դավանած սկզբունքները միայն տասնամյակի վերջին դարձան համատարած. գրեթե բոլոր հայ բանաստեղծները՝ և՛ գրական համախոհները, և՛ հակառակորդները ընթացան Չարենցի նշած ճանապարհով։

Իր շրջադարձը Չարենցը ազդարարեց «Պոեմ հերոսականով» (1925), գեղագիտության նոր սկզբունքներով և այդ սկզբունքները մարմնավորող գեղարվեստական գործերով։

Մոտիկ անցյալին՝ երեկվա օրվան ուղղված հրաժեշտը և իր երգի նոր ճանապարհը Չարենցը ավետում է շատ պարզ ու հանդարտ տողերով.

Լեֆյան թմբուկը թողած մի կողմ,
Հատվող տողերը նետելով դեն,
Կրկին խրթին մի խոր դողով.
Առնում եմ յամբ ես ու քողաղոտ
Որ մեր պայքարը քնարերգեմ։

Չարենցը երկաթճաձայն շեփորը դնում է մի կողմ և կրկին քնար է վերցնում ձեռքը, որ խաղաղ հանգով հյուսի 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 վերահմաստավորում է իր կոչումը, նպատակներն ու անելիքները և ճշտում իր երգի նոր հորձանքի հունը.

Իմ հոգին այսօր էլ չի մանրանում,
Չի մսխում իրեն թավռուն խոսքով—
Այդպես ցողունն է հանդում ծանրանում,
Երբ լցվում է ձույլ, իմաստուն հասկով:

Հոգու իմաստնացած 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 էպոսային գնահատությունը տրվում է ներկա օրվա դիրքերից և այդ դիրքերից էլ փորձ է արվում ստեղծելու երեկվա վիպական պատմությունը: Արթնանում են մետաղաձայն աղմուկի մեջ կորած կարևոր մոտիվներ, և բանաստեղծը վերստին ողջույնի խոսք է հղում խելագարված ամբոխներին. «Ողջո՜ւյն, ողջո՜ւյն ձեզ, իմ ընկերնե՛ր, Իմ հերոսնե՛ր նոր՝ ելած երկ...»: Չարենցը տող առ տող ի մի է բերում երեկվա ու իր անցած բարդ ու դրժվարին ճանապարհի պատմությունը: Այս առումով լիարժեք ինքնաբնութագրություն է «Մուսայիս» («Նախ՝ աղջիկ էիր դու մի հասարակ») բանաստեղծությունը, որ խտացնում է բանաստեղծի 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 աղնվաբարո մուսան ու եկել են մոլորության տարիներ.

Դավաճանեցի մի գիշեր ես քեզ,
Ուզեցի ընտրել սիրուհի 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։

Սակայն չի մեռնում երգի դիցուհին, «հոանդ ու ուղի» կորցրած և անվերջ «անկումից անկում» գնացող բանաստեղծը, դժվարին փորձությունների միջով, կրկին վերագտնում է նրան, կրկին հայտնվում է պայծառ ներշնչանքի առավել իմաստնացած տիրուհին.

Վերադարձե՞լ ես դու կրկին ահա
Անչափ դժվարին մի ճանապարհով.
Ջհոքիդ ծանրաձույլ մի քնար պահած՝
Կանգնել ես կրկին դու կողքիս, սակայն
Համառ ես հիմա և խստաբարո։

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 որոշակի մանրամասներով և դառնում բանաստեղծի նոր ալացքի գեղագիտական հավատո հանգանակը։

Չարենցը դիալեկտիկական շարժման մեջ էր տեսնում թե՛ իր ժամանակը և թե՛ իր գործը։ Այս առումով ուշագրավ են 1927-ին 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...»։ Այնուհետև՝ «Ինքդ քեզ հրաժեշտ ես ասում, ինքդ քեզ կրկի՛ն ընդունում ես»։ Սա ինքն է՝ Չարենցը, որ իր ստեղծագործական զարգացման բարդ ընթացքի մեջ շատ է ինքն իր դեմ կանգնել, ինքն իրեն ժխտել, օտարացել ինքն իրենից։ Նա 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»։ Չարենցը իրեն զգում է հավերժական ներկայի մեջ, որը մի կողմից անցյալ դարձող ներկա է, մյուս կող-

մից՝ գալիք ներկա։ Ու թեև նա երեկ էլ էր ներկան գովերգում, բայց սա ներկայի այլ զգացողություն է, դա վիթխարի, մոնումենտալ ու դարակազմիկ պատմական ներկան է. «Վերադարձը դարձ չէ այլևս և ո՛չ էլ կրկնություն հնի»։ Այս կողմնորոշումը մեկ այլ, խոր ու լիարժեք հայեցակետ է բերում իրականության հանդեպ. «Հազար թևերով քաշում է ներկան Ինձ հորձանուտը իր լուռ պայքարի.— Իմ բոլո՛ր, բոլո՛ր նյարդերով, որ կան, ես կապված եմ իմ վիթխարի դարին»։

Ներկայի այս գեղագիտությունը Չարենցի պոեզիայում իր տեղը հաստատում է մերժելով նախորդ շրջանի նրա ապագայապաշտ կողմնորոշումը։ Իսկ այս տարիներին Չարենցը հայտարարում է. «Ես չեմ երգելու այժմ շառաչուն Գալիքի մասին, որ գալու է դեռ»։ Պատմական ներկան իր մեջ խտացնում է այն բոլոր պայծառ երազանքները, գալիքի մեծագործությունները, որ թվում էր, թե պետք է կատարվեն ինչ-որ ժամանակ։ Իր առաքելության խոր գիտակցությամբ, ամենքին ի լուր, վերջնական հավատամքի պես Չարենցը հայտարարում է.

. . . . Դու քո երգով
Ընդմիշտ կապված ես այս մեծ դարին.
Եվ ինչպես օրը օրացույցից
Անհնարին է նետել մի կողմ—
Այդպես անունը քո աղմըկող
Հա՛ր մնալու է օրերին կից,—
Այս օրերի՛ն, այս տարիների՛ն,
Այս տարիների հրին, սրին։

Դարն ու հերոսական ներկան համատեղվում են Չարենցի պատկերացումներում։ Ու նա իր և իր բանաստեղծ ընկերների առջև պահանջ է դրնում՝ ամբողջ էությամբ ձուլվել ժամանակին, դառնալ նրա շունչն ու էությունը։ Ամենայն լրջությամբ ու քաղաքացիական պատասխանատվությամբ առաջադրվում է դարի հերոսական սխրանքին համապատասխան արժանի երգ ստեղծելու պահանջը. «Ինչ գրել ենք մինչև հիմա՝ եղել է լոկ առաջաբան Մի վիթխարի երգի համար, Որ գալու է, բայց դեռ չկա»։

«Էպիքական լուսաբացը» Չարենցի նոր դեղագիտության արտահայտությունն է, որի մեջ ծրագրային հրովարտակի պես առանձնանում են «Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս՝ Մ.Մ.-ին, գրված Երևանից» և «Թուղթ Ակսել Բակունցին, գրված Լենինգրադից» ծավալուն բանաստեղծությունները։ Ինչպես Պուշկինն էր գրում Դելվիգին, այնպես էլ Չարենցը՝ Բակունցին։ Եվ պատահական չէ, որ «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուն 1930-ի հունվարի 5-ին Չարենցը «Սիրելի Ակսելին, միակ բարեկամիս» ընծայագրով նվիրել է նրան։ Այս բարեկամությունը նախ և առաջ հայ-

բենիքին նվիրաբերվելու և տաղանդի բարեկամություն էր, հետո միայն՝ ընկերություն ու մտերմություն: Այդ գործերում Չարենցն առաջին հերթին արծարծում է կենսականորեն իրական, կենդանի մարդու կերպարն ու հոգեբանությունը գրականություն բերելու հարցը և այդ դիրքերից քննադատական խիստ խոսքեր ուղղում սխեմատիզմի անկենդան ձևակերպումների մեջ խարխափող բոլոր նրանց, ովքեր 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
Երգեհոն է դրված կարծես,
Որ ճիչեր է միայն փղձկում,
Չունի ո՛չ խանդ, ո՛չ խինդ, ո՛չ սեր:

Փառաբանվում է կյանքի «բազմազեղուն ամբողջությունը», որը պետք է ապրել ու սիրել «զգացմունքների հորձանքով բեղուն», նույն բեղուն հորձանքով էլ դարձնել բանաստեղծություն ու պահ տալ ժամանակին: Նման տրամադրությունների պոռթկուն արտահայտություն է «Օվկիանի երգը»: Բնության անսանձ, վայրի ու հորդահոս շարժումը, որը բանաստեղծը զուգորդում է կենսական լիարյուն ու հարուստ զգացողությունների հետ և օվկիանոսի փոթորկածին տարերքը, որ նմանեցվում է ստեղծագործական ոգու բռնկմանը՝ դառնում է կյանքի լիարժեքությունը վերարտադրելու չափանիշ: Այնուհետև՝ Չարենցը լրջորեն շեշտում է խոսքի հանդեպ գրողի պատասխանատվություն-պարտավորությունը՝ տարբերելու մնայունը անցողիկից, դժվարը՝ հեշտից, ճշմարիտը՝ կեղծիքից, կենսականը՝ արհեստականից.

Մեր երգերում, գրած մեր գրքերում բազում,
Մեր գործերում, թեպետ պոետական,
Մեր մտքերում՝ հաճախ թե՛ մեղկ, թե՛ գունաղուրկ,
Մեր հույզերում—այնքա՜ն լիրիկական,—

Մենք չե՞նք եղել արդյոք զարմանալի անհոգ,
Զարմանալի անփույթ, հաճախ թեթև,—
Եվ պահեր ենք վսեմ մենք ունեցել եթե—
Դա չի՞ եղել արդյոք պատահական արդյունք
Պատահական ժամի...

Չարենցը հստակորեն ձևակերպում է առհասարակ ամբողջ ընթացիկ գրականության զարգացման նոր, որակապես տարբեր շրջափուլի անցնելու հարցը և նոր խիզախումների 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։

Այդ մեծ ճանապարհը հեշտ երգի ճանապարհը չէր, այլ դասական արվեստի նվաճումների յուրացմամբ ստեղծվող նոր իրականության գեղարվեստական հարուստ պատկերը։ Հեշտ երգի փոխարեն նա բերում էր մահառման ոգու պոեզիան, մաքառում՝ գագաթներին հասնելու համար, մաքառում՝ ինքն իր մեջ ստեղծագործական լիարժեք ներդաշնակության հասնելու համար։ «Ճահիճների ճղճիմ երգին» և արահետներին, որոնք հյուսել էին միջակության ու գորշության ցանց, հակադրվում է գագաթների երգը՝ «Մաքառի՛ր անդուլ, Գնա վերև՛, 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։ 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 սահմանները լայնացնելու ու խորացնելու նոր հնարավորություններ. «Ողջո՛ւյն ձեզ, ողջո՛ւյն ձեզ, Լենի՛ն, Մա՛րքս, Ու Շեքսպի՛ր, ու Դա՛նտ, ու վեհություն»։ Փոխվում են չափանիշները, գրական ճահճի մանրախնդիր վեճերը մնում են հեռվում, և չափանիշի արժեք են ձեռք բերում դարաշրջանն ու ժամանակը իմաստավորող մեծությունները, որոնց չափանիշով էլ առաջնորդվում է բանաստեղծը.

Թե ուզում ես, որ խոսքդ կորի հորիզոններ, դաշտեր,—
Պիտի վարպետ լինես անօրինակ թափի,
Ինչպես Լենինը—ապստամբության, ինչպես Էյնշտեյնը—
Թվի, տարածության, ձգողության, չափի։

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 գովքերից ու քնարական վերացական ներբողներից հետո նա իրականության վիպական ծանրակշիռ յուրացման պահանջ է

դնում։ Վիպականությունը դառնում է դարի ու ժամանակի գեղարվեստական պատկերը ստեղծելու նախապայման՝ գեղագիտական նախահիմքերով առնչվում Հոմերոսի, էպոս ստեղծող բոլոր մեծերի արվեստին։ Դասական արվեստի օրենքները ներմուծվում են գրականություն և ամրապնդում գեղարվեստական նոր որոնումների հիմքերը։ Չարենցը իմաստուն լրջությամբ է ողջունում իր «վերջին այգաբացը»՝ «էպիքական առավոտը»։ Այս կողմնորոշումն ուներ այն աստիճանի էական 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 ինձ Հիմա ձմե՛ռն իր խստությամբ։ Զգում ես դու էպիքական իմաստության...»։ Իր այս գործերով Չարենցը արմատավորում է խոհական-փիլիսոփայական, ծրագրային-հրապարակախոսական գրականության որակապես մի նոր կողմնորոշում։ Դրանց հերոսը նախ և առաջ ինքն էր՝ մեծ առօրյայի բանաստեղծը և ապա՝ իր ժամանակն ու ժամանակակիցները, որոնց իր խոսքն էր ուղղում, որոնց հետ վիճում էր և որոնց հետ մեկտեղ շարունակում աղնիվ պայքարը՝ կառուցելու նոր օրերի կյանքը։

«Էպիքական լուսաբացի» ծրագրային կողմնորոշումը ժամանակին տարբեր մտքերի առիթ տվեց։ Պ. Մակինցյանը մի կողմից գնահատում էր Չարենցի նոր կողմնորոշումը, մյուս կողմից՝ անտեղի արատներ հայտնաբերում նրա վերափոխման մեջ։ Ըստ նրա 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 կղզիացումից» բանաստեղծական խոսքը դուրս բերող և դեպի համամարդկայնության տանող մի գրող, որի դերը եզակի է «թե՛ իր արտադրած երկերով, թե՛ իր գրական ազդեցությամբ»։ Այս ամենի հետ մեկտեղ Չարենցի հասցեին ասվում են միանգամայն սխալ այնպիսի մտքեր, որոնք, շարունակվելով հետագայում, անմեղ տեղը փորձանքի մեջ են գցում շատ շատերի և առաջին հերթին Չարենցին. «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 ինքնաքննության մեջ շարունակ աչք է ծակում այդ ինդիվիդուալիզմը։ ...Այս զուտ լեֆյան ռեցիդիվը մեր պրոլետգրականության մեջ—իդեոլոգիական մի քայլ է դեպի ետ։ ...Եսամոլությունը տանում է ոչ միայն դեպի կենսական

«խոր անկումներ», այլև իդեոլոգիական խոր անդունդը» (Նոր, 1930, № 1—3, էջ 153)։ Ահա այսպիսի բառային բեռոնե պատնեշներ հաղթահարելով էր Չարենցը բաց անում հայ պոեզիայի կենսունակ ու ճշմարիտ ճանապարհը։

Չարենցի ստեղծագործական վերակառուցումը վերափոխումների մղեց նաև մյուսներին՝ բարեկամներին ու հակառակորդներին, որոնք ընդունելով, կրկնելով կամ ժխտելով նրան, գնում էին նրա հետևից։ Բնական է, չփոխվեցին տաղանդների ու կարողությունների չափերը, բայց փոխվեց շատ էական մի բան՝ տաղանդների ու կարողությունների կողմնորոշման ուղղությունը։

Չարենցի «էպիքական լուսաբացի» արձագանքն էր Նորենցի «Երկրորդ գիրք» (1930) ժողովածուն։ Գիրքը բացվում է «Պայքար» վերնագրով մի բանաստեղծությամբ, որն ունի այսպիսի ծանուցում՝ «Ընկերուհուս, մանկահասակ Մարգոյի մահվան առթիվ, նամակ՝ գրված Եղիշե Չարենցի «էպիքական լուսաբացը» կարդալուց հետո»։ Ինչպես Չարենցը «Այրած երգեր» և «Երկու սոնետ Արփիկի հիշատակին» բանաստեղծություններում, այնպես էլ Նորենցը գրում էր, որ սիրելիի թանկ հիշատակը պահելու համար պարտավոր են լինել տոկուն և ետ չմնալ պայքարից։ «Այրած երգերում» Չարենցը գրում էր.

Նա ինձ ասաց, այդ կինը, իմ տողերի միջից.
«—Արիացի՛ր, ընկե՛ր իմ, ամրապնդվի՛ր ոգով,
Մաքրիր հոգնած քո սիրտը կարոտներից չնչին,
Որ վերանա խավարը քո հուշերին չոքող։—
Թե հիշատակն իմ թանկ է դեռ քո սրտին հիմա,
Թե ուզում ես, որ հուշըս չխավարի քո մեջ,—
Կրի՛ր պայծառ անունըդ մարտիրոսի նման,
Եղիր ոգով անդո՛ւլ դու, ու մաքառող, ու մեծ»։

Նորենցը ևս, իր մեջ մարելով սիրելիի կորուստի ցավը ու ձայնակցելով Չարենցին, նրա պես հնչեցնում է հոգևկան արիության ու հերոսական պայքարի նվագներ.

Գրում եմ քեզ հիմա, սիրելի եղիշե,
Երբ կարդացի գիրքդ սրտիս այնքան մոտիկ....
...Ողջո՛ւյն վերադարձիդ հերոսական, հպարտ,
Էպիքական քո նոր պայծառ վերադարձին։

Չարենցի «Մեռած պոետին» բանաստեղծության անմիջական արձագանքն է նաև Նորենցի «Վահան Տերյանին» գործը, 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]: 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 առջև: Հոմերոսի ու Դանտեի, Գյոթեի ու Հայնեի, Պուշկինի ու Թումանյանի կողքին բարձրանում է նաև գրական նոր սերնդին ամենամոտ ու հարազատ անունը, իր պատվանդանին է բարձրանում արքայական Տերյանը. «Վերադարձի՛ր, օ, վերադարձի՛ր»: Նորենցը իր բանաստեղծության մեջ ի մի է բերում Չարենցի վերաբերմունքը Տերյանի հանդեպ, և ինքն իր հերթին նրան համարում այսօրվա գրական պայքարի մասնակից: Չմոռանանք, որ Տերյանի հարցը վերարծարծվում է այն օրերին, երբ

---

[1] Բայց դրա հետ մեկտեղ անհրաժեշտ է նշել, որ Տերյանի, նաև Թումանյանի ու, ընդհանրապես, դասական գրականության հանդեպ ունեցած ժխտողական վերաբերմունքը Չարենցի համար ուներ արտաքին, գործնական բնույթ, որը նաև ժամանակի պահանջն էր: Հոգու խորքում, անգամ 20-ական թթ. առաջին տարիներին, Չարենցը դեռևս սիրում էր Տերյանին ու գնահատում Թումանյանին: Վկայությունները քիչ չեն: «Երեքի» դեկլարացիայից անմիջապես հետո Չարենցը մի առիթով խմել է Տերյանի կենացը և ասել այսպիսի խոսքեր. «Տերյանի կենացը... բանաստեղծի կենացը... մեծ բանաստեղծ Տերյանի կենացը... խմենք, բարեկամներ և թող թեթև լինի նրա վրա հեռավոր օրենքուրգյան հողը» (Т. Ахумян, Литературные статьи и воспоминания. 1966. с. 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 Ձեզ մոտ և իմ ամենախորին հարգանքներս բերել Ձեզ, մեր խոսքի ամենամեծ վարպետին, մեր ամենասիրելի պոետին: ...Ես Ալեքսանդր Ցյոդորովիչի հետ մեկնում 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 գրնում եմ այստեղից, ցավելով, որ հնարավորություն չունեմ Ձեզ մոտ լինելու և հետևելու Ձեր ամոքմանը, նախրյան խոսքի ավագ նահապետի ամոքմանը, որից դեռ այնքա՜ն իմաստուն և այնքա՜ն լիքը սպասումներ ունի հայրենի եղերքը: ...Ընդունեցեք իմ, Ձեր կրտսերագույն աշակերտի ամենաջերմ հարգանքները... Համբուրում եմ Ձեր վաստակած ձեռքը» (VI, 397): Թումանյանի մահից հետո Չարենցը գրում է «Երկու աշխարհի սահմանագծում» հոդվածը և, դարձյալ տուրք տալով ժամանակի մտայնություններին, միաժամանակ, այսպիսի խոսքեր ասում Թումանյանի, Իսահակյանի ու Տերյանի մասին. «Ելան լոռեցի Հովհաննեսը, գյումրեցի Ավոն և ախալքալակցի Վահանը՝ հեռու ու հարազատ բուրեցին իմ հոգուն տխրություն ու թախիծ: Եվ ես մի անգամ ևս հասկացա ու ղգացի, թե ինչքան սիրելի են նրանք իմ սրտին, ինչքա՜ն մոտ ու ծանոթ, և ինչքա՜ն, ինչքա՜ն հեռացած» (VI, 90):

օրվա խնդիր էր դասականներին յուրացնելու պահանջը, բայց կային գրողներ, որոնք թեական վերաբերմունք ունեին նրա հանդեպ։ Նորենցը գրում էր. «Իսկ հիմա նրա կարոտն անծիր է՝ «Օ՜ վերադարձիր...» այդ ի՞նչ հրաշքով Քո անկարելի վերադարձին է Սպասում նրա սիրտը մորմոքող»։ Սխեմատիզմի հաղթահարման շրջանում Նորենցը ևս պահանջ է դնում ամբողջ տարողությամբ պատկերելու ժամանակակցի՝ կենդանի մարդու խոհերն ու ապրումները, իրական նկարագիրը։ Դրա արտահայտությունն է «Վերջին երգը», որ սկսվում է «Նայում են քեզ թերթերից... ժպտուն մարդիկ միշտ թերի» տողերով, ապա շարունակվում.

Ուրախ է նա... թե նույնիսկ
Սիրտը պոկեն կրծքի տակ,
Դարձյալ... որպես «կոմունիստ»
Պարտավոր է նա խնդալ...
Մարդը տեսնել անարցունք՝
Դա երազ է դեռ վսեմ...
...Հիմա մարդը դեռ ունի
Ե՛վ խնդություն, և՛ արցունք...

Մաքառումի պոեզիան, որ ուղղված էր ժամանակի ֆիլիստերների ու դոգմատիկ ձևակերպումներից կառչած սխեմատիզմի «հայրերի» դեմ և կոչված էր ուղենշելու դեպի դասական արվեստի բարձունքները տանող ճանապարհը՝ նոր ոգևորություն է առաջացնում բոլորի մեջ։ Չարենցը պոեզիան, գրական գործը այլևս հաճույք չէր համարում, այլ՝ ծանր, բայց սրբազան աշխատանք, այնպիսի աշխատանք, որը քրտինքով է ողողում մարդու ճակատը ու նաև ազնվացնում այդ ճակատը գալիք սերունդների առջև։ «Աշխատավոր» բանաստեղծի պայքարի ու մաքառումի ոգով են տոգորված նաև Մահարու այս շրջանի գործերը։ Ուշագրավ է «Երգի մասին» ծրագրային բանաստեղծությունը, որը, «էպիքական լուսաբացի» արձագանքը լինելով, նաև Մահարու գրական կողմնորոշման արտահայտություն է։ Նա ևս երգը դարձնում է պայքարի դրոշակ, նոր կառուցվող կյանքի մարտունակ զինվոր։ Ներկային կապվելու, հերոսաբար ապրելու և ազնիվ մարտնչումի տրամադրություններով են գրված նաև նրա «Օրե՜ր իմ օրորուն, օրե՜ր իմ անհանգիստ», «Իմ երկրի մի ճամփի վրա...» բանաստեղծությունները։ Առաջինում կան այսպիսի տողեր. «Հազար թելերով կապում եմ ինձ կյանքին, Հազար թելերով՝ արևոտ այս գարնան...»։

Գրական նոր շրջանի գեղագիտությունը արտահայտություն է գտնում նաև Ս. Տարոնցու «Առավոտ» (1930) գրքում։ Պաշտպանելով մի կողմից քնարականության, մյուս կողմից՝ վիպականության սկզբունքները և ստեղծելով գեղարվեստական հաջող գործեր, նա, սակայն, դժվարու-

թյամբ է ազատագրվում նախորդ տարիների տեսական ձևակերպումների սովորույթից։ Արդյունքը լինում է արդեն գրական կենցաղ դարձած շարունակվող հին բանավեճը Տերյանի դեմ։ Չարենցյան «վերադարձիրի» փոխարեն «Ես և Տերյանը» բանաստեղծության մեջ, նկարագրելով Աբովյան փողոցում իր երևակայական հանդիպումը Տերյանի հետ, իրենց միջև տեսնում էր հնի ու նորի տարբերություն. «Աշունների երգիչ, տրամաթախիծ Տերյան—Դարձիր տրտում տունդ, հին երգերդ կարդա»։ «Տրտունջք» բանաստեղծության մեջ նույն վերաբերմունքն առկա է Թումանյանի հանդեպ։ Դարձյալ երևակայությամբ ինքը հանդիպում է Թումանյանին, որը խոսում է հին ու անաղարտ լոռու հրաշքներից, ցանկանում վերադառնալ իր հին տունը։ Իսկ նոր օրերի բանաստեղծը հին օրերի բանաստեղծին հպարտորեն ցույց է տալիս կառուցվող կյանքն ու առաջընթացը և ասում, որ «Փոխվում է, փոխվում կյանքը հոսուն...»։ Ամենևին էլ պատահական չէին Տարոնցու տատանումները։ Չարենցի ուղենշային գծին հետևելով, միաժամանակ՝ կողքից նա տեսնում էր, թե ի՞նչ են անում ժամանակի գրական հեղինակությունները։ Հ. Հակոբյանը նույնիսկ 1930-ին «Մենք աճում ենք» բանաստեղծության մեջ շարունակում էր գրել. «Հիմա մեր երկրում բոստանների տեղ ագարակներ կան Եվ Շուշիկի տեղ՝ կոմերիտուհիք կարմիր գլխարկով»։

Միաժամանակ, Տարոնցու գրքում ձախության մոլորություններից զերծ բանաստեղծությունների կողքին տեղ են գտնում երեկվա համար բնորոշ այսպիսի պատկերներ. «Բիբերդ էլեկտրալամպեր են թվում... Պարզիր դեպի ինձ թևերդ ոտին»։ Այս ամենով հանդերձ՝ գրքի որոշ ծրագրային էջերում Տարոնցին ցուցաբերում է տեսական ճիշտ կողմնորոշում։ «Լուսնահար» (1928) բանաստեղծության մեջ քնարական անորոշությանն ու ասելիքի վերացականությանը հակադրվում է երկրից ծնվող իրական երգը, երևակայության անիմաստ տիեզերական դեգերումներին՝ պատմականորեն հավաստի գեղարվեստական նյութը։ Լուսնահարներին երգին նա հակադրում է «Հողի ձայնը»՝ երկրային ճշմարիտ պոեզիան.

Հերիք է, հանգիստ թողեք լուսնին,
Այդ շատ են երգել Պոն ու Հայնեն,
Կուզեք ձեր երգը չբորբոսնի՝
Պետք է, որ լսեք հողի ձայնին։

Անշուշտ, Տարոնցուն մեծապես օգնեց Չարենցի փորձը, որը և աստիճանաբար ճիշտ հունի մեջ դրեց նրան։

Դասական ավանդույթներին դառնալու և բանաստեղծության զարգացման ուղեգծերը ճշտելու սկզբունքները տարբեր էին։ Ն. Չարյանը գտնում էր, որ ընթացիկ գրականությանն անհրաժեշտ են Թումանյանի ու

Տերյանի գրական ավանդույթները և այս կողմնորոշմամբ քննադատում էր բոլոր նրանց, ովքեր արծարծում էին արևմտահայ պոեզիայի ավանդույթները զարգացնելու հարցը: 1930 թ. պոեզիայի հարցերին նվիրված բանավեճում ասում էր. «...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» (ԳԴ, 1930, № 6, էջ 37): Համանման կարծիք է հայտնում նաև Ս. Վահունին. «Մեր պոետների մեջ վտանգավոր օրիենտացիա է ստեղծվել դեպի արևմտահայ պոետները... Մեծարենցի լեզվով մենք չենք կարող տալ մեր օրերի ինդուստրիան» (նույն տեղում, էջ 43): Դրան հակառակ Տարոնցին, Ալազանը, Նորենցը պաշտպանում են արևելահայ դասականների ավանդույթների օգտագործման հետ մեկտեղ նաև արևմտահայ գրականության փորձը յուրացնելու տեսակետը: Ալազանը գտնում էր, որ պետք է օգտագործել «թե՛ Թումանյանին, թե՛ Տերյանին, և թե՛ Մեծարենցին, Դանիել Վարուժանին ու մինչև անգամ Մերուժան Պարսամյանին» (նույն տեղում, էջ 48):

Արևմտահայ պոեզիայի հանդեպ գրողների հատուկ վերաբերմունքի արտահայտությունն էր «Արևմտահայ բանաստեղծներ» (1930) ժողովածուն, որը կազմել էին Ալազանն ու Նորենցը, իսկ առաջաբանը գրել էր Վանանդեցին: Գրքում զետեղված են քսանվեց արևմտահայ բանաստեղծներ: Գրքի հրատարակությունը ժամանակի համար շատ համարձակ ձեռնարկում էր, որ մտավախություն էր առաջացրել նույնիսկ գործը նախաձեռնողների միջավայրում. «Անտարակույս, մեղանում 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 ավելի զգույշ և վերապահորեն», «առանց տուրք տալու մեխանիկական օգտագործմանը»[2]:

Այսպես, դժվարությամբ և զգուշավորությամբ գրական շրջանառության մեջ էին մտնում դասական գրողներն ու դասական ավանդները:

---

[2] Արևմտահայ բանաստեղծներ, 1930, էջ X:

Մինչ նոր անելիքների շուրջ շարունակվում էին վեճերն ու զրույցները, Չարենցը ստեղծում էր գրական ուղենշային գործեր, որոնք բաց էին անում հայ պոեզիայի վիպական-էպիկական մայրուղին:

Այդ գործերի մեջ նոր ոճի ու պատումի և պատմական նյութի գեղարվեստական յուրացման տեսակետից առանձնահատուկ տեղ է գրավում «Խմբապետ Շավարշը» պոեմը: Պոեմն առաջին անգամ տպագրվել է «Նոր ուղի» ամսագրում (1929, № 1) անչափ կարևոր մի ծանուցումով՝ «Մի հատված «Ապստամբությունը» չափածո վեպի առաջին գլխից». կարևոր՝ այն տեսակետից, որ Չարենցը հուշում է իր գործի համապատասխան տեսակը՝ չափածո վեպ բնութագրությունը: Նախ, փոխվում է բանաստեղծի ներշնչանքի բնույթը. հուզական-զգացմունքային, խոհական-փիլիսոփայական ներշնչանքը տեղը զիջում է վիպական խոսքին, որը պատումի բնականության պահպանումով վերածվում է չափածոյի: Այնուհետև՝ Չարենցին, թեև բնավ օտար չէր սյուժետային պատումը, չափածո խոսքով կերպարներ ստեղծելու արվեստը, այնուամենայնիվ, այս պոեմում նա հայտնաբերում է դեպքերի զարգացման և կերպարների ստեղծման միանգամայն նոր սկզբունք, որը հանգում է ռեալիզմին բնորոշ խոսքի ընթացքի մանրամասն պատումին: Սա գեղարվեստական այն մեկնակետն է, որ գալիս է Պուշկինի արվեստից, առաջին հերթին «Եվգենի Օնեգինն» չափածո վեպից: «Խմբապետ Շավարշի» գեղարվեստական համակարգը բանալի է նաև «էպիքական լուսաբացի» այլ գործերի համար՝ զետեղված «էպիքական ֆրագմենտներ» և «Չափածո նովելներ» բաժիններում: Ի վերջո, «էպիքական ֆրագմենտները» («Հատվածներ չգրված պոեմից», «Չուգունե մարդը», «Հոկտեմբեր 25—26 1917») ևս թողնում են մեկ ամբողջական չափածո վեպի առանձին, բայց ամբողջական հատվածների տպավորություն: Իսկ չափածո նովելները՝ «Homo Sapiens», «Անակընկալ հանդիպում Պետրոպավլովյան ամրոցում», «Մեծ առօրյան», «Գանգրահեր տղան», արդեն ինքնին արձակ ժանրի բանաստեղծական մարմնավորումներ են:

Բանաստեղծական խոսքի ռեալիստական, բնական նկարագրություններին առնչությամբ ավելորդ չէ վերհիշել Չարենցի սիրելի բանաստեղծի՝ Տերյանի անունը: Քնարական ձևի մեջ դրած ռեալիստական խոսքը ընդհանրապես բնորոշ է Տերյանի 10-ական թթ. ստեղծագործությանը, որին լավ ծանոթ էր Չարենցը: Թե՛ սեփական որոնումների օրինաչափ զարգացմամբ և թե՛ դասական ավանդների ստեղծագործական յուրացմամբ՝ Չարենցը, իր իսկ բառերով ասած, «հիմար հիացմունքին», որը «ջրիկ» քնարականության նախադրյալն էր, հակադրում է բնական շնչի վիպական

պատումը։ 20-ական թթ. տարածված վերացական ու անասելիք չափաբերական հեղեղին, գեղարվեստական մի պատկերի կամ փոխաբերության եռանիվ վազող մակերեսային ներշնչանքին Չարենցը հակադրում էր որոշակի կենսական նյութ, նյութի գեղարվեստական պատկերման հետևողական ու հաջորդական ընթացք, պատմողական ներշնչանք, որին ամենևին էլ խորթ չեն քնարական բռնկումները, հույզն ու զգացմունքը։ Խոր, հարուստ ու բովանդակալից քնարերգության հաստատումը վիպականության հետ մեկտեղ որոշակի տեղ ունի Չարենցի այս շրջանի որոնումներում։ Փիլիսոփայական ու խորհրդածական քնարերգությամբ են հագեցված «Էպիքական լուսաբացի» շատ ու շատ էջեր, այլև «Լիրիքական անտրակտ» վերնագրով խմբավորված հաջորդ գործերը։ Չարենցը ոչ թե բացատում, այլ հաստատում էր կենսական քնարերգությունը, քնարական պոեզիայի հատկանիշները տեղափոխելով նաև էպիքական բանաստեղծի ոլորտը, ստեղծում իր իսկ խառնվածքին բնորոշ համադրական, բարդ, հարուստ ու բազմաշերտ արվեստ։ Հայտնաբերվում է կենսական նյութի գեղարվեստական պատկերման մի սկզբունք, որն իր դրսևորումներով արտացոլում է կյանքի բնականությունն ու գեղարվեստական իրականությունը, միաժամանակ՝ բանաստեղծի մտածողության և հոգեվիճակի բրնական ձևը։ Այս բնականությունն էլ չափածո խոսքի մեջ վերաճում է հարուստ ու ընդգրկուն ռեալիզմի։

«Խմբապետ Շավարշը» պոեմով ժամանակի գրական սահմանափակ ըմբռնումներում Չարենցը կատարում է մի խիզախում ևս. վերակոչում է կենսական նյութի պատկերման հոգեբանական կողմը։ 20-ական թթ. գրականությունից գիտակցորեն դուրս էր մղված հոգեբանական տարրը, որի հետևանքով, ինչպես և գրականությունից արտաքսված այլևայլ հատկանիշների բացակայության պայմաններում փթթեց ագիտացիոն բանաստեղծությունը, սնելով սխեմատիզմը։ Նյութի հոգեբանական պատկերումը, ժամանակի ձևակերպումներով ասած՝ համարվում էր բուրժուական, մանրբուրժուական, քաղքենիական մնացուկ։ Հոգեբանության հետ մեկտեղ դուրս էր մղվում կենդանի մարդը։ Եվ ահա, 20-ական թթ. վերջերին, երբ հրամայական անհրաժեշտություն դարձավ իրական մարդու գեղարվեստական պատկերումը, բնականաբար, պահանջվեց գրականությունն ներմուծել նաև մարդու անհատական գծերն ու հոգեբանությունը։ Սակայն դժվար էին հաղթահարվում սխեմատիզմի կաղապարները։ Նույնիսկ արտահայտվում էին այնպիսի կարծիքներ, որպիսին է 1930 թ. Հայաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի քարտուղարության ընդունած բանաձևի 13-րդ կետը. «Պսիխոլոգիական ռեալիզմ տերմինն իր բովանդակությամբ չի դիմանում քննադատության, որովհետև մեզ համար հոգեբանական մեթոդը, որպես գրական 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)։ Դրա կողքին հանդիպում են նաև այսպիսի կարծիքներ՝ քանի որ անհատը իր բնավորության անձնական գծերով երկրորդական դեր ունի պատմական ընթացքի մեջ, քանի որ նրա ուժը ոչ թե անհատական, այլ հասարակական վարքագծի մեջ է՝ ուստի «անհատի վարքն ու հոգեբանությունը չեն կարող և չպետք է լինեն ուսումնասիրության հիմնական առարկա», որ ուսումնասիրության հիմնական առարկա կարող է լինել սոսկ «դասակարգի վարքն ու հոգեբանությունը։ Այնուհետև՝ «կոլեկտիվի վարքն ու հոգեբանությունը կարևոր են անհատի վարքից ու հոգեբանությունից... Անհատը կարող է ճանաչվել միայն դասակարգային հոգեբանության հենքի վրա»[3]։ Եվ կարծիք հայտնողը հայտնի հոգեբան Յու. Ֆրանկֆուրտն էր։ Հոգեբանական ուղղությանը դեմ էին նաև «ԼեՖ»-ի տեսաբաններ Բ. Արվատովը, Ն. Ջուժակը։ «Առողջ պսիխոլոգիզմը,— գրում էր վերջինը,— կատարյալ անհեթեթություն է։ Ամեն տեսակի պսիխոլոգիզմը ներանձնացում է, «դերություն ներքին ապրումներին»։ Ընթերցողին կամազրկող բուրժուական գրականությունը եռանդուն կերպով զբաղվել է դրանով։ Կառուցող դասակարգի համար այդ հրահանգները հարմար չեն։ ...«Առողջ պսիխոլոգիզմ» չի լինում։ «Պսիխոլոգիզմը» ինքնին հիվանդություն է... Պսիխոլոգիզմը մարդու մեջ «դիտակցականի» ստորադասումն է «ենթագիտակցականին»։ Եկեք յոլա գնանք առանց բուրժուազիայի սոցիալական հիվանդություններ»[4]։

20-ական թթ. իշխող գրական հերոսը ոչ թե անհատական նկարագիր ունեցող անձնավորությունն էր, այլ որոշակի գաղափարների կրող և արարքներ կատարող պատմական ընդհանրացված կերպարը։ Չարենցը «Խմբապետ Շավարշը» պոեմում ստեղծեց և՛ քաղաքացիական նկարագիր, և՛ անհատական-մարդկային խոր ու հարուստ բնավորություն, որն իր պատմական և գրական նախակերպարային հավաստիությամբ, որոշակի ժամանակաշրջանի կյանքի արտահայտությունը լինելով հանդերձ, դարձել է գեղարվեստական լիարժեք կերպար։

Չարենցը պոեմ էր գրում 1918—1920 թթ. հայ ժողովրդի պատմության նյութով, երբ ստեղծվել էր Հայաստանի Հանրապետությունը և Արևմտահայաստանի ավերված քաղաքներից, շեներից ու գյուղերից

---

3 *Ю. Франкфурт*, Плеханов и методология психологии, М.—Л., 1930, с. 32—38.

4 Новый леф, 1928, № 4, с. 19—21.

գաղթականությունը հավաքվել էր Արևելյան Հայաստանի փոքրիկ տարածքի վրա։ Այդ տարածքի վրա իր «աշիրաթով» գործում էր և խմբապետ Շավարշը։ Շավարշը ատում է պատերազմի երես չտեսած սպաներին, որոնք ցանկանում են իր նմաններին դարձնել խաղալիք։ Սռում են փառքի ու իշխանության հասնելու մոլեգին 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 «աշիրաթը»՝ գաղթական խնուսցիներին, որոնց տեղահան էր արել պատերազմը և բերել լցրել Արևելյան Հայաստան՝ ցարական Ռուսաստանի նախկին ծայրամասը։

«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, գողի պես.
Դե, հայեր են լիրբ, մուխաննաթ,—
Մտածում էր Շավարշը,— հայեր են գեշ,
Այլասերված հայեր, ոսացած.— ոչ
Կռվի երես տեսած, ոչ կռվի ահ.
Եվ դա չէ՞ր պատճառը, որ
Ոչխարների նման սարսափահար,
Նրանք փախան Ֆրոնտից, տվին էրզրումը,
Հետո Կարսն, Ալեքսոլը... վա՜յ ձեզ, հայե՜ր։

Չարենցը շատ բարդ խնդիր էր դրել իր առջև։ Նա գրում էր իրեն շատ լավ ծանոթ և իր իսկ կողմից բազմիցս արծարծված դեպքերի մասին, բայց գրում էր նյութի լիարժեք ընդգրկումով, առանց համամահարթեցման։ Ինչո՞ւմն էր 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 հայրենիքի զինվոր է, որը ժողովուրդ է փրկել 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։
Ցուրտ, մերկ, սով, տիֆ։

Ինչքա՜ն, ինչքա՜ն մեռան,
Քաղցից, կամ ետ չեկան ֆրոնտից։
Ամբողջ ճանապարհը—դիակներ, մահ։
Ով որ մնաց՝ մնաց...

Ոչ մի դիծ չի ջնջվում Շավարշի կերպարից և հոգեբանական անցումների համադրության միջոցով ցույց են տրվում և՛ նրա դժգոհությունները, և՛ բնավորության վայրի ու կատաղի կողմերը։ Շավարշի կերպարը կերտված է հոգեբանական պլանով։ Հերոսի կենսգիշերային գինարբուքի մի պահի մեջ Չարենցը խտացնում է նրա կենսագրության ու բնավորության բնութագրական գծերը։ Մի պահի մեջ կերպարը հոգեբանորեն բացահայտելու գեղարվեստական սկզբունքն այս պոեմից հետո Չարենցն օգտագործում է «Դեպի լյառը Մասիս», «Ջրահապատ «Վարդան զորավար» և այլ գործերում։

Չարենցը վիպական պատումին բնորոշ ուրվագծերով նախ ներկայացնում է հերոսին, նրա արտաքինը, շարժուձևը։ Ընթերցողի առաջ կանգնում է պատերազմներում կոփված, դաժանությունների սովոր, իր զենքի ուժը գնահատող, անելիքները գիտակցող խմբապետի կերպարը. «Խմբապետ Շավարշը։—Մի հաղթ աղամարդ, երեսին՝ վերից վար՝ դաշույնի հարված. Այդ հարվածն համարում էր իր դեմքի զարդը՝ Մանավանդ, երբ դժգոհ էր ու մի քիչ հարբած...»։ Ահռելի էր Շավարշը և մոլեգին, նա հարբում էր իր «տղերքի» հետ, գինու մշուշի մեջ նրա հուշերն ու խոհերը գնալով բացվում են ու ծավալվում, և աստիճանաբար ավելի է բորբոքվում նրա արյունը։ Նա մե՛կ մտովի զրուցում է Դրոյի հետ, մե՛կ հիշում գաղթական ժողովրդին, մե՛կ պատկերացնում իր անցած ճանապարհը՝ պատերազմներ, ավերումներ, առևանգումներ։ Դեպքերը զարգանում են նրա հուշերի միջոցով և աստիճանաբար դրամատիկական լարվածության հասցնում պատումը։ Հիշողությունների մեջ տեսիլքի պես հառնում է հրեշտականման կնոջ պատկերը, որը գուբ էր ազերսում 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 վայրկենական սիրո հափշտակվածության ու էգին կորցրած արուի մոլուցքի ահագնությամբ, իր վեհության, ուժի գիտակցությամբ.

Եվ հանկարծ... ծառս եղավ Շավարշի ձին. ի՞նչ,
Ինչ զարմանալի հրաշք, Շավարշ...
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, ճերմակ 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...
Տեսարանը շքեղ էր. ինքը—զարհուրելի,
Ծառացած կնոջ առջև, ինչպես սուրբ Գևորգ.
Ու կնոջ աչքերը՝ սարսափով լի,
Աչքերը որպես գիշեր։ Ու թվում էր—ցնորք է։

Սա դրամատիկական մի ամբողջական պատկեր է՝ խտացված նկարագրերով, բնավորություններով ու հոգեվիճակներով։ Սա՛ է Զարենցի բերած հոգեբանական ռեալիզմը, որն առնչվում է ոչ միայն կենսական փաստին ու մանրամասնի ճշգրտությանը, այլև՝ կենսական փաստի պատկերման ոգեղենությանը։

«Խմբապետ Շավարշը» պոեմով Զարենցը կատարեց գեղարվեստական մեծ ու վիթխարի հայտնագործություն, որը մեծապես կանխորոշեց նրա բանարվեստի գեղարվեստական զարգացման հետագա ընթացքը։ Դա նախ վերաբերում է խոսքի պատումին։ Զարենցը չի բանաստեղծականացնում իր խոսքը, դա ստեղծվում է առարկայական ճշգրտության և վիպական արձակ պատումին բնորոշ նկարագրությունների միջոցով։ Պոեմի բառերն ու պատկերները նախկին գործերի համեմատությամբ բավականին բեռնաթափվում են արտահայտչական տարրերից, ասելիքը շարադրվում է շատ պարզ միջոցներով և մնում է արտաքուստ չգեղարվեստականացված խոսքը։ Պատումի բնույթին համապատասխան փոխվում է նաև չափածո խոսքի կառուցվածքը՝ տողաչափերը դառնում են ճկուն ու խաղացկուն, բնականության ձգտող խոսքը հաղթահարում է տաղաչափության ճշգրիտ կարգը։ Վերացվում են նաև հնչյունական ճշգրիտ կապակցումները. նույն բնականության օրենքներով հանգերը դառնում են

խոսակցական լեզվին ավելի մոտ՝ հանգաբառերը հարաբերվում են 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 ընթացքը:

Պոեմում Չարենցը արել է մի կարևոր գեղարվեստական հայտնագործություն ևս: Դա ասելիքի վերարտադրման այն բազմաշերտությունն է, որը նրա խոսքի հյուսվածքը դարձնում է համադրական ու ընդգրկուն: 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 գործողությունը և հոգեբանական անցումները զարգանում են ոչ թե միագիծ հաջորդականությամբ, այլ՝ բազմագիծ, բազմաշերտ հոսքով: Հուշը ընդհատում է պատմությունը, հուշը բերում է վերհուշի նոր ճյուղավորումներ, պատմությունը տրոհվում է տարբեր դեպքերի ու խոհերի մեջ, ժամանակային տարբեր հոսքեր հաջորդում, խառնվում են 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:

Շարունակելով հայրենիքի պատմության, ժողովրդի ճակատագրի և ժամանակի բնութագրական հերոսների գեղարվեստական մարմնավորման իր դավանած ուղղությունը՝ «Խմբապետ Շավարշը» պոեմով 20-ական թթ. պոեզիայում Չարենցը հաստատում է երկրի ու իր սերնդի ապրած կյանքի պատմության գեղարվեստական տարեգրությունը ստեղծելու անհրաժեշտությունը: Գեղագիտական առումով դա մեծ շրջադարձ էր և ուղենշում էր բանաստեղծական արվեստի հետագա ընթացքը: Վիպականությունը, խոսքի բնականությունը, մի պահի մեջ հերոսների կենսագրությունը խտացնելու կողմնորոշումը, դեպքերը հերոսների խոհերի ու հուշերի միջոցով զարգացնելու հակումը, ասելիքի դրամատիկական լարվածությունը, բախտորոշ ու ճակատագրական վճիռ կայացնելու անհրաժեշտությամբ հերոսների հոգեբանության բացահայտումը, համադրականությունն ու բազմաշերտությունը, խոսակցական ռիթմի ու պատումի օգտագործումը դառնում են նրա հետագա մեծարժեք մի շարք երկերի գեղագիտական նախադրյալները:

Չարենցի պոեմը ժամանակին արժանացավ մամուլի դրական գնահատականին. «Չարենցի այս ստեղծագործության արժանիքներից մեկն

էլ այն է, որ նա չի կեղծում, չի շպարում, չի չափազանցնում, այլ տալիս է կատարված իրականության պատկերը» (ԽՀ, 1929, № 14)։

Պատմական ժամանակաշրջանի գեղարվեստական մոնումենտալ պատկերը կերտելու առաջադրանքը Չարենցը իրագործում է նյութի տարբեր շերտերի յուրացումով։ Դա նախ ազգային կյանքի բախտորոշ ժամանակների պատկերն է՝ իրագործված «Խմբապետ Շավարշը» պոեմով, ապա հեղափոխության պատմությունը, որի նյութով գրեց երեք վիպական դրվագ և հետո մանկության վերհուշն ու գործող առօրյան, որոնց անդրադարձավ չափածո նովելներով։ Այն ամենը, ինչ թե՛ նախկինում և թե՛ այդ տարիներին ստեղծել է Չարենցը, իրենց մեջ համատեղում են կենսական երկու նախասկիզբ. դրանք մի կողմից ժողովրդի ապրած կյանքի և ժամանակի պատմության հավաստի իրադարձություններն են, մյուս կողմից՝ իր անհատական կենսագրությունն ու մարդկային ճակատագիրը՝ անքակտելիորեն խարսխված ժողովրդի ու պատմության ընթացքին։ Չարենցը և՛ հայրենիքի զինվոր էր, որ կամավորական գնդերի հետ հասել էր Վան, և՛ հեղափոխության մարտիկ, որը կռվել էր հեղափոխության համար, մասնակցել 1921 թ. Հայաստանում բռնկված քաղաքացիական կռիվներին։ Այնպես որ, նրա ստեղծագործության պատմական ճշմարտությունը նաև սեփական կենսագրության ճշմարտությունն էր։

Հեղափոխությանը Չարենցն անդրադարձել է բազմիցս. և՛ նրա հզոր երթը ներբողող հիմներով ու քնարական-հրապարակախոսական մենախոսություններով, և՛ վիպական պատմություններով, և՛ հեղափոխության առաջնորդին ու հեղափոխության մարտիկներին նվիրված երկերով, և՛ երկրի զարթոնքն ու կառուցումը ավետող բազմաբնույթ այլ գործերով։

«Էպիքական ֆրագմենտներում» Չարենցը ոչ թե պատմում է հեղափոխության մասին կամ քնարական բռնկումով ու խոհով ապրում ու վերապրում այն, այլ, որպես ժամանակի հավատարմատար, գործողության մեջ պատկերում-նկարագրում-արձանագրում է հեղափոխության ընթացքը, հեղափոխության կատարման որոշակի պահը, պատմություն դարձող վիթխարի դարակազմիկ ներկան։

«Հատվածներ չգրված պոեմից» անավարտ գործը, որն ընդգրկուն վիպերգի թերի մնացած հղացում է, սկսվում է Չարենցի շրջադարձի ուղենշային ստեղծագործության՝ «Պոեմ հերոսականի» երկրորդ, նոր տարբերակի նախամուտքով։ Վերափոխված ու լրացված շարադրանքով Չարենցը օգտագործել է «Պոեմ հերոսականի» հատու շեշտն ու ասելիքի ուղղվածությունը, իրոք, հերոսական, միաժամանակ, հրովարտակային պատումը՝ ցանկանալով ստեղծել ծավալուն մի երկ, որը պետք է լիներ հեղափոխության հերոսապատում։ Պոեմի նախամուտքում Չարենցը կրկին

հավաստում է, որ ինքը մի կողմ է դրել լեֆյան թմբուկը, փոխել է քնարը, և ինքն էլ այլևս այն չէ: Երգի մետաղաձայն առավոտը մնացել է հետևում, և նոր հորիզոն է բացվել թե՛ պատմության և թե՛ երեկվա բանաստեղծության առջև: Ի մի են բերվում ստեղծագործական նոր կողմնորոշման բոլոր այն առանձնահատուկ կողմերը, որոնք ավետվել էին «էպիքական լուսաբացի» ծրագրային բանաստեղծություններում: Կարևոր մտքերի համախմբումը անհրաժեշտ էր պոեմի համար, որքանով այն պետք է դառնար հեղափոխության համահավաք գեղարվեստական տարեգրությունը: Եվ ինչպես այլ առիթներով, այս անգամ ևս, մեծ ու տքնաջան աշխատանքի ելնելուց առաջ, Չարենցը խոսքն ուղղում է իր քնարին, մուսային, ուժ ու կորով խնդրում նրանից. «Օ, տո՛ւր երգին իմ վսեմ հուզում, Թո՛ղ նվագներս հնչեն անահ»:

Պոեմի հատվածներից պարզ երևում է, որ Չարենցը մտադրություն է ունեցել, իրոք, մեծ վիպասք ստեղծելու Հայաստանում հեղափոխության հաղթանակի և երկրի քաղաքական ու տնտեսական վերակառուցման մասին: Դրանք հավանաբար իր նախատեսած «Ապստամբությունը» չափածո վեպի առանձին դրվագներ են: Պոեմը սկսվում է 1920-ի մայիսի 1-ի ցույցի նկարագրությամբ, ցույց, որից հետո երկրով մեկ բռնկվեց Մայիսյան ապստամբությունը: Չարենցը փաստական ճշգրտությամբ վերարտադրում է Երևանի ցույցը, ժողովրդի հուժկու երթը փողոցներով, գաղթականներին, զինվորներին, պառլամենտի շուրջ հավաքված խմբապետներին ու սպաներին, կուսակցական հայտնի գործիչ Ստեփան Ալավերդյանի ելույթը ցույցի մասնակիցների առջև: Այնուհետև Չարենցը պատկերում է երկրի վիճակը՝ «Ահա՛ երկիրը—20 թվին». այն վիճակը, որ արծարծել էր բազմիցս, բայց անդրադառնում է նորից, 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-ի փետրվար-ապրիլ ամիսների քաղաքացիական կռիվները, որին մասնակցել էր նաև ինքը: Ինչպես պոեմի նախորդ գրվածները, այնպես էլ չորրորդ գլուխը մնացել է կիսատ: Չորրորդ գլխից մեզ է հասել մի հատված՝ վերնագրված «Վիրիքական շեղում»: Շեղումը նրա անձնական կենսագրությանն առնչվող պատմություն է, որը, սակայն, ընդհանրանում և ստանում է վերջերգի բնույթ: Չարենցը պատմում է, թե ինչպես իր արտասահմանյան շրջագայության ժամանակ, Կապրի կղզի այցելելիս, թիավար Ալու երկվորյակը՝ իտալացի նավաստին, հպարտությամբ ասել է. «Այստեղ ապրել է Լենինը... Լենինը—լավն էր...»: Այս

պատմությունը Չարենցին վերստին հիշեցնում է Լենինի կերպարն ու գործը, և նա քնարական շեղումով կրկին փառաբանում ու բնութագրում է հեղափոխության առաջնորդին:

Հաջորդ դրվագը՝ «Ջուգունն մարդը», ինքնուրույն առանձին գործ լինելով հանդերձ, կարծեք նախորդի անմիջական շարունակությունը լինի, որի մեջ պատկերվում է սոցիալիստական շինարարությունը հարևան Վրաստանում: Նյութը Թիֆլիսից ոչ հեռու կառուցված Զեմո-Ավչալայի հիդրոկայանի շինարարությունն է, աշխատանքային ոգևորությունը՝ նոր կյանքի խորհրդանշան Լենինի արձանով՝ հակադրված է Մցխեթի հինավուրց վանքին: Այստեղ ևս փաստական նյութի մշակումով Չարենցը ստեղծում է առօրյա կյանքի գեղարվեստական պատկերը:

Դրվագ առ դրվագ ստեղծվում է ժամանակի պատմականորեն հավաստի վիպական պատմությունը: Հաջորդ՝ «Հոկտեմբեր 25—26 1917» գործում Չարենցն արդեն նկարագրում է Հոկտեմբերյան հեղափոխության լարված օրերը, այն ճակատագրական և բախտորոշ իրադրությունը, երբ վճռվում էր հեղափոխության բախտը: Նյութը շարադրված է պատմական իրադրությանը համապատասխան՝ չընդմիջվող միաշունչ խոսքի զսպանակի պես ձգվող նկարագրություններով: Դա գեղարվեստորեն իրագործվում է նախ՝ պահի ընտրությամբ, վիճակի դրամատիկական լարվածությամբ և ապա՝ բանարվեստի տեխնիկական այնպիսի միջոցներով, ինչպիսիք են կտրուկ ռիթմը՝ արտահայտված յամբական ոտքերի հատու շեշտադրությամբ և տողանցումներով, որոնք ստեղծում են խոսքի անընդմեջ ու միաշունչ հոսքի տպավորություն:

Վիպականության և պատմողական ռեալիստական խոսքի սկզբունքներով են գրված նաև «Չափածո նովելները»: Դրանք փոքրիկ պատմություններ են, ունեն գործողություն, դեպքերի զարգացում և նովելային անակնկալ, կտրուկ ավարտ: Դրանց Չարենցի տված բնութագիրը միանգամայն ճիշտ է և նշանավորում է չափածո խոսքի իրացման նոր հնարավորություններ: Չափածո նովելի, ֆրագմենտի ժանրային առանձնահատկությունները կառուցվածքի ու բովանդակության բաղադրիչներով առընչվում են վիպական արվեստին և համապատասխանում Չարենցի այդ շրջանի գեղագիտական ծրագրին: Նախորդ էջերում արդեն նշվել են վիպականության մի քանի առանձնահատկություններ: Չափածո նովելներում այլ բաղադրիչների կողքին կարևորություն է ստանում նաև պատմականության հարցը: Խոսքն այս դեպքում, սակայն, պատմականության այնպիսի դրսևորման մասին է, որը կարելի է բնութագրել իբրև գեղարվեստական ժամանակի փոփոխություններով արտահայտվող պատմականություն: Չափածո նովելներն ունեն ժամանակային հետաքրքիր ու մտած-

ված 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 մեկը։ «Անակնկալ հանդիպում Պետրոպավլովյան ամրոցում» չափածո նովելը վերակոչում է անցյալը իբրև տեսիլք։ «Իմ ուղեղի միջով հիմա նրանք Ահա անցնում են լուռ, խստաբարո». Չարենցը տեսլային մտապատկերներով պատկերացնում է Պետրոպավլովյան ամրոցի կալանավորներին և նրանց շարքում, առաջին հերթին, իր հոգևոր արյունակցին՝ Միքայել Նալբանդյանին։ Պատրանքի զգացողությունը շարունակվում է. «Ես ո՞րտեղ եմ նրան արդյոք տեսել. կյանքո՞ւմ արդյոք, տենդո՞ւմ, թե դրքերո՞ւմ».

Ես եմ նայում, վերև... Թեքված ուսիս՝
Մի մարդ՝ դեմքով հեռու, անիրական,—
Մտերմական ձայնով ասում է ինձ.
— Դուք ինձ մոռացե՞լ եք, բարեկա՛մ։

«Իմ ուղեղի միջով... անցնում են լուռ».— այս ձևակերպումը բնութագրում է Չարենցի զգայությունների ու երևակայության ուղղվածությունը՝ որն առանցքային դեր ունի նրա ստեղծագործություններում, ինչպես «Մահվան տեսիլ» պոեմում, որտեղ «Անակնկալ հանդիպում...» չափածո նովելի օրինակով վերակոչվում են բազմաթիվ անուններ։ Անցյալը որպես տեսիլք Չարենցի զգայությունների մեջ հառնում է «իբրև միևնույն մարդկության երկու տարբեր հասակ»։ Չարենցը իրեն տեսնում է պատմական ժամանակի մեջ՝ իբրև Նալբանդյան, իբրև Ալիշան, Րաֆֆի, Պատկանյան...

Չափածո նովելներ շարքի հաջորդ գործում («Մեծ առօրյան») Չարենցը գործողությունները անցյալից տեղափոխում է ներկա։ Հերոսի՝ հաշվետարի կերպարը ձևավորվում է ընթացիկ կյանքի հարաբերություններում, ավելի որոշակի՝ հիմնարկի ընդհանուր ժողովում, ուր քննության է դրված սոցմրցության հարցը։

Հաջորդ և վերջին նովելում («Գանգրահեր տղան») Չարենցը իրացնում է ժամանակային հաջորդ տեղաշարժը՝ այս դեպքում իբրև տեսիլք հառնում է ապագան. «Փակում եմ հոգնած աչքերս մի պահ ևվ տեսնում եմ ես—այնքա՜ն, այնքա՜ն պարզ.— Գալիք մի գարուն, վառ մի օր ահա»։

Գեղարվեստական ժամանակի տեղաշարժումներով արտահայտված պատմականությունը հեղինակի և նրա հերոսների հոգևոր կենսագրությունը ձևավորում է իբրև ժամանակային անընդմեջ հավերժական ընթացք, որ առկա է և՛ անցյալի մեջ, և՛ ներկայի, և՛ ապագայի։ Ընդ որում՝ անցյալը իր հերթին գոյատևում է ժամանակային տարբեր հաջորդակա-

նությամբ, ներկայանալով մե՛կ իբրև կենսագրական անցյալ, մե՛կ մարդկության անցյալ՝ «միևնո՛ւյն մարդկության երկու տարբեր հասակ» ըմբռնումով։ Ներկան պատկերվում է իբրև գործող, ձևավորվող կենսագրություն, ապագան՝ իբրև հիշատակ և գալիք մարդկության նոր հասակ. ինչպես իր համար նալբանդյանն էր, այնպես էլ գանգրահեր տղայի առջև պետք է հառնի եղիշե Չարենցի կերպարը։ Ժամանակային այս անընդմեջ շարժումը խորհրդանշում է պատմության ընթացքը, այդ ընթացքի մեջ ապրող ու վերափոխվող մարդկության ապրումների ու խոհերի ճանապարհը։ Այս ոգով է գրված և «Հուսահատության ժամերին իմ սև» (1936) քանաստեղծությունը։ Այդտեղ ևս Չարենցը կատարում է ժամանակային այնպիսի անցումներ, որոնք պարզում են կյանքի շարժման հավերժականության օրենքը. «Ինչպես անցյալում—կնոջըս մեռած՝ Գալիքո՛ւմ նրան կարոտում եմ ես։ Տեսնում եմ նրան օրերում գալիք, Այդ ապագայի աղջըկան սիրող, Ինչպես իմ կնոջ դե՛մքը՝ անձկալի Իր երազներում Դուրյանը մի օր...»[5]։

Չափածո նովելները ավարտուն և ամբողջական ստեղծագործություններ են, որոնք, ի տարբերություն այս շրջանի որոշ գործերի լարվածության, ունեն հանդարտ ու հանգիստ պատում։ Այս գործերում աչքի է զարնում գեղագիտական մի կարևոր հատկանիշ։ Չարենցի ստեղծագործությանը բնորոշ են գեղագիտական այնպիսի նախադրյալներ, ինչպիսիք են ողբերգականը, դրամատիկականը, հերոսականը, կատակերգականը։ Չափածո նովելներում մանրամասն ու հանդարտ ռեալիստական պատումը ավելի շեշտում է կյանքի մի այնպիսի ըմբռնում, ինչպիսին պարզ ու սովորական հայացքն է իրականության հանդեպ։ Եվ սակայն այդ աշխարհը իր մեջ ամփոփում է բազմապիսի խոր շերտեր ու նստվածքներ։ Չկան դրամատիկական ու ճակատագրական բախտորոշ բախումներ, կա առօրյա կյանք՝ իր ամենօրյա հոգսերով ու հարցադրումներով, իր թաքնված դրամատիզմով ու հերոսականությամբ։

«Homo sapiens»-ում, վերհիշելով իր պատանեկությունը, իրեն՝ սև շապիկը հագին, գրքերը թևի տակ, հորը, դպրոցի տեսուչին, հայրենի Կարսը, քաղաքի այգին, իր նախասիրություններն ու ձգտումները՝ Չարենցը սովորական «հանգով» պատմում է, թե հոգու ինչպիսի երազներ ու թռիչքներ է ունեցել ինքը և թե ինչքան մռայլ ու գորշ էր շրջապատը։ Չարենցը այդ քաղաքի բարքերի և շրջապատի մարդկանց համեմատ այլախոհ էր, քանի որ հոգով երազի ճամփորդ էր ու բանաստեղծ։ Ահա նա կարդում է մի գիրք, և բացվում են նրա հոգու աչքերը։ Ստանիսլավ Պշիբիշևսկու «Homo sapiens» գրքի հերոսը՝ էրիկ Ֆալկը, նրա հոգու մեջ

---

5 Ե. Չարենց, *Անտիպ և չհավաքված երկեր, 1983, էջ 166։*

ուրիշ զգայութիւններ է արթնացնում. «Նա կարդում էր անհագ, լափելով էջերը, գլուխները:— Գրքի թերթերից Մեկը, տիտանային, կարծես շանթ էր թափում ևվ այրում իր հոգին, իր կրքերը»: Հարցը այստեղ այն չէ, որ էրիկ Ֆռլկը գերմարդու անվան տակ հակամարդկային ու եսապաշտական բնաւորութեան գծեր է հանդես բերում, այլ այն, որ պատանի բանաստեղծը յուրովի ներշնչւում է գրքով և իր առջև տեսնում մի անեզր տիեզերք: Փոշոտ քաղաքի այգում գրքերի հոգեկան սնունդով հասակ է առնում ապագա բանաստեղծը, բնատուր կոչումով հանդերձ, լիցք ու ներշնչանք ստանալով նաև Պշիբիշևսկու վեպից: Պատանու ներքին մղումները շիկացնելով՝ Զարենցը բանաստեղծ-«գերմարդ» դառնալու, գորշ շրջապատից բարձրանալու երազանքը հակադրում է այդ իրականութեանը՝ և՛ դպրոցի տեսուչին, և՛ անգամ հորը, որին չէր սիրում և որը համառորեն ցանկանում էր կոտրել նրա բանաստեղծական թևերը:

Զարենցը, հետամուտ կերպավորման արվեստին, որը վերաբերում է և՛ արտաքինին, և՛ հոգեկան աշխարհին, ինչպես «Խմբապետ Շավարշում», այնպես էլ այստեղ ստեղծում է խիստ տպավորիչ կերպար: Դա իր պատանեկան տարիների կերպարն է: Հուշի անդրադարձով վերակենդանանում են անցյալի վարքն ու դիմագծերը.

Վտիտ էր: Միջահասակ: Ուսերը նեղ:
Գանգուր մազեր ուներ, գունատ ճակատ:
Հագին սև շապիկ սատինե՝
Խունացած, առնըվազը երեք ամառ հագած:
Դեղին երիզներով դպրոցական գլխարկը
Գանգուր, խիտ մազերին նստել էր ձիգ:
Նա գնում էր դանդաղ, քայլում էր գլխահակ
Անտարբեր շրջապատին, ինչպես ձի:

Այնուհետև պատկերվում է բախումը շրջապատի հետ, շրջապատի ճահճային, մեռյալ անդորրը, պատանի բանաստեղծի հոգեկան պոռթկումն ու ընդվզումը, հոգեկան ու մտավոր հասունացման ընթացքը, և նորից շրջապատն ու մարդիկ, որոնց հասցեին 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: 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 դիմապատկերը:

11—97

Մեծերի ոգեկոչումը, որ այս և հետագա տարիներին Չարենցի համար դառնում է բարոյական հենակետեր ու հոգեկան հարազատություն որոնելու սկզբունք, նաև դասական մեծությունների հոգևոր խիզախությունը շարունակելու հարց է։ Դասական ավանդները շարունակելը միայն գրական տեխնիկայի յուրացում չէ, ինչպես կարծում էին սխեմատիզմի դեմ գրոհի ելած բանաստեղծները։ Դասական ավանդներ շարունակելը նախ և առաջ գրողի հասարակական, քաղաքացիական նկարագրի, ազգի հանդեպ ունեցած պարտքի ու պատասխանատվության շարունակությունն է, որը դարերով ձևավորվել-հարատևել է ժողովրդի համազգային մշակույթի պատմության ընթացքում։ Չարենցը հոգեպես հաղորդակցվում ու կիսվում էր դասականների ու ժամանակակիցների հետ և անշափ բնական են թե նրա անակնկալ հանդիպումները այս մեծերի հետ և թե նրանց մասին գրած բազմաթիվ գործերը, որոնք միաժամանակ բնութագրում են բանաստեղծին։ Ժողովրդին, նրա մշակույթին նվիրված հին ու նոր ժամանակների մեծերի ավանդները շարունակելով, Չարենցը լրացնելով ճշտում էր իր ժամանակի բանաստեղծի բարոյական նկարագիրը։ Մեծերի, իրոք, մեծ ու վիթխարի նկարագիրը հոգեպես ամրապնդում էր Չարենցին, դառնում նրա համար օրինակ։ Նալբանդյանի կերպարն այս առումով որպես գրողի ու քաղաքացու, ազգային ու հասարակական գործչի, որպես անձնազոհության պատրաստ, տառապանքի ուղի անցած անհատի անշափ մոտ ու հարազատ էր Չարենցին, և պատմության քառուղիներում պետք է որ թեկուզ տեսիլքով նրանք հանդիպեին միմյանց, իբրև երկու օղակ պետք է որ հանգուցվեին պատմական զարգացման մեծ շղթային։

Առօրեական կյանքի և անշափ սովորական մարդկանց մասին գրված գործ է «Մեծ առօրյան»։ Չափածո նովելում երկու տեղ Չարենցը այսպիսի արտահայտություն է օգտագործել. «...խոսում էր—Հայրոն ել ի՞նչ էր ասում.— Օ, սովորական Բառեր...», «Նույնն էին թվում այդ մարդիկ նրան՝ Նույն սովորական և անհրապույր, կարիքից, հոգսից ու աշխատանքից բթացած մարդիկ...» (ընդգծոմը՝ Դ. Գ.)։ Սովորական բառեր, սովորական մարդիկ... Այս նովելում, որը մյուսների համեմատությամբ ավելի է միտվում դեպի արձակ—խոսակցական—պատմողական ոճը, Չարենցի սևեռուն նպատակը եղել է սովորական բառերով պատմել այդ սովորական մարդկանց մասին։ Այլ կերպ՝ գեղարվեստորեն բացահայտել առօրեական կյանքի սովորական ընթացքը։ Անշափ արձակունակ է նյութը, աննշան մարդիկ են հերոսները։ Ովքե՞ր են նրանք, հիմնարկի ընդհանուր ժողովում հավաքված մարդիկ. հասարակ բանվորներ, որոնք աչքի չեն ընկնում ո՛չ տպավորիչ արտաքինով, ո՛չ հերոսական կենսագրությամբ և ո՛չ էլ հնչեղ անուններով։ Սակայն այդ հասարակ մարդիկ են կերտում ամենօրյա կյանքը, մեծ առօրյան։ Եվ ահա այդ մեծ առօրյայի մեջ է ըն-

կել մանր ու անհետաքրքիր մի մարդ՝ անանուն հաշվետարը, որն ամբողջ կյանքում ապրել է գորշ ու փակված կյանքով և հիմա զարմանքով է նայում այն մարդկանց, որոնց ինքը վաղուց էր ճանաչում, բայց չէր կարծում, թե ունակ են մեծ գործերի, թե նրանք են առաջ շարժում կյանքը: Ահա թե ինչպես է հաշվետարը մտքում բնութագրում այդ մարդկանց, և, առանց տպավորիչ որևէ նրբերանգ ավելացնելու, ինչպես է Չարենցը «չոր» ռեալիզմի սկզբունքով ներկայացնում դա.

Նստած էր Հայրոն... Տպավորվել էր
Նրա ուղեղում, մանավանդ նրա՛,
Այդ տարիքն առած, բայց անգրագետ,
Կոպիտ, քչախոս, մի՛շտ անբավական
Բանվորի դեմքը... Այդ մարդը, որի
Ամեն մի մազը ծանոթ էր իրեն,
Որին չէ՛ր սիրում ինքը և որից
Նա չէր սպասում ոչինչ՝ վայրենի
Հայհոյանքներից և մութ, եսամոլ
Իղձերից բացի...:

Ահա այդպիսիք են այդ մարդիկ՝ իրենց մարդկային նկարագրի լավ ու վատ կողմերով, թուլություններով, բայց և, միաժամանակ, գոյության կենսական գրգիռներով:

Սրանց կողքին Չարենցը նկարագրում է և գլխավոր հերոսին՝ անանուն հաշվետարին. գորշ, անդեմ, մանր մարդու մի կերպար, որը երբեք չի ունեցել կենսական եռանդ, կրքեր, ընդվզումներ, ապրել է միօրինակ, ձանձրալի կյանքով և հիմա, մի պահ ընկնելով մեծ առօրյայի մեջ, իրեն զգում է խորթացած ու օտար: Նա դժգոհ է եղել դաշնակներից, բայց և մտովի հաշտվել է նոր կյանքի, նոր մարդկանց հետ: Լուռ, ինքն իր մեջ ամփոփված՝ ապրել է իր կյանքը երերուն ստվերի պես:

Չարենցը, ըստ էության, ստեղծում է կերպար: Անանուն հաշվետարը անհատական բնութագրից վերաճում է ընդհանրական կերպարի: Սա պատկանում է այն մանր մարդկանց շարքին, որոնց հայ իրականության մեջ առաջիններից մեկը նկատեց Ս. Զորյանը՝ «Տխուր մարդիկ» խոսուն բնութագրով: Անանուն հաշվետարը հասարակական գոյացում է, որի նմանները կյանքում միշտ եղել են ու կան: Սուսիկ-փուսիկ ու անփորձանք ապրում են նրանք իրենց կյանքը, բայց թե, ի վերջո, ինչո՞ւ են գալիս և ինչո՞ւ են գնում՝ մնում է անհայտ: Մեծ ու հորդուն առօրյայում Չարենցը տեսնում է նաև այսպիսի մանր, ճղճիմ ու չնչին մարդկանց, որոնք առաջին անգամ իրենց «անաստղ կյանքում» զգում են իրականության «ահռելի ընթացքը, նրա երկաթ քայլերի դոփյունն անհողդողդ»: Հենց դրանով էլ

ավարտվում է նրանց կենսագրությունը, որովհետև մեծ առօրյայի «հրապավիթխարի» տարերքին անգիտակ ավելի են սուզվում իրենց ճղճիմ կյանքի 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 «Homo sapiens»-ի պատանի հերոսը՝ գանգրահեր տղան, և մյուս գանգրահեր տղան, միայն թե մեկը ապրում է անցյալում, մյուսը՝ պետք է գա ապագայում: Այնպես, ինչպես Չարենցը փակում էր աչքերը և վերհիշում իրեն, այդպես էլ աչքերը փակ պատկերացնում է իր պատանի հերոսին ապագայում: Գանգրահեր տղան, անշուշտ, գալիքի խորհրդանիշ է: Մարդկության տարբեր հասակներն ի մի բերող բանաստեղծը, իրեն տեսնելով անցյալում, կարող էր տեսնել և ապագայում: «Գանգրահեր տղան» չափածո նովելի նկարագրություններն կարծեք 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 անհետանում: Իսկ այստեղ. «Ոլորապտույտ ձգվում է շոսսեն Նոր Երևանից դեպի Արարատ... Շոսսեի երկու կողմերում ահա Տներ, փողոցներ ու գործարաններ... Ընկած են տներն իրարից հեռու, Գործարանները մեջընդմեջ կեցած, Ո՛չ ծուխ, ո՛չ փոշի.— և լույս տներում—ժիր մարդիկ ահա՝ դեմքերին ծիծաղ»: Անցյալում ապրած՝ 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, որտեղ ապրում է իր կյանքի ու գործի հիշատակը: «Գանգրահեր տղան» շարունակվող ու հավերժական կյանքի շքեղ փառաբանություն է:

Չափածո նովելները գեղարվեստական առանձնահատկություններով համարյա չեն տարբերվում «էպիքական ֆրագմենտներից»: Արձակին հարող վիպական արվեստով մասամբ առանձնանում է «Մեծ առօրյան», որտեղ Չարենցը ավելի է խորացրել արձակի լայն շնչին ձգտող իր միտումը: Պատմողական խոսքը այս ստեղծագործության մեջ է՛լ ավելի է ներմուծվում բանաստեղծական համակարգ: «Մեծ առօրյան» ընթերցելիս երբեմն այն տպավորությունն է առաջանում, թե կարծեք բանաստեղծական տողերը հնարավոր է այնպես շարակարգել, որ ստացվի, իրոք, արձակ բնագիր: Մեծագույն վարպետությամբ Չարենցը կարողացել է հայերենի տաղաչափության ամենաավանդական երգեցիկ ներդաշնակություն ունեցող

տասը վանկանի տողերը այնպես ազուցել իրար, որ ստացվել է ռիթմական նոր որակ: Դրան նպաստում են գրեթե ամեն տողում հանդիպող տողանցումները, որոնք առաջանում են տողերի ռիթմական և պատկերային ներքին շարադասության վերափոխմամբ, սերտ բառակապակցությունների տրոհմամբ առանձին տողերի միջև: Դրա շնորհիվ ստեղծում է ռիթմական ներքին լարում ու չափածոյի չընդմիջվող հոսք: Չափածո հոսուն խոսք ստեղծելու նպատակով Չարենցը շարահյուսական և ռիթմական դադարներով չի շեշտել նաև տողամիջյան հնգավանկ անդամները բաժանող հատածները: Կիսատողերի ռիթմական դասավորությունը ևս ենթարկվում է նույն օրինաչափությանը, ինչին ամբողջական տողերը: Այսինքն՝ և՛ կիսատողերը, և՛ տողավերջը չունեն ռիթմական դադար: Դրանք ավելի բնորոշ են երգեցիկ-մեղեդային բանաստողերին, իսկ միաշունչ պատմողական խոսքում դառնում են խոչընդոտներ:

Եվ այսպես, չափածո վեպի, էպիկական ֆրագմենտի, չափածո նովելի ժանրային նոր համակարգով և գեղարվեստական մտածողության միանգամայն նոր սկզբունքներով Չարենցը 20-ական թթ. երկրորդ կեսին վերափոխում է ժամանակի բանաստեղծության զարգացման ընթացքը և հեղափոխական ռոմանտիզմի բուռն ոգևորությունից թևակոխում դեպի ռեալիզմ ու վիպականություն: Այդ անցումով, իհարկե, ռեալիզմի մեջ ևս պահպանելով ռոմանտիկ տարերքը, Չարենցը հասնում է գեղարվեստական մարմնավորման մի այնպիսի աստիճանի, որը նրան տանում է դեպի մոնումենտալ արվեստ: Հակառակ պարագայում չափածո խոսքով գրեթե անհնարին էր կերտել Համբարձում Շավարշի, նաև մյուսների վիպական մոնումենտալ այն կերպարները, որոնք մեկը մյուսի հետևից ստեղծեց նա: Այսուհանդերձ, Չարենցի բարդ ու հարուստ ստեղծագործական նկարագիրը չէր կարող պարփակվել միայն վիպական արվեստի սահմաններում: Այդ մեկնակետով նա կերտեց ուղենշային գործեր, բացեց գեղարվեստական մտածողության նոր ճանապարհ, բայց զուգահեռաբար շարունակեց նաև քնարերգության ուղին՝ ստեղծելով քնարական բանաստեղծությունների առանձին շարք՝ «Լիրիքական անտրակտ» վերնագրով:

«Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուն ունի գործերի այսպիսի համբավորում. «Ներբողներ ու խոհեր», «Էլեգիաներ և այլ բանաստեղծություններ», «Էպիքական ֆրագմենտներ», «Չափածո նովելներ», «Մանր բանաստեղծություններ»: Քնարերգական բնույթի գործերը զետեղված են «Ներբողներ և խոհեր», «Էլեգիաներ և այլ բանաստեղծություններ», «Մանր բանաստեղծություններ» բաժիններում: «Էպիքական լուսաբաց» գրքի քնարերգության որակը այլևս հինը չէ, վիպական մտածողության

ընդհանուր ուղղվածությունը վերափոխում է նաև քնարերգությունը։ Բովանդակությամբ Չարենցը հյուսում է բանաստեղծի տքնության, ծրագրային խորհրդածությունների և մաքառման քնարերգություն, որոնց հիմքում ընկած է խոհը։ Վիպականությամբ ներծծված խոհը պատմողաբար դրսևորվում է որպես քնարական ապրում։ Ասել է՝ խոհը ոչ թե քնարական ձևում է կամ զգայական բռնկում, այլ ապրած կյանքը փիլիսոփայորեն ընդհանրացնող մտքի, դատողությունների պատմություն։ Այդպիսին է նաև «Լիրիքական անտրակտ» շարքը։ Թե՛ «Էպիքական լուսաբացում», թե՛ «Լիրիքական անտրակտում» ըստ էության չկան առանձին վերցրած սիրային և հայրենասիրական քնարերգության նմուշներ։ Թեև «Էպիքական լուսաբացը» ձոնված է Արփիկ Չարենցի հիշատակին («Նվիրում եմ գիրքս հիշատակին կնոջս, ընկերոջս, հերոսական բարեկամիս...»), ու թեև գրքում կան գործեր նվիրված Արփենիկին, այնուամենայնիվ, դրանք ոչ այնքան սիրային գործեր են, որքան վաղամեռիկ ընկերուհու հիշատակի ոգեկոչումով հերոսական պայքարի ու ստեղծագործական խիզախումների ելնելու խորհրդածություններ։ «Այրված երգեր» բանաստեղծության մեջ նա հիշում է, որ կնոջ մահվան ծանր ազդեցությամբ գրել է «հուսահատ» երգեր՝ «պատմություններ, հուշեր մի ավերված հոգու»։ Սակայն հոգեկան անկման տրամադրություններով գրված այդ հուսահատ երգերից «ամոթի թախիծն» է բանաստեղծին պաշարում՝ «Երբ տողերի միջից իմ երգերի, իմ այդ Մի երեկո գրած նվագների տակից Հառնեց հանկարծ, Նայեց, ու ժպիտով ժլատ Ինձ ողջունեց նազով արդեն մեռած մի կին»։ Այդ «մեռած կինը», որին Չարենցը դիմում է հարազատ ընկեր, բարեկամ, քույր, «անվերադարձ անցած հերոսական իմ կին» բնորոշումներով՝ հոգեկան տոկունության ու արիացման է կոչում բանաստեղծին և մղում իր պայծառ հիշատակը ազնիվ պայքարի դրոշ դարձնելու գաղափարին։ Այդ նույն զգացողություններն են արծարծվում նաև Արփիկին նվիրված երկու սոնետում, որոնցում, ներքին զրույց սկսելով իր անվերադարձ սիրո հետ, Չարենցը պանծացնում է «Մշտահոլով, աննինջ, հավերժորեն հոսուն» կյանքի երգը, պատմելով իրենց ապրած հերոսական ժամանակի սխրանքները։

Թե՛ «Էպիքական լուսաբացում», թե՛ «Լիրիքական անտրակտում» զետեղված քնարական բանաստեղծություններում Չարենցը շարունակում է իր այդ տարիների նախասիրությունների այն գիծը, որը նա, ամենայն հավանականությամբ, ժառանգելով դասական գրականությունից (Գյոթե, Պուշկին, նաև Տերյան), ցանկանում էր ամրապնդել իր ժամանակի գեղարվեստական որոնումներում։ Դա հին ու նոր գրական ու պատմական դեմքերին դիմելու ձևն է, որը, ի վերջո, հանգում է գրական-պատմական զրույցի, ուղերձի ժանրերին։

Հռոմեական էլեգիաներում Գյոթեն, ներշնչված դասական հոգի ու դասական մեծությունների փառքով, դիմում էր պատմության մեծերին և խոնք ուղղում նրանց։ Պուշկինի պոեզիայում նույնպես լայն տեղ ունի դիմումը, ուղերձը։ Նա հաճախ էր դիմում գրական մեծություններին՝ Հոմերոսին, Օվիդիոսին, Դանտեին, Բուալոյին, Վոլտերին և այլոց, ինչպես և ժամանակով իրեն մոտ ռուս գրողներին ու իր գրական համախոհներին, բարեկամներին, ծշնամիներին։ Տերյանը ևս գրել է ուղերձային քառատեղծություններ կամ պարզապես քնարական գործեր՝ նվիրված իր գրական բարեկամներին ու ընկերներին [«Վյաչեսլավ Իվանովին», «Սիրելի Պաոլո Մակինցյանին», «Պաոլոյին», «Թումանյանի պալատում...», «Թումանյանի երգերում...», «Ես դեռ պատանի... (Բրյուսովին)», «Ռ. Զարդարյանի ալբոմում», «Յոլակին»]։ Հաջորդելով Թումանյանին («Պոետին», «Այվազովսկու նկարի առջև», «Նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի «Զորագետը գիշերով» նկարի առաջ», «Ն. Բարաթաշվիլու դամբանի վերա», «Բայրընին», «Մեր ազգային վիպասան Պերճ Պռոշյանցին՝ իր քառասնամյակին», «Պոետին. A la Նադսոն», «Վ. Բրյուսովին», «Նվեր Վրաստանի բանաստեղծներին» և այլն), Տերյանը արմատավորում էր այդ ավանդույթը, որի շարունակողն ու զարգացնողը դարձավ Չարենցը։ Թե՛ իր ժամանակակիցներին, թե՛ անցած մեծություններին դիմելով՝ Չարենցը արծարծում էր գրականության հարցերը գրականության մեջ նյութը։ «Էպիքական լուսաբացն» ու «Լիրիքական անտրակտը» լի են գրական-պատմական գործիչների անուններով, որոնց դիմում, որոնց հետ կիսվում, որոնց բնութագրում, որոնցից բնաբան է ընտրում Չարենցը, ապա և դարձնում իր գործերի հերոս։ Այս առումով ավելորդ չէ հիշատակել Մ. Մազմանյանի հուշերում պահպանված ուշագրավ մի փաստ, որը խորքից լույս է սփռում այս հարցի վրա։ Նրա մատնանշումով «1921—22 թթ. Չարենցը կազմում էր «Դիմանկարներ» վերնագրով մի գիրք, որտեղ դեռ տեղելու 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 գլուխ չբերեց, թողեց կիսատ և այլևս երբեք չանդրադարձավ նրան»[6]։ Այդ ցանկությունը հաջորդել է «Գալանտ երգերին» ու «Տաղարանին», որոնք իրենց առնչություններով ու անդրադարձումներով արդեն իսկ նախապատրաստել էին գրական անունների հետ ուղղակի շփման մեջ մտնելու կողմնորոշումը։ Իսկ «էպիքական լուսաբացի» դեպքում Մ. Մազմանյանի

---

6 Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին, էջ 63։

հիշատակած փաստը վկայում է, որ գրական անունների հետ շփվելու ստեղծագործական պահանջ Չարենցը վաղուց է ունեցել։ Այդ գաղափարը «Երեքի» դեկլարացիայի սկզբունքների պարտադրանքով բնական է չէր կարող իրագործվել 1920-ական թթ. առաջին տարիներին։ Սակայն այն աստիճանաբար իրագործվում է «էպիքական լուսաբացում», «Լիրիքական անտրակտում», «Դիրք ճանապարհում» և այնուհետև գրված ու անտիպ մնացած գործերում։

Այս շրջագծով հայ գրողներից և գործիչներից բանաստեղծն առընչվում է հետևյալ անունների հետ. Նարեկացի, Շնորհալի, միջնադարյան տաղերգուներ ու մանրանկարիչներ, Աբովյան, Ալիշան, Րաֆֆի, Պեշիկթաշլյան, Դուրյան, Նալբանդյան, Պատկանյան, Թումանյան, Արծրունի, Սիամանթո, Վարուժան, Տերյան, Մեծարենց, Բակունց, Զորյան, Մահարի, Հակոբյան, Դ. Անանուն, Վ. Գրիգորյան, նաև՝ Աբով, Ալազան, Վշտունի, Դաբաղյան, Գյուլիքեխյան, Վանանդեցի, որոնք ակնարկվում են էպիգրամներում։ Ռուս գրողներից ու մտածողներից վկայակոչվում է Պուշկինի, Լերմոնտովի, Նեկրասովի, Գերցենի, Օգարևի, Դելվիգի, Պեստելի, Ռիլեևի, Բեստուժևի, Լև Տոլստոյի, Բրյուսովի, Սվետլովի անունները։ Նրա տողերում հանդիպում են համաշխարհային գրականության շատ ու շատ մեծեր՝ Հոմերոս, Օվիդիոս, Վիրգիլիոս, Էսքիլես, Սաադի, Դանտե, Վիյոն, Շեքսպիր, Բուալո, Վոլտեր, Ռուսո, Բալզակ, Ֆլոբեր, դե Ամիչիս, Գյոթե, Հայնե, Պո, Պշիբիշևսկի, Վերհարն, Վերլեն, Բոդլեր, Կիպլինգ, Գիլ։ Հետո գալիս են նկարիչներ ու քանդակագործներ՝ Միքելանջելո, Ջոտտո, Բոսխ, Գոյա, Վատտո, Բուշե, Ֆրագոնար։ Ավելացրած նաև պատմական դեմքերի (Պետրոս Մեծ, Մարքս, Լենին, Մահաթմա Գանդի, Մյասնիկյան) և գիտնականների (Էյնշտեյն, Ժան Անրի Ֆաբր) անունները։ Այս անունների շարքում Չարենցը առաջին հերթին խոսքը ինքն իրեն է ուղղում, շարադրելով իր գրական ծրագրերն ու նպատակները։ Նրա անձնական նկարագիրը ստեղծում է այն մագնիսական դաշտը, որը ձգում, իր շուրջն է հավաքում գրական մեծերին ու նաև իր շրջապատի այն գրագետներին, որոնց, սեփական սկզբունքների դիրքերից, դրվատական կամ քննադատական խոսք է ուղղում ինքը։

Այս նյութի մեջ գլխավորը գրական ավանդների յուրացման–օգտագործման ճարտն է։ Այնուհետև՝ գրական սկզբունքների մշակումը։ Այս տեսակետից Չարենցի խոհական քնարերգության մեջ կարևոր տեղ ունի այս շրջանի նրա հավատամքին ինքնահատուկ մի գիծ։ Մի քանի գործերում Չարենցը հետևողական պայքար է մղում կեղծ ռոմանտիկ-վերացական ներշնչանքի դեմ։ Յայտուն օրինակներ են «Մանկությունն» չափածո նովելը և «Ars poetica» բաժնի մի քանի հատվածներ։

«Մանկությունը» ոչ այնքան մանկության տպավորություններով զբաղված գործ է, ինչպես, ասենք, «Homo sapiens»-ը, որքան գրական ծրագրի արտահայտություն՝ հասցեագրված այն ժամանակակիցներին, որոնք գեղեցկացնելով գունազարդում էին իրենց մանկության հուշամատյանը։ Այդ իսկ պատճառով կեղծ ներշնչանքի կամ այլ կերպ՝ գեղեցիկ սուտի դեմ մարտահրավեր նետելով, Չարենցը իր մանկությունից վերհիշում ու պատմում է անգեղարվեստական, անգամ հակագրական մի դրվագ։ Նյութով ու ոգով «Մանկությունը» դիմադարձություն է շուրջը ծաղկող գրական կեղծիքի դեմ, և այդօրինակ բանավեճով էլ սկսվում է այն.

Տոլստո՛յ, ժան-ժակ-Ռուսսո՛, Ֆլոբե՛ր, դե-Ամիչի՛ս,
Բալզա՛կ, Ռեդյարդ Կիպլի՛նգ, Զորյա՛ն ու Մահարի՛...
Օ, չհուզի թող քեզ, իմ ընթերցո՛ղ, որ ես
Վերջին երկու անունը դրանց շարքում դրի։—
Խաբուսիկ է հաճախ գրական բախտն այդպես,
Գրողներին եթե 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։—

Բանավիճային նույն շեշտերով էլ նա ներկայացնում է իր ծրագրային ինչ անելն ու ինչպես անելը։

...Սակայն անցնենք նյութին։ Բայց ինչ հանգով արդյոք
Հարկավոր է գրել, որպեսզի երգը մեր
Լինի զգաստ, ինչպես մի երկաթյա արդուկ,
Լինի հաճո, ինչպես մաթեմատիկան նվեր։—
Ես չեմ ուզում հիմա, օ, ընթերցո՛ղ, որ դու
Անտանելի ռիթմով դեպի ձանձրույթ չվես։
Օ, վիթխարի Վոլթե՛ր, օ, Բուալո՛, օ, Դի՛լ,
Ինձ օգնության հասե՛ք, ինձ փրկեցե՛ք կրկին։

Թե՛ իր նովելը պատմելու, թե՛ իր ժամանակի գրական մարդկանց դիմելու համար Չարենցը նախընտրում է պատումի թեթև, մասամբ երգիծական հնչերանգը, որքանով դրան էին մղում և՛ իր պատմած դեպքը (որը լրջորեն պատմել չէր լինի), և՛ գրական մեծերի օրինակով ժամանակակիցներին դաս տալու ցանկությունը, այլապես ծիծաղելի կլիներ նրանց անուններն հիշատակումը ժամանակակիցների կողքին։ Վերջում Չարենցը, նորից անդրադառնալով իր գրական ընկերոջը՝ Գուրգեն Մահարուն, որը 1928—1930 թթ. գրում էր «Մանկություն» և «Պատանեկություն» ինք-

նակենսագրական վիպակները, եզրակացնում է. «Օ, ո՛չ, Գուրգե՛ն.— քան գորշ մանկությունը ներկենք—լավ չէ՞—վաղվա մեր վառ... ծերությունը երգենք»:

Կեղծ, գունազարդող ներշնչանքի դեմ տողեր կան նաև «Ars poetica» շարքի VII և IX հատվածներում: Որակումները խիստ են և հասնում են ծաղր ու ծանակի՝ թիրախ ունենալով կեղծ ու պաթետիկ պոետին, որի հոգուց ու տողերից ծորում է «սիրազեղ վարդաջուր», որին ծխնելույզի ծուխը թվում է եթերային փերի:

«Ars poetica»-ի IX հատվածում նույն տեսանկյունից Չարենցը խոսքն ուղղում է իրեն, վերհիշում իր վաղ շրջանի 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»:

Գրական նյութի հաջորդ գիծը ժամանակի գրողների, գրական մարդկանց, գրական բարքերի գնահատումն է՝ դրվատումը կամ դատափետումը:

Դրական վերաբերմունքով, բայց և ստեղծագործական ներքին վերակառուցման պահանջով, Չարենցն իր կարծիքն է հայտնում «պայծառ բարեկամի»՝ Ա. Բակունցի 1927-ին լույս տեսած «Մթնաձոր» պատմվածքների ժողովածուի մասին:

Հանուն դրականության շահերի ու սկզբունքների Չարենցը անողոք էր ժամանակի գրական ֆիլիստերների հանդեպ: «Ներբող առ քննադատ №№» բանաստեղծության մեջ ու «Էպիգրամներ և սատիրական բանաստեղծություններ» բաժնի գործերում, նշանակետ դարձնելով որոշակի գրական մարդկանց, ձաղկում է նրանց արմատավորած գրական բարքերը, բարոյականությունն ու սկզբունքները: Այդ նպատակին հասնելու նախընտրած ղենքերն են պամֆլետը, էպիգրամը, երգիծանքը: Ահա նրա «Ներբողը...» անանուն քննադատին, որի նախատիպերը, սակայն, հայտնի են. դրանք Վշտունուն, Ալաղանին գովերգող, ճշմարիտ բանաստեղծներին անտեղի ու միտումնավոր կրակի տարափի տակ պահող ժամանակի քննադատներն են: Նրանք, որոնք կաղապարներից դուրս՝ գրականություն չէին պատկերացնում: Չարենցի պայքարը նրանց դեմ էր, ովքեր բոլոր հարցերի համար պատրաստի լուծումներ ունեին, որոնց համար վերջացել էր արտաքին ու «ներքին կառուցման» մաքառումն ու պայքարը: Սակայն կյանքը հզոր թափով փշրում է այդ ամենը, Չարենցն էլ կենսական առօրյան ակոսող տարերքով ու սկզբունքներով ապտակ է հասցընում նրանց քարացած ճաշակին. «Չի՛ կարող լինել մեր ոգին գերի Սերտած խոսքերի, կտտած մտքերի»: Չարենցին առաջնորդում էր մաքառման կորովը, ու, թեև դժվարությամբ, այնուամենայնիվ, նա ոտնում է իր

հաղթանակը: Բոլոր նրանց, ովքեր կյանքը «թեթև ոստյուն» էին համարում և այդպիսի ոստյուններով էլ բանաստեղծություններ հորինում, Չարենցը հակադրում է բարդ ու հարուստ առօրյայի յուրացման դժվարին խնդիրը: Այս բանաստեղծությունը գրական մամուլում սկսված գրապայքարի բանավիճային շարունակությունն է. ա՛յն բանավեճի, որը մարտնչող միջակության դիրքերից ժխտում էր Չարենցին և աշխատում դուրս մղել գրականությունից: Հենց սրանց էլ հասցեագրված են բանաստեղծի տողերը. «Ես չեմ էլ ձգտում, որ դուք ինձ շոյեք.— Դուք չե՛ք, որ պիտի անեք իմ ոգին...»:

Գրական հետամնացության, գրական բարքերի անկման, թշնամանքի ու տգիտության ճահիճը, որը ոչ մի կայուն հենարան չուներ ոտքի տակ՝ անկումից անկում էր տանում գրականությունը, իսկ Չարենցը ջահի պես բարձր պահած իր վառվող հոգին՝ ցանկանում էր իր և իր համախոհների համար մաքառելով նոր ուղիներ բացել: Դժվարին ճանապարհը նրան տանում է դեպի վեր, «նինջ ու հոգնության» թողած, նա գնում էր այն ճանապարհով, որով ընթացել էր հայրենի գրականությունը՝ Մաշտոցից, Խորենացուց մինչև Տերյան: Գրականության անցած դարավոր ճանապարհի պատմական զգացողությամբ Չարենցը ի լուր բոլորի կրկին ավետում է իր մարտունակ տրամադրությունը. «Ոգի է տալիս ու թափ ներշնչում Ինձ կրկին այն մեծ պայքարը նրանց, Որոնց դժվարին, բայց հաղթական չուն Երգել եմ ես իմ երգով հուրհուրան»: Եվ նրանք ովքեր էին, որ հաստատել էին իրենց գրական անփառունակ վարչապետությունը, գրական և ստեղծագործական ի՜նչ կարողություններով, արած գործի ի՜նչ պաշարով էին ոտքի ելել ճշմարիտ գրականության դեմ: Այս հարցերի պատասխաններն են Չարենցի սրամիտ, դիպուկ էպիգրամներն ու երգիծական բանաստեղծությունները: Սին հավակնություններով ապրող մարդկանց և նրանց կուռք դարձրած տկարամիտ ճահճուտի ընդհանրական բնութագիր է «Մոնումենտը».

Մարդիկ կան այսպես մեր կյանքում:—Քայլում են հպարտ,
ամբոխում
Կանգնած են, որպես մոնումենտ, իսկ թե ի՞նչ են արել—չգիտես:
Քո դատարկ գլո՛ւխն է միայն այդ մարդկանց միակ
պատվանդանը,
Հիմարությո՛ւնդ է միայն դարձնում նրանց մոնումենտ:

Ոչինչ չարած և դատարկ գլխով պատվանդան բարձրացած մարդկանց վարքի անդրադարձումներ են նրա բոլոր էպիգրամները: Չարենցը ի դերև է հանում նրանց ամլությունը («Նա», «Սովորական պատմություն», «Էպիտաֆիա»), այնուհետև՝ դատարկ փերեզակությունը («Գ. և Ա.»),

չարությունը, նախանձը՝ պատեհապաշտ, ամուլ և ապաշնորհ մարդկանց կեցության միակ ձևը: Վերջիններիս դեմ են ուղղված «Ծաուստա», «Ալեհեր բարեկամիս», «Էքսպրոմտ, գրված հողմի ժամանակ» էպիգրամները: Հատու կրակոցի տպավորություն է թողնում վերջին երկտողանոց էպիգրամը՝ հասցեագրված իր օրերի «գրական նավապետին». «Սանձե՞լ է ուզում հողմերին Այս... ողորմելին»: Չարենցը բարձր է պահում գրական ու մարդկային արժանապատվությունը, բազմիցս խոստովանելով իր անկումներն ու սայթաքումները և անողոք լինելով նախ և առաջ իր հանդեպ, նա հասարակական, ինչպես և գրական ամենաբարձր չափանիշներն է առաջադրում ժամանակակիցներին և ըստ այդմ գնահատում յուրաքանչյուրի վաստակն ու նկարագիրը:

«Էպիքական լուսաբացի» լույսընծայման ժամանակ Չարենցը իմաստության, իր իսկ խաչը կրելու, այսինքն՝ սեփական սկզբունքների համար նույնիսկ Golgotha բարձրանալու տարիքում էր: Հանուն ճշմարտության Չարենցը անխնա է 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 գրական ճաշակի դասեր տալ և առաջնորդել գրականությունը:

Քննվող առումներով բնորոշ է նաև, որ սեփական ստեղծագործությունների շարքում Չարենցը ղեկեղում է այնպիսի գործեր, որոնք, փոխադրություն լինելով ճանդեռն, օրգանապես առնչվում են իր իսկ խոհերին ու ծրագրերին: Իր այդ փոխադրություններով Չարենցը ստեղծում է գրական ավանդների զարգացման ևս մեկ որոշակի գիծ. հոգեհարազատություն այն գրողների հետ, որոնց ստեղծագործության մեջ նա գտնում է այն, ինչ ինքը պետք է ասեր: Անցյալի գրողներին արդիականացնելու, ընթացիկ կյանքի հորձանուտը ներքաշելու, կյանքի ու գրականության խնդիրները լուծելու հետաքրքիր ձև, որ կիրառվել է այլոց կողմից, որը օգտագործում է նաև Չարենցը «Նմանություն Հայնեին», «Անվերնագիր (Հայնեյան մոտիվ)», «Նեկրասովից (փոխադրություն)», «Նմանություն Ռիլեևին», «Ex unge leonem (Պուշկինից)»: Սրանք կա՛մ փոխադրություն են, կա՛մ նմանություն, կա՛մ թարգմանություն, կա՛մ հիշյալ գրողների որոշ տրամադրություններով ստեղծված ինքնուրույն գործեր:

Գրական ավանդների արդիականացման փաստ կարելի է համարել նաև բազմաթիվ գրողներից վերցված բնաբաններ: Էապես սկզբունքային բնորոշումներ, որոնք համընկնում են Չարենցի այս շրջանի գեղարվեստական մտայնություններին: Ե՛վ փոխադրությունները, և՛ բնաբանները Չարենցի այս շրջանի գրական ծրագրերի արտահայտություններն են, նա դրանց դիմում է իրեն հաստատելու համար պատմության փորձով և,

միաժամանակ, ժամանակակիցներին մատնացույց անելու իր թիկունքում կանգնած գրականության պատմությունը:

Գրական նյութով հյուսված գործերի մոտիվներից մեկն էլ Չարենցի ճեռակա զույցն է իր ընթերցողների հետ: «Մակագրություն գրքի վրա», «Ընթերցողիս», «Ընթերցող պոետին» բանաստեղծություններում նա սիրտն է բացում այն հեռակա զրուցակցի առջև, որին առանց շողոքորթելու, անկեղծորեն միշտ նկատի է ունեցել իր գործերը գրելիս և որի «հաճեցով է նա իր երգը փոստ գցել»: Ընթերցողը նրա համար ամեն ինչ է՝ գրական աշխատության չափանիշ, քննադատ ու դատավոր: Մինչև վերջ վստահելով ընթերցողին, նա պատմում է իր գրական տքնությունից, մեկնաբանում գրական սկզբունքները՝ բանալիներ տալով բաց անելու իր գեղարվեստական աշխարհի դռները: Գրական նյութը, որ նկատելի տեղ ունի «էպիքական լուսաբացում» և «լիրիքական անտրակտում», այն հոգևոր զգայաչափն է, որով Չարենցը բարձր պատասխանատվությամբ գրական գործի անփոխարինելի դերի գիտակցումով՝ հարաբերության մեջ է մտնում իր ժամանակի և ժամանակակիցների, ինչպես և սերունդների ու նրանց ժամանակների հետ:

Չարենցի այս շրջանի ստեղծագործության կարևոր սկզբունքներից մեկն էլ հավերժության չափանիշով իր վաստակին նայելն է: Հավերժության չափանիշի դեր են կատարում բոլոր այն գրական մեծությունները, որոնց նա անդրադառնում է: Նրա համար հավերժության չափանիշի յուրօրինակ արժեք է ստանում նաև Պետերբուրգ—Լենինգրադը, ուր և ստեղծվել են նրա այս շրջանի մի քանի գործեր: Չարենցի համար Լենինգրադը թանկ էր նրանով, որ այդտեղ էր սկսվել հեղափոխությունը, այդտեղ էր ժողովրդի հզոր ու անսասան երթը կործանել հին կարգերը: Հենց սրանով էլ այն դարձել էր մարդկային գործունեության, վարքի ու ընթացքի գնահատության չափանիշ: Լենինգրադը Չարենցին հուշել է շատ ու շատ հղացումներ, նրա գործերում վկայակոչված են Լենինգրադի հետ կապված բազմապիսի դեպքեր ու վայրեր՝ և ոչ որպես հերթական տեղանուն, որտեղ ինքը գտնվել է, այլ որպես ժամանակներ, օրեր ու վաստակներ գնահատելու չափանիշ: Նման գործերից են՝ «Թուղթ Ակսել Բակունցին, գրված Լենինգրադից», «Ձմեռային պալատի ներքնահարկում», «Հոկտեմբեր 25—26 1917», «Անակնկալ հանդիպում Պետրոպավլովյան Ամրոցում», «N-ին՝ Լենինգրադից», «Հրաժեշտ Լենինգրադին», «Լենինգրադյան սենտենց»: Իր պատմությամբ ու քաղաքային տեսարաններով Լենինգրադը դարձել է Չարենցի մի շարք գործերի նկարագրական հենքը: Միաժամանակ՝ այն Չարենցին հուշում է պատմականության խոհեր նաև ա՛յն իմաստով, որ իր սերնդի կյանքն արդեն անցնում է, վերածվելով պատմության:

Այդ տեսանկյունից էլ Չարենցը նայում է իր սերնդի տեղին ու դերին ժամանակի մեջ՝ թելադրելով սկզբունքային բարձր պատասխանատվություն պատմության դատաստանի առջև։ «Հրաժեշտ Լենինգրադին» բանաստեղծության մեջ Չարենցը հաստատակամ տոնով խորացնում է այդ զգացողությունը. «Սովորեցի այստեղ ես է՛լ 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»։

Սերունդների անցած ճանապարհը պատմական մեծագույն ու անփոխարինելի դասեր է տալիս Չարենցին։ Նա սովորում և սովորեցնում է ժամանակին, ապրած յուրաքանչյուր օրվան նայել պատմական հեռուներից, իր ապրած ժամանակը տեսնել հավիտենական անցյալի ու անսպառ գալիքի շղթայում։ Եվ բանաստեղծը, որ հենց սկզբից անդուլ ճանապարհորդ էր՝ հարդագողի ոսկեման ուղիները որոնելուց մինչև մաքառման այն դրամատիկ երթը, որը միաժամանակ կյանքի ու գործի ճանապարհ էր, ցանկանում է հավերժության ու սերունդների դիտակետից իր արած գործով, երազներով ու նպատակներով, իր ժամանակի պատկանելիությամբ վերջնականապես ճշտել սեփական ճանապարհը։ «Ars poetica» շարքի XVI բանաստեղծության մեջ, որն ունի լերմոնտովից վերցված շատ տեղին մի բնաբան՝ «Нет, я не Байрон, я другой», գրում է. «Քայլի՛ր, քայլի՛ր քո ճանապարհով, Դու ո՛չ Գյոթե ես, ո՛չ Վերհարեն—Դու լոկ Չարենց ես, միայն Չարենց»։ Այո՛, իր մեծ ճանապարհին Չարենցը շփման մեջ մտավ շատերի հետ, հիշեց, վկայակոչեց հին ու նոր բազմաթիվ մեծությունների, բայց նա ոչ մեկի կրկնությունը չէր և ոչ մեկը չէր համընկնում իր խոհերին ու որոնումներին, որովհետև շատ էին տարբեր ժամանակները։ Իր ժամանակի պատվանդանին կանգնած, բոլորից տարբեր, բոլորին իր մեջ խտացնող ու միանգամայն այլ էր նաև նա՝ անկրկնելի ու վիթխարի Եղիշե Չարենցը։

«Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուով և «Լիրիքական անտրակտ» շարքով Չարենցը լայն ճանապարհ բացեց վիպական և քնարական բանաստեղծության զարգացման համար։ Առանձին երկերի քննությամբ արդեն արծարծվել են բանարվեստի բնագավառում Չարենցի կատարած բարենորոգչական աշխատանքի որոշ հարցեր։ Ի մի բերելով ու լրացնելով այդ ամենը, հարկ է արձանագրել հետևյալը։

Չարենցը նոր հնարավորություններ բացահայտեց վիպական և ճարտարական բանաստեղծության ժանրային համակարգում։ Նրա կիրառած գրական ժանրերի ոլորտը ընդգրկում է հին ու նոր ժամանակներում ստեղծված և իր իսկ կողմից լրացված բազմաթիվ ձևեր. ներբող, ուղերձ,

թուղթ, նամակ, դիմում, զրույց, չափածո վեպ, չափածո նովել, պոեմ, էպիկական ֆրագմենտ, գովք, հիմն, ընծայագիր, մակագրություն, նմանություն, փոխադրություն, էպիգրամ, էքսպրոմտ, էպիտաֆիա։

Ժանրային այս բազմազանության մեջ իշխում է ինքնարտահայտման երկու հիմնական ուղղություն. մեկը պատմողական-նկարագրական-բնութագրական խոսքն է, մյուսը՝ դիմումն ու ճռետորական ուղերձը՝ հասցեագրված հին ու նոր ժամանակների տարբեր գրողների, մուսային, իրեն, իր ժամանակին ու պատմությանը։ Համապատասխանաբար ոճական տեսակետից ևս առանձնանում է երկու գիծ. արձակի ընդգրկում ներշնչանքից ու պատկերավորման ձևերից ծնված վիպական խոսք, որն ունի ինքնատիպ չափածո կառուցվածք և վիպականությամբ թանձրացած, նոր պատվաստումներով վերափոխված համաչափ-ներդաշնակ քնարերգություն, որը մի դեպքում հեղինակից դուրս կատարված, կատարվող կենսական երևույթների, դեպքերի, իրադարձությունների գեղարվեստական արձանագրություն է, մյուս դեպքում՝ հեղինակի գործուն միջամտությամբ՝ խոհերով, հույզերով, դիմումներով, գնահատումներով վերապրվող կյանքի պատկեր։ Ըստ այդմ գեղարվեստական խոսքի նյութ են դառնում պատմական դեմքեր ու պատմականորեն հավաստի կերպարներ և ինքը՝ հեղինակը, որն իր անմիջական վերաբերմունքի ու հարաբերությունների շուրջն է համախմբում ներկա և անցյալի գրական-պատմական մարդկանց, իր կյանքն ու ժամանակը բնութագրող կենսական հարցեր։

Հավատարիմ նախկին սկզբունքներին, այս շրջանում խորացնում է իր գեղարվեստական միտումների հատկանշական մի գիծ. նա գրեթե ամբողջովին հակվում է պատմականորեն իրական փաստի գրականությանը։ Փաստական, պատմական ու բնօրինակային ճշգրտություն ունեն նրա արծարծած հարցերը, պատկերած դեպքերը, կերտած կերպարները, ստեղծած մթնոլորտը։ Կենսական փաստը դառնում է Չարենցի մարմնավորած գեղարվեստական նյութի խարիսխը։

Գեղագիտական նախադրյալների տեսակետից Չարենցը գեղարվեստական նյութը վերարտադրում է հերոսական, դրամատիկական, կատակերգական և առօրեական սկզբունքներով։ Իշխողը հերոսական-դրամատիկական շունչն է՝ հատկանշական թե՛ վիպական գործերին, թե՛ խոհական քնարերգությանը։ Մաքառման ոգին դրամատիկ լարվածությամբ ստեղծում է հերոսական համանվագ, որը զուգադրվում է դարի վիթխարի մեծագործություններին, այն դարձնելով կեցության ձև, ապրելու, աշխատելու, հանուն ազնիվ ու արդար նպատակների պայքարելու և հաղթանակի հասնելու նախապայման։

Էպիգրամներում և որոշ բանաստեղծություններում արդեն Չարենցը հենվում է կատակերգական նախադրյալի վրա, որն այս դեպքում ոչ թե

ողբերգականի, այլ՝ հերոսականի տրամաբանական հակադրությունն է։ Էպիգրամների ու երգիծական բանաստեղծությունների հերոսները նրանք են, ովքեր ավարտված են համարում կյանքի շարժումը, ովքեր չունեն նկարագրի և գործի դիալեկտիկ զգացողություն, ովքեր չեն պատկերացնում կյանքը քարացած շրջանակներից դուրս։ Իսկ հերոսականի կրողը նախ և առաջ ինքն է՝ Չարենցը, որը, հեղինակ լինելուց զատ և հենց հեղինակ մնալով հանդերձ, վերաճում է ժամանակի ոգին մարմնավորող մոնումենտալ հերոսի։

Գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների կազմը՝ համեմատություն, փոխաբերություն, մակդիր և այլն, կախման մեջ է խոսքի դրսևորման ձևից։ Քանի որ Չարենցն առաջնորդվում էր բաց դանակի տպավորություն թողնող մերկ, ուղղակի խոսքի սկզբունքով, այդ իսկ պատճառով բավականին նվազ են զարդանախշերը։ Միաժամանակ՝ իրապատում խոսքը պահանջում է ասելիքի բնական արտահայտչականություն, անտեղի չբանաստեղծականացված նկարագրություն, պատմողական շնչին բնորոշ պարզ խոսք, որը Չարենցի համար ուներ գեղագիտական նշանակություն։ Չծանրաբեռնված և բնական լեզվական արտահայտչականությանը մոտ խոսքը ձեռք է բերվում այն «դժվար վարժությամբ», որին Չարենցը հասավ ստեղծագործական նոր աշխարհայացքի՝ ռեալիստական պարզ հայեցակետի աստիճանական մշակմամբ։ Ստեղծագործական ռեալիստական մեթոդը պայմանավորում է գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների, խոսքի ոճական ուղղվածության մի համակարգ, որով և ձևավորում է հեղինակի լեզվական արվեստը՝ խարսխված իրական և ամուր հիմքերի։

Չարենցի ծավալած բանաստեղծական խոսքի բարենորոգչական աշխատանքը ընդգրկեց լայն ասպարեզ։ Նա, ինչպես արդեն նշվեց, շրջանառության մեջ դրեց իր ժամանակակիցներից շատերի կողմից չգիտակցվող այնպիսի էական հարցեր, ինչպիսիք են գեղարվեստական ժամանակի և համադրականության ըմբռնումը։ Ստեղծագործական այս երկու խնդիրների հանդեպ նա ունեցել է հստակորեն գիտակցված վերաբերմունք։ Չափածո նովելների առիթով նշվեց, որ ժամանակի զգացողությունը արմատական տեղ ունի գործերի հաջորդականության ու ներքին կապի մեջ։ Բացի դա, «էպիքական լուսաբացը» առհասարակ կոչված էր գեղարվեստական ժամանակի վերածելու այն իրական ժամանակը, որը հոսանուտ ներկան էր։ Իսկ համադրականությունը այն կարևոր խնդիրն էր, որ գնալով խորացավ Չարենցի միտումներում։ Դրա արտահայտություններից է նրա զեկուցումը ՍՍՀՄ գրողների I համագումարում, որը ժամանակին մամուլում տպագրվեց «Հանուն սինթետիկ արվեստի» վերնագրով, դրա վկայությունն են նաև նրա օրագրային գրառումները, ուր

նա արձանագրում է ծառի նման ճյուղավորվող, «ոստնային» սիստեմով զարգացող մտքերի ընթացքը։

Չարենցը հսկայական նորություններ բերեց բանաստեղծական խոսքի տաղաչափության և ռիթմի բնագավառում: Նորությունը նախ վերաբերում է վիպական բնույթի խոսքի պատմողական ռիթմին, որը, պահպանելով հանդերձ չափածո խոսքի օրինաչափությունները, այնուամենայնիվ, ստանում է խոսակցական լեզվին հատկանշական հոսուն ընթացք, դա ապահովվում է տողանցումներով, մոտավոր, առձայնութային հանգերով, խոսքի ռիթմական հոծ անցումներով և խաղացկուն տողաչափերով։ Ռիթմի բնույթն ու խոսքի չափական կազմությունը Չարենցը օրգանապես զուգակցում է վիպական շնչին և ստեղծում վիպական բանաստեղծական խոսքին համապատասխան տաղաչափություն։ Հատվող տողերն ու համաչեշտ չափերը թողնելով մի կողմ՝ Չարենցը վերափոխում է ավանդական տաղաչափությունը և ավանդականի ու իր որոնումների համադրությամբ ստեղծում նոր ձևեր։ Սա նկատվեց նաև ժամանակին. խոսելով ընթացիկ պոեզիայի մասին, Վ. Թերզիբաշյանը անդրադառնում է նաև տաղաչափական հարցերի. «Մեր ընթերցողներից շատերը ժամանակակից ոտանավոր կարդալիս, հաճախ տարակուսում են, չկարողանալով գտնել ռիթմը և չափը, և ենթադրում են, որ բանաստեղծի ոտանավորը «կաղում» է։ Մինչդեռ մեր նորագույն բանաստեղծությունն իր տաղաչափությամբ շատ է զանազանվում տրադիցիոն հայերեն տաղաչափությունից... Բանաստեղծական տեխնիկայի մեջ նորամուծության նախաձեռնությունն առավելապես պատկանում է Չարենցին» (ՆՈւ, 1930, № 1—3, էջ 115—116)։

Չարենցի այս շրջանի ստեղծագործությունը գրական քննադատության կողմից արժանացավ շատ հակասական վերաբերմունքի։ Պ. Մակինցյանը գտնում էր, որ Չարենցի որոնումները գալիս են Տերյանից. «Չարենցը օղակվում է մեր գրականությանը Վ. Տերյանի միջոցով։ «Էպիքական լուսաբացում» մենք նկատում ենք Տերյանի մի շարք մոտիվների հետագա զարգացումը՝ Պետերբուրգը, Նևան, նամակագրության ձևը, գիրքը պոեզիայում, բոլոր այս տրադիցիաները գալիս են Տերյանից» (Նույն տեղում, էջ 155)։ Հ. Մկրտչյանը «Խորհրդային Հայաստանի պոեզիան» հոդվածում նախ «Էպիքական լուսաբացում» 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 խնդիրը, 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)։ Միայն Հ. Սուրխաթյանն էր, որ հետևողականորեն՝ ինչպես տասը տարի առաջ, այնպես էլ հիմա, նկատի ունենալով նրա վիթխարի տաղանդը, վտանգելով իրեն, պաշտպանում էր բանաստեղծին։ «Խորհրդային Հայաստանի գրականությունը» հոդվածում, բարձր գնահատելով Չարենցի «Էպիքական լուսաբացը», գրում էր. «...այս գրքում հանդիպում ենք նրա որոնումներին՝ փորձել գտնել պարզության մեջ խորություն, նյութը կենդանացնելու գեղարվեստական հստակություն»[7]։ 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»։ Ըստ նրա՝ Չարենցը «Իր կլասիկ ներշնչումներով... ազդանշում է ոճական այդ տենդենցներից մեկը՝ գաղափարների (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 ինդիվիդուալիզմի հաղթահարման գծով։ Չարենցի այս նոր կուրսը չափազանց նշանակալից երևույթ է և ստեղծագործական խոշոր նվաճում» (ՆՈւ, 1930, № 1—3, էջ 113)։

«Էպիքական լուսաբացը» ոգևորեց 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 կաղապարների հաղթահարման և կենսական, ճշմարիտ պոեզիայի զարգացման գործում։

Գ

1920-ական թթ. առաջին կեսի տիեզերական ու վերացական չափածո ճառերից հետո տասնամյակի վերջին գեղարվեստական միտքը որոնում էր պատմական կամ ընթացիկ իրականության տեղաշարժերի կենսական ընդգրկում։ Գեղարվեստականացման այն սկզբունքները, որոնց մասին դեռևս 1922-ին գրում էր Մ յասնիկյանը, գրողների ուշադրությունը հրավիրելով որոշակի բովանդակություն ունեցող խնդիրների շուրջը,

7 Հոկտեմբեր-Նոյեմբեր, 1932, էջ 149։

գրողների մեծ մասի կողմից գիտակցվում է միայն 20-ական թթ. վերջերին։ Երկրի պատմությունն ու ընթացիկ իրականությունը գեղարվեստորեն անդրադարձվում է վիպական ու քնարական ստեղծագործական սկզբունքների խորացումով ու զարգացումով։ Վիպական գծին հարեցին Մահարին, Զարյանը, Ալազանը, քնարականին՝ Սարյանը, Նորենցը, Տարոնցին։

Ընդհանրապես, 20-ական թթ. վերջերին վիպականությունը դարձավ գրականության զարգացման կարևոր նախապայման, քանի որ այն կարիք ուներ կենդանի մարդու գործունեության պատկերման։ 1928-ին գրախոսելով Զարյանի պոեմները, Վանանդեցին առանձին կարծիքների հետ մեկտեղ արծարծում էր նաև ընդհանուր հետաքրքրություն ներկայացնող և ժամանակի գեղարվեստական որոնումները բնութագրող հարցեր, ինչպես. «1. Այդ շրջանում (1925—28) վճռականորեն առաջադրվեց հեղափոխություն կառուցող կենդանի մարդու պատկերման լոզունգը, հակառակ «մուրճական» շրջանի՝ հեղափոխության կոսմիկ և աբստրակտ մոտիվների։ 2. Առաջադրվեց պահանջ՝ նախկին շրջանի ճառերի և բարձրագոչ օրհներգությունների փոխարեն ստեղծել սյուժետավոր 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...» (ԳԴ, 1928, № 2, էջ 36—37)։ Վիպականությունը, գեղարվեստական խոսքի պատմողական կողմնորոշումը այնպիսի արմատական բեկում մտցրեց գրականության մեջ, որ շատ բանաստեղծներ չափածո խոսքին զուգահեռ սկսեցին գրել արձակ երկեր։ Սա բնորոշ էր ոչ միայն հայ գրականությանը, այլև սովետական գրականությանն ընդհանրապես։ ՎՕԱՊՊ-ի քարտուղար Ա. Սելիվանովսկին «Պրոլետարական պոեզիան բեկման ճանապարհին» հոդվածում բանաստեղծների անցումը չափածոյից արձակին համարում էր պոեզիայի ճգնաժամի արտահայտություն (տե՛ս ԳԴ, 1930, № 5, էջ 33)։ Նման բեկումը ոչ թե ճգնաժամ էր, այլ՝ վիպականության խորացում, որը օրինաչափորեն վերափոխում էր և՛ պոեզիայի բնույթը, և՛ գեղարվեստական խոսքի ժանրային կազմը։

Հայ գրականության մեջ ևս արձանագրվեց այն փաստը, ինչ ռուս գրականության համար նշում էր Սելիվանովսկին։ «Երկիր Նաիրի» վեպից հետո Զարենցը գրեց «Երևանի ուղղիչ տնից» հուշակնարկը, պատմվածքներով և վիպակներով հանդես եկավ Մահարին։ Զարյանը 1930-ին շարունակաբար տպագրեց «Բրիգադիրի բլոկնոտից» արձակ նոթերը, զուգահեռաբար աշխատելով «Ռուշանի քարափը» պոեմի (ճիշտ կլինի ասել չափածո վեպի) վրա, որից հետո գրեց «Հացավանը», որոնք բոլորն էլ նույն

հարցերն էին շոշափում։ Արձակ գործեր հրապարակեց Հակոբյանը [«Մանկություն և պատանեկություն (ինքնակենսագրական հուշեր)», «Քնքեռ-Հորսը (ագիտատորի հուշատետրից)»]։ Արձակի ժանրերին անցան Արմենը, Ալազանը, նույնիսկ քնարական խառնվածքի այնպիսի բանաստեղծ, ինչպիսին Սարյանն էր, 20-ական թթ. վերջերին հրապարակեց արձակ գործեր («Իմ հիշատակարանից», «Խորհրդավոր սենյակը»)։ Եվ այսպես, գրողների առջև աստիճանաբար բացվում էր վիպական 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 որոնումներով, տատանումներով հանդերձ, ուներ ճիշտ կողմնորոշում, տասնամյակի վերջին, հետևելով Չարենցի գեղարվեստական փորձին և կենսագործելով ժամանակի գրական պահանջները, իր ստեղծագործության մեջ խորացրեց այն գիծը, որին նպատակամղում էր Մյասնիկյանը։ Դեռևս «Բարդիներ» ժողովածուից առաջ, որը երկրի գեղարվեստական ղիմանկարի և մարդկային կենդանի հույզերի մարմնավորման քնարական արտահայտություն էր, գրեց վիպական մի քանի պոեմներ («Կես գիշերից մինչև առավոտ», «Բատրակ Բադին», «Գյուղերի երգը»), փորձելով ստեղծել ժամանակի գեղարվեստական հավաստի պատմությունը։ Այնուհետև, վիպական խորացող կողմնորոշմամբ Մահարին հրապարակ է հանում նյութի միասնությամբ առանձնացող «Վերհուշ նոյեմբերյան», «Վերջին մայիսը», «Կովկասյան պոեմ», «Պոեմ մայիսյան խեղդված վարդերի, նոյեմբերյան գարնան և բոլշևիկյան արևի մասին», «1914—1929», «20 թիվ» պոեմները։ Դրանցում նկարագրվում են 1914—1929 թթ. հայ ժողովրդի կյանքի ու պատմության ճակատագրական օրերն ու տարիները. առաջին համաշխարհային պատերազմ, հայ ժողովրդի ողբերգություն, Հայաստանի Հանրապետություն՝ խմբապետների ու մաուզերիստների տիրապետությամբ, 1920-ի մայիսյան ապստամբություն, Հայաստանի խորհրդայնացում, երկրի սոցիալիստական վերակառուցում, անդրկովկասյան ժողովուրդների վերածնունդ։

Նշված պոեմների ներքին կապը հուշում է, որ հետագա վերամշակումների ժամանակ, ըստ երևույթին, այդ գործերից մի քանիսը միացնելով, նա պետք է որ հյուսեր ժամանակային հաջորդականությամբ զարգացող մի քանի ծավալուն պոեմ։ Սակայն դա չի իրագործվել, և պոեմները, թողնելով երբեմն հատվածային, երբեմն անավարտ, երբեմն մեկը մյուսին կրկնող տպավորություն, այդպես էլ մնացել են մամուլի էջերում։

Չարենցի «Ամենապոեմ» և «Խմբապետ Շավարշը» պոեմների ազդեցությամբ Մահարին ստեղծում է 10-ական թթ. քաղաքական կյանքի պատկերներ և համապատասխան կերպարներ: Նախ ուրվագծվում են առաջին համաշխարհային պատերազմի պատկերները. «Դեպի Կարին, Բիթլիս ու Մուշ—«Տանում են, ադե՞...»: Մասիս սարը կապեց մշուշ, Դարդերս շա՞տ է» (ԽՀ, 1929, № 173): Այնուհետև ասպարեզ է մտնում կոմիսար Մաղաքը, որը թե՛ գործունեությամբ և թե՛ կերպարային հատկանիշներով խտացնում է վարժապետ Սողոյի և Շավարշի բնորոշ գծերը:

Խմբապետների կերպարների այսպիսի առատությունը գրականության մեջ պատահական չէր: Կար մի շրջան, որ Հայաստանի կյանքում ժամանակի երևելիներ դարձան խմբապետները: Իրականությունից կերպարները տեղափոխվում են գրականություն: Ահա Մահարու Մաղաքը. «Մի ձեռքը պարզած մինչև Բիթլիսը, Վանը, Մուշը, Մյուսը՝ մինչև Կիլիկիա. Ինգլիզը լուռ ժպտում է, ախ, այնպես նա քնքուշ է, Ասում է,— վերցրո՛ւ, էլի կա» (ԽՀ, 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: Պատկերվող իրադրությունը շարունակվում է «Վերջին մայիսը» պոեմում: Մահարին պատկերում է 1920 թ. Ալեքպոլը, Մայիսյան ապստամբությունը, Ալավերդյանի, Դաբիբջանյանի, Մուսայելյանի հեղափոխական գործունեությունը, ապստամբության պարտությունը և բոլշևիկների գնդակահարությունը: Գրեթե նույնն է նաև «Նոյեմբերյան վերհուշ» պոեմը: Նախկին վարչակարգի և հասունացող հեղափոխության բախումն է պատկերված նաև «20 թիվ» պոեմում:

Թեև Մահարին փորձում է ի մի բերել ժողովրդի պատմության մի բախտորոշ ժամանակաշրջանի պատկերը, այնուամենայնիվ, ըստ էության, չի կարողանում ստեղծել պատումի բնույթին համապատասխան վիպական կերպարներ: Ասելիքի շեշտը դնելով դեպքերի պատկերման վրա, նա ստեղծում է նկարագրություններ, սակայն միշտ չէ, որ կարողանում է այդ ամենի միջոցով իրադրությունը, մթնոլորտը պատկերել գեղարվեստական բարձր մակարդակով: Այդ իսկ պատճառով դրանք առավելապես ուշագրավ են որպես վիպականության սկզբունքներով որոշակի նյութի գեղարվեստական յուրացման փորձեր: Միաժամանակ՝ Մահարին այդպես էլ չի կարողանում ազատագրվել Չարենցի ազդեցությունից: Ընդհանուր նմանություններից զատ, Մահարու որոշ գործերում զգալի է նաև Չարենցի բանաբվեստի, ռիթմի ու տաղաչափության ազդեցությունը:

Մահարին ևս փորձում էր իր ստեղծագործություններով արձագանքել գրական ավանդների յուրացման հարցերին, որը, սակայն, ժողովրդական որոշ երգերի բառային ոճավորումից այն կողմ չի անցնում («1914—1929» պոեմում «Երկու շահի փող տուր. երկու շահի փող տուր...» երգի հետևությամբ նա ոճավորում է իր խոսքը)։ Գեղարվեստական լիարժեքությանը խանգարում է և այն, որ Մահարին դժվար է հաղթահարում ագիտացիոն չափածոյի սկզբունքները։ Այդպիսին է «Կովկասյան պոեմը», որտեղ Թիֆլիսի, Բաքվի և Հայաստանի քաղաքների նոր կյանքի նկարագրությամբ պարզունակ միջոցներով նա հակադրվում է հնին։

Մահարու պոեմների ուղղվածությունն ունի նաև Ալազանի «Պոեմ պատերազմի, խաղաղության և հնգամյա պլանի մասին» գործը, որը գրվել է առաջին համաշխարհային պատերազմի 15-ամյակի առթիվ (տե՛ս ԽՀ, 1929, № 173)։ Մահարու, առավել ևս Ալազանի թերությունն այն էր, որ նրանք չէին կարողանում իրենց գործերում ստեղծել կենսական մթնոլորտ, գործող հերոսներ և հոգեբանություն։ Եվ դա այն դեպքում, երբ գրականությունը պահանջում էր կենդանի մարդ, հոգեբանություն, գեղարվեստական որոշակիություն։ Վերոհիշյալ հոդվածում ճիշտ էր նկատում Վ. Թերզիբաշյանը՝ Չարենցի պոեզիան «որ ձգտում էր ընդգրկել «վիթխարի այս մեր դարը», հետնորդների մոտ դառնում է պառնասյան սառը «հարթագրություն», ռացիոնալ, սխեմատիկ դատողությունների և կեղծ կլասիկ պեյզաժների պոեզիա՝ շեշտված «իդեոլոգիական դոզայով», հիմնված հաճախ մարքսիստական որևէ հանրածանոթ և տարրական դրության վրա»։

20-ական թթ. վերջերին և հետո հեղափոխության դրվագների ու ընթացիկ իրականության արտադրական-աշխատանքային կենսանյութի յուրացման տեսակետից զգալի թիվ են կազմում Չարյանի պոեմները։ Իր ստեղծագործության վիպական հիմքը Չարյանը հաստատեց՝ հենվելով նախկինում գրած «Հրանուշ» և «Նոյեմբերյան օրերին» պոեմների վրա։

Չարյանի այս տարիների մեկ տասնյակից ավելի պոեմներում միահյուսվում են միմյանց հետ սերտ առնչություն ունեցող երեք ուղղություն։ Նա, ինչպես և մյուս բանաստեղծները, ժամանակի գեղարվեստական պատմությունն ու տարեգրությունը ստեղծելու նպատակով, նախ և առաջ, անդրադառնում է 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 և իրադարձությունների հետևողական և հաջորդական պատկերումով։ Այս բնույթի են «Տրիբունը», «Տաթևի ժայռից», «Ապստամբություն» պոեմները։ Այս երեք պոեմներում էլ

արծարծված են մայիսյան ապստամբության դեպքերը։ «Տրիբունը» պոեմի բոլշևիկ հերոսը, «Տաթևի ժայռից» պոեմի կոմունիստ հերոսները հերոսաբար զոհվում են հանուն իրենց սկզբունքների, հանուն այն նպատակների իրագործման, որոնց համար կռվել են իրենք։ «Ապստամբություն» պոեմում քիչ ավելի լայն շրջագծով է ներկայացված հասարակական-քաղաքական իրադրությունը. խմբապետներ, զինվորներ, դժգոհ գյուղացիներ, այնուհետև ժողովրդի զայրույթից բռնկվող մայիսյան ապստամբություն։

Հաջորդ փիծը առնչվում է սոցիալիստական շինարարության պատկերմանը, որի գեղարվեստական տարեգրությունը դառնում է երկրի հեղափոխական վերափոխման շարունակություն։ Այս բնույթի են «Կառուցողները», «Հնոցի մոտ», «Ծնվում է նոր կյանք», «Պատմում է կարմիր դիրեկտորը», «Զուգուն» պոեմները։ Բացի «Ծնվում է նոր կյանքից», որտեղ պատկերվում է կոլեկտիվացման շրջանը, մյուս գործերը նվիրված են արդյունաբերական կյանքին։ «Զուգունում» վերարտադրված է Մակենակայի մետաղամշակման գործարանի աշխատանքային առօրյան, «Պատմում է կարմիր դիրեկտորը» պոեմում պատմվում է Երևանի «Ձեթ-օճառ» գործարանի հիմնադրման պատմությունը, «Կառուցողները» նվիրված է որմնադիրների կյանքին, «Հնոցի մոտ» պոեմում հնոցավառ Մոսին պատմում է հին ու նոր ժամանակների աշխատանքային պայմաններից։

Պոեմներում Զարյանն անդրադառնում է նաև սոցիալիստական առօրյային։ Հարցերը շատ են. դա մե՛կ հնի ու նորի բախումն է («Բաքվում —մերոնց մոտ»), մե՛կ աշխատանքային կյանքը («Կապը»), մե՛կ հեղափոխության մակաբույծների խարազանումը («Ընկեր Վարդան Վարագյանը»), մե՛կ կառուցվող կյանքը («Բաքու»)։

Ժամանակաշրջանի նյութի ընդգրկման կողքին, սակայն, անսպառ են գեղարվեստական իմաստավորման թերություններն ու անկատարությունները։ Կյանքի պատկերումը նրա համար դառնում է սոսկ դեպքերի նկարագրություն և անունների թվարկում։ Նշված բոլոր պոեմներում (բացառությամբ, թերևս, «Ընկեր Վարդան Վարագյանի») Զարյանը չի ստեղծում ոչ մի գրական կերպար, կան միայն հերոսների անուններ, որոնք չունեն ոչ մի անհատական դիմագիծ, հոգեբանական նրբերանգ։ Նրանք հայտարարությամբ միայն կա՛մ կոմունիստ են, կա՛մ դաշնակ, կա՛մ բանվոր, կա՛մ գյուղացի։ Պատճառն այն է, որ Զարյանը կենսական նյութը վերածում է հռետորական ճառի։ Իշխողը ոչ թե նյութի ներքին աստիճանական զարգացումն ու ընթացքն է, այլ՝ հռետորական շունչը, որը միագիծ հոսքով վերարտադրում է գաղափարական որևէ դրույթ կամ օրվա հրահանգ, որի հետևանքով և սխեմատիզմի հաղթահարման շրջանում նա ավելի է խորացնում սխեմատիզմը։ Գաղափարական ճառը դառնում

է նրա խոսքի միջուկը։ Եվ արդյունքը լինում է այն, որ գեղարվեստական երկի փոխարեն ստացվում է չափածո զեկուցագիր, տեղեկանք, արձանագրություն։

Վիպական արվեստը չի ապահովվում նաև այն պատճառով, որ Զարյանը չի կարողանում հաղթահարել վերացականությունը, որը հանգում է որոշակի ոչինչ չասող այսօրինակ պատկերների. «Մենք աշխատել ենք, անգործը դո՛ւք եք, Հրծիգ, թալանող և առևանգող։ Ճայթեց ճակատին մասուզերը մերկ Եվ նա վայր ընկավ փշրված գանգով» («Տաթևի ժայռից»)։ «Տրիբունը» պոեմում մայրը դիմում է բանտարկված որդուն՝ ցանկանալով նրա մեջ արթնացնել մարդկային զգացմունք, այնինչ «գաղափարական» որդին պատասխանում է. «Մի վախենա մայր իմ», «Չեմ ճչալու, մայր իմ», այնուհետև՝

—Մտածիր իմ մասին.
Ո՞վ կպահի մորդ՝ անտեր, անտիրական,
Նրա՞ համար սևով, սգով ողջ մնացի,
Որ մուրացի՞կ դառնամ փողոցներում ընկած։
—Ներողություն... ինչո՞ւ։

Մերկապարանոց են թե՛ պոեմներում պատկերվող դեպքերի ընթացքը, թե՛ բախումներն ու հանգուցալուծումները, թե՛ դրականն ու բացասականը, թե՛ հինն ու նորը և թե՛ պատումի ոճն ու լեզուն։ Այն շրջանում, երբ գրականությունը դասականների փորձի յուրացումով ճգնում էր դուրս գալ անկենդան խոսքի փակուղուց, հարստացնել լեզուն, գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների կազմը, Զարյանը շարունակում էր սովորույթի ուժով օգտագործել տիեզերական համեմատություններ, վերացական պատկերներ և բառապաշարի տեսակետից խիստ սահմանափակ, օտարաբանություններով ու բարբառային բառերով հեղեղված լեզու։ Դասական ավանդների յուրացմանը փոխարինում է կեղծ ժողովրդականությունը, որին նա փորձում է հասնել սոսկ խոսակցական լեզվի օգտագործումով։ Եզակի փորձ կարելի է համարել «Ծնվում է նոր կյանք» պոեմի այն մի քանի տողը, որ հիշեցնում են Ֆրիկի հայտնի «Բան ի Ֆրիկ գրքոյն» բանաստեղծությունը՝ «Մէկն ի պապանց պարոնորդի, Մէկն ի հարանց մուրող լինի, Մէկին հազար ձի և ջորի, Մէկին ոչ ուլ մի, ոչ մաքի»։ Այս «հանգով» Զարյանը գրում է. «Մեկը հագնի շալե շապիկ, Մեկը կտավ էլ չճարի, Մեկը խեղճ է, մեկը ճարպիկ, Մարդ ևնք, էլի՝ չար ու բարի»։

Ինչպես ասվեց, համեմատաբար հաջողված է «Ընկեր Վարդան Վարագյանը» երգիծական պոեմը, որը, սակայն, որոշակիորեն հիշեցնում է Զարենցի էպիգրամները («Նա», «Մոնումենտ», «N. N.», «Սովորական

պատմություն»)։ Նմանություն-ընդհանրություններով հանդերձ Զարյանը պոեմում ստեղծել է իր ժամանակի և բոլոր ժամանակների համար բնութագրական այնպիսի նկարագիր, որը, իրենից ոչինչ չներկայացնելով, ապրում է լուրջ կեցվածքով, գործնական թվացող շարժուձևով՝ շրջապատի վրա թողնելով «ազդեցիկ» տպավորություն։ «Դրսում այլ կերպարանք, ուրիշ՝ իր կենցաղում», այդպիսին են թե՛ նա, թե՛ նրա նմանները, որոնք մեզ մեծ-մեծ խոսել գիտեն։

Ամբողջության մեջ Զարյանը չկարողացավ ստեղծել գեղարվեստական լիարժեք երկեր։ Նյութի յուրացումը մնաց գաղափարական-հրապարակախոսության՝ կաղապարների շրջանակներում։

Վիպական պոեզիայի բնագավառում Զարյանի այս տարիների որոնումների հասուն արդյունքը «Ռուշանի քարափը» չափածո վեպն է, որի առաջին տարբերակը լույս տեսավ 1930-ին, իսկ պոեմի ըստ ամենայնի բարեփոխված և լրացված հրատարակությունը իրագործվեց արդեն 1932 թ., որը հետագայում ունեցավ նաև նոր խմբագրումներ։ Վերականգնելով թումանյանական ավանդույթները՝ ոճի պարզությունը, ռեալիզմը, պատումի ժողովրդական հնչերանգն ու լեզվամտածողությունը, որոշակի ու առարկայական պատկերներով, Զարյանը ստեղծեց գյուղի սոցիալիստական վերակառուցումը, կոլտնտեսային շինարարությունը պատկերող լայնակտավ մի գործ, որը դարձավ ոչ միայն նրա ստեղծագործության, այլև՝ սովետահայ պոեզիայի ուղենիշ երկերից մեկը։ Իզուր չէ, որ առաջին տարբերակը հեղինակը բնութագրել է իբրև «էպոպեա»։ Հաջողությանը նպաստեցին, առաջին հերթին, իրական միջավայրը, մարդկային նկարագրերը, եղելությունները, դեպքերը, ինչպես և գործողությունների բնական ընթացքը։ Զարյանն ստեղծում է «կենդանի մարդու», նաև հակասություններով լեցուն կենդանի կյանքի տեսությունը լիարժեքորեն իրագործող կերպարներ ու կենսական միջավայր։ Սա մի երկ է, որի մեջ կա և՛ հասարակական կյանք, և՛ մարդկային կյանք, որոնք մեկը մյուսին ոչ թե խանգարում են ու մենկուսացնում, այլ, ընդհակառակը, լրացնում են ու շարունակում։

Այս տարիներին որակական փոփոխություններ է ապրում նաև քնարերգությունը՝ ձեռք բերելով ավելի որոշակի ու իրական բովանդակություն։ 1930-ին լույս տեսան Գ. Սարյանի «Երկիր խորհրդային», Վ. Նորենցի «Երկրորդ գիրք», Ս. Տարոնցու «Առավոտ», Ալազանի «Երգեր կառուցման և հաղթանակի» ժողովածուները, որոնք իրենց հետ բերում էին բանաստեղծական նոր սկզբունքներ։

Քնարերգության իշխող մոտիվը դառնում է երկրի զարթոնքի ու կառուցման գովերգումը։ Գլխավոր ժանրը դառնում է ներբողը, ստեղծա-

գործական ներշնչանքը սկսվում և ավարտվում է գովերգ-փառաբանությամբ:

Այդ տարիների հայ քնարերգությանը և՛ բնույթի, և՛ ժանրային յուրօրինակության տեսակետից միանում են Ա. Իսահակյանի գործերը, որը 1926-ին գալով Խորհրդային Հայաստան, մնաց մինչև 1930 թվականը: Իսահակյանի և՛ մարդկային, և՛ գրական թեև կարճատև մասնակցությունը գրական կյանքին մեծապես նպաստում է գեղարվեստական նոր սկզբունքների ձևավորմանը: Գրական երիտասարդության որոնած ավանդները ավելի են ամրապնդվում դասական գրողի ներկայությամբ: Ավելորդ չէ նշել, որ նույն 1926-ի ապրիլից արտասահմանից վերադարձել էր Շիրվանզադեն:

Իսահակյանը, տարիներ շարունակ գտնվելով արտասահմանում, ամբողջ էությամբ կապված էր Խորհրդային Հայաստանին: Ծանոթներին ու հարազատներին գրած նամակներում նա կարոտով ու փափագով էր խոսում Հայաստան կատարելիք իր ուղևորության մասին: 1926 թ. օգոստոսի 15-ին Հ. Ավագյանին գրում էր. «Եթե աստված 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 գեբանդիի զնգոցը...»[8]: Հայրենիք վերադառնալու մասին Իսահակյանը խորհում էր ավելի վաղ: 1925-ին, հոգնած Եվրոպայի բարքերից, հիշատակարանում գրում էր. «Գնա՛, հեռացի՛ր, բարձրացի՛ր լեռները, մտիր Համբերդի վանքը, նայիր աստղերին, մխրճիր գլուխդ աստղերի մեջ...»[9]: Հայաստանում Իսահակյանը հոգեկան մեծ վերելք է ապրում, ոգևորությամբ խոսում է նոր կյանքի մասին: Այս անմիջական տպավորություններով նա գրում է «Խորհրդային Հայաստանում» հոդվածը՝ ամենայն սիրով ողջունելով իր նոր երկրի մարդկանց, նրանց աշխատանքային սխրանքն ու ստեղծած արվեստը:

Իսահակյանը Հայաստանում արժանանում է ջերմ ընդունելության: Պ. Մակինցյանը տպագրում է «Ուստա Կարոյի վերադարձը» հոդվածը (ԽՀ, 1926, № 234), տպագրվում է զրույց Իսահակյանի հետ (ԽՀ, 1926, № 236): Հոկտեմբերի 29-ին Երևանի Կուլտուրայի տանը կազմակերպվում է Իսահակյանի ստեղծագործությանը նվիրված գրական երեկո: «Ս. Իսահակյանի անցման ուղիները» նյութով զեկուցում է Յ. Խանզադյանը: Այս, իրոք, խանդավառ մթնոլորտում տպագրվում է Իսահակյանի «Աբու-Լալայի վերադարձը». «Եվ համբավ ծփաց ականջե ականջ Պողոտաներով

8 Ս. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1979, էջ 231—232:

9 Ս. Իսահակյան, Հիշատակարան, 1977, էջ 364:

ամբողջ ոստանի. Թե Աբու-լալան վերադարձել է Պանդուխտ ափերից ակութին հայրենի»: Իսահակյանի վերադարձը խորհրդանշում էր դասական բանաստեղծության վերադարձը: Դեռևս 1921-ին գրած «Հայաստանին» բանաստեղծությամբ, որը և՛ ողբերգություն է, և՛ հիմներգություն, Իսահակյանը փառաբանում էր իր հայրենիքի բնությունն ու հին փառքը, ողբում նրա նահատակներին ու զոհերին, ապա օրհնում նրա «հրաշափառ հարությունը», արյան ու մոխիրի միջից տեսնում «նոր խոսքի ավետաբեր նորամանուկ» Հայաստանը:

Մինչև Հայաստան գալը. 1920-ական ԹԹ. Իսահակյանը Վենետիկում գրում է հայրենասիրական մի քանի բանաստեղծություններ: Հին հուշերն ու կարոտները նրան նորից տանում են մանկության ու պատանեկության վայրերը («Անի»), միաժամանակ նա ոգեշնչվում է նոր հայրենիքի զարթոնքով և միևնույն օրվա ընթացքում, միևնույն՝ «Հայրենիքիս» վերնագրով հյուսում երկու բանաստեղծություն, որոնք մի կողմից ձոն են հայրենի երկրին, մյուս կողմից՝ վերածնության գովք: Հայրենիքի իրական տեսիլքն է դա և 10-ական ԹԹ. ողբերգական ծանր ապրումներին հաջորդած հոգեկան ցնծությունը: 1926 թվականի հունիսի 8-ին դարձյալ Վենետիկում Իսահակյանն ստեղծում է «Ռավեննայում» բանաստեղծությունը՝ եզակի դյուրգործոց, որտեղ ժամանակների պատմական շարժումը կարգավորվում է հավերժության չափանիշի՝ Արարատ լեռան գոյությամբ: Դեմ դիմաց կանգնում են հավերժական Արարատը և շարժվող ժամանակը: Ընդհանրապես, Իսահակյանի ստեղծագործությանը բնորոշ է պատմական ժամանակի ու հավերժության մեջ տեսնել բնության ու մարդկային պատմության անընդմեջ փոփոխությունը, որի լավագույն նմուշներից է 1925-ին գրած այս բանաստեղծությունը.

Ով՛, 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
Քյուր դարեր երգած քո երգերը հին:

Այս հավերժական փոփոխության ու շարժման փիլիսոփայությամբ էլ Իսահակյանը իմաստավորում է Արարատ լեռան խորհուրդը, որի հերթական անցվորը ինքն է՝ բանաստեղծը.

Արարատի ծեր կատարին
Դար է եկել, վայրկյանի պես,
Ու անցել:

Անհուն թվով կայծակների
Սուրն է բեկվել ադամանդին,
Ու անցել։
Մահախուճապ սերունդների
Աչքն է դիպել լույս գագաթին,
Ու անցել։
Հերթը հիմա քոնն է մի պահ.
Դու էլ նայիր սեգ Ճակատին,
Ու անցիր։

Իսկ Արարատ լեռը հայրենիքի ու ժողովրդի ոգին է, որը պատմության բազմաթիվ փոթորիկների միջով անցնելուց հետո շարունակում է ապրել ու գոյատևել։ Տարիներ առաջ «Մի՛ խառնեք մեզ ձեր վայրի, արջի ցեղերին» բանաստեղծության մեջ հայրենիքի ճակատագիրը հավերժական այս շարժման մեջ էր տեսնում նաև Տերյանը։ Ավերված երկրում վերհիշելով իր ժողովրդի հակառակորդների՝ Բաբելոնի, Ասորիքի անցած փառքն ու եկած-գնացած բարբարոս ցեղերին, նա ևս հայացքը հավատով հառում էր հավերժության խորհրդանիշ Արարատին.

Բարբարոսներ շատ կըգան ու կանցնեն անհետ,
Արքայական խոսքը մեր կըմնա հավետ։
...Արիացիր, սիրտ իմ, ել հավատով տոկուն,
Կանգնիր հպարտ որպես լույս լեռն է մեր կանգուն։

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 հոգեթով»։ Այնուհետև՝ «Իջնում եմ լուռ երազանքի պարտեզն իմ», «Շրջում եմ լուռ՝ աչքս հառած ամենքին», «Այցելում եմ գերեզմանոցն ամայի»։ Այսինքն՝ ժողովրդի պատմությանը զուգահեռ բանաստեղծը իր անձնական կենսագրությունն է տեսնում շարժման ու փոփոխության, անցյալի հուշերի ու հիշատակների մեջ և իր կենսագրությամբ, ինչպես ժողովուրդը դարերի փորձություններից, այնպես էլ ինքը իր անցյալի միջից գալիս և դառնում է ներկա օր, ձուլվում ներկային՝ «Է՛յ, ողջո՛ւյն քեզ, նոր առավոտ նոր հույսի»։

Իսահակյանը ոտք է դնում հայրենի հող, Վենետիկի բաղձալի տեսիլները դառնում են շոշափելի իրականություն. մի կողմից՝ փլատակներից վերածնված հայրենիք, մյուս կողմից՝ անջնջելի զգացում, ըստ որի ժամանակի հետ անցել, արդեն հիշատակ են դարձել թանկագին անուններ՝ հարազատներ, ընկերներ, բարեկամներ։ Այս տրամադրությամբ գրած մի

քանի գործերով նա իր սիրո ու կարոտների հոգեկան պարտքն է տալիս նրանց, որ անցել են և ապա կրկին նորոգվում ժամանակի հետ: Հայաստանում, այս անգամ արդեն հայրենի հողի վրա, նա «Հայրենիքիս» վերնագրով գրում է ևս մի բանաստեղծություն («Ցորենի ծփուն արտերի եզրին») և նախկինում տեսածն ու այսօրվա տեսածը զուգադրելով՝ ստեղծում հայրենիքի երեկվա ու այսօրվա գեղարվեստական պատկերը: Խորհրդածությունների միջոցով հիշողությունը վերականգնում է արյան ու ողբերգության օրերը, իսկ աչքն ու հոգին արտացոլում են վերափոխված իրականությունը: Խահակյանը դարձյալ ամեն ինչ տեսնում ու հոգեպես վերապրում է պատմական ժամանակների հաջորդական ընթացքով ի մի բերելով 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, և այն, որ նա զրուցում, կարծիքներ է փոխանակում երիտասարդների հետ, զգալիորեն նպաստում են որոնումները դասական-ազգային ավանդներին մոտեցնելու ընթացքին:

Այս մթնոլորտում երիտասարդ բանաստեղծները իրենց հերթին փորձում են զարգացնել նորագույն շրջանի հայրենասիրական քնարերգությունը, որը գլխավորապես հանգում է կառուցման ու վերածննդի խանդավառ գովքին: Եթե Չարենցն ու Խահակյանը տեսնում էին անցյալն ու ներկան և այդ զուգորդությամբ խորհրդածորեն իմաստավորում պատմության շարժումը, ապա երիտասարդ սերնդի հիշողությունը դեռևս չուներ ժամանակների խորքը թափանցելու համարձակություն, նրանք լավագույն դեպքում տեսնում էին երեկվա օրը՝ հեղափոխության առաջին տարիները:

Գ. Սարյանի «Երկիր խորհրդային» գիրքը կարելի էր վերնագրել և «Ներբող խորհրդային Հայաստանին»: Նույն բնույթն ունի Ալազանի գիրքը: Ներբողներով հարուստ են նաև մյուսների ժողովածուները:

Գ. Սարյանը իր գրքի նախերգանք հիշեցնող «Քարերիդ ե՞րգը երգեմ» բանաստեղծությամբ ավետում է. «Երկի՛ր, քեզ եմ երգում ես... Ուզում եմ, որ դու լինես Աննկուն, Համառ, Ու ես ցմահ երգեմ քեզ, Օրերդ պայծառ»: Տոնական խանդավառ ներբող է «Բալլադ Խորհրդային Հայաստանի մասին (տասնամյակի առթիվ)» ստեղծագործությունը: Սարյանը ոգեշնչված փառաբանում է երկրի զարթոնքն ու կառուցումը: Դիմառնությամբ երկիրը նմանեցվում է տասնամյա խարտիշագեղ պատանու, որը ծնվել է փլատակներից, որին սիրով ու նվիրումով պահել ու սնել են բոլորը: Սարյանը ևս Չարենցի նման ապագայի հանդեպ ունե-

ցած պատասխանատվությամբ է վերաբերում իր երկրի ներկային, խոսում այն մասին, «Որ սերունդների դիմաց Մենք ամոթով չմնանք, Որ ամեն մի տաշած քար ժպտա նրանց, երբ որ գան...»: Սերունդների առջև ամոթով չմնալը պայմանավորված է նաև տվյալ սերնդի կյանքի ժամանակի լիարժեք նվիրումով այն իրականությանը, որի տերը հետագայում պետք է դառնան հաջորդ սերունդները: 20-ական թթ. վերջերի քնարերգությունը վիպական ստեղծագործությունների պես ունի որոշակի պատմական հիմք: Սարյանը թեև փաստական մանրամասնությամբ չի վերարտադրում Զորագէսի շինարարությունը («Պատմություն՝ գրված ժայռի վրա»), այնուամենայնիվ քնարական միջոցներով ստեղծում է կառուցման այն խանդավառ մթնոլորտը, որը տվյալ ժամանակի ծնունդ էր: Այդպիսին են և «Քարտաշներ», «Աճում», «Հիշատակին», «Երկաթալարի երգը», «Հարվածայիններ» բանաստեղծությունները, որոնք ամբողջության մեջ ներկայացնում են ժամանակի պատմականորեն հավաստի տրամադրությունները:

Նույն սկզբունքն է իշխում Ալազանի «Երգեր կառուցման և հաղթանակի» գրքում:

Չարենցի հետևությամբ նա ևս բանաստեղծի աշխատանքը համարում է երկիրը կառուցող ուժ. «Ե՛լ, գնա՛, ձուլվի՛ր երկաթին, հողին Ու հորդի՛ր տողերի քո քրտինքը»,— այսպես է նա գնահատում բանաստեղծի ծառայությունը ժամանակին՝ երգելով հիդրոկայան կառուցողներին, Ալավերդու պղնձի հանքերի հանքագործներին, կարբիդի գործարանի բանվորներին, բարձրացող քաղաքների շինարարությունը, անգամ շինարարական նյութը (տուֆը, կիրը, ավազը): Այսուհանդերձ՝ նրա չափատողերը շաղախված են ճառով, հրապարակախոսությամբ և պարզունակ նկարագրություններով: Դա այն մակերեսային փաստականությունն է, որը քնարերգությունը դարձնում է անխոհ, անհույզ գետնաքարշ ոտանավորաշինություն:

Նախորդ էջերում նշվեց, որ Ալազանը դասական ժառանգության յուրացման հարցում առաջարկում էր հենվել նաև արևմտահայ պոեզիայի փորձի վրա: Սակայն արևմտահայ պոեզիայի յուրահատկությունները (պատկեր, բառապաշար, քնարական նրբություն, խոսքի շքեղություն ու մեղմություն) նա չի կարողանում ծառայեցնել սոցիալիստական շինարարության պատկերմանը: Դրանք որոշ չափով նկատելի են բնությանը նվիրված «Ջնծաղիկները», «Հասկերը», «Երդ աշնան», «Արտերը» բանաստեղծություններում, որոնցում կարելի է որսալ Մեծարենցի քնարերգության և Վարուժանի «Հացին երգը» շարքի հեռավոր արձագանքը:

Բնապաշտական քնարերգությունը, որ դուրս էր մղված 20-ական թթ. նախորդ տարիների պոեզիայից, այս տարիներին ևս դժվար էր հարթում

իր ճանապարհը։ Շարունակվում էին տեսական խարխափումները։ «Արևմտահայ բանաստեղծներ» գրքի առաջաբանում, խոսելով Մեծարենցի մասին, Վանանդեցին գրում էր. «Մեծարենցի մոտ տիրապետում է այդ հին՝ անցած կուլտուրայի սրբավայրը--կուսական բնությունը»[10]։ Բնապաշտությունը որպես քնարերգության գիծ Ալազանը և մյուսները ժառանգում են արևմտահայ բանաստեղծներից, նյութի հետ մեկտեղ յուրացնելով գեղարվեստական ձևեր, պատկերներ, բառապաշար։

Արևմտահայ պոեզիային դիմեց նաև Նորենցը, որը նկատվեց հատկապես բնապաշտական և անձնական բնույթի գործերում՝ «Արևին», «Բեղմնավորում», «Շռայլություն»։ Սակայն Նորենցը ևս այդ ավանդները չի կարողանում ծառայեցնել ժամանակի պոեզիայի գլխավոր խնդիրներին։ «Երկրորդ գրքի» «Արյուն և քրտինք» շարքի գործերը արտադրական և կառուցողական մոտիվներով պարզունակ ներբողներ են։

Այսուհանդերձ, Նորենցի գիրքը նկատելի քայլ էր՝ ընդդեմ ժամանակի անդեմ քնարերգության։ Նա ոչ միայն փորձում էր ստեղծել քնարերգության իսկական նմուշներ, այլև պայքարում էր այդ ճանապարհին իջեցված ուղեփակոցների դեմ։ «Ուրնյակներ աշնան» շարքի բանաստեղծություններից մեկում գրում էր. «Անցի՛ր դաշտերից մեր, անցի՛ր, Մանգաղի անգույն լիրիկա»։ Չարենցի ազդեցությամբ Նորենցը փորձում է «չեզոք», անդեմ քնարերգությանը հակադրել անհատական նրբերանգներ, իր կյանքը, կենսագրությունը, խոհերն ու ապրումները զուգակցել ժամանակի խնդիրներին։ Այդպիսիք են «Երգեր մահի մասին» շարքի գործերը՝ գրված անձնական վիշտը (կնոջ մահը) մոռանալու, ավելի ճիշտ՝ չհուսալքվելու տրամադրություններով («Պայքար», «Տողերիս դասակներով մահի դեմ գրոհ գնամ» և այլն)։

Քնարերգության սահմանափակ շրջանակները լայնացնելու փորձ է և «Կարմիր լաչակներ» շարքը, որտեղ երկիրը փառաբանող բանաստեղծությունների կողքին Նորենցը զգուշությամբ տեղ է տալիս սիրային երգերին։ Եվ, ըստ Երևույթին, որպեսզի չհամարվի «սիրո մեղկ երգիչ», սերը զուգակցում է նվիրվածությանը հայրենիքին։

Քնարական տարբեր տրամադրություններով համեմատաբար հարուստ է Տարոնցու «Առավոտը»։ Թե՛ Նորենցը, թե՛ Տարոնցին գտնվում էին Չարենցի տիրական ազդեցության տակ և բացահայտորեն չարենցյան դպրոցի հետևորդներ էին, որը և նպաստեց նրանց ստեղծագործական աճին։ Տարոնցու գիրքը բացվում է «Առավոտ» բանաստեղծությամբ, որը ժամանակին ձուլվելու, առօրյայի դեղեցկությունը տեսնելու, մարդկանց հերոսական պայքարը գովերգելու, նոր կյանքը խմաստավորելու

10 Արևմտահայ բանաստեղծներ, 1930, էջ XXXIX։

ծրագիր է՝ գրված «էպիքական լուսաբացի» չարենցյան մեծ խոսակցության ոգով։ Բոլորի պես Տարոնցին գովք ու ներբող է կարդում իր երկրին («Հ.Ս.Խ.Հ.», «Իմ երկրին», «Երգ խնդության», «Երկրի հանգիստը», «Գալ 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 կողքին նրա գրքում տեղ են գտել նաև 20-ական թթ. տարբեր տարիների գրված քնարական այլ բանաստեղծություններ, որոնցում շոշափելի են արևմտահայ բանաստեղծական արվեստի ավանդները։ Տարոնցին երգում է սեր, մայրական կարոտ, բնություն, բնության բեղմնավորում, արծարծում կյանքի ու մահի առեղծվածները, մի խոսքով՝ ցանկանում քնարերգական ոլորտ ներքաշել հարուստ ու հորդուն կյանքը։ Նա ստեղծում է մարդու հոգեբանության, սիրո գեղեցկության փառաբանման հաջող նմուշներ («Հացվորը», «Արևի ծովն էր ոսկի», «Գարուն», «Բաց դռները, Ռուբինա», «Վիրիկա»)։ Վ. Թեքեյանի հրաշագեղ «Հանըմի» անդրադարձով է ստեղծված «Լեռնային ոգին» բանաստեղծությունը։ Տրամադրող են նաև բնությանը նվիրված երգերը, որոնք ոչ թե չեզոք բնանկարներ են, այլ՝ մարդկային հուզապրումների արտահայտություններ («Աշնուտ», «Այգեկութ», «Լեռներում», «Արտաքաղ», «Հացը ոսկի»)։ Ի վերջո, այս գրքում է զետեղված Տարոնցու ստեղծագործության լավագույն նմուշներից մեկը՝ «Ծեր արագիլը» (1923).

Թխպոտ երկնքով այսօր այնքան հավքեր անցան,
Տրտմաթախիծ, կըղկըղալեն ու տարագիր,
Դու չես հասնի այդ երամին հողմահալած ու ցիրուցան,
— Դու կմեռնես, ծե՛ր արագիլ։
Նրանք անցան ուղեմոլոր, տրտմաթախիծ, 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,
Ծանծաղուտի վրա նա չէ՞ր, որ պարեց խոլ ու ցավագին։
Քո աչքերում նվաղում է կապույտ երազը շամբերի,
— Դու կմեռնես, ծե՛ր արագիլ։

Բանաստեղծությունը կարծեք 1915—1920 թթ. հայ ժողովրդի ողբերգության պատկերը լինի՝ հայրենի տնից արտաքսված, աշխարհի անհայտ ու անորոշ ճանապարհներով քայլող և ճանապարհներին սովից, համաճարակից, հոգնությունից անընդմեջ նոսրացող քարավանների ոդիսականը։

Տարոնցու և Նորենցի ջանքերը քննադատությունն ընդունից սվիններով, որը էապես ուղղված էր Չարենցյան սկզբունքների և Զարենցի գրական դպրոցի դեմ: «Պրոլետգրականությունը վճռական բեկման նախօրյակին» հոդվածում Ա. Ոսկերչյանը գրում էր. «Առավոտ» ժողովածուից հետո ինքնամփոփ սուբյեկտիվ պսիխոլոգիզմի ու մանրբուրժուական 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): Նույն ոգով Տարոնցու «Առավոտը» դատափետում էր Ն. Զարյանը. «Բոլոր դեպքերում էլ... Տարոնցին չի ազատվում իդեալիզմից»,— և որպես օրինակ վկայակոչում է «Զարկ իմ սրտին...» բանաստեղծության տողերը. «Սիրում եմ սերըդ հրերով լեցուն, Նա է ինձ կապում իմ իսկ աշխարհին...» (նույն տեղում, էջ 61): Էապես ճիշտ չի գնահատվում նաև Ալազանի գիրքը:

Այս տարիներին քնարական հրաշալի բանաստեղծություններ տպագրեց Գ. Մահարին, որոնք ղետեղվեցին «Մրգահաս» (1933) գրքում: Մահարին «մաքուր» քնարերգության կողմնակից էր: Բնության պատկերների ու անհատական տրամադրությունների շաղախով նա հյուսում էր հոգեբանական նուրբ բանաստեղծություններ («Երեք բարդի», «Բալլադ Զալոյի և առաջին սիրո մասին», «Այգեստաններ», «Խոհ», «Հաշտություն», «Մրգաստան» և այլն), որոնք գրական անողոք կենցաղի և անվերջ ու անարդար քննադատության տարափի տակ շնչում էին պայծառ լավատեսությամբ:

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 գաղտնի գրկեցին ու պահեցին նաև շատ այլ հոգեթով քնարական երգեր, որոնք, սակայն, ժամանակին դուրս մնացին գեղարվեստական շրջանառությունից և տեղ գտան միայն հետագայում տպագրված երկերի ժողովածուներում ու հատընտիրներում:

Մահարին ու Սարյանը, Տարոնցին ու Նորենցը, Զարյանն ու Ալազանը, շարունակելով Զարենցի սկզբնավորած գրական ավանդույթները, 20-ական թթ. վերջերին հասան բանաստեղծական խոսքի այնպիսի մակարդակի, որը փորձ էր՝ հաղթահարելու նախորդ տարիներին արմատավորված տիեզերական կռիը, հրովարտակը, մեքենայապաշտությունը, իրականության գեղարվեստական յուրացման պարզունակ ըմբռնումը:

Գեղարվեստական խոսքը աստիճանաբար ընկնում էր բնականոն հուն և, վերականգնելով կապերը դասական ժառանգության հետ, վերակենդանացնում ավանդույթներ, որոնք կենսունակ էին պահում գրականությունը, տալով նրան ազգային դեմք ու դիմագիծ: 20-ական թթ. վերջերին, բացառություններով հանդերձ, հարստացավ բանաստեղծական խոսքի լեզուն, հարստացավ ժանրային կազմը՝ վիպական ու քնարական սկզբունքներով գեղարվեստորեն յուրացվեց ավելի հարուստ ու կենսական նյութ: Գրողների ստեղծագործական դիրքորոշումը աստիճանաբար հանգեց սոցիալիստական, այն օրերի բնութագրությամբ՝ հեղափոխական ռեալիզմի մեթոդին, որը միավորեց գրողների գեղագիտական որոնումները և անշեղ հունի մեջ դրեց գեղարվեստական խոսքի զարգացման ընթացքը: Միաժամանակ, այս տարիներին նկատվեց կեղծ ժողովրդականությանը մոտեցող մի միտում, որի արտահայտություններն են Զարյանի «Հարվածներ» գրքում զետեղված քառյակները, Տարոնցու «Սերը», «Մի գյուղաղջկա» բանաստեղծությունները, «Բայլևիկյան գարնանացան» (1931) ժողովածուն, որի մեջ զետեղված էին ժամանակի գրեթե բոլոր բանաստեղծների գործերից: Դրանով գեղարվեստական խոսքը բովանդակությամբ, բառապաշարով, պատկերային հորինվածքով իջեցվում էր անասելիորեն պարզունակ մակարդակի: Կեղծ ժողովրդականության միտումը, որի ելակետը իբր ժողովրդական երգն ու բանահյուսությունն էր, 30-ական թթ. վերջերին, նաև 40-ական թթ. վերջերին ու 50-ականների սկզբին նկատելիորեն կասեցրեց բանաստեղծական խոսքի զարգացումը:

Հին սխալները ուղղելով, գրական նոր սկզբունքների իրագործման ճանապարհի որոշ մոլորություններով ու շեղումներով, բայց և գեղարվեստական մեծ փորձով 20-ական թթ. վերջերին սովետահայ պոեզիան թևակոխում էր իր զարգացման նոր շրջանը:

* * *

1920-ական թթ. պոեզիան իրենից ներկայացնում է հայ սովետական պոեզիայի ինքնուրույն օղակներից մեկը՝ գեղարվեստական խոսքի իր առանձնահատուկ տեսությամբ, սկզբունքներով ու պահանջներով: Այն կարելի է համարել աստիճանական ձևավորման մի շրջան, որը նշանավորվեց պոեզիայի հետագա զարգացման տեսական-գեղագիտական նախադրյալների հաստատումով:

Զարենցի ստեղծագործական և գործնական ամենաեռանդուն մասնակցությամբ կազմավորվեց հայ գրականության նոր շրջանը, ձևավորվեց գրողների նոր սերունդ: Զարենցն էր այն վիթխարի գրական և պատմական անձնավորությունը, որը որբանոցներից, Հայաստանի քաղաքնե-

րից ու գյուղերից իր շուրջը համախմբեց գրական երիտասարդությանը, կազմակերպեց գրական կյանքը, ստեղծեց գրական եռուն մթնոլորտ, ուղիներ նշեց գրականության համար, գեղարվեստորեն իրագործեց առաջադրված սկզբունքները և բոլոր նրանց հետ, ովքեր կամա թե ակամա հետևում էին իրեն՝ հիմնադրեց Ետտերյանական իր իսկ անունով կոչվող Չարենցյան դպրոցը: Այդ դպրոցը պատմական նոր իրականության ծնունդ էր, որը, աստիճանաբար շտկվելով ու լայնանալով, բացեց հայ սովետական գրականության մայրուղին: Չարենցի գլխավորությամբ 10-ական թթ. վերջի և 20-ական թթ. սկզբի հեղափոխական ռոմանտիզմի բուռն խանդավառությունն աստիճանաբար մտավ ռեալիստական հուն, գրականությունը նախանշեց հիմնական ուղեգծերը: «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման մեջ Ետյանը, անդրադառնալով ժամանակի ընդհանուր առաջընթացից հայ գրականության ետ մնալու հարցին, ցավով արձանագրում էր, որ նորագույն շրջանի եվրոպական և ռուս գրականությունից հայ գրողներին «հոգեբանորեն դարեր են բաժանում» (III, 50): Ահա, 20-ական թթ. պոեզիան իր զարգացման ուղղվածությամբ հաղթահարեց դարերի այդ հոգեբանական խզումը: Արդյունքը եղավ այն, որ հայ գրականությունը զարգացավ ժամանակի ընդհանուր գրականության օրինաչափություններին համընթաց և ստեղծեց ժամանակը ու դարի մակարդակը բնութագրող գեղարվեստական լիարժեք երկեր, նաև այսօր սոսկ պատմականորեն վերհիշվող գործեր, որոնք, սակայն, չեն կորցնում իրենց հետաքրքրությունը հետագա ժամանակների համար:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

1930-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ

I ԳՐԱԿԱՆ ՇԱՐԺՈՒՄԸ

30-ական թթ. պոեզիան գործնական ու տեսական դրսևորումներով արծարծում և խորացնում էր 20-ական թթ. բնորոշ գրականության ազգային ձևի ու բովանդակության, լեզվի ու ոճի, կյանքի հետ ունեցած կապերի ու քաղաքացիության, ավանդույթների ու նորարարության խնդիրներ։

30-ական թթ. գրական ընթացքը, դժբախտաբար, բնական ավարտ չունեցավ։

Ա.

1930-ական թթ. գրականության կազմակերպչական հարցերին առընչվող փաստաթղթերից հիմնականը ՀԿ(բ)Կ Կենտկոմի 1932 թ. մայիսի 9-ի «Հայաստանի գրական գեղարվեստական կազմակերպությունների վերակառուցման մասին» որոշումն է, որի հիմքում ընկած է Համկ(բ)Կ Կենտկոմի 1932 թ. ապրիլի 23-ի հայտնի որոշումը։ ՀԿ(բ)Կ Կենտկոմի որոշումով լուծարքի էին ենթարկվում Հայաստանի պրոլետգրողների Ասոցիացիան և Հայաստանի պրոլետգրողների միությունը, որոնց և Աշխատավորական գրողների միավորումով պետք է ստեղծվեր Հայաստանի գրողների միությունը։

Գրականության միասնական կազմակերպություն ստեղծելու անհրաժեշտությունը պատճառաբանվում էր պրոլետգրականության քանակական և որակական աճով, նախկին պրոլետարական կազմակերպությունների շրջանակների նեղությամբ, որն արգելակում էր գեղարվեստական առաջընթացը։ Շեշտվում էր նաև խմբակայնության վտանգը։

Անդրադառնալով խորհրդային գրողների խմբերի գոյությանը, Մ. Գորկին իր 1930—1933 թթ. գրած «Գրականության մասին», «Գրականության և այլ խնդիրների մասին», «Գուղձի և կետի մասին» հոդված-

ներում տարօրինակ և ցավալի էր համարում այն փաստը, որ, լինելով «համախոհներ գլխավոր հարցում», «նույն գաղափարական գծին պատկանող քննադատները» կոպիտ անձնական վիրավորանքներ են հասցնում իրար, որոշ դեպքերում հեղինակների գրական տեխնիկայի պակասությունները վերագրում են նրանց գաղափարական անկայունությանը։ «Վատթարագույնն այն է,— գրել է Գորկին,— որ քննադատների միջև եղած հակասությունները վերաբերում են ամենագլխավոր հարցին՝ կյանքի երևույթների ընկալման մեթոդին և բարգավաճում են այդ հարցի հանդեպ գոյություն ունեցող հակադիր վերաբերմունքի ներքո։ Սովորաբար քննադատական հոդվածները հանգում են բացասման և ոչ թե դաստիարակման. նրանցում խոսքը ոչ թե գրողի փորձի կազմակերպման մեթոդի, այլ քաղաքական նկարագրի մասին է»[1]։

Համկ(բ)կ կենտկոմի որոշումով շրջանառությունից հանվում էին «պրոլետարական», «ուղեկցային» տերմինները, վերջ էր տրվում գրողների հանդեպ երկու չափանիշ գործադրելու պրակտիկային։ Իր ելույթներից մեկում Մ. Գորկին երևույթը մեկնաբանում էր իրեն հատուկ լայնախոհությամբ. «...Մի տեսակ անհարմար ու սխալ է պրոլետարական անվանել մի դասակարգի, որը միլիարդավոր ոսկի է ծախսում իր բանվորական պետությունը կառուցելու համար։ Չէ՞ որ արդեն անվիճելի տարբերություն կա աշխարհի պրոլետարիատի և մեծագույն ու հարստագույն խորհրդային երկրի տիրակալ բանվոր դասակարգի միջև» (412)։

1932 թ. մայիսի 14-ին Գրողների տանը հրավիրվեց Հայաստանի մշակույթի գործիչների ընդհանուր ժողով, որը քննարկեց Կենտկոմի որոշումը գրողների, ինչպես և արվեստի աշխատողների այլ միություններ ստեղծելու հարցը։

Ժողովը ներկայացուցչական էր՝ Մ. Սարյան, Փ. Թերլեմեզյան, Շիրվանզադե, Մ. Մազմանյան, Ե. Չարենց և շատ ու շատ անվանի արվեստագետներ ու գրողներ։ Ներածական խոսքում Ե. Չուբարը քննադատում էր պրոլետգրողների ղեկավարությանը՝ «քաղաքական, փիլիսոփայական և կազմակերպչական» սխալների, «ուղեկիցների» հանդեպ թույլ տված «ձախ» ծայրահեղությունների համար։ Շիրվանզադեն և Մ. Սարյանը, ողջունելով միասնական միություններ ստեղծելու որոշումը, ընդունեցին այն որպես «կոչ՝ բարձրացնելու արվեստի և գրականության գործիչների պատասխանատվությունը իրենց ստեղծագործության մեջ», իսկ Փ. Թերլեմեզյանը որոշումը որակեց իբրև «մտավորականության հանդեպ

---

[1] *М. Горький*, О литературе, М., 1953, с. 415, 426. *Այս գրքից կատարվող հաջորդ մեջբերումների էջերը կնշվեն բնագրում։*

լիակատար վստահության փաստաթուղթ»։ Ալազանն ասաց, որ եկել է «վարչարարության, ձախլիկության, խմբակայնության» վերջը։ Ճարտարապետ Մ. Մազմանյանն ու Ե. Չարենցը հարցերը դրեցին իրական հողի վրա՝ քննադատել քննադատելին, սակայն չհրաժարվել ասոցիացիաների դրական փորձից։ «Շարունակել ասոցիացիաների լավագույն ավանդները,— ասաց Չարենցը,— խարազանելով սխալները» (ԳԹ, 1932, № 9)։

Ժողովում որոշվեց փակել «Նոր ուղի» և «Գրական դիրքերում» պարբերականները և հիմնել «Խորհրդային գրականություն» քաղաքական-հասարակական, գրական-գեղարվեստական ամսագիրը, որը սկսեց տպագրվել 1934-ից։

Գրողների միություն ստեղծելու առիթով «Գրական թերթը»՝ «Ո՞վ կարող է լինել խորհրդային գրողների միության անդամ» հարցով դիմեց գրողներին։ Արձագանքեցին Գ. Մահարին, Գ. Սարյանը և ուրիշներ։ Մահարին շեշտը դնում էր գրողների կազմակերպություններում բուն դրած «վարչարար-դայակներին», չակերտավոր գրողների և քննադատների առկայության վրա։ «Սրանցից պետք է ազատվել»,— վճռականորեն հայտարարեց նա և ձեռք մեկնեց Ն. Ասեևի տեսակետին. «Խորհրդային գրողների միության անդամ կարող են լինել նրանք, ովքեր կարողացել են դրսևորվել իբրև գործի ընդունակ և արգասավոր աշխատողներ... Գեղարվեստական խոսքի զենքով, հարվածային գրողներից մինչև մեր որակյալ գրողները» (ԳԹ, 1932, № 18)։

Բ

Ժամանակը ասպարեզ հանեց ձևի և բովանդակության հարցը, որը քննարկվում էր համամիութենական մամուլում։ «Գուղձի և կետի մասին» հոդվածում Գորկին անդրադառնալով դրան, գրեց. «Մինչև այժմ էլ վիճում են ձևի և բովանդակության միջև իբրև թե գոյություն ունեցող հակասության մասին, կարծես կարող է գոյություն ունենալ բովանդակությունից զուրկ որևէ ձև» (629)։

Մեզանում վեճը սկսվեց Մ. Արմենի՝ «Չարենցի և հարակից հարցերի մասին» ծավալուն հոդվածից, որը բաղկացած էր՝ «Քննադատության մասին», «Ինչով է Չարենցն արժեքավոր», «Ազգայնականը և ազգայինը» և «Գրական տենդենցներն այսօր» մասերից։ Գլխավոր միտքը՝ ազգային ձևի և պրոլետարական բովանդակության միասնության հարցադրումն էր, որը քննվում էր Չարենցի ստեղծագործության օրինակով։ «Չկա պրոլետարիատ ազգային շարժումներից դուրս, չկա պրոլետարական հեղափո-

խություն ընդհանրապես, անկախ կոնկրետ ազգային պայմաններից ու միջավայրից» դրույթով էր Արմենը գնահատում ժամանակակից գրողների գործերը. «Այն պրոլետարիատը, այն գյուղացիությունը, որոնց մասին գրված են այդ երգերը, Հայաստանի պրոլետարիատն ու գյուղացիությունը չեն։ Միևնույն ժամանակ դրանք Ռուսաստանինն էլ չեն, ոչ էլ Ադրբեջանինը կամ Վրաստանինը» (ԳԲ, 1933, № 7)։ Սա գեղարվեստական պատկերի հավաստիության պահանջ էր, պայմանավորված արդի պոեզիայի առջև ծառացած խնդիրներով, այն է՝ ժամանակի հերոսին պատկերել ազգային, սոցիալական, հոգեբանական բնորոշ հատկանիշներով, հարազատ միջավայրում։ Ազգայինից Արմենը գնում էր դեպի միջազգայինը, որը «ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ պրոլետարիատի իդեոլոգիան արտահայտող ազգային կուլտուրա»։

«Չարենցի և հարակից հարցերի մասին» հոդվածում Արմենը խոսել է նաև հասարակության որոշ խավերի մեջ նկատվող «ազգային» և «ազգայնական» հասկացությունների թերըմբռնման կամ պարզապես դրանց տարբերության չեզոքացման մասին։

Ելնելով գրականության կենսական շահերից, որոնք ի վերջո հանգում էին վերացական դատողությունները կենսական նյութով փոխարինելուն, ընդունելով Չարենցի «էպիքական լուսաբացը» իբրև ազգային ձևի և պրոլետարական գաղափարագնության միասնության բարձր օրինակ, Արմենը քննադատում էր «ձևով ազգային պրոլետարական դրականության», «միջազգային վերտերիտորիալ, վերազգային» ձևերի գոյությունը Ալազանի, Չարյանի ստեղծագործություններում։ «Գրական թերթը» Արմենի հոդվածի առիթով տպագրեց «Պայքար երկու ճակատով» խմբագրականը, Ե. Չուբարի «Չախչախել խմբակայնությունը և նացիոնալ-դեմոկրատական տենդենցները», Գ. Վանանդեցու «Վեգենդա «ազգային» և «միջազգային» ձևի մասին» հոդվածները, որոնցում նենգափոխված ձևով մեկնաբանվում էին ազգային ձևի և բովանդակության, ազգային և միջազգային մշակույթի դրույթները, արվում քաղաքական եզրահանգումներ։

«Չարենցի և հարակից հարցերի մասին» հոդվածին անդրադարձավ «Խորհրդային Հայաստանը» (1933, № 157) «Գրական ֆրոնտի շուրջը» առաջնորդողով։ Դրանում կշտամբանքի խոսք էր ասվում Չարենցի և Բակունցի հասցեին այն բանի համար, որ նրանք չեն գատապարտել Արմենի հոդվածը, ավելին՝ պաշտպանել են։ Ժամանակի մամուլում այդպիսի փաստեր չեն պահպանվել։ Առեղծվածը լուծում է Չարենցի «Բաց նամակ Խ.Հ.Գ.Մ. կազմկոմիտեին և «Գրական թերթի» խմբագրությանը» հոդվածը, որն առաջին անգամ տպագրվել է 1957-ին։ Անտարակույս, այն

հայտնի է եղել հասցեատերերին, սակայն ինչ-ինչ նկատառումներով ժամանակին չի տպագրվել։

«Բաց նամակում...» Չարենցը մանրամասնորեն անդրադառնում է գրականության ձևով ազգային, բովանդակությամբ պրոլետարական արվեստի ըմբռնումներին, որոնք վերաճում են ձևով ազգային, բնույթով՝ սոցիալիստական արվեստի կուռ տեսության։ Չարենցի ելակետերով հանդես էր եկել Արմենը։ Պարզաբանելով ազգային ձևի յուրահատկությունները, Չարենցը գրում էր. «...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 ազգային միջավայրին հատուկ բոլոր հատկանշական կողմերը, ինչպես լեզուն, այնպես էլ «հոգեկան կազմի հանրությունը...»։

Եվ կրկին. «...Ազգային ձևը գրականության մեջ ոչ այլ ինչ է նշանակում, եթե ոչ՝ բովանդակության այնպիսի դրսևորում, երբ հեղինակի լեզուն, ոճը, նկարագրած մարդկանց և վայրերի ընդհանուր կոլորիտը ադեկվատ է տվյալ ազգային միջավայրին, բնորոշում է տվյալ ազգային միջավայրի բոլոր այն հատկանշական կողմերը, որոնք բնորոշ են միմիայն այդ ազգային միջավայրի համար և իրեն ձև տարբերվում են բովանդակությամբ նման բոլոր այլ միջավայրերից» (VI, 220—221)[2]։

«Չարենցի և հարակից հարցերի մասին» հոդվածում Արմենը օգտագործել է «միջազգային ձև» ըմբռնումը, որը Չարենցը համարում է «քիչ սխալ» և փոխարինում «ձևով ոչ ազգային» տերմինով, նկատի առնելով «ամենաանարժեք գրվածքները»։ Ազգային ձևը նրա ըմբռնումով պարտադրում էր ռեալիստական պատկերներ, ազգային հատկանշական մթնոլորտ, կոնկրետ միջավայր, հոգեբանություն, լեզու և այլն, այսինքն՝ գեղարվեստականության չափանիշ։

Ազգային ձևի չարենցյան հարցադրումները վերաբերում էին նաև լեզվի դերին գեղարվեստական խոսքի մեջ։ Ազգային ձևը հանգեցնել միայն լեզվին, ըստ Չարենցի, կնշանակեր մեխանիկական մոտեցում ցուցաբերել։ Ազգային լեզուն միայն բաղադրամասն է ազգային ձևի, այն էլ ոչ միակ կարևորը։ Ահա թե ինչ է գրում Չարենցը այս կապակցությամբ. «Հարցին միայն մեխանիկական մոտեցում ունեցողները... կարող են կարծել, որ եթե ազգային ձևի մեջ իբրև էլեմենտ մտնում է լեզուն, ապա միջազգային ձևը, կամ ոչ ազգային ձևը պիտի ունենա նաև... միջազգային լեզու։ Այնինչ... բացի լեզվից ազգային ձևի մեջ մտնում են նաև բաղ-

2 Ե. Չարենցի երկերի ժողովածուից (6 հատորով, 1962—1968) կատարվող մեջբերումների աղբյուրները նշվում են բնագրում։

մաթիվ այլ կարևորագույն էլեմենտներ, որոնց բացակայությունը երկում, չնայած լեզվին, կարող է երկը զրկել ազգային ձևից» (VI, 226)։ Այս տեսանկյունից քննարկելով ժամանակակից գրողների արևելյան թեմանեբով գրված երկերը, Չարենցը բարձր գնահատական է տալիս Բակունցի, Դեմիրճյանի պատմվածքներին և քննադատում Վշտունու պոեմները այն բանի համար, որ նրանցում հնարավոր չէ տարբերել «չինաստանցի կուլիին հնդկական բանվորից, տեսնել նրանց պայքարի ազգային կոնկրետ պայմանները, նրանց հոգեբանությունը»։

Ազգային ձևի էության մեջ խորասուզվելու այսօրինակ մոտեցումն էր, որ Չարենցին բերեց հետևյալ եզրակացության. «Այստեղ ամենից բարդն է, իհարկե, լեզվի և ոճի մոմենտը, որ շաղկապվում է գրական և կուլտուրական անցյալի տրադիցիաների հետ...» (VI, 221)։

Ձևի և բովանդակության ներդաշնակության հարցը հատուկ ուշադրության արժանացավ գրողների համամիութենական առաջին համագումարում։ Հատկապես պոեզիայի քննության ժամանակ հարցի դրվածքը շտկվեց՝ «առավել ուշադիր լինել ձևի հարցերին» պահանջով, քանի որ նյութի հաջող պատկերումը պայմանավորված է միմիայն գեղարվեստական որակով։ «Ինչքան լուրջ է նյութի սոցիալական նշանակությունը, այնքան առավել դիպուկ ու պարզ ձև է այն պահանջում»,— ասում էր Գորկին։

1934 թ. մամուլը տպագրեց լեզվի, ոճի և վարպետության հարցերին նվիրված տասնյակ հոդվածներ։ Հանդես եկան Գորկին («Մի բանավեճի կապակցությամբ» և «Բաց նամակ Ա. Ս. Սերաֆիմովիչին»), Սերաֆիմովիչը, Չարենցը, Բակունցը, Դեմիրճյանը և ուրիշներ։

«Գրական ստեղծագործության ասպարեզում լեզվական-լեքսիկական կիսագրագիտությունը միշտ ցածր կուլտուրայի նշան է և զուգակցված է գաղափարական կիսագրագիտությանը (650),— այս տեսանկյունից է դիտել Գորկին վարպետության և, առաջին հերթին, գեղարվեստական երկի հիմնական շինանյութի՝ լեզվի խմացության, բառերի ճիշտ ընտրության հարցերը։ Երիտասարդ գրողների լեզվի թերությունները Գորկին բացատրել է աշխատանքի մեջ շտապողականությամբ, «արագ ձեռք բերվող գրական փառքի տենչանքով...»։ Նա զարգացրել է այն տեսակետը, որ նշանակալից երկերը ստեղծվում են համառ աշխատանքով և ոչ թե թեթևամիտ «արագագրությամբ»։ Հետաքրքրական և ուսանելի են Գորկու կարծիքները հին սլավոնական լեզվից օգտվելու մասին։ Այսպես, մի գրողի, որը առաջարկում էր հանել բառարանից կղերական բառերը, Գորկին պատասխանել է, որ նրանք կարող են հագենալ նոր իմաստով, ինչպես դա պատահել է «դժոխք», «արքայություն», «մեղք» և ուրիշ բառերի հետ։ «Հին սլավոնական լեզվում կան ծանրակշիռ, կարծր և պատկերա-

վոր բառեր, սակայն պետք է տարբերել կղերական դոգմաների ու քարոզի լեզուն պոեզիայի լեզվից։ ...Մեր հին գրականությունից սովորելու բան դեռ շատ կա» (659)։

Գրականության որակի և լեզվի վերաբերյալ Գորկու հոդվածների կապակցությամբ «Правда»-ն գրեց. «Մ. Գորկին իր վերջին ելույթներում միանգամայն ժամանակին բարձրացրեց հատուկ կարևորություն ունեցող հարցեր՝ խորհրդային գրականության գեղարվեստական որակի, մասնավորապես գրական լեզվի հարցերը։ Լեզվի մաքրության հարցերը կանգնած են մեր գրականության առջև ամենայն սրությամբ. խոսքը այն լեզվի որակի մասին է, որով յուրաքանչյուր օր մեր գրականությունը, մեր մամուլը խոսում է միլիոնավոր աշխատավոր մասսաների հետ» (1934, № 76)։

Գորկու ելույթները մեզանում ևս խթանեցին լեզվի վիճակի, լեզուն սնող ակունքների, լեզվի զարգացման միտումների հուժ կարևոր հարցերի քննարկումը։ 1934-ի հունիսին տեղի ունեցան լեզվի հարցերին նվիրված չորս նիստ-բանավեճ, որոնց մասնակցեցին համարյա բոլոր առաջատար գրողները։ Դժբախտաբար, չեն պահպանվել նրանց ելույթների ամբողջական սղագրությունները, իսկ «Գրական թերթում» տպագրված կցկտուր հաղորդումները քիչ նյութ են պարունակում։

Հունիսի 4-ին զեկուցողը Բակունցն էր։ Նրա խոսքը նվիրված էր Ալազանի «Վաթսուներորդ հորիզոնում» վեպի լեզվին։ Ընդհանուր դրական կարծիք հայտնելուց հետո, Բակունցը վեպի լեզվի թերությունը համարում է այն, որ հեղինակը, օգտագործելով «մեր լեզվի գրեթե բոլոր աղբյուրները՝ և՛ բարբառները, և՛ գրաբարը, և՛ արևմտահայերենը, և՛ այսօրվա խոսակցական ու գրական լեզուն... անհրաժեշտ ջանք չի գործադրել տարբեր աղբյուրներից վերցված նյութերն այնպես ձուլել իրար, որ ստացվի կուռ լեզվական ամբողջություն, գեղարվեստական ամբողջություն» (ԳԹ, 1934, № 16)[3]։

Ջարենցը լեզվի հարցը սերտորեն կապում է ոճի հարցերին։ «Լեզուն կարելի է քննել նկատի առնելով տվյալ երկի ոճը, նրա ուղղությունը»,— ասել է նա և Ալազանի վեպի թերությունները բխեցրել այն «հիմնական պատճառից, որ վեպը ոճի տեսակետից ամբողջական չէ»։ Նա պահանջում էր կոնկրետ մոտեցում գրողի և նրա երկի հանդեպ. «Ամենից առաջ պետք է նկատի ունենալ, թե ինչպիսի՞ հեղինակի և ինչպիսի՞ երկի հետ գործ ունենք։ Այդ հանգամանքը կարող է շատ «անհասկանալի» բաներ հասկանալի դարձնել, որևէ այլ երկի համար անընդունելի հատկություններ՝ տվյալ երկում կարող են միանգամայն ընդունելի լինել»։

---

3 Բանավեճին վերաբերող հետագա մեջբերումները կատարվում են այստեղից։

Բանավեճի երկրորդ օրվա զեկուցողն էր Վ. Թերղիբաշյանը։ Նա քննության է առնում Գ. Սարյանի «Երկաթե ոտնաձայներ» և Ս. Տարոնցու «Սերունդների երգը» ժողովածուների լեզուն։ Զեկուցումը չի պահպանվել։ Որոշ դրույթների մասին կարելի է կռահել ընդդիմախոսների ելույթներից։ Այսպես, Չարենցի ելույթի հաղորդումից հասկացվում է, որ զեկուցողը «օրինականացրել է գրական երկերում գռեհիկ բառերի օգտագործումը», որը համարում է սխալ և վնասակար։ Նույն տեսակետն է պաշտպանել լեզվաբան Գ. Սևակը։ Նրա կարծիքով գրողների մի մասը պարզ ու հասկանալի լեզվի պահանջը ըմբռնել է որպես լեզվի գռեհկացում։ Հարցը ավելի է պարզում Ս. Զորյանը. «Վտանգավոր է և սխալ խոսակցական լեզուն գեղարվեստական լեզու հայտարարելու պահանջը»։

Զարյանը անդրադառնում է ածականների և մակդիրների գործածությանը և դա համարում ռոմանտիզմի, միստիկ, անորոշ ու վերացական մտածողության հետևանք։ Զարյանի «ածականների տեսությունը» գրողների մեծամասնության կողմից (Տարոնցի, Նորենց, Սարյան, Արմեն, Բակունց, Չարենց և այլք) արժանանում է սուր քննադատության։ Չարենցը գտնում էր, որ այդ չհերետավոր տեսությունը փոխ է առնվել վաղ շրջանի կոնստրուկտիվիստներից և հիմնովին ջախջախվել դեռ 20-ական թթ.։

Վիճաբանության առարկա է դարձել նաև նոր բառեր կազմելու խնդիրը։ Զեկուցողը խնդրին բացասաբար է վերաբերվել։ Սարյանը առարկել է նրան, Զորյանը բերել է Պուշկինի օրինակը, որը սիրել է նոր բառեր հնարել։

Բանավեճի երրորդ նիստը տևել է երեք օր (Հունիսի 11—13-ը)։ Զեկուցողը Դեմիրճյանն էր։ Ժամանակակից գրողներին նա բաժանել է երկու խմբի. «ա» խմբի մեջ են այն գրողները, որոնք, ըստ զեկուցողի, ձգտել են իրենց լեզվի մեջ դրսևորել «խոսքի ներքին ուժը», հասնել «գրական լեզվի բարձունքներին» (Չարենց, Բակունց, նվազ չափով՝ Նորենց, Թոթովենց, Չարյան, Սարյան, Տարոնցի), իսկ «բ» խմբի մեջ այն գրողներն են, որոնք գործածում են զանգվածների լեզուն, «նրա ներքին բոլոր կանոնների համաձայն» (Զորյան, Մահարի, Արմեն, Արազի)։

Թերթի հաղորդումը վկայում է, որ Չարենցը դատապարտել է Զարյանի այն սխալ և վնասակար դրույթը, որ նա ցուցաբերել է Բակունցի «Միրանի փողը» պատմվածքի և իր «Գովք...»-ի լեզվի վերաբերյալ, Բակունցի՝ գյուղացիներին բարբառով խոսեցնելու ձևը համարելով «միանգամայն ճիշտ և պատմվածքի համար շահեկան»։ Չարենցը խոսել է կեղծ կլասիցիզմի և սոցիալիստական ռեալիզմի մասին, մասնավորապես անդրադառնալով գրականության թեմատիկային սոցիալիստական ռեալիզմի տեսանկյունից մոտենալու խնդրին։

«Մեր գրական լեզվի զարգացման տենդենցները և Դ. Դեմիրճյանի լեզուն» զեկուցումով հունիսի 28-ի նիստում հանդես է եկել Չարենցը։ Զեկուցման մասին մամուլում տպագրվել է սեղմ հաղորդում և Չարենցի կազմած ամփոփագիրը՝ «Ռեզյումե» վերնագրով։

Չարենցը հատուկ նշանակություն է տալիս «Հյուսիսափայլ» ամսագրի լեզվաշինական դերին, որը Նալբանդյանի, Պատկանյանի, Շահազիզի, իսկ հետագայում Վ. Տերյանի միջոցով ստեղծել է «այն ընդհանուր կենտրոնաձիգ գրական լեզուն», որը հիմնական, տիրապետող լեզու է եղել մեր ամբողջ գրականության մեջ» (VI, 307)։ Սրան զուգընթաց զարգացել են նաև բարբառները։ Այս գծի ներկայացուցիչներ է համարել Խ. Աբովյանին, Պռոշյանին, Սունդուկյանին և ուրիշների։ Ըստ Չարենցի՝ Թումանյանին է պատկանում կենտրոնաձիգ գրական լեզվի և բարբառների համադրման փորձը, սակայն այստեղ լեզվի այդ երկու միտումները օրգանապես չեն ձուլվել և գոյատևել են կողք-կողքի։ Բազմաթիվ օրինակների հիման վրա Չարենցը հանգում է այն եզրակացության, որ Թումանյանի լեզուն ամբողջությամբ չի կարող դառնալ արդի գրականության լեզուն։ Այդպիսին չի կարող լինել նաև Տերյանի լեզուն՝ ծայրաստիճան «նիվելիրովկայի» պատճառով։ «Նիվելիրովկա» ասելով՝ Չարենցը նկատի ունի լեզվից ազգային մտածողության հատկանշական տարրերի վտարումը։ Այսպիսով, նա առաջարկել է խուսափել լեզվի և՛ համահարթումից, և՛ գռեհկացումից, այսինքն՝ գավառաբարբառների անմշակ, ուղղակի կիրառությունից։

Ընդունելով, որ «մեր հետհոկտեմբերյան գրական լեզուն հիմնականում, իր ներքին կոնստրուկցիայով» մտնում է Տերյանի լեզվի հունի մեջ, Չարենցը մատնանշում է այն ուղին, որով պետք է ընթանա նրա հարստացումն ու զարգացումը. ա) «օգտագործելով մեր լեզվի, իբրև ազգային ձևի, հատկանշական էլեմենտները» և բ) «ներառելով իր մեջ նոր բառապաշար»։

Չորրորդ նիստին նվիրված հաղորդման մեջ կարդում ենք, որ Չարենցի զեկուցման առիթով ելույթ ունեցողների մեծ մասը՝ Արմեն, Նորենց, Դեմիրճյան և ուրիշներ, հավանություն են տվել նրան, իսկ քննադատությամբ հանդես է եկել Ն. Զարյանը։

1936-ին «Խորհրդային գրականություն» ամսագրում (№ 3—4) Ն. Զարյանի տպագրած «Գրական լեզվի նացիոնալիստական աղավաղումների դեմ» ընդարձակ հոդվածը ըստ էության Չարենցի զեկուցման հերքումն էր։ Ն. Զարյանը պաշտպանում է լեզվի «բուիչքաձև զարգացման» քննադատված «տեսակետը» և այս դիրքերից առաջարկում «նոր դարաշրջանին՝ նոր լեզու» դրույթը։ Ըստ Զարյանի՝ կապիտալիստական սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունները մերժած ժողովուրդը պետք է

հրաժարվի նաև այն լեզվից, որը կուտակել էր բուրժուական դարաշրջանի մշակույթը։ Իսկ թե ի՞նչ ուղիներով, ինչպե՞ս պետք է ստեղծվեր պրոլետարիատի «հատուկ լեզուն»՝ մնում էր անբացատրելի։ Բակունցին և Մահարուն վերագրելով լեզվական նատուրալիզմ, որը նշանակում էր «գավառաբարբառների մեխանիկորեն ընդօրինակում», Զարյանը գրել է, որ վերոհիշյալ գրողների «ընտրած գավառաբարբառները տարբերվում են այն գավառաբարբառներից, որոնք սնունդ են տվել Թումանյանին, Զորյանի և մի քանի այլ գրողների լեզվին»։ Դժվար է հասկանալ, թե ինչ նկատառումներով գավառաբարբառների օգտագործումը դառնում էր մի դեպքում «դեմոկրատականության», մեկ այլ դեպքում՝ նատուրալիզմի փաստ, ինչո՞ւ Գորիսի, Վանի բարբառների օգտագործումը գրողների «ուղն ու ծուծը կազմող նացիոնալիզմի» արտահայտություն էր, իսկ Լոռու կամ այլ բարբառներինը՝ ոչ։

Զարյանի անհետևողականությունը լեզվի հարցերում երևան եկավ Տերյանի և Թումանյանի ժառանգության հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի մեջ։ Զարյանը ակնհայտ է համարում Տերյանի լեզվի «կիրթ ու կուլտուրական» լինելը, սակայն «չպետք է մոռանալ,— գրում է նա,— որ այդ՝ սիմվոլիզմի լեզուն է։ Այդ լեզվով հնարավոր էր արտահայտել այն, ինչ որ արտահայտել է Տերյանը»։ Այս տեսակետը Զարենցի ելակետի կրկնությունն է ուրիշ բառերով։ «Թումանյանի լեզուն չի կարող դառնալ սոցիալիստական ռեալիզմի լեզուն»,— շարունակում է Ն. Զարյանը։ Սա էլ էր Զարենցի մտքի քիչ աղավաղված տարբերակը։

Զարյանի անհետևողական դատողությունները ավարտվել են համամիութենական մամուլում խիստ քննադատված «լեզվի տեղայնացման» պահանջով։ «Տեղայնացման սկզբունքի էությունը,— գրել է նա,— այն է, որ գրողն իր ոճն ու լեզուն հարմարեցնում է իր նկարագրած նյութի պայմաններին, լոկալիզացիայի է ենթարկում լեզուն... Այդ սկզբունքն ինքնին բխում է ռեալիզմի պահանջներից»։

Լեզվի հարցերին նվիրված բանավեճը ամփոփվեց 1934-ին «Գրական թերթում» տպագրված «Մեր լեզվի խնդիրների շուրջ» խմբագրական հոդվածով, ուր, հիմք ընդունելով Լենինի և Գորկու բողոքը անհարկի օտար, ինչպես նաև աղճատված գռեհիկ բառերի օգտագործման դեմ, կոչ էր արվում ավելի խնամքով վերաբերվել մայրենի լեզվին, հարստացնել այն ժողովրդական լեզվի կենսունակ տարրերով, օգտվել նաև գրաբարից։

1934 թ. մարտ ամսին Հայաստանի գրողների միության կազմկոմիտեն ընդլայնված նիստ գումարեց, ուր Մոսկվայում կայացած համամիութենական կազմկոմիտեի III պլենումից վերադարձած Դ. Տեր-Սիմոնյանը զեկուցեց համամիութենական գրականության առջև ծառացած խնդիրների և դրանց լուծման ուղիների մասին: Առաջարկվում էր պայքար՝ գաղափարական-գեղարվեստական բարձր որակի համար, սոցիալիստական շինարարության կոնկրետ վիճակի խոր ու բազմակողմանի ուսումնասիրություն, քննադատության և ինքնաքննադատության ծավալում, սկզբունքային մոտեցում խմբակայնության բոլոր արտահայտությունների դեմ և, վերջապես, ստեղծագործական ասուլիսների կազմակերպում՝ իբրև աշխատանքային ոճ ու էություն:

Նույն թվականի հուլիսի 28-ին հրավիրվել է Հայաստանի գրողների միության կազմկոմիտեի ընդլայնված նիստ, որը ՀԿ(բ)Կ Կենտկոմի բյուրոյի հուլիսի 14-ի որոշման հիման վրա ընդունել է բանաձև: Այդ բանաձևում դատապարտվում էին Բակունցի, Զարենցի, Մահարու, Թոթովենցի ազգայնական հորջորջվող տրամադրությունները նաև նրանց անհիմն մեղադրանքներ հարուցելու երևույթը (Զարյան և ուրիշներ): Խփվում էր և՛ նալին, և՛ մեխին:

1934 թ. օգոստոսի 1-ին բացվեց Հայաստանի խորհրդային գրողների I համագումարը և տևեց 5 օր: Համագումարը լսեց Դ. Տեր-Սիմոնյանի «Հայաստանի խորհրդային գրականությունը», Հ. Գյուլիքևխյանի «II հնգամյակն ու մեր դրամատուրգիայի խնդիրները» և Հ. Մկրտչյանի «Հայաստանի երիտասարդական գրականությունը» զեկուցումները: Ընդարձակ ելույթով հանդես եկավ Ա. Խանջյանը, մտքերի փոխանակությանը մասնակցեցին Զորյանը, Դեմիրճյանը, Զարենցը, Բակունցը, Թոթովենցը, Վշտունին, Զարյանը և ուրիշներ:

Համագումարում քննարկվող հարցերից ամենավիճելին գրական նյութի և գրողի գաղափարախոսության փոխառնչության հարցն էր: Արդի կյանքին նվիրված երկերի պահանջը ոմանք ընկալեցին իբրև ստեղծագործության միակ ուղի և իրենց աղավաղված պատկերացումները ջանացին «ամրացնել» ոչ պակաս աղավաղված «տեսությամբ». «Թեմատիկայի ընտրությունը կապված է գրողի իդեոլոգիայի, աշխարհայացքի հետ»: Թեմայի և գրողի գաղափարախոսության միջև դրվող հավասարման նշանը աղետալի կլիներ գրականության համար: Դա կնշանակեր, թե այն գրողը, որը չի անդրադարձել արդի կյանքի նյութին և գրել է հեռավոր ու մոտակա անցյալի մասին՝ արտահայտիչն է այդ ժամանակների գաղափարախոսության: Հավասարեցման դեմ ընդվզողներից մեկը Դե-

միրճյանն էր. «Թեմատիկան իբրև այդպիսին նշանակություն չունի՝ նշանակությունը մոտեցման և գաղափարախոսության մեջ է»[4]: Այս դրույթին առարկեց Հ. Գյուլիքևխյանը. «Ընկեր Դերենիկը, եթե չեմ սխալվում, այն թեզն առաջադրեց, որ պետք է թեմատիկայի ընտրության խնդրում ազատություն տալ: Ես պետք է ասեմ, որ այս մոտեցումը մեր մոտեցումը չէ: Մենք ասում ենք, որ մեր գրականությունում պետք է տալ մեր արդիականը»[5]:

Այս «տեսակետը» բազմիցս քննադատվել է ինչպես պաշտոնական զեկուցումներում ու որոշումներում, այնպես էլ առանձին ելույթներում, և միահամուռ պաշտպանվել է գրականության մեջ թեմատիկայի բազմազանության հարցադրումը: Համագումարում ելույթ ունեցող գրողներից շատերն անդրադարձան նաև «ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական» գրականության ստեղծման հարցերին, շատերը շեշտեցին այն դժվարությունները, որոնցով հղի էր այդ հարցի լուծումը արդի փուլում:

Հայաստանի գրողների I համագումարում նշանակալից էր Զարենցի ճառը. «Այստեղ հարցերը ցրվեցին, չկենտրոնացան և քիչ խոսվեց գրականության սկզբունքային խնդիրների մասին»,— ասաց նա: Համեմատելով սույն «նախապատրաստական համագումարում» արծարծված հարցերի աղքատությունը համամիութենական գրողների առաջիկա համագումարի ուրվագրի հետ, Զարենցը գալիս էր այն եզրակացության, որ «համագումարը գրական հարցերի տեսակետից խնդիրներ քննության չդրեց, այստեղ դրված զեկուցումների մասին նույնիսկ չկարողացանք խոսել, որովհետև համագումարն այն կարգով տարվեց, որ ելույթ ունեցողների համար հնարավոր չեղավ դա»[6]: Ելույթի վերջին մասում Զարենցը ջանում էր դուրս գալ համագումարի նեղ շրջանակներից և ընդգրկել գրականության առանձնահատկություններին վերաբերող, մասնավորապես պոեզիայի ներկայի, նրա ապագա զարգացման հարցերը: Զարենցը հիմնականում առաջ է քաշել պոեզիայի նյութի և ժանրերի ընդլայնման պահանջը: Նա բերել է Պուշկինի «ուսանելի ժանրային բազմազանության», ապա Շեքսպիրի, Հայնեի և ուրիշների՝ զանազան ժանրերի միջոցով ամբողջ իրականությունը ընդգրկելու օրինակներ:

Համագումարի բանաձևում անբավարար համարվեց հայ սովետական գրականության անցած 13 տարիների ընթացքում մշակված թեմատիկան և պահանջ դրվեց ընդլայնել այն, ներքաշելով արդի կյանքի ոլորտները: Հատուկ ուշադրություն էր հրավիրվում «խոշոր վեպեր» ստեղ-

4 ԳԱՔ, ՀԳՄ ֆոնդ, № 17:

5 Նույն տեղում:

6 Նույն տեղում:

ծելուն, կոչ էր արվում «զարկ տալ էպիքական խոշոր կտավների, դրամատիկական պոեմների, երգիծական պոեզիայի, փիլիսոփայական խոշոր ընդհանրացումների, քաղաքական բարձր լիրիկայի» ձևերին։

Դ

1934 թ. ամռանը կայացավ սովետական գրողների համամիութենական I համագումարը, որի պատմական նշանակությունը դուրս է համաժողովի ժամանակագրական շրջանակներից։ Նրա թափի ու մասշտաբայնության մեջ դրսևորվեց Գորկու կազմակերպչական տաղանդը։ Համագումարը նշանակալից էր նրանով, որ սովետական իշխանության տարիներին առաջին անգամ կենդանի խոսքով ներկայացվեցին ազգային գրականությունները՝ գեղարվեստական խոսքի իրենց պատմական դանձերով և նորօրյա նվաճումներով։

Համագումարի վրա թևածում էր հեղափոխական գաղափարների անպարտելիության շունչը, հավատը սովետական գրականության լուսավոր ապագայի նկատմամբ, թեև ավելի շատ խոսվում էր թերությունների, ինչպես նաև դասականներից վարպետություն սովորելու անհրաժեշտության մասին։

Գորկու զեկուցումը պրոբլեմային բնույթի էր։ Նա հանրագումարի բերեց համաշխարհային գրականության զարգացման պատմությունը և նշեց նոր գրականության ուղիները, նրա առջև կանգնած խնդիրները, մեթոդաբանությունը, զարգացման հեռանկարները։ Նրա դրույթներից շատերն իրենց նշանակությունը չեն կորցրել նաև մեր օրերում։

Ձևակերպելով և հիմնավորելով սովետական գրականության մեթոդը, Գորկին սոցիալիստական ռեալիզմը հաստատում էր ոչ որպես դոգմա, այլ գործունեության ղեկավար սկզբունք, դրա տակ ենթադրելով ըստ ձևի ազգային, էությամբ սոցիալիստական արվեստ։ «Սոցիալիստական բովանդակություն» հասկացությունը փոխարինելով «սոցիալիստական էությամբ», Գորկին փաստորեն կոտրում էր այն կեղևը, որի մեջ ուզում էին խցկել գեղարվեստական նյութի ամբողջ բազմազանությունը, լայնացնում էր նյութի ընդգրկման սահմանները։ «Սոցիալիստական էությունը» Գորկին ընկալում էր որպես գաղափարական բովանդակություն. «...մեր ստեղծագործությունը պիտի մնա ձևով անհատական, պետք է լինի սոցիալիստական-լենինյան իր հիմնական ղեկավար գաղափարի իմաստով։ Այդ իմաստն է՝ ազատագրել մարդկանց անցյալի մնացուկներից, դասակարգային պատմության ներշնչոմներից,— պատմություն, որ աղավաղում է միտքն ու զգացումը, դաստիարակում աշխատանքի մարդկանց իբրև ստրուկի, մտավորականին՝ իբրև երկդիմի կամ անտար-

բեր մարդու...»[7]: Այս ելակետային դիրքը նրան իրավունք տվեց բարձր գնահատելու գրող Լ. Սոբոլևի սրամիտ դիտողությունը՝ «Կուսակցությունը և կառավարությունը գրողին տվել են ամեն բան, նրանից վերցնելով միայն մի բան՝ վատ գրելու իրավունքը»[8]:

Գորկին գրողներին կողմնորոշում էր ոչ միայն դեպի սոցիալիստական ներկան, այլև խոր անցյալը՝ ժողովրդական բանահյուսության ու ժողովրդի պատմության ընդերքը, որովհետև՝ «որքան ավելի լավ իմանանք անցյալը, այնքան ավելի հեշտ, այնքան ավելի խոր ու խնդագին կհասկանանք մեր կողմից կերտվող ներկայի նշանակությունը»[9]:

Համագումարի՝ պոեզիայի հարցերին նվիրված նիստն անցավ բուռն վեճերի մթնոլորտում: «Կռվածաղիկը» ժամանակակից պոեզիայի մակարդակն էր: Ի՞նչ ուղիով է ընթանալու պոեզիան, որո՞նք են նրա ակունքները՝ հեղափոխական տարիներին իր դերը կատարած լայն զանգվածներին դիմող ագիտացիոն բնույթի բանաստեղծությո՞ւնը, թե՞ մարդկության ջանքերով ստեղծված պոեզիայի որակական մակարդակը: Ինչպիսի՞ն պետք է լինի ազգային պոեզիան համամիութենական գրականության ընդհանուր համայնապատկերում:

Համագումարում ելույթ ունեցող բոլոր գրողները ստեղծագործության աղբյուր ճանաչեցին նոր իրականությունը, անցյալը և ապագան, որոնք պետք է լուսաբանվեին նոր գաղափարախոսության դիրքերից: Այստեղ տարաձայնություններ չկային՝ լոկ ճշգրտվում էին նյութի նոր եզրերն ու երանգները:

Առավել սրությամբ քննարկվեցին գեղարվեստական ձևի հարցերը:

Համագումարում Չարենցը պոեզիայի հարցերին անդրադարձավ արվեստի խնդիրների լայն ընդգրկումով: Նա խոսեց արվեստի մասին՝ համաշխարհային հնչեղություն ունեցող արվեստի տեսանկյունից, պոեզիայի նշանակության մասին՝ ոչ միայն այսօրվա, այլև ապագայի պահանջների դիրքերից, արվեստի մեթոդի մասին՝ դարաշրջանի բարդությունը ներառած սկզբունքների կտրվածքով:

Ինչպես Գորկին, Չարենցը ևս հատկանում է ստեղծվող մշակույթի համամարդկային նշանակությունը. «...մարդկային էությունը անցյալում եղել է և այժմ էլ գոյություն ունի ոչ պակաս ազգային առումով ներփակված, սահմանափակ, ինքնաբավ կուլտուրաների «սիմֆոնիա...»: Ըստ նրա համամարդկային մշակույթը ստեղծվել է «սոցիալապես համասեռ տարրերից» (VI, 271), որոնք, անկախ իրենց ազգային ձևից, կազմել են

---

7 Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, М., 1934, с. 676.

8 Նույն տեղում, էջ 225:

9 Նույն տեղում, էջ 676:

հակադիր սոցիալական ուղղություններ։ Չարենցը իրավամբ դա համարել է ամենաէականը՝ մարդկային մշակույթը նրա անցյալ և ներկա վիճակով քննարկելիս ու գնահատելիս։

Անցյալի ժառանգության օգտագործման խնդիրը Չարենցը դիտում է ազգային մշակույթների հարցի հետ սերտ կապի մեջ։ Նա առաջարկում է ուսումնասիրել ոչ միայն եվրոպական գրականության և այն ժողովրդի գրականության անցյալի փորձը, որի լեզվով գրում է տվյալ գրողը, այլև Սովետական Միության բաղմալեզու գրականության փորձը։ Իսկ որպես ընթացիկ օրվա պահանջ՝ առաջ էր քաշում թարգմանության խնդիրը։ Թարգմանելով, գրողը շատ բան կարող է սովորել ինքը և սովետական ընթերցողին տալ ոչ միայն այն, ինչ գրվում է նրա մայրենի լեզվով, այլև այն լավագույնը, որ ստեղծվում է ամբողջ սովետական գրականության մեջ։ «Եթե այդ բոլորը արված լիներ ժամանակին, մենք այս համագումարում ականատես չէինք լինի մի այնպիսի տխուր պատկերի, երբ ազգային գրականության հարցերի շուրջը հանդես են գալիս միայն և միայն ազգային գրողները...» (VI, 275)։

Չարենցը անդրադառնում է սովետական մշակութային շինարարության ընդհանուր համակարգում ազգային մշակույթների մեծ դերին, «նկատի ունենալով ոչ միայն ներկան, այլև անցյալը»։ Սակայն նա տեսնում է մեդալի նաև հակառակ երեսը, այն, թե ինչի կարող է վերածվել իր մեջ պարփակված ազգային մշակույթը. «...Եթե իմ ստեղծագործական գործունեությունը հոգեբանորեն սահմանափակեմ ազգային ներփակված շրջանակներում, որքան ողորմելի կլինի նրա դիապազոնը և ազդեցության ոլորտը» (VI, 272)։

Չարենցի ելույթի մեծ մասը նվիրված էր այն պատճառների որոնմանը, որոնց հետևանքով, այսպես կոչված, «բարձր» արվեստի ներկայացուցիչները «ինչ-որ մի բան այնպես չէին անում, ինչպես այդ անհրաժեշտ էր անել մեր պայքարի, մեր հաղթանակի համար»։ Սա վերաբերվում էր ոչ թե թեմատիկային, այլ ուղղորդություններին, կերպարներին և այլն, այսինքն՝ ստեղծագործական մեթոդին. «Այսօր ներքնապես զգալով, որ մեր «բարձր» արվեստը ինչ-որ մի կարևոր կետում չի համապատասխանում մարդկության ամենաառաջավոր դասակարգի մասսայական հոգեբանությանը, մենք՝ մի կողմից, մեր զայրույթը կարծես ուղում ենք թափել գռեհկարարների... վրա, նրանց բոլոր մեղքերը փաթաթելով ողջ պրոլետարիատի և նրա ավագների վրին, մյուս կողմից՝ ջայլամի նման թաքցնում ենք մեր գլուխը մեր արվեստի «բարդության» և «մասսաների անկուլտուրականության» տեսության անհուսալի ավազներում» (VI, 278)։

«Հոգևոր ապարատի» վերակառուցումը Չարենցը դնում էր վարպետության, մատչելի, հասկանալի, «բարդ պարզության» պրոբլեմի կապակցությամբ։ Մյուս կողմից նա տեսնում էր, որ, չնայած նյութի հրատապ բնույթին, «պարզունակությունը» արդեն չի համապատասխանում կուլտուրապես աճած ժողովրդի հոգեբանությանը. «Եթե այսօր մեր խորհրդային հասարակության լայն մասսային չի բավարարում Դեմյանի և Բեզիմենսկու արվեստը, ապա մենք, այսպես կոչված, «բարձր» արվեստի ներկայացուցիչներս, դրանից կարող ենք միայն ուրախանալ։ Բայց այդ նաև ցավալի է, քանի որ, չգիտես ինչու, ստացվում է այնպես, որ մեր գաղափարապես ավելի կոփված գրողները մնում են խորհրդային բարձր արվեստի ստեղծման արիերգարդում» (VI, 281—282)։

Ի՞նչ եզրակացությունների է հանգում Չարենցը։ Ամբողջ լրջությամբ նա դնում է բարդ, բայց լայն զանգվածներին հասկանալի համադրական արվեստի ստեղծման պահանջը։

Այսօրվա և վաղվա «մեծ արվեստի» ավանգարդում լինելու համար Չարենցը երեք պայման է դնում. «առանց ձեռքերը ծալելու աշխատել», «կոփվել սոցիալիստական պրակտիկայում» և «նվաճել համամարդկային մշակույթի բարձունքները»։

Ե

1930-ական թթ. կեսերից սկսվում է ժամանակակից հայ պոեզիայի համամիութենական ասպարեզ դուրս գալու ընթացքը։ Գորկու նախաձեռնությամբ սկսվում են «Армянская поэзия» անթոլոգիայի տպագրության նախապատրաստական աշխատանքները։ Գործի գլուխ են կանգնում Ա. Խանջյանը, Ե. Չարենցը, Կ. Միքայելյանը, ՀՍԳ միության նախագահությունը։

Հայ գրողների ծանոթությունը բանաստեղծ-թարգմանիչներ Ս. Շերվինսկու և Պ. Անտոկոլսկու հետ տեղի ունեցավ 1934-ին, Երևանում։ Այդ առթիվ կազմակերպվում է գրական երեկո, ուր ողջույնի ճառով հանդես է գալիս Չարենցը՝ մանրամասնորեն կանգ առնելով թարգմանական արվեստի և հայ պոեզիայի առանձնահատկություններին վերաբերող հարցերի վրա։ Շերվինսկին և Անտոկոլսկին կարդացել են իրենց թարգմանությունները, իսկ Գ. Լևոնյանը, Գ. Սևակը, Կ. Միքայելյանը և ուրիշներ թարգմանությունների առթիվ դիտողություններ են արել։

1935 թ. գարնանը հայ գրողների պատվիրակությունը այցելել է Մոսկվայի, ապա Լենինգրադի գրողներին։ Մայիսի 12-ին Մոսկվայում կայացած հանդիպման երեկոյին հայ բանաստեղծներից կատարած թարգմանությունների ընթերցանությամբ հանդես են եկել Մ. Սվետլովը,

Վ. Լուգովսկոյը, Ս. Շերվինսկին, Ս. Գորոդեցկին, Պ. Անտոկոլսկին և ուրիշներ։ «Լիտերատուրնայա գազետան» տպագրել է Չարենցի՝ «Ուղերձ մեր հանճարեղ վարպետներին» բանաստեղծությունը՝ Անտոկոլսկու թարգմանությամբ։

Հայ բանաստեղծների լենինգրադ մեկնելու առթիվ հրատարակության պատրաստվող անթոլոգիայի գլխավոր խմբագիր Ն. Տիխոնովը, լենինգրադյան հողի վրա ջերմորեն ողջունելով Մահարուն, Սարյանին, Տարոնցուն, Նորենցին, Վշտունուն ու ուրիշների, այդ այցը գնահատել է որպես եղբայրական հանրապետությունների բանաստեղծների մերձեցման առաջին անհրաժեշտ քայլ։

1936 թ. Լենինգրադում կազմակերպվել են հայ հին և ժամանակակից պոեզիային նվիրված երեկոներ։ Այդ առթիվ մամուլում տպագրվել է ընդարձակ հաղորդում. «Ապշեցուցիչ են բանաստեղծության այն կուլտուրան, ձևի այն կատարելությունն ու կոմպոզիցիոն կուռ կառուցվածքը, որոնք հատկանշական են միջնադարյան հայ պոեզիային»։ Ժամանակակից բանաստեղծներից հատուկ ուշադրության է արժանանում Չարենցը։ «Այդ առանձին էջերը հարկադրում են սպասել ամբողջ անթոլոգիային հսկայական անհամբերությամբ և հետաքրքրությամբ։ Անթոլոգիան միաժամանակ լինելու է հայկական պոեզիայի գեղեցիկ հուշարձան, ռուսական պոեզիայում մեծ իրադարձություն և մեր թարգմանական վարպետության փայլուն օրինակ»[10]։

Գորկու մահվան, երկրի ներքին հասարակական կյանքի լարված վիճակի հետևանքով ձգձգվեց «Армянская поэзия» անթոլոգիայի հրատարակոմը, որը պետք է իրագործվեր Հայաստանի խորհրդայնացման 15-ամյակի առթիվ։ Այն լույս տեսավ 1940-ին՝ Ս. Հարությունյանի և Վ. Կիրպոտինի խմբագրությամբ, աղճատված, քանի որ արդի պոեզիայի ցանկում չկային Չարենցի, Մահարու և ուրիշների ստեղծագործությունները։

1934-ին հայ գրողներն ընդունեցին Ուկրաինայի գրողների պատվիրակությանը՝ Մ. Բաժանի գլխավորությամբ։ Ամրանում էին նաև հայ-վրացական, հայ-ադրբեջանական գրական-մշակութային կապերը։ 30-ական թթ. տեղի ունեցան հայ, վրաց և ադրբեջանցի գրողների գրական պատվիրակությունների հանդիպումներ։

Մեծ հանդիսավորությամբ է տոնվում Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման տասնհինգամյակը։ 1935 թվականի դեկտեմբերի 3-ին Գրողների տանը կայացած երեկոյին մասնակցեցին Կ. Ֆեդինը, Մ. Շահինյանը, Պ. Անտոկոլսկին, Պ. Տիչինան, Մ. Բաժանը, Կ. Լորդկի-

---

[10] Литературный Ленинград, 1936, № 7.

պանիձեն, Պ. Յաշվիլին և ուրիշներ։ Ընդարձակ ելույթներ են ունեցել Կ. Ֆեդինը և Պ. Տիխոնան։ Ֆեդինը մեծ հիացմունքով է խոսել Չարենցի, Մահարու, Սարյանի, Շիրվանզադեի, նաև՝ Թ. Թորամանյանի, Ա. Թամանյանի, Մ. Սարյանի, Հ. Կոջոյանի, Հ. Աբելյանի մասին։

1930-ական թթ. ամենուր նշվում են հայ և բարեկամ ժողովուրդների հոգևոր մշակույթի հուշարձանների և անվանի գրողների հոբելյանները։

Հետզհետե ընդլայնվում են նաև հայ գրողների միջազգային կապերը։ 1935 թ. Փարիզում հրավիրված կուլտուրայի պաշտպանության միջազգային կոնգրեսում Վ. Ալազանը պատմել է հայ գրականության նվաճումների մասին։

Ուշագրավ են Ռոմեն Ռոլանի և հայ հասարակայնության փոխադարձ համակրանքի դրսևորումները, Վիլյամ Սարոյանի առաջին այցը Հայաստան, նրա հանդիպումները Չարենցի, Մահարու և արվեստի ու գրականության ուրիշ ներկայացուցիչների հետ։

1937-ին արտասահմանից վերջնականապես Հայաստան վերադարձավ Ա. Խահակյանը։

Նախապատրաստական մեծ աշխատանքներից հետո 1939 թ. տոնվեց «Սասունցի Դավիթ» էպոսի 1000-ամյակը։

Կ. Մելիք-Օհանջանյանի գլխավորությամբ բանահավաքների արշավախումբը ձեռնարկեց էպոսի նոր պատումների հավաքման գործը։ Հայաստանում, Մոսկվայում, Թիֆլիսում, Կիևում, ԱՄՆ-ում և այլուր լույս ընծայվեցին էպոսի համահավաքները և առանձին գրվագներ։ Տիրող մեծ հետաքրքրությունը զարկ տվեց էպոսի գրական նոր մշակումների։

Մ. Աբեղյանի գլխավորությամբ 1936-ին լույս տեսավ «Սասնա ծռեր» առաջին հատորը։ Այդ առթիվ բարձր գնահատականի խոսք տպագրեց «Պրավդան», որով հիմք դրվեց էպոսի համամիութենական ճանաչմանը, նաև թարգմանություններին այլ լեզուներով։ «Սասունցի Դավիթ» վիպերգը կրկին կատարում էր իր հայրենասիրական պարտքը՝ ոչ թե զենքի ու ուժի, այլ ժողովրդի հոգեկան գանձերը շռայլորեն ցուցադրելու առաքելությամբ։

* * *

1930-ական թթ. երկրորդ կեսին գրական կյանքը բարդ ընթացքի մեջ էր։ 1936-ի սկզբից գրականության և արվեստի բնագավառում լայն ճակատով պայքար սկսվեց, այսպես կոչված, ֆորմալիզմի և նատուրալիզմի երևույթների դեմ։ Հարցի քննարկումը սուր բնույթ ստացավ Մ. Արմենի և Ն. Զարյանի ելույթներում (տե՛ս ԳԹ, 1936, № 9, 10)։ Դրան ավելացան

նաև բանավոր բուռն վիճարկումները հարցի քննարկման ժամանակ՝ նույն թվականի ապրիլի 26—28-ը Կուլտուրայի տանը կազմակերպված ասուլիսում (նյութերը տե՛ս ԳԱԹ, ՀԳՄ ֆոնդ, № 13)։

Պայքարի սլաքը շատ վտանգավոր դիրքերից ուղղվեց Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի, Բակունցի պատմվածքների, Թոթովենցի, Մահարու, Նորենցի, Տարոնցու և այլոց ստեղծագործության դեմ։ Ամեն ինչի մեջ որոնվում էր ձևամոլություն, անցյալը իդեալականացնելու միտում։ Վերստին արծարծվեցին դասական ժառանգության յուրացման հարցերը։ Վտանգավոր բնորոշումներով իրար հակադրվեցին արևելահայ ու արևմտահայ գրողները և նրանց ավանդույթներին հետևողները։ «Նացիոնալիստական», «սպեցիֆիկ», «դասակարգի թշնամի», «ժողովրդի թշնամի», «ինդիվիդուալիստական» բնորոշումներով պիտակավորվեցին գրողները և տարբեր ճանապարհներով, նախ, հեռացվեցին գրողների միությունից, ապա, մեկուսացվեցին։ Անիրավացի ու սխալ մեղադրանքների հետևանքը եղավ շատ ողբերգական, ոմանք այդ ամենի համար վճարեցին իրենց կյանքով, ոմանք՝ երկարատև, հարկադիր բացակայությամբ։ Այս ամենը, բնականաբար, պիտի որ շատ ծանր անդրադառնար գրականության ընթացքի վրա։

Այդ ամենով հանդերձ, 30-ական թթ. գեղարվեստական զարգացումը բերեց բանաստեղծական խոսքի նոր տեղաշարժեր, ստեղծվեցին արժեքավոր երկեր։

Այս տարիներին ասպարեզ մտավ գրական մի նոր սերունդ՝ Հ. Շիրազ, Թ. Հուրյան, Ա. Գրաշի, Գ. Բորյան և ուրիշներ, ու թեև դժվարությամբ, բայց ներքին ուժով ու կուտակումներով զարգացավ նաև այդ տարիների սովետահայ պոեզիան՝ հայ բազմադարյա բանաստեղծության առանձնահատուկ մի տասնամյակը։

II. ԽՈՀԱԿԱՆ-ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՊՈԵԶԻԱ

Նոր ժամանակների գեղագիտական որոնումները մնացել էին ետևում։ Գրական դեկլարացիաների ժամանակը ավարտվել էր։ Կուտակված փորձը կարող էր հենակետ ծառայել պոեզիայի բոլոր ժանրերի հետագա զարգացման համար։ Նյութի հասունությունը համընկել էր բանաստեղծներից շատերի ներքին հասունացման հետ։

Ա

Ե. Չարենցը իրագործում էր ժամանակակից ոգով դասական պոեզիա ստեղծելու պահանջը։ Այլևս ո՛չ վեճ, ո՛չ խոստում, ո՛չ «լիրիքական անտրակտներ»։ Հավատամքից, դաժան պայքարով ձեռք բերված հա-

մոզմունքներից անցում դեպի վերին նպատակի իրագործում՝ սա էր նրա ճանապարհը։

Չարենցի 1930-ական, ավելի ստույգ՝ 1933—1934 թթ. ստեղծագործական աշխատանքի արդյունքը դարձավ «Գիրք ճանապարհի» խոհափիլիսոփայական պոեմների ու բանաստեղծությունների ժողովածուն։

Անհավատալի է այդ սխրանքի չափը՝ «Սասունցի Դավիթ», «Պատմության քառուղիներով», «Դեպի լյառը Մասիս», «Մահվան տեսիլ», «Զրահապատ «Վարդան Զորավար», «Գալիքի որմնադիրները», «Համայնական դաշտերի սերմնացաններ», «Նորք», «Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության», «Աքիլլե՞ս, թե՞ Պյերո»։ Եթե պոեմներին գումարենք «Տաղեր և խորհուրդներ», «Զանազան բանաստեղծություններ ու թարգմանություններ», «Արվեստ քերթության», նաև «Գիրք իմացության» բաժինների գործերը, ապա կստացվի պատկառելի մի արժեք, որ արդյունք է վիթխարի, տիտանական աշխատանքի։

«Գիրք ճանապարհին» չէր կրկնում նախկին ժողովածուները։ Նոր էր նյութը, նոր էին պոեմների ու բանաստեղծությունների ձևն ու արտահայտչական միջոցները։

1933-ին պատրաստ «Գիրք ճանապարհին» «Աքիլլե՞ս, թե՞ Պյերո» թատերգությանը փոխարինած «Արվեստ քերթության» և «Գիրք իմացության» բաժիններով լույս տեսավ 1934-ին։

«Գիրք ճանապարհի»-ում Չարենցը ձեռնամուխ եղավ իրեն հուզող հարցերի խոհափիլիսոփայական մարմնավորմանը։ Դրանք բազմազան էին, սակայն իրենց որոշակիությամբ աչքի էին ընկնում՝ ժամանակ, Իմաստնություն, Ներդաշնակություն, Արվեստ հարցադրումները։ Այդ ուղղությամբ Չարենցը պոեզիային հայտնի գրեթե բոլոր ժանրերով շրջանառության մեջ էր դնում հսկայական նյութ։ Գնահատելով անցած դարերի պատմությունը, մշակույթը, Չարենցը վիճում էր, հաստատում, հարցնում, ուսուցանում։ Այս առումով նրա Գիրքը պարունակում է և՛ վիճաբանական լիցք, և՛ պատմության փորձից դաս առնելու ծրագիր։

Ժողովրդի անցած պատմական ուղու փիլիսոփայական իմաստավորմանը Չարենցը դիմեց 30-ական թվականների սկզբներին։ Որպես հարց, որպես նյութ այն բանաստեղծին ուղեկցել է գիտակցական ողջ կյանքի ընթացքում։ Սակայն այս շրջանում է, որ Չարենցը փորձում է ամփոփել իր խոհերը։ Իր խորհրդածություններում Չարենցը ելնում է ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական ներկա վիճակից, գլխավորապես մաքառման ոգու ըմբռնումից։ Այս իսկ պատճառով մաքառման հոգեվիճակը նրա փիլիսոփայության մեջ ժողովրդի պատմական ճակատագրի համար ստանում է բախտորոշ նշանակություն։

Դեռևս «Երկիր Նաիրի» վեպում, անդրադառնալով հայ ժողովրդի ողբերգական վիճակին, Չարենցը մեղադրանքի խոսք է ասել նաև ժողովրդի բախտը տնօրինողների հասցեին: Մեղքի հիմնական ծանրությունը Չարենցը դնում էր ժողովրդի առաջնորդների, նրա պայքարը կազմակերպողների վրա, մերկացնում նրանց ապիկարությունը և միաժամանակ ժողովրդական զանգվածների մեջ տեսնում պայքարի ընդունակ թաքնված մի հզոր ուժ: Ահա այս տեսակետն է, որ «Երկիր Նաիրիից» տասը տարի անց վերարծարծվում է «Պատմության քառուղիներով» պոեմում:

Հին դարերից մինչև «հանճարեղ ներկան» քայլել է հայ ժողովուրդը «անդեկ, ցաքուցրիվ, անգաղափար»: Աղետավոր այդ ուղին եղել է անփառունակ, տարածվել է «անբոց ու անժպիտ»: Չարենցին քաջ ծանոթ էին հակառակ դատողությունները հայ ժողովրդի անցյալի մասին: «Մահվան տեսիլ» պոեմում Ալիշանը, դիմելով Դանտեին, ասում է.

Եվ Տավիղը շեփոր դարձըրած՝ քերթության պարտեզը մտա,
Որ կորած հայրենիքս երգեմ և անցյալը նրա հրածին:—
Երգեցի ես ձայնով առնական ամրոցներն ու բերդերը հայոց,
Ոստանները հայոց արքայից, պալատները նոցա փառահեղ.
Երգեցի Կարմիր Ավարայրը, Մասիսը՝ աստղերին հայող,
Զգտելով հին փառքը հայոց սրտերում անմար միշտ պահել...

Այս զրույցները Չարենցը համարել է անմիտ, և հայերի «անփառունակ» անցյալի մասին խոսել է իր անունից, արտահայտել իր հայացքը անցյալի հանդեպ: Նա գրել է. «Օրերի հեռվում ես տեսնում եմ միայն Ստրկություն, մոխիր, մոռացություն ու մահ Եվ երկրային ընթացք մի անիմաստ...»:

Չարենցն ստեղծում է նաև ժողովրդի առաջնորդների կերպարը՝ անժողովուրդ թագավորներից մինչև «երեկվա մեր տերերը չնչին»:

«Պատմության քառուղիներով» պոեմում հայ ժողովրդի պատմությունը քննվել է իբրև մեկը մյուսին հաջորդող սոցիալ-տնտեսական կարգերի պատմական մի ճանապարհ, որի ընթացքում յուրաքանչյուր փուլին համապատասխանող իշխող դասակարգը համատարած թշվառության մեջ ներդրել է իր «լուման»: Բզկտված կողերով գայլի՝ հայ տոտեմի խորհրդանշական կերպարով է Չարենցը բնութագրում «խորշակյալ, անդուռ Արարատյան դաշտում» ապաստան գտած ժողովրդի ճանապարհը.

Օ՜, նախնինե՛ր... Տեսնում եմ ահավասիկ.—
Հին դարերի խորքում, ուղիներով մռայլ,
Քաղցած, քոսոտ, անբուրդ, դեպի լյառը Մասիս

Քայլում է առասպելյալ մեր գայլը...
...Օ, չի եղել մեր գայլը պղնձյա
Եվ ոչ մարմարիոնյա, և ոչ անգամ քարե,—
Նիհար կողերը լերկ, նա անցել է անծայր
Տափաստաններ, մինչև նա հանգիստ է առել
Այս Մասիսի հանդեպ անիրական,
Այս խորշակյալ, անդուռ Արարատյան դաշտում,
Եվ՝ լուսնի դեմ նստած՝ նա երկար
Ոռնացել է իր վիշտը անկշտում,—
Ոռնացել է անձուկ իր տառապանքը,
Աննասնական իր քաղցը,— և ոռնոցը նրա
Դարձել է հիմնը մեր անարձագանք—
Ու դարերով հնչել մեր պատմության վրա...

Այնուհետև, հետզհետե, բացվում է ողբերգության պատկերը ըստ «անձերի»։ Թագավորներ են եղել, իշխաններ, սակայն ոչ ժողովուրդ են ունեցել, ոչ գահ։ Դարեր շարունակ նրանք «օտար խարույկներից» սոսկ հայցել են «ոգու կրակ»։ Արքենանոմ են անուններ, որոնք փոխարինել են մեկը մյուսին, մե՛րթ Պարսկաստանի, մե՛րթ Բյուզանդիայի միջամտությամբ իշխել հարազատ երկրում որպես փոխարքաներ, կուսակալներ, նույնիսկ երբեմն դավել ժողովրդին՝ «օտար խարույկները» վառ պահելու համար։ Ըստ Չարենցի «ճորտային շղթա» են փաթաթել մեր վրին նաև «ֆեոդալները շվայտ» ու «իշխանները չնչին», որոնք դրել են դեմքին մեր կնիքը գերության...»։

Մյուս «մեղադրյալները»՝ XVII—XVIII դդ. հայ ազատագրական շարժումների գաղափարախոսներն են, որոնք կապում էին իրենց հույսերը օտար երկրների օգնության հետ, և դա այն դեպքում, երբ բուն երկրում չի եղել

Եվ ո՛չ մի, ոչ մի մեխ,—
Ո՛չ մի կտոր երկաթ, կամ անագե շաղախ,
Կամ մարմարյա մի սյուն, կամ թեկուզ կիր,
Որ փորձության պահին անձրևներից մխար
Եվ իր ծուխը խառներ ըմբոստության երգին...

Ասել է՝ օգնության սպասումների և ոչ թե սեփական ուժերի վրա հույս դնելը՝ դատապարտված լինելու նշան էր։ Երկաթ էր պետք, որպեսզի նրանց սերմանած «անխորտակ ու խոր» վիհ տենչերը իրագործվեին։ Չարենցն այս դեպքում ևս ցուցաբերում է «դասակարգային» վերաբերմունք.

Եվ ո՜ր, և ո՜ր, և ո՜ր նպատակի շողով
Զգտել եք կյանքը մեր անմխիթար
Հանել ափունքներից այն սև ու ապերջանիկ,
Նշել սերունդներին ուղի պայծառ...

Չարենցը անդրադառնում է նաև այն հարցին, թե հանուն ինչի՞ օտար պետությունները պետք է ձեռք մեկնեին հայերին։ «Ի՞նչ են տանում նոքա ուրիշներին տալու»,— հարցնում է նա և պատասխանում՝ «կարավաններ ահի ու թշվառության»։ Քրիստոնյա «եղբայրները» այս դեպքում ոչինչ չեն անում իրենց հավատակիցների փրկության համար։ Մեծ ցավով է Չարենցը գրում. «Խոստացել են նոքա իրենց երբեք չեղյալ Փառապանծ անցյալի անունով—Առաջնորդել նոցա Երկիրը Ավետյաց՝ Հանուն որդու, հոգու և հանուն հոր»։ Չարենցը պնդում է, որ պատմության քառուղիներով «այսպես անցել ենք մենք անխոհ ու անգաղափար»։ Այս պնդումը կհնչեր անհիմն ու անհեթեթ, եթե մեկնաբանվեր անկախ նրան նախորդող և հաջորդող նյութից։ «Կտրել ենք երկար մի ճանապարհ Եվ ճանապարհը մեր այս ե՞րբ է արդյոք, ե՞րբ է փայլատակել, օ, ե՞րբ»,— ամեն ինչ անցել է ապարդյուն՝ այս է Չարենցի միտքը։

Պատմական ուղու եզրափակողները «Անկերպարանք անդեմ—Երեկվա մեր տերերը չնչին»՝ «Երկիր Նաիրի» վեպի հերոսներն են։ Պոեմում Չարենցն այսպիսի մի տող ունի՝ «Մեզ ժառանգած գանձի, օ, վատնիչներ հետին», որը առաջին հայացքից թվում է անսպասելի կամ տարօրինակ այն ամենից հետո, ինչ գրվել էր։ Սակայն, միայն առաջին հայացքից։ Այդ նախադասությունը առաջին ակնարկն է ժողովրդի պայքարող ոգու, առայժմ Չարենցը դիմում է ազգային «միրաժի» տխուր հետևանքներին, մտաբերում բոլոր «քամի ու մուրացկանություն սերմանողներին»՝ «Որ ափերում հեռու» իրենց «ապաստան գտած»—կերտեցին «դղյակներ ու ապարանքներ, Մեր անունից մրրիկ «սերմանեցին»։ Ահա այստեղ է, որ հանդիպում ենք «Երկիր Նաիրիի» և «Մահվան տեսիլի» որոշ դրվագների՝ կապված դաշնակցության անխնա մերկացման հետ։ Իսկ հետո գալիս է ժողովուրդը, որը «Պատմության քառուղիներում ոլորապտույտ, Պայքարել է ոգով, մաքառել է նա միշտ, Եվ չի կորել դաժան տարիներում այն մութ»։ Ըստ Չարենցի՝ նա է «գերող գաղափարների» կրողը։ Սույն գերող գաղափարներն են տվել նրան «ոգու անհուն կորով», և սա է, որ մեզ «փառք է սահմանել», տվել գանձեր։ Անցնելով դանթեական տառապանքների ուղին, ժողովուրդը պահպանել է իր ստեղծարար հուրը։ Սրա հետ միասին ջլատվել է նրա «հավաքական հանճարը», նա ընտելացել է «անինքնուրույն կյանքի»։

Ժողովրդին բաժին ընկած փորձությունները Չարենցը պայմանավորում է և՛ օտար զավթիչների, և՛ սեփական կեղեքիչների անհոգության՝ «ոգու վաստակի» արգելքով, անվանելով դրանք երկճյուղ խարազան։

«Պիտանի գաղափարի» տեսանկյունից է բնութագրում Չարենցը XX դարի առաջին տասնամյակները, երբ, վերջապես շողշողացել է մի այգ, «որ պայքարով է բացվում» և Հիսուսի՝ ուղտի ու ասեղի առակին հակառակ, «պիտի մտնենք՝ անգամ ասեղի նուրբ ծակով՝ Ապագայի դրախտը անարատ»։

Հայ ժողովրդի անցյալի մասին չարենցյան դատողությունները պայմանավորված էին մի քանի կարևոր հանգամանքներով։ Առաջինը վերաբերում է ազգի հավաքական ուժի, պայքարող ոգու ու հանճարի, որպես ազգի ինքնության պայմանի չարենցյան իդեալին, երկրորդը՝ անձնական խառնվածքին, և երրորդը՝ ժամանակի մթնոլորտին։

Հայ ժողովրդի անցած ուղին չէր համապատասխանում Չարենցի իդեալին, որը ազատության նվաճումն էր, ո՛չ թե տեղատվությունը, պայքարի արդյունավետությունն էր, ո՛չ թե անհետևանք մաքառումը։ Նրա խառնվածքին խորթ էր «օտար խարույկներից» ոգու կրակ հայցելը, «ուրիշների փայլով շառագունվելը»։ Մեր նախնիներին նա չէր ներում հայրենիքի կորստյան, Հայաստանի կործանման համար։ Նա չէր ցանկանում դա բացատրել օբյեկտիվ պատճառներով, քանի որ ամեն ինչ կարելի է բացատրել, սակայն ընդունել՝ ոչ։ Չարենցը ներկայի մասին իր ակնարկներով հուշում էր, որ «պիտանի գաղափարների» և «պայքարող ոգու» առկայությամբ հայ ժողովուրդը հասավ «այգաբացի»։

Չարենցը, իհարկե, թանձրացրել է գույները, ելնելով նաև ժամանակի ոգուց։ Դրա ապացույցներն են նրա մտքերի աղավաղումները ժամանակակիցների կողմից և, գլխավորապես, այն գնահատականները, որոնք տրվում էին այս կամ այն գրողին (վերջին հաշվով նաև հասարակական գործիչներին), պատմական դեպքերին ու դեմքերին։ Չարենցը ելնում էր Հայաստանի թշվառ անցյալից, նրա դարավոր մաքառումների ապարդյունությունից ու գնահատում պատմությունը վերջնական արդյունքի տեսանկյունից։ Եվ եթե նա սխալվում էր իր վերջնական գնահատականում. «Ու կանգնած ենք ահա ապագայի հանդեպ, Զարմանալի թեթև, զարմանալի անդեմ՝ Մերկության պես տկլոր ու անանցյալ»,— ապա նրան արդարացնելու էին դալիս դարերով ձգվող պետականության կորուստը, օտար լուծը։

Կոնկրետ դեպքերի և դեմքերի պատկերումով ժողովրդի պատմական ճանապարհի իմաստավորմանը Չարենցն անդրադարձավ «Մահվան տեսիլ» պոեմում։ Վերնագիրը փոխ էր առնված Ատոմ Յարճանյանից։ «Կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ» բնաբանը՝ նույնպես։ Ավելին՝ պոեմը

շաղախված էր Յարճանյանի ողբերգական տեսարաններից, հարուցյուն առած մեռելների տեսիլներից, որը Չարենցը օգտագործել էր դեռևս «Դանթեական առասպելում»։ Այսուհանդերձ, պոեմն ամբողջությամբ ներշնչված էր Դանտեի «Մարդկային կատակերգությունից»[11]։

Պոեմի «Մուտք» գլխում Չարենցը հրաժարվում է հետևել «անցյալի վսեմ քերթողահայրերի» հերոսապատումների օրինակին։ Նա արժանվույնն է հատուցում նրանց. «Ձե՛զ եմ հառել աչքերըս, ո՛վ անցյալի վսեմ քերթողահայրեր, Գագաթնե՛ր Մտքի ու Հանճարի և Քերթության պետե՛ր»,— և իրեն օգնական ընտրում «տառապյալ հանճար», «բազմաչարշար» Դանթեին, որովհետև այն նյութը, որին դիմելու է նա՝ «անցյալի արնակարմիր տեսիլներն են», «անցյալի խավարից հառնած զարհուրանքը»։

Չարենցն ստեղծում է ապահերոսականացված հերոսների պատկերասրահ, որը հոսում անցնում է «անցյալի արնակարմիր տեսիլներից շղմած» նրա հայացքի առջև։ Մոտիկ անցյալն էր դա. առաջին համաշխարհային պատերազմին նախորդած տարիները՝ ազատագրական փլուզված տենչերով, պատերազմի և ջարդերի ահավոր պատկերներով։

«Մահվան տեսիլ» պոեմում Չարենցի անցյալին հառած հայացքը պատմության դատաստանին է ներկայացնում ազգային կուսակցությունների, քաղաքական տարբեր կողմնորոշումների առավել կամ պակաս հայտնի ներկայացուցիչների՝ Ալիշանից, Նազարյանցից մինչև Արծրունի։ Գույները թանձրացված են, քանի որ թելադրվում էին ժամանակի գաղափարական սուր պայքարի թոհուբոհով, իսկ պատմական այդ շրջանի ուղին գնահատված է (ինչպես «Պատմության քառուղիներով» պոեմում) նույն՝ վերջնական արդյունքի տեսանկյունից։ Այսուհանդերձ, չարենցյան մերկացումներին ենթարկվում են այս կամ այն գաղափարի ներկայացուցիչները, իսկ ազատագրական ընդհանուր գաղափարը, այն գործը, որի համար պայքարել և զոհվել են շատերը՝ դատապարտման չի ենթարկվում, որի շնորհիվ անգամ ծաղրված կերպարները դառնում են ողբերգական։ Այս առումով պոեմը որքանով քննադատություն է ազգային գործիչների հասցեին, նույնքանով էլ բողոքի ճիչ է և՛ պատերազմի, և՛ եղեռնի արհավիրքների հանդեպ։

Դժվար է հայ պոեզիայի էջերում հիշել պատերազմի գեղարվեստական խտացման, ողբերգական հետևանքների մարմնավորման այդ ուժի օրինակներ։ Չարենցին է պատկանում պատերազմի հավաքական կերպարի՝ Դեղին Արքայի գեղարվեստական այս «հուշարձանի» ստեղծումը.

---

[11] Ավելի մանրամասն տե՛ս Ս. Աղաբաբյան, Եղիշե Չարենց, գիրք 2, 1977, էջ 267—274։

Խարույկի մեջտեղում, ոսկյա մի գահի վրա ընկղմած,
Նստած էր Արքան այդ ահեղ, որ չուներ կերպարանք որոշ.
Մերթ թվում էր, թե դա—կրակե մի մարդ է՝ բռունցքը սեղմած,
Որ բռնել է սեղմած բռունցքում—մի փոքրիկ եռագույն դրոշ։
Բայց հաջորդ վայրկյանին արդեն փոխվում էր տեսքը նրա,
Եվ ահա—գահի վրա նույն—մի գայլի գլխով վարդապետ,
Սևասև վեղարը գլխին և դեղին ճակատի վրա—
Մի հսկա, շողշողուն ադամանդ, որ թե՛ խաչ է, թե՛ գունդ է,
թե՛ նետ։
Փոխվում էր ապա նաև այդ կերպարանքը. հանկարծ նրա տեղ՝
Երևում էր դեղին մի կատու՝ աչքերում կրակներ ահի,—
Եվ թվում էր, թե դեմքը նա իր—ոսկեկար քողով է պատել,
Եվ նետը դարձել է նժար, և խաչը դարձել է մահիկ։

«Արքան» խորհրդանշում է պատերազմին նախորդող տարիները։ Սրան համապատասխան դեռ անվերջանալի երթով գալիս ու գալիս են տեղահանված ժողովուրդն ու նրա առաջնորդները.

Կանգնել էր Արքան այն դեղին՝ հրդեհի նման մորուքով,—
Եվ փողի նման լեգենդար՝ մահագույժ շեփորը նրա
Կանչում էր, կանչում էր նրանց—դեպի նոր մի մեռյալ
երիքով...[12]

Մեկը մյուսին հաջորդող պատկերները ավելի ու ավելի են ահագնանում՝ պատերազմի «Արքային» բերում են իրենց տուրքը և կուսակցությունների ղեկավարները, նրանց հետևից շարժվող ժողովրդական հոծ զանգվածները։ Չարենցն ստեղծում է իր կռիվը տանուլ տված ժողովրդի ողբերգական վիճակի պատկերը, իբրև անմիջական հակապատկեր խելագարված ամբոխների.

Ամեհի լացով, աղմուկով, ոռնոցով անհույս ու մռայլ
Շարժվում էր ամբոխը դեպի այն բլուրը կարմիր, կոնաձև...

Պատերազմը իր ոլորտի մեջ էր ներքաշել նաև բնությունն ու մարդու արարչական հանճարի ողջ արդյունքը։ Երթի էին ելել տապից չորացած գետերը, ցորենի հրդեհված դեզերը, ցանքսերն ու արոտները, զորքի ոտնակոխ արված պարտեզները, մոխրացած հյուղերը, քանդված քաղաքները՝ «գնում էր երկիր մի ամբողջ»։

---

12 Չարենցը այստեղ դիմել է Աստվածաշնչին, ըստ որի քանանացիների գլխավոր քաղաքը՝ Երիքովը գրավելու նպատակով Հեսունավեն պաշարել է այն յոթ օր և քաղաքի պարիսպների տակ հնչեցրել մահագույժ շեփորներ։

Պատերազմը մարդկությանը ետ էր տանում դեպի նախամարդը, մարդակերպ կապիկը, քերում էր հոգուց այն ամենը, ինչ «տարիներ կամ դարեր» շարունակ սերնդից սերունդ կուտակել էր ժողովուրդը: Չարենցը դիտել է հայ ժողովրդի ճակատագիրը համաշխարհային պատմության մի շրջադարձում, սերտորեն կապված աշխարհը դեպի անդունդը մղող խելագարության հետ, որպես ընդհանուրի մաս: Սրա գեղարվեստական այլաբանությունն է սարսափ ներշնչող երթը դեպի գագաթն այն բլուրի, որտեղից հնչում էին ռազմի շեփորներ, ուր վառվում էր ահավոր մի խարույկ և խարույկի մեջտեղում, ոսկյա մի գահի մեջ ընկղմված էր պատերազմի ահեղ «Արքան», որի զոհերը՝ շնչավոր ու անշունչ, դատապարտված են անկարելի տառապանքների ու զոհաբերության: Մահվան այս երթում, սակայն, Չարենցը առանձնացնում է եղեռնի զոհերին.

Մեր դիմաց անցնում էին արդ մանուկներ մեռյալ և ծերեր,
Հաշմանդամ սերունդներ ամբողջ՝ եղեռնի հնձանին ընծա...

Այդ սարսափելի աղետը ուղեկցել է Չարենցին նրա ամբողջ ստեղծագործական կյանքում և տարբեր ձևերի մեջ անընդհատ ձգտել մարմնավորման՝ սկսած «Դանթեական առասպելից» մինչև «Կոմիտասի հիշատակին» պոեմը:

«Մահվան տեսիլ» պոեմում բեկբեկվում է այն միտքը, ըստ որի ճակատագրական զարմանալի անխուսափելիությամբ հայ ազգի ազատագրական տենչերի ու ձգտումների ճանապարհը եզրափակվել է համաշխարհային արհավիրքով, ուր հաղթող չկա, բոլորը պարտված են: Սակայն հայ ժողովրդի կացությունը այնքան է ողբալի, որ սարսափների սովոր Դանտեին անգամ նրանք թվացել են անկարելի և փախուստի մատնել նրան. «Այդ դաժան տեսիլքին ի տես՝ քայլերով երեր մենք փախանք»: Չարենցն ստեղծում է նաև նախահեղափոխական իրականության խորհրդանշական ընդգրկուն պատկերը անտառի տեսքով: Անտառ, որը թշնամի էր մարդուն նույն այլաբանությամբ, որը ժամանակին օգտագործել էր Գորկին իր սիրտը ջահ դարձրած ռոմանտիկ Դանկոյին պատկերելիս.

Սարսափած փախչում էինք մենք անտառի միջով այդ խավար.
Այդ մռայլ ծառերի միջով, որ պարզած երերուն ձեռներ—
Մեզ թվում էին մի գալիք ահռելի սպանդի համար
Հանրային դամբանից ելած, հարություն առած մեռելներ...

«Սասունցի Դավիթ» հայ ժողովրդի «հանճարեղ վեպի» մշակմանը Չարենցը դիմեց՝ նրա մեջ տեսնելով ժողովրդի ապագա կյանքի գաղափարը, «Կարմիր և անմահ խորհուրդը», որը և դարձավ նրա պատմու-

թյանը վերաբերող փիլիսոփայական հայացքների դրսևորումներից մեկը։ Նյութի ընտրությունն իսկ խոսում էր այն մասին, որ հակառակ «Պատմության քառուղիներով» պոեմի գաղափարական պնդումների, «զառամյալ» պատմությունը չի եղել «անշող մթություն մի անդեմ»։ Նույնն են հաստատում նաև «Դեպի լյառը Մասիս», «Զրահապատ «Վարդան Զորավար», «Կոմիտասի հիշատակին» պոեմները՝ նվիրված պատմության այլ դրվագների։

«Սասունցի Դավիթ» պոեմում պատմությանը վերաբերող Չարենցի հայացքները արտահայտվել են պարզ ու հստակ։ Պոեմն սկսվում է արտաքին թշնամուն՝ Մսրա Մելիքին ուղղված նզովքով և վերջանում Զենով-Օհանից և բոլոր այն իշխաններից ունեցած դժգոհությամբ, որոնք իբր ժողովրդին բերել են «մահ ու մուժ, ու նեռ»։

«Կարո՞ղ է սակայն պատահել, որ՝ Որքան էլ լինի ապագան մութ՝ Մնա անժառանգ ու անսերունդ Երկիր մի ամբողջ ու ժողովուրդ»,— հարցին Չարենցը պատասխանել է «ոչ»։ Այդ «ոչը» պարունակում է երկու ելք, նայած թե ո՞վ է լինելու «ժառանգը»։

Մեծ Մհերին՝ Դավթի հորը, իշխան էր ընտրել ժողովուրդը։ Նա հաղթում է արտաքին թշնամիներին, որովհետև ապավինում էր սրի ուժին և ռամիկ ժողովրդին։ Զենով Օհանը իշխանների ընտրյալն էր և հույսը դրել էր ոչ թե թրի, այլ ոսկու վրա՝ «իբրև ոսոխից միակ փրկություն ու ապավեն», այդ իսկ պատճառով քամուն է տվել Մեծ Մհերի հարստությունը։

Դավիթը իր հոր գործի շարունակողն էր, նրա հաղթանակների ժառանգորդը և բռնել էր այդ ուղին ռամիկ կնոջ դրդումով։ Զենով Օհանը նրան այդպես գործելու խորհուրդ չէր տվել։ Այստեղ Չարենցը հարազատ է մնացել էպոսի ոգուն։

Թրի ուժով ինքնության ու ազատության հասնելու չարենցյան տեսակետը արտահայտություն գտավ Փոքր Մհերի կերպարի մեկնության մեջ։ Նույն տրամաբանությամբ Մհերը ոչ թե իր կամքով, այլ «դժնի ուժերի» աջակցությամբ, բանտարկվում է «անհուն լեռան քարայրում մթին», որպեսզի այնտեղ «հավիտյան ընդմիշտ գերված մնա»։ Այսպիսով Առյուծ Մհերի զարմը կորչում է։ Տիրակալ է դառնում Զենով Օհանի սերունդը և ցրում «երկրի ինքնությունը ոսկեսար»։ Այստեղ Չարենցը հեռանում է էպոսից և ներմուծում նորդարյա մտայնություններ։

Քարանձավում դարեր մնալուց հետո Մհերը իր ուժերով դուրս է գալիս՝ աշխարհին արդարություն բերելու և հաշվեհարդար է տեսնում Օհանի զարմի հետ, այսինքն՝ պասսիվ բողոքողից վերաճում է պայքարող ռազմիկի։ Չարենցի «Սասունցի Դավիթը» ժողովրդական էպոսի հետ

համեմատելիս՝ կտեսնենք, թե ինչպես գաղափարախոսությունը փոխում է հինավուրց ասքի բովանդակությունը։

Առաջնորդվելով պատմության շարժիչ ուժի՝ դասակարգային պայքարի դրույթով, Չարենցը իրար դեմ է հանում նույն Սասնա Տանը պատկանող Մեծ Մհերի և Ջենով Օհանի «զարմերին»։ Ահա այստեղ, ժողովրդական դյուցազներգությանը խորթ տարրը շեղում է հեղինակին դեպի ապապատմականացում։ Սույն տեսանկյունից առավել տուժում է Ջենով Օհանի կերպարը, որին վերագրվում է սկզբնաղբյուրին խորթ գործելակերպ (չնայած էպոսում ոսկուն ապավինելու Ջենով Օհանի միտումը առկա է, սակայն դա բացատրվում է նրա վախկոտությամբ)։ Փոքր Մհերի դեպքում Չարենցը, ելնելով ժողովրդի ընդերքից սերված՝ նրա շահը «թրի զորությամբ» պաշտպանող հերոսի իր իդեալից, նրա կերպարը ենթարկում է գաղափարական մշակման և հասցնում տրամաբանական ավարտի՝ «ցմահ» բանտարկյալին դուրս է հանում ժայռից, որպեսզի նա հերոսին վայել պայքարով հաստատի աշխարհում ազատությունն ու արդարությունը.

...Օրն եկավ—և դեմքով վառ
Ելավ քարայրից Մհերն արդար,
Եվ բերեց զարմին Օհանի չար
Անկում վերջնական և մահ անճառ։
Օ՛, անմահ Մհե՛ր, քանի՛ դու դար
Պիտի մնայիր այրում խավար,
Մինչև աշխարհում քո օրը գար
Եվ ելնեիր դու արևավառ—
Համա՛յն աշխարհի զարմերին չար
Բերելու անկում և մահ արդար։

Ըստ ասքի տարբեր պատումների՝ Փոքր Մհերը փակվել է քարայրում իր կամքով։ Հողը այլևս չի պահել նրան, և նա քարայրից դուրս է գալու այն ժամանակ, երբ «ցորենի հատ էղնի մասրա բարա», երբ «լինի վերին հրամանն» կամ գա «ահեղ դատաստանի օրը»։ Իսկ դա նշանակում է, որ ժողովուրդը, սիրելով իր հերոսին և պարգևելով նրան անմահություն, սոցիալ-պատմական նոր իրադրության պայմաններում այլևս չի հավատացել նրա թրի ուժին, արդար կյանքի իր իդեալը այլևս չի կապել մի անձի հետ, թեկուզև դյուցազնի, և քրիստոնեության ազդեցության տակ ներշնչվել է «ահեղ դատաստանի» գաղափարով, որը պիտի արվի Քրիստոսի ձեռքով։ Մհերը կվերադառնա, երբ արդեն աշխարհը մաքրված կլինի։ Այս իմաստով «Սասմա Մհեր» ժողովրդական ասքը ոչ միայն վկայում է պատմական վաղ շրջանին բնորոշ ժողովրդական մտածողության և ազա-

տասիրական իղձերի մասին, այլև այն տեղաշարժի, որը կատարվել է նրա գիտակցության մեջ ավելի ուշ ժամանակներում: Սրա վկայությունն է նաև Գ. Սրվանձտյանի գրի առած «Սասունցի Դավիթ կամ Մհերի դուռ» ամենավաղ տարբերակի վերջաբանը: Մհերի հարցին, թե՝ «Ի՞մալ դուք զաշխար կուտեք» (այսինքն՝ ինչպե՞ս եք ապրում), համբարձման գիշերը նրա ժայռը մտած նախորդը պատասխանում է. «Խելքով»: «—Ձեր խելքն ի՞մալ է»,— հարցնում է Մհերը և պատվիրում, որ նախորդը մեծ ու ծանր տոպրակը գցի ձիու գլխին, որը և նա խորամանկորեն կատարում է: «Մեր խելք հըմլա է, մենք հըմլա կուտենք աշխարհ»[13]: Իսկ սա ապացույց է, որ ժողովուրդը գիտակցությամբ այնքան է հեռացել կյանքից կտրված իր վաղեմի հերոսից, որ նրան «խելք» է սովորեցնում: Ինչպես վկայում են փաստերը, Մհերին նվիրված պատումները պետք է որ պատկանեն «էպոսային» մտածողության ուշ շրջաններին, երբ արդեն խամրել էր հերոսության մենաշնորհի պատրանքը և ազատասիրական տենչերը կապվում էին, մի կողմից՝ քրիստոնեության, մյուս կողմից՝ «խելքի» հետ:

Փոքր Մհերը չարենցյան մեկնության շնորհիվ ոչ թե արդարության սպասող է, այլ հանուն արդարության մարտնչող մարտիկ, Մեծ Մհերի և Սասունցի Դավթի արժանի ժառանգը: Չարենցյան այս մեկնակետը 1939 թ. որդեգրվեց Խահակյանի կողմից՝ նրա վերամշակած «Սասմա Մհեր» պոեմում, մասնավորապես «Վերջերգում»: Մհերը դուրս է գալիս քարայրից, որպեսզի գլխավորի ժողովրդական պայքարը կեղեքիչների դեմ:

Հայտնի է, որ Մհերի կերպարը Խահակյանի ուշադրությունը գրավել է դեռևս 900-ական թթ. և ընկալվել որպես «չարի կործանման, դեմոնականության մարմնավորում»[14] և վերանայվել Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո: Մհերի կերպարը, ինչպես Չարենցի դեպքում, ենթարկվել է գրողի գաղափարական հայացքներին: Ե՛վ Չարենցը, և՛ Խահակյանը, վերանայելով էպոսի ժողովրդական մեկնությունները, վիպերգել են պայքարող ոգին: Միաժամանակ, նրանք կատարել են և հաջորդ քայլը՝ ցույց են տվել պայքարի դրական արդյունքը, որը բացակայում է ժողովրդական վիպերգում:

Ժողովրդական ասքի առավել սիրված կերպարը Դավիթն է: Նա է կրողը «անխառն» սիրո և վստահության, նա է դյուցազնի լիակատար մարմնացումը: Չարենցը իր պոեմում վերարտադրել է Դավթի պայքարը օտարերկրյա և ներքին լծի դեմ: Հարազատ մնալով հայտնի «ռազմական»

---

13 *Սասնա Ծռեր, 1977, էջ 47:*

14 *Ս. Խահակյան, երկեր, 1958, հ. 2, էջ 25:*

դրվագներին՝ մի շարք դեպքերում նա ներմուծել է շեշտված սոցիոլոգիական երանգ։

Չարենցի օրինակին հետևեցին այլ գրողներ (Արամունի, Տարոնցի, Սարմեն, Վաղարշյան և ուրիշներ), որոնք նույն սոցիոլոգիական տեսանկյունով պատկերեցին Դավթի կերպարը։ Չարենցի օրինակով, նրանք ևս հրաժարվեցին բարբառից, այն մասամբ պահպանելով հերոսների ուղղակի խոսքում։

Չնայած տարբեր կարգի թերություններին, Չարենցի «Սասունցի Դավիթ» պոեմը իր լեզվաոճային կուռ կառուցվածքով, նզովքի և ձոներգության նոր եղանակներով մեծարժեք երկ է։

Եվ այսպես, Չարենցի համար հայրենիքի ազատության գործում ընդունելի է միայն հաղթանակ բերող պայքարի ուղին։ Եվ քանի որ պատմությունը դրա օրինակները չէր շռայլել իր ժողովրդին, ապա անցյալը Չարենցի համար դառնում է դեպի ներկան բերող տառապալից տեղատվությունների ճանապարհ։ Անգամ հոգեբանական այնպիսի պոեմում, ինչպիսին «Զրահապատ «Վարդան զորավարն» է, ուր գերմարդկային լարումով գլխավոր հերոսը՝ Ս. Մուսայելյանը, պետք է վճռի իր համար բախտորոշ մի հարց՝ հանձնվե՞լ «Արարատյան հանրապետության» ձեռքը, թե՞ պարզել ապստամբության դրոշը, Չարենցը նրան «մտածել» է տալիս՝ չի՞ եղել արդյոք «մեր պատմությունն ամբողջ» փայտե նիզակներով և թղթե սաղավարտներով «ժողովրդի ասպետների» կռիվ, ինչպես «Վարդան Մամիկոնյան» պիեսում, որը ներկայացվել է դպրոցական բեմերում։ Եվ կեղծ ասպետներին չնմանվելու համար նա ապստամբում է։ Մուսայելյանը պայքարող այն հերոսն է, որը հակադրվում է պատմության քաոսուղիների «անժողովուրդ արքաներին», «իշխաններին չնչին», իր ծագումնաբանությամբ սերելով Սասունցի Դավթից ու Փոքր Մհերից։

1920-ական թթ. հանձին Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարի» հայ գրականության մեջ գեղարվեստական կյանքի ուղեգիր ստացավ ժողովրդի առաջնորդ, պատմության հերոս լինելու սոցիալ-պատմական, բարոյա-էթիկական, ինչպես նաև անձնական իրավունքների գեղագիտությունը։ Դեմիրճյանը պսակազերծեց թագավորի՝ աստծո ընտրյալ, գերմարդ լինելու առասպելը։ Նրա սլաքները ուղղված էին դեպի անցյալը՝ չնայած նրան, որ գլխավոր միտումին զուգահեռ նա բարձրացնում էր արդի կյանքի համար շատ կարևոր խնդիրներ։

Դեմիրճյանի պես ըմբռնելով պատմական անձի, հասարակության ղեկավարի դերի ու նկարագրի քննության անհրաժեշտության հարցը՝ Չարենցը հետամուտ էր դրա լուծմանը ժամանակակից կյանքի տեսանկյունից։ Նա գրում է «Աքիլլե՞ս, թե՞ Պյերո» պոեմը, որն անվանում է ինտերմեդիա՝ այսինքն երկու գործողությունների արանքում կատար-

վող տեսարան։ Եվ իրոք, «Աքիլլե՞ս, թե՞ Պյերո» ինտերմեդիայի գործողությունը կատարվում է ինչ-որ հերոսական դրամայի ընդմիջումներից մեկի ժամանակ և տեղի է ունենում Թատրոնի Տնօրենի, Անանուն Հերոսի և հանդիսականների միջև, անհայտ երկրի անհայտ պատմական շրջանում։ «Աքիլլե՞ս, թե՞ Պյերո» ինտերմեդիայում բացահայտվում է Ջարենցի փիլիսոփայությունը հոմերոսյան տիպի և ժամանակակից հերոսի վերաբերյալ։ Կարո՞ղ են, արդյոք, նոր սոցիալ-քաղաքական պայմաններում կյանքի կոչվել հին՝ հոմերոսյան կարգի հերոսներ։ Ի՞նչ դիրք պետք է ընդունի հասարակությունը, եթե նրա գլխին այդ կարգի հերոս փաթթելու լինեն։ Եվ, վերջապես, պիտանի՞ են այդ հերոսները մի այնպիսի հասարակարգում, որը ղեկավարվում է համայնական կամքով։

Պատասխանելով այս հարցերին, Ջարենցը մշակում է «սնփական» Քաջ Նազարի տարբերակը՝ Անանուն Հերոսին, որը ջանում է հասնել Ղեկավարի (ինտերմեդիայում՝ գլխավոր Հերոսի) կոչմանը։ Եթե հաղթելու լիներ սույն Անանուն Հերոսը, ապա Թատրոնի Տնօրենը և հանդիսականները պետք է հաշտվեին Աքիլլեսի գոյության հետ պատմական նոր սոցիալ-քաղաքական կարգերում, իսկ պարտվելու դեպքում, բնականաբար, ստանձնեին Պյերոյի՝ ֆրանսիական կատակերգության խեղկատակի ավանդական դերը, այսինքն՝ հերոսականը շրջվելու էր ծաղրականի։

Ջարենցի ինտերմեդիան չունի ոչ ավանդական անձնավորված հերոսներ, ոչ գործողությունների բաժանված սյուժե։ Այն ամբողջությամբ կառուցված է մենախոսություններ, երկխոսությունների սկզբունքով, ընդ որում՝ երկխոսությունները տեղի են ունենում մերթ Թատրոնի Տնօրենի ու Անանուն Հերոսի, մերթ՝ սրանց ու դահլիճում նստած հանդիսականների միջև։ Այստեղ յուրաքանչյուր գործող անձ հանդես է գալիս որպես հավաքական կերպար, մարդկային տարբեր խառնվածքների, հոգեբանության կրող՝ հասարակության մեջ անձի (թե հերոսի) գրաված դիրքի ու դերի հանդեպ մշակված ու կայունացած հայացքներով։ Գեղագիտական այս դիրքերից էին կառուցել Ջարենցն ու Մայակովսկին «Կապկազ» թամաշա, «Ոջիլ» և «Բաղնիք» կատակերգությունների կերպարները։

«Աքիլլե՞ս, թե՞ Պյերո» ինտերմեդիայում Ջարենցն ունի իր գաղափարական ձայնափողերը, որոնցից մեկը Թատրոնի Տնօրենն է, իսկ մյուսը՝ գանգրահեր պայծառ պատանին, որոնք հռչակում են ամենահերոսի սնանկացումը նոր հասարակարգում։ Ջարենցը կարծես զգուշացնում էր չկորցնելու զգոնությունը, վճռականորեն մերժելու քաջնազարականությունը նոր դարում։

Պոեմի ավարտը խորհրդանշական բնույթ ունի։ Դա բնորոշ էր հեղափոխության առաջին շրջանում ծնունդ առած ագիտացիոն թատրոնին՝ «առաջանում է Առաջնորդի բանակը, որ, չնկատելով Անանուն Հերոսին, ոտնատակ է անում նրան»,— ռեմարկում գրում է Ջարենցը։

Անձի պաշտամունքի տարիներին գտնվեցին «գիշերները թաքուն վերլուծող» ֆիլիստերներ, որոնք միայն զրպարտություն տեսան սույն պիեսում, այն դեպքում, երբ զգոնության այս անվախ կոչը մնաց «ձայն բարբառո հանապատի»։

О, խեղկատակ մարդի՛կ, ողորմելի՛,
Ժամանակի՛ց, դարի՛ց, հեղինակի ոգուց
Եւ մնացած այրե՛ր անիմաստ,
Որոնց համար դեռևս մեր կյանքը մի
Հոմերոսյան հեքիաթ է, կամ միայն
Հերոսների հանդուգն խաղալիք,—

բողոքեց Ջարենցը Թատրոնի Տնօրենի բերանով և մինչև վերջ մնաց համայնական ուժի Ղեկավարի մեծարման դիրքերում։ Ղեկավարի և համայնական ուժի օրգանական կապի իդեալը լենինն էր։ «Մահվան տեսիլ», «Նորք» պոեմներում Ղեկավարի կերպարի բնորոշը հենց նա է։

Ջարենցի լենինապատումը սկսվել էր դեռևս 20-ական թթ.։ 30-ականներին նա շարունակում է առաջնորդի կերպարի, խառնվածքի և գործի բնորոշ գծերի խտացումը։ «Մահվան տեսիլ», «Համայնական դաշտերի սերմնացաններ», «Գովք...» պոեմներում ղեկավարը մի անձ է, որը իր մեջ կրում է կոչմանը արժանի բոլոր գծերը («կարծր», «խոր», «տիտանական» և այլն), սակայն անձնավորված չէ։

Ժամանակակից հերոսի չարենցյան մեկնաբանության գլխավոր ելակետներից մյուսն այն խոր համոզմունքն էր, որ հերոսը համայնական ուժի տարերային արտահայտիչը չէ, որ նրա գործողությունները գիտակցված, անձնական սխրագործությունների հետևանք են, որի շնորհիվ էլ դառնում են ներքին անհրաժեշտություն։ Այս հողի վրա ծնվեցին «Զրահապատ «Վարդան զորավար» և «Բորիս Զնելաձե» պոեմները։ Իհարկե, այստեղ իր դերը կատարեց նաև հարազատ դարձած պատմական նյութի շարունակականությունը, հերոսի հոգեբանության մեջ ներթափանցելու, հոգեբանորեն լիարժեք կերպար ստեղծելու գեղագիտական պահանջը։

Հայ ժողովրդի պատմական ուղու խոհափիլիսոփայական գեղարվեստական իմաստավորմանը 30-ական թթ., Չարենցից բացի, ձեռնամուխ են եղել նաև այլ գրողներ՝ Ալազանը, Վշտունին, Զարյանը, Սարմենը և ուրիշներ։ Սակայն հենց սկզբից պետք է ասել, որ նրանց ջանքերով ստեղծված պոեմները մեր օրերում պահպանել են իրենց լոկ պատմագրական նշանակությունը։

1932-ին Ալազանը ասպարեզ հանեց «Դարը դարի դեմ» պոեմը, ուր թռուցիկ ու պարզունակ պատկերների միջոցով փորձեց ներկայացնել Հայաստանի պատմական ուղին հույժ կարևոր և ճակատագրական անցուդարձերի դիպաշարով։ Հեղինակի պարզունակ ոճը գեղագիտություն չէր, ոչ էլ լայն զանգվածներին հասկանալի լինելու ձգտում։ Այն բխում էր պատմությունը սխեմանների մեջ տեղադրելու և դրանց ենթարկելու ապարդյուն ճիգերից։

«Դարը դարի դեմ» պոեմի տարածաժամանակային ընդգրկումը ընդարձակ է, այն սկսվում է սարդարական Երևանի նկարագրությամբ և ավարտվում հեղափոխական հեղաշրջումով։ Նյութ, որ պահանջում էր մոնումենտալ ձև, արտահայտչական միջոցների նոր ձուլվածք, այն դեպքում, երբ Ալազանը կաշկանդված էր 20-ական թթ. բնորոշ վերացականությամբ, գեղարվեստական մտածողության սխեմատիզմով և պարզունակությամբ։ Որպես հիմնական «շինանյութ» Ալազանը պոեմում դիմել է խորհրդանիշների օգնությանը՝ մղկիթ և մինարա, արծիվ և սուր, եռագույն ու կարմիր դրոշներ, խրամատ ու արշալույս և այլն։ Ընդ որում՝ յուրաքանչյուր խորհրդանիշի նա վերապահել է մեկ-երկու բանաստեղծական տուն։ Այսինքն, այդ հսկայական նյութի կապը իրագործվել է ժամանակի մեխանիկական հոսքով՝ իրար հետևող տարբեր ժամանակահատվածներ բնութագրող գլուխների դումարը կոչված էր վեր հանելու իրար դեմ ելած երկու դարաշրջանները։ Եվ չնայած նրան, որ տարբեր են դարաշրջանները և տարբեր է նրանց բնութագրող բառապաշարը (մի դեպքում՝ դաժան, բռնակալ, ագահ, ծվատող, մահասարսուռ, մյուս դեպքում՝ արև, շող, ծիծանք, դրոշակ), բայց և այնպես մոտեցումը նյութին նույն նկարագրական ոճն է։ Ահա այդ նկարագրություններից մեկ տուն.

Բզկտեցինք, մահվան տվինք մենք մոլեգին—
Ծեր արծիվը, լարը եռագույն,
Բզկտեցինք արնալվա վերջին մագիլն
Ու զորացանք նոր կրակով...

«Դարը դարի դեմ» պոեմի առիթով Ս. Սողոմոնյանը ժամանակին իրավացիորեն գրել է, որ Ալազանը «գրչի մի հարվածով ցանկանում է մարմնացնել պատմական պայքարը՝ դարը դարի դեմ իր ողջ մեծությամբ... ամփոփել մեր կյանքի ծավալուն երիզը, սակայն իր կոնկրետ արտահայտիչ կողմերով չի երևում ոչ խոշոր հաղթանակը, ոչ հաղթանակի հերոսը... Նա խուսափում է գեղարվեստական կոնկրետությունից, առարկան երգում է ընդհանուր վերացական բովանդակությամբ» (ԳԹ, 1934, № 7):

Դասակարգային պայքարի պարզունակ ըմբռնողության արդյունք էր Վշտունու «Հայաստան երկիր» (1933) պոեմը: Առաջին գլխում հեղինակն ստեղծում է տեսիլային պատկերներ, ուր նրա «մտքի առջևով» անցնում են «տարտամ զանգվածներ ոամիկ ու գեղջուկ» և «պատմության էջին արցունք են հանձնում»: Պոեմի երկրորդ և երրորդ գլուխներում «պատմության բեմի վրա», մեկը մյուսին հաջորդելով, երևում են ու անցնում «հյուսիսաբնակ արքաները գող», «խաչն ու վաշխառուն», դաշնակցությունը, չորրորդ գլուխը նվիրված է «նոր ու քանդող» դասակարգին:

«Կանգ առ, պատմություն»,— ներշնչված բացականչում է հեղինակը և բացում «փառքի նոր էջը», որը, բարեբախտաբար, ոչ թե քանդման, այլ կառուցման դար դարձավ հայ ժողովրդի համար:

Հարաբերականորեն ավելի հաջող էր «Դրոշակակիրը» (1934): Յուջի է ելել մի հզոր սերունդ, որի «քայլվածքում կա կուռ հաղթանակը հընդամյակների և նոր մարտերի»: Այստեղ Վշտունու ձայնը տեղ-տեղ անկեղծ է, մասնավորապես այն տեսարանում, երբ նկարագրում է մայթի վրա մեռնող սովահար կնոջն ու նրա մանկանը:

1937-ին ժողովրդի պատմական անցյալին Զարյանն անդրադարձավ փոքրածավալ «Վերածնունդ» պոեմով: Նա օգտագործեց ժողովրդի հետ զրուցելու, իր մասին պատմելու ձևը, որը Զարենցի «Տասնհինգ տարի» երկարաշունչ բանաստեղծության հենքն էր.

Արևաներկ այս լեռներում, ուր կա երկինք այսքան լուրթ,
Տառապեցիր դու դարերով, իմ ժրաջան ժողովուրդ...

Ասելիքը շատ էր և հիմնականում ներկային էր վերաբերում, անցյալին մնում էր թուրքիկ նկարագրություն՝ Պարսից բռնակալներից—Չինգիզ-խան ու Լենկթեմուր, Օսմանյան սուլթաններից—հայ փողատեր, ինչով հաստատվում էր «տառապեցիր դու դարերով» միտքը: Բացահայտելով իշխող դասակարգի հարստահարիչ էությունը, Զարյանը թույլ է տալիս պատմական հայացքի կոպիտ խեղաթյուրում: Ըստ նրա հայ փողատերերը ավելի «ժանտ» էին, քան «դահիճներն անցյալ բոլոր դարերի», և նրանք էին, որ հայերին «մղեցին զանգվածաբար՝ կոտորածից կոտո-

րած»։ Թռուցիկ է նաև երկար մաքառումներով ձեռք բերված ժողովրդի նոր կացության նկարագրությունը, որը գոյանում է 20—30-ական թթ. տարածված «երկաթե նժույգներ», «եռացող բազմություն», «բոցափայլ զրահ» և այլ խորհրդանիշների միջոցով։

1930-ական թթ. երկրորդ կեսին պատմական թռուցիկ հայացքն ու պատմողական ոճը այնքան էին օրինականացվել կամ կյանքի ուժ ստացել, որ գտան իրենց գեղարվեստական սահմանումը։ Այսպես, գրական կյանք նոր մտած Սարմենը «Թռիչք» (1935) ժողովածուում զետեղված «Տոնական գիշեր» պոեմում հայտարարում էր, որ գրում է պատմական անցյալի և ներկայի մասին «հուշերի ճեպընթաց գնացք նստած»։

Եվ իրոք, «ճեպընթաց» ոճին համաձայն թեթև սահումով նա վեր է հանել ժողովրդի հազարամյա պատմությունը, ապա՝ պարզունակ պատմողական ձևով ներկայացրել անցյալի դասակարգային շերտավորումները։

Ինչն է հետաքրքրականը։ Անցյալին ու ներկային վերաբերող էջերում հեղինակները կարծես մոգական փայտիկի օգնությամբ այլափոխում էին բնության երևույթները՝ դրանք ենթարկելով «գաղափարական» մշակման։ Այս միտումը նկատվում է արդեն Չարենցի երկերում։ «Գովք խաղողի, գինու ու գեղեցիկ դպրության» պոեմում կան այսպիսի տողեր.

Բայց չեմ գովերգում երգով իմ այս
Ես հին դարերի խաղողն այս սև,
Եվ հին դարերի գինին այս զեխ...

Այդպես վերոհիշյալ պոեմում Ջանգու գետը, որ «պղտոր» էր հնում դառնում է «լուսաջուր», սրաժանիք ժայռերով լեռները՝ «մետաքսաքող», ամայի երկիրը՝ բերրի դաշտ, ծաղկող ոստան և այլն։ Սխեմանների ենթարկված իրականությունը լաքապատվում էր, կորցնում իրեն բնորոշ գծերն ու գույները։

Գ

Չարենցի պատմափիլիսոփայական հայացքների մեջ որոշակիորեն գծագրվում է նրա՝ վերաբերմունքը անցյալի գրականության և արվեստի ու նրանց ներկայացուցիչների հանդեպ։

Որպես ելակետային «անխառն» վերաբերմունքի արտահայտություններ կարող են դիտվել «Գիրք ճանապարհի»-ում զետեղված «Տաղ՝ ձոնված գրքերին», «Անվերնագիր», «Ուղերձ մեր հանճարեղ վարպետներին» բանաստեղծությունները։ «Տաղ ձոնված գրքերին» և «Անվերնագիր» բանաստեղծություններում արտահայտված է Չարենցի հիացմունքը հին ու

նոր, գեղարվեստական ու գիտական գրքերի՝ մարդկային մտքի կուտակումների դարավոր վկաների հանդեպ. «Օ՜, գրքերի աշխարհը—տիեզերք է անեզր»: Այդ տիեզերքի անխոնջ ճանապարհորդը, մեծ գիտակն ու գնահատողը «առանձին պարգև» է համարել գրքերից յուրաքանչյուրի ուրույն «մի աշխարհ» կրելու հատկությունը, թեև բազմապիսի է նրանց ազդեցությունը: Կան գրքեր, որոնք ցմահ դառնում են ընկեր ու մտերիմ, կան, որ մնում են անցած տարիների հետ, չնայած տարբեր է նրանց տոնայնությունը, կան գրքեր՝ սրինգի նման մեղմ ծորացող կամ շնփորող, կան «անձայն գրքեր», չնայած տարբեր է նրանց ներգործությունը, կան գրքեր, որ շնչում են «ամայության փոշիով» կամ «գգվում ինչպես ձեռքեր».

Ես սիրում եմ նրանց բազմախորհուրդ
Այս ինքնությունը դաշն, անկրկնելի,
Նրանց միջև եղած տարբերությունն այս խոր,—
Եվ բոլորն են նրանք ինձ սիրելի...

Գրքերի այս զարմանալի հատկությանը Չարենցն անդրադարձել է նաև դիստիքոսներից մեկում.

Դա՛ փնիս ու Քլոյա... Հիմա—մեզ համար մեռած մի լեգենդ է
Սերն ու մորմոքը ձեր ջինջ,— էլ ինչո՞ւ է ձեր վեպը հուզում:

«Տաղ՝ ձոնված գրքերին» բանաստեղծությունը իր վերջին մասով անմիջականորեն առնչվում է «Ես իմ անուշ Հայաստանի» բանաստեղծությանը՝ սիրո առարկայի հանդեպ նրանում արտահայտված զգացմունքային և բառային միասնական դրսևորումներով. «Ես սիրում եմ նրանց երփներանգ Այս հուրերը կիզուն», կամ՝ «Ես սիրում եմ նրանց լաբիրինթոսն այս լուռ, երանգների՜, դույնի շռայլությունն այս մեծ, Ինձ սիրելի է միշտ բազմազեղումն այս խոր...»: Այս տաղին լրացնելու է գալիս գրքերին նվիրված «Անվերնագիր» բանաստեղծությունը:

«Ուղերձ մեր հանճարեղ վարպետներին» ձոնը, որը նվիրված է ճարտարապետ Մ. Մազմանյանին, կարելի է համարել ծրագրային բանաստեղծություն, որի յուրաքանչյուր մաս արվեստի չարենցյան ընկալումների արտահայտություն է: Անանցողության արգասիք է մեր ոգու «հանճարեղ կնիքը»՝ դրված «ողջ ճարտար արվեստի վրա՝ Մասիսից մինչև Միջագետք»: Չարենցը խոսում է համամարդկային արվեստի մեջ «անանց և անջինջ մի հետք» թողնելու, չափ ու կշիռ ստեղծելու մասին, որ տալիս է արվեստի գործերին «վսեմ կերպարանք ու ձև խորզգա», դաշնություն՝

«դարի արևով և երկրի եղյամով պատած»։ Դա արդիականության, համամարդկայնության և ազգային ոգու լիարժեք արտահայտություն է։ Չարենցի երազանքն է նմանվել նախնիներին, նրանց ժառանգը լինել.

Մի՞թե իմ մեջ է այսօր արթնացել հանճարը ձեր սեգ.
Ե՞ս եմ շառավիղն արդյոք ձեր, ո՜վ հանճարներ մեր մեռած.
Թո՛ղ հուրհրա իմ գրքում ձեր ոգու ցոլքը լուսե,
Թո՛ղ երգերում իմ այսօր, խոսքերում իմ—ձեր ջանքը եռա։—
Ո՜վ մեր մեռած վարպետներ, իմ թախանձանքը լսե՛ք.—
Ձեր անմահ կնիքը դրե՛ք—իմ անմար երգերի վրա...

Ելակետ ունենալով Չարենցի դրսևորած ահա այս վերաբերմունքը, կարելի է բացատրել նրա մասնակի «շեղումները», որոնք, յուրաքանչյուր դեպքում պայմանավորված են այս կամ այն դրդապատճառով։ Ահավասիկ՝ «Տաղ՝ ձոնված մանրանկարիչներին» բանաստեղծությունը, որը դիսոնանս է մտցնում վերոհիշյալ համատարած՝ «սիրում եմ» վերաբերմունքի մեջ իր մերթընդմերթ մերժող ներշնչանքով։ «Արծաթյա մորուքներով և աչքերով բորբոք» մանրանկարիչները նկարազարդել են ավետարանները։ Մագաղաթյա գրքեր են դրանք, սակայն ավետիչների քարոզները ստեղծվել են ոգու սարկության համար։ Անդրադառնալով ավետարանների բովանդակությանը, Չարենցը բացականչել է. «Օ՜, անթափանց ցնորք», քիչ անց. «Հրաշալի, ինչպես հարության զարմանալի լեգենդը» և նման հիացական տասնյակ տողեր, ուր առկա է իր XX դարի մարդու տարբեր հրաշքների չհավատալու իրավունքը և, որ ամենագլխավորն է, խոր հարգանքն ու անկեղծ հիացմունքը դեպի մարդկային մտքի թռիչքները, դեպի այն հավատը, որը դարեր շարունակ հոգևոր սնունդ է տվել իր ժողովրդին և դարձել ասուպ, դարձել արվեստ։ «Անկարելի սիրով, տքնությունով անլուր», «ոսկեղենիկ գրչով», «թռչնազարդ ու ծաղկապատկեր» գրերով կերտել են իրենց հուշարձանը անանուն վարպետները՝ հանճարեղ ճորտերը։ Չարենցին ապշեցնողը նրանց համեստությունն է. նրանք բավարարվել են սոսկ «վերացած ոգու անհուն հիացմունքով» և սերունդներից թաքցրել իրենց անունները։ Ոգու անմահության ինչպիսի հավատ, ինչպիսի վերացում անձնական եսից։

Եվ այսպես, մատյանները մի կողմից «սնամեջ դամբարաններ» են, որ ստեղծվել են միջնադարյան «մոռյալ կամարների ներքո», մյուս կողմից՝ զարդարվել են «հանճարեղ ձեռքով», «արվեստով անմեռ»։ Այս «հանճարեղ ձեռքի» և «սնամեջ դամբարանների» տեսանկյունից են գրնահատվել միջնադարյան պոեզիայի կրոնական բովանդակություն պարունակող էջերը, տեսակետ, որին միահյուսվել է 30-ական թթ. տարածում գտած արվեստի «դասակարգայնության ու օգտակարության» մա-

սին Ա. Պլեխանովի տեսության ազդեցությունը։ Ահա այս դիրքերից է Չարենցը միջնադարյան պոեզիան բաժանել երկու խմբի. բարձր դասի շահերը պաշտպանող՝ կրոնական և ցածր դասի՝ աշխարհիկ, և անջրպետ է դրել դրանց միջև։ Հոգևոր մշակույթի այս կարգի բաժանումը և դասակարգային շահերին անմիջականորեն ենթարկումը բերել են հետևյալ եզրակացության. միջնադարյան աշխարհիկ երգերը՝ հայրեննները, անտունիները, որոնք ստեղծվել են «մութ վանքերի զանգերից հեռու» և հոսել «խարխուլ խուղերում, ճորտերի տրտում տնակներում» հարազատ են նոր իրականությանը, այն դեպքում, երբ Շնորհալին, Նարեկացին և միջնադարյան այլ վարպետներ՝ «ժուժկալ ճորտության քարոզիչներ»՝ ոչ, որովհետև նրանց նպատակը եղել է «գեղջուկի մտքին խավարածին պատնեշներ քաշել»-ը։ Նրանք «զարհուրելի են», «մռայլ արև» են, չնայած «բազմահմուտ են ու հանճարեղ»։ Ժամանակակից պոեզիայի ակունքները Չարենցը բերել է միջնադարյան պոեզիայի միայն աշխարհիկ երակից, այն էլ որոշ «սահմանափակումներով».

Օ՜, դո՜ւք, հեռավոր եղբայրներ ի՛մ,
Քերթողներ գեղջուկ հայրեննների,
Երգասան ճորտեր՝ մտքով գերի
Ձեր ժամանակվա օրենքների,—
Ահա՛ բարբառը ձեր երգերի,
Հասած մինչև ինձ՝ իմ ձեռքերից
Անցած նորանոր երդիչների...

Այն Չարենցը, որը խոսում էր օրերի թելադրանքով՝ հերքում էր միջնադարյան «դպրության պետերի» ստեղծած արժեքները, իսկ այն Չարենցը, որի հանճարը խոսում էր դարերի հետ՝ բարձր էր գնահատում այդ նույն արժեքները։ Ավելին, նա օգտագործում էր միջնադարի հայ պոեզիայի հարուստ փորձը իր՝ նոր դարի բանաստեղծի զգացմունքներն ու խոհերը արտահայտելու համար։

Չարենցի տուրքը տիրող մտայնությանը ժամանակի պարտադրանք էր։ Յուրաքանչյուր դարաշրջան ստեղծել է ոչ միայն իր հոգևոր մատյանները և մշակել դրանց գաղափարական ընթերցումը, այլև ենթարկվել է հաջորդ դարերի մեկնությունների քմահաճույքներին։ Միջնադարից ընդհուպ հեղափոխություն, որոշ առումով նաև մինչև մեր օրերը Նարեկացու «Մատյանը» ժողովրդի կողմից ընդունվել է իբրև Սուրբ Գիրք։ 20—30-ական թթ. այդ հայացքը վերանայվեց, սակայն միակողմանի՝ հավատի մերժման հետ մերժվեց միջնադարյան պոեզիայի այդ եզակի գլուխգործոցը։ Հետագայում Նարեկացու «Մատյանը» ազատագրվեց այդ բանադրանքից և ընկալվեց որպես գեղարվեստական մի երկ, ուր հսկա-

յական ուժով արտահայտվել է մարդու բողոքը իրեն ճնշող ուժերի դեմ, այն ամենի դեմ, ինչը մեղսական է ու չնչին իր իսկ մեջ: Իր ժամանակին ևս, երբ Չարենցը «վերանում» էր երկերի «տեսական» գնահատականներից և անցյալն արժեքավորում արվեստագետի աչքերով, ապա բացականչում էր. «Նարեկացու, Քուչակի պես լուսապսակ ճակատ չկա», ընդունում էր Շնորհալու, Շիրակացու հանճարը, պրոպագանդում միջնադարյան պոեզիայի ժանրերի և տաղաչափության օգտագործման հնարավորությունը և հաստատում այն սեփական մշակումներով:

XIX—XX դարերի հայ պոեզիայի և նրա ներկայացուցիչների գնահատումը Չարենցի կողմից նույնպես որոշ չափով հակասական է: Այստեղ ևս երևան է գալիս Չարենց-տեսաբանի և Չարենց-արվեստագետի ներքին անհամաձայնությունը: Մի կողմից՝ «երգիչներ տխուր ու մոխրատես», մյուս կողմից՝ «բերքի նման Սուրբ Նաիրյան գուսաններ անթիվ»: Մի դեպքում բարդու՝ որպես հայ պոեզիայի խորհրդանիշի «դեղին ու եղկ սաղարթ», մյուս կողմից՝ «մեր երկրի սրբազան բարդին», ուր նա բնակեցնում է նոր երգը, որպեսզի հավետ ապրի աշխարհում այդ «ցնորքը Նորքի»:

«Նորք» պոեմում, անդրադառնալով հայ պոեզիայի անցած ուղուն, Չարենցը նկարագրում է նրա ողբերգական վիճակը եղեռնից հետո: Համայն աշխարհի վշտի ու տառապանքի ներքո բարդին մերկացել էր, մահամերձ տագնապում էր: Արյունոտ հողմը ավերել էր երկիրը, հնձել էր «երգի պարտեզը լուսե, գուսաններ անթիվ և ամբողջ մի անմահ ժողովուրդ»: Անմահ ժողովրդի «հնձված» գուսանների թվում էին Սաում Յարճանյանը, Վարուժանը... Չարենցը, ինչպես միշտ, այս դեպքում ևս, պոեզիայի, լայն առումով՝ արվեստի ճակատագիրը զուգադրել է երկրի ճակատագրին: Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը դառնում է երկրի, հետևապես և արվեստի նոր ծաղկման շրջան, փրկում «բարդին» անխուսափելի մահից:

1930-ական թթ. ձևակերպվեց Չարենցի վերջնական վերաբերմունքը Տերյանի ստեղծագործության հանդեպ: Նա, ի վերջո, խոստովանեց իր անմնացորդ սերը, որ բազմաթիվ անգամներ փորձել էր թաքցնել, չկարողանալով հաշտեցնել նոր դարի բանաստեղծի իր իդեալը Տերյանի՝ այդ իդեալին չհամապատասխանելու հետ: Չարենցի բարձրագույն գնահատականը եղավ «Նորք» պոեմում Տերյանի հռչակումը որպես նաիրյան ոգու կրողի, ժողովրդի կրած պարտության ողբերգության խտացած արտահայտիչի: Սակայն նաիրյան ոգու մասին կարծիքը միակողմանի էր և հանգում էր խեղճության.

Եվ ոգին, նաիրյան ոգին,
Տատրակի նման թևաթափ,
Ընտանի իր հին մորմոքին,
Հեծում էր Տերյանի ձայնով,
Նաիրյան այդ վերջին պոետի,
Թե չկա՞ փրկության օր
Աշխարհում մռայլ ու մթին։

Զարենցը մեղանչում է նախ՝ հայ ոգու և նրա գրականության և ապա՝ Տերյանի դեմ։ Հայ երգի ըմբռնող, մաքառող ոգին երբե անգամ չի արտահայտվել Տերյանի ստեղծագործության մեջ, այն կյանքի է կոչել այլ գրողների ու բանաստեղծների։ Տերյանի ցավի երգերը, ինչպես մաքառման երգերը, պարունակում են բողոքի այն լիցքը, որը, ի վերջո, կարող է հանգեցնել պայքարի գաղափարին։ Տերյանի ստեղծագործությունը տալիս է նաև այդպիսի օրինակներ։ Զարենցին «փրկողը» այն ցավն է, որով նա խոսում է այդ խնդիրների մասին, այն սերը, որը նա արտահայտել է Տերյանի հանդեպ բոլորի անունից.

Կար պոետ մի՝ անունը Տերյան,
Մի պոետ մեղմախոս ու խեղճ,—
Նա մի օր եկավ ու երգեց
Այդ բարդու հմայքը բուրյան.—
Եվ սիրեց մեր ոգին նրան,
Պոետին այդ տխուր ու բարի,
Որ կառչած բարդու այդ ծառին,
Մորմոքաց իր վիշտը նաիրյան։

Հայ ոգու «խեղճության» իր տեսությունը Զարենցը վերանայեց հետագա տարիներին։ Հայկական ոգու գովքին նա նվիրեց մի պոեմ «N. S...-ի հիշատակին» (ԳԹ, 1967, № 3), որը «Գիրք ճանապարհի» օրգանական շարունակությունն է.

Քշվել է, արվել ոտնակոխ,
Խառնվել սրի ու փոշու,—
Բայց իբրև ոգի, իբրև շունչ,
Իբրև սաղմ՝ անմահ, ինքնագոհ,—
Պաշտպանվել է նա միշտ անմեռ
Իր ներքին ինքնությամբ անկոր...
...Պահպանել է իր միջուկն—անեղծ,
Եվ դարձել դրանով միայն—հար
Բյուրավոր դժնի, անհնար

Փորձանքների համար—անմերձ...
Ես գովքն եմ երգում քո անմահ,
Ինքնությունը այդ բարձրաբերձ,
Որ, իբրև անխորտակ մի բերդ,
Դարձրեց մեզ—հավիտյան—մարդ։—
Ես գովքն եմ երգում մեր ոգուն,
Որ անկոր ինքնությամբ կենդանի՝
Փորձությամբ կարծրացավ քանի—
Այնքան պիրկ դարձավ ու տոկուն...

Չարենցը գովերգում է հրդեհին, քամուն, հողմերին ավար դարձած հայ երգը, հայ հանճարը, որը և ինքնությունն է մեր ոգու։ Հայ երգը նա համեմատում է ծառերի հետ, որոնց տերևները քամին անընդմեջ քշել է դեպի մահ, ցրել հայ ոգու կենսունակ սերմը աշխարհի բոլոր կողմերը... Դեռ ավելին։ Չարենցը նաև մեղադրում է ժամանակակիցներին հայ ոգին ըստ էության չհասկանալու և չգնահատելու մեջ.

Կարո՞ղ է լինել մի սերունդ,
Որ նախորդ սերնդից հանկարծ
Չունենա ոչինչ ժառանգած,
Իբրև ջիղ, արյուն ու ավյուն։—
Որ փչող հողմերի շնչից
Տարածվի այնպես գետնաքարշ,
Որ փորձել չուզենա անգամ,
Գեթ շտկել մեջքը մի քիչ...

«Մահվան տեսիլ» պոեմում, որը նվիրված է ազգային-ազատագրական շարժումների գնահատմանը, Չարենցի աչքի առջև տեսիլքի նման անցնում են հայ մշակույթի երախտավորները՝ այս կամ այն չափով կապված այդ շարժումների հետ։ Առաջինը, որին բնութագրում է Չարենցը, Ալիշանն է. «Փոքրիկ է. նիհար, կիսամերկ. ճակատին պսակ է կրում, Եվ ձեռքին բռնած նա ունի մի հսկա արծաթյա տավիղ»։ Չարենցը համաձայն է Ալիշանի գործի գնահատականի հետ, որը հայտնի է պատմությանը, և այդ իսկ պատճառով դիմում է նրա ինքնագնահատականին.

Եվ տավիղը շեփոր դարձըրած՝ քերթության պարտեզը մտա,
Որ կորած հայրենիքս երգեմ և անցյալը նրա հրաժին...
Զգտելով հին փառքը հայոց սրինգով անմար միշտ պահել,
Քնարով մարտի կոչեցի...

Ալիշանի երգը իզուր չի հնչել՝ այն ոտքի է հանել քաջարի այրերի անմահ մի սերունդ «գերության փոշուց հայրենյաց համար կռվելու»։ Ազգային գործի գնահատականի կողքին Չարենցը գնահատում է նաև գրողների ստեղծագործությունը, նաև ստեղծում այնպիսի լեզվական մթնոլորտ, որը բնորոշ էր դրանցից յուրաքանչյուրին։ Այսպես, Ալիշանի քնարի ձայնը «նման էր ձայնին թիթեղի, հնչում էր, ինչպես մի հիվանդ, մահամերձ ընկած մանկան լաց»։

Հաջորդը Րաֆֆու բնութագրությունն է. Չարենցը ձայնը տալիս է Րաֆֆուն, դիմում նրա ինքնագնահատմանը, քանի որ նույնպես համաձայն է, որ տասնյակ տարիներ սերունդներ եկան և «այրեցին սրտերը թափուր աշխարհում վառված» նրա կրակով, հնօրյա թշնամու հանդեպ վրեժի կոչող երգերով, սակայն նրա վառած խարույկից մոխիր էր միայն մնացել։

Ռ. Պատկանյանի գնահատականը համընկնում է Րաֆֆուն տված գնահատականին. «Մոտեցավ մեզ մռայլ մի մարդ՝ մազերը գանգուր ու խռիվ. Վիթխարի ճակատ նա ուներ, հայացքը խրոխտ ու խելոք»։ Պատկանյանի պայքարի ու կռվի պղնձյա շեփորը արձակում է «խռպոտ մի հառաչ, որ նման էր քամու կաղկանձի»։ Րաֆֆու վառած կրակի մոխիրների վրա ահասասան պարի մեջ է ներքաշվում նաև Ռ. Պատկանյանը։ Չարենցը այս դեպքում դրսևորել է պատմական անցյալին վերաբերող իր այն հայացքը, ըստ որի անցյալում ազատագրական պայքարի յուրաքանչյուր շրջան իր առջև դրած նպատակները չի իրագործել՝ ամեն ինչ անցել է զուր։

Տեսիլային ահավոր երթում առանձնանում են նաև Պ. Դուրյանի, Մ. Պեշիկթաշլյանի, Սիամանթոյի և Վարուժանի դիմանկարները։ Չարենցն սկսում է Դուրյանի արտաքինից, ստեղծում բանաստեղծի ռոմանտիկ մի կերպար և բնութագրում նրա քնարը։ Բանաստեղծը ներկայանում է որպես գունատ, դալկահար մի պատանի, արցունքով լեցուն աչքերով, որ ուներ իսկական սրինգ, տխուր էին այդ սրինգի վշտի ու սիրո տաղերը։ Թերևս Դուրյանի և Պեշիկթաշլյանի բնութագրերը այն եզակիներից են, որոնցում բացակայում է քննադատական վերաբերմունքը.

> Այդ գունատ պատանու կողքին արշավում էր այլ մի քերթող,
> Նրանից ավելի տարեց, փառահեղ ճակատով և ճաղատ,
> Նա տավիղ ուներ արծաթե և շեփոր պղնձե—ու հերթով
> Նվագում էր կամ տաղեր, կամ հնչում ռազմի աղաղակ...

Բանաստեղծների այս խմբին բնորոշ էին և՛ «ռազմաշունչ, ամպագոռ տաղերը», և՛ սիրո տխուր նվագները, որոնք հնչում էին «թաղումի նման դառնաղետ, լցնելով սրտերը հավետ—դառնություն ու ցավ»։ Ցավի

ու դառնության նվագներին Չարենցն անդրադառնում է նաև Տերյանի, Սիամանթոյի, Վարուժանի և ուրիշների կապակցությամբ։ Այսպես՝ «Նորք» պոեմում նա անցյալի բանաստեղծներին բնութագրում է որպես «երգիչներ տխուր ու մոխրագեա»։ Համեմատաբար մանրամասն են Սիամանթոյի և Վարուժանի բնութագրերը։ Ներքին հայացքով Չարենցը տեսնում է Սիամանթոյին այն վիճակում, որում նրան տեսնել այլևս ոչ ոք չէր կարող՝ դաժան հաշվեհարդար տեսած մարդու հոգեկան վիճակում.

Եվ քայլում էր կրկին մարմարյա արձանի պես ուղիղ ու անթեք,
Նայելով ուղի՛ղ իր առջև՝ կույրերն են ինչպես միշտ նայում.
Ձեռքերը խավարին մեկնած՝ անսահման Եղեռնի հանդեպ
Շշնջում էր սարսափի բառեր և կրկնում մեռած մի անուն...

Սիամանթոյի ստեղծագործության հանդեպ Չարենցը ցուցաբերել է նրկակի վերաբերմունք։ Ակնհայտ զգացվում է, որ նա բաժանել է Սիամանթոյի երգերը երկու՝ ընդունելի և անընդունելի մասերի։ Սիամանթոն հող է հայցել՝ «խավարին կարկառած ձեռքով իր քարե», հայցել է լույս և «մահու պես դունատ շուրթերով շշնջացել է բառեր մարմարե», երազելով «խոնջենք և արև և սիրո աղբյուրներ մաքուր»։ Այստեղ Սիամանթոն ընդունելի է Չարենցին։ Սակայն այդ «վսեմ խոհերից» դառնալով մի ուրիշ խոհի՝ Չարենցը արձագանքում է ժամանակի այն մտայնությանը, ըստ որի Սիամանթոյի, ինչպես նաև Վարուժանի ստեղծագործությունը խորթ էր համարվում նոր օրերին։

Նույն կերպ Ալազանի «Պոեմ պոետների մասին, գրված պոետների համար» (1932) պոեմում, իրեն այցի եկած բանաստեղծներից Թումանյանը, Մեծարենցը և Դուրյանը մնում են նոր իրականության մեջ, իսկ Սիամանթոն ու Վարուժանը հեռանում՝ Սիամանթոյի հետևյալ խոսքերից հետո. «...մեզ, Դանիել, կմնա երթալ դիշերին մեջեն... մինչև վախճանն այս դավաճան հողի»։ Դավաճան այն իմաստով, որ նրանց կոչը «ցեղի վրեժի» մասին այստեղ իրագործվում էր ոչ թե ուղղակիորեն, այլ նոր կյանք կառուցելու միջոցով։ Ահա այս «վտարման» տեսակետի դեմ է ընդվզում Չարենցը, նկարագրելով կերտողի վեհ կերպարը, սակայն ընդունում, որ նրա քնարը որոշ դեպքերում հնչել է նոր օրերի համար խորթ մեղեդիներով։ Այստեղ կա մի նրբերանգ ևս։ 30-ական թթ. Սիամանթոյի երգերում «ցեղ», «ազգ» հասկացությունները, ցեղի, ազգի ազատագրական պայքարի կոչերը և այլն ընկալվում էին որպես նացիոնալիզմի արտահայտություններ։

Վարուժանի դիմանկարը Չարենցն ստեղծել է ըստ նրա ստեղծագործության բնութագրի.

Նրա ձայնը ելնում էր կարծես ժայռերում փորած ջրհորից՝
Ե՛վ մաքուր, և՛ ջինջ էր այնքան, ինչպես ցողը՝ դաշտերում
շաղած...

«Ամպրոպի, որոտի պես թափով» էին Վարուժանի երգած երգերը։ «Սիրտ կեղեքող խավարոտ», «զուլալ, արծաթյա ձայնով» երգել է նա «իր գյուղի արևի մասին, որ մորթել էին ցերեկով», երգել է հերկերի, դաշտերի, հողի մասին ու «քրտինքն է երգել գեղջուկի ու նրա վաստակը արդար»։ Չարենցի բնութագրությունը ընդհատվում է անկեղծ հիացմունքով. «Եվ ո՞վ էր տվել այդքան ուժ, այդքան թափ ու շնորհք վերին Այդ մոմե դեմքով գուսանին»։ Վարուժանը Սիամանթոյի գաղափարակիցն էր, և Չարենցը ընդգծել է այդ հանգամանքը՝ քարե ընկերոջ նման նա ևս երգը դարձրել է «աղաղակ ոխի» և սկսել նզովք կարդալ։ Այստեղ ևս, ինչպես Սիամանթոյի դեպքում, Չարենցը ժամանակավորապես հրաժարվել է նրա ստեղծագործության որոշ միտումներից։

«Մահվան տեսիլ» պոեմում, Չարենցի անդրաշխարհյա թափառումների առաջնորդը Դանտեն էր, ինչպես Վիրգիլիոսը Դանտեի համար «Աստվածային կատակերգության» մեջ, որի կառուցվածքը իր պոեմում կրկնում էր Չարենցը։ Դանտեի երկում անվանի մեղայլներին գնահատականներ տվողը Վիրգիլիոսն էր, իսկ Չարենցի պոեմում՝ ինքը Չարենցը և կամ հենց գնահատվողները, այն դեպքում, երբ Չարենցը համաձայն էր նրանց հետ։ Մեկ անգամ է շեղվել «Մահվան տեսիլի» հեղինակը, և իրեն ուղեկցող Դանտեի անունից գնահատել Սիամանթոյին և Վարուժանին։ Այդ գնահատականի մեջ կա և՛ մեծարում, և՛ կշտամբանք, և՛ ափսոսանք։ Դանթեն ցույց է տալիս բլրի գագաթին վառվող «կրակը դժնի ու դեղին» պատերազմի խորհրդանիշը, և շարունակում.

Դուք կարո՞ղ էիք Քերթության ու Մտքի լուսե պարտեզում
Ճաշակել Ոգու՛ խնդություն՝ սնվելով խոհով ու բանիվ,—
Եվ երթում այս մութ ու դաժան կա՞ արդյոք ավելի՛ մեծ զոհ,
Քան հանճարը ձեր բոցավառ՝ մատուցած այս պի՛ղծ սեղանին...

Ելնելով 30-ական թթ. հասարակական-քաղաքական մթնոլորտից, հաշվի առնելով «վտարանդի» Սիամանթոյին և Վարուժանին ամեն գնով «փրկելու» Չարենցի ջանքերը՝ կարելի է ենթադրել, թեև մենք պարտավոր ենք բացատրել նաև նրա գնահատության ինչ-ինչ անճիշտ կողմերը, որ ոչ թե Չարենցի ձայնն է դա ըստ էության, այլ՝ ժամանակի։

«Նորք», «Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության», «Մահվան տեսիլ» պոեմներում դրսևորված չարենցյան բնութագրումները արվեստի բարձր նմուշներ են՝ արդյունք առնական հանգի, լեզվի պերճության,

բանաստեղծական կերպարի արտահայտչականության, պատկերավոր հակիրճ խոսքի, մտքի ու զգացմունքի հագեցվածության։ Չարենցյան միակողմանիությունը կարծեք մեղմանում է ոճի ընդհանուր հանդիսավորության մեջ։ Վերջնական տպավորությունը ստեղծվում է այն ելակետային՝ «սիրում եմ» վերաբերմունքից, այն վեհ «երկյուղից», որով նա յուրաքանչյուր դեպքում կերպավորում էր իր գաղափարները։ Այդ սրբազան երկյուղն էր, որ դարձնում էր նրան «մանուկ՝ և անուժ, և դողահար, անհամարձակ, ինչպես աշակերտ» անցյալի առջև։ Անցյալի հոգևոր մշակույթի գնահատումը, իհարկե, անգամ հանճարեղ բանաստեղծի համար, դժվարին գործ էր, սակայն նման խիզախումը, չնայած որոշ կարկամության, սխրանք էր՝ հանուն այդքան սիրած «գեղեցիկ դպրության» բարգավաճման։

«Գիրք ճանապարհի»-ում Թումանյանին նվիրված երեք բանաստեղծությունները խոսում են Չարենցի ստեղծագործական այդ փուլում ազգային մեծ գրողին առանձնակի տեղ ու նշանակություն տալու մասին։ «Հմուտ հանճարեղ լուսեցուն» հավասար իրավունքով Չարենցը տեղ է տալիս Հոմերոսի ու Գյոթեի կողքին։ Թումանյանն ըստ նրա «մեծ էր ավելի, քան եղավ»։ Իսկ մեծության չափանիշը երկինքը, օվկիանոսն ու ոգու անսահման ափերն էին։ Ավելի որոշակիացնելով իր միտքը՝ բանաստեղծը ասում է.

Նա մեծ էր հոգո՜վ, արյունո՜վ։—Արմատնե՞ր ուներ նա հողում։
Իր երգերը—գեղջուկ նաիրցու քրտինքով էր նա ողողում։
Հանճարեղ երգերում նրա—իր երկրի արև՜ն էր շողում։—
Նա մեծ էր հոգո՜վ, արյունո՜վ։ —Արմատնե՞ր ուներ նա հողում։

Հոգեբանական կտրվածքի երկ է Աբովյանին նվիրված «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմը։ Չարենցը ընտրում է Աբովյանի կյանքի ճակատագրական պահը՝ այն գիշերը, երբ նա լուծում էր իր լինել թե չլինելու հարցը։ Նա ձգտում է «զգալ անկարելին»՝ Աբովյանի հոգեվիճակը նրա հանելուկային անհետացմանը նախորդող գիշերվա ընթացքում։ Եվ նրան հաջողվում է ստեղծել հոգեբանական այնպիսի համոզիչ մթնոլորտ, որ կարծես թե նա իր սեփական ապրումներն էր վերծանում։ Ամբողջ էությամբ Չարենցը զգացել է Աբովյանի ողբերգությունը և, արդյոք, չի՞ վերապրել նույն պահանջը՝ գնալ «Դեպի լյառը անհաս ու վեհանիստ,— Դեպի գագաթը բարձր, որ իր ժողովուրդը Համարել է հավետ իր գոյության խորհուրդը...», որպեսզի Աբովյանի պես «ճաշակե այնտեղ հավերժական հանգիստ»։ Այսօրինակ հոգեբանական ներթափանցումները հնարավոր են միայն ու միայն հոգեկան վիճակների լիակատար համընկնումների դեպքերում։ Ո՞րն է այդ «հանդիպման» խորհուրդը, այն հոգևոր մթնո-

քոլոտը, որը միավորել է կյանքի ճակատագրական պահերի այդ երկվոր-յակ եզրայրներին.

Ի՞նչ է ասում այդ գիրքը և ի՞նչ է բարբառում.
Ջուր չէ՞ արդյոք վատնել անհատնելի իր ձիրքը.
Եվ չի՞ արդյոք եղել իր ողջունած հեռուն
Մի թիարան վատթար,— և այդ գիրքը՝
Իր արյունով, սրտի յուրաքանչյուր նյարդով,
Իր վերջին ճիգով հորինած—
Չէ՞ արդյոք խեղճության ու սխալի արդյունք՝
Սերունդների երթին ի վնաս...

Հարցի դրական կամ բացասական պատասխանից էր կախված կյանքի ամենամեծ գործի՝ արյունով գրված գրքի ճակատագիրը: «Ոչ» էր հոգու ճիչը և... այսուհանդերձ, Աբովյանը հեռանում է տնից, կյանքից:

Չարենցի գրչին է պատկանում «Կոմիտասի համար» պոեմը, որը տպագրվեց ետմահու, պոեմ, որ ներթափանցված է Կոմիտասի անձի ու գործի պաշտամունքով: Ինչպես «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմը, այնպես էլ այս երկը հուշում են, որ Չարենցը հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքի անցած ճանապարհին նվիրած իր երկերում երբեմն արտահայտելով հուսահատական, ինչ-որ տեղ՝ մռայլ մտքեր, կոնկրետ դեպքերում, դրսևորել է պատմական հայացք:

*Չարենցի կերպավորած հոգևոր մշակույթի ներկայացուցիչների շարքում առանձնահատուկ տեղ է վիճակված Կոմիտասին: Հետաքրքիր են պոեմի վերնագրի պրպտումները: Վերնագրի շուրջ տասնհինգ տարբերակ է առաջադրել ինքն իրեն Չարենցը, ուր «հավերժականին» համազոր կրկնվել է «հայրենականը» («*Requiem āeternam*», «Հայրենական հանճար», «Հայրենական երթ», «Համայնացյալ անկյուն» և այլն): Չարենցը Կոմիտասի ողբերական ճակատագիրը կապել է հայրենիքի ճակատագրին և մեծ երգահանի անկյունի վերադարձի փաստի մեջ դրել խոր իմաստ: Եղեռնը տարիների հեռավորությունից հառնել է Կոմիտասի լռակյաց անկյունի տեսքով, հուզել ու ալեկոծել իր շարունակականությամբ, արթնացրել վեհ ու նվիրական զգացմունքներ: Կոմիտասը ոչ միայն երախտապարտություն, ազգային հպարտություն, հանճարի հանդեպ խոր ակնածանք հարուցող անուն էր, այլև ժողովրդի ողբերգական ճակատագրի խորհրդանիշ:*

«Կոմիտասի հիշատակին» պոեմի առանցքը՝ հանճարի ճակատագրի և ժողովրդական ոգու անբաժանելիությունն է: Ժողովուրդն է «իր բորբ շնչով» նրան շունչ տվել, և նա երգել է մանկալի քրտինքը, նրա բաղձան-

քը, տարագիր պանդուխտի կարոտը, հայրենի հանդերի մրմունջը, ժողովրդի սրբազան սերը.

Քո ժողովո՛ւրդն է խոնարհ
Քո երգերում անրջել՝
Իր կյանքի տենչն անհնար
Եվ սիրո շունչը հնչեղ։—
Խաղաղությունն հաշտ ու սուրբ՝
Տանիքների վրա մեր,—
Եվ սիրո խոսք ու շշուկ,
Հասկերի երգ ու համերգ...

Կոմիտասին նվիրված պոեմը այն եզակի երկերից է, ուր Չարենցը, ժողովրդի անցյալ ասելով, ընդհուպ մոտեցել է եղեռնի բերած արհավիրքների պատկերմանը և «անմեղ ու հեզ» ժողովրդի բնորոշմանը։ Ժողովուրդ, որ ապրում էր «լոկ հացի ու սիրո հույզերով», սակայն ոչնչացվել էր «զարհուրելի հռանդով», գազանաբար։ Կոմիտասը՝ «հազարամյա ուրվական», այդ արհավիրքի «մահամերձ տերևն է», «քշված ոճիր ու վկա»։ Չարենցը ծառանում է սին պատկերացումների դեմ. «Եղե՞լ է մի ավելի հիմարական զառանցանք, Քան երազանքն այս՝ վերին Բախտ խոստացող ու բերկրանք» և հերքում է նման «փրկության պատգամը»։ Նա ավելի ու ավելի է մոտենում հայ ժողովրդի պատմության մռայլ էջերի և նրա վերածննդի իրական պայմանների օբյեկտիվ գնահատմանը։ «Կոմիտասի հիշատակին» պոեմը նաև վկայում է անցյալի մշակույթի հետ Չարենցի հոգևոր կապը ու ժառանգականությունը.

Կարոտով խոր իբրև վերք
Եվ երկյուղով սրբազան—
Խոնարհվել եմ ահա ես
Ամյունիդ դեմ երգաձայն,—
Սիրտն ու հոգին իմ ահա
Նույն ափսոսանքն են հորդում՝
Օ՛, իմ անդարձ ննջած հայր,
Որ չտեսար քո որդուն...

Գրականության և արվեստի գործիչներին Չարենցի տված գնահատումները, այդ առիթով նրա փիլիսոփայական խորհրդածությունները ժամանակին հակասական ընդունելություն գտան։ Մասնավորապես նրա «Գուլբի...» շուրջ խաչվեցին սրերը։ Դրա արձագանքը տեսնում ենք Տարոնցու «Սերունդների երգը» (1933) ժողովածուի «Լիրիկական կրակ» շար-

քի բանաստեղծություններում։ «Պոետ պայքարի և հաղթության»,— դիմում է Տարոնցին Չարենցին և ապա՝

Քո գովքում կա մի սիրտ իմաստուն,
Հեռավոր մեր այն պապերի ճորտ,
Որոնց չինչ լեզվին հայրենի, հորդ,
Լենինյան ոգի տվիր դու։
Թող սերունդները ներկա, գալիք,
Քեզանով զգան, թե դարն այս մեծ
Ինչ իմաստություն ունի իր մեջ,
Եվ ինչ պայքարներ փոթորկալի...

Անվերապահորեն ընդունելով Չարենցի տեսակետը, Տարոնցին, սակայն, սրել է չարենցյան «ժխտողական» տրամադրությունները, քանի որ զուրկ էր նրա ինտուիտիվ վերաբերմունքից՝ քաղաքագետի և արվեստագետի հակասական հայացքների միասնությունից։ Բացի այդ՝ Տարոնցին կրկնում էր մտահղացումը, գնահատվող բանաստեղծների «ցուցակը»։ Նրա «Գուսաններ» բանաստեղծության մեջ միջնադարը գնահատվում է որպես «չար հուշ անճառագայթ», Խորենացին՝ «մեծ միամիտ», որը «չի տեսել բազմահառաչ, արյունաթև ժողովրդին» և երգել «հսկաներ վեհ, վիթխարի», Նարեկացին, որը «հողեղեն լեզվով երգել է ընդ աստուծո խաչը տիրական»՝ այսինքն գռեհիկ սոցիոլոգիզմի որդեգրած «դասակարգային» վերաբերմունքի վավերագրումներ։ Հակասելով իր իսկ «չար-հուշ, անճառագայթ միջնադարի» դրույթին, Տարոնցին մատնանշում է «պայծառաջինջ», «հանճարաձեռ» անուններ՝ Քուչակին, Ֆրիկին, Սայաթ-Նովային։ Հայ նոր գրականության ներկայացուցիչները՝ «թախծոտ գուսանները», գնահատվում էին մի ընդհանուր հորձանուտում, որպես «հնի ցավը» երգողներ, որոնց տենչանքները «սին» են եղել։ Խորենացուց մինչև Տերյան ստեղծված հայ երգը, ըստ Տարոնցու, «մեռավ կարմիր նոյեմբերի առաջին իսկ զարկից»։ Հարյուրամյա հայ գրականությանը հակադրվում էր մի գրականություն, որն ստեղծում էին «արի գուսանները երկաթաթև»։ Արմատներից հրաժարվելու այս անխոհեմ միտումը ոչ մի առնչություն չուներ անցած դարերի գրականությանը հայացք նետած Չարենցի գաղափարների հետ, չնայած, ինչպես ասվեց, Տարոնցին պահպանում է արտաքին նմանությունը։ Փաստորեն Չարենցի պոեզիան Տարոնցին հակադրում էր հայ գրականության անցած դարերի երախտավորների վաստակին։ Եվ չնայած անկեղծ էր չարենցյան քնարի հանդեպ ունեցած իր հիացական վերաբերմունքի ու խոսքի մեջ՝ նրա ընդհանուր ելակետային դիրքը սխալ էր, հակապատմական և բխում էր ժամանակի գռեհիկ սոցիոլոգիական «տեսություններից»։

«Տեսություններին» ևոհ գնաց նաև Սարմենը, որը 30-ական թթ. հրապարակ հանեց մի քանի ժողովածու։ Նրա բանաստեղծություններում ու պոեմներում իշխում է գռեհիկ սոցիոլոգիզմը իր բազմապիսի արտահայտություններով, որոնցից գրարվեստին նվիրված «դատողությունները» այս առումով ամենացայտունն են։ Արտահայտելով ժամանակի ժխտողական վերաբերմունքը դասական ժառանգության հանդեպ, ավելի ստույգ, լինելով հենց այդ վերաբերմունքի քարոզիչը, Սարմենը իր «Լույսերի հովիտ» (1935) պոեմում, պատասխանելով իր իսկ՝ «Նա էլ է անցել մի հերոսական, դժվարին ուղի... սակայն ո՞ւմ օգտին», Աբովյանի մասին հայտնում է.

Օ՛, նա, այդ մարդը գաղափարական
Ուղի է բացել իր դասակարգի
Արշավի համար և պոետական
Խոսքեր է ձոնել նրա գալիքին...

Այս տրամաբանությամբ հեղինակը Աբովյանին տրվող՝ «իր ժամանակի մեծագույն հայը» բնութագիրը վերցրել է չակերտների մեջ։ Նույն բախտին է արժանանում նաև Տերյանը։ Համաշխարհային, ռուս և հայ գրականության ներկայացուցիչները դրվում են համեմատության մեջ (օրինակ՝ Քուլակն ու Սայաթ-Նովան՝ Հոմերոսի ու Պուշկինի), որից չի շահում և ոչ մեկը։ Ավելին, Սարմենը բռնում է համաշխարհային արվեստի վարկաբեկման ուղին, հակադրելով այն ժողովրդական արվեստին, այն էլ անհասկանալի ինչ-որ արվեստի, որի մասին կոնկրետ չի խոսվում։ Պոեմում դուրս բերված «թշնամու» կերպարը՝ համաշխարհային և հայ պոեզիայի սիրահար մի բանաստեղծ է, որը, ի վերջո, ինքնասպան է լինում։

Դ.

1930-ական թթ. քննարերգության մեջ Չարենցն առաջիններից էր, որ իրագործեց ներկա իրականության իմաստը փիլիսոփայորեն ներկայացնելու խնդիրը։ Ներկան իր ողջ էությամբ նրա հավատի, հույսերի օրրանն էր, գալիք հույսերի պատվարը։

Ներկայի իմաստավորմանն են նվիրված «Գալիքի որմնադիրները (Հարվածայիններին)», «Համայնական դաշտերի սերմնացանները», «Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության» պոեմները, «Տասնհինգ տարի» բանաստեղծությունը, տաղերից և խորհուրդներից մի քանիսը, որոնց մերձեցնողը ոչ միայն նյութն է, այլև՝ անցյալի ու ներկայի հակադրությամբ ներկան հաստատելու գեղարվեստական միտումը։ Այստեղ

բանաստեղծը իրագործում էր իր իսկ պահանջը՝ «կապվել ներկային՝ ընդհուպ մինչև առօրյան»։

Ընթացիկ կյանքի խնդիրներին արձագանքելու իմաստով չարենցյան այս երկերը նույնքան նշանակալից են, որքան հեղափոխական շրջանի նրա պոեմներն ու բանաստեղծությունները։ Դրանք կատարում էին նույն դերը, պարզապես փոխվել էր «մեծ զորակոչի» հասցեն՝ տեղափոխվելով շինարար աշխատանքի ասպարեզ, որը և ժամանակի պահանջն էր։ Աշխատանքային ներշնչանքը, կյանքի սոցիալիստական նվաճումները փառաբանվում են հեղափոխական երկերին բնորոշ քնարական շիկացումներով, որոնց բնորոշ ժանրերն են ձոնը և գովքը։

Գեղագիտական առումով դա վերադարձ էր դեպի «խելագարված» ամբոխների ռոմանտիկ տարերքը։ Այսպես. «Գալիքի որմնադիրները» պոեմում աշխատանքային զորակոչին ընդառաջ «երկաթյա շարքերով» գալիս է հոծ ու խիտ մի բազմություն. «Նրանք գալիս են գյուղերից ու քաղաքներից, Գալիս են հանքերից, Գործարաններից, Գալիս են երկրի հեռավոր վայրերից»։ «Գովք...»-ում, ուր ներկան ելակետ է նախորդ տարիների հայ դպրությունը նոր դիրքերից գնահատելու համար, հայտնվում է արևի խորհրդանշանը. «Այն մենք վառել ենք մեր գլխին հար Զեռքերով մեր ձիգ ու ջլապինդ...»։ Մյուս երկերում Չարենցը դիմել է «կարմիր ուրագան», «Հյուսիս», «Երկնագույն լույս» և այլ խորհրդանիշների։ Այս շրջանի երկերի խորհրդանշանային համակարգը երևան է գալիս նոր որակով, իրական գծերով՝ հարստացած կյանքի ընդհանուր պատկերներով.

Օ՜, ջո՜ւր, որ հորդառատ
Այս քարերի միջով այսօր ելար մարտի—
Քո կարկաչում, քո այդ հորձանուտում վարար
Ես ողջունում եմ շռինդը
Մեր ընդհանո՜ւր մարտի...

Այս տողերը «Գալիքի որմնադիրները» երկից են՝ նոր ժամանակների պահանջներին ենթարկված «Ամբոխները խելագարված» պոեմի «խաղաղ» տարբերակից։ Եթե առաջ նոր կյանքի ճանապարհը ամբոխներն էին բացում, ապա այժմ նոր կյանքը «կառուցում» է ջուրը, այսինքն՝ երկրի տնտեսական վերակառուցումը։ «Համամյնական դաշտերի սերմնացաններ» պոեմում Չարենցը ներկան ավելի շեշտելու համար դիմել է հակադրության ավանդական, թվում է թե՝ Թումանյանական ոճով ստեղծված հին գյուղի պատկերին։

Հայաստանի խորհրդայնացման տասնհինգամյակին նվիրված Չարենցի ձոնը առանձնանում է հրապարակախոսական շեշտով։ Բարձր տո-

նայնությունն այստեղ ուժեղանում է «ժողովուրդ դու իմ» դիմումով: Բանաստեղծն ուղղակիորեն ցույց է տալիս այն հասցեատիրոջը, ում մինչ այդ, ստեղծագործական կյանքի ողջ ընթացքում հղում էր իր իմաստալից խոսքը: Նյութը նոր չէր՝ ողբերգական անցյալ, հեղափոխություն, վերակառուցվող ներկա, հավատ ապագայի հանդեպ: Նորը ձևն էր, որ ունեցավ իր հետևորդները ինչպես 30-ական թթ. (Զարյան՝ «Վերածնունդ»), այնպես էլ ավելի ուշ:

Հրապարակախոսական ոճին Չարենցը դիմել է միայն իր ողջույնի հղումներում, ինչպես այս «Տասնհինգ տարի», այնպես էլ Վրաստանին և Ադրբեջանին նվիրված բանաստեղծություններում: Թվում է, թե բանաստեղծական այդ ոճը նրան կտաներ «թեթևացված» ուղիով: Սակայն, ոչ: Նոր նյութի մեջ Չարենցը մնում է նույն մտածող բանաստեղծը: Նրա ղգաստ միտքը արդեն նշմարել է շինարարական աղմուկի տակ մարդուն մոռանալու վտանգը: Ուստի՝ նա ժողովրդի ուշադրությունը հրավիրում էր ժառանգած ստրկային հոգեբանության մեջ բեկում մտցնելու անհրաժեշտությանը. «Էլ չկա ոչինչ, որ քեզ խանգարի լինելու արի և հանճարափայլ...»:

Չարենցի «Տաղերի և խորհուրդների» գերագույն խնդիրը մարդու ոգու վերակառուցումն էր: Իր առջև նա դրել էր դարի գլխավոր խնդիրներից մեկը, որը և փորձում էր լուծել ներկա ու ապագա սերունդներին իր կուտակած կյանքի փորձը, ապրած ճշմարտությունները բացելու, շռայլորեն բաշխելու միջոցով: Ձևի իմաստով այս շարքում ևս Չարենցը նախընտրությունը տվել է ձոնին, ինչպես նաև փորձը փոխանցող խորհուրդին՝ վերջինիս բնույթից բխող խրատական ղրույցի տարրերով:

Ինչպես հեղափոխության տարիներին, այնպես էլ այժմ՝ խաղաղ պայմաններում, նոր իրականության նյութական ու հոգևոր արարման շրջանում, Չարենցը կատարում էր իր բանաստեղծական պարտքը՝ ստեղծելով քաղաքացիորեն մարտունակ և հասարակայնորեն օգտակար պոեզիա: Տաղերի և խորհուրդների ընդհանուր մթնոլորտը կյանքի սուր ղգացողություն էր, ժամանակի՝ որպես հասարակական և հոգևոր վերափոխման, շարժման ու առաջընթացի ըմբռնումը: Այդ համընդհանուր շարժման մեջ Չարենցը դանդաղեցրել է խոսքի ընթացքը՝ ժամանակակից և ապագա սերունդների հետ իր ղրույցը վարելով անշտապ ու անբռնազբոսիկ ոճով:

Ժամանակի գեղագիտական հասկացությունը՝ անցյալի միջից շարժվել առաջ և ստեղծել ներկան՝ ապագայի ապավենը, փայլուն իրագործում ունեցավ «Յոթը խորհուրդ քաղաք կառուցողներին» բանաստեղծության մեջ: Ըստ նրա՝ արեգակի ներքո չկա և ոչ մի թիզ հող, որ մեր նախնիները բազմիցս հերկած չլինեն իրենց ստեղծարար ձեռքով: Արդ, նոր

քաղաք՝ նոր կյանք, արվեստ, գրականություն կառուցելիս պետք է «գըտնել, թե հանգչելուց առաջ ինչ ուղղությամբ են իջել կոպերը», ինչ են ե-բրազել, սպասել, տեղյացել տեսնել այն հանգուցյալի բաց աչքերը, որի քարե դագաղը դուրս են բերել հողի խորշերից: Նույն խոհով սակայն «հարյուր քայլ առաջ» պետք է կառուցվի նաև նոր քաղաքի աշտարակը: Պատերն էլ պետք է շարել ննջեցյալի հազարամյա մոխրի շաղախով, «քանզի մեռյալների մոխի՛րն է ամենապինդ կիրը, ամենապինդ շաղախը», «Եվ նրանո՛վ է դառնում երկիրը—երկիր, Եվ ժողովուրդը-ժողովուրդ, և գալիքը—գալիք՝ անհողդողդ ու անճառ...»: Այդ աշտարակի գլխին պետք է գամվի նոր օրերի ժամն ու ժամանակը ցույց տվող ժամացույցը. «Որ նրա զարկերին ունկնդիր՝ Սերունդները նշեն գալիքում Իրենց աշխատանքի և խոնջենքի ժամը»: Նույնքան ուժգնորեն է դրսևորվել Չարենցի սերն ու հավատը նաև Ապագայի հանդեպ, որը մարդկության անընդհատ նորոգվող հերթափոխի, հաղթահարվող դժվարությունների, սպասվող և իրագործվող հույսերի ժամանակն է.

Ողջո՜ւյն ձեզ, ողջո՜ւյն ձեզ, ով անծանոթներ,
Որ գալիս եք անվերջ ու անվերջ մտնելու, այս հին
դարբասներից.
Գալիս եք միշտ ու հավիտյան և բերում եք ձեզ հետ
Պարգևներ անհուն ու անհատնում և, ո՜վ գիտե, թե ինչ
բերքեր անտեսանելի...

Չարենցը սերունդներին էր հղում իր ողջերթի խոսքը՝ պատդամելով երկաթյա անդրվելիություն, անխախտ ու հաստատուն ընթացք: Նա ստեղծում է Ապագային հայացքն ուղղած խիզախ ճանապարհորդի կերպարը, որը նկարագրվում է ավանդական գծերով՝ ձեռքին ցուպ, ուսին կաշվե մաղախ, երկար թափառումների, կյանքի անհարմարություններին պատրաստ մի ոգի: Առասպելականացված այդ անձին վիճակված են մաքառումներ, չտեսնված մեծագործություններ: Դժվարին «ուղևորություններից» բոլորը չէ, որ վերադառնալու են հաղթանակը ճաշակած: Ոմանց սպասում է նաև պարտություն, մահ: Անհայտի որոնումները, նոր հորիզոնների ձգտումը կյանքի նպատակն է՝ «Տաղ՝ ձոնված խիզախ ճանապարհորդին»:

Չարենցի բարի երթի խոսքը չի հեշտացնում սերունդների ուղին: Կյանքը՝ այդ «հինավուրց պարտեզը» դեռ մշակված չէ, «խառն է ու խռիվ»: «Աստղերի նման և ցորյանների նման» եկող նոր սերունդները իրենց հանապազօրյա հացը ճաշակելու են հոգնությամբ, ճաշակելու են «և՛ տրտմություն, և՛ վիշտ, և՛ ոգու դառնություն» («Երկրորդ տաղ եկվորների համար»): Սակայն գլխավորն այն է, «որ ի վերուստ մեզ տրված՝

այս ճանապարհը, այնքան հոգնությամբ ճաշակած հանապազօրյա հացը ունայնության սաղմով չդառնանա», որ դեպի Ապագա առաջ ընթացող սերունդները ետ չնայեն իրենց «լեռան կեսին հասնելիս», այսինքն՝ չափ-սոսան իրենց անցած ուղու համար («Տաղ եկվորներին ողջունելու համար»)։ Չարենցը փառքի է արժանացնում բոլոր նրանց, ովքեր երիտասարդ են ոչ միայն սրտով, մարմնով և ոգու անգիտությամբ, այլև՝ նորոգ ժամանակի զգացողությամբ։ Ավելին՝ ժամանակը պետք է ընթանա նրանց հետքերով, ոգու երիտասարդությունը պետք է դառնա նոր կյանքի կառուցման հիմնաքար։ Ուսերին տանել կյանքը, նրա վայելքները դարձնել «կամուրջ և ոչ երբեք եզերք», այսինքն՝ նպատակ, այսպիսին է չարենցյան պատգամներից մեկ ուրիշը։

Սերունդներին հղած խոսքում՝ «Տաղ սիրո, ձոնված ապագայի պարմանիներին», «Տաղ եկվորներին ողջունելու համար», «Երկրորդ տաղ եկվորների համար»,— անտեսանելիորեն առկա է թախիծը, չէ որ մեր բոլորի համար «սահմանված է վերուստ մի քնքշաբույր գարուն անվերադարձ»։

Սերունդներին Չարենցը կտակել է նաև ժողովրդի անմահության հույսն ու հավատը.

Օ՜, ճարտար ճորտե՜ր, եթե դարեր
Ճորտությունն անգամ այն անարև
Չխեղդեց բարբառն այս հանճարեղ,
Որ վտակներով բազմաբարև
Հասավ մինչև մեր օրն այս հրե—
Ապա արևի ներքո այս մեր,
Ուր չկան տերեր, չկան ճորտեր—
Որքան հորդառատ պիտի հորդե...
Ու պիտի գնա՜ հիմա այն դեռ
Մինչև օվկիա՜նը գալիք կյանքի...

Այլաբանական է Չարենցի լեզուն։ Այն հասկացությունները, որոնց շուրջ պտտվում են նրա խոհերը, չէր պարփակվի տաղի, ձոներգի սահմաններում, եթե չլիներ այլաբանության լեզուն։ «Յոթը խորհուրդ գալիքի սերմնացաններին» տաղում առաջին խորհուրդը՝ «անդրանիկ բուռը ձեր անեղրական սերմի մեր դաշտերի վրա իբրև ցնորք թափեք», իրականացած դարավոր իղձերի բանաստեղծական փոխաբերությունն է, որի ավարտը՝ «փռեք իբրև բարիք, որ անհատնում է, մեր երկրի թռչուններին ու հովերին»՝ ընծան է ապագա առատության։ Խորհուրդներից երեքի հասցեն համապարփակ հասկացությունների կայունացած այլաբանություններ են՝ Հյուսիս կամ Կարմիր ուրագան, Լյառը Մասիս, Ավանը Նորքի, իսկ մյուսները Չարենցի «անխառն» վերաբերմունքի արտահայտու-

թյունն են դեպի պատմությունը ընդհանրապես՝ իր կերտած ազգային նկարագրով, պայքարով, որի հանրագումարն է ներկան.

Եվ նո՛ր ապա, այս վեց հղումներից հետո,
Լցրե՛ք դուք բուռը ձեր և, յոթերորդ անգամ—
Ջեր ապագա հունձքի անե՛զրը կարոտով
Սերմանեցե՛ք ձեր հերկը անեզրական...

Ե

Բանաստեղծ ու դարաշրջան, իմաստնություն ու ներդաշնակություն, խոհ ու պայքար հասկացություններին են նվիրված «Գիրք ճանապարհի». ժողովածուի «Գիրք իմացության» ու «Արվեստ քերթության» շարքերը: Բանաստեղծական այս խոհերը ունեն փիլիսոփայական խորք, որքան անձնական են, նույնքան էլ՝ ընդհանրական: Չարենցը դիմել է Արևելքում և Արևմուտքում տարածված բանաստեղծական ձևերին՝ ռուբայաթի, բեյթի, դիստիքոս, ինչպես նաև պոեզիայում լայն տարածում գտած խոստովանանքային եղանակին («Արվեստ քերթության»): Ռուբայաթի, դիստիքոսի և բեյթի ձևերի ընտրությունը պատահական չէր: Իմաստունների խոսքի արտաքին արտահայտչականության ձևի շրջանակներում Չարենցը նախ պատրաստում է ընթերցողին «փիլիսոփայություն» լսել, ապա հնարավորություն է ընձեռում կարճ ու հակիրճ խոսքի մեջ խտացնել միտքը:

Չարենցն արթնացրել է «մեռած» ձևը, որպեսզի կյանք տա նոր ժամանակների փիլիսոփայական ըմբռնումներին.

Ա՛խ, արթնանում է հաճախ ձևը—մեռած համարվող.
Կյա՛նք, քո ծիլերը հաճախ—հին կերպարանք են հագնում:

Իմաստության ու ներդաշնակության, պայքարի ու խոհի չարենցյան ընկալումները միասնական են:

Ուշ ժամի, գիշերով է մոտենում մարդուն իմաստության «անմահ բուն»: Իմաստության պահը սոսկ հայեցում չէ. այդպես, ըստ Չարենցի, չի կարելի հասնել կյանքի ճանաչման ոչ միայն խորքին, այլև՝ մակերեսին: Կյանքի ճանաչումը տրված է պայքարող ոգուն, որը, «հավիտյան հուրհրալով, ինչպես խարույկ», վառվում է ու բորբոքում «իղձ ու տենչանք» և չի կարող լինել «մութ, որքան էլ մութը չոքի»: Իմաստությանը հատուկ է անճառ վեհությունը: Այն նման է արևի, որ չի «իջնում ու մարում. վառվում է լույսով անմար ու ջեռ պահում ոգին»: Իմաստնացած պայքարող ոգին սնվում է կյանքի անհամար վտակներից, որոնք լցնում են նրան խոհերով, կուտակում նրա մեջ անմահ գանձեր: Եվ եթե ոգին

գոփվում է նաև կյանքում, ապա նա փոխհատուցում է նրան պայքարով։ Խոսելով իր մասին, Չարենցը ասում է.

Այս պայքարո՜ւմ ստացար դու խոհեր, եռանդ ու կորով.—
Թե չլիներ այս ամենը—ի՞նչ էիր կյանքում դու հիմա։

Ելնելով դարի ոգուց, որը պայքարի թափն է ու մաքառման ուժը՝ Չարենցը զգուշացնում է «քնքշությունը առաջնորդ» չկարգել։ Պայքարող ոգին ժամանակի իդեալն էր, երկրպագումը նրան՝ հեղափոխական սերունդների բնական մղումը։ «Պայքարից դուրս ինձ համար կյանք չկա։ Որովհետև պայքարը կյանքի միակ բերկրանքն է և նրա իմաստն ու նպատակը» (ԳԹ, 1980, № 10),— գրել է ժամանակի ամենապայծառ դեմքերից մեկը՝ Ա. Վերմիշևը։ Պայքարը որոշակի նպատակ էր հետապնդում, սակայն նրա ընդհանրացված բովանդակությունը նորը արարելն էր, նոր արժեք ստեղծելը։

Չարենցը ձգտում էր առարկայացնել խոհը, բռնել նրա սաղմնավորման պահը, այն դարձնել շոշափելի։ Նա ընդգծում էր այդ պահերի անբռնազբոսիկությունը։ Խոհերը գալիս են «լուռ, պատահական ու անձուկ», նրանք անհատնելի են, անդադար, անկերպարանք ու անձև, չեն ենթարկվում հսկումի։ Եվ միայն իմաստուններին է տրված ենթարկել նրանց «իմաստությանն ու կշռույթներին», որոնցով պետք է զինված լինի խոհերի «բեռնակիրը»՝ ոգին։ Այսուհանդերձ, նա նշմարում է մի խոր հակասություն խոհի ներքին կյանքի ու նրա արտաքին արտահայտման միջև՝ գրի առած խոհը «ցոլք ու ցնորք է հեռավոր» իր չարտահայտված «կշռի, խորքի, բույրի»։ Չարտահայտված խոհերի բեռան ներքո, ներքին հարըստությունը լիարժեք չարտահայտելու դժգոհությունը այս տարիներին հաճախակի է պաշարում Չարենցին.

Զգում ես, որ՝ անհուն ու խոր՝ ինչպես մի հանք անսպառ,
Բացվում է հար, ահով, դժվար, ու խորանում քո ոգին.
Դեռ ի՞նչ գանձեր—անհուն, անծիր—պիտի հանես դու աշխարհ,
Եթե անդուլ կյանքիդ վրա անդուռ գիշեր չլոքի։

Իր իմաստության ժամը Չարենցը կապում է մերթ դարի հետ («Քո ժամանակը ուներ խոհ—ամենի՜ց ավելի, Բավ էր կապվել նրա հետ, որ դառնայիր իմաստուն»), մերթ՝ պայքարի («Դու հասկացար, որ ահեղ այս պայքարը՝ կյանքը փոխող Հանճարով է լցնում քո ոգին—և դարձար պոետ իմաստուն»), մերթ՝ կյանքի, խոհի, պայքարի դաշինքի («Դո՜ւք դարձրիք ինձ հարուստ և լցրիք ավյունով հեք ոգին իմ, Կյա՜նք, և՛ դաշինք, և՛ խոհեր,— գործ ու պայքար ընդհանուր»), մերթ տարիքի («Այ-

դը բացվեց աշխարհում, երբ դու դեռ քերթող էիր լոկ, Այժմ կեսօր է արդեն,— ժա՛մ է դառնաս իմաստուն»):

Հեղափոխական օրերի ստեղծագործություններից սկսած մինչև «Գիրք ճանապարհի», մինչև հետագա տարիների գործերը՝ Չարենցը փայփայել է ժամանակի զրահ հագած բանաստեղծի կերպարը, բանաստեղծի և դարաշրջանի սերտ դաշինքի գաղափարը: Այդ դաշինքն ու այդ զրահն են ոգու ազատության պայմանը, «արտաքին կապերի» շղթաներից ազատվելու միջոցը:

Պատմությունը երբեք հետընթաց շարժում չունի, և բանաստեղծը, իր մեջ խտացնելով պատմության փորձը, դիալեկտիկայի նույն ըմբռնումով ընթանում է առաջ: Ավելին, բանաստեղծը դեռևս պետք է առաջ ընկնի դարից, կյանքից, անգամ ինքն իրենից. դրա հանճարեղ օրինակը Գյոթեն է, որի «ոգին չմեռավ եղկ ու չնչին Վայմարում» հենց այդ պատճառով: Լինել դարի հետ և դարից առաջ՝ Չարենցի համար նշանակում էր բարձրանալ դարից, «թե՛ անցյալը զգալ հարազատ—և թե նոր լինել ներկայո՛ւմ» և, ամենագլխավորը, կապվել դարի «խոհերին ու հույզերին».

> Չի՛ շղթայվի մարդու ոգին ո՛չ մի կապով արտաքին,
> Եթե դարի, ժամանակի զրահ ունի իր հագին.
> Կբարձրանա ու կկանգնի նա հավատով անսասան
> Եվ կմնա գալիք կյանքում՝ անխորտակ ու ահագին:

Բանաստեղծի անմահությունը դարաշրջանի հետ սերտ կապով պայմանավորող Չարենցը առաջին հերթին ելնում էր առօրյա կյանքից. «Ոչ ակունքները Դելփյան, ո՛չ կախարդանքը Պանի Չեն հռչակի քեզ պռետ, եթե խորթ է ոգուդ—առօրյան»: Դար—երգ միասնության մեջ ընդունելով դարի առաջնությունը, Չարենցը երգի կյանքը հաշվարկում էր դարի և բանաստեղծի կյանքի ժամանակից ավելի մեծ ժամանակահատվածներով: Երգը ավելի է երկարակյաց և շարունակում է իր ինքնուրույն կյանքը, քանի որ նա «երկրից ու դարից միշտ երկար է տևում», սակայն մի պայմանով՝ եթե «առնչվում է կյանքին հուր միջուկով իր անանց»:

Չարենցը թարգմանել էր Գյոթեի այն բանաստեղծությունը, ուր «վերջին Ոլիմպացին» նշել էր Մուսայի կախումը այն դարից, «ուր Ոգին ու Միտքն են հորդում»: Վիճել էր հետը՝ «Օ՛, Ոլիմպացի՛, այս աշխարհում երբ Չեն լինի Ոգու տերեր ու ճորտեր—կհնձե՞ն կրկի՛ն բազմաբեղուն բերք, եվ կրկի՛ն, կրկի՛ն ուղիներում մեր երգի դիցուհի՛ն մեզ կառաջնորդե՞»,—և վիճելով համաձայնել է, որ երգի դիցուհին՝ Մուսան, առաջնորդվում է, «Գնում արթուն Հետքերով Մտքի առաջնորդող»:

Եվ այսպես, մեծ բանաստեղծ լինելու՝ իր ժողովրդի համար Հոմերոս, Դանտե, Պուշկին, Թումանյան դառնալու չափանիշներով էր Չարեն-

ցը խոսում ժամանակի հետ: Միակ պայմանը, որ նա առաջադրում էր՝ դարի շունչն ու բովանդակությունը ոչ թե կեղևով, այլ միջուկով զգալուն ու արտահայտելուն էր վերաբերում: Իսկ դա արդեն հանճարի ուժն է.

Ամեն պոետ՝ գալիս՝ իր հետ՝ մի անտես նետ է բերում,
Եվ նետն առած, խոհակալած—որս է անում երգերում.
Բայց դառնում է պոետ նա մեծ ոչ թե նետի՛ մեծությամբ,
Այլ նշանի՛ ահագնությամբ, որ հանճարներ է սերում:

Խոսքը դարի ընթացքի, երգերի ու մարդկային տենչանքների խոր դաշինքի մասին է, որ ծնում է «բարձրահուն ու բարձրախոհ» քերթություն:

Դարի, ժամանակի ու երկրի հետ բանաստեղծի կապի տեսանկյունից է Չարենցն անդրադարձել անցյալի հայ և օտարազգի բանաստեղծներին, իսկ մերձավոր նախորդներից՝ Տերյանին ու Թումանյանին: Չարենցը յուրովի վիճարկել է Տերյանի ու ժամանակի կապը. «Նուրբ էր արվեստդ, չքնաղ,— բայց մեր դարում հարկավոր էր Ո՛չ թե սրտի քնքշություն, այլ ոգու կորո՛վ ու պայքար»: Դարը «դժվարին» էր, «ահեղ», պահանջում էր «ոգու կորով ու պայքար» այն դեպքում, երբ Տերյանը «սիրտ էր», «քընքշություն», «սենտիմենտ»: Նրա արվեստը նուրբ էր ու չքնաղ: Սակայն ինչո՞ւ է սողոսկում կասկածը. կարո՞ղ է հանճարեղ լինել բանաստեղծը, եթե նրա քնարը չի համապատասխանել դարաշրջանի պայքարող ոգուն: Եվ ընդհանրապես, ինչպե՞ս է պատահել, որ «մեր պատմության դառնաշունչ, չար ու խորշակ գիշերում» ծաղկել է «զվարթուն մեր քերթությունն հնամյա»: Այս հարցերի գոյացումը, ապա նրանց ճկուն լուծումը վկայում են, թե որքան էր Չարենցին խորթ հարցերի կտրուկ լուծումը, ուղղափառ մտածողությունն ընդհանրապես: Քնքուշ Տերյանը, Մեծարենցը, իր դարից վեր կանգնած Գյոթեն հանճարներ են, ինչպես հանճարեղ Թումանյանը՝ միակը, որի մեծությունը կարող էր չափվել դարի մեծության հետ, քանի որ նա «մեծ էր հողո՛վ, արյունո՛վ: Արմատնե՛ր ուներ նա հողում» և իր երգերը ողողում էր հարազատ ժողովրդի քրտինքով: Ուստի, ըստ նրա՝

Կա Մեծարենց, կա Տերյան,— և բազում ուրիշ պոետներ կան,
Բայց—Թումանյա՛նն է անհաս Արարատը մեր նոր քերթության:

Սակայն բանաստեղծների մեղքով չէր, որ դարի հետ դաշինքի իրենց ձգտումները մնում էին լոկ ձգտում: Այդ խզումը Չարենցը բացատրում էր բանաստեղծի հանդեպ դարի ունեցած հակամարտությամբ, որը և վերածում էր ձգտումը սիզիֆյան աշխատանքի: «Անդաշն կյանքը» կարող էր պատճառ հանդիսանալ բանաստեղծի ինքնազգացողության անդաշնու-

թյան։ Գյոթեի օրինակով Չարենցը դնում է ինքնադաշնության հնարավորությունը. «Ո՛չ կա միջուկ առանձին, ո՛չ կեղև—դրանք միասին են»,— մեջ է բերում Չարենցը Գյոթեի «Անտարակույս» բանաստեղծության տողը և հարցնում. «Դա՞շն էին սակայն իրար հետ—քո կեղևն ու միջուկը, Վարպետ»։ Եթե ոչ՝ ապա նրա աշխատանքը եղել է զուր վատնում։ Իսկ եթե նա իմաստունն է այն մեծ, որին կարելի է վարպետ անվանել, ապա ինքն իր հետ, ասել է թե՝ խղճի ու խոսքի հետ, դաշնությունը անդաշն կյանքում ապավենն է մեծության, որովհետև Գյոթեն իր հանճարով բարձրացել էր և՛ դարից, և՛ կյանքից, «անգամ ինքն իրենից»։

Իր մեծությունը Չարենցը տեսավ կյանքի, խոհի, գործի ու ընդհանուր պայքարի դաշինքում՝ առաջնությունը միշտ վերապահելով կյանքին.

Ո՛վ միամիտ երգիչնե՛ր, որ կարծում էիք, թե դո՛ւք եք
Մեր կյանքում ուղիներ հարթում—երբ կյա՛նքն էր ձեզ
տաշում ու հարթում։

Այստեղից էլ՝ «փոխելն է կյանքի կարևոր» ուսմունքի բանաստեղծական իմաստավորումը։

Արևելքի մեծ երգասանների՝ Հաֆեզի, Ֆիրդուսու և Խայամի ժառանգությունը դարի հետ ունեցած կապվածության տեսանկյունից գնահատելիս՝ Չարենցը նրանց ևս մոտենում է նույն «դաշնության» դիրքերից. «Դուք սավառնում էիք վեր, կյանքը տավիղ անվանում,— Բայց—ձեր կյանքում և երգում կա՞ր դաշնության արդյոք հետք»,— այս տողերը լի են ներքին վեճի լիցքերով։ Չարենցը գիտակցաբար շեշտում էր Արևելքի քերթողների կողմից կյանքի հանգույցները ոչ թե լուծել չկարողանալու փաստը, այլ դրա անհնարինությունը և, ստանձնելով դարերը միացնող լրատուի դերը, հայտնում էր, որ «խոր ու խրթին խնդիրները», որոնք նրանք երկնում էին, ձգտում «հասկանալ ու հայել մտքով»՝ «պարզ ու հատու լուծվեցին—բիրտ ու անհաշտ պայքարով»։ Այսուհանդերձ Չարենցը համաձայն չէ կյանքի վայելքները գովերգող արևելյան պոեզիայի հետ, քանի որ, ըստ նրա, դարը հարուստ էր ոչ թե լիքը, այլ՝ դատարկ սինիներով։ Այսպես, եթե Հաֆեզի կյանքը «երգ ու գինի էր», այսինքն՝ նրա ստեղծագործության առանցքը կյանքի վայելքների գովքն էր, ապա «քա՞նի մա՛դու կյանք» այդ դարում «վերքի սինի էր»։ Ինչո՞ւ էր Հաֆեզը կյանքի գովքն անում։ Հարցականով կառուցված այս բանաստեղծությունը պարունակում է երկու՝ մեկը մյուսին հակադիր պատասխաններ։ Ամեն մի դար ունի իր լիքը ու դատարկ սինիները։ Հաֆեզը երգել է նրա լիքը սինին, չի տեսել ժամանակի վերքերը։ Ուստի նա չի արտահայտել դարի լրիվ բովանդակությունը։ Եվ ապա՝ Հաֆեզը տեսել է «վեր-

քի սինին» և տվել իրեն մոռացության, երբ իր կյանքն էլ «երգ ու գինի» չէր։ Ուրեմն, Հաֆեզը, պատկանելով դարի «վերքի սինիին», երգել է նրա իղձը։ Ինչպես Հաֆեզին, այնպես էլ Խայամին ու Ֆիրդուսուն դիմելիս՝ Չարենցը ընդգծում է նրանց անձնական ողբերգությունը՝ «անօգնական կյանք», «խեղճ մահ», «որբ կյանք» և այլն, և «շահերին ոսկեզօծելու», «շահնշահերի արշավանքները» դովերգելու պարտականություն։ Նա արժանին է մատուցում նրանց սխրանքին՝ թշվառության մեջ պահպանած կենսասիրությանն ու տոկունությանը։

Չարենցի դիստիքոսներից մի քանիսը նվիրված են սրի և քնարի դաշնությանը։ Դաշնություն ասելով՝ Չարենցը նկատի ուներ մարդու (ոգու) և աշխարհի (կյանքում մղվող մարտերի), որ նույնն է թե՝ բանաստեղծի ու դարի հետ ունեցած կապը։ Այստեղ է ծնվում կյանքի բովում և ջերմոցային պայմաններում աճեցված երգերի հակադրությունը։ Սուրն ու քնարը միշտ չէ, որ ներդաշնակ են։ Այն դեպքում, երբ սուրը հասկանում է, որ բանաստեղծը իր կոփած աշխարհի մարգարեն է, բանաստեղծը չի ըմբռնում, որ սուրը ճանապարհ է հարթում իր համար.

Դեմ ելան իրար մի անգամ—հանճարեղ պոետն ու ռազմիկը.—
Ճանաչեց մարդուն, հանճարին—հանճարեղ ռազմիկը միայն...

Պայքարի ու երգի դաշնության ջատագովն էր Չարենցը, եթե, իհարկե, դրանք ժողովրդին ծառայելու նպատակ ունեին։

Բանաստեղծի ու դարի առնչության Չարենցն անդրադարձել է նաև գրողներին նվիրված գործերում։ «Հայնրիխ Հայնե», «Հայնեին» բանաստեղծություններում նա ստեղծում է պայքարի մեջ թրծված բանաստեղծ մարտիկի կերպարը, որը հոգեհարազատ էր իրեն։ Այդ «մտերկությունը» գոյանում է «թմբկահարի, մարտիկի» և «չքնաղ ու նրբին» երազանքների զումարից։ Իր ստեղծագործական ուղին Չարենցը բաժանել է երեք շրջանի. պատանեկության տարիներին նա սիրել է Հայնեի երգերի քնքշությունը, հետո՝ «թմբուկը հնչեղ», այժմ, երբ «ճամփի ծաղիկները Փոխվեցին փշերի ու խոցի», նա սիրում է Հայնեի «երկմիտ շշուկները եվ հեգնանքը, որ նման է բոցի»։ Երկու բանաստեղծներն էլ ապրել ու ստեղծագործել են «հողմաշունչ դարերում» և երգերը խրել հնի սիրտը, ինչպես դաշույն։ Եվ երկուսն էլ ապրում են «գալիքում դեռ չեկած» և դնում դեպի ապագա։ Ուղին այդ դժվար է, որովհետև նրանց դեմ է ֆիլիստերը։ Եվ չնայած տարբեր են Հայնեի և իր ապրած դարերը, մոլի ձաղկող, ուղղափառ-խուզարկու հոգու ու սրտի այդ ֆիլիստերը նույնն է.

Նա լսել է, որ այսօր պոեզը
Նախ մարտիկ է, քաղաքացի,—

Թե վարդի մասին խոսես հետը—
Նա քեզ կտա քացի...

Այդ ֆիլիստերը կդառնար դահիճ, եթե չլիներ «դասակարգի զսպող ձեռը»: Այս խրոխտ բանաստեղծությունը վերջանում է լավատեսական գուշակումներով.

Այս արևը, որ հար բարձրանում է,
Կխանձե նրան իր հրով,—
Բայց նրա ցոլքերում մեր անունը
Կհիշեն գգվանքով ու սիրով...

Քիչ այլ են «Արվեստ քերթության» շարքի գործերը, որ ունեն անձնական կյանքի խոհերից ծնվող էլեգիկ բնույթ: Ինչքա՞ն է տևում բանաստեղծի կյանքը: Ի՞նչ հարաբերությունների մեջ է նա ժամանակի հետ: Ի՞նչ պայմաններում են անմահանում բանաստեղծները: Համապատասխանո՞ւմ է, արդյոք, նրա գործը նորօրյա պահանջներին: Եվ որո՞նք են այդ պահանջները: Կապրե՞ն, արդյոք, տառապանքով գրված իր երգերը... Տագնապալի, այրող հարցեր, որոնք կյանքի իմաստն էին ճշտում: Այս հարցերին ընդհանուր առմամբ պատասխանելով ռուբայիներում, դիստիքոսներում, բեյթերում, Չարենցը անցնում է իր անձին վերաբերող գնահատականների: Չարենցի ինքնագնահատականները կողմնակի մարդուն կարող են «անհամեստ» թվալ: Սակայն դրանք պայմանավորված են պատմական բարդ իրավիճակով և մարդկայնորեն հասկանալի են յուրաքանչյուրին, ով քիչ թե շատ ծանոթ է բանաստեղծի կենսագրությանը:

Շարքի առաջին բանաստեղծությունը («Սոնետ») նվիրված է և՛ արվեստի հանդեպ իր «բորբ ու թեժ», արևոտ ու տոկուն, «մեր քերթության լույսերը» մշտավառ պահելու տքնությանը, և՛ այն «դժվար, դժնի տենդին», որով գրվել են իր երգերը կյանքի «թե՛ մառ, թե՛ մութ, թե՛ կեզ» ուղիներում: «Սոնետը» ուղղված է նրանց դեմ, ովքեր «բիրտ ու բութ քարկոծել են» իրեն, չկարողանալով, սակայն, նրան պատճառել տխրություն ու վիշտ: Ընդհակառակը, «խոցող խավարը», «արշավանքը սև» միայն բորբոքել են իր «լապտերի կրակը»: Բանաստեղծության հասցեատերերը թե՛ դաշնակցականներն էին և թե՛ «մարքսիզմի չստեր հագած ֆիլիստերները»:

Մաքառումների թեման շարունակվում է «Գիշերային պահերն այս քո» բանաստեղծության մեջ: Նժարների վրա են դրվում մի կողմից՝ գիշերային պահերը, երբ «լապտերի նման վառ Հուրհրում է քո մեջ ոգին ստեղծագործ ու պայծառ», մյուս կողմից՝ մարդկային անծայր հերյուրանքները: Չնայած հարցական շեշտին՝ «չարժե՞ն արդյոք», ստեղծագոր-

ծական ներշնչանքի նժարը ավելի ծանր է, քան հերյուրանքների պատճառած տառապանքը: Սակայն հարցականի գոյությունն արդեն կասկածանքի արդյունք էր, միմիայն կասկածանքի, ոչ ավելի, քանի որ ստեղծած հոգևոր գանձերի դիտակցությունը ավելի մեծ էր, քան՝ կասկածը, քան անգամ՝ մահը.

Եթե փակվեն հավիտյան աչքերդ այսօր—
Ջես տրտնջա դու մահից, որ տանում է քեզ.
Գիտես, որ խնդճ է հավետ, անօգ ու անզոր
Մահը քո դեմ, քո ոգու՝ անխորտակ ու մեծ...

Այս համոզվածությունը Չարենցի մեջ ծնվել էր իր արվեստի «շաղախի» գիտակցությունից, որը գոյացել էր այն ամենից, ինչ «լուսավոր ու վեհ» ունեցել էր ժողովուրդը անցյալում, ինչ «ցնորք ու խոհ» ուներ այսօր, ինչ «զգաստ հուզումնավոր, և՛ խորունկ, և՛ վեհ» ուներ իր դարը: Այստեղից էլ՝ իր արվեստի «անմեռ մատյան», «մեծ ու սիրելի» լինելու բնորոշումները:

Այսուհանդերձ, տխրության պահերը պաշարում են բանաստեղծին: Ահագնացող հերյուրանքները ստեղծում էին հոգեբանական մի վիճակ, որը նրան խորհել-մտածել էր տալիս կյանքի, ստեղծագործության հանրագումարի, անցնող երիտասարդության, մահվան ու անմահության մասին:

Չարենցի ներաշխարհն են խուժում կարոտի մեղեդիները, որոնք հեքիաթներ են հյուսում երազական այլ աշխարհների, մարդկային այլ հարաբերությունների մասին: Երազվում է լուսավոր մի գետ, ափերին մարմարյա տներ, շուրջը շրջող չքնաղ աղջիկներ, որոնք պատմում են իր կյանքը: Չարենցի համար երազային աշխարհի գեղարվեստական պատկեր էր նաև Իրանը, որին նա դիմել է տարբեր բանաստեղծություններում: «Իմ ոսկի, ոսկի իմ Իրան» բնաբանը կրող «Այն ափերում, ուր դու,— Օ՛, տարիներ առաջ» բանաստեղծության մեջ կարոտի գեղարվեստական պատկերը պարունակում է մռայլ բովանդակություն: Այն ափերում, ուր բանաստեղծը տարիներ առաջ գրել էր սիրո երգեր և գուրգուրել այն «իբրև սերունդների երազ», մի բարբարոս հովիվ ունկնդրում է հովի շշուկներին և իր երգերի փոխարեն՝ երգում անբառ մի շեր (մեղեդի):

Չարենցի հոգին իր իսկ բնորոշումով «անխորտակ էր ու մեծ», ստեղծագործությունները՝ «վեհ քերթության մատյաններ» էին, արվեստը՝ «վսեմ» էր, երգերը՝ «անմահ ու լուսե» էին: Չարենցը կարողացել է «դուրս գալ ինքն իրենից», դիտել իրեն կողմնակի հայացքով, խոսել իր մասին ոչ թե «ես»-ով, այլ «դու»-ով, ինչը անտարակույս, իր անձը որ-

պես դարի զավակի, դարի ծնունդի, նրա ոգու արտահայտչի ըմբռնման մեջ էր.

Դու գիտես, որ քո մատյանն այս վերջին
Ո՛չ թե օրերի համար ես գրել,
Այլ տարիների՛ հեռակա ու ջինջ,
Եվ գուցե, անգամ, դարերի՛ նորեկ։—
Քանզի քո դարում ի՛նչ որ կար զգասա,
Ե՛վ հուզումնավոր, և՛ խորունկ, և՛ վեհ,—
Դրել ես անմեռ մատյանում քո այս
Եվ ա՛յս է քեզ թափ ու թռիչք տվել...

Ներքին ձայնին ունկնդիր, Չարենցը զարմանալիորեն ստույգ գուշակել էր, որ «Դիրք ճանապարհին» իր վերջին մատյանն է, իսկ ինքը՝ մոնումենտ է՝ կանգնած իր օրերի մեջ.

Ես մոնումենտ կանգնեցի ինձ համար դժվար մի դարում,
Երբ կործանվում էր իմ շուրջը այն ամենը, որ բազմաթիվ
Տարինե՛ր, դարե՛ր էր կանգնել—և անմա՛հ էր թվում
աշխարհում։
Իմ մոնումենտն հյուսեցի երգերից ես խոր ու խրթին,
Խոհերից, որ բորբ են ու նոր, որ կյա՛նք են կրում իրենց մեջ,—
Որ հորդորելով բխեցին իմ դարի բորբոքուն սրտից...

Հատկանշական է Չարենցի վերադարձը խոստովանանքային քնարերգությանը, որով փաստորեն սկսվել էր նրա բանաստեղծական ուղին։ 1983-ին հրատարակված անտիպները դրա վկայությունն են։ Այս տարիներին Չարենցը առանձնապես իրեն հարազատ է զգում Գյոթե-քնարերգուին՝ նրա հռչակած «բանաստեղծությունը երգ է» նշանաբանով։ «Ո՛ւր ես թռչում, ա՛յ քնար, Չես մնում գրկումս, ե՛րգ իմ, ե՛րգ իմ, ե՛րգ իմ վառ, Երգ իմ, որ երգում ես»,— գրել էր Չարենցը դեռևս 1929-ին։

Խոստովանանքային քնարերգությանը բնորոշ մեղեդայնության հետ Չարենցի պոեզիա են վերադառնում սերը, բնապատկերը, ինքն իր հետ խոսելու, սեփական երգին, անձին, սրտին դիմելու ոճաձևը, տխրության ու ցավի տրամադրությունները։ Անձնական խոր դրդապատճառներից ծնված նրա այս բնույթի բանաստեղծություններում բացահայտվում է ժամանակը՝ մարդու և հանրության կացության ու կեցության ցավոտ դրսևորումներով։

Չարենցն իր «Կարմրածուփ կեսօրին» դուրս էր եկել «չարչարանքի ուղի» («Ընկել ես դու արդեն չարչարանքի ուղին»), որպեսզի գտնի «սրբբազան տառապանքով ծնված ճշմարտությունը»։ Բայց դառն էր ճշմար-

տուբյունը, քանի որ այն անկեղծ խոստովանություն էր։ Նրան տանջում էր այն հերյուրանքը, թե իբր իր երգը «խորթ է, օտար իր ժողովրդին»։ Բանաստեղծին ներկայից օտարելու, նրա երգը ոչ պիտանի հռչակելու սին մտայնությունը նրա մեջ արթնացրել են և՛ «պայքարող ոգի», և՛ հուսահատական տրամադրություններ։ Եվ նթե առաջին դեպքում ստեղծվել են առնական բանաստեղծություններ՝ սեփական արժեքի բարձր գիտակցությամբ («Ջնչին, ինչպես Արարատին նետված քար», «Ո, ձեր հոգևոր պետն եմ եղել ես», «Կրկին կանգնած եմ ես ինքս իմ դեմ շըվար», «Ո, ոչ...» և այլն) և սուր էպիգրամներ («Նա», «Աղոթք», «Հենվիր, ով ճիվաղ» և այլն), ապա երկրորդ դեպքում՝ նուրբ քնարականությամբ ներթափանցված տողեր, որոնցում տրոփում է խոցված ու վիրավորված սրտի բողոքը («Մայրամուտի երգ», «Այլևս ինչ մնաց քեզ՝ խնդրելու կյանքից», «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ Աստուծո», «Չվարթ գիտություն» և այլն).

Ե՞րբ, արդյոք ե՞րբ դու դարձար, սիրտ այդքան խեղճ ու հլու—
Դուցե այդ դու ես մրսում դուրսը աշնան մորմոքում։—
Մի՞թե թախիծն է քո ցուրտ-ցուրտ արցունքով մորմոքում,
Մի՞թե քո սերն է լալիս ցուրտ անձրևի դակտիլում...

Բանաստեղծը գիտե, որ «աշնան ցնծուն տագնապում, արշավող ցրտերի դիմաց» իր «կյանքն է տագնապում մերթիմահ...»։

Չարենցը ցանկանում է ինքն իր դեմ անգամ «զրահապատել» ոգին, որպեսզի ունենա զորություն «կաշկանդելու կամքով հանճարեղ» խռովահույզ տարերքը, որպեսզի մտնի «լայն, ծանրանիստ, վեհափառ, դանդաղ հորձանքով ընթացող» գետի հոմը («Իմ լերան աղոթքը», «Լերան աղոթքը»)։ Սակայն այնպես է ստացվում, որ հեղափոխության ու մարդկային վեհ զգացմունքների, զարթոնքի ու կիզիչ արևի երգիչը օրհասական դեպքերի ազդեցությամբ հանգում է մի անանց տխրության («Էկլեզիաստես»)։ Կյանքի տխուր կարուսելը արթնացնում է միայն հավերժ հանգստի, նիրվանայի ցանկություն. «Փակ սրտով. և փակ աչքերով», ներումը սրտում նա համաձայն է տանել իր բեռը։ Մանրածանր ապրումներով է նա կիսում ժամանակին վիճակված բախտը, որի մեջ էին հարազատ անուններ, որի մեջ էր մի ամբողջ գրական սերունդ («Իջնել է ամբողջ Հելիկոնն այսօր», «Նաիրյան դոֆին», «Տխուր կարուսել», «Ա.Բ.-ին», «Մառ մորմոքում է մայրամուտը» և այլն)։ Չարենցն իր ճակատագրի մեջ տեսնում էր նրա՛նց ճակատագիրը, իր արդարությամբ հավատում նրա՛նց արդարությանը։ Երևակայությունը բոսխի վերհուշով նկարում է Դողգոթայի պատկերներ։

Կենսական մեծ լիցքերով ապրող բանաստեղծը այս պայմաններում անգամ որոնում է իր պատանեկան երազների ափը: Դա սերն է: Նույնքան թանկ, որքան տարիներ առաջ և նույնքան դժվար տրվող, դարձյալ ինչպես տարիներ առաջ:

Ջարենցի այս տարիների սիրո մեղեդիները հետադարձ հայացքի կնիք ունեն: Նրա սիրած կինը կոնկրետ անձ է («Ա-ին», «Արփիկի հիշատակին», «Բալլադ սիրո» և այլն) և մահացած իղձ, որը, սակայն պետք է վերադառնա.

Հուսահատական ժամերին իմ սև,
Իմ գիշերային պահերին անքուն—
Տեսնում եմ հաճախ ես դեմք մի լուսե,
Որին չեմ տեսել երբեք իմ կյանքում...

Նա «ոչ ցնորք է անմարմին, ոչ մի անդրաշխարհային անշոշափ ուրուական» և տարբերվում է իր «մեռած» կնոջից նրանով միայն, որ նոր է գալու: Իր «ամենաչքնաղ» «Նավզիկե» երգում համապարփակ սիրո կրուստը և սպասումը, որը խորհրդանիշն է դաշնության, մաքրության, ստեղծագործական ներշնչանքի և երջանկության, արդեն կերպարն է համաշխարհային գրականության և դիցաբանության մեջ գովերգվող կնոջ, որը և՛ Կին է, և՛ Մուսա, և՛ Կյանք.

Նայադների՞ նման, նայադների՞ նման,
Կարոտներիս ձայնով կանչեց նա ինձ,—
Նա խոստացավ սիրո անհատնելի հմայք
Եվ ինձ թողեց միայն մահո՛ւ կսկիծ...

Նաժիշտներով իր յոթ շրջապատված՝
Նաժիշտներով սիրո և ցավի կե՛զ,—
Իբրև հոժա՛ր կամքով մահապարտված՝
Ընդունեց սերն իմ սև—իմ Նավզիկեն...

Կարոտներիս ծովի կղզիներում անցած
Դու իմ կղզին եկար միակ ոսկե,—
Բայց սև աղետ դարձավ և մահացու հանցանք
Քո համար սերն իմ սև, իմ Նավզիկե...

Եվ վարդագույն, ինչպես մի վարդագույն մարջան,
Կարոտներիս կարմիր ավազի մեջ—
Դու ժպտացի՛ր, անցար, աներևույթ դարձար,
Օ, մահացու իմ սեր, իմ Նավզիկե...

1930-ական թթ. զարգացման նոր փուլ մտավ քնարական պոեզիան։ Շարունակվում էր հին բանավեճը, որով սրինգը հակադրվում էր «պղնձե երգերին», արթնացնելով մարդկային զգացմունքները երգելու ներքին մղում։ Չնայած դժվարությամբ, սակայն համառորեն, քնարական բանաստեղծությունը շարունակում էր իր ուղին՝ պատվավոր տեղ գրավելով ժամանակի պոեզիայի մեջ։

Ա.

30-ական թթ. խոստովանանքային քնարերգության առանցքային նվիրյալներից էր Գ. Մահարին։ Մահարին բերեց նոր մեղեդայնություն, թարմ ռիթմեր, որոնք պայմանավորված էին խոստովանանքային խիստ անձնական քնարերգության մեջ ներքաշված պատմահասարակական նյութով, բանաստեղծի անձնական խառնվածքով, բնատուր տաղանդի յուրահատկությամբ։ Այդ յուրահատուկը վերաբերում էր 20-ական թթ. շիկացած մթնոլորտը ապրած նուրբ ու զգայուն հոգու ալեկոծ տատանումներին։ Անձնականի ու հասարակականի վերարտադրության բացառիկ նրմուշ է նրա «Մրգահաս» (1933) ժողովածուն։

Ինչ հարցի էլ դիմելիս լիներ Մահարին, նրա խոսքը առաջին հերթին այդ հարցերի անձնական ընկալման զգացմունքային վերարտադրությունն էր։ Եթե 30-ական թթ. Մահարու մեծ ժամանակակից՝ Չարենցի համար գլխավորը դարի խոհն էր, ապա Մահարու համար՝ դարի Զգացմունքը, նրան հատուկ տրամադրությունների խայտաբղետությամբ, ելևէջներով ու թրթիռներով։ Եթե Չարենցի համար բնորոշը մտքի հոսքն էր, ապա Մահարու համար՝ զգացմունքների բռնկումը։ Մահարին ևս ուներ իր առանձնահատուկ պատկերավոր մտածողությունը, որի պատկերները գալիս էին զգացմունքի երանգավորումներից և բնության առարկայական աշխարհից։

Տարբերությունները չէին խանգարում անկեղծ ու մեծ բարեկամությանը, որի հիմքը անձնական պատասխանատվության բարձր գիտակցումն էր ժամանակի հանդեպ, ինչպես նաև գրողի կոչման, դարի ու երգի հանդեպ ունեցած գրական հավատամքի ընդհանրությունը։ Այդ է վկայում Մահարու «Չարենցի հետ» բանաստեղծությունը, որն ավարտվում է հետևյալ քառատողով.

Բարեկա՛մ, մարտի՛կ, ընկե՛ր, ինչ լավ է, որ մենք կա՛նք դեռ,
Կարող ենք ուղինե՛ր հարթել,
Երգերի վեհ շառաչով ծառանալ հի՛ն ծառի դեմ,
Հասցնել նոր կյանքի վարդեր...

Չարենցը, իր հերթին, բանաստեղծությամբ շնորհավորել է Մահարու «Մրգահասը».

Երգերդ աղբյուր են դուրս՝
Մեր երկրի սրտից բխած։
Դո՛ւ մեր երկրի՛ պես շռայլ,
Մեր երկրի՛ պես հորդառատ ու բաց...

Չարենցն ու Մահարին 30-ական թթ. իրենց պոեզիան ծառայեցրին նույն վեհ նպատակին՝ ազնվացնել մարդուն, բորբոքել ստեղծագործ ոգին, նրա մեջ ներարկել բարձր գաղափարներ և ամուր կապել հայրենի հողին, դարի նվաճումներին։ Այդուհանդերձ, նրանք ընթացան տարբեր ճանապարհներով։ Իհարկե, Մահարու ստեղծագործության մեջ կարելի է տեսնել ընդհանրություն Չարենցի նախընտրած որոշ թեմաների հետ։ Խոսքը ոչ թե «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի մասին է, այլ նախորդ՝ «էպիքական լուսաբացի», քանի որ «Մրգահասի» բանաստեղծությունների մեծ մասը գրվել է «էպիքական լուսաբացին» զուգընթաց։ Թեմատիկ ընդհանրությունները պատկանում են հիմնականում ծրագրային խորհրդածությունների ոլորտին և արձագանքն են ժամանակի առաջադրած խնդիրների։

20-ական թթ. վերջերից Չարենցի օրինակով Մահարին իրագործում էր բանաստեղծը «նոր ժամանակի զարկերակն է, ջիղն ու գույնը», «դարաշրջանի, երկրի արժանի զավակը» դավանանքը։ Այդ իսկ պատճառով նա լքում է պոեզիայի «հին այգին»։ Հին այգին, որ դասական պոեզիայի խորհրդանիշն է, սիրելի էր բանաստեղծին իր «կսկիծով նկուն» ու «դառնանուշ բերքով», սակայն դա «հին հնձան» էր, որը նա լքում է, որպեսզի կատարի նոր դարաշրջանի բանաստեղծի իր պարտքը։ «Սոնետ անձկության» բանաստեղծության մեջ Մահարին ուղղակի խոսում է դարի ազդեցության մասին՝ իրեն ի ծնե տրված «ոսկեվոր ու մեղմ սրինգի» վրա.

Ժամանակը մեծ, ժամանակն արդար
Անդարձ խլեց ինձնից այդ սրինգը տրտում,
Տվեց ինձ մի քնար բազմալար ու ճարտար։
Մենք բարով, երգեր մշուշոտ ու տարտամ,
Հնչիր, վեհ իմ քնար, Նորքում, հերկո՛ւմ, երկրո՛ւմ։

Դարի ու բանաստեղծի սերտ կապվածության հարցը Մահարին լուծել է սեփական ստեղծագործությամբ, որ լայնորեն արտահայտվել է 1932—1936 թթ. գրած բանաստեղծություններում՝ «Երդ իմ երգին», «Անվերնագիր», «Շահումյանի արձանի մոտ», «Խնդություն», «Մուսա», «Նոր բերք»։

Աշխարհայացքային երկընտրանք չունեցող Մահարուն, սակայն, քնքուշ լարի առկայության իրավունքը «երկաթավոր դարում» երբեմն կասկածելի է թվացել։ Ներքին անվստահությունը, որի պատճառներից մեկն էլ ժամանակի քննադատության պահանջների ու գնահատականների անհամապատասխանությունն էր, տեղիք են տվել հուսահատական տրամադրությունների։ «Կանցնի իմ երգը գարնան ամպի պես, Ցողեր կմնան խոտերի վրա, մեռնող մրմունջներ»,— տրտնջացել է բանաստեղծը։ Սրանք էլ կանցնեն որպես «մանկական օրոցքի վրա մայրական օրոր, մայրական ժպիտ»։ Սակայն պոեզիայի հնարավորությունների բացվող հեռանկարները, իր քնարի մեղեդու ճիշտ ղգացողությունը վստահություն են ներշնչել, լիցքավորել են նրան։ «Հորդոր» բանաստեղծության մեջ կան այսպիսի տողեր. «Երգի՛ր երգըդ, ո՛վ պոետ, Երգերըդ ամառ, Մըրգերի պես հոտավետ, Կրքերի պես վառ»։ Նոր դարին պատկանելու իր իրավունքը Մահարին պաշտպանել է հետևողականորեն ու կրքոտ։

Դարի հետ բանաստեղծի սերտ կապի գիտակցումը 30-ական թթ. մենաշնորհը չէր, այն տիրական դարձավ դեռևս նախորդ տասնամյակում և ձևակերպվեց Չարենցի «Ars poetica»-ում, «Գիրք ճանապարհի»-ում, ինչպես նաև արտահայտվեց այլ բանաստեղծների երգերում։ Մահարին ոչ այնքան հաստատում էր այդ կապի անհրաժեշտությունը, որքան իր երգը դարին պատկանելու փաստը, որը ժամանակ առ ժամանակ միտումնավոր հերքվում էր գրաքննադատության կողմից։

20-ական թթ. սկզբներից մինչև 30-ականների վերջերը նոր գեղագիտության որոնումներում առավել կարևոր և իր վերջնական պատասխանը չգտած հարցերից է նոր պոեզիայի բնութագիրը. «Ի՞նչ է պոեզիան» հարցը, որին Չարենցի օրինակով դիմեց նաև Մահարին։

Պոեզիան հասուն միրգ է, որը ածեցնում է իմաստուն պարտիզպանը պտղաբեր այգում՝ մարդկանց ուրախություն, հոգևոր բավարարվածություն պարգևելու համար։ Պտղաբեր աշնանային այգու ու մրգի, նրա տեր ու տնօրին իմաստուն պարտիզպանի կերպարները, որպես կյանքի ու երգի, բանաստեղծի ու նրա ներքին կոչման այլաբանություններ՝ դարձան Մահարու ստեղծագործական հասուն շրջանի հայտնությունը։ Դեղագիտության առումով այն դեռևս հարատևող վերացականության ու սխեմատիզմի հերքումն էր, որով Մահարու երգը դուրս էր գալիս լայն հորիզոններ։

«Մրգահասը» բացվում է «Մուտք» բանաստեղծությամբ, որով Մահարին սիրած էակին հրավիրում է իր «երգի պարտեզը», «Ե՛կ, ղգա շունչը կյանքի»,— գրում էր նա, ազդարարելով պոեզիայի ու կյանքի միասնությունը։ Այգու բաց դուռը, որով պետք է գար սիրած էակը, կյանքի առջև բացված պոեզիայի խորհրդանիշն էր.

Ե՛կ, անգի՛ն, ես քեզ համար
Պահել եմ վերջին նուռը,—
Գիշե՛ր է լույս ու վարար,
Ու բաց է այգու դուռը...

Մահարին լուծում էր նաև անձնական պոեզիայով անանձնականության հասնելու հարցը, որը կտրականապես հերքվում էր թե՛ նախկինում, թե՛ այդ օրերին։

Պոեզիայի պտղատու այգու տերը պարտիզպանն էր, որն իր քրտինքով հասցնում էր պոեզիայի միրգը։ Այստեղից էլ բանաստեղծի և պտղաբեր աշնան զուգահեռը. «Աշունքվա այգու նման դեղնել են տերևներն իմ» կամ՝ «հասել են բերքերն իմ վառ»։ Իր պոեզիայի հասունության, իմաստնության ժամանակը Մահարին համեմատում է «դեղնապայծառ, ոսկեման ու ոսկեքողո» բերքառատ աշնան հետ։ Պոեզիայի մասին Մահարին գրել է հուզումնալի բանաստեղծություններ, խոսել սիրահարի պես։ Հարազատությունը երգին, ասել է թե՝ ընտրած ուղուն, Մահարու համար դարձել էր կյանքի իմաստ, վերին նպատակ։ Նրա «կյանքը հոսել» է այն ժամանակ, երբ «քնարն է խոսել»։ Երգի սիրահարը հայտնաբերում է հոգեբանական մի վիճակ, որը «Դրսում անձրև է» բանաստեղծության մեջ արտահայտվել է զգացմունքի լարված մթնոլորտում։ Դրսի անձրևը արթնացրել է բանաստեղծի հոգում մի տրտում մեղեդի՝ «Ես լա՞լ եմ ուզում, թե արդեն, արդեն արցունքի շիթեր ընկան ձեռքիս». միախառնվում-միահյուսվում են անձրևն ու արցունքը։ Բանաստեղծը գիտի, որ դրանք փոխվելու են երգի և օրհնում է այդ պահը. «Երգիր, անձրև իմ, իմ մտերիմ, Բերրի արցունքներ, թափվեք անձայն»։

Ստեղծելով խորապես անձնական պոեզիայի նմուշներ, Մահարին, այդուհանդերձ, դրանք անվանել է «անանձնական», վստահ լինելով իր ապրումների և ժամանակի խնդիրների ներդաշնակությանը։

Մահարին զգացմունքային քնարերգության կողմնակիցն էր։ Ըստ նրա «Երգը հույզ է»։ «Մրգահասի», ինչպես և «Հնձանների» (1959, որտեղ զետեղված են 1930-ական թթ. գրած երգեր) էջերում բանաստեղծությունից բանաստեղծություն հանդիպում ենք զգացմունքային տարափի՝ մերթ զվարթ, մերթ տրտում։ Մահարու ձայնը հնչում է մեկ որպես ծնծղա, մեկ ծորում՝ սրինգի պես մեղմ ու քնքուշ ելևէջելով՝ թե՛ պսպեւտիկ զգացմունքներ, թե՛ հոգեկան նրբին ապրումներ։ Եվ քանի որ Մահարին «ապրված նյութի» բանաստեղծ էր, ուստի նրա պոեզիան անուղղակիորեն զգալ է տալիս, թե ինչ դրդապատճառներ են թաքնված երգերից ամեն

մեկի հետևում: Այս իմաստով Մահարու պոեզիան որքան բնագրային, նույնքան էլ ենթաբնագրային է:

Այդ տարիներին որոշ քննադատների և բանաստեղծների ջանքերով պոեզիայից վտարվում էին ցավի, վշտի, տխրության տրամադրությունները: Նախապատվությունը տրվում էր թմբուկին: Ջարենցը, որ «պայքարող ոգու» ջատագովն էր, տխրությունը համարել է «բարձրագույն բարիք», որ ծնվում է «ոգու կարոտից»: Բարձունքների հասած նրա «աստղային ճամփորդը» հոգնած ու տխուր կարոտում է ներքևում թողած դաշտավայրը: «Տխրությունը մեր անեղծ» բանաստեղծությունը բողոքի ձայն է սրտի հիշողության արգելքի դեմ: Տխրությունը «ցնորքն է անանուն մեր ժողովրդի հազարամյա սրտի»: Եվ ինչո՞ւ են արդյոք նրա մեջ «թույն ու մաղձ թորել», ինչո՞ւ են համարում «ոխ աններում և արյունի երազ»: Անասունն է միայն, որ չի հիշում ոչինչ:

Մահարին ընդունել է տխրությունը որպես «երգի ավյուն, երգի ավիշ», որպես նրա երկարակեցության գրավական: Հերքելով ժամանակի մոայլ գուշակումները հուզական-զգացմունքային քնարերգության վախճանի մասին, նա հավաստում է, որ գալիքի բանաստեղծները նույնպես կերգեն ցավի, տխրության երգեր: Եվ սակայն քննադատության ճնշման տակ երբեմն «վերանայել» է իր նաև այս կարծիքը: 1926-ին գրված նրա «Տխրությունը» շնչում է անկեղծ խոստովանությամբ.

Տխո՛ւր իմ տխրություն,
Անուշ իմ ցավ,
Մտար դու իմ սիրտը
Ու էլ չանցար:

Բախտ իմ սևազգեստ,
Հարազա՜տ քույր,
Հնազանդ եմ քո դեմ,
Եվ կո՛ւյր:

Սակայն արդեն «Շունը» (1933) բանաստեղծության մեջ նա հրաժարվում է տխրությունից, որպես խորհրդանիշ ընտրելով ողջ գիշեր ազիողորմ կլանչած շան պատկերը. «Տարեք նրան,— ասացի,— չկա՜ այլևս, չի՛ հաչի Տխրության շունը, Տարե՜ք, թաղեք, թող հողմը նրա վրա շառաչի»: Այսուհանդերձ, եթե «ցավոտ երգերը» ժամանակ առ ժամանակ վերանայվում էին, ապա հույզը մնում էր բանաստեղծի հետ առմիշտ: Տխրությանը փոխարինելու էր գալիս խնդությունը, որը նույնպես բնական զգացմունք էր, սակայն ոչ արգելված. «Չի խլի ոչ ոք ինձանից խնդությունն իմ այս անհագուրդ»: Մահարին նույնպես ստիպված զբաղվել է

ինքնագնահատմամբ։ Այդ նույն բանաստեղծության մեջ Մահարին իր երգերը համեմատել է լուսաջուր գետի հետ, համարել ոսկի քնարի լարերից մեկը, իսկ իրեն՝ վառ երգիչ։ Համատարած արգելքների ներքո Մահարին գտել է ինքն իրեն «դաշտերի տրիբունի» և «ծաղիկների ժողովոմի» դաշինքում։

Ինչպես ասվեց, Մահարին մարդկային տարբեր ապրումների երգիչ է։ Նրա հայացքը ուղղված էր մարդու ներաշխարհը, որով «առարկայանում» է XX դարի արշալույսի սոցիալ-քաղաքական հեղաշրջումների ազդեցության տակ ձևավորված մի ողջ սերնդի հոգեբանությունը։ Շնորհիվ Մահարու անձնական ապրումների՝ հայրենիքի ճակատագիրը, նորաստեղծ իրականությունը, մարդկային զգացմունքներն ու մտորումները ուրվագծվել են իրական պատմական ժամանակաշրջանին բնորոշ գծերով։

Անհանգիստ կյանքը Մահարուն բազմիցս նետել է տեղից տեղ՝ հաճախակի արմատախիլ անելով մարդկային մտերմության նորաբողբոջ ծիլերը։ Իր անձնական կյանքում Մահարին ավելի հաճախ կորցրել է, քան գտել։ Ջերմության, հարազատ հոգու ընկերակցության, քնքշանքի, փոխըմբռնման կարոտը նրա մեջ ծնում էր զգացմունքներ, որոնք վերածվում էին բանաստեղծության։ Տանջալից էր մենության զգացումը, որը և՛ իրեն ձգող արահետ էր, և՛ տառապանքի աղբյուր. «Կածան մենավոր, Համր հոգին իմ տար Մինչև գիրկդ անդորր, Ու մինչև անտառ»։

Մահարու բանաստեղծություններից մեկը վերնագրված է «Կարոտ» և նվիրված է սրտի հիշողությանը։ Դա այն համապարփակ կարոտն է, որը ձգվում հասնում է «ծաղկավոր անցյալին», որը պոկում է սրտից հառաչանքի պես հարցականներ. «Աղջի՞կ էիր, թե՞ վիթ, ցնորք, մուժ ու միրաժ, Աղջի՞կ էիր մի թե»։ Աղջիկ էր, սակայն՝ ոչ միայն աղջիկ։ Նա «ծաղկավոր անցյալ էր»՝ մանկության «լուսե օրրան»։ Ոչ պակաս տանջալից էր մարդկային առաքինի հարաբերությունների անցողիկության գիտակցումը։ Մահարին որոնում էր մշտնջենական համամարդկային արժեքներ և նախապատվությունը տալիս առաջին սիրուն, առաջին ընկերությանը, որոնց կորուստը անփոխարինելի էր։

Տխրաշունչ են Մահարու սիրո երգերը։ Առաջին սիրո առարկան չկա, սակայն դեռ կարկաչում է նրա արծաթ ձայնը, իրեն է մնացել սոսկ արձագանքը («Դու հիմա հեռու ես»)։ Ոչինչ չի փոխվել, սակայն բանաստեղծի համար ամեն ինչ կորած է անվերադարձ՝ իր ծարավի դեմ «կյանքը շողոքորթ սին ժպտացել է միայն»։ «Անդարձություն», «Լուսնային սեր», «Կանչ» և շատ այլ բանաստեղծություններ նվիրված են զգացմունքի անվերադարձ կորուստներին, սիրո ու սիրած էակի հանդեպ տանջող կարոտին։ Կարոտը բազմաչք է։ Բանաստեղծը տեսնում է իր սերը խիտ, վեհ ու մթին անտառների օրորի մեջ, լուսնի պատկերի վրա.

Այսօր լուսինը նայեց քեզ պես,
Իսկ դեմը, դեմը մթին անտառ,
Ես հիշում եմ քեզ, հիշում եմ քեզ,
Իմ մեռա՜ծ լուսին, կարո՜տ անդարձ...

«Անդարձություն» բանաստեղծության մեջ Մահարին ստեղծում է կարոտի համապարփակ մի մթնոլորտ.

Երեկոն իջավ, ցո՜ւրտ է, քամի՜ է,
Անտառը լուծվեց խավարում քիչ-քիչ.
Ախ խորախոր է անջատման վիհը,
Ու չի ծածկի այն էլ ոչի՜նչ, ոչի՜նչ։

Ո՜չ զղջման արցունք, ո՜չ հերոսություն...
Այնտեղ, հին այգում, ննջում է խաղաղ
Նա, որն ինձ տվեց մեծություն ու թույն,
Որին հանեցի մի օր կախաղան—

Ինքս իմ ձեռքով... և անպատգարակ
Տարա ես նրա մարմինը լուսե
Ու թաղեցի հին խնձորենու տակ։
Անձրևը երգեց թաղման պատարագ,
Ու հոգիս այնպե՜ս հեկեկալ ուզեց,
Բայց ո՜չ մի կաթիլ արցունք չգտավ...

Որոշակի իրադարձությունը, որ էությամբ խորապես այլաբանական է, նախապատրաստել է անդարձության ընդհանրական վիճակի ընկալում և խորհրդանշել այլ կորուստներ։ Ո՞վ է բանաստեղծին տվել «մեծություն ու թույն», որի «մարմինը լուսե» նա մի օր հանել է կախաղան, այսինքն՝ զոհաբերել իր ձեռքով։ Այսպիսի պահերին Մահարին ներփակվում է ինքն իր մեջ, փախչում երազային աշխարհը ու ստեղծում նրա մարմնական պատկերը «դաշտերում թողած ճերմակ բարդու», «մենավոր կածանի», լուսնի լույսով ողողված բնապատկերների տեսքով, օրոր է երգում կորած սերերին, փախչող օրերին, չիրականացված իղձերին, մերթ էլ ծաղրում ինքն իրեն.

Տխրություն է իմ սրտում,
Ես ուրախ եմ, և տրտում.
Մի արջ անցավ անտառով,
Գիրքս էր կարդում մրթմրթում։

Պատկերավորման մահարիական ոճի բնորոշ գիծը զգացմունքի մեջ տարբեր առարկաների և երևույթների ներքաշոմն է։ Եթե սեր է կամ կարոտ, եթե բաղձանք է կամ անդարձ կորուստ, եթե հիշողություն է կամ գտնումի երջանկություն՝ ապա դրանցից յուրաքանչյուրը կարող են վերաբերվել և՛ կնոջը, և՛ հայրենիքին, և՛ երգին, և՛ բնությանը միաժամանակ։ Ընտրելով որևէ հոգևկան ապրում, որ առաջացել է որոշակի առիթից, Մահարին այնուհետև զարգացնում է այն, քնարական ոլորտի մեջ ներքաշելով տարբեր հասկացություններ, առարկաներ, երևույթներ, այսինքն՝ բացահայտում մարդու հոգևկան աշխարհը իր ամբողջ բազմալարությամբ։ Այսպես, խոսք բացելով իր կամ հայրենիքի մասին, նա դիմել է ժողովրդին, իր երգին, խոսելով սիրած էակի մասին՝ դիմել է երգին, դարին, անդարձ կարոտին և հակառակը։ Բանաստեղծության ամբողջականությունը հյուսվում է և՛ անձնական ապրումի, և՛ սիրած էակի, և՛ ժողովրդի, և՛ հայրենիքի, և՛ սեփական երգի կերպարներից։ Այս իմաստով Մահարու բանաստեղծությունները որքան հարուստ են զգացմունքի կամ խոհի արտաքին դրսևորումներով, նույնքան էլ՝ ենթաբնագրային ընթերցումներով։ «Երկիր իմ, երգ իմ անուշ»,— բացականչում է բանաստեղծը։ Այս երկու չափումները հարստացվում են մեկ ուրիշով ևս. «Գալիք իմ, լուսե գալիք...»։ Երգ, երկիր, լուսե գալիք, նաև լուսե երգ։ «Սիրած, ոսկե աղջիկ, սիրո լուսե օրրան»,— կարդում ենք մեկ այլ բանաստեղծության մեջ, ուր «ոսկե աղջիկը» կարող է դառնալ նաև անդարձ կորած հայրենիքի գեղարվեստական պատկեր։ «Մի՞թե էլ չես դառնա»,— կարծես հաստատում է նա այս ենթադրությունը և ամրապնդում այն. «Ե՛կ խառնվիր երգիս, այս արևոտ օրվան, Այս ջրին ու գարնան»։

Մահարու անձնական ապրումներին բնորոշ է և՛ երազայինի, և՛ իրականի զգացողությունը։ Թախծի և ուրախության պահերը պայմանավորված են իրականությամբ։ Սիրած կնոջը ուղղված «Կանչ» բանաստեղծության մեջ առկա է մի հոգեվիճակ, որը կարող էր ծնվել միայն 30-ական թթ. կեսերից խորացող ու հետզհետե ահագնացող հասարակական մթնոլորտում.

Ե՛կ գիշերով անշող ու տագնապն իմ ցրիր,
Ցերեկը լույս ունի, ցերեկը խինդ ու երգ,
Ցերեկը այնքան խոսքեր ու ժպիտներ ձրի,
Ցերեկը վախ չունի, ե՛կ, գիշերով դու ե՛կ...

Գիշերվա վախերը, միայնության զգացումը մատնում են տագնապը, անվստահության վիճակները, որ ապրել է բանաստեղծը, իր սերունդը։ Եռայրող կասկածները սողոսկում են նրա հոգու մեջ.

Ստվերներ կան խայթող, որ գիշերով միայն
Ելնում են մութ մեգից ու շրջում են անմիտ.
Հոհոռում են հիմար ու լալիս են ունայն,
Ու լալիս է հողը, ու լալիս է քամին...

Մահարու քնարերգությունը լի է և՛ դրամատիզմով, և՛ կենսախընդությամբ: Երկու դեպքում էլ զգացմունքը նուրբ է, սրտալի: Տողերի արանքից ուրվագծվում է վերքերից անպաշտպան, մարդկային կարեկցանք ու ջերմություն հայցող, իր հոգու գանձերը մարդկանց շռայլորեն բաշխող բանաստեղծի մեծ ու զգայուն հոգին: Չնայած խոստովանական-քային մտերմիկ ոճին, Մահարու բանաստեղծություններում արտահայտվել են մարդու ու դարաշրջանի, անհատի ու հասարակության, բանաստեղծի ու քաղաքացու ներդաշնակության տանջալի որոնումները, որոնք, թվում է, պետք է որ ստանային ոչ քնարական լուծումներ: Մահարու պոեզիան մեկ անգամ ևս հաստատում է քնարական բանաստեղծության հասարակական-քաղաքացիական, ներքին մեծ հնարավորությունները:

Մահարու այս տարիների հայրենասիրական պոեզիան ևս ի հայտ է բերում արտահայտչականության նոր հնարավորություններ: Հայրենիքի կերպարը Մահարին բնկում է իր զգացմունքային աշխարհի մեջ: Եվ քանի որ նրա մեջ ապրում էին երկու երկրի պատկերներ, ուստի՝ նա հրնչեցրել է և՛ սահմանից այն կողմ մնացած երկրի կարոտի մոտիվը, և՛ անդրադարձել խաղաղ առօրյայով ապրող հայրենիքի պատկերմանը: Բնականաբար, դրանք տարբեր տրամադրությունների ու զգացմունքների աղբյուր էին, իսկ նրանց միջև ընկած տարածությունը՝ միևնույն անձի մեջ համատեղել փորձող տանջանքի և երջանկության, թախծի և ուրախության դրսևորումներ են:

Ծննդավայրը Մահարին վերակոչել է շատ բանաստեղծություններում, բալլադներում և վիպական երկերում՝ «Մանկություն», «Պատանեկություն», «Այրվող այգեստաններ»:

Զալո անունով շունը, իր մանկության ընկերը, առաջին սերը հիշողության արահետներով տանում են բանաստեղծին ետ, դեպի անհոգ մանկություն, երբ նա երջանիկ էր պչրուհու նման գլխից մինչև պոչ զարդարված իր շան հետ: Նույն հիշողությունները նրան բերում դեմ առ դեմ կանգնեցնում են «կորած մանկության» դաժան փորձությունների առջև: Այն երկիրը, ուր «դանդաղ իջնում էր կապույտ երեկոն ու ծածկում սար ու դաշտ», աղետի ենթարկվեց, կյանքը դարձավ «գաղթի մութ ճամփա», և մանկության հետ կորավ նաև իր շունը: Ավերված հայրենի տունը, խոր

ու անհատակ կսկիծը ստիպել են նայել ետ: Գալիքի երգասաններին Զարենցի տված հետ չնայելու խորհուրդը ըստ էության ուներ նաև թաքնված այն իմաստը, թե անցյալի անհամար ու դառնագին կորուստները, մարդկային տառապանքները իրենց տակ կքելու, ապագան մթագնելու վտանգ ունեին: Մահարու ներաշխարհում չարենցյան պատգամի իրագործումը կատարվում էր բնականոն ընթացքով՝ երիտասարդական արյան կանչով, արթնացած երկրի խաղաղ զանգերով, այսինքն՝ ենթագիտակցաբար: Մահարին անցյալը «մոռանալու» ոչ մի ցանկություն չուներ: Անցյալն ու ներկան նույն իրավունքով գոյատևել են բանաստեղծի հոգում: Իր կենսագրությունն այս իմաստով Մահարին բաժանել է իրարից տարբերվող երկու մասերի, որոնց սահմանագիծը անցնում էր կորած ու վերստին հայտնաբերված հայրենիքի հանդեպ սիրո տարբեր երանգների միջով: Այն հայրենիքը կորել էր «արծաթ առվի, արձակ արտի, անցած սիրո» հետ՝ ցավ էր ու մորմոք, մյուսը, որ եկել էր «ուրիշ հյուղերի, ուրիշ ձևերի ու հյուրերի հետ», Մահարուն բերում էր ուրախություն, բերկրանք: Այս վիճակի թելադրանքով Մահարին ստեղծել է այդ տարիների հոգեբանորեն ստույգ իր բանաստեղծական դիմանկարը.

Խոնարհված գլխով, արդ ծպտում եմ քեզ,
Լուսեղեն գալիք, իմ վերջին քանդակ,
Ահա ես քո դեմ և հպարտ, և հեզ...

Հիրավի, մարդկայնորեն խորն էին Մահարու կորստյան և վերգրտնումի, ցավի և երջանկության զգացմունքները:

Մահարու հայրենասիրական բանաստեղծությունները ներշնչված էին դասական քնարերգությունից ու շարունակում էին հայրենիքի հանդեպ «անքննադատ» սիրո ոգեղեն երգը: Այդ սերը Մահարին շաղախում էր լուսավոր, կենսախինդ տրամադրություններով: Դրա մեջ է նրա և դասականների որակական տարբերությունը, որը և անմիջականորեն արտահայտվեց ներկային, ապագային, երկրին հղած ողջույնների ու դիմումների միջոցով.

Ճոճչում են ծառերը
Ու հողը վարարել է,
Արևը, որ վառվել է՝
Ասես միրգ է արևն էլ:

Իմ երկի՛ր, պայծառ ու վեհ,
Երգերս քո մե՛կ մազին.
Հասել է ահա ձեռքս
Քո կարմիր մրգահասին:

1951 թ. գրված բանաստեղծություններից մեկում, ի մի բերելով իր անցած ուղին, Մահարին իրավացիորեն գրել է. «Ես տարա իմ դարի և՛ խինդը, և՛ ցավը»: Սա վերաբերում է նրա առավելապես հայրենիքի հանդեպ ունեցած զգացմունքին:

1930-ական թթ. պոեզիայի շուրջը ծավալված բուռն վեճերի տարիներին Մահարին հետևողականորեն իրագործում էր իր գիծը՝ երգելով դարը, հայրենիքը, ներկան, ինչպես նաև շատերի կողմից անտեսվող բնությունը: Բնության երգերով Մահարին հայրենական պոեզիայի ավանդների շարունակողն էր, չնայած այն բանին, որ բնությանը դիմելու նրա հնարանքները առանձնանում են իրենց յուրահատկությամբ:

Մահարու ժառանգության մեջ դժվար է գտնել բանաստեղծություն, բալլադ կամ պոեմ, որում այս կամ այն չափով չերևա բնությունը: Բանաստեղծի կենսափիլիսոփայությունը արտահայտվել է բնապատկերի միջոցով, միաժամանակ՝ բնապատկերը գեղարվեստական-ոճային արտահայտչաձևերի գինանոց է:

Դժվար էր «երկաթե» երգի արշավանքի ներքո ծաղիկներ աճեցնել: Եվ այդ դժվարության հաղթահարման մեջ էր Մահարու սխրանքը:

«Մշտահոսով, մշտադո և մշտատև» բնությանը Չարենցը «Դիրք ճանապարհի»-ում նվիրել է մի քերթված՝ «Տաղ՝ ձոնված բնությանը», որը կյանքի հանդեպ նրա փիլիսոփայական հայացքների վկայագիրն է. մայր բնությունը հովանավորն է բոլոր խիպախների և ըմբոստների, որոնց հանձնում է «անեզր համբերությամբ» իր գանձերը, ուժերը, գաղտնիքները: Նա կյանքի, խնդության խորհրդանիշ է, անմահ մեծության: Քնարական բարձր շիկացումով գրված այս ձոնը Չարենցը ավարտել է բնության հանդեպ իր «հյուլե» լինելու խոստովանությամբ: Հետաքրքրականը այստեղ այն դիտակետն է, որի շնորհիվ անսահմանորեն լայնացավ բանաստեղծի հայացքը աշխարհի հանդեպ: «Տիեզերական» մտածողությունը բնորոշ էր Չարենցին և հետևանքն էր Ապագայում ապրելու նրա զարմանալի ունակության: Բնությանը ձոնված տաղում այդ զգացողությունն արտահայտվել է արտակարգ սրությամբ.

Օ՜, Բնությո՜ւն, օ՜, Մայր...
Ահա՜ աստղերը քո և երկինքներդ ահա՜,
Ահա՜ ընթացքը քո մշտահոլով,—
Եվ արեգակդ ահա՜, և հորիզոնդ ահա՜,
Ե՛վ օվկիաններդ լուրթ, և՛ լեռներդ լազուր, և՛ գետերդ բոլոր...

«Նոր» երգի օրենսդիրները այս հարցում ևս ցուցաբերում էին անհանդուրժողականություն և ինչպես սերը, այնպես էլ բնության բազում երե-

վուլֆների տգիղունչ երգը համարում էին մանրբուրժուական զգայմունքների վերապրուկներ։ Այդ իսկ նկատառումներով Մահարու «Վարսակներ» բնապատկերային բանաստեղծությունը ժամանակին մեծ աղմուկ հանեց։ Սակայն իր սիրո առարկային՝ բնությանը, Մահարին երբեք չդավաճանեց, ավելին՝ «ժպիտ» բանաստեղծության մեջ ծաղրեց իր հասցեին արվող մեղադրանքների անհեթեթությունը։

Մահարին սկսեց տերյանական երանգներով, սակայն շատ շուտով, արդեն վաղ շրջանի գազելներում, «Բարդիներ» ժողովածուի բանաստեղծություններում և առավելապես «Մրգահասում» գտավ բնությանը մոտենալու իր ոճն ու գույնը։ Մահարին բնության ներդաշնակ վիճակների երգիչ է։ Մարդը՝ իր բարդ հակասական ապրումներով խաղաղվում է բնության գրկում, գտնում հոգին խաղաղեցնող ներդաշնակություն։ Այդ իսկ պատճառով մարդու և բնության հարաբերությունը բերում է ներքին հաշտության զգացում.

Շուրջը անտառ է, մացառ ու թուփ,
Պուրակներ շուրջը, շրջող շողեր.
—Օ՜, փուվի՛ր, լուսե՛ր խաղաղություն,
Կանա՛չ իմ, մա՛յր իմ, սե՛ր իմ շողե...

Բանաստեղծը երազում է այն պահը, երբ ձուլվում է կյանքը թավուտներին ու տրվում բնությանը։ Դա, սակայն, անուրջ է, երանելի անուրջ։ Մահարու խոսքի թախծոտ երանգները ոչ մի կապ չունեն հոռետեսության հետ։ Աշխարհազգացողությամբ նա կենսասեր է, որը դրսևորվում է նաև բնության հանդեպ նրա ունեցած վերաբերմունքի մեջ։ Մահարու բնությունը երբեք չի «հուսահատվում»։ Զգացմունքի, տրամադրության «առաջնությունը» կարծես պատկանում է բնությանը։ Եթե բանաստեղծը տխուր է, ապա պայծառանում է բնության «ուրախության», գարնան, բերքատվության շռայլ մթնոլորտում։ Վարդենու զվարթ թուփը, որ ծաղկելու է իր գերեզմանին, կպատմի նրան կյանքի մասին, այն մասին, որ իրեն այցի է եկել սիրած աղջիկը և վարդենու ուրախությունը կդառնա իրենը։ «Հովվերգ» բանաստեղծության մեջ թփերն ու ծառերը, կարեկցելով բանաստեղծին, շշնջում են նրա անցած սիրո մասին, սակայն իրենք հրավառված են կյանքի բուռն խնդությամբ, որը ի վերջո վարակում է նաև բանաստեղծին, և նա դառնում է կյանքի երջանկության մասնակիցը։ Ահա մի քառատող «Հովվերգությունից».

Զգել ես քո հասակը,
Գույներդ ծածան,

Դու անո՛ւշ, հարազա՛տ իմ,
Իմ սեր—ծիածան...

Մահարու համար հավասարապես գրավիչ են և՛ բնության գարթոնքը, և՛ բեղմնավորման պահը: Նա հաճախ դիմում է ոչ թե բնությանն ընդհանրապես, այլ նրա այն երևույթներին, որոնք անմիջականորեն կապված են մարդու աշխատանքային գործունեության հետ՝ հանդ ու արտին, բերքատու այգուն ու հնձաններին: Այսպիսով բնությունը Մահարու պոեզիայում երբեք չի «մահանում» ու առնչվում է միայն բանաստեղծի ուրախությունների հետ: Այսպես՝ «Աշուն» բանաստեղծության մեջ Մահարին նկարագրում է բնության գեղեցկությունն ու բերքառատ շռայլությունը՝ աշունը խաղող է բերել, ոսկի տերև ու մշուշ, շրջազգեստներ բեհեզե ու սեր, իսկ իր՝ բանաստեղծի տխրությունը պատկանում է միայն իրեն. «Ու տխրություն ինձ համար, Ու տխրություն ինձ համար, Ու մահ»: Բնապատկերային զուգահեռներով է զարգացրել Մահարին սիրո, մտերմության, հայրենիքի, երկրի մոտիվները: Առավել բանաստեղծականը ճերմակ բարդու խորհրդանիշն է, որը կերպարանափոխվում է մերթ հայրենիքի, մերթ կարոտի, մերթ մարդկային կյանքի, մերթ չիրականացած իղձերի: «Բարդիներ» բանաստեղծության մեջ այն վերհուշ է, անհասանելի երազ: Մարդկային կյանքի երեք հասակների բանաստեղծականացումը Մահարին իրագործել է «Երեք բարդի» բալլադանման բանաստեղծության մեջ, ուր ջերմ զգացմունքը և ոգեշնչված բնությունը միախառնվելով շեշտում են մահարիական քնարերգության ամենաբնորոշ կողմը:

Մահարու բնաշխարհը առարկայական է, սակայն հարաբերականորեն առարկալական, քանի որ կրում է բանաստեղծի խորապես անհատական հայացքի կնիքը: Արևը, լուսինը, ծիածանը, ծառը, դաշտը, ցնրեկվա ու գիշերվա բնապատկերները ոգեշնչված են, պարուրված ռոմանտիկ սիրով ու միաժամանակ շնչում են բնական գեղեցկությամբ.

Սարսուռ հավախոսի,
Սահուն սահանք,
Սո՛ւս, խոսում է սոսին,
Սոսին բարձրահասակ:
Ահա սարի ուսին՝
Արծաթի պես սառ՝
Սպիտակեց լուսինը,
Սուզվեց որպես սուզակ:
Երգեց հովը—գուսան,
Ժպտացին դաշտ ու ձոր.

18—97

—Ողջո՜ւյն, արև ու սար,
Ողջո՜ւյն քեզ, օ՛ր...

Մահարու թվով տասը «Ծովի երգերում» բանաստեղծի մտորումներն ու ապրումները ենթարկված են ծովի այս կամ այն վիճակին, իսկ այդ վիճակներին վերագրվում է մարդուն հատուկ գիտակցություն: Ծովը ողջ գիշեր «ծնծվել է», «երգել սիրուց, կյանքից, անցյալից ու վեհ պայքարներից», իսկ խաղաղ այգաբացի պահին. «Ծովը հանգիստ էր, ասես հոգնած, Աչքերի նման արցունքից թաց, Աչքերի նման կապույտ ու բաց»: Մահարու պատկերած ծովը կարող է աղերսել, ափսոսալ, տրտնջալ, պահանջել, մեղմ դողալ արևի շողերում, արծաթով ողողվել և իրեն հանցավոր զգալ գիշերվա ցասումի համար: Բնական մի մղումով Մահարին զուգահեռ է անցկացնում իր և ծովի միջև: Եթե աշնան բնապատկերը նրան հուշում է իր և բնության զուգորդության միտքը, ապա այստեղ բանաստեղծը կարծես խոնարհվում է ծովի «ահի պես անհուն» կացության առաջ. «Ու որքան էլ երգով լինեմ հարուստ, Կմնամ քո դեմ միշտ չքավոր»,— գրում է նա «Ծովերգ» բանաստեղծության մեջ: Ծովի ահագնությունը վախ է ներշնչում.

Եվ ահավոր է քո անունը,
Եվ անմեկնելի բարբառը քո,
Ծո՜վ, սիրում եմ անհունը,
Քո խորությունը սիրում եմ, օ՜...

Մարդու և բնության փոխառնչություններում Մահարին առաջնությունը տալիս է բնության իմաստությանը՝ լինի ծով, թե տարվա եղանակ, ծառ, թե միրգ, խոտ, թե աստղ:

Մահարու համառությունն էր, թե ժամանակի պահանջը՝ 30-ական թթ. առաջին կեսին սառույցը կոտրվեց՝ բանաստեղծներից ոմանք դիմեցին բնության պատկերներին: Ինչպես վկայում են 30-ական թթ. լույս տեսած բանաստեղծական ժողովածուները, այդ փորձերը առանձնապես հաջող չէին: Տարիների վտարանդին՝ բնությունը, հանում էր իր «վրեժը»: Գրական ձախողված փորձերի մասին վկայություն է մնացել նաև Մահարուց. նկատի ունենք «Ուշացածը» (1935) բանաստեղծությունը.

Նոր է հասկանում հասկերի լեզուն,
Փրկիր, օ՜, երկիր, քո ստեղծածին,
Կանգնեց նա լուսնի դեմ որպես Հեսու,
Ու հին վարդերը նոր թերթեր բացին:

Թուղթ, գրիչ, թանաք ահով դողացին,
Փախավ գարունը ծաղիկների հետ...

Հայ պոեզիայի 20—30-ական թվականները կնքված են չարենցյան հանճարով։ Չարենցի կողքին, նրա հզորությանը հավասար արվեստ ստեղծելն անհնարին էր։ Շատ դժվար էր նաև նրա ազդեցության ոլորտում պահպանել ինքնությունը։ Մահարին թերևս եզակիներից էր, որ ձայնակցելով չարենցյան բարդ ու դարակազմիկ, խոր ու իմաստուն արվեստի դավանանքին, չդավաճանեց իր ինքնությանը, իր բանաստեղծական կոչմանը և ստեղծեց ինքնատիպ ու արժեքավոր էջեր։

«Մրգահասի» հաջողությունը պայմանավորված էր Մահարու ներքին ազատությամբ՝ ուղղված պոեզիայի զարգացումը խաթարող «տեսությունների» դեմ։ Հակառակ ամեն ինչի, երգում էր սեր, բնություն, թախիծ, փառաբանում էր հայրենիքի վերքերը ու նրա վերածնունդը, բեկելով այդ ամենը իր կենսափորձի մեջ, արտահայտելով ու արտացոլելով սեփական հոգու հայելում։ Դա քաղաքացիական սխրանք էր։ Գործում էր նաև մեկ այլ հանգամանք։ Նոր պայմաններում Մահարին շարունակողն ու զարգացնողն էր հայ դասական պոեզիայից սերող, բայց նոր ժամանակներում հալածված զտարյուն քնարերգության։

30-ական թթ. Մահարու բանաստեղծությունները որակավորվեցին որպես անհատապաշտական ապրումներ արտահայտող «պասսիվ պոեզիա, ներանձնավորված իր իսկ էության մեջ, հեռու իրականության հետ ակտիվ փոխհարաբերություններ ունենալուց», որպես «էրոտիկական զգվանքների հիշողություն» (ԳԲ, 1934, № 5)։ Այս կարծիքի համար առիթ է ծառայել «Դրսում անձրև է» բանաստեղծությունը։

Մահարու սիրային քնարերգությունը ևս արժանացավ անհեթեթ որակավորումների։ Դրանցից մեկում («Ես ինչո՞վ քեզ հմայեմ») բանաստեղծը խոսում է ներքին դժգոհության մասին, քանի որ դեռ չի գրտել իր սիրուն արժանի ոչ մի բառ։ Իսկ այդ բնույթի «Հարազատ, իմ անդին» բանաստեղծությունը լքված սիրո տառապանքն է։

«Մրգահաս» բանաստեղծությունը նույնպես արժանացավ իրականությունից դեպի «ֆիզիկական բնություն» փախուստի անհեթեթ մեղադրանքին, այն դեպքում, երբ այդտեղ կարմիր մրգահասի պատկերով արտահայտվել է ժամանակի ոգին։

Վահունու «Երկու երգ» ժողովածուի մեջ (1930) դետեղված է «Նամակ Գուրգեն Մահարուն» գործը։ Հիմնական միտումը հրաժարումն է բարեկամությունից, քանի որ հեղինակը ընտրել է ուրույն ուղի. «Սովորում եմ ես, անվերջ սովորում, Գնում եմ ժողով ու ռազմի դասին»։ Սակայն սա չէ էականը։ Նամակը պարունակում է մեզ համար կարևոր վը-

կայություններ, որոնք վերաբերում են Մահարու բանաստեղծական խառնվածքին ու անհատականությանը, քնարերգության հանդեպ նրա նոր վերաբերմունքին: Վահունին մեղադրում է Մահարուն, որ նա իբր հավերժական սիրահար է եղել, թախծից «ոռնացել արջի պես» և կրկին ապաքինվել, երբ սիրտը սիրել է.

Իսկ քո ուղեղում ժպիտներ լուսե,
Շրթունքներ մորի, համբույրներ, հուշեր.
Քո հոգում դեռ կա կասկածոտ մի սեր,
Բարդիներ խշշուն, լուսնկա գիշեր...

Նամակից երևում է, որ Մահարին սիրել է նաև «աղմկոտ ակումբը», ուր կարող էր հանդիպել իր բարեկամներին և գարեջրի մշուշում «անվերջ զրուցել գեղեցիկ կանանց ու սիրո մասին»:

Սեր, կին, գինի, բնություն՝ ահա այսպես է ընկալել նրան Վահունին և... ծառացել նրա դեմ, քանի որ նա էլ գրական աշխարհի այն միամիտներից էր, որոնք կարծում էին, թե այդ հավերժական զգացմունքները վաչել չեն ժամանակին: Ինչ խոսք, Մահարուն տված Վահունու բնութագիրը, իրական լինելով հանդերձ, սահմանափակ է և չի ընդգրկել նրա ամբողջ ստեղծագործությունը: Վահունին, պարզապես, տեսել է այն, ինչ պարտավոր էր տեսնել: Այդ իսկ պատճառով նա հակադրել է Մահարուն նոր դարին, երբ «յունկերսներ արժե վարկյանը հիմա»:

Ա. Սենալի ստեղծագործությունը («Արևային գրոհ», 1932, «Արյուն և հաղթանակ», 1936) ծայրից ծայր ողողված է մահարիական տրամադրություններով ու ռիթմերով, նրան բնորոշ կոչականներով.

Գարո՜ւն է, գարո՜ւն է արդեն,
Ծառերը շշշում են լուսերգ,
Դաշտերում մեր ինչքա՜ն վարդեր,
Ու ելնող երկաթի հուլզեր...

Սենալը դիմել է նաև ուղղակի փոխառումների, ինչպես, օրինակ, «Պարզում եմ ես ձեռքս հիմա Երկիր, քո նոր մրգահասին. Փռում եմ երգերս քո դիմաց—Իմ երգերը քո մի մազին» («Զարկիր»), «Դեռ ոչ մի մրգահաս, դեռ ոչ մի աշուն Այսքան միրգ չի տվել իր օրում («Մրգահաս»), «Ծիծաղում են իմ շուրջը Աշնան մարգերը բեղուն, Աշուն, մրգի ու երգի Լիություն ես հեղեղում» («Աշուն»): Սենալը Մահարուն նվիրել է «Ծրիք բարդի» բանաստեղծությունը, որի բնութագրումները և՛ բանաստեղծական են, և՛ իրական:

1934-ին Մահարուն հասցեագրվել է մի նամակ ևս, որի հեղինակը Խ. Դաշտենցն էր: Նրա բանաստեղծական երկրորդ ժողովածուի՝ «Գար-

նանային երգերի» մեջ զետեղված է «Նամակ» վերնագիրը կրող և «Սիրելի Դուրգենին» ուղերձով մի բանաստեղծություն.

Երեկ, երբ մենակ անցնում էի ես
Հոգիս ողողված սիրո աստղերով,
Նայեցի վերև, ամպերը անցան
Իրենց լուսավոր առագաստներով։
Այդ պահին հանկարծ մի ուրախություն,
Տխրություն իջավ իմ հոգու վրա,
Եվ ես հուշերով վերադարձա տուն.
Իմ հոգում և ցուրտ, և ծուխ, և կրակ։
Ախ, երբ կմեռնեն այս երգերը խենթ,
Երբ կդադարեն սուլոցները չար,
Երբ կմահանան մեր սրտում անհետ
Զգացմունքները այս դարանակալ...

Դաշտենցն էլ, Մահարու նման, պատկանում էր այն սերնդին, որի հոգում ծխում էր «կորուսյալ ոստանի» ցավը և որից պրծում չկար։ Իսկ Մահարին այդ ցավի երգիչն էր նաև։ Դաշտենցի հոգեհարազատությունը Մահարուն՝ չի սահմանափակվում միայն այդ ապրումներով, այն ունի նաև այլ երանգներ նրա ստեղծագործության մեջ։ Մահարու «Մրգահասին» Դաշտենցը նվիրել է «Ոսկե սանձեր» բանաստեղծությունը. «Քո գրքի փոշոտ ճամփին Ընկած Ես ոսկե սանձեր. Մի ձի է առանց թամբի Դուխելով արագ անցել»։

Թ. Հուրյանը «Հոգի արյունը» (1932) գրքում իրեն դրսևորել է իբրև մի բանաստեղծ, որը կարող է կյանքը երգել միայն նրա «առօրյա պայքարը» հասկանալուց հետո։ Ուստի՝ «Թող կոշտ լինի երգդ, մուրճով լինի գրվածծ» ելակետից նա գրել է բազում բանավիճային բանաստեղծություններ, որոնցում արտահայտում էր իր վերաբերմունքը սիրո և բնության, հատկապես «բարդու» վերաբերյալ, ինչը և հուշում է հեղինակի «Բարդուն» բանավեճը Մահարու դեմ։ Անպայման Մահարու, քանի որ վերջինս դեռևս 1926-ից տպագրում էր բանաստեղծություններ «Բարդիներ» շարքից խորագրով, իսկ 1927-ին լույս տեսավ նրա «Բարդիներ» ժողովածուն։ «Երգ ինձ համար» բանաստեղծության մեջ Հուրյանը գրում է.

Ոչ մի բարդի քեզ համար
Սրբություն չի եղել,
Պատուհանիդ տակ կամաց
Չի ձայնել թիթեղը...

Քո որոնման ճամփեքին
Եվ բարդի, և լուսին,
Բայց երգդ թող չթեքի
Գլուխը վար ուսից։

Բարդու ու լուսնի, այսինքն՝ պոեզիայում բնապատկերի դեմ պայքարը նոր չէր, այն սկսվել էր 20-ականների սկզբին։ 30-ականներին արդեն հարկ չէին համարում կրկին անդրադառնալ «վերջնականապես» իր վնաս բնությանը լուծված այդ հարցին։ Հուրյանը ուշացած արձագանքեց այդ բանավեճին, սակայն դրա հետ միասին բերեց նաև իր խորին հարգանքը բանաստեղծի հանդեպ, որին «Հասակ» (1934) գրքում նվիրեց երեք բանաստեղծություն, մեկը՝ «Երգ Գ. Մահարուն», մյուս երկուսը՝ նույնանուն «Լուսինն իհարկե փողով չես գտնի»։ Եվ այսուհանդերձ, ինչպես Դաշտենցի դեպքում, այստեղ էլ երևան է գալիս բանաստեղծին «դաստիարակելու» միտումը։ «Երգ Գ. Մահարուն» բանաստեղծությունը, օրինակ, նրա առաջին տպագրված բանաստեղծության և այլ բանաստեղծությունների վերապատմումից հետո, վերջանում է ահա այսպիսի հորդորով. «Վարպետ երգի ու խոսքի, Փրկիր կյանքիդ գինը Եվ արևի ոսկին, Որ թանկ ու անգին է»։ Այս գուշակումն ավելի է պարզվում «Լուսինն իհարկե փողով չես գնի» նույնանուն երկու բանաստեղծություններում.

Լուսինն իհարկե փողով չես գնի,
Այստեղ չի օգնի քեզ ոչ մի բանկիր,
Դու քո ուժերը տուր աշխատանքին
Եվ քո արյան պես թող անգին լինի
Մեր երկրի ամեն խիճը հասարակ,
Որը մենք երեկ արյունով առանք...

Ինչ խոսք, Հուրյանի, Վահունու, Դաշտենցի՝ այսինքն Մահարու ժամանակակիցների, գործընկերների հորդորներն ու գուշակումները, պահպանելով պատմական փաստի իրենց նշանակությունը, այսուհանդերձ օբյեկտիվ «գնահատական» լինել չեն կարող։ Քչերին է տրված մեծությունը մոտիկից տեսնելու ունակությունը։ Հուրյանը, օրինակ, Չարենցին տված բանաստեղծական գնահատականներում հետևողականորեն զուգահեռներ է անցկացրել Չարենցի, Ասեևի և Սելվինսկու միջև, վերջինիս արվեստը համարելով վարպետության չափանիշ Չարենցի համար.

Որպես քնարը Իլյա Սելվինսկու
Ոչ մի հանգի դեմ չի կախում գլուխ,—
Այդպես քո երգն է հորիզոններ խլում...

Հուրյանը իր բանաստեղծական խառնվածքով հակված էր դեպի չարենցյան բանարվեստը և վիճում էր Մահարու հետ։ Սակայն նրա «Հասակ» ժողովածուն վկայում է Չարենց—Մահարի տարբեր և միաժամանակ, արվեստի խնդիրները ընկալելու իմաստով, հարազատ գեղարվեստական ինքնարտահայտման եղանակների յուրօրինակ կիրառման մասին։ Դա մեխանիկական համաձուլվածք չէր, պարզապես Հուրյանն էլ ժամանակի գեղագիտական մթնոլորտի ոլորտում էր.

Քամին հռհռաց, լուսնի թևերը
Քամվում են որպես նարնջի կաթիլ,
Ողջույն կյանք ու մահ, ողջույն ու պատիվ,
Դուք բարձր եք կանգնած, որպես էվերեստ,
Թող ինձ ուժ տրվի ու կորով անափ,
Գեղեցիկ մահով գագաթ բարձրանալ...

1935-ին «Մուտք» վերնագիրը կրող բանաստեղծությունների ժողովածուով հանդես եկավ Ա. Գրաշին, որի գրական «դեկլարացիան» դարձավ Մահարուն նվիրված գաղելը.

«Մրգահասդ» կարդացի, Գուրգեն Մահարի,
Սիրտս երգովդ թաց է, Գուրգեն Մահարի,
Տողերում քո զգացի ես կարոտդ լուսեղեն
Ու ծիծաղդ ու լացդ, Գուրգեն Մահարի։

Մահարու ստեղծագործությանն արձագանքողը բանաստեղծների նոր սերունդն էր։ Ճիշտ, թե սխալ, վերաբերմունք էին ցույց տալիս նրանք, ում մոտ էր Մահարու բանաստեղծական խառնվածքը։ «Մահարու դրպրոցը» բերեց գեղարվեստական պատկերի զգացողության և խոսքի արվեստի մի առանձնահատուկ նրանգ։

Մահարու «Մրգահասին» արձագանքեց և Չարենցը՝ դրքի ոգևորիչն ու խմբագիրը, գիրք, որը ձոնված էր Չարենցին. «Առ ամառնային այս ոսկե սինին, Ու թող աշունը փառահեղ լինի»։ «Մրգահասին» Չարենցի տված գնահատականը տարբերվում է վերը բերված գնահատականներից։ Այն դեպքում, երբ Մահարուն «դաստիարակողները» նրա ստեղծագործություններում տեսնում էին միայն սեր ու բնություն գովերգող տողեր և անտեսում այն հարստությունը, որը բերում էր Մահարու բազմալար քնարը, Չարենցը մատը դնում է հենց «երկրի արևից բխած», «երկրի պես հորդառատ ու բաց» արժեքների վրա։

Ժամանակը քնարերգության օգտին չէր։ Նոր պոեզիա ստեղծելու ճանապարհը ուղեկցվում էր անձը՝ համայնքով, անհատականացված բնավորությունը՝ հավաքական «ընդհանրացված» կերպարներով փոխարինելու, և բնությունը բանաստեղծությունից վտարելու ակնհայտ միտումներով։ Դրան գումարվում էր մարդկային զգացմունքների և խոհերի խիստ սահմանափակումը՝ «համայնական» մարդուն վայել չէին անձնական սերը դեպի կինը, բնաշխարհը, հայրենի հողը, կարոտի կամ տրխրության պահերը, սեփական հայացքը իրերի և իրավիճակների հանդեպ։ Բանաստեղծությունից կյանքի անմիջական թրթիռների վտարումը հիմնավորվում էր տեսականորեն։ Դրան ձեռնամուխ եղան ինչպես պոեզիա ստեղծողները, այնպես էլ գրականության տեսաբանները։ Բանաստեղծներից շատերը, հատկապես 20-ական թթ. սերնդի ներկայացուցիչներից ոմանք կորցրել կամ հետզհետե կորցնում էին գեղարվեստականության օբյեկտիվ չափանիշները և սահմանափակվում անվտանգ «պաշտոնականացված» թեմաների շրջանակներում։

Ալազանը 20-ական թթ. իրեն դրսևորել էր որպես «կառուցման և հաղթանակների» երգիչ։ «Մաքառումներ» (1933) ժողովածուն շարունակում էր նրա նախասիրությունները, սակայն ոչ թե խորքով, այլ լայնքով։ Այս տարիներին արդեն ժամանակավրեպ էին հնչում «Քանդիր դու, քանդիր դու, քանդիր ամենը», կամ «Շպալը՝ երգ է, շպալը՝ գրոհ» տողերի շնչով գրված բանաստեղծությունները։ Նույն գրքի «Պոետների հետ» շարքում հանդիպում ենք «Մեռած քերթողի համար» բանաստեղծությանը, ուր ծաղրվում է բնություն, սեր երգող ինչ-որ մի բանաստեղծ, իսկ մեկ ուրիշում՝ «Երգեր, գրված ինձ համար» շարքից՝ այսպիսի մի հորդորի. «Երգիր արնով, եղիր խրոխտ, երգիր մուրճով, եղիր հերոս»։ Իր «դավանանքը» Ալազանը իրագործել է տասնյակ բանաստեղծություններում, որոնցում «խրոխտ» դիրքով դատողություններ է արել կյանքի երեվույթների, կառույցների, բնության ու անցած դարերի բանաստեղծների մասին։ Զգացմունքից զերծ բանաստեղծություններն ի հայտ են բերում կյանքի այսպիսի պատկեր.

Փողոցներում փոշեխռիվ միջօրե,
Արեգակը հրայրքներով լափլիզուն,
Եվ քարերի տիրապետումը նորեն։
Ծվենավոր քաղաք, տխուր հին բեռնով,
Քարի խմբեր փողոցն ի վեր ազազուն
Եվ որմերի ծանր ուսերը ելնող։

Այսուհանդերձ, մարդկայինը լրիվ «շրջանցել» Ալազանը, բարեբախտաբար, չկարողացավ, նա ձոնեց բնությանը բանաստեղծություններ, ուր մերթ դիմեց իր ժամանակակիցների փորձին (օրինակ՝ Մահարու), մերթ վկայակոչեց տարբեր բանաստեղծների, որպեսզի արտահայտի իր զգացմունքները, ուր հնչում է արևը երգելու սեփական տենչը, մերթ էլ դիմեց «արգելված պտղին», տեղն ու տեղը մեղանչելու գնով, իսկ մեծ մասամբ ընդունեց կողմնակի դիտողի կեցվածք։

«Նորենցի հետ» բանաստեղծության մեջ, դիմելով գրչակից ընկերոջն ու խոսելով երկուսի անունից, Ալազանը գրում է, որ նրանք երգել են «հմայք, փթիթ, ծաղիկ, հուրեր», իսկ այժմ դուրս են եկել այդ «լույս թաղից» դեպի «անմեռ տաղի ափը», որն ըստ իր խոր համոզմունքի՝ փոփոխվող իրականության՝ առօրյայի, շինարարության անմիջական արտահայտումն էր։ Ալազանի «անմեռ տաղի» պատկերման բնորոշ օրինակ է նրա «Երգ երգոցը».

Երգում են մուրճերը հերոսների ձեռքում,
Ելնում են որմերը, թաղեր ու քաղաք.
Երգում է քաղաքն այդ մեր նոր երգերում,
Մաղձը, մրուրը անցյալին թողած։

Թե ինչպիսի արդյունքի կարող էր հասնել «զտված» պոեզիան, վկայում է Նորենցի «Բանաստեղծություններ» (1936) ժողովածուն։ Այսպես, «Քնարական» վերնագրով բանաստեղծության մեջ Նորենցը հայտարարել է. «Ես քամում եմ, ես զտում եմ հույզերս Իմաստության, կռվող կամքի քամիչով»։ Իսկ «Նամակ» ծավալուն բանաստեղծության մեջ, հրաժարվելով զգացմունքից, իր վաղեմի սիրո առարկային նա հետևյալն է ասում.

Այս սենտիմենտալ սիրով հազիվ թե
Նոր իմաստ առներ մեր կյանքը, հազիվ,
Ջտենք մեր սիրտը, մեր սերը զտենք,
Որ նոր կյանքի հետ ներդաշնակ հոսի...

Այս և նման տրամադրությունները բխում էին «նոր մարդ՝ նոր գիտակցություն» հասկացության սխալ և պարզունակ պատկերացումներից, որոնց միախառնվում էր հետզհետե ուժգնացող անհատի պաշտամունքը։ Սակայն ցավալին այն էր, որ նախապատվություն ունեցող թեմաներին նվիրված բանաստեղծություններն ու պոեմները գրվում էին նույն գորշ ստերեոտիպով, որը վերջնականապես օրինականացվեց 30-ական թթ. վերջերին։

Բնութագրական է այս առումով Նորենցի բանաստեղծական ճակատագիրը, որն սկսվեց «Օրերի ճամփին» գրքով և հաստատվեց «Երկրորդ գրքով»: Այս ժողովածուների բանաստեղծությունները վկայում են երիտասարդ հեղինակի ինչպես չարենցյան ազդեցությունների, այնպես էլ սեփական ձայնով ժամանակակցի խոհերն ու ապրումները արտահայտելու ձգտումը: Թվում էր, թե հետագա տարիներին լույս տեսնող ժողովածուներում նա պետք է հնչեցներ իր բանաստեղծական դավանանքին համահնչուն երգեր: Սակայն արդեն 1932-ին լույս տեսած «Լիրիկական ֆրոնտ» ժողովածուի մեջ զգացվում են ոգեշնչումը խաթարող ինչ-որ տարրեր: Ահավասիկ նրա «Լիություն» բանաստեղծությունը, որի առաջին տունը, թեև հիացմունքի արտահայտություն է փոված արտերի հանդեպ, սակայն երկրորդ ու երրորդ տները վախվորած նահանջ են դեպի ապահով կաղապարը.

Այդ մի պահ է սակայն, հիացմունքի մի պահ՝
Պայքարներից հետո՝ թումբերը կոթծանող,
Ինչպես անձրևից վերջ թաց դաշտերի վրա
Խնդությունն է իջնում դյութիչ ծիածանով...
Ահա նորից, նորից կուվի շեփոր, գրոհ...
Ու շարժվում են կրկին միլիոնները մեզ հետ...
Աչքերիս մեջ հիմա՝ մի կաս կարմիր դրոշ,
Ու սրտիս մեջ՝ ժայթքող ատելության գեյզեր...

Այս երկվության բացատրությունը գտնում ենք Ս. Սողոմոնյանի հոդվածներից մեկում. «Լուսնի շողերի տակ բոլոր կատուները գորշ են երևում: Մարդիկ լսել են, որ բնությունը ռոմանտիկորեն փառաբանել են անկում ապրող բոլոր դասակարգերի բանաստեղծները, ուստի բնության նկատմամբ կազմել են իրենց անփոփոխ կարծիքը... որևէ բանաստեղծության մեջ հենց որ մի կանաչ տերև են նկատում, իսկույն որևէ պատրաստի յարլիկ են կպցնում» (ԳԹ, 1934, № 7): Այս նույն միտումը կարելի է տարածել սիրո, տխրության կամ հրճվանքից բացի, այլ զգացմունքների արտահայտությունների վրա, իհարկե, համապատասխան պիտակներով:

1934—1936 թթ. Նորենցի գրած բանաստեղծությունների նյութը առընչվում է պայքարի, ապագայի, առօրյա կենցաղի, հնի ու նորի հակադրության, ընդհանուր տոնական տրամադրության պատկերմանը:

Խաղաղ պայմաններում շինարար կյանքի առօրյան տառապանք ու արհավիրք տեսած հայ մարդկանց համար, իրոք, երջանկության ու հրճվանքի անսպառ աղբյուր էր, և բանաստեղծները անկեղծ էին իրենց զգացմունքների մեջ: Խոսքը զգացմունքի արտահայտման եղանակների

մասին է, որն ուներ պարտադիր խրոխտ կեցվածք։ Իրականում բանաստեղծները որոնում էին այնպիսի փաստեր, որոնք ունեին խրոխտ զգացմունքների լիցք։ Եվ այնպես էր ստացվում, որ օրացուցային տոները, շինարարական նոր տեղամասերը, օրվա լրագրային լուրերը դառնում էին մշտահոլով թեմաներ, այսինքն՝ պոեզիան մղվում էր մարդուն շրջապատող աշխարհի միայն ու միայն մի կողմի, այն էլ արտաքին կողմի արտահայտման ոլորտը, մոռացության տալով մարդու և կյանքի բազմապիսի կապերը, նրա հարուստ ներաշխարհը։ Հետզհետե կորցնելով քնարականությունը, պոեզիան դոփում էր նույն տեղում, դառնում դատողությունների, ճարտասանության, մի քիչ էլ ճոռոմախոսության ասպարեզ։

Այս առումով տիպական է Տարոնցու պոեզիան։ 30-ական թթ. նա տպագրեց երկու ժողովածու («Սերունդների երգը»՝ 1933, «Դարերի լեզենդը»՝ 1934), որոնց բանաստեղծական շարքերում արտահայտվել են ժամանակի և՛ դրական, և՛ բացասական գրական միտումները։ Այսպես, Տարոնցին հրաժարվելով իր «հին երգերից»՝ «Մնաք բարով, իմ հին լիրիկական երգեր,— Ցավի և տրտմության անհետացող վերքեր»,— հրաժարական է տալիս նաև հոգեկան շարժումների պոեզիային։

Անցյալի ու նոյեմբերյան ներկայի հեռավորությունը մեծ էր։ Բանաստեղծը անցնում է այս կողմ, «կամուրջները այրած»։ Սա բանաստեղծական կեցվածք էր և բնորոշ էր շատերին։ Այս դիրքից ավելի հեշտ էր անցկացնել այն անջրպետը, որը բաժանում էր անցյալի կյանքը ներկայից, թողնելով անցյալին «ցավի, տրտմության վերքերը», առավել ընդգծելով ներկա դարին իրենց պատկանելությունը, որը պետք է վավերագրվեր դեկլարացիաներով։

1930-ական թթ. սկզբներին Տարոնցին հանդես է եկել որպես «առնական և խրոխտ» պոեզիայի պաշտպան։ Արձագանքելով այն վեճին, թե արդյոք վայե՞լ է ներկա իրականությանը «լուսնի» գովերգումը, այսինքն՝ բնապատկերային լեզվով մտքերի և զգացմունքների արտահայտումը կամ հենց բնապատկերը, նա բռնել է ծայրահեղ դիրք։ «Ի՞նչ է այդ լուսինը, որի հետ սեր են խաղում»,— իր իսկ հարցադրմանը, նա պատասխանել է. «Մի սառած, դեղին դիակ՝ կապույտ դագաղում»։ «Լուսներգունները»,— ինչպես անվանում է Տարոնցին հակառակորդներին, «արվեստով են ուզում Պեգասը պայտել», որը նրանց, իբր, չի հաջողվել։ Հավատարիմ իր դավանանքին, Տարոնցին ստեղծում է «անանձնական» պոեզիա, սյուժետային բանաստեղծություններ, ուր չկա կամ նվազագույնին է հասցված քնարական հերոսի ներկայությունը, հերոս, որը քնարական բանաստեղծություններում ինքը՝ բանաստեղծն է։ Եվ եթե Տարոնցու նախորդ գրքերում տեղ-տեղ երևում են զգացմունք, տրամա-

դրություն, անձնական ապրում արտահայտող տողեր, նրանք խոպան վերանում են հետագա հրատարակություններում, տեղի տալով երկարաձիգ դատողությունների, «փիլիսոփայելու» մարմաջի։ «Առնական և խրոխտ» տոնայնությունը պաշտպանվում է, սակայն կորչում է ապրումի անձնական գունավորումը, որի պակասը հեղինակը ջանում է լրացնել փքուն բառերի կուտակումներով և բառերի կեղծ նորակազմություններով։ Տարոնցին գրել է մահի և անմահության, նաև քնքշության մասին խոհական բանաստեղծություններ, իսկ նոյեմբերի թեման լուծել լողունգային միջոցներով։

1940 թ. Տարոնցին լույս է ընծայում «Բանաստեղծություններ» դիրքը, ուր հանդես է գալիս... աշուղական սազով, կեղծ ժողովրդականության մի մոլուցք, որը հայ պոեզիան վերապրեց 30-ական թթ. երկրորդ կեսերին։ Ստեղծագործական ուղին դեմ էր առել փակուղու և ահա այստեղ Տարոնցին իր հայացքը նետել է հետ, դեպի նախորդ տասնամյակի «մետաղի» ու «չուգունի» գեղագիտությունը, փնտրելով այնտեղ փակուղուց դուրս գալու միջոց։ Չարենցի ավանդները, որոնց չերմեռանդ երկրպագուն էր Տարոնցին, ուշենիշ լինել այլևս չէին կարող։ Եվ նա ընտրում է երգի «նոր դիցուհի», որը, սակայն, մերժված ու հերքված էր Չարենցի, Մահարու, ինչպես նաև հենց իր՝ Տարոնցու կողմից. «Մենք՝ նոր գուսաններ ենք, մենք՝ նոր երգիչներ, Մենք շեփոր ունենք և ծնծղա, և պողպատյա քնարներ ունենք»։ Իսկ հետևա՞նքը։ Քնարերգությանը այնպես էր խորթացել մարդկային զգացմունքների լեզուն, որ անգամ սիրո մասին գրվում էին «մետաղյա» երգեր։

Հիրավի, 30-ական թթ. երկրորդ կեսին բանաստեղծների մտահոգությունը «Պեգասին արվեստով պայտելը» չէր, կային ավելի «կենսական» հարցեր և դրանց զոհաբերվում էր ոչ միայն արվեստը։

Տարոնցու այս ժամանակահատվածին բնորոշ է տասնութ երկարաձիգ տներից բաղկացած «Լուսինը» բանաստեղծությունը։ Այստեղ ոգեշնչված լուսինը ներկայանում է «ճաղատ ծերուկի» տեսքով։ Նրա արքայության ներքո «բոլոր շշունջները և ձայները բաղում... կորցրել են ուղին թե՛ փոքր, թե՛ մեծ,— և չեն գտնում իրենց»։ Նույն խորթացման վիճակում է գտնվում նաև բանաստեղծը, որովհետև լուսինը տրամադրում է, որպեսզի միտքը թուչի դեպի «լուսինը մենակյաց, երկինքը կարկամած, դեպի Շիրակաթինը», դեպի անհայտ երկրներ և այլուր, այսինքն՝ դեպի ռոմանտիկ ապրումները, որոնք մերժված էին բանաստեղծի կողմից, սակայն անհանգստացնում էին նրան իրենց բնականությամբ։ Տարոնցու հերոսը բռնանում է իր կամքին, իջեցնում միտքը ցած. «Ճանաչիր այս հողն ու հողի մարդուն, Եվ պայքարն ու սերը, և Գալիքն ու Ներկան»։ Այսինքն, միայն մարդուն տրված երազելու, երևակայելու ունա-

կությունը անխղճորեն շպրտվում էր մի կողմ, որպես իրականությունից կտրված՝ ավելորդ բան, դեռ ավելին՝ իրականությունը ենթարկվում էր խիստ տեղայնացման, լուսաբյամբ ներթափանցված աշխարհը իր Լուսնով, Կշեռքով ու Միրկաթնով և ողջ Տիեզերքով կարծես մարդուն շրջապատող աշխարհը չէր, այլ ինչ-որ խորթ բան, որից պետք էր խուսափել:

Եվ եթե նույն Տարոնցին տասնամյակի սկզբին «Երգերի մասին» բանաստեղծության մեջ դեռևս Չարենցի բարերար ազդեցությամբ գրում էր.

Իսկ ո՞ւր է, ո՞ւր է մարդը ապրող,
Ինչո՞ւ եք դափ ու թմբուկ զարկում
Եվ միայն ճիչն ու կանչը երգում,—

ապա 30-ական թթ. ավարտին ժամանակի դրդմամբ արդեն ինքն էր ձայնակցում «դափ ու թմբուկի» աղմուկին:

Նկատելի անկում ապրեց Վշտունին: Նա հրատարակեց երկու ժողովածու՝ «Երկեր» (1935), որը ընդգրկում էր 30-ական թթ. գրված գործերը, «Բանաստեղծություններ ու պոեմներ» (1936), որի մեջ զետեղված էին 20-ական թթ. տպագրված ստեղծագործություններ: 1939-ին լույս տեսավ նաև «Լուսադեմին» պոեմը:

1939-ին կայացած ֆորմալիզմի և նատուրալիզմի հարցերին նվիրված ասուլիսում «ինքնաքննադատության» անվան տակ Վշտունին պոեզիայից իր օտարանալը բացատրեց «ներքին կրիզիսով», որը բնական հետևանքն էր նրա միակողմանի և սահմանափակ մոտեցմանը պոեզիայի հարցերին:

Պոեզիայի ավագ սերնդի ներկայացուցիչներից Չարյանը 30-ական թթ. իրագործեց իր դավանանքը, որը ձևակերպեց այսպես. «Իմ հողն անհատակ քո առօրյան է մեծ», մի ուղի, որի զիգզագներում նա ունեցավ և՛ հաջողություններ, և՛ թերացումներ:

Ինչպես բանաստեղծներից շատերի, այնպես էլ Գ. Սարյանի 30-ական թթ. ստեղծագործական հունձը սահմանափակ էր քանակի և նոր նյութի ընդգրկման առումով: Նրա «Երկաթե ոտնաձայներ» (1933) ժողովածուն բաղկացած էր հիմնականում նախկինում տպագրված բանաստեղծություններից և նվազ չափով՝ նորերից, իսկ «Միջօրեն» (1935) ներառավ «Երկաթե ոտնաձայները» և նոր բանաստեղծությունների չընչին մի քանակ: Իհարկե, քանակը չէ, որ պիտի որոշի բանաստեղծի ստեղծագործության արժեքը: Սարյանի գրած նոր բանաստեղծությունները ձևով և շնչով «հին» էին: Առաջինը ո՞վ սկսեց դասականներին պատմել իրենց և նոր իրականության մասին: Ո՞վ էր այն առաջինը, որը հրաժարվեց քնարերգության հերոսից և «ես»ը փոխարինեց «մենք»ով կամ անգամ

«Երանցով»։ Ո՞վ հասցրեց պոեզիան չնչին ու անցողիկ գետնաքարշ զգացմունքների։ Այս և համանման միտումները, մինչև 30-ական թթ. «որակ» դառնալը, կաթիլ-կաթիլ կուտակվել էին նախորդ փուլում, Չարենցի առնական, հախուռն, ներշնչված երկերին զուգահեռ։

Սարյանը ոտանավորներ է գրել էլեկտրական լարերի, հարվածայինների մասին, խոսք ասել տարբեր տարելիցների առիթով, համակելով նրանց էլեկտրական կամ արևի համատարած լույսով («Անվերնագիր», «Երգ հաղթանակի», «Երգեր հարվածայիններին», «Վերջալույս», «Փլուզում», «Երգիս հետ»)։ Բովանդակության առումով, դրանք արդեն բազմիցս իր և գրչակիցների հորինած երգերի տարբերակներ էին։

Սարյանի պոեզիան նախապես քնարական շունչ ուներ։ Բանաստեղծականացվող առարկայական աշխարհը, որը ներխուժեց նրա երգերի մեջ, օրգանապես չձուլվեց նրա խառնվածքին։ Դա Սարյանի աշխարհը չէր և չդառավ։ Այդ իսկ պատճառով այդքան տարամետ են վերը բերված բանաստեղծությունները նրա սրտից բխած խոսքին՝ «Երկու երգ Նազիկին», «Նազիկներ», «Գիշերամուտ», «Ձյուն», «Աշնանային» բանաստեղծություններին։ Դրանք կարծեք գրել են երկու տարբեր հեղինակներ։

Այս տարիներին քնարերգուներից շատերը հնարավորություն չունեցան լիարժեք դրսևորելու իրենց բնատուր տաղանդը։ Անմիջական և նուրբ զգացմունքներով օժտված Դաշտենցը, օրինակ, ինքնատիպ պոեզիա չստեղծեց։ Դա զգալի է «Երգերի գիրք» (1932), «Գարնանային երգեր» (1934), «Արևածագ» (1936) ժողովածուներում։ Քնարականությամբ օժտված երիտասարդ բանաստեղծի առջև հենց սկզբից ծառացած էր անբնական մի խնդիր՝ ինչպես վանել երգից հույզը, ինչպես սանձել այն։

Մինչև կամավոր կհեռանար պոեզիայի ալեկոծ ասպարեզից դեպի արձակի համեմատաբար խաղաղ ափերը, Դաշտենցը հանդես է եկել չինշ ու անկեղծ երգերով, որոնք նվիրված են գարնանը, արևին, համայնական դաշտերին, իր կոմերիտական ավյունին, մանկության օրերին, սիրո զգացմունքին, հոգուն և, վերջապես, կենսասիրությանը։ Վկայությունը «Գարնան արեգակ», «Իմ վայրենի վարդենի», «Երկու սեր», «Արեգակ» շարքերն են։

Դաշտենցի բանաստեղծությունները կրում են մի կողմից Չարենցի, մյուս կողմից Մահարու ազդեցության ուժեղ կնիքը։ Այսինքն, երիտասարդ բանաստեղծի ինքնուրույնացումը չկայացավ։ Ահա, օրինակ, Մահարու «Բալլադ Չալոյի և առաջին սիրո մասին» ստեղծագործական ոգեկոչումը.

> Նրա անունն էր Նախշուն, նրան հաճախ եմ հիշում,
> Եվ միշտ նրան հիշելով, իմ մանկությունն եմ հիշում...
> Աչքեր ուներ նա սև-սև, գլխին ուներ սև մազեր,

Կարծես, կարծես երազ էր, որ անցել է ու չկա.
Ա՜խ, որքան եմ նրա հետ մեր հանդերում վազվզել,
Ա՜խ, որքան ենք խաղացել մեր հանդերում ես ու նա...

Բանաստեղծներից շատերին պակասում էր նաև բնատուր տոկունությունն, նրանք ընթանում էին թույլ դիմադրության ուղիով՝ հետզհետե կորցնելով կյանքի ու իրականության գեղարվեստական ըմբռնման ինքնուրույնությունը: Այսպիսի դեպքերում դասական պոեզիայի, ինչպես նաև Չարենցի ավանդները փարոս էին, որից կառչում էին նրանք: Օրինակ, Աղավնու «Բանաստեղծություններ» (1936) ժողովածուն ներշնչված էր ոչ միայն օրվա գրական կարգախոսություններից, այլև բուն գրականությունից:

Գարնանը, սիրուն ու բնությանը նվիրված Աղավնու բանաստեղծություններում զգացվում է, սակայն, ճնշող կաղապարներից դուրս պրծնելու ճիգ.

Գիշերն իջել, նստել տափակ կտուրին,
Բաց է թողել սև մաղերը ուսից ցած,
Որպես ճերմակ չադրա հագած Երքուհին—
Ջմռան գիշերն երազում է աչքը բաց:

Թեմատիկայի առումով Աղավնու բանաստեղծություններն ավելի բազմազան էին, քան այդ տարիներին պոեզիա մուտք գործած հեղինակներից շատերինը: Նա սեր էր երգում, կարոտ ու բնություն և, միևնույն ժամանակ, անդրադառնում օրվա անցուդարձին: Սակայն ժամանակի կնիքը նրա տողերում ևս դրված է ամեն ինչի վրա: Սիրած էակը լքում է նրան, իսկ նա երջանիկ է, որովհետև նրա հետ է մնում կեսօրը, արևը («Բաժանում»): Նույնանուն մեկ այլ բանաստեղծության մեջ «պաղ ռելսերը» բաժանել են սիրահարներին, սակայն նրանք անբաժան են «մկանների, կառուցման, քրտինքի» գիտակցությամբ: Ահավասիկ սիրային ողբերգական վիճակի «երջանիկ» ավարտը մեկ այլ բանաստեղծության մեջ. «Ու թևերիս մեջ նրան պարուրած ես օրհներգում եմ զվարթ կյանքը մեր»: Այսինքն, ներկա է այն «խրոխտ» կեցվածքը, որը բնորոշ էր շատերին, միայն այստեղ այն տարածվել է սիրո զգացմունքի վրա և դարձել «երջանկության» անվերջանալի շղթա:

Աղավնին ձգտել է սեփական կենսափորձով մեկնաբանել 30-ական թթ. պոեզիային բնորոշ թեմաները և նրան որոշ չափով հաջողվել է բազմազանություն մտցնել սյուժեների ընտրության մեջ, որին նպաստել է բանաստեղծուհու շրջահայացությունը: Սակայն ինքնատիպ պոեզիա ստեղծել Աղավնուն նույնպես չի հաջողվել: Ինչպես ավագ սերնդի

քանաստեղծներից, այնպես էլ իր հասակակիցներից շատերը, նա ևս չկարողացավ մշակել չափածո խոսքի իր սկզբունքները և օգտվեց արդեն պատրաստի կաղապարներից։

Քնարականության համատարած նվազումը 30-ական թթ. Մահարին հետագայում պատճառաբանել է մի կողմից ժամանակի միտումներով, երբ առաջնային դարձան սխեմատիզմը ու պլակատային խոսքը, իսկ մյուս կողմից՝ պոեզիայի օրենսդիր Չարենցի համապարփակ հարցադրումներ արծարծող ստեղծագործությամբ։ «Չարենցից հետո,— գրել է Մահարին,— կարծես թե անհարմար էր ժայռ ու աղբյուրի, մանուշակի, վարդ ու սոխակի մասին խոսելը» (ՍԳ, 1970, № 6)։ Այսինքն՝ Չարենցն առաջադրում էր արվեստի և գրողի քաղաքացիական նկարագրի բարձրագույն չափանիշներ, որոնք միշտ չէ, որ գիտակցվում և իրականացվում էին այլոց կողմից։

Գ

1930-ական թթ. քնարերգության մեջ շռնդալից մուտք ունեցավ Հ. Շիրազը իր «Գարնանամուտ» (1935) վերնագիրը կրող բանաստեղծությունների գրքով։ «Երբեք չի մեռնի քնքուշ լիրիկան»,— երիտասարդական մաքսիմալիստությամբ հայտարարել է նա իր բանաստեղծական դավանանքը։ Հիմնականում հավատարիմ մնալով իր սկզբունքին, Շիրազը, սակայն, տուրք է տվել նաև ժամանակի մոլորություններին։

Մարդ, երկիր, բնություն եռանկյան մեջ է գոյանում Շիրազի քնարերգությունը։ Ստեղծագործական առաջին փուլում նա դեռևս կառչած է իր ոչ հարուստ կենսափորձից, շրջապատող բնաշխարհից և իրականությունից, նրանց տարածական (ոչ խորքային) ընկալումներից։ Սակայն այստեղ արդեն զգացվում է հակումը դեպի խոհականությունը, անանցողիկ արժեքների ու աշխարհի ներքին էության որոնումները։ Այս երկու միտումների բանաստեղծական փաստարկումներն են «Պեյզաժ», «Քաղաքը», «Այլ է դեպոն», «Վերջին բեկորը», «Արգասավորում», «Գարուններ», «Ջյունոտ երգեր», «Ընհալ է», «Արևին», «Աշունն ամբարում», «Անուշ մայրիկիս» բանաստեղծությունները։ Բնորոշը կյանքից քաղված թեմաներն են, որ սկսվում են մանկությանը հրաժեշտ տալու և նոր կյանք մտնելու անցումային հոգեբանությամբ։ Շիրազի զգացմունքներն հախուռն են ու անբռնազբոսիկ, չափազանցված ու ռոմանտիկ, աշխարհին զցած հայացքը՝ թարմ է ու յուրօրինակ։ Բանաստեղծը բաց էր արել «Կյանքի հանդեսի» գիրքը.

Աղավնիները կանաչ կալերում
Ամեն առավոտ երգում են խաղաղ,

Ծագող արևն է նրանց համբուրում,
Թոցնում, տանում դաշտը լուսաշաղ...
Սիրտս նման է ծաղկած կալերին,
Հոդուս կալերից երեկ առավոտ
Իր թևին տալով թռավ Աղավնին,
Մի փետուր թողած սրտիս կալի մոտ...

«Կյանքի հանդեսը» Շիրազի կյանքն էր, որ հորդում էր բնական ինքնարտահայտումով: Այդ կյանքը «ապրվում» էր առաջին անգամ և, որ կարևոր է, խաղաղ ընթացքով՝ առանց նախորդ սերնդին բաժին ընկած վայրիվերումների: Այն, ինչը նախորդ սերնդի բանաստեղծների համար «տխուր ուրախություն» կամ «ուրախ տխրություն» էր, այստեղ երևան էր գալիս իր անխառն տեսքով:

Շիրազը, ամուր հենված ժողովրդական բանաստեղծության ավանդույթներին, սովորել է նաև Իսահակյանից: Նրա ինքնությունը վերը նըշված ռոմանտիկորեն չափազանցված և թարմ գեղարվեստական պատկերավոր մտածողության մեջ էր.

Հոսում է թելը՝ լուսնի լույսի պես,
Բամբակն է փթթում ձյունի ժպիտով.
Շուրջը՝ խանդավառ կռիվ ու հանդես,
Թևերն են վազում իլիկի ոտով...

Շիրազին հարազատ են մարդու ստեղծագործ աշխատանքի, բնության, բերքառատ աշնան, ընդհանրապես՝ բերքի ու հասունացման պատկերները («Երևանի շոգը», «Արտերին», «Աղատ երգ», «Արտերն ու արևը», «Արտերի միջով», «Հունձը», «Ցանքը», «Միլերը»): Ինչպես վկայում են բանաստեղծությունների վերնագրերը, Շիրազի քնարական հերոսի գործողության միջավայրը հանդն է, արտն ու դաշտը.

Ձեզ ո՞սկի ասեմ, չեմ տեսել ոսկի,
Հասկեր, արևի համբույրներն եք դուք,
Իմ հոգին թող ձեր սիրտը սողոսկի
Ու լսեմ ձեր լույս—հանդեսն անաղմուկ...
Արտեր, արևներ՝ կենդան, իմաստուն,
Ձեր լույսով պատեք Համիաներ ու տուն...

Բեղմնավոր աշնան նկարագրություն է, հունձի հիասքանչ մի պատկեր, որ ձայնակցում է նույն վիճակը նկարագրող Մահարու լավագույն բանաստեղծություններից մեկին («Լուսնի մահիկը երկինք ելավ...»): Շիրազը ընտրել է հնձվորի հոգնության գիշերային պահը և դրան հաջոր-

դող անուշ երազը, երբ վաստակած ազնիվ հոգնությունը պսակվում է նույնքան ազնիվ երազով.

Աստղալից գիշեր...
Քնած է արտում
Հնձվորը ջահել,
Երազը՝ սրտում։
Զեփյուռը ելել
Խաղում է դնմքին։
—Հունձը. ոսկեթել՝
Հասել երկնքին։
Մեգից իրիկուն
Հնձել է, հոգնել,
Ու հիմա հոգում
Քունն է դարանել...

Իր բանաստեղծության մեջ Մահարին ավելի է բանաստեղծական։ Շիրազը տարվել է մանրամասներով՝ ի վնաս ամբողջի, սակայն այստեղ գլխավորը վարպետության հարցը չէ, այլ բանաստեղծական տեսողության նույնության, ինչպես, օրինակ, այս պատկերներում «արևը կրակում է մոխիրե սարից անդին» (Մահարի) և «Ձմեռը... բանակ զարկեց դաշտերում» (Շիրազ»)։

Շիրազը մոտ է Մահարուն նաև բնությանը հղած իր դիմումներով, բնության ոգեշնչման եղանակներով, բնության ու զգացմունքի զուգահեռներով, ինչպես, օրինակ.

Դրսում՝ սարերի ճերմակ վրաններ,
Ճերմակ վարդերի գարունն է դրսում,
Սրտիս պերճ հովտում ծաղկած մայիսներ,
Ու կյանքիս գարնան գետակն է հոսում...

Նվ, վերջապես, ամենագլխավոր հարազատությունը քնարերգության համար անբաժանելի պայմաններում նրան չդավաճանելն էր, սեփական ձայնով երգելը, հավատը անձնական ապրումներին ու իր ևսին։

Սկսնակ Շիրազի առավել ցայտուն ստեղծագործական նկարագիրը երևում է մի կողմից ճոխ պատկերի մեջ, մյուս կողմից՝ զգացմունքի շիկացման։ Միաժամանակ, նրա խոսքը խոր արմատներ ունի ժողովրդական մտածողության մեջ, որ գալիս է բանահյուսությունից։ Ահա այստեղ երևան է գալիս բանաստեղծի ամենամեծ սերը՝ Խահակյանի պոեզիան,

որը հանճարի մեծ ուժով XX դարասկզբի բանաստեղծական մտածողությունը համադրեց ժողովրդական բանահյուսության և կենդանի խոսքի տարերքին: Ահա Իսահակյանի լեզվի ու պատկերամտածողության արձագանքը.

Հեռու լեռներից, աստղերի ճամբով
Զմրուխտ սարերեն երեկոն իջավ,
Գրկեց, համբուրեց արոտները ծով
Ու ցածում փռված դաշտավայրը քնավ...

Շիրազի գեղարվեստական մտածողությունը նոր ոլորտներ թևակոխեց «Երգ Հայաստանի» (1940) գրքում, որով նա ավետում էր մարդու և բնության միասնությունը, խոսում «ծաղիկների մեջ հազարահանդես» մարդու «մարդ-ծաղիկ» լինելու մասին, մեկնակետ, որ մարդուն նսեմացնող ու արժեքազրկող մարդ-պատուտակ ձևակերպման ուղղակի հակադրությունն էր: Իսկ բանաստեղծ-անհատը ընտրյալն էր ծաղիկների մեջ, քանի որ նա մարգարե է («Նոր բանաստեղծը»):

Մարգարե բանաստեղծը աշխարհին մաքրության հայց է ներկայացնում, այն մաքրության, որը հատուկ է լեռների բարձր կատարներին, երկընքին, ձյունին: Իր «սիրո ծաղիկը», այսինքն՝ երգը, պիտի ծաղի միայն այդպիսի մաքրությունից («Լեռնային սեր»): Շիրազը ստեղծում է ամեռային բնապատկերներ, ուր տարվա այդ եղանակին բնորոշ պատկերները ի հայտ են բերում նրա ենթագիտակցական մղումը դեպի սպիտակ մաքրությունը, որը այնուհետև վերաճում էր լիովին դիտակցված հոգեկան անխառն մաքրության: Եվ իրոք, ոչ մի բիծ, ոչ մի պղտոր առվակ չեն մթագնում Շիրազի բանաստեղծական աշխարհի պայծառությունը: Բանաստեղծը դիտում է աշխարհը իր ներքին մաքրության, անբիծ սիրո, գեղեցկության, ներդաշնակության սպասումների զուլալ ու չինջ աչքերով: Ներքին խռովքը գալիս է քիչ ուշ՝ հայրենիքի վրա կուտակված ամպերը, կիսված Մասիսի, անշիրիմ պոետների, մարդկային տառապանքների և հիասթափությունների հետ միասին: Արևի, ծաղիկների, գարնան, բնության ու իր իսկ հոգևոր ուժերի զարթոնքի շքերթ են «Բնության հետ» շարքի բանաստեղծությունները: Երիտասարդ բանաստեղծի հոգեվիճակին ավելի մոտ է գարնան պատկերը.

Ամենից շատ քեզ եմ սիրում, դու իմ գարուն հավերժաբույր,
Դո՛ւ ակն ու սիրտ կյանքի՛, սիրո՛, դո՛ւ լուսահոս ոսկի աղբյուր,
Իմ հասակն էլ դեռ մի գարուն, որ տենչում է սեր ու համբույր

Ե՛կ, որ ծաղկենք, իմ գարնան քույր, ծաղկենք դարեր
հազար ու բյուր...
Օ՛, իմ գարուն, դրախտի դուռ, սիրող շրթունք արեգական,
Քո մեջ սերն է արև թվում, ջահելությունս՝ հավերժական...

Բանաստեղծություններից յուրաքանչյուրում, եթե խոսքը բնության ու ստեղծագործող անհատի հոգու ներդաշնակության մասին է, բնությունն ու մարդը պատկերվում են զարթոնքի, ծաղկման վիճակներում: Եթե մեկ բառով բնորոշելու լինենք երիտասարդ Շիրազի աշխարհընկալումը, ապա դա պայծառատեսությունն է: Դա կյանքի տոնական այն ընկալումն է, որն ունի հոգեբանական հենք և պայմանավորված է ժամանակի հետ քայլելու միտումով: Շիրազը կարողացավ խաչաձևել միտումը իր ներքին կոչմանը, այսինքն՝ ստեղծել քնարերգություն, որն արտահայտում է ժամանակի միայն խինդը, բանաստեղծականացման ղինանոցում ունենալով բնապատկերը «ասի» անունից խոսելու ունակությունը:

Ժողովրդական երգի ու խաղիկների ազդեցությամբ, թե բնատուր օժտվածությամբ Շիրազը իր բանաստեղծական պատկերներում օգտագործել է այլաբանությունը, որը մի դեպքում վերաբերում է ամբողջ մըտքին, մյուս դեպքում՝ հարակից կամ օժանդակ պատկերներին: «Վիրիկ սրտի խոհեր» շարքի «Խորհուրդ» բանաստեղծությունը, օրինակ, ամբողջովին այլաբանական պատկեր է.

Միշտ չի ցնծալու սեղանդ հացով,
Թե մենավորի ընկնես սառն ուղին.
Ու կանցնի կյանքդ մի սին երազով՝
Թե ուզես մենակ բուսնել մայր հողին:
Վարդենու թուփ է աշխարհս կանաչ,
Ու մարդիկ վարդեր, կոկոններ հրե,—
Ինչքան վարդերը շատ լինեն ու բաց՝
Այնքան վարդենին պայծառ կբուրե...

«Խոհեր Հովհաննես Շիրազի մասին» հոդվածում Մահարին բանաստեղծական ներշնչումով տվեց Շիրազի ստեղծագործական ողջ ուղու գնահատականը, որը կարելի է տարածել նրա վաղ շրջանի երգերի վրա նույնպես, քանի որ այստեղ արդեն ի հայտ եկան նրա բանաստեղծական շընորհի ամենացայտուն ու բնորոշ գծերը. «Շիրազը իր մատը դրել էր իսկական քնարերգության զարկերակին,—գրել է Մահարին,—նա բնազդաբար և անխաբ, ամբողջ ներքնատեսությամբ զգացել է իր կոչումը՝ երգել «ժայռ ու աղբյուրի, մանուշակի, վարդ ու սոխակի» մասին և նվիրաբերել իր քնարը այսպես կոչված «հավիտենական թեմաներին» (ՍԳ,

1970, № 6)։ Շիրազի գլխավոր արժանիքը Մահարին արդարացիորեն տեսել է նրա «սրտի խոսքի» մեջ, որին կարոտ էր ընթերցողը։

Իր ակնհայտ արժանիքներով երիտասարդ Շիրազի ստեղծագործությունը վկայում է նաև նրա հույզերի ու խոհերի «տեղայնացման» ու աղմկոտ ցուցադրականության մասին։ Հոգու մասին «շշուկով» խոսելու ավանդույթը տեղատվություն էր ապրում անգամ բնատուր քնարականությամբ օժտված այնպիսի բանաստեղծի մոտ, ինչպիսին էր Շիրազը։

«Գարնանամուտին» զուգընթաց, նույն 1935 թ. Շիրազը հրատարակում է «Սիամանթո և Խջեզարե» ժողովրդական սիրավեպի իր գրական մշակումը։ Ընդհանրապես, այս տարիներին լայն տարածում ունեին ժողովրդական երկերի գրական մշակումները։ Դա պայմանավորված էր արվեստի նախահիմքերը հայտնաբերելու և ճանաչելու, ժողովրդական ակունքներին մերձենալու միտումներով։ Գրականության ժողովրդական ակունքները ուսումնասիրելու կոչը, որը հնչեցրեց Գորկին գրողների համամիութենական I համագումարի ամբիոնից, հոգեհարազատ էր հայ գրականությանը։

Հետաքրքրությունը ժողովրդական բանահյուսության հանդեպ ընթացավ մի քանի հունով։ Դրանցից ամենաարժեքավորը «Սասունցի Դավիթ» դյուցազնավեպի նոր տարբերակների գրառումն էր, դրա համահավաք բնագրի և նոր մշակումների լույս ընծայումը։ Մ. Խերանյանը լույս ընծայեց «Մոկաց Միրզան» (1939) ժողովրդական հայրենասիրական պատումի իր մշակումը՝ նվիրված Կոմիտասի հիշատակին։ Դրանում ընդհանուր գծերով համադրվեց հերոսականն ու ողբերգականը, առասպելականն ու իրականը։ Պոեմում տեղ գտած ժողովրդական խաղիկները, ողբերը և գովքերը նմանակման հաջող օրինակներ են։ Շարունակելով ավանդական հայ դյուցազներգության ավանդները, Խերանյանը ստեղծում է հայդուկային շարժման ավանդապատումի հայ ֆիդայի հերոսին նվիրված ծավալուն մի երկ։

Դեպի արվեստի ժողովրդական ակունքները կոչը տվեց մեկ այլ արդյունք ևս՝ առաջ բերելով արևելյան ազգերի հնբիաթների, առասպելների և ավանդավեպերի մշակման մեծ ալիք, որին դիմեցին Աղավնին («Պետո», «Այ-Պանդ», «Աբուզեյթ»), Տարոնցին («Ջուլեյկա», «Սիամանթո և Խջեզարե»), Սարյանը («Իրանի», «Թարղանի մորմոքը», «Շահն ու Մեջնունը», «Դելֆրոշ ու Էլ-Նուրի»), Արամունին («Մոխրակույտի վարդը», «Իմաստուն արծիվ»), Սարմենը («Սեփո», «Քյորօղլի»)։ Հայ բանաստեղծների Արևելքի ժողովուրդների բանարվեստի հուշարձաններին դիմելու փաստը 30-ական թթ. ընկալվում էր որպես ինտերնացիոնալ պարտք։

Ռոմանտիկ ոճավորումներով, բարձր տոնայնությամբ, հեղինակի խոսքի անմիջականությամբ է աչքի ընկնում Շիրազի «Սիամանթո և Խջեզարե» պոեմը։ Բանահյուսական այս նյութի մեջ հեղինակին գրավել է ոչ միայն և ոչ այնքան «անբախտ սիրո» տարածված սյուժեն, որքան սիրո փառաբանումը, որն առավել սուր է ընկալվում ողբերգական վախճանով։ Սրա հետևանքով էլ Շիրազը շարադրում է Սիամանթոյի և Խջեզարեի սիրո պատմությունը, ոչ թե անաչառ պատմողի, այլ շահագրգիռ անձի տեսանկյունից և անընդմեջ խոսում հեղինակային ձայնով («Ելա նորից Սիփանն ի վեր, որ իմ երգի սափորով, Սիրո ոսկի աղբյուրներից պաղ ջուր առնեմ ջերմ սիրով...»), բերում սիրո, բնության և մարդկային առաքինությունների իր ըմբռնումը, որը առանձնանում է բարու ու չարի հանդեպ հեղինակի անզիջում վճռականությամբ։ Շիրազը զուգահեռաբար ստեղծում է նաև հարազատ լեռնաշխարհի ռոմանտիկ բնապատկերներ։ Նա ձեռք զարկելով բանահյուսական նյութին, ամենևին չմնաց վերապատմողի դերում, այլ ստեղծեց միանգամայն ինքնուրույն մի երկ, որի մեջ փոթորկվում են վառ ու անկաշկանդ սիրո կրքերը։

1937—1939 թվականներին քնարականության տեղատվության մթնոլորտում Բորյանի գրքերում («Բանաստեղծություններ», 1937, «Հայրենիքի սերը», 1938, «Ճանապարհ դեպի ծով», 1940) ևս ի հայտ եկան քնարական մոտիվներ։ Կյանքին ընդառաջ բացվեցին մարդկային խայտաբղետ զգացմունքներ, երևացին գույնը, օդը, արևն ու լուսինը։ Եվ չնայած բանաստեղծությունները շատ չէին, բայց դրանք ստեղծվել էին կյանքի խոր զգացողությունից.

Հանգիստ ննջում է ջրերի արքան
Իր լայն, ահռասհման փիրուզ անկողնում,
Արևի հզոր շողերը ոսկյա
Շուրջպար են բռնել կապույտ ջրերում։
Փայփայի՛ր, ծով իմ, քո զով մատներով
Այս սիրո երգի ամեն մի խոսքը,
Տո՛ւր անհունություն, որ իմ երգերով
Թափանցեմ հզոր ջրերիդ խորքը...

Բորյանը «հիշեց» նաև շշուկի մասին.

Հովն անուշ զնգզնգում է, փսփսում,
Արդյոք սիրո չքնաղ երգ է նա հյուսում,
Թե՞ նրբահյուս, այնքան վճիտ ծաղկանց մեջ
Այս իրիկվա քնքուշ երգն է մրմնջում...

Ինչպես վկայում են Դաշտենցի, Աղավնու, Բորյանի և մյուսների փորձերը, 30-ական թթ. երկրորդ կեսերին քնարերգությունը լավագույն դեպքում կրկնում էր նախորդ տասնամյակներում ձեռք բերված բանաստեղծական տեխնիկայի նվաճումները: Այս տարիներին դրական երևույթ էր սոսկ արվեստին մոտենալու միտումը:

IV ԱՌՕՐՅԱՅԻ ՀԵՏ

Սկսած 1920-ական թթ. կեսերից արմատավորվեց կյանքի իրական փաստերին անմիջականորեն արձագանքելու, դրանք բանաստեղծականացնելու փորձը, որը շարունակվեց հաջորդ տասնամյակում: Պոեզիայի բեկումը դեպի արդիականություն՝ գեղագիտական առումով պայմանավորված էր ոչ միայն գրականությունը կյանքի հայելի դարձնելու, այլև՝ երկրում տեղի ունեցող տեխնիկական առաջընթացին օգտակար լինելու նպատակով, որ ունեցավ իր ինչպես դրական, այնպես էլ բացասական հետևանքները:

Ա

1934-ի ամռանը Մոսկվայում կայացած գրողների համամիութենական առաջին համագումարը արձանագրեց իրականությունը բազմակողմանի արտացոլելու համընդհանուր միտումը և դրա կողքին նրան նվիրված գործերի գեղարվեստական ցածր մակարդակը, պարզունակությունն ու մերկ ագիտացիոն բնույթը:

Համագումարի իր ելույթում Չարենցը, անդրադառնալով ժամանակակից թեմայի վիճակին, նշեց նրա մի կողմից «ուրախացնող», մյուս կողմից՝ «տխրեցնող» կողմերը: Ուրախալին իրականությանը դիմելու հենց փաստն էր, տխրեցնողը՝ ցածր գեղարվեստական մակարդակը: Որպես ելք ստեղծված վիճակից Չարենցը առաջ քաշեց «ընդհանուր ջանքերով մեծ արվեստի ստեղծման» անհրաժեշտությունը, արվեստ, որը բարդ լինելով հանդերձ, կհամապատասխանի «սոցիալիզմ կառուցող մարդկության հոգևոր հոյակապ կառուցվածքին» (VI, 282): Չարենցը բարդ, սակայն ոչ խրթին արվեստի ջատագովն էր, որի փարոսը նրա համար դարձան Պուշկինը և Թումանյանը:

Պոեզիայի ապագայի մասին մտահոգվելու առիթը կար նաև մեզանում, ագիտկայից մինչև իրականության ընդհանրացված փիլիսոփայական վերհանումը, ինքնարտահայտման զեղումներից մինչև թիթեռի կյանք ունեցող ոտանավորը, դրանց իրավացիության և ոչ իրավացիության շուրջ տարվող պայքարը ստեղծում էին անկայուն վիճակ: Մինչ Չարենցը որոնում էր մեծ ներկայի փիլիսոփայական իմաստը՝ ձեռքը

մեկնելով ընդհուպ առօրյան, Մահարին ձոներգում էր այդ իրականության երկրային կյանքը՝ բացահայտելով XX դար ոտք դրած հայ մարդու ներքնազգացողությունը: Նույն նպատակներով Վշտունին, Ալազանը, Զարյանը և ուրիշներ հափշտակված էին առօրյա եռուզեռի պատճենահանումով:

Դիրքերի ճշտությունը ստուգվեց խստաշունչ ժամանակով: Գրականության ասպարեզում երկու հոսանքների բախման վկայագիրը Ն. Զարյանի՝ «Բաց նամակ Եղիշե Չարենցին» փաստաթուղթն է, որի մեջ առաջ էին քաշված իրար շաղկապված տեսական բնույթի մի քանի հարցեր. ո՞վ կարող է համարվել պրոլետարական գրող, որո՞նք են պրոլետգրականության թեմատիկ սահմանները, կյանքի ու ժամանակի հետ գրողի սերտ կապի պայմանները և այլն: Զարյանը փորձում էր բնութագրել նաև ժամանակակից գրողների քաղաքական-գաղափարական պատկանելությունը:

Ելնելով որակյալ գրողներ ունենալու բոլոր ժամանակների համար կարևոր պահանջից՝ Զարյանը հանգում էր այն եզրակացության, թե պրոլետգրականության հին կադրերը կարիք ունեն վերափոխման, քանի որ նրանց շարքերում նկատվում է «աջանալու» միտում կամ «ներքին ուղեկիցների» վերածվելու վտանգ: Իսկ «ուղեկիցների» մեջ նա նկատում է մի կողմից հետադարձ շարժում դեպի կուլակություն ու բուրժուազիա, մյուս կողմից՝ «ձախացում»: Այս համատարած կենտրոնախույս շարժման մեջ, նա ինչ-որ հրաշքով նկատում էր «պրոլետգրականության դերի ուժեղացման պրոցես»:

Չարենցի ստեղծագործության օրինակով Զարյանը բացահայտում էր «պրոլետարական գրող» հասկացության իր ըմբռնումը, որին պետք է ձգտեին բոլոր գրողները և, մասնավորապես, Չարենցը, որպեսզի փրկվեին աջ ու ձախ շեղումներից: Ելնելով «նոր գրողը՝ մարտնչող գրողի տիպ է» դրույթի տառացի ընկալումից, նա գրականությանը պարտադրում էր ամենօրյա իրադարձությունների արձանագրողի ու շեփորահարի միակ դերը: «Չեմ հավատում, որ դադարել է քո տաղանդի զարկերակը, որ դու ընդունակ չես բազմապատկված թափով և պրոլետարական կոփված դաղափարախոսությամբ շեփորել հնգամյակի հերոսների աննախընթաց գործերը»,— գրել է նա, դիմելով Չարենցին (ԳԹ, 1932, № 2):

Այս տեսակետը քիչ ուշացած ՌԱՊՊ-ականության մնացուկ էր: Չարենցի «էպիքական լուսաբաց» ժողովածուի (որը, ի դեպ, բաց նամակում գնահատվում էր որպես նահանջ պրոլետգրականությունից) «Ars poetica» և «Մանր բանաստեղծություններ» շարքերի գործերից շատերը ուղղված էին պոեզիայի բովանդակության այսօրինակ դռեհկացման դեմ:

«Ուղղափառ» հոսանքի կողմնակիցների համար պոեզիայի նյութը սահմանափակվում էր գործարանով, կոլտնտեսությամբ և հայտարարվում գրականության ամբողջ ճակատի գլխավոր խնդիրը։ «Մենք ունենք տեքստիլ, Ալավերդիներ, Զորագէսներ, Ջագէսներ, Ստալինգրադներ։ Ինչո՞ւ չես գրում մի մոնումենտալ աշխատություն այդ գիգանտներից մեկն ու մեկի մասին։ Ինչո՞ւ չես նստում արդյունաբերական որևէ կենտրոնում կամ որևէ կոլխոզում։ Դու, սիրելի Եղիշե, պետք է մտածես քո վերակառուցման մասին»,— գրում էր նամակի հեղինակը, կրկին երևան հանելով գրականության խնդիրների կոպիտ գռեհկացում։

1933 թ. Գորկին, անդրադառնալով մանուկների համար գրվող գրքերին («Գրականությունը՝ երեխաներին», «Թեմաների մասին»), բերում է գրականության մոտավոր թեմաների այնպիսի մի ցուցակ, որի մեջ անդրադարձվում է ողջ մոլորակն ու տիեզերքը, հասարակայնությունն ու մարդը, իմացաբանությունն ու փիլիսոփայությունը, գումարած արվեստներն ու նրանց պատմությունը։ Դա դեռ երեխաների համար։ Իսկ «Գրողի դրադարանի մասին» հոդվածում Գորկին նշում էր պոեզիայի թեմաների սահմանները, ավելի ճիշտ՝ անսահմանությունը. «Բնությունը, սերը, մահը՝ պոեզիայի, այսպես կոչված, «հավերժական» թեմաներն են։ Գիտությունը, նրա նորահայտությունները և ձեռքբերումները՝ այս ամենը պետք է որ դառնա պոեզիայի սեփականությունը։ Մեր օրերի հերոսները... Ես չեմ կարող թվել նոր թեմաների ու երևույթների այն հսկայական քանակը, որը պետք է «երգվի»։

Ջարյանի թույլ տված սխալները միայն «հայկական» երևույթ չէին, դրանք տարածված էին նաև ռուսական և այլ գրականությունների մեջ և խիստ քննադատության ենթարկվեցին համամիութենական գրողների I համագումարի ամբիոնից. «Մենք արվեստագետ լինել ենք ցանկանում, այլ ոչ թե թղթակիցներ կամ, անգամ, տարեգիրներ»[1],— ասել է Ի. Էրենբուրգը։ Նա պաշտպանել է գրողների ժանրային, թեմատիկ նախասիրություններ ունենալու, կյանքի իրադարձություններին արագ կամ ուշ արձագանքելու կամ չարձագանքելու իրավունքը ընդհանրապես։

«Բաց նամակում» գրողի ու կյանքի հետ սերտ կապը ըմբռնվում է մեխանիկորեն։ «Անցել է երկու տարի («էպիքական լուսաբացից»—Ս. Բ.), դու ոչինչ չես տվել։ Ինչո՞ւ։ Արդյո՞ք դու ընդունակ չե՞ս ըմբռնելու և ապրելու վերակառուցման շրջանի հերոսական էպոխան»,— գրում էր նամակի հեղինակը և որովհետև այդ հարցի պատասխանը իր համար դրական էր, ապա «բացատրում» էր այս հանգամանքը նրանով, որ Ջարենցը չի «հաճախել» այն գործարանը, որին կցել էր գրողների միությունը։

[1] Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, с. 183.

Գրողների՝ գործարաններ, կոլտնտեսություններ հաճախելը որպես թե «կյանքի դպրոց» անցնելու միջոց գտել էր լայն տարածում ողջ Միության մեջ: Դրա օգտակարությունը կասկածից դուրս էր: Այդ «տեսությունը» հիմնավորելու համար բերվում էին Պանֆերովի, Գլադկովի, Շոլոխովի ստեղծագործական փորձի օրինակները: Ինչ խոսք, կյանքի հետ սերտ կապի լավ օրինակներ էին դրանք, սակայն ոչ մի առնչություն չունեին հաճախումների մատյանի հետ: Պանֆերովի, Գլադկովի, Շոլոխովի գեղարվեստական կտավների նյութը ոչ թե գիտակցաբար ձեռնարկված կյանքի ուսումնասիրություն էր, այլ սեփական կենսագրություն, կենսափորձ, որից դուրս նրանք չունեին ոչ կենսագրություն, ոչ կենսափորձ: Վերոհիշյալ «տեսակետի» կողմնակիցները սխալ կողմնորոշում էին տալիս գրողներին, կտրում սեփական կենսափորձից, հաշվի չէին նստում նրանց ստեղծագործական հոգեբանության ու խառնվածքի հետ ու ի սկզբանե մղում էին անհաջող երկերի ստեղծման:

Հետաքրքիր փաստեր են Մահարու և Թոթովենցի գործուղումներից բերված նյութերի պատմությունները: Մահարին այցելելով կոլտնտեսությունները, տեսավ բնաշխարհը, այսինքն՝ այն, ինչի բնատուր հակումը ուներ: Թոթովենցը նավթարդյունաբերական կենտրոնում երկու տարի անցկացնելուց հետո, գրեց իր «Բաքու» վեպը, որը վկայում է գրողի կողմից հսկայական նյութի ուսումնասիրության մասին, սակայն՝ ոչ ստեղծագործական հաջողության: Ժամանակի մամուլը մեղադրեց Մահարուն «ապոլիտիկության», իսկ Թոթովենցին՝ սխեմատիզմի ու շտապողականության մեջ: Իսկ ահա Գ. Սարյանը մանկական վառ տպավորություններով, առանց գործուղման, գրեց իր արևելյան թեմաներով բանաստեղծություններն ու պոեմները և հաջողության հասավ:

Ջարենցի կարծիքը՝ գրականության և ընթացիկ կյանքի անմիջական կապի, «իսկական պրոլետգրողի» և այլ հարցերի մասին գտնում ենք օրագրային գրառումներում: «Ինչ ուզում են մեր «մարքսիստ» քննադատներն ասեն, գրողը «կուտակում» է իր «գանձը» ոչ թե գիտակցաբար, այլ միայն «ենթագիտակցաբար»: Եվ այս է ահա ստեղծագործության գաղտնիքը»,— և ապա. «Ներկայումս ամբողջ Խ. Մ. մեջ միակ գրողը, որը չի կորցրել իր գրական ոճը և գրողական կերպարանքը և կարող է ամեն ինչի մասին գրել իր սեփական խոսքերով և ոչ թե շաբլոնային, տրաֆարետային «իդեոլոգիական ոճով»—Մաքսիմ Գորկին է» (VI, 484):

Գրական ամայություն բերող այդ «տեսության» դեմ ընդվզել են նաև Բակունցը, Զորյանը, Դեմիրճյանը, Մահարին և ուրիշներ: Այսպես, Դեմիրճյանը իր ամբողջ էությամբ դեմ է եղել «ռեպորտաժին», ըստ նրա՝ յուրաքանչյուր ստեղծագործություն տարածք է պահանջում, հեռավորություն, նստվածք. «Մի դժվարություն կա բանաստեղծության մեջ,— գրել

է նա։— Բանաստեղծն ապրում է միջավայրում, յուրացնում է իր միջավայրի միտքը, զգացմունքները, գաղափարները, նա կազմակերպվում է իբրև իր դարաշրջանի արտահայտիչ, բայց ստեղծագործելիս, նա իր այդ մտքերն ու զգացմունքներն արտահայտում է հաճախ ենթագիտակցաբար... Ե՞րբ է բանաստեղծը երգում։ Նա երգում է «հետո», «կյանքից հետո» (ԳԴ, 1930, № 6)։

«Ընդունում եմ ինձ այնպես, ինչպես կամ»,— բանաստեղծությունների մեկում գրել է Չարենցը։ Գ. Մահարին, բերելով Չարենցի այս տողերը, ավելացրել է. «Ճշմարտություն է սա, իմաստություն» և, կարծես գուշակելով «Բաց նամակի» կոչը՝ վերակառուցվել և այլն, գրել. «Մենք չենք ժխտում «ինքն իրեն վերափոխելու, վերամշակելու խնդիրը, բայց եթե այդ կատարվի բանաստեղծի ներքինը խեղաթյուրելու և այլանդակելու գնով, հրաժարվում ենք դրանից» (նույն տեղում)։

Հիրավի, ինչպիսի ներքին համոզվածություն, ինքնատիրապետում, բնատուր տաղանդի ինչպիսի կարծրություն էր պետք ունենալ, որպեսզի հնարավոր լիներ պաշտպանել սեփական արվեստը «մարքսիզմի չստեր հագած ֆիլիստերներից»։ Բարեբախտաբար, առաջատար հայ պոետները թանկ գնով, սակայն կարողացան պահպանել սեփական ձայնի իրավունքը։

Ըստ Զարյանի, պոեզիայի նյութ դարձած իրականության, և այն իմաստավորող արվեստագետի կապը ոչ թե կյանքի փաստի և մարդու հոգեկան աշխարհի մեջ նրա և՛ գիտակցական, և՛ անգիտակցական բարդ զուգորդումներով ներթափանցված բեկումն է, այլ իրականության կոնկրետ երևույթների պատճենահանումը, նրանց «շեփորումը»։ Այս տեսանկյունից պոեզիայի նյութը, ելնելով մարդուն շրջապատող կյանքի երևույթներից և առարկայական աշխարհից, դառնում էր ոչ թե անհատի հոգևոր կյանքի, այլ բուն երևույթների ու առարկաների արտահայտիչը։ Ճանկանում էր Զարյանը, թե ոչ, սակայն պոեզիային պարտադրում էր քաղաքական և տնտեսական ընթացիկ հարցերի պատճենահանում՝ «խրոնիկյորություն» (Դեմիրճյան)։ Պոեզիայի նյութի, կյանքի հետ բանաստեղծի ունեցած կապի նմանօրինակ դռեհկացումը հղի էր տարբեր կարգի խեղաթյուրումներով, որոնցից գլխավորը մարդ էակի հոգու ու մտքի թարգմանը լինելու կոչման աղավաղումն էր։ Մարդը զիջում էր տեղը առարկային, գեղագետը՝ լուսանկարչին, պոեզիա էր ներխուժում սխեմատիզմը, իր հետ բերելով «երգվող» առարկաների և երևույթների աղավաղված պատկերը։ «Բաց նամակի» տպագրությունից երեք տարի անց՝ 1935-ին լույս տեսած «Ամրոց» ժողովածուն պոեզիայի հարցերի վերաբերյալ Զարյանի հայացքների վերանայման արդյունք էր։ Մի շարք բանաստեղծություններում («Մարավ», «Տիկին տխրություն») և

պոեմներում («Ֆիրդուսի», «Պոեմ... մեթոդի մասին», «Վեպի հերոսները») նա արդեն Չարենցի «էպիքական լուսաբաց» և «Գիրք ճանապարհի» դրքերում ազդարարած գրական դեկլարացիաների լռելյայն ջատագովն էր։ Եվ միայն «Տիկին տխրություն» բանավիճային գործն է, ուր նա, կրկին թույլ տալով կոպիտ սխալ, վանում է բանաստեղծություններից տըխրության զգացումը որպես անհարիր ու խորթ մի բան սոցիալիստական հասարակություն կառուցող մարդուն։ Հռչակելով իրեն «խնդության պոետ», Չարյանը նաև փորձել է ձևակերպել ինքնուրույն մի դեկլարացիա, ըստ որի բանաստեղծը, այդպիսին հռչակվելու համար, պետք է երգի «պայքար, մրրիկ, շանթ ու ծիածան, կամքի գրանիտ, հույզերի վեղուվ, Ստալինի հանճարը հատու, անտառների կյանքի աճը ճարճատուն»։

Առերես համամիտ լինելով Չարենցի հետ այն հարցերում, թե արվեստը պետք է արտահայտի իրականությունը խորքով, ստեղծի ժողովըրդին անհրաժեշտ, նրա ոգուն հարազատ, էլ չենք ասում՝ մնայուն գործեր («Ծարավ»), Չարյանը սխալ էր ըմբռնել «արվեստի գեղագիտական առնչությունները իրականության հետ» (Չերնիշևսկի) հարցի էությունը և իր ստեղծագործության մեջ, մասնավորապես բանաստեղծություններում, «թեթև սահումով» անդրադառնում էր ընթացիկ կյանքի երևույթներին։ Չարյանը իր մոլորությունների մեջ միակը չէր, սակայն ամենահետևողականն էր։

Արդի իրականությանը, առօրյային նվիրված պոեմներում և բանաստեղծություններում իշխել է գռեհիկ սոցիոլոգիզմը, որի հետևանքով բարի նպատակներով թափված ջանքերը անցել են մեծ մասամբ ապարդյուն։ Նրա որդեգրած սխեմատիզմը արտահոց տրամաբանությամբ 30-ական թթ. քննադատության կողմից համարվել է «օրինաչափ» (Հ. Դյուլիքեխյան, տե՛ս ՆՀ, 1930, № 86)։ Կամ՝ «Սխեմատիզմը որպես ստեղծագործական մեթոդ օրինաչափ է և համապատասխանում է որոշ էպոխայի սոցիալ-հոգեբանական կեցությանը... նա մնում է որպես խտացած գաղափարների միջոցով իրականություն պատկերելու մեթոդ» (Վ. Թերզիբաշյան, ՆՈՒ, 1930, № 6—7, էջ 114)։ Սխեմատիզմը որպես խտացած գաղափարներ արտահայտելու միջոց ճանաչելը ապարդյուն չանցավ։ Այն մեծապես ազդեց գրականության բախտի վրա։

Բ

Ժամանակի հոսքը իրադարձությունների շարժման մեջ բանաստեղծության ասպարեզում ամրացավ և տասնամյակի երկրորդ կեսից դարձավ գերիշխողը։ Բանաստեղծներից շատերը, սակավ բացառությամբ, իրենց նյութը քաղեցին օրվա թերթերից, ձայնասփյուռի բերած հաղոր-

դումներից, արդյունաբերական այլևայլ վայրեր կատարած իրենց ուղևորություններից։ Լուրերը և տպավորությունները բազմազան էին և վերաբերում էին արտաքին ու ներքին հասարակական-քաղաքական կյանքին, ինչպես նաև տնտեսության ասպարեզին։ Դեղագիտական առումով դեպի առօրյա շարժումը իրագործվում էր բանաստեղծի և արտաքին փաստերի չմիջնորդավորված անմիջական կապով։

Տասնամյակի պոեզիան արձագանքեց օդաչուներ Չկալովի, Բայդուկովի, Բելյակովի թռիչքի, Պապանինի, Շիրլովի, Կրենկելի և Ֆյոդորովի Սառուցյալ օվկիանոսում ձմեռելու (Շիրաչ, Արամունի, Հենր. Թումանյան և ուրիշներ), նոր սահմանադրություն ընդունելու (Ազավնի, Արտունի, Կոմունի, Արամունի և ուրիշներ), Իսպանիայում ֆաշիզմի դեմ պայքարի (Չարենց, Զարյան, Սարյան, Ազավնի, Կոմունի, Վեսպեր, Արամունի, Արտունի, Բորյան և ուրիշներ), երկրի ներսում տեղի ունեցող տեղաշարժերի (Զարյան), սահմանապահների քաջագործությունների (Ազավնի, Կոմունի, Հենր. Թումանյան, Վեսպեր, Խ. Հրաչյան և ուրիշներ) և այլ փաստերի։

Այս տարիներին բավականին տեղ հատկացվեց պաշտպանական երգերին, որոնց երևան գալը պայմանավորված էր միջազգային դրության լարվածությամբ, առավելապես՝ Իսպանիայում և Գերմանիայում ֆաշիստական կարգերի հաղթանակից հետո։ Այդ թեմաներով գրված բանաստեղծություններին կցվում էին թնդրերից բերված բնաբաններ և այնուհետև շիկացած խոսքով լուսաբանվում չափածո շարադրանքի մեջ։

30-ական թթ. մտայնության ծնունդ էին նաև, այսպես կոչված, «ուղեգրային» բանաստեղծությունները (Սարյան, Զարյան, Հենր. Թումանյան, Հուրյան, Հրաչյան և ուրիշներ), որոնցում արտահայտվեցին գրողների տպավորությունները գյուղատնտեսական կամ արդյունաբերական վայրերից։

Առօրյա քաղաքական-տնտեսական թեմաներով գրող բանաստեղծներից ամենահետևողականը Ն. Զարյանն էր։ «Ուշանի քարափը» պոեմից հետո, որը հրատարակվեց 1930 թ., նա լույս է ընծայել 20-ական թթ. մամուլում լույս տեսած պոեմների «Հարվածներ» (1933) ժողովածուն և այնուհետև «Ամրոց» (1935), «Հավերժական գագաթներ» (1939) ժողովածուները։ Ընդ որում՝ վերջին ժողովածուն բաղկացած էր նույն՝ «Ամրոց» գրքի բանաստեղծություններից և պոեմների մի մասից, որոնց հեղինակը ավելացրել էր «Հավերժական գագաթներ» և «Շեփոր» շարքերը։

Եթե «Ամրոց» ժողովածուն հապճեպ կազմված էր հրատապ զանազան լուրերից («Իսպանիան չի դառնա միջնադարյան», «Դոլորես ու Մարգարիտա», «Նզովք»), ապա «Հավերժական գագաթներում» զգացվում է ձգտում կանոնավորելու նյութը ըստ շարքերի, ավարտուն տեսքի բերելու

այն։ Այսուհանդերձ, Զարյանի 30-ական թթ. երկրորդ կեսին հրատարակված ժողովածուները վկայում են ներքին անհավաքության, կյանքի նյութը արվեստի նյութ դարձնելու դժվարության մասին, ինչին միանում է նաև բանաստեղծական երևակայության պակասը, լեզվի անմշակությունը։ Նրա համեմատաբար հաջողված գործերը «Վերածնունդ» և «Երկու հանճարեղ գլուխ» մեծածավալ բանաստեղծություններն են, իսկ ձոները կրում են հրապարակախոսական ուժեղ շեշտ, որն այս դեպքում արդարացվում է բովանդակությամբ և առավել համապատասխանում նրա գրողական դիմագծին։

Ժամանակի քննադատությունը, նշելով հրատապ նյութի առկայությունը, այդուհանդերձ, նկատել է զարյանական բանաստեղծությունների «չորությունն ու հռետորականությունը», փաստերի վրայով թեթև անցնելու միտումը, շտապողականությունը։

Իսպանական թեմային Զարյանը դիմել է դեռևս 1930-ին («Իսպանիան չի դառնա միջնադարյան»)։ Այդ օրերից սկսած լրագրերը բերում էին ֆաշիզմի դեմ մղվող պայքարի լուրեր, որոնց մասնակցում էին ինչպես իսպանական ժողովրդի զավակները, այնպես էլ ինտերնացիոնալ ջոկատներ կազմած այլազգի մարտիկները։ Բռնության դեմ պայքարի գաղափարը հոգեհարազատ էր հայ ժողովրդին։ Այս տեսակետից օրինաչափ է այն ուշադրությունը, որ գտավ այդ թեման մեզանում։ Սակայն, ինչպես բազում թեմաներ, դա էլ Զարյանի ստեղծագործության մեջ չունեցավ լիարժեք գեղարվեստական մարմնավորում և մնաց սոսկ որպես փաստ։ Ահա «Դոլորես ու Մարգարիտ» սյուժետային բանաստեղծության բովանդակությունը, որը ստեղծվել է մոր և աղջկա երկխոսության ձևով։ Մայրը հարցնում է աղջկան, թե ինչո՞ւ է նա տխուր. «փոխանցիկ դրոշը ուրի՞շն է վերցրել», սոցմրցման դրոշակն էլ հե՞տը, միգուցե «խաբե՞լ է սիրած տղան»։ Բայց Մարգարիտը դիշերը գոռում էր. «Դոլորե՜ս»։ Աղջիկը պատասխանում է մորը. «Ես, մայրիկ, Դոլորեսի համար եմ տըրտում»։ Նմանօրինակ մտացածին, կեղծ հորինվածքները չէին կարող լիարժեք լուծում տալ անգամ անկեղծորեն հուզող թեմային։

Վ. Արամունու հերոսները իսպանացիներ են՝ դինվոր Նեվադո Գուտիերեսը («Նեվադո») և Լինա Օդենան («Օդենա»), որոնք իրենց կյանքը զոհաբերել են հայրենիքի ազատությանը։ Արամունին, հենվելով կենտրոնական մամուլում տպագրված հոդվածների տվյալների վրա, ստեղծում է նրանց նահատակման պատկերը՝ հերոսներին պարուրելով ռոմանտիկ շղարշով։

Գ. Սարյանը ձոն է նվիրում «Իսպանական հերոս պատանիներին», Կոմունին՝ իսպանական ծառերին։ Գ. Բորյանը գրում է օրորոցային երգ-

Բանաստեղծություններում կա անկեղծություն, միաժամանակ իրեն զգացնել է տալիս կոնկրետ նյութի, միջավայրի զգացողության պակասը, այսինքն՝ վերացականությունը։

Ե. Չարենցի անտիպ ժառանգության հրատարակումից հետո պարզվում է, որ 1934—1936 թթ. Իսպանիայում տեղի ունեցող դեպքերը բորբոքել են բանաստեղծի երևակայությունը, հուզել են նրան։ Ըստ գիրքը կազմող և ծանոթագրող գրականագետ Ա. Չարենցի կարծիքի, Չարենցը գրել և չի ավարտել Իսպանիային նվիրված պոեմ։

Թեմային մոտենալու ընդհանուր միտումը խոհափիլիսոփայական է, մոտեցումը՝ «ես չեմ տեսել թեև...» վերաբերմունքային շեշտը, որը հետզհետե ընդհանրացված ձևով ի հայտ է բերում իսպանական ժողովրդի դառն ու դաժան պատմության դրվագները.

Օ՜, պատմություն, օ՜, կյանք իսպանական...
Կա՞ արդյոք ժողովուրդ մի այլ,
Որ ունենա այդքան հերոսական
Մի պատմություն,— և կյանք այդքան մռայլ...
Կա՞ արդյոք ժողովուրդ մի այլ,
Որի կյանքը հնուց մինչև այսօր
Շառագունված լինի այդքան արյունափայլ
Հրդեհների լույսով...

Բանաստեղծը իսպանական և բոլոր ժողովուրդների պատմության միջև հարազատ եզրեր է տեսնում՝ նույն «արյան ու պայքարի» բարբառով է խոսել պատմությունը նրանց հետ, «Քանզի՝ նույնն է բոլոր ճնշվածների լեզուն—Եվ՝ սկզբից մինչև այսօր»։ Պատմությունը եղել է դաժան, եղել է նաև տառապանքի ու պայքարի հերոսական ուղի, որը նոր դարում հագել է նոր լաթեր։ Բանաստեղծը, իսպանական պատմությունը հիշելիս, զուգորդման եղանակով պատկերացնում է Դանտեի դժոխքը, նրա պատկերները հանճարեղ Հ. Բոսխի նկարազարդմամբ, որը, սակայն, իր ամբողջ դաժանությամբ տեղի է տալիս այն ամենի առաջ, ինչ կատարվում էր Իսպանիայում այդ օրերին.

Արշավում է և՛ քո, և՛ աշխարհի վրա՝
Վարձկան ոհմակների գլուխն անցած՝
Հագած զարմանալի զրահ՝
Քո միջնադարյան անցյալը...

Օրվա հերոսական անցուդարձերին նվիրված ստեղծագործություններից բարի հիշատակի է արժանի Շիրազի «Բևեռի առումը» (1938) փոքրածավալ պոեմը, որը գրվել է դյուցազներգության ձևով։ Այստեղ ցայտուն արտահայտություն է գտել ժողովրդական հերոսապատումների և ժամանակակից բանաստեղծության միաձուլման Շիրազի կարողությունը։ Դեպի հյուսիս թռչող դյուցազունները՝ ժողովրդի զավակները, «աչքերը լի արևներով, հոգիները՝ երազներով» մենամարտի են ելնում վայրագ հողմերի դեմ և, ինչպես վայել է դյուցազուններին, հաղթում են նրանց։ Մեծատառ Մարդու հզորության թեմայի ծագումնաբանությունը Շիրազի հետագա ստեղծագործության մեջ սկսվում է այդպիսի ռոմանտիկ ու վեհ մարդկանց կերպարներ ստեղծելու ձգտումից։

Տասնամյակի կեսերից կյանքի իրավունք ձեռք բերեցին պաշտպանական երգերը, որոնք իր ժամանակի ծնունդն էին և բխում էին ներքին ու արտաքին կյանքի ընդհանուր վիճակից։ Ինչպես այս, այնպես էլ առօրյա կյանքին վերաբերող թեմաների արծարծումները մեղանում ընթանում էին ամբողջ սովետական պոեզիային բնորոշ զարգացման հունով։ Երբ ընդհանուր միտումը նույնն է, ապա հնարավոր են և՛ դիպուկ պատկերների կիրառումներ, և՛ զարմանալի համընկնումներ, որոնք հիմնականում գալիս էին նյութի գաղափարագեղագիտական նույնությունից և այն առանձին փաստերից, որ նրանց հուշում էր մամուլը, քաղաքական լրատվությունը։

Թ. Հուրյանն իր գրական մուտքն աղդարարեց «Հողի արյունը» գրքով, իսկ «Հասակ» ժողովածուն ի ցույց է հանում նրա քաղաքացիական քնարի ուժեղ ջիղը.

Դարը տվել է քեզ եռանդ ու ձիրք մարդու,
Եվ կյանքի մեջ նոր մի էջ է վեր հանել։
Ինչ որ ունես պահած, այս կյանքին տուր,
Որ երկրիդ դրոշակը վեհությամբ տանես...

Հուրյանը հանդես է գալիս պատերազմի նախազգացումներ պարունակող բանաստեղծություններով։ Հանուն հայրենիքի կյանքը զոհաբերելու, պատերազմի դաշտում որպես զինվոր հերոսական մահ ընդունելու պատրաստակամությունը նրա այս կարգի բանաստեղծություններին («Երգեր մահի մասին», «Օրակարգից դուրս», «Ռահսա Ռիժիկ») տալիս են առնական ուժ ու թափ.

Ես գիտեմ և ասում եմ իմ ճանապարհին.
Չինվորի պես մեռիր, Նետտեի պես՝ պոստում,
Թող երկրիդ աճումը շուրջդ պարի,
Որպես չեղած երգի հրաշագործ խոստում...
Եվ եթե երեքամ, ընկնեմ ճամփիդ երկար,
Անտեղի բեռ լինեմ, մտքով անանկ,
Դու ձգմիր ինձ թաթերով քո երկաթ
Եվ քո երթը աչս, թող հաստատորեն գնա...

Երկրին պիտանի լինելու, ամբողջովին նրան տրվելու գաղափարը Հուրյանը արտահայտել է բիբլիական ու դիցաբանական կանանց գահավիժելու պատկերով («Եվա», «Ելենա»)։ Ի տարբերություն սրանց, նա անմահության է արժանացնում Ռախա Ռիժիկին, որին Սելվինսկին նվիրել էր ոգեշունչ տողեր։ Ռախա Ռիժիկը պարտիզանական ջոկատի հրամանատար էր. «Նրա համար ոչ մի Տրոյա չայրեցին, Նա իր կյանքում չեղավ Թշվառության պատճառ»։ Ընդհակառակը՝ հանուն մարդկության երջանկության հավասար կռվում նա զոհվեց իր ջոկատի հետ միասին։

Հուրյանի սխալ ըմբռնած քաղաքացիական մտորումները առավել չափով դրսևորվել են նրա սիրային, ավելի ճիշտ՝ սիրո ու կնոջ հերքմանը նվիրված բանաստեղծություններում։ Ըստ ժամանակին տարածված մտայնության՝ անձնական զգացմունքները խանգարում են մարդուն ծառայելու հայրենիքին։ Ուստի և.

Դու զինվոր ես և վերջ, կապված երկրիդ զարկին,
Շնչափողդ նրա երակը դարձրած.
—Ոչ մի Նորա արդեն քո երգերի վրա
Իր ձեռքը չի կարող սիրով զարկի։

Պատերազմի նախազգացումով է գրված Ս. Վահունու «Ռազմի երգեր» (1938) ժողովածուն, ուր պատերազմին պատրաստ լինելու, թշնամուն հաղթելու երգերի կողքին զետեղված են նրա պատմահեղափոխական թեմաներով գրված բալլադները։

Սոցիալիստական շինարարության հարցեր արծարծող բանաստեղծությունները, որոնց հեղինակները պատկանում էին տարբեր սերունդների, մի հարցում ցուցաբերում էին համերաշխ նմանություն՝ «մոռանում» էին դեղարվեստական պատկերների լեզվով խոսելու եղանակը, անդեմ էին, դատողական։ Գեղարվեստական խոսքի ու կառուցվածքի անփութությունը արդարացվում էր սոսկ արծարծվող հարցերի հրատապությամբ ու կարևորությամբ։ Քանակը իշխում էր որակի վրա։ Եվ այն-

պես ստացվեց, որ կարծեք չկար հասարակական կամ գեղագիտական որևէ քիչ թե շատ կարևոր խնդիր, որին դիմած չլիներ այս տասնամյակի պոեզիան։ Եվ այդուհանդերձ, հատկապես հետչարենցյան տարիներին գեղարվեստական արժեքներ չստեղծվեցին։ Մի կողմից օրվա կյանք ունեցող փաստերին անդրադառնալը, մյուս կողմից՝ սոցիալիստական շինարարությունը արտաքին առարկայական պատկերացումներով փոխարինելու միտումը շեղում էին բանաստեղծներին արվեստի ճանապարհից, նրանց հասցնում միապաղաղ ու անարտահայտիչ խոսքի տրաքափի։

«Ազնիվ կռիվը» ու «պայքարը երգով» ողողել էին ինչպես Զարյանի, այնպես էլ շատերի բանաստեղծությունները։ Ասպարեզը գործարանն էր, կառուցվող շենքը, դաշտը։ Զարյանը այդ գաղափարը հայտնում էր մերթ իր անունից.

Պայքա՛ր, ես քեզ սիրել, երգել եմ,
Կռփել եմ քեզ իմ երգերում.
Տանում եմ քո տված վերքերը,
Եվ խնդության հիմն եմ գրում,—

մերթ էլ՝ ընդհանրական մենքի։

Նույն պատկերն է իշխում Հենր. Թումանյանի, Վ. Արամունու, Վեսպերի, Ա. Գրաշու և այդ տարիների այլ բանաստեղծների գործերում։ Ահավասիկ.

Սիրելի ընկեր, ահա պղինձը,
Ահա շախտերը կրծքում ժայռերի,
Ահա մեր երգը, ահա մեր ձեռքը,
Ահա հանքերը մեր մուրճին գերի...

Այս տողերը գրել է Հենր. Թումանյանը իր մի հերթական գործուղումից հետո։ Մակերեսային, արտաքին տպավորությունը դառնում է «մեթոդ» և թելադրում կողմնակի դիտողի դիրք, որը բնորոշ էր շատերին։

Թ. Հուրյանը ևս «Հողի արյունը» գրքում ոչնչով չի տարբերվում, ասենք, Խ. Հրաչյանի «Մկաննների լիրիկա» (1931), Ղ. Կոմունու «Խնդություն» (1932), Հենր. Թումանյանի «Գարնանային» (1932), «Արևածագ» (1936), «Հայրենիքիս հետ» (1939), Հռ. Պողոսյանի «Շոգեգալուստ» (1932) և ուրիշների ժողովածուներում դրսևորված որակից։ Իհարկե, այս և մյուս բանաստեղծների երկերում առկա է կյանքին ընդառաջ գնալու ցանկություն, սակայն ընտրած ուղին հանգեցնում էր օտարացման հենց նույն կյանքի հանդեպ, քանի որ արտաքին ցուցադրականը էության հոմանիշ երբեք չի դառնում։

Գրականության «օգտակարության» դրույթը դարձել էր նպատակ, որի համար միջոցների խտրություն այլևս չէր դրվում։ Զարյանի «Սևան» բանաստեղծության երկրորդ մասը նվիրված է այն նախագծին, ըստ որի Սևանը պետք է դառնար էլեկտրականության ու ոռոգման աղբյուր։ Եվ ոչ մի կասկած, ոչ մի տատանում չեն խաթարում հեղինակի վստահությունը։ Իսկ թե ինչ ճիգեր գործադրեց հետպատերազմյան սերունդը հայ ժողովրդի գանձը ու գեղեցկությունը փրկելու համար, հայտնի է պատմությանը։ «Երկրին կաուչուկ է պետք» բանաստեղծության մեջ Զարյանը ընտրել է հարցի ճակատային լուծում.

Երկիր, կոմսոմոլ, տվեք կաուչուկ,
Կաուչուկ է պետք երկրին, ինչպես հաց,
Քարածուխ, չուգուն, ինչպես հաց ու ջուր...

Այսօրինակ պոեզիան խրախուսվում էր քննադատության կողմից։ Այսպես, Սարմենի «Թռիչք» գրքի նախաբանի հեղինակը, ոգևորությամբ ընդունելով նրա երևան գալը և վերագրելով գրքի հեղինակին ցանկալին (ոչ իրականը), գրել է, որ «սխեմատիզմը օտար է այս գրչին... խոհական զեղումների և «քաոյակամոլության» փոխարեն նա տալիս է վառ ապագայի և այսօրվա ոգեշունչ երգեր»։ Ժամանակի փորձությանը չդիմացած այս գնահատականները վկայում են Զարենցին, Մահարուն հակադրվելու մոլեգին ցանկությունը։ «Նոր կուռք» էր հռչակվում «Ապագայի և այսօրվա ոգեշունչ երգիչը»։ «Պայքարում ենք արդ Մարտեր ենք մղում և՛ խիստ, և՛ համառ» տողեր, և այս ոգով գրված տասնյակ այլ տողեր գնահատվել են որպես «սոցիալիզմի կերտման պայքարի ստեղծարար ոգի»։ Ժամանակի պոեզիայում մեխանիկական կիրառություն էր գտնում սոցիալիստական ռոմանտիկան, որը Գորկու բնորոշմամբ սոցիալիստական ռեալիզմի անհրաժեշտ տարրերից էր։

Խոսքը ոչ միայն այն մասին է, թե ինչպես սոցիալիստական վերափոխումների հետևանքը՝ տեխնիկական առաջադիմությունը, դարձավ սոցիալիզմի հոմանիշ, հասարակական կյանքից՝ հասարակության ու անհատի նոր փոխհարաբերություններից շեշտը տեղափոխելով կառուցման, ցանքի ու բերքահավաքի պատկերման վրա, այլև այն մասին, որ ապագան նույնպես պատկերավորվեց կառուցման ու պողոտաներ բացելու հեռանկարով։ «Երևան» բանաստեղծության մեջ Զարյանը նկարագրում է 30-ական թթ. Երևանը. «Այստեղ տներ կան կավակող, Տանիքներով տափակ, լի կարիքով, բամբասանքով, ժանգով—դարբաս ու բակ»։ Դրա կողքին հյուսվում են ապագային միտված այս տողերը. «Բայց ես մըտքովն իմ անհամբեր Թռչում եմ քիչ առաջ, Տեսնում լրիվ թաղամասեր, Պողոտաններ քարածո»։ Այդ «լրիվ» (՞) թաղամասերում և պողոտաններում

զբոսնում են աղջիկներ, տղաներ, մանուկների «զվարթ փնջեր» և նրանց գգվող «շքեղ» կանայք: Սա չափազանցված ու պարզունակ վերաբերմունք է ինչպես ներկայի, այնպես էլ ապագայի հանդեպ: Ապագայի հանդեպ պայծառատեսությունն ու վստահությունը (որը, ի դեպ սոցիալիստական ռոմանտիկայի բուն էությունն է) փոխարինվում է այսօրինակ գուշակումներով: Այդ գայթակղիչ մարգարեությունը առկա է նաև Սարմենի գրքերում: Նրա գործերում էլ ներկան երևում է հոյակապ շենքերով, պողոտաներով, «լայնաթիկունք պատանիներով», իսկ ապագան արդեն բերում է սառցահատ նավեր, լայնածիր արտեր, նոր մարդիկ, նոր սեր ու «հին հույզերի անվերջ փլուզում». «Ի՜նչ գրոհ է սա, օ՜, ինչ ցընծություն»: Սակայն նա, հակառակ Զարյանի, չի գոհանում գուշակումներով, այլ ներկայացնում է իրականությունը որպես իրագործված իղձ: Նրան երբեք չանհանգստացրեց այն միտքը, թե ընթերցողը հանկարծ կցանկանա այցելել իր նկարագրած շքեղ քաղաքները, ուր ծավալվում են «լաթիֆա», «Լույսերի հովիտ» գրվածքների գործողությունները: Սարմենը հորինել է նաև Ստալինաբադ անունով քրդական մի քաղաք, ուր մայրենի լեզվով Հոմեր ու Ֆիրդուսի են կարդում աշակերտներն ու ուսուցիչը: Իր ուղեկիցը՝ լաթիֆան, «հուրհրան, հպարտ երգում է վճիտ ու սրտահույզ» մի երգ, ուր կա «ցնծագին վերելք, նոր մարդ, նոր աշխարհ, նոր կյանք, նոր դյուց»:

«Լույսերի հովիտ» պոեմում Քանաքեռից մինչև Արզնի ու Սևան ճանապարհ գնացողները հանդիպում են հրաշագեղ շինություններին, էլեկտրակայաններին, հանգստյան տներին: Շենքերը «գեղածիծաղ լուսալի են», բակերը բուրում են, ծառերը «հոյակապ» են, «երկինքը ջինջ է, օրերը վառ», իսկ Սևանը ծով է: Նույն պատկերն է ներկայացնում Մ. Խերանյանի «Խնդություն» (1938) գիրքը: Նրա «Խնդության քաղաքը» ունի բազմահարկ շենքեր, պողոտաներ, ուր «աերոներն են ճախրում», «ծխում են ծխնելույզները»... Ինչպես այն հեքիաթում, ուր արգելված էր ծիծաղը, Խերանյանի ապագայում արգելվում են «թախծագին հնչյունները», որոնք «գալիքի երջանիկ ընկերոջ հոգուն անհաղորդ», կիվան «մութ, անմեկին, անծանոթ ու խորթ»: Միայն տարիներ անց կյանքի և իրականության այսպիսի անդրադարձումը գնահատվեց որպես «իրականության լաքապատում» և դատապարտվեց ամենուրեք, մերժվեց նաև սոցիալիստական ռոմանտիկայի նմանօրինակ աղավաղումը:

Գունազարդումն ու վերացականությունը ավելի էր խորանում ու սրվում, քանի դեռ չկար ժամանակի հերոսի գեղարվեստական լուրջ մարմնավորում, որը մի կողմից փոխարինվում էր համայնքով, տեղի տալով անդեմության, մյուս կողմից՝ ներկայացվում որպես սոսկ գաղափարական ձայնափող, ինչի հետևանքը ևս նույն անդեմությունն էր: «Մեր մը-

կանները պիրկ են, ձիգ են, Մեր կամքն անթեք է ու կուռ ու թեժ»,— գրում էր Ե. Հրաչյանը։ Շատ բանաստեղծություններում այս անդեմ «մենքը» փոխարինվում է երրորդ դեմքով, ստեղծագործությունը դառնում պատմողական, սակայն անդեմությունը չի հաղթահարվում, քանի որ հերոսը «մի ջահել կոմերիտ է», «ծեր բանվոր», «սահմանապահ»։ Խորթացած «ես»ը այնքան է մանրանում, որ այլևս չի տարբերում մեծը չնչինից։

Հրաչյանը կարողացել է ստեղծել նաև հաջողված բանաստեղծություններ, երբ չի բռնացել ինքն իր վրա։

Հակառակ պոեմների, բանաստեղծության ժանրային ձևերի մեջ Զարյանը հոգեբանական կերպարներ չկարողացավ ստեղծել, չնայած ցանկությունը առկա է «Երկաթե երազ», «Ալեքսան» և այլ բանաստեղծություններում։ «Երկաթե երազի» հերոսը անանուն քաղքաժնի պետն է, որը գիշերով, մեքենա նստած շրջում է կոլտնտեսություններում, նրան հեռվից ճանաչում են պահակները, հնձվորները։ Գիշերվա պահը, արբակատրի դղրդյունը բուռն ցանկություն են արթնացնում տեսնելու շեն գյուղեր, ասֆալտապատ ու ծառազարդ քաղաքներ և այլն։ Էպիկական տարրը այստեղ ունի ոչ նպատակային կիրառություն, քնարական բանաստեղծությանը չհամապատասխանող լուծում և խաթարում է մտահղացումը՝ ստեղծելու աշխատանքային, գործարար մարդու կերպար։ Զափաղանցություններն էլ այստեղ չեն ծառայել նպատակին՝ գիշերվա ժամերին կատարվող անցուդարձերը երե տեղի ունենային ցերեկով, ոչինչ չէր փոխվի։ «Ալեքսան» բանաստեղծությունը կառուցված է մոր ողբի ձևով, այս հանգամանքը, սակայն, չի խանգարել, որ նրա կենսագրությունը կրկնի այն ստերեոտիպը, որը ընդունված էր այդ տարիներին։ Հերոսը եկել է գործարանից, կոլտնտեսություն է հիմնել, կուլակները սպանել են նրան։

Այս տարիներին Զարյանը հանդես է բերում իր անունից չխոսելու միտում։ Որ դա ոչ թե պատահական, այլ գիտակցված մոտեցում է, վկայում են նրա քնարական բանաստեղծությունների մասին արված դիտողությունները, ուր իր անունից, իր զգացմունքից՝ ու խոհից խոսող յուրաքանչյուր բանաստեղծ որակավորվել է «մանրբուրժուական», «անձնապաշտ» բնորոշումներով։ Դա առկա է նաև Սարմենի գործերում։ Օրինակ, «Լույսերի հովիտ» պոեմում արտահայտվել է այն միտքը, թե մեր «բազմահնչուն, բազմալեզու, վեհ, խնդուն» արվեստը «հորինել է ոչ թե մի Վագներ, ոչ թե մի Բեթհովեն, այլ աշխատավոր ժողովուրդը»։ Հեղինակը, անհատը, ըստ Սարմենի, չի կարող հանդես գալ իր բնական վիճակով, քանի որ կան կոլեկտիվ ապրումներ, կա դասակարգի կամքը և ուժը։ Անգամ իր անձը Սարմենը բազում անգամներ «մշակել» է այս տե-

սանկյունից։ Հրաժարվելով անձնականից, նա հորինել է իր իսկ կենսագրությունը, համապատասխանեցնելով այն ընդունված կարգին. «Ինչպես Օթելլոն Դեզդեմոնային իր կյանքի վիպակն» է պատմել, այդպես էլ նա Նազիրային իր կյանքն է պատմում։ Ըստ այդ պատումի ինքը հանքահորի տղա է և ունեցել է «անհաց, անարև, անլույս, անկրակ» մանկություն։ Այլ գործերում նա արդեն մերթ հովիվի, մերթ աղքատ գյուղացու որդի է, որն անպայման ունի պայքարի անցյալ։ «Լույսերի հովիտ» պոեմում նա իր մասին՝ որպես «հավաքական» կերպարի գրել է.

Բայց ես մնացի միշտ արիական։
Ու շատ մարտերի մասնակից եղա,
Ստացա փառքի մի շքանշան,—
Դեռ փոքրիկ էի, վառվռուն տղա,
Բայց կռվում էի անվախ, անսասան
Օ, ես գիտեի, թե ինչի համար
Մենք մարտ ենք մղում այդպես հաղթական...

Անդեմությունն ու վերացականությունը առկա է նաև Հենր. Թումանյանի գործերում, որոնցում ևս եսը մենքով, երրորդ դեմքով կամ որոշակի ստանդարտ կենսագրություն ունեցող «հավաքական» կերպարով փոխարինելու փորձը ավարտվում է սեփական դեմքը կորցնելու գնով, ժամանակակից ձախողված կերպար ստեղծելու ճիգով։

Այս տարիներին գեղարվեստական միջոցներից լայն տարածում ուներ չափազանցումը (հիպերբոլան), որը, ինչպես հայտնի է, բնորոշ է բանահյուսությանը ընդհանրապես և բարի ծառայություններ է մատուցել երգիծանքին։ Չափազանցված, անզուսպ գովեստի էր արժանանում Ստալինի անձը։ Ինչեր ասես, որ չէին հորինում բանաստեղծները։ Երկրային չափանիշները այլևս չէին գոհացնում՝ ոտքի էր հանվում ողջ տիեզերքը, կյանքի էին կոչվում մարդկության պատմությանը հայտնի հանրահռչակ դեմքերը, որպեսզի համեմատության մեջ դրվեն նորաստեղծ կուռքի հետ։ Չխնայեցին ո՛չ Հոմերոսի, ո՛չ Ֆիրդուսու գովերգած առասպելական հերոսներին, ուր մնաց թե Կոլումբոսին։ Եվ որովհետև գովերգվող հերոսը դյուցազն էր, բնականաբար բանաստեղծներից ոմանք էլ դիմեցին իրենց ստեղծագործությունների դյուցազներգական զարդ ու զարդարանքին։ Այս տարիներին ստեղծվեց գերադրական աստիճանի ածականների այնպիսի մի շքերթ, որը չէր տեսել հայ պոեզիան իր սկզբնավորման օրից։ Անզուսպ գովեստը ուղեկցվում էր նաև ինքնանվաստացումով, որը բնավ վայել չէր բանաստեղծի կոչմանը։ Չափազանցությունը, ձեռք բերելով չափանիշի ուժ, ներխուժել էր կյանքի ու զգացմունք-

ների բոլոր ոլորտները։ Պոեզիան բնակեցվում էր Պանտագրյուելներով, որոնց այլևս չէին բավարարում բնական մարդկային չափերը։ Ջափաղանցվում էին տեխնիկական առաջադիմությունը, մարդկանց հոգևոր վիճակները, երկրի պաշտպանական ուժը՝ բերելով կեղծ ու վնասակար ինքնագոհացման մտայնություն։

1930-ական թթ. պոեզիայի արատներից էր նաև հնի ու նորի մշտահոլով հակադրությունը։ Բանաստեղծները երբեմն բոլորովին անտեղի ստեղծում էին անցյալը հիշելու չպատճառաբանված առիթներ։ Դա անում էին և՛ հիշողությամբ ճանապարհ գնացող ու այդ ճանապարհին տարբեր անձնավորությունների հետ խոսքի բռնվող հերոսները, և՛ թանգարան այցելած կամ սեղանի շուրջ հավաքված մարդիկ։ Հին ու նոր կյանքը համեմատում են ոչ միայն բանաստեղծները։ Խերանյանը, օրինակ, «Աբարատյան դաշտի ջրերը» բանաստեղծության մեջ խոսեցրել է հենց ջրերին, իսկ «Լոռու ձորերում»՝ դիմել տեսիլների, որոնք երևացել են նրա աչքին Թումանյանի և նրա հերոսների տեսքով, որպեսզի այնուհետև նոր անուններով հակադրվի նրանց կյանքին։

30-ական թթ. առաջին կեսին կարելի է հանդիպել իրական կյանքը ներսից մեկնաբանելու սակավ օրինակների։ Այդպիսի օրինակներ կան Տարոնցու «Սերունդների երգը» (1933) գրքում, ուր սոցիալիստական վերափոխմանը նա մոտեցել է ոչ թե արտաքին՝ ցուցանակային կողմից, այլ ներքին, որին ենթարկվում էին կյանքն ու մարդը անկախ «հրաշալի դղյակներից» ու «բուրտ բակերից»։ Նրա «Գյուղը», «Ծառերը ձմռան» բանաստեղծությունները բերում են և՛ հին գյուղի յուրօրինակ ռոմանտիկան, և՛, միաժամանակ, արձանագրում են նոր կյանքի սկզբնավորման փաստը։ Սակայն 30-ականների երկրորդ կեսին ստերեոտիպը դառնում է տիրապետող ինչպես այս, այնպես էլ այլ թեմաներ արծարծելիս։

1938 թ. լույս է տեսնում «Հայրենիքի սերը» ժողովածուն, ուր զետեղվում են Արամունու, Արտունու, Հռ. Պողոսյանի և ուրիշների բանաստեղծությունները։ Պարզունակ ու մտացածին այս գործերում, ինչպես հայելու մեջ, արտացոլվում է 30-ական թթ. երկրորդ կեսի չափածո խոսքի պատկերը։ Դա «կռիվն ու զրոհն» է, որի անհասցե կոչն է արվում, «զվարթ երգերի» խոստումը, երգի պայքարը և այլն։ Ջարմանալիորեն համընկնում են տարբեր բանաստեղծների կիրառած նույն ածականներն ու բառերը՝ «գեղածիծաղ», «խնդուն», «արևավառ», «կենսածիծաղ», «բերքաշատ», «անընկճելի», «վեր խոյացող»։

Ժամանակը իր թեման թելադրեց նաև պոեզիայի մեծ կտավին՝ պոեմին: Այդ թեման գործարանն էր, քարի ու նավթի հանքը, գյուղը, երկրի հասարակական-տնտեսական կյանքը: Թեմային զուգընթաց գրականությունը յուրացնում էր ժամանակի հերոսի քաղաքացիական կերպարը: Եթե բանաստեղծության մեջ ժամանակի մարդու կերպարը համընկնում էր քնարական հերոսի կերպարին, ապա պոեմին օգնության էին գալիս արձակից յուրացված պատումի ձևերը:

Պոեմը թևակոխում է ժողովրդի առջև ծառացած նոր խնդիրների լուծման ոլորտը: Խնդիրների փոփոխման հետ տեղաշարժերի ենթարկվեցին նրա ժանրային հատկանիշները, որոնցից հիմնականը վերաբերում է սյուժետային կառուցվածքին: Խոհափիլիսոփայական պոեմի սեղմ գեղարվեստական արտահայտչականությանը փոխարինելու եկավ պատմողականը, ըստ որի գրողներից ոմանք իրենց չափածո գործերը իրավացիորեն անվանեցին վիպակ կամ վեպ (Շիրազ, Հուրյան): Սակայն չանվանելու դեպքում էլ ոչ միայն ծավալի, այլև կառուցվածքի, բախման առումներով, հերոսների քանակով այդ գործերից շատերը պատկանում են, իհարկե, չափածո վիպակի կամ վեպի ժանրին («Ռուշանի քարափը», «Մանթաշ», «Հողի արյունը», «Արևի երկիրը» և այլն):

Նախորդ տասնամյակին, երբ չարենցյան հեղափոխական պոեմներին զուգահեռ տարածում էին գտել նաև թումանյանական ավանդները, հատկապես գյուղին վերաբերող թեմաներով գրված պոեմների մեջ, պոեզիայի այս ժանրը արտաքուստ պահպանում էր Թումանյանի պոեմների չափն ու ձևը, բնականաբար՝ և ծավալը: Այսպես, հայտնի են Մահարու «Գյուղերի երգը», «Կեսգիշերից մինչև առավոտ», «Պոեմ սիրո և հաղթանակի», «Էն տարին» պոեմները, որոնցում հաջորդականությամբ պատկերվում է ժողովրդի պատմությունը առաջին համաշխարհային պատերազմից մինչև ՆԷՊ-ի ժամանակները: Ինչ խոսք, Մահարու պոեմներում այլ էր բախումը, որը ողբերգությունից ընթանում էր դեպի երջանիկ կյանք՝ ազդարարելով սոցիալ-քաղաքական և մարդկային փոխհարաբերությունների սկզբնավորում: Սակայն Թումանյանին նմանվելը, երբեմն նաև հակադրվելու պայմանով, որին դիմեցին բանաստեղծներից շատերը, զերծ չէր որոշ գռեհկացումներից:

1930-ական թթ. Մահարին կրկին դիմեց պոեմի ժանրին՝ «Մեծ ճանապարհին» ստեղծագործությամբ, որն անվանեց «պոեմ փոքրքանդակ», կարծես ներողամտություն հայցելով նրա ծավալի համար: Պոեմն սկսվում է նախերգանքով, որը և վերջերգ է՝ որոշ փոփոխություններով: Նյութը 30-ական թթ. բնորոշ պայքարն է հաղթանակած և վաղուց ի վեր

պարտությունը կրած դասակարգերի միջև։ Մահարին խոսում է ակնարկներով, այսինքն՝ ըստ էության կերպար չի ստեղծում։ Նրան հետաքրքրողը իրականությունից բխող որոշակի հոգեբանությունն է։ Մարդկային այն հոգեբանությունը, որը ծնվեց ու ամրացավ հետհոկտեմբերյան տարիներին և այն, որը երբեք չհաշտվեց սոցիալ-քաղաքական վերափոխությունների հետ։ Հետաքրքիր է, որ Մահարին բախման և լուծման ասպարեզ է ընտրել համայնական դաշտը՝ ցորենի դեզերով, որը պահպանում են թշնամական ոտնձգություններից։ Սա մի սյուժե է, որը դայթակղել է նաև Սարյանին, Զարյանին («Պահակը», «Սաքո Միկինյան»)։

Պոեմի ավարտը ողբերգական է, բայց լավատեսական, հատկանիշ, որը բնորոշ է Մահարուն և դրսևորվել է նաև նրա բալլադներում։ Պոեմի հերոսները զոհվում են, սակայն զոհվում են այնպես, ինչպես հողի տակ հանգչող հատիկը, որ նոր ծիլ է արձակելու.

...Ու նրանք, որ ընկան
Հանուն լույսի, հացի,
Հատիկի պես մեռան,
Որ հողերում անծիր
Բարձրանան նոր կամքեր
Հաղթանակի երգով,
Ու ողողեն կյանքը
Հաւսկի, բազկի բերքով...

«Գյուղական» թեմայի ավանդները շարունակվել են Զարյանի 30-ական թթ. գրված «Ռուշանի քարափը» (1930) և «Սաքո Միկինյան» (1933) պոեմներում։ Գյուղի սոցիալ-քաղաքական պատակտումների պատմությունը Զարյանը հասցնում է մինչև կոլեկտիվացման շրջանը։

Նա պատկերում է գյուղի համայնացման դժվարին ուղին, դարերով մենատնտեսության իղձը փայփայած գյուղացու դրամատիզմով լի հոգեկան ապրումները՝ սոցիալական նոր հարաբերությունների նախաշեմին։ Մենատնտեսությունից դեպի համայնական կյանք տանող ճանապարհը մեխանիկական շարժում կամ գործողություն չէր, այլ խոր հոգեբանական անցում, որ պահանջում էր և՛ համբերություն, և՛ զոհաբերություն։ «Ռուշանի քարափի» հերոսներից յուրաքանչյուրը դեպի տրամաբանական ավարտ է ընթանում իր ուղեգծով։ Համայնացման կողմնակիցների, թշնամիների և տատանվողների մարդկային խմբերը բաժանված են իրարախույս գաղափարներով։

«Երկու աշխարհի սահմանագծի» մի կողմում Գարսևանն է, նրան քաղաքից օգնության եկած Կարոն, զորացրված Ալեքսանը և ուրիշներ,

մյուս կողմում՝ Զաքենանց Սանթրոսը, նրա որդի Բեյբութը, ազգականներ Սողոն, Աբելը և ուրիշներ։

Ըստ հանգամանքների այս խմբերի ձգողական դաշտում հանդիպում են բազմաթիվ գեղջուկներ։

Նրանց (Մուշեղ, Զարիկ, Արուս, Լաչին, Հովաս, Թելում, Մուքո և ուրիշներ) «տարածությունն» ու «ժամանակը» պոեմում խիստ սահմանափակ է։ Այստեղ, «բազմության» տպավորությունն ստեղծվում է հենց այս կարգի հերոսների միջոցով։ Դրանք զանգվածային տեսարանների անբաժան մասն են և, չնայած ունեն «կենսագրություն», այնուամենայնիվ ինչ-որ մի պահի հերոսներ են։ Այս առումով «Ռուշանի քարափը» կենդանի «տարրերի» պոեմ է, առավել ևս, որ այս օրինաչափությանը ենթարկվել են պոեմի գլխավոր գիծը տանող հերոսները՝ Կարո, Նշե, Վաղո, Սաղաթելյան և ուրիշներ, ինչպես և համայնացման ուղու գլխավոր իրադարձությունները՝ բանվոր դասակարգի օգնությունը գյուղին, «ձախ» և «աջ» թեքումներով պայմանավորված ծայրահեղությունները։

Սոցիալապես և հոգեբանորեն ավելի ստույգ են գլխավոր թշնամիներ Գարսևանի և Սանթրոսի կերպարները։ Գարսևանի վրա է ծանրացած տարբեր գծերով տարվող պայքարի ամբողջ գործը։ Մի կողմից փոփոխամիտ, պատահական «քամուց» տատանվող գյուղացիություն, մյուս կողմից՝ գաղափարակիցների շեղում կամ ուղղակի դավաճանություն (Սողո), ինչը մեծ լարում է պահանջում նրանից։ Շերտ առ շերտ բացվում է Գարսևանի սոցիալական բնավորության պատկերը։

Հետաքրքիր է, որ մարդիկ Զարյանին հետաքրքրել են սոցիալական, որոշ դեպքերում և սոցիալ-քաղաքական տեսանկյունից։ Դա մի հայացք էր, որ ձևավորվեց սովետահայ գրականության նախնական շրջանում և պոեզիայի ասպարեզ եկավ արձակից։ Հայ գյուղի նախկին «ցեցերի», այժմ «կուլակ» կոչվող դասի ներկայացուցիչ Զաքենանց Սանթրոսի դեպքում Զարյանը պահպանում է դասական «ցեցի» սոցիալական բնութագրի սկզբունքը։

Զաքենանց Սանթրոսը կոլեկտիվացման «խելացի» թշնամի է։ «Մի տուն լիքը մանուկների» ապավենն է նա և նրա դասակարգային առելությանը միահյուսվում է անելանելիության զգացումը՝ ա՞խր, ուր գնա ձյուն-ձմեռով, հարսներով ու թոռներով։ Վայրկյանի ազդեցության տակ նա համաձայն է ամեն ինչ տալ՝ ցորեն, լծկան, կով ու ոչխար, համաձայն է մտնել կոլտնտեսություն, անգամ դիմում է տալիս։ Սակայն նրան իրավացիորեն չեն հավատում։ Դրամատիկականն այստեղ ալտերնատիվի բացակայությունն է։ Չեն հավատում... ու վերջ։ Սանթրոսը կնոջ, հարսների ու թոռների հետ դուրս է գալիս գյուղամեջ և դիմում համա-

գյուղացիների խղճին, իսկ նրա որդի Բեյբութը փախչում է սարերը և վրեժ լուծում ղենքով։

Վրեժի պահը, որպես մարդկային գործողությունների լծակ, ուժեղանում է Սանթրոս—Ալեքսան գծում։ Ռուշանի քարափ կոչված հողամասը պատկանել է Ալեքսանի պապին, որին բահով սպանել է Սանթրոսը և տիրացել նրան։ Այժմ Ալեքսանն է գալիս հայտնելու նրան, որ Ռուշանի քարափի հողերը այլևս նրանը չեն, տունն էլ հետը։ «Բահի» տեսարանը կրկնվում է, սակայն ժամանակները այլևս այն չեն։ Բեյբութը առերես չի համարձակվում վնաս հասցնել Ալեքսանին և սպանում է նրան մութ գիշերով, եղնները արածեցնելու պահին։

«Դժվար» է գրվել պոեմը, դա զգացվում է յուրաքանչյուր գլխում։ Գործողության ներքին կապը պահպանելու համար Զարյանը բազմիցս դիմել է հռետորական «բացատրություններին», չափածոյի է վերածել պետական-կուսակցական որոշումները կամ ստեղծել հերոսների մեխանիկական տեղաշարժեր՝ գործողության թունդ պահերին քաղաք ուղարկել այս կամ այն գլխավոր անձի (Սողո, Գարսևան)։ Դրա կողքին նա ստեղծել է կենդանի պատկերներ (օրինակ՝ սերմնացուհի մեքենայի, տրակտորի երևալու, Արուսի՝ ուսուցչուհու տանը թաքնվելու և այլ պատկերներ)։ Այս առումով ինչպես հերոսները, այնպես էլ պոեմի սյուժեն բեկբեկված է մերթ կենդանի՝ գեղարվեստական, մերթ չոր՝ տեղեկատվական ոճերով։

«Ռուշանի քարափը» Զարյանն անվանել է էպոպեա, ըստ երևույթին, նկատի ունենալով նրանում պարունակվող իրադարձությունների դարակազմիկ նշանակությունը։ Կառուցվածքով, հերոսների ընտրությամբ, դեպքերի ընթացքով և նյութի դասդասումով այն կարծեք մոտենում է փաստագրական նյութի շարադրանք ներկայացնող չափածո վեպի ժանրին։

Զարյանի շրջադարձը դեպի կյանք և կենդանի մարդ, որ նշանավորվեց «Ռուշանի քարափով», վավերացվեց «Սաքո Միկինյան» պոեմով, այստեղ նա կարողացավ ղերծ մնալ հռետորայնությունից և նկարագրել մարդու գիտակցության մեջ հասարակական շահի հաղթանակը անձնականի նկատմամբ։ Սրանում ուժեղ են թումանյանական ավանդները, ընդհուպ պատկերների, բառակազմությունների և բնութագրությունների ուղղակի օգտագործումը։ Ժամանակի քննադատներից մեկը հաշվել և ցույց է տվել դրանց չափն ու բնույթը։ Զարյանը ևս չի թաքցրել այդ։ Օրինակ, նրա հերոսը՝ Սաքոն, մենակ է գիշերվա խավարում, խոովահույզ տագնապները հետապնդում են նրան, սակայն, ի տարբերություն Թումանյանի Լոռեցի Սաքոյի, սրա անհանգիստ վիճակը որոշակի է՝ նա դարան մտած թշնամուց պահպանում է համայնական բերքը։

Գյուղի թեման հետաքրքիր լուծում ստացավ Շիրազի «Արևի երկիր» (1938) չափածո վիպակում, որն ուներ հետադարձ հայացքի ուժ, քանի որ առաջին մասը նվիրված էր գյուղի նախահեղափոխական իրականությանը, երկրորդը՝ բուն հեղափոխությանը մինչև կոլեկտիվացում: Հետաքրքրականն այն է, որ Շիրազը նույնպես առաջնորդվելով Թումանյանական ավանդներով, փորձում էր նաև դուրս գալ այդ շրջանակներից՝ դիմելով դասական պոեմին ու բանահյուսությանը: Իր այդ չափածո վիպակում Շիրազը իրեն դրսևորում է որպես իրողությունների զգացմունքային պատմիչ ու գնահատող և այս դիրքերից ստեղծում նախերգանքների (յուրաքանչյուր գլխի համար), բնապատկերների, սիրո տեսարանների շքեղ պատկերներ:

Առաջին և երկրորդ գլուխների նախերգանքները գաղափարական այլաբանություններ են, որ մարմնավորվում են անցյալից ներկա ձգվող սյուժեի վիպական անցուդարձերում և այդտեղ է ահա, որ բացահայտվում են հերոսների (Սաթ, Սարուխ, Ենոք, Սաթի մայրը, Հայրո աղա և ուրիշներ) հոգեբանորեն ստույգ գործողությունները, որոնք պայմանավորված են ժամանակի և՛ անձնական, և՛ սոցիալ-քաղաքական մղումներով: Իհարկե, սյուժեի ընթացքը, ինչպես նախահեղափոխական շրջանում (որբ, ընչազուրկ Սաթ և հարուստ, զորբա Հայրո աղա և նրա որդին՝ «սև տղան», Սաթի և Սարուխի սերը և այլն), այնպես էլ հետո (քաղաքացիական կռիվներ, Սարուխի նահատակությունը, կոլեկտիվացում՝ կուլակների վնասարարություններով, գյուղացիության անասունները մորթելու, կոլեկտիվ տնտեսությունից խույս տալու, իսկ հետո մտնելու հանգամանքներով) կոնֆլիկտը և նրա լուծումը գրականության համար արդեն նորույթ չէին, սակայն գալիս էին լրացնելու գյուղի սոցիալ-քաղաքական պայքարի գեղարվեստական պատկերավորումը, արձագանքելով Մահարուն ու Զարյանին:

Շիրազը չի խնայել ոչ գույն, ոչ երանգ՝ բացահայտելու հերոսների զգացմունքային աշխարհը: Այստեղ հնչում է հեղինակի մերթ հիացական, մերթ զայրացած շահագրգիռ խոսքը, հնչում է նաև հերոսների ձայնը ոչ միայն երկխոսություններում, այլև երգերում:

«Արևի երկիր» չափածո վիպակում բնաշխարհին հատկացված է առաջնային դեր: Շիրազը ստեղծում է ծաղիկների, թռչունների, անտառի ու սարերի, աղբյուրների, օրվա տարբեր ժամերի մերթ շլացուցիչ շքեղ, մերթ նուրբ քնարականությամբ պարուրված պատկերներ:

Գյուղի սոցիալական սուր բախումների թեման 30-ական թթ. երկրորդ կեսին հետզհետե նվազեց, վերաճելով իրականության քնարական ձոներգության, որի բնորոշ օրինակներից է Բորյանի «Արևի համբույրը»

(1939) պոեմը։ Այստեղ հերոսուհին՝ Արեգը, գեղեցկուհի է, բրիգադավար և հարվածային, նրա սիրած տղան՝ Աստո, անվանի կոմերիտական է, օդաչու՝ ուժեղ և հաղթ մարմնով։ Նրանց սերը ամբողջ գյուղի հետաքրքրություն է, խմբակային ձոներգերի առարկա։ Իսկ եղրափակիչ երգը անհատի փառաբանություն է։

Ներգրավվելով տնտեսական հրատապ խնդիրների պատկերման անմիջական ոլորտը, պոեզիան պատկերեց քիչ մշակված և համարյա ավանդներ չունեցող բանվոր դասակարգի ներկայացուցիչների գեղարվեստական կերպարներ։ Եվ եթե գյուղական թեմայի համար ուղենիշ էին թումանյանական ավանդները, ապա այս ասպարեզում գրողների հենակետը Հ. Հակոբյանի փորձն էր։ Բանվորական կյանքը գյուղական կյանքի պես պատկերվում էր դասակարգային պայքարի տեսանկյունից։

Թ. Հուրյանի «Հողի արյունը» (1931), Աղավնու «Մանթաշ» (1934), Ս. Գրիգորյանի «Հորձանքներում» (1939) պոեմները կառուցվածքով չեն տարբերվում միմյանցից։ Գործողությունը տեղի է ունենում արդեն խաղաղ պայմաններում դասակարգային սուր պայքարի ելած մարդկանց միջև։ Եվ որովհետև այդ տարիներին երկրի ներսում այլևս չկային բացահայտ թշնամիներ, ապա հակամարտողների մի մասը թաքնված թշնամիներ էին։ Այդ պոեմների բացասական հերոսները հին մասնագետներ են, հիմնականում ինժեներներ, որոնք թաքնված վնասարարներ են, իսկ նրանց վնասազերծողները՝ երիտասարդ բանվորներն ու կուսբջիջը։ Ինչպես գյուղական նյութի մշակման, այնպես էլ այս դեպքում պատրաստի կաղապարը լցվում է որևէ կոնկրետ արդյունաբերական վայրի նկարագրություններով։ Հուրյանը նկարագրում էր նավթարդյունաբերական, Գրիգորյանը՝ հանքի, Աղավնին Արթիկ-տուֆի միջավայրը, սակայն նրանց հերոսները քիչ են տարբերվում իրարից։ Հուրյանն ու Գրիգորյանը մտահղացման մարմնավորման համար ընտրել են դետեկտիվ գրականության հատուկ կոլիզիաներ և հեռացել բուն բանվոր դասակարգի ներկայացուցիչների կերպավորումից։ Իսկ Աղավնու պոեմի հերոսները աշխատանքային ներշնչանքով համակված բանվոր երիտասարդներ են։ Նրա դրական հերոսները՝ Արամն ու Վարթոն, եռանդուն ու անհանգիստ մարդիկ են, որ հենվելով կոլեկտիվի վրա, գործարանում լուծում են աշխատանքային կարևոր խնդիրներ։ Դա այն նոր վիճակն էր, որը բնորոշում էր սոցիալիստական հարաբերությունները։

Հուրյանը, Գրիգորյանը, ընտրելով կոնֆլիկտի ամենապարզ ձևը, ստեղծագործությունների կենտրոնում դրել են վնասարարների կամ պարզապես ոճրագործների (Հուրյանի պոեմում նրանք պայթեցնում են նավթաշտարակը, Գրիգորյանի մոտ՝ ցանկանում պայթեցնել հանքը),

որոնց էությունը ներկայացվում է «հին մասնագետ» լինելու հանգամանքով: Հակառակ դրանց Աղավնին Սեթի՝ գործարանի դիրեկտորի կերպարը ստեղծելիս, դիմել է կերպարի քիչ բարդ, որոշ չափով հոգեբանական պատկերման: Սեթը անցյալում պարտիզան է եղել, թրծվել քաղաքացիական կռիվների բովում: Իսկ այժմ, «երբ կերտում են կարմիր Հայաստանը», նա, հանգչելով հին դափնիների վրա, այլևս չի զգում նոր կյանքի շարժումը և աչքաթող է անում «օպորտունիստ ինժեներին» մեքենայությունները, որի համար էլ նրան հանում են պաշտոնից:

Սոցիալիստական շինարարության առօրյային նվիրված այս պոեմներում իշխում է ժամանակի ոգին՝ անվստահությունը հին մտավորականության հանդեպ, ժողովամոլությունը: Հուրյանի պոեմն սկսվում է հենց ժողովի նկարագրությունից, ուր մեկիկ-մեկիկ գրանցում են ելույթները, արձանագրում որոշումը: Աղավնին, ժողովներից բացի, նկարագրում է միտինգ, ուր ներկայացվում է թատերականացված «կենդանի լրագիր» «բեմադրություն»:

Տնտեսական թեմային նվիրված պոեմները պատմողական են, չոր ու լրագրային: Հերոսները անխտիր խոսում են հեղինակի լեզվով և հաճախ դիմում հրահանգների: Հեղինակներն էլ իրենց հերթին երկար մեջբերումներ են անում տնտեսական խնդիրներին նվիրված որոշումներից: Նրանք զիջում են «գյուղագիրներին», քանի որ այստեղ այլևս չկար բնապատկերի օգնությունը, և հեղինակն ու հերոսները կանգնած էին պոեզիային դեռևս խորթ «արդյունաբերական բնապատկերի» յուրացման գժվարության առջև: Առավելագույն չափի պարզեցված, իսկ երբեմն ուղղակի գռեհկացված է պոեմների լեզուն: Հուրյանի պոեմում, օրինակ, կարելի է հանդիպել այսպիսի նախադասության. «Առաջին կվարտալի արդֆինպլանը Կատարել են միայն յոթանասուն տոկոսով»: Թե՛ Աղավնին և թե՛ Հուրյանը ավելի հաջող էին քնարական բանաստեղծություններում:

V ՊԱՏՄԱՀԵՂԱՓՈԽԱԿԱՆ ՆՅՈՒԹԻ ՅՈՒՐԱՑՈՒՄԸ

Պատմահեղափոխական թեման, գալով պոեզիայի նախորդ տասնամյակի միտումներից, այս տարիներին ենթարկվեց որոշակի փոփոխությունների: Հեղափոխական տարիների ականատես բանաստեղծների (Չարենց, Վշտունի, Տարոնցի, Մահարի և ուրիշներ) կողքին իր ավանդը բերեց նաև բանաստեղծների նոր սերունդը (Հուրյան, Վահունի, Շիրազ, Գրաշի, Սարմեն), որոնց համար հեղափոխության ու քաղաքացիական կռիվների տարիները արդեն պատմություն էին, վեպ կամ կինոժապավեն:

1930-ական թթ. սկզբին ստեղծվեց անցյալի հեղափոխական կռիվներին նվիրված բանաստեղծական կտավներից մեկը՝ Խորեն Ռադիոյի (Խորեն Աճեմյան) «Ժանգ և մետաղ» (1930) չափածո վիպակը։ Հերոսը՝ Մխոն, պատմական անձնավորություն չէր, այլ ժամանակի հակասությունները կրող գեղարվեստական կերպար։ Երիտասարդ հասակում նրա աչքերի առջև խոշտանգել էին սիրած աղջկան։ Վրեժով լցված նա կռվել էր թշնամու դեմ տարբեր ճակատներում, մասնակցել Կարսի պաշտպանությանը և սպանել Կարսը «ծախող» մինիստրներից մեկին։ Ցմահ բանտարկված, նա երազել է հատուցման օրը, իսկ հեղափոխությունից հետո ազատվելով լծվել ժողովրդի պայքարի գործին, դարձել վաշտապետ։ Մխոյի ցասումը հին կարգերի դեմ սոցիալապես ու հոգեբանորեն արդարացված էր, սակայն նա մնաց ոչ թե գաղափարական, այլ տարերային թշնամու դիրքերում։ Նրան առաջ մղող ուժը վրեժն էր։ Մխոն սայթաքում է՝ սիրած աղջկա ճիշը ականջում, օղու, կրքի և վրեժխնդրության ազդեցության տակ նա ոճիր է գործում։ Նրան գնդակահարում են վաշտի և գրաված գյուղի բնակիչների աչքի առաջ։ Հեղինակը բախման մեջ էր դրել մարդու հոգին բզկտող հակասական զգացմունքներ և լուծել այդ բախումը բարոյական հոդի վրա, մի տեսանկյուն, որը փայլուն իրագործվել էր Չարենցի «Խմբապետ Շավարշը» պոեմում։

Խ. Ռադիոն ոչինչ չի հասարակացնում։ Հեղինակը դիմում է բանաստեղծական տարբեր չափերի ու ռիթմերի, որոնք առավելագույնս արտահայտում են հերոսի ներքին խռովահույզ մտքերը և սյուժետային դրծողությունը։ Տպավորիչ է նաև վիպակի ոճը՝ հեղինակը հմուտ ձևով խաչաձևել է հուշապատումը, երկխոսությունը, «մտքի հոսքը» և ստեղծել կուռ ու հավաք գեղարվեստական երկ։

30-ական թթ. պատմահեղափոխական անցյալի գեղարվեստական իմաստավորումը Չարենցի պոեմների շնորհիվ դրվեց հոգեբանական խոր հիմքերի վրա։ Նա իր ուշադրությունը բևեռեց հեղափոխական պայքարի այն իրադարձություններին ու գործիչներին, որոնք հնարավորություն էին տալիս բացահայտելու սխրանքի սոցիալ-պատմական և անձնական դրդապատճառները։ Նա գրեց «Ջրահապատ «Վարդան զորավար» (1933) և «Բորիս Զնելաձե» (1931) հոգեբանական շնչի պոեմները։ «Ջրահապատ «Վարդան զորավար» պոեմի հերոսը Սարգիս Մուսայելյանն է, նյութը՝ հավաստի իրողություն։ Արտաքին փաստերը չեն, սակայն, որ գրավել են Չարենցի ուշադրությունը։ Ինչպես «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմում, այստեղ նույնպես գլխավոր շեշտը դրված է հերոսի կենսագրության այն պահի վրա, երբ նա կանգնում է վճռական ընտրության ու ճակատագրա-

ման քայլի առաջ։ Չարենցը վերստեղծում է լարված մտքերի տարափ, ուր իրար են խառնվում հերոսի անցյալն ու ներկան, ուր ժամանակը թեւաթրոում է հեղափոխական սխրանք, ոչ թե թատերական՝ թղթե սաղավարտով և թիթեղյա սրով, այլ իրական.

Ջեռքը բնազդաբար տարավ գլխարկին,
Կարծես զննել ուզեց, թե թիթեղե
Այն սաղավարտը չէ՞ դեռ իր հագին։—
Ոչ։— Մի օրում, հանկարծ, այն օրերից խաղաղ
Կարելով հսկա մի ճանապարհ—
Ավարայրը դարձավ մի հայրենի քաղաք,
Իսկ թիթեղե զրահը—զրահապատ։—
Բայց թղթե է դեռ իր սաղավարտը,
Թիթեղե է դեռ սուրը իրա—
Եթե... չշարժե... այս... զրահապատը—
Երևանի վրա...

Հերոսի հոգեբանության մեջ խորանալու միտումը Չարենցի պոեզիայի այն գծի շարունակությունն է, որն սկսվեց «Խմբապետ Շավարշը» պոեմից։

«Բորիս Զնելաձե» պոեմի ներշնչման աղբյուրը Վրաստանի կոմերիտմիության հիմնադրի բրոնզե արձանն էր՝ կանգնեցված Թիֆլիսի նախկին Ալեքսանդրյան այգում։ Այդ արձանը Չարենցի համար առիթ էր ամփոփելու իր խոհերը հերոսի և հերոսականության խնդրի շուրջը և գընահատելու անձնական սխրագործության դերը պատմական շարժման մեջ.

Հայացքը դեմն հառած,
Դեպի անհուն հեռուն,
Կուրծքը տված գալիք մրրիկների թափին,
Հոկտեմբերի հրդեհը իր բիբերում՝
Նա նայում է հեռուն,
Հեռուն,
Ուր ծագում է մի նոր, անեզրական արփի։
Նա կանգնել է հաստատ, այդ պատանին,—
Բրոնզացել է, որպես երիտասարդ տիտան։

Բորիս Զնելաձեի Հոկտեմբերին պատկանելու փաստը, դեռևս երիտասարդ հասակում նրա հերոսանալը Չարենցին վերադարձնում են դեպի վաղնջական և ժամանակակից հերոսի պրոբլեմը, որը մտահոգում էր նրան այդ տարիներին.

Ո՞ւր եք դուք հերոսներ, որ ձեր փառքին վստահ,
Պատմության քառուղիներով, որպես լեգենդ,
Անցնում էիք՝ մարմարյա նժույգներին նստած՝
Գեղեցիկ ու սնամեջ ձեր փառքի հետ...

Ո՞ւր եք դուք, ոսկյա Աքիլլես և Պատրոկլես մարմար,
Ու արագաոտն Ուլիս—հովիվների արքա...
Ահավասիկ բրոնզյա այս Աքիլլեսը,
Որի Հոմերոսը դեռ պիտի գա:

Հայ ժողովրդի պատմահեղափոխական ուղու գեղարվեստական իմաստավորմանը դիմեցին նաև Ալազանը, Սարմենը, Վշտունին և ուրիշներ:

Հայ ժողովրդի պատմական անցյալը և նրա սոցիալական վերածնության թեման սխեմատիկորեն շարադրեցին շատ շատերը, որի ցայտուն արտահայտությունն է Վշտունու «Լուսադեմին» (1939) պոեմը՝ նվիրված Մայիսյան ապստամբության հերոսներ Ս. Ալավերդյանի, Բ. Ղարիբջանյանի և Ս. Մուսայելյանի նահատակությանը: Փաստի ընտրությունը ինքնին պարտադրում էր հոգեբանական բարդ վիճակների նուրբ լուծումներ: Մահապատժի դատապարտված Ալավերդյանը, Ղարիբջանյանն ու Մուսայելյանը հեղափոխականներ էին, սակայն մարդու համար մահը մահ է: Ծանր խնդիր էր ձեռք զարկել Վշտունին. անհրաժեշտ էր միաձուլել հեղափոխականին ու մահկանացուին, այսինքն՝ ստեղծել նոր մարդու հոգեբանորեն ստույգ կերպարը, որին ձգտում էր ժամանակի պոեզիան: Վշտունին դիմեց մեխանիկական համադրման, ինչը նրան հեռացրեց գեղարվեստական ճշմարտությունից: Նրա հերոսները ընկնում են մերթ մելոդրամատիկ, սենտիմենտալ, մերթ էլ կեղծ ռոմանտիկ վիճակների մեջ, նայած, թե ինչն էր տվյալ պահին հետաքրքրում հեղինակին՝ հերոսների հեղափոխական վճռականությո՞ւնը, թե՞ մարդկային տագնապն ու տխրությունը: Սակայն համադրման պայմաններում անգամ Վշտունու հերոսները չկարողացան բնական լինել ո՛չ հեղափոխականի, ո՛չ էլ մահկանացուի «դերերում»:

Բ

Հայրենիքի ճակատագրին ձոնած քնարական բանաստեղծություններ հետ մեկտեղ Մահարին գրել է նաև քնարաէպիկական բնույթի բալլադներ: Նախորդ տասնամյակին ստեղծված «Կարմիր ձիավորի մահը», «Բալլադ ոռնոնու, դարբնի սև տղայի», «Բալլադ Բաքվի և քսանվեցի մասին», «Բալլադ մայիսյան խեղդված վարդերի... մասին» գործերին ավելացան նորերը՝ «Բալլադ մի ռուս զինվորի մասին», «Կարմիր

մարտիկի օրագրից», «Հատված», «Վերադարձ», «Շուր սարի բալլադը», «Նրանց ճիգը», «Էլեգիա խավարի, մահացման և լույսի ու հարությյան», «Հրազդանի ձորում», «Բալլադ Կրոնշտադտի և ննջող մանկան մասին» և այլն: Դրանցում Մահարին ստեղծեց իր հուշապատումը:

«Շուր սարի բալլադում» նա հուշին ընթացք է տալիս մոր պատկերացումների միջոցով: Եվ ինչն է կարևոր՝ մայրը հիշում է Շուր սարի լանջին զոհված ոչ թե իր, այլ հարյուրավոր այլ մայրերի ընկած կորիճներին, ողբերգությունը ստեղծվում և «ապրվում» է մոր ու որդու զրույցի ընթացքում: Մահարին բանաստեղծականացնում է և՛ մոր հավաքական կերպարը, և՛ սխրանքի անմահությունը, և՛ նահատակ հերոսների հիշատակը. «—Ինչո՞ւ ես լուռ, մայրի՛կ... —Ես հիշում եմ հիմա Կռիվը Շուր սարի, երբ արյուն էր ու մահ»: Դարի «խինդի ու ցավի» բանաստեղծական արտահայտությունների հանդիպում ենք նաև «Կարմիր զինվորի մահը», «Բալլադ մի ռուս զինվորի մասին», «Բալլադ Բաքվի և քսանվեցի մասին» ստեղծագործություններում:

Իր բնույթով բալլադի ժանրին է մոտենում «Աղասու մոր երգը» (1936) բանաստեղծությունը՝ գրված Աղասի Խանջյանի մահվան կապակցությամբ: Հայ դասական ողբի ոճով ստեղծված այս ստեղծագործությունը, գրված Վանի բարբառով, խոսուն վկան է Մահարու տաղանդի անսպառ հնարավորությունների.

Վարդ մ'էր, բացվեց էգեստանի բաղերուն,
Վան քաղաքի էգեստանի թաղերուն,
Վարդը բերի չռւր Երևան հանեցի,
Վարդ ցանեցի, արնոտ փշեր քաղեցի:
...Թուփն ու սոխակ անվարդ կուլան միասին.
—Մեռավ անմեռ վարդի նման Աղասին:

«Կրոնշտադտի և ննջող մանկան մասին» պատմող բալլադում ըստ վերնագրի, թվում է, թե հեղինակը պետք է անդրադառնար Կրոնշտադտի պատմությանը, սակայն՝ ոչ: Մահարին օրորոցային երգ է հյուսում մի մանկան համար, որի հայրը կռվում է հանուն հեղափոխության հաղթանակի: Մահարին հրաժարվել է բալլադին բնորոշ սյուժեից, դրա փոխարեն «որսալով» պահը, ակնթարթը և անմիջական խոհր հասցրել է անհրաժեշտ հոգեբանական ներգործման:

Բալլադների շարքով հանդես եկավ նաև Տարոնցին: Այդ ասպարեզում նա հավատարիմ է մնացել ժանրի ավանդույթին՝ ձգտելով անցած տարիների պայքարի հերոսական-ողբերգական մթնոլորտը պատկերել սուր բախումների միջոցով: Նա դիմել է թե՛ իրական փաստի («Բաքվի բալլադներից») և թե՛ գեղարվեստական հնարանքի («Փոքրիկ ռազմիկը»,

«Կամուրջի վրա», «Կարմիր ձիավորը», «Ջիու սիրտը»)։ Երկու դեպքերում էլ նա կողմնակից է գաղափարի սյուժետային լուծման։ Սակայն դժվար է կռահել գործողությունների վայրը, հերոսների սոցիալ-ազգային պատկանելությունը, պատկերացնել նրանց արտաքինը։ Այն հերոսը, որին համակրում և ում մասին պատմում է հեղինակը՝ արագաշարժ ու առույգ կարմիր հրամանատարն է։

Որքան բալլադը հեռանում է իրականությունից, այնքան ավելի է պահանջում նյութի եթե ոչ վերարտադրություն, ապա գոնե նրա էության իմաստավորում։ Այնինչ, Տարոնցին շարունակում էր մնալ սոսկ փաստագրողի դերում։

Սյուժետային լուծումներով են առանձնանում նաև Արամունու «Հրամանատարը», «Գրոհը», «Կարա-Թափա», «Բալլադ լուգանցիների մասին», «Բալլադ հաղթանակի և հերոս կոմանդիրի մասին», «Բալլադ պապի և Իվան Թոռի մասին» բալլադները։ Գործող անձինք մի դեպքում պատմական անձնավորություններ են, մյուս դեպքում՝ հորինված կերպարներ։ Այդ գործերով այս տասնամյակի բալլադին բնորոշ անդեմությունը Արամունուն հասցրեց ծայրահեղության։

Երիտասարդ բանաստեղծներից ժողովրդի հեղափոխական անցյալին դիմեց Գրաշին՝ «Մազերը», «Մարզային լիրիկա», «Էլեգիա մի կարմիր բանակայինի և աստղի մասին», որոնք, սակայն, բավականին պարզունակ միջոցներով են ներկայացնում նյութը։

Բալլադի ժանրում հետաքրքիր փորձ էր Վահունու պարտիզանի, նրա կնոջ և ձիու մասին պատմող երկը։ Մեղմ ու դիպուկ պատումով հեղինակն ստեղծել է դրամատիկ պատմություն, ուր կերպավորված են ոչ միայն պարտիզանի կինը, այլև՝ ձին։

1930-ական թթ. պոեզիան չուներ ներքին շարժման միատարրություն։ Դա բացատրվում է գրական և հասարակական կյանքի բարդ պայմաններով։ Այդ շրջանում համեմատաբար պակասել էին ստեղծագործական բնույթի քննարկումները՝ տեղը զիջելով կոպիտ հարձակումներին և վտանգավոր բանավեճերին, որոնք ունեցան ողբերգական վախճան։ Անվանի շատ գրողներ մեկուսացվեցին գրական կյանքից։ Ասպարեզը մնաց փորձ չունեցող երիտասարդ սերնդին կամ նրանց, ովքեր պոեզիան վերածեցին սոսկ գովերգության։ Դա չէր կարող ծանր չազդել պոեզիայի ճակատագրի վրա թե՛ այդ և թե՛ հաջորդ տասնամյակում՝ ընդհուպ 1950-ական թթ. կեսերը, երբ վերականգնվեց նրանց անունն ու գործը։

Այդուհանդերձ տասնամյակի պոեզիան ստեղծեց նաև մնայուն արժեքներ։ Ասպարեզ մտավ գրական մի նոր սերունդ։

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

1941—1945 ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ

I ՌԱԶՄԱԿՈՉԻ ԱՀԱԶԱՆԳԵՐ

1941-ի հունիսի 22-ին սկսվեց Հայրենական մեծ պատերազմը, որը տևեց 1417 օր։ 1941—1945 թթ. պատմության մեջ արձանագրվեց որպես սովետական ժողովրդի հերոսական տարեգրության կարևորագույն մի շրջան։ Ֆաշիզմի դեմ մղված պայքարում սովետական բազմազգ ժողովուրդների հետ իր նշանակալի ներդրումն ունեցավ նաև հայ ժողովուրդը։ Ծավալուն ու տարողունակ է հայորդիների սխրանքների հերոսամատյանը։

Ա

Նախապատերազմյան տասնամյակը քաղաքական-քաղաքացիական թեմաների ու տրամադրությունների հասունացման ու վերելքի տարիներ էին։ Սովետական բազմազգ գրականության շատ ու շատ օրինակների կողքին քիչ չէին նաև հայ գրականության այն էջերը, որոնցում կանխագուշակվում էր գալիք պատերազմի վտանգը։

Դեռևս 30-ական թթ. առաջին կեսին, երբ Գերմանիայում կառավարող կուսակցություն դարձավ ֆաշիզմը (1933), Ե. Չարենցը ազդարարեց.

Արևմուտքում, Գուտենբերգի հայրենիքում հարազատ,
խարույկներ են վառում այսօր, այրում գրքեր բյուրհազար...

Գրքեր այրելու, արժեքներ ոչնչացնելու մերօրյա չարագործների գործելակերպի մեջ նաիրյան պոետը մեծ խորաթափանցությամբ նշմարում էր ֆաշիստական բռնակալության հիմնական նպատակները և իրական ծրագրերը.

Այսպես՝ նրանք, որ սրբազան արշավանք են քարոզում,
Ընդդեմ երկրի մեր հոյաշեն—դառնում են հոն ու գաղան։

Պատերազմի սահմանումին հետևում է Չարենցի կանխումի դիմումը Արևմուտքին, ուր վառվել էին առաջին խարույկները.

Ո՛վ Արևմուտք, որ դարերով հայրենիքն ես եղել մեծ
Հանճարների,— դարձել ես արդ խժդժության մի կրկես...

Լավատեսական անհիմն տրամադրությունների համար սովետական ժողովուրդը թանկ վճարեց: Այս հանգամանքը պատերազմի քսանամյակի առիթով համակողմանիորեն է բնութագրել սովետական նշանավոր բանաստեղծ Ա. Սուրկովը՝ Մեծ Հայրենականի բոլոր օրերի վկան ու մասնակիցը. «Մինչ պատերազմը մենք շատ հաճախ ապակողմնորոշում էինք ընթերցողին՝ գալիք փորձությունների վերաբերյալ: Մենք շատ «թեթևացրած» էինք ներկայացնում գալիք փորձություն-պատերազմը: Պատերազմը մեր այդ օրերի պատկերացմամբ մի զորահանդես, շքահանդես էր լինելու Կարմիր հրապարակում: Մինչ Հայրենականի սկսվելը, մե՛ր ընթերցողներին այն մատուցում էինք խայտաբղետ թղթե փաթեթ ունեցող կոնֆետի տեսքով: Բայց, երբ այդ կոնֆետի փաթեթը բացվեց, այդտեղից դուրս սողաց կարիճը, որը ցավագին, մահացու ձևով կծեց, թունավորեց մեր սիրտն ու հոգին՝ իրական դժվարությունների կարիճը, դաժան պատերազմի մեծ կարիճը: Կռվող, մարտնչող մեր հայրենակիցները ստիպված էին պայքարել ոչ միայն իրենց վրա եկող տանկերի և ինքնաթիռների դեմ, որոնք հազարավոր տոննաներով շիկացած մետաղ էին թափում նրանց գլխին, այլև մարդկանց հոգեբանությունից հանելու այն կոնֆետային «իդեոլոգիան», որով մենք նրանց կերակրել էինք երկար ժամանակ»[1]:

Նմանօրինակ բանաստեղծական ազդագրի առաջին նմուշներից էր դարձյալ Չարենցի կանխատեսումը.

Ո՛վ երգիչներ մեր մե՛ծ երկրի, եղե՛ք զգաստ ու արթուն,
Տրված է ձեզ երգել խինդը և աշխատանքը մարդու:
Մե՛ծ Հայնեի հայրենիքից երգի ոգին վտարվեց—
Դո՛ւք պիտի արդ բորբոք պահեք քերթությունը զվարթուն:

Պատերազմը Չարենցի համար շոշափելիորեն իրական զգացողություն է դառնում իսպանական դեպքերից սկսած, որոնց հանդեպ բանաստեղծը հետաքրքրություն է հանդես բերել դեռևս 1934-ից: 1933-ի վերջերին Իսպանիայում հաղթանակած միապետական կարգերը նախապատրաստում էին 1936 թվականը: Չարենցի «Իսպանիա» բանաստեղծությունը վկա-

[1] Литературная газета, 1961, 22 июня.

յումն է այն բանի, թե ինչպիսի ցավով է նա ընկալել բռնության ամեն մի դրսևորում.

Որպես դարեր տևող եղերական լեգենդ,
Որպես բալլադ, որ իր զառանցանքում կյանքի
Ստեղծել է մի օր մի խելագար պոետ—
Քո պատմությունը մութ է, որպես խելագարված
Արյունարբու դաժան Դանթեի խոսք
Կամ դժոխքին ձոնած մի նկար,
Որի ներքև գրված է «Հիերոնիմ Բոսխ»:

Միջնադարի նկարիչ Բոսխի անվան վկայակոչումը ժամանակին էր և օրերին համահնչուն: Բոսխի նկարչության կրոնական, այլաբանական ֆանտաստիկան, մռայլ ու դիվային կերպարները զուգորդվում էին Իսպանիայի վիճակի գեղարվեստական իմաստավորմանը: Իսպանական դեպքերի մեկնաբանությունները Չարենցի պոեզիայում բարձրացված են անձնական ապրումի աստիճանի և, կարծես, անձնական ողբերգության արտահայտություն լինեն:

Երբ 1936-ի հուլիսի 17—18-ին գերմանական և իտալական ֆաշիզմի օգնությամբ Իսպանիայում հաղթանակեց ֆաշիստական դիկտատուրան՝ գեներալ Ֆրանկոյի գլխավորությամբ, այդ օրերին, ահա, Չարենցի նոր բանաստեղծական բացատրությունը Իսպանիայի հետ առավել քան սրտամոտ էր ու հուզիչ.

Ես չեմ տեսել թեև ո՛չ քաղաքները քո,
Ո՛չ ունկնդիր եղել չքնաղ երգիդ,
Բայց դու ծանոթ ես ինձ քո առնական դեմքով,
Իսպանական երկիր, հեռու երկիր...

1936-ից Իսպանիայում ծայր առած ֆաշիստական խժդժությունները Չարենցը ընկալում էր երեք չափումներով. Իսպանիայի այսօրը՝ պատմության հեռու օրերի տեսադաշտի վրա, Իսպանիայի ներկա անելանելի կացությունը և նրա վաղվա օրը: Իր անձնական խոովքը միախառնելով իսպանական դեպքերին, բանաստեղծը ստեղծում է հակաֆաշիստական գրականության բարձրարժեք էջեր.

Օ՜, պատմություն, օ՜, կյանք իսպանական...
Կա՞ արդյոք ժողովուրդ մի այլ,
Որ ունենա այդքան հերոսական
Մի պատմություն,— և կյանք այդքան մռայլ...

Մի ուրիշ բանաստեղծության մեջ կարդում ենք.

Կրկի՛ն, կրկի՛ն, Իսպանիա, քո դաշտերի վրա
Արյան անձրև, արճիճ է կաթում—
Եվ հին քաղաքներիդ փողոցներում ահա
Խարույկներ են կրկին ճարճատում...

Վերջին քառատողում բանաստեղծական հեռատեսությամբ Ջարենցը պարզապես կանխազգում է «Գերնիկան»։

Իսպանական դեպքերի ինքնատիպ արձագանքներից է Ա. Իսահակյանի «Գերնիկայի նվիրական կաղնին» (բասկերի կյանքից) արձակ նոթագրությունը։ Բասկերի ազգային կաղնու երգի վկայակոչումը խոսում է այն մասին, որ Իսահակյանը բանաստեղծորեն վերապրել է Իսպանիայում կատարվող անցուդարձը.

Մեր դաշտերում թափառում են
Քաղցած գայլերը ոռնալով.
Ու ակնդետ մեր հոտերին՝
Որս են ուզում ոռնալով։
...Դո՛ւրս մեր երկրից, դո՛ւրս, գաղաններ,
Մեր հին հողը մի՛ պղծեք,
Կորչելու չէ մեր հայրենիք,
Քանի կովել մենք գիտենք։

Ֆաշիզմի վառոդի ծուխը տարածվում էր Եվրոպայի վրա։ Մեծացող վտանգը ամենօրյա անհանգստություն էր դառնում գրականության գործիչների համար։ Մ. Գորկին դեռևս 1934-ին ազդարարեց. «Եվրոպայի, Ամերիկայի և Ճապոնիայի կապիտալիստական ուժերը փութեռանդորեն նախապատրաստվում են նոր համաշխարհային արյունահեղության»։

Գերմանիայում տիրող պատերազմական մթնոլորտի դեմ բողոքի ձայն էր նաև Գ. Սարյանի «Հայրենիքի համար» (1941) գրքում զետեղված «Դեպի մարմարե արձանները» ոտանավորը.

Օ՜, սարսափում է Հայնե, պոետական քո հոգին,
Տե՛ս, արյունով է հոսում քո Հռենոսը կրկին,
Նրանք վաղում են դեպի արձանները մարմարի
Շեքսպիրյան հանճարի բարձունքները դյութական,
Դեպի գույները թովիչ ռաֆայելյան նկարի...

Այդ օրերին թարգմանաբար ամբողջական գրքով հայկական գրանցում էր ստանում Հ. Հայնեի «Երգերի գիրքը» (1935, Երևան), որով կարծես հայ ժողովուրդը ապաստանում էր վտարանդի պոետին։

Շատ են ու հետաքրքիր հայ գրողների հակապատերազմական տրամադրություններն արտահայտող ստեղծագործությունները։ Տպագրվում է Ս. Վահունու «Ռազմի երգեր» գիրքը (1938)՝ ապագա պատերազմի որոշակի ուրվագծով. «Հե՜յ պատրաստ ամենուր Հայրենիք մեր անծիր, Հե՜յ պատրաստ դիրքերում Ինդանոթ, գնդացիր։ Ո՞վ է այն ձին թամբում Ու ճոճում արնոտ սուր.— Ջա՜րկ թմբուկ, զա՜րկ թմբուկ Ու գնդերն արթնացրու»։

1937-ին Ա. Վշտունին գրում է «Հերոսական Իսպանիա» ծավալուն ոտանավորը, որտեղ ներկայացնում է պատերազմի գլխավոր հանցագործներին.

Այժմ Իսպանիայում ազատաբաղձ,
Ոհմակի դեմ միջնադարի,
Գրոհում է ճակատը բաց
Մինչ չհաղթի՝ չի դադարի։
Շղթան կտրած շունը հաչող
Եվ հիտլերյան դունչը զազիր
Թող օրհներգվի խունկ ու խաչով...

Իսպանիայում տեղի ունեցած մարտերի արձագանքները մեր երկրում և արտասահմանում շատ էին, քանի որ իսպանական ժողովրդին օգնության ձեռք էին մեկնել աշխարհի տարբեր կողմերի առաջադեմ ուժերը։ Գերնիկայում ծնվեց Հիրոսիման։ Այդ պայքարին իսպանական, ինչպես և համաշխարհային գրականությունը զոհաբերեց իր մեծ զավակին՝ Գարսիա Լորկային։ Հայոց բանաստեղծությունը նույնպես ազդարարում էր այդ վտանգի կանխման անհրաժեշտությունը։ Ա. Վշտունին գրեց.

Արդ Մադրիդից հնչեց թափով
Ահազանգող հուժկու մի կանչ,
Լսեցին կանչը տագնապով
Ամեն մի սիրտ, ամեն ականջ։
...Հայրենիքն է կանչում, ելե՛ք
Կամ ազատ կյանք և կամ մեռնենք։

Սովետական ժողովուրդը, առավելապես գրականությունը գուշակում էին, որ գերմանական հողում ծնունդ առած ֆաշիզմը վաղը իր արյունարբու դեմքը պիտի ցույց տա աշխարհին։ Ֆաշիզմը շրջում էր Եվրոպայում և գաղտագողի մոտենում մեր Մուրյան սահմաններին։ Այդ

զգացողության գեղարվեստական արտահայտություններից է Թաթուլ Հուրյանի «Աստղ» (1934) ժողովածուն. «Խտանում են ամպերը պատերազմի ու մահի ելի ուր որ է երկինքը շուտով անձրև կմաղի... Ուր էլ լինես, իմ ընկեր, դու վառոդը չոր պահիր, Աչքդ արթուն, սիրտդ բաց, խընդությունդ անաղի»: Սրա կողքին նույն զգացողությամբ արձանագրվում է աշխարհի ինչ-որ կետում հոսող մարդկային անմեղ արյուն-արցունքի նկատմամբ նորօրյա գազանի ախորժաբեր հաճույքը.

Արյան ծարավ է նորից, մոլեգնում է բորենին,
Մահվան թռչունն էլ ահա սավառնում է աշխարհում,
Այդ հրեշը լեշակեր հղփանում է ու պարում.
Արյան ծարավ է նորից, մոլեգնում է բորենին...

Սովետական եղբայրական ժողովուրդների շարքում Հայրենական պատերազմին հայ ժողովրդի մասնակցությունը հերոսականության, անձնուրաց նվիրումի վառ օրինակ է: Նույնը վերաբերում է և հայ գրականությանը: Ա. Խաչակյանը հարազատ ժողովրդի մասնակցությունը Մեծ Հայրենականին գնահատում էր իբրև երկրի և մարդկության ճակատագրի առաջ բարոյական սրբազան պարտք: Նա հայոց պատմության հազարամյա ուղու հին ու նոր դրվագների վերակոչումով անձնուրաց հերոսության էր մղում մարդկության և հայության նորագույն շինամու՝ ֆաշիզմի դեմ[2]:

Պատերազմը ակնթարթային արագությամբ փոխեց կյանքի շարժման ռիթմը: Առաջին կրակոցներն ու պայթյունները Սովետական Միության արևմտյան սահմանի վրա միանգամից կերպարանափոխեցին երկրի կյանքի ընթացքը, ապրելու, աշխատելու իմաստն ու նպատակը: Հայրենիքի պաշտպանության գաղափարը դարձավ բոլոր հոգսերի գնահատման բարձրագույն չափանիշը:

«Մեր բույնը, մեր հայրենիքը տիրապետում է մեր բոլոր զգայարաններին-զգացմունքներին: ...Մեր բոլոր մտքերը նրա հետ են, մեր ամբողջ ցասումն ու զայրույթը ուղղված են նրան անարգողի դեմ, և մենք պատրաստ ենք մեռնելու հանուն նրա»[3],— գրում էր Ա. Տոլստոյը:

Պատերազմը ցուցադրեց և ամրապնդեց ժողովրդի ու գրականության անքակտելի կապն ու միասնությունը: Գրականությունը «սպառազինվեց»՝ ճակատ մեկնեց ահեղ կռվի առաջին ժամին: Սովետական բանակում, պատերազմական գործողությունների առաջին գծում էին Հր. Քոչարը, Գ. Բորյանը, Վ. Անանյանը, Հ. Սիրասը, Թ. Հուրյանը, Ա. Դեքենե-

2 Ա. Խաչակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, 1977, էջ 340—344:

3 *А. Толстой*, Полное собрание сочинений, т. 14, 1950, с. 158.

ցը, Գ. Սևունցը, Գ. Բեսը, Ք. Թափալեցյանը, Ս. Խանզադյանը, Հ. Հովհաննիսյանը, Վ. Դավթյանը, Ա. Սարոյանը, Ս. Աղաբաբյանը, Է. Զըրբաշյանը, Ս. Կուրտիկյանը, Ս. Սողոմոնյանը, Ա. Ինճիկյանը, Է. Թոփչյանը, Ս. Սարինյանը, Ս. Դարոնյանը, Գ. Հովնանը և շատ շատերը։ Հայ գրականության գործիչները, մյուս ազգերի ներկայացուցիչների հետ միասին, զենքով ու գրչով կռվում էին անարգ թշնամու դեմ, գեղարվեստական սրատառուչ խոսքով սխրանքի—հերոսականության մղում մարտիկներին։

Գործող բանակի տարբեր ճակատներից տուն չվերադարձած մարտիկ-գրողների ու գրականագետների թիվը հինգ տասնյակից ավելի է։ Նրանցից շատերը արդեն գրքերի հեղինակներ էին, մյուսները՝ գրականագիտական ձիրքեր էին ցուցաբերում։ Մեծ թիվ էին կազմում և նրանք, ովքեր առաջին ոտանավորն էին տպագրում։ Նրանց երգերի առաջին տողերն ու քառյակները գրվում էին գործող բանակ մեկնելու ճանապարհին, ռազմաճակատի արյունահեղ մարտերի դադարների պահին։ Հայտնի և անհայտ մարտիկ-պոետների նամակների պատառիկներն անգամ վկայում են, որ պատերազմից տուն չդարձավ մի ամբողջ խոստումնալից գրական սերունդ. Թաթուլ Հուրյան, Ավետիք Դեբենց, Արտյոմ Շահբազ, Գրիգոր Կուլօղլյան, Խաչիկ Մալխասյան, Նորիկ Նազարյան, Դերենիկ Զարխչյան, Մուշեղ Բալասանյան և ուրիշներ։

Պատերազմին մասնակցեցին նաև սփյուռքահայերը, սփյուռքահայ գրականությունը։

Սիրով ու խանդավառությամբ նրանք օգնության փութացին Հայաստանին ու կարմիր բանակին։ Հայտնի են նվիրատվություններ, հուսադրող ուղերձի խոսքեր, որոնցով սփյուռքահայությունը ցուցադրեց իր նվիրվածությունը հայրենիքին՝ պատերազմի առաջին օրերից սկսած։ Սփյուռքահայ գրականության շատ նշանավոր դեմքեր զենքը ձեռքներին պայքարեցին ֆաշիստական զավթիչների դեմ։ Հերոսի մահով ընկան Ֆրանսիական Դիմադրության շարժման ակտիվ մասնակիցներ բանաստեղծ Գեղամ Աթմաջյանը (Սեմա), արձակագիր Լուիզա Ասլանյանը (Լաս), 1944-ին գերմանական համակենտրոնացման ճամբարում գնդակահարվեց նշանավոր բանաստեղծ, Դիմադրության շարժման կազմակերպիչ Միսաք Մանուշյանը, որի անունը պատվավոր տեղ ունի ֆրանսիական հակաֆաշիստական շարժման պատմության մեջ։ Ֆրանսիայի օկուպացիայի դաժան օրերին Մ. Մանուշյանը եղել է «Ստալինգրադ», «Զասլան», «Ազատություն», «Վիկտոր Հյուգո» ընդհատակյա պարտիզանական-ինտերնացիոնալ ջոկատների վրիժառու հայրենասիրական խմբերի հրամանատարը։ Գնահատելով հանուն Ֆրանսիայի նահատակված հայ բանաստեղծին, Ա. Խահակյանը գրում էր. «Նա իր բանաստեղծությունների մեջ արդեն

կենսագործել է իր պայքարը. Նրա բանաստեղծությունները բացատրություններն են իր հերոսական գործի։ Նա հոգեպես և տեսականապես արդեն պատրաստ է կռվի և մահվան.

Քամիներն անսանձ թող մտրակեն գլխս,
Շղթայված վագրի զայրույթն է հոգիս,
Կսաղմնավորե ուժովն ամենի
Հսկա փոթորիկը, որ պիտի պայթի»։

Մ. Մանուշյանի անօրինակ, հերոսական կյանքն ու գործը մեծագույն պատկառանքով ու հիացմունքով են գնահատել նաև այլազգի նշանավոր մարդիկ։ Մանուշյանի «Իմ երգը» (1956) բանաստեղծությունների ժողովածուի առաջաբանը գրել է Ֆրանսիայի կոմունիստական կուսակցության քարտուղար Ժակ Դյուկլոն։ Ֆրանսիական կոմունիստական շարժման նշանավոր գործիչը հայազգի մարտիկ-բանաստեղծի հումանիստական ծառայությունը գնահատեց որպես անօրինակ սխրանք. «Ընկեր Մանուշյանը և նրա մարտական զինակիցները, ֆրանսիական հողը ցողելով իրենց արյամբ, է՛լ ավելի ամրապնդեցին ֆրանսիական աշխատավորության, դեմոկրատների ու հայրենասերների սերը Սովետական Միության հանդեպ։ Դասակարգը և ժողովուրդը սրբությամբ են պահում Մանուշյանի խմբի հերոսական մարտիկների հիշատակը...»։

Սփյուռքահայության ջերմ սերն ու համակրանքը ներկայացնող լավագույն վավերագիր է ամերիկահայության հավաքը Նյու Յորքում՝ 1941 թ. նոյեմբերի 29-ին, Հայաստանի խորհրդայնացման XXI տարեդարձի առթիվ։

Գրական-պատմական նշանավոր փաստաթուղթ է նաև հայ գրականության, մշակույթի ներկայացուցիչների նամակը «Արտասահմանի բոլոր երկրների հայերին» (ՍՀ, 1941, № 195). «Թանկագին բարեկամներ... Մենք դիմում ենք և կոչ ենք անում—համախմբել ձեր բոլոր ուժերը՝ հանուն Սովետական Միության պաշտպանության, հանուն մարդկության խարդախ ու վտանգավոր թշնամու ոչնչացման։ Ժողովուրդների այս մեծ ընտանիքում, ինչպես հեքիաթական փյունիկ, մոխիրից ու բոցերից վերածնվեց մեր ազատասեր հայ ժողովուրդը։ Սովետական իշխանությունը փրկեց մեր ժողովրդին ֆիզիկական բնաջնջումից»։

Նամակն ստորագրել էին Ա. Իսահակյանը, Մ. Սարյանը, Հ. Մանանդյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Հ. Աճառյանը, Մ. Աբեղյանը, Հ. Օրբելին, Հ. Դանիելյանը, Ա. Տերտերյանը և ուրիշ նշանավոր դեմքեր։

Հայրենիքից սփյուռք գնացող ուղերձները լայն արձագանք էին ունենում արտասահմանի հայության շրջաններում։

Հայ ժողովրդին պարզ ու հասկանալի էր այն, որ ֆաշիզմը հայության և մարդկության թշնամին է։ Այդ մասին էր «Պրավդա» թերթի 1941 թ. օգոստոսի 25-ի առաջնորդող հոդվածը. «Պրավդան» հիշեցնում էր, որ Հիտլերը նպատակ ունի կրկնել հայոց ցեղասպանությունը. «Հայ ժողովուրդը չի մոռացել հայերի ֆիզիկական ոչնչացումը, որ կազմակերպել էր արյունռուշտ Հիտլերի նախորդ Վիլհելմ կայսրը առաջին իմպերիալիստական պատերազմի տարիներին։ Այդ պատճառով երբ արյունալի հրդեհի պես բռնկվեց պատերազմը, որ սկսել էր մարդակեր Հիտլերը Սովետական Միության դեմ, հայ ժողովուրդը մի մարդու նման ոտքի կանգնեց հայրենիքը պաշտպանելու։ Սովետական Միության վրա ավազակային, ուխտադրուժ հարձակում գործելու լուրը ստիպեց զգայուն կերպով արթուն կենալ հայ ժողովրդի նաև այն զավակներին, որոնք ապրում են Սովետական Միության սահմաններից դուրս։ Նրանց ամբողջ սերը, նրանց ամբողջ հոգատարությունը, համակրանքը Սովետական Միության կողմն է»։

ԱՄՆ-ում ապրող հայերի զանգվածային միտինգը սովետական դեսպանությանն ուղարկել է հետևյալ հեռագիրը. «Մենք, ամերիկահայերս, որոնց հայրենի երկիրը պաշտպանում է կարմիր բանակը, զգում ենք, որ պարտավոր ենք օգնելու Սովետական Միությանը նրա մղած պայքարում, մինչև որ ֆաշիզմը ոչնչանա ամբողջ աշխարհում» («Պրավդա», 1941, № 235)։ Հայ ժողովրդի երեկն ու այսօրը պարտավորեցնում էին ելնելու հին ու նոր թշնամու դեմ։ Եվ հայ ժողովուրդը՝ Հայաստանում-Սփյուռքում, ելավ իր հերթական ազատամարտին։

Սփյուռքահայության վերաբերմունքի ինքնատիպ արտահայտություններից է Վահան Թեքեյանի «Հայաստանը Ռուսաստանին» բանաստեղծությունը։ Բանաստեղծի անկեղծ ջերմությամբ ասված խոսքը այսօր էլ հնչում է որպես սփյուռքահայության նվիրումի վավերագիր։ Հեռավոր Կահիրեում ապրող սփյուռքահայ նշանավոր գրողն ու համազգային գործիչը խորհրդային ազգերի միության մեջ տեսնում էր մեծ խորհուրդ և պատերազմի հաղթական ավարտի գրավականը.

> Նայիր հինավուրց Հայաստանին, որ քո շնորհիվ
> Վերագտել է իր ուժն ու հանճարը՝
> Մարտերի մեջ, որ քեզ հետ մղում է նա
> Եվ մարտերի տաք րոպեին նայում է քեզ, ո՜վ Ռուսաստան,
> Եվ մոտից ու հեռվից ասում,— շնորհակալություն։

Ֆրանսերեն և հայերեն լեզուներով տպագրված այս բանաստեղծությունը սփյուռքահայության երախտիքի խոտացումն էր ֆաշիզմի դեմ մարտնչող սովետական երկրին։

Գրականությունը ռազմական գործին ծառայեցնելու խնդիրներն էր քննարկում 1942 թ. հունվարի 26-ին կայացած ՍՍՀՄ գրողների միության նախագահության հերթական նիստը։ Օրակարգի հիմնական հարցի մասին («Գրողները Հայրենական պատերազմին») Ա. Ֆադեևի զեկուցումից հետո ծավալված մտքերի փոխանակությանը մասնակցում են սովետական գրականության նշանավոր ներկայացուցիչներ Ի. Ալտմանը, Վ. Կոժևնիկովը, Ի. Աբաշիձեն, Ն. Զարյանը, Պ. Տիչինան, Ա. Իսահակյանը, Ա. Կորնեյչուկը, Վ. Կատաևը, Ի. Էրենբուրգը և ուրիշներ։ Գրիչը ավինին հավասարեցնելու հրահանգը դարձավ անխուսափելի։ Պատերազմի օրերին և հետագայում շատերը (պոետներ, ռազմաքաղաքական գործիչներ) խոստովանեցին, որ պոեզիան, գրականությունը մի այնպիսի վիթխարի ուժ ու նեցուկ էին, այնպիսի ծառայություն ունեցան, որի մասին նախկինում ոչ կարելի էր պատկերացնել, ոչ էլ մտածել։ Պատերազմը ճշգրտեց գեղարվեստական խոսքի ուժի և հնարավորության սահմանները։

Մամուլում, արխիվային փաստաթղթերում բազմաթիվ են վկայությունները այն մասին, որ ժամանակի հավաքները, նիստերը, միտինգները մի-մի ճակատամարտ լինեին կարծես, ուր մարտիկի-զորավարի դերը ստանձնած գրողներն ու գրականության գործիչները ժողովրդին գոտեպնդում, ինքնավստահություն էին ներշնչում։

Հայրենականի առաջին օրերին Դ. Դեմիրճյանը բարձր ամբիոնից աղդարարեց. «Ես ինձ մարտիկ եմ զգում և չեմ ըլանա մեր հայրենիքի ազատության համար թափել արյանս վերջին կաթիլը»։ Պատերազմի և գրականության փոխհարաբերության հարցը, գրականության մեծ կոչումն ու խորհուրդը օրհասի պահերին, իմաստասիրական մեկնաբանություն ստացան Ա. Իսահակյանի կողմից. «Կյանքի ու մահվան անհավասար կռվի մեջ բռնված ժողովրդին հայ գրականությունն էր, որ ոգի էր ներշնչում, քաջալերում դիմադրելու, տոկալու, պահպանելու ազգային անաղարտությունը և ինքնուրույնությունը՝ պաշտպանելու իր իդեալները։

Հայ գրականության հրեղեն, մարգարեական խոսքը բոցավառեց և ամրացրեց հայ ժողովրդի հավատը իր լուսավոր ապագայի հանդեպ, ազատ, երջանիկ ապագայի հանդեպ»[4]։

Պատերազմի օրերին մեծ նշանակություն էին ունենում Իսահակյանի հրապարակային ելույթներն ու հոդվածները («Ֆաշիզմը պիտի խորտակվի», «Հայրենական պատերազմը և հայ ժողովուրդը», «Պատմության տրամաբանությունը մեր օգտին է»)։ Բանաստեղծն ու բանաստեղծությունը մարդկությանը կոչ էին անում ազատագրվել նորագույն չարիքից՝

4 Ա. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 290։

հիտլերյան ֆաշիզմից. «Մենք ճանաչում ենք ու սիրում կլասիկ Գերմանիան՝ «բանաստեղծների ու փիլիսոփաների հայրենիքը»... Մենք խորապես հավատացած ենք, որ ճշմարտությունը և արդարությունը պիտի հաղթանակեն չարության վրա...»[5]:

Պատերազմական գրականությունը ուներ շեշտված հրապարակախոսական բնույթ: Առաջին կրակոցները ունեցան իրենց անմիջական բանաստեղծական արձագանքները: Պատերազմը սկսվելու կառավարական հաղորդագրությանը զուգընթաց հնչեցին մարտակոչի ռիթմով գրված բանաստեղծություններ, երգեր: Հայրենիքի սիրո և ուխտադրուժ թշնամու հանդեպ ատելության զգացմունքները դարձան չափածո կոչեր, մարտական ռիթմեր, ուղերձ-հորդորներ, հրամայական պատգամախոսություններ:

Դու քաղցր ես, հող իմ հայրենի,
Չկա քեզնից պայծառ անուն,
Բայց վտանգի ահեղ ժամին
Երբ սպառնում է թշնամին,
Դու ավելի ես քաղցրանում...

Սա հայ բանաստեղծության անդրանիկ խոսքն է՝ ասված պատերազմի առաջին ժամին: Ն. Զարյանը անձնուրաց նվիրումով ապրեց պատերազմի ամեն օրն ու ժամը: «Երգ մարտից առաջ» բանաստեղծությունը նախնական ձևով ներկայացնում էր ռազմակոչային պոեզիայի մի շարք յուրահատկություններ, որոնք այնուհետև լիարժեք դրսևորվեցին Ն. Զարյանի և այլոց գործերում: «Երգը» սրտաբաց զրույց էր հայրենիքի հետ. «Դու ես տվել ինձ կյանք, արյուն, Առ իմ արյունը քեզ: Ես դեմ կերթամ քո թշնամուն, Որ դու պայծառ ծաղկես»:

Զարյանի ստեղծագործական ուղուն քիչ թե շատ ծանոթ մեկը կնկատեր, որ նրա համար ռիթմի ու ոգևորության մեծ անցում-փոփոխություն չպահանջվեց, քանի որ նրա նախապատերազմական գործերը մեծ մասամբ մարտական լիցք ունեին: Պատերազմը նոր մարտական թեմաներով հարստացրեց նրա քաղաքացիական քնարը: Ն. Զարյանի՝ պոետի և զինվորի դիմանկարն ամբողջացնող գեղարվեստական ուշագրավ վավերագիր է Գ. Էմինի «Պոետն ու զինվորը», ուր բանաստեղծը ներկայանում է իբրև երգի ու զենքի դաշնության լավագույն մարմնացում..

---

5 Նույն տեղում, էջ 326—333:

Երկու հոգի են անցնում մայթով,
Անմահ պոետը՝ գինվորի հետ,
Պոետը՝ երգի գինվոր հաղթող,
Գինվորը՝ գենքի անմահ պոետ։
Անցնոմ են նրանք երկու հոգով,
Որպես մի հոգի և մի անուն...

Գրականության գինակոչի բանաստեղծական ձևակերպումներից են նաև Գ. Էմինի այս տողերը.

Նրանք ուզում են սպանել վաղը,
Տանել երկիրը երեկվա հունով,
Այրել, ինչ հավետ նոր ու անմահ է,
Եվ ստեղծվել է մեր արյան գնով։

Էմինի սերնդակիցներից Հ. Հովհաննիսյանի առաջին արձագանքն արդեն ստանում է ճակատ մեկնելու, մնաս բարևի տեսք.

Պայթեց պատերազմը... Մնաս բարև, սեր իմ,
Որ Զանգվի զառ ափին քաղում էիր վարդեր,
Վայրի, ճերմակ վարդեր, իմ լույս, իմ մտերիմ,
Թողնում եմ քեզ ափին, հեռանում եմ արդեն։

Մարտակոչի վավերաթուղթ է Ա. Իսահակյանի ամենալուր խոսքը։ Սասնա ծռերի, Փոքր Մհերի պաշտամունք ունեցող բանաստեղծը այս անգամ արդեն ստանձնեց Զենով Օհանի՝ հզոր ձայնարկուի պատվավոր առաքելությունը։ Տասնամյակների բարձունքից ասված նրա խոսքը վաստակած իմաստունի ահազանգ էր, մարտահրավեր, որին ականջալուր եղան մարդն ու բնությունը.

Է՛յ ազատ Մասիս, երկնասույզ գահեր,
Է՛յ երկաթակուռ խրոխտ գագաթներ,
Շանթե՞ր եք զոդում, սուրե՞ր եք կռում,
Հրեղեն ցասում ընդդեմ թշնամուն։

Էյհե՛յ, լսեցեք. վեհ հայրենիքի
Կարիճ զավակներ, ժողովուրդներ քաջ,
Ելե՛ք, զարկեցե՛ք, կանգնեցե՛ք արթուն,
Գիտցեք, քնում են գետերն ու քամին,
Սակայն չի քնում երբեք թշնամին։

Հնադարյան գուսանների օրինակով բանաստեղծը իր ամենազոր խոսքով գուժում է պատերազմի բոթը և ազդարարում ընդդիմության պատգամ-խոսքը.

Շո՛ւտ հագեք-կապեք զենքեր ու զրահ,
Գոտեպնդվեցեք ատելությամբ վառ...

Մեծ բանաստեղծի հումանիստական լավատեսությունը խարսխված էր պատմությանը, ժամանակներին և ժողովրդական իմաստությանը: Հայրենակոչ բանաստեղծի ահազանգը շաղկապում էր դարերն ու այսօրը, գալիս էր պատմական հեռուներից:

Պայքարի տրամադրությունները Իսահակյանի գրչի տակ դառնում են մարտաշունչ քայլերգ, լրացնելով բանաստեղծի ռազմերգությունը. «Ելե՛ք, հայեր, ելե՛ք, քաջեր, Հագեք, կապեք զենք ու ասպար, Ձիեր հեծնեք, թռեք եկեք Սարերն ի վեր, ձորերն ի վար»:

Գրականության պատմությունը դասդասել ու սահմանել է պատերազմական բանաստեղծության տեսակներն իրենց առանձնահատկություններով: Երկրորդելով ասենք, որ չնայած ժանրային բազմազանությանը, առաջին շրջանում պոեզիան հիմնականում հանդես բերեց հրապարակախոսական կոչի, ակնարկի, ագիտացիոն մղումների շեշտ՝ ռոմանտիկական գունավորմամբ: Առատ էին մարտի կոչերը՝ բարձր հեռատրականությամբ, հաճախ նաև մեղմ-քնարական, նեղ անձնական մեկնաբանությամբ:

Պատերազմի առաջին օրերի պոեզիայի հետաքրքիր էջերից է Դ. Դեմիրճյանի չափածոն: Քսանամյա զինվորի պես նա կոչ էր անում պաշտպանել հայրենիքը, զինվորագրվում էր ճակատ մեկնողների խմբին, իսկ խոսքով արտահայտում իր անսահման սերն ու նվիրումը հայրենիքին.

Վեր կաց, սիրտ իմ, բացվեց ահա էն օրերի օրը մեծ,
Ճակատագիրն արդեն շրջեց վերջին էջը ահարկու,
Վեր կաց, որ դու պատրաստ լինես ինքդ էլ այսօր ասելու
Լինե՛լ կամ չլինելը մեր,
Երբ զայրացած հայրենիքը զավակներով միասին,
Ծառանալով օրհասի դեմ, վեր է կացել վճռական տալու
գրոհը վերջին:

Հայրենիքի պաշտպանության մասին քնարական կոչը միաժամանակ անկեղծ, սրտաբաց զրույց է սեփական խղճի հետ, յուրատեսակ կոչ-երկ-

խոսությունն, որը որոշակիորեն սահմանում է այդ ահեղ օրերին մարդկանց ապրելու նպատակը:

Միանգամայն բնական էր պատերազմի առաջին ամիսների մարտակոչային բանաստեղծության առատությունը: Գրականության գործիչը նախընտրեց ամենաանհրաժեշտը՝ մարտական ժանրը. դիմում, պատգամախոսություն, երդում, մարտակոչային ուղերձ և այլն:

Պատերազմի տարիներին և հատկապես հետագայում, երբ ի մի էին բերվում պատերազմի պատմության դրվագները, զուգահեռաբար ճշտվում էին գրականության ավանդները: Բանաստեղծն ու բանաստեղծությունը միշտ էլ առաջին օգնության ամենածանր ու պատասխանատու ճակատամասում էին՝ այնտեղ, ուր վիշտն ու հառաչանքն էր տիրականորեն լսվում: Ուղերձ-պատգամախոսության փայլուն օրինակ է Ն. Զարյանի «Ուղերձ իմ ժողովրդին» բանաստեղծությունը, որը շիկացած խոսք էր՝ ուղղված աշխարհի չորս ծագերով ցրված ողջ հայությանը.

Իմ հայ ժողովուրդ, եղբայրներ, քույրեր հայրենապապակ,
Որտեղ էլ որ կաս այս հողմագալար երկրի երեսին,
Որ կիսագնդում, որ ծովի ափին, որ երկնքի տակ,
Լսիր քո որդուն, քո բանաստեղծին:

Հայ ժողովրդին ուղղած խոսքը ամբողջական, աղդեցիկ դարձնելու նպատակով՝ հեղինակը պատմական ակնարկով, ճշգրիտ անդրադարձերով հիշատակում է մեր պատմության այն շրջանները, որոնք համահնչուն էին նոր օրերին և հիշեցնում էին Հիտլերի նախորդների անմիջական մասնակցությունը հայոց պատմության աղետին: Հիտլերյան դազանություններին զուգորդվում են հայոց պատմության խոսուն էջերը՝ հին Հռոմից, արաբական արշավանքներից, թաթար-մոնղոլական հեղեղից մինչև 1915 թ.

Այդ մոնղոլական հեղեղն է գալիս խուժդուժ ոռնաձայն,
Որ քեզ տեղահան անտառների պես քշի ու տանի,
Բյուզանդիոնն է դա, որ խարդախ-անարդ աղվեսի նման
Մեր տունն է մտնում, գեղակերտ Անին:

Պատմության լեգենդար իրողությունների թվարկումը Զարյանի ռեալիզմի առանձնահատկությունն է: Նրա ամեն մի ստեղծագործություն ռազմական առաջադրանք էր, որը մարտիկ-բանաստեղծը կատարում էր նվիրվածությամբ, ամեն անգամ շարունակելով, վերսկսելով սրտաբաց զրույցը մայր ժողովրդի հետ: Մինչ մեծ Հայրենականը պոետը առավելապես իր իդեալները կրողների՝ դրական հերոսների հետ էր:

Ահեղ վտանգի պահին բոլոր պայմանական պատնեշները վերացան, և նա մեր պատմության քառուղիներում վերագտավ ժողովրդին, որին ոգեկոչեց ընդդիմանալու ու հավերժելու։ Հրապարակախոսական լիցքով բնորոշ է նաև «Մարտակոչ» բանաստեղծությունը, ուր երգը դառնում է արկի շառաչ, պայթում ոսոխի տան դռան շեմին, ցուցադրում ռազմականացված պոեզիայի իմաստն ու էությունը.

Թըռի՛ր, իմ երգ, որպես արկի շառաչ,
Որպես մըրիկ, նետվի՛ր նորից հանդես,
Պայթի՛ր ոսոխների դռան առաջ,
Նրանց ականջի տակ շաչի՛ր-այսպե՛ս։

Ուղերձ-մարտակոչի պոեզիայի լավագույն օրինակ է Զարյանի «Գերմանիա» հարցում-դիմում բանաստեղծությունը։ Գերմանական ժողովրդին, գերմանական հանճարին և ֆաշիզմի հանցագործ պարագլուխներին սահմանազատելը գաղափարական-գեղագիտական որոշակի սկզբունք էր սովետական գրականության մեջ։ Զարյանի «Գերմանիա» բանաստեղծությունը պատերազմական հանցագործներին ու ժողովրդին սահմանազատելու հնօրյա իմաստության նոր ձևակերպումներից է։ Վկայակոչվող պատմության փորձը ասում է, որ Հիտլերի ոհմակը ոտնահարում է գերմանական ժողովրդի լուսավոր անունների հիշատակը.

Քո մեծ լեզվով, որով երգեց Գյոթեն,
Հրզոր լեզվով Մարքսի ու Էնգելսի,
Հիտլերն է հոխորտում աշխարհի դեմ։
Ինչպես դու թույլ տըվիր, որ նա խոսի։
Գերմանիա, ո՞ւր հասավ անկումը քո։

Բանաստեղծական մարտակոչի մի այլ օրինակ է «Միցկևիչը և Հիտլերը» ստեղծագործությունը։ Միցկևիչի արձանի վկայակոչումը խորհրդանշում է լեհ ազգին, Լեհաստանին սպառնացող վտանգը.

Կանգնած էր Կրակովում արձանն Ադամ Միցկևիչի
Որպես կոթող Լեհաստանի ազատաբաղձ հոգու։
Կանգնած էր սեգ իր կեցվածքով լեհ բանաստեղծը մեծ,
Վսեմ իդեալների կախարդ երգիչն ու ոահվիրան,
Երբ այդ պահին, ցուլի նըման պարարտ ու շնչահեղձ,
Հիտլերական խորոզախոսը խեթ նայեց նրան։
—Տեսեք սըրա կեցվա՛ծքը,— բառաչեց նա հեգնորեն,
Սա լեհ է, իրավունք չունի կանգնել այսպես հըպարտ։

ժողովուրդների ստրկացման, ազգերի ոչնչացման ֆաշիստական գաղափարաբանության ակնառու փաստերից մեկը կրքոտ բողոքով արձանագրում է հայ բանաստեղծը: Նրա խոսքի մարտական, ահեղագոչ թափը բոլոր կարգի պայմանականությունները ու խորհրդանշական աղերսնեը դարձնում է իրական, տեսանելի-հասկանալի: Հեղինակը իրապաշտական հաղորդակցման լայն ուղիներ է գտնում դեպի ընթերցողը, որի շնորհիվ անշունչ արձանը կենդանի ներգործում է՝ զոհի անմիջականությամբ, ռազմի երգին հաղորդելով նշանառուի անվրեպություն:

Բանաստեղծական կառույցի շրջանառության ոլորտը բերված գերմանական, լեհական հանճարի վկաները խորհրդանշում, առարկայացնում են ֆաշիզմից մարդկության սպառնացող ամենօրյա վտանգի ողբերգական հեռանկարները: Բանաստեղծի ըմբռնումով այդ ամենը կանխելու առաքելական մեծ խորհուրդ ունի երգը, գրականությունը. «Թռի՛ր, իմ երգ, որպես արկի շառաչ, Պատռիր, անցիր բերդերն անմատչելի, Եվ հայրենի հողից ավյուն առած՝ Շաչի՛ր անկումը, վերջը Հիտլերի»:

Մարտակոչի, հրապարակախոսական բռնկումի օրինակները բազում են Ն. Զարյանի այս շրջանի ստեղծագործության մեջ՝ «Քեզ հետ ենք Մոսկվա», «Մենք չենք տա Մոսկվան», «ՍՍՀՄ», «Մոսկվա», «Կիևը մերն է», «Լսե՛ք դարեր» և այլն, և այլն: Հայրենական պատերազմի բոլոր օրերին ու ժամերին Ն. Զարյանի պոեզիայի հարձակողական թափը չկորցրեց իր լիցքը, նրա խոսքը հարձակողական էր նույնիսկ նահանջի ծանր օրերին:

Ռազմակոչի, ուղերձի, ռազմական առաջադրանքի գրական տեսակը, սակայն, չխանգարեց բանաստեղծներին իրենց ոճով, գեղարվեստական մտածողության իրենց սկզբունքներով մասնակցելու ռազմականացող գրականության վերակառուցման ընթացքին.

Է՛յ-հե՛յ, շարժվեցեք, կանգնած անտառներ,
Ալեկոծվեցե՛ք, ծովեր մթագին,
Խոյացի՛ր, արև, իջե՛ք ջրվեժներ.
Ծովե՛ր, բարձրացե՛ք, խեղդեցե՛ք նրան...,—

գոչում էր Հ. Շիրազը՝ նոր տեսք ու բովանդակություն տալով իր քնարերգությանը: Պատերազմի ահագնացող վտանգը ընկալվում-վերարտադրվում էր տիեզերական չափերով.

Օ՛, երկինք՝ պսակ հավիտենության,
Աստղեր, դուք զանգեր երկնի գմբեթի—
Արեգակ՝ օվկիան դու մայր զորության,
Դու լուսե ստինքն այս տիեզերքի,

Ծովեր՝ տարերքը մշտըմբոստության,
Լեռներ՝ եղջյուրներ դուք հողագնդի,
Եվ դուք անտառներ՝ վահաններ գարնան,
Եվ դուք ջրվեժներ՝ բաշեր բնության,
Մի՞թե չարի դեմ դեռ նիրհեք սլիտի,—
Նա կուզե ձեզ էլ ոտնատակ անել,
Ազգերը խեղդել մի գերեզմանում։

Պատերազմական գործողությունների ալիքը բանաստեղծին հասցնում է հողագնդի բարձրագույն կետին, որտեղից հզորաձայն մունետիկի նման ավետում է.

Ես, հողագնդի կտուրից ահա
Կանչում եմ ճիչով մայր ծիծեռնակի,
Որի ձագերին ցինն է մոտենում,
Կանչում եմ, գոչում՝ սուր մերկացրեք,
Ելել է մարդու ոսոխն ամեհի,—
Դուք նրա մահով կյանք խնկարկեցեք։

Տիեզերքի մեծ զանգահարի պաշտոնն է ստանձնում բանաստեղծը և ամենքին լսելի, սրտամոտ հնչեցնում տիեզերական զանգի ղողանջները. «Բայց սիրտս զանգ է դառել տագնապի Ու խիղճս նրա լեզվակը ոսկի...»։ Պատերազմի և պոեզիայի փոխհարաբերության Շիրազի սահմանումը շատ ինքնատիպ է՝ գեղագիտական հավատամքի հերթական արտահայտություն. «Ես, որ տխրեցի մահով մի ծաղկի, ես, որ մրջյունը չարի ոտնատակ, ես մռնչում եմ՝ նա մեռնի պիտի եվ հավերժ մնա մահվան ոտքի տակ»։ Բանաստեղծի գեղարվեստական մտածողության համամակարգում եղած ժողովրդական-բանահյուսական երանգները այս շրջանում դառնում են գերիշխող։ Հայոց էպոսի հերոսական շունչը, եթե մի դեպքում դառնում է Խսահակյանի «Ռազմակոչի» առանցքն ու էությունը, ապա մյուս պարագային՝ պատերազմի դեմ ծառացած Շիրազի ռազմի քնարի էական բաղադրիչը։ Պատերազմի առաջին օրերի բարի երթի օրինակներից է նրա «Կգնանք կռիվ» քայլերգը.

Կգնանք կռիվ, էլի կգանք տուն,
Երբ փոշիանա անարգ թշնամին,
Մեր քույրերը մեզ վարդեր կբերեն,
Եվ հովերի պես կարոտով արթուն

Մեր մայրերը մեզ ջերմ կհամբուրեն։
Թշնամին է չար դավել գիշերով
Հե՜յ, իմ ընկերներ, գնացինք-կգանք։

Այդ օրերին Շիրազը գրում է գոտեպնդող, հերոսական թափի մի բանաստեղծություն, որը, կարծես, մարդկային հոգեկան-ֆիզիկական հնարավորությունները փառաբանող դիցաբանական հիմն լինի.

Սիրտս ալևոր կաղնու մեջ դրի
Կռացած կաղնին նորից բողբոջեց,
Բարձրացավ կանգնեց ընդդեմ հողմերի,
Եվ ջահելացած՝ նորից շառաչեց...
Եվ մատաղ սիրտս, ճախրանքի ծարավ,
Ջառամյալ արծվի կրծքի տակ դրի,
Մեռնող արծիվը թև առավ-թռավ
Որսի հետևից չահել օրերի...

Պատերազմական իրադրությունը իր ձևով էր իմաստավորում Գ. Բորյանը, որի ռազմակոչն ու երգումը միաձուլված են ռազմի դաշտ մեկնելու «մնաս բարևի» խոսքին։ Նրա «մնաս բարևի» խոսքը հաղթանակի հավատի երգում է.

Հայրենի լեռներ, ջրեր խոխոջուն,
Մեր կանաչ դաշտեր, ծաղիկներ պայծառ,
Մեր շեն այգիներ՝ զմրուխտ կանաչում,
Դու իմ հայրենի նվիրական հող,
Մայրեր և քույրեր, դուստրեր արևաշող,
Որ կյանք եք տվել քաջերի բազում,—
Մնացեք բարով, Թող արտասուքի
Կաթիլների մեջ հավատը ցոլա...
Երդվում եմ ահա—մինչ շունչն իմ վերջին
Ես կմաքառեմ մայր հողիս համար...

Գ. Բորյանի ռազմի քայլերգի և «մնաս բարևի» երգերում առկա են դասականների բարի ավանդները։

Մութ ամպերն են դիզվել ահա,
Սև ոսոխն է ելել մեր դեմ...
Ելնենք-կապենք զենք ու զրահ,
Ելնենք-եղբայր չարին ընդդեմ։
Ի զե՜ն, ի զե՜ն...

Բարի երթի, բարի ճանապարհի, հաղթական վերադարձի պատգամ-մաղթանքներ էին նաև Գ. Սարյանի բանաստեղծական շարքերը՝ «Խոսք բարի երթի», «Խոսք առավոտյան», «Մայրական խոսքեր», «Պատգամ», «Գնա, քո հոգին երբեք թող չամպի» և այլն: Իրեն հատուկ քնարական մեղմությամբ, վերադարձի լեցուն հավատով Գ. Սարյանը բարի երթ է մաղթում ռազմաճակատ մեկնող զինվորին: Զինվորին որպես զորավիգ հայրենի հողը սրբազան մասունքի նման առաքվում է ռազմի դաշտ: Քնարական լավատեսության խորհրդանիշը, հաղթանակի համար պայքարող զինվորի նեցուկը հայրենի հողի փաթեթն է: Հայրենի բնության մասունքները՝ հողը, արևը, ջուրը, կամքն բանաստեղծի մասնակցում են ճակատ մեկնող զինվորի սրբազան պայքարին:

Մեծ Հայրենականի ուշագրավ արձագանքներից է Գ. Սարյանի «Խոսք ռուս ժողովրդին» բանաստեղծությունը: Ռուս ժողովուրդը մահու և կենաց կռվում միայնակ չէ, ասում է բանաստեղծը, նրան թև ու թիկունք են Միության ժողովուրդների մեծ ընտանիքի զավակները, որոնք տվյալ պարագայում խորհրդանշում են իրենց էպոսների հերոսներին.

Գալիս են նրանք՝ Դավթի ցեղը քաջ,
Եվ Տարիելի սերունդներն արի,
Եվ Բոգդանները տոկուն, աննկուն,
Եվ Կալմիկների Ջանգարն է գալիս...

Պատերազմի առաջին օրերի բանաստեղծական ձևակերպումները բազմաթիվ էին ու բազմազան, որոնցից մեկն էլ Ս. Տարոնցու նվիրումի այս հավատարմագիրն է. «Չկա այսօր ինձ համար Աշխարհում այլ հույզ ու միտք Դու ես հոգուս մեջ հիմա, իմ սրբազան հայրենիք»:

Տարոնցին մեկն էր այն բանաստեղծներից, որը հայրենիքի կոչով զինվորագրվեց բանաստեղծական մարտարշավին և ամբողջ էությամբ նվիրվեց նրա պաշտպանության վեհ գործին: Դրա վկայությունն են նրա «Ռազմի շեփոր» (1941), «Պատերազմ» (1942), «Կրակն քառուղիներով» (1944) գրքերը: Քնարական մաղթանքը, բարի երթի խոսքը մարտակոչի տարբերակներ էին՝ բազմազան արտահայտություններով:

Իր հերթին Ա. Վշտունին քնարական բարի երթի մաղթանքը շաղախում էր նորօրյա բանահյուսության մտապատկերներով: Նրա ստեղծագործությունը պատերազմական շրջանի բանահյուսության հետաքրքիր էջերից է. «Ելնեմ ալ ձիս թամբեմ, Յարըս նստի թամբին: Յարիս կռիվ ճամփեմ, Մեռնեմ յարիս ճամփին...»:

Պոեզիայի կարևոր էջերից են հերոս հաղաքներին, գերի հաղաքներին ձվիրված ձոներգերը, որոնք մի յուրատեսակ որակ էին կազմում պատերազմի գեղարվեստական տարեգրության մեջ։

Ժանրային ինքնուրույնություն և տարածում գտած ուղերձ-զորավիգի թեման ուներ իր նախորդները։ Ռուս գրականության մեջ դրա լավագույն օրինակը Պուշկինի «Աքսորյալ դեկաբրիստներին» հանրահայտ բանաստեղծությունն է. «Հպարտ ապրեցեք, ով աքսորյալներ, խավար հանքերում, հեռու Սիբիրի»։ Այս բանաստեղծական տեսակը վերածընունդ ապրեց պատերազմի տարիներին։ Ուղերձ-զորավիգի գոտեպնդող խոսքը քաղաքներին, հանրապետություններին, ազգերին՝ ժամանակին էր, հրատապ, սրտամոտ-հուսադրող։ Երբ գերմանական զորքերը գրավեցին Ուկրաինայի մայրաքաղաքը, առաջիններից մեկը հնչեց Ն. Զարյանի լավատեսական մարտական հեռագիր-խոսքը Ուկրաինայի գրողներին, ուկրաինական ժողովրդին. «Կիևը մերն է»։ Նրա սրտապնդող խոսքում գերված մայրաքաղաքը խորհրդանշում էր Ուկրաինայի և ամբողջ երկրի անպարտելիության գաղափարը։ Հայ բանաստեղծը կիսում է ուկրաինացի գրչեղբայրների և ժողովրդի վիշտը.

Հիտլերը բրդոտ իր թաթը սեղմեց
Ջքնաղ Կիևի կրծքին մայրական։
Մերն է ձեր վիշտը՝ ցասումը ձեր մեծ,
Գրչի եղբայրներ, Տիչինա, Բաժան...

Կիևը, Ուկրաինան խորհրդանշում էին պատերազմի սկզբում մեր երկրի մեծ կորուստները, որի ազատագրման կոչերը բազմազան ձևակերպումներ ունեցան։ Պատերազմի հետևանքով աղավաղված Ուկրաինայի բնանկարը ցավով է նկարագրում Ա. Գրաշին. «Ուկրաինայի կեռասիներ ծըվատված, Պոլեսիայի խնձորիներ ֆեաուված, Արտեր այրված, վայրեր վառված, ամայի, Հայ զինվորի սիրտն է ցավում ձեզ համար»։ Ուկրաինայի ազատագրումը ամենօրյա մտահոգություն էր դարձել հայ բանաստեղծության համար և հնչեց ամենաբազմազան երանգավորումներով ու հուզական շեշտերով։ «Ուկրաինայի ծաղիկներ քնքուշ, քնքշագին, Շևչենկոյի խոհերի պես գունագեղ, Լեսյա Ուկրաինկայի երգի պես տխրագին, Ո՞ւր են հիմա վարդերը ոսկեգեղմ...»,— գրում էր Ս. Տարոնցին։ Անհանգստության, տագնապի շարժառիթները պարզ էին ու հասկանալի. Կիևին սպառնացող վտանգը սպառնում էր ամբողջ երկրին։

«Կիևը մերն է» կոչին հետևում է հայ բանաստեղծի հաջորդ ահազանգը. «Մենք չենք տա Մոսկվան»: Սովետական ժողովրդի համար Մոսկվան քաղաքներից սրբազանն էր, և պարտավորեցնում էր հայրենասիրական գերագույն անձնազոհություն:

Միաժամանակ, Մոսկվան ժողովուրդների բարեկամության օրրանն է, հանուն որի ազգերը պատրաստ են ամեն կարգի զոհողության: Եվ բանաստեղծը նորից ու նորից կոչ է անում կրծքով պաշտպանել այն.

Շարժվիր, տափաստան, հողմե՛ր, սուրացեք դեպի
թշնամին.
Այս մութ ուղխի դեմ կանգնեցեք անառ, կովկասյան
լեռներ,
Թող հերոսանա ամեն ժողովուրդ այս ահեղ ժամին,
Շեփոր վերցըրեք, երգի՛չ ընկերներ:

Մոսկվային նեցուկ լինելու կոչը տարբերակվելով լիցքավորվում է, դառնում առավել քան հուսադրող ու անձնուրաց. «Քեզ հետ ենք Մոսկվա... Ջկա մեր հայոց բարձրիկ լեռներում կենդանի մի սիրտ, Որ չբոցկըլտա որպես վրեժի սրբազան կրակ»:

Նմանօրինակ մտորումներով Գ. Սարյանը գրում էր. «Քնում, արթնանում եմ՝ մտքերիս մեջ Մոսկվան... Մոսկվան՝ սիրտը երկրի, թշնամու դեմ ահեղ, Գիտցիր, նենգ թշնամի, դու չես հասնի նրան, Բնակվում է այնտեղ մի անխորտակ հավատ, Երկու հարյուր միլիոն սրտով զրահապատ»:

Պաշտոնական տեղեկատվությանը զուգընթաց բանաստեղծությունը երկարակյաց երկրորդ կյանք էր տալիս ամենօրյա փաստին, օրվա իրադարձությունները արժեքավորվում էին գեղարվեստական խոսքով: Մինսկի, Կիևի ու Մոսկվայի կողքին նմանօրինակ խմաստավորման է արժանանում Լենինգրադի պաշտպանությունը: Քաղաքացիական լիցքով է իր խոսքն ուղղում պաշարված քաղաքին Ս. Կապուտիկյանը. «Լենինգրադ, եղբայր, ահա բացվել է բաղձալի ճամփան, Որ բերում է քեզ վարձատրությունը քո տառապանքի»:

Բանաստեղծուհու ու քաղաքի մտերմիկ զրույցը քնարական երանգ է տալիս չափածո շաղախին: Եթե Կապուտիկյանի մտորումների առիթը շրջափակված քաղաքի և երկրի միջև ճանապարհի բացման իրողությունն է, ապա Վահունու երկխոսություն-բացատրագիրը հյուսված է ռուս մեծ բանաստեղծ Պուշկինի օգնությամբ: Պետերբուրգի հանդեպ ունեցած Պուշկինի մեծ սերը փոխանցվել է հայ բանաստեղծին, և նա «գանգրահեր պոետի» հետևությամբ սրտառուչ խոսքեր է հղում Լենինգրադին: Վեր-

հիշվում են քաղաքի պատմության հետ կապված հերոսական մաքառման դրվագներ՝ Պետրոս Մեծից մինչև Ավրորայի համազարկը։ Այդ ամենը ասում են, որ քաղաքը միշտ էլ անպարտելի է եղել՝ այսօր առավելապես. «Քո կառուցման ահեղ օրից Դեռ չի հաղթել քեզ թշնամի»։ Օդեսայի քաջարի պաշտպանների հետ էր Տարոնցին.

Օդեսա, չքնաղ, հերոսական, հայրենի քաղաք,
Աշխարհը գիտե, որ քեզ օղակող թշնամու հորդան
Ջար է ու մոլի, և խուժում է դեռ նա բազմազազակ
Թարթառի նման։

Ժամանակավորապես թշնամու գերության մեջ գտնվող քաղաքները, վտանգի առաջին գծում եղածները, բանաստեղծության մտահոգությունը դառնալով, կարծես զգում էին նրա օգնության կարիքը։ Գեղարվեստական խոսքը հավասարազորվել էր զենքին։

Առանձնակի արժեք ունեն Թ. Հուրյանի պատերազմական երգերը, հատկապես «Սևաստոպոլ» բանաստեղծությունը։ Այն, ըստ էության, ինքնակենսագրական է՝ ներդաշնակված գրողի պատերազմական կյանքին։ Հուրյանի «Սևաստոպոլյան երգերը» ծնվեցին հերոս քաղաքի պաշտպանության ամենածանր օրերին։ Դրանք ժամ առ ժամ կատարվող ռազմական գործողությունների անմիջական արձագանք ու տպավորություններ են։ Սևաստոպոլի պաշտպանների առաջին շարքում էր բանաստեղծ Հուրյանը, որտեղ և 1942 թ. հունիսի 23-ին ընդհատվեց նրա հերոսական կյանքի ուղին։ Մարտիկ-բանաստեղծի խոսքը մահամերձի մի ինքնատիպ սիրո խոստովանություն է հերոս քաղաքին։ Բանաստեղծի զրույցը Սևաստոպոլի հետ անմիջական էր՝ երես առ երես։ Նա զենքն ու գրիչը ձեռքին ամեն շենքի, ամեն տան համար պայքարում էր քաղաքի պաշտպանների շարքերում։ Շարքի բանաստեղծությունների մեծ մասը գրվել է խրամատում։ Դրանք, կարծեք, այդ մարտերի ամփոփագրերն են՝ պայքարի վավերագրական էջեր։ «Սևաստոպոլյան երգեր», «Սևաստոպոլ», «Մակենզիայան լեռներում», «Վերադարձ», «Ծխում է նորից» գործերը Ղրիմի համար հայ բանաստեղծի մղած մարտերի կենսագրության հերոսական էջերն են.

Թողած հիվանդանոց և անկողին ճերմակ
Եվ հրաժեշտ տալով գիության քույրերին,
Նորից ձեզ հետ եմ ես, բախումներում այս տաք,
Ուր արյունն է հոսում իմ քաջ եղբայրների։

Վերադարձա ձեզ մոտ, կռվե՛նք, իմ ընկերներ,
Կրծքներս դեմ տված չարիքին աշխարհի,—
Լավ է երգը շուրթին ոտքի վրա մեռնել,
Քան ապրել շղթայված, որպես ճորտ ու գերի։

Իսկ հերոսական ուղու ավարտից հինգ օր առաջ՝ կռվի դադարի պահին, գնդակների տարափի տակ բանաստեղծը գրում էր. «Մահ են ընդունում իմ ընկերները, Բայց նահանջ չկա, չկա մեզ համար, Ընկածի կողքին կանգնում են նորերը, Պատրաստ մեռնելու դյուցազնաբար։ Մահը նայում է անզոր, զարմացած, Մահը սարսափած հեռու է գնում»։ Բանաստեղծ Թ. Հուրյանը մեկն էր այդ ռոմանտիկներից, որ երգը շուրթին, զենքը ձեռքին պայքարում և զոհվում է հանուն հայրենիքի՝ երգով ու գրչով կերտելով իր վաղամեռիկ սերնդի հուշարձանը։

Հերոս քաղաքների, հանրապետությունների ազատագրման, պատերազմական կենսագրության բազմաղան նվիրյալ նահատակների անունների կողքին դրոշմվում էին նաև հայոց մարտիկ-բանաստեղծների անունները։

Հայրենական պատերազմի ամենածանր օրերին անգամ պոեզիան երբեք նահանջի պահեր չապրեց։ Ավելին՝ այն թափանցում, հասնում էր պաշարված քաղաքներն ու շրջանները՝ հաղթանակի հավատ ներշնչում պայքարողներին։ Առաջին օրերի, ամիսների մարտակոչի երգն իր բազմազան դրսևորումներով մի տեսակ ռազմականացման-անցման շրջան էր, երբ գրիչը հավասարազոր էր դառնում սվինին։

Ռազմի ծառայության կոչված մարտակոչին զուգընթաց ռազմագրական գործողությունների առաջին գիծ է դուրս գալիս **երգիծական պոեզիան**։ Մամուլում, ռադիոյով, էստրադային բեմահարթակներում, ռազմաճակատի առաջին գծում դադարների պահին ներկայացվում էր թըշնամու անմարդկային էությունը։ Երգիծական պլակատի մակագրությունները պատերազմական երգիծանքի լավագույն նմուշներ էին։ Ջափածո երգիծական հրապարակախոսությունը շրջանառության մեջ էր դրել երգիծանքի բոլոր հին ու նոր բնութագրությունները. «պատմության ճամփի մեծ ավազակ», «օրհասի ճիվաղ», «դարերի խորքից աշխարհ խուժած բրդոտ կայեն», «արնածարավ ֆաշիստ-շնագայլ», «ժանտախտի բացիլ»։ Վկայակոչվում էին մարդկության պատմության հին ու նոր դարերի գորշ էջերը, որոնց գերազանցել էր ֆաշիստական մարդագայլը։

Հիտլերին և նրա ավազակախմբին տրված երգիծական բնութագրականները պատերազմի ընթացքում շրջում էին որպես թևավոր արտահայտություններ.

Եվ նրա անարգ դիակի վրա աչքեր չեն թացվի,
Եվ չեն կառուցի ոչ փառքի կոթող ու ոչ դամբարան։
Եվ նա կթողնի գալիք դարերին մի գարշ հիշատակ,
Թե մարդ եղել է այսքան մարդակեր և այսքան տխեղծ։

Պատերազմական երգիծանքի ուշագրավ օրինակ է Զարյանի «Հիտլերը զոոպարկում» բանաստեղծությունը, որի տպագրությունից շատ չանցած հեղինակը այն ընդարձակեց՝ ներկայացնելով որպես դրամատիկական-երգիծական հեքիաթ-հրապարակախոսություն։ Այս է սյուժեն. նորահայտ գազանին ձեռք բերելու մտահոգությունը պատել է գազանանոցի տնօրենին. «Գազանանոցի վարիչը մի օր Առաջարկ արավ իր որսորդներին, Որ զենքեր առած ընկնեն սար ու ձոր Կենդանի բռնեն, բերեն Հիտլերին, Չէ, չկա երկրի ծոցում սրբազան Այդպիսի ստոր, անազնիվ գազան, Պետք է կառուցել գազանանոցում Առանձին վանդակ՝ հատուկ Հիտլերին։ Եվ զոոպարկում այդպես էլ արին»։ Հիշատակելի են նաև Տարոնցու «Հիտլերն ու Աթիլլան», «Զրույց շատակեր Շրեյդերի, զինվոր Պիկի և մի աքլորի մասին», «Ֆրանց Ֆինկե», Վշտունու «Վիլլի Վոլֆ» պոեմներն ու բալլադները։

Բ

Հայրենական պատերազմը շոշափելի իրողություն դարձավ առաջին զոհերով, առաջին սխրանքներով։ Մինչ այդ շատերի համար պատերազմը ինչ-որ հեռվում կատարվող դեպք էր կամ տագնապալի հաղորդագրություն։ Ռազմաճակատում և թիկունքում կրակահերթ հիշեցնող ռազմակոչը որոշ չափով վերացական բնույթ ուներ։

Իրական հերոսների մասին խոսքը, իրական սխրանքները առարկայորեն տեսանելի էին դարձնում իրողությունները:

Դեռ չէր լրացել պատերազմի առաջին երեսուն օրը, երբ երկրով մեկ թերթերը, ռադիոն, նամակները ազդարարեցին կապիտան Գաստելլոյի անօրինակ քաջագործությունը։ Մեր անծայրածիր երկրում անասելի արագությամբ նրա անունը դարձավ հայտնի, հարազատ անուն։ Հայ գրականության մեջ Գաստելլոյի անձնուրաց նվիրումի առաջին արձագանքը Զարյանի «Կապիտան Գաստելլո» ծավալուն բանաստեղծությունն է։ Դա հերոսի սխրանքի պատմությունն է, հեղինակի նոր մարտակոչն ու զայրույթը նզովյալ թշնամու դեմ։ Հայրենիքի պաշտպանության անձնազոհ նվիրումը հասկանալի է դառնում, քանի որ հայրենիքն սկսվում է Գաստելլոյի տան շեմից, այդ տանը ննջող մանկան չխամրող ժպիտից.

Ներքևը ռազմադաշտն է փոթորկվում,
Իսկ վերը, հայրենի երկինքն ահա,
Անտառներից այն կողմ, կապույտ միգում,
Կապույտ ու լուսավոր մի սենյակում,
Ննջում է կապուտաչ մի երեխա...
Եվ հարազատ, սիրող մի զույգ աչքեր
Հույսով լեցուն նայում են երկնքին...
Օ՛, դյութական և անմոռաց պատկեր։
Նա հայր է երջանիկ և ամուսին...

Պատումի հրապարակախոսական, մարտական կիրքը հավաստիություն է ձեռք բերում մարդուն մարդեղենացնող կարևորագույն գործոնների վկայակոչմամբ. երեխա, կին, տուն, հայրենիք։ Սրանք առարկայացած այն խորհրդանիշներն են, որտեղից սերվում են բոլոր ժամանակների հերոսների անձնուրաց սխրանքները։

Ամեն օր ու ամեն ժամ անուն ազգանունով, որոշակի հասցեով երեվացող հերոսները մերձեցնում են Հակատային կյանքը և գրականությունը։ Ռուս, ուկրաինացի և այլազգի հերոսների հետ երևացող հայ քաջամարտիկների հիշատակումը վավերացնում էր հայ ժողովրդի մասնակցությունն ու նվիրումը հայրենականի գոյամարտերին։ Հայ ժողովրդի զավակների՝ ավագ լեյտենանտ Գազազյանի, մայոր Ապրեսյանի սխրագործությունները «Պրավդան» (1941, 25 օգոստոսի) գնահատեց որպես անձնուրաց հայրենասիրության ուսանելի օրինակներ։ Նույն օրերին լույրը վավերացվում է Զարյանի «Պարծանք» ստեղծագործությամբ. «Հաստավ մեզ կայծակի արագությամբ խիզախ Հախրումներիդ համբավը մեծ. Շողաց Արարատի կատարն անամպ Եվ սիրտըս պարծանքով թևավորվեց»։

Հայրենական պատերազմի հայ հերոսների մեջ իր պատվավոր տեղն ունի գնդապետ Սիմոն Զաքիյանը։ Գնդապետի մահը ունեցավ գրական բազմաթիվ արձագանքներ։ Զարյանի «Նրա վերջին խոսքը (Գնդապետ Զաքիյանի հիշատակին)» հայազգի զորավարի մահվան բոթի առաջին արձագանքն էր։ Գործող բանակում գտնվող հայ բանաստեղծը քնարական ապրումով ներկայացնում է հերոսի կյանքի վերջին րոպեները։ Հերոսականն ու առօրեականը ռազմի դաշտում կողք-կողքի էին։ Զարյանը հերոս հրամանատարի կյանքն ու մահը ներկայացնում է որպես դյուցազնական նկարագրի վավերական վերջաբան, որպես իմացյալ մահվան արտահայտություն. «Նրա խոհերն ու խոսքերն իր վերջին Թռան ինչպես վերջին արկի շառաչ,— Ինձ միացրեց հրետանու պետին... Կրակ... Հանուն հայրենիքի... առաջ»։ Վերջին տողերի իրապատում բնույթը վկայում է Զաքիյանի մարտական զինակիցներից մեկը. «Մահանալուց առաջ

գնդապետը հրամայում է, որ ես ներկայանամ իրեն. լսեց իմ զեկույցը: Նա դեռ իր մեջ ուժ գտավ ամուր սեղմելու մարտական ընկերների ձեռքը: Ապա գնդապետը տվեց իր վերջին հրամանը. «Ավելի ուժեղացնել կրակը ֆաշիստական աղտեղության վրա: Հանուն հայրենիքի, հանուն մեր ժողովրդի, հառաջ, դեպի հաղթանակ» («Կոմունիստ», 1948, № 79):

Կառավարական հատուկ որոշմամբ հայ զորահրամանատարի դին Ղրիմից տեղափոխվեց և թաղվեց Երևանում: Այդ արարողությունը նույնպես հակաֆաշիստական մեծ ալիք առաջացրեց հայության շրջաններում: Գնդապետ Զաքիյանի հիշատակին բանաստեղծությամբ հանդես եկավ Ա. Խահակյանը: Բանաստեղծը հայ զորավարին ու հերոսին ներկայացնում է որպես մեկն այն զոհերից, որոնք պատմության մեջ քայլելու իրավունքը նվաճում են նահատակվելով հանուն հայրենիքի.

Հերոսական ընկերներով միասին
Կայծակի պես դու շանթեցիր թշնամուն,
Իդեալների վեհ դրոշը քո ձեռին,
Քաջի մահով ընկար ռազմի սուրբ դաշտում:

Քո սիրելի հայրենիքում նոր, ազատ,
Որ քեզ տվեց դյուցազնի կամք ու կորով,
Ամեն մի սիրտ մորմոքում է քեզ համար,
Եվ գլուխներ խոնարհում են հարգանքով:

Քո ճակատը՝ հաղթանակով պսակված,
Մեր պատմության մեջ քայլում ես դու փառքով,
Եվ ահա մեր ճակատները խոնարհած,
Գործիդ հանդեպ բարձրանում են պարծանքով:

Ե՛վ Ա. Խահակյանի, և՛ Ն. Զարյանի խոսքի միջով անցնում է հնօրյա գրչությամբ ավանդված հայրենասիրական մաղթանքը. «Վասն Հայրենյաց մեռար, Դու շատ ապրեցար...»:

Անհնարին է առանց հուզմունքի կարդալ Ն. Զարյանի «Գառնիկ Խաչատրյանին» բանաստեղծությունը: Ջոհված ընկերոջ հասցեին ասված հիշատակի խոսքում մարտակոչը փոխարինված է անվերադարձ անցած մանկության և այսօրվա կրկնակի կորստյան տրամությամբ.

Մենք միասին անցանք հուվիտը մանկության,
Նույն ափերով հորդեց պատանությունը մեր,
Եվ այժմ դու չկաս... Ահա կանգնած եմ ես

Քո արյունով ներկված փառքի լեռան գլխին,
Եվ իմ հոգում հավետ բորբոք անթեղի պես
Այրվում է քո, Գառնի՛կ, անունը թանկագին։

Շուտով ռազմաճակատում և թիկունքում հայտնի է դառնում Հունան Ավետիսյանի սխրագործությունը։ Նա իր կրծքով փակում է թշնամու հրակնատը։

Ս. Կապուտիկյանը առաջիններից էր, որ խորապես վերապրած ցավով արձագանքեց հերոսի կորստյանը, հպարտության զգացումով արձանագրելով Հունանի անվեհերությունը։ Ըստ որում հպարտության շարժառիթներն ավելի են, քան տխրության և այդպիսին է Կապուտիկյանի «Սոնետ Հունան Ավետիսյանի հիշատակին» ոտանավորը։

Հետագայում, 50-ական թթ. կնեսերին, Հունան Ավետիսյանի կյանքն ու սխրանքը բանաստեղծական մեծ կտավով պատկերեց Վ. Դավթյանը («Ճանապարհ սրտի միջով»)։

Պատերազմի հերոսներից էր և Արգամ Պետրոսյանը, որի կյանքից մի դրվագ է պատկերել Սարմենը «Աստղեր» պոեմում։ Պոեմի հերոսը գերության մեջ է։ Գերմանական հրամանատարությունը ամենաանմարդկային միջոցներով փորձում է տեղեկություններ իմանալ հայորդուց։ Նրան գանահարում են, հնգաթև աստղեր են խարանում Արգամի մարմնին։ Հերոսը դիմանում է բոլոր անմարդկային տանջանքներին։ Իսկ երբ նրան տանում են դաշտ, ուր նա պիտի իր ձեռքով իր գերեզմանը փորի, հերոս մարտիկը բահով սպանում է իրեն հսկող ֆաշիստական զինվորին և փախչում գերությունից։

Գ. Սարյանի «Հրաժեշտ» բալլադը նվիրված է սակրավոր Մեսրոպ Դազարյանի հիշատակին։ Մեսրոպը զոհվում է իր վնասազերծած կամուրջը պայթեցնելիս՝ որպեսզի կանխի թշնամու առաջխաղացումը։ Նմանօրինակ դեպք է ընկած Ն. Զարյանի «Վաչե» («Անմահության պարը») պոեմի հիմքում։

Սասնա Դավթի նման, Վաչեն մնաս բարև է ասում ծնողներին, ընկերներին, սիրելի Շովինարին և մեկնում ռազմաճակատ։ Երեկվա կոմբայնավարը հերոսական կյանքի ավարտի պահին թշնամու շրջափակման մեջ անզեն ու միայնակ պարում է իր և իր սերնդի անմահության պարը։

Մարտում զոհված զինվորի կյանքն էր իմաստավորում նաև Վ. Դավթյանը։ Մահամերձ զինվորը կարոտի վերջին ճիգով շուրթերը հպում է հողին, համբույրը ասես նրան ձուլում է մայր հողին, դարձնում նրա անբաժանելի մասը.

Այս եղևնու տակ գինվորն է մեռել՝
Շուրթերը հպած հայրենի հողին,
Իսկ այստեղ ահա, ուր ոտքս եմ դրել
Մի եղբայրական շիրիմ կա խորին։
Շատ վիշտ կա հողի մեծ սրտում թաղված,
Զինվորի արյուն ու արցունք կա ջինջ։

Եթե ճիշտ է այն իմաստությունը, թե մեծ գրականությունը միշտ էլ մեծ տեղաշարժերի արդյունք է, ապա Շիրազի «Բիբլիական» պոեմը այդ ճշմարտության լավագույն վկայությունն է։

Ստեղծագործության բնաբանը՝ «Ցավը տվեց մարերին՝ Մարերը չտարան... Ցավը տվեց մարդուն, Մարդը տարավ»,— նորից վկայում է աշխարհի արարչության շիրազյան ինքնօրինակ հայացքը։ Պատերազմը մարդուն հասած մեծագույն ցավն էր, որը Շիրազը պատկերում է աշխարհի ու մարդու արարչագործության աստվածային շնչով։ Բնության բոլոր արարածներն ու երևույթները հանդիպում են «մեծ խռովքին», որին, սակայն, ոչ մեկը չի կարողանում դիմանալ ու դիմադրել անգամ.

Տեսավ ցնծում է սիրտը հավքերի,
Խենթ համբուրում են գազաններն իրար,
Ու նրանց տվեց խայթը ցավերի՝
Տրելով նրանց խինդը խելագար։
Եվ իսկույն աշնան տերևների պես
Ցավից սպացին հավք ու ծաղիկներ,
Եվ կակաչների սիրտը սևացավ,—
Այն օրից իրենց լեզուն կորցրին
Ու դեռ նետում են կաղկանձով անբառ
Գազաններն իրենց անեծքը լուսնին։

Արարչի վերջին հայտնությունը մարդն է, ամենակարող մարդը։ Մարդու փորձությունների շիրազյան ստուգաբանությունները իմաստավորված էին պատերազմի հոգսերը թեթևացնող մտորումներով։ Ցավի և իմաստության փոխհարաբերության մշտնջենական հարցը պոետը մեկնաբանում է պատերազմական օրերի լավատեսական միտումով.

Եվ ծնվեց մարդու դեռ վայրի սրտում
Ցավի զգացումն ու ահը մահվան,
Եվ մարդն այսուհետ խեթ նայեց վագրին՝
Սրելով աչքը ժանիքի նման,—
Այդ ցավն էլ մարդու աչքերը բացեց,

Եվ մերկ ուղեղը զգեցած ահով՝
Զգաց, որ մահն է վիշտն ամենամեծ
Եվ կռվի ելավ մահվան դեմ մահով՝
Գերեզմանի դեմ դնելով մանկան...
Դիմացավ որդոց անհետ կորստին,
Տարավ դառնանուշ տանջանքը սիրո,
Տոկաց բնության խոլ աղետներին,
Ու լցված կյանքի ծարավուտ սիրով
Դիմացավ այրող վերքերի ցավին...

Շիրազը իր գեղարվեստական մտածողության ոլորտն առավ տիեզերքի ողջ համակարգը՝ աստվածաշնչյան պատկերացումներից մինչև նորօրյա եղելությունները: Պոեմը մարդկային կյանքի, մարդու էության դիցաբանական պատկերացումների բանահյուսական պատում է՝ իրացված բարձր բանաստեղծականությամբ: Որակումները, բառագանձը դիցաբանական է՝ ժողովրդական ստուգաբանությամբ ճշգրտված: Աստվածաշնչական-դիցաբանական պատկերներն ու արտահայտությունները նպատակ ունեն ամբողջական տեսքով ներկայացնելու մարդու ամենակարողությունը ընդդեմ պատերազմի դաժան փորձությունների:

Նորագույն փորձության դեմ հանդես եկած բանաստեղծը այն ներկայացնում է որպես տիեզերական չափերի վտանգ, որի դեմ սակայն անզոր չէ մարդը: Այդ հավատը ամրապնդվում էր նաև պոեմի գրության թվականին՝ պատերազմի համար բախտորոշ իրադարձություններով:

«Բիբլիականի» լեյտմոտիվը հնօրյա հշմարտությունն է, որի վկայակոչման շարժառիթ է դարձել երկրորդ աշխարհամարտը: Յավն ու տանջանքն են իմաստության, զգաստության մայրը: Մարդկության պատմության հետ հասակ առած այս իմաստասիրությունը դարձել է Հ. Շիրազի մեծարժեք գեղարվեստական ստեղծագործության մուտքը, բնթացքն ու վերջաբանը.

Եվ տիեզերքում լոկ մարդը՝ անմահ
Վշտին հաղթելով, դարձավ իմաստուն:
Եվ վերջին անգամ ոգին հայտնվեց.
— Դու, ասաց մարդուն, վշտին հաղթեցիր,
Ժառանգիր ահա տիեզերքն իմ մեծ,
Իշխիր գաղտնալի տիեզերքն համայն,
Ինքդ ստեղծիր հողը դրախտի
Եվ սնիր, որ հար վայելես նրան,
Որ զարուններդ գան ու չգնան...

Պատերազմի այսպիսի մեկնաբանությունը բանաստեղծի համար դարձավ հետաքրքիր հայտնության լավագույն շարժառիթ. բնության ամենակատարյալ, ամենախմաստուն արարածը՝ մարդը, ի վիճակի է տանելու ոչ միայն աներևակայելի փորձություններ, այլև՝ կանխելու ու վերացնելու դրանք։

Գ

Պատերազմող պոեզիայի շարքերում ծառայության կանչվեց նաև ճնարերգությունը՝ նույնպես ունենալով իր տարատեսակները. ճնարական մարտակոչ, ճնարական նամականի, ճնարական պատգամախոսություն, ճնարական ուղերձ, բարի երթի ճնարական մաղթանքներ, սիրո, կարոտի զգացմունքներից շաղախված տրամադրություններ։

Պատերազմական քնարերգության հազվագյուտ օրինակներից է Իսահակյանի «Թռչունների երգը» (1941, 5—6 հուլիսի)։ Այդ ծանր օրերին մեծ գրողի քնարական մտորումները դրսևորվում են խորունկ բնապաշտական-իմաստասիրական երանգով։ Մեծ ու փոքր անցքերի համադրմամբ Վարպետը խորհում է աշխարհի անցուդարձի մասին և իր ահեղ վճիռն արձակում պատերազմի հանցագործների հասցեին՝ քնարերգական փորձիկ, բայց տարողունակ պատկերով. «Թռչնիկները գնեցին՝ լուսաբացին շողշողուն իրենց հույզերը մաքուր երգում էին, գեղգեղում»։

Վերահաս, անսպասելի պատերազմը նորից ալեկոծեց հազար ու մի ցավ տեսած ծերունազարդ բանաստեղծի հոգին. «Ա՜խ, ի՜նչ բարի քաղցրությամբ Ձեր խոսքերը սրտագին Ամոթեցին, գգվեցին Վշտի հովիտ իմ հոգին»։ Իսահակյանի քնարական ընդվզումն ու մաքառումը ընդդեմ պատերազմի դառնում է ահեղ խոսք ու աննեծք մարդու և բնության անդորրը խախտողների հասցեին։

Պատերազմը քնարական ապրումների տեսքով ամբողջական էր դարձնում զինվորի մարդկային նկարագիրը, միաժամանակ վկայելով, որ պատերազմը թափանցել է մարդկային կյանքի ամենախորունկ գաղտնարանները, նվաճել մարդկային զգացմունքների բոլոր շերտերն ու խորքերը։ Քնքուշ հույզն ու մտերմագույն զրույցը գալիս էին լրացնելու, մասամբ փոխարինելու վերամբարձ կոչին ու պատգամախոսությանը։

Ռազմի դաշտից տուն չվերադարձած բանաստեղծության խոստումնալից անուններից մեկը՝ Դերենիկ Չարխչյանը գրեց.

Եվ նրանք, որոնք մի օր պիտի գան, թող անվիշտ լինեն
ու թող չիմանան,
Որ իրենց պայծառ գալիքի համար ընկել է կովում,
մի տղա ջահել,

23—97

Որի հոգու մեջ ցոլքն էր աստղերի, որը սիրում էր
ծաղկունքը գարնան,
Եվ իր հայրենի հողը սրբազան սիրում էր, պաշտում
իր կյանքից ավել։

Սա մեկն էր քնարական երդումի, հավատամքի այն հազարավոր խոսքերից, որոնք բանավոր, գրավոր, լսելի, անլսելի ասվում էին ամեն օր, ամեն ժամ և մեծավ մասամբ մնում անավարտ։

Ահա նաև Դ. Զարխչյանի քնարական ուղերձը՝ իրենց ճանապարհող և իրենց դարձին սպասող հոգիներին.

Թե մարտում ընկնեմ, տխուր մի մնա,
Անսեր մի մնա, սիրի՛ր դու մեկին,
Թող չահել սիրտդ սիրով արբենա՝
Ափսոս է վարդը թոշնի գարունքին։

Ջինվոր-բանաստեղծի անվերադարձ մեկնումի լուսավոր թախիծը՝ մարդասիրական մեծ տարողությամբ, վերածվում է անանձնական խորքեր ունեցող հոգևոր արժեքների պաշտամունքի.

Ես հող կդառնամ դաշտում սիզավետ,
Ծաղիկ կդառնամ, անուշ կբուրեմ,
Դու ևկ ինձ այցի նոր սիրածիդ հետ,
Քաղիր ինձ, որ քո ձեռքը համբուրեմ։

Մեծ մարդասիրության ու մեծ սիրո առկայությամբ վերանում են մարդկային մանր ու մեծ հարաբերությունների պայմանականությունները, ոգեղենանում է մարդկային ապրումի երկրային առօրեական կողմը։ Պոետի մնաս բարևի խոսքը կնոջը դարձել է ընդհատված երազների բանաստեղծական ռեքվիեմ։ Պատերազմը նմանօրինակ անանձնական զգացումների հոսք էր բացահայտում մարդկային հոգու ծալքերում և իր այնքան մտերմիկ-խորքային ասուլիսով խորունկ հոգևական թրթիռներ բացահայտում մարտերում կոշտացած, քարացած մարդու սրտում։

Զարխչյանի «Թե մարտում ընկնեմ» ստեղծագործությունը ազգային հոգեբանության հետաքրքիր դրսևորումներից է և հարազատություն ունի հայ գրականության ազգային ավանդների հետ։ Ասածն հասկանալի է դառնում, երբ Զարխչյանի բանաստեղծության տրամադրությունը զուգահեռում ենք Քուչակի հայտնի հայրենին.

Ձիմ եարն էմանէք կուտամ
Ի վարդին մեջըն պահեցէք
Թ՚երթամ ու շուտով դառնամ,

Ջամանաթս ի տէր հասուցէք,
Թ'երթամ, խարիսպուկ մեռնիմ,
Վարդըն ձեզ, ըղտէրն յիշեցէք։

Այստեղ գրական ավանդների բնականոն շարունակությունից զատ՝ առկա են և ազգային հոգեբանության բնորոշ գծեր։

Պատերազմի տարիների քնարերգության մասին խոսելիս անհնարին է չհիշել Կ. Սիմոնովի «Սպասիր ինձ» ստեղծագործությունը, որը մեծ ազդեցություն ունեցավ նաև հայ պոեզիայի վրա։ Դա ռուսական պատերազմական քնարերգության լավագույն նմուշներից մեկն է։ Բանաստեղծությունը հայերեն թարգմանությամբ հնչեց սրտամոտ հարազատությամբ և արժանացավ լայն ընդունելության.

Սպասի՛ր ինձ, կվերադառնամ,
Միայն երկար, շա՛տ երկար սպասիր,
Սպասիր, երբ լուռ ու տարտամ
Անձրևները սփռեն թախիծ։
Սպասի՛ր, երբ բուքը ոռնա,
Սպասիր ինձ, այրող շոգին,
Ուրիշները երբ մոռանան,
Բայց դու դարձյալ ինձ սպասիր։

Սիմոնովի «Սպասիր ինձ» երգը վավերացնում էր քնարական խոսքի մեծագույն արժեքն ու ծառայությունը. «Ռազմաճակատում, դինվորական կոմխարհները, հեծելազորայինները, տանկերի կործանիչները, մեր ճակատային բազմաթիվ ծանոթները, երբ նրանց հետ խոսում էինք գրականության մասին, դրպանից հանում էին «Պրավդայից» կտրած և խնամքով փաթեթի արված թերթի փոքրիկ կտորը։ Դա ոչ թալերգ էր, ոչ էլ մարտական երգ։ Դա Կ. Սիմոնովի «Սպասիր ինձ» բանաստեղծությունն էր։ Այն հասել էր մինչև սրտերն ու հոգու խորքերը»[1]։ Պոեզիայի այդպիսի ներգործություն, այդպիսի հարազատություն կյանքի հետ միշտ չէ, որ պատահում է։ Անընդմեջ կրկնվող «սպասիրը» որքան բազմազան երանգներ ու նրբագույն տրամադրություններ է բացահայտում պատերազմի պատմությունն ու ողբերգությունները ներկայացնող այս նորօրյա քնարական երկի արձանագրված և չարձանագրված տողերում։

Գրական լավագույն ստեղծագործությունների հաջող թարգմանությունները մասնակցում են գրական կյանքին և շատ հաճախ կարևոր դեր են խաղում։ Այդ օրերի բազմաթիվ թարգմանական երկերից արժե հի-

[1] История многонациональной советской литературы, т. 3, М., 1970, с. 12.

շատակել Վիկտոր Հյուգոյի «Նապոլեոնի նահանջը Ռուսաստանից» բանաստեղծության Հ. Շիրազի ազատ թարգմանությունը (ՍԳԱ, 1942, № 3)։

Պատերազմը հողին ու երկրին սպառնացող վտանգ էր, կորստյան սպառնալիք էր մարդկային զգացմունքներից կարևորագույնի՝ սիրո և սիրած էակի։ Պատերազմի դաժան մթնոլորտում թախիծն ու տխրությունը ամոքիչ էր ամենուր՝ և՛ ճակատում, և՛ թիկունքում։ Այսպիսի ներգործման Հ. Շիրազը հասնում էր քնարական քնքուշ խոհերով։ Այդ տարիներին հորդուն է դառնում կարոտի, նվիրումի այն տեսակը, որը առանձնակի հնչողություն և արժեք ունի Շիրազի քնարերգության մեջ.

Ա՜խ, եթե ընկնեմ օտարի սրից,
Ու սև ագռավը կռնչա վրաս,
Ամպե՛ր, վար իջեք մեր սուրբ սարերից
Ու լացե՛ք մորս արցունքը վրաս։

Շիրազի քնարական երկխոսություն-մենախոսության մասնակիցն է մայրը։ Կարոտի, տագնապի ամոքիչները մոր արցունքներն են, որոնք պատերազմի ընթացքում նեցուկ ու զորավիգ եղան կռվող զինվորին։

Մեծ Հայրենականի տարիներին Շիրազի ժողովածուները՝ «Բանաստեղծի ձայնը» (1942), «Երգերի գիրք» (1942), «Լիրիկա» (1946) ամբողջովին հագեցած են պատերազմական քնարերգության լավատեսական ոգերգությամբ։ Գրականության պատմագրությունը արդեն ճշտել է Շիրազի պոեզիայի առանձնահատկությունը. «Պատերազմի ողբերգական օրերին Շիրազը գրում է բանաստեղծություններ, որոնց մեջ բնության պատկերը դիտվում է որպես մարդկության ապաստարան, որպես հավերժ կյանքի հաստատման աղբյուր։ «Երանի մեռնող ձյուներին, որ միշտ հետևից կանաչ գարուն են թողնում»,— անկրկնելիորեն խոր այս պատկերի տրամաբանությունը՝ հումանիզմի նշանակը, անցնում է Հ. Շիրազի և այն երգերի միջով, որ արծարծում են հողի և սերմնացանի, հողի և հնձվորի թեման, և այն ոտանավորների, որոնք ոգերգական սուր ընկալումներով հաստատում են կյանքի գերազանցությունը մահվան հանդեպ»[2]։ Քնարական տխրությունն ու անվերադարձ կորուստը մխիթարանքի, փոխհատուցման մի այլ ձևակերպում են ստանում շարունակվող-երկարող թախծի տարբերակմամբ.

Ա՜խ, եթե կարոտ իմ հայրենիքից՝
Օտար մի երկրում ընկնեմ անմուրազ—
Հողմեր, հայրենի մեր սուրբ դաշտերից
Մի բուռ հող բերեք շաղ տվեք վրաս։

2 Սովետահայ գրականության պատմություն, հ. 2, 1965, էջ 299—300։

Նախապատերազմական տարիներին Շիրազի ստեղծագործության մեջ բանահյուսական նյութը հաճախ մատուցվում էր որոշ չափով հոմ վիճակում։ Պատերազմի տարիներին պոեզիայի շինացման պայմաններում բանահյուսական հումքը վերաճում է գեղարվեստական բյուրեղացման։ Դրա շնորհիվ շատ հաճախ քնարական փոքր պատկերը ընդհանրացնում է ժամանակի վեհացնող հումանիստական ապրումները.

Իմ երազի մեջ, կանաչ դաշտի մեջ
Կռիվն անցել էր, մաճկալ էի ես։
Կանաչ դաշտի մեջ, դալար դաշտի մեջ
Խոփիս տակ ընկավ մանուշակ մի հեզ.
Կանաչ դաշտի մեջ, դալար դաշտի մեջ
Կարծես թե սիրտս պոկեցին կրծքես։

Քնարական մաքառումի ոգեղենացած արտահայտություն է Շիրազի տիեզերածավալ մարդասիրության փայլատակումներից այս մեկը ևս.

Աչքերիդ համար, որ ցմահ տեսնեն,
Ես բոց աչքերով կռիվ գնացի,
Ձեռքերիդ համար, որ կյանքը գրկեն,
Զինված ձեռքերով կռիվ գնացի։
Ինչ փույթ, թե հիմա ես աչքեր չունեմ,
Երբ քո աչքերը պայծառ են նորից։

Հերոսական օրերի ծանր ապրումների քնարական արձագանքները բազմաթիվ էին։ Դրա վկայություններից մեկն էլ Աղավնու «Հենակները» բանաստեղծությունն է, ուր կա և՛ ողբերգություն, և՛ ողբերգության ցավագին ապրումի հուզիչ մի երանգ.

Գուցե ճնշվում է նա իր հենակից,
Ցավում է գուցե իր սիրտը ջահել,
Բայց նա չդիտե, որ սերըս անբիծ,
Այդ հենակով է ինքը նվաճել։
Ջքնա՞ղ պատանի, իմ գինվոր եղբայր,
Ոտք ունեցողին դու մի նախանձիր,
Իմ սերն է հիմա նեցուկ քեզ համար.
Սրտիս հենվելով դու հպարտ անցիր։

Պոեզիան փորձում էր ամբողջացնել կենաց ու մահու կռվի ելած մարդկանց հոգեկան տվայտանքները։ Կյանքի ու մահվան ահեղ գոտեմարտում քնարերգությունը ամենաքնքուշ արտահայտությամբ ուժի ու հզորության ձոներգություն էր։

Հայրենական պատերազմը խորհրդածության և մարտական ցասումի խոսք է դառնում Ս. Կապուտիկյանի և իր որդու ասուլիսի տեսքով. «Պատերազմ», «Նահանջի օրերին», «Փորձության օրերին»: Դաժան և անմարդկային պատերազմին հակադրվում են մանկան անմեղ ժպիտը, մանկան անսահման բարությամբ ու սիրով ծանրաբեռնված օրորոցը.

Խաղաղությո՞ւն է իջել քո ոսկեղեն օրոցքին,
Խաղաղության թևի տակ դու քնել ես անխռով.
Այնպես անդո՞րր է ննջում մեղմ ժպիտը քո դեմքին,
Եվ ժպիտիդ պես այսօր անդորրած են հող ու ծով:

Մայրերի ու որդիների երկխոսությունը շարունակվում է «Ուկրաինացի մոր օրորը» բանաստեղծության մեջ: Բանաստեղծության արժանիքներից է այն գաղափարը, ըստ որի ֆաշիստական գերության մեջ գտնվող Ուկրաինան անհունորեն մոտ ու հարազատ է հայ բանաստեղծին՝ Հայաստանին: Իր երգերում Կապուտիկյանը տալիս է նաև դասական գրականության ստեղծագործական յուրացման հաջող օրինակներ: «Իմ առաջին երգը տղայիս» բանաստեղծությունը գալիս էր Ռ. Պատկանյանի նշանավոր երգից. «Բազեն որ եկավ, որդիս լռեցավ, Ռազմի երգերի ձայնով քնեցավ»: Գամառ-Քաթիպայի քնարական ռազմաշունչ երգը օգնում էր մերօրյա տրամադրությունների իմաստավորմանը.

Քնիր, դու անմեղ իմ հալածական,
Հայրիկիդ հետ է քո արդար հոգին,
Կգա ահավոր ժամը հատուցման,
Եվ հաղթող հայրդ տուն կգա կրկին:

Մայրերի, մանուկների և պատերազմի փոխհարաբերությունը բազմաթիվ տարբերակներով արտահայտվեց Կապուտիկյանի պատերազմական երգերում: Ռազմաճակատում մարտնչող հերոս կանանց անձնվեր գործն է փառաբանվում «Կինը և մահը» ձոնում. «Կի՛ն, դու մահի ախոյան, մրցակցուհիդ դափնևոր, Ծնկաչոք է եղել միշտ մահը ոտքիդ մոտ հզոր»: Կնոջ հավերժող հաղթանակը մահվան դեմ՝ նրա վիթխարի ուժի առհավատչյան է, մեր հաղթության կարևոր գրավականներից.

Ջի՛ր մեջ է, մայրական քո կրծքի տակ կենսատու
Ջերմանում հունտը կյանքի, և երկունքդ՝ այդ անդուլ
Մաքառո՞ւմ է մահվան դեմ, այդ կռիվ է սրբազան,
Եվ մանուկդ նորածին՝ այդ դրո՞շդ է հաղթության:

1942-ին՝ պատերազմի ամենածանր օրերին, գրած «Կինը և մահը» ուներ մի երկրորդ վերնագիր՝ «Մեր ռազմադաշտերի քույրերին և սանիտարու-

հիներին», որը ծանոթագրում-մեկնաբանում էր բանաստեղծուհու ուղերձի հասցեները: Դրանում վկայակոչվում է կնոջ բնական-աստվածային կոչումը. «Արդ, բարձրացիր վերստին քո գորությամբ կենարար, Հասիր մահվան ետևից, կորիր ճամփեն իր խավար...»:

Ս. Կապուտիկյանի քնարական ուղերձը ճակատ է հղվում նաև նամակի տեսքով («Նամակ դեպի ռազմաճակատ»).

Անքեն է դարձել կանացի հոգիս,
Կարոտդ տարավ և՛ խանդ, և՛ նախանձ,
Բայց թող հրդեհվի՛ իմ սիրտը կրկին
Տագնապով, խանդով ու վշտով անանց:

Հոգեբանական այսօրինակ նրբերանգներ է բացահայտում պոեմիան: Սպասումը, սիրո կարոտը ծավալված բարութիւն է դառնում և մղում մեծամեծ զոհողությունների.

Թող նրան սիրես, թող դավես դու ինձ,
Թող դու ինձ անհաս մի երազ մնաս,
Միայն հաղթությա՛մբ դու տուն դաս կռվից,
Իմ հեռավո՛րըս, միայն ետ դառնաս...,—

Ասում է Կապուտիկյանը՝ կանացի քնքուշ զգացումները զուգորդելով իր գրչեղբոր՝ Դ. Զարխչյանի բարի ցանկություններին. «Թե մարտում ընկնեմ, տխուր մի մնա, Անսեր մի մնա, սիրիր դու մեկին»:

Ճակատի և թիկունքի միջև գրականությունը հայտաբերում էր մարդապաշտության քնարական փոխկանչեր: Դրա օրինակներից է Հ. Հովհաննիսյանի՝ նույն օրերի կարոտի թրթիռներից հյուսված բանաստեղծությունը, ուր կան այսպիսի տողեր.

Ամպեր, ճերմակ ամպեր, որ չվում եք հարավ
Կարոտներս տարեք հայրենի լեռներին,
Տարեք այն աղջկան սիրտս սիրածարավ,
Տարեք համբույրներս իմ մոր թուխ աչքերին:

Ճակատային կյանքի քնարական ակնարկի օրինակներից կարելի է վկայակոչել նաև Հ. Հովհաննիսյանի «Քույր Շուրան».

Դու ինձ անուշ խոսքերով
Անուշ գերեցիր,
Քնքուշ, քնքուշ ձեռքերով
Վերքս կապեցիր,

Դալուկ հույսն իմ աչքերում
Հարցնում էի քեզ
— Շուրա, կապրե՞մ աշխարհում,
Թե՞ կմեռնեմ ես։

Պատերազմը դարձել էր ամեն մի անհատի կենսագրության մասն ու ճակատագիրը, բոլորին անխտիր պարտադրել իր գոյությունը, իր ներկայությունը։ Ամեն մի տեղաշարժ ու փոփոխություն՝ ֆիզիկական, հոգեկան, պատերազմական ստուգաբանություն էր ստանում։ Եթե Աղավնու «Հենակների» համար շարժառիթը երիտասարդ ղինվորի հաշմանդամությունն ու կորստի փոխհատուցման ըղձանքն էր, ապա Բորյանի ստեղծագործության տխուր մտորումի շարժառիթը երիտասարդ աղջկա վաղահաս ծերությունն է՝ մեկ օրվա մեջ սպիտակած մազերը. «Այս աղջիկը երեկ եղնիկ էր թավռուն... Իսկ այսօր՝ մազերը ճերմակել են վշտից»։ Կնոջ և պատերազմի հարցը Բորյանը շարունակում է «Քույրը» չափածո ակնարկում, որը մի բուժքրոջ կյանքի պատմությունն է։ Մեկն այն հազարավոր աղջիկներից, որոնք, բազում կյանքեր փրկելով, իրենք շատ հաճախ անհայտության մեջ մնացին, անանուն, առանց տապանագրի կորան մարտերի բոցերում։

Գ. Էմինը ղինվոր դառնալուց հետո պատերազմի ծանրության խորհրդանիշ է դարձնում ամենակարող մորը.

Քո սիրտն են ճզմում զորքերն անհամար,
Եվ հրդեհները քո սի՛րտն են այրում.
Սրտիդ վերքերի վրայո՛վ են, մա՛յր,
Վիրավորների խմբերը քայլում...
-Մա՛յր իմ, ինչպե՛ս ես ցավին դիմանում։

Պատերազմի նախօրեին լուծելով խոհական-քնարական երգի փոխհարաբերության հարցը, Գ. Էմինը արդեն վերակառուցման հրահանգ է տալիս և՛ իրեն, և՛ պոեզիային. «Ընդունիր վերջին երգիս բառերը, Պոետ Էմինը դառնում է ղինվոր»։ Խոհաքնարական երգը մնաց Էմինի պոեզիայի բնորոշ առանձնահատկությունը։ Դեռևս «Նախաշավիղ» գրքում (1940), գրական նախասիրություններն ու հավատամքը ճշգրտելիս, հուշում էր իր երգի ուղին. «Ա՛խ, ես ո՞նց անեմ, որ չնեղանան Ոչ Նյուտոնը խիստ, ոչ Հայնեն հպարտ»։

Էմինի քնարերգության մեջ խոհական տարրերը շարունակեցին հարատևել՝ ինքնատիպ երանգ հաղորդելով նրա բանաստեղծությանը։ Գ. Էմինը սրբագործում է հավատավոր մայրերի իղձերը.

Նամակը եկավ ժամը երեքին,
Նա ժամը մեկին... մեռած էր արդեն,
Ինչքա՜ն էր կարոտ նա այդ նամակին
Իսկ հիմա... աչքերն իսկ նա չթարթեց...

Բանաստեղծությունը խորհրդանշում է մոր կարոտի, հավատի և սիրո հավերժող էությունը.

Երբ մարտն ավարտվեց, ու եղավ դադար,
Մի հավք էր ճախրում դիրքերի վրա,—
Մոր նամակն էր այն, որ սրտապատառ,
Դիակների մեջ փնտրո՜ւմ էր նրան...

Հայտնի է, որ պատերազմի տարիներին ժողովրդական հավատալիքները, բանահյուսությունը իր տեսակներով, բոլոր կարգի աշխարհընկալումներն ու հոգեկան կերտվածքի հին ու նոր բաղադրիչները դարձել էին գրականության շարժիչ ուժեր: Որդեկորույս մայրերի հոգին այսօր էլ թափառում է պատերազմի վայրերում, աշխարհի բոլոր ծագերում որոնում, սպասում որդիների դարձին: Որդիներին կորցրած, որդիների դարձին սպասող մայրերի համար պատերազմը դեռ չի վերջացել: Շարունակության մեջ հեղինակը խորացնում է պատերազմի հակամարդկային էությունը. ամեն մի կորուստ կարող է խաթարել մարդկային կյանքի ներդաշնակությունը: Գրանցվում են պատերազմի ողբերգական մանրամասները, երիտասարդ զինվորի կյանքը կանգ է առնում տասնութերորդ տարում, որով և ասվում է գրեթե ամեն ինչ.

Կարծես երեկ էր օրն այն վշտակիր,
Երբ դու մեր վիշտը տալով կատակի,
Գնացք նստեցիր տասնութ տարեկան...
Դարձա՞ր դու արդյոք քսան տարեկան,
Թե՞... ինչքան կայիր... այնքան մնացիր...

Առանձնակի գրական-պատմական արժեք են ներկայացնում Գ. Սարյանի պատերազմի տարիներին գրած բալլադները: Պատերազմ մեկնող ամեն մի երիտասարդ զինվոր՝ անհայտ ուղևորության էր մեկնում, խախտելով հարազատների, շրջապատի կյանքի ընթացքը. «Մնաք բարով, իմ ընկերներ, ե՛վ հայր, և՛ մայր, և՛ տուն, Դաշտեր կանաչ, հպարտ լեռներ, Հիշեցեք ձեր որդուն»: Սրան հետևում է զինվորի կարճառոտ, բայց իմաստալից կյանքի պատմությունը. սակրավոր տղան զոհվում է իր փրկած կամուրջի հետ միասին՝ գրոհի ու նահանջի սահմանագծում, կանխելով թշնամու առաջխաղացումը:

Սարյանի երգերն ու բալլադները քնարական էսքիզներ են. «Բալլադ սիրո և հերոսության մասին», «Լուսանկար», «Երեք կոմբայնավար», «Բարդիների պուրակում», որոնցում պատերազմի աղետները պատկերվում են որոշակի անհատների կենսագրությամբ՝ փառաբանելով զինվորի հերոսության ու փառքի անմոռաց դրվագները:

«Բարդիների պուրակում» գրվածքը պատերազմական պահանջներով թելադրված որոշակի պայմանականությամբ հետաքրքիր սիրային պատմություն է: Բալլադի վերջաբանը ունի այնպիսի լուծում, որը ինչ-որ տեղ համահնչուն էր ժողովրդական հրաշապատում մտածողությանը: Դեպքերն սկսվում են պատերազմի նախօրյակին, աղջիկն ու տղան սիրում էին միմյանց: Սակայն տղան հետո սիրում է ուրիշի: Բաժանումից առաջ տեղի է ունենում հրաժեշտի բացատրություն.

Տղան ասաց,— մոռացիր
Մեր միջև էլ սեր չկա...
Արցունքները լվացին
Թուխ աչքերը աղջկա:
Ու կանգնեցին նրանք լուռ,
Անջատման վիշտը հոգում,
Եվ գլխահակ ու տխուր
Բարդիների պուրակում:

Սա զուգադիպում է պատերազմի սկզբին: Տղան մեկնում է ռազմաճակատ, կատարում հերոսական գործեր, վիրավորվում, կորցնում տեսողությունը: Ռազմաճակատում կուրացած տղային հոսպիտալում խնամում է մի անծանոթ աղջիկ: Դեպքերի զարգացման ընթացքում պարզվում է, որ հոգատար բուժքույրը ոչ այլ ոք է, քան այն աղջիկը, որից նա բաժանվել էր բարդիների պուրակում: Նրանք վերստին սիրում են իրար և ամեն ինչ բարեհաջող վախճան է ունենում:

Ուշագրավ է «Փղոսկրյա գեղուհին» բալլադը, որի մասին գրվել է. «Մեղանում Գ. Սարյանն ամենից ավելի անաղարտ ամբողջականությամբ էր կիրառում անցյալի ռոմանտիկական բալլադի հիմնական առանձնահատուկ գծերը: Բալլադներում տարբեր չափերով կրկնվում է անցյալի ռոմանտիկական բալլադի ամենաբնորոշ հատկանիշներից մեկը. գործողությունը նրանց մեջ տեղափոխված է երևակայության, երազանքի աշխարհը, իրականության ռեալ հանգամանքները փոխարինված են երազներով և ոգու տեսիլքով: Ռեալիստական-իրական պատկերներ գրեթե չկան նրանց մեջ»[3]:

3 Խ. Ջրբաշյան, Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ, 1955, էջ 283:

«Փղոսկրյա գեղուհին» բալլադում Հին աշխարհի պատմությունից ավանդված հայտնի սյուժեն Հայրենական պատերազմի ծանր օրերին բանաստեղծի համար արվեստի փիլիսոփայական խորհրդածության, գեղագիտական խնդիրների լուծման շարժառիթ էր դարձել: Նկարիչ Պիգմալիոնը, «Որ գեղեցիկ ոչ մի կին չգտավ իր ճաշակով, Ատեց կանանց ու քաշվեց հեռու ղոյական իր համեստ»՝ երազելով հասնել իր տենչին.

Ապրեց մենակ: Բայց նրա խոհերի մեջ մշտավառ
Ճառագայթում էր չքնաղ ու անմարմին մի էակ.
Իր հանճարի պատկերած գեղեցկության մի տիպար
Լուռ, մենավոր իր հոգու այցելուն էր շարունակ:

Արվեստագետի էության, արվեստի կատարելության, արվեստի և կյանքի փոխհարաբերության գեղագիտական խնդիրները պատերազմի թոհ ու բոհի օրերին հետաքրքիր իմաստասիրական մեկնաբանության է հասցրել բանաստեղծը: Ինքն իրենից գոհ չլինելու անհանգիստ վիճակը, որ հատուկ է միայն ճշմարիտ արվեստագետներին, անվերջ որոնումն ու կատարյալի ձգտումը Սարյանը ներկայացնում է Պիգմալիոնի և նրա երազանքի փոխհարաբերության գեղարվեստական տեսքով: Արվեստի մեծ խորհուրդն ու նպատակը տանջում են հին աշխարհի նշանավոր արվեստագետներին, որից միակ փրկությունը ստեղծագործելն է: Եվ Պիգմալիոնը մարմին ու կերպարանք է տալիս իր այն երազին, որն, ըստ էության, իրական կյանքի ծնունդ էր.

Եվ Պիգմալիոնն սկսեց մարմին տալ իր խոհերին.—
Առավ ծովի փրփուրի ճերմակությունն անարատ,
Առավ հասակը նոճու երկնասլաց ու նրբին,
Առավ երկնի աստղերից նրանց հմայքը առատ,
Անմեղություն հավաքեց եղնիկներից անտառի,
Արեգակը պարգևեց ճառագայթներն իր դեղձան,
Կերտեց, նայեց, հմայվեց նկարիչը խանդավառ,
Թվաց իրեն կենդանի, թվաց շնչող մի էակ:

Արվեստի սահմանների և անսահմանության հարցը հին էր ու նոր՝ լուծելի և անլուծելի: Բալլադի վերջաբանը այդ առաձգական հարցի տարբերակներից մեկն է: Քանդակագործի բազմաթիվ զրույցներն ու աղերսանքներն, ի վերջո, իրականանում են. փղոսկրյա արձանը՝ նրա երազանքների առարկան, կենդանանում է: Արվեստագետը զղջումի խոսքով դիմում է կենդանացած երազին՝ վերադառնալու անիրականանալի երազի հեռուները.

Նայեց... ղղջաց սարսափով, դարձավ նրան ու գոչեց,
—Դարձիր նորից դեպի քո պատվանդանի բարձունքին,
Այնտեղ արվեստ էիր դու, անմահ էիր ու անհաս,
Հազար էիր՝ դարձար մեկ, մահկանացու, միայն կին,
Դարձիր, ապրիր դարերում, գեղեցկության իմ երազ։
...Եվ Կիպրոսի նկարիչ Պիգմալիոնը մեծարվեստ,
Գեղեցկության ու սիրո աստվածուհու լույս կամքով,
Ապրեց նորից երջանիկ, դղյակի մեջ իր համեստ,
Ապրեց մենակ իր հոգու երազների հմայքով։

Ն. Զարյանը պատերազմն ապրեց բոլոր չափումներով՝ գրական բոլոր ժանրերի զինակոչմամբ, որ գրականության պատմագրությունը իրավացիորեն սահմանել է հետևյալ տողերով. «1941—1945 թթ. ընթացքում Ն. Զարյանը հրատարակեց բանաստեղծությունների մի քանի ժողովածուներ («Մարտակոչ»՝ 1941, «Շիկացած հոգով»՝ 1942, «Վրեժ»՝ 1942, «Լսեք դարեր»՝ 1943), որոնց թևավոր վերնագրերն անգամ վկայում են բանաստեղծի քնարի մարտական ոգու մասին։ ...Բոլոր... հոգեկան ապրումները խտանում են ժողովրդի գոյության հիմքը հանդիսացող ու նրա պատմության քառուղիներում ձևավորված հայրենասիրության զգացմունքի մեջ, որ սովետական գրականության, նաև Ն. Զարյանի ստեղծագործության մեջ, ձեռք է բերում նոր որակ»[4]։

1942 թ. առաջին կեսին մի խումբ հայ գրողների հետ Ն. Զարյանը մեկնում է ռազմաճակատ։ Դրա արդյունքն է նրա ռազմաճակատային քնարերգության առաջին նմուշը՝ «Բլինդաժում» բանաստեղծությունը՝ հասցեագրված սեփական դստերը։ Ծայր է առնում կարոտավառ հոր և հեռվում մնացած պաշտելի մանկան անխոս զրույցը։ Քնարական մենախոսության լավատեսական վերջաբանը հայ պոետի հավատամքն է. «Ես տուն կգամ հաղթանակած՝ Կրծքիս փառքի շքանշան, Որ կառուցեմ ազատ երգով Պայծառ քո բախտն ու ապագան»։

Զրույցի գեղարվեստական հնարանքը օգտագործված է նաև պատերազմական մեկ այլ իրողություն ներկայացնելիս։ «Լուսանկարը» ստեղծագործությունը ներկայացնում է ողբերգական մի պատկեր, որը կարծեք, «Բլինդաժի» շարունակությունը լինի. «Իմ սեղանի վրա ընկած է լուռ Մի աշակերտուհու լուսանկար, Խեղված է նռնակով, այլանդակված, Այտի վրա փորված է խոր խոռոչ»։ Զարյանը դառնությամբ խորհրդածում է.

Լուսնի լույսով օծված այս լուռ հարկի տակ
Ինչքան սրտեր կան տագնապած, ինչքան աչքեր՝ անքո՞ւն,

4 Սովետական գրականության պատմություն, հ. 2, էջ 198—199։

Ինչքան չքնաղ քաղաքներ ու կյանքեր կան փլատա՜կ
Ինչքան ոճի՛ր և ինչքան վի՛շտ՝ այս քաղցրաթով կյանքում։

Մարտակոչն ու քնարական հրապարակախոսությունը ասես երկխոսության են սկսում Զարյանի ստեղծագործության մեջ։ Այդ օրերին գրած մի բանաստեղծություն հետագայում տվեց չհասկացված մեկնությունների առիթ.

Ա՛խ, «քնարականներ»
Կարծում եք թե չունե՞մ արտասուք,
Հեղեղս թողնեի, շառաչելով կառներ
Թացությունից մգլած հատորիկները ձեր...
Կայծակն եմ ես ընտրում հոգիս չորացնելու համար,
Որ այն դարձնեմ վառոդ ու հրետանի...

Բանաստեղծությունը և՛ վեճ էր, և՛ քնարերգության անցնելու պահանջ։ Նույն օրերին վերաբերող հոդվածներից մեկում Զարյանն իր բանաստեղծության միտքը բացատրում էր այսպես. «Մոտորացված գազանների հետ պիտի խոսել միմիայն մոտորի լեզվով, արկերի, ականների և ֆուգասային ռումբերի ամպրոպներով» (ՍԳԱ, 1942, № 5—6, էջ 81)։ Այս՝ ամենով հանդերձ, Զարյանը գրեց ոչ միայն քնարական երգեր, այլև՝ ռազմի կոչերին և ուղերձներին զուգընթաց տեսականորեն հիմնավորեց քնարական երգի անհրաժեշտությունը։

Նշված պահանջի առավել սկզբունքային կողմնակիցները, իհարկե, հենվում էին պատերազմական քնարերգության լավագույն օրինակների վրա։ Օրերի այդ լուրջ մտահոգությունը բազմաթիվ քննարկումների արժանացավ նաև գրական մամուլի էջերում, և նշանաբանն այն էր, թե՝ «Կյանքն արդեն ապացուցել է, որ մեզ այժմ հարկավոր է, անհրաժեշտ է և՛ քաղաքական, և՛ քնարական բանաստեղծություն» (ՍԳԱ, 1943, № 6—7, էջ 75)։

Գրական քննադատությունը «Ա՛խ, «քնարականների» քաղված հատվածը դարձնելով կռվան, անտեսել է պոետի պատերազմական շրջանի քնարերգության լավագույն էջերը։ Հայրենականի տարիներին Ն. Զարյանը ստեղծել է քնարերգության, մասնավորապես սիրերգության ուշագրավ նմուշներ, որի օրինակները տվել էր դեռևս 1918—1919 թթ. («Գուցե նստած պատշգամբում», «Աշուն»)։ Ուստի սխալվում էին նրանք, ովքեր Ն. Զարյանին համարում էին հրապարակային ճառախոս։ Բանաստեղծի հոգու հեռուներից բոցկլտում են այնպիսի քնարական թրթիռներ, որոնք զարմանք են պատճառում իրենց անաղարտ զգացմունքայնությամբ.

Դու ինձ կըփնտրես, երբ ես չեմ լինի՝
Կանգնած ամեն օր քո ճամփի վրա,
Երբ մենակության լալկան ուռենին.
Կթեքվի անզոր քո ճամփի վրա։

Պատերազմի ծանր օրերին հրապարակախոս բանաստեղծը դառնում էր զարմանալի ռոմանտիկ՝ նույնիսկ սենտիմենտալ։ Այս առումով այդ տարիներին հյուսված «Շնորհակալ եմ աշխարհից» ստեղծագործությունը կարող է դիտվել իբրև հայ սիրերգության ընտիր էջերից մեկը.

Շնորհակալ եմ աշխարհից, երբ որ դու կաս աշխարհում
Թեկուզ ինձնից հավետ հեռու, հավետ անհաս աշխարհում...

Մարտակոչի հիմների հետ միասին Զարյանը գրում է սիրո հիմներ, որոնք այնքան քնարական են, այնքան անկաշկանդ, պայմանական տարրերից զերծ, որ նրա ապրումները հասցնում են անանձնական սիրո բարձունքները, իսկ սիրած էակը, մի տեսակ, վերերկրային նկարագիր է ստանում.

Անցնեմ միայն ձեր տան մոտով, տեսնեմ ստվերդ պատին,
Թող իմ դիմաց միշտ փակ մնա ամեն դարպաս աշխարհում։

Տառապագին սիրո ցավից ծնված երգ է սա, որ իրավունք է տալիս խոսելու Զարյանի քնարերգության ներքին հարստության մասին։ Բանաստեղծի խոսքը անսահման բարության է հասնում վերջերգում։ Նա օրհնանքի խոսք է ուղղում անհասանելի սիրո էակին և նորից ու նորից հավաստում.

Գնում եմ ես քեղնով ծարավ և հուսաբեկ, բայց կրկին,
Շնորհակալ եմ աշխարհից, երբ որ դու կաս աշխարհում։

Դ

Պատերազմը վերահմաստավորեց հայրենիքի ներկա օրվա և պատմության անխզելի կապը։ Վտանգի ահեղ պահին, «երբ սպառնում էր Քըշնամին» կատարվեց հայրենիքի վերահայտնագործում՝ հանուն որի մեծագույն զոհողության էին գնում մարդն ու գրականությունը։

Հայ ժողովրդի, հայ գրականության համար այն ունեցավ կրկնակի արժեք։ Հայրենիքն հայտնաբերվեց միասնական, ամբողջական հայությոյն՝ Հայաստան—Սփյուռք ընդգրկումով։ Մեծացան գրականության ընդգրկման սահմանները, բանաստեղծության թռիչքը մղվեց համաշխարհային չափերի.

Իմ հայ ժողովուրդ, եղբայրներ, քույրեր, հայրենապապակ,
Որտեղ էլ որ կաս այս հողմագալար երկրի երեսին,
Որ կիսագնդում, որ ծովի ափին, որ երկնքի տակ,
Լսի՛ր քո որդուն, քո բանաստեղծին։

Աշխարհի հայությանն ուղղված բանաստեղծի ուղերձը նորից հիշեցնում էր, որ հայության միակ հայրենիքը, իսկական հույսի նեցուկը մահացու վտանգի առջև է, մեծագույն վտանգ է կախված հայոց հայրենիքի գլխին։ Սփյուռքահայության օգնությունը անհրաժեշտ էր։ Հայրենիքի վերացական գաղափարը պատմական-աշխարհագրական սահմանների, մոռացված անցյալի վերականգնմամբ դրվում էր իր պատմության շարժման մեջ։ Բանաստեղծական խոսքի մեջ գերակշիռ է դառնում պատմության ուսանելի դասերի վկայակոչումը։ Աշխարհով մեկ սփռված հայությանը դիմող բանաստեղծը, պատմության օրինակները հիշեցնելով, ազդարարում է վտանգի չափերն ու ահեղությունը։

Պատերազմի կրակհալոցի մեջ նոր իմաստ ու արժեք են ստանում հայրենիք, երկիր բնութագրող բառերը, նրանց մասին եղած հին ու նոր պատկերացումները։ Առաջնային են դառնում տուն, օջախ սրբազան անվանումները, որտեղից էլ սկսվում էր հայրենիքը։ Պատերազմի չորրորդ ամսի վերջին Ն. Զարյանը գրում է «Արղաքանդի խնձորները» բանաստեղծությունը, որտեղ հայրենիքի առարկայական հարատևության խորհրդանիշը դարձել է խնձորենին։ Բանաստեղծությունը հյուսելիս՝ հեղինակին օգնել է Գրիգորիս Աղթամարցու «Տաղ գեղեցիկ ի վերայ ագռոյ, հոգոյ և մարմնոյ» ստեղծագործությունը։ Աղթամարցու տաղը ոճական, նաև ազգային-պատմական տեսադաշտ է ստեղծում Զարյանի բանաստեղծության համար՝ վավերացնելով պատերազմի ժամանակ օգտագործված գրական ավանդներից մեկը։ Ազգային-պատմական բանաստեղծությունը կենդանի ներկայությամբ կամրջում էր ժամանակները, նախանշում օրհասի հին ու նոր ընդհանրություններն ու սահմանակցությունը։ Հայկական հեռավոր գյուղի խնձորի այգու նկարագրության հենքի վրա ծայր է առնում պատերազմական իրադարձությունները բացահայտող մի ղրույց.

—Բարով եկար, որդի, հազար բարով,
Միշտ անց կենաս դալար ճանապարհով,
Քոնն է այգին, մտիր դու համարձակ,
Թող Հիտլերին դիպչի հազար կայծակ։
Թափում է նա հեղեղներով արյուն,
Որ տիրանա մեր նորատունկ այգուն։

Իմ զավակներն են քաջ՝ փորել այգին,
Մեր առվակներն են պաղ՝ ջրել այգին,
Մեր զով հովերն են օրորել այգին
Մեր արևից է կարմրրել այգին։
Ես եմ այգին պահել ու փայփայել։
Ասում են ինձ, արի, այգուցդ ե՛լ։

Ամբողջ մի ժողովուրդ ու նրա պատմությունը, նաև այսօրը խորհրդանշող ծեր կինը պատերազմական օրհասին, դժվարություններով ու տագնապներով հանդերձ, նայում է որպես անցողիկ մի երևույթի։ Մեր կնոջ հանգիստ, ինքնավստահ և հաղթանակ ավետող խոսքի տոնը կարող էր զորավիգ լինել և՛ ճակատին, և՛ թիկունքին։ Ժողովրդի ու պատմության առարկայական խորհրդանիշը՝ մեծ մայրը, աշխարհաշեն աշխատավորն է, հաղթանակի մեծագույն հավատավորը, մարմնացյալ հավատը.

Ինչո՞ւ ելնեմ ես իմ տնկած այգուց.
Հազար զավակ ունեմ, հազար առյուծ.
Նրանք հեռվում կռվում են հուսավառ
Գուլպա եմ ես գործում նրանց համար։

«Արզաքանդի խնձորները» բանաստեղծությունը հայոց էպոսի նորօրյա ընթերցման ինքնատիպ արտահայտություն է։ Ն. Զարյանի ստեղծագործությունների շարքում հայտնվում է հայրենիքի ամենաառարկայական գոյությունը՝ «Հայոց լեզուն», որը և՛ հիմն էր, և՛ աղոթամատյան, և՛ մարտակոչ, և՛ պատմության փորձով լիցքավորված իմաստություն.

Արի՛, եղբայր, փառաբանենք մեր քաղցրաբառ Հայոց լեզուն,
Մեր սրտի ջուր, մեր ձեռքի թուր, մեր հոգու լար՝ Հայոց լեզուն։

Հայրենիքի այսօրինակ զգացողությունը հայոց լեզվի նկատմամբ, կորստյան վտանգի զգացումով լի սերը հեղինակին մղում էր ազգային ոգու հայտաբերման։ Նա վերստին հիշեցնում էր, որ հայոց լեզուն հայրենիք է, ժողովուրդ, նրա պատմությունը, հերոսական անցյալը, այսօրն ու վաղվա օրը՝ լինելության ու հարատևման զրավականը.

Հոսել է նա մեր դարերից, մեր սարերից ու մեր սրտից,
Արաքսի պես միշտ կենդանի, միշտ անսպառ Հայոց լեզուն,
Նա առաջին կանչն է եղել դյուցազնական մեր նախահոր,
Օրորոցից մեզ փայփայել է մայրաբար Հայոց լեզուն։
Քերթողահայր Խորենացուց մինչև Քուչակն ու ձեր ծառան,

Տվել է մեզ երազ ու երգ և ճանապարհ Հայոց լեզուն։
Կմոլորվեր մեր քարավանն ամպրոպաշունչ գիշերներին,
Կկորչեինք, եթե ճամփին չբոցկլտար Հայոց լեզուն։

Մեր պայքարների ճանապարհին, մեր գոյատևման կեռմաններում վրճռական դենքն է եղել և է Հայոց լեզուն.

Քանի՜ ցեղեր ցամաքեցին, ինչպես հեղեղն ավազի մեջ,
Բայց լենինյան ծովին հասավ Մեսրոպատառ Հայոց լեզուն։
Այսօր էլ նա բռնության դեմ, փայլատակում է բարկացայտ,
Հերոսական լեզուների, հերոս եղբայր Հայոց լեզուն։
Ուրեմն եկ՝ փառաբանենք, փայլեցընենք Թըրի նման,
Որ զրնգա արևի տակ հավետ պայծառ Հայոց լեզուն։

Կապուտիկյանի «Խոսք իմ որդուն» բանաստեղծության մեջ ևս հայրենիքի պաշտպանության գաղափարը նոր իմաստավորում է ստանում մորից որդուն ավանդվող մայրենի լեզվի փառաբանումով.

—Լսի՜ր, որդիս, պատգամ որպես
Սիրող քո մոր խոսքը սրտանց,
Այսօրվանից հանձնում եմ քեզ
Հայոց լեզո՜ւն հազարագանձ։
Կտրել է նա, հանց աստղալույս,
Երկինքները ժամանակի
Շառաչել է խռովահույզ
Սլացքի հետ Հայկյան նետի,
Եվ Մեսրոպի սուրբ հանճարով
Դարձել է գիր ու մագաղաթ,
Դարձել է հույս, դարձել դրո՜շ,
Պահել երթը մեր անարատ։

Ն. Զարյանի «Ինչո՞ւ չես խոսում հայերեն», «Հայոց լեզուն» ստեղծագործությունների հետ միասին Կապուտիկյանի այս գործը սփյուռքում դարձավ հայապահպանության կարևոր կռվաններից մեկը։ Պատգամ-աղոթքի նման այսօր էլ նրանք, ովքեր դեռ հայ մնալու սրբազան նպատակն ու հպարտությունն ունեն, ահազանգում են.

Ու տե՜ս, որդիս, ուր էլ լինես,
Այս լուսնի տակ ո՜ւր էլ գնաս,
Թե մորըդ անգամ մտքից հանես,
Քո մայր լեզուն չմոռանաս...

Հայրենիքի նվիրումի, հայրենի ափերի կարոտի ինքնատիպ քնարական արձագանքներ են Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանք» պատմավեպի չափածո հատվածները, որոնք ունեն ինքնուրույն բանաստեղծության արժեք։

Հայրենի՜ք իմ, Հա՛յր իմ, Մա՛յր իմ,
Հայրենի՜ք իմ, հո՛ւյս իմ, լո՛ւյս իմ,
ո՞ւր ես, ո՞ւր,
Անձկալի՜դ իմ, հո՛ւր իմ, ջո՛ւր իմ,
Սիրելի՜դ իմ, բո՛ւյն իմ, տո՛ւն իմ,
ո՞ւր ես, ո՞ւր,—

աղոթքի սրբազանությամբ մրմնջում են Խուժիստանի անապատներով անցնող այրուձիի մարտիկներն ու իշխանազուն հրամանատարները։ Այրուձիի մարտիկների կարոտի մրմունջները հասնում են երկրորդ աշխարհամարտի ճակատներում կռվող հայ մարտիկներին որպես զորավիգի խոսք։

Ռազմաճակատի առաջին գծում կռվող Գ. Բորյանի հայրենասիրական ապրումները փոթորկուն կարոտ էին դարձել և հեռավոր խրամատներից դադարների ժամին հորդում էին դեպի հայրենի ափերը, հայրենի տուն.

Հայրենի երկիր կարոտդ այնպես
Այրում է հոգիս մի կախարդ հրով...
Բայց հայրենիքից բաժանված եմ ես
Քանի՜ ծովերով, քանի՜ լեռներով։

Բանաստեղծի, ճակատային զինվորի կարոտի առարկաները են հայրենի լեռն ու գետը, լիճն ու դաշտավայրը, որոնք հասանելի ու անհասանելի երազի պատրանք են դառնում պատկերի համակարգում.

Կռվի մահագույժ այս խրամատից
Կարծես մտքերով սավառնում եմ տուն...
Աչքերս եմ փակում... և բացում նորից՝
Մայրս է կանգնած մեր խրամատում։

Նման կարոտներով է լեցուն պատերազմին զինվորագրված Հ. Սահյանի պոեզիան. «Մուգ մանուշակներ Դյազբելա սարի... Ես ձեզ տեսության կգամ այս տարի, Կբերեմ պայծառ հաղթության լուրեր»։ Կռվի առաջին գծում, մահվան դեմ հանդիման կանգնած բանաստեղծ զինվորը առավել քաղցրությամբ էր զգում հայրենի հեռավոր ափերի կարոտը.

Մեր հաղթության գարունքին, պայծառ գարունքին,
Բարեկամներ իմ անգին, ես կդառնամ տուն,
Նորից զվարթ կժպտա ձեր տխրած հոգին,
Հովեր, հավքեր քնքշագին, ես կդառնամ տուն։

Մանկության հուշերով, հիշատակներով, Գյազբելի, Որոտանի կարոտներով ապրող բանաստեղծը շուտով դրում է «Նաիրյան դալար բարդին» (1944)՝ ընդարձակելով կարոտի աշխարհագրական սահմանները՝ համահայկական տեսք տալով հայրենիքի ըմբռնմանը։ Հայկական բնանկարի ամենաբնորոշ ծառատեսակը խորհրդանշական առարկայացումն էր հայրենի ափերի և այդպիսի հնչեղությամբ էլ մարմնավորվում է Սահյանի «Նաիրյան դալար բարդին» բանաստեղծության մեջ.

Նազում ես ու շորորում զմրուխտե քո շորերում
Շուք արած ճամփի վրա մանկության կանաչ արտի,
Քո կանչը զնգում է ղիլ իմ սրտի խոր ձորերում,
Իմ հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, նաիրյան դալար բարդի։

Այս առիթով պատերազմական հայրենասիրության մասին եղած տեսական բազմաթիվ-բազմազան ընդհանրացումներից տեղին է վկայակոչել Գ. Լոմիձեի խոսքը. «Պատերազմի ընթացքում կատարվեց հայրենիքի հասկացողության խտացում, հարստացում։ Ամեն մի թուփ ու մացառ, ամեն մի շավիղ կամ արահետ, հողի փոքրիկ կտոր դարձան անսահման մոտիկ, աննման ու հարազատ, հայրենի. և կարիք ունեին պաշտպանության։ Հայրենիք, այս մեծագույն, անպարագրելի երևույթը դառնում է սրտի ցավի նման մոտիկ, տեսանելի և անկրկնելի»[5]։

Բարդին բոցավառվող խարույկի նման՝ բռնկված մարտիկ-զինվորի կարոտի կրակներից, լուսավորում է նրա դարձի ճանապարհը.

Ա՛խ, ասես խարույկ լինես բռնկված կանաչ բոցով,
Ես հեռվից քեզ եմ գգվում կարոտով կրակ սրտի,
Լցնում ես դաշտերն անգամ հարազատ քո խշշոցով,
Իմ հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, Նաիրյան դալար բարդի։

Վերջին նվագները, որոնք զոհողության, երդումի ու պարտականության հավաստումն են՝ ամբողջացնում են քնարական հյուսվածքի համանվագային հնչեղությունը։

Հայրենի բնանկարը գեղարվեստական կենդանի նկարագիր է ստացել զինվորի կարոտի կրակներում, որի գրական-պատմական արժեքն

---

[5] *Г. Ломидзе,* Нравственные истоки героического.—Литературная Россия, 1970, № 20.

ավելին է, քան նրա ստեղծման կոնկրետ առիթը։ Սահյանի դալար բարդին գտնված խորհրդանիշ էր, որն իր ձևով հայտնաբերում է համանման այլ պատկերներ.

Որոտանի եզերքին կա մի ուռենի,
Ա՜խ, նա սիրով սրտագին պահում է ճամփաս,
Հայացքը լուրթ ջրերին, ականջը՝ ձայնի,
Երազներով քնքշագին պահում է ճամփաս։

Սահյանի այս տարիների քնարերգության լուսեղեն բռնկումները դարձան հայ բանաստեղծության կայուն արժեքներ։

Երկրորդ աշխարհամարտը հայտնաբերելով հայրենիքը՝ գրականության ու գեղարվեստական պատկերի համակարգ բերեց հայրենիքի էության խորհրդանշող մասունքները։ Մի դեպքում դա Արզաքանդ գյուղի այգին է, մյուս դեպքում՝ հայրենիքն առարկայացնող հայոց լեզուն, երրորդ դեպքում՝ նաիրյան դալար բարդին՝ իր դարավոր խշշոցով, չորրորդ դեպքում՝ ուշադրությունից վրիպած ցրտահար գերի եղևնիներն են։ Ռուսական բնանկարի վկայակոչումը հայոց բանաստեղծության մեջ նույնքան կարոտ ու սեր էին բորբոքում, որքան հայկական բնաշխարհի գույներն ու մոտիվները։

Պատերազմի տարիներին հայրենասիրական քնարերգությունը կայուն ու ստուգված հենակետ դարձրեց պատմությունը։

Ինչպես ժողովուրդներն ու ազգերը, այնպես էլ գրողն ու գրականությունը պատերազմ եկան իրենց ազգային-անհատական նկարագրով, իրենց կենսագրությամբ՝ տոհմական, ընտանեկան վերհուշով։ Վերհուշը ոմանց համար արդեն պատմություն դարձած երեկն էր, Պավել Կորշագինի հերոսական գործը, մյուսների համար՝ Չապաևի լեգենդար նվիրումը, հայ զինվորներից շատերի համար էլ աշխարհամարտը արթնացրեց 1915 թվականը. կորցրած տունն ու օջախը, հարազատների և միլիոնավոր զոհերի վերհուշը, այդ ամենը կրկնվելու վտանգի գիտակցումը։ Ազգային նմանօրինակ նկարագիրը ցայտուն արտահայտվեց պատերազմական գրականության մեջ։

Հայոց պատմության հին ու նոր վկաները պատերազմի առաջին օրն արդեն ռազմաճակատում էին. «Դուք, որ գալիս եք ոռնոցով մի ժանտ, Կոմունիզմի մեր Սասնա տանն ընդառաջ»։ Կոմունիզմի և Սասնա տան համադրումը՝ հայոց պատմության վերհուշը նոր խնդիրներին ծառայեցնելու նախաձեռնություններից մեկն էր։ Սասնա տունը վերակենդանացել էր պատերազմի նախօրյակին։ Հայոց էպոսի հազարամյակի տոնակատարության հանդիսությունների տպավորությունները դեռ թարմ էին։ Ուստի՝ Սասնա տան հիշատակումը և՛ պատմություն էր, և՛ էպոսից սկզբնավորված խիզա-

խոսքի ու մաքառման ոգի։ Գեղարվեստական խոսքի շրջանառության մեջ էին պատմական բոլոր ժամանակները։ Հին ու նոր հանցագործների հանդիպադրումը առարկայական ու դյուրըմբռնելի էր դարձնում պատերազմի հանցագործների էությունը։ Ներոնը, Աթիլլան, Չինգիզ խանն ու Հիտլերը ներկայացվում են որպես մարդկության դեմ ուղղված հանցագործությունների իրար լրացնող օղակներ։ Գերմանիայի պատմության լուսավոր անունների վերհիշումը շեշտում ու տեսանելի էր դարձնում գերմանական ազգին սպառնացող բարոյական սնանկացումը։ Գյոթեի, Մարքսի, Բեթհովենի, Հայնեի հայրենիքը դարձել էր ավազակության-մարդասպանության ասպարեզ.

Գերմանիա, դու երբեմն մարդկային
Եղբայրության իդեալը կոփեցիր,
Ուրեմն, ինչպես այսօր մի Կայեն
Առաջնորդում է քեզ ոճրից ոճիր։

Պատմության հին ու նոր ժամանակները դարձան երգ, արկի շառաչ և ֆուգասային ռումբի պայթյուն, և պատմության դասերի օգնությամբ «ատելության գիտություն» էին ուսուցանում թիկունքի ու ճակատի մարդուն։ Պոետն իր ապրած օրերին նայում է նաև գալիք պատմության հեռուներից, օրվա եղելությունները լսելի ու տեսանելի դարձնելով գալիք սերունդներին.

Լսե՞ք, դարե՞ր, ու հեռավոր գալիքների սերունդնե՞ր,
Ձեր ապահով օրոցքներում լսեք ռազմի երգը մեր...
...Ֆաշիստական ռադիոն ոռնաց հաղթանակի մի սև երգ,
Հիտլերն իր պիղծ երազներով աճապարեց Արևելք,
...Որ Կըրեմլը մտնի հետո, լկտի ժպիտը երեսին,
Բոնապարտի նըման հեծած հաղթանակի ճերմակ ձին։

Նմանօրինակ ոճն ու խոսելաձևը, որը հատուկ է էպոսին ու բիլինաներին, Ն. Զարյանին դարձնում էին նորօրյա ասացող։ Հետագայում նրա այս ստեղծագործությունը ընկալվեց որպես էպոսային մտածողությամբ ստեղծված երկ։ Զարյանը ականատեսի ու մասնակցի հավաստիությամբ արձանագրում էր պատերազմական դեպքերի ընթացքը՝ շաղկապելով պատմության հին ու նոր դեպքերը, գալիք օրերը։ Այս ամենով հանդերձ հայ բանաստեղծի, հայ զինվորի համար պատմության ու պատերազմի փոխհարաբերության խնդիրը ավելի ներգործուն ու նպատակասլաց է դառնում, երբ բանաստեղծությունը դիմում է ազգային պատմության հին ու նոր օրերին։ Հայոց պատմության հերոսական էջերը, հայկական հերոսապատումի դրվագները որոշակիորեն ճշգրիտ էին դարձնում հայ ժո-

ղովրդի, հայ գրականության տեղն ու դերը, նրա իրական, իսկական խընդիրները, նրա պատմական մեծագույն նվիրումի հրամայական անհրաժեշտությունը Մեծ Հայրենականին։

Պատերազմում հայ ժողովրդի պատմական դերի ու տեղի ճշտումն ու Հայոց պատմության նորոգ հայտնաբերումը դառնում են ամբողջ պոեզիայի, այդ թվում և Ն. Զարյանի ստեղծագործական ներշնչանքի աղբյուր։

Պատմությունը դարձավ ներկա։ Ղրիմի, Կերչի հերոսական կռիվների մասնակից բանաստեղծը գնդակների տարափի տակ հասնում է Հայոց պատմության երկհազարամյա հեռուն՝ Տիգրան Մեծի ժամանակները, համադրում պատմության հեռու և մոտ դեպքերը, ապա հավաստում հին ու նոր թշնամիների ծագումնաբանական նույնությունը, նորօրյա ոտոխի կործանման անխուսափելիությունը։ «Միհրդատի դամբարանը» բանաստեղծության համար լրացում կարող է լինել հեղինակի «Տավրիդյան պարանոցում» ռազմաճակատային ակնարկը, որը բանաստեղծության նախօրինակը կարելի է համարել. «Մոտենում էինք ափին։ Այվազովսկիական մառախուղի մեջ, ինչպես նկարը պաստառի վրա, գծագրվում է Կերչը։ Դիմացի բարձունքի վրա իշխում է Միհրդատի դամբարանը։ Սիրտս դողաց մի ինչ-որ պատմական ուրախությամբ։ Դարերի մշուշից իմ դեմ ելավ մեր ժողովրդի փառապանծ ու ողբերգական պատմությունը... Միհրդատ Պոնտացին... Այդ նա էր, որ երկու հազար տարի առաջ իր դաշնակից բազուկը մեկնեց Հայոց Մեծն Տիգրանին և նրա հետ միասին ծառացավ Հիտլերի ու Մուսոլինիի բարբարոս նախահայրերի դեմ՝ պաշտպանելու համար առաջավոր Ասիայի ծաղկած քաղաքները Լուկուլլական ընշաքաղց լեգեոններից» (ՍԳԱ, 1942, № 6, էջ 76—81)։

Դյուցազնական անունների սխրանքներին հավասարազոր է Հայրենական պատերազմի մասնակից զինվորի գործը։ Նրանք հերոսական անցյալի սխրանքների իսկական ժառանգորդն ու շարունակողներն են։

Հայոց պատմության վերահայտնություններից է Իսահակյանի «Հայ ճարտարապետությունը» (1942) մտորումը՝ պատերազմի ու պատմության փոխհարաբերության այլաբանական ինքնատիպ մեկնաբանությունը։ Օրհասի օրերին նեցուկ ու զորավիգ է դառնում նաև հայոց պատմության նվիրական վկաներից մեկը՝ ճարտարապետությունը, մեր ստեղծագործ հանճարի արգասիքը, որի գոյությունը՝ թեկուզ ավերակված, բայց պարտադրող է ու խոսուն։ Ընկած սյուները հիշեցնում են թշնամու դեմ ահեղ անդիջում մարտի ելնելու անհրաժեշտությունը.

Հայրենի դաշտում քայլում եմ մենակ,
Աշուն է արդեն, և ձյունը նորեկ

Ծածկել է լանջքը սեգ Արարատի.
Հողմը սաստկաշունչ՝ հսկա մի բարդի
Կորաթեքել է աղեղի նման
Հայկ նահապետի։

Իսահակյանի բանաստեղծության բնանկարն ու ներքին թրթիռները պատերազմական օրերի տխրությամբ են շնչում։ Հայ պոետի տրտմաթախիծ զրույցն ու մտորումը ճարտարապետական կոթողի ավերակների հետ հուսահատության և հավատի դաշնության օրենքներով է արարված.

Սակայն իմ առաջ՝ կանգնել են ահա՝
Պատմության ահեղ հողմերն ընկճած,
Սյուներն հոյակապ հին ավերակի։

Դո՛ւք, ով երկնախոհ գմբեթներ ու վեմ
Մնացիք ըմբոստ, մնացիք անսասան
Բռնակալների չարության ընդդեմ։
Իմ ժողովուրդը՝ զարկված շղթայի,
Նըշխարներըդ սուրբ, քարերըդ մամռոտ
Պաշտեց, գուրգուրեց հավատով անշեջ...

Իրար հաջորդող խոհերը պատերազմական մտահոգությամբ լեցուն տրտմության սաղմոսներ են, որոնց ներքին կրակը նորից հաղթանակի անկոտրում կամքն է։ Ա. Իսահակյանը հայոց պատմությունը վերակոչում է նաև Դավիթ-Բեկի սխրանքի փառաբանությամբ.

Սյունյաց բարձր լեռներում այդ շանթե՞րն են բոցկլտում,
Հանդ ու ձորեր թնդում են որոտալից շաչյունով,
Դավիթ-Բեկի քաջերի վառ թրերն են կայծակում,
Ամեն մի սիրտ թնդում է նժույգների դոփյունով։

Մեր դարավոր ցասումի, մեր վրեժի օրն արդար,
Դավիթ-Բեկը մեզ բերեց ազատության պատգամով...
Թող անձնուրաց ուխտ կապեն մեր թոռները քաջածին,
Դավիթ-Բեկի թուրը վեհ չըժանգոտի հավիտյան...

«Հայրենական մեծ պատերազմի օրերին,— գրում էր Նիկոլայ Տիխոնովը Իսահակյանի մասին,— նա կրքոտությամբ պայքար մտավ, և

երիտասարդ թարմությամբ էր հնչում բանաստեղծի, հրապարակախոսի նրա ձայնը»[6]։

Պատմության վերահայտնության օրինակ է նաև Շիրազի «Հայ ճարտարապետությունը» բանաստեղծությունը՝ ներշնչված Իսահակյանի գործից։

Հայ ժողովրդի վերածնության գաղափարը Շիրազը մարմնավորում է մանկության վերհուշի, ազգային, ավանդական սովորույթի նորովի ստուգաբանության գեղարվեստական հնարանքով.

Զգիտեմ ինչու մանուկ ժամանակ
Համբուրում էի խաչքարերը ես,
Երբ մայրիկիս հետ, միշտ ոտաբոբիկ
Վանքի սարն էի ելնում գառի պես...
Հիմա էլ սրտանց համբուրում եմ ես,
Բայց հիմա գիտեմ, թե ինչի համար,
Ես համբուրում եմ, ո՜վ նախահայրեր,
Քարից լույս կերտող ձեր ձեռքը ճարտար։

Պատմության ու պատերազմի դաշնության բանաստեղծական ինքնատիպ ընդհանրացում է Շիրազի «Երբ նայում եմ լեռնապարին» տողով սկսվող բանաստեղծությունը. «Երբ նայում եմ լեռնապարին, Սեգ սարերին մեր հայկական, Թվում է, թե Տիգրան Մեծի վրաններն են հավերժական»։

Շիրազի զուգորդումները վերաբերում են այն ժամանակներին, երբ ֆաշիստական զորաբանակները հասել էին Հյուսիսային Կովկասի լեռներին։ Տիգրան Մեծին հիշելն ու վկայակոչելը ժամանակին էր ու անհրաժեշտ.

Եվ Հրազդանն արծաթափայլ
Սուրն է անմահ զորավարի
Որ մերկացած դուրս է գալիս
Մով պատյանից լեռնապարի։
Եվ Մասիսն է գլխին պահում
Սաղավարտը Տիգրան Մեծի,
Որ շողում է, ինչպես պահին
Այն հաղթական վերադարձի։

Պատմական վկայակոչումներից է նաև Շիրազի «Պոեմ հայրենականը», որի նյութն ու ժամանակը արաբների արշավանքների շրջանն է։ Հայբե-

---

[6] Սովետահայ գրականության պատմություն, հ. 2, էջ 102։

նախրության-հայրենադավության միաձույլ թեման բազմաթիվ մշակումներ է ունեցել հայ գրականության մեջ, առավելապես Րաֆֆու երկերում: Շիրազի պոեմներում զգացվում է Րաֆֆու վեպերի որոշակի ներշնչանքը: «Պոեմ հայրենականում» դերերի փոփոխություն է կատարված: Րաֆֆու «Սամվել» վեպում հայրենադավը հայրն է, հայրենասերը՝ որդին: Պոեմում դավաճանի դերը հանձնված է որդուն: Հանուն հայրենիքի սըրբագործված գաղափարը, որ մեր պատմագրության ուղենիշն ու ուղեկիցն է եղել առասպելական Հայկ նահապետից սկսած, Շիրազի պոեմի գեղարվեստական խնդիրն է, մտահղացման խթանը: Արաբական հրոսակների դեմ մարտերում բազմաթիվ հերոսություններով աչքի ընկած զորավարը ծանր վիրավոր է, մահամերձ: Ջորքի մեջ խուճապ չառաջացնելու համար նա պատվիրում է ձիապահին՝ փոխարինել իրեն, հագնել իր հանդերձանքը, իր զենքերը վերցնել և վարել մարտը.

Ես մեռնում եմ, իմ ասպետ, բայց դեռ մահս ինձ հաղթող՝
Թող ամբոխը չիմանա, չիուլանա իմ մահով...
Թող արաբն էլ չիմանա զորավարի մահն անգութ,
Իսկ դու հագիր ծիրանիս և նժույգըս հեծիր շուտ
Եվ ամբոխին կռվի տար՝ մինչ խալիֆն անարդար,
Ջախջախվելով, քեզ Թողնի, քո հայրենի հողն արդար:

Իշխանը՝ հանուն հայրենիքի, անողոք, բայց և արդարացի որոշում է կայացնում. նա աննկարելի հանցանք է համարում որդու ազգադավ գործունեությունը և մահվան է դատապարտում՝ որոշումը իրագործելով իր իսկ ձեռքով:

Բանաստեղծական միտքը որոնում էր պատմության և նորօրյա խընդիրների գեղարվեստական իմաստավորման հնարավորին չափ դիպուկ ու ներգործուն ձևեր ու տեսակներ, որոնցից մեկն էլ տեսիլն էր:

Ս. Վահունու «Դյուցազնական» բանաստեղծության մեջ պատմությունը վերակոչվում է երազ-տեսիլի օգնությամբ: Էպոսի հերոսների խոսքի, բառ ու բանի օգնությամբ ներկայացվում են նորօրյա թշնամու չարագործ նպատակներն ու նրա մոտալուտ վախճանի անխուսափելիությունը. «Գնում եմ ես, մնաս բարով Վրեժն առնեմ աշխարհի... Ու քանի դեռ հրեշը նենգ, Դեռ չի փչել իր սև հոգին, Նրանք պատյան չեն դնելու Դավթի Թողած Թուր-կայծակին»: «Զանգեզուր» բալլադում նկարագրվող դեպքերն արդեն վերաբերում են հայոց պատմության մոտյալ ժամանակներից մեկի՝ Լենկթեմուրի արշավանքների շրջանին: Անմարդկային դաժանության խորհրդանիշ դարձած Լենկթեմուրի մարդատյաց նկարագիրը առուգաբանվում է Զանգեզուր տեղանվան ավանդական-գեղարվեստական

բացատրությամբ։ Վիթխարի զանգը, որը շինել է ժողովուրդը, մշտարթուն զինվորի նման միշտ զգոնության է կոչում լեռնաշխարհի մարդկանց։ Նենգ թշնամին կարողանում է գտնել զանգի ձայնը խլացնելու միջոցը։ Անհաղթահարելի լեռներն ու անդնդախոր ձորերը մնում են զարմացած թշնամու խարդավանքից։

1944-ին Ս. Տարոնցին հրապարակում է «Կրակե քառուղիներով» ժողովածուն, որի երեք բաժինները («Պատմական սոնետներ», «Դյուցազնական սոնետներ», «Բալլադներ») հայոց պատմության հայտնի անունների մասին հյուսված հերոսական ասքեր են։

Ս. Տարոնցին ձոն-սոնետներ է նվիրել հայոց էպոսի բոլոր հերոսներին, ինչպես և մշակել է հայոց պատմության մոտավոր անցյալի եղելություններ. «Դո՛ւք, Հիվաղնե՛ր, սնված կաթով Ելդըզի, Դո՛ւք, օձասուն արյան ծարավ անապատ, Ջեմալ փաշա, էնվեր բեյ ու Թալիաթ, Դահճապետներ մեր դարավոր երազի»։

Պատմությունն ու պատերազմը նորովի հանդիպադրվում է Էմինի «Ես հայ եմ» բանաստեղծության մեջ, որը հետագայում վերանվանվեց «Երգ երգոց»։ Հայոց պատմության վաղնջական հեռուներից մինչև պատերազմական ներկան ներկայացվում են հայ ժողովրդի ճակատագրի հիշարժան պահերը։

Պատմության հեռավոր հազարամյակները քնարական երանգ են ստանում, բանաստեղծական մտահղացումի պատմական իրողությունները դիտվում են իբրև պոետի անձնական կենսագրության եղելություններ։

Խահակյանից, Շիրազից հետո, Թ. Թորամանյանի անձի հետ կապված, հայ ճարտարապետությանն է անդրադարձել և Գ. Սարյանը («Փառքի տաճարը»)։ Զվարթնոցի տաճարի կառուցման գաղտնիքների բացահայտումը օտարների առաջ ճարտարապետը համարում է ազգադավ գործ, քանի որ հուշարձանի ստեղծումը մի յուրօրինակ կռիվ-մրցույթ է հզոր հարևանի հետ։ Ազգային ինքնուրույնության յուրօրինակ խորհրդանիշ է հայոց Փառքի տաճարը, որից զրկել է ցանկանում Բյուզանդիոնի տիրակալը։ Ազգային մեծարժեք կոթող ստեղծելու մտահոգությամբ հայ իշխանը հանձնարարում է ճարտարապետ Հովնանին.

— Բարձրացրու — ասաց իշխանը նրան —
Հայոց փառքի շքեղակուռ մի տաճար,
Սուրբ Սոֆիայի կերտվածքից էլ աննման՝
Թող այդ լինի հավերժական մի կոթող
Հայոց ոգին մարմնավորող քարերով։

«Վասն հայրենյաց մեռար, դու շատ ապրեցար» պատգամն ու գրական ավանդը բազմիցս և բազմաթիվ ժանրերում նորոգվեց պատերազմի օրերին: Հայրենիքին անմնացորդ նվիրվելու պատգամախոսություն է «Փառքի տաճար» բալլադը. ճարտարապետ Հովնանը հանուն հայոց փառավոր տաճարի զոհաբերում է իր սիրտն ու սերը, հորը, մորը, հարազատներին, և, ի վերջո, զոհվում է ինքը՝ հանուն հայրենի մարմնացյալ ոգու ինքնուրույնության:

Գ. Սարյանի մյուս՝ «Դեպի կառափնարան» բալլադում դեպքերն ավելի իրապատում են, և առնչվում են հայոց ցեղասպանությանը: Բալլադը նվիրված է Կոմիտասի հիշատակին, որի աչքի առջև վայրագության զոհ է դառնում մտավորականության մի ամբողջ սերունդ.

Նրանց տանում էին հեռու կառափնարան,
Գունատ էին նրանք: Երկու հարյուր էին,
Այնտեղ էին նրանք... Վարուժանը խոհուն,
Սիամանթոն՝ հայացքն ուղղված դեպի նիթեր,
Եվ ո՞վ գիտե արդյոք, արդյոք ի՞նչ էր խորհում
Կոմիտասը՝ հոգում պահած բազում երգեր...

Գ. Սարյանի բալլադում բարբարոս վայրենու և աստվածացման հասած, ոգեղենացած էությունների հանդիպադրումով շեշտվում է հայոց պատարագի այնքան հուզաթաթավ «Տեր ողորմյա»-ի լուսաբաղձ մըրմունջը.

Նրա շուրթերը պաղ արդեն երգում էին
Հայոց պատարագի հուզիչ «Տեր ողորմյան»:
Երգում էր նա... Եվ այդ լույսի, աղերսանքի,
Մեղեդին էր նրա սփոփանքը միայն...

Հեղինակը ընթերցողին ասում է, որ հայոց սպանդը ուղիղ գծով կապված է այսօրվա թշնամու հետ.

Իսկ երկնքում լուսնի մահիկն ամպասքող,
Սահելով նայեց ուրախ ու տիրաբար,
Ինչպես Վիլհելմ կայսեր հայացքի տակ պարող
Ծախված գեղեցկուհու ժպտուն ատամնաշար...

Ժամանակը հրամայաբար գործում էր պատերազմի ու հայրենիքի, պատերազմի ու պատմության փոխադարձ կապերի բացահայտման օգտին, որի արժեքավոր դրսևորումներից եղավ Ն. Զարյանի «Ձայն Հայրե-

նական» պոեմը: Գրականագիտությունը քնարական-հրապարակախոսական այս ստեղծագործությունը գնահատել է որպես քնարական էպոս: Պոեմն ունի ստեղծագործական հետաքրքիր պատմություն: 1943-ի փետրվարին տպագրվեց հայ ժողովրդի նամակը՝ ուղղված ռազմաճակատում կռվող հայ մարտիկներին: Հայոց պատմության բազմադարյա ուղու հերոսական էջերի վկայակոչմամբ՝ նամակը հայ մարտիկներին կոչ էր անում մեծագույն խիզախությամբ պայքարել թշնամու դեմ, մինչև նրա վերջնական ջախջախումը: Այն մեծ ոգևորություն առաջացրեց ռազմաճակատում և թիկունքում, որին հետևեց 89-րդ հայկական հրաձգային դիվիզիայի մարտիկների պատասխանը. «...Ձեր գրած նամակի ամեն մի բառը էլեկտրական հոսանքի արագությամբ անցավ խրամատից խրամատ, բլինդաժից բլինդաժ և մեզ բոլորիս ոգևորեց նորանոր սխրագործությունների: Այդ նամակը մեզ է՛լ ավելի խոր ատելությամբ վրեժի կոչեց հայ ժողովրդի ամենաոխերիմ թշնամիների՝ գերմանական օկուպանտների դեմ» (ՍՀ, 1943, № 103):

Հայ ժողովրդի նամակին 1943 թ. փետրվարի 27-ին ընդարձակ առաջնորդող հոդված նվիրեց «Պրավդան». «Չի եղել և չկա մի հայ,— կարդում ենք առաջնորդողում,— որ չգիտակցի, թե ինչ է բերում իր հետ օտարերկրացիների... արշավանքը: Այդ բոլորի հետ լավ ծանոթ է հայ ժողովուրդը: Այդ բոլորն զգացել է իր բազմադարյա պատմության ընթացքում... Գերմանական զավթիչները եղրափակում են հայկական վըշտի, հայկական թախծի դառը տարեգրությունը»: Ն. Զարյանի «Զայն հայրենականը» թիկունքի ու ռազմաճակատի ամենօրյա փոխկանչի, լավագույն գեղարվեստական արտահայտություններից է: Պոեմը, իհարկե, նամակի և «Պրավդայի» առաջնորդողի չափածո վերաշարադրանքը չէ, չնայած և՛ նամակից, և՛ հոդվածից մի շարք ելակետեր ուղղակի անցել են պոեմին:

«Զայն հայրենականը» այն երկերից է, որոնց հայրենասիրական կրակից բորբոքվեցին 50-ական թթ. երկրորդ կեսի հայոց պատմության գեղարվեստական շատ ու շատ անդրադարձումներ: Դրանք հիմնականում կրում են վերհուշի բնույթ, իսկ վերհուշը միշտ էլ հուզական երանգներ է հաղորդում ամենասովորական նկարագրական թվարկմանն անգամ:

Ռազմաճակատի զինվորին այցի են գալիս պատմությունն ու այսօրը.

Ահա Մասիսը—
Դարերի ծերունազարդ վկան,
Հայոց լեռները երկնաքեր,
Ճանապարհները կեռ,

Ու հայրենի ջրերն անապական։
Մեկն իր մանկան ծիծաղն է երազում
Եվ ծուխն իր օջախի և մոր շերեփն ու հարիսան։
Ինչքան հոգի, այնքան պես-պես պատկերացում,
Եվ այնքան ուրիշ երազ ու Հայաստան։

Նամակը ոգեկոչում է հայրենիքի ու հայրենի տան հետ առնչվող այնպիսի հիշատակներ, որոնց թվարկումն իսկ բազմազան երազանքներ ու կարոտի կրակներ են վառում զինվորի սրտում։ Հատկանշական է ու գեղարվեստորեն պատճառաբանված այն հանգամանքը, որ նամակագիրը ոչ միայն բանաստեղծն է ու ժողովուրդը, այլև նրա դարավոր պատմությունը՝ հակառեւ անվանեւ նվիրական անուններով, մի հնարանք, որ «Գիրք ճանապարհիում» գործադրել էր Զարենցը և բազմիցս օգտագործվեց հետագայում։ Պոեմում զարմանալիորեն դիպուկ ու ամբողջական են հայոց պատմության վկաների գեղարվեստական դիմանկարները։ Գործիչն ու նրա գործը խորունկ ու տարողունակ ընդգրկումով արժեքավորվում են պատմության հազարամյակների տեսադաշտի վրա.

Թող ձեզ ոգեշնչե Հայրենաշեն արքան՝ Տիգրան մեծ,
Որ մի ձեռքով բռնեց եղջյուրն Արևելքի,
Եվ մի ձեռքով եղջյուրն Արևմուտքի,
Եվ զույգ ահեղ ցուլերի պես նրանց ի բաց վանեց
Սահմանելով այն հողն ավանդական,
Որ դարերով եղել է Հայաստան։

«Զայն Հայրենականում» հայոց պատմության մեծերի գործը դառնում է պայքարի մղող ազդակ, հայրենասիրության չափանիշ.

Այս թուղթը կարդալիս հիշեցեք անմահ այն Մաշտոցին,
Որ լույս էր հավաքում երկրից երկիր թափառական,
Եվ իբր արճիճ հալեց իր սեփական հոգին,
Ու շիկացած երազի մեջ պայծառ երևացին
Հայոց գրերն ու ապագան։

Բանաստեղծը ճակատագին իր եղբայրներին հիշեցնում է հայոց պատմության դասերը, որոնք ի զորու են ոգեշնչ ուժ դառնալու նաև այսօր։ Եղբայրական աղգերի մեծ պայքարում այն նոր իմաստ ու արժեք է ստանում, հանուն որի և այժմ պայքարում են Դավթի սերունդները։ Բրշնամին սպառնում է ոչ միայն պատմությանը, այլև՝ այսօրվա մեծամեծ արժեքներին. «Ոսոխն ուզում է մեզանից հափշտակել Ինչ որ ունենք այս-

օր հայրենիքում մեր սեփական... Որ չունենանք ոչ գիտություն, ոչ երգ, ոչ պար, Ոչ բանաստեղծություն և ոչ լեզու։ «Զայն Հայրենականը» հայ ժողովրդի պատմության, հայ մշակույթի հաղթական ուժի բանաստեղծական-իմաստասիրական նվաճումներից է՝ պատերազմի գրական հաղթանակներից լավագույնը։

«Հայ ժողովրդի պատմության փիլիսոփայությունը այս լիրիկական պոեմում արտահայտվում է նոր հատկությամբ, որ կարելի է բնութագրել որպես ժողովրդի պատմական ու քաղաքական ինքնագիտակցության սկզբունքների հաստատում։ Իսկ դա իսկական նախապայմանն է ժողովրդի հոգևոր ստեղծագործության բացահայտման, ասել է թե պոեզիայի ընդգրկումների մեջ մասշտաբայնության հաստատման համար»[7],— պոեմի մասին գրել է Ս. Աղաբաբյանը։

III ՍՊԱՍՈՒՄ ԵՎ ՀԱՂԹԱՆԱԿ

Պատերազմի հաղթական ավարտի անկոտրում հավատը ժողովուրդը, ժողովրդի հետ գրականությունն ուներ դեռևս ահեղ կռվի առաջին օրերից։ Նահանջող բանակները, գերված քաղաքներն ու ավանները չէին սասանում սովետական ժողովրդի հաղթանակի հավատը։

Ա

Իրական, վավերական հաղթանակի առավել որոշակի արձանագրումները պոեզիայում երևում են 1942-ի վերջերին, 1943-ի սկզբներին։ Ն. Զարյանը «Վերջին ժամ» բանաստեղծությամբ ազդարարում էր սովետա-գերմանական ճակատում կատարված մեծ բեկումը։ Պատերազմի հաղթական ավարտը խաղաղության հույս էր։ Ուստի՝ երազի ու իրականության տեսքով շուտով այցի է գալիս խաղաղությունը։ Յանկալի հաղթանակի բերկրանքը, խաղաղության երազանքը որպես պոետական հղացում դրսևորվեց բազմիցս։ Երազը այս պարագայում, որքան իրական, նույնքան այլաբանական խորհուրդ ուներ։ Ահա նույն օրերի երազներից մեկ ուրիշը. «Երազիս պես կապույտ երկնքի տակ, գլխին մշուշների մետաքսը փողփողէջ՝ կանգնած է Երևանն ահա գեղաքանդակ՝ Հոկտեմբերյան ոսկե խարտյաշ ծառերի մեջ»։

Հաղթական շրջադարձի ժամանակը հետաքրքիր մոտիվներ ու երբեքերանգներ է բերում սովետահայ բանաստեղծության մեջ։ Կապուտիկյա-

7 Ն. Զարյան, Երկեր, հ. 1, 1962, էջ 13։

նի «Երևանի լույսերը» գրված է քաղաքի լուսաքողարկումը վերացնելու առթիվ, որը խորհրդանշում է մոտեցող հաղթանակի շունչը: Դա հետաքրքրքիր զուգորդումների ու մտորումների առիթ է դառնում: Բանաստեղծուհու հիշողության մեջ ակնարկային մանրամասներով դծագրվում է այդ լույսերն արարող և այդ լույսերի համար ռազմաճակատում զոհված երիտասարդ զինվորի կերպարը:

Սովետական զորքերի գործողությունների հաղթական շրջադարձում Շիրազը տեսնում ու լսում էր հաղթանակի օրվա ավետիսը.

Գիշեր է կես, արթուն եմ ես, թափառում եմ նորից դրսում,
Նորից Կարմիր բանակների ոտնաձայնն եմ հեռվից լսում,
Արշավում են արդեն ելած ափունքներից մեր սուրբ հողի,
Դեպի Բեռլին են արշավում՝ մտած հողը չար ոսոխի:

Զինվոր բանաստեղծ Բորյանի համար ևս 1943-ին արդեն ուրվագրծվում են բաղձալի օրվա հանդիսությունները («Ես գիտեմ, դու կգաս»): Սրանք մոտեցող հաղթանակի տրամադրություններ են, որ արձանագրված են նաև Բորյանի «Այս այգին կծաղկի» պատկերում. դատարկ այգի, քարուքանդ, ավերակված տներ, որը, սակայն, անհույս ողբերգականության չի մղում հեղինակին, քանի որ՝ «Այս այգին կծաղկի՛, կծաղկի՛ քո այգին, Եվ գարուն կըլինի, և երգը դրնգուն Կհնչի հայրական տնակում»:

Գ. Սարյանի քնարական տրամադրությունները, որպես ճակատային դեպքերի ուղղակի արձագանքներ, ուրախություն ու ջերմություն էին տարածում Արարատյան դաշտի բնանկարի վրա.

Եվ հովն է խաղում ինչպես ծաղկաշունչ բոցերի հոսանք,
Սահելով անցնում, փարվում հանդերի դալար կանաչին,
Եվ Մասիսն ինչպես երկնքից կախված վիթխարի մի զանգ
Փայլում է հեռվում ու թվում է թե պիտի զողանջի:

Գ. Սարյանի «Կարոտը» այն եզակի նմուշներից է, որով պատերազմը դարձել է համատարած կարոտի ապրում ու թրթռուն բանաստեղծական պատկեր: Հաղթանակող զինվորի անսահման կարոտով թրծված հոգու քնարական շերտերն է պեղում ու բացահայտում Սարյանը.

Թռչնի մտքով տուն
Ուր իմ մայրն էր արթուն
Սպասում իր որդուն
Անհանգիստ ու անքուն:
Տեսնեի այն առուն

Որ ամեն մի գարուն
Ջրերով վարարուն
Կարկաչում էր սարում։
Թևքվեի աղբյուրին,
Կարոտած պաղ ջրին,
Նրա զով համբույրին
Ու թավիշ մամուռին։

Ս. Տարոնցու բազմաժանր, գրական արտադրանքում առանձնանում է «Երկու հենակ» բալլադը, ուր ներկայացվում է ռազմաճակատից տուն դարձած գերմանացի հաշմանդամ զինվորի զրույցը ծնողների ու ժողովրդի հետ, որով և գծագրվում է գերմանական զորքին ու ժողովրդին սպասվող մոտակա օրը. «Մայրիկ, հավատա ինձ Վաղը, ողջ Գերմանիան Ինձ պես կշահի լոկ... Երկու հենակ»։

Ճակատում կռվող Հ. Հովհաննիսյանի զինվորական տրամադրությունները խաղաղությանը նախորդող օրերին արժանանում են այսպիսի քնարական արձանագրման.

Մի օր կըպատմեմ երգով անվերջ,
Ոդիսականը զինվոր կյանքիս,
Սերս, որ մահի, հրդեհի մեջ
Փրկում էր քեզ ու հայրենիք։

Կորուստների գնահատությունը յուրատեսակ բանաստեղծական մոտիվ դարձավ պատերազմի օրերին և հետագա տասնամյակներին։ Գ. Էմինը գրում էր.

Ես ճանաչում եմ հորն այս ալևոր,
Կանգ առեք, հայրեր, լսեք մի վայրկյան,
Նա երկու որդու հայր էր բախտավոր,
Երկու քաջ որդու, որ կռվում ընկան։
Կանգ առեք մի պահ. լավ նայեք նրան,
Հանեք սրբությամբ գլխարկները ձեր,
Եվ ծունկի իջած հենց մայթի վրա,
Ներունուն վերջին հարգանք մատուցեք...

Որդեկորույս ծերունու մահը պատերազմի շարունակությունն է։ Ամեն մի դեպ՝ ճակատում, թե թիկունքում, խորհրդանշում էր պատերազմի հրեշավոր էությունը։ Հովհաննիսյանի «Սոնետ հիշատակի» ստեղծագործությունը նույնպես բազմաթիվ կորուստներից մեկի վավերացումն է.

Բոլորը դարձան հաղթության երթից
Իսկ դու մնացիր մարտի դաշտերում,
Ես ինչ լապտերով փնտրեմ աշխարհում,
Շիրիմըդ՝ ծածկված ցողաթարմ խոտով։

Իմացյալ մահվան գաղափարը ամենուրեք՝ պատերազմի ընթացքում և հետո դառնում էր միխիթարանքի, սփոփանքի նախապայման, իսկ պատերազմի հաղթական ավարտի գիտակցումը թեթևացնում էր մեծամեծ կորուստների ցավը։

Հաղթանակի հրճվանքի և կորուստների անանց ցավի զուգորդման լավագույն արտահայտություն եղավ Սարյանի զարմանալի տարողունակ, զարմանալի բազմաթրթիռ, սրտակեղեք խոսքը վերնագրված՝ «Հոգնած նայում եմ ես ճամփաներին»։ «Սերմնացանները չդարձան տուն» արտահայտությունը ամբողջության մեջ պատերազմի պատմությունը վերապրելու գրական լավագույն մտահղացումներից է։ Հայրենի հերկերը կարոտում են սերմնացանին, և կարոտի թախծոտ ղողանջները տարածվում են հայրենի հերկերի վրա.

Հոգնած նայում եմ ես ճամփաներին—
Սերմնացանները չդարձան տուն,
Հանդան շողերը լուռ կատարներին—
Սերմնացանները չդարձան տուն։

Վիպերգական ծավալներով ու խորքով Գ. Սարյանի այս գործի հետ մեկտեղ առանձնանում է նաև Շիրազի «Էքսպրոմտը».

Մենք խաղաղ էինք մեր լեռների պես,
Դուք հողմերի պես խուժեցիք վայրագ,

Մենք ձեր դեմ ելանք մեր լեռների պես,
Դուք հողմերի պես ոռնացիք վայրագ,

Բայց մենք հավերժ ենք մեր լեռների պես,
Դուք հողմերի պես կկորչիք վայրագ։

Երկու հակադիր ուժերի, բնության հակադիր երևույթների խորհրդանշական համադրմամբ-հակադրմամբ (լեռ ու հողմ) հեղինակը փորձության պահին ամրապնդում է ժողովրդի անկոտրում կամքն ու հավատը՝ վիպերգական պատումը հասցնելով իմաստասիրական վերջաբանի։

Հայրենական պատերազմի առաջին և վերջին էջերը՝ այս երկու ստեղծագործություններով դրվում են կողք-կողքի և միմյանց հերթագայելով ամբողջացնում պատերազմի դեղարվեստական համապատկերը։

Սարյանի տարողունակ բանաստեղծության կառույցը թելադրված է պատկերի միջուկով, այդ միջուկը կազմող հիմնական իմաստի հարցադրմամբ: Բնությունն այդպես է սահմանել. սերմնացանը առավոտյան գործի է գնում, երեկոյան դառնում տուն: Այդպես եղել է մարդկության պատմության վաղնջական ժամանակներից մինչև պատերազմի օրերը, որը խախտում է դարերով սրբագործված մարդկային ավանդույթը. «Իջավ երեկոն լուրթ ստվերներով, Սերմնացանները չդարձան տուն»: Սերմնացանները մեկնեցին ու չվերադարձան իրենց վարած, բայց չցանած հերկերը: Գեղարվեստական ներգործությունն ավելի ուժգին է դառնում այն պարզ պատճառով նաև, որ այդ ամենը ներկայացվում է որպես բանաստեղծի անհատական տրտմություն ու ցավ. «Գրկեց հոգիս մութ, պաղ թևերով, Սերմնացանները չդարձան տուն»: Կյանքը, սակայն, շարունակվում է, այն կյանքը, որի գոյության համար գնացին ու չդարձան սերմնացանները: Գնացին որպեսզի լույսը շարունակի ճառագել իրենց խրճիթներում: Նրանք թողեցին ոչ միայն տրտմություն, այլև լույս.

Լույսերը վառվեցին խրճիթներում—
Սերմնացանները չդարձան տուն,
Ահեղ լռություն էր ճամփաներում—
Սերմնացանները չդարձան տուն:

Պատերազմի թոհուբոհի, զենքերի շաչյունի, հաղթանակի ցնծության կանչերի միջից լսվում է սերմնացանների բացակայության այս ահեղ լռությունը, որը պիտի խախտվեր սերմնացանների դարձի ոտնաձայներից: Այսպիսին էր պատերազմը: Հաղթանակի հրճվանքին զուգակցվող կորուստների ցավի ողբերգական թրթիռներով էր մոտենում բաղձալի օրը:

Բ

1945 թ. մայիսի 9-ին ընկավ գերմանական ֆաշիզմի վերջին ամրոցը՝ Բեռլինը: Մեկ օրվա ընթացքում, մի քանի ժամում գրվեցին բաղձալի խաղաղությունն ավետող բազմաթիվ երգեր: Հաղթանակի օրը դարձավ կորուստների, կարոտների, սիրելիների վերադարձի օր: Ս. Կապուտիկյանի «Տաղ վերադարձի» բանաստեղծությունը, Ն. Զարյանի «Եկա՞ր հաղթանակի մայիս, եկա՞ր» ցնծերգի հետ միասին, հաղթանակի առաջին լրաբերներից է.

Մեր գորգերը՝ ձեր ճամփեքին,
Մեր ծաղկունքը՝ ձեր ոտքի տակ,
Ու ձեր երթին, ոնց փառքի ջահ,
Արարատյան արևը բարկ,

Ձեր հաղթական վերադարձին՝
Մեր երկինքը՝ հաղթականամար.
Դեպի հնոց երկիրն Հայոց,
Հայոց քաջեր, բարով եկաք։

Խաղաղությունը դարձավ բոլորի անձնական ուրախությունը, դարձավ համատարած վիշտն ու ողբերգությունը մի պահ փարատող ուժ։ Ցնծության, խրախճանքի հրավերք էր ամենուր։ Գ. Բորյանը զինվորական ծառայությունն ավարտում էր խաղաղության թևերի տակ. «Մայիս է կըրկին... դարձել եմ ես տուն Ահեղ մարտերի փոթորիկներից...»։

Գ. Էմինը խաղաղության, հաղթական գարնան գալստյան մեջ տեսնում էր մարդկային նոր հարաբերություններ։ Հաղթանակի ցնծությունը բոլորին մի պահ դարձնում է հարազատ ու արյունակից.

Գարունը քաշել է բոլորին մայթերը,
Անցորդներն անթիվ են, անհամար.
Անծանոթ են նրանց քայլվածքն ու դեմքերը,
Բայց ոչ ոք օտար չէ ինձ համար...

Խաղաղության առաջին օրվա ուրախությունը Հ. Սահյանը ամբողջացնում է Որոտանի ափին ապրող հորը այցի գնացող որդու ուխտագնացության պատկերի մեջ։ Շատ ու շատ էին պատերազմի տարիներին ամբարված կարոտները։ Հայրերի և որդիների հանդիպումը խաղաղության ու հաղթանակի իմաստավորումն էր նաև.

Ինչ լավ արիր եկար այս գով մայրամուտին,
Դու այդ ինչ հրաշքով հայտնվեցիր, տղաս,
Անտոթ ստվեր ընկավ այգուս ցանկապատին,
Երկնակամարն ասես ոսկի մաղեց վրաս։

Հաղթանակին իր անուրանալի նպաստը բերած, հաղթանակած բանաստեղծությունը տուն էր վերադառնում, գալիս էր հեքիաթային հերոսի, էպոսի դյուցազունների նման՝ հաղթանակը վաստակած։ Զինվոր բանաստեղծ Հովհաննիսյանը պատերազմի հաղթական ավարտը գրանցում է զինվորական ծառայության ավարտման երջանիկ լուրի ազդարարմամբ.

Հազար արևածագ, հազար արևամուտ,
Հազար գիշեր տեսած՝ նորից ետ եմ գալիս,
Արեգակն է պատռում գիշերվա քողը մութ,
Եվ ես աղաղակով Հայաստան եմ գալիս։

Վ. Դավթյանի սերունդը գրել սկսեց պատերազմից առաջ։ Նրանց հասունացումն ու գրական ճանապարհը լայնահուն դարձավ հաղթանակի օրվանից սկսած։ Պատերազմը նրանց հասունացրեց, առնականացրեց՝ դարձնելով կյանքի ու խաղաղության երգիչներ։ Խաղաղության առաջին օրը բանաստեղծը խոսք ու զրույց է բացում Մայր Հայաստանի հետ, նրբան ցնծության, համընդհանուր խրախճանքի կոչում։ Դա մի ինքնատիպ չափածո զեկուցագիր է մայր երկրին, միաժամանակ՝ սիրո խոստովանություն։ Poետն իր պատերազմական կենսագրությունը խառնում է հայրենիքի էությանը.

Իմ Հայաստա՛ն, իմ մա՛յր, արևիդ հետ շողուն.
Քեզ է դիմում որդիդ ուրախության խոսքով,
Դո՛ւ, որ այս հնավանդ մոլորակի վրա
Ամենից շատ տանջված հողն ես եղել գուցե,
Այսօր ցնծաս պիտի այնքան հորդ ու շռայլ,
Որ քո խինդը լինի անցած վշտիդ չափ մեծ...

Պատերազմող հայ գրականության պատկերահանդեսն ավարտվում է պատերազմի ավարտն ու խաղաղության սկիզբն ավետող Ա. Խսահակյանի «Մեծ հաղթանակի օրը» բանաստեղծությամբ.

Մեր սուրը փառքով դրեցինք պատյան,—
Մեծ հաղթանակի օրն է ցնծալի.
Պարտվեց մահաշունչ ոսոխը դաժան,
Երգեր են հորդում զվարթ սրտերից։

Այսօր «Մեծ հաղթանակի օրը» ընկալվում և գնահատվում է իբրև հայոց հերոսական էպոսի մի նոր էջ, և այնքան է վիպերգական պոետի խոսքը, որ թվում է, թե Սասնա Դավթին, Սասնա քաջերի վերադարձին է սպասում ժողովուրդը.

Խմում են խինդով, ցնծում երջանիկ,
Եվ զարկում նորից գավաթներն իրար։
Նրանց մեջ մի հայր ասում է մեղմիկ,—
Էս էլ իմ որդուս հանգստյան համար։

Ապրումները լիարժեք ու ամբողջական են դառնում կորուստների հիշատակությամբ։ Այսպես է եղել դարեդար՝ հեքիաթներում, էպոսում, կյանքում։

Պատերազմական տարիների պոեզիան լավագույն ձևով կատարեց իր առաջադրանքները։ Այն հոգևոր շաղախով միաձուլեց թիկունքն ու ճակատը։ Նույնիսկ ավելին՝ գրականությունը ապացուցեց այն ճշմարիտ իրողությունը, որ այս պատերազմում թիկունք ու ճակատ հասկացությունները եղել են միաձույլ, ամենուրեք եղել է ճակատ և ճակատամարտ։ Պոեզիան ստանձնեց և կատարեց «երկրորդ ճակատի» իր պատվավոր ու պատասխանատու դերը՝ երկրորդ ճակատի բացումից շատ ու շատ առաջ։

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

1946—1953 ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ

ԱՐՄԱՏ ԵՎ ՅՈՂՈՒՆ

Ա

Մեծ Հայրենականի ավարտից հետո պարզ դարձավ, որ հաղթական ամպիսը եկել է մեծագույն կորուստների գնով։ Թշնամին հրի, սրի էր մատնել, հիմնահատակ կործանել էր հազարավոր քաղաքներ, գյուղեր ու քնակավայրեր։ Առանձին դաժանությամբ ոչնչացրել էին մշակույթի հին ու նոր արժեքները։ Թշնամու բարբարոսության հետքերը դեռ երկար ժամանակ պիտի մնային մարդկանց հիշողության մեջ։ Պատերազմը երկրին ժառանգություն թողեց միլիոնավոր այրիներ, որբեր, հաշմանդամներ։ Առանց բացառության պատերազմի կենդանի ուրվականը մտավ ամեն տուն ու ընտանիք։ Պատերազմի ավարտից շատ տասնամյակներ հետո անգամ միլիոնավոր ընտանիքների կյանքի ու կենցաղի վրա դրոշմված մնաց պատերազմի կնիքը։ Պատերազմի հուշն ու կենդանի ներկայությունը որքան անցյալ, նույնքան էլ հարատևող իրողություն էր։ Եվ այդ ամենը գառնում է հետպատերազմյան գրականության մտահոգությունների առանցքը։ Պատերազմի հաղթական ավարտի գիտակցությունը մեծագույն նեցուկ էր, այն ոգևորում, ուժ ու կորով էր հաղորդում վերականգնման աշխատանքներին նվիրված սովետական քաղաքացուն։ Ամենակարճ ժամանակամիջոցում մեծագույն արագությամբ վերականգնվեց պատերազմի հետևանքով ավերված ժողովրդական տնտեսությունը։

Ինչպես հասարակական-տնտեսական կյանքում, այնպես էլ գրականության մեջ անցումը խաղաղ-ստեղծագործական աշխատանքին այնքան էլ հեշտ չէր կատարվում, գաղափարական-հոգեբանական տեսակետից բավականաչափ դժվարություններ կային։ Սովետական գրականության զարգացման հիմնական ուղղությունից շեղվելու վտանգը կանխելու նպատակ էր հետապնդում «Զվեզդա» և «Լենինգրադ» ամսագրերի մասին 1946 թ. օգոստոսի 14-ի ՍՄԿԿ Կենտկոմի որոշումը։

Այդ որոշումը վեր հանեց այն շեղումները, որ թույլ էին տվել նըշ-

ված գրական ամսագրերի խմբագրական մարմինները։ Դրան հաջորդեցին 1946 թ. օգոստոսի 26-ի որոշումը՝ «Դրամատիկական թատրոնների խաղացանկի և նրա բարելավման միջոցառումների մասին», սեպտեմբերի 4-ի՝ «Մեծ կյանք» կինոնկարի մասին», ապա և 1948 թ. փետրվարի 10-ի որոշումը՝ «Վ. Մուրադելու «Մեծ բարեկամություն» օպերայի մասին»։ Այս բոլոր որոշումներն էլ նպատակամիտված էին որոշակիացնելու գրականության ու արվեստի աշխատողների մեծ խնդիրները՝ հասարակական-քաղաքական նորացած պայմաններում։ Դրանցում խիստ քննադատության էին ենթարկվում գրականության, արվեստի այնպիսի երկեր, որոնցում սովետական մարդու հետպատերազմյան կյանքն ու կենցաղը ներկայացված էին ծուռ հայելու մեջ։ Խստորեն դատապարտվում էին գաղափարազուրկ և ապաքաղաքական դիրքորոշմամբ գրված մի շարք գեղարվեստական գործեր, որոնցում շատ էր հուսահատության, հոռետեսության բաժինը։

1946 թ. օգոստոսի 14-ի որոշումը ազդարարում էր. «Սովետական գրականության՝ աշխարհի ամենաառաջավոր գրականության, ուժն ու հզորությունն այն է, որ նա այնպիսի գրականություն է, որը չունի և չի կարող ունենալ այլ շահեր, բացի ժողովրդի շահերից, սովետական պետության շահերից։ Սովետական գրականության նպատակն ու խնդիրն է օգնել պետությանը՝ ճիշտ դաստիարակել երիտասարդությանը... Այդ իսկ պատճառով էլ ամեն կարգի գաղափարազրկության, ապոլիտիցիզմի, «Արվեստն արվեստի համար» տեսության քարոզը խորթ է և օտար սովետական գրականությանը, վնասաբեր է սովետական ժողովրդի և գրականության շահերի համար»[1]։

Թատրոնների խաղացանկի բարելավման մասին որոշումը նշում էր, որ երկրի թատրոններում հիմնականում անուշադրության է մատնվել կամ երկրորդական տեղ է հատկացվել ժամանակակից կյանքն արտացոլող դրամատիկական երկերին։ Հատկապես շեշտվում էր, որ սովետական դրամատուրգներից շատերը ժամանակի հուզող հարցերից հեռու են կանգնած, չեն ճանաչում կյանքը և ժողովրդի այսօրվա պահանջներն ու հետաքրքրությունները, չեն կարողանում պատկերել սովետական մարդու լավագույն գծերն ու հատկությունները։ Նրանք մոռանում են, որ սովետական թատրոնն իր կարևոր դերը աշխատավորների դաստիարակության գործում կարող է կատարել միայն այն դեպքում, եթե ակտիվորեն քարոզի սովետական պետության քաղաքականությունը, որը սովետական իրավակարգի կենսական հիմքն է[2]։

---

1 ՍՄԿԿ-ն բանաձևերում և որոշումներում, III մաս, 1955, էջ 615—619։

2 Հետագայում, 1958 թ. ՍՄԿԿ կենտկոմի մայիսի 28-ի որոշմամբ շատ ու շատ որոշումներ իրավացիորեն վերանայվեցին. վերացվեցին «Մեծ բարեկամություն», «Բողդան

1946 թ. սեպտեմբերին տեղի ունեցավ Հայաստանի գրողների II համագումարը: Համագումարի օրակարգը հարուստ էր՝ «Սովետահայ գրականությունը և նրա զարգացման ուղիները» (զեկուցող Հ. Գրիգորյան), «Գեղարվեստական արձակը և նրա զարգացման հեռանկարները» (Մ. Մկրյան), «Սովետահայ պոեզիան» (Ռ. Վարդազարյան), «Սովետահայ դրամատուրգիան» (Ս. Հարությունյան), «Սովետահայ գրականության լեզուն» (Տ. Հախումյան), «Գրական քննադատության արդի վիճակը» (Հ. Մամիկոնյան), «Արտասահմանի ժամանակակից հայ գրականությունը» (Է. Թոփչյան): Արտասահմանյան հայ գրողներից համագումարի աշխատանքներին մասնակցում էին Կ. Սիտալը, Հ. Գարագաշը, Ս. Երեմյանը, Հ. Ղուկասյանը, Վ. Վահյանը, Ս. Տերունյանը, Ա. Զարըգը, Զ. Որբունին, Լ. Մեսրոպը: Նախագահում էր Ա. Խահակյանը, որը բացման խոսքում այսպես դիմեց սփյուռքահայ գրողներին. «Պիտի ասեմ, որ ես շատ բախտավոր եմ, որ ինձ վիճակվեց նախագահելու այս ժողովին, ուր հեռու վայրերից եկել են մասնակցելու արտասահմանյան հայության մտքի և սրտի լավագույն ներկայացուցիչները: Սա մեր նորագույն պատմության մեջ առաջին դեպքն է՝ ներշնչող և ոգևորող, որ վերածնված Հայաստանի մայրաքաղաքում, ազատ և անկաշկանդ պիտի խոսենք մեր գրականության մասին, մեզ խանդավառող գաղափարներից և մեր հեռանկարներից:

Մեր համագումարի ամենաարժեքավոր արդյունքն այն կլինի, որ ավելի սերտանան և մտերմանան մեր փոխադարձ հարաբերությունները՝ մայր հայրենիքի և սփյուռքի գրականությունների միջև... Մի գրականություն՝ մի ժողովուրդ է... Հայ ժողովրդի գրականությունն ունի առանձնահատուկ իր դոմինանտը: Համաշխարհային պատմությունը հայ ժողովրդին վիճակել է մի հայրենիք՝ շրջապատված հզոր աշխարհակալ պետություններով, որոնք ձգտել են հայ ժողովրդին սորկացնել, կողոպտել և ոչնչացնել: Եվ այս դարձել է հայ ժողովրդի դաժան ճակատագիրը: Այսպիսով, հայ ժողովրդի գրականությունն ազգային գոյամարտի գեղարվեստական պատմությունն է ընդդեմ իր ճակատագրի»[3]:

Խմելնիցկի» օպերաների, ինչպես և սովետական մեծատաղանդ կոմպոզիտորներ Դ. Շոստակովիչի, Ս. Պրոկոֆևի, Ա. Խաչատրյանի, Ն. Մյասկովսկու և շատ ուրիշների հասցեին եղած սխալ որակումները:

Անհատի պաշտամունքի վերաբերյալ ՍՄԿԿ որոշումների, համագումարների բանաձևերի շնորհիվ ուղղվեցին բազմաթիվ սխալներ, դատապարտվեցին կամայականությունները, գրողների միության շարքերում վերականգնվեցին Մ. Զոշչենկոն, Ա. Ախմատովան և ուրիշներ, վերացվեցին նրանց ստեղծագործությունների վրա դրված հրատարակչական արգելքները (տե՛ս КПСС о культуре, просвещении и науке, М., 1963, с. 248—250):

[3] Ա. Խահակյան, *Երկերի ժողովածու, հ. 5, 1977, էջ 239—240:*

Համագումարում բազմակողմանի քննության ենթարկվեցին սովետահայ գրականության զարգացման հեռանկարներն ու հրատապ խնդիրները՝ գրականության և արվեստի մասին որոշումների լույսի տակ։ Համագումարում ամենայն սրտությամբ դրվեցին գրականության գաղափարայնության, ժամանակակից նյութի ստեղծագործական յուրացման, գրական խոսքի ժողովրդայնության հարցերը։ Համագումարն ամփոփեց պատերազմական գրականության գրական-պատմական արժեքները, սակայն, հանիրավի կրակի տակ առնվեցին պատմական թեմատիկայով ստեղծված գրական արժեքները, մասնավորապես վեպերը և չափածո գործերը։ Հաշվի չառնելով Հայրենական պատերազմի տարիների պատմությունն ու պատմական նյութի գեղարվեստական ծառայությունները, որոշ քննադատներ ամենուրեք որոնում էին թերություններ և ընդհանրապես դատապարտում պատմական թեմատիկան։ Բավական է վկայակոչել Դեմիրճյանի խոսքը պատմության նշանակության մասին, որպեսզի պարզ լինի պատերազմի շրջանում պատմության վկայակոչման խորհուրդը. «Վարդանանք» պատմավեպը ես գրեցի Հայրենական պատերազմի ժամանակ, այն արտակարգ, ժողովրդական ուժերի գերագույն լարման օրերին, երբ վճռվում էր մեր Հայրենիքի լինել-չլինելու ճակատագրական խնդիրը։ Ես զգացի, որ «Վարդանանքի» պահանջը օդի մեջ է։ Ես գիտակցում էի, որ պատերազմը հայրենական է, այսինքն համաժողովրդական, երբ զանգվածները վեր են կենում պաշտպանելու հայրենիքը, նրա հողը, նրա կյանքը, և կռիվը կյանքի-մահու կռիվ է։ Ես հիշեցի հինգերորդ դարը, հայ ժողովրդի կյանքի-մահու կռիվը պարսից բռնակալության դեմ։ ...Հիշեցնել հայ ժողովրդին նրա հին սխրագործությունը նրբանով էր օգտակար, որ նրա մեջ կամրացներ քաջալերանքը նոր մեծ պատերազմի ժամանակ, ավելի կբորբոքեր նրա հայրենասիրությունը, որ առանձին ուժով զգացվեց սովետական երկրի Հայրենական մեծ, արդարացի պատերազմի ժամանակ»[4]։

Գեղարվեստական գրականության մեջ անցյալի իդեալականացման օրինակներ էին հայտնաբերվում հատկապես Դեմիրճյանի «Վարդանանք», Զորյանի «Պապ թագավոր» պատմավեպերում, Ն. Զարյանի «Ահրա Գեղեցիկ» ողբերգության մեջ, Շիրազի ստեղծագործություններում։ Համառոտակի այսպիսին էր եղրակացությունը. «Ահրա Գեղեցիկ» դիցապատմական ողբերգության մեջ ստրկատիրական հասարակարգի կյանքը ներկայացված է իդեալականացված գույներով։ Շատ է դեմոկրատացված Պապ թագավորը։ Ս. Զորյանի վեպում թագավորն ամբողջովին նվիրված է ժողովրդին, ամեն ինչ անում է հանուն ժողովրդի։ «Վարդա-

---

4 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 13, 1983, էջ 186—187։

նանքի» հեղինակը շատ է շեշտել, առաջնային դարձրել կրոնի, եկեղեցու դերը ազգային-ազատագրական պայքարի մեջ (ՍԳՍ, 1947, № 10, էջ 55—73)։ Շիրազի հասցեին ասվում էր. «Կրոնամիստիկական պատկերների վտանգավոր ուղին է թեքվում Հ. Շիրազը։ Հ. Շիրազը կանգնած է լուրջ վտանգի առաջ։ Նրա շատ բանաստեղծությունների մեջ գործածված պատկերները, համեմատությունն ու գրական ասոցիացիաները դուրս չեն գալիս ազգային նեղ շրջանակներից, ազգային նեղ տրադիցիաների ու ավանդությունների աշխարհն է կյանքի կոչում և փակվում է ինքն այդ աշխարհի կեղևի մեջ»։ Այնուհետև. «Հայկական լեռնապարը, սեգ սարերը նրան Տիգրան Մեծի վրաններն են թվում, Հրազդանը անմահ զորավարի՝ Տիգրան Մեծի սուրն է, իսկ Մասիսը՝ նույն Տիգրան Մեծի սաղավարտը։ Եվ այս տեսողական պատրանքի տպավորությամբ էլ ավարտվում է բանաստեղծությունը։ Ամեն ինչ կա, բացի սոցիալիստական բովանդակությունից», ձգրակացնում է մեղադրողը՝ «Ընդդեմ ազգային սահմանափակության և նացիոնալիզմի ռեցիդիվների» հոդվածում։

Շիրազի բանաստեղծությունների շուրջ եղած քննադատությունը, իրոք, բնութագրական է այդ օրերի համար։ Նույն հոդվածում Շիրազը մեղադրվում էր «խորթ զգացողություններին», վանք, խաչքար, խորան, աղոթք, տաճար, աստված, նշխար, սուրբ բառերը օգտագործելու, «միստիկ զգացողություններ բերող համեմատությունների» համար։ Այդքանից հետո ասվում էր. «Մենք չենք կարող աչք փակել և խիստ պիտի լինենք ամենից առաջ ստեղծագործական տեսակետից ազատագրելու Շիրազին այդ մղոր ճանապարհից»։ Մերժվում էր «Բիբլիականը», մերժվում էին պատերազմական տարիների գրականության շատ արժեքներ։

Հայկական և սովետական մամուլի էջերում տպագրվող հոդվածների վերնագրերը շատ բան են ասում գրական-քննադատական կյանքի վիճակի մասին. «Նացիոնալիստական ռոմանտիզմը արվեստի փիլիսոփայության մեջ» (ՍԳՍ, 1947, № 9, էջ 92—107), «Ընդդեմ բուրժուական նացիոնալիզմի մնացուկների» (ԳԹ, 1948, 10 օգոստոսի), «Հակագիտական մի կոնցեպցիայի մասին» (ՍԳՍ, 1947, № 10, էջ 87—93), «Հայ գրականության մեջ եվրոպական կուլտուրայի առաջ խոնարհվելու մի քանի փաստերի մասին» (ՍԳՍ, № 5, էջ 127—139), «Գաղափարականության հարցը և արդի սովետահայ գրականությունը» (ՍԳՍ, 1946, № 12), «Հընության ստրկահաճ գովերգություն» (ԳԹ, 1947, № 45) և այլն։

Պատերազմի օրերի խանդավառ ոգևորությունն անցավ։ Գրական կյանքը մի տխուր նահանջի պատկեր էր ներկայացնում։ Ասես ակն ընդ ականի սկզբունքով քննադատվում էին բոլորը։

Հիմք դրվեց տխրահռչակ «միասնական հոսանքի» տեսությանը։

1948 թ. հուլիսի 31-ին «Լիտերատուրնայա գազետան» տպագրում է Ա. Կարապետյանի ծավալուն մեղադրական հոդվածը հայ գրականության դեմ: «Ընդդեմ բուրժուական-նացիոնալիզմի մնացուկների» վերնագրով այդ հոդվածը արտատպում է հայկական մամուլը (ԳԹ, 1948, № 29): Ըստ հոդվածագրի՝ Հայաստանը 1948-ին հեղեղված ու վարակված էր բուրժուական նացիոնալիզմի անբուժելի համաճարակում: Մեղադրվում էին բոլորն անխտիր: Հոդվածագիրը հողին էր հավասարեցնում այն ոգեվորությունը, որ ապրում էր պատերազմում հաղթանակած ժողովուրդն ու գրականությունը. «Մինչև հիմա էլ հայ գրականության մեջ իրենց ըզգացնել են տալիս նացիոնալիստական վտանգավոր տենդենցները, որ սողոսկել են վերջին տարիների բազմաթիվ գեղարվեստական, պատմական, փիլիսոփայական երկերի էջերում: Այդ տենդենցները երևան են հանել անցյալն իդեալականացնելու, հայ ժողովրդի պատմության անցած էտապներում դասակարգային պայքարը բացասելու, ֆեոդալական-բուրժուական իրավակարգի սիստեմը կողմնակի կերպով գովերգելու մեջ»: Հոդվածը դատապարտվեց «Պրավդայի» էջերում. «Ա. Կարապետյանը, դեն նետելով ամեն տեսակ համեստություն, տրամադիր է իրեն պատկերացնել որպես համարյա թե միակ մարտիկ... Ա. Կարապետյանի «բուրժուական նացիոնալիզմի մնացուկների դեմ» տենդենցիոզ և անբարեխիղճ հոդվածը, որ գրված է ազգային նիհիլիզմի արատավոր դիրքերից, չի օգնում Հայաստանի իդեոլոգիական ճակատում... մղվող պայքարում» (ԳԹ, 1948, № 38):

Սովետահայ գրականության, հատկապես անցյալի ժառանգության, անցյալի արժեքների հարցը քննության նյութ դարձավ ՍՍՀՄ գրողների միության XII պլենումում, որը տեղի ունեցավ 1948-ին, Մոսկվայում: Պլենումում հարակից զեկուցումով հանդես եկած Կ. Սիմոնովը անդրադառնում է «Վարդանանք», «Պապ թագավոր», «Արա Գեղեցիկ» գործերին և նրանցում գտնելով «խոցելի» կողմեր, եզրակացնում է. «...Հայաստանի գրողների միության ղեկավարությունը պետք է ուժեղացնի պայքարը այն գաղափարական հակառակորդի դեմ, որը այսօր ևս կերպով գոյություն ունի և ջախջախի նրան՝ մոբիլիզացնելով բոլոր կադրերը» (ԳԹ, 1948, № 47): Պլենումում, Սիմոնովին հակադրվելով, Ն. Ջարյանը պաշտպանեց հայ պատմավեպը չհասկացված քննադատությունից. «Պապ թագավորը անբարոյական և անսկզբունք էր հայ կղերական պատմագրության տեսակետից: Այն պատճառով, որ նա իր ռեֆորմներով զբաղում էր եկեղեցու շահերի դեմ: Հեղինակի մտահղացումն է վերականգնել Հայոց պատմության մի զրպարտված գործիչի իսկական կերպարը: Ինչքան է այդ նրան հաջողվել, այլ հարց է: Մենք պարտավոր ենք ճիշտ արձանագրել հեղինակի մտահղացումը» (ԳԹ, 1949, № 1):

Նմանօրինակ գրական-հասարակական մթնոլորտում հրամայական դարձավ «անկոնֆլիկտայնության» արատավոր տեսությունը: Այդ ժամանակ արդեն խիստ քննադատության արժանացան Կապուտիկյանը, Դավթյանը, Էմինը, Սևակը: Գրական նոր որոնումներն արգելակող խոսքմեղադրանքի բնորոշ օրինակ է Էմինի «Նոր ճանապարհ» ժողովածուի առթիվ Ս. Վահունու գրած «Նոր ճանապարհի» և այդ ճանապարհը հատող բավիղների մասին» հոդվածը. «Քննադատությունը ժամանակին ցույց տվեց անկումայնության, ապոլիտիկիզմի և էպիգոնության այն կործանարար հակումները, որոնք արտահայտում էին նրա «Նախաշավիղ» և «Նորք» ժողովածուները: Բացելով «Սիրո երգեր» շարքը չի կարելի չզարմանալ, որ մեզ ծանոթ բանաստեղծը կարող է գրել այնպիսի ապոլիտիկ, անարվեստ գործ, ինչպիսին է «Հայտնությունը», որը դժբախտաբար գրական սեթևեթանք ու անլրջություն է... Էմինի նման բանաստեղծը թույլ է տալիս իրեն հանդես գալու սիրային այնպիսի շարքով, որի մեջ չկա ոչ սեր, մանավանդ նոր մարդու սեր, ոչ միտք, ոչ զգացմունք, ոչ էլ տրամաբանություն: Ալբոմային ոտանավորներից կազմված այս շարքի մասին կարելի է ասել, թե լավ կլիներ հրատարակել երկու օրինակով, մեկը հեղինակի, մյուսը՝ նրա սիրած աղջկա համար: Ձևրմալիստական տարօրինակությունները, նորարարական ձևանալու հակումը, գրական անփութությունը, գաղափարական սայթաքումներն ու վրիպումները բնորոշ են այս ժողովածուի շատ գործերի համար» (ՍԳԱ, 1949, № 10, էջ 103—112):

Նույն սխեմայով են քննարկվում Ս. Կապուտիկյանի «Օրերի հետ», «Այս իմ երկիրն է» ժողովածուները: Մերկապարանոց գաղափարախոսական ստեղծագործությունները խրախուսվում էին, իսկ քնարական տրամադրությունները համարվում խոտելի՝ հակահասարակական և հակամարդկային:

Այդ տարիների գրական քննադատությունը, մեծ մասամբ, այնպիսի դատապարտող տոնով էր խոսում առաջին ոտանավորների, առաջին գրքքերի մասին, որ կարող էր ապակողմնորոշել, ճակատագրական լինել առաջին քայլերն անող ստեղծագործող երիտասարդության համար: Ժամանակի քննադատությունը կասկածի, թշնամական տրամադրություններ որոնելու տեսանկյունից էր վերլուծում պոեզիայի ամեն մի նոր երևույթ:

Այդ տասնամյակի միակ թեման, որը քննադատության չէր ենթարկվում և ազատ ստեղծագործական հնարավորություն ուներ՝ անհատին նվիրված բազմաժանր ձոներգությունն էր՝ մերկապարանոց գաղափարական ճոռոմաբանությունը:

1954-ին տեղի ունեցավ Հայաստանի սովետական գրողների III համագումարը։ Լսվեցին Գ. Բորյանի «Սովետահայ գրականությունը հետպատերազմյան ժամանակաշրջանում», Ս. Աղաբաբյանի «Սովետահայ արձակը 1946—1954 թթ. ժամանակաշրջանում», Հ. Բամբազյանի «Սովետահայ պոեզիան 1946—1954 թթ. ժամանակաշրջանում» և այլ զեկուցումներ։ Գրականության պատմագրությունը արդեն արժեքավորել, ընդհատել է համագումարի գրական-պատմական խնդիրները, ուր «...զեկուցողները քննադատության ենթարկեցին արձակի, պոեզիայի, դրամատուրգիայի մեջ արտահայտված սխեմատիզմն ու մակերեսայնությունը, սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի դոգմատիկ ըմբռնումները, գեղարվեստական ձևերի միօրինակությունները, գրական վարպետության անբավարար մակարդակը»[5]։

Բ

Պաշտամունքի տարիներին, որոշումների ու քննադատական խրատությունների պայմաններում պոեզիան շարունակեց իր դժվարին ճանապարհը։ Լույս տեսան Շիրազի «Լիրիկա» (1946), Դրաշու «Իմ գարունը» (1947), Սահյանի «Որոտանի եղերքին» (1946), «Առագաստ» (1947), Էմինի «Նորք» (1946), Սարյանի «Բանաստեղծություններ» (1947), «Հրաշալի սերունդ» (1949), Զարյանի «Երկեր» (1945), «Արմենուհի» (1949), Կապուտիկյանի «Զանգվի ափին» (1947), Սարմենի «Սրտի ձայնով» (1947), Դավթյանի «Առաջին սեր» (1947), Հարությունյանի «Իմ երգը» (1947), Տարոնցու «Ամպրոպից հետո» (1947), Հովհաննիսյանի «Իմ կյանքի երգը» (1948), Սևակի «Անմահները հրամայում են» (1948), Բորյանի «Երևանյան լուսաբաց» (1947), Հռ. Պողոսյանի «Խնդություն» (1947) և այլ ժողովածուներ։

Բանաստեղծական սերունդը իրեն չէր կարողանում դրսևորել, չէր կարողանում խոսել ամբողջ ձայնով։ Խոսքը վերաբերում է ոչ միայն նորերին, այլև պատերազմից առաջ, պատերազմի ժամանակ լուրջ վաստակ ստեղծած գրողներին։

Հետպատերազմյան պոեզիայի հիմնական ծանրությունը իրենց ուսերին տարան Շիրազը, Սահյանը, Կապուտիկյանը, Սևակը, Էմինը, Դավթյանը, Մարգարյանը, Հովհաննիսյանը և ուրիշներ։

Այս տարիները բերեցին նաև բացահայտ ձախողումներ, որոնց մասին հետագայում խոստովանեցին թե՛ հեղինակները, թե՛ գրականության պատմաբանները։ Գրականության պատմագրությունը արձանագրել է. «Հետպատերազմյան առաջին շրջանի պոեզիան ակներև հաջողություն-

5 Սովետահայ գրականության պատմություն, հ. 2, էջ 339։

ների հետ միասին ուներ նաև ցավալի թերություններ։ Ինչպես «գյուղական» ու «արդյունաբերական» պոեմներում... այնպես էլ քնարերգության մեջ աղոտ գույներով ներկայացվեցին Սովետական Հայաստանի մարդկանց աշխատանքի ու կյանքի պատկերները։ Իրական հակասություններին փոխարինեց կյանքի շքեղազարդումը. ժամանակի իսկական հերոսի փոխարեն մատուցվեց մարդու սխեման, հոգեբանական ապրումի փոխարեն՝ դրա աբստրակցիան»[6]։

Պատերազմի հուշը բազմաթիվ տարբերակներով հետպատերազմյան պոեզիայի գերիշխող թեմաներից էր, որից չէին կարող ազատագրվել թե՛ պատերազմին մասնակցած, ճակատում եղած և թե՛ պատերազմից հետո գրական կյանք մտած սերունդները։ Պատերազմն անցել էր մարդու, զինվորի, բանաստեղծի կենսագրության միջով և անջնջելի հետք թողել երկրի կյանքի, ժամանակի բոլոր օրերի ու ժամերի վրա։ Այդ զգացողությամբ են համակված Հ. Հովհաննիսյանի հետևյալ տողերը.

Ես կարող էի և չլինել,
Գնդակից խոցված՝ մեռնել այնտեղ,
Դարձյալ կյանքն այսպես հոծ կլիներ
Եվ հայրենիքս հաղթ ու շքեղ։

Այդ տրամադրությամբ են համակված նաև Պ. Սևակի այս տողերը.

Վառոդի ծուխն անգամ
Կարծրացավ կիսախանձ նրա թարթիչներին.
Տանկը նրան ոտնեց,
Եվ արկերի անթիվ բեկոր-պատառիկներից
Կերպարանքը նրա
Ոչ այն է, թե կարծես նոր ծաղկատար դարձավ,
Ոչ այն է, թե հանկարծ ընդմիշտ պեպենոտվեց...

Պատերազմի ողբերգական տարիները քնարական խոստովանության տեսքով է վերապրում Ս. Կապուտիկյանը.

Դու Հայրենիքի նահատակ զինվոր,
Տվեցիր սիրտդ ու կյանքդ ջահել
Իսկ ես քեզ համար ղևացա սիրո
Քնքուշ մի ժպիտ անգամ շռայլել։

6 Նույն տեղում, էջ 462։

Հետպատերազմական տարիների այնքան բնորոշ խաղաղության, ժողովուրդների եղբայրության թեմաներին զուգընթաց առաջնային հնչողություն է ստանում հայրենադարձության թեման։

Պատերազմից անմիջապես հետո սփյուռքահայության հազարավոր ներկայացուցիչներ նամակներով, դիմումի բազմաթիվ ձևերով ապացուցում էին ներգաղթի անհրաժեշտությունը։ Ահա մեկը այն հազարավոր դիմումներից, որը խորհրդանշում է հայության ծանր կացությունը օտար ափերում. «Ու մենք կրպահանջենք՝ հանուն որդիական իրավունքներու, հանուն հայրենաբաղձ զավակներու իդեալներու գոհացման արդար հատուցումի, հայրենի պետութենեն մեր երազին իրականացումը։ Կպահանջենք անշուշտ այնպես, ինչպես զավակը իր հորեն։ Այլապես, մենք՝ մահվան հարվածը ստացած կըլլանք։ Կմեռնենք հայրենիքի և ուսումի կարոտը մեր բաց աչքերուն։ Այլապես, մենք կդառնանք փոշի, մենք կդառնանք անիմաստ»[7]։

Ընդառաջելով սփյուռքահայության ձգտումներին, Հայկական ՍՍՀ կառավարության միջնորդությամբ Սովետական կառավարությունը 1945 թ. նոյեմբերի 21-ին որոշում է կայացնում սփյուռքահայության ներգաղթը իրականացնելու մասին։

Սփյուռքահայությունը հնարավորություն էր ստանում ապրելու իր վերածնված հայրենիքում, մասնակցելու հայրենիքի աշխարհաշեն աշխատանքներին։

Սփյուռքահայության տունդարձի առաջին քարավանները կարծես թե հաջորդում էին Հայրենական պատերազմից հաղթականորեն վերադարձող հայորդիների խմբերին։ Հետպատերազմական հայոց բանաստեղծության համար այդ կարևորագույն պատմական իրողությունը մեծ ներշնչանքի աղբյուր էր։

Հայրենադարձության առաջին գրական արձագանքներից է Ն. Զարյանի «Հայրենաբաղձություն» բանաստեղծությունը, ուր ասվում է.

Հույսերը մեր պանդուխտ եղբայրների,
Որ աշխարհում շրջում են ցանուցիր
Եվ լոկ մի տենչ ունեն անհանգչելի
Վերադառնալ, վերադառնալ երկիր։

Պատմությունը ստուգաբանվում է հայոց եղեռնի, հայոց նոր հայրենիքի ու հայրենադարձության նորոգ իմաստավորումով.

---

7 ՀՍՍՀ ՊԿԱ, ֆ. 362, ց. 2, գ. 18, թ. 1—2։

Այն հողը հարազատ, որ մեր նախնյաց
Արդար ոսկորներից է գոյացել,
Ուր վաստակել ենք պատմություն և հաց,
Ուր մենք ծնվել ենք, ծիծաղել ու լացել,
Ուր մեր մասին, եթե հարցնեք նրանց,
Քարերը բարձրաձայն կվկայեն,
Ուր վարդը մեր արյամբ է կարմրած։
Ջրերը կարկաչում են հայերեն։

Զարյանը թվարկում է ներգաղթողների կորցրած հայրենի ափերը, գավառներն ու քաղաքները և մի տարողունակ պատկերի մեջ ամբողջացնում կորուսյալ հայրենիքի ամբողջական քարտեզը.

Կապուտանից մինչև նաիրյան ծով,
Մինչ լեռները Բինգյոլի և Տավր,
Ապրել ենք մենք հաղարամյակներով,
Հերկել ու կառուցել ենք անդադար։

Երկիրն այն սուրբ, որից մեզ պոկեցին։
Ինչպես անտառն այրված, արմատահան,
Եվ մեր քարավանները մատնեցին
Անտուն, անհյուրընկալ օտարության։

Եվ այսօր հայ պանդուխտին կիզում է մի հին տենչ ու երազանք՝ օգտվելով հնարավորությունից, վերադառնալ հայրենիք։

Զարյանի ժառանգության հիշարժան էջերից է հայրենադարձության առիթով գրած «Խառակոնիս» ստեղծագործությունը, որը գրել է սփյուռքահայության առաջին խմբերի Հայաստան ժամանելու օրերին։

Նորից նորոգվեցին, թվում է, թե անվերադարձորեն հուշին հանձնված դեպքերը և հայրենադարձության առիթով վերակենդանացավ շատ-շատերի մանկությունը։ Անցած օրերը մտաբերեց և Ն. Զարյանը.

Իմ հեռավոր խառակոնիս,
Իմ գյո՜ւղ, իմ ծո՜ւխ, իմ անմե՜ռ...
Քեզ է տենչում կարոտ հոգիս,
Շե՞ն ես, արդյոք, թե՞ ավեր։

Հայրենադարձությունն արթնացրեց հեռվում մնացած հայրենի եզերքի կարոտը։

Արդյոք հնչո՞ւմ է հորովել
Քո դաշտերում ոսկեծով,

Ո՞վ է քո սուրբ հողին տիրել,
Ո՞վ է զուգվում քո ոսկով։
Ո՞վ է շինել հողե քոլիկ
Քեռուս երազ բոստանում,
Ո՞ւմ տունն է շեն, մառանը լիք,
Ո՞ւմ հարսանիքն են անում։

Հայ բանաստեղծն ու բանաստեղծությունը հայրենադարձությունն ընկալում ու վերարտադրում էր որպես իր կենսագրությունը։ Ժողովրդի ու բանաստեղծության ճակատագիրը շատ էին ներդաշնակ ու համահնչուն։ Անհատը և ժողովուրդը ճակատագրով միասնական ու միաձույլ էին։

Վանեցի տատի կերպարի միջոցով Կապուտիկյանն ամբողջացնում է գաղթի, կոտորածի և հայրենադարձության պատկերները.

Թողել է տատըս իր տունն ու այգին
Ու հին իր հարկից՝ իր սիրտը պոկած,
Սարսափած ու որբ իր մանուկներին
Հրդեհից, մահից հաղիվ ազատած
Կիսամե՛րկ, բոբի՛կ՝ մի մութ գիշերով
Բռնել է ճամփան գաղթ ու արյունի,
Ետևում՝ փա՛յլը սև յաթաղանի,
Դեմը՝ Արազի ջրերը խռով...
Ու մինչև օրս էլ՝ խղճալով նրան
Մենք չենք հարցնում, թե ինչ է եղել,
Որ իր Աւրծրունը՝ իր փոքրիկ տղան
Գաղթի ճամփեքին կորե՛լ է, մեռել...

Հայրենադարձությունը Կապուտիկյանի համար իրողություն է դառնում Բաթումի նավահանգստից, այն պահից, երբ նա տեսնում է հայրենադարձ հային և ասում, որ հայրենիք վերադարձող նրա թափառական ոտքերը, որ հոգնած են դեսպանատների առաջ մոլոր կանգնելուց, թող վստահ իջնեն նավահանգստի գրանիտյա ափերին։ Նավահանգստից ծայր առնող այս մեծ երկիրը, որի մի մասնիկն է Հայաստանը, դադար ու հանգրվան կտա նրա թափառ կյանքին.

Ոտքե՛ր հայի, հայի՛ ոտքեր...
Վստահ դրեք ներքանը ձեր
Այս ափերին գրանիտյա,

26—97

Գրանիտե այս ափերից
Մայր է առնում երկիրը այն,
Որ կորստից, անապատից
Ձեզ իր կանաչ գիրկն է բերել։

Հայրենադարձության թեման բազմաթիվ բանաստեղծական արձագանքներ է ունեցել Կապուտիկյանի ստեղծագործության մեջ։ Հիշատակության են արժանի «Հայոց պատմության դասին», «Հայոց աշխարհ», «Արարատ», «Ներբող Հայաստանին», «Նորից Երևանում», «Հայոց ծուխը», «Ընկուզենին», «Բալլադ երկու ճանապարհների մասին», «Հայրենիքի սերը», «Միջագետքում ապրող հայ պատանուն» բանաստեղծությունները։

Մի քանի տասնյակ են Շիրազի այն բանաստեղծությունները, որոնցում նա երգում է հայրենադարձության, հայ ժողովրդի միասնականության գաղափարը։ Հիշարժան են «Հայրենադարձություն», «Հայ պանդուխտի երգը», «Վանեցու ողբը», «Մեր աստղը», «Ուղերձ իղձերիս», «Հայոց լեզուն», «Պանդուխտ հային», «Էքսպրոմտ», «Դեպի բնօրրան», «Մի ծաղիկ չի տա օտար հողը քեզ», «Ասք» և շատ այլ բանաստեղծություններ։

Իրեն հատուկ գեղարվեստական մտածողությամբ Շիրազը գեղարվեստական իմաստավորման խնդիր է դարձնում հայի ճակատագրի երեկվա ու վաղվա կենսական հարցերը.

Ճամփաները բացվեցին, էլի գարուն է բացվում,
Էլի ձյուներն հալվեցին՝ ցավերի ու փորձության,
Էլի մռայլն անտառի՝ եղնիկներով է լցվում,
Էլի դարձան հայրենիք քարավաններն հայության,
Էլի վարդերն են բացվում, ու վարդերի պես գարնան
Վերադարձի բաղձալի խաղաղ ճամփեքն են բացվում,
Ետ են գալիս պանդուխտներն իրենց երկիրն հայրենի...

Շիրազի պոեզիայի գլխավոր լարը կապված է բնությանը, որը և նրա մտածողությանը տալիս է բանահյուսական երանգ. «Երանի ձեզ, զմրուխտ սարեր, Որ չեք տեսնի պանդուխտ օրեր»,— ասում է Շիրազը «Հայ պանդուխտի երգը» բանաստեղծության մեջ և ավանդում իր մարդասիրական պատգամը՝ տեսանելի վտանգի, ճերմակ սպանդի, մայրենի լեզվի, հետևաբար և ազգի կորստյան առարկայական և շոշափելի մահացու իրողության դեմ. «Ա՜խ, հայրենի քարի վրա լեղուն կտրած հավքն էլ կերգի»։ Հայրենադարձության առթիվ հատկապես Շիրազի գեղարվես-

տական պատկերի տարածքը ընդգրկում է ամբողջ հողագունդը, պանդուխտ հայի թափառ կյանքի բոլոր վայրերն ու ժամանակավոր հանգրվանները: Պոետը միանգամից սրտաբաց զրույցի է նստում աշխարհի բոլոր ծագերում գտնվող պանդուխտ հայերի հետ և նրանց հոգին պարուրում հայրենի երկրի սիրով.

Թափառում ու թախծում էի
Հեռավոր Դանգեսի ափին,
Բայց հոգիս իմ հույսի ափին՝
Ճախրում էր Արազի ափին:
Թխավարս մի աղջիկ տեսա,
Աչքերը սևորակ էին,
Սևորակ, սև լճակ էին,
Հոնքերը ամպի տակ էին:
Նա օտար ափերի վրա
Երբ հետս խոսեց հայերեն
Թվաց, թե մայրս մեղմորեն
Օրորեց օրոցքս նորեն...
Թվաց, թե մայրիկիս տեսա,
Ու տեսա Մասիսն իմ հեռու...

Շիրազը շարադրում է իր երազանք-պատգամը.

Դեռ մի կարոտ ունեմ անհագ՝ տեսնեմ Անին ու նոր մեռնեմ,
Լցված կյանքով հազարերանգ՝ տեսնեմ Անին ու նոր մեռնեմ:
Հազար տարվա կարոտ ունի իմ երազը հազարաթև...
Վանա ծովի ու Վանի հետ ու Ղարսի հետ ու Սևանի,
Իմ Սևանա լույսերի տակ՝ տեսնեմ Անին ու նոր մեռնեմ:

XX դարի ողբերգություններից մեկը՝ մարդու օտարացման, մարդու մենության հարցը ինքնատիպ գունավորում է ստանում բիբլիական լեռան խորհրդանշական պատկերով, որը դառնում է բանաստեղծի մենակության ու անօգնականության զուգահեռը:

Պանդխտության թեմային էմինն անդրադարձել է դեռևս 1942-ին: Այն քննական հայացքը, որը հատուկ է երևույթների էմինյան իմաստավորմանը, հայրենատարածության ու պանդխտության հարցերի քննության առթիվ նույնպես ինքնատիպ դրսևորումներ ունեցավ.

Ես հայ եմ, հին, ինչպես լյառն այս Բիբլիական,
Թաց են ոտքերըս դեռ ջրհեղեղի ջրից,

Իմ սուրբ հողն է տեսել նոյն առաջին անգամ,
Բաբելոնյան Բելը՝ սատակել իմ սրից։
Ամեն դար իմ հոգում մի կնճիռ է պեղել,
Որդիներս ցրել աշխարհով մեկ արար,
Կտրել ընձյուղ տվող ամեն ծառ ու եղեգ՝
Արարատս սուզել հեղեղներում արյան։

Հայրենադարձության առիթով բանաստեղծության մեջ ծայր առած հայրենասիրական թեմայի հետաքրքիր դրսևորումներից է նաև «Երգ կռունկի մասին» բանաստեղծությունը, որտեղ կռունկը ներկայացվում է նոյեմի մեկնաբանությամբ.

Կռո՜ւնկ, հայոց մոխի՜րը կար քո թևերին՝
Երբ չվեցիր.
Թրջվա՜ծ էր քո աչքը հայոց արցունքներից՝
Երբ չվեցիր.
Ասիր. «Ջեմ գա էլ Հայաստան, մահ է այնտեղ,
Ավեր, ավար»։
Մեր երկրի պես ավեր բույնըդ անտեր թողիր
Ու չվեցիր։

Ավանդական կռունկը «Ուստի՞ կուգաս» հարցի փոխարեն լսում է բարի գալուստի և տունդարձի հրավերի ամենաջերմ խոսքեր.

Գնա՜, շրջի՜ր երկրե-երկիր ու ետ դարձիր
Բարո՜վ դառնաս,
Կանչի՜ր բոլոր պանդուխտներին ու ե՜տ դարձիր,
Բարո՜վ դառնաս,
Դարձիր այնպե՜ս, որ ոչ մի տեղ, ո՜չ մի պանդուխտ
Քեզ չսպասի,
«Կռունկ, ուստի՞ կուգաս» չասի ու չլացի՜,
Բարո՜վ դառնաս։

Հատկանշական են նաև Էմինի «Հայրենադարձ երգեր» շարքի գործերը՝ «Պանդուխտի տունը», «Հայրենածաղիկ», «Առաջին քայլերը», «Հեքիաթ» և այլն, որոնցում ինքնատիպ են ընդհանրացումները.

Լինում է մի հայ, գաղթելուց առաջ,
Մի ճյուղ է կտրում նա խնձորենու,

Եվ կանաչ ճյուղն այդ, ձեռքին ցուպ արած
Իր հին տան հուշի վրա է հենվում։
Ասում են, երբ նա տուն վերադառնում,
Հենում է ցուպը բազրիքի ձողին,
Ցուպը կանաչում ու... ծառ է դառնում՝
Վերստին փարված հայրենի հողին։

1947-ին էմինը գրեց ձկնորսի մասին պատմող բալլադը, որտեղ ներկայացվում է հայի ճակատագրի համար Լենինի կատարած մեծ դերը։ Իրականն ու երևակայականը այստեղ միաձույլ են և ներկայացնում են հեղինակի մտահղացումը։ Հայտնի է, որ Լենինը որոշ ժամանակ ապրել է իտալական Կապրի կղզում։ Եվ ահա, այս իրողությունն օգտագործելով, հայ բանաստեղծն ստեղծում է մի հետաքրքիր պատմություն այն մասին, թե ինչպես Կապրի կղզում հանդիպում են Լենինը և հայ պանդուխտ ձկնորս Լևոնը։ Լենինը պանդուխտ հային բերում է ապրելու հավատքի.

Երազի մեջ անգամ չե՞մ տեսել Կապրին,
Ասում են նա այնպես թովի՞չ է,
Բայց ձկնորս Լևոնին ոչ ծովը կխաբի
Եվ ոչ էլ մարդերի թավիշը։

Երգում էր մի դիշեր ձկնորսը քարափին,
Ջե՞ր երգում՝ ցավի տակ տնքում էր,
Երբ որ ռուս մի սինյոր մոտեցավ ծովափին,
Հոգնած էր սինյորն ու անքուն էր։

«Ռուս սինյորը»՝ Լենինը, հայ պանդուխտին բաներ է ասում, որոնք այն ժամանակ թվում էին հեքիաթային, անիրականանալի։ Սակայն հայրենադարձությունից, ներգաղթից հետո Լևոնն իմանում է, թե ո՞վ է եղել «ռուս սինյորը» և ի՞նչ կարևոր դեր է խաղացել հայ ժողովրդի կյանքում՝ նրա օրհասի ժամին։

Հայրենադարձությանը նվիրված Պ. Սևակի «Մասիսներ», «Տուն» բանաստեղծությունները գրվել են 1946—1947 թթ.։ «Մասիսները» զրույց է ճակատային ընկերոջ հետ, որին հեղինակը դրվագ առ դրվագ ներկայացնում է հայոց ծանր ժամանակները մինչ հայրենադարձների վերադարձը.

Նայի՛ր, ահավասիկ.
Տես— նա, որի մասին

Պատմել եմ քեզ այնքան ստեպներում անլեռ...
Սա, այս լեռը մթար,
Որին մենք կոչում ենք Արարատ կամ Մասիս,
Սա, որ երկփեղկված է, ճեղքված երկու մասի...
Խորհրդանիշն է սա մեր գոյության,
Եվ ոչ թե սոսկական ձյունոտ մի լեռ...
Այսպես երկու մասի
Ճեղքված էր մեր սիրտը և հայրենիքը մեր...

«Անմահները հրամայում են» գիրքը հիմնականում պատերազմի դաշտից եկած, չսպիացող վերք հիշեցնող ապրումների արտահայտություն էր.

Հիշի՛ր և փառք տուր մեզ, ընկածներիս բոլոր,
Փառքը երգիր նաև ապրողներիդ,
Եղիր երգի մեջ էլ, ինչպես մարտում՝ հերոս...
Նրանց փառքով, ինչպես իմով փառավորված,
Աչքս հառած նրանց անցած ճանապարհին՝
Ես ապրում եմ թեկուզ տենդով ամենօրյա,
Աննախադեպ կյանքով ու խնդությամբ գալիք:

«Անմահները հրամայում են» և «Սիրո ճանապարհ» գրքերի մեծ բաժինը պատերազմի հուշն էր, խաղաղության օրերում անհունորեն երկարող պատերազմի հուշը: Գրքի «Սպիներ» բաժինը հատկապես կենդանագրված պատերազմն է.

Արկը սառնասիրտ շառաչեց օդում
Եվ պայթեց մոտիկ՝ լերկ հողի վրա:
Արկի բեկորը սրի պես հատու
Կտրեց ու տարավ ոտքերը նրա:
Իսկ այդ նույն պահին մայրն աչքում արցունք
Պահելով նրա գալստյան ճամփան
Համբուրում էր ու արցունքով թրջում
Իր որդու համար նոր գործած գուլպան:

Առաջին իսկ բանաստեղծություններից (1942 թ.) Սևակի անհատական նկարագիրը՝ որպես ստեղծագործողի, շատ էր ցայտուն: Աշխարհի, երևույթների, հին ու նոր անցքերի մասին իր հզոր ես-ի անունից խոսելու, պատմելու, պատումը իր սեփական կենսագրությամբ ներկայացնելու հակումը նրա բանաստեղծությանը հաղորդում էր առնացի քնարա-

կան նկարագիր՝ աշխարհի սեփական իմաստավորմամբ ու մեկնաբանությամբ։

«Անմահները հրամայում են» գիրքը լույս տեսավ 1948-ին և ընդունվեց շատ անաղմուկ։ Դրա պատճառներից մեկն էլ, թերևս, այն էր, որ 1947-ին երիտասարդ գրողների խորհրդակցության ժամանակ երիտասարդ Սևակը պիտակավորվեց ժամանակի նշանավոր հեղինակություններից մեկի կողմից։ Այն ամենը, ինչով Սևակը պիտի Սևակ դառնար անհասկանալի և անընդունելի հայտարարվեց։ Իսկ այդ հայտարարությունները փոխելու համար պետք էր դեռևս մեկ տասնամյակ և ավելի դիմանալ։ Ժամանակի նշանավորը օրենքի ձայնով հրահանգեց. «Հետաքրքիր է նույնպես Պ. Սևակը որպես բանաստեղծ։ Հախուռն տարերք ունի նա, քաղաքական կիրք ու շառաչուն ոճ։ Բայց հենց տարերայնությունը խըճողումներ է մացնում ոճի մեջ, ինտոնացիան փոխում հաճախ անհարիրությամբ։ Պ. Սևակը սիրում է արտասովոր համեմատություններ գըտնել, դիմում է անսովոր էպիտետների և դրանով մթագնում իր բանաստեղծական միտքը» (ՍԳԱ, 1947, № 8)։ Ընդունելով Սևակի ինքնատիպությունը, միևնույն ժամանակ քննադատվում և անընդունելի էր համարվում հենց այն, ինչով Սևակը ինքնատիպ էր։

Այդ հոդվածի դրույթները հետագայում այլևայլ ոաիթիներով նրևացին «ֆորմալիզմ» և ժամանակին բնորոշ այլ տերմինների հավելմամբ։ «Անմահները հրամայում են» գիրքը ավելի քիչ ուշադրության արժանացավ, ավելի քիչ աղմուկ հանեց, քան հեղինակի առաջին տպագիր գործերը (ՍԳԱ, 1942, № 7, 8)։

1940-ական թթ. երկրորդ կեսին լույս տեսած շատ ու շատ գրքերի հեղինակներ առավել ճշգրիտ պոետական պատկերներով բնութագրեցին տասնամյակի դրական-հասարակական կյանքը։ Միագույն-միագիծ մերկապարանոց գաղափարախոսական բանաստեղծությունների ձախողանքի մասին հետագայում խոստովանության խոսքեր էին գրում հեղինակները։ Այդ ժամանակը հիմնականում լեցուն էր պատրաստի արտահայտությունների կաղապարներով։ Տոնօրյա, օրացուցային անցուդարձերի գայթակղությունը ամենահեշտ միջոցն էր, ամենաթույլ դիմադրության, հեշտագրության ճանապարհը։

1946-ին հրատարակած «Որոտանի եղերքին» գրքույկով Սահյանը ներկայանում է այն տեսքով ու խորքով, ինչով մեկ տասնամյակ հետո պիտի ամբողջանար որպես բանաստեղծ։ Այն ժամանակ նա փորձում էր ասել, որ ինքն այլևս բան չունի աշխարհից ու իրենից թաքցնելու, ի՞նչ պիտի թաքցնի աշխարհից ու իրենից։ Նա ջանում է վերադառնալ ինքն իրեն։ Վերադառնալ այնտեղ, որտեղից սկսել էր, որտեղից գալը ճիշտ էր և՛ իր համար, և՛ գրականության։

Ինքնարտահայտման նրա զրույցը արտույտների հետ՝ նախանշում է պոետի նկարագիրը.

Ով արտույտներ, արտույտներ հայրենական արտերի,
Ես չեմ գրել ձեր մասին դեռ ոչ մի երգ անթերի,
Շատ ենք խորհուրդ արել մենք՝ իմ սիրտն ու ես միասին,
Որ նստենք ու առանձին մի երգ գրենք ձեր մասին։
Բայց տեսել եք, որ չունեմ ես ոչ մի երգ առանց ձեզ,
Իմ ամեն մի տողի տակ թռվռում եք դուք անտեն։

Հետպատերազմյան տարիներին պոեզիան իրենից ներկայացնում էր մի բարդ երևույթ, ուր իրար կողքի էին թե հաջողությունը և թե անհաջողությունը։ Խնդիրը վերաբերում էր ոչ թե տաղանդին ու ձիրքին, այլ՝ գրական մտայնություններին, որոնք տնօրինում էին տաղանդի ու ձիրքի ճակատագիրը։ Թեև դժվարությամբ, թեև կորուստներով, այնուամենայնիվ այդ տարիների քնարերգությունը իր հին ու նոր ուժերով ստեղծեց հիշարժան գործեր։

1954—1970 ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ

I ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՏԵՍԱԿԱՆ-ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՆԱԽԱԴՐՅԱԼՆԵՐԸ

1954—1970 թթ. հայ սովետական պոեզիան՝ տեսական հարցադրումներով, գեղարվեստական խոսքի առանձնահատկություններով, բանաստեղծության սկզբունքներով և, որ գլխավորն է, նոր ուժերի հաստատումով՝ նոր շրջան է պոեզիայի պատմության մեջ։ 1950-ական թթ. կեսերից ու հատկապես 60-ական թթ. վերանայվեցին դեռևս 30-ական թթ. արմատավորված, պատերազմի տարիներին իրավամբ շրջանցված, այնուհետև ցավալիորեն կրկին սրված շատ ու շատ հարցեր։ Վերանայումը խիստ անհրաժեշտ էր գրականության հետագա զարգացման, գրականության և կյանքի, գրականության և ժողովրդի պատմության ու ներկա օրվա առնչությունների գեղարվեստական արտացոլման համար։ Պոեզիայի գաղափարական-գեղագիտական սկզբունքների վերանայումը ուղեկցվեց բանաստեղծական մտածողության նոր վերելքով, որն իր հետ բերեց արվեստի նոր որակ։

Ա

50-ական թթ. կեսերից ստեղծագործական նոր հուն մտնող սովետական, այդ թվում հայ գրականությունը մոտիկ անցյալից՝ 1948—1953 թթ. արմատավորված տեսական-գեղագիտական խարխուլ նախադրյալներից, փորձում էր ազատվել բացահայտ քննադատությամբ։ Ո՞րն էր նոր գրապայքարի էությունը և ինչպիսի՞ հարցադրումներով որոշակիացավ բեկումը։

Գրականության մեջ տեղ գտած լուրջ սխալներից մեկի մասին առաջինը խոսեց պետական գործիչ Ա. Միկոյանը՝ Երևանի ընտրողների հետ ունեցած հանդիպմանը՝ 1954 թ. մարտի 11-ին. «Նիհիլիզմի վնասակարությունը,— ասաց Միկոյանը,— երևում է տեղական կյանքից վերցրած այնպիսի փաստերով, ինչպիսիք են վերաբերմունքը դեպի հայ գրականության ներկայացուցիչներ Ռափայել Պատկանյանը և Րաֆֆին։ Բանն այնտեղ էր հասել, որ մի ժամանակ, որքան էլ տարօրինակ է՝ կուսամսամավոր մարդկանց ձեռքով հանվեց էջմիածնում եղած Պատկանյանի արձանը և

դադարեցվեց հայ գրականության կլասիկ Բաֆֆու երկերի հրատարակությունը։ ...Հանրապետության նախկին ղեկավարությունը սխալ վերաբերմունք է ունեցել դեպի սովետական ժամանակաշրջանի հայ տաղանդավոր բանաստեղծ Եղիշե Չարենցի ժառանգությունը» (ԳԹ, 1954, № 10)։

Բաֆֆու, Պատկանյանի, Չարենցի, Բակունցի հետ մեկտեղ աստիճանաբար իրենց փառքի պատվանդանին բարձրացան նաև հայ հին, նոր ու նորագույն շրջանների գրականության մյուս մեծերը։ Շրջանառության մեջ էին մտնում Չարենցի, Բակունցի, Մահարու ավանդները, որով գրականությունը վերագտնում էր իր հունը՝ գնալով գեղարվեստական նոր յուրացումների։

Լայնորեն սկսում են քննարկվել գրականության առջև ծառացած նոր խնդիրները։ Պարբերաբար տեղի են ունենում դիսպուտներ, գրքերի քննարկումներ, տպագրվում են հոդվածներ «Նախահամագումարյան ամբիոն», «Խոհեր համագումարից հետո» խորագրերով, լայն արձագանք են գտնում Հայաստանի գրողների III, ՍՍՀՄ գրողների II համագումարների զեկուցումներն ու ելույթները։ Ինչպես նախորդ տասնամյակներին, այս շրջանում ևս առաջատարը բանաստեղծներն էին, որոնք և հիմնականում ընթացք տվեցին գրականության բարենորոգմանը։

Անհատի պաշտամունքի վերացումն ու քննադատությունը, XX և XXII համագումարները բերում են առողջ ու լայնախոհ մթնոլորտ։ Գրականության համար ծրագրային նշանակություն ունեցավ նաև Մ. Շոլոխովի ճառը կուսակցության XX համագումարում՝ ուղղված գրական վարչարարության դեմ և ի նպաստ կյանքի ճշմարտացի պատկերման (տե՛ս ԳԹ, 1956, № 8)։

Որպես ընդհանուր ճշմարտություն պոեզիայի հարցերին նվիրված դիսպուտում ասվում են այսպիսի խոսքեր. «Մեր պոեզիայի վերջին տարիների ետ մնալու կարևոր պատճառներից մեկը ես համարում եմ այն, որ մենք, բանաստեղծներս, համարձակորեն չենք մոտենում կյանքի կոնֆլիկտների և մարդկային բարդ ու բազմակողմանի զգացմունքների արտահայտմանը» (Գ. Էմին, ՍԳՄ, 1954, № 7, էջ 167)։ Տարիներ շարունակ խախտվել էր կյանքի ճշմարտությունը՝ գրականության գոյության նախապայմանը, որից չնչին շեղումն անգամ բերում է ստեղծագործական անկում և չափանիշների արժեզրկում։ Այս ամենը հետևանք էր նաև այն բանի, որ խաթարվել էր գրականության պատմության ընթացքը։ Միանգամայն իրավացի էր Գ. Մահարին, երբ «Սրտաբաց զրույց» հոդվածում գրում էր. «Չարենցի կորուստը չէր կարող չազդել պոեզիայի վրա, որովհետև անհնար է պատկերացնել սովետական պոեզիան առանց Չարենցի. չկար նրան համազոր... մեծություն, որը... կանգնե<ր> ղեկի մոտ... Եվ ի՞նչ պատահեց... խախտվեցին չարենցյան որոշ նորմաներ։

Մի կողմից գլուխ բարձրացրեց մերկ ագիտացիան, ճառն ու դիֆերամբը, մյուս կողմից ներս խուժեց այսպես կոչված «սուսան-սմբուլիզմը», ապոլիտիկ «բլբուլիզմը»։ Ժողովրդայնության պիտակի տակ ամանք սկսեցին լացուկոծել, թխել գյուղումներ ու ջանգյուղումներ։ Այնուհետև պոեզիայի դռներից ներս մտան պոեզիայի հետ ոչ մի կապ չունեցող մարդիկ և հաստատեցին իրենց տեղը՝ անարյուն, անարվեստ ոտանավորներով» (ՍԳ, 1958, № 5, էջ 107)։

Ջարգացման բնականոն հունի մեջ մտնող գրականությունն սկսում է վերականգնել արդարացի վերաբերմունքը գրական հին ու նոր հեղինակությունների հանդեպ, անցնում տեսական ու ստեղծագործական բնույթի սխալների քննադատության։ Հետպատերազմյան տարիների գրականության «անկոնֆլիկտայնության» հատկանիշներն էին գաղափարական սխեմաներն ու ճառայնությունը, մարդու անհատականության անտեսումը, գունազարդված կյանքը։ Անկոնֆլիկտայնության ուղղափառ հետևորդները բանը հասցնում էին այնտեղ, որ ասում էին, թե քանի որ կյանքում ամեն ինչ իդեալական է, ուստի գրողներին մնում է պատկերել մարդու պայքարը... սոսկ բնության դեմ։

Գեղարվեստական խոսքի հիմքերը խախտվել էին նաև այն պատճառով, որ հանցանք էր համարվում գրականության ազգային բովանդակության և ձևի մասին խոսելը, որի հետևանքով գրականության աճող ճյուղը կտրվում էր իրեն սնող դարավոր ծառից և, բնական է, պիտի թոշներ ու չորանար։ Գրողներն ակամա ընկան առասպելական Անթեյի օրը։ Անկոնֆլիկտայնության և ազգային նիհիլիզմի թակարդն ընկան թե՛ պոեզիայի հին ու փորձված ուժերը, թե՛ համեմատաբար նորերը, որոնց առաջին հաջողված ժողովածուներին հաջորդեցին բավականին տխուր տպավորություն թողնող գրքեր։ «Ն. Զարյանի «Արմենուհին», Գ. Սարյանի «Հրաշալի սերունդը», Պ. Սևակի «Անհաշտ մտերմությունը», Վ. Դավթյանի «Պտուտակները» և մյուս հեղինակների գրչին պատկանող տոհմերը տառապում են սխեմատիզմով, կոնֆլիկտի կեղծությամբ»,— ասում էր Ն. Զարյանը։ Այս դառը ինքնաճանաչողությունից հետո սկսվում է գրողների կազմակերպված պայքարը հանուն իսկական քնարերգության, որը տանում էր դեպի կաշկանդումների հաղթահարում, անհատականության ուժեղացում, մարդու կենդանի հոգեբանության պատկերում։ Պայքարը հատկապես ակնառու է խոսքի հասարակական բովանդակության և անձնական քնարերգության հարաբերության հարցում։ Նախկինում շեշտված մերկ գաղափարայնությանը փոխարինող անհատական ապրումները, որոնք, թերևս, ավելի խորությամբ ու կենդանի էին բացահայտում ժամանակի հասարակական բովանդակությունը՝ առաջին պահ թվացին անսովոր, ավելին՝ հեռացում պոեզիայի բուն նպատակից։ Պոե-

դիայի դիսպուտում ասվում էր. թե «Հասարակական բովանդակության, նոր որակի ու թարմության տեսակետից քննություն չի կարող բռնել ընդհանրապես վերջին շրջանում լույս տեսած անձնական լիրիկան» (ՍԳԱ, 1954, № 4, էջ 117)։ Իսկ Վ. Մնացականյանը, անդրադառնալով Ս. Կապուտիկյանի «Սրտաբաց զրույց» գրքի «Սիրո խոսքերից» շարքին, գրում էր. «Նման հերոսը (սիրող մարդը—Դ. Գ.) չի կարող ներկայացնել մեր դարաշրջանի երիտասարդ մարդու հոգևոր գեղեցկությունը» (ԳԹ, 1955, № 28)։ Այդպիսի արտահայտություններ ենք գտնում նաև Ս. Սողոմոնյանի «Սովետահայ պոեզիայի մի քանի հարցեր» հոդվածում Գ. Էմինի և Ս. Կապուտիկյանի հասցեին (տե՛ս ՍԳԱ, 1956, № 6)։

Ավելի ուշ, իբրև «անհատական միտումների» ուշացած արձագանք, մի գրոհ էլ ձեռնարկվեց Մ. Մարգարյանի դեմ։ Անդրադառնալով նրա «Ընհալից հետո» գրքին՝ Մ. Արմենը «Տխուր խոհեր տխրության մասին» հոդվածում բանաստեղծուհուն քննադատում էր մարդկայնորեն ապրված թախծոտ տրամադրությունների ու տխրության համար և իր ասելիքը բանաձևում այսպես. «Ժողովածուի լիրիկական հերոսը հանդես է գալիս որպես եսակենտրոն մարդ» (ՍԳ, 1967, № 4, էջ 132)։

Ճառին ու լոզունգին վարժված ականջին անհատականության կենդանի հոսքը մի պահ թվում է հասարակական հնչեղության անկում, ինչը, իրոք, շատ չանցած խոր արմատներ է նետում գրականության մեջ։ Բայց բեկման այս շրջանում քնարական կենդանի հերոսը այն գլխավոր ուժն էր, որն իրավացիորեն հակադրվում էր սխեմատիզմին։ «...Այն մեծաքանակ լիրիկական բանաստեղծությունները, որոնք այժմ տպագրվում են... այն սիրո ու բնության երգերն են, որ մեր բանաստեղծները, հավատարիմ մարդու բազմակողմանի հույզերն արտահայտելու կոչմանը, գրել են իրենց պոեմների, միջազգային ու խաղաղության թեմաներով գրված գործերի հետ միաժամանակ»,— գրում էր Էմինը՝ նշելով, որ այդ բանաստեղծությունները կուտակվել էին, որովհետև ժամանակը չէր ընդունում դրանց բախտը («Մեծ բովանդակության ու բարձր արվեստի բազմակողմանի ու խոր վերլուծության համար», ՍԳԱ, 1954, № 7, էջ 168)։ «Դրուժբա նարոդով» ամսագրի համար գրած «Իմ թեման մարդն է» ծրագրային հոդվածում այս հարցերին անդրադարձավ նաև Պ. Սևակը։ Նա նկատի ուներ այն մարդուն, որն արդեն իսկ հայտնվել էր «ափի մեջ», և որին նա ոչ թե քննում էր օրենսգրքային ինչ-ինչ կետերով, այլ՝ ներկայացնում էր ամենամարդկային կողմերով՝ դրա հետ մեկտեղ նա հերքում էր ոչ միայն ճառայնությունն ու սխեմատիզմը, նկարագրականությունն ու քաղցրմեղցրությունը, այլև՝ ժամանակակից մարդու հոգուն բաղեղի պես պինդ փաթաթված նախանցյալ ժամանակների հնացած պատկերացումները։ Եվ միանգամայն օրինաչափ է, որ սխեմաների վրա ձևված

անկենդան մարդու խրտվիլակին նա պետք է հակադրեր կենդանի մարդու անհատական նկարագիրը: «Ես համոզված եմ,— գրում էր Պ. Սևակը,— որ ժամանակակից պոեզիայում է՛լ ավելի պետք է ուժեղանա անհատական, քնարական սկիզբը: Այնտեղ, որտեղ կա իսկական «ես», որտեղ կա իսկական անհատականություն, չի կարող չլինել քաղաքացիականություն: ...Մենք հիմա ձգտում ենք անհատական և քաղաքացիական սկզբների այնպիսի համադրության, որոնք բնորոշ էին Մայակովսկու և Չարենցի ստեղծագործական սկզբունքներին: Մենք նորից ու նորից վերադառնում ենք նրանց մեծ ավանդություններին»: Սևակը լայն ուրտի մեջ է առնում մարդ անհատի հոգևոր աշխարհը և ըստ այդմ լայնացնում պոեզիայի խնդիրները. «Պոեզիան չպետք է վախենա ներքաշվելու մտքերի, զգացմունքների, զուգորդությունների, որոնումների բուռն հորձանքի մեջ: Չէ՞որ մարդու թեման անսահման է...»: Հետագա անհրաժեշտ քայլերի համար Սևակը բաղձալի նպատակ է համարում այն, ինչը սովորական պայմաններում պետք է լիներ ինքնին ենթադրվող. «Ուզում եմ գրել ամենանվիրականի մասին, որ հուզում է բոլորին, այն ամենի մասին, ինչի մասին մենք մտածում ենք, երազում: Մի խոսքով՝ մարդու մասին» (1964, № 6, էջ 233—235):

Հանուն գեղարվեստական գրականության մեջ մարդ-անհատի լիարժեք պատկերման սկսված գրապայքարը թեև մի կողմից հաղթականորեն առաջ է ընթանում, բայց մյուս կողմից անհատականության ուժեղացմանը հետամուտ ճշմարիտ բանաստեղծները չէին կարող չկանխատեսել «հին տաղտկալի ոչնչաբանությունը», որով քիչ անց ողողվեց, իսկ ավելի ուշ հեղեղվեց պոեզիան: Եվ գլուխ բարձրացրեց «նորին մեծություն» միջակությունը, որը միշտ հակված է ծայրահեղության: Նորարարության մեջ նա «ամենանորարարն» է, ավանդները շարունակելու մեջ՝ ամենաավանդապահը, իսկ երևույթներն անհատականացնելիս՝ հասարակական կարևոր դեր է վերապահում իր «պստիկ» ես-ին, «պստիկ» խոհերին ու ապրումներին: Իրավացի էին ճշմարիտ գրականությամբ շահագրգռված գրողներն ու քննադատները, որ ժամանակին բարձրացրին իրենց ձայնը այս արատավոր երևույթի դեմ: Վ. Դավթյանը, օրինակ, գրում էր, որ պոեզիայի կաշկանդումների «ապոլիտիկ» համարվող խնդիրների հաղթահարումից հետո «...ծայր առան հասարակական հնչեղությունից զուրկ, պասսիվ, հաչեցողական բանաստեղծություններ... շարքեր», (ԳԹ, 1958 № 23):

Այս մթնոլորտում վերստին քննարկվում են գրողի անհատականության ու քնարական հերոսի հարաբերության հարցերը: Գրողի անհատականությունը ինչքանո՞վ է արտահայտում ժամանակի հասարակական տրամադրությունները, որքանով է իր մեջ բեկում կյանքի երևույթ-

ները, հարցեր, որոնք լրացուցիչ պարզաբանում էին պահանջում, որքանով գրողը ազատվում էր իրեն պարտադրված կաղապար-սխեմաներից, հաստատում իր ինքնությունը: Ինչպե՞ս վարվել այս դեպքում: Հարցին ճիշտ պատասխան է տալիս է. Ջրբաշյանը «Լիրիկական ձայնի հարցստուգությունը» հոդվածում՝ նվիրված Ս. Կապուտիկյանի «Բարի երթ» հատորնտիրին. «Նրա լավագույն բանաստեղծություններում հեղինակի կամ լիրիկական հերոսի անհատականությունը, ես-ը տոգորված է շատ հարուստ հասարակական բովանդակությամբ: ...Սովետական լիրիկայի նորարարական բնույթը հանդես է գալիս ոչ թե քնարերգության անձնական, սուբյեկտիվ ձևը վերացնելու մեջ (դա կնշանակեր առհասարակ լիրիկայի վերացում), այլ, ամենից առաջ, լիրիկ բանաստեղծի, լիրիկական հերոսի անհատականության շրջանակներն ու բովանդակությունը մեծ չափով ընդլայնելու... մեջ» (ՍԳԱ, 1958, № 3, էջ 145): Պ. Սևակը գրում էր. «...լաց լինելու չափ ծիծաղելի է չհասկանալ, որ բանաստեղծությունը մի քիչ ավելին է, քան ինքնակենսագրությունը», այնուհետև՝ «Բանաստեղծը ծնվել է խոսելու ի՛ր բերանով, բայց բոլորի անունից, իր կենսագրությունից, որ կենսագրությունն է հասարակությա՛ն ու դարաշրջանի՛» (V, 233, 393)[1]: Ահա, այս ճանապարհով ստեղծագործողը իրավունք է նվաճում խոսելու ի՛ր անունից, բայց դարաշրջանի՛ ձայնով, ի՛ր խոհերով, բայց և բոլորի՛ մասին:

Պոեզիայի հասարակական դիրքն ապահովելու համար արվեցին առաջարկություններ, որոնց նպատակը գեղարվեստական խոսքի հիմքերի ամրապնդումն էր, կապը կյանքի հետ, խորացումը ժողովրդի պատմության և ժամանակի հասարակական հոգեբանության միջև: Պարզ է, ասվածը նշանակում էր ոչ թե նյութի էմպիրիկ ուսումնասիրություն ու փաստերի կուտակում, այլ կյանքը ժամանակակից գիտության ու փիլիսոփայության բարձունքներից պատկերելու հմտություն: Կյանքից կտրվելու մեղադրանքը այն աստիճանի ահարկու էր, որ ոմանք ստիպված էին հարկադրաբար խոստովանել. «...վերջերս ես թուլացրել եմ իմ կապը կյանքի հետ, քիչ եմ մտել կյանքի խորքը...» (Գ. Էմին, ՍԳԱ, 1954, № 7, էջ 165): Տարբեր ամբիոններից ժամանակի հեղինակավոր գրական գործիչներն ու քննադատները ասում էին նաև այսպիսի խոսքեր. «Իրականությունից կտրվելու, կյանքի կենսական պահանջները չհասկանալու օրինակներ է պարունակում իր մեջ Հովհ. Շիրազի «Քնար Հայաստանի» ժողովածուն» (ԳԹ, 1960, № 8), «Շիրազի ստեղծագործության մեջ չկա կյանքը... Ո՞ւր է Շիրազի նոր աշխատանքի, նոր մարդու հոգեբանության կոնկրետ պատկերը...» (ՍԳԱ, 1954, № 4, էջ 114, 116), «Զանձրալիու-

[1] Պ. Սևակի երկերի ժողովածուից (6 հատորով, 1972—1976) կատարվող մեջբերումների աղբյուրները նշվում են քնագրում:

թյան աստիճանի հասնող Շիրազի մշտական դիմումն իր սեփական «ես»-ին՝ պայմանավորել է նրա պոետական շատ պրիոմների միօրինակությունը...» (ՍԳԱ, 1955, № 3, էջ 112)։ Պ. Սևակի «Նորից քեզ հետ» գրքի որոշ գործերի կապակցությամբ ասվում էր, որ «Կան բանաստեղծություններ, որոնք կենսական գաղափար չեն արտահայտում, ամեն տեսակետից էլ մերժելի են. և՛ ձևով, և՛ բովանդակությամբ» (ՍԳԱ, 1958, № 11, էջ 155)։ Պ. Սևակի «Մարդը ափի մեջ» գրքի, նաև «Անլռելի զանգակատան» առիթով Հայաստանի գրողների միության վարչության V պլենումի զեկուցման մեջ ասվում է. «Բայց այդ պոեմի մեջ («Անլռելի զանգակատուն»—Գ. Գ.) արդեն նկատվում էր, որ գրողը հեռանում է իրականությունից, իսկ «Մարդը ափի մեջ» գրքում ավելի մեծացավ տարածությունը գրողի և իրականության միջև։ Ինչ տեղի ունեցավ Սևակի ստեղծագործության մեջ կյանքից կտրվելու հետևանքով։ Իրական աշխարհի տովորական փաստերն ու երևույթները զրկվեցին առօրյա կոնկրետությունից, զարձան վերացական հասկացություններ, երբեմն սիմվոլներ ու այլաբանական պատկերներ և ավելի մթագնեցին բանաստեղծության բովանդակությունը»։ Այնուհետև խորհուրդ է տրվում բանաստեղծին «կապվել զարաշրջանի հետ, մարդու և կյանքի հետ, ավելի խոր թափանցել մեր իրականության զարգացման պրոցեսների մեջ» (ՍԳ, 1964, № 4, էջ 127—130)։ Եվ այս ամենը այն դեպքում, երբ անտեղի մեղադրանքներից առաջ բանաստեղծն ինքն էր կանխում իր քննադատներին. «Ա՜խ, իմ հայրենի՜ք... Ինձ կոչ են անում կյանքդ ճանաչել,— Ավելո՜րդ ձգտում, ես մասն եմ կյանքիդ»։

Կյանքի ճանաչողությունը կամ կյանքի մասը լինելը չի սահմանափակվում սոսկ ապրած ժամանակով, այն շատ լայն ընդգրկում ունի և խտացնում է ժողովրդի ամբողջ պատմությունը, պատմական ճակատագիրը։ Այս հարցը ևս իր կարևորությամբ զրվեց գրողների առջև և պսակվեց գեղարվեստական մեծարժեք գործերով։ Միանգամայն իրավացի էր Վ. Նորենցը, որ «Ի խնդիր մեր ժողովրդի հոգեբանական ուժերի կազմակերպման» հոդվածում գրում էր. «Սովետահայ գրականության զարգացման վերջին տասնամյակի ամենաբնորոշ և կարևորագույն երևույթն այն է, որ այդ գրականությունը ստեղծագործական խիզախությամբ վերադարձավ մի ավանդ, որ «վերջացել էր» Եղիշե Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» հատորով։ ...Վերջին տասնամյակում մեր գրականությունն սկսեց զբաղվել մեր ժողովրդի պատմական, նրա ամենամոտավոր անցյալի այնպիսի հարցերով, որ մինչ այդ «արգելված գոտի» էին գրողների համար» (ՍԳ, 1967, № 4, էջ 106)։ Համանման կարծիք է հայտնել նաև Հ. Թամրազյանը. «Հայրենիք, հող, ազգային հպարտություն և արժեքներ, ազատագրական շարժում և պայքար, կորցրած հայրենիքի կարոտ

ու սեր, հայ ժողովուրդ հասկացությունները 20-ական թվականներին և 30-ական թվականների սկզբին համարվում էին աններելի հանցանքներ և գրեթե դավաճանություն սոցիալիզմի գործին»,— գրում է նա, միաժամանակ նշում, որ 60-ական թվականները դարձան այս ամենի գեղարվեստական հայտնության տարիներ (ՍԳ, 1965, № 7, էջ 124)։

Այսպես, զարգացման ճշմարիտ հուն որոնող ու վերագտնող գրական շարժումը փորձում է ի մի բերել անցած ճանապարհի արդյունքները։ Հարցաթերթիկային պատասխաններով մամուլը ամփոփում է 1954—64 թթ. գրականության տասնամյա ընթացքի պատկերը։ Մահարին տասնամյակի բնորոշ գիծը համարում է այն, որ «մեր չափածո բանաստեղծությունն ավելի ուժեղ է, քան արձակն ու դրամատուրգիան»։ Այնուհետև նա որոշակիացնում է նաև այդ կարծիքը՝ «Հենց միայն Պարույր Սևակի ներկա բանաստեղծական բոլ-բուսաթին նայելիս, բավական է համոզվել, թե ինչն է վերջին տասնամյակի բնորոշ գիծը» (ՍԳ, 1964, № 12, էջ 115—116)։ Այս շրջանում բանաստեղծական հին ու շարունակվող ուժերի կողքին (Ն. Զարյան, Գ. Մահարի, Գ. Սարյան, Հ. Շիրազ և ուրիշներ) ամրապնդվեց ու աստիճանաբար պոեզիայի առաջընթացի ղեկն իր ձեռքը վերցրեց բանաստեղծների նոր սերունդը։ Ժամանակի բանաստեղծական վերելքը պայմանավորեցին տարբեր նախասիրություններ ունեցող այնպիսի քնարերգակներ, ինչպիսիք են Պ. Սևակը, Հ. Սահյանը, Մ. Կապուտիկյանը, Վ. Դավթյանը, Գ. Էմինը, Հ. Հովհաննիսյանը, Մ. Մարգարյանը և ուրիշներ։

Հիշատակելով այս հեղինակներին, Զարյանը գրում էր, որ նրանք աճեցին Հայրենական պատերազմից հետո և դարձան «մեր պոեզիայի առաջատար ուժերը», այնուհետև՝ «Այս երիտասարդներն իրար ոչ նման են և ոչ էլ հավասար։ Ամեն մեկն ունի իր ձայնը և իր ուժը» (ՍԳԱ, 1954, № 11, էջ 119)։ Ըստ Մ. Աղաբաբյանի՝ տասնամյակի գրականության մեջ «...սկսում է ավելի ու ավելի զգացնել տալ իրեն ժամանակակից մարդկային անհատականությունը, «պաշտոնականությունից զտված, կանխակալությունից ազատված, բազմակողմանիորեն զգացող ու բազմակողմանիորեն մտածող մարդը» (ՍԳ, 1965, № 1, էջ 113)։

Տասնամյակի գրականության բնութագիրն ամփոփող քննադատներն ու գրողները ընդգծում են կարևոր մի հանգամանք՝ մտածող մարդու վերահաստատումը գրականության մեջ, որը հակադրված էր շինծու, գունազարդված, անշունչ ու անկյանք հերոսին։ Նոր գրական հերոսը բերում էր ժամանակի հոգեբանությունն ու աշխարհաճանաչողությունը։ Իրավացի էր Գ. Էմինը, որը, ձայնակցելով մյուսներին, գրում էր. «Մեր գրականության վերջին տասնամյակի ամենից բնորոշ գիծը նրա շղթայազերծումն է, ուստի և խորացումը, մարդկայնացումը, նրա բարձրա-

ցումը աշուղական-ռոմանտիկական ցածր մակարդակից դեպի Տերզոր, գեստապո և Օսվենցիմ տեսած մտածող մարդու մակարդակը։ *Իմ նշած երևույթի տեսանկյունից այս տասնամյակի ամենից բնորոշ օրինակն ու նվաճումը համարում եմ Պարույր Սևակի ինտելեկտուալ պոեզիան...»* (*նույն տեղում*)։

Բ

Բանաստեղծական վերելքի այս նախադրյալները պետք է ունենային օրինաչափ զարգացում։ Գրականության բեկումնային շրջափուլերում գեղարվեստական զարգացման ընթացքը տնօրինող յուրաքանչյուր սերունդ գրեթե միշտ նորոգում է բանարվեստի հին օրենքները։ Այդ տրամաբանությամբ տեսականորեն և գեղարվեստորեն հասունացող բանաստեղծական մտածողությունը 60-ական թթ. կեսերին իր առջև դնում է էական խնդիրներ՝ մշակելով ժամանակի բանաստեղծական հանգանակը։ Այս տեսակետից, ինչպես և ծրագրային բանաստեղծությունների առատությամբ, 60-ական թթ. գրական շարժումը խիստ նման է հատկապես «էպիքական լուսաբացի» մտայնություններին, բայց և միանգամայն տարբեր էին հարցադրումները, պահանջները և նպատակները։ Այդ տեսակետից ծրագրային կարևորություն ունեն շատ հոդվածներ, առանց որոնց անհնար է պատկերացնել ժամանակի գեղարվեստական շարժման ուղղվածությունը։ Քննարկման են դրվում ավանդականի ու նորարարականի, ազգայինի ու համազգայինի, ժամանակակից ըմբռնման ու հնացած պատկերացման, քաղաքացիական շեշտվածության ու փիլիսոփայական ներքնատեսության, անձնականի ու անանձնականի հարցերը։ Ամեն ինչ, ըստ էության, պտտվում է դասական ավանդույթների զարգացման, ժամանակակից մտածողության հետ դրանց համադրման հարցերի շուրջը։ Միաժամանակ ազգային բանարվեստի առանձնահատկությունները հնարավորության սահմաններում դիտվում են համամիութենական և համաշխարհային շրջանակներում։

Տարբեր հոդվածներում, գրախոսություններում տարերայնորեն արծարծվող հարցադրումները ամբողջական ձևով նախ առաջադրվում են Ս. Աղաբաբյանի «Ժամանակը և պոեզիան» հոդվածաշարում (ԳԹ, 1965, №№ 8, 10, 12, 14, 18), որի քննարկմանը մասնակցում են բազմաթիվ գրողներ ու գրականագետներ[2]*։ Այնուհետև՝ նոր հարցերի արծարծումով առաջադրվում են Վ. Դավթյանի «Ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզ-*

2 Բանավեճին մասնակցել են Շ. Նազարյանը («Ազգային օրնամենտի» և վարդի ու առխակի երգի հարցի շուրջ»), Գ. Մահարին («Պոեզիան և քննադատությունը»), Լ. Հախվերդյանը («Տասնյակ հարցերից մեկը»), Ռ. Արամյանը («Հարկադրված շրջադարձ»), Վ. Դավթյանը («Երբ սերն է բացակա»)։ Համապատասխանաբար տե՛ս ԳԹ, 1965, №№ 28, 37, 41, 42, 44։

մի նախահիմքերը» հոդվածով (ԳՔ, 1965, № 50) սկսված ասուլիսում, որը «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի հոդվածով (ԳՔ, 1966, № 2) շարունակեց Պ. Սևակը՝ առիթ տալով բուռն բանավեճի[3]: Տարբեր առիթներով իրենց կարծիքներն են հայտնում նաև Հ. Սահյանը, Գ. Էմինը և շատ ուրիշներ:

Աղաբաբյանը տարբերակում է բանաստեղծության զարգացման երկու հիմնական ուղղություն՝ զարգացման տարբեր նախադրյալներով: Դրանք հայ բանաստեղծության, այսպես կոչված, ավանդական և նորարարական գծերն էին, որ ներկայացվում էին մի կողմից Հ. Շիրազի ու Հ. Սահյանի, մյուս՝ Պ. Սևակի ու Գ. Էմինի կողմնորոշմամբ: Սահյանի ու Սևակի ստեղծագործության առիթով գրականագետն անում է բնութագրական մի այսպիսի դիտարկում. «Հ. Սահյանի համար թանկ են առարկաների զգացական-նախաստեղծ հատկանիշները. նա այնպիսի խոսքեր ու արտահայտության այնպիսի ձևեր է որոնում, որոնք առարկան ներկայացնում են այնպես, ինչպես կա բնության մեջ: Պ. Սևակը, հակառակը, որոնում է այնպիսի խոսքեր, որոնք առարկաները ազատում են իրենց նախաստեղծ զգացական պատյանից»:

Աղաբաբյանի հոդվածաշարի առիթով արտահայտված բանավիճողները, առանձին վրիպումների անդրադառնալուց բացի, չեն գտնում սկըսված խոսակցության ճիշտ շարունակությունը: Այն գտնվում է Վ. Դավթյանի «Ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզմի նախահիմքերը» հոդվածում: Առանց ավանդության և նորարարության հարցի ծայրահեղացման Դավթյանը առաջադրում է էական մի հարց: Դա Մ. Սարյանի մի ասույթից վերցրած «ռեալիզմի նախահիմք» ըմբռնումն է, որի էությունը հանգեցվում է նախահիմքերից հեռացած ժամանակակից արվեստն ու գրականությունը ավելորդ զարդանախշերից, ժամանակի նստվածքից աղատելու և իր նախնական պարզ ու ամուր հիմքերին վերադարձնելու գաղափարին: Այսինքն՝ բառը, պատկերը, արտահայտման կերպն ու ձևը ազատել այն ամենից, ինչը առնչվում է մարդու անցած մտավոր ճանապարհի բերած նստվածք-կուտակումներին: Պոեզիայում ռեալիզմի նախահիմք ասելով՝ Դավթյանը հասկանում է ժողովրդական երգը՝ «որ պարզ էր, խիտ, ալյատ ամեն ծանրաբեռնումից և էքսպրեսիվ»: Ի վերջո,

---

3 Բանավեճին մասնակցել են Մ. Մարգարյանը («Դարի՞ հետ, թե՞ դարի ալմուկի հետ»), Գ. Հովհաննիսյանը («Նորից հանուն և նորից ընդդեմ»), Ա. Մխիթարյանը («Ի-հարկե՝ հանուն»), Ա. Կոստանյանը («Այո՝ հանուն, բայց ինչո՞ւ ընդդեմ»): Բանավեճը ամփոփել է Հ. Թամրազյանը («Լեռնոտ պոեզիայի հանապարհի մասին»): Համապատասխանաբար տե՛ս ԳՔ, 1966, №№ 4, 5, 7, 9, 16, 17: Բանավեճից դուրս Պ. Սևակը հոդվածին տարբեր առիթներով անդրադարձել են Ն. Զաքյանը, Գ. Մահարին, Վ. Մնացականյանը, Ս. Աղաբաբյանը, Լ. Հախվերդյանը:

նա հասնում է սովետական գրողների I համամիութենական համագումարում Չարենցի արտասանած ճառին, որի մեջ մեծ գրողը կոչ էր անում հայ միջնադարյան տաղերգուների ու մանրանկարիչների թողած ժառանգության յուրացմամբ վերականգնել ու զարգացման նոր հունի մեջ դնել բանարվեստի ազգային առանձնահատկությունները։ Չարենցը գտնում էր, որ դրանով կարելի է հասնել այնպիսի արդյունքի, որը «արմատապես տարբեր» է այլ ժողովուրդների բանաստեղծական արվեստից։ Դավթյանը ևս կոչ է անում ժամանակակից պոեզիայի շենքը կառուցել քարի պես ամուր ու հավերժական գրական նախահիմքերի վրա և որպես կողմնորոշման վկայություն բերում է Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» թատերգության և Պ. Սևակի «Երգ երգոց» պոեմի օրինակը։

Սկսված խոսակցությունը նոր թափ, ընդգրկում և գեղարվեստական միտքը ընդհանրացնելու ուժ ձեռք բերեց Պ. Սևակի «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածով, որը բանավեճը շարունակողների կողմից իսկ որակվեց բանաստեղծական մանիֆեստ։ Հանուն՝ այսինքն այո՛, ժառանգենք ռեալիզմի նախահիմքերի պարզ ու ամուր ձևերը, ընդդեմ՝ այսինքն ո՛չ, մենք հեռացել ենք այդ ամենից, և ժամանակակից մարդու առաջնահերթ գործն է ոչ թե վերադառնալ ետ, այլ՝ շարժվել առաջ, հայտնաբերել դարաշրջանի մտածողության պարզ ու ամուր ձևերը։ Սևակի մտածողության առաջմղիչ ուժը ժամանակի գեղագիտական շարժման ուղղության խորունկ ըմբռնումն էր, որ արտահայտվել է նաև հիշյալ հոդվածի ծրագրին նախորդող ու հաջորդած այլ նյութերում[4]։

Ի դեպ, այս բանավեճը Պ. Սևակը սկսել էր ավելի վաղ։ Ժամանակին, գրականության բարենորոգման ընդհանուր տրամադրությամբ, ասուլիսի նյութ դարձավ նրա «Տերյանը պահանջում է...» հոդվածը[5]։

Սևակն առաջադրում էր գրականության պատմության նախորդ փուլով արմատավորված բանարվեստի օրենքների հիմնավոր վերանայման ծրագիր։ Այդ կողմնորոշումը պատահական չէր նրա գեղագիտության մեջ և ոչ էլ պայմանավորված էր սոսկ բանավիճային դրդապատճառներով։

---

4 Տե՛ս «Տերյանը պահանջում է...» (1960), «...Ինչպես մի կաթիլի մեջ» (1960), «Դեպի մեծ ուղեծիր» (1962), «Իմ թեման մարդն է» (1964), «Ազգային անսպարծություն և ազգային արժանապատվություն» (1966), «Դժվարը իրենից հասուն լինելն է» (1969) հոդվածները, «Ինչ-ը, ինչպես-ը և որպես-ը» հարցազրույցը (1971), Ս. Կապուտիկյանի և Գ. Էմինի գրքերին նվիրված գրախոսությունները, Վ. Հովակիմյանին ուղղված նամակները, ինչպես նաև տարբեր դիտողումներ, ծրագրային բազմաթիվ բանաստեղծություններ։

5 Պ. Սևակի հոդվածի առիթով (ԳԹ, 1960, № 20) հանդես եկան Գ. Մահարին («Ամբողջ ձայնով»), Վ. Պարտիզունին («Տերյանի պահանջի» առիթով), Վ. Դավթյանը («Սա նույնպես պետք է անհանգստացնի»)։ Համապատասխանաբար տե՛ս թերթի նույն տարեթվի №№ 21, 22, 25-ը։

1960-ական թթ. նրան զբաղեցրած մտքերը սաղմնային վիճակում առկա են դեռևս 1941—1942-ին գրած «Անխորագիր», «Փնտրումներ», «Լինել, թե չլինել» բանաստեղծություններում և 1942 թ. օգոստոսի 8-ի տարեթիվը կրող նամակում: Ուշադիր աչքը շատ ընդհանրություններ կտեսնի բանաստեղծի գրական մուտքի և հասունության տարիների գեղագիտական սկզբունքների միջև:

Ամեն ինչ սկսում է ժամանակի առաջընթացին համապատասխան գրական մակարդակ ապահովելու գիտակցումից՝ որպես գլխավոր պահանջ հնչեցնելով հետևյալ կոչը՝ ազատել պոեզիան երեկվա կաղապարների գերությունից, գավառական հետամնացությունից, հասցնել ժամանակակից մարդու հոգևոր ու մտավոր զարգացման աստիճանին: «Արբանյակներ են պտտվում երկրագնդի շուրջ, իսկ ոտանավորների շատ ժողովածուներում՝ ավանդական ջրաղացքարը...» (V, 61): «Գրականությունն, այո՛, ընդհանրապես կյանքից ետ է մնում: Բայց չի կարելի, որ նա ետ մնա 100—200 տարի, ատոմային զենքի դարում մտածի նետնիզակի պատկերով» (V, 84): Իսկ սա նշանակում էր, որ պետք է ստեղծագործել ոչ թե գավառական չափանիշների մրցակցությամբ, այլ՝ դարաշրջանի զարգացման մակարդակի հաշվառումով, քանի որ՝ «Չպետք է մոռանալ, որ ինչպես գիտության, այնպես էլ գրականության զարգացումը ընդհանուր-համաշխարհային բնույթ է կրում» (V, 68): Այստեղից հետևությունը՝ գրողը «գրող կոչվելու իրավունք պետք է ունենա այն դեպքում միայն, եթե կանգնած է գրականության զարգացման արդի աստիճանին...» (V, 69):

Սևակը դեմ էր ոչ թե դասական ավանդույթներին, այլ՝ գրական «ծերունականությանը»: Ժամանակավրեպ ավանդույթները պարտադրանքով չպետք է հարություն առնեն, դառնան առաջընթացը կասեցնող արգելք: Ու թեև «Ով պատմություն ունի՝ չի կարող ետ չնայել: Ով անցյալ ունի՝ չի կարող հիշողություն չունենալ» (V, 45),— այնուամենայնիվ՝ անցյալի հիշատակները չպետք է քարե տապան դառնան նոր օրերի վրա: Դասականներից սովորելու, նրանց «մեծ ավանդույթները» պահպանելու անվան տակ չպետք է կրկնել նրանց, այլ անհրաժեշտ է շարունակել, ելակետ ունենալով նոր կյանքի փորձը:

Բանաստեղծը ձայնը բարձրացնում էր նաև գրական հետամնացության ու մտքի քարացածության մեկ այլ տարբերակի դեմ, որը պայմանականորեն համարում է բանահյուսական (ֆոլկլորային) մտածողություն: Վաղուց իր դարն ապրած մտածողության ձև, որ արտահայտվում է մե՛կ գրական աշուղության, մե՛կ կեղծ ժողովրդականության, մե՛կ կեղծ ավանդապահության տարբերակներով և միշտ էլ հանդես գալիս տիրոջ իրավունքներով: Պայքարելով այս ամենի դեմ՝ Սևակն ամենևին չէր

ժխտում բանահյուսությանն անդրադառնալն ու այն ժամանակակից մտածողությանը համադրելը: Սա նշանակում էր հանո՛ւն և ոչ թե՝ ընդդե՛մ: Իսկ ընդդեմը ուղղված էր չափանիշների անկմանը, որը ոչ այլ ինչ էր, քան հետպատերազմյան պոեզիայի ավգյան ախոռները մաքրելու դժվարին նախաձեռնություն: Նկատի ունենալով գրականության անմխիթար վիճակը, նա գրում էր, որ «...մեր ճշմարիտ, հարուստ, բազմաբովանդակ կյանքը (գրականության մեջ—Դ. Գ.) վերածվում է կեղծիքի՝ կեղծ բախումներից մինչև կեղծ հոգեբանությունը, կեղծ սյուժեներից մինչև կեղծ գաղափարը» (V, 73): Եվ դա այն դեպքում, երբ «...իսկական բանաստեղծություն պիտի դառնա միայն ճիշտն ու ճշմարիտը, առողջն ու արդարը» (V, 265): Սևակը պոեզիայի առնական առողջության և ազնվացնող ճշմարտության կողմնակիցն էր: Այստեղից՝ իսկական պոեզիայի նրա ըմբռնումը, որը «ոգու կառուցվածքի» մեջ ներթափանցելու գեղագիտություն է: Ներքնատեսությամբ իմաստնացած ժամանակակից մտածողության համար Սևակն առանձնացնում է «հոգու դիալեկտիկային» հասու լինելու անհրաժեշտությունը, որը հանգեցվում է մարդու հոգևոր զարգացումը շարժման մեջ տեսնելու հրամայականին, հակառակ դեպքում ժամանակակից մարդը կըմբռնվի անցյալ կյանքին բնորոշ հոգևոր արժեքների չափանիշներով, նաև երեկվա բանաստեղծական մտածողության սկզբունքներով: «Իսկական-իրավ-ճշմարիտ պոեզիան ոչ միայն և ոչ այնքան սրտալից զեղում է, որքան հոգևոր հայտնություն (V, 142),— գրում էր նա 1961-ին, իսկ 1965-ին շարունակում. «Մենք հիմա կարիք ունենք այդ հոգու դիալեկտիկային ավելի, քան սրտալի զեղմանը, որը... հիմքն է նախնական արվեստի, բայց ոչ երբեք զարգացած արվեստի» (V, 258): Այս մտքերը դիմադարձ ընդվզում էին այն ամենի դեմ, ինչը գալիս էր երեկվա կեղծ ավանդական գրական մտայնությունից, ըստ որի բանաստեղծությունն ըմբռնվում էր «իբրև խաղիկ-ջանգյուլումների բազմահատկություն»: Հոգևոր կյանքը վերափոխման պահանջ է դնում, որովհետև նրա առաջընթացն ամեն կերպ կասեցվել էր, հարմարեցվել էժանագին ու անպահանջկոտ ճաշակին: Ծույլ ու ալարկոտ մտավոր գոյությունն էլ ստեղծել էր իր համապատասխան գրական չափանիշը. «Խորալներ են ղողանջում մեր հոգում, իսկ մեզ ուզում են հաճույք պատճառել ճաշարանային նվագախմբով... սիմֆոնիաների են ծարավի մեր ականջները, իսկ մեր այդ նույն ականջները քաշում են հենց այդ պատճառով և... ստիպում լսել հովվական այն շվին, որ ընդամենը երկու ծակ ունի՝ մեկի անունը «Հույզ», մյուսի մականունը՝ «Սիրտ»: Իսկ այս ամենից անմիջապես բխող եզրակացությունն այն է, որ «վաղուց է եկել ժամանակը մտածող-մտավորական-իմացականությամբ լեցուն հերոսի...»

(V, 260)։ Պոեզիայի վերակառուցման սևակյան սկզբունքը այս առաջարկությամբ դառնում է արմատական։

Այստեղից էլ սկսում է բանաստեղծական մտածողության նոր տեսակի, մարդկային հոգևոր կառուցվածքը գեղարվեստական կառուցվածքի վերածելու սկզբունքների առաջադրումը։ Երգային մտածողության փոխարեն Սևակը նախապատվությունը տալիս է ժամանակակից մարդու հոգևոր կերտվածքին ինքնահատուկ խոսքի ազատ-խոսակցական, ասքային-մենախոսական կառուցվածքին։ Միաժամանակ՝ հոգևոր կերտվածքի բազմաշերտությունից բխող բազմաձայն ինքնարտահայտումը, ներքին զգացողությունների անմնացորդ ձայնակարգությունը հակադրելով երգային միաձայն մտածողությանը, նա առաջ է քաշում իբրև ժամանակակից մարդուն հատուկ մտածողության ձև, բնորոշելով որպես «համանվագայնություն (սիմֆոնիզմ)» (V, 259)։ Գեղարվեստական մտածողության այսօրինակ վերափոխությունը վերափոխում է նաև խոսքի բնույթը։ Նկարագրական-պատմողական սկզբունքի փոխարեն առաջարկվում է «թելադրական-հուշարարականը»։ Պատմողական-նկարագրական մտածողությունը XX դարի բանական մարդու համար համարելով անցյալ՝ Սևակն այն մեր օրերում համարժեք է համարում «հեքիաթանաղլականությանը», որը Տերյանի ասած ծխական-տիրացուական սեմինարիզմն է, մյուսների դատափետած նեյնիմն ու սուսան-սմբուլիզմը, վարդ ու բըլբուլիզմը։

Գեղարվեստական մտածողության նոր սկզբունքների հաջորդ էական կետը վերաբերում է անցմանը պատմողականությունից թելադրականին, դրանից հետևող կառուցվածքային փոփոխությանը։ Խոսքն այս դեպքում դառնում է ոչ թե միագիծ ու անընդմեջ պատմություն, այլ ավելորդ բառերից ու անցում-կապակցություններից բեռնաթափված թելադրական-զուգորդական ինքնարտահայտում. «...Արդի բանաստեղծությունը ինձ պատկերանում է ոչ թե հարթությամբ, այլ փլվածքներով» (V, 268)։ Այդ սկզբունքով պոեզիան նոր թռիչք է գործում դեպի զուգորդական անկաշկանդ մտածողությունը։

Այս մեկնակետով Սևակն ամենևին էլ չէր ժխտում հույզի ու զգացմունքի դերը գեղարվեստական խոսքի մեջ։ Ընդհակառակը, նա հանգում է հույզի և մտքի ջլատված միասնությունը վերականգնելու անհրաժեշտությանը. «Ես շատ եմ հետու բանաստեղծությունը «սրտի և գլխի», «հույզի և մտքի» տարրրաբաժանելու ծիծաղելի միամտությունից...» (V, 219)։

Սևակի նպատակը պոեզիայի մարդկայնացումն էր ժամանակակից կյանքի պահանջներով ու մտածողությամբ։ Նա պոեզիան չէր ներքաշում մտավոր բարդացումների ոլորտը և սխալ հասկացվելու վտանգը կան-

խազգալով, ավելացրել է. «Ոչ հարթագրություն, ոչ բարդագրություն, այլ... մարդագրություն...» (V, 271)։

Մտածողության փոփոխությունը միշտ էլ ուղեկցվում է արտահայտման միջոցի՝ լեզվական ատաղձի նորոգմամբ, որն իր հերթին հարստացնում է արտահայտչական եղանակների ներկապնակը։ Խնդիր է դրվում օգտագործել հայերենը՝ դարավոր կուտակումներով և լեզվական շերտերի լրիվ դրսևորումով։ Պոեզիայի հարցերի շուրջ ծավալված ասուլիսը՝ հանուն ռեալիզմի նախահիմքերի ուղղվածությամբ մեծապես առնչվում էր նաև հայերենի հնագույն շերտերին, որը հարություն էր առնում վաղընջական գեղարվեստական նյութի և արտահայտչական տարրերի նորովի օգտագործմամբ։ Լիարժեք հայերենը՝ հնաբանություններով ու նորաբանություններով վերստին դառնում է գեղարվեստական խոսքի լեզու։ Այս հարցերին 60-ական թթ. տարբեր առիթներով անդրադարձել են և՛ Սևակը, և՛ նրա սերնդակիցները[6]։

Սևակի ծրագրային ելույթներն ուղղված էին մտավոր առաջընթացն արգելակող այն ամենի դեմ, ինչ «ավելորդ զգուշավորության, ցեղական մտավախության, անհիմն կասկածամտության» հետևանքով դեպի լճացում էր տանում գրականությունը։ «Եթե մենք բոլորս կարողանանք գիտակցել այս, ապա մեր գրականությունը կսկսի աճել հեքիաթի մանկան պես ոչ թե տարով, այլ օրով» (V, 304)։

Նախ՝ հանուն, ապա՝ ընդդեմ, հետո միաժամանակ և՛ հանուն, և՛ ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի ասուլիսը շարունակության և ամփոփման մեջ հիմնականում ուղղվեց Սևակի դրույթների դեմ։ Դա գալիս էր ինչ-որ չափով հին պատկերացումներին կառչած մնալուց, ժամանակը ճիշտ չհասկանալուց։ Մ. Մարգարյանը «Դարի՞ հետ, թե՞ դարի աղմուկի հետ» հոդվածում ցանկանում էր բանաստեղծ Սևակին «փրկել» օրենսդիր Սևակից՝ նրա ստեղծագործության և ծրագրերի մեջ տեսնելով հակասություն. «Մենք նրա լավ գործերով ցանկանում ենք հերքել նրան և համոզել, որ շատ չըմբոստանա սրտի և հույզի դեմ, քանի որ ինքը զորեղ է սրտահոդ պոռթկումներով։ Սևակն իզուր է հավատացել, թե ինքը միայն մտքի պոետ է»։ Բանավեճն ամփոփող հոդվածում և Հայաստանի գրողների V համագումարում (1966) պոեզիայի հարցերին նվիրված զեկուցման մեջ բանաստեղծ Սևակին քննադատ Սևակից «փրկելու» փորձ էր անում նաև Հ. Թամրազյանը։ «Եվ այդ լավ է, շատ լավ, որ բանաստեղծ Սևակը ջախջախում է քննադատ Սևակի՝ այդ անհանդուրժող բռնակալի

---

6 Տե՛ս Պ. Սևակի հոդվածները՝ «Տերյանը պահանջում է...», «Պահպանենք ու հարըստացնենք մայրենին», «Բաց նամակ «...բառարան»-ը կազմողներին», «Քրի դեմ կրիչ»։ Տե՛ս նաև Վ. Դավթյանի «Միասնական ու հարուստ հայերենի համար» հոդվածը (1963), «Ջուգահեռ ճանապարհ» գրքում (1976)։

գծած սխեմաները» (ՍԳ, 1967, № 3, էջ 138)։ Սևակին ինչպես հարկն է չհասկացան և մյուս բանավիճողները, բացի Մահարուց, որը, դեռևս «Տերյանը պահանջում է...» հոդվածի առթիվ, ուր նախնական ձևով շաբադրված էին Սևակի հետագա բանավիճային մտքերը, «ամբողջ ձայնով» (սա նաև Մահարու հոդվածի վերնագիրն է), արտահայտեց իր պաշտպանական-հովանավորող կարծիքը. «Սևակի խոսքը հնչեղ է ու զրնգուն, որովհետև նա խոսում է մեզ հետ անլռելի զանգակատան բարձրությունից։ Այս բարձրությունը խիստ հարմար է չնահանջելու, պահանջելու և նամանավանդ... ղողանջելու համար։ ...Գյուտ անելը պարտադիր է և՛ գրողի, և՛ գյուտարարի համար, եթե նա իսկական գրող է կամ իսկական գյուտարար։ ...Տանել խոտանի դեմ անհաշտ պայքար, թույլ չտալ, որ այն որակ դառնա, չստեղծել նրա «խաղաղ աճի» համար բարենպաստ պայմաններ,— ահա այս մասին է խոսում Պարույր Սևակը»։

Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի բանավեճը «Խոսք պոեզիայի ճանապարհի մասին» հոդվածով ամփոփեց Հ. Թամրազյանը, որի կարծիքը բաժանում էր նաև «Գրական թերթի» խմբագրությունը։ Գրականագետը իրավացիորեն նշում էր, որ Սևակի հոդվածը հիշեցնում է Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման բարենորոգչական ծրագիրը։ Թամրազյանին տարակուսանք է պատճառում առաջընթացի այն ճանապարհը, որ առաջարկում էր ժամանակակից բանաստեղծը. «Սակայն ինչպե՞ս, ի՞նչ ճանապարհով։ Այստեղ, ահա, Պ. Սևակը առաջ է քաշում տարակուսանք հարուցանող որոշ տեսակետներ, որոնք տրամագծորեն դեմ են մեր գրական փորձին, առաջավոր ավանդներին։ Ընդհանուր հարցադրմամբ լինելով ճիշտ, Պ. Սևակը սխալվում է իր դեղատոմսերից շատերի մեջ»։ Թամրազյանը միակողմանի է համարում բանաստեղծի առաջադրած «թելադրական-հուշարարական» տեսակետը։ Այնուհետև, կարծելով, թե Սևակը հանդես էր գալիս «ընդդեմ հույզի», գրում է, թե սիմֆոնիզմը պահանջում է «հույզերի ալեկոծ ու հարուստ աշխարհ», ըստ նրա՝ բանաստեղծն ունի մի միտում. «...երկրորդական պլան մղել, էն էլ ինչ ծաղրուծանակով, հույզերի աշխարհը...»։ Չհասկացվածությունն էր պատճառը, որ ավելի ուշ՝ «Ինչ-ը, ինչպես-ը և որպես-ը» հարցազրույցում Սևակն ստիպված եղավ պարզաբանել իր տեսակետները. «...ես ինձ շատ ավելի հուզական-զգացմունքային բանաստեղծ եմ համարում, քան իմ այն բանաստեղծ ընդդիմախոսները, որոնք երդվում են հույզի ու զգացմունքի անունով։ Ամբողջ հարցն այն է, թե ով ինչ է հասկանում հույզ կամ զգացում ասելով» (V, 401)։ Իսկ հույզ ասելով նա հասկանում էր «բանական-իմացական զգայնությունը»։ Իր ծրագրային ելույթներով Սևակը ոչ թե ապստամբում էր դասականների ու ավանդույթների դեմ, այլ նրանց սկսած գործը փրկում էր շրջապատույ-

տից և հանում նոր ուղեծիր: Նա իրեն կոչված էր համարում շարունակելու և հարստացնելու բանաբվեստի օրենքները:

Սևակի տեսակետներին մոտ են Էմինի սկզբունքները, որոնք նա առաջադրել է նշված բանավեճից առաջ և հետո գրած մի քանի հոդվածներում ու ծրագրային բանաստեղծություններում: Էմինը ևս հակված էր նորին, ուստի՝ նրան ևս հետաքրքրում էին ազգայինի և ժողովրդականի, ավանդականի ու նորարարականի, քաղաքացիականության և «արխային դինջության» հարցերը: Իր հերթին ազգայինի պատկերացումը նա ուզում էր ազատել նեղ տեղական պահպանողականությունից, ազգային նկարագրի որոշ տարրերի բացարձակացումից և այն դիտել ժամանակի առաջընթացի ոլորտում: «Եթե մեր երաժշտությունը զարգացել է քյամանչայից մինչև Արամ Խաչատրյանի խոռապես ազգային սիմֆոնիաները, ապա հարկավոր է միայն ուրախանալ ու հպարտանալ դրանով և ոչ թե «ազգային» ու «ժողովրդային» համարել միայն քյամանչան: Անցյալի կլասիկների, ֆոլկլորի և աշուղական հին ձևերի կրկնությունը մեոյալ պոեզիայի ավտոմատիզմ է, որը ոչ մի կապ չունի իսկական պոեզիայի՝ իր ժամանակը արտահայտելու ստեղծագործական դժվարին խիզախման հետ» («Արդիականության մասին», ԳԹ, 1959, № 19): Ազգայինը, ըստ նրա, ոչ թե երեկվա կենցաղն է, այլ՝ էլեկտրոնային մեքենան: Իհարկե, տեխնիկական նորամուծությունները կապ չունեն ազգային կամ ոչ ազգային նկարագրի բացահայտման հետ, և չպետք է դա սրել, ինչպես անում էին 20-ական թթ. տեխնիցիստները: Ազգայինը շատ ավելի լուրջ բացատրություն է պահանջում: Բրուտի կավին հակադրվող էլեկտրոնային հաշվիչ մեքենան կամ արագացուցիչը արտաքին հատկանիշներ են: Ազգայինը ոգու մեջ է: Էմինին հավանաբար պիտի հասկանալ այն առումով, որ հետամնացությունից եկող պատկերացումները չպետք է դառնան չափանիշ, և երկը պիտի գնահատվի ժամանակի զարգացման մակարդակը փաստող հատկանիշներով: Այս ոգով նա ելույթ ունեցավ Հայաստանի գրողների V համագումարում, որը «Ո՛վ, եթե ոչ մենք և ե՛րբ, եթե ոչ հենց հիմա» վերնագրով տպագրվեց մամուլում: Զայնակցելով Սևակի ելույթին («Ազգային սնապարծություն և ազգային արժանապատվություն»), նա ասում էր. «Մենք իրավամբ հպարտանում ենք մեր ազգային արժեքներով, բայց երբեմն «ազգայինի» տակ ճասկանում ենք միայն երեկվաը», ընդ որում երեկվա անցողիկը կամ ետամնացը» (ԳԹ, 1966, № 52):

Մեկ անգամ չէ, որ Էմինը շեշտել է պոեզիայի քաղաքացիականության հարցը, այն դիտելով ազգայինի և ավանդականի հարցադրումների ոլորտում: Այդ կապակցությամբ գրել է. «Պոեզիայի ազգային ձևի և ավանդների ոչ ճշգրիտ պատկերացումը մի կողմից ստեղծում է ազգային

աճմանափակություն, *իսկ մյուս կողմից՝ ազգային հողից լրիվ կտրված ծամածուռն մոդեռն»*: *Եվ ահա, «հոգնած ու զզված» ճառերից ու ներբողներից, «...շատերն ընկան մի ուրիշ ծայրահեղության մեջ՝ ընդհանրապես խոսնելով բաղաքացիական պոեզիայից, որ դարի և մարդկության հետ խոսելու բարձր արվեստ է և՛ ու մնո՛ւմ է պոեզիայի մայր եռակը»*: *Ավելացրած և այն, որ, պայքարելով ճառային պոեզիայի դեմ, աղատ տարածություն է թողնվում, այսպես կոչված, «ազգային ճառի» համար: Ահա այստեղ է ազգայինի և քաղաքացիականի համադրման դժվարությունը:*

Ժամանակակից պոեզիայի ընդհանուր նախադրյալների իր պատկերացումը ուրվագծելուց հետո՝ Գ. Էմինը առաջադրում է նոր բանաստեղծության իր ըմբռնումը: Ըստ որի «ժողովրդի ու մեծ լսարանների հետ առնչվող այսօրվա պոեզիան, խոսակցական ճնշերանգ ունեցող պոեզիան, ենթադրում է ավելորդ ածականներից թեթևացած մկանուտ, դինամիկ տող...» («Մտորումներ պոեզիայի ճամփին», ՍԳ, 1970, № 1, էջ 127—141):

Այս հարցերի ոլորտում կարևոր է նաև նորարարության ըմբռնումը: Նորարարության ծայրահեղացումը տանում է բանաստեղծական ձևերի, պատկերային մտածողության ու արտահայտչամիջոցների աղավաղում: Իսկ հարցի ճիշտ ըմբռնումը, ի վերջո, հանգում է ավանդույթների շարունակականության: Էմինը հարցը մեկնաբանում է այսպես. «Գրական նորարարություն» բառակապակցությունը ճնարովի է, շինծու, գրականության կենդանի մարմնից կտրված, դրա համար էլ միշտ թյուրիմացություններ տեղիք է տալիս: Իսկական գրողը չի կարող միաժամանակ նորարար չլինել...» («Երկու խոսքով», ՍԳ, 1965, № 7): Այս ձևակերպումը կարծեք գալիս է սառը ջուր լցնելու բոլոր նրանց գլխին, ովքեր անտեղի շատ են բաժանում նորարարությունը ավանդույթից և մասնատում երկի միասնությունը: Ի դեպ, «Գարուն» ամսագրի «Ձեր համառոտ կարծիքը նորի և ավանդականի մասին» հարցին աֆորիստիկ ձևակերպումով գրեթե նույնիմաստ պատասխան է տվել նաև Սևակը. «Ամեն զավակ կամ իր հորն է քաշում, կամ քեռուն: Այս ավանդականն է: Բայց ամեն զավակ էլ տարբերվում է իր և՛ հորից, և՛ քեռուց: Այս էլ՝ նորը» (1967, № 8—9, էջ 82):

Այս տեսակետից հետաքրքիր են նաև պոեզիայի ավանդական գիծը ներկայացնող տեսական-գեղագիտական սկզբունքները:

Հ. Սահյանը հստակորեն տարբերակում է ավանդականի և նորարարականի սահմանները, որը ինչ-որ չափով համընկնում է Սևակի և Էմինի կարծիքներին և, առանց ավելորդ ու անտեղի զգուշավորության, «հնաբույր» երևալու վախի, խոստովանում է «ավանդապահի» իր կողմ-

նորոշումը։ «Արվեստը ժողովրդինն է» հոդվածում, դժգոհելով նրանցից, ովքեր պոեզիան զրկում են «նրա հիմնական հատկանիշներից... պատկերավորությունից, պլաստիկությունից, երգայնությունից, շեշտից ու հանգից» և պոեզիա համարում «սյուժեից, կերպարից ու հոգեբանությունից» զուրկ արձակը՝ նա տալիս է նորի իր ըմբռնումը. «...իսկական նորը կառուցվում է անցյալի փորձի վրա։ ...Ամեն ինչ իր ծնունդով կրկնում է զարգացման անցած էտապները։ Այդպես էլ պոեզիան»։ Սահյանը ևս նորը տեսնում է իբրև շարունակություն. «Ես եղել եմ և, երևի, կմնամ պոեզիայի տրադիցիոն, այսպես կոչված դասական ձևերի կողմնակից... Իմ խորին համոզմունքով դասական ձևն անցած սերունդների նվաճումն է, որն արհամարհել չի կարելի, որովհետև նրա մեջ ռևալ մարմնավորում են գտել պոետական ստեղծագործության օբյեկտիվ, բնական օրենքները» (ԳԹ, 1963, № 24, նաև՝ ՍԳ, 1966, № 3)։ Այս կարծիքը Սահյանը երկրորդել ու երրորդել է «Տողը, բառը, տառը» հոդվածում (տե՛ս ԳԹ, 1969, № 13)։ Ավանդապահությամբ հանդերձ, Սահյանը դեմ է կեղծ ավանդականությանն ու կեղծ ժողովրդայնությանն այնպես, ինչպես և դեմ է կեղծ նորարարությանը։ Դրանք երկուսն էլ «վտանգավոր են պոեզիայի համար»։ Միաժամանակ նա եղել է ճշմարիտ նորարարության պաշտպան, թեև այն չի բխել իր դավանած սկզբունքներից, այլ՝ գրականության ընդհանուր զարգացումից։ «Արվեստը ժողովրդինն է» հոդվածում, օրինակ, հայտարարել է՝ «լինելով պոեզիայի դասական ձևի կողմնակից, չեմ կարող չհարգել և չպաշտպանել իսկական նորարարությունը»։

Այդ նույն օրերին Սահյանը նորագույն բանաստեղծության չափանիշը համարում էր ժողովրդական մտածողությունը, որպես բնորոշ օրինակ նշելով ազգային էպոսն ու ժողովրդական խաղիկները։ Նա ևս կարեվորում է բանաստեղծական ոգու դյուրը՝ արտահայտման ձևը թողնելով նախասիրությանն ու կարողությանը. «...հանգով ես գրում, թե առանց հանգի... ոչ մի նշանակություն չունի... Հարցն այն է, թե դու կարո՞ղ ես ստեղծել անհանգ բանաստեղծություն, որ մոտ լինի ժողովրդականին... և միաժամանակ չկորցնես քո բանաստեղծական անհատականությունը»։ Իր այս՝ «Արվեստը ժողովրդինն է» հոդվածով (1963 թ.) Սահյանը նախապատրաստում է Դավթյանի «ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզմի նախահիմքերը» բանավիճային հոդվածը և ապա նույն հոդվածի 1966 թ. վերահրատարակությամբ հարստանում իր ու Դավթյանի տեսակետների ընդհանրությունը, լիաձայն ասելով՝ հանո՛ւն։

Թե՛ Շիրազը, թե՛ Սահյանը, ապավինելով ժողովրդական մտածողությանն ու բանաստեղծության ավանդական ձևերին, միաժամանակ գեղարվեստորեն նորոգում են հինը։ Հին ձևի մեջ բաբախում է նոր ժամանակների ոգին։ Սա ևս արտաքուստ դրեթե չզգացվող նորարարություն է։ Ավան-

դական ձևերի և ժամանակակից նյութի համադրումը, ինքնին բերում է նոր որակ՝ պայմանավորված պոեզիայի զարգացման օրինաչափություններով և բանաստեղծի անհատականությամբ: Այս դեպքում ավելի է կարևորվում բանաստեղծի տաղանդը, որովհետև փոքրիկ վրիպումն իսկ նրան կարող է դարձնել ոճավորող ու կրկնող, ինչպես պատահում էր այլոց հետ:

Ժողովրդայնության սխալ ըմբռնումն այդ տարիներին արտահայտվեց Ա. Դրաշու պոեզիայում և տեսական դատողություններում: Առավել բնութագրական է «Սարերի սրինգը» (1957) ժողովածուն՝ այսպիսի ծանուցումով. «Դժվար չէ նկատել, որ «Սարերի սրինգը», հատկապես քառյակները, գրված են հայ բանաստեղծ ժողովրդի երգի ոճով ու ոգով, նրա գրական հնամենի, բայց հար անթառամ տրադիցիաներով...»: Գիրքը հեղեղված է իբր թե ժողովրդական համարվող բազմաթիվ քառյակներով, գաղելներով, ադրբեջանական բայաթիների փոխադրություններով: Կեղծ ժողովրդայնության միտումը արտահայտվեց նաև նրա «Ծիածանի յոթ երգը» (1961), «Ո՞ւր ես, սիրո մոլորակ» (1968) գրքերում: Կեղծ ըմբռնված այս ժողովրդայնության դեմ ժամանակին ճշմարիտ դատողություններով հանդես եկավ Մահարին՝ «Բաց նամակ Աշոտ Գրաշուն» (ԳԹ, 1957, № 44): Մահարուն պաշտպանեց Ս. Վահունին՝ «Մի անվայելուչ պատասխանի առթիվ» հոդվածով (ԳԹ, 1958, № 9): Գրաշու սոնետներով գրված «Քարերի լեգենդը» պոեմը քննադատեց նաև Հ. Ֆելեքյանը՝ «Սոնետային վիթարը և նրա դոհերը» (ԳԹ, 1960, № 37): Իր սկզբունքների պաշտպանությամբ հանդես եկավ Գրաշին՝ «Ժողովրդայնությունը պոեզիայի մայրուղին է» (ԳԹ, 1957, № 8), որի դեմ Վահունին գրում էր. «Կե՞ղծ, սախարինով սարքած, սնամեջ ժողովրդայնություն... XIX դարի հայ գյուղացու չուխա հագնելով և ադրբեջանցու փափախ դնելով՝ ժողովրդային դառնալ չի լինի»:

Բանաստեղծության գեղագիտական սկզբունքների որոնման պատկերը ամբողջական ներկայացնելու համար, անհրաժեշտ է ավելացնել, որ բանաբանության նորոգման հարցերը տարբեր առիթներով արծարծել են նաև գրական զանազան տարուբերումների բովով անցած Գ. Մահարին ու Ն. Զարյանը: Նրանք այս շրջանում փաստորեն ձայնակցում և միանում էին կրտսերների որոնումներին, նրանց երիտասարդական ոգևորությանն ավելացնում իրենց փորձը: Մահարին խրախուսում էր նորերի որոնումները՝ հավասարապես ուշադրության կենտրոնում պահելով և՛ ավանդապահներին, և՛ նորարարներին, ավելի ճիշտ՝ ուշադրության կենտրոնում պահելով ճշմարիտ պոեզիան[7]: Ծավալված խոսակցություններին

7 Տե՛ս Մահարու հետևյալ հոդվածները. ՍԳ-ում՝ «Սրտաբաց զրույց» (1958, № 5), «Ամենից կրտսերը» (1961, № 9), «Անավարտ պատասխաններ» (1964, № 12), «Հոհներ

մասնակցում էր և Զարյանը, որը «Հիմունք մեծ արվեստի» հոդվածում գրում էր. «Եթե մեր երկրի զարգացումը կապված է գերազանցապես արդյունաբերության հետ... ապա մեր գրականությունը նույնպես պետք է դառնա հետզհետե քաղաքային... Մի ժամանակ մեր ազգային ավանդություններին, մեր ազգային լեզվին թանձրացած սնունդ էր տալիս գյուղը: ...Այժմ մենք մեր գրականության և ազգային լեզվի զարգացման հիմքերը պետք է որոնենք մեծ մասամբ քաղաքներում» (ՍԳ, 1961, № 10, էջ 8—9)[8]: Զարյանն այս խոսքերն ասում էր այն մտքով, որ հանկարծ հայ գրողները չդառնան «արդյունաբերական երկրի գյուղագիրներ»:

Այս շրջանում բացահայտորեն զգացվող նորարարական և ավանդական կորմնորոշման իմաստը ըմբռնելու համար անհրաժեշտ է ասել, որ նորարարական պոեզիայի հիմքը դասական-ավանդական բանաստեղծությունն է, իսկ դասական-ավանդական գեղարվեստական համակարգը նորացված ու թարմացված է ժամանակակից մտածողությամբ: Հայ բանաստեղծության երկու ուղղություններն էլ իրենց տաղանդավոր ներկայացուցիչներով այս շրջանում հավասարապես հաղթանակ են տանում, քանի որ երկուսի նյութն էլ նույն ժամանակն էր, ժամանակի մարդը՝ իր խոհերով ու ապրումներով:

Գեղարվեստական նախասիրությունների ազատ զարգացման պայմաններում վերականգնվում և յուրովի շարունակվում են հայ բազմադարյա բանաստեղծության երկու առանձնահատուկ գծերը, որոնցից մեկն սկսվում է հոգևոր բանաստեղծությունից, մյուսը՝ ժողովրդական, բանահյուսական խոսքից:

Այս ուղղությունները ժամանակի ընթացքում քիչ դեպքերում են հանդես եկել մաքուր վիճակում: Նաբեկացու «Մատյան ողբերգության» մեջ արդեն առկա են ժողովրդական մտածողության տարրեր, որոնք աշխարհիկ երանգավորմամբ ավելի են ուժեղանում հետագա տարիների միջնադարյան տաղերգուների գործերում: Իսկ ժողովրդական խաղիկների, դյուցազներգությունների ու վիպերգերի մեջ քիչ չեն հոգևոր բա-

---

Հովհաննես Շիրազի մասին» (1970, № 6), ԳԹ-ում՝ «Ինքնատիպ բանաստեղծի հետ» (1958, № 17), «Գրական նամականին»՝ Սահյանի (1959, № 7), Էմինի (1959, № 11) մասին, «Ամրոզը ձայնով» (1960, № 21), «Թոնդրակեցիները» կարդալուց հետո» (1961, № 4), «Մնայուն հաղթանակներ և ժամանակավոր պարտություններ» (1964, № 4), «Ճանապարհ սրտի միջով» (1966, № 43), «Հրաշալի այգեպանի վայրի վարդը» (1969, № 8):

8 Ընթացիկ պոեզիայի (և ընդհանրապես գրականության հարցերի մասին) տե՛ս նաև Զարյանի հետևյալ հոդվածները. «Մի նոլորտային մտորումներ (Ճառ Հայաստանի գրողների V համագումարում)», ՍԳ, 1967, № 4, «Ժողովուրդ և գրականություն», ԳԹ, 1968, № 22:

նաստեղծությունից փոխառնված գեղարվեստական միջոցները։ Այս երկու գծերը տարբեր համամասնությամբ հաճախակի են համադրվում։

Պատահական չէ, որ հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի ընթացող միտումները անցյալի գրականության մեջ պետք է հայտնաբերեին իրենց հենակետերը։ Այսպես, «Իմ թեման մարդն է» հոդվածում Սևակը պարզ ու որոշակի հայտարարում էր. «Իմ այսօրվա ստեղծագործական և ոճական որոնումները առաջվա նման կապված են Չարենցի, Վարուժանի, միջնադարյան հայ քնարերգության ավանդույթների հետ»։ Այնուհետև, անդրադառնալով Ուիթմենի ու Մայակովսկու բանաստեղծական ավանդույթների հետ առնչություններին, խոստովանում է, որ ինքը հիմա ամենից ավելի տարված է Նարեկացիով, որը ճշմարտություն և արդարություն որոնող ողբերգական մարդու պատկերման ուղի է ցույց տալիս իրեն։ Սևակը Նարեկացու հետ հոգեհարազատություն է որոնում միջնադարի բանաստեղծի ոգու այն խորության մեջ, ուր դեգերում է մարդու մասին ճշմարտություն որոնող ու տենչացող անհատը։ Միաժամանակ նրան գրավում է Նարեկացու բանարվեստը, որը «...հայ պոեզիայում ոչ միայն ոչ մեկի կողմից չի գերազանցվել, այլև, ոչ մեկը, բացի Չարենցից, չի կարողացել մերձենալ նրան այդքան մոտիկ»։ Եվ ապա. «Ե՛վ բանաստեղծական ձևի ասպարեզում, և՛ բանաստեղծական մտածողության ձևի ասպարեզում Նարեկացու պոեզիան ինձ շատ արժեքավոր բան է տալիս... Նարեկացու բանարվեստը ազգային-գեղարվեստական ժառանգության բարձրագույն գեղագիտական ավանդույթներից մեկն է»։

Շիրազն ու Սահյանը, առանց բացառելու այս ավանդները, առանձնացնում են ժողովրդական երգի տարերքը, կարևորում են բանահյուսական գիծը՝ հավասարապես և՛ ձևը, և՛ բովանդակությունը։ Դավթյանը իր հերթին Դողթան երգերից գալիս է մինչև Նարեկացի, այսինքն՝ գտնում ժողովրդական և հոգևոր երգի ներքին համադրության ուղիները, այնուհետև հասնում մինչև Վարուժան, Չարենց։ Նրա համար առավել ընդունելի են ռեալիզմի նախահիմքային պարզ ու ամուր ձևերը՝ հավասարապես առկա բանաստեղծական տարբեր ոճերում և ուղղություններում։

Հոգևոր ու ժողովրդական բանահյուսական խոսքարվեստը տարբեր համադրություններով, այլևայլ տարրերի ներառումներով, երբեմն սկզբնական ծագման հետքերը կորցրած, եկել հասել է մինչև մեր օրերը և զարգանում է իր նախահիմքերին բնորոշ առանձնահատկություններով։ Ջափածո խոսքի հնագույն շերտերն ու տարրերը պահպանվում ու շարունակվում են դրանց մեջ ու դառնում բանաստեղծության բնույթը, տեսակը, կառուցվածքը որոշող նախադրյալներ։ Հայոց բանաստեղծության անցած այս դարավոր ուղին՝ ձևերի, միջոցների, պատկերային մտածողու-

թյան, կառուցվածքի ու բովանդակության տեսակետից մի առանձնահատուկ կարգով ներկայանում է նաև քննվող շրջանի հայոց պոեզիայում:

II ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՇԱՐԺՈՒՄԸ ԵՎ «ՀՈԳՈՒ ԴԻԱԼԵԿՏԻԿԱՆ»

1950-ական թթ. կեսերից, երկրի պատմական իրադարձությունների ընդհանուր դրվածքով, ինչպես համամիութենական, այնպես էլ հայոց պոեզիան մտավ գեղարվեստական զարգացման նոր հուն: Այդ տարիների պոեզիան ի հայտ բերեց գեղարվեստական մի ընդհանուր միտում, որ բնութագրվում է մարդկային ներաշխարհի ներքին ձայնի պոռթկոմով: Նշված միտումն աստիճանաբար տնօրինեց պոեզիայի զարգացման ընթացքը՝ անհատական ապրումներից թափանցելով հասարակական կյանքի ոլորտները, պատմության խորքերը՝ ամբողջության մեջ ստեղծելով ժամանակի մարդու հոգևոր հարուստ կենսագրությունը: Բանաստեղծության լայնացող սահմանները, ազգային գրականության դասական օրինաչափությունների հետևողական զարգացումով, տանում էին նոր հայտնագործությունների: Տարբեր էին ուղիները, որը ինքնին պայմանավորում է ժամանակի պոեզիայի հարստությունը, բայց մեկ-միասնական էր նպատակը. պատկերել ժամանակի մարդուն՝ իր ներաշխարհով, հասարակական կյանքով, քաղաքացիական նկարագրով, աշխարհափիլիսոփայությամբ, պատմության հիշողությամբ, այն ամենով, ինչը կազմում է նրա ամենօրյա կյանքը: Ինքնահայտնաբերման տենչը բացահայտորեն զգացվեց գեղարվեստական բեկումն ազդարարող առաջին իսկ ժողովածուների վերնագրերում: Սահյանը իր գիրքը վերնագրեց «Բարձունքի վրա» (1955)՝ ազդարարելով հաղթահարվող ճանապարհից հետո ձեռք բերվող նվաճումը, Էմինը՝ «Որոնումներ» (1955)՝ շեշտելով իր բանաստեղծության ճանապարհի նոր հունը, Կապուտիկյանը՝ «Սրտաբաց զրույց» (1955)՝ ասել է՝ դարձ անմիջական խոսքին, Սևակը՝ «Նորից քեզ հետ» (1957), այսինքն՝ նորից նրա հետ, ում կորցրել էր կամ թողել կես ճանապարհին. դա և՛ ինքն էր ու իր սկիզբը, և՛ կյանքի ճշմարտությունը, և՛ ազնիվ ներշնչանքը, Մարգարյանը՝ «Վիրիկական լուսաբաց» (1957), Դավթյանը՝ «Լուսաբացը լեռներում» (1957)՝ ակնարկելով բանաստեղծության լուսաբացը, «Քնար Հայաստանի» (1958) վերնագրով Շիրազը հայտնաբերեց հայրենիքի ու պոեզիայի միասնությունը:

Թվարկված բանաստեղծներից ոմանց առաջին գրքերը՝ հրատարակված 1940-ական թթ., աչքի էին ընկնում նկատելի գրական մակարդակով, խոստանալով վաղվա հատուն արդյունք, և, սակայն, դեռ ոտքի չկանգնած՝ նրանց մեծ մասն ընկավ սխեմատիզմի ու ճառայության կրնկի տակ, մի պահ երերաց՝ հեռանալով ճշմարիտ արվեստից: Ստեղծ-

ված առողջ մթնոլորտում նրանք կարողացան վերագտնել իրենց ուժերը և շարունակել ճանապարհը: Իրենց խոսքի բնականոն հունը վերագտան նաև Ն. Զարյանը, Գ. Սարյանը, որոնք նույնպես տուրք էին տվել սխեմատիզմին: Երիտասարդ և ավագ սերնդի այս բանաստեղծների, ինչպես և հեռուներից իր գրական գործին վերադարձած Գ. Մահարու և մյուսների ջանքերով ժամանակի պոեզիան թևակոխեց նոր փուլ:

Ա

Ինչպես սովետահայ պոեզիայի ձևավորման շրջանում, այնպես էլ այս տարիներին, գրականության տեսական վերակառուցմանը զուգընթաց, բանավեճերի տաք մթնոլորտում գրվեցին նաև նոր երգի գեղագիտությունն ու ծրագրային էությունը պարզաբանող գեղարվեստական գործեր:

Մեծ աշխարհի հետ բանաստեղծի կապն սկսվում է ժամանակի ու պատմության մեջ իր տեղի ու դերի գիտակցումից: Այդտեղից էլ սկիզբ են առնում ծրագրային խոհն ու տողամիջի խորհրդածությունը, որոնք և ամբողջության մեջ դառնում են բանաստեղծի ստեղծագործական աշխարհի նախադուռը:

Պ. Սևակի ստեղծագործության մեջ ծրագրային պոեզիան զբաղեցնում է առանձնահատուկ տեղ: Դրա վկայություններն են դեռևս գրական մուտքի տարիներին գրած «Անխորագիր», «Փնտրումներ», «Լինել, թե չլինել», ինչպես և հետագա տարիների բազմաթիվ բանաստեղծություններ, այդ թվում երկու ամբողջական շարք՝ «Թռուցիկ երգեր», «Աստծու քարտուղարը»: Այս բնույթի գործերում մի տեսակ երևակվում ու ամրակայվում են այն պահերը, որոնք անմիջական կապ ունեն ինքն իրեն որպես ստեղծագործողի ճանաչելու, իր կոչումը որպես քաղաքացիական պատասխանատու աշխատանք կամ գրական ծառայություն վերզգալու հետ: Այս ամենը ինքն իր ներսը լուսավորելու պես մի բան է, որի միջոցով տեսանելի է դառնում ապրումների ու խոհերի սեփական աշխարհն արարող ստեղծագործ ոգին:

Ի՞նչ է բանաստեղծությունը, ի՞նչ անելիք ունի չափածո խոսքը այս բազմազբաղ և քնարական շեղումների համար թվում է թե վաղուց արդեն ժամանակ չունեցող աշխարհում: Ի՞նչ են ուզում ասել կամ անել բանաստեղծները: Այս պարզ հարցումներով ու դրանց տրվող պատասխաններով Սևակն սկսում է լրացնել իր հավատո հանգանակի առաջին կետերը: Իր գործը բանաստեղծը նախ ճանաչում է այն երանելի պահերին, որ պարգևում է ներշնչանքը. «Այս պահերին թվում է, Որ հողա-

գունդը համայն ես կարող եմ մի խոսքով լաց լինելու չափ հուզել («Ներշնչման պահերին»)։ Միաժամանակ, ներշնչանքն է, որ բառը դարձնում է ոգեղեն խոսք, ապրեցնելով հոգիներ բռնկող ուրի՛շ մի կյանքով. «Բառերն էլ մինչև կարգին չգժվեն՝ երգ չեն դառնալու» («Գժվում եմ»)։ Աստիճանաբար հստակվում է ո՛վ է բանաստեղծը հարցումը, որի առթիվ Պ. Սևակը գրում է. «Ինձ փոքրիշատե ճանաչելու համար հարկավոր է դրկվել... նախապաշարմունքից։ Որ և հեշտ չէ նույնքան, որքան որ ապրելը»։ Այս նկարագիրը աստիճանաբար բացվում-ծավալվում է աշխարհի առջև և երևում ինքնության բոլոր հնարավոր տարբերակներով։ Նա մեկ խոստանում է «լինել ո՛չ թե հարկահավաքը, Այլ զավա՛կը Դժվար դարի», մեկ խոսում է այն մասին, որ չարժե կյանքը վատնել չունեցածն ու չեղածը ցույց տալու վրա՝ «Այն որ չկա Չի՛ երևա» («Խոստանում եմ»)։ Նույն խոստումի շարունակությունն է նաև խոստափումը «Այն նորերից, Որ հաստատվելիս Ու թուխս նստելիս Միշտ հինն են ծնում» («Խուսափում եմ»), որն, ի վերջո, հանգում է ինքնաճանաչողությունից բխող ազնիվ ու առաքինի հպարտության («Հպարտանում եմ»)։

Եթե պետք է լավ հասկացվել,
Եթե պետք է խոր ըգացվել
Լոկ եղածի նոր կրկնությամբ՝
Ես հպարտ եմ
Չհասկացվող
Եվ չըգացվող
Իմ ինքնությամբ.
Շատ-շատերից չկարդացվող՝
Բայց և այնպես իմ սեփակա՛ն ձեռագրով.
Այլոց կողմից չարդարացվող՝
Բայց և այնպես իմ սեփակա՛ն ծրագրով...

Մաքրագործված ինքնաճանաչումը մարդկությանը նվիրաբերվելու նախադրյալ է։ Ինքն իր ներսից աճելով, ինքն իրենից վերանալով՝ բանաստեղծը գնում է դեպի մեծ աշխարհ. «Աշխարհին ուղղված մի բացիկ եմ ես. Մի՛ ծրարեք ինձ Եվ մի՛ սոսնձեք»։

Այս ամենին գալիս է ավելանալու անձնազոհության աստիճանի նրվիրվածությունը ճշմարտությանը, որն իր մեջ ընդգրկում է ամեն ինչ՝ և՛ հայրենիքն իր պատմությամբ ու ներկա օրով, և՛ հանրային կյանքի բարոյական սկզբունքները, և՛ անհատի ճակատագիրն ու հոգևոր աշխարհը, և՛ մարդկության երթի ընդհանուր նպատակը։

Իր գրական հանգանակի հիմքում Սևակը դնում է ճշմարտության, արդարության, աղնվության, անկեղծության, խղճի, խղճմտանքի ու մաք-

ըութ յան բարոյական ու քաղաքացիական ըմբռնումները: Նա նկատի ուներ խոսքի, գործի, նկարագրի ճշմարտացիությունը՝ առանց որի չի կարող ստեղծվել իսկական արվեստ: Միաժամանակ, դա կյանքը ճշմարտացիորեն ճանաչելու և առանց գունազարդման պատկերելու գերխնդիր էր, որ Սևակը ուղղում էր սխեմատիզմի ու անկոնֆլիկտայնության շարունակվող դրսևորումների դեմ: Ի՞նչ էր նրա աղաչանքը՝ «Աղաչում եմ.— Մի՛ վախեցեք անկեղծ խոսքից. Անկեղծ խոսքը չի սպանում, Փակ խոցեր է միայն բանում» («Աղաչում եմ»): Ի՞նչ էր նրա ողբը. «Քե՜զ ողբամ, աստված, եթե սուտ ես դու, Ողբամ, սո՛ւտ, և քե՜զ, Եթե քո հագին Դու ճշմարտության քղամիդ ունես...» («Ողբում եմ»): Ի՞նչ էր նրա հրաժարիմքը՝ «Հրաժարվում եմ Ինչից որ կուզեք՝ Նույնիսկ սեփական հպարտությունի՜ց: Բայց ո՜չ թանկ նստող ճշմարտությունից» («Հրաժարվում եմ»): Ինչի՞ց, ե՞րբ և ո՞ւմ պատճառով էր նա ամոթից քրտնում. «Կյանքում շա՜տ ավելի ես քրտնում եմ ուրիշի՜ տեղ... Երբ որ մի բան մտածում են, Բայց ասում են բոլորովին ուրի՜շ մի բան» («Քրտնում եմ»):

Այս դիրքորոշումը նշանակում էր ամենօրյա լուռ կամ բարձրաձայն մաքառում այն ամենի դեմ, ինչը կեղծիքի, ստի, հարմարվողականության, քծնանքի, անհիմն գոհության տեսքով ժանգի նման նստում է կյանքի ու արվեստի վրա: Այս ամենի դեմ բանաստեղծի պահած կարմիր թիկնոցն արդեն իսկ խիզախում է, հերոսություն: Այս առումով միանգամայն ճշգրիտ է ճշմարիտ երգի ձևակերպումը. «Ճշմարիտ երգը ծընվում է, Ինչպես կրակը զենքի մեջ. Ծոհարվածով ևս է մղում կրակողին, Իսկ ում դիպավ՝ տեղնուտեղը սպանում է»: Երգի ու զենքի համեմատությունը Սևակը շարունակում է նաև «Պահ կասկածի» բանաստեղծության մեջ. «Իսկ թե երգը մինչև անգամ զենք է դառնում, Ո՞ւր է ձեռքը, որ ինքնակամ զենք է բռնում...»: Այս համեմատությունը պատահական չէր, որովհետև Սևակը կողմնակից էր մարտունակ ու պայքարի դրոշ դարձող երգի և ոչ թե գեղեցկաբառ քնաբեր թմբիրի:

Միայնակ կաղնու պես շանթարգել դառնալու առաքելությունը Սևակը համարում է XX դարի բանաստեղծի կյանքի իմաստը: Այստեղից էլ սկիզբ է առնում անհատի ու մարդկության առնչակցությունը և որոշակի կենսագրությունից վերածվում ժամանակի պատմության: Ո՞վ է բանաստեղծը հարցին այս անգամ փոխարինելու է գալիս նրանց հավաքական անվան ու նկարագրի բնորոշումը. ովքե՞ր են նրանք՝ բանաստեղծները: Պատասխանը «Վարք մեծաց» բանաստեղծությունն է.

Ո՜ւշ-ո՜ւշ են գալիս, բայց ո՜չ ուշացած.
Ծնվում են նրանք ճի՜շտ ժամանակին:
Եվ ժամանակից առաջ են ընկնում,

Դրա համար էլ չեն ներում նրանց։
...Ով սահմանում է նոր օրենք ու կարգ՝
Հայտարարվում է և օրենքից դուրս։
Բայց չե՞ն վախենում նրանք չար մահից.
Ապրում են դժվար ու մեռնում են հեշտ...

Մեծերի վարքը մարդկության հոգևոր զարգացման պատմություն է։ Բայց Սևակն այն բանաստեղծն էր, որը պատմությունը վկայակոչում էր միմիայն ներկա օրվա թելադրանքով, իր ժամանակին առաջադրելով այն պահանջները, որոնց համար կռվել ու նահատակվել են նախորդ սերունդները։ Եվ հնչում է բանաստեղծի «Դարակեսի հիմնը»։ Դրվագ առ դրվագ պատմությունը հարաբերվում ու զուգադրվում է իրական ժամանակին. «Առաջներում մերպեսներին Այրում էին խարույկի մեջ... Հիմա պիտի խարույկ վառենք մենք ինքներըս խարույկ մեղնո՛վ... Առաջներում մերպեսների ականջն էին հատում հիմքից ...Համարելով մեզ չար կախարդ, Սուտ մարգարե։ Իսկ մենք հիմա պիտի արձակ ու համարձակ վերադառնանք վաղնջական մեր արհեստին՝ Դառնանք կախարդ... մեր բարությամբ»։ Պատմության ու ժամանակի առջև մերկ նյարդերով կանգնած և իր անկեղծ ինքնարտահայտմամբ փորձության գնացող բանաստեղծի ներաշխարհում աստիճանաբար ուժգնանում են ներքին տագնապները։ Ժամանակի ու ժամանակակիցների առջև պատասխանատվություն կրող բանաստեղծը դեն է նետում էությունը բանտող զսպաշապիկը և հայտնագործության պես ավետում սեփական փորձով գտած նախնական ճշմարտությունը. «Պիտի բացվենք հոժարակամ Փաթե՛թ-փաթե՛թ ու շե՛ր առ շե՛ր, Մինչև հասնենք մեր միջուկին»։ Ո՞ւր է տանում այս ճանապարհը։ Ի՞նչ պայթյունների է ունակ այդ միջուկը և հանուն կամ ընդդեմ ինչի՞ է այն լիցքավորված։ Դարձյալ ճշմարտությունն է գործի ու կեցության այն մխակ նախապայմանը, որը ոչ թե վերացական հասկացություն է, այլ՝ որոշակի ժամանակի մեջ դրված որոշակի սերնդի որոշակի կյանք։ Այդ ամենի անունից հանդես եկող բանաստեղծը պետք է խոսի ոչ միայն պատմությունից ժառանգություն ստացած ճշմարտության մասին, այլև՝ իր կյանքի ու ժամանակի ճշմարտության, որը կոչված է վերադարձնելու «օտարացվող էությունը մեր մտքերի». «Մենք ուզում ենք գործի լեզո՛ւն։ Բայց ո՛չ իբրև երկանք ստի Ու ջրաղաց խաբեության։ Դժվար բան է սուտ ասելը, Բայց սուտ ասելն ավելի է հեշտ ու դյուրին, Քան թե անվերջ սուտ լսելը։ ...Մենք ծնվել ենք, աշխարհ եկել Ոչ թե թվալ-երևալու խաբեությամբ, Այլ լինելո՛ւ, Այն լինելու, ինչ կանք իրոք»։ Վերստին զուգադրաբար հարաբերվում է մեծերի վարքը և մեծերի գործը շարունակողների վարքը. «Հարյուր տարին մեկ են ծնվում մեծու-

թյուններն այս աշխարհի, Բայց ամեն օր հարյուր մեծ է աշխարհ գալիս. Ծնվում են մեծ, բայց չեն թողնում, որ դառնան մեծ»: Մեծությունների հետ հոգևոր շփումը բանաստեղծին տեսանելի է դարձնում նաև մեծությունների կյանքի ու գործի ճանապարհի դժվարությունը, որոնցից շատերի կյանքը նահատակություն է եղել հանուն արդար խոսքի ու արդար հացի: Այս դժվարության գիտակցումն ունի նաև նորօրյա բանաստեղծը, որովհետև նրա նմանները՝

Նախընտրում են զրկվել գլխից,
Քան խոնարհել գլուխն իրենց նրանց առաջ,
Ովքեր լուրջ-լուրջ փորձ են անում
Ուղեղ հատել դրամի պես
Ու միտք դաջել՝ լաթի նման:
Մերպեսները, ո՛չ, երբևէ
Ծունկ չեն ծալում կուռքի առաջ...

Կյանքի ընթացքը շարժման մեջ տեսնող բանաստեղծը իրեն ու իր սերնդի գործը ևս կարողանում է տեսնել ձգվող մեծ ժամանակների մեջ, այսինքն՝ ներկային մարգարեաբար նայել ապագայի աչքերով. «Ու գալու է մի ժամանակ, երբ որ պիտի մարդիկ նաև մերպեսների՛ն երկրպագեն՝ Ոչ կուռքի՛ պես, Ո՛չ էլ աստծու, Այլ... հերոսի...»: Հերոսական ներկան ամենօրյա հերոսական կյանք է, որ նշանակում է չխաբվել սուտ կանչերից, չշփոթել «ահեղ դարը օրացույցի հետ», չդառնալ «խոսափող այն անցորդիկին, որ համարժեք է հաջողությանը»: Այսինքն՝ եթե չես կարող ճշմարտությունն ասել, ավելի լավ է գրիչդ կոթը ծծես, քան թե գրիչդ ծախես, իսկ դա էլ, ըստ «Ճամփեզրի խոտը» բանաստեղծության, նշանակում է ոչ թե ցողուն աճեցնել, այլ, կոխկրտվող ճամփեզրի խոտի նըման, անընդհատ արմատ երկարացնել, այսինքն՝ մոտենալ միջուկին: Այս զգացողության արտահայտությունն է նաև «Արմատները ու մատները», որի մեջ կան այսպիսի տողեր. «Ա՛յ թե ճանաչել ընդերքն ու հողը, Ինչպես երևի, հողն են ճանաչում Լոկ արմատնե՛րը»:

Խորապես գիտակցելով մեծերի ճանապարհի դժվարությունները և իրեն զգալով նրանց հարազատ արյունակիցը՝ Սևակը ևս ընտրում է դժվարին, բայց նոր ուղի հարթող ճանապարհ, հեշտն ու անցորդիկը թողնելով օրվա գրական չարչիներին: Այս առումով նա հարազատ արյունակիցն էր իր մերձավորագույն նախորդի՝ Չարենցի, որի բաց արած երգի ճանապարհով էլ նա ընթանում էր առաջ՝ շարունակելով ու առաջ տանելով դժվարությամբ նվաճված այդ ճանապարհը: Իր հոգևոր շարժման համար ընտրելով այս ուղեծիրը, Սևակը շատ լավ էր գիտակցում, որ, ըմանալով նախորդների գործը և ապավինելով նրանց, միաժամանակ,

ինքը պիտի միայնակ ու ինքնուրույն հարթեր-բացեր իր գրական ուղին և մաքառումների գնով առաջ տաներ սեփական ինքնածին երգը:

Այս գիտակցությունը բանաստեղծին դարձնում է հնագույն գործի նոր օրենսդիր, որը նշանակում էր նախորդներին շարունակելու հետ մեկտեղ նաև զարգացնել նրանց և տեր կանգնել ժամանակի պահանջներին: Սևակը ճշգրիտ ձևակերպում է իր գրական ծրագրերը. «Բանաստեղծները բանաստեղծելիս (Ոչ զիզիբիզի բան ստեղծելիս) Ջափածո խոսքում երբեք չգրված, Կոպիտ համարվող, Նույնիսկ արգելված Բառեր ու խոսքեր Թող օգտագործե՜ն, Թո՛ղ չկարկամեն, Թո՛ղ վստահ փորձեն:— Օրենքնե՞ր չկա՜ն, կա լոկ իրավո՜ւնք» («Դառնում եմ»): Այս հանդգնությունը բանաստեղծն ուներ, որովհետև փորձում էր իրերին տալ իրենց ճշգրիտ անունը և իրերի հարաբերությունը քննել XX դարի մարդու մտածողությամբ, համեմատություններին, զուգորդություններին, փոխաբերություններին, խոսքի ճյուղավորումների միանգամայն նոր համադրությունների միջոցով: Պատահական ու անկարևոր չէ նրա աղաչանքը. «Աղաչում եմ.— Մի վրդովվեք, եթե ասեն Փառասերին հենց փառասե՜ր, Ո՛չ թե համեստ...»: Այսինքն՝ ամեն ինչին տալ իր իսկ անունը և դրանով վերականգնել բառերի ճշգրիտ արժեքը: Այս կողմնորոշումն աստիճանաբար խորանալով՝ ամեն տեսակի բանաստեղծականացված և, ընդհանրապես, առօրյա խոսքում սովորական դարձած պատկերացումներից ազատում է նյութն ու երևույթը: Ահա այս պահերին է, որ ծնվում է բանաստեղծի «Թաքուն երազանքը». «Արտառո՞ց եմ ես, Անհասկանալի՞: Ոչի՜նչ. Քեզ կօգնեն Եվ կհասկանաս: Հավատա՛, կօգնե՜ն: Չէ՞ որ ամեն ծառ Իմ արմատաշատ բացատրումն է Եվ իմ ճյուղառատ լուսաբանումը: Ամե՜ն արարած Նույնիսկ բզեզը Իմ բնագրի մեկնությունն է հենց...»:

Այս թաքուն երազանքը հենվում է ոչ թե բուն նյութից հեռացող մրտավոր վերացարկումների, այլ միայն բուն նյութի վրա, որը անսպառ ու բազմաձև կյանքն է, խարիսխը արվեստի և գրականության: Կյանք և արվեստ հարաբերության մեջ ձևավորվում է Սևակի գեղագիտության մյուս կարևոր հանգույցը: Սևակը արվեստի չափանիշ է համարում իրական պարզ ու բարդ կյանքը, բայց այն որպես արվեստ ընդունում է ոչ թե իր նախնական արտացոլումով, այլ՝ ժամանակակից: Նրա ծրագրային բանաստեղծություններում կրկին նախաստեղծ մաքրությամբ հառնում է շարժվող, հոսուն կյանքը, որին, առանց նախորդների միջնորդության ու միջամտության, հայացք է ուղղում նորօրյա մարդ-արվեստագետը: Այս տեսակետից բնորոշ է «Արվեստ» բանաստեղծությունը.

Քամին է երգում ինչ-որ եղանակ,
Որ Բեթհովենին պատիվ կբերեր:

Մութ հորիզոնին աղոտ այգալույս՝
Մի ռեմբրանդյան նորահայտ նկար։
Շեքսպիրին է կյանքը ձեռ առնում՝
Իր ողբերգական դրամաներով...
Իսկ մե՞նք՝ ե՛ս ու դո՛ւ... արվեստ ենք խաղում
Եվ... մի այնպիսի՛ համոզվածությամբ,
Որ Սերվանտեսի հերոսն էլ չոմեր...

Հավատամքի արժեք ունեցող այս զգացողությունն արտահայտված է նաև «Անտառի վիպասքը», «Երգել», «Անպայման պայման», «Անհարց պատասխան» բանաստեղծություններում. «Ես վերծանողն եմ խորին լռության եվ թարգմանիչը անորոտ շանթի. Գարնան աշկերտ եմ Ու սիրո վարպետ. Իմ կաթնեղբայրն է երաժիշտ քամին, Եվ ազգականըս՝ խորհող անձավը...»։ Այս ամենը նշանակում է, որ արվեստ կարող է դառնալ մխիթարյան ճշմարիտ կյանքը, հակառակ դեպքում ամեն ինչ կվերածվի զուր աշխատանքի։

Կյանքի ու արվեստի կապը ճշտել-պարզելուց հետո՝ Սևակն անցնում է իր գեղագիտական դավանանքը լրացնող բուն արհեստին վերաբերող հարցերի արծարծմանը՝ որոշակի ստեղծագործական ծրագրով խոստովանելով. «Ես հոգնել եմ մանրաքանդակ պաղ խոսքերից։ Լավ է լինել հմուտ դարբին, քան ոսկերիչ...»։ Իսկ դրան, բնականաբար, պետք է հաջորդեր և այն, որ բանաստեղծը ինքն իրեն պիտի համարեր «բառերի խոշորածախ վաճառորդ» («Միջակետի կարիք»)։ Սա նշանակում էր, որ անհրաժեշտ է վեր կանգնել մանր բառավարժություններով զբաղվելուց և որպես բանաստեղծ տեր լինել կյանքի հորդուն տարերքին, այն վերածել բառ ու բանի։ Սրանով նա նաև նրա՛նց դեմ էր, ովքեր մի տող, պատկեր, մի նոր զուգորդություն գտնելու հույսով մանր-մանր փորփրում էին բառերի ծամծմված աշխարհը և քուջուջ անում ուրիշների փորած մարգերում։ Իր գործի՝ իր «արվեստի արհեստի» մասին Սևակը հաճախակի էր խոսում։ Խոսում էր բառերին իրենց նախնական իմաստն ու նշանակությունը վերադարձնելու մասին. «Եվ ա՛յն հասկացա, Որ դրամի պես Մաշվել են արդեն բառերը բոլոր... («Հայտնություն»), «Ես էլ բառերի լվացարար եմ. Մաքրում եմ նրանց փոշին դարավոր, Ազատում նրանց կեղտ ու բորբոսից, Բառակեր ժանգից ու բառաքոսից» («Անշնորհակալ մասնագիտություն»), «Իմաստներն են անհետացել Ու մնում են լոկ բառերը՝ Դատարկ ու փուչ պատկերի պես» («Աննամակ ծրար»)։ Իր երկու բանաստեղծության մեջ Սևակը խոսքը զուգորդում է ոսկու հետ։ Երկուսում էլ ոսկին խոսքի արժեքի չափանիշ է։ Մի դեպքում արտահայտված է ժամանակակից մարդու կասկածը ամեն ինչի հանդեպ. «Ստիպված եմ ոս-

կին փորձել, Ատամներո՜վ ոսկին կրծել, նույնիսկ ոսկի՜ն, էլ ո՜ւր մնաց թե հավատամ Դեռ ոսկու տեղ ծախվող խոսքին...» («Խոստանում եմ»): Մյուս դեպքում («Ոսկին վերստին ոսկի է մնում») Սևակը հավաստում է, որ հին խոսքը ոսկու ուժ ունի, այսինքն՝ երկուսն էլ կեղծված չեն: Միաժամանակ, կռվելով նորի համար, Սևակը նաև հնի արժեքի գիտակցողն էր. «Շրթերիս վրա խոսքեր են դողում... Հնացա՜ծ խոսքեր, Հնացա՜ծ, Ինչպես ոսկին է հիմա, Որով առ ու ծախ արդեն չեն անում, Սակայն դրրանից ոսկին ո՜չ մի տեղ երբեք չի դարձել ժանգոտած թիթեղ. Ոսկին վերստին ոսկի՜ է մնում...»: Այս ամենը նշանակում է, որ իր հիմնական անելիքը նա համարում էր ճշտի ու սխալի, կեղծիքի ու արդարի զանազանումը: Թե՛ «Իմ անելիքը» և թե՛ շատ այլ բանաստեղծություններում նա կոչ էր անում երևույթներին ու իրերին վերադարձնել իրենց անունը: Այս ամենին ուղեկցող անշեղ ծրագիրը ստեղծագործող մտքի ազատագրումն է արդեն արհեստ դարձած բառերի գերությունից («Մեծ ուղտի փոքրիկ ականջում»): Ուստի, այս պայմաններում գերադասելի են նույնիսկ մուկն ու առնետը, որոնք դեռ ձեռնասուն չեն դարձել: Նույն հոգեբանությամբ գերադասելի են չղջիկն ու բուն, քան՝ թութակը («Խոստանում եմ»): Սովորույթի ուժը իմքիրի մեջ է պահել մարդու միտքը և նա, ըստ բանաստեղծի, քնած է մնացել մեծ ուղտի փոքր·ականջում: Այս ամենին անմիջապես հետևում է բանաստեղծի արտաքնապես խոնարհ, բայց հանդուգն խոստովանությունը. «Հա՜յր սուրբ, ես կուզեի դարձնել կանոն Անկանոնությունը: Մեծ մե՞ղք է սա» («Խոստովանություն»):

Սևակին միշտ ուղեկցել է բանաստեղծի ու միջավայրի հարաբերության զգացողությունը: Ընդ որում՝ շրջապատը հաջողակ «բանաստեղծներին» շարքն է, որոնք տեր են ամեն ինչի, ծաղրում են ամեն մի առաջադիմում ու, ծաղրելով, թունավորում կյանքը: Այս առումով ինքնաճանաչման ու շրջապատի բնութագրման հրաշալի նմուշ է «Բանաստեղծի բախտը».

Թեկուզև ձեռքդ գրչից էլ զրկեն,
Դու, միևնո՜ւյնն է, պիտի՜ որ երգես:
Թո՜ղ չտան ոչ մի լիազորություն,
Դու մե՜կ է, սուտը պիտի՜ որ հերքես:
...Հաջողությունը թո՜ղ երես թեքի,
Հաջողությունը թո՜ղ քեզնից տա խույս...
Թո՜ղ նրանք լինեն հաջող որսի շուն,
Իսկ դու կմնաս ձախորդ հետախո՜ւզ:
...Թո՜ղ նրանք լինեն դարի մունետիկ,
Իսկ դու մնում ես դարի գաղտնարա՜ն,

Նրա՞նք՝ թեկուզև ծառայեցընող,
Դու ժողովրդի ինքնակամ ծառա՞ն...

Ի վերջո, ստեղծագործական մաքառումների, մի նոր բան անելու դժվարին առաքելությունն ավարտվում է կարճ ու դյուրին հիշվող «Հավատո հանգանակով»՝ «Լավ է չունենալ կյանքում տուն ու տեղ, Քան թե արվեստում լինել... տնփեսա»:

Ստեղծագործող անհատի կյանքը՝ գրական դժվարին ճանապարհի հաղթահարումով, վերածվում է մի ինքնուրույն արժեկշռի և իր անհատականությամբ կանգնում ժամանակի առջև: Տողերի միջից երևում է գրողի ինքն իրեն ուղղված հայացքը, որն իրեն տեսնում է օրերի ու շրջապատի ոլորտում, ներկա ու ապագա ժամանակների հանգույցում: Բանաստեղծը սեփական կյանքով ու ճակատագրով դառնում է հոգեմիջնորդ ժամանակակիցների միջև և իր հասարակական ես-ի նշանակության գիտակցությամբ մյուսների համար տագնապում իր հնարավոր կորուստի համար. «Ես ի՞նձ համար չեմ վախենում. Կուզե՞ք՝ վա՞ղն էլ ընկնեմ-մեռնեմ: ...Քանի ես կամ՝ թվում է, թե հողը դեռ չի՛ կործանվելու» («Բանաստեղծի վախը»): Սրա մի այլ տարբերակն է «Աչխարհ... աշխարհ...» բանաստեղծությունը, որի մեջ, խտացնելով կյանքի կատարելություն տենչացող ստեղծագործ մտքի աշխարհաշեն ուժը, իր մարգարեական կանխազգացողությամբ գրում էր. «Իսկ եթե հանկարծ իմ մահով խախտվի Համակշռված այս վիճակը քո, Ո՞նց պիտի լինես, Ի՞նչ պիտի անես: Տե՛ս, որ իմ մահով քեզ չկործանես...»: Բանաստեղծը հասնում է իր գործի ու դերի հասարակական ամենաբարձր գիտակցության և այդ դիրքերից իմաստավորում իր գրական-քաղաքացիական ծառայությունը ժամանակին: Հանուն արդար գոյության բանաստեղծը գնում է մարտիրոսության, իսկ դա նաև խաչելություն է ենթադրում, մի նոր Գողգոթա. «Այն խաչը, Որին մենք կամովին գամվել ենք, Մեխերի՛ պետք ունի, ժանգոտա՞ծ մեխերի: ...Մի քանի մեխն ի՛նչ է. Ընտրեցեք հաստերը, Որ ցավը բարակի ու... հատվի: Հերի՛ք է...» («Ներկա-բացակա»):

Պ. Սևակը կանխազգաց նաև իր գրական գործի հաղթանակը և մեծագույն նախորդների պես ինքը ևս գրուցեց ապագայից իրեն նայող սերունդների հետ: Նրա համար ևս գալիքը քննական արդար հայացք էր՝ ներկայում ճիշտ ապրելու համար. «Խստադեմ գալիքն է նայում. Քեզանից ի՞նչ պիտի մնա, երբ անցնի օրվա հետ մեկտեղ Օրերի փրփուր ալիքը»: Գալիքը շարունակվող ներկայի ճշտի կամ սխալի հաստատումն է. «Մտածեք նաև ձեր որդո՛ւ մասին: Խոսում եմ նաև նրա՛ անունից» («Անվնաս խորհուրդ»): Վաղվա օրվան է ուղղված նաև «Իմ կտակը» շարքը,

որի մեջ Սևակը պարզ ու որոշակի ասում է, որ «խեղճանալու» է ինքը հենց որ մի նոր մեծության գլխին իրեն «դարձնեն մահակ»:

Իր գրական դերի ու նշանակության բարձր գիտակցությունը Սևակին միշտ հեռու է պահել հեշտ ճանապարհից: Այդ գիտակցությամբ էլ նա տեսնում էր իր ստեղծագործության վաղվա օրը. «Գիտեմ՝ ես էլ եմ գնալու շուտով... Բայց չե՞մ կորչելու: Դառնալու եմ ձեր... առողջությունը»:

Գրական-քաղաքացիական այս մեկնակետը հետևողական ծրագիր է Սևակի գրական ժառանգության մեջ, որով նա ուղղակիորեն շարունակում էր այն ճանապարհը, որը գալիս էր Չարենցից՝ խորանալով, ճյուղավորվելով և՛ պատմության, և՛ ժամանակաշրջանի քառուղիներում:

Ժամանակը հանձին Սևակի և այլոց մի կողմից առաջադրում էր շեշտված նորարարական գիծ, մյուս կողմից՝ ի դեմս Շիրազի ու Սահյանի պահպանում ավանդական հակումը:

Շիրազի գեղարվեստական ծրագիրը ամփոփում է մի քանի արմատական սկզբունքներ: Ըստ նրա՝ պոեզիան, նախ բնության ձայների ու երևույթների, բնության հավերժական գոյության բանաստեղծական իմաստավորում է: Ուստի՝ գեղարվեստական խոսքի ելակետն ու չափանիշը բնությունն է: Հելիկոնում մուսայի ծնունդը նա պատկերում է այսպես. «Բայց դու մի գիշեր ցնորքիս հուլտում Ծնվեցիր համր իմ ծաղիկներից, Արցունքդ մորս աչքերից առար, Ու լեզուդ առար հավք ու հովերից: Ծիածաններից քեզ գոտի առար» («Մուսայիս»): Սա ոչ թե սոսկ գրական որոշակի հակում էր, այլև՝ բանավեճ պոեզիան իր ավանդական հունից շեղողների դեմ. «Վարդ ու սոխակի դարը չի անցել, Չի անցել դարը վարդ ու սոխակի, Ջուր եք ագռավներ, դուք իրար անցել, Հավերժ է դարը մարդ ու սոխակի: Բնությունն ինքն է ձեր սիրտը խոցել՝ Ջտալով ձեզ սիրտ վարդ ու սոխակի...»: Բնությունը Շիրազի համար ելք է իրականության պարտադրած շեղումներից: Կեղծ պատկերացումների ծծմբական հեղձուկի դեմ մաքուր ու անեղծ կանգնում է բնության օրենքը, որը թե՛ ուղղություն է տալիս նրա խոսքին, թե՛ կերպավորում նկարագիրը. «Մայր իմ բնություն, փրկիչ գիրկդ բաց»: Շիրազի հավատամքն, անշուշտ, բացարձակ ճշմարտություն չէ: Բայց այն կարևոր է հատկապես տեխնիցիզմի ու սխեմատիզմի դեմ մղվող պայքարում: Այդ պայքարում Շիրազը գնում է սխրանքի՝ ճառին ու կոչին հակադրելով ճշմարիտ քնարերգությունը.

Ո՞վ կարող է հավքին ասել՝ այսպես երգիր, այնպես՝ չէ,
Կամ երամին հրամայել՝ այսպես ճգվիր, այնպես՝ չէ,—

Հրամանով երգող սոխակն իսկույն թութակ կդառնա,
Իմաստունը կասի՞ կնոջն՝ այսպես երկնիր, այնպես՝ չէ։

Սա՛ է Շիրազի դավանանքը, որը որպես երգի խորհրդանիշ ստեղծում է ահեղամռունչ Նիագարայի պատկերը։

Բնությով լինելով զտարյուն քնարերգու՝ Շիրազը մեկ անգամ չէ, որ խորհրդածություններում պաշտպանում էր մաքուր քնարերգությունը որպես ճշմարիտ պոեզիա։ «Բանաստեղծություն չկարդացողը Չգիտե ինչ է ծաղիկն ու ցողը...»։ Այս դեպքում ևս քնարերգության հիմքը բնությունն է, որ «Քնարերգական» («Լիրիկա») բանաստեղծության մեջ հանդես է գալիս նոր զուգորդությամբ. «Երբեք չի մեռնի քնքուշ լիրիկան, Այն ո՞ր գարունն է, որ վարդ չի բերել... Վիրավոր զինվոր, դու, իմ լիրիկա, Ես քո արյունից ելած մանուշակ», այնուհետև՝ «Այն դարը, որ սուրբ լիրիկա չունի՝ Այն դարը դատարկ բույն է թռչունի...»։

Քնարերգության հիմնական հատկանիշը զգացմունքայնությունն է, որի կարևոր բաղադրիչները, ըստ Շիրազի, խիղճն ու բարությունը, կրեկցանքն ու գութն են։ Պոեզիայի հավերժականության չափանիշը նրա կարծիքով որոշվում է զգացմունքայնությամբ. «Երգդ քար սրտից թե արցունք քամեց՝ Եվ նորարար ես, ով պոետ, և մեծ...»։ Այս ասելով, պոեզիայի գերագույն խնդիրը Շիրազը համարում էր մարդկային խիղճը արթուն պահելու կարողությունը. «Աստծու միակ օթևանը արթուն խիղճն է մարդկային»։ Այնուհետև՝ «Խելքը արծաթ է, բայց խիղճն է ոսկի...»։ Պաշտամունքի հասցված արթուն խղճի պահապան բանաստեղծ է Շիրազը. «Խիղճն է միակ աստվածային... Այն կրոնն եմ ես միշտ կրում, որ բուրվառն է խիղճ ու սիրո»։ Խիղճ, որը մեր այս դերբանական դարում երևի ավելի շատ է անհրաժեշտ անտարբերության և օտարացման հոգեվիճակ ապրող մարդկանց։ Դա նկատի ուներ բանաստեղծը, գրելով՝ «Բանաստեղծի օթևանը սիրտն է վառ, ոչ թե ուղեղն իր մթար»։ Շիրազի կողմնորոշումն այս դեպքում արժեքավոր է իբրև զգացմունքային շատ թանկ հատկանիշների պահպանման պահանջ։

Շիրազը տարերքով բնության հավերժական արժեկշիռների բանաստեղծ էր. «Ես բանաստեղծ եմ՝ հավերժի որդին, Երկինքը մայրս է, երկիրը՝ հայրս...»։ Այսուհանդերձ, հավերժության հետ բացած զրույցում միշտ էլ խոսում է իր ժամանակի անունից ու ներշնչվում նրանից։ Բայց ժամանակի անունից յուրաքանչյուր բանաստեղծ յուրովի է խոսում։ Զաբենցը 20-ական թթ. սկզբներին իրեն համարում էր տրիբուն բանաստեղծ, իր պոեզիան՝ զուռնայի ու շեփորի զրնգուն երգ։ Նրա կողքին Մահարին իր երգի խորհրդանշանը համարում էր սրինգը։ Սևակը քաղաքացիական բաց նկարագրի տեր բանաստեղծ էր և իր երգի բնույթով՝ հան-

տոր պատգամախոս։ Շիրազը միշտ էլ նախընտրել է մեղմ քնարականության խորհրդանիշը՝ սրինգը («Հիմա սրինգ եմ քաղաքի շրթին»)։ Եվ դա սկսած 30-ական թթ., երբ պոեզիայի բնույթի հարցը (սրի՞նգ, թե՞ շեփոր) անընդմեջ բանավեճերի նյութ էր։ Շիրազը համատեղում է իր ահեղ դարն ու հոգու մեղմությունը, որը միաժամանակ բանավեճ է իր համար աննախընտրելի սկզբունքների դեմ («Իմ նախորդներին»).

Ինչ որ երգեցիք պղնձյա փողով,
Ես զմրուխտ սարից սրնգերգեցի,
Դուք քնքշությունը թաքցրիք դողով,
Ես լացի վիշտը սիրուց տանջվածի։
Դուք շեփորում եք տրակտորը դեռ,
Ես սիրտն եմ կարդում տրակտորիստի,
Ձեր երգը՝ պողպատ, իմը՝ սիրտ ու սեր,
Ու... մի՞թե սրտին ժանգը կնստի...
Ձեր երգը երկաթ, բայց սիրտն է անվերջ
Ջարթնեցընելու մարդը մարդու մեջ։

Եվ ապա՝ հաստատում սեփական սկզբունքները. «Բայց չէ, քանի կամ՝ չեք էլ կռահի՝ Որ երգս ձեր խիղճն արթուն կպահի,— Ես դարի սիրտն եմ, Ես շեփորը չեմ...»։

Երբեմն խիստ անհատականացված քնարական ինքնարտահայտումների մեջ Շիրազը հյուսում է ինքնադիմանկարային մի կերպար, որը և ամբողջացնում է նրա բանաստեղծական նկարագիրը։ Այդ բնույթի գործերում նա երևում է սեփական երգի ճանապարհը բացելու և ինքնությունը հաստատելու համառ մաքառման մեջ («Թագադրում»)։ Նա և՛ պայքարել է, և՛ ծանր մեղադրանքներ կրել, բայց միշտ էլ եղել է իր նպատակի ուխտավոր ջինվորը՝ սեփական տառապանքի միջով հասնելով ճանաչման. «Ինձ հանեց կյանքի հատակից իմ աղքն իր ուսերին, ահա, Բարձրացա երգիս սանդուխով ու ոչ թե ինձ բարձրացրին...»։ Այս «Հըպարտ տխրություն» անվանյալ բանաստեղծությանը գալիս է լրացնելու համանման մեկ այլ գործ՝ վերնագրված «Խղճիս Հպարտությունը».

Այս անաստված դարում էլ աստվածային մնացիր,
Հազար նախրի ճամփեղրին սմբակահար աղբի պես,
Քեզ պղտորել ցանկացող հազար տիղմի հաղթեցիր՝
Չշեղվեցիր դու քեզնից և նվիրվեց աղգդ քեզ...

Շիրազը իր ինքնաբնութագրումների մեջ երևում է միայնակ պոետի նկարագրով։ Իր Հպարտ մենության մեջ նա իրեն համարում է լքյալի

սատար, ընկածի տեր, որբի հայր: Փաստորեն ինքնազոհաբերման, ողջակեզ-զոհի կերպարն է, որ բնութագրում է նաև նրան.

Ես լքյալին փրկեցի, բայց ինձ ոչ ոք չփրկեց,
Ճամփա եղա ամենքին, միշտ գոցեցին իմ ճամփան,
Անհույսին հույս հերկեցի՝ իմս ոչ ոք չհերկեց՝
Բախտս մնաց միշտ խոպան:

Ես հազար լուծ քաշեցի, իմս ոչ ոք չքաշեց,
Ես մայր եղա ամենքին, ամենքի մեջ որբացա,
Հայոց վիշտն էլ իմ հույսը աշխարհով մեկ մշուշեց՝
Ես դեռ ջահել՝ ծերացա:

Տող առ տող Շիրազը բնութագրում է թե ո՞վ է բանաստեղծը, ո՞րն է նրա գործը, ի՞նչ հարաբերության մեջ են նա ու ժամանակը, ո՞րն է բանաստեղծի անմահության գրավականը: Այս առումով հատկանշական է «Բանաստեղծը ծնվում է...» սկսվածքով ընթացք առնող երկտողերի շարքը. «Բանաստեղծը լեռ է ոգեբարձունքի, Ջոր ավազան՝ արցունքի»... Այնուհետև՝ բանաստեղծի համար հին ու նոր չկա, նա պիտի իր դարից բարձր լինի, բանաստեղծը միայն մեծն է, միջակությունն ու գրամոլները անելիք չունեն այդ գործում՝ «Լոկ մեծի մեջ միշտ մի հավերժ Հիսուս կա»: Այս զգացողությունն է, ահա, որ բարձրացնում է բանաստեղծին և նրա առաքելությունը դարձնում անփոխարինելի. «Բանաստեղծը երկրի արքան է միակ՝ թեկուզ անթագ, անբանակ: Բանաստեղծը՝ մշտավառ մոմն ազգային, կերոնն՝ համամարդկային»:

Շիրազը մի ներքին անդավաճան ուժի զգացողություն ուներ, որը կապվում է ժողովրդական կյանքի ճանաչողության ու ժողովրդի հետ լինելու գաղափարին: Չարենցի ոճով նա պատգամում էր. «Թե ուզում ես անմահ մնալ՝ ժողովրդիդ սիրտը դարձիր» («Պատասխան մի բանաստեղծի»):

Քերթողական արվեստի ծրագիր առկա է նաև Հ. Սահյանի ստեղծագործության մեջ: Եսենինի նման Սահյանը ևս իր մարդկային գոյության գրանցումը տեսնում է իր ստեղծագործության մեջ. «Բայց երգիս մեջ փնտրեք միայն, Ես ուրիշ տեղ չկամ»:

«Բարձունքի վրա» գրքում ղեռեղված է «Երգ երգի մասին» վերնագրով մի շարք: Շարքի «Ես ի՞նչ եմ ուզում» բանաստեղծության մեջ Հ. Սահյանը խոսք է բացում մոտիկ անցյալի ծանր ժամանակներից ու դժվարություններից, գտնելով, որ անհրաժեշտ է անողոքաբար ջարդել ու փշրել «բոլոր հանգավոր ճառերը»: Միաժամանակ՝ «Իբրև ընթերցող

և իրբև գրող», նա ցանկանում է՝ «Մի այնպիսի գրոհ, Որ իդեական երգի անվան տակ Հանգավոր ճառը ճամփա չգտնի, Որ քնարական երգի անվան տակ Տխուր նվոցը ժուռնալ չմտնի... Որ և անտառը խշխշա երգում, Եվ գործարանը բարձր շառաչի, Եվ մարդը, մարդը, մարդն ինչպես կյանքում Միծաղելու հետ նաև հառաչի»: Այս պահանջի մեջ տեղ ունի նաև սեփական երգի օրենքների և երգը կենդանի կյանքի ուղեկից դարձնելու իրավունքի հաստատումը:

Փորձություններում հոգեպես ամուր լինելու համար Սահյանը իր առջև դնում է ստեղծագործական լուրջ խնդիրներ, հիմնավոր պահանջներ առաջադրում ինքն իրեն. «Մի ապավինիր դու հիացմունքին: Փայլատակում է նա հանկարծ... ու վերջ: Եթե ուզում ես հասնել բարձունքին, Ներշնչանք գտիր աշխատանքի մեջ» («Վերջերգ»):

Իսկ ի՞նչ է այն գործը, որին նվիրվում է բանաստեղծը: Այս հարցին Սահյանը ևս իր պատասխանն ունի. «Բանաստեղծությունն—այդ սրբագործված, Ինձանից պոկված իմ էությունն է... Այդ իմ մեջ փրկված ազնիվն ու բարին, Իմ լացով կնքված անմեղությունն է...» («Բանաստեղծություն»):

Սահյանը ևս, որպես ստեղծագործող, իրեն տեսնում է հավերժական ժամանակների շրջապտույտում: Ամուր ու հիմնավոր են նրա արմատները: Միաժամանակ՝ հավիտենության հետ առնչությունն է, որ բանաստեղծին ձերբազատում է առօրեական նեղ ու անձուկ տարածությունից և մղում տիեզերական հաղորդակցության մեջ որոնելու իր պատկանելությունը.

Ոտքիս տակ մի մեծ սար է սարսռում,
Եվ գլխիս վերև երկինք է մի մեծ...
Տիեզերքն իմ մեջ իրեն է փնտրում
Եվ գրնգում է տիեզերքն իմ մեջ:
Տիեզերքի հետ խառնվել այսպես,—
Իրար խառնելով դարերն ու տարին,
Տիեզերքով մեկ հաստատում եմ ես
Հավիտենությունն ակնթարթային:

Հավերժականը, որի գոյության հիմնական գրավականը բնությունն է, իրենով պայմանավորում է նաև բանաստեղծության ձևն ու ոգին, կըշռույթն ու շարժումը: Այստեղից էլ ծայր է առնում ինքնաբացահայտումը, որը յուրովի արձագանքում է հանուն և ընդդեմ ռևալիզմի նախահիմքերի ծավալված ասուլիսին: Հավերժության կողքին հավերժականի իրավունքով ապրում է նաև դասական ժառանգությունը, բանահյուսությունը: Սահյանը այդ շրջագծի մեջ չէր կարող չանդրադառնալ նաև իր գործի

հոգևոր հիմքերին։ Խորապես գնահատելով նախնիների վաստակը՝ նա նաև խոսում է իր ժամանակի ու շարունակվող կյանքի անունից և միայն այդ ձևով ձեռք բերում երգելու իրավունք. «Երբ կարդում եմ երգիչներին դասական, Թվում է, թե էլ աշխարհում՝ կուսական խոսք չի մնում ասելու... Բայց, երբ թողած նրանց գրքերը ոսկի, Կյանքի կանաչ լեռնահովիտն եմ մտնում, Նոր խոհերի, ձյուների տակ նոր խոսքի Ջնծաղիկներ եմ գտնում» («Երբ մտնում եմ...»)։

Բազմաթիվ բանաստեղծություններում Սահյանը մի առանձնահատուկ հետևողականությամբ է շարադրել պարզ ու անպաճուճ երգի ըմբռնման իր տեսությունը, որի նախադրյալները, բնականաբար, առնչվում են նրա պատկերացրած հավերժականի հիմքերին («Ես ուրիշ տեղ չկամ»).

Իմ երգի մեջ չփնտրեք դուք
Զարդեր ոչ մի անգամ,
Նա էլ ինձ պես պարզ ու անշուք,
Նախնական է անգամ։
Երգիս տունը տատիս տան պես
Հայկական է ու հին,
Ու կապված է սիրտս շան պես
Նրա ամեն քարին։

Այնուհետև, դիմելով հավերժորեն նույն ճանապարհով իրենց չվերթը կրկնող թռչուններին, նա այսպիսի շատ դիպուկ անդրադարձ է անում. «Նոր է ձեր կանչն աստանդական, Աստանդական երգը, Նոր է նաև ըստ էության Ձեր երկնային երթը։ Բայց ինչպե՞ս է, որ ոչ քամին Եվ ոչ էլ անձրևը Ձախախտեցին ձեր երամի Հին-դասական ձևը» («Ախ, երկնքի չվող հավքեր»)։ Երգի պարզ ու նախնական հիմքերը հաստատելու համար բանաստեղծը մշտապես վկայակոչում է բնության երևույթները և միայն այդ համեմատությամբ հանդգնում առանց քաշվելու ասել. «Մրտերիմ շունչն իմ երգի՝ Մորս ծոցից եմ բերել, Անշուք շինվածքը՝ մեր հին Տուն-ամրոցից եմ բերել։ ...Ճշմարտությունը՝ հողից։ Իսկ խորհուրդները խռով՝ Տառապանքից իմ փորձված Եվ իմ փորձից եմ բերել» («Մտերիմ շունչն իմ երգի...»)։ Իսկ «Սարահովիտը» դառնում է մշտապես առկա նյութական կատարելություն, որին ուղղված են ոգեղեն ինքնագոյացումները. «Իմ հեռավոր-հեռու Սարահովիտ, Երգս բույրն ունենար սևահողիդ»։ Ընդհանրապես, բնության ու բանաստեղծության փոխհարաբերությունը առանձնակի տեղ ունի Սահյանի բանաըվեստի օրենսգրքում։ Այդ փոխհարաբերության մեջ կարևոր է բնության ու բանաստեղծության հոգեհարազատությունը։ Նյութական և հոգևոր աշխարհների սահմանագիծը լիարժեք ներդաշնակության պահին համընկնում են և

դառնում հիմք ու շարունակություն: Բնության ու մարդու միասնությունը բանաստեղծական այդ ելակետով դառնում է ինքնին առկա փաստ («Քարափի վրա»):

«Դու փոխ ես տվել» բանաստեղծության մեջ բնությունը մարդու կերպարանք առած ճանաչում է ինքն իրեն ու «փորձում մարդանալ»: «Ով մայր բնություն, խելոք ու խոհեմ, Դու ամենահին և ամենանոր Ամենապեմ, Դու փոխ ես տվել իմ այս ձեռքերը...», այնուհետև՝ ոտքերը, աչքերը, ականջները, շրթունքները, սիրտը և ապա՝ «Ով մայր բնություն իմաստուն ու վեհ, Դու այդ բոլորը ինձ փոխ ես տվել, Որ զգաս, տեսնես, Շոշափես, լսես, Պատճառաբանես քո անցուդարձը, Որ մարդուն հասնես, Հասնես, մարդանաս»:

Բնությունը Սահյանի բանաստեղծական մտածողության չափ ու կշեռքն է իր բոլոր երևույթներով ու տարրերով. հուվը, քամին, ծառը, ջուրը, տարվա եղանակները՝ իրենց ինքնակրկնությամբ: Լիապես ճանաչելով բնության կյանքը, այնուամենայնիվ, նա չի դառնում պատճենահանող, այլ նրա օրենքների իմացությամբ բնության մեջ իր հոգեկան ապրումների համարժեքն է որոնում: Հոգեկան աշխարհի ու մայր բնության ներքին օրինաչափությունների հայտնաբերման պահն է, որ իմաստ է տալիս պոեզիային: «Ո՞վ է ասում բառն է» բանաստեղծության մեջ կան այսպիսի տողեր. «Ինչ էլ երգի տողը, Հոգուս մատը խառն է, Մինչև անգամ ծառն էլ հոգուս մի պատառն է»:

Հայ պոեզիայում Սահյանը մի նոր հնչեղություն տվեց բնաշխարհիկ քնարերգությանը: Դրա ատաղձը հայրենի բնությունն է՝ աշխարհագրական որոշակի տեղանքով, առանձնահատուկ բույրերով ու գույներով: Սեփական բնաշխարհը խորապես ճանաչելու և զգալու կարողությունը հեղինակին բերում է այդ աշխարհի տերը լինելու գիտակցության. «Այս իմ աշխարհն է, և ես եմ նրա Քարերից բուսած բանաստեղծ որդին» («Այստեղ սարեր կան»), որից և սերել է նրա բանաստեղծական աշխարհը՝ ոտքի տակի հողից «արվեստ քամելով»:

Անընդմեջ շարժվող, փոփոխվող բնությունն ու ժամանակը հավիտենության շունչ ունեն իրենց մեջ: Այդ ամենը չզգալու դեպքում բանաստեղծը կարող է ընկնել հին ու բարացած պատկերացումների մեջ: Իսկ բանաստեղծի զգացած ու պատկերած շարժումը չըմբռնելու դեպքում՝ հնադավանության ու քարացածության մեջ կարող է մեղադրվել հեղինակը: Մամուլում հեղինակի դեմ ուղղված այսպիսի արձագանքներ գրեթե չկան: Այդ զգացողությունն ավելի շատ թաքնված է հեղինակի հոգում, որը՝ փշե պսակը գլխին դրած, բացատրության է գնում շրջապատի հետ, այն շրջապատի, որը ոտքի տակի հողը պարծրել է ճահիճ, խուզել թըռիչքի պատրաստ թևերը: «Ախ, ինձ ծլել չթողիր» գործում դառը վըր-

դովմունքով խոսվում է այն հնարավորությունների մասին, որ կարող էր նպաստել ինքնադրսևորմանը, որը, սակայն, այդպես էլ չընձեռվեց.

Ախ, ինձ ծլել չթողիր,
Էլ ուր մնաց կանաչել,
Ծանոթանալ չթողիր
Էլ ուր մնաց ճանաչել։
Սովորեցի չգործած
Մեղքիս համար մեղանչել,
Իմ տվածով գոհանալ
Վարձիս համար ամաչել։
Ինձ հառաչել չթողիր,
Էլ ուր մնաց շառաչել։

Շրջապատի պարտադրած ապրելու նեղ ու փոքր տարածությանը գալիս է ավելանալու այդ նույն շրջապատի կշտամբանքը, հեգնանքը, չմահավանությունը։ Ահա այսպիսի լուռ կամ բացահայտ դժգոհությունների դեմ են ուղղված «Իմ երգածը սար է», «Քո այդ փոքրիկ հնարով», «Աստմ են իմ երգերում նորություն չկա», «Երգ իմ, նման ես քո ստեղծողին» բանաստեղծությունները։ Մշտական կշտամբանքների ու գրական վեճերի մեջ երգի ինքնուրույն աշխարհն ստեղծելը դեռևս քիչ է, այն պետք է և մաքառելով պաշտպանել կարողանալ։ Սա յուրաքանչյուր ստեղծագործողի ճակատագիրն է՝ վիճակված նաև Սահյանին։ «Եվ արժե՞ր արդյոք» բանաստեղծության մեջ նա մի տեսակ անհուսության ցավով է նայում այն ամենին, ինչի համար դրել է կյանքը. «Պարզ ու նախնական Մի ճշմարտություն կրկնելու համար, Մի բուռ ինքնություն գըտնելու համար Արժե՞ր, որ այդքան, այդքան փրփրեիր»։ Բանաստեղծի հոգում նորից բարձրանում է հպարտության ալիքը. «Երգիս տողերը զուգաճորդներն են Իմ երակների, Որոնց մեջ դարիս ու սրտիս կարմիր Արյունն է եռում։ ...Իմ երգերի մեջ խոսքերն եմ հյուսում, ես ճշմարտության... ես ճշմարտության գինվորն եմ անկեղծ»։

Իր բանաստեղծություններում Սահյանը խոսում է նաև գրելու դժվարին աշխատանքի մասին, թե ինչպես է ծնվում տողը, պատկերը, ինչպես է հղացումը մարմին առնում։ Հոդվածներից մեկում խոստովանում է, որ սիրում է տողի «ինքնեկությունը»։ Դրան հասնելու համար, նախ, անհրաժեշտ է շարժման մեջ դնել բառերի հոսքը, որը ոչ միայն բառերի հոսք է, այլև՝ խոհերի ու ապրումների։ Ներշնչանքի պահին հազար ու մի տպավորություններից բռնկված առաջին տող ու պատկեր և ապա՝ տառապագին ժամեր դրանցով սկիզբ առած հոգևոր կուտակումների հոսքը

կարգավորելու, ամբողջացնելու համար. «Առաջին տողը, ինչպես ասում են, աստված է տալիս: Հետո երկունքի ցավերն են գալիս: Հետո աստծուն քո մեջ կրկնելու պահերն են գալիս»:

Սահյանը բնույթով մեղմ ու խաղաղ քնարերգակ է, միաժամանակ նրա ինքնաբնութագրումներում գտնում ենք հետաքրքիր համեմատություններ, որոնք ամբողջացնում են նրա դիմապատկերը. մեկ՝ «Կա տերյանական մի ելևէջ, որ քեզ չի լքում այսքան տարի...», մեկ՝ «Դու ոչ Սայաթ-Նովա, Ոչ էլ Քուչակ էիր... Խոր ծովերի կողքին Մի պարզ լճակ էիր»: Իրեն ճանաչելով հանդերձ՝ Սահյանը բնավ չի բացարձակացնում, այսպես ասած, իր բանաստեղծական ոճը, որքանով հոգու երգը անսպառ է ձևերով: Եվ հետաքրքիր է, մի կողմից զգալով իր շուրջը կատարվող որոնումների արդյունավետությունը (Պ. Սևակ), մյուս կողմից հեռվից հեռու ձայնակցելով դեռևս 20-ական թթ. սկզբներին Չարենցի և մյուսների ծայրահեղացրած շեփո՞ր, թե՞ սրինգ ըմբռնումներին, Սահյանը այսպիսի մոտեցում է առաջարկում. «Մեզ հավասարապես հարկավոր են հիմա մեծարենցյան սրինգ եվ չարենցյան շեփոր» («Բանաստեղծներ նորիկ»):

Երագրային բանաստեղծություններով հարուստ է նաև Գ. Էմինի ստեղծագործությունը: Լինելով հնացած պատկերացումների դեմ ծավալված գրապայքարի առանդուն մասնակիցներից, նա, բնականաբար, պետք է ծրագրային ուղղվածություն հաղորդեր նաև իր բանաստեղծություններին: Այլևայլ գործերի հետ մեկտեղ այս տեսակետից առանձնանում են «Այս տարիքում» (1968) գրքի «Բանաստեղծի բախտը» շարքի գործերը, որոնք խորհրդածություններ են պոեզիայի արդիականության մասին: «Վլադիմիր Մայակովսկուն» բանաստեղծության մեջ, խոսքն անմիջականորեն ուղղելով նրան, գրում է. «Չլիներ քո երգը՝ Ի՞նչ ուզում ես ասա, Դժվա՞ր էր մեզ համար երգելը. Եթե մեր մի քայլը տասի՛ է հավասար՝ Ի՞նչը քո քայլերի հետքերն են: ...Ուսուցիչ ընտրել քեզ՝ Ասել է, թե ընտրել գալի՛քը, Իսկ գալիքն ա՛յն է, ինչ ուզում է նոր խոսքեր, Գալիքը՝ նոր երգի կարի՛քն է»: Նույն այս խոհերն են արծարծված «Եղիշե Չարենցին» բանաստեղծության մեջ. «Եվ քո ճամփո՛վ է ընթանում դժվար Նոր երգիչների բանակը նորից»: Արդիական բանաստեղծությունը ինքնաբերաբար ձևավորում է իր տեսական նախադրյալները: Էմինը, պայքարի ալաքն ուղղելով աշուղության դեմ, առաջ է քաշում դարին համահնչուն պոեզիա ստեղծելու պահանջը և 60-ական թթ. սկզբներին արդեն արձագանքում է բանաստեղծական այն համանվագայնությանը, որը լայն քննարկման հարց դարձավ հետագա տարիներին («Շռայլ եղիր»).

Բայց չլինես, պոե՛տ, բախտախնդիր,
Ինչպես աշուղն այս խե՛ղճ, գյուղից եկած,
Որ, ստացած ձիրքի սերմը ընտիր
Եվ մտած մեր երկրի հերկը ներկա,
Ցանե՞ւմ է իր սերմը... հոսող ջրում,
Կամ՝ ուրիշի ձեռքով ցանված հերկում.
Եվ, սիմֆոնիկ դարի այս հողմերում,
Նույն միալար սազի ե՞րգն է երգում։

Ընդունված կարգ ու կանոնից, ավելի ճիշտ՝ քարացածությունից պոեզիան ազատագրելու ջանք է նաև «2×2=5» բանաստեղծությունը։ Էմինը կրկնում է նախկինում օգտագործված այս «սխալ» բազմապատկումը[1], որպեսզի իր հերթին ասի.

Եթե սերտում ես միշտ դա՛սը նույն,
Հե՞շտ է, կարծում ես, կասկածե՛լ,
Ինչ կասկածել՝
տեսնե՛լ աչքով,
Ամեն քայլի՛, ամեն բանո՛ւմ,
Որ այդ «երկու անգամ երկու»-ն,
Ո՛չ թե չո՛րս,
Այլ... հի՛նգ է անում։

Սա արվեստի օրենքն է, որը «նաև բացառությամբ է ամրանում»։

Բանաստեղծության շնչառությունը դարին համընթաց դարձնելիս կարևորություն է ստանում պոեզիայի քաղաքացիականության և բանաստեղծի քաղաքացիական նկարագրի հարցը։ Հարցը վերստին հարց է ծնում. ինչո՞ւմ է բանաստեղծի ու բանաստեղծության դերը ժամանակակից կյանքում, դարի շարժման մեջ։ Ասպետի պես են հնչում էմինի հայտնի տողերը. «Երգը զինքի պես զգո՛ւյշ գործածիր, երբ խա՛ռն է դարը. Նույն արճճից են ձուլում, իմացի՛ր, գնդա՛կն ու... տա՛ռը»։ Որոշակի շեշտադրումով արծարծվում է խոսքի օգտակարության հարցը։ Բայց ոչ այն օգտակարության, որը 20-ական թթ. առաջին կեսին, ագիտացիոն նպատակներից ելնելով, գեղարվեստական խոսքին պարտադրում էր օգտապաշտական պահանջներ։ XX դարակեսերին գնալով բարդացող ու դժվարացող մարդկային-հասարակական հարաբերությունները է՛լ ավելի են ուժեղացնում ժամանակի հետ շփվող բանաստեղծի ներգործուն

[1] Վադիմ Շերշենևիչը 1920 թ. հրատարակած իր գրքույկը վերնագրել է այսպես՝ «2×2=5». Листы имажиниста».

խոսքի կարիքը։ «Դու կարող ես, ե՛րգ իմ, այսօր Հենց գնալ մարտի, Ջինվորի պես կարող ես դու Ընկնել գնդակից» («Ե՛րգ իմ»)։ Բանաստեղծ մարտիկի կերպարը էմինի համար ևս այն անհրաժեշտ խորհրդանիշն է, որը հոգեմիջնորդ է դառնում դարի ու մարդու միջև («Լուսյոնը ոսկի է»)։ «Անողո՛ք է քո օրենքը, Պառնա՛ս («Երբեմն...») ձայնում է էմինը, որովհետև, երբ ուզում ես կտրվել ժամանակից, մենանալ ու գրել, ակամա հարց է առաջանում՝ ի՞նչ գրել և ո՞ւմ ուղղել խոսքը։ Էմինը սրանով ուզում է ասել, որ մի՞թե քիչ են այն երգերը, որոնք, գեղեցիկ լինելով հանդերձ, ասելիք ու անելիք չունեն, քանի որ ըստ էության չեն խոսում ժամանակի անունից և ուղղված չեն ժամանակակիցին։ Բանաստեղծը իր երգը հասցեագրում է ոչ միայն ժամանակի, այլև՝ ապագայի մարդուն. «Ես գիտեմ իմ գործը իսկական, Պոետը՝ գալիքի դեսպա՛նն է, Թղթակի՛ցը նրա սեփական Եվ նրա խղճմտանքն ու ձա՛յնը»։ Միաժամանակ էմինը լավ է գիտակցում, որ արվեստագետի ցասումը նման է ծովի ալեբախությանը. «Արվեստի նման դո՛ւ էլ ես անուժ, Հանդարտվի՛ր, ծովի՛կ, Ջո՛ւր ես գաղափում» («Ծով, դու իմ...»)։ Գիտակցելով արվեստի հզոր ուժը՝ էմինը սրում է նրա անմիջական գործնականությունը, որը, սակայն, մնում է որպես արձակած ճիչ։ Այսքանից հետո, կարծեք թե, վիրավորվում է գրողի քաղաքացիական արժանապատվությունը, քանի որ ատոմային ղենքի դեմ, դարի բազմատեսակ ոճրագործությունների դեմ բանաստեղծության արձակած ճիչը մնում է սոսկ ինչ-որ բան վերափոխելու բարի ցանկություն։ Ուստի՝ «Ցանկացած օրն Առանց պատճառ էլ ինձ կախեն, Ջե՛մ վիճի ու արդարանա. Իսկ տե՛ղն է՝ Վաղո՛ւց պիտի ինձ կախեին.— Երբ Այս քանի՛ դար է արդեն Թեև լավ գիրք՝ ինչքա՛ն ասես, Բայց... դեռ մարդ կա հացի կարոտ. Դեռ խոշտանգում են անմեղին... Դեռ, հանգցրած ջահը պայծառ, Փառքը տալիս են մարխերին... Իսկ ես... գրո՛ւմ եմ արխեյին»...

Բանաստեղծի ու ժամանակի բարդ ու դժվարին հարաբերության ոլորտներում էմինը ևս խոսք է բացում գրական միջավայրի ու բանաստեղծի կյանքի մասին։ Մի կողմում տաղանդն է, մյուսում՝ ապաշնորհությունը, մի կողմում՝ խիղախող ոգիներն են, մյուսում՝ թռիչքը կասեցնող գորշությունները։ Ճշմարիտ արվեստագետը ցույց է տալիս «դարի ժամը», իսկ օրվա ձայնախոսը, որն ավելի ճարպիկ է ու արագաշարժ, ցույց է տալիս «րոպեն դարի» («Ժամացույցի առաջ»)։ Չարենցյան հայեցակետից էմինը ևս գրողի և գորշ միջավայրի հարաբերությունը տեսնում է ստեղծագործող մտքի դժվարին վերելքի և նրա անկումը տենչացող բախտախնդիրների ամբոխի հակադրության մեջ. «Լեռ բարձրանալիս՝ նստել եմ քարին հանգստանալու... Ասում են՝ «Մեռա՛վ, էլ չի՛ բարձրա-

նա...»: Հիմարնե՞ր, Դադար չի առնում միայն Լեռան գագաթից... գլորվող քա՞րը»:

Այստեղից արդեն շարունակվում է գրական աշխատանքի մասին խոհը: Էմինը ևս ինքնուրույն ոճի ու նկարագրի խիստ պահանջներ է դրնում իր առև.

Թե սուտ է տողն ու անառակ՝
Ծալի՛ր նրա մեջքը բարակ,
Թե ստում է հնչուն հանգը՝
Ջարդի՛ր նրա դատարկ գանգը.
Եղիր թեկուզ անտեր, անտուն,
Բայց ինքնիշխա՛ն՝ երգ գրելիս.
Մուրա թեկուզ... ողորմություն,
Բայց մի՛ լինի... ողորմելի:

Էմինը իր խառնվածքով առօրյա կյանքի արծարծոմների հակված բանաստեղծ է, ուստի՝ բնական է, որ նա ևս պետք է կողմնակից լինի կյանքի թարմ ու անմիջական հոսանքին գրականության մեջ («Պատուհանիս տակ...», «Մանածագործարանում»): Բնական է, որ պիտի առաջանար բնությանը ձայնակցելու այնպիսի ցանկություն, երբ բանաստեղծական խոսքը ձուլվում է բնության կենդանի շնչին («Ես ուզում եմ...).

Ես ուզում եմ խոսքեր գրել
անձրևի երաժշտության համար.
Հանգավորե՞լ եմ ուզում աշնան քամին.
Ուզում եմ նվագել այն ե՛րգը,
Որ խշշում են աշնան ծառերը
Եվ... բերանացի՞ անել ջրի կարկաչը:

Այս տարիներին քաղաքացիական հստակ շեշտադրություն ունեցող քնարերգության իր վաղեմի սկզբունքներն է շարունակում Ն. Զարյանը: Ուշագրավ են նույն ժամանակներում գրած և իրար լրացնող նրա երկու բանաստեղծությունը՝ «Խոհ արվեստի մասին» և «Քնարականներին»: Ինչպես տարիներ առաջ, հիմա ևս, արդարացիորեն պայքարելով ջրիկ քնարերգության ու քաղաքացիական ջիղ չունեցող պոեզիայի դեմ, ժրտելով ասելիք չունեցող բոլոր նրանց, ովքեր «ծլվլում են» ծառերի վրա «թռչունների պես անհոգ ոստոստուն», նա վերստին թելադրում է հասարակական շունչ ունեցող բանաստեղծության անհրաժեշտությունը. «Օ՜, հեշտ է ներբողել բուրմունքը շուշանի, կամ լավ նկարագրել վերջալույսի

վառ գույնը»,— խորհում է նա արվեստի մասին՝ հասցնելով այսպիսի ավարտի.

Իսկ իսկական արվեստը բարդ և անսովոր է.
Նկարագրիր մարդու բազմակնճիռ հոգին,
Գտի՛ր, ի՞նչ է խորհում այս հոգնաբեկ զինվորը,
Հայացքը լուռ հառած մարող արեգակին։

Այս տարիների բանաստեղծություններում, որոնք ի մի են բերված «Սպասում եմ քեզ» գրքում (1968), Զարյանը հետադարձ հայացքով բազմիցս անդրադառնում է ստեղծագործող անհատի բախտին։ Մենակության ու անհուսության մի տեսակ ընկճված տրամադրություն է ղգացվում գրական ճանապարհը շաշ ու շառաչով անցած բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ.

Ախ, բարեկամնե՛ր, դուք ինձ կներեք,
Որ դարձել եմ ես այսքան թախծալից։
Կոտրված եմ ես, դեղնած մի տերև,
Եվ շուտով, շուտով կպոկվեմ ծառից։
Ես խոր սիրեցի աշխարհն ու մարդկանց,
Եվ ինձ մերժեցին աշխարհն ու մարդիկ,
Գնում եմ՝ ճամփիս փշերով խայթված,
Սակայն իմ սիրով հավետ երջանիկ։

Հիշողությունը բերում և պատմականնսագրական փաստի հավաստիությամբ ժամանակի ու ժամանակակիցների առջև է կանգնեցնում անուններ, որոնց հետ նա անցել էր իր գրական ճանապարհը, անուններ, որոնց կյանքը ընդհատվել է դժվարին տարիների, անուններ, որոնք պարտադրանքով դուրս են մնացել գրականության պատմության հետագա ընթացքից և հիմա՝ հասարակական կյանքի ճշմարտության հաղթանակով, վերստին բարձրանում են փառքի պատվանդանին կամ շարունակում իրենց ընդհատված ուղին։ «Զրույց մեռած բանաստեղծի հետ», «Ասք ի խորոց սրտի» գործերը, որոնցում թեև որևէ անուն չի տրվում, բայց հասկանալի է, որ խոսքը վերաբերում է Զարենցին։ Անցած ու նոր ժամանակների խաչուղիներում Զարյանը փորձում է ասել իր ճշմարտությունը և անցնել առաջ, հակառակ դեպքում հասարակական կարծիքի ուղեփակոցի գերանը այս դեպքում կիջներ նրա՛ ճանապարհին.

Ոչ ոք, որքան որ ես եմ վշտացած,
Նրա համար, որ դու կենդանի չես։

Ախ, բարեկամս, տեսնեիր նրանց,
Որ քեզ մատնել էին Հուդայի պես։
Ինչպես աստվածացնում են քեզ հիմա,
Փառաբանում անհագ և ձեռներեց։
...Քո մահը իմ կորուստն է դառնակեզ։
Ես ողբացել եմ քեզ հազար անգամ։
Հազա՜ր ափսոս, որ դու կենդանի չես,
Իմ ախոյան, վարպե՜տ և բարեկամ։

Հաջորդ բանաստեղծությունն ունի այսպիսի էական տողեր. «Ո, քո՜ղ գրեն, զուգվե՜ն թող քեղնով։ Հասկանալի է դա և՝ մարդկային։ Ճշմարտությունն իր երեսի Մի մասն սքողելով՝ Պահում է իբր հարկ Ապագային»։ Այս երկու գործերում էլ Զարյանը, երևի թե, առաջին անգամ ինչպես հարկն է, գնահատում է Զարենցի վաստակը. «Իսկ ժողովուրդը քեզ պաշտում է անբասիր, Հպարտանում է քո փառքի Արարատով, Նրա համար, որ դու Մեր նոր երգի ուղին բացիր...»։ Այս տրամադրությունների պատառիկներ առկա են գրքում զետեղված գործերից շատերում։ Եվ որպես հոգու պոռթկում հնչում են «Ինչո՞ւ» հարցում-բանաստեղծության դառը տողերը. «Ինչո՞ւ և ո՞ւմ համար ես բարբառում, Չեն հասկանում անգամ բարեկամներդ քեզ։ Այնքան մենա՜կ ես դու այս աշխարհում։ Այսքան մենակ ինչպե՞ս պիտի երգես»։ Նույն զգացողությունն է ելևէջում 1967-ին գրված և հետմահու տպագրված «Մի թանձր մառախուղ է ինձ պատել» տողով սկսվող բանաստեղծության մեջ, ուր նա խորհում է, թե ի՞նչ է արդյոք պատահել իրեն՝ ծերությո՞ւնն է վրա հասել, օրերից է ե՞տ մնացել, «Թե՞ դարն է, դարն է ծանրացել» վրան։ Հետևությունը ծանր է ու մռայլ։ «Երգելն իզուր է... երգս չի հասնում Ոչ հարազատիս, ոչ օտարին, Մենակ եմ ես, ինչպես անապատում Տխուր կանգնած կայծակնահար կաղնին» (ԴԹ, 1971, № 12)։

Նման տրամադրությունները նորություն չէին Զարյանի ստեղծագործության մեջ և գալիս էին 1950-ական թթ. կեսերից, երբ սկսեց վերակառուցվել երկրի ներքին կյանքը։ 1955-ին է վերաբերում նրա հայտնի «Ուխնյակը». «Ես մոլորվել եմ շատ անգամ, Դու ինձ ների՛ր, իմ ժողովո՛ւրդ, Խաբել են ինձ կանչերը սուտ, Ես մոլորվել եմ շատ անգամ...»։ 1959-ին գրած մի այլ բանաստեղծության մեջ նա արդեն ուներ այն տագնապը, որ գնալով ուժեղացավ հաջորդ տասնամյակում, բայց որը, ինչպես միշտ, փոխհատուցվում է նվիրումով ու պատասխանատվության հավաստիացումով. «Սառել ես ինձնից, իմ ժողովո՛ւրդ, էլ չեն դիպչում երգերս քո սրտին», այնուհետև՝ «Ես քո բախտի պահակն եմ անսասան, Ես միշտ քո տանն եմ, տաք լինի, թե ցուրտ»։ Պարտվածության զգացո-

ղությամբ մաքառելով իր գործի ու վաստակի արդար գնահատման համար, հոգևոր նոր տարածություններ նվաճելու հետ մեկտեղ՝ Զարյանը հասցնում է նաև կարդալ արվեստի պատգամախոսություններ։ Դա նախ՝ ձևամոլին ուղած բարի խորհուրդն է նույնանուն բանաստեղծության մեջ. «Իզուր ես ձևեր հնարում, Իզուր ես այդքան զարդարվել... Ոչ մի տեղ չունես գնալու» և ապա՝ սրտի ու մտքի միասնության հավաստումը. «Պոեզիան միտքն է՝ սրտով շիկացած, Պոեզիան սիրտն է՝ մտքով բյուրեղված, Այլ ոչ բառակույտ անմիտ և անսիրտ»։

Հավերժական գագաթների հետ հաղորդակցությունը հասցնում է հավերժության զտած օրենքների ըմբռնմանը, որով ապրում է բնությունը՝ ծովը, սարը, անտառը... Դա էլ իր հերթին ներքուստ կարգավորում է արվեստի օրենքը («Օրենք», «Կյանք ու երազ»)։ Միաժամանակ, արվեստի ճանապարհը չի ավարտվում ինչ-որ կայարանում, այն անընդմեջ ուղի է։ Այս մեկնակետից էլ Զարյանը իմաստավորում է Մայակովսկուց եկող ստեղծագործողի և հանքագործի ծանոթ զուգահեռը. «Դու աննահանջ, համառ, չարքաշ մի հանքագործ, Փորում ես արվեստի դժվարահարթ ուղին...» («Ինքներգություն»)։ Դրա կողքին, սակայն, իր տխուր ոստայնն է հյուսում չասվածի, չարածի տագնապը «Տխուր տրիոլետում».

Ինչ-որ մի բան եմ ուզում ասել աշխարհին,
Ինչ-որ իմաստ եմ փնտրում ես աշխարհի մեջ,
Մի կարևոր գաղտնիքից այրվող համբի պես
Ինչ-որ մի բան եմ ուզում ասել աշխարհին...

Այս տարիներին ծրագրային գործերով հանդես են գալիս ինչպես իրենց գրական ճանապարհի վերելքը հաղթահարող երիտասարդները, այնպես էլ ճանապարհն ավարտող ավագները։ Ծրագրային խոսքի անհրաժեշտությունը թելադրում էր ժամանակը և թելադրում էր շատ պարզ ու որոշակի առաջադրություններով։ Ժամանակի առջև իրենց հոգևոր աշխարհը բացող բանաստեղծները նախ պարտավոր էին հանդես գալ իրենց գրական որոշակի դավանանքով։

Մ. Մարգարյանը համամման բնույթի երգերում շատ լավ է ներկայացնում իր սերնդի անցած ճանապարհը և հասարակական մթնոլորտը։ Ընդհանրացման ուժ ունի նրա հայտնի «Իմ սերունդը».

Իմ սերունդն ամբողջ եղյամի մեջ է.
Նշանակում է ցրտեր են եղել.
Ծածկվել են ձյունով ժամանակից շուտ,

Բայց կրակն իրենց դեռ չեն անթեղել.
Նրանք պարզապես կարճ ժամանակում
Անցել են երկար, երկար ճանապարհ...

Իրոք, դժվարին ժամանակներ ապրած գրական սերնդի երգ է սա, որ Մարգարյանը հնչեցնում է ցավով ու հավատով: Այլ գործերում խոսում է նաև հոգու այն ազնվության մասին, որով, ի հեճուկս շատ շատերի ու ժամանակի, այդ սերունդը տանուլ չի տվել իր երգը, մնացել է ուղղախոս ու ուղղամիտ: Այս ամենը, գնահատվելով որպես հաղթահարված ճանապարհի հավատ, միաժամանակ ուղղվում է հետո փառքի հետևից աճապարողների դեմ. «Եթե դժվար ես անցել քո ուղին, Ուրեմն՝ ճամփադ ազնիվ է եղել... Հերոսությունը տարբեր ժամանակ Տարբեր ձևեր ու ընթացք է առնում»: Նույն զգացողությամբ նա բանաստեղծություններ է գրում բոլոր այն «սարքած» փառքերի դեմ, որոնց առաջմղիչ ուժը ոչ թե տաղանդն է, այլ՝ ճարպկությունը («Դու վեր ելնելիս ոտքի տակ տվիր սըրբությունները ամենավսեմ»): Ու, ընդհանրապես, երերացող չափանիշների ու գրական խախտվող հավասարակշռության մեջ Մարգարյանը ամեն կերպ փորձում է բարձր պահել իր սկզբունքների ազնվությունն ու հավատարմությունը:

Մարգարյանն արծարծում է նաև կյանքի ու արվեստի հարաբերության հարցը. «Նայում ես կյանքին, նայում ես երգին, Ու երգը կյանքից այնքան է աղքատ. Ամենահարուստ երգը պոետի Իր հոգու համար թարգմանիչ է վատ» («Առաջին բարեկամս»):

Նման բնույթի բանաստեղծություններ ունի նաև Հ. Հովհաննիսյանը («Բանաստեղծի ծնունդը», «Ասա ինձ, երգ», «Ձերմակ թուղթ», «Իմ բարի ֆեան», «Հայնեական»), որոնցում նա իրեն բնութագրում է որպես «սրտի բանաստեղծ», որի հատկանիշներն է համարում բացարձակ անկեղծությունն ու ձգտումների աննենրհակությունը: Գրական ընկած բարքերի հաջող ծաղրանկար է «Հայնեականը»՝ հյուսված չարենցյան էպիգրամների ոգով ու շնչով. «Ախ, այնքան սիրուն դրախտ է գրական այս բախչան...»,— սկսում է բանաստեղծը, դառնալով գորշության այն հաղթահանդեսներին, որոնք ճշմարիտ պոեզիայի հաշվին, բացվում են հայկական Պառնասում: Պառնաս, ուր «ընտանյոք են սլանում» և «բնակալում մշտապես», ուր «մեծություններն անթիվ են, Փոքրությունները— լիք, Տպածը, մանավանդ անտիպը, Հոյակապ են, շիք»:

Երագրային նմանատիպ բանաստեղծություններում Վ. Դավթյանը երևում է գրական երազանքներով, «մի զարմանալի պարզ ու տաք» երգի կարոտով, որը «անբառ է իբրև թախծություն ու իբրև հառաչ», որը «անհուն է, անմեկնելի ու աներգրական» («Նախերգ»):

«Ստեղծագործություն» բերթվածում Ս. Կապուտիկյանը խոսում է իր հոգևոր գաղտնիքներից, թե ինչպես անբռնելի ակնթարթներից ստեղծագործող անհատի էության մեջ ձև ու կերպարանք է առնում երգը։ Այդպիսին է նաև «Հին երգ՝ գրված այսօր» գործը՝ նվիրված սեփական հոգու հետ հաշտ տրոփող հին չափերի, հանգ ու վանկի արվեստի հարցերին։ «Ժողովրդի հետ» բանաստեղծության մեջ որոշակիորեն Կապուտիկյանը պաշտպանում է նաև թե՛ իր և թե՛ ընդհանրապես պոեզիայի զարգացման համար կարևոր այն նախապայմանը, որը գրողին կանգնեցնում է կյանքի պրոզայի առջև, հարկադրում դրանից քամել պոեզիայի նյութ, հարցեր, որոնց ժամանակին անդրադարձել են Զարենցը, Զարյանը, Սևակը, Էմինը և ուրիշներ։

Ի մի բերելով անցած ճանապարհի կորուստներն ու նվաճումները՝ այդ տարիների գրական կյանքի ամենագործուն մասնակիցներից Գ. Մահարին մեկ կարոտով վերհիշում է անցած ժամանակները, երբ ինքը Զարենցի ու Բակունցի հետ հարթում, կռում-կոփում էր գրական հունը («Մակագրություն գրքի վրա»), մեկ ծաղրում է սխեմատիզմի շրջանի մեռած քնարերգությունը. «Թղթե ծաղիկներ, թղթե լիրիկա՝ Գույները՝ հոգնած, ներհուն ու միևոր, Հույզեր և՛ մանր, և՛ անիրական...» («Մի գրքի վրա»), ապա խարազանում խոտանը և այլն և այլն։ Հավատարիմ գաղթի տարիներից հետը բերած, աքսորականի դժվարին փորձություններում ամրապնդած իր կենսասիրական դառնաթախիծ ժպիտին, նա իշտ զրնգուն տխրության հորդոր է կարդում նաև նոր սերնդի բանաստեղծներին. «Թե ունես անձնական վերք ու կսկիծ, Դու մի վախենա տըխուր երգից, Տխուր երգից ո՞վ է տուժել Նրանք կարող են անգամ բուժել»։

Մահարին եռանդուն պայքարով ճանապարհ էր հարթում ճշմարիտ պոեզիայի համար. «Ծանր է տեսնել, քեզ մորթում են, Քո անունից հոխորտում են» («Չափածոյին»)։ Հավատարիմ իր քնարերգության առաջին շրջանի սկզբունքներին՝ նա այս տարիներին ևս շարունակում է հյուսել դիմանկարային բանաստեղծություններ՝ ձոնված կրտսեր ու ավագ գրչակիցներին՝ «Մեռած պոետին» (Սուրեն Բարյանի հիշատակին), «Սոնետ մահվան ու անմահության» (Խահակյանի մահվան առթիվ), «Ակսելին»։

Մրագրային բանաստեղծություններն զգալի մասով բանաստեղծական արվեստի ու գրողի կոչման մի տեսակ չափածո մեկնություններ են, անկասկած, կարևոր՝ ժամանակի գրական տեղաշարժերի բնութագրության տեսակետից։

Ազատագրվելով սխեմատիզմի կապանքներից՝ պոեզիան ճանապարհ հարթեց դեպի գրականության հիմնական առարկան՝ մարդը: Մարդերգությունը իր բոլոր հնարավոր ձևերով դարձավ պոեզիայի գլխավոր ընպատակը: Հայտնաբերվեց ընդհանրապես մարդը՝ իր հզոր ու ստեղծագործ ուժով, հոգևոր հարստությամբ ու բարդությամբ, փառքի ու պատվի լուսապսակով, ապա՝ աստիճանաբար այդ մարդն ստացավ որոշակի պատմական դիմագծեր: Նա երևաց բազմակողմանի հարաբերությունների և հարուստ ներաշխարհի բոլոր նրբերանգներով, երևաց որպես ժամանակի հոգսերով ապրող անձնականություն, հասարակական անհատ, քաղաքացի, վերստին դարձավ հարազատ ժողովրդի պատմական ճակատագրի ու հայրենասիրական ոգու ժառանգորդ: Վերարծարծվեցին մարդու և հավերժական բնության ու աշխարհի փոխառնչությունները: Մարդը դեն նետեց հոգու վրայի ծանր խուփը և անկեղծորեն կրկին սկսեց խոսել սիրուց, կարոտից, հույսից ու հուսախաբությունից, համարձակ երկխոսության մեջ մտավ կյանքի ու ժամանակի, դարի ու դարերի պատմության հետ: Մարդը հզորացավ ու հոգու ամբողջ ձայնով սկսեց խոսել իր և աշխարհի մասին:

Պետականորեն այս ամենը հռչակվեց ու հավաստվեց XX համագումարի ընթացքով և համագումարի որոշումների հետագա կենսագործումով, որով վերականգնվեց պատմական արդարությունը: Այդ մթնոլորտում գրվեցին բանաստեղծություններ, որոնցից մի քանիսը ներկայացնում են պատմական այդ ժամանակաշրջանի բնորոշ հոգեբանությունը: Մահարին գրեց «Զարմանալի գարուն» բանաստեղծությունը (1956)՝ այսպիսի տողերով.

Այս գարունը բացվեց որպես գիրկ հարազատ,
Որպես հանդես, որպես շքերթ ու առավոտ,
Այս գարունը բացվեց արևներով հազար,
Նոր ընթացքի ու նոր կյանքի խոր ծարավով:

Սևակը՝ «օրացուցային ոտանավորի ուխտյալ թշնամին», գրիչը ձեռքն առավ խանդավառ ոգևորությամբ շնորհակալության խոսք ասելու վերադարձող արդարությանը («Շնորհակալություն, շնորհակալություն», ԳԹ, 1961, № 45):

Շնորհակալությո՜ւն՝ միշտ սպասելի,
բայց անակնկալ այս օրվա՛ համար,
Այն քառակուսի պատվանդանների անխոս բերանով,

Որոնք այսուհետ չպիտի՛ տնքան
Ջույգ սապոգների ծանրության ներքո։
...Շնորհակալությո՛ւն՝ և մեր հավատից,
Որ վիրավորվե՛ց, խոցվե՛ց տարիներ,
Բայց երբեք, երբեք չմեռա՛վ, ապրե՛ց
Եվ պիտի հավերժ մեզ ապրեցնի...

Իսկ Սահյանը, «Պատվանդանները թեթևացել են» բանաստեղծության մեջ, ձայնակցելով Սևակին, գրում էր.

Պատվանդանները թեթևացել են,
Թեթևացել է նաև մեր բեռը...
Սպառնալիքի ամպերն անցել են,
Անցել են ահի մթին ամպերը։
...Կասկածանքի սև ամպերն անցել են,
Եվ ինքներս մեզ էլ չենք թաքցնում
Սեփական հոգում, սեփական տանը,
Գտել ենք կրկին և տիրացել ենք
Մենք դժվար գտած և հեշտ կորցրած
Մեր ինքնությունը։

Մարդը և մարդկայինը փիլիսոփայական ու բարոյաբանական լուրջ խորհրդածությունների առարկա դարձան Շիրազի պոեզիայում։ Դեռևս «Բիբլիականում» Շիրազն արդեն հայտնաբերել էր իր ստեղծագործական մեկնակետին ինքնահատուկ մարդու կերպարը։ Դա հավերժական մարդն էր, որի ներաշխարհը շարունակվում է բացվել և ներքաշվել փիլիսոփայական նոր ընդումների ոլորտը։

Շիրազը աշխարհի ու մարդու արարչագործական գոյաբանությանն ու նրա երթի պատմական ճակատագրին հետամուտ լայն ընդգրկումների բանաստեղծ է։ Նրա ստեղծագործության մեջ որպես բնության գլուխգործոց, որպես բոլոր գարունները թագավորած բնության արքա կանգնում է մարդը և նրանով խտացվող մարդկությունը։ Միաժամանակ՝ մարդը և մարդկությունը ոչ միայն ժամանակների ծնունդ են ու խտացում, այլև՝ ժամանակների շարժուն իմաստավորող անսպառ ոգի։ Այս հանգամարտով Շիրազը խոսում է հավերժության հետ և մարդ աշխարհի հոգևոր նկարագիրը ձևավորող հավերժական խոհերի ու ապրումների հետ։

Շիրազի մարդերգությունն արծարծում է կյանքի ու մահվան առեղծվածը, մարդու կատարելագործման, չարի ու բարու, կյանքի իմաստի և ունայնության վաղնջական հարցադրումը, մարդկային արարչագործու-

թյունը: Իր արծարծումներում նա փորձում է գտնել կյանքը իմաստավորող մնայուն արժեքներ՝ հիմնականում հենակետ ունենալով բնության ու հայրենիքի հավերժությունը և մայրական սերը: Հայրենիքն ու մոր կերպարը դառնում են Շիրազի մարդերգության հիմնասյուները, նրա պոեզիայի գլխավոր խորհրդանշանները:

Շիրազի մարդերգության ներքին շարժումը ծայր է առնում անձնական քնարերգությունից և իր միջով ճանապարհ հարթում դեպի մարդն ընդհանրապես: Որպես կանոն նա նախ պատկերում է բնության հզոր ուժերի առջև թուլլ ու երերուն մարդուն, որը, աստիճանաբար իմաստնանալով, դառնում է իր ու աշխարհի տերը: Ոչնչից ծնված մարդը մի ամբողջ կյանք է ապրում նրա ստեղծագործության մեջ՝ մանկությունից շարժվելով մինչև... անմահություն:

Մարդն, ըստ Շիրազի, ամեն ինչ է, միաժամանակ աստծո և սատանայի միասնություն: Մեկ մարդու ու նաև մարդկության մեջ ապրող բարի ու չար ուժերի այդ ներքին հակամարտությամբ էլ բնութագրվում է նրա պոեզիայի բովանդակությունը: Եվ, այսպես, ո՞րերորդ անգամ ձևավորվում և իր պատասխանն է պահանջում հազարդարյա հարցումը՝ ո՞վ է մարդը: Ահա «Մարդը» բանաստեղծության պատասխանը. «Երբ նայում եմ ծաղիկներին՝ Քնքշանում եմ ծաղկի նման, երբ նայում եմ վեր՝ աստղերին՝ Բարձրանում եմ աստղի նման, երբ նայում եմ ծաղկած հողին՝ Խոնարհվում եմ մայր Հողի պես»: «Ինքներգանք համամարդկային» պոեմում մարդը երևում է իր գոյության հնարավոր բոլոր ձևերով՝ որպես աշխարհի բազմատարր հյուլեների մի առանձնահատուկ միասնություն: «Մերթ գաղտնիքի սուզանավ ես, մերթ՝ համբավի հրթիռ... Դու մերթ տերն ես տիեզերքի, մերթ՝ շրջմոլիկ անատուն»,— այս ճանաչողական բնութագրումները բանաստեղծին հասցնում են մարդու, իբրև բնության գլուխգործոցի, ծագումնաբանությանը: «Դիրք ծննդոցի» հանգույն Շիրազն ստեղծում է «Բնության գլուխգործոցը» պոեմը, որտեղ մանրամասնորեն ներկայացնում է մարդու ծագումնաբանության պատմությունը: Եվ դարձյալ նույն բազմատարր միացությունների միագումարն է մարդը, որի շաղախը հունցված է հնարավոր ամեն տեսակի նյութից՝

Շաղախն հյուսված էր լույսի մարմրնով՝ հում աստղանյութով,
Որ մարդու ոգին միշտ վեր սավառնի...
Շաղված էր մատաղ մամոնտի սրտով, առյուծի կաթով,
Որ երբ մարդանա՝ մարդը բնության կոկորդից բռնի...
Շաղված էր ծովի անաղարտ աղով, մեղրով լոտոսի,
Որ մարդն անարատ ու հոգեհամբույր, մարդաբույր մնա:

Շաղված էր շաղախն աստծու արցունքով, ցողով ամբրոսի,
Որ խորն զգալով մարդն էլ արտասվի, իրավ մարդանա...

Դժվարին ինքնաճանաչողությամբ մարդն անցնում է հոգևոր զարգացման մի ճանապարհ, որը նրան տանում է դեպի կատարելություն։ Դա մի ամբողջ ֆանտասմագորիա է, ուր իրար են խառնված նախանյութն ու կյանքի նախաստեղծ վիճակը, ուր ժամանակը հազարամյակների շերտեր ունի և ուր մարդն ու գազանը դեռևս կողք կողքի են։ Սա մարդկության ու քաղաքակրթության ամբողջ պատմությունն է՝ հյուսված շիրազյան հորդահոս պատկերների տարափով։ Պոեմն ավարտվում է մարդու կատարելագործման պահանջ-պատգամով. «Վայրի գազաններ թվանք գալիքին,— Մենք, որ աստված ենք թվում մեր աչքին» և ապա՝ «Աստվածանալուդ ճանապարհներին Դու դեռ սանդուխքի մի քարն ես ելել, Դու պիտի քամես քո սատանային, Որ աստվածանաս դու թեկուզ մի թել»։ Աստծո ու սատանայի վեճը, ըստ Շիրազի, հավերժական է, որ նշանակում է, թե այդ վեճը նաև յուրաքանչյուր մարդու մեջ է, և որ նա պիտի ինքնուրույնաբար իր կատարելագործման ուղին հարթի։ Պատգամ-պատվիրանը վերստին նույնն է. «Ե՞րբ պիտի, ով մարդ, հաղթես ինքդ... քեզ, Քո մեջ՝ վիրավոր աստծուն ամոքես» («Աստծո ձայնը»)։

Շիրազի «Գիրք ծննդոցի» խորհրդածությունները շարունակվում են «Աշխարհի հավերժությունները» պոեմում։ Մարդկային արարչագործությանն այստեղ հաջորդում է տարբեր ցեղերի լեզուների ստեղծումը։ Քառնճավաբնակ վայրենամարդուն Շիրազն օժտում է լեզվով։ Դա ծաղիկների լեզուն է։ Աստված լեզու է տալիս մարդուն, որպեսզի նա իր ցավը պատմի, տիեզերքի գաղտնիքները բանա։ Պատկեր-բնութագրերով իրար են հաջորդում ազգերի ու ցեղերի լեզուների գեղեցկությունները։ Մի ազգին աստված տալիս է ձնծաղիկի լեզու, մյուսին՝ մանուշակի, երրորդին՝ օշոշի, չորրորդին՝ շուշանի և այսպես շարունակ։ Հայոց լեզուն Շիրազի պատկերացմամբ կակաչածնունդ է, որը կրակի բոց ունի ու ցավի սև։ Այս համեմատությամբ ազգը դառնում է կակաչախոս, ցավը՝ կակաչասուգ, մարդը՝ կակաչամարդ։

Շիրազը պանծացնում է մարդու հոգևոր հզորությունը, նրան համարում ամենահաղթ տիեզերական ուժ, համարում բնության գլուխգործոց։ Բայց մահվան առջև պարտվում է և նա։ Ահա այս կետից էլ աշխարհանվաճ մարդկային ուժն ու մահվան անխուսափելիությունը դառնում են կեցության անլուծելի առեղծված.

Ես հաղթեցի հոնաց շահին,
Ես հաղթեցի իրանացոց,
Ես բազմեցի հոնաց գահին,

Ես հաղթեցի թուրանացոց։
...Ես հաղթեցի ամեն վայրկյան,
Չհաղթեցի միայն... մահին,
Հիմա չկա գեթ գերեզման
Աշխարհակալ իմ զրահին։

Աշխարհի չընդհատվող շարժման զգացողությամբ Շիրազն ամեն առիթով իրար է բերում ծնունդի ու մահվան պարագծերը. «Մայրական ձեռքեր՝ օրոցքն օրորող, Գարնան ծիծառներն եկան ու անցան... Ոսկեզօծ դագաղ՝ վրան մի բուռ հող, Բոլոր գարուններն եկան ու անցան»։ Շիրազը ժամանակային չափումով հանգում է մարդկային կյանքի մեկ «մահվայրկյանի» տևողության։ Ծնունդն ու մահը դառնում են ժամանակային շարժման չափաբաժան միավոր։ Եվ հենց այդ պահի ճակատագրական զգացողությունից է, որ պոռթկում է նրա ցասումն ընդդեմ հոսող ժամանակի։ Նա կարծեք փորձում է դիալեկտիկային հակադրել մետաֆիզիկան և անշարժ ժամանակի մեջ տեսնել ու ճանաչել կյանքը։ Անշարժ այդ պահը կարծեք կյանքի հավիտենությունն է, իսկ շարժումը անընդհատ նորոգում է մահվան զգացողությունը.

Դադարեք վայրկյաններ, տարիներ, դադարեք,
ժամանակ, դադարիր հոսելուց,
Ինչ տարաք հերիք է, ինձ նորից մի տարեք,
Հոգնել եմ ես մահից խոսելուց։

Կյանքի ու մահվան փիլիսոփայական հարցասիրությունը մեկ անգամ չէ, որ Շիրազին հասցնում է շեքսպիրյան մենախոսության։ Եվ ծնվում է այսպիսի մի պատկեր.

Կանցնեի անհոգ, երբ տեսա անփույթ,
Ոսկի արտի մեջ մարդկային մի գանգ,
Եվ այն գանգի մեջ տեսա մի արտույտ,
Որ թռավ... թողեց ձագերին մենակ։
—Օ՜, ողջույն,— ասի,— ով մարդ, օ՜, ողջույն,
Գանգդ անգամ դուռ է բացում հիացքի,
Եվ օրհնում եմ քեզ, ով ունայնություն,
Որ մահդ բույն ես դարձրել կյանքի...

Կյանքի ու մահվան այս հավերժական շարժման մեջ, ի վերջո, Շիրազը ևս հանգում է հին ճշմարտության՝ «Գիրս մնա հիշատակող», որ նույնն է թե՝ «Գործն է անմահ»։

Միաժամանակ Շիրազն իր մեջ համատեղում է գյոթեական հետաքրքրող միտք՝ «Զևսի ծաղիկը» պոեմը կարծեք «Ֆաուստի» տարբերակը լինի։ Նորից նույն հարցն է՝ ուղղված բնությանը և դրված աշխարհի գաղտնիքը քննող բանականության առջև. «Բնություն, իրավ, թե մայր է բարի, Ինչո՞ւ է սրում ժանիքը չարի... Կյանքի հետ ինչո՞ւ մահ էլ է ծնում, Անմահություն ո՞ւր է թաքցնում»։ Արքայի բանաստեղծ որդին, թողնելով գահ ու գանձ, կին ու վայելք, փորձում է հասու լինել անմահության գաղտնիքին։ Անընդմեջ նույն հարցումն է՝ «Ինչո՞ւ են տևում՝ այն էլ դարերով անասունն, հավքը, Այնինչ՝ մի պահ է հավերժության մեջ մարդկային կյանքը», և նույն պահանջը՝ ուղղված ամենակարող երկնային տիրոջը. «Անմահություն տուր իմ մարմնականին, Որ երկրում տեսնեմ, թե չարյացն հլու՝ Մարդկության գլխին էլ ի՞նչ է գալու...»։ Անմահության դեղը, ըստ Շիրազի պոեմի տրամաբանության, Զևսի ծաղիկն է, որի որոնումն էլ ընկած է պոեմի հերոսի գործողությունների հիմքում։ Անմահության տենչը՝ անհունի գաղտնիքը և «հյուլեի հյուլեն» ճանաչելու ցանկությունն է։ Իսկ արքայազնի «Տուր ինձ գեթ հույսի բառբաբ մի կյանք» խնդրանքին ասված պատասխանում է. «Թե անմահանաք՝ Առավել վայրագ պիտի հղիանաք, Ողջ ազգերդ իրար աչք էլ կհանեք, Գերճ տիեզերքն էլ պիտի կործանեք...»։ Այսինքն՝ անմահությունը կատարելության հասած մարդկային կյանքի նպատակ կարող է լինել և ոչ թե անկատար կյանքի պահանջ։ Ուստի և՝ անմահությունը դեռևս անհասանելի է մարդկային ցեղին։

Կյանքի ու մահվան, գոյի ու անգոյի, շարժման ու փոփոխության փիլիսոփայական հարցերը Շիրազն արծարծել է ամբողջ ստեղծագործական կյանքում։ Բազմաթիվ գործերից հիշատակելի են նաև «Օ, ծով խելահեղ...», «Ախ, ինչո՞ւ բացված...», «Ջրերը կերթան...», «Մահից դեպի կյանք...», «Թռչում են, թռչում...», «Այն օրից, երբ դու...» բանաստեղծությունները և շատ ու շատ քառյակներ։

Շիրազի փիլիսոփայական խորհրդածություններում կարևոր տեղ ունի նաև անհատի, ընդհանրապես ստեղծած յուրաքանչյուր արարածի ազատության հարցը։ Ազատությունն առհասարակ միակ բնական վիճակն է՝ ընկած Շիրազի թե խոսքի և թե բանաստեղծական նկարագրի հիմքում. ազատությունը որպես ստեղծագործական տարերք ու նկարագիր, որպես մարդկային կյանքի միակ երազանք, որպես հոգևոր ճախրանքի պայման. «Ինչն անհաս է՝ նա է թվում ամենագեղն ամենից,— Արծիվն ասավ՝ թևերս առեք, երազներս տվեք ինձ»։ Մեկ այլ դեպքում նույն վիճակի ղեգացողությունը մարմին է առնում այսպիսի պատկերով. «Թռչունն ասաց՝ —Թևերս առեք, Ազատությունն ինձ տվեք... Մարդն էլ ասաց՝ —Կյանքս առեք, Ազատություն ինձ տվեք»։

Շիրազի մարդերգության մեջ առանձնակի տեղ են գրավում մորը ձվիրված երգերը: «Հուշարձան մայրիկիս» բնորոշումը, որով Շիրազը համախմբեց ու վերնագրեց իր այդ բնույթի բանաստեղծությունները՝ հուշարձան է մոր խորհրդանշական կերպարով իմաստավորվող մարդկայնությանը: Մորը, մայրությունը Շիրազը դարձրեց բնականոն հունից դուրս սայթաքող կյանքի դեմ ուղղված աստվածություն, որը մոլորյալ մարդկությանը պատգամում է անաղարտ կեցություն: Դա նշանակում է, որ մայրը սրբություն է, վեր ամեն ինչից. «Միայն մայրն է մնացել սուրբ Արարատ... Աստվածները սատանաներ դուրս եկան... Ա՜խ, լոկ մայրն է սուրբ ու վեհ» («Նախերգ»): Եվ ապա՝ «Երբ աշխարհ եկավ մայրիկս բարի՝ Աստված շշնջաց՝ ավելորդ եմ ես,— Այն օրից ահա այս ողջ աշխարհի Երկրորդ աստվածը մայրերն են մեր հեզ»: Այդ համաստվածության մեջ մայրը և՛ երկրային է, և՛ երկնային, և՛ նյութական է, և՛ ոգեղեն: Այդ ամենով նա կյանքի հիմքն է թե որպես հողի պես ծնունդ տվող գոյություն և թե որպես իր ստեղծածը պահող ու պահպանող հրեշտակ: Ահա այս տրամաբանությամբ է ստեղծվել «Մայրս» անկրկնելի բանաստեղծությունը.

Մեր հույսի դուռն է մայրս,
Մեր տան մատուռն է մայրս,
Մեր օրորոցն է մայրս,
Մեր տան ամրոցն է մայրս,
Մեր հերն ու մերն է մայրս,
Մեր ճորտն ու տերն է մայրս...
—Մայրս, մեր հացն է մայրս,
Մեր տան աստվածն է մայրս:

Մայրը և՛ տան ծառա է, և՛ տան արքա, և՛ մրոտ ճրագ, և՛ արեգակ: Մորը բնութագրող այս տողերը պարզ ու հստակ միջոցներով ստեղծում են մոնումենտալ մի կերպար, որը և՛ բնավորություն է, և՛ նկարագիր, որը և՛ տառապանքի կնճիռներով, չարչարանքից ցամաքած ձեռքերով կին է, և՛ ոգեղեն մի գոյություն: Մոր կերպարը Շիրազի պոեզիայում դառնում է աշխարհի ու մարդու-մարդկության-մարդկայնության համապարփակությունը նշանավորող էություն: Նա և՛ հայրենիք է, և՛ նորոգվող կյանք, և՛ ոգու մաքրություն, և՛ արդար գոյության ուղեցույց. «Մայր՝ վշտի ծով դու անմռունչ, Մայր՝ դու հավատ անհավատին, Դու աստծո Աստվածաշունչ, Մայր՝ փրկություն կին կավատին» («Մայրս՝ մի բուռ մայր Հայաստան»): Մայրական սերը միակ անկաշառելի ու անկշռելի սերն է, որի զուգակշիռը ոչ Հիմալայներն են իրենց ծանրությամբ, ոչ աստղա-

բույլերը իրենց վերամբարձ համասփյուռությամբ, այլ միայն մայր հայրենիքը («Կշեռք»)։

Մոր համապարփակ բնութագրումների մեջ կա մի գիծ, որ Շիրազը անընդհատ պահպանում ու խորացնում է։ Ըստ Շիրազի մայրը մարդկային ցավի խտացում է և իր մեջ թաքուն կրում է մարդկության ամբողջ տառապանքը, այնպես՝ ինչպես հողի մեջ են հանգչում աշխարհի ու մարդկության գլխին թափված բոլոր կայծակները։ «Բիբլիականին» Շիրազը «մորս խոսքերից» ուղերձով մի այսպիսի բնաբան է դրել. «Ցավը տվեց սարերին՝ սարերը չտարան... Ցավը տվեց մարդուն Մարդը տարավ»։ Ամբողջ պոեմը այդ ցավից իմաստնացող, ցավից կատարելության ձգտող մարդկային ոգու տառապագին պատմությունն է։ Բանաստեղծը հանձին մոր հայտնաբերում է մաքրագործված և դիմացկուն մարդուն և ցավը բաժին հանում նրան. «Դարդս տվի հովերին, հովերը չառան... Մայրս առավ ու հալվեց ու մի բուռ դառավ»։ Ցավն ու տառապանքը մորը տանում են հոգեկան ու բարոյական ամենաբարձր արժեքների պահպանության ճանապարհով։ Եվ գնալով օտարացող ու անտարբեր մարդկային հարաբերություններում մայրը դառնում է գութի ու բարու պահապան հրեշտակ և հսկող աչք. «Ինչո՞ւ ես, ով մարդ, դու մարդ սպանում, Թև ձորն ես ընկել դու մարդ-բարձունքից, Ինչպե՞ս չես սարսում մորս արցունքից» («Մայրս ասում է...»)։ Մայրը դառնում է մարդկայնության չափանիշ («Մորս սրտի հետ աշխարհն եմ չափել, էլի մեծ էր նա, մեծ էր ու անդին...») և աշխարհը վերափոխող ուժ («Մայր իմ, մի ծիլ տուր քո բարի սրտից՝ Աշխարհի դառը ծառը պատվաստեմ...»)։ Իսկ դա նշանակում է, որ մոր կերպարը դառնում է նաև ոչ միայն ներշնչանքի աղբյուր կամ ներշնչանքի ծնունդ, այլև ներշնչանքով ապրող ստեղծագործական հանճար. «Մի մեծ բանաստեղծ էր մայրս, Ասես աստծո գրած երգն էր»։

Մոր կերպարը Շիրազը ավելի սրբացրեց հարազատ մոր մահվան առիթով գրած բազմաթիվ սգերգերում ու եղերերգերում՝ երգով հուշարձան կանգնեցրեց մայր-աստծուն.

Ջյուն է իջնում կուտակվում
Մորս վրա վերևից,
Ասես փետուր է թափվում
Հրեշտակի թևերից...
...Փաթիլվում է մեղմաձյուն,
Մարմարվում է մեղմաբար,
Աստված ինքն է ստեղծում
Մորս վրա շիրմաքար։

30—97

Այս ամենից հետո մայր սրբությունն արդեն վերածվում է պաշտամունքի՝ «Անցորդ, խոնարհիր Գլուխը քո սեգ, Այստեղ հանգչում է Մի բուռ տիեզերք»: Շիրազի պատկերային գյուտերը հաջորդում են մեկը մյուսին՝ մայրը ավերակ վանք, մայրը կանգուն տաճար, մայրը մի բուռ տիեզերք, մոր վրա աստծո ստեղծած, թվում է թե, անձեռակերտ շիրմաքար, որ և՛ ձյուն է, և՛ հրեշտակի փետուր: Սա, իրոք, հանճարեղ ներշնչանքի արտահայտություն է՝ նուրբ, ինչպես արցունքը, եթերային՝ ինչպես հուշը, տեսանելիորեն իրական՝ ինչպես աչքի առաջ կախված մոր պատկերը: Բայց սա դեռ ամբողջը չէ: Շիրազը շարունակում է մոր հետ հոգևոր հաղորդակցման պահերը որսալ, և ծնվում են տեսիլքն ու պատրանքը («Մայրիկիս ոգին...», «Մորս տեսա երազիս մեջ», «Տեսիլք»): Իսկ «Պատրանքը» զգայական այն վիճակի վերարտադրությունն է, երբ ներքին հավատը կարծեք կենդանություն է տալիս մորը. «Այնքան երկար նայեցի Մեռած մորս պատկերին, Որ ինձ թվաց, Թե դողաց Իմ անունը շուրթերին»: Հետո մայրը իր բացակա ներկայությամբ հսկում է որդուն և որդու կերպարի մեջ ընդհանրացված մարդկության արարքները, որպեսզի որդին ու մարդիկ չհեռանան իրենք իրենցից, չվայրենանան. «Երբ ես մեկին խայթել կուզեմ, Մեռած մայրս հայտնվում՝ Ինձ է սաստում, որ նուրբ խոսեմ, Ցավեմ, երբ սիրտ է ցավում» («Սուրբ տեսիլքը»): Իսկ ամենավերջում իր և իրենով ընդհանրացվող մարդ արարածի որբության ցավը փարատելու համար Շիրազը իրեն և մարդուն մայր է կարդում մայր հայրենիքը.

Իմ մայր հայրենիք, թե մայր ես և դու՝
Մի՛ թող պղտորեն սիրտը քո որդու,
Էլ չկա մայրս աշխարհի վրա,
Դու ինձ գեթ մի օր մայրություն արա...

Ահա այսպես՝ հոգևոր ու բարոյական արժեքների պատկերավոր շեշտադրումով Շիրազը իր մայրերգությունը դարձնում է խորապես համակող մարդերգություն:

Մարդու և մարդկայինի նյութի շրջանակներում Շիրազը հասավ համամարդկային արծարծումների: Մարդուն նա դիտեց որպես տիեզերքի կենտրոնում կանգնած վիթխարի ուժ և փառաբանեց՝ նրա մեջ տեսնելով մարդկային կյանքի անցած և գալիք ժամանակների երազանքները:

Պ. Սևակը «Մարդը ափի մեջ» շարքն սկսում է ինքնաճանաչումից՝ որպես մարդ ու քաղաքացի, որպես բանաստեղծ ու մտածող և, աստիճանաբար ընդարձակելով իր սահմանները, ընդգրկում մարդ և դարաշըր-

ջան, մարդ և հասարակական կյանք, մարդ և մարդկայնություն հարաբերությունները: Մարդը դիտվում է այն բոլոր հնարավոր վիճակների ու գործողությունների մեջ, որոնցում կարող է բացել իր ինքնությունը, այն հարաբերության մեջ դնել շրջապատի, մեծ աշխարհի, իդեալական մարդու պատկերացման հետ: Այստեղից էլ ծայր է առնում ինքն իր միջուկին հասնելու ձգտող, ժամանակի խոր ու դրամատիկ զգացողություն ունեցող մարդ-անհատի ինքնաբացահայտումը: Շարքը բացող «Որպես սկիզբ» բանաստեղծության մեջ Սևակը հայտնում է. «Մարդկանց առաջ և քո առաջ Ահավասիկ ինքս եմ բացում ինչ որ ունեմ, ինչ որ չունեմ Իմ հոգու մեջ»:

«Մարդը ափի մեջ» շարքի կենսական-հոգեբանական հիմքը մոռացության տրված իրական մարդ-անհատի վերակենդանացումն է, նրա լիարժեք կյանքի երևացող ու չերևացող կողմերի բացահայտումը, որի գերագույն նպատակը մարդ-անհատի վերաբնակեցումն է գրականության մեջ: «Հանգստանում եմ» բանաստեղծության մեջ մարդկայինի պահանջը ձևակերպում էր այսպես. ուզում եմ «խոսել գեղեցիկ ու բանկ բաներից՝ Ծաղկից, պարտեզից, երեխաներից... Եվ լինել անհոգ, և անդարդ լինել, Պարզապես սիրող-ապրող մարդ լինել...»:

Խոսքի ներքին տրամաբանությունն առնչվում է «հոգու դիալեկտիկայի» այն տեսությանը, որը նա, վերցնելով Չեռնիշևսկու գեղագիտությունից, իմաստավորեց միանգամայն նոր հայեցակետից, տվեց ինքնուրույն մեկնաբանություն և ծառայեցրեց իր ժամանակի գրական առաջընթացի խնդիրներին:

Շարքի քնարական զրույցը ծավալվում է հիմնականում երկու հերոսի միջև. մեկը բանաստեղծն է, մյուսը՝ գրեթե չերևացող սիրած էակը, որի առջև էլ նա բաց է անում իր հոգին: Նման կառուցվածքով «Մարդը ափի մեջ» շարքը հիշեցնում է Չարենցի «Տաղարանը»: Զրույցը ընթանում է ասողի ու լսողի միջև, բայց եթե ասողը ամենուր նույնն է, մեկն է ու միակը, ապա լսողը հոգեբանական կապվածության մեջ գտնվող որոշակի անհատից աստիճանաբար վերաճում է մեծ լսարանի և մեկին ասված խոսք-մենախոսությունը ուղղվում է բոլորին:

Հոդեպես հարուստ, մտավորապես զարգացած քնարական հերոս-բանաստեղծի մենախոսություն-ինքնարտահայտումը տեղատարափ անձրևի պես թափվում է կյանքի և մարդկայնության մասին խոսք ու զրույցի կարոտ հոգիների վրա: Ամեն ինչ սկսվում է մարդու փառաբանությունից և կրկին վերադառնում մարդուն. «Դառնամ փառաբանեմ... փառաբանեմ մարդուն»,— ավետում է բանաստեղծը և կատարելության զգացողությամբ փորձում որոնել գտնել «այն ներշնչման պահը», որը «մարդուն... հավասար է դարձնում իր ստեղծած աստծուն...»:

Ի՞նչ է ասում բանաստեղծը։ Խոհի ու ապրումի հարուստ ու դարձդարձիկ տուրևառուբյամբ, մտքի ու զգացմունքի բազմաճյուղ շարժման անընդմեջ և ազատ հոսքով նա ասում է թե ի՞նչ է ուզում և ի՞նչ է մերժում, ի՞նչ է հաստատում և ի՞նչ է ժխտում, ի՞նչ է երազում և ինչի՞ համար է զղջում, ի՞նչն է արդարացնում և ի՞նչն է հերքում, ինչո՞վ է հպարտանում և ի՞նչ է փառաբանում, ինչի՞ դեմ է վիճում և ինչո՞վ է զարմանում, ի՞նչ է ողբում և ո՞ւմ է մխիթարում, ինչի՞ է ուզում մեռնել և հանուն ինչի ապրել... Եվ ստեղծվում է իրական ապրումների լի ու խաղացկուն մի ամբողջական ինքնուրույն աշխարհ, որ իր թվացյալ բարդությամբ ու անսովորությամբ նույնքան պարզ է ու հստակ (ինքն է խոստովանել՝ «Ինձ թույլ տվեք հպարտանալ Եվ կարծեցյալ իմ բարդությամբ...»)։ Սևակը անսպառ ազատություն է ի հայտ բերում ինքնարտահայտման հնարավոր դրսևորումների մեջ, որ առկա է թե՛ առանձին վերցրած որևէ գործում, թե՛, միասին վերցրած, ամբողջ շարքում։ Ինքնարտահայտման ազատությունը ազատություն է տալիս նաև արտահայտման կերպին՝ գեղարվեստական ձևին։ Ասելիքի անկաշկանդ տարրերը, զուգակցվելով գեղարվեստական հոսանուտ ու դյուրաշարժ ձևին, որն աչքի է ընկնում հնչյունական բարդ ու հարուստ, բայց ազատ զուգորդումներով, վերջնահանգի, միջնահանգի, սկզբնահանգի ու ներքին տարատեսակ հանգերի անսպառ փոփոխակներով, ինչպես նաև չափական կշռույթի ճկուն ու խաղացկուն հոսքով, ի հայտ է բերում խոսքի մի վարար հորձանք։

Սևակի «Նորից քեզ հետ» ժողովածուի առիթով գրած «Ինքնատիպ բանաստեղծի հետ» գրախոսության մեջ, աչքի առաջ ունենալով հիմնականում «Մարդը ափի մեջ» շարքը, Գ. Մահարին գրում էր. «Սևակի լիրիկական հերոսը սիրում է կյանքը, սիրում է մինչև ինքնամոռացում։ ...Նոր մարդ է Սևակի լիրիկական հերոսը թե՛ իր դեմքով, թե՛ իր երգով, թե՛ հնարանքներով, նա գնում է չկոխոտված, դժվարին ճանապարհով...» (ԳԹ, 1958, № 17)։ Իսկ կարճ ժամանակ անց, «Ամենից կրտսերը» հոդվածում, իր խոսքը Մահարին շարունակում էր այսպես. «Մարդը ափի մեջ» խորագիրը կրող շարքը Սևակի նվաճումը պետք է համարել. թե ըստ ձևի և թե ըստ բովանդակության։ Ձևի տեսակետից այստեղ բանաստեղծը դուրս է եկել իր ափերից, երկյակների, քառյակների, ութնյակների կաշկանդող հունից և ջրվեժի նման թափվում է ու հոսում բոլոր հնարավոր և անհնարին ուղղություններով» (ՍԳ, 1961, № 9, էջ 147)։

«Մարդը ափի մեջ» շարքն ունի ներքին քնարական սյուժե, որի առանցքը նոր ժամանակների գործուն անհատի հոգու ճշմարտության պատմությունն է։ Այն գնալով մերկանում է, անկեղծությունից անցնում ամենաթաքուն զգայությունների բացահայտման, աներևույթ գաղտնիք-

ների նվիրաբերման՝ իր ոգեղեն մագնիսական դաշտի շուրջը համախմբելով ու դասդասելով հասարակական-բարոյական ամենատարբեր ըմբռնումներ ու պատկերացումներ: Անհատական կյանքն ու պատկերացումները դիտվում են հասարակական ճշմարտությունների ոլորտում և միայն այդտեղ ու միայն այդպես է անհատը տեսնում իր քաղաքացիական կոչումն ու ապրելու իրավունքը: Ասվածի վկայությունը «Ինքս ինձ հերքում եմ» բանաստեղծությունն է, որով ինքնագոհ քաղքենիական անտարբերությանը Սևակը հակադրում է աշխարհի հոգսերով ապրող-տառապող նկարագիրը: Այստեղից, աշխարհի հոգսով ու տառապանքով մարդու ու մարդկայնության մասին խոսելու քաղաքացիական բարձր գիտակցությամբ, վերստին, մի նոր սկիզբով շարունակվում է բանաստեղծի «Գիրք ծննդոցը»: «Ծնվել եմ» բանաստեղծության մեջ Սևակը ավետում է, որ ինքը ծնվել է մարդկանց հոգսը կիսելու, «ցավածին մխիթարելու», նրանց խավար ճամփան լուսավորելու և նրանց երազը պատսպարելու համար: Ծնունդին անմիջապես հաջորդում է վախճանը («Մեռնել»), սկիզբն ու վերջը կողք կողքի են և սկզբի ու վերջի գիտակցությամբ է, որ այնուհետև բացվում են նրա հոգու փակագծերը: Ինչպես ծնունդը, մահը ևս լուր է՝ ուղղված աշխարհին, և այն նույնպես կարող է երազելի լինել, եթե մեռնում են այնպես, ինչպես արնաքամ է լինում հերոսը, ինչպես քրքրվում է դրոշը, եթե մեռնելուց հետո էլ մարդը կարող է իր իսկ անունով վերածնվել մանուկների տեսքով ու շարունակել կյանքը: Բայց քանի որ շարունակվում է իրական կյանքը, ուստի շարունակվում է ապրելու իմաստը ճշտելու անհրաժեշտությունը, որը և շարքի հետագա ընթացքի ամբողջ բովանդակությունն է: «Ապրել» բանաստեղծության մեջ հոգին ժամանակի առջև բացած անհատը կոչ է անում այնպե՛ս ապրել. «Որ սուրբ հողըդ երբեք չզրպա քո ավելորդ ծանրությունը: ...Որ դու ինքդ էլ երբեք չզգաս քո սեփական մանրությունը»: Սա երազանք չէ, այլ ապրելու օրենք, իսկ երազանքը այն ոգեղեն տարերքն է, երբ մարդը հանուն նպատակի գնում է հերոսության ու սխրանքի, երբ անհաշտությունը դառնում է պայքար և թև ու թռիչք տալիս հոգու մեջ լռող ձրգտումներին, որոնցից կարևորը՝ «մթնոլորտը մեկ այլ օդով թարմացնելու» հասարակական պահանջն է: Ապրելու երազանքի շարունակությունները երգի երազանքը: Որքան բնական ու հավաստի է իրական կյանքը, նույնքան բնական ու հավաստի պետք է լինի երգը. «Երգել ջրի պես՝ Մերթ էպիկական մանրամասնությամբ, Ու մերթ թռուցիկ», միաժամանակ «երգով լալ այնպես, ինչպես ծառերը խեժով»: Այս համատարած ինքնանվիրումի մեջ հանկարծ ընկնում է կասկածի որոմը, և բանաստեղծը զղջում է իր ասած-ավածի համար, որովհետև հավատարմության հանդեպ տեսնում է անհավատարմություն. «Վստահեցին ոմանք ինձ—

հոգիս դարձավ գաղտնարան, Վստահեցի շատերին—գաղտնիքս առան ու տարան»: Այսօրինակ ահավոր դավից ազատագրվելու միակ ձևը մընում է հրապարակային կյանքը, ամենաթանկ գաղտնիքներն անգամ բոլորին ու բոլորի ներկայությամբ ասելու ցանկությունը, որ հանկարծ չենգափոխեն քո խոսքը, քեզնից սովորածով իրենք քո վրա խելք չբանեցնեն և ուրիշներին քո կյանքի ու գործի փորձով դաս չտան: Այսինքն՝ մարդը դառնում է բոլորի ափի մեջ դրած մարդ, որ ճանաչելի է բոլոր կողմերից: Հոգու կողոպուտից զգուշանալով և վստահ ինքն իր ուժին, ազատ անհատը համարձակորեն գովերգում է այն խարույկը, «որ բնավ չի մտահոգվում, թե իր մահն է իր իսկ բոցը»: Այսինքն՝ բանաստեղծը գովերգում է ինքնանվիրումը, ինքնայրումը:

Սևակյան ծանոթ պարուրաձև կրկնությամբ խոսքի ծայրը վերադառնում է խոսքի սկզբին ու անցնում առաջ: Ապահովվում է շարժումը, որ ընկած է թե ամբողջ շարքի կառուցվածքի հիմքում և թե առանձին բանաստեղծությունների որոշ տողերի հաջորդական կարգի մեջ, ինչպես, ասենք, վերոհիշյալ հատվածում՝ «Հյուրասիրում եմ... Պառավին՝ երկար ու անվիշտ կյանքով, Կյանքին խնդությամբ և ուրախությամբ, Ուրախությանը ոչ թե թռիչքով, այլ տևողությամբ...»: Այսպիսի հատվածներ կան նաև «Երազում եմ», «Գովերգում եմ», «Վիճում եմ», «Ողբում եմ» բանաստեղծություններում: Սարբինայի վրա ինքն իր շուրջը փաթաթվող և միաժամանակ միշտ դեպի վեր բարձրացող պատուտակի պես, որը իր ամեն մի ծալքին արևին ուղղված շեփորաձև մի ծաղիկ է բացում, պատումը գնում է առաջ: Ասելիքի ընթացքում խոսքի լեզվական-պատկերային-իմաստային կառուցվածքն իսկ անմիջականորեն օգնում է բովանդակության տրամաբանական զարգացմանը:

Եվ այսպես, պարուրաձև շարժմամբ գալիս է խոսքի զարգացման հաջորդ քայլը: Բովանդակային առումով տարբերակվում են կյանքի լավն ու վատը, բարոյական իր սկզբունքներին հավատարիմ բանաստեղծը ճշտում է իր կողմնորոշումները: Մի կողմից նա հայտարարում է՝ «Օդում լալ ձե՞ռք է մնացել կախված՝ սիրով կսեղմեմ» և, այս պարզ վերաբերմունքը աստիճանաբար խորացնելով, հասնում է այսպիսի շարունակության՝ «Այդ ո՞ւմ եք փնտրում, ես արդեն հո կամ»:

Խոսքի տրամաբանական ընթացքը նրան հասցնում է ապագայի հետախույզ դառնալու գիտակցության («Հայտարարում եմ, օ՜ ոչ, խրնդրում եմ:— Գործուղում տվեք ապագա գնամ...»), որով վաղը կամ մյուս օրը պետք է ընթանա մարդկությունը: Մյուս կողմից նա բարձրացնում է իր առելության ձայնը բոլոր նրանց դեմ, ովքեր կամ գաղտնիք են թաքցնում-ծախում, կամ «Ուրիշի շեն տունն են քանդում՝ Իրենց պետք եկած գերանի համար»: Կյանքի հանդեպ ճիշտ վերաբերմունք ունեցող բանաս-

տեղծը չի ցանկանում անմիտ և «հիմարավուն» բարուքյամբ, որ համարժեք է անտարբերությանը, աչք փակել սխալի հանդեպ և բաց ու համարձակ ձայնում է. «Ատում եմ նաև այն խելոք սուսիկ-փուսիկությունը, Որտեղ դժվար է տարբերել անգամ երեսն աստառից։ Եվ այն հարկադիր, ոչ թե իր ծնած կուզիկությունը, Որ ստացվում է... ցած առաստաղից»։ Սևակի դավանանքն այն է, որ կյանքում անհրաժեշտ է արդար լինել ճշմարտության և ճշգրտության աստիճանի և ոչ թե լինել անպատասխանատու բարի, որի համարժեքը անտարբերությունն է։ Իսկ ճշմարտացիությունն ու բարությունը, դժբախտաբար, միշտ չէ, որ լինում են ձեռք-ձեռքի տված ու ներդաշնակ։ Հաջորդ քայլին մի քիչ մեղմացած ատելությունը փոխարկվում է նույն վերաբերմունքի շարունակությանը՝ «Չեմ հարգում»։ Բանաստեղծը չի հարգում նրանց, ովքեր երկդիմի են, քծնող, երևրուն, անվստահելի, «ովքեր սերտում են և ոչ թե դատում», «ովքեր գրածի տառն են ընթերցում»։ Հարգանք չի ներշնչում նաև «ա՛յն նորությունը, որ վաղեմության նոր տարբերակն է», «ա՛յն ծերությունն էլ, որ իմաստության նույնիսկ բո՛ւյր չունի»։ Եվ այսպես ջոկվում է երեսը աստառից, ճշմարիտը կեղծից, բայց կյանքը այլ վիճակների ու հարաբերությունների մեջ դեռ հարատևում է, ուստի և շարունակվում է բանաստեղծի վիճը («Վիճում եմ»)։ Դարձյալ նույն պարուրաձև շարժումով այս անգամ վիճ է բացվում նրանց դեմ, որոնց բանաստեղծը, թեև չի ատում, բայց չի էլ ընդունում, որոնք մի տեսակ անօգտակար, անպործունյա մասնակցություն ունեն կյանքի գործերին, իսկ երբեմն էլ պարզապես ելնում են «շալակն աշխարհի»։ Վիճը նաև նրանց դեմ է, ովքեր կասեցնում են կյանքի շարժումը և ճահճի վերածում առանց այդ էլ ծանծաղ կյանքը. «Ես վիճում եմ ավազի հետ, Այն ավազի, Որ կրտսերից ինքը պիտի խելք հավաքի, Մինչդեռ նրան իր եռևից Քարշ է տալիս հաստ պարանով...»։

Ասես ընդհանուր լսարանում հնչող խոսքը բանաստեղծը մի պահ ընդհատում է սեփական սիրո հուշով, որը թև բոլորի հետ նստած է իր դիմաց և թև հեռու հեռուների անորոշ մշուշի միջից ձեռքով է անում իրեն («Ես կարող եմ ենթադրել, թև ինձ մոտ ես, Թևպետ և մեզ սար ու ձորեր են անջատում»)։ Այս անգամ նա կարծեք ոչ թե բարձրաձայն, այլ մրմռքամ է բառի փոխարկում այն զգացողությունը, որը սարսուռ է պատճառում նրան, սարսուռն այն վախից է՝ «Թև կարող եմ քեզ կորցնել»։ Այնուհետև այդ վախը դառնում է տագնապ որդու և ժողովրդի բախտի համար, որ ենթագիտակցողությամբ աճելով-աճելով վերածվում է աշխարհի բախտի համար համընդհանուր սարսափի։ Այս թաքնված և հանկարծ գիտակցված վախը-տագնապը-սարսափը մի պահ ընդհատում են քննական հայացքի ճշգրտությունից եկող վիճ ու կռիվը և վերադարձնում

կյանքի ընդունված կարգին՝ ներքուստ ստիպելով նրան հարմարվել եղածին, հիանալ-հրճվել իրեն բաժին ընկածով և այդքան չխորանալ աստծո ու աշխարհի գործերի մեջ: Վերստին բանաստեղծը սկսում է հիանալ-հրճվել կյանքի պարզ զեղեցկություններով՝ ծագող արեգակ, բացվող առավոտ, մանուկների խաղ ու ծիծաղ, երկինք մաքրող որոտ, լուռ ինքնայրում: Բնական է, որ կյանքի պարզ ու նախնական զեղեցկությունները հասարակական խնդիրների ոլորտ ներքաշելը այնքան էլ տեղին չէ, բայց դա ստիպված քայլ է, որի ընթացքում քիչ ու միչ թուլանում է այն պրկված աղեղը, որի վրա նետի պես ինքը՝ բանաստեղծն էր դրված: Եվ ինքնին ենթադրելի է, որ այսքանից հետո խոսքը պիտի ավելի հանդարտ ու մեղմ ընթացք ստանա: Մինչ այդ ասվող կտրուկ «Ատում եմ», «Չեմ հարգում» վերաբերմունքի շեշտերը դառնում են ավելի հանդուրժողական՝ «ենթադրում եմ», որ նշանակում է մի քիչ անտարբերություն (որ պարտադրված է), մի քիչ հարմարվողականություն (որ կյանքի համահարթեցումն է թելադրում) և մի քիչ էլ լավին ու վատին չխառնվելու հարկադրանք: Բանաստեղծն սկսում է ենթադրել. և ի՞նչ՝ «Ես կարող եմ ենթադրել, թե այս ջուրը ոչ թե պղտոր, այլ վճիտ է... Եվ այն ծանր պարտությունը Չտեսնված հաղթություն է»: Եվ մի՞թե այսպիսի ենթադրությունները կարող են մարդուն մարդ պահել: Իհարկե, ո՛չ: Անմիջապես գալիս է սթափության պահը՝ «Ես կարող եմ ենթադրել, Բայց ի՞նչ օգուտ»: Սա իր մեջ ունի սթափության թելադրանք, որ հուշում է բանաստեղծի զգացական վերաբերմունքի հեգնական երանգը: Սթափությունը բանաստեղծին նորից հարկադրում է նման լինել ինքն իրեն, չնահանջել սարսըռեցնող վախի առաջ, չվախենալ կորուստներից, զուր հիացական կեցվածք չընդունել անմիտ բաների հանդեպ, անլուրջ ենթադրություններ չանել, առավել հպարտ կանգնել իրականության առջև ու գիտակցել կյանքի խորհուրդը: Այսօրինակ վճռականությունը «Խոստանում եմ» գործում բանաստեղծի ինքնաբացահայտման ներքին հոգևոր ընթացքը հասցնում է գագաթնակետի, և նա, փշե պսակ ընդունելով, համարձակորեն հրապարակում է իր հավատամքը. «Խոստանում եմ լինել ո՛չ թե հարկահավաքը, Այլ զավա՞կը Դժվար դարի, Ինչպես նրան՝ և ինքըս ինձ Հավե՞տ մնալ հավատարիմ...»: Եվ ապա՝ «Խոստանում եմ Չբարձրանալ ու չքայլել ձիգ տարիներ իմ ոտերի խեղճ թաթերին: Ինչի՞ համար. Այն, որ չկա՝ Չի՛ երևվա...»: Այս խոստումը վերաբերում է նախ և առաջ իրեն, որպեսզի ամենանեղ կացության մեջ անգամ չընկրկի, չնահանջի: Նույն խոսքի ներքին տրամաբանությունը հստակորեն տեսնում ենք «Կարդում եմ» բանաստեղծության մեջ, որտեղ վերստին իրեն սթափության կոչելով՝ ճշտում է խոսքով սխրանքի գնալու և կյանքում սխրանք գործելու հարաբերությունը: Ինքնաճանաչումը մտնում է մի նոր փուլ.

Ես կարդում եմ և... հասկանում,
Որ թեպետ և ինձ հերոսի տեղ եմ դնում,
Բայց շատ անգամ նրա ճամփից շեղ եմ գնում,—
Նա խիզախ է, իսկ ես զգույշ,
Նա գործում է, ես՝ լոկ զգում.
Նա կարող է, թե տեղը գա,
Եվ զո՛հ գնալ, անվախ մեռնե՛լ,
Իսկ ես՝ նրան... լա՛վ ըմբռնել,
Բայց ո՛չ նրա ճամփան բռնել...

Իր հոգևոր ու մտավոր թռիչքներով բանաստեղծը միշտ էլ աշխատում է չկտրվել իրական «կոպիտ» կյանքից, որովհետև այն է ամեն ինչի չափանիշը: Իր ոտքի տակի հողին ամուր կառչած՝ բանաստեղծն այս անդամ սկսում է իր «առևտուրը» («Ծախում-առնում-բաշխում եմ»): Սա արդեն բանաստեղծի ու շրջապատի կենդանի հարաբերության «գրանցումն» է, սա այն պահն է, երբ նա իջնում է պատգամախոսի իր ամբիոնից և մտնում շահերի ու կրքերի թոհուբոհի մեջ: Եվ ի՞նչ՝ բոլորը առևտուր են անում, ծախում է ամեն ոք այն ամենը, ինչ ունի. մեկը՝ գորով, մեկը՝ կորով, մեկը՝ խելք, մեկը՝ ելք, մեկը՝ երգ: Բանաստեղծը, գիտակցելով իր վիճակի ծանրությունը չարչիների միջնորտում, և, զգալով, որ ինքը ո՛չ խելք առնելու կարիք ունի, ո՛չ երգ և ո՛չ էլ կարոտ է նրանց նկարագրին, միաժամանակ՝ տեսնելով, որ նրանք են ուղեփակոցի գերան իջեցրել իր ճանապարհին, մտածում է նրանց դեմ կռիվ տալ նրանց իսկ զենքով. «Ինձ հարձակման թափ էլ պետք չէ: —Ճարպկությա՛ն պահանջ ունեմ»: Ճարպկություն... սա դառը հեգնանք է այդպիսիների հասցեին, որովհետև ճարպիկը բնավ էլ աղնիվն ու ուղղամիտը չէ, այլ՝ խորամանկն ու ստորը, որը աչքերիդ մեջ նայելով սուտ է ասում, կողոպտում է քո արդարությունը, որը տապալորություն է ստեղծում, բայց դատարկ է, նվիրված է երևվում, բայց առաջին Հուդան է: Ճարպիկը կիսատ-պռատ իմացությունների տեր չարչին է՝ լինի գրական չարչի, թե կյանքի ճոպաններն իր ձեռքում պահող դիրքի հասած գործարար հաջողակ: Այսքանից հետո էլ ի՞նչ ճարպկության պահանջ: Առևտրի մեջ, գիտակցելով իր ով և ինչ լինելը, բանաստեղծն անցնում է իր հիմնական գործին՝ հոգևոր արժեքներ բաշխելուն: Շուայլ սերմնացանի պես, որ ամեն անգամ մի բուռ սերմ է նետում նաև թռչուններին՝ նա բաշխում-բաժանում է աղնվության անցագրեր, անդավաճան ընկերություն, հանդգնություն ու խիզճ: Եվ ի՞նչ է մնում այսքանից հետո, ի՞նչ ելք կա այս շուկայական առևտրից, ի՞նչ միջոց կա ամենքի մեջ ապրելու, բայց նրանց չնմանվելու համար, եթե ոչ... դժվելը՝ այս դեպքում ինքն իրենից աճելը, վեր բարձրանալը, որ նը-

շանակում է ճահճից պոկվել ու բարձրանալ, բայց և այդ նույն միջավայրում անընդհատ սերմանել մարդկայնության բարձրագույն օրենքներ: Ու նորից հեռանում են իրարից բանաստեղծն ու ամբոխը, որին, սակայն, ամեն կերպ ջանում է վերստին դարձի բերել: Ասելիքի հաջորդ աստիճանը բանաստեղծի դիմումն է այդ միջավայրին, ամբողջ աշխարհին, մարդկությանը, դիմում՝ պահանջելու պես, դիմում գալիք օրվան՝ «Որ ավելանա աշխարհի բարին... Որ ազատությունն իր բառե գունեղ շապիկը ճեղքած Տրվի ճախրանքի...»:

Սևակը փոխադարձ հասկացվածության է կոչում մարդկությանը, որպեսզի արանքում մարդը բարձրանա և ոչ թե տրորվի: Մարդու արժեքի բարձրացումը, մարդու պանծացումը դառնում է գերագույն նպատակ՝ այն էլ այսպիսի զուգորդությամբ. «Նաև հասկանա՛նք, Որ մեր իսկ արյան գնդիկը մանրը Այս երկիր կոչված գնդից ավելի մեծ է ու ծանրը...»: Խորհրդաստ անցումներով բանաստեղծը լայնացնում է իր խոսքի ընդգրկման շրջանակները, խորհրդանշում մարդկության անունից և վերականգնում ու ամրապնդում հավատը մարդու հանդեպ, որ գիտի և՛ «կործանել», և՛ «գործ անել», և՛ «ճրագ մարել», և՛ «խարույկ վառել»: Եվ գալիս հասնում է այսպիսի եզրահանգման. «Ես նրան հաճախ դատափետում եմ... Բայց, ամենից շատ, խոր հավատո՛ւմ եմ» («Հավատում եմ»):

Հաջորդ բանաստեղծություններում Սևակն անդրադառնում է մարդկային կյանքի տարբեր իրադրություններին, միշտ էլ բարձր պահելով ճշմարիտ մարդկայնության հարգն ու պատիվը և մերկացնելով նրա օտարված նկարագիրը («Դառնում եմ», «Աղաչում եմ», «Ողբում եմ»): Հրապարակախոսական շեշտով նա պարզ ու որոշակի ասում է. «Մի վախեցեք Կեղծի մասին ճիշտ գրելուց, Նա դրանից կքչանա», «Վայ տամ ու ողբամ այն թշվառ մարդուն, Որ հավատ ուներ— և ծովածավա՛լ, Եվ հիմա չունի՛...»: Սևակը ամեն կերպ փորձում է բացել մարդու հոգու հզոր շնչառությունը, վախվորածությունից ազատել նրա միտքը, կասկածամտությունից մաքրել հասարակական կարծիքը, «մենք»-ի ապահովությունից փրկել զրպարտվող ու անպաշտպան «ես»-ը, որ հանկարծ հոգնած «մեռան» սխալ արձագանքով չդառնա «ուռռա՛»...

Տեղատվության ու մակընթացության մի տեսակ համաչափ ալեբախություն կա «Մարդը ափի մեջ» շարքում: Սևակը և՛ սիրով ու հավատով մոտենում է մարդուն, և՛ կռվով ու վեճով հեռանում նրանից: Այս ալեբախությունը մերթ ցասկոտ ալիքների կատաղի գրոհ է, որ ունակ է հաղթելու ամեն ինչ, մերթ փշրված տարերքի տխուր նահանջ: Ամեն ինչ միայն մի նպատակ ունի՝ մարդուն տեսնել որպես զտված ոսկի՝ առանց ստի, կեղծիքի, քծնանքի: Անընդհատ դժգոհելով կյանքի արատներից, անընդհատ կռվելով մարդկային բարձր արժանապատվությունը վիրավո-

րող երևույթների դեմ, բանաստեղծը էլի մնում է կյանքին սիրահարված: Դրա լավագույն ապացույցը կենսախինդ տրամադրությամբ գրված «Հրավիրում-ուրախանում եմ» բանաստեղծությունն է, որ նորից ու նորից առաջ է մղում բանաստեղծի խոսքը: Եվ դարձյալ հաշտվելու ցանկություն, որ գալիս է կյանքի մեջ լինելու բաղձանքից, իսկ որոշ պահերի անգամ ամենքի պես լինելու «անվրդով ծուլությունից»: «Մի պահ մեծամտում եմ». ի՞նչ բան է այդ մեծամտությունը՝ սոսկ այն, որ բանաստեղծը կարող է «բախտ» համարել «հանգիստ քունը», իրեն մյուսներին նմանեցնող անդարդությունն ու հանդարտությունը, որը, ի վերջո, հասնում է մեռյալ կետի. «Կյանքին նայել պա՞զ ու անթա՛րթ՝ Ամենքի պես, Ամենքի հետ»: Այս զգացողությունը պարունակում է ընդվզման թաքուն լիցք, որը կտրուկ շարժումով դանակի պես մերկանում է շարքի հաջորդ էջում: Այս անգամ ափի մեջ դրած մարդուն նա նույն հայացքով նայում է մի փոքր այլ դիրքից՝ նրանից հեռանալով ու խուսափելով: Ինչի՞ց է խուսափում բանաստեղծը՝ անկուրջ գոյությունից, որ մեկ թեթև դերն է, մեկ էժան սերը, մեկ, նորի անունից խոսելով, հինը կրկնելը, մեկ այս, մեկ այն, որի վերջնական արդյունքը իրեն հաստատելն է, իր գոյության ձևի վերջնական ճշգրտումը՝ առանց հարմարվողականության. «Չե՞մ ուզում կռվել հիմարների հետ, Չե՞մ ուզում կռվել.— էլ չիշ չմընա՛ց. Ուզում եմ ծռվել՝ բա՛ն չի ստացվում Եվ չի՛ ստացվի.— Բունս է հաստացել»: Այս անընդմեջ խոհերից հետո, իր խոսքի առարկայից հեռանալուց ու մոտենալուց հետո գալիս է «Մտածում եմ՝ գոյություն ունեմ» փիլիսոփայական ձևակերպման հաստատումը («Գոյություն ունեմ»), որովհետև խոհերի այս աշխարհը ինքնին գոյության ամենաբարձր ու զարգացած աստիճան է խորհրդանշում: Շարքից դուրս մեկ այլ բանաստեղծության մեջ («Սիրում եմ սիրել») այս զգացողությունը նա արտահայտել է այսպես. «Դժգոհ եմ հաճախ, Ուրեմն՝ մարդ եմ ու դեռ ապրում եմ»: Վերացարկման հաջորդ աստիճանը փոխարկվում է տեսանելու, և բանաստեղծը պատկերացնում է գալիք օրը, ավելի ճիշտ՝ գալիք օրվանից, որի տերը իր ժառանգն է, նա հայացք է նետում իր ժամանակի հոգսերին: Եվ ի՞նչ՝ «Ինչի վրա ես գլուխ եմ չարդել Եվ տառապելով տառապել սաստիկ, Նա ստացել է արդեն... պատրաստի՞»: Սա արդեն հասարակական մարդու բարձր բարոյականության հաստատման վրկայություն է, որը բանաստեղծի գոյության ժամանակի հավիտանական է և, միաժամանակ, կյանքի շարունակականության հավաստումը, քանի որ յուրաքանչյուր սերունդ իր նպատակների պայքարն ունի և պատասխանատու է դրա համար: Շարքը վերջավորվում է մարդկային բարձր նկարագրի հաստատումով («Հպարտանում եմ»):

«Մարդը ափի մեջ» շարքը Սևակը գրել է 1957 թ. ապրիլ-մայիս-հունիս և նոյեմբեր ամիսներին, Մոսկվայում: Շարքում զետեղված են նաև այլ ամիսների, այլ տարեթվերի և այլ վայրերում գրած հատուկենտ գործեր: Սա նշանակում է, որ շարքը միասնական է ոչ միայն իր ներքին կառուցվածքով, այլև՝ կենսական-հոգեբանական նախադրյալներով: Իհարկե, դա ամենևին չի նշանակում, թե ամբողջ շարքը միայն այդ օրերի հոգեբանական ապրումների արտահայտություն է: Բնավ: Կյանքում անարդար ձևով պարտության դատնությունը ճաշակած մարդը միայն այդպիսի տառապանքով կարող էր ձգտել ճշմարտին ու բարուն: Իսկ դա նշանակում է, որ շարքի հիմքում ընկած են ոչ միայն հասարակական նախադրյալներ, այլև՝ պարտության ու տառապանքի մարդկային կենսագրություն:

Շարքի միասնականությունը տպագրության ընթացքում տրոհվել է: 15 բանաստեղծություն տպագրվել է «Նորից քեզ հետ», 29-ը՝ «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուներում, 10 գործ մնացել է անտիպ: Սևակը չհասցրեց վերջնական դասավորությամբ շարքը հրատարակել ամբողջությամբ: Իսկ դասավորությունն այս դեպքում կարևոր է, որովհետև բանաստեղծը շարքը կառուցել է ըստ մարդկային հասարակական-բարոյական հասկացողությունների զարգացման ներքին տրամաբանության ու յուրահատուկ շարժման օրենքների և ոչ թե ժամանակագրական պարզ հերթականությամբ: Այդ իսկ պատճառով հետմահու հրատարակված 10 բանաստեղծությունները[2] չվերլուծվեցին, բայց դրանք անկարելի է շրջանցել:

Այդ բանաստեղծությունները ամուր կապի մեջ են ամբողջ շարքի հետ: Դարձյալ ժխտող ու հաստատող, մեղանչող ու ղջացող նույն ոգին է, որ հյուսում է մարդկային իր գոյության օրենքները: Ահա այդ օրենքները իր իսկ ձևակերպումով. «Ասում են, թե առանց սիրո կարելի է մեկտեղ ապրել: Ես ժխտում եմ. Կարելի է չմահանալ, Ոչ թե ապրել», «Ես ժխտում եմ՝ երբ չեն՝ փնտրում Առաջ տանող մի նոր ճամփա» («Ժխտում եմ»), «Վախենում եմ... Ջրպարտության թուխպ ու ամպից... Սարսափում եմ վերադարձող Քաղաքակիրթ միջնադարից» («Վախենում-սարսափում եմ»), «Զարմանում եմ, Որ—Թռչնի պես—ճիշտ խոսքից է մարդը խրտնում, Եվ ոչ երբեք սուտ խոստումի կրակոցից...» («Զարմանում եմ»):

---

2 Թվում է, որ միանգամայն ճիշտ է վարվել բանաստեղծի հետմահու վեցհատորյակի կազմողը՝ Ա. Արիստակեսյանը, որ «Մարդը ափի մեջ» գրքի համանուն շարքի առաջին և երկրորդ գործերից հետո, որոնք ունեն նախաբանային նշանակություն, նախ զետեղել է «Նորից քեզ հետ» ժողովածուի «Մարդը ափի մեջ» շարքի գործերը, ապա «Մարդը ափի մեջ» գրքի համանուն շարքը: Իսկ անտիպ տասը բանաստեղծությունները հրատարակել է առանձին՝ ըստ ժամանակագրական կարգի:

Թվում է, թե կրկնության երանգներ են մտնում բանաստեղծի հյուսվածքներում, բայց, ըստ էության, այդպես չէ, պարզապես խոսքի պարուրաձև ընթացքը ինքնին այդպիսի տպավորություն է ստեղծում և հետո՝ ընդհանուր ասելիքը հեղինակը տարբերակում է բազմապիսի վիճակների մեջ, որոնք իրար լրացնում են ու շարունակում։

«Մարդը ափի մեջ» շարքը ավետում էր նույն բարոյական ուժի հաղթանակը, ինչ է. Մեժելայտիսի «Մարդը» գիրքը։ Միայն էական այս տարբերությամբ։ Եթե Մեժելայտիսը փառաբանում էր ընդհանրապես մարդուն՝ նրան դիտելով իբրև երկրի ու երկնքի տերը դարձած տիեզերական էություն, ապա Սևակը ավելի որոշակի էր՝ նա դատափետում ու դավիրգում էր իրական մարդուն, հասարակական որոշակի կենսաձևով ու հոգեբանությամբ ապրող անհատին։ Այս առումով միանգամայն սխալ էր է. Թոփչյանը, որը Հայաստանի գրողների միության վարչության պլենումի իր զեկուցման մեջ գտնում էր, թե «Հարցն այն է, որ ափի մեջ կանգնած մարդը միշտ չէ, որ պատմականորեն կոնկրետ է, արդիական իր մտքերի ու դատողությունների մեջ»։ Եվ ապա՝ «Սևակը առաջադրում է ստեղծագործական նոր սկզբունքներ, որոնք տարաձայնում են ժամանակակից հայ պոեզիայի սկզբունքների հետ» (ՍԳ, 1964, № 4, էջ 129)։ Այս տարաձայնությունը պարզապես ինքնուրույն ճանապարհի վկայություն էր, որը, բարեբախտաբար, ունեցավ նաև իր պաշտպանները։ Թոփչյանը ավելի ուշ պիտի ասեր. «Անվիճելի է այն, որ ի դեմս Սևակի, մեր գրականությունը հարստացավ ճշմարիտ բանաստեղծական անհատականությամբ» (ՍԳ, 1967, № 12, էջ 129)։

Մեժելայտիսի «Մարդը» գրքի հետ ունեցած հոգևոր առնչությունը, մարդու պատկերման ստեղծագործական տարբեր սկզբունքները, բայց նպատակի միասնությունը յուրահատուկ արտացոլում ունի Սևակի գրառումներից մեկի մեջ. «Թարգմանելով Մեժելայտիսի «Մարդը», ես ինձ զգում էի ոչ թե նրա մրցակիցը, այլ նրա զինակիցը...»[3]։

Սևակի թե «Մարդը ափի մեջ» շարքը և թե համանուն երկու գրքերը (ռուսերեն և հայերեն) լայն արձագանք ունեցան։ Մամուլում և տարբեր քննարկումների ժամանակ բախվեցին բազմաթիվ թեր և դեմ կարծիքներ։ Բանաստեղծին չհասկացողների ու անտեղի մեղադրողների կողքին հընչեցին նաև ճշմարիտ գնահատության խոսքեր։ Մահարին, գրախոսելով «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուն («Մնայուն հաղթանակներ և ժամանակավոր պարտություններ»), ասում էր, որ «Պարույր Սևակի այս գիրքը խոշոր երևույթ է մեր պոեզիայի մեջ» (ԳԹ, 1964, № 4)։

---

3 Մեջբերումը՝ Ա. Արիստակեսյանի «Պարույր Սևակ» մենագրությունից, 1974, էջ 105։ Հեղինակը ճիշտ դիտարկումներով անդրադարձել է նաև նրանց ստեղծագործական առնչություններին, էջ 137—139։

«Սկզբունքային հաշտություն» ու «խոշոր երևույթը» մեկուսի երևույթ չէր։ Այն թելադրված էր կյանքի պահանջներով, ստեղծվել էր կյանքին ծառայելու համար և պայմանավորված էր հայ պոեզիայի պատմական զարգացման ընթացքով։ Դրա հիմքում ընկած էին հայ (Նարեկացի, Չարենց) և համաշխարհային (Ուիթմեն, Մայակովսկի) պոեզիայի առաջատար ավանդները։

«Մարդը ափի մեջ» շարքը նաև առանձնակի երևույթ չէր Սևակի ստեղծագործության մեջ։ Այն պայմանավորված էր «Նորից քեզ հետ» և «Մարդը ափի մեջ» գրքերի տրամադրությամբ ու ասելիքով։ Առայժմ մի կողմ թողնելով մարդերգության նույն բարձր ներշնչումով գրված սիրային և հայրենասիրական բանաստեղծությունները, նշենք, որ «Մարդը ափի մեջ» շարքին սերտորեն առնչվում են «Ուրնյակներ», «Ականջդ բեր ասեմ» շարքերը, գրված համապատասխանաբար 1956 և 1959 թվականներին։ Վերջին շարքի մեջ մտնում են «Անձրևային սոնատը»՝ հինգ նվագով և «Վերնագիրը վերջում» ենթաշարքը՝ տասնմեկ բանաստեղծությամբ։

«Ուրնյակները» կառուցվածքով տրոհված քառյակներ են. քառյակի ամբողջական տողերը վերածվել են կիսատողերի և հանդես եկել նոր ձևով։ Կիսատողերը լրիվ տողերի վերածելու դեպքում քառյակի կառուցվածքը հաստատվում է նաև ավանդական ասօա հանգավորման ու կրկնաբառերի վերականգնմամբ (միայն «Բախտ է հարկավոր...» տողով սկսվող գործը ունի ասբբ հանգավորում)։ Փաստորեն ավանդական քառյակն է նորարար բանաստեղծի խոսքի ձևը՝ ներծծված նոր բովանդակությամբ։ Հավատարիմ մարդկային կյանքի արատները դատափետող իր բնավորությանը, Պ. Սևակը այդ գործերում ևս պատռում է բոլոր ապիկարների դիմակները. «Այս տի՞պը։ Քո տանը լակում՝ ուրիշի դռանն է հաչում... Հասկանում, զգում է իսկույն, Թե քամին որ կողմն է փչում»։

«Ականջդ բեր ասեմ» շարքում, մարդու անհատականացված կերպավորման միջոցով, դարձյալ շարունակվում է հանքափորի պես մարդու էության մեջ անընդհատ խորանալու և հոգու գանձերը պեղելու մարդախուզական որոնումը։ Խորանալուն համընթաց բանաստեղծը թափանցում է նաև կյանքի ու աշխարհի գաղտնիքների խորքը, նախա-նախա-նախապապերի հիշողությամբ հասնում իր ծագումնաբանական արմատներին, որոնք մարդկության գոյության ժամանակից գնում հասնում են մինչև աշխարհաստեղծման այն ժամանակները, երբ անտառները նոր էին դառնում քարածուխ ու նավթ։ Շարքի առաջին բանաստեղծությունը ունի «Հայտնություն» վերնագիրը։ Հայտնությունը ինքնահայտնաբերումն է, որի շնորհիվ սովորական օրը դառնում է «արքիմեդյան օր»։ Էությունը տարրալուծվում է բնության ու աշխարհի հավերժական երևույթների մեջ՝

«Դարձա ընդերքի մրափող ապար, ժայռի քարաքոս»,— և գոյության այդ ձևով հայտնաբերում ու ճանաչում իրեն: Թվում է, այս կերպ ճիշտ կլինի մեկնաբանել Տերյանի «Ես էլ դու եմ, ես չկամ...» տողը, որ շարքի բնաբանն է: Տարրալուծվող էության և տարրալուծումը գիտակցող, ինքնաճանաչող երկու եսի ներկայությամբ է խոսքն ընթանում առաջ: Էություն, որը, անտրոհելի լինելով որպես պատկեր, վերլուծորեն տրոհվում է իբրև բնության մասնավոր ձև և այդ ձևի մարդկային մտածողության: Ինքնաճանաչումը ի մի է բերում սկիզբն ու վերջը և դառնում «Քայլող հիշողություն կամ վառվող արյուն», որի բանաստեղծական դրսևորման ձևը սա է. «Ե՛ս, որ կարող եմ ինքըս ինձ կոչել Եկած ապագա, ես նաև քայլող հիշողություն եմ՝ Ապրո՞ղ պատմություն: Թող ներվի ասել, Որ իմ արյունը Հենց համարյա թե նույն ծագումն ունի, Ինչ ունի նավթը»: Այս զգացողությունը տարբերակվում-խորանում է «Վառարանի առաջ» բանաստեղծության մեջ, ուր վառվող քարածուխը մարդկային հիշողությամբ գնում-հասնում է դեռևս քարածուխի չվերածված անտառների տոսպփը, գազանների ոռնոցը, նախնիների կանչը, որին հաջորդում է ծագումնաբանական ինքնաճանաչողությունը. «Ու հասկանում եմ, Որ սերվել եմ ես Դե՛ռ այն ժամանակ, հե՛նց այն ժամանակ...»: Ինքնաճանաչման այս քննախույզ մեկնակետը օգնում է բանաստեղծին լսելու «վարդերի կարմիր ճիչը», հասկանալու «ջրերի լեզուն», «կաթնեղբայր» դառնալու «երաժիշտ քամուն»:

Այս հայացքը շարքի ներքին տրամադրությանը և տրամաբանությանը ուղղված է մեկ դիտակետից: Մյուս դիտակետից երևում է գնալով էլ ավելի անհատականացող և անհատական ինքնաճանաչմամբ մարդուն բնութագրող բովանդակային մեկ այլ գիծ, որը դրսևորվում է բնավորության որևէ երանգի, զգացողության որևէ ձևի իմաստավորումով: Այս դեպքում բնաբանի իմաստը կարելի է մեկնել այսպես՝ նույնն են մարդն ու մարդկությունը: Ամեն ինչ ծառայում է ինքնաբացահայտմանը, որի ուղեկիցը դարձյալ նրա «երկվորյակն» է՝ անմնացորդ անկեղծությունը, որ «անխտրական է՝ նվագի նման», «անձրևի նման՝ հավասարատես», բայց և «կան բաներ... և կան մարդիկ», որոնց նկատմամբ ինքը միտումնավոր է ու անտարբեր: Սկզբից ևեթ ճշտվում են վերաբերմունքի ու վերաբերության շեշտերը, այնուհետև ցուցահանվելու համար հոգու ամենանուրբ մանրամասներով և անգամ այսպիսի դարձդարձումներով. «Երբ ես՝ խելահաս ու հասուն արդեն, Երեխայի պես այն եմ դուրս տալիս Ինչ տան գաղտնիքն է... Երբ ես հենց այսպես անկեղծանում եմ՝ Ի՛նքս էլ, ա՛խ, ի՛նքս էլ լավ հասկանալով, Որ արդեն այսչափ անկեղծանալուց Մինչև երջանիկ հիմարությունը Կես քայլ է միայն...»: Բայց նույնիսկ այդ գնով նա շարունակում է խորանալ ինքն իր մեջ և խոսել իր

հափշտակությունից ու հիասթափությունից, համբերությունից ու հուսահատությունից, զգայախաբությունից և ուրույն հնամոլությունից, անշնորհակալ մասնագիտությունից ու մասնագիտական անելիքներից (երբ տարբերում է պայը համբույրից, երբ տեսնում է լուության գույնը, զգում փառքի համը, խանդի հոտը), փետրվար ամսի պես կարճանալուց ու երկարելուց («Նայած թե՝ սեր կա՞»), մատնիչ ցանկությունից ու գաղտնաբանությունից, թաքուն երազանքից ու հայրական զգացողությունից, ներշնչանքից ու երկունքից, ազատությունից ու ցավից: Ու նորից ափի մեջ կանգնում է մարդը, որը մեկ «փոստային լեզվով» իրեն համարում է հեռագրատուն, մեկ ուղտի օրինակով խոսում է իր «սակավապետությունից ու ծռությունից», մեկ իրեն համարում մարդկանց ձեռքով լարված և նրանց ճիշտ ժամանակին արթնացնող ժամացույց, մեկ էլ առաձգական ռետինի և անբասիր թղթի հարաբերությամբ ճշտում իր ինչ լինելը՝ «Ես, ավելի շուտ, թղթի եմ նման. Քաշես՝ կպատռես. ճմըրթես՝ պրծա՜վ»:

Ինքնաճանաչողությունը խորանում է նաև արարքների շարժ ու ձևի դիտում-քննումով («Վերնագիրը վերջում»), ուր նա խոսում է իր քայլերից, խոսքերից, անքնությունից, երգելուց, թախծից, լուությունից, արհամարհանքից, տանջանքից, խոհերից, ուրախությունից: Եվ սա էլ մեկ այլ դիտակետ է՝ ուղղված նույն մարդուն: Երանգ առ երանգ բացվում ու ամբողջանում է մարդկային մի կերպար, որի նկարագիրը դառնում է այնքան ծանոթ, որքան մարդը կարող է ճանաչել ինքն իրեն:

Քնարական հերոսի ներաշխարհը Սևակը բեկբեկում է տարբեր ներթափանցումներով, որը մեկ վիպական պատմություն է, մեկ քնարական բռնկում, մեկ բառերի ներքին (հնչյունական կամ իմաստային) կապով ու ճյուղավորումով շարունակվող պատկերների ու զուգորդությունների շարք: Դրան համապատասխան տարբեր են և տրամադրությունները՝ թախիծ և ուրախություն, խինդ ու վայելք, հուզմունք ու լաց, բարկություն և ըմբոստություն... Տրամադրության բոլոր դրսևորումների մեջ մարդն առկա է ոտքից գլուխ, առկա է կրքով, շիկացումով ու ինքնայրումով: Տրամադրության լարը Սևակի ստեղծագործության հույժ կարեւոր բաղադրիչներից է, որը առանձնակի նրբությամբ կարելի է դիտել «Ականջդ բեր ասեմ» շարքում զետեղված «Անձրևային սոնատի» հինգ նվագում:

Երաժշտական մեղեդու տոնայնությամբ ստեղծելով կրկնվող ու վերակրկնվող պատկերների հենք՝ Սևակը դրա կշռույթի շարժումով ծավալում է իր տրամադրությունների թախծոտ մենանվագը: Դա անվերջանալի երկար անձրևոտ օրվա (օրերի) ընթացքում տան չորս պատերի մեջ մենակ մնացած մարդու ընկճվածությունն է ու տխրությունը, շոշափելիության աստիճանի ցցուն, առարկայացվող դրսի անձրևի շարունակությու-

նը տանը: Մենությունը, այդ անվերջ նվվացող անձրևը, այդ անմեկնելի տխրությունը մարդուն հասցնում են մի դրության, երբ «կիսախելագար» մտքեր են պաշարում նրան, երբ արթնանում են հոգում ննջող անհեթեթ զուգորդություններ ու զգայություններ: Ենթազգացողությունը դառնում է ավելի գործուն և խորքից ազդակներ տալիս գիտակցությանը՝ հուշելով վիճակին համապատասխան ինչ-ինչ բառեր, որոնք աղոտ, երերուն ելք են այդ դրությունից. «Ամենքի կողմից գուցե մոռացված» անձրևի հարվածների տակ միտք է անում քնարական հերոսը. «Ա՜խ, եթե մեռնելն այնպես հեշտ լիներ, Ինչպես ծնվելը...»: Հետո՝ գնալով-գալով սենյակի մեջ «Ամենքի կողմից իզո՞ւր մոռացված» անձրևի ուղեկցությամբ նա նորից մտածում է. «Թե շունն ինչու է հաչում Լուսնյակին, Սակայն ոչ երբեք Արևի վրա»: Եվ հանկարծ այդ պահին, ընդհատելով անգամ մտքի ընթացքը, նա, կարծեք, կռահում է ելքի ուղղությունը, որը հոգու փրկություն է. «Զգում եմ, թե ես ո՜նց եմ կարոտել Այն ավազակին, Որ կոչվում է շոգ»: Ճնշված հոգին կարծեք թե մտովի տեսնում է ազատության դուռը, բայց մենությունը «Ամենքի կողմից արդե՛ն մոռացված» անձրևի շիթերը հատելով, նրա հայացքը «ասես մրջյուն» պատուհանից դուրս է բերում ճամփորդության «Դիմացի շենքի Զարդաքանդակված քիվի երկայնքով»: Ու հանկարծ այս անհեթեթ դրության մեջ աճում և իմաստային շրջապատ ու նեցուկ են պահանջում տրամադրությունը բնութագրող գտնված երկու բառը՝ տաքն ու պաղը, Արևն ու Լուսինը, ցանկությունն ու իրական վիճակը: Եվ այստեղից՝ լուսնոտների զուգորդությունը քիվի երկայնքով շարժվող հայացքի հետ և նորից արևի հիշողությունը: Օրը դեռ շարունակվում է, շարունակվում է և մենակությունը: Հոգին նորից կեղեքումների մեջ է, միտքը նորից իրական հենարան է որոնում, սիրտը տան պատերի մեջ սեղմվում դառնում է մի բուռ և պատահականորեն ձեռքն առած գիրքը քնարական հերոսի մեջ անմիջական զուգորդությամբ հուշում է այդ պահի որոշակի զգացողությունը. «Վերցնում եմ և—ի՞նչ. Խորհում ակամա, Որ նույնիսկ գիրքը... Նա էլ է նեղվում՝ Ընդմիշտ սեղմված ամուր կազմի մեջ...»: «Ամենքի կողմից ընդմի՞շտ մոռացված» անձրևը շարունակում է կաթկթալ և նույն թախիծը լցնել հոգու մեջ: Կարծես մոտենում է անելանելիության դիտակցումը, որը խելագարության պահն է: Հոգու մեջ կուտակված զայրույթը հոգեկան խանգարում չառաջացնելու համար վերածվում է ճիչի՝ տարօրինակ դիմումով. «Է՛յ, ընկե՛ր երկինք, Մի՛ խուլիգանիր, Թե չէ՝ միլիցիա կզանգահարեմ»: Ու հանկարծ անձրևի կաթոցը զգացվում է այնքան մոտիկ, որ կարծես թե խփում է գլխիդ, հարվածում ուղեղիդ, կաթկթում հոգուդ մեջ. «Ես խելդելո՜ւ պես ծոցրակն եմ փակում»:

Այստեղ մի պահ ընդհատենք «Անձրևային սոնատի» քննությունը և անդրադառնանք «Վերնագիրը վերջում» ենթաշարքի 3-րդ բանաստեղծությանը՝ գրված «Անձրևային սոնատից» ընդամենը մեկ օր առաջ՝ 1953 թ. դեկտեմբերի 18-ին, Թիֆլիսում.

Կանաչ մամուռից արցունք է ծորում,
Ծորում է դանդա՛ղ
Ծորում է անձա՛յն
Ու մեղմիկ ճթթում
Այն քարաժայռի փոքրիկ սանդի մեջ,
Որ ինքն է փորել։
Ճթում է մեղմի՛կ,
Իսկ իմ ականջում
Դա փոխարկվում է ահեղ դղրդի՛...
—Անքնությո՛ւնս է։

Ահա այս «ահեղ դղրդի» զգացողությունն է, մարդու հավասարակշռությունից հանող այս անքնությունն է, որ ամեհային անձրևի տակ դառնում է մելամաղձոտ տրամադրություն ու հոգեկան ինքնաքննություն։ Եվ «իմ իրեն թախծող նույն անձրևի» տակ կրկին արթնանում է գտած ու մի պահ մտքի ճյուղավորումների մեջ կորցրած տաք օրվա զգացողությունը, այրող Արևի տենչանքը, երբ հոգիդ թևեր է առնում և տնից թռչում դուրս, բնակարանային վանդակից փախչում մարդկանց մեջ, դեպի դաշտերը։

Այս հոգեվիճակը ունի կենսագրական նախադրյալներ։ Վստահելով Սևակի զգացողությունների ճշգրտությանը, պիտի ենթադրել, որ, իրոք, անձրևը օրերով ծեծել է նրա դուռն ու լուսամուտը, իսկ ինքը եղել է ահավոր ջղագրգիռ ու մելամաղձոտ տրամադրության մեջ՝ որոշակի ազդակներով ու հուշերով։ 1954 թ. սեպտեմբերի 29-ին նյարդայնության ախտորոշումով Սևակը երկու ամիս պառկել է Մոսկվայի հիվանդանոցներից մեկում։ Հոկտեմբերի 7-ին հիվանդանոցից կնոջը նա այսպիսի նամակ է գրել. «Տխուր եմ, սարսափելի տխուր... և անձրևն էլ ծեծում է տանիքը։ Դա ես միշտ սիրել եմ։ Իսկ հիմա... «Քե ինչպես հանկարծ աշխարհը փոխվեց»,— այսպիսի պարզ, շատ պարզ տող կա Թումանյանի «Անուշ»-ում. ամբողջ ժամանակ դա հնչում է իմ ականջներում»։ Մեկ այլ նամակում նա շարունակում է. «Ես կխելագարվեմ այս անասելած տաղտկությունից։ ...Չէ՞ որ ես իմ համաձայնությունը տվեցի հիվանդանոցում պառկելու համար պայմանով, որ ինձ չզգամ ինչպես բանտում»[4]։

[4] Մեջբերումները՝ Ա. Արիստակեսյանի «Պարույր Սևակ» գրքից, էջ 103։

Այս և այս բնույթի կենսագրական մանրամասներն ավելի են շեշտում յուրաքանչյուր տողի ու նրբերանգի հավաստիությունը և ավելի խորքից պայմանավորում տվյալ ստեղծագործության թե գրապատմական կարևորությունը և թե մարդկային հնչողությունը։

«Մարդը ափի մեջ», «Ութնյակներ», «Ականջդ բեր ասեմ» շարքերում Սևակն ի մի բերեց մարդագիտության իր բանաստեղծական տեսությունը՝ միանգամայն նոր ու ինքնահատուկ սկզբունքներով։ Նշված շարքերը ճշմարտության, անկեղծության ու մաքրամաքուր ազնվության հրատակ հայելիներով արտացոլեցին դարակեսի մարդու պատմականորեն որոշակի ներաշխարհի լույսն ու ստվերը։

Մինչև «Ներքող մարդուն» շարքը ի մի բերելը, որ զետեղված է «Այս տարիքում» գրքում, էմինը մի բանաստեղծության մեջ շատ պարզ ու որոշակի խոստովանում էր. «Ես մարդկությունն էի երգում՝ Չիմանալով ինչ է... մարդը. ...Քաջ գիտեի ես երթուղին, Չէ՞ի տեսել... ճանապարհը»։ Նա ես դժվարությամբ վերագտավ դեպի իրական մարդը տանող այն ճանապարհը, հանուն որի «Նոր ճանապարհ» գրքի առիթով տարիներ առաջ մտել էր սուր գրապայքարի մեջ։ Այդ ճանապարհը շարունակվեց «Որոնումներ», «Երկու ճանապարհ» գրքերում և ամփոփվեց «Այս տարիքում» ժողովածուի մեջ։ «Որոնումներում» մարդու հայտնաբերումը ստացել է քաղաքացիական երանգավորում, աշխարհը անուններով ու աշխարհագրական լայնքով գաղափարապես վերամշակելու, ժողովուրդներին բարեկամության կոչելու ուղղվածությամբ։ Չարենցի ասած «Աշխարհի կենտրոնը Մոսկովն է» հայեցակետի շարունակությունն է «Հոկտեմբերյան երգը»՝ «Ժողովուրդնե՞ր ենք մենք ժողովում Դրոշի ներքո մեր հաղթական»։ Երկրորդ համաշխարհային պատերազմում սովետական ժողովրդի տարած հաղթանակը դառնում է աշխարհն ու մարդուն պատկերելու հոգեբանական-գաղափարական մեկնակետ («Ես սիրում եմ բոլոր լեզուները կյանքում», «Մարի յորթ», «Մեր ուղին», «Խոսք եղբայրության», «Պրես-կոնֆերանս Մոսկվայում»)։

Ժամանակի ու շարժման զգացողությունը այս դեպքում ևս դրսևորվեց իր նորին հակված կողմերով։ Թեև էմինը, ըստ ամենայնի, չհասավ անհատականացված մարդու պատկերման (ինչպես Սևակը) և ներքողից մարդկայնության ընդհանուր տրամադրություններ («Ես սիրում եմ մարդուն, մարդկայինը»), այնուամենայնիվ կարողացավ պահպանել ժամանակի շունչն ու «բնավորությունը»՝ դրանով իսկ ապահովելով իր խոսքի պատկանելությունը պատմական որոշակի ժամանակաշրջանի։ Մարդկության մասին ընդհանրապես խոսելու ելակետը բերում է համապատասխան չափանիշներ, որոնց լայնության ու տարածականության մեջ,

ձեռքից բաց թողնելով ասելիքի հասարակական որոշակիությունը, նա հակված է իր ներքին տրամադրությունները հայտածել համընդհանուր գաղափարների հավաստիությամբ. «Փարիզում, Մադրիդում, Նյու-Յորքում Որտեղ էլ ծնվեի՝ այդ փա՛ստ է, կխոսեր իմ երգով կամ Լորկա՛ն, կամ Լուի Արագո՛նն ու Ֆա՛ստը»: Այս զգացողությունը, որը, ինչպես ասվեց, գալիս է հաղթանակի ուժի գիտակցումից, վստահություն է ներշնչում բանաստեղծին, դարձնելով աշխարհի տարածական ընդգրկման տերն ու ժամանակի երաշխավորված անձը. «Ես այնպե՛ս եմ ելնում իմ տնից՝ կարծես թե մտնում եմ... իմ տո՛ւնը» («Իմ գործը»): Ժամանակի պատմական փոփոխությունների հետ համատեղելով դարի տեխնիկական առաջընթացի արտաքին հայտանիշները՝ էմինը մարդուն տեսնում-ճանաչում է գիտական անընդմեջ նվաճումների ոլորտում: Նման դեպքերում մարդ անհատի ներքին հոգեբանական վիճակներին փոխարինելու է գալիս տեխնիկական առաջընթացը. «Նոր հրթիռը՝ նոր դարձ անում, խրատում է, հակված հողին, Ի՛նձ, իր տիրո՛ջն, իր ծառայի՛ն, Որ՝ թե կայծ եմ՝ կրա՛կ դառնամ, ...Թե սուրում եմ՝ հրթիռանամ.— Եվ, մի կյանքի մեջ անցավոր, Կյանքե՛ր ապրեմ հազարավոր»: Շրջուն վերաբերմունքով նա նաև հեգնական հայացք է նետում մարդկության երեկվա հանդարտ օրվան ու այսօրվա արագընթաց վազքին և, ժամանակի առաջընթացի տերը լինելով, նաև գիտակցում, որ այդ շարժման մեջ հնարավոր է և ինքնամոռաց գլխապտույտ, դարերի ընթացքում կուտակված հոգևոր ու բարոյական արժեքների կորուստ.

Մենք «Տու»-ով վեր էինք հառնում
Եվ... ծիծաղո՛ւմ կամի վրա.
Մենք երկրի շո՛ւրջն էինք դառնում,
Նա... սողում նո՛ւյն կալի վրա.
Աստ՛ղ չեղավ մեր սերընդին,—
Թե մինչ ճախրում ենք մենք... դատարկ,
Նա՛, իր ամեն ծուլլ պտույտին,
Արդար հա՛ց էր կիտում իր տակ:

Արժեքային այս կորստին առաջին հերթին ենթարկվում է մարդը, որովհետև իր ստեղծածի ձեռքը երբեմն կրակն է ընկնում ինքը, և «Այս, առանց այն էլ մարդաշատ հողում» սոսկ մարդն է, որ «էժա՛ն է ռումբից ու արկից...» («Քե՛զ, սիրելի՛ս»): Խոհի շարունակությունն է հաջորդ հարցումը. «Կա՞ մեկը արդյոք այս լուսնի ներքո Առավել հզո՛ր, Եվ թո՛ւյլ առավել, Քան մա՛րդը, Աստա՛»: Ստեղծվում է իրերի ու մարդու յուրահատուկ կեցության ձև, և հանկարծ իրը դառնում է տեր իր տիրոջ վրա:

Էմինը իր գործը տեսնում է մարդուն իրերի գերությունից ազատելու և նրա ստեղծագործ հանճարը փառաբանելու մեջ («Ներքող մարդուն»)։ Ինչպես Մեժելայտիսը, նա ևս փառաբանում է մարդու արարչագործ ձեռքերը, ճանապարհ հարթող ոտքերը, ապագային ուղղված աչքերը, աշխարհին բանականություն տվող միտքը և զգացմունք պարգևող սիրտը։ Թե այս և թե «Ես սիրում եմ բոլոր լեզուները» բանաստեղծության վերջում Էմինը անում է մի այսպիսի ակնարկ. «Այս դարը փրկեմ... միջնադարի՜ց», «Ջնջեմ միջնադարն այս վսեմ դարի»։ Սևակն էլ իր հերթին էր սարսափում քաղաքակիրթ միջնադարի վերադարձից։ Սա աղետի զգացողությունից ծնվող տագնապ է, որ ունենում է ժամանակի զգայարանը դարձած յուրաքանչյուր բանաստեղծ։ Ինքնակործանման տագնապ՝ ատոմային զենքով, պանթուրքիզմի ու ֆաշիզմի ձևով վերադարձող վանդալությամբ, իր նմանին բռնադատող մտքով, իր նմանի ստեղծածը կրակի տվող բարոյականությամբ։ Բնորոշ օրինակը «Կեսոն, քաղա՛ք» բանաստեղծությունն է, ուր «Ո՞րբ է ամեն մի երեխա, Ամեն մի կին՝ որբեվայրի՛ ևմ ամեն մայր՝ որդեկորո՛ւյս»։ Այս զարհուրանքի մեջ, ահա, հասունանում է դիմում-պահանջը ապագային. «Օգնի՛ր ինձ կյանքում ուղի՛դ ընթանալ... Չթվալ արդար՝ եղած մեղավոր...» («Դալիքին»)։

Էմինը մարդու կեցության իմաստը տեսնում է առօրյա կյանքում։ Այդ զգացողությունը սնունդ է տվել հաջողված մի քանի բանաստեղծությունների՝ «Անձրևն Աստաֆյանում», «Առանց քեզ»։ Առօրյայի մեջ նա տեսնում է մարդու բնավորության մի քանի իրական գծեր։ Երևում է գործնական մարդը բնավորության այն կողմերով, որոնք նրան վերածում են քաղքենու։ Դա մեկ չմահավան, կասկածամիտ, չվստահող մարդն է («Հերն էլ անիծած այդպիսի մարդու»), մեկ՝ իրը պաշտող և դրա առաջ սպասավոր-սպասարկուի դեր ստանձնած չտեսը («Դաշնամուրը», ավելի վաղ գրած գործերից հիշատակելի է «Վեներայի առևանգումը»)։ Քաղքենացող մարդու նկարագրի բացահայտումը, մարդու մի տեսակ, որի բնօրինակները վխտում են կյանքում, դառնում է ժամանակի պոեզիայի նշանակետերից մեկը։

Որոշ բանաստեղծների ստեղծագործություններում էլ մարդը հայտնաբերվեց և ներքողյաններով փառաբանվեց ավելի որոշակի վիճակների ու հարաբերությունների մեջ։ Դրանց առանցքը աշխատանքն էր, խոսքի հերոսը՝ հողից բարիք քամող մարդը։ Այս կողմնորոշումը, որ մարդու և բնության առնչության մասնավոր մի դրսևորում է, արտահայտվեց Սահյանի մի քանի բանաստեղծություններում, Հովհաննիսյանի «Հրաշալի այգեպան», Դավթյանի «Գինու երգը» գրքերում, Մարգարյանի «Մըրգաշատի կարոտ», «Պատկերներ բնաշխարհից» շարքերում։

Այս գիծը հայոց գրականության մեջ ունի հիմնավոր ավանդներ, որ նշանավորվեց Վարուժանի «Հացին երգով» և ապա՝ Մահարու «Մրգահասով», Համաստեղի ու Բակունցի արձակով: Հատկապես Վարուժանի «Հացին երգը»՝ ներքին կառուցվածքով ու նպատակասողվածությամբ շատ բանով է պայմանավորել այս բնույթի գործերի ոգին և շունչը: Փաստորեն նորովի, գրական նոր խնդիրների առաջադրությամբ վերակրկնվում է Վարուժանի ծրագիրը: Իր վերջին այդ ժողովածուի մասին 1914-ի մարտի 26-ին գրում էր. «Այժմ կգրեմ «Հացին երգը» ... այդ հատորին մեջ երգված պիտի ըլլան հայրենի հողը, մշակներու աշխատությունը և գյուղական կյանքի խաղաղ մեծություններ»[5]:

Աշխատանքի մարդու պատկերման պահանջը տասնամյակներ շարունակ առաջադրում-արծարծում էր նաև սովետական գրականությունը: Այս բնույթի գործերի շարքում արժանահիշատակ են Սահյանի «Պապը», «Ծղը», «Օրը մթնեց» բանաստեղծությունները: Ո՞վ է Սահյանի պապը. իր նմաններից ոչնչով չտարբերվող նահապետական մի կերպար, որը, սակայն, աշխատավոր մարդու նկարագրի «չափանիշ» է բոլոր ժամանակների համար: Սա մարդն է օրվա գործի ու հոգսի մեջ, որից դուրս նա պարզապես չկա: Ու քանի որ ինքն էլ բնության մի մասն է՝ որպես մի բուռ արդար հող խառնվում է նրա հավիտենական գոյությանը: Բանաստեղծությունը ավարտվում է մարդու փոխակերպության և այլագոյության այսպիսի մի պատկերով. «Մի օր էլ, երբ հանկարծ Ծալվել են ծնկները, Ջարմանքից քարացել, Ամոթից շիկնել է: ...Եվ պապը ակռում Պառկել ու քնել է, Խառնվել այն հողին Որ իրեն սնել է»: Ո՞վ է (և ոչ թե ի՞նչ է) եղը. պապի երկվորյակը, նույն արդար գոյության խորհրդանիշը՝ «Մի մեծ դերդաստան նրա ուսին էր, Գարունը բացվեր՝ լուծը ուսին էր»: Ահա այս ուժն է, որ հիմքից, ժառանգորդական կապերով իմաստավորում է սերունդների կյանքն ու նվիրումը՝ դառնում ապրելու օրենք, գործելու չափանիշ: Նույն զգացողությունն է ընթացք տալիս նաև «Օրը թեքվեց» բանաստեղծությանը, որը «պարզ ու միամիտ» «աշխատավոր մի գերդաստանի» կենաց պատմությունն է:

Հ. Հովհաննիսյանի «Հրաշալի այգեպան» շարքը գրվել է 1935—1963 թթ.: Նյութը այգեպանի աշխատանքի փառաբանումն է, որ դառնում է մարդու գեղեցկության չափանիշ: Շարքը բացվում է այգեպանի հրավերով՝ ուղղված բանաստեղծին, որով միանգամից ստեղծվում են այն վերաբերմունքային նելակետերը (իրար հանդեպ, բնության հանդեպ), որոնք ընկած են հաջորդ գործերի հիմքում: Այգին ցույց տալը այգեպանի համար հոգին աշխարհի առաջ բացելու պես բան է: Այգեպանի

5 Դ. Վարուժան, Նամականի, 1965, էջ 208:

հարուստ հոգու խորհրդանիշը առատ ոսկի աշունն է, որը նաև չափանիշ է բանաստեղծի խոսքի: Եվ ծայր է առնում դեպի երգի ու հոգու բերքառատ աշունը տանող ճանապարհի քնարական պատմությունը: Պատմում է այգեպանը, բանաստեղծը լսում է ու նրա խոսքը վերածում երգի: Էապես, սակայն, այգեպանն ու բանաստեղծը մեկ մարդ են, և այդ նույն մարդն է, որը բարձրաձայն խոսում է ինքն իր հետ:

Բնության և հոգևոր արթնացման սկիզբը գարունն է: Արծաթե բահն ուսին՝ հողին, ջրին ու լույսին խառնված այգեպանը խորհում է. «Ինչպե՞ս է եղել աշխարհն այս արար: Երբ դեռ չի եղել ոչ մի այգեպան»: Պատուղների ձև ու կերպարանքով, բնության բույրերով ու գույներով, որ համեմատության եզրեր են, այգու շող ու շաղի մեջ կանգնում է աղջիկը՝ այգեպանի սերը: Խանդավառությունը տարիների նստվածքով դառնում է սպասումի կարոտ, վերակրկնվում ու բորբոքվում ամեն գարնան հետ և ավարտվում «բարի վախճանով հեքիաթի նման»: Այդին, այգեպանի սերը ստեղծում են հովվերգական մթնոլորտ: Այգեպանը հոգին բացում է ոչ թե իր կյանքի մեկ օրվա, կամ մի քանի պահի մեջ, այլ՝ տարիների կենսագրությամբ: Բնության ու մարդու փոխհարաբերությունից ծնվում է կյանքի, մահվան ու անմահության խոհը: Ծառ ու ծաղկի կյանքով ապրող այգեպանը հանկարծ մտածում է. «Դուցե ծառն էլ, թուփն էլ գիտեն զգալ մարդու պես»: Այս զգացողությունը «թե մեռնեմ էլ մի օր» ներքին տագնապը վերածում է բաց խորհրդածության, երանգավորելով բնությանը ձուլվելու խաղաղ երանության, յուրատեսակ ինքնախաբեության այսպիսի պահով. «Երբ ես կմեռնեմ, թաղեցեք ինձ Իմ փշատենու ստվերում պաղ, Որ թվա՝ նրա խեղդող բույրից Արբել եմ, ընկել, քնել խաղաղ»: Հավերժության մեջ տարբեր ձևեր ընդունող իր վերջնական գոյության իմաստը այգեպանը տեսնում է ամենաթանկ փոխակերպության մեջ՝ հայտնաբերելով հայրենիքի սերը. «Ես կիջնեմ դառնալու մի բուռ հող... Դու կապրես դարերում հավերժող, Հայրենի իմ երկիր, իմ աշխարհ»: Մնունդի ու վախճանի, հավերժորեն կրկնվող գարնան զարթոնքի ու աշնան պտղաբերման միջև իր արդար վաստակով փառաբանվում է հողի ու ջրի, ծառի ու ծաղկի հետ խոսող, դրանցից ծնված ու դրանց վերադարձող արարչագործ մարդը:

Բնաշխարհիկ մարդու գեղարվեստական պատկերման այս կողմնորոշումն արտահայտվեց նաև Մ. Մարգարյանի պոեզիայում: Նրա «Մրրդաշատի կարոտ» շարքը, խոսքի ժողովրդական երանգավորումով, գյուղական աշխատանքի նկարագրություն է, բերք ու բարիք ստեղծող, դարձյալ հովվերգական շղարշով երևացող մարդու փառաբանություն:

Մարդու պատկերման նույն սկզբունքը գեղարվեստական արժանի դրսևորում գտավ Վ. Դավթյանի «Գինու երգը» գրքի նույնանուն շարքում,

որը դարձյալ հողի արգասավորման և մարդու ստեղծագործ ուժի պանծացման երգ է: Նորից իր աշխատանքային առօրյայով, աշխարհին ուղղված բարեմաղթանքի խոսքերով մարդկանց առջև կանգնում է այգեպանը: Հողի զարթոնքի ու խաղողի հասունացման հետ մեկտեղ նորից ծնունդ է առնում սերը: Ստեղծվում է հոգեվիճակների շղթա, ապրումների պատմություն: Ներքը թողնում է տրամաբանական սկիզբ («Նախերգ»), շարունակություն (գործողությունների ընթացք) ու ավարտ («Վերջերգ») ունեցող պոեմի տպավորություն: «Նախերգը» խոսքի հետագա ընթացքի նախադուռն է, ուր առկա են և՛ գործող անձինք, և՛ տրամադրության շաղախը՝ «Եվ այգեպանն է այնտեղ՝ սպիտակած արարիչ... Աշխարհի սերն է այնտեղ, որ աղջիկ է բարալիկ»:

Այգաբացի վարակիչ պատկերով, երբ թաղված վազերը վերստին պարզվում են լույսին ու ջերմությանը, խորհրդանշվում է բնության ու հոգու զարթոնքը. մի կողմից՝ ցնորման գինու համար բացվող այգի, մյուս կողմից՝ առաջին սիրո համար արթնացող աղջիկ՝ այգեպանի դուստրը. «Բոբիկ է նա, հողը հրաշքն իր զարթոնքի նրա մեջ է շարունակում»: Եվ սկսվում է երկուստեք ծաղկում-փթթումը: Արթնացող աշխարհը իր բոլոր ձևերի մեջ դառնում է լույսի տոն, լույսը դառնում է ծաղկած ծառ, ծաղկած ծառը վերաճում է արշալույսի երկվորյակի և մի տեսակ համատարած լույսի հարսնաքողի տակ է փռվում ամբողջ աշխարհը: Փոխաբերական անցումները հաջորդում են միմյանց, և այս դեպքում գարնան անձրևի տակ աղջկա կերպարանքով կանգնում է ծաղկած նշենին: Հետո ճերմակ շղարշների մեջ, այս անգամ աղջիկն է դառնում նշենի: Իսկ ամբողջության մեջ, դեռևս հիշողության մասին պատկերացում չունեցող մարդու ինքնամոռաց զարմանքով ասես շունչ ու կերպարանք է առնում աշխարհի առաջին օրը, առաջին ցողաթաթախ արշալույսը:

Խաղողի և այգեպանի աղջկա զուգահեռը համեմատություններով ու զուգադրություններով չի ընդհատվում ամբողջ շարքում: Բնությունը կերպավորվում է աղջկա արտաքինով, աղջիկը՝ բնության: Բանաստեղծական պատկերները նորից հաստատում են աշխարհի միասնությունն ու գոյության նույնականությունը. «Վազն է լալիս այգում, լալիս հուլունք-հուլունք, Ինչպես աղջիկները հարսնանալուց առաջ...»: Գալիս է հասունացման պահը. ամռան արևի տակ աշխարհը շողշողում է լույսի կուրացուցիչ պայծառությամբ, շոգից թփրտացող օրվա մեջ տեսանելի է դառնում անգամ գետնից ու մարմիններից բարձրացող գոլորշին: Օրը ասես ցոլում է արևի տակ. «Լուսություն է մեծ, շոգից հալվել է շշուկն իսկ ձայնի... Անգույն խարույկներ, անգույն բոցերի լեզուներ է ջինջ Ծածանում օդում հողը կարկամած»: Գինու երգը հյուսված է կյանքի երևույթների փոխառնչակցության ու շարունակականության զգացողությամբ: Լույսի

ու ջերմության մեջ սիրո բռնկումից ու արևի տապից ուշաթափվող աղջկա ու խաղողի վազի համար, հաջորդ պահին, հորդում է առուների ջուրը, որ բաշխում է ջրվոր տղան՝ այգեպանի աղջկա սերը: Իր նախնական պարզ գեղեցկությամբ գալիս է սիրո գիշերը: Ամռանը հաջորդում է աշունը՝ սիրո ու մրգի շողարձակման պահը: Առանձնահատուկ գունային երանգավորումով պատկերվում է բնության մայրությունն ու աշխարհի առատությունը: Պտուղների բույրից, լույսի առատությունից, բնության մաքուր գույներից, իսկ ամենակարևորը՝ արդար վաստակի լիությունից, թոնրի կողից պոկվող ծաղիկ լավաշի պես, մի տեսակ արբեցած ճիչ է պոռթկում նաև մարդու հոգուց.

Կարմիր ճիշեր կան օդում, աղաղակներ կան դեղին,
Ու շշուկներ կան խարտյաշ,
Այդ ճաքած նուռն է ճչում, վազն է կանչում խաղողի,
Ու փշատին բեռնաբարձ:

Այգեկութի ճիչն է այդ, որից ծնվում է գինին, լույսի աղջիկը՝ կրակի տաբեկիցն ու երկվորյակը: Հաջորդում է լիության ու առատության, վայելումի ու արբեցումի պահը, որը պսակվում է գարնանն արթնացած, ամռան արևի տակ ջերմացած և աշնանը հոգու ու մարմնի միասնություն դարձած սիրո տոնակատարությամբ.

Այս գիշեր երգ է ու տոն... Եվ բարդին հարբել այգում,
Լիրն առած լուսնկայի արծաթե դափ է զարկում:
Իսկ աշնան զնգուն մի հով սարերի ծոցից փախել
Ու հարբած այգու վրա սրնգի երգ է կախել:

Մի տեսակ պայծառ, շլացնող լույս կա գինու երգը հնչեցնող Դավթյանի բանաստեղծություններում: Ընդհանրապես, Դավթյանի պոեզիային ինքնահատուկ լույսի առատությունը այս շարքում հորձանք է տալիս մի այնպիսի վարար թափով, որ կարծեք, թե մարդն ապրում է մի վայրում, որտեղ արեգակը երբեք մայր չի մտնում: Իսկ եթե մայր է մտնում, ապա լուսնի լույսը իր հերթին նո՛ւյնքան լուսավոր է ու հորդուն: Փոխվում է միայն լույսի գունային երանգը: Համատարած արևի, լույսի ու ջերմության մեջ է հասունանում խաղողը և հորդում գինու երգը: Եվ այս ամբողջ ընթացքում պահպանվում է խանդավառ ոգու մի զրնգուն տրամադրություն: Ահա ամռան ցերեկվա խարկող, ուշաթափեցնող լույսն ու ջերմությունը, որ փռված է արեգակի ափի մեջ բոցավառվող Արարատյան դաշտում. «Ամա՛ռ... Հալած ոսկի, լույս է հալած... Ամա՛ռ... Խելակոր-

րություն պայծառություն...»: Ահա և ամռան գիշերվա լույսը գիշերով արթնացող ոգեղեն ապրումների խորհուրդով, սիրո արբեցմամբ և լուսնային հիվանդությամբ վարակված ցանկությունների աներևույթ թռիչքով. «Առուներով այս գիշեր լուսնյակի լո՜ւյսն է հոսում, լուսնյակի լո՜ւյսն է երգում առուներում այս գիշեր...»: Ահա և աշնան արևի առողջ ու կենարար լույսը, որ տարբեր գույներով ու երանգներով փողփողում է օդի մեջ ու պտուղների վրա. «Աշնանային առավոտն իբրև զվարթ լուսարար Կանգնել կապույտ տաճարում Եվ արևի ճաճանչով բարդիների սրածայր, Հրսկա ջահերն է վառում»:

Գինու երգը դառնում է լույսի պաշտամունք: Բանաստեղծությունների մեջ առատորեն օգտագործվում են այնպիսի որակումներ, բառեր ու պատկերներ, որոնք լույսը կերպավորում-ապրեցնում են բոլոր հնարավոր ձևերով: Լույսն ու ջերմությունը դառնում են տաք ու արդար արեգակ, արևի ճառագայթ, արևավոր փոշի ու շող, լույսը վարարում է այգեպանի դեմքին, հոսում նրա աղջկա երեսից, շիթ-շիթ կաթկթում մերկ ոտքերի տակ տրորվող խաղողից: Լույսը զվարթուն է ու ցնծուն, լույսը խայտում է և հոսում: Պատկերները կարծեք լույսի հայելիների մեջ են անդրադարձնում մեկը մյուսին՝ ցնծուն տեղատարափ, լույս անձրև, ադամանդե ցող, շեկ կայծակ, հողի ու առվի ծիծաղ, ցոլում հրդեհ, աստեղնացող ու շողակաթ ողկույզ, ոսկե տերև, ոսկեհեր գինի, ոսկեցոլ հույս, շողի ոսկի, կարմիր ճիչ, խաղողի բոց, արծաթե սափոր, երազի ցոլք, կանաչ հրդեհ, շողուն արշալույս... Այս ամենը այգեպանի ասած «լույս եղիցին» է՝ «Եվ եղավ լույս» արձագանքով.

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

Լո՜ւյս, լո՜ւյս, լո՜ւյս... որ պարգևում է ժողովրդի ու երկրի ոգին: Հիշենք Մ. Սարյանի կտավների լույսը, որ հուրհրատում է արևելքի ջերմությամբ, պղնձով ու ոսկով, կարմիրով ու դեղինով, լաջվարդ կապույտով ու տաք ճերմակով, երբ կարծես ամեն ինչի վրա մի բուռ թափանցիկ օխրա է շաղ տված: Հիշենք միջնադարյան ճգնավորների պաշտած լույսը, որ նրանց ֆռեսներում դառնում էր վառվող մոմ, իսկ տաղերում ու շարականներում կենարար ուժը. «Առաւօտ լուսոյ Արեգակն արդար Առ իս լոյս ծագեա», լույս, որ իր վառվող ջահերով սիրտ ամրացներ երկմտողին (Ներսես Շնորհալի): Հիշենք մեծարենցյան լույսը՝ արևին ուղղված պաղատանքով («Շողա՜, շողա՜ բարի՜ արև, հիվա՜նդ եմ»), ոսկեթև տարազնացիկ

մեղուներով, ծառ ու ծաղկի գունախաղով: Հիշենք Աստղիկին գովերգող տաղի կամ արևին ձոնված չարենցյան «Ութնյակների» հուր ու բոցը. «Այն արևն է՝ կարմիր ու հասուն, Կախվել է, որպես վառ մի մրգ», «Աղջկա կոնքերի նման երազուն, կիզուն ու հասուն՝ Վառվում է արևի ծնծղան...», և հետո էլի այսպիսի տողեր, տաք ու ցնծուն, այնպես, ասես, մարդ քայլում է հրաբուխից նոր ժայթքած և դեռ չսառած հալչլուն լավայի վրայով: Նույսի առատությամբ է շողարձակում նաև Դավթյանին հոգեհարազատ բանաստեղծի՝ Վարուժանի «Հացին երգը» շարքը, որի մեջ դետեղված «Կալեր» բանաստեղծությունից էլ վերցված է «Գինու երգի» բնաբանը՝ «Օ՜, ի՜նչ քաղցր է երթալ խառնվիլ էությամբ Այդ սրբագույն վաստակին...»: Նույսը Վարուժանի համար ևս կենարար ուժ է ու կյանքի գեղեցկություն, որ լիուլի հորդում է «Գարնան անձրև», «Կակաչներ», «Հասուն արտ» և շատ այլ բանաստեղծություններում: Վարուժանի «Գարնան անձրևը», լույսով ու տեղատարափով շարունակվում է նաև Դավթյանի «Գարնան անձրևում»: Զուգադիր քննությամբ նմանությունն ակնհայտ է:

Նույսի ծագումնաբանությունը խոր է և հին, բայց նաև ամեն մի բացվող առավոտվա հետ՝ նոր ու թարմ: Եվ բանաստեղծը, որ որոնող հայացք էր ուղղել ռեալիզմի նախահիմքերին, բնական է, որ պիտի անդրադառնար արևի ու լույսի պաշտամունքին, գտներ այն հեթանոսական տարերքի բռնկող ուժը, որ իրենից առաջ, որպես արվեստի ծրագիր ու գեղագիտություն, ոգեկոչել էր մեծագույն նախորդը՝ Վարուժանը: Վարուժանի հղացած, բայց չիրագործած (չհասցրած) գաղափարի «Գինիի երգի», առավել ևս իրագործած հովվերգության՝ «Հացին երգի» հնչեղ նվագից ծնված, դրանցով ներշնչված մի մեղեդի է Դավթյանի «Գինու երգը»: Այս շարքը, անկախ գրական աղդակի խթանիչ ուժից, անկախ ավանդներից, իր ոգեղեն կայծն առել է Արարատյան դաշտի բարկ արևից, ստեղծվել է որոշակի գրական մթնոլորտում և որոշակի նպատակներով: «Գինու երգի» լուսավոր ու ցոլցլուն գույների ու երանգների մեջ այգեպանի տեսքով երևում է մարդը՝ անապական հոգով, լույսի մաքրությամբ ու հողի արգասավորությամբ:

Գ

Մարդու հոգևոր աշխարհի մեջ խորանալու և նրա ծննդաբանության մատյանը լրացնելու իր ուրույն ու հիմնավոր ճանապարհով ընթացավ Հ. Սահյանը: «Հայաստանը երգերի մեջ» գիրքը ի մի է բերում անցած տարիների վաստակը՝ նախանշելով հետագա ճանապարհի ուղղությունը: Վերագտած ու վերջնականապես ճշտած ղուլալ ձայնով Սահյանը ժամանակի առջև բացվեց և Որոտանի եղերքի երգը հիմնավորապես հաստա-

տեց հատկապես «Մայրամուտից առաջ», «Քարափների երգը», «Սեզամ, բացվի՛ր», «Իրիկնահաց», «Կանաչ-կարմիր աշուն» ժողովածուներում։

1950-ական թթ. կեսերից Սահյանն սկսեց որոնել մարդու գեղարվեստական պատկերման նոր ուղիներ։ Նախնական փորձերն սկզբունքով ճիշտ՝ բովանդակությամբ ճառային էին («Մեր ճանապարհը», «Իսկական մարդը», «Ուրիշ տեսակ աշուն եկավ» և այլն)։ Քաղաքացիական մերկապարանոց շեշտերը մի տեսակ պարզունակացնում էին խոսքը։ Միաժամանակ՝ նա դեռևս չէր գտել, ավելի ճիշտ՝ չէր վերագտել սեփական նյութը, ոճը և պատկերների աշխարհը, որ վերագտնվեց դժվարին ու համառ որոնումներով. «Մեզ բաժին ընկավ դժվարին մի երթ, Դժվարին մի բախտ ու երգ դժվարին» («Մեր ճանապարհը»)։

Սահյանը վերագտավ մարդու գոյության նախնական ու հավերժական չափանիշը՝ բնությունը։ XX դարի պոեզիան, որ իր ճանապարհը հարթում է քաղաքային կյանքի հզոր ռիթմերով, մարդկության առաջընթացի արագ շարժմամբ, մարդկային բարդ հարաբերություններով, անհատի հասարակական-քաղաքացիական նկարագրի նոր կողմերի յուրացմամբ՝ 50—60-ական թթ. հայոց պոեզիայում գտավ ու հայտնաբերեց ժամանակի մարդուն։ Սակայն ժամանակի մարդը բնավ էլ չի ապրում միանշանակ կյանքով։ Հրթիռների տեսքով երկինք թռչելու, մեծ ու վիթխարի քաղաքներում իր օտարացումն ու մենությունը զգալու, օրվա բազմանշանակ ձայների մեջ իր հոգու պարզ ու մաքուր երգը որոնելու հետ մեկտեղ, նա նաև իր հող ու ջրի հին ու հարազատ զավակն է։ Սահյանի պոեզիան եկավ հավասարակշռության բերելու XX դարի միջօրեն ու ետմիջօրեն ապրող մարդու հոգու աշխարհը, ժամանակի տագնապներից ու լարվածությունից ահավոր ձևով պրկված նրա ձայնաթաղանթին շշնջալու խոսքեր, որ մտմտում են ծառն ու քամին, խոտն ու քարը, հողն ու ջուրը։ Դիմելով գիտատեխնիկական առաջընթացով սուրացող ժամանակին, իր ու ժամանակի մեջ դնելով այսպիսի հարաբերություն՝ «Քո ոտքը հեռու մարսերի վրա, Իմ ոտքը ծլած մարգերի վրա», Սահյանը գրում է. «Արդարև, միայն մի բան է մնում. Իրար մեջ ապրենք ու հարստանանք— Ես քո՝ հրթիռի հրատապության, Դու՝ իմ ուշացած խաչիպապության...» («Ախ, իմ ժամանակ»)։ Այսուհանդերձ, Սահյանը բնավ չգնաց հովվերգության ճանապարհով։ Նա մնաց իր ժամանակի լարվածության ու դրամատիզմի տերը և ժամանակի բարդ ու բազմաշերտ կյանքով ապրող մարդու խոհերով վերադարձավ բնության գիրկը՝ վերագտնելու ու ամրապնդելու մարդու հոգևոր, բարոյական ու հասարակական գոյության երերուն հիմքերը, հողի ու քարի միջից եկող կենարար արյունով վերաթարմացնելու տրորված ու անդեմացող անհատի երակների արյունը։ Կյանքի այդ ոչ իդիլլիկ զգացողության բնորոշ օրինակներ են «Շնորհա-

կալ եմ քեզանից, իմ սիրտ», «Ավելորդ են», «Իմ ապրած կյանքը» բանաստեղծությունները։ Վերջինը փաստի ճշգրտությամբ ցուցադրում է կյանքի այն, իրոք, դժվարին ճանապարհը, որ անցել է ոչ միայն Սահյանը, այլև՝ նրա սերունդը։ Փաստի ճշգրտությունը խոսքի ու զգացողության հավաստիության ու անկեղծության մեջ է.

Իմ ապրած կյանքը խառն ու երկար էր,
Ծանր ընդվզում էր ամեն մի քայլը,
...Մտքի մեջ խոսելն անհնարին էր,
Էլ ուր մնաց, որ խոսեր բերանը,
Սարսափի պատկերն իմ սնարին էր,
Մատնիչ էր թվում տանս գերանը։
Սուտն աշխարհով մեկ թռչում, թնդում էր,
Եվ սերը դառն էր, ինչպես տանջանքը...
Արհամարհանքը վրաս խնդում էր,
Հետապնդում էր ինձ անարգանքը։

Եվ եթե հուշերը նրան մի կողմից տանում են ետ, դեպի մանկություն, ապուպապերի հիշողությամբ՝ դեպի կեցության նախնական ակունքներ, ապա մյուս կողմից՝ առաջացող ժամանակը դառնում է ոգու շարժման առաջմղիչ ուժ («Ա՛ռ քո թևերին, տար ինձ ժամանակ»)։ Անցյալն ու ապագան դառնում են ժամանակային մեկ ուղղություն, քանի որ նրա ընթացքին բանաստեղծը նայում է անցյալի խորքից՝ մնալով հանդերձ այսօրվա մարդ ու քաղաքացի։

«Պոեզիայի դերը մնում է մարդուն ազնվացնելը, գեղեցկացնելը»,— ասում է Սահյանը (ԳԹ, 1968, № 30)։ Իսկ դա նշանակում է, որ, դավանելով գրականության կայուն ու ավանդական սկզբունքները, նա, միաժամանակ, ձայնակցում-միանում է մարդու հոգևոր ներդաշնակությունը վերահաստատելու մաքառման ճիգին, որ վերստին իր առջև էր դրել ժամանակի հայ պոեզիան։ Իրավացի էր Աղաբաբյանը, որ «Արդի պոեզիայի հարցերից» հոդվածում, անդրադառնալով մի կողմից Սևակի, մյուս կողմից՝ Սահյանի գրական ոճերի ու բանաձևաստի տարբերությանը, միաժամանակ նշում էր նրանց գեղագիտական հավատամքի ընդհանրությունը։ Սևակի «Ոտանավորը ինչ-որ տեղերում խաչավորվում է... Նարեկացու մարդա-հետախուզական ավանդներին։ Պ. Սևակի հակոտնյան է Հ. Սահյանը՝ իր ժողովրդական-ավանդական տարերքով ու դասական ձևերի հավատարմությամբ։ Բայց ահա, գեղագիտական իդեալի ոլորտում նրբանք այնքան արյունակից են, որ կարող են անգամ եղբայրներ կոչվել։ ...Հ. Սահյանը նորից դավանում է աշխարհի ներդաշնակության, աշ-

խարհի մարդկայնացման և մարդու հոգևոր ազատության սահմանների լայնացման փիլիսոփայությունը» (ՍԳ, 1969, № 6, էջ 121)։ Ահա այս միասնության մեջ է հայոց պոեզիայում ամբողջանում ժամանակի մարդու հոգևոր նկարագիրը, որը երևում է թե՛ նրա հասարակական-քաղաքացիական կացությամբ և թե՛ բնության մշտնջենական օրինքներով ստուգվող գոյափիլիսոփայությամբ[6]։ Մարդու ներաշխարհի և բնության աշխարհի հարաբերությունը մի նոր ու ինքնատիպ էջ է բացում ժամանակի պոեզիայում և մի նոր ու կարևոր դիտանկյունից ներկայացնում մարդուն։ Այդ հարաբերությունը ընդգրկում, իր մեջ է ներքաշում մարդու կեցության բոլոր ձևերը։ Այս հարաբերության, այսինքն՝ իր պոեզիայի հոգևոր տարողության մասին «Տողը, բառը, տառը» հոդվածում բանաստեղծը գրել է. «Ինչի՞ վրա եք աշխատում»։ ...Երբ այս հարցով դիմում են ինձ, քիչ է մնում վերցնեմ ու ասեմ՝ իմ և աշխարհի փոխհարաբերության, իմ և ժամանակի կռվի ու հաշտության, իմ և բնության կապի, վաղանցավորի ու հավիտենության աղերսի վրա... Հուշն ու երազանքը ծանրութեթև անելու, ուրիշներին՝ իմ և ինձ ուրիշների մեջ փնտրելու, սիրտս ու միտքս մի հարկի տակ գրանցելու, կորցրածս գտնելու և գտածս բաժանելու, անհնարինը հաղթահարելու, ինձ իրագործելու և իմ գոյությունը արդարացնելու վրա» (ԳԹ, 1969, № 13)։

Սահյանի պատկերած բնությունը Հայաստանի մի անկյունն է, ծընընդավայրը՝ Զանգեզուրը, իր տեղանքով, արևի տակ ունեցած դիրքով, քարքարոտ անդնդախոր «դեմքով»։ Այստեղից էլ նրա պոեզիայում սկսվում է տեղային-տեղանքային քարտեզագրված ճշգրտությունից դեպի մեծ ապրումների ազատ ու անկաշկանդ աշխարհը գնացող մարդու ճանապարհը։ Այս առիթով անկարևոր չէ վերհիշել դեռևս «Միածանը տափաստանում» գրքում զետեղված «Ժայռը թիկնել է ժայռի ուսին» բանաստեղծության վերաբերյալ Ս. Աղաբաբյանի արտահայտած կարծիքը, ըստ որի դրանում կա ներքին բանավեճ «այն մտայնության դեմ, թե տեղական, ծանոթ նյութի վրա գեղարվեստական խնդիրներ լուծելը սահմանափակություն է» (ԳԹ, 1954, № 5)։ Այս կարծիքը խաղաղ բանավեճ էր բանաստեղծի ինքնագտնման ճանապարհը խոչընդոտող այլ տեսակետների դեմ և ուներ ուղենշային դեր։ «Թեմատիկ սահմանափակության վտանգը, որը տանում է դեպի գայթակղիչ ոճավորումը («Երգ Հայաստանի»), կանգնած է Համո Սահյանի առաջ, որը չպետք է բռնի կերպով իր

---

6 Ի դեպ, դեղագիտական իդեալի ընդհանրության հետ մեկտեղ Սահյանի «Ուղեկիցներ», «Ես չեմ կարող» շարքերը հղացման սկզբունքով նկատելի առնչություն ունեն Սևակի պոեզիայի հետ։ «Ուղեկիցները» հիշեցնում են Սևակի «Վերնագիրը վերջում» շարքը։ Իսկ «Ես չեմ կարող» շարքը դարձյալ հղացման բնույթով, ընդհանրություն ունի «Մարդը ափի մեջ» շարքի հետ։

պոեզիան խցկի Որոտանի կիրճը և պահի այնտեղ...»,— ասում էր Հ. Սալախյանը (ՍԳԱ, 1955, № 3, էջ 108)։ Ահա այս ճանապարհով աստիճանաբար պարզվեց, որ, թեև Որոտանի կիրճը, իրոք, նեղ է, որ թեև այդ կիրճով հոսող լեռնային գետը ամենևին էլ չի երևում աշխարհի քարտեզի վրա, բայց դա էլ այդ երկիրն է՝ բնության, պատմության ու մարդու ճակատագրի բոլորից տարբեր մի այլ անկրկնելի գոյություն։ Այդ իսկ հիմունքով այդ եզերքի բանաստեղծը ևս կարող է իր սար ու քարին նստած խոսել աստծո ու աշխարհի հետ։ Այդ ասուլիսին «Իմ Որոտանին» բանաստեղծությամբ (1955) արձագանքեց նաև Սահյանը. «Ոմանք հեգնում են, ոմանք ափսոսում, որ ես քո մասին հաճախ եմ խոսում... Որքան «նեղ» լինի ու որքան էլ «հին», Ես նախանձում եմ քո ճանապարհին»։ Այս ճանապարհը ունի նաև իր նախորդ ուխտավորին։ Երկու դեպքում էլ՝ թե բակունցյան «մութ ձորերը» և թե սահյանական «նեղ կիրճերը» անդարձ չկորցրեցին իրենց գիրկն եկած զրողներին, հակառակը՝ նրանց առջև բացեցին մի նոր ու անկրկնելի աշխարհ և նոր գույն ու երանգով հարստացրեցին հայ գրականությունը։ Սահյանի բանաստեղծական «ծրագիրը» ցայտուն դրսևորում է գտել Բակունցին նվիրած «Միրհավի կանչն ես տանում դարերին» բանաստեղծության մեջ, որտեղ նա, ըստ ամենայնի, բնորոշում է նաև իրեն. «Արձագանքն էիր դու մեր ձորերի՝ Անտառներն ի վեր փռված սարերին», այնուհետև՝ «Ներդաշնակում էր քո երգը այնպես Կյանքի որոտն ու սոսափը կյանքի...»։

Մարդու և բնության միասնությանն ու օրենքների ընդհանրությանը Սահյանը հասավ աստիճանաբար։ Սկզբում նա հայտնաբերեց բնության հզոր ու վիթխարի աշխարհը, որի բնարական ընկալումը դարձավ ապրումներով շաղախված բնապատկեր։ Գտնվեց նյութը, նկատվեցին գույները, երանգները, բույրերը, ճշտվեցին վերաբերության շեշտերը՝ ծնունդ տալով անթերի բնապատկերների։ Նկարչական ընկալմամբ և բնության երևույթների, ձևերի, գծերի, մանրամասների իրապաշտական հավատարմությամբ Սահյանը ի հայտ բերեց իրար լրացնող ու շարունակող պատկերների մի շարք («Անտառում», «Հորթը», «Մայրամուտ», «Չկնիկն առվին խուտուտ տվեց...», «Տերևը», «Դարնանամուտ»), որոնք արտապատկերն են ապրող, շնչող ու փոփոխվող կենդանի բնության։ Բնության հետ մտերմությունը գնալով խորանում է՝ առաջին հայացքով հայտնաբերած, այնուհետև անհատական ընկալումով իմաստավորված ընդհանուր պատկերների կողքին տեղ տալով նաև շատ նուրբ ու աննկատ, երբեմն նույնիսկ արտաքուստ անկարևոր թվացող երանգների։ Ձևերի, գույների ու շարժումների մեջ ամբողջացող բնաշխարհը աստիճանաբար սկսում է բացել իր խորհուրդը և հոգևոր հաղորդակցման մղել բանաստեղծին։ Որսալով բնության ոգին և էությամբ բացվելով նրա առաջ՝ բա-

նաստեղծն սկսում է սկիզբը ու վերջ չունեցող մի իմաստուն զրույց քամու, անձրևի, ծիածանի, սարի, քարի, գետի հետ, հյուսում մարդ-բնության «զուգաճոպրվածծ» մի հոգեաշխարհ:

Սահյանը բնության հետ հաղորդվում-հաղորդակցվում է իբրև գերագույն աստվածության և փորձում նրանով ճանաչել իրեն. «Ես ծունկի եմ գալիս, խոնարհվում եմ ահա... Օգնիր՝ իրար բերեմ Բեռներս բոլոր, օգնիր՝ ամբողջանամ»: Միաժամանակ բնությունը դառնում է սերունդների հաջորդական երթը կարգավորող ուժ («Ապրում ենք, վկա են լեռները...»): Հաղորդակցման նախապայմանը ընդհանրության կետերի հայտնաբերումն է: Բնության մեջ իրեն տեսնելու հետ մեկտեղ, նա նաև բնությունն է տեսնում իր մեջ: Մարդն ու բնությունը Սահյանի պոեզիայում իրենց գոյության ներդաշնակության փնտրտուքի մեջ անընդհատ ձգտում են կատարելության: Թերևս այս ուղղվածությունը նկատի ուներ Մահարին, երբ «Նաիրյան դալար բարդի» գրքի վերաբերյալ գրում էր. «Համո Սահյանը պանթեիստ է, այս բառի առողջ, կենսահաստատ իմաստով: Նրա գրչի տակ շունչ են առնում բնության երևույթները, դառնում են անգամ բնավորություններ ու կերպարներ» (ԳԹ, 1959, № 7):

Սկիզբը մարդ-բնության գոյության միասնությունն է, որ ոչ թե սոսկ կապվածություն է, այլ երկվորյակների ծննդաբանություն («Քարափի վրա»): Այդտեղից՝ բնության երևույթները որպես հոգևոր ապրումների համեմատության կամ զուգորդության խարիսխ տեսնելու զգացողությունը: Բանաստեղծը, ասես, դառնում է անշունչ ու շնչավոր հողմերի ձայնարկու թարգմանը («Դու փոխ ես տվել»): «Թե ով եմ և ինչ» ինքնաբնութագրականում Սահյանը այսպես է տեսնում իրեն.

Աչքն ու ականջն եմ ես մայր բնության,
Գիտակցությունը նրա մարմնավոր,
Հասակակիցն եմ նրա հնության
Եվ ծլարձակումն ու ծաղկումը նոր,
Նրա այս մի բուռ պատկերն ու նրա
Հավիտենության աղերսանքն եմ ես:

Իսկ բնության հետ համեմատվելու պատկերային տարբերակներին ու զուգորդություններին թիվ չկա: Սա բնության հետ առնչվելու այն կողմն է, երբ բնությունը, ըստ իր ձևերի ու գոյության սկզբունքի, բնականացնում է մարդուն:

Բնության շնչավորումն ու մարդկայնացումն սկսվում է նմանության, հարազատության գծեր որսալուց, ընդ որում հայտնաբերվում են ոչ միայն արտաքին ընդհանրություններ, այլև՝ «հոգևոր կյանքի» ու

«բնավորության» օրինաչափություններ։ «Քարափը» բանաստեղծության մեջ կան այսպիսի տողեր. «Ինչ-որ հեռավոր նմանություն կա խաչիպապ պապիս եվ այս հյուրընկալ քարափի միջև»։ Ու այնպես է լինում, որ «Ամպը հառաչում է լեռան լանջին, Դողում, սարսռում է հասակով մեկ» («Ամպը»), քարափը քարերի մեջ նստում է «Գլուխը կախ, ձեռը ծոցում» («Բայց ո՞ւր տանի»), «Ծայրի ստվերը գետափին չոքել, Վիզը երկարել ու ջուր է խմում» («Մայրամուտ»), «Կածանը պուտ-պուտ շապիկը հանել... Եվ արևկող է արել գետափի, Ջոլավոր, կապույտ քարերի վրա»։ Կենդանի, մարդկային ապրումների մի շնչող ու շարժվող պատկեր է «Երաշտն անտառում» բանաստեղծությունը. «Քամին լռել և ինչ-որ դալ է որոճում Քարանձավի կուրացած Աչքի խոռոչում։ Մի պուտ քրտինք է փնտրում Ցախաքլորը խեղճ Թմբին չոքած հացենու Մնկի ծալի մեջ։ ...Սունկի շրթունքն է անգամ Ծարավից ճաքում Նախապապիս տարեկից կաղնու փշակում»։ Փաստորեն ամբողջ բնությունը իր «ներքին կյանքն» ապրում է մարդու նման։ Նման առնչության ներքին կենսափիլիսոփայությունը շատ ավելի խոր է, որովհետև փորձում է նախաստեղծ ժամանակներից պահպանված արյունակցական կապեր որոնել մարդու և բնության միջև։ «Լեռներս գնում, մտնում են երկինք» բովանդակալից հոդվածում Ա. Մարչենկոն հավաստում է, թե Սահյանը «ոչ թե պարզապես ուզում է տեսնել մարդու դեմքի և քարի դեմքի արտաքին նմանությունը, այլ ամեն ինչի ներքին ազգակցությունը՝ մարդու, քարի, ծառի» (ԳԹ, 1970, № 42)։

Մարդու և բնության միասնությունը Սահյանի պոեզիայում վերածվում է երկիրն ու երկինքը, մարդու ծագումնաբանության սկիզբն ու գոյության շարժումը ի մի բերող հզոր ուժի, որը նաև հավերժության շունչն ու խորհուրդն ունի իր մեջ։ Մի կողմից՝ «Դռնապանի ձորում՝ Նախաշխարհյան կյանքի Ննջած դարեր...», մյուս կողմից՝

Ոտքիս տակ մի մեծ սար է սարսռում,
Եվ գլխիս վերև երկինք է մի մեծ...
Տիեզերքն իմ մեջ իրեն է փնտրում
Եվ ղրնգում է տիեզերքն իմ մեջ։

Ահա ժամանակի ու տարածության այս մեծ ընդգրկումների մեջ է Սահյանը տեսնում մարդ անհատի կյանքն ու գոյությունը, անցյալն ու գալիքը, պատմությունն ու փոփոխվող աշխարհը։

Ի՞նչ հոգևոր ճանապարհ է անցնում անհատը, ո՞րն է նրա գոյության սկիզբն ու շարունակությունը։ Սկիզբն այս է. «Մտնում եմ նորից անտառը մայրի—Անտառի առաջ սիրտս բանալու»։ Սկիզբը միայնակ անհատն է, որ աշխարհի աղմուկներից հոգնած, շրջապատի ստից, կեղծիքից, մե-

ծամտությունից, ամբարտավանությունից, անկայունությունից ձանձրացած և ձեռքը վերջնականապես թափ տալով այդ շրջապատի վրա, բայց մարդկության հանդեպ վիթխարի սերն ու կենսափորձի իմաստությունը հոգում գալիս է սիրտը բացելու սարին ու քարին. «Գնամ մորմոքներս սարին պատմեմ, ճանապարհին, քարին, ծառին պատմեմ»: Ահա այն շրջապատը, միջավայրը, մարդիկ, որոնցից դառնացած նա գնում է բնության գիրկը. «Օրը ցերեկով ստեր ես ասում, Նայում, ժպտում ես, որ քեզ հավատամ: Հետո ժպտալով ձեռքերդ պարզում: Ուսըս շփում ես, որ քեզ հավատամ» («Օրը ցերեկով»): Այնուհետև՝ «Մի բերան սուտն էլ դառնում է թախիծ Ու մահ է դառնում քեզ համար կարծես...» («Այդ ինչքան ես թույլ»):

Բնության առաջ սիրտն ու հոգին բացելու այս ղգացողությունը հիշեցնում է Թումանյանին. «Ի՞նչ եմ շինում էս ցեխերում, աղմուկի մեջ վայրենի... Ա՜խ, թե նորից գտնեմ ճամփան դեպի էնտե՛ղ, դեպի տո՛ւն», «Կանչում է կըրկին, կանչում անդադար էն չըքնաղ երկրի կարոտը անքուն...»: Մտքի զուգորդությունը հիշեցնում է նաև Սարոյի տխուր ողբը՝ «Բարձըր սարեր, ա՛յ սարեր, Ձեն եմ տալիս «վա՛յ» սարեր...»: Տարբերությունն այն է, որ Սարոն բնաշխարհիկ մարդն է, իսկ Սահյանի քնարական հերոսը՝ բնաշխարհից հեռացած անհատը: Թումանյանի հետ հոգեհարազատության մասին է խոսում նաև Սահյանի «Թումանյանի ծննդավայրում» բանաստեղծությունը:

Այս տեսանկյունից խորհրդանշական իմաստ են ստանում հայ բանաստեղծներից շատերի ստեղծագործության դարձի, տունդարձի տրամադրությունները: Սահյանի դարձը, հիշեցնելով Թումանյանին, հոգեբանորեն մոտ է և Տերյանին, որի քնարական հերոսը աշխարհի լայնությունները չափելուց հետո վերադառնում է հայրենի հող. «Դեպի քարերդ ազնիվ ու հին, Եվ խրճիթներդ ահով նիրհող»: Այս մասին ևս Սահյանը մի խոստովանություն ունի. «Կա տերյանական մի ելևէջ, Որ քեզ չի լքում այսքան տարի...»: Սահյանի քնարական հերոսը նույնպես այս հոգևոր դարձի ներկայացուցիչն է, միայն այն տարբերությամբ, որ ծննդավայրի ու հայրենի տան ոգեկոչմամբ Տերյանը գուրգուրում էր իր ավերվող երկրի վերջին հիշատակները, իսկ Սահյանը վերստեղծում է այն իրական աշխարհը, որը իր մարդկային նկարագրի և հոգևոր արժեքների առանցքն է («Լցված աշխարհի լայնություններով, Ես վերադարձել ու եկել եմ տուն...»): Վերադարձը ոգեկոչում է կարոտների ու կորուստների հեռավոր ժամանակները և իմաստավորում այն ամենը, ինչ պահպանել է հիշողությունը. «Անցած օրերս կանչում, Տանում են հեռու՝ Մի ժամանակ բաց թողած Հավքը բռնելու...»: Ապրած օրերի սկիզբը դառնում է բաղձալի ափ, դառնում է ինքնուրույն ու ինքնագո կյանք, որը

կարծես ապրում է քեզանից անկախ, ապրում է կայուն մի պահի մեջ, ու դու գնում ես դեպի այդ կյանքը, գնում ես կենդանացնելու այն («Քարափը», «Մոռանալ կտա»):

Դարձը բերում է իմաստության խորհուրդ և պատրանքի ոսկեփոշի, որ շամանդաղի պես իջնում է հնուից կանչող եղերքների վրա: Եվ այն ամենը, ինչը սկզբում «պարզ էր ու պարզունակ» և կոչվում էր իր իսկ անվամբ, աստիճանաբար բռնկվում և իմաստավորվում է ոգեղեն կայծով. «Հիմա սարերը քնած գարեր են, Պատմություններ են անհերքելի, Բոլոր քարերը շիրմաքարեր են Եվ բեկորներ են հին փառքերի»: Եվ ապա. «Ամեն ինչ խորք է, ամեն ինչ ձև է, Ամեն ինչ հոգս է, ամեն ինչ բեռ... Երանի նրան ով մեծացել է, Բայց երեխա է մնացել դեռ»: Իմաստության բեռից ու կյանքի հոգսից բեղարած մարդը տենչում է մանկության մաքուր երկինք, որ նույնությամբ արտացոլվի իր աչքերում ու հոգում, որ իրերն ու երևույթները վերստանան իրենց նախկին անունը և կյանքը դրնգա պարզ ու հստակ ձևերի մեջ: Տունդարձի այդ ճանապարհը նախ հիշողությամբ է լուսավորվում.

Հողոտ, մղեղոտ մի մութ էր հագնում,
Հետո լուսնյակ էր հագնում մեր տունը:
Կտուրին բարդու ստվերն էր քնում,
Եվ շեմքի վրա քնում էր շունը:

Բակունցն ունի մի ակնարկ-պատկեր՝ «Հին տանը»: Տունը ավերվել է մարդկանց բացակայությունից, բոլորը լքել են այն ու հեռացել, մեռել է նաևին, մնացել է միայն ծեր ու ջրակալած աչքերով Ավան ամին, որը եղան կաշի էր քերում այն պահին, երբ նրան մի քանի ժամով այցելում է գերդաստանի շառավիղներից մեկը: Հանդիպման ու հրաժեշտի համբույրի պահին նրա շրթունքները չոր էին, ինչպես իր քերած եղան կաշին: Հայրական տունը, օջախը վերանում է, ոչ ոք չի ուզում մնալ դյուղում և անցնող հիշատակ են դառնում հին ու բարի օրերը: Դիմելով եկվորին, Ավան ամին ասում է. «Դու գնացիր, Վահանն էլ գնաց, Սամսոնը, որ իսկի նամակ էլ չի գրում: Էսպես ցրվել եք աշխարհքով մի: Բա մեր տունը...»: Եկվորը մի տեսակ անտարբեր ցավով մտածում է Ավան ամու մասին. «Ո՞ւմ պիտի տաս տան բանալիները, ժանգոտած, ծայրը ծուռ բանալիները, որ միշտ գոտուդ կախ են»: Եկվորը նույն օրն էլ հեռանում է՝ գրպաններում Ավան ամու չոր մրգերը՝ «Ճիշտ առաջվա պես, երբ ղրպրոցում սովորող աշակերտներ էինք»:

Ահա լքված հայրենի տան, մարդու ջերմության պակասից ավերվող գյուղական օջախի նույն պատկերն է, որ մանրամասների ճշգրտությամբ

չափատողերի է վերածում Սահյանը: Մեռել է օջախի պահապան ոգին՝ Սահակ դային, բանաստեղծի հայրը, որ երկար տարիներ մենակ ծխացրել է օջախի ծուխը և օրհնանքների հետ մեկտեղ իր աճեցրած խնձորենու պտուղն ուղարկել իրեն երեսի վրա թողած զավակներին: Նա միայնակ էլ մեռել է և նույնիսկ վերջին շնչին հասնող չի եղել: Հիմա հայրենական տունը դատարկ է, իսկ բանաստեղծի դարձը կարճատև այց՝ տրխուր ու լուռ լացով, ցավով ու խոհերով:

Բնությունը ետ է նվաճում այն տարածությունը, որ սերնդե սերունդ մարդիկ կորզել էին նրանից և դարձրել իրենց տունը. «Եղինջը քիչ-քիչ նվաճում է մեր կոտեմի ածուն, Վարունգի բեկված մարգաթմբերին Քեղն ու կռոթուկն իրար բերանից Պատառ են խլում»: Մնում է սոսկ «փոշոտ մի ամայություն»: Տխուր այս պատկերը ավարտվում է դարձի երդոմով, որը, սակայն, ավելի շատ բանաստեղծական պոռթկում է: Նույնպիսի հավաստի պատմություն է «Օմար Խայամ» բանաստեղծությունը: Դարձը կոչված էր վերաճշտելու այն արժեքները, որոնք խաթարվել են կյանքի երկար ճանապարհին.

Քո գիրկն եմ եկել, որ ձայնագրեմ
Քո պատանեկան
Առողջ, անվթար շնչառությունը,
Որ քո բարությամբ վերանորոգեմ
Մի ինչ-որ չափով
Խախտված-խաթարված իմ բարությունը...
Ու վերադառնամ ես վերածնված...

Հայրենի տունն ու գյուղը Սահյանի ստեղծագործության մեջ լայն ընդգրկումով դառնում են տարանուն ու բազմադեմ բնության մի մասը՝ իմաստավորված սերունդների կյանքով ու բարոյականությամբ:

Սահյանի խոսքի ոճական ու առարկայական նմանությունը առեղուստ կարող է կրկնության տպավորություն ստեղծել, բայց այդպես չէ: Այս առումով հետաքրքիր է դիտել նաև վերադարձի կամ ինքնաորոնման **տարիքային** անցումները: Մի բանաստեղծության մեջ Սահյանը, խոսելով իր ով կամ ինչ լինելուց, գրում է. «Ես վաղուց մեռած հառաչանքներիս Մատուռն եմ մամռած, Եվ իմ կնճռոտված Գրերն աշխարհում Վերծանող չկա»: Վերծանողը ինքն է, որ դարձյալ գնում է դեպի ակունքները, փորձում տարբեր տարիքների մեջ տեսնել ու ճանաչել իրեն: Այս դեպքում ևս ամեն ինչ ունի սկիզբ և շարունակություն:

Սկիզբը մանկությունն է, որը ինքին նշանակում է կեցության նախասկիզբ: Մանկությունը, մանկան աչքերով դիտված, ճանաչված շըր-

ջապատը դառնում են քնարական հերոսի կենսագրական սկիզբը։ Եվ հեղինակը, այս դեպքում որպես հասուն այր, խմաստավորելով իր յուրաքանչյուր արարքը, վերարժևորելով բոլոր դեմքերը, ձայները, շարժումները, ստեղծում է իր կյանքի պատմությունը։ Հոգեբանորեն վերապրվում է ա՛յն ժամանակը, որը հավերժական անցյալ է։ Մանկությունը սար ու քարի հետ կապված տարբեր պատմություններով իր գլուխը բարձրացնում է ամենուրեք, իսկ հասուն տարիքի լարված զգացողությունը ամենուր տեսնում է երեկվա հասակը, լսում իր զրնգուն ու անհոգ ձայնը.

Երազներիս ճամփան հեռու-հեռուներից,
Ծանոթ եղերքներով ձգվել անվերջ,
Ոլորվելով եկել, մոլորվել է նորից
Մանկությանս կապույտ հեքիաթի մեջ։

Մանկությունը, իրոք, կապույտ հեքիաթ է, որ մեկ լալիս է ձորերում, մեկ երազների տաք ծվենները կապում ծաղկած ծառին, մեկ ընկերների հետ չափչփում սար ու ձոր, մեկ թևին տալիս ու թռչում լորերի երամի հետ, անորոշ տենչից ճչում անդունդներն ի վար։ Հյուսվում է մանկության տարիների իրական առասպելը, երբ վերմակը գլխին քաշած և տան կտուրին քնած տղան երազներով ափրում էր աշխարհին.

Քիչ է մնում թև մանկանամ,
Ելնեմ նորից, գյաղբել գնամ,
Նորից մանուկ գիշերի հետ
Խաղամ աստծու փեշերի հետ...

Քունս տանի, մի քիչ ննջեմ,
Երազիս մեջ երկինքն հնձեմ...
Ամպը բռնեմ, լծեմ կամին,
Ճիպոտ անեմ լեռան քամին...

Մանկության հեքիաթ աշխարհը բացվում է «Հեռու գետափից», «Ես թողել էի», «Ընկերներս», «Դուրս եկա ձեր թևի տակից...», «Քո պարանը, կածան...» բանաստեղծություններում, իսկ այդ աշխարհը փոխաբերաբար խորհրդանշում է աշխարհի մանկությունը, որը ստանում է այսպիսի ձևակերպում. «Որտե՞ղ են ննջում Իմ վաղնջական Առավոտները։ Վեր կենամ գնամ, Համբուրեմ նրանց Շաղոտ ոտները»։

Մանկությունը դառնում է պատանեկություն. անգիտակից գոյությունը՝ բնազդից գիտակցության վերածվող արարք, զգացմունք։ Ու նորից կարոտը թևեր է առնում. «Օրեր, ծիլ-ծիլ մի ծուխ բերեք, Պատանության կրակներից»։ Հոգու մեջ ծփում է սերը, առաջին համբույրը, առաջին ցավը։ Կյանքը գտնում է իր խորհուրդը և հոգեպես հասունացնում պատանի հերոսին («Քո մայրը տարավ, քեզ կապեց սյունից...», «Հրաշք լիներ», «Գնե՛ր մի օրով», «Գայլի բերանից...», «Մեր տունն այնտեղ էր»)։

Պայծառ ու զրնգուն ոսկե մշուշի մեջ բացվում է մանկության ու պատանեկության տարիների հրաշք աշխարհը, ուր ցավն ու հոգսը դեռևս չեն ճնշում հոգին, ուր հոգսը անէանում է ապրելու հրճվանքի մեջ և կայծակների լույս ու մութի մեջ ձև ու կերպարանք են առնում երազանքները։

Այս ճանապարհին՝ աճաղարտ մանկության ու հասուն տարիքի փակագծերում, որը մի ամբողջ կյանք է, ծայր է առնում ինքնաճանաչման հունով ընթացող մի մարդերգություն, որը տառապագին ցավով խմաստավորված, բայց դեռևս իր գաղտնիքները կարգին չբացած անցողիկ կյանքի երգն է. «Գալիս ես որպես իրարանցում, Եվ անց ես կենում որպես երազ. Կյանք իմ, դու ձրի ներկայացում, Բայց ինչքան թանկ ես նստում վրաս»։ Այդ մարդերգության սկիզբը պարզ, անգամ պարզունակ թվացող խոստովանությունն է. «Ինձ ճանաչելը մի քիչ դժվար է, Հասկացեք, էլի, ի՞նչ արած, մարդ եմ»։ Ո՞վ է այդ մարդը, ինչպիսի՞ն է նա, ի՞նչ վերաբերություն ունի աշխարհին։ Պարզ խոստովանությունը ճանաչելի է դարձնում նույնպիսի պարզ նկարագրի տեր մի մարդու.

Ես իմ իշխանն եմ, իմ գլխի տերը
Եվ ինձ թվում է մեծ ու անպարտ եմ,
Բայց ինչ-որ չափով և ինչ-որ մի տեղ
Դեռ թիապարտ եմ։

Տարիքի հետ հստակվող ինքնաճանաչողությունը ապրած կյանքի գանձեր է դուրս հանում, որոնք գալիս են հաստատելու մեկ նուրբ, բայց ամուր ու հաստատուն ոգու տեր մարդու ուժը («Հարստությունն իմ միակ Ամրությունն է իմ հոգու Եվ փխրությունը...»), մեկ՝ դժվարին կյանքին դիմանալու և կեղծիքին ու անազնվությանը դիմադրելու կարողությունը («Ճեղքել ես դու մահվան ահեր...»), ապա ամենօրյա պայքարին հետևող ծանր հոգնությունը («Հոգնել եմ արդեն հանդարտ հոսելուց, Իմ մտքերի հետ մթնում խոսելուց, Սեթևեթ խոսքից, սեթևեթ սիրուց Հոգնել եմ արդեն»)։ Կյանքը բացվում է ապրված ցավերի, կխստած մնացած սերերի, չհասկացվածության, կասկածի ու հավատի, կորուստի տագնապների, ավարտվող ճանապարհի կսկիծի ու հոգու մեջ բուն դրած անորոշ սպասումի բոլոր մանրամասներով («Ոչ կարգին քնել եմ աշխարհում...», «Եղել է, որ ցուրտ է եղել...», «Ի՞նչ անեմ...», «Թե հավատայի», «Թե խելքս գլխիս լիներ էն գլխից», «Խիղճդ մեռնի, աշխարհ, մուխդ մարի...»)։ Այս շղթայի մեջ, կյանքի պատմության առանձին դրվագներում Սահյանը կուլի ասպարեզ է բացում անարդարության դեմ։ Բնության հետ կիսվող անհատը բացում է նաև իր մարդկային դժվար հարաբերությունների եզրերը. «Երբ ճշմարիտ խոսքիս հավատացող չկա, Յոթգլխանի

սուտը Ինչպե՞ս հերքեմ»: Հոգու պայծառությունը վերականգնելու և դրժողհությունից առաջացած լարվածությունը թուլացնելու համար նորից դասեր է տալիս բնությունը («Եվ ի՞նչ է տվել»), նորից լուռ ու աննկատ մարդուն առնում է իր գրկի մեջ և տանում ապաքինելու նրա հոգու ցավերը («Քար ու քերծից ելք է խլում», «Հետը արև է բերում», «Երբ քարափներդ աչքիդ»):

Այս ամենի վերջը կյանքի մայրամուտի տխուր երգն է: Կյանքի մայրամուտը դառնում է գտածով բավարարվելու, ապրածը իմաստավորելու, կորցրածի հետևից նայելու և կիսատ մնացածը կիսատ էլ ընդունելու ինքնաճանաչողության մի վերջին պահ: Հոգու անտեսանելի ցնցումներից մաս-մաս եղած մարդը վերածվում է երկրաշարժից ավերված տաճարի, դառնում նրա երկվորյակը, կանգնում հեռու մի տեղ, դաշտի մեջ, մայրամուտի շողերի տակ և այդպես շարունակում իր գոյությունը.

Մամուռներում կորան
Արահետ ու անուն,
Էլ խնկահոտ երկինք
Ու շաղոտ հող չունեմ...
...Խառնվել են իրար
Խոյակներ ու խորան,
Կործանումից անգամ
Էլ ահուդող չունեմ:
Լռած զանգ է կյանքս...
Ես, ավերակ վանքս,
Էլ աղոթող չունեմ:

Փաստից ու նկարագրությունից, համեմատությունից ու զուգորդությունից հայտածվում է կեցության փիլիսոփայությունը: Այդ հայացքը ոչ քիչ թվով բանաստեղծություններում ի մի է բերում նաև կյանքի տարբեր տարիքները, մարդու տարբեր հասակները («Ժայռերի թավշյա մամուռն իմ ոտքին...», «Նստել եմ մեր տան պատի տակ...», «Եվ ի՞նչ իմանաս», «Տարիներս»): Ակամա մտաբերում ես Մ. Սարյանի «Ինքնադիմանկար. Երեք հասակ» կտավը, ուր նույն հարթության վրա ժամանակային տարբեր կտրվածքներից աշխարհին է նայում նույն մարդը, երեք տարբեր հասակով: Սահյանի այս բնույթի բանաստեղծություններից գունային հատակ ընդգծվածությամբ առանձնանում է հետևյալը.

Ջրնգում էր կանաչ քամին
Դաշտում լայնատարած,
Իմ մանկության կանաչ երգը
Բերանացի արած:

Խշխշում էր խարտյաշ քամին
Կիրճերի մեջ անանց,
Իմ այրության կանաչ երգը
Բերանացի արած:

Որոտում էր կարմիր քամին,
Կարմիր կրակ դառած,
Պատանության կարմիր երգը
Բերանացի արած:

Հառաչում էր ճերմակ քամին,
Աչքն անհայտին հառած,
Իմ ծերության ճերմակ երգը
Բերանացի արած:

Նույն գունային անցումները (կանաչ-կարմիր, սև-սպիտակ տարրներ) կրկնվում են նաև «Տարիներս» բանաստեղծության մեջ։ Իրար են նայում մի կողմից ապրած կյանքը՝ տարբեր տարիների հաջորդական կարգով, տարբեր հասակներին բնորոշ ապրումներով ու հոգսերով, մյուս կողմից՝ այդ անցյալից կտրված և արդեն հողի հավերժության հետ իր անելիքները ճշտող մարդկային ոգին։ Տարիների այս միագումարը, հասակների խաղը ոչ թե կեցության վերջն է, այլ հավերժության սկիզբը, որովհետև ժամանակը անվախճան է ու ժամանակի պես անվախճան է նաև մարդկային երազների ճանապարհը։ «Մայրամուտից առաջ» խորհրդանշական վերնագրով գիրքը բացվում է նույնքան խորհրդանշական իմաստ ունեցող մի բանաստեղծությամբ՝ «Եվ նորից գնա», որի մեջ Սահյանը նորից ի մի է բերում կյանքի շարժումը՝ ի սկզբանե մինչ ի վախճան։

Ակնթարթի տևողություն ունեցող կյանքի այս կարճ ճանապարհի զգացողությունը, որոշակի կենսագրական նախադրյալներից վերաճելով և դառնալով համատարած ու բազմաձև կյանքի ճանաչողություն, իրար է խառնում աշխարհի սկիզբն ու վերջը, ուր ծնունդը մահվան կողքին է, ուր մահը աշխարհի գոյության ձև է, ուր ամեն ինչ ապրում է մի ներքին պատճառակցական կապով, ուր կյանքը իր բոլոր ձևերի մեջ աստծո պարգև է։ Այդ ոգեշնչվածությունը բերում է իրենից դուրս գոյություն ունեցող կյանքի զգացողություն ևս. «Իմ մահով ոչինչ չի փոխվի կյանքում, Եվ չի պակասի աշխարհում ոչինչ...»։ Եվ այլագոյության այս պարզ փիլիսոփայությունը, ի վերջո, գալիս է հաստատելու վաղանցիկ կյանքի հարատևությունը և մարդու կերպարանափոխված մշտնջենականությունը աշխարհում։ Եթե մինչ այդ մարդը հիշողության թելը բռնած, մտքով գնում հասնում էր կեցության նախանյութին, ապա այժմ իր փոխակերպված գոյությամբ լուռ նայելու է գալիք ժամանակներին՝ մնալով աշխարհի հավերժական շարժման մեջ։

Սահյանը քնարական նուրբ շնչի բանաստեղծ է։ Նրա քնարերգությունն ունի աշխարհին ուղղված փիլիսոփայական հայացք՝ համադրված տարբեր նրբերանգներից, որոնք մի դեպքում իրերի, երևույթների ու հոգեվիճակների բացահայտում են, մեկ այլ դեպքում՝ հոգու ու բնության յուրօրինակ զուգադրումներ, երրորդ դեպքում՝ առարկայական դիտումներից անմիջապես մտքի վերացարկված ոլորտները թևածող խոհականզգայական թռիչք։ Ամեն ինչ նրա ինքնարտահայտման մեջ համադրված է, ուստի և՝ միասնական ու անտրոհելի կամ, ինչպես ինքն է ասում, «միակտուր»։

Ինչքան էլ արտաքուստ բացահայտ շեշտադրումով կամ խտացված գույներով չերևա, Սահյանը խառնվածքով ողբերգական շնչի բանաս-

տեղծ է։ Բանաստեղծական տոնը նրա համար կյանքն է նույնիսկ այն ձևով, ինչպես պատմում է, այսինքն՝ մենությամբ, կարոտներով, դըժգոհությամբ, պարտություններով։ Այդ ողբերգականությունը հիմքում ունի մի շատ պարզ ինքնարտահայտություն՝ «Մինչև հիմա որ չեմ հանգել, էլ ինձ ո՞վ է հանգցնելու», կամ՝ «Սովորեցի՝ չգործած մեղքերիս դեմ մեղանչել, Կրել տանջանքն իբրև վարձք, Վարձիս համար ամաչել» և այլն։ Այդտեղից հետևում է գոյության մաքառման խորհուրդի իմաստավորումը։ Ամենևին իղուր չեն նրա ինքնաբնութագրական տողերը. «Թափառող թախիծն եմ հոգիդ, Հայրենի հեռավոր հովիտ»։ Այդ թափառող թախիծն է, որ, բախվելով լեռ ու քարի, բանաստեղծին ստիպում է մի պահ կանգ առնել թափվող անձրևի տակ ու քամիների մեջ, ձեռքը դնել սըրտին, և, այլևս չկարողանալով խուսափել ամենացավալի զգացողությունից, ասել. «Մեր տանը—մեռածներն են, հոգիս, Ապրողները դրսում են»։ Դա նաև կյանքից հեռանալու նախամայրամուտային կսկիծի զգացողություն է, որ առաջ դնացող տարիքի հետ մեկտեղ պաշարում է մարդուն.

Գալու է աշունը դարձյալ,
Եվ դարձյալ գլխիդ վրայով
Կռունկը հարավ է գնալու...
Ջինարի, չինարի իմ ծառ,
Դու էլի ինձ հետ ես մնալու
Օրերն այս անցյալ են դառնալու,
Հեռավոր, հեռավոր անցյալ...

Գալու են տարիներ դարձյալ,
Եվ դարձյալ գլխիդ վրայով
Կռունկը գարնանը՝ հյուսիս,
Աշնանը հարավ է գնալու...
Ջինարի, չինարի իմ ծառ,
Առանց ինձ ինչպե՞ս ես մնալու։

Վիթխարի աշխարհում, պայծառ արևի տակ մարդը չի գտնում իր կյանքի ժամանակը, չի գալիս նրա աստեղային պահը։ Ու մի տեսակ կարծեք անտեղի է անցնում նրա կյանքը։ Ահա սա է վշտի աղբյուրը, որ շիթ-շիթ հոսում է նրա գրեթե բոլոր բանաստեղծություններից։ Ահա նրա մաքուր, բնական հոգեվիճակը.

Պատահում է սիրտդ լցվում
Ու չի լալիս ժամանակին,
Ամպը անձրև է խոստանում
Ու չի գալիս ժամանակին։

Շտապում է կամ ուշանում,
Եվ այսպես էլ գլխի չընկանը,
Թե մեր ուզած ժամանակը
Ե՞րբ է գալիս ժամանակին։

Այս ամենը հուշում են հոգին կեղեքող մի ցավատանջ զգացողություն՝ «Ինձ համախ այնպես է թվում, Թե կյանքս տանուլ եմ տվել», որը ոչ թե թվում, այլ դառնում է հոգեբանություն, կեցության ձև։ Այս «մի օրավար կյանքը» մարդու վրա այնքան ծանր է նստում, որ նա նույնիսկ ապրելու «ամոթն» է զգում և իրեն մեղավոր ճանաչում «այս աշխարհի մեղ-

քի համար»։ Փաստորեն աշխարհի անկատարության զգացողությունն է, որ, բեկվելով նրա հոգում և միախառնվելով անհատական տվայտանքներին, դառնում է խոստովանություն և երազածին հասնելու թաքուն փափագ։ Բայց հենց այդ պահին էլ գիտակցվում է փափագի անհնարինությունը. «Ակունքներից, Ակունքներից հեռացա Ու չհասա ծովերին»։ Կես ճանապարհին մնալու այդ մորմոքն էլ վերածվում է բառի և «տրխրության փխրուն սևահողի մեջ մազարմատներ» արձակում։

Եթե խորքից նկատելու լինենք կուտակվող թախծի ճանապարհը, ապա կարելի է դրան տալ որոշակի բնութագրություն. Սահյանի թախիծը կարոտի թախիծն է, կարոտ՝ մանկության օրերի ու ծննդավայրի, կարոտ՝ կյանքի ու աշխարհի, որը պիտի թողնես ու գնաս, կարոտ՝ սիրո, կարոտ՝ հուշի ու վերհուշի, կարոտ՝ հողի, քարի, մարդու, մարդկայինի։ Այսուհանդերձ, Սահյանի հոգու մեջ բուն դրած ողբերգականության մեջ լույս կա՝ կյանքի լույսը։ Այդ լույսը գալիս է ավելանալու հոգու ցավին և վերստեղծելու ու անհատականացնելու բազմիցս կրկնված, բայց յուրաքանչյուրի համար կենսագրական ու ստեղծագործական հավաստիություն ունեցող խոսքը՝ պուշկինյան պայծառ թախիծը.

Արև է, անձրև է գալիս.
—Էհ, գայլը ցնկնում է։
Խնձորը կարմրին է տալիս
Նվ ծառից ընկնում է։
Նայում ես այսօրվա օրին,
Շինկնում, ամաչում ես,
Նայում ես ընկնող խնձորին,
Տխրում, հառաչում ես։
Ուզում ես լաց լինել մի կուշտ,—
Որ օրն աչքից ընկնում է,
Իսկ գայլը ուրախ է անշուշտ,
Գայլին ինչ, ցնկնում է։

Ամեն ինչ կա այս բանաստեղծության մեջ՝ և՛ ծնունդ, և՛ մահ, և՛ անձրևվոտ օրվա պայծառություն, և՛ հրաժեշտի հառաչ, և՛ լցված հոգի, և՛ շարունակվող կյանք։ Թախիծն ու լույսը կողք կողքի են, ավելի ճիշտ՝ իրար մեջ ճառագած, իրարով ստեղծված։ Սա է Սահյանի պայծառ թախիծը, որ ողողում է գրեթե նրա ամբողջ ստեղծագործությունը։

Կյանքին ուղղված այս հայացքը ավելի բանձրացական դրսևորում ունի վիպական շունչ ունեցող երգերում։ Մի ամբողջ վիպական պատմություն է «Ջորս ամառ եկավ գնաց» բանաստեղծությունը, որտեղ պատկերված են և՛ մարդու կյանքն ու գործը, և՛ ահավոր վիշտն ու ցավը, և՛ շարունակվող կյանքի երթը։ Կյանքը, մահը, նորից կյանքը առնում ու իրենց հունով են տանում դարբնի կենսագրությունը։ Դադարում է կյանքի բնական շարժումը, դաշտն ու տունը բռնում են «Սև կրակն ու սև քամին», դարբնի որդիները գնում են կռիվ, յոթ տարեկան մանուկը լծվում է սայլին, բարակում է գյուղի ծուխը և աղետը փուլ է գալիս դարբնի գլխին.

«Ջրիս ամառ եկավ գնաց, Ջորս անգամ արտը ծլեց։ Յոթ նամակ եկավ դարբնին, Յոթ տեղից մեջքը ծռեց»։ Ողբերգությունը կատարյալ է, բայց նորից կյանքի լույսը կամաց-կամաց թափանցում է դարբնի տուն՝ մեծանում են թոռները, շարունակվում է տոհմը։

Վիպական շունչ ու կարոտի թախիծ ունեն ծննդավայրի հիշողությամբ ու տունդարձի զգացողությամբ գրված գործերից շատերը («Քո սիրտ պես անհնարին», «Վերադարձ», «Որը մթնեց», «Լորագնա», «Հայրենի գյուղ», «Ու ես եկա», «Չկնիկը», «Իմ ծնողները»)։ Այդօրինակ շունչ ունեն նաև «Առաջին հոնորարը», «Մոր և որդու բալլադը», «Յոթ ձիավորի բալլադը», «Ու ես եկա...», «Օգնականը ես եմ» գործերը։ Ավելի ճիշտ լինելու դեպքում վիպական պիտի համարել նաև քնարական ելրանգավորում ունեցող որոշ բանաստեղծություններ (առաջին հերթին՝ «Պապը»), որոնցում քնարական ապրումը դրսևորվում է վիպական պատմության ձևով։ Սահյանը կարողանում է մի քանի տողում ստեղծել և՛ վիճակ, և՛ հարաբերություն, և՛ զգացմունք, և՛ կենսագրություն, և՛ ապրումից, խոհից ու պատմությունից ածանցվող փիլիսոփայություն։ Այս տեսակետից առանձնանում են «Եվ ի՞նչ իմանաս», «Ինչո՞ւ հիշեցի» բանաստեղծությունները։ Վերջինս մի ամբողջ պատմություն է մանկության դառն ու տխուր օրերի մասին։ Եվ պատահական չեն, անշուշտ, նրա ընտրած «Վեպ», «Վիպակ», «Պոեմ» վերնագրերով բանաստեղծությունները, իսկ «Կրկնության խորհուրդը», որ գետեղված է «Իրիկնահաց» գրքում, մամուլում տպագրվել է «Հոդված» վերտառությամբ։

Հավերժական շարժման գիրկն ընկած մարդու և բնության միասնության մեջ արդեն միանգամայն այլ խորհ ու ծևով է բացվում բուն բնության աշխարհը։

Ամեն ինչ գնում է դեպի բնաշխարհի կենդանությունը այս դեպքում բուն բնաշխարհի օրինաչափություններով հավաստվող տարրերի համախմբման։ Բնությունը դառնում է բանաստեղծության մեջ տող առ տող ամբողջացող և ինքն իրեն նմանվող կենդանի գոյություն։ Բնության կենդանի գոյության շոշափելի զգացողությունը, մարդկային կյանքի նման, այս դեպքում ևս հենված է շարժման վրա։ Ամենուր շարժում է, ամեն ինչ փոփոխվում է. դա և՛ զարգացում է, և՛ բնության ինքնակրկնություն, և՛ տարերք, և՛ հարատևող ժամանակ։ Ծննդավայրի բնությունը դառնում է աշխարհագրական այն միջավայրը, որը ձևավորում է մարդու հոգեբանությունը, մարդու վարքագիծը, մարդու կեցության օրենքն ու կարգը։

Իր նոթերում՝ «Ռուսականի մասին», ակադեմիկոս Դ. Լիխաչևը մարդու բնավորության և բնության հարաբերության մասին գրում է. «Վերջին ժամանակներս մենք հաճախ մոռանում ենք մարդկության պատմության մեջ աշխարհագրության գործոնը։ ...Ռուսական բնության մեջ

սահմանագծերը համապատասխան են մարդու և ձիու աշխատանքին, մարդու կարողությունը քայլելու ձիու քաշած գութանի կամ արորի հետևից, մինչև որ նորից շրջվի ու դարձյալ առաջանա»: Լիխաչևը գտնում է, որ հողագործի փորձը այդ բնության մեջ «ստեղծել է զուգահեռ գծերի էսթետիկա, գծերի, որ ներդաշնակ են միմյանց ու բնությանը...» («Գարուն», 1982, № 12, էջ 38—39): Ռուսական անծայրածիր հարթություններին Հայաստանում, առավել ևս Ջանգեզուրում, փոխարինում են սարերի ու ձորերի կտրտված, առանց աստիճանական անցումների կտրուկ տատանումները, սևահողին այստեղ փոխարինում է քարը, գետերի հանդարտ հոսանքին՝ սարերի գլխից իրենց ձորը նետող աուվակ-գետակ-ջրվեժները, կանաչ մարգագետիններին՝ կարմիր քարափները: Հայտնի հեքիաթին, ուր մարդը ինչքան արձակ դաշտով կարողանա առաջ վազել կամ հայացքով տարածություն կտրել, այնքան կարող է իրենը համարել հողը, Հայաստանում փոխարինում է լեռ մագլցելու համառությունը: Անսահման տարածություններն այստեղ դառնում են սարալանջի խանձված թեք փեշերին քարերից ազատված մի կտոր վարելահող, որ կարծես կարկատաններ լինեն լեռան լանջերին: Բնության մեղմությանը այստեղ փոխարինում է մոլեգին արևը, որ այրում է ամեն ինչ, ապա նույնքան մոլեգին սառնամանիքը, որ, փոխարինելով արևին, տաք ու պաղի մեջ փշուր-փշուր է անում պղնձյա քարափը, գրանիտն ու մարմարը, կարծր որձաքարը: Ահա այս բնության մեջ է ձևավորվում հայ մարդու բնավորությունը ու նաև այս բնությունն է, որ ստեղծում է իր կտրտված գծերի էսթետիկան: Այս տարբերության մասին ևս նշված հոդվածում խոսում է Լիխաչևը. «Անտառազուրկ լեռներ՝ ակոսված անձրևներից, աուվակներով, խաղողի այգիներով շերտատված լեռներ, որոնցից գահավիժում են քարեր, թանձր, պինդ գույներ, դա բնությունն է, որ, ասես, ներծծել է ժողովրդի արյունը: Վերը ես գրել եմ, որ ռուսական բնության համար շատ բնորոշ է հերկած հողի ռիթմը, չափարների և գերանե պատերի ռիթմը: Ռիթմը բնորոշ է և Հայաստանի բնապատկերներին, սակայն Հայաստանում այն այլ է (նույն տեղում, էջ 43): Այս տարբերության մեջ է նաև երկրի ու մարդու ինքնությունը, որոնք տարեկից են քարին և գալիս են նախաստեղծ վաղնջական ժամանակներից: Այդ աշխարհը տարածվում է գահավիժող խոր ձորերով և դեպի երկինք թռչող սարերով, հալած պղինձ դարձած քարափներով ու լեռան ծերպերից հարսնաքողի պես կախված ջրվեժներով, քարի ճեղքերի մեջ արմատ նետած մատրենու թփով ու տաք քարերի վրա արևկող տվող կանաչ մողեսներով, լեռնային խորշակ բերող քամիներով և սար ու քարի գլխին մի պահ հանգստանալու իջած ամպերով, կտրուկ տեղատարափ անձրևով և հորիզոն չունեցող, երկու սարերի արանքում ձիու պայտի պես կախված ծիածանով, ձորերի մեջ

իրար գլխի թափված քարե տներով ու քարե ցանկապատերով։ Մարդն այստեղ պարտավոր է ամուր լինել ու հզորանալ, որպեսզի կարողանա ապրել։ Սահյանը խորապես զգում է հայրենի բնաշխարհի այս ինքնությունը, այս երկրի ռիթմերը, գույները, շարժումները.

Ես եկել եմ այն աշխարհից,
Ուր ամեն մի սար ու քարից
Քարե գետ է հոսում,
Ուր բերդն է վիհ ու վեհը՝ բերդ,
Ուր ժայռերը ժայռերի հետ
Աչք-ունքով են խոսում։

Այնուհետև՝ «Քարեր, քարեր Հայաստանի, Սարերն ի վար հոսող քարեր, Երկինքն ի վեր խոսող քարեր...»։ Սա այն աշխարհն է, ուր բնությունը մարդուն հաղորդակցում է հավիտենության հետ, ուր բնությունը մարդու համար դառնում է հավիտենության մեկնիչ-թարգմանը. «Այս քարանձավներն՝ անկոպ ու անբիբ Աչքերն են անգիր հավիտենության...»։ Բնության բոլոր երևույթները մեկ առ մեկ ստանում են իրենց բնութագրական ճշգրիտ կերպավորումը, բացում մեկը մյուսով պայմանավորված ներքին կապի օրենքները։ Ահա այդ ամենի որոշակի դրսևորումները։ «Ուր որ նայում եմ». սա նորից քարերի աշխարհն է, քարեղեն մի հավիտենություն, որ կա այնպես, ինչպես մնացել է առաջին հրաբուխներից հետո, կամ, պարզապես, այնպես, ինչպես ստեղծել է աստված։ Ամեն ինչ քարից է այստեղ՝ արցունքը, ժպիտը, սարսուռը, մրրիկը, բուքը, բողոքը, ընդվզումը, տանջանքը, զարմանքը, զարհուրանքը, ամպրոպը, ծիածանը, լծկանը, մաճը, մագաղաթը, խաչը և, ի վերջո, «Մեր բաժին աստված, քո սիրտն էլ քար էր, Որ մեզ քարեր տվիր նվեր...»։ Այնուհետև՝ քարաբուրգերի նման երևում է մեկը մյուսի թև ու թիկունքին բարձրացած սարերի լեռնաշղթան («Սարեր», «Լեռներ», «Մոնում են երկինք»)։ Հետո սարերը ճեղք են տալիս երկնքից մինչև երկրի խորքը, ուր դեռ ելք են որոնում հրահեղուկ լավաններ, և սարերի թևերից ու ուսերից վար են հոսում քարափներն ու լեռնալանջերը։ Այդ լեռ ու քարի մեջ քամին ղրնդացնում է քարափների երգը («Քարափը»)։ Ու նորից հարթ տեղանքը կտրտվում է անդնդախոր վիհերով («Ձորերս»), որոնց խորքից լսվում է ղրնգուն ու կայտառ ջրերի ձայնը, հոսում է գետ ու առու, թափվում են ջրվեժները, բխում են աղբյուրները («Եվ ինքն իր մեջ», «Ջրվեժ», «Խեղագարվել է», «Լորագետ»), և բանաստեղծին այնպես է թվում, թե ինքը գետ է, «գետն է բանաստեղծ»։ Լեռան մաշված կողերով, քերծ ու կածանի երկայնքով ոլոր-մոլոր չգիտես դեպի ուր են գնում կածաններն ու ա-

թահետները («Ի՞նչ է ասում»)։ Լեռների իրար մեկնած ափերի մեջ գոյանում են կապույտ խորություններ («Լճեր»), որ անմիջապես արտացոլվում են լեռների գլխին («Ամպը»)։ Հետո սար ու քարի մեջ սկսվում է մի թպրտացող իրարանցում («Քամի»)։ Հալած արևի տակ ամեն ինչ չորանում է ու ցամաքում («Երաշտն անտառում»)։ Հետո, խանձված կարմիր հողի վրա նույն արևը ստվեր է որոնում ու չի գտնում, հետո, վերջին օրհասական պահին, անտծո օրհնության պես թափվում է վայրկենական անձրևը և ամեն ինչ նորից լցնում կյանքով ու շնչառությամբ։ Շնչում է հողը, քարը, մարդը, խոտը, մողեսը... Այս բնաշխարհը ապրում է իր օրենքներով և շնչավորումը զուտ բնության մեջ դառնում է ոչ թե սոսկ շնչավորում, այլ բնության կենդանի շունչ, կենդանի գոյություն, որը չի վերագրվում, այլ զգացվում է այնպես, ինչպես կա, ինչպես դա զգում է քարը իր ծակոտիներով։ Օրինակները շատ են ու բազմազան («Ախ, չբռնակի», «Կեչին», «Անձրև», «Վառվում է ձորում», «Մի քիչ համբերեք», «Տերև», «Երաշտն անտառում», «Ծառը անձրևի լուր առավ...»), բայց իմաստը նույնն է.

Գետ էր, գետափ էր, անտառ էր, հով էր,
Սունկի բուրմունքից կեչին գինով էր,
Կեչին չոքել էր արահետին
Եվ կարծես մի քիչ գույնը գցել էր...
Անձրևն իր խոսքը ասել պրծել էր,
Ջայնը տվել էր պղտոր գետին։

Փառահեղ ու շքեղ բնությունն է ինքն իր տերը, և բանաստեղծը, այս դեպքում, պարզապես ձայնագրում ու կենդանագրում է նրա շունչն ու շարժումը։

Բնաշխարհի գծագրությունը աստիճանաբար որոշակիանում է ոչ միայն իր լեռ ու քարափով, այլև այդ տեղանքի վրա ապրող կենդանի արարածներով ու բուսականությամբ։ Բանաստեղծը որսում է պոչը կըտրած մողեսի երկչոտ վազքն ու կտրված պոչի շարժումները, ձորից եկող պախրայի ճիչը, քարայծի վազքը, հորթի բառաչը, լորի, տատրակի, սարյակի թռիչքը արտերի մեջ, արագիլի ու կռունկի խոսք ու զրույցը թռիչքի պահին, արտույտի ու ծղրիդի երգը, ծիծեռնակի ճախրը օդում, մեղվաճանճերի ու բզեզների բզզոցը, ագռավի կռինչը, առուների մեջ թպրտացող կարմրախայտերի ցոլանքը։ Սար բարձրացող ու արտ վարող խոնարհ ու հեզ գյուղացու կողքին կանգնում են շունը, եզը, ձին, էշը։ Այդ աշխարհի տերն ու հովանավորը միայն կարող է ասել. «Չգիտեմ ում է արտույտն աղոթում, Ինքն իր հետ վիճում ու մրցում է նա։ ...Իր երգից

կախված ճոճվում է օդում, եվ իր երգն ի վեր մագլցում է նա»։ Այնուհետև՝ «Արտույտի երգին մի խիթեք քարով... Դա ամենամեծ մեղքն է աշխարհում»։ Իսկ դրա շարունակությունն էլ այն է, որ «Արտույտի երգը բերանից խլում եվ թարգմանում եմ ես ոտքի վրա»։ Եվ դարձյալ միայն այդ աշխարհի տերը կարող է որոշել՝ թե պախրան ճլալիս ծնո՞ւմ է, թե՞ լալիս։ Ինքն իր ձևի մեջ ամբողջացող բնությունը ասպարեզ է հանում նաև իր, միմիայն իր բուսական աշխարհը։ Քարին ու հողին գալիս են ավելանալու բույսերի՝ խոտերի, ծառ ու ծաղիկների, հատապտուղների անունները՝ քեղն ու կռատուկը, մասրենին ու գիլամասրենին, դաղձն ու ուրցը, քարաքոսն ու մացառը, մեղրածաղիկն ու խնկածաղիկը...

Հ. Սահյանի ծննդավայրը, ի վերջո, վայր առ վայր ստանում է իր իսկ անունը։ Լոր, Մրոց, Շամբ, Տաթև, Լորահովիտ, Լորագետ, Ջորզորա գետ, Բասուտա գետ, Որոտան, Որոտնա կիրճ, Որոտնավանք, Որոտնաբերդ, Ազոթարան սար, Արամազդ սար, սար Արևիս, Գյավրել սար, Սալվարդ սար, Տատևի ձոր, Դարպասի ձոր, Դռնապանի ձոր, Հանդասար, Ուղտասար, Լեռնաշեն, Արագյուղ... Եվ այս ամենը՝ որպես բանաստեղծության նյութ ու բովանդակություն՝ «Քարափների գլխին՝ Որոտնաբերդ, Քարափների ծունկին՝ Միծեռնավանք...»։

Բնությունն ու տեղանքը այս աշխարհում երևում են ոչ միայն իրենց կայուն ձևերի ու վիճակների մեջ, այլև՝ փոփոխումների (բնության տարերք, օրվա ժամեր, տարվա եղանակներ)։ Այդ վայրերում հանկարծակի որոտում է ամպրոպը, բոցկլտում կայծակը, թափվում անձրևը, կախվում ծիածանը, սուրում քամին, ճարակում երաշտը («Ամպը որոտաց...», «Ամպրոպ», «Ամպրոպից հետո», «Կայծակ էր...», «Ամպը», «Ամպրոպն անցավ...»)։

Բանաստեղծը կարողացել է որսալ նաև օրվա ժամերի շարժումը, որ իրենից առաջ խորապես զգացել ու պատկերել էր Մեծարենցը։ Օրը օր է դառնում առավոտով («Օրվա սկիզբը», «Լուսաբաց», «Երդիկն ի վար»), արևից ուշաթափված ցերեկով («Ոչ անձրև է գալիս...», «Միջօրե», «Շոգը»), բարի իրիկունով («Լեռան թամբին...», «Իրիկուն»), իմաստուն մայրամուտով («Մայրամուտ», «Իրիկնաժամ») ու իր գիշերով («Գիշեր», «Ճայթեց մի տեղ...»)։ Այսպես մարդու տարիքն էր առաջ գնում տարիների միջով։ Մի պահի մեջ խտացող տարիների պես Սահյանը մի պահի մեջ խտացնում է նաև օրվա բոլոր ժամերը («Բացվող օրվա հետ», «Կեսօր», «Կանաչ-կարմիր հովեր...»)։ Մթնշաղից մինչև մայրամուտ կա մի անզգալի տրոփ, լույսի, արևի, ստվերի, մութի տուրևառուվթյուն, հրնչյունների ձայնակարգում, որ կենդանացնում ու ապրեցնում են օրը («Ջորից եկավ ինչ-որ ճիչ...»)։ Օրը գառնում է ժամանակի շարժման միավոր ու չափանիշ («Եվ սկիզբն օրվա Աշխարհաստեղծման սկիզբն էր

կարծես, Մի պահ այդ պահի վկա էի ես»)։ Օրը բնությունն ապրում է այնպես, ինչպես մարդը։ Աստղը քնում է, անտառը քունն առած արթնանում է, «սարը լույսի լուրն առնում՝ կանգնում-մնում է», հավքն է արթնանում և օրն ապրում է իր լիարյուն կյանքը։ «Լուսաբացը» օրվա պարզ շարժման մեջ է ներքաշում դարերի հոլովույթը.

Լույսը առավ սարին,
Սարսռում է սարը,—
Սարերը վեր թռան։
Հավքն արթնացավ ծառին,
Սարսռում է ծառը,—
Ծառերը վեր թռան։

Քարայծն ելավ քարին,
Սարսռում է քարը,—
Քարերը վեր թռան։
Եվ ինձ մի պահ թվաց՝
Քարերի տակ քնած
Դարերը վեր թռան։

Գիտակցված անցումով օրվա պահերը փոխվում են տարվա պահերի՝ չորս եղանակներին։ Այդ եղանակները իրենց հերթին դիտվում են ոչ թե մի քարացած պահի մեջ, այլ մեղմ ու հանդարտ անցումների՝ վաղ գարնանից մինչև բանկուն գարուն, ջերմացնող ամառից մինչև երաշտ, մրգահասի աշունից մինչև խոր աշուն, հետո ձմեռ՝ իր մուտքով, իր ձյունով, իր սառած գոյությամբ։

Անընդհատ շարժում. սա Սաֆյանի պոեզիայի բնածին օրենքն է։ Ահա աշնան մի գեղանկար պատկեր, որը ինքն իր մեջ շարժումների մի ամբողջ համադրություն է. «Ժայռից մասուր է կաթում, Կարմիր սարսուռ է կաթում. Ջորում մշուշ է։ ...Առուն մասուր է տանում, Կարմիր սարսուռ է տանում. Աշուն է, ուշ է»։ Օրվա ժամերի ու տարվա եղանակների մեջ անընդհատ նոր ու անկրկնելի է լույսն ու ստվերը, տաքն ու պաղը, ձայնն ու շշուկը, այդպես իր ապրումներով ու հոգեբանությամբ ապրում է մարդը։ Եվ այս ամենը մի ինքնագո, մի ինքնիշխան, մի զարմանալի աշխարհ է։ Ահա ասվածի հրաշալի խտացումը.

Կածանները ճչում են այնտեղ,
Ջրվեժները լռում են։
Ծաղիկները թռչում են այնտեղ,
Թիթեռները բուրում են։
Ստվերները խեղդվում են շոգից,
Բարդիները մրսում են...

Իրական թրթիռներին գալիս խառնվում են նաև իրական աշխարհի գույներն ու բույրերը։ Խոսելով իր երգի բնույթի ու բաղադրության մասին, Սահյանը նաև այսպիսի տողեր է գրել. «Սալվարդ սարից եմ բերել Նրա

գույները բոլոր, եվ բուրմունքները՝ Լորից ու Մրոցից եմ բերել»։ Գույներ ու բույրեր. սրանք շատ կարևոր տարրեր են, որ գալիս են լրացնելու և ամբողջացնելու բնաշխարհի «կերպարը»։ Գունային խորհրդանիշերի մասին թուրքիկ ակնարկ արդեն եղել է։ Ավելորդ չի լինի այդ խորհրդանիշերից զատ առանձնացնել գունային այն գամման, որ բնորոշում է Սահյանի երփնագիրը։ Գույնի ու երանգի ցոլցլումն բազմազանությունը ծառայում է բովանդակության և տրամադրության բացահայտմանը։ Նախ առանձնացնենք գունային հենք ու իմաստավորում ունեցող պատկերները. «Կապույտ մրրիկ է պայթել, կապույտ մշուշ է», «Այս առավոտը... Սպիտակ հոգսը հոնքերի վրա, Սպիտակ երգը կապույտ շրթունքին...», «Եվ փոթորիկը դեղին տերևաթափի», «Նույն լուսահողն է ճերմակին տալիս», «Կանաչ-կարմիր կապեց սարին Պառավ կածանը», «Մայրամուտի կարմիր հոգեվարքից հետո Քարափները երկար կարմրին են տալիս», «Կարմիր խարույկ է կարծես Ձեր տանձենին անտառի», «Աշնան դեղնավարս հովերն են լալիս, Լալիս է աշնան մամուռը կանաչ», «Ավանդապահ անտառների կանաչ-կարմիր, լուրթ ու դեղին երազներ», «Եվ կանաչ քամին՝ արտերը կանաչ Բլուրներն ի վար հերանց է տանում», «Կեսօր։ Կանաչ-կարմիր հովեր, Կանաչ-կարմիր ծաղիկ ու խոտ», «Դեղին բեղերով բողբոջն է ննջում Կարմիր կակաչի կախ ընկած թևին», «Լորագետը... կապույտ-կապույտ երազ...»...։ Հետո կապտում են լեռան կարմիր կողերը, ճակատագիրը կանաչ-կարմիր խաղեր է սարքում։ Այսպես բանաստեղծությունն անընդմեջ լուսավորվում են գույների հրավառությամբ։ Կապույտը դառնում է արտասուք, թաշկինակ, թռչունների ծրվծվոց, անձրևի ծոպք, մշուշ, առվի ժպիտ, աղբյուրի համբույր, մանկության հեքիաթ, ակոսներից բարձրացող գոլորշի, սարահարթ, ներշնչման հրավանք, քար, տղա, առվի շրթունք, շոգ, արհավիրք, կարմիրը՝ սարսուռ, ասուպ, երկինք, շշակ, մրրիկ, բուք, կարկուտ, դաղձի գլխիկ, լեռ ու քարափ, կանաչը՝ մրրկի երգ, խուտուտ, քարափի ափ, հավիտենություն, հրաշք, դեղինը՝ անտառի խնձոր, փոթորիկ, այգիների ծով, աշնան շշակ, վախ, սպիտակը՝ գետերի անկում, ջրվեժի շառաչ, սեր՝ սովևրների հեծեծազոր, սարսափ, լուր, հեղեղ, քար, քրտինք, անտառ, կայծակ։ Ապա գունային երանգավորումը դառնում է բնությանը ուղղված մի գեղագիտակ, որի միջից բանաստեղծը տեսնում է խայտաճամուկ աշքառուլունք, մուգ մորմոր, մոխրացած երկինք, մոխրագույն լեռներ, քերծի մթին հոնք, մուր դարձած մամուռ, թեժ մրրիկ, բոցավառվող ջրվեժ, թուխ արտույտ, թեժաթուխ լավաշ, սարի վրա նետված ծիրանի քող, ծաղկե անկողին։ Գույները խտանում են, գույները շատանում են, գույները ճչում են, գույները դառնում են աշխարհը գեղազարդող դրասանգներ և, ի վերջո, այնքան իմաստավորվում իրենք իրենց մեջ, որ, ասես, դառնում են առանձին

բանաստեղծություններ։ Ստեղծվում է ամբողջական մի գործ՝ վերնագրված «Կապույտ երգ», ուր կապույտ է ամեն ինչ։ «Ճերմակ երգ» կարելի է վերանվանել նրա «Առաջին ձյուն» և «Անքնություն» բանաստեղծությունները, ուր իշխում է ճերմակ գունեղանգը։ Նույն կերպ «Դեղին երգ» կարելի է վերանվանել «Ամեն, ամեն ինչ ոսկեզօծվել է...» տողով սկսվող բանաստեղծությունը։ Գունային խաղերի զգացողությամբ են գրված շատ այլ բանաստեղծություններ։ Իսկ հետո գույնը դառնում է ամբողջ մի գրքի խորհրդանշան-վերնագիր («Կանաչ-կարմիր աշուն»)։ Գույնը Սահյանի համար դառնում է բանարվեստի վճռորոշ տարր, վերաճում յուրատեսակ գունային էսթետիկայի։

Գույները ևս Սահյանի ստեղծագործության մեջ համադրության տարր են։ Իրենց որոշակի խորհրդանշական իմաստն ունեցող թռչունների, բույսերի, բնության երևույթների, դարձյալ որոշակի իմաստ ունեցող գույների միատեղմամբ Սահյանը հասնում է արտակարգ ուժի ու դիպուկության՝ ի հայտ բերելով հոգևոր ապրումների, ներշնչանքի ու բռնկման պատմություններ («Իջավ սարյակը դաշտում...»)։

Սահյանի պոեզիայի գունային «բովանդակությանը» անդրադարձել է Վ. Օզերովը. «Դուք խոսքի նկարիչ եք...։ Դուք կոլորիտի վարպետ եք։ ...Գիծը և գույնը կրկնում են հեղինակի ներքին ժեստը»[7]։

Գույներ շարժվում ու փոխվում են լույսի ու ստվերի խաղերով։ Այս աննկատելի թվացող շարժումներում ևս Սահյանը ունի իր բնաշխարհի օրենքը. «Այս իմ հրաշք աշխարհն է, ուր Շողը տեր է, շվաքը հյուր...»։ Այստեղ շողքը ուշաթափվում է, լուսաբացի պատառիկը թրթռում, ստվերները շոգից խեղդվում են, և նույնիսկ ստվերը այն աստիճանի է կենդանանում, որ միտքը հասնում է երևակայական նուրբ ու թրթռուն խաղերի («Պառկել է ծառի ստվերն անշշուկ...»)։ Սահյանն ունի այս բնույթի այլ բանաստեղծություններ ևս. «Ստվեր», «Լույսը բացվելիս», «Այսօրվա լույսը», «Մութ ձորն ի վար...», «Արեգակից խրտնած», «Զկնիկը»։ Ահա այսպես նույնիսկ անորսալի լույսն ու ստվերը ստանում են առարկայական տեսք։ Այսպես մայրամուտին երկարող ստվերները քարափներն ի վար հոսում գնում հասնում են իրենց ելման կետին՝ ադամամուխին։

Գույներին գալիս են ավելանալու բույրերը։ Վառ գույներին համապատասխանում են թունդ բույրերը («Բույրերի բուք է ու գույների ձիչ»)։ Բուրում է սունկը, հարդը, սարը, քարը, արևը, ջուրը, հողը, հնձած խոտը, ծառը, ծաղիկը, մառանը, քարայծը, կճղակը։ Հոտ է գալիս նույնիսկ... թիթեռից ու ավերակից, լույսից ու կայծից։ Այս բույրերը ներծծվում են բառերի մեջ և սկսում է բուրել բառն ու խոսքը. «Թավալվում

7 Հ. Սահյան, Սևագիր, բացվի՛ր, 1972, էջ 270։

էր երգը շաղում... Ծաղկի բույրով թևահարում»: Արևի հոտի տաք ու հաճելի զգացողությամբ է գրված ամբողջ «Քո ձյունագեղ բարձունքից Արևի հոտ է գալիս...» տողերով սկսվող բանաստեղծությունը: Օդի մեջ տարածվող բույրերի շարժումն է, որ հիմք է դարձել «Երդիկն ի վար», «Ամեն ինչից», «Մեր այգու անուշ հոտով», «Այստեղ թանձրաշուք» բանաստեղծությունների համար: Արթնացող ու բնաշխարհի վրա տարածվող օրը բուրում է բոլոր անկյուններից, բոլոր ձևերով: Արթնացող մանկան քիմքն են լցվում ցողի, ծիծաղի, շողի, քարի, օշինդրի, ուրցի, քամու, բարձունքի; ամպի, մամուռի, սարսուռի, սունկի, անձավի, մութի, ցավի, մորմոքի, արցունքի, խնկի բույրերը: Հետո այս ամենին ավելանում են ձորերից եկող նորից մանկության վերդգացած բույրերը, որ սկսվում են օրորոցի ու պապենական օջախի ծուխ ու բոցի հոտից և հասնում մինչև ցեղի ու տոհմի հոտի զգացողության՝ «Արմատի հոտ, բողբոջի հոտ Ու խեժի հոտ տոհմածառի»: Այնուհետև՝ հոր ու մոր հոտ, մարդահոտ:

Գույնն ու բույրը բանաստեղծին ուղեկցում են ամենուր: Նրա աչքը տեսնում և շունչը զգում է ոչ միայն այն, ինչ կա, այլև՝ այն, ինչ պետք է լիներ, բայց չկա: «Կեչին շոքել էր արահետին: Եվ կարծես մի քիչ գույնը դցել էր», «Ոչ ամպրոպի հոտ կա: Ոչ երաշտի»: Այս նրբազգացողությունն անշափ բնական է այն վայրերում, ուր մաքուր օդի ու լույսի մեջ գետն ու քամին հովտի բույրերն ու ծառ ու ծաղկի գույներն են ծածանում, ուր ջրվեժը գույնի ու հնչյունի անբաժանելի համաստեղություն է: Դա բնության կյանքն է և նրն ինչ-որ բան տեղին չէ, ուրեմն հիվանդ են գետն ու քամին, օրն ու արևը՝ «Օրը հիվանդ է կարծես, գույնը փոխել է մի քիչ»:

Սահյանի արվեստն առանձնանում է նաև շշուկների, որոտների, ճիչերի, աղմուկ-աղաղակի ձայնակարգությամբ. իրար հետ առավոտից իրիկուն խոսում ու վիճում են գետն ու քամին, ամպն ու քարը, ծառն ու շողքը: Բանաստեղծի ականջը աշխարհի ձայնին է, և այդ ձայների մեջ է նա որոնում իր հոգու ներդաշնակության մեղեդին ու նաև կորած մանկությունը: Սրված լսողության մեջ ամբողջ երկինքը դառնում է համատարած ծլվլոց: Աշխարհի համընդհանուր համերգի մեջ ծլվլում են անդամ ոստ ու կեղև, ցանկապատ ու երդիկ, ավազ ու փշակ: «Ծլվլում է լույսը բարի» ու ոտքից գլուխ ծլվլոց է դառնում ապառաժը, այնուհետև՝ «Ծլվլոց է ծրլում քարից, Քարը խելքից հանում... Ծլվլոցը հատիկ-հատիկ՝ Շողերի հետ կաթում, Իջնում հողին և հողի մեջ Արմատներ է կախում» («Մեր էլ ժամն է»), և այս ամենը կոչված է երգ արթնացնելու մարդու մեջ: Բանաստեղծը գնում է նոր համադրությունների և լսում... լույսի ձայնը՝ «Հրաշք եղավ... Մութի միջից ճչաց լույսի ծիլն անհամբեր...»: Մտորում է նաև, թե երկնային հեռուներում ի՞նչ են խոսում արագիլները չվելիս ու վերադառնալիս և հարցում անում եղեգներին, արևին ու լեռներին:

խոսքը, ձայնը, հնչյունը հաղորդակցում են աշխարհն իր բազմազան ամբողջությամբ:

Այս ամենով, սակայն, դեռևս չի ավարտվում մայր բնության գեղարվեստական գրանցումը: Մարդու և բնության հարաբերության մեջ կարևոր տեղ ունի մի առանձնահատուկ շարժում ևս: Դա այն է, որ մարդը, այս դեպքում ճեղինակը, անընդհատ փոխում է իր դիրքը բնության մեջ: Տարբեր դիրքերից բնությունը նախ արթնացնում է տարբեր զգայություններ և ապա՝ փոխվում է շարժման ուղղությունը: «Կապույտ երգում» մանկական հիշողության արբեցումից հեղինակը ժամանակային հետադարձ զգացողությամբ «փոխում է» անգամ երկրի ու երկնքի տեղը.

...Բարձրության կապույտ սարսուռների մեջ
Մի կապո՜ւյտ-կապո՜ւյտ գլխապտույտից
Օրորվում եմ ես....
Եվ շուռ է գալիս տիեզերքն աչքիս,
Եվ գլխիս վերև լեռներ են ննջում,
Եվ աստվածներ են ննջում ոտքիս տակ:

Հայտնաբերվում է մի նոր դիտանկյուն: Հայաստան աշխարհը այս դեպքում երևում է այլ բնանկարով. «Հիմքից շուռ եկած, գլխիվայր կախված Բարձրություններ են քո անդունդները, Եվ գագաթներդ աստղերին հասած Անվերծանելի խորություններ են»:

Բնության մեջ իրերի ու առարկաների դիրքերի փոփոխության գեղարվեստական իմաստը Սահյանը բացահայտում է «Ի՞նչ կլինի...» բանաստեղծության մեջ: «Ի՞նչ կլինի, եթե ձյունը վառվի, Եվ կրակը հալվի ու դառնա ջուր, Եթե քարը հանկարծ խելագարվի, Եվ քարանա հանկարծ ջուրը մաքուր»,— հարց է տալիս բանաստեղծը և պատասխանում՝ «Այն կլինի, որ դու էլ քոնը չես, Որ ներշնչանքն արդեն գտել է քեզ»: Բանաստեղծին և բանաստեղծությանը տված բազմաթիվ բնորոշումների մեջ Սահյանն ունի նաև այսպիսի տողեր. «Բանաստեղծն, այո, երկինք է ու հող... Երկնքում՝ թռչող հողեղեն ոգի Եվ հողի վրա երկինք է հոսող...» («Բանաստեղծները»): Բանաստեղծը, ըստ Սահյանի, տիեզերական դաշնության արտահայտությունն է, որը և նրան հնարավորություն է տալիս վերից ու վարից հավասարապես նայելու աշխարհին:

Միշտ նույն ու միշտ տարբեր նրա բանաստեղծական աշխարհում, ուր ամեն ինչ որոշում են կտրուկ անցումներն ու թանձր գոյաձևերը, ամեն ինչ անընդհատ խոռոճում է ինքն իր մեջ: Բնության ձևերից ներշնչված՝ Սահյանը խորության ու տարածության քանդակագործի զգացողությամբ հայտնաբերել է մի կարևոր արտահայտչամիջոց՝ երևույթի, ա-

ոարկաների խորացումն ու թանձրացումը, անընդհատ կրկնապատկումը։ Ու ստացվում են այսպիսի ճշգրիտ գծագրություն ունեցող պատկերներ. «Այստեղ սարեր կան սարերի վրա Եվ ձորերի մեջ ձորեր կան մթին», «Սուվերն սուվեր է փնտրում», «Աշունը ձորն է մտնում Ձորերի միջով», «Սուվերները մտան իրար գիրկ», «Ծալվել է սարը սարի վրա, Ձորը ձորի մեջ մոլորվել է», «Կիրճեր կուլ տված կիրճերն այս մթին», «Իրար գլխի նստած սարեր, Ձորեր՝ քնած իրար ծոցում», «...Իրար փեշ քաշել-քաշքշելով, Իրար գիրկ, իրար ծոց են մտնում Եվ հաղորդվում են դարերն իրար»։ Ինքն իրենից ու ինքն իր մեջ աճող, խորացող այս աշխարհը մի անասելի ամրությամբ բարձրանում է ժամանակի ու տարածության առջև՝ մարմին առնում առարկայական-երևութային ոգեցունց տեսանելիությամբ.

Լեռներդ գնում մտնում են երկինք,
Ձորերդ գալիս, կիրճերն են մտնում։
Խավարն է խրտնում բարձրության ահից,
Խորության ահից աստղերն են քրտնում...

Սահյանի բանաստեղծությունները՝ չափատողերի պատկերավոր համամակարգով ունեն և՛ լուսանկարչական հավաստիության հասնող ճշգրտություն, և՛ երևակայության աներևույթ վերացականություն, և՛ կոփածո կարծրություն, և՛ աննյութեղեն նրբագեղություն.

Ուշաթափվել է ջրվեժը ձորում,
Քարափի գլխից ընկել է ներքև։
Չեր գլուխները մի տարուբերեք,
Հաղարջի, հոնի, մի քիչ համբերեք,
Ամպերը դարձել գիության քույրեր,
Ջրվեժի վրա ջուր են շաղ տալիս,
Որ ուշքի բերեն։

Բարդ համադրությունների աշխարհը արվեստ է դառնում այնքան պարզ միջոցներով, այնքան շուք ու փայլից հեռու ու հեղինակի աննկատ ներկայությամբ («Նախանձում եմ ծղրիդին, երգում ու չի երևում»), որ այս աշխարհի ներքին օրենքներին անտեղյակ մարդու կարող է թվալ շատ սովորական, նույնիսկ՝ միապաղաղ։ Սահյանը երբեք չի կրկնում իրեն, նա լրացնում է գտածը։ Դրանք միանգամայն տարբեր բաներ են։ Իսկ նրա աշխարհընկալումն ու լեզվական մտածողությունը այնքան բնական ձևով է առնչվում բանահյուսությանն ու ժողովրդական բառ ու բանին, որ նրա խոսքն էլ երբեմն թվում է նույնքան պարզ ու անշուք։

Բայց դա միմիայն արտաքուստ, միմիայն նրանց համար, ովքեր չգիտեն այդ աշխարհն ու նրա տիրոջը: Միանգամայն ճիշտ էր Ա. Մարչենկոն, երբ գրում էր. «...իր ողջ գոնեղ նկարչականությամբ հանդերձ, այդ պոեզիան բոլորովին էլ դեկորատիվ չէ, իր ողջ պարզասրտությամբ հանդերձ իմաստուն է, իր ողջ պարզությամբ հանդերձ բարդ է, կատարման թեթևությունը չի բացառում նրբությունը աչքի, զգացմունքի, տեխնիկայի: ...Սահյանը խորապես ազգային բանաստեղծ է» (ԳԹ, 1970, № 42):

Ժողովրդական մտածողությունը, որը նույն բնաշխարհի բառային տարբերակն է և իր գոյության ձևով համարժեք սար ու քարի, գույնի ու գծի գեղագիտությանը, խոր շերտեր ունի Սահյանի պոեզիայում: Դա արտահայտվում է և՛ խոսքի ու պատկերի, և՛ հոգեբանության ու զգացմունքների մեջ: «Երգը» բանաստեղծության մեջ, դառնալով ժողովրդական «Կանաչ արտը հաց տարա» երգին, Սահյանը գրեթե բացականչում է. «Որքան սլարզություն կա այս երգի մեջ, Որքան մանկություն և որքան թախիծ...»: Երգի այդ տողը և իր իսկ խոսքերը այդ առիթով չափանիշ են նաև հենց իր՝ Սահյանի պոեզիայի համար: Ժողովրդական մտածողության բազմաթիվ միջոցներից, որոնք, ի վերջո, ընդգրկում են նաև խոսքի ձևը, կշռույթը, հանգավորումը, կառուցվածքը, առանձնացնենք սոսկ մի քանի տարրեր: Ահա լեզվական մի քանի ձևեր. «Թող աչքերիս լույսն էլ մարի», «Իրար մխ են ուտում Քարաքոս ու մացառ», «Նեղանալը քարը գլխին», «Երգում ենք դեռ Իրար սրտից ջուր խմելով», «Բարձրիկ սարեր, քաղցրիկ սարեր»: Այսպիսի տպավորություն են թողնում «Անցած օրերս կանչում...», «Ջեմ էլ իմացել» և շատ այլ բանաստեղծություններ: Միանգամայն ճիշտ էր Լև Օզերովը, երբ Սահյանի ստեղծագործության մեջ հաճախակի հանդիպող «թվերի պոեզիան» ևս համարում է «թվի ժողովրդական հավատքի» արտահայտություն: Օրինակ, այդպիսին են «Ապրեմ այսպես հազար տարի», «Հազար անգամ ինձ կրկնեցի ամպի պես», «Ապրել եմ ես հազար անգամ հազար տարի» տողեր: Ամբողջովին այդպիսին է «Յոթ ձիավորի բալլադը», ուր պատկերված է յոթ զինվորների կռիվն ու մահը. «Յոթ օր, յոթ գիշեր կռիվ էր սարում, Յոթ օր յոթ գիշեր արյուն ու հրդեհ...»: Յոթ թվի ժողովրդական հավատալիքին այստեղ ավելանում է նաև երազահանության, գուշակության ժողովրդական սովորույթը: «Հայրը յոթ երազ տեսավ այն գիշեր, Յոթ երազի մեջ յոթ ատամ քաշեց» և այլն: Հաջորդ հաճախակի հանդիպող թիվը չորսն է՝ կապված աշխարհի չորս կողմերի, տարվա չորս եղանակների հետ: Չորսի թվային կառուցվածքն առկա է թե վերոհիշյալ և թե «Քարին տարեկից» («Չորս մորիկներ չոր ու չարախինդ Չորս կողմից եկան»), «Վիպակ» («Չորս անգամ քակում Չյունը թաղկեց: Չորս անգամ այգում Ծառը ծաղկեց») գործերում: Ժողովրդական մտածողությունը Սահյանի պոեզիայում կարևոր

տեղ ունի նաև հավատալիքներով ու սովորույթներով և չափազանցություն-հիպերբոլաներով: Խոսքի ժողովրդական հարուստ շերտերի, բնաշխարհի խոր ու մանրակրկիտ զգացողությամբ Սահյանը հայ պոեզիայում, ստեղծեց մարդկային ինքնօրինակ մի կենսագրություն՝ իր կարոտներով ու տառապանքով, լացով ու ծիծաղով, հիշողությամբ ու տոհմի պատմությամբ, իր մանկությամբ ու պատանեկությամբ, հավերժական ժամանակին միավորվող իր տարիներով ու հավերժությանը միախառնվող գոյությամբ, իր խոհով ու ապրումով զգացմունքներով ու զգայություններով, իր կենսաբանությամբ ու փիլիսոփայությամբ: Ամեն ինչ տեսնելով անընդհատ շարժման, փոփոխությունների ու պատճառակցական կապերի մեջ՝ նա հոգևոր մեծ ուղեծրի ու անկարգ շարժման ոլորտը ներքաշեց նաև ժամանակակից մարդուն, որը ջերմամիջուկային հրթիռների ու աստեղային պատերազմների վտանգի դարում, կանգնած իր լեռ ու քարափի վրա, որպես իր տոհմի ու պատմության շարունակություն, մանրամասն անձրևի պես անշտապ, հանդարտ զրույց է սկսում աստծու ու տիեզերքի հետ:

Բնության ու հոգեբանական նուրբ ապրումների զուգակցվող թախծոտ տրամադրություններով են առանձնանում Գ. Սարյանի այս շրջանի ստեղծագործությունները, որոնք ամփոփվեցին «Քրիզանթեմ» գրքում: Այդ բանաստեղծություններում մեզմորեն հնչում են ուշ աշնան և ձմեռնամուտի երգեր, մայրամուտի պահի խոհեր, հրաժեշտի խոսքեր: Հրաժեշտի տրամադրություններին համապատասխան հայտնաբերվում է պահի ու հոգեվիճակի համար բնութագրական խորհրդանշանը՝ ուշ աշնան վերջին ծաղիկը՝ քրիզանթեմը: Պաղ, ցրտաշունչ օրերի մեջ փողոցի մայթերի վրա կանգնում ու իրար են նայում ձերմակ քրիզանթեմն ու ծերունազարդ բանաստեղծը.

Քրիզանթեմ, ձերմակ քրիզանթեմ,
Վերջին ծաղիկ աշնան, վերջին հառաչ,
Ես քեզ էլ ինչ սրտով բարի մաղթեմ,
Իմ տխրություն կանգնած աչքիս առաջ:
Դու բացվեցիր ձմռան նախադռան,
Էլ քեզ ինչպես ասեմ գալըդ բարի,
Ես քեզ նման ձերմակ, դու ինձ նման...
Շուտով կըծածկի մեզ ձյունն աշխարհի...

Ներանձնական կյանքն սկսվում է լուռ խոսք ու դիմումով բնությանը, որը Սարյանի համար ևս արտահայտչական արվեստի նախապայմանն է. «Բնությունն ինչ տվել է քեզ պիտի կրկին առնի ետ»: Բնությունը նրա

համար դառնում է հոգևոր ապրումների զուգորդական հիմք, համեմատության աստիճան, պատկերի ատաղձ, խոհի իմաստ («Ախ, անտառի փոքրիկ առուն», «Լեռնային ծաղիկ», «Երգում են իմ սենյակում», «Աշնան մեղեդիներ», «Ծաղիկները»): Այս եղանակով երբեմն ստեղծվում են նաև հոգևոր ապրումներով չծանրաբեռնված բնապատկերներ («Ձմեռնամուտ»), որոնք, սակայն, առանց հոգեբանական ակնարկի անգամ, առնչվում են խոսքի ընդհանուր տրամադրությանը: Իսկ բնապատկերները մեծ մասով հագեցած են հոգեվիճակ արձանագրող խոր ու նուրբ ապրումներով: Բնությունը մարդուն անէացնում, ձուլում է աշխարհի շարժման օրենքներին և կողք կողքի միասնանում են հոգու ու ժամանակի շարժումը (օրվա, տարվա): Այս առումով անթերի է «Մայրամուտի ժամանակ» բանաստեղծությունը, որտեղ օրվա ու հոգու մայրամուտը զուգորդվելով՝ վերաճում են անխուսափելի հեռացումի մի ուխտ-լուսավոր, արցունքոտ-խոնարհ, տառապագին-անհուսալի մենախոսության.

Մայրամուտի ժամանակ արևը թույլ է լինում,
Հողմերը ծույլ են լինում մայրամուտի ժամանակ.
Ամպերը հուր են լինում, հանդերը լուռ են լինում,
Կանչերը զուր են լինում մայրամուտի ժամանակ:
Մայրամուտի ժամանակ արևն անցնում է, գնում,
Մի այլ աշխարհ է գնում մայրամուտի ժամանակ,
Հեռվում կապույտ լռակյաց միայն մի սար է մնում,
Անհուն խավար է մնում մայրամուտի ժամանակ[8]:

Պահը, վիճակը, ապրումը միախառնվում և կայուն հենք ու հոգեբանական նախադրյալ են դառնում խոսքի համար: Պահը վերացական իմաստով միշտ նույնն է, իսկ մասնավոր դրսևորումների մեջ դա և՛ աշնան, և՛ օրվա, և՛ մարդու կյանքի վերջն է («Աշնանային», «Այգում տերևաթափ...», «Վերջալույս», «Ձմեռ», «Որքան ուշ է արդեն», «Ո՞ւր ենք արդյոք շտապում» և այլն):

Բնության հարափոփոխ շարժումը տեղ է բացում նաև այլ պահերի համար, որ ավետում են կյանքի զարթոնքը («Գարնանային առավոտ», «Մայիսը», «Եղրևանին»), բայց այդ պահերը կարծես իրենը չեն, չեն խոսում իր հոգու հետ, նա երանի է տալիս մրսող ծառերին, որ գանանը պիտի ծաղկեն: Իսկ ինքն իր մասին միայն այս կարող է ասել. «Իմ գա-

---

[8] Կառուցվածքի, հնչերանգի զգալի նմանություն կա Դ. Սարյանի այս և Հ. Սահյանի «Ամպրոպից հետո» բանաստեղծության միջև: Ահա և վերջինիս առաջին տողերը. «Ամպրոպից հետո երկինքն ավելի կապույտ է լինում, ծառերն ավելի կանաչ են լինում Ամպրոպից հետո...»: Բնության զգացողության ընդհանրությունը երկու բանաստեղծին էլ հուշել է բառապատկերային և ռիթմական գրեթե նույն ձևերը:

բունը վաղուց սառել Զյունով ծածկել է իմ հոգին», ու թեև երգով է լցվում գարնան օդը, բայց եղևանին՝ իր ծաղիկները «արցունքի պես թափում է ձերմակ իմ մազերին»:

Այստեղ թերևս տեղին կլինի անդրադառնալ սիրային որոշ բանաստեղծությունների՝ «Լսի՛ր, իմ սիրելիս...», «Ես չգիտեմ, թե որտեղ...», որոնք սերտորեն առնչվում են մնացած գործերին և մատնում թախծի ակունքը: Դա հեռվում թողած սերն է, անսփո կարոտը այն մեկի, որը պիտի իմաստ տար կյանքին և որի համար արժեր ապրել աշխարհում: Առաջինում տարածական բաժանումը ստանում է այսպիսի ձևակերպում. «Եթե դու աշխարհում լինես մենակ, Հիշիր, հողագնդի ինչ-որ հեռու մասում Մեկը երազում է քեզ շարունակ», իսկ երկրորդում՝ հին սիրո մորմոքը մարդուն դարձնում է «մոայլ, ինչպես կախված ամպ» և հանդիպման թաքուն մի հույսով ապրեցնում նրան. «Թվում է, թե ինչ-որ տեղ կրհանդիպեմ մի օր քեզ, կընայես ինձ տխրությամբ»: Սակայն դարձյալ համակում է բաժանման զգացողությունը, որը արդեն ճակատագիր է. «Անջատում են ինձ ու քեզ... Յոթը սահման, յոթը սար»: Այս ամենի մեջ հանկարծ մարդու ցանկությունները վերածվում են ըղձական եղանակի և անկատար ժամանակի մեջ պահում-պահպանում նրա միակ փափագը.

Գայի՝ սեղան նստեի ես՝
Ու խմեի քո կենացը,
Վերհիշեի նայելով քեզ
Իմ խնդությունն ու իմ լացը:
Հազար սրտով օրհնեի ես
Թե քեզ, թե քո զավակներին՝
Հեռվից եկած մտերմի պես
Աստանդական ցուլը ձևին,
Ու քեզանից հեռանալիս
Զգսպեի ես իմ լացը,
Որ տեսնեիր ոնց է լալիս
Սիրո ցավից ծերացածը:

Այս զգացողությունների մեջ բյուրեղանում է մաքուր ու անապական ակունքների կարոտը, որտեղից և սկիզբ էր առել կյանքը, հոսել ու երազից փոխարկվել ապրած օրվա, ապա տրորվել ու պղտորվել («Զյուն»).

Զյուն էիր դու երկնքում, ձերմակ, ձերմակ ձյուն,
Ինչու իջար դու աշխարհ, ով երկնաբնակ,
Քեզ կոխկրտեց, կեղտոտեց թե մարդ և թե շուն,
Զյուն էիր դու ձյունեղեն, ձյուն էիր ձերմակ:

Այս մաքրությունը իմաստնանում է մայրամուտի վեհությամբ և մի տեսակ հանդարտ, անշտապ իմաստություն ներարկում մարդուն. «Գայթակղության քարը քեզ եթե կյանքում պատահի, Զգուշ՛ր անունը մարդու միշտ բարձր պահել»: Այսպես՝ հեռվում մնացած սիրո հիշողությունից,

օրերի միջով վերականգնվող երազանքի տեսիլքից ու պարզապես աշխարհին ուղղված մարդու հայացքից եկող տխրությունը, որ մեղմորեն ծխում է նաև մի քանի այլ երգերում («Ասա ինձ՝ ինչո՞ւ է հոգին քո տրտում», «Ինչո՞ւ ես մորմոքում», «Այրող մի երգ կա իմ հոգում պահած», «Կանցնեն տարիներ»), հաջորդ պահին լցված սրտի հառաչը վերածում են հրաժեշտի խոսքերի: Մեկը մյուսի հետևից հյուսվում են նույն հոգեվիճակը տարուբերող բանաստեղծություններ, որոնցում հրաժեշտի խոսքը դառնում է համատարած.

Հեռանալուց առաջ ես երգել եմ ուզում,
Ես երգել եմ ուզում վերջին երգը,
Կարոտներն իմ անհուն, երազներն իմ բազում
Եվ սրտիս մեջ հանգչող տրեղերքը:
...Հեռանալուց առաջ ես հանգչել եմ ուզում,
Ես կանչել եմ ուզում օրերս հին,
Որ մոռացվեմ, մարեմ հրաշք իմ երազում,
Երազներով գուցե հաղթեմ մահին:

Տխրությունն ու թախիծը, որ, ընդհանրապես, Սարյանի հոգևոր շաղախի տարրերն են՝ հատկանշական են դեռևս երիտասարդ տարիներից, և սա սոսկ ծերունական տխրություն չէ, այլ մարդկային ինքնաբուխ ապրում ու տրամադրություն: Գրախոսելով «Քրիզանթեմ» ժողովածուն, Սահյանը գրել է. «Շնչառության պես բնական են բանաստեղծի տողերը և արցունքի պես պարզ» (ԳԹ, 1968, № 20): Սա բարձր գնահատական էր՝ տրված կյանքի ճանապարհն ավարտող բանաստեղծի զուլալ երգերին:

Բնության երգը, որպես համընդհանուր մարդերգության դողանջ, «Գարնանամուտից» սկսած հնչեցրել է նաև Հ. Շիրազը: Բնությունը մշտապես ներկա է նրա բազմաբնույթ մտորումներում: Հատկապես բնությանը վերաբերող գործերը նա զետեղել է «Քնար բնության» և «Գարնանամուտ» շարքերում: Առաջին շարքին Շիրազը բնաբան է դրել Շեքսպիրի «Դու ես, բնություն, իմ աստվածուհին» տողը՝ դրանով իսկ ճշտելով իր արվեստի բնույթն ու չափանիշները: Այդ մեկնակետը «Դու այսքան բարի, մահը այսքան չար...» գործում ստանում է այսպիսի ձևակերպում. «Ով մայր բնություն, հավերժ առեղծված, Դու աստվածություն, դու միակ աստված»: Իսկ «Մայր բնություն՝ աստծո քնար վիթխարի» բանաստեղծության մեջ, որպես արարչություն և շարունակվող կյանքի հզոր տարրեր բացվում ու ծավալվում է բնությունը՝ իր հետ բացելով ու ծածանելով ներշնչանքի առագաստները.

Օ՜, ծաղիկներ, օ՜, ծառեր՝ լարեր դուք իմ քնարի,—
Իմ բազմալար բնության՝ կյանք ու մահվան իմ քնար...
Ձո քնարի երգերն են բուրմունքները ծաղկունքի,
Շող հուշմունքը ծովերի՝ պոեմներն են ձո հսկա,
Մրրիկներն են ձո երգը և ցավերը երկունքի,
Եվ շշուկներն հասկերի՝ մեղեդիներդ են ոսկյա։
Եղնիկները նազիրան՝ գազելներն են քնարիդ,
Կարապները սպիտակ՝ սոնետներն են ձո շքեղ,
Վար սուրացող աստղերը քառյակներն են լարերիդ,
Եվ ձո պատմած հեքիաթներն՝ անտառներն են թավշագեղ։
Խուլ հողմերը՝ ողբերդ են, կայծակներդ՝ շեշտ հանգեր...

Բնությունը Շիրազի համար կեցության արդարությունը վերականգնելու, մարդու և մարդկության խաթարված, աններդաշնակ կյանքը դեպի ճըշմարտություն դարձնելու հզոր ուժ է։ Բնությանը նա ապավինում է ոչ միայն շավղից դուրս ընկած կյանքի ճանապարհի մասին խորհելիս, այլև՝ խռովքի ու ընդվզումների պահերին։ «Հավերժը քեզ, վայրկյանն ինձ» բանաստեղծությունը, որ ունի «Բողոք բնությանը» ենթախորագիր, վեճ է բնության հետ. «Ձո ի՞նչն է մայր կամ իմ ի՞նչն է քեզ որդի, Երբ իրավ ենք խաթարվել»,— և ապա. «Էլ ի՞նչ բարի, երբ անկումիս չես ցավում, Երբ չես դառնում բալասան, Երբ ողջ կյանքում սրբության եմ ծարավում, Էլ ձո ի՞նչն է սրբազան»։ Շիրազը մարդուն ու բնությանը հարաբերում է և՛ հավասարը հավասարի իրավունքով, և՛ աստվածության ու մարդու տարբերությամբ։ Մի դեպքում մարդն ու բնությունը հավասար շարժման մեջ են և ներքին պայքարով գնում են դեպի կատարելություն, մյուս դեպքում բնությունը դառնում է աշխարհի աններդաշնակությունը կարգաբերող չափանիշ և փրկության միջոց։ Տեղ-տեղ Շիրազը հակադրում է բնությունն ու քաղաքակրթությունը՝ բնության մաքրությունը վերապահելով գյուղին, քաղաքակրթության աղետները՝ քաղաքին։ Մանուշակներով ու շուշաններով քաղաքի թմրած խիղճը արթնացնելու շիրազյան անկրկնելի պատկերին գալիս է փոխարինելու մեկ ուրիշ պատկեր-զգացողություն. «Ես չեմ սիրում հեռավոր քաղաքների աղմուկը, Ես սիրում եմ մեր գյուղը և դաշտերը մեր խաղաղ, Փշատենու արծաթե քնքուշ փոշին եմ սիրում՝ Քաղաքների փոշու տեղ՝ ճամփաներին մեր գյուղի...»։ Պաշտամունքի հասնող այս սերն է, որ ծնունդ է տալիս ցայտուն վրձնահարվածներով ստեղծված այնպիսի մի բնանկարի, որպիսին է մայրամուտի գյուղը՝ վերադարձող նախիրով, ճանապարհների փոշիով, մայր գոմեշով, ցուլով, լիքը ստինքներով վուվերով, նախրապանով և նրանց դարձին սպասող պատանու կերպարով.

Ամեն անգամ, երբ արևն է թիկնում սարի թավիշ բարձին,
Գյուղի ծայրին ես կսպասեմ նախիրների վերադարձին,
...Վերջալույսի ոսկեփոշին եղջյուրներին հանց ապարող,
Ահա եկավ կաթնավարով ու գյուղ մտավ նախիրը գորշ...

Բնությունն է ամեն ինչ և Շիրազը այդ ամենի մեջ է, նա այդ ամենի տերն է ու արքան, որովհետև, որպես բանաստեղծ, այդ ամենի ծնունդն է ու ոգեղեն ձայնը («Բանաստեղծի սերը»): Այդ ոգեղենությունն է, որ կենդանացնում է «ալևոր կաղնին», որ խոսեցնում է լռությունը և բանաստեղծին դարձնում տեր ու արքա, դարձնում բնության ձայնը:

Շիրազը պոեզիա բերեց հարավի քամիների տաք շունչը, գարնան առավոտների լույսը, ծաղկած մարգագետինների ու այգիների բույրը, խոտի ու ծաղկի փարթամ շռայլությունը, արծվի թռիչքը: Այս ամենի հետ մեկտեղ Շիրազը գտավ իր բառերի ու պատկերների ներքին գույնը, որը մեկ թարմ թավշյա կանաչն է, գարնանամուտի լուսախեղդ ծաղկունքի գույնը, մեկ արևային տապի, բոցկլտացող շոգի այն ոսկե ցոլանքը, որը բռնկուն լույսի մեջ է առնում ամեն ինչ: Դրանք հարազատ երկրի գույներն են՝ գարնան փարթամ կանաչով և ամռան ոսկեդեղին փոշիով:

Բնության գույների տարերքն էլ ձևավորել է Շիրազի ստեղծագործական նկարագիրը: Նրա պոետական շունչը մերթ գարնան հորդահոս հեղեղ է, մերթ հովի սյուք, մերթ կայծակի որոտ է, մերթ հրեշտակի փետուրի պես վայր իջնող ձյան փաթիլ: Այսինքն՝ Շիրազը և՛ բռնկուն է ու հրաբխամռունչ, և՛ լուռ ու նրբախոս: Սա նրա պոեզիայի բնութագրական առանձնահատկություններից մեկն է:

Բնությունը նաև Շիրազի պատկերային ատաղձի շտեմարանն է: Արտահայտչամիջոցների ամբողջ կազմը նա վերցնում է բնությունից և նրա երևույթների, բնապատկերների ներդաշնակության օրենքներով էլ կարգավորում է իր մտապատկերները: Նախ բնությունը նրա պատկերային մտածողությանը տալիս է աշխարհի ու տիեզերքի կառուցվածքին համապատասխան ծավալատարածական և ժամանակային ընկալում: Մասշտաբային մտահղացումը դառնում է անչափ վճռորոշ և ինքնաբերաբար հորդում են այսպիսի պատկերներ. «Լուսինը որդուս օրոցքն է ոսկի, Ու ես եմ կախել աստղերը վրան՝ Հանց Թալիսմաններ փրկարար խոսքի, Որ չար աչքերը չդարկեն նրան», կամ՝ «Աստղերն անառակ մանուկների պես Ելել աշխարհի կատուրը, կարծես, Երդիկից ներս են նայում, ծիծաղում, Աչքով են անում մեկմեկու թե՝ տես, Իբր թե քնի քնքուշ դագաղում Քնած են մարդիկ...» և կամ՝ «Երբ նայում եմ Մասիս սարին՝ ինձ թվում է բեմն է հայոց, Իսկ վարդագույն իր մշուշը վարագույրն է իր ոսկեզօծ»: Ահա այս մասշտաբային ընկալումն է, որ կյանքը, ժամանակը, մահն ու

անմահությունը ներքաշում է աշխարհի հավերժական շարժման մեջ՝ ծնունդ տալով այսպիսի փոխաբերական պատկերի.

Շանթն է բեկվում ճակտիս վրա,
Մահ՝ չգիտեմ՝ կա՞, թե՞ չկա,
Ելնում եմ ես ահերն ի վեր,
Ելնում եմ ես մահերն ի վեր,
Ահեր, մահեր, գահերն ի վեր։

Բնությունը համեմատությունների, փոխաբերությունների, մակդիրների, զուգորդությունների անսպառ շտեմարան է նրա համար, որ ամեն մի առիթով բանաստեղծին թելադրում է պատկերի իր ձևն ու սկզբունքը, խոսքի իր ներքին տրամաբանությունը։ Ահա համեմատությունների եղբերը. «Կարոտներս լամ ու թեթևանամ՝ Ինչպես ամպերը անձրևից հետո», «Երբ որ գոցվեն աչքերս՝ որպես աշնան ծաղիկներ, Ու երբ հողը ինձ ծածկե՝ որպես ծաղիկ մի աշնան...»։ Ահա և փոխաբերությունների հիմնական տեսակը. «Վախենում եմ գիշերվա անդնդախոր աչքերից, Վախենում եմ վիհերի գերեզմանվող գիշերվա, Ելած սանդուխքն աստղերի՝ ես փախչում եմ խավարից...», «Գիշերվա հովն է հորովել երգում, Նոր բացվող ցել է գիշերը կարծես...»։ Բնությունը իր սոսափով դաշնավորում է նաև նրա խոսքի հնչական հորձանքը. «Քո հուշերի հաշիշը շշուկներիս մեջ է դեռ Գիշերներիս շուրթերով համբուրում եմ հուշերս...»։ Բնապատկերը և հոգեվիճակը Շիրազը երբեմն այնպես է միաձուլում, որ ամբողջական պատկեր-զուգորդությունը ինքնին դառնում է անկրկնելի։ Բնապատկերի և տարբեր հոգեվիճակների ու խոհերի համադրությամբ Շիրազը միշտ էլ հասնում է գեղարվեստական այնպիսի ինքնածին գյուտերի, որոնք ունեն և՛ ղգայական-զգացմունքային հզոր լիցք, և՛ տեսողական-հայեցողական վավերականություն։ Բնությունը իր օրենքներով ուրվագծում է նաև նրա փիլիսոփայական խոհի սահմանը, որն իր մեջ առնում է աշխարհի ու մարդկության բախտը, մարդ անհատի երկվության խորհուրդը, մահվան ու անմահության, անցողիկի ու հավերժականի առեղծվածը և, ընդհանրապես, այն ամենը, ինչ ալիքավորվում, բեկբեկվում է նրա պոեզիայում։

Բնության երգը այս կամ այն չափով բնորոշ է նաև Գ. Մահարու, Ա. Ալիքյանի, Լ. Դուրյանի և այլոց պոեզիային։

Բնությունը մի տեսակ անհրաժեշտ հենք է Մահարու տարբեր բնույթի բանաստեղծություններում, այդ թվում թախծոտ ու տխուր այն ապրումների համար, որոնք պաշարել են նրան։ Թախծոտ ժպիտի մեջ

պահած տխուր հրաժեշտի տրամադրություններով են համակված Մահարու «Ծիծեռնակների մասին, որոնք չվերադարձան», «Երգ հոգնության մասին», «Մայրամուտի երգ», «Խատուտ ծաղիկ», «Ձյուն» բանաստեղծությունները։ Անամոք մի ցավ, տակնուվրա եղած անձնական կյանքի մի ծանոթ դրամա լույսին հառած նրա աչքերում արցունք է դառնում և ներծծվում այս տողերի խորքը. «Ձյո՛ւն է գալիս երկրի վրա, Մոտիկ այգու, հեռու լեռան, Ու դաշտերի վրա մեռած, համատարած, ճերմա՛կ վրան... Ձյուն է գալիս հոգո՛ւս վրա»։ Խատուտ ծաղիկը դառնում է կարոտի կանչ, որ իրար է մոտեցնում մանկության և ավարտվող կյանքի տարիները. «Հետևել ես դու ինձ մանկուց, Որպես ստվեր, որպես թախիծ, Դու դեղնափայլ ոսկո՛ւ հանգույն, Դեղի՛ն, դեղին խատուտ ծաղիկ։ Խատուտ ծաղիկ դառն կաթով, Ինչպե՛ս Վանից այստեղ հասար, Ու տես, ժպտում ես դառնաթով Այնքա՛ն մոտիկ ու հարազատ»։ Իսկ «Մայրամուտի երգը» վերջնական հրաժեշտի այն մեղեդին է, որ արդեն սահմանագիծ է քաշում գոյության ու անգոյության միջև։ Դա այն տրամադրությունն է, որ մայրամուտի պահին պաշարել էր նաև Գ. Սարյանին։

Բնության երգը առանձնահատուկ տեղ ունի Ա. Ալիքյանի «Կանաչ սոսափ» (1959), «Աչքեր» (1968), «Նժար (1974) գրքերում։ Բանաստեղծը գալիս է պատկերամտածողության և լեզվամտածողության այն աշխարհից, որը նշանավորվում է Մեծարենցի, Թեքեյանի անուններով՝ արևմտահայ պոեզիայի ավանդներով, որը և կրթել է նրա ճաշակը։ Նրա բանաստեղծությունները փառերգություն ու օրհներգություն են՝ ուղղված բնությանը։ Նա ունի ոգեշունչ այսպիսի տող. «Հրաշքներդ ի՛նչ մանրամասն են, աստված» («Առավոտ»)։ Սա պատահական տող չէ, նրա պոեզիան ստեղծված է բնության հենց այդ մանրամասներից՝ «Սունկերը, ինչպես ջութակի բութակ, Մեղմ պտտեցրի, լարելով այդպես անտառ ու քամի, Թռչուն ու առվակ», «Թռչունների ճռվողյունից միակտուր Կաղամախու կանաչ կատարն է սավառնում»։ Տող առ տող ձևավորվում է ոչ միայն բանաստեղծի ու աշխարհի հարաբերության գեղարվեստական պատկերը, այլև տողերի տակից երևում է խորքում թաքնված էությունը և բնության երևույթների զուգակցումով աննկատ բացում իր գաղտնիքը։

Բանաստեղծը ձգտում է մոտենալ բնությանը, նաև բնության մաս լինելով, ջանում, որ բնությունը մերձենա իրեն։ Այս երկկողմանի նուրբ անցումները ի հայտ են բերում հոգևոր ու նյութական աշխարհի հետագիծը։ Բանաստեղծը ներկայանում է այդ հարաբերության մեջ։ Ինքնաճանաչում նրան բերում է խոտի շրշյունը, ծաղկի բույրը, քամու շառաչը։ Ասվածի վկայությունն է «Կյանք» վերնագրով հրաշալի բանաստեղծությունը, ուր բնության հյուսվածքի մեջ ուրվագծվում է կյանք մտնող պատանու դիմապատկերը։

Բնության միջոցով կյանքի ներդաշնակությունը վերականգնելու մի շեշտված միտում կա նաև Լ. Դուրյանի գործերում: Բնության օրինաչափություններն են նրա համար ստեղծում կեցության նախահիմքը և կարգավորում կյանքը: Այդ իսկ պատճառով նա երանի է տալիս ծեր սերմնացանին՝ «Ամբողջ մի կյանք քոնը դարձան Կայծակ, անձրև ու ծիածան»: Այնուհետև հատվող անտառների կողքին նա փառաբանում է «Թաց, անձրևաթաց սրսփուն անտառ», որից ծնվող եղրակացությունն այս է՝ «Դեռ բանաստեղծին այսպես չէր ատել Ոչ մի, ոչ մի դար»: Կարծեք թե շարունակվում է բնության և երկաթե առաջընթացի հին, ծանոթ բանավեճը:

Դ.

Հոգևոր բոլոր չափումների մեջ պատկերվող մարդը, բնականաբար, պիտի երևար նաև իր ներաշխարհի այնպիսի նուրբ վիճակներով, ինչպիսիք են սերը, սիրո ապրումը: Սիրերգությունը ընդհանուր մարդերգության մի մասն է և ներքին տրամաբանությամբ առնչվում է նյութի յուրացման այն ուղղություններին, որոնք իշխում էին այդ տարիներին:

Նյութի գեղարվեստական յուրացման մեջ բեկումն սկսվում է սիրերգության, որպես անհատական քնարերգության ամենազգայուն լարի, իրավունքները հաստատող կարծիքներով ու բանավեճերով: «Սովետահայ գրականության ներկա վիճակը» զեկուցման մեջ 1954—1955 թթ. լույս տեսած գործերի մասին Կապուտիկյանը ասում էր. «Այդ ժամանակաշրջանում սովետահայ պոեզիայի բնորոշ երևույթներից մեկն այն է, որ այնտեղ իր արժանի տեղն է գրավել անձնական և մանավանդ սիրային լիրիկան» (ԳԹ, 1955, № 25): Սիրային քնարերգությունը, նրա հերոսը դառնում են վեճ ու զրույցի առարկա, թերագնահատվում են նրա դերն ու հասարակական արժեքը: «Սիրային լիրիկայի մասին» հոդվածում Վ. Մնացականյանը Կապուտիկյանի «Սրտաբաց զրույց» գրքի «Սիրո խոսքերից» շարքի մասին գրում էր. «Նման հերոսը (սիրահարը) չի կարող ներկայացնել մեր դարաշրջանի երիտասարդ մարդու հոգևոր գեղեցկությունը...» (ԳԹ, 1955, № 28): Իր հերթին «Սովետահայ պոեզիայի մի քանի հարցեր» հոդվածում սիրերգությունը, որպես անհատական քնարերգության արտահայտություն, քննադատում է Ս. Սողոմոնյանը: Հարվածի տակ առնելով Կապուտիկյանի, Էմինի գործերը՝ նա գրում էր. «...սիրային երգերը պատվում են հեղինակի անձի շուրջը, արտահայտում են նրա անհատական զգացմունքներն ու ապրումները... Երիտասարդ բանաստեղծուհին, երբ գնում է ինքներգության ճանապարհով, երբ դիմում է ներքնատույզ խորհրդածություններին և իր եսի խորքերում է ո-

րոնում գեղեցիկը, բարձրը, կատարյալը, ապա հեշտությամբ տայթաքում է դեպի սուբյեկտիվիզմի ծանծաղուտները» (ՍԳ, 1957, № 6, էջ 110, 114)։ Հարցի քննարկմանը միանում է Սևակը։ «Բանաստեղծուհու սրտաբաց զրույցը» հոդվածում (ԳԹ, 1955, № 30) նա «գրքույկի սրտաբացությունը ամենից շատ» տեսնում է «սիրային բանաստեղծությունների մեջ», նշում, որ «նրա այդ կարգի գործերը գրված են ջերմությամբ ու անկեղծությամբ, դրա համար էլ հուզում են...» (V, 26)։ Սիրային քնարերգությունը իր իրավունքները հաստատում է դժվարին մաքառումներով, բայց և՝ անհրաժեշտության պահանջով։

1954 թ. հրատարակած իր գիրքը Սևակը վերնագրեց «Սիրո ճանապարհ» և այդ ճանապարհը շարունակեց «Ուշացած իմ սեր», «Երգ երգոց», «Նահանջ երգով» պոեմներով, «Նույն ճամփով», «Նույն հասցեով», «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին» շարքերով։ Ի՞նչ նորություն հաղորդեց Սևակը սիրային քնարերգությանը և ինչո՞վ նպաստեց մարդ անհատի հոգևոր աշխարհը ժամանակի շարժման մեջ բացահայտելու գործին։ Դիալեկտիկ մոտեցումը կյանքին և գրականությանը նրան հեռու պահեց սիրերգության մաշված ուղիներից և կանգնեցրեց որոշակի մարդու որոշակի հոգեբանության առջև։ Մանկության և պատանեկության տարիների սերը դառնում է քնարական հերոսի սիրո պատմության առաջին էջը։ «Սիրո ճանապարհ» ժողովածուի համանուն շարքը հիմնականում գրվել է 1946—1947 թթ. և վերանայվել ու լրացվել 1952—1953 թթ.։ Բանաստեղծությունների կենսական հենքը փաստորեն Սևակի պատանեկան կյանքն է՝ գյուղաշխարհի մթնոլորտով ու կենցաղով։

«Սիրո ճանապարհ» շարքը, ըստ ամենայնի պոեմ է՝ գրված առանձին բանաստեղծություններով։ Շարքը բաղկացած է երեք գլխից՝ «Անմոռուկներ մանկությունից», «Պատանության ծաղիկները», «Երիտասարդ սիրտը», իսկ ամեն մի գլուխ կազմված է տրամաբանորեն իրար շարունակող և հերթականորեն համարակալված բանաստեղծություններից։ Ընդ որում՝ ամենասկզբում էլ դրված է «Նախերգանքի փոխարեն» վերնագրով մի բանաստեղծություն։ Նկատելի է Խահակյանի «Ալագյազի մանիներին» ազդեցությունը և նույնիսկ տեղ-տեղ սպրդում են խահակյանական ոճի ու պատկերների տարրեր, ինչպես՝ «Ծաղկանկար շալը ուսիդ՝ Ձեր տան կտրին նստում ես դու, Ծով աչքերով կանչում ես դու...»։ Սա սիրո այն աշխարհն է, որն սկսվում է մանկությունից և հասնում մինչև երեքնուկի թփերով «սիրեմ-սիրեմ» խաղալը։ Գյուղական երազկոտ պատանու սերը բռնկվում է ու մարում, ոգու կայծերը վերածվում են երգի ու ծագումնաբանական հիմքից հյուսվում է մի պատմություն, որը պատմում է գյուղից ու իր միամիտ սիրուց մեծ աշխարհ ըն-

կած անհատի կենսագրությունը: Հաջորդ էջը «Նույն ճամփով» շարքն է: Հերոսը արդեն աշխարհ տեսած մարդ է, հայրենի գյուղին փոխարինել է հայրենի քաղաքը, ընդարձակվել է հոգևոր շփումների ասպարեզը, հարըստացել կենսական փորձը, այլևս չկա տնեցիների ու շրջապատի վերահսկող հայացքը, ազատ վարք ու բարքի մեջ ճշտվում է առնչությունների ոլորտը.

Ուրիշներին լինեն բոլոր շքեղ կանայք,
Բոլոր շքեղ կանայք շքեղ քաղաքներում:
Իմըս լինես լոկ դո՛ւ, իմ հայրենի՛ քաղաք,
Եվ նա՛, ով մտքերիս ու սրտիս է տիրում:

Եվ սակայն մեծ աշխարհի հմայքների ու գայթակղությունների մեջ աստիճանաբար իր ոստայնն է հյուսում ձանձրույթը, կողքին եղած սերը թվում է քիչ, թվում է կաշկանդող: Սկզբում լուռ, հետո բացահայտ հոդին նոր կարոտներ է որոնում, և հին ու նոր կարոտների միջև պլուխ է բարձրացնում տառապանքը: Սերը սեր է ստեղծում և ջլատում եղածը, ոտնահարում ունեցածը («Ահա նորից գիշեր»): Պայթում է զսպված լռությունը և ասվում են հիասթափությունն արդարացնող տարիներով կուտակված խոսքեր.

Անկեղծ ասած՝ այս ամենից ես հոգնել եմ...
...Անկեղծ ասած՝ դու բնավ էլ ա՛յն չես եղել,
Ա՛յն չես եղել, ինչ որ ես եմ կարծել երկար:
Ո՞ւր ես, ասա՛, դու ինձ մղել:
Ճիշտ ճամփից ես միայն շեղել:
Սուտ խոստումով կապել ես ինձ,
Մանկան նման խաբել ես ինձ,
Ու չես տվել ոչի՛նչ, ոչի՛նչ:
Իսկ այն, ինչ որ ինձ ես տվել,
Արժանի չէր ո՛չ քեզ, ո՛չ ինձ...

Երեկվա սերը դառնում է անցած կյանք, բայց և տխուր մի կարոտով հուշի թել հյուսում, հարազատությունը շարունակվում է հեռվից և բաժանումի ու կորուստի միջև հին սերը ապրում է մի ուրիշ կյանքով՝ թանկ ու հարազատ, միաժամանակ՝ անդառնալիորեն հեռու («Դու հեռվից ես հարազատ», «Դու եկել ես նորից», «Վերհուշ»): Այս շարքում արդեն սկրսվում է սիրո մի նոր պատմություն («Եկ հպարտ մնանք»), որը շարունակվելով ծավալվում է «Ուշացած իմ սեր» պոեմում: Սևակը արծար-

ծում է ընտանիքի և սիրո հարցը, բայց ոչ առաջին «կուտ գնացած» սիրո, այլ՝ այն սիրո, որը գալիս է ամուսնությունից հետո, մի տեսակ ուշացումով, թվում է, թե անտեղի, բայց գալիս է հոգու պահանջով և տակնուվրա անում ամեն ինչ: Սերն այս դեպքում դառնում է ոչ թե ուրիշից գողացած երջանկության պահ, այլ ընտանիքի ու ամուսնության խնդիր: Ապահով կյանքի հեռանկարով ամուսնացած կինը, որ ուներ նաև իր կենցաղից եկող քաղքենիական նիստ ու կաց՝ հանկարծ իր մեջ զգում է արթնացող սիրո կանչը և գնում դրա հետևից: Սևակը խոսքը զարգացնում է վիպական պատումով և ներկայացնում ընտանեկան-ամուսնական, սիրային հարաբերությունների ոչ թե հնարածին, այլ իրական մի պատմություն: Եվ պատահական չէ, որ, ի տարբերություն ժամանակի այն կարծիքի, թե սերը սոսկ անհատի անձնական կյանքին վերաբերող հարց է, Սևակի պոեմը ունեցավ հասարակական արձագանք և առաջ բերեց աշխույժ բանավեճեր: Պոեմը Եվ. Եվտուշենկոյի թարգմանությամբ նախապես տպագրվեց ռուսերեն («Նովի միր», 1956, № 6) և դրվեց լայն քննարկման[9]: Դա նշանակում է, որ անձնական խնդիրները ինքնին ունեն հասարակական կարևորություն, քանի որ գրականություն են բերում մարդկային կյանքի դրաման:

Աստվածաշնչյան «Երգ երգոց»-ով ու ոճով Սևակն ստեղծեց իր «Երգ երգոցը»: Դա սիրո պանծացում է, գեղեցկության գովք, հոգու ու մարմնի տոն: Այդ սերը իր մոխրացնող կրակի մեջ է առնում մարդուն և լափլիզում նրան բոլոր կողմերից: Պոեմը քնարական ինքնարտահայտում է, որ առաջ է ընթանում դրամատիկ լարված հանգույցներով և բռնկոմաններով, միաժամանակ բաժանված է առանձին գլուխների, որոնք զարդարված են Սողոմոնի «Երգ երգոցից» և ժողովողից վերցված բնաբաններով: Աստվածաշնչյան «Երգ երգոց»-ի մտածողության տարրերն ու պատկերային ձևերը համտորեն ներմուծվել են նորօրյա «Երգ երգոց»՝ կյանքի կոչելով սիրո ոգեղեն ասքի մի նոր համաձուլվածք: Աստվածաշնչյան է թե՛ Սևակի հերոսուհու անունը՝ Սուլամիթա (որը իրական անձնավորություն է), թե՛ նրա հանդեպ հերոսի կենսական առողջ զգացողությունը (որը ռեալիզմի նախահիմքերի վերականգնման ցայտուն արտահայտություն է), թե՛ հերոսուհուն դիմելու ձևերը (որոնք անմիջապես գալիս են Սուրբ գրքից): Օրինակ՝ «Քանդի նա, ով որ մտքով է տրվում, Տրվում է, անշուշտ, մարմնից առավել», «Ինձ էլ սնուցեք կաղդուրիչ գինով, Քանի որ սիրուց ես նվաղում եմ», «Քո գլխի տակ էր իմ ձախը դրած, Եվ քո մեջքն էի պատել իմ աջով»: Աստվածաշնչյան ոճի կնիքով են նաև այսպիսի ինքնուրույն պատկերները. «Իմ Սուլամիթա. եկար վա-

9 Մանրամասն տե՛ս Ա. Աբիսակեսյան, Պարույր Սևակ, էջ 110—114:

զեվազ՝ Եռամյա կայտառ զամբիկի նման, Եվ զամբիկի պես դեղեցիկ՝ եկար»։ Կնոջ մարմնական գեղեցկության դրվագումներով այդպիսին է ամբողջ Բ գլուխը։ Սողոմոնի «Երգ երգոցում» անգուգական պատկերներով գովերգվում է կինը ամբողջովին, համեմատությունների ու զուգորդությունների մեջ են ներքաշվում նրա աչքերը, ատամները, պարանոցը, կուրծքը, որովայնը, ազդրերը։ «Փարաւոնի կառքերուն լծված ձիերուս նմանեցուցի քեզ, ով իմ սիրուհիս», «Ահա գեղեցիկ ես, քու աչքերդ աղավնիներու աչքերուն նման են», «Շրթունքները ընտիր զմուռս կաթող շուշաններ են», «Որովայնը բանված փղոսկր է շափյուղաներով ծածկված», «Երուսաղեմի պես հաճելի ես ու դրոշակիր զորքերու պես ահարկու ես», «Քու փորդ շուշանով պատած ցորենի շեղջին պես է» (գլ. Ա, 9, 15, գլ. Ե, 13, 14, գլ. Զ, 4, գլ. է, 2)։

Սևակը հեթանոսական արբշիռությամբ է սկսում գովքը. «Օ Սուլամի՛թա. Հապա շո՛ւտ արի, որ ես քեզ տեսնեմ»։ Ծայր է առնում փառաբանության ծեսը. «Սև են վարսերդ, ինչքան ճերմակ է Դեռ փակ կուրծքը քո... Քո կրծքի նման ճերմակ են նաև քո ատամները։ ...Քո պարանոցը՝ Աղնիվ մարմարե մի վե՜հ աշտարակ... Օ Սուլամի՛թա. Դու ամաչելուց շրջվում ես ինձանից։ Ա՜հ, քո կոնքերը քնար են լարված»։ Սերը և՛ մարմին ունի, և՛ հոգի։ Սևակը, ինչպես Սողոմոնը, տեսնում է թե՛ մարմինը, թե՛ հոգին։ Մարմնի գովքին հաջորդում է կարոտի վերաճող սիրո ազոթքը. «Երդվեցնում եմ ձեզ. ասացեք նրան, Որ ես հիվանդ եմ կարեվեր սիրով»։ Դրան հետևում է սիրո բռնկումը, հոգու ու մարմնի ցնծությունը։ Իսկ վերջը դարձյալ անջատումն է, սիրո կորուստը և հուշը. «Ու ես պատված եմ Մեր անցած օրվա հուշերով այնպես, Ինչպես Պոմպեյը՝ սառած լավայով»։ Սիրո վիճակների հաջորդականությամբ ևս Սևակը պահպանել է աստվածաշնչյան «Երգ երգոցի» անցումների կարգը։

Հանդիպում և հրաժեշտ, մերձեցում և հեռացում։ Անընդմեջ բաժանումների հոգեմաշ ցավը, ի վերջո, վերածվում է մի ընդարձակ մեհնախոսության՝ «Նահանջ երգով», որը ենթադրում է դիմացինի բացակա ներկայություն։ Այն տպավորությունն է ստացվում, որ կարծես քնարական հերոսը հերոսուհու դիմաց նստած կամ նրա հետ քայլելիս՝ խոսում է իրենց ապրած և ավարտվող սիրուց։ Նահանջի երգը հնչում է բոլոր ձայնանիշերով, հնչում որպես քնարական հերոսի հոգում շարունակվող բացատրություն, անդառնալի կարոտի կանչ, աշխարհի ու սիրած էակի մեջ մաս-մաս շաղ տված էությունը վերստին հավաքելու, իր մեջ խտացնելու ձգտում... Նահանջի ճամփան տանում է դեպի կեցության սկիզբը, բայց դա այլևս նույն սկիզբը չէ, որքանով նահանջը իր հետ բերում է կորուստ, կորուստը՝ տառապանք ու ցավ և այդ ամենի մեջ բնակեցնում միայնակ մարդուն, որի աշխարհի հետ շփվելու միակ եղրը մնում է հու-

շը։ Սիրո կորուստից «աղճատվում է կյանքի իմաստը ողջ», և քաղաքային կյանքի պատկերների վրա ուրվագծվում է վշտից ծամածռված դեմքով ծանոթ փողոցները չափչփող հուսահատ մարդու մի կերպարանք, որը մտքով հրաժեշտ է տալիս ոչ միայն սիրած կնոջը, այլև՝ նրա հետ կապված, նրան առնչվող ու հիշեցնող ամեն ինչի։ Հոգեբանական դրաման առաջ է շարժվում ինքնաբացահայտման անընդմեջ հոսքով՝ ընդգրկելով պատկերների մեջ ներքաշված մի ամբողջ կենսագրություն։

Սևակի երեք պոեմն էլ քնարական ինքնարտահայտում են և զարգանում են մենախոսության սկզբունքով։ «Ուշացած իմ սեր» պոեմում սյուժետային գիծը վիպական զարգացում ունի, հաջորդ երկու պոեմում սյուժե, ըստ էության, թեև չկա (և չկա նաև դրա անհրաժեշտությունը), բայց կա քնարական ինքնարտահայտման, տրամադրությունների, ապրումների և հոգեվիճակների հաջորդական ընթացք։ Սա կառուցվածքային մեկնակետ և մտածողություն է, որ, գալով Նարեկացու «Մատյանից», արմատավորվեց այս տարիների քնարերգության մեջ։ Արմատավորողներից խոշորագույնը Սևակն էր և պատահական չեն նրա խոսքերը, թե իր որոնումները գալիս են նաև Նարեկացուց։

Սևակը սկզբունքորեն կյանքի գիտակցական ընկալմանը և, առաջին հերթին, սիրո բանականացմանը հակադրում է կյանքի տարերքը, կենսական ապրումների այն հորձանքը, որը խլրտում է մարդկանց հոգիներում, բայց շատ դեպքերում դուրս չի հորդում, քանի որ քաղքենիացած օրենքները դեմ են դրան, դեմ են հոգու անմիջական բռնկումին, զգացմունքների բնականությանը, արարքների, խոսքերի անխաթար դրսևորմանը։ Եվ այդ օրենքներով դիմակը ավելի է գնահատվում, քան՝ իսկական դեմքը։ «Գարնան հրահրմամբ», «Ճամփորդություն դեպի ետ» և մի քանի այլ բանաստեղծություններում զգացմունքների կենդանի հորձանքի տարերքով Սևակը պարզապես խարխլում է սիրային հարաբերություններ ներթափանցած քաղքենիական-քաղաքակիրթ սառնությունը։ Կենդանի, հորդուն, բնական տարերքի կողքին Սևակը նաև, այսպես ասած, բանականացնում էր զգացմունքը՝ կարևորություն տալով զգացմունքի խոհական վերաիմաստավորմանը («Անջատում», «Երբ աչքերն են սառում», «Քմծիծաղ», «Ցտեսություն», «Բարով տեսանք», «Մնաս բարև»)։ Արտաքուստ կարող է թվալ, թե ինքնարտահայտման այս ձևը հակադրվում է սիրո ապրումի կենսական տարերքին, բայց, ըստ էության, դրա շարունակությունն է. եթե մի դեպքում ապրումն է իր բնական վիճակով, ապա մյուս դեպքում մտորումն է դրա շուրջ։ Կյանքի հարուստ տարերքի մեջ մարդկային հոգու բռնկումն ու քաղաքակրթության սառը պահանջները դրվում են կողք կողքի՝ հաստնացնելով ներքին բախումը։ Ու այդ

պահին է, որ իր ճիշն է արձակում ծանր ու դժվարին ինքնախոստովանությունը.

Պարտականության ու սիրո միջև
Այդ ես եմ տնկված՝
Ուղեփակոցի գերանի նման...
...Այսպես չե՞ն սիրում։
Այսպես... մեռնում են մի դանդաղությամբ,
Որով փտում են հին նավակները ծովախորշերում։

Պատանեկան տարիների խանդաղատալից սերն աստիճանաբար դառնում է դժվարին կյանքում ապրելու միակ ու անփոխարինելի հոգևոր ուժ։ Առաջացող կյանքին համընթաց սիրո զգացմունքը Սևակը իր բնական, մաքուր, առկախ վիճակից տեղափոխում է ավելի բարդ հարաբերությունների ոլորտներ («Հպատակի խոովությունը», «Բեռան ներքո», «Հասարակ պահանջ»)։ Դարի հոգսերը իրենց մեջ են առնում մարդուն և դատապարտում յուրացնելու «տառապանքի գիտությունը»։ Մարդու մարդ մնալու ամենօրյա քննությունը դառնում է պատիժ, «ու կսկիծն է տիրակալի հովեր առնում»։ Եվ հանցապարտի վիճակում դրված մարդը իր արդարությունը պարտավոր է հաստատել ինքնակեղեքումով. «Դժվա՞ր բան է մարդ լինելը, Դժվար է, տե՛ր։ Ամբողջ կյանքում ես եղել եմ ազնիվ, ինչպես... խաղալիքը։ Ուրեմն ի՞նձ էլ պետք է ջարդել խաղալիքի նման։ Ինչո՞ւ։ Հարկավո՞ր չէ, տեր, ողորմյա՞...»։ Եվ ի՞նչ է մնում այսքանից հետո, ի՞նչ բարոյական ու հոգևոր նեցուկ է մնում մարդուն. «Մնում է, որ դու ի՛նձ սիրես, ես քե՛զ սիրեմ, Մենք թե՛ իրար, թե՛ մեզ սիրենք՝ Ընդդեմ այս խուլ տառապանքի...»։ Հիասթափությունը, ամենօրյա լարված վիճակը պաղ ջուր է լցնում մարդու ոգևորության վրա։ Բեռան ներքո կքած մարդը չի տեսնում իր կողքի գեղեցկությունը, դառնում է նյարդային, դժգոհ, մոռանում է սերը։ Հանկարծակի սթափությունը նրան հասցընում է ինքնախոստովանության մի նոր աստիճանի. «Եթե կյանքում կա քեզ նման մի թանկություն, ես ինչպե՞ս եմ կյանքին նայել էժան, աչքով՝ Ոչ թե անո՛ւշ մի հիացքով... Եվ ինչպե՞ս եմ հաճախ իջել—ստորացել՝ Բարկանալու և դատելու աստիճանի, Ջորանալու և առելու աստիճանի, Ու թույլ տվել, որ նողկանքը տեղից հանի Հիացմունքի՛ն։ Հոգովսրտո՛վ ներողություն...»։

Կյանքի քաոսն ու անորոշությունը կանգնում են մարդու առաջ, սիրո ճանապարհը դառնում է կեցության ճանապարհ։ Ժամանակի շրջապտույտի մեջ մարդը կորցնում է իր բարի հույսերի հրվանդանի ուղղությունը և անորոշությունը ճահճուտի պես իր մեջ է առնում ու կլանում գլուխը կախ, իր հոգսերի հետ ճանապարհ ելած անցորդին։ Անկայունու-

թյան մեջ մարդն անզոր է պահպանելու նաև իր սերը, միակ հենակետը այս երերուն հողի վրա։ Ու ծնվում է ինքնակեղեքման հասցնող հաջորդ ճիչը. «Չէ՞, տալիս եմ իմ բովանդակ կարողությունն ու կայքը ես Մի հատարա՛կ բանի համար՝ Պա՛րզ տեսնելու գեթ այն բանուկ ճանապարհը, Որով քայլում ենք բոլորըս՝ Չիմանալով, թե մինչև Ո՞ւր, Ինչի՞ համար եվ արդյոք ի՞նչ նպատակով...»։

Սիրո օրինական և զարտուղի ճանապարհներով անցած, բայց սերը միշտ իբրև սեր ու աստծո պարգև գնահատած անհատը իր սրբության սրբոցին հասած անառակ որդու պես կանգնում է տիրամոր պատկերի առջև, մաքրագործվում ամբողջ էությամբ և հեգում իր գերագույն աղոթքը։ Նախ՝ հայտնագործվում է խորհրդանշան կերպարը՝ «Ուրի՞շ ես դու։ Քոպեսներին սիրում են լոկ, Մի՛այն սիրում։ Քոպեսների անունն ի՞նչ էլ դրած լինեն՝ Իմպեսները միշտ կոչում են նրանց... Մարիա՛մ», իսկ այնուհետև նրան է ուղղվում հոգս ու ցավից ծվատված հոգու աղոթքը։ Հոգևոր արժեքների կորուստը, որը մարդու կորուստն է, խտանում է մեկ պահի մեջ, մեկ հավաքական ապրումի մեջ և դառնում աղաչանք-պաղատանք ու պահանջ՝ «Բարեխոս եղիր ի՛մ և ի՛մ միջև», ուղղված հավաքական մի խորհրդանիշի, որը ժամանակների միջով անցած և կնոջ կերպարանք առած լույսն է ու արարչագործության մայրը.

Օգնի՛ր ինձ, Մարիա՛մ,
Անաղարտ մնամ
Ա՛յն ճահճանման աղտ-աղարտի մեջ,
Որ դժգոհություն բառով է կոչվում։
Դժգոհությունից ես շա՛տ եմ դժգոհ։
Օգնի՛ր ինձ, Մարիա՛մ,
Եվ ասեմ՝ ինչո՛վ.
Բարեխոս եղիր ի՛մ և ի՛մ միջև,
Որ բանն ավարտվի ինքնահաշտությամբ։
Ես խռովել եմ նաև աշխարհից.
Ե՛կ ու վերստին հաշտեցրո՛ւ դու մեզ,
Թե չէ ես այսպես ապրել չե՛մ կարող։
Ուզում եմ նայել ինձ ու աշխարհին
Լիացած, ժպտո՛ւն ու գո՛հ աչքերով՝
Հաղթելով և՛ քաղցը, և՛ պապակ փափագ։
...Ասում են, իբրը, կապույտի վրա
Ձեն նստում ճանճեր։
Լսո՞ւմ ես, Մարիա՛մ,
Ինձ ներս ու դրսից կապո՛ւյտ հագցրու։

Սա կին-աստվածությանն հատկագրված խոսքի գերագույն աստիճանն է։ Ինքնահաշտեցման, աշխարհի ու իր միջև սեպված պատակտվածությունը վերականգնելու աղերսը դառնում է մարդուն մարդ պահելու պահանջ։ Մարդ, որի դեմքը պիտի զարդարի արևի լուսապսակը և ոչ թե դժգոհության սուվերը։

Սիրո հոգեբանական շարժման այս ընթացքը լիարժեքորեն համընկնում է Սևակի ամբողջ ստեղծագործական զարգացմանը։ Աշխարհի ամբողջականությունը տրոհող և մաս-մաս իմաստավորող մտքի հոսքի բոլոր ուղղություններով նա աստիճանաբար եկավ դեպի մեկ-միասնական նպատակակետ, ուր համադրվեցին մարդը, սերը, դարը, ժամանակը, պատմությունը... Այդ միասնական նպատակակետի խորհրդանիշը դարձավ լույսը, ճշմարտությունն ու աշխարհի մաքրություն-արդարությունը։

Վարար ու բռնկուն սիրո երգը Շիրազի քնարերգության ոգին է։ Ամենատարբեր ապրումների իմաստավորումով նա ստեղծեց որոշակի բովանդակության և հասարակական հնչեղության սիրային պոեզիա։ «Սիամանթո և Խջեզարե» արևելյան նյութի գեղարվեստական մշակումից սկսած մինչև «Սիրանամե», «Լեյլի և Մեջնունը—սիրո աստղերը» պոեմները նա հյուսեց ղգացմունքայնությամբ հագեցած սիրային պատմություններ, որոնք հանրության մեջ գտան լայն արձագանք։

Շիրազի սիրերգությանը բնորոշ է սիրո բուռն ու ինքնամոռաց ապրումը, անմնացորդ ինքնայրումը՝ հանուն սիրելի կնոջ, հանուն նրա տեսքով ներկայացող գեղեցկության. «Բայց ես երգեցի աչքերդ միայն, Մեկ էլ՝ աչքերիդ երկինքները խոր, Բայց ես երգեցի հոնքերդ միայն, Մեկ էլ հոնքերիդ կամարները վեհ»։ Նույն ղգայողությամբ է հյուսված «Միայն սերը» բանաստեղծությունը, որտեղ հանդիպում ենք այսպիսի տողի՝ «Կնոջ շունչն է պահում տիեզերքը կանաչ»։ Այս տրամադրությունները գալիս են լրացնելու շատ այլ գործեր՝ համակված սիրո համատարած նույն վարակիչ շնչով։ «Աստվածայինը սերն է հինավուրց... Աստված ինքն է սեր...» («Ամենայն էակ»)։ Ի վերջո, Շիրազն հասնում է սիրո հավերժության ըմբռնմանը և սիրո աստվածացմանը՝ «Ջրերն հոգնում են ճամփա գնալուց, Գետերն հոգնում են, բայց սերը՝ երբեք...» («Ես քեզ նշանի ջատանի բերի»)։ Նույն ղգայողությամբ «Հնչեց մեղեդին ղանգերի լուծ» տողով սկսվող բանաստեղծությամբ Շիրազը միջնադարյան տաղերգուների աշխարհասիրական նվիրումով սրբացնում ու աստվածացնում է սերը.

Հնչե՛ց մեղեդին ղանգերի լուծ,—
Հավատս դու ես, ես ո՞ւմ աղոթեմ։

Իմ սե՛ր, մի՛ մնա ինձնից խռոված,
Ե՛կ, բանամ կուրծքդ՝ վանքս լուսեղեն։
...Վառեմ աչքերս մոմերի նման
Քո սրբության դեմ թող այնքան վառվեն,
Որ այրվե՛ն, հալվե՛ն ու ես կուրանա՛մ,
Եվ կույր աչքերս կրծքե՛դ լույս խնդրեն...

Սերը Շիրազի համար քնարական պոռթկուն դրսևորում լինելով՝ երբեմն-երբեմն որոշակիորեն տեղայնանում է, և ուրվագծվում են կենսական մթնոլորտ, մարդկային իրական հարաբերություններ, կենցաղային վիճակ։ Այդպիսին է «Էլ չես գալիս...» տողով սկսվող բանաստեղծությունը՝ անցած-գնացած կյանքի մի շատ բնորոշ պատկեր։ Հին խրճիթները քանդել են, մարդիկ նոր տներ են տեղափոխվել, բայց սերը մնացել է հին խրճիթների հիշողության մեջ։ Բանաստեղծությունն ավարտվում է զուգորդվող պատկերի հուզական այսպիսի բռնկոմով. «Էլ չես գալիս մեր խրճիթից Կրակ տանելու, Կրակն, ավա՛ղ, ինձ ես թողել՝ Հրդեհ եմ լալու...»։

Շիրազի սիրերգության մեջ տեղ ունեն սիրո գրեթե բոլոր հոգեվիճակները՝ բռնկուն սեր, սիրո տեր լինելու բերկրանք, սիրո վայելք, սառնություն, մերժում, դրժում, մենություն, մենության ահից այլ սեր գրտնելու հույս, խաբվածություն, ցավ ու կարոտ, նաև հիասթափություն ու ատելություն։ Մենության տագնապի և նոր սիրո որոնման զգացողությամբ է գրված «Գինովի գիշերը», որտեղ պատկերված է ստիպված տուն դարձող, բայց և տուն մտնել չցանկացող մարդու տառապագին վիճակը, որովհետև տանը ամայություն է, ոչ ոք չի սպասում նրան. «Անտունի նըման տուն եմ շտապում,— Անորոշ մի հույս իմ սիրտն է խաբում Գուցե հայտնվի ուշացած մի սեր...»։ Այս հոգեվիճակը ծնունդ է տալիս «Գինետան բաժակի նման ձեռքից ձեռք անցած մի աղջիկ» տողով սկսվող քառյակին, որում սիրո մեջ մաքրագործվում է կինը, քանի որ նա իր տաք արցունքներով է լցնում մարդկանց քար մենությունը։

Սիրո տարբեր հոգեվիճակների մեջ տարբեր է նաև Շիրազի խոսքի զգացմունքային լիցքը։ Իր պոռթկուն տարերքի մեջ նա երբեմն մեղմ է ու հանդարտ, ապրումը ասեղնագործված է պատկերային նուրբ ուրվագծերով. «Քո հեռավոր աչքերը իմ աչքերի մեջ են դեռ, Քո հայացքի հաշիշը դեռ իմ խելքն է գողանում...» («Գիշերերգ վաղեմի հեթանոսուհու»), «Բույն դրեցին աչքերս աչքերի մեջ քո լացած...» («Մեղեդի սուգի և սիրո»), «Գիշերներ են լուսնկա գալիս-գնում ու չկա Իմ հուշերի աղջկա շշուկն անգամ հովի մեջ...» («Գիշերներ են...»)։ Նույն նրբությունն ու քնքշությունը մեկ այլ հոգեվիճակում բացվում է լեցուն ալեկոծու-

թյամբ՝ խոստովանության ծնրադրած, սիրո համար ներում հայցող «մեղապարտի» կողկողագին մեղանչումով. «Ես խաբված իմ սերն եմ լացել, օ՜, ներիր արցունքս, ներիր»:

Մի այլ հոգեվիճակի մեջ Շիրազի ձայնը հնչում է հեթանոս մոլեգնությամբ և սիրո տարերքի ամենակործան ուժով. «Աչքերիս մեջ կարոտի հազար ու մի գիշերներ՝ Քեզ եմ կանչում իմ երազ, ա՜խ, մարմնացիր այս գիշեր...» («Կարոտս կարոտիդ կարոտ. Հեթանոսի երգը»), կամ՝ «Քեզնով լիքն եմ այս գիշեր, ու թվում է, թե կրկին Դու իմ զոհն ես այս գիշեր, դու իմ սիրո վանքի գառ...» («Ցերեկներս քրիստոնյա, գիշերներս հեթանոս»): Այդպիսին է նաև «Գազել Շամիրամին. Հեթանոսական» երգը:

Այս տարբեր հոգեվիճակների մեջ զգացմունքի չափը միշտ էլ ռոմանտիկական վիթխարի մասշտաբներ է հայտածում: Մասշտաբային հիպերբոլիկ պատկերավորությունը, որ բնորոշ է բնության պատկերներին և փիլիսոփայական խորհրդածություններին՝ նույնությամբ վերաբերում է սիրային երգերին. «...Կվառեմ խնկույն Ողջ անտառները որպես կերոններ, Կգամ ծնկաչոք, կաղոթեմ անքուն, Պատկերի առջև քո երկնանվեր: Եվ այնպես կուլամ, որ ցամաքելով՝ Աչքերս ցավից անդունդներ դառնան»: Մեկ այլ դեպքում սիրո կշռաքար է դառնում Մասիսը:

Շիրազը կնոջ մեջ առանձնացնում է երկու հզոր ու իրարամերժ ուժ՝ աստվածայինը և սատանայականը: Դա էլ հիմք է կին արարածի հանդեպ տածելու ոչ միայն սիրո, այլև՝ օտարության գրգիռներ: Սերը կնոջ աստվածային գոյության մեջ է, իսկ իրական կինը նրա համար տեղ-տեղ դժոխքի ծնունդ է ու սատանայի երկվորյակ: Այս երկվությունը երբեմն սրվում է՝ դրսևորելով նորանոր կողմեր: Ահա սիրո պահը՝ «Այս ինչպե՞ս ես դու ինձ սիրում՝ կամ ու չկամ քո աչքերում,— Մի աչքիդ մեջ ինձ սիրում ես, մի աչքիդ մեջ՝ ատում...» («Այս ինչպե՞ս ես...»): Ընդհանրապես, հավատարմության մեջ բուն դրած դավաճանությունը Շիրազը համարում է ինքնահատուկ կնոջ բնույթին: Իսահակյանական հայտնի դժգոհությանը՝ «Խարխուլ մակույկով հանձնվիր ծովին, քան թե հավատա կնոջ երդումին» գալիս են ավելանալու կասկածի նոր պատկերներ.

Թ՛ե ես ու դու լուսնի վրա հանդիպենք,—
Ուրիշ ոչ ոք չլինի,—
Օ՜, այնտեղ էլ ինձ կդավե սիրտդ նենգ՝
Սատանայի կգտնի...

Կնոջ հանդեպ նման վերաբերմունքի պատճառը միշտ էլ խաբվածությունն է սիրո մեջ, որը և մղում է մի յուրատեսակ վրիժառության. «Սի-

րածներես ոչ մեկը Ջարժեր ոչ մի արցունքիս, Եվ թխլիկը, և շեկը Ավերեցին բերդ հոգիս...»: Դա ավելի է խորանում, երբ Շիրազը խոսում է իր քնարական հերոսի հոգևոր անաղարտությունից՝ «Ես անմեղ եմ Հիսուսի պես, սիրո աստված, ինձ մի խաչե», պատմում, թե ինչպես է այդ մաքուր էությունը տանուլ տվել կյանքը՝ «Մինչ ես այնքան խաբվեցի, Այնքան սիրուց հեռացա՝ Այնքան մենակ մնացի, Որ կինն ինչ է՝ մոռացա...»:

Կին արարածի առեղծվածային բնույթին առհասարակ Շիրազը շատ է անդրադառնում՝ կնոջ մեջ տեսնելով և՛ կյանքի ու աշխարհի հավիտենությունը («Կինն՝ հավերժական», «Հավիտենական առեղծվածը»), և՛ կյանքի ու աշխարհի աստվածային դրվածքի դեմ ուղղված ինչ-որ սատանայական կերպարանք: Այս երկվությունը շեշտվում է նաև կին և մայր ըմբռնումներում: Մոր սրբազան էությանը մեկ անգամ չէ, որ նա հակադրում է կնոջը. «Հազար կին էլ մոր մի մազն էլ չի դառնա...», այնուհետև՝ «Աստված, թե մայր ես ամենակարող՝ Առանց կին դարձրու ինձ մարդ արարող»: Կինն ու մայրը, ըստ Շիրազի, տարբեր բարոյական ըմբռնումներ են: Մայրը սրբություն է, իսկ կինը...

Երբ աշխարհ եկավ մայրիկս բարի՝
Աստված շշնջաց՝ ավելորդ եմ ես,—
Այն օրից ահա այս ողջ աշխարհի
Երկրորդ աստվածը մայրերն են մեր հեզ:
Երբ ոտնահողից կինն աշխարհ եկավ,
Դեռ չմայրացող կինը, դարիս պես,
Սատանան իսկույն կնոջ մեջ մտավ,
Թաքնվեց՝ ասաց՝ ես կինն եմ, վա՜յ ձեզ:

Կնոջ հանդեպ եղած այս վերաբերմունքը գալիս է նաև նրանից, որ քնարական հերոսը «վառված է» իր «բեմուրվաթից»: Այդպես սիրո վառված էր նաև Շիրազի մեծագույն նախորդներից մեկը՝ «հոյակապ սիրահար» Սայաթ-Նովան, որին մեկ անգամ չէ, որ որպես հոգեկցի դիմում է նորօրյա բանաստեղծը, անվարան ասելով՝ «Ես էլ քեզ պես ոստ չեկա մի լավ յարի, Սայաթ-Նովա» («Իմ սերը»): Սայաթ-Նովայի անվան հիշատակումը վկայում է Շիրազի հոգևոր առնչությունը մի կողմից միջնադարի հայ քնարերգության հետ, մյուսից՝ մոտեցնում գուսանական և արևելյան սիրերգակների ավանդներին: Սայաթ-Նովան և՛ հայ միջնադարյան քնարերգության ավանդների պահապանն էր, և՛ արևելյան պոեզիայի պատկերային միջոցների լավագույն կիրառողը: Դարեր հետո այդ նույն ոգին հարություն է առնում հանձին Շիրազի: Հայոց միջնադարը բերում է աշխարհիկ ապրումների երիտասարդական ուժ, աշխարհի հան-

դեպ եղած ցնծուն, տոնական սեր, իսկ արևելյան միջնադարը՝ պատկերների և համեմատությունների առանձնահատուկ մթնոլորտ. «Քեզ՝ քո հոյագեղ հոնքերի համար՝ Մեր յոթնակամար վանքերը նվեր... Քո այդ յոթը թուխ խալերի համար Հայոց այն յոթը բերդերս նվեր» («Մի հայ աղջկա»)։ Շիրազի այս տողերի դուգորդությամբ հիշենք Հաֆեզի երկտողը. «Եթե իմ սիրտը գրավի Շիրազի թրքուհին աննման, նրա խալի համար կընծայեմ Սամարղանդն ու Բուխարան»։ Շիրազի գովերգած գեղեցկուհին արևելյան գոզալն է, որի նկարագրի կերպավորման մեջ տեղ ունեն աչքերի գիշերը, աչքերի գինին, աչքերի խարույկը, աչքերի ծովը, վարդ շրթունքները, հոնքերի աղեղը, հայացքի նետերը, համեմատության առարկա են գեղիրան եղնիկն ու երազուն այծյամը, անպակաս են համբույրն ու արցունքը, երդումն ու խելահեղ ոգեղենությունը։ Արևելյան սիրերգության մթնոլորտն ու պատկերային զարդանախշը Շիրազի պոեզիայի անբաժանելի մասն են, որ հաստատում է նաև ինքը. «Արևելքի ոսկի ու վառ հեքիաթները չեն մեռել», «Արևելքն է իմ ծիրանին»։ Այս արևելապաշտությունը ոչ թե նոր օրիենտալիզմ է, որը, բոլոր դեպքերում, հոգևոր դարձի արտահայտություն է, այլ՝ զգացողությունների և ինքնաարտահայտման անխաթար վիճակ։ Բանաստեղծի հոգևոր կերտվածքը ամբողջությամբ առհասարակ արևելյան նախասկիզբ ունի, արևելյան գուներանգ ու ակունք, որ վկայում են իրենք իսկ՝ Արևելքի ներկայացուցիչները։ «Հուշարձան մայրիկիս» գրքի պարսկերեն թարգմանության նախաբանում ասված է, որ Շիրազը «Արևելքի նորագույն մեծ պոետն է»[10]։ Իսկ «Սկամանթռ և Խջեղարե» պոեմի արաբերեն թարգմանության առաջաբանում Ն. Խալիլին գրել է. «Շիրազը... մնում է Արևելքի որդիներից մեկը, ղգում, ինչպես նա, շոշափում և որոնում է նույն ուղիները, ինչ մենք ենք որոնում՝ մեր Արևելքը հասցնելու համար» (ԳՓ, 1967, № 31)։ Պոեմի չեխ թարգմանչուհին իր հերթին հաստատում է. «Արևելքի մեծագույն ստեղծագործություններից մեկն է սա»[11]։ Այս ամենով Շիրազի սիրերգությունը մի վառ ու ինքնագրավչ երանգ է ավելացնում ժամանակի պոեզիային և ընդարձակում նրա հոգևոր ընդգրկման սահմանները։

Սահյանի պոեզիայում սիրերգությունը թեև արտաքուստ նկատելի չէ, շատ դեպքերում էլ ձուլված է բնաշխարհի պատկերներին, այնուամենայնիվ՝ ունի հոգևոր հարուստ կուտակումներ և մի տեսակ առու-առու իր մեջ է հավաքում անհատի հոգս ու ցավի աղբյուր-առվակներ։ Մինչ «Մայրամուտից առաջ» ժողովածուն գրած նրա սիրային երգերը ամփոփ-

10 Հ. Շիրազ, Հուշարձան մայրիկիս, 1979, տե՛ս 160—161 էջերի ներդիրը։

11 Հ. Շիրազ, Երկերի ժողովածու, 5 հատորով, հ. 2, 1982, էջ 347։

ված են «Ես այն եմ եղել» շարքում, հետագայում ստեղծվածները՝ ցրված են տարաբնույթ բանաստեղծությունների հետ կողք կողքի:

Սահյանը ևս ամեն ինչ սկսում է սկզբից՝ սիրո առաջին զգացումից, հոգու առաջին թրթիռներից և շարունակվող կյանքի հետ հասնում իր օրերը: Սկիզբը դարձյալ գեղջկական կյանքն է՝ ամաչկոտ ու վախվորած պատանու հոգու մեջ արթնացող առաջին անվարժ զգացմունքներով: Դա ոչ թե սեր է սիրահարության հոգեբանական տարողությամբ, այլ՝ սիրո խաղ, անորոշ, բայց հաճելի զգացմունքի առկայծում: Բնորոշ օրինակ են «Առաջին սեր», «Քո մայրը տարավ, քեզ կապեց սյունից» բանաստեղծությունները: Այնուհետև առաջին սերը ձուլվում է հայրենի եզերքից մըն-ացած մանկության ու պատանեկության տպավորություններին, դառնում տարիների խորքից լույս տվող ճրագ, հայրենի տան ու հայրենի գյուղի հուշերի հետ ամբողջացնում բնաշխարհի նախաստեղծ պատկերները («Ձեր կալի մղեղը ոսկե»):

Բացի սիրո վաղանցուկ պահերի գեղարվեստական պատկերումից՝ սիրո բերկրանք, բաժանում, լքվածություն, մենություն («Ծովն էր, գիշերն էր, ես էի և դու», «Անջատում», «Դու ինձ թողել էիր մենակ» և այլն), Սահյանի սիրերգությունը իր հետ բերում է երանգներ, որոնք ճշտում-հաստատում են նրա քնարական հերոսի նկարագիրը: Դժվարությամբ իր սերը գտած անհատն է դա, որը երբեք էլ չի եղել աչքի ընկնող, ազդու նկարագրի տեր մարդ: Մի տեսակ գեղջկական զուսպ, անհավակնոտ ու աննկատ գոյությամբ է նա ներկայացել կյանքի «տոնավաճառին» և վրիպել ուշադրությունից, գուցե նույնիսկ ծանակվել: Այդուհանդերձ, նա երբեք չի հավակնել լինել երևացող և դիմակ չի գործածել բնավ: Մնացել է այն, ինչ կար. «Ես այն եմ եղել, ինչ որ եղել եմ, Չեմ հասել երբեք քո որոնածին, Քո որոնածը աննյութեղեն էր, Իսկ ես՝ հողեղեն, հողոտ, հողածին»: Ինքնաճանաչման անկեղծությունը պատում է ոչ միայն կերպարի արտաքին ու ներքին կերտվածքի բացահայտիչ, այլև՝ ապրած հոգեվիճակներն ու հարաբերություններն անդրադարձնող հայելի: Ճանաչողությունը խորանում է մինչև վերջ և ի հայտ բերում փոխադարձվող զգացմունքների արժեկշիռը («Հարկավոր չէին»): Դեմ դիմաց բացվում են մեկը մյուսի մեջ իրենց կյանքի գաղտնիքներն ու սրբությունները պահ տված հոգիներ և իրարով պայմանավորում միմյանց գոյությունը՝ «Եթե ես մի օր աշխարհից գնամ, Ո՞ւմ աչքերով ես քեզ ճանաչելու»,— այնուհետև՝ «Երազիս մեջ ես ինձ տեսա քո աչքերով, Քո աչքերով, քո աչքերով ճանաչեցի»:

Կյանքի հորձանուտում ձախողված նկարագիրը աստիճանաբար ներկայանում է հոգեբանական ամենատարբեր նրբություններով, և ձևավորվում է չկայացած, չստացված կյանքի հոգեբանական մի պահ: Միշտ ինչ-

որ կարևոր բան այնպես չի եղել, և սիրային առնչությունը մնացել է կիսատ ու աղճատված. «Դու չլինեիր այդքան անթերի, ես չլինեի այսպես ավերակ... Դու չուշանայիր, ես չշտապեի, եվ աշխարհ գայինք միաժամանակ»: Կյանքի ճակատագրական պահը, կարծեք, չի գտնվել, և մարդը իր հոգևոր շարժման մեջ մնացել է ոչ այնքան կես ճանապարհին, որքան տարածության և ժամանակի չհաշավորված մի կետում:

Պատահում է սիրտդ լցվում
Ու չի լալիս ժամանակին,
Ամպը անձրև է խոստանում
Ու չի գալիս ժամանակին:
Շտապում է կամ ուշանում,
Եվ այսպես էլ գլխի չընկանք,
Թե մեր ուզած ժամանակը
Ե՞րբ է գալիս ժամանակին:

Այսուհանդերձ, զուգահեռ գծերի վրա էլ կյանքը մնում է կյանք, և սերը հեռվից հեռու իր առնչության եզրերն է ստեղծում, որը ճակատագրի բերումով մարգկանց հեռու է պահում վերջնական ներդաշնակությունից. «Բախտի խորհուրդով եկանք-մոտեցանք, Եվ մոտենալով այնքան հեռացանք, Որ ետ կանչելու էլ բառ չմնաց»: Այնուհետև՝ «Մի աներևույթ սահման կա անգամ Մեր այնքան մոտիկ սրտերի միջև»: Այս անկատարությունը դառնում է գլխավոր հոգեբանական վիճակ և տնօրինում անհատի ողջ կյանքը:

Անընդմեջ կորուստների մեջ մարդը փորձում է չմատնել իր հոգու տագնապները, չդիջել հպարտությունը, բայց ապանքում փլուզվում է ամբողջ կյանքը: Հրաժեշտի լացը տակնուվրա է անում ամբողջ էությունը, և բացում հարկադիր ծիծաղի ողբերգությունը.

Ախ, նորից «Բարի ճամփա»,
Ախ, նորից «Մնաս բարով»...
Մի տեսակ տագնապ կա, որ
Ջես ասի ոչ մի բառով:
Գնում ես չես էլ ասում,
Թե մեկ էլ երբ ես գալու,
Եկար էլ, ի՞նչ իմանամ
Ո՞ւմ մոտ ես մեղքդ լալու:
Ներիր ինձ, դու իմ բարի,
Իմ խելոք և իմ համառ,
Հարկադիր այս ծիծաղի
Եվ թաքուն լացի համար:
Գնում ես, էլ ի՞նչ ասեմ,
Սովոր եմ, կդիմանամ...

Այս ամենով հանդերձ, միևնույն է, մարդուն բաժին ընկած հեշտ կամ դժվար սիրո մեջ է հոգու բերկրանքը և ինչ էլ լինի, ինչքան էլ հեռացումը անհրաժեշտ և բաժանումը տևական լինի՝ հոգին նորից ու նորից իր գը-

տած ափին է որոնելու։ Այդ ափին նա պիտի փրփրի, փոթորկվի, խաղաղվի, այդ ափն է նրա երջանկության կամ դժբախտության եզերքը, որով և վերադարձի կամուրջ է նետվում երեկվա օրվան («Եթե մինչև անգամ»)։

Սիրային պոեզիային կանացի հոգեբանության նրբերանգներ բերեցին Կապուտիկյանն ու Մարգարյանը։

Սրտաբաց զրույցի համար Կապուտիկյանը թեև սկզբում անտեղի քննադատվեց, բայց նա լավ էր հասկանում, որ դա է հոգու խորքերը տանող ճանապարհը։ Եվ ամենևին պատահական չէ, որ «Սրտաբաց զրույց» գրքում զետեղված էին գործեր՝ գրված 1945-ից սկսած։ Թվում է, թե դրանք պիտի պատկանեն գրապատմական նախորդ շրջանին, բայց, ըստ էության, գրականության հանդեպ եղած նոր հայեցակետի արտահայտություն են և սոսկ որպես գրողի ստեղծագործական կենսագրության փաստեր կարող են հիշվել իրենց գրության տարեթվով։ Դիմացինին հոգու գաղտնիք վստահող, դրանով ներգործող ու վարակիչ սիրո խոսքեր են դրանք։ Չափածո ճառերի արանքում Կապուտիկյանը հասցրել էր արձանագրել հոգու ամենանուրբ թրթիռներ, որ գալիս են հաստատելու լիարժեք ու ազատ կյանքով ապրող մարդու և գրական հերոսի գոյությունը։

Բուռն տարերք ունի Կապուտիկյանի սիրերգությունը, ինչը զգացմունքի և խոհի նրբերանգներով ի հայտ է բերում հոգեկան ապրումների մի հարուստ աշխարհ։ Սերը ամենուր սեր է, նույնն է հանդիպումը, նույնն է բաժանումը, բայց ամեն անգամ տարբեր է հուզական էներգիայի չափը, մարդու հոգևոր կերտվածքի տեսակը։ Ու նաև դա՛ է պատճառը, որ անընդհատ վերաթարմանում է հազար անգամ գեղարվեստորեն մարմին առած վիճակը, և հաղարմեկերորդ անգամ ասված «Թափառում ենք փողոցներում՝ ես քո սիրով, դու՝ ուրիշի...» տողերը պահպանում են իրենց կենսական ներգործուն ուժը։ Ամեն ինչ այդպես է այնքան ժամանակ, քանի դեռ յուրաքանչյուր տողի հետևում կանգնած է մարդու սեփական կենսագրությունը, իսկ յուրաքանչյուր կենսագրություն, թե անհատական և թե ժամանակի հոգևոր պարունակությամբ, առանձնահատուկ է ու հետաքրքիր։

Կնոջ սերը, որը իր մեջ կուտակել է ամեն տեսակի կլեոպատրաների, շամիրամների և այլոց արյան հիշողությունը, ի հայտ է գալիս մե՛կ նուրբ ու մեղմ հուզապարումի ձևով, մե՛կ ամեն ինչ տակնուվրա անող, անգամ պատերազմների գնով իր Արային ձեռք գցելու ուժով, մե՛կ հուսահատ ու արցունքախառն կանչերով, մե՛կ մայրացած կնոջ գորովով ու հանդարտությամբ։ Բոլոր արարքների և զգացմունքային բեկբեկումների կրողը նույն կինն է, որի զգայական տարբեր դրսևորումների ելակետը

ամեն դեպքում հզոր ու բռնկուն սերն է։ Այրական սիրերգության մեջ սկսած Սողոմոնի «Երգ երգոցից», կինը մարմին ունի, մարմնի թովչանք ունի, ավելի որոշ են նրա հոգևոր աշխարհի սահմանները, կանացի սիրերգությունն ավելի ինքնաբավ է, ավելի քմահաճ ու եսակենտրոն, ավելի շատ զգացմունք, քան որոշակի առնչություն, միաժամանակ՝ այդ սերը ավելի մխիթարական է, վերջնական ու ճակատագրական։ Այդ առումով Կապուտիկյանի ստեղծագործության համար առավել բնութագրական են «Այնպես անփույթ, այնպես հանգիստ...» սկսվածքով բանաստեղծության տողերը.

Եվ այնպես հեշտ, այնպես խնդուն
Մատնո՞ւմ ես դու ինձ աշխարհին.
Մինչ դողում է, որպես երդում,
Քո անունը իմ շուրթերին։

Կնոջ սերը ձգտում է ավելի հզոր սիրո, որ խենթացնի իրեն, այդ պահին է կինը իրեն լիարժեք սիրո տեր զգում, հակառակ դեպքում գալիս են սթափության տարը պահեր, որոնք կոտրում են նրա մեջ կանացի նվիրումը («Ես չգիտեմ՝ սիրո՞ւմ եմ ես», «Օ՜, դու կարող ես ինձ զարձնել», «Էլ ի՞նչ եմ ուզում ճախր ու թևեր»)։ Սիրո մեջ այդ ինքնամոռացումն նաև կնոջ կենսական տարերքն է, որ երբեմն վարարում է ու դուրս հորդում ափերից («Եվ մոռանալ, որ կա տուն, և մոռանալ, որ կա ցավ...»)։

Կապուտիկյանի սիրերգության մեջ կա նաև պարտվածության մի պահ, երբ նվիրումը փոխհատուցվում է այրական սիրուն հաջորդող հաղթությամբ, ապա՝ ձանձրույթով, ուրիշ սերերի մոգական կանչով («Զգում եմ՝ հաղթել ես, հաղթում ես»)։ Այդ պահը, որ սկզբում ընկճում է կնոջը՝ աստիճանաբար բռնկվում է հատուցման ինչ-ինչ զգացումով։ Հոգում անթեղած սիրո կրակը՝ քնարական հերոսուհին կարծես թե ելնում է պայքարի նախ՝ հանուն նեղման և կորցրածի վերադտնման, այնուհետև՝ հանուն սիրո բարոյական ճշմարտության ու վեհության։ Նեղումը դառնում է ոգու կրակը պահպանելու ապավեն, և դա ևս կնոջ հոգևոր ուժի դրսևորում է՝ «Իմ դառը նեղման դառը ծխի մեջ ես խեղդում էի բոցը մեղքերիդ»։ Նեղման մեջ ապրում է աղոտ հույսը, սպասումը («Կարոտի պահին», «Անցած սեր»), որ հոգու մեջ ճեղք է տալիս և մարդկանց հեռացնում իրարից։ «Վերադարձում» Տերյանի վերհուշով կան այսպիսի տողեր. «Թևթև է արդեն ներելը, Բայց... անհնար է սիրել»։ Նեղումը ելք չէ պարտությունից, և օտարված սերը մղվում է դեպի աննյութեղեն զգացմունքի աշխարհը, ուր ամեն ինչ կատարյալ է ու լիարժեք («Ափսոսանքի երգ»)։ Միաժամանակ նրա երգերում սիրո տառապագին

ինքնակիզումի մեջ գալիս է մխիթարանքի գերագույն մի պահ, երբ թելադրող է դառնում կին-մայրը («Տագնապ», «Անձկության պահեր»)։ Մի այլ տարբերակով խաբված զգացմունքների դիմաց իր պարզ ու շիտակ նկարագիրը սիրող կինը կոծկում է կանացի խաղերով։ Սերը դառնում է սեթևեթանք՝ թաքցնելով մաքուր ու անապական էությունը։ Ինքնաքողարկումը դառնում է յուրատեսակ փրկության միջոց նոր պարտությունների դիմաց։ Բայց սեթևեթանքն էլ արդյունք չի տալիս, որովհետև քչերն են հասկանում, որ կանացի խաղերի արտաքին շերտի տակ թաքնված է նվիրված մի էություն («Մի երեկո», «Դու ուզում էիր քայլել ինձ հետ», «Ինձ միշտ թվում է՝ տեսնում ես քեզ»)։ Տրամադրությունների նմանօրինակ նրբերանգներով հատկանշական է այս քառատողը.

Ասում էի «գնա՛, գնա՛», բայց դե ինչո՞ւ դու գնացիր,
Ասում էի «էլ մի՛ մնա», բայց դու ինչո՞ւ չմնացիր.
Աչքերիս մեջ դողն արցունքի՝ ասում էի «հավատա՛ ինձ»,
Դու աչքերի՞ս հավատացիր, խոսքիս ինչո՞ւ հավատացիր։

Այս ամենի մեջ, սակայն, կայուն ու հիմնավոր է մնում առաջին սերը, այդ իսկ պատճառով խաղերից հետո կամ խաղերի արանքում քնարական հերոսուհին ևս լրիվ չի տրվում նոր հրապույրների գայթակղությանը («Ոնց էլ որ նայեմ՝ դու աչքիս մեջ ես», «Ես չեմ հյուսել քեզ հետ ոչ մի հույսի գարուն»)։

Կանացի հատուցման խորքում դժվար չէ որսալ հոգեբանական երկու պահ։ Մեկը դարձյալ խաղի տակ սքողված էությունն է, երբ կինը կարծեցյալ թեթևությամբ կարող է ասել. «Դու կարծում ես քեզ չե՞մ կարող մոռանալ», որը, սակայն, լոկ ինքնախաբկանք է, որովհետև առաջին սիրո ձայնը միշտ հնչում է նրա ականջին։ Այս տրամադրությունը իշխող է Կապուտիկյանի ամենատարբեր բանաստեղծություններում («Մոռացում», «Հանդիպեցիր ինձ փողոցում», «Տարիներ հետո»)։ Մյուս կողմից նրա մեջ խոսում է կանացի արժանապատվությունն ու հպարտությունը. հոգում բուն դրած և էությունը երբեք չլքող սերը բանտվում է քար լռությամբ և կարծեք կորչում հպարտության կեցվածքի տակ («Ես չգիտեմ խնդա՞մ, թե՞ լամ», «Ասես ինձ հետ էր ծնվել անունդ» և այլն)։ Բայց սա էլ պահ է, սա էլ է անցողիկ, քանի որ հոգու լիիրավ տերը սերն է։ Եվ ավելի ուշ, կյանքի աշնանամուտին արդեն ասվում են խոսքեր, որոնք թեև պարուրված են սիրո դառնությամբ, բայց և հորդում են այն ապրումներով, որոնց տերը գութն է ու ներումը.

Մի՛ լացացնի, շա՞տ եմ լացել, սիրելիս,
Դու մի կարծիր պաղ եմ այսպես ու գոռոզ,

Սիրտս շա՜տ է լցված եղել վերքերով,
Սպիների՜ց է կարծրացել, սիրելիս։

Որոշակիորեն ձևավորվում է սիրո մի նոր ըմբռնում, որը հոգու լիարժեք ազատությամբ է չափում ու արժեկշռում զգացմունքը.

Ե՛կ, սիրելիս, երդումի խոսքեր չասե՜նք իրարու,
Ու կույր՝ գրավ չդնենք գալիք օրը ներկային.
Լցվենք միայն վայրկյանով ու հավատանք վայրկյանին,
Ջորոննենք, չկանչենք ու չսպասե՜նք իրարու։
Երկու ազատ աստղի պես մնանք մոտիկ ու հեռու,
Ջսիրելու պե՜ս տիրենք՝ առանց տենդի ու լացի.
Կհեռանա՞նք, կմնա՞նք, թուղթենք միայն դիպվածին,
Այս կապկպող աշխարհում չկապկպե՜նք իրարու։

Այս ազատ-անկաշկանդ վիճակն է, որ տարիներ հետո մի տեսակ ճշտում-ճշգրտում է բանաստեղծուհու սիրո պատմությունը։ Ցրվում է հոգու վրա իջած սիրո ու մերժման մշուշը և մնում է պարզ ու հստակ առնչությունը այնպես, ինչպես եղել է՝ «Ոչ մեր սիրելն էր նման սիրելու, Ոչ բաժանումը բաժանում եղավ», «Անփույթ ապրեցի ես կյանքս բոլոր՝ Թագուհու նման և մանուկի պես»։

Կապուտիկյանի սիրերգությունը ևս աստիճանաբար ընթանում է դեպի մեծ ոլորտ, ուր խառնիխուռն խաչմերուկներում իրար են հանդիպում աշխարհի հոգսն ու ցավը։ Անձնական վշտի կողքին նա տեսնում է ընդհանրապես կանացի դժվար կյանքի դրաման («Հերոսի այրուն», «Ջինվորի կնոջը», «Պատերազմը»)։ Իսկ որպես եզրակացություն հնչում են հետևյալ տողերը. «Աշխարհը սրտիս մե՜ջ առնեմ ես Ու սրտանց մորմոքե՜մ, հիանա՜մ»։ Ինքնագիտակցումը ավելի լայն շրջագծով բերում է այն համոզման, որ քնարական հերոսուհու հավատարմությունը եղել է հըպարտ ինքնազոհաբերում («Հավատարիմ եմ մնացել ես ինձ, Իմ հոգու լույսին, իմ էությանը, Ի՜նձ և ո՜չ թե քեզ»)։ Այստեղից սկսում է «ինքնաազատագրումը» և հոգեկան ապրումների մորմոքը կարծես սեղմվում կամ խլանում է աշխարհի ավելի զորեղ ցավերի հորձանուտում. «Տեսա՝ վիթխարի աշխարհի դեմ Ինչ փոքր է մի՜շտս, կարո՜տս, ե՜ս...» («Մտերիմ երգ»)։ Սա այն ճանապարհն է, որ քնարական հերոսին և նրան կյանք տվող հեղինակին ներքաշում է ավելի բարդ ու դժվարին հարաբերությունների ոլորտը, միաժամանակ հոգեպես ավելի զորեղացնում, որովհետև անձնական կյանքին փոխարինելու է գալիս մեծ աշխարհի հոգսը։ Մեծ աշխարհի շրջագծում ավելի է հղորանում հայրենի երկրի

սերը, ժողովրդի պատմությունը և իր մեջ առնում մնացած բոլոր սերերը («Ես շատ այրեցի իմ սիրտը ջահել...»)։

Մարգարյանի սիրերգության մեջ կինը կերպավորվեց որպես սիրո մարմնացում։ Սեր՝ ահա կնոջ միակ կոչումն ըստ նրա զգայաշափի. կին՝ շաղախված «սիրանյութից» և դրված «տարածության մեջ անսեր»։ Այստեղից էլ ծայր է առնում քնարական հերոսուհու և աշխարհի հարաբերությունը։ Մի կողմից՝ ռոմանտիկ տարերք, մյուս՝ կենցաղում աստիճանաբար մարող ոգևորություն։ Առաջինը հոգևոր գոյության իմաստ է հաղորդում կյանքին, դրանով է կինը ոգեղեն մարմնացում, բոցավառվող, անկեզ էություն.

Դաշտով մենակ, դաշտով մերկ,
Հեռուներով աներգերք,
Ջնայելով քարերին,
Մացառներին, փշերին,
Վազում է լուռ մի աղջիկ
Սիածանը փեշերին։

Ոգեղեն այս կրակը տարածվում և, ասես, կրակի շուրջպարի մեջ է առնում աղջկան, որ նրան օղակած, նրա հետ մեկտեղ վազում է արձակ դաշտերով։ Արտաքին աշխարհի հետ կին արարածի զգացմունքային միակ կապը Մարգարյանը տեսնում է սիրո մեջ և հանգում այն կյանքի ու կեցության հիմք համարելու գաղափարին։ Վ. Տերյանի «Եթե սեր չկա —ինչի՞ համար Պիտի չարչարվեմ չար աշխարհում...» բանաստեղծության զգացմունքային կրկնակն են Մարգարյանի այս տողերը. «Կյանք ու սեր բառը ինձ համար մեկ է։ Թե սեր չկա, ես չկամ աշխարհում...»։ Այնուհետև՝ կինը մարմնավորվում է կանացի էությունը բնութագրող, նրա հոգեկան կառուցվածքի հիմնասյունները ճշտող այնպիսի ընդհանրական, միաժամանակ, առանձնահատուկ զգացմունքային երանգավորումով, որ հնչում է այսօրինակ հուշարձանային վեհությամբ ու հանդիսավորությամբ.

Դեռ չեմ պոկել մի ցողուն, դեռ չեմ խփել մի քարի,
Կյանքի մթին ճամփեքին սրտիս ճրագը վառած,
Տեսքով սառն ու անտարբեր, բայց անձնուրաց ու բարի
Ես կարոտն եմ աշխարհի կնոջ տեսք առած։

Այնուհետև՝ «Ես թախիծն եմ աշխարհի կնոջ տեսք առած... Ես սիրտանքն եմ դարի կնոջ տեսք առած»։ Սերը գեղեցիկ է բռնկումներով, բայց

ոգու կրակները աստիճանաբար մարում են, գալիս է անկիրք ու մեռյալ մի պահ, որը արձանագրվում է որպես սիրո հիշողություն, իսկ պահի մեջ ծվարած սերը սեր չէ այլևս, այլ՝ կապվածություն և սովորույթի ուժ դարձած կենցաղ: Սերը բռնկումից վերածվում է լուռ ապրումի և վերակերտվում չծերացող երազ-երազանքների ու ներաշխարհային հույզերի մենաշնորհի. «Ոչինչ չկա քեզ ասելու, ոչ մի նորություն... Առաջվա պես պահում եմ ինձ երազի ուժով—եվ սնում եմ, սնում հոգիս ցնորքի մուժով...»: Ա՛յ է կրակի շուրջպարի մեջ նետված աղջկա վերջը, որը շատ նման է սկզբին: Տարբերությունն այն է միայն, որ ռոմանտիկական ապրումները ներքաշվում ու ապրում են հոգու ներսում, իսկ կյանքի տերը դառնում է կենցաղը:

Վ. Դավթյանի սիրերգության մասին խոսելիս՝ անհրաժեշտ է առանձնացնել այն պահը, երբ զգացողությունը վերածվում է բառի, իսկ բառը՝ բանաստեղծության: Զգացմունքի, խոհի բռնկումը բանաստեղծության սկիզբն են: Այն բառապատկերային կերպարանք է առնում հետո, զգացմունքի ու խոհի հետ մեկտեղ և արդեն ձևավորված խոսքի ձգողական դաշտում բառը դառնում է տնօրինող՝ պահանջելով նոր բառ: Բառն այս դեպքում երբեմն հեռանում է ոգեղեն սկզբից և տողաշարքում իր տեղը պահպանում կամ խոսքի կշռույթի կարգաբերման, կամ բառապատկերային հյուսվածքի ճյուղավորումը շարունակելու համար: Բավականին նուրբ անցում է, որքանով երբ սկիզբը բանաստեղծական ոգու գյուտն է, ապա շարունակությունը երբեմն ավարտվում է բառին տիրապետելու վարպետությամբ: Այստեղից էլ սկիզբ է առնում բանաստեղծության և բառաստեղծության միջև ընկած աղոտ սահմանաբաժանը, որ երբեմն չկա, երբեմն աննկատելի է, երբեմն ակնհայտ է, իսկ երբեմն էլ գալիս է փոխարինելու բուն բանաստեղծությանը:

Դավթյանի սիրերգության կենսական հիմքը ամենևին էլ ապրած ամեն մի պահի ծանրաքարշ, կիպընթաց պատմություն չէ, այլ նրբորեն վերացարկված զգացմունքների մի աշխարհ, ուր իրական կյանքն ու երազային աննյութեղեն էությունը պարուրված են հոգևոր լույսի շղարշով և մարմին են առնում որպես մեկ ամբողջություն, մեկ-միասնական գեղարվեստական իրողություն: Բայց գործում է և մի այլ սկզբունք, որն այդ պատմությունը կամ կենսագրությունը դարձնում է ոգեղեն ասք և կամ չի դարձնում: Մի կողմում դարձյալ բանաստեղծությունն է, մյուսում՝ բառի կողքին դրված բառը, որը ճիշտ է ու կարևոր, անհրաժեշտ է, բայց և ինքնին ոչ թե ոգու լույսն է, այլ խոսք է լույսի մասին:

Մտքի այս շարժումն սկսվում և ավարտվում է որպես բանաստեղծություն դարձած կամ բանաստեղծության կերպարանք առած խոսք: Դա

մի դեպքում սեր է, մյուս դեպքում՝ սիրո պատկերացում, մեկ ոգու լույս է, մեկ՝ լույսը հիշեցնող բառ:

«Անկեզ մորենի» գրքում սիրային երգերը համախմբված են «Ծովի օրենքով» շարքում, այս խորագրով կարելի է բնութագրել Վ. Դավթյանի ամբողջ սիրերգությունը, որը, իրոք, ծովի օրենքով է ապրում: Այն ոչ թե պարզ տեղատվությունն է ու մակընթացությունը, այլև՝ աշխարհի շարժումը կարգավորող ուժ՝ որպես ծնունդ և մահ, որպես գոյություն և անգոյություն, ցերեկ և գիշեր: Նրանով վերծանվում է մարդու գոյաբանության ընթացքը, որն ասում է, թե կա ապրելու ժամանակ և մեռնելու ժամանակ, սիրելու և ատելու ժամանակ, միավորման և բաժանման ժամանակ: Այդ օրենքի ոլորտում է և զգացողությունների այն շարժումը, որը բանաստեղծի էության մեջ փորձում է միավորել սկիզբն ու վերջը: Սկիզբը նույն քնարական հերոսն է, որ գալիս է մարդկության հիշողության սկզբնավորոմից և դառնում առաջին մարդու երկվորյակը, վերջը՝ դարձյալ նույն հերոսն է, որ աշխարհին նայում է մարդու չխաթարված հայացքով, վերջին մարդու իմացությամբ ու հիշողության ցերտերով:

Ռեալիզմի նախահիմքերի հայտնագործությունը առաջին հերթին ոգեղեն գոյության նախահիմքերին ուղղված հայացք է: Ոգեղեն գոյության նախնական տարրերը պահպանվել են գրավոր մատյաններում, բանավոր զրույցներում, արվեստի հնագույն կոթողների տեսքով: Այդ ամենը (իսկ Դավթյանի աշխարհում առավել կարևոր տեղ ունեն Աստվածաշունչը, Գողթան երգերը և մեր առաջին Պատմությունները) ստեղծագործաբար յուրացվում են ոչ միայն որպես նյութ, այլև՝ որպես նյութը կերպավորող խոսքի ձև, ոճ: Ահա այդտեղից էլ սկսում է գրողը՝ «Գիրք ծննդոցից» (այնպես, ինչպես «Հին կտակարանը»), շարունակում պատմական նյութը ոգեկոչող ասքերով ու պոեմներով և իր խոսքը ավարտին հասցնում բազմաթիվ այլ գործերով:

Դավթյանի «Գիրք ծննդոցը» մարդու հոգևոր աշխարհի ծագումնաբանությունն է և, միաժամանակ, գրողի գեղարվեստական աշխարհի սահմանների ուրվագիծը: Սկիզբը տա է. «...Եվ դրախտ չեղավ աշխարհի վրա: Ցուրտ հողմեր եղան, Ու թախիծ եղավ քարանձավային»: Այսինքն՝ սկզբից ևեթ մարդու երջանկության կապույտ առասպելը փոխարինվեց ապրելու տաժանքի և, երջանկության հույսը հոգում պահած, նա դեռ տեսիլքների հետևից: Այն տեսիլքի, որի ծնունդն է Խաչակյանի անզուգական «Լիլիթը»: Տեսիլքը ստեղծում է իր երկվորյակին՝ «Եվ եղավ երազ»: Մենության թախիծը ծնում է կողքին մեկին ունենալու ցանկություն, ծնվում է սերը, որը աղջիկ էր մի սովորական՝ «Անգամ ամենից գեղեցիկը չէր». սա հեղինակային միջամտություն է, որովհետև առաջին մարդու համար առաջին կինը համեմատության եզր չուներ: Առաջին

մարդու սիրո հետ մեկտեղ ձևավորվում է սիրո հասանելիության և անհասանելիության օրենքը, որը համաշխարհային սիրերգության առանցքն է: Այդ օրենքը Դավթյանը ձևավորել է պարզ միջոցներով. «Մարդը վազում ու չէր հասնում նրան, Հասնում, Չէր հասնում, Հասնում, Չէր հասնում... Չէ՛ր հասնում նրան»: Մարդու կեցության տառապանքին ավելանում է սիրո տառապանքը: Յավից հոգին ճիչ է արձակում, այդ ճիչը, անանուն մի կարոտի արձագանք տալով, վերածվում է երգի, հետո կրակի, հետո ճիչն արբեցնող մի զորության, որը գինին է, հետո ոգու լույսն ու կրակը իր մեջ խտացնող մի էության, որը Աստված ինքն է, այսինքն՝ Հավատը: Բայց արարչագործության յոթերորդ օրը, առանց կիրակնօրյա հանգստի, մարդը նորից տրվում է նոր ցանկությունների և գնում երազի ու հայտնության ճանապարհով, որը և դառնում է նրա կյանքի և հետագա բոլոր սերունդների կյանքի ճանապարհը: Սա է կեցության խորհուրդը, որ անթերի գեղեցկության մեջ հայտնաբերելով մարդու հոգևոր ուխտարհի նախահիմքը, այնուհետև վերակրկնվում է յուրաքանչյուր ծնվող-ապրողի հետ: Բանաստեղծը հստակորեն պարզում է իր ելակետը և հետո մուտք գործում այդ վերակրկնվող էությունների ներաշխարհը, որոնք, սակայն, նույն հոգևոր հիմքի առկայությամբ, միշտ էլ ինչ-որ նրբերանգով, ինչ-որ առանձնահատկությամբ անկրկնելի են:

Հաջորդ քայլը պատմության խորհուրդի վերծանումն է, որում իր մշտական տեղն ունի նաև սերը: Ու քանի որ պատմության մեկնության հարցը քննվելու է առաջիկա էջերում, ուստի՝ այստեղ խոսք կլինի դրանց մասին այնքանով, որքանով առկա է սերը:

«Թոնդրակեցիներ» պոեմում, «Ասք սիրո և սրի», «Ո՜ տալր ինձ զծուխ ծխանի...», «Ճերմակ ձիավորը» ասքերում սերն առկա է որպես պատմության հոգեբանական շարժումը կարգավորող ուժ: Պատմական դեպքերը գալիս են պատմիչներից և մեկ անգամ չէ, որ գեղարվեստորեն արծարծվել են հայ գրականության մեջ: Դավթյանը պատմական դեպքը դարձնում է խոսքի նյութ և դրա շուրջ ոգում իր ասելիքը: Բանաստեղծի խոսքը հեռանում է անհատական ինքնապրումից և թևակոխում վիպական-նկարագրական պատումի հունը: Պատմությունն ամեն պահի կենդանի բրթիռով է զրնգում բանաստեղծի էության մեջ: Նյութի անհատական-հոգեբանական ապրումն ու հույզը լուսարձակի պես ներսից պայծառացնում են խոսքի նկարագրական-վիպական ընթացքը:

Նշված երկերի մեջ առավել բնութագրականը «Սիրո և սրի մասին» ասքն է, որը ամբողջովին ներծծված է կյանքի շարժումը տնօրինող սիրո զգացողությամբ: Ասացող գուսանները տեղ-տեղ քնարական զեղումով կարծեք թե դադար են տալիս պատմությանը և հանուն այդ պատմության վերստին իմաստավորում սերը. «Սերը, որ արմատն ու հոլո-

վումն է կյանքի»։ Իսկ «Զվարթնոցում» այդ զգացողությունն ունի այսպիսի ձևակերպում. «Տեր, նման է սերը ներշնչումի լույսին, Արարման է նման ու բախտավոր գյուտի»։ Սիրո և սրի մասին ասքում սիրո և խարդավանքի, սիրո և փառքի խաչավորումներով վերակերտվում են Փառանձեմի ու Գնելի սիրո, Տիրիթի դավադրության, Արշակ Թագավորի կողմից Գնելին սպանելու և Փառանձեմին կին առնելու դրվագները։ Մեկը մյուսին խոսք փոխանցելով, ընդմիջելով ու շարունակելով՝ ասքը ոգում են երեք գուսան։ Դավթյանի մտահղացումը դիպուկ է և արտացոլում է ժողովրդական զրույցների, առասպելների ու ավանդավեպերի սերնդեսերունդ փոխանցվող ավանդությունը։ Խոսքի ոճական հենքում առատորեն օգտագործվել են դարձյալ հնագույն մատյաններից եկող տարրեր՝ վարպետորեն միահյուսված հեղինակային խոսքին։

Թե՛ այս և թե՛ նշված մյուս ասքերում, որոնք պատմում են շղթայված Արտավազդ արքայի, Կլեոպատրայի և Անտոնիոսի, շղթայված Արշակ Թագավորի, Մուշեղ սպարապետի և հայոց կողմից գերեվարված Շապուհի կանանոցի դրվագները, Դավթյանը կերտում է կնոջ արտաքին գեղեցկության պատկերներ։ Վարպետորեն են պատկերված Կլեոպատրան, Փառանձեմը, պարսից արքայի հարեմի կանայք՝ տիկնանց տիկինը, սկյութուհին, ասորուհին, եթովպուհին, վրացուհին, քուշանուհին, հելլենուհին... Խոսքն այս դեպքում վերաբերում է կին արարածի մերկ ու ցոլացիկ գեղեցկության պատկերմանը։ Այդպես հին հույներն ու Վրաստանի վարպետները՝ թափանցիկ ու ներսից ասեք թե լույս տվող մարմարի վրա կերտում էին հունական աստվածուհիների անդրիները, կտավի վրա վերարտադրում Տիրամոր պատկերը և աստվածաշնչյան տարբեր դրվագներից եկող կանանց։ Դավթյանն առաջնորդվել է այդ սկզբունքով՝ որպես նյութ ունենալով ոչ թե մարմարը կամ գույնն ու կտավը, այլ բառը, որն իր ճկուն ճոճքի մեջ է առնում ամեն մի գիծ, գույն, շարժում, փոփոխություն։ Ի տարբերություն պղնձակոփ պատկերների, բառային դրվագումները շարժուն են, փոփոխվող, վերստեղծվող։ Կարելի է մեկ առ մեկ իրար կողքի դնել այդ նկարագրություն-դրվագումները, նկարագրություն-քանդակները, նկարագրություն-կտավները և, տարբերությունները տեսնելով հանդերձ, առարկայորեն պատկերացնել նյութականը։ Ապավինելով սկզբնական մաքրությունն ու գեղեցկությունը պահպանելու իր գեղագիտական դավանանքին՝ հենց այդպիսին էլ ստեղծել է իր հերոսուհիներին։

Սիրո և կնոջ արարչագործությունն աստիճանաբար դառնում է անհատականացված ապրում, բառերի դրվագումների մեջ ապրող կինը իջնում է պատվանդանից ու կանգնում կենսական տարերքի հորձանուտը ներված այր մարդու կողքին։ Դա առիթ է և՛ պատմական նյութի յուրա-

ցոամով գրված գործերում, և՛, առավել չափով, քնարական սիրերգության մեջ։ Գեղեցկության երազային զգացողություններին փոխարինում է հոգեբանական վիճակների մեջ դրված հարաբերությունը։ Բավականին շատ են Դավթյանի այսօրինակ գործերը և դրանցում է, որ ակնհայտ է դառնում թե՛ բանաստեղծություն դարձած բառերի ոգեղեն ուժը, թե՛ պարզապես բանաստեղծության տեսքով բառ մնացած խոսքը։

Անանուն կարոտը, որ հալումաշ էր անում «Գիրք ծննդոցի» առաջին մարդուն, փոխանցվում է նրա հեռավոր շառավիղին։ Կարոտների, գեղեցկությունների այս ողբերգորեն անհասանելի աշխարհում մարդը փորձում է ճշտել իր սիրո հոգևոր սահմանները։ Ցանկությունների պես անաչափ, անկայուն ու փոփոխվող երազը կերպավորվում ու դառնում է սիրած աղջիկ, կողքիդ կանգնած կին։ Բայց այստեղ էլ ամեն ինչ նյութականորեն որոշակի ու իրական չէ։ Երազի ծվենները այստեղ էլ իրենց արարչագործություններն են անում և ծնվում է մի նոր տեսիլք, որը չափանիշ է դառնում կնոջ գեղեցկության («Արարչություն»)։ Այդ արարչագործությունից ծնված կարոտները մի անսկիզբ ու անվերջ երազահաճությամբ դառնում են կյանքի մշտնջենական ուղեկից («Այդ երբ էր... Անձրևն անցել էր արդեն», «Լուսաբացին, երբ քնատ»)։ Իրական թվացող այս տեսիլքն արդեն զգայախաբություն է, որովհետև երազն ու իրականությունը չեն համատեղվում. այստեղից էլ սկսում է թաքուն արթնանալ կարոտն առ կատարյալն ու անթերին։ Սևակի պես Դավթյանը ևս այն կարծիքին է, որ «Առաջին սերն աշխարհում Միշտ անհաս է երևի»։ Երկու դեպքում էլ առաջին սերը դառնում է կատարելություն, որովհետև մնացել է հնարվում և եղել անհասանելի։ Դավթյանի սիրերգության մեջ իրենց տեղն ունեն և՛ կանացի խաղերը («Ես հասկացա, ուշ հասկացա»), և՛ կանացի էությունը չհասկանալու, հետո արդեն ուշացումով հասկանալու տագնապները՝ պարուրված կորստի ցավով («Ներիր, սիրելիս, ներիր ինձ լուռ»), և՛ սպասումը, և՛ հեռացումը...

Քնարական սեղմ ապրումներին փոխարինող վիպական շնչի գործերում սիրերգությունն ունի պատմողական բնույթ, դրանցում երկու անհատների առնչությունը, հարաբերությունը, կապն ու նկարագիրը դառնում են ավելի որոշակի, ավելի իրական («Կարմիրն ու սևը», «Սրտիս զարկերը և ժպիտը քո», «Ճանապարհին» և այլն)։ Այս գործերի շարքում առավել բնորոշ է «Ծովի օրենքով» պոեմը, որում մենախոսական կառուցվածքի մեջ դրված խոսքը ներքին տրոհումներով ճեղք է տալիս և սիրո որոշակի պատմությամբ ընթանում առաջ։ Կյանքի ամբողջ իմաստը դառնում է սիրո գոյացման ու անէացման մեկ վայրկյանը։ Այն իր մեջ խտացնում է մի ամբողջ հավիտենություն և տեղադրվում է կյանքի ժամանակի մեջ։ Գեղեցկությունը ոչ միայն կինն է, այլև կնոջ գեղեցկու-

Թյունը տեսնող և սիրով նրան պանծացնող դիմացինի էությունը: Ծովի ջրերի մակընթացության ու տեղատվության հավերժական օրենքով այդ սերը մշտական շարժման մեջ է, որը և՛ մոտենում է, և՛ հեռանում: Ահա այս օրենքի կենսական տարերքն է ընկած պոեմի հիմքում, որն իր մեջ է բերում մարդկային կյանքի մի ընդհանրական պատմություն:

Անհատական ապրումների խորքն ու շարժումը սիրո զգայաշափ տարբեր աստիճաններով բացահայտեցին նաև մյուսները: Այս տեսակետից կարծեք միանգամայն տարբեր հոգևոր բևեռներում լինեն Էմինի և Հովհաննիսյանի սիրային երգերը: Մի եզրում առոնին հարաբերություններն են, մյուսում՝ ռոմանտիկ հուզումները:

Սիրային երգերը Էմինը ամփոփեց «Ձյո՞ւն է գալիս» շարքում՝ հարաբերության մեջ դնելով պահի թելադրանքով ապրող անհատին և ժամանակի շարժման մեջ գտնվող մարդուն: Պահը, երբ դեռ մաքուր է կյանքի ճանաչողության բեռից, աննյութեղեն ոգևորության մեջ է գցում մարդուն և իբրև բնական վիճակ ներքաշում այնպիսի հարաբերությունների մեջ, ինչի մասին ոգեղենությունից դուրս անհնար է անգամ մտածել. «Ես ուզում եմ խոսքե՛ր գրել անձրևի երաժշտության համար»: Զգացողության այս շերտը մի պահի մեջ ծավալում-փակում, մի կողմի վրա է դրնում կյանքի հնարավոր մյուս ձևերը՝ անհատին արժեքավորելով միայն մարդկային կյանքի այդ ոլորտում. «Դու չե՞ս հասկանում. Ախր իմ ձեռքից ոչինչ չի՛ գալիս, Ես այսքան տարի լոկ քե՛զ եմ երգել, Քեզ եմ աղոթել միայն, սիրելի՛ս»: Բացվող, շարունակվող հուզապրումի մեջ սերը դառնում է գովք ու նվիրում, դեռևս պահպանելով պահի մաքրագործող ու ոգեղենացնող կրակը՝ «Աղոթք», «Քո աչքե՞րը...», «Կապույտ են աչքերդ...», «Քո ձեռքերը»: Աստիճանաբար սերը դառնում է հեռացումի ու մոտեցման ամենօրյա և արդեն իր վեհությունը կորցրած հոգեվիճակ, որը սիրախաղ չէ այնքան, որքան ինչ-որ չափով լուրջ է ու նաև լուրջ չէ այնքան, քանի որ խաղի օրենքները, այնուամենայնիվ, գործում են: Պահի ոգեղեն բռնկումն այլևս չի տանում դեպի զգացմունքների շիկացում, այլ գտնվում է երկկողմանի այո-ի ու ոչ-ի արանքում, ուր կա և՛ սեր, և՛ ներքին կանխակալ վերաբերմունք այդ սիրո հանդեպ, ուր, թեև հաճելի է սերը, բայց միևնույնն է վախճանի դիտակցումը: Ոգեղեն բռնկման կրակին դիմանալ է պետք. ինքնագիտակցման պահի մեջ անհատը արդեն չի ցանկանում սերը իր համար հոգու տանջանք դարձնել, որովհետև հանդիպման պահին արդեն գիտի, որ իր հաճույքի սահմանը այդ պահի մեջ է, իսկ հաջորդ պահի տերը գուցե ուրիշը լինի թե՛ իր համար և թե՛ մյուսի՝ «Այս էլ քանի՛ անգամ ասեմ», «Այս տարի այնպես սառնամանի՛ք է», «Քո ինչի՛ն էր պետք այս հաղթանակը» և այլն: Լուրջի ու դիպ-

վածքի սահմանագծին էմինը փորձում է կասեցնել մարդուն ներկայացած պահը և ասել, որ դա կարող էր լինել կամ չլինել, որ դա ճակատագիր չէ, որ այդ եղածն էլ կարող էր այսպես լինել կամ այնպես և տարբերությունը առանձնապես մեծ բան չէ: Այս խաղի մեջ է պահի էությունը, որը, ձերբազատված սիրահարության ռոմանտիկ զգացումներից, կյանքը ներկայացնում է իր իսկ՝ կյանքի օրենքներով: Կյանքի ինքնակա գոյությունը ազատվում է ենթակայական պարտադրանքից. «Էլ չեմ խենթանում ձեռքդ շոյելով, Հեռախոսին չեմ կառչում օրերով... Ելի, ճիշ անելով մոռանալ կյա՛նքը, Կյանք անվանել այս... Կյանքի պատրա՛նքը»: Ելի պատահական չէ, որ նրա սիրերգությունը երանգավորվում է նաև կատակով, սրամտությամբ, բառախաղով, որն իր մեջ տարուբերում է էության երկդիմի շարժումը և ամեն դեպքում խաղի մեջ ներքաշում սիրո հարաբերությունը: Այս ամենի մեջ գտնվում են առօրյան ներկայացնող-բացահայտող հոգեվիճակներ, որոնք մարդու առջև են դնում նրա կյանքը և ասում՝ եղածը սա է և զուր տեղը այլևս պատեպատ մի խփիր քեզ («Առանց քեզ»): Բայց այս ամենի մեջ կա քողարկված մի ինքնություն, որը, անկեղծության մեջ ծիծաղելի չդառնալու համար, ներսում թաքցնում է ցավն ու տառապանքը, որը, իր ցանկությունների մեջ դոնկիխոտյան կերպարանք չընդունելու համար, դեմքին քաշում է մի տեսակ կիսահեգնական դիմակ, քանի որ «կյանքի համար... դա միևնո՞ւյնն է»: Իսկ դրա իմաստն այն է, որ պահը, պահի մեջ սրվածը, կուտակվածը լուծվի ժամանակի շարժման մեջ և դրանով ոչ այնքան անէանա, որքան դառնա սովորականի պես հանդուրժելի, տանելի, սովորականի պես իրական և ոչ թե գերիրական, արտասովոր:

Ինքնարտահայտման այս երանգներին ոչ թե կանխամտածված ձևվով, այլ խոսքի բնույթով, ելակետով՝ կարծեք թե հակադրվում է Հովհաննիսյանի սիրերգությունը: «Սերը» սկսելով «գուցե ծիծաղեն իմ սիրո վրա» տագնապով, շարունակում է.

Գուցե... Բայց դարն իմ դաժան էր անթիվ
Իր բախտումներով, ու ես ամենուր
Պարտավոր էի լինել ռոմանտի՛կ,
Սիրո՛ մեջ փնտրել սփոփանք ու հույս:

Սա արդեն կեցության մի նոր ձև է, որը տրամաբանորեն ծնունդ է տալիս «Փոքրիկ իմ սեր» բանաստեղծությանը. «Փոքրիկ, փոքրիկ իմ սեր՝ աշխարհի մեջ ահեղ, Աշխարհի մեջ կորած իմ տերություն փոքրիկ»: Դրա շարունակությունն է «Ի խորոց սրտի» ասված այս խոսքը. «Ի խորոց սրտի ես սեր երգեցի Իմ դարի դեղին առելության դեմ...»: Սիրո երկրպա-

գությունը բերում է զգացմունքային ջերմություն: Ոգեղեն կրակը իր մեջ է առնում մարդկային կյանքը, հոգին զատում առօրյա հոգս ու ցավի նստվածքներից: Կյանքի կռվում կոշտացած և կռվի օրենքների մեջ իր գոյության մեկ այլ դրսևորումով ապրող անհատը այդ պահին դառնում է փխրուն, փխրունության մեջ՝ նուրբ ու նկուն. «Երբ դու երգում ես, ես աչքերս փակ՝ կորչում եմ, չկամ. Փնտրում եմ հեռու, հեռավոր մի ափ, Որ կուշտ հեկեկամ»: Այս հոգեվիճակը երգի հոգեպարար մեղեդիների մեջ վերստեղծում է մի նոր էություն: Շարլ Ազնավուրի «Իզաբել» երգի ոգբերգական ներգործությամբ ստեղծվում է մի նոր «Իզաբել»: Սիրո տառապանքը նույն կեղևի մեջ ծնունդ է տալիս մի նոր տառապանքի:

Հովհաննիսյանի սիրային քնարերգության մեջ հետաքրքիր են նաև «Ջորս խաղ՝ Սայաթ-Նովու հանգով» և «Տաղեր» փոքրիկ շարքերը: Առաջինը Զարենցի «Տաղարանի» օրինակով Սայաթ-Նովայի պոեզիայի ոճավորման փորձ է, իսկ երկրորդը՝ Քուչակի հայրեննների: Երկու դեպքում էլ զգացմունքների շարժմանը խթանում են բաց ու անկեղծ տրամադրությունները, շրջապատի հետ անմնացորդ կիսվելու տենչը:

Ե

Իր բոլոր դրսևորումներով հանդերձ՝ մարդերգությունը բարձրագույն աստիճանի ու լարվածության է հասնում մարդու և դարաշրջանի հարաբերության մեջ: Դեմ դիմաց կանգնում են պատմականորեն իր ձայնի և գոյության իրավունքը նվաճած անհատը և վավերական ժամանակը: Այդ կապը ձեռք է բերվում մարդու անհատական ու հասարակական նկարագրի անքակտելի միասնությամբ և ճանաչողության մի օրենքով, որն ուղղված էր ամեն տեսակի կաշկանդումների դեմ:

Ժամանակի հետ ծայր առած բաց ու անկեղծ այդ երկխոսությանը մասնակցեցին գրեթե բոլոր հայ բանաստեղծները:

Ինչպիսի հոգեկան կերտվածք որ ունի ժամանակակից մարդը՝ իր պատմական հիշողությունից մինչև անհատական-հասարակական կյանքի նորագույն նստվածքները, նույնպիսի նկարագիր էլ պահանջվում է այդ մարդու անունից խոսող բանաստեղծից: Այդ նկարագիրը պիտի լինի հարուստ ու համադրական, խոր ու բովանդակալից, պիտի լինի պատմականորեն իրական ու որոշակի մարդու կենսական ապրումների արտահայտություն: Ահա այս շարժման ուղղության ճշմարիտ զգացողությունն էր, որ Պ. Սևակին դարձրեց ժամանակի պատգամախոս՝ ի տարբերություն ուշացած շատ ու շատ սուրհանդակների: Սա բանաստեղծի այն նկարագիրն է, որը, դուրս գալով բազմության միջից, գլխավորում է նրա

երթը, նրա առջևից գնում սխրանքի, որովհետև հոգևոր ու մտավոր կյանքի առաջնորդ լինել՝ նշանակում է առաջին հերթին իրենով հողանցել վերևից խփող շանթի էլեկտրական հոսանքը և կամ կաղնու նման այդ հոսանքը ընդունել իր մեջ:

Հետչարենցյան պոեզիայում, որպես չարենցյան ավանդույթների շարունակություն, ժամանակի և ժամանակակից մարդու միջև ստեղծված երկխոսության բարձրագույն արտահայտությունը Սևակի «Եղիցի լույսն» է: Գրքում նրա խոսքը առանձին գլուխների տեսքով խմբավորված է «Եղիցի լույս», «Դիմակներ», «Դարակեսի պարգևները», «Աստծու քարտուղարը», ինչպես և «Ողջույնի քմայքներ», «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին» շարքերում:

Սևակը խոսքն սկսում է «Նորօրյա աղոթքով»: Ժամանակակից մարդը նոր մեղքերի դիմաց աղոթք է ուղղում աստծուն: Բայց նրա տարիքը ոչ թե 41 է (Սևակը այդ տարիքում է գրել իր «...աղոթքը»), այլ՝ ավելի, որովհետև կասկածը նրա մեջ ապրում է «արդեն 10 տարի, 110 տարի, 1010 տարի»: Սա նշանակում է, թե Սևակի քնարական հերոսը իրենով անհատականացված ժամանակի ձայնափողն է, որն այսօրվա կյանքի հոգևոր արտահայտիչը լինելով հանդերձ, գալիս է դարերի խորքից և ծնունդ է ոչ թե օրվա ու ժամի, այլ՝ ժամանակների: «Ճամփորդություն դեպի ետ» բանաստեղծության մեջ այդ զգացողությունն արտահայտվել է այսպես. «...ես քեզ գիտեմ ու սիրում եմ առնվազն մի 40... կամ 4000 կարճլիկ տարի»: Այսօրվա կյանքով ապրող անհատը խտացնում է մարդկության անցած ամբողջ ճանապարհը և ծնունդ է նրա ամբողջ քաղաքակրթության: Դարերով նստվածք տված տագնապները նաբեկացու մարդկային ողբերգությունից 1000 տարի հետո նորից ելք են որոնում, նորից մեղավորի ու անմեղի, անկատարի ու կատարյալի դատն են բացում աստծու առաջ: Իր օրերի մարդու հոգևոր խարխափը Սևակը նետում է ժամանակների օվկիանոսի մեջ և, բաց տարածության տարերքին տըրված, աչքի առաջ ամեն մի փոթորիկ ու ալեբախում՝ օրորվում ոտքի տակի տապանի տատանումներից: Ի՞նչ տագնապներ ու կասկածներ են դար դարի հետևից եկել-կուտակվել ու պաշարել XX դարի միջօրեականների կենտրոնում կանգնած մարդուն: Հանուն ինչի՞ է Սևակն աղոթում և ինչի՞ դեմ է ուղղում խոսքը:

Տարածաժամանակային լայն ընդգրկման մեջ ամեն ինչ սկսվում է շատ ավանդական պատկեր-խորհրդանշանների հայտնաբերումով: Երկընթաց աստվածն է, աստծու տաճարում, վառվող մոմերի դիմաց, ծնրադրած հավատացյալը, որի հոգին կասկածների մեղվանոց-փեթակ լինի անէս: Նրա աղոթքը ոչ թե իր ու մերձավորների հոգու փրկության համար է, այլ՝ հանուր մարդկության: Փրկության հույսի արտահայտությու-

նը դարձյալ ամենաավանդական խորհրդանշանն է՝ լույսը և նրանից ծըգվող ճառագայթները, որոնք այլ մեկնություններով կոչվում են նաև մաքուր ու վսեմ, անկեղծ ու անսուտ: Լույսը ինքնին գերագույն սրբություն է ու պաշտամունք: «Եղիցի լույս» շարքը լույսի ծիսակատարություն է՝ աղոթքներով, ժամերգություններով, պատարագներով: Այդ ծիսակատարությունն ինքնին, իր բոլոր առանձին տարրերի միասնությամբ, փոխակերպության ու փոխաբերության միջոց է, որը խորհրդանշանների այլասացության մեջ է ներքաշում ժամանակակից մարդու հոգևոր աշխարհի ներքին դասավորությունը: Պաշտամունքի հինավուրց արարողությունը և XX դարի մարդու նկարագրից բխող խոհերը համատեղվում են՝ սկզբնավորելով գոյության տարածաժամանակային միասնության մի նոր ձև: Խորհրդանշանների մեջ խտացվում են նոր խորհուրդներ, համատեղվում են իրական ժամանակն ու պատմական ժամանակը, անցյալն ապրում է իբրև ներկա, ներկան դառնում է առկա հավերժություն: Այս ամենի սկիզբը սա է. «Արդեն 10 տարի, 110 տարի, 1010 տարի ես վախենում եմ, Շա՜տ եմ վախենում, Բյուրավոր ու բո՜ւթ հավատացյալից, Բյուրատեսք ու սուտ հավատացյալից: Եթե ասված եք՝ Փչեցե՜ք նրանց բոլոր մոմերը, Մարեցե՜ք նրանց կանթեղներն ամեն, Հանգցրե՜ք նրանց ջահերն այլազան, Որ... Եղիցի լո՜ւյս»: Ո՞վ է այդ «բյուրավոր ու բութ», «բյուրատեսք ու սուտ» հավատացյալը: Նա, որի մատաղը գողացված է, որի մատուցած զոհը հավատի զոհ է, որի աղոթքը աղոթք չէ հոգու, այլ «անգի՜ր-ինքնահո՜ս-հաշվեկշռվա՜ծ» խոսքերի շարան, որով խաբում են բոլորին, չքմեղության դիմակով մոլորեցնում:

«Նորօրյա աղոթքին» անմիջապես հաջորդում է պատարագը: Դարձյալ ժամանակների ընթացքը համատեղվում է մի կետում՝ այս անգամ Շնորհալու «Առաւօտ լուսոյ Արեգակն արդար Առ իս լոյս ծագեա...» պաղատանքի կողքին հնչում է ժամանակակից բանաստեղծի «Առավոտ լուսոն»: Շնորհալին ճանապարհ էր որոնում դեպի երկնային աշխարհ. «Դուռն ողորմութեան Դաւանողիս բա՜ց, Դասեցո՜ վերնոցն... Ճառագայթ փառաց, Ճանապարհ ինձ ցո՜յց, Ճեպել ի յերկինս»: Շնորհալին փորձում է տիրոջ ողորմածությամբ պայծառացնել խավարի մեջ կորած մարդկանց և հրեշտակների նմանեցնել նրանց. «Զարթի՜ր տէր, յօգնել, Զարթո՜ւմբեալս, Զուարթնոց նմանիլ... Է՜ր կեանք մեռելոյս, Լո՜յս՝ խաւարելոյս, Լուծանո՜ղ ցաւոյս... Խորհրդոց գիտող, Խաւարիս շնորհեա խորհո՜ւրդ լուսաւոր»: Հին ու նոր բանաստեղծների ընդհանրությունը փրկության ճանապարհի որոնումն է: Այդ նույն զգացողությամբ Սևակը գրում էր «Եվ... Նո՜ր աշխարհ եմ ստեղծում հիմա»: Այդ հայտնության գյուտը բժշկի նըման նա նախ փորձարկում է իր վրա և ապա տալիս մարդկանց՝ «Եվ ապրեք այնտեղ դուք մարդավայել»: Շնորհալին ասում էր. «Ի քէն, տէր, հայ-

ցեմ, Ի մարդասիրէդ՝ Ինձ բժշկութիւն»: Սևակը նույն բժշկության ճարն էր որոնում. «Նախ զովացնում եմ դեմքն իմ՝ հիվանդի՛, իսկ հետո՝ ամե՛ն տեսակ հիվանդի՝ Մա՛րդ լինեի, երկի՛ր, թե՛ հավատ,— մե՛կ է»: Կասկածների ու ավերված հավատի մեջ կեցության հիմքեր որոնող անհատը աստիճանաբար բացում է իր հոգևոր աշխարհի սահմանները, ժխտումին ավելանում է մի նոր ժխտում, հաստատումին՝ նոր հաստատում և շեշտված նկարագիր է ձեռք բերում աշխարհի առջև իր հոգին անմնացորդ բացած անհատը. «Ես՝ պատրանազերծ, բայց և հուսազեն, Այս դեռ անվավեր ու նոր աշխարհում էլ չե՛մ զբաղվում ու չե՛մ զբաղվի Չկռածի վրա եղածի թերին իզուր քննելով, Երազի վրա երեխայաբար անուրջ դնելով, Կեղծած դրամով կեղծ բան գնելով, Ոչ էլ ճարահատ ու միտումնորեն Մահանալու պես անվերջ քնելով»: Այս ամենն ասվում է, որ լույս առավոտյան արեգակն արդար ծագի և այդ արդարությամբ բացվի օրը:

Կեսգիշերային ժամերգության պահին ծնված «Նորօրյա աղոթքին» և դրան հաջորդած «Առավոտ լուսոյին» հաջորդում է «Լույս զվարթը»: Բացվող օրվա մաքրության մեջ կարծեք մի պահ ամրապնդվում է խարխլված հավատը և կասկածներին փոխարինելու է գալիս լույսի փառաբանությունը, որը սեր է ի սկզբանե մինչ ի վախճան: Բայց համատարած լույսի մեջ կարծեք նաև վերանում է հույսի այն սևեռուն դադափարը, որը ամբողջ գիշեր լուսնոտի պես դեպի իրեն է քաշում մարդու. «Լո՛ւյս, լո՛ւյս զվարթ, Լույս զվա՛րթ ու գերազանցի՛կ, Լույս երգեցի՛կ ու նվագո՛ւմ: Դու առաքյալ ամենօրյա, Որ բերում է միայն հավատ, բայց ի դերև հանում-վանում Եվ քողածածկ ծպտյալ հույսեր»: Գալիս է առավոտյան աղոթքի պահը («Զայնիվ երկրորդ առ տեր կարդամ»): Լույսի պաշտամունքը դառնում է կեցության միակ անփոխարինելի հնարավորություն, հանուն որի մարդը պատրաստ է ինքնազոհության. «Իսկ թե հարկ լինի, նամանավանդ պետք, ես խավարի հետ կմեկնեմ Ինքըս...»: Այս ամենը արվում է հանուն բացվող օրվա: Արշալույսը դառնում է մարդու հոգին ապաքինող մաքրություն, մաքրությունը դառնում է աշխարհի մեծ շարժման հետ մարդուն հարաբերող ուժ, և մարդը մարդ է մնում սոսկ այդ մեծ չափումների մեջ՝ դրված երկրի ու երկնքի արանքում: Ամբողջ բանաստեղծությունը խավարից լույսի աղբյուրին մերձենալու տենչ է, ինչպես մութ ու մշուշոտ ծովի ալեբախության մեջ արևի բերած խաղաղությանը սպասող նավաբեկյալի բաղձանք. «Մութը՝ անասել՝ կարկատանե՛լ է մեր աչքերն անգամ, Իր գույնն է խառնել և մեր արյանը... Մո՛ւթը առջևից—մութը ետևից, Մենք՝ երկու մթան նեղլիկ արանքում, էլ ինչ է մնում, որ էլ ի՞նչ անենք: Պիտի սեղմըվենք աջ ու ձախ թևից: Սեղմըվենք անվերջ-անվերջ խտանա՛նք, Բայց... չբթանանք այնքան, որ կարծենք, Որ եթե մթան խտացումից է միշտ լույսը ծնվում, Ապա կծնվի

ինքնաբերաբար...»: Այս համատարած խավարի մեջ լույսը դառնում է կենսականորեն անհրաժեշտ, ինչպես հացը, օդը, ջուրը:

Գիտակցելով իր իսկ սկսած գործի կարևորությունը՝ բանաստեղծն իրեն հռչակում է «լուսավորության նախարար», որն այս դեպքում կարող էր կոչվել նաև «լուսավորության կատարածու», որովհետև նրա գործը դառնում է լույսին տեր կանգնելը, և լույսը մարդկանց հասցնելը: Ու քանի որ այդպես է, նա արդեն իրեն իրավունք է վերապահում ոչ միայն հորդորելու, այլև՝ հրամայելու՝ «Վառեցե՛ք լույսերը»:

Լույսի և խավարի, հույսի և անհուսության, թվացյալ հաղթանակի ու իրական պարտության անվերջ փոխակերպություններում երկատվում է մարդու էությունը: Հոգու և մարմնի խորհրդանշական անջատումը դառնում է փախստական էության և գոյության սահմանաբաժան: Ու քայլում է մարդը կարծես ուրիշի տեսքով, աշխարհին է նայում այնպես «կարծես ուրիշի աչք է փորձարկում»: Լիարժեք ու առողջ մարդը, որ ամբողջ էությամբ խոսք էր ուղղում աստծուն, հիմա կանգնում է ինքն իրեն ամբողջացնելու փափագի առաջ: Պարտությունը կրկնապատկվում է, որովհետև պարտությունը ոչ միայն կորստյան է մատնում հույսը, այլև աղճատում է ոգին. «Ա՜խ, փախստական իմ էությունը պետք է ե՛ռ բերել, Մի կերպ ե՛ռ բերել, թեկուզ խաբելո՛վ...»:

Կեցության սուտն ու կեղծիքը ժանգի պես պատում է մարդու դատարկված էությունը: Եվ նույն մարդը «ինքնադժգոհ, ինքնապարսավ ու խռովուն», որ վաղ առավոտյան աղոթում էր լույսին՝ հայացքն ուղղած աստծուն, հիմա հայհոյում է նրան, քանի որ վիրավորվել է հավատը: Նույն մարդը, որը հանուն սթափության մարդկանց հեռու էր պահում ամեն տեսակի երազ-երազանքներից, հիմա ինքն է գիշերվա գալու հետ նրանց ուղարկում երազների գիրկը. «Բարի երազը՝ ձե՛ղ, սիրելինե՛ր, Ու ձեր մղձավանջը ի՛նձ, ձեր սիրելո՛ւն»:

Օրն սկսվում է, շարունակվում և ավարտվում: Օրը իր հետ բերում է հոգեբանական տարբեր վիճակներ, և, ի վերջո, մարդը նորից գալիս է այն վերջնակետին, որը սկիզբ էր առավոտյան: Սևակը ևս ծովի օրենքի՝ մակընթացության ու տեղատվության մեջ է տեսնում մարդու հոգեբանական շարժումը: Սա է մարդու բնույթը: Բայց սա դեռ վերջը չէ: Ինքնաճանաչումն ու ինքնաքննությունը շարունակվում է «Նամակի փոխարեն» և «Պարապություն» բանաստեղծություններում:

«Պարապությունը» ժամանակակից մարդու նյարդային-ջղաձգված նկարագիր է՝ պարուրված անորոշության թանձր մշուշով ու ողբերգական-դրամատիկական ապրումներով: Լույսի փառաբանության, ոգևորության, բռնկումի, ընդվզման ու ակամա ինքնահաշտեցումի պատահողմը հանկարծ հանդարտվում և պարապության անելանելի դրության մեջ է

առնում մարդուն: Քաղաքային փոքրիկ սենյակում աշխարհի ցավով ու հոգսով տառապող մարդը անելիքը չիմանալու անզորությունից իրեն պատեպատ է խփում: Սա ոչ թե սովորական պարապություն է, այլ մեծ գործից, մեծ պայքարից դուրս մնացած անհատի տառապագին ինքնախոշտանգում: Դա այն պարապությունն է, որ շարքի նախորդ էջերից մեկում ուներ այսպիսի մեկնության՝ «Աշխարհին, այո՛, մաքրությո՛ւն է պետք՝ Ա՛յն հերոսների տխրունակ տեսքով, Որոնք մեռնում են... անգործությունից»: Հիմա դանդաղ մահացման այդ պահն է, որ կարծեք հոգեվարքի ջղաձգության և արարքների ու մտքերի խառնիճաղանջ հոսքի մեջ տարուբերում է մարդուն: «Չգիտեմ ի՞նչ անեմ: Պատեպատ եմ զարկվում»: Մեծ ու կարևոր բան անելու որոշակի նպատակի անիրականալիությունը վերածվում է ըստ էության ոչինչ անել չկարողանալու տագնապի: «Նամակի փոխարեն» բանաստեղծության մեջ այդ տագնապը արդեն խփել էր իր կոչնակները: Լույսի հետ հաղորդման սրբազան արարողությունը, որ սխրանք է ու հերոսացում, ավարտվում-վերջանում է չհասկացվածության, մարդկանց համար անտեղի նահատակության գնալու զգացողությամբ. «Քանի որ ցավով տեսնում եմ կրկին, Որ մարդկանց առաջ գո՞ւր է բացվելըս, Դաշտի պես փռվել ու տարածվելըս: Դարձյա՛լ չեն տեսնում ու չեն ճանաչում...»: Ահա այս վիճակում ակամա անշարժության մատնված մարդը ուզում է ինչ-որ բան անել, գնալ թափառել փողոցներում, բայց ինչո՞ւ, երբ անելիք չունի, ուզում է իր երեկոն «վաճառել» «մի թատրոնի կամ թե մի համերգի տոմսով», բայց դա էլ ելք չէ, որովհետև դա չէ ցանկացածը: Պարապությունը գնալով դառնում է անտանելի, մարդու արարքները դառնում են չկարգավորված ու աննպատակ: Ներսից դուրս է սողոսկում մենակության միակ ընկերը՝ ներսի ձայնը. «Եվ իմ ներսի ձայնը խաղաղությամբ մի բութ Սկսում է ճնշել ու մամլել ինձ այնպես, Որ ես քիչ է մնում «Հե՛յ-հե՛յ» գոռամ՝ Նախրապանի նման կամ հովվի պես... «Հե՛յ-հե՛յ» կանչելն, անշո՛ւշտ, Նույնպես գործ է: Բայց ես հո չեմ կարող Անվերջ «հե՛յ-հե՛յ» կանչել: Ուրի՞շ գործ եմ ուզում: Իսկ ի՞նչ: Այդ էլ գուցե աստվա՛ծ գիտի»: Դրսում մութը ավելի է թանձրանում: Պայծառ լույսով սկսված օրը մարում է ու ավարտվում: Արթնանում է հոգևոր ալեկոծության սկզբի տրամադրությունը, և, համատարած գիշերվա մեջ, խավարին դեմ հանդիման մարդը հանկարծ սկսում է «Լույս զվարթ» ու «Առավոտ լուսո» երգել: Սա ևս գործ է, «շատ լուրջ մի գործ», որը, սակայն, արդեն վեր է մարդու ուժերից, որովհետև այդ նույն երգերը երգելով էր նա կանգնել փակուղու առաջ: Անորոշությունը շարունակվում է: Ներսից դուրս շարժվող մտքի հոսքի հետ մեկտեղ սկսում են մտածել նաև մարդու... ձեռքերը, որոնք նույնպես իրենց գաղտնիքն ունեն, հետո իրենց հիշեցնել են տալիս նաև ոտքերը: Կարծեք

մոտենում է խելացնորության պահը: Վիճակը ինքնին դա է ակնարկում. մութ գիշեր, սենյակ, միայնակ ու լուռ մարդ, որ, անելիքը չիմանալուց, ակամա իր իսկ ձեռքն ու ոտքն է ուսումնասիրում: Եվ հանկարծ ծիլ է տալիս երկրորդ կեցությունը՝ հիշողությունը, որը և մարդուն փրկում է վանդակի մեջ նետված կապկի պես ինքն իրեն զննելու տարօրինակ վարքից: Հիշողությունը պայծառացնում է միտքը, հոգու ու մարմնի տարտամ պարապությունը: Այս պահից մի հոգեվիճակը փոխարինվում է մեկ այլ հոգեվիճակով, շարունակության մեջ մարդը գտնում է իր անելիքը, բանաստեղծությունը՝ շարժման հունը: Հիշողության մեջ արթնանում ու իմաստավորվում է առավոտյան տեսած մի պատկեր՝ թե ինչպես էին բեռնամեքենայով ձիեր փոխադրում: Պարապության վիճակը հայտնաբերում է իր համարժեքը՝ պարապության մատնված ձիերին. «Նրա՜նց, որ բյուրավոր դարեր Իրենց մեջք ու թամբով ամե՜ն ինչ են տարել, Ողջ մարդկային ցեղի պատմությունը կրե՜լ, Իրենց սմբակներով պատմությունն այդ գրե՜լ... Ահա նրանք, այո՛, բեռ են դարձել հիմա...»: Մի կողմում սենյակում անգործության մատնված մարդ, որ կարծեք դուրս նետված լինի պատմությունից ու ժամանակից, մյուս կողմում՝ բեռնամեքենայի թափքում ձիեր, որոնք աշխարհն են չափչփել ծայրից ծայր: «Ընդմանը ընմանը գտանե» ներքին զուգորդությամբ այդ պահից արդեն իրեն պատեպատ խփող մարդը և հիշողության մեջ հառնած ու իր վիճակն հիշեցնող պատկերը ձուլվում են: Խոսքը հասնում է իր բարձրակետին և հորդում որպես կարեկցանք ձիերի հանդեպ, որը կարեկցանք է նախ և առաջ իր հանդեպ.

Բեռնամեքենայի թափքում՝ ձիե՜ր,
Վախից կծի՜կ դարձած, դողդողացո՜ղ ձիեր,
Ամեն շրջադարձի ու կեռման վրա
Մե՜զ պես (մարդո՜ւ նման) ճկվո՜ղ-թեքվո՜ղ,
Մե՜զ պես (և ավելի՜) զգուշացող ձիեր...
Ես ձեզ այս վիճակից ինչպե՞ս հանեմ, ձիե՜ր:
Լացըս զսպեմ ու ձեր... ցա՜վը տանեմ, ձիեր:

Կարեկցանքից ծնված այս ցավը մխրճվում է սենյակային անշարժության մեջ: Անգործության դատապարտված էությունը հանձնվում է հզոր հորձանքի և քնարական հերոսի հոգում սկսում են վրնջալ ձիեր: Այն պահը, որը մենության դատապարտված մարդուն արդեն հասցրել էր խելացնորության՝ նույն տարերքով դուրս է հորդում որպես խոսքի ներքին անորոշությունն ու միգամածությունը հստակվում է և ծնվում է բանաստեղծությունը: Ինքնաորոնման տառապանքից, ցավից, կարեկ-

ցանքից աստիճանաբար անջատվում է ոգեղեն ուժը և վերածվում բառ ու պատկերի, մարդը գտնում է իր գործը, «չգիտեմ՝ ի՞նչ անեմ»-ի պատասխանը:

«Պարապուքյուն» բանաստեղծության մեջ նկարագրի ամբողջ բարդությամբ երևում է ժամանակակից մարդը՝ իր հոգեվիճակով, արարքներով, ներքին կյանքով ու հիշողությամբ, տագնապալից տարակուսանքներով ու պայծառատեսության պահերով: Սա այն մարդն է, որը, Սևակի ձևակերպումով, «առավել բարդ կառուցվածք ունի, քան Դանեմարքայի արքայազնը»:

«Եղիցի լույս» շարքին հաջորդում է «Դիմակները»: Դիմակը գալիս է քողարկելու մերկացած էությունը, խաղաղեցնելու մինչև վերջ բացված ծվատված հոգին: Հաջորդ փոթորիկ-բռնկումից առաջ ամեն ինչ կարծես հանդարտվում է: Մտքի շիկացած լարվածությանը փոխարինում է խաղի մեջ ներքաշված ինքնարտահայտումը: Միաչքանին ամենևին էլ դժգոհ չէ, որովհետև առողջ աչքով նա տեսնում է. «Իսկ կույր աչքով... մի՜շտ երազում»: Միտտանին իրեն մխիթարում է նրանով, որ առողջ մարդու երկու ոտքի փոխարեն ինքը երեքն ունի. զույգ հենակներով «մայթագրեր» է գրում, իսկ միակ առողջ ոտքի տված օգուտն էլ այն է, որ...տեսնում է տան ծախսերը՝ զույգ կոշիկի տեղ սոսկ «կենտ կոշիկ պատվիրելով»: Հարբեցողը դառնում է քառասային մի նոր միջամտություն և երազում թռչել երկինք, հասնել այնտեղ, ուր ամեն ինչ իր պես հալված-լուծված-տարտղնված է: Խեղկատակը պարզամիտ ճշտախոսությամբ և իր խեղկատակային հիմարություններով մտնում է հարց ու պատասխանի մեջ: Դիմակների շուրջպարի մեջ մեծ խաղն սկսում է ծաղրածուն՝ նա, որ ի վիճակի է աճպարարությամբ և մարդկանց միտքը գողանալու հմտությամբ ամեն ինչ անել: Ասենք՝ դռումից սարքել «Արև՝ թե կուզեք, թե կուզեք՝ գլուխ... Փայտին տալ, ասենք, ուղեղի ծալքեր, Ուղեղից... հավի համեղ կուտ սարքել»: Այս ունակությունների տերը, ահա, ծաղր ու ծանակի, լուրջ կատակի և կատակային լրջության մեջ է ներքաշում գերագույն խոհը որի ավարտն այսպիսին է. «Ճշմարտություն խոսուն ասելը Դարձել է մի բան՝ այնքա՞ն հասարակ, Որքան... Ներեցե՛ք... որքան... միզելը»: Գալիս է խաղալիք սարքողը, սա էլ իր գաղտնիքն ունի, սա էլ ճշմարտության իր ըմբռնումն ունի, որը... կաղապարվում է: Կաղապարի է վերածվում ամեն ինչ՝ խաղալիքից սկսած մինչև նրբագույն զգացողության տեր այն աղջկա մարմինը, որն ասում է. «Երբ Բեթհովեն եմ լսում՝ թվում է, Թե ես քայլում եմ ծովի վրայով»: Այդուհանդերձ, խաղալիք սարքողը, վստահ ճարպկությանը, գիտի, որ կաղապարի չի վերածվում՝ «Այն միայն, Ինչին ճշմարտություն են կոչել աշխարհում»: Բայց նա նաև գիտի, որ դարեր շարունակ փորձել են ճըշ-

մարտություն սարքել «Անունով աստծո՜ւ, Տիրակալների հրամաններո՜վ, Պարանո՜վ... Ջենքո՜վ...»: Եվ նա մտածում է, թե ինքը ումի՞ց է պակաս, որ ճշմարտություն սարքելու հունարը չփորձի: Եվ վճռված է՝ սա ևս սկսում է ճշմարտություն սարքել ու վաճառել, որն արժի «մի... անցած մի կյանք»: Ուրեմն ի՞նչ՝ ա՜յն, որ ամեն ինչ հանվում է վաճառքի և անցած կյանքի գինը, որը մարդկության ամբողջ պատմությունն է, դրվում է ճշմարտության նժարին: Ամեն ինչ դրվում է ճշմարտության նժարին, բայց ոչինչ չի հավասարակշռում նրան:

Խաղի օրենքները բազմազան փոխակերպությունների են մղում այն պարզ ճշմարտությունը, որը մինչ այդ չէր աղավաղվել, ինքնակա էր, հզոր ու ինքնիշխան այն աստիճանի, որ սխրանքի էր տանում դիմակ չդրած մարդուն: Իսկ հիմա դիմակավորվում է ճշմարտությունը և ներքաշվում պարապ զվարճասերների խաղի հորձանուտը: Մի յուրատեսակ դիմակահանդես, ուր միաչքանին, միոտանին, հարբեցողը, խեղկատակը, ծաղրածուն, խաղալիք սարքողը փորձում են յուրաքանչյուրն իր ձևով գտնել ու մեկնաբանել ճշմարտությունը: Սա կեցության ձև է, որը կոչված է հիմնավորապես թաղելու, վերացնելու, մանրելու, դժգունացնելու մեծ ճշմարտությունը: Բայց այս խաղը ժամանակավոր է, ամեն ինչ դեռևս ավարտված չէ, դեռ իր ասելիքն ունի դիմակահանդեսի գլխավորը՝ ինքը՝ բանաստեղծը, անդիմակ և դարձյալ մերկ նյարդերով, որը և դիմակահանդեսը հայտարարում է ավարտված: Նորից իր ձայնն է բարձրացնում սխրանքի պատրաստ անհատականությունը, նորից հուժկու ապտակներ են իջնում նրանց երեսին, ովքեր փորձում էին բռնաբարել ճշմարտությունը, ծռել, փոխել և դարձնել իրենց հարմարեցրած լաթի կտոր: Եվ դա այն դեպքում, երբ ճշմարտությունն ուղղագիծ է ճառագայթի պես և անփոխարինելի, ինչպես հայրենիքը: Հանդիսանքի կենտրոնում կանգնած՝ դիմակահանդեսի գլխավորը, նա, ով «Առավոտ լուսո» և «Լույս զվարթ» էր երգում, նույն ձայնով դիմում է շուրջը խռնված դիմակավորներին. «Լսո՞ւմ եք ինձ: Բավակա՞ն է, Հանեցե՛ք ձեր դիմակները... Ինքներդ ասեք. Բավական չէ՞ Դուք ձեզանից ձեզ գողանաք Եվ տեղն ուրիշ մեկին դնեք ձեր փոխանակ»: Բանաստեղծի խոսքը դառնում է հրապարակախոսական դիմում՝ ուղղված բոլոր նրանց, ովքեր պղծում են ճշմարտությունը, ովքեր ստեղծել են «անջատ ու անվնաս» թվացող «բարոյական այն պարապը», որը թույն ու փոշի է խառնում «հացին, երգին, մտքին, շնչին»: Դիմադարձ բողոքը հնչում է ահարկու ձայնով, հնչում է որպես զգուշացում, հորդոր, պահանջ: Եվ այս ամենը վերջանում է բանաստեղծի հրաժարական հեռացումով իր շուրջը դիմակահանդես բացած բոլոր երկերեսանի երեսպաշտներից. «Ես այլևս չեմ մասնակցում Ոչ թե

խաղին, այլ մինչև իսկ և մատաղին, թե մորթվողը Մարդկայնությունմարդկությունն է...»:

Շարքն ավարտվում է «Իրերի բնությունը» եռամաս բանաստեղծությամբ («Իրերի դեմքն ու դիմակը», «Իրերի բարությունն ու չարությունը», «Իրերի դատն ու դատաստանը»), ուր իրերը ևս խոսքի մեջ են քաշվում որպես որոշակի իմաստ ունեցող դիմակ-խորհրդանիշներ: Իրը խորհրդանշում է պաշտոն ու հասարակական դիրք: Ահա աթոռը, որի հնագույն հոմանիշն է գահը, նաև՝ բարձր: Ահա համազգեստը և նրա կարևոր մասը՝ գլխարկը. «Ով որ դնում է գլխարկ այստեսակ, նա դադարում է... և մտածելուց... Գլխիդ փոխարեն Արդեն գլխարկըդ՝ սա է մըտածում»: Հետևում է հռետորական հարցումը. «Եվ ճի՞շտ ենք անում, երբ մեզ վարժում ենք չմտածելուն, Ի՞նչ է թե հանկարծ... սխալ չգործենք»: Բանաստեղծությունը ուղղված է հասարակական չարիք դարձած պաշտոնամոլության և օրենսգրքային տառակերության դեմ, այն ամենի դեմ, ինչը կրճատում է լույսի տարածությունը: Դիմակների այս խաղը վերջավորվում է դատ ու դատաստանով, որպեսզի հաջորդ՝ «Դարակեսի պարգևներ» շարքն սկսվի մի բանաստեղծությամբ, որը կոչվում է «Դիմակների փոփոխություն՝ հօգուտ անդիմակության»:

Աստիճանաբար ընդարձակվում է խոսքի ընդգրկման ոլորտը: Բանաստեղծը որպես «ստի սխալների սրբագիր և ուշացած արդարության խմբագիր» ավելի բարձր է հնչեցնում իր ձայնը, կերպավորվում որպես պատգամախոս, ժամանակի հոգսերի ու պահանջների հավատարմատար և դրանով է՛լ ավելի խորացնում, հասարակական կյանքի ոլորտ ներքաշում խոսքի բովանդակությունը: Նպատակը նույնն է, ճանապարհը նույնն է, ժխտման և հաստատման դրդապատճառները նույնն են: Մի կողմում ծավալվող լույսն է՝ արդարության, ճշմարտության շողարձակումով, մյուս կողմում՝ խավարի զանգվածը: Խռովուն ու չմիջնորդավորված խոսքը սլանում է առաջ ու ձև ու կերպարանք առնում «Դարակեսի հիմնը» շնշտադրումով: Հիմն՝ մարդու ու ժամանակի, հիմն՝ հույսի ու հավատի, հիմն, որ հնչում է դարակեսի ու դարերի հարաբերությունից ծնված փորձից ու պատմությունից: Խոսքը կառուցված է ժամանակային երկու չափումների զուգորդությամբ: Մի կողմում անցյալն է՝ բանաստեղծներին բաժին ընկած ճակատագրով, մյուս կողմում՝ ներկան, ներկա օրվա բանաստեղծի հոգս ու ցավով: Եվ ի՞նչ է ուզում նորօրյա բանաստեղծը՝ շատ լավ իմանալով իր նախորդների ծանր ճակատագիրը: Ուզում է, որ ինքն ու իր նմանները վերադառնան իրենց վաղնջական արհեստին: Ոգու ազատությունը փորձում է ազատություն նվաճել լիաշունչ ինքնության համար, ա՛յն բանի համար, ինչ բանաստեղծի գոյության ապացույցն է՝ նրա ինքնարտահայտումը, խոսքը, լեզուն: Նորից սլաքն ուղղվում է կյանքի դի-

մակահանդեսային կեղծիքի դեմ և շիտակ ու զրնգոն հնչում է դարակեսի բանաստեղծի հոգու ղողանջը: Դարի ճակատագրին միանում է առհասարակ բանաստեղծության ու բանաստեղծի ճակատագիրը, մեծ ծրնվածների դժվարին երթը դեպի մեծագործություն. «Որովհետև մենք լավ գիտենք... Եթե քամին ընդամենը մեր մազերի հետ է խաղում, Ապա ինքը՝ եղանակը, խաղ է անում... մեր գլխի՜ հետ»: Անընդհատ ինքն իր մեջ ճեղքեր տվող ու ծավալվող ոգին, ի վերջո, դարակեսի մեծ չափումից բանաստեղծին մղում է զրույցի նստելու համայն աշխարհի բախտը տնօրինող մեքենաների ու ճշգրիտ սարքերի հետ: Առաջադրանքը դարակեսի ճանաչողության չափանիշներով մարդուն ճանաչելու կարողությունն է: Ինչքան առաջ է գնում գիտությունը, այնքան ավելի բարդ ու դժվար ճանաչելի է դառնում մարդը, որը մի ամբողջ տիեզերք է, մի ամբողջ աշխարհ՝ անսահման մեծի ու անսահման փոքրի խտացում:

Նույն տրամադրությունը շարունակվելով տարբերակվում է «Կայանալիք զբոսանք» բանաստեղծության մեջ: Խոսքը մեծ լսարանից, որն աշխարհն է, ուղղելով մարդու հին ու հավատարիմ բարեկամին՝ շանը, նա գրչեղբոր պես նրա հետ է կիսում իր խոհերն ու տագնապները: Խոսքի տրամաբանությունը այս դեպքում ևս նրան տանում հասցնում է մարդու ճանաչողությանը: Գրագիտության այս դարում, երբ վերծանվում են մեռած լեզուներն անգամ, դարձյալ մարդը մնում է չվերծանված՝ «Մեր երկտողանոց ճակատագիրը մնում է դարձյալ անընթեռնելի և անմեկնելի»: Շան հետ կիսվող էությունը իր շարունակվող տագնապներն ունի: Դա համայն աշխարհի առջև կանգնած մարդու մենությունն է, ծանր մենությունը թե՛ մարդկանց մեջ, թե՛ առանձին: «Մանկական ճոճք» բանաստեղծության մեջ մենության զգացողությունը մեծ աղետի դիմաց դառնում է տագնապալի ահազանգ, որ կախված է աշխարհի ու մարդկության զըլխին. «Ո՛չ մի ժամանակ, Ո՛չ մի ժամանակ մենք այնպես մենակ ու մենիկ չէինք, Ինչպես որ հիմա, երբ միասին ենք բոլորս առավել, Քան թե երբևէ ուրիշ ժամանակ»:

Բանաստեղծը կարծեք թե անջատվում է երկրային գոյությունից, համայն մարդկության հետ մեկտեղ իրեն տեսնում որպես աշխարհի ճիշտն ու սխալը կարգավորող, որպես աշխարհը բարոյական հիվանդություններից մաքրող ուժ: Սա ինքնագիտակցության ամենաբարձր աստիճանն է, որից հետո մարդու տեր ու տիրականը դառնում է ճակատագիրը: Ամեն ինչ, ի վերջո, իր օրինաչափության հունն է ձևավորում: «Ինչ-որ տեղ ինչ-որ բան սխալ է» սարոյանական ձևակերպումը դառնում է այդ օրինաչափության դեմ ուղղված բողոք, որը կարող է գալ թե վաղաժամ ու անտրամաբանական մահվան ձևով և թե տխմարին խելոքի գլխին պահապան ու լրտես կարգելով: Այսպես բանաստեղծի ճակատագիրը, որն

ըստ ամենայնի ավելի լիարժեք է արտացոլում ժամանակի էությունը, դառնում է խոսքի հիմնաշերտերից մեկը («Աշխարհ... Աշխարհ», «Ճամփեզրի խոտը», «Հպանցիկություն»):

«Եղիցի լույսի» հիմնական ասելիքը՝ լույսի պաշտամունքը, ծավալումների մեջ ի հայտ է բերում ժամանակակից մարդու էության խորքում բուն դրած էական հոգեվիճակներ՝ ձանձրույթ, անորոշություն, որոնք գալիս են ավելանալու նույն մարդուն պաշարած տագնապներին, կասկածներին, մտատանջություններին: Ժամանակակից մարդու կերպարի խորհրդանշան դարձած բանաստեղծի ճակատագիրը իր անհատական նկարագրի մեջ գնալով է՛լ ավելի է խտացնում համամարդկային, հասարակական նշանակություն ունեցող հարցադրումներ: Համամնավազայնության գեղագիտական դավանանքը նոր ձայնակարգության մեջ է ներքաշում բանաստեղծի խոսքը:

«Աշնանային վալսում» պատմության շարժման և անհատի հոգևոր շարժման անհամատեղելիությունից էլ մեծ գործի ցանկությամբ աշխարհ մտած մարդը ընկնում է հուսահատության, ձանձրույթի ու անորոշության շրջապտույտի մեջ: Բոլորի վրա ծանր ու մելամաղձոտ ծանրացած է XX դարի «ահարկու» հիվանդությունը՝ անորոշությունը... «Ի՞նչ է սպասվում այս մոլորակին,— Ի՞նչ պատասխանես: Ի՞նչ է լինելու այս աշխարհի հետ,— Ինչպե՞ս իմանաս: Ի՞նչ է բուսնելու այս թշվառ հողին: Եվ ի՞նչ լեզվով են խոսելու այստեղ... Կրակն ես ընկել մարքերի ձեռքից: Ազատո՞ւմ չկա: Եվ պրծո՞ւմ չկա»: Անորոշությունը դառնում է անդարմանն, ոխերիմ ցավ և տրամաբանական է, որ դեռևս «Պարապությունից» ձգվող խոսքի ծիրը պիտի դառնա ի շրջանս յուր և, ի վերջո, հասունացնի հարցը. «Ուրեմն ի՞նչ անել»: Պատասխան չկա: Կա միայն բանաստեղծի (այսինքն՝ բանաստեղծների) ճակատագրով իմաստավորվող հորդոր. «Ինձնմանները եկել են աշխարհ Եվ այսուհետև աշխարհ են գալու, Որ իրենց կյանքով ցույց տան ինչ չանե՛լ»:

Այսպես ավարտվում է «Դարակեսի պարգևները» շարքը: Իսկ թե ինչո՞ւ պարգև և ոչ թե տագնապ՝ արդեն պարզ է, քանի որ խոսքի տրամաբանությունը ինքն իր մեջ մեկնում է պարգևի բովանդակությունը:

Դարձյալ, ինչպես «Դիմակներ» շարքը, խոսքի ընթացքն ընդմիջվում է կուտակված լարվածությունը թեթևակիորեն թուլացնող մի նոր շարքով՝ վերնագրված «Ողջույնի քմայքներ»: Ամբողջ գրքի համար տեղատվության ու մակընթացության օրենքը փաստորեն դառնում է օրինաչափություն, կառուցվածքային սկզբունք: Թեթև հանդիսանքով Սևակը իր բարի ողջույնի խոսքն է ուղղում մարդկանց, նրանց ասելով «Բարև», «Բարի լույս», «Բարի աջողում», «Բարի իրիկուն», «Բարի գիշեր», «Բարի գալուստ», «Բարի ճանապարհ»: Շարքի մտահղացման տրամաբանությունը

դարձյալ առնչվում է համատարած լույսին, որը օրն է ստեղծում իր շարժումով և դառնում մարդու կյանքը չափաբերող տևողություն: Այդ չափաբերման ամեն մի քայլը ունի իր պայծառության չափը, իսկ ամբողջության մեջ այդ ամենի բնաբանը այս պարզ տողերն են՝ «Լույսը բարի է և բարին լույս է», որ նշանակում է, թե աշխարհում «ճշմարտությունը չի՛ հետապռտվում. ճշմարտությունը ապրվո՛ւմ է լոկ»:

Պայծառացող տրամադրությունը ներքին քննական հայացքի ուղեկցությամբ շարունակվում է «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին» խորագրի տակ ի մի բերված սիրային գործերում, որին հաջորդում է «Աստծու քարտուղարը» շարքը: Աստծու քարտուղարը ինքը՝ բանաստեղծն է: Նա՛, ով մարգարեի ու գուշակի կերպարանքով մասնակից է աստծու հայտնություններին, նա՛, ով իրավունք է ձեռք բերել խոսելու լույսից և ճառագայթային ախտից: Ամբողջ գրքի իմաստային շեշտը այս շարքում ավելի է որոշակիանում այն մարդկանց անվան ու գործի շուրջը, ովքեր որպես աստծու քարտուղար խոսում են ժողովրդի հետ: Պատասխանատվության չափն ու կշիռը հասնում են բարձրակետին: Սևակը խոսում է բոլոր նրանց ձայնով՝ «Ովքեր մենակության մեջ Միանգամից են ողջ մարդկության հետ նստում զրույցի», պանծացնում նրանց՝ «Ովքեր այս Երկրագնդի պտույտն զգում են կրունկո՛վ իրենց... Որոնց չեն կարողանում ո՛չ մի կերպ սիրել Բոլոր դարերի արքաներն ամեն: Եվ կործանում են սրանց ո՛չ միայն աքսորով, բանտում, Այլ նաև նրանց պալատ բերելով Ու... սուտ սիրելով...»: Ազատ ու չբռնադատված լինելու տարերքը, ձեռնասուն չդառնալու բացառիկ զգացողությունը շարունակվում է «Մեծ ուղտի փոքրիկ ականջում», «Խոստովանություն» բանաստեղծություններում: Պարապության, ձանձրույթի, անորոշության պահերը ետ-ետ են քաշվում և իր անելիքը, նաև իր արժեքը գիտակցող բանաստեղծը հանուն լույսի ու ճշմարտության հպարտ ու աներկյա գնում է սխրանքի՝ վերջին պահին հորդորելով բոլոր նրանց՝ ում մինչ այդ ուղղել էր խոսքը.

Դիմավորեցեք... կասկա՞ծը: Ես իր
Ո՛չ մունետիկն եմ, ո՛չ էլ մարգարեն:
Իր երախտապարտ փրկյա՛լն եմ ես լոկ:
Դիմավորեցե՛ք, քանզի ամենքիս
Լոկ հավա՞տք է պետք, ո՛չ հավատալիք:
Լոկ հավա՞տք է պետք, ո՛չ հավատալիք:

Սա վերջն է, որը ոչ թե արձագանքը, այլ շարունակվող կոչնաձայնն է առաջին էջի՝ «Նորօրյա աղոթքի» կատակածների ու տագնապների: Սա վերջն է, և այն սահմանը որից այն կողմ բաժանվում են ճանապարհնե-

րը, որից հետո ամեն ոք, ըստ ապրած կյանքի ներքին օրինաչափության, գնում է ճակատագրին ընդառաջ։

Այս տարիներին լայն հեռագծով սովետական, ինչպես և հայ բանաստեղծներն իրենց զգում են ժամանակի մեծ շարժման մեջ, մարդկային և համամարդկային կյանքի խնդիրների ոլորտում։ Ընդարձակվում են գեղարվեստական խոսքի սահմանները, որի արժեհշիռը պատասխանատվությունն է մարդու և մարդկության հանդեպ։ Այդ պատասխանատվությամբ են գործում Զարյանը, Մահարին, Շիրազը, Սահյանը, Էմինը, Կապուտիկյանը։ Դրվում են շարքեր ու պոեմներ և, որ ամենակարևորն է՝ այդ հասարակական-քաղաքացիական նկարագիրը դառնում է ամուր նախադրյալ ինքնարտահայտման բոլոր ձևերի համար։

Ժամանակի ու անհատի հասարակական հարաբերության վերանայվող զգացողությամբ են համակված Ն. Զարյանի «Սպասում եմ քեզ» գրքի շատ ու շատ գործեր։ Անընդհատ օրվա ու օրացույցի հետ իր խոսքի քաղաքացիական շեշտը սրած բանաստեղծը այս գրքում ավելի է խորացնում ասելիքի ժամանակային սահմանները և հանրության առջև կանգնում դարին ու մարդկությանը ուղղված խոհերի նոր կուտակումներով։ Դեպքը, պահը, օրը ներքաշվում են ավելի մեծ հարաբերությունների ու չափումների մեջ՝ միաժամանակ, առաջվա պես, պահպանում մղման ու դրդապատճառի առարկայական որոշակիությունը։ Մարդկության բախտն ու դարի հոգսը դառնում են թելադրող։ Բոլոր լեզուներով հընչող «իմ հայրենիք» սրբազան խոսքին գալիս է ավելանալու մեկ ուրիշ «նվիրական անուն»՝ «մեր մոլորակը», նրա զգացողությունը՝ տան պես մոտիկ ու հարազատ։ Այսօրինակ ընկալումների արգասիք են «Ասք աստղային ռումբի, խղճի և խաղաղության», «Մեր մոլորակը», «Ասք նորին մեծության սաի», «Անձրևից հետո», «Ժնևյան երազ», «Այն անծանոթ օդաչուն» գործերը, որոնք կոչված են ահեղ փորձություններից պաշտպանելու մարդու իրավունքը, մարդկության գալիք օրը։

Դարին ու մարդկությանը «XX դար» գրքի համանուն բաժնում խոսք ուղղեց նաև Էմինը։ XX դար. քաղաքակրթության անսպառ նվաճումներ, պատմության առաջընթաց, նույն քաղաքակիրթ մարդու «հմտությամբ» վերադարձած նախնադար և նույն պատմության հետընթաց շարժում։ Այս հակասությունների մեջ, ահա, Էմինը տեսնում և իմաստավորում է դարն ու ժամանակը։ XX դարը բնութագրվում է իր երևացող հատկանիշների թվարկում-կուտակումներով, որոնք, կողք կողքի դրվելով, արդեն ասում են ամեն ինչ։ Յուցադրական պատկերների հարահոսը կարծեք թե շարժանկարի է վերածում դարի բնորոշ «նկարագիրը»։ Երկնաքեր ստեղծած մարդը, իր իսկ ստեղծած զենքի ահից վախենալով, նորից քարանձավ է

մտնում, նեռնի լույսը հիշեցնում է Ներոնի լույսը, միջնադարը վերապատմում է գեստապոների և դեր-ղորերի տեսքով, «խորհող» մեքենայի կողքին կանգնում է մեքենայի վերածված մարդը: Սա է առաջընթաց ու հետընթաց շարժման այն խաչմերուկը, ուր մեկտեղված ապրում են նախամարդ կապիկը և գերմարդ մարդը: Միայն փոխվել է ժպիտը, շարժուձևը, լուսավոր մարդուն միջնադար տանող վերաբերմունքը: Դարի ամբողջական ուրվանկարը առանձին բանաստեղծություններում տրոհվում է որոշակի պատկերների և ի հայտ բերում ժամանակի անեծքն ու օրհնանքը՝ ուղղված մարդուն և համայն մարդկությանը՝ «Ստրիպտիզ», «Գիշերային կաբարեում», «Վաղվա թերթը», «Անքնություն», «Ավե, Մարիա»: Սևակի պես էմինը ևս հայտնաբերում է հույսի և փրկության նույն խորհրդանիշը՝ Տիրամորը, որին վերստին աղոթք է ուղղում բանաստեղծը՝ կրկին իրեն զգալով որպես դարի բերած ցավերի ու մեղքերի զգայաշափ, որը իր պարտքն է համարում քննելու անգամ մեղապարտ բուի վարքը: Մարդկության գործած ու գործելիք մեղքերը կուտակվում են և ամեն ինչ դրվում է մի մեծ հարցականի տակ, որովհետև մարդու, մարդկության և ժամանակի գլխից վերև բարձրանում է ատոմային սունկը, կարծեք թե մոտենում է աշխարհի վերջը, որը անխուսափելի վախճան է բերում առաջին ու վերջին մարդուն և նրանց միջև ընկած երկար հիշողությանը, որը մարդկության մեծ քաղաքակրթության պատմությունն է: Եվ հենց այստեղ է, որ պատասխանատվությունը ժամանակի հանդեպ դառնում է ոչ միայն խիղճ, այլև՝ գերագույն բարոյականություն: Այդօրինակ բարոյական-խոհական հիշեցումներ են նաև Կապուտիկյանի «Կանգնեցե՛ք, մարդիկ», Սահյանի «Ի՞նչ արած, մարդ եմ», «Իմ ապրած կյանքը» և այլ բանաստեղծություններ:

Զրույցը դարի հետ ավելի ընդհանուր հարցադրումներով արտահայտվեց Շիրազի պոեզիայում: Դարը ամեն ինչի տերն է՝ և՛ լավի, և՛ վատի: Լավի տերը դարի հետ մեկտեղ նաև բանաստեղծն է: Այդ պահին բանաստեղծն ու ժամանակը հաշտ են: Բայց դարը նաև վատն ու հոռին է աստիճարեղ հանում և տեղ տալիս կյանքի բարոյական անկմանը: Ահա հենց դա է, որ բոլոր դարերում իրար դեմ է հանել բանաստեղծին ու ժամանակը: Եվ հենց դրա համար է Շիրազը գրում՝ «Բանաստեղծը դարընդդեմ է՝ ամեն դար, Անարդար է մշտարդար» և հետո՝ «Բանաստեղծը թե իր դարից բարձր չէ՝ Դարից վար է, ոչինչ է» («Բանաստեղծը ծնվում է...»): Ստեղծագործող անհատի ժամանակը տնօրինող այս զգացողությունն է, ինքնիշխան ու բարձր այս նկարագիրն է, որ բնութագրում է Շիրազի հարաբերությունը ժամանակի հետ:

Կյանքի ճշմարիտ բարոյականության հիմնավոր զգացողությամբ բանաստեղծը, որպես հավատարմատար, դեմ է կանգնում կյանքի բերած կեղծ ու սուտին, հեշտ ու էժանին, թեթևին ու անկուրջին և ըստ ամենայնի պաշտպանում մարդու ու մարդկայինի շահերը: Բանաստեղծի տագնապը ամենուրեք տրորվող խղճի ու սրբությունների համար է: XXI դարը («վա՜յ տեսնողներին») մտքեր կարդացող մեքենաներով, աշխարհին մահ ու կործանում բերող հայտնագործություններով կանգնում է մարդու դեմ: Քաղաքակրթության ծնունդը փակում է քաղաքակրթության ճանապարհը. «Ու վայ են դարին, որ պիտի մարդուս Մարմնին՝ հղփացում, ոգուն՝ սով բերի, Թե պիտի ոգուս թևերը որդուս Զդարձնեն արծիվն իմ երազների... Թող մեռնի իմ սիրտն ամենից առաջ, Թե պիտի ճախրող եսս վար բերեն...» («XXI դարը...»): Այս դեպքում ևս, հավատարիմ իր աշխարհայացքին, Շիրազը տարբերակում է բարի ու չար սկիզբներին հենվող մարդկայնության իր ելակետը՝ աստվածային մարդուն և մարդ սատանային: «Հայոց դանթեականը» պոեմի «Իմ հոգեհանգիստը» վերջերգում Շիրազը այսպես էր պատկերում ժամանակի բարոյական անկումը.

Ավազ, ոչ խունկ, ոչ ազոթքի են այժմ հավատում,
Մարդն էլ սատանա, որ նմանին է աստծուց զատում,
Լեռներ է քանտում, ծովն է շղթայում այս մարդ-սատանան,
Նվ դեռ ասում են ավելի վատթար պիտի վատանա...

Գալիք և ներկա դարերի այս անհուսալի վիճակից հետ չեն մնում նաև անցած դարերը: «Արդարությունը մի սուրբ ծերուկ էր՝ Դարեր խաչեցին, խաչեցին դարեր: Լեզուն կտրեցին, Բայց խոսեց կրկին. Աչքերն հանեցին, բայց էլի տեսավ» («Ճշմարտությունը...»): Շիրազն ուրվագծում է դարերի միջով մարդու անցած այն դժվարին ճանապարհը, որը ոչ թե եղել է կատարելությանը հասնելու անարգել ուղի, այլ՝ մաքառման ճանապարհ: Ժամանակի ու ժամանակների հետ բացած վեճի մեջ նա կարևոր տեղ է տալիս հավատին ու անհավատությանը, անմեղությանն ու մեղքին: Ընդ որում՝ հավատը զուտ փիլիսոփայական ըմբռնում է նրա ստեղծագործության մեջ, համամարդկային խնդիրներ արծարծելու առիթ:

Մեղքի ու անմեղության հավերժական պայքարում Շիրազը հանգում է ժամանակի գլխավոր խնդրին՝ դարի հետ բացած զրույցը հասցնելով քաղաքացիական սրվածության: Աստծու ձայնով բանաստեղծը դիմում է մարդուն. «Ով մարդ... Քեզ աշխարհ բերի, որ քեզ կործանե՞ս, Թե՞ այս աշխարհի չարը դուրս վանես»: Այս ելակետից նա գրիչը ուղղում է մարդու ստեղծած դժնի հրաշքի դեմ, որը կոչված է կործանելու իր նմանին: Այս նույն զգացողությունը Շիրազին դարձնում է խաղաղության երգիչ: Շիրազը հյուսում է «էպոս խաղաղության» (այնուհետև վերամշակում-

ներով ու հավելումներով՝ «Խաղաղություն ամենեցուն») պոեմը, որը խաղաղության հիմներգություն է։

Բարի ու արդար սկզբունքներով ոգեշնչված՝ Շիրազը ամենուր մարդու հետ է, նրա կողքին։ Դարի հետ սկսած նրա ճրույցը ճրույց էր բոլոր դարերի հետ, քանի որ միշտ էլ նույնն է եղել պայքարի նպատակը։

III ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ XX ԴԱՐԸ

60-ական թթ. պոեզիայում առանձնակի ուշադրության արժանացավ նաև հայ գրականության մայր ուղղություններից մյուսը՝ հայրենասիրական քնարերգությունը, որը վերակոչեց ու զարգացրեց XIX—XX դդ. բանաստեղծության լավագույն ավանդները։ Հայրենիքի ոգեկոչումը՝ պատմության հին ու նոր էջերով, ժողովրդի անցած ճանապարհի հիշարժան դեպքերով այն խորհուրդն ուներ, որ վերստին դասակարգվում էր դարերի փորձը և ըստ այդմ ճշտվում կյանքի ու գոյատևման ազգային կառուցվածքի բնույթը։ Պատմությունը, ծննդավայրը, հայրենի տունը, ազգային կյանքի գեղեցկությունները, հայրենիքի խորհրդանշանի վերածված մարդկային ճակատագրերը դարձան թե մեծակտավ, համապատկերային երկերի նյութ և թե՝ առանձին բանաստեղծական շարքերի։

Բազմապիսի հայրենապատումների շարքում առանձնակի տեղ է վիճակված Հ. Շիրազի պոեզիային։ Անգամ աննպաստ տարիներին Շիրազը չնահանջեց, չլռեց և, օրվա կարգախոսների քննադատական հարվածներն ընդունելով, գնաց սխրանքի ու հնչեցրեց թե՛ իր, թե՛ ժողովրդի համար նվիրական տրամադրություններ։ Որոշ ընդդիմախոսներ նրա հայրենասիրությունը համարում էին տուրք «հնացած» ոճերին ու տրամադրություններին։ Շիրազը մեղադրվում էր «կեղծ ժողովրդականության», «ազգային նեղմտության» մեջ, նրա հայրենասիրությունը որակվում էր որպես «գռեհկացված» քարող, «հակաէսթետիկական մտածողություն», «հետամնաց գյուղացու կրավորական մաղթանք»։

Շիրազը վերստին իմաստավորեց համայն հայության պատմական հայրենիքի՝ Արարատ լեռան խորհրդանիշը, նրա շուրջը աշխարհասփյուռ ազգի համախմբումը դարձնելով հիմնական ասելիք։ Ավելի ուշ այս տրամադրությունները լայն ճանապարհ հարթեցին՝ դառնալով 60-ական թթ. պոեզիայի հիմնական ուղղություններից մեկը։

Հայրենասիրական քնարերգության դժվարին ճանապարհի մասին դեռևս «Երևանն է կանչում» (1946) պոեմում Շիրազը գրում էր՝ «Ես բանաստեղծ զանգն հայոց՝ գմբեթի տակ Մասիսի», իսկ «Գլուխ եմ ծռում

լոկ մորս առաջ» բանաստեղծության մեջ (1949) հրապարակային շեշտադրումով ավետում էր՝ «Ձեր լռության դեմ Մասիս եմ գոռում»։

Շիրազի հայրենասիրական քնարերգության ունի ընդգրկման լայն ոլորտ՝ ժողովրդի պատմական անցյալ, վերածնված Հայաստան, սփյուռքահայության ճակատագիր, պատմական հայրենիքի աղատագրման հույս, հայոց լեզվի պահպանում որպես գոյության նախադրյալ, ժամանակների կապ ու հիշողությունների շղթա։ Նյութի այս լայն ու բազմակողմանի ընդգրկման մեջ Շիրազը միասնական է ու միաձույլ, քանի որ նրա ասելիքը գրեթե միշտ նույն շեշտադրումն ունի։

Պատմական անցյալը Շիրազը միշտ էլ ոգեկոչել է հանուն ներկայի՝ դրանով խորհրդանշելով ժողովրդի ուժի ու միասնության ժամանակը։ Անցյալը իմաստավորվել է ժողովրդի պատմությանը դեմք ու դիմագիծ տվող անուններով, հիշատակվում են նաև պատմական դեպքեր, վայրեր, տեղանուններ։ Աշխարհագրական անուններով Շիրազը քարտեզագրում է կորուստի ու կարոտի եզերքներ։ Այս ամենի արդյունքը վիպական-քնարական շնչի բազմաթիվ պոեմներն են, որոնցում ամբողջության մեջ գրծագրվում են նրա հայրենապատումի հոգևոր սահմանները։ Այդ պոեմները՝ «Հայոց հրաշքը. Մեսրոպ Մաշտոց», «Մամիկոնյանի սուրը», «Արտավազդի ցասումը», «Հայոց ամենանվիրականը», «Վաննցու ողբը», «Անի», «Սպիտակ ձիավորը Փարիզում»,— բնույթով ներբողյաններ են, վերապատց գովքեր։ Նա փառաբանում է մեր «այբբենաթուր» զորավարի՝ «ազգատենչիկ ու տեսլահար» Մաշտոցի գյուտը, նրա համար որպես անանց փառքի պատվանդան կանգնեցնելով սրբազան լեռը՝ «Մոնումենտը քեզ է վայել, բայց Մասիսի պատվանդանով»։ Պոեմն ավարտվում է բանաստեղծի երդում-նվիրվածությամբ Մաշտոցի գործին, որը նաև սերունդների երդում է.

Ավարայրի դաշտն է հրկեզ՝
Գրասեղանն իմ լռին,
Դաշտ եմ խուժել Վարդանի պես՝
Թուր-կայծակին իմ ձեռին...
Դուրս չեմ գալու՝ Վարդանի պես
Ես կզոհվեմ այս դաշտում,
Որ չդիպչեն հայոց լեզվին
Ժամանակներն անկշտում...

Պատմական պոեմներում Շիրազն անդրադառնում է Հայաստանի ուժի ու հավերժության նախահիմքերին։ Պատմությունը Շիրազի խոսքի մշտական հենքն է, որ ժամանակային մեկ ամբողջություն է դարձնում երեկն

ու այսօրը: «Երգ Հայաստանի (պատմության բավիղներով)» պոեմում Շիրազը խորհրդածում է այդ միասնական ճակատագիր-ժամանակ-պատմություն խնդրի շուրջը և փորձում հայտնաբերել փիլիսոփայական պատասխանը: Սերնդից սերունդ ավանդվող պատմության մատյանը սերնդից սերունդ փոխանցում է նաև պարտության ու հարության առասպելը, որը խորհրդանշվում է Արա Գեղեցիկի կերպարով:

Ժողովրդի պատմությունը իբրև ճակատագրական իրադարձություն Շիրազի ստեղծագործության մեջ բեկվում է 1915 թ. Մեծ եղեռնի պատկերում: Եղեռնը նա իրավացիորեն համարում է հողագնդի «մեղքերի մեղքը»: Ջաբենցի «Դանթեական առասպելից» հետո, որը ազգային կյանքի մղձավանջի ականատեսի դանթեականն էր, ծնվում է Շիրազի լայնաշունչ «Հայոց դանթեականը», որն արդեն մեծ արհավիրքը վերապատմողի դանթեականն է: Շիրազը նկարագրում է ժողովրդի անասելի ողբերգությունը, դարավոր ոսոխի վայրագությունները, գաղթը, աքսորը, մահվան ճանապարհը՝ «Ուր պիտի Դանթեն յոթնահեղ ղղջա, Որ յուր դժոխքի դժոխքն է իր դեմ, Եվ հայ դժոխքից փախչելով ճչա, Քանզի դժոխքի դըժոխքն է դժխեմ»: Եղեռնի տառապանքը համատարած է, առկա Շիրազի ամբողջ հայրենասիրական քնարերգության մեջ՝ սկսած պատմական անցյալից մինչև սոցիալիստական վերածնունդ: Ժողովրդի ամբողջ պատմության այդ, իրոք, ողբերգական ու ճակատագրական պահով դունավորում է վերից վար նրա երևակայությունն ու խոհերի շղթան («Մեծ եղեռնի հուշարձանի առաջ», «Ջանգ ոգեկոչման», «Մեծ եղեռնը»): Վիթխարի պատկերների մեջ ուրվագծվում է վիթխարի ցավ՝ «Ո՞վ է հանգչում գիշերվա այս անսահման դագաղում. Ուր անհամար աստղերի բոլոր մոմերն են դողում»: Դա ժողովրդի ու հայրենիքի կորստյան ճակատագրական ժամն էր, որն անհնար է մոռանալ: Ուստի՝ հիշողության, վրեժի ու հատուցման կոչող նրա ձայնը պարտավոր էր հնչել նաև այս շեշտադրումով՝

Քրիստոսին խաչող Հուդան վերածնվի՝ կխաչեմ,
Մեղք կա՝ դարեր էլ հնանա չի փրկվի՝ կխաչեմ,
Իմ սուրբ ցեղը եղեռնողի մեղացնամ ու ժամ չկա,
Հազար տարվա իր սև մեղքն էլ ով չքավի՝ կխաչեմ:

Ժողովրդի պատմական ճակատագրի գոյաբանության մեջ Շիրազն առաջնահերթ տեղ է վերապահում հայոց լեզվին, որն արդեն ոչ թե սոսկ գոյության խորհրդանիշ է, ինչպես Արարատ լեռը, այլ՝ կենդանի գոյություն և ժողովրդին ապրեցնող ոգի: Լեզուն հայրենիք է, չձուլվելու, չկորչելու գրավական, հարատևելու ուժ: Լեզվի փառքն հնչեցնող բազմաթիվ

բանաստեղծություններում («Հայոց լեզվին», «Հայոց լեզուն», «Ուղերձ իղձերիս», «Խոսք մեծախորհուրդ պատգամի», «Պանդուխտ հայը», ավելացրած նաև «Քառյակներ լեզվապատումի» շարքը) ամենուրեք խոսվում է հայրենիքի պահպանման ու պատմության հիշողության նույն շեշտադրումով, որովհետև լեզուն այդ ամենի ոգին է, կենդանի շունչը. «Բայց որ քո հայ լեզուն չունես՝ էլ ի՞նչ հույս ես քո Մասիսին», «Մասիս պահենք հայոց լեզուն», «Միակ զորքդ լեզուդ է սուրբ», «Հայոց լեզուն անպարտելի Թուր-Կայծակին է հայոց»: Լեզուն ու գիրը, պատմությունն ու ժողովրդի մաքառման ոգին միահյուսվում են ու զուգորդվում, վերաճում լայնաշունչ հիմներգության.

Երբ ասում ենք Մեսրոպ Մաշտոց՝ հայոց լեզուն ենք հասկանում,
Քանզի քեզնով հայ մնացինք, քանզի քեզնով ենք ազգանում,
Քեզնով զինված էին հազիում անթագակիր դարերն հայոց,
Պարսից մանյան գնդեր թաղեց հայ թոթովանքն հայ տղայոց...

Շիրազի հայրենասիրական այս և այլ բանաստեղծությունների մեկնակետը ամեն դեպքում ժողովրդի նորօրյա վերածնունդն է, Սովետական Հայաստանի գոյությունը, որը և նրան մղում է ավելի լայն ընդգրկումների ու հեռահար խորհուրդների: Երբեմն Շիրազը նաև իր դեմ վեճ է բացում՝ արձագանքելով իր անվան շուրջը լսվող ձայներին: «Բանաստեղծի բողոքը» պոեմում նա դնում ու քննում է սեփական ստեղծագործական նյութի խնդիրը: Իրեն ներկայացվող պահանջն այս է. «Ինձ ասում են՝ ինչի՞ համար էլ չես երգում նորը, Թող Մասիսի ձյունը մարմար, իջիր կյանքի ձորը»: Ի պատասխան այդ պահանջի Շիրազն ամրապնդում է իր հիշողության շրջագիծը, որը թե ժամանակների և թե կորստի ու կարոտի կապն է. «Մաղկում է նոր երևանը, ձեզնից լավ եմ տեսնում, Բայց բանտում է իր քույր Վանը, մրմունջն է ինձ հասնում»:

Շիրազի ոչ միայն հայրենասիրական քնարերգության մեջ, այլև ամբողջ պոեզիայում մի առանձնահատուկ ոգեշնչվածությամբ է հառնում Արարատ լեռան պատկերը: Դա ամեն ինչ է՝ կարոտի ու կորստի խորհրդանշան և ապրող հիշողություն: Շիրազը այնքան է ոգեղենացնում Արարատը, որ այն դառնում է ինքնանվիրման բարձրագույն աստիճան.

Կուզեի նստել մի քարի վրա
Եվ անվերջ նայել իմ Արարատին,
Հարբել հայրենի միրաժով նրա
Եվ հավերժ նայել իմ Արարատին:

Արարատի կենդանի գոյությունն ու մտահայեցման տեսիլը հանգիստ չի տալիս Շիրազին և անընդմեջ ներխուժում է նրա խոսքի մեջ: Ահա մի քանի պատկեր. «Մասիս... տանող հրթիռ թող դառնա քո կարոտը մեր նավին» («Երևանն է կանչում»), «Ողնաշարն ես իմ հայոց, Մասիս՝ խորհուրդ մեր խորին» («Դարձյալ Արարատին»): Ի վերջո, որպես փրկության ապավեն Արարատը զուգորդվում է իր ուսերին երկինք պահող հայտնի Ատլանտի առասպելին:

Մասիսը դառնում է ամեն ինչի չափ ու կշիռ. «Անի՝ ...հայ արվեստի դու փշրված Մասիս»: Նույն կերպ՝ ոգեղենացված սարը թե՛ հույսի կըշռաքար է, թե՛ միակ սիրո: Բազմաթիվ պատկերների մեջ Արարատը դառնում է մե՛կ Հայկ Նահապետ, մե՛կ սարից իջնող առասպելական նոյ, որ ծխում է ժամանակի չիբուխը, իսկ չիբուխի ծուխն էլ ամպերն են: Հետո Արարատը քայլում է եղերամոր տեսքով և դեմքը խաչակնքում կայծակներով: Հետո ստեղծվում է անկրկնելի մի բնապատկեր, որ կարծեք քանդակ լինի.

Հայ լեռնապարը իր հայր Մասիսին
Պարբաշի արել՝ պարում էր անցավ,
Երբ լսեց հայոց եղեռնի մասին՝
Կանգ առավ իսկույն՝ վշտից քարացավ:

Արարատը սկիզբ է ու կեցության սահման, պայքարի բեմ է ու անմահության պատվանդան: Բանաստեղծի պատգամը սա է. «Ինձ հոգեհանգիստ կատարեք միայն Մասիսի վրա»: Եվ ապա.

Ինձ էլ բերեք այն սուրբ ձյունից՝ իմ հուշերի արցունքով,
Երբ կազատեք՝ լուրն ինձ բերեք ոչ թմբուկով, ոչ շուքով,
Քանզի սիրտս շատ է մաշվել Արարատի կարոտից,—
Որ չմեռնեմ խնդությունից՝ լուրն ինձ բերեք... շշուկով:

Բանաստեղծի պատգամը նաև կտակ է. «Միշտ ելնենք, որդիս, թեկուզ դեռ մտքով, Մտքով բարձրանանք մեր Մասիսն ի վեր... Իմացիր, որդի՛ս, ինչ էլ որ լինի՝ Դու պիտի ելնես Մասիսներն ի վեր», «Քեզ Մասիսն եմ կտակում, որ դու պահես հավիտյան, Որպես լեզուն մեր հայոց, որպես սյունը քո հոր տան»:

Շիրազը, որ ժամանակատարածական լայն ընդգրկումներով էր խոսում երկրային անցողիկ կյանքի մասին, անսկիզբ ու անվախճան հավերժության մեջ է ներքաշում նաև հայրենիքի գեղարվեստական պատկերը: Հավերժությունն, ըստ նրա, հայրենիքի գոյության սահմանն է, որից ա-

ռաջ և հետո սոսկ խավար է, որովհետև բացակայում է աշխարհին նայող տվյալ ազգի աչքը: Իսկ քանի որ այդ առաջն ու հետոն չկա, որովհետև Շիրազի միտքը ծագումնաբանորեն գալիս է աստվածաշնչյան սուրբ լեռան առասպելից սկիզբ առնող կյանքի ժամանակներից ու գնում գալիք բոլոր ժամանակները, ուստի՝ հայրենիքը ինքնին դառնում է հավերժության խորհրդանիշ:

Քննվող ժամանակահատվածի բանաստեղծության պատմության մեջ առանձնակի տեղ է վիճակված Պ. Սևակի «Անլռելի զանգակատուն» պոեմին, ինչպես նաև դեպի այն բերող և ապա շարունակվող մի քանի այլ գործերի:

«Վարուժանի պոեզիան» ուսումնասիրության մեջ, կարծեք թե շարունակելով Տերյանին («Հայ գրականության գալիք օրը») և Իսահակյանին («Մտքեր հայ գրականության մասին»), Սևակը հայ գրականության «բնավորության» վերաբերյալ գրում էր. «...չմոռանանք, որ հայրենասիրությունը հայ գրողի մոտ հաճախ է գալիս ոչ որպես սոսկական մի զգացում, այլ որպես աշխարհայացք, որպես գաղափարախոսություն» (VI, 327): Վարուժանի պոեզիային տված ձևակերպումը նույնությամբ կիրառելի է Սևակի ստեղծագործության համար:

Հայրենիքի գեղարվեստական կերպարը բանաստեղծին ուղեկցել է գրական առաջին քայլերից: «Ազգային սխրագործությունը», որը պիտի գլուխ գար «Անլռելի զանգակատան» ստեղծումով, անցնում է հասունացման ճանապարհ: «Սիրո ճանապարհ» և «Նորից քեզ հետ» ժողովածուներում արդեն զետեղված են «Սովետական իմ Հայաստան» և «Ծուխ ծխանի» շարքերը, որոնց հաջորդել է «Անլռելի զանգակատունը»: Այնուհետև՝ «Մարդը ափի մեջ» գրքում տեղ է գտել «Հարկ հոգեկան» շարքը, ինչպես նաև «Եվ այր մի՝ Մաշտոց անուն...» պոեմը: Սևակի հայրենասիրական տրամադրությունների վերջին արտահայտությունը եղավ «Ոտաձայն պատարագը»:

Դեռևս «Անմահները հրամայում են» գրքի «Մեր բախտը» շարքի քաղաքացիական երգերում Սևակն հնչեցնում էր հայրենասիրության լարը: Դրանցում արդեն հիմնավոր է այն զգացողությունը, որ ուղեկցել է բանաստեղծին մինչև վերջ. դա գրող-ստեղծագործողի և քնարական հերոսի տարիքը ժողովրդի տարիքի չափով բազմապատկելն է, որով և հնօրյա պատմությունը անցնում է արդի կյանքի միջով: «Անձնական հարցաթերթիկ» բանաստեղծության մեջ կարդում ենք. «Ազգությո՞ւնը:—Հայ եմ Ավելի քան ամբողջ երկու հազար տարի»:

«Սովետական իմ Հայաստան» շարքում երգում է հայրենիքի ներկա օրը և ժողովրդի ստեղծագործ առօրյան, բայց և նորից աստիճանաբար

նորոգվում է պատմությունը: Ծանր ու դժվարին անցյալի և փրկված հողի մի պատառիկի վրա շարունակվող ներկա հարաբերությունը ընթացք են տալիս բանաստեղծի ասելիքին: Ծնվում է պարզ համեմատությունը. «Դու քո խաղողի նման ես եղել»: Այսինքն՝ ցուրտ աղետի ժամանակ թաղվել ես, լույսի ու ջերմության մեջ՝ վերընձյուղվել: Նույն զգացողությունը դարձել է նաև դեռևս տարողության մեծ կշիռ չունեցող այսպիսի ինքնարտահայտում. «Ինչ լա՜վ է, որ դու աշխարհի մեջ կաս... Ինչ լա՜վ է, որ դու լոկ պատմությո՜ւն չես»:

«Մարդը ափի մեջ» գրքում Սևակը հասնում է հայրենիքի կերպարի այնպիսի իմաստավորման, որը ժողովրդի պատմության և նրա անունից խոսող բանաստեղծ-որդու միաձուլումն է մեկ ամբողջության մեջ: «Երգ եռաձայնը» այդ միասնության հիմնն է. «Ա՜խ, իմ հայրենի՜ք... Դու՝ հազարամյա իմ աղգանո՜ւնը... Ա՜խ, իմ հայրենի՜ք... Ինձ կոչ են անում կյանքդդ ճանաչել,— Ավելո՜րդ ձգտում. ես մասն եմ կյանքիդ: Քեզնից սկսվում ու քեզ եմ հանգում՝ Շրջագծի պես...»:

1961—1962 թթ. Մեսրոպ Մաշտոցի ծննդյան 1600-ամյակի առթիվ Սևակը գրեց «Մայրենի լեզու», «Հայոց լեզու» բանաստեղծությունները, «Խոսք հավաստիքի», «Եվ այր մի՝ Մաշտոց անուն...» պոեմները՝ նվիրված հայոց գրին ու նրա ստեղծողին: Սևակը փաստորեն շարունակում էր այն գիծը, որ 1910-ական թթ. սկզբներին հայ գրերի գյուտի 1500 և հայ տպագրության 400-ամյակների առթիվ ոգեկոչել էին Յարճանյանը («Սուրբ Մեսրոպ»), Թումանյանը («Թեպետև բախտը մեզ շատ հարվածեց»), Թեքեյանը («Հայոց լեզվին», «Աղնվաթուղթ») և, ընդհանրապես, ամբողջ հայ մտավորականությունը: Դրա արձագանքն էր նաև Չարենցի «Ես իմ անուշ Հայաստանի արևահամ բառն եմ սիրում» տողով սկսվող բանաստեղծությունը, ուր բառի ու բանի հանդեպ սերը դառնում է նարեկացու և Քուչակի լուսապսակ գոյություն: Չարենցը կարծեք ավետարանչական սկիզբ է տալիս բանաստեղծությանը և իր խոսքը սկսում մոտավորապես այնպես, ինչպես Հովհաննես Ավետարանիչը՝ «Ի սկզբանէ էր Բանն...»: Ահա, այս ի սկզբանե եղած Բանն է, որով հայոց գրերն ու Մաշտոցի գոյությունը ոգեկոչում են հայ գրողների տարբեր սերունդներ, ըրբանում տեսնելով ժողովրդի մաքառումներով լի պատմության խորհուրդը: Նույն ճանապարհն է ընտրում և Սևակը.

Դու մեր մեծ երթի գավազանակիր
Եվ մեր պատմության մեծագույն դիվան,
Մեր ազնվության գովասանագիր,
Մեր մտքի պահեստ, հոգու օթևան:

Հայոց լեզուն ազգային ինքնությունը հավաստող անկորնչելի գանձ է ու գանձարան, որ ժողովուրդը կարողացել է պահպանել իր անընդմեջ պարտությունններից, մեծագույն կորուստներից հետո և ամփոփվել իր լեզվի մեջ ու լեզուն դարձնել հոգևոր հայրենիք. «Չկարողացա՞ն քեզ մեզնից խլել...: Ինչպես չեն կարող խլել մի դրոշ, Որ հազարամյա դաժան մարտերում... Փողփողացել է միշտ էլ... սրտերո՛ւմ»: Մյուս՝ «Հայոց լեզուն» բանաստեղծությունը, որ գրվել է հիշյալ «Մայրենի լեզվի» հետ միաժամանակ և ունի «Ջքոյդ ի քոյոց քեզ մատուցանեմ» բնաբանը՝ հայերենի բառապաշարի գեղեցկության հրավառություն է, բառերի մի կրակամրրիկ, որ տարածվում է լեզվի մեջ եղած արևափայլքի տևականությամբ և այդ ցոլցլուն փայլքին դիմանալու տևողությամբ: Սա բանաստեղծի անթաքույց ու բռնկուն սերն է, ավելի ստույգ՝ անմնացորդ սիրահարվածությունը իր լեզու–հայրենիքին: Ինչպես ժողովրդի պատմության տարբեր շրջափուլեր, ոգեղեն գոյացման մեջ են ներքաշվում լեզվի շերտերը՝ գրաբարն ու միջին հայերենը, աշխարհաբարն ու բարբառները, հնաբանություններն ու նորաբանությունները, հազվադեպ բառերն ու կենդանի, տրտիտուն խոսքերը: Բանաստեղծական մի համաձուլվածք, որն իր մեջ ունի ազգային Բանի՝ այս դեպքում նույնն է, թե ազգային Գոյի արժեք: Հայոց լեզուն այստեղ կարծեք ջրվեժի սահանք լինի հորդառատ բխումով, շաշ ու շառաչով, արևի տակ գունավորվող իր ծիածանով, խաղաղ ու լիքը հոսքով: Առձայնության ու բաղաձայնության շերտերը, բառերի ճաշակավոր ընտրությունը, բառերի ներձառագումից ծնվող պատկերները, լեզվական հորձանքի ազատ, բայց ներքուստ համաչափված կշռույթը ստեղծում են հայերենի մի համանվագ, որը համանվագ է իր բազմաձայնության մեջ և կատարյալ՝ իր ձայնակարգությամբ.

Պահածոյացված քո մեջ ես պահում
Արևագալի նշույլումը շեկ,
Մեր երդիկների նշուլումը շեղ,
Շինականների խոփի շառայլը հորովելների անկյունադարձին,
Մանգաղի շողքի արծաթ բանվածքը արտի ոսկու մեջ,
Խույրի երթևեկ ցոլափոխանքը ակնաշլացիկ,
Ջինվորագրյալ քաջերի զենքի ճառագայթումը արիալույսի տակ,
Աստուշանների բացխուփ բոցերի մարզանք-մրցումը
բոլորանվեր,
Խաչերի ցոլքը ջնորաբերող
Դրակալների ծաղկող մոմերի պլպլոցը պաղ,
Եվ փա՛յլը, նաև շառավիղո՛ւմը մեր տխուր-զվարթ ճաճանչող
աչքի...

Եվ այսպես 126 տող շարունակ։ Եվ այսպես լեզվի անընդմեջ ցոլափոխումով, բաղաձայնների «բարբարոս» զնգոցով, քայլերգի ելած նվագախմբի երթով բանաստեղծությունը գալիս հասնում է իր վերջաբանին, որը այս է. «Դու այսպիսի՞ն ես, Այսպիսի՞ն ես դու։ Եվ երջանիկ է՝ ով քեզ կարող է կոչել Մայրենի։ Երանելի է՝ ով քեզանով է խոսում ու դատում։ ...Եվ ես՝ երջանիկս ու երանելիս, ե՞ս չեմ, այդ ե՞ս չեմ քեզ տիրապետում։ Դո՛ւ ես, այդ դո՛ւ ես ինձ տիրապետում—Հավիտյա՞ն և մի՞շտ, Եվ ա՛յժմ նաև՝ Քեզանով իսկ քե՛զ փառաբանելիս»։ Սա հիմն է հայոց լեզվին և լեզվի ուժի ու անմահության հանդեպ ծնրադրած հավատացյալի փառերգություն-աղոթք։

Այս նույն ժամանակահատվածին են վերաբերում նաև վերը նշված երկու ծավալուն երկերը։ «Խոսք հավաստիքի» պոեմը հրատարակվել է 1961-ի սեպտեմբերին, «Եվ այր մի՝ Մաշտոց անունը»՝ 1962-ի փետրվարին։ Այդ ժամանակ Սևակն ամբողջովին կլանված էր Մաշտոցի անձի ու գործի իմաստավորմամբ։ Վկայությունները ոչ միայն գեղարվեստական գործերն են, այլև «Թրի դեմ՝ գրիչ (Մաշտոցի սխրագործությունը)» հոդվածը, որը շարադրել է 1962-ի ապրիլին և իբրև զեկուցում ներկայացրել Մաշտոցի ծննդյան 1600-ամյակին նվիրված երեկոյին։ Թե հոդվածի և թե պոեմների հայեցակետը նույնն է, նույնն է և գաղափարական հենքը, որի խնամքը Մաշտոցի գործի պանծացումն է իբրև հայ ժողովրդի ազգային-քաղաքական պատմական-բախտ տնօրինող գործչի։ «Մաշտոցը մեզ երևում է նախ և առաջ իբրև մի վիթխարի բաղաձագետ, որի շահած անարյուն ճակատամարտի հետ չի կարող համեմատվել մեր սպարապետների փառավոր հաղթանակներից և ոչ մեկը»,— գրում էր Սևակը և ապա շարունակում. «Մաշտոցն է իսկական հեղինակն ու կազմակերպիչը մեր քաղաքական պայքարի... Ահա թե ինչու Մեսրոպն է մեր մեծագույն և անբաղդատելի քաղաքագետը» (V, 166, 179)։ Այս մեկնակետով էլ գրված են պոեմները։

Թե՛ «Խոսք հավաստիքի», թե՛ «Եվ այր մի՝ Մաշտոց անուն...» պոեմները գովք-ներբողյաններ են՝ գրված հռետորական ինքնարտահայտման, մենախոսության սկզբունքով։ Այդ սկզբունքը բերում է խոսքի ասքային ազատ հնչերանգ և բանաստեղծը, հավաստիքի խոսք ասելով, կիսվում է Մաշտոցի հետ։ Բանաստեղծի ու Մաշտոցի միջև ստեղծվում է այն հարաբերությունը, ինչ իր և Աստծու միջև ստեղծել էր Նարեկացին՝ ինքնաժխտումով և բարձրյալի գովքով. «Բայց Դյուտարարիդ համեմատությամբ ես՝ Դանիելյան թերատ այբուբեն... Աշխարհըդոսիդ համեմատությամբ ես՝ մինչև անգամ Արաքս չտեսած տնաբնակը...»։ Պատմության մի ծայրին Մաշտոցն է՝ 1600 տարի շարունակ հայ գրերի հաղթանակն ապահո-

ված և դրանով ազգը ազգ պահած հզակի սրբությունը, որի գործը դարեդար ավելի է կարևորվում, իսկ պատմության մյուս ծայրին նրա կրտսերագույն աշակերտը, որը դաս է առել նրանից և երբեք չի կարող երախտամոռ լինել: Ժամանակներն այլ են, բայց, ինչպես միշտ, մեզ պես «փոքր ածուի» համար էլի դժվար է, որովհետև աշխարհով մեկ ցրված, պատմական հայրենիքից արտաքսված ժողովուրդը աստիճանաբար հեռանում է իր սկզբից և, ինչպես Շահնուրը կասեր, նահանջում Արարատից, հայոց լեզվից: Ուստի՝ Մաշտոցի կրտսեր աշակերտների գործը նույնքան պատասխանատու է ու կարևոր, որովհետև նրանք պիտի կարողանան սերնդեսերունդ փոխանցելով, երբեմն կյանքի գնով, ապահով պահել հայոց լեզվի հարատևությունը: Ահա հենց սա՛ է հարկ հոգեկանը, որը, խորապես զգալով, Մաշտոցի կրտսեր աշակերտն ասում է. «Հոռետեսության համար չեմ ծնվել եվ դեմ եմ հիմար լավատեսության... Չէ՞ որ ինչ-որ տեղ փոքրերս ու Մեծդ հավասարվում ենք, դառնում աջակից:—Դու... գործն ես արել, Մենք...հանձն ենք առել...»:

«Եվ այր մի՝ Մաշտոց անուն...» պոեմում Մաշտոցի վարքը դառնում է հայ ժողովրդի պատմության մի յուրօրինակ շարադրանք: Ժողովրդի պատմության և այդ պատմությունը իրենց կյանքով ու գործով իմաստավորած հայ մարդու համաձուլ ամբողջություն ստեղծելու տեսակետից Սևակը արդեն մեծ փորձ ուներ: Հետևում էր «Անլռելին...»: Բայց փորձը չպիտի դառնար փորձանք՝ ինքնակրկնության ձևով: Մյուս կողմից անհնարին էր հրաժարվել պատմության և անհատի միասնությունից, որովհետև թե՛ Մաշտոցը, թե՛ Կոմիտասը ազգի գոյության խորհրդանշաններ են: Պոեմը ընթացք է առնում «Մենք կայինք նաև նրանի՛ց առաջ եվ դարե՛ր առաջ սկիզբով»: Դա նշանակում է, թե բանաստեղծը ձգտում է ազգային գոյության հանրագումարի՝ Հայկի ու Բելի առասպելից մինչև Մաշտոց: Նա խոսում է հին աստվածներից և նրանց հաջորդած միակ աստծուց, որը քրիստոնեության ձևով տարածվեց հայոց աշխարհում: Սևակը այս հարցում ձայնակցում է իր նախորդներին՝ Յարճանյանին, Վարուժանին, Չարենցին: Յարճանյանը «Նավասարդյան աղոթք առ դիցուհին Անահիտ», Վարուժանը «Մեռած աստվածներուն», Չարենցը «Աստղիկ» բանաստեղծություններում պանծացնում էին հեթանոս հին աստվածներին և մեր թուլության պատճառը համարում քրիստոնեության ընդունումը: Նույն ելակետից իր խոսքն է ասում նաև Սևակը. «Զորավոր էին աստվածները հին, Այնքան զորավոր, Որ անկեղծ էին ու չէին ստում: Իսկ խեղճ ու աղքատ այդ երբայեցին եկավ շաղ տալու խոստումներ օդում, եկավ զինավառ գեղեցիկ ստով... Ճշտախոս էին աստվածները հին, ճըշտախոս էին՝ երեխայի պես. Մարդկանց մարդ էին նրանք անվանում, Իսկ

իրենց՝ աստված։ Իսկ եբրայեցին ասաց. «Մարդ եմ ես» եվ... դարձավ աստված՝ «Մարդ եմ» ասելով»։ Այնուհետև Սևակը խոսում է հայ ժողովրդի պատմական ծանր կացության մասին։ Անհուսալիորեն փլատակվող երկրի ավերակների մեջ, երբ թվում էր, թե ամեն ինչ արդեն տանուլ է տրված, իր հոգևոր սխրանքով հայտնվում է Մաշտոցը և ոչ թե ասում. «Ավերակացըս ո՞ւմ թագավորեմ», այլ՝ այդ ավերակներից երկիր ստեղծում՝ մի նոր հոգևոր Հայաստան, որն ապագա վերածնության հույսն էր։ Մաշտոցի հայտնությունը ժողովրդի անկոտրում կամքի վերջին ճիգն էր, որի համար ոտքի էր ելել թե հայոց եկեղեցին և թե հայոց պետությունը՝ հանձին իր մայրամուտն ապրող թագավորական տան վերջին ներկայացուցչի։ Հայոց գրերի գյուտը կատարվեց այն ժամանակ, երբ Հայաստանը վաղուց կորցրել էր հզորությունը և գրեթե անհետացել աշխարհի քաղաքական քարտեզից, այն դեպքում, երբ ուրիշ ժողովուրդների գրերի գյուտը կատարվել է նրանց քաղաքական-պետական բարեկեցության պայմաններում։ Ահա այս վերջին ճիգի ուժն է, որ փառաբանում է Սևակը. «Նրանք ծնվում են, որ ապացուցեն, Թե այնտեղ է լոկ սխրանքն սկսվում, Ուր վերջանում է ամե՛ն մի հնար...։ Մենք կայինք, այո՛, Նրանից առաջ։ Սակայն նա ծնվեց, Որ գա ու դառնա ինչ-որ նոր Սկիզբ»։ Մաշտոցը դառնում է մեր հույսերի հայրենիքի հիմնադիրը և բաժան-բաժան հեռացող երկրի դիմաց ստեղծում մի ամբողջական հոգևոր Հայաստան. «Մեր բաժան-բաժան հողերը նորից Այդ նա էր միայն, որ բերեց իրար Ու միավորեց... արդեն մեր մտքո՛ւմ»։

Հայ գրականության համար Սևակը կրկին ոգեկոչեց պատմության խորհուրդը քննելու անհրաժեշտությունը՝ իր ժամանակի մեջ բնակելով նախորդ դարերի ամբողջ ընթացքը։ Առավել լայնությամբ ու խորքով այդ ծրագրերը նա իրագործեց «Անլռելի զանգակատուն» պոեմում, որը գրվել է 1957—1958 թթ.։ Իրավացի էր Հ. Թամրազյանը, երբ ասում էր. «Այդ երկը... տալիս է մեր ազգային ապրող ոգու փիլիսոփայությունը» (ՍԳ, 1967, № 3, էջ 137)։

«Անլռելի զանգակատունը» համապատկերային պոեմ է, որը իր ընդգրկումով, գեղարվեստական մթնոլորտով ու հերոսներով կարող է համարվել նաև չափածո վեպ։ Նյութի ու պատմական ժամանակի համապատկերային զգացողությունը ինքնըստինքյան ստեղծում է վիպական մասշտաբայնություն։ Եվ պատահական չէ, որ նյութի գեղարվեստական մարմնավորման նախնական միգամածության մեջ «Անլռելի զանգակատունը» մտահղացվել է նաև վեպի տեսքով։ «Ինչ-ը, ինչպես-ը և որպես-ը» հարցազրույցում հեղինակն ասել է. «Զանգակատունը» գրել եմ զանազան «ձևերով»՝ իբրև վեպ, իբրև վիպակ, իբրև ուսումնասիրություն, իբրև

հոդվածների շարք, իբրև ողբերգություն կամ դրամա...» (V, 392)։ Պոեմը բնույթով վիպական և քնարական սկիզբների միասնություն է։ Խուսափելով սյուժետային մանրամասն շարադրանքից՝ Սևակը, այդուամենայնիվ, չէր կարող առաջնորդվել առանց դեպքերի ու փաստերի, պատմական իրավիճակի ու կենսագրական տարրերի հաջորդական շղթայի։ Ուստի, այս դեպքում ևս գնացել է համադրման ճանապարհով՝ վիպական հիմքի վրա ծավալելով խոսքի քնարական բռնկումների, խոհերի ու զեղումների հորձանքը։ Այս հարցում, թվում է, վիճելի է նրա ստեղծագործության ուսումնասիրողի կարծիքը, ըստ որի «Անլռելին...» քնարական պոեմ է («Անհրաժեշտ էր գրել քնարական պոեմ՝ ի հակակշիռ սյուժետային-պատմողականի...»[1])։ Ավելի ճիշտ էր Վ. Առաքելյանը, որը «Անլռելի զանգակատուն» պոեմի ոճական առանձնահատկությունների մասին» հոդվածում գրում էր. «Պարույր Սևակը մեր բանաստեղծության համար ուղենշում է քնարաէպիկական բազմազան պատմելաձև...» (ՍԳ, 1963, № 1, էջ 103)։ Բայց և ըստ ամենայնի վիճելի է վերջինիս այն տեսակետը, ըստ որի «Անլռելին...» «պատմական պոեմ է» (նույն տեղում, էջ 100)։ Այս հարցում իրավացի է Է. Ջրբաշյանը։ Ժամանակի հայ պոեմի առավել բնորոշ միտումը համարելով «ժանրի հետագա քնարականացման երևույթը», նա այնուհետև շարունակում է. «Ստացվում է էպիկական բովանդակության և քնարական ձևի մի օրգանական միաձուլում...»։ Մյուս կողմից նա առանձնացնում է «այնպիսի գործեր, որոնց մեջ տիրապետող քնարական տարրերը օրգանապես ներառում է նաև սյուժետային որոշ գծեր, որևէ պատմության մոտավոր շարադրանք»։ Վերջին խմբավորման մեջ է նա տեղ տալիս «Անլռելի զանգակատանը» («Ժամանակակից պոեմի ուղիները. խոհեր և դիտողություններ», ՍԳ, 1966, № 6, էջ 130, 139)։ Հետաքրքիր է նկատել, որ երկու դեպքում էլ տեղի է ունենում քնարական և վիպական տարրերի համադրման ըստ էության միևնույն երևույթը։ Տարբեր են միայն ելակետերը՝ մի դեպքում քնարական, մյուս դեպքում՝ վիպական։ Սևակը այդ երկուսի կրողն էր, որը լիարժեք դրսևորում ունի թե՛ բանաստեղծություններում, թե՛ պոեմներում։ Իսկ «Անլռելին...» այս տեսակետից ստեղծագործական ներքին հնարավորությունների լիակատար արտահայտություն է։

Համապատկերայնության հեղինակային ձևակերպումը այսպիսին է. «Գործը մտահղացված է իբրև համանվագ՝ սիմֆոնիա, կամ իր եկեղեցական կարգը նկատի ունենալով՝ իբրև օրատորիա» (V, 393)։ Պոեմի կառուցվածքի երաժշտականացված բնույթը պայմանավորված է գլխավոր հերոսի՝ Կոմիտասի ստեղծագործական նկարագրով, որի կյանքը երգի մի-

[1] Ա. Արիստակեսյան, Պարույր Սևակ, էջ 180։

ջով ճանապարհ է դեպի ժողովուրդը և ժողովրդի ցավի միջով դեպի ողբերգություն։ Պոեմի կառուցվածքի մասին նույն հարցաղրույցում Սևակը ասել է. «Կառուցվածքը՝ ըստ կոմիտասյան երգերի, այսինքն՝ շարադրել Կոմիտասի ողջ կյանքը ըստ նրա համապատասխան երգերի. եթե որբ է՝ «Անտունի», եթե պանդուխտ է՝ «Կռունկ», եթե սիրո մասին է՝ «Սոնա յար»։ Նյութը ըստ ամենայնի գտնում է իր ճիշտ կառուցվածքը, որն էլ նպաստում է գլուխների (համազանգերի) և ենթագլուխների (ղողանջների) տեսքով համախմբելու ծավալուն շարադրանքը։

Մաշտոցի և Կոմիտասի գործի պատմական ընդհանրության մասին «Դիմանկարի ամբողջացման համար» հոդվածում Սևակը նկատում էր, որ «Կոմիտասի գործն ամենից ավելի հիշեցնում է Մաշտոցի գործը» (V, 129)։ Իսկ «Անլռելի զանգակատունը» ավարտվում է այսպիսի տողերով. «Դու՝ մեր երգի Մեսրոպ Մաշտոց. Գիրն ու տառն ես Հայոց երգի»։ Այստեղից էլ գալիս է երկու պատմական դեմքերի կյանքի ու գործի գեղարվեստական կերպավորման հեղինակային սկզբունքն ու նախասիրությունը։ Կոմիտասի գեղարվեստական կերպարը ստեղծելու վերաբերյալ «Ինքնակենսագրության» մեջ Սևակը գրել է. «Գրել Կոմիտասի մասին հավասարազոր էր գրել հայ ժողովրդի վերջին հարյուր տարվա պատմությունը՝ ժողովրդի կյանքով ու երազանքներով, կենցաղով ու գոյամարտով, երգով ու լացով, եվրոպական դիվանագիտությամբ ու թուրքական բարբարոսությամբ, ազգագրությամբ ու ազգագիտությամբ, անցյալով և ապագայով»[2]։ Կոմիտասի կերպարը Սևակին հուզել է ավելի վաղ։ «Նորից քեզ հետ» գրքում նա արդեն զետեղել էր «Նորից երգում, մորմոքում է աստվածային Կոմիտասը» տողով սկսվող քառյակը։

Գրական հերոս ընտրելու այս նախասիրության նախադռանը կանգնած էր Չարենցը, որի ստեղծագործական ծրագրերի շարունակելը ակընհայտ է Սևակի պոեմում։ Չարենցը բազմիցս դիմել է հայ մշակույթի մեծերին և նրանց նկարագրի կերպավորումով պատկերել հայ ժողովրդի անցած ուղին և ներկա վիճակը։ Բնորոշ օրինակներ են «Մահվան տեսիլ», «Դեպի լյարը Մասիս» պոեմները։ Իսկ «Կոմիտասի համար» պոեմն, ըստ էության, հայ երգի անցած դժվարին ուղու պատկերում է, հայ երգի պատմական երթի փիլիսոփայությունը, որը նաև ժողովրդի մաքառումների ուղու պատմությունն է։ Ահա, այս գիծն է, որ շարունակում է Սևակը։ Իրավացի էր Մահարին, որ «Ամենից կրտսերը» հոդվածում այդ կապակցությամբ գրում էր. «Անլռելի զանգակատան» ուժն ու արժանիքը նրա մեծ ընդհանրացման մեջ է, բանաստեղծը կտրել է Կոմիտասը կո-

2 Ա. Աբիստակեսյան, Պարույր Սևակ, էջ 163։

միտասից և այն դարձրել խորհուրդ ու խորհրդանշան, մնալով սակայն միշտ Կոմիտասի հետ» (ՍԳ, 1961, № 9, էջ 149):

Կոմիտասի կերպարը Սևակի ահագնացող հոգևոր պոռթկման ոչ միայն նպատակն է, այլև միջոցը՝ մեկնելու, ինչպես ինքն է ասում, հայոց չհասկացված «բախտի քմայքը»: Երգը դառնում է հայրենիքի ոգու թարգմանը. «Ե՞րգը... Կարծես տնից ելած մի պանդուխտ էր բազմաթափառ եվ ուզում էր կրկին փարվել հայրենիքին: Հայրենիքն էր... նրա հոգին»: Հայրենի երգի մեջ ժողովրդի ամբողջ պատմությունն է՝ ցավի և ուրախության, հույսի ու սպասումի բրթիռներով: Երգը ծնվում է բնաշխարհից ու ձուլվում բնաշխարհին, դառնում նրա գույների խտացումն ու հնչյունների համակարգը, լեռների ու ձորերի վեր ու վար ծավալվող գծերի բեկբեկումները, դրանք վերածվում են բրթիռների և լցվում այդ ձայներին ունկնդիր երգահանի հոգին: Ականջ շոյող երգի նման հնչական սահուն ձայնակարգությամբ է Սևակը ներկայացնում երգի ու մ՝ղեդու վերածվող իրական կյանքն ու մթնոլորտը, որն ընկալում է Կոմիտասը, վերածում մի նոր հրաշագործության: Ժողովրդի պատմության ու բնաշխարհի զգացողության միասնությամբ է զարգանում Կոմիտասի կերպարը, որը նույնն է, թե՝ պոեմը ծայրից ծայր: Բայց, ինչքան էլ արտասովոր լինի, այս բազմաձայն համանվագում երբևէ, ոչ մի անգամ չի լսվում հերոսի ձայնը, մի յուրօրինակություն, որ արդեն նկատել են ուսումնասիրողները: Վերոհիշյալ հոդվածում Վ. Առաքելյանը այսպիսի ձևակերպում ունի. «Կոմիտասն էլ Նարեկացու աստծու նման ոչ մի բառ չի խոսում»: Այդ խոսքին փաստորեն փոխարինելու է գալիս առաստորեն պոեմ ներմուծված ժողովրդական երգը: Կոմիտասը ինքնին դառնում է երգ և առկա է այնքանով, որքանով առկա է երգը: Այս դեպքում արդեն ճշմարիտ է Ա. Արիստակեսյանը, ըստ որի՝ բանաստեղծի նպատակը եղել է ստեղծել Կոմիտասի «ոգեղենացած կերպարը»: Բայց այստեղ ևս անհրաժեշտ է մի ճշգրտում: Ըստ գրականագետի՝ Սևակի «նպատակն է եղել ստեղծել ոչ թե Կոմիտասի կերպարը իբրև իրական անձնավորության՝ իր կոնկրետությամբ, այլ նրա ոգեղենացված կերպարը»[3]: Իրականում Սևակը ամենևին չի անտեսել Կոմիտասի անձի իրական ու ստույգ գծերը, այլ, այդ ամենը խտացնելով, առանց անհարկի մանրամասների հասել է կերպարի ոգեղենացման:

Պատմահենսագրական բնույթի ծավալուն քնարական-պատմողական պոեմը, բնականաբար, պիտի ունենա հանդարտ, անշտապ ընթացք, ճյուղավորվող կառուցվածք: Պատումի ընթացքի այդ զգացողությունը գալիս է երկի միասնական ընկալումից, բայց ինքն իր մեջ, ըստ նյութի

---

3 Նույն տեղում, էջ 174:

նվյալ հատվածի բնույթի, խոսքն ընդունում է տարբեր լիցք, շիկացում ու արագություններ։

Խաղաղ ու հանգիստ պատումով է Սևակն սկսում իր պոեմի առաջին գլուխը՝ «Ցայգալույսի համազանգը»։ Վիպական հանդարտությամբ նա պատմում է Կոմիտասի «Գիրք ծննդոցը»։ Դա նրա ծննդյան օրն է, ծնողներին աչքալուսանքի եկած հարևանների ուրախությունը, արագ վրա հասած որբությունը, դեպի Վաղարշապատ ու էջմիածին ձգվող ճամփան, երգի քննությունը ամենայն հայոց կաթողիկոսին, ուսման երկար ու ձիգ տարիները, հասակ առնող մարդու կյանքը՝ սիրո ու մյուս զգացմունքների բռնկուն խաղով, ժողովրդի կենցաղի, երգ ու պարի ճանաչումը, ազգային գոյի նախասկզբի մեջ ժողովրդական արվեստի հայտնաբերումը։ Դրան զուգահեռ բացվում է նաև ժողովրդի պատմության «հազարամյա դիրքը»։ Անհատի հոգևոր զարգացումն ու մարդկային ճակատագիրը դիտվում է ժողովրդի անցյալ ու ներկա պատմության հենքի վրա։ Սուլթանը արգելում է Հայաստան բառը օգտագործել, ցարը հայկական դրպրոցներում, նախ արգելում է հայ ժողովրդի պատմության առարկայի ուսուցումը և ապա, շատ չանցած, ընդհանրապես փակում հայկական դպրոցները։ Այսինքն՝ «Սուլթանն ու արքան Զեռք-ձեռքի տվին Մխևնույն թվին»։ Կամաց-կամաց երևում են այն մետաղյա սարդոստայնները, որով ցանցվում է ժողովուրդը։ Սկսվում է մեծ ողբերգության առաջին արարը. «կարմիր» սուլթանն սկսում է Ադանայի կոտորածները։ Հետո պիտի գային մյուս արարները, և սուլթանին փոխարինած երիտթուրքերը պիտի հողոտեին, բնաջնջեին, տեղահանեին մի հնագույն ժողովրդի և բռնագրավեին նրա հայրենիքը, իսկ ցարը պիտի խաբեր հայ կամավորներին, անունը դներ օգնություն, մտներ պատմական Հայաստան, բայց ծրագրված նահանջով կործանման դուռը հասցներ ազատության դրոշ բարձրացրած ժողովրդին։

Բացվող օրվա նման շարունակվում է պատումը՝ «Ցայգալույսին» հաջորդում է «Արևագալի համազանգը»։ Ջրնգում են «Ամառնօրյա», «Աշնանաշունչ», «Ահագնացող», «Բնաշխարհիկ» ղողանջները։ Լի ու հարուստ, պոռթկուն ու վարար հոսքով պատկերվում է հայոց աշխարհի պտղավորման ու մրգահասի ժամանակը, ժողովրդի աշխատանքային առօրյան։ Աշխատանքային ամեն մի պահ, ամեն վիճակ ունի իր համապատասխան երգը։ Եվ որտեղ երգն էր՝ ժողովրդի հոգու մաքուր թարգմանությունը, այնտեղ էր և Կոմիտասը։ Այս տեսակետից շատ բնութագրական է «Բնաշխարհիկ» ղողանջը, որը կարծեք «Հորովելի» ծագումնաբանությունը լինի՝ վար ու ցանքի պահին, հույսի ապավեն մնացած եզան հետ զրուցելիս։ Իսկ երգը, ժողովրդի պատմության ու ճակատագրի պես, միշտ չէ, որ մնացել էր մաքուր ու զուլալ։ Երգը շատ դեպքերում պղծվել

էր, խառնվել օտարի երգին, փոխել մեղեդին, կորցրել բնաշխարհիկ հընչումը։ Սևակը իր հերոսի նկարագրի հետևողական ու հանգիստ զարգացումով նրան բերում կանգնեցնում է ժողովրդի հոգևոր կերտվածքի այս աղավաղված և աղավաղվող պատկերի առջև։ Եվ հենց այդտեղ է Կոմիտասի մեծագույն առաքելությունը՝ հայ երգը հայերի դարձնելու, օտար ժանգ ու բորբոսից մաքրելու և նորից ժողովրդին վերադարձնելու նվիրական վաստակով։ Այդտեղ է, որ բացվում է Կոմիտասի հանճարը և այս դեպքում երգի ու մեղեդու ձևով վերագտնում ազգային Բանը, այնպես, ինչպես ազգային Բանը այբուբենի ձևով վերագտավ Մաշտոցը. «Եվ մեկը պիտի գար ահա... Որ... Մսրա նվոցին ընդդեմ Զգայինք մեզ Ձենով Օհան»։ Այդ մեկը պիտի գար ոչ միայն ընդդեմ նվնվոցի, այլև՝ հանուն առաջադիմության։ Հանուն նրա, որ ուրիշների խորալների, մեսիաների, օրատորիաների, արիաների, ռեքվիեմների դիմաց հնչեր պատարագ ու մեռելոց, ժողովրդական երգ ու մեղեդի։ Հասունացող հանճարը բռնում է քաղաքակրթության կենտրոնների ճամփան, թողնում իր երկիրն ու հասնում Բեռլին՝ ուսանելու։ Բախի ու Մոցարտի հանճարի լույսը նրա մեջ ավելի է թանձրացնում ունեցածին տեր կանգնելու և այդ ունեցածը կատարելագործելու ձգտումը։

Ու մինչ ազգը հանճարի ձեռքով իր երգի, իր տեսակի կատարելագործման հոգսերով էր տարված, որ մի նոր վերածնունդ պիտի բերեր նրան՝ գալիս է ահավոր աղետը, որը տեսակի վերացումն է ցեղասպանության ու կոտորածի միջոցով։ Այս գույժը Կոմիտասը լսում է Բեռլինում և այդտեղ էլ տեղեկանում հայոց հարցի հուսահատեցնող շրջադարձի մասին։ 1500 տարի առաջ թեքված կաղնին կարծես թե վերջնականապես տապալվելու էր գետնին։ Ժողովրդի կենսունակ ոգին շարունակում է տոկալ։ Գալիս են հերոսացման օրերը։ Ժողովրդի կորիճ որդիները զենքը ձեռքներն են առնում։ Շատ նրբորեն պատումն այստեղ ձեռք է բերում քնարական միջամտության բնույթ։ Հեղինակային ձայնն այլևս չի կարողանում պահվել երրորդ դեմքի հետևում, անզամ չի ձուլվում հերոսի նկարագրին և դուրս է հորդում որպես ժողովրդի պատմական այդ ծանր օրերի անհատականացված ապրում։ «Ա՜խ, իմ ժողովուրդ, ես դեռ չկայի՜, Որ քեզ պես ես էլ քեզ հետ տոկայի՝ Ծալվելու պատրաստ մեջքդդ դրկելով»։ Այսպիսի ինքնամոռաց մի զեղում էլ կա «Ա.Հագնացող արձագանքի» «Վերածնման» ղողանջում։ Դարձյալ ստեղծագործ անհատի և ժողովրդի միաձուլման պահ, որ չի հանդուրժում որևէ սառնություն ու չեզոքություն. «Իմ ժողովո՜ւրդ հնամենի, Ինչպե՞ս գտնել դեռ չստեղծված Բառն այն, որով հնար լինի Քեզ ճշտորեն անվանելու»։ «Հերոսականն» ղողանջում այդ ապրումը ձուլվում է հայ հերոս մարտիկների կրուվի կանչին, որոնք ելել էին պաշտպանելու անարգված տան ու հայրենի-

քի պատիվը։ Հերոսական այդ պայքարին ժողովրդին ոգեշնչող երգով մասնակցում է և Կոմիտասը. «Իր ժողովրդի երգահան որդին իր ե՛րգը բերեց Քաջորդաց մարտին»։

Գալիս է կյանքի կեսօրը, խփում է «Միջօրեի համազանգը»։ Աղետից մի պահ ուշքի եկած ժողովուրդը նորից սկսում է ապաքինել վերքերը, շարունակել տոնախմբություններն ու հարսանեկան հանդեսները։ Սևակը վերստին նկարագրում է կոմիտասյան երգի ակունքները սնող ժողովրդական սովորություններն ու ծիսակատարությունները, ասես այնպես, որ ոչինչ չվրիպի աչքից, ոչինչ չմոռացվի, որովհետև բոլոր այդ մանրամասների մեջ է ամբողջանում ժողովրդի երգը։ Այս առումով բնորոշ է «Հարսանեկան ղողանջը», որը հարսանեկան արարողության բանաստեղծականացած դրվագ է, այն աստիճանի մանրամասն, որ կարող է սկզբնաղբյուր ծառայել ազգագրագետների համար։ Դրանք այն տարիներն էին, երբ Կոմիտասը շրջում էր հայոց գավառներում և ճշգրտում ժողովրդի բնաշխարհիկ երգի յուրօրինակությունը։ Կ. Պոլսի գրական ասուլիսների հերթական նիստերից մեկում այդ առթիվ նա պիտի ասեր. «Գավառը իմ աչքիս առջև կը պատկերանա իբրև սրբավայր հայ գեղարվեստի նշխարներու, հոն կը տեսնեմ հայ երգը՝ հայ գեղջուկին շուրթին վրա... ու քարերն անգամ նվիրականություն կը հիշեցնեն ինձի։ Այդ քարերի բեկորներն են մեր հայրենիքը... հոն են շեշտերը մեր գեղարվեստին և ոչ թե մայրաքաղաքներուն մեջ, ուրկե մենք այդ գավառը կը դիտենք իբրև խավարի վայր»[4]։ Գավառի և բնաշխարհի ճիշտ ճանաչողությունից ծնվում է, ինչպես այդ տարիներին արևմտահայերն էին ասում, տոհմիկ երգը։ Պոեմում Սևակը նրբորեն այդ երգը ձուլում է հեղինակային խոսքին և ստեղծում միասնության մեջ լիարժեք ու կատարյալ երգի ու պատումի յուրովի մի շաղախ։ Այդպես են գրված գրքի շատ էջեր, հատկապես «Ամառնօրյա», «Մրմունի», «Եղեռնական», «Աքսորի», «Վերադարձի» ղողանջները։

Գրականագիտության մեջ խոսվել է այն մասին, որ գեղարվեստական այս ձևը Սևակից առաջ կիրառել է Կ. Զարյանը իր «Տատրագոմի հարսը» պոեմում։ Բացառված չէ նաև այդ պոեմից եկող ազդակը Սևակի համար, որն զգալի է այն ընդհանրության մեջ, որ կա ժողովրդական կյանքի ու կենցաղի նկարագրություններում ու տոնահանդեսներում։ Սա նշելով հանդերձ, անհրաժեշտ է նաև ասել. Սևակի պոեմի բնույթն այնպիսին է, որ գրական ազդակից զատ նա պետք է գտներ թե՛ ժողովրդական երգերի կիրառման և թե՛ կենցաղի պատկերման այդ ձևը։ Դա հուշում և թելադրում է նյութը, Կոմիտասի կյանքը։

Պոեմը շարունակվում է. գալիս է ինքնամոռաց բացվելու, ծավալվե-

---

4 Կոմիտաս վարդապետ, Գավառի հոգին.—Գրական ասուլիսներ, Դ, Կ. Պոլիս, էջ 37։

լու ժամանակը։ Այդպես էլ բացվում է պոեմի նոր գլուխը՝ «Ծավալվող համաշխանգը»։ Ժողովրդի երգը ընդգում է իր անաղարտ ու անապական ելևէջումներով, հնչում ամենաշքեղ դահլիճներում և, արդեն վերամիաստավորված, վերադարձվում ժողովրդին։ Աշխարհի բեմերի վրա բարձրանում ու հպարտորեն կանգնում է հայ հանճարը։ Թվում է, թե եկել է կյանքի երջանիկ պահը։ Բայց հենց այդ պահին ոտքի է կանգնում նախանձով բոցավառված ամենազոր միջակությունը։ Սա սևակյան հայեցակետն է էջմիածնից Կոմիտասի հեռանալու փաստի վերաբերյալ։ Իրողությունն այն է, որ եվրոպական շփումների մեջ մտած արվեստագետի համար էջմիածինը հոգևոր թռիչքների մեծ դաշտ չուներ։ Ու նա մեկնում է Կ. Պոլիս, ժամանակի հայ մտավորական կենտրոններից մեկը։ Սա կենսագրական փաստն է։ Իսկ գեղարվեստական փաստը միջակության հաչածանքն է։ Կրկին վերադառնում ենք այս հարցին, որովհետև Սևակն այստեղ շատ անհատականացված ձևով է վերարտադրել մանր կրքերի ճահիճը։ Այդ վիճակը շատ լավ ծանոթ էր նրան։ Այն էլ ինչպե՞ս։ Ահա այդ վիճակի գեղարվեստական պատկերը. «Առոք ու փառոք ետ դարձավ նա տուն եվրոպան հաղթած։ ...Երբ ոտքերի տակ ճահիճը ճոճվեց, Վտառը վխտաց...։ Կարկին-քանոնով, Կարգ ու կանոնով Արտակարգի դեմ գրոհ է տալիս Նույն ինքը... Նորին Միջակությունը»։

Կ. Պոլսում Կոմիտասը ստեղծում է բազմաձայն «Գուսան» երգչախումբը, կարդում դասախոսություններ, համերգների ու ղեկուցումների համար հրավիրվում Բեռլին, Փարիզ։ Նրա ստեղծագործական միտքը երկնում է «Անուշ» ու «Վարդան» օպերաները։ Եվ հենց այդ պահին վրա է հասնում համազգային ողբերգության ամենացնցող արարը։ Թուրքիան բնաջնջման ու տեղահանության միջոցով իր համար վերջնականապես լուծում է հայկական հարցը։ Գեղարվեստական պատումը ևս հասնում է դագաթնակետին՝ ծնունդ տալով «Եղեռնի համազանգին», որի բոլոր ղողանջները ահավոր աղետն են գուժում։ Կյանքի ճակատագրական պահն է ապրում ամբողջ մի ժողովուրդ, նրա հետ նաև՝ նրա մտավորական սերուցքը։ Բազում հանճարների հետ մեկտեղ աքսորի է դատապարտվում նաև Կոմիտասը, դառնում ազգային անլուր ողբերգության ականատես։ Ահավոր ցավը մթագնում է նրա միտքն ու հոգին, հասցնում խելագարության։ Ընդհատվում է ազգային վերածննդության ուղին, դրա հետ մեկտեղ ընդհատվում է հանճարի ստեղծագործական ու գիտակցական կյանքը։ Կոմիտաս-ժողովուրդ, ազգային ու անհատական ճակատագիր ըմբռնումները, որ ամբողջ պոեմի մեջ դիրկընդխառն են եղել, այս հատվածում հասնում են իրենց լիարժեք ու անանջատ միասնությանը։ Ազգային ցավի պատկերը սկիզբ է առնում ինքնախոշտանգումից և հասնում մինչև «Տեր ողորմեա...»։ Դա նույնն է, ինչ այդ ժամանակի բանաստեղծի խոս-

քը, որը հասնում էր «Հոգեհանգստի» աղոթքի և կամ «Դանթեական առասպելի» ու «Մահվան տեսիլի»։ Բանաստեղծի խոսքի մեջ ծայրը է առնում «Տեր ողորմեան».

Յաղագըս ճարց, եղբարց, մերոց,
Որ են տարեալ ի գերութիւն
— Տէ՛ր, ողորմեա՛...
Շիջո զճուր վառ ճնոցի,
Փրկեա զմեզ, ամենագութ...
Հայցեմք ի բեն արտասուելով
Եվ պաղատիմք զայս ասելով.
— Տէ՛ր, ողորմեա՛...
Ընկալ զմեր աղաչանըս,
Լուր, գթառատ և ողորմեա...
Յոյց մեզ զոո ողորմութիւն,
Տուր աշխարհիս խաղաղութիւն,
— Տէ՛ր, ողորմեա՛...

Իսկ սրանից առաջ ժողովրդական երգի հանգերգով ասվող ողբն էր.

Գարուն էր։ Ջեկած ամառ՝
Փուլ եկավ երկնակամար,
Ջյուն մաղեց մեր բաց գլխին,
Ջյուն մաղեց՝ կրակի պես...
— Գարուն ա, ձուն ա արել...
...Ամեն քար՝ լուռ մահարձան,
Ամեն տուն՝ վառման հնոց.
— Բնավեր ճավ եմ դառել...
Ինչքան բառ՝ ո՞ղջը մրմունջ։
Ինչքան երգ՝ ո՞ղջը լալով.
— Ջուլում էր, զուլո՛ւմ, լա՛ո...
Թրի դեմ, սրի, հրի՝
Լոկ մանգաղ, լոկ բահ ու մաճ...
— Տնավե՛ր-բնավե՛ր, լաճ...
Մեր հողը, մեր հայրենիք,
Մեր երկիրն ամայացավ.
— Սև՛ ճագիր, սևսիրտ մարե...
Հինավուրց տոհմիկ մի ազգ
Ջմեռավ, այլ... մահացա՛վ.
— Գարուն ա, ձուն ա արել...

Հոգևոր ու ժողովրդական երգի հանգերգությամբ ընթացք առնող այս հատվածներում կարծեք հեղինակային խոսքին, ողբ ու կոծին գալիս խառնվում է հանգերգող Կոմիտասի ձայնը: Այն տպավորությունն է ստեղծվում, որ բանաստեղծն ու երաժիշտը կողք կողքի կանգնած խոսքով ու երգով ազգային ցավի ողբն են ասում: Այսքանից հետո արդեն հնչում են «Ցնորման» ու «Անանց երգի» ղողանջները, որոնք ազգային ողբերգության շարունակությունն են մի մարդու ճակատագրի մեջ, որին վիճակված էր 20 տարի շարունակ հայրենիքից հեռու ամեն օր վերապրել ահավոր աղետը և ամեն օր վերստին ցնորվել:

Կատարվածի շարունակվող արձագանքը «Ահագնացող» բնորոշումով վերջերգն է, որը հայրենիքի հավիտենականության մեջ պատմության դատն ու դատաստանն է, ահագնացող ցավի հետ մեկտեղ նույնքան ահագնացող կարոտը, նույնքան հզորացող հույսը, որի համար մի նոր հարության պիտի պատրաստ լինել: Եվ գրվում են նոր ղողանջներ, որոնցում ամփոփվում է վերածնունդն ու մարմնավորվող երազը: Դա ազգահավաքն է, հայ մարդու նոր ճակատագիրը, որը բնավեր հավքի նման գալիս է հայրենիքից փրկված մի բուռ հողի վրա կառուցելու իր հույսերի տունը: Վերադարձողների մեջ էր նաև Կոմիտասը, բայց արդեն երգ դառած, որպես մի «մշտահունչ ու մշտարբուռ անլռելի զանգակատուն»:

Պոեմը Սևակի գեղարվեստական որոնումների ամփոփում-համախմբում էր, որից հետո նրա մտածողությունը նոր հուն պիտի մտներ: «Անլռելի»-ից հետո բնականորեն շարունակելով մինչ այդ ունեցած ծրագրերի ու սկզբունքների որոշ կետեր, միաժամանակ, այդ ծրագրերից ու սկզբունքներից մի մասը համարելով ավարտված, Սևակը պիտի հասներ «Մարդը ափի մեջ» և «Եղիցի լույս» գրքերին: Այդ իսկ պատճառով «Անլռելին» հանրագումարային խոսք է նրա ստեղծագործության մեջ, որն ընդգրկում է առաջին տպագիր գործերից մինչև «Նորից քեզ հետ» ժողովածուն ընկած ժամանակահատվածը: Իրավացի էր Մահարին, որ «Ամենից կրտսերը» հոդվածում գրում էր. «Զանազան ուղղություններով հոսող նրա ստեղծագործական աղբյուրները, վտակներն ու գետակները գտնում են իրար, միանում և կազմում մեծ ու լայնահուն այն գետը, որը կոչվում է «Անլռելի զանգակատուն» (ՍԳ, 1961, № 9, էջ 148):

Պոեմում լիարժեք արտահայտվել է Սևակի համանվագայնության տեսությունը, որի մասին խոսել էր թե՛ նախապես՝ պոեմը գրելուց շատ առաջ (1942 թ. օգոստոսի 8-ին Ջանախչիից գրած նամակում. «Իրոք իմ գործը հիշեցնում է երաժշտական մի սիմֆոնիա», VI, 410) և թե՛ ավելի ուշ՝ 1961, 1965 թվականներին («Դեպի մեծ ուղեծիր», «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի): Համանվագայնության գեղարվես-

տական ծրագիրը նրան ուղեկցել է ամբողջ կյանքում և լիարժեքորեն դրսևորվել շատ գործերում, այդ թվում՝ նաև այս պոեմում։ Արդեն ասվեց, որ համանվագայնությունն առկա է, նախ, պոեմի կառուցվածքում ինչը և փոխանցվում է երկը կազմող բոլոր տարրերին՝ ընդգրկելով ամբողջ բանարվեստը։ Չափական առումով պոեմը այնքան էլ բազմազան չէ, բայց այդ վիթխարի գործի մեջ ամենևին չի զգացվում չափական միապաղաղություն։ Պատճառն այն է, որ Սևակը շատ ճկուն է օգտագործել ավանդական 10=(5+5) և 8=(4+4) չափերը և ստեղծել հնչյունական հարուստ դաշնակով առանձնացող կիսատողեր։ Գեղարվեստական այս ձևի լավագույն կիրառողներից է Թումանյանը, ապա նաև Սևակից առաջ և կողքին՝ Շիրազը։ Եվ ընդհանրապես կիսատողը ավելի բնորոշ է ժողովրդական պոեզիայի ակունքներից եկող մտածողությանը։ Պոեմի ռիթմական ճկունությանը նպաստել է և այն, որ բանաստողերը Սևակը հնչական տեսակետից զուգակցել է շատ ազատ։ Միաձև տնատումները քիչ են, իշխում է խոսքի ազատ, անկաշկանդ շարժումը, որը և, ըստ բովանդակության և կառուցվածքի բնույթի, հանգավորվում է մեկ կից, մեկ օղակաձև, մեկ խաչաձև, մեկ թույլ հեռավոր կապակցումներով։ Կան նաև անընդմեջ նույնահնչուն հանգավորման ձևեր, որ նախնական կիրառություն են ունեցել միջնադարի հայ տաղերգության մեջ (Շնորհալի, Գրիգոր Տղա, Ֆրիկ).

Հո՜ արա, եղո՜ջան, հորովե՜լ,
Ծարավ ես՝ ես էլ եմ ծարավել,
Դաղրած ես՝ ես քեզնից առավել,
Ինձ էլ է արևը խորովել
—Հորովե՜լ։
Թե մեզնից աստված է խռովել՝
Աստրծուն ձեն կտանք առավել...
Հորովեեեեել...

Հնչյունական տեսակետից Սևակի հանգաբառերը ճոխ են ու հարուստ, իսկ կիրառությամբ՝ այնքան առատ, որ հանդիպում են ոչ միայն վերջնահանգի դիրքում, այլև՝ միջնահանգի ու սկզբնահանգի։ Հնչյունական ձայնանիշերի բազմաքանակությունը Սևակին հանգեցնում է ոչ միայն ճոխ ու հարուստ հանգավորման, այլև՝ բարդ հանգերի։ Դրա հետ մեկտեղ նա չի հրաժարվում նաև մոտավոր, բայց դարձյալ հարուստ հընչեղություն ունեցող հանգերից, ինչպես և նորաբանություն-հանգերից. հարազատ—հայ ազատ, պատառիկ—պատ առիք, Գոլիցինը—մոլի ցինը, խոզան—լոզան, հետերա—վետերան և այլն։ Ձայնական այդ զգացողու-

թյունը պոեմի շատ հատվածներում վերածվում է առձայնույթների ու բաղաձայնույթների հարուստ հնչականության. «Եվ արևի համ ունեցող, Ջորեքդիմաց ծամ ունեցող, Մեչքակոտոր, ծնկածալիկ, Ծոցվոր, Բոցվոր, Խնկածաղիկ, Խունջիկ-մունջիկ Հարս ու աղջիկ՝ Սիրո հրշեջ—սիրո հրրձիգ՝ Տասի համար անգութ դահիճ, Մեկի համար խոնարհ ծառա»: Այս ճկունության արդյունքը եղել է ներդաշնակության ու համաչափության մեջ ազատ, անկաշկանդ ու ծավալվող կշռույթի ստեղծումը: Կշռույթ, որն առաջին հերթին լեզվական հորձանքի կշռույթ է և արտահայտվում է բառապաշարի, հանգաբառերի, բառակապակցությունների ներքին շարժումով: Լեզվական տեսակետից չափական և հնչյունական կշռույթ ստեղծելու առումով որոշակի դեր են կատարում սերտ բառակապակցությունները.

Ապշած աչքերով այստեղ էլ տեսավ
Եթե ոչ արնոտ նույն ահն ու մահը,
Ապա երկվորյակ ախն ու վախը նույն,
Նույն լաց ու կոծը, հառաչն ու վայը:

Համանվագայնության սկզբունքը, ընդհանրապես, տարբեր շերտեր ունի Սևակի խոսքի լեզվական ատաղձում: Դրա մի դրսևորումը հեղինակային և ժողովրդական նախասկիզբ ունեցող լեզվական մտածողության համադրությունն է: Սևակը կարծեք իրար է միացրել մեր պոեզիայի նարեկացիական ձևը (ավելի ստույգ՝ սաղմոսներից ու շարականներից եկող և «Ողբերգության մատյանում» ամփոփվող լեզվամտածողությունը) և ժողովրդական խաղիկների ու երգերի լեզվական երանգները: Սա՝ թե՛ որպես լեզվական ու պատկերային մտածողություն, թե՛ որպես խոսքի գեղարվեստական կառուցվածք: Իսկ երբեմն լեզվի ժողովրդական մոտիվը այնքան է ներծծվում նրա շարադրանքի մեջ, որ հեղինակային խոսքն անգամ ստանում է ժողովրդական երանգավորում.

Դռնեդուռ երգեց—ձայնը կկըլան,
Բերանն էր կերգեր, իսկ աչքը կուլար,
Դունչիկից կելներ ծխի տաք քուլան,
Սրտիկն էր էրվում, սրտիկ սևավո՜ր,
Ցավերն էին փուքս, անձիկն էր քուրան...

Խոսքի ժողովրդական երանգավորման հիմքը մե՛կ բառապաշարն ու լեզվական ձևերն են, մե՛կ ժողովրդական խաղիկների կառուցվածքն է՝ հանգավորման յուրահատուկ սկզբունքով և աշխարհզգացողությամբ, որ առանձնահատուկ տրամադրություն է հաղորդում խոսքին:

Այնուհետև, համանվագայնությունն առկա է նաև պոեմի բառակազմի մեջ։ Սևակը օգտվել է հայերենի բոլոր շերտերից՝ ժամանակակից գրական հայերենի մեջ ներձուլելով գրաբարի, միջին հայերենի, արևմտահայերենի, բարբառների, ժողովրդական խոսվածքների, նորաբանությունների, անգամ օտարաբանությունների լեզվական կուտակումները։ Բառային այս հարուստ զանգվածից էլ գոյանում են համեմատությունները, փոխաբերությունները, մակդիրները, զուգորդությունները, ընդհանուր առմամբ՝ գեղարվեստական պատկերը։ Նրա գրելաձևի մեջ անչափ պարզը, որը կարող է նույնիսկ հասարակ թվալ, և բարդն ու բազմաշերտը կողք կողքի են։ Այսինքն՝ անտրոհելի միասնության մեջ են ռեալիզմի պարզ ձևերը և ժամանակակից մարդու զուգորդական բարդ մտածողության տարրերը։

Համադրությունների ճանապարհով, ամբողջության մեջ, Սևակը բերում էր գեղարվեստական մտածողության թարմ հոսանք, որն առանձնահատուկ երևույթ է թե իր ստեղծագործության մեջ և թե՝ հայ պոեզիայի պատմության։

«Անլռելի զանգակատուն» պոեմը որպես գրականության համար «ոչ շարքային երևույթ..., որին երկարատև կյանք է սպասվում գրականության մեջ» սկզբից ևեթ արժանացավ թեր և դեմ կարծիքների։ Պոեմի առաջին լուրջ գնահատողը Ս. Աղաբաբյանն էր։ «Ոգևորություն և վարպետություն» հոդվածում նա լրիվ արդարացնում էր Սևակի գեղարվեստական փորձը, որը, ըստ նրա, ավարտուն դրսևորում է ունեցել պոեմում։ Այնուհետև՝ պոեմի ծագումնաբանության մասին նա գրում էր. «Ակներևհայտ է չարենցյան պոետական ներշնչման արձագանքը Պ. Սևակի պոեմում։ Ոչ միայն դա։ Ակնհայտ է Պ. Սևակի պոեմի մեջ կիրառված որոշ սկզբունքների աղգակցական կապը հայ պոեզիայի ավանդության հետ՝ Նարեկացուց մինչև Սիամանթո, Դողթան երգիչներից մինչև հետմիջնադարյան ժողովրդական երգերը։ Այս կապը զգացվում է պոեմի պատկերների, ինտոնացիայի, երևույթներին տրված էսթետիկական գնահատականների, նրա հուզական հյուսվածքի մեջ» (ԳԹ, 1959, № 52)։ Միանգամայն ճիշտ դիտարկում, որն ավելի որոշակի ու հստակ ի հայտ եկավ հետագա վերլուծությունների ընթացքում։ Սևակի երկը դրական գնահատականի արժանացավ նաև Մահարու հիշատակված հոդվածում, առանձին գրախոսություններում ու հոդվածներում, որոնց հեղինակներն են է. Ջրբաշյանը, Վ. Դավթյանը և ուրիշներ։ Իսկ ոմանք նրա մեջ նկատեցին «գաղափարական տեսակետից լուրջ թերություններ», «կրոնական ըմբռնումներ և պատկերացումներ» (ԳԹ, 1960, № 8), ավելացրած նաև իրականությունից կտրվելու մեղադրանքը։ Մինչև Աբովյանի «Վերքի» հետ համեմատվելը Սևակի պոեմը դեռ պիտի տոկար։

Սևակի հայրենասիրական տրամադրությունների վերջին արտահայտությունը «Եռաձայն պատարագն» է, որը բնույթով ժողովրդի պատմական դժվարին ուղու հռետորական ինքնարտահայտում-մենախոսություն է: Պոեմը կարծեք ընդհանրացնում է Մաշտոցին և Կոմիտասին նվիրված, հայոց լեզվին և հայ ժողովրդին հասցեագրված նախորդ բոլոր գործերի տրամադրությունները: Այն ամենը, ինչ նախորդ գործերում պատմական նյութ էր կամ որոշակի տրամադրություն, այստեղ դառնում է ընդհանրական խոհ: Հեղինակը, նախ, փորձում է բանաձևել այդ երթի ուղին՝ ողբամ մեռելոց, բեկաճեմ շանթեր, կոչեմ ապրողաց և ապա՝ այդ երթը ներքաշել համաշխարհային պատմության մեջ: Չհաշված մի քանի անհատների՝ աշխարհը սառն ու անտարբեր, անկարեկից ու օտար դտնվեց հայ ժողովրդի ողբերգության հանդեպ: Միայն նրա բանաստեղծն ու նրա անունից խոսողն է, որ այդ ողբերգությունը տեսնում է համաշխարհային ողբերգությունների շարքում և մարդկությանը ցանկանում հասկացնել, որ XX դարի շատ աղետների սկիզբը դրվեց սիրիական խորշակյալ անապատներում, որ աշխարհի հնագույն քաղաքակրթություն ունեցող ժողովրդի հանդեպ կատարեց թուրք կազմակերպված խուժանը.

Հին Ջանգրրից իր սկիզբն առավ Բուխենվալդը նոր,
Օսվենցիմների սկիզբը դրվեց Դեր-Զորում միայն,
Մայդանեկները Զիարեքներում հիմնադրվեցին,
Դախաուները՝ էնկյուրիներում, Ռաffառում, Բաբում...

Պոեմն սկսվում է զանգերի պատկերով: Կարծեք շարունակվում է «Անլռելի զանգակատան» մտահղացումը: Բայց եթե այնտեղ զանգակատունը մշտահունչ էր, այստեղ զանգակատան զանգերը կործված են գետնին և հավերժորեն լուռ են, ինչպես եգիպտական բուրգերի առաջ չոքած սվինքսը:

Պոեմը ծնունդ է զավթված հայրենիքի կարոտի, որը սրտի ոչ միայն կարոտ մնա, այլև դառնա կեցության ծրագիր: Այդ հայրենիքը նրա զավակներինն է այնքան ժամանակ, քանի դեռ կենդանի է նրանց հիշողությունը, քանի որ «Հայրենիքը այն է, որ ոչ թե կորչում, այլ ընդամենը հափշտակվում է»: Հույսը՝ ապրելու, կորուստը վերագտնելու նոր ալիք է բերում.

Մեր ... հայրենիքը մեզնից դատարկվեց:
Բայց ... ո՛չ մի վայրկյան, ո՛չ մի ակնթարթ
Մե՛նք չենք դատարկվել մեր հայրենիքից:
Մենք սպանվեցինք մեր հայրենիքում,
Բայց հայրենիքը մեր մեջ չսպանվե՛ց...

38—97

Կորուստը կորուստ է բերում, որովհետև հայրենիքդ քեզնից խլելուց հետո՝ արդեն հեշտ է խլել նաև լեզուդ, սովորություններդ, փոխել հոգևոր կերտվածքդ և աշխարհի մեջ քեզ պահել կուշտ ու ապահով որբի պես։ Այսինքն՝ ողբերգությունը շարունակվում է և շարունակվում է տարբեր ձևերով։ Ահա նաև այս ապահով թվացող վիճակի նորօրյա աղետի գույժն է հնչեցնում բանաստեղծը, ասելով, որ պատմության նախճիր-եղեռնը երեկ կարմիր էր, իսկ հիմա արդեն ճերմակ է դարձել. «Եվ հիմա արդեն նա գանգ չի հատում, Այլ գրավում է, Չի կտրում ձեռքեր, այլ վարձում ընդմիշտ, Չի առևանգում, այլ հմայում է, Չի հեղում արյուն, այլ ծախ է առնում, Եվ, միացնելով երակ-երակի, Իր ամենակուլ արյանն է խառնում... Ու կրկնում եմ ես՝ Ահազանգի պես.— Այս չարդ-սպանդը երե՞կ չսկսվեց, Եվ ոչ էլ վաղն է նա ավարտվելու, Ուստի վախեցեք սպանդից ճերմա՛կ Ավելի, քան թե եղեռնից կարմիր...»։ Եզրակացությունը, ինչպես Չարենցի «Պատգամում», այս է. «Դու այսուհետև ժողովվես պիտի նախ՝ ինքդ քո մե՛ջ, Եվ ապա՝ քո շո՛ւրջ»։

Սևակի հայրենասիրական պոեզիան տոգորված է այն տրամադրություններով, որ 50-ականների վերջերին և հատկապես 60-ական թվականներին բորբոքուն էր ժողովրդի մեջ։ Տրամադրություններ, որոնք բարձր էին պահում նրա ազգային ղգոնությունը։ Այդ տրամադրությունները ունեն դարերի կյանք, որ կողք կողքի հարազատացնում են Խորենացու Մատյանը և նրա նորօրյա ժառանգորդների գրքերը։

Ժողովրդի պատմական ճակատագրի հարցերն արծարծող լայն կըտավի երկերով այս տարիներին հանդես եկավ նաև Վ. Դավթյանը։ Նա գրեց Մաշտոցի ու Կոմիտասի մասին, պատկերեց ժողովրդի կյանքն ու ազատագրական պայքարը միջնադարյան Հայաստանում, գնաց ժամանակների խորքը և ոգեկոչեց պատմության «աստեղային» պահերը մեկնող դրվագներ ու սյուժեներ։

Դավթյանը Մաշտոցի և Կոմիտասի կերպարները ևս իմաստավորում է ազգային Բանի և ազգային Գոյի հետ կապվածությամբ։ Թե «Ասք Մաշտոցի մասին» և թե «Կոմիտաս» պոեմները գրված են իբրև ներբողյաններ, որոնցում հեղինակը ինքնարտահայտում-մենախոսության ձևով նկարագրում-բնութագրում է հերոսներին։ Երկուսն էլ երևում են իբրև ազգային ճակատագիրը նշանավորող ընդհանրական կերպար։

Դավթյանը, ինչպես Սևակը, Մաշտոցի գյուտը գնահատում է իբրև ժողովրդի կյանքի ամենածանր պայմաններում իրագործած սխրանք. «Ապրելու համար մեզ զարմանալի մի հրաշք էր պետք»։ Ամբողջ գովքը այդ սխրանքի փառաբանությունն է, որը, որպես լեզվի փոխարկված ազգային ինքնուրույնություն, գոյատևում, շարունակվում է հետագա դարե-

րում։ «Ով սքանչելի լույսի վարդապետ, Ով դու տառապած բանի ուխտավոր»,— այս խոսքերով է հեղինակը դիմում Մաշտոցին և ապա նրա գործի հարատևությունն ու կարևորությունը իմաստավորում մաշտոցյան գյուտի սխրանքը շարունակող աշակերտների՝ մեր դպրության մեծերի գործի գնահատությամբ։ Այբ, Բեն, Գիմ... Սա դառնում է մեր գոյության հիմնը և հնչում է պատմության բոլոր քառուղիներում, հնչում մեր բոլոր մեծերի շուրթերից՝ Խորենացուց մինչև Աբովյան և մինչև այսօր։

Կոմիտասի գեղարվեստական կերպարին համանուն պոեմից առաջ բանաստեղծը անդրադարձել է «Բալլադ Կոմիտասի մասին» (1955) գործում, ուր իր խոսքին նրբորեն միաձուլել է ժողովրդական երգի մոտիվները («Գարուն ա, ձուն ա արել», «Ֆիդան յար», «Հորովել»)։ Պոեմում Կոմիտասը իբրև սուրբ նահատակ երևում է բանաստեղծի երազի մեջ, տեսլանում գարնան դաշտերի միջով քայլելիս։ Հեռապատկերում դարձյալ ժողովրդի կյանքն է ու հայրենի բնությունը։ «Վեռան քարե լանջն ի վեր Իբրև քարե աղերսանք, Բարձրանում է կիսավեր Խաչը բեկված հին մի վանք։ Ու նման է նա այնպես Այն հոգնատանջ Հիսուսին, Որ Գողգոթա է ելնում Սեփական խաչը ուսին»։ Դավթյանը ևս պատկերում է Կոմիտասի խելագարության պահը, որ ինքնին ողբերգության կենդանի խորհրդանիշ է, ճակատագրի վավերագիր. «Եվ վարդապետն է քայլում Իր սև թևերը բացած, Ասես թե խաչ է քայլում Անապատով շիկացած»։ Պոեմում Կոմիտասը կարծեք լինի մի նոր Վիրգիլիոս։ Ինչպես Վիրգիլիոսն էր Դանտեի ձեռքից բռնած շրջում մութ աշխարհում, այդպես էլ Կոմիտասն է նորօրյա բանաստեղծին ուղեկցում նորօրյա դժոխքի միջով։ Սա գրական այն հնարանքն է, որ օգտագործել է Չարենցը «Մահվան տեսիլում»։

Ազգային Բանի հայտնությունը շարունակվում է «Զվարթնոցում»։ Գրի, երգի ոգեղեն ուժին գումարվում է ժողովրդի կառուցողական հանճարը։ Քարից Զվարթնոց կերտող միտքը իր հերթին գալիս է ձև ու կերպարանք տալու ազգային Բանին։ Չափատողերի սկիզբը ճարտարապետի տեսլային մտահղացումն է։ Հրաշալի է գտնված հայտնության պահը։ Մասիսը իր սրածայր գմբեթով տեսլանում է իբրև օդում ճախրող վիթխարի արծվի թևերի տակ կախված տաճարի մարմնացում, ապա բանաստեղծը ուրվագծում է համաշխարհային ճանաչում գտած ազգային ճարտարապետական դեմքի բնորոշ կողմը։

Դավթյանի գեղարվեստական ընկալումները ժամանակային լայն ընդգրկում ունեն՝ հնադարից մինչև միջնադար, միջնադարից մինչև մեր օրերը։ Ժամանակի այս շարժման մեջ նա առանձնացնում է ժողովրդի պատմական ճանապարհի բնորոշ դրվագներ և դրանցից ստեղծում յուրատեսակ հայոց պատմություն։ Առասպելական մի քանի դրվագներ գե-

գրվեստական լիարժեք մարմնավորում ունեն ասքերում: Ասքերը պոեմներ են: Ասք բառաձևի կիրառումը այս դեպքում թեև ընդհանուր առմամբ ժանրային նորություն չի բերում, բայց նաև ժանրի ներսում ստեղծում է պատումային ուրույն սկզբունքներ: Այդ բնորոշմամբ առանձնացող գործերը կամ, իրոք, ասացողների ասքեր են, կամ դրանցում շատ են հանդիպում այդպիսի ասքային հատվածներ: «Ասք սիրո և սրի» գործը պատմում-ոգում են երեք գուսան, «Ասք Մաշտոցի մասին» երկի ասացողը հեղինակն է: Ասքի պատումային ձևին բնորոշ տարրեր կան «Ո՜ տայր ինձ զծուխ ծխանի...», «Ճերմակ ձիավորը», «Զվարթնոց» գործերում, «Թոնդրակեցիներ» պոեմում: «Ո՜ տայր ինձ...» ասքում նկարագրություն-մուտքից հետո խոսքը շարունակում է երգասանը («Մի երգասան ոգեց, ասաց»): Նրա հետ մեկտեղ խոսք են ասում նաև հերոսները՝ Կլեոպատրան, Անտոնիոսը, Արտավազդը՝ վերջինս ավելի շատ մրտքում (ներքին խոսք), քան՝ բարձրաձայն, քուրմերն ու քրմուհիները: Հերոսների խոսքը ասք չէ, բայց երկխոսականացված պատումով նպաստում է ընդհանուր ասքային մտահղացման իրականացմանը: «Թոնդրակեցիներ» պոեմում գեղարվեստական պատումը մեջընդմեջ ընթանում է նաև գուսանի երգ ու տաղով: Ահա այդ հատվածները. «Դե, լսե՛ք, մանկտիք, ասեմ», «Ես փառք այն արծվին ասեմ», «Ա՜յ իմ կանաչ, կարմիր ու վառ...»: Ասքային երանգ ունի նաև մատենագրի խոսքը. «Օ՜, տե՛ր, օ՜, արարիչ»: Ասքերը, «Թոնդրակեցիներ» պոեմը ընդհանրություն են ի հայտ բերում նաև նյութով, որոնցում միասնաբար առկա են պատմությունն ու լեգենդը, նաև ոճով, ոգով, գրական սկզբունքներով, ուստի և՝ ոչ միայն ժանրային, այլև բովանդակային առումով միասնական են:

Ասքերում ոգեկոչվում են պատմության առասպելական շրջանին վերաբերող դրվագներ: «Ո՜ տայր ինձ զծուխ ծխանի...». սա հայրենիքի կարոտի առաջին կանչն է, որ հետո դարեդար պիտի հնչեր մեր պատմության վրա: Հպարտ ու գեղեցիկ է Արտավազդ արքան անդամ գերության ոսկե շղթաների մեջ: Անտոնիոսը նրան խարդավանքով գերեվարել է և ընծա բերել իր հոմանուհուն՝ Եգիպտոսի ու բոլոր արքաների տիրոջը, գեղեցիկ ու նենգ, ցանկասեր ու դաժան Կլեոպատրային:

Առաքինությունն ու հպարտությունը, որով բնութագրվել են մեր նախնիները՝ Արա Գեղեցիկն ու Արտավազդը, Վասակ Մամիկոնյանն ու նրա որդի Մուշեղը, Վարդան զորավարն ու երանելի Մաշտոցը՝ դառնում են երկրի արժանապատվության ցուցանիշ: Արան մերժում է Շամիրամի առաջարկը, որովհետև նրա սերը պիտի գլխատեր իր երկիրը, Արտավազդը ըստ Դավթյանի պատումի, մերժում է Կլեոպատրայի սերը, որպեսզի իր հպարտ մահով պահի երկրի պատիվը: Մուշեղ Մամիկոնյանը, ի տարբերություն Շապուհի բազմաթիվ ստորությունների, այդ թվում Հայոց Փա-

ռանձեմ թագուհու անարգված պատվի վրեժի դիմաց, պարտված ու պատերազմի դաշտից փախած պարսից արքային է ուղարկում նրա գերեվարված կանանոցը: Սա պատմության փաստն է, որ գեղարվեստի փաստ է դարձել «Ճերմակ ձիավորը» ասքում: Հետո, մեկ այլ դրվագում Մուշեղը պիտի պատերազմի դաշտում գերեր, այնուհետև ազատ արձակեր Աղվանքի թշնամի թագավոր Ուռնայրին, քանի որ ինքը սպարապետ էր, Ուռնայրը՝ թագավոր: Պիտի ազատ արձակեր ու ասեր. «Շնորհակալ եղիր, որ թագավոր մարդ ես, գլխիդ թագ ես կրում. ես թագավոր մարդու չեմ սպանի...»: Կարևորն այստեղ պատմության դասն է, գեղարվեստական այն մթնոլորտի ստեղծումը, որով վերստին կյանքի է կոչվում պատմությունը:

Որպես գրական աղդակ այս դեպքում ևս պետք է հիշել Կ. Զարյանի անունը՝ «Տատրագոմի հարսի» հետ մտաբերելով նաև «Արա աստված (խաղ գուսանական)» պոեմը: Վերջինս բաժանված է առանձին մասերի, որոնք կոչվում են ասքեր: Եվ ապա՝ դրանք հորինված են այնպես, որ խոսքը շարժման մեջ է դնում ոչ թե հեղինակը (հեղինակային խոսքը), այլ հեղինակին փոխարինած պատմողը, ասացողը. «Արա աստված»-ում այդ դերը ստանձնում են մեներգողը, վիպասանը, առաջին գուսանը, երկրորդ գուսանը, երրորդ գուսանը: Այնուհետև խոսքի մեջ են մտնում նաև հերոսները՝ Շամիրամը, Արան, Մեծ քրմապետը, Մեծ դեսպանը, ողբասացները: Դավթյանը ևս խոսքը առաջ է տանում այս նույն սկզբունքով: Սիրո և սրի մասին պատմող ասքը, մեկը մյուսին խոսք փոխանցելով, վիպում են «երեք փոշեթաթավ ու հոգնաբեկ գուսան». «Մեկն էր ալևորիկ, աչեմորուս, Ապա երկրորդ այր էր թխամորուս Եվ երրորդն էր հուրհեր մի պատանյակ»: Այնուհետև՝ Կ. Զարյանի «Տատրագոմի հարսը» պոեմում Սանայի և Հովանի սիրո ողբերգությանը մասնակցում են նաև աստվածները: Սանայի մահապատժից և «ես սիրեցի... մե՞ղք է սիրել» ձայնարկումից առաջ և հետո Զարյանը գործողության ու խոսքի ներքին տրամադրության մեջ է ներքաշում աստվածների վերաբերմունքը. «Այն առավոտ բուք էր դրսում և սարերի Աստվածները ծանրաքայլ անցնում էին բարկացած»: Վերջում նույն պատկերը կրկնվում է փոքր-ինչ այլ տարբերակով. «Բուք էր դրսում: Հայոց դաժան լեռների վրա Աստվածները քայլում էին բարկացած»: Նույն կերպ, դարձյալ կրկնաբերմամբ, ասքի հանգուցալուծման ու վերջաբանի հատվածներում համանման պատկերմիջամտության է դիմում նաև Դավթյանը: «Հայոց լեռնաստանի կատարներով կապույտ Քայլում էին հայոց աստվածները բոլոր», այնուհետև՝ դարձյալ սիրո վերաբերյալ քիչ այլ տարբերակով կրկնվում է պատկերը. «Եվ ի՞նչ... Սերը մեռավ... Աստվածները հայոց զայրացած ու վրդով, Թողին իրենց գահերն ամպածրար Ու փակվեցին մթին անձավ-

ներում»: Զարյանի և Դավթյանի ստեղծագործություններում համընկնում են նաև հետևյալ համեմատությունները. Կ. Զարյանի Սանան «նայում է գազել աչքերով», Դավթյանի գերեվաճառը իր դեռատի գերուհուն այսպես է գովում. «Նայիր դու հապա նրա աչքերին, Ասես աչքեր են լեռան գազելի» («Բոնդրակեցիներ»):

Ասքերում Դավթյանը հասել է գեղարվեստական վարպետության. ճոխ ու շքեղ է լեզուն, հրաշալի են նկարագրությունները, ազատ ու ծավալվող, դրա հետ մեկտեղ հավաք ու ներդաշնակ է պատումը: Դավթյանի պոեզիային բնորոշ է զգացողության գունային պատկերում: Հատկանշական գույներն են դեղինը և կապույտը: Մեկը ամառվա շոգի, արևի ոսկու, պղնձե ծնծղայի, ծղրիդի ճչոցի, ուշաթափեցնող տապի, կարմիր լույսի զգացողության գույնն է, մյուսը՝ երազի ու երազանքի, թախծի ու տառապանքի, ցավի ու կսկիծի: Մի կողմից առուների «կապույտ հեկեկանք», մյուս կողմից՝ Եգիպտոս ու անապատ և արևի գույները բառերի մեջ ներծծող այսպիսի պատկերներ.

Եվ պղնձե հազար շեփոր պարզվեց ծագող արեգակին,
Եվ պղնձե արեգակից փայլատակեց հազար ծնծղա,
Եվ շեփորներն այդ պղնձե ղողանջեցին միանգամից,
Միանգամից ծիծաղեցին ծնծղաները պղնձաձայն...
...Նեղոսն ի վար ասես վագրի մորթիներ են փռել հազար,
Նեղոսն ի վար հազար ճերմակ առագաստ է լողում դանդաղ,
Հազար ճերմակ ու մի կարմիր, բո՛ց առագաստ...
Բոցն այդ ծփում, ցոլք է նետում Նեղոսն ի վար,
Նեղոսն ի վար ցոլքն այդ կարմիր արյուն է տաք,
Վին է զնգում Նեղոսն ի վար,
Զնգում չնար ու թամբուրա...

Արևային այս տենդը զրնգում է անապատի առյուծների, ոսկեմուճակ ոտքերի, դողացող զիստերի, գալարվող կոնքերի, արծաթաձույլ բեմի, ոսկեձույլ գահի, ոսկեբանված հովանու, ոսկե բամբիռների, ոսկե շղթաների, հևացող շոգի, շողուն օձի, առույգ նժույգի, պղնձագույն ծիծաղի, պղնձադեմ քուրմերի, տապից ծորացող քրտինքի, մետաքսների ցոլք ու փայլքի, մերկ ու տիրական կանգնած թագուհու շլացուցիչ լույսի մեջ: Դրա կողքին հուշի կապույտն է ողողում Արտավազդի հոգին, երբ մտաբերում է հայրենի երկիրը. «Քայլում է նա դանդաղ, Աչքերի դեմ հեռու կապույտ մի ծուխ...»: Իսկ Կլեոպատրային դա երևում է արևացոլքի միջով. «Եվ թագուհու աչքերի դեմ, կարմիր-կարմիր մուժի միջով քայլ է անում հայոց արքան...»: Սա, անշուշտ, գալիս է նյութի առ-

ղայնացումից, որին այս դեպքում գույն ու լույս է տալիս Եգիպտոսի արևը:

Ասքերում ոճական կատարելության է հասցված խոսքային և կշռույթային միավորների (բառ, արտահայտություն, կրկներգ) կրկնաբերման գեղարվեստական հնարանքը: Կրկնաբերումները առատ են ու բազմազան և ծառայում են տարբեր նպատակների: Դրանք մեկ խոսքի խաղաղ, հանդարտ շարժում են («Շառավիղ նետից արեգակին Եվ շառավիղ առավ արեգակից»), մեկ կրկնադարձ կրկնություններ, որ խոսքի մեջ միանում են հանգաբառերին և ստեղծում պարուրաձև շարժում.

Իսկ Փառանձեմ տիկինը դեռ կոծում
Ու կոծի հետ կուրծքն էր ալեկոծում:
Ալեկոծվում էին երկու ալիք,
երկու հուր աստղ էին ալեկոծվում,
Ալեկոծում արյունը արքայի,
Արքայի կիրքն էին ալեկոծում:

Կրկնաբերումները խոսքի մեջ երբեմն ստեղծում են նկարագրվող պահի, վիճակի, նյութի, երևույթի հարակայություն. «Հայոց աշխարհի բարձրիկ լեռներում քամին է խաղում, Հայոց աշխարհի բարձրիկ լեռներում կապույտ է ու լույս...»: Երբեմն նպաստում են բառի հուզական լիցքի ուժգնացմանը. «Եվ սիրելով սիրում Փառանձեմին, Եվ տենչալով տենչում Փառանձեմին, Տոչորում էր Գնելն այն պատանյակ»: Երբեմն տևականորեն շեշտում են տվյալ բառի իմաստը. «Գո՜ղ Անտոնիոս, դու գող, փառքի չնչին դու գող, Եվ մուրացիկ փառքի և մուրացիկ սիրո, Գո՜ղ Անտոնիոս, դու գող...»: Իմաստային նշանակությունից զատ, կրկնաբառերը և կրկնվող արտահայտությունները դառնում են չափ ու կշռույթի միավոր և առանձնահատուկ լիցք հաղորդում խոսքին. «Սարալանջն ի վար Մռունչ է տալիս: Կռինչ է տալիս: Եվ ոխ է տալիս Սարալանջն ի վար»:

Ասքերից առաջ Դավթյանը գրել էր «Պոնդրակեցիներ» պոեմը: Խոթացումը պատմության մեջ թե՛ նյութի և թե՛ խոսքաբվեստի տեսակետից ծայր է առնում հենց այս պոեմից: Պոեմը տպագրվել է 1960-ին (ՍԳ, №№ 9, 10), առանձին գրքով՝ 1961-ին, այնուհետև զգալիորեն վերամշակված՝ 1969-ին՝ «Ծուխ ծխանի» գրքում: Նախնական տարբերակում այն կոչվել է «պատմական դրամատիկական պոեմ», հետագա վերամշակումով դրամատիկական կառուցվածքը տեղը զիջել է պատմողական-նկարագրական շարադրանքին: Ընդգրկմամբ, նաև արժանիքներով, պոեմը կարող է համեմատվել միայն այդ տարիներին ասպարեզ եկած «Անլռելի զանգակատան» հետ: Համեմատության հիմք են թե՛ լեզվական շերտերը, թե՛ նյութը նկարագրելու-ներկայացնելու միջոցները, թե՛ նյու-

թի ընդգրկման համապատկերային բնույթը և թե՛ ընդհանուր ոգին։ Սևվակի պես Դավթյանը ևս դիմել է լայն ու ծավալվող պատումի՝ խոսքի մեջ տեղ տալով և՛ ժողովրդական կյանքի, հանդիսանքների ու հավաքույթների տեսարաններին, և՛ պատմական ու կենսական միջավայրը ներկայացնող տարբեր հերոսների։

Դավթյանի պոեմի նյութը Թոնդրակյան աղանդավորական շարժումն է, ժամանակը՝ IX դար։ Աղանդավորական շարժումը Դավթյանը իմաստավորել է ոչ թե որպես զուտ հակաեկեղեցական բունկում, այլ՝ հասարակական-քաղաքական պայքար՝ ուղղված ներքին՝ եկեղեցաավատատական և արտաքին՝ արաբա-բյուզանդական թշնամիների դեմ։ Պայքարի վերջնական արդյունքը պիտի լիներ մարդու և աստծու միջև եղած միջնորդ օղակների վերացումը, ազգային ազատությունն ու սոցիալական հավասարությունը։

Պոեմում կարևորը ոչ թե աղանդի պատմությունն է, այլ՝ գեղարվեստական պատումի մեջ ներքաշված պատմական մթնոլորտը, այդ մթնոլորտում գործող հերոսների նկարագրությունը։ Պատմական հավաստի դեպքերին, որոնց առկայությունը ինքնին ենթադրվում է, զուգակցված են նաև գեղարվեստական միջավայրի դրվագներ, որոնք կենդանություն են հաղորդում պատումին։ Այդպիսիք են Մանազկերտի շուկայի, գերիների վաճառքի, աղբյուր ջրի եկած աղջիկների խոսք ու զրույցի, Սմբատի սիրո պատմության, հարկահանության նկարագրությունները։

Գլխավոր հերոսի կերպարը զարգանում է ժողովրդական կյանքի համապատկերի վրա։ Նրա շուրջը բացվում ու տարածվում է միջնադարի կյանքը։ Հայ գյուղացին խոսում է իր նմանի հետ և արձանագրվում է ժամանակի պատմությունը՝ հարկեր, ազգային ճնշում, գույքի և անձի բռնագրավում։ Հետո մի մութ խցում հայ մատենագիրն է արձանագրում ժամանակի իրադարձությունները, խոսում Թոնդրակյան աղանդն ստեղծող Սմբատ Զարեհավանցու ով լինելու մասին և դրա հետ մեկտեղ իր դժգոհությունը հայտնում.

Ուրեմն, տեր, սատար ու աջակից եղիր,
Որ ես ճշմարտությունն աստ արկանեմ գրով,
Քանզի ժամանակս բարեբաստ չէ բնավ
Ճշմարտության համար և ուղղամիտ խոսքի...
...Ուրկանոցները քո լիքն են անմեղներով,
Եվ այրերդ խոհուն խենթանոց են նետված։
Օ, զարհուրիկ բարքեր, ժամանակներ դժնի,
Արդ երեքից մեկը քննիչ է հավատո,
Եվ երկուսից մեկը՝ վարձու լրտես...

Ընդհանուր դժգոհություններն ավելի են ուժգնացնում Սմբատի գործի նշանակությունը։ Եվ արդեն նա ինքն է ամենատես ու ամենագութ աստծո առաջ ասում իր խոսքը. «Աճուրդի հանված ազատություն է մռնչում անգոր...»։ Մեկի խոսքը մյուսի շարունակությունը կարծեք լինի, որքանով անկախ դիրքից ու զբաղմունքի բնույթից թե՛ շինականը, թե՛ մատենագիրը և թե՛ ապստամբը նույն հասարակական-քաղաքական կյանքի ծնունդ են, նույն դոհության ու դժգոհության մարմնացումը։ Այս հավաքական տրամադրությունների մթնոլորտում է պատկերվում գլխավոր հերոսի գործունեությունը, որը ապստամբության դրոշ է բարձրացնում, ոտքի հանում Թոնդրակ ավանի բնակչությանը և նրանց միացած գյուղերի ու շենների ժողովրդին, պայքարի սլարն ուղղում եկեղեցու սպասավորների ու արաբ նվաճողների դեմ, ի վերջո, Մանազկերտի ամիրա Աբդուլ Բարդի կողմից ձերբակալվում և ենթարկվում մահապատժի։

Հայրենիքի պատմական ճակատագիրը Դավթյանն արծարծել է նաև «Բայց ծնվեցի...» պոեմում։ Պոեմը ժողովրդի մղձավանջային ծանր կացության պատկերումն է և այդ պայմաններում անգամ նրա կենսունակ ուժերի հայտածումը։ Մարդու ճակատագիրը ընդհանրանում և դառնում է ժողովրդի ճակատագիր, իսկ դա արդեն ոչ թե սոսկ ճակատագիր է կամ պատմություն, այլ՝ ժողովրդի կեցության բանաձև։ Տեսիլքի պես բանաստեղծը ոգեկոչում է ծննդավայրը («Կա մի աշխարհ—իմ դիշերվա երազն է նա, Կա մի աշխարհ—իմ վերքն է նա տվնջական»), այն դարձնում մարդու գոյության հոգևոր կենտրոն և դրա շուրջ հյուսում իր երգը։ Պոեմը խիստ անհատականացված քնարական հերոսի նախնիների պատմությունն է, որոնք, մի կերպ ազատվելով, փրկվելով միջնադարյան մղձավանջի պես իջած արյունոտ գիշերից, փրկում են ցեղի գոյությունը։

Ծննդավայրի զգացողությունը արմատավորվում է՝ վերաձևելով հոգևոր մեծ բունկման։ Դրվեց «Ծննդավայր» շարքը, որի երեք ենթաշարքը՝ «Հուշը», «Կարոտը», «Տեսիլքը», միասին հենց բանաստեղծի ակնարկած անկեղ մորենին է, որը այրվում է, այրվում ու չի հատնում բնավ։

Հուշը մոքի ճանապարհն է դեպի այն վայրերը, որտեղ պետք է քո մանկությունն ապրեիր. «Այնպես է թվում, թե հեռու-հեռվից Ինձ ձայն են տալիս... Այդ կանչերի մեջ մի կորած, հեռու Աշխարհ է լալիս...»։ Ուրեմն՝ չկա ոչ միայն քո ծննդավայրը, այլև՝ չկա քո մանկությունը։ Երկուսն էլ սպանված են։ Բայց ապրում է հուշը, որն էլ դառնում է դեղին մուժ ու տենդ և աստիճանաբար սրբագործում ու առասպելի վերածում այն եզերքը, որը ոչ միայն ծննդավայր է, այլև՝ ոգու հայրենիք ու պատմական հայրենիք։ Հիշողության մեջ տարբեր պատմություններից, ականատեսների խոսք ու զրույցից մնացած դրվագները գումարվում են, ամբողջացնում հայրենի տան պատկերը։ Եվ աչքի առջև է կանգնում ման-

կության ափը՝ «մի կավե կտուր, մի չթե վերմակ», լուսնի դեմ աղոթող, հետո Ոսկեգետակում բուրդ լվացող մի տատ, ջրհորի վրա կռացած և պարանով ջուր քաշող մայր, ձմռան երկար գիշերների հեքիաթներ, դրբանցից ծնված առասպել («Տատս պատմել է, որ այծամարդը Մթնով սրինգ է այստեղ փչում») ու բանաստեղծություն («Կրակի մեջ նայեցեք, Ի՞նչ կապույտ կա ու ոսկի»)։ Հետո հուշերի միջից ձգվում է գաղթի ճամփան և Եփրատի ահեղ շառաչին ունկնդիր, հետևում թողած հազարամյակների պատմություն ունեցող ծննդավայրը, սարսափահար քայլում է քարավանը։

Մեկ այլ բանաստեղծության մեջ՝ նվիրված Սահյանին և գրված վերջինիս հետ նրա հայրենի տուն այցելելու առիթով, Դավթյանն արդեն մինչև վերջ բացում է խոսքի կծիկը՝ բարեկամի ծննդավայրում մորմոքելով հայրենի տնից զրկվածի ցավը. «Ո՞ւր ես, ո՞ւր ես, կորած ծննդավայր, Քարե անտաշ իմ տուն, հեռվում ի՞նչ ես անում... Ինչո՞ւ այնպես եղավ, որ աշխարհում ես կարող եմ հիմա ամենայն տեղ գնալ, լոկ չեմ կարող գնալ հայրենի տուն»։ Նույն տրամադրությամբ է համակված նաև Սահյանի «Օմար Խայամ» բանաստեղծությունը՝ նվիրված Դավթյանին։ Այստեղ արդեն թախծոտ տրամադրության պատճառը դատարկվող, լքվող հայրենի տան մորմոքն է։

«Կարոտ» ենթաշարքը բերում է մի հոգեվիճակ, որը հուշի առեղծած տեսողական, զգայական իրականության չընդհատվող հոսքն է մարդու ներաշխարհում, ապա և այն ներքին անորսալի առնչակցության բացահայտումը, որը հեռազգացողությամբ մարդու հաղորդակցում է ցանկալիի ու երազայինի հետ։ Այս նույն առումով շատ տպավորիչ է նրա բանաստեղծություններից մեկի սկիզբը.

...Ու գիտեմ հաստատ,
Որ երբ գիշերն է իջնում աշխարհին,
Երբ քարափներից լուսինը թել-թել ցնորք է կախում,
Երբ քարաքոսը գայլի մորթու պես ցոլանք է տալիս,
Եվ հովն է ղնգում քարանձավների մթին երախում,
Այնտեղ՝
Ճամփեքին ու ամայացած հովիտներն ի վեր,
Այնտեղ՝
Լեռներում ու շեների մեջ այն ավերակված
Ջարթնում են հանկարծ վաղեմի ձայներ,
Արձագանքներ են արթնանում հանկարծ։

Կարոտը մոլեգնում է ու ծավալվում, դառնում կարոտախտ ու տենդ. «Թե հրաշքով ճամփաս տանի Դեպի Եփրատ ու մանկություն, Հոտոտելով քեզ

կգտնեմ, Հայրենական փոքրիկ իմ տուն»։ Այս պահի զգացողությունը հաջորդ ենթաշարքում վերածվում է տեսիլքի և տեսիլքի մեջ դառնում ցանկության իրագործում. «Էլ բավական է... Թախիծն այս ցավոտ Անվերջ ու անվերջ սիրտս է ծվատում։ Պիտի վեր կենամ ես այս առավոտ Ու գնամ այնտեղ, ու գնամ մեր տուն»։ Քայլ առ քայլ բանաստեղծը ձուլվում է ծննդավայրի դաշտ ու ձորին, հայրենի տանն ու եղերքին. «Ու ես քնեցի Մշո լեռներում, Գլուխս՝ ժայռի քարեղեն ծունկին»։ Բանաստեղծը, որ շարքի անհատականացված և ընդհանրացման միտող քնարական հերոսն է, տեսիլքի մեջ կարծեք ընկնում է զգայախաբության մեջ՝ կարծելով, թե ինքը հայրենի տանն է, ուր պիտի ապրի իր չապրած մանկությունը, իր կարոտակեզ կյանքի շարունակությունը։ Ծննդավայրը դառնում է մի սրբություն, դեպի որը ոտաբոբիկ ու ծնկաչոք գնում է նա ուխտավորի պես։ Այս ամենի վերջը անկեղ մորենու առասպելական խորհրդանշանն է՝ վիճակի ղուգակիցը։

Հայրենիքի գեղարվեստական պատկերն ու պատմության խորհուրդի մեկնումը շարունակվեց նաև Դավթյանի մյուս պոեմներում՝ «Հայերգություն», «Ռեքվիեմ», «Հայաստան աշխարհ՝ Արա Գեղեցիկ», «Միրանի ծառ» չափածո դրամայում և նոր բանաստեղծություններում։ Հետաքրքիր է «Հայաստան աշխարհ՝ Արա Գեղեցիկ» պոեմի մտահղացումը։ Պատումն ի մի բերող ամբողջական պատկերի մեջ Հայաստանը դիտվում է իբրև վիրավոր Արա Գեղեցիկ, որին այս էլ քանի՞ դար պիտի հարություն տան հարալեզները։

Դավթյանի հայրենասիրական պոեզիան համահունչ էր ժամանակի գեղարվեստական որոնումներին և հարազատ՝ հայ պոեզիայի ավանդներին։

Ժամանակը տրամադրում էր անկեղծ ու ճշմարիտ խոսակցության ժողովրդի անցած ճանապարհի ու ներկա օրվա շուրջը։ Ժողովրդի կյանքի պատկերումների լայն հորձանքը «Անլռելի զանգակատուն», «Թոնդրակեցիներ» պոեմներով և այդ տարիների շատ այլ գործերով ժամանակի հայ պոեզիայում բացեց մի հուն, որի նպատակը հայ ժողովրդի պատմական ճանապարհի, նրա մաքառումների ու ներկա կյանքի, մի խոսքով՝ ազգային ոգու ու գոյության վերարժարժումն էր։ Այդ շարքում արժանի տեղ ունի նաև Ս. Կապուտիկյանի «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» պոեմը, որը գրվել է 1956—1960 թթ., տպագրվել 1961-ին՝ համանուն գրքում։ Այս առումով առանձնանում են թե ամբողջ «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» ժողովածուն և թե «Դեպի խորքը լեռան» գրքի (1972) «Աբրահամյան համանվագ» շարքը։

«Մտորումներ Ճանապարհի կեսին» ժողովածուն բացվում է հեղինակի գրական 25-ամյակին նվիրված «Մտորումներով»։ Մտահղացումն ինքնին անցած Ճանապարհին հայացք նետելու, անցնելիքը վերջնականապես ճշտելու ազդակ է, այս եզրակացությամբ.

Ինչքան դեռ ունեմ կյանք ու Ճանապարհ,
Ինչքան հույզ ու լույս, ձիրք ու նվիրում,
Ապահովություն, անդորր ու համբավ,
Իմ մա՛յր ժողովուրդ, ես քե՛զ եմ բերում...

«Մտորումներ Ճանապարհի կեսին» ժողովածուի «Աստմ են լինել» շարքը ժողովրդի լինելության խորհուրդի քնարական-հրապարակախոսական գեղարվեստական իմաստավորում է։ Այն բացվում ու ծավալվում է ժողովրդի վերջին օրհասի, հայրենիքի մի փոքրիկ հատվածի վերածննդության ու շարունակվող, չապաքինվող ցավի հոգեբանական վիճակների ոլորտներում։ Շարքում զետեղված գործերը չունեն ներքին կապ ու անցումներ։ Այդ իսկ պատճառով թողնում են պարզապես նյութով ու բնույթով միանման բանաստեղծությունների միասնության տպավորություն, որի համար ընդհանուր է «լինել, թե չլինել» բանաստեղծության տրամադրությունը. «Ու ո՜ւր լոկ բեմում, այլ մեր գոյությա՛ն, Մեր բախտի վրա, մեր հայրենի տան, Արյան, օրհասի դարերում անել Կախված է հարցը «լինել, թե չլինել»։ Հիմա, այս հարցին տրվող «լինե՛լ» պատասխանն է, որ ժողովրդի կյանքի տարբեր, երբեմն հակասական ու ոչ միշտ բարեհույս վիճակներից կորզում է բանաստեղծուհին։ Նրան խանդավառում են «սյուն-սյուն շատրվանող» և գյուղ ու քաղաք դարձող քարերը, նիրհից արթնացող ու նախնիների կորովի նկարագիրը վերականգնող ժողովրդի ոգեղարձությունը, Երևանի ռադիոյի ձայնը, որը հայրենիքի կենսունակության լիցքն է հաղորդում արտասահմանի հայությանը, Հայաստանի զարթոնքը տեսնող սփյուռքահայի ուրախությունը, ժայռի պես ամուր հողի մեջ խրված ժողովրդի տոկուն բարբառը («Երգ մեր քարերի մասին», «Զրահապատ «Վարդան Զորավար», «Երևանի ձայնը», «Սփյուռքահայ բարեկամներին», «Ներբողի շնչով», «Հանդիպում ուղեկալում», «Ղարաբաղի բարբառը»)։ Այս ամենի հետ մեկտեղ շարունակվում է չկայացածության ողբերգությունը։ Բանաստեղծուհին, լցված հոգով, դառնում է Երևանի պանթեոնին. «Մեր պանթեոնը փոքր է ու տխուր, Իրար հավաքած մի քանի շիրիմ. Օ՛, մեծ մահերով հարուստ ժողովուրդ, Ո՞ւր են քո որդոց շիրիմները հին» («Երևանի հին պանթեոնում»)։ Իր ցիրուցան ու անհայրենիք ժողովրդի ցավի զգացողությամբ նա նկարագրում է կոշիկ մաքրող ասորուհուն, որը Նինվեի ու Շամիրամի փառքի տերը

պիտի լիներ, բայց, ահա, «դասական ճակատը» խոնարհել է անցորդների փողոտա կոշիկներին («Ասորուհին»)։ Իր պարտությունը դեռևս ամեն օր շարունակող ժողովրդի որդու ցավով նա խոսում է հայոց լեզվին ու Հայաստանի ոգեղեն կերտվածքին օտարացող անհայրենիք հայության մասին («Հող հայրենի», «Հարաղատություն», «Էրվում եմ, էրվում»)։ Այս խճանկարի մեջ երևում է այսօրվա հայի կյանքը, որը ունի մեկ հայրենիք, բայց՝ բազմաթիվ երկրների քաղաքացիություն, որը ունի մեկ լեզու, բայց հազար ու մի խոսվածք։ Ահա այս երկու հոգեվիճակների միասնությունից է ծնվում բանաստեղծուհու կոչը՝ լինե՛լ։

Այդ լինելության հաստատումն է «Մտորումներ Ճանապարհի կեսին» պոեմը։ Ուշագրավ է սկիզբը. «Ինչքան տարիքս առաջ է գնում, Ինչքան անցնում են օրերս անփույթ, Այնքան հոգուս մեջ ամեն ճեղք լցնում, Դու ես թանձրանում, իմ հայ ժողովուրդ»։ Թանձրացող արյունը մղում է ճանաչողության և հիշողության լարի երկարացման, որը մարդու ծննդյան օրից հասնում է մինչև ժողովրդի ծննդյան օրը և ժողովրդի ամբողջ պատմությունը դարձնում մարդ անհատի կենսագրություն։ Սա ոչ թե մեկընդմիշտ արված վիճակ է, այլ՝ իմացության ընթացք, որի մի ծայրին խոստովանության սկիզբն է՝ «Ինձ համար կյանքը սկիզբ էր առնում Իմ ծնված օրո՛վ, իմ ծնված օրի՛ց», մյուս ծայրին՝ խոստովանության վերջը. «Ինձ համար կյանքը սկիզբ էր առնում Իմ ծնված օրի՛ց, իմ ծնված օրո՛վ. Եվ ես իմացա՛, իմացա՛ խոով՝ Դրանից առաջ եղել աշխարհում, Դարե՛ր են եղել, անցել աշխարհով...»։ Խոստովանության այդ երկու եղրերի մեջ դարեր են շարժվում, հասնում մինչև ժողովրդի առասպելական գոյության սկիզբը («Եղել է մի հին, մի հաշտ ժողովուրդ, Ծվարած հոդում իր բիբլիական...»), այնտեղից գալիս մինչև նրա կյանքի ճգնաժամը՝ 1915 թվականը, այդտեղից էլ մի նոր սկիզբով շարունակվում։ Հիշողության լարի երկարացումը նշանակում է որոշակի ապահով ժամանակի մեջ պատսպարած կյանքը դարձնել անապահով ժամանակների քամու բերանն ընկած հալածական կյանք ու այդ ցավ ու մորմոքը հոգու պատմություն դարձրած՝ գալ դեպի վերջնական հանգրվան։ Եվ, այնուամենայնիվ, պատմական քառուղիների մտաբերումը հիշողության հենքն է, իսկ հիշողության բարձր լարում ունեցող հոսքագիծը գալիս է ժողովրդի վերջին փորձությունից, որը և ինքնաճանաչման անընդհատ վերադարձի նախադրյալ է։ Շիկացած ցավը մարդուն վերստին հասցնում է արդարության ճակատին այս էլ ո՞րերորդ անգամ թքելու մոլուցքին։ Բայց գալիս է սթափության պահը. հատուցումը, ըստ բանաստեղծուհու, պիտի դառնա ոչ թե փոխադարձ անեծքը, այլ՝ հավատարմությունը մարդկայնության օրենքներին։ Շարունակվում է այն ուրամաբանական գիծը, որ ապրեցրել է ժողովրդին.

Ո՜չ, ուրի՛շ է քո հատուցման ուղին,
Քեզ կյանքի ուրիշ ճամփա է սրված...
Դու պիտի վրեժ առնես ապրելո՛վ,
Ապրելով համա՛ռ, հաղարապատի՛կ.
Ավերումի դեմ՝ քո ստեղծելո՛վ,
Ավեր Վանի դեմ՝ քո Երևանո՛վ,
Աքսորների դեմ՝ խուլ անապատից
Նորից տուն դարձող քո քարավանո՛վ,—
Դու պիտի ապրես այսպե՛ս, սրանո՛վ:

Ժողովրդի պատմության ու նրա ներկա օրվա բազմանիստ անդրադարձումների միջից նորից արտաբերվում է ապրելու իրավունքը, որը, ի վերջո, կրկին հանգում է ազգային Բանին, ոգեղեն գոյության շարունակությանը, որի վկայությունը նրա ոգեղեն պոռթկումն է, այս դեպքում հանձինս Սարյանի, Խաչատրյանի և Համբարձումյանի: Ու նորից որպես ազգային ժառանգություն մնում է «երազող սիրտը», «հին կարոտը», «վերապրումի բերկրանքը», ինչպես և հավատն ու մաքառումը. «Դու, ի՛մ ժողովուրդ, դու ապրե՛լ ես, կա՛ս, Այսպե՛ս ապրելով»:

Գրքի գրախոսության մեջ Ս. Աղաբաբյանը գրում էր, որ Կապուտիկյանին բնորոշ է պատմության զգացողությունը: Ըստ նրա՝ գրքում նկատելի է «չարենցյան էսթետիկայի ազդեցությունը», որի իմաստը հանգում է պատմության ճանապարհով արդիական կյանքի իմաստը բացահայտելուն (ԳԹ, 1961, № 42): Սա ճիշտ դիտարկում է, որը, ընդհանրապես, բնորոշ է այս շրջանի հայրենասիրական պոեզիային: Կապուտիկյանի պոեմի մասին համանման կարծիքի է նաև է. Ջրբաշյանը: Ըստ նրա՝ բանաստեղծուհին շարունակում է Չարենցի «Պատմության քառուղիներով» խորհրդածական պոեմի ավանդները (ՍԳ, 1966, № 6, էջ 138): Ըստ ամենայնի գնահատելով գիրքը՝ Սևակը ևս «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» պոեմը համարում է Կապուտիկյանի գլուխգործոցը. «Դա ոչ պոեմ է, ոչ բանաստեղծություն և կարիք էլ չի զգում պիտակավորելու: Դա ծնվել է միանգամից, ինչպես ծնվում է «ախ»-ը կամ «վայ»-ը, ծնվել է կատարյալ՝ ինչպես երեխան—ունի ամեն ինչ, և ամեն ինչ իր տեղն է» (VI, 395):

Հայրենիքի սերը հզոր բոնկում է դառնում «Արարատյան համանըվագ» շարքի բանաստեղծություններում: Արարատը, ինչպես եղել է ու կա, այդպես էլ այս շարքում երևում է որպես ժողովրդի գոյության խորհրդանիշ, որի շուրջը, ինչպես ազգն ու պատմությունը, այս դեպքում հավաքվում-համախմբվում է հայրենասիրական խոհն ու ապրումը: Հայրենիքի հաղարամյա սիրով, այդ հաղարամյակների ծանր կարոտը իր մեջ

կրող մարդ-անհատը և անհոգ, թեթև կյանք երազող մարդ-անհատը կանգնում են դեմ հանդիման: Այդ երկու մարդ-անհատը մեկ մարդու էության մեջ են, որոնց փոխադարձ ինքնաժխտումն ու ինքնահաշտեցումը պարզապես խռովք է: Մեծ ու անափ աշխարհի մեջ հանկարծ գիտակցվում է ազգային առանձնահատուկ ճակատագրի պատասխանատվությունը, քանի որ դա լեզվի ու ժողովրդի հիշատակների պահպանման պարտավորություն է: Սա արդեն հոգս է, որի ծանրությունը պիտի կրես իբրև խաչ.

Ո՞վ ինձ անիծեց ծնվել հենց այստեղ
Այս եսակենտրոն Մասիսի հանդեպ,
Որ հոգիս անվերջ թպրտա նրա ուղեծիրի մեջ
Ու վերադառնա նրա՜ն, միշտ նրա՜ն,
Հոգնե՞լ եմ նրա քար սառույցներին գամված
մնալուց,—
Արձակեցե՛ք ինձ, ես Արտավազդ չե՞մ...

Հայրենիքի հանդեպ ունեցած պատասխանատվությունից է, որ բռնկվում է հոգետանջ խռովքը և նույն էության մեջ նույն մարդուն հանում ինքն իր դեմ: Այդ խռովքի ալիքը սիրո մոլեգնության պահն է, որը քիչ հետո հանդարտվում, տեղը զիջում է մեղանչման զգացողությանը. «Մեղա՛ ձեզ, մեղա՛, Սրբազան իմ լեռ, իմ ծանր արյուն, իմ ճակատագիր, Այն ո՞վ չգիտե, եթե ճչում են՝ ցավից են ճչում...»: Հետո գալիս է խոստովանությունը. «Երկի՛ր Հայաստան, Դու դժվար իմ սեր...»:

Հոգեբանական այս վիճակը նոր չէ գրականության համար: Դեռևս դարասկզբին Վարուժանն էր գրում. «Պիտի սկսեմ ասկե վերջը լոկ կյանքե գրել. ահագին հեղեղ մը կա ներսս՝ որ մինչ ցարդ հայրենիքի դիակներով թմբված էր», այնուհետև՝ «Ա՜հ, որքան պիտի ուզեի Մարդ էակին գիրքը գրել... Հայրենիքը զմեզ մեր անձեն խիստ հեռացուցած է»[5]: Արդյունքը եղավ մարդերգության և ազգերգության միասնական հայտնաբերումը, որը և ընկած է «Հեթանոս երգերի» հիմքում:

Համադրության ճանապարհով է ընթանում նաև Կապուտիկյանի պոեզիան: Ազգայինի ու համամարդկայինի այն համադրությունը, որին նա հասել էր «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» պոեմում՝ շարունակվում է նաև այս շարքում: Խռովքին հաջորդում է ծնրադիր աղոթքը Արարատի առջև: Ցավի ու կարոտի դարավոր մարմնացում սրբազան լեռը դառնում է նաև ոգեղեն գոյության կատարելություն. «Տիպար լրումի, Քո գիրք գծերի գեղեցկությո՜ւնը հաղորդիր անձիս... Եվ օրինա՜կ տուր՝ Տառա-

5 Դ. Վարուժան, Նամականի, էջ 173:

պանքի մեջ մնալ վեհապանծ, եվ գերության մեջ տիրակա՛լ լինել... Օ՛, լյա՛ռն Արարատ, կերպավորի՛ր ինձ ըստ քո պատկերի...»: Մերազրությանը հաջորդում է լուռ ընդդիմախոսությունը դարավոր ոսոխի դեմ, որը, թեև գերված լեռան տերն է, բայց ո՛չ երբեք նրա ոգեղեն ուժի: Տարբեր են ընկալումները՝ մեկինը ավարն է, մյուսինը՝ ցասման հրաբուխը: Ընդդիմախոսության շիկացումից ծնվում է Հայաստան-Արարատ ընդհանրությունը Արա Գեղեցիկի հետ համեմատելու պատկերը, որը ավելի ուշ հանդիպում է Դավթյանի «Հայաստան աշխարհ՝ Արա Գեղեցիկ» պոեմում: Կապուտիկյանը գրում է. «Օ՛, սուրբ առասպել Արա արքայի, Մեր էության ցոլացնող պատում, Մեր փնտրումի գյո՛ւտ,— Որ երեսուն դար և դեռ ավելի Սոսկ հոլովեցին, բայց չհասկացան Բոլոր հին ու նոր Շամիրամները,— Մարմի՛նն է ձերը Արա Արքայի—Արարատ լեռան, Սպանվածի, մեռած մարմի՛նը միայն, Որը չե՛ն կարող, չե՛ն կենդանացնի Ձեր այլաբարբառ հարալեղները... Մերը՝ հոգի՛ն է»: Սրբազան լեռը դառնում է գոյության պատվար ոչ միայն ազգային ոգին, այլև՝ մարդկային կեցության բարոյականության օրենքները պահպանելու համար: Աշխարհի քառուղիներով անցած, աշխարհով շլացած ու հիացած, նաև նրա անտարբերությունից, մահացու սառնությունից վիրավորված մարդը ձգտում է իր արմատների մաքուր ակունքներին, որն այս դեպքում հայ բանաստեղծուհու համար դարձյալ Արարատ լեռն է. «Ես գնա՛մ, գնա՛մ, շո՛ւտ գնամ, Շուտ հասնեմ Արարատ իմ լեռին, Կառչեմ իր ժայռերին ու մնամ, Ծունր իջնեմ տապանոտ իմ հողին...»: Շարքը այսպես զարգանում, ընդարձակվում և, ի վերջո, գալիս հասնում է ազգային Բանի փառաբանությանը, որը հայոց լեզուն է՝ «Ոչ միայն հացիվ», «Հայ պատանու երդումը մայրենի լեզվին»: Դարձյալ ոգեղեն ուժ և այդ ուժի ճշգրիտ մի բանաձև. «Երկիրը մեծ է ոգո՛ւ մեծությամբ, իսկ բանաստեղծը բարձո՛ւնքն է ոգու...»:

«Արարատյան համանվագ» շարքը ավարտվում է հայրենիքի հանդեպ հայ մարդու ունեցած սիրո խոստովանություն-բացատրությամբ, որը գալիս է օղակելու «Խոռվք» նախաբանով սկսված խոսքը ու նաև ճշտելու-ճշգրտելու սիրո սահմանը. «Հայաստա՛ն աշխարհ, Դու մե՛րը եղար և մե՛րը չեղա՛ր, Դրա համար էլ մենք քեզ սիրեցինք սիրահարի՛ պես... Քո գիրկում անգամ, քեզ կարոտելո՛վ, Քեզ կորցնելու ահից՝ տագնապա՛ծ, Քեզ ունենալու խինդից՝ երջանի՛կ, Եվ բախտիդ համար անվերջ, ամեն պահ մեռնել-ապրելո՛վ...»: Ահա այդ սերն է, որ խռովք է դառնում ու նվիրում, որ դառնում է գոյության օրենք ու հավերժության չափանիշ:

Հ. Սահյանի պոեզիայում Հայաստան աշխարհի իրական ու ոգեղեն գոյությունը ոչ թե սոսկ ծննդավայրի տեղային զգացողության

է, այլ՝ ժողովրդի պատմականորեն ձևավորված հոգեբանության։ Պատահական չէ, որ նրա գրքերից մեկը վերնագրված է հենց այդպես՝ «Հայաստանը երգերի մեջ», որը «Որոտանի եզերքից» եկող ստեղծագործական ճանապարհի հանգրվանն է։ Խոսքի քաղաքացիական ոգին չի մերկացվում այն աստիճանի, որ հասնի հրապարակախոսության կամ հռետորականի կոչ ու պատգամի։ Մնում է նույն քնարական շունչը, որը ծննդավայրի զգացողությունից աստիճանաբար բխեցնում է հայրենիքի հոգեբանական նկարագիրն ու գոյաբանության փիլիսոփայությունը։ «Սահյանը խորապես ազգային բանաստեղծ է։ ...Նա իր «հայությունը» չի ցուցադրում, չի ընդգծում»,— գրում էր Ա. Մարչենկոն («Վեհներս գնում, մըտնում են երկինք...», ԳԹ, 1970, № 42)։ Գրեթե նույն զգացողությամբ է գրված նաև Վ. Օզերովի «Նամակը...», ուր կա այսպիսի միտք. «Խաչիպապի ժպիտն ու իմաստությունը հայ պատմական կյանքի ժպիտն ու իմաստությունն են»[6]։

Սահյանի հայրենապատումի սկիզբը «Հայրենական տուն» բանաստեղծությունն է.

Զանգեզուրում կա մի գետ,
Որ խոսում է ափի հետ,
Հոսում օրնիբուն...
Գետի ափին այն վճիտ
Կա անպաճուճ մի խրճիթ
Գեղչկական մի տուն։

Տան զգացողությունը, որ այս դեպքում հուշարկվող մանկության աշխարհն է, այսպիսի ավարտով դառնում է հայրենիքի ճանաչողության հոգեբանական նախադրյալ. «Ա՜խ, տեսնես ի՞նչ է անում Ովվ որ չունի աշխարհում Հայրենական տուն»։ Նույնպիսի նախադրյալ է նաև ժամանակի նախասկզբային զգացողությունը. «Դռնապանի ձորում նախաշխարհյան կյանքի ննջած դարեր...»։ Աշխարհի տարածաժամանակային ընդգրկումը մարդու և նրա տարեկից հայրենի եզերքի ծագումնաբանության վկայագիր է, որի մեկնակետից ծավալվում է անընդհատ խորացող հայացքը դեպի նախասկիզբը։ «Ինձ կանչում է երկիրն այն խորախոր, Ուր թե երեկ քար ես նետել անդունդ, Արձագանքը պիտի լսես այսօր» («Զանգեզուր»)։ Սա քնարական հերոսի հոգևոր շարժման ուղղությունն է։

Պատմության շերտերով, բնաշխարհի գույն ու գծով հայրենիքի զգացողությունը աննկատ վերաիմաստավորվում է քնարական հերոսի

6 Հ. Սահյան, *Սեզամ*, բացվիր, էջ 269։

կենսագրությամբ և նրա համար դառնում բախտ ու ճակատագիր. «Եվ դու այնքան ես հայ ու Հայաստան, որ մինչև անգամ Հայաստանից դուրս քո անցած բոլոր ճանապարհները Հայաստանում են» («Քո շրթունքները Հայաստանում են...»): Պատմության մեջ նա տեսնում է բնաշխարհ, բնաշխարհում պատմություն, որոնց միջև որպես հոգեմիջնորդ կանգնած է մարդը՝ տասնյակ հազարավոր տարիների իր գոյաբանությամբ: Ու փուվում, ծավալվում է Հայաստանի համայնապատկերը.

Հայաստա՛ն, անունդ տալիս
...Արևոտ մի սար եմ հիշում,
Ճակատին ձյունի պատառիկ,
Սարն ի վար բարակ մի առու—
Շուրթերին հայրեն ու տաղիկ,
Ցորենի կանաչ արտի մեջ
Առվույտի կապույտ մի ծաղիկ
Եվ արտի եզրին՝ մենավոր
Մի բարդու շրշյուն եմ հիշում...

Շարունակությունը նույնն է՝ «Ես եկել եմ այն աշխարհից, Ուր ամեն մի սար ու քարից, Քարե գետ է հոսում...» («Այն աշխարհից»), ու բնական է, որ այս քարեղեն գոյության կենսագիրը պիտի դառնա քարե ճիչ ու քարե հառաչ, քարե ցավ ու քարե բողոք և, ի վերջո, ասի. «Մեր բաժին աստված քո սիրտն էլ քար էր, Որ մեզ քարերը տվիր նվեր...»: Ահա բնաշխարհի անհատականացված կերպավորման այս սկզբունքն է, որ ստեղծում է իր իսկ մանկությամբ չափագրվող այն կերտվածքը, որով տեղանքը, վայրը, ժամանակը դառնում են հայրենիք, մարդը՝ նրա հետ հավերժորեն ապրող անվախճան ու նրանից անբաժան գոյություն («Ախր ես ինչպե՞ս...», «Դարունդ հայերեն է գալիս»):

Հայրենիքի գեղարվեստական կերպարը տարբեր ձևերով ու միջոցներով ստեղծում են նաև մյուս բանաստեղծները:

Ն. Զարյանի «Սպասում եմ քեզ» գրքում նկատվում է պատմության, ժամանակի ու անհատի նորոգված ղգացողություն: Հետևելով երիտասարդ գրչակիցների փորձին, ղգալով նոր ժամանակների հայացքի ուղղությունը, որը նպատակ ուներ վերականգնելու պատմական ճշմարտությունը, վերարժեքավորելու շատ երևույթներ, երկար ճանապարհ անցած բանաստեղծը փորձում է թարմացնել պատմության հիշողությունն ու կյանքի կենդանի թրթիռների ղգացողությունը: Նա ևս դիմում է ասքի՝ արձագանքելով այն մեծ ասքապատումին, որ հնչեցնում էին երիտասարդ ժա-

մանակակիցները՝ «Ասք Երևանի», «Ասք ի խորոց սրտի», «Ասք Անդրանիկ զորավարի», «Ասք էութեան»։

Մինչև «Սպասում եմ քեզ» գիրքը Զարյանը տպագրեց հայրենասիրական բնույթի «Ապրեմ-չապրեմ», «Հայկյան աղեղ» բանաստեղծությունները, «Ցորենի դեղ» փոքրիկ պոեմը։ Ապրեմ-չապրեմ ծաղիկը ժողովրդի լինել-չլինելու խորհրդանիշն է՝ «աղետների հազար նախերի» դիմացած և ճամփաների փոշում նորից վերընձյուղած իր կանաչ ծիլով։

«Ցորենի դեղ» պոեմը հուզիչ դրվագ է գաղթի ժամանակներից։ Մտաբերվում է խառակոնիսը և կարոտի ցավ արթնացնում նախորդ օրը հնձած, հավաքած և այժմ լքվող ցորենի դեղի համար, որի կողքով անցնում է գաղթող գյուղը։ Մեկ այլ գործում՝ «Իմ քույրն ու բոռները», այդ հիշողությունը գծագրում է գաղթի ճանապարհներին մնացած տասնամյա քրոջ՝ կապույտ ու երազուն աչքերով երանուհու պատկերը։

Պատմական ճշմարտության վերականգնման և ինքնաճշտման սկզբունքով է գրված Անդրանիկ զորավարին ձոնված ասքը, որտեղ Զարյանը ինչպես հարկն է գնահատում է մեծ հայրենասերին ու միաժամանակ ուղղում իր նախկին սխալը։ Ասքը բանաստեղծի խոհն է Պեր-Վաշեղի գերեզմանոցում հանգչող զորավարի մահարձանի առջև և մտահղացմամբ հիշեցնում է Զարենցի «Կոմունարների պատը Փարիզում» պոեմը։ Զարյանի խոհերից հառնում է Անդրանիկի կերպարը, նկարագրվում է Հայաստանում, Բուլղարիայում ծավալած նրա պայքարը։ Անդրանիկի գեղարվեստական կերպարը, ինչպես իրականում եղել է, դառնում է ազատագրական շարժման սրբազան խորհրդանիշ, որպես մի նոր Սասնա Դավիթ։ Անդրանիկի կերպարը բնութագրվում է 1910-ական թթ. Հայաստանի ողբերգական դեպքերի հենքի վրա։ Ընթացքում Զարյանը հուշարկում է աննպաստ ժամանակներում Անդրանիկ զորավարի անվանն ու գործին տված իր սխալ գնահատականը. «...Եվ ես նայում եմ հետ, Եվ կանգ առնում խոցված, ամոթահար։ Չի տարիներ առաջ, երբ ես դեռ խակ էի, անգետ, երբ դեռ այգաբացի մշուշն էր իմ հոգում, Հիմարաբար, հիմարաբար, հիմարաբար Քո սուրն ինքնապաշտպան ես անվանել եմ «արնախում»։ Ամբողջ ասքը մենախոսություն է պատմական հիշարժան դեպքերի առիթով, որի ընթացքում բարձրանում ու փառքի պատվանդանին է կանգնում «հայոց այս տարաբախտ Գարիբալդին»։

Նույն ոգով է գրված նաև «Ասք էութեանը»՝ դարձյալ նյութ ունենալով հայ ժողովրդի կյանքի 1910-ական թթ. դեպքերը։ Նորից ամեն ինչ նույնն է՝ եղեռն, աքսոր, գաղթ։ Զարյանը ինքն այդ ամենի ականատեսն էր ու վկան, ուստի նրա ասքը կենսագրական ու պատմական վավերագրի արժեք ունի։ Մղձավանջի ծանր պատկերների կողքին Զարյանը տեղ է տալիս նաև Վանում, Գարահիսարում, Ուրֆայում, Սասունում, Մուսա

լեռան վրա հայ ժողովրդի մղած գոյամարտի հերոսական դրվագներին և ոգում նրա հարության երգը: Այնուհետև՝ կորցրած երկրի փրկված մի բուռ ժողովրդի համար բանաստեղծը մխիթարանքի խոսքեր է գտնում. «Փոքրիկ ածու ենք, բայց ունենք մեծամայել գործեր»: Այս մխիթարանքից սկիզբ է առնում վերածնության մեղեդին, և բանաստեղծը ժողովրդի ու նրա ստեղծագործ հանճարի գովքն է անում: Այս տրամադրությունների խտացումն են «Ասք Երևանի», «Թոռներս», «Վարդագույն», «Պռեմ անավարտ», «Էրեբունի-Երևան», «Հարց», «Այս տունը», «Հանքավան» գործերը, որոնց բնաբան կարող են լինել երևանյան ասքի տողերը. «Իսկ ես... շեփորն եմ ես իմ այս Հայաստանի... Ես կառուցման բերկրանքն ինչպես չըորոտամ»: Այս շարքում պիտի հիշատակել նաև «Արտավազդ և Կլեոպատրա» պատմական պոեմ-ողբերգությունը (ՍԳ, 1970, № 12), որում հնագույն ավանդազրույցի հենքի վրա նա վերստին արծարծում է հայ ժողովրդի պատմական ուղու հարցեր:

Հայրենիքի անցյալն ու ներկան կենսագրական մեկ պահի մեջ ընդգրկելու զգացողությամբ են գրված Էմինի «Ես հայ եմ», «Ա՜խ, այս մասիսը» շարքերը: Պահն ու զգացողությունը խտացնում են ժողովրդի ամբողջ պատմությունը՝ բանաստեղծի ինքնարտահայտման մեջ երևալով տարածաժամանակային լայն ու խոր ընդգրկմամբ: Էմինը ևս այն հայեցակետն ունի, ըստ որի երկրի պատմությունը նրա որդիներից յուրաքանչյուրի կենսագրությունն է: Նույն այդ տրամադրությամբ նա նաև ասում է. «Զարմանալի է, որ ես չե՞մ եղել. Սակայն հիշում եմ...»: Իսկ հիշողությունը գալիս է Արա Գեղեցիկի ու Շամիրամի առասպելից: Սա արդեն հավատարմության երաշխիք է՝ դիմելու երկրին և ասելու. «Վըտահի՞ր խոսել քո ժողովրդի՜ Եվ քո՜ անունից՝ Բանաստեղծ որդո՜ւդ» («Խոսի՜ր, Հայաստա՜ն») և անվարան շարունակելու. «Բարեկամ, մեկնիր ինձ քո ձե՜ռքը, Սա իմ երկիրն է, իսկ ես՝ նաիրին...» («Ձեռքը»):

Նկարագրություն-բնութագրությունների միջոցով Էմինը կերպավորում է երկրի հոգեբանությունը: Երկիր, որը «ժայռին թառած բերդ» է, ուր ամեն հայ՝ անթափակիր արքա է, ուր որքան հայ կա՝ այնքան էլ Հայաստան («Ամեն մի հայ՝ մի Հայաստան»): Երկիր, ուր պիտի զգույշ խոսել, զգույշ գործել, որովհետև նրա պատմությանը ամեն ինչ ծանոթ է, ուստի և՝ չի ներվում ոչ մի վրիպում: Երկիր, որի սեղմված գոյությունը դարձել է լարված զսպանակ, որը և զայրույթի ու բողոքի հրաբուխ է արտաշնչում: Սեղմվածություն աջից, ձախից, վերից, վարից ու մեծ երկրից մնացած փոքրիկ մի մանրանկար, որի երկինքը չի բավարարում անգամ ինքնաթիռի շրջադարձին: Ահա այս զգացողությունն է, որ ժողովրդի ու երկրի համար գտնում է համեմատության մի նոր եղր. «Մենք փո՜քր ենք, այո՜, Ձեզ ո՞վ էր ասում Մեզ սեղմե՜ք այնքան, Որ մենք ստիպ-

ված... ադամա՜նդ դառնանք» («Մենք»)։ Դրան հաջորդում է մեկ այլ պատկեր-խորհրդանշան. «Խնձորն իր ծառից հեռու չի՛ ընկնում...»։ Խնձորն ինչ անի, երբ ծառը մեծ է, եվ փոքր է այնքան հողը Հայրենի, Որ խնձորենու սուվե՛րը անգամ Չի՛ տեղավորվում, եվ խոնարհում է Ճյուղերն իր փարթամ Նա օտար հողում...»։

Հայրենիքի հոգեբանական կերպավորման խորհրդանշական պատկեր է նաև «Տխուր քեֆը», որը, հիշեցնելով Սևակի «Հրավիրում-ուրախանում եմ» բանաստեղծությունը, զարգանում է ասելիքի այլ ուղղությամբ։ Ուրախության են հավաքվել հայերը՝ կեր ու խում, խոսք ու կենաց ու նաև երգ։ Եվ այն պահին, երբ բարձր տրամադրության մեջ թվում է ուրախությունը պիտի կատարյալ լինի, և երգը պիտի իր ոգեղեն թևերը բացի՝ բոլորի հոգուն իջնում է դարերի ընթացքում արյան մեջ թանձրացած թախիծը, քանի որ պատմության մեջ դառնությունը ներծծվել է յուրաքանչյուրի մեջ, յուրաքանչյուրի երգի մեջ.

—Դե՛, մի լավ ե՛րգ, ինչ եք սառել.
«Գարո՜ն ա ու ձյո՜ւն ա արել...».
—Չէ՛, տխո՜ւր է, ուրի՛շն ասա.
«Էս ի՞նչ քյաֆուր դարի հասանք...»։
—Չեղա՜վ, կացե՛ք.
«Դա՞րդըս լացնք...».
—Մի ուրախ բա՛ն, կամ խնդալո՛ւ...
«Դու մի՛ լացի, ե՛ս եմ լալու...»։

Խորհրդանշաններով մարմնավորվող հայրենիքի կերպարը համեմատվում է բնաշխարհին բնորոշ կենսունակ ու տոկուն խաղողի որթի հետ («Նախիր», «Խաղողի որթը»), երևում որպես թաքնված գեղեցկությունների փակ մի աշխարհ՝ ներսից նուրբ ու ասեղնագործ, դրսից կոշտ ու մոայլ («Գեղարդի վանքը»)։ Հետո մարդու հազարամյա հավատի ու սպասումի դիմաց կանգնում է սրբազան լեռը և առիթ տալիս այսպիսի սրամիտ անցումի. «Կանգնել ու անթարթ իրար ենք նայում Ե՛ս ու իմ լե՛ռը. Հավատն,— ասում են,— լեռնե՛ր է շարժում. Իմ հավատից էլ մոլեգին հավա՞տ... Եվ սակայն, ավա՞ղ, Լեռն իր տեղո՛ւմն է, Իսկ ես— ի՛մ տեղում...»։ Հետո համեմատություն-խորհրդանշանների մեջ են ներքաշվում ազգային ոգի ու նկարագիր ստեղծած հայտնի ու անհայտ անուններ՝ Գեղարդի վիմափորը, Աբովյանը, Կոմիտասը, Տերյանը, Չարենցը, Մ. Սարյանը, Ա. Ոսկանյանը։ Դրանց գումարվում է ազգային զարթոնքի մեկ այլ խորհրդանիշ՝ Աշնակ գյուղի ժողովրդական պարի խումբը։ Բանաստեղծը աստիճանաբար խոսքի սլաքն ուղղում է ժամանակի

խորքերը և ներկայի իրական պատկերի մեջ բեկում ժողովրդի պատմական անցյալը՝ ողբերգություններին, սպասումների ու դարավոր համբերության թանձր նստվածքով. «Պարե՜ց Սասունն, ու ողջ աշխարհը հասկացավ, Որ պար չէ սա, այլ՝ մի երկրի քաշ պատմություն»: Պարը դառնում է վերապրող սասունցիների հավաքական պայքարի խորհրդանշական պատկեր: Տխուր երգից հետո թեև տրոփում է մարտական պարը, բայց դա սոսկ պայքարի ցանկության բեմական տարբերակ է: Իրականը մնացել է երկրի սարերում ու դաշտերում, կորցրած, ոտնահարված մի բուռ հողում. «Հեյ վա՜խ, Մշո սրսո՜ւռ հողեր,— Դե՛, քա՜ր մաղիր, որ հո՜ղ դառնա»:

Էմինի հայրենագրության էջերում միաժամանակ խոսվում է սփյուռքի հայության ճակատագրից: Սեղմվածությունից ադամանդ դառնալու պատկերին փոխարինում է ցրվածության պատկերը: «Ո՞վ էր ստիպում՝ Մեզ աստղերի պես ցիրուցա՜ն անեք, Որ միշտ մե՛զ տեսնեք՝ Ո՜ւր էլ որ գնաք...» («Մենք»): Այս պատկերի շարունակությունն է «Զարմանալի է, որ ես չեմ եղել» տողով սկսվող բանաստեղծության այն հատվածը, ուր «Մի ողջ ժողովուրդ՝ Ցրված ու մոլոր, Աղերսո՜ւմ է դեռ թերթի էջերից.— «Փնտրո՜ւմ եմ հորըս, կորած եղեռնից...», «Մորըս կորցրի Եփրատի ափին», «Քույրիկըս սև խա՜լ ուներ ճակատին...»:

Շատերի նման Հ. Հովհաննիսյանը ևս հայրենիքի պատմությունը անհատականացնում և դարձնում է հայ մարդու պատմականացված կենսագրություն: Բնորոշ նմուշ է «Անմահություն» բանաստեղծությունը: Հայրենիքի սերը նրա պոեզիայում դառնում է կարոտի կանչ («Անի թռչող մեղվին»), տոկալու հրահանգ («Պատվիրան»), անձնազոհ նվիրում («Հայրենիքիս», «Խոստովանություն», «Դեղոն»), արդար ու դժվար վաստակի փառաբանություն («Հայաստանին»), պետականության գովք («Հայաստանի պետական դրոշը»), լինելության հրճվանք («Երկիր հայրենի»), տարագիր ժողովրդի բախտի մտահոգություն («Ճակատագիր», «Կռունկներ»):

Զգացմունքային նույն շաղախով և իմաստային նույն շեշտադրումով են գրված նաև Մ. Մարգարյանի հայրենասիրական երգերը՝ զետեղված «Արարատյան» և «Սփյուռքի բարեկամներիս» շարքերում:

Հայրենասիրական տրամադրությունների գեղարվեստական պատկերման տեսակետից, նյութի առանձնահատուկ վերարտադրությամբ տարբերվում է Ռ. Դավոյանի «Ռեքվիեմ» պոեմը (1969), ուր ևս զուգակցված են ժողովրդի պատմությունն ու անհատի ճակատագիրը: Անհատի տառապագին էությունը դառնում է ժողովրդի պատմության արտահայտություն: Պոեմը զարգանում է անընդհատ խորհրդածություններով՝ տարրալուծելով մարդու հիշողությունը, կյանքը, գոյաբանությունը. ամեն ին-

չի՝ շարժող ուժը ժողովրդի պատմական ճակատագիրն է։ Այդ բավականին ընդարձակ գործի մեջ հեղինակը միտումնավոր կերպով չի որոշակիացնում, տեղայնացնում իր խոսքը՝ չկան հերոսներ, դեպքեր, պատմություններ։ Ռեքվիեմ ըմբռնմամբ հեղինակը, ամենայն հավանականությամբ, ցանկացել է գործը հորինել երաժշտական ստեղծագործության հանգույն։ «Մեր կողերը ջարդված ստեղնաշար մի հին երգեհոնի... Ու կարոտը ցեղի Կրկին մոլեգնում է երգերի մեջ՝ Անկաղապար, անհանգ...»,— ահա, այդ ջարդված կողերով հին երգեհոնի վրա էլ բանաստեղծը ծավալում է իր սգերգի հնչյունները։ Ամբողջ պոեմը հոգեհանգիստ է ժողովրդի անհամար զոհերի հիշատակին։ Ամեն ինչ ասվում է ակնարկով, որովհետև խոսքը մեղեդու նման առաջ է ընթանում տրամադրությունների բեկբեկվող խորացումով։ Այդ ակնարկներն են, որ որոշակիացնում են տրամադրությունը և ամբողջական ձևի մեջ պահում ծավալվող հորինվածքը։ «Ու մենք դարձանք հետո խտացված ստվերների մի դամբարան... Հիմա մենք նստել ենք կիսված հողին, Կիսված երազները մեր ծնկներին առել, Եվ լուռ օրորվում ենք՝ Կես շուրթերի երգին համահնչուն»,— ահա, նման ակնարկներով է մարմին ու ընթացք առնում «Ռեքվիեմը»։

«Ռեքվիեմի» ստեղծման ազդակը, թվում է, «Անլռելի զանգակատունն» է, այն առումով, որ Սևակի պոեմի երաժշտականացված կառուցվածքը կիրառություն է գտել նաև այստեղ։ Դավոյանը դիմել է ինքն իր մեջ տրոհվող, ընդհանուր մենախոսական հոսքի մեջ բազմաձայնվող խոսքի, որը թողնում է երգեհոնային ծավալվող երաժշտության տպավորություն։

Հայրենասիրական քնարերգությունը 60-ական թթ. ապրեց զարգացման բուռն շրջան, որին իրենց մասնակցությունը բերեցին նաև շատ այլ բանաստեղծներ։ Մահարին իր մի քանի բանաստեղծություններում («Հայերեն», «Հայրենական», «Բալլադ կատվի մասին») բերում էր ժողովրդի պատմության իմաստավորման դրվագներ, որ մի դեպքում գրի ճանապարհն է՝ հանձին Մաշտոցի և նրա գործը շարունակողների, մյուս դեպքում՝ հեռվում մնացած ծննդավայրի կարոտը, որ դառնում է ծանր ու հոգեմաշ կսկիծ։ Նույն կարոտն է ծփում նաև Խ. Դաշտենցի ու Մ. Խերանյանի գործերում։ Դաշտենցը հայրենիքը կերպավորում էր պատմական ծննդավայրից որպես հուշ ու հիշատակ մնացած մարդկանց կյանքի ու գործի իրապատում դրվագներով՝ «Հին ռանչպարները», «Հայ գեղջկուհին», «Սավդուկ», «Մանուկ Թորոյան», «Ծուռ խուլթեցին»։ Խերանյանի գործերը՝ «Մոկաց Միրզա» (1938, վերամշակված տպագրվել է 1962-ին), «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» (1943) իրենց պատմական նստվածքով խր-

տացվեցին «Սասնա ծռեր» էպոսի ամբողջական մշակման մեջ (1958)։ Ազգային դյուցազներգությանը արձակ պատումով անդրադարձավ նաև Ն. Զարյանը՝ «Սասնա Դավիթ» (1966)։

Սևակի «Անլռելիի...» ծավալվող շունչը հզոր թափ հաղորդեց ժամանակի պոեզիային՝ ծնունդ տալով ընդգրկուն պոեմների, առանձին գրքերի ու շարքերի։ Լույս տեսան Ա. Ալիքյանի «Բարեհուսո հրվանդան» (1961), Լ. Միրիջանյանի «Երգի հովիվը» (1969), Լ. Դուրյանի «Մաշտոց» (1976) պոեմները՝ նվիրված հայ գրերի հիմնադրին, նրա գործը շարունակող միջնադարյան գրիչներին ու ծաղկողներին, Կոմիտասին։

Հայրենիքի գեղարվեստական պատկերին տարբեր ժանրերի երկերով անդրադարձան նաև ավագ, միջին ու երիտասարդ սերնդի շատ այլ ներկայացուցիչներ։

50—60-ական թթ. պոեզիան արծարծած խնդիրներով, լայն ընդգրկումով ու բանաստեղծական արվեստի յուրօրինակություններով ուշագրավ երևույթ է հայ գրականության պատմության մեջ։ Ստեղծվեցին նշանակալի արժեքներ, որոնք և նոր ուղի նշեցին հայ պոեզիայի բազմադարյա պատմության մեջ։ Տարբեր դրսևորումներով մարդերգությունն ընդգրկեց անձնական ու անանձնական կյանքը, պատմությունն ու ժամանակների շղթան՝ լիաձայն խոսք ասելով մարդու, բնության, սիրո, դարի ու հայրենիքի մասին։

ՎԵՐՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Հայ սովետական պոեզիան անցած տասնամյակներին ստեղծել է ավանդույթների և գեղարվեստական զարգացման իր առանձնահատուկ օրինաչափություններ։ Հենվելով քերթության դարավոր փորձին և լինելով նրա անմիջական շարունակությունը՝ այդ պոեզիան ձեռք բերեց նոր ժամանակներին համընթաց շարժում։ Դա եղել է և է բովանդակության ու ձևի անընդմեջ նորոգումների մի ուղի, որը նոր հնարավորություններ է բացել պոեզիայի առջև։

Ձևավորման առաջին իսկ տարիներից ներգրավվելով համամիութենական գրական շարժման մեջ՝ հայ պոեզիան լայնացրեց տեսական հարցադրումների և գեղարվեստական նյութի ընդգրկումների ոլորտը։ Գրականության, մասնավորապես պոեզիայի զարգացումը դրվեց մեթոդական ամուր հիմքերի վրա։ Այդ ընթացքում երկրի քաղաքական կյանքին, հասարակական-տնտեսական զարգացմանը համապատասխան ընդարձակվեց նաև հայ պոեզիայի գեղարվեստական յուրացումների սահմանը։ Ընդարձակվեց նաև հայ պոեզիայի լսարանը։ Պոեզիա, որն իր առանձնահատուկ ներդրումն ունեցավ համամիութենական գրականության մեջ։ Հայ բանաստեղծներից շատերը այսօր ունեն լայն ճանաչում, որոնց մասին տարբեր լեզուներով գրվում են ուսումնասիրություններ և քննադատական հոդվածներ։ Դրան մեծապես նպաստել է թարգմանական գործը, որն ընդունել է ավելի կազմակերպված և հետևողական բնույթ։

Հայ սովետական պոեզիայի ձևավորած օրինաչափությունները, ինչպես ցույց տրվեց ամբողջ շարադրանքի ընթացքում, վերաբերում են, առաջին հերթին, նրա քաղաքացիական ուղղվածությանը, բնաբական հերոսի առօրյա կյանքին և ժողովրդի պատմության հետ ունեցած նրա սերտ կապին, անհատի հոգևոր նկարագրի բազմակողմանի պատկերմանը։ Վերջին տասնամյակներին հատկապես սրվել է ուշադրությունը ժամանակների կապը հայտնաբերելու, պատմության խորհուրդը քննելու հարցերում։ Ժողովրդի պատմական ճակատագրի մեկնությունը, որը սովետական ժամանակաշրջանում հիմնավոր տեղ ունի հատկապես Ե. Չարենցի ստեղծագործության մեջ, վերստին արծարծվեց 60—70-ական թթ.։

Ժամանակակից հայ պոեզիան, նկատի ունենալով նրա սովետական շրջանը, գնալով ընդարձակում է նաև իր ստեղծագործական նախադրյալները։ Նոր որոնումների մեջ ավելի լայնորեն են ներգրավվում ժողո-

վրդական ստեղծագործության և դասական գրականության ավանդույթները։ Գրիգոր Նարեկացու, Ներսես Շնորհալու, Սայաթ-Նովայի և միջնադարյան պոեզիայի մյուս խոշոր ներկայացուցիչների արվեստը, ինչպես նաև ազգային դյուցազներգությունն ու ժողովրդական խաղիկները նոր մղում են տվել Ե. Չարենցին, Ն. Զարյանին, Պ. Սևակին, Վ. Դավթյանին և այլոց։ Այդ հիմքը նախապատրաստել է նաև Ռ. Պատկանյանի, Հովհ. Հովհաննիսյանի, Պ. Դուրյանի, Հ. Թումանյանի, Ա. Իսահակյանի, Մ. Մեծարենցի, Դ. Վարուժանի, Ա. Յարճանյանի, Վ. Տերյանի արվեստը։

Հայ սովետական պոեզիան այսօր է՛լ ավելի բազմաքանակ անուններով շարունակում է իր ուղին։ Թեև ներկա «Պատմության» շարադրանքն ընդգրկում է մինչև 1970 թ. ընկած ժամանակաշրջանը, բայց իրենց ստեղծագործական ուղին շարունակող հեղինակներին համեմատաբար լրիվ ներկայացնելու նպատակով, երբեմն նաև անհրաժեշտության բերումով՝ թվարկվել և վերլուծվել են նաև նրանց գեղարվեստական զարգացման ընդհանուր պատկերն ամբողջացնող և նրանց պոեզիայի նկատված օրինաչափություններն հաստատող առանձին գրքեր և երկեր, որոնք տպագրվել են ավելի ուշ, քան ընդգրկվող փուլն է։ Խոսքը վերաբերում է Հ. Շիրազին, Հ. Սահյանին, Ս. Կապուտիկյանին, Վ. Դավթյանին, Գ. Էմինին, Հ. Հովհաննիսյանին և ուրիշների։ Կարելի է ասել, որ այս հեղինակները ներկայացվել են իրենց ստեղծագործական նկարագրի հիմնական կողմերով։ Թեև, բնական է, որ նրանց 70—80-ական թթ. գործերը կարիք ունեն ավելի մանրամասն ու հանգամանալի քննության։ Բայց քանի որ ներկա «Պատմությունը» գրական ավարտուն դիմանկարների հավաքածու չէ, այլ պոեզիայի ուղու հիմնական օրինաչափությունների բացահայտում, որն ընդգրկում է ճիշտ կեսդարյա որոշակի մի շրջան, ուստի հիշյալ գրողների 1970—1980-ական թթ. հրատարակած որոշ երկեր և այդ տասնամյակներին ստեղծագործած մյուս հեղինակները չեն ներգրավվել շարադրանքի մեջ։

1970-ական թթ. սկզբներից հայ պոեզիան ի հայտ բերեց գեղարվեստական զարգացման նոր առանձնահատկություններ։ Շարունակվող գրական ուժերի կողքին հանդես եկան նորերը։ Իրենց ձայնը ավելի հառանդով հնչեցրին 1960-ական թթ. հանդես եկած բանաստեղծներից ոմանք։ Պոեզիան իր առջև դրեց նոր խնդիրներ։ Կարծես թե սկսվեց հետաքրքրական հայացքի և վերանայումների մի նոր փուլ։ Ավելի նկատելի դարձան գեղարվեստական որոնումները։ Ստեղծվեցին նաև ուշագրավ գործեր։ Սա ընթացքի մեջ գտնվող պոեզիա է, որն ըստ ամենայնի գտնվում է քննադատության ամենօրյա ուշադրության կենտրոնում։ Իսկ այդ շրջանի պատմությունը, որն անշուշտ պիտի ստեղծվի և գա շարունակելու ներ-

կա ուսումնասիրությունը, կարիք ունի ավելի հանդարտ և անշտապ հայացքի, կարիք ունի «ժամանակի դաման»։

Պոեզիայի ճանապարհը երբեք կանգ չի առել և երբեք էլ կանգ չի առնի, քանի կա ժողովուրդը և նրա լեզուն։ Դարերի նախապատմություն ունեցող այդ ճանապարհը նոր ու հզոր սխրանքի է մղում գրական երիտասարդությանը՝ այսօրվա և վաղվա այն խիզախ ճանապարհորդին, որը պիտի գա ու նոր շնչով ծաղկեցնի պոեզիայի ծառը և մայրենի լեզուն։ Պոեզիայի զարգացման հետ մեկտեղ երբեք կանգ չի առել նաև այն խմաստավորող գրականագիտական մտքի ճանապարհը, որը ևս պիտի շարունակի ստեղծել այս «Պատմության» նորանոր գլուխները...

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Աբաշիձե Ի. 333
Աբելյան Հ. 213
Աբեղյան Մ. 213, 331
Աբով Գ. 15, 16, 20, 30, 34, 41, 42, 48, 58, 72, 73, 80, 81, 86, 93, 114, 115, 127—129, 168
Աբովյան Խ. 6, 168, 204, 241, 242, 245, 592, 595, 613
Աթարբեկյան Գ. 100, 101
Աթմաջյան Գ. (Սեմա) 300
Ալազան Վ. 8, 9, 15, 16, 43, 44, 46—48, 50, 51, 55, 58, 66, 69, 71, 72, 81—85, 87, 88, 93, 120, 121, 129, 132, 148, 163, 171, 179, 180, 182, 185, 189, 190, 193, 198, 199, 202, 213, 229, 230, 239, 280, 281, 296, 321
Ալահվերդյան Ի. 42
Ալավերդյան Ս. 157, 181, 321
Ալիշան Ղ. 6, 159, 168, 216, 220, 237, 238
Ալիքյան Ս. 525, 526, 616
Ալտման Ի. 333
Ախմատովա Ա. 392
Աղաբաբյան Ս. 220, 330, 382, 397, 416—418, 493, 494, 592, 606
Աղավնի 56, 287, 293, 295, 301, 317, 318, 357, 360
Ահարոնյան Հ. 331
Ամեն 33
Այվազյան Հ. 32
Անանիա Շիրակացի 235
Անանյան Վ. 329
Անտոկոլսկի Պ. 211—213
Անրի Ցարր Ժ. 168
Անուրջ 32
Առաքելյան Վ. 581, 583
Ասեև Ն. 38, 198, 278
Ասլանյան Լ. (Լաս) 330
Ավագյան Հ. 186
Ատոյան Վ. 53
Արազ Մ. 32, 53, 203, 331
Արամյան Ռ. 417
Արամունի Վ. 226, 293, 301, 302, 306, 311, 323
Արիստակեսյան Ա. 476, 477, 482, 530, 581—583
Արծրունի Գ. 168, 220
Արմեն Մ. 38, 45, 46, 58, 71, 82, 84, 85, 88, 93, 109, 132, 133, 180, 198—200, 203, 204, 213, 412
Արշարունի Ա. 33, 81
Արվատով Բ. 38, 151
Արտունի 301, 311
Արֆո Պ. 33

Բաժան Մ. 213
Բալասանյան Մ. 330
Բակունց Ա. 10, 86, 109, 140, 168, 170, 199, 201—203, 205, 206, 214, 298, 410, 457, 486, 495, 499
Բանվոր Ազո 33
Բանվոր Ջաքար 33
Բանվոր Ղարիբ 33
Բեդնի Դեմյան 47, 50, 211
Բեզիմենսկի Ա. 87, 211
Բես Դ. 330
Բեստուժև Ա. 168
Բոգդանով Ա. 14
Բոդլեր Շ. 168
Բոսխ Հ. 168, 259, 303, 326
Բորյան Գ. 216, 294, 295, 301, 303, 316, 329, 341, 360, 370, 383, 387, 397
Բրիկ Օ. 38
Բրյուսով Վ. 30, 168

Բուալո Ն. 167, 168
Բուրլյուկ Դ. 24

Գամառ-Քաթիպա տե՛ս Պատկանյան Ռ.
Գանդի Մ. 168
Գաստե Ա. 15
Գարաչալ Հ. 392
Գարսիա Լ. 328
Գերասիմով Մ. 34
Գերցեն Պ. 168
Գլադկով Յ. 288
Գյոթե 34, 145, 166—168, 241, 252—254, 258, 373
Գյուլիքեխյան Հ. 80, 135, 168, 206, 207, 300
Գորկի Մ. 9, 10, 45, 69, 197, 198, 201, 202, 205, 208, 209, 211, 212, 222, 297, 298, 307, 327
Գորոդեցկի Մ. 212
Գրաշի Ա. 33, 214, 279, 306, 318, 323, 343, 397, 428
Գրեկ Դ. 53
Գրիգոր Նարեկացի 5, 20, 131, 137, 168, 234, 235, 244, 429, 430, 478, 493, 532, 555, 576, 578, 583, 592, 618
Գրիգոր Տղա 590
Գրիգորիս Աղթամարցի 367
Գրիգորյան Դ. 32
Գրիգորյան Հ. 392
Գրիգորյան Մ. 317
Գրիգորյան Վ. 55, 168, 193
Գևորգ Ռալաթ 104
Գևորգյան Մ. 106

Դարաղյան Ն. 48, 51, 53, 80, 168
Դանիելյան Հ. 331
Դանչո Ե. 16, 72
Դանտե Ա. 34, 145, 167, 168, 216, 220, 222, 240, 252
Դաշտենց Ե. 56, 276—278, 286, 295, 615
Դավթյան Վ. 8, 10, 330, 350, 388, 396, 397, 411, 413, 416—419, 423, 424, 430, 431, 456, 485, 486, 489, 491, 547—551, 592, 594—603, 608, 618
Դավիթ Անանուն 13, 168
Դավիթ-Բեկ 375
Դավոյան Ռ. 8, 614, 615
Դարբինյան Մ. 53, 80
Դարոնյան Ս. 330
Դերենց Ա. 329, 330
Դելվիգ Ա. 140, 168
Դեմիրճյան Դ. 10, 13, 14, 43, 45, 49, 53, 55, 109, 126, 201, 203, 204, 206, 207, 226, 298, 299, 331, 333, 336, 370, 393
Դյուկլո Ժ. 331
Դոստոևսկի Ֆ. 24
Դուրյան Լ. 525, 527, 616
Դուրյան Պ. 6, 167, 168, 238, 239, 618

Եսայան Զ. 10, 43, 49, 53
Եսենին Ս. 29, 30, 69, 76, 444
Եվտուշենկո Եվ. 530
Երեմյան Ս. 392
Երզնկյան Ս. 15, 80

Զարյան Կ. 586, 597, 598
Զարյան Ն. 8—10, 34, 44, 48, 52, 55, 58, 63, 66, 69, 71, 81, 82, 84, 86, 87, 91, 93, 100, 101, 111, 120, 121, 123—125, 127, 129, 130, 132, 133, 147, 179, 182—185, 193, 194, 199, 203—206, 213, 229, 230, 247, 285, 296, 297, 299—302, 306—309, 313—316, 333, 334, 337—339, 343, 347—350, 364—369, 373, 374, 380, 382, 386, 393, 395, 397, 399, 400, 411, 416, 418, 419, 428, 429, 432, 452—455, 457, 467, 610, 611, 616, 618
Զոհրապ Գ. 43
Զոշչենկո Մ. 392
Զորյան Ս. 13, 43, 53—56, 163, 168, 203, 205, 206, 298, 393
Զուլամյան Ս. 33

Էմին Գ. 8, 10, 334, 335, 360, 378, 384, 387, 396, 397, 403—405, 410, 412, 414, 416, 418, 419, 426, 429, 431, 449—452, 457, 483—485, 527, 552, 553, 567, 568, 612, 614, 618
Էյնշտեյն 168
Էսքիլես 168
Էրզման Բ. 29
Էրենբուրգ Ի. 297, 333

Պատանյան Ա. 213
Թամրազյան Հ. 397, 415, 418, 424, 580
Թարյան Ս. 457
Թափալչյան Ք. 330
Թերզիբաշյան Վ. 55, 104, 177, 178, 182, 203, 300
Թերլեմեզյան Փ. 197, 198
Թեքեյան Վ. 6, 192, 332, 526, 576
Թոթովենց Վ. 37, 43, 53, 56, 103, 203, 206, 214, 298
Թորամանյան Թ. 213, 378
Թորգոմյան Ծ. 32, 53, 56
Թուիչյան Է. 330, 392, 477
Թումանյան Հենր. 301, 306, 310
Թումանյան Հովհ. 6, 13, 20, 67, 102, 126, 137, 145, 147, 148, 167, 168, 204, 205, 239, 241, 252, 253, 295, 311, 312, 315, 498, 576, 590, 618

Ինճիկյան Ա. 330
Իսահակյան Ա. 6, 20, 77, 91, 92, 102, 113, 126, 137, 145, 167, 186—189, 213, 225, 289—292, 327, 329—331, 333, 335, 336, 340, 349, 353, 374—376, 378, 388, 392, 457, 528, 548, 575, 618
Իվնև Ռ. 29

Լեբեդև Պոլյանսկի Պ. Ի. 17
Լենին Վ. Ի. 18, 19, 51, 94—99, 101, 103, 104, 158, 168, 205, 228, 405
Լեռկար (Տեր-Կարապետյան Լ.) 42
Լերմոնտով Մ. 168, 174
Լիխաչև Դ. 507, 508
Լոմիձե Գ. 371
Լորդկիպանիձե Կ. 213
Լորենց Ե. 14
Լուգովսկոյ Վ. 212
Լունաչարսկի Ա. 19, 30, 47
Լևոնյան Գ. 211

Խալիլի Ն. 539
Խայամ Օ. 254, 255
Խանզադյան Ս. 330
Խանզադյան Յ. 53, 56, 186
Խանլարյան Հ. 32
Խանջյան Ա. 206, 211, 322
Խաչանյան Հ. 33
Խերանյան Մ. 293, 308, 311, 615
Խլեբնիկով Վ. 24, 26
Խոնդկարյան Ա. 15, 53, 80
Խորեն Իադիո 319

Կապուտիկյան Ս. 8, 10, 344, 350, 358, 359, 369, 382, 386, 396—398, 401, 402, 412, 414, 416, 419, 431, 457, 527, 542—545, 567, 568, 603, 606—608, 618
Կատաև Վ. 333
Կարա-Դարվիշ 23
Կարապետյան Ա. 395
Կարինյան Ա. 14, 36, 116, 117
Կիրիլով Վ. 15, 18
Կիրպոտին Վ. 212
Կոգան 30
Կոժևնիկով Վ. 333
Կոմերիտ Սամվել 33
Կոմիտաս 242, 243, 293, 379, 579, 581—587, 589, 593—595, 613, 616
Կոմունի Ղ. 301, 303, 306
Կոչոյան Հ. 213
Կոստանյան Ա. 418
Կորնեյչուկ Ա. 333
Կրուչինիխ Ա. 24
Կրուպսկայա Ն. 19
Կուլօղլյան Գ. 330
Կուշներ Բ. 38
Կուրտիկյան Ս. 330

Հալաբյան Կ. 37
Հախվերդյան Լ. 417, 418
Հախումյան Ա. (Հ. Նար., Ա. Նորեկ) 36, 78
Հախումյան Տ. 37, 40, 53, 78—81, 392
Հակոբյան Հ. 17, 18, 30, 32, 34, 36, 37, 47, 53, 58, 69, 82—84, 88, 101, 120, 147, 168, 180, 317
Հակոբյան Ս. 36, 53
Համաստեղ 486
Համբարձումյան Վ. 606
Հայկունի Գ. 18, 30, 33, 37, 58, 72

Հայնի Հ. 131, 145, 168, 208, 255, 328, 373
Հարությունյան Ա. (Հարենց) 104
Հարությունյան Մ. 212, 392
Հաֆնեզ 254, 255, 539
Հյուգո Վ. 356
Հոմերոս 34, 143, 145, 167, 168, 241, 245, 252, 308, 310
Հովակիմյան Վ. 419
Հովհաննիսյան Գ. 418
Հովհաննիսյան Հովհ. 6, 66, 618
Հովհաննիսյան Հր. 8, 10, 330, 335, 359, 384, 387, 397, 398, 416, 456, 485, 486, 552, 554, 616, 618
Հովհաննիսյան Տ. 13
Հովնան Գ. 330
Հրաչյան Խ. 56, 301, 306, 309
Հուբյան Բ. 56, 214, 277—279, 301, 304—306, 312, 317, 318, 329, 330, 345, 346

Ղուկասյան Հ. 392

Մազմանյան Մ. 37, 96, 167, 197, 198, 232
Մալխասյան Խ. 330
Մակինցյան Պ. 29, 36, 37, 92, 143, 177, 186
Մահարի Գ. 8, 9, 35, 42, 44—46, 48—52, 55, 56, 58, 63, 64, 66—70, 74, 76, 80, 82, 84—87, 90, 91, 93, 101, 119—121, 123, 124, 127, 129, 132, 133, 146, 149, 168, 169, 178—182, 193, 198, 203, 205, 206, 212—214, 261—279, 281, 284, 286, 288—290, 292, 296, 298, 299, 307, 312, 313, 316, 318, 321, 322, 410, 416—419, 424, 428, 432, 442, 457, 458, 468, 477, 486, 496, 525, 526, 567, 582, 589, 592, 615
Մամիկոնյան Հ. 392
Մայակովսկի Վ. 19, 24—27, 30, 38—40, 61, 65, 72, 80, 96—98, 227, 413, 430, 455, 478
Մանանդյան Հ. 331
Մանվելյան Մ. 53, 56
Մանուչյան Մ. 330, 331
Մարգարյան Մ. 10, 397, 412, 416, 418, 423, 431, 455, 456, 485, 487, 542, 546, 614
Մարիենհոֆ Ա. 29
Մարիննետի Ֆ. 23, 27
Մարչենկո Ա. 497, 518, 609
Մարքս Կ. 168, 373
Մեժելայտիս Է. 477, 485
Մելիքյան Հ. 45
Մելիք-Օհանջանյան Կ. 213
Մելոյան Գ. 53
Մեծարենց Մ. 6, 148, 167, 168, 190, 191, 239, 253, 511, 526, 618
Մեսրոպ Մաշտոց 5, 171, 571, 576, 578—580, 582, 585, 593—595, 615
Միկոյան Ա. 409
Միրզոյեի Գ. 33
Միրիջանյան Լ. 616
Միցկևիչ Ա. 338
Միքայելյան Կ. 211
Միքելանջելո 168
Մխիթարյան Ա. 418
Մխչյան Լ. 100
Մկրյան Մ. 392
Մկրտչյան Հ. 177, 206
Մյասկովսկի Ն. 392
Մյասնիկյան Ա. 36—38, 42, 43, 49, 50, 74, 78, 94, 100, 101, 168, 178, 180
Մնացականյան Վ. 412, 418, 527
Մոայլ 33
Մովսես Խորենացի 171, 244, 594, 595
Մուկոսեև Ի. 119
Մուսայելյան Ս. 181, 319, 321

Յակուլով Գ. 29
Յաշվիլի Պ. 319
Յարճանյան Ա. 6, 103, 167, 168, 219, 220, 235, 238—240, 576, 579, 592, 618

Նազարյան Ն. 330
Նազարյան Շ. 417
Նազարյանց Հ. 23
Նազարյանց Ս. 220
Նալբանդյան Մ. 6, 159—162, 168, 204

Նահապետ Քուչակ 5, 137, 235, 244, 245, 354, 554, 576
Նար-Դոս 13, 53, 55
Նեկրասով Ն. 168
Ներսես Շնորհալի 5, 137, 168, 234, 235, 490, 556, 590, 618
Ներսիսյան Գ. 53
Նորենց Վ. 8, 9, 15, 30, 45, 46, 48, 49, 55, 58, 85, 87, 91—93, 119—122, 125, 130, 133, 144—146, 148, 178, 179, 185, 191, 193, 203, 204, 212, 214, 281, 282, 415

Շահազիզ Ս. 204
Շահրազ Ա. 330
Շահինյան Մ. 313
Շահնուր Շահան 579
Շահումյան Ս. 94, 99, 101
Շամունց Գ. 33
Շերշենևիչ Վ. 29, 450
Շերվինսկի Ս. 211, 212
Շեքսպիր Վ. 37, 168, 207, 522
Շիրազ Հ. 8, 10, 56, 214, 288—294, 301, 304, 312, 316, 318, 339—341, 351, 352, 356, 357, 376—378, 383, 385, 393, 394, 397, 402, 403, 414—416, 418, 427, 430, 431, 441—444, 459—466, 522—525, 535—539, 567—575, 590, 618
Շիրյով Մ. 301
Շիրվանզադե 10, 13, 14, 53, 55, 56, 186, 197, 213
Շոլոխով Մ. 298, 410

Ոսկանյան Ա. 613
Ոսկերչյան Ս. 193
Որբունի Զ. 392

Չարենց Ան. 303
Չարենց Արփ. 166
Չարենց Ե. 8—10, 15—18, 20, 22, 26—31, 33—38, 40, 41, 43, 45—52, 54—56, 58—62, 64—67, 71, 73—80, 83, 86, 87, 89—92, 94—101, 105—109, 113—119, 126—133, 136—147, 150—182, 184, 189—191, 193—195, 197—207, 209—265, 270, 271, 275, 278, 279, 284—288, 295—301, 303, 307, 318—320, 324—327, 381, 410, 413, 415, 419, 430, 436, 441, 442, 444, 449, 453, 454, 457, 467, 478, 483, 554, 572, 576, 579, 582, 594, 595, 606, 611, 613, 617, 618
Չարըգ Ա. 392
Չարխչյան Գ. 330, 353, 354, 359
Չեռնիշևսկի Ն. 300, 467
Չիթունի Վ. 32
Չուբար Ե. 33, 197, 199
Չուժակ Ն. 38, 151
Չուկովսկի Կ. 26

Պալացեսկի Ա. 26
Պամորսկի Ա. 15
Պանին Ն. 25
Պատկանյան Ռ. 6, 20, 32, 71, 159, 168, 204, 238, 358, 409, 410, 618
Պարիս Գ. 16
Պարսամյան Մ. 148
Պարտիզունի Վ. 419
Պէշիկթաշլյան Մ. 6, 168, 238
Պետեկ Պ. 168
Պետրոս Մեծ 168, 345
Պետրոսյան Մ. 32, 53
Պլեխանով Ա. 234
Պշերիշևսկի Ս. 160, 161, 168
Պո Է. 168
Պոլոնսկի Վ. 25
Պողոսյան Հռ. 306, 311, 397
Պռոշյան Պ. 204
Պրոկոֆև Ս. 392
Պուշկին Ա. Ս. 19, 24, 34, 140, 143, 145, 149, 166—168, 178, 203, 207, 245, 252, 295, 343, 344

Ջանան Մ. 80
Ջոտտո 168
Ջրբաշյան Է. 330, 362, 414, 581, 592, 606

Ռենյան Թ. 33
Ռիժիկ Ռ. 305
Ռիլեև 168

Ուշտունի Գ. 33
Ռոլան Ռ. 213
Ռուսո Ժ. Ժ. 168

Սաադի 168
Սալախյան Հ. 17, 495
Սահակյան Բ. 33
Սահյան Հ. 8, 10, 370—372, 387, 397, 407, 416, 418, 426, 427, 429—431, 441, 444—449, 459, 485, 486, 491—498, 500, 502, 504, 506, 507, 509, 511—520, 539, 540, 567, 568, 602, 608, 609, 618
Սամայան Հ. 78
Սամոբիտնիկ Ս. 15
Սայաթ-Նովա 5, 137, 244, 245, 538, 554, 618
Սարգսյան Խ. 53, 56
Սարինյան Ս. 330
Սարմեն 82, 84, 226, 229, 231, 245, 293, 307—309, 318, 321, 350, 397
Սարյան Գ. 8, 9, 45, 55, 58, 82, 83, 100, 101, 112, 113, 178—180, 185, 189, 190, 193, 198, 203, 212, 213, 285, 286, 293, 298, 301, 303, 313, 327, 342, 344, 350, 361—363, 378, 379, 383, 385, 386, 397, 411, 416, 432, 519, 520, 522, 526
Սարյան Մ. 37, 102, 197, 213, 418, 490, 503, 606, 613
Սարոյան Ա. 330
Սարոյան Վ. 313
Սելիվանովսկի Ա. 54, 179
Սելվինսկի Ի. Լ. 278, 305
Սենալ Ա. 276
Սերաֆիմովիչ Ա. Ս. 201
Սիամանթո տե՛ս Յարճանյան Ա.
Սիմոնով Կ. 355, 395
Սիտալ Կ. 392
Սիրաս Հ. 35, 329
Սկազին Ն. 31
Սոբոլև Լ. 209
Սողոմոնյան Ս. 230, 282, 330, 412, 527
Սվետլով Մ. 168, 212
Սրվանձտյան Գ. 225
Սունդուկյան Գ. 204
Սուրխաթյան Հ. 13, 14, 29, 36—38, 40, 43, 51, 52, 55, 56, 72, 73, 77, 115, 119, 178
Սուրկով Ա. 325
Սևակ Գ. 203, 211
Սևակ Պ. 8, 10, 396—398, 405—407, 411—426, 430—442, 449, 457, 458, 466—469, 471, 474, 476—478, 480, 482, 483, 485, 493, 494, 528—533, 535, 551, 554—558, 561, 565, 566, 568, 575, 576, 578—587, 589—594, 600, 606, 613, 615, 616, 618
Սևերյանին Ի. 24
Սևունց Գ. 330

Վահանյան Ը. 109
Վահյան Վ. 392
Վահունի Ս. 125, 148, 193, 275, 276, 278, 305, 318, 323, 328, 344, 377, 396, 428
Վաղարշյան Վ. 226
Վանանդեցի Գ. 16, 47—49, 52, 53, 55, 69, 72, 87, 110, 116, 135, 148, 168, 179, 191, 199
Վանդեկ Վ. 33
Վարդազարյան Ռ. 392
Վարդանյան Ս. 45, 46, 53
Վարուժան Դ. 6, 103, 114, 137, 148, 168, 190, 235, 238—240, 430, 486, 491, 575, 579, 607, 618
Վեսպեր 53, 81, 104, 193, 301, 306
Վերլեն Պ. 168, 228
Վերհարն Է. 34, 168
Վերմիշև Ա. 251
Վիխոդցև Պ. 18
Վիյոն Ֆ. 168
Վիրգիլիոս 168, 240, 595
Վշտունի Ա. 8, 9, 15—18, 20, 30, 31, 34—37, 40, 41, 48, 52, 53, 58, 66, 69, 70, 81, 84, 85, 88, 101, 108—111, 120, 121, 129, 130, 132, 133, 168, 170, 201, 206, 212, 229, 230, 285, 296, 318, 321, 328, 342, 347
Վոլտեր 167, 168

Տարոնցի Մ. 8, 45, 55, 58, 93, 94, 101, 119, 129, 146—148, 178, 179, 185, 191—194, 203, 212, 214, 226, 243, 244, 283—285, 293, 311, 318, 322, 323, 342, 343, 345—347, 378, 384, 397
Տաքտալըչիկ Արտաշ 33
Տերյան Վ. 6, 13, 16, 20—22, 41, 43, 58, 64, 65, 67, 72, 113, 115, 126, 128, 137, 145, 147—149, 166—168, 171, 177, 188, 195, 204, 205, 235, 236, 239, 244, 245, 253, 422, 424, 479, 498, 543, 546, 575, 613, 618
Տեր-Մարտիրոսյան Ա. 53, 76
Տեր-Սիմոնյան Դ. 10, 42, 206
Տեր-Վարդանյան Ա. 104
Տերտերյան Ա. 43, 53, 331
Տերունյան Ս. 392
Տիխոնով Ն. 212, 375
Տիչինա Պ. 213, 333
Տոլստոյ Ա. 329
Տոլստոյ Լև 24, 168
Տրետյակով Ս. 38, 39
Ֆաֆֆի 20, 159, 168, 238, 377, 409, 410
Ուիթմեն Ու. 26—29, 34, 430, 478
Փափազյան Վրթ. 13, 14
Քալանթարյան Լ. 80
Քոչար Գ. 42
Քոչար Հ. 329
Օգաբև Ն. Պ. 168
Օզերով Լև 514, 518, 609
Օվիդիոս 167, 168
Օրբելի Հ. 331
Օրեղեշ Ի. 26
Ֆադեև Ա. 333
Ֆեդին Կ. 213
Ֆելեքյան Հ. 428
Ֆիրդուսի 62, 254, 255, 308, 310
Ֆլոբեր 168
Ֆոլյան Պ. 33
Ֆրանկֆուրտ Յու. 151
Ֆրիկ 5, 184, 244, 590
Ֆրիչե Վ. 14, 30

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք 5

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ. 1920-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ (Դավիթ Գասպարյան)

I Գրական-կազմակերպչական գործը 12
II Նոր նյութի և նոր ձևի որոնումները 58
III Վիպականություն և ռեալիզմ 134

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ. 1930-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ (Սիլվա Բոդոյան)

I Գրական շարժումը 196
II Խոհական-փիլիսոփայական պոեզիա 214
III Քնարերգության ուղին 261
IV Առօրյայի հետ 295
V Պատմահեղափոխական նյութի յուրացումը 318

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ. 1941—1945 ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ (Վաչե Սաֆարյան)

I Ռազմակոչի ահազանգեր 324
II Մաքառման երգն ու պայքարի երգը 342
III Սպասում և հաղթանակ 382

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ. 1946—1953 ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ (Վաչե Սաֆարյան)

Արմատ և ցողուն 390

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ. 1954—1970 ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ (Դավիթ Գասպարյան)

I Ժամանակակից պոեզիայի տեսական-գեղագիտական նախադրյալները . . 409
II Ժամանակի շարժումը և «հոգու դիալեկտիկան» 431
III Պատմությունը և XX դարը 570
Վերջաբանի փոխարեն 617

ԴԱՎԻԹ ՎԱՉԳԵՆԻ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ
ՍԻՎԱ ՍՈՒՐԵՆԻ ԲՈԳՈՍՅԱՆ
ՎԱՉԵ ՀՄԱՅԱԿԻ ՍԱՖԱՐՅԱՆ

ՀԱՅ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ
1920—1970

Հրատ. խմբագիր Ս. Ա. Աճատասյան
Կազմը Կ. Կ. Դաֆադարյանի
Տեխ. խմբագիր Լ. Կ. Հարությունյան
Սրբագրիչ Է. Ա. Սոխիկյան

ИБ № 1224

Հանձնված է շարվածքի 9. 02 1987 թ.: Ստորագրված է տպագրության 19. 08. 1987 ՎՖ 05766: Չափը 60×84 1/16, թուղթ № 2: Տառատեսակ «գրքի սովորական», բա. տպագրություն: Պայմ. 36,5 մամ., տպագր. 39,25 մամուլ: Ներկ. մամուլ 36,5: Հրա հաշվարկ. 37,7 մամուլ: Տպաքանակ 3000: Հրատ. № 7076: Պատվեր № 97: Գինը 4 ռ. 80 ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բագրամյան պող. 24 գ.:
Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24
ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան, Մարշալ Բագրամյան պող.
Типография Издательства АН АрмССР, 375019, Ереван,
пр. Маршала Баграмяна, 24.

A II 76571