



Հարգելի՛ ընթերցող.

ԵՊՀ հրատարակչությունը, չհետապնդելով որևէ եկամուտ, ԵՊՀ հայագիտական հետազոտությունների ինստիտուտի համացանցային կայքերում ներկայացնում է իր հայագիտական հրատարակությունները: Գիրքը այլ համացանցային կայքերում տեղադրելու համար պետք է ստանալ հրատարակչության համապատասխան թույլտվությունը և նշել անհրաժեշտ տվյալները:

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԺԵՆՑԱ ՔԱԼԱՆԹԱՐՑԱՆ

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ

Ուսումնասիրություններ

ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
2012

ՀՏԴ 891.981.0
ԳՄԴ 83.32
Չ 282 Ք.

Հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետի
գիտական խորհուրդը

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Նմբագիր՝ ՎԱԶԳԵՆ ԳԱՐՐԻԵԼՅԱՆ

Որպես սկիզբ	5
Մի քանի նրբերանգներ Չարենցի «հեթանոսականից»	11
«Աթիլա» պոեմը	35
«Երկիր Նաիրիի» ժանրը	50
Բանաստեղծի դրամատուրգիական որոնումները	78
«Երեք երգ...»-ից մինչև «Նավգիկե»	111
Ավանդների և նորարարության դիալեկտիկան «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուում	152
Եղեռնապատում ըստ Եղիշե Չարենցի	175
Չարենցի պոեմների ներժանրային հարցեր	232
«Ինչպես վկան մեր հին՝ Նարեկացին»	267
Չարենցյան ինչ-ինչ ազդակներ արդի պոեզիայում	294

Քալանթարյան Ժ.

Չ 282 Ք. Եղիշե Չարենց, Ուսումնասիրություններ / Ժ. Քալանթարյան; ԵՊՀ. խմբ.՝ Վ. Գաբրիելյան.— Եր.: ԵՊՀ Հրատ., 2012 թ., 312 էջ:

Ժողովածուում ընդգրկված են տարիների ընթացքում Հեղինակի գրած ուսումնասիրությունները, որոնք տարբեր կողմերից լուսարանում են Եղիշե Չարենցի ստեղծագործությունը և ավելի ամբողջական դարձնում նրա ընկալումը: Ավելի վաղ շրջանում գրված Հոդվածները զգալիորեն լրամշակվել են: Հեղինակն աչքի առաջ ունեցել է չարենցագիտության այն ձեռքբերումները, որոնք նախորդել են իր ուսումնասիրություններին և վերամշակելու ժամանակ միայն առանձին դեպքերում է անդրադարձել ավելի ուշ լույս տեսած Հրապարակումներին:

ՀՏԴ 891.981.0
ԳՄԴ 83.32

ՈՐՊԵՍ ՍԿԻԶԲ

Յուրաքանչյուր արվեստագետի անհատականությունը ձեւավորվում է բազմաթիվ գործոնների ազդեցությամբ, որոնց մեջ առաջնահերթ տեղ է գրավում այն ժամանակը, որի ընթացքում ապրում ու ստեղծագործում է նա: Որպես օրինաչափություն՝ մեծ անհատականությունները ոչ միայն իրենց ժամանակի արդյունքն են, այլև միաժամանակ դիմագիծ են տալիս իրենց ժողովրդին և իմաստավորում ապրած ժամանակը՝ մնայուն հետք թողնելով սերունդների հիշողության մեջ: Այդպիսի անհատականություն է Եղիշե Չարենցը: «Թե ուզում ես երգդ լսեն, ժամանակիդ չո՛ւնչը դարձիր» չարենցյան տողը, որ հընչում է իբրև պատգամ, ամենևին էլ պարզ հանձնարարական չէ, այլ շարունակության մեջ բացահայտում է գրողի և ժամանակի բարդ հարաբերությունը: Բարդ, որովհետև արտահայտել ժամանակը՝ ամենևին էլ չի նշանակում արձագանքել օրերի աղմուկին, այլ ենթադրում է մակերեսից թափանցել խորքը, ճանաչել օրերի բովանդակությունը.

*Հարկավոր է ձուլվել դարին,
Ասում եմ ես... Բայց կա՞րդյոք
Այդքան անհուն ու դժվարին,
Այդքան թե՛ պարզ, թե՛ բարդ մի գործ:*

Չարենցն իր ժամանակը դիտարկում էր հարահոսության և իր երեք չափումների մեջ, ուստի ներկան նրա համար իմաստավորվում էր գալիքին հանձնելիք հոգևոր ժառանգության տեսանկյունից: Ներկայի քաոսի մեջ կարևորը հայտնաբերելու առումով նա ընդգծում է Ա. Պուշկինի դերը («Քնա՛րն է պետք Ալեքսանդրի»), նրա պայծառատես միտքը.

*Որ առօրյա աղմուկների
Միջից տեսնի օրը գալիք
Եվ չդառնա ոգով գերի
Մնծղաներին աղմկալի,-
Տեսնի՛ ոգով, թե ի՞նչն է, որ
Դառնալու է էզուց անցյալ,
Եվ ի՞նչն է, որ՝ Հեռու մի օր՝
Պիտի կանգնի բարձր ու պայծառ...*

Նախ՝ ինքնին հասկանալի է, որ այն, ինչ նա կարևորում է Պուշկինի ստեղծագործության մեջ, նաև սեփական ստեղծագործական ծրագիրն է՝ ոչ այնքան օրերի տարեգիրը, որքան ժամանակի փիլիսոփան լինելու ձգտումը: Եվ ամենևին էլ պատահական չէ, որ Ջարենցի ստեղծագործության մեջ էական տեղ չեն գրավում առօրյա իրադարձությունները, արդյունաբերական, կոլխոզային կամ կառուցման թեմաները, որոնցով ողողված էր ժամանակի գրականությունը: Այն, ինչ Ջարենցի ստեղծագործության մեջ ուղղակիորեն կապված է որոշակի ժամանակի հետ («Ամբոխները խելագարված», «Սոմա» և այլն), դարակազմիկ ու ճակատագրական իրադարձություններն են: Անշուշտ, դրանք վաղուց կորցրել են իրենց կարևորությունն ու արդիականությունը, բայց ո՛չ նշանակությունը, քանի որ ռուսական հեղափոխությունները բազմաթիվ ժողովուրդների կյանքում չըջել են պատմության ընթացքը: Կարո՞ղ էր գրողը թիկունքով չըջվել դեպի պատմությունը և ազատ ստեղծագործողի կեցվածքով անմասն մնալ շուրջը կատարվող դեպքերին: Չէր կարող, մանավանդ որ օրակարգում իր ժողովրդի վաղվա օրվա խնդիրն էր: Միանգամայն այլ հարց է, թե ինչ վախճան ունեցան գրողի ձգտումներն ու հույսերը, և ինչ վախճանի հանգեցրեց գրողի և պետական մամլիչ մեքենայի բախումը: Եվ հենց այս չըջանալու պետք է ընդգծել երկու կարևոր հանգամանք: Նախ՝ ժամանակի այն խնդիրները, որոնց անդրադառնում էր Ջարենցն իր ստեղծագործության մեջ, ամենևին էլ մանրուք չէին պատմականորեն, նույնիսկ լենինյան թեման, որին անդրադարձը գրողի ոչ այնքան մոլորության, որքան բռնապետական փակ երկրում տեղեկատվու-

թյան բացակայության հետևանք էր: Անկախ այն բանից, որ պետական քարոզչությունը առաջնորդից ստեղծել էր միֆական կերպար, այդ առաջնորդը, թե նրա գաղափարակիցները նոր կարգ ստեղծեցին աշխարհում, փոխեցին մարդկային հարաբերությունների որակն ու երկրների միջև ուժերի հարաբերակցությունը: Պատմությունն ընթացավ այլ ուղղությամբ, իսկ Ջարենցը դրա վկան էր և իր կյանքի ընթացքում հասցրեց հասկանալ կատարվածի անշրջելիությունն ու ողբերգականությունը: Այսպես թե այնպես, անկախ մարդկային ու քաղաքական գործչի իր որակից, Լենինն իր հետքը թողեց 20-րդ դարի պատմության վրա: Ամբողջ խնդիրն այստեղ չարենցյան գնահատականի բովանդակությանն է վերաբերում, որը պայմանավորված է ժամանակի գաղափարական մթնոլորտով: Կարևոր է նաև այն հանգամանքը, որ անգամ մեծագույն հանճարների ստեղծագործությունների մի որոշակի շերտ ժամանակի ընթացքում, եթե կարելի է ասել, հնանում է և դադարում հուզել գալիք սերունդներին: Այս օրինաչափությունը տարածվում է նաև Ջարենցի ստեղծագործության վրա, որի համապատասխան էջերը սակայն պահում են իրենց պատմական ու ճանաչողական արժեքը:

Ջարենցի ստեղծագործության հիմնական մասը ժամանակի ընթացքում բացահայտվում է նորանոր շերտերով: Նրա մահից հետո անցել է 75 տարի, բայց չի նվազում հետաքրքրությունը նրա ստեղծագործության ու անձի նկատմամբ: Ջարենցի ստեղծագործությունը շարունակում է մնալ իբրև գրական մտածողության ու արվեստի կատարելության չափանիշ: Սա էլ հենց դասականության ամենակարևոր ցուցանիշն է: Կան գրողներ, որոնք իրենց կենդանության օրոք տարբեր պատճառներով իշխում են հասարակական մտքի վրա (անդրադառնում են հրատապ թեմաների, «չոյում» հասարակության որոշ շերտերի զգացմունքներն ու տրամադրությունները, ստեղծում են հանրամատչելի զանգվածային գրականություն և այլն), բայց ժամանակի ընթացքում նվազում է նրանց նկատմամբ եղած հետաքրքրությունը և ապա ընդհանրապես վերանում: Ռուս տեսաբան Վ. Ե. Նալիզևը նկատում է. «Իրենց ժամանա-

կի կուռքերը դեռևս դասականներ չեն: ... Այն հարցը, թե ո՞վ է արժանի դասականի հեղինակությունը, ինչպես երևում է, կոչված են որոշելու ոչ թե գրողների ժամանակակիցները, այլ նրանց սերունդները»¹: Հասարակությունը ծարավի է նորույթի՝ նոր գաղափարների, արվեստի նոր ձևերի, արագորեն հագնում է եղածով և կրկին փնտրում նորը: Իսկ եթե Չարենցը նորերի հետ քայլում է պատմության քառուղիներով, դեռևս առջևից, նշանակում է նա դեռ ասելիք ունի սերունդներին: Չարենցի ստեղծագործությունների բազմաշերտությունը տարրն-թերցման հնարավորություն է ստեղծում ոչ միայն ժամանակային նույն հատույթում տարբեր աշխարհընկալման տեր մարդկանց մոտ, այլև ժամանակային զարգացման ընթացքում նոր ըմբռնումների տեսանկյունից: Այդ է պատճառը, որ, օրինակ, «Երկիր Նաիրի» վեպին անդրադարձել են նույն և հաջորդական սերունդների բազմաթիվ գրականագետներ: Պատճառները բազմազան են՝ վեպի բազմաշերտությունը, գրականագետների տարբեր տեսանկյունները, յուրաքանչյուր նոր ժամանակի թելադրած պահանջն ու հոգևոր մշակութային մթնոլորտը, այլ կերպ ասած՝ վեպի «երկխոսությունը» ժամանակի հետ: Այս հանգամանքը հառաջացող ժամանակի հետ Չարենցին նորովի ընթերցելու, նրա ստեղծագործության մեջ նոր չերտեր, նոր նրբերանգներ գտնելու պահանջ է առաջադրում: Գուցե ինչ-որ չափով տարօրինակ հնչի, բայց դա վերաբերում է նաև Չարենցի հավատարիմ ընթերցողին, բանասերին ու գրականագետին, որոնք տարիների ընթացքում համալրված գիտելիքներով կարող են նոր եզրակացությունների հանգել հանրածանոթ նյութի վերաբերյալ:

Անցնող տասնամյակներին գրականագիտության մեջ հսկայական աշխատանք է կատարվել ինչպես Չարենցի ժառանգության վերականգնման, այնպես էլ նրա մեծության բացահայտման ուղղությամբ: Թեև բանաստեղծի ժառանգությունը հնարավորինս ուսումնասիրվել է համակողմանիորեն, այնուամենայնիվ, գրականագիտության մեջ գերակշռում են բովանդակային-գաղափարական բնույթի վերլուծությունները: Եվ

դա այն դեպքում, երբ կան Չարենցի պոետիկային, տաղաչափությանը և գեղարվեստական բնույթի այլ խնդիրներին վերաբերող ծանրակշիռ աշխատություններ: Ննդիրն այն է, որ Չարենցն ապրեց ու ստեղծագործեց պատմական խոշորագույն իրադարձությունների (պատերազմ, ցեղասպանություն, հեղափոխություն, անհատի պաշտամունք...) շրջանում և իր քնարով տենդագին արձագանքեց ժամանակի վայրիվերումներին: Կարելի է ասել, որ Չարենցի գաղափարապես հագեցած ստեղծագործությունը սերունդների համար դարձավ յուրահատուկ փորձաքար՝ անցյալը գնահատելու և վերագնահատելու ճանապարհին: Իհարկե, չարենցյան պրիզմայի միջով և, անշուշտ, Չարենցին ճանաչելու միտումով: Սակայն չարենցյան գաղափարները նրա ստեղծագործության մեջ դրսևորվել են գեղարվեստական ուղղությունների, ժանրային տեսականու, տաղաչափական նորարարությունների ու ոճական բազմազանության չբեղություններ ու հարստությամբ, և այն դեռևս սպառիչ ձևով չի հետազոտվել: Գրականագիտությունը այս բնագավառում ևս պարտք ունի մեծ բանաստեղծին: Եվ յուրաքանչյուր նոր ուսումնասիրություն, թեկուզ վիճելի կողմերով, մի լրացուցիչ քայլ է այդ պարտքը մարելու ճանապարհին: Յուրաքանչյուր ժամանակ նոր պահանջներ է դնում գիտության առջև, ընդլայնում նաև գրականագիտության սահմանները, փոխում հարցադրումների առաջնայնությունը: Այս հանգամանքը նույն ստեղծագործություններին մշտապես վերադառնալու անհրաժեշտություն է առաջացնում:

Ներկայացվող ժողովածուում ընդգրկված ուսումնասիրությունները գրվել են տասնամյակների ընթացքում և հիմնականում տպագրվել տարբեր ժողովածուներում: Սակայն չարենցագիտության մեջ երևան եկող նոր փաստերը, որոնց լույսի տակ առանձին գործեր լրացուցիչ երանգներով են ընկալվում, ինչպես նաև ինքներս մեզ անվերջ ճշտելու մտահոգությունը հիմք են տալիս որոշակի լրացումներով ու խմբագրմամբ մեկտեղել առանձին գրքերում ցրված ուսումնասիրությունները՝ հույս ունենալով ստեղծել մեծ բանաստեղծի անհատական ընկալման մի տարբերակ ևս: Ժողովածուն առանձ-

¹ В. Е. Халезев, Теория литературы, 5-е издание, Москва, 2009, с. 361.

նանում է նրանով, որ մենք նպատակ չենք ունեցել բանաստեղծին ներկայացնել զարգացման ընթացքի մեջ, որ արդեն արել են ուրիշները, այլ փորձել ենք առանձին ուսումնասիրությունների միջոցով տարբեր կողմերից մոտենալ Չարենցի ստեղծագործական աշխարհին՝ աչքի առաջ ունենալով նրա անցած ուղին: Ժողովածուում ընդգրկված ուսումնասիրությունները տեղադրված են ոչ թե գրությունների թվականների հաջորդականությամբ, այլ մոտավորապես, ըստ հնարավորության, Չարենցի ստեղծագործության ժամանակագրության համապատասխանությամբ: Ուզում ենք հուսալ, որ առաջադրված հարցադրումները զգալի չափով կընդլայնեն բանաստեղծի մասին գոյություն ունեցող պատկերացումները:

ՄԻ ՔԱՆԻ ՆՐԲԵՐԱՆԳՆԵՐ ՉԱՐԵՆՑԻ «ՀԵԹԱՆՈՍԱԿԱՆԻՑ»

Չարենցագիտության մեջ զանազան առիթներով ու տարբեր խորություններ արծարծվել է հեթանոսական գաղափարախոսության հետ Չարենցի ստեղծագործական առնչակցություն հարցը: Խոսքը չի վերաբերում համաշխարհային հեթանոսական դիցաբանությանը, որի միջերն ու միջական սիմվոլները լայն շերտով տողանցում են նրա պոեզիան: Այդ միջերը գերազանցապես գործում են բանաստեղծի խորհրդապաշտության տիրույթում և այդ տեսանկյունից էլ քննվել են ոմանց, առավել ամբողջական՝ Հ. Էդոյանի կողմից՝ Չարենցի պոետիկային նվիրված նրա գրքում:

Չարենցի պոեզիայում առանձնահատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում հայկական հեթանոսության անդրադարձները: Հայկական հեթանոսական միջերն իրենց զուգահեռն ունեն համաշխարհային, ինչպես իրանական (Արամազդ, Անահիտ), սեմիտական (Աստղիկ, Նանե, Բարչամ), այնպես էլ հունական դիցաբանության մեջ: Հելլենիզմի շրջանում հայկական աստվածները նույնացվել են հունականի հետ (Վահագն – Հերակլես, Աստղիկ – Աֆրոդիտե, Տիր – Ապոլլոն կամ Հերմես և այլն)¹: Չարենցը հայկականին դիմում է այն դեպքում, երբ որոշակիորեն ազգային խնդիրներ է արծարծում:

Հայկական հեթանոսական պանթեոնի հիշատակությունները կամ կյանքի պատկերներն արդեն առկա են Չարենցի ամենավաղ շրջանի երկերում՝ «Կապուտաչյա հայրենիք» և «Դանթեական առասպել» պոեմներում, «Հրո երկիր» շարքում և այլն: Եթե «Կապուտաչյա հայրենիքում» հեղինակը հայրենիքի մշուշոտ անցյալը և ինչ–որ տեղ գալիքի հեռանկարը փրնտրում է Աստղիկի պաշտամունքի պատմական վայրերում (այլ ձևակերպումով՝ Արևմտյան Հայաստանում և նրա ազատա-

¹ Sh'u Мифы народов мира, энциклопедия, т. I, 2000, էջ 104:

գրութեան մեջ, որ սիմվոլիզմի պոետիկայում դրսևորվում է հեթանոսական միֆերի միջոցով), եթե «Դանթեական առասպելի» մահասարսուռ պատկերներին ի հակադրություն՝ հաստատում է Աստղիկի հավերժությունն ու գեղեցկությունը՝

Թող բուքը ոռնա՝ աշխարհի վրա –
Իրեն ինչ՝ նա կա – անմահ, անհերքում,
Եվ մի՛շտ գեղեցիկ ու կույս կմնա
Իր աստվածային, անհուն եզերքում,

ապա Վահագնը (համանուն պոեմում) գալիս է պատրանաթափ անելու բանաստեղծին, ցրելու հեթանոսական հզորության միֆը: Այս իրողությունները հանրահայտ են և, կարելի է ասել, հեթանոսական աստվածներն էլ, կամ ինչպես հիմա ընդունված է ասել, միֆերն ունեն որոշակիորեն իրենց ամրացված բնավորություն և բանաստեղծական նոր արծարծումների մեջ հավատարիմ են իրենց էությունը:

Գրականագետներից թե՛ Ս. Աղաբաբյանը, թե՛ Ալ. Զաքարյանը լիաբերան խոսում են Չարենցի հեթանոսության մասին՝ գլխավորապես հիմնվելով արդեն հիշատակված ստեղծագործությունների վրա¹: Սոսելով Չարենցի՝ 20-րդ դարասկզբին դրսևորված հեթանոսական գաղափարախոսության նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի մասին՝ գրականագետները զուգահեռներ են տանում նրա նախորդների ու ժամանակակիցների միջև, փնտրում ազդեցության ակունքներ: Ալ. Զաքարյանը, օրինակ, Չարենցի համար այդ ակունքը համարում է Լ. Շանթի «Հին աստվածները». «Լ. Շանթի թատերգությունը գրապատմական նույն անշրջանցելի դերն ունի արևելահայ գրականության համար, քանի որ Չարենցի ստեղծագործության մեջ հունավորվող մաքառման զարկերակը ժառանգական բոլոր նշաններով որոշակիորեն առնչվում է «Հին աստվածներին»²: Սակայն, մեր կարծիքով, Չարենցը ինչ-որ չափով

առնչվելով հեթանոսական գաղափարախոսությանը՝ չի դառնում այդ շարժման հետևորդը: Արդեն իսկ Չարենցի ստեղծագործական խառնվածքին բնորոշն այն է, որ ազդակ ստանալով ինչ-որ ուղղությունից կամ գրողից, հետագա ճանապարհն անցնում է ինքնուրույն՝ խորքում էականապես տարբերվելով ազդեցության աղբյուրից: Այս առումով արժե ավելի մոտիկից քննել Շանթի նկատմամբ Չարենցի վերաբերմունքի հարցը: Մենք չենք վիճարկում Շանթից ազդված լինելու պարագան, մանավանդ, ինչպես նկատում է Զաքարյանը, «Կապուտայա հայրենիքի» հարսանիքի տեսարանը («Առասպելներ ապրված, առասպելներ դյուխական...») որոշակիորեն հիշեցնում է «Հին աստվածների» հեթանոսական խրախճանքի պահը Աստղիկի ու Վահագնի մեհյանում: Այսուհանդերձ, Չարենցին չէր բավարարում Շանթի լուծումը, նա ավելի վճռականորեն էր տրամադրված: Հուշագիրը վկայում է. «Շանթի «Հին աստվածները» տեսել էր բեմի վրա և կարդացել: Հավանում էր:

– Իբսենն ու Մեթերլինկը շատ են ազդել, բայց տաղանդավոր թատերագիր է Շանթը:

Չէր հավանում «Հին աստվածների» վերջաբանը:

– Արեղան լողալով դուրս պիտի գար ափ, խլեր Սեդային իշխանական տնից, միասին պիտի մտնեին ժողովրդի ծոցը և աշխատեին մի նոր կյանք ստեղծել»¹:

Ավելորդ է ասել, որ սա ավելի ուշ՝ 20-ականներին արտահայտած կարծիք է, և նրա մտածողության վրա նկատելի է հեղափոխական օրերի գաղափարական կնիքը: Անշուշտ, Չարենցի առաջարկած լուծումը բնավ համոզիչ չէր լինի «հազարամյակ մը մեզմե առաջվա» ժամանակների համար: Մի այլ առիթով, արդեն որոշակիորեն քաղաքական նկատառումներով, բանաստեղծը բացահայտ երգիծանքով է խոսում թե՛ «Հին աստվածների», թե՛ նրա քննադատների մասին: Չարենցը ծաղրում է Ավետիս Ահարոնյանին, որն իբրև թե «փիլիսոփայական խորությունը քննում էր տիեզերական նշանակություն ունեցող այն հարցը, թե ինչո՞ւ Արեղան Սեդայի գիրկն ընկ-

¹ Ս. Աղաբաբյան, Եղիշ Չարենց, հ. 1, 1973, էջ 104–114: Ալ. Զաքարյան, Եղիշ Չարենց, կյանքը, գործը և ժամանակը, գիրք I, Եր., 1997:

² Ալ. Զաքարյան, նշված գիրքը, էջ 167:

¹ Չարենցի հետ, Հուշեր, Եր., 1997, էջ 215:

նելու փոխարեն ընկավ ծովը, և ի՞նչ կարող էր պատահել, եթե տեղի ունենար ընդհակառակը»¹:

Անշուշտ, Հետագայում կարծիքի փոխելը չի նշանակում սկզբնական ազդեցություն ժխտում, բայց այդ ազդեցությունը, անկախ նրանից, թե ինչ չափով և ումից է եղել, շատ կարճ է տևել: Ապացույցը պոեմ անվանված «Վահագն» բանաստեղծությունն է: Այս երկը սոսկ բանաստեղծի հիասթափության արտահայտությունն ու ազգային ոռոմանտիզմի ժխտումը չէր, այլև Հեթանոսական շարժման հավատամքի բաղադրիչներից մեկի՝ ուժի հերքումը: Մեծագոր դարերում պաշտված գեղեցկության և արբուն գորություն («Փառք մեծագոր դարերուն ասպետական կենցաղին, ուր պաշտվեցավ գեղեցիկն ու գորությունը արբուն») վարուժանյան սկզբունքներից «արբուն գորությունը», որի մարմնավորողը պիտի Վահագնը լիներ, փուչ դուրս եկավ: Վահագնի, ասել է՝ Հեթանոսական գորության ժխտումը արդեն կապված չէ որևէ գաղափարախոսության հետ, դա կյանքի արյունալի դասերից քաղած սեփական եզրակացությունն է, որը մնաց նրա համոզմունքը մինչև «Գիրք ճանապարհի»-ն, մինչև «Պատմության քառուղիներով» պոեմը.

Ինչ խոսքերով երգեմ և ինչ տենդով պատմեմ
Մեր անանցյալ անցյալը, մեր ընթացքը, որ էլ
Ո՛չ մի գուսան երգով չոգեկոչի հին փառքը
Ու կարոտով անմխտ ետ չնայի...

Ժխտելով Հեթանոսական ժամանակների ուժը՝ Չարենցը, սակայն, ի դեմս Աստղիկի, հավատարիմ է մնում գեղեցկության իդեալին: «Աստղիկ» բանաստեղծության մեջ, արդեն 1920-ին, Չարենցը աստվածուհուն դիտում է և՛ իբրև գեղեցկության խորհրդանիշ, և՛ իբրև գալիքը խանդավառող, գալիքը ծնող ուժ:

Ինչպես օրերը այս՝ գալիքներով բեղուն –
Այնպես արգանդը քո անհուն լինի թող սոթ.
Աստղիկ, գալիք դարձիր, դարձիր տարերք գեղուն,
Այլևս մայր դարձիր՝ գալիք կյանքի խորհուրդ:

«Օրհներգական տոնայնություն ունեցող Վարուժանի քերթվածների բնութենանման արարչագործ մաքրագործմանը հաջորդում է մի նոր տարբերակ, որի բնորոշ արտահայտությունը Չարենցի ութնյակներն են: Այս տեսակետից ուշագրավ է ութնյակներից առաջ ստեղծված «Աստղիկ» օրհներգական շնչի բանաստեղծությունը, որով փաստվում է ուսումնառությունը Վարուժանից», – գրում է Ալ. Չաքարյանը¹:

Ահա այսպես ծագում է Չարենց–Վարուժան առնչության հարցը: Թերևս պոետիկայի առումով ինչ–ինչ եզրեր կարելի է գտնել Չարենցի էպիկական պոեմների («Դանթեական առասպել», «Ամբոխները խելագարված» և այլն) և Վարուժանի ստեղծագործությունների միջև, բայց տարբերությունները (անշուշտ, Հեթանոսականի շրջանակներում) ավելի ակնհայտ են: Արդեն տեսանք, որ Չարենցը ժխտում էր անցյալի «արբուն գորության» միջոց: Եվ հենց պոետիկայի առումով էլ Չարենցն իր նախորդից տարբերվում է նրանով, որ, չհաշված «Կապուտաչյա հայրենիքի» փոքրիկ դրվագը (հարսանիքի), չի ստեղծում Հեթանոսական կենցաղի պատկերներ և սյուժեներ, ինչը հատուկ է Վարուժանին: Չարենցը վերացական է, նրա գաղափարական վերաբերմունքը Հեթանոս ժամանակների, նաև Աստղիկի նկատմամբ չի որոշակիանում գեղարվեստական պատկերում: Ամեն դեպքում, նշված տարբերությունները ամենևին էլ Չարենցին հիմք չեն տալիս Վարուժանին չսիրելու համար: Իսկ որ Չարենցը ջերմ վերաբերմունք չունի Վարուժանի նկատմամբ, վկայում են հուշագիրները և հաստատում է ինքը՝ բանաստեղծը: Բայց այստեղ անհրաժեշտ է անպայման ճշտում մտցնել. Չարենցը իբրև բանաստեղծի տարբեր առիթներով շատ բարձր է գնահատել Վարուժանին՝ մարդկայնորեն, սա-

¹ Եղիշե Չարենց, Երկեր, հ. 6, Եր., 1967, էջ 156:

¹ Ալ. Չաքարյան, Ե. Չարենց, էջ 835:

կայն, չոգևորվելով նրանով: Վերաբերմունքի այս երկակիությունն ուներ իր գրական ու հոգեբանական հիմքերը:

Գ. Մահարին վկայում է. «Չարենցը ճանաչում էր դեռ այն օրերին Մեծարենցից մինչև Թեքեյան, Սիամանթո, Վարուժան, Ջոհրապ, Ալիչան...»

Ցավն այն է, որ անգիր գիտեր...

Սարսափով լսեցինք մենք, որ Չարենցը Վարուժանին չի սիրում:

Նա ինչ պոետ է որ... Ա՛յ Սիամանթոն:

Հուսահատորեն ու պանդխտորեն անտառը վերադարձա
Իմ վախճանած բարեկամս համբուրելու համար»¹

Այս տպավորությունը երկրորդում է Հուսիկ Սանդամուրյանը: Նա հիշում է, որ երբ լույս է տեսել Վ. Ալազանի և Վ. Նորենցի կազմած «Արևմտահայ բանաստեղծներ» ժողովածուն, Չարենցը այդ առիթով խոստովանել է, որ շատ է սիրում Սիամանթոյին, Դուրյանին ու Մեծարենցին, «բայց Դ. Վարուժանի նկատմամբ այնքան էլ սիրալիր չարտահայտվեց»²: Հուշագիրն ինքը շատ հարազատություն է տեսնում Վարուժանի ու Չարենցի միջև՝ հայրենասիրության, ասպետականության, մարտականության, հումանիզմի և այլ առումներով ու զարմանում է Չարենցի սառնությունից: Նա այդ սառնությունը փորձում է բացատրել Վարուժանի ոճով, որն իր կարծիքով վերամբարձ էր, բարդ, ուրբանիստական երգերը՝ ոչ այնքան ջերմ: Սանդամուրյանը վստահություն է հայտնում, որ եթե Չարենցը երկար ապրեր, կգար նաև Վարուժանին հասկանալու ժամանակը: Հետաքրքրությունից գուրկ չէ այն դեպքը, երբ Չարենցը բարձր գնահատականի է արժանացնում Վարուժանի «Դարձր» բանաստեղծությունը, առանց, սակայն, Վարուժանի անունը հիշելու: «Մի անգամ Չարենցն ասաց. «Աշխարհում չկա ավելի դաժան բան, քան անճաշակ մարդուն լավ ստեղծագործության արժեքը հասկացնելը: Երեք տան մեջ տվել է ամբողջ պատե-

¹ Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, Եր., 1986, էջ 123:

² Նույն տեղում, էջ 410:

րագմի ցնցող պատկեր և այդ «բուժ գլուխը» ոչինչ չհասկացավ դրանից»: Նա չասաց, թե ով էր այդ «բուժ գլուխը», իսկ երեք տուն պարունակող ցնցող բանաստեղծությունը Վարուժանի «Դարձն» էր» (էջ 411): Դժվար է ասել, թե որքանով միշտ է հիշում Սանդամուրյանը Վարուժանի բանաստեղծության վերնագիրը, բայց ամեն դեպքում մեզ վիճահարույց է թվում Չարենցի սառնության պատճառաբանությունը: Չարենցի ոճն էլ հաճախ վերամբարձ էր ու բարդ, ուստի քիչ հավանական էր, որ այդ պատճառով Չարենցը չսիրեր Վարուժանին:

Վարուժանի նկատմամբ Չարենցի վերաբերմունքի մեջ ինչ-ինչ վերապահություն է նկատել նաև Ստ. Կուրտիկյանը: Չնայած, ըստ հուշագրի, Չարենցը բարձր կարծիք է հայտնում 20-րդ դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծների փայլուն պլեադայի վերաբերյալ և խոսում է նրանց երգերը հրատարակելու օգտին, բայց երբ հուշագիրը կարծիք է հայտնում, թե Չարենցը ազդվել է Սիամանթոյից ու Վարուժանից, բանաստեղծը պատասխանում է. «Ա՛յ տղա, այդ դու էլ ես նկատե՞լ: Մեր Թոթովենցն էլ նույն բանն է ասում: Տեսնե՞լ ես: Ա՛յ, թե ինչ: Բայց դա անչույտ Սիամանթոյին ու Վարուժանին ընթերցելու ու սիրելու արդյունք չէ: Դա ավելի խոր արմատներ ունի, մինչև նարեկացի ու Ծնորհալի, մինչև միջնադարյան տաղերգուներն ու հայոց ոգու խորքերն է հասնում»¹: Իսկ երբ Կուրտիկյանը որոշակի աղերսներ է տեսնում Չարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմի և Վարուժանի «Նեմեսիսի» միջև և ավելացնում, թե Վարուժանի «Հեթանոսությունն» ու Չարենցի «արևապաշտությունը» ինչ-որ տեղ աղերսներ ունեն, որ «Դանթեականը» համահունչ է Վարուժանի «Ջարդին», Չարենցը չքմեղանքով միայն արձագանքում է. «Չարմանալի է, զարմանալի զուգադիպություն...» և խոստովանում, որ այդպիսի նմանությունն նույնիսկ Թոթովենցը չի նկատել: Ամեն ինչից երևում է, որ Չարենցը չէր կարող չնկատել ու չգնահատել Վարուժանի մեծությունը, բայց հաճույքով չէր խոսում նրա մասին:

¹ Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, էջ 426:

Մեր տպավորութեամբ Չարենցը խնդիր ուներ ձերբազատվելու ոչ միայն Տերյանի, այլև արևմտահայ բանաստեղծների և, ըստ երևույթին, ավելի տիրական Վարուժանի ազդեցութունից: Դրանով միայն կարելի է բացատրել խանդոտ վերաբերմունքը Վարուժանի նկատմամբ: Մեր տպավորութիւնը անուղղակիորեն հաստատում է Ալ. Չաքարյանը և՛ փաստերով, և՛ դարձյալ կոահուսններով:

1919 թ. նոյեմբերին երևանում գտնվող Վ. Թեքեյանը դասախոսութիւն է կարդում Վարուժանի, իսկ ամերիկահայ բանաստեղծ Շահան Նաթալին՝ Սիամանթոյի մասին: Այնուհետև Վարուժանի մասին երևանում ու Թիֆլիսում դասախոսութիւններով հանդես է գալիս Վ. Ահարոնյանը: Ահա գրական այս տրամադրութիւնների օրերին Ն. Աղբալյանը, դարձյալ դասախոսութեամբ, ազդարարում է Չարենցի մուտքը հայ գրականութիւն՝ իբրև Տերյանի դպրոցի ինքնուրույն ու տաղանդավոր հետևորդի: Վարդգես Ահարոնյանը համամիտ չէր Աղբալյանի հետ և ահա 1920 թ. «Յառաջում» «Գ. Նայիրյան» ստորագրութեամբ հրատարակած իր «Հայ գրականութիւնը 1919 թ.» ծավալուն հոդվածաշարում փորձում է ժխտել Աղբալյանի կողմից Չարենցին վերագրած նոր ու դրական հատկանիշները: Ահարոնյանը գտնում էր, որ Չարենցի բերածը նորութիւն չէր կենսապրումի հուզական տրամադրութիւնների առումով և որ իբրև թե «Այդ հիմնական տրամադրութիւնը գալիս է Դ. Վարուժանից, անցնում է, այլ ձևավորումով, Իս. Իսահակյանին, և այդ շղթան ձգվում է՝ օղակներ ունենալով Չարենց, Շահինյան, մասամբ Արմենուհի Տիգրանյան, Անուրջ»¹: Ահա, Չաքարյանի կարծիքով, Ահարոնյանն էլ քննադատելով Չարենցին՝ նրան գրգռել է Վարուժանի դեմ: (Իհարկե, Չարենցը սերում էր ոչ թե Վարուժանից, այլ Տերյանից՝ այլ ուսումնառութիւններով հանդերձ: Բայց այսօր դա չէ մեր քննարկման հարցը):

Հոգեբանական կարևոր գործոն էր այն, որ Չարենցին ու Վարուժանին հակադրողը Չարենցի և՛ անձնական, և՛ քաղաքական թշնամին էր: Անձնական թշնամանքի պատճառը Արմենուհի Տիգրանյանի նկատմամբ Չարենցի ունեցած սերն էր,

¹ Ալ. Չաքարյան, Ե. Չարենց, էջ 590:

իսկ Արմենուհին Վ. Ահարոնյանի կինն էր: Քաղաքական թշնամանքի պատճառը Ահարոնյանի դաշնակցական լինելն էր: Այսպիսի դեպքերում գրականութեանը խառնվում է քաղաքականութիւնը, և բանաստեղծին տրված գնահատականը դառնում է ավելի քան միտումնավոր: Եվ ահա Չարենցն առիթն օգտագործում է և, ինչպես ասում են, մի գնդակով խփում է երկու նապաստակ՝ սարկաստիկ ծաղրի ենթարկելով Վ. Ահարոնյանի հորը՝ Ավ. Ահարոնյանին և Վարուժանին՝ միաժամանակ:

1925 թ. Փարիզում Ավ. Ահարոնյանը դասախոսութիւն է կարդում «Հեթանոս լույսը հայոց բանաստեղծութեան մեջ» վերնագրով, որին ներկա էր Ե. Չարենցը: Ահա «անհայրենիք կառավարութեան անհայրենիք դելեգացիայի նախագահ» Ահարոնյանի զեկուցման տպավորութիւնն ու գնահատականն է Չարենցի «Սևրի դաշնագրից մինչև «Հայ կանանց ալեծուփ մազերը և Հեթանոս մարմինը» կամ ընդհակառակն» ֆելիետոն-հոդվածը:

Հոդվածի բնաբանը վերցված է Վարուժանի «Հարճը» պոեմից՝ «Ո՛վ ասպետներ Հեթանոս, ով ասպետի ոսկորներ...»: Այդ բնաբանը դառնում է ամբողջ հոդվածի լեյտմոտիվը և հարձակման թիրախը: Այդ տողով (Չարենցի մոտ՝ կիսված) Վարուժանը փաստորեն ամփոփում է պոեմի այն հատվածի բովանդակութիւնը, ուր նա քնարական շեղման ձևով արտահայտում էր Հեթանոսական իր ողջ գաղափարախոսութիւնը՝ անցյալի և ներկայի համեմատութեամբ:

Եվ այժմ մարդն այս դարուն, մարդն ըղեղին տակ կըքած.
Ո՛վ ասպետներ Հեթանոս, եթե բաղխես ոտքն հանկարծ
Ձեր բազուկի մեկ ոսկրին՝ որ հողին տակ ճերմկած է,
Անոր հըսկա զանգվածեն կը սարսափի, կը կարծե
Ձեզ առասպել դարերու առասպելյալ գազաններ,
Ո՛վ ասպետներ Հեթանոս, ո՛վ ասպետի ոսկորներ:

Այս հոդվածում Չարենցը Հեթանոսական գրական շարժումը համարում է ֆեոդալական ռոմանտիզմի դրսևորում, պատմական մի անախրոնիզմ, քանի որ նորօրյա մտավորական հերոսները վառողի դարում՝ Առաջին համաշխարհային պատերազմի

նախօրեին, ոգեկոչում էին Հեթանոսական դարաշրջանի միֆերն ու առասպելները: Հիշատակում է Վարուժանի տողերը՝ կառուցվածքային որոշ խախտումով.

Հանճա՛րդ հայկյան, Նավասարդյան
սա տոներուն արևավառ (բնագրում՝ արևափառ)
— ալ վերածնե՛ս՝ փլատակներեղ(ն)
և փառագոչ քնա՛րդ ա՛ռ: —

Եզրակացնում է. «Իրոք որ «Հեթանոսական վակիսանալիա էր, որ ապրում էր հայ ազգայնական մտավորականությունն այդ օրերին¹:

Հետաքրքրականն այն է, որ բոլոր մեջբերումներն անելով ամենահայտնի «Հեթանոսից»՝ Վարուժանից, Չարենցը նրա անունը չի տալիս: Չարենցի կոփվր թշնամի կուսակցության գործչի գաղափարախոսության դեմ էր, որին նա չի զլանում «Հեթանոսավարի» Արամազդ անվանել (դա, իհարկե, Չարենցի բնութագրությունը չէր. 10-ական թթ. մամուլում Ահարոնյանին հաճախ էին «Թուխ Արամազդ» անվանում): Չարենցը չի խնայում նաև Շանթին, քանի որ վերջինս նույնպես և՛ դաշնակ էր, և՛ «Հեթանոս», սակայն Վարուժանին բնութագրում է անուղղակիորեն. «Ռուսահայ այս վարժապետ ինտելիգենտի արնակից եղբայրը Պոլսում այն ժամանակ հրատարակում էր «Նավասարդը», որի ղեկավարները, նայիրյան վարժապետագետ քուրմեր ու ասպետներ, գրչի մի մոգական շարժումով վերադարձնել էին ձգտում «Հեթանոսական ժամանակները», այսինքն ճորտատիրական կարգերում փթթած ցոփությունը, շվայտությունն ու այլասերված հաճույքը»²: Վարուժանի անունը չտալը գուցե ինչ-որ տեղ նրան խնայել է նշանակում: Ահարոնյանն ու Շանթը իր քաղաքական հակառակորդներն էին և կենդանի, իսկ Վարուժանը չկար... Այս հոդվածի տրամաբանությունը համահունչ է Չարենցի ձախ մոլորությունների տրամադրություններին և, ընդհանուր առմամբ, վերաբերում է

արտասահմանում ապրող իր քաղաքական հակառակորդներին: Սակայն Չարենցն ուներ Վարուժանի մեծություն հստակ գիտակցություն, և դա արտահայտվեց «Մահվան տեսիլ» պոեմում, ուր մի ամբողջ երկարաչունչ հատվածում նա փառաբանում է Սիամանթոյին ու Վարուժանին: Վերջինիս բնութագրող տողերը նրա մեծարման մասին են վկայում:

Նրա ձայնը ելնում էր կարծես ժայռերում փորած ջրհորից՝
Ե՛վ մաքուր, և՛ ջինջ էր այնքան, ինչպես ցողը՝ դաշտերում շաղած...

Բերված օրինակները վկայում են, որ Վարուժանի՝ իբրև 20-րդ դարասկզբի արևմտահայ գրականության մեջ երևան եկած Հեթանոսական շարժման խոշորագույն ներկայացուցչի նկատմամբ Չարենցն ուներ երկակի վերաբերմունք: Իբրև գրող ու գրական մարդ՝ Չարենցը չէր կարող չտեսնել ու չզնահատել Վարուժանի մեծությունը, բայց իբրև անհատ ուներ խանդի նման ինչ-որ բան: Ավելացնենք նաև, որ Վարուժանի և Հեթանոսության մասին Չարենցն արտահայտվում է այն ժամանակ, երբ դավանում էր բոլորովին ուրիշ գաղափարներ և Հեթանոսական շարժմանը նայում էր արդեն պատմական Հեռավորությունից:

* * *

Ընդհանուր առմամբ Հեթանոսական միֆերի կիրառումը բնորոշ է Չարենցի առաջին շրջանի ստեղծագործությանը, Հետագայում դրանք աստիճանաբար նվազում են, երբեմն, վերջին շրջանում, տեղը զիջելով քրիստոնեական միֆերին, իսկ երբեմն էլ դրանք կարող են զուգահեռ հանդես գալ անգամ նույն բանաստեղծության մեջ:

Եվ չէ՞ր արդյոք միակ պատճառն այն, Տե՛ր, —
Որ դառնություն դարձավ, և՛ մաղձ, և՛ ցավ, —
Այդ անապակ պարզե՛ր ջո վերին —
Բո պարզևած ընծան այդ սրբազնագույն՝
Բո դուստրերի անեղծ մտերմությունը կույս...

¹ Եղիշե Չարենց, Երկեր, Հ. 6, Եր., 1967, էջ 157:

² Նույն տեղում, էջ 156:

Մտերմությունն անհաս Մուսաների,
Որ դարձրենք պիտի ողորմելի իմ կյանքը
Երանություն — և խինդ անմահական...

Պարզ է, որ այստեղ Ջևսի և Եհովայի գործառույթները խառնվել են: Մուսաները Ջևսի դուստրերն են և ոչ Տևր Աստծո: Աստված բանաստեղծներին հայտնության շնորհներով է պարգևատրում և ոչ թե մուսաների ընկերակցությամբ, ինչը հեթանոսներին է բնորոշ, մինչդեռ Չարենցը Աստծո հետ մուսաների մասին է խոսում:

Չարենցի հպանցիկ «Հեթանոսության» մեջ էական տեղ է զբաղեցնում Շամիրամի միֆը, թե՛ մեկնաբանության, թե՛ տեվականության և թե՛ ժամանակի ընթացքում կրած փոփոխությունների առումով: Ոմանց կարող է թվալ, թե Շամիրամը հայկական հեթանոսական պանթեոնից չէ: Այդ միտքը վիճելի է, քանի որ Շամիրամի անունը սերտորեն կապված է մեր ազգային պատմության հետ, և նրա պաշտամունքի բազմաթիվ նյութական հետքեր՝ տեղանուններ, մինչև այժմ պահպանվել են: Ավելորդ չէ հիշել, որ «Мифы народов мира» աշխատության մեջ Շամիրամը դիտվում է իբրև օտար ծագումով հայոց մեջ պաշտվող աստվածուհի. «Шамирам в армянской мифологии богиня любви и сладострастия (перенявшая функции Астхик и Анахит), царица Ассирии»¹: Թերևս այս բնութագրությունը ճշգրտման կարիք ունի: Շամիրամը հայոց մեջ չի պաշտվել և չի փոխարինել Աստղիկին ու Անահիտին: Աստղիկը վահագնի կույս հարսնացուն է և գրական արծարծումներում այդպես էլ ընկալվում է: Ինչ վերաբերում է Անահիտին, ապա Ստրաբոնի և այլոց վկայությամբ, սկզբնապես նա հովանավորել է շամիրամներին, բայց հետագայում դարձել է զգաստության ու ողջախոհության մայր աստվածուհի:

Չարենցի սիմվոլիստական շրջանի պոեզիայում Շամիրամը խորհրդանշում է թե՛ ընդհանրապես կանացիությունը, թե՛ մասնավորապես պոռնկությունը:

Չարենցի 1916 թվակիր «Շամիրամ» բանաստեղծության մեջ Շամիրամն իր անվան հետ արդեն որոշակի բովանդակություն է բերում.

Իրիկնային փողոցում ես տեսա նրան,
Նա — սևաչյա պչրուհի, գուցե — Շամիրամ:

Նա խորհրդանշում է աշխարհի հնագույն արհեստը.

Եվ ինձ տվեց հինավուրց հուռույթները նա,
Երկու համբույր՝ փողոցում, մայթերի վրա:

Կերպարն աստիճանաբար պատմական հիշողություն է արթնացնում և ձեռք բերում հավերժականության հատկանիշներ.

Եվ, չնայած որ անթիվ դարեր են անցել՝
Նո՛ւյնն է երազը նրա, լուկ մարմինն է — ծեր:

Համեմատություններ կատարելով Արևելքի դիցաբանության մեջ հայտնի Ինաննա-Իշտար-Աստարտե աստվածուհիների և Շամիրամի միջև՝ Ն. Էդոյանը գրում է. «Այս ստեղծագործության մեջ Չարենցը ստեղծում է «սուրբ պոռնկության» միֆը, որի հիմքերը գտնվում են Հին աշխարհի միֆական սիմվոլիկայի մեջ, այն, ինչը բնորոշ էր սիմվոլիզմի պոետիկային»¹: Այս ընկալումը բնորոշ է վաղ շրջանի Չարենցին:

Սկսած 20-ական թվականներից, երբ Չարենցը արդեն հրաժարվել էր սիմվոլիզմից, Շամիրամը նրա ստեղծագործության մեջ հանդես է գալիս նախկինից տարբեր դերով, որը համահունչ է Որբենացու ավանդած առասպելի ոգուն: «Փողոցային պչրուհին» շարքի «Շամիրամ» բանաստեղծությունում գործողության մեջ են դրվում առասպելի երկու կողմերը՝ Շամիրամը և Արան: Այս միֆական սիմվոլներն իրենց թիկունքում ունեն առասպելի ամբողջ բովանդակությունը: Սակայն այս սիմվոլ-

¹ Мифы народов мира, т. 2, Москва, 2000, стр. 639.

¹ Ն. Էդոյան, Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Եր., 1986, էջ 196:

ները, իրենց պատմական կենսագրությունը Հանդերձ, արտահայտում են նոր օրերի բովանդակությունը: Շամիրամը՝ ինչպես Հին, այնպես էլ ներկա թշնամին, հզոր է, Արան՝ մեր հայրենիքը, ինչպես Հնում, այնպես էլ ներկայում՝ թույլ ու պարտավոր:

Այլ է աշխարհը հիմա, այլ է հիմա Նաիրին.
Ո՛չ մի արքա էլ չկա, որ չտրվի քո հրին:
... Միայն ականարկ մի թեթև – և կտրվեն նրանք քեզ,
Քո հմայիչ և անթև տարփանքներին հրակեզ: –

Եթե մինչև այս բանաստեղծությունը Չարենցի հեթանոսական ոգեկոչումները գրեթե չէին առնչվում դարասկզբի արևմտահայ հեթանոսական շարժման զաղափարախոսությունը, ապա 1920 թ. «Շամիրամ» բանաստեղծության մեջ առաջադրվում է չպարտավոր արանների խնդիրը, որը հեռավոր աղերսներ է ձեռք բերում դարասկզբի հեթանոսների գերմարդու, հերոսի ու առաքյալի հետ, պարզապես ասպետի հետ, որը սերը չի փոխի «մի բաժակ մյունխենյան գարեջրով» (Վարուժան):

... Բայց կլինի մի գիշեր – ու հմայքով նայիրյան
Կբարձրանա մշուշից մանկաժպտ քո Արան:

Բանաստեղծության խորհուրդը, մեր կարծիքով, վերջին՝ «Դառն է խորհուրդը սիրո, շամբշտաշուրթ Շամիրամ» տողում չէ, այլ նախավերջին տողում՝

Նա կմեռնի որպես զոհ – բայց չե՛ս հաղթի դու նրան...

Մեռնել, բայց չհանձնվել. պայքարի ու մաքառման այս եղանակը քաջ ծանոթ է Հայերին, սրանից հետո է, որ իմաստ է ստանում վերջին տողը՝ Նաիրին նվաճողը չի կարող ննջել դափնիների վրա, դառն է լինելու ոչ միայն սիրո, այլև հաղթության խորհուրդը: Այսպիսի մոտեցմամբ Չարենցը առավել քան մոտ է Նորենացու ավանդած առասպելին և, որ ավելի կարևոր է, ընդգծում, մի անգամ ևս հաստատում է առասպելի հավեր-

ժական խորհուրդը, նրա կրկնվող ու հարատև բնույթը: Եվ, վերջապես, պետք է շեշտել Շամիրամի կողքին Արայի դերի կարևորումը:

Ինչպես երևում է, 20-ական թթ. սկզբներին Շամիրամը երկար է զբաղեցրել բանաստեղծի միտքը: 1921 թ. նամակներից մեկում, որ հղված է Լեյլիին, Չարենցը Շամիրամին ընկալում է դրականորեն, ոչ այնպես, ինչպես բանաստեղծություններից որևէ մեկում: Այդ է վկայում նրա համեմատությունը՝ «սելսը – ոսկեկոնք Շամիրամ» և խոստովանությունը կնոջ մասին. «Ես նրան այնքան եմ սիրում, ինչքան Շամիրամը Արային»¹: Այս խոստովանությունը նշանակում է, որ իբրև մարդ անհատ Չարենցը վատ բան չի տեսնում Արայի նկատմամբ Շամիրամի ունեցած սիրո մեջ, բայց երբ շոշափում է ազգային-հայրենասիրական խնդիրներ, տրամադրվում է ըստ Նորենացու:

Գրեթե մեկուկես տասնամյակ ընդմիջումից հետո Չարենցը վերադառնում է հեթանոսական առասպելներին՝ դրանք կամ փոխնիփոխ, կամ զուգահեռ կիրառելով քրիստոնեական խորհրդանիշների ու միջերի հետ: Թերևս լավագույն օրինակը կարելի է տեսնել Աղասի Սանջյանի կերպավորման մեջ, նրան նվիրված սոնետներում: Տիրապետողը, անշուշտ, քրիստոնեական խորհրդանիշներն են, որոնք առավել ականառու են «Սոնետ անկշռելի» մեջ.

Իբրև Հիսուս ես դու արդյոք լյառ բարձրանում,
Թե՞ – ավազակ ես լուկ դու մահապարտ...
Պիղատոս է արդյոք այսօր ամեն մի մարդ,
Որ քո հանդեպ ձեռքերն է վանում...

Էլ ի՞նչ պսակ լուսե, – էլ Գողգոթա
Ինչպե՞ս ելնես, Հոգիս, չարչարանքով հոժար –
Երբ չգիտես ինքդ է՛լ՝ Հիսուս ես, թե Հուդա...

Բայց ահա նույն կերպարը սոնետների տարբերակներից մեկում արդեն մեկնաբանվում է ոչ Հիսուսի միջնորդությամբ, այլ հեթանոս Աստծո՝ Արայի միջոցով.

¹ Եղիշե Չարենց, Երկեր, հ. 6, էջ 377:

Եվ նայելով ողորկ շրթունքներին նրա,
Մտածեցի՞ք արդոք, թե
Քանիերորդ անգամ մահվան մուժից հառնած՝
Գերեզման է իջնում արքան Արա...

Անդալաճան հավետ իր Նվարդին՝ ու նա
Արյունն, արյունն իր սուրբ Հուրհուրան
Քանիերորդ անգամ, օ Ծամիրամ,
Հառնե արքան մանուկ՝ որ չսպառնասա՛...

Առաջին հայացքից Հիսուսն ու Արան շատ հեռու են թվում իրարից և նույն կերպարի համար՝ անհամատեղելի: Բայց Հիսուսն ու Արան մեկ ընդհանրություն ունեն, որ դրսևորվում է նրանց մեռնելու և հարություն առնելու մեջ: Եթե հանրահայտ սոնետներում Չարենցը շեշտը դնում է Սանճյանի՝ Գողգոթա բարձրանալու վրա, ապա բանաստեղծն աստիճանաբար գալիս է այն համոզման, որ Սանճյանի պատմական դերը վերագնահատվելու է այնպես, ինչպես եթե հարալեզները կենդանացնեին Արային: Եվ աստիճանաբար Չարենցի ստեղծագործու-

¹ Ի դեպ, այս սոնետը Անահիտ Չարենցի հրապարակման մեջ ներկայացված է ծանոթագրությունների բաժնում՝ իբրև ոչ ամբողջովին վերծանելի, բայց մաքրագիր մի օրինակ: Գ. Գասպարյանի հրապարակած «Նորահայտ էջերում» նույն սկիզբն ունեցող բանաստեղծությունը, իմաստային զգալի տարբերություններով, մատուցվում է իբրև վեցերորդ սոնետ՝ «Մահ լեզենդին» վերնագրով: Ընդհանրապես նկատելի է մի հետաքրքրական օրինաչափություն: Ա. Չարենցի հրատարակած «Անտիպ և չհավաքված երկեր» ժողովածուի ծանոթագրություններում ներկայացվում են սոնետների տարբերակներ, որոնց առանձին տողեր և երբեմն տներ համընկնում են Գ. Էմինի հրապարակած և «Նորահայտ էջերում» տեղ գտած չորրորդ, հինգերորդ և վեցերորդ սոնետների հետ: Այս երևույթը կարող է ունենալ երկու բացատրություն: Նախ՝ հնարավոր է, որ հրատարակիչների ձեռքի տակ եղել են տարբերակների միանգամայն տարբեր խմբեր, և յուրաքանչյուր հրատարակիչ, խմբից մեկն ընտրելով, մյուսները ընդունել է իբրև փոփոխակներ: Եվ ապա՝ այդքան տարբերակները վկայում են, որ ոչ միայն Սանճյանի մահը, այլև մահվան պատկերի հղացումը (որոշակի՝ Արա-Ծամիրամ զուգահեռը) չափազանց երկար է զբաղեցրել Չարենցին, և նա, ինչպես կտեսնենք հետո, ամիսներ շարունակ մտածել է այդ մասին, անվերջ հարստացրել զուգահեռի բովանդակությունը:

Թյան մեջ առասպելն ամբողջանում է՝ իր մեջ առնելով նաև մյուս կերպարներին՝ Ծամիրամին ու Նվարդին: Հիշատակված կերպարների ընկերակցությունը Ծամիրամը հանդես է գալիս՝ արևելյան դիցաբանական միֆի համար ոչ այնքան առաջնային, բայց հայոց համար բնութագրական՝ նվաճողի կերպարանքով: Արայի գոյությունը նա դիտվում է իբրև թշնամի, որ և՛ սեր է նվաճում, և՛ երկիր: Այս դեպքում արդեն երկրի ու հողի խորհրդանիշը Նվարդն է դառնում, իսկ Արան՝ այդ հողի համար մաքառող ասպետը:

Այս սկզբունքով են կառուցված Չարենցի «Հին պարտություն լեզենդը» բանաստեղծությունների փոփոխակները:

Որքան մեզ հայտնի է, մինչև այժմ չարենցագիտության մեջ այս բանաստեղծությունը չի դիտարկվել իբրև Սանճյանին նվիրված երկ և ընդհանրապես դուրս է մնացել ուշադրությունից¹: Նախ՝ ինչո՞վ է բացատրվում Հիսուսից Արա անցումը, ո՞ւմ է ավելի մոտ Սանճյանի ողբերգությունն ու ճակատագիրը՝ սեփական խաչը Գողգոթա տանող Հիսուսի՞ն, թե՞ հայրենիքին հավատարիմ մնալու պատճառով զոհված Արային: Թերևս Արային, որ գիտակցաբար, կամովին ընտրում է մահը:

Անմերձելի էր քեզ այդ զանգրահեր Արան,
Որ հայրերից իր հին, որպես աղեղ լարված՝
Ժառանգել էր ոգի հազարամյա՝ կորված
Համբերության թույնով հնադարյան արյան...

Բայց ի՞նչն է մեզ հիմք տալիս պնդելու, որ «Հին պարտություն լեզենդը» բանաստեղծությունը վերաբերում է Սանճյանին: Նախ՝ բանաստեղծության կառուցվածքը: Ըստ առասպելի պլոտեի և ըստ բանաստեղծության առաջին տողի դիմումի («Անմերձելի էր քեզ...») տրամաբանության՝ բանաստեղծության հետագա տողերը պետք է ուղղվեին Ծամիրամին, բայց միանգամայն այլ է շարունակությունը:

¹ Ա. Չարենցի հրատարակած «Անտիպ և չհավաքված երկեր» ժողովածուում «Հին պարտության լեզենդը» տեղադրված է Սանճյանին նվիրված սոնետներից հետո, և ծանոթագրություններում էլ խոսք չկա Սանճյանին վերաբերելու մասին:

Եվ նա սեղմում էր դեռ, կարծես, մեռած անգամ՝
իր չրթունքները պիրկ, որ իր խորհուրդն արդար
Ո՛չ Շամիրամն զգա, ո՛չ Նվարդը կարդա:

Բանաստեղծի խոսքն ուղղված է ոչ Շամիրամին (այդ դեպքում նրան երրորդ դեմքով չէր հիշի), այլ մի երրորդ անհայտ անձի, ամենայն հավանականությամբ՝ Բերիային: Շամիրամն այստեղ ընդհանրական թշնամին է՝ օտարը, նվաճողը, բռնակալը, որից Արա-Պանջյանը փորձում է թաքցնել իր սրտի խորհուրդը: Այս դեպքում հարց է ծագում. եթե Շամիրամից թաքցնելը հասկանալի է, ապա ինչու՞ նաև Նվարդից: Նաև Նվարդից, որովհետև անգամ հայրենի հողի վրա, հայրենի երկրում Պանջյանը չէր կարող բացահայտ ազգային քաղաքականություն վարել, հենց ներքին թշնամիները թույլ չէին տա:

Ավելորդ չի լինի հիշել թեկուզ մի փաստ. երբ 1933 թ. հոկտեմբերին Պանջյանը մեկնում է Գազրա՝ հանգստանալու, Բերիայի դրածոները՝ Կենտկոմի երկրորդ քարտուղար Արամ Միրզաբեկյանը և գաղափարական աշխատանքների գծով քարտուղար Ջարմայր Աչրաֆյանը փորձում են վարկաբեկելով Պանջյանին՝ հեղաշրջում իրականացնել: Այդ անգամ Պանջյանին հաջողվում է կանխել դավադրությունը¹:

«Հին պարտության լեզենդը» բանաստեղծության հրատարակիչ Անահիտ Չարենցը ըստ երևույթին այն չի դիտել իբրև այլաբանություն և այդ պատճառով էլ տարակույսներ է ունեցել բանաստեղծության կառուցվածքի վերաբերյալ: Չարենցի ֆոնդում պահվող սևագիր ինքնագրերում հանդիպում են այս հատորում ներկայացվող բնագրից չափազանց հեռու հետևյալ տողերը.

Ջարհուրելով մատնել խորհուրդն իր այն՝
Վերջին ճիգով կամքի՝ դեռ չհանգած հանկարծ
Սարսափահար սեղմել էր նա չրթունքներն իրար:

¹ Տե՛ս Եղիշե Չարենց, Նորահայտ էջեր, էջ 495-499:

Եվ նա սեղմում էր դեռ կարծես մեռած անգամ՝
իր չրթունքները պիրկ, որ իր խորհուրդն արդար
Ո՛չ Շամիրամն զգա, ո՛չ Նվարդը կարդա:

«Հնարավոր է, որ սրանք հատվածներ են բանաստեղծության մի այլ ամբողջական տարբերակից»¹, - գրում է Անահիտ Չարենցը: Տարբերակների քանակի անորոշությունը և նոր ձևազրեքը հայտնաբերելու ակնկալիքը որոշակի վերապահություն է հաղորդել հրատարակիչների խոսքին: Այս առումով բնորոշ է նաև Դ. Գասպարյանի դիտարկումը. «Բացառված չենք համարում նոր տարբերակների ի հայտ գալը, ինչպես նաև հրապարակված ձեռագրերի ավելի ստույգ ընթերցումը»²:

«Հին պարտության լեզենդը» բանաստեղծության՝ Պանջյանին վերաբերելու իրողությունը հաստատվում է նաև ուրիշ բանաստեղծությունների հետ կատարած զուգահեռների միջոցով, երբ խնդրո առարկա բանաստեղծության տողը համեմատվում է Պանջյանին նվիրված սոնետների հուշող ու թեւադրող արտահայտությունների հետ: Դա շատ ավելի ակնառու է դառնում չորրորդ և հինգերորդ սոնետների հետ համեմատելիս, որովհետև հիշյալ երկերում արդեն գործողության մեջ են դրվում Արայի, Շամիրամի ու Նվարդի խորհրդանիշները: Իբրև վերջնական բնագիր ներկայացվող «Հին պարտության լեզենդը» երկրորդ բանաստեղծությունն ավելի արդիական է հնչում.

Անմերձելի էր քեզ այդ գանգրահեր Արան,
Որին մանկուց կանչել էր չար ձեռքերով գերված՝
Արքայադուստր Նվարդն՝ իբրև ասպետին հրավարս,
Որ դեռ մանուկ դոֆին է մի Նայիրյան...

Պանջյանին նվիրված սոնետներն ու բանաստեղծությունները կարող են բանալի դառնալ խնդրո առարկա բանաստեղծության մեկնաբանման համար: Նախ՝ «Նայիրյան դոֆին» և

¹ Ե. Չարենց, Անտիպ և չհավաքված երկեր, Եր., 1983, էջ 582:

² Նորահայտ էջեր, էջ 439:

«Գանգրահեր Արա» կապակցությունները ուղղակիորեն տանում են դեպի ՍանՅանը, քանի որ դեռևս վերջինիս կենդանության օրոք Չարենցը նրան անվանել էր դոֆին՝ այսինքն թագաժառանգ.

Ես հիշում եմ հիմա կես-լուրջ, կես-իրոնիկ
Մեր այն զրույցը՝ հին մտերմությամբ թանկ,
Երբ կոչեցի ես քեզ Նայիրական դոֆին...

Սա սոնետների սևագիր տարբերակներից մեկում է, իսկ «Իմաստություն» բանաստեղծության տողը՝ «Բո դոֆինյան պրոֆիլը լուսագանգուր»՝ ուղղակիորեն բերում հանգեցնում է «Հին պարտության լեզենդը» բանաստեղծությանը: Այս վերջին բանաստեղծության մեջ Նվարդը չար ձեռքերում գերված արքայադուստր է, որ խորհրդանշում է Հայրենիքի անազատ վիճակը, և չարենցյան ընկալումով նայիրյան վերջին դոֆին ՍանՅանը պետք է ազատեր արքայադուստր Նվարդ-Հայրենիքին, այսինքն՝ Չարենցը երկրի ապագան կամ նրա լինելության ազգային գոյությունը կապում էր ՍանՅանի հետ: Այլաբանությամբ թաքնված իր հերոսի ազգային նկարագիրն ու զոհաբերությունը շեշտելու համար Չարենցը փոխում է առասպելի սյուժեն.

Թեկուզ նշված վերուստ՝ բայց հոժար կամքով՝
Հանուն սիրո անեղծ իր Նվարդին ի լուր՝
Նա ընդունեց անգամ – գիրկը Շամիրամի...

Հուշագիրների վկայություններից արդեն հայտնի է, որ Չարենցը խնդրել ու զգուշացրել է ՍանՅանին՝ չզնալ թշնամու որջը՝ Բերիայի մոտ, բայց ՍանՅանը գնում է. դժվար է ասել՝ չհավատալով մահացու վտանգին, թե՞ ինքնագոհաբար իր վրա վերցնելով ճակատագրի հարվածները, ով գիտե, գուցե նաև հույս ունենալով խորամանկ դիվանագիտությամբ կամ ինչ-ինչ զիջումների գնով խուսափել իր և ժողովրդի գլխին կախված աղետից՝ թերևս այլ ելք չունենալով: Գուցե այդ է ակնարկում Չարենցը՝ գրելով.

էլ ինչպե՞ս սուրբ մնար...

Բանաստեղծության երկու փոփոխակների վերջին երկու տողերը նույնն են.

Այդ սև նոխազը, որ մանուկ արքան հնում
Մերժեց,– ընդունելով հատուցման թույնը նույն...

Ակներև է, որ այստեղ երկու հոգու մասին է խոսվում, մեկը մանուկ արքան է, որ եղել է հնում և մերժել է Շամիրամին (դա հին պարտությունն է), իսկ երկրորդը ՍանՅանն է: Վերջին արտահայտությունը՝ «ընդունելով հատուցման թույնը նույն...», վկայում է կրկնվող գործողության մասին: Մեր կարծիքով՝ այստեղ պետք է փնտրել Հիսուսին Արայով փոխարինելու գաղտնիքը: Արա– Շամիրամ վեճը հայերի համար կրկնվող, հավիտենական երևույթ է, և ՍանՅանը հերթական Արան է, որ հիմա պարտվել է, բայց հետագայում հաղթելու է այլ կերպարանքով: Արայի ատելությունը բաղադրված է բազում դարերի ընթացքում կուտակված թույնից, որը պաշտպանական միջոց է եղել օտար նվաճողների դեմ.

Անմերձելի էր քեզ այդ գանգրահեր Արան,
Որ խալդերի կարմիր զարմից սերված՝
Հազարամյա ռիսով զրահավորված՝
Ժառանգել էր ոգի նայիրյան...

Եվ մի՞թե բնական չէր, որ ապազգային կամ վերազգային Հիսուսը պետք է փոխարինվեր նայիրյան ոգու կրող Արայով, քանի որ, Չարենցի պատկերացմամբ, ՍանՅանը այդ ոգու կրողն ու պաշտպանն էր: Դարձյալ ըստ Չարենցի՝ Արայի պարտությունը վերջնական չէր, այլ ժամանակի հոլովույթի մեկ հանգրվանը, կրկնվող պատմության մի փուլը, որովհետև պարտությունը հետևելու էր հաղթանակը: «Իմաստություն» սոնետում Չարենցը գրում է.

Իմաստուն է միայն քառուղիներ հաղթող
Վաղվա հաջորդը քո այն երջանիկ,-
Որ պիտի գա, գիտե՛մ – և աճյունի հետ քո
Մեր հաղթության լեզենդը մահվան նաչից հանի...

Մինչև այս եզրակացությանը հանգելը Չարենցը անցել էր հակասական, ժխտական ու հաստատական տրամադրությունների միջով: Վեցերորդ՝ «Մահ լեզենդին» սոնետում նա գրում էր.

Արդեն հոգնե՛լ ենք մենք այս անխմաստ բախտից,
Դու մինչև ե՛րբ, Արա՛, մանուկ մնաս,
եվ մինչև ե՛րբ,- այսպես,- մահո՛ւյ՝ հաղթես...
Լավ է նաչից քո էլ չբարձրանա՛ս,
եվ պայքարի ելնեն առաջնորդներ պարթև,
Որ մեռնելով պարտվե՛ն, կամ ապրելով հաղթե՛ն...

«Իմաստություն» սոնետում բանաստեղծը կատարում է հաջորդ քայլը և հասնում «Մեր հաղթության լեզենդը մահվան նաչից» հանելու գաղափարին:

«Հին պարտության լեզենդը» բանաստեղծությունը ըստ էության վերը հիշատակված սևեռուն գաղափարի (խորհրդանշական իմաստով՝ Արայի հարության) հերթական գեղարվեստական մարմնավորումն է:

Ձուտ պոետիկայի առումով «Հին պարտության լեզենդը» բանաստեղծությունը փակում է «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» առասպելի չարենցյան գրական մշակման շղթան: Դեռևս «Փողոցային պչրուհի» չարքի «Շամիրամ» բանաստեղծության մեջ Չարենցը համոզմունք էր հայտնում.

... Բայց կլինի մի գիշեր – որ հմայքով Նայիրյան
Կբարձրանա մշուշից մանկաժպիտ քո Արան:

Ապա՛

Աղասի ՍանՅյանը Չարենցի համար դարձավ մշուշի միջից բարձրացող Արան, որը պարտվեց: Կրկնվեց հին պարտության լեզենդը... Շամիրամի սիրուց, ասել է թե՛ նվաճողի պարտադրված գրկից ամեն հրաժարում հատուցվում է նույն թույնով:

«Հին պարտության լեզենդը» բանաստեղծության մեջ Շամիրամին անդրադարձը, կարելի է ասել, չի կատարվում միֆի հնագույն ընկալման սահմաններում: Հին միֆը նոր իմաստ է ստանում, փոխում է իր խորհուրդը թե՛ պատմական նոր հանգամանքների, թե՛ Չարենցի յուրահատուկ մոտեցման պատճառով: Յուրահատկությունն այն է, որ Չարենցը Շամիրամից անջատում է նրա կանացի էության, սիրո կամ պոռնկության հատկանիշը և թողնում միայն նվաճողին: Սորենացու մոտ, որը չեչտված քաղաքական-հայրենասիրական բովանդակություն է հաղորդել միֆին, այդպիսի անջատում չկա, այնտեղ կինն ու նվաճողը միասին են, մի էության մեջ, անբաժանելի: Չարենցի՝ հիշատակվող բանաստեղծության մեջ «Շամիրամի գիրկը» արտահայտությունը զուրկ է թե՛ նախկին, թե՛ ընդհանրապես զգայական իմաստից: Միֆի նախկին պատյանը մնացել, ներքուստ լցվել է այլ բովանդակությամբ: Առասպելը վերածվել է այլաբանության՝ ժամանակակից կյանքի մասին եզրահանգումներ անելու նպատակով:

Եթե սոնետի ժանրային հատկանիշները՝ երկու քառատող և երկու եռատող, պահպանված լինեին, կարելի էր պնդել, որ «Հին պարտության լեզենդը» ՍանՅյանին նվիրված թվով ութերորդ սոնետն է: Ժամանակագրական առումով այն գրվել է բոլոր սոնետներից հետո՝ 1936 թ. դեկտեմբերի 3-ին, մինչդեռ նախորդները գրվել են ՍանՅյանի սպանության անմիջական ազդեցության տակ՝ 1936 թ. Հուլիսի 9–11-ին:

Չի բացառվում, որ «Հին պարտության լեզենդը» թերի տպված լինի՝ մեկ քառատող պակաս, քանի որ գրեթե բոլոր սոնետների սևագիր տարբերակներում (ուր նույն բանաստեղծական տունը մեկ կամ մի քանի բառի տարբերությամբ բազ-

միցս կրկնվում է), տողերի քանակը 14-ով չի սահմանափակվում, և սոնետը տեսքի է գալիս միայն մաքրագիր օրինակում, իսկ «Հին պարտություն լեզենդը» վերջնական տարբերակ չի ունեցել (չի հայտնաբերվել): Նույնական են նաև այս բանաստեղծության և նախորդ սոնետների տողերի չափն ու հանգավորման սկզբունքը:

Առավել հետաքրքրական է մեկ այլ երևույթ: Գաղափարական եզրահանգման իմաստով «Սոնետ յոթերորդ և վերջին» անվանված «Իմաստությունը» իսկապես փակում է շարքը, քանի որ բանաստեղծը վերջնականապես հաստատում է «կյանքով հաղթելու», «հաղթության լեզենդը նաչից հանելու» միտքը՝ ի հակադրություն հավերժորեն արժարժվող գուտ բարոյական հաղթանակի և մահով հաղթելու մխիթարանքին:

«Հին պարտության լեզենդը» թեև գրվել է ավելի ուշ, բայց գաղափարական առումով ավելի հարազատ է 5-րդ և 6-րդ սոնետների բովանդակությանը: Նշանակում է՝ «կյանքով հաղթելու» իմաստությունը հանգելուց հետո էլ Չարենցի միտքը շարունակել է տանջել առասպելի հավերժական խորհուրդը և Ոսանջանի սպանության զուգահեռի խորացման հարցը: Եթե նոր ասելիք չունենար, հազիվ թե Չարենցը ամիսներ անց կրկին վերադառնար առասպելի զուգահեռին: Սա ևս հիմք է տալիս մտածելու, որ «Հին պարտության լեզենդը» բանաստեղծությունը թերևս ամբողջական չէ:

* * *

Բերված օրինակները, վկայելով հեթանոսական առասպելին ու խորհրդանիշներին Չարենցի դիմելու փաստի մասին, միևնույն ժամանակ հաստատում են, որ Չարենցը, այնուամենայնիվ, չի դարձել դարասկզբի հեթանոսական շարժման գաղափարական հետևորդը: Ազգակ ստանալով թե՛ նրանցից, թե՛ սիմվոլիստներից, ինչպես այլ պարագաներում, այստեղ ևս բանաստեղծն ընթացել է անկախ ճանապարհով:

«ԱԹԻԼԼԱ» ՊՈԵՄԸ

1916 թվական... Մարդկային ահավոր սպանդի և ազգային աղետի մղձավանջային տարիներից մեկը... Կամավորական բանակի շարքերը նոր թողած Եղիշե Չարենցի հոգում դեռևս ցավազնորեն թարմ են պատերազմի պատկերները: Արդեն հրապարակի վրա է «Դանթեական առասպելը»՝ դաժան օրերի ծանր տպավորությունների ու երազների փլուզման գեղարվեստական թանձր պատմությունը: Պատանի բանաստեղծը՝ Եղիշե Չարենցը, կյանքի անսահման գեղեցկության դիրքերից ժխտում է պատերազմը՝ այն համարելով անտեղի, անմարդկային, անբնական.

Ախ, այդ դաշտերի հեռուն ոսկեզույն,
Այդ երկինքների կապույտը պայծառ...
Ամեն ինչ կարծես ասում էր հոգուն,
Որ այս աշխարհում, քմահաճ ու չար՝
Պետք չէ՛, որ մարդը հեկեկա անքուն –
Աշխարհում մի օր ապրելու համար:

Թե ովքեր են ձեռք բարձրացնում կյանքի ու գեղեցկության վրա, դեռևս անհայտ է բանաստեղծին.

Եվ ո՞վ է լարում այսպիսի դավեր –
Կյանքը դարձնում նզովյալ՝ գեհեն:

Մինչ բանաստեղծը կգտներ պատասխանը, աղետները բազմապատկվում էին: Ազգային շարունակվող ողբերգությունը նույնքան ողբերգական մի էջ է ավելացնում Չարենցի ստեղծագործությանը: 1916 թվականի աշնանը Մոսկվայում նա գրում է «Վահագն» պոեմը: Բայց սա էլ չի սպառում բա-

նաստեղծի ասելիքը: Պատերազմի նկատմամբ Չարենցն իր վերաբերմունքն ավելի որոշակի դրսևորեց «Աթիլլայում», որը դարձավ նրա ատելությունն ու հույսի, վրեժի ու զայրույթի կրքոտ, հզոր պոեթիկումը:

«Դանթեական առասպելից» մինչև «Աթիլլա» ընկած շատ կարճ ժամանակամիջոցում Չարենցի աշխարհայացքն ու ըստեղծագործությունն ապրում են տրամաբանական որոշակի զարգացում: Որքան էլ ներքին սերտ կապով հիշյալ երեք պոեմները կապված են իրար հետ, նրանցից յուրաքանչյուրը ստեղծագործական որոնումների նոր, նախորդից տարբեր փուլի արտահայտություն է: «Աթիլլան» ինչ-որ չափով պատասխանում է նաև նախորդ պոեմներում առաջ քաշած հարցադրումներին:

Պատերազմի առաջացրած համաշխարհային խառնաշփոթի օրերին բանաստեղծի միտքը տենդագին գործում էր, համեմատության եզրեր ու սիմվոլներ փնտրում պատմության հին ու նոր էջերում: Մերթ պատերազմի առաջացրած դժոխքը նրան ներկայանում էր առավել գերազանց ու կատարյալ, քան կարող էր ենթադրել մեծ իտալացու անսահման վառ երևակայությունը, մերթ խորտակվող կյանքի պատկերներից նրա միտքը թևածում էր հեթանոս հզոր կուռքերի կործանված դիակների վրա և մերթ էլ փարում պատմական որոշակի ու կայուն իմաստ ստացած անուններին: Անունների այս շարքում էր և Աթիլլան: Կարծես ինչ-որ տեղ նույնիսկ օրինաչափ է, որ հնագույն բարբարոս ցեղի այդ հզոր առաջնորդը արյունալի նախճիրների իր կրքով դառնում է 20-րդ դարի եղեռնական իրադարձությունների մասնակիցը: Բայց Չարենցի ստեղծած Աթիլլայի կերպարը միանշանակ չէ, այն դուրս է գալիս պատմական Աթիլլայի ըմբռնման շրջանակներից և ձեռք է բերում հակասական գծեր: Այս հանգամանքը ինչ-որ չափով պայմանավորված է ռուսական սիմվոլիստական պոեզիայի ազդեցությամբ: Չարենցից առաջ ռուս բանաստեղծներն էին դիմել Աթիլլային և նրան տվել որոշակի սիմվոլիստական նշանակություն: Չարենցը, որ դեռ Կարսից գիտեր սիմվոլիստներին, «Աթիլլան» գրելու օրերին գտնվում էր նրանց շրջանում, ժա-

մանակակիցների վկայությամբ՝ լինում էր նրանց կազմակերպած երեկոներին, մոտիկից ճանաչում գրական միջավայրը, ապրում նրանց մթնոլորտում: Այդ միջավայրը որոշակի ուղղություն է տալիս բանաստեղծի ներքին մղումներին, օգնում գտնելու ասելիքի միջոցն ու ձևը: Ամենևին էլ պատահական չէ, որ նա իր պոեմի համար բնաբան է վերցնում Վյաչեսլավ Իվանովի «Кочевники красоты» բանաստեղծության «ТОПЧИ ИХ РАЙ, АТТИЛЛА» տողը: Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ պոեմի առաջին հրատարակության մեջ նույնիսկ որոշ բառեր ունեն գրության ռուսական ձև, ինչպես՝ հուններ, Ատիլլ և այլն: Այսուհանդերձ, Չարենցի «Աթիլլայի» կապակցությամբ երբեք չի կարող խոսք լինել մեխանիկական ազդեցության կամ նմանության մասին: Երևույթը շատ ավելի բարդ է ու խոր: Չարենցը սիմվոլը վերցրել է սիմվոլիստներից և այդ պատյանի մեջ դրել է նոր, ինքնուրույն ու ազգային բովանդակություն:

«Աթիլլան» կենսական ու գրական շփումների հետևանք է: Մի կողմից դաժան պատերազմական իրականությունը, մյուս կողմից սեփական նախընթաց ստեղծագործության տրամաբանությունը և վերջապես ինչ-որ տեղ նաև ռուս բանաստեղծների ազդեցությունը պայմանավորում են «Աթիլլայի» բնույթը: Այս ստեղծագործության արժեքը որոշում են նրա կենսական արմատները: Կերպարի մեկնաբանման հարցում սիմվոլիստներից ունեցած տարբերություններն արդյունք են ազգային իրականության ու պոեզիայի ավանդների:

Հնագույն ցեղերի սիմվոլներին դիմելու ավանդները ռուսական պոեզիայում սկիզբ են առել 19-րդ դարի վերջից: Մոնղոլների, սկյուլթների, հոների և պատմական այս կարգի հնագույն ցեղերի նկատմամբ սկսած հետաքրքրությունը տևում է տասնամյակներ՝ պարբերաբար ուժեղանալով: Կարելի է ասել, որ պոեզիայում այդ հետաքրքրության հիմքը դրեց Վլադիմիր Սոլովյովը: Պատմական հնագույն ցեղերի սիմվոլին դիմում էին նաև սլավոնաֆիլները՝ ցանկանալով ցույց տալ ռուս ազգի պատմական վաղեմությունը և դրանից ելնելով՝ չեչտել նաև ապագայում նրան վերապահված մեծ դերը: Այս պարագայում հոներից ավելի շեշտվում էր հարազատությունը սկյուլթների

Հետ*, որոնք ավելի վաղ ժամանակից ունեին (մ. թ. ա. 7-րդ դար) էթնիկական միասնություն, մշակույթ, քաղաքակրթություն: Յույց տալով իրենց հարազատությունն այդ հնագույն ցեղերի Հետ* սիմվոլիստները, հատկապես ազգայնական, չովինիստական տրամադրությամբ համակվածները հակադրվում էին ժամանակակից քաղաքակիրթ Եվրոպային և քաղաքակրթության հնագույն օջախները տեսնում էին Արևելքում: Վլադիմիր Սոլովյովն, օրինակ, գրում էր.

С Востока свет, с Востока свая

կամ՝

Но не напрасно Прометей
Небесный дар Элладе дал.

Այս կարգի ստեղծագործություններում Ռուսաստանը դիտվում էր իբրև Արևելքի հնագույն քաղաքակրթության ժառանգորդը ներկայում, որն ուներ համափրկչական-քրիստոնեական միսիա: Ինչպես սկյութները, այնպես էլ հոներն ու մոնղոլները ռուս բանաստեղծների համար ոչ այնքան չարիքի ու բարբարոսության մարմնացումներ էին, ինչպիսիք եղել էին իրականում, այլ դիտվում էին իբրև Արևելքի և առհասարակ հզորության խորհրդանիշներ: Արևելքի ու Արևմուտքի հակադրության թեման ռուսական պոեզիայում առավել ուժգին հրնչեց Առաջին համաշխարհային պատերազմի և ապա՝ հեղափոխության տարիներին: Ռուսական հեղափոխության հաղթանակը որոշ բանաստեղծների մոտ ամրապնդեց այն գիտակցությունը, թե նոր քաղաքակրթության լույսը պետք է ծագի Արևելքից: Նորից ասպարեզ քաշվեց սկյութների խնդիրը: Մոսկվայում կազմակերպվեց գրական մի խմբակցություն, որ կոչվում էր «Սկյութներ» («Скифты»): Նրա մեջ մտնում էին Ս. Եսենինը, Ա. Բելին և ուրիշներ: Այս շրջանում (1918 թ.) Ալ. Բլոկը իր «Սկյութներ» բանաստեղծության մեջ մի անգամ ևս ընդ-

* Որոշ գրականագետների կարծիքով «Աթիլյան» կոչվել է նաև «Սկյութացոց երգ»: Այդ անունը դրել էր Գ. Անանուևը, բայց Չարենցը տպագրելիս վերականգնել է «Աթիլա» վերնագիրը:

գծեց ռուսների և սկյութների, այսինքն հին ու նոր քաղաքակրթությունների ներքին սերտ կապը.

Милыоны вас – нас тьмы, и тьмы, и тьмы,
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, скифы – мы! Да – азиаты – мы,
С раскосыми и жадными очами!
Для вас – века, для вас – единый час.

Եվրոպան, ըստ Բլոկի, նոր քաղաքակրթության կրողն է, քաղաքակրթություն, որ դարերով է չափվում, մինչդեռ այդ դարերը լոկ ժամեր են Արևելքի հազարամյակներով հիշվող պատմության մեջ:

Հարց է առաջանում. Աթիլյայի կերպարի չարենցյան մեկնաբանությունն արդյոք առնչվո՞ւմ է Արևմուտքի և Արևելքի հակադրության՝ ռուսական պոեզիայում տարածված սկզբունքի Հետ: Սկզբից ևեթ կարելի է ասել, որ Չարենցի ելակետը բոլորովին ուրիշ է: Նրա Աթիլյան, որ նշանակում է առհասարակ հոները, չարի ու բարբարոսության մարմնացում է, բարբարոս, որի համար Արևմուտք և Արևելք գոյություն չունեն, որի համար երկուսն էլ հավասարապես ենթակա են քանդումի ու ավերումի.

Հեյ, արևմուտքից մինչև արևելք
Պիտի հրդեհեմ ու քանդեմ հիմա...

Ճիշտ է, պոեմում Աթիլյան իր սպառնալիքն ուղղում է ամենից առաջ Հոռոմին, բայց հեղինակը Հոռոմը չի դիտում իբրև Արևմուտքի սիմվոլ: Չարենցը Հոռոմը հիշում է պատմական կոլորիտ ստեղծելու համար, որովհետև պատմական Աթիլյան իր գահակալության օրերին ավերել էր Հյուսիսային Իտալիան, փրկավճար վերցրել Հոռոմից, իսկ Արևելյան կայսրության տիրակալ Թեոդոսին շատ անգամ էր պարտադրել ստորացուցիչ հաշտության: Ահա իր ստեղծագործության մեջ էլ բանաստեղծն անդրադառնում է այս անցքերին, ստեղծում պատմական կոլորիտ՝ առանց առաջին պլան մղելու հիմնախնդիրը.

Ես կրկին ահա քանդում եմ, վառում,
Քաղաքներ, գյուղեր փլչում են իմ դեմ.
Եվ այս անգամ ես՝ գո՛ր, անհա՛ղթ արդեն՝
Մի կարմիր գիշեր կմտնեմ Հոտմ...

Առաջին համաշխարհային պատերազմի դաժան օրերին, երբ մարդկությունը զոհ էր գնում աշխարհի տերերի բարբարոս կամքին, երբ ազգեր ու անհատներ ոչնչացվում էին անխնա, ահա այդ օրերին Աթիլյան արյան ու նախճիրի իր կոքով դառնում է հավերժական չարիքի խորհրդանիշ:

Եվ չըզիտեին, որ ես չե՛մ մեռել,
Որ ես չե՛մ մեռնի, որ եղել եմ, կամ՝
Նորի՛ց կքնեմ, նորի՛ց կարթնանամ, —
Ես — հազարանուն՝ Մահ, Ավերք ու Նեո...

կամ՝

Ես — արքան, աստված, տե՛նդ, դժո՛խք ու մահ՛, —
Ես — ճշմարտության խարազանը մերկ:

Տեսնելով մահվան ու սարսափի դաժան իրականությունը՝ Չարենցը կորցնում է լավ հեռանկարի Հույսը, ու պատմության այդ պահը, որը հավերժի լուկ մի ակնթարթ է, նրա համար դառնում է հավիտենական, անվախճան ու անխուսափելի: «Ես — ճշմարտության խարազանը մերկ» տողը հենց բանաստեղծական այդ եզրահանգման վկայությունն է: Ճշմարիտ է լուկ չարի անվախճան տիրակալությունը, մահվան տրամաբանությունն ու սարսափը, որ տարածվում է անցյալի ու ապագայի վրա.

Եվ թո՛ղ աշխարհի տերերն իմանան,
Եվ խոր ըմբռնեն մի վերջին անգամ,
Որ եղե՛լ եմ ես, կլինե՛մ ու կա՛մ,
Ես — անհերքելի ու հավերժական...

Հետագայում՝ 1922-ին, Չարենցն ինքը բացատրում է «Աթիլյայի» բովանդակությունը: «Նրանում («Աթիլյայում» — Ժ. Ք.) պատկերացված է «Հոների արքա հզոր Աթիլը», որպես պատերազմի ահավոր սպառնալիք, որ կախված է բուրժուական հասարակարգի վրա և կախված կմնա, քանի այդ հասարակարգը կա»¹: Չարենցի այս բացատրությունը, որքան էլ ճիշտ, այնուամենայնիվ, թերի է, որովհետև չի սպառում պոեմի բովանդակությունը: Բանաստեղծն այս պոեմին անդրադառնում է բանավիճային մի հոդվածում և ելնելով ժամանակից ու իրադարձություններից՝ ընդգծում է Աթիլյայի կերպարի միայն մի կողմը: Աթիլյայի կերպարի այդ կողմի վրա է ուշադրություն հրավիրում նաև Ս. Աղաբաբյանը: «Ըստ էության Չարենցի «Աթիլյան» ոչ թե մենախոսություն է, այլ պարողիա-մենախոսություն»²: Դա Աթիլյայի հզորության դեմ ուղղված բանաստեղծական ճիշ է: Դա Աթիլյայի անդադար տիրապետությունը սանձելու, նրա ցնծությունը՝ «մահվան հետ կնքած դաշինքը» խափանելու բանաստեղծական կրքոտ հրահանգ է: Այս երակով է, որ «Աթիլյան» կապվում է պատերազմի դեմ ուղղված խոսվածությանը՝ «Դանթեական առասպելին»³: Չարենցի Աթիլյայի այս կողմը նկատում է նաև Հ. Սալախյանը: «Բանաստեղծը կարծես թե զուգահեռ է անցկացնում Աթիլյայի և Համաշխարհային առաջին պատերազմը սանձազերծած իմպերիալիստական ուժերի միջև»⁴, — գրում է նա: Սակայն ի տարբերություն գրեթե բոլոր չարենցագետների՝ Սալախյանը կերպարը դիտում է ամբողջության մեջ և հավասար ուշադրություն դարձնում Աթիլյայի մյուս առանձնահատկություններին ևս:

Չարենցի ստեղծագործության մեջ Աթիլյայի կերպարը զարգանում է երկու պլանով, զարգացման ընթացքում ձեռք է բերում նոր, հակասական հատկանիշներ: Ծարունակելով «Դանթեական առասպելում» սկսած պատերազմի դատապարտման գիծը՝ Չարենցը Աթիլյայի կերպարում չեչտում է մահվան ու

¹ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1967, էջ 34-35:

² Ընդգծված բնորոշումը Ս. Աղաբաբյանը վերցրել է Հ. Սալախյանից:

³ Ս. Աղաբաբյան, Եղիշե Չարենց, հ. 1, 1973, էջ 129-130:

⁴ Հ. Սալախյան, Ժամանակիդ չունչը դարձիր, 1967, էջ 21:

ավերումի հատկանիշը, չար ուժը, բայց և պոեմը վերջացնում է այդ չար ուժի անհրաժեշտութեան գիտակցութեամբ: Աթիլլայի կերպարն օժտված է այնպիսի գծերով, որոնք նրան դարձնում են ցանկալի ու անհրաժեշտ: Ժամանակին գրականագետներից ոմանք չափազանցել են Աթիլլայի դրական գնահատման նրբերանգր և Չարենցին մեղադրել բարբարոս Հոների իդեալականացման մեջ: Պողոս Մակինցյանն, օրինակ, բանաստեղծին հանդիմանում էր նրա «աթիլլայական երազների» համար և այդ երազները հակադրում էր մարքսիստական առողջ մտածողութեանը¹: Կերպարի որոշ իդեալականացում էր նկատում նաև Հ. Սալախյանը, բայց մի փոքր այլ տեսանկյունից էր մոտենում խնդրին: Սալախյանը ոչ այնքան դեմ էր Աթիլլայի այս նոր, դրական դերին, որքան որ դա արդարացի չէր համարում պատմական տեսակետից: «Ի միջի այլոց, իսկական պատմական Հոները, ի տարբերություն այնպիսի «բարբարոսների», ինչպիսիք հնագույն գերմանացիներն ու հնագույն սլավոններն են, անտիկ աշխարհին բերեցին ոչ թե կյանքի վերանորոգում, այլ չտեսնված ավերածություններ ու դժբախտություններ»², - գրում է նա: Հարց է առաջանում, թե Չարենցի ստեղծագործությունը որքանո՞վ է հիմք տալիս նման եզրակացությունների համար և մինչև ի՞նչ աստիճանի դրական վերաբերմունք ունի բանաստեղծն իր ստեղծած կերպարի նկատմամբ:

Աթիլլայի դրական գնահատման հարցում Չարենցը չփման եզրեր է ձեռք բերում ոուս բանաստեղծների հետ: Պատահական չէ, որ Չարենցին գրավել է Վյաչեսլավ Իվանովի «Տրորիդ նրանց դրախտը, Աթիլլա» կրթով ասված տողը: Ընդհանուր առմամբ Իվանովն ու Չարենցը տարբեր տեսանկյուններից են մոտենում խնդրին, բայց նրանց երկուսին էլ գրավում է Աթիլլայի՝ ուրիշների, տերերի ու արքաների դրախտը տրորելու դերը: Իվանովը Հոներին գնահատում է գեղեցկության առումով. Հոները նրա համար արվեստագետի հոգով օժտված մարդիկ էին՝ աչքերում անծայրածիր հեռուների կարոտը, սրտում՝ մրրկե արչավների բաղձանքը: Նրանց համար նեղ էին մարդ-

կային պայմանականութեամբ որոշված սահմանները, ապուպապերի գյուղերն ու գերեզմանները.

Нам – вольные кочевья
Судьба Красота.

Այսպես են դատում Իվանովի Հոները: Սիմվոլիստ բանաստեղծը նրանց մեջ տեսնում է բնութեան ազատ որդիներին, որոնք ընդունակ են զգալու գարնանային զմրուխտե կանաչի, երկնքի անսահման լայնութեան և անընդհատ շարժման ամբողջ հմայքը.

О, верьте далее чуду
И сказке всех завес,
Всех весен изумруду,
Всех широте небес!

Վյաչեսլավ Իվանովը՝ սիմվոլիզմի նշանավոր տեսաբանը, ինչպես ասում էին՝ սիմվոլիստների սիմվոլիստը, Հոներին իդեալականացնում է ուժի և գեղեցկության դիրքերից, այսինքն գեղեցիկ է համարում նրանց անպարտելի ուժը: Իվանովի ամբողջ բանաստեղծությունը շնչում է «Кочевники красоты – вы ХУДОЖНИКИ» տողի ոգով:

Չարենցի Հոները, ինչպես տեսանք, հեռու են գեղեցիկի կրողներ լինելուց, որովհետև նրանք մահվան, դժոխքի խորհրդանիշներ են: Բայց Չարենցի համար ևս Աթիլլայի ուժը նախընտրելի է, որովհետև ուղղված է աշխարհի հզորների դեմ: Պոեմում Աթիլլայի սպառնալիքներն ամենից առաջ վերաբերում են աշխարհի տերերին, թագավորներին, որոնց կործանման կիրքն էլ հենց առաջնորդում է նրան.

Եվ իմ երկաթե բուռնքովը ես
Ձեր տաճարները անդարձ կքանդեմ,
Նորից կսողան արքաներն իմ դեմ՝
Մանր, ճահճային ճիճուների պես...

¹ Տե՛ս «Նորհրդային Հայաստան», 1922, № 157:

² Հ. Սալախյան, Ժամանակիդ շունչը դարձիր, էջ 20:

Աթիլլայի մեջ բացահայտորեն խոսում է Հզորների նկատմամբ ունեցած ատելությունը:

Վրեժի ու ատելության այս պաթոսով Աթիլլան Հարազատություն է դրսևորում Վալերի Բրյուսովի Հոների Հետ: Բրյուսովը ևս իր «Ապագայի Հոները» բանաստեղծության Համար իբրև բնաբան է վերցրել Իվանովի նույն՝ "ТОПЧИ ИХ РАЙ, АТЛА-ЛА" տողը: Բրյուսովը բանաստեղծությունը գրել է 1905 թվականին, ռուսական առաջին Հեղափոխության օրերին և իր վրա կրում է ժամանակի Հեղափոխական գաղափարների ազդեցությունը: «Գալիքի Հոները» բանաստեղծության մեջ Հոները խորհրդանշում են զանգվածների Հեղափոխական տարերքը:

Դրեք դուք, անազատ ձեռքեր,
Պալատի փոխարեն Հյուղակ,
Գահազարդ դահլիճը ոսկե,
Հերկեցեք ուրախ ու անհագ:

Բրյուսովը Հոներին օժտել է դասակարգային վրեժխնդրության ոգով, շեշտել Հատկապես պալատ և Հյուղակ հակադրությունը: Չարենցն իր պոեմը գրել է պատերազմի օրերին և իր Հերոսի վրեժխնդիր ատելությունն ուղղել է ընդհանրապես աշխարհի Հզորների դեմ: Աթիլլան Հին աշխարհի դեմ ուղղված պայքարի սիմվոլն է: Չարենցի պոեմի վերջում Աթիլլան դժրսևորում է այնպիսի Հատկանիշներ, որոնք հակասում են նրա Հիմնական էությունը: Չարի խորհրդանիշ լինելով Հանդերձ՝ Աթիլլան պայքարում է չարի դեմ և ձգտում է երկրի վրա վերականգնել արդարությունը: Այս իմաստով ուշագրավ է պոեմի վերջին քառատողը.

Որպեսզի կրկին, երբ երկրի Հրեց
Երկնի աստղերը զանգատվեն քարին —
Իր Հին երազին միշտ Հավատարիմ
Արքա Աթիլլը բարձրանա նորից...

Այսինքն, Աթիլլան վերստին կսկսի իր արյունալի նախճիրը, երբ երկրի վրա շատանա չարիքը, տառապանքը, անարդա-

րությունը, շատանա այնքան, որ երկնքի աստղերը տեսնեն երկրի վրայի Հուրը և այդ մասին պատմեն Աթիլլայի քարին: Այդ պահին ահա կարթնանա Աթիլլայի վրեժխնդրությունը: Ի՞նչ է ստացվում, հակասություն: Աթիլլան, որ ստեղծագործության սկզբում պատերազմի դատապարտման սիմվոլ էր, մահվան ու սարսափի նշան, հանկարծ ինչո՞ւ է ըստ էության դառնում պատերազմի արդարացման միջոց: Չէ՞ որ եթե նա պետք է ոսկե դագաղից ելնի երկրի Հուրը վերացնելու համար, ապա վարած պատերազմը արդարացի է: Այդպես էլ կար, աշխարհի Հզորների Հրահրած անարդարացի պատերազմներին Չարենցն ուզում էր հակադրել աթիլլայական ուժով բռնակցվող արդարացի, փոքր ազգերի մղած պատերազմները: Այսպիսի բացատրությունը կարող է թվալ չինճու, եթե «Աթիլլան» դիտենք բանաստեղծի ստեղծագործության ընդհանուր շղթայից դուրս: Աթիլլայի կերպարի հակասության պատճառները նրանից դուրս են: Այդ հակասությունները պարզաբանելու համար մենք ուզում ենք ուշադրություն հրավիրել «Վահագն» պոեմի վրա: Բանն այն է, որ «Աթիլլա» պոեմն առաջին անգամ տպագրվել է երկերի ժողովածուի մոսկովյան հրատարակության երկրորդ հատորում՝ «Վահագն-Աթիլլա» ընդհանուր, գծիկով միացած խորագրի տակ, «Վահագն» պոեմից Հետո: Այս երկու պոեմն էլ գրվել են Մոսկվայում 1916 թ.՝ սեպտեմբերից Հետո, գրեթե նույն օրերին, գաղափարապես սերտ կապված են իրար Հետ և վստահորեն կարելի է ասել, որ «Աթիլլան» լրացնում է «Վահագնին»: Չի կարելի անտեսել այն փաստը, որ բանաստեղծը երկու պոեմների համար ընդհանուր վերնագիր է ընտրել: Մեր ենթադրությունն անուղղակիորեն Հաստատում է ինքը՝ Չարենցը: Երկերի մոսկովյան հրատարակության առաջաբանում նա Հարկ է համարում բացատրություն տալ ստեղծագործությունների դասավորության համար: «Ինչպես առաջին, նույնպես և երկրորդ հատորում, — գրում է Չարենցը, — ես բանաստեղծություններն ու պոեմները դասավորել եմ ժամանակագրական կարգով, ի նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ Հիշյալ բանաստեղծությունը գրո-

վում է տվյալ թվականին ոչ թե պատահամբ (ընդգծումը մերն է – Ժ. Ք.), այլ, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, ներքին ժամանակագրական կարգով, որը և ամենաէականն է որևէ բանաստեղծի հասկանալու համար»¹: Նշանակում է՝ նշված պոեմների նման դասավորությունը բխում էր նրանց բովանդակությունից: Երկուսի արմատներն էլ սկսում են «Դանթեական առասպելից», «Վահագն»-ում առանձնացված ու ընդգծված են հայ ժողովրդի գլխին բախտի ու պատմության կողմից հասած հարվածները: Պատահական չէ, որ Չարենցը 16 տողանոց այդ բանաստեղծությունը պոեմ է անվանել. այնտեղ խտացված է ազգային մի մեծ ողբերգություն և անսահման ցավ ու ափսոսանք մեր անճարակության, անօգնականության ու խեղճության համար: Մեր երբեմնի ուժն այժմ անվերադարձ անցյալ է, ասում է բանաստեղծը.

Եվ հավատացի՛նք, հարբած ու գինով,
Որ դու կա՛ս՝ հզոր, մարմնացում Ուժի –
Իսկ նրանք եկան՝ արյունով, հրով
Մեր երկիրը հին դարձրին փոշի...

Իսկ Աթիլա՞ն... Նա թեև չար, բայց դիմադիր ոգին է, այն ուժի մարմնացումը, որ պակասում էր կործանված Վահագնին: Եթե Վահագնը սուտ ու միֆ չլիներ, եթե նա իրական ուժ լիներ, մեր կյանքի հիմերը անդունդը չէին ընկնի: Մեռել է հայերի՝ հրգեհի բոց ու կրակ աստվածը, և թշնամիները քրքջում ու ծիծաղում են նրա վրա: Մարդիկ այդպես ծիծաղում էին նաև Աթիլայի վրա: Վիճակը գրեթե նույնն է երկուսի մոտ էլ.

Հրեհի աստված, հրեհ ու կրակ,
Օ, Վահագն արի: – Տեսնում եմ ահա,
Որ ծիծաղում ու քրքջում են նրանք
Արնաքամ ընկած դիակիդ վրա:

Ահա և Աթիլայի նկարագիրը.

¹ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, Հ. 6, էջ 8:

Մոռացել էին արքա Աթիլին
Եվ հեգնում էին երազը նրա...
Եվ կարծում էին, որ մեռել է նա...
Իսկ ես – բարձրացել, անցնում եմ կրկին:

Թվում է, թե մարդկության հեգնանքը նույնն է երկուսի նկատմամբ էլ, բայց Վահագնը իսկապես չկա, նա միֆ է եղել, մինչդեռ Աթիլյան, որ ոչ միայն ուժ է, այլև չար ուժ, կենսունակ է ավելի և տվյալ պարագայում՝ նախընտրելի: Այսուհանդերձ, ուժի առումով գնահատելով հանդերձ Աթիլային, Չարենցը նրան իդեալի լուսապսակով չի զարդարում: Բանաստեղծը այդ ուժը գնահատում է միայն վրեժխնդրության առումով: Հենց այս սկզբունքով էլ Աթիլայի կերպարը մեկնաբանում է Հր. Թամրազյանը: «Աթիլը, օրինակ, նորագույն բանաստեղծության մեջ դառնում է մի գորեղ ուժ, որ կոչում ունի հիմնովին ավերելու հին աշխարհը: Չարենցի ստեղծագործության տրամաբանական ուղին տանում է դեպի վրեժխնդրություն»¹, – գրում է նա: Այսքանով էլ ավարտվում է Աթիլայի դրական դերը. դեռ ավելին՝ չարիքի դեմ պայքարելով հանդերձ՝ Աթիլյան չի դադարում չարիքի աղբյուր լինելուց: Այլևս խոտ չի բուսնում երկրի այն տեղերում, որտեղով անցել է Աթիլայի հին ձին: Աթիլյան պետք է միայն հին աշխարհը կործանելու, ավերելու, ոչնչացնելու համար, բացառված չէ, որ նա կարող է ոչնչացնել նաև լավը, բայց բացառված է, որ նա լավ բան ստեղծի: Առայժմ բանաստեղծին չի մտահոգում այն հարցը, թե ինչ կլինի աշխարհը կործանելուց հետո, առայժմ աշխարհի վերանորոգման խնդիրները դուրս են մնում նրա ստեղծագործության նպատակագրումից:

Չարը պատժելու, իր ոսկե դագաղում ժամանակավորապես ննջելու առումով Աթիլային չարենցագիտություն մեջ համեմատել են հայ ժողովրդական էպոսի Փոքր Մհերի կերպարի հետ: Չէ՞ որ Փոքր Մհերը ևս որոշակի պայմանով փակվում է քարայրում՝ հոգնած և անզոր չարիքի դեմ պայքարելուց: Բայց

¹ Հր. Թամրազյան, Երիտասարդ Չարենցը, 1974, էջ 149:

այս Համեմատությունը վիճելի է. Աթիլյան ոսկե դագաղում փակվում է ոչ թե անզորությունից, այլ արյունից հագնալու պատճառով («Իսկ երբ մի գիշեր կրկին հագնեամ, երբ հոգնի խաղից մարմինս արի...») և զարթնում է կրկին չարիք գործելու համար: Մինչդեռ Փոքր ՄՀերն ինքը չարիք չի ստեղծում և ժամանակավորապես պայքարից հեռանում է աշխարհը երբևէ վերանորոգված տեսնելու հույսով: Վերջապես, հումանիստ ժողովուրդն իր հերոսին չէր կարող դարձնել չարի մարմնացում:

Հետագայում, Չարենցի բավական ուշ, 1932-ին, Աթիլյայի կերպարին անդրադարձավ նաև Ավ. Իսահակյանը՝ «Աթիլյան և իր սուրը» լեզենդում: Իսահակյանը ևս ուրև բանաստեղծների նման Աթիլյայի մեջ տեսավ Արևմուտքի դեմ ուղղված սպառնալիք.

Արդ, դողացեք, սասանեցեք
Արևմուտքի խարդախ ցեղեր,
Դուք, հետո Հոովմ, մեղկ Բյուզանդիոն,
Բերում եմ ժանտ վախճանը ձեր:

Լեզենդում կարևորը Աթիլյայի վախճանն է: Նրա վայրագ սուրը, որ երբեք չէր հագնում արյունից, հանդարտվում է միայն այն դեպքում, երբ մխրճվում է Աթիլյայի սիրտը և սպանում նրան: Այսինքն, ըստ Իսահակյանի, չարիքը վերանում է բուն չարիքի աղբյուրը վերացնելուց հետո միայն: Իսահակյանը խնդրին մոտեցել է ժողովրդական հումանիզմի դիրքերից, ասելիքն արտահայտել է հստակ մտածողությամբ և առանց կերպարի գեղարվեստական բարդացումների:

Այսպիսով, հոների և Աթիլյայի կերպարի բոլոր անդրադարձումների մեջ Չարենցը մնում է ինքնուրույն, և կերպարը, որոշ ազդեցություններով ու հակասություններով հանդերձ, բովանդակավորում է՝ ելնելով իր օրերի տրամադրությունից և իր ստեղծագործության տրամաբանական զարգացումից:

Չարենցի «Աթիլյայի» հմայքը պայմանավորված է ոչ միայն գաղափարական հետաքրքիր հարցադրումներով, այլև առաջադրած հարցերի անթերի արտահայտչականությամբ: Իզուր

չէ, որ Պարույր Սևակն այն անվանում էր «արու և անթերի» ստեղծագործություն: Չարենցն ստեղծել է ժամանակի վաղեմության պատրանք, պատմական ու կենցաղային («Նորից կթաղեն դագաղում ոսկի և թաղողները կթաղվեն ինձ հետ») կոլորիտ, միահեծան բռնակալի ոճավորված խոսք, կուռ և նպատակասլաց կոմպոզիցիա: Ստեղծագործությունը գրված է հզոր շնչով ու թափով, որն ավելի է ընդգծում բանաստեղծի վրեժի ու ատելության չափը:

«Աթիլյան» Չարենցի ստեղծագործության շղթայի սկզբի օղակներից մեկն է և կարևոր նշանակություն ունի բանաստեղծի աշխարհայացքի էվոլյուցիան ըմբռնելու տեսակետից:

1979

«ԵՐԿԻՐ ՆՈՒՐԻՒՆ» ԺԱՆՐԸ

1920-ական թվականների առաջին կեսին, երբ զանազան գրական ուղղությունների ու անհատների կողմից առաջ էր քաշվում վեպի ժանրի մահացման տեսությունը, երիտասարդ Չարենցը գրեց իր առաջին ու միակ վեպը՝ անկրկնելի «Երկիր Նաիրին»։ Ժանրատեսակի առումով չունենալով նախորդը հայ գրականության մեջ և լինելով խորհրդահայ քաղաքական և սատիրական վեպի նախօրինակը՝ «Երկիր Նաիրին» չատ հետու է փորձարական պարզունակությունից և ավելի քան բարդ ու հարուստ է իր բովանդակությամբ։ Թեև «Երկիր Նաիրի» ծնունդը միանգամայն այլ դրդապատճառներ ուներ, այնուամենայնիվ, նրա ստեղծման փաստն ինքնին վկայում էր ժանրի զարգացման թաքնված հնարավորությունների և նոր, բազմազան ենթատեսակների որոնման անհրաժեշտության մասին։ Հետագայում ևս, հակառակ վեպերի ավելի ու ավելի աճող թվին, եթե երբեմն-երբեմն հրապարակ են նետվում վեպի մահացման ու ծերացման մասին տեսություններ, ապա «Երկիր Նաիրի» օրինակը կարող է տեղին կերպով հուշել, թե ինչպես կարելի է ջահելացնել ծերացող ժանրը ու ինքնատիպ հղացմամբ թարմություն առաջացնել վաղուց կայունացած, բայց արդեն ձանձրալի դարձող ժանրային օրենքների մեջ։

Որքան էլ գրվել ու խոսվել է «Երկիր Նաիրի» բովանդակության ինքնատիպության և նրա հետ առնչվող հարցերի մասին, այնուամենայնիվ, այդ երկի ուսումնասիրությունը թե՛ իմաստի և թե՛ ձևի առումով դեռևս սպառված չէ։ Թեև երկի ժանրային բնորոշումը տվել է ինքը՝ հեղինակը, անվանելով այն «պոեմանման վեպ», այսուհանդերձ, Չարենցի ժամանակակիցներն ու հետնորդները քիչ ջանք չեն թափել այդ անվանումը թե՛ բացատրելու և թե՛ ժանրային իրենց բնորոշումը

առաջարկելու ուղղությամբ։ «Երկիր Նաիրի» ժանրի խնդիրը առավել մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց նրա ստեղծման օրերին, երբ վեպի մասին գրողներից գրեթե յուրաքանչյուրը չէր շրջանցում այդ հարցը։

Առաջին արձագանքների մեջ ուզում ենք առանձնացնել Մարիետա Ծահինյանի բնութագրությունը։ Նա առաջիններից մեկն էր, որ ամուսնու՝ Հակոբ Սաչատրյանի ուսերեն թարգմանությունամբ ծանոթացավ «Երկիր Նաիրի» վեպին, գրախոսություն գրեց և առաջաբան՝ գրքի ուսերեն առաջին հրատարակության (1926 թ.) համար։ Առաջաբանում նա վեպն անվանում էր «Վարս քաղաքի էպոս երեք ցիկլով»։ Վեպի ուսերեն հետագա հրատարակությունները ևս (1933 թ., 1935 թ., 1960 թ.) լույս տեսան Մ. Ծահինյանի փոփոխված առաջաբաններով։ Երջանցելով վեպից Ծահինյանի ստացած ցնցող տպավորությունը և բարձր գնահատականը՝ անդրադառնանք ժանրի հարցին։ Նրա կողմից «Վարս քաղաքի էպոս» բնութագրությունը ըստ էության չպետք է հասկանալ բառացի, որովհետև արդեն 1933 թ. առաջաբանում նա գրում է. «Մեր առջև մի այնպիսի երկ է, գրված գոգոյան բանալիով, որ եթե պոեմ չէ, ապա լավագույն դեպքում էպոս է, որը գեղարվեստական բացառիկ նշանակություն ունի հայ գրականության համար»¹։ Այս բնութագրությունն էլ վերջնական չէ, որովհետև 1960 թ. հրատարակության առաջաբանում խոսելով Չարենցի լեզվի մասին՝ Ծահինյանը նկատում է. «Նրա (լեզվի - Ժ. Ք.) ութմը և պատկերավորությունը այնքան ինքնատիպորեն ուժեղ են, որ իր վեպին Չարենցի տված «պոեմանման» անվանումը լիովին արդարացնում է զուգորդումը Գոգոլի անմահ «Մեռած հոգիների» հետ, որը ուս մեծ դասականը նույնպես պոեմ է անվանել»²։ Նույն առաջաբանում Ծահինյանը «Երկիր Նաիրին» անվանում է վեպ-էպոպեա։ Հակոբ Սալախյանը համաձայնվում է էպոս անվանումին՝ ավելացնելով «սատիրական» որոշիչը. «Հավանորեն ճիշտ է Մ. Ծահինյանը Չարենցի գիրքը ան-

¹ М. Шагинян, Предисловие редактора в книге Е. Чаренца, Страна Наира, М., 1935 г., стр. 5.

² Египте Чаренц, Страна Наира, Ереван, 1960, стр. 6.

վանելով էպոս, Կարս քաղաքի էպոսը՝ երեք ցիկլով: Մենք կցանկանայինք միայն մասնակի ճշգրտում մտցնել այս բնութագրությունն մեջ՝ «Երկիր Նաիրին» սատիրական էպոս է, նոր և հին Նաիրիի, նոր և հին նաիրցիների գեղարվեստական ընդհանրացված ժամանակագրություն, անողոք սատիրա՝ ուղղված «ազգային ոտմանտիզմի» դեմ»¹: Սուրեն Աղաբաբյանը «Երկիր Նաիրին» հիմնականում անվանում է վեպ՝ ընդգծելով նրա բանաստեղծական ենթատեքստը: ««Երկիր Նաիրին» վեպ է այդ հասկացողության իսկական իմաստով: Իսկ պոեմանման հավելումը ընդգծում է նրա յուրահատկությունը, ու թերևս նաև այն կապը, որ Չարենցը տեսնում է իր գրվածքի և Գոգոլի ստեղծագործության ինքնատիպ գծերի հետ»², - գրում է Աղաբաբյանը:

Ընդհանրապես «Երկիր Նաիրի» վեպը բուռն արձագանք ունեցավ ինչպես հայ, այնպես էլ ռուս և ռուսալեզու մտավորականության շրջանում առաջին հրատարակության ժամանակ³, և հետաքրքրության մի բուռն ալիք էլ բարձրացավ Չարենցի իրավունքների վերականգնումից հետո: Դրա վկայությունը եղավ նաև նրա ստեղծագործությանը նվիրված, արդեն վերը հիշված՝ 1957 թ. ժողովածուն: Հետաքրքրության թե՛ առաջին, թե՛ երկրորդ ալիքի ժամանակ արվեցին Չարենցի վեպի բոլոր հնարավոր զուգահեռները Գոգոլի «Մեռած հոգիների», Աբովյանի «Վերքի», Պարոնյանի «Ազգային ջոջերի», Օտյանի «Ընկեր Փանջունու», Ս. Շչեդրինի «Մի քաղաքի պատմության» հետ: Գրախոսները հիմնականում նկատեցին ու շեշտադրեցին «Երկիր Նաիրիի»՝ այլ վեպերից ունեցած տարբերակիչ ու առանձնահատուկ գծերը: Չարենցի վեպի ինքնահատուկ հատկանիշներն է ամփոփ ներկայացնում էդ. Ջրբաշյանը. «Ստեղծելով իր «Երկիր Նաիրի» վեպը, Չարենցը դարձյալ օգտագործում է կլասիկների գեղարվեստական նվաճում-

ները, հատկապես Գոգոլի «Մեռած հոգիների» և Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» ժանրային, կոմպոզիցիոն ու ոճական մի շարք առանձնահատկությունները: Չարենցի վեպն իր հուզականությամբ, շեղումների ու խորհրդածությունների առատությամբ, որոնք այնքան բնականորեն մտնում են ստեղծագործության կառուցվածքի մեջ, ողբերգական ու երգիծական, էպիկական ու լիրիկական կողմերի բնական համադրությամբ, - հայ գրականության մեջ ունեւր իր անմիջական նախորդը՝ Աբովյանի նշանավոր վեպը»¹:

Ավելի ուշ շրջանում արտահայտված նոր տեսակետները հիշյալների լրացումն են, զուգորդումը, հաստատումն ու բացատրությունը: Ըստ այսմ՝ յուրաքանչյուր նոր անդրադարձ վեպին ենթադրում է նախորդ փորձի յուրացում ու գնահատում, որը միայն կարող է արդարացնել հարցադրումները շարունակելու անհրաժեշտությունը:

«Երկիր Նաիրի» վեպի ժանրային բազմազան բնութագրությունների (էպոս, էպոպեա, պոեմ, վեպ) «մեղքը» գալիս է վեպից, որը զարմանալիորեն իր մեջ համադրում է ժանրային տարբեր հատկանիշներ:

Հասկանալի է, թե ինչու են գրականագետներն այդ երկը համարել էպոս: Անշուշտ, էպոս անվանելու համար առաջնային դեր է խաղացել երկի պատմողական, ինչ-որ տեղ ասացողական ոճը, որովհետև վեպում հերոսները չեն գործում գեղարվեստական ներկա ժամանակում, նրանք չեն գործում ուղղակիորեն, նրանց մասին պատմվում է: Դիցաբանական ժամանակների դեպքերը պատմող ասացողի նման՝ «Երկիր Նաիրի» վեպի պատմողը ևս իր խոսքը կառուցում է առասպելախառն պատմություններով (Առաքելոց եկեղեցու, Վարդանի կամրջի, Բերդի հետ կապված «հրաչքները»), միայն թե նրա խոսքը կեղծ պաթետիկ է, կեղծ հերոսական: Վերջին հանգամանքն էլ պայմանավորված է «Երկիր Նաիրիի» երգիծական բնույթով: Թերևս էպոս անվանելու ամենալուրջ ելակետ է դարձել այն, որ երկի հիմքում ընկած են ազգի համար ճակատա-

¹ Հ. Սալախյան, Եղիշ Չարենց, Ե., 1957, էջ 107:

² Եղիշ Չարենցի ստեղծագործությունը, Հոդվածների ժողովածու, Երևան, 1957, էջ 122:

³ Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Ս. Աղաբաբյան, Եղիշ Չարենց, գիրք առաջին, 1973, էջ 356-370:

¹ Եղիշ Չարենց, Բիբլիոգրաֆիա (նախաբանը էդ. Ջրբաշյանի), Երևան, 1957, էջ 24:

գրական նշանակություն ունեցող անցքեր: Սակայն ժանրի լիարժեք բովանդակության իմաստով «Երկիր Նաիրին» Հնարավոր չէ էպոս համարել, որովհետև սովորաբար էպոսի հիմքում ընկած ազգային ավանդությունը էպիկական տարածությունը անջատված է լինում այն պատմող անհատից: Այսինքն՝ էպոսի հիմքում ընկած է էպիկական անցյալը, և պատմողն էլ այդ անցյալին անդրադառնում է որոշակի ժամանակային հեռավորությունից: Եթե առաջնորդվելու լինենք Մ. Բախտինի կողմից էպոսը բնութագրող այս հատկանիշով, պարզ կլինի, որ «Երկիր Նաիրին» ճիշտ չէ էպոս անվանելը: Նույնիսկ, եթե կյանքի ընդգրկման ծավալի ու խորության առումով այն կարելի է համեմատել էպոսի հետ (թեև այդ հատկանիշները բնորոշ են նաև վեպին), ապա գործողությունների, կերպարների կերտման և այլ սկզբունքների տեսանկյունից, այսինքն էպիկականության առումով «Երկիր Նաիրին» միայն պայմանականորեն կամ փոխաբերական իմաստով կարելի է էպոս համարել: «էպոս» եզրույթն արդեն ընդգծում է էպիկականության գերակշռությունը, և սովորաբար քնարական էպոս չի լինում, եթե խոսքը չի վերաբերում էպոսի մեջ քնարականության Հնարավոր առկայությանը: Մինչդեռ «Երկիր Նաիրին» դեպքում խոսք կարող է լինել ոչ թե առանձին երանգների, այլ պարզապես նրա քնարական հագեցվածության մասին: Հարցին զուտ դոգմատիկ մոտեցման դեպքում էլ պիտի հիշենք, որ էպոսը ժանրային առումով կապվում է ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության և մարդկության դիցաբանական մտածողության հետ: Այսուհանդերձ, վերը նշված մի քանի հատկանիշները հիմք տալիս են էպոսի հետ համեմատության: Ի վերջո, վեպն էլ նոր ժամանակների էպոսն է՝ էպիկական սեռի լայնակտավ դրսևորումը:

Ժանրի բնորոշման խնդրում մյուս գրականագետներն աշխատում են հենվել Չարենցի բնութագրության վրա: Այլ կերպ Հնարավոր չէ, այսպես, թե այնպես՝ պետք է հաշվի առնել հեղինակային «պոեմանման վեպ» բնորոշումը: Չարենցը, որ հարստացրել է հայ պոեզիայի թե՛ տաղաչափությունը և թե՛ ժանրերը, իսկ «Երկիր Նաիրին» օրինակով՝ նաև արձակ ժան-

րերը, չէր կարող հենց այնպես, անտեղյակորեն բնութագրել իր երկը: Այսուհանդերձ, Չարենցը նախ գրող էր և ապա նոր միայն տեսաբան, ու նրա երկը բնորոշելու պարտականությունը վերապահված է գրականագետներին: Իհարկե, Չարենցը ոչ միայն բնութագրել է, այլև հաճախ, շեղումների ձևով, անդրադարձել է իր ստեղծագործական գաղտնիքներին և հեղինակային խոստովանություններով լուսավորել հանգուցային շատ հարցեր: Գրականագետ Ս. Աղաբաբյանը ««Երկիր Նաիրին» վեպը» հոդվածում¹, վկայակոչելով Մահարուն, նշում է, որ Գոգոլի «Մեռած հոգիների» օրինակով երկ ստեղծելու գաղափարը վաղուց է համակած եղել Չարենցին: Ահա այստեղից էլ առաջանում է մի կարևոր հարց. նախ՝ որքանո՞վ է «Մեռած հոգիների» ձևը համապատասխանում Չարենցի արտահայտելիք բովանդակությանը և ապա՝ որքանո՞վ է «պոեմանման» բնութագրությունը ճիշտ բնորոշում երկի ժանրային առանձնահատկությունը:

Ժանրի հարցը չի կարող գոյություն ունենալ բովանդակությունից դուրս և նրանից կտրված: Լավ ձևը միշտ էլ կարելի է յուրացնել, օգտվել նրանից, բայց միայն այն դեպքում, երբ նա համապատասխանում է բովանդակությանը, այլապես ավելորդ է խոսել գեղարվեստական կատարյալ ստեղծագործության մասին: Գոգոլն իր պոեմում (ինչպես անվանում է ինքը) կծու ծաղրով անարզանքի սյունին է գամել մեռած հոգիների առուծախի հրեշավոր ծրագիրը մտահղացողին ու իրագործողներին: Բայց միևնույն ժամանակ այդ պոեմը դեպի Ռուսաստանն ունեցած Գոգոլի սիրո հավաստիքն է: Հենց Ռուսիայի նկատմամբ այդ սերն էլ քնարականություն է հաղորդել Գոգոլի երկին և թույլ տվել այն անվանելու պոեմ: Արդ, կա՞րողյոք իրականության նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի նմանություն Գոգոլի և Չարենցի միջև, թե՞ Չարենցը լոկ ազդեցություն է օգտագործում պոեմանման անվանումը: Ուրեմն՝ անհրաժեշտ է պարզել, թե ինչ վերաբերմունք ունեւ Չարենցը Նաիրինի նկատմամբ:

¹ Տե՛ս «Եղիշե Չարենցի ստեղծագործությունը» հոդվածների ժողովածուն, Երևան, 1957:

Իր ստեղծագործական կյանքում Չարենցը հաճախ է անդրադարձել հայ ազգային գործիչների գործունեությունը և հիմնականում երգիծական պլանով: Այդ են վկայում «Ազգային երազ», «Պարոն հանգուցյալը կամ հանգուցյալ պարոնը», «Դաշնակցականներին» և այլ ստեղծագործություններ: Սակայն, եթե վերոհիշյալ ստեղծագործությունները մեծ մասամբ վերաբերում են դաշնակցականների գործունեությանը, ապա «Երկիր Նաիրին» հիմնականում վերաբերում է նաիրյան երկրի, նրա բախտի ու ողբերգական ճակատագրի բացահայտմանը, այդ ճակատագրի հարցում դաշնակցականների ունեցած դերին: Այս առումով երկի վերնագիրը սթափեցնող է և հուշող: Չարենցն իր երկում առաջ է քաշում մի հիմնական հարցադրում և ամբողջ ստեղծագործության մեջ աշխատում է պատասխանել դրան՝ ո՞րն է Երկիր Նաիրին:

Ըստ ասորական արձանագրությունների՝ «Գետերի երկիր» նշանակող «Երկիր Նաիրի» արտահայտությունը 20-րդ դարի 10-ական թվականներին, հատկապես պոեզիայում, սկսեց օգտագործվել իբրև պատմական Հայաստանի խորհրդանիշ: Գրականության մեջ այդ Նաիրին Տերյանի համար լուսավոր ցնորք էր, Չարենցի համար՝ կապուտաչյա սիրուհի և երկուսի համար էլ՝ անգո: Եվ եթե Տերյանը զգուշացնում էր, թե «Նաիրի» պետք է հասկանալ ոչ թե պատմական, այլ իդեալական իմաստով, ապա Չարենցը «Կապուտաչյա հայրենիքում» գրում էր.

Բայց ես գիտեմ, որ սիրեցի քեզ մի օր,
Երբ հասկացա, որ աշխարհում դու չկաս,
Բայց երազի ուղիներով հեռավոր
Դու մի գիշեր պիտի իջնես, պիտի գաս:

Եվ պատմության մշուշում չբացող նաիրյան երկրի բախտի նկատմամբ հիվանդագին սերը, որ համակել էր մտավորական լայն շրջանների, ուսմանտիկ գունավորում ստացավ Առաջին համաշխարհային պատերազմի շրջանում: Շատերին թվում էր, թե վերջապես եկել է ցնորք Նաիրիի մարմնանալու ժամանա-

կր: Նաիրին այն երկիրն է, որի սերը պատանի Չարենցին ձոնել տվեց կապուտաչյա սիրուհու ներրողը, նրան գեցե դանթեական դժոխքի մեջ: Եվ Չարենցի՝ դանթեական դժոխքում արյունոտված այդ սերը, նրա նաիրյան մորմոքը հետո հնչեց «Ողջակիզվող կրակի» էջերից, երևան եկավ «Մահվան տեսիլում» և ցավի, դառնության ու հուսախաբության հզոր ալիք տվեց «Երկիր Նաիրի» վեպում: Եվ այստեղ Չարենցը մի կողմից՝ թունոտ ծիծաղում է մագուիթի համոսների անտրամաբանական ու անհեռանկար գործունեության վրա, մյուս կողմից՝ ողբերգություն է ապրում լայն զանգվածների և հենց իր երազների փրկման համար: Չարենցն ինքը սրտի անհուն ցավով է հրաժարվում Երկիր Նաիրիի գաղափարից, այնպես, ինչպես մարդկարող է բաժանվել շատ սիրելի մարդու դիակից: Ու թեև Մամիկոն Գասպարյանին ուղղված 1924 թ. նամակում նա խոստովանում է, թե ձեռնվա ընթացքում Երևանը իր մեջ սպանեց այն ամենը, ինչ նաիրյան էր, տեղական ու ուսմանտիկ, այնուամենայնիվ, ընթերցողի համար պարզ է դառնում, որ նաիրյան ուսմանտիզմի այդ սպանությունը գրողի մեջ անհիվանդագին, առանց հոգեկան պայքարի չի եղել: Ուրեմն՝ այս ամենից հետևում է, որ նաիրյան երկրի բախտի մասին խոսել այնպես կամ միայն այնպես, ինչպես Չարենցը խոսել էր իր մյուս գործերում դաշնակցականների մասին, այսինքն՝ երգիծանքով, իրավացի չէր լինի: Սակայն մյուս կողմից էլ, քանի որ երազած Նաիրին կրկին մի՞ք էր դարձել ու անհետացել, Չարենցն ուզում էր սթափեցնել մարդկանց իրենց անիրական երազներից և կանգնեցնել մարմին առած Նաիրիի՝ Նորհրդային Հայաստանի հողի վրա: «Գրողը ձգտում էր որպես արվեստագետ և մտածող գնահատել սովետական հանրապետության գոյության փաստը՝ հայ ժողովրդի բախտի և հեռանկարների տեսանկյունից և ժողովրդին բեռնաթափել մոտիկ անցյալի ցավերից, տպավորություններից, քաղաքական անհեռանկար ու ուսմանտիկ ծրագրերից»¹, - գրում է գրականագետ

¹ Հր. Թամրազյան, Պոեզիան պատմության քառուղիներում, Ե., 1971, էջ 156:

Հր. Թամրազյանը՝ «Նոհեր Չարենցի ճանապարհի մասին» հոդվածում՝ անդրադառնալով «Երկիր Նաիրի» վեպին:

Ուրեմն՝ և՛ պետք էր, և՛ կարելի էր մխիթարվել փրկվածով, եղածով: Հանուն այդ փրկվածի գոյություն, հանուն նրա հաստատման՝ Չարենցն ուզում է կտրել նորօրյա իրականություն մարդկանց ու նրանց երեկվա երազների թելը: Սակայն այդ խզումն անցյալից ու հրաժարումը երեկվա երազներից Չարենցի մոտ արտահայտվում է ողբերգականորեն: Քանի որ հեղինակը պատումն առաջ է տանում առաջին դեմքով, ողբերգականը նրա մոտ արտահայտվում է ենթակայական ու քնարական ձևով, և պատահական չէ, որ վեպի քնարական էջերը բովանդակությամբ ողբերգական են: Եվ քանի որ վեպի հերոսները անխտիր երգիծված են, ապա հեղինակը նրանց միջոցով չէ, որ հիմնականում արտահայտում է ողբերգությունը: Այդ կերպարների ողբերգականությունը կարդացվում է տողամիջին, իբրև ենթատեքստ: Ողբերգությունն ավելի բացահայտ դրսևորվում է հեղինակ-պատմողի միջոցով, իսկ քանի որ հեղինակը ոչ թե դեպքերի մասնակիցն է, այլ լոկ ականատեսը, ողբերգությունը նրա մոտ դրսևորվում է իբրև ընկալում ու վերաբերմունք, իբրև հույզ: Այստեղից էլ առաջանում է վեպի քնարական բնույթը և նրա հուզական հագեցվածությունը: Սակայն հույզը ոչ միայն կորցրածի համար Չարենցի ցավի, այլև Նաիրյան երկրի նկատմամբ նրա մեծ սիրո արտահայտությունն է, և ցավն էլ հենց ծնվում է այդ սիրուց: Երկի հուզականությունը դրսևորվում է ռիթմիկ արձակի, շրջուն շարադասության, բազմաթիվ քնարական շեղումների, ընթերցողին ուղղված պատմողի հաճախակի դիմումների, երևույթների նրա կողմից տրված անմիջական գնահատականների և այլ միջոցների շնորհիվ: Ուրեմն՝ ցավից ու սիրուց ծնվող հուզականությունը և այս հուզականության դրսևորման միջոցներն էլ բացահայտում են «պոեմանման» արտահայտության իմաստը՝ միաժամանակ մատնանշելով նրա գաղափարական հիմքը: Ինչպես տեսանք, այդ գաղափարական հիմքը կորցրածի համար Չարենցի ապրած ողբերգությունն էր:

«Երկիր Նաիրի» վեպի պոեմանման բնույթն ունի նաև այլ պատճառներ: Չպետք է մոռանալ, որ «Երկիր Նաիրին» Չարենց բանաստեղծի առաջին էպիկական ու արձակ կտավն էր: Մինչ այդ Չարենցը ոչ միայն արձակ չէր գրել, այլև պոեզիայում ևս շատ թե քիչ նշանակալից կերպարներ չէր ստեղծել: Մինչև 1921-ը նրա ստեղծագործություններում հիշատակվող անուններն անգամ՝ Սոմա, Աթիլլա, Վահագն և այլն, ավելի խորհրդանիշ են, քան կերպար: Նրա առաջին երկրային և փոքր-ինչ շոշափելի կերպարները ի հայտ են գալիս «Ամենապոեմում»: Այստեղ էլ նրանք՝ բանվոր Պողոսը, վարժապետ Սողոն և խանութպան Համոն, հասարակական որոշակի դասերի ներկայացուցիչներ են, այսինքն ավելի շատ ընդհանուրի կրող են և ավելի քիչ են անհատականացված: Ահա այսպիսի ստեղծագործական անցյալով է բանաստեղծը սկսում «Երկիր Նաիրի» վեպը, և բնական է, որ նրա առաջին վեպը ստացվում է պոեմանման կամ, կարելի ասել նաև՝ բանաստեղծական: Չէ՞ որ այդպես բանաստեղծ մնաց Ավ. Իսահակյանը իր արձակի մեծ մասում (զրույցներում ու լեզենդներում), և չէ՞ որ երբևէ բանաստեղծություն չգրած արձակագիրների շատ էջեր հույզերի առատության շնորհիվ հնչում են իբրև բանաստեղծություն: Այդպիսի բազմաթիվ էջեր կարելի է մատնանշել Ա. Բակունցի, Ստ. Զորյանի, Հր. Մաթևոսյանի երկերում:

Եթե «Երկիր Նաիրի» վեպում հուզականությունն ու քնարականությունը պայմանավորված են կորցրածի համար հեղինակի ապրած ողբերգությամբ, ապա երգիծանքն էլ ստեղծվել է նորը հաստատելու ձգտումից և ուղղված է հին, ումանտիկ երազների Նաիրյան գաղափարախոսության ասպետների դեմ: Չարենցը դատապարտում է այդ ասպետներին, այսինքն հայ դաշնակցականներին ոչ թե Երկիր Նաիրիին ձգտելու, այլ Նաիրյան երկրի գաղափարը միջակայք, անիրական հողի վրա տեղափոխելու և երկրի կործանմանը նպաստելու համար: Նա բացահայտում է գեղեցիկ ճառեր ասող ազգային գործիչների ողորմելիությունը և ցույց տալիս, թե ում էր վստահված ժողովրդի բախտը: Մի խաչագող քահանա, մի բլթամիտ վարժապետ, մի կնասպան բժիշկ, ինչպես Պարոնյանը կասեր՝ «մի

ազգային համբակ սափրիչ» և այսպես կարելի է շարունակել մանր քաղքենիների այն շարքը, որ հավակնություն ունեն գեկավար դիրքերից տնօրինելու հայ ժողովրդի բախտը: Չարենցը ցույց է տալիս, որ այդ մարդիկ չէին կարող ունենալ և չունեին պատմության տրամաբանություն, պատմության օրինաչափություններ ըմբռնելու կարողություն: Եթե այդ կարողությունն ունենային, ապա հայկական բերդի գլխին ռուսական երկզրլխանի արծվի հայտնվելը չէին բացատրի «նենգ, ստոր, նաիրյան դավաճանություն»»: Համենայն դեպս, Կարսի բերդի վիճակի բացատրության այսօրինակ եղանակով Չարենցը ցանկանում է ասել, որ պատմության դասերը դաշնակցականների համար անցել էին անհետևանք, որովհետև նրանք չէին սովորել զգաստ կերպով դատել հանգամանքների մասին: Չարենցն ուզում է համոզել ընթերցողին, որ անցյալը գնահատելու դաշնակցականների այս ոչ ռեալիստական տեսակետը բավարար պատճառ էր ներկա դրության մեջ կողմնորոշվել չկարողանալու համար: Անտրամաբանական մտածողությունն էլ պայմանավորում էր անհիմն, ռոմանտիկական ու վնասակար ոգեվորությունը, որին էլ հետևում էր թշնամու ուժը թերագնահատելու մոլորությունը: Նրանց՝ «Ոսոխի թափթփուկ բանակներ», «Հիվանդ մարդ», «Հավիտենական Հիվանդ», որի մեռնելու համար բավական է «նաիրյան ռազմիկի մի քաջին», և նման արտահայտություններով է Չարենցը երգիծում դաշնակցականների մոլորությունը:

Չարենցը ցույց է տալիս, որ նաիրասիրությունը չէր խանգարում այդ գործիչներին, որ նրանք նաիրյան գեղեցկուհիներ մատակարարեին ռուս աստիճանավորներին, քծնանքով բռնեին նրանց մուշտակները և «բռզներով նավթ վաճառեին ընդհանուր ոսոխին»: Հատկապես այս վերջին հանգամանքը, Չարենցի ոճով ասած, չբեղ կոնտրաստ էր կազմում նրանց այնքան հուզիչ ճառերի հետ: Ահա այսօրինակ հանգամանքներն էին հիմք տալիս Չարենցին՝ ցույց տալու դաշնակցականների գեղեցիկ հայրենասիրական խոսքերի ու անմիտ արարքների անվերջ հակասությունը, բացահայտելու նրանց՝ պատրանքների վրա հիմնված կույր գործողությունների ծիծաղելիությունը:

նր: Այդ քաղաքական երգիծանքը, հաճախ գրոտեսկի բնույթ ունեցող դրսևորումներով, բնականաբար, վեպում արտահայտվում է էպիկական շնչով ու խորությունամբ: Ըստ էության՝ «Երկիր Նաիրի» երկում մենք գործ ունենք ոչ թե պոեմի ու վեպի ժանրային գծերի միահյուսման, այլ պարզապես էպիկականության ու քնարականության զուգորդման հետ, ինչպես քնարաէպիկական պոեմում:

Եվ այսպես, կողք կողքի «Երկիր Նաիրի» վեպում ծնվում են երգիծանքն ու ողբերգությունը: Այստեղից մենք ստիպված ենք վերադառնալ մեր հարցադրմանը. կա՞ արդյոք իրականության նկամամբ վերաբերմունքի նմանություն Գոգոլի և Չարենցի երկերի միջև: Տեսանք, որ Չարենցը ևս, ինչպես Գոգոլը, ցավի և զայրույթի միջից է նայում իր երկրի բախտին ու ճակատագրին: Մ. Շահինյանը մի կողմից Չարենցի հերոսներին համեմատում է Պարոնյանի ազգային ջոջերի հետ, մյուս կողմից նրանց համարում է յուրօրինակ սոբակեիչներ, մանիլովներ, չիչիկովներ, այնպիսի ծաղրանկարային կերպարներ, ինչպիսին Գոգոլի մոտ են¹: Ահա վերաբերմունքի այս նմանությունն էլ ծնում է ձևի նմանություն: Մյուս կողմից էլ տեսանք, որ իրականությունն ու պատմական հանգամանքները հիմք են տվել Չարենցին թեման բացահայտելու ինչպես երգիծական, այնպես էլ ողբերգական պլանով: Ուրեմն՝ «պոեմանման» հասկացության օգտագործումը չի կարող սոսկ նմանվելու կամ ազդեցության հետևանք լինել: Չարենցը այն կարող է վերցրած լինել սոսկ ձևի առումով, իբրև ժանրի անվան փոխառություն, քանի որ բովանդակության առումով այն անմիջականորեն բխում է նյութի նկատմամբ գրողի ունեցած վերաբերմունքից, որն էլ իր հերթին պայմանավորված էր զուտ ազգային գործոններով: Այս առումով իր փոքր երկրի մեծ ողբերգությունն ապրող հեղինակը, բնական է, ավելի հոգեհարազատություն ուներ Աբովյանի, քան Գոգոլի հետ: Եվ եթե 1957 թ. գրականագետ Ս. Աղաբաբյանը «պոեմանման» եզրույթի օգտագործումը Չարենցի կողմից հակված էր բացատրելու միայն Գոգոլի ազդեցությամբ, ապա նույն հարցին 1969 թ. տալիս է շատ

¹ Տե՛ս *Ерване Чаренц, Страна Наиря, 1960, էջ 4:*

ավելի համոզիչ բացատրություն: «Ժանրային այս բնորոշման համար հիմք է ծառայել վեպի միջով անցնող Նաիրիի փառաբանման բանաստեղծական թեման»¹,— գրում է նա:

Պոեմի հարցը այլ կերպ է ներկայացնում Ս. Արզումանյանը: Ահա թե ինչ է գրում նա. «Ներքին մոտիվով այն («Երկիր Նաիրին» — Ժ. Ք.) իրոք, կարծես մի հավաք պոեմ է: Չունի սյուժետային հետևողական գիծ՝ այս հասկացություն լայն իմաստով: Դժվար է առանձին պատկերացնել նրա ֆարսկան: Ավելին, մի տեսակ անկարելի է պատմել սյուժե-բովանդակությունը՝ գործողությունների ու մարդկային բնավորությունների զարգացման հաջորդականությամբ, այնպես, ինչպես դա կարելի է անել, ասենք, Նար-Դոսի «Մահի» կամ Ծիրվանզաղեի «Քաոսի» դեպքում»²: Մեծ վերապահումներով միայն կարելի է համաձայնվել հիշյալ տեսակետի հետ: Ճիշտ է, Չարենցի վեպը ոչ կառուցվածքով, ոչ ոճով նման չէ վերը նշված վեպերին, և խոսքն էլ հենց այդ մասին է: Բայց ո՞վ ասաց, որ «Երկիր Նաիրին» սյուժե չունի: «Երկիր Նաիրին» ունի միանգամայն հետևողական սյուժե՝ Առաջին համաշխարհային պատերազմ, կամավորական շարժում ու ցարական կառավարության երկակի խաղ, նաիրյան քաղաքի անկում և ապա գաղթ: Ահա այն հաջորդական դեպքերը, որոնք կազմում են այս երկի սյուժեն: Գրականագետի այն կարծիքը, թե դեպքեր կան, բայց սյուժե չկա, կարելի է խմբագրել, թե ավանդական սյուժե չկա: Ընդհանրապես Չարենցը իր ստեղծագործական գաղտնիքների ոչ հազվադեպ բացահայտմամբ «Երկիր Նաիրիի» էջերից մեծապես օգնում է ընթերցողին՝ կողմնորոշվելու այս բարդ գործում և ըմբռնելու իր՝ հեղինակի, գործադրած ձևի էությունը: Չարենցն, անշուշտ, հասկանում էր, որ կարող են իրեն ճիշտ չըմբռնել, ուստի սյուժեի և վեպում նկարագրված դեպքերի կապը կամ, ավելի ճիշտ՝ դեպքերն իրար կապող որոշ անհրաժեշտ օղակների բացակայությունը բացատրում է մի ծավալուն համեմատությամբ: Այդ դժբախտ ժամանակների պատմություն

¹ Հայ սովետական գրականություն (դասագիրք 10-րդ դասարանի համար), 1969, էջ 58:

² Ս. Արզումանյան, Սովետահայ վեպը, Ե., 1967, էջ 169:

գրողը, ասում է Չարենցը, նմանվում է այն երեխային, որը գետում լողանալուց հետո ուզում է հագնվել, բայց թաց չապիկի թևերը գտնում է այնպես հանգուցված, որ գերադասում է հագնվել առանց սպիտակեղենի: Այդպես առանց սպիտակեղենի է մնացել իր վեպը, այսինքն առանց խճճված հանգուցների ու բարդ սյուժետային կառուցվածքի: Հեղինակն այդպես է արել՝ մոռացության չտալու համար անհանգուց դեպքերն ու իրողությունները (իմա՝ ավելի կարևորները): Ուրեմն՝ Չարենցին պետք է հասկանալ այնպես, որ նա բաց է թողել մանրամասները՝ չչեղվելու համար էական բովանդակությունից: Այստեղ ավելորդ չի լինի հիշել Մարիետա Շահինյանի՝ ինչպես հեղինակային «պոեմանման վեպ» ժանրային բնութագրության, այնպես էլ վեպի կառուցվածքի բացատրությունն ու գնահատությունը. «Հեղինակի սեփական սահմանումով «Երկիր Նաիրին»՝ պոեմանման վեպ է: Ռեալիստ արվեստագետի մեծ վրձնի խաղերը ընկնում են կտավին անկապ, կտրտված, կրկնվում: Բայց, ընթերցանության հետ, աստիճանաբար այդ բոլոր կտրտված գծերը, մեկուսի պատկերներն ու կրկներգերը շարվում են մի մեծ կտավի վրա: Առաջին տպավորությունը՝ նեղվածքն է հարստությունից, կամ, ինչպես Փրանսիացիներն են ասում՝ «embarras de richesses»,— որը հանկարծ փոխարկվում է ժլատ ու հաշվենկատ վարպետության զգացումի, վարպետություն, որ մեծ կտավին հագեցվածություն է հաղորդում՝ այն աստիճանաբար պատկեր առ պատկեր ընդլայնելու ճանապարհով»¹:

Մինչև այստեղ մենք փորձում էինք միայն պարզել «պոեմանման» արտահայտության (բառի մոտավոր իմաստի, նրա երկրորդ բաղադրիչի՝ «նման», պատճառով խուսափում ենք «պոեմանման»-ը ժանր անվանել) էությունը: Հարց է առաջանում՝ թեկուզ և պոեմանման, արդյոք վեպ է «Երկիր Նաիրին»: Ճիշտ է, որ երկն ունի և՛ սյուժե, և՛ գործողություններ, սակայն այդ գործողությունները ոչ թե ցուցադրվում, այլ այդ ամենը ներկայացնում է պատմողը՝ իմաստավորելով իր սուբյեկտիվ վերաբերմունքով:

¹ Լուչեր Եղիշե Չարենցի մասին, Երևան, 1986, էջ 291-292:

«Երկիր Նաիրի» երկի ժանրային առանձնահատկությունները չեն սահմանափակվում միայն էպիկականի ու քնարականի ինքնատիպ համադրումով, այլ դրանով միայն սկսվում են: Առհասարակ ժանրերի տարբերական համար հիմք կարող են ծառայել թե՛ թեման, թե՛ բովանդակությունը, թե՛ կառուցվածքը: Եվ ահա «Երկիր Նաիրին» թե՛ թեմայով և թե՛ կառուցվածքով տարբերվում է սովորական գեղարվեստական, այսինքն՝ նկարագրական, պատմողական վեպից և դնում է ժանրային նոր որակի սկիզբը: «Երկիր Նաիրին» չի համարվում պատմական վեպ, որովհետև այնտեղ չեն պահպանված ժանրային այդ տարատեսակին առաջադրվող պահանջները: Սակայն այստեղ ընթերցողը գործ ունի պատմականորեն որոշակի գոյություն ունեցած քաղաքական կուսակցության՝ որոշակի պատմական հանգամանքներում ծավալած գործունեության հետ: Անշուշտ, այստեղ հեղինակը չի անվանում պատմական որոշակի վայրը ու պատմականորեն որոշակի անձնավորություններին իրենց անունով: Սակայն պատմությանը քիչ թե շատ ծանոթ ամեն մի անձնավորության համար պարզ է, որ Չարենցը նկատի ունի 1914–1915 և ապա հետագա տարիների, Կարս քաղաքի անկման, ռուս-թուրքական հարաբերությունների, դաշնակցականների գործունեության և հարակից հարցերը: Ու նաև՝ Չարենցը չէր կարող իրադարձություններն այս կամ այն կերպ հանգուցալուծել, որովհետև ամեն մի այլ լուծում կհակասեր ոչ թե ընդհանրապես պատմական իրականությանը, այլ ուղղակի պատմական եղելությունը: Եվ մի՞թե մենք այսօր Չարենցի արդարացիությունն ու անարդարացիությունը չենք որոշում՝ ելնելով պատմական փաստերից: Այսուհանդերձ, «Երկիր Նաիրին» պատմական վեպ չէ: Չարենցը գրել է ժամանակակից վեպ, որում ծավալվող իրադարձությունների ականատեսն է եղել ինքը: Վեպի ընթերցողների համար ևս այն ժամանակակից էր, չկար ժամանակային հեռավորության գործոնը:

«Երկիր Նաիրի» վեպում մեծ դեր ունի սիմվոլիկան: Ուղղակի չանվանելով երևույթները՝ Չարենցը հաճախ դիմում է խորհրդանիշների օգնությանը: Ոչ ոք չի տարակուսում, թե ինչ

են նշանակում «Հավիտենական Հիվանդ», «Հիվանդ մարդ», «Ոսոխ» և այլ խորհրդանիշները: Մեր կարծիքով խորհրդանիշներին դիմելու փաստը յուրջ արմատներ ուներ իրականություն մեջ: Այդ տարիներին խորհրդային երիտասարդ պետությունը իզուր հույսեր էր կապում Քեմալ Աթաթուրքի սուտ խոստումների հետ՝ հավատալով թուրքիայում կատարվելիք հեղափոխությանը և ամեն կերպ օգնելով նրան: Այս պարագայում Չարենցը խուսափել է թուրքերի անունը տալուց, թեև շատ թափանցիկ են նրանց հասցեին արված ակնարկները: Նա չէր կարող խոսել վեպի հերոսների մասին ևս ավելի բացահայտ կամ ավելի մանրամասն նկարագրով, որովհետև այդ հերոսների նախատիպերը իր հայրենակիցներն էին, և նրանցից շատերը՝ կենդանի: Չարենցագետ Ալմաստ Չաքարյանը վեպի ծանոթագրություններում հաստատում է, որ Չարենցի հերոսների զգալի մասը թեթևակիորեն անվանափոխ եղած իրական անձնավորություններ են (ինչպես գեներալ Ալոչը, Մազուիթի Համոն, Հուսիկ քահանան և ուրիշներ), իսկ նաիրյան քաղաքի նկարագիրը ճշտորեն համապատասխանում է Կարսին: Հեղինակն ինքը տարբեր առիթներով հավաստիացնում է իր նկարագրած դեպքերի իրական լինելը, մինչդեռ գեղարվեստական ստեղծագործության համար բնորոշ չէ գործողությունները կապել որոշակի տեղի կամ որոշակի թվի հետ: Հարց է առաջանում՝ ի՞նչ նպատակ ունեն այս հավաստիացումներն ու վկայությունները: Չէ՞ որ ռեալիստական ու տիպական ստեղծագործություն գրելու համար ամենևին էլ կարևոր չէ այն հանգամանքը, թե հեղինակը եղելություն է նկարագրում, թե ոչ, քանի որ այդ եղելությունը կարող է եզակի փաստ լինել (չնոտանանք, որ խոսքը պատմավեպի մասին չէ): Չէ՞ որ արվեստի համար կարևոր են այն դեպքերը, որոնք միշտ և սովորաբար տեղի են ունենում մեր շրջապատում, մինչդեռ Չարենցը ոչ թե նկարագրում է հավանական ու հնարավոր դեպքեր, այլ արձագանքում է եղելությանը: Այս ամենը խոսում է այն մասին, որ մենք գործ ունենք ժանրային այնպիսի երևույթի հետ, որն իր ինքնությունը հաստատում է հետագա տարիների այլ հեղինակների ստեղծագործություններում: Երբեմն այս կարգի

ստեղծագործությունները գրականագիտության մեջ կիսարե-
րան անվանվում են գեղարվեստական տարեգրություն: Սա-
կայն պետք է ասել, որ այս բնորոշումը լավագույն դեպքում
չատ քիչ բան է ասում և, որքան մեզ հայտնի է, մնում է սոսկ
հայտարարության մակարդակում: Հարցին լուրջ մոտենալու
դեպքում անհրաժեշտ է ցույց տալ միջնադարյան տարեգրու-
թյունների և նորօրյա այս երկի աղբյուրները և տարբերություն-
ները: Չկա որոշակիություն նաև այն հարցում, թե որ երկերը
պետք է համարել տարեգրություն, և գուցե այս պատճառով է,
որ նույն բնորոշման տակ մտնում են որակապես տարբեր եր-
կեր: Օրինակ՝ Բակունցի «Կյորեսը», որ ստեղծվել է Չարենցի
«Երկիր Նաիրիի» ազդեցությամբ, որակապես տարբեր է «Եր-
կիր Նաիրիից» և, ըստ էության, այստեղ ոչ մի հակասություն
չկա: Բակունցն էլ է իր հայրենի քաղաքը ներկայացնում ժա-
մանակի հաջորդական փուլերի մեջ, բայց Չարենցն, այնուհան-
դերձ, որոշ գործողություններ ստեղծում է, դեպքեր նկարա-
գրում է, Բակունցի մոտ գործողություններ, մանավանդ գոր-
ծողության զարգացում չկա: Սակայն էականը դա չէ, այլ այն,
որ այնուամենայնիվ, Չարենցը արձագանքում է որոշակի եղե-
լություններին (վեպի ծանոթագրություններում նշված են հի-
շատակվող հրամանների, հայտարարությունների իսկություն-
ը), նրա երկի իրական-պատմական հիմքերն ավելի տեսանելի
են: Այլ կերպ ասած՝ վավերագրական տարրը իսկապես ինչ-որ
չափով «Երկիր Նաիրին» մոտեցնում է գեղարվեստական տա-
րեգրությանը և ակնառու դարձնում ժանրային «այլակերպու-
թյան» ևս մի նոր հատկանիշ: Թերևս շատ սխալված չենք լինի,
եթե ասենք, որ այդ այլակերպությունը ձգտում է համադրա-
կանության, որտեղ համադրվում են ինչպես գրական տարբեր
սեռերի, այնպես էլ ժանրերի հատկանիշները:

«Երկիր Նաիրի» վեպը մյուս վեպերից ունի կոմպոզիցիոն
տարբերություններ ևս: Այն հանգամանքը, որ Չարենցը ներ-
կայացնում է հավաստի մի քաղաքում ծավալվող իրադարձու-
թյունները ժամանակագրական հաջորդականությամբ, կարե-
վոր դեր է խաղացել վեպի կառուցվածքում: Վեպի առաջին՝
«Քաղաքը և բնակիչները» մասում, որտեղ հեղինակը նկարա-

գրում է նաիրյան գավառական քաղաքն ու նաիրյան գործիչ-
ների հասարակական միջավայրը, իր ոճով ասած՝ «հասարա-
կական կենտրոնները», գործողություններ չկան: Ճիշտ է, քա-
ղաքի նկարագրվող հրաշալիքների ու հասարակական կենտ-
րոնների թիվը հարստացնում է երկի բովանդակությունը ու
մեծացնում ընդգրկման շրջանակները, բայց առաջ չի մղում
գործողությունը, և ամեն հաջորդ նկարագրություն նախորդի
հետ սյուժետային կապի մեջ չի մտնում: «Երկիր Նաիրիում»
նկարագրվող բոլոր դեպքերն ու մարդկանց մի օրգանական
ամբողջության մեջ առնողը պատմողն է, ով բոլոր նկարա-
գրությունները ծառայեցնում է մեկ միասնական նպատակի,
հեղինակի խոսքերով ասած՝ «կենցաղային կոլորիտի ստեղծ-
մանը»: Վեպի առաջին մասը մի ծավալուն նախադրություն է,
որն զգալիորեն օգնում է ընթերցողին՝ ըմբռնելու հետագա
գործողությունների իմաստը: Բուն գործողությունների, այսին-
քրն՝ պատերազմի, ազգային տրամադրությունների ու գործու-
նեության աշխուժացման հետ պատմողի դերը չի նսեմանում,
որովհետև նախ՝ գործողությունների էպիկական նկարագրու-
թյունները շողախված են պատմողի ենթակայական զնահա-
տություններով և ապա՝ երկն ընդհանրապես չունի կոմպո-
զիցիոն բազմազանություն: Հեղինակը գրեթե չի օգտվում երկ-
խոսության կամ մենախոսության կոմպոզիցիոն ձևերից, չի
դիմում հերոսների արտաքին դիմանկարի կամ ներքին հոգե-
կան ապրումների մանրամասն նկարագրությանը: Ի դեպ, այս
առթիվ հեղինակն ինքը զգուշացնում է ընթերցողին. «Գուցե
դու կուզեիր, սիրելի ընթերցող, որ ես, եվրոպական անվանի
հեղինակներին հետևելով, մանրամասն վերլուծության են-
թարկեի «հերոսներիս» հոգեբանությունը, մանրազնին պատ-
մեի, թե ինչպիսի նրբին «ապրումներ» էր ունենում, ասենք,
Գեներալ Ալոշը, երբ նահանգապետը իջևանում էր նրա հոյա-
կապ բնակարանը, կամ, ասենք, հոգեկան ի՞նչ ալեկոծումներ
ունեցավ քաղաքային բժիշկ Սերգեյ Կասպարիչը կնոջը թաղե-
լիս...»¹: Այս հանգամանքը նշելով՝ Չարենցը միաժամանակ

¹ Ե. Չարենց, Երկեր, հ. 5, էջ 79-80 (վեպից մյուս քաղվածքները կարվեն
նույն հրատարակությունից):

«արդարանում է», թե միևնույնն է, իր ստեղծած կերպարներից հերոսներ չէին կարող դուրս գալ:

Եվ այսպես, եթե ի մի բերենք «Երկիր Նաիրի» երկի առանձնահատկությունների մասին վերը թվարկած հատկանիշները, կստացվի, որ «Երկիր Նաիրի» բոլոր տեսակի վեպերից առանձնանում է քնարականի ու էպիկականի, ողբերգականի ու սատիրականի յուրահատուկ զուգորդմամբ, առանձնահատուկ կառուցվածքով ու կերպարների կերտման սկզբունքով, երկի հիմքում ընկած իրադարձությունների հավաստիությունը: Այս հատկանիշներից մի քանիսը, հատկապես կերպարների կերտման սկզբունքը, արդյունք են ոճի երգիծական պատումի, մյուսները պարզապես ժանրային տարբերություն հետևանք են: Այս ամենին հետևում է օրինական հարցը, թե ինչու է անհրաժեշտ համապատասխան հանձնարարականով «Երկիր Նաիրի» տեղավորել վեպի, էպոսի կամ պոեմի, այսինքն՝ մինչ այդ գոյություն ունեցող ժանրերի շրջանակներում: Ըստ էության դրա անհրաժեշտությունը չկա: Գրականությունը չի սպառել զարգացման ու հարստացման իր հնարավորությունները. «Երկիր Նաիրի» վեպը դրա վկայությունն է: Վեպի ժամանակակից տեսաբանները հաստատում են, որ վեպի հիմնական օրենքը օրենքի բացակայությունն է: «Երկիր Նաիրի» լիովին տեղավորվում է այս «օրենքի» շրջանակներում:

Թեև Չարենցը զգուշացնում է, թե ինքը սովորական առումով վեպ չի գրում, թե սովորական հերոսներ չի ստեղծում, քանի որ, իր ասելով, ի՞նչ հերոսներ կարող էին ստացվել գեներալ Ալոշից կամ բժշկից, այնուամենայնիվ, դժվար չէ նկատել, որ գրողի ուշադրության կենտրոնում առաջին հերթին ոչ թե դեպքերն են, այլ մարդիկ՝ հեղինակային ինքնատիպ մանրայով կերտված տիպեր, որոնք հիշեցնում են «Ազգային ջոջերին»: Եվ մի՞թե Չարենցի հերոսները, որոնք, այսպես կոչված, ավելի շատ են իդեալի ծառայում, ուսական երկզվյալների արծվի հովանավորությունը փնտրող իրենց տարօրինակ հեղափոխականությունը ավելի հարազատ չեն թուրքերի բարյացակամությունը փնտրող ազգային երևելիներին: Իհարկե, այս

խնդրում շատ կարևոր դեր է խաղում ոչ երկրորդական մի հանգամանք: Եթե Պարոնյանի երգիծանքի սլաքն ուղղված էր իրական ու պատմական որոշակի անձնավորությունների դեմ, ապա Չարենցն էլ ուներ իր հերոսների նախատիպերը, որոնց կենսագրության փաստերը չէին կարող որևէ կերպ չարտահայտվել նրա կերտած կերպարներում: Ուրեմն՝ հարազատությունը Պարոնյանի հետ Չարենցի համար ոչ թե ձևի ընդօրինակման հարց էր, այլ որոշ առումով հետևանք էր ելակետի նմանություն:

Լև Տոյստոյը իր ստեղծագործությունների մասին ասում էր, որ ինքը բնավորություններ է կերտում և ոչ թե իրադարձություններ: Այս նույն ելակետով է առաջնորդվել Չարենցն իր երկն ստեղծելիս: Այս առումով «Երկիր Նաիրի» վեպը ազգային գործիչների, մանր քաղքենիների կերպարների հարուստ պատկերասրահ է: Նայած չարենցյան երգիծանքի ամպլիտուդի տատանման՝ այս կերպարները երբեմն վերածվում են ծաղրանկարների, երբեմն խղճմտանք են հարուցում: Հակառակ իր չքմեղացման՝ Չարենցը առավելագույն ուշադրություն է դարձնում իր հերոսների գործունեության շարժառիթներին, նրանց տրամադրվածությանն ու սպասելիքներին, այսինքն թեև ոչ սովորական ձևով, այնուամենայնիվ, անդրադառնում է իր հերոսների հոգեբանությանը: Հեղինակը երբեմն հոգեբանական «մանրուքներ» ընթերցողին հասցնում է մի այնպիսի պահի և այնպիսի ոճով, որ ընթերցողը հանկարծ հասկանում է, որ խոսքն ամենևին էլ այն մասին չէ, ինչ ինքը կարծում էր: Մեր ասելիքը պարզ դարձնելու համար դիմենք հեղինակին. «Եվ այդ պայծառ ապագայի հոսող ջերմությունից հալչում էր սիրտը Անգլինա Բարսեղովնայի, — նաիրյան պայծառ ապագան էլիկտրական բորբ հոսանքի նման լցվելով սիրտը Անգլինա Բարսեղովնայի՝ անցնում էր այնտեղից դեպի մահուկ թևեր քաղաքի պարետի: Ու նույն այդ լուսավոր, նույն այդ նաիրյան պայծառ ապագայի փայլից բոցկլտուն, նայում էին հրացայտ, այո՛, գալիք օրերի հույսերով շողշողուն — նախագահական աթոռի բարձունքից նայում էին Անգլինա Բարսեղովնայի և բարձրահասակ սպայի մեղմ հաված թևերին մեծախոհ աչքերը Մա-

զութի Համոյի» (էջ 158): Այս պատկերում վարպետորեն հյուսվել են և՛ գաղափարական, և՛ կենցաղային, և՛ հոգեբանական թեմաները: Նաիրիի, նրա պայծառ ապագայի մասին խոսքերը խնդրին քաղաքական բնույթի պատրանք են տալիս, Անգինա Բարսեղովնայի ու քաղաքի պարետի ջերմ հպումը, այսինքն նրանց սիրային կապը հարցի կենցաղային կողմն է, իսկ Համոյի՝ հայացքով արտահայտված վերաբերմունքն էլ լրացնում է պատկերի հոգեբանական կողմը: Պատկերի արտաքին ձևը, այսինքն հեղինակի ընտրած բառերն այստեղ, թվում է, ծառայում են ոչ թե ներքին բովանդակությունն արտահայտելուն, այլ սքողում են այդ բովանդակությունը: Հիրավի, խոսքն արտաքինից վերաբերում է նաիրյան պայծառ ապագայի և դրանից սպասվող պայծառությունից ունկնդիրների սիրտը լցվող երանությունը: Անշուշտ, սրանով Չարենցը ուզեցել է ծաղրել յուրաքանչյուր ձրի խոստումից անճառ երանություն ապրող մարդկանց մոլորությունը: Սա այն է, ինչ արտահայտված է բառերով: Սակայն իրականում հեղինակը ներկայացրել է քաղաքի պարետի և Համոյի կնոջ սիրային կապը, մի բան, որ կարդացվում է բառերի հետևում և ոչ թե բառերով: Ամեն բառ այս պատկերում ձեռք է բերում կրկնակի իմաստ: Առաջին իմաստով այն արտահայտում է քաղաքական, իսկ երկրորդով՝ կենցաղային-հոգեբանական բովանդակություն:

Այս յուրօրինակ ստեղծագործության մեջ, ինչպես ողբերգականն ու կատակերգականը, այնպես էլ քաղաքականն ու կենցաղայինը հանդես են գալիս համադրված, երբեմն կողք կողքի, իսկ երբեմն էլ մեկը մյուսի մեջ, ինչպես վերը հիշված պատկերում էր: Պետք է ասել, որ հենց այս ձևն է հնարավորություն ընձեռում պատկերը դարձնել բազմաչերտ:

Հեղինակը հոգեբանական առումով հետաքրքիր է կատարում քաղաքականից կենցաղային և հակառակ պահերի անցումն ու զուգորդումը նաև այն արժանահիշատակ պատկերում, երբ Մազութի Համոյի ուղեղային եղջյուրների վրա կանգնած Երկիր Նաիրին սահում-ընկնում է նրա ականջից ընտանեբար բուսած պոզերի վրա, երբ նա համոզվում է իր հարգելի կողակցի և քաղաքի պարետի այլևս կասկած չհա-

րուցող կապի մեջ: Ահա մի այնպիսի պահ, երբ հերոսը պետք է ունենա խոր հոգեբանական ապրումներ: Սակայն այդ հոգեբանական ապրումները երկում արտահայտվում են ոչ այլ կերպ, քան երկիր Նաիրիի՝ եղջյուրներից պոզերի վրա տեղափոխվելու պատկերով: Հասկանալի է, որ հոգեբանական ապրումների պատկերման այսպիսի եղանակը բխում է երկի երգիծական բնույթից: Այդ տեղափոխությունը ցույց է տալիս, որ ինչ-որ բան կոտորվում է հերոսի հոգում:

Չարենցի հերոսները քիչ են ցուցադրվում գործողության մեջ, անմիջականորեն չեն բնութագրվում իրենց գործունեությամբ, հիմնականում նրանց ներկայացնում է պատմողը: Այսուհանդերձ, այդ հերոսները անչարժ ու անխոս արարածներ չեն, ընդհակառակը, էքստրադային եռուզեռի մեջ ընկած մարդիկ են, որոնց գործողության դինամիկան արտահայտվում է հեղինակային բազմազան հնարքների միջոցով:

«Երկիր Նաիրի», ըստ հեղինակային բնորոշման, պոեմանման վեպի կառուցվածքում կարևոր դեր է խաղում պատմող հեղինակի կերպարը: Հեղինակ-պատմող հարաբերությունը այս վեպում տարբերվում է մինչ այդ գոյություն ունեցող որակներից: Դասական գրականության մեջ հայտնի են պատմի ընթացքն առաջ տանելու տարբեր ձևեր՝ ա. հեղինակը խոսքը հանձնում է պատմողին (օրինակ՝ Շիրվանզադեի «Կրակ» պատմվածքում), բ. պատմողները մի քանիսն են (օրինակ՝ Թումանյանի «Գեյլը» պատմվածքում հեղինակը միավորում է տարբեր պատմողների խոսքը), գ. պատմողը հերոսն է կամ հերոսներից մեկը (օրինակ՝ Ստ. Զորյանի «Գրադարանի աղջիկը») և այլն: Չարենցի վեպի պարագայում պատմողը Ֆիզիկապես չի առանձնանում հեղինակից, ամբողջ պատումն ընթանում է ես-ի անունից, առաջին դեմքով: Վիպական ամբողջ գործողությունների ընթացքում հեղինակը ժամանակ առ ժամանակ դիմում է ընթերցողին իբրև գրքի հեղինակ՝ «Միրելի ընթերցող: Ներիր, որ այս հարցերի պատասխանը չես գտնի այս գրքում», «Ահա այդ պատմությունը, սիրելի ընթերցող». կամ՝ «Մենք չենք հավատում, որ դա կհաջողվի մեզ, ընթերցող..» և այլն:

Հեղինակի և պատմողի տարբերակման միակ միջոցը մնում է խոսքի ոճը և հնչեղանգը: Ս. Աղաբաբյանը գտնում է, որ պատմողը հեղինակի կրկնակն է: «Այս վեպի հեղինակը՝ Ջարենցը, խոսքը տվել է նաև մի պատմողի՝ իր կրկնակին, որը կոչված է համապատասխան գրական մշակումով, այսինքն գեղարվեստական արտահայտչությունն այլևայլ միջոցների (հիպերբոլա ու գրոտեսկ, հոետորական ոճ ու հեզնանք, պատումի ֆելիետոնային եղանակ ու բանաստեղծական դիմում, օբյեկտիվ նկարագրությունն ու սուբյեկտիվ քնարականությունն) կիրառությունը արտահայտել նրա՝ հեղինակի, տպավորություններն ու դիմումները, տեսակետներն ու գնահատությունները, վերաբերմունքն ու հակավերաբերմունքը»¹,— գրում է Աղաբաբյանը: Մեր տպավորությունը պատմողը ոչ թե Ջարենցի կրկնակն է, այսինքն հեղինակից անջատված մի կերպար, այլ հեղինակի պայմանականորեն անջատված երկրորդ կեսը: **Ջարենցն ինքն է հազնում նաիրյան քաղաքնու դիմակը** և երբեմն ոգեչունչ, կեղծ հանդիսավոր, կեղծ լուրջ տոնով խոսում անկարևոր մարդկանց ու երևույթների մասին՝ ապահովելով վեպի երգիծական բնույթը: «Երկիր Նաիրի» վեպի հեղինակը մեզ հիշեցնում է հունական դիցաբանության մեջ Արևի և լուսի աստված Յանոսին, որի երկու երեսներից մեկը դեպի անցյալն էր նայում, մյուսը՝ դեպի ապագան: Այդպես էլ Ջարենցի էությունը հեղինակային կեսը առաջ է տանում պատումը մինչև գործողությունների տրամաբանական վախճանը (հեղինակը գործող անձ չէ, «դրսից» է դեկավարում ընթացքը), մյուս կեսը որոշակի դիրքերից մթնոլորտ է ստեղծում մարդկանց ու իրադարձությունների շուրջը: **Եվ երկու կեսերին հնարավոր չէ անջատել** ժամանակատարածական գործոնի միջոցով, որովհետև նրանք ոչ թե կողք կողքի են, այլև իրար մեջ ներթափանցված, անբաժանելի:

Կիրառած ոճական բազմազան հնարանքների շնորհիվ հեղինակ-պատմողի կերպարը յուրահատուկ բարդությունն ու հետաքրքրությունն է ձեռք բերում: Մերթ դա հեղինակն ինքն է, որ խոստովանում է վաղուց իրեն համակած անհուն ցանկու-

¹ Ս. Բ. Աղաբաբյան, Եղիչ Ջարենց, գիրք առաջին, Երևան, 1973, էջ 424:

թյան ու այն մասին, թե ինչպես վաղուց տրված խոստումի կամ ժամանակին չվճարված պարտամուրհակի պես իր սիրտը կրծող երկիր Նաիրին ելք է փնտրում: Դա նա է, որի սրտում իրկնադեմին խարխուլ զանգակատնից մեղմ հնչող զանգը կամ չուկայում փայտ ծախող գյուղացու թախծոտ հայացքը մորմոք, կարոտ ու թախիծ է ծնում: Բայց հաճախ Նաիրի երկրի անգոյացումից սիրտը մղկտացող հեղինակը մտնում է նաիրյան քաղաքնու դերի մեջ և նրա հայեցակետով, պաթետիկ զարմանքախառն հիացմունքով մեկ առ մեկ ներկայացնում նաիրյան հինավուրց քաղաքի հին ու նոր հրաշալիքներն ու մարդկանց: Ահա մի հատված. «Հաշտարար դատավոր Օսեփ Նարիմանովը, որ ապրում էր Գենեբալ Ալոչի պալատ-բնակարանի ներքևի հարկում, սիրում է պատմել ակումբում — նրա, Գենեբալ Ալոչի ներկայությունը, թե ինչպե՞ս նահանգապետը, առաջին անգամ Գենեբալ Ալոչի բնակարանը մտնելիս, բարևհաճել է այն կարծիքը հայտնել, որ այդպիսի մի ճաշակավոր բնակարան պատիվ կարող էր բերել... նույնիսկ Պետերբուրգին, այո, անգամ Պետերբուրգին» (էջ 42): Այս չափանիշով ներկայացնելով դեպքերն ու մարդկանց՝ Ջարենցն, իհարկե, երգիծում է նաիրյան այդ քաղաքի բնակիչների բարոյական ու հասարակական ըմբռնումների չնչինությունն ու ողորմելիությունը: Քաղաքնական մտածելակերպի ընդօրինակման երգիծական ոճական այս հնարանքը հեղինակը կիրառում է նաև իր հերոսներին բնութագրելիս: «Ասում են», «Ես չեմ տեսել, ընթերցող, լսել եմ», «Այդ պսակի չարժանացածը» և նմանատիպ արտահայտությունները օգնում են ընթերցողին հասկանալու, թե ում խոսքերով, ոճով ու մտածելակերպով է հեղինակը ներկայացնում իրադարձությունները:

Հաճախ հեղինակի ոճը այնպիսին է, որ թվում է, թե չի ծաղրում, որովհետև իսկույն հերքում է մեղադրանքը: Հիշելով հատվածներ միֆական նամակից (որ դարձյալ գեղարվեստական հնարանք է) և ըստ ամենայնի բացահայտելով այդ «հայրենասերների» խոսքի և գործի հակասությունը, Ջարենցն ավելացնում է. «... և մենք չենք կասկածում, որ այդ միֆական նամակը հետևանք չէր օր. Սաթոյի փչացած ուղեղի: Այո, ես

չեմ էլ կասկածում, որ այդ միֆական նամակը կարող էր այլ աղբյուր ունենալ, քան օր. Մաթոյի փչացած ուղեղը, որ ի բնե փչացած լինելուց բացի՝ տարիներ շարունակ կրել էր իր վրա մի ավելի ևս փչացած, ավելի քան շնական ուղեղի – պ. Մարուքեի ուղեղի – ազդեցությունը» (էջ 225): Այս կերպ Չարենցը կերպավորում է պատմողին՝ անջրպետ ստեղծելով նրա ու հեղինակի միջև:

Հեղինակը, որ վեպում մեծ մասամբ հանդես է գալիս իբրև ականատես և շեշտում է մարդկանց ու դեպքերի հավաստությունը, հաճախ դիմում է հիշողությունների: Այդ հիշողությունները տարբեր գործառույթ ունեն: Նրանք մերթ ծառայում են իբրև ծավալուն համեմատություն, մերթ պարզապես նպատակ ունեն ցույց տալու հեղինակի պատմած դեպքերի վաղեմությունը: Կարելի է հիշել մի օրինակ, երբ հեղինակը դիմում է հիշողության օգնությունը՝ բարդ զուգորդումների միջոցով պատկերավոր ու համոզիչ դարձնելու համար իր խոսքը: Ցույց տալու համար նախորդյան կյանքի վրա իջած մազուլթանման մշուշի ահավորությունը՝ հեղինակն այն համեմատում է Կարս գետի սոսկալիորեն հորդացած տեսարանի հետ, երբ գետի սև մազուլթանման զանգվածը մանուկ հասակում իր վրա սարսռեցուցիչ ազդեցություն է թողել: Եվ ինչպես այն ժամանակ Վարդանի քարակերտ կամուրջը արքայակերպ բազմել էր այդ ծանրանիստ մազուլթի մեջ, այսօր էլ, ասում է հեղինակը, նախորդյան կյանքի մազուլթանման մշուշի մեջ քարակերտ կամուրջի նման հաստատվել է Համոյի հասարակական դիրքը: Այդ դիրքի դեմ անզոր են միամիտ Կարո Դարայանի փորձերը, որը դժբախտարար նավաստու նման «թարթում է իր տարտամ կրակը մազուլթանման մուժում»: Այս միտքը, որ թերևս հարթ չստացվեց, Չարենցի մոտ արտահայտված է բարդ ասոցիատիվ կապերի ու միջնորդավորված պատկերների միջոցով:

Երբ հեղինակը գործողությունները տեղափոխում է հիշողությունների ոլորտ, դա նրան լրացուցիչ հնարավորություն է տալիս գնահատելու կատարված դեպքերը: «Պարզ, որոշ, կարծես այդ ամբողջը երեկ կամ մի ժամ առաջ կատարված լինի – ես տեսնում եմ ահա Մազուլթի Համոյին՝ քաղաքային այգու

ակունքի առաջ, թղթախաղի կանաչ սեղանի վրայից ճառ ասելիս: Պարզ, որոշ, կարծես թե հիմա, նույն այս վայրկյանիս կատարելիս լինի – ես լսում եմ ահա Մազուլթի Համոյի հատուձայնը, Մազուլթի Համոյի հզոր առողջանությունը» (էջ 81): Այստեղ պետք է հիշել մի այլ եղանակ, որին դիմում է հեղինակը: Երկի քնարական, ենթակայական կողմը առավել ևս ակնառու է դառնում այն պահերին, երբ հեղինակն իր հույզերով առաջ է անցնում նկարագրվելիք իրադարձություններից, նախ մի թեթև, հուզական երանգով գնահատում է դեպքերը և նոր միայն անդրադառնում դրանց՝ իբրև արդեն կատարված վերջացած գործողության: Ահա մի բնորոշ հատված, որը վերը հիշվածի շարունակությունն է. «ՈՍավարի, այո, սենյակիս գիշերային խավարի միջից նայում եմ ահա ինձ Համո Համբարձումովիչի կայծկտող աչքերը և սիրտս թպրտալ է սկսում անորոշ մի հուզմունքից, սիրտս տազնապալից զարկել է սկսում, ինչպես էլեկտրական զանգի արծաթագոծ լեզվակ: Եվ երևակայությունս, առաջ վազելով, արդեն նկարում է, անողոք դահիճի մի նման, Մազուլթի Համոյին՝ փայտե մի մանեկենի նման կախաղանից՝ կախված... «ՈՆեղճ, խեղճ Համո...» փսփսում է սիրտս լացակումած – և ես գրիչս ցած եմ դնում, որ սիրտս հանգստանա, և ես հնարավորություն ունենամ պատմությունս շարունակելու» (էջ 81): Հիշատակված ձևերը ոճական հնարներ են, որ կիրառում է հեղինակը պատմությունն առաջ տանելիս:

Չարենցի կիրառած երգիծական ձևերն ու միջոցները խիստ բազմազան են: Նա մերթ կծու ծաղրում է իր հերոսներին, մերթ շարախնդում է նրանց վրա, և հաճախ էլ նրա երգիծանքը, երբ խոսքը ուղղում է ընթերցողին, վերածվում է պարզապես չարածնիության: Զվարթ կատակ է, երբ հեղինակը նախորդյան քաղաքի և ուրարտական տների միջև նույնքան նմանություն է գտնում, որքան էյֆեյան աշտարակի և իր ընթերցողի քթի միջև: Այդպես չարածնի է հնչում նրա խոսքը, երբ գրում է. «... ինչ վերաբերում է դրան, սիրելի ընթերցող, ես այստեղ հարկադրված եմ ասել, բացեիբաց խոստովանել, որ ես խաբել եմ քեզ, յուզել եմ գլուխդ, ինչպես խաբել է ինձ տարիներ շարունակ Մազուլթի Համոն...» (էջ 183):

Հեղինակը երգիծական տպավորության հասնում է մերթ երևույթները անհամապատասխան մակդիրներով պիտակավորելով, մի բան, որ ինքնին ծիծաղ է հարուցում, մերթ միևնույն բանն անընդհատ կրկնելով հասնում է նման տպավորության: Հիշենք, թե ինչպես քաղաքի պարետի մասին խոսելիս Չարենցը միշտ փակագծում նշում է՝ բարձրահասակ սպան: Երբեմն ամենասովորական բառը նա այնպես է գործածում, որ հասնում է երգիծական արդյունքի: Ամեն անգամ Վառոդյանի ազգանվան առջևից հնչող «ընկեր» բառը երգիծական բովանդակություն է հաղորդում կերպարին: Այդ նույն կերպարը երգիծելու համար Չարենցը դիմում է բառախաղի՝ Վառոդյանի փոխարեն օգտագործելով Բարություն, որ իմաստային տեսակետից նույնն է: Ընդգծված բառերը, բառային կրկնությունները, խոստուն մականունները (Կլուբի Մեյմուն, Մեռելի Ենոք, Տելեֆոն Սեթո, Բոչկա Նիկոլայ և այլն), փակագծերը, հեգնանքը, ընդգծված բառերը, բարձր պաթետիկ ոճը, հերոսների լեզվական անհատականացումը և բազմաթիվ այլ միջոցներ Չարենցի երկը դարձնում են երգիծական ստեղծագործություն: Այս առումով «Երկիր Նաիրիում» Չարենցի լեզուն արժանի է հատուկ և խոր ուսումնասիրության:

Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» ստեղծագործությունը ոչ միայն և ոչ այնքան երգիծական է, որքան ողբերգական: Տարօրինակ է, թե ոչ՝ «Երկիր Նաիրի» կարդալիս ընթերցողն ավելի շատ տխրում է և հուզվում, քան ծիծաղում: Վեպի առանձին հատվածներ, մասնավորապես Առաջաբանը, «Դեպի Նաիրի» գլխի սկիզբը (երկիր Նաիրիի գաղափարը թաղելու ցավն ու անհրաժեշտությունը), հայրենի քաղաքը լքողների խուճապն ու ողբերգությունը, մեղմ ասած, շատ հեռու են երգիծական լինելուց: Սրտակեղեք ու ահավոր դեպքերի մասին պատմող հեղինակը չէր կարող մերկապարանոց երգիծանքով հարցը փակել անցյալի հետ, և այսպես թե այնպես, նա իր ցավը փոխանցում է ընթերցողին: Գիրքը գրելու նպատակի մասին անուղղակիորեն խոստովանություն է անում հեղինակը: Նա կասկածում է, թե իր տկար գրիչը կկարողանա վերստեղծել սրտակեղեք դեպքերի ահավորության պատկերը,

«... որովհետև դժվար թե մեր Հնամյա արևի ներքո գտնվի մի գրիչ, որ պատկերել կարողանա այդ վերջին դեպքերը, պատկերել այնպես, որ բիզ-բիզ կանգնեն ընթերցողի մազերը, կսկծից ու ցավից խորովվի ընթերցողի սիրտը, և այրող, այրող, այրող արցունքներ թափվեն ընթերցողի աչքերից» (էջ 237): Նաև այս տեսանկյունով պետք է կարդալ ու գնահատել «Երկիր Նաիրին»:

Ժանրային առումով «Երկիր Նաիրի» վեպը իր նախորդը չունի Հայ գրականության մեջ: Անչուշտ, Չարենցն ինչ-ինչ ազդակներ ստացել է դասական գրականությունից, բայց ազդեցության ոչ մի աղբյուր չունի այն համակողմանիությունը, ինչ որ «Երկիր Նաիրին»: «Երկիր Նաիրին» համադրական վեպ է, որն իր մեջ համադրում է ոչ միայն վեպի տարրեր տեսակների, այլև քնարական ու էպիկական սեռերի ու ժանրերի առանձին հատկանիշներ: Չարենցն ստեղծել է վեպի նոր, դեռևս այլոց կողմից չհաղթահարված որակ, նոր սկիզբ, որն իր ազդեցությունն է թողել Հայ նորագույն վիպագրության զարգացման վրա:

1973—2012

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱԿԱՆ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐԸ

Թիֆլիսում 1923 թ. օգոստոսին, Կարո Հալաբյանի ինքնատիպ ձևավորումով, լույս տեսավ Եղիշե Չարենցի «Կապկազ» դրամատիկական պոեմը: Նույն թվականին, դարձյալ Թիֆլիսում, «Կապկազին» անմիջապես հաջորդեց «Մնուուղեն ամուսիններ կամ ինքնիրեն կոմունիզմ» կինոֆելիետոնը: Սրանք բանաստեղծի առաջին հայտերն էին դրամատուրգիային, ավելի ճշգրիտ՝ միջանկյալ տեղ էին գրավում պիեսի ու պոեմի միջև:

Չարենցի դրամատիկական պոեմի ու սատիր ագիտի (ժանրային անվանումները զգալիորեն պայմանական են) ծնունդը անմիջական արդյունք էր այն հզոր ճիգերի, որ նա գործադրում էր նոր արվեստի զարգացման ուղիների հայտնագործման ճանապարհին: Իսկ դա ընթանում էր Հին գեղագիտական ըմբռումների վերանայման ու նոր, ամենատարբեր սկզբունքների բախման այնպիսի թեժ մթնոլորտում, երբ ձեռք բերած մասնակի նվաճումները պարզորոշ չէին երևում գրական ընդհանուր աղմուկի մեջ: Միչտ որոնող, միչտ ինքնատիպ, միչտ ճանապարհ հարթող Չարենցին քիչ էին թվում պոեզիայի և արձակի բնագավառում ձեռք բերած նվաճումները, նա փորձում էր նորի ռասվիրա դառնալ նաև դրամատուրգիայում: Եվ սա ոչ միայն բազմազանություն համար: Դրամատուրգիայի ասպարեզում Չարենցի կատարած փորձերը օրգանական մասն էին կազմում այն վիթխարի գրական ծրագրի, որը որոշակիորեն ձևակերպված էր «Երեքի դեկլացիայում» և «Ստանդարտում», նրա հողվածներում, ղեկուցումներում, դասախոսություններում: Այդ ծրագրի իրականացման ակնառու ապացույցներն էին «Ռոմանս անսերը», «Պոեզիոլոնան», «Կոմալմանախը»: «Կապկազ» թամաշան այս շղթայի «Կոմալմանախին» նախորդող օղակն է:

Նորագույն արվեստի ստեղծման ուղիների կրքոտ որոնումները Չարենցին բերեցին դեպի Թատրոն, դեպի արվեստի այդ ավելի անմիջական տեսակը: Նոր գաղափարները Թատրոնի միջոցով զանգվածներին հասցնելու ճանապարհը ավելի կարճ էր, ավելի արդյունավետ: Սակայն հարցը միայն ճանապարհի կարճությունն էր, այլ այն սկզբունքների ընդհանրություն, որ հատուկ էր և՛ ձախ հովերով տարված Չարենցին, և՛ այսպես կոչված, «ձախ Թատրոնի» ներկայացուցիչներին: Այդ սկզբունքներից մեկը, և ոչ երկրորդականը, հանգում էր դրների ընթացքում մարդկությունից ստեղծած հոգևոր նվաճումների ու ավանդների ստեղծագործական ժառանգման մերժմանը: Ստեղծվել էր այնպիսի սխալ մտայնություն, թե դասականների կողմից մշակված ու հղկված ձևերը անկարող են արտահայտել ժամանակակից բովանդակություն: «Ես դեռ չեմ խոսում այն մասին, որ մենք պետք է ձգտենք ստեղծել մեր գրական կուլտուրան, որ իր ձևերով, պրիոմներով, լեզվով ու ուղիներով հակադրվի Հինին»¹,— գրում էր Չարենցը 1923-ին: Նույն թվականին «Նորհրդային Հայաստանի» գրախոսը գրում էր. «Այն պաթոսը և բեմական ոգևորության ձևը, որ յուրահատուկ էր չեքսպիրյան չրջանի Թատրոնին, այսօր մեզ չի ազդում, մեզ չի համակում և բնավ չի համոզում: Մենք այսօր հասել ենք բեմական արտահայտությունների զարմանալի պարզության և այդտեղ է արվեստի իրական խորությունը... Այսօր գերազանցորեն են փոխվել մեր հասկացողությունները Թատրոնի մասին»²:

Բնական է, որ Հայացքների այսպիսի համապատասխանություն դեպքում իբրև դրամատուրգ Չարենցը պետք է կողմնորոշվեր դեպի ձախ Թատրոնը: Սակայն դեպի ձախ Թատրոնն ունեցած համակրանքի առավել իրական ու որոշակի ապացույցները երևում են Դմ. Մերեժկովսկու «Պավել I» պիեսի բեմադրության առթիվ Չարենցի գրած հողվածում, որտեղ նա վկայակոչելով ռեժիսոր Վլ. Մեյերխոլդի վերջին տարիների փորձը, համոզված առաջարկում է Հին պիեսների «տրակտով-

¹ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու 6 Հատորով, հ. 6, 1967 թ., էջ 40:

² «Նորհրդային Հայաստան», 1923 թ., թիվ 17:

կայի» և «Կոնստրուկտիվիզացիայի» խնդիրը: Դմ. Մերեժկովսկին Հեղինակ էր բանաստեղծական ժողովածուների, պատմական վեպերի ու պիեսների: Նրա 1908 թ. գրած «Պավել I-ի մահը» պիեսը ռեժիսոր Արչակ Բուրջայանը 1925 թ. բեմադրել է Երևանի Պետական թատրոնում: Չարենցը Հնարավոր է Համարում Հին պիեսների նոր մեկնաբանությունները, բայց գրտնում է, որ Բուրջայանը չի կարողացել ժամանակակից Հնչեղություն տալ պիեսին: «Կոնստրուկտիվիզացիա» Հասկացություն տակ Չարենցը ենթադրում էր դասական պիեսների այն շերտի ընդգծումը, որը նոր գաղափարների քարոզչության Հնարավորություն էր տալիս: Նա տարբերություն էր տեսնում Ա. Պուշկինի «Բորիս Գոդունով», Ա. Տոլստոյի «Իվան Ահեղ» և Դմ. Մերեժկովսկու «Պավել I» պատմական պիեսների միջև այն առումով, որ եթե առաջինները կարող են ունենալ ճանաչողական և կրթական նշանակություն, ապա Մերեժկովսկու «Պավել I»-ը միստիկական պիես է, որի Հիմքում ընկած է «Քրիստոսի և Նեոի» Հիմնահարցը: Ի դեպ, այդ խնդիրն է ընկած Մերեժկովսկու մի քանի վեպերի Հիմքում ևս: Այնուամենայնիվ, բանաստեղծը Հնարավոր էր Համարում «Պավել I»-ը ևս մատուցել նորովի և ծառայեցնել օգտակար նպատակների: «Սակայն, չնայած այս ամենին, Մերեժկովսկու պիեսում կա պատմական այնպիսի մեծ մատերիալ, որ միանգամայն կարելի է օգտագործել ազիտացիոն նպատակով»¹, - գրում է Չարենցը՝ Համոզված, որ Բուրջայանը ձեռքից բաց է թողել այդ Հնարավորությունը: Ավելորդ է ասել, որ Չարենցի այս Հայացքներին Համամիտ էին ժամանակակիցներից շատերը: Այդ տարիներին խորհրդահայ շատ ռեժիսորներ (Ս. Քափանսկյան, Ա. Բուրջայան և ուրիշներ) դասականներին՝ Գ. Սունդուկյանին, Հ. Պարոնյանին, այսպես կոչված, խմբագրելու, նրանց պիեսներին ժամանակակից Հնչեղություն տալու որոշ փորձեր էին անում:

Ուրեմն, ինչպես տեսանք, մի կողմից նախորդ երկու տարվա գրական որոնումները, մյուս կողմից՝ ոգևորությունը թատրոնի նոր սկզբունքներով պայմանավորեցին «Կապկազի» ծրուենդը, նրա բովանդակությունն ու ժանրային բնույթը: Լեզվի

¹ Ե. Չարենց, Հ. 6, էջ 177:

և ոճի առումով ևս «Կապկազը» լիովին տեղավորվում է արվեստը ժողովրդին մոտեցնելու ծրագրի չրջանակներում և Հիչեցնում է «Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը» պոեմը:

«Կապկազն» ունի Հրապարակախոսական բնույթ, որը և ավելի բացահայտ է դարձնում Չարենցի նախասիրություններն ու կողմնորոշումը: Կարելի է առանց տատանվելու ասել, որ Հետագայում Չարենցը «Ստանդարտի»՝ թատրոնին վերաբերող իր սկզբունքները ձևել է «Կապկազի» չափերով: Թամաշան սկսվում է այսպիսի տողով. «Տեսարանը բեմ է, բեմի վրա թամաշա շանց տվողը՝ Ղարան»: Ուշադրություն դարձնենք «Տեսարանը բեմ է» արտահայտությանը. Հեղինակը ոչ թե ինչ-որ տեսարան է մատնանշում, այլ շեշտում է, որ ազատ տարածություն մեջ ներկայացվող թամաշայի Համար բեմը կարող է միայն տեսարանի նշանակություն ունենալ: Սա Հենց թատրոնը բեմական վարագույրից ու դեկորից ազատելու, այն Հրապարակային ներկայացում դարձնելու սկզբունքի գործնական արտահայտությունն է: Այս միտքը «Կապկազ» թամաշայում արտահայտվում է ավելի հստակ ու պարզորոշ:

Տեսնում եք.

Բեմը -

Դատարկ է, բան չկա.

Ոչ անտառ,

Ոչ օթաղ,

Ոչ էլ ուրիշ դեկոր:

Մենակ մե գանգ վերից քաշ է տված թուկով:

Թամաշայում Հենց սկզբից շատ որոշակիորեն դրսևորվել է Հեղինակի վերաբերմունքը դասական խաղացանկի նկատմամբ.

Բավական է ինչքան ձեզ խաղան

Անտիգոնե,

Նամուս,

Օթելլո,

Քին:

Ինչերի՞ր է էսօր Հարկավոր
«Դատաստան»,
«Ջանգ ջրասույզ»:

Համաչխարհային ու ազգային դասական խաղացանկի նկատմամբ իր ժխտական վերաբերմունքի մեջ Չարենցը, կարելի է ասել, Հետևում էր 20-ական թվականների թատրոնի, առավելապես «ձախ» կոչվող թատրոնի շատ ներկայացուցիչների: Ընդհանրապես ժխտելով դասական ու պատմական բոլոր պիեսները նրանց հնացած գաղափարախոսություն, դասական ոճի, գործողությունների դանդաղ ընթացքի համար՝ ձախ թատրոնի ավելի բարյացակամ տրամադրված ներկայացուցիչները որոշ վերապահումներով ընդունում էին առանձին պիեսների կոնստրուկտիվիզացման, այսինքն՝ նրանց ժամանակակից հնչեղություն հաղորդելու հնարավորությունը:

Սակայն Չարենցի ժխտման մեջ կա մի հանգամանք, որ չպետք է անտեսել: Ըստ էության նա չի ժխտում հին պիեսների ճանաչողական արժեքը: Ինչ որ ներկայացվում էր այդ պիեսներում՝ «Ճոճոան խոսքեր, մի թավուր շորեր, իրար պաչել ու բզել», այդ բոլորը, ըստ Հեղինակի, եղել է և նույնիսկ կա այսօր էլ:

Էդպես էր առաջ:

Մորում էր՝ յուզ, պանիր, շոկոլադ, շաքարե հրեշտակ՝ մեջը սեր:

... Էդպես է պաչում էսօ՛ր էլ իր «սրտի սիրած աղջկան» –

Ամեն մի կնյազ,

Դուքընչի,

Ամեն մի գիմնազիստ քոսոտ:

Այնուամենայնիվ, կարդացվում է այս տողերի ենթատեքստում, դասական պիեսները մեզ չեն կարող այսօր բավարարել, որովհետև մեր դասակարգի կյանքը չէ, որ երևում է նրանցում, այլ մեռած ու մեռնող դասակարգերի: Իսկ հիմա, վերափոխված կյանքի հրամայական պահանջով՝ Հեղինակը կտրուկ երես է թեքում բեմական դասական կերպարներից:

Բավական է էստեղ մեզ հուզեն
Միմոսով, քինով, անհայտ տիկինով, ծծերով՝ տկոր մի էգի:

Հետաքրքիր է նկատել, որ այստեղ Չարենցը որոշակիորեն դրական առումով նահանջում է թե՛ «Երեքի դեկլարացիայում» և թե՛ «Ռոմանս անսերում» իր առաջադրած ու պաշտպանած «սեռական առողջ բնազդի» սկզբունքից՝ դրան հակադրելով քաղաքական, հասարակական բովանդակությամբ պիեսը:

Բեմական նյութի հիմնովին վերափոխման խնդիրը Չարենցը դիտում էր թատրոնի բնույթի ու դրամատուրգիական ժանրերի վերափոխման միասնության մեջ: Նա մերժում էր ոչ միայն հին թեմատիկան, այլև թատրոնն իբրև հաստատություն, իբրև ինստիտուտ, դրա փոխարեն առաջարկելով կրկեսն ու թամաչան:

– Թառո՞ւն:

Ձէ մի չո՞ւ:

Կախաղա՞ն:

– Ցի՛րկ:

Թամա՛մ թամաչա:

Ի՞նչ է,

Սովո՞ր էին

էս բեմում երևալ թագով:

Թո՞ղ,

Թող գան Փափազն ու Օրին

Ձեզ համար խաղան դարապոզ...

Ինչպես տեսնում ենք, հարցականի տակ դնելով «Թառոտներ»՝ Չարենցը հաստատում է «ցիրկի ու դարապոզի» սկզբունքը: Ակադեմիական թատրոնի ռեժիսորական աշխատանքը փոխարինելով Ղարա հանդիսավարով՝ Չարենցը փորձում էր թատրոնը մատչելի դարձնել կյանքի բեմառաջ դուրս եկած անզրագետ զանգվածներին և վերջիններիս հետաքրքրությունը բավարարելու համար բովանդակային առումով չեչտը դրնում էր սոցիալական և քաղաքական հրատապ թեմաների վրա: Ժամանակին կլասիցիզմին փոխարինելու եկած ոռոման-

տիզմն ու ռեալիզմը հրաժարվեցին վերնախավի պալատական հերոսներից և գրականություն բերեցին հասարակ մարդուն: Նոր ժամանակներում պատմությունը կրկնվում է՝ «Սովո՞ր էին էս բեմում երևալ թագով»: Թագը կարելի է հասկանալ նաև անուղղակիորեն՝ իբրև տիրապետող վերնախավի խորհրդանիշ: Այսինքն՝ առաջադիր նպատակին հասնելու համար Չարենցն առաջարկում էր և՛ թեմատիկ ու բովանդակային («Դատաստան», «Ջանգ ջրասույզ»), և՛ ձևային-արտահայտչական միջոցների արմատական փոփոխություն:

«Կապկազում» գործնական հողի վրա դրված այս սկզբունքները «Ստանդարտի» մեջ այսպիսի տեսական ընդհանրացում են ստանում. «Թատրոնի մեջ «Ստանդարտն» ընդունում է՝

– կամերային թատրոնի փոխարեն շարժական խմբերի ազիտ-թատրոն և բանվորական ակումբների թատերական կոլեկտիվներ, կազմված հենց իրենցից՝ բանվորներից»¹:

Ակադեմիական թատրոնից հրաժարվելու այս մտայնությունը ընդհանրապես հատուկ էր 1920-ական թվականների թատերական իրականությանը: Այդ տարիներին թատրոնի վերափոխման խնդիրները դրսևորվում էին նաև թատրոնի ու ժողովրդի կապի ըմբռնման մեջ: Դ. Դեմիրճյանը հիշում է, որ հաճախ այդ կապը հասկացվում էր ուղղակի և արտահայտվում էր այն բանում, որ դահլիճից դեպի բեմ սանդուղքներ էին կառուցում, և դերասաններն ուղղակի դահլիճից էլ մտնում էին բեմ: Ժողովրդի և թատրոնի մերձեցման սկզբունքը ավելի լայն իմաստով դրսևորվում էր ժողովրդական ներկայացումներում, թամաշաներում: Դ. Դեմիրճյանի, Վ. Վաղարշյանի, Լ. Քալանթարի, Մ. Արմենի հուշերում բազմաթիվ տվյալներ կան այն մասին, թե ինչպիսի ժողովրդական ներկայացումներ էին տեղի ունենում Ղարաբաղիսայում, Լենինականում և այլուր: Այդպիսի ավանդույթը սկիզբ էր առել Նորհրդային Ռուսաստանում, ուր բազմահազար մարդկանց մասնակցությամբ խաղացվող պիեսները կարող էին երեկոյան ժամը 8-ից ձգվել մինչև առավոտյան ժամը 4-ը:

¹ Ե. Չարենց, հ. 6, էջ 558:

Եվ այսպես, Չարենցը ևս, ինչպես Մայակովսկին իր «Միստերիա Բուֆֆի» նախերգանքում, ընթերցողին ու հանդիսատեսին ծանոթացնելով իր դավանանքին ու դրամատիկական պոեմի առանձնահատկություններին՝ անցնում է բուն նյութին: «Կապկազ» թամաշայի հիմքում ընկած է Անդրկովկասյան Սեյմի գոյացման ու քայքայման պատմությունը: Հեղինակը ասպարեզը հանձնում է գործող անձանց, որոնք, իհարկե իրենց բնույթով հեռու են ավանդական գործող անձերից: Դրանք ընդհանրապես խորհրդանշային կերպարներ են՝ Հայ, թուրք, ռուս, վրացի, կնյազ, չարչի, մոլլա և այլն: Ինչ խոսք, գործող անձանց այսպիսի ընտրությունը ևս պատահական չէ: Անհատականությունից զուրկ, ինքնուրույն կյանք չունեցող այս անանուն զիմակները ընդհանրացնում են սոսկ դասակարգայինն ու ազգայինը: Գործնական այսպիսի փորձն էր հիմք տալիս Չարենցին, որ նա «Ստանդարտում» գրականություն մեջ մերժի «ապոլիտիկ կենցաղագրությունը», իսկ թատրոնի բնագավառում առաջարկի «քաղաքական բուֆֆոնադ» և «հոգեբանության փոխարեն՝ տրյուկիզմ, ֆիզկուլտուրա» («Կապկազի» հերոսները թռչում-նստում են տակառին, գլուխկոնձի տալիս) և այլն: Հարկ է նշել, որ մարդուն հոգեբանությունից զրկելու լեֆական, ֆուտուրիստական այս սկզբունքը նորարարության մոլուցքին տուրք տալուց բացի ավելի հիմնավոր արմատներ ուներ իրականության մեջ: Ոնդիրն այն է, որ հոգեբանության ժխտումը նախ և առաջ այն արտացոլելու ղժվարության հետևանք էր: Նոր քաղաքական կյանքի պատկերը բոլորի համար էլ պարզ էր, որովհետև այն տեսանելի էր, ակնառու, իսկ նոր մարդու հոգեբանությունը նախ՝ այդքան արագ չէր փոփոխվում և ապա՝ փոփոխման ընթացքը աննկատ էր: Պատահական չէ Չարենցի տրտունջը այս կապակցությամբ. «Ով որ գիտե ինչ է նշանակում «պրոլետարական» աշխարհզգացում, հուզական առումով, թող բարձրաձայն ասե: Մանավանդ սիրո խնդրում»¹:

Այսուհանդերձ, հօգուտ Չարենցի պետք է ասել, որ թեև նրա ստեղծած կերպարները զուրկ են որոշակիությունից, բայց

¹ Նույն տեղում, էջ 40:

բնութագրական ձևով իրենց մեջ խտացնում են ազգայինն ու դասակարգայինը: Նրա մենչեկեր, մուսավաթականն ու դաշնակը կուսակցությունների ներկայացուցիչներ լինելուց առաջ ազգային գաղափարախոսություն կրողներն են՝ յուրաքանչյուրն իր հատուկ երանգով: Օրինակ, բնորոշ է, որ Հայ դաշնակցականը բոլոր դեպքերում շեշտը դնում է իր համար ամենից ցավոտ հարցի վրա.

Թուրքին քչնք Հալա –
... Առաջ Հալա տանք ռեխին դրսի,
Հետո ներսի.–

Բնորոշ է նաև, որ այս երեք կերպարներից ամենից խեղճը դաշնակն է, որովհետև նրա կաշին քերթելու վրա են մտածում մուսավաթականն ու մենչեկեր: «Կապկազ» թամաշայում մենչեկն ու մուսավաթը՝ Գեգեչկորին ու Թոփչիբաշևը, լիակատար արհամարհանքով լցված դեպի դաշնակ Կարճիկյանը, սպասումն են հարմար առիթի՝ Անդրկովկասյան Սեյմից նրան հանելու: Ահա՝

ԳԵԳԵՉԿՈՐԻ. – Արդեն, աղա՛:
Հիմի,
Էս սահաթից,
Տերություն ենք մի-մի...
Ես – Սաքարթվե՛լո,
Դու – Ազրբայջան,
Դաշնակը...

ԹՈՓՉԻԲԱՇԵՎ – մատների կոմբինացիա.
Բո՛ւ...

Պատմագիտական նորագույն ուսումնասիրությունները ևս բազմաթիվ փաստերով հաստատում են թուրք-թաթարական (ադրբեջանական) զավթողական, հայերին մեկուսացնելու և դաժանաբար ոչնչացնելու քաղաքականությունը: Երիտասարդ Չարենցը պատմական դեպքերի վկան էր, որ խորապես թափանցել էր իրադարձությունների էություն մեջ ու «Կապկա-

զում», թեև որոշակի կուսակցական-դասակարգային երանգավորումով, բայց ճշմարտացիորեն էր բացահայտում պատմության ընթացքը: Նա երևան է հանում ոչ միայն ազգային-քաղաքական հակամարտությունները, այլև միջազգային իմպերիալիզմի քաղաքականությունը, որը հենվում էր այդ ազգերի մեջ ներքին երկպառակությունները սրելու, «բաժանիր, որ տիրես» սկզբունքի կիրառման վրա.

– Սեյմ-մեյմ, սոցիալիզմ-մոցիալիզմ –
Չկա.
Քամի՛:
Մենք,
Ես ու փաշեն,
Եկել ենք ձեր գործերին աչենք:
Հիմի լսե՛ք – ասեմ.
Դուք էգուց սեյմը կցրեք,
Կդառնաք տերություն երեք,
Կամ, կուզեք – չորս, հինգ, վեց, յոթ, ութ –
Մենակ թե Ռուաը – կափո՛ւտ:

Ինչպես տեսնում ենք, թամաշայում, ճակատային ձևով, առանց պայմանականության, դրսևորվել է միջազգային իմպերիալիզմի ու տեղական թուրք և վրաց ազգայնականների դաշինքը՝ բուլչեիզմը աշխարհի երեսից ջնջելու համար: Բայց և՛ Հայ, և՛ վրաց, և՛ ադրբեջանական քաղաքական կուսակցությունները բուլչեիկներին քշելու հետ միասին ունեին շատ ավելի զորավոր մի փափազ՝ միահեծան տեր լինել Կովկասին: Ահա Կարճիկյանի երազանքը.

Կթուչեն,
Կկուրչեն –
Ռուաը,
Թուրքը,
Ազրբեջանցին,
Կակուլի – վրացին:
Էստեղ – ե՛ս կմնամ նստած:

Անշուշտ, առկա է որոշակի չափազանցություն մանավանդ դաշնակցականներին պատկերելիս, մանավանդ որ այդ օրերի համար դա տիրապետող դիրքորոշում էր: Սակայն ընդհանրության մեջ բանաստեղծը հակիրճ, բայց բնութագրական ներթափանցումներով է ներկայացրել պատմական իրադարձությունների ընթացքը: Կովկասում տիրող խառնակ վիճակից առավելագույնս ուզում էին օգտվել իմպերիալիստական տերությունները: Անգլիացիներն ու գերմանացիները չէին զլանում օղևդեն խոստումներով շոյել Կովկասի նոր տերերի փառասիրությունը, անշուշտ, հավասարապես ծիծաղելով նրանցից յուրաքանչյուրի վրա: Բնորոշ է հետևյալ գրոտեսկային հատվածը.

ՂԱՐԱ-ԱՆԳԼ.

— Իսկ ձեզ,

Պ. մինխտրներ,

էս — (ցույց է տալիս ձեռի ձուն) —

Ով որ ձեզնից խլեց,—

Նա կլինի Կապկազի միահեծ:

Ապա բռնե՛ք:

Երբ ներկած ձվի շուրջն սկսվում է զգվտոցը, անգլիացին մտածում է եղած-չեղածը դռնից հանելու մասին: Այս առումով չենք կարող չանդրադառնալ «Կապկազի» շուրջը 20-ական թվականներին ծավալված քննադատությունը:

Ընդհանուր առմամբ մեծ հետաքրքրություն առաջացավ «Կապկազի» շուրջը: Այն ունեցավ մի քանի բեմադրություններ: Ա. Արմենյանը բեմադրում է Բաքվում, Վ. Փափազյանը՝ Թբիլիսիի Հայպետդրամայում և ինքն էլ կատարում է Ղարայի դերը: Թե՛ նոր տպագրված պիեսը, թե՛ նրա բեմադրությունները (նաև դպրոցական բեմերում) գրախոսվում են մամուլում, գտնում ջերմ արձագանքներ¹: Գրախոսներից մեկը գտնում է, որ այդ երկով Չարենցը հիմք է դնում «նոր թատրոնի նոր ռեպերտուարի», մյուսներն ընդգծում են պիեսի նորարարա-

¹ Տե՛ս Չարենցյան ընթերցումներ, Հ. 3, Ե., 1977, Ա. Մխիթարյանի «Պայբար Եղիշե Չարենցի համար թիֆլիսում» հոդվածը:

կան բնույթը: Եղան նաև քննադատողներ: Օրինակ՝ Գևորգ Աբովը քննադատում էր, Հ. Սուրխաթյանը՝ պաշտպանում և ընդգծում պիեսի հարուցած բեմական նոր խնդիրները: Երևանում 1923 թ. հոկտեմբերի 20-ին տեղի ունեցավ «Կապկազի» դատը, որի մասին ծանուցում կա «Նորհրդային Հայաստան» թերթի թիվ 234-ում: Մեղադրողն էր Ա. Նոնդկարյանը, պաշտպանը՝ Տ. Հախումյանը, ելույթ ունեցան Ա. Կարինյանը, Գ. Աբովը, Լ. Քալանթարը, Վ. Թոթովենցը և ուրիշներ: Դատարանը որոշում է, որ պիեսը չունի «գործողությունների պատճառաբանված ամբողջություն», որ հեղինակը լիովին չի տիրապետում նյութին և չի գտել արտահայտման ձևը ու «զոհ դառնալով ֆուտուրիստական դրամատուրգիայի մոտեցումներին ու պրիմներին՝ դիմում է հասարակացումների, ընկել է ծամածուծությունների մեջ»¹: Դատարանը նշում է նաև դրական կողմերը՝ որոշ կերպարների հաջողվածությունը, գործողությունների դինամիկան, երկի հեղափոխական բնույթը, երբեմն չափն անցնող երգիծանքը, որն, այնուամենայնիվ, զարթեցնում է մարտական տրամադրություն և «պայքարի պրոլետարական խրոխտ շեշտ»: Նշվում էր նաև, թե այդ պիեսը կհասկանան միայն նրանք, ովքեր մասնակից կամ ականատես են եղել դեպքերին: Իհարկե, Չարենցի երկում դեպքերի մանրամասն վերլուծություն կամ օրինակելի կապակցություն չկա, այսուհանդերձ, դժվար է համաձայնել պիեսի մեղադրողի այն կարծիքի հետ, թե «Կապկազը» «դասակարգային այդ հսկա պայքարի միայն արտաքինն ու երևութականն է տալիս»: Ծիշտ է, Չարենցը երբեմն պարզունակացնում է հարցերը՝ տալով երեվույթներն իրենց ռելիեֆ գծերի մեջ՝ առանց քաղաքական խնդիրների նրբություն մեջ թափանցելու, բայց այդ անում է գիտակցորեն, քաղաքականապես անգրագետ զանգվածների աշխարհաճանաչմանը օգնելու նպատակով: Բացի այդ, շարադրանքի ֆրագմենտարությունն ու թուուցիկությունը պայմանավորված են նաև գործի երգիծական, դրամատիկական ու չափածո բնույթով: Այս հատկանիշներից յուրաքանչյուրը ինչոր չափով սահմանափակում է հեղինակի հնարավորություն-

¹ «Նորհրդային Հայաստան», 1923, թիվ 237:

ները: Ի վերջո՝ «Կապկազը» գտարյուն պիես չէ, որտեղ Հերոսները կարողանային լիովին ցուցադրել իրենց: Փաստորեն այստեղ Հեղինակը, իրեն զրկելով գործողություններին միջամտելու իրավունքից, իր փոխարեն գործող Հերոսներ չի ստեղծել: Ավելին՝ Չարենցի Հերոսները ավանդական գրական կերպարներ չեն, նրանք կա՛մ պատմական որոշակի անձնավորություններ են (Կարճիկյան, Գեգեչկորի, Թոփչիրաչև) և կա՛մ էլ առհասարակ Հոգեբանությունից զուրկ հավաքական տիպեր: Այդ իսկ պատճառով էլ այս վերջինները չեն կարող դուրս գալ ընդհանուր սխեմաների շրջանակից և ասել ու անել ինչ-որ որոշակի բան: Սակայն այս երևույթն էլ ունի իր պատճառը: Այդ տարիների պատմագիտության ու գրականության մեջ ժխտվում էր անհատի ու Հերոսի դերը, ամեն ինչ վերագրվում էր աշխատավոր ժողովրդին: Ահա այդպիսի աշխատավոր ժողովուրդ են կազմում Չարենցի մոտ բանվորը, զինվորը: Ի դեպ, այդպիսին են Հերոսները նաև Վ. Մայակովսկու «Միստերիա Բուֆֆում»՝ կուպեց, ուսանող, գերմանացի, ավստրալիացի և ուրիշներ:

Անկասկած է Մայակովսկու այս պիեսի ազդեցությունը Չարենցի վերոհիշյալ գործի վրա: Բայց այդ ազդեցությունը հաճախ է սխալ հասկացվել ու հասկացվում: Հիշենք Գ. Արովի կարծիքը այդ ազդեցության, թե՞ նմանության մասին. «Կապկազ» թամաշայի նյութը նույնն է, ինչ որ Մայակովսկու «Միստերիա – բուֆֆի» երկրորդ գործողության մի մասինը: Միպետը տապալվում է, հաստատվում է դեմոկրատական հանրապետություն, որ, հետո, պրոլետարիատի ճնշման ներքո նույնպես տապալվում է ու փոխարինվում բանվորական պետությամբ»¹: Այս կարծիքի միակողմանիությունը ցույց տալու համար նշենք, որ Մայակովսկու պիեսը (երկրորդ տարբերակը) ունի յոթ գործողություն, որի մեկ գործողության մի մասի հետ է նմանություն գտնում Աբովը: Բայց չէ՞ որ այդ տարիների Հեղափոխական, սոցիալիստական թատրոնին առաջադրվող պահանջների մեջ ամենաէական տեղը զբաղում էր ինչպես Հեղափոխական բովանդակությունը, այնպես էլ բուն Հեղափոխության արտացոլումը: Եվ զարմանալի չէ, որ թատրոնի այս

պահանջը բավարարել ցանկացող երկու բանաստեղծներն էլ արտացոլել են Հեղափոխությունը և այդ արտացոլման ընթացքում ինչ-որ մի տեղ ինչ-որ չափով համընկել: Այսպես թե այնպես՝ նախկին ցարական Ռուսաստանի տարածքում, մի տեղ չուտ, մի տեղ մի քիչ ուշ, Հեղափոխությունը քաղաքական կարգերի նման հաջորդականությամբ էր կատարվել, և պիեսների վերոհիշյալ նմանությունն էլ պետք է փնտրել համանման պատմական հանգամանքների մեջ: Մեր կարծիքով, Չարենցի ու Մայակովսկու պիեսների նմանությունը չպետք է փնտրել բովանդակության մեջ, նրանք էսպես տարբեր են: Ժխտելով դրախտի, դժոխքի, Հեղափոխության առաջացրած միջազգային «ջրհեղեղից» Արարատի վրա ապաստան գտնելու քրիստոնեական ու ոչ քրիստոնեական սկզբունքները՝ Մայակովսկին աստվածաշնչյան վերացական ու աննյութեղեն դրախտին հակադրում է մարդու ստեղծարար ձեռքով կառուցվելիք իրական դրախտը:

Мой рай для всех,
Кроме вышедших духом,
От постов великих вслухших с луны.
... Она вот здесь
у вас
под рукой.

Այսինքն՝ Մայակովսկին ուզում է փլիխոփայորեն հիմնավորել Հեղափոխության իմաստը՝ այն տեսնելով մարդու ստեղծագործ աշխատանքի և իբրև ֆուտուրիստ՝ նաև իրերի, մեքենայացման անկաշկանդ թագավորության մեջ: Հիշենք, որ Մայակովսկու պիեսի գործող անձերի թվում բազմաթիվ իրեր են թվարկվում: Չարենցի թամաշան չունի ոչ փլիխոփայական այդպիսի հենք և ոչ էլ այնտեղ կա իրերի մայակովսկիական պաշտամունք:

Չնայած ձևական արտահայտչական միջոցների ակնհայտ նմանությանը՝ Մայակովսկու և Չարենցի գործերը ժանրի առումով էլ փաստորեն չեն նույնանում: Մայակովսկին, այնուամենայնիվ, պիես է գրել, որն ունի գործողություններ, Հերոս-

¹ «Պայքար», 1923 թ., թիվ 12-13, էջ 21:

ներ, և նրա մոտ չկա գործող անձանց ու ղեպքերն իրար կապող այնպիսի մի կերպար, ինչպիսին Չարենցի Ղարան է, առանց որի անհնար է պատկերացնել նրա «Կապկազ» թամաշան: Չարենցի Ղարան ինչ-որ չափով հիշեցնում է Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» պիեսի խաղավարին, միայն թե Ղարան ավելի ակտիվ է, նա կերպար է դարձել: Մայակովսկու պիեսի համեմատ Չարենցի թամաշան իսկապես թամաշա է՝ դրամատիկական պոեմի ձևի մեջ (թեև ունի պիեսին բնորոշ փոքրիկ օեմարկներ): Ուղղավարի գոյությունը, կրկեսային հնարանքները, խորհրդանշային կերպար-դիմանկարները Չարենցի գործը վերածում են, ինչպես ինքն էր ուզում, դարազյոզի: Վերջապես, չէ՞ որ Չարենցն ինքը ժխտում էր և՛ թատրոնի (ակադեմիական առումով), և՛ պիեսի (դասական իմաստով) անհրաժեշտությունը:

Չարենցին պակասում էր ոչ թե նյութի իմացությունը (որ միանգամայն տեղական է), ոչ թե բովանդակությունը (որ համապատասխանում էր օրերի տրամաբանությունը), այլ նրան նեղում էր ձևի հայտնագործման դժվարությունը: Հենց այս ձևի կիրառման, այսինքն նյութի մատուցման ու մեկնաբանման մեթոդի մեջ էլ զգացվում է Մայակովսկու ազդեցությունը: «Բայց ի՞նչ է նշանակում ձևի ընդօրինակում, — հարցնում է գրականագետ Հ. Սուրխաթյանն ու պատասխանում: — Դա նշանակում է որոշ սահմաններում փոխ առնել նաև այդ ձևի ներքին տարրերը, ավելի ճիշտ, նրա այնպիսի տարրերը, որոնք անբաժանելի են ձևից: Եվ այդ է պատճառը, որ զուտ տերյանական ձևը տերյանական բովանդակություն էլ է մտցնում ընդօրինակման մեջ, զուտ ֆուտուրիստականը՝ ֆուտուրիստական բովանդակություն: Իսկ երբ այդ երկուսի կոմբինացիայից Չարենցը վերարտադրում է ինքնուրույն երրորդը՝ նրան ընդօրինակողներն օգտվում են, նույնիսկ հակառակ իրենց կամքի, ոչ միայն նրա ձևից, այլև ձևի խորքը կազմող իդեոլոգիայի տարրերից»¹: Ճիշտ է գրականագետը. ինչպես գոյություն չունի զուտ ձև, այնպես էլ չի կարող գոյություն ունենալ զուտ ձևական ընդօրինակում, քանի որ ձևն իր հետ բերում է որոշակի բովանդա-

կություն: Մենք ուզում ենք ասել, որ Չարենցի կրած ազդեցությունը սկսվում է ձևից՝ իր մեջ անխուսափելիորեն ներառելով գաղափարական որոշ տարրեր: Չարենցն ինքն էլ խոստովանում էր ձևի բնագավառում իր երկարատև ու դժվարին որոնումների մասին. «Ամենասև չարակամությունը միայն կարող է չնկատել իմ 17 թվականից մինչև օրս ձգվող ստեղծագործության մեջ հոգեկան այն ահռելի ջղաձգումը, որը մինչև հիմա էլ չարունակվում է՝ ձգտում ունենալով ձևավորում գտնել, կերպավորվել, գեղարվեստորեն պատկերվել»¹: Եվ ահա այս որոնումների անմիջական հետևանքը եղավ կերպարների հավաքականությունը, բառային անհարկի, անիմաստ կրճատումները, ոճական առանձին դարձվածքները և այլն:

Որքան էլ «Կապկազ» թամաշան իր վրա կրում է ժամանակի գաղափարների ու ֆուտուրիստական որոնումների կնիքը, այն երևույթ էր Չարենցի ստեղծագործության մեջ, ինչպես նաև ժամանակի գրականության համապատկերում, ուստի գրականության պատմաբանը չի կարող չըջանցել այն: Ավելին՝ Չարենցի կիրառած արտահայտչամիջոցների և բեմական հնարքների առանձին տարրեր (չեչտված պայմանականություն, դեկորացիաներից հրաժարում և այլն) խորթ չեն նաև այսօրվա թատրոնի համար: «Կապկազի» ծնունդը վկայությունն էր այն բանի, որ Չարենցը ձգտում էր հեղափոխություն կատարել գրականության ու թատրոնի բնագավառներում, և թամաշան պետք է գնահատել զուցե ոչ այնքան հավերժական չափանիշների, որքան հենց այդ տեսանկյունից: Միմյուրիկ նշանակություն ունեցող և աշխարհի ու բախտի հարատև փոփոխությունը նշող արագ պտտվող չարխի ու թիթիկ համապատասխան իրար են հաջորդում հերոսները, նրանց խոսքերն ու գործողությունները՝ պահպանելով պիեսի դինամիկան: Ինչ խոսք, այդ դինամիկական պահպանվում է մեծ մասամբ կրկեսային հնարանքների շնորհիվ: Սա էլ ձախ թատրոնի բնորոշ հատկանիշներից է: Հետևելով Վլ. Մեյերխոլդի օրինակին և մեծ տեղ հատկացնելով կենսաչարժմանը՝ այդ թատրոնի ներկայա-

¹ Հ. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր, Երևան, 1970, էջ 189-190:

¹ Ե. Չարենց, Կ. 6, էջ 40:

ցուցիչները երբեմն շատ էին մոտեցնում թատրոնի և կրկեսի սահմանները՝ օրինաչափ համարելով մինչև անգամ «կրկեսային կրոունադան»։ Այսպես՝ Ղարան մեկ թռչում է չարխի վրա, մեկ՝ տակաոփ, Կարճիկյանը գլուխկոնձի է տալիս, աղամելիքը զինվորին խփում է քացով և այլն։

Այսուհանդերձ, քիչ է պատահում, որ Չարենցը ձևը կիրառի ինքնանպատակ, իմաստից կտրված։ Ընդհանուր առմամբ «Կապկազն» ունի ձևի և բովանդակության ներդաշնակություն։ Ահա, օրինակ, սենսացիոն լուրեր պարունակող թերթեր վաճառողների առաջ բերած իրարանցումը հաջող է արտահայտված հետևյալ ուրվմիկ, այդ իրարանցումը տեսանելի դարձնող տողերում.

- Վեչե'րնի, վեչե'րնի, վեչե'րնի...
- Լեհաստանի նոտան Ջիչե'րինին...
- Ապստամբություն Կարմիր բանակում...
- Բուլչևիկները թողե'լ են Բաքուն...

Ինչ խոսք, ձևի և բովանդակության այսպիսի ներդաշնակությունների կողքին կան նաև ֆուտուրիստական անհարկի բառակրճատումներ, բացականչություններ, արտասովոր ձայնարկություններ.

Հասկացա՞ք,
ացա՞ք,
աք,
բը.—

«Կապկազն» ունի ներկայացման համար մի շարք էֆեկտավոր տեղեր։ Հետաքրքիր է աշխարհի հավերժ փոփոխական բնույթը նշող չարխի, անգլիացու կողմից նետվող ներկած ձկն մտահղացումը, մանավանդ ֆինալը։ Վերջում, ըստ թամաշայի բեմը լցվում է ժողովրդով, պլակատներով, դրոշակներով, իսկ Ղարան բեմի վրա պատից պատ քաշում է մի սև պաստառ, որի վրա կարմիր տառերով գրած էր. «Պրոլետարներ բոլոր երկրների, միացե՛ք»։ Այս բոլորից հետո բեմն ու ժողովուրդը

միասին երգում են «Ինտերնացիոնալ»։ Իսկապես՝ բեմի և հանդիսատեսի սահմանի վերացում։ Այսինքն՝ Չարենցն ստեղծում է ժամանակի տիրապետող գաղափարախոսությունը համահունչ և բեմական հնարանքներով հարուստ թամաշա։ Չարենցի նպատակն է եղել այս երկով քաղաքագիտություն դաս տալ ժողովրդին և իր՝ այս շրջանում որդեգրած հայացքների համաձայն, հետապնդել է ավելի շատ օգտակար, քան գեղագիտական նպատակներ։ «Կապկազը» գրելու շրջանում Չարենցն առհասարակ արվեստի մեջ չեչտը դնում է նրա օգտապատական կողմի վրա։ Այդ նպատակը պարզում է Ղարան.

Ընկերնե՛ր:
Աջողած էր, թե չէ էս թամաշեն —
Մե՛կ է.
Բանն էն է, որ բռնեք մեր թշնամու բկեն:

«Կապկազ» թամաշայի որոշ հատկանիշներ՝ քաղաքական քարոզչությունը, ֆանտաստիկ ուրվման ու տեմպը առկա են նաև նույն թվականին գրված «Մոնոլոգեն ամուսիններ կամ ինքնիրեն կոմունիզմ» կինոֆելիետոնում։ Այս շրջանում Չարենցի որոնումները պայմանավորված էին որքան գաղափարական պայքարի տրամաբանությամբ, նույնքան և առավել՝ գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների թարմացման մտահոգությամբ։ Չարենցն զգայուն էր մշակույթի բնագավառի զարգացումների նկատմամբ, և այս առումով կինոն ևս չէր կարող վրիպել նրա ուշադրությունից։ 1920-ական թվականները, առավելապես տասնամյակի սկիզբը, համը կինոյի ինքնահաստատման տարիներ էին համաշխարհային կինոյի պատմության մեջ (առաջին հնչուն կինոն երևան եկավ 1928-ին)։ Թեև հայկական առաջին կինոնկարահանումները սկսվել էին Առաջին աշխարհամարտից առաջ (1907–1914), բայց խորհրդային հայ կինոյի առաջին նմուշները՝ Հ. Բեկնազարյանի «Սորհրդային Հայաստան» (1924) և «Նամուս» (1925) ֆիլմերը, 20-ականների կեսերի ծնունդ էին։ Փաստորեն Չարենցն առաջիններից մեկն էր կինոդրամատուրգիայի ասպարեզում,

ով 1923-ին գրեց «Մնուողեն ամուսիններ կամ ինքնիրեն կոմունիզմ» կինոֆեյիետոնը: Այս գործի նշանակությունը թերևս պետք է փնտրել Հենց բուն փորձարարություն մեջ: Այս անգամ արդեն բանաստեղծ դրամատուրգը զուրս է գալիս ծանոթ միջավայրից ու արձագանքում ժամանակի միջազգային հուզող հարցերին: Կինոսցենարի բնաբան է ընտրված РОСТА-ի հեռագրի մի հատված, որտեղ նշվում է, թե անգլիական լեյբորիստների պարագլուխներից մեկը՝ միստր Մնուողենը, պառլամենտում առաջարկ է մտցրել կապիտալիստական հասարակարգը փոխարինել այնպիսի քաղաքական կառուցվածքով, ուր չլինի մասնավոր սեփականություն: Պետք է նկատել, որ պիեսներում և ներկայացումների ժամանակ վավերական հեռագրերին դիմելու երևույթը շատ տարածված էր այդ տարիներին: Հայտնի է, որ նույնիսկ էմ. Վերհարնի "Заря" պիեսի բեմադրության մեջ Վ. Մեյերխոլդը РОСТА-ի հեռագրերն էր ներմուծել:

Ի տարբերություն «Կապկազի»՝ Չարենցն այստեղ առատորեն տեղ է տալիս արտասահմանյան կենցաղի ու բարոյականության նկարագրությանը՝ այն համադրելով քաղաքականության հետ: Մի քիչ ուշ, «Ստանդարտում», Չարենցը պետք է ժխտի «ապոլիտիկ կենցաղագրությունը», ուստի այստեղ արդեն նրա նկարագրած հերոսների կենցաղը հիմքն ու սկիզբն է այդ հերոսների քաղաքական հայացքների: Հիշենք, որ միսիս Մնուողենը Ռուսաստան է գալիս ոչ թե դեպի այդ երկիրն ունեցած կանխակալ մտադրվածությամբ, այլ Մակդոնալդի հետ ունեցած ինտիմ կապերի անհաճո հետևանքների վերացման համար: Ինչ խոսք, այսպիսի նպատակադրումը թուլացնում է հարցի լրջությունը, սակայն հետագա գործողությունների ժամանակ այս հարցն այլևս չի հիշվում, և առաջին պլան են մղվում քաղաքական նշանակություն ունեցող անցքերը: Սատիրայի մեխն է միսիս Մնուողենի նամակը Մակդոնալդին. «Համոզեցեք միստր Մնուողենին, — գրում է նա, — որ նա վաղն ևեթ առաջարկ մտցնի պառլամենտ — Անգլիայում կոմունիստական կարգեր ստեղծելու մասին... Քանի դեռ ուշ չէ... թող Անգլիայում կոմունիզմ մտցվի... միայն թե պառլամենտը մնա: Թագավորն էլ մնա, Հնդկաստանն էլ»:

Ակնհայտ է Չարենցի հեզնանքն այդ «կոմունիզմի» որակի ու դրդապատճառների նկատմամբ:

Անհրաժեշտ է նշել, որ գաղափարական առումով Չարենցը նորություն չի բերում իր այս կինոպոեմով և մնում է իր համար անծանոթ կյանքից վերցրած նյութի մակերեսին: Սակայն ազդեցություն կողմը ապահովելու համար նա հետաքրքրական մտահղացումներով քաղաքական պլակատների բազմաթիվ հնարավորություններ է ստեղծում: Ահա թե կոմունիզմի ուրվականի համար ինչպիսի պլակատ է գծում նա.

Եվրոպա:

Քարտեզը — վերից:

Ֆրանսիա,

Անգլիա,

Գերմանիա,

Ավստրիա —

Ողջը ալ է:

Վրայից — ուրվականը՝

Բանվոր.

Հեծել է դրոշին.

Դրոշին՝

Կեցցե

Կոմունիստական

Ինտերնացիոնալը:

Ֆուտուրիստական որոշ սկզբունքներ՝ խոսքի հակիրճությունը, գործողությունների դինամիզմը, հաջող կիրառություն են ստացել դրամատիկական այս երկում, որն աչքի է ընկնում արագ ռիթմով, ֆանտաստիկ, մեքենայացման հասցրած դինամիզմով.

Բաժակը սահում է,

Շոկոլադը խմվում է:

Բուտերբրոդը վեր,

Ինքնիրեն ուտվում է:

Բավական է:

Ափսե՛ն թոչում է բուֆետը:

Այս կինոֆելիետոնի վրա դժվար չէ նկատել չապլինյան արագաշարժ, մնջախաղի վրա հիմնված կինոֆիլմերի ազդեցությունը: Չարենցի լեզուն «Մնուուղեն ամուսիններ» կինոպոեմում գերծ է այն գոեհարանությունից, որ կար «Կապկազում»: Դա հասկանալի է և բխում է նյութից: Հեղինակն այդ նյութը ոչ անգլերեն կարող էր շարադրել և ոչ էլ հայերենի բարբառներով, որովհետև նրա հերոսները անգլիական վերնախավից էին:

«Մնուուղեն ամուսիններ» երկի արժեքը սահմանափակվում է գրական-պատմական նշանակությամբ: Գուցե այս երկը կարելի էր և չըջանցել՝ առանց որևէ չափով նվազեցնելու Չարենցի գրական ժառանգության արժեքը, մանավանդ որ նրանում արծարծված խնդիրները վաղուց կորցրել են իրենց կարևորությունը: Այսուհանդերձ, որքան էլ այն կորցրել է գաղափարական այժմեականությունը, թե՛ Չարենցի անցած գրական ճանապարհի, թե՛ ձևի որոնման առումներով որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում: Պետք է ասել, որ բանաստեղծն այդ տարիներին չէր էլ մտածում, թե ինքը գրում է ապագայի համար, թե ստեղծում է դասական, մնայուն արվեստ: Այդ ժամանակ նա արվեստին նայում էր օգտապաշտական տեսանկյունից, համոզված լինելով, թե գրականությունը պետք է գենք լինի դասակարգի ձեռքին, քանի դեռ պայքարը շարունակվում է: Արվեստի և գրականության նկատմամբ նման վերաբերմունքը «Ստանդարտում» այսպիսի ձևակերպում էր ստանում. «Ելնելով այն հիմնական տեսակետից, որ պրոլետարիատի դիկտատուրայի ժամանակաշրջանում արվեստը ոչ թե պետք է արտացոլի, այլ պայքարի — «Ստանդարտը» գրականության և արվեստի ասպարեզում կողմնակից է այդ արվեստների բացառապես ակտիվ ներգործող տեսակներին՝ դեն չարտելով այն տեսակները, որոնք չեն կարող ակտուալ դեր խաղալ այսօր: «Ստանդարտը» իջեցնում է արվեստը իր առանձնակի դիրքից և տալիս է նրան գուտ ուտիլիտար, գործնական նշանակություն»¹: Ուշագրավն այն է, որ Չարենցը նման մոտեցումը համարում էր ժամանակավոր երևույթ՝

¹ Նույն տեղում, էջ 556:

կապված դասակարգային պայքարի սրույթյան տևողության հետ: Դեռ 1922-ին ««Ապադասակարգային ինտելիգենտը» և դեկլարացիան» հոդվածում նա բացատրում է իր տեսակետը ապագա համամարդկային արվեստ ստեղծելու վերաբերյալ: Համամարդկային մշակույթ ստեղծելու համար Չարենցը եռաստիճան համակարգ է սահմանում: Այն, ինչ այդ օրերին ըստեղծում էին պրոլետգրողները, նա բնորոշում է «հեղափոխական այժմեականություն» անվանումով: Դրան պետք է հաջորդեր համաշխարհային տնտեսական ու քաղաքական կյանքում տիրապետող դասակարգի՝ պրոլետարիատի կուլտուրան և ապա պիտի ստեղծվեր սոցիալիզմի դարաշրջանի արվեստը, իր ըմբռնումով՝ արվեստի բարձրագույն ձևը, որը չէր լինելու այլևս պրոլետարական, այլ համամարդկային կոլեկտիվիստական: Ունենալով այսպիսի հայացքներ՝ Չարենցը համոզմունքով ըստեղծում էր հեղափոխական այժմեականության գործեր:

Կարելի է, անշուշտ, առարկել, որ Չարենցի մեծությունը բնավ էլ այս ձախ հայացքների մեջ չէ, և որ այս ամենը ժամանակավոր բնույթ են կրել նրա մոտ: Այո՛, այդպես է: Սակայն գրողի, այն էլ՝ Չարենցի նման բարդ անձնավորության անհատականությունը կազմված է տարբեր բաղադրիչներից, և նրա ստեղծագործական ճանապարհի տարբեր փուլերի ամբողջությունը միայն, առանց որևէ օղակ դուրս նետելու, կարող է լիարժեք դարձնել նրա գրողական նկարագիրը: Շրջանցելով գրողի ստեղծագործական ճանապարհի այս կամ այն փուլը, թույլ կամ չստացված գործերը՝ մենք սրբագրում ենք նրա կյանքն ու ստեղծագործությունը, որի իրավունքը չունենք: Եվ ապա՝ ոչ մի գործ անհետք չի անցնում, անգամ չհաջողված գործի գաղափարը, հղացումը, փորձարարությունը մի այլ ձևով, թեկուզ մասնակի, դրսևորվում է նրա հետագա երկերում կամ, հակառակ դեպքում, գրողը դասեր է քաղում ձախողված փորձից: Այս առումով հետաքրքրական միտք է հայտնում Վիլյամ Սարոյանը: Չարենցի հետ Մոսկվայում 1935 թ. հանդիպման ժամանակ, երբ Չարենցն ասում է, թե ինքը հրաժարվել է իր նախորդ որոշ գործերից, Սարոյանը հավանություն չի տալիս Չարենցի արարքին: «Չարենց ինձ հայտնեց, որ դրժեր է իր

առաջին շրջանի բոլոր գրությունները, և ես այլ իրեն բացատրեցի, թե այդ դրժումը անարժեք է, որովհետև ամեն գրություն իր սեփական կյանքն ունի և հեղինակն անգամ կարող չէ վերջ տալ այդ կյանքին, քանի որ անգամ մը այդ գրությունը լույս տեսած է արդեն»¹ – հիշում է Սարոյանը:

Սակայն «ամեն վայրկյան դու այլ ես» չարենցյան արտահայտությունը ամենից առաջ ճիշտ է հենց իր՝ դեպի կատարյալը անվերջ ձգտող բանաստեղծի համար: Ճիշտ է, կատարյալի ճանապարհը հաճախ էր վայրէջքներով ընթանում, բայց Չարենցի մեծությունն էլ հենց այն էր, որ նա վայրէջքներից էլ էր դասեր առնում: Եվ ահա մի կողմից՝ գրական հասունացումն ու գեղագիտական ըմբռնումների մեջ կատարվող փոփոխությունները, նորարական հախուռն փորձերից դեպի ավելի հավասարակշռված ու ներհուն դարձող գրական վարքագիծը, մյուս կողմից՝ անհատի արդեն ահագնացող պաշտամունքը ստիպում են գրողին վերանայել գրական իր «մարտավարությունը»: Եվ 30-ական թվականների սկզբին նա արդեն ճակատային խոսքից անցնում է այլաբանության, իրեն հուզող գրական ու գաղափարական խնդիրներն արտահայտում խորհրդանիշների ու պայմանական այլ ձևերի միջոցով:

Ասվածի վառ օրինակը «Աքիլլեոս, թե՞ Պյերո» ինտերմեդիան է՝ ըստ էության դրամատիկական պոեմը: Ժանրային ինտերմեդիա անվանումը բացատրում է հեղինակը: Ինտերմեդիան միջնարարում, այսինքն գործողությունների արանքում կատարվող փոքրիկ պիես է, որ հանդիսականներին զբաղեցնում է մինչև հաջորդ գործողությունը: Այդ պոեմը, որ պետք է մտնեք բանաստեղծի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի առաջին տարբերակի մեջ, գրաքննության չափից ավելի զգոնության և շահագրգիռ անձանց մատնության հետևանքով հանվեց արդեն տպված, պատրաստի ժողովածուից, և նրա տեղը դրվեցին (բանաստեղծը լրացրեց դատարկված էջերը) քերթության արվեստին նվիրված այլ էջեր: Հավանաբար Չարենցը վստահ էր, որ ինքը լավագույն ձևով է թաքցրել իր մտքերը,

¹ Հուլի Եղիշե Չարենցի մասին, Ե., «Սովետական գրող», 1986 (կազմող՝ Եղիշե Հովհաննիսյան), էջ 493:

ուստի ըստ Հուսիկ Խանդամուրյանի հուշերի, առաջարկում էր իր երկը թարգմանել և ուղարկել Մոսկվա: Երբ բանաստեղծի տուն այցելած ոուս թարգմանիչները ծանոթանում են Չարենցի ստեղծագործություններին, և ներկա գտնվող Վանանդեցին հարցնում է, թե Չարենցը իր ո՞ր երկը կուզենար, որ թարգմանեին, նա պատասխանում է. «Թող հենց «Աքիլլեոս, թե՞ Պյերոն» թարգմանեն, տեսնենք ի՞նչ հակազդափարական բան կա դրա մեջ»¹: Ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ ոչ թե Չարենցը լիովին վստահ էր, թե չեն ըմբռնի իր երկի իմաստը, այլ դիմում էր փոքրիկ խորամանկության՝ փորձելով ստեղծել այնպիսի տպավորություն, թե ինքը վախ չունի, քանի որ ոչ մի գաղափարական սխալ թույլ չի տվել:

Իսկ ի՞նչն էր պատճառը կասկածանքի ու մեղադրանքների: Պիեսի գլխավոր հերոսները՝ Տնօրենն ու Հերոսը, այլաբանորեն ներկայացնում են Ի. Ստալինին ու Լ. Տրոցկուն: Վերջինս գաղափարական հարցերում («պերմանենտ հեղափոխության»), գյուղացիության դերի, պրոլետարիատի դիկտատուրայի և այլն) հակամարտության մեջ էր նախ՝ Լենինի, ապա՝ Ստալինի հետ: Այդ հակամարտությունը վերջացավ նրանով, որ Համ(բ)Կ 15-րդ համագումարը 1927 թ. անհամատեղելի համարեց Տրոցկու ներկայությունը կուսակցության շարքերում, իսկ 1929 թ. իշխանությունները նրան աքսորեցին ՈՍՀՄ-ից: Ահա հենց նույն՝ 1929 թ. ապրիլի 29-ին Չարենցն սկսում է գրել իր դրամատիկական պոեմը և այն ավարտում 1933 թ. Հունիսի 18-ին, երբ մարդկանց տրոցկիզմի մեջ մեղադրելը սովորական բան էր դարձել: Այդ պատճառով էլ Չարենցը երևույթի մասին կարող էր խոսել միայն այլաբանորեն: Կարելի է ասել, որ այդ շրջանում անհատի պաշտամունքը դեռևս ամբողջ թափով չէր ծավալվել, բայց Չարենցն ըմբռնել էր Ստալինի էությունը, խորամանկորեն գործելու նրա վարքագիծը, ժողովրդին մոլորեցնելու, նրան անդեմ զանգված դարձնելու և այդ կերպ նրա վրա իշխելու հաշվարկները: Եվ այդ ամենը Ստալինն անում էր գաղափարական նվիրյալի և սկզբունքային գործչի սառը դիմակի տակ: Պիեսում (ինտերմեդիայում) Ստալինին մարմնա-

¹ Հուլի Եղիշե Չարենցի մասին, Ե., «Սովետական գրող», 1986, էջ 413:

վորող թատրոնի Տնօրենին Չարենցը ռեմարկներում բնութագրում է իբրև անվրդով, հաստատուն, անայլայլ մի անձնավորություն:

Ինտերմեդիայի սյուժեն հետևյալն է. թատրոնի Տնօրենը մահացած Հեղինակի (նկատի ունի Լենինին) պիեսից ջնջել-հանել է գլխավոր հերոսի դերը և աշխատում է հանդիսականներին համոզել, որ պիեսն առանց հերոսի էլ շատ լավն է, այնքան լավ, որ բնավ կարիք չունի ինչ-որ գլխավոր հերոսի: Թատրոնի Տնօրենը իր այդ արարքը պատճառաբանում է այսպես.

Սակայն միայն թերո՛ւար
Կարող էր պահանջել, որ այսօր
Մեր հանճարեղ, մեր մեծ Հեղինակի երկում,
Որ բազմությունց պաթոսն է քնարերգում —
Գործողությունն ամբողջ դառնա մի
Կենտրոնական անձի կամ հերոսի շուրջը...

Տնօրենի կարծիքով հերոսների դարն անցել է անվերադարձ, և այսօր հերոսի պահանջ կարող են դնել միայն ժամանակից, դարից, Հեղինակի ուղուց ետ մնացած «այրերն անիմաստ»: Հիշեցնենք, որ ինտերմեդիայում խոսվում է մի պիեսի մասին, որի բովանդակությունը հեղափոխությունն է, «Առաջնորդի վախճանը անակնկալ» և նրա գործի շարունակությունը «վրձնական մարդկանց ձեռքով»: Բայց ահա ջնջված հերոսը հայտնվում է և հիմնավորում իր գոյությունը.

Ըստ Հեղինակի մտահղացման՝
Հանճարեղագույն ողբերգության մեջ
Կատարվում են վեհ, ամեհի ու մեծ
Դեպքեր վիթխարի ու աշխարհացունց.
Ոտքի են ելնում մոլուցքով լեցուն
Երկու ինքնաբավ աշխարհներ տարբեր...
Հասկանո՞ւմ եք դուք.—
Որպիսի՞ հսկա մտահղացում
Եվ ինչ գոտնելի, գաճաճ տիպարներ...

Դրամատիկական պոեմի բովանդակությունը ընդգծված քաղաքական է (ինչպես նախորդներինը), ուր շոշափվում են գաղափարական բնույթի այնպիսի հարցեր, ինչպիսիք են անհատի դերը պատմության կերտման գործում, լենինյան քաղաքական գծի շարունակության ճիշտ կամ սխալ լինելը և այլն: Թատրոնի Տնօրենը՝ նույն ինքը Ստալինը, առաջնորդվում է և կամ իր համար վահան է դարձնում «պատմությունը կերտում են ժողովուրդները և ոչ թե անհատները» դրույթը և հետևողականորեն ոչնչացնում է իրեն շրջապատող քիչ թե շատ աչքի ընկնող անհատներին՝ այդ թվում և Տրոցկուն: Վերջինս՝ Հեղինակի պիեսի հերոսը, պայքարում է պատմության մեջ իրեն վերապահված դերի համար, բայց ապարդյուն: Չարենցը ցույց է տալիս, որ կարևոր անհատի ժխտումը իր հետևից բերում է նաև ժողովրդի դիմագրկման, առանց մեծ անհատների ժողովուրդը վերածվում է ամբոխի: Մորուս Հասարակությանը հիշում է, թե ինչպես էր Չարենցը ըմբոստանում այդ դրույթի դեմ: «Բայց պետք է ասեմ, որ սխալ էր մարքսիզմի մեջ անհատի դերը ժխտելը: Կամքի տեր, խելքի տեր, հեռատես անհատը, մեծ անհատականություն ունեցող անհատը, մի բանի, մի գաղափարի ձգտում ունեցող անհատը, մանավանդ հասարակական լինելության ընթացքը նկատող անհատը կարող է կյանքին նոր ընթացք տալ՝ դրական կամ բացասական»¹.— Չարենցի մտքերն է վերականգնում Հասարակությանը: Դա արդեն 1937 թվականին էր, և Չարենցը, լրտեսներից զգուշանալով՝ վստահելի խոսակցի մոտ բարձրաձայնում էր ավելի վաղ իրեն համակած մտքերը:

Այդ օրերին Չարենցը համոզված էր, որ թատրոնի Տնօրենը աղավաղել է Հեղինակի պիեսը, այսինքն՝ չեղվել է լենինյան սկզբունքային գծից.

Տեսնո՞ւմ եք սակայն
Դուք նման մի բան
Մեր Տնօրենի ռեմարկության մեջ...

¹ Չարենցի Հետ, Հուլիս, Ե., 1997 թ., «Նաիրի», (կազմեց Դավիթ Գասպարյանը), էջ 111:

Օ, ո՛չ: – Նա միայն ողբալի ու խեղճ
Սրտովիլակներ է ասպարեզ հանել,
Եվ մեր վարպետի հղացումն այսպես
Սայտառակաբար հիմքից կործանել...

Բանաստեղծն արդեն նկատում է անհատի ձևավորված պաշտամունքը: Բացի Տարիքոտ հանդիսականից, Աչքերը թարթող, մի այլ՝ կերկերուն ձայն ունեցող և մի քանի այլ տատանվող հանդիսականներից, դահլիճում բոլորը պաշտպանում են Տնօրենին (այսինքն՝ սա է հասարակության իրական պատկերն ըստ բանաստեղծի), իսկ Տնօրենն իր հաստատուն, սառը, անայլայլ կեցվածքով տիրապետում է դահլիճին և վերջում բեմ հրավիրում գանգրահեր պատանուն: Վերջինս իր բանաստեղծության մեջ Հերոսին անվանում է Պյերո, այսինքն՝ ճարպիկ ու բարեհոգությունը քողարկված մի խեղկատակ, որ միջնադարյան իտալական թատրոնի հանրահայտ գործող անձ է: Հերոսը փորձում է արթնացնել մարդկանց զգոնությունը, ցուց տալ նրանց խաբվածությունը.

Հասկացե՛ք, ելե՛ք, պահանջե՛ք դուք մեր
Իրավունքն՝ այսպես արված գեղանահար.–
Ձե՞ որ դասական մի ողբերգության
Մուտքի համա՛ր եք դուք տոմսեր առել –
Եվ ո՛չ թե չնչին մի Փարսի համար...

Ինչո՞ւ չմտածել, որ սա ոչ միայն Հերոսի խոսքն է՝ ուղղված հանդիսականներին, այլև Չարենցի կոչն իր ժողովրդին, չէ՞ որ նա արդեն տեսնում էր, որ բարձր իդեալների («դասական ողբերգության») անունից սկսված պայքարը վերածվել է իսկական ողբերգության՝ «չնչին մի Փարսի»: Բայց որոշված էր Տնօրենի (այսինքն՝ բռնակալի) դեմ ելնող Հերոսի ճակատագիրը.

Մեր բեմի համար հարկավոր է մի
Ընդմիջումների խեղկատակ – Հերոս,–
Այսինքն, արգո հանդիսականներ,–
Մի լավ... Պյերո՛...

Հիպոստացած դահլիճը հրճվանքով արձագանքում է Տնօրենին՝ «... իրոք հանճարեղ խորհուրդ», «Այդ դերը նրան իրո՛ք սազում է...»: Խոնչ իմանար Չարենցը, որ Տնօրենն բռնակալը այդպես ոչնչացնելու է նաև իրեն:

Այս ամենից հետո ընթերցողին կրկին համակում է Չարենցի խոսքի երկիմաստությունը՝ գաղափարը, մի բան, որ նկատելի է բանաստեղծի՝ ընդգծված քաղաքական բովանդակություն ունեցող երկերում: Հերոսն է արդյոք Պյերոն, թե՞... Տնօրենը, որ ճարպիկ տիկնիկավարի նման իր ձեռքում է պահում հանդիսականների մտքերը շարժող լարերը: Իհարկե... Տնօրենը: Ահա թե որտեղ էր Չարենցի... մեղքը:

Գաղափարական հագեցվածությունը կարծես ինչ–որ տեղ չեղում է ընթերցողի ուշադրությունը պիեսի գեղարվեստական առանձնահատկությունների ընկալումից, մինչդեռ այն ունի նպատակասլաց կառուցվածք, հետաքրքիր հղացում՝ պիես պիեսի մեջ, թաքնված հեզնանք, որ կարծես թե ոչ թե գործող անձանց խոսքի մեջ է, այլ այդ խոսքից դուրս՝ հեղինակային վերաբերմունքի մեջ, որ առկա է ավելի շատ տողերի արանքում:

Չուտ ժանրային առումով ինչպես «Աքիլլե՞ս, թե՞ Պյերո», այնպես էլ «Հերոսի հարսանիքը» ստեղծագործությունը (մեզ են հասել միայն հատվածներ) միջանկյալ տեղ են գրավում դրամատիկական պոեմի ու պիեսի միջև: Երկու դեպքում էլ Չարենցն աչքի առաջ ունեցել է ավելի պիեսի, քան պոեմի կառուցվածքը, առաջինն անվանել է ինտերմեդիա՝ միջնադար, երկրորդը՝ դրամա, երկու դեպքում էլ, ինչպես պիեսներում, առանձնացրել է գործող անձանց՝ «Գործող պերսոնալ», «Պերսոնալ» անվանումներով, առաջինում գործող անձանց խոսքն ուղեկցվում է փոքրիկ ռեմարկներով, երկրորդում կան տեսարանների հանգամանալից նկարագրություններ:

Դժբախտաբար Չարենցի այդ վերջին (թերևս՝ Հայտնաբերված վերջին) պիեսը, ինչպես հաղորդում են Չարենցի դուստրերը՝ պիեսի առաջին հրատարակիչներ¹ Արփենիկ և Անահիտ

¹ Արփենիկ Չարենցն այն հրատարակել է «Սովետական գրականություն» ամսագրում, 1971 թ., թիվ 7-ում, Անահիտ Չարենցը՝ «Անտիպ և չհավաքված երկեր» գրքում, 1983 թ.:

Չարենցները, 20 տարի Հողի տակ մնալուց հետո մեզ է հասել պակաս էջերով, անընթեռնելի բառերով ու հատվածներով: Ըստ Անահիտ Չարենցի՝ այն եղել է մեկ գործողություն մարտի 1937-ին: Ամեն դեպքում մեզ համար դժվար է բացատրել պիեսի վերնագիրը, քանի որ պահպանված հատվածները դրա բանալին չեն տալիս, բայց ընդհանուր առմամբ հասկանալի է բովանդակությունը: Դա Չարենցի փիլիսոփայական երկերից մեկն է, որտեղ բանաստեղծը փորձում է բացահայտել մարդկային կյանքի, նրա մաքառումների ու պայքարի իմաստը, հասնել մարդկային երազի սահմանի գիտակցությանը, երազը կյանքից բաժանող եզրագծին: Ամբողջ կյանքում կրքոտ պայքարի ու տենդագին որոնումների մեջ գտնված բանաստեղծը ուզում է մի պահ կանգ առնել և գտնել իրեն տանջող հարցերի պատասխանը.

Ձգտում եմ անկիրք մի իմաստության,
Մի ամբողջության մտքի ու հույզի –
Որ կարող է, օ, հասկանում ես այս,
Հասկանում ես այս ամենքից դու պարզ,
Որ կարող է այն, ինչ ուզում ես դու
Ստեղծվել միայն բոլոր մարդկային
Ուժերի կամքով, պայքարով անդու...

Պատահական չէ, որ պիեսի բոլոր գործողությունները կատարվում են հեղինակի ուղեղում, իսկ նրա նկարագրած տեսարանը հենց իր աշխատասենյակի ճիշտ պատկերն է: Ուրեմն՝ այն ինչ պատկերում է հեղինակը, լույս մտավոր գործողություն է, փիլիսոփայական խոհ, և գործող անձ պոետն ու հեղինակը նույն մարդն են:

Պիեսի սկզբում Չարենցը գծում է իր ստեղծագործական կյանքի համառոտ ուղին՝

Գիշերը ամբողջ, հիվանդ, խեղազար
Ես երազեցի արևի մասին...
... Եվ դու ունեցար ... Տրվեց քեզ կյանքում

Լինել բանաստեղծ ճանաչված ու մեծ...
... էլ ի՞նչ ես ընկել ցնորքի ետևից,
Եվ ի՞նչ ես, անկամ ու սենտիմենտալ
Երազում բառեր, որ չկան կյանքում...

Բանաստեղծը հասկանում է, որ իրեն տանջող հարցերի պատասխանը հնարավոր չէ գտնել միայնակ, ինչքան էլ մեծ լինի իր վաստակն ու խոհը, ուստի նա թուժանյանական ոճով («Դո՛ւրս եկեք կրկին, շիրմից, խավարից») օգնություն կոչ է հղում համաշխարհային մեծ գրողների ստեղծած հավերժական կերպարներին, որոնք նորօրյա գրողին կարող են հուշել կյանքի իմաստն ու երազի սահմանը.

Ելե՛ք, բարձրացե՛ք գիշերվա ժամին,
Հայտնվեցե՛ք ամբողջ ձեր կերպարանքով,
Բարձրացե՛ք հեռու մուժից, խավարից, –
Ապրեցե՛ք մի պահ ձեր ամբողջ կյանքով...

Հետաքրքրականն այն է, որ համաշխարհային գրականության հանրահայտ կերպարների՝ Աբելլեսի, Թերսիդեսի, Դոն-քիշոտի, Համլետի ու Ֆաուստի կողքին Չարենցը տեղ է հատկացնում Սասունցի Դավթին, Քաջ Նազարին և... Գլուխ-պահոկ Կիկոսին: Բացակայող էջերը թույլ չեն տալիս հաստատապես ասել, թե ինչ տրամաբանությամբ է նրանց կողքին հայտնվում դեմքը ծածկած կանացի կերպարանքով կապույտ բոցը: Բայց կարելի է կուսել, որ կապույտ բոցը կյանքի առեղծվածն է կնոջ կերպարանքով, որին ձգտել են վերը հիշատակված բոլոր հերոսները, և որոնց միավորում է նույն այդ ձրգված բոլոր հերոսները, և որոնց միավորում է նույն այդ ձրգված բոցը զուգորդվում է Մետերլինկի կապույտ թռչունի հետ՝ շեշտելով բանաստեղծական (և ընդհանրապես՝ մարդկային) երազի անհասանելիության գաղափարը.

Մ, հիմար պոետ... օրերը անցած
Քեզ չեն խրատել... եղել ես թեև
Դու ոչ թե միայն բանաստեղծ մի խենթ,

Այլև պայքարող ու քաղաքացի,
Բայց... չես հասկացել մինչև Հիմա դու,
Որ բոլոր չքնաղ իդձերը մարդու
Երազում են, տե՛ս, կատարվում անչեղ.—

Երազները, ինչպես նաև կյանքի առեղծվածների մեջ թափանցելու մարդկային հավերժ ձգտումը մնում են անկատար: Յուրաքանչյուր դարում յուրաքանչյուր մտածող ու հերոս ինչոր չափով մոտենում է առեղծվածին, հավում նրան, բայց չի հասնում բաղձանքին: Կյանքի առեղծվածը, հավերժ կանացիության կապույտ բոցով, անվերջ դեպի իրեն է ձգում մարդկանց խոհերն ու երազները, բայց մնում է անմատչելի և ցույց չի տալիս իր դեմքը.

Հայտնի է ինձ լուկ, որ գերել եմ ես
Մարդկանց հավիտյան, բայց չեն հասել ինձ:
Մթին է եղել հանելուկն իմ հար,
Ինչպես այդ պատին խփած պատկերի
Իմաստը թաքուն...

Իսկ պատին խփած չինական պաննոյի Փրագմենտները հուշում են կյանքի բազմազանություն, ոչ միանշանակ լինելու մասին, հետևաբար՝ բանաստեղծին հուզող հարցը չի կարող ունենալ միակ պատասխան: Չարենցն ստեղծում է նաև իր օրերի քննադատի բնորոշ մի կերպար, ով անվերջ փորձում է բանաստեղծի ուշադրությունը շեղել դեպի «կյանքը ընդհանուր, դեպի դաշտերը մեր աշխատանքի»:

Յուրօրինակ այս հղացման մեջ, ասպարեզ հանելով Բուդդայից մինչև Կիկոս գործող անձանց և համոզվելով, որ

Միայն առանձին
Հանճարներ են դեռ
Հասել բարձունքին,

Չարենցն անսպասելի շրջադարձ է կատարում դեպի սեփական ուղին (ըստ էության իրեն անուղղակիորեն դասելով այդ հան-

ճարների շարքին) ու սեփական ճշմարտությունները, այն է՝ Հանճարներն անգամ փառքի են հասել միայն այն ժամանակ, երբ դարձել են «չրջապատի շեփորը» և

Չես գտնի դու մա՛րդ,
Երջապատից դուրս —
Ո՛չ փառքի գագաթ,
Ո՛չ Հանճարի լույս...

Ուրիշների և սեփական կյանքի փորձը բանաստեղծին հաստատում է իր համոզման մեջ, որ ժամանակից ու միջավայրից դուրս չկա հանճար, և յուրաքանչյուր մեծ գրող կյանքի առեղծվածին մոտեցել է այնքանով, որքանով կարողացել է թափանցել իր օրերի էություն մեջ, որովհետև ամեն որոշակի ժամանակ իր մեջ համադրում է անցողիկն ու հավերժականը: Այդ իսկ օրինաչափությունը էլ տարբեր ժամանակներում, տարբեր դարերում ու տարբեր ազգերի հանճարների հայտնաբերած կերպարները մտել են հավերժական ժամանակի շրջապատույթի մեջ՝ ապահովելով իրենց հայտնաբերողի անմահությունը: Այս ելակետից Չարենցը անցում է կատարում դեպի սեփական ստեղծագործությունը՝ գտնելով, որ իր ուղին նախանշված է ճակատագրականորեն և որ 1937 ծանր ու դաժան թվականն անգամ չի կարող շեղել իրեն ոչ համոզմունքից, ոչ նախընտրած ճանապարհից.

Հասկանալ ինձ, դնել նեղ
Երջանակի մեջ անշունչ,
Նշանակում է լինել
Իմ թշնամին արյունուշտ...
Քանի եղել է, կա
Կյանքը հավետ թարմ ու նոր —
Ես խորհուրդ եմ — ու չկա
Ինձ համար բանտ ու աքսոր...

Իհարկե, փիլիսոփայական հարցադրումից սեփական ճակատագրին անցնելու կապը դրամատիկական պոեմում թույլ է

արտահայտված, և դժվար է ասել, թե դա ստեղծագործության ոչ ամբողջակա՞ն, թե՞ անմշակ լինելու հետևանք է:

Այնուամենայնիվ, Չարենցի դրամատիկական փորձերն իրենց դրական կողմերով, արժանիքներով հանդերձ, զգալիորեն զիջում են նրա բանաստեղծական վաստակին: Ըստ էության Չարենցը դասական ոչ մի պիես չստեղծեց կամ չուզեց տրորված ճանապարհով գնալ՝ այստեղ ևս ձգտելով նորարարության: Մենք նկատի ունենք և՛ ձևը (դասական, կանոնավոր կառուցվածքը, գործողությունը, պատկերը, գործող անձանց բնույթը), և՛ արվեստի այն կատարյալ աստիճանը, որին հասել է ինքը՝ Չարենցը: Հիշված գործերում նա իրեն դրսևորեց ավելի որպես բանաստեղծ, քան դրամատուրգ: Սակայն բանաստեղծի դրամատուրգիական փորձերը կամ, ավելի ճիշտ՝ դրամատիկական պոեմները նրա պայքարող, ուղի հարթող, ծրագրեր առաջադրող արվեստի անպայման հետաքրքիր էջերից են, ուստի իրենց էական տեղն ունեն բանաստեղծի գրական ժառանգության մեջ:

1974—2012

«ԵՐԵՐ ԵՐԳ...»-ԻՑ ՄԻՆՁԵՎ «ՆԱՎՁԻԿԵ»

Մերթ աղջկա նման, մերթ մանկական տեսքով,
Մերթ որպես կին՝ տեսած երազի մեջ,
Մերթ իբրև կույս անեղծ, մերթ մի Մանոն Լեսկո –
Պատկերացել է ինձ – իմ Նավզիկեն:

Այս խոստովանությունը ավելի քան ճշմարիտ է և ամենաընդհանուր գծերով բնութագրում է կնոջ ու սիրո իդեալի որոնման պատմությունը: Այդ որոնումը Չարենցի մոտ ընթացել է բարդ ու հակասական ճանապարհով, զիգզագներով ու սխալներով, գտնումներով ու կորուստներով, և այս ամենի համեմատ էլ՝ նրա սիրո երգը մեկ թրթռացել է բեկ-բեկ, մեկ զրնգացել հստակ, մեկ խոպոտել է ճիչից ու մեկ էլ զողանջել տխուր: Չարենցի պատկերած բոլոր ապրումների՝ կարոտի ու երազանքի, հիասթափության ու վայելքի տարբեր ելևէջները պայմանավորված են նրա խառնվածքով, ապրած կյանքով, կարդացած գրքերով, կրած ազդեցություններով և անվերջ, անվերջ որոնումներով: Այդ որոնումները նրա մոտ սկսվում են անորոշ, թախծոտ ու տարտամ երազանքից.

Քամին ծաղկունանց շուրթերն է զողողջ շոյում, գուրգուրում
Ու լուռ մրմնջում, թե հեռուներում ինչպես են սիրում...

Պատանեկան մաքուր ու թախծոտ ապրումներ՝ դեռևս տերյանական ձևի մեջ. այդպիսին է Չարենցի առաջին այս բանաստեղծությունը: Բայց շուտով խախտվում է ապրումի հոգեբանական ու օրինաչափ ընթացքը, և սիրո հայտնություն փոխարեն երազին անմիջապես հաջորդում է հիասթափությունը: Պատանեկան երազների փլուզումը ողբերգություն է ծնում քնարական հերոսի հոգում, իսկ սիրած էակից ունեցած հիասթափությունը վերաճում է հիասթափության՝ կյանքից: Հոգե-

կան դաշնութեան ու նվիրաբերութեան ձգտող պատանին մնում է չհասկացված.

Ես քեզ կանչեցի երկա՛ր ու երկա՛ր –
Դու չեկար, չեկար,–
Ցանկացա լինել քո դեմ մի հլու
Ու անկամ գերի –
Եվ ես իմ սիրով քեզ ձանձրույթ բերի...

Եվ Չարենցի առաջին՝ «Երեք երգ տխրադալուկ աղջկան» գրքույկը, Աստղիկ Ղոնդախյանին ընծայականով, դառնում է այդ ցավի ու դառնութեան արձագանքը: Սակայն երազի կորուստը դաժան է դարձնում Չարենցի հերոսին, նա վրիժառու կերպով դատապարտում է սիրած էակին և պսակազերծում իր նախկին իղեալին.

Օ, զգվելի կին,–
Քեզ արատ է պետք, սին արատ հոգու,
Որ լավ ծիծաղես ու չարկամ խնդաս –
Եվ ամբողջ հոգով հրճվանքից թնդաս...

Սրբությունը մեռնում է հեշտանքի մեջ, և հենց դա էլ դառնում է հիասթափութեան պատճառը: Սակայն որքան էլ շարքի բանաստեղծություններն ունենան որոշ կենսագրական հիմք և ապրված զգացումների կնիք, եզրահանգումների մեջ կրում են գրքային ազդեցություններ, զգալիորեն հենվում ուրիշի փորձի վրա.

Սերը մեզ համար – արցունք ու արյուն,
Սերը մեզ համար մահվան գին ունի,
Իսկ կնոջ համար – հրճվանքի գինի...

Այս ընդհանրացումը պատանի հոգու համար թերևս շատ էր մեծ, բայց ակնհայտ էր նաև հոգում առաջացած պարապը.

Ամայութունն էր հեկեկում այնտեղ
Հին, անվերադարձ երազների տեղ:

Եվ եթե ճիշտ է Գ. Մահարին, երբ գրում է, թե Չարենցի «Երեք երգը» Տերյանի ցնորք-աղջկա դաժան հակադրությունն է, ապա այնուամենայնիվ, ճիշտ է և այն, որ ցնորք-աղջկա կերպարը անհրաժեշտ է դառնում նաև Չարենցի համար: Եթե Տերյանն սկսում է ցնորք-աղջկանից, ապա Չարենցը ինչ-որ շրջանում հանգում է ցնորքի գաղափարին, եթե Տերյանի համար այդ կարոտ է, իղեալ, ապա Չարենցի համար նաև հուշ է: Իրական կյանքում իսկական սեր չկա, հետևաբար որոշակի ու կենդանի ապրումը պետք է փոխարինել սիրո գաղափարով, պետք է հոգեկան անդորր փնտրել հավիտենական սիրո վերացարկված հասկացության մեջ. այսպիսին է պատանի Չարենցի բանաստեղծական եզրահանգումը: Հավերժական սիրո ձգտումն ու որոնումը բնորոշ է բանաստեղծներից շատ-շատերին, սակայն Չարենցի որոնումն աչքի է ընկնում առավել վերացական բնույթով: Բանաստեղծական եզրահանգումները տարբեր են: Թումանյանի մոտ, օրինակ, անչեջ հրի ապարդյուն որոնումները Փարվանա դստերը բերել էին տխուր մտածումներ.

Հայրի՛կ, Հայրի՛կ, մի՞թե չըկա
Էս աշխարհքում անչեջ հուր.
Թառամում է սիրտըս ահա,
Պաղ է այս կյանքն ու տըլուր...

Թումանյանի հերոսուհին հավերժական սեր էր որոնում կյանքում, բայց չէր կարող գտնել իրականության մեջ: Այս ընդհանրացումն ստացավ փիլիսոփայական բովանդակություն: Հավիտենականը, ըստ նրա, դեպի սիրո իղեալն ունեցած մարդու անվերջ ձգտումն է: Պատանի Չարենցը չէր կարող այսպիսի փիլիսոփայական եզրակացության գալ, իրականի մերժումը նրան մղեց դեպի վերացական աշխարհ: Հենց այդ հեղհեղուկ տրամադրությունները, որոշակիությունից զուրկ ապրումները, գորչ իրականության հիվանդագին ընկալում-

ներն էլ Համահայտուն էին ժամանակին լայն տարածում գտած սիմվոլիզմի էությունը: Չարենցին գրավում էին սիմվոլիզմի այն սկզբունքները, որոնց մեջ նա տեսնում էր իր անձնական ու հասարակական ձգտումների իրականացման ուղին, որոնցով հրապուրվել էր և Տերյանը: Չարենցն ինքն այսպես է բնութագրում սիմվոլիզմի էությունը. «Սիմվոլիզմը, որ ամբողջովին բուրժուական անհատապաշտության բովանդակությունն ու ձևն է կրում իր մեջ, առաջադրում էր անհատի ազատագրման համար մի քանի ուղիներ. ա) սեր, բ) միախառնումն բնության հետ, գ) «ստեղծվող առասպելներ», դ) Հայրենիք, ե) մահ»¹: Չարենցն ինքն էլ դիմում էր «ազատագրման» այդ ուղիներին, ցանկանում էր սիրո միջոցով Հասնել Հոգեկան դաշնության և անհատի ազատագրության: Աշխարհի հետ ներդաշնակության ձգտող Հոգու բաղձանքը մասնակիանում է նյութականի և աննյութականի, Հոգու և մարմնի հաշտության երազանքի մեջ.

Երազում եմ այն երկիրը հեռավոր,
Ուր մարմինը, սեզ մարմինը ու Հոգին՝
Աննյութացած ու նյութացած, լուսավոր՝
Ողջակիզվեն Արևի մեջ, քույր իմ, կին:

Այդ երազանքում կինը բարդ դեր ունի, որ բնորոշվում է ցնորք ու Շամիրամ հակոտնյա բառերով: Ավելի ճշգրիտ՝ կանացիության իր ըմբռնումն արտահայտելու համար Չարենցը դիմում է Շամիրամի միջին՝ մի հարթության վրա բերելով կնոջ բոլոր իմաստները՝ ցնորք, քույր, Շամիրամ ու Աստված:

«Հրո երկիր» չարքի բանաստեղծություններում գրողը համատեղում է երկրայինն ու երկնայինը, լուսնաշխարհի անկիրք, հեռավոր, ձյունոտ մաքրության ու արնահամ տարփանքի իր պահանջները: Ըստ էության Շամիրամի միջոց գործողության մեջ է գրվում սիմվոլիզմի պոետիկայի շրջանակներում: «Տեսիլաժամերում» արդեն Չարենցը քնարական իր հերոսուհուն լրիվ զրկում է կենսական վերջին գծերից՝ դարձնելով նրան անմարմին ու անտես լուսե մի մեռել: Առօրեական, առարկա-

յական հատկանիշներից զրկված սիրուհին, մտնելով հավերժի ոլորտը, քնարական հերոսին ներկայանում է բնության հավիտենական երևույթների տեսքով.

Եվ երբ երեկոն մեռնում էր բոցում
Ու իջնում էր պարզ, աստղազարդ գեշեր –
Կապույտ ջրերի հեռու զնգոցում
Ես լսում էի քո շշուկը դեռ...

«Տեսիլաժամերում» կատարվում է մի անցում, որը բնորոշ է բանաստեղծի ողջ ստեղծագործության համար:

10-ական թվականների կեսին Չարենցի տեսադաշտում, կնոջից բացի, հայտնվում է մի ուրիշ «անգո»՝ երկիր Նաիրին: Կնոջից դեպի Հայրենիք ձգվող ստեղծագործական ուղին, որ սկիզբ է առնում «Տեսիլաժամերում», բնորոշ է նաև «Ծիածանի», «Տաղարանի» և գրեթե մյուս բոլոր շարքերի համար: Չարենցի առաջին շրջանի սիրային երգերի սիմվոլիստական մշուշը ավելի է թանձրանում հենց Հայրենիքի պատճառով, քանի որ իմաստային տարբեր պատկերները «ծածկում են» իրար:

Այս շրջանի սիրային ստեղծագործություններում նկատվում է մի շատ ուշագրավ երևույթ: Որքան բորբոքուն ու կրքոտ է դառնում քնարական հերոսի երևակայությունը, այնքան մշուշոտ ու անհասկանալի են դառնում պատկերները: Այդպիսի պատկերներով են գրված «Հետերա-երազ» և «Երեքը» լիրիկական բալլադները: Երկուսում էլ պատկերները մշուշոտ են, բառերը կարծես թե զրկված են սովորական նյութական բովանդակությունից և սքողում ու խորհրդավոր են դարձնում սովորական իրականությունը: Իրավացի էր Գ. Մահարին, երբ գրում էր. «Եղիշե Չարենցը, սակայն, կրկնենք՝ դաժան իրապաշտական գույներով կնոջը պսակազերծելուց հետո, համախ յոթն անգամ յոթ տերյանական մշուշներով է շղարչում նրան և ինքն էլ վախենում իր ստեղծածից: Այդպիսի «ահավոր» տեսքով է գրված «Երեքը», փակագծում «Պոեմ հավիտենական»¹: Սակայն նկատենք, որ Տերյանի հետ ունեցած նմանու-

¹ Ե. Չարենց, Երկեր, հ. 6, 1967, էջ 527:

¹ Սովետական գրականություն», 1967, № 9:

Թյունը ավելի շուտ արտաքին է: Չարենցը մի էական հարցում տարբերվում է նրանից: Տերյանի համար ցնորքը հիմնականում, իհարկե, ոչ առանց բացառություն, պայծառ ու անբիծ կույան է, որ չունի «խոցող թովչանքը կնոջ և մոտենում է որպես քաղցր քույր»: Ճիշտ է, Տերյանի հերոսուհին ևս ունի քմայքոտ իր խաղերը, նուրբ վարագուրված իր քնքուշ սուտը, զգվող ու անզուժ աչքերում պահված մեղքը և այլն, Տերյանը ևս երբեմն նրան տարփայլից սիրո պահանջ է ներկայացնում, բայց կանացիություն բնորոշ դրսևորումներով հանդերձ, Տերյանի հերոսուհին չի դառնում հետերա: Տերյանի բառային պատկերները Չարենցը փոխ է առնում իր՝ ակտիվ խառնվածքի հերոսուհուն պատկերելու համար և հենց սրանով էլ, գրական ազդեցությունների այս ակնառու պահին, թեև ոչ լրիվ ու հաստատուն ձևով, բացահայտում է իր ինքնությունը: Նրա լիրիկական բալլադների հերոսուհիները, որքան էլ երազի անտես ու անմարմին գույներով պատկերված («Կինը դոյակում և՛ կար, և՛ չկար»), ողջակիզվում են սիրո հրդեհներում ու մոխրանում: Եվ հենց այդ հրայրքոտ, կրքոտ կանայք էլ դառնում են Չարենցի քնարական հերոսի երազանքը.

— Հետերա — ցնորք, հետերա — երազ...

բացականչում է այդ հերոսը: Ըստ էության, ինչպես «Հրո երկիր» շարքում, այնպես էլ լիրիկական բալլադներում բանաստեղծը կնոջը ներկայացնում է Ծամիրամի միջի շրջանակներում: Իսկ հեթանոսական շրջանից մեզ հասած միջում նրան վերագրվում է «սուրբ պոռնկության» միտերիալ հատկանիշը, որը Չարենցի մոտ արտահայտվում է «հետերա» բառով, իսկ միջի բազմիմաստությունը՝ «հետերա-ցնորք» իմաստային հակադրությունը:

Չարենցը, ի վերջո, չի կարողանում հաշտեցնել երկնային, տեսլային կնոջ և միանգամայն երկրային իր զգացմունքների ու պահանջների իրարամերժ սկզբունքները: Նա գալիս է այն եզրակացության, որ մարդկային բնական զգացմունքների ու ապրումների փոխարինումը մտացածին ու հավերժական գա-

ղափարներով՝ պարզապես ինքնախաբուծյուն է: Հավերժականի մշուշոտ որոնումները բերկրանք չեն բերում հոգուն.

Ախ, ցուրտ է այստեղ — երկնի կամարում —
Ձի վառվում այստեղ ճառագայթը հուր,
Երկնքում չկա ծաղիկ ու դարուն
Ու սուտ է հոգու բերկրանքը մաքուր:

Չարենցը սիրո մեջ սկսում է տեսնել ավելի մեծ բովանդակություն, ավելի լայն իմաստ, քան կարող է ունենալ հոգեկան կամ մարմնական վայելքը: Սիրով է մարդը դառնում լիարժեք, սերը մարդու ինքնարտահայտությունն է: Ահա այս պատճառով էլ Չարենցի քնարական հերոսը սիրո մեջ սկսում է փնտրել ինքն իրեն, ճանաչել իր էությունը.

Ես ինձ եմ ուզում, ինձ, լսում ես, կին,
Ինձ, որ չե՛մ լինի էլ ուրիշ անգամ,
Որ վաղը պիտի հո՛ղ դառնամ կրկին
Ու անցնեմ անդարձ, ու աշխարհ չզամ:

Ինքնաճանաչման այս ցանկության մեջ կա շտապողականության երանգ: Հավիտենականի հարցերով զբաղվելու ժամանակ չկա, պետք է զգալ կյանքը, որն անցնում է անվերադարձ: Թե ինչքանով է ճիշտ ելակետը, դա այլ հարց է, բայց որ բանաստեղծը որոշակիորեն շրջադարձ է կատարում դեպի իրական կյանքը («Մ ծանր է, ծանր է, Մ, ծանր է այնքան // Ուսերիս համար բեռը հավերժի»), դա փաստ է:

Ինչպես տեսնում ենք, հոգեբանական շրջադարձները արագորեն հաջորդում են իրար, թվում է, թե բանաստեղծը վերջնականապես մերժում է վերացական սերը: Հետագա տարիներին ևս, ամբողջ տասական թվականների ընթացքում, Չարենցի մոտ զուգահեռ կերպով շարունակվում են իրականի ու հավիտենականի որոնումները, այսպես կոչված՝ հոգու և մարմնի հայտնի պայքարը: Այդ պայքարը իրոք հավիտենական է և յուրաքանչյուր դարաշրջանում ձեռք է բերում նոր բովանդակություն: Կոնստանդին Երզնկացու բարձրացրած հարցը

Չարենցի մոտ վերածվում է իր հակադրութեան: Ձգտելով հոգու և մարմնի ներդաշնակութեան և ցանկանալով միջնադարում հոգու հետ միասին պաշտպանել մարմնի իրավունքները՝ երզնկացին նախ և առաջ ծառանում է միջավայրի ու եկեղեցու դեմ: Այդ հարցն ուրիշ որակ է ստանում Սայաթ-Նովայի մոտ: «Թե վուր հոքուտ կամքն իս անում, մարմինտ բեղամաղ է ըլում» խոսքերով Սայաթ-Նովան ծառանում է ոչ այնքան միջավայրի, որքան մարդու կիսատ-պուտ, ոչ լիարժեք գոյության դեմ, քանի որ մարդը հոգու և մարմնի միասնությունն է: Ի վերջո երկար ժամանակ և մեծ արվեստով գողալի մարմնական գեղեցկությունները երգելուց հետո նա ստիպված էր վանքում հոգու պարտքը կատարել: Չարենցի քնարական հերոսն արդեն վախենում է մարմնի հաղթանակից և դրա մեջ տեսնում է մարդկայինի ոչնչացման վտանգ: Այդ հերոսը պայքարում է հոգու հաղթանակի համար: Այս առումով հետաքրքրություն է ներկայացնում նույն՝ 1916-ին գրած մի ուրիշ բանաստեղծություն՝ «Մարմնիս երազը»: Քնարական հերոսի բորբոքված երևակայության մեջ իրար են հաջորդում մեկը մյուսից գայթակղող ու ցանկալի պատկերներ, բայց նրա հոգու և սրտի խոր անկյունում պահված լուսավոր ու մաքուր մի ձայն, այսինքն մարդու էության մյուս՝ նրան մարդ պահող կեսը, դիմադրում է մարմնի ցանկությունը:

Իսկ հոգուս խորքում աղոթում է դեռ մեկը, կարևոր,
Որ չկատարվի մարմնիս կարմիր երազը վերջին...

Ահա այսպես, հոգու մաքուր բերկրանքը ժխտելուց հետո էլ Չարենցը ձգտում է հոգու վայելքին: Ուրեմն՝ հոգեկան սիրուն, սիրո գաղափարին դիմելու պատճառը ոչ միայն իրական անկեղծ սեր չգտնելն ու քաղքենիական սիրուն հակադրվելն է, այլև մարմնի գերիշխանությունը ճնշելու, չեզոքացնելու ցանկությունը: Ահա թե ինչու Չարենցը մի կողմից ստեղծում է Աստվածամոր աչքերով իրիկնային քրոջ փխրուն պատկերը, մյուս կողմից, նույն թվին, խոսում է մարմնի երազների մասին, մի կողմից մերժում է մարմնի երազները, մյուս կողմից պատ-

րաստվում է տրվելու աշխարհի քաղցր դողերին ու սարսուռներին: Հոգեկան այս երկվությունը, պայքարն ու հակասությունը Չարենցը համարում է ոչ թե ընդհանրապես մարդուն, այլ միայն բանաստեղծներին հատուկ անըմբռնելի մի բան:

Ո՞վ կհասկանա, թե ինչու է նա
Համբուրում նեխած շրթերը կնոջ,
Երբ նույն վայրկյանին աղոթում է նա
Սուվերի առաջ հեռավոր քրոջ,-

գրում է նա «Պոետ» բանաստեղծության մեջ:

Տասական թվականների կեսերին, հատկապես հենց 1916-ին, Չարենցի ստեղծագործության մեջ նկատվում է մի ուշագրավ երևույթ: Իրական տենչերն ու զգացումները, հոգու պոռթկումն ու ընդվզումը Չարենցը արտացոլում է որոշակի շարքերից դուրս գտնվող առանձին բանաստեղծություններում («Մարի, էգ թոչուն», «Պոետ», «Մարմնիս երազը» և այլն), իսկ շարք կազմող բանաստեղծություններում, ինչպես «Երեք երգ»-ում, «Ծիածանում», նա իրական ապրումն ու զգացումը ենթարկում է գրական սխեմաների: Եվ դա միանգամայն օրինաչափ է այն առումով, որ շարքը իբրև սիմվոլիստական պոեզիային բնորոշ երևույթ՝ ենթարկվում է միասնական տրամադրության: Սիմվոլիստական մշուշոտ, կիսաիրական ու միստիկ պատկերները սքողում են իրական զգացմունքը, իսկ շարքից դուրս բանաստեղծություններում գրողն ավելի ազատ է և կաշկանդված չէ սխեմայով:

«Ծիածանը» սկիզբ է առել իրական ակունքներից, հետևանք է որոշակի հարաբերությունների ու զգացումների, բայց այդ իրականը տարրալուծվել, գրեթե անառարկայական է դարձել շատ բանաստեղծությունների մեջ: «Ծիածանի» ներչնման ակունքը «իրիկնային քույր» կարինե Քոթանջյանն է: Վերջինս իր հուշերում պատմում է և բացատրում «Ծիածանի» ծնունդը: Նա հիշում է, որ «Ծիածանը» գրելու շրջանում Չարենցը գտնվում էր Մոսկվայում՝ իբրև իր հոր գործակալ: Հայրը վաճառքի համար նրան էր ուղարկել (զանազան իրերի հետ

միասին) նաև պարսկական փուչիներ: Այդ փուչիներից երեքը Չարենցը նվիրում է Կարինեին և յուրաքանչյուր գույնը համեմատելով աղջկա դեմքի հետ, նկատում է, որ ամեն անգամ աղջկա աչքերի գույնը փոխվում է ծիածանի պես: Դժվար է ասել, թե «Ծիածան» ժողովածուի վերնագիրը որքանով է առնչվում Քոթանջյանի տված այս բացատրության հետ: Թերևս, ճիշտ են չարենցագետները, ովքեր գտնում են, որ Չարենցը «Ծիածանում» տուրք է տվել վրուբեյյան-բլոկյան գույների սխեմային: Հետագայում՝ «Չարենց-Նամե»-ում, բանաստեղծը խոստովանում է, որ «Ծիածանի» չարժառիթը եղավ «Հրկիզող մի սեր».

Մ, սիրտ իմ, գլխիվայր ընկար –
Կախվեցիր... աղջկա վարսից:
Ջարթնեցին Հեռու տարիներ –
Ձիերի նման վրնջան...
Արթնացավ Հրկիզող մի սեր...
Կարինե:
Կարինե Քոթանջյան...

Սակայն այդ Հրկիզող զգացմունքը համապատասխան ձևով չի արտացոլված «Ծիածանում»: Այստեղ, նուրբ ու մշակված բանաստեղծություններում, երազային ու քնքուշ պատկերներում, արտաքին ճնշող հանգամանքների տակ զսպված ու սրբագործված է սիրո զգացումը: Սիրտը ջերմացնող, հոգում վարդեր ծնող զգացումը խաչաձևվում է հայրենի երկրի ողբերգական կացության հետ և ծնում քնքուշ ու տրտում մի զգացում՝ սիմվոլիստական ձևի մեջ: «Ծիածանը... Իրանի արևն էր շոգ, լացակումած կապույտը Նաիրի»: Ահա թե որոնք են «Ծիածանի» ստեղծման դրդիչները՝ Իրանի արևով ջերմացած զգացմունքը և նաիրյան երկրի տրտմաթախիժ կապույտը: Սակայն այդ հակադիր կողմերի բախումն ու կացության ողբերգականության պատճառները չեն երևում «Ծիածանում»: Այդ մասին հետո խոսում է բանաստեղծը՝ «Չարենց-Նամե»-ում: Այսինքն՝ «Ծիածանը» որոշակի իրականության արդյունք է, բայց ոչ կոնկրետ այդ իրականության արտացոլումը:

Անշուշտ, «Ծիածանում» չկա և չէր կարող լինել 10-ական թթ. հայ իրականության ռեալիստական պատկերը. քաղաքական անհեռանկար վիճակ, աղետներ, ազգային տառապանք, հասարակական ուժերի ու գաղափարական հոսանքների հակասություններ: Սակայն կա այս ամենի հետևանքը՝ հուսահատ ու թախծոտ տրամադրություն, գունավոր երազներով կյանքի տառապանքին հակադրվելու ցանկություն: Սա էլ հենց «Ծիածանի» իրական հիմքն է՝ սիմվոլիստական անդրադարձով: Այս իմաստով ուշագրավ է հենց առաջին բանաստեղծությունը, որն ինչ-որ չափով բացատրում է չարքի նպատակը:

Այնքան տրտում է հոգիս, բայց միշտ ժպտում է հոգուդ,
Որ երազը չդառնա Գողգոթայի ճանապարհ...

Որոշակի հաջորդականությամբ ընտրված գույները ծառայում են ինչպես օրվա, այնպես էլ սիրո ու մարդկային կյանքի առավոտը, միջօրենն ու մայրամուտը ցույց տալուն: Կապույտն ու կապույտ աղջիկը խորհրդանշում են կյանքի, օրվա, սիրո առավոտը, մաքրությունն ու տրտմությունը: Լուսածագին, աստղերը մարելու և ջինջ կապույտը հայտնվելու պահին, երբ դեռևս կարապները քնած են ջրերի ու լճերի վրա, երբ մեզմ դողանջում են լուսաբացի զանգերը և ավետում օրվա ծնունդը, քնած է կապույտ աղջիկը՝ աստվածամոր աչքերով նուրբ ու փխրուն կույսը: Լուսաբացի պես մաքուր է այդ աղջիկը և երազի նման անմարմին.

Լուսամփոփի՛ պես աղջիկ՝ աստվածամոր աչքերով,
Թռչախտավոր, թափանցիկ, մարմինի՛ պես երազի,
Կապույտ աղջիկ, ակաթի ու կաթի պես հոգեթով,
Լուսամփոփի՛ պես աղջիկ:

Կապույտ աղջիկը քնարական հերոսի իրիկնային, աստղային քույրն է: Տերյանի բառարանից վերցրած այս բառն այն ամենաչափ գործածականն է, որով դիմում է Չարենցի քնարական հերոսը սիրած աղջկան: «Քույր» բառն արդեն զսպում է քնարական հերոսի կրքերը և գրեթե բացառում սիրո զգայական

կողմը: Սիրո մեջ արդեն մնում է միայն մեղմություն, կարոտ, երազանք: Պիտի ասել, որ «Ծիածանը» տարբերվում է Չարենցի առաջին սիմվոլիստական գործերից: Նրանցում՝ «Տեսիլաժամերում», «Երեք երգում» և այլն, ինչքան էլ պատկերները մշուշոտ են, այնուամենայնիվ, գործողություն են ցույց տալիս, շարժում կա, ինչ-որ բան է պատմվում: «Ծիածանում» գործողության փոխարեն իշխում է տրամադրությունը: Տրամադրության փոփոխությունը դառնում է շարքի զարգացման հիմքը:

Կապույտին հաջորդում է ոսկին՝ հաջորդ գունային սիմվոլը, որը օրվա, կյանքի միջօրեի հետ միասին խորհրդանշում է սիրո միջօրեն, հասունացումը: Կապույտից-ոսկի զգացմունքն աճում է վերընթաց ուղիով: Ոսկի շղթա է վառվում կապույտ աղջկա աչքերում: Ոսկին դառնում է հրդեհված սիրո, հրկիզված սիրո սիմվոլը:

Հրոտ, հրաչեկ, ոսկին արևի՝
Հրդեհված հոգուս հուն է երևի...

Օրվա մայրամուտի, վերջալույսի տրտում-մանուշակագույն ցուրների հետ չքանում է երջանկությունը, տեղը զիջելով թախժոտ վերհուշին: Մեռնում է օրը, մեռնում է սերը, մեռնում է կյանքը, տրտում հրաժեշտով բաժանվում են քնարական հերոսն ու հերոսուհին՝ այն աշխարհում հանդիպելու հույսով:

Հրաժեշտի պահին առավել խորանում է տրտմությունը, և աճում է անբավականությունը կապույտից: Կապույտը անդորրություն չի բերում կարոտակեզ հոգուն: Ցրտություն ու սառնություն կա «Ծիածանում», այն ամբողջովին չի բացում բանաստեղծի ներաշխարհը: Եվ այս անգամ էլ, ինչպես նախորդ դեպքում, սխեմայով կաշկանդված զգացմունքն իր լիարժեք դրսևորումն ստանում է շարքից դուրս գտնվող «Հեռացումի խոսքեր» բանաստեղծության մեջ:

Երգերիս մեջ – դու գիտե՞ս – ինձ ոչ-ոք չի ճանաչում,
Կարծես ուրիշն է երգում կապույտ կարոտը հոգուս:

Բանաստեղծի անուղղակի խոստովանությունն է սա: Նա իր ամբողջ հոգին չի դրել երգերում, այդ հոգին մնացել է գոց ու անխոս, կյանքը՝ փակ ու օտար՝ ուրիշների համար: «Ծիածանը» միայն սիրո, կարոտի, իրիկնային քրոջ աչքերի սրբազան տխրության երգն է, մինչդեռ բանաստեղծն զգում է, որ ուրիշ պարտք էլ ունի իր օրերի, իր ժամանակի ու հայրենիքի հանդեպ՝

Ինչպե՞ս, ինչպե՞ս ընդունեմ կյանքիս բաժակը քամած,
Որ ձեռքերս չդողան, որ օրերս ներեն ինձ:

Այս բանաստեղծությունը, ինչպես պատմում է Կ. Քոթանջյանը, գրված է Չարենցի՝ Մոսկվայից մեկնելու առթիվ: Կայանում Չարենցը այն կարդում է Կարինեի համար և հուզված ու զգացված ասում, որ ինքը ոչ ոք չունի, և որ Կարինեն նրա մայրն է, քույրը, ամեն ինչը: Բանաստեղծությունը խիստ համակող է՝ ողողված տերյանական տրամադրությամբ ու լուսավոր թախիժով:

Փոխվում է օրերի ուրիշը, նոր ուժեր են երևան գալիս հասարակական կյանքում, նոր պահանջներ ծնվում, փոխվում է նաև գրականության դերի ըմբռնումը: Փոխվում են նաև Չարենցի երգերի գույները, կապույտն ու մանուշակագույնը իրենց տեղը զիջում են բրոնզին ու կարմրին: Մնվում են «Սոմա», «Ամբոխները խելագարված» պոեմները: Եթե առաջ կինը հաճախ դառնում էր հայրենիքի սիմվոլ, հիմա էլ խորհրդանշում է ազատությունը, հեղափոխական տարերքը: Այսպես՝ «Ողջակիզվող կրակ» շարքում «Բրոնզե հարս», «Բրոնզե քույր» արտահայտությունները, «Սոմա» պոեմում հնդկական աստվածուհու կերպարը, անկախ նրանց ուղղված ներբողային խոսքերից, մարմնավորում են առաջին դեպքում Հայաստանը, երկրորդ դեպքում՝ հեղափոխությունը:

1920-ական թվականների սկզբին արդեն Չարենցն իր քնարական հերոսուհուն՝ իրիկնային ու երկնային քրոջը, իջեցնում է իրական հողի վրա, տանում կենցաղային մթնոլորտ, ստեղծում նախկին ցնորքի մի քանի տարբեր մարմնավորումներ:

Ցնորք աղջիկը, Կապույտ աղջիկն ու Երկնային քույրը մեկ մարմնանում է էմալե պրոֆիլով գեղանի Տիկնոջ, մեկ հմայքները վաճառքի հանած փողոցային պչրուհու և մեկ էլ կիսաստվածացված գոգալի կերպարներում: Հարկ է նշել, սակայն, որ այս շարքերում Չարենցը դրսևորում է ոչ միայն սիրո իր նոր ըմբռնումը, այլև և՛ իրականության արտացոլման, և՛ արվեստի զարգացման ուղիների իր սկզբունքները՝ իհարկե, որոշ բանավիճային բնույթով:

Նախ՝ «էմալե պրոֆիլը Չեր» շարքի մասին: Այս կապակցությամբ շարենցագիտության մեջ իրարամերժ կարծիքներ են հայտնվել. ոմանք շարքը համարում են Տերյանի ակնհայտ ազդեցությամբ գրված երգերի փունջ, որտեղ գործում է տերյանական՝ արտաքին մեծարման, ներքին պսակազերծման սկզբունքը (Ս. Աղաբաբյան, Հ. Սալախյան), ոմանք (Ա. Գրիգորյան) շարքը հակադրում են Տերյանին՝ Չարենցի Հերոսուհու արտաքին սառնությունը համարելով ներքին հույզերն ու ապրումները սքողելու միջոց, իսկ մի երրորդ մասը (Հարությունով) բանաստեղծին վերագրում է Պիգմալիոնի ողբերգությունը, թե իբրև Չարենցն ինչքան շատ է մեծարում ու աստվածացնում իր Հերոսուհուն, այնքան հուսախաբ է լինում իր իսկ ստեղծած կանացի այդ կերպարից: Ո՞վ է ճշմարիտ: Մեր կարծիքով, Պիգմալիոնի և դիմակի տարբերակները բավարար հիմնավորվածություն չունեն: Նորհրդանիշներ փնտրելու ջանքը այս տեսակետների հեղինակներին զգալիորեն հեռացնում է թե՛ իրականությունից և թե՛ «էմալե պրոֆիլը Չեր» շարքից: Ավելի լուրջ մտորումների առիթ են տալիս մի կողմից պառնասականների, մյուս կողմից՝ Տերյանի հետ կատարվող համեմատությունները: Լը Կոնտ դը Լիլի, Գոթյեի և մյուս պառնասականների հետ անցկացվող զուգահեռները արդարացի են այնքանով, որքան որ հայ նախընթաց բանաստեղծությունը և ընդհանրապես հայ իրականությունը չափազանց քիչ հիմք են տալիս սալոնային պոեզիայի զարգացման համար: Այս իմաստով Չարենցի հիշյալ բանաստեղծությունների արմատները կարող են գալ եվրոպական բանաստեղծությունից: Տերյանն էլ է նույն ակունքին դիմել, ձևի ընդօրինակումը կարող էր կա-

տարվել ուղղակիորեն, առանց Տերյանի միջնորդության, այստեղից և կարող էր առաջանալ նրանց նմանությունը: Չի ժխտվում նաև Տերյանի ազդեցությունը, մանավանդ որ որոշ տեղերում այն ակնհայտ է: Համեմատությունը Տերյանի հետ կարելի է սկսել վերնագրից: Տերյանի «Կատվի դրախտ» վերնագիրը շատ խոսուս է, հեգնանքը առկա է վերնագրում և շարունակվում է բանաստեղծություններում: Չարենցի վերնագիրը՝ «էմալե պրոֆիլը Չեր» բավականաչափ զուսպ է ու հարգալից, սակայն «Գալանտ երգեր» ենթավերնագիրը Չարենցի խառնվածքին ծանոթ ընթերցողի մոտ կասկած է ծնում նրա՝ հատկապես չեչտվող դեմոկրատիայի նկատմամբ: Եվ եթե Տերյանի վերնագիրը շատ բան է ասում, Չարենցի վերնագիրը որոշ բան է ասում:

Չարենցի կապակցությամբ այդ որոշ տարակույսներն արդարանում են. նրա մոտ ևս առկա է տերյանական հեգնանքի մի որակը, պսակազերծման որոշ պահ: Հասմիկի նմանվող գունատ շրթունքները, առանց ներքին կրակի աչքերը, ապակե բարակ մատները, թիթեղից չինած դիակառքի վարդերի հիշատակումը, ջահագարդ սենյակի պաղ ձանձրույթը, դեմքի էմալի ապակեպատ բնույթը, — ահա բանաստեղծի կողմից թվարկվող գրեթե այն բոլոր հատկանիշները, որոնք չեչտում են քնարական Հերոսուհու անկենդան գեղեցկությունը, անկրակ զգացմունքներն ու սառն էությունը, թեև այս հատկանիշները, այլ կերպ մոտենալու դեպքում, կարելի է դիտել իբրև արիստոկրատական ընդգծված ու սառը նրբագեղության ապացույցներ: Թերևս հարցը հենց այս տեսակետից են արծարծել պառնասական բանաստեղծները: Սակայն Լը Կոնտ դը Լիլի հիշատակումը Չարենցին չի տանում դեպի Պառնաս, այլ միայն մատուցում է անում իր նրբագեղ ոճի արմատները: Հերոսուհու այդպիսի սառը գեղեցկությունը առաջացնում է անբավականություն ու հեգնանք.

Ով երգ ունի իր սրտում ու սովոր է գեղեցկի՝
Նա պարտավոր է Ձեզ բյուր, հազա՛ր սոնետ նվիրել:

Առկա է հեզնանքը, սոնետը պարտավորությունը չեն նվիրում, ստեղծագործությունը պետք է հոգեբուխ լինի: Սա մտավորապես նույնն է, ինչ Տերյանի մոտ.

Ո՞վ կարող է չսիրել Ձեզ, չստրկանալ Ձեր կամքին...

Սակայն Չարենցը կանգ չի առնում Տերյանի հետ ունեցած նմանությունն այս կետում: Բարեբախտաբար, պսակազերծումն ու հեզնանքը Չարենցի շարքի լոկ մի կողմն է. նա, կրկնելով՝ շարունակում է Տերյանին: Ծարքի ստեղծման իրական հիմքը Չարենցին տանում է Տերյանից տարբեր, բայց խիստ հակասական մի ուղիով: «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» բանաստեղծությունների շարքը նվիրված է բանաստեղծուհի Արմենուհի Տիգրանյանին՝ նշանավոր կոմպոզիտորի քրոջը և Ավետիս Ահարոնյանի որդու՝ Վարդգես Ահարոնյանի կնոջը: Պոեզիայի և երաժշտության միջնորդումն ապրող բանաստեղծուհին Չարենցի աչքում կարող էր երևալ սալոնային տիկին եթե ոչ իր սոցիալական դրությունը, ապա գոնե մտքի և հույզի արիստոկրատական նրբազեղությունը: Փաստորեն առաջին հայ գրողի հետ հանդիպումը Չարենցին առիթ է տալիս մտորելու պոեզիայի ու արվեստի էություն մասին: Այս հանդիպման վերաբերյալ Հր. Թամրազյանը գրում է. «Առաջին անգամ Չարենցը ոտք է դնում գրական շրջանակից ներս: Արմենուհի Տիգրանյանը նրան հանդիպած առաջին հայ գրողն էր, եթե չհիշենք մի երկու «ծանոթություն»¹: Իսկ այդ «ծանոթությունները» Իսահակյանի ու Տերյանի հետ, ըստ էության ծանոթություն չեն եղել: Հայոց գրական պառնասի հետ շփումը մի կողմից, մյուս կողմից՝ Արմենուհի Տիգրանյանի հետ ունեցած մտերմությունը ծնունդ են տալիս «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքին, որը եթե մի կողմից արտահայտում է Չարենցի նուրբ-հեզնական վերաբերմունքը դեպի պառնասական արվեստը, մյուս կողմից էլ դրսևորում է ջերմ քնարական զգացմունք դեպի բանաստեղծուհին, դեպի կինը, որը միաժամանակ հայ գրական շրջանակի ներկայացուցիչն էր Չարենցի համար: Այս-

տեղ չպետք է բացառել բացատրությունների կողմնորոգ տարբերակը: Արմենուհի Տիգրանյանը Չարենցի գաղափարական հակառակորդների՝ դաշնակցական Ահարոնյանների ընտանիքի անդամն էր, և ըստ այդմ բանաստեղծի հեզնանքն ուղղված է ոչ այնքան պառնասական պոեզիայի դեմ, որքան այդ պոեզիայի ձևերը միջոց են Արմենուհու ընտանեկան միջավայրը (իմա՝ սալոնը) ծաղրելու համար: Ամեն դեպքում՝ կինն ու բանաստեղծուհին երբեմն անատվում, երբեմն միանում են իրար և ծնում են հակասությունը: Սակայն հակասությունը շատ ավելի բարդ է, մի քանի աստիճանի: Այն առկա է հերոսուհու արտաքին հատկանիշների թվարկման, նրա ներքին ու արտաքին աշխարհի, նրա կանացիության և բանաստեղծ լինելու միջև: Միշտ չէ, որ քնարական հերոսուհու աչքերը սառն են, երբեմն նրանք լի են կրակով այն աստիճան, որ հուզմունք ու վախ են պատճառում հերոսին («Վախենում եմ, երբ Դուք // Նայում եք աչքերիս // Հայացքներով բորբոք»), անփուլթ ու նազանքով լի ժպիտները գերում են, և հերոսը բացականչում է.

ես երգով միշտ Ձեզ հեռ եմ՝
Ձեր բույրից հավիտյան գոհ:

Հետաքրքիրն այն է, որ Չարենցի վերաբերմունքը շատ հաճախ և ավելի շատ դրական է բանաստեղծուհու երգերի, քան նրա արտաքին գեղեցկության նկատմամբ, թեև հակասական է նաև հերոսուհու արտաքին նկարագիրը: Բանաստեղծուհու երգերի նկատմամբ ունեցած դրական վերաբերմունքը կասկածի տակ է դնում չարենցագիտության մեջ հայտնված այն կարծիքի ճշմարտացիությունը, ըստ որի Չարենցն այս շարքով հերքում է պառնասական պոեզիան: Հիշենք հերոսուհու երգերին տված Չարենցի գնահատականները. «Կուզեի լսել ես հար, // Ձեր վճիտ երգերը վառ... Կուզեի անվերջ խմել // Լազուրե երգերը Ձեր... Բայց ես սիրում եմ Ձեզ // Ու ջինջ երգերը Ձեր... Կարդում էիք դուք թավ ձայնով // Տարօրինակ ու կանացի // Երգերը Ձեր մարմանդ ու մով»: Տիկնոջ երգերը խոսում են քնարական հերոսի հոգու հետ, այդ երգերը թրթռում են

¹ Հր. Թամրազյան, Երիտասարդ Չարենցը, Ե., 1979:

լույսի օրորի պես և թավջութակային նվագներ ծնում նրա հոգում: Ճիշտ է, այդ երգերից տխրություն է ծորում, բայց այդ տխրությունը ևս համակող է.

Սիրում է սիրտս բիւ,
Երազանքով անհույս,
Կաթիլ-կաթիլ խմել
Տխրությունը Ձեր լույս:

Տխրությունը նշում է բանաստեղծը, բայց չի հեզնում այն, ծաղրը չկա այդ տխրության նկատմամբ: Վերջապես նույն՝ «էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքում մի՞թե բանաստեղծը հստակ չի գրում.

Ես հիմա օրհներգում եմ,
Մի անուշ տխրություն, որ
Իմ հոգին ամոքում է
Ձեր հետու կարոտով նոր:

Շարքի երկրորդ՝ «Տրիոլետներ» բաժինը բավականաչափ տարբերվում է առաջին մասից: Քնարական հերոսի հոգին, թվում է, ձերբազատվում է իրեն բնորոշ թախծից, թարմանում է զարնան շնչով, և նա շտապում է կյանքի ու գարնան կանչը հասցնել էմալե պրոֆիլով Տիկնոջը: Գարուն է, դյուրեթում են վարդե շրթերը, մարդկանց սրտերը կրակ ու բոց են դարձել, մարդիկ թափվել են փողոց, գարնան հմայքն իրենց վրա առած չրջում են կանայք, չրջում են շորերը նրանց, զարթնում է բնությունը, աշխարհը, քնարական հերոսի սիրտը:

Եվ երբ զարթնում է սերն անշուք –
Երգում է ծովը, դաշտը, հովը...

Չարենցի վերաբերմունքը այս շարքի նկատմամբ պարզելու համար շատ կարևոր է այն, որ նրա քնարական հերոսը, տրրված գարնան հմայքին, չի հրաժարվում սառն ու տխուր նրբագեղ Տիկնոջից, այլ աշխատում է նրան ևս լսելի դարձնել նոր

կյանքի ուրիշները, կիսել նրա հետ իրեն համակած հույզերը, այսինքն դրսևորում է մի որակ, որ չկա նախորդ շրջանում.

Ես անդարձ Ձեզ սիրել եմ, և իմ սիրտը հուր է՝
Թող ցրե՛ իմ հուրը տխրությունը Ձեր...

Այսպիսով, եթե ի մի բերենք վերը ասվածը, կտեսնենք, որ Չարենցի վերաբերմունքը թե՛ դեպի տիկինը, թե՛ դեպի նրա երկերը միանգամայն դրական է՝ հեզնանքի որոշ երանգներով: Միտ զգացումն ու բանաստեղծական ուղու բնորոշման հարցերն այնպես սերտորեն են միահյուսված, որ հաճախ թյուր ըմբռնումների տեղիք են տալիս, որ թե՛ մեկ, թե՛ մյուս բնագավառում բանաստեղծի որոնումները դեռևս ավարտին չեն հասել:

Չարենցը դեռևս շարունակում էր իր որոնումները: Այդ որոնումներն իրենց կնիքն են դնում նաև նրա սիրային երկերի վրա և եթե մի կողմից հարստացնում են բանաստեղծությունների բովանդակությունը, հարցադրումների որակը, մյուս կողմից էլ երկփեղկում են տրամադրությունը:

Նոր որակի բանաստեղծություն էր նույն՝ 1920-ին գրած «Աստղիկը»: Աստվածամոր աչքերով թոքախտավոր կույսը փոխարինվում է հրաբորբոք հեթանոս աստծով՝ Աստղիկով: Չարենցն առաջադրում է ոչ միայն նոր սիրո, այլև նոր բանաստեղծության հարցը: Հեղափոխական գաղափարներով ապրող, հին կյանքը փլուզող, նոր կյանք արարող քնարական հերոսին այլևս չեն բավարարում լուսնահար ու դողդոջ գունատ սերը, պոռթկուն և հերոսական բնավորությունը կրքոտ սեր է պահանջում: Անցյալում երգած սերը, որ այսօր էլ շարունակում են երգել ուրիշները, Չարենցը համարում էր անկիրք, մեռած ու խեղճ:

Նրանք սրինգ ունեն, ունեն քնքուշ քնար,
Գեղգեղ երգում են մութ, տարտամ սերերն իրենց,
Սիրում են քո քրոջ մարմինը պաղ մարմար՝
Սիրով անկիրք ու մեղկ, սրտով մեռած ու խեղճ:

կյանքն առանց Աստղիկի, այսինքն՝ առանց լիարժեք կնոջ դարձել է սուտ, գիշեր, ցնորք: Իսկական կյանքի համար անհրաժեշտ են աստղիկներ, որոնցից բանաստեղծն ունի արդեն նոր կյանքի արարման, գալիք ծնելու պահանջ, մի բան, որ նա չէր կարող ներկայացնել Աստղիկի «Հիվանդ քրոջը» մեղկ:

Կանգնել եմ ես, հզոր, գալիք կյանքի առաջ,
Ու կիրքը անսանձ հորդե պիտի հիմա.
Աստղի՛կ, իջի՛ր, նորից, որ իմ հրով վառած՝
Արյունդ արև՝ ծնի գալիք կյանքի համար:

Թերևս Աստղիկի՝ Հենց այս կյանքն ստեղծելու հատկություն համար է, որ Չարենցը իր նոր սիրո որակի համեմատ կերպար է փնտրել հայոց հեթանոսական պանթեոնում՝ ընտրելով սիրո ու պտղաբերության աստվածուհուն:

Նոր որակի, նոր բովանդակության պահանջի հետ միասին բանաստեղծը առաջադրում է նաև այդ սիրո և ընդհանրապես կյանքի արտացոլման նոր ձևերի, գրականության նոր միջոցների, քնարն ու սրինգը շեփորով փոխարինելու խնդիրը.

Քնար չկա ձեռքիս և ոչ սրինգ անուշ –
Ձե՛մ էլ ուզում նրանց երգերը մեղմ, հուզիչ–
Շեփորն եմ ես կյանքի՝ համակ կորով ու ուժ,
Շեփորն եմ ես ահեղ՝ մի նոր կյանքի երգիչ:

Նախորդ շարքերի որոշ տրամադրություններ նոր որակով ու գաղափարական այլ ելակետով շարունակվում են հաջորդ շարքերում: Չարենցը հրաժարվում է երազային ու անիրական կնոջից, այլևս չի վերադառնում նրան: Եթե մի դեպքում իրական հողի վրա տեղափոխված երազի կինը սառն է, զուսպ ու արիստոկրատական բարոյականության կրողը, ապա «Փողոցային պչրուհին» շարքի բալլադներում բանաստեղծը բացահայտում է բարոյականության մի նոր, անկուճային որակ: Փողոցային կնոջ հրապույրները նույնքան կեղծ են ու սուտ, որքան սառն ու անկյանք են սալոնային կնոջ հմայքները: Ըստ էության այս պչրուհին՝ առանց վարսավիրի կախարդանքի,

սալոնային կնոջ նման անկենդան է ու պաղ՝ առանց այդ կնոջ արիստոկրատական վեհություն: Այս շարքի բալլադներում Չարենցն արդեն առանց նուրբ ու թաքնված հեգնանքի, այլ որոշակի ու բացահայտ, խարազանում է հոգու աղքատությունն ու բարոյական սնանկությունը: Այդ մարդկանց հոգու աղքատությունն իսկույն նշմարվում է դեպի ծախու հմայքները նրանց ունեցած թուլությունից: Այս իմաստով հատկանշական է «Շամիրամ» բանաստեղծությունը: Հիմա, հինավուրց Նաիրիում, այլևս կնոջ ամենակարող հմայքին չենթարկվող արքաներ չկան, հիմա մի ժպտից ու մի թեթև ակնարկից նրանք պատրաստ են հարվելու ու տրվելու տարփանքին, որովհետև նրանք պաշտպանելու ու պահպանելու ոչինչ չունեն, ավելի ճիշտ՝ այլևս չեն կարող ոչինչ պահել: Ըստ էության բարոյական թուլությունը բանաստեղծի համար քաղաքական անկարողության հավասարազոր երևույթ է, առհասարակ մարդու ֆիզիկական ու հոգևոր ուժերի կորուստ: Ճշմարիտ սիրո կորուստը նշանակում է մարդկային բարձրագույն առաքինությունների կորուստ: Սիրո զգացմունքի ու կարոտի վերադարձը կոզնի մարդուն վերագտնելու ու հաստատելու ինքն իրեն, կոզնի նրան վերածնվելու՝ հոգով ու մարմնով գեղեցիկ.

... Բայց կլինի մի գիշեր – ու հմայքով նայիրյան,
կրարձրանա մշուշից մանկաժպիտ քո Արան:
... Եվ որպեսզի չտրվի նա ախտաժետ քո հրին –
Ոտքի կելնե նրա հետ հազարամյա Նայիրին:

Թվում է, ինչ որ մի կետում Չարենցը հիշեցնում է Վարուժանին: Եթե մյունխենյան մի բաժակ գարեջրով վաճառվող սերը Վարուժանը համարում է մարդու հոգևոր անկման և ի վերջո՝ քաղաքական պայքարի համար նրա ապիկարության նշան, ապա Չարենցը ևս Նաիրի երկրի վերածնվելու գաղափարը կապում է բարոյական ամրություն ունեցող մանկաժպիտ արքաների գոյության հետ: Երկուսի համար էլ գրեթե ելակետը նույնն է. Վարուժանի համար՝ հոգով ու մարմնով, Չարենցի համար՝ հոգով առողջ մարդու պահանջը ձեռք է բերում լայն

բովանդակություն: Փաստորեն, Չարենցի Համար, «Շամիրամ» բանաստեղծության մեջ սերը դառնում է մարդու քաղաքացիականության ստուգման չափանիշ: Շամիրամի Հմայքները մերժելու ուժ ունեցող Արան իր մեջ բարոյական գորություն կգտնի նաև երկիրը պաշտպանելու:

Եվ դաշտերում Նայիրի կպարտվի նորից նա,
Կնահանջն գորքը հետ, երկիրը քեզ կմնա:
Նա կմննի, որպես զոհ – բայց չե՛ս հաղթի դու նրան,
– Դա՛նն է խորհուրդը սիրո, շամբշտաշո՛ւրթ Շամիրամ...

«Շամիրամ» բանաստեղծության մեջ նկատվում է մի հետաքրքրական շրջադարձ: Եթե 10-ական թթ. պոեզիայում Շամիրամի կերպարն ընկալվում է հեթանոսական միֆին բնորոշ գործառույթներով, և մի գծի վրա են հայտնվում կինն ու Աստված, ապա այստեղ արդեն Շամիրամը նույնական է հայկական առասպելի միջոցով ավանդված տարբերակի հետ, ունի հակաբարոյական ու նաև քաղաքական բովանդակություն:

«Փողոցային պչրուհին» շարքի, ինչպես Չարենցի գրեթե ողջ ստեղծագործության համար, բնորոշ է սիրո ու հայրենիքի թեմաների միահյուսումը: Արդեն «Շամիրամ» բանաստեղծության մեջ տեսանք, որ սիրո խնդիրը Չարենցը քննում է հայրենիքի և մարդկային բարձր առաքինությունների տեսանկյունից: Բարոյականության կորստի նկատմամբ ունեցած տխուր փոստանքն ու դառը թախիծը պայմանավորված են Նաիրի երկրի օրհասական ճակատագրի գիտակցությամբ: Այդ գիտակցության լավագույն վկայությունը շարքի մեջ մտնող «Անկումների սարսափից» բանաստեղծությունն է:

Բանաստեղծի համար միակ շոշափելին մնում է լուսավոր ու փարթամ սուտը: Սուտը դառնում է հիասթափությունը վարագուրելու, երկրի ողբերգությունը խեղկատակությամբ սպանելու վերջին ու երերուն միջոցը:

Եվ այդ ստի համար նուրբ, հրապուրիչ ու փարթամ
Ես իմ հոգու ամբողջ ուրբ ճշմարտությունը կտամ,—

գրում է Չարենցը «Վարսավիրի հմայքներ» բալլադի տարբերակներից մեկում:

Եվ այսպես, 1912–1920 թթ. ձգվող ստեղծագործական հարուստ ճանապարհին Չարենցն անընդհատ որոնել, բայց չի գտել սիրո իր իրական ու դրական իդեալը: Նրա գտածը մեկ դրական էր, բայց վերացական ու երկնային, մեկ իրական էր ու շոշափելի, բայց բացասական ու անընդունելի: Եվ ահա որոնումները Չարենցին հասցնում են Սայաթ-Նովային, դառնում ազդակ «Տաղարանի» համար: «Տաղարանում» արտացոլված զգացումները իրական-ոեալիստական ապրումի հետևանք են, ունեն կենսական հիմք: «Տաղարանը» ձոնված է բանաստեղծի առաջին մեծ սիրուն՝ Արփիկին* : Սիրած կնոջ մեջ գոգալ տեսնելու ձգտումը բանաստեղծին տարել է դեպի Սայաթ-Նովան՝ դեպի Հավլաբարի գոգալների անզուգական երգիչը: «Տաղարանի» ստեղծումն ուրիշ, լուրջ պատճառներ էլ ունի: «Տաղարանի» ոճավորման, Սայաթ-Նովայի թողած ազդեցության, դեպի աշուղական պոեզիան ունեցած այս շեղման մասին բավականաչափ գրվել է չարենցագիտության մեջ (Ն. Սարգսյան, Ս. Աղաբաբյան, Հր. Թամրազյան, Էդ. Ջրբաչյան, Հ. Սալախյան): Որոշ վեճեր ունենալով ոճավորման հարցի շուրջը՝ գրականագետները եկել են այն ճշմարիտ ու ընդհանուր եզրակացության, որ արդեն 20-ական թթ. փոխված քաղաքական իրավիճակի պայմաններում ժողովրդական առողջ ոեալիզմով,

* Ըստ Ալմաստ Չաքարյանի մեկնաբանության՝ «Տաղարանի» բանաստեղծությունները, մասնավորապես ԺԵ, ԺԶ, ԶԷ, ԶԸ տաղերը ձոնված են Ա. Տիգրանյանին՝ նրանց բաժանումից հետո, և ամբողջ շարքը հետագայում է միայն ընծայվել Արփիկինին: «Ուրեմն և շարքը Արփիկինին է նվիրվել հետագայում՝ սկզբում հավելված երկու քառատողով, որոնք, ի դեպ, ոճով, տրամաբանությամբ, խնդրության նորովի տեղով ու զգացողությամբ որոշակիորեն տարբերվում են «Տաղարանի» բուն երգերի, յոթը բալլադների ցավոտ սիրերգությունից»,- գրում է գրականագետը (Ալմաստ Չաքարյան, Երիչե Չարենց, կյանքը, գործը և ժամանակը, գիրք I, Ե., 1997, էջ 728): Ամեն դեպքում «Տաղարանն» ունի կենսական հիմք, ապրված զգացումների արդյունք է: Ինչ վերաբերում է Սայաթ-Նովայի ոճավորմանը, ապա դա բնական էր, քանի որ Չարենցի երկու սերերի՝ Թե Արմենուհու, Թե Արփիկինի համար, ըստ հուշագիրների վկայությունների, Սայաթ-Նովան եղել է սիրված երգիչ, նրանց միջավայրը՝ հագեցած Սայաթ-Նովայով:

առողջ կենսասիրութեամբ երգեր ստեղծելու տրամադրութիւնը Չարենցին տարել է դեպի Սայաթ-Նովան: Թվում է, այս հարցը բավարար համոզականութեամբ բացահայտել է Հ. Սալախյանը. «Չարենցին գրավել է նախ և առաջ սայաթ-նովյան պոեզիայի ժողովրդական ոգին, որի շնորհիվ 18-րդ դարի երգիչն արտակարգ պարզութեամբ ու հստակութեամբ իմաստավորել է մարդկային կյանքի բազմապիսի կողմերը, մարդկային հոգու, մարդկային զգացմունքների նուրբ ու անկրկնելի դրսևորումները»¹:

«Տաղարանում» ամենաարժեքավոր գիծը այն հումանիզմն է, որը բանաստեղծը թեև ժառանգել է Սայաթ-Նովայից, բայց դարձրել է իր ժողովածուի առանցքը: Այս հումանիզմը, ամբողջութեամբ վերցրած, նոր որակ է Չարենցի քնարական Հերոսի համար: Ո՛չ «Միածանի», ո՛չ էլ «Փողոցային պչրուհու» և ո՛չ էլ մյուս շարքերի քնարական Հերոսները չունենին անձնագրահումից իրենց հատկանիշը (թույլ կերպով դրսևորվում է նաև «էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքում), որ ունի «Տաղարանի» Հերոսը.

Ինչքան որ հուր կա իմ սրտում — բոլորը քեզ...

Ընծայականի այս տողերը դառնում են սկզբունք ամբողջ «Տաղարանի» համար, հաստատվում են ուրիշ բանաստեղծությունների, ուրիշ տրամադրությունների միջոցով, ինչպես.

Կուզես՝ հոգիս ճամփա անեմ, սիրտս դնեմ ոտքերիդ տակ՝
Սրտիցս արյուն է հոսում — ինչ որ ուզես կանի էն, ջահ:

Երկրորդ կարևոր հատկանիշն այն է, որ բանաստեղծը կանացի գեղեցկությունը դարձնում է կյանքի ու աշխարհի գեղեցկության իմաստավորման խորհրդանիշ: Եթե կինը կյանքի գեղեցկություն կրողն է, ապա լիարժեք մարդն էլ այդ գեղեցկության զգացողն է.

¹ Հ. Սալախյան, Ժամանակիդ շունչը դարձիր, 1967, էջ 48-49:

Եվ էն սրտին, որ իր խորքում սիրո երգեր ունի ու սեր —
Ես էն սրտին դրախտային մրգերի բաղ պիտի ասեմ:

Այս պատճառով էլ նա գոզալին օժտում է աստվածային այն գեղեցկությամբ, որին միշտ ձգտում է հոգին. գոզալը վեր է կանգնած առօրյայի գորշությունից, կյանքի պրոզայից, և՛ սովորական մարդ է, և՛ իդեալ: Որքան որ քնարական Հերոսի հոգին տենչում է գոզալին, նույնքան և ուզում է, որ տարածություն մնա իր և նրա միջև, տարածության վերացումը կնշանակի անսովորի և գեղեցիկի ձգտման մահացում: Գեղեցիկի հավերժական այս ձգտումը ընդգծվում է կնոջ մեջ անսովորը տեսնելու և նրանով չհագնելու բուռն տենչանքով:

Էս փուչ կանքում սրտիս տված անմահական զարդ ես, գոզալ,
Էնպես արա, որ քեզ չասեմ՝ դո՛ւ էլ ինձ պես մարդ ես, գոզալ —
Թե լի մնաց սիրտս քեզնով՝ ափսոս ու ախ պիտի ասեմ:

Որտեղ սեր՝ այնտեղ սիրված լինելու տանջագին կասկած, մերժումի դառնություն, վշտից ծնվող խենթություն, հիացում ու տառապանք: Այս ամենը կա «Տաղարանում»: Քնարական Հերոսի հիացումը գոզալով հանդիպում է գոզալի սառնությունը: Ծնվում է տառապանքը, որը արտացոլվում է հոգեբանական ապրումներով ու անհատական ձևով: Տառապանքը չի վերածվում անհույս տխրության, լուռ բողոքի ու տանջանքի: Նրա Հերոսը բուռն խառնվածք ունի և իր մխիթարությունը փնտրում է ուրիշ գոզալների գրկում: Այս իմաստով խիստ հետաքրքիր է «Կուզեմ հիմի փչե գունենն» բանաստեղծությունը: Այստեղ քնարական Հերոսը ինքն է ցանկանում, որ գոզալի էշխը ընկնի իր սիրտը, նա չի դիմադրում այդ էշխին, այլ գնում է ընդառաջ.

Էշխդ անքուն սիրտս ընկնի ու լաց ըլիմ մինչև էգուց:

Գոզալից մերժվածը մխիթարություն է փնտրում մարդկանց ընկերության, գինու մեջ և... ուրիշ գոզալների գրկում.

Երթամ – ուրիշ գողանների գիրկը դնեմ գլուխս տաք՝
Քու էդ անուշ, ազիզ տեսքով հարբած ըլիմ մինչև էգուց:

Այս տողերը երբեմն ստացել են այնպիսի մեկնաբանություն, թե բանաստեղծը, անպատասխան սիրուց դառնացած, փորձում է վատնել իրեն կյանքի վայելքներում: Թերևս ճիշտ է:

Ամեն դեպքում դժվար է բացատրել ուրիշ կանանց գրկում սիրած էակի «ազիզ տեսքով» հարբած լինելու, ըստ էության նրան հավատարիմ լինելու հոգեբանական պահը, թեև դա Ջարենցի մոտ կարծես կրկնվող տրամադրություն է: Կրկին հիշենք «Պոետ» բանաստեղծության տողերը.

Ռ՛վ կհասկանա, թե ինչո՞ւ է նա
Համբուրում նեխած շրթերը կնոջ,
Երբ նույն վայրկյանին աղոթում է նա
Սուվերի առաջ հեռավոր քրոջ:

Պետք է նկատել, որ կնոջ նկատմամբ երկակի վերաբերմունքը՝ հիացում, պաշտամունք ու պսակազերծում, սեր, բայց և մերժման դեպքում՝ վրիժառություն չար զգացում, բնորոշ է Ջարենցի հախուռն խառնվածքին, որ այս կամ այն չափով իր դրսևորումն է գտնում նրա պոեզիայում: Դա ինչ-որ չափով նկատելի էր «էմալե պրոֆիլը Ջեր» շարքում դեռևս նուրբ հեգնանքի ձևով, ավելի հստակ՝ «Փողոցային պչրուհուն» շարքում, առկա է նաև «Տաղարանում», հատկապես ԺԳ տաղում, ուր ասվում է նաև.

Մաքան էլ խաս, ատլաս հագնի, երեսը ալ, գողալ անի –
Աքլորների հոգի հանող սիրեկանդ հա՛վ է էլի:

Բանաստեղծի խառնվածքի այս աններդաշնակությունը երբեմն անցանկալի հետևանքներ է ունենում թե նրա անձնական կյանքում, թե պոեզիայում: Փոքր-ինչ խախտելով ժամանակագրությունը և առաջ անցնելով՝ հիշենք, թե նա ինչպես անհունորեն սիրելով Արփենիկին՝ տարվեց ուրիշ կնոջով, կրակեց նրա վրա և հայտնվեց ուղղիչ տանը: Պոեզիայում կնոջ նկատ-

մամբ անհարգալից վերաբերմունքի արտահայտությունը «Ռոմանս անսեր» պոեմն է (թեև ինքը ռոմանս է անվանում) և հետագայում հոգեկան անհավասարակշիռ վիճակում գրված այլ անտիպներ:

Սակայն վերադառնանք «Տաղարանին»:

«Տաղարանում» ամբողջ խորությունը դրսևորվում է քնարական հերոսի սիրված լինելու ձգտումը: Գողալի կեցվածքի թուլացիկ հիշատակումները բացահայտում են նրա ներքին աշխարհը: Չգացմունքի փոխադարձություն և հոգեկան դաշնության հասնելու ձգտումը մնում է անկատար.

Ասի թե՛ ոտքերդ ընկնեմ, բայց տեղում կեցած մնացի՛
Այտերիդ կարմիր կրակին աչքերդ անմաս էին:

«Տաղարանի» իշխող մոտիվը հիացումն է գողալով, նրա անվերապահ գովքը, անձնագոհության ձգտումը, բայց բանաստեղծի ներսում նստած «սատանան» ինչպես նշվեց, այստեղ էլ մեկ-մեկ գլուխ է բարձրացնում և ստիպում նրան՝ գողալին պատվանդանից իջեցնել և երբեմն էլ պսակազերծել: Գողալի տված դաղերի հետևանք է սա, բայց ի վերջո կարծում է, որ ամենից լավն ու անուշը սիրեկանի տված դաղն է էլի:

Լավատեսությունը, ի վերջո, հաղթում է, մերժումից ու սառնությունից ծնված հիասթափությունը տեղի է տալիս մի լուսավոր զգացման:

Միտ պատճառած վշտի մեջ անգամ բանաստեղծը գտնում է մխիթարություն, տեսնում իմաստ: Վերջապես, այդ վիշտը ևս կյանքի նշան է, ապրելու, աշխարհն ու զեղեցկությունը զգալու նշան: Գողալը նորից դառնում է կենսատու աղբյուր.

Ելիդ հին յարա է, գողալ, վառվում է կրակի նման –
Ու էն յարեն տվող ձեռքին շահնչահի ձեռք եմ ասում:

Ալմաստ Ջաքարյանի դիտարկմամբ այս տաղը (ԺԷ) նվիրված է Ա. Տիգրանյանին և արտահայտում է նրանից բաժանվելու պատճառով բանաստեղծի ապրած տառապանքը:

Իր մեծ, ամեն ինչ ներող, ամեն ինչ հանդուրժող սիրո բարձրությունից քնարական հերոսը հաշտ սրտով նայում է գոզալի մեղքերին, ոչ մի գանգատ չունի նրանից, ավելին՝ նրա այդ համատարած սերն ու նվիրումը փոխանցվում են գոզալից մարդկանց ու գալիքին: Գոզալից, մարդկանցից, չրջապատից ու ժամանակից ստացած դառնությունները ծնում են լուսավոր մի թախիծ: Սիրո, կարոտի, ամուսնանքի, թախիծի, հավատի ու լավատեսության մի լուսեղեն խառնուրդ է «էլի գարուն կգա, կբացվի վարդը» բանաստեղծությունը: Կյանքի հավերժական նորոգման, մարդկության հավիտենական ընթացքով պայմանավորված լավատեսությունը մի քիչ դառնանում է մարդու մահկանացու լինելու հանգամանքով: Մարդկությունը հավերժ է, սակայն մարդը անցողիկ, սրանից էլ ծնվում է թախիծը.

Ուրիշ բլբուլ կգա կմտնի բաղը,
Ուրիշ աշուղ կասե աշխարհի խաղը...

«Տաղարանի» համար ևս բնորոշ է կնոջից – հայրենիք այն անցումը, որ արդեն նկատեցինք Չարենցի մյուս բանաստեղծական շարքերում: Այստեղ էլ հաղթում է Չարենցի մեծ սերը, կնոջից – հայրենիք զգացումն աճում է վերընթաց ուղիով: Ծնվում է անզուգական «Ես իմ անուշ Հայաստանին»: Հայաստանն այն միակ ու անփոխարինելի յարն է, որին երբեք չի դավաճանում բանաստեղծը.

Էլի՛ ես որք ու արնավառ իմ Հայաստան – յա՛րն եմ սիրում...

Սիրո զգացման արտացոլման և կյանքի վայելքի դրսևորման առումով «Տաղարանի» բանաստեղծություններին մոտ են Արփիկին նվիրված տրիոլետները և «Ութնյակներ արևին» շարքը: Կյանքի ու սիրո բուռն ձգտումն այս բանաստեղծություններում ինքնատիպ ձև է ստանում: Չզացմունքի ու ժգնությունն արտահայտելու համար նա դիմում է տաք գույների ու սիմվոլների օգնությանը, ամենից հաճախ՝ միջօրեի հրակեղ արևի սիմվոլին: Նրա քնարական հերոսին համակում է բուռն, հրճվալից

զգացումն ու անմնացորդ, ամբողջովին կյանքի հնոցում այրվելու ցանկությունը.

Մոխրացի՛ր արևի հրում,
Արևից թող ոչինչ չմնա, –
Այս արև, այս վառ աշխարհում
Քանի կաս՝ վառվի՛ր ու գնա՛:

Լուսավոր հրճվանքի ու վայելքի այս ուժգին զգացումը նոր որակ է Չարենցի սիրային երգերի մեջ: Բանաստեղծի այսօրինակ տրամադրությունն ունի կենսագրական հիմք, անմիջականորեն բխում է այդ օրերի նրա անձնական ապրումներից: Կարճատև անդորրի, հոգու խաղաղության մի պահ է սա: Երբ դեռ չէր հասցրել հիասթափվել նոր կարգերից, հին արվեստի դեմ գրոհի տրամադրությունը դեռ չէր հասունացել: Անձնական կյանքում ևս տեղի էր ունեցել նշանակալից իրադարձություն. նա ամուսնացել էր սիրած աղջկա հետ: Հատկապես այս վերջին հանգամանքով էլ պայմանավորված է նրա ութնյակների լուսաշող զգացումն ու բուռն կենսասիրությունը.

Կարծես ես ճամփա եմ ընկել
Երկնքի դաշտերում կապույտ
Ու գնում եմ, զվարթ ու անփույթ,
Եվ ունեմ լուսե մի ընկեր:
Նա և՛ կին է, և՛ քույր, և՛ հոգի,
Այրվում է, և այրում է խենթ,
Սառնվել եմ կյանքին ամենքի –
Եվ իմ կյանքը հրա՛ջք է ու տենդ:

Սակայն այս չրջանում ևս բանաստեղծը մեկ-մեկ անդրադառնում է բարեկրթության տակ թաքնված սառը հոգիների և անսիրտ մարդկանց քաղքենիական չպարին հակադրում է միտումնավոր գոեհկացված անզսպությունը, իրեն որոշակիորեն սահմանազատում է կեղծ նրբագեղությունից և հոգեկան հարազատություն է գտնում փողոցի ընկած մարդկանց՝ պոռնիկների ու շների հետ.

Ձեր Հոգին նուրբ – օւլայած,
Ձեր սիրտը – գուրգուրած չնիկ:
Իսկ ես սովորել եմ, գիտե՞ք,
Որ Հոգիս փողոցում քնի:

Սորհրդային իշխանության առաջին տարիներին Չարենցը, բնականաբար, Հնի դեմ տարվող պայքարի առաջին գծում էր, Հետևաբար առաջին որոնողն էր ու առաջին սխալվողը: Հին Հոգեբանության ժխտումը Հասցրեց այն բանին, որ ամենամարդկային Հոգեկան ապրումները դիտվեցին իբրև քաղքենիական տրամադրություններ, սերը Համարվեց քաղքենիական, բուրժուական: Լիարժեք մարդը փոխարինվեց միտտանի ու միաչքանի սխեմայով, մարդկային Հոգեկան ապրումների տեղ բանաստեղծներն սկսեցին գովերգել երկաթը, շոգին:

Հոգեկան ապրումների պատկերման բնագավառում Ե. Չարենցի որոնումները պայմանավորված էին նորօրյա Հոգեբանության ռեալիստական արտացոլման ներքին անկեղծ մղումով: «Ով որ գիտե ի՞նչ է նշանակում «պրոլետարական» աշխարհզգացում՝ Հուզական առումով – թող բարձրաձայն ասե: Մանավանդ սիրո խնդրում»¹: Չարենցի այս տողերը վկայում են նրա տանջագին որոնումների մասին: Բարձրաձայն ասողն ինքը եղավ, երբ «Երեքի դեկլարացիա»-ում կրակի տակ առավ սալոնային կանանց և մերժեց սերը՝ նրան Հակադրելով սեռական առողջ բնագոյր: Դեկլարացիայի այս դրույթի ցավալի պտուղը եղավ «Ռոմանս անսերը» (1922 թ.):

Սե՛ր
էսօր
Բերել եմ քեզ – մահ
ես – Հոնն:

Ժխտելով սիրո ռոմանտիկական, ապրումի Հոգեբանական խորությունը, գիտակցական ու Հուզական կողմը, բանաստեղծն այս բոլորին Հակադրում էր մերկ, անսքող ու գոեհկացված սեռական մղումը: Ընդ որում նա ժխտում էր ոչ միայն սերը,

¹ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, Հ. 6, Ե., 1967, ՀՄՍՀ ԳԱ Հրատարակչություն, էջ 40:

այլև կնոջը՝ նրա մարդկային արժանիքները Հավասարեցնելով գրոյի:

Կին չկա՞ –
Գործածեք Հաշիշ, կոկաին:

Բանավեճ մղելով պրոլետարականների դեմ, որոնք ընդհանրապես ավելորդ էին Համարում գրել սիրո մասին, Չարենցն ըստ էության արդարանում է, որ թեև ինքը սիրո և ոչ թե երկաթի մասին է գրել, բայց գրել է պրոլետարիատի դիրքերից: Բանն այն է, որ «Ռոմանսը» խիստ բացասական վերաբերմունքի արժանացավ բոլոր գրական խմբակցությունների և անհատների կողմից, այն չընդունեցին ոչ Հները, ոչ նորերը: Արովն այն Համարում էր զազազած տրամադրության արդյունք, Սուրխաթյանը գրում էր, թե Չարենցը սիրո պրոբլեմն ուզում է լուծել, բայց այդ պրոբլեմի մեջ է ներխուժում իբրև երիվար, Արտ. Կարինյանը այնտեղ տեսնում էր նէպմանական տրամադրություններ և «ռուսական քաղքենիության վերջին ներկայացուցիչների»՝ Մարիենգոֆի ու Շերշենևիչի «ինտելիգենտական անարխիզմի» ազդեցությունը: Ինքն իրեն արդարացնող Հողվածում (Pro domo sua) Չարենցը բացատրում էր իր սկզբունքները. «Ի՞նչ է նրա («Ռոմանս անսերի» – Ժ. Ք.) բովանդակությունը: Սերը: Եվ ոչ երկաթը կամ շոգին, ինչպես ասված է պոեմիս սկզբում: Ինչո՞ւ: Որովհետև ո՛չ թե իրն ինքն է բնորոշում մեր Հեղափոխական կամ «Հակա» լինելը, այլ մեր վերաբերմունքը դեպի իրը»¹: Կամ՝ «Իմ «Ռոմանս անսերով» ես դուրս եմ եկել մի կողմից մեր Հին (տեղյանական) պոեզիայի, մյուս կողմից՝ մեր «պրոլետարականների» դեմ»²: Սակայն եթե Հների բացասական վերաբերմունքն ինքնին ենթադրվում էր, ապա պրոլետարականները ևս նկատեցին, որ կնոջ մարդկային արժանապատվությունը ոտնահարված է, իսկ դա Հակասում էր կնոջ և տղամարդու Հավասարության՝ պրոլետարականների որդեգրած սկզբունքին: Թեև Չարենցը իր կողմից սիրո այդ գոեհկացված ըմբռնումն արդարացնում էր, ասելով՝

¹ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, Հ. 6, էջ 37–38:
² Ե. Չարենց, Հ. 6, էջ 38:

«Ի՞նչ սեր, երբ միլիոններն են եկել Հանդես», այնուամենայնիվ, պրոլետարականներն այն դիտեցին իբրև բուրժուական գաղափարախոսություն ու հոգեբանության դրսևորում: Բանն այն է, որ «Ռոմանս...»-ի բորբոքած կրքերն ու զայրույթը պայմանավորված էին ոչ միայն նրա բովանդակությամբ, այլև ձևով: Ռոմանսը գրված է գոեհիկ ոճով ու դարձվածքներով: Չարենցը սոսկ չէր մերժում սերը, այլ ապախտվեց ազատ էր այն: Հենց այդ ձևերն ու ոճերն էին, որ Հիմնականում վանեցին «Ռոմանս...»-ի ընթերցողին, մինչդեռ այդ ընթերցողը այլ կերպ ընկալեց «Ասպետականը», թեև վերջինս, որքան էլ տարօրինակ լինի, որոշ իմաստով հարազատ է «Ռոմանս անսեր»-ին: Պետք է ասել, որ «Ասպետականի» մասին ընդհանրապես քիչ են խոսում, եղած սակավաթիվ կարծիքները հակասական են, հակասական է ինքը՝ ռապսոդիան: Բայց, ընդհանուր առմամբ, «Ասպետականի» նկատմամբ տրամադրություններն ավելի դրական են, քան «Ռոմանս»-ի: Հ. Սուրխաթյանը այն համարում էր խորը ներչնչանքով և մեծ չնորհքով գրված «Սիրո ռոմանս», «Ռոմանս անսերի» ուղղակի հակադրությունը՝ «Թանձր ռոմանտիկական սիրո տևական ողբերգությամբ»¹: Տ. Հախումյանն այն համարում էր բանաստեղծական նվաճում: Սակայն մյուս կողմից՝ Հ. Սալախյանը գրում է, որ «Ասպետականում» տիրում է անսանձ կրքերի, համապարփակ զգացմունքների մթնոլորտ: Այդ կրքերն ու զգացմունքներն ամբողջովին համակել են ուխտագնաց ասպետին, ծերունի Ալֆոնս Անդոյին, «Հուր գեղանի կույսերին»: Գ. Աբովը այս երկը ևս համարում է գազազած տրամադրության արդյունք*: Ռ՞ով է ճշմարիտ և ինչպիսի՞ կապ գոյություն ունի «Ռոմանս...»-ի ու «Ասպետականի» միջև: Պետք է ասել, որ մի կողմից՝ բանասիրական բնույթի փաստերը, մյուս կող-

մից՝ ռապսոդիայի ուշադիր ընթերցումը մեզ հնարավորություն են տալիս պնդելու, որ վերոհիշյալ ստեղծագործությունների ուղղակի հակադրությունը անհիմն է: Ընդունված է, թե «Ասպետականը» գրվել է 1923-ին, այսինքն մի այնպիսի ժամանակ, երբ Չարենցը մի փոքր ետ էր կանգնել 1922-ի դիրքերից: Բայց իրողությունն այլ է: Նախ՝ «Ասպետականը» գրվել է 1922-ի օգոստոսին, իսկ «Ռոմանսը» լույս է տեսել 1922 թ. դեկտեմբերին, այսինքն «Ասպետականը» գրվել է այն ժամանակ, երբ դեռևս «Ռոմանսը» լույս չէր տեսել: Եթե Չարենցի վերաբերմունքը դեպի կինն ու սերը փոխված լինեին «Ասպետականը» գրելու ժամանակ, ապա պարզ տրամաբանությամբ Չարենցը չպիտի տպագրեր «Ռոմանսը», վերջինիս տպագրությունն արգելելու համար նա ամենաքիչը երեք ամիս ժամանակ ուներ: Երկրորդ՝ «Ռոմանսի» պաշտպանական հոդվածը (Pro domo sua) գրվել է 1923-ի հունվարին, այսինքն այն ժամանակ, երբ «Ասպետականը» հանձնվել էր «Նորք» Հանդեսին (այն լույս տեսավ «Նորքի» 1923 թվականի № 2-ում) և Մ. Գևորգյանին գրած նամակում Չարենցը հետաքրքրվում էր տպագրության հարցով: Այսինքն՝ այն պահին, երբ Չարենցն ամեն օր սպասում էր «Ասպետականի» լույս տեսնելուն, ամեն ջանք գործադրում էր «ռոմանսյան» իր տեսակետները պաշտպանելու համար: Իսկ նույն օրերին, նույն պահին բանաստեղծը և առհասարակ մարդը չէր կարող ունենալ երկու տարբեր համոզմունքներ: «Ասպետականի» ընթերցումը ցույց է տալիս, որ նա չէր կեղծում, նույն համոզմունքին էր, ինչ որ «Ռոմանս»-ում: Սակայն «Ասպետականը» միագիծ չի գրված, այն բարդ է, հակասական և ունի անթերի գեղարվեստական ձև: «Ասպետականի» ամենաէական արժանիքն այն է, որ գրված է զրնգուն, արևային պատկերներով, ղողանջող տողերով, երգային չափով: Նա ստեղծում է կանացի անզուգական գեղեցկության պատկերներ.

Բեղվինի խարույկներ էին խուլ
Սևամած աչքերը մեկի,
Մյուսի աչքերը – տխուր
Միրամներ էին անմեկին:

¹ Հ. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր, Երևան, 1970, էջ 343:

* «Ասպետականը» բոլորովին այլ դիրքերից է գնահատում Ալ. Չաքարյանը: Նա «Ասպետականում» Ալֆոնս Անդոյի կերպարում տեսնում է... Ազատ Վշտունուն, իսկ երկու գեղանի կույսերին համարում է Չարենցի «Երկհորձանք-երկալիք» մուսան և նրանց նկարագրով արտահայտում է... իր ապաշխարանքը «Երեքի դեկլարացիայի» համար (տե՛ս Ալմաստ Չաքարյան, Եղիշ Չարենց, Կյանքը, գործը, ժամանակը, գիրք I, 1997, էջ 929–948): Մեկնաբանությունները թողնում ենք ընթերցողին:

... Մեկը բիլ գազել էր կապուտաչ,
Մեկը հուր նժույզ սևաչյա...

Եվ ապա՝ եթե «Ռոմանոս»-ում Չարենցը ապախտաբար հեռացավ և ներքինում սերը, «Ասպետականում» բանաստեղծականացնում է կիրքը, բնազդը: Գեղարվեստական արտահայտչականության ինչ-ինչ կողմեր, թվում է, փոխել են իրենց դերն ու տեղը այս երկու ստեղծագործություններում: «Ասպետականի» մյուս առանձնահատկությունն այն է, որ այստեղ հեղինակային վերաբերմունքը հնարավորին չափ թաքնված է, որի պատճառով էլ ընթերցելուց հետո մնում են առեղծվածային տեղեր: Թվում է, թե բանաստեղծն ուզում է ասել, թե ես կարող եմ փոխել ոճս, լեզուս, պատկերները կարող եմ լինել գեղեցիկ, անթերի, բայց դրանից գործի էությունը չի փոխվում, իրերը կկոչվեն իրենց անունով, թե ռոմանտիկ-բանաստեղծական երանգավորում կատանան՝ միևնույնն է:

Մեր ենթադրությունը անուղղակիորեն հաստատում է Տիգրան Հախումյանի հուշը, որ գրի է առել Հովհ. Ղանալանյանը 1987 թ.: Հախումյանը հիշում է, որ 1922 թ. «Լուսաշխի» տանը քննարկվում է Չարենցի «Պոեզիոլոնա» ժողովածուն և խիստ քննադատվում: Քննարկումը վերջանալուց հետո Չարենցի հետ գնում են ճաշարան, որտեղ «մի քիչ կատարները տաքանալուց հետո» Չարենցը մոտենում է կողքի սեղանին նստած կանանցից մեկին և փորձում նրան տանել իրենց մոտ, բայց կնոջ սեղանակից տղամարդիկ դա բնականաբար չեն թողնում: Մի երկու օր հետո արդեն «Ասպետականը» գրած Չարենցը դիմում է «Պոեզիոլոնան» խիստ քննադատած Աշոտ Հովհաննիսյանին և ասում. «— Կարո՞ղ եմ այսպես գրել ձեր գոված բանաստեղծները»: Այնուհետև Հախումյանն ավելացնում է, որ այդ գործում Չարենցի «խանդի ու կրքի ցայտերն էին արտահայտված այն կանանց նկատմամբ, որոնցից մեկի թևը բռնել և ուզում էր նստեցնել մեր սեղանի շուրջ»¹: Թերևս ըստ այսմ «Ասպետականի» բնույթը պայմանավորված է որոշակի իրական հիմքով:

¹ Չարենցի հետ, Հուշեր, Ե., 1997, էջ 60:

Հետաքրքրական է նաև գործի վերնագիրը՝ «Ասպետական»: Ավանդաբար ասպետական սիրո տակ հասկացվել է բարեկիրթ, ռոմանտիկ, անբիծ, իդեալական ու պլատոնական սերը: Ասպետական սիրո նման ըմբռնում է ցուցաբերում նաև Պուշկինը: Նրա անվերնագիր բանաստեղծություններից մեկում հերոս ասպետը մի անգամ, «մի խաչի մոտ մեկուսի», տեսիլքի նման տեսնում է Հիսուսի չքնաղ մորը՝ Մարիամին, սիրահարվում է նրան և ամբողջ կյանքում հավատարիմ մնում այդ սիրուն:

Այդ օրվանից, սերը սրտում,
էլ չէր նայում նա կանանց,
Եվ ոչ մեկին իր ողջ կյանքում
Հրապուրել չՋանաց:

Պուշկինն այստեղ հավատարիմ է մնում ասպետական սիրո ավանդաբար ընդունված հասկացությանը: Բայց ինչպիսի՞ն է խաչակիր ասպետը Չարենցի մոտ: Նա, որ իր սրտի թագուհու մի կես հայացքի համար դարձել է խաչակիր ու թափառական, որ սուրբ քաղաքի ճամփաներին տանջվել է տարիներ շարունակ, հենց որ տեսնում է գեղանի կույսերին, իսկույն մոռանում է սիրած կնոջը: Հենց այստեղ երևան է գալիս առաջին հակասությունը: Ազնվության ու բարոյականության առումով ասպետը չպետք է դավաճաներ սիրած կնոջը, չպետք է արատ բերեր նրա պատվին: Բայց հետաքրքիրն այն է, որ այդ դավաճանությունը ավելի քան բնական է: Նրա երազի կինը եղել է հեռու, անիրական, թվում է, անառարկայական, այդ կինը չի թողել տևական հիշատակ, ուստի տարիների ընթացքում մոռացվել է ու մոռացվել:

Մոռացել էի արդեն ես
Իմ սրտի թագուհուն լուսե,
Որի դեմքը կյանքում հողմածեծ
Տարիներ էի երազել:

Մինչդեռ Ալֆոնս Անդոյի կույսերը՝ գեղանի, կենսաթրթի, գայթակղիչ, այնքան կանացի ու այնքան մոտիկ, բնականաբար հրապուրում են սիրակարոտ ասպետին: Ուրեմն ի՞նչ ասպետական սերը պատրանք է, երազ, իդեալ, այն չկա: Կա միայն իրական, կոնկրետ, շոշափելի զգացմունքը, դա է կյանքի տրամաբանությունը, այդ է ասում բանաստեղծը: Երկրորդ հարցը, որ ծագում է այս կապակցությամբ, այն է, թե ասպետին համակած զգացումը սե՞ր էր, թե՞ սոսկ կիրք: Անկասկած սոսկ կիրք: Նախ՝ ասպետին հավասարակշռությունից հանողը կույսերի մարմիններն են՝ լույս ու լուսե, խանդոտ, հրկեզ, հրեղեն, ալ-կրակ, օձաձև մակդիրներով որակված: Այդ մարմինների առաջացրած կարոտը էգ բորենու նման ուտում է ասպետի սիրտը, դարձնում նրան վագր մի չար, արնախում բորենի և այլն: Ահա լոկ մարմնական հմայքն էլ պայմանավորում է ասպետի զգացմունքի որակը:

Այդ վայրկյանը հուր-արյունի
Ձառանցանք էր՝ խո՛ւ միտերի.
Ու հոսում էր ալ մի գինի
Դեպի սիրտս նրանց գլխտերից...

Հետաքրքրության արժանի է նաև մի այլ հանգամանք: Հնարավոր է, որ բանաստեղծի մտահղացման մեջ կույսերի թիվը որևէ դեր չի խաղացել*, բայց երբ գործ ունենք արդեն գեղարվեստական փաստի հետ, չենք կարող այդ թիվը հաշվի չառնել: Ասպետը չի գերադասում կույսերից ոչ մեկին, նրան հավասարապես դուր են գալիս երկուսն էլ, երկուսին էլ նա ցանկանում է, որևէ մեկին նախընտրելու հոգեկան պայքար չկա, ինչը բնորոշ կլիներ իրական սիրուն: Կարելի է ասել, որ կույսերը ևս չէին սիրում Ալֆոնս Անդոյին: Սիրած մարդուն չեն կիսում ուրիշի հետ: Այս պարագայում կույսերը պետք է խանդեին իրար և չէին կարող այդպես համերաշխորեն հավատարիմ լի-

* Եթե հավաստի է Տ. Հախումյանի հուշը (չհավատալու հիմք չունենք), ապա կույսերի թիվը համընկնում է կողքի սեղանի շուրջը նստած կանանց թվին:

նել Անդոյին և ատել ասպետին: Ընդ որում կույսերի բնութագրերը միայն արտաքինապես են տարբեր: Մտածողությամբ և արարքներով նրանք նույնն են: Այս հակասությունից ծնվում է առեղծվածային հարցը. իսկ ինչո՞ւ էին կույսերը այդպես հավատարիմ ծերունուն՝ չար ու անգուլթ Ալֆոնս Անդոյին: Կույսերի այդ հավատարմությունը ծերունուն, բանաստեղծի համար էլ առեղծվածային է, կամ ավելի ճիշտ՝ նրան դուր չի գալիս: Ըստ երևույթին նա չի մոռանում մերժված լինելու վերաբերմունքը և կույսերի արարքը համարում է ոչ ճիշտ, անբնական, անհասկանալի: Նույն գեղանի կույսերի նկարագրության պայծառ ու վառ գույները փոխվում են, հրեշտակները ստանում են վանող նկարագիր, որով էլ հենց արտահայտվում է բանաստեղծի վրիժառու վերաբերմունքը նրանց արարքի նկատմամբ.

Երկու բոց՝ սպիտակ ու սև,
Երկու հուր հրեշներ է՛գ,
Երկու չար ոսոխներ օձաձև,
Երկու խոլ չարքե՛ր հուսաբեկ:

Եվ ահա վերջին հակասությունը: Ասպետը չի մոռանում կույսերին, նրանց հմայքը շարունակում է իշխել, և նա օրերի գորչ ճամփեքին երգում է նրանց գովքը, իր կարոտն ու սերը: Թվում է, թե կա հոգեբանական ինչ-որ վրիպում: Միայն սերը կարող էր այդպես հարատևել, միայն սերը կարող էր այդպես միալ տարիներ շարունակ, վերջապես սերը միայն կարող էր մարդուն մղել մեծ գործերի.

Ես կարող էի նրանց հետ
Աստծո գահին տիրանալ,
Դամասկի վրա հարձակվել
Մեն-մենակ՝ հաղթ ու անահ:
Ես կարող էի որպես շուն.
Հավիտյան նրանց ո՛տքը լիզել,
Օ՛, նրանց ոտքերի՛ փոշում
Ինձ համար դրամխտ էր լուսե:

Եվ եթե ռապսոդիայում ծավալվող գործողությունների հիմքը կիրքն է, ապա կույսերի շարունակվող հմայքի հիմքը սերը կարող է լինել: Հենց այստեղ է հոգեբանական հակասությունը: Եվ եթե, չ. Սալախյանի բառերով ասած, «համատարած կրքի» պատկերման առումով «Ասպետականը» շարունակում է «Ռոմանս...»-ի գիծը, մյուս կողմից էլ, վերը նշված հակասությունների պատճառով, Չարենցը երկփեղկում է իր ստեղծագործությունը, տալիս նրան վիճելի բնույթ: Հենց այդ վիճելի, հակասական, այսինքն ոչ միագիծ լինելու մեջ է «Ասպետականի» արժեքավորման գաղտնիքը: Վերջապես, «Ասպետականի» դրական ընթերցման տեսակետից անպայման կարևոր դեր է խաղում գեղարվեստական նրբագեղությունը, որն արդեն ավելանալով նշված հակասական կողմերին, արտաքնապես նրան շատ է հեռացնում «Ռոմանսից»:

Այսպիսով, Չարենցը մի կարճ ժամանակ գնում է խոտորճանապարհով և, թվում է, կանացի ու սիրո իր իղեալների հակասական փնտրտուքի ընթացքում մի պահ կորցնում է այդ իղեալները: Գործնական կյանքի հրամայականը ստեղծագործության մեջ տեղ չի թողնում կյանքի բանաստեղծական ընկալման համար, պոեզիան զոհ է գնում կյանքի պրոզային, օգտակարության սկզբունքին.

Ռե'լս շինի' մաշինի, թե կարաս,
Երգել աղջիկ, թե շողի — օգուտ չկա:

«Կոմալմանախից» («Բոլոր պոետներին») վերցրած այս տողերը, կյանքի նկատմամբ այսպիսի մոտեցումը դառնում է իշխող ամբողջ «Պոեզոգուռնա» և «Կոմալմանախ» ժողովածուների համար: Սակայն Չարենցը նույն կետում երկար չէր մնում: Ստեղծագործական, գաղափարական, տեսական որոնումները ամենաարագ կերպով նրան ստեղծագործական մի տրամադրությունից փոխադրում էին մյուսը, ստեղծում էին նորանոր որակներ: Պետք է ասել, սակայն, որ կնոջ մասին այդպիսի բուռն ելույթից հետո Չարենցը շատ սակավ է անդրադառնում սիրուն: Իշխող մտայնությունը, քննադատության վերաբերմունքը, անձնական սիրո ողբերգական վախճանը

(կնոջ մահը) նրան դարձնում են ավելի զուսպ ու հավասարակշռված.

Ես այն չեմ հիմա... Հույզերիս քամին,
Որ քշում էր ինձ անկումից-անկում —
Հանգստացել ու նստել է հիմի
Եվ ամեն կանչի չի արձագանքում:

Եվ եթե մի պահ բանաստեղծը սերը՝ մարդկային այդ ամենախորունկ ապրումը զրկում էր հոգեգիտակցական հատկանիշներից, ապա շուտով հասնում է իր իսկ սկզբունքի լիակատար բացասմանը, սիրո մեջ լիովին անջատում է մարմնական ու հոգեկան մղումները: Այս իմաստով շատ բնորոշ է «Մանոն Լեսկոն» բանաստեղծությունը (1929—1936 թթ.): Այս բանաստեղծության համար կարևորն այն չէ, որ Չարենցը դրականորեն է գնահատում նշանավոր կուրտիզանուհուն: Բալզակը, Դյումա որդին, Աբբա Պրեվոն և ուրիշներ շատ բան էին ասել այս բնագավառում: Բանաստեղծի մեջ կատարված բեկման տեսակետից կարևորն այն է, որ նա իսկական սերը տեսնում է հոգեկան նվիրումի մեջ, գալիս է այն համոզման, որ մարդը կյանքի ճահճում, բարոյական անկման մեջ անգամ կարող է մնալ հոգով բարձր ու վեհ՝ հավատարիմ իր բարձրագույն իղեալին.

Բայց միշտ գերի սիրույն այն վեհ՝
Սրտով մաքուր, — և ո՛չ ոսկով, —
Իր ասպետին սիրեց հավետ, —
Եվ ուրիշի մահճում անգամ
Իր ասպետից չբաժանվեց...
Եվ մնաց սուրբ, մնաց անեղծ —
Մանոն Լեսկոն:

Չարենցը հանգում է տղստոյական այն սկզբունքին, թե իսկական դավաճանությունը նախ և առաջ հոգեկան անհավատարմության մեջ է:

Հաջորդ շրջանում գրած սակավաթիվ սոնետներն ու սիրա-
յին մյուս բանաստեղծությունները հիմնականում նվիրված են
վաղամեծիկ կնոջ՝ Արփիկի հիշատակին: Կարոտ, կսկիծ կա այդ
բանաստեղծություններում, անվերադարձ անցած սիրո տխուր
կանչ և միաժամանակ այդ ամենին չտրվելու հերոսական ճիգ
ու կամք: Բանաստեղծն ամեն ճիգ գործադրել է անթեղելու
անձնական վիշտը, ապրելու ժամանակի շնչով, երկրի կյանքով,
ուրիշների, այսինքն՝ անանձնական ուրախություններ: Չարենցն
այրել է տխուր ու տրտում երգերը՝ ելնելով այն գիտակցու-
թյունից, որ սիրած մարդու հիշատակը պայծառ պահելու հա-
մար պետք է ապրել, հավատարիմ մնալ բանաստեղծի կոչ-
մանը, կյանքի ու ապրողի տրամաբանությունը:

Եվ հանձնելով իմ կյանքը հերոսական կամքիդ՝
ես այրեցի երգերս՝ մի երեկո գրած...

Կյանքի վերջին տարիներին, ետևում թողած ջահել օրերի
խենթ բռնկումները, Չարենցը կյանքին ու մարդկանց նայում է
էպիկական հանդարտություններով, ավելի խոհուն, իմաստնացած
հայացքով: Այս շրջանում արդեն նա սերը դիտում է իբրև
մարդկային կյանքի մշտահոլով, հավերժական խորհուրդ, որն
ամեն անգամ ծնվում է յուրովի, անհատական, անկրկնելի:
Սերն անխուսափելի ու հաճելի անհրաժեշտություն է:

Մեզ բոլորիս համար սահմանված է վերուստ,
Մի քնքշաբույր գարուն անվերադարձ,
Երբ յուրաքանչյուր վայրկյանը և՛ գյուտ է, և՛ կորուստ,
Ե՛վ դաշտ է արևանիստ, և՛ խավարով հղի մի անտառ:

Այսպես է գրում Չարենցը «Տաղ սիրո՝ ձոնված, ապագայի
պարմանիներին» բանաստեղծության մեջ: Սիրով ես հաղթում
կյանքին, սիրով ես շարունակում կյանքը. սա է բանաստեղծի
եզրակացությունը, ուստի նա ի սրտե օրհնում է իրենց սիրո
գարունն ապրող բոլոր պարմանիներին:

Այսպիսով, Չարենցի սիրո երգն անցավ բարդ ու հակասա-
կան մի ճանապարհ: Այդ ճանապարհին բանաստեղծը որոնեց

սիրո իր իդեալը, գտավ ու կորցրեց, ընդունեց ու ժխտեց և
շարունակեց որոնել: Բայց գտածները չեղան վերջնական, նա
երբեք չնվազեց նույն լարի վրա և չկրկնեց նախկին տրամա-
դրությունները: Հենց տրամադրությունների ու բարոյական
սկզբունքների բազմազանությունն է (թող որ հակասական,
երբեմն էլ սխալ) Չարենցի սիրո քնարերգությունն առանձնա-
հատկություններից մեկը: Թերևս ուրիշ ոչ մի գրողի մոտ սիրո
հոգեբանական ապրումն այնպես սերտորեն միահյուսված չէ
քնարական հերոսի աշխարհընկալման, նրա հասարակական
վարքագծի ու ստեղծագործական որոնումների հետ, որքան
Չարենցի մոտ: Եվ, վերջապես, Չարենցը միտումնավոր կերպով
չի գեղեցկացնում ու չի սրբազրում ապրումը և սիրո պոեզիայի
հետ մեկտեղ, առանց քաշվելու և առանց կեցվածքի, հաճախ
դաժանորեն, ներկայացնում է սիրո պրոզան: Այս երևույթն
անթույլատրելի ձևերով ու պատկերներով արտահայտվեց նրա
կյանքի վերջին՝ ողբերգական շրջանում գրված անտիպ բա-
նաստեղծություններում, որոնք արդյունք էին նրա ծանր և,
անշուշտ, անառողջ հոգեկան վիճակի: Մինչդեռ սրան զուգա-
հեռ, Չարենցի երկփեղկված հոգու մյուս՝ առողջ կեսը շարու-
նակում է որոնումը: Աստիճանաբար նրա երգերը հանդարտ-
վում են, մտնում են ավելի խոհուն հունի մեջ, ապրումը զու-
լավում է, իդեալի որոնումները շարունակվում են: Եվ «Նավ-
գիկե» պոեմը, որ Չարենցի սիրո լիրիկայի հեղինակային ուշա-
գրավ բնութագրումն է, ավարտվում է սիրո իդեալի անվերջ
որոնման գաղափարով:

Եվ մինչև օրն այն սև, մինչև դառնա նսեմ,
Մինչև ավյունս ամբողջ նվազի – քեզ
ես փնտրելու եմ իմ ուղիներում լուսե,
Անհասնելի իմ սեր, իմ նավգիկե՛...

1977–2007

**ԱՎԱՆԴՆԵՐԻ ԵՎ ՆՈՐԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ ԴԻԱԼԵԿՏԻԿԱՆ
«ԳԻՐՔ ՃԱՆԱՊԱՐՀԻ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՈՒՄ**

Չարենցի բանաստեղծական ճանապարհի սկիզբն արդեն նախանշում էր լայն մասշտաբի գրական առնչություններ, և սկզբի համար ինչ-որ տեղ նույնիսկ օտար ազդեցություններն ավելի զգալի էին, քան ազգայինը: Պատանի Չարենցն օրինաչափորեն յուրացնելով իրենից առաջ եղած հայ և համաշխարհային պոեզիայի ավանդները՝ նայում էր առաջ և փնտրում գալիքի ուղիները: Ու թեև նա ձևավորվեց ու բարձրացավ Տերյանի ու Մեծարենցի, Սիամանթոյի ու Վարուժանի, ռուս և եվրոպական սիմվոլիզմի բանաստեղծական մշակույթի յուրացմամբ, այնուամենայնիվ, ամբողջովին կյանված ներկայի հուզող խնդիրներով ու գալիքի փնտրտուքով, գրեթե խոստովանություններ չարեց իր հոգևոր ակունքների վերաբերյալ: Այսինքն՝ կար ավանդների յուրացումն իբրև երևույթ, բայց չկար երևույթի հեղինակային գնահատականը:

20-ական թվականների սկզբին մի կարճ պահ նա հրաժարվեց անցյալի ավանդներից, իսկ տասնամյակի վերջին կրկին լայնացան անցյալի գրականության նրա անդրադարձները՝ հասնելով մինչև Պուշկին, Հայնե ու Գյոթե:

30-ական թվականներին արդեն Չարենցի համար ժամանակային սահմանափակում չկա: «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն ժամանակի անկանգություն, նրա հավիտենական անընդհատ հոսքի ըմբռնման ապացույցն է: Ժամանակային երեք չափումները՝ անցյալը, ներկան ու ապագան, հավասարապես ենթակա են բանաստեղծի թափանցող ու վերլուծող մտքին: Ժամանակների խաչմերուկում կանգնած բանաստեղծը, դեմքով դեպի ապագան, բայց փոքր-ինչ կիսաթեքված դեպի անցյալը, գնահատում, վերլուծում է անցյալի փորձը, եզրակացություններ անում ու դասեր քաղում և այդ դասերն իր հերթին

ավանդում գալիք սերունդներին: Նրա դասերն ու եզրակացությունները հավասարապես վերաբերում են և՛ ժողովրդի պատմական ճանապարհին, նրա քաղաքական կյանքին, և՛ նրա գրական ու մշակութային ժառանգությունը, այսինքն՝ արդարացնում են «ճանապարհ» բառի բոլոր իմաստային տարբերակները: Ընդ որում, ժողովրդի քաղաքական կյանքն ու նրա հոգևոր մշակույթն այնպիսի փոխազդեցություն ու դիալեկտիկական կապի մեջ են գտնվում Չարենցի հայացքներում, որ նույնիսկ դժվար է որոշել այդ գործոններից որևէ մեկի առաջնային նշանակությունը: Այսինքն՝ «ավանդներ» արտահայտությունը հավասարապես վերաբերում է և՛ պատմական ու քաղաքական փորձի արդյունքներին, և՛ հոգևոր ու մշակութային ժառանգությանը, քանի որ դրանք իրականում անբաժանելի են և փոխապայմանավորված:

Նո՛ւյն հերկն ենք մենք հերկում գրիչով ու մուրճով,
Եվ արորով, խոփով երկաթե,
Հայացքներում մեր թեժ, մեր դաշտերում տոթ,
Եվ գրքերում մեր արդեն –
Նո՛ւյն բերքն է բարձրանում ու հորդում,
Նո՛ւյն երգը եռանդոտ...

Այս օրինաչափությունը հավասարապես գործել է նաև անցյալում, ուր ևս ընդհանուր է եղել մուրճի ու գրչի կամ գենքի ու գրչի պայքարը: Հոգևոր մշակույթը զարգացել է ժողովրդի պատմական ու քաղաքական կյանքի հիման վրա, նրա օրինաչափություններով, ուստի Չարենցն ինքը այդ ամենը վերցնում է միասնության մեջ, «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուում նախ հանրագումարի է բերում քաղաքական փորձի արդյունքները, գնահատում այս ասպարեզում մեր ժառանգած ավանդները և ապա նույն չափանիշով արժեքավորում անցյալի բանաստեղծական արվեստի սկզբունքները, ընդունում կամ մերժում:

Պատմական հայացքը անցյալի վերաբերյալ՝ ժողովածուի գաղափարական ու փիլիսոփայական հիմքն է և պայմանավորում է նրա կառուցվածքային առանձնահատկությունները:

«Պատմութեան քառուղիներով» վերնագրի տակ ամփոփված պոեմների շարքը մի կուռ ամբողջութունն է ոչ միայն այն պատճառով, որ բոլոր պոեմներն էլ արտացոլում են պատմական անցյալի տարբեր պահերը, այլև արտաքնապես խիստ տարբեր, մոայլ կամ լավատեսական, հաջողված և չհաջողված բոլոր պոեմներում գրեթե միատեսակ վերաբերմունք կա հայ ժողովրդի անցած պատմական ճանապարհի վերաբերյալ: «Սասունցի Դավիթ» պոեմում դա արտահայտվում է այսպես.

Հուշ դարձավ այսպես, դարձավ երազ
Առյուծ-Մհերի զարմը զորեղ,
Եվ դարեր ապա ու տարիներ
Լեռներում Սասնա, աշխարհում մեր,
Որ ոչ մի դուցազն էլ չսերեց –
Ձենով-Օհանի զարմը տիրեց...

որը

... Ցրեց մեր երկրի գանձը անծայր
Եվ ինքնութունը մեր ոսկեսար:

«Պատմութեան քառուղիներով» պոեմում՝

Օ, չի եղել մեր գայլը պղնձյա
Եվ ոչ մարմարիոնյա, և ոչ անզամ քարե,- ...

«Դեպի լյառը Մասիս» պոեմում՝

Գրութուններ կային, որոնք, սակայն,
Նշում էին ուղի նվաստ,
Գծում դժնի ընթացքը ասիացու,
Եվ հորդորում էին քայլով զգաստ
Ընթանալ կամոքն աստծո՝
Պոնարհութեան չավղով, առաքինության,
Դարերով սրբագործյալ հեզութեան,
Որ ժողովուրդը լինի, ինչպես հնում –
Ջարքաչ, աստվածավախ ու արդար:

«Մահվան տեսիլում»՝

Բայց անցյալը այն, այն ուղին, այն ճանապարհը
չարչարանաց,
Որին ես ահավասիկ ուզում եմ մոտենալ –
Ձե՛ր լյառ հերոսութեան, կամ վեհութեան ուղի,
կամ փառքի ճանապարհ,
Կամ իմաստութեան պարտեզ, կամ ոգորում ոգու,
կամ տքնություն անահ...

այլ՝

Եվ մեր առջև ահա իր հորձանքն է ձգում արնափրփուր մի գետ,
Որ բաժանում է դժնի անցյալից այս լուսավոր ներկան...

«Զրահապատ «Վարդան զորավար» պոեմում՝

– Եվ չի՞ եղել արդյոք տարիներ ու դարեր,
Մինչև գիշերը այս –
Այն միֆական, այն մութ Ավարայրի օրից
Մինչև օրն այս, գիշերն այս խավար –
Օ, չի՞ եղել արդյոք մեր պատմութունն ամբողջ
Մի այդպիսի անգո Ավարայր...

Եվ, գրեթե առանց բացառության, բոլոր պոեմներում կարելի է գտնել այսպիսի տողեր, այն դեպքում, երբ այդ պոեմներն ունեն տարբեր գաղափարական բովանդակություն ու թեմատիկ ընդգրկում: Հայ ժողովրդի պատմական ճանապարհի ժխտման այս պաթոսն արդեն բազմիցս ժխտվել է չարենցագիտության մեջ, ցույց է տրվել բանաստեղծի անարդարացիությունը, նրա հայացքների գոհհիլ-սոցիոլոգիական և նիհիլիստական ակունքները, որոնք տիրապետող էին դարձել 30-ական թվականների պատմագիտության մեջ: Այս ամենին մենք կրկին չենք անդրադառնա, բայց ուզում ենք երկու լրացում անել: Նախ՝ այդ հայացքները միայն 30-ական թվականների ազդեցությամբ չի կարելի բացատրել: Դրանք սկիզբ են առ-

նում «Վահագնից», անցնում «Ազգային երազի» ու «Երկիր Նաիրիի» միջով, հասնում «Գիրք ճանապարհի»-ին, հետևաբար ինչ-որ տեղ ունեն աշխարհայացքային իմաստ: Թեև նշված գործերի ստեղծման ժամանակները, պատմական իրականությունները տարբեր են, բայց երևույթների բանաստեղծական ընկալումը բոլոր դեպքերում էլ խորապես ողբերգական է: Բանաստեղծի սիրտն ու արժանապատվությունը խորապես խոցված է իր ժողովրդի պատմական անցյալի կրած հարվածների, տված զոհերի, ունեցած կորուստների, անհույս խեղճության, անհանգրվան դեգերումների ու անարդյունք որոնումների համար: Այստեղից էլ՝ անիրավացի մեղադրանքը, ժխտումը, չափազանցությունը: Չպետք է մոռանալ, իհարկե, որ այդ ժխտումը կատարվում է նաև ներկան ու անցյալը հակադրելու նպատակով: Բայց առնվազն միակողմանի կլինե՞ր մտածել, թե Չարենցն այդպիսի նպատակասլացությամբ անցյալին է դիմում միայն այն ժխտելու համար: Անշուշտ, ոչ: Նա դիմում է անցյալին՝ պատմական փորձի դրական արդյունքները, ավանդները ժառանգելու համար: Բնականաբար, այն, ինչ ժխտվում է, ժառանգելի չէ: Իսկ ժխտվում է հեղուկությունը, ստրկական ոգին, տիրասիրությունը, պայքարելու անկարողությունը, համակերպվելու ու լռելու կործանարար հատկանիշը, որ տանում է դեպի ինքնության կորուստ: Այս ամենի ժխտումը կատարվում է ստրկությունը չհանդուրժող ըմբոստ ոգու դիրքերից: «Սասունցի Դավիթ» պոեմում դա ավելի քան տեսանելի է, քանի որ թշնամու դեմ գենք վերցնող Դավիթը հակադրվում է տիրասեր Օհանին՝ մի կողմից, մյուս կողմից՝ Մսրա Մելիքին:

«Պատմության քառուղիներով» պոեմի համատարած ժխտման գաղափարական հիմքը ներքին հակադրությունն է գոյություն ունեցող իրավիճակի, որ հստակ երևում է «փոքրիկ, ողորմելի ու խեղճ» ապարանքների նկարագրության մեջ.

Իրենց մութ պատերում մի բուռ ոսկի պահած,
Եվ ո՛չ մի, ոչ մի մեխ,
Ո՛չ մի կտոր երկաթ, կամ անագե չաղախ,

Կամ մարմարյա մի սյուն, կամ թեկուզ կիր,
Որ փորձուծյան պահին անձրևներից մխար
Եվ իր ծուխը խառներ ըմբոստության երգին...

Այդպես էլ՝ «Ջրահապատ «Վարդան զորավար»» պոեմում բանաստեղծը ոգեչունչ ու միֆական հայրենասիրությանը («թղթե սաղավարտին») հակադրում է գործնական ու իրական ուժի տարբերակը («իսկական զրահապատը»): Եվ այսպես շարունակ ժխտածի փոխարենն Չարենցը դնում է իր տարբերակը, որը դարձյալ պատմության փորձից է բխում: Այդպես Չարենցը հայտնագործում է ժողովրդի գոյի փիլիսոփայության էական հատկանիշը՝ ստրկության անհանդուրժողականությունը, ըմբոստ պայքարը: Այս ավանդն էլ հենց նա փոխանցում է գալիք սերունդներին:

Սակայն հայ ժողովրդի դարավոր մաքառումների ճանապարհին միշտ էլ զուգահեռ գոյություն են ունեցել զինված պայքարի ու դիվանագիտական ուղիների խնդիրները, և այս առումով Չարենցը նորություն չէր բերում: Նորությունը արտաքին թշնամու դեմ ուղղված պայքարի զուգորդումն էր ներքին դասակարգային հակասությունների հետ, որ հատկապես երևան է գալիս «Սասունցի Դավիթ», «Պատմության քառուղիներով», «Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության» պոեմներում: Ջգալիորեն տուրք տալով «պատմությունը կերտում են ժողովուրդները» մարքսիստական կարգախոսին՝ Չարենցը գոյի ժողովրդական փիլիսոփայությունը տեսնում է պայքարի, հերոսության, ազատության ուղիների որոնման մեջ:

«Սասունցի Դավիթ» պոեմում անհատ հերոսները հզոր են ժողովրդի հետ ունեցած իրենց կապով ու համերաշխությամբ: «Արդար ու արևազուն» դյուցազնի՝ Մեծ Մհերի անպարտելիության հիմքը ժողովուրդն է.

Բայց ուժը նրա, որ չէր կասում,
Ժողովուրդն էր իր բազմաբազում:
Եվ անպարտ էր նա իր սրով սուր
Եվ ժողովրդով ուամիկ ու սուրբ: —

«Պատմության քառուղիներով» մուսյլ պոեմի մեջ անգամ Չարենցը հասակ ընդգծում է ժողովրդի դերը, նրա անպարտ ու հերոսական ոգին, որ ծնունդ առնելով պատմության վաղնջական ժամանակներից, փոխանցվել է ներկա սերունդներին: Չարենցը անմիջական կապ է ստեղծում ժամանակների միջև և ոչ միայն համատարած չի ժխտում անցյալը, այլև իր ժամանակակիցների հերոսական ոգորումներն ու «ճորտության անրնտել» ոգին համարում է ժողովրդի դարավոր բնավորության ու վարքագծի ժառանգում: Պոեմում ժողովուրդը.

Բռնության տակ Հայրենի և օտար,
Նա մեր անպարտ ոգու ստեղծարար բերքի
Ճանապարհն է հարթել անդադար:
Այդ ճանապարհն է, որ չնչին արքաների
Եվ բոլո՛ր տերերի ոչնչությանն ընդդեմ –
Դարձրել է ոգին մեր – այնքան բերրի,
Ամեն ճորտության անընտել:
Այդ ճանապարհը ձգվում է ահավասիկ
Մեր օրերից մինչև միջնադարյան հեռուն,
Մինչև դարերը հին, ուր մենք հազի՛վ ենք
Պատմության ընթացքը տարբերում:

Բայց «Աքիլլե՞ս, թե՞ Պյերո» ինտերմեդիայում, հակասելով իրեն կամ վերաիմաստավորելով իր դիրքորոշումը՝ Չարենցը ենթատեքստում ժխտում է նաև ժողովրդի տարերային, ամբոխային գոյություն ու շարժման գաղափարը, հաստատում նաև ժողովրդին առաջնորդող հերոսների գոյության փաստն ու անհրաժեշտությունը.

- Եվ ե՞րբ է արդյոք պատմությունն հոսում,
- Իբրև պղտոր գետ... Առանց վիթխարի
- Այրերի... – Առանց հերոսների մե՛ծ...

Ուրեմն, նշված գործերում Չարենցի անձնական համոզումները մնացել են տողերից դուրս ու տողերի արանքում, իսկ տողերում դրսևորվել է դասակարգային ծայրահեղացված ըմբռնումը:

Այսպես՝ պատմության փորձի ու ավանդների յուրացման մեջ Չարենցի բերած նորությունը նրա դասակարգային մոտեցումն է փորձի գնահատման մեջ: Նման դիրքորոշումը Չարենցին չի ազատում սխալներից, բայց մատնանշում է ելակետը:

Դասակարգային նույն ելակետով է առաջնորդվում Չարենցը նաև անցյալի նյութական ու հոգևոր մշակութային ժառանգությունը գնահատելիս: Բանաստեղծը հատկապես սրությամբ է դնում մշակութային ավանդների խնդիրը, քանի որ, նրա խորին համոզմամբ, յուրաքանչյուր ժողովրդի մշակույթ ոչ միայն պատմական ու քաղաքական կյանքի հետևանք է, այլև ազգի դեմքը, ազգային բնավորությունն ու հոգեբանությունը ձևավորող գործոն: Այս գաղափարն արդեն թուուցիկ կերպով կար «Վահագնի» մեջ՝

Եկան, երգեցին
Մի հին իրիկուն գուսանները ծեր...

Գուսանները, երգիչներն ու բանաստեղծները ժողովրդին պոեզիայի թյուրիմացություն մեջ՝ հզորության պատրանք ստեղծելով նրա մոտ, և երբ այդ պատրանքը դեմ առավ դաժան իրականությանը՝

Մեր կյանքի հիմերն անդունդը ընկան
Եվ արնոտ միզում ճարճատում են դեռ...

Հեթանոսական շրջանին հաջորդել է քրիստոնեականը, որը հզորության նախկին պատրանքների փոխարեն ոգու ստրկություն է քարոզել, և դա վավերացրել են միջնադարյան տիրողներն ու նրանց հետ համերաչխ մուսյլ դպիրները.

Ես չե՛մ գովերգում հանճարը ձեր,
Օ, ժանտաբարո դպիրներ ծե՛ր,
Որ մառ բարբառով դպրության մութ
Կոփել եք ստրուկ մի ժողովուրդ...

Նույն երևույթը շարունակվել է նոր ժամանակներում. «Դե-
պի լյառը Մասիս» պոեմում էլ Արուսյանն էր հրաժարվում ազ-
գային ոգին խաթարող այդ դպրութունից, քանի որ

Գրություններ կային, որոնք, սակայն,
Նշում էին նրան ուղի նվաստ...

Ելնելով ժամանակին տիրապետող այն սկզբունքից, թե յու-
րաքանչյուր ժողովրդի մշակույթի մեջ կա երկու շերտ՝ ճնշող-
ների մշակույթ և ճնշվողների մշակույթ, Չարենցը անցյալից
վերցնում կամ ժառանգելի է համարում միայն ժողովրդական
մշակույթի ավանդները: Սակայն այստեղ ևս բանաստեղծն
ընկնում է ծայրահեղությունների մեջ, քանի որ գոեհիկ սո-
ցիոլոգներից չատերի նման՝ դպիրների, միջնադարյան «մոսյլ
հանճարների»՝ Նարեկացու կամ Շնորհալու սոցիալական վի-
ճակը կամ ծագումը չփոթում է նրանց պոեզիայի իրական
բովանդակության հետ:

Բայց դա հարցի ընդամենը մեկ, ընդ որում, չատ տեսանելի
կողմն է: Մոսյլ դպրության կոթողների արժեքը ժխտելով և
հայտարարելով, թե՛

Դուք չե՞ք այսօրվա մեր դպրության
Դարերից հորդող գետն այն փարթամ,
Որ դեռ հավիտյան պիտի երթա...

բանաստեղծը հավերժական երթի իրավունք է տալիս հին
դարերի դպրությանը համընթաց ստեղծված գողթան երգերի
վճիտ վտակներին, գուսանական հայրեններին ու ռամկական
թափառական անտունիներին («Գովք խաղողի, գինու և գե-
ղեցիկ դպրության»): Չարենցը համոզված է, որ նոր օրերի, իր
ժամանակի դպրության ակունքները պետք է փնտրել հենց այդ
գեղջկարարաբառ երգերի մեջ.

Մ, ճարտար ճորտե՛ր, - մեր քերթության
Աղբյուրնե՛ր մաքուր, - դո՛ւք, ոսկեճա՛յն,
Որ կարկաչելով հասած մինչ լայն

Մեր հորձանուտը տաղերգական,
Ձուվելով երգին հովաթանյան
Եվ սայաթնության խաղերին այ՛ն -
Եղել եք ակո՛ւնքը իսկական
Մեր նճր արվեստի քերթողական...

Անիրավացիորեն ժխտելով «մոսյլ դպիրների» ավանդները՝
Չարենցը մնում է գեղջկական պոեզիայի, գեղջուկի անառիթ ու
պարզունակ ուրախության, սիրելիների նկատմամբ տածած
սիրո, շինարար վարպետների անմեռ արվեստի հետ և ձգտում
է դասեր առնել նրանցից, հարատևել, վճիտանալ, դուլալվել:

Ուզում եմ աչակերտ լինել ձեզ և տիրել արվեստին ձեր անհուն,
Որ տողերս լինեն մեջտեղից ձեր ոսկյա օրենքով հատած,
Որ հանգերս լինեն հարդարած ձեր արդար, անխաբ թեզանով,
Եվ ձեր նուրբ քարերի նման՝ բառերս լինեն սրբատաշ,
Թող ձեր հին չենքերի նման գործերս մնան անանուն,
Բայց լինեն դարի արևով և երկրի եղյամով պատած...

«Ուղերձ մեր հանճարեղ վարպետներին» երկից քաղած այս
ցանկությունը դառնում է հատկապես «Տաղեր և խորհուրդ-
ներ» բաժնի շարժիչ ուժը: Այս ցանկությունը դուգահեռ՝ Չա-
րենցի ստեղծագործության մեջ երևան են գալիս նոր ոճեր,
պատկերներ, ժողովրդական մտածողության և նույնիսկ նա-
խապաշարուններին բնորոշ արտահայտություններ՝ յոթ խոր-
հուրդ, յոթ բառ կամ՝

«Տերության հրաման անխախտ,
Ամեն տնից մի մա՛րդ,
Երկու անասո՛ւն...
Առավոտ - ծեղին - գա՛ն -
Գնան մութլուսո՛ւն...

Բայց այսպիսի ոճավորումները, լեզվական կամ պատկերա-
լին արտահայտությունները արտաքին չեբտն են, ընդ որում, ոչ
միշտ հաջողված: Մանավանդ բնավ էլ երկրորդական չէ այն

Հանգամանքը, որ թեև Չարենցը ամբողջ սրտով ժողովրդի Հետ է, նրա վշտի, հույսի, ուրախության ու ճակատագրի Հետ, բայց բանաստեղծական իր տարերքով Հեռու է ժողովրդական մտածողության ձևերից ու միջոցներից: Ահա թե ինչու նրա «Սասունցի Դավիթ» պոեմում էպոսի ամբողջ հմայքն ու հոգին անհետացել է, և մշակման մեջ վանողը միայն էպոսի ոգուն խորթ գաղափարները չեն, այլ նաև այն, որ կյանքի հյուսված, ծիծաղով, հումորով, հերոսությամբ ու այլասիրությամբ շնչող էպոսը դարձել է մերկ գաղափարների ոացիոնալ շարադրանք: Օրինակ.

Մ, ոսմիկ կյանքի անգո պատկեր,
Դարերում Հեռու, ու հին, ու ծեր,
Երբ մարդկությունը ապրում էր դեռ
Վաստակով արդար, ու սուրբ, ու վեհ:
Մ, վաղընջական արշալույսներ,
Մանուկ մարդկության օրեր լուսե...

Հակասությունը Չարենցի գաղափարների մեջ չէ տվյալ դեպքում, այլ գիտակցության ու խառնվածքի: Երևի այստեղ փոքր-ինչ խմբագրումով կարելի է օգտագործել Ա. Չոպանյանի միտքը, թե «Չարենցը բարձր մշակույթի» բանաստեղծ է: Ավելի ճիշտ կլիներ թերևս ասել, թե Չարենցը «գրավոր մշակույթի բանաստեղծ է»: Միանգամայն ակնառու է այն փաստը, որ նա ժառանգում է Հենց իր դատապարտած դպիրների՝ միջնադարյան փայլուն տաղերգուների ավանդները:

Ի տարբերություն նախորդ շրջանների՝ Չարենցը «Գիրք ճանապարհիում» բազմիցս խոստովանում է նախորդների Հետ իր հոգևոր կապի մասին: Շատ կարևոր է նաև այն Հանգամանքը, որ Չարենցի համար ավելի ու ավելի մեծ կշիռ են ստանում ազգային ավանդները՝ Համաշխարհային առնչությունների խորացող հունի Հետ միասին:

«Գիրք ճանապարհի» ժողովածուում կան ավանդների շարունակության մի քանի շերտեր: Մակերեսի վրա ավանդների ուղղակի ժառանգումն է, բանաստեղծի անմիջական խոստովանությունները, կիրառած ժանրերը, երբեմն տաղաչափու-

թյունը, անցյալի մեծերի հաճախակի շոչափվող անունները, ուղղակի գրույցն ու դիմումը նրանց: Խորքում, այդ ամենի հետևում փրկիսփայությունն է, ոգու նվաճումները, ժողովրդական կյանքի մշակած իմաստությունն ու հավերժական հոգեկան արժեքները: Չարենցը մեխանիկորեն չի հետևում նախորդներին: Նա երբեմն նույնիսկ համադրում, դիալեկտիկորեն համաձուլում է անցյալի նյութական ու հոգևոր մշակույթի ավանդները և այդ ամենը կոփելով ներկայի ստեղծագործական քուրայում՝ փոխանցում է գալիք սերունդներին: Ընդհանրապես գալիքին միտվող հայացքը ժողովածուի ամենաաչքի ընկնող գիծն է, որն ինքը բանաստեղծը պատկերավոր կերպով արտահայտել է «Աչքերս հառել եմ անցյալին՝ ապագայի նժույզը նստած» տողով: Այսինքն՝ բանաստեղծը հայտնագործում է անցյալը՝ ապագայի համար: Նա պայծառ հայացքով է նայում ներկա դժվարությունների միջով դեպի գալիք հեռաստանները քայլող իր ժամանակակիցներին, նաև վաղվա սերունդներին, որոնք շարունակելու են կյանքը, կառուցելու են նոր քաղաքներ:

Գալիք սերունդներին նա ավանդում է այն ճշմարտությունը, որ ամեն մի նոր քաղաքակրթություն Հնի շարունակությունն է, որ մարդկային կյանքը հավերժական ու շարունակական ընթացք է, և ընդհատում չկա, ուստի նոր քաղաք կառուցողները պարտավոր են հիշել, որ իրենց կառուցած քաղաքի տեղում երբեմն կանգնել են ու խորտակվել բազմաթիվ քաղաքներ ու բերդեր:

Նոր քաղաքի ամրության համար քաղաք կառուցողները պարտավոր են այրել իրենց հայտնաբերած քարե դազաղի մեռելը և նրա աճյունի մոխիրը խառնել նոր քաղաքի պարիսպներին.

Քանզի մեռյալների մոխիրն է ամենապինդ կիրը,
Ամենապինդ շաղախը և առհավատչյան,
Եվ նրանով է դառնում երկիրը – երկիր,
Եվ ժողովուրդը – ժողովուրդ, և գալիքը – գալիք՝
անհողորդ ու անճառ...

«Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի բանաստեղծական առնչությունների մասին տարբեր առիթներով ու բազմիցս խոսվել է չարենցագիտություն մեջ, ընդգծվել հատկապես բանաստեղծի կողմից համաշխարհային բանաստեղծական արվեստի և հայ միջնադարյան տաղերգության ավանդների ստեղծագործական յուրացման փաստը: Նորից չանդրադառնալով արդեն ասվածին՝ ուզում ենք շեշտել մի հանգամանք: Անցյալի ավանդների շարունակությունը Չարենցի մոտ 30-ական թվականներին արդեն լուծված էր չի կատարվում:

Եվ ոչ էլ՝ անքննադատ կամ մեխանիկորեն: Ամեն անգամ Չարենցը քննարկում է, վիճում, անցյալի մեծերի հետ, վիճում ինքն իր հետ, ընդունում կամ մերժում: Այսինքն՝ նա ավանդները յուրացնում է ոչ միայն տեղծագործաբար՝ դրանք համապատասխանեցնելով ժամանակի ոգուն և իր անհատական-աշխարհայացքային ընկալումներին, այլև բացատրելով, գնահատելով, իր դիրքորոշումը որոշակիացնելով: Այս առումով նա մեծ չափով հեշտացնում է հետնորդների գործը, գրեթե մութ կետեր չի թողնում: Բնորոշ է «Մահվան տեսիլ» պոեմի սկիզբը, ուր բանաստեղծը ուղեկից է ընտրում իր համար հայոց ազատագրական ոգորումների ոլորտը մտնելիս: Հոմերոսն ու Վիրգիլիոսը, Ֆիրդուսին ու Դանթեն գնահատվում ու մեծարվում են ըստ ամենայնի, բայց նախապատվությունը, այնուամենայնիվ, տրվում է Դանթեին, որովհետև՝

Սակայն բոլորը միասին թվում եք ահավասիկ
Ապագայով լեցուն աչքերիս, որ անցյալին եմ հառել ահալի,—
Ո՛վ դուք, գառամյալ մանկության հիշատակներ վսեմ,—
Այնքան թոթովախոս ու միամիտ...

Ուրեմն նյութը, թեման, գաղափարն են հուշում հոգևոր առնչությունը անցյալի այս կամ այն մեծի հետ, անհրաժեշտությունն է ծնում անցյալի ավանդներին դիմելը: Այստեղ կա մի նրբություն ևս: Չարենցը կարող էր միանգամից ուղեկից ընտրել Դանթեին՝ առանց նրան հակադրելու մյուսներին: Բայց նա

հակադրում է՝ շեշտելու համար ընտրություն անհրաժեշտությունը.

Ո՛վ անցյալի պայծառ քերթողներ, ձեր երգը հերոսական
Թող դարերին մնա ձեր հեռավոր, ձեր օրերին անէ:

Երկրային զարհուրելի դժոխքի ճանապարհին Չարենցի համար միայն նա կարող է ուղեկից լինել, ում աչքերը ևս սովոր են զարհուրանքի, ում դեմքին դրոշմվել է իր պատկերած անլուր տառապանքների անջինջ կնիքը, ով խորն ու գերող աչքերով թափանցում է մարդկային ոգու խորքը: Պատմությունը, այնուամենայնիվ, կրկնվում է, կրկնվում է նոր որակով, զարգացման ավելի բարձր մակարդակով: Պատմությունն ընթանում է վերընթաց, բայց ոչ ուղղաձիգ ճանապարհով, այլ պարուրաձև, և ամեն մի պարույրի մեջ հնի կրկնությունը կա: Ահա դիպեկտիկական զարգացման այս տրամաբանությունը կողք կողքի են գալիս միջնադարյան ու նոր ժամանակների բանաստեղծները՝ Դանթեն ու Չարենցը, որոնց դերը սակայն տարբեր է՝ թելադրված ժամանակների տարբերությամբ.

Ահավասիկ գնում ենք քեզ հետ միասին, աշակերտ ու վարպետ,
Քերթության թոթովախոս մանուկ և այլ բազմավաստակ,
Մեր խոհերով, մեր կյանքով, մեր երգերով անհունորեն տարբեր,
Բայց և հարազատ ու արնակից, իբրև միևնույն մարդկության
երկու տարբեր հասակ:

Չարենցին նվիրված իր մենագրության 2-րդ հատորում Սուրեն Աղաբաբյանը հանգամանորեն կանգ է առել Դանթե — Չարենց առնչության վրա՝ ցույց տալով, թե ինչպես Չարենցի պոեմի տեսիլային կառուցվածքը, պատկերավորման ինչ-ինչ սկզբունքներ ուղղակիորեն գալիս են Դանթեից, երանգավորված, անշուշտ, հայոց պատմության թելադրիչ առանձնահատկություններով:

Սակայն առնչությունը Դանթեի հետ ու նրա ազդեցությունը Չարենցի վրա համապարփակ չէ, այլ սահմանափակված է

որոշակի թեմատիկ շրջանակում: Թեև խստագույն ընտրություններ է նա Դանթեին առաջնորդ ընտրում, բայց միայն այն դեպքերի համար, երբ նկարագրում է տառապանք, չարչարանք, սոսկում և զարհուրանք, անցյալի դժնատեսիլ պատկերներ, իսկ նոր օրերի, նոր կյանքի ու մտածումների համար Դանթեն անհրաժեշտաբար իր տեղը պետք է զիջի ուրիշներին: Հենց այս մտայնություններ էլ պոեմի վերջում Չարենցը հրաժեշտ է տալիս իր ուղեկցին: Այդ հրաժեշտը պայմանավորված է ոչ միայն պոեմի կառուցվածքային ավարտով, այլև միջնադարյան բանաստեղծի ազդեցության դերի սպառումով,

Եվ այստեղ հրաժեշտ տվեց ինձ Վարպետը Մահվան աշխարհի,
Որ գիտեր լուկ վիշտ ու չարիք և երգել էր դժոխքը խավար:

Նոր ժամանակների փիլիսոփայությունն արտահայտելու համար ժառանգական ուրիշ կապեր են գործում: Մեծագործություններով հարուստ իր դարի ոգին Չարենցն արտացոլում է բանականության հզոր ուժով, խոր տեսական ընդհանրացումներով, հեռուն թափանցող քննախույզ հայացքով: Այս անգամ էլ, ավանդների շարունակման ներքին բնազդով և ավանդների ժառանգականության օրենքով նրա հայացքի դեմ հանում է անցյալի մի ուրիշ հանճար՝ Գյոթեն: Սակայն Գյոթեին ևս Չարենցը հետևում է ինքնահաստատումով, նրա հետ վիճելով, նրան հակադրվելով: Անցյալից ստացած ամեն մի ավանդ Չարենցը ենթարկում է ժամանակի քննությանը և փոփոխում՝ ըստ իր ժամանակի պահանջի: Ահա, օրինակ, մուսանների հարցում Գյոթեի հետ ունեցած վեճը: Հին հելլենների հեթանոս մուսաններին փոխարինեց քրիստոնեական միակ Աստվածը, որը Որդու և Սուրբ Հոգու հետ միասին դարձավ բանաստեղծների ներշնչանքին գորություն տվողը, այն ուժը, ում դիմում էին բանաստեղծները «ոգին հերկելու» իրենց տքնանքի սկզբում: Չարենցն ինքը հաճախ է դիմում մուսաններին ոչ միայն խոսքի մեջ, այլև առանձին բանաստեղծություններով: «Գիրք ճանապարհիում», սակայն, նրա երգի դիցուհին չափազանց երկրա-

յին ու ռեալիստական գծերով է օժտված: Գյոթեն է հուշում Չարենցին, թե անցել են այն ժամանակները, երբ երգի դիցուհին էր առաջնորդում բանաստեղծներին, իսկ հիմա՝ գործարար մտքի և ոգու նոր ժամանակներում, մուսան ինքն է առաջնորդվում մտքի կողմից: Մի որոշ ժամանակ մեր բանաստեղծը համաձայն է Գյոթեի հետ, դասեր է առնում նրանից և իր երգի ակունքները փնտրում է միայն առօրյա ռեալիստական միջավայրում:

Գյոթեի հետ Չարենցի համաձայնությունը, սակայն, նույնպես ժամանակավոր է. նա կրկին զգում է երգի դիցուհուն վերադառնալու, այսինքն՝ բանաստեղծությունն առօրյա գործնական հարաբերություններից, ինչպես նաև ոգու և մտքի ուղիղնալիզմից բարձրացնելու, հույզի ու գեղեցկության՝ միայն բարձր ներշնչման շնորհիվ հասնելու անհրաժեշտությունը: Վերջին հաշվով բանաստեղծության բախտը չի կարող վճռել սառը փիլիսոփայությունը, իսկական բանաստեղծի համար անկեղծ ներշնչմանը երևի ոչինչ չի կարող փոխարինել:

Նրանք գալիս են միշտ լուռ, պատահաբար ու անձուկ,
Եվ ո՛չ մի խոհ չի գալիս, երբ տարածած ես կանչում,
Սիրուհիներն են այդպես այցի գալիս մեզ հաճախ –
Անակնկալ, ինչպես կայծ, որ թռչելով է խանձում:

Այս գիտակցությամբ էլ նա թարգմանում է Գյոթեի մի քառյակը.

Բարեկամ, անխախտ հասկացի՛ր դու սա.–
Դարում, ուր Ոգին ու Միտքն են հորդում –
Լուկ առաջնորդվել կարող է Մուսան,
Բայց ինքը արդեն չի՛ առաջնորդում:

1932 թ. հոկտեմբերին կատարած այս թարգմանությանը Չարենցը պատասխան է գրում 1933 թ. ապրիլին՝ չհամաձայնելով Գյոթեի հետ.

Մ, Ուղիմպիացի՛, այս աշխարհում երբ
Ձեն լինի Ոգու տերեր ու ճորտեր –
Կհնձե կրկին բազմաբեղուն բերք,
Եվ կրկին, կրկին ուղիներում մեր
Երգի դիցուհին մեզ կառաջնորդե:

Այսինքն՝ ոգու կամ ուսուցիչային տակալական բանաստեղծու-
թյունը անհրաժեշտություն է գաղափարական պայքարի պայ-
մաններում, երբ կան ոգու տերեր ու ճորտեր, բայց հետո ի
վերջո գալու է ազատ ու անկաշկանդ ոգու, Հույզի ու գեղեց-
կությունների, որ ստեղծվում է բարձր ներշնչումով: Այս-
պես, անցյալի փորձն ու ավանդները ստուգվում ու ճշտվում են
նոր պայմաններում, հարստացվում ու լրացվում, հին սկզբ-
բունքները գործողության մեջ են դրվում նորովի:

Միջնադարյան հայ արվեստի, մասնավորապես տաղերգու-
թյան ավանդների ժառանգման մասին բազմաթիվ խոստովա-
նություններ է անում ինքը՝ Չարենցը «Գիրք ճանապարհի»
էջերում: Այդ հարցը հանգամանալից ուսումնասիրել է Մայիս
Ավդալբեկյանը, նուրբ զուգահեռներ է արել Հր. Թամրազյանը,
մյուս հետազոտողները ևս այս կամ այն առիթով շոշափել են
Չարենցի կողմից միջնադարյան տաղերգության ավանդների
չարունակության խնդիրը: Կրկին կանգ չառնելով արդեն ու-
րիչների կողմից ասվածի վրա՝ այստեղ ուզում ենք պարզել
սոսկ մի քանի սկզբունքային հարցեր: Ուսումնասիրողների (Վ.
Ներսիսյան և ուրիշներ) հավաստումով տաղը միջնադարյան
գրավոր բանաստեղծության այն տեսակն է, որ չունի թեմա-
տիկ սահմանափակում և կառուցվածքի կայունություն: Թե-
մատիկ ընդգրկման իմաստով Չարենցի տաղերը հիշեցնում են
միջնադարյանը և արտացոլում են ժամանակի կյանքի բազ-
մազան երևույթներն ու մարդկային տարբեր զգացմունքները,
դրանք նվիրված են պատանիներին ու հիվանդներին, բնու-
թյանն ու գրքերին, մեռյալներին ու ճանապարհորդներին,
մարդկային սիրուն ու քննախույզ ոգուն և այլն: Սակայն եթե
սիրավառ ու թախծոտ, խրախճանքի կամ աշխարհի ունայնու-
թյան, աշխարհի անարդար կառուցվածքի կամ պանդխտու-
թյան մասին մեր միջնադարյան տաղերն ունեն գերազանցա-

պես հուզական, զգայական շեշտ, և այդ տաղերում ամփոփ-
ված փիլիսոփայությունն անգամ հուզական է, ապա Չարենցի
տաղերը գերազանցապես խոհական-փիլիսոփայական են:
Միջնադարյան տաղերի ավելի աշխույժ ուղիքը Չարենցի մոտ
դառնում է ավելի հանդիսավոր և ինչ-որ տեղ հիշեցնում կլա-
սիցիզմի ոճը:

Մ, բնություն՛, ճ, Մա՛յր,–
Մշտահույով, մշտազո և մշտատե,–
Գո՛ւ, որ փոխվում ես հար,
Բայց մնում ես և կաս բազմաձև,–
Մ, բնություն՛, ճ, Մա՛յր:

Վերնագրում «տաղ» անվանված այս ստեղծագործությունն
արդեն ինչ-որ տեղ հիշեցնում է ներբող, ընդ որում՝ ավելի ուշ
չրջանի ներբողագրությունը: Նույնը կարելի է ասել նաև գրքե-
րին ձոնված տաղերի մասին: Եվ պատահական չէ վերնագրե-
րում տեղ գտած «ձոնված» բառը, որը ձոն կամ ներբող է ակ-
նարկում:

Ժանրային իմաստով «Գիրք ճանապարհի» տաղերը որա-
կապես տարբերվում են «Տաղարան» շարքի տաղերից: Վեր-
ջիններս ավելի մոտ են միջնադարյան տաղերգությանը, հիշեց-
նում են Սայաթ-Նովային: Նույն ակունքներին ամեն անգամ
Չարենցը դիմում է տարբեր մղումով, ժամանակի տարբեր պա-
հանջների դիրքերից: Եթե «Տաղարանը» գրելիս բանաստեղծը
համոզված էր, թե ամեն տեսակ երգից ավելի լավը տաղն է, և
այն հասկանում էր իբրև «սրտի խաղ» ու սիրո երգ («Երգեմ
պիտի գիշեր ցերեկ ու սրտի խաղ պիտի ասեմ...»), ապա «Գիրք
ճանապարհին» գրելիս, Գյոթեի ազդեցություն տակ, մտածում
էր, թե հիմա Միտքն է առաջնորդում ամենքին և ամեն ինչ, այդ
թվում և երգը: Եվ նա գրում էր գերազանցապես փիլիսոփա-
յական տաղեր, ստեղծում տաղի ու ներբողի յուրահատուկ հա-
մադրում:

Նորովի մոտեցում ունի Չարենցը և խորհուրդների ժանրա-
յին թարմացման մեջ: Միջնադարյան խրատները ստացել են
«խորհուրդ» ավելի մտերմիկ ձևը, տաղերը փոքր-ինչ խրատ

ունեն իրենց մեջ, խորհուրդները՝ բարեկամական ինչ-ինչ հանձնարարականներ:

Այս դիտարկումները վերաբերում են սոսկ տաղերի կամ խորհուրդների ոճակառուցվածքային կողմերին, իսկ բովանդակության առումով դրանք ունեն միանգամայն ժամանակակից իմաստ: Սակայն կան բովանդակային հարցեր, որոնք ինչ-որ տեղ ազդում են կառուցվածքի վրա: Քանի որ ժողովածուի բոլոր բաժիններում և գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում Չարենցին հուզում է գալիքի խնդիրը, ապա ստեղծագործությունների մեծ մասում գալիքի անդրադարձը դառնում է կառուցվածքի բաղկացուցիչ մաս, որը, սակայն, չի ստանում ժանրային նշանակություն, քանի որ հատուկ է տարբեր ժանրերի:

Ապագայի հարցը արծարծվում է վերջին մասերում՝ բացահայտելով հեղինակի նպատակը, պարզում հեռուն նայող հայացքը: Ահա՝

Եվ անվախ դու, ո՛վ երևտասարդ, ապագային նայիր՝
Վայելելով պտուղը ոռչնական քո առաջին սիրո:
«Տաղ սիրո ձոնված ապագայի պարմանիներին»

Եվ թող ձեր երթը հսկի ապագայի Ղովտը,
Որ երբե՛ք դուք ետ չնայեք՝ ձեր լեռան կեսին հասնելիս...
«Տաղ եկվորներին ողջունելու համար»

Ձեզ եմ ձոնում այս երգս, ո՛վ դուք, որ այսօրվա
Մեր խնդության, մեր երգի, մեր փառքի արչալուսին,
Գալիք այգաբացի կարոտի տակ կորված՝
Ընթանում եք երգիս հետ միասին...
«Տաղ հիվանդների համար»

Ստեղծագործությունների վերջում գալիքի մասին բացած գրույցը նույնքան հատուկ է և խորհուրդներին: Ահա՝
«Յոթը խորհուրդ քաղաք կառուցողներին»՝

Եվ յոթերորդ խորհուրդը, որ տալիս եմ ես ձեզ, -
կառուցելուց առաջ ձեր քաղաքը՝

Այրեցե՛ք մագաղաթյա մարմինը ննջեցյալի
Եվ մոխիրը նրա հազարամյա
Սառնեցե՛ք ձեր ապագա պարիսպների քարին: -
Եվ դագաղը նրա մարմարիոնյա,
Որպեսզի տարածվի համբավն ամենուրեք -
Ապագայի բոլոր եկվորներին ի տես՝
Քաղաքի ոսկեքանդակ դռների մոտ դրեք: -

«Յոթը խորհուրդ գալիքի սերմնացաններին»՝

Եվ նոր ապա, այս վեց հղումներից հետո,
Լցրե՛ք դուք բուռը ձեր և, յոթերորդ անգամ -
Ձեր ապագա հունձքի անեղբր կարոտով
Սերմանեցե՛ք ձեր հերկը անեղրական...

«Յոթը խորհուրդ գալիքի երգասաններին»՝

Եվ ասում եմ ահա - ձե՛զ, որ պիտի երգեք՝
Կարդալով մատյանն այս խորախորհուրդ -
Որհուրդ չի ընդունում ապագայի երգը,-
Եվ այս է իմ խորհուրդը յոթերորդ...

Բերված օրինակները ցույց են տալիս, որ հեղինակային սևե-
տուն մտահոգությունը գալիքի վերաբերյալ, միշտ առաջ նայող
հայացքը իր կնիքն է դնում ստեղծագործությունների կառուց-
վածքի վրա, միանման վերջաբան պարտադրում տարբեր ժան-
րերի: Միջնադարում ևս խրատն ու տաղը անանցանելի սահ-
մանով անջրպետված չեն, բայց Չարենցի մոտ դրանք ավելի են
մերձենում՝ գալիքի մասին պարտադիր մտորումների բովան-
դակային, իմաստային տարրի գոյություն պատճառով: Նշված
իմաստով տաղի և խորհրդի տարբերությունն այն է, որ գալիքի
մասին խոհր տաղերում երևան է գալիս նախավերջին կամ
վերջահար որևէ հատվածում, իսկ խորհուրդները եզրափակ-
վում են հենց գալիքի մասին մտորումով:

Պոեմների որոշ մասում («Գալիքի որմնադիրները», «Հա-
մայնական դաշտերի սերմնացանները» և այլն) գալիքի հարցն

արծարծվում է իբրև անցյալի պարտադիր հակադրություն, իբրև հակադրության եզր:

Այս ամենը վկայում են այն մասին, որ քաղաքացիական և բանաստեղծական մեծ մտահոգություններով ապրող Չարենցը ամբողջովին ապրում էր ներկայի գրգիռներով ու ապագայի երազներով և իրեն համակած հույզերն արտահայտելու համար դիմում էր հայ և համաշխարհային բանավոր ու գրավոր պոեզիայի ավանդներին, այդ ամենը ձուլում իր ստեղծագործական շիկացած քուրայում, ստեղծում մի որակ, որ ավելի լավ կարողանա արտահայտել իր ապրած բարդ ու խառը ժամանակների փիլիսոփայությունը: Հին ու նոր ավանդները, համաշխարհային մեծերի խորհուրդներն ու խրատները ոգու մաքառման չարենցյան ճանապարհի անհրաժեշտ միջոցներն են, որոնք կյանքի են կոչվել բանաստեղծի ցանկալի նպատակին ծառայելու համար:

«Գիրք ճանապարհին» ոչ միայն հայ և համաշխարհային պոեզիայի ավանդների շարունակությունն ու հարստացումն է, այլև սեփական բանաստեղծական ճանապարհի ամփոփումը, որտեղ իր նախընթաց տարիների բանաստեղծական հղացումներն ու գյուտերը, պատկերներն ու բազմազան ուրվները երեվան են գալիս նոր ու անսպասելի զուգորդումներով:

Կյանքի հետագա շարունակության, ապագայի պատկերները ստեղծելիս բանաստեղծը մի թեթևակի ետ է նայում, հայացք նետում այն օրերի վաստակին, երբ դարձյալ գալիք հաղթանակներով ոգևորված՝ պատկերում էր «խելագարված ամբոխներին»: Նույն այդ «խելագար ամբոխների» սոցիալական շերտերից են բարձրանում նաև գալիքի քաղաքը կառուցող շինարար վարպետներն ու հայրենական հողի սերմնացանները:

Նրանք գալիս են գյուղերից ու քաղաքներից,
Գալիս են հանքերից,
Գործարաններից,
Գալիս են երկրի հեռավոր ծայրերից,
Գալիս են բոլոր վայրերից: —
Ղեկավարի կանչին, սերունդների կոչին,
Գալիս են նրանք միլիոններով,—

Աշխատանքի այս մեծ զորակոչին
Գալիս են երկաթյա
Շարքերով:

Պատահական չեն «Ամբոխները խելագարված» պոեմի պատկերները հիշեցնող այս տողերը, քանի որ երեկվա հեղափոխականներն են այսօրվա և վաղվա հարվածայինները, և Չարենցը թույլ է տալիս իրեն ինչ-որ տեղ, ինչ-որ չափով նմանեցնել նրանց կերպարները:

Չարենցի հերթական ամեն մի ժողովածու նախորդից տարբեր մի որակ է, որ ունենալով ներքին գաղափարական կուռ միասնություն՝ հետապնդում է որոշակի նպատակ: «Գիրք ճանապարհին» ընդհանրացնող, ամփոփող, անցյալի պատմական ու մշակութային փորձը հանրագումարի բերող և միաժամանակ ուղի նշող գիրք է, որտեղ քննվում ու գնահատվում են անցյալի ավանդները, ընդունվում կամ մերժվում են՝ գալիք սերունդների անցնելիք ճանապարհի տեսանկյունից: Ուստի գիրքը որքան անցյալին, նույնքան ապագային է վերաբերում, ավելի ճիշտ՝ հասցեագրված է գալիքին: Այդ կարևոր նպատակի իրագործման ճանապարհին օտար ու ազգային բոլոր ավանդները, նրանց թարմացումն ու հարստացումը միջոց են Չարենցի համար պոետական «նշանի ահագնությունը» գորացնելու, ազդեցության մեծ ուժ ձեռք բերելու տեսակետից:

«Իր գեղագիտական դավանանքի մեջ զարգացման առաջնային պայմաններից մեկը համարելով ժառանգորդությունը՝ «ժամանակների կապը», Չարենցը ավանդների յուրացումը դիտում էր ոչ թե իբրև զուտ «գեղարվեստի երևույթ», այլ կենսական լայն տարածության վրա, կերպարանափոխվող կյանքի հարուցած նոր հոգսերի յուրացման դիալեկտիկական փոխհարաբերության մեջ»¹: Այդ լայն հայացքի շնորհիվ է, որ Չարենցը և՛ քաղաքաշինության, և՛ ճարտարապետության, և՛ արվեստի զանազան ճյուղերում տեսնում էր հնի հավերժ նորացման երևույթը, ընդգծում այդ օրինաչափությունը: Բնորոշ օրինակ է «Յոթը խորհուրդ քաղաք կառուցողներին» երկը:

¹ Ս. Բ. Աղաբաբյան, Եղիշ Չարենց, հ. 2, 1977, էջ 347:

«Գիրք ճանապարհին» ստեղծելիս Չարենցը ուներ գրականության պատմության շղթայի մեջ գտնվելու, շղթայի մեկ օղակ լինելու, այսինքն՝ անցյալ ու ապագա ունենալու զգացողությունը:

Լա՛վ իմացիր, որ եթե դու ուզում ես մի օր չտեսել –
Քեզ լուկ օղակ համարիր, – և՛ ոչ թե սկիզբ կամ վախճան:

Սակայն շղթան ձիգ պարան չէ կամ փայտյա ձող՝ միասեռ անընդհատության հանգամանքով: Շղթան բաղկացած է օղակներից, որոնցից յուրաքանչյուրը կապված է նախորդի և հաջորդի հետ, մեկի համար շարունակություն է, մյուսի համար՝ սկիզբ: «Օղակ» հասկացության մեջ Չարենցը հենց այդպիսի իմաստ էլ դնում էր, քանի որ մի այլ դիստիքոսում գրում էր.

Կարո՞ղ ես քեզ կուխել այնպես, որ քո մեջ ամփոփես անցյալը,
Բայց և լինես ներկայում – նոր, քան նորերը բոլոր:

Այս գիտակցությամբ էլ ստեղծվել է «Գիրք ճանապարհին»:

1987

ԵՂԵՌՆԱՊԱՏՈՒՄ ԸՍՏ ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ

Անժխտելի է, որ մեր օրերի չարենցագիտությունը երկար և արգասավոր ճանապարհ է անցել և ընդհուպ մոտեցել բանաստեղծի անձի ու գործի աննախապաշար արժեքավորմանը:

Եթե մասնավոր հավաքուծունեքում պահվող և ինչ-ինչ պատճառներով մեզ մոտ չտպադրված գործերը հաշվի չառնենք, ապա կարելի է ասել, որ Չարենցի ողջ ստեղծագործությունը, այդ թվում և հայոց Մեծ եղևունը արտացոլող երկերը թերևս ոչ սպառիչ, բայց հանգամանալից կերպով ուսումնասիրվել են: Հայտնի երկերին կրկին անդրադառնալու անհրաժեշտությունը պայմանավորված է մի քանի գործոններով: Նախ՝ Չարենցի ստեղծագործության քննությունը, չբացառելով հարցադրումային ու թեմատիկ ուսումնասիրությունների առկայությունը, կատարվել է գերազանցապես ժամանակագրական սկզբունքով՝ նպատակ ունենալով բացահայտել և՛ բանաստեղծի կյանքի ու ստեղծագործության սերտ կապը, և՛ աշխարհայացքի էվոյուցիան, մինչդեռ չարենցյան հարափոփոխ, որոնումներով հագեցած աշխարհում կան կայուն ըմբռնումներ, որոնք նրա ստեղծագործության սկիզբն ու վերջը միացնում են իրար և թույլ են տալիս ժամանակագրական մոտեցումը տեղափոխել թեմայի շրջանակից ներս: Եվ ապա՝ յուրաքանչյուր մեծ գրողի ստեղծագործության ծալքերում, նրա խոր շերտերում միշտ էլ կարելի է գտնել առաջին հայացքից անկարևոր թվացող մանրուքներ, հետազոտողի աչքից վրիպած ինչ-ինչ կողմեր, որոնք օգնում են մի այլ դիտանկյունից նայելու արդեն հայտնի և հասարակության կողմից որոշակի կաղապարով ընթերցվող երկերին:

Իր ապրած ժամանակով ու կենսագրությամբ Չարենցը վկան, ականատեսն ու մասնակիցն է 20-րդ դարի առաջին

տասնամյակների Հայոց պատմության աղետալի դեպքերի: Նա ապրեց Հայութան փրկության երազը, անցավ Հայադրկված Հայրենիքի ավեր ուղիներով, ականատեսը դարձավ ամբողջ կյանքում իրեն ուղեկցող մղձավանջային տեսարանների... Չարենցի ամբողջ ստեղծագործությունը՝ նրա առաջին իսկ էջերից սկսած, Հայրենիքի բախտի հետ կապված գրողի հույսի, երազի, հուսավառության ու հիասթափության, հոգեկան վերելքի ու անկման պատմությունն է: Այս իսկ պատճառով եղեռնը թեմա չէ Չարենցի համար, այլ նրա պատմափիլիսոփայության բաղկացուցիչ, անտրոհելի մասը, ուստի խոսել նրա ստեղծագործություններում եղեռնի արտացոլման մասին՝ նշանակում է քննության առնել ազգային ճակատագրի չարենցյան բոլոր արձարժումները՝ հույսի ու հիասթափության փուլերով, պատճառների ու հետևանքների որոնումներով:

Եղեռնի նախնական՝ ինչ-որ չափով մշուշոտ, ինչ-որ չափով սքողված պատմությունն սկսվում է «Հրո երկիր» (1913–1916), «Տեսիլաժամեր» (1915) շարքերով և «Կապուտայա Հայրենիք» (1915) պոեմով:

Ժամանակակից գրականագիտության որոշ ուղղություններ մերժում են գրական երկի բնագրից կամ, ինչպես ասում են, տեքստից դուրս վերլուծությունը և արտատեքստային գուգահեռների հնարավորությունը: Սակայն նման մեթոդներով առաջնորդվելու դեպքում, եթե անտեսենք պատմական իրականությունը, երբ ստեղծվել են Չարենցի հիշյալ գործերը, սիմվոլիստական մշուշոտ, հաճախ անթափանց տրամադրություններից զատ ուրիշ ոչինչ չենք գտնի նրանցում, մինչդեռ այդ երկերից է սկսվում Չարենցի ստեղծագործության առանցքային թեմաներից մեկը: Դա ակնհայտ է, ասենք, «Հրո երկիր» շարքում, ուր բանաստեղծը այլաբանական պատկերներով խոսում է հրի մատնված արյունոտ երկրի մասին: Ըստ սիմվոլիզմի գեղագիտության՝ հուրը կրակի արքետիպի մարմավորումն է, որը ողջակիզման միջոցով հնարավոր է դարձնում հոգու և մարմնի փոխակերպությունը՝ հոգին մարմնանում է, իսկ մարմինը՝ աննյութականանում:

Երազում եմ այն Երկիրը հեռավոր,
Ուր մարմինը, սեզ մարմինը ու հոգին՝
Աննյութացած ու նյութացած, լուսավոր՝
Ողջակիզվեն Արևի մեջ, քույր իմ, կին¹:

Սակայն որքան էլ կրակն իր մեջ ամփոփի կյանքի ու մահվան հակադիր սկզբունքների միասնությունը՝ միայն այդ չափանիշներով անհնար է մեկնաբանել վերոհիշյալ շարքի հետևյալ բանաստեղծությունը.

Օ, այն չէր, այն չէր –
Երկիրը Հրե...
– Մահի, ոճիրի
Արնարույր գիշեր:
Օ, այն չէր, այն չէր,
Ու ցուրտ էր այնքան...
... Հուսահատ կանչեր...
Երկիրը Հրե
Լեզենդ էր թվում
Մահի, ոճիրի...

«Կրակի երկու վիճակները (վառվելը և հանգչելը) խորհրդանշում են գոյության երկու ձևերը՝ կյանքը և մահը, և այդ պատճառով կրակի ընկալման մեջ արտացոլվում է նաև մահվան զգացողություն, որ առաջացնում է տրտմություն և ուժեղանալով դառնում ողբերգական զգացողությունների սկզբնապատճառ», – գրում է Հ. էդոյանը²: Նա ակնարկում է, որ կրակի հետ է կապված Չարենցի մոտ «ազգային ցավի» զգացողությունը, բայց իր խնդրից դուրս է համարում դրան անդրադառնալը:

¹ Եղիշե Չարենց, Երկրի ժողովածու 6 հատորով, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1962–1967 թթ., հ. 1, էջ 21: Այս հրատարակչությունից հետագա քաղվածքների հատորը և էջը կնշվեն տեղում:

² Հենրիկ էդոյան, Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Երևան, 1986, էջ 60, ԵՊՀ հրատարակչություն:

Ակնհայտ է, որ բանաստեղծութեան մեջ արտահայտված ոճի զգալի փոփոխումը չի տեղավորվում կրակի մեջ մահվան սկզբի իմաստային շրջանակում: Մահը՝ կրակի հանգչելը, կյանքի ավարտն է, բայց ոչ ոճի միջոցով: Ուստի այստեղ վերաբերում է Երազի Երկրին, որն ընկալվում է իբրև իդեալի՝ հոգու և մարմնի ներդաշնակության հակադրություն և որակվում է որպես «արնաբույր գիշեր»: Սա ցավոտ իրականության արձագանքն է, որը թեև սքողված է սիմվոլիզմի վարագույրով, այդուհանդերձ, երևան է հանում Երազից տարբեր մի իրականություն, որի խոստումնալիցը բանաստեղծության վերջին քառատողն է: Շատ հավանական է, որ կարսում սկսած շարքի (1913 թ.) զուտ սիմվոլիստական հղացումը հետագա տարիների իրադարձությունների հետևանքով ձեռք է բերում իմաստային նոր երանգ, արձագանքում Երազի Երկրի ողբերգական իրավիճակին: Սակայն «Տեսիլաժամերում» բանաստեղծը հավատարիմ է մնում սիմվոլիզմի պոետիկային, և «ձյունապատ լեռներն» ու «կապույտ լճերը» («Հայրենիքում») մնում են վերացականի ու անորոշի սահմաններում: Ավելի ճշգրիտ՝ բանաստեղծական պատկերները բազմիմաստ են, կնոջ և Հայրենիքի կերպարները՝ մեկտեղված, ուր հաճախ կինը խորհրդանշում է Հայրենիքը:

Հայրենիքի փրկության դեռևս անորոշ, բայց մշուշոտ պատկերացումներում արևմտահայության ազատագրության երազն սկսվում է «Կապուտայա Հայրենիք» պոեմով, որը գրվել է 1915 թ. փետրվարին, այսինքն ողբերգական ապրիլից առաջ: Պոեմում «կապուտայա» մակդիրն ըստ սիմվոլիզմի գունային գեղագիտության, միանգամայն համապատասխանում է Երազի, կարոտի ըմբռնմանը և խորհրդանշում է կա-ի ու չկա-ի սահմանագծում գտնվող Հայրենիքը, որն իրականում կար, բայց մերը չէր, ուստի հավասար էր չլինելուն: Ահա նրա լինելիության Հույսի մարմնացումն է «Կապուտայա Հայրենիքը»:

Բայց ես գիտեմ, որ սիրեցի քեզ մի օր,
Երբ հասկացա, որ աշխարհում դու չկաս (II, 9-10):

Պոեմի առաջին տարբերակում միանգամայն շոշափելի է զգացվում Հայրենյաց փրկության ուխտի զինվորների (որ պոեմում հնչվողներ են անվանվում) պայքարի տրամադրությունը:

Հոյ-հոյ – ես ուխտի էի գնում իմ բախտին... (II, 311):

Մեծ է բանաստեղծի ուխտի իրականացման վստահությունը, որն ամրապնդում է նաև վանահայրը:

Ուխտդ ապարոյուն չի՝ անցնի ասաց...

Եվ խոսվում է Մեծ Հույսի մասին, որի իրականացման համար բանաստեղծը եկել էր աղոթելու հինավուրց վանքում:

Տաքցրի՛ հոգիս չմարող լույսով՝
Փարված՝ Մեծ Հույսին: (II, 312):

Մեծ Հույսին փարված ուխտ, որի իրականացման համար «հնչվողները» գնացել են հնձելու: Պոեմի վերամշակված տարբերակում դուրս են մղվել Հայրենիքի ազատագրման մեծ Հույսի և նրա ուխտավորների թեման, իսկ «հնչվողների հունձը» դարձել է ոչ թե խանդավառ ու բերկրալից արարողություն, այլ տխուր ու համակերպված գործողություն:

Գնացել են մեր հնչվողներն արդեն:
Ես մենակ նստած սպասում եմ լուռ:
– ձերմանկ սիրուհիս, ես գիտեմ, գիտեմ,
Որ նրանք հիմա հնձում են տխուր... (II, 12):

Այսուհանդերձ, պոեմում հնչվողների հետ կապված լավատեսությունը պահպանվում է:

Օրը կզա: Ու հեռավոր դաշտերից
Մեր հնչվողները, հոգնաբեկ, կզան տուն:
Կբողոքեն սեղանի շուրջը նորից,
Ու կլինի հազար ծիծաղ ու խնդում (II, 12-13):

Թեև պոեմն ընդհանուր առմամբ ունի լավատեսական տրամադրություն ու ավարտ, որ պայմանավորված է հաղթանակի հավատով («Կապուտաչյա՝ սիրուհիս, ամուսնանանք պիտի մենք»), այսուհանդերձ, պոեմի վերամշակված, այսինքն վերինական տարբերակում տեղ են գտել տողեր ավերված ու արյունաներկ երկրի մասին, մի բան, որ չկար առաջին օրինակում: Պատճառը դանթեական ճանապարհով անցած բանաստեղծի տպավորություններն էին, որ չէին կարող որևէ ձևով հետք չթողնել նախկինում գրած պոեմի վերամշակման վրա.

Օ, իմ հեռու կապուտաչյա՝ սիրուհի,
Երկիր իմ որբ, արնաքամ ու ավերակ... (II, 12):

կամ՝

Ու ժպտում էր ինձ երկիրը տրտում,
Երկիրը ցավի, սուգի, արյունի... (II, 11):

Վերը նշված բանաստեղծական հատվածներն աչքի առաջ ունենալով՝ դժվար է ասել՝ սիմվոլիստական նախասիրությունն է թելադրել գրողին իր իրական ապրումները հայրենիքի, նրա ազատագրման հույսի ու կոպող կամավորների՝ հնձվորների գաղափարներն արտահայտել խորհրդանիշների ու ակնարկների միջոցով, թե՞ այն հանգամանքը, որ ոչ միայն թուրքիայում, այլ ուսական տիրապետության սահմաններում ևս ազգային խնդրի լուծումը (որ անմիջականորեն օգուտ խոստանալով Ռուսաստանին՝ նրա համար ևս հեռահար վտանգ էր սպառնում հայերի՝ հետագա անջատման միտումով) ու նրա արժարժումն արգելված էր, ինչը և բանաստեղծին ստիպում էր խոսել եզովպոսյան լեզվով: Մի բան սակայն պարզ է, Չարենցի համար երբևէ չեկավ ազգային ցավի մասին ազատ խոսելու ժամանակը և, ի վերջո, այդ մասին խորհրդանիշներով, այլաբանությամբ, փոխաբերությամբ, երգիծանքի զանազան ձևերով (սարկազմ, գրոտեսկ, հեգնանք) խոսելը վերածվեց պոե-

տական նախասիրության: Նույնքան և ավելի դժվար է ասել, թե դա սոսկ ժամանակների մեղքն էր, թե՞ ազգային ողբերգության ու ցավի մասին ուղղակիորեն արտահայտվելու անհնարինությունը, ցավի ամենազոր այլքի հարվածի ուղղությունը չեղելու մարդկային ցանկությունը:

Սակայն վերադառնանաք հույսի խնդրին: Պոեմի բնագրից այնքան էլ չի բխում այն տեսակետը, թե այնտեղ առկա լավատեսության հիմքը պատերազմի պատճառով հայկական որոշ շրջանակներում տիրող ոգևորությունն էր: Չարենցի լավատեսությունն ավելի շատ ներչնչված էր պոեզիայում առկա հեթանոսական շարժման տրամադրություններից: Այդ մասին հույսում են հատկապես պոեմի առաջին տարբերակի մշուշոտ հիշատակությունները հեթանոսական հայրենիքի մասին.

Այնտեղ, մեռնող օրվա արնաթաթախ հայացքում ես տեսա
Հանկարծ հեթանոս
Հարանիքը կապուտաչյա Սիրուհուս – Հայրենիքիս (II, 309):

Բանաստեղծական պատկերներն ստեղծում են՝ երբեմն որոշակի, երբեմն սոսկ ենթիմաստով կուահվող պատմական ու ներկա՝ հեթանոսական ու քրիստոնեական առումներով չտարբերակված Հայաստանի կերպարը: Երբեմն էլ հեթանոսականը սոսկ պատմական անցյալը ներկայացնելու համար է.

Օ, հինավուրց Վանք... Հայրերիս բազին...

Այս առումով ճիշտ է գրականագետ Ալ. Ջաքարյանը, երբ մատնանշում է Չարենցի հարազատությունը հեթանոսական շարժման գաղափարախոսության հետ¹, սակայն վիճելի է նրա մոտեցումը, երբ այդ ազդեցությունը սահմանափակում է Լ. Շանթի «Հին աստվածների» ներկայացումների տպավորություններով: Նախ՝ վիճելի այն առումով, որ Չարենցը կարող է ազդված լինել Վարուժանի ու Միամանթոյի պոեզիայից ևս,

¹ Տե՛ս Ալ. Ջաքարյան, Եղիշ Չարենց, Կյանքը, գործը, ժամանակը, գիրք 1, Երևան, ԳԱԱ հրատարակչություն, 1997, էջ 163–175:

Թերևս առավել չափով և ապա՝ ենթադրությունից բացի ոչ մի իրական ապացույց այն բանի, որ Չարենցն իրոք հաճախել է «Հին աստվածների» ներկայացումներին, թեև ընդհանրապես դա չի բացատրվում: Բայց Ալ. Չաքարյանի եզրակացությունն հետ չի կարելի չհամաձայնվել: «Եվ սակայն «Կապուտաչյա հայրենիքը» հեթանոս աստվածների ոգեկոչումներով, ոճային ինչ-ինչ երանգներով հանդերձ, միասնական գաղափարի և տրամադրության ընթացքներով՝ այնքան էլ առնականորեն ուժային և հեթանոսական չէ»¹:

Ստեղծագործական հաջորդ քայլն արդեն հույսի խորտակումը, արյունոտ իրականության հետ բախումն արտահայտող «Դանթեական առասպել» պոեմն է: Երկու պոեմները կապված են իրար ոչ միայն նյութի թելադրած տրամաբանությամբ, այլև, կարելի է ասել, օրգանապես, առանձին հատկանիշների շարունակությամբ: Հույսի, սպասման, լավատեսության այն տրամադրությունը, որ կա «Կապուտաչյա հայրենիքում», մանավանդ նրա առաջին տարբերակում, անմիջապես շարունակվում է «Դանթեական առասպելում»: «Կապուտաչյա հայրենիք» պոեմը վերջանում է հետևյալ տողերով.

Եկե՛ք, եկե՛ք, սրբազան հովիտներում հայրենի
Վաղը մի սուրբ խրախճանք, մի հարսանիք կլինի (II, 13):

Լավատեսական նույն տրամադրությամբ սկսվում է «Դանթեական առասպել» պոեմը կամ, թերևս կարելի է ասել, շարունակվում է նախորդ պոեմի ոգին.

Ո՛չ մի տխրություն չէր ճախրում մեզ հետ՝
Կախարդել էր մեզ առավուր ջինջ (II, 14):

«Դանթեական առասպելի» առաջին հատվածով ավարտվում է չարենցյան եղեռնապատումի նախապատրաստական փուլը, և սկսվում է բուն եղեռնապատումը: Ունդապառությունը տևում է երեք օր: Չարենցագետները, մասնավորապես Գ.

Անանյանը¹, հնարավորին չափով վերականգնել են կամավոր գինվոր Չարենցի անցած ուղին, ճշտել հավանական գյուղերի անունները, մարտական գործողությունների վայրերը, երկրում ու ռազմաճակատում տիրող ռազմական վիճակն ու գինվորների բարոյահոգեբանական տրամադրությունները և այլն: Ուրեմն՝ այս ամենի կրկնությունն ավելորդ է: Միայն մի բան հնարավոր չէ չչեչտել, այն է՝ Չարենցն ինքն է դառնում իր չույսի և Երազի իրականացման համար պայքարող գինվորը.

Ես ինքս էլ լավ միտ
Չբերի...
Թե ո՞նց՝ Կարսի այգուց –
Տասնհինգ թվի վերջերին –
Արթնացա... գորքերի շարքում:
Կամավոր:
(«Չարենց-նամե», II, 160):

Այստեղ արդեն անվարան կարելի է ասել, որ Չարենցին ռազմաճակատ տարան արդեն ոչ հեթանոսական՝ ուժի ու արիության վկայակոչումները, այլ նրա շուրջը, իրականության մեջ, Կարսում տիրող այն ոգևորությունը, որ համակել էր մեծին ու փոքրին: Այստեղ մեզ թույլ ենք տալիս մի փոքրիկ մեջբերում անել Ալ. Չաքարյանի վերը նշված գրքի այն ընդարձակ քաղվածքից, որ նա թարգմանաբար վերցրել է Պետերբուրգում լույս տեսնող «Визржевые ведомости» պարբերականի 1914 թվականի նոյեմբերի 24-ի համարից: Քաղվածքում պատերազմը հայոց համար դիտվում է իբրև սրբազան պատերազմ, որը մեծ խանդավառություն է առաջացրել հատկապես երիտասարդության մեջ: «Ունդապառությունը հայոց մեջ այնքան մեծ է, – ասվում է այնտեղ, – որ օր չի լինում, որ ցույցեր տեղի չունենան Կարսում, Ալեքսանդրապոլում, Երևանում: Հայ կամավորական խմբերին միանալու համար հայրական տնից փախչող այնքան ուսանողներ և ուսանողուհիներ կան, այն

¹ Տե՛ս Գ. Անանյան, Եղիշե Չարենց, Երևան, 1977, «Սովետական գրող» հրատարակչություն:

¹ Նույն տեղում, էջ 171:

Համաճարակի ձև է ընդունում: Վերջերս Ալեքսանդրապոլի առևտրական մի վարժարանից յոթ ուսանողներ են փախել՝ ուղևորվելով գնալու Համար: Նրանցից տասնհինգամյա մի պատանի, որին ստիպված էին հետ դարձնել, — աչքերը արցունքով լեցուն՝ գանգատվում էր, որ իրեն չեն ընդունել և ավելացնում էր, թե ինչ էլ լինի, ինքը նորից պետք է գնա, և եթե դարձյալ մերժեն՝ ինքնասպանություն կգործի»¹: Իհարկե, ինչ-որ տեղ երիտասարդությունը երկիրը փրկելը խաղ ու հարսանիք էր թվում, մինչդեռ՝

Ես կարծում էի — այնտեղ,
Ռուսների ահեղ որոտում
Կգտնեմ քո դեմքը լուսե:
Բայց գտա... դիակներ փայտե...
(«Չարենց-նամե»)

Ինչպես արդեն նշել ենք, Չարենցի՝ մեր քննություն ենթակա երկերի մասին բավականաչափ գրվել է, այսուհանդերձ, չարենցյան եղեռնապատումի մի հատկանիշ անտեսվել է: Սովորաբար մեր գրողները, քիչ բացառությամբ (Շահնուր, Մահարի...) եղեռնի մասին գրելիս հիմնականում (անշուշտ, իրավացի) շեշտադրում են թուրքերի վայրագությունները, հայաջինջ ու նենգ գործողությունները, եղեռնի քստմնելի տեսարանները, այն ոճիրները, որ անուն չունեն, և նույնիսկ ցեղասպանություն բառը կարծես լիովին չի արտահայտում ողբերգության ողջ տարողությունը: Չարենցի ստեղծագործությունը կարգալիս ընթերցողը համոզվում է, որ հարցը նախապատմություն ունի, դա հայերի ազգային ազատագրության երազն է և պայքարը այդ երազի իրականացման համար: Խնդիրն ամենևին էլ չի վերաբերում հայերի մեղքին կամ անմեղությունը, արդար կամ անարդար լինելուն: Հայերն ազատություն էին ուզում, իսկ ազատությունը մարդու բնական իրավունքն է, բարոյական անհրաժեշտություն: Հայերի ազատագրական պայքարը ազգային ճնշումների ու բռնությունների օրինաչափ հակազդե-

ցությունն էր: Այս տեսանկյունից նայելով՝ կարելի է ասել, որ եղեռնի ընկալումն ու գնահատությունը Չարենցի կողմից նրա ազգային գաղափարախոսությունից բաղկացուցիչ մասն է, մի օղակը, որը սակայն առանցքային տեղ է գրավում նրա ստեղծագործության մեջ:

«Դանթեական առասպել»-ում խանդավառ տրամադրությամբ հաջորդում է խոր հիասթափությունը և դանթեական պարունակներով երկրային դժոխքը, որն սկսվում է նախ մեկ այլանդակված դիակով, ապա հետզհետե ավելացող դիակների քանակով և ապա շարունակվում այգում մորթված այգեպանի, ջրհոր նետված մասնատված դիակների, ավեր շենների ահասարսուռ պատկերներով, որոնք խախտում են բանական մարդու հոգեկան հավասարակշռությունը.

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

Գրեթե ամեն ոք հիմա գիտի, որ խոսքը վերաբերում է Վանին, որը Մեռած Քաղաք է կոչվում պոեմում, և մինչև Մեռած Քաղաք ձգվող ճանապարհը Արևմտյան Հայաստանն է, ուստի պոեմում հիշատակվող զազանությունները կատարվել են հենց Արևմտյան Հայաստանում: Ենթիմաստը բավականաչափ պարզ է, և նման եզրակացության հանգելը հնարավոր է ոչ միայն կուսակցությունների, այլև բանաստեղծի՝ մի այլ երկում կատարած գաղտնագրածման շնորհիվ.

Հայկական բանակ:
Հրացան: Թնդանոթ: Ռուսներ:
Եվ ահա — Այգեստանը Վանա:
.....
Մա՛հ:
Մա՛հ:

¹ Ալ. Զաքարյան, Եղիշե Չարենց, էջ 153-154:

Մահ՝

Ընդհանուր, հանուր:

Զինվորի, աղջկա, հարսի:

(«Զարենց-նամե», II, 160-161):

Հայոց բանակի զինվորը ի դեմս Եղիշե Զարենցի՝ ականատես է լինում Արևմտյան Հայաստանի ամայացմանը և Հայերի սպանդին: Բայց պոեմը դրանով չի ավարտվում. տեղի են ունենում կռիվներ, վճռորոշ ճակատամարտ, թշնամական ուժերի կատաղի բախումներ, որոնք դառնում են պոեմի գործողությունների զարգացման բարձրակետը.

Եվ չէինք հիշում այլևս ոչինչ,
Եվ չգիտեինք ի՞նչ էինք անում:
Եվ շատերն էին ընկնում մեզանից
Եվ ոտքերի տակ մեր անշնչանում:
Զէ՛ինք տարբերվում վայրի գազանից
Ահի ու արյան այդ խառնարանում: -

Կոխոտում էինք ընկերների դին,
Ընկերների դին դիրք էինք անում:
Ու վատնում էինք ճիգերս հետին
Անհասկանալի տազնապով անհուն:
Եվ չգիտեինք, և չգիտեին,
Թե հորձանքը սև մեզ ո՞ւր է տանում (II, 33):

Պատկերները ավելի քան բավական են, որոնք ծանր խոհերի տեղիք են տալիս: Պոեմի առաջին տարբերակում, որ ավելի ընդարձակ է, կան փոխադարձ վրիժառություն անհասարուող դրվագներ, որոնք պատմում են, թե քինոտ մի վայրկյանի «բանաստեղծի ձեռքը վարանոտ» հուսաբեկ դողաց, և նրա հոգին «դարձավ արյունոտ»: Պատերազմի դաժան տրամաբանությունը հուշում է, որ թշնամուն սպանելը հանցանք չէ, և պատերազմական մոլեգնություն մեջ հաճախ գոհն ու դահիճը Հայտնվում են նույն գծի վրա՝

Մենք - զոհ, մենք - դահիճ՝ ուրիշի ձեռքում...

«Դանթեական առասպել» պոեմում թշնամու հետքն ամենուր է՝ նրա գազանային ու վայրագ գործողությունների հետևանքների մեջ, նրա ներկայությունն ամենուրեք զգացվում է, բայց ինքը Փիզիկապես չկա, ներկա է միայն ճակատամարտի ու սվինամարտի ժամանակ, երբ կովող կողմերն իրարից չեն տարբերվում: Պոեմի վերամշակված տարբերակում բավականաչափ նվազել են արյունոտ տեսարաններն ու վրիժառություն պատկերները, ինչպես նաև ինքնակեղեքման այն հատվածները, որոնք հետևանք են պատերազմական թռուրտի մեջ 18-ամյա պատանու՝ հարկադրաբար մարդ սպանելու պատճառով առաջացած հոգեկան ծանր ապրումների: Պոեմի վերամշակված տարբերակը մաքրվել է պատերազմի անմիջական տպավորություններից, քինոտ վրեժի գաղափարի քարոզից, մարդկանց ու դեպքերի որոշակիությունից՝ այդ թվում նաև Սուլդուզի դաշտում նահատակված ընկերների անունների հիշատակությունից ու նրանց նվիրված ընծայականից: Այս ամենի հետևանքով պոեմը ձեռք է բերել ընդհանրացման ավելի մեծ ուժ, գեղարվեստական ավելի բարձր արժեք և շեշտված հակապատերազմական ուղղվածություն: Զի բացառվում, որ այս ամենի համար, բացի աշխարհայացքի զարգացումից ու այլ հանգամանքներից, դեր է խաղացել նաև Գարեգին Լևոնյանի՝ «Մշակ»-ում տպված ընդհանուր առմամբ գնահատող գրախոսականը, որի մեջ, սակայն, կար այսպիսի դիտողություն. «Մենք չէինք ների, որ բանաստեղծը արյունի, վրեժխնդրության անգույն տեսարաններով ոգևորվեր ու իր մատաղ քնարին նյութ դարձներ այդ կտորները, բայց ընդունում ենք, որ Զարենցն իր դեռատի հոգով չէր կարող չազդվել «զուլումի երկրի» այն հիրավի դիվային տեսարաններից...»¹:

Այս ամենով հանդերձ՝ պոեմում, մեր կարծիքով, կա աշխարհայացքային մի գիծ, որ շարունակվում է նրա հետագա ստեղծագործության մեջ ևս: Երբ թշնամին հստակ էր թե՛ իբրև պա-

¹ «Մշակ», 1916, 25-ը հոկտեմբերի:

տերազմող կողմ, թե՛ իբրև Հայկական սպանդի Հեղինակ, Չարենցն էլ ի՞նչ մեղավորներ էր փնտրում:

Եվ ո՞վ է լարում այսպիսի դավեր –
կյանքը դարձնում նզովյա՛լ գեհնն:

Հարցն ամենևին էլ հոետորական չէր և միանգամայն տրամաբանական էր պոեմի՝ ընդհանրապես հակապատերազմական ուղղվածության պարագայում: Բայց հենց այս հարցադրմամբ էլ սաղմնավորվում է պատերազմի հայտնի մեղավորներից բացի այլ պատճառներ փնտրելու չարենցյան վարքագիծը: Ոչ միայն և ոչ այնքան պատերազմ սանձազերծելու, որքան պարտության պատճառները պե՞տք է արդյոք միայն դրսում փնտրել: Չարենցին տանջող հարցի առաջին պատասխանը իր կողմից պոեմ անվանված «Վահագն» երկն է, ըստ որի մեր պարտության՝ մեր ներսում եղած պատճառներից առաջինը ազգային ոտմանտիզմն է, իրական հողից կտրված ազգային գաղափարախոսությունը: Գուսանների երգած Վահագնի գորությունը, այսինքն մեր ռազմական ուժը, քաջությունը, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ հնարավորությունն ընդամենը առասպել է, որ ուժը կորցնում է իրականությանը դեմ առնելիս: Ահա թե ինչու, երբ վայրենի ոճակաները «արյունով, հրով» եկան մեր դեմ, «Մեր կյանքի հիմերը անդունդը ընկան // Եվ արնոտ միգում ճարճատում են դեռ»: Կարելի՞ է Չարենցին մեղադրել ազգային արժեքների թերազնահատության մեջ: Անշուշտ, ոչ: Չարենցը չէր լինի մեծ, եթե շոյեր ազգի սնափառությունը և անկեղծ չլիներ իր ժողովրդի հետ: Նա մաքառելու կարողությունը տեսնում էր Աթիլայի («Աթիլա») մեջ, որն օժտված էր վրեժի ու ատելության մոլուցքով: Ի վերջո, եղեռնի պատճառների քննության հարցը մնում է օրակարգում և այսօր էլ տարաբնույթ տեսակետների առկայությունը միայն մեծացնում ու հրատապ է դարձնում ցավոտ հարցին կրկին անդրադառնալու անհրաժեշտությունը: Պատճառների փնտրտուքը և հետ նայելով առաջ գնալը պատմության մեջ հարատևելու անհրաժեշտ նախապայմանն է: Ահա ուրեմն նորագույն գրականության մեջ

այդ քննության սկիզբը դնում է Եղիշե Չարենցը: Արտաքին թշնամին ավելի ակնառու է, ներքին պատճառների փնտրտուքը ոչ միայն դժվար, այլև ցավոտ, բայց ավելի քան անհրաժեշտ:

Պարտության ներքին պատճառների փնտրտուքի առումով Չարենցի ստեղծագործական հաջորդ քայլը «Ազգային երազ» պոեմն է: Այստեղ արդեն ազգային ընդհանուր գաղափարախոսությունից անցում է կատարում դեպի առանձին քաղաքական կուսակցությունների վարքագիծը. դրացու գյուղը վառելու փոխարեն մեր «քաջազգայինները» վառում են հայի գյուղը (լայն առումով՝ երկիրը), և թշնամին տեսնելով այդ՝ մնացածը լրացնում է ինքը: Սա ազգային մտածողության մեջ առկա տեսակետ է, որ չի շրջանցել նաև Չարենցին: Հետագայում Գ. Մահարին իր «Այրվող այգեստաններ» վեպում այն կարիծքն է հայտնում, թե հայ հեղափոխականները թուրքերի քթի տակ գնք էին կուտակում, որ հետո կուվեն, թուրքերն էլ չհանդուրժեցին... Նա գուգահեռ է անցկացնում մեղվի փեթակը փորփորողի հետ, որին մեղուններն անպայման կծում են... Այս տեսակետի դեմ գրեթե համաժողովրդական ընդվզումը հետին թվով կարող է տարածվել նաև Չարենցի վրա: Մեր կարծիքով անարդար է այս գրողներին մեղադրել «թշնամու ջրաղացին ջուր լցնելու», նրանց տեսակետը պաշտպանելու մեջ: Ո՛չ Չարենցի, ո՛չ էլ հետագայում Մահարու նպատակն ամենևին թշնամուն արդարացնելը չէր, այլ սեփական քաղաքականության, գործողությունների ու վարքագծի սթափ քննության կոչ, թույլ տրված սխալների ճանաչման ջանք: Չպետք է մոռանալ, որ Չարենցն ու Մահարին նպատակը չէ, որ ծաղրում են, այլ նպատակին հասնելու ձախավեր մեթոդները: Եվ, վերջապես, պատմությունը ցույց է տալիս, որ հաղթողին չեն դատում, իսկ ամենաարդար պարտվողի «մեղքերը» միշտ էլ շատ են լինում:

Գուցե անարդար, գուցե չափազանցված (երգիծանքի համար միանգամայն բնական) կամ ինչ-որ չափով տուրք տալով ժամանակին հնչող տեսակետներին՝ «Ազգային երազ»-ում Չարենցը մեղքը բարդում է դաշնակցության վրա՝ առավելա-

պես ընդգծելով նրանց գործի և խոսքի անհամապատասխանությունը.

Հայոց աշխարհում արյուն է հոսում –
Դուք կանգնել այստեղ ճառեր եք խոսում... (II, 51):

Եղեռնի պատկերները «Ազգային երազ»-ում ընդհանրացված են, չմասնավորեցված: Եթե «Դանթեական առասպել»-ում ամեն մի պատկեր մի խոշտանգում է հիշեցնում, մահվան մի սատանայական, դիվային պատմություն՝ միշտ հաջորդը նախորդին գերազանցող դաժանություններ, ապա «Ազգային երազ»-ում մահվան ու սպանդի բոլոր ձևերը խտանում են ամփոփիչ պատկերներում՝ «Վառվում է ողջ երկիրը Հայոց», «... դաշտում այդ մութ // Ջառանցում է մի մեռնող ժողովուրդ», «Բոլորը հիմա պառկել են հողին՝ // Մերկ... գետնի վրա... առանց անկողին» (ընդգծումները մերն են – Ժ. Ք) և համանման բովանդակությամբ ավելի ծավալուն պատկերներ.

– Կիսամեռ մարդիկ, կիսավառ կիներ
Ու ծերունիներ տեսիլանման.
Հայոց աշխարհի ժողովուրդն էր այն,
Որ ահաբեկված սրից ու հրից
Փախչում էր անդարձ Հայոց աշխարհից... (II, 58):

Չարենցի ստեղծագործություններում թշնամու կերպարը չի որոշակիանում ինչ-ինչ ազգային հատկանիշներով, այլ ներկայանում է իբրև հավիտենական չարի արտահայտություն: Դա ակներև է «Դանթեական առասպել»-ում.

Ջզում էինք, որ մի մութ թշնամի
Նենգ, դարան մտած, պահվել է հեռուն,
Ջզում էինք, որ չար ոտն կա մի
Որ վերք է տալիս ու մահ է բերում (II, 21):

«Ազգային երազ»-ում թշնամին ներկայացվում է Հայերի ազգային սնապարծություն (որ Չարենցի կարծիքով աղետարեր

է) դիրքերից, որը խախտում է ուժերի հարաբերակցության իրական պատկերը, թուլացնում զգոնությունը և ունենում աղետալի հետևանքներ:

Ո՞վ չի իմացել, որ մեր թշնամին
Նաբող է ու նենգ, ու վախկոտ, ու մութ,
Եվ ասում էր նա. «Ոչ մի ժողովուրդ
Ձի սիրում խարդախ թշնամուն մեր չար,
Այնինչ ազգը մեր աստվածահանմար
Ջարմանք է լցնում սրտում բոլորի...» (II, 54):

Այսպիսի մտայնության դատապարտումն սկսվում է «Ազգային երազ»-ից և շարունակվում «Երկիր Նաիրի» վեպում:
Ճակատագրի բերումով Չարենցի՝ իբրև բանաստեղծի ձևավորման սկիզբը համընկավ եղեռնական իրադարձություններին, և այդ օրերի նրա ապրումները, տեսածն ու զգացածը խոր հետք թողեցին ամբողջ կյանքում, այս կամ այն չափով իրենց արձագանքը գտան հետագա ստեղծագործություններում: Սակայն եղեռնին անդրադառնալը միայն հետադարձ Հայացքով չէր պայմանավորված, պատմությունը նորանոր առիթներ էր ընծայում բանաստեղծին՝ եղեռնը չմոռանալու, անվերջ վերապրելու համար, մանավանդ որ հիմնականում թշնամին նույնն էր: Դանթեական դժոխքի տեսիլները չէին նահանջում նաև 1920-ին, Հայաստանի համար կրկին ծանր շրջանում: Այս անգամ էլ ոսոխը բնաջնջելով Հայերին ու ամայացնելով Արևմտյան Հայաստանը՝ ձեռքը մեկնեց Արևելյան Հայաստանին: Սկսած սեպտեմբեր ամսից՝ Կարաբեքիր փաշան արքայի մեջ առավ Արևելյան Հայաստանը: Ստեղծված իրավիճակի ծանր տպավորությունների տակ ծնունդ առավ «Փողոցային պչրուհին» բալլադների շարքը, ուր, կեղծ ու պատիր արժեքների դիմակավորված հանդեսում, բանաստեղծը մի պահ «Անկումների սարսափից» բալլադում հրաժարվում է խեղկատակի ստանձնած դերից ու կրկին տրվում նաիրյան մորմոքին.

Խուչ է ուզում ինձանից կապույտ մորմոքը հրի,
Խուչ է ուզում քո հոգին, հազարամյա Նաիրի՛ (I, 209):

Ազգի անկման մեջ տեսնելով սեփական անկումը, անհուսություներն ու ողբերգությունը՝ ստեղծված վիճակի համար Չարենցը վրիժառուներ է փնտրում չնախատեսված տեղում.

Եվ աչքերս, որոնց դեմ կանգնել է բիլ մի նկար –
Նորից հառնում են դեպի ամբոխները խելագար:

Նրանք եկել են նորից, նրանք շատ են, նրանք վառ,
Ու ավերեն պիտի ձեր քաղաքները լուսնահար:

Ո՛չ մի հմայք էլ պիտի ձեր աշխարհը չունենա՝
Նրա տեղ մահ ու ավեր, վերջ ու մոխիր կմնա (I, 209–210):

Ձեր... Դա ամենևին էլ մեր մշտական ու մոտիկ թշնամին չէ միայն: Դա սուտ ու անարդար աշխարհն է (սոցիալական ենթատեքստ ևս կա այստեղ), որ կարեկցանքի, բարեկամության, օգնության ու փրկության սուտ ու փուչ խոստումներով շփոթեցրել ու թշնամու բաց երախում է թողել անօգնական նաիրիին: Եվ բանաստեղծը վիրավորվածությունը, դառնությունն ու անգորությունն արտահայտում է խելագար ամբոխների սպառնալիքով ... ուրիշ ի՞նչ էր մնում նրան... Մեզ մնում է համաձայնվել Ալ. Ջաքարյանի դիտարկման հետ. «Չարենցի գեղարվեստական խորհրդով՝ հայոց դարավոր սպասումների փլուզումով հայրենիքը կանգնում է փակուղու առջև, որից հետո սպառնում է ստրկահամ ամոթալի գոյություն: Յոթ բալլադում այս գիտակցությունը նա ապրում է տառացիորեն ֆիզիկական մոլեգին-մղձավանջային ցավով, այլժուլի հակասական զգացմունքների, խոհերի ու կրքերի աննախադեպ զգացողությամբ»¹: Նորօրյա հայացքով նայելով խելագարված ամբոխների չարենցյան փառաբանությանը՝ ականա մտածում ես, որ այդ ամբոխները Չարենցի համար ոչ միայն ազատության, եղբայրության, հավասարության հեղափոխական կարգախոսների իրականացման երաշխիքն էին, այլև աշխարհից վրեժ լուծելու միջոց: Պատահական չէ, որ բանաստեղծն իր հեղափո-

¹ Ալ. Ջաքարյան, Եղիշե Չարենց, էջ 746:

խական պոեմներում բարձրագույն վարպետությունը երգում է ամբոխների կործանիչ ուժը: Թերևս այս հատկանիշն է ժամանակին որոշ քննադատների (Դավիթ Անանուն) հիմք տվել անարխիստ բանաստեղծ համարելու Չարենցին:

Վերադառնանք 1920 թվական. ողբերգական իրադարձություններով դարձյալ հագեցած մի տարի, որի հուշն անգամ մորմոք է պատճառում բանաստեղծին.

Որքան ուզում եմ, որ չխոսեմ,
Որքան ուզում եմ, որ քիչ տևի՝
Որպես երազ մի, ծանր ու սև,
Ահա՛ երկիրը – 20 թվին:
(«Ֆալիքական Փրագմենտներ» IV, 62):

Այս տողերը հետագայի (1926–1929) արձագանք են, հայրենական ցավի չմեղմացող տառապանքը, անցյալի կրկին ու կրկին վերապրումը: Իսկ անցյալում, այսինքն 1920-ի հոկտեմբերի 6-ին, «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծությունը գրելու օրը, արդեն տեղի էին ունեցել ճակատագրական դեպքեր, որոնց մասին նա կրկին հիշում է «Ֆալիքական Փրագմենտներ»-ում.

Ու գլորվում է, որպես անիվ,
Դեպի անդունդը մեր բախտը՝ հոլ–
Ոստիս առել է Ալեքսյուրը
Ու մոտենում է Երևանին... (IV, 62):

Չարենցին համակել էր անդարձ կորստի զգացումը, նրան տանջում էր կախաղանի չնահանջող, չխամրող տեսիլը, և արդեն որերորդ անգամ ծնվում էր անպատասխան հարցը.

Եվ արդոք ո՞վ է երազել այդքան դաժան –
Ու լուսավոր առավոտները իմ հոգու:
Ո՞վ դարձրեց – մի անկրակ իրիկնաժամ,
Ու գորշ պարան, ու երկնուղեչ փայտե՛ր երկու (I, 324):

Եվ իր իսկ հարցադրմանն իբրև անուղղակի պատասխան նա կանգ է առնում անհատապես ու ազգովին պատասխանատվություն կրելու անհրաժեշտությունն առաջ: Ամեն ոք պարտք ունի հայրենիքի հանդեպ, և ամեն ոք՝ իբրև վերջին զինվոր պետք է կռվի և բոլորի փոխարեն՝ փորձելով ճանաչել սեփական մեղքի բաժինը.

Գուցե այդ ե՛ս եմ, որ սրտով իմ լուսնահար
Ո՛չ մի կրակ հեռուներից ձեզ չբերի... (I, 325):

Անձնաքննության, սեփական մեղքի ճանաչման խնդրին հաջորդում է զոհաբերության գաղափարը՝

Թող ո՛չ մի զոհ չպահանջվի ինձից բացի...

Չարենցը լուծում է առաջարկում՝ ճանաչել սեփական պատասխանատվությունը հայրենիքի ճակատագրի հանդեպ և պատրաստ լինել զոհաբերության: Սա թերևս ոչ բավարար, բայց, անկասկած, անհրաժեշտ պայման է երկիրը պահելու համար: Անգամ գաղափարական բոլորովին այլ շեշտադրություն ունեցող երկերում ևս Չարենցը չէր մոռանում ոչ տեական եղեռներ, ոչ նրա զոհերին և ոչ էլ մանավանդ նրանց, ում ինքը մեղավոր էր համարում: Այստեղ անհրաժեշտ է մի դիտարկում. արդար, թե անարդար կերպով, իրական ինչ-որ հիմքով, թե ժամանակին իր ստացած տպավորություններով ու կազմած կարծիքով, դժվար է ասել, բայց բանաստեղծը երբեք չներեց դաշնակցությանը հատկապես հայրենի կարսը կորցնելուց հետո: Խորհրդային գաղափարախոսության դիրքերից դա դիտվում էր իբրև կոմունիստների և դաշնակցականների միջև գոյություն ունեցող հակամարտության օրինաչափ դրսևորում (վկա՝ 1920–1930-ական թվականների մամուլն ու գրականությունը), ուր Չարենցը արտահայտում էր կոմունիստների դիրքորոշումը, սակայն ուշադիր լինելու դեպքում կարելի է փաստել, որ դեռևս 10-ական թվականներին, հատկապես «Ազգային երազ»-ում նրա մեջ ձևավորված համոզմունքը անփոփոխ մնաց նաև հետագա տարիներին:

Վերադառնալով այն մտքին, թե տարբեր ժանրերի գործերում Չարենցն անդրադառնում է եղեռնի և նրա շարունակվող հետևանքների խնդրին՝ իբրև խոսուն օրինակ կարելի է հիշել «Ամենապոեմը», ուր բանվոր դասակարգի ուժի և ինտերնացիոնալիզմի փառաբանությունը զուգահեռ մատնանշում է մեծ ոճի հետևանքները և ծառայում աստվածային անարդարության դեմ.

Իսկ այնտեղ – կիսամեռ ընկած –
Ժամերի հյուրընկալ բակում
Կիները շների նման
Ցկնում են ամեն իրիկուն:

Ցկնում են ժամերից նայող
Գթառատ աստծո համար
Քոստո չիտուններ հայու,
չիտուններ՝ հիվանդ, հիմար... (II, 138):

«Ամենապոեմ»-ում թաքնված «անմեղ» ակնարկ կա նաև ուսանողի վերաբերյալ, ուր փաստվում է ուսանողի «անմեղ-մեղավորությունը» հայերի ճակատագրի հարցում: Պատմական իրադարձություններից հստակ գլուխ չհանող Սողոյի մասին ասվում է.

Է՛ն էլ նա հազիվ հասկացավ,
Որ երբ ոտը քաշվեց Վանա –
Ուզեց, որ երկրի երեսին
«Նայու անուն չմնա...» (II, 141):

Եվ դարձյալ ուսանողի վարքագծի մասին, թվում է, սոսկ փաստն է արձանագրում բանաստեղծը, բայց այդ «անմեղ» փաստագրության արժեքը չափվում է ուսանողի վարքագծի աղետալի հետևանքով, մանավանդ որ «անսահման ուսուխ» բնութագրությունը հուշում է նրանց չօգտագործած հնարավորությունների (անսահման) մասին.

Մի հսկա հորձանքով ահեղ
Ջորջերը անասհման ուռաի
Վարարած ջրերի նման
Քաշվեցին Բասենից, Մուշից: (II, 145)

Աղետը հաջորդում է զորքերի քաշվելուն.

Նորից քաղաքներն հնամյա
Դարձրին հողին հավասար –
Դաշտերում անթաղ մնաց
Ժողովուրդը՝ հազար-հազար (II, 145):

Ըստ էության «Ամենապոեմ»-ում առաջին անգամ եղեռնի մեղավորների ցանկում երևան է գալիս մի նոր կողմ՝ Ռուսաստանը: Չարենցը տարեգրում է ժամանակը և ամեն անգամ մատը դնում է ցավոտ մի վերքի վրա և ինչքան շատ է մոտենում իրականությունը, այնքան ավելի շատ է մորմոքում հոգին և այնքան ավելի սուր, անողոք ու անխնա է դառնում նրա գրիչը՝ բանաստեղծի միակ իրական ու գործող գեները:

Թեև Չարենցի հոգում մշտապես առկա էր «նախրյան մորմոքը», այսուհանդերձ, ժամանակը թույլ չէր տալիս, որ բանաստեղծի հոգու ցավը փոքր-ինչ մեղմանա: Պատմությունը մեծ տերությունների երկերսանի քաղաքականությունը և հզորների լպիրչությունը նորանոր ստորություններ էր գործում հայ ժողովրդի նկատմամբ: Ծանրագույն նոր հարվածը եղավ 1921 թվականի մարտի 16-ի կարսի պայմանագիրը, որով Հայաստանի տարածքի զգալի մասը, այդ թվում՝ բանաստեղծի ծննդավայր կարան անցավ պատերազմում պարտված Թուրքիային... իբրև պարզև, իսկ ավելի ստույգ՝ իբրև Բաթումիով դեպի հարավային ծովեր Ռուսաստանին ելք ապահովելու հատուցում: Թեև ոչինչ չէր մոռացվել, բայց Չարենցն ստիպված էր նորից վերապրել պատերազմի սկզբից մինչ այդ իր և իր ժողովրդի ամբողջ ողբերգությունը: Կորցրածի համար անհուն ցավի և մեղավորներին ձողկելու ազնիվ գայրույթի շողախից ծնունդ առավ «Երկիր Նախրի» վեպը: Վեպն ընդգրկում է 1913–1918 թվականների ժամանակաշրջանը և հարցերի լայն

շրջանակ: Կենտրոնական հարցադրումը՝ ո՞վ ենք մենք, ի՞նչ ենք մենք և ո՞ւր ենք գնում՝ իր մեջ ներառում է նախրյան երկրի պատմական ճակատագրի, տեղի ունեցած կորուստների, նրա պատճառների ու հետևանքների մեկնաբանությունները: Հաճախ հեղինակի ողբերգական ապրումները թաքցնող, երբեմն էլ ճիշտ նպատակակետին ուղղված երգիծանքը, պատմողի երկատված՝ չարենցյան խորաթափանց և եկեղծաբարձր հարուստ և նախրյան քաղքենու միամիտ-հիացական-զարմացական խոսքի հանճարեղ, ընթերցողին շփոթեցնող միահյուսումը վեպը դարձնում են բարդ մի կառույց: Վեպի մասին չափազանց շատ է գրվել, գրողները հաճախ չեն էլ կարդացել միմյանց և կամ կարդացել, «մոռացել» ու կրին «Հայտնագործել են» նույն ճամարտությունները, բայց չի սպառվել նրա մասին ասելիքը, և դեռևս շատերն են գրելու:

Հատկանշական է, որ Նախրի երկրի փնտրտուքը Չարենցի համար պահի թելադրանքով առաջացած խնդիր չէ, այլ գրեթե կյանքի հարց, որ ճակատագրով սահմանված է իր համար և ըստ էության բխում է իր ներքին էությունից, հարց, որ միշտ իր հետ է: «Վաղճուց, վաղճուց մտորում է իմ մեջ մի անհուն ցանկություն: Վաղճուց ելք է փնտրում կուտակված մի կարոտ», – այսպես է սկսում իր վեպը Չարենցը: Վեպի ընթերցանության ժամանակ համոզվում ես, որ այդ կարոտ – ցանկությունը վերաբերում է ոչ այնքան երկրի տեղին, աշխարհագրական դիրքին, քաղաքական կշռին, պատմական դերին և այլն, որքան նախրյան հոգեբանությանը, ինչպես հիմա ընդունված է ասել, ազգային մենտալիտետի հայտնագործմանը: Այդտեղ է սկիզբների սկիզբը և պատճառների պատճառը, ուստի հենց այդ առանձնահատուկը նա փնտրում է ամենուր՝ և՛ Աբգար աղայի դեղնափայլ մազերում, և՛ փայտ ծախսող գյուղացու աչքերում, և՛ ամեն մի նախրցու մեջ: Թերևս այդ է պատճառը, որ նկարագրելով նախրյան որոշակի քաղաք՝ որոշակի մարդկանցով, նրանց կենցաղով, նիստուկացով ու, եթե կարելի է ասել, քաղաքական հայացքներով, հեղինակն իր նշանավոր «Առաջաբանում» զգուշացնում է, որ իր փնտրածը մարմնավոր-առարկայական չէ, դա ավելի շատ հոգու հայրենիք է, ոչ

չոչափելի, որ ամեն մի նաիրցի կրում է իր սրտում: «Սիրելի ընթերցող: Ների՛ր, որ այս հարցերի (ինչո՞ւ և ինչի՞ն է կարոտում ինքը – Ժ. Ք.) պատասխանը չես գտնի այս գրքում: Այս հարցերի պատասխանը քո սրտում, քո հոգում պիտի գտնես: Պիտի ցանկություն զգաս գտնելու: Ուրիշ ոչինչ: Այո: – Ուրիշ ոչինչ...»¹: Ահա, փնտրելով նաիրյանն ու նաիրցուն՝ Չարենցը հուշում է, որ նաիրցիները, ինչպես Թումանյանը կասեր, մի մոլորված «խալխ են», տոգորված ոտմանտիկ հայրենասիրությամբ ու անհասկանալի «հեղափոխականությամբ»: Հիմնականում քննադատության սլաքն ուղղելով դաշնակցականների ազգային գաղափարախոսության (որ լայն տարածում ունեւր ժողովրդի մեծ մասի մեջ) դեմ՝ Չարենցը կրկին երգիծում է ազգային ոտմանտիզմը, պատմական դեպքերի մակերեսային մեկնաբանությունը՝ զանց առնելով, իհարկե, նաև օբյեկտիվ իրողությունները: Երգիծելով այն միտքը, թե «նաիրյան ստոր դավաճանությունն է բերդը հանձնել եկվոր սրիկաներին»՝ Չարենցը միաժամանակ թեև երգիծական շղարչով, բայց ներկայացնում է այն դառն իրողությունը, թե «Բերդը շինել են նաիրցիները, բայց, դժբախտաբար, այդ նույն բերդն է հիմա եկվորներին պաշտպանում թե մեզնից – բերդի և քաղաքի իսկական տերերից – և թե ամեն մի թշնամուց» (էջ 19): Անշուշտ, 1921-ին, խորհրդային նորաստեղծ իրավակարգում կոմունիստ Չարենցը այլ կերպ չէր էլ կարող գրել ազգային կուսակցության գաղափարների մասին: Ազգային վերածնության գաղափարը ևս, վեպի ընդհանուր ոգուն համապատասխան, արժանանում է նույն հեզնական վերաբերմունքին, որի մեջ թաքնված հավատ կա. «Օրը կգա, – շարունակում է բանաստեղծը, – և նրանք կգնան: Եվ նորից բերդի անառիկ ամրություններից, որպես երկաթյա ահեղ մի սպառնալիք – կելնե, կհառնե ահասատ, նաիրյան ոգին, կորովը, ուժը հազարամյա նաիրյան աշխարհի»:

Նաիրյան քաղաքի բնակիչները՝ իրենց առօրյա, նյութական չահերով ու կենցաղային հոգսերով ապրում են վերը նշված

¹ Եղիշե Չարենց, Երկեր, Հ. 5, 1966, էջ 12, ԳԱԱ Հրատարակչություն (մյուս քաղվածքների էջերը կնշվեն տեղում):

գաղափարական մթնոլորտում: Եվ այս իրականության մեջ հայտնվում է եղեռնից մազապուրծ առաջին մարդը՝ Մշեցի Թաթոն: Իհարկե, խորհրդային տարիներին, Թուրքիայի հետ բարեկամություն անող և Հայաստանի մի մասը նրան ընծայող պետության մեջ կոտորածների ու ջարդերի մասին խոսելը արտոնված չէր, նվազագույն դեպքում՝ չէր խրախուսվում: Կարճ ու ազդու տողերում, բայց արդեն առանց հեզնանքի, կարծես թե արտաքուստ տարեգրի չեզոքությամբ Չարենցը պատմում է ջարդերի մասին. «Այդ մարդը դժբախտ է եղել. նաիրյան հեռու մի քաղաքում ջարդի ժամանակ կորցրել է իր ընտանիքը և մերկ, բոբիկ, հասել է այդ քաղաքը և բախտի բերումով բնակություն գտել եկեղեցուն մոտիկ այդ խարխուլ տնակում: Ապրել է Մշեցի Թաթոն այդ խարխուլ տնակում և մի քանի տարի ոչինչ չի նկատել: Եվ ահա մի օր շուկայում հանդիպում է նա իր հայրենակիցներից մեկին. նոր է եկած լինում հեռու հայրենիքից: Պատմում է այնտեղի մասին քստմենլի բաներ: Եվ պատմությունը նույնն է լինում՝ կոտորած, կոտորած, կոտորած: – Բռնաբարված կին, կորած երեխաներ: Ու փախուստ – օտարություն, մուրացկանի վիճակ» (էջ 25): Ակնհայտ է, որ խոսքն այստեղ վերաբերում է նախապատերազմյան կոտորածներին, և Սիամանթոյի ընդգծված տողը («կոտորած...») այդ է հաստատում: Ուրեմն՝ բացի պատմական ակնհայտ, վավերական փաստերից, Չարենցը իր գեղարվեստական խոսքում ևս անուղղակիորեն հաստատում է ջարդերի պարբերականությունը՝ «Եվ պատմությունը նույնն է լինում՝ կոտորած, կոտորած, կոտորած»:

Այսուհանդերձ, Չարենցի վերաբերմունքը չի փոխվում քաղաքական կուսակցությունների հանդեպ հիմնականում երկու պատճառով: Նախ՝ ազգային ողբերգությունը նաև անձնական էր. նա ապրել էր սեփական երազների փլուզումը: Վեպի երկրորդ մասն սկսվում է մանկության քաղաքի՝ ծննդավայրի քնարական հուշով, որն իսկույն վերածվում է մորմոքի. «Կրկնում եմ, սրտի բուռն տրոփով սկսեցի գրել նաիրյան այդ քաղաքի պատմությունը, բայց հիմա, երբ ուզում եմ անցնել

նրա հետագա օրերին ու դեպքերին, պատկերել նրա օրերն ու վաստակները – դառն, ծանր մի մորմոք թանձրանում է սրտիս, ուտում է սիրտս» (77–78): Եվ սրան հետևում է գավառական վարժապետի կամ «փոստ–հեռագրատան» ցրիչի պատկերը, որն անձրևոտ ու ցնխոտ մի օր, կոացած դազադի ծանրութան տակ՝ մեծ դժվարություններ տանում է թաղելու իր հարազատին: Ապա դրան հետևում է շատ խոսուն համեմատությունը. «Այդպես էլ հ'ս, ընթերցո՞ղ, ճիշտ այդ վարժապետի նման – ո՞ւր եմ գնում: Ինչո՞ւ եմ հպել – բայց ո՛չ թե ողնաշարիս, այլ գանգիս ուղեղին դազադանման այս բեռը, և ուզում եմ տեղ հասցնեմ... ո՞ւր: Եվ մի՞թե այնտեղ, տքնությունս վերջում, որպես նվիրական սիրելի մի մեռել – չպիտի՞ պատկերանա ինձ Երկիրը Նաիրի, որին դամբանելու համար տանում եմ ես ահա խոհերիս տողաչար դազադը – տանում եմ կամքիս հակառակ, որովհետև, այո, հարկավոր է տանել» (էջ 78–79): Այս ողբերգական խոստովանության մեջ կա մի հետաքրքրական պահ: Ըստ էության Երկիր Նաիրիի գաղափարի թաղումը Չարենցի համար հարցի լուծում չէ, որովհետև հետո ի՞նչ է սպասում՝ անհայտ է «... տեղ հասցնեմ... ո՞ւր»: Մի՞թե չգիտե՞ր՝ Խորհրդային Հայաստան: Թեև վեպի առաջաբանում հստակ, վերջաբանում անուղղակի նշվում է Խորհրդային Հայաստանը իբրև իրական Նաիրի, բայց կորստի ցավը չի մեղմանում: Վեպն ավարտվում է նաիրյան քաղաքի անկման ողբերգական իրողությամբ, և վեպում չկա երկրի խորհրդայնացման պատկերը ոչ իբրև երազանքի իրականացում և ոչ էլ իբրև փրկության որոշակի ձև: Վերջաբանում փաստվում է այդ իրողությունը, որ պետք է համակերպվել կատարվածի հետ և լծվել փրկված հողակտորի շենացմանը: Տվյալ պահի համար միակ ճիշտ դեղատոմսը, որ առաջարկվում է առանց անհարկի խանդավառություն:

Չի կարելի չնկատել, որ գրողի բնորոշմամբ, «գոյական» Նաիրիին զուգահեռ վեպում գոյություն ունի պատրանքային, ցանկալի Նաիրին՝ իբրև Մազուիի համոյի ուղեղային մորմոք: Սակայն այդ պատրանքը ևս վեպ վիլայեթների առարկայական տեսքն ունի: Պատրանքը մի պահ իրական է դառնում, երբ

ուսական գործը կամավորների հետ միասին հայկական տարածքներ է գրավում, բայց և շուտով անէանում է, երբ «Հավիտենական ոսոխը» հետ է գրավում «գրավված վայրերը»: Ամենատխուրն այն է, որ ոչ միայն պատրանքը չի իրականանում, այլև ծուխ ու միրաժ է դառնում «գոյական» Նաիրիի մի մասը. «Ո՞ւր են, ո՞ւր են, վերջապես, Վարդանի կամուրջը և Առաքելոց եկեղեցին... Չկան, ծուխ են դարձել, ցնդել են մշուշում, դարձել են մուժ ու հիշատակ» (էջ 184):

Քննադատության երկրորդ պատճառը քաղաքական ուժերի ձախորդ գործունեությունն է, նրանց խոսքի և գործի հակասությունը, պատրանքը իրականության տեղ ընդունելու վարքագիծը: Չարենցը ցույց է տալիս, որ իրականությունը միանգամայն հեռու էր նրա մասին եղած պատկերացումներից: Այսինքն Չարենցը կրկին երգիծելով քննադատում է թշնամու ուժի թերագնահատությունը («Հավիտենական հիվանդ», որին ոչնչացնելու համար բավական է նաիրյան ոսոխիկի մի «աքացին») ազգային գործիչների կողմից, ինչը հանգեցնում է ուժերի հարաբերակցության սխալ հաշվարկի: Իրականության և պատրանքի հակադրության առումով հատկանշական է այն պահը, երբ «բովանդակ իշխանությունը» իր ձեռքը վերցրած Մազուիի համոն ստուգայցի է գնում բերդ, այնտեղ չի տեսնում բերդը պաշտպանող զինվորներին և այդ մասին հարցնում է յուրայիններին, նրան ցույց են տալիս «նաիրյան տրեխավոր ոսոխիկների» մի խառնամբոխ: «... Ներողություն, – սասաց Մազուիի համոն, – դրանք ... թոփ գցել ... գիտե՞ն»: Իսկ խուճապի մատնված փախչող ժողովուրդը, շատ մոտիկից լսելով թշնամու թնդանոթի ձայնը, հարցնում է (Քոռ Արութը). «Յա, մեթո՞նք ընչի չեն կրակե...»:

Կարսի անկումը եղեռնի շարունակությունն է եթե ոչ ուղղակի ջարդ կազմակերպելու առումով, ապա պատերազմական իրադարձությունների թավալվոր զարգացման տրամաբանություն: Արդեն նշել ենք, որ իր երկերում Չարենցը ջարդարար ոսոխի կերպարը չի ստեղծում, թերևս դա նրա համար նպատակ չէր կամ նույնիսկ ամենամեծ ցանկության դեպքում էլ նրան չէր տրվի այդ հնարավորությունը: Փոխարենը նա նո-

րանոր նրբություններ է հայտնագործում կովող ուժերի մեր կողմում, ռուսական կամ կովկասյան ճակատում: «Ազգային երազ»-ից սկսած՝ դաշնակցության քննադատությունը ավելի ու ավելի է խորանում «Երկիր Նաիրի» վեպում, բայց միաժամանակ վեպում երևան են գալիս նոր կողմեր՝ ցարական կառավարությունը և բոլշևիկները: Քաղաքական այն խաղը, որ ցարական կառավարությունը սկսել էր հայերի հետ Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին, և որը համոզիկերպով լուսաբանեց Հր. Թամրազյանն իր «Սմբապետ Շավարշը» պատմական դարաշրջանի լույսի տակ» հոդվածում, ըստ էության Չարենցը արծարծում էր պոեմի գրությունն ժամանակից ավելի վաղ՝ «Երկիր Նաիրի» վեպում: Քաջ ծանոթ լինելով արևմտահայության ազատագրության՝ արևելահայերի բաղձանքին, ինչպես նաև դաշնակցության՝ «ծովից ծով» Հայաստան ստեղծելու երազանքին՝ կառավարությունը սուտ խոստումներով, առանց բավարար երաշխիքի, խաղալով ժողովրդի հայրենասիրական զգացումների վրա՝ կամավորության գաղափարը սերմանեց ժողովրդի մեջ և կամավորներին նետեց ռազմաճակատի ամենավտանգավոր տեղերը: Այս հանգամանքի գիտակցումն է հիմք տալիս Չարենցին, որ նա ձաղկելով հանդերձ դաշնակցությանը՝ նրանց ներկայացնում է իբրև յուրօրինակ զոհ ու խաղալիք ցարական կառավարության ձեռքին: Ընդհանրապես Չարենցի վերաբերմունքը դաշնակցականների նկատմամբ հատկապես «Երկիր Նաիրի» վեպում երկակի է ու հակասական, ինչն էլ առիթ է տալիս տարբեր մեկնաբանությունների, և քաղաքական տարբեր ուժեր Չարենցի համակրանքը «ձգում են» իրենց կողմը: Փաստն այն է և արդեն քանիցս նկատվել է, որ վեպում, որքան էլ երգիծված, դաշնակցականների ազգային գաղափարախոսությունը գրեթե համաժողովրդական հենարան ուներ, որ Երկիր Նաիրիի գաղափարը նաև Չարենցին էր, ինչը նա ստիպված էր թաղել հանգամանքների ճնշման ներքո և, վերջապես, անկախ իրենց մեծ ու փոքր, քաղաքական ու կենցաղային արատներից, այդ կուսակցության գլխավոր դեմքերը զոհվում են իբրև նահատակներ և գաղափարի նվիրյալներ՝ մինչև վերջ չլքելով իրենց

դիրքերը: Չարենցը փորձում է օբյեկտիվ լինել՝ միաժամանակ չփոխելով դեռևս տարիներ առաջ իր մեջ ձևավորված համոզմունքը:

Այս երկվություն, Չարենցի ներքին պայքարի մեջ թափանցելու կարողությունն է դաշնակցական քննադատ Մինաս Թեղեոյանին հիմք տալիս ասելու. «Ճիշտ է, լեզվագարություններ ունեցավ դաշնակցականներու հասցեին, սակայն ճիշտ է մանավանդ այն, որ պաշտամունք ու սեր ունեցավ Դաշնակցության ու անոր գաղափարներուն հանդեպ, — հայ ժողովրդին բոլոր հավիտենական տենչերուն, ոգևորումներուն և անկախության իղեալին հանդեպ»¹:

Եվ ահա վեպում դաշնակցականները հայտնվում են մի իրավիճակում, որի ստեղծման նախաձեռնությունը իրենցը չէր: Երբ սկսվում է պատերազմը, գավառապետը Մազուլի Համոյին և Գեներալ Ալոչին հանձնարարում է՝ ի նշան կառավարության քաղաքականության նկատմամբ համերաշխության՝ կազմակերպել քաղաքացիների ցույց: Սա առիթ է դառնում, որ քաղաքական գործիչները իրենց քարոզչության մեխը դարձնեն կառավարության ձևակերպումը, թե վտանգված է մեր ընդհանուր հայրենիքը, ինչպես նաև կուսակցության դիրքորոշումը, թե «ռուսը կովի կը կանչե անօրենին»: Ռուսական կառավարությունը չէր խորշում նաև հայերի հայրենասիրական զգացումների վրա ուղղակիորեն, առանց միջնորդների ազդելուց: Ոոսուն ապացույցը ռուս գեներալ-պրոֆեսորի վարդազույն խոստումներն էին, որ այնքան առատորեն հոսում էին նրա շուրթերից՝ գավառական քաղաքի ընտրյալների առաջ: Իբրև քաղաքական ու սոցիալական առումով ազդեցիկ ուժ՝ Մազուլի Համոն չաղկապում-միացնում է կառավարության շահերն ու կուսակցության նպատակները: Փաստորեն, ըստ Չարենցի, կուսակցությունը կուլ էր տվել այն խայծը, որ այսպիսի ձևակերպում ուներ. «Թագավոր-կայսեր ստորագրությամբ գրություն է ստացվել փոխարքայի հասցեով», որով թույլատրվում էր կամավորական բանակներ կազմակերպել և

¹ Վահան Նավասարդյան, Չարենց, հուշեր և խորհրածություններ, Երևան, 2007, էջ 17:

«նույն այդ բարձրագույն գրությամբ — ամենահավաստի աղբյուրից մենք տեղեկություն ենք ստացել — բավականին, այո՛, բավականին որոշ խոստումներ են տրվում մեզ ապագայի նկատմամբ...: ... Մենք արդեն ունենք և իրական, ապա ուրեմն պաշտոնական երաշխիքներ ամենաբարձր ինստանցիաներից գրավոր տրված» (էջ 140—142):

Թեև «Երկիր Նաիրի» վեպում Չարենցը ներքին բանավեճ է մղում Տերյանի՝ Երկիր Նաիրիի որոշ ըմբռնումների դեմ, բայց ըստ էության, կիսում է նրա այն տեսակետը, թե Հայության խնդիրն ամենևին էլ չի սահմանափակվում արևմտահայության շրջանակով, որ դա հարցի թերի ու անհեռանկար լուծում կլինեն: Այս տեսակետը Տերյանը հստակորեն արտահայտում է «Հոգևոր Հայաստան» հոդվածում: Ահա երգիծելով Մազուլի Համոյի անհող երազանքները վեց վիլայեթների մասին՝ Չարենցն ուղղակիորեն, առանց փոխաբերությունների քննադատում է Համոյին՝ Արևելյան Հայաստանի շահերն անտեսելու համար. «Հասկանո՞ւմ եք՝ կյանքի ու մահու այդ ճակատագրական ժամին Համո Համբարձումովիչի տիեզերապարփակ ուղեղը կարծես մոռացել էր ամենաէականը — մոռացել էր այն, ինչ, ինչպես ասում են՝ իր, Համո Համբարձումովիչի քթի տակ էր գտնվում: ... այդ ճակատագրական ժամին բացակայում էր ո՛չ միայն այդ քաղաքը, ուր առաջին հերթին ապրում էր Հենց ինքը, Մազուլի Համոն — այլև ամբողջ սահմանի այս կողմը. պատկերացնո՞ւմ եք՝ ամբողջ սահմանի այս կողմը...» (էջ 188—189): Ահա քաղաքական այս գործիչները անտեսել էին ամբողջ Արևելյան Հայաստանը, մինչև որ թուրքերը հասցրին սահմանի այս կողմում ևս շարունակել այն, ինչ սկսել էին սահմանի մյուս կողմում: Մազուլի Համոյականները անտեսել էին սահմանի այս կողմը, որովհետև՝ «Մ, գիտեր, հասկանում էր Մազուլի Համոն, որ այստեղ չէ, որ իր հանձարեղագույն ուղեղից սահելով պիտի միս ու մարմին առներ, կերպավորվեր հաստատ, գոյանար երկրային երկիրը Նաիրի...» (նույն տեղում):

Ազգային ողբերգության «բեմադրության» մեջ հանդես են գալիս նոր գործող անձեր՝ բուլղարները՝ երկակի քաղաքական դերով: Նախ՝ մի նրբություն: Բուլղարների կերպարները մի քիչ

ավելի են գաղտնագրված, քան դաշնակցականներին: Վերջիններիս հասցեն որոշակի է: Բուլղարների գաղափարական ակունքները կա՛մ Գերմանիայում են, կա՛մ Մոսկվայում ու Բաքվում: Թեև պ. Մարուքե Դրաստամատյանին ու Կարո Դարայանին ևս Չարենցը երգիծում է Հնարավորինս, բայց, այսուհանդերձ, վեպի գրություն ժամանակը, այսինքն բուլղարների տիրապետության հանգամանքը որոշակի խոչընդոտ էր լիարժեք երգիծանքի համար: Այնուամենայնիվ, Չարենցը կուլ չի գնում այդ «հանգամանքին» ու թեև վեպի առաջին տպագրությունից հետո Աշոտ Հովհաննիսյանին հղած նամակում խոստանում է ավելի «ուռուցիկ» դարձնել բուլղարների դերը, այսուհանդերձ, չի կատարում իր խոստումը, որովհետև բուլղարներին չէր կարող ներել Հայրենի քաղաքի կորստի համար, թեև արդարությունը պահանջում էր ասել, որ ուս-թուրքական պայմանագիրը կնքելիս հայ բուլղարների կամքը հարցնող էլ չեղավ:

«Երկիր Նաիրի» վեպում Մարուքեն ու Կարոն հակադրվում են դաշնակցականներին՝ կասկածի տակ դնելով ցարական կառավարության խոստումների վավերականությունը: «Ձե՞ր կարող արդյոք պ. Աստվածատրյանն ասել, թե ո՞վ է տեսել այն գրությունը, որի մեջ իբր թե «իրական խոստումներ կան տրված ամենաբարձր ինստանցիաներից», և եթե այդպիսին, այսինքն գրությունը կա՛ ինչպես են ձևակերպված այդ խոստումները — բառացի...» (էջ 144), — հարցնում է Կարո Դարայանը: Չունենալով ըստ էության սթափության կոչող այս հարցի պատասխանները՝ Մազուլի Համոյի կողմնակիցները բռնություն են գործադրում Կարո Դարայանի վրա: Ի վերջո, նրանց, նաև օրիորդ Սաթոյի տարածած միֆական նամակի պատճենների օգնությամբ է բացահայտվում մազուլիհամոյականների սերտ կապը ցարական գաղտնի գործակալությունների հետ, որի հետևանքով կասկածի տակ է առնվում նրանց «հեղափոխական կուսությունը»:

Սակայն բուլղարները վեպում ունեն մի երկրորդ՝ անհանդուրժելի դեր: Երբ, առանց նվիրական երազների իրագործման, ուսական հեղափոխությունից հետո ստեղծվում է երազած

«նաիրապետութիւնը»՝ բոլշևիկները քայքայիչ գործունեութիւն են ծավալում նաիրյան բանակում. «Երևակայում եք՝ դրանք, այդ ստոր, դավաճան, անպատկառ մարդիկ, դեմ էին «գրավված վայրերի» պաշտպանութեան. ինչ-որ խաղաղութիւն էին պահանջում, այդ ստոր, դավաճան, ազգուրաց մարդիկ, երբ դեռ չէր գետնահարված ոսոխը, ավելին՝ երբ իր վերջին հորդանները հավաքած՝ թափթփուկ բանակներով պատրաստվում էր «գրավված վայրերը» խուժել, վերստին հրի ու սրի մատնել այնքան դժվարութիւններով վերջապես ազատագրված երկիրը նաիրի...» (էջ 232-233):

Փակագծում նկատենք, որ նույն այս երևույթին կոմունիստ բանաստեղծի դիրքերից այլ մեկնարանութիւն է տալիս Չարենցը «Մուտքը» («Անտիպ և չհավաքված երկեր», Ե., 1983) բանաստեղծութեան մեջ: Պատկերելով արտասահմանից վերադարձող և զրահապատ մեքենայի վրա ճառ ասող Լենինին՝ հիշեցնում է նրա պատգամը.

«Ձեր սփինները սուր, որ տարիներ ահա
Ձեր տերերի կամքով իրար կուրծք եք խրում —
էլ չո՛ւտ տվեք հիմա ձեր տերերի վրա,—
Ո՛չ մի մարտիկ այլևս թող չմնա
Պատերազմի արնոտ խրամատներում...»: (էջ 12)

Ինչ խոսք, բոլշևիկյան վարքագծի ակունքներն այստեղ այլ լույսի տակ են ներկայացվում, և դժվար է ասել, թե դասակարգային պայքարի ոգեշունչ պաթոսն այստեղ միջոց էր անուղղակիորեն պատերազմի հետևանքների մասին հիշեցնելու, թե... Ամեն պարագայում նկատելի է, թե ինչպես էր Չարենցը տարուբերվում ազգային երազների փլուզման և պրոլետարական պատգամների միջև...:

Վերագառնալով վեպին՝ հիշեցնենք, որ բոլշևիկներին դատապարտող պատճառաբանութիւնները Չարենցի երգիծական հերոսների շուրթերից են հնչում, որոնց նկատմամբ ընդհանուր առմամբ ժխտական վերաբերմունք ունի հեղինակը, ուստի դրանք կարող են լուրջ չընդունվել, բայց չմոռանանք, որ

դա էր այդ ոճի վեպում ճշմարտութիւնն ասելու միակ եղանակը: Բոլշևիկների վրա է ընկնում հետագա աղետների մեղքը: Նույն այդ մեղքը առավելագույն չափով ծանրանում է բոլշևիկների ղեկավարի վրա, որի մասին փաստորեն ժամանակին պտտվել են այն լուրերը, որ նորագույն պատմաբանները հաստատում են գիտական հավաստի ապացույցներով: Վեպի հերոսներից մեկի՝ Հաջի Օնիկ էֆենդու բերանով այսպես է Լենինին բնութագրում Չարենցը. «Ո՞վ է դրանց ղեկավարը» կամ «վերի գլուխը» հարցին Հաջին պատասխանում է. «... արյունարբու մի սկյութ, ոսացած մի մոնղոլ, մի գերմանական լրտես, որ պլոմբած վագոնով հայրենիք վերադարձած՝ չին գորքերու և անվարտիք ավարաներու օգնութեամբ ներսերում խլել էր արդեն իշխանութիւնն ու հանձնել այն գերմանացիներին՝ այսպիսով գլուխ բերելով իր այն խոստումը, որ տվել էր արյունարբու Վիլհելմ կայսեր...» (233-234): Իհարկե, արդարութիւնը պահանջում է ասել, որ հետագա բոլոր գործերում Չարենցը մնում է Լենինի հավատավորը և վեպում էլ վերն ասվածը ներկայացվում է իբրև բամբասանք, թեև երգիծական այդ վեպի մեջ լուրջն ու երգիծանքը ներթափանցված են միմյանց մեջ: Այնուամենայնիվ, անկախ ձևից, Չարենցը շրջանառութեան մեջ է դնում հասարակութեան մեջ, թեկուզ նրա առանձին շերտերում գոյութիւն ունեցող տեսակետը: Այսպես, թե այնպես, շրջանը համալրվում է, հայ ժողովրդի մեծագույն ողբերգութեան մեղավորների ցանկը ավելանում է, դրսից՝ Թուրքիան, Ռուսաստանը, ներսից՝ պատրանքներով տարված դաշնակցութիւնն ու միջազգային, այսպես կոչված ինտերնացիոնալիզմին ազգային չահր ստորադասող բոլշևիկները: Չարենցի համար սրանցից յուրաքանչյուրը ունի մեղքի իր բաժինը: Անշուշտ, մեղավորների այս ցանկին կարելի է հավելել նաև «նայիրյան տրեխավոր ռազմիկներին», որոնք իշխանութիւնների կողմից ռազմաճակատ են ուղարկվում՝ առանց իրենց առաքելութեան հստակ գիտակցութեան: Ռազմիկների և նրանց տանող գնացքի նկարագիրը հուշում է, որ գործը չէր կարող հաղթանակով պսակվել. «Սուլում էր շոգեմեքենան, սուր, խեղդամահ արվող անասունի նման, սուլում էր սուլոցը շոգեկառքի: Տրեխավոր

մարդիկ բռնում էին անիմաստ, տրեխավոր երիտասարդները
երգում էին պառավաձայն.—

«Տա՛մ— նը՛նը՛ — մե՛ն — ադե՛ ջան — տա՛մ — նը՛նը՛ — մե՛նե՛ն» (էջ 102):

Ավելի քան ակնհայտ է ռազմիկների բարոյահոգեբանական
վիճակի և Մազուլի Համոյի պաթետիկ խոսքի միջև առկա
հակասությունը: Թվում է՝ այսքանի մեջ ապագա զինվորները
մեղք չունեն, բայց երբ բոլշևիկների քարոզի ազդեցությունը
նրանք «վախկոտ ոչխարների» նման լքում են ռազմի դաշտը
և թաքնվում քաղաքը ողողած գաղթականների մեջ՝ ակներև է
դառնում նաև նրանց մեղքը: «Ամեն առավոտ տներից ու փո-
ղոցներում թափված մարդակույտերից, սայլերի արանքից և
նույնիսկ կանանց փեշերի տակից հազարներով հանում էին
ու ռազմաճակատ ուղարկում դեզերտիրների հարյուրավոր
խմբեր,— բայց գիշերը, մութն ընկնելուն պես, նրանք կրկին
փախչում ու քաղաք էին վերադառնում բազմաթիվ խմբե-
րով...» (էջ 249—250): Դժբախտաբար, ոչնչով լավը չեն չրջակա
գյուղերից փախած և քաղաքի փողոցները լցված մարդիկ,
որոնք իրենց մեջ պատսպարում են դասալիք հարազատներին:

Սա էր դառն իրականությունը, որ անողոք էր դարձնում
Չարենցի գրիչը:

Ի վերջո, այս հանգամանքների համապատկերում Չարենցը
ներկայացնում է ժողովրդական ողբերգությունը: Դեռևս պա-
տերազմը չավարտած ու պատերազմի պատճառով քաղաք են
լցվում նախ Բասենից, ապա ուրիշ տեղերից փախած գաղ-
թականները, որոնք լուր են բերում, թե «ոսոխը սելավի նման
գալիս է»: Անկարող արագ զարգացող դեպքերի առաջն առնել
և խուճապ չառաջացնելու նպատակով՝ քաղաքի ղեկավարու-
թյունը արգելում է քաղաքը լքել, թեև ունևորները վաղուց էին
հեռացել: Չարենցը դատապարտելով դաշնակցականներին՝
նաև կարեկցում է նրանց՝ գուգահեռ անցկացնելով վերջիննե-
րիս վախճանի ու Քրիստոսի խաչելության միջև: Ըստ էության,
մեղքի մեծ բաժինն ընկնում է դասալքություն քարոզող բոլ-
շևիկների վրա: Իսկ ժողովուրդը... «Հսկա, տասնյակ և հարյուր

հազարավոր գյուխներով հաշվվող մի նախիրի նման, սարսա-
փահար տեղահան եղավ քաղաքում մնացած ժողովուրդը. մի
մասը բռնեց կայարանի ճամփան, մյուսը՝ խճուղու: Քաղաքի
տները մեկը մյուսի ետևից սկսեցին վառվել, և այդ վառվող
տներում, հրի ու ծխի միջից, ինչ—որ բան էին փախցնում ռազ-
մաճակատից նահանջած նայիրցի ռազմիկները» (264): Ամբողջ
վեպի ընթացքում տողերի միջև առկա հեղինակի ապրած ող-
բերգությունը բարձրանում է մակերես, դառնում անթաքույց.
«... Թչնամին, ոսոխը մտավ քաղաք: Մենք չենք պատմի, ըն-
թերցո՛ղ, թե ինչ պատահեց այդ վայրկյանից հետո նայիրյան
այդ քաղաքում, որովհետև դա վեր է մեր կարողությունից.
կասենք միայն, որ քաղաքում մնաց բազում ժողովուրդ, որ և
սրի քաշվեց ոսոխի հորդանների կողմից» (268): Հիշեցնենք, որ
դա Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո էր, բայց
Թուրքիան չարունակում էր իր ցեղասպան քաղաքականու-
թյունը:

«Երկիր Նախիրի» վեպից հետո, հետագա ստեղծագործու-
թյունների մեջ, ամեն հնարավոր առիթով Չարենցը շոշափում
է Կարսի անկման, ըստ հնարավորության՝ նաև հայկական
մյուս տարածքների կորստյան թեման, բնականաբար հատ-
կապես Կարսինը: Սկզբնապես, այսպես կոչված, Չարենցի ձախ
մոլորությունների շրջանում նրա խոսքը վերոնշյալ առումով
հիմնականում երգիծական է, խայթող: Այդպես է նաև «Կապ-
կազ» դրամատիկական երկի մեջ, որն ինքը ժողովրդական
լեզվով (նաև տուրք տալով ձախ թատրոնի հատկանիշներին)
«Թամաշա» է անվանում: «Կապկազում» արդեն կոմունիստ-
ների անունից հակադրվելով սեփական և օտար բուրժուական
կուսակցություններին՝ մեղքը հավասարապես բաժանում է
նրանց միջև.

Հիշո՞ւմ եք՝ դաշնակը, մենչևիկը,
մուսավաթը

Կարսը Թուրքին տվին —
Բաթումն էլ ետևից (III, 79):

Սակայն այս ստեղծագործության մեջ «դաշնակը» հանդես է գալիս մշտապես խարված վիճակում, երբ թե՛ հարևան պետությունները և թե՛ Անգլիան ու Գերմանիան, դաշնակիցների ուշադրությունը չեղում են արտաքին թշնամուց դեպի ներքին վտանգը, քանզի հատկապես կոմունիստների դեմ պայքարելը կովկասում եվրոպական պետությունների գերխնդիրն էր, և նրանց ծրագրերում ամենևին էլ չէր մտնում «ծովից-ծով Հայաստանի» իրականացումը: Այսուհանդերձ, Չարենցի համար իբրև անանց մորմոք մնում է Կարսի կորստյան ցավը.

Ջխենկելին Պոլիս գնաց

Ծախեց Բաթումը:

Է՛ր, Կար-ճիկյան,

Էդ ուր գը-նում ես.

Կարսը տվիր, ձեռիդ մնաց

Լիկած դը-դումը.

– Կարսը տվիր, ձեռիդ մնաց

Լիկած դը-դումը (III, 80):

«Կապկազում» Չարենցը ներքին պատճառների որոնումից անցնում է արտաքին՝ միջազգային ու տարածաշրջանային պատճառներին:

Ռուսական հեղափոխության հաղթանակից հետո եվրոպական պետությունների գերխնդիրը դառնում է «բուլչեիկներին ճգմելու», ռուսական ազդեցության չեզոքացումը կովկասում, և հայերի ազգային խնդիրներն անտեսվում ու զոհ են գնում այդ գերխնդրին: «Թուրքին քչելու» դաշնակների մտահոգությունը միջազգային դիվանագիտության օրակարգում մնում է խոստումների մակարդակի վրա, հաճախ էլ ցինիկորեն արհամարհվում.

ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ՍՊԱ.

Հիմի լսե՛ք – ասեմ.

Դուք էգուց սեյմը կցրեք,

Կդանաք տերութուն երեք,

Կամ, կուզեք – չորս, հինգ, վեց, յոթ, ութ –

Մենակ թե Ռուսը – Կափո՛ւտ (III, 84):

Պատմությունն այսօր գրեթե կրկնվում է հարյուր տարի հետո, և Չարենցի դիտարկումը մնում է առավել քան արդիական: Ըստ էության առաջին անգամ Չարենցը խորաթափանցորեն գնահատում է եվրոպական տերությունների դիրքորոշումը հայոց ազգային շահերի նկատմամբ, բացահայտում նրանց մեղքի բաժինը Առաջին համաշխարհային պատերազմին արդեն հաջորդող իրադարձությունների մեջ: Արտաքին մեղավորների քանակն ավելանում է, շեշտվում մասնավորապես Գերմանիայի դերը: Անկախ այն բանից, որ բանաստեղծը բացասական դիրքորոշում ունի դաշնակցականների քաղաքականության նկատմամբ, նա միաժամանակ փաստում է, որ Հայաստանն իր գոյամարտում մեն-մենակ մնաց մեծ պետությունների շահերի հանդիման: Այն, ինչ պատմությունը պետք է հետագայում հաստատեր գիտականորեն ու փաստացի, Չարենցը վավերագրում է իբրև իր ժամանակի գեղարվեստական տարեգիր:

«Ոսոխը» չարունակում է մնալ կերպավորումից դուրս, միայն անուղղակի անդրադարձ կարելի է համարել «Ստամբուլ» պոեմը, որն ստեղծվել է բանաստեղծի արտասահմանյան ուղևորության տպավորության տակ, 1924 թ. 4. Պոլսում: Անուղղակի անդրադարձ այն իմաստով, որ այստեղ Ստամբուլը պատկերվում է Հայ-թուրքական հարաբերություններից անկախ, ինքն իր մեջ, բայց բանաստեղծը չի թաքցնում իր ժխտական ու արհամարհական վերաբերմունքը «քաղաքակրթվող» Թուրքիայի արևմտամետ բարբերի («Ջազբա՛նդն է նրանց «Ինտերնացիոնալը») նկատմամբ.

Փոխվել է միայն – արտաքինը,

Թե առաջ մի կլին էր ոսկրոտ –

Նա հիմա –

զարգացած մի տիկին է:

Սիրում է մայրնեզ ու սինե...
Ու պարում է Փոկատրոտ... (II, 218):

Հակառակ փոխված արտաքինի՝ երկիրն իր էության մեջ
չարունակում է թաքցնել սուլթան Ֆաթիհի արյունոտ ձեռքը:

Դու մեռել ես, սուլթան Ֆաթիհ:
Բայց դարձր շարունակ,
Մինչև օրըս
Կենդանի է, սերած քո կաթից –
Քո դաժան,
Ժանտ թոռնաթոռ (II, 215):

«Միջազգային պոռնիկ» բնութագիրը լավագույնս արտահայտում է «Այս մոայլ, այս անտեր երկրի» նկատմամբ բանաստեղծի վերաբերմունքը:

20-րդ դարի սկզբի Հայոց պատմության աղետալի իրադարձությունները, մասնավորապես թուրքերի կողմից Հայերի բնաջնջման պատճառներն ու հետևանքները, հիմնական կամ հարակից հարցադրումների ձևով, լուրջ կամ երգիծանքով անվերջ զբաղեցնում են Չարենցին, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ դառնում են նրա ստեղծագործությունների առանցքը, հարցերի հարցը: Թեև ազգային կուսակցությունների (հիմնականում դաշնակցականների, թեթև հեգնանք կա նաև Հնչակյանների հանդեպ «Երկիր Նայիրի» վեպում՝ ի դեմս Նշան Մարանկոզյանի) և եվրոպական պետությունների նկատմամբ գրեթե չի փոխվում Չարենցի համոզմունքը, բայց նա անվերջ խորանում է հարցի մեջ, բացահայտում նոր շերտեր և իբրև ճշմարիտ արվեստագետ չի երկնչում մատը դնել շատ ցավոտ, գրեթե արատավոր խնդիրների վրա: Իր ««Նմբապետ Շավարչ» պատմական դարաշրջանի լույսի տակ» արժեքավոր ուսումնասիրության մեջ Հրանտ Թամրազյանը երևան է հանել Շավարչի և առհասարակ կամավորական շարժման մասնակիցների ողբերգությունը (դրանով է բացատրվում Շավարչի անկայուն, հո-

գեկան վարքագիծը) ու կրկնակի խաբվածությունը և՛ ոուսական, և՛ «ոուսահայ եղբայրների» կողմից: Առաջինի մասին արդեն բավականաչափ խոսվել է, ավելի նուրբ է Հայության երկու հատվածների միջև գոյություն ունեցող որոշակի անջրպետի խնդիրը: Հր. Թամրազյանը նրբորեն դիտարկել է «ոսացած սպաների» և Շավարչի հակասության հիմքերը, սակայն ավելի որոշակի հակադրություն գոյություն ունի ոչ միայն կովածների և շտաբում նստածների, այլև հասարակության ավելի լայն շերտերի միջև: Մահվան ճիրաններից մազապուրծ Հայության բեկորները ոչ միայն փրկություն, այլև կարեկցանք ու ջերմություն էին ակնկալում ոուսահայ եղբայրներից, որոնք նույնպես հոգնել էին անցած և շարունակվող պատերազմից, հիվանդություններից ու բազմահազար գաղթականներին օգնելուց, և այս պայմաններում միայն Հայրենասիրությունը անբավարար էր տեղահան եղած մի ամբողջ ժողովրդի հարցերը լուծելու համար: Հավանաբար Հայության հատվածներից յուրաքանչյուրն իր արդարացումն ուներ, բայց դրանից մարդկանց վիճակը չէր թեթևանում, վիրավորվածությունը չէր անցնում:

«Ռուսահայ եղբայրներ... հա՛ – հա՛...
Ընդունեցին ... թուրքից էլ վատ, այո՛,
«Ռուսահայ եղբայրները»... «Հայրենիք», «Հա՛յ»,
Կուչտ, ականջները դինջ, ապահով (II, 291):

Մի կողմ թողնելով «կուչտ, ականջները դինջ, ապահով» անհիմն որակումները՝ նկատենք, որ Շավարչի մտածելակերպով արևելահայերի ապահով վիճակը նրանց վրա բարոյական պարտավորություն էր դնում իրենց եղբայրակիցների նկատմամբ, բայց նրանք այդ պարտականությունը չեն կատարում, որովհետև «այլասերված են, լիրբ, մուխաննաթ»: Ձի կարելի ասել, թե հեղինակը կիսում է իր հերոսի մտքերը, բայց կարսի անկման հետ ոչ մի կերպ չհաշտվող բանաստեղծը, մանավանդ եթե նկատի ունենաք նաև «Երկիր Նայիրի» վեպում դասալքության քարոզի նրա որակումները, կարելի է ասել, որ ռազմա-

ճակատային իրադարձություններին Շավարշի տված զնահատականներին Չարենցը հիմնականում համամիտ է.

Եվ դա չէ՞ր պատճառը, որ
Ոչխարների նման սարսափահար
Նրանք փախսան Փրոնտից, տվին էրզրումը
Հետո Կարսն, Ալեքսպոլը... վա՛յ ձեզ, Հայե՛ր... (II, 292):

«Դանթեական առասպել»-ից սկսած մի գիծ կա Չարենցի ստեղծագործությունների մեջ, որ անփոփոխ է մնում նաև հետագա ստեղծագործություններում ևս: Պատերազմի դատապարտումն իբրև համաշխարհային սպանդի՝ ակնհայտ է: Բայց Չարենցի ներկայացմամբ (նաև համաշխարհային գրականությունից մեջ) պատերազմը սպանում է մարդու էությունը, նրա մեջ արթնանցնում է գազանին: Նման պարագայում Չարենցի գրիչը մնում է խստաշունչ էպիզմի շրջանակներում, և նրա խոսքի դատապարտող լիցքը ուղղվում է գործող անձանցից անդին, դեպի այդ ամենի դրդապատճառները.

Շատերը՝ կորցրած տուն, տեղ,
Ըստանիք, երեխեք, Հայր, մայր,—
Այժմ պատրաստ էին ամեն ինչ քանդել
Մի լավ ձիու, կամ մի բեռ ալյուրի համար:
Ով էլ հանդիպեր, ումն էլ լիներ.
Ռսի, թուրքի, հայի — միևնույն չէ՞:
Միայն թե քաղցից չոռնար կինը,
Միայն թե երեխեն շունչը չփչեր (II, 291):

Սա եղեռնի երկու երեսն է միաժամանակ՝ նույնքան դաժան ու ողբերգական՝ ամեն ինչի կորուստ, և այլևս ոչինչ չկորցնելու գիտակցությունից ծնված հուսահատ գործունեություն: Ի հակադրություն «ոչխարային» փախուստի դրվագների՝ պոեմում կան վրիժառուության հատվածներ, որոնցից բնորոշը թուրքական թալիհի ավերումն է: Հզոր էպիկական շնչով ստեղծված ավերումի այդ պատկերում թեև կա «արյունով հարբած գայ-

լի» արարքների դատապարտման երանգ («Կոտորեց, չհարցրեց ծեր, կին, աղջիկ, մանուկ»),— բայց ընթերցողը Շավարշի այդ մոլեգնությունը մտովի կապում է ոչ թե թուրք կնոջը կորցնելու հետ, այլ դիտում է իբրև կուտակված վրեժի պոթկում. կինը միայն առիթ էր: Վերջին հաշվով նրան հայ գինվոր էր սպանել: Այալկերտցի ու խնուցի տեղահանված ժողովուրդը Շավարշի ղեկավարությամբ չի քայլել խաղաղ երթով, այլ կռվել ու հափշտակել է ձեռքն ընկածը.

Անցնում են գյուղերից: Առջևից — տավարը՝
Հայկական, թուրքական գյուղերից քշած (II, 290):

Թեև չենք ուզում մանրամասն կանգ առնել Շավարշի կերպարի վրա, որն արժանացել է գրականագետների լայն ուշադրությանը, բայց միաժամանակ չենք կարող անտեսել նրա բնավորության եթե ոչ ձևավորման, ապա կայունացման ու ամրավորության եթե ոչ ձևավորման, որը գոյամարտի ուղի է, կամք ու արժանապատվություն ունեցող առնական մարդու ճանապարհ, որը հենց նույն գոյամարտի թելադրանքով հաճախ անցնում է հակաբարոյական ու անմարդկային արարքների միջով: Շավարշի օրինակը խոսում է նաև Հայերի մղած կռիվների մասին, որի իմանալն ու պատկերելը նույնքան անհրաժեշտ է, որքան ոճիրի պատկերը: Անվերջ ոճիրի ու զոհի կարգավիճակի մասին խոսելը ի վերջո անլիարժեքության բարդույթ է առաջացնում, նվազեցնում հայրենասիրական մղումները: (Ի դեպ, զոհի կարգավիճակից ազատվելու հարցում կարևոր նշանակություն ունեցան արցախյան նորոյա հաղթանակները):

«Սմբապետ Շավարշը» պոեմում Շավարշի հիշողության մեջ արթնացող դրվագները հոգեբանորեն համոզիչ են դարձնում նրա դաժանությունները և թշնամու հետ նրա լեզվով խոսելու, այլ կերպ ասած՝ նրա վայրագություններին համազոր հակահարված տալու անհրաժեշտությունը: Ըստ այդմ՝ Շավարշի քայլերը դառնում են պատճառաբանված, քանի որ Շավարշի «աշիրաթը» կորցրել էր տուն, տեղ, ծնողներ, հարազատներ...

Ինչքան, ինչքան մեռան,
Քաղցից, կամ ետ չեկան Փրոնտից:
Ամբողջ ճանապարհը — դիակներ, մահ (II, 291):

Շավարշի խումբը չի բավարարվում գլուխը մի կերպ պահելով,
այլ կովի է մտնում վրեժի մոլուցքով:

Շավարշի տղերը գիշերը
Վառել էին պուրը մի ծերից — ու հիմա
Չորս կողմից խուժեցին նրանք ներս՝
Փռելով իրենց շուրջը ահ, մահ, մահ:
Աղմուկ, ճիչ, լաց, սմբակների շփոթ.
Ինքը նստած սև ձին, ձեռքին մաուզեր... (II, 292):

Որոհողային գրականագիտության մեջ, ուշադրություն հրավիրելով Շավարշի վարքագծի պատճառների վրա, գրականագետները կա՛մ գիտակցաբար, կա՛մ գրաքննության պահանջներից ելնելով՝ գրեթե անտեսել են վրիժառության թեման, մինչդեռ այն տիրականորեն առկա է պոեմում: Չարենցը չի արդարացնում Շավարշի վարքագիծը, հատկապես հարթած քայլերը փողոցում և անցորդներին վախեցնելը, բայց առանձնապես չի էլ դատապարտում: Փորձելով բացատրել իր հերոսի հոգեվիճակը՝ ըստ էության նա ցույց է տալիս, որ Շավարշը նույնպես զոհ է, որ պատերազմն ավարտելուց հետո հայտնվում է ավելորդ մարդու կարգավիճակում՝ իր աղավաղված վարքուբարքով: Չարենցի եղենապատումի առանձնահատկություններից մեկը, որ առկա է նաև «Մմբապետ Շավարշը» պոեմում, ջարդերն ու կոտորածներն անպայման պատերազմի շրջանակներում (ընթացքում և հետո՝ իրրև պատերազմի հետևանք) դիտարկելն է: Միայն գեղարվեստական երկից դուրս պատմական փաստերի վկայակոչումով կարելի է վերականգնել երևույթների ամբողջությունը, պատճառահետևանքային կապը: Թերևս հայոց պատմությանն անձանոթ ընթերցողը Չարենցի ստեղծագործության մեջ արտացոլված ողբերգական իրողությունները կարող է կապել միայն պատերազմական

իրողության հետ: Այս դեպքում ոչինչ չի փոխում նաև հայկական տեղանունների հիշատակությունը, որովհետև յուրաքանչյուր պատերազմ, այնուամենայնիվ, որևէ տեղանքում է լինում: Պոեմում թեև բացահայտ է հայի ու թուրքի կոնֆլիկտը, նրանց թշնամությունը, հայերի տեղահանությունը և այլն, բայց կա մի պահ, երբ կարելի է մտածել, որ այդ ամենը բոլոր պատերազմներին բնորոշ երևույթ է:

Շավարշի աշիրաթը — խնուցիներ,
Որոնց տեղահան էր արել —
Պատերազմի թաթը —
Ու աշխարհում ցրել (II, 291):

Սա չի նվազեցնում հայոց ողբերգության չափը, բայց դարձյալ, ինչպես «Դանթեական առասպել»-ում, մեծացնում է պոեմի ընդհանրացման ուժը և հակապատերազմական ուղղվածությունը:

Անշուշտ, պոեմն ունի հոգեբանական խոր ծալքեր և իրրև գեղարվեստական ստեղծագործություն պահանջում է շատ ավելի ուշադիր ու հանգամանալից քննություն, բայց նման մի քննությունը կարող է փոքր-ինչ մեզ հեռացնել սույն աշխատանքի առանցքային գծից:

Հիշատակված ստեղծագործությունների թեկուզ հպանցիկ քննությունը ցույց է տալիս, որ Չարենցն ունի իր ուրույն պատմափիլիսոփայությունը, որ սեփական դիտարկումների արդյունք է: Լինելով 20-րդ դարի առաջին տասնամյակների պատմական իրադարձությունների խառնարանում՝ գրողը եզրակացություններ է անում դեպքերի ընթացքից՝ առանց սպասելու պատմության դատավճռին: Նա դեպքերի ականատեսն է, մասնակիցը, մեկնաբանն ու վավերագիրը: Եվ այն, ինչ թվում էր պատմության դեռևս չհանդարտված ընթացքից արված հախուռն, դեռևս վերանայման ենթակա եզրակացություն՝ տարիների ընթացքում ավելի ու ավելի է խորանում, դառնում կայուն համոզմունք և անվերջ զբաղեցնում նրա միտքը:

Անձնական ու հասարակական խնդիրները ժամանակ առ ժամանակ, թվում է, շեղում են Չարենցի ուշադրությունը, նրա ստեղծագործությունը տանում ժամանակի հրատապ թեմաների հունով, բայց Չարենցն անվերջ վերադառնում է ազգային ճակատագրի կնճռոտ հարցերին: Դա ակնառու է հատկապես «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուում, գիրք, որ վերաբերում է պոեզիայի և մանավանդ հայ ժողովրդի անցած պատմական ճանապարհին: Պատմության վերագնահատության միտումը երևան եկավ հատկապես «Պատմության քառուղիներով» պոեմում, որը թեր ու դեմ կարծիքների ու տպավորությունների տեղիք է տալիս: Սակայն պոեմի հիմնական գաղափարը նոր չէր, իր սկիզբն էր առնում «Վահագն»-ից, և Չարենցի՝ թեմային կրկին վերադառնալն ունեւր մի քանի պատճառներ:

Անշուշտ, իրենց հոգեբանական դերը կարող էին ունենալ խորհրդային հավատաքննիչների տեսական հետապնդումները Չարենցին նացիոնալիզմի մեջ մեղադրելու ուղղությամբ: Շատերին կարող է թվալ, թե բանաստեղծն ընդառաջ է գնում սոցիոլոգիական պատմագրության պահանջներին՝ լուսավոր ոչինչ չտեսնելով հայոց պատմության մեջ մինչև հեղափոխությունը: Բայց անգամ մոլի ձախերը և ազգային նիհիլիզմի ջահակիրները ինչ-որ վտանգավոր բան կոահեցին պոեմի մեջ և հանդես եկան ազգային շահերը Չարենցի ոտնձգություններից պաշտպանողի դերում:

Սակայն պոեմում հայոց անցյալի համատարած ժխտման պատճառն առաջին հերթին ժողովրդի գլխին կուտակվող այն ամպերն էին, որ նոր, ոչնչացնող փոթորիկ էին խոստանում: Չարենցը խորագույն հիսաթափություն ու դառնություն էր ապրում իր ժողովրդի անգործության համար և չարաղետ այդ պահին, անշուշտ, անիրավացի, անշուշտ, ժողովրդի մաքառումներն անտեսած, որ նա ստիպված էր իրականացնել ավելի ուժեղ թշնամիների դեմ, Չարենցը կրկին ժխտումի ու քննադատության սլաքն ուղղում է խեղճությունը վարքագիծ դարձնելու քաղաքականության դեմ.

Ու թանձրացյալ մութում — ապարանքներ ահա՝
Փոքրիկ, ողորմելի, խեղճ —
Իրենց մութ պատերում մի բուռ ոսկի պահած
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 խառնեւր ըմբոստության երգին (IV, 207):

Սուտ են առասպելյալ հայկերն ու տրդատները, նրանց չեղած փառքը, իրականը մեր քոսոտ, արյունվա կողերով գայտոտեմն է, չնչին ու ոչնչատեսիլ արքաները՝ գահազուրկ ու անժառանգ: Ինչպես «Վահագն»-ում, այստեղ ևս պատճառը գրողը փնտրում է ուռճացրած փառքի, պատրանքային հերոսականության ու գաղափարախոսական կեղծ կատեգորիաների մեջ.

Արքաներ անժողովուրդ և գահազուրկ,
Որոնց փառքը՝ մեր հին մատյաններում երգած՝
եղել է եղկություն ու քծություն քսու: — (IV, 205)

Անարդար այս պնդումներով Չարենցը հետապնդում էր արդար մի նպատակ՝ ազատել ժողովրդին պատրանքային հերոսականությունից և նրա հայրենասիրական մղումները ուղղորդել դեպի իրական գործունեություն, որի ձևաչափը նա գաղտնազրել էր «Պատգամ» բանաստեղծության մեջ. «Ով հայ ժողովուրդ, քո միակ փրկությունը քո հավաքական ուժի մեջ է»:
30-ական թվականներին, երբ «հեղափոխությունն սկսեց ուտել իր զավակներին», բայց դեռ «գործընթացը» չէր սկսել, և Չարենցն ապրում էր հերթական հիսաթափությունը հեղափոխության «բարիքներից»՝ նա սկսեց վերանայել նաև Ռուսաստանի դերի հարցը հայոց քաղաքական կողմնորոշման մեջ: Նա քննադատում է նաև Մինաս վարդապետին և Իսրայել Սրուն, որոնք փրկություն են որոնել և ճամփորդել են.

Դեպի Հյուսիս, դեպի Հյուսիսային որջի
Արջերը սառցասիրտ ու արնաթաթախ... (IV, 207):

Նրանք փորձել են հրապուրել «Հյուսիսային արջին» քրիստոնեությունից և

Առաջնորդել են նոցա Երկիրը Ավետյաց՝
Հանուն որդու, Հոգու և Հանուն Հոր...

Այն, որ քաղաքական անպտուղ որոնումներին ու կողմնորոշումներին Չարենցը հակադրում է «ճորտ» ու «Հանճարեղ» ժողովրդին՝ աշխարհայացքային այլ հարթության վրա գտնվող խնդիր է, որ առայժմ առկա ենք թողնում: Փաստորեն, «Պատմության քառուղիներով» պոեմը ի մի է բերում և ավելի թանձր գույներով ներկայացնում բոլոր այն տեսակետները, որ մինչ այդ Չարենցը հայտնել էր նախորդ ստեղծագործություններում: Որքան պղտորվում էր ժամանակի քաղաքական մթնոլորտը, այնքան աճում էր Չարենցի դժգոհությունն ու հիասթափությունը և՛ «ներսից»՝ ազգային ու նոր քաղաքական առաջնորդներից, և՛ «դրսից»՝ առաջին հերթին Ռուսաստանից, որտեղից եկավ, ինչպես ինքն է ասում մի ուրիշ ստեղծագործության մեջ, «կարմիր ուրագանը»: Աճող հիասթափության ու տազնապի մթնոլորտում Չարենցը բարձրաձայնում է իր կասկածը հայոց կյանքում Ռուսաստանի դերի մասին: Կասկածը գաղտնագրվում է «Դեպի լյառ Մասիս» պոեմում Խ. Աբովյանի կերպարի միջոցով: Ինչպես Աբովյանն իր ժամանակին, այնպես էլ Չարենցը հեղափոխության օրերին ողջունեցին ռուսական մուտքը Հայաստան, հետագայում երկուսն էլ անցնելով կասկածների ու հիասթափությունների միջով՝ վերահաստատեցին իրենց քաղաքական կողմնորոշումը: «Եվ արդյո՞ք չի եղել իր ողջունած հեռուն // Մի թիարան վատթար» հարցադրումը, որ տանջում է Աբովյանին «Վերքի» առիթով, նաև Չարենցին է, որ տանջվում է սեփական ոգու սայթաք-

ման կասկածով: Չարենցը հավատում է տաղանդի անկեղծությանը, որ արտահայտվում է հոգին թարգմանող խոսքի ջերմությամբ՝ «Հո՞ չի ստում կարկաչն այս բարբառի»:

Սակայն ինքնաքննության ճանապարհով ձեռք բերած հոգու խաղաղությունը անցողիկ մի պահ էր: Չարենցին անվերջ զրազեցնում էր հայոց ազգային ոգորումների գնահատության հարցը, որ նա մի վերջին անգամ քննության է առնում «Մահվան տեսիլ» պոեմում: Այն, ինչ մասնակիորեն սկսել էր «Դանթեական առասպել»-ում (մասնակիորեն, քանի որ վերաբերում էր պատմության մի դրվագի), ամբողջացնում, սահմանները լայնացնում ու նաև փակվում է արդեն «Մահվան տեսիլ» պոեմում: Չարենցի քննության առարկան կրկին հայոց անցած պատմական ճանապարհն է 19-րդ դարում, ազատագրական գաղափարախոսության ու պայքարի հեղինակներն ու նվիրյալները: Պոեմն ունի բնաբան՝ «Կոտորած, կոտորած, կոտորած», որ միանգամայն ճիշտ է արտացոլում պոեմի ոգին և ամբողջ ազատագրական պայքարին զուգորդված ջարդերի, կոտորածների, մահվան տիրապետության պատկերները: Նույնիսկ ավելորդ է հիշեցնել, որ դանթեական Հանճարով ներչնչված առաջին պոեմից հետո այս վերջին պոեմում ավելի տիրական, տևական ու սարսափելի դժոխքում բանաստեղծին ուղեկցում է դժոխքի անզուգական երգիչը՝ Դանթեն՝ իր ներկայությամբ կարծես վավերացնելով երկրի վրայի դժոխքի գոյությունը: Երկրորդ անգամ Չարենցը դիմում է իտալական Հանճարին՝ իր տեսածն ու ապրածը արժանի համարելով նրա գրչին: Դանթեն և... Սիամանթոն, երկնային ու իրական դժոխքի երգիչները «սատարում են» բանաստեղծին պատշաճ ձևով արտահայտելու հոգում ծանրացած ցավը: Չարենցը հավատարիմ է մնում ամբողջ «Գիրք ճանապարհի»-ում որդեգրած պատմահայեցողությանը՝ անպտուղ, նույնիսկ վնասակար է եղել ազգային գաղափարախոսությունը, բայց... Ուշադիր ընթերցումը համոզում է, որ թեև անցյալը ընդհանրության մեջ ներկայացվում է միասնական և ոչ իբրև «լյառ հերոսության» կամ «փառքի ճանապարհ», այլ անցյալի

Այդ տեսիլը դժնի է և ժանտաժանտ, անհայլ է և գոսնական, եվ զարհուրելի է, ինչպես զառանցանք, և անխմաստ է հավետ...

Այսուհանդերձ, Չարենցը տարբերակված վերաբերմունք ունի ոչ միայն անցյալի գործիչների, այլև, եթե կարելի է ասել, բուն ազգային գաղափարախոսությունից և նրա իրացման հետևանքների վերաբերյալ: Սորհրդանշական է, որ երբ «մտածումի նավը» նստած նավարկում են դեպի անցյալ, մտնում են, ինչպես Դանթեի մոտ, խավար մի անտառ, ուր սկզբից մինչև վերջ «գունատ մի մահիկ»

Իր մեռյալ լույսի հետ մեկտեղ տարածում է տխրություն ու ահ

Այդ անծիր եզերքի վրա անսահման Սուսկումի ու Մահի:

Գունատ մահիկի ներկայությունը հուշում է, որ գալիք բոլոր մահերն ու սարսափները կապված են թուրքական իրականության հետ, և մեր ազատագրական պայքարը ամբողջ 19-րդ դարում ունեցել է սոսկ մեկ՝ հակաթուրքական ուղղություն: Թեև ազատագրական պայքարի բոլոր երգիչները պոեմում ազգավաղված ու գրոտեսկային կերպարներ ունեն, ինչը ծագումնաբանորեն կապված է չարչարանաց տեսիլների մղձավանջային պատկերների հետ, այսուհանդերձ, ոչ բոլորն են արգահատանք առաջացնում: Նախ՝ գաղափարախոսներից յուրաքանչյուրի խոսքը (օրինակ՝ Ալիշանի, Բաֆֆու և մյուսների) ցույց է տալիս, որ Չարենցը հրաշալի է յուրացրել նրանց կյանքի ու պայքարի էությունը և ներկայացնում է այն ճշգրտորեն: Պոեմում Ալիշանը Դանթեին նայում է մտերիմ հայացքով և ասում իր անցած կյանքը բնորոշող դիպուկ խոսքեր.

«Ապրեցի, իբրև վանական, հայրենի եզերքում քո ծովի,
Բայց չքնաղ հայրենիքը քո — ինձ համար հայրենիք չդարձավ...»:

Ուշադրության արժանի է մի հանգամանք. երբ նոր է ներկայացնում Ալիշանին, նրա ձեռքի գործիքը բնութագրում է

իրև արծաթյա տավիղ: Ըստ էության այս արծաթյա տավիղով երգած նրա գաղափարների նկատմամբ ծաղր չկա: Սակայն երբ

եվ թեև քենով բարբարոս փորձեցին նոքա, դարավոր
Ոստիաները հայոց աշխարհի, մեզ արյա՛մբ ողողել կրկին,—

արծաթյա տավիղը ուրիշ ձայներ է հանում.

եվ ձայնը նրա քնարի, որ նման էր ձայնին թիթեղի,
Հնչում էր ինչպես մի հիվանդ, մահամերձ ընկած
մանկան լաց (IV, 229):

Նման վերաբերմունք ունի Չարենցը ազատագրական պայքարի երգիչներ գրողների ու բանաստեղծների նկատմամբ: Միանգամայն դրական նկարագրով են ներկայանում արևմտահայ բանաստեղծներ Պետրոս Դուրյանը, Սիամանթոն, Դանիել Վարուժանը: «Նրանցից մեկն էր միայն, որ ուներ իսկական սրինգ» տողը լավագույնս բնութագրում է Դուրյանին, որն իր ձայնը (կարծես ուզում է ասել՝ ակամա, ոչ խորապես գիտակցված) խառնել էր այլոց ազմուկին: Իսկ Վարուժանն ու Սիամանթոն, արդեն Դանթեի «չուրթերով», արժանանում են բարձրագույն գնահատականի.

«... Դուք կարո՞ղ էիք Գերթություն ու Մտքի լուսե
պարտեզում
ձաչակել Ոգո՛ւ խնդություն՝ սնվելով խոհով ու բանիվ,—
եվ երթում այս մութ ու դաժան կա՞ արդյոք ավելի
մեծ գոհ,
Քան հանճարը ձեր բոցավառ՝ մատուցած այս պի՛ղծ
սեղանին...»:

Անտեղյակ ընթերցողին կարող է թվալ, թե Չարենցը ոչ մի սրբություն չի ճանաչում, ազգային գաղափարախոսություն չի

ընդունում և այլն, և այլն... Հայ գրողներից շատերը, այդ թվում՝ և հիշատակված բանաստեղծները բազմիցս խոսել են իրենց գրական այդ երազանքի մասին: Չարենցի ասածը, թեև ժխտման պաթոսով, բայց ըստ էության հեռու չէ վարուժանի ասածից, որ գտնում էր, թե «հայրենիքը մեզ բաժանած է մեզմե», իսկ Մերուժան Պարսամյանին հղած նամակում խոստովանում էր, որ իսկական գրողը պետք է «սիրահարական սեռը մշակե» և այլն: Պետք չէ հեռուն գնալ ապացույցներ փնտրելու համար, մի՞թե Չարենցն ինքը ամբողջ կյանքում կարողացավ ձերբազատվել ազգային ցավից, և մի՞թե ինքը չէր գրում:

Ես ուզեցի երգել գովքը աստծու,
Երգել փառքը պայծառ սիրո ու հացի.
Միրտս լցվեց... բայց չգլխեմ, թե ինչու –
Գորչ օրերի տաղտկությունը երգեցի... (I, 63):

Պետք է ընդունել, որ «պիղծ սեղան» ասելով՝ Չարենցը նկատի ուներ ազգային հոգեմաշ այն ցավը, որին Հայ գրողները զոհաբերում էին իրենց տաղանդը՝ սեփական կամքով սահմանափակելով ի վերուստ իրենց շնորհված ձիրքի հնարավորությունները: Որքան էլ վարկածային լինի այս ենթադրությունը, կարծում ենք, ավելի հավանական է, քան վաճան նավասարդյանի «կուահումը». «Որքան մենք կարողացանք կուահել՝ «պիղծ սեղանը» վերաբերում է Ապրիլյան Եղեռնին և հասցեագրված է «Քաղաքակիրթ Եվրոպային»¹: Տեսակետն ավելի քան վիճելի է, քանի որ Ապրիլյան Եղեռնին հիշյալ քերթողներն ամենևին էլ կամովին չէին իրենց հանձարը մատուցել: Նրանք գաղափարի նվիրյալներ էին, բայց ոչ իրենց գլուխը զոհասեղանին դնելու պատրաստվող նահատակներ:

Ուշադիր ընթերցողը «Մահվան տեսիլ» պոեմի ճոխ պատկերասրահում կարող է տեսնել նույն գաղափարախոսություն շուրջ համախմբված գրողներ, լիբերալ գործիչներ (Ստեփանոս

¹¹ Վաճան Նավասարդյան, Չարենց, Հուչեր և խորհրդածություններ, էջ 85:

Նազարյան, Գրիգոր Արծրունի), Հոգևորականներ (Որիմյան Հայրիկ), կուսակցական գործիչներ (Քրիստափոր Միքայելյան, Ավետիս Ահարոնյան, Արամ Մանուկյան) և ուրիշներ: Նրանց նկատմամբ Չարենցի երկչերտ՝ ողբերգաբեղիժական վերաբերմունքը տարբերակված է: Առանձնապես հակասական մեկնաբանությունների տեղիք է տալիս դաշնակցական գործիչների նկարագիրը: Նախ՝ գրոտեսկային այդ կերպարների վարքագծի պատկերման հարցում Չարենցը հավատարիմ է մնացել պատմական իրադարձություններին: Թերևս ամենագրոտեսկայինը Քր. Միքայելյանի կերպարն է.

Դա մա՞րդ էր, ուրո՞ւ, թե մի դև՞, – դժվար էր որոշել իսկույն: –
Նման էր հսկա մորեխի, շարժվում էր թռիչքով թեթև.
Մտում էր մի պահ իր տեղում – և հանկարծ թռիչք էր անում,
Կարճ, հատու, ինչպես դաշտերում մորեխն է թռչում տեղից-տեղ
(IV, 236):

Սակայն այս կերպարի գործողությունների հիմքում պատմական հավաստի իրականությունն է.

«Ես գլուխս դարձրի այնժամ դժոխքի մի գոռ մեքենա,
Բայց, դժբախտ փորձի ժամանակ, Արքայից հեռու նա պայթեց, –
Եվ խփեց – խորտակեց նա ինձ... իսկ Արքան կենդանի մնաց,
Եվ, իբրև դևի տրիտուր, նախճիրներ նյութեց ու ջարդեր...» (IV, 238):

Չարենցն ակնարկում է սուլթանի դեմ կատարված անհաջող մահափորձը և Միքայելյանի մահվան կերպը: Ճշգրտորեն ներկայացնելով կուսակցության գաղափարախոսությունը նրանց իսկ գործչի կողմից՝ Չարենցը չի միջամտում իր բացատրություններով և ընթերցողին հնարավորություն է տալիս ըմբռնելու դաշնակցականների գործողությունների պատճառները, որոնք պայմանավորված էին «Ավետյաց երկրում» գոյություն ունեցող իրավիճակով.

«Տիրում էր այնտեղ բռնություն, և՛ ոճիր, և՛ կյանք անազատ.
Գնացին նոքա՝ սրբելու մեր դեմքից նախատինք ու լաց...» (IV, 237):

Վկայակոչելով Քր. Միքայելյանին նվիրված ընդարձակ հատվածները՝ Վահան Նավասարդյանը բացականչում է. «Այս հրեղեն բառերի մեջ ի՞նչ կա անարժան Մեծ Հեղափոխականի անվան և գործին»¹: Անշուշտ, Չարենցի այլաբանական, ենթ-իմաստով հարուստ խոսքը հիմք տալիս է դաշնակցության դերի դրական ըմբռնման, բայց ոչ միանշանակ, ոչ անվերապահ, քանզի չպետք է մոռանալ, որ, այնուամենայնիվ, Չարենցի ստեղծած կերպարները աղավաղված են, գրոտեսկային, ոճը՝ հեզնական: Այսօր կարծես թե չարենցագիտությունը մի ծայրահեղությունից փորձում է անցնել մյուսին՝ նախկին երգիծական բոլոր ընթերցումները փոխակերպելով անվերապահ դրականի²:

«Մահվան տեսիլ» պոեմն ունի դեպքերի ստույգ ժամանակագրություն, որն ընդգրկում է 19-րդ դարի 60-ական թվականներից մինչև հեղափոխությունն ընկած ժամանակը: Եվ այս հիմքի վրա բացահայտվում է մի խորհրդանշական ճշմարտություն: Պոեմի առաջին իսկ հատվածներից, երբ հին ու նոր հանճարները (Դանթեն և Չարենցը) հայտնվում են անտառում, հանդիպում են կմախքների, անդամահատված մեռելների, ամենատարբեր ձևերով սպանվածների: Դրանք սովորական մահով մահացածներ չեն, և նրանց երթն անվախճան է, անվերջ: Նշանակում է՝ ազգային ամեն մի շարժում խեղդվել է արյան մեջ ի սկզբանե.

Սերունդներ են կարծես կարկառում բազուկներ գրկող ու գերող –

Սա մինչև պատերազմը, իսկ պատերազմից հետո՝

Հաշմանդամ սերունդներ ամբողջ՝ Եղեռնի հնձանին ընծա... (IV, 260):

¹ Վահան Նավասարդյան, Չարենց..., էջ 81:

² Տե՛ս «Հայոց լեզու և գրականություն» պարբերականի 2008 թ. թիվ 3-4-ում Ն. Հովհաննիսյանի «Ե. Չարենցը և Հայ հեղափոխական դաշնակցությունը», հոդվածը:

Ուրեմն՝ Չարդերը շարունակական են, մղձավանջային տեսիլները՝ ոչ միայն ուժեղ երևակայության արդյունք, այլև կամավորական բանակի զինվոր Չարենցի հիշողության ու գիտակցության մեջ մշտապես ապրող, մտասևեռում դարձած պատկերներ, որոնք գրավոր ձև են փնտրում: Որքան էլ խորհրդանշական ու այլաբանական՝ պոեմում հեղինակը խստորեն պահպանում է դեպքերի հաջորդականությունը և որոշակի դեպքերով պայմանավորված նախճիրների որակական տարբերությունը: Այս առումով պատերազմն ունի իր յուրահատկությունը.

Երկինք էր բարձրանում այնտեղից արդեն նո՛ր մի,
ընդհանուր հրդեհ...
.....

Բովանդակ աշխարհն էր արդեն սասանել մոլուցքից
արյան... (IV, 259–260):

Ամենաքստմնելին արդեն պատերազմի ժամանակ ու նրանից հետո կատարված եղեռնի պատկերն է, 20-րդ դարասկզբի, բայց, ավաղ, ոչ վերջին եղեռնի.

Եվ անցնում էին զորքերից ոտնակոխ արված պարտեզներ,
Հրդեհից մոխրացած հյուղեր, քաղաքներ մեռյալ և չեներ –
Եվ գետեր՝ տապից չորացած, ցորյանի հրդեհված դեզեր,
Եվ գայլեր՝ մարդուց գազազած, և մկնե՛ր զառամ, և չնե՛ր...
Սրածված սերունդներ էին արդ անցնում, քաղաքներ քանդած,
Հեղեղի պես պրծած, տեղահան, գնում էր երկի՛ր մի ամբողջ, –
Անցնում էր արմատից պոկած, անխնա կտրած մի անտառ, –
Սարսափած նախիրի նման՝ սպանդից փախած մի ամբոխ... (IV, 261):

Այսօր արդեն պարզ է, որ «Մահվան տեսիլ» պոեմի հանգուցալուծումը, ավելի ճիշտ՝ ավարտը արդարացի գնահատականը չէ իրականությունը: Լենինի բերած փրկությունը, որով ավարտվում է պոեմը, նոր եղեռնի սկիզբն էր արդեն, որին այս անգամ էլ զոհ գնաց ինքը՝ Չարենցը: Բայց, մեր կարծիքով, էականը

պոեմի ավարտը չէ, որի մեջ այս կամ այն կերպ արտահայտվել է ժամանակի գաղափարախոսությունը ազդեցությունը և, ինչո՞ւ ոչ, Չարենցի այդ օրերի համոզմունքը: Չէ՞ որ Չարենցը չհասցրեց կորցնել հավատը Լենինի նկատմամբ, թեև վաղուց ճանաչել էր Ստալինի («Թիֆլիսցի նեղձակատ կինտոյի») էությունը: Կարծում ենք՝ ավելի կարևոր է այն, որ Չարենցը ստեղծագործական նյութ է դարձնում ազգային ազատագրական պայքարի պատմությունը՝ թեկուզ ժխտական վերաբերմունքով: Բայց չէ որ դա էլ է եղանակ պատմությանը ծանոթացնելու: Հասկացողը կհասկանար: Պատահական չէ, որ «Գիրք ճանապարհին» քննադատվեց և՛ աջից, և՛ ձախից, այսինքն՝ և՛ անցյալը իդեալականացնելու, և՛ այն թերագնահատելու համար: Քննադատողներից հենց առաջինը Ա. Նանջյանն էր, որ «Մեր գրականության խնդիրները» ճառում անդրադառնալով «Պատմության քառուղիներով» պոեմին և իր իսկ խոսքով Չարենցի մյուս սայթաքումներին՝ ասում է. «Մենք չենք ասում, թե չի կարելի գրել կամ չպետք է գրել անցյալի մասին: Ո՛չ: Մենք պահանջում ենք անցյալի մասին գրելիս դիտել այն կոմունիզմի լուսարձակով, դիտել այն որպես դասակարգային պայքարի պատմություն, այլապես դուրս է գալիս կամ անցյալի լիրիկական իդեալականացում, կամ լալկան ողբ, կամ երկուսը միասին, այլապես դուրս է գալիս պատմական իրականության աղավաղում»¹: Նանջյանը ժխտում էր նման երկերի գեղարվեստական արժեքը:

Իսկ արդեն 1937-ին, Նանջյանի սպանությունից հետո, վալերի Կիրպոտինը «Ստեղծագործական ոգևորությամբ դեպի նոր հաղթանակներ գրականության Փրոնտում» հոդվածում գրում է, որ Չարենցի «Գիրք ճանապարհին» ստեղծվել է ազգային հատկանիշների խտացման ուղիով, որը նա համարում է (որքան էլ դա անհեթեթ հնչի) մեծապետական չովինիզմ, նրա կարծիքով դա նշանակում է հայ գրականությունը սահմանափակել Արարատով ու Արագածով: Մեջբերելով «Ուղերձ մեր հանճարեղ վարպետներին» երկից «Ձեր անմահ կնիքը դրեք՝ իմ անմար երգերի վրա» տողը՝ Կիրպոտինը գրում է. «Սա նշա-

¹ «Գրական թերթ», 1934, թիվ 21:

նակում է անցյալի ժառանգության անքննադատ օգտագործում»¹: Ինչպես ասում են՝ մեկնաբանություններն ավելորդ են: Մի բան պարզ է՝ ըստ քննադատների՝ Չարենցի ոչ մի դիրքորոշում ժամանակին հարմար չէր:

Այն, որ ժողովրդի անցյալի պատմության և առհասարակ նրա տրտունջի մասին գրելը արգելվում էր, վաղուց արդեն հայտնի է, բայց ժամանակին անտիպ մնացած, Կոմիտասին նվիրված «Ռեքվիեմ հայրենական» (1936) ստեղծագործության մեջ Չարենցն ինքն է վկայում.

Ինչո՞ւ չունի իրավունք
Հազար սրով դարկած
Այդ ժողովուրդն երգելու
Իր տրտունջը չարքաչ²:

Ինչքան էլ որոշակի ուղղվածություն ունենա Չարենցի այդ տրտունջը՝ կապված Կոմիտասի երգի հետ, այն հավասարապես տարածվում է ժողովրդի տառապանքն ու ողբերգությունը նաև իր՝ բանաստեղծի ապրած օրերում երգելու անհնարինություն վրա: Եվ դարձյալ Կոմիտասին նվիրված պոեմն է, որ թույլ է տալիս Չարենցին խոսելու եղեռնի մասին, մորմոքով հիշելու ու դատապարտելու հայ ժողովրդի դեմ կատարված մեծագույն հանցանքը: Կամիտասի՝ կենդանի մնացած զոհի՝ իբրև անժխտելի ապացույցի խելագարություն զրդիչ պատկերները հարություն են առնում Չարենցի գրչի տակ՝ անվերջ հիշեցնելով ահավոր ոճրագործության դրվագները, որոնք գումարվելով՝ դառնում են հայերի ու Հայաստանի ոչնչացման ընդհանրական պատմություն.

Չարհուրելի եռանդով,
Ինչպես քաղցած մի գազան –
Սրբեց կամքով մի քանդող

¹ «Գրական թերթ», 1937, թիվ 10:

² Եղիշե Չարենց, Անտիպ և չհավաքված էջեր, Եր., ԳԱ հրատ., 1983, էջ 121:

Երկիր ու տուն սրբազան...
Լափեց եզերքը քո Հին՝
Ե՛վ ժողովուրդ, և՛ վաստակ,—
Ե՛վ անապատ ամայի
Դարձավ երկիր Հայաստան...¹

Եղեռնի արտացոլման առումով «Կոմիտաս» պոեմը մյուս բոլոր ստեղծագործություններից տարբերվում է մի էական հատկանիշով: Այստեղ Չարենցը չի դիմում այլաբանությունների ու խորհրդանիշների, նա իրերը ուղղակիորեն կոչում է իրենց անուններով և արդեն ոչ թե երգիծանքով, այլ մորմոքով ու տառապանքով պատմում է եղբրական դեպքերի մասին, որոնք, եթե կարելի է ասել, պոեմում ունեն երկճյուղ զարգացում՝ և՛ իբրև ժողովրդի պատմություն, և՛ իբրև անհատի ճակատագիր, որն իր մեջ ընդհանրացնում է նույն այդ պատմությունը.

Հալածական, որպես քո
Ո՛ղջ ժողովուրդն այն պահին —
Խելակորույս քո ոգով
Չտրվեցիր դու Մահի...
Ո՛չ— չմեռա՛ր այնժամ դու,
Այլ սարսափից խելագար՝
Երազեցիր դառնալ տուն
Որ աշխարհում էլ չկար... (էջ 311):

Ժամանակակիցներից շատերն են հիշում, թե ինչքան ծանր է տարել Չարենցը Կոմիտասի աճյունի թաղումը, ինչպիսի հոգեկան դրություն մեջ է հայտնվել նա: Չարենցը մի անգամ ևս ամբողջովին վերապրել է հայոց Մեծ եղեռնի զարհուրելի ողբերգությունը: «Կոմիտաս» պոեմը թվագրված է՝ «30-5-1936-20-11-1936, ուչ գիշեր»:

Չարենցին նոր ողբերգություններ էին սպասում, և արդեն իսկ դրանք կային: Այլ եղանակներով ու այլ իրադրություն մեջ,

¹ Նույն տեղում, էջ 309:

այս անգամ հատկապես ժողովրդի միտքը սպանելու և առհասարակ նրան գլխատելու, առաջնորդներին վերացնելու ստալինյան ոճրագործ մեքենան աշխատում էր անխափան: Ընկերների ու գաղափարակիցների ձերբակալություններն ու սպանությունները, ՍանՅանի դավադիր սպանությունը, որի առաջին արձագանքողը Չարենցը եղավ, անձնական հալածանքը բանաստեղծի ապրած ողբերգության վերջին ակորդներն էին: Նոր ողբերգությամբ լեցուն նրա վերջին ստեղծագործությունները համակված են վշտի, մայրամուտի, մահվան ծանրագույն զգացողություններով: Չարենցը դիմակայում էր հայ ժողովրդի համար հերթական, բայց իր համար վերջին ողբերգությանը: Նա սեփական փորձով հասավ պատմական օրինաչափությունների ու պատմության տրամաբանության ըմբռնմանը:

Ընդհանրացնելով չարենցյան եղեռնապատումի առանձնահատկությունները՝ կարելի է անել հետևյալ եզրակացությունները.

ա) հայոց Մեծ եղեռնը Չարենցի համար առանձին թեմա չէ, այլ ազգային պատմափիլիսոփայության անքակտելի մասը, որ առանցքային տեղ է գրավում նրա ստեղծագործության մեջ,

բ) Չարենցը չի սահմանափակվում բուն եղեռնի պատկերմամբ, հարցը քննում է նախապատմությամբ և հետևանքներով,

գ) պատճառներ փնտրում է ոչ միայն թշնամու քաղաքակալության ու գործողությունների մեջ, այլև թերություններ ու բացթողումներ է տեսնում ազգային ներքին կյանքում,

դ) թշնամին նրա ստեղծագործություններում հանդես է գալիս ոչ իբրև գործող անձ, այլ պատկերվում է իր բարաբարոսության թողած հետքերով,

ե) թեման Չարենցն արծարծում է գերազանցապես այլաբանական, փոխաբերական, գրոտեսկային պատկերներով, երգիծական ոճով, խորհրդանիշների միջոցներով:

ՉԱՐԵՆՑԻ ՊՈՆՄՆԵՐԻ ՆԵՐԺԱՆՐԱՑԻՆ ՀԱՐՑԵՐ

Եղիշե Չարենցի կենդանության օրոք հրատարակված և հետմահու լույս տեսած՝ «Անտիպ և չհավաքված երկեր» ու «Նորահայտ էջեր» գրքերում տեղ գտած պոեմների ընդհանուր քանակը հատում է հիսունի սահմանը: Որքան հայտնի է՝ Հայ բանաստեղծներից ոչ ոք այդքան պոեմներ չի գրել: Միանգամայն այլ հարց է, թե իր իսկ հեղինակի կողմից պոեմ անվանված ստեղծագործությունները որքանով են համապատասխանում ժանրի թե՛ դասական, թե՛ ժամանակակից ըմբռնմանը: Հարցը քննելու համար իբրև ելակետ պետք է ընդունել այն ճշմարտությունը, որ ինչպես բոլոր ժանրերը, այնպես էլ պոեմը չունի քարացած ժանրային կաղապարներ և ենթակա է դինամիկ զարգացման ու փոփոխությունների: Ոչ միայն ժանրի էվոլյուցիան, այլև հաճախ նույն ժանրային անվան տակ տեղադրված իրարից ձևակառուցվածքային առումով տարբեր ստեղծագործությունների առկայությունը հիմք է տալիս մտածելու թե՛ ժանրի սահմանների անորոշության, թե՛ հեղինակների սուբյեկտիվ մոտեցման մասին: Այս առումով հետաքրքրական դիտարկում է անում Վ. Ժիրմունսկին: Նա համոզված է, որ որևէ ժանր, մասնավորապես պոեմը, այս կամ այն չափով իր վրա կրում է այն սկզբնավորող հեղինակի անհատականության կնիքը: Բայրոնի և Պուշկինի պոեմների քննությունը նրան բերում է այդպիսի եզրակացություն. «Բարձրարժեք ստեղծագործության անհատական հատկանիշները վերափոխվում են ժանրային հատկանիշների»¹: Եվ քանի որ մեծ գրողները չեն կարող իրենց անհատականության հետքը չթողնել այս կամ այն ժանրի նկարագրի վրա, ապա թերևս կարելի է առանց վերապահության ընդունել տեսաբանի կարծիքը, թե գրական ժանրեր «կարելի է համարել այն հաստատված կանոնները,

¹ Жармунский В. М., Байрон и Пушкин, Л., 1978, с. 227.

որոնք և՛ կողմնորոշում են գրողին, և՛ իրենց հերթին որոշվում գրողի կողմից»¹: Այս տեսանկյունից նայելու դեպքում Չարենցի պոեմների՝ նույն ժանրի սահմաններում դժվարությունը համատեղվող պոետիկական բազմազանությունը պետք է դիտել իբրև նրա անհատականության ընդգծված դրսևորումներ:

Չարենցագիտության մեջ ուշադրությունից դուրս չի մնացել ինչպես Չարենցի պոեմների թեմատիկ հարստության, այնպես էլ ներժանրային բազմազանության խնդիրը: Անդրադառնալով Չարենցի մի խումբ պոեմների («Homo Sapiens», «Մեծ առօրյան», «Ոմբապետ Շավարշը», «Դեպի լյառը Մասիս», «Զրահապատ «Վարդան գորավար»»)՝ էդ. Զրբաչյանը գրում է. «Տարբեր է նաև հիշյալ գործերի ժանրային նկարագիրը: Թեև դրանք բոլորն էլ վերջին հաշվով պատկանում են էպիկական պոեզիայի տարատեսակներին, բայց նրանց ժանրային բնույթը (մի բան, որի նկատմամբ, ինչպես հայտնի է, այնքան ուշադիր էր Չարենցը) ամեն անգամ մի նոր որակ է հայտնաբերում: Ելնելով իր երկերի ժանրային յուրահատկությունների խոր ըմբռնումից, բանաստեղծը «Homo Sapiens»-ը և «Մեծ առօրյան» անվանել է չափածո նովել, «Ոմբապետ Շավարշը» հրապարակել է իբրև «Ապստամբությունը» չափածո վեպի հատված, իսկ վերջին երկուսը («Դեպի լյառը Մասիս» և «Զրահապատ...») գետեղել է «Գիրք ճանապարհի» մատյանի առաջին՝ պոեմների բաժնում»²:

Չարենցի գրեթե բոլոր պոեմները չարենցագիտության մեջ բազմիցս քննվել են գաղափարական ու բովանդակային տեսանկյունով՝ հաճախ տեղիք տալով կրկնությունների, քննվել են նաև գեղարվեստական մեթոդի և պոետիկայի հարաբերության և այլ առումներով: Այսօր մեզ հետաքրքրում են ներժանրային առանձին խնդիրներ՝ առավելապես կապված հեղինակհերոս հարաբերության և կերպարաստեղծման սկզբունքների հետ:

¹ Մեջբերումն ըստ Ռ. Ուելլեք, Օ. Ուորեն, «Գրականության տեսություն» գրքի, Երևան, «Փրինթինֆո», 2008, էջ 335:

² Էվլարդ Զրբաչյան, Չորս գագաթ, Երևան, «Սովետական գրող», 1982, էջ 336:

Պոեմները դիտարկելիս առաջին աչքի ընկնող հատկանիշը, որն այնքան էլ ժանրային էական նշանակություն չունի, պոեմների ծավալային ընդգծված տարբերությունն է: Անշուշտ, ծավալն էական չէ, բայց այն չի կարելի արհամարհել: Այդ մասին ահա թե ինչ են գրում Ռընե Ուելլեքն ու Օսթին Ուորենը. «Չի կարելի հաշվի չառնել նաև գրական երկի չափը. փոքր ժանրերը (ինչպես սոնետը կամ նույնիսկ ներբողը), անշուշտ, չեն կարող գրավել նույն կարգը, ինչ էպոսը կամ ողբերգությունը»¹: Չարենցը պոեմ է անվանել և՛ 16 տողանոց «Վահագն»-ը, և՛ 745 տողանոց «Մահվան տեսիլը», և՛ 1128 տողանոց, գրեթե անվերջանալի «Կոմիտասի հիշատակին» պոեմը: «Վահագնի» պարագան բացատրելի է: Բանն այն է, որ սկզբնապես այն լույս է տեսել 1922 թ. մոսկովյան ժողովածուում, «Աթիլա» պոեմի հետ գծիկով միացած, որ նշանակում է, թե երկուսը միասին են եղել մեկ պոեմ, և անջատումից հետո «Վահագնը» պահել է պոեմի իր բնորոշումը: Երկրորդ պատճառը Չարենցի գիտակցված մոտեցումն է պոեմի բովանդակությանը: Ժամանակակից տեսաբանները պոեմի մեջ կարևորում են ազգի և ժամանակի ոգին արտահայտելու պահանջը: Է. Յա. Ֆեսենկոն գրում է. «Գրավոր խոսքի ամբողջ պատմության մեջ պոեմը եղել է գրականության առաջատար ժանրերից մեկը, որը բազմաթիվ փոփոխություններ է կրել, բայց պահպանել է կառուցվածքի բովանդակային կենտրոնը՝ թեմայի ընտրությունը, որն արտահայտում է «ժամանակի ոգին, ազգի ոգին» իբրև նրա էպիկական բովանդակության պայման»²: Դժվար չէ տեսնել, որ ազգային ուժանտիզմի քննադատությունը, այդ ուժանտիզմի ավերիչ հետևանքները, որ ավելի քան ականերև էին 1916 թ., այսինքն պոեմը գրելու ժամանակ, հենց «Վահագն» պոեմի բուն բովանդակությունն են: Անշուշտ, ազգային ողբերգությունը կարելի էր արտահայտել մի քանի հարյուր տողով, ինչը հետագայում անում է Չարենցը: Բայց մի՞թե ավելի ազդեցիկ չէ «Վահագնի» գերխիտ պատկերը: Այս կերպ Չարենցը ծավալի խնդիրը դարձնում է պոեմի համար ոչ էական: Ըստ էության

¹ Ռընե Ուելլեք, Օսթին Ուորեն, Գրականության տեսություն, էջ 342-243:
² Э. Ю. Фесенко, Теория литературы, Москва, 2004, с. 244.

թյան ծավալի առումով Չարենցի զգալի թվով պոեմներ, ինչպիսիք են «Աթիլա», «Պոեմ հերոսական», «Հատված» և այլն, երկար բանաստեղծություններ են, մինչդեռ ունեն պոեմին համարժեք բովանդակություն:

Առաջադիր նպատակով պայմանավորված՝ մենք այս կամ այն չափով քննություն չըջանակ ենք ներառել նաև պոեմի համար կարևոր ժանրային այնպիսի խնդիրներ, ինչպիսիք են քնարականի և էպիկականի հարաբերակցությունը, հեղինակապատմող-հերոս շղթայի դրսևորումը, բանաստեղծ-հասարակություն՝ ուժանտիզմին բնորոշ հակադրության վերափոխումը և այլն: «Վահագն» պոեմի օրինակով արդեն տեսանք, որ Չարենցի համար ծավալը էական չէ, թեև հիմնականում նրա պոեմները ծավալուն են: Սակայն ծավալի հաշվին նա գեղագիտական խնդիր չի լուծում: Եթե քնարաէպիկական և էպիկական բնույթի պոեմների համար սյուժեն անհրաժեշտություն է, թեկուզ նվազագույն չափով, ապա Չարենցի պոեմներից չատերը կամ սյուժեի, կամ այնտեղ գործողությունների զարգացման բացակայության պատճառով ավելի չուտ հիշեցնում են քնարական մենախոսություն, ինչպիսիք են, օրինակ՝ «Գալիքի որմնադիրները», «Գովք խաղողի, գինու, գեղեցիկ դպրության», «Իմ լերան աղոթքը» և ուրիշներ: Դրանք պոեմ են այնքանով, որքանով որ հեղինակն է այդպես անվանել: Օրինակ՝ «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի «Պոեմներ» շարքում տեղադրված «Գալիքի որմնադիրները» երկը հիմքում չունի որևէ բախում, որ ընթացք տա գործողության զարգացմանը: Պոեմը ծավալվում է զուտ հուզականացված խոհի՝ քնարական ապրումների աստիճանական կուտակման, ինչպես նաև խոսքի կլույթի արագացման միջոցով:

Նրանք գալիս են գյուղերից ու քաղաքներից,
 Գալիս են հանքերից,
 Գործարաններից,
 Գալիս են երկրի հեռավոր ծայրերից,
 Գալիս են բոլոր վայրերից:

Յուրահատուկ խումբ են կազմում, այսպես կոչված, ռադիո-պոեմները՝ «Նայիրի երկրից», «Դեպի ապագան», «Բրոնզե թևերը կարմիր գալիքի», որոնք կանոնիկ իմաստով սյուժե չունեն և ոչ էլ հեղինակի ներաշխարհի քնարական ապրումների արտահայտություն են: Այս պոեմներն ունեն ոչ թե քնարական, այլ հրապարակաստական բնույթ, ոչ թե ներաշխարհի արտացոլք են, այլ խոհերի լարված ընթացք, գործողությունների ծրագիր, պատժտիկ ներշնչանք, վերամբարձ խոսք և իրենց մեջ պարունակում են կոչ, հորդոր, ուղերձ: Նշված հատկանիշներից շատերը (դիմումը, ուղերձը) տեղ են գտնում Չարենցի նաև հետագա պոեմներում: Որպես օրինակ կարելի է բերել մի հատված «Նայիրի երկրից» պոեմից.

— Լսեք, հեյ, լսեք,—
Բոլոր կողմերում տառապող մարդիկ,
Բանվորներ արի-բոլոր կողմերի,
Եվ գյուղացիներ, գինվորներ բոլոր
.....
Լսեք, հեյ, լսեք, իմ ողջույնը սեզ
Ու եղբայրական...

Ձևի առումով նման դիմումի կարող ենք հանդիպել նաև Թումանյանի «Անուշ» պոեմում.

Դու՛րս եկեք կըրկին շիրմից, խավարից,
Դու՛րս եկեք տեանեմ, շոչափեմ, լրսեմ,
Կյանքով շրնչեցեք, ապրեցեք նորից,
Լըցրեք պոետի հաճույքը վրսեմ...

Սակայն սրանք բովանդակային առումով տարբեր են: Թումանյանը փորձում է արթնացնել մանկություն իր հուշերը, և նրա դիմումը պատասխան չի ենթադրում: Այն, ինչին դիմում է նա, իր մեջ է, բայց Չարենցի հայացքն ուղղված է դեպի դուրս, դեպի ուրիշները, որոնց հետ փորձում է երկխոսություն սկսել ինքը: Ռադիոպոեմների կառուցվածքն ու նկարագիրը պայմա-

նավորված են նոր զաղափարախոսություններ, որի առանցքը զանգվածների համախմբումն է.

Ե՛ս եմ — եղբայրս — ընկերս — ճ, ո՛չ.
Կա՛մքը իմ, կա՛մքը քո — ու էլի՛, էլի՛,
Կամքեր նույնագոր — հազար ու հազար
(«Բրոնզե թևերը կարմիր գալիքի»):

Ռադիոպոեմները նորություն էին ոչ միայն հրապարակախոսական հուզավառ լարվածություններ, այլև բանաստեղծ-ընթերցող-հասարակություն հարաբերության նոր տիպի բացահայտումով:

Չարենցը գրել է նաև «Ազգային երազ» սատիրական պոեմը, որտեղ ժանրային ու ոճական իմաստով նորություն չի բերում: Նորությունը թերևս վավերական անձանց հիշատակումն է որոշակի ենթատեքստով («Օ, Իսահակյան եղբայր Ավետիք, // Քանի կան կյանքում Թորգոմյան որդիք — // Աբու Ալաներ չեն պակսիլ կյանքից...») և խորհրդանիշ կերպարների (Ահո, Լեգոն) մասին թափանցիկ ակնարկները: Նորություն էր նաև իր անվան՝ իբրև վավերական ու ֆիզիկական անձի, Չարենցի հիշատակումը.

Կյանքը աշխարհում մի երազ է հենց,
Օ, ցնդած պոետ Եղիշե Չարենց...

Սեփական անվան հիշատակումը առկա է Չարենցի նաև հետագա գործերում:

Հայ գրականության մեջ Չարենցը ներմուծում է պոեմի նոր տեսակ, որ կրում է «չափածո նովել» անվանումը: Եթե չլիներ հեղինակային այս տարբերակումը, ապա ինչպես արդեն նշված «Մեծ առօրյա» և «Homo sapiens» գործերը, այնպես էլ «Անակրևկալ հանդիպում Պետրոպավլովյան ամրոցում» և «Գանգրահեր տղան» երկերը ևս կարելի էր հանգիստ տեղադրել պոեմների շարքում, մինչդեռ իր ժանրային բնութագրումով

Չարենցը հուշում է հատուկ ուշադրություն դարձնել դրանցում գործողությունների զարգացման ընթացքի փոփոխականություն, ոչ միազիժ լինելու վրա, որոնք ինչ-որ չափով հիշեցնում են նովելի հատկանիշներ: Միաժամանակ, սրան զուգահեռ, չպետք է մոռանալ, որ պոեմի նյութ կարող է լինել ոչ թե սովորական առօրյան, այլ այն, ինչը իր մեջ որոշակի բանաստեղծականություն ու վեհություն ունի, ուստի այս տեսակետից նույնքան տրամաբանական է հիշյալ գործերը պոեմների շարքը դասելը:

Առանձին խումբ են կազմում Չարենցի կյանքի վերջին տարիներին գրած այլաբանական պոեմները, ինչպիսիք են, օրինակ, «Մի ամայի վայրում, չգիտեմ որտեղ», «Որպես գորշ, դեղին տերևներ», «Կար մի պոետ միամիտ» և այլն: Իր ժամանակի, երկրի, հայ ոգու, երգի ու գրականության և իր անձնական ճակատագրի մասին թափանցիկ այլաբանություններ են սրանք, որոնցում երբեմն իրականությունը սքողող վարագույրը պատվում է, և այստեղ ու այնտեղ իրական անուններ են երևում: Սակայն այս գործերը հիմնականում անմշակ են, սևագիր ու երկարաբան: Այսուհանդերձ, սրանցում շարունակում է տիրապետել դեռևս «Մահվան տեսիլ» պոեմից սկիզբ առնող եզովպոսյան լեզուն:

Դրամատիկական պոեմի տեսակը ևս դուրս չի մնացել Չարենցի ուշադրությունից: Եթե «Կապկազ թամաշան» ինչ-որ չափով մոտ է պիեսին, ապա «Աքիլլեոս, թե՞ Պյերո», «Հերոսի հարսանիքը» երկերը դրամատիկական պոեմներ են: Թեև Չարենցի պոեմների զգալի մասը թեմայի առումով վերաբերում է անցյալին, բայց թե՛ ժամանակային ընդգրկման, թե՛ հերոսի կերպավորման իմաստով զգալիորեն տարբերվում է «Երբ բարձրանում էր նա վեր» անավարտ գործը: Չարենցի մոտ անհամեմատ սակավ են բանահյուսական նյութի անդրադարձները, բայց ժողովրդախոսակցական լեզվով պոեմի փորձեր արել է: Դրա վկայությունն է նրա «Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը» «գեղջկական» պոեմը: Ցավալի է, որ ժողովրդական էպոսի մշակման Չարենցի փորձը՝ «Սասունցի Դավիթ» պոեմը, համարժեք չնդավ ո՛չ էպոսին, ո՛չ իր տաղանդին:

Պետք է ավելացնել նաև, որ պոեմների այսպիսի խմբերի բաժանումը զգալիորեն մոտավոր է և պայմանական, որովհետև դրանք ևս իրենց ներսում բազմազան են: Նշված ստեղծագործությունների հիշատակման ելակետը Չարենցի կողմից դրանց պոեմ անվանելն է, մանավանդ եթե նկատի ունենանք այն հանգամանքը, որ նա իր ստեղծագործություններին չհիմնավորված որակումներ չէր տալիս:

Անդրադառնալ այս բոլոր պոեմներին՝ նշանակում է գրել նոր մենագրություն Չարենցի մասին, ուստի բավարարվենք սուկ մի քանի թուուցիկ դիտարկումներով:

* * *

Տեսական գրականության մեջ պոեմի հիմնական որակը համարվում է նրա քնարաէպիկական բնույթը, թեև միաժամանակ գոյություն ունեն թե էպիկական, թե քնարական պոեմներ: Այնուամենայնիվ, ինչո՞ւ է շեշտը դրվում պոեմի հատկապես քնարաէպիկական բնույթի վրա: Ժանրը բնորոշվում է ոչ թե ինքն իր մեջ, այլ նկատի ունենալով գրականության մեջ ստեղծված ավանդներն այդ առումով և ինչ-որ չափով համապատասխանությունը նույն ժանրի սահմաններում ստեղծված այլ ստեղծագործություններին, այսինքն՝ տիպաբանությանը: «Որպեսզի հայտնաբերենք որոնելի ժանրի նույնականությունը, նրա չընդհատվող գիծը, անհրաժեշտ է տիպաբանական մոտեցում, որ դուրս է գալիս ժանրի համակարգի սահմաններից: Պատկերավոր արտահայտած, անհրաժեշտ է ուրիշ օպտիկական միջոց՝ ոչ թե մանրադիտակ, այլ հեռադիտակ»¹, նկատում են տեսաբանները: Մանրադիտակի և հեռադիտակի հակադրությունը հուշում է, որ երևույթը (երկը) պետք է քննել ոչ թե և ոչ միայն ինքն իր մեջ (մանրադիտակով), այլ նմանատիպ երկերի լայն համապատկերում (հեռադիտակով): Այսպիսի մոտեցումը թույլ կտա ներժանրային բազմազանության մեջ հայտնաբերելու տիպաբանական ընդհանրություններ: Սա

¹ Введение в литературоведение, Москва, "Академия", 2011, с. 177.

վերաբերում է պոեմի տիպաբանությունը: Ավելի որոշակի է քնարաէպիկական բնույթի խնդիրը, որ հստակ ձևակերպում է մի ուրիշ տեսարան. «Ավելի հաճախ պոեմը վերագրում են քնարաէպիկական ժանրին, — գրում է է. Յու. Ֆեսենկոն: — Գրավոր խոսքի ամբողջ պատմություն մեջ պոեմը եղել է գրականության առաջատար ժանրերից մեկը, որ բազմաթիվ փոփոխություններ է կրել, բայց պահպանել է կառուցվածքի բովանդակային կենտրոնը՝ թեմայի ընտրությունը, որն արտահայտում է «ժամանակի ոգին, ազգի ոգին» իբրև նրա էպիկական բովանդակության պայման, և պատմողի դիրքորոշումը, որի հետ կապված է գնահատման պահը գործող անձանց պատկերման և ընթացող իրադարձությունների մեջ, այսինքն՝ սուբյեկտիվ, անհատական սկիզբը»¹: Իրադարձությունների պատկերում հեղինակային դիրքորոշումով՝ սա էլ հենց պայմանավորում է պոեմի քնարաէպիկական հիմնական որակը՝ չբացառելով այս կամ այն կողմի գերակշռությունը: Չարենցն ունի և քնարական պոեմ, ինչպիսին «Կապուտաչյա հայրենիքն» է, և՛ էպիկական պոեմ, ինչպես «Ոմբապետ Շավարչն» է, և քնարաէպիկական պոեմ, ինչպես «Մահվան տեսիլն» է: Բոլորովին էլ պարտադիր չէ, որ էպիկական համարված գործում բանաստեղծը միայն պատմի: «էպիկական պոեզիայում (կամ վեպում) բանաստեղծը որպես ասացող մասամբ խոսում է իր իսկ անձի անունից և մասամբ կերտում է իր հերոսներին ուղղակի խոսքով (խառը պատմողականություն)»², — գրում են Ռ. Ուելլեքն ու Օ. Ուորենը: «Կապուտաչյա հայրենիք» պոեմում ամբողջովին հեղինակի հույզերն են, նրա ներաշխարհի, երազների, ցանկությունների պատկերումը: Նկատի ունենալով նաև պոեմի սիմվոլիստական բնույթը՝ հեղինակը գրեթե չի տվել իրական կյանքի դրվագներ, առարկայական աշխարհի պատկեր, ուստի պոեմում հերոսի հույզերն ու երազները գերազանցապես արտահայտվում են խորհրդանիշների միջոցով: Ակներև է նաև «Ոմբապետ Շավարչի» էպիկական բնույթը. այստեղ

¹ Э. Ю. Фесенко, Теория литературы, Москва, с. 244.

² Տե՛ս նշված գիրքը, էջ 338:

սյուժեն դարգանում է Շավարչի խոհերի ու վարքագծի դրսևորումների ճանապարհով: Իհարկե, այդ ամենը դիտված է հեղինակային աչքերով, հեղինակի սուբյեկտիվ ընկալմամբ, բայց ձևի առումով հեղինակը Շավարչի գործողությունների բացատրությունը տալիս է հերոսի խոհերի միջոցով: Այսինքն՝ այստեղ քնարականությունն արտահայտվում է ոչ թե հեղինակի, այլ հերոսի միջոցով:

Միանգամայն այլ, բարդ ու հետաքրքիր պատկեր է ներկայացնում «Մահվան տեսիլ» պոեմը: Բովանդակային առումով պոեմը հայ ազգային ազատագրական պայքարի գաղափարախոսության չարենցյան գնահատականն է: Պոեմի ատաղձը պատմական, առարկայական իրադարձություններն են, որոնցով պայմանավորված է պոեմի էպիզոդը և զուտ արտաքին, թվացյալ այն տպավորությունը, թե բանաստեղծը խաղաղ պատումով ներկայացնում է այդ ամենը: Մյուս կողմից՝ հեղինակային սուբյեկտիվիզմը՝ նրա գնահատող վերաբերմունքը, դրսևորվում է հերոսների գրոտեսկային կերպարների ներկայացման մեջ: Այսինքն՝ հեղինակային գնահատող սուբյեկտիվ վերաբերմունքը ի սկզբանե դրված է երևույթների ներկայացման հիմքում: Պոեմի պատմողական ոճը («Մենք ափ ենք ելնում միասին և նայում ենք մեր շուրջը մի պահ. — // Լուսիշյուն է, մոայլ, մառախուղ, իսկ վերից գունատ մի մահիկ —») զուգորդված է քնարական զեղումների հետ («Այդ տեսիլը դժնի է և ժանտաժանտ, անփայլ է և գոսնական, // Եվ զարհուրելի է, ինչպես զառանցանք, և անիմաստ է հավետ»), ուստի թերևս միշտ կլինի պոեմը դասել քնարաէպիկական ստեղծագործությունների շարքին, թեև բավականաչափ անկայուն են բաժանման սկզբունքները: «Մահվան տեսիլ» պոեմում քնարականի ու էպիկականի հարաբերակցությունը իր լիակատար դրսևորումն ստանում է կերպարակերտման մեջ, որն այս պոեմում առանձնահատուկ հետաքրքրություն ունի և չի հենվում միասնական սկզբունքի վրա: Եթե հերոսների մի մասը՝ Բաֆֆին, Ղևոնդ Ալիշանը, Քրիստափոր Միրայեյյանը և ուրիշներ, իրենք են ներկայացնում իրենց գործը, և հեղինակը հանդես է գալիս

լով կողքից դիտողի ու պատմողի դերում, ապա այնպիսի հե-
րոսների դեպքում, ինչպիսիք են Դանիել Վարուժանը և Սի-
մանթոն, Չարենցն իր ընդգծված սուբյեկտիվ վերաբերմունքն
է արտահայտում նրանց նկատմամբ: Դրանում կարելի է հա-
մոզվել պոեմից քաղված օրինակներով: Օրինակ՝ Քր. Միքայել-
յանն իր մասին ասում է.

Մեր երկրի արի այրերից կազմեցի ես մե՛ծ մի բանակ,
Եվ մեր սև դրոշի վրա գրեցի՝ «Հայրենիք կամ Մահ»:

Այս դեպքում հեղինակի ոճը շարունակում է մնալ պատմո-
ղական.

Երբ մի քիչ երկար նայեցինք ոսկորի ու մսի այդ կույտին —
Տեսանք, որ կմախք է դա մի՛ գլխի տեղ-երկաթյա մեքենա:

Ըստ էության հեղինակային (կամ պատմողի) խոսքը ըստ
ձևի առարկայական է, ըստ բովանդակության՝ գրոտեսկային:
Այսինքն՝ սուբյեկտիվիզմը զրոստորվում է ոչ թե քնարական, այլ
էպիկական շնչով՝ հետևաբար սուբյեկտիվիզմը մնում է ենթա-
տեքստում՝ արտաքուստ ստեղծելով օբյեկտիվության պատ-
րանք: Սրան հակառակ՝ այլ հերոսների նկատմամբ պատմողի
վերաբերմունքն ավելի անմիջական ու հուզական է.

Նրա ձայնը ելնում էր կարծես ժայռերում փորած ջրհորից՝
Ե՛վ մաքուր, և՛ ջինջ էր այնքան, ինչպես ցողը՝ դաշտերում շաղած...

Սա Վարուժանն է: Վարուժանի և Սիմանթոյի վերաբերյալ
գնահատականը պատմողն արտահայտում է նաև Դանթեի՝
Վարպետի միջոցով (այստեղ պետք է ժամանակավրեպու-
թյուն փնտրել, քանի որ բոլորն էլ մեռյալների աշխարհում են).

« Դուք կարո՞ղ էիք Քերթության ու Մտքի լուսե պարտեզում
ձաշակել Ոգո՛ւ խնդություն՝ սնվելով խոհով ու բանիվ...

Քնարական այս գեղումները, որ ազգային ողբերգության հիմ-
քի վրա, թվում է, այստեղ պետք է դառնային ավելի անպա-
րագիծ ու հորդահոս, ընդհակառակը, սեղմվելով էպիկական
պատումի շրջանակներում, դառնում են հնարավորին չափ
զուսպ և համառոտ: Թվում է՝ հեղինակը վավերագրում է մրդ-
ձավանջային իրադրությունը կողքից նայելով՝ չեչտը իր ստա-
ցած տպավորությունից տեղափոխելով դեպի բուն իրականու-
թյունը.

Խարույկի չուջը թափված մենք տեսնում ենք գեներ, ոսկորներ,
Մարդկային գանգեր, հնօրյա զրահներ, մի հին հրացան: —
Եվ տեսնում ենք ապա, այլայլված հայացքով նայում ենք երբ վեր —
Ծառերի ճյուղերից կախված կմախքներ՝ տապից չորացած:
Այս դժնի պատկերից սարսած՝ ուզում ենք արդեն կիսամար
Այդ խարույկը թողնել ու գնալ, ընթանալ կրկին, երբ հանկարծ,
Ծառերի ետևից ելնելով՝ երևում է կիսամերկ մի մարդ՝
Սևահեր, ահագին գլխով, ոտքերը ոլորուն ու կարծ:

Այս ամբողջ երկար հատվածում, ընդամենը երեք բառ՝ այ-
լայլված (հայացքով), դժնի (պատկեր), սարսած (պատկերից)
միայն հուշում են պատմողի հոգեվիճակի մասին, այսպես ա-
սած, այդ բառերը արտաքին ենթաշերտում են, որ հուշում են
ստացած տպավորության մասին, մնացածը պետք է որոնել
ենթատեքստում և գրոտեսկային պատկերների խորքում: Պա-
տումի էպիկական խաղաղ ընթացքը հակադրվում է գրոտեսկի
բովանդակությանը: Բաֆֆու արտաքին նկարագիրը հեռու է
դրական լինելուց: Կարճ ու ոլորուն ոտքերով այդ մարդն ըստ
պատմողի (ասացողի)՝ չունի արտաքին որևէ գրավչություն,
ընթերցողը կարծես նախապատրաստվում է, որ նման արտա-
քին ունեցող մարդուց հագիվ թե կարելի է ինչ-որ դրական բան
ակնկալել.

Գաճաճ է կարծես՝ հրաչքով անտառի խավարից ելած.
Աչքերը շանթեր են թափում, ցայտում են կայծակներ ու կիրք:
Վիթխարի գլուխը կարծես տնկած է ուսերի վրա.
Ակնոցներ ունի նա դրած, և ձեռքին բռնել է նա մի գիրք:

Առհասարակ, ցանկացած ղեպքում ժանրաստեղծ հատկանիշները սերտորեն կապված են իրար՝ թեման, կառուցվածքը, կերպարաստեղծման սկզբունքը: Նույնը կարելի ասել նաև «Մահվան տեսիլ» պոեմի համար, որի հղացումն իրագործելու տեսակետից էական նշանակություն ունի նաև կերպարաստեղծման սկզբունքը: Ինչ-որ տեղ «Մահվան տեսիլ» պոեմը կարելի է համարել պատմական այնքանով, որքանով որ պոեմի հերոսները և նրանց արարքները պատմական իրողություններ են: Այդ իսկ պատճառով Չարենցը շատ չէր էլ կարող հեռանալ իրականությունից, սակայն ամբողջ խնդիրը ներկայացման ձևի ու տրամաբանությունից մեջ է, վերաբերմունքի հնչերանգի մեջ: Օրինակ՝ ասացողի կողմից ներկայացրած Բաֆֆու շատ հատկանիշներ նկատել են նաև ժամանակակիցները: Գրիգոր Արծրունու հետ առաջին հանդիպման ժամանակ Բաֆֆին տպավորվում է իբրև «թուխ, շատ թուխ դեմքով, սև միտուքով, սև գանգուր մազերով, կապույտ ակնոցների միջից կարմրած, հիվանդոտ հոգնած աչքերով... խորհրդավոր լայն ճակատի տակից նայող մարդ»¹: Թվում՝ չեզոք դիրքերից արված նկարագիր է: Ինչ-որ չափով այս նկարագրին համապատասխան է նաև Արփիար Արփիարյանի՝ առաջին հանդիպումից ստացած տպավորությունը. «... հեռվեն կուզար միջահասակ, բավական լայն մի պարոն, կապույտ ակնոցներով»: Ըստ երևույթին Արփիարյանը ևս հիացած չէր Բաֆֆու արտաքինով, բայց քանի որ իսկապես հիացած էր նրա ստեղծագործությունում, էական նշանակություն չի տալիս արտաքինին և գրում է. «... ինչ որ պլինի արտաքին երևույթը (ընդգծումը մերն է – Ժ. Ք.), այդ ճակատն կրողը սքանչելի կերպով բանաստեղծ, վիպասան կրնա ըլլալ»²: Պոեմում «միջահասակը» «գաճաճ» է դարձել, մյուս արտաքին հատկանիշները ձևափոխվել են: Չմոռանանք, որ 30-ական թթ. Բաֆֆին, Պատկանյանը, ինչպես նաև դաշնակցականները նացիոնալիստի պիտակ ունեին և այդ տրամաբանությունից չըջանակներում պետք է ներկայանային ձևա-

¹ «Մշակ», 1888, թիվ 48:
² «Մասիս», 1884, թիվ 3737:

խեղված: Սակայն Չարենցը չի անվանում իր հերոսներին, այլ կիրառում է յուրահատուկ հնարանք՝ հնարավորինս նրանց ճանաչելի դարձնելով ընթերցողին: Այս իմաստով Բաֆֆու ինքնարնութագիրը ոչ միայն շատ թափանցիկ է, այլև բնութագրական նրա ստեղծագործությունից համար:

«— Այս խարույկը ե՛ս վառեցի աշխարհում ձեռքերով իմ թույլ, եվ տասնյակ տարիներ բորբոքված՝ նա ցրեց չողեր ու կայծեր,— իմ ամբողջ կյանքում կուսացած՝ փչեցի ես անխոնջ ու անդուլ, Որ երբե՛ք, երբե՛ք չմարի նրա հուրը — և հա՛ր առկայծե՛ք»:

Չանվանել հերոսին, այլ ներկայացնել նրան այնպես, որ ընթերցողը ճանաչի. սա է «Մահվան տեսիլ» պոեմում Չարենցի կերպարակերտման սկզբունքը: Իհարկե, թե այն ղեպքում, երբ պատմողն է ներկայացնում հերոսին և թե այն ղեպքում, երբ հերոսները կերպավորվում են սեփական պատմությունից միջոցով, առկա է հեղինակի սուբյեկտիվ, ընտրողական վերաբերմունքը: Բնականաբար, դա առավել ևս նկատելի է այն ղեպքում, երբ կերպարները խոսք չեն ասում, ներկայանում են ասացող-պատմողի խոսքի միջոցով, ինչպես, ասենք, Ստ. Նազարյանի ղեպքում:

Գալիս էր ամենից առաջ վիթխարի հասակով մի մարդ՝

 Մազերին եղյամ էր ցանել մառախուղը կարծես Հյուսիսի,
 Որ չողում էր ալեզարդ գլխին, ինչպես սառը, օտար լույսի փայլ:
 Նա տխուր շարական էր երգում աստծո որդի Հիսուսին,
 Բայց բառերը խառնում էր իրար՝ հորդելով անհարթ մի բարբառ:

Այս պատկերում հիշատակված են Ստ. Նազարյան գործչի համար բնութագրական հատկանիշներ՝ ապրել է Հյուսիսում, պայքարել է տգետ հոգևորականների դեմ՝ չժխտելով կրոնը, հետևողականորեն պաշտպանել է աշխարհաբարի դատը, սակայն գրել է գրաբարախառն յուրահատուկ հայերենով և այլն:

Պատմողի նկարագրած այս հատկանիշներն էլ ճանաչելի են դարձնում Նազարյանին: Ըստ էության պատմողից դուրս հեղինակը վերահսկում է պատմողի խոսքը: Այստեղ երևի տեղին է հիշել Մ. Բախտինի հետևյալ միտքը. «Հեղինակը ստեղծագործության ամբողջական էներգիայի կրողն է, հեղինակի գիտակցությունը գիտակցության գիտակցություն է, որն ընդգրկում է հերոսի և նրա աշխարհի գիտակցությունը»¹: Այսինքն՝ ինքնուրույն, պատմողի, մեկ այլ հերոսի, թե հեղինակի միջոցով ներկայանալը սոսկ պայմանական ձևեր են, քանի որ ամեն ինչ գտնվում է հեղինակային հսկողության սահմաններում: «Մահվան տեսիլ» պոեմում Չարենցը լուծել է իրար հետ փոխադրված մի քանի բարդ խնդիրներ: Նա իր հերոսներին ներկայացրել է այնքան իրական ու պատմական հավաստիությամբ, որ այդ հերոսները ճանաչելի են հայ մշակույթի պատմությանը բավարար չափով ծանոթ ընթերցողների համար: Նա ժամանակի գաղափարախոսության տեսանկյունից, մերժելու համար ազգային գաղափարախոսությունը՝ գրոտեսկային կերպարանք է տվել իր հերոսներին, բայց գրոտեսկի ենթարկելով առավելապես արտաքինը՝ անխաթար շարադրել է նրանց գաղափարները՝ ընթերցողին թողնելով ընտրության հնարավորությունը: Ինչպես «Երկիր Նաիրի» վեպում, այնպես էլ այստեղ Չարենցն ստեղծել է գաղափարական երկչերտություն:

Բազմաթիվ հատկանիշներով «Մահվան տեսիլ» պոեմը համապատասխանում է իր ժանրային նկարագրին, այն ունի սյուժե, կերպարներ, գործողությունների զարգացման ընթացք և ավարտ: Սակայն այս ամենը մի փոքր այլ կերպ: Սյուժեի զարգացման ընթացքում չկա պատճառահետևանքային կապ այն իմաստով, որ պոեմի հաջորդական դրվագները պայմանավորված չեն նախորդով, դրանք հավասարապես կարող են լինել կամ ավելի շատ, կամ ավելի քիչ, թեև ականհայտորեն նկատելի է հեղինակի միտումը՝ առավել ամբողջական ներկայացնել հայ

¹ М. М. Бахтин, Эстетика словесного творчества, Москва, "Искусство", 1986, с. 16.

ազատագրական պայքարի գաղափարախոսներին: Չարենցը կենտրոնացել է հիմնականում մտավորական հերոսների վրա և իրավացի, քանի որ գաղափարախոսությունը հենց մտավորականներն են մշակում: Պոեմի կերպարները էպիդոդիկ են, քանի որ ըստ հեղինակային մտահղացման՝ նրանք հաջորդում են իրար՝ ապահովելով ժամանակի անկանգ ընթացքը: Թուուցիկ են ոչ միայն պոեմում իրենց գրաված ժամանակատարածքային հատկանիշներով (երևում են մի պահ ու չեն կրկնվում), այլև ամբողջական չեն, քանի որ հանդես են գալիս իրենց կյանքի մի կողմով միայն: Սա արդեն, ըստ Մ. Բախտինի, բնորոշ է քնարական հերոսին: Նա գրում է. «Քնարերգության հեղինակը չի որոշակիացնում և հստակ ֆարույա չի ստեղծում իր հերոսի գործողությունների համար, քնարերգությունը չի ձգտում ավարտուն կերպար ստեղծելու, այն գործ ունի հերոսի ներքին կյանքի էպիդոդիկ պահերի հետ»¹: Մ. Բախտինի այս դիտարկումը կարող է վերաբերել «Մահվան տեսիլ» պոեմին, ուր քնարական ու էպիկական տարրերը զուգորդված են իրար հետ: Թուուցիկ լինելով հանդերձ՝ պոեմի կերպարները հավաստի են, որովհետև ներկայանում են իրենց գործի ու վարքագծի առանցքային հատկանիշներով:

* * *

Ընդհանրապես որևէ ստեղծագործության մեջ ժանրային հատկանիշները լծորդված են իրար և փոխպայմանավորված, ուստի պոեմների քննության ժամանակ էպիկականի և քնարականի համադրության հարցը սերտորեն առնչվում է նաև հեղինակ-հերոս հիմնախնդրի հետ: Փորձենք այս խնդիրը դիտարկել «Դանթեական առասպել» պոեմի օրինակով: Պոեմի տարրերը կամ էպիկական բնույթը մեծապես պայմանավորված է նրանով, թե ում կողմից են դիտվում և ինչ ոճով ու հրեչերանգով են ներկայացվում գործողությունները: «Դանթեական առասպելի» պարագայում խնդիրը որոշակիորեն

¹ Նույն տեղում, էջ 155:

դժվարանում է այն պատճառով, որ տեքստից դուրս պոեմի հեղինակը իբրև ստեղծագործող անհատ, Ֆիզիկական անձ, հեղինակային իրավունքի սուբյեկտ, նկարագրվող ղեպքերի մասնակից, կամավորական բանակի ղինվոր Եղիշ Զարենցն է: Եթե քնարերգության մեջ ընդհանրապես առավելագույն չափով կրճատվում, բայց չի վերանում հեղինակ-հերոս տարածությունը, ապա ինքնակենսագրական բնույթի ստեղծագործություններում, ինչպիսին «Դանթեական առասպել» պոեմն է, առաջանում է հեղինակի ու հերոսի նույնականացման վտանգ: Եթե պատմական մեթոդաբանությունը կատարվող վերլուծություններում այդ նույնականությունը կարող է օգտակար հուշումներ թելադրել, ապա ժամանակակից տեսաբանները, հիմնվելով առավելապես տեքստային վերլուծությունների վրա, ժխտում են հեղինակի ու հերոսի նույնականության սկզբունքը: Դեռևս Մ. Բախտինը, վերը նշված աշխատության մեջ, նկատում էր, որ հեղինակը «պետք է մինչև վերջ օգտագործի հերոսից դուրս լինելու իր առավելությունը»¹, որպեսզի հեղինակ-ստեղծագործողը չչփոթվի հեղինակ-մարդու հետ, որովհետև առաջինը գեղագիտական սկզբունքների կրողն է, երկրորդը՝ տեքստից դուրս սոցիալ-բարոյական խնդիրների²:

Իրականում «Դանթեական առասպելը» բանաստեղծի հիշողություններն են պատերազմի դաշտից՝ նվիրված նահատակ ընկերների հիշատակին, ինչպես նշվում էր պոեմի առաջին հրատարակության ընծայականում: Սակայն հետագայում Զարենցը վերացրել է ընծայականը, որով, մեր կարծիքով ոչ միայն մեծացրել է պոեմում արծարծված խնդիրների ընդհանրական արժեքը, այլև պոեմի հերոսին հեռացրել է հեղինակի կենսա-

¹ Նույն տեղում, էջ 156:

² Ժամանակակից գրականագիտության մեջ տարբերակվում են հեղինակի երկու ըմբռնում. առաջին՝ կենսագրական հեղինակ՝ այսինքն ստեղծագործությունից դուրս գտնվող ստեղծագործող անհատ և երկրորդ՝ ներտեքստային հեղինակ, որ մարմնավորվում է տեքստում (տե՛ս "Введение в литературоведение, М., 2000, под редакцией Л. В. Чернец, В. В. Прозоров-и "Автор" (с. 11-21) հոդվածը):

գրությունից, թեև նրանց միջև չկա աշխարհայացքային հակադրություն: Անկարևոր չենք համարում հետևյալ հանգամանքը. պոեմի առաջին տպագրության մեջ (ԵԺ 2) վերացել է հեղինակի, պատմողի ու հերոսի անջրպետը, և բոլորի գործառույթը իր վրա է վերցրել հեղինակը կամ նույն ինքը՝ բանաստեղծը.

Եվ այն խելագար վայրկյանը քինոտ,
Երբ վերջին անգամ դողաց հուսաբեկ
Իմ բանաստեղծի ձեռքս վարանոտ...

Հետագայում բանաստեղծին վկայակոչող տողերը, որոնք ունեն տարբերակներ, փոխարինվել են այլ տողերով (492-րդ տողից հետո): Այսինքն՝ Զարենցը վերացրել է **հեղինակային ուղղակի ներկայություն հետքերը**, մնալով միայն գեղարվեստական ամբողջությունը ստեղծողի դերում: Պոեմում սյուժեն զարգանում է հերոսի պատմության միջոցով, պատմողն ու հերոսը նույնանում են, նրանք երկուսն էլ (մեկ անձի մեջ) իրադարձությունների մասնակից են: «Դանթեական առասպելում» ուրվագծվում, բայց առարկայական որոշակիություն չեն ստանում, չասենք գործող անձեր, այլ զիմաստվերներ, հիշատակվում են **ընկերներ** («Երկու ընկերով քայլում էինք լուռ // Հոգնած զինվորի եռանդով անչեջ»), «Ընկերս ուղեց, որ ընկնի, քնի», «Երկու ընկերով ներս մտանք այգի» և այլն), **մեռելների ուրվականներ** («Ու դեմս կարմիր կրակներ վառած Ցատկոտում էին, բառաչում, տեքում // Մեռելներ զվարթ ու բազմատարազ»), **թշնամին** («Եվ ընկնում էին նրանք շարեշար, // Մոնչում էին գազանների պես: // Բայց խիտ, անհատնում շարքերով վարար // Շարժվում էին նրանք ղեպի մեզ») և այլն: Այս բոլորին խոսքի հյուսվածքի մեջ առնողը հերոսն է, որ ստանձնել է պատմողի դերը: Իբրև պատմող նա ներկայացնում է իրադարձությունների ընթացքը, դիպաչարի հաջորդականությունը, ընդհանուրի վարքագիծը: Խոսքի մեջ սա զրսևորվում է «մենք» դերանվան միջոցով: Հերոսն իբրև ղեպքերի մաս-

նակից, ընդհանուրի բաղկացուցիչ մաս, որը նաև պատմողն է, առաջին դեմքի ղերանվան կիրառությունը չի տարբերվում պատմողից, տարբերությունը սոսկ ղերանվան թվի մեջ է (եզակի, հոգնակի): Ընդհանրական տրամադրություններ արտահայտող պատմողի մենք-ից ժամանակ առ ժամանակ անջատվում է հերոսի ես-ը, ինչպես ներքոհիշյալ օրինակներում.

Եվ նորից՝ կանուխ, առավոտ ծեզին,
Մենք ճամփա ընկանք անխոնջ ու համառ:

Ընդամենը չորս տող հետո նա գրում է.

Ես չեմ մոռանա մեր վերելքը սեզ
Դեպի լեռների դազաթներն անտես:

Սա բնական է, պատմողն իր տպավորություններն ու հույզերն է ներկայացնում, բայց կան տպավորություններ ու հույզեր, որոնք կարող են բնորոշ լինել բոլորին՝ տվյալ դեպքում՝ ռազմաճակատ մեկնող կամավորներին: Բայց քանի որ պատմողը իր մեջ ներառում է նաև հերոսին, որը նպատակ ունի շեշտելու իր անհատական ապրումները, զգացածն ու տեսածը, ուստի հաճախ կիրառվող «ես» ղերանվան միջոցով կամ պատճառով պատմողի կերպարը երկփեղկվում է՝ տեղ բացելով հերոսի անհատականացման համար: Այս գործառույթներն իրականացնելու համար ղերանվան եզակի ու հոգնակի կիրառությունները փոխանիփոխ հաջորդում են իրար.

Եվ կրծքերը մեր ահից թունդ առան՝
Սորճենկ զգացինք, որ ապրում ենք, կանք:

Անմիջապես հաջորդ վեցնյակն սկսվում է այսպես.

Հպարտ հայացքով նայում էի ես
Եվ խմում էի անսահման հեռուն:

Նման օրինակները բազմաթիվ են: Երբ պատմողն արտահայտում է ընդհանրական տրամադրություններ, ես-ի և մենք-ի անջրպետը վերանում է, հավաքական մենք-ը իր մեջ ներառում է հերոսի ես-ը.

Սարսափելի էր այս ամենն այնքան,
Որ մեր չրթերից ո՛չ մի բառ չընկավ:
Բայց ճշում էր մեր սրտերում կարկամ
Մի անհուն կսկիծ ու մի հսկա ցավ:

Պոեմի զարգացման ընթացքին զուգահեռ ակտիվանում է հերոսի ես-ը, որովհետև կուտակված հույզերը, ապրումները, ցնցող տեսարանները ուղղակի անհրաժեշտություն են դարձնում անհատական ընկալումների շեշտադրումը.

Ցնդեցին գանգիս ճիգերը հետին.
Ուղեղս կարծես արդեն ի՛մը չէր:

կամ

Պառկել էի ես – ահավոր անքուն:

կամ

Կրծում էր հոգիս ամեն մի հնչյուն և այլն:

Այս կերպ հերոսն իր վրա է վերցնում պոեմի քնարական գործառույթը, իսկ մենք-ի միջոցով պատմողը շարունակում է էպիկական իրադարձությունների ընթացքը, բայց սա ամենևին էլ չի նշանակում, թե պատմողի խոսքը զուրկ է քնարականությունից: Սուսքը գերակշիռ որակի մասին է: Սակայն իրական ու կենդանի ապրումները միշտ չէ, որ Չարենցի մոտ կարելի է հարմարեցնել տեսական սխեմաների: Նրա հեղինակային եռանդուն լատնվածքը փնտրում է ավելի ակտիվ ու վավերական ներկայություն ձևեր:

Հեղինակային ես-ի մշտապես շեշտված ներկայությունը մասամբ թերևս պայմանավորված է Չարենցի պոեմների զգալիորեն հրապարակախոսական բնույթով և աշխարհայացքային հարցեր լուծելու նպատակադրությամբ: Այս իմաստով որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում «Կոմունարների պատր Փարիզում» պոեմը: Էդ. Ջրբաչյանն այն դասում է պոեմների այն տեսակի մեջ, որն անվանում է քնարական մենախոսություն¹: Այն սկսվում է հանդարտ պատմողական ոճով, որ ենթադրել է տալիս, թե ընթերցողը կունենա որոշակի առարկայական պատկերացում խնդրո առարկայի մասին՝ առանց կողմնակի հուզական միջամտության, բայց ընդամենը 35 տող հետո շեշտված առաջ է մղվում հեղինակային սուբյեկտիվ մտեցումը՝ անհատական ընկալումը:

Բարձրանում է սրտից իմ
 Ցասման անսայր ալիք:
 Ուզում եմ թվել ես նրանց:

Ապա բանաստեղծը խոսում է ընկած կոմունարների անուհից, որոնք կարծես իրենց այցելած բանաստեղծից Կարմիր Հատուցում են պահանջում: Եվ ահա պատմողը ձուլվում է հեղինակին՝ լայն հնարավորություն տալով վերջինիս քնարական գեղումների համար: Եվ այստեղ ևս, ինչպես Չարենցի նախորդ և հաջորդ շատ պոեմներում, բանաստեղծը հանդես է գալիս ոչ իբրև թաքնված կամ անձը չչեչտող հեղինակ, այլ իբրև պատմական ու ֆիզիկական որոշակի անձնավորություն:

Փարիզ:
 Մշուշ ու ահ:
 Ես,
 Պոետս,
 Լենինյան բայլեկիս՝
 Պատից կոնթած ահա

¹ Տե՛ս, Էդվարդ Ջրբաչյան, Գրականագիտության ներածություն, Ե., ԵՊՀ հրատ., 2011, էջ 336:

Լսում են նրանց ձայնը:

Շշուկը:

Եվ պոեմը շարունակվում է բուն բանաստեղծի կերպավորմամբ.

Ձեր մսի՛ց եմ ես էլ ընկերնե՛ր,
 Իմ մե՛ջ է մարմնացել ձեր աճյունը:

Չմոռանանք, որ բանաստեղծական ես-ը կարող է լինել պայմանական և չհամընկնել հեղինակի անհատականության հետ և լինել բնորոշ, այսպես կոչված, «լենինյան բայլեկի» ընդհանրական կերպարին: Այս դեպքում տեքստից դուրս միայն որոշակի իմացությունն է ընթերցողին հնարավորություն տալիս զուգահեռ տանել Եղիշե Չարենցի ու նրա ստեղծած բանաստեղծի կերպարի միջև: Հավանաբար նման դեպքի մասին է Մ. Բախտինի դիտարկումը. «Իհարկե, հեղինակը իբրև գեղարվեստական ստեղծագործության հանգամանք երբեք չի համընկնում հերոսի հետ, նրանք երկուսն են, բայց նրանց միջև չկա սկզբունքային հակառակություն, նրանց արժեքային համատեքստերը միասեռ են, կյանքի միասնականության կրողը՝ հերոսը, և ձևի միասնության կրողը՝ հեղինակը, պատկանում են մեկ արժեքային համակարգի»¹: Անկախ այդ՝ այսինքն հեղինակ – Չարենց – քնարական հերոս նույնացումից, հեղինակը շարունակում է բանաստեղծի կերպավորումը՝ պոեմի ընդհանուր սյուժեի մեջ ներմուծելով մի ուրիշ սյուժե:

Մի փոքրիկ քաղաքում էր:

Տասնևութը թվին:

.....

Ես և ընկերս՝

Երկու արմեյցի՝

Նետեցինք զենքերս –

Գնացինք:

¹ М. М. Бахтин, Эстетика словесного творчества, с. 152.

էջեր շարունակվող այս պատումը ի վերջո գայիս Հանգուցվում է կոմունարների պատին, որպեսզի լուծվի գաղափարական խնդիր՝ ցույց տրվի կոմունարների և կոմունիստների պայքարի ընդհանրությունը.

Հասկանում եք արդյոք, ընկերներ՛, Հասկանում եք արդյոք Հիմա թե —
Ինչքան ենք ունեցել մենք է՛լ
Պեր-Լաչեզի պատեր:

Ապա հաջորդում են Կրեմլյան պատը, Լենինը, դասակարգը, հարակից այլ հասկացություններ և, թվում է, անկողմնակալ սկսված գրույցը վերջանում է բանաստեղծի բացահայտ քարոզով.

Լսեք, լսեք, լսեք.—
Այդ թաղերի վրա
Շուտով կելնե արևը, որպես դահլճ...

Հրապարակախոսական բնույթի, գաղափարախոսական-քարոզչական այս պոեմներին (ուղիորդումներ, «Ստամբուլ» և այլն) բնորոշ է տրամադրության ջղային լարվածությունը, շտապողականությունը, արագ ուղիք, որի խթանը տարբեր պատճառներից կարող է առաջանալ: Մի կողմից դա զանգվածների վրա ազդելու, իր հավատը նրանց թելադրելու, իր խոսքը ժամանակի ուղիքին համապատասխանեցնելու, գուցե նաև բարձր ներշնչանքի արդյունք կարող է լինել, մյուս դեպքում՝ պարզապես անհատական խառնվածքի դրսևորում:

1920-ական թվականների Չարենցի պոեմներից շատերին բնորոշ է գրականության պայմանականության խախտումը, երբ հաճախ քնարական հերոսը, պատմողը կամ նույն ինքը՝ սկզբից չեզոք դիրքերից հանդես եկող բանաստեղծը, ուղղակի իր անունից, իր և որոշակի ֆիզիկական անձ, դիմում է ընթերցողին: Չուզենալով իր անձը քողարկել անանուն բանաստեղծի դիմակի տակ, օրինակ, «Ստամբուլ» պոեմում, նկարագրելով «միջազգային պոռնիկ» Ստամբուլի բարքերը՝ գրում է.

Զարմանում ես, ի՞նչ է, Չարենց:

Օ գլխարկը հանի:

Պարոն,

Հասկանում ես՝

Նայի՛ր՝

Դա իրենց

«Հիմնական Օրենքն» է պարում:

Այս պոեմում հեղինակի վավերական անվան հիշատակումը մեր կարծիքով կապված է ոչ այնքան հեղինակ-պատմող-հերոս հարաբերության, որքան պոեմի հրապարակախոսական բնույթի հետ: Ուղղակի դիմումները («Դու ապրում ես դեռ, սուլթան Փաթի՛հ», «էֆենդի՛, // Ֆրա՛ք եք հագել դուք: // Միայն ֆեան է ձեր այդ, որ հնից է»), սեփական ստեղծագործության հերոսների հիշատակումը («Դեռ կգա Ալին նավաստի»), քաղաքական բացահայտ հակադրությունը («Ու հետքը սուլթանի ձեռքի // Արյունոտ ճակատից երկրի // Կքերե — // Թուրք կոմսոմոլը») պոեմը դարձնում են հրապարակախոսական, թեև պոեմների մեջ նման դասակարգում գոյություն չունի:

Պոեմ անվանված ստեղծագործություններից շատերն ավելի շուտ քնարական պաթետիկ մենախոսություններ են («Հատված», «Նաղաղության ուղիք...»), քան պոեմներ, որովհետև չունեն զարգացող դիպաչար և ընդհանրապես պոեմի հիմքում ընկած որևէ իրադարձություն: Այդ պոեմներում հեղինակն ունի ասելիք, որ հաճախ պայմանավորված չէ որևէ իրադարձությամբ, այլ ընդհանրական խոհ է:

* * *

Մի դիտարկում ևս: Քնարական-սուրյեկտիվ կողմի դրսևվորման առումով Չարենցի պոեմները նման չեն ոչ իր անմիջական նախորդների՝ Թումանյանի ու Իսահակյանի պոեմներին, ոչ էլ ավելի վաղ շրջանի գրվածներին (Ալիշանի, Պատկանյանի պոեմները): Չարենցին նախորդած գրողների պոեմ-

ներում որոշակի անջրպետ կա հեղինակի և հասարակության միջև, որն ավելի է սրվում ուսմանտիկ բանաստեղծների մոտ՝ անհատ-հասարակություն հակադրության համատեքստում; Հովհ. Թումանյանի պոեմներից թերևս միայն «Մարտ»-ում է, որ հեղինակը ընդհանուրի հետ է, խոսում է ընդհանուրի անունից մի քանի զրվագներում, ինչպես

Պաս չենք էստեղ մենք ուտում...

կամ

Ոսղում էինք, վազվրզում
Գույն-գույն մանրիկ ավազում և այլն:

Սակայն նույնիսկ այս պարագայում հեղինակը ընդհանուրի մասին պատմում է իր անունից.

Ահա պատմեմ ձեզ մի դեպք,
Մի պատմություն, որ երբեք
Հիշատակով տըխրալի
Սըրտիս հանգիստ չի տալի:

Մնացած բոլոր դեպքերում Թումանյանն իբրև էպիկ բանաստեղծ, անտեսանելի ձեռքով շարժման մեջ է դնում աշխարհն ու մարդկանց, որոնք ապրում ու գործում են «ինքնուրույնաբար»: Ի տարբերություն Թումանյանի՝ Չարենցը միշտ ներկա է իր ստեղծած աշխարհում:

Չարենցի պարագայում որքան էլ պատմողի վերափոխված հեղինակը իր հոգեկան հույզերն է արտահայտում, պատումի մի պահի անհատական հույզերը վերածում է հավաքականի, և հեղինակ-հանրություն անջրպետը վերանում է, հույզերը դառնում են ընդհանուր: Դա չատ լավ տեսանելի է «Սոմա» քնարական պոեմում Պոեմի մուտքը հեղինակի հուզական խոստովանությունն է.

Որպես քուրմը Գանգեսի,
Կարոտակեզ, սիրակեզ –
Կյանքս տվել եմ լուսիդ
Եվ երգում եմ քեզ:

Այս անհատական հուզական տրամադրությունը հաջորդ հատվածներում շարունակվում է՝ վերածվելով Սոմային ուղղված ներբողի: Բայց էլ ավելի առաջ գնալով՝ բանաստեղծը հրաժարվում է անհատական ընկալումից, իր ես-ը ձուլում մենք-ին՝ դառնում ընդհանուր տրամադրությունների երգիչը.

Վառել ենք հիմա աշխարհը նորից,
Ուխտի ենք եկել խենթ ու խելագար.
Օրհնվի՛ թող քո անունը նորից,
Որ հուր դարձրեց մեր սրտերը քար:

Ապա ընդհանուրին ձուլված անհատը, նրանց հետ միասին հրավիրում է շուրջպարից դուրս մնացածներին, արդեն ոչ իր անունից, այլ ընդհանուրի.

Հե՛յ, հեռավոր ընկերներ ու եղբայրներ,–
Դուք չե՞ք լսում, ձե՛զ ենք կանչում,–
Զվարթ ու սեզ,
Եկե՛ք, մտե՛ք շուրջպարը մեր –
Եկե՛ք, եկե՛ք:

Վերջին՝ 9-րդ հատվածում հեղինակային ես-ը կրկին առանձնանում է, Սոմա երևույթի կամ խորհրդանիշի ընկալումը դարձնում անհատական-սուբյեկտիվ հուզապրում.

Կյանքս կմարի՛ հին, չնչին մի կայծ
Քո ոսկի հրում –
Բայց վառվի՛ պիտի սիրտս մոխրացած
Քո բոլոր գալիք արչալույսներում...

Ի տարբերություն «Սոմայի»՝ «Ամբոխները խելագարված» պոեմում բանաստեղծը կողքից է դիտում իրադարձությունները, նա մասնակից չէ գործողություններին, բոլորի անունից չի խոսում, այլ բոլորի մասին խոսում է Հերոսի անունից: Պոեմի քնարականությունն այստեղ դրսևորվում է ոչ թե հեղինակային քնարական զեղումների, այլ իրադարձությունների ենթակայական գնահատման մեջ:

Ե՛րգ էր սիրտը ամեն մեկի, երգ էր հայացքը կրակոտ.
Վառվում էր սիրտը ամենքի, որպես կարմիր մի առավոտ:

Որոշակի վերապահությամբ պոեմի սկիզբը միայն կարելի է ընդունել իբրև ես-ի ընդգծված դրսևորում:

Հեռու, մոտիկ ընկերներին, — աշխարհներին, արևներին, —
Հրանման հոգիներին: —

Բայց, միևնույն ժամանակ, հիշատակված տողերը կարելի է ընկալել իբրև կոպող ամբոխների դիմումը պայքարով տոգորվածներին՝

Ողջակիզվող հոգիներին — ողջույն, ողջույն: —

Կողքից դիտված իրադարձությունների այս համապատկերում հեղինակի ներկայությունը պետք է փնտրել զեպքերի նկարագրության մեջ:

Կարծում ենք, որ հեղինակ-հերոս-կերպար-ընթերցող շղթայի օղակների նման սերտացումը թվարկված պոեմներից շատերում արդյունք է ոչ թե գեղարվեստական մեթոդի, գրական սեռի կամ ժանրային առանձնահատկության, որքան պայմանավորված է հեղինակի աշխարհայացքով ու գեղագիտությամբ, ժամանակի տիրապետող գաղափարախոսությամբ: Թեև հերոս-ամբոխ հակադրությունը առավել բնորոշ է ոսման-տիզմի գեղագիտությանը, բայց ռեալիստ հեղինակները ևս,

առավելապես բանաստեղծները, որոնք այս կամ այն չափով իրենց քնարական հույզերն են ներկայացնում, որոշակի տարածությամբ բաժանված են այն ընթերցողից ու հասարակությունից, որի համար գրում են: Մեր ամենասիրելի ու մարդասեր Թումանյանը, որ կարեկից սիրով գրում է իր աշխարհի ու մարդկանց մասին, վաղուց արդեն նրանցից մեկը չէ, այլ նրանցից դուրս կանգնած մի անհատ, որ դրսից է նայում, այնպիսի արտաքին հայացքով է նայում բնաշխարհի մարդկանց: Հրանտ Մաթևոսյանը հարցազրույցներից մեկում, հիշելով Լ. Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի ոչ հանրահայտ հերոս Դանիլային, նկատում է, որ Տոլստոյը կարողացել է նրա աչքերով նայել կյանքին և ավելացնում է. «Բայց ոչ Պուշկինը, ոչ Գոգոլը, ոչ Շեքսպիրը, ոչ Թումանյանը, ոչ հայ դեմոկրատական մեծ գրականությունը, ինձ թվում է, կյանքին չեն նայել Դանիլայի աչքերով: Հայ գրողներից շատերը գյուղացու որդիներ էին, բայց, այնուամենայնիվ, կյանքին նայում էին «ազնվական» հայացքով»¹: Սա միայն էպիգրամի խնդիր չէ: Չարենցը մտնում է այն դասակարգի շարքերը, որի մասին գրում է: Սա էլ, իհարկե, տաղանդի խնդիր չէ, այլ աշխարհայացքի, ինչպես նկատեցինք վերևում: Այս միտքը կարելի է շատ ավելի պարզ ձևակերպել. Չարենցը եթե իր նկարագրած բանվոր դասակարգի շարքերում չէ, ապա միևնույնն է, նրանց կողմից է: Դա հստակ երևում է «Ամենապոեմի» սկզբում: «Ես Հայաստանցի պոետ, — գրում է Չարենցը, — բոլորի՛, բոլորի՛ համար երգում եմ» և ապա հաջորդ տան մեջ ճշգրտում իր դիրքորոշումը:

Բայց ինչու՞ միայն ես երգեմ,
Միայն ես, և ո՛չ թե նրանք,
Որ օրերը այս հողմածեծ
Գրոհել են անցյալի վրա:

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2005, էջ 279:

Պոեմների գրեթե գերակշիռ մասի քնարական բնույթի պատճառով Չարենցը հազվադեպ է կերպարներ ստեղծել: Կերպարաստեղծման առումով առանձնանում են նրա հատկապես «Ամենապոեմ», «Դեպի յարը Մասիս», «Նմրապետ Շափարչը» և «Մահվան տեսիլ» պոեմները:

«Ամենապոեմը» Չարենցի այն գործն է, որտեղ առաջին անգամ նա փորձում է կերպարներ ստեղծել, ուստի ուշագրավ են կերպարաստեղծման նրա առաջին փորձերը: Նա փորձում է մենք-ի ընդհանուր զանգվածից առանձնացնել անհատների, բայց դա նրան մասամբ է հաջողվում: Պողոսի, Համոյի ու Սողոյի կերպարներում նա տեսնում է ընդհանուր դասակարգային, բայց ոչ մարդկային-անհատական-անձնական հատկանիշներ, ուստի նրա ստեղծած այդ կերպարներն ավելի շատ դասակարգային կաղապարներ են, խորհրդանիշներ, քան միս ու արյուն ունեցող անհատ մարդիկ: «Պատմությունը կերտում են ժողովուրդները և ոչ թե անհատները» մարքսիստական գաղափարախոսությունը ունենում է որոշակի գեղագիտական հետևանքներ: Պոեմի հերոսներ են դառնում դասակարգային հոգեբանություն կրողները՝ բանվոր Պողոսը, խանութպան Համոն և վարժապետ Սողոն, այսինքն դասակարգային շերտավորումը ներկայացնող մարդիկ: Դասակարգային գաղափարախոսությունը խառնվում է գեղագիտական սկզբունքներին. անգամ երգելն ու ստեղծագործելը դառնում են բանվոր դասակարգի մենաչնորհը:

— Ողջույն, բյուրհանձար ընկե՛ր,—
Հանքագործ,
Հանքափոր,
Հացթուփա...
Այո՛:
Ինչո՞ւ միայն ես:
Թող բոլորը նրանք — երգեն,
Բոլորին, բոլորին, բոլորին —
Երգեն:

Ֆուտուրիստական հովերով զրված այս ստեղծագործությունն մեջ, որտեղ նկատելի է կյանքի արագ ռիթմի համարժեքի ստեղծման ճիգը, Պողոսի կերպարաստեղծման մեջ Չարենցն անգամ կիրառում է Մայակովսկու հնարանքներից մեկը: Վերջինիս «Արտասովոր արկած պատահած Վլադիմիր Մայակովսկուն ամառը դաշայում» ստեղծագործությունն մեջ, երբ պատկերվում է սոսկալի շոգը, բանաստեղծի հրավերով արևը հյուր է գալիս նրան: Օրվա շոգ պահին է դա կատարվում:

Արցունքը սահեց իմ աչքերով,
տապը հոգիս էր հանում...

Չարենցի «Ամենապոեմում» ևս հրաչքը կատարվում է, երբ

Այրում է արևը եփող,
Պանձում է ջրերն հոգնած...

.....
Եվ հրաչքն... այնպես պարզ եղավ...
Հանկարծ բանվորի ճակատից
(Տոթ էր, շոգն ասում էր՝ գնա՛) —
Մի կաթիլ քրտինք ընկավ
Փողոցի փոշու վրա:

Ընթերցողին հայտնի է սրան հետևող ֆանտաստիկ պատկերը՝ քրտինքի կաթիլից բյուրավոր բանակներ են ծնվում: Այդ ֆանտաստիկական Չարենցին պետք է բանվոր դասակարգի ուժը ցուցադրելու համար, Մայակովսկուն պետք էր բանաստեղծի՝ իբրև մարդկանց լուսավորողի դերը ընդգծելու համար:

Լույս տալ ամենուր,
մինչև հատակը վերջին օրերի,
լույս տալ և ոչ մի առարկություն:
Ահա լողունգն իմ
և արևի:

Երևակայության քմահաճույքը իրական դարձնելու նպատակով երկու բանաստեղծներն էլ ընտրում են օրվա ամենաչոգ պահը, որի ազդեցության տակ մարդ կարող է հայուցինացիաներ ունենալ:

Այսպիսով, «Ամենապոեմում» Չարենցի կերպարաստեղծման փորձերը մնում են ֆուտուրիստական որոնումների շրջանակներում և ունեն ավելի գաղափարական, քան գեղագիտական արժեք:

Եվ ահա հեղափոխական պաթոսից, դասակարգային սխեմա-կերպարներից հետո Չարենցն ստեղծում է հոգեբանական խորք ունեցող բարդ ու դրամատիկ մի կերպար, որն իր մեջ խտացնում է ազգային ողբերգությունը, մարդկային անհուն ցավը, արժանապատվության սրված զգացումը, վիրավորանքը, բայց և միաժամանակ դաժանությունը, անզուսպ ու գոհ-հիկ վարքագիծը, անվերահսկելի արարքներ թույլ տալու ինքն իրեն վերապահած իրավունքը... Դա խմբապետ Ծավարչն է: Եվ հեղինակային ոչ մի միջամտություն, գործողությունները կարծես ընթանում են իրենց հունով, ինչպես էպիկական պոեմում: Պատմողը պոեմում հանդես է գալիս իրրև կողմնակի դիտող, որ առարկայորեն ներկայացնում է հերոսի խոհերը, հիշողություններն ու վարքագիծը: Այսինքն՝ Ծավարչը էպիկական հերոս է, որ պատկերվում է իր իսկ արարքներով: Սակայն դա չի նշանակում, որ պոեմը զուրկ է քնարականությունից: Քնարականն այստեղ դրսևորվում է հերոսի խոհերի միջոցով, նրա ներքին տազնապներում, հիշողության կայծկլտացող պահերին:

Երգում էր Ղաչաղը: — Բայաթի՞ էր, թե ե՞րգ
Թուրքերեն, որ լսել էր Ծավարչը.— ե՞րբ:

Ծավարչի ներքին ձայնը կարծես «լսում է» հեղինակը, բայց քնարական հույժը Ծավարչինն է.

Աղմուկ, ճիչ, լաց, սմբակների շփնդ,
Ինքը, նստած սև ձին, ձեռքին մաուզեր,

Փափախը թեք դրած, մի ձեռով պինդ
Գրկած ձիու բաշը՝ արչավում էր...

կերպարի հիշողություններն են առաջ մղում գործողությունը: Անգամ այն դեպքում, երբ թվում է, թե հերոսի անունը ուրիշ՝ երկրորդ մի մարդ է հիշում, Ծավարչն ինքն է իր մասին երրորդ դեմքով մտածում.

Ջանաթի փերի էր, կին չէ՛ր, չէ՛.
Ձէր տեսել Ծավարչը այդպիսի կին...

Այսինքն Չարենցը դիմել է կերպարաստեղծման ամենաարժանահավատ սկզբունքին, այն է՝ գործող անձը կերպավորվում է իր իսկ խոսքով, գործով, պահվածքով՝ առանց հեղինակային բացատրությունների: Բայց դա ամենևին էլ չի նշանակում, թե պատմող հեղինակը կատարելապես ձևոնապահ է մնում երևույթները գնահատելուց:

Հետո հարբեց Ծավարչը. գայլը արյունով է հարբում,
Իսկ Ծավարչը — մի գայլ էր, որ կորցրել էր մի եպ —

Իհարկե, Ծավարչն էլ իր մտքում կարող էր ինքն իրեն գայլի հետ համեմատել, բայց ինքն իր մասին չէր կարող ասել «Հետո հարբեց Ծավարչը»: Այնուհետև հարբած Ծավարչի գործողություններն ընթանում են նրա ներքին խոհի ու հիշողության լուծված պայմաններում: Հարբածի անջատված գիտակցությունը Չարենցին հիմք չի տալիս փորփրելու իր հերոսի ներքին աշխարհը, ուստի նա հետևում է Ծավարչի արտաքին արարքներին՝ գործողությունների շարունակական պատմությունն արդեն փոխանցելով պատմողին: Չարենցը համադրել է կերպարաստեղծման երկու սկզբունքները՝ խոսեցնել, խորհել ու գործել տալ հերոսին և հեղինակային գնահատող վերաբերմունքով ներկայացնել նրան: Հենց այս սկզբունքների համատեղ կիրառությունն էլ տվել է փայլուն արդյունք՝ հնարավորություն տալով ստեղծելու խոր ու դրամատիկ մի կերպար:

Ըստ էություն կերպարաստեղծման նույն սկզբունքն է գործում նաև «Դեպի լյաոր Մասիս» պոեմում: Դրանք Չարենցի թերևս ամենահաջողված պոեմներն են թե՛ պատմական ճշմարտության վերհանման, թե՛ հոգեբանական խորքի, թե՛ կերպարների հարստության և թե՛ գեղարվեստական վարպետության առումով: Այս պոեմում ևս քնարական-հուզական զեղումները արտահայտվում են հերոսի միջոցով, Արովյանն է վերապրում իր քաղցր տենչերն ու երազները: Շարլոտա Շուլցի հիշատակի արթնացումը թեև Արովյանի սրտում ու նրա խոհի միջոցով, բայց, իհարկե, դիտված հեղինակային տեսանկյունից.

Երիտասարդ էր. կուրծքը հեշտանքով լի,
Բարակ մատներն ինչպես սիրո տավիղ.—
Մորմոքում էր իր սիրտը անհուն ցավից,
Երբ դիտում էր պատկերն այդ մեղսալի...

Մինչև պոեմի վերջին տողը Չարենցը հավատարիմ է մնում կերպարաստեղծման իր որդեգրած սկզբունքին. թե՛ սիրո հիշատակները վերապրելիս, թե՛ «Վերքի» խորհուրդը տազնապով քննելիս, թե՛ Մասիսի վերելքը հիշելիս ընթերցողի դիտակետում Արովյանն է իր խոհերի հետ, որին հեղինակ Չարենցը չի միջամտում: Առանձին տողեր կարող են պատկանել և՛ հեղինակին, և՛ հերոսին, ինչպես՝

Գիշերը չէր քնել: — Հոգնած էր, վաստակած,
Խոհերը խառնիխուռը և վրդովյալ,—
Հոգնած էր ու տխուր,— երբ դուրս եկավ սակայն —
Առավոտվա վեհությանը թովված՝
Ջգաց հանկարծ իրեն այնքան թեթև...

Մրանք, անշուշտ, պատմողի խոսքերն են, բայց կարող էր իր մասին այդպես մտածել նաև հերոսը: Այս պոեմում տարածությունը կրճատվում է նախ պատմողի ու հեղինակի միջև: Սակայն եթե հեղինակն ու պատմողն ունեն նույն դիտանկյունը,

նրանց միջև տարբերություն չկա, ապա պատմողն (հեղինակը) ու հերոսն ունեն տարբեր կենսագրություն, քանի որ պատմողը չի կարող կիսել Արովյանի հուշերը, որոնք վերջինիս սեփականությունն են: Այստեղ արդեն նրանց միացնողը զազափարների հարադատությունն է, որը չի կարող դերանվան չփոթառաջացնել: Դա ակնառու է դառնում լեզվական հարթության մեջ, երբ պատմողի խոսքը սերտորեն ձուլվում է հերոսի խոհին, սերտաճում նրան, և այնպիսի տպավորություն է առաջանում, թե նրանք մտածում են նույնակերպ: Ըստ էության դա այն է, ինչ Մ. Բախտինն անվանում էր նույն արժեքային համակարգի պատկանելի: Այս պոեմում խոսքի հեղինակին կարելի է դիտարկել «նա» դերանվան կիրառությամբ: Արովյանի խոհի մեջ «ինքը» դերանունն է, պատմողի խոսքի մեջ՝ «նա»: Այսպես՝

Գեմը — դաշտն էր անծայր, իսկ հեռվում — Մասիսը,
Լյառն այն վսեմ, որի ճանապարհով մի օր
Բարձրացել էր ինքը և սառցանիստ
Գեղեցկությանը գերվել...

Ջարմանալին այն է թերևս, որ պատմողի (հեղինակի) ու հերոսի հայացքների միջև հեռավորություն չի մնում, «նա» և «ինքը» դերանուններն այնպես են հաջորդում իրար, որ պատմողն ու հերոսը կարող են շարունակել խոհը: «Նա գնում էր կրկին դեպի հեռուն այն լուրթ» տողը պատմողինն է, քանի որ Արովյանն իր մասին չէր կարող «նա»-ով մտածել, բայց հաջորդ՝

Դեպի լյաոր անհաս ու վեհանիստ,—
Դեպի գազաթը բարձր, որ իր ժողովուրդը

տողերում «իր» դերանունը կարող էր օգտագործել հերոսը՝ Արովյանը, այնպես պատմողը պիտի ասեր՝ նրա ժողովուրդը: Շարունակությունը նույն ոգով է.

Դեպի գագաթը բարձր, որ իր ժողովուրդը
Համարել է հավետ իր գոյության խորհուրդը,—
Որ ճաշակե այնտեղ հավերժական հանգիստ...

Եթե դերանվան նման կիրառությունը լեզվական սխալ չէ, ապա հարցը պոետիկականից տեղափոխվում է հոգեբանական ու բարոյական հարթություն և թույլ տալիս եզրակացնելու, որ Չարենցը (եզրակացության համար թերևս ներելի է պատմողից անցումը հեղինակին) թափանցել է իր հերոսի հոգեգիտակցական աշխարհի խորքը և լիակատար համաձայնության եկել նրա հետ: Իզուր չէ, որ չարենցագիտության մեջ բազմիցս զուգահեռներ են տարվել Արուսյանի ու Չարենցի հոգևիճակների միջև: Զուտ ձևական առումով, հեղինակ-հերոս հարաբերության քննարկման դիտանկյունից կարող ենք ասել, որ տեղի է ունեցել հեղինակի ու հերոսի միաձուլում գաղափարական ու հոգեբանական առումով:

Այս մի քանի թռուցիկ անդրադարձները թույլ են տալիս նկատելու որոշ օրինաչափություններ: Չարենցի պոեմներից շատերին բնորոշ է կա՛մ հուզական, կա՛մ դրամատիկ լարվածությունը և անհանգստությունը, որն ավելի շատ արտահայտվում է հերոսների ներաշխարհում, քան գործողությունների մեջ, ինչպես նաև հեղինակային խոսքի ուժի արագությանը: Չարենցի կարևոր նորամուծություններից մեկը բանաստեղծի և հանրության միջև տարածության կրճատումն է: Ի դեպ, այստեղ անհրաժեշտ է մի վերապահում. խոսքը վերաբերում է նրա հանրահայտ պոեմներին, և նշված հատկանիշը չի կարող բնորոշ լինել կյանքի վերջին շրջանի ստեղծագործությունը, որտեղ տիրապետում են բանաստեղծի հիասթափությունը, լքվածության և հանրային կյանքից մեկուսացման տրամադրությունները:

Եղիշե Չարենցի պոեմների ներժանրային հատկանիշների բազմազանությունը անսպառ նյութ է տալիս հետազոտողին, որը չի կարող սպառվել թռուցիկ մի քանի դիտարկումներով: Հուսանք, որ արվածը առիթ կդառնա ուրիշների ավելի լուրջ ուսումնասիրությունների համար:

«ԻՆՉՊԵՍ ՎԿԱՆ ՄԵՐ ՀԻՆ՝ ՆԱՐԵԿԱՑԻՆ»

Եղիշե Չարենցի բազմալար ստեղծագործության ակունքներից առաջինը, անկասկած, հայոց դարավոր գրականությունն է՝ սկսած հինավուրց գողթան երգերից մինչև իր անմիջական նախորդը՝ Վահան Տերյանը: Բանաստեղծի ուսումնառությունը, անշուշտ, չի սահմանափակվում ազգային շրջանակներում, նրա գրական դիմանկարն ամբողջանում է հայ և համաշխարհային գրականության բազմապիսի առնչություններով:

Գրական մեծերից յուրաքանչյուրը ինչ-որ գրգիռ է հաղորդել կրտսեր հանճարի ստեղծագործությանը, նպաստել նրա անհատականության լրիվ բացահայտմանը և նկարագրի ամբողջացմանը: Սակայն բոլոր դեպքերում նախորդների նկատմամբ Չարենցի վերաբերմունքը եղել է զուտ ստեղծագործական և փոփոխվել է ժամանակի ընթացքում՝ կապված ինչպես բանաստեղծի աշխարհայացքի ու գեղագիտության զարգացման առանձնահատկությունների, այնպես էլ իրականության պարտադրանքի հետ: Հոգեբանական ու ստեղծագործական բնույթի բարդ մի առնչություն է նաև Չարենց – Նարեկացի կապը, որը Չարենցի կյանքի տարբեր փուլերում իմաստավորվում է տարբեր կերպ:

Պետք է ենթադրել, որ Նարեկացին եղել է Չարենցի հոգևոր տեսադաշտում ավելի վաղ, քան բանաստեղծը սկսել է արտահայտվել այդ մասին: Խորհելու առիթ է տալիս այն, թե արդյոք Նարեկացին չի՞ եղել հեռավոր ազդակը «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծության: Վերնագրի տեսիլը հուշում է միջնադարի մասին, երբ արձատավորվեց, եթե կարելի է ասել, տեսիլի ժանրը: Անցումը միջնադարից Նարեկացուն ստեղծագործական մի քայլ է, և Չարենցի քնարական հերոսն իր բարոյական կեցվածքով մոտենում է Նարեկացու հերոսին:

«Մատեան ողբերգութեան» պոեմում Նարեկացին կամովի մի հանձնառութեամբ իր վրա է վերցնում համայն մարդկութեան և քրիստոնյաների մեղքերն ու պատասխանատվութիւնը դրանց համար.

Ձկա ոչ ոք մեղավոր ինձ պես, ոչ ոք՝ անօրին...

... ես ինքս եմ միայն և ուրիշ ոչ ոք.

Ես եմ այդ բոլորը, և բոլորի հանցանքներն իմ մեջ են (ՀԲ, ք)

1920 թ. «Մահվան տեսիլում» Չարենցը ևս նախրյան երկրի ողբերգական ճակատագրի ծանրութեան մեղքը վերցնում է իր վրա.

Գուցե այդ ե՛ս եմ, որ սրտով լուսնահար

Ո՛չ մի կրակ հեռուներից ձեզ չբերի...

և ամբողջ պատասխանատվութիւնը՝ ըստ էութեան առաջադրելով զոհաբերութեան գաղափարը.

Թող ո՛չ մի զոհ չպահանջվի ինձից բացի,

Ուրիշ ոտքեր կախաղանին թող մոտ չգան...

Տարբեր են շարժառիթները (Նարեկացին՝ քրիստոնյաների, Չարենցը՝ իր երկրի համար են դիմում զոհաբերութեան), բայց նույնն է զոհաբերութեան կերպը՝ մեկը բոլորի փոխարեն:

Նարեկացու անվան հիշատակութեանը առաջին անգամ հանդիպում ենք 1921 թ.՝ «Տաղարանի» վերջին երկու տաղերում.

Նարեկացի, Շնորհալի, Նաղաշ Հովնաթան –

Ինչքան հանճար, խելք ես տեսել – էլի՛ կտեսնես:

(«Հայաստանին»)

Ապա՛

Իմ կարոտած սրտի համար ո՛չ մի ուրիշ հեքիաթ չկա,
Նարեկացու, Քուչակի պես լուսապսակ ճակատ չկա:

(«Ես իմ անուշ Հայաստանի»)

Այս գնահատականները գրեթե մեկնաբանութեան կարիք չեն զգում, քանի որ բանաստեղծը թվարկած մեծերին, առաջին հերթին՝ Նարեկացուն, դիտում է իրրև ազգային ստեղծագործ հանճարի խորհրդանիշ: Հետաքրքրութիւնից զուրկ չէ այն հանգամանքը, որ երկու տարբեր տաղերում Նարեկացին հիշատակվում է տարբեր գրողների ընկերակցութեամբ: «Նարեկացի, Շնորհալի, Նաղաշ Հովնաթան» շարքից հաջորդ տաղ է անցնում միայն Նարեկացին, և նրա կողքին ավելանում է Քուչակը: Երկու խումբ գրողների մեջ անփոփոխը և առաջին հիշատակվողը Նարեկացին է: Սա նշանակում է, որ Չարենցի համար Նարեկացին է վավերական հանճարը:

Չարենց–Նարեկացի առնչութիւնը պարզելու հարցում առաջնային նշանակութիւն ունեն Չարենցի բանաստեղծական սողերում հատակորեն ձևավորված գնահատականները: Սակայն կողմնակի փաստերը ևս հաստատում են, որ Հայ պոեզիայում նորօրյա բանաստեղծը բացառիկ տեղ է հատկացնում միջնադարյան հսկային: Ծատ լավ իմանալով Հայ բանաստեղծներից յուրաքանչյուրի տեղն ու արժեքը՝ նա բացարձակացնում է Նարեկացուն՝ որոշակի տարածութիւն թողնելով նրա և մնացածների միջև: Հուշագիրներից մեկը մտաբերում է Չարենցի կատարած համեմատութիւնները. «Տերյանը,– ասաց նա (Չարենցը – Ժ. Ք.),– մեծ բանաստեղծ է, նորարար է, բայց Տերյանից մեծ է Թումանյանը, նա, եթե կարելի է ասել, ստեղծարար է, իսկ մենք բոլորս Նարեկացու մի բառն ենք»¹:

Հուշն, իհարկե, կարող է մոտավոր, ոչ ճշգրիտ լինել, բայց կարևորն այն է, որ իր բովանդակութեամբ այն համընկնում է Չարենցի բանաստեղծութիւններում արտահայտած մտքերին:

Գրական ամեն մի առնչութիւն ունի երկու կողմ: Մի դեպքում դա վերաբերում է ուղղակի բնութագրումներին ու գնա-

¹ Չարենցի հետ, Հուշեր, Երևան, 1997, էջ 215:

Հատականներին, մյուս դեպքում հոգևոր առնչությունը դրսև-վորվում է գեղագիտության բնագավառում, կյանքի վերար-տադրման սկզբունքների, պոետիկայի մեջ: Չարենց-Նարեկա-ցի կապը արտահայտվում է երկու եղանակով՝ թե՛ ուղղակի-րեն տրված գնահատականների մեջ, թե՛ ստեղծագործական սկզբունքներում: Անգամ եթե ընդունենք, որ չկա ժառանգոր-դական ուղիղ կապ, ապա անպայմանորեն առկա է երկու հան-ճարների գրական ըմբռնումների որոշակի նմանություն: Այս երկրորդ կողմը հիմնականն է, ավելի էականը, բայց դժվար տեսանելի է և հաճախ մնում է խորքում: Այս իմաստով «Տա-ղարանից» հետո, Չարենցի հետագա ստեղծագործությունների մեջ Նարեկացու անվան, ինչպես նաև նրա ազդեցության որո-շակի հետքի բացակայությունը դեռևս չի նշանակում, թե միջ-նադարյան հանճարը դուրս է մնացել նրա տեսագաղաչտից: Հա-կառակը: Արվեստի նորագույն խնդիրներ արծարծող «էպիքա-կան լուսաբաց» ծրագրային բանաստեղծությունների նրա ժո-ղովածուն ներքին աղբյուր ունի Նարեկացու գեղագիտության հետ, որի մասին հուշում է ժողովածուի՝ Ակսել Բակունցին նվիրված օրինակի ընծայականը. «Միրելի Ակսելին, միակ բա-րեկամիս. 1930. 1. 5. Երևան: «Մի՛ եղէջ անպտուղ ի փոքր վաս-տակոյս՝ Իբր ապաջան սերմանող անբերրի երկրի»: Գրիգոր Նարեկացի»: Հատվածը վերցված է Մատյանի Բ գլխից և ունի կրկնակի խորհուրդ:

«էպիքական լուսաբաց» ժողովածուի մեջ Չարենցը քննա-դատում, մերժում է խորհրդահայ գրողների թափած ջանքերն ու ավյունը՝ միոտանի ու միաչքանի մարդ պատկերելու աս-պարեզում, ստեղծած գրականությունը համարում է անկա-տար: Ըստ էության Նարեկացու մատնանշած անբերրի հողը տվյալ դեպքում դասակարգային մերկապարանոց գաղափա-րախոսական դաշտն էր ու սոցիոլոգիզմը, ուր նետված ստեղ-ծագործական սերմերը տալիս էին սխեմատիկ ու կարճատև կյանքի դատապարտված պտուղներ: Պատահական չէ նաև, որ Չարենցը Նարեկացու խոսքերը հիշեցնում է Հատկապես Բա-կունցին՝ գրական բարեկամին, որն իր տաղանդով բարձրա-նում էր միջակությունների մակարդակից և իրավունք չունեց

չոայլորեն ծախսելու իրեն ի վերուստ տրված շնորհը: Նույն այս ենթադրվող միտքը Չարենցը հայտնում է «էպիքական լուսա-բաց» ժողովածուի մեջ մտնող «Թուղթ Ակսել Բակունցին, գրված Լենինգրադից» ստեղծագործության մեջ, ուր բանաս-տեղծը փորձում է ընկերոջը հետ պահել, Նարեկացու խոսքե-րով ասած, «ապաջան սերմանողի» վիճակից.

Տրված է մեզ երգի անեզրական շնորհք,

Տրված է թափ, թռիչք, մտքի խոյանք ու թև,—

Իսկ մենք սահում ենք դեռ զարմանալի թեթև...

Գիտակցելով սխեմատիկ արվեստ ստեղծելու սխալը՝ Չա-րենցը անուղղակիորեն իր մտքի հաստատումը փնտրում է Հայ դասականի՝ Նարեկացու խոհերում:

Եթե թվարկած այս մի քանի հիշատակությունների մեջ Չարենցը Նարեկացու մասին խոսում է շատ հպանցիկ, բայց միանգամայն զրական շեշտադրումով, ավելին՝ մեծարումով, ապա հետագա տարիներին նրա վերաբերմունքը ավելի բարդ է, երբեմն հակասական: Այս առումով ամենավիճելի երկը «Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ զպրություն» պոեմն է, որը թե՛ ժամանակին, թե՛ հետագայում քննադատվել է գաղա-փարական տարբեր դիրքորոշում ունեցող մարդկանց կողմից: Պոեմը դրա համար որոշ հիմքեր տալիս էր.

Մ, մոայլախոս դպիրներ սև՝—

Ծնորհալի, և դո՛ւ Նարեկ,

Դո՛ւք — մագաղաթյա և հանճարեղ,

Դո՛ւք — զարհուրելի, ինչպես Դարեհ,

Դո՛ւք — պատան մտքի, դո՛ւք անարև,

Որ սրտի համար դարե՛ր, դարե՛ր,

Կերտել եք դազաղ — պատյան քարե,

Եվ ոգու համար — դժնյա տառեր: —

Հաջորդ ութնյակներում Չարենցի թվարկած մյուս մեղքերը հավասարապես տարածվում են Նարեկացու վրա, որովհետև

վերջինս մեկն էր, եթե ոչ առաջինը, «միտն դեմքով վարդապետներից»:

Ամենից առաջ պետք է արձանագրել, որ Չարենցի վերաբերմունքը երկակի է, հակասական: Ակնհայտ է, որ Շնորհալին և Նարեկացին նրա գնահատմամբ հանձարեղ են, և այս իմաստով նա մի անգամ ևս հաստատում է «Տաղարանի» բնութագրումները, շարունակում նույն միտքը: Սակայն, ընդունելով հանդերձ Նարեկացու հանձարեղությունը, Չարենցը վեճ ունի նրա հետ գաղափարախոսությունից առումով: Ասել, թե Չարենցը տուրք է տալիս գոնհիկ սոցիոլոգիզմին, նշանակում է որոշ իմաստով պարզունակացնել հարցը:

Անշուշտ, ժամանակը թույլ չէր տալիս ճշմարտացիորեն գնահատելու անցյալի հոգևոր արժեքները: Բավական է ասել, որ նացիոնալիզմի մեջ էին մեղադրում նրանց, ովքեր Այգեկցու առակները տպագրել էին միջին հայերենով, իսկ Չարենցին «Գովքի» համար քննադատում էին և՛ աջից, և՛ ձախից: Հայաստանի գրողների առաջին համագումարում քննադատությունը ծանրացավ «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի, մասնավորապես «Պատմության քառուղիներով» և «Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրություն» պոեմների վրա: Ա. Ոսանջյանը Չարենցին քննադատում էր մի կողմից՝ անցյալին կարոտախտով նայելու, նացիոնալիստական տենդենցների, մյուս կողմից՝ նույն այդ անցյալում ոչ մի լուսավոր բան չտեսնելու համար: Իր քննադատության մեջ շատ հեռուն գնաց Ն. Չարյանը՝ Չարենցին մեղադրելով միջնադարյան բանաստեղծներին գնահատելու, նրանց՝ մասնավորապես Շնորհալու տաղաչափությունից օգտվելու, զբաղվելու օգտագործելու համար: Նրա կարծիքով, Չարենցը լեզուն կտրում է գաղափարախոսությունից, նրա օգտագործած լեզուն արտահայտում է կղերական ու նացիոնալիստական բովանդակություն: Հետագայում՝ 1936 թ. «Գրական լեզվի նացիոնալիստական աղավաղումների դեմ» հոդվածում Չարյանն ավելի խորացրեց իր քննադատությունը՝ Չարենցին մեղադրելով նացիոնալիզմի և «ազգային առանձնահատկությունների կոնսոլիդացիայի» մեջ: «Թող ընթերցողին շփոթության մեջ չզցի այն հանգամանքը,

որ «Գովքում» Չարենցն իրեն համարում է Թումանյանի («Լույս տաղերգուն») անմիջական ժառանգը, իսկ ուղղումն է մեջ՝ «Հյուսիսափայլի» ու Տերյանի: Հակասականությունը Չարենցի հիմնական հատկություններից մեկն է: Նրա հակասական մտածողությունը մեջ տիրապետողն այն է, որ նա մեր անցյալի կուլտուրայի բուրժուա-նացիոնալիստական տարրերն ընդունում է (օրինակ՝ գրական լեզուն) ի հակակշիռ դեմոկրատական ու հեղափոխական տարրերի»¹:

Ոնդիրն, իհարկե, այն չէ, որ Չարյանը հակահարված ստացավ թե՛ համագումարում, թե՛ լեզվի մասին բանավեճում, այլ այն, որ անգամ լեզվի կիրառությունից հնարավոր էր դարձել գաղափարական բնույթի եզրահանգումներ անելը: Ժամանակի գաղափարախոսական պարտադրանքով Բակունցը ևս տուրք տվեց այս մտայնությանը: «... Ինչպես ձևով ամանի մեջ եթե գինի լցնես և հետո այդ գինին գործածես, կզգաս ձևի հոտը, այնպես էլ այս գրվածքի (նկատի ունի Չարյանի «Ռուշանի քարափը – Ժ. Ք.») և Եղիշեի «Գովքի» մեջ տեսնում ենք Թումանյանին և Շնորհալին: Եվ այսպիսով, շատ անգամ հին ձևի մեջ դնելով նորը, «հինն» առանց քննադատաբար օգտագործելու սխալներ ենք անում»², – Հայաստանի գրողների առաջին համագումարի իր ելույթում Հայտարարում է Բակունցը՝ ըստ էության իրեն էլ դասելով սխալվողների շարքում՝ խոստովանությունը դիտելով իբրև մեղքի քավություն: Այս պայմաններում Չարենցը չէր կարող առանց վերապահումների գնահատել Նարեկացուն և ի հատուցումն նրան հանձարեղ անվանելու՝ միաժամանակ նրան է վերագրում բազմաթիվ մեղքեր: Դժբախտաբար, Չարենցի համագումարային ելույթի այն մասը, ուր նա այս պոեմի կապակցությամբ պատասխանում է իր քննադատներին, սղագրված է մեծ բացթողումներով: Ամեն դեպքում ակնհայտ է, որ իր կիրառած լեզվի, ոճի ու տաղաչափության հարցերում Չարենցն ունի միանգամայն գիտական ելակետ և այդ ամենը պայմանավորում է իր ընտրած նյութով ու ժանրով:

¹ Նորհրդային գրականություն, 1936, 3/4, էջ 189:

² Ա. Բակունց, Երկեր, հ. 4, ե., 1984, էջ 516:

Այսուհանդերձ, մեր տպավորությունը, Չարենցի երկակի վերաբերմունքի պատճառը ոչ միայն իրենից դուրս էր, ժամանակի տիրապետող մտայնությունն ու գաղափարական պարտադրանքն էր, այլև իր մեջ էր: Այս շրջանում («Գովքը» գրել է 1932-ին) Չարենցը դեռևս մերժում էր կրոնական միատիկան, և դա օրինաչափ էր: Չարենցի իդեալը հպարտ, ըմբոստ, պայքարող անհատն է՝ տոգորված ազգային ոգով և հեղափոխական գաղափարներով միաժամանակ: Նարեկացին իր առջև հանդուգն նպատակ էր դրել՝ խոստովանություն ճանապարհով մաքրագործվելով հասնել Հոգու անմահությանը, Աստծուն և աստվածային հավերժությանը: Սակայն այս նպատակին ձգտող նրա քնարական հերոսը ըմբոստ մարտիկ չէ, այլ իր կեցվածքով կրավորական մարդ: Նարեկացին պատկերում է հեղ, զղջումից արտասվող, բազկատարած աղոթողին: Անգամ դժվար է ասել, թե նա արտահայտում է ժամանակի ոգին, որովհետև Նարեկացու ժամանակը ոչ միայն կրոնական միատիկայի, այլև աղանդավորական շարժման, աշխարհիկ ոգու ծավալման ժամանակն է: Ավելի ճշգրիտ՝ Նարեկացին արտահայտում է քրիստոնեական իր իդեալը, որը կրավորական կերպ ունի: Ահա թե ինչու, մեր տպավորությունը, Չարենցի հակասականությունը ոչ միայն պայմանավորված է արտաքին ճնշմամբ, այլև ներքին համոզմունքի հետևանք էր¹:

Թեև համագումարում Չարենցը ստիպված էր որոշ սխալներ ընդունել, բայց համագումարից հետո էլ, պոեզիային ու գրականությունը նվիրված բանավեճերում և այլ առիթներով մեղադրանքները շարունակվում էին: Արդեն «Գիրք ճանապարհի»-ում Չարենցը խիզախել էր իրեն համարելու միջնադարյան վարպետների ժառանգորդը և (որոշ հակասություններով հանդերձ) արժեքավորել միջնադարյան արվեստագետների վաստակը: Դա ակունքների ու արմատների, մշակույթի զարգաց-

¹ Չարենցից հետո՝ տասնամյակներ անց, կեցության նարեկացիական կերպի դեմ իր վեճն սկսեց մի ուրիշ բանաստեղծ՝ Վահագն Դավթյանը, «Գիրքային զրույց Նարեկացու հետ» երկում: Դրամատիկ լարվածություն ունեցող այդ երկում հեղինակը զուգադրում ու հակադրում է գոյություն տարբեր ձևերը և կասկածանքի, ժխտման ու հաստատման իրար հերթազարկ տրամադրություններից հետո վերստին հանգում Նարեկացու մարդասիրության արժեքավորմանը:

ման տարբեր փուլերի միջև կապի ճանաչում էր, ավանդների ու ժառանգականությունների ըմբռնում: Սակայն ազգային արժեքների, ազգային ոգու, կրոնական գաղափարախոսությունների, ժրխտման պայմաններում Չարենցի հայացքները սխալ էին մեկնարանվում: Հմայակ Սիրասը հիշում է. «... Հայֆիլհարմոնիայի փոքր դահլիճում գրողների, ընթերցողների ժողով էր, կարծես 1935 թ. սկզբներին: Չարենցը խոսեց պոետական վարպետության մասին: Հիշեցրեց, որ անցյալի վարպետները մեզ լավ օրինակներ են տվել, միայն պետք է կարողանալ դրանք հմտորեն օգտագործել:

Սկսվեց բանավեճը – «Մեր պոեզիան ուզում է տանել շարականների հունով»: «Հին վարպետների գաղափարն է քեզ հրապուրում և ոչ թե մեր դարու լենինյան-ստալինյան գաղափարները»: «Ձևի համար ժամանակի շունչ է ասում, որ միամիտների աչքին թոզ փչի»¹:

Հակառակ այս ամենին՝ Չարենցի հետաքրքրությունների ոլորտում ավելի ու ավելի է մեծանում Նարեկացու գրաված տեղը: Տարիների ընթացքում պահպանվող հիացմունքն ու ոգևորությունը հուշում են, որ Նարեկացին Չարենցի համար չի եղել անցողիկ հետաքրքրության առարկա, այլ դարձել է հարատև ուսումնասության աղբյուր: Նկարիչ Վասիլ Վարդանյանը խոստովանում է, որ Չարենցին նկարելը շատ դժվար էր, որովհետև վերջինս չէր սիրում կեցվածք ընդունել և միաժամանակ շատ անհանգիստ էր ու շարժուն: «Միայն հաջողվում էր ճեպանկարներ անել, երբ խորասուզված Նարեկ էր կարդում»²: Այսինքն՝ Նարեկ կարդալը եղել է մշտական, տևական, կրկնվող երևույթ:

Չարենցը Նարեկացուն կարդում էր բնագրով՝ գրաբար՝ շատ լավ հասկանալով, որ միայն այդ դեպքում կարելի է ճշմարիտ գաղափար կազմել բանաստեղծի մասին: «Ես էլ շատ եմ սիրում Նարեկացուն, նա շատ մեծ է, իսկական հանճար, սակայն նրան պետք է կարդալ բնագրով միայն, ուրիշ լեզվով չի հնչի Նարեկը, նույնիսկ մեր արդի հայերենով, մի տեսք ինչ-

¹ Հուլիս եղիչն Չարենցի մասին, Ե., 1986, էջ 239:

² Նույն տեղում, էջ 366:

պիսի՝ գոհարներ է շարել՝ «արփիացնցուղ ցող»... և ինքն է ստեղծել այս էպիտետները. УДИВИТЕЛЬНО, սա է իսկական բանաստեղծը, իրավ՝ բան է ստեղծել...»¹, – ասում է Չարենցը, երբ հուշագիրը արտասանում է Մատյանի Գ գլուխը:

Չարենցը չէր բավարարվում սոսկ մշտական ընթերցանությամբ: Նա անգիր էր սովորում սիրած բանաստեղծին՝ արդեն հասուն տարիքում զգալով դրա անհրաժեշտությունը: «Գիտես, արդեն Նարեկացին գրաբարով կարդում և շատ բաներ անգիր եմ անում: Այդ ի՞նչ հսկա է, պարծանք»², – Չարենցի խոսքերն է հիշում Մորուս Հասրաթյանը: Այսքանից հետո թերևս պատահական չէ, որ Չարենցի մտապատկերում բանաստեղծ և Նարեկ հասկացությունները նույնանում են.

Եվ արդյոք այդ չէ՞ պատճառը, որ մեր
Մարդկային կյանքում, և՛ մութ, և՛ դժվար –
Ամեն մի Նարեկ իր ուղին նշված
(Արևել փորձում գեթ վայրկյան մի վեհ):

Կյանքի վերջին տարիներին Նարեկացու նկատմամբ ուշադրության մեծացումը ուներ մի քանի պատճառներ: Նախ՝ Նարեկացուն չպետք է անջատել հայ հին և միջնադարյան գրականության նկատմամբ Չարենցի ունեցած ընդհանուր հետաքրքրությունից: Թե՛ «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն, թե՛ նրանից հետո գրած գործերը, թե՛ ժամանակակիցների հուշերը հաստատում են միջնադարյան գրականության Չարենցի իմացությունը: «Բանաստեղծը ոչ միայն հրաշայի գիտեր հին և միջնադարյան գրականությունը, այլև հիացմունքով էր խոսում միջնադարյան ձևագրերի, նրանց արվեստի, նկարագարդման ու ձևավորման առանձնահատկությունների մասին: Եղիշե Հովհաննիսյանը հայտնում է, որ Չարենցի ձեռքակալությունից հետո նրա անձնական շատ հարուստ գրադարանից վերցրել է երկու գիրք՝ միջնադարյան ձևագրեր»³:

¹ Նույն տեղում, էջ 332–333:

² Չարենցի հետ, Հուշեր, Եր., 1997, էջ 112:

³ Չարենցի հետ, էջ 392:

Միջնադարյան գրականության նկատմամբ Չարենցի սերն ու գնահատանքը, բացի ճանաչողական իմաստից, ուներ նաև սեփական պոեզիայում ազգային ոգու մեծացման և արմատների խորացման խորհուրդը: Դանթեի, Գյոթեի, Պուշկինի, Հայնեի և համալսարհային նշանակությամբ այլ մեծերի հետ հոգևոր շփումը, որ արդյունք էր, անշուշտ, սեփական մեծության, ոչ միայն չէր կտրում բանաստեղծին ազգային արմատներից, այլ ավելի էր ընդգծում դրա անհրաժեշտությունը: «... մտքիս մեջ մեծ ծրագրեր ու թեմաներ ունեմ: Դրանց մի զգալի մասը հայկական թեմաներ են», – բանաստեղծի այս խոստովանությունը վերաբերում է կյանքի վերջին տարուն: Նարեկացու նկատմամբ ուշադրության մեծացումը պետք է դիտել ազգային արմատների խորացման ընդհանուր հետաքրքրությունների ոլորտում:

Սակայն եթե միջնադարյան գրականությանն ու արվեստին Չարենցը մոտենում է, թվում է, ընդհանուր հայացքով, առանց մասնավորեցնելու (երբեմն արժեքավորում է, դարձյալ ընդհանուր հայացքով, Ծնորհայուն, Քուչակին), ապա ընդհուպ մոտենում է Նարեկացուն, մտնում նրա աշխարհը: Այստեղ արդեն, մեր կարծիքով, խնդիրը ոչ միայն գրական է, այլև կենսագրական: Իդեալների կորուստը, պատրանքների փլուզումը, 30-ական թվականներին իր շուրջը կատարվող ողբերգական իրադարձությունների ցավագին ընկալումը, սեփական անձի դեմ ծավալվող հալածանքը ծանր հոգեվիճակ են ստեղծում Չարենցի համար: Ապրած ողբերգությունը Չարենցին ավելի է մղում դեպի ողբերգության մատյանի հեղինակը և ստիպում նախկինից տարբեր հայացքով նայել նրան: Չարենցն իրեն ավելի մոտ է զգում Նարեկացուն և կատարում է ուղղակի դուգահեռներ: Ահա թե ինչու, խոսել վերջին շրջանում Նարեկացու նկատմամբ Չարենցի վերաբերմունքի և առհասարակ երկու հանճարների հոգևոր կապի մասին, նշանակում է ծանոթանալ Չարենցի գաղափարական աշխարհում և ստեղծագործության մեջ տեղի ունեցող ցնցումներին և դրանց պայմանավորող գործոններին:

Հետաքրքրական պատկեր է պարզում «Ինչպես հնում վկան այն՝ Նարեկացին» սոնետի և «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ Աստծո» տետրապտիքոսի՝ սոնետների շարքի գուգադրությունը, որի անհրաժեշտությունը թելադրում է երկու դեպքում էլ Նարեկացուց ներչնչված լինելու հանգամանքը: Հիշատակված ստեղծագործությունները գրվել են նույն տարում, առաջինը թվագրված է 1936 թ., տետրապտիքոսի սոնետներից մեկը՝ 6-8, 12, 1936: Ձևով նման, իմաստով խիստ տարբեր են «Ինչպես հնում...» և «Ի խորոց սրտի...» սոնետները:

Առաջին սոնետում Չարենցի համար՝ Նարեկացին սոսկ համեմատության եզր է, որոշակի իմաստ ունեցող, այն է՝ Արարչին փառաբանողի ու հավատացողի խորհրդանիշ, որ գործողության մեջ է դնում Չարենցի միտքը: Բանաստեղծության մեջ Նարեկացու դերը ավարտվում է երկրորդ տողում.

Ինչպես հնում վկան այն՝ Նարեկացին
Հղում էր խոսքն իր խոր՝ իր արարչին անտես...

Շարունակության մեջ գործողությունն անցնում է նորօրյա բանաստեղծին.

Հղում եմ խոսքն իմ խոր՝ սրտիս խորքից այդպես
Ոչ մի փրկիչ ուրիշ – արդ Գեղանից բացի:

Ամենից առաջ աչքի է զարնում այն հանգամանքը, որ Նարեկացին ու Չարենցը դիմում են տարբեր աստվածների, կամ Նարեկացու Աստվածը Չարենցինը չէ.

Հղում է խոսքն իր խոր՝ իր արարչին անտես...

Շարունակության մեջ նկատելի է, որ Չարենցը ևս փրկիչ է համարում իր Աստծուն, որ ինչպես երևում է, թեև անորոշ բայց գուգադրվում է նոր ժամանակի, նոր երկրի, հեղափոխության ու առաջնորդի հետ:

«Անտիպ և չհավաքված երկեր» հատորում տպագրված այս սոնետի առանձին տողերը («Առաջինն ո՞վ երգեց գովքը Այգաբացիդ», «Հղում է սերն իր քեզ ժողովուրդը խնդուն» և այլն) թեև կողմնակիորեն, բայց որոշակի հուշում էին, որ բանաստեղծը խոսքը ուղղում է նորօրյա մի դեկավարի: Այս ենթադրությունը հաստատում է Չարենցի թանգարանում պահվող նրա ֆոնդի թիվ 112 ձեռագիրը, որի մեջ բանաստեղծը ջնջել է «Գեղանից» բառը և այն փոխարինել «Առաջնորդից» բառով:

Ոչ մի փրկիչ ուրիշ – Առաջնորդից բացի...

Նշանակում է՝ սա դեռ ներքին վեճ է Նարեկացու հետ: Երկու բանաստեղծների աղոթք-դիմումները ուղղված են տարբեր փրկիչների: Չարենցը, գոնե արտաքուստ, իր հույսը կապում է երկրային փրկիչ հետ: Համեմատությունը Նարեկացու հետ վերաբերում է սոսկ հղման ձևին, խոսքի սրտաբույս լինելուն: Չարենցի վերջին շրջանի երկերի ընթերցողն արդեն գիտե, որ նա գրում էր հակասական, տրամագծորեն հակադիր բանաստեղծություններ: Նա կարող էր մերթ իրեն սպառնացող վտանգը հեռացնելու համար գովք գրել Ստալինին և մի ուրիշ, անտիպ գործում նրան անվանել նեղձակատ կինտո, միջնադարյան կացին և այլն: Ոչ մի կասկած, որ Չարենցի սոնետում փրկիչ անվանվածը Ստալինն է: Ըստ էության՝ այդ գաղափարը թեաժում էր մթնոլորտում: Հնարավոր ամեն կարգի չափն անցած քարոզչությունը Ստալինին մեծարում էր իբրև նոր փրկիչ, մարդկության հոր ու ազատարարի, բնութագրում նրան ծիածանագույն մակդիրներով: Սոնետում Չարենցը խրանամբով թաքցրել է իր հեզնանքը, նա այստեղ ուրիշ խնդիրներ ունի լուծելու: Փրկիչի իրական կերպարին, արդեն կերտված բացահայտ ու դառը հեզնանքով, հանդիպում ենք այս սոնետից դուրս, այլ գործերում, մասնավորապես նույն շրջանում՝ 1936 թ. սեպտեմբերին գրած մի ուրբայինում.

Ոչ մի Փրկիչ դեռ չի եկել այս նոր Փրկից մեր բացի.
Առանց սիրո ու ներումի, հանուն ջրի ու հացի: –

Չի՛ պատկերել այսպես անփայլ մարդկությունն իր Փրկչին դեռ՝
Իբրև մի Նեո՝ քաղցած, աննեղ – ձեռքին կարմիր մի կացին:

Վերադառնանք սոնետին: Հղացված լինելով Նարեկացու ներչնչմամբ՝ Չարենցի բանաստեղծությունը բնույթով տարբերվում է Նարեկացու պոեմից: Նարեկացին ողբ է գրել, Չարենցը, եթե կարելի է ասել՝ տրտունջ: Ի դեպ՝ Չարենցը «Տըրտունջ» է անվանել այս նույն սոնետի մի տարբերակը, որը գտնվում է Անահիտ Չարենցի մոտ: Նարեկացին ողբում է իր (մարդկության) գործած մեղքերի համար՝ գուժ հայցելով Աստծուց, Չարենցը ևս գուժ է հայցում նոր Փրկչից, բայց ոչ թե մեղքի, այլ հանիրավի մեղադրանքի համար:

Ցնծություն է համայն հայրենիքում իմ նոր,
Հղում է սերն իր քեզ ժողովուրդը խնդուն,
Մի՞թե պղծում եմ այն ես իմ հիմնով...

Ենթադրվում է մեղադրանքը, թե Չարենցը իր երգերով պղծում է նորագույն գաղափարները, իսկ նա արդարանում է:

Առաջինն ո՞վ երգեց գուժը Այգաբացիդ:

Հին ու նոր Փրկիչների նկատմամբ Չարենցի վերաբերմունքը տրամազծորեն փոխվում է Նարեկացուն նվիրված սոնետներում: Այստեղ արդեն խոր հիասթափություն, կորցրած հավատի ու իդեալների թափուր մնացած տեղում, Նարեկացու միջնորդությունը խարխալ է նետում հին, ծանոթ Աստվածը: Ծարքի բոլոր սոնետները Չարենցը սկսում է Նարեկացու հետ իր նմանությունը չեչտելով:

Ինչպես դարեր առաջ – վկան Նարեկացի,
Քեզ եմ հղում ես ողբուս, ո՞վ Արարիչ... (Ա)

Եվ ես դիմում եմ քեզ, ով Արարիչ, դարձյալ,
Ինչպես վկան մեր հին՝ Նարեկացին, – (Բ)

Եվ ես – տխուր, ինչպես վկան Նարեկացի (Գ)
Քե՛զ եմ կանչում ես արդ, ինչպես Նարեկացին... (Դ)

Սակայն աստվածամերժ դարի կարմիր հեղափոխական Չարենցը չէր կարող միանգամից դարձ կատարել ղեպի մերժած սկիզբը: Մտքի տենդագին աշխատանքի, անդույ որոնումների, հիասթափության, տառապանքի, հուսահատության արդյունքում փրկիչ գործության փնտրտուքը Չարենցին մղում է մե՛րթ ղեպի անանուն Անծանոթը («Եվ ես դիմում եմ քեզ, ո՞վ Անծանոթ դարձյալ») մե՛րթ տանում ղեպի Արարիչը, որին այնպես անհունորեն հավատում էր Նարեկացին: Սակայն տարբեր է պարագան երկու բանաստեղծների համար: Նարեկացին մեղքեր գործելով հանդերձ, չանսայով Աստծո ձայնը՝ նրանից չի հեռացել նրան մերժելու չափ, մինչդեռ Չարենցը ուրացել է հին Աստծուն և այժմ նրան է վերադառնում անառակ դավակի նման, մեղքն ու ուրացումը խոստովանելով, կարծես ինքն էլ մինչև վերջ չհամոզված իր հոգեկան դարձի հնարավորության մեջ: Ե սոնետի հատվածներից մեկում նա խոստովանում է.

Եվ ես, ինչպես վկան՝ Նարեկացին,
Բյուր տարիներ հետո այս անհավատ դարում,
Ես կարմրակեզ երգիչ անգետ լույսիդ՝
Ահա դիմում եմ քեզ, ո՞վ Արարիչ...

Վերադարձը կատարվում է գղջումով ու սեփական մեղքի գիտակցմամբ:

Որ նայիվ մի՞՞ք է լուկ համարում
Կամ խաբեբա ցնորք խավարծին...

«Անառակ որդու» այս վերադարձը առանց ցավի ու կասկածի չի կատարվում: Նույն սոնետի տարբերակում, ուր դարձյալ իբրև համեմատության եզր հիշատակվում է Նարեկացին, Չարենցը կասկած է հայտնում, թե վերադարձը Աստծուն ար-

դյոք չի՞ նշանակում վերադարձ դեպի միջնադար: Բանաստեղծի այս հարցադրման վրա լույս է սփռում որոնումների նույն շրջանում՝ 1936 թ. հոկտեմբերի 25-ին գրած «Վերջին աղոթք» բանաստեղծությունը: Պարզվում է, որ բանաստեղծի գաղափարական ու հոգեբանական շրջադարձը ոչ թե կայուն համոզմունքի հետևանք է, այլ անհունություն մեջ խարխափող, հիասթափված ու հուսալքված մարդու փնտրտուքի արդյունք: Ու նաև հասկանալի է դառնում, որ Չարենցի վերադարձը դեպի Աստված լոկ արտաքին տպավորություն չէ, դա է նրա տենդագին որոնումների հաջորդ հանգրվանը, ուր նա հասել է անսպասելի կերպով:

**Ձե՞ս զարմանում, Տեր իմ, որ ես դիմում եմ քեզ,
ես՝ բանաստեղծս անահ և մարտընչողս արի՛
Ցուրաքանչուր նյարդով կապված այս վեհ դարիս...**

Չարենցը հայտնվել էր 30-ական թվականների փոթորկվող քաղաքական սամուճների մեջ և ելք էր փնտրում: Որոշակիորեն նկատվում է, որ բանաստեղծի հոգեկան ճգնաժամը առավել խորանում է հատկապես Ա. Սանճյանի սպանությունից հետո, երբ նրա հիասթափությունը տարածվում է ողջ բոլշևիկյան հասարակարգի վրա: Սանճյանին նվիրված 7-րդ սոնետի վերջում նա գրում է. «Խմաստուն է միայն քառուղիներ հարթող // բոլշևիկյան կոգորտը այն երջանիկ, // որ քեզ թաղեց իբրև դավաճանի»: Թվագրված է 1936 թ. նոյեմբեր: Այս և նման դեպքերի ազդեցությամբ, հին հավատի կորստյանը զուգահեռ, Չարենցի բառապաշարում ևս կատարվում են տեղաշարժեր. ավելի հաճախ են հանդիպում՝ Աստված, Արարիչ, Տեր, աղոթք և նման բառեր, ստեղծագործությունների վերնագրեր («Շնորհակալ եմ, Տեր», «Իմ լերան աղոթքը» և այլն): Չարենցի ձեռագիր պատառիկների 125 թվահամարը կրող ծրարի մեջ պահպանված է նրա ձեռքով գրված, ձևավորված աղոթագրքի մի կազմ, որը դարձյալ թվագրված է 1936 թ. սեպտեմբեր: Այս ամենը հաստատում են այն իրողությունը, որ Չարենցի՝ վերը հիշված և համանման մի քանի այլ բանաստեղծությունների

ծնունդը պատահական չէր կարող լինել, և որ նա ներքին մտասեռումով ընթանում էր դեպի մտածողություն հաջորդ աստիճանը: Եվ հոգեկան շրջադարձի այս պահին Նարեկացին Չարենցի համար այլևս մոայլ հանճար չէ: Նրանց աստվածները նույնանում են:

Գաղափարական, բովանդակային այս պահից զատ առկա են ստեղծագործական սկզբունքների նմանություններ: Նարենցին իր ողբը հյուսում է մեղքերի խոստովանության, սեփական սխալների ճանաչման եղանակով: Չարենցը ևս, դիմելով Արարչին՝ թվարկում է իր սխալները.

**Եվ ես դիմում եմ քեզ, ով Արարիչ, դարձյալ
ինչպես վկան մեր հին՝ Նարեկացին.---**

.....
**Իբրև մի նոր վկա՝ վաղուց աստվածարյալ՝
ես՝ երկրային՝ երկրին լոկ հավատացի,--
Չկամեցա, Աստված, ես՝ ինձանից բացի,--
Ոչ գոյություն՝ ինձ պես գեթ կատարյալ:**

Նարեկացու ամբողջ պոեմը ներաչխարհի, հոգու զննում է, կոիվ ինքն իր հետ՝ հոգու թուլություն, նահանջի և ուրացման համար, սեփական արատների գիտակցությամբ թունավորված հոգեվիճակ: Նարեկացու ես-ը երկփեղկված է, մի ես-ը մեղադրում է մյուսին.

**Եվ այսպես ահա, ես ինքս իմ դեմ ելա կամովին,
անձնամարտ սաստիկ և մարմնակործան (ԻԲ, գ)**

կամ՝

**Էությունս բազում մասերը՝ ներհակ իրար դեմ ելել են
պատերազմի,
կասկածանքների վախով վարանած՝ մատնվել եմ ես
անհուն տագնապի (ԻԶ, գ)**

Չարենցի ընդդիմությունը ևս իր ներսից է, նրա կյանքը ևս, ի թիվս այլ Հանգամանքների, թունավորված է սեփական խոհերի դառնությունից.

Եվ – թունավոր ինքյան – որպես կարիճ՝
ԱՀա կանգնած եմ – զուրկ անգամ դժնի Հացից,–
Եվ կախված է գլխիս – մի արեգնացյալ կացին (Բ):

Հատկանշական է, որ Չարենցի թե՛ սոնետներում, թե՛ աղոթքներում չեչտը գերազանցապես զրված է ներքին խոհի, ինքնադննման, սեփական էություն ու սխալների բացահայտման, քան արտաքին աշխարհի հետ ունեցած հարաբերությունների վրա: Ինչպես Նարեկացու մոտ, Չարենցի պայքարը ևս ինքն իր դեմ է, իրարամերժ մտքերի հորձանքից ազատվելու ձգտում է: Նույն այս երևույթը շարունակվում է «Իմ լերան աղոթքը» պոեմում.

Ուժ չեմ Հայցում, չեմ Հայցել – չեմ Հայցի Քեզանից,–
Իմ մարմնական տոգորման, ողջակիզման դիմաց,
Ես – միայն ինքս եմ իմ դեմ,– Ո՛վ Տեր,– Հայցում զրահ...

Նարեկացուն սպառնում է Աստծո պատիժը և վերջին դատաստանի ահեղ օրը, Չարենցին՝ դարաշրջանի դահիճը.

Եվ կախված է գլխիս – մի արեգնացյալ կացին:

Չարենցը ևս դատափետում է սեփական անձը՝ անվանելով իրեն մեղավոր քերթող, իսկ արյունը՝ վարակածին: Ինչպես Նարեկացին սեփական հոգին քրքրելով պատկերում էր ժամանակը, միջավայրը և մարդկային կյանքն ընդհանրապես, Չարենցը ևս, սեփական հոգեվիճակին զուգահեռ, արտացոլում է այն դժնի իրականությունը, որն իր հոգեվիճակի պատճառն է.

Վաղ աղջամուղջն այնքան ըղձյալ Այգաբացի
Մայրամուտի փոխվեց արյունալիճ,–

Ուր մեր Արևն է նոր սուզվում արյունալի,
Որպես կարմիր գուլիս գլխատվածի...

Սա 1937 թ. արյունալի նախճիրի ներածություն պատկերն է, Չարենցի ողբերգություն պատճառը:

Նարեկացու տառապանքը Չարենցը կշռում է սեփական տառապանքի ծանրությունը (թեև տարբեր են նրանց ողբերգությունների շարժառիթները և բնույթը) և նրան վկա է անվանում, թեև Նարեկացին չէր մտնում պաշտոնապես վկա ճանաչվածների մեջ: Միջնադարում քրիստոնեական դավանության մեջ տարբերակվել են նահատակ, մարտիրոս և վկա հասկացությունները, և վկաներ են անվանվել «նոքա... որք վասն Քրիստոսի վկայեցին»¹:

Նարեկացին վկա չէ բառի ուղղակի նշանակությամբ, բայց փոխաբերական իմաստով, իր Մատյանի էջերում մարդ–Աստված հարաբերության մեջ նա հաստատում ու վկայում է Քրիստոսի մեծությունը: ԱՀա թե ինչու Չարենցը նրան վկա է անվանում: Այս առիթով Մայիս Ավդալբեգյանի դիտողությունը իրավացի է այնքանով, որքանով զրականագետը չեչտը տեղափոխում է գաղափարական հերոսի վրա: «Այստեղ Չարենցի «վկան» ժանրային առումով վկա չէ, իսկապես Ֆիզիկապես ոչնչացված, այլ աշխարհամերժ ասկետիզմով սեփական հոգին ու մարմինը բզկտած գաղափարական հերոսը, որ սեփական անձը ողջակիզել է հավատքին»²:

Այսպիսի ըմբռնմամբ թե՛ Քրիստոսի համար վկայողները և հանուն դրա զոհաբերություն զնացողները և թե՛ հանուն անբիժ հավատի ու աստվածային մաքրության ձգտող գաղափարական հերոսը կանգնում են նույն մակարդակի վրա: Ըստ էության՝ Չարենցը ևս ստեղծագործությամբ, տառապանքով ու ճակատագրով դառնում է նորօրյա վկա, որ նահատակվում է իր արտահայտած գաղափարների համար:

Չարենցի՝ 1936–1937 թթ. ստեղծագործությունների մեջ առնչությունը Նարեկացու հետ արտահայտվում է ինչպես հո-

¹ Ա. Մադոյան, Միջնադարյան Հայկական պոեմը, Ե., 1985, էջ 50:

² Չարենցյան ընթերցումներ, հ. 4, 1979, էջ 257:

գերանական, այնպես էլ ստեղծագործական ըմբռնումներում: Այս տեսակետից առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում 1937 թ. օրագրային գրառումը: Հայելու մեջ սեփական աչքերին նայող բանաստեղծի հայացքը մղում է ինքնաճանաչման, ստիպում սուզվել իր էության խորքը: Մական գիտակցությունը կանգ չի առնում որևէ կետի վրա, միտքը մի գաղափարից թռչում է դեպի մյուսը: «Յուրաքանչյուր գաղափար վերջերս սկսում է ճյուղավորվել իմ ուղեղում և զարգանալ «ճյուղավոր» հաջորդականությամբ: Մի ներքին անզսպելի մղում դրդում է տվյալ գաղափարը զարգացնել բոլոր հնարավոր կողմերով, «ոստնային» սիստեմով – այսինքն՝ ինչպես աճում է ծառը»¹, – խոստովանում է բանաստեղծը: Ճյուղավորվող գաղափարի համար բանաստեղծը առանձնացնում է ծառի բունը, ճյուղերը, ոստերը:

Չարենցի այս հոգեվիճակը հիշեցնում է Նարեկացուն: Էականը Նարեկացու համար, այսպես ասած, «ծառի բունը» մեղքերի խոստովանության ճանապարհով մաքրագործելը և հոգու անմահությանը հասնելն է: Նարեկացու միտքը ևս անվերջ ճյուղավորվում է, Մատյանի յուրաքանչյուր նոր գլուխ բացում է մարդկային բնավորության, կրքերի ու արատների նոր շրջանակ: Նարեկացին թվարկում է զլխավոր մեղքերը, որոնք ունեն իրենց ենթատեսակները, սրանք էլ՝ դրսևորման բյուրավոր ձևեր:

Սրանք են ահա՛ հոգիներն համայն մեր ապականող,
Գլխավոր մեղքերն իրենց ենթակա և ստորադաս բոլոր մասերով,
Որոնցից յուրաքանչյուրը բաղկացած է բյուր – հազարներից: (Ձ, Գ)

Մական, թվում է, շեղվելով, Նարեկացին վերադառնում է դեպի բուն նյութը, հիմնական գաղափարը, որը և շաղկապում է նրա պոեմի 95 գլուխները և երկը դարձնում միասնական ու ամբողջական:

Ահա իր ծննդյան օրվա օրագրային գրառման մեջ Չարենցը ևս գծում է ինքնաճանաչման իր սխեման՝ մեկը մյուսից բխող

գաղափարների հաջորդականություն: Չարենցին մտահոգում է ասելիքի ներքին միասնությունը պահելու ձգտումը, այսպես կոչված, «երկաթե կոնտրոլի» հարցը. «Եթե այսպես շարունակվի – դժվար թե հնարավոր լինի երբևիցե վերադառնալ բուն նյութին – ահավասիկ այն, ինչ մեծ հանճարների մեջ ամենազարմանալին է՝ ներքին երկաթյա կոնտրոլը, որպեսզի ոչ թե նյութը տիրապետի հեղինակին, այլ հեղինակը նյութին»¹:

Ամեն ինչից երևում է, որ Չարենցը աչքի առաջ ուներ Նարեկացուն, գտնվում էր նրա հոգևոր ներկայության պայմաններում, որովհետև վերը բերված դատողություններից հետո իր միտքն ավարտում է անմիջաբար Նարեկացուն հիշեցնող տողերով. «Տուր ինձ, ո՛վ ապողոնյան արև, նժարն այս հոգևոր, որպեսզի կարողանամ ոչ միայն ցանկալ, այլև կատարել, ոչ միայն ձգտել, այլև – հասնել, – ոչ լոկ ընթանալ, – այլև – տալ ընթացք գիտակցական ու անհեղիի»: Մտքերի ու պատկերների այսպիսի հակադրության Նարեկացու Մատյանի մեջ հաճախ կարելի է հանդիպել, իսկ ներքոհիշյալ հատվածի հետ նմանությունը ավելի ակնհայտ է.

Ձլինի, որ երկնեմ ես, և չծնեմ,
Ողբամ՝ և չարտասվեմ, խորհեմ՝ և չհառաչեմ,
Ամպեմ և չանձրևեմ, ընթանամ՝ և չհասնեմ... (Բ, Բ)

Հետաքրքրության արժանի է և այն, որ Չարենցը, այնուամենայնիվ, իր առջև դրված ստեղծագործական խնդիրը լուծելու համար օգնության կոչով դիմում է ոչ թե Նարեկացու Աստծուն, այլ մշտապես մուսաններին դիմելու հին սովորությանը՝ Հունական աստվածներին՝ «Տուր ինձ, ո՛վ ապողոնյան արև»: Սա նշանակում է, որ Չարենցի մոտ հեշտ ու հասարակ հավատափոխություն չէր կատարվում, նրա հոգին բզկտվում էր հակասություններից ու հոգեբանական հենարան ընտրելու ծանրությունից:

Չարենցի օրագրային խոհերին չափազանց հարազատ է «Իմ լեռան աղոթքը» անավարտ պոեմը: Պոեմն ունի մի շարք

¹ Եղիշ Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Ե., 1987, էջ 488:

¹ Նույն տեղում, էջ 50:

տարբերակներ, թերևս որոշ տարբերակներ էլ դեռ անհայտ են: Տարբերակների շատությունը վկայում է, որ բանաստեղծը տառապում և որոնում է իրեն տանջող խոհերի արտահայտման կերպը: Մտքերի հորձանքը հախուռն հեղեղի պես կարծես գրոհում է բանաստեղծի վրա, նա ձգտում է դաշնավոր կերպարանք տալ անձև խոհերին: Ստեղծագործող անհատի այս հոգեխոտով, այնպիսի փիճակը բավականաչափ նման են ընկալում երկու մեծերը՝ Նարեկացին և Չարենցը: Ներկայացնելով իր հոգեփիճակը՝ Նարեկացին գրում է.

Ետում եմ շարունակ և չեմ պարզվում երբեք (ԿԹ, ա):

Կամ՝

Մի աներևույթ բարկ կրակարան բորբոքվում է մեջս
անզովանալի,
Ասես թե անտես հալոց-քուրաներ ետում են սաստիկ,
անշիջանելի (ԻԶ, գ):

Իր ներշնչանքի ալեկոծ ու տաք խառնարանի մասին է վկայում Չարենցը.

Ալեկոծվող իմ հոգու, իմ հոգևոր խորքի
Կենսահարույց ուժերի ակունքներից անտես
Պղպղացող, եռացող ջերմուկների պես
Դեպի արև խոյացող այս խաժաղուժ զորքին —

Նարեկացին անվերջ Տիրոջից շնորհ է խնդրում սկսած Մատյան ավարտելու, նաև՝ միտքը լուսավորելու, խոհը պայծառացնելու, բանականությունը հզորացնելու համար.

Փարատիր իմ մտքից մոռացության մեզը մթին,
Ցրելով նրա հետ և՛ խավարը մեղքի,
Որպեսզի մտքով և խոհերով այս երկրավոր կյանքից
ի վեր բարձրանամ,

Լուսավորիր դու վերատին իմ մեջ, ո՛վ գերահզոր,
Աստվածային հրաշալի գիտությունն ծագումն անսովեր...
(ԼԳ, բ)

Անշուշտ, յուրաքանչյուրն իր դարաշրջանի հասկացողությունների շրջանակում ձգտում է բանաստեղծական իր խոսքի համար գիտական հիմք ունենալ: Նարեկացու համար դա աստվածաբանությունն էր, Չարենցի համար՝ ժամանակակից գիտությունը, բայց նույնն է գիտական հիմքի ձգտումը. երկուսին էլ գիտությունը անհրաժեշտ է ստեղծագործական խնդիրներ լուծելու համար: Իր մեծ նախորդի նման Չարենցը ևս գորություն ու շնորհ է խնդրում Տիրոջից.

Տո՛ւր զգրություն ազատվել անինջ աղետից,
Անժամանակ, անկապան ոգևորության
Բանտել՝ անդուլ տքնության անկիրք զորությունմբ՝
Կոփել կայուն գիտության գրանիտյա գետին:

Կամ՝

Տո՛ւր ինձ կորով, տո՛ւր ինձ ուժ, տո՛ւր զորություն անկոր,
Տո՛ւր գիտություն սեփական սահմանների, խորքի...

Իր անսպառ համեմատությունների մեջ Նարեկացին հաճախ է տարվում համեմատության մի եզրով, բնութագրում այն առարկան կամ երևույթը, որի հետ համեմատում է իր ներաշխարհը, մեղքի որակը կամ հոգեկան կացությունն ինչ-որ փիճակ: Այս դեպքում համեմատելի առարկայի կամ երևույթի նկարագրությունը ստանում է կատարյալ անկախ արժեք, դառնում իրական կյանքի ճշգրիտ պատկեր: Ստեղծագործական այս հատկանիշը ներքուստ լայնացնում է Նարեկացու պոեմի ընդգրկման սահմանները, հարստացնում նրա կենսական բովանդակությունը: Օրինակ, ԻԵ գլխում բանաստեղծը իր հոգևոր խորտակումը, ինչպես անվանում է ինքը, համեմատում է խորտակվող նավի հետ և ամենայն մանրամասնություններ նկարա-

գրում է վայրագ ալիքների բախումից խորտակվող նավը: Այս պատկերն ունի ինքնուրույն, ճանաչողական արժեք: Նման դեպքերում է նաև, որ Նարեկացու խոսքը դառնում է բազմա-
ծալ և ճյուղավորված, չեղումները՝ անխուսափելի:

Կառուցվածքի իմաստով «Իմ լերան աղոթքը» պոեմը հի-
չեցնում է Մատյանը: Պատահական չէ, որ Չարենցին հուզում
է նյութի տարերքին իշխելու խնդիրը, որովհետև նրա մոտ ևս
երբեմն չեղումները երկարում և ստանում են միանգամայն
ինքնուրույն արժեք:

Եվ ինչպիսի հեղեղներ երազների, խոհի,
Եվ մտքերի որպիսի հեղեղատներ եմ հիշում,—
Որ բարձրացել են անցած տարիների մուժում,—
Եվ ինձ տվել են միայն խեղճ մի քանի երգ:

Պոեմի այս հատվածին հաջորդում է ևս 24 տող, որոնցում
Չարենցը նկարագրում է գարնանային հեղեղների դեմն առնե-
լուն ուղղած գեղջուկների ոչ նպատակապես արարքները՝ հա-
մեմատելու համար սեփական ներչնչանքի հեղեղից կորզած իր
երգերի հետ:

Չարենցի մոտ Արարչին դիմելու եղանակը ևս հիչեցնում է
Նարեկացուն: Ճիշտ է, այդ եղանակը բնորոշ է առհասարակ
աղոթքին և ոչ թե հատկապես Նարեկացուն, բայց կրկնու-
թյունները, համեմատությունները արդեն ոչ թե աղոթքի, այլ
Նարեկացու նախասիրած ոճի տարրերն են, որ երբեմն փո-
խանցվում են Չարենցին: «Իմ լերան աղոթքը» պոեմի տար-
բերակներից մեկում նա գրում է.

Ո՛վ դու, բրուտ ու դարբին, երաժիշտ ու լրբուկ,
Ճարտարապետ ու դպիր, խոհարար ու ջրկիր¹...

Մի՞թե թվարկման այս ձևը ուղղակիորեն չի հիչեցնում Նա-
րեկացուն.

¹ Գրականության և արվեստի թանգարան, Չարենցի ֆոնդ, ձեռ. թիվ 97:

Ստեղծիչ գթած, բարերար, օրհնյալ, առատաձեռն, հարուստ,
Ահավոր, հզոր, ողորմած տեսուչ, ձեռնկալ հաստիչ... (Ի՛է, դ)

Անշուշտ, Աստծուն դիմելու Նարեկացու նախասիրած բա-
զում ձևերից մեկն է սա: Նա ավելի հաճախ կիրառում է երկ-
անդամ կապակցություններ, ինչպես՝

Անհա՛ս մեծութուն, անուն ահավոր, բարբառ կենդանի,
Լուր ցանկալի, ճաշակ ախորժելի, կոչումն պաշտելի ... (ԺԹ, ա)

Քրիստոնեական հավատի ու գաղափարախոսություն հա-
մաձայն՝ Նարեկացին Աստծուն է վերագրում կատարելության
և ամենակարողության բոլոր հատկանիշները, դիտում նրան
որպես ամեն ինչի սկիզբն ու պատճառը: «Իմ լերան աղոթքը»
պոեմում Չարենցին ևս բնորոշ է նման մոտեցումը.

Քեզ, ո՛վ Բաշխող խոհի և շնորհող եռանդ —
Քեզ՝ տվողիդ հանճար, և՛ տքնություն, և՛ ձիբք,—
Դող՝ տարփուհուն պարող,— շնորհք՝ բանաստեղծին,
Որ գայթակղեն ոգով և որ երգեն ձեռամբ...

Բանաստեղծություն կառուցվածքի իմաստով ևս Չարենցը
կարող էր ազդակներ ստանալ Նարեկացուց, ժառանգել ինչ-
ինչ սկզբունքներ: «Մատեան ողբերգութեան» պոեմի շատ
էջերում Նարեկացին տողերը սկսում է նույն արտահայտու-
թյամբ.

Ինչ որ հուսահատեցնում է ինձ՝ քեզ սփոփանք է բերում,
Ինչ որ անբժշկելի է ինձ՝ անվտանգ է քեզ համար,
... Ինչ որ ինձ համար շոյալ է, քեզ համար ճառագայթ է ...

Չարենցի պոեմում ոչ թե տողերը, այլ տներն են սկսվում
նույն արտահայտությամբ.

Ո՛չ քաղցրութիւն եմ հայցում ես քեզնից, Տե՛ր...
... Ո՛չ բալասան եմ ուզում՝ վերքերին իմ սև...
... Ո՛չ, չեմ սարսում արտաքին և ոչ մի ուժից...

Չարենցի տողերն ավելի հեռու են ընկած իրարից, քան Նարեկացու մոտ:

Բերված ոչ լրիվ փաստերը ցույց են տալիս, որ հասուն շրջանի Չարենցի ստեղծագործութեան մեջ Նարեկացու ներկայութիւնը ավելի զգալի է: Այդ երևույթի պատճառների մասին արդեն խոսել ենք, ավելացնենք ևս մի փոքրիկ նրբերանգ: Չարենցի գնահատականների մեջ հաճախ Նարեկացու անունը գուգորդվում է Ծնորհալու անվան հետ, ու առաջնութիւնը միշտ տրվում է Նարեկացուն: Այդ օրինաչափութիւնը խախտվում է միայն 1937 թ. մոնոստիքոսներից մեկում.

Ո՞ւմ անվանեմ ես ապա, — եթե ոչ — քեզ միակը,
մե՛ծըդ Նարեկ...
Ո՛չ, մեծերից մեծագույնը, — ճ, դու ինքդ ես,
անմահ Ծնորհալի...

Դժվար է կռահել, թե բանաստեղծի նախասիրութիւնները ինչ նոր շրջադարձ կկատարեն, բայց արդեն եղած ստեղծագործական փաստերը վկայում են, որ երկու մեծ հանճարների՝ Նարեկացու և Չարենցի մերձեցումը կայացել էր:

Այնուամենայնիվ, զուգահեռները, ինչքան էլ հետաքրքիր, վտանգավոր են և կարող են համեմատողին անհիմն եզրակացութիւնների առիթ տալ, ուստի ուզում ենք մի քանի վերապահումներ անել ասվածի համար:

Նախ՝ այստեղ քննարկված գործերի մեծ մասը տպագրվել են Չարենցի մահից հետո, հեղինակի խմբագրող գրիչը վերջին անգամ չի սահել խոհրդ ճշգրիտ չձևակերպած տողի վրայով, և հայտնի չէ, թե Չարենցը ո՞ր տարբերակը կրնար կամ կխմբագրեր տպագրութեան համար: Ապա՝ ներկայացված տպագիր տարբերակները գաղափար են տալիս ստեղծագործութեան խմորման ընթացքի մասին, երբ ներչնչման ազդակի

հետքերը շատ ավելի տեսանելի են և որոնք, հնարավոր է, բանաստեղծի խոսքի բյուրեղացման ընթացքում կարող էին խալառ անհետանալ: Վերջապես, Չարենցի հոգոր անհատականութիւնը ամենուր արտահայտվում է մտածողութեան, բանաստեղծութեան կառուցման ու նաև հստակորեն առանձնացող բառապաշարի ինքնատիպութեամբ: Աղգային ու համաշխարհային, ժամանակակից ու դասական գրականութիւնները եղել են նրա ինքնութեան հորդահոս գետը զորացնող վտակները, որոնք ձուլվելով ընդհանուր հոսանքի մեջ՝ տվել են նոր որակ՝ Չարենցի անհատականութիւնը, նրա անկրկնելի ստեղծագործութիւնը:

Մի առիթով խոսելով իր թարգմանիչներից մեկի հետ՝ Չարենցը ճշգրտորեն բնութագրել է իր ստեղծագործական յուրահատկութիւնը. «Ես կրել եմ Մայակովսկու և Փոտուրիստների ազդեցութիւնը, արտահայտեցեք այդ, բայց չընկենք վուլգար դեմոկրատական էսթետիկայի ծայրահեղութեան մեջ: Ես տուրք եմ տվել սիմվոլիզմին և Բլոկին, արտահայտեցեք դա՝ առանց ընկնելու անբովանդակութեան մեջ: Ինձ խորթ չէ դասականութիւնը, բայց դա չի նշանակում, թե թարգմանութիւնը պետք է մոնտաժի շարուն կլիշեններից: Ես միշտ ես եմ եղել»¹:

Չարենցը կատարելապես ինքն է նաև այն դեպքերում, երբ չփման եզրեր ունի Նարեկացու հետ: Որոնումները, այդ թվում և Նարեկացուն դիմելը, Չարենցի համար եղել են ինքնարտահայտման և սեփական խորքերը ճանաչելու միջոց:

1998

¹ Հուլիս Եղիշ Չարենցի մասին, Ե., 1986, էջ 456:

ՋԱՐԵՆՑՅԱՆ ԻՆՉ-ԻՆՉ ԱԶԴԱԿՆԵՐ ԱՐԴԻ ՊՈԵԶԻԱՑՈՒՄ

Ֆիզիկայում հայտնի՝ նյութի (մատերիայի) պահպանության օրենքի սկզբունքը գործում է նաև հոգևոր մշակույթի բնագավառում: Եթե օրենքն ազդարարում է, որ բնության մեջ ոչինչ չի կորչում և ոչինչ չի ավելանում, նյութի մի տեսակը փոխարկվում է մի ուրիշ տեսակի, ապա հոգևոր մշակույթի ոչ մի ձեռքբերում անհետևանք ու անհետք չի անցնում, զարգացման ամեն հաջորդ փուլ տեսանելի և հաճախ անտեսանելի կերպով իր մեջ ներառում է նախորդ փուլերի առանձին տարրեր: Չարգացման տարբեր աստիճաններն ու նոր որակն առաջանում են նախորդ վիճակում գոյություն ունեցող տարրերի զուգակցման կերպից: Ուղղությունների, հոսանքների, ժանրերի, ոճերի, թեմաների, սյուժեների, պատկերավորման միջոցների, բանաստեղծական տան կառուցման ձևերի և այլևայլ հանգամանքների զուգորդումը գրականության մեջ և արվեստում առաջացնում է անսահմանության ձգտող հնարավորություններ: Սա, անշուշտ, չի նվազեցնում իրական կյանքի թելադրիչ դերը, որ մշտապես մնում է առաջնային, եթե անգամ հստակ չի ընդգծվում, բայց խոսքն այստեղ վերաբերում է ոչ թե գրականության նյութին, այլ մտածողությանը և նրա դրսևորման եղանակներին: Այսինքն՝ մտածողությունը ևս չի կարող անվերջ թարմանալ ու բոլորովին նոր լինել, մտածողության ամեն մի նոր եղանակի մեջ ևս հնի ու կրկնության տարրեր կան:

Իհարկե, արդի գրականության և մշակույթի մեջ ցույց տալ տարբեր տարրերի ու շերտերի գոյությունը, ինչպես դա կարելի է անել նրկրարանական գոյացության շերտերի դիտարկման դեպքում (որն, անշուշտ, մասնագիտական գիտելիքներ ու աչք է պահանջում), բարդ ու տևական աշխատանք է և ոչ կարճա-

ռոտ խոսքի նյութ: Բայց ժամանակային կարճ հատվածում, թեկուզ հպանցիկ, կարելի է հետևել բանաստեղծական մտածողության փոխակերպումներին: Այս առումով շատ կողմնորով ելակետային կարող է լինել Եղիշե Չարենցի պոեզիան, որի արմատները ձգվում են մինչև հնադար, իսկ, պատկերավոր ասած, ճյուղերը տարածվում են մինչև գալիք ժամանակները: Ամենինին էլ պատահական չէ, որ չարենցյան ոճերը, դարձվածներն ու պատկերները շարունակում են ազդել ժամանակակից բանաստեղծների վրա՝ երբեմն նախորդ սերնդով միջնորդավորված, ավելի հաճախ՝ ուղղակիորեն: Խոսքն այստեղ չի վերաբերում չարենցյան ավանդների ամբողջ համակարգին, այլ Չարենցի պոեզիայի այն հատկանիշներին, որոնք այսօր, հետմոդեռնիզմի տիրապետության շրջանում ևս ընկալվում են իբրև արդիական և շարունակվում են ժամանակակից բանաստեղծների երկերում: Համոզվելու համար դիտարկենք մեկ-երկու խնդիր:

Որպես օրինակ վերցնենք ժամանակի ընկալման հարցը: Առհասարակ մեր գիտակցության մեջ տիեզերական անսկիզբ ու անվախճան ժամանակը տրոհվում է երեք չափումների՝ անցյալ, ներկա, ապառնի: Այսպիսի ըմբռնումը երկրաչափորեն կարելի է պատկերել ուղիղ գծի ձևով, որի որևէ կետից սկսում ենք հաշվել մեզ անհրաժեշտ ժամանակը, որը մեր ընկալման սահմաններից դուրս շարունակվում է մինչև անսահմանություն: Կարելի է ասել, որ նորագույն գրականության մեջ Չարենցն առաջինն է, որ իր պոեզիայում ժամանակի ուղիղ գիծը կորացնում է դեպի հետ՝ ապագայից գալով դեպի անցյալ:

Աչքերս հառել եմ անցյալին՝ ապագայի նժույզը նստած...

Թերևս մի փոքր վերապահում կարելի է անել Սիամանթոյի համար, որ հատկապես իր «Դյուցազնորեն» չարքում ոգեկոչում է անցյալի մեռելներին՝ հանուն գալիք Հույսի ու Արշալույսների: «Հսկայաձև ոահվիրանները մարմարեղեն Հույսին» գոհվածների համար տառապող բանաստեղծին ասում են.

«Եվ վայրկյան մը մթաստվերին մեջն,
Եթե կրնաս, անհունորեն ետիդ դարձիր,
Ու տես մեռելներուն հողին ժայթքումն հանկարծական
Որ գերեզմաններուն ու քանդված քաղաքներուն տակեն,
Մեկենիմեկ փրկութեան ոգորումներն չնշավորված՝
Մեր ետեան, այս իրիկուն, տենդոտորեն ոտքի՝
Դեպի Հույսին բացաստանները պիտի քալեն»:

Միամանթոյի բանաստեղծութեան մեջ թերևս առկա են ժամանակային երեք չափումները, բայց մի գծի վրա, ներկա պահին, այսինքն անշարժ կետում բանաստեղծը ոգեկոչում է անցյալը հանուն ապագայի: Սակայն Չարենցի պատկերավոր տողը հուշում է, որ անցյալի իմաստավորումը ոչ թե ներկայի, տվյալ պահի, այլ ապագայի դիտանկյունից է կատարվում: Տարբերությունը ոչ այնքան իմաստի մեջ է (Միամանթոն էլ հանուն ապագայի՝ Հույսի է դիմում անցյալին), որքան պատկերի կառուցման առանձնահատկութեան: Չարենցի պոեմում ժամանակի կորագիծը փակվում է շրջանաձև: Ինչպես հայտնի է՝ «Մահվան տեսիլ» պոեմի վերջում լապտերով մարդը (Լենինը) փրկում է անցյալի մղձավանջից և՝

Այն ոսկա լապտերի լույսով ես դարձա Գալիլեի՝ երգիչ—

Այսինքն՝ ապագայի նժույզը նստած բանաստեղծը, չրջելով անցյալում, վերադառնում է գալիք, որ նույնն է, թե՛ ապագա:

Մասնակիորեն ժամանակի՝ իրարից հակառակ ուղղությունը ընթացող թևերը Չարենցը ի մի է բերում նաև «Յոթը խորհուրդ քաղաքը կառուցողներին» երկում, ուր գրում է.

Եվ յոթերորդ խորհուրդը, որ տալիս եմ ես ձեզ —
Կառուցելուց առաջ ձեր քաղաքը՝
Այրեցե՛ք մագաղաթյա մարմինը ննջեցյալի
Եվ մոխիրը նրա հազարամյա
Ոտնեցե՛ք ձեր ապագա պարիսպների քարին:

Այստեղ ևս կա վերադարձ ապագայից դեպի անցյալ, բայց դա փակ ու անշարժ շրջան է, ուր շարժումը մի ուղղություն է՝ ապագայից անցյալ, թեև ինքնրստինքյան ենթադրվում է անցյալի ներկայությունն ապագայում:

Չարենցի անմիջական հաջորդների մոտ ընդհանուր առմամբ ապագա-անցյալ-ապագա սխեման չի գործում, ժամանակն ընթանում է ուղիղ գծով կամ առաջ, կամ հետ, լավագույն դեպքում՝ հետ ու առաջ, իբրև ներկայի ու անցյալի հակադրություն: Որպես ցայտուն օրինակներ կարելի է հիշել Հ. Սահյանի «Հայաստանը երգերի մեջ» («Մի փոշոտված փշատենի...»), Ս. Կապուտիկյանի «Երգ քարերի մասին» («Սև են եղել ու մութ մեր շենքերը դարեր...») բանաստեղծությունները: Այս սերնդի բանաստեղծների մոտ եթե կան էլ երևույթների դիալեկտիկ կրկնություն պահեր, ապա կրկնությունները պարույրաձև են, ոչ շրջանաձև: Այլ կերպ հնարավոր էլ չէր, որովհետև խորհրդային գաղափարախոսությունը հենվում էր, այսպես կոչված, օրենսդիր, այսինքն՝ աշխարհը կարգավորող բանականության ու տրամաբանության վրա և չէր կարող հանդուրժել, այսպես ասած, հակատրամաբանական «խաղեր»:

Իհարկե, հետադարձանցյալ սերնդի մոտ էլ երբեմն առանձին շեղումներ են նկատվում, որոնք սակայն ժամանակի շարժումը չեն դարձնում շրջանաձև: Օրինակ, այս առումով բավականաչափ հետաքրքրական է Պ. Սևակի «Քայլող հիշողություն կամ վառվող արյուն» բանաստեղծությունը, ուր հեղինակը գրում է.

Ե՛ս, որ կարող եմ ինքուսնիս կոչել
Եկած ապագա,
Ես նաև քայլող հիշողություն եմ՝
Ապրող պատմություն:

Այս տողերում թեև կա ժամանակի երեք չափումների բնութանումը, բայց չի շեշտադրվում ժամանակի շարժման ուղղությունը, որովհետև ներկա պահն իր մեջ խտացնում է և՛ ապագան, և՛ անցյալը՝ հիշողությունը: Պ. Սևակի մոտ դարձյալ

կարելի է հանդիպել այլ օրինակների, երբ պահն իր մեջ ամփոփում է ժամանակային բոլոր չափումները: Փիլիսոփայական առումով դա ընդհանրական ժամանակն է, թեև գիտակցություն մեջ տրոհված, բայց յուրաքանչյուր պահի մեջ՝ եռամաս:

Սոսափն եմ լսում ա՛յն անտառների,
Որոնք բյուրհազար տարիներ հետո
Այս քարածուխին պիտի վերածվեն...

.....
Եվ ձայնը նաև
Իմ նախա-նախա-նախապապերի,
Որ որս են անում այդ անտառներում...
(«Վատարանի առաջ»)

Չարենցի մոտ ժամանակն ընթացքի մեջ է (նժույզն ինքը շարժման խորհրդանիշ է), Սևակի մոտ՝ կայուն ու բաղադրյալ ներկա: Իսկ արդեն 60-ական թվականներին գրական ասպարեզ իջած բանաստեղծական սերնդի մոտ առկա է ժամանակի շրջանաձև զարգացման, իրրև օրինաչափության ըմբռնումը, որի հիմքը հետմոդեռնիզմի գեղագիտությունն է: Երբ Ռազմիկ Դավոյանը գրեց՝

Քայլի մի տարի, և միլիոն տարի,
մինչև որ հասնես նախապապերիդ,

քննադատությունը դա անտրամաբանական համարեց: Կարելի էր սա ևս ուղիղ գծով հետընթաց շարժում համարել ժամանակի մեջ, եթե բանաստեղծն անցյալում չտեսներ ապագան.

... և նրանք են, որ մոտիկ են արդեն
ապագաներին բոլոր հին ու նոր:

Այստեղ խախտվել է ժամանակի առօրյա ըմբռնումը. հետընթաց շարժումը տանում է դեպի ապագա: Դավոյանի մոտ ևս ժամանակի շարժումը շրջանաձև է, ուստի փակ շրջանի մեջ

անցյալն ու ապագան կարող են հանդիպել: Սա բանաստեղծական խաղ է, այլ համոզմունք, որովհետև բանաստեղծի կարծիքով ճիշտ է այն ընթացքը, երբ հին ու նոր սերունդների ճանապարհները հանդիպում են: Գաղափարական իմաստով սա ժառանգական կապի պահպանման, ավանդների շարունակություն խնդիր է.

Եվ եթե հանկարծ քո ճանապարհին
նախապապերիդ դու չհանդիպես,
ուրեմն՝ սխալ ճամփով ես գնում,
և ոչ մի հրաչք չի՝ փրկելու քեզ:

Փիլիսոփայական առումով խնդիրը հանգում է ժամանակի անտրոհելիության, միասնականության գաղափարին. չկա անցյալ ու ապագա, կա ժամանակի հավերժական շրջապտույտ: Այս պարագայում ժամանակի անսահմանությունը դժվար է պատկերացնել ուղիղ գծի ձևով, ուստի անսահմանության պոետիկական ձևը դառնում է շրջանը, որը մշակույթի պտույտի մեջ վաղուց է ընկալվում իբրև հավերժության խորհրդանիշ: Բայց, համոզվելու համար, որ արդի բանաստեղծության մեջ ժամանակի շրջանաձև շարժման ըմբռնումը օրինաչափ երևույթ է, բերենք ուրիշ օրինակներ ևս: Արևշատ Ավագյանի պոեզիայում անցյալն ու ապագան անվերջ հերթագայում են իրար, որ հնարավոր է միայն շրջանաձև պտույտի միջոցով: Նա գրում է.

Ես ծնվել եմ
Իմ երբեմնի որդու՝
Հորս կողմից,
Նրա երակներում
Բոցավառված արյունը հին
Այսօր ջահելացել ու հոսում է
Որդուս երակներում...

(«Տիեզերական»)

Առհասարակ Ա. Ավագյանի պոեզիայում կարևոր տեղ է գրավում ոչ միայն ժամանակի, այլև ընդհանրապես տիեզերական երևույթների պարբերականություն, անվախճան կրկնություն խնդիրը: Այս առումով բնութագրական կարող են լինել «Պորտալար» բանաստեղծությունների հետևյալ տողերը.

Ես չգիտեմ՝ ծնվել,
թե մահացել եմ այն օրը,
երբ մորս երկունքի ցավերով ապրող
իմ տատմերը կտրել է
մայր բնությունն ու անհունին կապված
իմ պորտալարը:

Ժամանակի անտրոհելիության գաղափարն այլևս դառնում է տիրապետող 60-ականների սերնդի բանաստեղծների՝ Հովհ. Գրիգորյանի, Էդ. Միլիտոնյանի, Հ. Էդոյանի և ուրիշ շատերի համար: Օրինակ՝ Հովհ. Գրիգորյանը գրում է.

Եվ ջահել մայրը կարող է
բացել դուռը
ծերացած որդու առաջ... («Կգա օրը»)

Իսկ Հ. Էդոյանը ուղղակի հայտարարում է ժամանակի փակվող շրջանի մասին.

Ժամանակ, դու չես կարող կանգ առնել այստեղ,
Այս երկրում, ուր կրկնվում է ամեն ինչ սկզբից
և վերադառնում՝ որտեղից սկսել էր:
(«Առանց պատասխանի սպասման»)

Ժամանակների ներթափանցման հետաքրքիր երևույթի, երբ ապագան հայտնվում է անցյալում, հանդիպում ենք Էդ. Միլիտոնյանի «Պենելոպե» բանաստեղծության մեջ, ուր Պենելոպեն իր անվերջ հյուսվող-քանդվող գործվածքի մեջ ներառում է ապագայի դեպքերը.

Բայց ինչպե՞ս և ինչո՞ւ, Պենելոպե,
Հանկարծ այս դասական գործվածքի մեջ
Ներմուծվեցին սոցիալիզմի կայսրության
Նորահայտ երկրների սահմանագծեր,
Ռմբակոծված, քրքրված տերությունների չալմայակիր շեյխեր,

.....
Եվ էլի բաներ, որ ոչ մի կերպ չեն կապվում Ուղիսևի հետ:

Թերևս նոր օրինակների կարիք չկա, բայց անհրաժեշտ է ընդգծել մի կարևոր հանգամանք: Մեր կարծիքով, Չարենցի համար ապագայի նժույգի վրայից անցյալին նայելը ավելի պոետիկական, բանաստեղծական, քան փիլիսոփայական արժեք ունի, իսկ արդի բանաստեղծների համար դա գերազանցապես փիլիսոփայական ըմբռնում է: Չարենցի համար ժամանակն, այնուամենայնիվ, ունի մեկ, այն է առաջընթաց ուղղուն (հիշենք ռուբայիներից մեկի տողը՝ «Ձի ընթանում սաթյուն»): Այսինքն՝ Չարենցը աշխարհայն պատմությունը դեպի ետ»): Այսինքն՝ Չարենցը աշխարհայն պատմությունը դեպի ետ, անշուշտ, ժամանակի թելադրանքով, բանականությամբ կարգավորվող աշխարհի կողմնակից է, ուր իրերն ու երևույթները գտնվում են տրամաբանական, պատճառահետևանքային կապի մեջ, և ընդհանուր առմամբ էլ ժամանակն անցյալից չարժվում է դեպի ապագա: Ժամանակակից բանաստեղծների համար ժամանակը տիեզերական քառսի մի արտահայտությունն է: Հետմոդեռնիզմի փիլիսոփաները մերժելով տիեզերքի ռացիոնալ, տրամաբանական կառուցվածքը և բանականության կարգավորող դերը՝ կարգավորված աշխարհի մոդելի փոխարեն առաջարկում են անորոշ, պատճառի ու հետևանքի կապը ժխտող քառսային մի իրականություն, ուր ճշմարտությունը կարելի է որոնել սոսկ այս պահին և այստեղ և ոչ ավելին: Այսպիսի ըմբռնումով ժամանակի հավերժական և ոչ ավելին: Այսպիսի ըմբռնումով ժամանակի հավերժական պտույտը նույն ուղեծրով, այսինքն փակ շրջանով, չի թողնում առաջընթացի հնարավորություն, քանի որ անցյալն անվերջ հայտնվում է ապագայում և հակառակը: Ըստ մշակութաբանների՝ հետմոդեռնիզմը հասել է ծայրահեղությունների՝ «Ջնջն-

լով անուններն ու թվերը, ոճերն ու ժամանակները»¹ և այլն: Սա նշանակում է, որ ժամանակի արտահայտման չարենցյան պատկերը մնում է պոետիկայի սահմաններում՝ առանց ազդելու ժամանակակից բանաստեղծների իմացարանությունից վրա:

Նույն հետմոդեռնիզմի փիլիսոփայությունից տեսանկյունով են բացատրվում նաև արդի բանաստեղծության մեջ սյուրռեալիստական, սիմվոլիստական, այլաբանական պատկերները, որոնք ծնվում են ոչ թե արտաքին կամ թեկուզ մարդու ներքին աշխարհի ճանաչողությունից, այլ ենթագիտակցությունից կամ անգիտակցության թելադրանքով: Ժամանակին (1964)՝ բուն արձագանքի արժանացավ Հովհ. Գրիգորյանի «Աշուն» բանաստեղծությունը.

Փողոցներում

ծառերից կախված

օրորվում են բանաստեղծները:

Դեղին ժպիտ կա դեմքերին նրանց,

ձեռքերին՝ հանգած ծխախոտ:

Սյուրռեալիստական աղմկահարույց այս պատկերը ոչ իմացաբանական հիմքով, այլ զուտ պատկերային առումով ըստ էության նորություն չէ: Չարենցի «Մահվան տեսիլ» պոեմում նման պատկերները, որոնք պարզապես անվանվում են իբրև գրոտեսկային (սյուրռեալիզմը այն ժամանակ չէր գիտակցվում, պարզապես «մոդա» չէր), ազատորեն կարող են նախահիմք լինել ժամանակակից բանաստեղծների համար:

Եվ տեսնում ենք ապա, այլալված հայացքով նայում ենք երբ վեր –

Մառերի ճյուղերից կախված կմախքներ՝ տապից չորացած:

Կամ՝

¹ Культурология, 2001, с. 335, Ростов на Дону, под редакцией Г. В. Драча.

Իսկ ծառի ճյուղերից կախած կմախքները այն չորացած, Շարժելով ծնոտներն իրենց՝ սկսեցին ամեհի կափկափել – եվ լուսինը, և վերուստ տրված իր ժպիտը անդրաձ մոռացած, Ակսեց քրքջալ և վերից մեր գլխին պաղ մոխիր թափել...

Անշուշտ, Չարենցի պատկերի հիմքը ազգային ողբերգությունից պատճառով առաջացած իրական դժոխքն է իր քստմենի պարունակներով, բայց նաև դրան գումարվում են բանաստեղծի երևակայությունը և ենթագիտակցությունից մուծ շերտերում ձևավորված աղավաղված ու աղճատված տեսարանները, որոնք, բնականաբար, չեն զիջում ոչ մի սյուրռեալիստական պատկերի: Չարենցի պատկերի հիմքում ողբերգությունն է, Հովհ. Գրիգորյանի պատկերի հիմքում՝ երգիծանքը: Գաղափարական իմաստով թերևս հակադիր, բայց պատկերակառուցման իմաստով նույնական: Չարենցն իր հերթին ազդակ է ստացել Սիամանթոյից, Սիամանթոն՝ երևի վկայաբանական, վարքագրական տեսիլներից: Այսինքն՝ մենք գործ ունենք ավարձագրական տեսիլներից: Այսինքն՝ մենք գործ ունենք անսխիբով և ուղղվածությունից տարբեր, բայց պատկերի կառուցման իմաստով նույնական երևույթի հետ: Չարենցի մոտ կմախքները չարժում են իրենց ծնոտներ, Հովհ. Գրիգորյանի մոտ՝ բանաստեղծների դեմքերից ընկնում են դիմակները՝ ժպիտները վրան և այլն:

Ընդհանուր առմամբ ժամանակակից պոետիկայում իրացիոնալ (տրամաբանությունից դուրս) պատկերները եղակի չեն, որոնք մարդու ենթագիտակցական ու անգիտակցական աշխարհի դրսևորումներ են, և որոնց մասին Հրաչյա Թամրազյանն ասում է. «Մենք հաճախ ենք մտածում // գերիրական պատկերների մասին, // Որոնցով թունավորված է մեր բանականությունը...» («Եղծված բնություն»):

Չ. Ֆրոյդի, Կ. Յունգի և նրանց հետևորդների հոգեվերլուծական տեսություններում կարևոր տեղ է գրավում երազը: Յունգը գտնում է, որ մարդու ես-ի գիտակցությունը սահմանափակ է, բայց երազի մեջ մարդը կարծես վերադառնում է նախնական, հավերժական ու նախաստեղծ էակին, որը այն ամբողջական, հավերժական ու նախաստեղծ էակին, որը

դեռևս բաժանված չէ բնությունից և ապրում է նախնական տինգերական խավարի մեջ: Հենց այստեղից էլ ծնունդ առած երազի մեջ մարդը անգիտակցաբար հաղորդակցվում է առօրյա գիտակցությանն անմատչելի զգայությունների հետ: Չարենցի՝ երազ պատկերող բանաստեղծությունները, որ վերաբերում են հատկապես կյանքի վերջին շրջանին (թեև ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում ևս՝ 1917-ին գրել է «Ազգային երազը»), սերտորեն կապված են իր օրերի ծանր ապրումների, տազնապնների և, ինչո՞ւ ոչ՝ վախի և մահվան այն մութ զգայությունների հետ, որոնց գիտակցությունը դեռևս հստակ բանաձևում չէր կարող տալ: Նրա «Պոեմ անանուն»-ի առաջին գլուխը կոչվում է «Երազների մասին», և այդտեղ պարզորոշ երևում են բանաստեղծի ենթագիտակցաբար ծնված մտորումները.

Ջարմանալի շփոթ, ու անհեթեթ ու մութ
ես մի երազ տեսա այս երեկո հանկարծ –
Ո՛չ թե երազ էր այդ, այլ էպպես մի սուտ
Ջառանցական տեսիլ, կամ հոգևոր արկած...

Պատկերը կրկնվելով՝ ղացվում է «էկլեզիաստես» (տրիպտիքոս) ստեղծագործության մեջ, որի ենթավերնագիրն է՝ «Նոսք առաջին – Հյուղոս (ղառանցանք)», և որն սկսվում է.

Ատամաթափ մի մարդ, գանգով կապկի,
Նստել էր մերկ կրծքիս, – և ինձ խեղդում էր...

Չարենցի երազի մեջ գիշերվա ու մահվան զուգորդումը դուրս է գալիս որոշակիության շրջանակից և ձեռք է բերում ավելի ընդհանրական իմաստ ու հանգում հավերժական տրիպտիքոսի ու կյանքի ունայնության գաղափարին, որն ածանցվում է ժողովողի առաջացրած տրամադրությունից.

Եվ գոյության անհուն տխրությունն էր նայում
Այդ աչքերով, – կյանքի, մահվան տխրությունը:

Անշուշտ, ուղղակի ազդեցություններ, պատկերների շատ թե՛ն չիզ զգալի նմանություններ Չարենցի երկի և ժամանակակից բանաստեղծության մեջ գտնելն անիմաստ է, այնուամենայնիվ, մեզ թվում է, կա կյանքի և երազի կապի մի տրամաբանություն, որն իրապես գործում է թե՛ թումանյանի, թե՛ Չարենցի, թե՛ ժամանակակից բանաստեղծների, մասնավորապես Ռ. Դավոյանի պոեզիայում՝ անկախ երազների բովանդակությունից: Հոգևվերլուծաբանների նշած մարդու ամբողջության վերականգնումը երազի միջոցով, ըստ էության ընդհատվում է արթնացման պատճառով, երբ մարդն անմիջապես կորցնում է կապը անգիտակցական, քառսային աշխարհի հետ և սկսում է մտորել իր երազի մասին: Մարդու և, բնականաբար, բանաստեղծության մեջ դա կատարվում է օրինաչափորեն նույնակերպ: Թումանյանը «Դեպի Անհունը» պոեմում գրում է. «Վերթոա քնից, դուրսը նայեցի», Չարենցը գնահատում է տեսածը. «Ջարմանալի շփոթ, ու անհեթեթ ու մութ // Ես մի երազ տեսա այս երեկո հանկարծ», Ռ. Դավոյանը «Երազ և արթնություն» բանաստեղծության մեջ գրում է. «Վեսգիշերին հանկարծ // մեկն ինձ արթնացրեց, // շատ իրական ձայնով ինձ ձայն տվեց՝ // վեր կաց...»: Երազը նույն ազդեցությունն է թողնում թումանյանի և Չարենցի վրա.

Գիշերն անցել էր, բայց իր ետևից
Մըռայլ էր թողել դեռ ցած՝ հովիտում:
Էդպես տակավին անցած երազից
Նավար մի բան էր նըստած իմ սըրտում:
(«Դեպի Անհունը»)

Գիշերը գնաց, բայց երկա՛ր, երկա՛ր
Իմ սրտի վրա ծանր, որպես քար,
Մի թախիժ մնաց երազից էն մութ –
Մի ճնշող թախիժ, ծանր մի խորհուրդ:
(«Ազգային երազ»)

Տեսած երազի մոռայլը հաղթահարելու համար բոլորն էլ ապավինում են երազի սուտ լինելու հանգամանքին: Թումանյանն ասում է.

Կյանքը երազ է, երազն էլ մի կյանք,
երկուսն էլ անցվոր, երկուսն էլ պատրանք:

Բայց, այնուամենայնիվ, Թումանյանը գտնում է երազի ու իրականության կապը՝ «Արդյոք իմաստուն հոգին չի՞ միայն նա», որ թե երազում, թե կյանքում «Ապրում է, տեսնում, ըզգում ու հուզվում...»: Չարենցը ևս թեև «Ազգային երազում», գուցե հենց Թումանյանի ազդեցությամբ, գրում էր. «Միրած է կյանքը, երազ ու տեսիլ — // Քո այդ երազում դու կյանքն ես տեսել», բայց հետագայում «Պոեմ անանուն»-ի մեջ ուզում է թոթափել ծանր տպավորությունը և ապավինում է երազի սուտ լինելու գաղափարին.

Ո՛չ թե երազ էր այդ, այլ էպպես մի սուտ...

Դավոյանի բանաստեղծության մեջ երազը թեև մղձավանջային չէ, բայց նա ևս երազի տպավորությունը հաղթահարում է նույն կերպ.

... և հասկացա, որ դա
անիմաստ է և սուտ —
կյանքի հոգսի դիմաց
երազն ո՞վ է հիշում:

Չարենցյան երազի գառանցական ու մղձավանջային բնույթը Դավոյանի պոեզիայում արձագանքվում է մղձավանջների («Հեքիաթ մղձավանջներով») և տեսիլների մեջ, որոնք ընդհանուր առմամբ ոչ թե իսկական, այլ արթմնի երազներ են: Բովանդակային առումով կարելի է հիշել Մղձավանջ-21-ը, որտեղ ասվում է.

Միրոս այնպես է տրոփում՝
տունն է ցնցվում ահից.
ինձ ասին՝ սև ժապավենով
թուղթ է եկել մահից:

Մեր կարծիքով նույն դաշտում կարելի է դիտարկել նաև Հ. էդոյանի «Կեսգիշերային մղձավանջ» բանաստեղծությունն այն առումով, որ էդոյանը ևս խոսում է կյանքի սարսափից (չարենցյան գառանցանքն ու էդոյանական մղձավանջը կարող են իբրև հոմանիչներ ըմբռնվել) և դեպի մահը սլացող մարդկանցից.

Քամին լուռ է գիշերվա միջանցքներում:
Դժոխքի ձայներից
հեռագրասյունները դողում են սարսափահար
իրենց քնի մեջ:

.....
Փողոցում հոսում է մարմինների մի գետ
ուղիղ դեպի անդունդ: Կանգնեցրու հոսքը նրանց,
Հավերժի Ականատես:

Այստեղ թերևս ավելորդ չի լինի հիշել մշակութաբանների այն դիտարկումը, թե ըստ հետմոդեռնիստ փիլիսոփաների, մարդը գտնվում է հաղորդակցման անսահման տարածության մեջ, ուր ինֆորմացիան թափառում է՝ հայտնի չէ՝ որտեղից սկիզբ առնելով և ինչ հասցեատեր փնտրելով: Ըստ այդմ կարելի է ասել նաև, որ վերը նշված հեղինակները ոչ թե ազդակ են ստացել միմյանցից, այլ գտնվել են, այսպես կոչված, նույն ինֆորմացիոն դաշտում:

Կա ևս մի խնդիր, որ կողմնակիորեն է առնչվում Չարենցի հետ, բայց հետաքրքրական է իբրև երևույթ: Ոոսքը վերաբերում է ինտերտեքստայնությունը կամ միջտեքստայնությունը: Այդ ըմբռնումը կապվում է հետմոդեռնիզմի գեղագիտության հետ, շրջանառության մեջ է մտել 1960-ական թվականներից: Ըստ ինտերտեքստայնության ըմբռնման՝ ամբողջ մարդկային մշակույթը համարվում է մեկ ընդհանուր տեքստ, յուրաքանչյուր հեղինակ ակամա երկխոսության մեջ է մտնում իրենից առաջ և իր կողքին գոյություն ունեցող գրականության հետ, ուստի ամեն մի տեքստ իրենից ներկայացնում է մի ինտեր-

տեքստ, որտեղ տարրեր մակարդակներով ու տարբեր ձևերով ներկա են նախորդ և չրջապատող մշակույթի տեքստերը: Ինտերտեքստայնությունը անանուն բանաձևերի ընդհանուր դաշտ է, որտեղ հազվադեպ կարելի է հայտնաբերել զանազան քաղվածքների ծագումը, որոնք հաճախ անանուն են, անդիտակցարար հղված և առանց չակերտների:

Ժամանակակից հայ բանաստեղծներից մեծ մասի ստեղծագործություն մեջ առկա են նախորդ մշակույթի անանուն հիշատակություններ: Օրինակ՝ երբ «Հայոց լեզու» բանաստեղծության մեջ Հակոբ Մովսեսը գրում է.

Ասում եմ՝ ահա մարմինս միակ, ասում եմ՝
ահա արյունս արդար,—
Ձեռքս դնում եմ բառերիդ մաքուր զոհասեղանին,
աչքերս փակում...,

ապա հասկանալի է, որ նրա տեքստ է թափանցել աշակերտների հետ վերջին ընթրիքի պահին Հիսուսի ասած խոսքը՝ «Առեք և կերեք, այս է իմ մարմինը...»: Կամ՝ Ջ. Զոյսի «Ուլիսեսի» հերոսների մի ամբողջ խումբ է հիշատակվում Հովհ. Գրիգորյանի «Վերջին դուրյ» բանաստեղծության մեջ. «Չգիտեմ՝ ո՞ր մեղքիս համար՝ զանազան հեռախոսահամարների, ազգական-բարեկամների, նախարարների ու ԱԺ պատգամավորների հետ մինչև ի մահ պիտի հետս քարչ տամ նաև Ստիվեն Դեդալին, որը նույն ինքը Տելեմաքն է, Լեոպոլդ Բլումին, որպես Ողիսես, Բլումի կնոջն առ այն, որ նա Կալիպսոն է, որն ինչպես հայտնի է, կաշկանդել էր Ողիսեսին միայն Հոմերոսին հայտնի պատճառներով...»: Նման օրինակները բազմաթիվ են:

Սակայն, այնուամենայնիվ, երևույթը թեև կապվում է հետմոդեռնիզմի հետ, բայց առկա է նրանից շատ վաղ, երևույթի գիտակցումն է ու ձևակերպվել: Այս առումով ժամանակակից բանաստեղծների ամենամոտիկ նախորդը կարող է լինել Չարենցը, որից այստեղ կարելի է հիշել սոսկ մի նմուշ.

Օ, Ալեքսանդր,— ոչ հուշակ, ո՛չ գանձ
ես չեմ երազում օրերիս նաչում:
— Ախ, կյանքում եթե տրվեր ինձ հանկարծ
Մի «Բուլղինյան» աշուն...

«Բուլղինյան աշունը» Ա. Պուշկինի ստեղծագործական վերելքի բարձրագույն և բեղմնավոր պահն է, երբ 1830 թ. նա Նիժնի Նովգորոդի Բուլղինո գյուղում երեք ամսվա ընթացքում ստեղծեց տարբեր ժանրերի հիսուն երկ:

Այսուհանդերձ, Չարենցը չէ միջտեքստայնության սկզբնավորողը հայ գրականության մեջ: Առանց մանրամասնելու հիշենք Նարեկացու «Մատյանի» բազում հիշատակումները (ոչ խորհրդանիշները), որոնք ակնարկ-հղում են այս կամ այն աստվածաշնչյան պատմությանը, սրբերին, մարգարեներին, առաքյալներին ու նրանց գործերին: Այս հանգամանքը թույլ է տալիս վերադառնալու հողվածի սկզբում արված այն դիտարկմանը, որ գրականությունը թե՛ ժամանակային, թե՛ բովանդակային, թե՛ խորհրդանշային ու պատկերային առումով բազմաշերտ է, և ամեն մի նոր շերտի մեջ հնի կրկնությունը կա: Բազմաշերտ է նաև Չարենցի ստեղծագործությունը՝ հաճախ հակասական, հարուստ՝ վերելքներով ու վայրէջքներով: Ըստ այդմ նրա պոեզիան տարբեր կերպ կարող է ազդել հետագա սերունդների վրա՝ ըստ որոշակի ժամանակի պահանջի, ըստ ազդակն ստացող բանաստեղծի անհատականության ու տրամադրության: Մանավանդ կյանքի վերջին տարիներին Չարենցն ստեղծում էր անհավասար էջեր՝ հաճախ տխուր, նաև սուր, անողոք, երբեմն՝ դաժան: Այս վերջին հատկանիշները բնորոշ են հատկապես նրա էպիգրամներին: Ապրելով բարդ ու նաև վտանգավոր մի ժամանակաշրջանում՝ նա բազմաթիվ էպիգրամներ է գրել ժամանակի գրական ու քաղաքական գործիչների մասին բավականաչափ թափանցիկ բնութագրություններով, որոնք ճանաչելի էին դարձնում էպիգրամի հերոսին: Դրանց մեծ մասը ժամանակին մնացել է անտիպ և հրատարակվել է հետագայում: Չարենցյան էպիգրամների ոճը արդի բանաստեղծներից նկատելի է հատկապես Դավիթ Հով-

Հաննեսի պոեզիայում, մասնավորապես վերջինիս «Նոր քրոնիկոն» ժողովածուի «Տագնապներ» շարքերում: Դ. Հովհաննեսը ևս իր «Տագնապների» մեջ չանտեսելով գրական շրջապատի գրեթե բոլոր աչքի ընկնող անհատներին՝ քննադատության սուր սլաքն ուղղել է նաև պետական ու քաղաքական գործիչների դեմ՝ գրական ուսուցչից ավելի անողոք գտնվելով իր բնութագրությունների մեջ: Օրինակներ չենք բերում այն պարզ պատճառով, որ Դ. Հովհաննեսի հերոսները մեր ժամանակակիցներն են ու ճանաչելի: Իհարկե, ընդհանուր առմամբ Դ. Հովհաննեսի բանաստեղծություններում առկա են և՛ չարենցյան բնարաններ, և՛ առանձին տողեր, դարձվածներ ու նաև աննյութեղեն, ոչ առարկայական մի շունչ, որ հիշեցնում է Չարենցին:

Ինչ վերաբերում է տարբեր բանաստեղծների կողմից Չարենցից արված բազմապիսի հղումներին և միջտեքստային (ինտերտեքստային) անդրադարձներին, ապա դա շատ ավելի լայն շրջանակ է ներառում: Դա օրինաչափ է, որովհետև Չարենցը կանգնած է 20-րդ դարի պոեզիայի ակունքներում, և նրա դասերը շարունակում են ուսանելի լինել վայրիվերումներով հարուստ նոր դարի մտածողների համար ևս:

Չարենցը հրաշալի գիտակցել է մշակույթի զարգացման շղթայում իր միջանկյալ դերը, որ շարունակելով նախորդներին՝ սկիզբ է դառնալու հաջորդների համար:

Լավ իմացիք, որ եթե դու ուզում ես մի օր չտեսել,
Քեզ լուկ օղակ համարիր, — և ոչ թե սկիզբ կամ վախճան: —

Իր բազմաչերտ ու բազմաբովանդակ ստեղծագործություններ Ե. Չարենցը կանգնած է այսօրվա պոեզիայի ակունքներում և հաճախ անտեսանելիորեն շնչավորում է ժամանակակից բանաստեղծների մտածողությունը:

ԺԵՆՅԱ ԱՆԴՐԱՆԻԿԻ ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ

Ուսումնասիրություններ

Սրբագրիչ՝ Վ. Վ. Դերձյան
Տեխ. լսմբագիր՝ Վ. Վ. Ջաղայան
Համակարգչային շարվածքը
և ձևավորումը՝ Թ. Շ. Վարդանյանի

Չափսը՝ 60x84 1/16: Հրատ.՝ 15,6 մամուլ:
Տպագրական՝ 19,5 մամուլ:
Տպաքանակ՝ 200: Պատվեր՝ 64:

ԵՊՀ Հրատարակչություն, Երևան, Ալեք Մանուկյան 1

ԵՊՀ տպագրատուն, Երևան, Աբովյան 52

Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Ժենյա Քալանթարյանը ԵՊՀ գրականության տեսության և գրաքննադատության ամբիոնի վարիչն է: Չորս տասնամյակից ավելի դասավանդում է Երևանի պետական համալսարանում:

Հայաստանի գրողների միության անդամ է, ԵՊՀ-ում գործող՝ գրականագիտության գծով գիտական աստիճաններ շտրիող մասնագիտական խորհրդի նախագահը: Ունի կառավարական պարգևներ, պարգևատրվել է «Մովսես Խորենացի» մեդալով:

Հեղինակ է բազմաթիվ հոդվածների, բուհական ձեռնարկի, դպրոցական դասագրքի, քրեստոմատիաների: Հրատարակել է մի շարք գրքեր.

1. Գրական քննադատության տեսության և պատմության հարցեր, 1982,
2. Հայ գրականագիրության պատմություն, 1986,
3. Վահագն Դավթյան, 1996,
4. Գրիգոր Նարեկացու «Մատենան ողբերգութեան» պոեմի և սաղմոսների առնչությունները. 1997,
5. Անդրադարձներ, 2003,
6. Ուրվագծեր արդիի հայ գրականության, 2006,
7. Գրական հորիզոններ, 2008,
8. Եղեռնապատում ըստ Եղիշե Չարենցի, 2009: