

ՍՈՎԵՏԱԷՍՅ ՊՈԵԶԻԱՆ 20-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

Ս. Ք. ԱՂԱՐԱՐՅԱՆ

20-ական թվականները ամբողջ սովետական գրականության մեջ իրավացիորեն համարվում են քրեաստեղծության ժամանակ: Իր օպերատիվ հատկությունների շնորհիվ պոեզիան, գրական մյուս տեսակների համեմատությամբ, ավելի գլուխին է իր մեջ առնում նոր իրականության պատկերները և ընթերցողների վրա ներգործման ավելի մեծ հնարավորություններ շնորհիվ՝ դառնում մասսայական ու մատչելի:

Սովետահայ պոեզիան նույնպես դառնում է գրական պրոցեսի առաջատար ուժը. նոր գրականության դարգացման կենտրոնական հարցերը առավել սուր և ընդգծված կերպով դրվում ու լուծվում են պոետական ստեղծագործության հիման վրա:

Բարդ, զգվարին, շատ կողմերով հակասական ձևով է ընթացել սովետահայ պոեզիայի գաղափարական ու գեղարվեստական նոր գիրքերի որոնման ու բյուրեղացման պրոցեսը: «Անցման» շրջանի հոգեբանության հակասությունները, գաղափարական-քաղաքական պայքարը, անկասկած, իրենց կնիքն են գրել պոեզիայի որոնումների վրա, բայց չեն կասեցրել նրա առաջընթացը, նրա մերձեցումը սովետական հեղափոխական իրականության հետ:

Առաջին շրջանում, բնականաբար, պատմական հանգամանքների բերումով, կենտրոնական հարց է դառնում իրականության գեղարվեստական վերարտադրության նոր սկզբունքների մշակման հարցը: Կյանքի արժատական հեղաշրջման ընթացքի մեջ ակտիվ ուժ դարձած պոեզիան առաջին հերթին որոշում է իր տեղն ու նշանակությունը, իր նպատակներն ու խնդիրները, իր բովանդակության ու ձևի հարցերը:

Շատ շատերը հայ նորագույն բանաստեղծներից ասպարեզ են բերում իրենց պոետական ծրագիրն ու նշանաբանները:

Հ. Հակոբյանից և Վ. Տերչյանից հետո առաջին բանաստեղծը, որ խորապես ըմբռնեց պատմության հրամայական պահանջը՝ նոր էսթետիկայի անհրաժեշտությունը, Եղիշե Չարենցն էր՝ XX դարի հայ բանաստեղծության նշանավոր գեմբը: Իր ստեղծագործության մեջ Չարենցն արտահայտեց մեծապես կենտրոնական գաղափարը, ելնելով պատմության մեջ ժողովրդական մասանների գերի ճշմարիտ ըմբռնումից:

Սովետահայ պոեզիայի առաջին նշանակալից ստեղծագործությունը, որտեղ որոշակի, արտաթյամբ արտահայտվեց ռեալիզմի նոր էսթետիկական կերտման պահանջը, հանդիսացավ Չարենցի «Ամենապոեմը» (1920—1921):

Կյանքը՝ ռեալիզմի և գեղարվեստական խոսքը՝ պոեզիան «Ամենապոեմում» դիտվում են ոչ թե իրարից անջատ, այլ անխզելի միասնության մեջ, որպես անբաժան, ազգակից երկվույթներ:

Եվ մի՞թե դուք չգիտեք,  
Որ ամեն մի անհայտ բանվոր,  
Որ ձեռքով իր երկաթ է կտում՝  
Հաղար պոեմներ ունի  
Իր հումկու. երկաթի թորերում:  
Չգիտե՞ք...  
Ականջներդ—լայն բացեր—  
— Ուրիշ հանճարներ չկան  
Աշխարհում—նրանցից բացի—

Չարենցն այստեղ խոսում է ժողովրդի մասին, որը հենց բանաստեղծներից մեծագույնն է, նյութական և հոգևոր բոլոր արժեքների սակեղծողը,— գրանով իսկ անասմանորեն ընդարձակելով պոեզիայի ընդգրկման և հնարավորությունների դիապազոնը:

Չարենցը պահանջում է, որ պոեզիան լինի միլիոնների հոգու երգը, միլիոնների հերոսական կամքի արտահայտությունը և հետո մնա միայնակ անհասների «սուրյեկտիվ» զգացողությունների աշխարհում մեկուսանալուց: Գիմելով ամենքին՝ ժողովրդին, բանաստեղծն ասում է.

Կերպեմ քո կռիվը մեծ  
Աշխատանք՝ հոգր, անձիբ,  
Այս պոեմս քո կամքը երգեց,—  
Այս պոեմս պու երգեցիր:—

Դժվար չէ նկատել, որ շարենցյան այս կոնցեպցիան զգալի ընդհանրություններ ունի Վլ. Մայակովսկու էսթետիկայի հետ:

Արվեստի մեջ ճշմարտության հաստատումը, արդիականությունը ստեղծագործության հիմք գործնելը, ուսույցիտն ժողովրդը որպես պատմության միակ կերտողը դիտելը՝ Չարենցի և Մայակովսկու գեղագիտական սկզբունքների այս զուգարկությունը, անշուշտ, պայմանավորված էր հասարակական, բարոյագիտական, գեղարվեստական հայացքների ու իդեալների այն ընդհանուր ուսույցիտն մթնոլորտով, որտեղ գործում էին պատմության կողմից կանչված երկու ժամանակակից մեծ բանաստեղծները, պատմություն, որը միևնույն մտահղացումները, գաղափարները, պատկերներն էր ծնում նրա արտահայտիչ արվեստագետների հոգում:

Ինչպես Մայակովսկու, այնպես էլ Չարենցի համար առաջնակարգ հարցը գարաշրջանի սոցիալական մեծ կրթերն ու պատմական բախումները բարձր արվեստով արտացոլելու հարցն էր: Սոցիալաճայ պոեզիայի արշալույսին Չարենցը ևս հանդես է գալիս «կամերային», «անդորր» պոեզիայի, չափածոյի «օլիմպիական խաղաղության» դեմ՝ հանուն այն բանի, որ պոեզիան իր պոները լայնորեն բացի ժողովրդական հույզերի բազմերանգ հարստության առաջ և մտնի ժամանակի իշխանության տակ:

Սովետահայ պոեզիայի մեծատաղանդ պարագլխի՝ Ծ. Չարենցի էսթետիկան իր գաղափարական հիմքերով խարսխվում էր նախ և առաջ ժողովրդի հեղափոխական աշխարհայեցողության և պրակտիկ փորձի հարստության վրա:

Գրանով էլ պայմանավորված էր այն անհանգիստ կրքոտությունը, որով նա հանդես էր գալիս հանուն նոր, սոցիալիստական պոեզիայի գաղափարական ու գեղարվեստական բարձրության, հանուն պոետական ձևերի, ժանրերի ու ոճերի բազմազանության:

Չարենցի «Ամենապոեմը» (նկատի ունենք նրա առաջին տարբերակը) գեղարվեստական բարձր արժանիքների և գաղափարական առողջ ուղղության հետ միասին իր մեջ պարունակում էր նաև այնպիսի տարրեր, որոնք շուտով դարձան ներգրական պաշարի առանցքը: Խոսքը վերաբերում է՝ նորարարության և տրագիկաների փոխհարաբերության հարցի այն սխալ ձևակերպումներին, որոնք, խորանալով թե իրեն՝ Չարենցի և թե մի շարք ուրիշ բանաստեղծների մոտ, հայ պոեզիայի աեսություն մեջ բերին ազգային և էսթետիկական նիհիլիզմի սկզբունքները. ոմանց կողմից անվերապահորեն ժխտվում էին ազգային գրականության ավանդները, մյուսներն առհասարակ բացասում էին արվեստի գեղեցկությունները:

1922—1924 թթ. հայ պոեզիայի մեջ, որը գրական շարժման գլխավոր ուժն էր, դժվարին տարիներ էին: Գաղափարական-քաղաքական պայքարին ուղեկցող գեղարվեստական հակասական որոնումների մեջ արտահայտվում էր անցման շրջանի սոցիալական հոգեբանության հակասականությունը: Գեղարվեստական տարբեր հայացքների առկայությունը նորարարության արդարացված ձգտումների արդյունքը չէր միայն. գրանց մեջ արտահայտվում էր նաև ֆորմալիստական արվեստի սկզբունքների ավելցուկությունը: Ըստ որում, խոսելով դարգացման հակասությունների մասին, գրությունը չպետք է պատկերացնել այնպես, թե իբր պոեզիայի ընդամենը գործում էին բարիկազների տարբեր կողմից միմյանց վրա կրակող գաղափարական անհաշտ հակառակորդները: Մի դեպքում դա արդյունք էր «նորարարության», «ձախլիկ» անստույգ ուղղության, մյուս դեպքում՝ որոշ բանաստեղծների գաղափարական անհասունության և անկազմակերպ խառնվածքի, երբորդ դեպքում՝ անցյալի այս կամ այն ականավոր վարպետի օգտագործած ձևերի մեխանիկական, անքննադատ ընդօրինակման, մի ուրիշ անգամ՝ կոմսնապարծության աղբյուրից սնվող անհանգուրժողական ազմկարարության:

Սովետահայ պոեզիան իր ձևավորման և որոնումների առաջին շրջանում զգալի շափով հետևում էր գեղագիտական այն սկզբունքներին, որ սուր պայքարում մշակվում էր ուսուսական ժամանակակից պոեզիայում: «Ռուսաստանում կատարված ամեն մի գրական շարժում,— գրում է Չարենցը,— անմիջապես արձագանքի է մեզանում, առաջ մղել մեր գրականության անիվը, նշել է նրա համար շափիղներ և ուղիներ»<sup>1</sup>:

Վլ. Մայակովսկին և Ալ. Բլոկը, Ս. Եսենինը և էդ. Բազրիցկին, Գ. Բեգինը, Ն. Տիխոնովը և «կոմերիտական բանաստեղծները» (Ա. Բեգիմենսկի, Ա. Ժարով, Ի. Ուսկին), ուսուսական պոեզիայի հայտնի դեմքերը, լայն մասսայականություն են վայելում և ուղղակի կամ անուղղակի ազդեցության ճանապարհով մասնակցում սովետահայ պոեզիայի գաղափարական ու գեղագիտական ուղեգծի մշակմանը:

Գրական բանավեճերում և երկնոսերին լայն քննարկման առարկա են դառնում ուսուսական արդի պոեզիայի ուղղությունների սոցիալական էությունը խնդիրները: Գրական հանդեսները տպագրում են Վլ. Մայակովսկու, Ալ. Բլոկի («Տասներկուսը»), Ս. Եսենինի, Գ. Բեգինու, ինչպես և արևմտյան բանաստեղծներից՝ Ուիլյամ Ուիտմենի և էմիլ Կերհարնի բանաստեղծությունների փարզամանությունները: Այս հեղինակների ընտրության մեջ իսկ արտահայտվում էր գեղագիտական հին շափանիշների վերանայման ու պոետական նոր սկզբունքների մշակման հարցը:

Առանձնապես ուժեղ տպավորություն են թողնում Վլ. Մայակովսկու պոեզիայի հասարակական լայն դիսպոզիցիոն, քաղաքական կրթող հնչողությունը և ժողովրդայնությունը, նրա բանաստեղծությունների մարտնչող պարտիականությունն ու նպատակալացությունը:

Արդեն 1921 թ. սկսվում է Մայակովսկու պոեզիայով «հրապուրվելու» շրջանը: Հայկական հեռագրական գործակալությունը (ՀՀԴ) «Роста»-ից ստանալով Մայակովսկու բանաստեղծությունները, կազմակերպում է դրանց բարձրաձայն ընթերցանությունը՝ գրական երիտասարդության համար: Տպավորություն այնքան մեծ է լինում, որ մի շարք բանաստեղծներ՝ Ծ. Չարենց, Գ. Արով և ուրիշներ, Մայակովսկուն անվերապահորեն համարում են իրենց ուսուցիչը:

Հայ պոետների որոնումները և գրական պայքարը, սակայն, չեն սահմանափակվում Մայակովսկու հարցով, ինչպես գրված է Հր. Գրիգորյանի «Маяковский и армянская поэзия...» ստուգնասիրության մեջ:

Հարցի էությունը այն է, որ ինչպես Մայակովսկու, այնպես էլ Բլոկի, Եսենինի, ապա Բրյուսովի ու Վերհարնի ուրբանիզմի շուրջը ծավալվող վիճարանություններից առավել մեծ արձագանք էին գտնում այն վեճերը, որոնք ընթանում էին Հովհ. Քումանյանի և Վ. Տերչյանի՝ հայ գրականության տրագիցիաների շուրջը:

Այս տրագիցիաների բացասման ճանապարհով էր, որ «նորարարության» և գեղարվեստական նոր ձևերի ցուցանակով հանդես եկող բանաստեղծները դիմում էին ժամանակակից այս կամ այն հեղինակությանը: Դրանց մեջ անհամեմատ ակտիվություն են ցուցաբերում այն բանաստեղծները, որոնք 1922 թ. ստորագրեցին «Երեքի» պեկլաբացիան:

Այսպես, 1923 թ. հրատարակվեց Գևորգ Արովի «Դանակը ըկին» ժողովածուն, որտեղ 1919 թ. հրատարակած «Միայն կինը» էգո-ֆուտուրիստական (սեփերյանինական) գրքին նա հակադրում է իր էսթետիկական նոր դավանանքը, հռչակելով նեո-ֆուտուրիստական սկզբունքը:

Նույն 1923 թ. Ազատ Վշտունին հանդես է գալիս «Հուզանք և դանդ» գրքով, ֆուտուրիստական էկլեկտիզմը համարելով պոեզիայի բարձրագույն նվաճումը:

Ծ. Չարենցի ֆուտուրիստական ժամանակավոր տուրքերը հանդիսացան նրա «Ռոմանս անսեր» և «Պոեզոգուտնա», մասամբ՝ «Կոմյունիստ» ժողովածուները (1923—1924), որոնց մեջ, սխալ հասկանալով Մայակովսկու պայքարը քաղքենիության դեմ, Չարենցը հանդես է գալիս պոեզիայի մեջ առհասարակ մարդկային անհատականության բացասողի, զգացմունքները խլացնողի դերում:

Ուշագրավ է, որ Չարենցը իր «Արդի ուսուսական պոեզիան» (1923) հոդվածում, կրկնելով Վ. Բրյուսովին, ուսուսական պոեզիայի ապագան համարում է ֆուտուրիզմը (իմա՝ Մայակովսկուն), չկարողանալով ռուս բանաստեղծի օտեղծագործության ֆուտուրիստական որոշ սկզբունքները ուսմանագատել նրա սեփական հարստությունից:

«Երեքը» պոեզիայի այն թևն էր, որն անկեղծորեն հավատում էր ռևոլյուցիային, սակայն իր անկեղծ վերաբերմունքի մեջ հասավ այնպիսի «ձախույթուններին», որ սկսեց արդեն վտանգավոր տենդենց դառնալ պոեզիայում: Այս հանգամանքը արժանացավ խիստ քննադատության մարքսիստական հայ գրականագիտության կողմից:

<sup>1</sup> «Արդի ուսուսական պոեզիան», «Պայքար», 1923, № 5:

Բարեբախտաբար Չարենցը շատ շուտ և զգաստ մտքով հրաժարվեց «կանաչ ջահելության» մոլորություններից և նորից վերագարձավ իր ստեղծագործության ուղից՝ դարձավ արագիցիանների հոնը, իսկ մյուսների մեծ այդ ընթացքը համեմատաբար երկար տևեց:

Ճուտտրիստներից բացի այս շրջանում հայ բանաստեղծների հափշտակության առարկան է դառնում նաև այսպես կոչված Լենինականաբնակները: Բանաստեղծներից մի բանիսր, օրինակ, Գ. Մահարին, հայ պոետի մեջ են բերում Ս. Եսենինի «Москва кабацкая» շարքի անառողջ, անարխիստական ու բռնակամայն մոտիվները:

Առաջին տարիների պոեզիայի մեջ մի ուրույն կրանգ են ստեղծում գրքային կղզոտիկայի և անցյալի ոճավորված դրսևորումները, որի ցայտուն արտահայտությունը կղզի երիտասարդ բանաստեղծ Վաղարշակ Նորենցի «Ճերմակ առիկներ» (1924) բանաստեղծությունների շարքը:

Սակայն այս շրջանի պոեզիայի ամենատարածված բացասական երևույթը այսպես կոչված «կոսմոկական» («Տամաշխարհի») վերացականությունն է, որը արտահայտություն գտավ այն ժամանակ գործող «Մուրճ», «Դարբնոց», «Քուրա» հանդեսների շուրջը համախմբված գրեթե բոլոր բանաստեղծների ստեղծագործության մեջ:

Չարենցի պատկերավոր արտահայտությամբ պոեզիան «իրն է ընտրում որպես հարսնացու», այսինքն առարկայական աշխարհը բանաստեղծությունից դուրս է մղում «սրտի աշխարհը», առարկայական կյանքը փոխարինում է հոգեկան կյանքին:

Ազատ Վշտունին պոեզիայի մեջ հռչակում է «պոետ-պոզայտ-հանճար» լուզոնը: Այս տեսակետը պաշտպանում են Գ. Աբովը, Գ. Հայկունին («Վուլկանները ժայթքում են» պոեմը), Ն. Չարյանը («Ջրանցքի կապույտ երկրում» դիրքը), Վ. Ալազանը («Հրախապոեզիա» ժողովածուն): Վերացական կոսմոկականության տևողակնացը առանձնապես եռանդով պաշտպանում է «Քուրա» հանդեսի խմբագիր Գուրգեն Հայկունին:



Պոեզիայի զարգացման ընթացքը, սակայն, չի բնութագրվում սոսկ սխալներով ու մոլորություններով, և ճիշտ չի լինի դրուժնուն այնպես պատկերացնել, թե բանաստեղծները իրար-իսկափելով ու անվերջ սխալվելով՝ դասն ճշմարիտ ձևնապարհը դեպի սոցիալիստական իրականությունը:

20-ական թթ. երկրորդ կեսից՝ երբ «կրքերը սկսում են հանդարտվել», գիտակցվում է նախկին դիրքերի խախտությունը և անսկզբունքայնությունը. մասնավորապես վճռական շրջադարձ է կատարվում անցյալի արժեքների գնահատության հարցում: Սահմանազօրից այն կողմ «թողնված» հայ պոեզիայի ժողովրդային, դեմոկրատական ավանդները և պոեզիայի մեծագույն ներկայացուցիչների ժողովրդականությունը արգեն դիտվում են որպես նորագույն պոեզիայի զարգացման ամուր պատվանդան: Չարենցը, օրինակ, ինքնաքննադատաբար նայելով իր մասնակալոր մոլորություններին, խորապես գիտակցում է հայրենի և համաշխարհային դրականության բացառիկ նշանակությունը նոր կուլտուրայի ձևավորման ընթացքի մեջ: Նա այժմ նոր հայացքով է մոտենում Վահան Տերչյանի և Հովհաննես Թումանյանի պոեզիային:

Չարենցի ազդեցությունը այնքան մեծ էր հայ պոեզիայի նոր ուժերի վրա, որ նրանք ևս, իհարկե, ոչ զյուրին ձեռով և անսայթաք, կանգնում են ճշմարիտ արվեստի դիրքերի վրա: Իսկ դա նշանակում էր՝ նախ և առաջ մոտենալ ուղիղ գիտականության պոետական ընկալմանն ու հաստատմանը, և այսպե՛ս ամուր ուրբերով կանգնել ազգային պոետական տրագիդիաների հողի վրա: Այս շրջադարձի մեջ արտահայտվեցին սոցիալիստական շինարարության ֆրոնտում ձեռք բերած այն նվաճումները, որոնք դարձան պոեզիայի բովանդակությունը: Արդիականություն մեծ հարցերը դառնում են ոչ միայն Հակոբ Հակոբյանի և Եղիշ Չարենցի, այլև ուրիշ բանաստեղծների ստեղծագործության նյութը: 20-ական թթ. հայտնի են դառնում նոր Արեւելի երգիչ Ազատ Վշտունին, քնարերգուներ Գ. Մահարին, Գ. Սարյանը, Վ. Նորենցը, կպիկական պոետների հեղինակ Ն. Չարյանը, աշխատանքային լիրիկայի հետախույզ Վ. Ալազանը, տաղանդավոր առակագիր և մանկագիր Աթաբեկ Խնկոյանը (Խնկո Ապեր), հանդես են դալիս նոր անուններ՝ Ս. Տարոնցի, Սարմեն, Ս. Վահունի, Թ. Հուրյան, որոնք առավել կամ պակաս հաջողությամբ ստեղծում են սոցիալիստական շինարարության պոեզիայի երկեր:

Հայկական պոեզիայի գաղափարական-գեղարվեստական էվոլյուցիան տանում է դեպի էպիկական-հերոսական կերպարների ստեղծումը: Չարենցը, որ գլխավորում էր ժամանակի գրական շարժումը, և արդեն տասնամյակի սկզբում հանդես էր եկել հերոսական-ուղիղների

թեմայի էսթետիկայով («Ամենապոեմում»), մշակում է երևույթների ընկալման նոր տեսանկյուն՝ հերոսական թեմայի ոտանտիկական ձևը տանելով պատմական կոնկրետության ու ռեալիզմի հունով:

Սովետաճարտության ամբողջ ներքին կոթիվը ինքնուրույն, Չարենցը այս անգամ ևս հանդես է գալիս որպես հեղափոխական պոեզիայի դրոշակակիր, ձգտելով կյանքի ճշմարտությունն արտահայտել բանաստեղծական բարձր արվեստով:

Ամբողջ կյանքում լինելով մարտիկ, Չարենցը որոնողի ու մտածողի հսկայական աշխատանք է ներդրում՝ գանձելու ժամանակի ու ժողովրդյան հակառակորդի, հեղափոխության հերոսների գեղարվեստական պատկերման ամենաարկղավառ ձևերը, համարձակորեն նետվում է դեպի ժողովրդյան կյանքի խորությունները:

Սովետական պոեզիայի զարգացման ուղիների վերաբերյալ բուռն վիճելի շրջանում Չարենցը խորապես զգում է կյանքի էպիկական-հերոսական բովանդակությունը առավել խորացված վերարտադրելու և ագիտացիոն հիմներից, ռևոլյուցիային նվիրված ձոներից, ագիտ-պոեմներից ու սաղիո-պոեմներից դեպի առավել ռեալիստական պոետական ձևերի անցնելու ստեղծագործական պահանջը:

Եթե Չարենցի ոտանտիկական պոեմների մեջ («Երգ ժողովրդի մասին», «Մագիս-պոեմներ» և այլն) միլիոնների, «բյուր հերոսների» գովերգման բարդ ու կարևոր պրոբլեմը, ինչ-որ շարիով արտահայտում էր մասսաների «կոնկախիվ պոթոսի» որոշ իմաստով սահմանափակ հայացությունը (մարդկային կոնկրետ անհատականությունը զգալի էր) մասսայի մեջ), ապա այժմ, սկսած 1924 թ. նա մշակում է նոր ելակետ կոնկրետ պատմական անհատի և ժողովրդական մասսաների փոխհարաբերության վերաբերյալ, պատմական պրոցեսի մեջ անհատների խաղացած դերի և պատմության շարքային հերոսների նշանակության մասին:

Չարենցն իր ժամանակակիցներից ամենից ավելի խորն է ըմբռնում, որ հերոսի պրոբլեմը նախ և առաջ ճշմարտության պրոբլեմ է, որ հերոսությունը իր մեջ պարունակում է երկու կողմ՝ պատմական և սուբյեկտիվ—մարդկային, որ «մարդիկ իրենք են կերտում իրենց պատմությունը»<sup>1</sup>, պատմական շարժման մեջ պահպանելով իրենց հոգեբանական աշխարհի հարստությունը, իրենց հերոսական վարքագծի անհատականությունը:

Այս խորհրդածությունները Չարենցի էսթետիկայում ծնվեցին այն ժամանակ, երբ նա անդրադարձավ հեղափոխության առաջնորդի և «երկրագնդում երբեք եղած ամենամարդկային մարդու»՝ Վ. Ի. Լենինի կերպարին:

Լենին, այո՛, Լենին,— բայց ո՛չ միտինդային,  
Բայց ո՛չ թմբուկ թեթև, բայց ո՛չ պլակատ,  
Լենին—այսօր ասել է գազաթ,  
Ասել է ներքին կառուցում եռ հոր քեմայի:

Ռևոլյուցիայի և Լենինի կապի շարհնչյան էսթետիկան միաժամանակ գեղեցիկի նոր ըմբռնումն էր, դեղեցիկի մարմնավերումը նրա ամենաբարձր արտահայտության մեջ:

Չարենցի հայանի «Լենինի անուն» («Ես և Իլլիը», «Լենին», «Լենին բեռին», «Քաղաքի Բլիշի, մուծիկի և մի զույգ կոշիկի մասին», «Լենինն ու Ալին», «Կոմունարների պատր Փարիզում», «Մահվան քաղերդ», «Չուզուեն մարդը»), Մայակովսկու «Վլադիմիր Իլլիչ Լենին» պոեմի հետ միասին մտնում է սովետական ռևոլյուցիոն հերոսական արվեստի լավագույն հուշարձանների շարքը:

Սովետաճայ կուլտուրայի «Լենինիանայի» մեջ առանձնահատուկ տեղ են զբաղում ժողովրդական բանահյուսության նմուշները՝ հեթիվները, լիրիկական բազմաթիվ երգերը<sup>2</sup> և զբանջ շարքում սովետական ժամանակաշրջանի հայկական ֆուլկլորի պսակը՝ «Լենին փաշա» հերոսական վիպերգը:

«Ֆուլկլորը մեր օրերին Վլադիմիր Լենինին բարձրացրեց հնության առասպելական հերոսին՝ Պրոմեթեոսին հավասար բարձրության»,— գորկիական այս ճշմարիտ խոսքի ցայտուն օրինակն է հայկական վիպերգը:

<sup>1</sup> Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 24, էջ 40:

<sup>2</sup> Լենինին նվիրված ժողովրդական երգերը՝ լիրիկական ձոներեր, մաղթանքներ, դիալոգներ, խաղիկներ և այլն, հավաքված են 1938 թ. հրատարակված «Լենինը նախ ֆուլկլորի մեջ» բանահյուսական ժողովածուում:

Ստեղծված լինելով մեր օրերում, «Լենին փառանք» վերակենդանացնում էր հայկական էպիկական արվեստի փառահեղ տրադիցիաները, էպոսի պոետիկական հարստությունը ծառայեցնելով մեծ Լենինի կերպարի ստեղծմանը: Իրանով իսկ ժողովրդական բանահյուսությունը արձագանքում էր ժամանակաշրջանի արվեստի կենտրոնական պրոբլեմներից մեկի՝ լենինյան բեմայի լուծմանը:

Թեև 20-ական թթ. հայ պոեզիայում ժողովրդական սեկյուլյարիզմ-աղատագրական շարժումների նվիրված մեծ թվով լիրիկական և սյուժետային պոեմներ են գրվում (Ն. Զարյան, Ե. Նույնբերյան օրերին», «Տաթևի ժայռից», «Ապստամբություն», Ազ. Վարդանյան. «Ախլա Կուլմա», Կ. Մաշաբի. «Արևախեղդ վարդեր», «Վերջին մայիսը» և այլն), սակայն դրանց մեջ սեկյուլյարիզմի մասնակիցների կերպարները լիարժեք զեղարվեստական մարմնավորում չեն ստանում: Մեծ կազմներ ստեղծելու տարեցուտորի ուժեղացող սենդեմները, անշուշտ, պայմանավորված էր հերոսական օրերի բովանդակությունը ու հերոսական բնավորությունները վեր հանելու պահանջով, բայց այդ խնդրի կատարման համար բանաստեղծներին պակասում էր գեղարվեստական վարպետությունը, սեկյուլյարիզմի մոտավոր անցյալի պատմական և հոգևորական էջմարտությունն իմաստավորելու համար անհրաժեշտ պոետական կոլտուրան:

Պոեմների մեծ մասում բացակայում են բանաստեղծական լայն մտահղացումները, հեղափոխական միջավայրի և մարդկանց անհատական ձախուստների կապի ցուցադրման համար անհրաժեշտ խորությունը:

Սեկյուլյարիզմի վիթխարի կոստյումայն կարգի պոեմներում տարբերվում է հեղինակների լիրիկական խոհերի սառստությունը մեջ, անդի է ունենում կլիկական ժանրից լիրիկային անցնելու յուրահատուկ ձևափոխություն, աչքի է դարձնում որոշակի ֆրագմենտարությունը. դրանով է թերևս բացատրվում այն հանդամները, որ ժամանակի պոեմների մեծ մասը ունի «ֆրագմենտներ կամ դրվագներ» ենթավերնագիրը:

Լիրիկական սկզբունքը, որը հաճախ պոեմներից վտարում է դեպիստական սյուժեն, հեռուողական կոմպոզիցիան, մարդկային բնավորությունները, չի բարձրանում այն մակարդակին, որ նկարագրվող դրվագը դառնա սեկյուլյարիզմի համոզիչ և հուզականորեն վարակիչ գեղարվեստական փաստ:

Սակայն ժամանակի պոեմներին բնորոշ էր պոետական հակիրճություն, բազմաբանություն մեջ շրջանելու, պատումը ծանրաբեռնուղ նկարագրական մանրամասնություններից հրաժարվելու միտում, որից զգալիորեն շահում է լիրիկական պոեզիայի մի այլ ժանր՝ բալլադի ժանրը:

Սովետական բալլադը, նրա ականավոր վարպետները՝ Վ. Մալախովսկու, Ն. Տիխոնովի, Պ. Տիլինայի և այլոց կողմից ժանրային նոր նկարագիր է ստանում, ազատորոգվելով ոտանավորական ուղղությանը բնորոշ խորհրդավորությունից, պայմանական միջավայրից, անասպիսիստան, ֆանտաստիկական պատմություններից, միտաիկական կոլորիտից. մեծ մասամբ ժողովրդական ավանդապատմաների վրա կառուցված բալլադի պայմանական միջավայրն ու պայմանական փոխաբերությունները փոխարինվում են իրական միջավայրով և իրական հերոսներով: Բալլադի ժանրի այն բնորոշումը, որ արված է Վ. Քելինսկու կողմից որպես ժողովրդական որևէ ավանդություն կամ ֆոլկլորային զեպր հիշեցնող որևէ իրադարձության մշակում, այլևս չի սպառում այն նոր որակը, որ ձեռք է բերում սովետական բալլադը: Եթե արտաքին ձևի առումով սովետական բալլադը պահպանում է ավանդական բալլադի որոշ հատկանիշներ՝ դրամատիկորեն սրված գործողություն, ռիթմիկական յուրահատուկ կառուցվածք, ապա բովանդակությունումը՝ թեմատիկայով, սյուժեով, հերոսների միջավայրով և այլն, այն զգալիորեն տարբերվում է իր նախորդներից: Սովետական բալլադի մեջ, նրա ոտանավորական տրամադրությունը հանդերձ, գործողության սկզբնաղբյուրը ոչ թե պայմանական ֆանտաստիկ միջավայրն է, այլ սեկյուլյարիզմի իրական միջավայրը, հերոսներն իրենց բնավորությամբ բացահայտվում են մի ուրիշ, ամբողջովին իրական, կոնկրետ կապերի մեջ:

Ինչպես միշտ, այս բնագավառում ևս հայկական պոեզիայում նոր ուղիներ բացեց Զարենցը:

Զարենցը հայկական պոեզիայում սկզբնավորում է հերոսական-սեկյուլյարիզմի մարտիրոսագրության ժանրը: Իր բալլադներում գրամատիկական մեծ ուժով, հերոսական տարեգրությունների ոճով Զարենցը ցուցադրում է սեկյուլյարիզմի զոհերի՝ հայկական հրաձգային բրիգադի անձնավեր կոմիտար Լիպարիտ Մալչյանի, Բարվի կոմունայի ղեկավար Ստեփան Ծառույանի և նրա ընկերների, Վրաստանի կոմսոմոլի հիմնադիր Բորիս Չնկաձեի կերպարները:

<sup>1</sup> Հայ բանագետները մի շարք ուսումնասիրություններում ցույց են արված այն առնչությունները, որ կան «Սուսունցի Դավթի» և «Լենին փառանք» պոետիկայի մեջ:

Չարենցը «մարբազործեց» Եովետահայ բալլադը հեղափոխական թեմային անհարիր ֆանտաստիկ այլաբանություններից և տրագիցիոն ժանրի մեջ բացից հերոսական սկզբունքի հեշտեման մեծ հնարավորությունները:

Հերոսական նահատակությանն են նվիրված նաև հայ մյուս բանաստեղծների՝ Գ. Մահարու («Բալլադ մի ռուս զինվորի մասին», «Կարմիր ձիավորի մահը», «Բալլադ ուռենու, գարրնի, սև աղաչի և կնոզ աբեի մասին», «Շուր սարի բալլադը»), Վ. Նորենցի («Բալլադ մի բուս ցորենի, սպանված հերոսի և կարմիր բանակախնի մասին»), Ս. Տարոնցու («Բալլադ շիրտի մասին») ստեղծագործությունները:

Մեր հասարակության «մանկության շրջանում» կյանքը մարդկանց ֆանտաստիկ էր թվում իր կոսմոկական ծավալներով և դրանով էլ բացատրվում է այն հանգամանքը, որ բանաստեղծության մեջ լայն տեղ են դրավում մասնորոնական տիեզերական մասշտաբները: Սակայն վերին աստիճանի հետաքրքրական է մի ուրիշ երևույթ. համաշխարհային ռեոլյուցիայի մասին ազդարարող կոսմոկական բանաստեղծությունների կոլորին, գրեթե միաժամանակ, գրվում են այնպիսի գործեր, որոնցում բանաստեղծները ողորկում են առօրյայի այնպիսի «աննշան», կոնկրետ երևույթներով, ինչպես փողոցների մայթի կառուցումը, գյուղում կոտպերատով խանութի ու խրճիթ-ընթացարանի հիմնումը, էլ շենք խոսում գյուղ մտած գյուղաանաստեղծական տեխնիկայի՝ արակտորի, շոգեգուլանի, սերմազախի մասին, որոնք ժամանակակիցներին թվում էին դարի «հրաշքեր» և ժողովրդական անաստեղծության ու կուլտուրայի զարգացման վերաբերյալ այն բազմաթիվ դեկորատիվ ու լոզունգների մասին, որոնք ընկալվում էին որպես կյանքի սոցիալիստական վերախառուցման հրովարտանքներ:

Պոեզիայի և սոցիալիստական իրականության մերձեցման, պոետական թեմայի կոնկրետացման բնագավառում, սակայն, ամենանշանակալի դերը խաղում են երկրի ուղղման ու էլեկտրիֆիկացման այն եռանդուն աշխատանքները, որոնք կոչված էին դառնալու նրա սոցիալիստական վերածնության հիմքը:

Լենինականին մերձակա Կապու գյուղում 1922 թ. սկսվում են Հայաստանում սոցիալիստական շինարարության առաջնակի՝ Շիրակի խոշոր ջրանցքի կառուցման աշխատանքները: Ժողովրդին համակած մասսայական ոգևորությունը և աշխատանքային վերելքը, բնականաբար, արտահայտություն են դառնում նաև պոեզիայում՝ գրականության ամենաճկուն և օպերատիվ բնագավառում: Սկսվում է հայկական չափածոյի այսպես կոչված «շիրկանալյան շրջանը»: Բանաստեղծների մեծամասնությունը արձադանքում է Հայաստանի պատմության այդ պատմական անցքին: Հակոբ Հակոբյանը այցելելով ջրանցքի շինարարության վայրը, գրում է «Շիրկանալը» (1924) պոեմը:

Նրան հետևում են Գ. Սարգսնը («Շիրակի հարսանիքը»՝ 1925), Սարմենը («Փաշաբեր ժրպատում են»՝ 1925), Ն. Զարյանը («Ջրանցքի կապույտ երկրում»՝ 1926), Գ. Մահարին («Շիրակի ջրանցքը»՝ 1925), Ս. Արմենը («Շիրկանալը»՝ 1926) և ուրիշներ: Բնորոշ է, որ երկրի ուղղման թեման լայնորեն արձարծվում է նաև այդ ժամանակի ժողովրդական բանահյուսության մեջ:

Պետք է նշել, որ Շիրակի ջրանցքին նվիրված բանաստեղծությունների ու պոեմների մեծ մասում պաթետիկ շեշտերը խլացնում են փաստերի անհատականությունը և երևույթները դարձնելով ընկալվում են արստրակա պաթոսի զուրկությունով: Սակայն շիրկանալյան այդ պոեզիան զգալի չափով նպաստում է ոչ միայն ընթերցողների ռեոլյուցիոն աշխարհզգացմանը, այլև բանաստեղծներից ոմանց համար, ինչպես օրինակ, անվիճելի ձիբրի ակր լերիկներ Գ. Մահարու և Գ. Սարգսնի, դառնում է ստեղծագործական բեկման ու դադավարական վերակառուցման սկիզբ:

Շիրկանալյան պոեզիան, շնայած ակնհայտ սխեմատիզմին, բանաստեղծությունը մոտեցնում է սոցիալիստական շինարարությանը, նշանավորում է կոնկրետացման պոեզիայի՝ կյանքի իրական երևույթների հիմքի վրա:

Միաժամանակ մի շարք շիրկանալյան երգեր, և դրանց թվում ամենից առաջ Հ. Հակոբյանի «Շիրկանալը» պոեմը, դժուր են այն ճանապարհը, որով պետք է անցնել նորագույն պոեզիան ժամանակակից թեմատիկան նվաճելու ճանապարհին: Դա սոցիալիստական շինարարության համար մղվող պայքարի հարուստ փաստերի մեջ պոեզիայի էսթետիկական հիմունքները գանելու ճանապարհն է, սոցիալիստական աշխատանքի մեջ ձևավորվող նոր անհատականությունը պոեզիայի ներշնչումների աղբյուրը դարձնելու ճանապարհը:

<sup>1</sup> Այս գրքերի մեծ մասը հրատարակվում է Լենինականում, տեղի «Հոկտեմբեր» շրջանի խմբագրման կողմից:

«Սոցիալիստական աշխատանքից մենք պետք է բաղենք մեր փիլիսոփայությունը, էտիկան և էսթետիկան», — գորկիական այս ֆորմուլան յուրահատուկ ձևով արտահայտվում է նաև Հակոբ Հակոբյանի էսթետիկական ըմբռնումների մեջ:

Հայ պոեզիայում նշանակալից է «Բուլշևիկ է Շիրկանալը» պոեմի պատմական ու էսթետիկական նշանակությունը: Այստեղից է ձգվում այն ճանապարհը, որը տանում է դեպի «մասսայական և առօրեական աշխատանքի հերոսականության» վերարտադրությունը, և այստեղ է առավել լրիստաբար ձևով հաստատվում էսթետիկական այն սկզբունքը, որ այսօրվա հերոսիկան քաղաքացիական կռիվների ռեպրեզենտացիոն թեմայի ուղղակի շարունակությունն է:

«Բուլշևիկ է Շիրկանալը» և «Վոլխովստրոյ» պոեմների պատմական նշանակության մասին ինքը՝ Հակոբյանը ճշմարտացի կերպով գրել է, որ դրանք հանդիսանում են ժամանակի շինարարական էպոսի արտահայտությունները:

«Բուլշևիկ է Շիրկանալը» սովետահայ պոեզիայում դարձավ աշխատանքի հերոսական թեմայի հաստատման նույնպիսի մանիֆեստ, ինչպիսին Ե. Չարենցի «Ամենապոեմն» էր ռեպրեզենտացիոն հերոսական թեմայի հաստատման ասպարեզում:

Հետաքրքրական է, որ թե՛ մեկ, թե՛ մյուս դեպքում իրականության վերարտադրության գեղարվեստական սկզբունքը էպիկական մոնումենտալությունն է, թե՛ մեկ, և թե՛ մյուս դեպքում առաջ է քաշվում «ժողովուրդը ամենամեծ պոետն է» նշանաբանը: «Բուլշևիկ է Շիրկանալը» պոեմի նախերգանքում Հակոբյանը գրում է այսպիսի տողեր, բանաստեղծ հռչակելով ջրանցքը կերտողներին.

Սիե է եմ, որ մի շնչում երգեմ երգդ այն դիլ-հնչուն,  
Որ ձուլեցին պոետներդ յոթհարյուր յոթ օրվա միջում:

Հակոբ Հակոբյանը ոչ միայն հաստատում է արվեստի և սոցիալիստական արդիականության սերտ կապի անհրաժեշտությունը, այլև տալիս է այդ սկզբունքի մարմնավորման օրինակը:

Հակոբ Հակոբյանի և այլոց «շիրկանալյան» երգերից հետո գրվեցին ուրիշ բանաստեղծություններ ու պոեմներ՝ գործարանային աշխատանքի թեմայով (Վ. Ալազանի «Տարիների խաղը» ժողովածուի մի շարք գործերը, Ն. Զարյանի «Կառուցողներ» և «Չուզունը» պոեմները, մի շարք սկանդինների բանաստեղծություններ): Իրանց մեջ որոնումներ են կատարվում գտնելու ժամանակի հերոսի՝ հարվածայինի, հանրափորի, ակտիվիստի, մանածագործի, բանֆակի ուսանողի, քարտաշի լիրիկական կերպարները, սակայն 20-ական թթ. պոեզիայի այդ փորձերը չլարձան գրական երեսփներ՝ տեխնիցիզմի, լեզվա-ռճական ցածր կուլտուրայի և կերպարների միակողմանի գծազրույթյան պատճառով:

Սովետահայ պոեզիայում համեմատաբար լայն կերպով է արտացոլվում հայ դյուզի սոցիալիստական զարթոնքը: Առաջին շրջանում, իհարկե, գյուղի մասին ստեղծված պոեզիան գուրու չի գալիս հին և նոր դյուզի առօրյայի սովորական, գեկլարատիվ հակադրության կամ հերկվորի, սերվորի, մաճկալի, հնձվորի աշխատանքի՝ հայ դասական պոեզիային վաղածանոթ նյութի ավանդական գովերգության շրջանակներից: Բանաստեղծները (Ա. Վշտունի, Ն. Զարյան, Կ. Մահարի, Վ. Ալազան և այլն) ստեղծում են գյուղանկարների շարքեր, գյուղական պեյզաժներ՝ մտատվորապես այն կոլորիտով, որ հատուկ էր Վարուժանի «Հացին երգը» բանաստեղծական շարքին. ռոմանտիկական գեղեցիկ աշխարհ, անգործ բնություն, գյուղական կայր ու ճանապարհներ, խոտի դեղեր, ջրաղացներ, ջինջ լուսին, ավանդական հորովիլ, իր աշխատանքին մերված հողի մշակի զվարթ ու խաղաղ մտորումներ:

«Հեթանոսական» որոշ երանգներ ունեցող այս շափածոյի մեջ հետզհետե, ճիշտ է, դեռ թույլ առկայծումների ձևով, լսվում են սոցիալիստական գաղափարների արձագանքները և մուտք են գործում դյուզի զարգացման ժամանակակից փուլի որոշ հարցերը՝ գերազանցորեն ագիտացիոն, լրագունգային պոեզիայի ձևերով:

Այս բնագավառում նշանակալից է Աթաբեկ Խնկոյանի—Խնկո Ապոյ գրական վաստակը: Ա. Խնկոյանը երկար տարիներ (1923—1930) աշխատակցում է գյուղացիական «Մաճկալ» թերթին, որը հրատարակվում էր բացառապես գեղջուկ ընթերցողների համար: «Մաճկալ»-ում սպազորում է բազմաթիվ ագրոպուլցյներ, պլակատ-բանաստեղծություններ, ագիտյաներ, շափածո ֆելետոններ, առակներ, ակնարկներ, որոնց մի մասն այնուհետև լույս են տեսնում «Մաճկալի գրադարան» սերիայով:



Այդ գործերում նա հանդես է գալիս որպես պոետ-ագիտատոր՝ ընդգծված գաղափարական նպատակադրությամբ՝ գյուղացիական լայն շերտերին մտանցել քաղաքական կյանքին ու կուլտուրային, նրանց զինել նոր ժամանակների գաղափարներով: Այս նպատակադրումով էլ պայմանավորված է նրա կիրառած մասսայական ժանրերի մատչելի բնույթը: Խնկոյանի՝ «Մաճկալի» ընթերցողները, մեծ մասամբ կիսադրագետ գյուղացիներ էին, որոնց անհրաժեշտ էր հասցնել պարտիայի լողունգների քաղաքական նշանակությունը, կոնկրետ օրինակներով բացատրել նոր կենցաղի երևույթների հասարակական բովանդակությունը:

Իր ստեղծագործության ագիտացիոն ոճով ու դեպի մասսայական ժանրերն ունեցած հակումով Ա. Թաթևի Խնկոյանը ընդհանրություն շատ եզրեր ունի ուսու բանաստեղծ Գեմյան Բեդնու հետ: Նա ևս, Դ. Բեդնու նման, ինչպես բնութագրում է Մ. Գորկիին՝ «իրեն սպառում է օրվա շարիքային» թեմաներում: Նա ևս, իր բնածին գյուղացիական իմաստությամբ, կատարում է «նեոլուցիայի գործնական առաջադրանքները»՝ «նրա սև աշխատանքը», ժողովրդական բանահյուսության պոետիկական ձևերի ու առանձնահատկությունների (առածներ, թևավոր խոսքեր, թեև կոպիտ, բայց հյուսվող արտահայտություններով համեմված դարձվածքներ, ֆոլկլորային ինտոնացիաներ, ժողովրդական հանգեր, երգիծական բառաձևեր, կալամբուրներ) հմուտ կիրառությամբ: Խնկոյանը ժողովրդական պոետիկայի բառամթերքի ու արտահայտման ոճերի մեջ մտցնում է «նեոլուցիոն առօրյայի նոր բովանդակությունը և օգտագործում է այնպիսի գեղարվեստական արտահայտչամիջոցներ, որոնք օգնում են մատչելի դարձնելու այս կամ այն ագիտացիոն խնդիրը:

30-ական թթ. անմիջական նախադասը հայ պոեզիայում նկատվում են ագիտացիոն պոեզիայից ու շտիպածո կարգիչներից հեռանալու և ժամանակակից գյուղի սոցիալական բարդ իրականությունը պոետական լայն կտավի միջոցով վերարտադրելու միտումները: Այդ ընթացքի արտահայտությունն էին Ն. Զարյանի «Կապը», «Մեղում է նոր կյանքը» պոեմները, որոնք բանաստեղծին տարան դեպի «Ռուշանի բարափը» նշանավոր շտիպածո վեպը (1930):

Արտասամանյան երկերների աշխատավորության կյանքն ու «նեոլուցիոն պայքարը, կապիտալիստական Արևմուտքի և գաղութային Արևելքի թեմատիկան եղել է 20-ական թթ. «պոետական տնտեսության» կարևորագույն մասը:

Ն. Զարյանը («Ստամբուլ»՝ 1925), Ն. Զարյանը («Չին աղբիկը»՝ 1925), Գ. Սարյանը («Գյուլնարա»՝ 1928) իրենց պոեմներում, Ս. Տարնցիին, Վ. Ալազանը և ուրիշներ, իրենց բանաստեղծություններում արտահայտելով սովետական ժողովրդի ինտերնացիոնալիստական զգացմունքները, վերարտադրում են միջազգային կյանքի երևույթները, բացահայտելով կապիտալիստական-ֆեոդալական հարաբերությունների փլուզման, աշխատավորների ազգային ու սոցիալական ինքնագիտակցության անման, նրանց «նեոլուցիոն գիտակցության հասունացման ընթացքը: Թեմայի չտրաջման ճանապարհով 20-ական թթ. լայն ճանաչում է ձեռք բերում Ազատ Վշտունին:



20-ական թթ. պոեզիայի մյուս բնագավառը «սուբյեկտիվ» (տերմինը գործ ենք անում պայմանականորեն) լիրիկան է, այն բանաստեղծությունը, որի մեջ հեղինակը անմիջականորեն խոսում է իր ապրումներից, կյանքի նկատմամբ իր ունեցած վերաբերմունքից: «Անձնական», «բառաբնագույն» «կամերային» լիրիկան իր գարգացման նախադասը հանդիպեց զգալի զգացմունքներին:

Բանաստեղծների մեծամասնությունը, և դրանց թվում տաղանդավոր բանաստեղծներ, չի հայտնորենում աշխարհի սեփական պոետական ընկալում, ապրում է գերազանցորեն գրքային ազդեցություններով և ազդեցություններով: Ինչպես «նեոլուցիայից առաջ», այնպես էլ այս շրջանում գրական միջավայրը լցվում է Վ. Տերյանի բազմաթիվ էպիգրամներով, որոնք շատ նեղ ու սահմանափակ են հասկանում լիրիկայի առարկան, չեն արտահայտում սոցիալականորեն իմաստավոր սուբյեկտիվ զգացողություններ: Մյուս կողմից կազմակերպչորեն նույնպես լիրիկան զբղում է նրա գարգացումը կաշկանդող շրջանակների մեջ: Գրական քաղաքականությունը վարդ գորգ որոշ «օրենսդիրներ» գրական լուրջիտներ էին համարում բոլոր նրանց, ովքեր փորձում էին երգել սեր, բնություն, մայրական կարոտ, տխրություն, մի խոսքով դիմում էին այսպես ասած պոեզիայի «տրադիցիոն» թեմատիկային:

Բանաստեղծ Գ. Մահարին «Ինքնակենսագրություն» մեջ պատմում է, որ մեծ դժվարությամբ էր նվաճում սեր և բնություն երգելու իրավունքը: Նրա սիրային բանաստեղծությունը

**Ռապսոփի օրգանում՝ «Գրական դիրքերում» հանդեսում, տպագրվում է «մտքերի փոխանակության կարգով», իսկ պելյագոսյին բանաստեղծության համար նա հեռացվում է Ասոցիացիայից, Լիբիկայի նկատմամբ նման անհանդուրժողական «ձախ» վերաբերմունքը,— կրթման քննանների աղմուկը խլացնում էր ճշմարիտ զդացմունքը,— բնականաբար, բանաստեղծների շրջանում առաջ է բերում անբավականություն: Նույն Գ. Մահարին իր մի բանաստեղծության մեջ ուղղակի հայտարարում է.**

Վերջին պոեմն ևմ, լսեցեր ինձ,  
 Վերջին կարտոն ևմ՝ նախարարդ,  
 Ինձանից հետո վիճ կբացվի,  
 Մահմանագիծը կլինի պարզ:

Չստանալով բավականաչափ ուժեղ հակահարված, արվեստի գեղեցիկարարները պղտորում են ստեղծագործության մի շարք պարզ հարցերը, ինչպես օրինակ, դրույի անկասկածելի իրավունքը լինելու ինքնատիպ, ունենալ իր պոետական աշխարհը:

Այսպես ստեղծվում է մտացածին «հակասությունը»՝ կամ արտացոլիչը այն ամենը, ինչ քեզնից դուրս է, քո շրջապատում, կամ պարփակվի «եսի» նեղլիկ անձկության մեջ: Կարծեք թե չէր կարելի, լիբիկոսն, իր ձևով իմաստավորել բանաստեղծից դուրս դանդուղ հեռավորության ենթարկվում է «կամերային» նեղության: Ահա այս իրադրության մեջ, բնականաբար, բազմազան երանգներով արժարժվում է ժամանակի և դաշտային ծաղիկների, շփոթի ու վարդի, օրերի շտաշի ու դարնան անձրևի, դարաշրջանի ու ջինջ աղջկա, ժողովրդական լայն կյանքի ու խղճացող բարդիների արագիցիոն «հակասության» մոտիվը, ըստ որում որքան ավելի լիբիկական է դառնում «անձնական» ու մարդկայինը, այնքան ավելի ուժգին է հորգում հասարակական հոգեբանության կենարար աղբյուրը, այնքան ավելի է մեծանում նրա ընդգրկումը՝ պոետական հոտաբերությունների շրջանակի մեջ առնելով ժամանակը՝ նրա հողերանական հարստությամբ ու սուր կոնֆլիկտներով, դարաշրջանի հասարակական ու հոգեկան շահագրգռություններով:

Բանաստեղծները գիտակցում են, որ լիբիկայի արդիականության չափանիշը կյանքի ճանաչման խորության և երևույթների ընկալման սրության մեջ է, որ լիբիկան, պահպանելով հանդեպ բանաստեղծական ինքնատիպության իրավունքը, կարող է զարգանալ միայն ժամանակի տիրապետության տակ մանելով:

Գործյալ դիմենք Գ. Մահարուն, այն բանաստեղծին, որը ամենից շատ է ժամանակակիցների կողմից կշտամբանքի արժանացել «առաջնիկով» մոտիվների արժարժման համար: Ահա նրա պոետական խոստովանություններից մեկը՝ շատ բնորոշ ժամանակի հոգեբանության համար.

Գու կամեցար քո երգերով  
 Լինել հետո ու անաղարտ,  
 Երգողական քո ձևներով  
 Բռնել միայն դավինի ու վարդ,  
 Բայց կոչեցին օրերը քեզ  
 Որպես մարտիկ, շփոթահար...

Այսանդ արժարժված անձնական ու հասարակական ապրումների «հակասությունը», թե՛ Մահարու, և թե՛ նրա սերնդի մյուս բանաստեղծների կողմից, լուծվում է ճիշտ դիրքերից: Ոչ կարժիր կակաչների սերն է գոհարեղծում պղնձե բնարին, ոչ էլ պոետիան իրեն մեկուսացնում է հասարակական մեծ կրթերից. օրերի շունչը իր տիրապետության տակ է առնում սովետահայ լիբիկան, նրա զարգացումը տանելով դեպի սեռույուցիոն նոր իրականության և մարդկային «անհատական» ապրումների սինթեզը:

Բայց մինչ այս ճշմարիտ զգացողությանը հասնելը, ինչպես Գ. Մահարին, այնպես էլ լիբիկական ձիրքով օժտված մյուս հայ բանաստեղծները՝ Գ. Մարյան, Վ. Նորենց, Ս. Տարոնցի, Վեպեթ և ուրիշներ, ապավինում են կամ դրքային սկզբնաղբյուրներին, կամ իրենց վաղեմի, արդեն «հնացած» զգացողություններին, և դրա փոխարեն շատ թույլ են արձագանքում նոր առօրյայի սոցիալական պրոբլեմատիկային: Նրանց չափածոյի գերակշիռ մասը կամ մարդկային պայծառ երազների և կրպիտ իրականության խզման տերյանական տրագիկական թեմայի

արձագանքն է հիշեցնում՝ սիմվոլիստական յուրահասակ ձևերի մեջ զբլված, կամ կրկնությունն է ուրիշ հայ բանաստեղծների (Դ. Վարուժան, Սիամանթո, Վ. Քեքելյան) երգած մտտիվների, կամ էլ նվիրված է մանկության հետ կապված արագիկական վերապրումներին՝ ժողովրդի մտաբերական անցյալի ուղիներում՝ գողթի, տեղահանության, հարազատների կորստյան ցավին:

Լիրիկական ձևերի բանաստեղծները սիրում շատ էին նման իրար: Այնուհետև նրանցից յուրաքանչյուրն ընդհանուր հոսանքի մեջ ձևեր է բերում իր սեփական գույնը և ընտրում գեպի նոր, սոցիալիստական պոեզիայի լայնահուն գեղը օտնոզ իր սեփական ճանապարհը:

20-ական թթ. հայկական պոեզիայում, շնայած գրական արտաքին միջավայրի կաշկանդումներին, լիրիկայի դոյուրյան իրավունքն էին հաստատում նույն բնաբերգուներ Գ. Սարյանը և Գ. Մահարին: Նրանք յուրովի, իրենց ձևով էին պատասխանում «լիրիկայի արդիականությանը»: Հարցին, գանելով, որ պոեզիայի հզոր շեփորահամար՝ Չարենցի, ապա, մյուս՝ հրապարակախոսական կամ «լրագրային» շիջ ունեցող բանաստեղծների հոդրին նոր պոեզիան պարտավոր է իր շարքերում տեղ տալ նաև լիրիկական ձևերին: «Տողերի էությունը լիրիկներ» Գ. Սարյանը և Գ. Մահարին հանգես եկան լիրիկայի «թարան արդիականության» իրենց ըմբռնմամբ, հաստատելով, որ արդիականությունը ժամանակակիցների հոգեբանության նկատմամբ զգայուն վերաբերմունքի մեջ է, և ոչ թե ժամանակի արտաքին նշանների մակերեսային արտացոլման:

Անշուշտ թե՛ մեկը, և թե՛ մյուսը ստեղծագործական որոշ ճանապարհ անցան մինչև սովետական լիրիկայի առարկայի և խնդիրների հստակ դիտակցությունը, մինչև ժամանակի և մարդու հոգեբանության սինթեզը: Գեղամ Սարյանի համար, օրինակ, լիրիկայի ճանապարհը անցնում է մարդկային հոգու նկատմամբ տածած ծարավի միջով:

Սարյանը իր առաջին երգերում հանդես եկավ որպես մտախոհ, փիլիսոփայական հակումներ ունեցող քնարերգու (օր. «Միտություն», 1929 թ. հայանի բանաստեղծությունը), կյանքի և մահվան, մարդու և աշխարհի հարաբերության վերաբերյալ իր պոետական խորհրդածություններով: Առաջին բանաստեղծություններում նա դեռևս գանելում էր Վ. Տեղյանի երգած մտաբերների ազդեցության տակ, սակայն, ի տարբերություն շատերի, դա ձևական ազդեցություն չէր: Սարյանը բերում էր իր ինքնատիպ մտեղծումները, իր սեփական աշխարհը, իր մտածումները:

1925 թ. նրա լիրիկան սկսում է ձևաք բերել նոր գծեր: Կյանքի նոց բնկալումը, սոցիալական պատասխանատվության զգայունները, կյանքի զարգացման առաջատար տենդենցների նկատմամբ ուշադրությունը նրան տալիս են ճշմարիտ ուղեցույց, մի բան, որ լուսնին ուրիշ «անբնականություններ» բանաստեղծները Գրանով է բացատրվում, որ նրա պելլագոսային լիրիկան հարստանում է պայծառ գույներով, սիրային բանաստեղծությունների մեջ իշխում է ոչ թե հուսահատության մտախիթ, այլ վեհոցնող թախիծը և որ, առավել նշանակալից է, Գ. Սարյանը «լիրիկական ասորերի» ուղղանքի մեջ է առնում Սովետական Հայաստանի պատմական կյանքի նոր գծերը, կյանքի նոր գույները («Ժամացույցը»՝ 1927, «Աճում»՝ 1928, «Քարտաշները», «Սրացույցը»՝ 1929, «Երկաթալարի երգը», «Երգ կառուցման»): Սարյանը, որ առհասարակ պոեզիայի մեջ սիրում է մտածել սիմվոլներով, նոր բանաստեղծություններում ևս առարկայական աշխարհի՝ շենքի վրա բարձրացող քարի, օրացույցի պոզիված թերթիկի պատկերներով իմաստավորում է սովետական ժողովրդի ստեղծագործ ուժերի առաջընթացը: Նրա զբլի տակ առարկայական աշխարհը ձևեր է բերում գաղափարական-փիլիսոփայական հնչեղություն: Կարգալով օրացույցի, բարձրացող շենքի, ժամացույցի, երկաթալարի մասին Սարյանի գրած բանաստեղծությունները, ընթերցողը դրանք չի բնկալում որպես կոնկրետ առարկաների նվիրված գործեր, այլ դրանց մեջ զգում է սովետական վերածնության սուժը, թախիթ, հոգեկան լայնությունը, ստեղծագործ ավյունը:

Այսպիսով Գ. Սարյանի լիրիկան, իրականության անմիջական ազդեցությամբ, ձևեր է բերում գաղափարական նոր գծեր, նրա զգայուն հայացքը ժամանակաշրջանի բազմազան իրադրությունների միջից որոնում է նոր կյանքի ճշմարտությունը, նրա պոետական տեսողաշտի մեջ է մտնում Հայաստանի կերպարը:

Գ. Մահարու ստեղծագործական ուղին ավելի գծիտրին էր ու խորգուրդը: Սկսելով միտաբերական սեփական ու կրոնական աղեթների երգերից, նա նկարի շրջանում տարվում է կաբալային անարիթմով, ապա՝ լեֆիտական ֆուրմալիզմով: 1925 թ. սկսած արդեն Մահարին ազգում է ստեղծագործական վերակառուցման և էսթետիկալից ազատվելու շրջան: Հասարակական ազդեցությունից մեկուսացած բանաստեղծը դառնում է զեպի ժամանակի այրող հարցերը, հուշակելով իր նոր դավանանքը:

Որպեսզի խոսքը թո՛ղ շառաշով շողա,  
Զուլած պետք է լինես կյանքի այրող շնչին:

Անցնելով դիպչագածն, երբեմն նաև սայթաքուն ուղիներով, երբեմն սուրբ սալով սուր-  
յեկտիվիստական էսթետիկային, 20-ական թթ. հայ քնարերգույնները հասավ գաղափարական  
դիրքերի բյուրեղացման, նվաճեց մարդու հոգևրանությունը:

\* \* \*

Արդևն 30-ական թթ. շեմքին հայ պոետների շարքերում սուր կերպով խմորվում է գեղար-  
վեստական նոր օաճմանագիծ դուրս գալու պահանջը. գիտակցվում է արգիականության սոցիա-  
լական, հոգևրանական, էթիկական մեծ թեմաները ստեղծագործության գլխավոր ուղղությունը  
դարձնելու էսթետիկական պատվերի վիթխարի կարևորությունը:

Սոցիալիզմի կառուցման բնագավառում ձեռք բերված հաջողությունները և օրակարգի մեջ  
գրված հերթական խնդիրները հրամայաբար առաջադրում են հասարակայնության առավել ներ-  
գործոն պոեզիայի ստեղծման և «էսթետիկական շեղություն» օրապակաս «թեղրիաների» հաղ-  
թահարման պատմական խնդիրը:

Տասնամյակի վերջում առանձին սրությունը են արժարծվում պոեզիայի բովանդակության  
հարստացման, նրա դիալոգիկ ընդլայնման, ժամանակի և պոեզիայի կապի ամրապնդման,  
գրականության կոմունիստական պարտիականության պրոբլեմները Պոեզիայի հետագա զար-  
գացման մեծ ու դժվարին խնդիրները դառնում են այսպես կոչված ծրագրային պոեզիայի  
առանցքը: Սկսած ամենանուրբ լիրիկներից (Գ. Մահարի, Գ. Մարյան) մինչև ագիտատոր-  
տրիկներն խոսնվածք ունեցող բանաստեղծները՝ Ա. Վշտունի, Ն. Զարյան, հանդես են գալիս  
բանաստեղծությունը պայքարի գեներ և օրերի հայելին դարձնելու, պոետական խոսքի հասար-  
ակական ներգործության լայն հնարավորությունները պատմական գոտեմարտերին ծառայեց-  
նելու ծրագրերով:

Ամբողջ խորությամբ գիտակցվում է ընթերցողների լայն շարքերի գաղափարական ու գե-  
ղարվեստական հետաքրքրություններն արտահայտող ժողովրդային ճշմարիտ պոեզիայի պա-  
հանջունները:

20-ական թթ. վերջում պոեզիան համարվում է մեծ թվով սկանակ բանաստեղծներով,—  
լայն արձագանք է գտնում բանվոր-հարվածայիններին ուղղված «հրավերը»: «Նորերը» ունենին  
կենսական տպավորությունների զգալի պաշար, սակայն նրանց պակասում էր գրական ան-  
հրաժեշտ պատրաստությունը և գեղարվեստական կուլտուրան: Պոեզիայի նոր իրագրության մեջ  
էսթետիկական նոր ծրագրով հանդես է գալիս գրական շարժման պարագուլիսը՝ նվազ Չարենցը:

Չարենցը ռևոլյուցիայի հետ չէր քայլում, որպես նրա տարուբերվող, անկայուն ուղեկիցը,  
ալ նրա համոզված արտահայտիչն էր, և միաժամանակ, ժողովրդի ռևոլյուցիոն զգայունքների  
արտահայտման պատրաստակամ պարտապանը: Պարտապանի և շարժման առաջնորդի հոգևրա-  
նությունը արտահայտություն է գտնում շարենցյան բազմաթիվ ծրագրային խորհրդածու-  
թյուններում: Բանաստեղծը մեծ կրթով առաջադրում է արվեստի ժողովրդայնության, պոեզիայի  
պրոբլեմատիկայի ընդլայնման, գրական աշխատանքի հասարակական նշանակության բարձ-  
րացման, պոետական տրադիցիաների շարունակման հարցերը, որոնք բեկվում են դարաշրջանի  
ու գրականության կապի գլխավոր պրոբլեմի տեսանկյունից:

«Ընթերցողին», «ժողովրդ բանաստեղծ բարեկամին» գրված Երևանից», «Թուղթ Ակսել  
Բակունցին» գրված Լենինգրադից» և այլ գործերում, «Այս լուսնը» շարքի էսթետիկներում  
Չարենցը մեծ կրթով առաջ էր քաշում ժամանակակից արվեստի փիլիսոփայության գլխավոր,  
կենտրոնական պրոբլեմը՝ արվեստի և ժամանակի պրոբլեմը: Մյուսնք իմաստակից խորհրդածու-  
թյուններ են կրթի նպատակների շուրջը, և եզակի ուժով գրված պոլեմիկական էջեր՝ պոեզիան  
հաճելի ժամանց համարող «կայտառ օպտիմիստների» դեմ, որոնք կորված ժողովրդի ստորյա  
շահերից՝ սպրում են լուկ պոեզիայի կրկնում: Այս բանաստեղծությունները իրենց սուր ծայ-  
րով ուղղված էին այն կարմրազգեստ ֆիլիստերների ու ազանդավորների դեմ, որոնք ռևոլյու-  
ցիայի փոթորիկներից և դժվարություններից հետո, բոլոր հարցերը համարելով լուծված, դերա-  
գասում էին հարսանիքի երգերը: Չարենցը բանավեճ է մղում սովետական պոեզիայի նպա-  
տակները գոհակացնող այն տեսաբանների դեմ, որոնք մինչև վերջ չէին ուղում բմբռնել պատ-  
մական ճշմարտությունը, որ միայն մեր օրերում է մարդը վերադարձել իսկական մարդուն,

ազատագրվելով նրա հույզը, մտորումը, կարոտը, տխրությունը, նրա քաղաքացիական ու անձնական սերը կաշկանդող շղթաներից:

Չարենցը խորն էր ըմբռնում այն ճշմարտությունը, որ միայն մեր օրերում է իրականացել գիտական կոմունիզմի հիմնադիրների՝ Մարքսի և Էնգելսի այն հումանիստական կանխատեսումը, որ կոմունիզմի ժամանակ մարդու հոգու հարստությունը անսահման հորիզոններ է բնագրկելու եմ, ելնելով այս տեսակետից, նա իր բանաստեղծություններում խնդիր էր դնում շաղթառայուն մարդուն, շղթիկ նրան սիրուց, կրքերից, կարոտից, պայծառ թախիծից, ցավի արցունքներից:

«Նո՛հ» բանաստեղծության մեջ Չարենցը գրում է.

Ծս ինձ հետ այսօր աշխարհ եմ բերել  
Հազար մտքում, հազար զգացում...

Եվ նա պոեզիայի առաջին սուրբ պարտականությունը համարում էր մարդկային հազարավոր զգացումների, հոգեբանական տարբեր դրությունների պատկերումը, կյանքը իր անհուն բազմազանությամբ և ամբողջությամբ վերարտադրելու պահանջը, մարդկային կեցության բոլոր բնագավառները՝ սիրո զգացմունքից մինչև քաղաքականությունը արտացոլելու պահանջը:

Արձագանքելով ինչպես անցյալի, այնպես էլ սովետական առաջավոր գեղագետների ծրագրերին, նա պոեզիան համարում էր «Տիե՛ն», բայց աճե՛ղ զենք, ուստի և պոեզիա ու դարաշրջան հասկացողությունները ընկալում էր իբրև միասնական, ազգակից, անբաժանելի հասկացողություններ:

Դարի հետ ձուլվելու, էպոսում եփվելու մտորումը Չարենցի լիրիկայում բազմազան ձևակերպումներ ստանալով, հանգում է գեղագիտական այն եզրակացությանը, որ վաղվա մեջ ապրելու համար անհրաժեշտ է ապրել այսօրվա, ժամանակի մեծ հարցերով, լինել դարաշրջանի ձայնն ու լսողությունը, լինել ժամանակի ղինվորը և ոչ թե ուղեկիցը: Ժողովրդին ծառայելու խոր զգացողությունն է համարում նա այն միակ ճշմարիտ՝ ստեղծագործական՝ ազատությունը, որ սովետական բանաստեղծի առաջ դրել էր նոր պատմությունը: Նա իր բանաստեղծություններում հաճախ է երգը համեմատում զենքի, բանաստեղծին՝ ղինվորի հետ, գրանով իսկ ընդգծելով երգի մեծ դերը:

Այն սարսու երկրում, քարքարոտ երկրում  
Մենք գնում էինք ու երգեր երգում,—  
Մեր ձեռին կարմիր, հուրհրան դրոշ:  
Մենք երգում էինք, որ գնանք գրո՛հ:  
Ծս երգով էի հսկարա, նա զենքով  
Ծս պոե՛տ էի, նա արի ղինկոմ:

Չարենցի էսթետիկան հագեցված էր իսկական մարդկային ճշմարտությունը գտնելու, պատմությունը պոեզիայի առարկան դարձնելու կրթող հարցադրումներով: Իսկ այդպիսին կարող է լինել միայն այն պոեզիան, որը մարդկային օրգանիզմի մեջ կատարվող արյան շրջանառության նման կապված է կյանքի շարժման հետ, որը իրեն չի մեկուսացնում այն բոլոր հուզումներից ու կրքերից՝ սոցիալական, քաղաքական, հոգեբանական, որով ապրում է ժամանակը: Բանաստեղծի կենսափորձը,— սուտն է Չարենցը,— ձեռավորվում է իրականության բարդ պրոցեսների ընդհանրացումից և ով իր հոգին փակում է պատմության առաջ, ով տալիս է սոսկ իր սուրյակախիվ աշխարհի ռիթմական նկարագիրը, նա դատապարտված է անխուսափելի մտացունջին:

Կյանքի ու ժողովրդի առաջ, պատմության առաջ պատասխանատվության մեծ զգացումով բանաստեղծ Չարենցը իր արձակագիր բարեկամին՝ Ակսել Բակունցին, գրում է.

Հասել ենք մենք արգեն այն սահմանին, որից  
Սկսվում է մի նոր ու դժվարին վերելք,—  
Մին տենչերի փոշին մեր խոհերից քրեմք,  
Ու ճանապարհ ընկնենք, մեծ ճանապարհ, նորից—  
Ծս տեսնում եմ հիմա տարիների հեռվում  
Հորիզոններ բազում փորձությունով հղի,

Հերոսություն, պայքար, և աննահանջ ուղի,  
 Որ մի անգամ էլ լող մեզ աշխարհում տրվում:—  
 Շահապարհին այս մեծ, այս վերելքին ահեղ,  
 Մենք չենք հոգնի երբեք, չենք կորցնի ուղին,  
 Չկտրվենք Լրե սերունդների հողից,  
 Սերունդների ուշով քե մեր երբի՞նք նայենք:

Այնուհետև շարունակելով իր խորհրդածությունները պոեզիայի նպատակների շուրջը, Չարենցը գրում է.

Եվ մենք քանի  
 Չենք սովորել դեռ մեր յուրաքանչյուր բառին  
 Նայել սիրով այս վեհ, այս խստությամբ ազնիվ,  
 Դժվար թե խոսքը մեր հորիզոններ վառի  
 Եվ բարձրացող, ելնող սերունդներին հասնի....

Չարենցի Լսվե՞տիկայում լայն տեղ է գրավում նաև գրական տրադիցիաների պրոբլեմ: Սոցիալիստական պոեզիայի նոր բարձրությունները նվաճելը Չարենցը կապում է գրական հին արժեքների վերագնահատության և անցյալի ժառանգության լավագույն կողմերի ստեղծագործական յուրացման հետ: Բացասելով բոլոր այն «ճախությունները», որոնք տեղ էին գտել 20-ական թթ. գրական պրակտիկայում, Չարենցը հանգում է դասական պոեզիայի ժողովրդային պոետիկական ձևերի և ուսուցիչի իրականության նոր սինթեզի անհրաժեշտության տեսակետին:

Նոյն Չարենցը պոեզիայի մեջ աներկյուղ, խիզախ, իսկական ճանապարհորդ էր և համար, սովորում աշխատավոր: Նրա քննախոսը և անհանգիստ, գիտելիքների ծարավ միտքն անընդհատ թափառում էր հայրենի և համաշխարհային գրականության ուղիներում, տարբեր դարաշրջանների ու տարբեր ժողովուրդների, Արևելքի և Արևմուտքի կուլտուրաների մեջ՝ գտնելու իր և ժամանակի մասին լավագույն ձևով արտահայտվելու համար անհրաժեշտ, սովյալ պարագայում միակ եզակի պոետական խոսքը: Արվեստի նպատակներին վերաբերող ծրագրային բանաստեղծություններում, գրականագիտական հոդվածներում, հրապարակային-բանավոր ելույթներում առաջ բաշխելով ազգային, տեղային տրադիցիաների զարգացման և խորացման, հայրենի կուլտուրայի բնահողի մեջ խոր արմատներ գցելու պահանջը, Չարենցը միաժամանակ չինական պարսպով չէր սահմանափակում իրեն աշխարհի հին ու նոր ժողովուրդների կուլտուրայի գանձերից, համարձակորեն մատնանշում էր մյուս ժողովուրդների հոգևոր արժեքների մեջ եղած լավագույնը վերամշակելու, ստեղծագործաբար յուրացնելու կարևոր պրոբլեմը:

Չարենցը, ի հակադրություն խիստ «տեղային» հեղինակների գեղագիտական ու թեմատիկ սահմանափակության, չէր անձնապատանում միայն հայրենի գրականության փորձի սահմաններում: Նա իրեն այնքան մտած և ուժեղ էր զգում, որ ուրիշ ժողովուրդների կուլտուրական փոխազդեցությունից չէր վախենում կորցնել իր ազգային դեմքը, իր ստեղծագործության ազգային պայծառ ու յուրահատկությունը:

«Թուրքայաթներ» շարքի էսքիզներից մեկում նա ասում է. «Վերադարձը դարձ չէ ալլևա և ոչ էլ կրկնությունը հնի», փայլուն կերպով ձևակերպելով արվեստների մեջ հին և նոր կուլտուրաների ժառանգական կապի կարևորագույն պրոբլեմը:

Գրականության և արվեստի համաշխարհային պատմության փորձի ուսումնասիրությանը Չարենցը չէր նայում ինքնանպատակ սիրո դիրքերից, այլ դա կապում էր նախ և առաջ արվեստի մեջ նոր գազաթներ գրավելու, ժամանակակից կյանքի էպոքի հետ անխզելի հարաբերությունների մեջ մտնելու պահանջի հետ: Սրանով է բացատրվում, որ նա համաշխարհային և հայրենի գրականության ուրիշ շատ լուսատուներից ավելի մեծ ուշադրություն է դարձնում իրենց ժամանակաշրջանի ամենախոր և բազմակողմանի արտահայտիչների՝ Պուշկինի և Հովհաննես Թումանյանի պոետական տրադիցիաների զարգացման պրոբլեմին, նրանց ստեղծագործության շինչ պարզությունը, գաղափարների հարստությունը, մարդկային հոգու անհունորեն խոր բնորոշությունը հռչակելով որպես նորագույն պոեզիային առաջադրվող կառուցելու շարժանիչ:

Դարաշրջանի տրամադրությունների ու պայքարի պատկերը վերաբառաբերելու, նոր մարդու խոհերի ու զգացումների հարստության արտացոլման համար, Չարենցը, այսպիսով, առանձնացնում է կրկու հիմնական նախապայման՝ կյանքի ճանաչողություն, ուսուցիչի կենսափորձ

և համաշխարհային արվեստի նվաճումների զեղարվեստական վարպետության յուրացում: Միայն այս սկզբունքների սինթեզի ճանապարհով կարելի է հասնել սովետական կլասիկային, խնդիր, որ հանդիսանում էր ժամանակաշրջանի էսթետիկայի կենտրոնը:

\* \* \*

Այսպիսին է սովետահայ պոեզիայի դարգացման պատկերը 20-ական թվականներին: Աստիճանաբար աղատադրվելով սխեմատիզմի, տեխնիցիզմի, ֆորմալիզմի արտահայտություններին, վճռական շրջադարձ կատարելով դեպի դարաշրջանի հասարակական մեծ ու հրատապ խնդիրների կողմը, դեպի ժամանակակից մարդու հոգեբանությունը, սովետահայ պոեզիան քարձրանում է գաղափարական ու գեղարվեստական նոր բարձունքների Տասնամյակի վերջում ավելի ու ավելի եռանդուն են դառնում ստեղծագործական որոնումները՝ ժողովրդայնության, փերպարների հուզական հագեցվածության, արտեզիցիաների ճշմարիտ յուրացման, կյանքի ու պոեզիայի կապի ամրապնդման ճանապարհին:

## АРМЯНСКАЯ СОВЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ 20-х ГОДОВ

С. Б. АГАБАБЯН

(Р е з ю м е)

Сложными, трудными, во многом противоречивыми были поиски и кристаллизация идейных и художественных позиций армянской советской поэзии 20-х годов. Противоречия психологии «переходного» периода, идейно-политическая борьба несомненно отразились на этих поисках, однако все это не повернуло вспять развитие поэзии, тенденции и еще более тесного сближения с советской революционной действительностью.

Первым поэтом, глубоко прочувствовавшим знамение эпохи, историческую необходимость новой эстетики, был крупнейший армянский поэт Егише Чаренц. В статье раскрыта историческая роль Чаренца, новаторская сущность его поэзии, связи его творчества с революционным опытом народных масс. В статье поставлена проблема соотношения новаторства и традиции в литературе этого периода. Это было одной из центральных проблем всей советской литературы 20-х годов. В связи с решением этой проблемы в статье обстоятельно проанализированы те отклонения и заблуждения, которые были характерны для литературы того периода.

Автор статьи показывает расширение охвата действительности поэзией 20-х годов, жанровое и тематическое многообразие этой поэзии. Специальному разбору подвергается значение творчества отдельных, наиболее видных, представителей армянской поэзии этих лет (Акоп Акопян, Азат Вштуни, Гурген Маари, Гегам Сарян, Наири Зарян, Атабек Хнкоян и др.).

Постепенно освобождаясь от проявлений схематизма, техницизма, все более обращаясь лицом к великим и животрепещущим общественным проблемам, армянская советская поэзия достигает новых идейных и художественных вершин.

В конце десятилетия все более и более страстными и энергичными становятся творческие поиски, которые должны были увенчаться дальнейшим укреплением связи поэзии с жизнью.