



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:



**ՉԱՐԵՆՑՅԱՆ
ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ**

9

ՀՏԴ 892.981.1:06
ԳՄԴ 83.3Հ
Չ 882 Զ.

**Ժողովածուի հրատարակության
պատրաստեց և խմբագրեց
ՎԱԶԳԵՆ ԳԱՐՐԻԵԼՅԱՆԸ**

Չ 882 Զ. **Չարենցյան ընթերցումներ** (Հողվածների ժողովածու).
Խմբ.՝ Վ. Գարրիելյան, Գիրք 9, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2012,- 224 էջ:

«Չարենցյան ընթերցումների» այս գրքի հողվածների հիմքում ընկած են Երևանի պետական համալսարանի հայ նորագույն գրականության ամբիոնի, ՀՀ ԳԱԱ գրականության ինստիտուտի և Հայաստանի գրողների միության համատեղ կազմակերպած «Չարենցյան ընթերցումներ» հերթական գիտաժողովի ժամանակ կարդացված զեկուցումները:

ՀՏԴ 892.981.1:06
ԳՄԴ 83.3Հ

ISBN 978-5-8084-1657-4

© ԵՊՀ հրատարակչություն, 2012
© Գարրիելյան Վ., 2012

Ժողովածուն նվիրվում է

ԵՐԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ

Ձևնյան 115, գրական մուտքի 100 ամյակներին:

«Այսօր լրանում է նաև իմ գրական գործունեության քսան և հինգ տարին. 1912 թվի մարտին «Պատանհում» լույս տեսավ իմ առաջին ռոտանավորը. «Ծաղիկները հեզ թեքվում են քամու օրորի տակին - Եվ լսում նրա... և այլն»:

*1937, մարտ Ե. Չարենց
«Քառասնամյա տարեդարձիս օրը»*



Ծաղիկները հեզ թեքվում են քամու օրորի տակին -
Եվ լսում նրա հեռվիցը բերող երգը տխրագին...

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

Եվ այս ամենը կատարվում է միշտ իրիկնաժամին,
Երբ որ տրտում են հեզ ծաղիկները ու մեղմ է քամին...

Եղիշե Սողոմոնյան

**«ԳԻՐՔ ԾԱՆԱՊԱՐՀԻ» ԵՐԿՈՒ ՏԱՐԲԵՐԱԿ
ԻՆՉ ԵՆ ԱՍՈՒՄ ՓՈՓՈԽՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

1935 թ. ապրիլին գրած և 1936-ի դեկտեմբերին խմբագրած մի քառատող բանաստեղծության մեջ Չարենցը, թերևս մի քիչ էլ խանդով, երազում է.

Օ՛, Ալեքսանդր,- ոչ հռչակ, ոչ գանձ
Ես չեմ երազում օրերիս մաշում:
-Ա՛խ, կյանքում եթե տրվեր ի՞նձ համկարծ
Մի «Բողոքիան» աշուն...¹

Հայտնի է, որ 1935 թ. աշնանը Պուշկինը ապրել և ստեղծագործել է Նիժնի Նովգորոդի նահանգի Բոլդինո գյուղում և երեք ամսվա ընթացքում գրել է տարբեր ժանրերի շուրջ հիսուս գործ՝ «Փոքրիկ ողբերգություններ» դրամատիկ պոեմները, «Պղնձե հենձյալը», «Պիկովայա դաման», ավարտել է «Եվգենի Օնեգինը» և այլն:

Պուշկինյան ստեղծագործական պոռթկում, լարում ու տըրմանք էր երազում Չարենցը իր նկատմամբ ծանր հալածանքների դժվարին այդ շրջանում՝ իր խոսքերով՝ «օրերիս մաշում», Բոլդինյան խաղաղ աշուն՝ իրագործելու իր բազում հղացումները: «Եթե տրվե՛ր»... , բայց իրեն արդեն տրվել էր մի այդպիսի «աշուն» /թեև վեց ամիս՝ 1933-ի հունվարից հունիս/, ծնվել էր 317 էջանոց մի ամբողջ ժողովածու՝ «Գիրք ճանապարհին», որ բացառիկ սևեռումի, ոգեշնչումի և անդուլ տքնանքի ծնունդ էր: Ու պատահական չէր, որ ժողովածուն եզրափակվում էր հենց Պուշկինի «Աշխատանք» բանաստեղծության չարենցյան թարգմանությամբ.

Ժամն ըղձական արդ հասավ. ավարտված է երկար աշխատանքը:
Ի՞նչ է քախիծն էլ անհայտ սիրտս կրծում անդադար²:

¹ Եղիշե Չարենց, Անտիպ և չիավարված երկեր, Երևան, 1983, էջ 91:

² Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հատոր 4, էջ 470: Այս հատորում գետեղված «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուից են քաղված բանաստեղծական բոլոր մեջբերումները. էջերը կնշվեն տեղում:

Պուշկինյան «անհայտ թախիծի» տազնապը թերևս նաև նրա թարգմանչինն էր... Միրաը կրծող անհայտ թախիծը գուցե կանխազգացող իմն էր գրքի ճակատագրի՝ կարծանանա՝ տպագրյալ գրին, կհաղթահարի՝ ռուբիկոնը, կպարզվե՞ն գաղտնագրերը, ճանապարհի գիրքը ճանապարհ կընկնի՞: Եվ տազնապը գուր չէր. ավարտի «ըզձական» ժամից հետո, տպագրության տղիսականը ձգվելու էր գրեթե մեկ տարի. 1933-ի օգոստոսին գիրքը տպարանում արդեն պատրաստ էր հրատարակության հոկտեմբերին, անգամ որոշ օրինակներ տվել էին հեղինակին, բայց լույսընծայումը ձգձգվեց և նույններին արգելվեց:

Շուրջ ութ ամիս Չարենցը «դռներ էր ծեծում», նամակներ էր հղում տարբեր հասցեներով (Հ/Կ/Կ կենտկոմի քարտուղարությանը, Անաստաս Միկոյանին, Ստալինին, Մարիետա Շահինյանին, գրողների միության կազմկոմիտեին), ջանում էր արդարանալ իբրև մեղադրանք ներկայացվող «գաղափարական լուրջ սխալների» համար՝:

Օգտվելով Կենտկոմի առաջին քարտուղար Ադասի Խանջյանի ժամանակավոր բացակայությունից /հանգստանում էր Գագրայում/ կենտկոմի քարտուղարներ Արամ Միրզաբեկյանն ու Ջարմայր Աշրաֆյանը Խանջյանին գաղափարական սխալների մեջ մեղադրելու /Խանջյանը նախապես կարդացել էր Չարենցի «Գիրքը» և համաձայնություն էր տվել տպելու/ և նրանից ազատվելու նպատակով հապշտապ կազմակերպում են «հիմքեր»՝ Չարենցի մասին որոշումներ կայացնելու համար. նույնների 13-ին կենտկոմ է հասնում Լուսավորության ժողկոմատի կոլեգայի որոշումը՝ Չարենցի և Բակունցի կազմած «Հայ գրականության պատմության քրեստոմատիան» շրջանառությունից հանելու և պետհրատի մի շարք աշխատակիցների պատժելու առաջարկով, նույն օրը գրողների միության կազմկոմիտեի նախագահ Ե. Գուրարի և «Գրական բերքի» խմբագիր Ն. Դարբոյանի ստորագրությամբ կենտկոմի բյուրոն ստանում է նոր առաջարկ. «Նկատի ունենալով, որ Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» աշխատության մեջ գոյություն ունեն նացիոնալիզմի ցայտուն արտահայտություններ և միևնույն ժամանակ կուսակցության ղեկավար ընկեր Ստալինը արոցկիզմի դեմ ուղղված պայքարի կապակցությամբ պատկերված է կարիկատուրային ձևով... մենք որպես գրական ֆրոնտի աշխատողներ, անհրաժեշտ ենք գտնում արգելք դնել

Չարենցի գրքի վրա՝: Եվ հենց հաջորդ օրը՝ նոյեմբերի 14-ին, կենտկոմի բյուրոն հարցումով որոշում է ընդունում «Հայպետհրատի արտադրանքի իդեոլոգիական անկայունության մասին»: «Գեղարվեստական գրականության ասպարեզում մի շարք ռեակցիոն, բացահայտ նացիոնալիստական աշխատությունների» քննարկում առաջինը նշվում է «Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» աշխատությունը, որը պարունակում է հակահեղափոխական տրոցկիստական գրապարտություն կուսակցության դեմ... Ստալինի դեմ... բունդ իդեալիստական մեկնաբանում է տալիս Հայաստանի պատմությանը, ակնհայտորեն արտահայտելով հայկական մարտնչող նացիոնալիզմը»: Երկրորդը վերը հիշատակված «Քրեստոմատիան» է, որի մեջ «գետեղվել են ծայրահեղ շովինիստական ստեղծագործություններ /Գամառ Զաքիայա, Բաֆֆի, Շահազիզ և ուրիշներ»/: Թվարկումից հետո, իհարկե, որոշումն է՝ «Արգելել Չարենցի «Գիրք ճանապարհի»-ի հրատարակումը», «գործածությունից հանել» «Քրեստոմատիան» և «հեռացնել Չարենցին Պետհրատի գեղարվեստական սեկտորի վարիչի պաշտոնից»¹:

Կենտկոմի որոշումը հաջորդ օրը՝ նոյեմբերի 15-ին, ներկայացվում է Երևանի գաղափարախոսական ճակատի կուսակցական ակտիվի նիստին, որը միաձայն պաշտպանում է որոշումը:

Վերադառնալով Երևան՝ Խանջյանը կանխում է իր դեմ լարված դավերը, խորհրդակցելով Բերիայի հետ՝ փոփոխություններ է կատարում աշխատողների և որոշումների մեջ: Դեկտեմբերին բյուրոյի որոշմամբ /Երևանում էր նաև Բերիան/ Չարենցը վերականգնվում է իր նախկին աշխատանքում, բայց գրքի թողարկումը համարվում է «աննպատակահարմար»:

Շատ ավելի ուշ /Չարենցի դիմումն էր անհետևանք չեն անցնում, թե՞ քաղաքական հաշվարկներով/, շուրջ ութ ամիս հետո՝ 1934թ. հուլիսի վերջին օրերին, Սովետական գրողների առաջին համագումարի նախօրեին վերջապես թույլատրվում է «Գիրք ճանապարհին» լույս աշխարհ հանել, իհարկե, որոշ փոփոխություններով: «Պատմության քառուղիներով» շարքից հանվում է «Արիլն՝ս, թե՞ Պյերո» ինտերմենդիան, որի փոխարեն ավելացվում են «Արվեստ քերթության», և «Գիրք իմացության» բա-

¹ Տե՛ս Գ. Գապարյան, Փակ դռների գաղտնիքը, Երևան, 1994, էջ 580:

² Նույն տեղում, էջ 584:

³ Նույն տեղը:

¹ Տե՛ս Եղիշե Չարենց, Նորահայտ էջեր, Երևան, 1996, էջ 222-228, 268-273:

ժինները, «Տաղեր և խորհուրդներ» շարքից «Ցոք խորհուրդ քաղաք կառուցողներին» բանաստեղծությունը փոխարինվում է «Ուղերձ մեր հանճարեղ վարպետներին»-ով, «Չանազան բանաստեղծություններ և քարգնանություններ» բաժնից՝ «Ա. Մ.» /Ալեքսանդր Մյասնիկյանին/ նվիրված երկու քառատող բանաստեղծություններից մեկը փոխարինվում է մի ուրիշ քառատող բանաստեղծությամբ՝ նվիրված Վ. Մայակովսկուն:

«Գիրք ճանապարհին», որպես վկայություն այն օրերի քաղաքական զարգացումներից թելադրվող չարենցյան անհանգիստ տազնապների, դիտարկելի է նախ և առաջ 1933-ի՝ առաջին տարբերակով՝ առանց փոփոխությունների: Գիրքը հղացվել և ծնվել էր որպես ամբողջական կառույց, ծնվել էր միանգամից, տարբեր տարիների գրված գործերի հավաքածու չէր: «Երկեր» /1932/ ժողովածուի մեջ չմտած և անգամ «Երկեր»-ից հետո գրված շատ գործեր ուներ հեղինակը, բայց դրանք նախապես չներառվեցին անգամ «Չանազան բանաստեղծություններ...» բաժնում: Պարտադրյալ փոփոխությունները երկրորդ տարբերակում մասամբ են մերվում առաջին հղացումի կառույցին, «Արվեստ քերթության» ու «Գիրք իմացության» շարքերը ինչ-որ չափով շեղում են նախնական նպատակի՝ անցյալից ապագա հայոց պատմական երթի՝ ճանապարհի ուղղվածությունը: Ծիշտ է՝ նշված շարքերի հավելումով տարբերակը հնարավորություն է տալիս քննադատին գրքի փիլիսոփայություն-խորհուրդը մեկնել եռամաս միասնության մեջ՝ Պատմության ճանապարհ, Կյանքի ճանապարհ և Արվեստի ճանապարհ, բայց այս գիրքը սկզբնական հղացումով՝ ներկայով ապրող բանաստեղծի հայացքն է՝ ուղղված անցյալից ապագա ձգվող մեր հավերժական երթին: «Աչքերս հառել եմ անցյալին՝ ապագայի նժույզը նստած» (էջ 222) և «Ապագայով լեցուն այրերս» (էջ 223) ինքնաբերականությունները այդ են հաստատում:

Բայց տեսնենք, թե ինչ հանվեց առաջին տարբերակից և ինչու: Ապա՝ ինչու՞ լրացվեց:

Նախ՝ նկատենք, որ տպարանական տեխնիկական պատճառներով գիրքը չի կազմաքանդվել, նորից չի տպագրվել, այլ հանված էջերի ճիշտ տեղում, նույնքան էջերով ավելացվել են նոր գործերը: Եվ քանի որ ինտերմեդիան «Պատմության քառտողներով» շարքի մեջ վերջինն էր /հետո «Տաղեր և խորհուրդներ» շարքն էր/, հետևաբար դրա փոխարեն ավելացված բանաստեղ-

ծությունները ակամա դարձել են նոր բաժիններ՝ պոեմների և տաղերի միջև: Ի դեպ՝ Չարենցի «Երկերի ժողովածուի» 4-րդ հատորում /1968թ./ խմբագրությունը նպատակահարմար է գտել այս երկու նոր ավելացած շարքերը տեղափոխել, դնել տաղերից հետո, որ կարծում ենք՝ ճիշտ չէ. նախ՝ որ Չարենցի համաձայնությամբ էր այդպես դրվել, ապա՝ եթե խմբագիրների կարծիքով դրանք խախտում են գրքի էությունը՝ ապա ինչու չեն դրել որպես վերջին բաժին:

Արդեն հրատարակության պատրաստ ժողովածուի թողարկման կասեցումը առաջին հերթին պայմանավորված էր «Արիլն՝ ս, թե՛ Պյերո» ինտերմեդիայի «գաղտնագերծմամբ»՝ ու՛մ մասին է, ի՞նչ է կամեցել ասել հեղինակը: Վկայված է, թե իբրև գրաքննությունը սկզբնապես գլխի չի ընկել, Չարենցը ինքն է երկու ընկերոջ մոտ ասել, թե Ստալին-Տրոցկի հակամարտության մասին է: Լուրը անմիջապես անվտանգության մարմիններին է հասել, ու գրքի հրատարակությունը կասեցվել է: Վկայվում է նաև, թե իբրև այդ գործը տողացի քարգնանվել է և հասցվել է Ստալինին, ով իբրև թե ասել է, որ այն «որպես գործ լավ է մտահղացված ու գրված», «սակայն որոշ նկատառումներով պետք չէ դա տպագրել»: Կենտկոմի բյուրոյի որոշման մեջ Չարենցի գրքի արգելման գլխավոր փաստարկը հենց այդ էր, թե այն «պարունակում է հակահեղափոխական տրոցկիստական գրպարտություն կուսակցության դեմ, տրոցկիզմի դեմ կուսակցության մղած պայքարի և կուսակցության առաջնորդ ընկ. Ստալինի դեմ»:

Որքան էլ Չարենցը այդ օրերին վերևներին ուղղված իր մամակներում ջանում էր հավատացնել, թե իր «ձգտումն է եղել այդ երկում Տրոցկուն պատկերացնել իբրև Պյերո, այսինքն՝ ծաղրածու»¹, թե ինքը «Քատերական աշխարհի պայմանական կերպարներով գեղարվեստորեն ցույց է տվել և ապացուցել, որ «համաշխարհային պրոլետարական հեղափոխության առաջադիմական ընթացքի օրյեկտիվ մարմնացումը Ստալինն է», որ Տրոցկին «իրեն հակադրելով հեղափոխության ամբողջ դրական ընթացքին, անխուսափելիորեն պետք զոհվեր և այդ մասանների աչքում, բուտաֆորային «հերոսից» պետք է վերածվեր... ծիծաղելի թատերական գործող անձի՝ «Պյերոյի»², որքան էլ որ ջանում էր իր երկի «իդեոլոգիական միանգամայն անխոցելի լինելը» հաստատելու

¹ Տես Մ. Աղաբաբյան, Եղիշե Չարենց, Երևան, 1977, գիրք երկրորդ, էջ 254:

¹ Ե. Չարենց, Նորահայտ էջեր, էջ 224:

² Նույն տեղում, էջ 269:

փաստարկներ բերել, հենց այդ գրքում առաջնորդին ձոնված քառատողը վկայական է, այնուամենայնիվ ինտերմեդիայի ենթատեսքատում կարելի է կարդալ այն միտքը, որ կա տարեց հանդիսականի և հենց Պյերոյի բողոքի մեջ, թե քատրոնի տնօրենը /իմա՝ Ստալինը/ նախորդ պիեսի գաղափարը խեղաթյուրել է և հիմա էլ հանդիսականին խաբելով, շողորթթելով, վախեցնելով, ապակողմնորոշելով, հենց նրանց միջոցով հերոսին վարկարեկելով է հաստատում իր միակությունը, իր հանճարեղությունը:

Ինտենսիվորեն վերլուծելու խնդիր չունեն այսօր, բայց պիեսի ամբողջ ընթացքը, առանձին մտքերի ենթատեսքները, որոշ հանդիսականների վարանոտ կասկածները հիշեցնում են ժամանակի մթնոլորտը՝ առաջնորդի ու ժողովրդի հարաբերությունները, և ինտերմեդիան կարդացողը ակամա կարող էր կասկածել հերոսների ճշմարտությանը՝ Տնօրենն է ճիշտ, թե՞ Հերոսը:

Ի վերջո՝ հիշենք, որ ինտերմեդիայի հենց վերնագիրն է հարցականներով՝ «Աբիլլե՞ս, թե՞ Պյերո»։ Այդքան միամիտ չէին՝ այսքանը չհասկանալու համար, և պարզից էլ պարզ էր, որ ինտերմեդիան պիեսի հանվեր գրքից։ Դեռ լավ է, որ գիրքը ամբողջովին չմերժվեց։ Դեռ 1933 թվականն էր, դեռ հաշվարկներ էին արվում։ Մերժվեց նաև Ալեքսանդր Մյասնիկյանին ձոնված քառատողը։ Չէ՞ր կարելի։ Բայց երկու քառատողեր կային նվիրված նրան, հանվեց մեկը.

Ե՛լ, բարձրացիր դագաղից և կրկին երևա աշխարհին:
Ամբեր, բրոնզյա քո ձեռքով կրկին մեր ընթացքը վարիր:
Դու կոչված էիր լինելու ղեկավար երկրի և դարի,-
Զեզ տրված էր ոսկյա՝ մի բեկոր լեռնայան վսեմ հանճարից (436):

Ինչպե՞ս թե՞ «դու կոչված էիր լինելու ղեկավար երկրի և դարի», «Բրոնզյա ձեռքերով մեր ընթացքը վարիր», իսկ Ստալինը, չէ՞ որ նա միակն է ու անհամեմատելի։ Հանդուժել չէր կարելի, թեկուզ երկու էջ հետո մի քառատող էլ Չարենցը նվիրել էր Ստալինին /«Անվերնագիր»/: Մյասնիկյանին նվիրված մյուս քառատողը «անմեղ» էր. եթե առաջինի մեջ ասում էր՝ «ե՛լ, բարձրացիր դագաղից» և «բրոնզյա քո ձեռքով... մեր ընթացքը վարիր», երկրորդի մեջ նա տեղայնացվում էր՝ «Նախրյան արևն էր քո մեջ՝ լեռնայան հրով ճառագած», «կործանվող մեր երկրի համար դու եղար փրկության առաջաստ» /«Հայաստանի համար դժվար օրերին Մյասնիկյանն ուղարկվեց ղեկավարելու մեր հանրապետությունը»/:

ՀԿ/Բ/Կ կենտկոմի քարտուղարությանը /պատճենը՝ Ա.

Միկոյանին/ հղած իր դիմում-նամակի մեջ Չարենցը հիշեցնում է Ստալինին նվիրված այդ քառատողի մասին, ասելով, որ թեև «Անվերնագիր» (էջ 440) է անվանված, բայց «նույնիսկ երեխայի համար պարզ է, որ... նվիրված է ընկ. Ստալինին»: Իհարկե, կարելի էր այդպես հասկանալ, բայց մի նրբերանգ կա՝ ինչու՞ մյուս քառատող ձոները անվանական են /Հ.Թ., Մ. Մ., Ա. Մ., Վ. Մ./, իսկ այս մեկը՝ «Անվերնագիր», որովհետև ինքնին պա՞րզ է։ Բայց նա դիմում է՝ «Օ՛, հանճարեղ մեր Ղեկավար՝ բարձրախոհ ու բարձրանուն...»: Ապա՝ մեծ է մեր դարը,- ասում է բանաստեղծը, անհուն օվկիանի նման և «որպես արև անեզրական քո անունն է բարձրանում» և մեր դարը առաջ է մղում «քո անունը հրավառ»։ Ոչ թե դու, այլ քո անունը։ Հանճարեղ, մեծատառով Ղեկավարը չէ՞ր կարող նաև Լենինը լինել, չէ՞ որ նրա անունն է դարը առաջ մղողը, չէ՞ որ Չարենցը բազմիցս մեր դարը հենց լեռնայան էր անվանում և Լենինին՝ Ղեկավար. «Պատկած է այնտեղ Լենինը՝ Մեր կարմիր Ղեկավարը» /«Կոմունարների պատը Փարիզում»/, «Ապրում են ահա լեռնայան դարում» /«Խոռ»/, «Եվ ոչ մի ժանիք ինձ չի բաժանի լեռնայան դարից» /«Ներբող առ քննադատն N.N.»/, «...Այս լեռնայան դարում... կա այսօր մի այլ իմաստություն»... «Զեզ չի օգնի Լենինը - այս լեռնայան դարում», /«ARS POETICA»/:

«Տաղեր և խորհուրդներ» շարքից հանվեց «Յոթ խորհուրդ քաղաք կառուցողներին» բանաստեղծությունը։ Աստված գիտե, թե ինչ վտանգավոր հուշումներ ենթադրեցին։ Գուցե՞ այն, որ վաղվա՝ «ապագայի որսնադիրներին» բանաստեղծը ասում էր, թե ամեն ինչ խորտակվում է ժամանակի ընթացքում /Մի՞ թե նաև մեր սովետական երկիրը/, գուցե այն, որ խորհուրդ էր տալիս՝ «Այրեցեք մագաղաթյա մարմինը ննջեցյալի և մոխիրը խառնեցեք ձեր ապագա պարիսպների քարին» /«Մագաղաթյա մարմինը» կարող էր հուշել անթաղ առաջնորդի՝ մարմնի մասին/, թե՞ գալիքի անհողող լինելը անցյալի մեռյալների մոխրի շողախով պայմանավորելը. պարզ չէ՞ այսպիսի՞, թե՞ այլ ենթադրությունների հիման վրա հանվեց այս բանաստեղծությունը:

Այսպիսի մի դիտարկում։ Ինչպես արդեն ասել ենք՝ Կենտկոմի բյուրոն Հայպետհրատի կողմից հրատարակված «մի շարք ռեակցիոն, բացահայտ նացիոնալիստական աշխատությունները» արգելելիս առաջինը նշում է Չարենցի գիրքը՝ ոչ միայն որպես «հակահեղափոխական տրոցկիստական զրպարտություն կուսակցության» ու Ստալինի դեմ, այլև «մի գիրք, որը թունդ իդեա-

լիստական մեկնաբանում է տալիս Հայաստանի պատմությանը, ակնհայտորեն արտահայտելով հայկական մարտնչող մացիոնալիզմը: Բայց գիրքը թույլատրվեց՝ հանելով միայն «հակահեղափոխական տրոցկիստական գրպարտություն» պարունակող էջերը: Մտացվե՞ցին, ներվե՞ցին, թե՞ անտեսվեցին «Հայաստանի պատմության թունդ իդեալիստական» մեկնաբանման, «հայկական մարտնչող մացիոնալիզմի» դրսևորման մեղադրանքները: Գուցե Խանջյանի որոշումն՝ վեղավ այդ «մոռացումը». պաշտպանել Չարենցին մեղադրանքների բեռից, բայց նաև կանխելով ուրիշներին՝ անմիջապես, հենց հայ գրողների համագումարում անձամբ խոսել նրա գրքի մասին. նախ՝ սկզբնապես, մեծապես կարևորելով Չարենցի տեղն ու դերը մեր գրականության մեջ՝ համարելով նրան հետհոկտեմբերյան շրջանի մեր խոշորագույն բանաստեղծը, ասելով նաև, թե նրա գրքի առանձին գործերում արտահայտված գաղափարները մերը չեն, նկատելի է «մացիոնալիստական շեղում», որ «նա պետք է շատ լուրջ մտածի և անհապաղ ուղղի այն»: Չարենցն էլ իր ելույթի մեջ բարձր գնահատեց Խանջյանի զեկուցումը, ընդունեց իր սխալը: Գոհ էր, որ Գիրքը հասել էր ընթերցողին /հայտնի «Պատգամն» էլ նրա մեջ/. ինքը պիտի մասնակցեր գրողների միութենական համագումարին, մոսկովյան մամուլում սկսել էին տպագրել իր գործերը, նաև իր մասին հոդվածներ՝ բարձր գնահատումներով:

Գիրքը լույս տեսավ, ինչպես ասացինք՝ հանված գործերի փոխարեն նոր գործերի հավելումով, որոնց տակ նույնպես /Չարենցի սկզբունքն էր/ նշված են գրության թվականները, մեծ մասամբ՝ 1934 թ.: Տարօրինակ ոչինչ չկա՝ նոր գրված գործեր էին: Բայց գրքի շապիկի վրա հրատարակության թիվը՝ 1933: Շապիկը, կազմը, առաջին էջերը՝ մինչև «Արիլն՝ս, թե՞ Պյերոն» արդեն տպված էր 33-ի օգոստոսին, չի փոխվել անգամ վերջին էջը՝ տեղեկատվությունը՝ «տպված է պետհրատի տպարանում Յերեվանում հազար ինը հարյուր յերեսուն յերեք թվին...» և այլն: Գրքի տպագրության պատմությանը անձանք ընթերցողը պիտի զարմանար՝ 1933թ. տպագրված գրքում 1934 թվակիր գործն էր:

Մի քանի դիտարկում նոր գործերի մասին:

Նախ՝ ավելացված գործերի մեջ չկան նախորդ տարիներին, անգամ 1933-ի առաջին վեց ամիսներին գրված գործեր. այդ շրջանում գրածները, այն ինչ գրքի հղացման բովանդակության շրջանակում էին, ներկայացվել էին հրատարակության առաջին տարբերակում: Բացառությամբ Վ. Մայակովսկուն բնութագրող

քառատողի /գրված 1930թ. Մայակովսկու ինքնասպանության առիթով/, որ ժանրային և բովանդակային առումով հարմար էր բաց մնացած էջին, ավելացված մյուս բոլոր գործերը գրվել են 1933 օգոստոս – 1934 հունիս շրջանում, ճիշտ այն ամիսներին, որ Չարենցը պայքարում էր՝ իրեն վերագրված քաղաքական մեղադրանքներից արդարանալու և տպարանում արգելափակված գիրքը լույս աշխարհ հանելու համար: Այս գործերը, ինչպես նաև շատ ուրիշ գործեր՝ գրված այդ և հետագա տարիներին, վկայում են, որ տևական հալածանքների պայմաններում անգամ բանաստեղծը չի լքել իր մուսաներին /«Անտիպ և չհավաքված երկեր», 1983, «Նորահայտ էջեր», 1996, հատորները, մամուլում վերջին հրապարակումները այդ են հաստատում/:

Մակայն «Գիրք ճանապարհի»՝ օղիսականի ամիսներին գրած բոլոր գործերը չէ, որ Չարենցը դրել է հանված իմտերմեդիայի դատարկ մնացած էջերում, այլ ընտրությամբ /հավաքելով «Արվեստ քերթության» և «Գիրք իմացության» խորագրերի ներքո/: Ավելի շատ բանաստեղծություններ կարող էր տեղավորել բաց մնացած այդ էջերում, բայց չի արել, էջերը լրացնելու համար նույնիսկ դիտախրոսներն էլ ցրել:

«Արվեստ քերթության» բաժնի բանաստեղծությունները իրապես այնքան էլ քերթության արվեստի գաղտնիքների շուրջ դատումներ չեն, ոչ էլ խորհուրդներ, ինչպես երկու-երեք տարի առաջ գրած այն բանաստեղծությունների շարքում, որ խորագրել էր «ARS POETICA» /այստեղ թարգմանել է՝ «Արվեստ քերթության»/: Այս բանաստեղծությունները որոշակիորեն հուշում են, որ դրանք ծնվել են «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի արգելանքի օրերին, բանաստեղծի ծանր ապրումների պահերին, դրանք ինքնօրինակ գրույցներ են՝ ինքն իր հետ, իր գրքի հետ, իր գրքի ու իր ճշմարտության, իր արվեստի հաստատումներն են, իր հանձարի, իր ոգու արիության գիտակցումը, պատասխանը «Գիրքը» արգելողներին, իր քննադատներին, թշնամիներին:

Օ՛, դուք, որ քիրա ու բուք քարկոծել եք ինձ միշտ...
Չեր խավարի հանդեպ – ոգիս միշտ հրակ է (էջ 399):

Մա շարքի հենց առաջին բանաստեղծությունն է՝ «Մոնետ» վերնագրով: Թշնամիներին այս հակադարձումը հիմնավորված է.

Դժվար, դժնի տնդով գրել եմ ես երգերս,
Իբրև հոգևած մշակ՝ տարել եմ երգս ես
Ուղիներով կյանքի թե՛ մառ, թե՛ մութ, թե՛ կեղ...:

Եվ աքնությունն հաճախ ինձ արևից զրկել է:
Բայց ես սիրել եմ հար - և արևուստ իմ սերը
Դեպի Արվեստը իմ եղել է բոքր ու բեժ...:

Եվ դարձյալ պատասխանում է թշնամիներին, թեև ինքն իրեն
է դիմում՝ հաստատելով իր կապը հայրենի հողի, հայրենական
ակունքների հետ:

Կարծում եմ նոքա, թե մի օր երգիմ քո նվագում կգա,
Զգիտեմ խեղճերը, որ դու մնամ ես երկրիդ գետերին.
Քանի կա լյառն Արագած և քանի աշխարհում դու կաս
Դժվար թե ցամաքեմ երբեք ակունքները քո ջինջ երգերի... (404):

Այդպես էր տեսնում նա նաև Թումանյանի մեծությունը. «Նա
մեծ էր հողով, արյունով, արմատներ ուներ նա հողում...»:

Ծանր ու դժվարին ամիսներ էին. կուսակցական վերին մար-
միներին որոշումները, քաղաքական մեղադրանքները, «Գրքի»
տպագրության արգելումն ու աշխատանքից հեռացնելը, թշնամա-
բար տրամադրված գրողների բացահայտ կամ այստեղ-այնտեղ
ասված հերյուրանքները չափազանց վշտացնում էին բանաստեղ-
ծին. մեկը /Ա. Ոսկերչյանը/ հայտարարում էր՝ «Աքիլլե՛ս, թե՛ Պե-
րոն»՝ գրվել է մի ամբողջ գաղտնի «հակախորհրդային խմբակի
կողմից» երեք տարվա ընթացքում և Չարենցին պիտի դատա-
պարտել, մյուսը /Նաիրի Չարյանը/ հրատարակությունում գե-
տին էր շարտում Չարենցի «Երկեր» հատորը հայեռնաբերով՝ «հետին
հայեռյալներով», մյուսները ուրախանում էին, որ «Գիրքը» արգել-
վել է տպարանում... Չարենցը բանավոր ու գրավոր դիմում էր
ամենատարբեր անձանց, պատմում իր հոգեկան ծանր ապրում-
ների մասին, արդարություն էր պահանջում, անգամ օգնություն
խնդրում. «Պե՛տք է արդյոք մարդիկ պատասխան տան իրենց
նենգ գործերի համար. չէ՞ որ սա խաղ է գրողի կյանքի և հեղինակ-
ության հետ... Պատկերացնու՛մ եք, թե ի՞նչ ապրումներ ես պիտի
ունենայի այդ օրերին. չէ՞ որ ես կարող էի սպանել և՛ ինձ, և՛ իմ ըն-
տանիքը, խելագրվել, և ես զարմանում եմ, թե ինչու դա չարեցի... :
... Այս փոքր Նաիրյան աշխարհում ես շատ թշնամիներ ունեմ:
Առանց Չեր ազնիվ պաշտպանության նրանք ինձ կուտեն...»¹,
գրում էր նա Մարինետա Եսեկյանին: Իսկ գիշերային պահերին
նա իր հուզումները թղթին էր հանձնում՝ չափածո խոսքով՝

Այնքան մաղձ կա իմ սրտում, այնքա՛ն դառնություն,
Ես միայն վիշտ եմ տեսել, և՛ թախիժ, և՛ թույլ...:

Բայց անգամ այդ դեպքում բանաստեղծը ինքնապատասխան
ունի իրեն. «Եթե փակվեն հավիտյան աչքերդ այսօր - Չե՛ս
տրտնջա դու մահից», որովհետև՝ «Գիտես, որ խեղճ է հավետ,
անօգ ու անգոր մահը քո դեմ, քո ոգու՝ անխորտակ ու մեծ» (էջ 405):
Որովհետև ինչ բնությունը տվել է իրեն, ինքը «արվեստով վսեմ և
քերթությամբ զարդարում» վերադարձրել է «իբրև ցնորք, իբրև երգ՝
անմահ ու լուսեղ»... Ոգու արիության այս վկայությունը, որ 1934
ապրիլ թվակիր է, նույնպես ներառվում է «Արվեստ քերթության»
շարքում: Բայց կա նաև մխիթարանքը՝ ստեղծագործական պահի,
«ստեղծագործ ու պայծառ» ոգու զգացողության հաճույքը:

Գիշերային պահերն այս քա,
երբ լապսերի մնամ վառ
Հուրհուրում է քո մեջ ոգիմ
Ստեղծագործ ու պայծառ -
Չարժե՛մ արդյոք տառապանքիմ
ու տրտունջիմ այս անվերջ
Եվ մարդկային հերյուրանքիմ՝
անմարելի ու անժայր... (էջ 403):

Եվ «անժայր» այդ «հերյուրանքին» ի պատասխան՝ հաստա-
տում է հավատը իր ճշմարտության, իր գործի հարատևության
նկատմամբ, մերթ իբրև «նոստալգիա»՝

Երագում եմ ես լուսավոր մի գետ,
Մարմարյա տներ ավերիմ նրա,-
Շրջում եմ շուրջը չքմադ աղջիկներ.
Ի՞նչ կյանքի մասին պատմելով իրար...
Դարեր եմ անցել արդեմ ինչպես գետ,
Եվ երգերս պարզ՝ այդ դարերի հետ,
Հասել եմ մինչև ավերում այդ վսեմ,
Գալիք աշխարհի ավերք լուսն (էջ 400):

Ապագայի մասին կարոտաբաղձ այս երագը, որ վերնագրել է
«NOSTALGIA», ունի երկրորդ մաս, որը, ի հակադրություն
առաջինի, անցյալի մասին է /«Օ՛, տարիներ առաջ»/, մանկության
ու պատանեկության օրերի, կորցրած հայրենի Կարսում ապրած
օրերի, և հուշ-տեսիլը դարձյալ «նոստալգիա» է, կարոտախա-
լցված ցավով ու սորմորով, որովհետև՝ «Այն ավերում հիմա մի
բարբարոս հովիվ» իր «երգերի տեղ... երգում է անբառ մի շեր...»
(էջ 401): Իր սիրտ ու երազի՝ երգերի, որ «իբրև սերունդների երագ»
այդպես էլ անկատար, «թաղված մնաց» իր «գրքերում»:
«Բարբարոս հովիվ» տնօրինումին ու վայելումին թողած հայրենի

¹ Եղիշե Չարենց, Նորահայտ էջեր, էջ 270, 273:

«ափերի» նկատմամբ տրտում կարտաի զգացումը հնչում է բողոքի շեշտով: Եվ սա գրվում էր այն օրերին, երբ բանաստեղծի արգելափակված «Գիրքը» որակվում էր որպես արտահայտություն «հայկական մարտնչող նացիոնալիզմի», և ընդհանրապես կորցրած հայրենիքի թեմային անդրադարձողները քննադատության թիքախ չէին դառնում: Բայց Չարենցը այս «NOSTALGIA»-ն նույնպես ներառեց «Արվեստ քերթության» շարքում:

Մերք էլ դրսևորվում է այդ հավատը իբրև բացատրություն-մեկնաբանություն տպարանում գտնվող իր «Գրքի» և ընդհանրապես իր ողջ ստեղծագործության, իր մեծության:

Ինչ ունեցել է ժողովուրդը քո
Հնում, անցյալում-լուսավոր ու վեհ,
Ինչ ունի այսօր, ի՞նչ ցնորք ու խռի -
Ողջը հավաքել և քեզ է տվել:
Տվել է, որ դու այդ ամենը այս
Օրերին խառնած, խոր հավատքով լի՝
Պարզես գալիքի ցնորքին անհաս -
Եվ ընդմիջա մնաս մեծ ու սիրելի (էջ 406):

Առաջին տողերը կարծես հնչում են նաև իբրև պատասխան նրանց, ովքեր ասում էին, թե այդ գրքում Չարենցը ժխտում է մեր անցյալը: «Լուսավոր ու վեհ» բնութագրությունը հենց «հնում, անցյալում» մեր ժողովրդի ստեղծածի մասին հարիր չի կարող լինել «նիհիլիզմ» որակումին, և «Պատմության քառուղիներով» պոեմը ճիշտ կարդալու համար էլ հավանաբար Չարենցը 1933-ի օգոստոսին գրած այս բանաստեղծությունը ներառեց 34-ին ավելացրածների շարքում: Ու նաև դրանից մեկ օր առաջ գրված մեկ այլ բանաստեղծություն դրեց հենց դրա կողքին՝ հաստատելու համար, որ իր այդ մատյանում /Չարենցը այդպես էր անվանում «Գիրք ճանապարհին»՝ մեր հին մատյանների զուգահեռով/ անցյալի «լուսավոր ու վեհ» մեր ժառանգության հետ նաև «տրել է» իր դարը, և որ այդ մատյանը գրվել է անցյալի ու ներկայի խորհուրդը գալիքին հասցնելու նպատակով, ուստի և «ամեն» է:

Դու գիտես, որ քո մատյանն այս վերջին
Ո՛չ թե օրերի համար ես գրել,
Այլ տարիների՝ հեռակա ու ջիմջ,
Եվ գուցե, անգամ, դարերի՝ նորեկ:

Քանզի քո դարում ինչ որ կար զգաստ,
Ե՛վ հուզումնավոր, և՛ խորունկ, և՛ վեհ-
Դրել ես ամեն մատյանում քո այս -
Եվ այս է քեզ թափ ու թռիչք տվել:

«Հեռակա», «նորեկ դարերի» մեջ իր գիրքը ու իրեն տեսնելու հավատն ու համոզումը նոր միտք չէր բանաստեղծի համար: Դեռ 1920 դժվար թվականին նա համոզված էր կանխատեսում՝ «Ես եմ հիմա - մի պոետ և իմ անունը Չարենց - Պիտի վաստի դարերում, պիտի լինի բարձր ու մեծ: Ես եկել եմ դարերից ու գնում եմ հաղթական դեպի դարերը նորից...» /«Անկումների սարսափից»/: Թեև դարերից գալու և դարերը գնալու իր կերպարի մեջ նա ընդհանրացնում էր հայոց բանաստեղծական հանճարը, իրեն միայն՝ որպես «ուսկի երակը հնամյա ցեղիս» /«Նախի երկրից»/:

Բայց այս օրինակներով /և ոչ միայն այս/ ուզում եմ մի ուրիշ դիտարկում անել: 1920 և հետագա տարիներին Չարենցի բանաստեղծության մեջ դիմումնային խոսքը առավելապես հղվում է որևէ մեկին հենց իր՝ հեղինակի կողմից. «Ես եմ հիմա - մի պոետ. և իմ անունը - Չարենց - Ես եկել եմ...» և այլն, «Լցված է անհուն իմ հոգին ահա...» («Դեպի ապագան»), «Ես - հայաստանցի պոետ... բոլորի՛, բոլորի՛ համար Երգում եմ// Նորից //Հիմա» («Ամենապոետ»), «Տաղարան» ամբողջ շարքը, «Ես մարդ եմ պոետ ու քաղաքացի...» («Խոռ»), «Ներբողներ ու խռիներ» ամբողջ շարքը «Էպիկական լուսաբաց» գրքում և այլն:

Իսկ ահա «Գիրք ճանապարհին» երկրորդ տարբերակում ավելացված վերոնշյալ ու մյուս բանաստեղծություններում, ռուբայիներում, երբեմն նաև դիստիքոսներում, բանաստեղծը դիմումի մի ուրիշ, նոր եղանակ է ընտրել. հեղինակը զրուցում է բանաստեղծ Չարենցի հետ. ասես մի ուրիշն է Չարենցին դիմողը, կամ իր երկրորդ եսը, և նրան մտերմաբար, եզակի դեմքով է դիմում՝ դու, քո, քեզ: Ասես մեկը ամրապնդում է նրա հավատը՝ անձայր հերյուրանքներից չընկճվելու, հաստատում նրա ճշմարտությունը, նրա մեծությունը. /«Գիշերային պահերն այս քո...», «Եթե փակվեն հավիտյան աչքերդ այսօր», «Կարծում եմ նորք թե մի օր քո երգին նվազում կգա...»՝ «Ինչ ունեցել է ժողովուրդը քո», «Դու գիտես, ո՞ր քո մատյանն այս վերջին...»՝ «Դու Տերյանից սովորեցիր լսել տրտունջը ոգու», «Ձգում ես որ՝ անհուն ու խոր...», «Գիրք՝ քեզ Իրանը տվեց, խոսք՝ Նայիրին հնամյա...» և այլն: Պոետիկական այս ձևը չկա անգամ «Գիրք ճանապարհին» առաջին տարբերակում:

Իսկ ահա շարքի վերջում, ի պատասխան իր «Գրքի» ու իր դեմ բոլոր հերյուրանքներին ու բանադրանքներին, զետեղում է «Մոռումնեմ» բանաստեղծությունը: «Ես մոռումնեմ կանգնեցի ինձ համար դժվար մի դարում», - գրում է բանաստեղծը իր

հանճարի, իր մեծության հանդեպ հավատավոր գիտակցությամբ, և ամրակուտ է ու հարատև այն, որովհետև՝

Իմ մտնումեման հյուսեցի երգերից ես խոր ու խրթին,
Խոհերից, որ բորք եմ ու նոր, որ կյանքն եմ կրում իրենց մեջ,-
Որ հորդելով բխեցին իմ դարի բորբոքում սրտից»:

Կա հարատևության մի ուրիշ պայման ևս՝ հայրենական կարոտով շաղախված համամարդկայնությունը.

Ծնվեցի ես Կարսում, սակայն իմ հոգում արևն Իրանի
Հար հուրբրաց, իբրև հին հայրենի կարոտ մի ամմար,-
Բայց հայրենիքը ոգուս - բովանդակ աշխարհը եղավ (Էջ 408):

Նկատենք, որ վերջին այս եռատողի միտքը մի ուրիշ նրբերանգով լրացնում է բանաստեղծը նույն շրջանում գրված մի դիստիքոսի մեջ.

Չիրք՝ քեզ Իրանը տվեց, խոսք՝ Նաիրին հեմայա,-
Բայց Հոկտեմբերը կոչեց քեզ հանճարեղ բանաստեղծ (Էջ 419):

«Հոկտեմբերի» շեշտադրումով բանաստեղծը պատասխանում էր նրանց, ովքեր իրեն մեղադրում էին «Հոկտեմբերին, հեղափոխությանը դավաճանելու» մեջ, իսկ «Մոնումենտաի» մեջ ընդգծում էր առավել կարևորը՝ ընդհանրակամը՝ «Բայց հայրենիքը ոգուս - բովանդակ աշխարհը եղավ»:

Որքան էլ որ շատ էին այդ օրերին նրա կյանքում իր խոսքերով՝ «ցավ ու դառնությունը», նա շարունակում էր իր կռիվը գրական կյանքի մեջ, երբեմն-երբեմն նաև «հուրհուրում» էր նրա մեջ «ոգին ստեղծագործ ու պայծառ», թղթին էին հանձնվում խոհեր, որոնց մի մասն էլ նա հավաքեց «Գիրք իմացության» շարքում /ինքնագրում խորագրել է՝ «Մատյան մտածության»/ լրացնելով «Գիրք ճանապարհի» դատարկ մնացած էջերը: Այս շարքում՝ դրվեց 24 քառյակ /տուրայի/, 51 երկտող /դիստիքոս/ և 8 քեյթ: Եթե տուրայի ժանրաձևին Չարենցը դիմել էր դեռևս 1926-27թթ՝ լույս ընծայելով «Ռուրայաթ»/1927/ գրքուկը, ապա դիստիքոսն ու քեյթը որպես ժանրաձև նոր էին կիրառվում նրա կողմից: Եթե «Ռուրայաթ» շարքում առավելապես կյանքի դիալեկտիկայի մասին փիլիսոփայական խոհեր էին, նոր տուրայիները հենց իր օրերի տազնապներին ծնված տարաբնույթ մտորումներ են՝ կյանքի, արվեստի, գրականության, սարդու կոչումի, անզամ աշխարհաքաղաքական խնդիրների մասին: Նաև արձագանքներ՝ անձնական դրամայի: Մի կողմից ստեղծագործական հղացումների վե-

րելք, մյուս կողմից՝ տազնապ կյանքի համար /«Նրանք ինձ կուտեն... ինձ կործանել կարող են շատ հեշտ», - ինչպես գրում էր Մարիետա Շախինյանին/:

Չգուց ես, որ՝ անհուն ու խոր՝ ինչպես մի համբ ամսպառ,
Բացվում է հար, ահով, դժվար, ու խորանում քո հոգին.
Դեռ ի՞նչ գամձեր - անհուն, ամձիր - պլտի համես դու աշխարհ,
Եթե անդու կյանքիդ վրա անդուտ գիշեր չտրի (Էջ 412):

Վերջին մատյանի շուրջ մտորումներն էլ քիչ չեն, թեև երբեմն միայն հուշող տողով են, կամ ենթատեքստից կռահվող: Խորհում է իր պայքարող ոգու մասին, որ միշտ բորբոքում է «խղճ ու տենչանք», «որքան էլ մութը չոքի» /Գ տուրայի/, որ «մեր քերթությունը» մեր երգը կլինի «բարձրահուն ու բարձրախոհ», եթե «միաձուլյ ու միասիրտ» լինի դաշինքը դարի ընթացքի և մեր տենչերի միջև /Ե տուրայի/: Հենց իր Մատյանի մասին չէ՞ արդյոք այս խոհը, եթե թեկուզ միայն ինտերմեդիան կամ գաղտնագրված հայտնի պատգամը հիշենք.

Խոհն անդադրում է կուտակվում, անկշռելի ու անտես,
Չի՛ ենթարկվի նա հսկումի, որքան էլ հունը բամտես.-
Բայց ինչքան էլ հախտուն զգաս դու կուտակումը ոգուդ -
Երգերիդ բերքը հմձելիս պետք է դու քեզ կաշկանդես (Էջ 412):

Եվ այքի համար տեսանելի՝ տուրայիների վերջում, ասես որպես ամփոփում, դրեց նաև Առաջնորդի մասին տուրային.

Պատմությունը տվել է մեզ ուսուցիչներ երեք մեծ.
Մեկը դեռ հին կապանքներում միտք ու ընթացք մեզ տվեց,
Մյուսն եկավ ու կործանեց կապանքները մեզ գերող,
Կերտում է կյանք նրանց հունով Ուսուցիչը մեր երբորդ (Էջ 415):

Եթե «Գիրք ճանապարհի» առաջին տարբերակի՝ «Անվեր-նագիր» բանաստեղծությունը, ինչպես արդեն ասել ենք, Չարենցը իր նամակում բացատրում էր, թե Ստալինին է ուղղված, երկրորդ տարբերակում Ստալինին «տուրքը» ավելացնում էր ավելի հստակ ձևակերպումով՝ նրան անվանելով՝ երբորդ Ուսուցիչ, ով, արդ, հիմա «կերտում է կյանք նրանց հունով», այսինքն՝ չի շեղվել լեմինյան գծից, թե հաստատում էր նամակներում ասված իր արդարացումները ինտերմեդիայի համար: Էլի մի «տուրք» Ստալինին Չարենցը որպես դիստիքոս գետեղեց այս շարքում, երբ արդեն թույլատրվել իր գիրքը լույս ընծայել:

Ո՛վ հանճարեղ Առաջնորդ, ես գիտեմ, որ հատու քո կամքը
Աշխարհում ուղի է հարթում - նաև ինձ համար և երգիս (Էջ 418):

Ամեն ինչ ասված էր. ընդունում էր՝ «ես գիտեմ», որ Հանճարեղ Առաջնորդի կամքը հատու է, որ նա է որոշում բոլորի, նաև՝ իր գրքի ճակատագիրը: Ընդունում էր՝ գուցե նաև հեզմանքով:

Իսկ ահա՝

«Ինչ որ գտնես այս գրքում, ինչ մտածումը ու խորհուրդ Ողջը հանած համարիր քո օրերի մատյանից» (էջ 419):

Պիտանքոսում կարծես ընդհանրացված է «Գիրք ճանապարհի» գնահատությունը. Մատյանը օրերի, իրականության անխաթար արտացոլումն է, օրերի ճշմարտությունը՝ իր բոլոր կողմերով, «մտածումը ու խորհրդով»:

Ինչպես արդեն ասել ենք՝ «Տաղեր և խորհուրդներ» բաժնից հանված «Յոթ խորհուրդ քաղաք կառուցողներին» բանաստեղծության փոխարեն դրվեց «Ուղերձ մեր հանճարեղ վարպետներին» բանաստեղծությունը: «Ուղերձը» գրվել է 1934թ. հունիսին, թերևս հենց շարքի բաց մնացած էջը լրացնելու նպատակով, ուստի և հարմարեցվել է շարքի ընդհանուր գաղափարին, բայց ժանրային մի փոքր շեղումով: Շարքում բոլոր գործերը՝ տաղեր են և խորհուրդներ: Այս մեկը ուղերձ է՝ /նույնպես միջնադարյան ժանրածախ: Եթե տաղերը ձոներ են խորհուրդներով, եթե երեք «յոթ խորհուրդները» խորհուրդ ու պատգամ էին, այս մեկը ուղերձ է՝ առանց խորհուրդի, ավելին՝ խնդրանք է անցյալի վարպետներին՝ իրենց շնորհները, իրենց մեծ արվեստը փոխանցելու իրեն: «Ուղերձը» դարձյալ կառուցողների մասին է, բայց ոչ ասպազայի, ինչպես հանված «Յոթ խորհուրդի» մեջ /«Ով դուք, որ գալու եք վաղը կառուցելու...», այլ անցյալի /«Բաղաքներ էիք կառուցում, կամուրջներ, բերդեր ու տներ, /Հոյակապ շենքեր».../: Ոչ թե ընդհանրապես կառուցողների մասին է, այլ կառուցող վարպետների /«Ես խոնարհում եմ գլուխս հանճարի առջև ձեր անճառ»/: «Ուղերձը» ժամանակային ուղղվածությամբ մերձենում է միայն մանրանկարիչներին ձոնված տաղի հետ /բանաստեղծի խոսքը ուղղված է անցյալի մարդկանց/: «Ուղերձը» բացում է «Պատմության քառուղիներով» պոեմի մեջ կառուցող ժողովրդի մասին քառատող բնութագրությունը՝

Իսկ ժողովուրդը, որ եղել է հանճարեղ,
Եղել է որմնադիր, եղել է կառուցող,
Բաղաքներ է շինել, պարիսպներ է շարել,
Կամուրջներ է զցել կոր գծով... (էջ 210):

Ի պատասխան «անցյալի ժխտման, նիհիլիզմի ու ազգային

մարտնչող նացիոնալիզմի» մեջ մեղադրանքների՝ «Ուղերձի» մեջ Չարենցը ոչ միայն անցյալի վարպետներին մեծարում է, այլև ընդգծում է իր հոգեհարազատությունը նրանց հետ, հաստատում է նրանց հետ իր կապը, ուզում է դառնալ նրանց արվեստի ժառանգորդը:

Թո՛ղ ձեզանից ուսանեմ ես այսօր գաղտնիքը գեղի,
Որ արվեստս լինի դաշնավոր, ինչպես ձեր հմտությունն հսկա...
Ուզում եմ աշակերտ լինել ձեր և տիրել արվեստին ձեր անհում...
Եվ ձեր նուրբ քարերի մամլ՝ քառերս լինեն սրբատաշ... (էջ 393):

Կարծես թե հարցումով, բայց ըստ էության բանաստեղծը հաստատում է նրանց մեծ «արվեստի» փոխանցումը իր արվեստին.

Մի՞թե իմ մեջ է այսօր արթնացել հանճարը ձեր սեզ,
Ե՛ս եմ շառավիղն արդյոք ձեր, ո՛վ հանճարներ մեր մեռած...

Եվ կրկին, դիմում է նրանց՝ «իմ քախանձանքը լսեք, - Չեր անմահ կնիքը դրե՛ք - իմ անմար երգերի վրա»՝ «անմահ» և «անմար» մակդիրներով հաստատելով հայոց հանճարի շարունակականությունը:

Ըստ էության նույն միտքն է արտահայտված, բայց առանց հոնտորական հարցականի, այս նույն շրջանում գրված «Արվեստ քերթության» շարքի արդեն հիշատակված բանաստեղծության մեջ՝ «Ինչ ունեցել է ժողովուրդը քո / Հնում, անցյալում - լուսավոր ու վեհ... Ողջը հավաքել և քեզ է տվել»:

«Գիրք ճանապարհին» տարածվեց երկրորդ տարբերակով, ու դա եղավ բանաստեղծի «վերջին մատյանը»: Առաջին տարբերակի սակավ օրինակները պահպանվեցին թաքուն և իբրև մատուց: Միայն 1997-ին բանաստեղծի ծննդյան հարյուր և մահվան վաթսուամյակին ի հիշատակ՝ այն նույն ձևավորումով վերատպվեց հազար օրինակով՝ Հրանտ Մաթևոսյանի նախաձեռնությամբ ու առաջադիր գնահատիչ խոսքով: Եվ ընթերցողը կարող է տեսնել, թե ինչպիսին էր «ընթացքի, մաքառումի, ճանապարհի այս գիրքը՝ այս «Գիրք ճանապարհին», իմացության լույսի այս հեղեղը...»՝ /Հր. Մաթևոսյան/ առաջին հղացումով, իր ծնունդի պահին՝ 1933թ. օգոստոսին, և պարտադրյալ ինչ վիրահատությանը այն ներկայացավ ընթերցողին 1934 թվականի օգոստոսին:

¹ Եղիշե Չարենց, Գիրք ճանապարհի, Երևան 1997 (1933 թ. արգելված տարբերակի վերատպություն):

ՎԱԶԳԵՆ ՄԱՅԱՐՅԱՆ

**ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱՆՉԻ ԵՎ ՓԱՍՏԻ ՉԱՐԵՆՑՑԱՆ
ԸՆԿԱԼՈՒՄՆԵՐԸ**

Եղիշեն Չարենցի պատմափիլիսոփայությունը, դրա թվացյալ պարզ, բայց խորքային առանձնահատկությունները ըստ էության բացահայտված են, յուրովի պարզված է ինչպես ժամանակի գաղափարական պարտադրանքի, այնպես էլ անհատական հախտուն խառնվածքի դրդապատճառային նշանակությունը: Նկատվել է, օրինակ, որ «ազգային անցյալի նկատմամբ միակողմանի ու միատմնավոր վերաբերմունքը ժամանակաշրջանի մտայնության զագրելի դրսևորումն էր... Եղավ մի պահ, երբ Չարենցը չափազանցության հասցրեց այդ պահանջը»¹: Իշխող եղավ նաև վերագտնումի տքնանքը, բայց մինչև վերջ չպարզորոշվեց պարտադրանքի մշուշը, և բնական էր տարօրինակ ներդաշնակությունը, այն, որ Եղիշեն Չարենցը «մեր բանաստեղծներից ամենակազմակերպվածն էր ու ամենատարերայինը միաժամանակ» /էջ 189/: Այս յուրօրինակ և կանոնավորման միտումով դժվար բացատրելի հակասությունը նկատվել է միշտ:

Պատմական անձն ու փաստը չնչին տեղ ունեն Չարենցի քննարկության մեջ, մյուս կողմից՝ նրա ստեղծագործական թռիչքների, տարամտիվ անցումների հիմնավոր հանգրվանը երկրի և ազգի ճանապարհի, գոյության տրամաբանության փնտրատուքն է, «տ՛վ ենք մենք, որտեղի՞ց ենք գալիս» ավանդական հարցադրումների պարզաբանման հոգսը, որտեղ դեր խաղաց երրորդ՝ «տ՛ր ենք գնում» հարցի պատասխանի վստահության ընդմիջարկվող տարատարությունը, որ բանաստեղծը անընդհատ ճգնել է հաստատել որպես կայուն գաղափար: Եվ կրկնվում է հայտնի ճշմարտությունը այն մասին, որ «Եղիշեն Չարենցի կապն անցյալի ժառանգության հետ գրեթե անշոշափելի է, առանձին դեպքերում միայն՝ առարկայական. այդ կապն օրգանական է, երբեմն՝ անտարրալուծելի... Ավելին: Դժվար է մատնա-

ցույց անել հակասությունների միասնության մի այնպիսի բարդ կծիկ, ինչպիսին Չարենցի ժառանգությունն է»¹: Եվ թվում է՝ այս հակասականությունը չի հարթում անգամ բավականին բնորոշ դիտարկված ընդհանրացումը. «Թերևս ուրիշ ոչ մի գրողի մտա սիրո հոգեբանական ապրումն այնպես սերտորեն միահյուսված չէ քնարական հերոսի աշխարհընկալման, նրա հասարակական վարքագծի ու ստեղծագործական որոնումների հետ, որքան Չարենցի մտա»²: Այսինքն՝ սիրո և կնոջ կրքոտ-հեթանոսական, վերացական-սիմվոլիստական, խաղային-դեմոկրատիկ և այլ դրսևորումների կողքին, հավասարապես հեղափոխության և նոր գաղափարների կայուն կամ մոլորյալ նվիրումների և այլ շատավիղների ենթատեքստում բանաստեղծը հարազատ է մնում դեռ պատանեկան տարիներից սաղմնավորված՝ հայրենիքի որոնման գիտակցությամբ: Միաժամանակ ամբողջ խորքով պատկերացնելով պատմության ոգին ու փիլիսոփայությունը՝ Չարենցը, ըստ էության, շրջանցել է պատմական անձի և փաստի քնարական կամ էպիկական ծավալումները, միշտ զգուշավոր չափավորություն պահել անցյալի հերոսների ու դեպքերի նկատմամբ, կամ տրվել նիհիլիզմի պոռթկումներին:

Անցյալի նշանավոր դեպքերի ու դեմքերի նկատմամբ Չարենցի վերաբերմունքը բխում է ապագայի արժևորումներից, և հաճախադեպ այս ընդգծումները բանաձևվել են անգամ 1936-ին գրած «Ա-եքվինեմ հայրենական»-ի հատվածներում.

Մտորելով մեր անցյալ
Կյանքի վրա կույր՝
Ես օրերն եմ մեր պայծառ
Փռել իբրև բույր³:

Իր կամ «իրենց օրերի» շարժումը միաված է ապագայի հավատին, բայց չի ակունքվում անցյալից, ինչի հաստատումը «Պատմության քառուղիներով»-ի հանրահայտ պատկերն է. լուսնի փայլի վրա աղեկատու ոռոնացող մեր բզկտված գայլը գիտի՞ արդյոք, «Որ նշված է արդեն նրա ուղին //Ապագայի գրքում.- որ

¹ Մայիս Ավդալբեկյան, Հոլվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 2009, էջ 240: Ավդալբեկյանից մյուս մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում՝ ՄԱ, էջ...:

² Ժեմյա Զալանբաբյան, Գրական հորիզոններ, Երևան, 2008, էջ 63:

³ Եղիշեն Չարենց, Անտիպ և չհավաքված երկեր, Երևան, 1983, էջ 116: Այս գրքից մյուս մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում՝ ԱՉԵ, էջ ...):

տարիներ հազար //Քայլերու է այդպես անուղի»¹: Մասնավանդ 20-ական թվականների «ձախուրթան» շրջանում կարծրանում է անցյալամերժությունը, որը պարզ ձևակերպվում է, օրինակ, «Էլեզիա, գրված Վենետիկում»-ի /1925/ «Իզուր ես դու հինը երազում» /ԵՉ 2, էջ 175/ ուղղակի կոչի մեջ, երբեմն ներառում զգուշավոր սկեպտիցիզմ նույնիսկ ապագայի նկատմամբ: «Խոն» բանաստեղծության մեջ, որ գրված է արդեն 1929-ին, նկատում է. «Ես չեմ կասկածում գալիքին, սակայն // Գիտեմ, որ ուղին դեռ շատ է դժնի», (էջ 225), կամ էլ մտտեցող 30-ական թվականների շունչը կտրուկ է դարձնում վերանայումի տվյալտանքը.

Ես չեմ երգելու այժմ շառայուն
Գալիքի մասին, որ գալու է դեռ,
Իմ ներսում հիմա հուզվում եմ, աճում
Ու շարժվում ուրիշ խոհերի գնդեր:
-Ներկան է հիմա իմ դեմ աղմկում /էջ 264, «Ես այն չեմ այլևս»/:

Անցյալից օտարումը, ապագայի մշուշումը մղում են ներկայի տեսանելի-հստակ ընկալմանն ու բանաստեղծական անդրադարձին, բայց ներկային ապավինելու խարկանքն էլ երկար չի տևելու, իսկ ինքնագտնումի 30-ական թվականները, ինչպես հայտնի է, չեն հաղթահարում «ղեկնիյան դարի» ապագայամետ պատրանքը, ուրեմն և՛ չեն մղում պատմության արժևորումների սքափությանը:

Նկատված հակասականությունը ոչ միայն անխուսափելի է ու ճակատագրով պարտադրված, այլև ըստ էության ներկայանում է որպես հակադրամասնություն:

Եղիշե Չարենցի համընդգրկունությունը ծագումնաբանական լիցքերով իր մեջ է առնում հայոց պատմության /անձերի կամ փաստերի/, հայ բառամտածողության ոչ միայն հնագույն-առասպելաբանական, այլև միջնադարյան խոսքային արտահայտչաձևերի, անգամ ժանրերի և այդ ամենի նաև կանոնիկության տեսանելի դրսևորումներ: Մինչ այժմ ասված հայտնի մտքերը ամփոփենք այն վերհիշումով, որ բանաստեղծը նույն անսպասելի դրվագումներով դիմում է Հին և Նոր Կտակարանների կերպարներին, դեպքերին, նաև Քրիստոսին, կառուցվածքային հենքի մեջ առնում միջնադարյան տեսիլի, վկայաբանության, աղոթքի, հիշատակարանի, անշուշտ՝ տաղի ժանրային հատկանիշներ կամ ուղ-

ղակի ժանրեր: Այնպես որ, Չարենցի կապը «անցյալի գրականության հետ առավել օրգանական է, ընդերքային. դա բանաստեղծի ազգային նկարագրից է բխում, նրա՝ բնաշխարհիկ մտածողության, ըմբռնումների լեզվական առանձնահատկությունների իրացման, ընկալման ու արտահայտման բնորոշ գծերի միասնությունից» /ՄՍ էջ 262/:

Դա յուրօրինակ ծագումնաբանական լիցք է, կարելի է ասել, գենետիկական կոդ, որի ենթաշերտային բովանդակությունը կարող ենք տեսնել թեկուզ «ձախուրթան» շրջանում /1921-24 թթ./ երկնած «տարօրինակ» «Երկիր Նաիրի» վեպում, մասնավանդ գաղափարական ու գեղագիտական խորքեր ներառած՝ Մագուրի Համոյի հայտնի ճառում: Ամբողջ վիպական կառույցում և մասնավանդ այստեղ երգիծանքը չի սքողում գրողի ազգային դրամատիզմը, երբեմն աննկատ է հերոսի և հեղինակի խոսքի ու դատումների սահմանը: Արքայանիմ վկայակոչելով՝ Մագուրի Համոն հիշում է, որ «Հայրենի երկիր և մայրենի լեզու» «հզորագույն ազդակներն» են, որ «ամեն մի զարգացած ժողովրդից, ամեն մի ցարցրիվ ցեղից կազմում են... կենդանի մի օրգանիզմ- մի ամբողջական ազգություն» /ԵՉ 4, էջ 97/: Իսկ հայրենի երկիրն այն է, այն «հեղու ու ջուրը», որով «դարերի ընթացքում կյանք են ստացել տվյալ ժողովրդի պապերը, պապերի պապերը և նրանց էլ պապերն ու պապերի պապերը» /էջ 98. միայն վերջին բառերում է հուսորիկ երանգ զգացվում: Հայրենիքը մարմնավորվում է դարերի ընթացքում,- շարունակում է հերոսը,- ձևավորում իր մշակույթը-«կուլտուրան», ««Հայրենիքը» տվյալ ազգության մարմինն է, իսկ «ղեզուն- հոգին»» /էջ 99/: Այս ավանդական և լուրջ դատողությունների մեջ, որ դժվար է ասել, թե նաև հեղինակինը չեն, երգիծանքը ընդմիջարկվում է, երբ հերոսը անցնում է «ներկա մոմենտին»: Հուսորիկ /ոչ թե սարկազմի/ մեջ նույն դրամատիզմը առկա չէ՞ այն դրվագում, երբ գրողը ներկայացնում է քաղաքը՝ անցյալի վերհուշների ներմուծումներով. «Է՛հ, հին ու մութ պատմություն է, ընթերցող,- ո՞րը թվես: Գիտում, խորամանկ, հարուստ ու հպարտ են եղել մարդկանք արքաները. այդպիսի արքաներ հիմա չկան... Բայց դժբախտաբար՝ եսական ու անմիաբան. եթե ոչ... /հեղինակի բազմակետն է-Վ.Ս/ ինչո՞ւ պիտի կորչեր արքայությունը նրանց, և ավերակի վերածվեր Երկիրը Նաիրի...» /էջ 21/:

Հասկանալի է, որ «արքաների» ու տերերի նկատմամբ օրահան գաղափարական պարտադրանքը կարող է հասնել սերժման միագծության՝ հանուն ժողովրդի-հասարակ մարդու աշխարհաս-

¹ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, չորս հատորով, Երևան, 1986-1987, հատոր 3, էջ 32: Այս հատորներից մյուս մեջբերումների հատորը և էջերը կնշվեն տեղում ԵՉ, հատոր, էջ ...):

տեղծ ուժի ներքողի: Եվ այս դեպքում նույնիսկ պատմական ան-
ձեռի կամ դեպքերի հիշատակումը չէր ճնշելու բանաստեղծին՝
ուշադիր լինել պատմականության, կերպարի պատմա-առասպե-
լային բովանդակության նկատմամբ: «Պատմության քառուղիներ-
ում»-ի կրկին հայտնի բանաձևումը «հիմնավորվում է» մեծ
անուններով.

Առասպելյալ Հայկեր ու Տրդատներ բազում,
... Դուք, որ դարեր երկար, հազարամյակներ,
... Ապրել եք ու կանգնել օդի ապարանքներ,
Օտար խարյկներից հայցել ոգու կրակ.../ԵԶ 3, էջ 33/

Հոգևոր հայցումի-մտորացողության ծանր և ընդհանրացնող
վիճակը, եթե Տրդատի կերպարի մեջ ինչ-որ չափով բացատրելի է,
այս անհայտ ինչպե՞ս է հնարավոր կարկատել հայոց անվանադիր
նահապետին, ում ուսումնառական հավերժակյաց առաքելությու-
նը՝ ուղղված ապագայի իր բոլոր ժառանգներին, Խորենացու
հաստատմամբ, մեծ ազատասիրությունն է և ինքնուրույնության
գոյարանությունը: Այս հարաբերություններում կրկին ստոյակում է
տվյալժամանակյա գաղափարական ճնշումը առ այն, թե՛ «Իսկ
ժողովո՞ւրդը, որ եղել է հանճարեղ, //...Ունի՞ արդյոք թեկուզ մի
անճան մասնիկ /Վաստակներում ձեր այս անքանքար» /էջ 37.
հարցադրումը կարելի է ընկալել ոչ միայն հռետորական ժխտու-
մի, այլև կասկածի երանգով, որ այս դեպքում քիչ կարևոր չէ/ նա,
որ կառուցել է ու պայքարել, երգել ու վիպել, «Եվ չի կորել դաժան
տարիներում այն մութ» /էջ 37/: Այսինքն՝ ժողովուրդն է հավեր-
ժողը և պատմություն կերտողը, իսկ մեծ անհատները /որ նույն-
քան և ավելի են ազդում պատմական շարժման վրա/ մի՞ֆ են կամ
արժանի միայն շրջանցելու: Բայց այս դիտումների խոհական
ավարտը կրկին խախտում է գաղափարական թվացյալ հետևո-
ղականությունը. «Եվ դարձել է ահա ժողովուրդը ևս, //Իր տերերի
նման անուղի ու անդեմ» /էջ 38/: Չարենցի համար մերժելիմ
պարզապես մնում է ուժի, պոթելուն հրայրքի /գուռ անձնական-
ապրումային կամ ազգային-գոյարանական/ խամբումը, կամ, որ
շատ ավելի դաժան է, բացակայությունը. այն դեպքում, երբ այդ
կիրքն է բանաստեղծի փոթորկուն պոթելումների կիզակետը և
ձգտումի հանգրվանը: Այդ տեղը պիտի գրավի Նաիրի երկի՞րը,
հեղափոխությունը, կի՞նը,- սա արդեն մեծ մասամբ մնում է
որպես մի՞ֆ կամ մետաֆորային հիմնեզր, որ կոչված է նաև գտնե-
լու միշտ նկատված հակասականության ըմբռնման, գուցե և հաղ-
թահարման բանալին: Իսկ Չարենցին «պատմականությունը»

այդպես էլ չի մտաբերում և 1928-ին «Հ.Հ.»-ին ուղղված «Դագա-
դավաճառ» էպիգրամում անքնին հանդարտությամբ շարունա-
կում է սովորել Հայկ նահապետի կերպարը՝ Բելին խոցող ինչ-որ
«ոսկորի» մեջ միայն ակնարկելով ուժի պատրանքը կամ
բացակայությունը.

Այս հարգելի ընկերը
Իր անահ նախահորից
Անունից քացի ժառանգել էր
Եվ մի հավատա խորին,
Թե բավ է ունենալ մի ոսկոր
Որպեսզի խորտակես Բելին: /ԵԶ 2, էջ 241/

Եթե իր բոլոր շառավիղներով ուժի-պոթելումի ջատագովու-
թյունն է Չարենցի անհատական էության և ստեղծագործական
խառնվածքի կարևոր շարժումն ու ամփոփումը, ապա ինչո՞ւ թե-
կուզ «Պատմության քառուղիներով»-ի վերաբերյալ հատվածում
Հայկ նահապետին չի փոխարինել, օրինակ, բոլոր ժամանակնե-
րում մեր հաղթանակների ու մեծության պատրանքային ակունք
Տիգրան Մեծը /որին հոգնեցրել ենք՝ մեր ծովիցծովյան հուշ-
երագանքների մշուշում քննցնելով. իսկ Չարենցը պարտադրված
էր այս դեպքում ևս շրջանցել Տիգրանի «կայսերականությունը»/:
Ավելորդ չի լինի նկատել, որ «օտար խարյկներից ոգու կրակի
հայցումը» այս կերպարում թեկուզ ինչ-որ կերպ հասկանալի
կլիներ՝ կապված Հայաստանում հելլենիզմի հիմնավոր հաղթար-
շավի հետ: Դժվար է նաև կասկածել Չարենցի հայոց պատմու-
թյան խորագիտակ իմացության վրա, հակառակ դեպքում այդ-
քան խորքային և ընդգրկում չէր լինի նրա պատմափիլիսոփայու-
թյունը՝ անկախ տվյալժամանակյա գաղափարական վայրիվե-
րումներից:

Մեր հիշողության մեջ ուժի և ինքնության անձնագոծ նվիր-
յալներից մեկը, որի սրբագործումը ևս հիմնավոր չի ցրել ինչ-ինչ
հարցադրումներ, որը, սակայն, այն շատ քիչ պատմական անձե-
րից է, ով հայտնվել է Եղիշե Չարենցի ուշադրության ծիրում,
Վարդան Մամիկոնյան սպարապետն է: Ընդ որում, այստեղ ևս
նույնատիպ համադրումներով են ներկայանում 20-ական և 30-
ական թվականների գաղափարական տարբերություն-նույնու-
թյունները: Վարդանը նախապես ներկայանում է «Երկիր Նաիրի»-ի
Վարդանի կամուրջի մասին պատմա-արդիական դատողու-
թյունների գուգահեռի մեջ. բոլոր նաիրցիները «համոզված են, որ
այդպիսի մի կամուրջ Վարդան գորավարը միայն կարող էր շինել,

որովհետև այսօրվա միամիտ մահրցին այն ամենը, որ մեծ է ու գարնանայի, ինչ որ մահրյան է ու հաղթական- վերագրում է Վարդան Մամիկոնյանին, վերջին այդ արքայակերպ մահրցուն /ընդգծումը մերն է-Վ.Ս. հիշենք Նաիրյան արքաների մասին վերևի դիտումները/, որի մասին այսօր ամեն մի հասարակ մահրցի այնքանը միայն գիտե, որ բարեկենդանի հինգշաբթի օրը բոլոր մահրյան եկեղեցիներում պատարագ է լինում նրա հիշատակին, երգվում է «Լեց ամպերը», և այդ օրը բոլոր մահրցիները «տուն» ունեն» /ԵՉ 4, էջ 15. ուժի գրավականներից մեկը, այսպիսով, իմացությունն է նաև պատմության, և բանաստեղծը, անկախ ամեն ինչից, չէր կարող շրջանցել այս պարզ ու հասկանալի գաղափարը: Անցյալի ու ներկայի կապի անհրաժեշտությունը Չարենցը երգիծա-դրամատիկ շաղախում զգացնել է տալիս հաջորդող դիտարկումներում. քանի անգամ Հուսիկ քահանան Վարդանանց տոնին զգուշացրել է քաղաքացիներին, որ ամեն մի իսկական հայ պետք է «հիշի Վարդան գորավար քաջին և ամրապնդվի պապերի հավատքով: Պիտի մտաբերի այն մեծ նպատակը, որի համար ընկել է նա Ավարայրի դաշտում- և չվարանի» /էջ 15/: Միայն այդ դեպքում կցնդի մեր գլխին կախված չար գորությունը /Կրկին իր համար ավելի երգիծված հերոսի բերանում հնչող խոսքերը ծաղրի կամ խոսքի կոմիկոսի առանձնակի բնույթ չունեն, և հեղինակի ցավն է շատ ավելի ամփոփում անցյալ-ներկա կապի իմաստի արդիականորեն կայունացրած դիտարկումը. «Բայց միշտ այնպես է պատահում, որ ամենավտանգավոր վայրկյանին թռչում է Վարդանի անունը վարանոտ քաղաքացու ճղճիս ուղեղից, ու մնում է տեղը դատարկ տարածություն, սարսափելի զարգանդ» էջ 16. հոմանիշային այս կուտակումը՝ «սարսափելի զարգանդ», ուժի և ինքնության գիտակցության-բնագոյի բացակայության արդյունք է, քանի որ վախը թուլության հայտանիշն է/: Վարդանի կերպարի շատ ավելի նիհիլիստական մեկնությունը կա 1933-ին գրած «Չրահապատ «Վարդան գորավար»» պոեմում, երբ երկու դեպքում էլ պատմական անձը պատկերային հնարանք է իր ժամանակի մարդու գնահատման ծրագրում: Եթե 20-ական թվականներին Վարդանը մատուցվում էր «խաչագող» քահանայի խոսքի վերամբարձ ոգեղենության և ժամանակակիցների իրական անտեղյակության հակադրությամբ, ապա 30-ականներին Վարդանը ուղղակի զուգահեռվում է մանկական թատերախաղի խամաճիկային հերոսին՝ արդիականացված մախկին անտեղյակությանը փոխարինելով պարզ երեխայականությունը .

Եվ այժմի առջև նա տեսնում է համկարծ
Մի թրթե սաղավարտ... և իրեն: /ԵՉ 3, էջ 80/

Մետաֆորային ինչ ենթախոսք կարող էր պարունակել բարձրագույն ճառի և անտեղյակության համադրումի մեջ ներկայացվող հերոսի անցումը մանկախաղի կերպարին, եթե չպայթեր Չարենցի նիհիլիզմի ամենադրամատիկ ձևակերպումներից մեկը.

Օ, լի՜ եղել արդյոք մեր պատմությունն ամբողջ
Մի այսպիսի անգո Ավարայր... /էջ 81/:

Թեկուզ ինքնության գրավական, բայց խոնարհ մահատակության դիմաց բանաստեղծը ուժի հրայրք է ուզում տեսնել՝ գոյարանական առումով ակնհայտ արդյունքով, ողբա-հերոսական ներբողների փոխարեն թեկուզ առօրյա, բայց ինքնապարտադրումի լիցքեր, տիրակալման հավակնություն, քաղաքակա՞ն, թե՞ անձնական ոլորտներում լինեն դրանք: Այսպես կարող է բացատրելի դառնալ նաև այն, որ պատմա-առասպելային հերոսներից Շամիրամ-Արա Գեղեցիկ համադրումն է առավելապես գրավել Չարենցի ուշադրությունը: Կրկին շեշտենք Չարենցի պատմափիլիսոփայության մի կարևոր կողմ ևս. անցյալի դեպքերն ու անձինք, որպես կանոն, նրան պետք են գալիս մետաֆորային-միֆական կիրառելիությամբ, այսինքն՝ բանաստեղծը ոչ այնքան մտա-հոգված է հերոսի պատմա-ավանդական մկարագրին թեկուզ ընդհանուր երանգներ հաղորդելու, պատմականությունը պահպանելու ծրագրով, որքան դեպքի կամ անձի անունը /ասենք՝ Ավարայր, Շամիրամ/ դարձնելու բանաստեղծական պատկերի, խոնի ու տրամադրության հաղորդիչ: Ահա թե ինչու նրա կրքոտ պոեթկումների հետ շատ ավելի խոստում է, օրինակ, Շամիրամը, ով կարող է պատկերային հոմանիշություն ստեղծել «ողջակիզվող արև», «սեզ մարմին» և նման այլ համադրությունների նկատմամբ: Ահա ամենաբնորոշ և ընդհանրացնող արտահայտությունը «Հրո երկիր» շարքից /որ «Շամիրամ» չէ վերնագրված/.

Երգում եմ այն երկիրը հետավոր,
Ուր մարմինը, սեզ մարմինը ու հոգին՝
Աննյութացած ու նյութացած, լուսավոր՝
Ողջակիզվեմ Արևի՝ մեջ, քույր իմ, կին:
...Եվ երբ կանչեմ - դու գրկիս մեջ արևից
Ու տարփանքի՛ց, տառապանքի՛ց շիկացած-
Գրկես քե՛ն՝ ու մանկական ու ամբի՞ծ,-
Այս, կին - ցմորք, քո՛ւյր, Շամիրա՛մ ու Աստվա՛ծ /ԵՉ 1, էջ 23/:

Իսկ ահա, 1916-ին գրված «Շամիրամ» բանաստեղծության մեջ անվան հետ ներառվում են մահ ավանդազրույցային տարրեր՝ «հուռուքները», որ թվում է՝ քայլ է դնել պատմա-առասպելային նյութի հարազատությունը.

Իրիկնային փողոցում ես տեսա նրան:
Նա - սևաչա պչրուհի, գուցե - Շամիրամ:

Եվ ինձ տվեց հիմնավորց հուռուքները մա.
Երկու համբույր - փողոցում, մայթերի վրա /Էջ 236/:

Ժամանակների համադրումը կրկին վկայում է անցյալը «այժմեացներու» ուղղակի միատմի մասին. «հինավուրց հուռուքների» և «մայթերի վրա, փողոցում համբույրի» ներդաշնակումը շարժվում է դեպի նույն սկզբունքի պատկերային որոշակիություն, երբ պչրուհին նրան հմայելով տանում է «դրյակը հին», իսկ ճանապարհ են դնում «լապտերները ժպտալով». և պատկերն ամփոփվում է համադրումների ընդգծումով, որ ժամանակների հտևառաջություն է, այլ ուղղակի նույնություն.

Եվ չմայած որ անթիվ դարեր են անցել՝
Նույնն է երազը նրա, լույ մարմինն է - ծեր:
Նույնն է խոսքը կարծես, նոր տրվող աղջկա,-
Միայն մարած աչքերում էլ հրդեհ չկա /Էջ 236/:

Սա պարզապես կինն է, որի կերպավորման մեջ Շամիրամը պետք է եկել որպես մետաֆորային շերտ: Իսկ «պատմականության» ինչ-ինչ նշանակարգեր ավելի զգալի են երևում նույնանուն երկրորդ գործում՝ «Շամիրամ» բալլադում, որը ամփոփված է «Փողոցային պչրուհուն» շարքում, որ այս դեպքում կարևոր է: «Հրո երկրի» Շամիրամը պչրուհի-կինն էր սոսկ, այս Շամիրամը արդեն հարաբերվում է Արայի հետ՝ այժմեականության ոլորտ ներառելով պատմության խորհուրդները և, երբ խորագիրը, թվում է, պիտի բացառեր դա: Այստեղ կին-կարտ-կիրք-զգվանք վիճակները, «ակումբ, թատրոն, «կաֆե»» արդիական պատկերա-հիմքերով, հասնում են Նաիրի-Արա Գեղեցիկ ազգային-պատմական ընդգրկումներին՝ ժամանակների նույնացում-հեռացումի հարավորությունը:

Նորից՝ ամմար կարտավ զգվանքների ու հրի՝
Դու եկել ես տեսնելու քաղաքները Նաիրի:

...Դու անցնում ես ու տեսնում քաղաքները հիմա այն,
Որոնց տեղ խոս էր բուսնում, երբ դեռ ապրում էր Արամ:

Այլ է աշխարհը հիմա, այլ է հիմա Նաիրին.
Ո՛չ մի արքա էլ չկա, որ չարվի քո հրին /Էջ 180/:

Այս իրավիճակային տարբերությունը՝ այն, որ այժմ չկան այլևս արքաները, որ չարվեն նրա հրին, անմիջապես անցնում է նույնացման, երբ նշվում է, թե «նոր արքաների» համար պետք չէ կռվել, մի ժպիտն էլ քավական է, «Միայն ակնարկ մի թեթև-կարվեն նրանք քեզ, //Ըս հմայիչ ու անթև տարփանքների հրակեզ» /Էջ 180/. այդ «արքաները» կգան մեկ-մեկ, ու կտանջես նրանց քո անհազ կրքով: Հաջորդում է նույնքան կտրուկ ու լարվածաբեր անցումը կրկին հակադրության, ուր շատ ավելի է պատմականորեն որոշակիանում պատկերի ազգային-քաղաքական իմաստը՝ հաստատումների և ոչ թե մերժման շեշտադրումով. «...Բայց կլինի մի գիշեր- ու հմայքով նաիրյան //Կրարձրանա մշուշից մանկաժպիտ քո Արամ» /Էջ 180/, որի դեմ ստիպված կլինես «անօգ սարսափով» նորից կռվի ելնել, բայց կխառնվեն կրկին հաղթանակի ու պարտության սահմանները, քանի որ միշտ այդպես է լինում, երբ հակադրվում ու համադրվում են անձնական ու ազգային կրքերը, անհատի ու երկրի գոյաբանական հեռանկարի ձգտումները, դրանց ուղղորդի՞ գաղափարական պարտադրանքը, թե՞ ոչ /ինչի տվայտանքները իր անձի մեջ պահեց ինքը՝ բանաստեղծը/:

Եվ որպեսզի չարվի մա ախտածես քո հրին-
Ուտքի կեղևն նրա հետ հազարամյա Նաիրին:

Եվ դաշտերում Նաիրի կպարտվի նորից մա,
Կմահանջե գորքը հետ, երկիրը քեզ կմնա:

Նա կմտնի, որպես գոհ - քայց չես հաղթի դու նրան.

-Դա՛նձ է խորհուրդը սիրո, շամբռտաշուրք Շամիրամ... /Էջ 181/:

Այսպես անցում-ավարտը ամփոփվում է վերջնական նույնացման գաղափարա-գեղագիտական իմաստավորումով, որ նորովի հաստատումն է չարենցյան «հակասականության» համադրումների: Այդ համադրումների անձնականորեն դրամատիկ խորհուրդն է ներառում Շամիրամ-Արա Գեղեցիկ հարաբերությունների անդրադարձը 30-ական թվականներին, երբ հալածանքների մղձավանջի մեջ վերագտնումի տվայտանքը միշտ շաղախված է մնում ոչ միայն «լենինյան դարի» մշուշոտ պատրանքին, այլև անցյալի ցավոտ միհիլիզմին: «Հին պարտության լեզենդը» շատ խորհրդանշական վերնագրի տակ պատմությունը միֆ-լեզենդի սահմանման մեջ է, իսկ «հազարամյա ոգին» կորացած է «համբերության թույնից»:

Անմեքձեղի է քեզ այդ գանգրահեր Արամ,
Որ հայրերից իր հին, որպես աղեղ լարված՝
Ժառանգել էր ոգի հազարամյա՝ կորված
Համբերության թույնով հնադարյան արյան /ԵՉ 3, էջ 447/ :

Հնազանդ համբերության ինքնակործան ախտի դեմ պիտի որ
ելնի ուժի ու հրայրքի պոռթկման շարենցյան հավատամքը, բայց
այստեղ պատկերը պրկվում է տարօրինակ հարցականով, որ
անմեկնելի վիճակից կարող է ծնվել. միայն այդ թույնո՞վ է, որ
Արամ, անգամ մեռած, պիրկ սեղմում է շուրթերը, որ իր «արդար
խորհուրդը» «Ոչ Շամիրամն զգա, ոչ Նվարդը կարդա» /էջ 447/:
Ո՞րն է երկու հակաբևեռների նույնացման խորհուրդը, որ «Անմեք-
ձեղի է քեզ այդ գանգրահեր Արամ» նույն սկսվածքով հաջորդ
գործում կարծես հակվում է երկրորդի՝ Նվարդի բացասական ըն-
կալմանը.

Անմեքձեղի է քեզ այդ գանգրահեր Արամ,
Որին մանկուց կանչել էր չար ձեռքերով գերված՝
Արքայադուստր Նվարդը՝ իբրև ասպետին հրավարս,
Որ դեռ մանուկ դժփին է մի մահիդյան /էջ 448/:

Ամեն ինչ ճակատագրով է կանխորոշված, - հուշվում է երկու
գործի մեջ էլ, - նաև հաղթանակի ու պարտության, մահվան ու
կյանքի խառնաշփոթը. և մարդը միշտ մնալու է երկընտրանքի
մշուշի մեջ, եթե այնտեղից համենելու է Նվարդի խոնարհ նվիրումն
ու գործվանքը և Շամիրամի երեղեն կիրքն ու տարվանքի տառա-
պալից ուժը /բանաստեղծի համար նախընտրելին միշտ երկրորդն
է/: Եվ այս անխուսափելի կամ թվացյալ հակասականությունը ևս
չի՞ հաղթահարվում արդյոք վերջին պատկերով. «Հանուն սիրո
անեղծ իր Նվարդին ի լուր՝ //Նա ընդունեց անգամ - գիրկը Շամի-
րամի» /էջ 448/՝ պատմա-ավանդականի շեղումով հաստատելով
նաև, թե ինչու «մանուկ արքան» ընդունեց «հատուցման թույնը
նույն»:

Խաղային նման խճճվածության մեջ /որ բանաստեղծի վեր-
ջին տարիների կնիքն ունի անշուշտ/ Արայի կերպարը՝ որպես
«դժփին մահիդյան», ինչ-որ կետում առնչվում է Աղասի Խանջյա-
նին նվիրված «դժփին»-յան շարքին: Շարքի հետ ուղղակիորեն
կապված «Իմաստություն» բանաստեղծության մեջ, ուր տառա-
պաղ հեղինակը Խանջյանի վախճանի զուգահեռում ձգտում է հա-
վատալ, որ «մահիդյան զրույցի» կամ առասպելի նման կապրի
Աղասու հետ կատարված աղետը ժողովրդի հոգում՝ իբրև «զո-
ղացված, կեղծած նայիրական միֆ», և միայն «վաղվա հաջորդը»

կարող է գալ ու նրա աճյունի հետ «մեր հաղթության լեզենդը մահ-
վան մաշից հանել». և կարուկ անցնում կրկին չբացված
խորհրդավորություն ունեցող պատկերային համատեքստի.

Որքան իշխեն՝ թող նոր մախարարներն այսօր
Շամիրամի մահճին, գամակոծեն իր դին,-
Նա կհառնի կրկին իր պարտությանը հզոր... /ԱՉԵ, էջ 136/

Ուրեմն՝ նախ պարտությունն էլ պետք է ուժեղ լինի, կամ չլինի
անկամ. և սա նաև ոչ այնքան ինքնահուսադրումի, որքան ինքնա-
լարումի լիցք է, որ գաղափարական և գեղագիտական շատ կող-
մերով առնչվում է ուժի և պոռթկման նախորդ սեկնություններին:
Այնուհետև՝ հենց խաղային խառնաշփոթի մեջ միշտ դժվար է
գտնել, որպես կանոն, երկդիմի ճշմարտությունը: Եվ Շամիրամի
նկարագիրը ենթախորքում թաքցնում է արդիականորեն պար-
զորոշված և գաղափարական փականքի տակ պահվող հավա-
ստիությունը, տվյալ դեպքում՝ Խանջյանի հետ կատարված աղե-
տի «կեղծած նայիրական միֆը», որը պարզ զուգահեռումն է
արալեզների հետ կապված Արայի վերակենդանացման՝ Շամի-
րամյան խաղի, և ուրեմն՝ դավերի ու մատնության «նոր նախա-
բարները» ինչքան էլ կեղծիքի «մահճին» միաժամանակ տիրեն ու
գամակոծեն, պիտի չկասկածեն, որ նրա հառնույնը իրենց կործա-
նումն էլ է նշանակելու:

Հաղթանակի և պարտության փոխատեղումների, տապալվող
կուռքերի և լեզենդի առաձգականացվող ու մեռնող ընկալումների
բարդ արտահայտություններ շարունակվում են «Դժփինը նայի-
րական» շարքի յոթ սոնետներում, ուր Շամիրամ- Արա հարաբե-
րությունը միտված է արդիական նոր շերտեր բացելու: Չորրորդ
սոնետը, «Շրթունքներ» վերաառությանը, թերևս ուժեղ պար-
տության պահանջի խորհրդավորումն է պարտությանը հաղթելու
գաղափարին /երբ Արամ պարտվել էր, բայց Շամիրամն էլ չէր
հաղթել/, իսկ Արա Գեղեցիկ- Աղասի Խանջյան զուգահեռումը
ուղղակի նույնացում է: Աղասին մահվան մահճում է, Շամիրամի՞ց
հրապուրված, թե՞ Նվարդի սիրով գերված, «Նա ընդունել էր մահ-
իբրև հարված //Իր ոստիսի կողին, որպես հնում Արամ»¹: Կեղծված
զրույցը բովանդակավորվում է լեզենդի վերածվելու առաձգակա-
նացումով /«լեզենդ- առասպել»՝ նաև ժանրասահմանը կրկին նույ-
նացնում է հնագույն և նոր ժամանակներն ու հերոսներին/, և 5-րդ

¹ Եղիշե Զարեհ, Նորահայտ էջեր, Երևան, 1996, էջ 95: Այս գրքից մյուս
մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում՝ ԵՉՆ, էջ...

ստեղծում, հենց «Լեզենդը» վերնագրով, սկիզբը բացող «ինչպես» բառը ոչ թե հարցական, այլ բացականչական հնչերանգով հռետորական հաստատումն է, զարմանքի շեշտի մեջ բացվող խանջ-յանի /և, իհարկե, իր իսկ բանաստեղծի/, այլևս սնանկ դարձած մեծ նվիրումի.

Ինչպե՞ս կարող էիր հրապուրել նրան,
Երբ մամկության օրից, գիտեր՝ անգիր արած՝
Իր հայրենի բերդի պարիսպներից գրած,
Քա մշտունայն լեզենդը, Շամիրամ...

Ուրեմն՝ Շամիրամյան օտար և հրապուրանքով պարտադրված ճնշող գայթակղությունը և «հայրենի բերդի պարիսպներից» ամրակայած պատմությունը, որի կայուն իմացությունն անգամ չի ապահովում շեղումներից և մոլորություններից: Չէ՞ որ դեռ մանկությունից «գանգրահեր Արան» ևս «Անագորույն իր սերը» որպես միզակ սրած ընդմիշտ ուխտել էր իր «անդամաճան սիրած Նայիրուհուն»։ Բայց ինչո՞ւ արվեց Շամիրամի խաբկանքին: Եվ որքան էլ խորախորհուրդ այս լեզենդը փորձեն Աղասու «եղերական դիակի» նման թաղել «խեղճ, գողունի երթով»,

Նա կհառնի՞ կրկին՝ իր պարտությանը հզոր.
Հագարամյա, անհայտ ուղիներով խրթին
Իբրև գրան՝ մահվան զգեստ հագած,-
Կբարձրանա գրույցն այդ ավանդական /էջ 95-96/:

Եթե գրույցի մեջ և գրույց-լեզենդի նման հավերժորեն պիտի շարունակվի Արայի-Աղասու «պարտությունը հզոր», ապա բնական է լեզենդը իր բազմաշառավիղ «վտանգավորությամբ» վերացնելու մղումը: Եվ 6-րդ սունետն արդեն ուղղակի վերնագրված է «Մահ լեզենդին»: Սա բանաստեղծի ուղղակի կոչն է՝ մարդ-ազգ հարաբերությունների խորշերը ճանաչելու հոգսով, երբ նախորդ բոլոր ենթախորքային հարցադրումների ավայտանքը պոռթկում է որպես ճակատագրին-պատմությանը հղած ճարտասանական հարց, որ հրաբխում է բանաստեղծի «նայիրյան ոգուց»՝ «աղերսակոծ ոռնոցի» նման.

Քանի՞ երորդ անգամն է, որ պարտությանը հառնած՝
Գերեզմանն ես իջնում, մամուկ Արա.
...Քանի՞ երորդ անգամ, օ՞, Շամիրամ,
Ձեռնի արքան մամուկ, որ դո՞ւ գրույց դառնաս...

Արդե՞ն հոգնե՞լ ենք մենք այս ամիմաստ բախտից,
Դու միմչև ե՞րբ, Արա՞, մամուկ մնաս,
Եվ միմչև ե՞րբ,- այսպես,- մահով հաղթես.../էջ 96/:

Սա Չարենցի ամենաորոշակի և առանց մետաֆորային ենթատեքստերի ասված խոսքերից է, մանավանդ Շամիրամ-Արա Գեղեցիկ մտափայլին կապերի մեջ, և վերնագրի տարողունակ իմաստը նույնքան ուղղակի ամփոփվում է հաղթանակ-պարտություն նախորդ փոխատեղումների ընդգծված հստակեցումով, երբ բանաստեղծը նույնքան պարզորոշ գոչում է՝ դիմելով Արա-Աղասի համադրությանը. «Լավ է նաշից քո էլ չբարձրանաս, //Եվ պայքարի ելնեն առաջնորդներ պարթև, /Որ մեռնելով պարտվեն, կամ ապրելով հաղթեն ...» /էջ 96. ընդգծումը մերն է- Վ.Ս./:

Կործանումի ու վերհասնումի պատմական այս հարաշարժ փաստն ու դրա խուսափյալ գիտակցումը, հակասականության նույն թվացյալությամբ, երևում է Չարենցի ուշադրությանն արժանացած «ամենապատմական» խոշոր անհատներից մեկի՝ Աթիլյայի կերպարում: Այս կերպարը յուրովի ամբողջացնում է միֆոգ-տագործման չարենցյան սկզբունքները /թեպետ միֆը, կարծում ենք, նրա բանաստեղծական համակարգում չպիտի բացարձակացվի, քանի որ դա ընդամենը քնարերգության կառույցը դարձող մետաֆորի շերտերից է և մյուս բանաստեղծական հնարանների նման միտված է հեղինակի՝ որպես համընդգրկուն անհատականության, և անցյալի մշուշով դեպի ներկա ու ապագա անցման հասարակական-ազգային կապերի, ուժի և բույլության, վերհասնումի ու անկումի համադրումների արտահայտության ձևերից մեկը լինել/։ Չմոռանաք, որ «սիմվոլը, միֆը, մակդիրը, այլաբանությունը մտնում են մետաֆորի իմաստաբանական շարքի մեջ... Մտեղծագործության /և ողջ համակարգի/ ինֆորմացիոն կենտրոնին կարելի է հասնել միայն մետաֆորային պլանի վերլուծությամբ» (խոսքը, կարծում ենք, ոչ այնքան տեղեկատվական-«ինֆորմացիոն» պատմաարդիական փաստի, որքան գեղագիտական հաղորդակցելիության մասին է/։ Աթիլյայի պատմական նկարագիրը գուցա հետևում է ավերի ու կործանման որակների հետ, որ ըմբռնվում է «ոսկի դագաղ»-ից «երդեհվող հետուն» դիտող, «դարերի խորքից արթնացած» բնականը, ով վստահ է, թե քանի դեռ՝ «Եվ երդենների բոցերը դեղին //Խանձում են ահա աստղերը նորից» /ԵՉ 1, էջ 318. կարևոր չէ՝ սա կոնկրետ ուղղված է Առաջին համաշխարհային պատերազմի, թե սպանդի ու քանդումի ամբնական կրթի դեմ ընդհանրապես/, ինքը կելնի նորից իր անվա-

¹ Հենրիկ Էդոյան, Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Երևան, 1986, էջ 22: Այս գրքից մյուս մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում՝ Հէ, էջ...:

րան ուժով: Եթե կերպարը դառնում է ուժի և տիրակալ կրքի կրող, ապա բնական է, որ նրա պատմական նկարագիրը հակադրվում-ամբողջանում է բանաստեղծի հավատամքի որակներով, և այս երկրորդը դժվար է նույնիսկ «պատմական մթնոլորտ» համարել. «Աթիլա» պոեմում «պետք է տարբերակել պատմականի երկու ասպեկտ. նախ՝ հեղինակի և ապա՝ քննարկյալ հերոսի պատմական մթնոլորտը, որոնք թեև չեն համընկնում միմյանց իրենց կոն-տեքստների տարբերության պատճառով, բայց սիմվոլը միացնում է նրանց» /Հէ, էջ 126/: Գիշտ է, անշուշտ, որ սիմվոլը միացնում է նրանց, բայց հեղինակի «մթնոլորտը» պատմական չէ, որովհետև Չարենցը պատմականության պահպանման նպատակադրում երբեք չի ունեցել, իսկ այստեղ նկատելի է նաև արդիական գաղա-փարաբանության և հեղինակային խառնվածքի ներդաշնակ ուժով ապամիֆականացման փաստը ևս /միֆը և հակամիֆը կա-րող են համադրություն կազմել/:

Եվ այսպես՝ Աթիլան կետանի՝ կրկին քանդելու և այրելու, ու «Նորից կստղան արքաներն իմ դեմ՝ /Մանր ճահճային ճիճուների պես» /ԵՉ 1, էջ 319/: Հերոսի նկարագիրը ոչ թե պատմականա-նում է նրա հզոր հաղթանակների քաղաքական իմաստավորու-մով, նրանով, որ նա իրեն ենթարկեց մինչև Դանուբ ու Հոննոս գետերն ընկած երկրները, ներխուժեց Հռոմեական կայսրության, ավերեց Իտալիայի հյուսիսը և այլն, այլ թագավորների բարոյա-սոցիալական անկումների ընդգծումով, երբ դրանով նրանք իրենց մեջ մահն են կրում, միշտ «խեղկատակ ու ողորմելի» են, «հան-գիստ են երագում Հոգնած մարդկության ու իրենց համար» /հաս-նում է խոհական ընդհանրացման/՝ մոռանալով, որ կա ինքը՝ որ-պես «հազարանուն՝ Մահ, Ավերք ու Նեո», և

Ես-արքա՞, աստված, տե՛նդ, դժոխք ու մահ,
Ես-ճշմարտության խարագանը մերկ /էջ 319/:

Պատմականը, իսկապես, «խախտվում»-երկրորդանում է ուժի-այրուժի չարենցյան արժևորմամբ, երբ թեկուզ «ավերմունքի ու մահի» կիրքը բացասում է «հոգնած մարդկության» համար «հանգիստ երագելու» հնորակ մահաբերությանը: Գաղափարա-գեղագիտական այս հարաբերություններում պիտի ընկալել հա-յոց անցյալի ողբա-ներբողային ննջաբերության չարենցյան ըն-կալումներին հակադիր՝ Վահագնի «վիշապաքաղ» ուժի բացաս-ման նույն միտումը, երբ մեր «հզոր, հրոտ, հրածին» դիտված միֆ-լեզենդի «Արնաքամ ընկած դիակի վրա» քրքջում են անորոշ

թվացող «նրանք», երբ հենց «նրանք» «արյունով, հրով» «Մեր եր-կիրը հին դարձրին փոշի», և «Մեր կյանքի հիմները անդունդը ըն-կան» /էջ 317/: Անկարևոր չէ հիշել, որ նույն շրջանում գրած «Հրդեհը» լիրիկական բալլադում այլ կերպ է ընկալվում Վահագնի կերպարը: Սկիզբը ավերի այժմեական պատկեր է՝ հուր ու ծխի մեջ փլվող հսկա շենքեր, ծխից երկինք թռչող կարմիր բոցեր.

Այն ո՞րանդ էին, ո՞ր էին պահված
Փերհներն արվան կրակի, հրի,
Անմահ Վահագնի հարսներն հրավարս...
...Երգով ու ծափով երկինք են թռչում՝
Դեպի արևի գիրկը մոռացված.
Ենթերը, սակայն, փլչում են, փլչում՝
Նրանց կարտանն ողջակեզ դարձած /ԵՉ 1, էջ 36/:

Սիմվոլիզմի պոետիկային բնորոշ՝ «կարմիր, արվան, հուր» գունային նշանակարգերը՝ որպես պայքարի ու հառնումի խորհրդանիշներ, այլաբանում են «Վահագնի հարսներին», որոնց թռչյալ երկինք, դեպի «արևի գիրկը», ցնծության մթնոլորտ է, և «ծուխ ծխանիից», «բոցից» երկնած, «հուր հեր» և «բոց մորուս» ունեցող առասպելային Վահագնը այստեղ բանաստեղծական իր դրսևորման հարազատության մեջ է: Բայց «հուրն ու ծուխը» նաև հակադիր պատկերային հիմններ են, որոնք, այնքանով որ «հսկա շենքերի» ավերումն են շեշտում, այդքանով պետք է կար-ծել, որ հնի-անցյալի խորտակումի ու մոռացման խորհուրդը չու-նեն, թեպետ «երի ու կրակի փերհներին» տարածական անորոշու-թյունը /«ո՞րանդ էին, ո՞ր էին»/ հավանաբար սողանցք է առա-ջարկում «Վահագն» պոեմում ընդգծված անկումների համար: Իսկ Աթիլայի ուժը հավերժորեն պոթելուն է, նրա կերպարում պարզ սոցիոլոգի՞զմ նկատվի նրանով, որ գալու է գետնին հավա-սարելու բոլոր փառքերը և արքաներին, թե՞ խոհական ընդհան-րացումը շեշտվի.

Որպեսզի կրկին, երբ երկրի հրից
Երկնի աստղերը գանգատվեն քարին՝
Իր հին երգին միշտ հավատարիմ -
Արքա Աթիլը բարձրանա նորից... /էջ 320/:

Երկու հակադիր միֆերի՝ Աթիլայի և Վահագնի կերպարնե-րում պատմա-առասպելային շեղումները կարող են բացատրվել նաև միֆ-ազգ համադրումների տեսանկյունից՝ ուժի ազգային ընդհանրականության որակով ևս. հոները խորհրդանշվում են ավերի ուժի խոհապատկերային գուգահեռով, և նրանց արքան

դրա կրողն է լինելու երկակի իմաստավորմամբ. հայերի մեջ Չարենցը, և ոչ միայն նա, տեսել է ցավալի խեղճության ու հնազանդության ողբային ցնցումները, և նրանց Վահագն միջ-լեզունդն էլ դրա կրողը պիտի դիտվի ու ընդհանրացվի: Հիշենք նորից, որ ինչպես Շամիրամը, Աթիլյան /այս դեպքում նաև հոները. հերոսն ու ազգը/ հաճախ են դառնում մետաֆորային հիմնեզրեր՝ ընդհանրացնելու ինչպես ազգային, այնպես էլ անձնական ապրումի, խոսի վիճակները: Մտեղծագործական այս միտումը բնորոշ է նաև ժամանակի ռուս հեղինակներից շատերին. օրինակ, Չարենցի գրչակից Վ.Մայակովսկին գրում էր. «Իսկ եթե ես այսօր չցանկանամ քծնել, //եթե կոպիտ հոնիս համբերությունը հասնի, //ես կքրքջամ ուրախ ու կքրքեմ, //կքրքեմ դեմքին ձեր, //ես՝ անզին խոսքերի տրանժիր ու վատնիչ»¹: Հենց իր մեջ «գազան» կրքի, ավերող ուժի առկայությունը Չարենցը հաստատում է՝ 1936-ին գրելով.

Եղել եմ, այո, և հոռ, և գազան,
...Երբ ինչ-որ իմտիմ տենդ է կաշկանդել
Քո կնոջական ետը սրբազան.../ԱԶԵ, էջ 148/:

Միշտ և բոլոր հարաբերություններում այսպիսին է Չարենցը՝ «գազանի» խորտակիչ ուժ ամեն մի «կաշկանդումի» դեմ, հանուն «սրբազան ետքի»: Այսպիսին է նաև պատմական անցյալի հոգևոր-մշակութային գործիչների նկատմամբ իր վերաբերմունքի և արժևորումների մեջ, չնայած, այս դեպքում հակադրամիասնության եզրերը ավելի դժվար ներդաշնակելի պիտի լինեն, քանի որ մի կողմից, ավելի հեշտ է եղած միջը ընդունել կամ միջի վերածել ռազմաքաղաքական գործիչներին, քան պատմագրին կամ տաղերգուին, մյուս կողմից, ինչքան էլ ուժի ու կրքի հարազատությամբ իր մեջ նրանց թաքցրած ունենա, սրանք՝ այս հոգևոր-մշակութային գործիչներն են իր տեսակը, նույնությունը իր հետ: Եվ նորօրյա գաղափարների ճնշումը գուցե այստեղ ավելի ընդգծված պիտի երևա, որովհետև հենց սրանք են գաղափարի և մտքի ու հոգու ուղղակի կրողները՝ ապագայի ուսումնառական իրենց անմիջական առաքելությամբ: Մանավանդ «ձախության» շրջանում անցյալի մեջ հոգևոր սնունդ չտեսնելով՝ Չարենցը Հովհաննես Թումանյանի մահվան առթիվ /1923 թ./ գրած «Երկու աշխարհի սահմանագծում» հողվածի մեջ գնահատում է «սահմանային»

երեք մեծությունների՝ Թումանյանի, Իսահակյանի, Տերյանի գրականությունն ընդհանրապես և անմիջապես նշում, որ նրանք նորերին տալու բան չունեն. ուրեմն՝ «ինչո՞ւ է այսօր մեր հայացքը, նորերիս հայացքը դեզերում ուրիշ գրականությանց հորիզոններում՝ որտեղ, գերազանցորեն ռուս գրականության ավերում փնտրելով մեր վաղվա պոեզիայի համար ուղիներ ու շառավիղներ»¹: Երկու տարի հետո տպագրած՝ «Մերեժկովսկու «Պավել Առաջինը»» քատերախոսության մեջ Չարենցը պատմության գեղարվեստական անդրադարձի մասին շատ խոսում եզրակացություն է անում, իհարկե, ի վերջո հանգելով գրականության «սովետական» քարոզչության դերին: Նա վստահ է, որ պատմության մեջ կան տարրեր, «արոնց հմուտ օգտագործումով կարելի է դարձնել պիեսը պատմական-ազիտացիոն» /էջ 103/: Բայց արժեքավոր է համարում հեղինակի պատմաքննական գործը, անցյալի լուրջ հետազոտումը, անգամ կերպավորման հաջողվածությունը, միայն թե այդ ամենը բուն «ազիտացիոն» կոչումին չեն ծառայել /Պատմությունը միշտ արդիական ուսումնառական դեր ունի, բայց այստեղ պահանջը սոցիոլոգիզմի դիրքերից մերկապարանոց քարոզչությունն է/: Ուրեմն՝ «Չնայած հեղինակի բոլոր արխիվային պրպտումներին և մանրակրկիտ հետազոտություններին, պիեսի սյուժեի պատմական կողմը մնացել է սովերում» /էջ 104. ընդգծ. մերն է-Վ.Մ./: Անկախ պատմության «մանրակրկիտ հետազոտություններից», բանաստեղծի համար «պատմական կողմը» արդիական գաղափարաբանության ենթակա համահնչունությունն է, որ հաստատվում է դատողությունների շարունակությունն է, որ հաստատվում է դատողությունների շարունակության մեջ. «Պիեսում կա պատմական այնպիսի մեծ մատերիայ, որ միանգամայն կարելի է օգտագործել ազիտացիոն նպատակով» /էջ 104/, եթե միայն «անհատական ողբերգությունը» ցույց տրվի «իրև հասարակական տրագեդիա» /էջ 105/:

Այսպիսով՝ բանաստեղծը, անկախ գաղափարական օրահարույց կաշկանդումներից, չի անկարևորում պատմության ուսումնասիրությունը, բայց նաև չի ընդունում զուտ ինքնակա «անհատական ողբերգությունը»: Այս հարաբերության մեջ կարելի է հասկանալ անհատականի ապաստանումը միջի մեջ, քանի որ միջը կա և չկա, իրական է և հնարած, իր այլաբանական-խորհրդանշային շեշտերով կարելի է տարբեր, նույնիսկ հակադիր մեկնության ենթարկել: Եվ անգամ այս ամենից հետո, ինչպես

¹ Վլադիմիր Մայակովսկի, Հատընտիր, Երևան, 1982, էջ 27, («Այ ձեզ», թարգմ. Ե. Չարենցի):

¹ Եղիշ Չարենց, Գրականության մասին, Երևան, 1957, էջ 59:

տեսանք, իր իսկ բանաստեղծի «անհատական» ապրումը, կիրքը, նաև ողբերգությունը բավականին այլակերպված են ու քաբուցյալ: Հոգևոր-մշակութային գործիչների հետ զուգահեռը ավելի բացահայտ կարող է լինել, ուստի և՛ միջակամացման անհրաժեշտությունը՝ ավելի անկարևոր: Որքան էլ 1927-ի՝ «ժախտության» սովետազմային մարման շրջանում գրած ««Մասունցի Դավիթի», պատմական պիեսների և նացիոնալիստական իդեոլոգիայի մասին» հոդվածում նշում է, թե «կան մարդիկ, որոնք «պատմական» անունով փորձում են ծածկել, անտես առնել հեղինակի իդեոլոգիան» /Զ, էջ 440/, միևնույն է, պատմա-առասպելային նյութը հավանաբար իրեն պետք է եղել՝ քողածածկելու ինչ-որ բաներ: Ինչպե՞ս են անցյալի մտքի մեծերը «հանճարեղ» և միաժամանակ «սրտի դագաղ»:

Օ, մտայնախոս դպիրներ սև,-
Դու Շնորհալի, և դու Նարեկ,
Դուք - մագաղաթյա և հանճարեղ,
Դուք - զարհուրելի, ինչպես Դարեհ,
Դուք պատան մտքի, դուք - ամբրև,
Որ սրտի համար դարեր, դարեր
Կերտել եք դագաղ - պատյան քարե,
Եվ ոգու համար - դժնյա տառեր:

/ԵԶ 3, էջ 102, «Գովք խաղողի,
զինու և գեղեցիկ դպրության»/:

Երկու տարի անց՝ 1934-ին, սովետական գրողների առաջին համագումարում արտասանած ճառի մեջ, նույն դասակարգային կտրուկ գաղափարայնության դիրքերից խոսելով, Չարենցը «ազգային գրականության», «անցյալի ժառանգության օգտագործման» մասին այսպիսի մտքեր է ասում. «Ես վերցնում եմ հայկական պոեզիան՝ նրա անցյալով և ներկայով, որովհետև վերջինս ինձ ավելի է ծանոթ, քան որևէ այլ ազգային գրականություն: Ես տեսնում եմ, որ այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք են մեր միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծները, այդ «հանճարեղ ճորտերը», չի կարելի գտնել ուրիշ ոչ մի գրականության մեջ, հարկավ ոչ նրանց հանճարեղության իմաստով, այլ գույների ու երանգների, ձևի և նյութի մշակման ինքնատիպության իմաստով» /ԵԶԳ, էջ 166/:

Այսպիսի մտքեր արտահայտելու հիմնավորվածությունը արգասավորվել է տվյալսանքի ուղիներում, քանի որ մեկ տարի առաջ գրած «Մեր լեզուն» բանաստեղծության «Ոչ Նարեկի մրմունջը մագաղաթյա» /ԵԶ 3, էջ 214/ պատկերը հետո «Մոռոս-

տիքոսներ»-ում պիտի պոռթկա համարձակ ներքողի ցնցումներով. «Ո՛ւմ անվանեմ ես ապա,- եթե ոչ - քեզ միակըդ, մեծըդ Նարեկ...», կամ՝ «Ոչ, մեծերից մեծագույնը- օ, դու ինքդ ես, անմահ Շնորհալի...» /էջ 469/: Կյանքի վերջին տարիների հայածանքի ու մեհուքայան հոգեվիճակներում լույսի ու հարազատության փնտրտուքը, բնական է, որ բանաստեղծին կրկին կապեին Գրիգոր Նարեկացու հետ, նորից տանեին Նարեկի համընդգրկում աշխարհը՝ դառնալով «Վերջին աղոթք»-ների և այլ տաղերի երկունքի հիմքեր¹: Մինչդեռ դեռևս 1920-21-ին հրաքիսած «Ես իմ անուշ Հայաստանի...»-ի մեջ «Նարեկացու, Զույակի պես լուսապսակ ճակատ չկա» բանաձևումը զգացնել է տալիս, որ անգամ այս օրերին, հետագայում համագումարի ճառում շնչառած դրույթը հստակում է բանաստեղծի ակունքի երկու ուղղությունները /հնագույն միջա-առասպելային հետ միասին/՝ միջնադարյան կրոնա-եկեղեցական բանաստեղծության՝ համամարդկային խոհա-քնարական ընդգրկումներ ունեցող տեսակը՝ Նարեկացու խորհրդանիշով, և ժողովրդական բառ ու բանի խորքային ծավալումներում մարգարտացած տաղերի-երգերի-հայրենների տեսակը՝ Զույակի խորհրդանիշով: Երկրորդի հարազատությունը իմաստ է ստանում ուժի ու հրայրքի ազատ պոռթկումներով ևս, ինչը Զույակից հետո բանաստեղծի տեսադաշտ է բերում նաև Նադաշ Հովնաթանին /Այնպես որ, Չարենցի նիհիլիզմը այս ոլորտում, ի տարբերություն ռազմա-քաղաքական պատմա-առասպելային գործիչների միջակամացված միջավայրի, չէր կարող պահպանել իր հետևողականությունը և ճաքեր չտալ/:

Այս անունների մեջ Ներսես Շնորհալուն «մեծերից մեծագույնը» աներկբա տիադոսավորումը ի՞նչ խորհուրդ ունի: Չէ՞ որ, անկախ հանելուկներից ու «Ողբ Եղեսիոյ»-ից, և անգամ նույնիսկ նրանցով, Միջնադարի մեր այս տաղանդաշատ քնարերգուն, երաժիշտը, գործիչը նախ մեծ չափով արժևորվում է եկեղեցական բարենորոգչությամբ, ծեսերի-արարողությունների կարգավորումով, նա մեր ամենամեծ շարականագիրն է, շատ առումներով միջնադարյան կանոնի պահապանը ոչ միայն «Բան հաւատոյ», «Յիսուս Որդի» երկերում, այլ անգամ «Յաղագս երկնից և զարդուց նորա», այսպես կոչված, բնագիտական տրակտատում: Կրկի՞ն գործել է հայտնուն խառնվածքի ներքին հակասականությունը Չարենցի մեջ, իրեն շրջապատող խավար մղձավանջում չի՞

¹ Տես «Չարենցյան ընթերցումներ», գիրք 7, Երևան, 2002, էջ 176-189:

բավարարել անգամ «վկան Նարեկացի»-ն, և տարերային մղումը տարել է դեպի Շնորհալու հոգևոր լույսը /նաև դեպի Քրիստոս և Աստվածաշնչյան այլ կերպարներ ու դրվագներ/: Հավանաբար՝ բոլորը միասին, թեպետ ավելորդ չէ և բնական է այսպիսի հարցադրումը /ինչպես վերևում ինքնին առաջադրվեց Տիգրան Մեծին շրջանցելու խնդիրը և դրա վեհերոս պատասխանը, ինչպես նույնքան հասկանալի կարող է ծնվել, օրինակ, մեր պատմության դրամատիկ, հախտուն կրքերի ու անկումների խտացումներից մեկի՝ Արշակ Բ-ի կերպարի շրջանցումը, երբ նա շատ առումներով է խոսում բանաստեղծի ներշնչարհի հետ՝ կապված և ազգային, և անձնական կյանքի հորձանուտներին, և այս հայոց արքան եղել և մնում է գեղարվեստական գրականության ուշադրության կենտրոնում/: Նաև՝ ինչո՞ւ Եղիշե Չարենցի ուշադրությունից դուրս է մնացել Մաշտոց- Խորենացիական համադրությունը՝ որպես մշակութա-ազգաբանական որակ:

Անկախ իր հանճարի ուժից կամ տաղանդի չափից՝ որևէ արվեստագետ պարտավոր չէ գիտական հիմնավորումների որոշակիությամբ ճանաչել անցյալի դեմքերի ու դեպքերի պատմական բովանդակությունը, դրա տարաշառավիղ իմաստավորումները, նա կարող է պատմության փիլիսոփայությանը հաղորդակից լինել ներհայեցական, անգամ ենթագիտակցական շփումներով ու ընկալումներով, որ, վստահ ենք, հենց չարենցյան պատմահայեցողության ուղին է՝ ենթակա օրյեկտիվ և սուբյեկտիվ ելևէջումների: Ահա ներքնկալումային այդ խորքը կարող է պատճառ լինել Մաշտոց համընդգրկուն երևույթի շրջանցմանը: Ժամանակային որոշ պայմանականությամբ, բայց հստակ տրամաբանությամբ հայոց պատմությունը կրկնում է մոտ 1400 տարիների մշակութա-ազգաբանական պարբերաշրջանը: «Հայկյան» շրջանի մոտ 1400 տարին ամփոփվում է հայ պետականության /Վանի-Բիայնայի կամ Արարատյան և օտարախուճ Ուրարտուի/ հաստատումով՝ մ.թ.ա. 10-9-րդ դարերում: Այս պարբերաշրջանը իր տիեզերաբանական /կոսմոլոգիկ/- հեթանոսական- հելլենիստական ատրիբուտներով պիտի հաջորդ 1400 տարին ավարտի մ.թ. 4-5-րդ դարերում, երբ նոր շրջանը բնութագրվում է քրիստոնեա-միջնադարյան աստվածաբանական /թեոլոգիկ/ որակով: 4-րդ դարի սկզբում պարտադրված նոր կրոնը օտարախուճ քարոզի պատճառով փաստորեն չէր ընդունվում, և 5-րդ դարասկզբի գրեթե գլուխը նաև այս նոր ծրագրի իրագործման նպատակը ուներ, որովհետև, իսկապես, անխուսափելի էր պետականության անկման ստվերագծում-

ների մեջ տեսնել հոգևոր- մշակութային այն հիմնեզերքը, որոնք կարող էին ազգի համար գոյաբանական արժեք ունենալ: Եվ եկավ հաջորդ պարբերաշրջանային 1400 տարին՝ ամենադրամատիկ անկումներով ու վերելքներով հասնելով 19-րդ դարակեսի նոր Լուսավորչին՝ Արուսյանին: Մաշտոցը, այսպես թե այնպես, քրիստոնեա- միջնադարյան պարբերաշրջանի ակունքներում էր, որից, իր ներքնահամոզմամբ և պարտադրյալ ճիգով, Չարենցը սնունդ չէր կարող կամ չէր նպատակադրվել առնել, ուստի նույն ներհայեցական ճանաչումների մշուշի մեջ պիտի աղոտանար նաև հայոց նոր պարբերաշրջանի սկզբնավորողը՝ Մեսրոպ Մաշտոցը:

Բայց Մաշտոցի բուն առաքելության ամբողջացումը կապվում է նրա կրտսեր աշակերտ Մովսես Խորենացու անվան հետ, որի նկատմամբ բանաստեղծի հոգեհարազատության կապերը ավելի քան խոսում են և ընդգծված: Չարենցի համար արվեստի մարդաբանական /անտրոպոլոգիկ/ կոչումը մարմին էր ստանում գաղափարների /որոնց վերացարկությունների առաձգականությանը հարազատ են միջերը/ և լայն առումով հեղափոխական թռիչքների արտահայտչահիմքերով, և այստեղ կարող էր անտեսվել նաև մշակութային շարունակականության գոյաբանական իմաստը. գուցե նաև այս պատճառով է, որ շրջանցվել է Խորենացին /Պարույր Սևակը «Չարենցը և արդիականությունը» հոդվածում նկատել է, որ «ամեն մի մշմարիտ ու մեծ արվեստագետի մեջ մնչում է հեղափոխականը... Հեղափոխությունը Չարենցի համար ոչ թե կեցվածք էր, այլ պարզապես կեցություն»¹: «Չարենցը ուժի բանաստեղծ էր... Այդ պատճառով էլ նրա գրական ամբողջ կյանքը իր հերթին նման էր վազքի՝ մի հանգրվանից դեպի մյուսը» (էջ 328): Թեպետ Պատմահոր նկատմամբ Չարենցի ժառանգական ներքին կապն ավելին է, քան, հավանաբար, մեկ այլ անհատականության նկատմամբ: Աշխարհայացքային հիմքը Խորենացու կողմից «մեր նախնեաց անիմաստասեր բարքը» բանաձևվում է, որ հիմնավորվում է պատմական անձերի ու փաստերի շատ օրինակներով²: Ավելորդ չի լինի նկատել, որ 1937-ին գրած՝ «Երբ բարձրանում է նա վեր...» խորհրդանշային սկսվածքով պոեմի մեջ հասած հատվածներում կարծես ուղղակի ուրվապատկերվում է Միջնադարի մատենագիրն ընդհանրապես և Քերթողահայրը մասնավորապես. խստակենցաղ իր օրերի մեջ

¹ Պարույր Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1974, էջ 321:

² Տես «Չարենցյան ընթերցումներ», գիրք 8, Երևան, 2007, էջ 10-30:

պատմագիրը գրում է նախնյաց անկումների ու ավերների պատմությունը, մարդկությանը հասած չարիքների մասին.

Մագաղաթի վրա
Դրոշմում է հերթով:-
Օվկիանի մեծ խոր
Մտքի անհունից,-
Հանում է հար, նորից նոր,-
Կռտորածի, արյունի-
Հայածանքի, գերության
Պատմություններ հավիտյան,-
Դրոշմում է ապագա
Մերումդների համար մա,
Նրանց, որ դեռ պիտի գան
Եվ՝ դարերից հատմած՝
Իր մատյանի այս անէ
Մագաղաթյա էջերից...
Ջարհուրանքով իմաման,
Իբրև սերունդ նորոգ,-
Պատմությունը հմամյա
«Նախնյաց մերոց» /Ը, էջ 366-67/:

Այսինքն՝ Եղիշե Չարենցը, անցյալը դիտելով «ապագայի մծույզի» վրայից և հիմնավորումները ներկայի մեջ փնտրելով, բնականորեն իր ներքին հեղափոխականությունը, որ նրա համար գաղափար էր և խառնվածք, ներդաշնակեց 1917-ի իրական հեղափոխությանը: Անձի և իրադարձության այս համադրությունը փաստորեն չխաթարվեց ոչ մի վայրիվերումներից, ուստի պատմությունը ընկալվեց որպես մի քի և ոգի, առաջինը վերապահվեց, այսպես կոչված, ռազմա-քաղաքական գործիչներին, երկրորդը դարձավ հոգևոր- մշակութային դեմքերի խորհրդանիշը, և այս վերացարկունը հասկանալի դարձրեց նաև պատմական անձի և փաստի նկատմամբ բանաստեղծի ներհայեցական կապի խորքերը:

ԺԵՆՑԱ ԶԱԼԱՆԹԱՐՑԱՆ

ՉԱՐԵՆՑԻ ՊՈՆԵՆԵՐԻ ՆԵՐԺԱՆԲԱՑԻՆ 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 կադապրներ և ենթակա է դինամիկ զարգացման ու փոփոխությունների: Ոչ միայն ժանրի էվոլյուցիան, այլև հաճախ նույն ժանրային անվան տակ տեղադրված իրարից ձևակառուցված-քային 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 եզրակացության. «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 տեսարանի կարծիքը, թե գրական ժանրեր «կարելի է համարել այն հաստատված կանոնները, որոնք և՛ կողմնորոշում են գրողին, և՛ իրենց հերթին որոշվում գրողի կողմից»²: Այս

¹ Жирмунский В. М., Байрон и Пушкин, Л., 1978, с. 227.

² Մեջբերումն ըստ «Ռ.Ռեյլեր, Օ.Ուորեն, «Գրականության տեսություն» գրքի, Երևան, «Փրինսիփո», 2008, էջ 335:

տեսանկյունից նայելու դեպքում Չարենցի պոեմների՝ նույն ժանրի սահմաններում դժվարությամբ համատեղվող պոետիկական բազմազանությունը պետք է դիտել իբրև նրա անհատակա-նության ընդգծված դրսևորումներ:

Չարենցագիտության ուշադրությունից դուրս չի մնացել ինչպես Չարենցի պոեմների թեմատիկ հարստության, այնպես էլ ներժանրային բազմազանության խնդիրը: Անդրադառնալով Չարենցի մի խումբ պոեմների /«Homo Sapiens», «Մեծ առօրյան», «Խմբապետ Շավարշը», «Դեպի լյառը Մասիս», «Ձրահապատ «Վարդան զորավար» / Էդ. Ջրբաշյանը գրում է. «Տարբեր է նաև հիշյալ գործերի ժանրային նկարագիրը: Թեև դրանք բոլորն էլ վերջին հաշվով պատկանում են էպիկական պոեզիայի տարատեսակներին, բայց նրանց ժանրային բեույթը /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, «Խմբապետ Շավարշը» հրապարակել է իբրև «Ապստամբությունը» չափածո վեպի հատված, իսկ վերջին երկուսը /«Դեպի լյառը Մասիս» և «Ձրահապատ...» / գտնել է «Գիրք ճանապարհի» մատյանի առաջին՝ պոեմների բաժնում»:¹

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 հեղինակ-հերոս հարաբերության և կերպարաստեղծման սկզբունքների հետ:

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 Ռոբն Ուելլեքն ու Օսթին Ուորենը. «Չի կարելի հաշվի չառնել նաև գրական երկի չափը. փոքր ժանրերը /ինչպես տնետը կամ նույնիսկ ներքողը /, 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 1922թ. մոսկովյան ժողովածուում, «Աթիլա» պոեմի հետ /գծիկով միացած վերնագրով/, որ նշանակում է, թե երկուսը միասին են եղել մեկ պոեմ, և ամջատումից հետո «Վահագնը» պահել է պոեմի իր բնորոշումը: Երկրորդ պատճառը Չարենցի գիտակցված մոտեցումն է պոեմի բովանդակությանը: Ժամանակակից տեսարանները 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 ռոմանտիզմի քննադատությունը, այդ ռոմանտիզմի ավերիչ հետևանքները, որ ավելի քան ակներև էին 1916թ., 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 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 քննության շրջանակ ենք ներառել նաև պոեմի համար կարևոր ժանրային այնպիսի խնդիրներ, ինչպիսիք են քնարականի և էպիկականի հարաբերակցությունը, հեղինակ-պատմող-հերոս շրջանի դրսևորումը, բանաստեղծ-հասարակություն՝ ռոմանտիզմի բնորոշ հակադրության վերափոխումը և այլն: «Վահագն» պոեմի օրինակով արդեն տեսանք, որ Չարենցի համար ծավալը էական չէ, թեև հիմնականում նրա պոեմները ծավալուն

¹ Էդվարդ Ջրբաշյան, Գորս գագաթ, Երևան, «Մովեստական գրող», 1982, էջ

¹ Ռոբն Ուելլեք, Օսթին Ուորեն, Գրականության տեսություն, էջ 342-43:

² Э.Ю.Фесенко. Теория литературы, Москва, 2004, с.244.

են: Սակայն ծավալի հաշվին նա գեղագիտական խնդիր չի լուծում: Եթե քնարաէպիկական և էպիկական բնույթի պոեմների համար սյուժեն աներաժեշտություն է, թեկուզ նվազագույն չափով, ապա Չարենցի պոեմներից շատերը կամ սյուժեի, կամ այնտեղ գործողությունների զարգացման քացակայության պատճառով ավելի շուտ հիշեցնում են քնարական սենսախոսություն, ինչպիսիք են, օրինակ՝ «Գալիքի որմնադիրները», «Գուլք խաղողի, գինու, գեղեցիկ դպրության», «Իմ լեռան 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 խնդիր՝ քնարական ապրումների աստիճանական կուտակման, ինչպես նաև խոսքի կշռույթի 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, ռադիոպոեմները՝ «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 հրապարակախոսական բնույթ, ոչ թե ներաշխարհի արտացոլք են, այլ խոսքերի լարված ընթացք, գործողությունների ծրագիր, պաթետիկ 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.

-Լսե՛ք, հե՛-յ, լսե՛ք,-
Բոլոր կողմերում տառապող մարդիկ,
Բանվորներ արի-բուր կողմերի,
Եվ գյուղացիներ, զինվորներ բուր

.....
Լսե՛ք, հե՛-յ, լսե՛ք, իմ ողջույնը սեզ
Ու եղբայրական...

Չևի առումով նման դիմումի կարող ենք հանդիպել նաև Թումանյանի «Անուշ» պոեմում.

Դու՛րս եկեք կըրկին շիրմից, խավարից,
Դու՛րս եկեք տեսնեմ, շոշափեմ, լուսեմ,
Կյանքով շընչեցե՛ք, ապրեցե՛ք նորից,
Լըցրե՛ք պոետի հաճույքը վրսեմ...

Սակայն սրանք բովանդակային առումով տարբեր են: Թումանյանը փորձում է արթնացնել մանկության 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 պայմանավորված են նոր գաղափարախոսությամբ, որի առանցքը զանգվածների համախմբումն է.

Ե՛ս եմ-եղբայրս-ընկերս-օ՛, ո՛չ.
Կա՛մքը իմ, կա՛մքը քո - ու էլի՛, էլի՛,
Կամքեր նույնազոր-հազար ու հազար
«Բրոնզե թևերը կարմիր գալիքի»/:

Ռադիոպոեմները նորություն էին ոչ միայն հրապարակախոսական հուզավառ լարվածությամբ, այլև բանաստեղծ-ընթերցող-հասարակություն հարաբերության նոր տիպի բացահայտումով:

Չարենցը գրել է նաև «Ազգային երազ» սատիրական պոեմը, որտեղ ժանրային ու ռոմանտիկ իմաստով նորություն չի բերում: Նորությունը թերևս վավերական անձանց հիշատակումն է որոշակի ենթատեքստով («Օ, Իսահակյան եղբայր Ավետիք,-/ Քանի կան կյանքում Թորգոմյան որդիք-/Արու Այաներ չեն պակսիլ կյանքից...») և խորհրդանիշ կերպարների(Անո, Լեզեռն) մասին քափանցիկ ակնարկները: Նորություն էր նաև իր անվան՝ իբրև վավերական ու ֆիզիկական անձի, Չարենցի հիշատակումն է.

Կյանքը աշխարհում մի երազ է հենց,
Օ՛, ցնդած պոետա 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 գործերը, այնպես էլ «Անակնկալ հանդիպում Պետրոսավանյան ամրոցում», «Գանձրահեր տղան» երկերը ևս կարելի էր հանգիստ

տեղադրել պոեմների շարքում, մինչդեռ իր ժամրային բնութագրումով Չարենցը հուշում է հատուկ ուշադրություն դարձնել դրանցում գործողությունների զարգացման ընթացքի փոփոխականության, ոչ միազիժ լինելու վրա, որոնք ինչ-որ չափով եիշեցնում են նովելի հատկանիշներ: Միաժամանակ, սրան զուգահեռ, չպետք է մոռանալ, որ պոեմի նյութ չի կարող լինել սովորական առօրյան, այլ այն, ինչը իր մեջ որոշակի բանաստեղծականություն ու վեհություն ունի, ուստի այս տեսակետից նույնքան տրամաբանական է հիշյալ գործերը պոեմների շարքը դասելը:

Առանձին խոսք են կազմում Չարենցի կյանքի վերջին տարիներին գրած այլաբանական պոեմները, ինչպիսիք են, օրինակ, «Մի ամայի վայրում, չգիտեմ որտեղ», «Որպես գորշ, դեղին տերևներ», «Կար մի պոեմ միամիտ» և այլն: Իր ժամանակի, երկրի, հայ ռզու, երգի ու գրականության և իր անձնական ճակատագրի մասին քափանցիկ այլաբանություններ են սրանք, որոնցում երբեմն իրականությունը սքողող վարագույրը պատռվում է, և այստեղ ու այնտեղ իրական անուններ են երևում: Մակայն 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 մտ է պիեսին, ապա «Աքիլե՛ս, 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 մտա անհամեմատ սակավ են բանահյուսական նյութի անդրադարձները, բայց ժողովրդայնասակցական լեզվով պոեմի փորձեր արել է: Դրա վկայությունն է նրա «Մաճկալ Մաքոյի պատմությունը» «գեղջիկական» պոեմը: Ցավալի է, որ ժողովրդական էպոսի մշակման Չարենցի փորձը՝ «Մասունցի Դավիթ» պոեմը, համարժեք չեղավ ոչ էպոսին, ոչ 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, սանավանդ եթե նկատի ունենանք այն հան-

գամանքը, որ նա իր ստեղծագործություններին չհիմնավորված որակումներ չէր տալիս:

Անդրադառնալ այս բոլոր պոեմներին՝ նշանակում է գրել նոր մեծագրություն Չարենցի մասին, ուստի բավարարվենք սուկ մի քանի թուցիկ դիտարկումներով:

Տեսական գրականության մեջ պոեմի հիմնական որակը համարվում է նրա քնարատիկական բնույթը, թեև միաժամանակ գոյություն ունեն թե էպիկական, թե քնարական պոեմներ: Այնուամենայնիվ, ինչու՞ է շեշտը դրվում պոեմի հատկապես քնարատիկական 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՝ տիպաբանությունը: «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 ներժամրային բազմազանության մեջ հայտնաբերելու տիպաբանական ընդհանրություններ: Սա վերաբերում է պոեմի տիպաբանությանը: Ավելի որոշակի է քնարատիկական բնույթի խնդիրը, որ հստակ ձևակերպում է մի ուրիշ տեսարան. «Ավելի հաճախ պոեմը վերագրում են քնարատիկական ժանրին, - գրում է Է. Յու. Ֆեսենկոն: - Գրավոր խոսքի ամբողջ պատմության 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 զնահատման պահը գործող անձանց պատկերման և ընթացող իրադարձությունների մեջ,

¹ Введение в литературоведение, Москва, „ Академия„, 2011, с177.

այսինքն՝ սուրյեկտիվ, անհատական սկիզբը»¹ Իրադարձությունների պատկերում հեղինակային դիրքորոշումով՝ սա էլ հենց պայմանավորում է պոեմի քնարատյակական հիմնական որակը՝ չբացառելով այս կամ այն կողմի գերակշռությունը: Չարենցն ունի և քնարական պոեմ, ինչպես «Կապուտաշյա հայրենիք» է, և՛ էպիկական պոեմ, ինչպես «Մահվան տեսիլ» 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. Ուելլերն ու Օ. Ուորենը: «Կապուտաշյա հայրենիք» պոեմում ամբողջովին հեղինակի հույզերն են, նրա ներաշխարհի, երազների, ցանկությունների պատկերումը: Կատի ունենալով մահ պոեմի սիմվոլիստական բնույթը՝ հեղինակը գրեթե չի ավել իրական կյանքի դրվագներ, առարկայական աշխարհի պատկեր, ուստի պոեմում հերոսի հույզերն ու երազները գերազանցապես արտահայտվում են խորհրդանշանների միջոցով: Ակներև է նաև «Խմբապետ Շավարշի» էպիկական բնույթը. այստեղ սյուժեն զարգանում է Շավարշի խոհերի ու վարքագծի դրսևորումների ճանապարհով: Իհարկե, այդ ամենը դիտված է հեղինակային աչքերով, հեղինակի սուրյեկտիվ ընկալմամբ, բայց ձևի առումով հեղինակը Շավարշի գործողությունների քաղաքությունը 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 սուրյեկտիվիզմը՝ նրա գնահատող վերաբերմունքը, դրսևորվում է հերոսների գրտեսկային կերպարների ներկայացման մեջ: Այսինքն՝

հեղինակային գնահատող սուրյեկտիվ վերաբերմունքը ի սկզբանե դրված է երևույթների ներկայացման հիմքում: Պոեմի պատմողական ոճը («Մենք ափ ենք ելնում միասին և նայում ենք մեր շուրջը մի պահ. -/Լուսյուն է, մռայլ, մառախուղ, իսկ վերից գունատ մի մահիկ-») զուգորդված է քնարական գեղումների հետ («Այդ տեսիլը դժն է և ժանտաժանտ, անփայլ է և գունական, /Եվ զարհուրելի է, ինչպես զառանցանք, և անհիմաստ է հավետ»), ուստի թերևս ճիշտ կլինի պոեմը դասել քնարատյակական 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, Ալիշանը, Քրիստափոր Միքայելյանը և ուրիշներ, իրենք են ներկայացնում իրենց գործը, և հեղինակը հանդես է գալիս լուրջ կողքից դիտողի ու պատմողի դերում, իսկ այնպիսի հերոսների դեպքում, ինչպիսիք են Դ. Վարուժանը կամ Միամանթոն, Չարենցն իր ընդգծված սուրյեկտիվ վերաբերմունքն է արտահայտում նրանց նկատմամբ: Դրանում կարելի է համոզվել պոեմից քաղված օրինակներով: Օրինակ՝ Քր. Միքայելյանն իր մասին ասում է.

Մեր երկրի արի այրերից կազմեցի ես մե՛ծ մի բաժակ,
Եվ մեր սև դոռչի վրա գրեցի՝ «Հայրենիք կամ Մահ»:

Այս դեպքում հեղինակի ոճը շարունակում է մնալ պատմողական.

Երբ մի քիչ երկար մայեցիք ոսկորի ու մսի այդ կույտին-
Տեսանք, որ կմախք է դա մի՛ զլխի տեղ-երկաթյա մեքենա:

Ըստ էության հեղինակային /կամ պատմողի/ խոսքը ըստ ձևի առարկայական է, ըստ բովանդակության՝ գրտեսկային: Այսինքն՝ սուրյեկտիվիզմը դրսևորվում է ոչ թե քնարական, այլ էպիկական շնչով՝ հետևաբար սուրյեկտիվիզմը մնում է ենթատեքստում՝ արտաքուստ ստեղծելով օրյեկտիվության պատրանք: Մրան հակառակ՝ այլ հերոսների նկատմամբ պատմողի վերաբերմունքն ավելի անմիջական ու հուզական է.

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

Սա Վարուժանն է: Վարուժանի և Միամանթոյի վերաբերյալ

¹ Ե.Ю. Фесенко, Теория литературы, с.244.

² Տե՛ս նշված գիրքը, էջ 338 :

գնահատականը պատմողն արտահայտում է նաև 'Դանթեի' վարպետի միջոցով /այստեղ պետք չէ ժամանակավրեպություն փնտրել, քանի որ բոլորն էլ մեռյալների աշխարհում են/:

« Դուք կարո՞ղ էիք Ջերբոթյան ու Մաքի լուսն պարտեզում Մաշակել Ոգու՝ խնդություն՝ սմվելով խոհով ու բանիվ,-

Ընարական այս զեղումները, որ ազգային ողբերգության հիմքի վրա, թվում է, այստեղ պետք է դառնային ավելի անպարագիծ ու հորդահոս, ընդհակառակը, սեղմվելով էպիկական պատումի շրջանակներում, դառնում են հնարավորին չափ զուսպ և համառոտ: Թվում է՝ հեղինակը վավերագրում է մո՞ծավանջային իրադրությունը կողքից նայելով՝ շեշտը իր ստացած տպավորությունից տեղափոխելով դեպի բուն իրականությունը:

Խարույկի շուրջ թափված մեծք տեսնում ենք զենքեր, ոսկորներ, Մարդկային գանգեր, հնօրյա զրահներ, մի հիմ հրացան:- Եվ տեսնում ենք ապա, այլայլված հայացքով նայում ենք երբ վեր- Ծառերի ճյուղերից կախված կմախքներ՝ տապից չորացած: Այս դժնի պատկերը սարսած՝ ուզում ենք արդեն կիսամար Այդ խարույկը թողնել ու գնալ, ընթանալ կրկին, երբ հանկարծ, Ծառերի ետևից ելնելով՝ երևում է կիսամերկ մի մարդ՝ Մևահեր, ահագին գլխով, ոտքերը ոլորում ու կարճ:

Այս ամբողջ երկար հատվածում, ընդամենը երեք բառ՝ այլայլված /հայացքով/, դժնի/ պատկեր/, սարսած /պատկերից/ միայն հուշում են պատմողի հոգեվիճակի մասին, այսպես ասած, այդ բառերը արտաքին ենթաշերտում են, որ հուշում են ստացած տպավորության մասին, մնացածը պետք է որոնել ենթատեքստում և գրոտեսկային պատկերների խորքում: Պատումի էպիկական խաղաղ ընթացքը հակադրվում է գրոտեսկի բովանդակությանը: Բաֆֆու արտաքին նկարագիրը հեռու է դրական լինելուց: Կարճ ու ոլորում ոտքերով այդ մարդն ըստ պատմողի /ասացողի/ չունի արտաքին որևէ գրավչություն, ընթերցողը կարծես նախապատրաստվում է, որ նման արտաքին ունեցող մարդուց հազիվ թե կարելի է ինչ-որ դրական բան ակնկալել:

Գաճաճ է կարծես՝ հրաշքով անտառի խավարից ելած. Աչքերը շանթեր են թափում, ցայտում են կայծակներ ու կիրք: Վիթխարի գլուխը կարծես ամկած է ուսերի վրա. Ակնոցներ ունի նա դրած, և ձեռքին բռնել է նա մի գիրք:

Առհասարակ, ցանկացած դեպքում ժանրաստեղծ հատկանիշները սերտորեն կապված են իրար՝ քննան, 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 տրամաբանության մեջ է, վերաբերմունքի հնչերանգի մեջ: Օրինակ՝ ասացողի կողմից ներկայացրած Բաֆֆու շատ հատկանիշներ նկատել են նաև ժամանակակիցները: Գր. Արծրունու հետ առաջին հանդիպման ժամանակ Բաֆֆին տպավորվում է իբրև «թուխ, շատ թուխ դեմքով, սև միությունով, սև զանգուր մազերով, կապույտ ակնոցների միջից կարմրած, հիվանդոտ հոգնած աչքերով... խորհրդավոր լայն ճակատի տակից նայող մարդ»¹: Թվում է չեզոք դիրքերից արված նկարագիր է: Ինչ-որ չափով այս նկարագրին համապատասխան է նաև Ա. Արփիարյանի՝ առաջին հանդիպումից ստացած տպավորությունը. «...հեռվեն կուզար միջառասակ, բավական լայն մի պարոն, կապույտ ակնոցներով»: Ըստ երևույթին Արփիարյանը ևս հիացած չէր Բաֆֆու արտաքինով, բայց քանի որ իսկապես հիացած էր նրա ստեղծագործությանը, էական նշանակություն չի տալիս արտաքինին և գրում է. «...ինչ որ ալ լինի արտաքին երևույթը /ընդգծումը մերն է - Ժ.Բ./, այդ ճակատն կրողը սքանչելի կերպով բանաստեղծ, վիպասան կրնա ըլլալ»²: Պոեմում «միջառասակը» «գաճաճ» է դարձել, մյուս արտաքին հատկանիշները ձևափոխվել են: Չմոռանա՞ք, որ 30-ական թթ. Բաֆֆին, Պատկանյանը, ինչպես նաև դաշնակցականները նացիոնալիստի պիտակ ունեին և այդ տրամաբանության շրջանակներում պետք է ներկայանային ձևախեղված: Սակայն Չարենցը չի անվանում իր հերոսներին, այլ կիրառում է յուրահատուկ հնարանք՝ հնարավորինս նրանց ճանաչելի դարձնելով ընթերցողին: Այս իմաստով Բաֆֆու ինքնաբերականորեն ոչ միայն շատ թափանցիկ է, այլ և բնութագրական նրա ստեղծագործության համար:

« Այս խարույկը ե՛ս վառեցի աշխարհում ձեռքերով իմ թույլ, Եվ տասնյակ տարիներ թորթորված՝ նա ցրեց շողեր ու կայծեր,-

¹ «Մշակ», 1888, թիվ 48:

² «Մասիս», 1884, թիվ 3737:

Իմ ամբողջ կյանքում կռացած՝ փչեցի ես ամխանջ ու ամդուլ,
Որ երբն՝ք, երբն՝ք չմարի նրա հուրը - և հա՛ր առկայծեմ»:

Չանվանել հերոսին, այլ ներկայացնել նրան այնպես, որ ընթերցողը ճանաչի. սա է «Մահվան տեսիլ» պոեմում Չարենցի կերպարակերտման սկզբունքը: Իհարկե, թե այն դեպքում, երբ պատմողն է ներկայացնում հերոսին և թե այն դեպքում, երբ հերոսները կերպավորվում են սեփական պատմության միջոցով, առկա է հեղինակի սուբյեկտիվ, ընտրողական վերաբերմունքը: Բնականաբար, դա առավել ևս նկատելի է այն դեպքում, երբ կերպարները խոսք չեն ասում, ներկայանում են ասացող-պատմողի խոսքի միջոցով, ինչպես, ասենք, Մա. Նազարյանի դեպքում:

Գալիս էր ամենից առաջ վիթխարի հասակով մի մարդ՝

.....
Մազերին եղյամ էր ցանել մառախուղը կարծես Հյուսիսի,
Որ շողում էր ալեզարդ գլխին, ինչպես սառը, օտար լույսի փայլ.
Նա տխուր շարակամ էր երգում ասածո որդի Հիսուսին,
Բայց քաները խառնում էր իրար՝ հորդելով անհարթ մի քարքառ:

Այս պատկերում հիշատակված են Մա. Նազարյան գործչի համար բնութագրական հատկանիշներ՝ ապրել է Հյուսիսում, պայքարել է տգետ հոգևորականների դեմ՝ չժխտելով կրոնը, հետևողականորեն պաշտպանել է աշխարհաբարի դատը, սակայն գրել է գրաբարայառն 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 փոխշաղկապված 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 երկշերտություն:

Բազմաթիվ հատկանիշներով «Մահվան տեսիլ» պոեմը համապատասխանում է իր ժանրային նկարագրին, այն ունի սյուժե, կերպարներ, գործողությունների զարգացման ընթացք և ավարտ: Մակայն այս ամենը մի փոքր այլ կերպ: Սյուժեի զարգացման ընթացքում չկա պատճառահետևանքային կապ այն իմաստով, որ պոեմի հաջորդական դրվագները պայմանավորված չեն մատրոզով, դրանք հավասարապես կարող են լինել կամ ավելի շատ, կամ ավելի քիչ, թեև ակնհայտորեն նկատելի է հեղինակի միտումը՝ առավել ամբողջական ներկայացնել հայ ազատագրական պայքարի գաղափարախոսներին: Չարենցը կենտրոնացել է հիմնականում մտավորական հերոսների վրա և իրավացի, քանի որ գաղափարախոսությունը հենց մտավորականներն են մշակում: Պոեմի կերպարները էպիզոդիկ են, քանի որ ըստ հեղինակային մտահղացման՝ նրանք հաջորդում են իրար՝ ապահովելով ժամանակի անկանգ ընթացքը: Թռուցիկ 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: Մա արդեն, ըստ Մ. Բախտինի, բնորոշ է քնարական հերոսին: Նա գրում է. «Քնարերգության հեղինակը չի որոշակիացնում և հստակ ֆարուլա չի ստեղծում իր հերոսի գործողությունների համար, քնարերգությունը չի ձգտում ավարտուն կերպար ստեղծելու, այն գործ ունի հերոսի ներքին կյանքի էպիզոդիկ պահերի հետ»:¹ Մ. Բախտինի այս դիտարկումը կարող է վերաբերել «Մահվան տեսիլ» պոեմին, ուր քնարական ու էպիկական տարրերը զուգորդված են իրար հետ: Թռուցիկ լինելով հանդերձ՝ պոեմի կերպարները հավաստի են, որովհետև ներկայանում են իրենց գործի ու վարքագծի առանցքային հատկանիշներով:

¹ М. М. Бахтин, Эстетика словесного творчества, Москва, "Искусство", 1986, с.16.
56

¹ Նույն տեղում, էջ.155.

Ընդհանրապես որևէ ստեղծագործության մեջ ժանրային հատկանիշները լծորդված են իրար և փոխալայնամասնավորված, ուստի պոեմների բնության ժամանակ էպիկականի և քնարականի համադրության հարցը սերտորեն առնչվում է նաև հեղինակ-հերոս հիմնախնդրի հետ: Փորձենք այս խնդիրը դիտարկել «Դանթեական առասպել» պոեմի օրինակով: Պոեմի քնարական կամ էպիկական բնույթը մեծապես պայմանավորված է նրանով, թե ում կողմից են դիտվում և ինչ ոճով ու հնչերանգով են ներկայացվում գործողությունները: «Դանթեական առասպելի» պարագայում խնդիրը որոշակիորեն դժվարանում է այն պատճառով, որ տեքստից դուրս պոեմի հեղինակը իբրև ստեղծագործող անհատ, ֆիզիկական անձ, հեղինակային իրավունքի սուբյեկտ, նկարագրվող դեպքերի մասնակից, կամավորական բանակի զինվոր Եղիշե Չարենցն 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 մեթոդաբանությամբ 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 չշփոթվի հեղինակ-մարդու հետ, որովհետև առաջինը գեղագիտական սկզբունքների կրողն է, երկրորդը՝ տեքստից դուրս սոցիալ-բարոյական խնդիրների:²

Իրականում «Դանթեական առասպելը» բանաստեղծի հիշողություններն են պատերազմի դաշտից՝ նվիրված նահատակ ընկերների հիշատակին, ինչպես նշվում էր պոեմի առաջին հրատա-

րակության ընծայականում: Սակայն հետագայում Չարենցը վերացրել է ընծայականը, որով, մեր կարծիքով ոչ միայն մեծացրել է պոեմում արծարծված խնդիրների ընդհանրական արժեքը, այլև պոեմի հերոսին հեռացրել է հեղինակի կենսագրությունից, թեև նրանց միջև չկա աշխարհայացքային հակադրություն: Անկարևոր չենք համարում հետևյալ համագամանքը. 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 քիմոս,
Երբ վերջին անգամ դողաց հուսարեկ
Իմ բանաստեղծի ձեռքս վարանա...

Հետագայում բանաստեղծին վկայակոչող տողերը, որոնք ունեն տարբերակներ, փոխարինվել են այլ տողերով /492-րդ տողից հետո/: Այսինքն՝ Չարենցը վերացրել է հեղինակային ուղղակի ներկայության 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 դիմաստավերներ, հիշատակվում են ընկերներ («Երկու ընկերով քայլում էինք լուռ/ Հոգնած զինվորի եռանդով անշեջ», «Ընկերս ուզեց, որ ընկնի, քնի», «Երկու ընկերով ներս մտանք այգի» և այլն), մեռելների ուրվականներ («Ու դեմս կարմիր կրակներ վառած // Ցատկոտում էին, բառաչում, տնքում// Մեռելներ զվարթ ու բազմատարազ»), թշնամին («Եվ ընկնում էին նրանք շարեշար, // Մեռչում էին զազանների պես: // Բայց խիտ, անհատնում շարքերով վարար//Շարժվում էին նրանք դեպի մեզ») և այլն: Այս բոլորին խոսքի հյուսվածքի մեջ առնողը հերոսն է, որ ստանձնել է պատմողի դերը: Իբրև պատմող նա ներկայացնում է իրադարձությունների ընթացքը, դիպաշարի հաջորդականությունը, ընդհանուրի վարքագիծը: Խոսքի մեջ սա դրսևորվում է «մենք» դերանվան միջոցով: Հերոսն իբրև դեպքերի մասնակից, ընդհանուրի քաղկացուցիչ մաս, որը նաև պատմողն է, առաջին դեմքի դերանվան կիրառությամբ չի տարբերվում պատմողից, տարբերությունը սոսկ դերանվան թվի մեջ է /նզակի, հոգնակի/: Ընդհանրական տրամադրություններ արտահայտող պատմողի մենք-ից

¹ Նույն տեղում, էջ 156:

² Ժամանակակից գրականագիտության մեջ տարբերակվում են հեղինակի երկու ընթացում՝ առաջին՝ կենսագրական հեղինակ՝ այսինքն ստեղծագործությունից դուրս գտնվող ստեղծագործող անհատ և երկրորդ՝ ներտեքստային հեղինակ, որ մարմնավորվում է տեքստում /ան՝ս «Введение в литературоведение», М., 2000, под редакцией Л.В.Чернец, В.В.Прозоров-ի «Автор» /с.11-21/ հաղվածք/:

Ժամանակ առ ժամանակ անջատվում է հերոսի հս-ը, ինչպես ներ-
քոնիշյալ օրինակներում:

Եվ նորից՝ կանուխ, առավառ ծեղիմ,
Մենք ճամփա ընկանք անխտնջ ու համառ:

Ընդամենը չորս տող հետո նա գրում է.

Ես չեմ մոռանա մեր վերելքը սեզ
Դեպի լեռների գագաթներն ամռես:

Մա բնական է, պատմողն իր տպավորություններն ու հույ-
զերն է ներկայացնում, բայց կան տպավորություններ ու հույզեր,
որոնք կարող են բնորոշ լինել բոլորին՝ տվյալ դեպքում՝ ռազմա-
ճակատ մեկնող կամավորներին: Բայց քանի որ պատմողը իր մեջ
ներառում է նաև հերոսին, որը նպատակ ունի շեշտելու իր անհա-
տական ապրումները, զգացածն ու տեսածը, ուստի համախ կի-
րառվող «ես» դերանվան միջոցով կամ պատճառով պատմողի
կերպարը երկփեղկվում է՝ տեղ բացելով հերոսի անհատականաց-
ման համար: Այս գործառնություններն իրականացնելու համար դե-
րանվան եզակի ու հոգնակի կիրառությունները փոխնիփոխի հա-
ջորդում են իրար:

Եվ կրծքերը մեր անից թունդ առանձ
Խորու-նկ զգացիմք, որ ապրում ենք, կա-նք:

Ամմիջապես հաջորդ վեցնյակն սկսվում է այսպես.

Հպարտ հայացքով նայում էի ես
Եվ խմում էի անսահման հեռուն:

Նման օրինակները բազմաթիվ են: Երբ պատմողն արտա-
հայտում է ընդհանրական տրամադրություններ, ես-ի և մենք-ի
անջրպետը վերանում է, հավաքական մենք-ը իր մեջ ներառում է
հերոսի հս-ը.

Մարսափելի էր այս ամենն այնքան,
Որ մեր շրթերից ո՛չ մի բառ չընկավ:
Բայց ճշում էր մեր սրտերում կարկան
Մի անհուն կսկիծ ու մի հսկա ցավ:

Պոեմի զարգացման ընթացքին զուգահեռ ակտիվանում է հե-
րոսի հս-ը, որովհետև կուտակված հույզերը, ապրումները, ցնցող
տեսարանները ուղղակի անհրաժեշտություն են դարձնում անհա-
տական ընկալումների շեշտադրումը:

Ցնդեցին զանգիս ճիգերը հետիմ.
Ուղեղս կարծես արդեն ի՛նչ 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 գոր-
ծառնությունը, իսկ մենք-ի միջոցով պատմողը շարունակում է էպիկա-
կան իրադարձությունների ընթացքը, բայց սա ամենևին էլ չի նշա-
նակում, թե պատմողի խոսքը զուրկ է քնարականությունից: Խոս-
քը գերակշիռ որակի մասին է: Մակայն իրական ու կենդանի ապ-
րումները միշտ չէ, որ Չարենցի մտա կարելի է հարմարեցնել տե-
սական սխեմաների: Նրա հեղինակային եռանդուն խառնվածքը
փնտրում է ավելի ակտիվ ու վավերական ներկայության ձևեր:

Հեղինակային ես-ի մշտապես շեշտված ներկայությունը մա-
սամբ թերևս պայմանավորված է Չարենցի պոեմների զգալիորեն
հրապարակախոսական բնույթով և աշխարհայացքային հարցեր
լուծելու նպատակադրությամբ: Այս իմաստով որոշակի հե-
տաքրքրություն է ներկայացնում «Կոմունարների պատը Փարի-
զում» պոեմը: Էդ. Ջրբաշյանն այն դասում է պոեմների այն տեսա-
կի մեջ, որն անվանում է քնարական մենախոսություն:¹ Այն
սկսվում է հանդարտ պատմողական ոճով, որ ենթադրել է տալիս,
թե ընթերցողը կունենա որոշակի առարկայական պատկերացում
խնդրո առարկայի մասին՝ առանց կողմնակի հուզական միջամ-
տության, բայց ընդամենը 35 տող հետո շեշտված առաջ է մղվում
հեղինակային ատրյեկտիվ մոտեցումը՝ անհատական ընկալումը:

Բարձրանում է սրտից իմ
Ցասման անսայր ալիք:
Ուզում եմ թվել ես նրանց:

Ապա բանաստեղծը խոսում է ընկած կոմունարների անունից,
որոնք կարծես իրենց այցելած բանաստեղծից Կարմիր Հատու-
ցում են պահանջում: Եվ ահա պատմողը ծուլվում է հեղինակին՝
լայն հնարավորություն տալով վերջինիս քնարական գեղումների
համար: Եվ այստեղ ևս, ինչպես Չարենցի նախորդ և հաջորդ

¹ Տե՛ս Էդվարդ Ջրբաշյան, Գրականագիտության ներածություն, Ե., ԵՊՀ
հրատ., 2011, էջ 336:

շատ պոեմներում, բանաստեղծը հանդես է գալիս ոչ իբրև քաղցրամտ կամ անձը չընտրող հեղինակ, այլ իբրև պատմական ու ֆիզիկական որոշակի անձնավորություն.

Փարիզ:
Մշուշ ու ան:
Ես,
Պոետս,
Լենինյան բայշնիկս՝
Պատից կոմքած ահա
Լսում եմ նրանց ճայնը:
Շշուկը:

Եվ պոեմը շարունակվում է բուն բանաստեղծի կերպավորմամբ.

Չոր մսի՛ց եմ ես էլ ընկերմե՛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 բայշնիկի» ընդհանրական կերպարին: Այս դեպքում տեքստից դուրս միայն որոշակի իմացությունն է ընթերցողին հնարավորություն տալիս գուցահետաճանել 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 համակարգին»: Անկախ այդ՝ այսինքն հեղինակ-Չարենց-քնարական հերոսնույնացումից, հեղինակը շարունակում է բանաստեղծի կերպավորումը՝ պոեմի ընդհանուր սյուժեի մեջ ներմուծելով մի ուրիշ սյուժե.

Մի փոքրիկ քաղաքում էր:
Տասնուորը թվին:
.....
Ես և ընկերս՝
Երկու արմենյի՝
Նեոտեցիմբ զենքերս-
Գնացինք:

Էջեր շարունակվող այս պատումը ի վերջո գալիս հանգուցվում է կոմունարների պատիւն, որպեսզի լուծվի գաղափարական խնդիր՝ ցույց տրվի կոմունարների և կոմունիստների պայքարի ընդհանրությունը.

Հասկանու՞մ եք արդյոք, ընկերմե՛ր,
Հասկանու՞մ եք արդյոք հիմա թե-
Ինչքա՞ն ենք ունեցել մենք է՛լ
Պեր-Լաշեզի պատեր:

Ապա հաջորդում են Կրեմլյան պատը, Լենինը, դասակարգը, հարակից այլ հասկացություններ և, թվում է, անկողմնակալ սկսված զրույցը վերջանում է բանաստեղծի բացահայտ քարոզով.

Լսե՛ք, լսե՛ք, լսե՛ք.-
Այդ թաղերի վրա
Շուտով կելնե արևը, որպես դանիճ...

Հրապարակախոսական բնույթի, գաղափարախոսական-քարոզական այս պոեմներին /առդիպոետներ, «Ստամբուլ» և այլն/ բնորոշ է տրամադրության ջղային լարվածությունը, շտապողականությունը, արագ շփմը, որի խթանը տարբեր պատճառներից կարող է առաջանալ: Մի կողմից դա զանգվածների վրա ազդելու, իր հավատը նրանց թելադրելու, իր խոսքը ժամանակի շփմին համապատասխանեցնելու, գուցե նաև բարձր ներշնչանքի արդյունք կարող է լինել, մյուս դեպքում՝ պարզապես անհատական խառնվածքի դրսևորում:

1920-ական թվականների Չարենցի պոեմներից շատերին բնորոշ է զրականության պայմանականության խախտումը, երբ հաճախ քնարական հերոսը, պատմողը կամ նույն ինքը՝ սկզբից չեզոք դիրքերից հանդես եկող բանաստեղծը, ուղղակի իր անունից, իբրև որոշակի ֆիզիկական անձ, դիմում է ընթերցողին: Չուզենալով իր անձը քողարկել անանուն բանաստեղծի դիմակի տակ, օրինակ, «Ստամբուլ» պոեմում, նկարագրելով «միջազգային պոեմիկ» Ստամբուլի բարբերը՝ գրում է.

Չարմանու՞մ ես, ի՞նչ է, Չարենց:
Օ գլխարկդ համիր:
Պարո՞ն,
Հասկանու՞մ ես՝
Նայի՞ր՝
Դա իրենց
«Հիմնական Օրենքն» է պարում:

¹ М.М. Бахтин, Эстетика словесного творчества, с.152.

Այս պոեմում հեղինակի վավերական անվան հիշատակումը մեր կարծիքով կապված է ոչ այնքան հեղինակ-պատմող-հերոս հարաբերության, որքան պոեմի հրապարակախոսական բնույթի հետ: Ուղղակի դիմումները («Դու ապրումս էս դեռ, սուլթան Ֆաթի'հ», «Էֆենդի'./ Ֆրա'ք եք հագել դուք: / Միայն ֆեսն 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 կոմստմուր») պոեմը դարձնում են հրապարակախոսական, թեև պոեմների մեջ նման դասակարգում գոյություն չունի:

Պոեմ անվանված ստեղծագործություններից շատերը ավելի շուտ քնարական պաթետիկ մեմախոսություններ են / «Հատված», «Խաղաղության ռադիո».../, քան պոեմներ, որովհետև չունեն զարգացող դիպաշար և ընդհանրապես պոեմի հիմքում ընկած որևէ իրադարձություն: Այդ պոեմներում հեղինակն ունի ասելիք, որ հաճախ պայմանավորված չէ որևէ իրադարձությամբ, այլ ընդհանրական խոսք է:

* * *

Մի դիտարկում ևս: Քնարական-սուրբեկտիվ կողմի դրսևորման առումով Չարենցի պոեմները նման չեն ոչ իր անմիջական նախորդների՝ Թումանյանի ու Իսահակյանի պոեմներին, ոչ էլ ավելի վաղ շրջանի գրվածներին / Ալիշանի, Պատկանյանի պոեմներ/: Չարենցին նախորդած գրողների պոեմներում որոշակի անջրպետ կա հեղինակի և հասարակության միջև, որն ավելի է սրվում ռոմանտիկ 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 դրվագներում, ինչպես՝

Պաս չեմք էնտեղ մեմք ուտում..

կամ

Խաղում էինք, վազվոզում
Գույն-գույն մանրիկ ավազում և այլն:

Սակայն նույնիսկ այս պարագայում հեղինակը ընդհանուրի մասին պատմում է իր անունից.

Ահա պատմեն ձեզ մի դեպք,
Մի պատմություն, որ երբեք
Հիշատակով տըխրալի
Մըրտիս համզիստ 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 տարրերություն 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 շատ լավ տեսանելի է «Սոմա» քնարական պոեմում Պոեմի մուտքը հեղինակի հուզական խոստովանությունն է.

Որպես քուրմը Գանգեսի,
Կարոտակեզ, սիրակեզ-
Կյանքս տվե-լ եմ լույսիդ
Եվ երգում եմ քեզ:

Այս անհատական հուզական տրամադրությունը հաջորդ հատվածներում շարունակվում է՝ վերածվելով Սոմային ուղղված ներքողի: Բայց էլ ավելի առաջ գնալով՝ բանաստեղծը հրաժարվում է անհատական ընկալումից, իր ես-ը ձուլում մենք-ին՝ դառնում ընդհանուր տրամադրությունների երգիչը.

Վառե-լ ենք հիմա աշխարհը նորից,
Ուխտի ենք եկել խենք 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,-
Ջվարք ու ու սեզ,
Եկե՛ք, մտե՛ք շորջպարը մեր-
Եկե՛ք, եկե՛ք:

Վերջին՝ 9-րդ հատվածում հեղինակային ես-ը կրկին առանձնանում է, Սոմա երևույթի կամ խորհրդանշի ընկալումը դարձ-

նում անհատական-սուբյեկտիվ հուզապայում.

Կյանքս կմարի՝ հին, չնչին մի կայծ
Քո ոսկի հրում-

Բայց վառվի~ պիտի սիրուս մոխրացած
Քո բոլոր գալիք արշալույսներում...

Ի տարրերություն «Մոմայի»՝ «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 գեղումների, այլ իրադարձությունների սուբյեկտիվ 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~, մտաիկ ընկերներին,- աշխարհներին, արևներին,-
Հրաման հոգիներին:

Բայց, միևնույն ժամանակ, հիշատակված տողերը կարելի է ընկալել իբրև կոպող ամբոխների դիմումը պայքարով տոգորվածներին՝

Ողջակիզվող հոգիներին- ողջու~յն, ողջու~յն:-

Կողքից դիտված իրադարձությունների այս համապատկերում հեղինակի ներկայությունը պետք է փնտրել դեպքերի 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-ամբոխս հակադրությունը առավել բնորոշ է ռոմանտիզմի 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 կարելից սիրով գրում է իր աշխարհի ու մարդկանց մասին, վաղուց արդեն նրանցից մեկը չէ, այլ նրանցից դուրս կանգնած մի անհատ, որ դրսից է նայում,

այսինքն արտաքին հայացքով է նայում բնաշխարհի մարդկանց: Հրանտ Մաքևոսյանը 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 Երսայիրը, 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» հայացքով¹: Սա միայն էլիզմի խնդիր չէ: Չարենցը մտնում է այն դասակարգի շարքերը, որի մասին գրում է: Սա էլ, իհարկե, տաղանդի խնդիր չէ, այլ աշխարհայացքի, ինչպես նկատեցինք վերևում: Այս միաբը 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:

«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 Մողոյի կերպարներում նա տեսնում է ընդհանուր դասակարգային, բայց ոչ մարդկային-անհատական-անձնական հատկանիշներ, ուստի նրա ստեղծած այդ կերպարներն ավելի շատ դասակարգային կադապարներ 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 հոգեբանության կրողները՝ բանվոր Պողոսը, խանութպան Համոն և վարժապետ Մողոն, այսինքն դասակարգային շերտավորումը ներկայացնող մարդիկ: Դասակար-

¹ Հրանտ Մաքևոսյան, Ես ես եմ, Երևան, «Ռսկան երկանցի», 2005, էջ 279:

գային գաղափարախոսությունը խառնվում է գեղագիտական սկզբունքներին. անգամ նրգելն ու ստեղծագործելը դառնում են բանվոր դասակարգի մենաշնորհը.

- Ողջու՜յն, բյուրեհանճար ընկե՛ր,-
Հանքագո՛րծ,
Հանքափո՛ր,
Հացքու՛խ...
Այո՛:
Ինչու՞ միայն ես:
Թող բոլո՛րը նրանք - երգեն,
Բոլորի՛ն, բոլորի՛ն, բոլորի՛ն -
Երգեն:

Ֆուտուրիստական հովերով գրված այս ստեղծագործության մեջ, որտեղ նկատելի է կյանքի արագ շփման համարժեքի ստեղծման ճիգը, Պոդոսի կերպարաստեղծման մեջ Չարենցն անգամ կիրառում է Մայակովսկու հնարանքներից մեկը: Վերջինիս «Արտաստվոր արկած պատահած Վլադիմիր Մայակովսկուն ամառը դաշայում» ստեղծագործության մեջ, նրբ պատկերվում է սոսկալի շոգը, բանաստեղծի հրավերով արևը հյուր է գալիս նրան: Օրվա շոգ պահին է դա կատարվում.

Արցունքը սահեց իմ աչքերով,
տապը հոգիս էր համում...

Չարենցի «Ամենապոեմում» ևս հրաշքը կատարվում է, երբ

Այրում է արևը եփող,
Խանճում է ջղերն հոգեմած...
և

Եվ հրաշքն... այնպե՛զ պա՛րզ եղավ...
Հանկարծ բանվորի ճակատից
/Տոբ էր, շոգն ասում էր՝ գնա՛/-
Մի կաթիլ քրտինք ընկավ
Փողոցի փռչու 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 լուրմզն իմ
և արևի:

Երևակայության քմահաճույքը իրական դարձնելու նպատակով երկու բանաստեղծներն էլ ընտրում են օրվա ամենաշոգ պահը, որի ազդեցության տակ մարդ կարող է հայուցիմացիաներ 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 գռեհիկ վարքագիծը, անվերահսկելի արարքներ թույլ տալու ինքն իրեն վերապահած իրավունքը... Դա խմբապետ Շավարշն է: Եվ հեղինակային ոչ մի միջամտություն, գործողությունները կարծես ընթանում են իրենց հունով, ինչպես էպիկական պոեմում: Պատմողը պոեմում հանդես է գալիս իբրև կողմնակի դիտող, որ առարկայորեն ներկայացնում է հերոսի խոհերը, հիշողություններն ու վարքագիծը: Այսինքն՝ Շավարշը էպիկական հերոս է, որ պատկերվում է իր իսկ արարքներով: Մակայն դա չի նշանակում, որ պոեմը գուրկ է քնարականությունից: Քնարականն այստեղ դրսևորվում է հերոսի խոհերի միջոցով, նրա ներքին տազնապներում, հիշողության կայծկլտացող պահերին:

Երգում էր Ղաչաղը: Բայաթի՞ էր, թե ե՞րբ
Թուրքերեն, որ լսել էր Շավարշը. - ե՞րբ:

Շավարշի ներքին ձայնը կարծես «սում է» հեղինակը, բայց քնարական հուշը Շավարշինն է.

Աղմուկ, ճիչ, լաց, սմբակների շոնո,
Ինքը, նստած սև ձիմ, ձեռքին մաուզեր,
Փափախը թեք դրած, մի ձեռով պինդ
Գրկած ձիու բաշը՝ արշավում էր...

Կերպարի հիշողություններն են առաջ մղում գործողությունը: Անգամ այն դեպքում, երբ թվում է, թե հերոսի անունը ուրիշ՝ երկրորդ մի մարդ է հիշում, Շավարշն ինքն է իր մասին երրորդ դեմքով մտածում.

Ջամնաքի փերի էր, կի՞ն չէ՞ր, չէ՞:
Չէր տեսել Շավարշը այդպիսի կի՞ն...

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 ձեռնպահ է մնում երևույթները գնահատելուց:

Հետո հարթեց Շավարշը. գայլը արյունով է հարքում,
Իսկ Շավարշը - մի գայլ էր, որ կորցրել էր մի էգ-

Իհարկե, Շավարշն էլ իր մտքում կարող էր ինքն իրեն գայլի հետ համեմատել, բայց ինքն իր մասին չէր կարող ասել «Հետո հարթեց Շավարշը»: Այնուհետև հարբած Շավարշի գործողություններն ընթանում են նրա ներքին խռիի ու հիշողության լուծարյան պայմաններում: Հարբածի անջատված գիտակցությունը Չարենցին հիմք չի տալիս փորփրելու իր հերոսի ներքին աշխարհը, ուստի նա հետևում է Շավարշի արտաքին արարքներին՝ գործողությունների շարունակական պատմությունն արդեն պահելով պատմողի ձեռքին: 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 էության կերպարաստեղծման նույն սկզբունքն է գործում նաև «Դեպի լյառը 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, Արույանն է վերապրում իր քաղցր տենչերն ու երազները: Շարլոտա Շուլցի հիշատակի արթնացումը թեև Արույանի սրտում ու նրա խռիի միջոցով, բայց, իհարկե, հեղինակային տեսանկյունից:

Երիտասարդ էր կուրծքը հեշտամբով 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 Արույանն է իր խռիերի հետ, որին հեղինակ Չարենցը չի միջամտում: Առանձին տողեր կարող են պատկանել և՛ հեղինակին, և՛ հերոսին, ինչպես՝

Գիշերը չէր քնել: -Հոգնած էր, վաստակած,
Խոհերը խառնիխառը և վրովյալ,-
Հոգնած էր ու ախուր,- երբ դուրս եկավ սակայն-
Առավոտվա վեհուրբանք թովված՝
Ջգաց հանկարծ իրեն այնքա-մ 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: Մակայն եթե հեղինակն ու պատմողն ունեն նույն դիտանկյունը, նրանց միջև տարբերություն չկա, ապա պատմող/հեղինակը/ ու հերոսն ունեն տարբեր կենսագրություն, քանի որ պատմողը չի կարող կիսել Արույանի հուշերը, որոնք վերջինիս սեփականությունն են: Այստեղ արդեն նրանց միացնողը գաղափարների հարազատությունն է, որը չի կարող դերանվան շփոթ առաջացնել: Դա ակնառու է դառնում լեզվական հարթության մեջ, երբ պատմողի խոսքը սերտորեն ձուլվում է հերոսի խռիին, 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 պատկանել: Այս պոեմում խոսքի հեղինակին կարելի է դիտարկել «նա» դերանվան կիրառությամբ: Արույանի խռիի մեջ «իմքը» դերանունն է, պատմողի խոսքի մեջ՝ «նա»: Այսպես՝

Դեմը- դաշտն էր անձայր, իսկ հեռվում -Մասիսը,
Լյառն այն վսեմ, որի ճամայարեով մի օր
Բարձրացել էր ինքը և սառցամիտս
Գեղեցկությանը գերվել...

Չարմանալին այն է թերևս, որ պատմողի /հեղինակի/ ու հերոսի հայացքների միջև հեռավորություն չի մնում, «նա» և «իմքը» դերանուններն այնպես են հաջորդում իրար, որ պատմողն ու հերոսը կարող են շարունակել խռի: «Նա գնում էր կրկին դեպի հեռուն այն լուրթ» տողը պատմողինն է, քանի որ Արույանն իր մասին չէր կարող «նա»-ով մտածել, բայց հաջորդ՝

Դեպի լյառը անհաս ու վեհանիստ,-
Դեպի գագաթը բարձր, որ իր ժողովուրդը

տողերում «իր» դերանունը կարող էր օգտագործել հերոսը՝ Արուվ-
յանը, այլապես պատմողը պիտի ասեր՝ նրա ժողովուրդը: Շարու-
նակությունը նույն ոգով է.

Դեպի գագաթը բարձր, որ իր ժողովուրդը
Համարել է հավեար իր գոյության խորհուրդ,-
Որ ճաշակն 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 հոգեզդեպական աշխարհի խորքը և լիակատար համաձայնության եկել նրա հետ: Իզուր չէ, որ չարենցագիտության մեջ բազմիցս գուգահեռներ են տարվել Արուվյանի ու Չարենցի հոգեվիճակների միջև: Չուտ 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 թուցիկ անդրադարձները թույլ են տալիս նկատելու որոշ օրինակափոխություններ: 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 սիթի արագությամբ: 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 ստեղծագործությանը, 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 թուցիկ մի քանի դիտարկումներով: Հուսանք, որ արվածը առիթ կդառնա ուրիշների ավելի լուրջ ուսումնասիրությունների համար:

ՄԱՍՎԵԼ ՄՈՒՐԱԴՑԱՆ

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ ԵՎ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՇԻՐԱԶ

Ե. Չարենց վիթխարի բանաստեղծական անհատականությունը, որ սերունդների համար «տղի և ընթացք» էր իրականում, «իր օրերում» նաև ամենահուսալի կամուրջն էր անցյալի ու գալիքի միջև: Իր բանաստեղծական սխրանքով նա հսկայական ներգործություն է ունեցել ոչ միայն ժամանակակիցների, այլև իր հաջորդների մտածողության վրա՝ պատգամելով և մատնանշելով ազգային միասնությանը հայրենի սրբությունների պահպանության ու փրկության միակ ճշմարիտ ճանապարհը:

Անցյալներում առիթ ունեցել ենք գրելու Չարենցի և իր նախորդների գրական ազգակցության մասին՝ փորձելով պարզաբանել Թումանյանի, Իսահակյանի, Սիսյանի, Տերյանի հետ ունեցած տարաբնույթ առնչությունները, մատնանշելով, թե Չարենցն ինչ էր ժառանգել իր սերնդից նախորդներից: Գրել ենք նաև «Դանթեականի երկու ըմբռում. Չարենց – Շիրազ» թեմայով, իսկ այսօր փորձելու ենք համառոտ ներկայացնել, թե չարենցյան գրական տիեզերքից ինչ են ժառանգել հետնորդներն ու ժամանակով նրա անմիջական հաջորդ Հովի. Շիրազը:

1.

1920 – 30-ական թթ. Ե. Չարենցը գրականության իրական առաջնորդն էր, որը պարզապես իր հետևից էր տանում նորագույն շրջանի առաջին սերնդի բանաստեղծներին: Լինելով հանճարեղ անհատականություն՝ նա առաջինն էր արձագանքում համաշխարհային գրական նորություններին, յուրացնում դրանք և հարթում իր ու հաջորդ սերունդների գրական ճանապարհը: Իսկ նրա հետևորդները, որ հաճախ նրա թույլ կրկնօրինակներն էին թե՛ րովանդակության, թե ձևի իմաստով, հաճախ էին սայթաքում Չարենցի արդեն անցած գալթակիչ ճանապարհների վրա, բայց հենց նրան էին մեղադրում «շեղումների» համար, որ իր իսկ նվաճած բնագծերից և իր հետևորդներից առաջ էր անցնում: «Էպիկական լուսաբաց» ժողովածուի ծրագրային բանաստեղծությունները, «նոր թեմայի կառուցման» սկզբունքների և առհա-

սարակ նորագույն գրականության զարգացման ուղիների և հեռանկարների քննարկումներն հենց այդպիսի խոհերից էին ծնվել՝ իր և գրչակիցների՝ անցած ճանապարհին թույլ տված սխալները դատապարտելու և «մի նոր ու դժվարին վերելք» սկսելու գեղագիտական նպատակադրումով:

Գրականության ապագայով մտախոհ Ե. Չարենցը նոր սերնդի ստեղծագործողների մեջ պիտի փնտրեր իր երազած գրողներին, խրախուսեր ու քաջալերեր նրանց թեկուզև թույլ, բայց հուսադրող քայլերը: Այնպես որ, պատահական չէր ոչ միայն Ն. Չարյանի, Վ. Նորենցի, Վ. Ալազանի, այլև Վահան Գրիգորյանի, Արագածի նման բանաստեղծների հանդեպ Չարենցի առավելագույն բարյացակամությունը: Առավել դժվարին էր մեծ տաղանդների՝ Բակունցի, Մահարու հանդեպ չարենցյան վերաբերմունքը հատկապես 1930-ական թթ. քաղաքականացված գրական բարդ մթնոլորտում, ուր Չարենցի կողմից գնահատվող երիտասարդ գրողները նրա նման արժանանում էին, մեղմ ասած, ոչ բարյացակամ վերաբերմունքի: Ի՞նչ աներ ժամանակն ու մթնոլորտը հրաշալիորեն ճանաչող Չարենցը. արժանավորներին բարձրաձայն գնահատել, թե ոչ: Այսպիսի տառապալից երկվության մեջ էր նա, երբ գրական ասպարեզ էր մտնում Հովհ. Շիրազը, և նրանց հարաբերությունը չէր էլ կարող նդածից ավելի ջերմ լինել: Այդ հարաբերությունը, որ եղել է գերազանցապես ստեղծագործական բնույթի և բնական պատճառներով անձնական մտերմության չի վերածել, հետևյալ շրջափուլերն ունի:

Առաջին շրջափուլում՝ Չարենցի ողջության վերջին տարիներին՝ 1934-1937 թթ., եղել է մեծավաստակ հանճարի և նոր-նոր գրական աշխարհ մուտք գործող պատանու ընդամենը մի երկու թռուցիկ հանդիպում՝ վերջինիս համար խիստ տպավորիչ:

Երկրորդը, որ Չարենցի կորստից հետո էր և առավել տևական, իր ենթափուլերն ունի՝ մինչև 1954 թ. Չարենցի արդարացումն ու վերականգնումը և նրանից հետո՝ մինչև Հովհ. Շիրազի վախճանը 1984 թ.:

Հանգամանքների բերումով Հովհ. Շիրազի գրական մուտքը գուզադիպել էր Չարենցի գրական կյանքի վերջին տարիներն: Ժամանակի գրական կյանքին ուշի ուշով հետևող Չարենցն իր տեսադաշտում էր պահում բարձրացող և ապագա խոստացող օժտված գրական ծիլերին: Շատերի մեջ նա այդպես նկատել էր նաև հետեղեռնյան սերնդի՝ որբանոցային բավիղներով անցած պատանի Շիրազին:

Դեռ «Գարնանամուտը» լույս չէր տեսել: Մակայն ժամանակի գրական մթնոլորտն այնպիսին էր, որ Ա. Խանջյանը՝ Հայաստանի այն ժամանակվա Կենտկոմի առաջին քարտուղարը, մի կերպ էր կարողանում զսպել նախկին ասոցիացիականների խմբակային թաքուն չարամիտ պայքարը նախկին նոյեմբերականների դեմ, բոլոր հնարավոր միջոցներով պաշտպանում էր հալածանքների թիրախ դարձած Ե. Չարենցին և մյուս առողջ գրական ուժերին: Մեծ կարևորություն տալով գրականությանը՝ նա նաև անձամբ էր այցելում հանրապետության երկրորդ քաղաքը՝ Գյումրի՝ հետևելու տեղի կենդանի գրական կյանքին: Այստեղ էլ նա «Մանածագործ» գործարանային թերթում կարդում է Հովհ. Շիրազի «Թոնիրները» բանաստեղծությունը:

Եթե հավատանք Հովհ. Շիրազի որբանոցային ընկերներից մեկի՝ ակնատես Ա. Գրիգորյանի վկայություններին, ապա Ա. Խանջյանը նախապես ծանոթ է եղել Հովհ. Շիրազ բանաստեղծին: Իր «Պատումներ Շիրազի կյանքից» հուշագրքում նա գրել է. «Կարողաց երկրորդ անգամ, ինքն իր համար, բայց և լսելի... Հետո ասաց. «- Բայց սպասեք, ո՞վ է ինձ պատմել այս տղայի մասին, Ալազանը, թե՞ Եղիշեն, Չարենցը: Չէ, Ալազանն էր, որ ասաց. «Եկել է մի նոր բանաստեղծ...»՝ (Խոսքը Ա. Խանջյանի մասին է, ընդժ.՝ մերն են - Ս. Մ.)

Բերվածից պարզորոշ երևում է, որ երկրի ղեկավարը՝ Ա. Խանջյանը, Ե. Չարենցի հետ էր դիտարկում նորագույն գրականության խնդիրները, և Շիրազ - երևույթը քննարկվել է այդ բարձր ոլորտում: Մա հավաստվում է և ուրիշ շատ փաստերով: Մակայն այլ խնդիր է, երբ նույն Ա. Գրիգորյանը ներկայացրել է Չարենցի և Շիրազի, իբր, Լենինականում «կայացած» մի տևական բանավեճ, որի մասին ոչ Շիրազը, ոչ էլ ուրիշ մեկը որևէ անգամ գրավոր թե բանավոր չի ակնարկել: Իսկ անհրաժեշտ հիմնավորումներ դեռևս գտնված չեն:

Ունակց այսօր նույնիսկ անհավատալի կարող է թվալ այն իրողությունը, որ Չարենցն իր ծոցատետրում արտագրած է եղել Շիրազի «Նիագարա», «Հին աշխարհը չեմ տեսել» և մի այլ բանաստեղծություն: Բայց այն հավաստել է ոչ միայն Շիրազն ինքը, այլև Նվարդ Թումանյանը:

«- Լսել էի, որ Թումանյանի դուստրը՝ Նվարդը, Երևանում է՝ հյուրանոցում, - ասել է Շիրազը «Գարունի» թղթակցի հետ հար-

¹ Տե՛ս Ա. Գրիգորյան, Պատումներ Շիրազի կյանքից, Եր., 1987, էջ 79-80:

ցազրույցներին մեկուսի, - ուզեցի տեսնել, չտեսածս Թումանյանի կարոտն առնել: Եվ ահա հոր դեմքով, հոր աչքերով Նվարդը: Երբ իմացավ ով լինելու, ճայնեց՝ ա՛յ տղա, մի քիչ շուտ գայիր, այստեղ էին Չարենցը և իրավաբան Գրիգոր Չուրարը¹: Եղիշը ինձ և Գրիգորին ցույց տվեց, ծոցից հանելով, քո երեք բանաստեղծությունը. Ալազանից էր վերցրել արտագրել: Մեկը Նիազարայի մասին էր, մեկը «Հին աշխարհը չեմ տեսել», մյուսը՝ չեմ հիշում: Չարենցն ասել էր՝ այս տղան ոչ մեկիս քրի տակով չի անցնելու² (ընդգծ. - Ս. Մ.):

Ինչպես երևում է այս վկայությունից, դեպքին ներկա է եղել նաև հայտնի իրավաբան, ԵՊՀ հիմնադիր դասախոսներից մեկը՝ հմուտ փաստաբան Գր. Չուրարյանը: 1926 թ. նա է եղել Ե. Չարենցի դատապաշտպանը: 1962 թ. գարնանը կենսաբանական մասնաշենքի դաժնիքում իրավագիտության ֆակուլտետի ուսանողության հետ կայացած հանդիպմանը ջերմ ու բնութագրական մի ելույթ ունեցավ Հ. Շիրազի մասին՝ նրան զուգահեռելով Չարենցի հետ. «- Ո՛վ է ասում, թե Չարենցը գոհվել է, չկա. ահա՛ կենդանի Չարենցը» և այլն:

Հանդիպումից հետո արդեն նեղ շրջանակում Հ. Շիրազը նրան խնդրեց մանրամասներ պատմել Չարենցի դատավարությունից: Այս դեպքի վերհիշումը կարևոր նրբերանգ է ավելացնում Ե. Չարենցի մի բանաստեղծության ստեղծման պատմությանը: «Դատավարությունից առաջ, - ասաց Գ. Չուրարը, - Չարենցին բացատրեցի, որ իր հանցանքը մեղմացնելու միակ միջոցը սիրո և խանդի պատճառաբանությունն է: Նա համոզվեց և խոստացավ, որ դատավարության ժամանակ կհաստատի իմ հիմնավորումը՝ ընդամենը մի «այո» ասելով, բայց երբ ասացի, թե Չարենցը սաստիկ սիրահարված է Մարիանա Ալվազյանին և փողոցում նրան տեսնելով այլ տղամարդու հետ՝ խանդից է կրակել, այդպես չէ՞, Եղիշե՛... Չարենցը ոչ միայն դա չհաստատեց, այլև հերքեց սիրո և խանդի պատմությունը. «- Ո՛վ, ես սիրահարվեի այս ճիու մտտի՞ն...»: Հետո էլ գրեց «Չիու մտտի» վերնագրով բանաստեղծությունը³:

¹ Տե՛ս «Բանաստեղծը մտորում է բանաստեղծության մասին» հարցազրույցը «Հովհաննես Շիրազի մասին» ժողովածուում, Եր., 1974, էջ 98 - 100:

² Տե՛ս նույն տեղը:

³ «Չիու մտտի»-ը գրվել է Երևանի ուղղիչ տանը բանտարկելությունից ազատվելուց հետո՝ 1927 թ.: Ըստ Երկերի 4-րդ հատորի ծանոթագրության՝ տպվել է «Մարտակոչի» մայիսի 15-ի համարում:

- Հանճարի պատահական սայթաքում է, - ասաց Շիրազը, - զոչումը ծանր եղած պիտի լինի:

Արևելքի և Արևմուտքի քաղաքակրթությունը յուրացրած հանճարեղ Չարենցը, չնայած պատանու հետ իր ներքին որոշ անհամաձայնություններին, խորապես ըմբռնել էր բնածին բանաստեղծին, հասկացել էր նաև, որ դժվար է լինելու նրա գրական դաստիարակությունը, և այս խոսքն իրոք ասել էր:

Իր առաջին՝ «Գարնանամուտ» գրքի հրատարակման պատմությունը հիշելով՝ Հովհ. Շիրազը վկայել է. «Գիրքը լույս տեսավ անմոռաց Ալազանի խմբագրությամբ և առաջաբանով: Առաջաբանը իր մեջ պարունակում էր նաև իմ ինքնակենսագրականը՝ 63 էջ¹: Այդ ժամանակ Չարենցն էր պետերատի գեղարվեստական բաժնի վարիչը: Նա ընդդիմացել էր Ալազանին՝ ասելով՝ «Ինչ է, կլսաի՞նչ ես հրատարակում, այսքան էլ երկար առաջաբա՞ն մի պատանու երախայրիքի համար...»: Եվ Չարենցը առաջաբանի 63 էջից կրճատում թողնում է 23 էջը: Բայց հիմա ով կարդա «Գարնանամուտ», կտեսնի միայն 3 էջը: Չարենցը Ալազանից գաղտնի իջել է տպարան և հանել է նաև 20 էջը՝ թողնելով միայն 3 -ը: Այս բոլորի մասին ես շատ ուշ լսեցի, իմացա, որ մեծ բանաստեղծը մտածել է իմ մասին՝ հանկարծ գրական փառքից գլխապտույտ չունենա՞մ...»²:

Չարենցի հետ իր անձնական ծանոթության մասին Հ. Շիրազը գրեթե ամեն անգամ այս էր պատմում: Մեր գրականության երկու մեծերն էլ՝ թե՛ Շիրվանզադեն, թե՛ Չարենցը դեմ են եղել Շիրազին «երես տալուն»: Շիրվանզադեի հայտնի խոսքն է՝ «զուր-զուրեցեք, բայց երես մի՛ տվեք: Ընդհանուր աղմուկի մեջ ժողովրդական լիրիկա է բերում սա...»: Մրցանակաբաշխության ներկայացված է եղել Շիրազի «Միամանրո և Խջեգարե» պոեմը: Մրցանակ տրվել է՝ 200 ռուբլի, բայց պոեմի վերնագիրը չի նշվել թերթում տպված մրցանակակիրների ցուցակում: Պարզվում է՝ պատճառը եղել է ժյուրիի նախագահ Ե. Չարենցը: Հետագայում է Հ. Շիրազը բացել այդ գաղտնիքը՝ Չարենցի հետ ունեցած իր առաջին հանդիպումը վերհիշելով: «Այսպես եղավ իմ առաջին հանդիպումը Չարենցի հետ: Դեռ չէի տեսել նրան, մինչդեռ լսում էի երիտասարդ գրողներից, որ Չարենցը ուզում է ինձ տեսնել: Եվ

⁵ Այսինքն՝ 63 էջ էին Ալազանի առաջաբանն ու Շիրազի ինքնակենսագրությունը միասին - Ս. Մ.:

⁶ Տե՛ս «Բանաստեղծը մտորում է բանաստեղծության մասին» հարցազրույցը «Հովհաննես Շիրազի մասին» ժողովածուում, Եր., 1974, էջ 98 - 100:

ահա մի ոսկն աշուն Ռ. Չարյանի հետ հայտնվեցի Չարենցի տանը:

– Դո՞ւ ես, Օնիկ, – ասաց Չարենցը:

Ես զարմացա, որ ինձ Օնիկ ասաց, քանի որ արդեն Հովհաննես Շիրազ էի, և միայն Ալազանն էր ինձ Օնիկ ասում: Ի դեպ, այն ժամանակ կարծիք էր տարածվել, թե իբր Շիրազը գրածանաչ էլ չէ: Երևի այդ պատճառով էլ Չարենցի երկրորդ հարցը եղավ:

– Ի՞նչ ես կարդացել Պուշկինից:

Ես լռեցի, Չարենցը կրկնեց.

– Ծանո՞թ ես «Եվգենի Օնեգինին»:

Ես քեպետ չէի կարդացել (թարգմանություն չկար), ասացի.

– Շատ է երկար:

Չարենցը ժպտաց և ասաց.

– «Միամանքո և Խջեզարեն» երկար չի՞, որ դրկել էիր մրցանակաբաշխության: Իսկ ինձնի՞ց ինչ ես կարդացել:

Ես ասացի՝ «Ամբոխները խելագարված», մեր դասագրքում կա: Չարենցը ծիծաղեց: Վրա բերի.

– Բայց Չեր ամենից լավը «Ես իմ անուշ Հայաստանի» տաղն է:

– Որտե՞ղ ես կարդացել, չէ՞ որ իմ ոչ մի գրքում չկա:

– «Գրական գոհարների»¹ մեջ, – ասացի ես:

– Է՛, սիրելի պատանի, սիրելի Օնիկ, դա էլ «Միամանքո Խջեզարեններն» էլ անցած էտապներ են...»:

Ես մտքիս մեջ զարմացա և իսկույն կռահեցի, թե ինչու իմ «Միամանքո և Խջեզարեն» պոեմի համար մրցանակ տվել են, բայց թերթում պոեմի անունը չէին գրել. ստացել էի 200 ռուբլի դրամ² (ընդգծ. – Ս. Մ.):

Կարևոր է Հովի. Շիրազի այն վկայություն – վերհուշը, որը մի կողմից հասկանալի է դարձնում, թե հետագայում ուղղորդող ինչ ազդեցություն պիտի ունենար չարենցյան «Ես իմ անուշ»-ը Հովի.

¹ Խոսքը գրականագետ Հ. Սուրխաբյանի կազմած «Գրական գոհարներ» (Թիֆլիս, 1922) քրեստոմատիայի մասին է, ուր տպագրվել էր Ե. Չարենցի «Ես իմ անուշ Հայաստանին» – Ս. Մ.:

² Ե. Չարենցը Հ. Շիրազին չէր էլ կարող բացատրել, թե ինչպիսի հարձակումներ են եղել իր վրա Հ. Սուրխաբյանի «Գրական գոհարներում» 1922 թ. տպված «Ես իմ անուշ»-ի պատճառով:

³ Տես «Բանաստեղծը մտորում է բանաստեղծության մասին» հարցազրույցը «Հովհաննես Շիրազի մասին» գրքում, Եր., 1974, էջ 98 - 100:

Շիրազ բանաստեղծի ազգային մտածողության վրա, մյուս կողմից հաստատում է Ե. Չարենցի իրական համակրանքը պատանի բանաստեղծի նկատմամբ: «Հանկարծ կինը ներս մտավ և ասաց, որ Չարենցի քնելու ժամն է, – շարունակել է Հ. Շիրազը: – Եվ իսկապես, Չարենցը հատակին փռված ծիածանագույն վերմակի տակ մտավ ու վայրկենապես կարծես հանգավ: Ես մի երկար հայացք գցեցի նրա դեղնադալուկ դեմքին: Երբ անցնում էի նրա մոտով, նա աչքերը բացեց և դեղնատերև ձեռքը պարզելով՝ բռնեց ձախ դաստակից, նախ սեղմեց ամուր և ապա ասաց. «Միրելի՛ մանուկ, կարծում ես որ հանճարդ շարժվեց, աշխարհը կփրկեն՞ս»¹ (ընդգծ. – Ս. Մ.):

Ընդգծվածներից պարզորոշ երևում է, որ Ե. Չարենցը լավ էլ ծանոթ է եղել Շիրազի ստեղծագործություններին, ճանաչել է պատանի բանաստեղծի ուժը անկախ «աշխարհը փրկելու» նրա հնարավորությունից: Հիշենք նաև, որ «Գարնանամուտի» առաջաբանը Վ. Ալազանը գրել է ոչ թե 1935-ին, այլ դրանից ավելի վաղ՝ ճշգրիտ՝ այդ առաջաբանն ունի գրության որոշակի տարեթիվ ու ամսաթիվ՝ 1934 թ. սեպտեմբերի 15: Ուրեմն՝ գիրքը գեղարվեստական գրականության բաժնի վարիչ Չարենցի գիտությամբ ու համաձայնությամբ մինչև այդ է պատրաստ եղել տպագրության:

Համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի երբեմնի ուսանող Հ. Շիրազը հիշում էր նաև ցավալի դեպքեր՝ կապված հատկապես 1936 – 38 թթ. հայ գրողների ու մյուս մտավորականների բանտարկությանը, գնդակահարությանը և այլ ողբերգական իրադարձությունների: Պատմում էր, թե ինչպիսի հնարամիտ հանդըգնությամբ էր բանաստեղծ Թևան Խաչյանը անձնագոհարար փրկել իրեն ստույգ վտանգից:

«– Չարենցի անունը տվողը կընկներ Չարենցի օրը. էլ ուր մնաց կարդացողը, – ասում էր նա: – Մի առիթով Գ. Արևյանն ինձ պաշտպանելու համար ասել էր, թե՛ նա մեծամիտ չէ, աչքովս նմանես, թե նա ինչպես էր Չարենցին դարի մեծահանճար բանաստեղծ անվանում. արցունքներով թրջելով 1932 թ միհատորյակի էջերը...»

Այդքանը բավական էր: Նույն օրն իսկ հանրակացարանի իմ սենյակ մտավ համալսարանի ռեկտորն իր շքախմբով: Կարծես իրար հետ մրցելով՝ իրերս, գրքերս ու ձեռագրերս պատուհանից

¹ Նույն տեղում:

փողոց շարտեցին, ինձ՝ դռնից: Եվ պարտադրեցին, որ երեկոյան անպայման ներկա լինեմ կոմստմոլի ժողովին: Բազմամարդ ժողովը վարում էր քարտուղարը՝ իսկապես օժտված բանաստեղծ Թևան Խաչյանը, որը զոնկեց Հայրենական պատերազմում:

– Ընկերներ, բանասիրականի ուսանող Հովհաննես Կարապետյանը՝ նույն ինքը Հովհաննես Շիրազ բանաստեղծը, թույլ է տվել խորհրդային ուսանողին անվայել արարք: Նա կարդացել է ժողովրդի թշնամի, հակախորհրդային բանաստեղծ Չարենցի արգելված գիրքը և արցունքներով թրջել նրա էջերը: Նրա այս արարքը ի ցույց ենք դնում և դատապարտում՝ ուսանող երիտասարդությանը նման վտանգավոր գայթակություններից հեռու պահելու համար: Ուստի Հովհաննես Շիրազի համար առաջարկում են խստագույն պատիժ՝ հեռացնել կոմստմոլից, այո՛, հեռացնել...

Բարեբախտաբար, ուրիշ կարծիքներ չեղան: Դեռ ուշքի չեկած և չզգալով պահի լրջությունը՝ մոտեցա նրան, վախվորած շշմոքացի:

– Բայց ես կոմստմոլ չեմ, ընկեր Խաչյան, ինչպե՞ս եք հեռացնում:

Ուղղակի բռունցքներով վրաս հարձակվելով՝ ինձ դահլիճից դուրս հրեց:

– Դեռ հանդգնում ես հակաճառնել,– գոռաց բարձրաձայն,– կրկնում եմ՝ հեռացնել կոմստմոլից, հեռացնել...

Ուշ հասկացա, որ այդ պահին Թևան Խաչյանը գտել էր ինձ ավելի ծանր պատիժներից ազատելու, զուցե և պարզապես փրկելու միակ ելքը:

Աղասի Խանջյանի ծանր ողբերգությանն առաջին արձագանքողը Ե. Չարենցն էր, որի «Դոֆին նաիրական» սոնետների շարքը համընդհանուր սարսափի օրերին յուպվեց և հայտնի դարձավ նրա հետմահու արդարացումից էլ երկար տարիներ անց: Այդ ողբերգությանը ժամանակին անմիջաբար արձագանքողներից մեկն էլ Հովհ. Շիրազն էր, որը 1930-ական թթ. մթնոլորտում ակնհայտ նմանություն տեսավ միջնադարյան վիպերգի հերոսի՝ թունավորումով դավադրաբար սպանված Մոկաց Միրզայի և Աղասի Խանջյանի՝ Թիֆլիս հրավիրվելու և այնտեղ դավադրաբար զնդակահարվելու իրողության միջև: Հենց այդ օրերին էլ ամբողջացրել է իր «Մոկաց Միրզան» և հասկանալի պատճառով հրատարակման ներկայացրել ուրիշ տարեթվով՝ 1934 – 35, այսինքն՝ Ա. Խանջյանի մահից առնվազն մեկ տարի առաջ:

«Գրական սերունդ» հանդեսի դեկավարությունը, սակայն, ճանաչելով միջնադարյան վիպերգի հերոսի կերպարում մարմնավորված Աղասի Խանջյանին, տպագրելու փոխարեն մի գրությամբ ուղարկել է համապատասխան մարմիններին՝ երիտասարդ բանաստեղծին հասցեագրելով այն ժամանակների համար քաղաքական ծանրագույն մեղադրանքներ: Խնդիրը պարզաբանել է Շիրազն ինքը. «Մա,– գրել է նա,– այն պոեզի վշտանքներից է, որ դրկել էի «Գրական սերունդ» ամսագրին, բայց տակովն արին: Բայց հետո իմացա, որ դավադրություն էր. մազից եմ պրծել. փրկել է միայն պատանի հասակս: Կոչրչեի, քանի որ պոեզի տեսանելի թողի հետևում երևում էր սպանված Աղասու լացակոմած աչքերի անհույս հայացքը,– Մոկաց Միրզան ինքն Աղասին էր, որին կանչում են այլազգի տիրակալները և... սպանում, վասնզի ազգապաշտ էր... ուզում էր ծաղկեցնել մի բուռ հողն այս... մինչև հասնեինք այն ծովածիր Հայաստանին, և ահա հույսն սպանվեց, իդճն անգամ...»

Այլազանն ասաց, որ մազից եմ պրծել, հետո կիմանաս, հետո կասեմ, թե ուր են դրկած եղել պոեմս և զրպարտագիրքը,– և իմացա, որ ամսագրի խմբագիրը և պատ. քարտուղարն էին գաղտնագրել... Այդ երկու մարդակերներից մեկը Վանի գյուղերից էր և նույնիսկ ծախել էր իր հայրենակցին՝ Խանջյանին... Եվ հետո ջրերը պարզելով՝ բացեցին ավելի վատթարը, այն, որ Չարենցին կերել էին դրանք՝ այդ երկուսը և այլք, միասին, վասնզի Չարենցը տաղանդ էր, իրենք՝ պարզապես շնահաչեր լուսնի վրա»¹ (ընդգծ. – Ս. Մ.):

2.

Չարենց – Շիրազ հարաբերության մյուս շրջափուլը թե՛ զուտ ստեղծագործական բնույթ ունի, թե՛ գաղափարական: Դրա վկայություններից է հետևյալ քառյակը.

Աշխարհ եկա՝ հայոց երգի կամբողջները մար տեսա.
Նոր էր մարել վերջին քահեղ, ու վշտերը քար տեսա.
Միաբու մանուկ, ոտաբորիկ, միաբու՝ բուրվառն արևի,
Միտուս դրի իմ երգի մեջ ու քահեղը վառ տեսա:

Իրողություն է, որ Չարենցն իր հերոսական բնավորությամբ ու ողբերգական ճակատագրով, անվան ու ստեղծագործությամբ

¹ Շիրազ Հովհաննես, Նորահայտ ստեղծագործություններ, հայտնաբերեց, գրի առավ ու կազմեց Մ. Մանուկյանը, Եր., 2002, էջ 11:

արգելման 17 տարիներին և հետո էլ խիզախ ու ժողովրդանկեր քանաստեղծի լավագույն օրինակն էր Շիրազի համար: Իսկ Ե. Չարենցի «Ես իմ Մասիս սարն եմ սիրում» և «Պատգամ» բանաստեղծության մեջ գաղտնագրված «Ով հայ ժողովուրդ, քո միակ փրկությունը քո հավաքական ուժի մեջ է» կարգախոսները ուղեմիջ են եղել նրա ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում, մանավանդ մասիսերգության մեջ ու հայոց պահանջատիրությունը մարմնավորող երգերում: Անգամ «Միամանքո և Խջեզարե» պոեմում և այլ բանաստեղծություններում հանդիպում են Չարենցի հիշյալ կարգախոսների նպատակային կիրարկումներ: Ահա մի հատված այդ պոեմից, ուր մեր ընդգծած հենց այդ նույն չարենցյան պատգամի բառերով են սկսվում բոլոր տողերը.

Ով խել է հայ Միփանը՝ անխուղա է, անաստված,
Հայ լեռներից զրկված հայը ձուկ է՝ ծովից դուրս նետված:
Ժողովուրդ իմ, չի կտրվի քո սիրտը քո Միփանից,
Քո հողն՝ ինձնով՝ քեզ կկանչե քո Գողթանից, քո Վանից:
Միակ սուրբը մայրենին է, հայրենին են մասիսված,
Փրկությունը այն կամուրջն է, ուր քո վշտերն են կիտված:
Քո լեռները քեզ են կարտո՝ քո վանքերով այն վսեմ,
Հավաքական իմ հուշերով էլ Միփանի ո՞րն ասեմ,
Ուժի աղբյուր Կաթնաղբյուր՝ րը, քե՞՞ հրաշք ծովն իմ Վանա,
Մեջ յոթնեղբայր քո լեռների, ուր հովերն են գիրվանա,
Է՛, ի՞նչ, երբ որք են Միփանըդ ու քաջերը Միփանա...

Նոր-նոր արդարացվել էր Չարենցը և հանրությանը ներկայացվել 1954 թ. միևնույնությամբ: Փոխվել էին ժամանակները, մարդկանց մտածողությունն ու հոգեբանությունը, ստալինյան մոծավանջից, իր ձայնը կեղծելու պարտադրանքից (սա Պ. Սևակի խոստովանությունն է՝ Ս. Մ.) մասնակիորեն ազատված նոր սերունդը դատապարտում էր անհատի պաշտամունքը, և «աշխարհը ֆայտոն շինած, մտքի որձակը լավիող նեղճակատ կինտոն» կամաց-կամաց կանգնում էր պատմության դատաստանի առջև:

Անհատի պաշտամունքի վնասակար հետևանքները վերացնելու ընթացքում, սակայն, նախորդ ժամանակների երկյուղն ու վախը դեռ լիովին չհաղթահարված, մոռացության նաշից հառնում էին 1937-ի անմեղ զոհերը: Մեծ էր Չարենցի և նրա բախտակիցների կորստյան կսկիծը: Նրանց հիշատակի հավերժացման ու ստալինականության դատապարտման մեջ էական եղավ նաև Հովհ. Շիրազի դերը:

1954 – ից, երբ «հանցակազմի բացակայության պատճառով»

հետմահու արդարացվեցին գնդակահարվածներն ու վերադարձան արտոյալները, Չարենցին՝ որպես անմեղ զոհերի խորհրդանիշ ընդունողներից և նոր սերունդերին ընտելացնողներից ու առաջին արժևորողներից մեկն էր նա: Նրանց և հատկապես Չարենցի հիշատակին էր նվիրված «Անմեղության հուշարձանը» ծավալուն պոեմը, որը, սակայն, հոշոտում-կրճատումներով՝ մի ընդարձակ բանաստեղծության չափով, լույս տեսավ գրվելուց շուրջ տասը տարի անց՝ 1964 թ.¹: Շիրազի այս պոեմը 30-ականների մոծավանջային մթնոլորտի խիստ պատկերն է, որի տողերում առանձնացված-ցայտունացված է բոլոր զոհերի խորհրդանիշ Չարենցը.

Եվ ամեն մի գիշեր անհասար ամեն տուն,
Ամեն սիրտ, ամեն դուռ կսպասեր,
Թե հիմա կմտնեն, կտանեն իր որդուն,
Իր հորը կամ իրեն կտանեն:
Կտանեն, կհանեն եղուզներն, աչքերը,
Որ ասի՝ «Իրավ, քայն եմ երկրին».
Ու մեռան խիղճ ու սեր, ու դառավ երկիրը
Կասկածի ծով կծիկ մի մթին:

Ու դարձավ Միրիքը գերեզման բյուրեքի՝
Այն իրավ փոքրամարդ մեծ դարում,
Երբ դարը մմանվեց աչքաբաց կույրերի՝
Ջրայարտման սարսափը այքերում:

Եվ հիմա էլ ոչ մի գանգրահեր պատանի
Չի գտնի գերեզմանն այն կորած,
Ուր պոետն է մեռյալ մոռնում կենդանի
Նոցա հետ, որ ընկան վախվորած...

1957 թ.՝ Չարենցի ծննդյան 60 և մահվան 20-ամյակների նախօրերին նա գրեց «Շիրազնան» խորագրով, «1937 թ. անմեղ զոհերի անեղալուտ հիշատակին» ընծայագրով մի բանաստեղծություն: Հայաստանի ռադիոյով ուղիղ եթեր հեղինակի ընթերցմամբ հեռարձակվեց այդ բանաստեղծությունը, և հաջորդ օրն իսկ փոխվեց ռադիոկոմիտեի ղեկավար աշխատակազմը: Դրանից հետո խորհրդային վերահսկիչ մարմինները և առաջին հերթին գլավիլիտը կամ պետական գաղտնիքի պահպանության կոմիտեն սկսեց ավելի աչալուրջ հսկել տպագրվող կամ հեռարձակվող խոսքը և մանավանդ Հովհ. Շիրազի ստեղծագործությունները:

¹ Տե՛ս Շիրազ Հ., Ջնար Հայաստանի, գիրք 2, Եր., 1964, էջ 215-218: Թե որն է այս պոեմի գրության ստույգ թվականը, դեռ պետք է ճշտվի – Ս. Մ.:

Մեծ ոճրագործի մահից հետո երկար տարիներով բռնադատված ազատախոսի բանաստեղծներն ստացել էին նաև հարաբերաբար ազատ արտահայտվելու որոշ իրավունք, սակայն ոչ ոք չէր պատկերացնում, թե այն կգործադրվեր այդքան բուռն ու պտոթկուն: Բանաստեղծությունը, որ գրված էր, այսպես ասած, «Ես իմ անուշ Հայաստանի»-ի հանգով, իհարկե, խորհրդային ժամանակներում քաղաքական հասկանալի պատճառներով չէր կարող տպագրվել և մինչև հիմա էլ անտիպ է. գոնե շիրազյան որևէ ժողովածուում չկա. սակայն ձեռագիր կամ մեքենագիր տեսքով այն տարածվեց ժողովրդի մեջ, դարձավ դանիզներում բենեթից արտասանվող «արգելված պատուղ», որի վայելքը հանապազ պահանջում էր արդարության ծարավի չարենցասեր հանրությունը: Այդ բանաստեղծությունը, շիրազյան համարնույթ այլ գործերի նման, քողազերծում էր պետականորեն թաքցվող գաղտնիքները և՛ Հայոց եղեռնի հետևանքով մեզ հասցված ծանրագույն կորուստների ու նահատակների, և՛ 1937 թ. անմեղ զոհերի մասին:

Գիտակցաբար ընտրված էր Մայաթ-Նովայի կատարելագործած աշուղական մուխամմազի բանաստեղծական տեսակը, որով գրված էր հանճարեղ «Ես իմ անուշ Հայաստանին», ձևի և կառուցվածքի իմաստով միակ տարբերությունն այն է, որ Մայաթ-Նովան մուխամմազի հնգատող տան փոխարեն հիմնականում գործածել է քառատող տներ, որին և հետևել են Չարենցն ու Եիրազը, սակայն «Եիրազնամե» բանաստեղծությունը կազմված է վեցատող (երբեմն՝ ավելի) տներից: Օգտագործված են Չարենցի կիրառած որոշ բառակապակցություններ ու ռճական արտահայտություններ, հանգաբառեր, պատկերավորման-արտահայտչական միջոցներ (ինչպես՝ անուշ Հայաստան, հայերեն բառ, Հայաստան յար, Մասիս սարն են սիրում և այլն), որոնք մերձեցնում, ազգակցորեն հարազատացնում էին երկու բանաստեղծություններն ու նրանց հեղինակներին:

Եիրազի բանաստեղծության մեջ Չարենցը գնահատվում էր որպես դարի մեծագույն բանաստեղծ ու նահատակ, վկա ու մարտիրոս, իսկ նրա կորուստը բանաստեղծը համեմատում էր համազգային կորուստի սրբությունների հետ, նրա լեզունային կերպարն ստեղծում էր մեր ժողովրդի ողբերգական պատմության, հայոց նվիրական անունների համապատկերում:

Վշտիս մեջ էլ այրում է ինձ հայ վերքի հետ քո վերքը բաց,
Ո՞նց մոռանամ վերքիս պես խոր, դարիս պես մոր քո երգը գանձ,
Անհետ կորած գերեզմանդ՝ կորած, ինչպես հողս գերված,--

Առանց Մասիս ի՞նչ Հայաստան, ի՞նչ է ինձ էլ ճակատագրված,
Քո կյանքի պես ազգից խլված հայոց Մասիս սարն է հոգիս,
Թեկուզ ինձ էլ քո բախտը տան՝ էլի կասես դարն է հոգիս:

Ա՛յս, քեզ խլեց՝ սիրտս հալեց՝ ով իմ Միսիս սարն է խլել,
Ով իմ շուրթից Վանա ծովս, ով իմ Աղթամարն է խլել,
Նույն ձեռքը չէ, բայց նույն չարն է, ով իմ Մասիս սարն է խլել,
Կարան է խլել, հայ թրի թագ Հայոց Ավարայրն է խլել,
Ով իմ հայոց մարմար լեզվի սուրբ տաճարն է այնտեղ փլել,
Թեկուզ լռած իր զանգերով լացող Աղթամարն է հոգիս,
Մասիսն իբրև իմ պապերի խլված շիրմաքարն է հոգիս:

Դու էլ, ազիզ, Մասիսի պես անպղ էիր, բայց քոնն անցավ,
Քեզ մոռացման դժոխք տանող քար լուսբյան Քարոնն անցավ,
Չայնդ մինչև Չինումաչիմ, Հինդ ու Հարաշ, Տարոնն անցավ,
Շիրազն ասավ՝ իմ դարն հասավ, ինձ էլ գցող Քարոնն անցավ,
Ընկածներին քարձրացնող սանդուղների քարն է հոգիս,
Երբ քարձրանամ Մասիսն ի վեր, այնժամ կասես՝ դարն է հոգիս:

Ձեզ չարն ասավ՝ գնա մեռիր, քարին ասավ՝ արի սիրեմ...
Բայց որան՝ դ է գերեզմանը, որ գամ գոնե քարն համբուրեմ:
Թե քար չունես՝ ելնես Մասիս՝ ամենասուրբ քարը բերեմ,
Քարն ի՞նչ, ազիզ, պիտի ելնես, պիտի Մասիս սարը բերեմ,
Կեկնես՝ թեկուզ ինձ էլ ասես՝ գնա մեռիր՝ արի սիրեմ...
Ա՛յս, քարաշատ Հայաստանը քար չգցեց վրադ, Չարենց,
Իմ վրա էլ թե չգցեմ՝ էլի կասես՝ դարն է հոգիս,
Ամենասուրբ հայոց լեզուն, մեկ էլ Մասիս սարն է հոգիս,
Հայաստանից անուշ չկա, մեր ողջ լեռնաշխարհն է հոգիս,
Մի այքը լույս, մի այքն արցունք իմ Հայաստան յարն է հոգիս:

Չարենցի բանաստեղծությունն անըստզուտ կատարելություն է իր ամբողջության մեջ՝ Հայաստանի բոլոր կողմերը ներկայացնող համանվագային համայնպի դրսևորումներով: Հայրենիքը և ազգային սրբությունները սիրելու բացառիկ օրինակ է այն բոլոր սերունդների համար: Նրանից ներշնչված շիրազյան բանաստեղծությունը նույնական կրկնություն չէ, և համեմատելու կամ հակադրելու որևէ հիմք չկա: Տասնամյակներ հետո գրված շիրազյան բանաստեղծությունն ընդգրկում է այն նոր իրողությունները, որոնք «Ես իմ անուշ»-ի գրվելու ժամանակներում դեռևս չկային կամ ընկալելի չէին. Չարենցը դրանց անդրադարձավ «Էպիկական լուսաբացի», «Գիրք ճանապարհի»-ի ու մանավանդ 1934-37 թթ. գործերում:

Մեջբերվածը թեև Եիրազի դիտարկվող բանաստեղծության մի մասն է, սակայն այսքանն էլ բավական է ըմբռնելու ամբողջի տությունը՝ ազգային ճակատագրի և հայության միասնականու-

թյան ու հավաքականության խնդրում իր մեծ հոգեկցի՝ Չարենցի պատգամներին հավատարիմ ու հարազատ մնալու շիրազյան հստակ նպատակադրումը: Մակայն դրանից ամենևին էլ չի նսեմանում Շիրազի անհատականությունը. դիտարկվող բանաստեղծությունն ունի զուտ շիրազյան տող - պատկերներ, որոնք, հզոր բռնկումներ լինելով, տեքստից դուրս էլ բանաձևի և աֆորիզմի արժեք ունեցող ընդհանրացումներ են և արժարժում են հայությանը մտահոգող համազգային խնդիրներ, մի կողմից գնահատվում է Ե. Չարենցը որպես ազգային գերագույն արժեք, բնութագրվում են հայության հանդեպ թույլ տրված պատմական մեծ անարդարությունները, մյուս կողմից նրանք արտահայտում են հայության տենչերն ու երազները և դրանց իրականացման ճանապարհին Չարենցի պես զոհաբերվելու բանաստեղծի պատրաստականությունը:

Ինչպես տեսնում ենք, բանաստեղծության խորքում միավորված են երկու հզոր անհատականություններ՝ հայոց ճակատագրի հանդեպ միասնական վերաբերմունքով: Մակայն հոգեկցության խորապատկերում ընդգծվում է նաև երկու անհատականությունների ճակատագրական ընդհանրությունը. Հովհ. Շիրազը նույնպես տազնապների մեջ էր, քանի որ Չարենցին հալածողները 1950-60-ական թթ. դեռևս փառաբանվում էին ու երբեք էլ չդատապարտվեցին, իսկ ինքը ահուրդդի մեջ էր ապրում 1930-ական թվականներին:

Քեզ սպանող Քարոնն այժմ ինքն էլ ազատ մամ է գալիս,
Շիլ մի այքի մեջ քեզ թաղել՝ մեկով ինձ է դեռ առ տալիս...

Եվ Հովհ. Շիրազն ինքն էլ տարատեսակ հայաժանրների պատճառով չէր կարողանում ազատագրվել «ինքնասպանության մտքի ազոավներից», ուստի ինքնաբերաբար զորեղանում էր Չարենցին ներքին հարազատությունն ու ծագում ճակատագրական զուգահեռը:

Չարենց, թեկուզ ինձ էլ ասե՛՛ն՝ գնա մտիր՝ արի սիրեմ,-
Ինչ էլ ասե՛՛ն՝ էլի կասե՛՛մ՝ իմ Հայաստան յարն է հոգիս:

Բայց այս ամենով հանդերձ՝ Հ. Շիրազին և Ե. Չարենցին մերձեցնող երևույթներից ու ազգային հոգևոր կարևոր արժեքներից մեկը միջնադարի վերջի խոշորագույն աշուղ - բանաստեղծ Մայաթ-Նովան էր: Նախ՝ Չարենցն էր «Աշուղ Մայաթ-Նովի նման ձեզ երգ ու տաղ պիտի ասեն» պատրաստականությամբ 1920 - 21 թթ. գրել «Տաղարան» շարքը՝ գործածելով աշուղական դոշմայի

(«Էլի գարուն կգա»), գազելի («Երբ էս հին աշխարհը մտա», «Կուզեմ հիմի փչն զուռնեն»), մուխամազի («Երազ տեսա», «Ես իմ անուշ Հայաստանի») տարատեսակները, ապա Շիրազը՝ Չարենցի արգելված ժամանակներում՝ 1940 թ. հրատարակած «Երգ Հայաստանի» գրքում «Տաղարանի» օրինակով գեղեղել էր «Աշուղ Շիրազ» բաժինը, որի լրամշակումներով հետագայում ստեղծվեց «Միքո գուսանականը» բաժինը Երկերի ժողովածուի 3-րդ հատորում (Եր., 1984):

Թե՛ Չարենցի, թե՛ Շիրազի այս կարգի ստեղծագործություններում կարևորվում է Մայաթ-Նովայի նկատմամբ նրա հաջորդների վերաբերմունքն ու գնահատականը: Մեծ աշուղ-բանաստեղծի հանդեպ վերաբերմունքը միասնական է, բայց գնահատության խնդրում մի տեսակ մրցակցություն է նկատվում: Երկուսն էլ արժևորում են հանճարեղ աշուղի բացառիկ կենսագրացողությունն ու պատկերավորման արվեստը և ջանում են յուրովի գնահատել նրան: Հենց այն իրողությունը, որ Մայաթ-Նովային մեծաբելիս Շիրազը, չզոհանալով իր հնարավորություններից, Չարենցի օգնությանն է դիմել նաև, դարձյալ մոտեցնում է նրանց որպես գրական ազգակիցների:

«Խալխի» ամենաշոռայլ «նոքարին»՝ Մայաթ-Նովային Չարենցի ձոնած դիստիքոսներից մեկը՝

Ոսկե քաներ, անգին քարեր, լալ ու գոհար շարել ես դու,-
Քեզ միայն քո յարն է վառել, քանի՛ յարեր վառել ես դու,-

գայթակղիչ է եղել այնքան, որ, Պետրոս Դուրյանի «Թրքուհին» բանաստեղծության՝ «Սրտի մեղու, ինչպես կըսեր Լամարտին» տողի նմանությամբ, Շիրազը Մայաթ-Նովային նվիրած իր ձոներգ - բանաստեղծության մեջ բառացի նույնությամբ կրկնել է նրա երկրորդ տողը, բայց դա արել է Դուրյանի նման՝ մեծ արվեստագետին բնորոշ ազնիվ խոստովանությամբ:

Չարենցի պես Շիրազն ասավ՝ խեղ ու միտքս տարել ես դու,
Մեզ միայն քո յարն է վառել, քանի՛ յարեր վառել ես դու...

«Գիրք ճանապարհի» ժողովածուում «Տաղեր և խորհուրդներ» բաժինն ստեղծելով՝ Չարենցը հաստատում էր, որ միջնադարից եկող տաղ - ձոներգը կամ խորհուրդը ամենևին էլ «անցած էտապ» չեն և նորագույն գրականության մեջ էլ արևելյան ռուբայիները, բեյթերն ու դիստիքոսները արևմտյան բանաստեղծական տեսակների հետ միասին կարող են դրսևորվել նոր ձևով ու նոր բովանդակությամբ:

Այնուամենայնիվ, Ե. Չարենցն ու Հովհ. Շիրազը, այսքան հարազատությամբ հանդերձ, գեղարվեստական մտածողությամբ ու խառնվածքով տարբեր բանաստեղծներ էին: Ե. Չարենցի մեծությունն անվերապահ ընդունելով, նրա գրական վիթխարի աշխարհից թե՛ բովանդակային, թե՛ ձևական ներթափանցումներ ունենալով հանդերձ՝ Հովհ. Շիրազն ուներ նաև նրա հետ ներքին բանավեճեր: Վերապահությամբ էր ընդունում «Երկիր Նաիրի» վեպը՝ երգիծականի և ողբերգականի հարաբերակցության չարենցյան ընկալմանը համեմատելի չլինելով և կարծելով, թե չէր կարելի ծաղրածանակի ենթարկել եղեռնից մազապտուրծ ժողովրդին: Չէր ընդունում որոնումների շրջանում Չարենցի սայթաքումներն ու դասական արվեստը հերքելու փորձերը, դարի և ժամանակի, համաշխարհային հեղափոխության շարենցյան ինչ-ինչ բնորոշումներ և մանավանդ ժամանակի շուռնչը դառնալու կարգախոսը:

Թե ուզում ես երգը լսեն՝
Ժամանակիդ շուռնչը դարձիր,
Կապվիր նյարդով յուրաքանչյուր
Քո օրերին ու քո դարին,
Կյանքը սիրիր լիահնչյուն
Եվ մի՛ դավիր քո քնարին:

Նույն այդ դարի ու ժամանակի անարդարությունների դեմ Հովհ. Շիրազը իր կռիվն ուներ՝ հայությանը հասցված ծանրագույն ողբերգության, ոճրագործներին չդատապարտելու և հենց Չարենցի ու նրա բախտակիցների կորստյան պատճառով: Արդարության վերահաստատման ու հատուցման պահանջատերն էր նա: Ահա ինչու չհակադրվելով «եղբայր Չարենցին» ու նրա տիեզերական կամքին՝ ստեղծեց իր՝ շիրազյան կարգախոսը:

Գործով ձգտիր գագաթներին, վար իջնելով՝ վեր բարձրացիր,
Թե ուզում ես ամենա մեալ՝ ժողովրդիդ սիրտը դարձիր:

ՄԵՅՐԱՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ ՏԱՎՏՈԳՐԱՄՆԵՐԸ Ժանրային նոր ձևեր Չարենցի վերջին շրջանի քնարերգության մեջ

Ոչ լրիվ երկու տասնամյակի ընթացքում Չարենցը ասպարեզ է հանել առնվազն երկու տասնյակից ավելի այնպիսի ժանրեր, որպիսիք սոսկ դրվագային կիրառություն են ունեցել նախընթաց հայ պոեզիայում կամ պարզապես ժանրային նորաբանություն են:

Առանց հատուկ հաշվարկների էլ ակնհայտ է, որ ներբողների և խոհերի, էլեգիաների և էպիգրամների, սոնետների և լիրիկական անտրակտների, տաղերի և խորհուրդների, էպիտաֆիաների և ակրոստիքոսների, դիստիքոսների և բեյթերի այս արարողը միայնակ ստեղծել է շատ ավելի հարուստ ժանրային տեսականի, քան նախորդ և հետագա հայ բոլոր բանաստեղծները՝ միասնաբար առած: Խնդիրը, սակայն, բնավ քանակը չէ, այլ այն սոսկալի անտարբերությունը և անհրազեկությունը, որ արդեն մոտ հարյուր տարի դրսևորում է շարենցագիտությունը՝ ոչ միայն մենագրական ու հոդվածային ընթերցումները, այլև Չարենցի անզամ պոետիկայի և տաղաչափության համակարգումն իրագործելիս մեծ հաշվով շրջանցելով շարենցյան ժանրագիտությունը: Նմանօրինակ անհոգության առավել մտահոգիչ հետևանքը անիմացությունից եկող սխալներն են, որոնցից մի քանիսը կնշեն այստեղ՝ ուղեկցելով դրանք գրականագիտական կարճառոտ մեկնություններով:

Առաջինը, որքան էլ զարմանալի թվա, կապված է հանրահայտ «Պատգամի»՝ բոլորի կողմից վաղուց գոց սովորած ծածկագրի հետ՝ «Ով հայ ժողովուրդ, քո միակ փրկությունը քո հավաքական ուժի մեջ է»: Բանաստեղծի կենդանության օրոք այն պաշտոնապես քննարկվել է միայն մեկ անգամ. 1936 թ. նոյեմբերի 16-ին Մուղդուսու և Գևորգովի վարած հարցաքննության ժամանակ ինչու են մի կողմից «ակրոստիքոս», իսկ պատասխանող կողմից՝ «երկրորդ տառերի ակրոստիքոս» բնորոշումները: Հետագայում՝ Չարենցի արդարացումից ի վեր և մինչև օրս, հենց այդ

երկու արտահայտություններով է բնորոշվել, այն էլ հարյուրավոր անգամ, արդեն հանրահայտ ասույթը: Մինչդեռ ակրոստիքոս ասելով անտիկ պոեզիայից մինչև օրս հասկանում են ծայրակապը՝ տողերի առաջին տառերով վերից վար կապվող ուղղահայացը: Միջին տառերով կապվող ուղղահայաց տողը կոչվում է մեզոստիքոս (վերջին տառերով կապվողը՝ տելեստիքոս): Անվանումը գալիս է հին հունարենից՝ *mesos*՝ միջին բառից: Այսպիսով՝ «Պատգամի» «Ով հայ ժողովուրդ, քո միակ փրկությունը քո հավաքական ուժի մեջ է» ծածկագրությունը մեզոստիքոս է, և այսուհետև պետք է խուսափել այն «ակրոստիքոս» բառով բնորոշելուց՝ վերջինս վերագրելով աննվազն քյուրիմացության:

Մտտ է պարագան մակ վերջին տարիների մի քանի այլ ժանրերի դեպքում, որոնց ճշտումներին և ստեղծագործական կապելին անդրադառնանք խիստ համառոտ:

Գյոթեից քաղված բնաբանով դիստիքոսներից մի քանի տարի անց՝ կյանքի վերջին տարում, Չարենցը գրեց իր մոնոստիքոսները: Մոնոստիքոսը նույնպես քիչ հանդիպող կայուն ժանրաձև է, որի շատավիդները ձգվում են հոռմեական էպիգրամից մինչև ճապոնական հոբու, 20-րդ դարասկզբի ռուսական պոեզիայից մինչև ամերիկյան արդի բանաստեղծություն: Մոնոստիքոսի վերածնունդը շատերը կապում են Վ. Բրյուսովի հայտնի միատողի հետ՝ «О закрой свои бледные ноги»: Բրյուսովի ժանրային մշակույթի դաշտում Չարենցը ստեղծում է իր մոնոստիքոսները, որոնց մեջ վերստին պահպանում է կապը սեփական կենսագրության, պատմության և ազգային մշակույթի հետ: Նախասիրած հեղինակին և ազդակ տվող մնուլը չկրկնօրինակելու անուղղակի ապացույց է Չարենցի դիմումը հին ճապոնական բանաստեղծության փոքր ձևերին:

Փոքր-ինչ ավելի վաղ՝ 1935-36 թթ. են հորինվել Չարենցի երկու գործեր, որ վերաբերում են դարձյալ ժանրային կայուն ձևերին: Առաջինը՝ «Էկլեզիաստեսը», կրում է տրիպտիքոս հեղինակային ժանրանշումը: Տրիպտիքոսը երեք մասից կազմված ստեղծագործություն է, որ առավելապես տարածված է նկարչության և երաժշտության մեջ: Աշխարհի լավագույն գեղանկարչական տրիպտիքոսներից մեկը՝ վերնագրված «Երկրային յոթ վայելքներ», ստեղծվել է 16-րդ դարի սկզբում և պատկանում է վրձնին Հիերոնիմ Բոսխի, մի նկարչի, որի կտավներով զմայլված էր Չարենցը և հիշատակում է նրան իր բանաստեղծություններում: Ուշագրավ է նաև, որ թեման «Էկլեզիաստեսում» տրոսիված է խոս-

քերի՝ Առաջին խոսք, Երկրորդ խոսք... Վերջիններիս առնչությանը բացառված չէ «Էկլեզիաստեսի» ծագումնաբանական կամ անուղղակի-միջնորդավորված կապը երաժշտական տրիպտիքոսների հետ: Հավանական աղբյուրների թվում են ժամանակով Չարենցին մտտիկ կանգնած երկու նշանավոր գործեր՝ Կլոդ Դեբյուսիի «Ծովը» (1903) և Պուչինիի օպերան, որ հենց «Տրիպտիքոս» էլ կոչվում է և առաջին անգամ բեմադրվել է 1918 թ.:

Բացառված է թվում, սակայն, որ ժանրը մուտք գործած չլինի գրականություն: Եվ իսկապես էլ այն գրականացվել է, այն էլ հենց պոեզիայում և, որ ուղղակի ցնցող է, Չարենցի նախասիրությունների մեջ մտնող, նրա գրադարանի և ընթերցման շրջանակի մաս կազմող երկու պոետների գործերում: Այդ ձևին սիրով դիմել են Նիկոլայ Գումիլյովը և Աննա Ախմատովան՝ յուրաքանչյուրը մեկից ավելի անգամ: Եթե գեղանկարչական, երաժշտական և բանաստեղծական հիշյալ տրիպտիքոսների կամ դրանց մի մասի հետ Չարենցի «Էկլեզիաստեսը» անմիջական կապ չունի, նման գույզադրումների նշանակությունը չի նսեմանում, քանի որ դրանց շնորհիվ որոշակիանում են երկի ինչպես ժանրային բնութագիրը, այնպես էլ բնագրագիտական լուծումները: Ցավալի է, բայց պետք է արձանագրենք վերջին կարգի մի վրիպում. Չարենցի «Անտիպ և չհավաքված երկերում» (Ե., 1983), ուր վերնագրի ներքո առկա է տրիպտիքոս, այսինքն՝ նշանաստեղծագործություն հեղինակային նշումը, Չարենցի «Էկլեզիաստեսը» տպագրվել է երկու մասով (էջ 95-98):

Մեղադրանքը չէ այս նկատումի նպատակը, այլ Չարենցի բնագիրը բնօրինակին առավելապես մոտեցնելու մտահոգությունը, մանավանդ որ առկա է բզկտված ձեռագրերի գործոնը:

Տրիպտիքոսից կարճ ժամանակ անց Չարենցը ստեղծել է «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ Աստուծո» տետրապտիքոսը, որով ամբողջանում է մոնոստիքոս-դիստիքոս-տրիպտիքոս-տետրապտիքոս շղթան:

Տետրապտիքոսը, ինչպես և անունն է հուշում, չորս մասից կազմված ստեղծագործություն է: Այս կայուն ժանրաձևի բանաստեղծական նախօրինակը շատ ավելի հայտնի և մեզանոտ է: Խոսքը վերաբերում է Վ. Մայակովսկու «Վարտիքավոր ամպը» պոեմին, թեև դարձյալ բացառված չեն հնարավոր գույզադրումները արվեստի այլ ձևերի հետ. չմոռանանք, որ տետրապտիքոս է երաժշտական մի երկ, որ արդեն մտա երեք դար գերում է աշխարհը: Խոսքը վեներտիկյան հանճար Անտոնիո Վիվալդիի «Տարվա-

չորս եղանակներ» ջութակի կոնցերտի մասին է. բարեկեր ոճով հորինված այդ տետրապտիքոսի չորս մասերը խորհրդանշում են մարդու չորս տարիքները: Չարենցյան տետրապտիքոսը համադրում է մշակութային մի շարք շերտեր: Մի կողմից՝ այն գրված է սոնետների ձևով, կայուն մի ձև, որ պատանեկությունից սկսած գրվում էր ժանրերի վարպետին և անփոփոխ տեղ ունի նաև վերջին տարիների նրա չափածոյում: Մյուս կողմից՝ թեմատիկ, բառապաշարային և ոճական առումներով այն ուղղորդված է դեպի Նարեկացի և, միջնորդավորված եղանակով, դեպի Մուրք գիրք: Բարեբախտաբար, «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ Աստուծո» տետրապտիքոսը մեզ է հասել և տպագրվել անհամեմատ բարվար վիճակում: Միակ անպատեհությունը «Անտիպ և չհավաքված երկերի» ծանոթագրություններում հայտնված այն ենթադրությունն է, թե իբր երկն ունեցել է հինգերորդ սոնետ ևս: Նույնիսկ մեջբերվում է այդ ենթադրյալ մասի մի տարբերակը (էջ 585-586): Նկատի ունենալով չարենցագիտության փխրուն վիճակը՝ պետք է բացառել նման հավանականությունը. տետրապտիքոսը չի կարող ունենալ հինգ մաս:

Վերջապես, կյանքի մայրամուտին Չարենցը սկսում էր դիմում է մեկ ուրիշ «խորհրդավոր ձևի», որ եղածների մեջ ամենից հինն է, սկիզբ է առել անտիկ աշխարհում և երկրորդ կյանքի կոչվել 20-րդ դարի սկզբին՝ մի քանի ռուս բանաստեղծների կողմից: Խոսքը տավառգրամի մասին է, որի բոլոր բառերը սկսվում են նույն տառով:

ՏԱՎՏՈՉՐԱՄ. տավառգրամներ կ և վ տառերով

1937 թ. Չարենցը շարահյուսել է մի քանի այդպիսի գործեր, որոնցից մեկի համարյա բոլոր բառերը սկսվում են կ, մյուսինը՝ միայն վ տառով, և գործերի մի շարք, որի բառերը սկսվում են բացառապես մ տառով: Այս բանաստեղծությունները բնորոշելիս չարենցագիտությունը տանջում է իրեն «մ տառի բաղաձայնությամբ» և նման կարգի ձևակերպումներով, մինչդեռ դա նույնպես ունի հայտնի անուն՝ տավառգրամ (հունարեն *tauto*՝ նույն և *gramma*՝ գիր բառերից):

1926 թ. լույս տեսած «Հետաքրքրաշարժ տաղաչափություն» գրքում, որ 1929 թ. վերահրատարակվել է «Կիրառական տաղաչափություն» վերնագրով, բանաստեղծական կայուն ձևերի հմուտ մասնագետ Ն. Շուլզենկին ժանրատեսակը բնութագրում է որ-

պես «ծայրահեղության հասցված ալիտերացիա»: Երևույթի վերաճման առաջին քայլը համարում են Դավիթ Բուտյուկի՝ չ տառով մի տավառգրամը՝ գրված 1913 թվականին, իսկ ամենամեծ նվաճումը՝ Վ. Բոյուտովի՝ 1914-ին ստեղծված հետևյալ տավառգրամը.

Мой милый маг, моя Мария,
Мечтам мерцающий маяк,
Мятежны марева морские,
Мой милый маг, моя Мария,
Молчаньем манит мутный мрак.
Мне метит мели мировые
Мой милый маг, моя Мария,
Мечтам мерцающий маяк.

Այս խիստ անսովոր բանաստեղծությունը շուտով ունենում էր բազմաթիվ հետևորդներ: Չարենցի գործերը, սակայն, ակնհայտորեն ներշնչված են հենց Բոյուտովի մեջբերված ստեղծագործությունից: Բնորոշ է, որ նրանից պահպանված նմուշների մեջ գերակշռում է մ տառը: Առավել ուշագրավ է, որ դրանցից լավագույնն ու ամենից ավարտունը հենց տրիտետ է, ինչպես և Բոյուտովինը.

Մառ մորմոքում է մայրամուտը,
Մահվան մոխիր է մովից մաղում,
Մեռնում է մութը մթնշաղում,-
Մառ մորմոքում է մայրամուտը:-
Մառումներս մահ են, մութ են,
Մարխն մարեր են միայն մխում,-
Եվ մորմոքում է մայրամուտը.
Մահվան մութը է մովից մաղում...

Տրիտետի կայուն ձևի և տավառգրամի համադրությունը ստեղծել է դասականության այնպիսի շունչ, որի առկայությամբ գոնե այս երկու գործերի պարագայում կասկածելի է թվում տարածված այն վերապահությունը, թե նման գրվածքները գեղարվեստորեն լիարժեք չեն կարող լինել:

Եվ դարձյալ, ինչպես բոլոր նման դեպքերում, Չարենցը դրսևորում է զանազան ավանդույթների, ազգայինի և համաշխարհայինի, սեփական փորձի և յուրացրածի միաձույլ համադրություն: Առավել խորությամբ դա դրսևորվում է մ-ով տավառգրամներում, որոնք, ի դեպ, նաև քանակով ամենաշատն են, ունեն մի ամբողջ շարք տարբերակներ: Բայց դրանց անդրադառնալուց առաջ նկատենք, որ նույնը անվերապահորեն կարող ենք պնդել

նաև մեկական բնագրով պահպանված տավառգրամների դեպ-
քում, որքան էլ դրանք առաջին հայացքից թվան գրչի խաղ կամ
փորձարարություն: Ահա և բաղաձայնի կուտակումով գրված «Իմ
կեսօրին» բանաստեղծությունը, որի մի քանի բառեր են միայն
(այդ թվում մեկը՝ վերնագրում), որ չեն սկսվում կ-ով:

Օ՛, կարմրածուփ իմ կեսօր,- կյանք իմ՝ կանգնած դեռ կանգուն
Կաս-կարմրավոր ես կրկին,- օ՛, կարմրածուփ իմ կեսօր,-
Ե՛վ կախաղան, և՛ կալանք, և կառափնուտ քո կյանքում
Ե՛վ կափարիչ կրագույն,- դու կրեցիր, օ՛, իմ օր...
Կա՛նք, դու կայմեր կամեցար,- և կամարներ կամավոր,
Ե՛վ կարտներ կապտածիր, և կամաչներ կամաչող,-
Կամացի կանչ՝ քեզ կամչող՝ և՛ կարկաչող կամաչ օր... (ԱՉԵ, էջ 207) :

Բանաստեղծական հնարքի խիստ յուրօրինակ կիրառու-
թյամբ հանդերձ՝ հիշողության մեջ արթնանում է այն զուգահեռը,
որ հայերեն տառերով գրված առաջին հայտնի բանատողերում
առկա է բաղաձայնույթ, և այն հենց կ տառով է:

Երկմեր երկին, երկմեր երկիր,
Երկմեր և...

Առավել հետաքրքիր զուգորդումներ է առաջացնում վ տառով
կազմված տավառգրամը:

Վաղվաղակի վառվել ես վառ,
Օ՛, վաղորդայն վոսկևորիկ,
Որ վաղարույր վառի վարակ՝
Վարժ վարողին, վազքավորին,-
Վաեր ու վրեժ, վոխ ու վարակ
Վանիր վերջից ու վոսկևորից,-
Վառիր վոզու վառք ամարատ,-
Օ՛, վաղորդայն վոսկևորիկ... (ԱՉԵ, էջ 217):

Հայտնի է, որ տավառգրամի պատմությունը սկիզբ է առնում
հին հռոմեական գրականությունից: Մասնագետներից շատերը
այդ ժանրի հնագույն նմուշ են համարում մ.թ.ա. 2-3-րդ դարերի
հեղինակ Զվինթոս Էնիոսի հետևյալ խոսքը. «O Tite, tute, Tati, tibi
tanta, tyranne, tulisti»: Որոշ հեղինակներ էլ անտիկ տավառգրամի
ակունքների մոտ նշում են Հուլիոս Կեսարին վերագրվող հանրա-
հայտ ասույթը, որ լատինական թևավոր խոսքերի գիտակ և վար-
պետ կիրառող Չարենցին կարող էր գրավել վ-ով սկսվող բառերի
նպատակասլաց հերթագայությամբ. «Veni, Vedi, Vici»:

Բայց Չարենցի վ-ն ավելի սերտորեն կապված է միջնադար-
յան հայ քնարերգության, առավելապես իր հնագույն ուսուցչի՝

Գրիգոր Նարեկացու քնարերգությանը: «Գոհար վարդն վառ
առնալ ի վեհից վարսիցն արփենից» հատվածը, որի յոթ բառերից
չորսը սկսվում են վ-ով, կարելի է համարել մասնակի կամ, ինչպես
տեսաբաններն են ասում, մերթին տավառգրամ: Այդպես են
կոչվում նույն բաղաձայնի չափազանց կուտակում պարունակող
հատվածները, բայց ներքին տավառգրամ կարող է համարվել
նաև այն տողը, որի մի քանի հարևան բառեր սկսվում են նույն
տառով: Այդ իմաստով հենց Նարեկացու տաղերի և անգամ, ինչ-
պես կտեսնենք, «Նարեկի» որոշ հատվածներ վատահարար կա-
րող են համարվել ներքին տավառգրամի առաջին նմուշներ հայ
պոեզիայում: Չարենցի մախորդներից Նարեկացու լեզվական
ձևերի նկատմամբ շատ ուշադիր էին հատկապես Միսաք Մեծա-
րենցն ու Վահան Տերյանը: Բնորոշ է, որ վերջինս իր մի բանա-
ստեղծության առաջին տողի բոլոր բառերը գրել է վ տառով, ընդ
որում և՛ բառերն են նարեկացիական, և՛ լեզվամշակութային
մտածողությունը: Խոսքը ռուս նշանավոր բանաստեղծ Վյաչես-
լավ Իվանովին ձեռնված բանաստեղծության մասին է, որ սկսվում
է այսպես:

Վարդավառի վարդերը վառ
Երգող երգչիկ երգվում են ես...

Միջանկյալ նկատենք, որ այս բանաստեղծության տողերի
առաջին տառերով Տերյանը կազմել է ՎԵՉԵՍԼԱՎ ԻՎԱՆՈՎ
ակրոստիքոսը՝ հարություն տալով հայ պոեզիային ոչ այնքան
բնորոշ ծայրակապի ձևին, որի առաջին կիրառողներից մեկը
դարձյալ Գրիգոր Նարեկացին էր: Վերջինիս բնորոշ հիշյալ երկու
հնարքների տերյանական դրվագային կիրառությունը Չարենցի
պոետիկայում դառնում է սկեռուն ուշադրության առարկա:

Վ-ով տավառգրամի նարեկացիական աղերսների մեջ
վերջինը չէ Չարենցի բանաստեղծությունը բացող Վաղվաղակի
բառը: Հայ միջնադարյան մատենագրության, մասնավորապես
պատմագրության մեջ ունեցած հաճախադեպ կիրառությամբ
բնավ չի նսեմանում այն ծանրակշիռ դերը, որ խաղում է այդ
հնչեղ, ինքնին վ-դ բաղաձայնույթ ամփոփող բառը «Նարեկի»
բառարանում: Բավական է հիշել, որ այդ բառով է ձևակերպվել
մատյանի հենց առաջին էջում տեղ գտած սկզբնական
հղումներից մեկը Աստծուն:

Ելցէ՛ ի խորոց աստի զգայութեանց խորհրդակիր սեմեկիս՝
Վաղվաղակի ժամանել առ քեզ... (Բամ Ա)

Որ վաղվադակի-ն «Նարեկի» բնագրում հերթական բառ չէ, հաստատվում է ևս մի քանի խորհմաստ կիրառություններով, որոնց ընդհանրացնող ենթիմաստը Աստծուն արագորեն-վաղվադակի հասնելու տենչանքն է.

Ակնարկեա՛ միայն գրութեանք՝ եւ արդարացայց,
Ասա՛ քանի՛ եւ վաղվադակի ամարատ գտայց... (Բան ԽԲ)
Եւ վաղվադակի փոփոխեալ գտայց ի լաւ անդր... (Բան ԿԸ)

Ի դեպ, վաղվադակի բառը Չարենցը օգտագործել է վերջին շրջանի այլ գործերում ևս, օրինակ՝ «Լուսամփոփի նման հախճապակե» բանաստեղծության վերջում («Բա կյանքը չէ՞ր արդյոք՝ վառված վերուստ՝ Աստղիկների նման վաղվադակի») և «Իմ լեռան աղոթքում».

Ո՛վ Տեր, գիտե՛ս, որ այս հողն հոգևոր ցողո՞ղ
Իբր հայրենի հողի վաղվադակի մշակ... (ԱԶԵ, էջ 378) :

Չմոռանանք, սակայն, ելակետային այն դրույթը, որ տավառ-գրամի տեսակի վերածնությունը կատարվել է անցյալ դարասկզբի ռուսական բանաստեղծության մեջ՝ որոշ սիմվոլիստների և ֆուտուրիստների էքսպերիմենտալ էջերում: Վ-ի առնչությամբ նկատելի է, որ իր բանաստեղծություններից մեկի մի հատվածում մասնակի-ներքին տավառորամ է կիրառել Կ. Բալմոնտը, որի պոետիկայի նկատմամբ Չարենցի հետաքրքրությունը ձգվում է 1910-ական թվականներից մինչև վերջին տարիները.

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас воли.

1934 թ. «Վալերի Բրյուսովին» սոնետ-նվիրումը գրած և փոքր-ինչ ուշ Բալմոնտի «Մև ծովի եզերքին» բանաստեղծությունը թարգմանած Չարենցը, անշուշտ, շարունակում էր նորագույն բանաստեղծության այդ երկու քրմերի վարպետության հանդեպ պատանեկան օրերին տածած երկյուղած սերը: Ամենայն հավանականությամբ հենց այս ճանապարհին է Չարենցին հանդիպել բրյուսովյան տավառորամը և թելադրել հատկապես մ տառի գերակշիռ ու վճռորոշ տեղը չարենցյան տավառորամներում:

«Мой милый маг, моя Мария» և «Մառ մորմորում է մայրամուտը»

Թյուրիմացությունից խուսափելու համար Բրյուսովի «Мой милый маг, моя Мария» և Չարենցի «մայրամուտային» տավառ-

գրամների համեմատական վերլուծությունը սկսենք ակնհայտ տարբերությունների արձանագրումով: Առաջինը ստեղծվել է ռուսական սիմվոլիզմի տիրապետության հասուն շրջանում՝ 1914 թվականին, երկրորդը («Մառ մորմորում է մայրամուտը», «Մյուսում է մարխը: Սզլահուտ է» և «Մթնում է. Մառ է մայրամուտը» սկզբնատողերով գործերը կարելի է համարել մեկ ստեղծագործության տարբերակներ կամ ամբողջական շարք, ԱԶԵ, էջ 247-250)՝ 1937 թվականին, որ առնվազն քսան տարով տարանջատված է Չարենցի խորհրդապաշտության շրջանից և նշանավորում է համադրական բանարվեստի վերջնական ձևավորման բարձրագույն մակարդակը:

Երկրորդ էական տարբերությունը արտահայտված է երկերի թեմայի մեջ: Բրյուսովը ստեղծել է անձնանունով հիշատակված հերոսուհուն ուղղված սիրո երգ՝ մադրիզալ, Չարենցը՝ փիլիսոփայական խռ-մահերգ հերոսի և ժամանակի մոտալուտ վախճանի կանխագուշակումով:

Երրորդ յուրահատկությունը բխում է նախորդից: Բրյուսովյան բնագրում տիրապետող սիրերգին պատշաճող թեթև-երագանքային ոճն է՝ ծովի (море), երազի (мечта), կախարդանքի (маг) առկայծումներով (мерцающая): Իսկ Չարենցի բանատողերում գերակշռում են ժամանակի իրավիճակով և հեղինակի հոգեվիճակով թելադրված վախճանական տրամադրությունները՝ մահվան, մայրամուտի, մորմորումի բառապատկերային ծանր շնչով և ապոկալիպսիսյան ոճաբանությամբ:

Նույնքան էական են երկու բնագրերի գեղարվեստական ընդհանրությունները: Ավելորդ չէ ընդգծել, որ ամենից վճռորոշ բաղաձայնության բացարձակությունը հենց հատկապես մ տառով ձևավորելու իրողությունն է, որ երկու դեպքում էլ ունի իմաստային հատուկ հիմնավորում և իր հերթին թելադրում է ինչպես հնչերանգային-մեղեդային գունավորում, այնպես էլ բնագրային-մշակութային նոր գուգահեռումներ: Դարձյալ հիշենք նաև մյուս կարևորագույն նմանությունը. Բրյուսովին հետևելով թե անկախաբար՝ Չարենցը տավառորամը տեղավորել է տրիտլետի կայուն ժանրաձևի մեջ: Եթե այդ ընտրությունը արվել է ռուս բանաստեղծից անկախ, ուրեմն գործել է գեղարվեստական մի սկզբունք, որ շատ ավելի հզոր է, քան բնագրային ուղղակի ազդեցությունը: Բայց ամենայն հավանականությամբ գործել է հենց վերջինը. մ-ով տավառորամի և տրիտլետի հանդիպադրումը, մեղմ ասած, այնքան տարածված երևույթ չէ, որ ժամանակագրորեն հաջորդող հե-

դիմակի հղացումը այդքան հեշտությամբ անջրպետվի նախորդի փորձից: Իմաստավորված ժանրագոյացման օգտին է խոսում այն գորավոր հանգամանքը, որ արիտլետ են մ տառով կազմված չարենցյան բոլոր բանաստեղծությունները:

Իսկ ինչո՞ւ հենց արիտլետ: Ռուս գրականագետներից մեկը Բրյուսովի գործի առնչությամբ ենթադրում է, թե արիտլետի պարտադրած անխուսափելի տողային կրկնությունները հեշտացրել են բանաստեղծի գործը՝ կրկնապատկելով արդեն օգտագործված բառերի քանակը և հեղինակին ազատելով մ-ով սկսվող նոր բառեր պեղելու պարտադրանքից: Եթե նկատումը ճիշտ է, նույնը ինքնաբերաբար կարելի է ասել նաև Չարենցի մասին: Տրիտետային հայտնի տողակրկնությունների հետևանքով նրա բնագրերում կրկնապատկել են մի ամբողջ շարք տողեր՝ դրանք բաղկացնող բառերով հանդերձ («Մառ մորմորում է մայրամուտը», «Մահվան մոխիր է մովից մաղում», «Մուգ մզլահոտ է մովից մաղում», «Մառ մայրամուտը մթնշաղում», «Մթնում է Մոտ է մայրամուտը...»):

Շոշափելի են նաև տաղաչափական և հնչյունային-երաժշտական ընդհանրությունները: Ինչպես Բրյուսովը, Չարենցն էլ բանաստեղծությունները գրել է ինը վանկանի տողերով և յամբ-անապեստայան ոտքերով: Երկուսն էլ տիրապետող տավտոգրամի ներսում ստեղծել են բաղաձայնությի և նույնիսկ աստ-նանս-անձայնությի օժանդակ նմուշներ:

Նշված աղերսները արդեն մասնակի են, և դա միանգամայն հասկանալի է, եթե նկատի ունենանք թեկուզ ռուսերենի և հայերենի հնչյունաբանական և քերականական մեծ տարբերությունները: Բայց հենց միայն վերջին առումով զարմանք են շարժում չարենցյան և բրյուսովյան բնագրերում առկա արդեն բառապաշարային մերձավորության դեպքերը: Բառերից մեկը, կարելի է ասել, ուղղակի կրկնվող է: Խոսքը *мат-մոգ* զույգի մասին է. Բրյուսովն այն հատկացնում է սիրած՝ էակին, Չարենցը՝ մայրամուտին՝ սրանից բխող իմաստային յուրահատկությամբ («*Мой милый мат, моя Мария*», «Մեռնող մի մոգ է մայրամուտը»):

Այլ դեպքերում բառերը նույնը չեն, բայց մերձիմաստ են: Խոսքը վերաբերում է հատկապես բրյուսովյան *марева* և *мутный мрак* միավորներին, որոնք և՛ բառարանային նշանակությամբ, և՛ հեղինակային կիրառությամբ գտնվում են մշուշ – մութ – մաշյլ բառիմաստային տիրույթում: Գեղարվեստորեն սրանց հարագատ են հնչում մառ, մութ, մթնշաղ, մութ, մշուշ բառերի չարենցյան կիրառությունները:

Բաղաձայնությը Չարենցի պոեզիայում

Եվ այնուամենայնիվ, Եղիշե Չարենցի «Մառ մորմորում է մայրամուտը» և հարակից արիտլետները բավականաչափ ինքնուրույն են և կրում են հայ բանաստեղծի պոետական անհատականության ուժեղ դրոշմը: Որքան էլ արտառոց թվա, դա զգալի է հենց մ-ի՝ որպես բացարձակ ալիտերացիայի միջոցի և այն հատկապես արիտլետի կայուն-քարացած ժանրատեսակով ձևավորելու ընտրության մեջ: Չարենցը ընտրում է մի տառ, որ կենսականորեն ակտիվ է եղել, այն էլ մոտ քսան տարի, հենց իր սեփական պոեզիայում: Այդ առումով Բրյուսովը իսկապես որ կարող էր կատարել ընդամենը հանճարեղ դրդիչի դեր և բացել այն ներուճակությունը, որ արդեն իսկ առկա էր, թող որ թաքնված վիճակում, հայ բանաստեղծի փորձում: Նկատի ունենալով չարենցյան մտքի համադրականությունը և բնագրի ծագումնաբանական տարամիտությունը՝ կարելի է տեսնել հենց մ-ի մասնակի կուտակումով հատկանշվող բնագրային այլ նմուշներ նույնպես, ընդ որում՝ դարձյալ Չարենցին հոգեհարագատ խոսքային մշակույթների մեջ:

Ինչ-որ խորհրդավոր զուգադիպությամբ ինչպես հին հռոմեական, այնպես էլ միջին դարերում ծագած թևավոր խոսքերի մեջ գերակշռում է հենց Չարենցի սիրած մ-ն: Առավել տարածվածներից նշենք գոնե «*Memento mori*»- «Հիշիր մահվան մասին» հանրահայտ խոսքը: Այս ամենը, անկասկած, շատ լավ հայտնի էր Չարենցին:

Բայց նա քաջատեղյակ էր նաև Նարեկացուն, ում մատյանը իր սեղանի գիրքն էր և ում հղումներ էր անում տավտոգրամներին զուգահեռ ստեղծված նորակերպ գործերում՝ տետրապտիքոսում («Ինչպես վկան մեր հին՝ Նարեկացին» մտքի քառանիստ վարիացիաները), մոնոստիքոսներում («Ո՞ւմ անվանեն ես ապա, եթե ոչ- քեզ միակրդ, մե՞ծը Նարեկ... »):

Գրականագիտության մեջ կաղապարի են վերածվել Նարեկացու տաղերում առկա բաղաձայնությունները, այնինչ այդպիսիք հազվադեպ չեն նաև մատյանում: Տողերից մեկի բոլոր երեք բառերն էլ, մյուսի առաջին երեք բառերը սկսվում են կ տառով («Կրկնապարտյր, կռածագ կտցան», Բան ԿԹ, «Կենդանի ես կեցուցի կամաց բարձրեալը Հաւր», Բան ԼԳ): Չմոռանալով Չարենցի «կեսօրային» տավտոգրամը՝ նշենք էլի մի քանի նույնատառ կտորներ մատյանի էջերում: ԿԱ բանի վերջնամա-

սում, ասեմք, երկու տողերում գ-ով եմ սկսվում հիմզ բառեր, ընդ որում չորսը՝ հաջորդական («Ապա յորտ՝ մ գնդի ես գտայց Գ-րեալս ի գաղտնեաց գտողին չարեաց»): Այսպես ժամանակ առ ժամանակ մեջտեղ են գալիս ներքին տավառորամներ Բ-ով («բարիք ի բարերարէն բարդեցեալք», Բան ԼԳ), հ-ով («Հաւասար եւ համագոյ Հաւրն իւր հզարի», Բան ԼԳ), ս-ով և այլն: Եվ այստեղ էլ, ինչպես լատինականի դեպքում, քիչ չեն մ տառով սկսվող բառերով շարահյուսված ներքին կամ մասնակի տավառ-գրամները: Մարդու մեղավորության, դրանից բխող մտայնության պատկերների, տասնյակներով իրար հետևից շարվող մեղա-ների հեղեղը մերթ ընդ մերթ փոխակերպվում է ձայնի, որի ամենից համարժեք հնչյունը մ բաղաձայնն է: Մատյանի ԻԲ գլխի սկզբնամասում հարևան երկու տողեր սկսվում են մ-ով երկու-ական բառերով.

Մարդս մոլեգնական, տարագրական եւ կորստական,
Մանուկս մեղանչական, անխրատական եւ վարատական...

Մեկ այլ տեղ չորս արդեն հաջորդական բառեր են սկսվում մ-ով.

Փայմու խաւարն, մեկնի մէզն,
Մերժի մատախաղն, փարատի մտայն...(Բան ԽԱ)

Չարենցյան տավառորամին առնչվող ամենից մեծ անակն-կալն ու գլխավոր արժանիքներից մեկն այն է, որ հայ պոեզիայում նախադեպը և նմանը չունեցող այդ ձևը նախապատրաստվել է Չարենցի ողջ բանաստեղծական փորձով: Բանն այն է, որ գրա-կան գործունեության երկուսուկես տասնամյակի ընթացքում նա անընդմեջ ստեղծել է բաղաձայնություններ, որոնք անգամ քանակա-պես բազմապատիկ գերազանցում են նախընթաց շրջանի հայոց բանաստեղծության մեջ տեղ գտած ալիտերացիաները: Այսպես՝ գրականության տեսարաններն ու դասագրքերի հեղինակները 19-20-րդ դարերի հայոց բանաստեղծության մեջ իբրև բաղաձայ-նության փարպեղների վկայակոչում են գերազանցապես Տերյանին և Մեծարենցին: Մինչդեռ նրանց կիրառած հիբրավի ընտիր ալիտե-րացիաները Չարենցի ստեղծածների համեմատ թվում են դրվա-գային նախափորձեր: Ընդ որում՝ դրանք բազմազան են բառի բո-վանդակ իմաստով. ստեղծված են ամենատարբեր հնչյուններով, տեղ են գտել թե՛ բանաստեղծություններում, թե՛ պոեմներում, թե՛ վեպում, ունեն և՛ ձայնային-երաժշտական, և՛ բովանդակային գու-գորդումներ: Բերենք բնորոշ օրինակներ՝ բնագրային հղումներից

բացառելով առայժմ միայն մ տառով ալիտերացիաները:

«Դանթեական առասպելի» վեցերորդ գլխում պատմողը ռազ-մական տեսարանների մուտքը օժտում է թնդանոթների ձայնը մարմնավորող մի տողով, որի բոլոր բառերը սկսվում են թ տառով.

Թնդանոթները թնդում էին թունդ...

«Հատված» պոեմի առաջին էջում կյանքի խախտու հիմքերի բնութագրումն ուղեկցվում է խ-ով սկսվող բառերի կուտակումով.

Խարխուլ, խուլ ծփում է

Խոնավ

Խորխորատը

Հնի...

«Ծիածանի» «Ոսկին» շարքի վեցերորդ բանաստեղծությունը բացվում է արևի հուրը խորհրդանշող հ-երի հրավառությամբ, և դարձյալ մեկ ամբողջ տող կազմված է նույնատառ բառերից.

Հրուս, հրաշեկ ոսկին արևի՝

Հրդեհված հոգու հովն է երևի...

Հուր հովը հոգու՝ հրդեհված հիմա...

«Ծիածանը», որ գույների գիրք է գերազանցապես, ասպարեզ է հանում նաև այսպիսի հնչյունային-ձայնային բազմաթիվ գուգորդումներ: Ահա, օրինակ, կ-երի, ավելի ճիշտ՝ դրանով սկսվող բառերի շարանը, որ կապույտի երաժշտական նվագա-վորումն է.

Իմ խոսքերը կարկայում են կապույտում,
Կարկայում են ու կանչում են կապույտում...
...Երազներ կամ, որ կարտաներ են միայն,
Լ՛ույս կարտներ, որ կանչում են կապույտում...

Գույներին հարակցվող հնչյունային կուտակումների ձևը շա-րունակվում է սիմվոլիստական ուշ գործերում ևս: «Ողջակիզվող կրակ» շարքի «Առավոտ» բաժնում Չարենցը դարձյալ հնչեցնում է, ասեմք, հ-ով բաղաձայնությամբ.

Օրերը հուր են հիմա,
Օրերը հողմ են հրե...
...Ես գիտեմ՝ դո՛ւ ես վառել
Հուրը, հրդեհն այս հսկա...

Փոքր-ինչ ուշ՝ արդեն պատմասականների պոետիկայի տի-րույթում գտնվող «Էմալիս պրոֆիրը Չեր» շարքում, Չարենցը ստեղծում է 2-ով բաղաձայնությամբ, ընդ որում այն տեղ է գտել «Տրիտիաներ» բաժնում: Այսինքն՝ «Մառ մորմուքում է մայրա-

մուտը» տավտագրամի և հարակից տարրերակների ստեղծումից մտա տասնյոթ տարի առաջ նա գրել է ներքին տավտագրամ (ուր տողում կա նույն շ տառով սկսվող 14 բառ) և այն զետեղել հատկապես տրիտիտի ժանրաձևի մեջ.

Շրշում են իմ շուրջը, շրշում
Շորեր ու շորեր կանացի
Անցնում են մայրով փողոցի-
Շրշում են իմ շուրջը, շրշում:
Լսում եմ զարնան մի շրշում,
Կարծես թե ամառա զնացի-
Իսկ շուրջս շրշում են, շրշում
Շորեր ու շորեր կանացի...

Թվում է՝ «Դանթեական առասպելից» ու «Ծիածանից» մինչև «Էմալե պրոֆիլը Չեր» ձգվող այս պոետական հնչյունաբանությունը համապատասխանում է սիմվոլիզմից մինչև գալանտ պոեզիա ընկած տիրույթին և պետք է որ ավարտվեր 1920-ական թթ. սկզբին: Բայց նախ՝ բաղաձայնությոը հաճախադեպ է նաև նույն շրջանի առանձին՝ շարքերից դուրս գտնվող գործերում: Օրինակ՝ նույն շ-ի շատ տպավորիչ ալիտերացիա, այն էլ՝ ուղեկցված ն-ի բաղաձայնությով և ա-ու ասոնանսով, առկա է 1919 թ. գրված «Աշունը դեղնաթուխ նստել է դռանը» բանաստեղծության մեջ.

Աշուն է, օ, շուն իմ, աշուն է, աշուն է...

Ապա՝ բաղաձայնությի և անգամ ներքին տավտագրամի դեպքեր են առկա ոչ միայն, ասենք, ակամա խորհրդապաշտությանն առնչվող աշնանային պատկերներում, այլև Չարենցի կողմից այնքան սիրված գարնանային երգերում: Մեկ տարի հետո գրված «Գարունը սիրտ է հուզում» բանաստեղծության մեկ տողի բոլոր բառերը, բացի մեկից, սկսվում են նույն տառով.

Հորիզոնից-հորիզոն հուր ու հրդեհ է վառել...

Միջանկյալ նկատելով, որ հ-ն գնալով հավակնում է գրավելու առաջին տեղը Չարենցի նախասիրած հնչյունային կրկնությունների մեջ, նշենք նաև վերոհիշյալ ենթադրությունը հերքող երրորդ փաստարկը: 20-ական թվականների ամբողջ ընթացքում ամենատարբեր թեմաներով, ժանրերով ու ոճերով գրված գործերում նա ստեպ-ստեպ դիմում է բաղաձայնությին, ընդ որում շարունակվում է հաջորդական երկու և ավելի բառերը նույն տառով սկսելու, այսինքն մասնակի կամ ներքին տավտագրամ ստեղծելու նախասիրությունը: Դեռևս «Չարենց-նամե» պոետում ևս մեկ անգամ հնչում է հ-երի հրավառությունը.

Եվ անա-
Հունիս,
Հուլիս...
Եվ անա-
Մեպտեմբեր,
Հոկտեմբեր...

Կուտակումներն ավելի շատ են նույն 1922-ին գրված «Ռոմանս անսեր» պոետում (թ՝ «Թող քրեն, քրե քուրխալով կպցնեն»), վ՝ «Վշտահար, վշտառ, վշտունեղ», ռ՝ «տոման անտոման կամ ոմանս անսեր», շ՝ «Շու: Շու-շու: Մշուշում: Կշոյե շշուկը-շոգ», կ՝ «Կոնքերի կոնքը կլոր» և այլն), և դարձյալ թվում է՝ երաժշտականության այդ արդեն կոպիտ դրսևորումները բխում են գրական նորագույն որևէ ուղղության, այս անգամ՝ ֆուտուրիզմի սկզբունքներից: Բայց անցնում է նաև այս ալիքը, և նոր գործերում Չարենցը շարունակում է բաղաձայնների խաղը՝ ցուցահանելով նոր անակնկալներ: «Էլեգիա, գրված Վենետիկում» (1925) պոետում, որ մտա երեք տարով անջատված է բանաստեղծի մոդեռնիստական վերջին փորձից, Իսահակյանի հիշողությունները մարմնավորվում են շ-երի կուտակումով.

Նա փաղաքշում էր հուշը այդ ուշ,
Եվ ի՞նչ էր հուշը.- մշուշ ու մուծ:

Արված դիտարկումները հիմք են տալիս պնդելու Չարենցի «Մառ մորմոքում է մայրամուտը» տավտագրամի և հարակից տարրերակների երկու կարևորագույն հատկանիշները և դրանց նախապատրաստումը հեղինակի նախընթաց ստեղծագործության մեջ:

Առաջինն այն է, որ այդ գործերը բացարձակության հասցված բաղաձայնությ են, և որքան էլ դա ոճաբանական ու ժանրային նորաբանություն է ողջ հայ պոեզիայում, ներքուստ նախապատրաստվել է ավելի քան քսան տարի ձգվող չարենցյան բաղաձայնությի փորձով:

Երկրորդ իրողությունն այն է, որ Չարենցի տավտագրամները և առավելապես մ-ով կազմվածները բանաստեղծական գաղտնագրեր են, ևս մեկ արտահայտությամբ հարստացնում են չարենցյան գաղտնագրությունների համապատկերը, և ծայրահեղ բաղաձայնությ-առավտագրամը նույնպես հանդես է գալիս որպես գաղտնագրման միջոց:

Մտառի գերիշխանություն շարենցյան բաղաձայնությո՞ւններում

Գաղտնագրումն ինքնին Չարենցի պոետիկայի նուրբ և քիչ հետազոտված երևույթներից է, որ խոստանում է գրականագիտական նոր անակնկալներ: Իսկ ահա բաղաձայնությո՞ւլ և հատկապես մ-ով արվող գաղտնագրերը մեկնաբանելիս աչքի է զարնում, որ Չարենցը իր ողջ գրական ճանապարհին գործադրված բաղաձայնությո՞ւնների համեմատ առավելությունը տվել է հենց այդ տառին: Մ-ն, որ առաջին տառն է մահ, մռայլ, մութ, մայրամուտ և նման ու հարակից այլ բառերի, բնագրային ընդգծված արտահայտություն է ունենում հենց այն պահերին, երբ հեղինակն անդրադառնում է անձնական, ազգային կամ հասարակական կյանքի մռայլ վիճակներին: Պերճախոս փաստ է, որ մ-երի կուտակման առաջին դեպքերից մեկը թերևս ոչ պատահականորեն զուգադիպում է Չարենցի առաջին գաղտնագրերից մեկին՝ Մեռած Քաղաքի այլաբանությամբ: «Դանթեական առասպելի» հինգերորդ գլխի սկզբում կից երկու տողերի ինը բառերի կեսից ավելին՝ հինգը, սկսվում է հենց մ տառով:

Մե՞նք մտանք Մեռած Քաղաքի շենքից
Մեռած Քաղաքի փողոցները մառ:

«Ազգային երագ» պոեմում, որ նույնպես գաղտնագրություն է՝ ամբողջովին և ըստ էության, տողերից մեկի գրեթե բոլոր բառերը սկսվում են մ-ով՝ ակնհայտորեն կազմելով ներքին տավտոգրամ:

Մինչ վազում էր նա դաշտում ամայի,
Ուր մութ էր ու մուժ, մշուշ էր մահի...

Եվ դարձյալ, ինչպես և մյուս տառերով ստեղծված ալիտերացիաների պարագայում, մ-ով բաղաձայնությո՞ւր չի սահմանափակվում որևէ թեմայի կամ ժանրի շրջանակում: Հարևան երկու-երեք բառեր, երբեմն տողի գրեթե բոլոր բառերը մ-ով սկսելը սովորական երևույթ է Չարենցի 1910-ական թթ. պոեզիայում:

Եվ այնուամենայնիվ, մ-ով բաղաձայնությո՞ւր որակապես ավելի էական դեր է խաղում հանրայնորեն կարևոր խնդիրներ շոշափող գործերում: Այդ տեսակետից չարենցյան վաղ չափածոյից առավել բնորոշ է «Ամբոխները խելագարված» պոեմը: Բովանդակության մի կողմի՝ հին կյանքի վախճանի պատկերման նդումով Չարենցն այստեղ գլխավոր խորհրդանիշ է հռչակում մայրամուտը (պոեմի գլուխներից մի քանիսը սկսվում են

մայր մտնող իրիկնային արևի պատկերով), որը մոտ քսան տարի անց պետք է դառնա «Մառ մորմորում է մայրամուտը», «Մթնում է. Մոտ է մայրամուտը» և մյուս տրիտետ-տավտոգրամների առանցքային թեման և կենտրոնական պատկերը: Բացի այդ՝ պոեմում տասնյակ ձևերով շրջանառում են մշուշ, մխաշաղախ, մութ, մուժ, մեգ, մարմանդ և նման բառեր: Վերջիններս ժամանակ առ ժամանակ հայտնվում են կողք կողքի: Հին քաղաքը, օրինակ, «Լողանում էր կարծես մարմանդ մշուշի մեջ», իսկ կայարանը գրավելու պահին «Մութ էր արդեն, մայր էր մտել արեգակի շողք վերջին»:

Նախնական տպավորությամբ 1920-ական թվականներին Չարենցի պոեզիայում նկատվում է մ-ով բաղաձայնությի նվազում: Փոխարենը դրանով գերառատ են 1930-ականների գործերը: Այս առնչությամբ նկատելով առհասարակ բաղաձայնությ արտահայտչամիջոցի (նաև այլ՝ կ, վ, հ, ծ, գ, ն, խ, բ, թ, շ տառերով) ուժգնացումն ու խորացումը Չարենցի վերջին տարիների չափածոյում և մեկ այլ առիթի թողնելով դրա համակարգված մեկնաբանությունը՝ արձանագրենք, որ հենց միայն մ-ի ալիտերացիոն խաղերը բավական կլինեին մայրամուտային տավտոգրամները համարելու ոչ թե դիպված, այլ Չարենցի ստեղծագործական որոշակի որոնումների տրամաբանական ամփոփումը: Ընդ որում՝ հազվադեպ է միայն, որ մ-ով բաղաձայնությո՞ւր կամ ներքին տավտոգրամը չունի արտահայտված ողբերգական ենթամաստ: Նման չեզոք դեպքերից է, օրինակ, «Տաղ՝ ձոնված բնությանը» բանաստեղծության մի տողը, ուր մասնակի տավտոգրամը ձայնագրում է սոսկ մշտնջենականության գաղափարը:

Օ՛, Բնություն, օ՛, Մայր
Մշտահուրով, մշտագո և մշտառև...

Իսկ «Զույր իմ քարե» ռոմանտի «Մատներ մաքուր, մարմին մարմար» տողը մարմնավորումն է սիրած էակի կամ մուսայի անքիժ էության:

Բացարձակ գերակշռություն ունեն, սակայն, հենց ողբերգական կամ վախճանական տրամադրություններ մատնող տողերն ու հատվածները: Համապատասխանաբար փոխվում են նաև ընտրված բառերը, որոնք գնալով ավելի ու ավելի են մոտենում և անգամ նույնանում «Մառ մորմորում է մայրամուտը» տավտոգրամի բառապաշարին: Ապացույցը «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի հենց առաջին գործերն են: «Մասունցի Դավիթ»

մշակման մեջ այն պահին, երբ Դավիթը ընկնում է փոսը, հաջորդում է «Շուրջը – մթություն, ու մուժ, ու մեզ» տողը (հմմտ տավտոգրամի «Մարում է մուժը մթնշաղում» տողը):

Հաջորդ՝ «Պատմության քառուղիներով» պոեմի առաջին էջում Չարենցն ասում է, որ մեր պատմության մեջ («օրերի հեռվում») տեսնում է միայն «Ստրկություն, մոխիր, մոռացություն ու մահ»: Եվս մի քանի տարի, և «Մայրամուտը» տավտոգրամ-տրիտիտի մեջ արդեն իր օրերում նա քանիցս կտեսնի մահ, իսկ առաջին բնագրի երկրորդ տողում կստեղծի մահվան մոխիր փոխարեությունը («մայրամուտը մահվան մոխիր է մովից մաղում»):

«Նորք» պոեմի ութնյակներից մեկը Չարենցը սկսում է «Մանգաղի նման մահաբեր» տողով՝ նաև այդպես գաղտնագրելով եղեմը, որի իսկական անունը կարծես թե չի տալիս իր ոչ մի գործում:

Նույն գրքի «Մահվան տեսիլ» պոեմում, որ գաղտնագրություն է ըստ ամենայնի, Չարենցը պատկերվող նյութի և մտքերի մտայնությունն արտահայտելու համար դարձյալ դիմում է մ-ով սկսվող բառերի կուտակման («Լռություն է, մռայլ մառախուղ, իսկ վերից գունատ մի մահիկ Իր մեռյալ լույսի հետ մեկտեղ», «Միևնույն մառախուղն է բռնել թե՛ մտախկը մեր, թե՛ հեռուն»): Ծածկագրված հերոսներից մի քանիսի մուտքն ու բնութագիրը նույնպես տրվում է մ-երով.

Մտոնում է մեկը. դեպի մե՛զ, դեպի մե՛զ է գալիս
ահա նա...

Մտեցավ մեզ մռայլ մի մարդ՝ մազերը գանգուր
ու խոխի...

Վերջին օրինակում անընդմեջ իրար են հաջորդում մ-ով սկսվող վեց բառեր: Դա ինքնին արդեն տավտոգրամ է, որ յուրա-հատուկ իմաստ է ստանում նրանով, որ «Գիրք ճանապարհի»-ից մինչև «Մայրամուտը» ընկած մի քանի տարվա ընթացքում արդեն սովորական մի բան է դառնում ամբողջ կամ գրեթե ամբողջ տողը այդ տառով սկսվող բառերով կազմելը: Մահվան և դրա գաղտնագիրը դարձող մ սկզբնատառի գերիշխանություն է վերջին տարիների բազմաթիվ գործերում:

«Կոմիտասի հիշատակին» պոեմում դիմելով վախճանված ու վերադարձած հերոսին՝ Չարենցը ևս մեկ անգամ ութատող տան մի տողի բոլոր բառերը սկսում է մ-ով.

Կարծես տեսել եմ նս քեզ,
Մանկությունից մինչև մահ... (ԱԶԵ, էջ 335)

Հաջորդող տներում բանաստեղծը նկարագրում է նրա մտն մատները, դիմում նրան իբրև մեռած մարգարեի, իսկ իր հորը՝ կոչում մռայլ մարդ (ի դեպ, պոեմում ասկա են նաև ուրիշ տառերով կազմված ներքին տավտոգրամներ):

Նույն 1936 թվականին գրված որոշ գործերում Չարենցը պատկերում է արդեն իր օրերի մարդկանց և իր կյանքի մահաշունչ տազնայաները և հենց մահը, որոնց ներդաշնակում են ամբողջովին միայն մ տառով սկսվող բառերից կազմված տողեր: Ամենից ցայտուն օրինակները կարելի է քաղել թաղման սարսազդեցիկ նկարագրություն ներկայացնող երկու գործերից: Առաջինը «Անվերնագիր» կոչվող անավարտ պոեմն է: Չտեսնված արամաթախիժ թաղմանը մասնակցող մի քանի մարդկանց առջևից գնացող և դագաղի կափարիչը գլխին դրած խորհրդավոր մարդուն բանաստեղծը բնորոշում է այսպիսի մռայլ տողով.

Մի մամռագույն մշակ մանրամարմին... (ԱԶԵ, էջ 352)

Ոչ պակաս ցնցող է «Դ-ոֆին նայիրականի» «Մոնեստ քստմնե-լի» մասի առաջին տունը: Հենց այստեղ է տրված Աղասի Խանջյանի բուն մահվան կամ սպանության պատկերը, և խիստ բնորոշ ու տպավորիչ է, որ քառատողն ավարտվում է գրեթե միայն մ տառով սկսվող բառերից կազմված տողով.

Ընկած նս դու, Հոգիս, գրոսանքի համար
«Բարեկամի» կանչով անտառ տարված-
Եվ՝ լիվլուց հետո՝ դաշունահար արված
Մի մուրոված մանկան մեռած մարմնի նման... (ԱԶԵ, էջ 134)

Այսպիսով՝ բաղաձայնությամբ Եղիշե Չարենցի բանաստեղծա-կան մտածողությանը խիստ բնորոշ երևույթ է, և տավտոգրամի՝ որպես բացարձակ բաղաձայնության հայտնությունը նրա գրական ճանապարհի մայրամուտին ոչ պատահականություն է, ոչ գրչի խաղ, ոչ սոսկական ազդեցություն: Այն չարենցյան պոետական հնչյունաբանության, ավելի ստույգ՝ ալիտերացիայի արամաթա-նական զարգացման արդյունք է:

«Մառ մորմորում է մայրամուտը» տավտոգրամի բառա-պաշարը

Բայց տավտոգրամները Չարենցի գրարվեստի ամբողջու-թյանը հոգեհարազատ են նաև այսպես ասած բառագիտությանը՝ բառապաշարով, բառիմաստներով ու բառագործածության նրբու-

թյուններով: Այնհայտորեն երևում է, որ բանաստեղծն առանձնապես դժվարությամբ չի կրել նույնասկիզբ բառեր հայթայթելու հարցում: Բավական է նկատել, օրինակ, որ քիչ առաջ վկայակոչված տավտոգրամային տողերի բառերի մեծ մասը (մասնագույն, մշակ, մանրամասնին, մոլորված, մանուկ, մարմին...) գործածված չէ մայրամուտային տավտոգրամներում: Գործածված են ուրիշ բառեր, որոնք Չարենցի պոեզիայում ունեցել են տասնյակ, երբեմն հարյուրավոր իմաստային կիրառություններ: Այդպիսին են հատկապես տրիտելտային կրկնության ենթարկված բառերը, որ նույն այդ կրկնությունների հետևանքով ամենից շատն են հանդիպում նաև հենց տավտոգրամներում: Երևույթը դիտարկենք մի քանի տողերի օրինակով՝ բնականաբար սկսելով առավել տարածված, հիմնական բնագրի դեր կատարող առաջին տողից:

Մառ մորմոքում է մայրամուտը: Եթե մի պահ սոսկ պայմանականորեն անտեսենք խիստ անսովոր, նույնիսկ արտասոց մառ բառը, մյուս երկու բառերը Չարենցի բառարկեստի ամենից կենտրոնական միավորներից են՝ առաջին տարիներից մինչև վերջ: Մայրամուտը, որ փաստորեն տավտոգրամի գլխավոր հերոսն է, խորհրդանշում է ժամանակը և՛ առարկայորեն (օրվա ավարտ), և՛ փիլիսոփայորեն (կյանքի վախճան): Ինչ-որ պահերի այն ասես նույնանում է հերոսի՝ բանաստեղծի էության հետ: Այս և այլ նրբերանգներով բառը նախապատրաստվել է մոտ քսան տարի: «Ծիածան» գրքի «Գազելներ» շարքի 12-րդ գազելում մայրամուտը դառնում է կրկնվող բառապատկեր այնպես, ինչպես տավտոգրամում, բայց շնորհիվ գազելային հանգի հաճախականության.

Ի՛նչ արտում են գանգերը, քո՛ւյր, մայրամուտի,—
Ջանգերը քաց ու ցողարո՛ւյր մայրամուտի...

Ավելի քան քսան տարի հետո սինվոլիստական մայրամուտը վերաճում է մահվան համարժեքի: 1936-ին գրված «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ Աստուծո՞ւ» տետրապտիքում բառը բանաձևում է քսանամյա հանրային ու անձնական կյանքի ողբերգական կերպափոխությունը.

Վաղ աղջամուտը՞ն այնքան ըզճյալ Այգարացի
Մայրամուտի փոխվեց արյունալին... (ԱԶԵ, էջ 195)

Գյուտի արժեք ունեցող «Մառ մորմոքում է մայրամուտը» առաջին տողից հետո և դրա իսկ թելադրանքով «մորմոքում է մայրամուտը» նախադասությունը հանդիպում է ևս ութ անգամ: Այս հանգամանքը, ի դեպ, կանխորոշում է ևս մեկ կարևոր յուրահատկություն. քնարափիլիսոփայական տավտոգրամի ընդերքում

ձևավորվում է փոխարեություններով ու անձնավորումներով առաջ շարժվող այլաբանական ներքին սյուժե: Զնարական այդ դրամայի պայմանական հերոսներն են մութը («Մեռնում է մութը մթնշաղում»), մտորումները («Մարխե մաքեր են միայն մխում»), «Մտորումներս մահահոտ են», մութը («Մարում է մութը մթնշաղում»), մարխը («Մխում է մարխը»), միրգը («Մզլել է միրգը մեր մաղախում»), մովը («Մտքերս մովն է մահվան մղում», «Մեռնում է մովը մթնշաղում»):

Բայց գլխավոր հերոսը, այնուամենայնիվ, մայրամուտն է, իսկ տավտոգրամի հիմնական գործողությունը՝ նրա հոգեվարքային վիճակը, որ մարմնավորվում է մորմոքում է բայով: Իսկ ինչո՞ւ և հատկապես այդ բառով: Պատասխանը բխում է արդեն փաստացի հիմնավորվող դրոյթ դարձող այն տպավորությունից, ըստ որի՝ տավտոգրամները գրական դիպված չեն, այլ Չարենցի ստեղծագործությանը բնորոշ մի ամբողջ շարք միտումների խտացումը: Բանն այն է, որ մայրամուտային տավտոգրամում հաճախականությանը երկրորդ տեղը գրավող այդ բառը մորմոք գոյականական և մորմոքել բայական ձևերով բազմիցս և հարատև գործածվել է Չարենցի ողջ ստեղծագործության մեջ: Թեև մեզ հասկանալիորեն ավելի շատ հետաքրքրում է բայը, հպանցիկ արձանագրենք նաև մորմոք գոյականի խիստ տպավորիչ երկուական կիրառությունները առաջին «Մահվան տեսիլում» («Անրոց մորմոքը նաիրյան իմ ոք հոգու», «Ինչպես մորմոքը օրերի») և «Երկիր Նաիրի» վեպում («Ասում է՝ չե՞ս ճանաչում: — Մոռացն ի ես,— հարցնում է նա: Եվ ես, փայտ գնելու փոխարեն անողորմ մորմոքը սրտիս — վերադառնում եմ տուն», «Գուցե սուտ է Նաիրին, Նաիրին — չկա... Գուցե — հուշ է միայն, — ֆիկցիա, մի՛ֆ: - Ուղեղային մորմոք, սրտի հիվանդություն»), իսկ տավտոգրամին ժամանակակից գործերից՝ «Նավզիկեի» այս տողերը.

Նայաղների՛ մմամ, նայաղների՛ մմամ
Կարտոներիս ճայնով կանչում է ինձ,
Խոստանալով սիրո անհատների հմայք
Եվ թողնելով մորմոք և կորստի կսկիծ... (ԱԶԵ, էջ 345)

Իսկ ահա մորմոքել բայի անդեմ և դիմավոր գանգաձան ձևերով տառացիորեն ողողված են Չարենցի տասնյակ գործեր, որոնցում կսկծալ, մրմոալ, երբեմն նաև վշտացնել բառարանային իմաստները ամեն անգամ յուրովի են իմաստավորում անձնական և հանրային կյանքի ողբերգությունը:

Մահվան մոխիր է մովից մաղում: Ի տարբերություն առաջին տողի, որի երեք բառերից առնվազն երկուսը խիստ հարազատ են Չարենցի պոեզիային, այս տողի արդեն չորս բառերից երեքը (բացի Մահվան բառից) քվում են ոչ այնքան չարենցյան: Բայց մախ՝ բանաստեղծի ամբողջական բնագրին խիստ բնորոշ է մահ բառը՝ «Մահը, գիտե՛ս, մի լուսավոր առասպել է, քո՛ւյր» խորհրդապաշտական պատկերից մինչև վերջին տարիների գործերը, որոնց մեջ կան անգամ այդ բառով վերջացողներ (երրորդ «Մահվան տեսիլ»՝ «Ընկել է վար – չոր կրծքին... լռություն: Մահ», «Անվերնագիր» պոեմ՝ «Տո՛ւր ինձ, երկինք..... Այդպիսի մահ..... Եվ այդպիսի թաղում..... »): Այս առնչությամբ չանտեսելով հանդերձ բառի նաև ուղիղ ձևի գործածությունը տավտոգրամներում («Մտորումներս մահ են», «Մահ է մայրամուտը»), հարկ է հատուկ ընդգծել, որ մյուս դեպքերում և քանիցս բառը օգտագործված է սեռական-տրական հոլովածով՝ մահվան մոխիր, մահվան մրուր, մահվան մղում, մահվան մշուշ... Իսկ այդ ձևը տավտոգրամների լեզուն ավելի է մոտեցնում Չարենցի մյուս գործերի լեզվին, որում սիրված է բառի հենց այդ հոլովածը՝ այն աստիճան, որ մի քանի անգամ արտահայտվել է երկի հենց վերնագրում (երեք «Մահվան տեսիլներից» բացի՝ նաև «Մահվան քայլերգում»), երբեմն էլ՝ վերնագրից ոչ պակաս տպավորիչ կիրառությամբ արտահայտվել բնագրի որևէ ցայտուն մասում (օրինակ՝ «Իմ մահվան օրը կիջնի լռություն»): Եվ երբ բանաստեղծը նախապատվությունը տալիս է հատկապես իրեն շատ սիրելի մահվան բառաձևին, դրան հաջորդող կամ հարևանություն անող բառերը նույնպես հնչում են որպես չարենցյան, եթե անգամ նրա բնագրում չեն ունեցել նույն հաճախականությունը:

Մոխիր-ը, օրինակ, նույնպես ընկալվում է որպես կյանքի ոչնչացման բառապատկեր, մանավանդ որ նույնանշանակ կիրառություններ է ունեցել Չարենցի տարբեր գործերում՝ առաջին գրքում («Գնա՛, սիրելիս: Թող կյանքը գլխիս մրրիկներ տեղա Ու մոխիր ցանի»), Տաղարանում («Միրտս վառվեց, մոխիր դարձավ՝ ինքը կրակ ու հուր մնաց»), «Ամբոխները խելագարված» պոեմում («Ու մնացած մոխիրը ձիգ պիտի այրե՛ն նրանք նորից, Որ կյանքը հին, որպես փյունիկ, չբարձրանա՝ մոխիրներից... Քամո՛ւն տալով մոխիրը այն, որ տանի ու ետ չբերի»), «Պատմության քառուղիներով» պոեմի արդեն վկայակոչված հատվածում («Բայց օրերի հեռվում ես տեսնում եմ միայն Ստրկություն, մոխիր, մոռացություն ու մահ»): Ընդ որում՝ բառը իմաստ է ստանում

խոսքաշարում, ոչ թե սուկ բառարանային նշանակության կամ հեղինակի նախընթաց որևէ գործում հանդիպած լինելու փաստի, այլ բնագրի ճիշտ տեղում նպատակասլաց համադրություն կազմելու շնորհիվ: Տվյալ դեպքում, ասենք, մոխիր բառը վերախմաստավորվում է մի կողմից մահվան մոխիր բառակապակցության լրացուցիչ իմաստի միջոցով, մյուս կողմից՝ նրանով, որ մահ մտքմտող մայրամուտի մաղած մոխիրն է: Տպավորությունն էլ ավելի է ուժեղանում հաջորդող բառային միավորի՝ մով բառի շնորհիվ («Մահվան մոխիր է մովից մաղում»): Պատկերի ողբերգականությունը սաստկանում է նաև մաղել քայլով, մանավանդ որ հիշում ենք, թե ինչպես իր կյանքի դեռևս առաջին դրաման «Երեք երգում» Չարենցը արտահայտում էր նաև այդ գործողությամբ («Թո՛նն էր մաղում միապաղաղ, ցուրտ ու քաց»), որ շատ տարիներ անց հետահայաց հիշողությամբ վերականգնվել է նաև «Մուսայիս» բանաստեղծության մեջ («Նախ՝ աղջիկ էիր դու մի հասարակ, Որ դեմս ելար օրերում դժնի: Անձրև էր մաղում իմ գլխին բարակ, Ու չկար կյանքում սրբազան կրակ»):

Եվ ահա մոխիր և մաղել դաժան բառերի արանքում առանձնահատուկ նշանակություն է ձեռք բերում մով բառը: Այն տեղ է գտել տպագրված բոլոր չորս տարբերակների երկրորդ տողերում.

1. Մահվան մոխիր է մովից մաղում
2. Ու մզլահոտ է մովից մաղում
3. Մարմանդ մրուր է մովից մաղում
4. Մահվան մշուշ է մովում մաղում

Բառարանային նշումով բարբառային համարվող այդ բառը, չմտնելով հանդերձ լեզվի ընդհանուր գործածական բառաշերտի մեջ, Իսահակյանի և Տերյանի հետքով Չարենցի պոեզիայում ունեցել է առնվազն նույնքան գործածություն, որքան տավտոգրամում: Հաստատուն կերպով այն խորհրդանշել է իր բառիմաստին (բաց կապույտ, երկնագույն) ներդաշնակող բերկրանքն ու գեղեցկությունը՝ նրբերանգային փոփոխություններով հայտնվելով «Մարի, է գ թռչում... » լիրիկական բալլադի («Չգիտեմ, Մարի, երկնքի մովից Ինչո՛ւ էր հոգիս կարոտով կանչում») և «Վերադարձի» («Երբ երկնքի մովում վերջին աստղը հանգավ՝ Նա իր տունը թողեց ու ճանապարհ ընկավ») հենց առաջին տողերում, «Գազելներից» մեկում («Հոգնեցի կապույտ մշուշից, մովից»), «Էմալե պրոֆիլը Չեր» շարքում («Երգերը Չեր մարմանդ ու մով») և, վերջապես, «Տաղ անձնական»-ում.

Թողած Կարսում, գետի ափին, տունս՝ շինված
ամտաշ քարով
Կարսը բողած, Կարսի այգին ու հայրենի
երկինքը մով...

Խորհրդայնացույթյան ու պառնասականության շրջանի
պայծառ-օրհներգային մով-ը մտա երկու տասնամյակ հետո
Չարենցի մտապատկերում ենթարկվում է մահվան
համընդհանուր գերիշխանությանը:

Նույնը կատարվում է նաև սիրելի այլ երևույթների և բառերի
հետ: Օրինակ՝ դեռ «Տաղարանում» նա բանաստեղծը հոգեկան
աշխարհը քանիցս զուգորդում էր սրգի հետ («Նազանք արավ,
Սայաթ-Նովի սիրտը լցրեց միրգ ու մուրազ», «Ես էմ սրտին
դրախտային մրգերի բաղ պիտի ասեն», «Ամառվա մրգերի նման
անուշ է քո բառը, ասին»), իսկ ավելի ուշ՝ տավտոգրամին
նախորդող շրջանում, մերկացնում էր բառի խորհրդանշական
առումը՝ գեղագիտական սահմանումներում տեղ բացելով միրգ-
պոեզիա փոխաբերության համար:

Եվ դպրություն լնն եմ մեր երգում ես,
Գեղեցկությունը դպրության վես,
Որ օրերում այս պարզևե մեզ
Հույզեր հրահուր և մրգեր կե գ:

Այսպես է ասվում 1932-ին, իսկ արդեն հինգ տարի անց
Չարենցը մահերգում է նաև սրգի մզլելը, այսինքն՝ մահացումը:

Մզլել է միրգը մեր մաղախում...

Եվ դարձյալ բառի այլաբանական արտահայտչականու-
թյունը ավելի է ուժգնանում դրկից բառի շնորհիվ. սրգի՝ հատ-
կապես մաղախ – տուպրակում դրված լինելու հանգամանքը
պատկերին հաղորդում է շարժման և կենսական իրավիճակի՝
ճանապարհ գնալու, մրգով սնվելու և հարակից ուրիշ գծեր:
Պատկերի կենդանացմանը նպաստում է մաղախ (ընդ որում հենց
այդ և ոչ արդի գրական նորմայով ընդունված մախաղ ձևով) բառը
թե՛ ինքնին, թե՛ Չարենցի նախընթաց պոեզիայում ունեցած
դրվագային, բայց խիստ խորիմաստ, գրեթե միշտ ճանապարհ,
ընթացքի դժվարություն, մաքառում խորհրդանշող կիրառություն-
ներով:

Կյանքի դրական հիմունքները մարմնավորող բառերից
մահվան ախրություն է հայտնվում, մովից ու մրգից բացի, նաև
դյութական մազը: Ժամանակին Չարենցի պոեզիայում այդ բառը

երևացել էր դիպվածով միայն («Մոգ-վարսավիրը սակայն քա-
փում է նուրբ հմայքներ»): Եվ ահա տավտոգրամից ոչ շատ առաջ
գրած «Մակագրություն իմ պորտրեի վրա» բանաստեղծության
մեջ նա ինքն է երազում դառնալ մոգ («Դու դեռ անփորձ ես ոգով,
դեռ թույլ ես, Չարենց, Վարժի ր ոգիդ, եղի ր մոգ, իոգ ու արեգ -
Ինչպես Գանդին Մահաթմա՝ հնդկին հանձարեղ»), իսկ «Լերան
աղոթքը» պոեմում Տիրոջից հայցում է կորով՝ լինելու «մոգ
ինքնախոս ու իոգ»: Վերջին գործը ստեղծվել է տավտոգրամների
հետ գրեթե միաժամանակ, և ահա մ-ով բառերի տարափի մեջ
հայտնվում է նաև մոգը: Եվ երբ չորրորդ տրիտետում ասվում է՝
«Մեռնող մի մոգ է մայրամուտը», մոգ-մայրամուտի մահը զուգոր-
դարար ինչ-որ առումով ընկալվում է նաև իբրև իր՝ բանաստեղծ
հերոսի մտալուտ մահ:

Սակայն կյանքի համընդհանուր վախճանի զգացողությունը
ներառում է նաև այնպիսի երևույթներ, որոնք Չարենցի
պոեզիայում ժամանակին արդեն իսկ հարուցել են դառը, մտալ
հոգեվիճակներ: Վերջիններս մարմնավորող մութ, սթնշաղ, մութ,
մարխ, մրուր, մշուշ, մզլահոտ բառերը նույնպես, ինչպես և վերը
դիտարկվածները, այս կամ այն չափով և ձևով գործածվել են
հեղինակի գործերում և դրանով իսկ մասնակցել մայրամուտային
տավտոգրամի ձևավորմանը:

«Մառ» բառը տավտոգրամում և Չարենցի պոեզիայում

Եվ մեկը միայն, այն էլ առաջինը, ամենից տպավորիչը, խո-
րախորհուրդն ու պերճախոսը՝ ՄԱՌ բառը, թվում է, երբեք չի
օգտագործվել ոչ Չարենցի, ոչ էլ որևէ ուրիշ բանաստեղծի ստեղ-
ծագործության մեջ: Այլ կերպ ասած՝ գոնե իբրև բանաստեղծա-
կան բառապատկեր՝ մառ-ը թողնում է նորագյուտ բառի տպավո-
րություն, տպավորություն, որ ամրապնդվում է նաև մոգական այդ
բառի հանդեպ չարենցագիտության ունեցած առեղծվածային
անտարբերությամբ: Միանգամից ասենք, սակայն, որ դա թյուր
տպավորություն է, քանի որ տավտոգրամի այլ բառերի նման
մառ-ը նույնպես Չարենցի պոեզիայում ունեցել է տասնյակ
կիրառություններ, ընդ որում հենց առաջին գործերից և մինչև
վերջ, մինչև 1936-1937 թվականները՝ տավտոգրամներին անմի-
ջապես նախորդող գրվածքները: Բնագրային մանրագնին քննու-
թյամբ կռահելով, որ տավտոգրամներում չկա Չարենցի ստեղծա-
գործության ամբողջությանը չհամապատասխանող, այսինքն՝

պատահական կամ դիպվածային որևէ միավոր, սկսում ենք ուշադիր վերընթերցել հեղինակի գրվածքները՝ համոզված, որ շուտով կգտնենք նաև այդ խորհրդավոր բառը: Եվ ահա գտնում ենք այն հենց սկզբում՝ «Դանթեական առասպելում», այն էլ հանրահայտից հանրահայտ այդ պոեմի երիցս քաջածանոթ մասերում և այն էլ մեկից ավելի անգամ: Առաջինը Վան քաղաքի կործանումը գաղտնագրող հատվածում է, որ մեկ անգամ արդեն մեջբերել ենք որպես մ-ով բաղաձայնության առաջին դեպքերից մեկը.

Մենք մտանք Մեռած Քաղաքի շենքից
Մեռած Քաղաքի փողոցները մառ:

Սա կարծես թե Չարենցի ստեղծագործության մեջ մառ բառի առաջին կիրառությունն է, որ խորհրդանշորեն զուգադիպում է նրա առաջին նշանավոր գաղտնագրմանը: Եվ մեռած-մառ ենչյունային ու իմաստային համադրման մեջ արդեն 1916 թվականին նախնականորեն, բայց խիստ հստակ արտահայտված է այն գեղագիտությունը, որ ավելի քան քսան տարի անց պիտի արտահայտվեր մահվան տավտոգրամներում:

Եթե հավատանք հայերենի հիմնական բառարաններին, գրաբարից սկսած՝ մառ նշանակել է և ցարդ նշանակում է առաջին հերթին մառ: Բայց Չարենցը հենց սկզբից այն կապում է մ-ով սկսվող այլ բառերի հետ, որպեսզի վերջնական արդյունքում չարահյուսի այսպիսի տողեր.

1. Մառ մորմոքում է մայրամուտը
2. Մառ մայրամուտը մթնշաղում
3. Մառ մզլահոտ է մթնշաղում
4. Մառ՝ մոխրանում է մզլահոտը
5. Մառ մզլահոտ է: Մահը: Մութը:

Սրանք Չարենցի անտիպ երկերի առաջին գիտական հրատարակության բնագրերի մասում և բնագրային տարբերությունների մեջ բերված բոլոր այն տողերն են, որ պարունակում են մառ բառը: Եվ եթե հաշվի ենք առնում, որ դրանցից մի քանիսը կրկնվում են չորս-հինգ անգամ՝ բառի ընդհանուր հաճախականությունը հասցնելով մոտ մեկուկես տասնյակի, ակնհայտ է դառնում, որ անգամ քանակական չափանիշով մառ-ը տավտոգրամի կենտրոնական բառերից մեկն է, եթե ոչ ամենից էականը: Վերջին առումով առավել ուշագրավը թերևս այն է, որ Չարենցը հենց դրանով է սկսում հիմնական բնագրի դեր կատարող, առավել մշակված երկու արիտմետիկները: Բացի այդ՝ մառ-ը տավտոգրամի

տասնյակ բառերից միակն է, որ միշտ դրված է տողի սկզբում, այսինքն՝ բնագրի ամենաերևացող մասում:

Առավել կարևորը, սակայն, բառագործածության որակն է: Այդ բացառիկ գեղեցիկ և խորհրդավոր բառով բանաստեղծը բնութագրում է և՛ առարկաները՝ ստեղծելով բազմանշանակ մակդիրներ («Մառ մայրամուտ», «Մառ մզլահոտ»), և՛ գործողությունները՝ բառին հատկացնելով հայերենին ոչ այնքան բնորոշ մակբայական-պարագայական ռճական կիրառություն («Մառ մորմոքում է», «Մառ՝ մոխրանում է»): Որքան էլ այն ոչ մի անգամ չի հարադրվում մահ, մեռել և հարակից այլ բառերի հետ, մեռնող երևույթները և մահացման գործողությունները արտահայտչորեն բնորոշելու ուժով մասնակցում է մահվան համընդհանուր տիրապետության կերպավորմանը:

Բառի գեղագիտական իմաստաբանության այդ հզորացմանը Չարենցը հասել է տասնամյակների աքնանքի ճանապարհով: Նույն «Դանթեական առասպելի» վերջին փիլիսոփայական մտահանգման մեջ Չարենցը էապես ընդարձակում է բառի նշանակությունը՝ այն իրրև որոշիչ դնելով խիստ վերացական, անշոշափելի գառանցանք բայանվան կողքին (ընդ որում խոսքը տիեզերքի գառանցանքի մասին է).

...Ու պե՛տք է քայլե՛լ ու քայլե՛լ համառ՝
Ապրելու հսկա տենչը ընտ արած,—
Քայլել անիմաստ մի կյանքի համար,
Մարել — ու վառել աստղերը մարած,
Որ — տիեզերքի գառանցանքը մառ
Չցնդի՛ երբեք ու մնա — երազ...

«Մեռած Քաղաքի փողոցները մառ» և «տիեզերքի գառանցանքը մառ»: Տպավորիչ, ցնցող, բայց ի վերջո առարկայորեն շոշոփելի առաջին պատկերի և բնագանցական-տիեզերասույզ երկրորդի միջև ասես մի ողջ դարաշրջան է ընկած, և այնուամենայնիվ երկուսն էլ ստեղծվել են 18-19 տարեկան նույն բանաստեղծի կողմից, գրեթե միաժամանակ և նույն ստեղծագործության մեջ:

Թվում է՝ «տիեզերքի գառանցանքը մառ» մտահայեցողությունից այն կողմ այլևս գնալու տեղ չկա: Բայց չարենցյան անակնկալները սահման չունեն: Անցնում է մոտ վեց տարի, և ահա «Ասպետական» ռապսոդիայում (1922) դարձյալ հայտնվում է մառ-ը և կրկին՝ նույն ստեղծագործության մեջ մեկից ավելի անգամ: Եվ եթե «դաշտերում մառ ավազն» տողը էական նրբերանգ չի հավելում մառ փողոցների պատկերին կամ խորությանը չի

գերազանցում այն, ապա գեղարվեստական նոր անակնկալ է բառը որպես անձի անվան՝ Ալֆոնս Անդրոյի դրյակի դժնապան զինվորի վերադիր օգտագործելը.

Դարրասը շահնդով բացվեց.-
Մի զինվոր էր մառ ու մփին:

Մա 1922 թվականն է, և Չարենցը արդեն առնվազն չորս անգամ գործածել է մառ բառը: Միանգամայն բնական հարց է առաջանում, թե այն ունի՞ արդյոք որևէ սկզբնաղբյուր: Դիտարկումները մղում են ոչ վերջնական, բայց զրեթե հաստատ այն ենթադրության, որ մինչև 1922 թվականը ոչ հին, ոչ նոր շրջանի որևէ բանաստեղծ չի օգտագործել մառ բառը:

Թումանյանը կարծես թե միակն է մինչևարենցյան հայոց բանաստեղծության մեջ, որ գործածել է մառ բառը (հետադարենցյան շրջանի կիրառությունները առանձին քննության նյութ են), ընդ որում՝ երկու անգամ: Առաջինը «Միրիուսի հրաժեշտը» բանաստեղծության մեջ է.

Միրիուս, երկնից շքեղ գոհար,
Որ խաղում ես,
Փաղփաղում ես
Ճերմակ ու բիլ լուսով քո վառ,
Ու զարդարում,
Ջրվարք վառում
Մեր զիշերվան ճակատը մառ :

Երկրորդ կիրառությունը տեղ է գտել «Անբուն կկուն» ստեղծագործության մեջ.

Էսպես կկուն իրեն թընում
Բերան-բերան լաց էր լինում:
Մին էլ տեսավ՝ ցինգիր տալով,
Մառ ու մոսյլ, հեթեթալով,
Ո՛ր սև սարից, ո՛ր խոր ձորից,
Եկավ դաժան գելը նորից:

Ջարմանալին այն է միայն, որ Հովհաննես Թումանյանը և՛ «Միրիուսի հրաժեշտը», և՛ «Անբուն կկուն» գրել է կյանքի վերջում՝ երկուսն էլ այն նույն 1922 թվականին, երբ գրվել է նաև «Ասպետականը»: Դրանից վեց տարի առաջ Չարենցն արդեն գրել էր «Դանթեական առասպելը»՝ մառ բառի կիրառություններով հանդերձ, որոնք թումանյանական մառ-երի հետ, հասկանալի է, որևէ կապ ունենալ չէին կարող:

Իսկ որտեղի՞ց կարող էր քաղված լինել չարենցյան մառ-ը: Տարրական տրամաբանությամբ իսկ հասկանալով, որ դա նորարարություն չէ, հետևելով հայ հին մատենագրության, միջնադարյան և նոր բանաստեղծության բառամթերքին՝ կարելի է ենթադրել, որ Չարենցի ուշադրությունը այդ բառը գրավել է որևէ բառարանում: Ամենահավանականը նշանավոր հայկազյան բառարանն է, որը ՄԱԹ բառահողվածում ներկայացնում է երկու միանգամայն տարբեր իմաստներ: Առաջինը գինու երեսին գոյացող մածուցիկ հյութն է (փառը), որի համար բնագրային նմուշ է բերվում «Գիրք վաստակոց» նշանավոր աշխատությունից: Իրականում այս առաջինը բոլորովին ուրիշ բառ է, որի հետ Չարենցի որևէ բնագիր առնչություն չունի: Որպես երկրորդ իմաստ՝ բառարանը նշում է խավար, մութ, մեզ, մառն, մոսյլ՝ իբրև նմուշ քաղելով Մտեփիանոս Լեհացու «Ծածկեցաւ մառամբ քաղաքն ամենայն» նախադասությունը («Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հ. 2, Ե., 1981, էջ 210): Հետաքրքիր է, որ բառի հաջորդ կիրառության մեջ՝ «Էլեգիա, գրված Վենետիկում» (1925) պոեմում, Չարենցը կողք կողքի է դնում մառ և քաղաք բառերը՝ որոշ իմաստափոխությամբ հանդերձ կրկնելով հայկազյան բառարանում բերված օրինակի բառերը.

Բացվում էր դեմս մի մութ կամար,
Ուր արեգակը՝ թելից կախած՝
Լուսավորում էր քաղաքներ մառ...

Եվ դարձյալ, ինչպես և մ տառով բաղաձայնությի պարագայում, մառ բառի հաճախականությունը անհամեմատ մեծանում է 1930-ական թթ.՝ «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի և դրան հաջորդող գործերում: Պոեմներում Չարենցը մի քանի անգամ այդ բառով է բնորոշում ազգի անցյալը: Էպոսի մշակման մեջ նախ մառ մակդիրով է բնորոշվում Չենով Օհանը.

-Եվ գուր է ասում զրույցը հար,
Թե պահում այդ սև, այդ ժամին չար.
Օգնության եկավ խորհուրդով վառ
Չենով-Օհանը, իշխանն այն մառ:

Պոեմի վերջնամասում հեղինակը ընդհանրացում է անում, որ հայրենի երկրում «Տիրեց Օհանի սերունդը մառ Բազում տարիներ, - ու դարեդար», իսկ փոքր-ինչ հետո երկրորդում է.

Այսպես Օհանի սերունդը մառ
Տիրեց աշխարհում երկա՛ր, երկա՛ր...

Վերջին տողերից ընդամենը չորս տարի հետո նույն հայրենի

երկրում դարձյալ կտիրի մառ-ը: Որպես տավտոգրամի նախապատմություն՝ նկատելի է օրինաչափության կարգի մի երևույթ: Նույն գրվածքի մեջ Չարենցը բառը օգտագործում է մեկից ավելի անգամ: Այդպես էր «Դանթեական առասպել» պոեմում, այդպես էր նաև ռասպուդիայում, իսկ ահա «Մասունցի Դավիթ» պոեմում մառ-ը գործածված է արդեն չորս անգամ: Զուգահեռաբար տեղի է ունենում բառի իմաստային և գեղարվեստական նշանակության ընդարձակում: «Մառ սերնդին» շուտով հաջորդում է նույնքան խորիմաստ «մառ բարբառը» («Գուլք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության»), որ խորհրդանշում է մշակույթի մթագնումը և շղթա կազմում քաղաքական անկման ու մտայնության հետ:

Որ մառ բարբառով դպրության մուք
Կռփել էք ստրուկ մի ժողովուրդ...

Ավելի ընդհանրական-փիլիսոփայական բնույթ ունի բառը «Արվեստ քերթության» շարքի առաջին՝ «Մոնետ» բանաստեղծության մեջ («Իբրև հոգնած մշակ՝ տարել եմ երգըս ես Ուղիներով կյանքի թե՛ մառ, թե՛ մուք, թե՛ կեզ...»):

Առավել հաճախակի, բազմազան և նուրբ են մառ-ի հայտնությունները «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուից հետո, այսինքն՝ տավտոգրամներից ամմիջապես առաջ ստեղծված ձեռագրերում: Վստահաբար կարելի է ասել, որ այն Չարենցի թեթև ձեռքով դառնում է պոեզիայի անօտարելի-բնական ներկայություն, անսպասելի գյուտերով զարդարում այս կամ այն բանաստեղծության, պոեմի, թարգմանության բնագիրը: «Երբ բարձրանում էր նա վեր...» պոեմում միջնադարյան պատմիչը իր պատմության մեջ նկարագրում է ավերված երկիրը՝

Մառ անապատ դարձած
Ե՛վ լեռ, և՛ հովիտ... (ԱԶԵ, էջ 364)

Նույն մառ անապատը՝ որպես գտնված պատկեր, տեղ է գտել գրեթե միաժամանակ գրված այլ գործերում, այդ թվում՝ Պուշկինի «Մարգարե» բանաստեղծության թարգմանության աշխատանքային սևագիր նշումներում («Մառ անապատում դեզերում լուռ»): Վերջին գործերում նույնպես, ինչպես «Դանթեական առասպելից» մինչև «Գիրք ճանապարհի» ընկած կիրառություններում, բառը արտահայտում է մերթ ազգային-հասարակական կյանքի ողբերգությունը, մերթ բանաստեղծի ներաշխարհի դրամատիկ զգացողությունները: Առաջին կարգի է, պատմիչի դրվագից բացի, նաև Կոմիտասի ճակատագիրը եղեռնի մտայն

համապատկերում բացահայտող հատվածներից մեկը:

Ճիշտ է, Վարպետ:— Զո ոգում
Իգած մուծի՛ նման մառ-
Եվ հալածող մահաթույն,
Եվ խավարի պես խավար,-
Այն օրերում մեր երկրի,
Մեր աշխարհի՛ վրա ողջ-
Իջել էր սև՝ ավերքի
Զարհուրելի մտայն քոդ... (ԱԶԵ, էջ 315)

Երկրորդ կարգի կիրառությունները նույնպես մեծապես նպաստում են մառ տավտոգրամների վերջնական ձևավորմանը: Գանապարհի հենց սկզբում տիեզերքի մառ զառանցանքի փիլիսոփայական պատկերը հայտնաբերած բանաստեղծը ավելի քան քսան տարի հետո մառ իրականության անդրադարձն զգում է նաև իր հոգու և մտքի մեջ: «Հելլենուսի Մաֆո» ստեղծագործության մեջ նա առաջին անգամ այդ բառով է բնորոշում իր հոգեկան վիճակը («Ես քո կարտուն եմ մառ Զգում անվերջ»), իսկ երազներին նվիրված «Պոեմ անվերնագիր» հոգեվերլուծական երկում մառ է համարում հենց իր ճակատագիրը:

Միացրանի իմ կուռք՝ Կալկաթայում գտած,—
Իմ մահ, իմ մահ, իմ Մոյրա՝— Մոա՝— Գակառագիր... (ԱԶԵ, էջ 374)

Վերջին տողը, որ նաև ակնհայտ ներքին տավտոգրամ է՝ հյուսված մ տառով, պարունակում է մառ բառի ամենայն հավանականությամբ վերջին գործածությունը բուն տավտոգրամներից առաջ: Բաղաձայնայնության և բառախաղի արվեստավոր շաղախով հյուսված այս պատկերը մահ – մառ – ճակատագիր համադրությանը խորհրդանշում է մառ բառի չարենցյան փիլիսոփայությանը բարձրակետը: Այստեղից արդեն ընդամենը մի քայլ է մնում մինչև տավտոգրամը, և Չարենցը բառի իր հզոր զգացողությամբ կատարում է այդ քայլը: «Պոեմ անվերնագիր»-ը նա գրել է 1937 թվականի գարնանը՝ իր քառասունամյակի օրերին, և նույն ժամանակ ստեղծել է մ-ով տավտոգրամները՝ ամփոփելով բացարձակ բաղաձայնայնության, մ-ով սկսվող մոզական բառերի և մանավանդ ՄԱՌ-խորախորհուրդ բառի գեղարվեստական իմաստավորման իր երկարամյա ջանքը:

Մառ մորմոքում է մայրամուտը...

**ՔԵՐԱԿԱՆԱԿԱՆ ԵՎ ԳԵՂԱՐՎՍՏԱԿԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿՆԵՐԸ
ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ «ՆԱՎՈՒԿԵ»-ՈՒՄ**

Ամեն անգամ, երբ այս կամ այն առիթով հարկ է լինում անդրադառնալ Եղ. Չարենցի գրական ժառանգությանը, մեկ անգամ ևս հանգում ես այն արդեն հայտնի եզրակացությանը, որ հանճարեղ ստեղծագործողի երկնած յուրաքանչյուր գործ, միտք, տող իր մեջ այնպիսի խտացումներ, շերտեր, անակնկալներ ունի, որ հնարավորություն է ընձեռում անընդհատ ապշելու և ավելի խորը ու նորովի ընկալելու, թվում է, վաղուց ծանոթ գրական նյութը¹։ Որքան էլ Եղ. Չարենցի թե՛ գրական, թե՛ գրականագիտական, թե՛ կենսափիլիսոփայական ժառանգությունը արժանացել է վերլուծաբանների տարաբնույթ և բազմաշերտ մեկնաբանությունների, այնուամենայնիվ նրա երկերի բուն բանասիրական կառուցվածքային հետազոտության ոլորտը տակավին մնում է «բաց»՝ ընձեռելով անսպաս հնարավորություններ՝ բացահայտելու հանճարեղ հեղինակի ստեղծագործական որոնումների, գեղագիտական աշխարհընկալման, քաղաքացիական և բարոյահոգեբանական չափանիշների, գեղարվեստական տեքստի նկատմամբ ունեցած պատասխանատվության համարյա անընդգրկելի տիրույթի այս կամ այն շրջանակը կամ օղակը։

«Նավոուկեն» նույնպես բանաստեղծի այն ստեղծագործություններից է, որոնք միշտ էլ մնալու են նորանոր հետազոտությունների ոլորտում։ Մեր ուշադրությունը գրավեց այս երկի իմաստային – կառուցվածքային ամբողջականությունը կազմակերպող հատկանիշներից մեկը՝ ռիթմի, ռիթմականության, երաժշտակա-

նության քրոնոտոպային ձևավորումը։ Ինչպես մի առիթով պոեզիայի մասին խոսելիս գրում է Պոլ Վալերին. «Պոեմը գնահատվում է երեք չափանիշներով. նախ և առաջ՝ ես լսում եմ միայն նրա երաժշտությունը՝ որպես ձայնանիշների / նոտաների / շարք, հետո ես ըմբռնում եմ նրա բառերը, վայելում եմ լեզուն, ի վերջո, անցնում եմ գաղափարներին, եթե դրանք կան»¹։ Աստիճանական ընկալման պայմանականության այս ընթացքը կազմակերպվում է գեղարվեստական ստեղծագործության ներքին և արտաքին կառուցվածքների միասնականությամբ, որը հենց գրական տեքստն է։ Իսկ «Գեղարվեստական տեքստը կանոնակարգվածության ընդգծված բարձր հատկանիշներով տեքստն է... Կրկնությունը տեքստում հանդես է գալիս որպես պարադիգմատիկական / հոլովական – խոնարհումային – Ա.Բ. / պլանի կարգավորվածության իրականացում։ Լեզվաբանական ընկալման պարագայում պարադիգմատիկան բնութագրվում է որպես զուգորդական ծրագիր։ Տեքստը բաժանվում է տարրերի, որոնք դասավորվում են մեկ միասնական կառուցվածքի մեջ։ Ի տարրերություն շարությանից կապի, որը միացնում է տեքստի տարրեր տարրերը ըստ հակադրության, ձևաբանական կապը տալիս է տարրերի համեմատականությունը, որոնք որոշակի մակարդակում ստեղծում են փոխադարձորեն սահմանազատված տարրերակներ։ Յուրաքանչյուր մասնավոր դեպքում տեքստը դրանցից ընտրում է մեկը»², - գրում է Լոտմանը։ Եթե այս տեսանկյունից մտածենք մեր ուսումնասիրության առարկային, ապա կարող ենք հաստատապես ասել, որ տարածաժամանակային հանգույցները «Նավոուկեն»-ում ինքնատիպ շեշտադրումներ ունեն, որոնք կայանում են առաջին հայացքից աննկատելի, սակայն տեքստի իմաստավորման համար եզակի կուռ և միասնական աստիճանական զարգացում ունեցող օղակներում։

Այս իր «ամենաչքնաղ երկը», ինչպես բնութագրում է հենց ինքը՝ Չարենցը, ունի ներքին կառուցվածքային մի յուրահատուկ համակարգ, որի հենքային շերտերից են նաև բայական, անձնանվանական, տեղանվանական, գունային հասկացությունների գեղարվեստորեն վերաիմաստավորված զուգահեռումները։ Այս զուգահեռումների հիմնական առանձնահատկությունը հակադիր իմաստների պարբերական և անընդհատ համատեղումներն են,

¹ Եղիշե Չարենցը հայ գրականության այն հեղինակներից է, որոնց գրական ժառանգությունը պարբերաբար արժանացել է գրականագետների ընդգծված ուշադրությանը։ Մեր բոլոր անվանի գրաքննադատները թե՛ բազմաթիվ հոդվածներով, թե՛ առանձին մեկագրություններով անդրադարձել են հեղինակի չափածոյին, արձակին, գրականագիտական հոդվածներին և այլն⁸⁷²։ Ինչպես ակելի են Ս. Աղաբաբյանի, Հր. Թամրազյանի, Էդ. Ջրբաշյանի, Գ. Անանյանի. Հ. Էդոյանի և այլոց մեկագրությունները, պարբերաբար լույս ընծայվող «Չարենցյան ընթերցումներ» հատորակներում տեղ գտած ուշագրավ հրապարակումները և այլն։

¹ <<Pol Vale'ri vivant>>, 1946, p. 242:
² Лотман Ю.М., Анализ поэтического текста, Ленинград, 1972, стр. 39-40:

լինեն դրանք ժամանակային, տարածական, թե ընդհանուր թեմատիկ նյութ կրող: Ինչպես իրավացիորեն նշում է Հ. Էդոյանը, «Նավզիկեն անցնում է տարբեր և հաճախ հակադիր ձևերի միջով, որովհետև նա չունի միասնական ձև և որևէ ձևի մեջ յուրաքանչյուր մարմնավորում ելք է բացում դեպի մի այլ ձևի մարմնավորում: Այդ պատճառով նա «անձև» ձև է, «չմարմնավորված» մարմնավորում, ձևի մեջ նա և՛ առկա է, և՛ բացակա, և՛ գոյություն ունի, և՛ գոյություն չունի, այսպես ասած՝ նա երազ է իրականության մեջ և իրականություն՝ երազի մեջ, կամ, եթե ավելի ստույգ ասենք՝ մետաֆորային մի կերպար – սիտուացիա է, որի մեջ բացակայում են երազի և իրականության սահմանները / ինչպես նաև՝ սահմանները ժամանակի և հավերժի միջև, քանի որ յուրաքանչյուր ձևավորում նշանակում է ժամանակի կոնկրետ հայտնություն, որն իսկույն անցնում է մի այլ ժամանակի, այսինքն՝ ձևի մեջ և մտնում հավերժի ոլորտը /: «Նավզիկեն» մեջ, այսպես ասած, միանում են «ապոլլոնյան աշխարհը» / երազ և հավերժ / և «առօրյան» / իրականությունը, որի նշանն է կոնկրետ «ձևը»/»¹: Ստեղծագործության կառույցի հիմնական սկզբունքը սա է, որ առկա է թե՛ թեմայի ծավալման, թե՛ կերպարի և ընդհանրապես պատկերակերտման, թե՛ կոնսպոզիցիայի ձևավորման մեջ:

Արդեն ընծայականների երկակիությունը ստեղծում է թեակա-նության մի իրավիճակ, որը ողջ ստեղծագործության ընթացքում ալիք առ ալիք խտանում է, ապա ետ քաշվում՝ հաջորդ քայլում մեկ անգամ ևս կուտակվելու և պոթեկալու:

Եղ. Չարենցի գրական ժառանգությունը, իր այլ առանձնահատկությունների հետ միասին բնորոշվում է նաև ընծայագրերի, մակագրությունների եզակի առատությամբ և բազմախտությամբ / սա ուսումնասիրության մի այլ, դարձյալ խիստ ուշագրավ ոլորտ է/, սակայն «Նավզիկեն» պարագայում խնդիրը տարբեր է: Նախ. դժվար է հիշատակել մեկ այլ գործ, որը մեկից ավելի ընծայական ունի: Այստեղ դրանք ոչ թե երկուսն են, այլ մի քանիսը. վերնագրից հետո՝ «Արփիկին, Արփիկին, Իգարեյլային իմ ամենաչքնաղ երկը»², ապա երկրորդ հատվածում՝ «Կնոջս՝ Արփենիկ Չարենցի հիշատակին»: Տարբերակների մեջ էլ տեղ գտած բանաստեղծություններից մեկը ունի ընծայագիր՝ « Լ – ին»: Ինչու՞ է առաջին

ընծայականում երկու անգամ նշում Արփիկին, հետո էլ մի առանձին հատված մասնավորեցնելով ընծայում միայն Արփենիկին... Մուտքային ընծայականի մեջ «Արփիկին, Արփիկին» կրկնությունը արդյոք առաջին կնոջը և դստերն է վերաբերում /որ մենք ամենամահավանականն ենք համարում՝ էլենիզլ չարենցյան՝ ցանկացած բառի և ձևակերպման նկատմամբ ունեցած սկզբունքային պատկերագեղագիտական իմաստավորում ապահովող սկզբունքից/, թե՞ այս՝ հենց մուտքային բառակրկնությամբ հեղինակը ցանկանում է մեկ անգամ ևս անդրադարձնել իր երկի՝ հատկապես ում ընծայված լինելու գաղափարին... Չէ՞ որ ցանկացած հանճարեղ բանաստեղծ ոչ մի բառ պատահական և հենց այնպես չի գրում... Ընծայականի հենց այս անհավասարակշռական ձևակերպումը ողջ ստեղծագործության շիթմակառույցի բանալին է:

Բացառիկ բանաստեղծական այս երկը, եթե պայմանականորեն ձևակերպենք, յուրօրինակ «առիթմիկ շիթմայնության» կրող է. այս «առիթմիկ շիթմայնությունը» կազմակերպվում է ժամանակաընկալման զգացողության երկար և կարճ տարածությունների ինքնատիպ գույառարություններով:

Ստեղծագործության մեջ տեքստի աստիճանական ընթացք - զարգացումը տեղատվության և մակընթացության ենթագիտակցական զգացողության գեղագիտական իմաստավորմամբ է ձևավորվում, որը իրականանում է մի շարք բառ - պատկերների, քերականական կառույցների, նույն մտքի տարածև մատուցումների պարբերական կրկնություններով: Նշված գործընթացի կազմակերպման համար որպես բանալի են հանդես գալիս նաև բայի ժամանակային որոշակի կոնկրետ դրսևորումներ, դերբայական մեկ - երկու ձև, մի քանի բառային խտացումներ, պատմականորեն ճանաչելի մի քանի անուն և տարածությունն ու ժամանակը ի մի բերող, հստակեցնող որոշ բառեր:

Քանի որ վերնագիրն ու ընծայականը արդեն հուշում են, որ ընթերցողը գտնվելու է մի անցյալ- անտիկ/ նայադներ, Նավզիկե, Ուլիս/ և ընդգծված առարկայական ներկա / Արփիկ, Իգարեյլա, ես / ժամանակներում, այս մեծաթիչ կապը ստեղծելու համար բանաստեղծը օգտագործում է ժամանակացուցիչ ուշագրավ մեխանիզմներ:

«Նավզիկեն» բաղկացած է չորս մասերից, որոնց ծավալաբանակային անհամամասնությունը /առաջին մասը՝ քսան քառասուներորդը՝ չորս, երրորդը՝ վեց, չորրորդը՝ տասնհինգ քառաս-

¹ Հենրիկ Էդոյան, Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Եր., 1986, էջ 419:

² Այս և հետագա հղումները՝ Եղիշե Չարենց, Անտիպ և չհավաքված երկեր, Եր., 1983 ժողովածուից, էջեր 345-352:

տող/ ընդունված համամասնությունից շեղում է արդեն, սակայն եթե նկատի ունենանք, որ առաջին մասը «Հին Նավզիկեն» է, երկրորդը՝ կնոջը՝ Արփենիկ Չարենցի հիշատակին ընծայվածը, ապա այս «երկար-կարճ-կարճ-երկար» ընկալումը ընծայագրից հետո հաջորդ առիթմիկ ռիթմայնության կրողն է: Իսկ տեքստի մեջ ժամանակաընկալումը ստեղծվում է հետևյալ շերտերով.

դերբայական կառույցների յուրօրինակ կիրառում,

բայական եղանակների և ժամանակների սկզբունքային նախապատվություններ,

անձնանունների և տեղանունների ընտրողական ներմուծում տեքստ,

վերացական և նյութական գոյանունների փոխատեղումներ,

գունային բնութագրումների տարածաժամանակային իմաստավորումներ,

անցյալի և ներկայի վերաիմաստավորում հավերժության հետ համեմատության մեջ,

գրաֆիկորեն կարճ և երկար բառ - գրությունների զուգորդումներ և այլն:

Այսպես, ստեղծագործության առաջին հատվածում հիմնականում կիրառված են բայական ժամանակներից անկատար և վաղակատար ներկա ժամանակները՝ «կանչում է ինձ, փնտրել է, սպասում է, պատկերացել է, հմայել է, սպասել եմ, հսկում եմ, տենչացել եմ, կանչել ես» և այլն, միայն անցյալ կատարյալը՝ երկրորդ հատվածում՝ «խոստացավ, կանչեց, ընդունեց, եղար, դարձավ, ժպտացիր, անցար, աներևույթ դարձար», երրորդում՝ այս երկուսը զուգահեռաբար, և սրանց ավելանում է մակ մի հարկադրական եղանակի բայ՝ «պիտի տեսնեն», իսկ չորրորդ հատվածում սրանց հետ հավասար ներմուծվում են թե՛ ըղձական, թե՛ ենթադրական, թե՛ մակ ժխտական խոնհաման ձևեր՝ «սպասում էի, չժպտաց, տալու էի, չմնա, չկանչել, չսպասեցիմ, կանչում ես, կանչելու ես, կկանչեն»:

Հատկապես անկատար ներկայով գերհագեցած առաջին հատվածը դանդաղ և հորիզոնականորեն ծավալվող խոհական մտորումների թեթև ալեբախման է մնան, ուր անցյալը մեղմ ու հաճելի հիշողության կրողն է .

Յուրաքանչյուր բացվող առավուտվա, կամ իմ
Յուրաքանչյուր տեսած երազի մեջ,-
Անգամ մի դուռ է երբ իմ դեմ բացում քամիմ-
Հանդիպումդ եմ հսկում, իմ Նավզիկե:

Առաջին հատվածի խաղաղ պատմողական ընթացքը երկրորդում վեր է ածվում կատեգորիկ վերջնականության՝ ավարտվածության զգացողությունը կտրուկ շեշտադրումներով ամփոփելով.

Նաժիշտներով իր յոթ շրջապատված՝
Նաժիշտներով սիրո և ցավի կե'զ,-
Իբրև հոժար կամքով մահապարտված՝
Ընդունեց սերմ իմ սև - իմ Նավզիկեն...

Իսկ արդեն չորրորդ հատվածում բայի տարբեր ժամանակները «խառնվում են» միմյանց՝ ստեղծելով լարված, իրար հակասող և լրացնող միաբ - զգացողությունների փոթորիկ.

Ուղիներում կյանքի,բիրտ օրերում մեր այս,
Ինչ-որ կարոտ էր, հուր - ես տվի քեզ,
Որ չմնա երա'զ էլ, որ երազեմ նրանց,
Որ չկանչել է ոչ մի ո'չ մի Նավզիկե: -

Եթե առաջին հատվածի բայական մուտքը «Նայադների մման, նայադների մման // Կարոտներին ծայնով կանչում է ինձ»-ն է, երկրորդինը, որ նվիրվում է հատկապես Արփենիկի հիշատակին, հետևյալն է. «Նայադների մման, նայադների մման // Կարոտներին ծայնով կանչեց նա ինձ», երրորդ հատվածում այս միաբը ձեռք է բերում հետևյալ ձև-իմաստը. «...Արդեն նայիվ դարձած նայադների մման, // Նայադների մման քնքուշ ծայնով // Խոստանալով գարուն ու գարնանային հմայք - // Այն ո'վ է ինձ կանչում, այն ո'վ...», ապա չորրորդ հատվածում՝ «...Կարոտներին ծայնով կանչեցիմ ինձ» մուտքային բայականույցն է: Այսինքն. բայական հենց առաջին ալիքայնությունը ստեղծվում է բայի ներկայի և անցյալի իմաստային կտրուկ փոխատեղումներով՝ կանչում է, կանչեց, ո'վ է ինձ կանչում, կանչեցիմ... Բայական այս կառույցները միմյանցից բավականին հեռու են կիրառվում՝ յուրաքանչյուր հատվածի սկզբում, սակայն սրանք այն բանալի-ձևերից են, որոնց բազմաշերտ առկայության շնորհիվ է ստեղծագործությունը ձեռք բերում թե՛ տարածական և թե՛ ժամանակային ալեբախության ներդաշնակություն:

Հաջորդը դերբայական կառույցներով ստեղծված ռիթմայնությունն է: «Նավզիկեում» կիրառված են հիմնականում հարակատար դերբայը և անորոշ դերբայի գործիական հոլովաձևը՝ խոստանալով, թողնելով, հավատարմով, տալով և անցած, կառչած, տեսած, դարձած, հագած, մերկացած, քացած, հնձած, ելած, կարծած, փնտրած, սիրած, հանդիպած,գրած, ցրած, կորցրած և այլն: Ընդ որում՝ հարակատարով ձևերը քանակային առումով

շատ են՝ մոտ 50-ը 2 - ի հարաբերությամբ, սակայն «խոստանալով... թողնելով» միտքը վեց անգամ որոշակի պարբերականությամբ կրկնվում է՝ յուրաքանչյուր հաջորդ անգամ նոր իմաստավորում ստանալով.

Խոստանալով սիրո անհատների հմայք
Եվ թողնելով մորմոր և կորստի կսկիծ...

Խոստանալով սիրո անհատների հմայք
Եվ թողնելով լուկ մահ և կորստի կսկիծ...

Խոստանալով զարուհ ու զարմամային հմայք...

Խոստանալով սիրո անհատների հմայք
Եվ թողնելով միայն - մահու կսկիծ...

Խոստանալով սիրո անհատների հմայք
Եվ ինձ տալով միայն - մահու կսկիծ...

Խոստանալով ինձ սեր, տալով - կսկիծ...

Այս ընդհանուր միտք - ձիթնը քերականորեն «խախտվում է» միայն մեկ անգամ. երկրորդ հատվածում այն հնչում է այսպես.

Նա խոստացավ սիրո անհատների հմայք
Եվ ինձ թողեց միայն մահու կսկիծ...

Անընդհատ անորոշով ներկայացվող մտքի նման «դիմավորումը» երկրորդ հատվածի իմաստային ձևակերպման լարվածության կրողներից է, քանի որ այստեղ բոլոր հարաբերությունները կատարված, անցյալական, որևէ ներկայական հնարավորություն բացառող իրադրություններ են. ոչ թե՛ խոստանալով, թողնելով, այլ՝ խոստացավ, թողեց: Առաջին դեպքում ընկալման ենթադրվող շարունակականություն, ինչ- որ թերասացություն կա, հեռանկարի հնարավորություն, բաց, անավարտ իրադրություն, որ տևում է ողջ ստեղծագործության ընթացքում, երկրորդ դեպքում՝ վերջնականություն, մի չբացատրված դատապարտվածություն, որոշակիորեն անելանելիություն, որ անհուսություն էլ է պարունակում իր մեջ:

Գեղարվեստական ժամանակի գեղագիտական արժեքը այս պարագայում ձեռք է բերում հոգևոր - փիլիսոփայական ենթատեքստ. զգացողությունների ներկա - անցյալ - ապառնի անցումները հոգեբանական հարցադրումների խտացումներ են առաջացնում գոյի և չգոյության, սիրո և անտրամաբանական կորստի, ըմբռշխման և հոգու պարպվածության մասին՝ եզակիորեն պրկելով քեմայի զարգացման աստիճանականության ընկալումը:

Բայի քերականական ժամանակների գեղարվեստական վերոնշյալ իմաստավորումը միակը չէ այս ստեղծագործության համակարգում: Ուշագրավ են նաև գոյականական բանալի - բառերը, որոնք մի քանի շերտեր են կազմում՝ ըստ իմաստի, նյութականության և վերացականության, ըստ առարկան կամ անձը տարբերակող հատկանիշի: Այս առումով առանձին տարածաժամանակային արժեք են ձեռք բերում անձնանվանական և տարածություններ իմաստավորող գոյականները մի կողմից, և զգացողություններ, վերացական իմաստներ արտահայտող գոյականները՝ մյուս կողմից:

Ստեղծագործության մեջ անձնանվանական շերտը այնքան էլ ընդգրկում չէ՝ Նավզիկն, Ուլիս, Մանոն Լեսկո, նաև՝ նայադներ, աղջիկ, կին, կույս, եզիպտուհի, նաժիշտներ, արքայադուստր, սիրուհի, ո՛վ: Ըստ էության, այս ինֆորմացիոն դաշտը հասցված է նվազագույնի՝ անգամ նյութի գեղարվեստական իմաստավորման տարածաժամանակային կողմնորոշիչների հարցում. կա մի անցյալի ընկալում՝ Նավզիկն, Ուլիս, նայադներ, եզիպտուհի, և մի համընդհանրական ժամանակային ձևանշան՝ կին, կույս, աղջիկ, նաժիշտ, արքայադուստր, սիրուհի, ո՛վ: Եթե անցյալը նշող անձնանունները ընդգծվածորեն կոնկրետ են և ճանաչելի՝ Նավզիկն, Ուլիս / սրանք նաև սիմվոլային արժեք ձեռք բերած միֆական կերպարներ են, որոնք, ճանաչելի լինելով, նաև սիրելի են, ընգ-օրինակելի, պատմականորեն թևավոր խոսքի արժեք ստացած/ապա մյուս կառույցը՝ աղջիկ, կին, նաժիշտ և այլք, համաժամանակյա և խիստ վերացական է թե՛ ճանաչելիության, թե՛ տեղայնացվածության առումով: Անունների այս խումբը իմաստային առումով նյութական «պատասխանատվություն» չի կրում, ինչպես առաջին խումբը, սրանք ընդգծվածորեն աննյութական են, անդեմ, և որպես նման շատերին ու համարյա ոչինչ չատող՝ սրանք բնորոշվելու, այս կամ այն հատկանիշով անպայմանորեն նշվելու, դրանով իմաստավորվելու անհրաժեշտություն ունեն. առաջին և երկրորդ խմբերի անձնանունները բացառիկ հակադիր անվանական զգացողական աշխարհընկալումների համադրություն են, որ պահանջում են միասնականացման, համապատասխանեցման մի որևէ օղակ, և այդ «օղակը» Մանոն Լեսկոն է: «Մեմակ» է մնում Մանոն Լեսկոն այս համակարգում, նրան չենք կարող դասել ո՛չ առաջին, ո՛չ էլ երկրորդ խմբի մեջ: Ընդ որում, այստեղ մի ուշագրավ փաստ է առկա. նյութի մշակումների մեջ բանաստեղծը անձնանվանական մեծ շերտի է անդրադառնում.

այստեղ նա տեքստ է ներմուծում *Գեղդեմունին, քահսին, Գոյային, նաև՝ քազունի, արնաշաղախ գերի...*, /*Մերք Գեղդեմուն անեղծ, մերք մի Մանոն Լեսկո...*// ...*Մերք քահսի նման մի տարփունի դարձած...*// ..*Անակնկալ ընկած և /քազունի/ դարձած...*//...*Եվ Գոյայի անգամ կտավի մեջ...*, //...*դեմքը շքքի, ժպտա, արնաշաղախ գերի...* /¹, սակայն բուն տեքստի մեջ հրաժարվում է սրանցից՝ թողնելով միայն վերոնշյալները: Ստացվում է, որ Մանոն Լեսկոն իրական անցյալի և անհրակյան ներկայի ու ապագայի միակ կապն է մնում՝ մեկ անգամ ևս զգացողության կրիտիկականությունն ստեղծելով ապրումի ձևավորման հարցում: Անցյալի կերպարների՝ հավատարմության, նվիրվածության, բարոյականության, անդավաճանության, ազնվության խտացում – ձևերի / *Նավզիկե և Ուլիս*/ և վերոնշյալ հատկանիշներից ոչ մեկը կրելու պարտավորվածությունն չունեցող անանուն կերպարների /*աղջիկ, կին, մածիչա*/ տարածաժամանակային կապն «ապահովում» է միջնադարյան ամենասիրված կերպարը՝ Մանոն Լեսկոն՝ անձնակործան իր նվիրմամբ, անվերապահ հավատարմությամբ՝ անգամ դավաճանելիս, անբարոյի և բարոյականության նոր իմաստավորման իր առաքելությամբ: Այս՝ անձնանվանական շերտի տարածաժամանակային ձևակերպման պարագայում նույնպես բանաստեղծը ենթագիտակցորեն առաջնորդվում է մի կարճ՝ անցյալական խտացած իմաստակիր կառույցի / *Նավզիկե և Ուլիս*/, և կոնկրետ արժեքային իմաստի բացակայությամբ բնորոշվող անձնանունների /*աղջիկ...* և *այլն*/ որևէ ժամանակ և տարածություն չկանխորոշող անկոնկրետության զուգադրմամբ՝ դարձյալ ստեղծելով անհամասն հավասարակշռություն:

Եթե անձնանունների կիրառումը այս պատկերն է ներկայացնում, ապա այլ գոյանուններ, որոնք կարող են տարածաժամանակային արժեք ունենալ, կիրառված են հետևյալ հակադրություններով. *կարոտ – կորուստ, երազ – մահ, հեռուներ – օրեր, տարիներ – վայրկյաններ, և այս ամենի կապող բառ – օղակը ավազ և երազ բառերն են՝ իրենց բազմաձև իմաստավորումներով: «Տարիներին կարմիր ավազի մեջ..., վայրկյաններին կարմիր ավազի մեջ..., կարոտներին կարմիր ավազի մեջ..., իմ երգերի կարմիր ավազի մեջ..., իմ կրթերի կարմիր ավազի մեջ...»* արտահայտությունները կրկնվում են որոշակի պարբերականությամբ, սակայն երբեմն – երբեմն ձևափոխվելով դառնում են «*Վայրկյան-*

ներին կարմիր երազի մեջ..., *զիշերներին կարմիր երազի մեջ...*, *վայրկյաններին վերջին երազի մեջ...*»: Ավազի և երազի այս համակարգված փոխառությունները նույն ընկալման նյութականացված և վերացարկված ձևերն են, և նմանատիպ իմաստային «թռիչքները» գոյի և անգոյի, շոշափելիի և անշոշափելիի նույնականության, այսինքն մշտատևության իրադրությունն են ապահովում տեքստում: Ուշագրավ է երկու բառի կիրառման տիրույթը ստեղծագործության մեջ՝ կարոտ և երազ: «*Կարոտներին ձայնով, կարոտին կառչած, կարոտի նման, կարոտներին ծովի կղզիներում, կարոտներին կարմիր ավազի մեջ, կարոտներին կայս, արկածներին կարմիր կարոտներում փնտրած, կարոտ էր, ... կարոտներս անհուն՝ իմ երգերում գրած, -// Ծայառեցին կարոտն իմ...*»: *Նույն կերպ և երազը՝ « երազանք անգին/ երազեցի միշտ/ երազի մեջ/ որպես էգ մի օձ երազի քեզ/ երազել, որ երթս երազվի քեզ/ յուրաքանչյուր տեսած երազի մեջ/ իմ օրերում՝ անցած երազի պես/ արմահամ երգի, երազի սե՛ր, / անդառնալի ցնդած երազի տեղ/ մի անհնար, չբնաղ երազի մեջ/ անդառնալի անցածը - երազի պես, / վայրկյաններին կարմիր երազի մեջ/ երազներում անվերջ երազելով նրանց/ իմ չերազած միակ իմ Նավզիկե/ երազներում սիրած, երազի պես, / որ չմնա երազ էլ, որ երազես նրանց/ վայրկյաններին վերջին երազի մեջ»:* 180 տող ունեցող ստեղծագործության մեջ նույն բառի այսչափ օգտագործելը, անշուշտ, ո՛չ պատահականության, ո՛չ էլ լեզվի բառապաշարին լավագույնս չտիրապետելու հետևանք է, այլ ընդգծված և հետևողական միտումնավորություն, որի արդյունքն էլ հենց այն եզակի, բացառիկ հոգեկան – հոգեբանական ներդաշնակությունն է, որն առանձնացնում է այս երկը մյուս բոլոր նմանատիպ բովանդակություն ունեցողներից:

Կարոտի և երազի հակակշիռ բառ-իմաստները «մահը» և «կորուստն» են, որոնց կիրառումը տեքստում հասցված է նվազագույնի: Ընդ որում, «մահ» բառին հանդիպում ենք հատկապես երկրորդ մասում, որտեղ այն զուգորդվում է նաև «սերն իմ սև», «մահացու իմ սեր», «հոժար կամքով մահապարտված» միտք – իմաստներին՝ մեկ անգամ ևս ընդգծելով այս հատվածի անհաղթահարելի ողբերգականությունը: Կարոտի և երազի՝ մի կողմից, մյուս կողմից կորստի և մահվան՝ քանակային իմաստով նմանատիպ անհավասար «հավասարակշռումը» ներքին բովանդակային լարվածությունը ծայրահեղության է հասցնում: Այս համատեքստում հեղինակը նաև այլ ժամանակատարածական միավորներ է

¹ Եղիշե Չարենց, Անտիպ և չհավաքված երկեր, Եր., 1983, էջ 655-658:

օգտագործում՝ «մանկություն անդարձ, հեռուներ, միկենյան կավե վագ, ցմորք», և կամ.

Վերելքներում անծայր, հովիտներում այն ցած,
Կամ ծովափնյա ոսկե ավազի՝ մեջ,-
Մերք շառաչում ծովի, մերք լճերում անծայն-
ես լսել եմ քո քայլքը, իմ Նավզիկն՝:

Կամ էլ՝

Ե՛վ համճարեղ երգում, ե՛վ համճարեղ զրքում,
Ե՛վ համճարեղ ամե՛ն մի կտավի մե՛ջ,-
Ե՛վ հյուսիսում, և հիմ Արևելքում,
Ե՛վ հարավում դեղին, իմ Նավզիկն:

Ե՛վ այսպես շարունակ. յուրաքանչյուր քառատող կառուցվում է որևէ մտքի, պատկերի կամ կերպավորման ծայրահեղ, հակադիր ձևակերպումների ենթագիտակցական համեմատությամբ և համակցմամբ. ինչպես, օրինակ, «վերելքներում անծայրք» զուգահեռվում է «հովիտներում այն ցած»-ին՝ որպես այլընտրանք ներկայացնելով «կամ ծովափնյա ոսկե ավազի մեջ»-ը, և կամ «շառաչումը ծովի» զուգահեռվում է «լճերում անծայն»-ին՝ այլընտրանքը՝ «քո քայլքը» պատկերն է, «հյուսիսում» զուգահեռվում է «հարավում դեղին»-ին՝ այլընտրանքը՝ «հիմ Արևելք» - ն է ..., և այս սկզբունքը տևում է, տևում է և յուրաքանչյուր հաջորդ մտքի մեջ ավելի շեշտվում, ընդգծվում, խտանում:

Տեքստում հանդիպում են նաև տարածաժամանակային թռիչքների ձևակառույցներ, որոնք ունեն մեկ-երկու կիրառում: Օրինակ՝ առղասկիզբներում մերթ՝ և, ես, իմ բառերի կուտակումները, երբեմն՝ կրկին, կրկին, կրկին, մույն, մույն, մույն, ուրիշի, ուրիշի, ուրիշի բառերի նորովի իմաստավորումները, կամ էլ՝ «Մերք՝ դարերով ծանոթ, մերթ՝ միայն նոր...// ...յուրաքանչյուր վայրում, յուրաքանչյուր վայրկյան,,//եւ օրերում ապա, տարիներում անդարձ...» և անընդհատ, անվերջ այս սկզբունքով:

Հակադիր իմաստների այս հետևողական կուտակումները մտքի արտաբերման նկատմամբ են, որ ի վերջո / բանաստեղծի նպատակն էլ այդ է/ նյութի ընկալման փոթորիկն են պայմանավորում: «Տարածաժամանակային գերսեղմվածությունը բանաստեղծության մեջ իրականացվում է արտաքին և ներքին կոմպոզիցիայի միջոցով: Արտաքինը գործում է բանաստեղծության հորիզոնական կարվածքում, ներքինը՝ ուղղահայաց: Արտաքինը կազմում է տրամադրության սյուժեն, ներքինը՝ ենթատեքստի: Այդ պատճառով ներքինը դժվար է նկատվում, այն խորքի մեջ է: Ֆիզուրային բանաստեղծության մեջ կոմպոզիցիան արտաքին է: Տողաչափե-

րի միջոցով բանաստեղծության արխիտեկտոնիկան կարող է ընդունել սրտի, եռանկյունու, բուրգի, խաչի ձև»¹: Իսկապես, թե՛ առանձին վերքրած բանաստեղծությունը, թե՛ բանաստեղծական շարքը, թե՛ արձակ ստեղծագործությունը հեղինակի ենթագիտակցության մեջ ձևավորված որոշակի ձևաիմաստի նաև գծային ներդաշնակվածության ֆիզիկական պատկերի կրողն են²: Եղ. Չարենցի այս ստեղծագործության գծապատկերը կարճ և երկար ալիքների հաջորդականությունն է, որտեղ յուրահատուկ կուտակումներով իմաստավորվում են ժամանակացուցիչ բառ – իմաստներ՝ իրենց դրական և բացասական էներգետիկայով, և որոնց տարածաժամանակային ընդգրկումը դարերի մեջ է և միավոր է դեպի ոչ թե ապագա, այլ դեպի հավերժություն:

Այս տեսանկյունից հետաքրքրական է «Նավզիկն» նաև զուգային կառույցների տարածաժամանակային իմաստավորման համակարգը: Ինչպես անձնանունների պարագայում, այնպես էլ այստեղ ի հակադրություն սևագիր տարբերակների, որտեղ հեղինակը մի շարք գույներ է օգտագործում, բուն, մշակված տեքստում մնում են միայն կարմիրը, սևը, կապույտը և վարդագույնը: Ընդ որում՝ վարդագույնը, կապույտը և սևը՝ մեկական անգամ, և սրան ի հակակշիռ՝ անընդհատ և ամենուր՝ կարմիր: Սևն ու վարդագույնը երկրորդ հատվածում են հանդիպում:

Կարոտներիս ծովի կղզիներում անցած
Դու իմ կղզին եղար միակ ոսկե,-
Բայց սև աղես դարձավ ու մահացու հանցանք
Ջեզ համար սերն իմ սև, իմ Նավզիկն...

Ե՛վ՝

Ե՛վ վարդագույն, ինչպես մի վարդագույն մարջան,
Կարոտներիս կարմիր ավազի մեջ-
Դու ժպտացիր, անցար, աներևույթ դարձար,
Օ, մահացու իմ սեր, իմ Նավզիկն...

Ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանի համատարած կապույտին և ծիածանին ասես հակակշիռ՝ այստեղ բանաստեղծը նվազագույնի է հասցնում աշխարհընկալման իր նախորդ «կյանքի» զուգային ներկայացմանը՝ դրանով ևս վերահիմաստավորելով իր «վերջին օրերի»՝ ենթագիտակցական ու նաև ենթատեքստային

¹ Ձ. Ավետիսյան, Գրականության տեսություն, Եր., 1998, էջ 150:
² Այս առումով տե՛ս նաև Ա. Ռեքմեզյան, Կոմպոզիցիոն հավասարակշռության խնդիրը Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքում, Համատեքստ – 2010, Եր., 2010, էջ 181 – 191:

նուրայիններ էին և իրենց մշակվածությամբ, ձևի կատարելությամբ Չարենցի համար եղել են ոգեշնչման և ընդօրինակման աղբյուր:

Ե. Չարենցի պոեզիայում բանաստեղծության կայուն ձևերն իրականում շատ ավելի մեծ տեղ են գրավում և շատ ավելի բազմազան են, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից: Ծիշտ է, շատ դեպքերում նա տալիս է դրանց հստակ անվանումները՝ գագեյ, ռուբայի, բեյթ, ռոնդո, սոնետ, տրիոլետ, մոնոտիքոս, թանկա և այլն, բայց երբեմն էլ դրանք անվանումներ չունեն, և միայն տաղաչափական վերլուծությունն է ի հայտ բերում այդ ձևերի առկայությունը:

Արևելյան պոեզիայի կայուն ձևերի՝ գագեյի և ռուբայու հանդեպ Չարենցի հետաքրքրությունն ի հայտ է եկել ստեղծագործական կյանքի ամենավաղ շրջանում՝ 10-ական թթ.: Արդեն «Ծիածան» ժողովածուում երիտասարդ բանաստեղծը ոչ միայն «Գագեյներ» ընդհանուր խորագրի տակ է գետեղել եռատուն փոքրիկ գագեյների մի ամբողջ շարք, այլև «Հրաժեշտի երեկոն» շարքի մեջ: Ընդ որում՝ գագեյին բնորոշ երկար տողերն այստեղ հիմնականում պահպանված են. գերակշռում են 11-16-վանկանի տողերը, թեև կան նաև տասնվանկանի ավելի դիմամիկ, կարճ տողերով գագեյներ: Այնհայտ է, որ Չարենցն այդ շրջանում արդեն լավագույնս տիրապետել է բանաստեղծական այս ձևի կառուցման տեխնիկային և կարողացել է վարպետորեն կիրառել ինչպես ռեդիֆը, այնպես էլ ներքին հանգը:

«Տաղարան» շարքը 20-ական թթ. սկզբներին արդեն երևան է հանում Չարենցի բուռն հակումը արևելյան-աշուղական պոեզիայի ձևերի, թեմաների և կառուցման եղանակների նկատմամբ, մյուս կողմից, այդ ձևերը Չարենցի համար ոչ օտարամուտ և արհեստական էին և ոչ էլ նոր, և «Տաղարանը» դառնում է ստեղծագործական նոր որոնումների և արդեն յուրացված հին ձևերի համդիպման յուրօրինակ խաչմերուկ, որտեղ լավագույնս դրսևորվում է Չարենց բանաստեղծի հանճարը: Եարքը բացվում է երկու իսկական ռուբայիներով՝ «Ինչքան որ հուր կա իմ սրտում...» և «Ամռան անուշ, հուրերատող տոթ ես, ցան...»: Պատահական չէ նաև շարքի վերնագիրը՝ «Տաղարան», որտեղ Չարենցը կիրառել է սայաթնույան և արևելյան աշուղական տաղերի (այսինքն՝ երգվող բանաստեղծությունների) մի շարք հանրահայտ ձևեր՝ ռուբային, գագեյը, հանգադարձ ունեցող տներով բանաստեղծությունը: Ընդ որում՝ Չարենցը հաճախ կիրառում է աշուղական գագեյների այն հնարքը, երբ վերջին բեյթում հիշատակվում է հեղինակի

պոետական անվանումը: Չարենցը ձգտում է մեծ մասամբ պահպանել տողի վանկային այն կառուցվածքը, որը հաճախ է կիրառվել աշուղական տաղերում, մասնավորապես՝ 15, 16-վանկանի տողերը՝ բաժանման որոշակի սկզբունքով: «Տաղարան» շարքի բանաստեղծությունների զգալի մասը հենց գագեյներ են, ընդ որում՝ կան ինչպես ռեդիֆով, այսպես կոչված կլասիկ գագեյներ, այնպես էլ հանգադարձով՝ բանաստեղծություններ, որտեղ յուրաքանչյուր տուն ունի իր ինքնուրույն հանգը, բայց բոլոր տներն Վերջին տողը ավարտվում է նույն հանգով և բառերի կրկնությամբ (ռեդիֆով): Այդ ձևով են գրված «Ես իմ անուշ Հայաստանի...», «Էլի գարուն կգա, կբացվի վարդը», «Երազ տեսա, Սայաթ-Նովեն մոտս եկավ սազը ձեռին» և մի շարք այլ բանաստեղծություններ:

Հետաքրքիր է, որ դեռ «Տաղարանից» առաջ՝ 1919 թ., Չարենցն այս ձևը կիրառել է իր նշանավոր բանաստեղծություններից մեկում՝ «Տաղ անձնական»-ում, որտեղ նույն՝ աշուղական պոեզիայի սկզբունքների համաձայն՝ բոլոր տների վերջին տողն ունի նույն՝ առաջին տան հանգը: Բացի այդ, այստեղ ևս կիրառված է աշուղական պոեզիային հարազատ չափի քառանդամ 16-վանկանի տողը: Եվ այս լույսի տակ ավելի հասկանալի է դառնում, թե ինչու է Չարենցն իր բանաստեղծությունն անվանել «Տաղ»: Ծիշտ է, տաղեր անվանված են նաև ավելի ուշ շրջանի՝ «Գիրք ճանապարհի»-ի մի շարք բանաստեղծություններ, սակայն վստահորեն կարելի է պնդել, որ 1910-20-ական թթ. Չարենցի համար տաղը տաղաչափական, կառուցվածքային և հանգավորման որոշակի կայուն սկզբունքների ամբողջություն էր:

Որ այդ տարիներին իրոք բուռն էր Չարենցի հետաքրքրությունը արևելյան պոետական ձևերի հանդեպ, վկայում են նաև 1920 թ. գրված մի շարք այլ գագեյներ, որոնց թվում է նշանավոր «Մորս համար գագեյ»-ը կամ «Դու իմ գարնան առավոտ, ինչպես՝ կանչես քեզ հիմա», «Հիմա հիշում եմ բոլոր օրերս հին ու անցած»: Այս բանաստեղծություններն արդեն ակնհայտորեն կրում են Տերյանի գագեյների, մասնավորապես՝ «Եկան օրեր ու անցան, ու ինձ ոչինչ չմնաց» գագեյի ազդեցությունը, որի ոչ միայն տողաչափը, այլև անգամ բառապաշարի որոշ շերտեր ակնհայտորեն փոխառված են: Այս գագեյները արդեն, կարելի է ասել, որոշակիորեն «եվրոպականացված» են. ի դեպ, գագեյի ավանդույթը մեզանում չի կարելի կասել միայն արաբապարսկական ազդեցության հետ:

¹ Այս մասին տես՝ Մ. Արեղյան, հ. Ե, Երևան, 1971, էջ 381-382:

Հիշենք, որ գազելներ են գրել այնպիսի նշանավոր ռուս բանաստեղծներ, ինչպես Վ. Իվանովը, Վ. Բրյուսովը, Ա. Ֆետը և ուրիշներ, եվրոպացիներից՝ Գյոթեն: Այնհայտ է վերջիններիս ազդեցությունը Տերյանի վրա:

Որակական նոր աստիճան է արդեն «Ռուբայաթ» շարքը, որի 44 ռուբայիներն ունեն ընդգծված խոհական բովանդակություն և գրողի կենսափորձի յուրօրինակ հանրագումարն են: Ի տարբերություն Թումանյանի քառյակների, որոնց միայն մի մասն է իսկական աստվով ռուբայի, իսկ մյուսները պարզապես քառատող բանաստեղծություններ են, Չարենցը հավատարիմ է մնացել արևելյան ռուբայու կառուցման սկզբունքներին, այն է՝ առաջին, երկրորդ և չորրորդ տողերն ունեն նույն հանգը և բառերի կրկնությունը, իսկ երրորդ տողը մնում է անհանգ: Մակայն «Գիրք ճանապարհի»-ի ռուբայիներում Չարենցն արդեն հրաժարվում է հանգավորման խիստ ռեդիֆային ձևից, բայց կիրառում է 1-ին, 2-րդ և 4-րդ տողերի հանգավորման սկզբունքը՝ 3-րդ տողը կրկին թողնելով անհանգ: Ի դեպ, այս ձևը հաջողությամբ կիրառել է նաև Թումանյանը: Բեյթերը (երկատող բանաստեղծությունները) արդեն ավելի կանոնիկ են և ունեն ռեդիֆային վերջավորություն: Ի դեպ, հետաքրքիր է, որ Չարենցը հստակորեն սահմանադատում է բեյթերը դիստիքոսներից՝ առաջիններին տալով կանոնիկ հանգավորում, իսկ երկրորդները թողնելով անհանգ, ինչպես ընդունված էր անտիկ պոեզիայում:

Ինչ վերաբերում է իտալական սոնետին ու տրիտետին, ապա պետք է ասել, որ Չարենցն այդ ձևերը սկսել է կիրառել 20-ական թթ. սկզբներից: Ի դեպ, տրիտետն այդ տարիներին նրան կարծես ավելի հոգեհարազատ է եղել, քան սոնետը: 1921թ. նա արդեն գրել էր «Տրիտետներ Արփիկին» և «Տրիտետ Լ. Բ.-ին», որտեղ մեծ վարպետությամբ կիրառել է բանաստեղծության այդ տեսակը: Հայտնի է, որ նույն՝ 1921 թ. գրված «Ութնյակներ արևին» շարքը Չարենցը նախապես ցանկացել է անվանել տրիտետներ: «Հիմա ես տրիտետներ եմ գրում, - հաղորդում է նա 1921թ. հունիսի 18-ին գրված իր նամակներից մեկում: - Տրիտետներ - Արևին»¹: Մակայն էլ ո՛վ, եթե ոչ Չարենցը, լավագույնս գիտեր, թե իրականում ինչ է տրիտետը, իսկ Արևին ձոնված տասնվեց բանաստեղծություններից ըստ էության միայն մեկն է իսկական տրիտետ («Ինչպես շոգ, ճնշող ոսկի...»): Եվ սա է, իհարկե, պատճառը, որ Չարենցն այդ

շարքը անվանել է ոչ թե «Տրիտետներ», ինչպես նախնական մտաեղացումն էր, այլ «Ութնյակներ»՝ հիմք ընդունելով բանաստեղծությունների տողաբանակը: Ստեղծագործության վերջին շրջանի տրիտետներից նշանավոր են «Մառ մորմորում է մայրամուտը», «Մյուս է մարխը: Մզլահոտ է» և այս շարքի մյուս տրիտետները:

Չարենցից մեզ հասած առաջին սոնետը նույնպես վերաբերում է այդ շրջանին՝ 1920 թվականին: Դա «Էմալե պոեֆիլը Չեր» շարքը բացող և հենց «Մոնետ» վերնագիրը կրող բանաստեղծությունն է («Ես ինչպե՞ս Չեզ չսիրեմ...»): Իբրև առաջին փորձ՝ սիրային բովանդակություն ունեցող այս սոնետն աչքի է ընկնում մշակվածության բավական բարձր աստիճանով. ճիշտ է, քառատողերի հանգավորումը տարբեր է /abab cddc/ մեկում՝ խաչաձև, մյուսում՝ օղակաձև, բայց դա չի խանգարում, որ թեման ստանա միանգամայն «սոնետային» զարգացում է լուծում: Նույն չափը, բայց այլ բովանդակություն ունի 1921 թվականին գրված «Կարմիր սոնետը»՝ Վ. Բրյուսովից վերցված բնաբանով, որտեղ պետք կրկին հնչեցնում է այդ տարիներին իր ստեղծագործությանն այնքան բնորոշ կարմիր, վատվող ապագայի երգը:

Պետք է նշել, որ տարբեր ազգային գրականություններում սոնետը հանդես է եկել տարբեր ժամանակաշրջաններում: Այսպես, եթե Եվրոպայում այն ձևավորվել է Միջնադարում, ապա ռուսական առաջին սոնետները գրվել են 18-րդ դարի 30-ական թթ.: 19-րդ դարի կեսերից Ռուսաստանում սոնետի մասսայականությունն աստիճանաբար նվազում է, իսկ 20-րդ դարասկզբին՝ սիմվոլիզմի աշխուժացման շրջանում, այն ապրում է իր «երկրորդ վերածնունդը»: Եվ պատահական չէ, որ մեզանում նույնպես սոնետի վերելքը (Տերյան, Չարենց) համընկավ սիմվոլիզմի երևան գալու հետ:

Սկսած 1922 թվականից՝ «Երեքի դեկլարացիայի» և «Ճախ որոնումների» շրջանում, երբ Չարենցը և նրա համախոհները ամբողջովին համակված էին դասական պոեզիայի ձևերի ժխտման պաթոսով, ոչ միայն սոնետը, տրիտետը, այլև բանաստեղծության սովորական, ավանդական տնային կառույցներն անգամ նրանց ստեղծագործությանը խորթ էին: Բայց, ինչպես իրավացիորեն նկատված է, «... արդեն 1924 թ. նրանք սկսեցին ընդունել դասական ժառանգության նշանակությունը այդ ասպարեզում: Խորհրդային բանաստեղծներն սկսում են վարպետորեն օգտվել սոնետի դասական ձևերից. օրինակ, ավելի հաճախ օգտագործում

¹ Տի՛ս՝ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Ե, 1967, էջ 375:

են քառատող տունը (քատրենը)»¹: Պարզ քառատողերից ան-
ցույճ դեպի բանաստեղծական ավելի բարդ ստորֆիկական կա-
ռույցների տեղի է ունենում արդեն 20-ականների վերջին, երբ
Չարենցը նորից անցնում էր դասական արվեստի մեծ քառուղիներ-
ըով: 1928-ին նա գրում է «Երկու տոնետ Արփիկի հիշատակին»,
որտեղ, ընտրելով նույն՝ 12/6+6/ վանկանի տողաչափը, կարողա-
ցել է հյուսել թեմատիկ և գաղափարական առումներով իրար հետ
սերտորեն կապված և ըստ էության մեկ ամբողջություն կազմող
երկու բանաստեղծություն:

Սակայն «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն, որն աչքի է ընկ-
նում բանաստեղծական ժանրերի և ձևերի աննախադեպ բազ-
մազանությամբ, պարունակում է ընդամենը մեկ տոնետ՝ «Արվեստ
քերթության» բաժինը բացող բանաստեղծությունը՝ հենց «Մո-
նետ» վերնագրով («Դժվար, դժնի տենդով գրել եմ ես երգե-
րըս...»)՝ գրված 1933թ.: Բայց այն արդեն էպես տարբերվում է
նախորդ տոնետներից իր չափով և հանգավորման սկզբունքով:
Այնուհայտ է, որ Չարենցն արդեն տոնետի ասպարեզում թևակոխել
էր որակական միանգամայն նոր աստիճան: Եթե Տերյանը ժամա-
նակին ջանում էր գրել «իսկական տոնետ»՝ հետևելով բանաստեղ-
ծական այդ ձևի իտալական տարրերակին, ապա Չարենցն այս-
տեղ փորձել է հետևել ռուսական տոնետի կառուցման սկզբունք-
ներին, որոնց նա, անշուշտ, լավ ծանոթ էր: Ի տարբերություն նա-
խորդ շրջանի տոնետների՝ Չարենցն այստեղ կիրառել է վե-
ցտանյա յամբական չափը (ռուսական տոնետի ամենատարած-
ված չափերից մեկը), իսկ հանգավորման մեջ խստորեն պահպա-
նել է իզական և արական հանգերի զուգորդումը, ինչը ռուսական
և ֆրանսիական պոեզիայի պարտադիր սկզբունքներից մեկն էր:

Սակայն, կարելի է ասել, որ «Գիրք ճանապարհի»-ից հետո
Չարենցն ավելի բուռն հետաքրքրություն է ցուցաբերում տոնետի
հանդեպ: Միայն 1934-1936 թթ. ընթացքում նա ավելի շատ տոնե-
տներ է գրում, քան ստեղծագործական կյանքի ողջ նախորդ շրջա-
նում: Սա, անշուշտ, պայմանավորված էր դասական արվեստի
հանդեպ նրա հետաքրքրությունների վերածմամբ: Բացի ինքնա-
տիպ հանգավորման եղանակներից՝ Չարենցը կիրառում է տոնե-
տի ամենատարբեր ձևեր, որոնք մինչ այդ արևելահայ պոեզիային
անծանոթ էին՝ պոչավոր տոնետ, անզուխ տոնետ, կիսատ տոնետ և

այլն: Ինքնատիպ են նրա «Վալերի Բրյուսովին» (1934), «Ինչպես
հնում վկան այն՝ Նարեկացին...» (1936), «Դոֆին նայիրական»
վերնագրով տոնետների շարքը՝ նվիրված Աղասի Խանջյանի հի-
շատակին (1936), «Անտակ որդին» և այլն: Չարենցը տոնետներ է
գրում նաև իրեն այնքան հարազատ համաշխարհային ուսանավորի
տաղաչափական սկզբունքով. այդպիսին են «Չքնաղ Մագդա-
լին», «Իմ լուսաստղը» (1936) տոնետները. վերջինս նաև պոչավոր
(15 տողանի) տոնետի օրինակ է: Այստեղ բանաստեղծը վարպե-
տորեն կիրառել է արական և իզական հանգեր, քառատողերում՝
օղակաձև և խաչաձև հանգավորում: Գրիգոր Նարեկացուն նվիր-
ված «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ Աստծու» տոնետների շարքը
նույնպես ի հայտ է բերում չարենցյան վարպետության տարբեր
շերտեր: Ե. Չարենցի վերջին տարիների անտիպ էջերում՝ ձեռա-
գիր և սևագիր բնագրերում, պահպանվել են բավական մեծ թվով
տոնետներ, շատերը՝ բազմաթիվ տարբերակներով, ինչը խոսում է
բանաստեղծական այդ տեսակի հանդեպ Չարենցի հետաքրքրու-
թյան կտրուկ աճի, եվրոպական և ռուսական տոնետի նկատմամբ
ցուցաբերած մեծ հարգանքի մասին:

Չարենցի հետաքրքրությունը բանաստեղծության կայուն
ձևերի նկատմամբ սրանցով չի սպառվում. նա կիրառել է նաև
այնպիսի ձևեր, որոնք շատ հազվադեպ են մեր պոեզիայում:
Այսպես, սոնետսիքոս կոչվող բանաստեղծությունը, որը կազմված
է մեկ՝ համեմատաբար երկար տողից և իր մեջ բանաստեղծական
մտքի մեծ խտացում ունի: Օրինակ՝ «Դու Ղարսում թեկուզ
ծնվեցիր - բայց աշխարհն էր քո հայրենիքը»: Բանաստեղծության
կայուն ձևերի շարքում կարելի է նշել Չարենցի ռոնդոները (15 և
16-տողանի), ճապոնական թանկաները, հոքուները և այլն:

Եղիշն Չարենցից հետո՝ պատերազմական և հետպատե-
րազմյան շրջանի արևելահայ պոեզիայում, բանաստեղծության
տնային (ստորֆիկական) կառուցվածքի հանդեպ վերաբերմունքն
սկսում է աստիճանաբար փոխվել՝ ընդհուպ հասնելով մինչև հին
ձևերի հետ կտրուկ խզման: Եթե Տերյանի, այնուհետև Չարենցի
մոտ նկատելի է հստակ միավածություն՝ յուրացնելու և սեփական՝
ազգային բանաստեղծության մեջ շրջանառելու արևմտյան և
արևելյան պոեզիայի բազմաթիվ կայուն ձևեր, ապա սկսած XX
դարի 40-ական թվականներից՝ այս ձևերն սկսում են կտրուկ նա-
հանջ ապրել՝ կապված նոր ժամանակների ոգու և գեղարվեստա-
կան պահանջների հետ:

¹ Гульян Р. Г., Развитие строфических форм в армянской советской поэзии (1920-1930 гг.) в кн. «Проблемы стиховедения», Е., 1976., стр. 225.

ՉԱՐԵՆՑԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ՝ ԸՍՏ ԳՈՒԻԳԵՆ ՄԱՀԱՐՈՒ

Գուրգեն Մահարու կենսագրությունը նույնանում է 20-րդ դարասկզբի հայոց և խորհրդային պատմության գրեթե բոլոր շրջադարձային դրամատիկ շրջափուլներին: Նրա կյանքի ուղին՝ իր գերխիտ ու հարուստ ընթացքով, մի քանի մարդկային ճակատագրերի տարածաժամանակային հագեցվածությունն ունի: Լինելով 1920-30-ական թվականների հայոց գրական դաշտի եռանդուն, սկզբունքային մասնակիցը՝ Մահարին հարաբերվել է այս շրջանի հոգևոր կյանքի բոլոր նշանավոր և աննշան դեմքերին և դեպքերին՝ դրանից բխող բոլոր դրական և աղետալի հետևանքներով: Գ. Մահարու գրական ժառանգության մի արժեքավոր մասն են կազմում հուշագրությունը և իր ժամանակ ապրած ճանաչված մարդկանց դիմանկարները: Նա եղել է ընկերը, բարեկամն ու մտերմը Ե. Չարենցի, Ա. Բակունցի, Վ. Սարոյանի, Վարդան Աճեմյանի, Հր. Ներսիսյանի, Ա. Խանջյանի և այլոց, ովքեր 20-րդ դարում հայոց մշակույթի և հասարակական կյանքի մոնումենտալ դեմքերն են: Զգրել նրանց մասին Մահարին չէր կարող: Լայն առումով Մահարու գրական ժառանգության զգալի մասը հուշագրություն է. նա միշտ գրում է երեկվա ապրած օրվա, այն կենսական տարածքի բնակիչների ու իրողությունների մասին, որոնք գոյում են իր հիշողության դաշտում՝ որպես ժամանակի ռեալության և հոգեմտավոր շարժընթացի ստեղծարար, էական բաղկացուցիչներ: Տառապանքի հետագիծը, որ թողեց Մահարու կենսագրությունը, լեցուն էր փորձառությանը, իմաստուն հայացքով, հոգևոր բազմապիսի շփումներով, միջամտային տարաբնույթ փոխառնություններով:

Չարենցի մասին իր հուշերը Մահարին հրապարակել է երեք խորագրով՝ «Չարենց-նամե», «Նորից նրա մասին», «Չարենցի մեկ օրը»:

«Չարենց-նամե» հուշապատումը գրվել է 1957-1966 թվականներին և պատկերագրում է մինչև 1936 թվականի օգոստոսի 10-ն ընկած ժամանակահատվածում Մահարու մտապատկերներում ամրակայված Չարենցի դիմանկարը՝ հնարավորինս պահպանե-

լով պատկերի նախնական անխաթարությունը: Չարենց բանաստեղծի, մարդու, քաղաքացու, հայի բազմաշերտ, միարժեք մեկնությունների չտրվող, բարդ ու հարուստ կերպարը ամբողջանում է թե՛ պարզ մարդկային, ընկերական շփումների, թե՛ գրական առնչությունների, թե՛ գաղափարական տարածայնությունների արդյունքում: Պարզվում է, որ դիմանկարի էսքիզ Մահարին արել է դեռ Չարենցի կենդանության օրոք՝ 1934 թվականին, երբ նա աշխատում էր պետհրատում: Վերջինս զարմանում և միաժամանակ հրճվում է՝ կարդալով Մահարու հուշերն իր մասին և նկատում, թե հուշեր գրում են մեռած մարդկանց մասին և նույն պահին էլ ինքն իրեն ժխտում: «Ինչո՞ւ: Ո՞վ ասաց, որ հիշողություններ կարելի է գրել միայն մեռածների մասին, - հերքեց իր դրույթը, - ո՞վ չի ուզում իր կենդանության ժամանակ կարդալ հիշողություններ իր մասին: Բայց չեն տալի, չե՞ս տեսնում, թուր ու դանակ են դառել»¹: Չարենցը սխալվում էր. Մահարու՝ վաղ շրջանի հիշողությունները տպվեցին «Գրական թերթում» (դրանք ընդգրկում էին Մահարու և Չարենցի առաջին հանդիպումից (1919թ.) մինչև խորհրդայնացում ընկած ժամանակահատվածը. սկզբնական հանդիպումների դրվագները հետագայում ներառվեցին «Երիտասարդության սեմին» ինքնակենսագրական վեպում), բայց գրվածը քիչ էր միասին ապրած օրերի պատկերը և նրա դիմանկարը ամբողջացնելու համար. 23 տարի հետո գրվեց «Չարենց-Նամեն», որպեսզի սերունդներին ավանդվի «իր ամբողջության մեջ այնքան ներդաշնակ այդ արտակարգ մարդու կերպարը»:

1919-ից Չարենցը դարձավ Մահարու հոգևոր կենսագրության առանցքային ուղղորդող ուժը. սկզբնական շփումները հարուստ չեն և՛ ժամանակի, և՛ բովանդակության առումով, հետևաբար Մահարու հուշապատումն այս շրջանում բառահույժով աղքատ է, գերակշռում են համառոտ, միակազմ, թերի շարակարգերը, երկխոսությունները կամ ուղիղ խոսքը հակիրճ է, երբեմն անավարտ, թեև տարողունակ և ասելիքի ներքին լեցունությամբ.

- Ինչո՞ւ այդպես գրեցիր «Երկիր Նաիրին»:
 - Այդպես գրվեց, ես մեղավոր չեմ (էջ 450):
- Մեղմ, անզարդ, բայց մշտնապես մտախնայում. գրական երկը ծնվում է գրողի՝ ավյալ շրջափուլի ներքին կուտակումներին, աշ-

¹ Գուրգեն Մահարի, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1989, հ. 5, էջ 447: Այս գրքից բաղված մյուս մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում:

խարհաճանաչողությանն ու հասունությանը համարժեք ու ներդաշնակ:

Մահարին փաստում է, որ «Երկիր Նաիրին» Չարենցը սկսել է գրել 1919-ին, երբ աշխատում էր որբանոցում, և իր հիշողության մեջ սևեռված մի տողը՝ «Դուրսը մշուշ էր, չարկամ մառախուղ», նա հետագայում չի գտնում վեպի մեջ, ինչը վկայում է, որ Չարենցը հետևողականորեն մշակել է այն:

Կարճատև հանդիպումների ընթացքում երևակվում է երիտասարդ Չարենցի եռանդուն, շռայլ, մշտաշարժ վարքագիծը. նրան բնորոշ չէ կեցության ստատիկ կերպը. նա անվերջորեն ձգտում է նոր տարածքների, նոր մշակութային շփումների, գաղափարական թարմ հոսանքների աղերսներով հարստացնում է իր հոգևոր անհագուրդ ծարավը. «Արուսյանի վրա ման գալով բան չես դառնա: դու պետք է Մոսկվա գնաս: Թիֆլիսից դենը չես եղել, չէ՞...» (էջ 452): Հանդիմանությունն ուղղված էր Մահարուն: Աշխարհաճանաչողության չարենցյան անպարագիծ ձգտումները բավարարվում էին ժամանակի կուսակցական և գրական դաշտի դեկավարների կողմից, մասնավորապես մեծ և էական դեր ունեցող նրանում Ալեքսանդր Մյասնիկյանը՝ Չարենցի գրի և տաղանդի երկրպագուն. «Մեծ մարդ է», - բնութագրում է նրան Չարենցը:

Թիֆլիսյան շփումներում Չարենցի կերպարն ավելի որոշակի ու ամբողջական է, հանդիպումների տևականությունն ու բազմաշերտությունը բացահայտում են նորանոր որակներ, բացառիկ մվիրումն ու գնահատանքը հայոց դասական գրականությանը, հիացմունքը Տերյանի գրական վաստակի, Մայաթ-Նովայի տաղանդի բազմակերպության հանդեպ: «Դա... համ գրել է, համ եղանակ սարքել, համ երգել, համ նվագել: Ուղիվիտելնի քանքար է եղել» (էջ 454): Այս երկու գրական հսկաների արվեստի բացառիկ գնահատանքը բացորոշում է նրա գրի տարածքում Տերյանի և Մայաթ-Նովայի բանարվեստի ազդեցության և իրացման չարենցյան գեղագիտության ակունքները: Խոջիվանքի գերեզմանոցում՝ հայոց սեծերի գերեզմանների մոտ, իմաստուն հայացքով արժևորելով գոյության տարակերպությունը՝ կյանք-մահ փոխաձևությունը Չարենցն ընդունում է որպես խաղաղված հոգու վերջնական հանգրվան: Հայրենյաց մասունքները նա ուզում է տեսնել հայոց հողում, որպեսզի ազգային պետականության նպատակադիր կառուցման հիմքում լինի հոգևոր ժառանգության, դասական ավանդների բարձրացումն ու արժևորումը. «Երևանում հայկական պանթեոն պիտի սարքել, նշանավոր հայերի աճյունները տե-

ղափոխել այնտեղ: Տերյանին էլ հարկավոր է Օրենքուրգից հանել: Ի՞նչ է անում էնտեղ մենակ» (էջ 455): Իր բնօրրանը կորցրած բանաստեղծը հայրենաստեղծ խոհերով ու ծրագրերով է մտքնորվում, իր ստեղծագործության իրական արժևորումով դիտարկում թե՛ գրական միջավայրը, թե՛ արտագրական իրողությունները: Նյութական, առարկայական աշխարհը միայն միջոց է իր տաղանդի, ոգեղեն մղումների իրացման համար և ոչ երբեք նպատակ. «Ի՞նչ չախունների փող... Հա՛, չախունների փողով «Ծիածան» տպեցի. Արգար աղի հետ՝ քվիթ...» (էջ 459): Հոր՝ Արգար աղայի տված 500 չախուի փողը դառնում է գիրք, նյութը ոգու վերածելու որակը նրա էության հիմնատարրերից է. աշխարհին հարաբերվում է հոգու և մտքի բացառիկ մերկությանը, խաղը, կեղծիքը, թիկունքում գործելը անհարիր են նրա նկարագրին. «Բանվորա-գյուղացիական»: Էսպիսի գրականություն չկա: Պրոլետարական-վասսալամ: Միությունը պիտի դարձնել համահայաստանյան: Պիտի վերցնել Հայաստանի խորհրդայնացման ամիսը՝ նոյեմբեր» (էջ 462): Հայաստանի պրոլետարողներին ասոցիացիային հակակշիռ՝ Չարենցը 1925թ. ստեղծում է «Նոյեմբեր» միությունը, որին անդամագրվում են Գ.Մահարին, Մ.Արմենը, Ակսել Բակունցը, ում գրական մտերմությունն անչափ բարձր էր գնահատում Չարենցը. «Իմ դարդս Ակսելն է, նա էլ որ միացավ մեզ, էլ դարդ չունեն» (էջ 463): Տարվում է «Նոյեմբեր» միության կազմակերպչական խնդիրներով, դեկլարացիա գրում, թեթեք հրապարակում՝ շեշտադրելով իր կապերը, որոնք անմիջճորդ վկայությունն են ժամանակակիցներից նրա արվեստի բարձր գնահատանքի և համընդհանուր ճանաչման: «Ակսելի մի պատմվածքը հազար դեկլարացիայի հետ չեմ փոխի» եզրահանգումը ամրագրում է Չարենցի՝ ազնիվ գրականության անվրեպ զգացողությունը՝ խարսխված գրականության դերի խորքային ընկալմանը. «Հեղափոխությունը, սոցիալիզմի կառուցումը դիոլ-գուռնայով հարսանիք չէ, ոնց որ պատկերացնում են մեր պոետներն իրենց ոտանավորներում» (էջ 465): Նրա անբեկանելի համոզմունքն էր, որ նորագույն հայոց գրականությունը պիտի դառնա ժողովրդական կյանքի և ժամանակակից մարդու հոգեբանության գեղարվեստական պատկերը: Իր պոետական աշխարհի հայտնակերպման ակունքներում տեսնում էր ռուս և եվրոպական բանաստեղծական հանճարի ներկայություն - ներգործությունը, իրեն համարում Բրյուսովի, Բալմունտի, Բլոկի, Եսենինի բանարվեստի կրողն ու զարգացնողը. «Ես Վերհարնից եմ գալիս ու Վեռլենից: Արտուր

Ռեմբրանտի անունը լսած կա՞ս... Չեզ համար կյանքը սապնած շոս-
սեի պես բան է, սղղալով գնում եք: Ֆրանսիական բանաստեղծ
Ֆրանսուա Վիյոնի մասին գիտե՞ս, երկու անգամ բանա է
նստել...» (էջ 474):

Եսենիսի ինքնասպանության լուրը խորապես այնպես է
նրա ներաշխարհը՝ մղելով արվեստագետի և իր դարաշրջանի
միջև հարատև հակասության մասին խորհրդածությունների: Ան-
հավասարակշիռ, գերհուզական, համառ ու սկզբունքային՝ նա
անվերջորեն կոնֆլիկտի մեջ էր միջավայրի հետ. արդյունքում՝
Երևանի ուղղիչ տուն, հոգեկան դժվարին կացություն. նրա և
Արփիկի հանդիպումը բանտի խցում՝ պատկերված աղքատ
բառամբերով, բայց դրամատիկ մեծ լիցքով.

«Ծանր հանդիպում բանտային խցում,

Արտասվեց պատժված մանկան դառն արցունքներով. «Հա-
զար ներողություն»:

- Դու՛ ներիր ինձ, որ քեզ թողի անտեր-անտիրական ու Լենին-
գրադ գնացի: Իմ մեծ, իմ մեծ երեխա...

Իմ մեծ...» (էջ 476):

Բանտային առօրյայի մեջ էլ նա յուրօրինակ կեցվածք ունի՝
ներքին ազատությունը, հոգևոր մարդու կապանքներ չհանդուր-
ժող նրա էությունը փորձում է ապրել ինքնահատուկ կերպով՝ եր-
զը շուրթին, բանաստեղծությունը՝ իր և իր կողմից արժևորված-
ների, անվերջորեն իր ներսում և խոսքի մեջ, իր վիճակին անհա-
րիր շռայլ պահվածքով: Մահարու վկայությամբ՝ նա ուղղիչ տանը
պոնեմ և բանաստեղծություններ է գրել, հիշում է տողեր «Հատու-
ցում» պոեմից և մի ութնյակ, որոնք ամփոփված էին կարմիր կազ-
մով տետրում, դրանք Չարենցի բնորոշմամբ բացահայտորեն ան-
կումային տրամադրություններ են ունեցել, կացությանը համա-
պատասխան գաղափարներ՝ վախճան, ինքնասպանություն,
մահ. «Բա ինչպե՞ս: Բանտում նստած դիֆերա՞մբ գրեմ, գուցե՛
մարշ...»

Այրեց» (էջ 479):

Տառապանքի նրա չափաբաժինը դաժանորեն մեծ էր՝ իր մե-
ծությանն ու հանճարին համապատասխան. երբ նա բանտում էր,
մահացավ Արփենիկը. հանգավ նրա ճակատագիրը լուսավորող,
իմաստավորող, ջերմացնող պայծառ ջահը, մեծ սիրտ երկրային
ուղին ընդհատվեց՝ խորացնելով տառապանքի ու նվիրումի հո-
գևոր ընթացքը. «Երկրորդ Արփենիկ ես չեմ գտնի աշխարհում»:
Մտքի ու հույզի տիրակալները տառապանքից ուժեղանում ու

մարքվում են՝ ինքնարարման բացառիկ բարձունքներ նվաճելով:
Բարձրագույն մարդու հատկանիշը ինքնահաղթահարման նրա
կամքն է, նախասկզբնական ձգտումը՝ բոլոր արժեքների վերար-
ժևորումը: Անդարմանելի հայրենացավն ու մեծ սիրտ կորստի վեր-
քը հոգում անվերջորեն կրող երիտասարդ Չարենցը այն զորեղ
անհատն էր, ով տոգորված էր արարման ջանքով, անընդհատ զո-
րանալու, ոգեղեն կատարյալ հաղթանակներ ձեռք բերելու բնա-
կան ձգտումով: Հարազատների մոտ՝ Մայկոպում, հոգու ցավը
մեղմելուց հետո նա կենսական նոր լիցքով, առավել անանձնա-
կան խոհերով վերադառնում է Հայաստան:

Մահարու՝ այս շրջանի հուշերի պատառիկները շարունակ-
վում են իրացվել ոճական սեղմ ու ժլատ պատկերների մեջ, հա-
ճախ մեկ կամ երկու պարբերությունից կազմված պատկեր, որ
միայն Չարենցի միտքն է՝ գերխիտ, իմաստավոր մտակառույց,
որում բանաստեղծի զգացողությունների և խոհերի տարաշերտ ու
տարարնույթ գոյացումները երևակում են նրա իմացությունների,
ճանաչողության, լայնախոհության, ճաշակի անսպառ հնարավո-
րությունները: Բացառիկ խնամքատ վերաբերմունքը գրական
տեքստի նկատմամբ նրան ստիպում էր ընդվզել կենսական աղ-
քատ շերտերով, իրականության կեղծված պատկերով ներկայա-
ցող առօրյա գրականության դեմ. «Մի՞թե էս մարդիկ չեն հուզ-
վում, չեն տխրում, չեն սիրում, չեն կարոտում: Մա ի՞նչ թմբու-
կային, անհոգի պոեզիա է:

Կստեղծե՞նք մեր լիրիկան, նեպրավոյա, կստեղծե՞նք մեր էպի-
կան» (էջ 481): Մահարին նրան բնորոշում է որպես գրականու-
թյան շահերը կարևորող, թափփված, անկազմակերպ ստեղծա-
գործական ընթացքը չհանդուրժող, գրական կատարյալ տեքստի
նախանձախնդիր անձ: Մահարու գրական «պորտֆելի» խառնա-
փնթոր վիճակը զայրացնում է Չարենցին, այդ զայրույթի մեջ
խտացած են հոգատար ընկերոջ գուրգուրտ վերաբերմունքը,
գրական նյութի հանդեպ խիստ քննական հայացքը, որով նա ան-
միջապես խոտանում է թույլ գործերը, զատորոշում և առանձնաց-
նում է աշխատանք պահանջողները և ոգևորվում-ոգևորում կայա-
ցած-հաջողված ստեղծագործություններով: Ժամանակի ցանկա-
ցած գրական արտադրանք չէր վրիպում նրա ուշադրությունից,
առաջին ընթերցումն իսկ անսխալ արժևորում կամ խոտանում էր
ստեղծագործությունը: «Չնչին բան ես գրել, ա՛յ տղա» գնահատա-
կանին է արժանացնում նա Մահարու «Մանկությունը». կյանքի
իր՝ համապատկերային ընկալումը չէր գտել այնտեղ, իսկ Շահան

Շահնուրի «Նահանգը» որակում է «ամենի գիրք» և խորհուրդ տալիս կարդալ այն:

1934-ից գնալով խորանում է նրա և գրական միջավայրի կոնֆլիկտը, Գրողների միությունից հեռացվելը, «Գիրք ճանապարհի» բախումը գաղափարագործի և ապագայնացված գրական միջավայրի հետ մի կողմից մղում են ֆիզիկական ինքնակեղծման՝ «Մորֆի: Գանդաղ ինքնասպանություն», մյուս կողմից խորացնում ինքնարժևորման, ինքնապահպանման գիտակցությունը. «Ինքն իր մասին կարող էր գրել «անհուն», «վեհ», «մեծ», «հսկա», «վառ», «պայծառ»... բայց կտրականորեն ընդվզում Մահարու՝ իրեն արված «մեծ» որակումին, «Անհարմար է, ի՞նչ մեծ, ի՞նչ բան, մեծը Թունանյանն է, Տերյանը» (էջ 491):

«Չարենց-նամեում» Մահարին առավելաբար վավերագրող, փաստագրող է, իսկ «Նորից նրա հետ» հուշագրության մեջ նա նաև վերլուծող-մեկնաբանող է. բնորդի արտաքին և ներքին գույները թանձրանում են՝ գծանկար-էսքիզից փոխարկվելով հարուստ ներկայանալով ստեղծված գեղանկարի: Հուշագրության մանրապատմների վերնագրերն անգամ վկայում են, որ կենսամյութից հեղինակը գնահատական-բնութագիր է ստեղծում, ամենագետ մարդու, մեծ ճարտասանի, հզոր տրամաբանի, ամխնա երգիծողի էապատկերը. «Նա հռետոր էր և փայլուն հռետոր: Ոչինչ չուներ նա բնական՝ ոչ ձայն, ոչ բոյ-բուսաթ, ոչ էլ հարուստ միմիկա:

Բայց նա հռետոր էր:

Գիտելիքների մեծ պաշար և հումոր,- ահա նրա հռետորական գեները» (էջ 500):

Չարենցի և Բակունցի հոգևոր եղբայրությունը խարսխվում էր նաև Կոմիտասի մեղեդիների համազգացողությամբ. «Գ-նանք Ալսեյի մոտ, Կոմիտաս լսենք» տոչորող պահանջմունքը հոգե-սույզ ինքնահաշտության տանող բացառիկ վիճակներից էր, իսկ Չանգվի ափին ջրի խշշոցով «լուս մենամալը»՝ իր փոթորկվող էանյութի խաղաղ հանգրվանը: Նրա գրական պատգամը իր ընթացակից գրողներին առաջնորդող մանիֆեստի արժեք ունի. մշակույթի պատմությունը նախորդների փորձի յուրացման և սեփական ինքնօրինակ արժեքի արարման շարժընթաց է՝ հետադիմում և լծացում չհանդուրժող. «Ես հերքեցի Տերյանին և ստեղծեցի իմ գրականությունը, բա ինչո՞ւ դուք ինձ չեք հերքում, եթե ուզում եք ձեր գրականությունն ստեղծել...» (էջ 501):

Հուշերի պատառիկներից արարվում է ճաշկավոր արվես-

տագետի, հմուտ արվեստասերի, բացառիկ նուրբ լսողության ու խորունկ գունազգացողության տեր բանաստեղծի կերպարը, ով հասկանում ու գնահատում էր բարձր արվեստն ու վարպետ արվեստագետին. «Հիանալի ինտելիգենցիա ունենք, մի տես. Շիրվան, Ավետիք, Մարտիրոս, Ռոմանոս... զարմանալի տաղանդներ» (էջ 498):

1967-ին Մահարին նորից է անդրադառնում Չարենցյան հուշմասունքներին, ժամանակ առ ժամանակ հիշողության օվկիանից լողում, դեպի մտածումների ու խոհերի տարածք են շարժվում ապրված ու իմաստավորման միավող պատկերներ, և ծնվում է հուշի մի նոր բեկոր՝ «Չարենցի մեկ օրը» խորագրով, որը գալիս է ակներևաբար լրացնելու-ամբողջացնելու արդեն հայտնի կերպարը կենցաղային նուրբ մանրամասներով, որոնց պատկերագրման մեջ առաջնային կարևորություն ունի Մահարու հումորը. մեղմ ու մանրիկ ծիծաղը ոճավորում է պատմվող սկսած փողկապ կապել չկարողանալու Չարենցի մտահոգությունից մինչև Տերյան արտասանելով կոշիկ հագնելը, «Մոկաց Միրզա» երգելու փորձն ու ինքնադատությունը՝ «Հե՛ջ ձայն չունեն...»:

Մեկ օրվա իրադարձությունների փաստական ու հոգևոր խտությունը ապշանք է առաջացնում: Կեսժամյա սրճախմության ընթացքում, ըստ Մահարու դիտարկումների, նա հասցրել է յոթ կետից բաղկացած գրական և ոչ գրական խնդիրներ առաջադրել և լուծել: Չարենցի մեկ օրը մարդկային մի քանի տարիների կենսական հագեցվածությունն ունի. նա այրվում է մշակութային-հանրային բազում մտահոգություններով, հանդիպում ժամանակի գրական, հասարակական-քաղաքական կյանքի հայտնի դեմքերին՝ Փանոս Թերլենդյանին, Չապել եսայանին, Մկրտիչ Արմենին, Մուրեն Քոչարյանին, Արուս Ռսկանյանին, Պողոս Մակինցյանին, և օրն ավարտում՝ «մեծ վանեցու»՝ Ադասի Խանջյանի հետ «գրական գիշեր» անցկացնելով: Ա.Խանջյանը ազգային պետականաշինության իր մեծ հույսի կրողն էր՝ այնքան ուշ հայտանակերպված «դոֆինը նաիրական», արվեստասեր ու արվեստաբան «արքայի» կատարելատիպը, ով կարող էր կեսգիշերին հյուրընկալել տարարնույթ խոհերով մորմորվող անհանգիստ բանաստեղծին՝ հումորով հայտարարելով. «Գրական գիշերը համարում են քացված»: Չարենցն ընթերցում է իր նոր գործերից, քննարկում դրանք Խանջյանի հետ, և ապա զրույցը ծավալվում է՝ ընդգրկելով առաջին հայացքից զրի մարդուն չառնչվող թեմաներ: Իրականում «արքայի» և պոետի մտահոգությունների պարագծում առաջնա-

յինը պետք է լիներ հայրենիքն ու նրա վաղվա օրը. «Այ տղա, գյուղի դրությունը լավ չէ: Բամբակի պարտադիր պլաններ են տալիս՝ ի հաշիվ հացահատիկի... Ո՞նց անենք» (էջ 512): Հացը՝ որպես պետության կայացման համար կենսականորեն հիմնայինը, այդ օրվա մեջ արդեն շեշտադրվել էր. «ազատ հացի» վաճառքից նրա ոգևորությունն անսահման էր, դրա կարևորության քաղաքական բանաձևումը՝ անքննելի. «Պետականության, ամեն պետականության հիմքը հացն է, հաց ունես, ամեն ինչ ունես, հաց չունես, ոչինչ չունես: Չուզու՞նիք լավաշ չես թխի...» (էջ 509):

Չարենցի գրական ողջ ժառանգությունը՝ «Վահագնից» մինչև բանտում գրված վերջին բանաստեղծությունները, երևակում են նրա պատմաքաղաքական հայեցակարգի իրատեսական հիմքերը. Ա. Խանջյանի նենգադավ սպանությունից շատ առաջ նա արդեն տազնասպում էր հայոց նորելու պետականության հիմքը սասանոդ հնարավոր հարվածից: Հերթական «մանուկ Արայի» տեղը նեղն է ներսի և դրսի դավադիրների ջանքերով («խանգարում են Բերիայի ազնետները»), երկրի ու մշակույթի որբացման տեսիլը նորից սողոսկում է բանաստեղծի հոգին. «Այ տղա, ամբողջ գիշեր աշխատել եմ ու շարունակ մտածել. եթե աստված ոչ անի Աղասին թողնի, հեռանա Հայաստանից, ու՞մ ընտրենք առաջին քարտուղար, ի՞նչ ես կարծում...» (512): Ինքն ուզում էր հայոց երկրի ղեկավարին տեղ լինել, մինչդեռ նրա մահով վերջնականապես որբանալու էր նաև ինքը: Աղասի Խանջյանի սպանությունը հիմնավորապես խորտակում է իր և հայոց կյանքի վերափոխման նրա հույսերը, կորստյան ցավի անազնությունից խտանում են խռիչքն ու հույզերը՝ ծնունդ տալով «Դոֆինը մաիրական» սոնետաշարին.

Մի՞թե «դոֆինն» էր այդ, - վերջին մայրական
Արքայա՞զնը՝ մեջած դափնիների մերթս -
Արմաշաղախ՝ քաղած իր սեփական ձեռքով՝...

Մինչ այդ իրեն հետապնդող տազնապի զգացողությունը հետևողականորեն առարկայանում է. «Ինձ այնպես է թվում, ուր որ է ետևից կամ վերևից մի կիրպիչ է ընկնելու գլխիս» (էջ 495): Տազնապի, անանուն, անմարմին վտանգի զգացողությունը նրան հետապնդելու է մինչև այն պահը՝ 1937 թվականի հուլիսի 27-ի ողորդական այն օրը, երբ այդ վտանգը՝ արդեն որպես իրական աղետ, Խորհրդային Հայաստանի ԽՖՍՀ-ի աշխատակիցների

¹ Եղիշեն Չարենց, Նորահայտ էջեր, 1996, Եր., էջ 93:

տեսքով նրան ուղեկցելու է ստույգ մահվան: Մահարու վերջին հանդիպումներից ստացված պատկերագրումները մարտիրոսության գնացող առաքյալի կերպար են ստեղծում. «մատները՝ մոսե, դենքը՝ մագաղաթ, աչքերը՝ ջահեր»: Ծայրաստիճան պրկված մյարդերով Չարենցը լսում, զգում և գատորոշում էր մոտալուտ աղետի բոլոր լսելի և անլսելի ձայները, անորսալի դավի տազնապը՝ հոգում, և շուրթերին՝ Միամանթոյի («Չարմանալի, զարեուրելի պետա է...») պատկերները՝ իր ներքին զգացողություններին այնքան համահունչ ու հարազատ: Ժամանակը թակարդ էր լարել. քչերին էր հաջողվելու դիմակայել հավատաքննությանը: Պատմական ժամանակի նրա զգացողությունը անվրեպ էր. 30-ականների դավադիր հավատաքննությունը դիմազրկում և հանցավոր հպատակության էր մղում նույնիսկ իր հոգու եղբայրներին՝ ծնունդ տալով բանաստեղծական դառնագին պատկերների, որոնք կենսական փաստի գեղարվեստական իրացումներն էին:

Մահարուն հաջողվել է չարենցյան հուշապատմների մեջ ստեղծել մեծ բանաստեղծի հիրավի բարդ, բազմածալ հոգեախյը՝ վերելքներով ու վայրէջքներով, բայց միշտ խորքային ու անկեղծ, «ծերունու պես իմաստուն և մանկան պես բաց ու անկեղծ, քուրմի պես խորհրդավոր ու խորագետ». «Չէ՛, կախարդ էր նա» (էջ 503): Իսկ կախարդ էր նա, որովհետև բնությունը նրան շոայտորեն միջոցառել էր ներքնատեսություն, երևույթների թաքուն էությունը քննելու զորություն, վերլուծական միտք, արարման անկասելի ավյուն և բազում առաքինություններ՝ ճորտությունը արգելակող արժանապատություն, հերոսացման վայրկենական պատրաստականություն, հավատարմություն բարձրագույն կոչմանը և միակ ճիշտ ճանապարհին, որը բացառում էր հանցավոր համագործակցությունը հոգեսպան համակարգի հետ, որի գոնը դարձավ նա:

«Չարենց-նամեխ» վերջերգում Մահարին գերեզմանական լիցքով շեշտադրում է իր ոգեղեն տարածքներում Չարենց մարդու և արվեստագետի մշտանա ներկայություն-ներգործությունը, նորից ու կրկին ամրագրում նրա հանճարի վերժամանակյա խորհուրդը. «...Եվ գնում ես մինչև հիմա իմ ուղեղում և հոգում, ուղեղիս փշերի և հոգուս ծաղիկների վրայով, դու՛, մեծ երգիչ, մեծ ու անավոր մեր դարի, դու տարերային, անհանգիստ ու ալեկոծ վեհություն, պայծառ զավակ իմ ժողովրդի, մեծ ուխտի կարմիր ուխտավոր, դու նահատակ ու մարտիրոս, ընկեր հերոսական և ազնիվ ուսուցիչ Եղիշեն Չարենց...» (էջ 497):

ՎԱՐԴԱՆ ԴԵՎՐԻԿՅԱՆ

ՄԻՋՆԱԴԱՐՑԱՆ ՏԵՍԻԼԸ ԵՎ ՉԱՐԵՆՑԻ
«ՄԱՀՎԱՆ ՏԵՍԻԼՆԵՐԸ»

Չարենցի ստեղծագործական ողջ կյանքն ընթացավ գրական-աշխարհայացքային որոնումներով, որոնք ուղեկցվեցին տարբեր ժանրերի ու տաղաչափական բազմազան ձևերի դիմելով: Այս որոնումների ընթացքում Չարենցը քանիցս օգտագործել է նաև արևելյան և հայ հին գրականության մի շարք ժանրեր:

Այս իրողության ամենաբնորոշ արտահայտությունն է Մայաթ-Նովայի ստեղծագործությունների և միջմադարյան Տաղարանների կառուցվածքային առանձնահատկությունների հետևողությամբ գրված «Տաղարանը»:

Իր գրական մուտքից մինչև ստեղծագործական տառապալից կյանքի ավարտն ընկած շրջանում Չարենցը բոլորից շատ դիմել է տեսիլի ժանրին և տեսիլային պատկերումներին, որոնց շարքում գլխավոր տեղը գրավում են բանաստեղծի երեք «Մահվան տեսիլները»:

Մինչև այս երեք գործերի քննությանն անցնելը նախ համառոտ ներկայացնենք տեսիլի ժանրը միջմադարյան գրականությունում և թե տեսիլը ինչ վերհիմաստավորում ստացավ նոր շրջանի գրական ուղղությունների և ազգային ճակատագրի ու ոգորումների ընդհանուր համատեքստում:

Տեսիլը բխելով տեսնել բառից՝ նշանակում է ոչ սովորական, արթմնի երազում աստվածային վերին իրողությունների և կամքի հայտնումը տեսանողին: Տեսիլները իմաստային առումով բաժանվում են երեք խմբի.

- ա. Աստվածային վերին խորհուրդների հայտնումը.
- բ. Ազգային կամ համամարդկային բնույթի, երբ տեսանողին հայտնվում է, թե ինչ է լինելու մտա կամ հեռավոր ապագայում մարդկության կամ որևէ ժողովրդի հետ.
- գ. Ներանձնական, երբ տեսանողին ծանուցվում է իր հետ կատարվելիքը:

Քանի որ տեսիլի բարձրագույն ձևը աստվածային վերին խորհուրդների հայտնումն էր, ուստի այն ուղեկցվում էր նաև

որոշակի պատկերային կառուցվածքով: Տեսանողը տեսնում էր տեսանելի երկնքի բացվելը, որից այն կողմ արդեն աստվածային երկինքն է, ապա տեսիլը պատկերվում էր համապատասխան գործողությամբ, և հետո ձայնը կամ Տիրոջ հրեշտակը բացատրում էր երևացածի խորհուրդը: Հին Կտակարանում տեսիլներն ու մարգարեությունները սերտ կապակցության մեջ են. մարգարեության ժամանակ երևում է տեսիլը, և տեսիլում էլ ներկայացվում է մարգարեությունը (տես Եսայի, գլ. 2, Եզեկիել, գլ. Ա, Դանիել, գլ. Ը):

Երկրորդ խմբի տեսիլները պատկերներով ու գործողություններով ուղեկցվում են հատկապես այն դեպքերում, երբ ունեն վախճանաբանական բնույթ կամ ներկայացնում են ազգային ապագան:

Ներանձնական տեսիլներն էլ իրենց հերթին բաժանվում են երկու խմբի՝ հոգևոր-բարոյական ուղղվածության, երբ տեսանողին երևում է Տիրոջ հրեշտակը կամ որևէ այր և համապատասխան պատվեր հրահանգ է տալիս: Նման տեսիլները, որպեսզի տեսանողի կողմից ընկալվեին որպես քնում տեսած երազ, մի կարճ ժամանակում կրկնվում էին երեք անգամ, որով տեսանողը հասկանում էր, որ դա մարդկային սովորական երազ չէ:

Ներանձնական՝ տվյալ անձի հետ կապված տեսիլների մյուս խումբը ոչ թե առանձին ստեղծագործություններ են, այլ մասն են կազմում վկայաբանությունների, որոնցում տվյալ սրբերին իրենց նահատակությունից առաջ երևում է երկնքից իջնող լուսե պսակը, որը խորհրդանշում է նրանց կողմից նահատակության պսակն ընդունելը, և կամ էլ երկնքից հնչած ձայնն ասում է՝ գորացիր և արիացիր, որովհետև եկել է նահատակության ժամը: Տեսիլը ոչ միայն որպես սրբախոսական գրականության առանձին ժանր, այլև այդ գրականության ժանրերից վարքերին ու վկայաբանություններին մաս կազմելու և ամփոփող վերջաբան լինելու մասին Զ. Տեր-Դավթյանը գրում է. «XI-XV դդ. ժողովրդական ուղղության՝ հատկապես պարզ պատմողական և հայամավորքային վարքերի բաղկացուցիչ մասն են կազմում տեսիլներն ու հրաշապատումները, որոնց միջոցով ընթերցողին է հաղորդվում երկերի հիմնական բարոյախրատական գաղափարը»¹:

Տեսիլները ոչ միայն հոգևոր բարձր ապրումների, այլև ազգային անկատար իղձերի՝ մոտավոր ապագայում իրականացած տեսնելու արտահայտություններն են:

¹ Զ. Տեր-Դավթյան, XI-XV դարերի հայ վարքագրությունը, Երևան, 1980, էջ 156:

Ազգային և անձնական բնույթի տեսիլները վերհիմաստավորվեցին նոր շրջանի գրականությունում: Առաջինների միջոցով ժանրային նոր դրսևորումներով անդրադարձ էր լինելու տառապող մարդկության կյանքի ընթացքին և ազգային ճակատագրին: Նույն ձևով եթե անհատական տեսիլները ներկայացնում էին ապագա նահատակի հոգեկան խռովքը և նահատակության պատրաստվելը, ապա նոր շրջանի գրականությունում անհատական տեսիլը պետք է ներկայացներ բանաստեղծի և ընդհանրապես մարդու հոգեկան ապրումները:

Տեսիլային գրականությունը առանձնակի ուժգնությամբ դրսևորվեց հայ նոր գրականությունում՝ նախ 19-րդ դարի արձակում, ապա 20-րդ դարասկզբի հայ բանաստեղծությունում: 19-րդ դարում այն արտահայտվեց որպես ապագային նետված ազգային մի հայացք ու տենչ, որի բարձրակետն էր դառնալու «Խենթի երազը»: 20-րդ դարասկզբին ազգային իրականությունը առավել դժնի դարձավ, ինչպես նաև զուտ բանաստեղծական առումով էլ գումարվեց սիմվոլիզմի գրական ազդեցությունը, որի արտահայտությունն են Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները», ուր անուրջը տեսիլի մի արտահայտությունն է: Նման մի դրսևորում են Միամանթոյի ջարդերի խտացած գեղարվեստական պատկերը եղող տեսիլատողերը և Չարենցի «Տեսիլաժամերը»: Հայրենիքի տեսիլային մի արտահայտությունն է նաև Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքը, ուր Հայաստանը պատված է Նաիրի երկրի անցյալի հեռավոր տեսիլաշարով:

Չարենցի մոտ ներանձնական զգացումներին գումարվում և միահյուսվում է նաև ազգային ապագայի հանդեպ տազնապը: 1915 թ. աշնանը Կարսում բանաստեղծը գրում է.

Մի լուսն աղջիկ, լուսն մի մեռել
Օրերի միգում երևում է ինձ¹:

Երագ-տեսիլ ընդհանրությամբ «Ծիածան» շարքի բանաստեղծություններից մեկում ասվում է.

Ջույր, երազներն այրվեցին ու անցան,
Եվ ջինջ մնաց քո այքերում, իմ հոգում-
Մի սրբացած, անբացած ծիածան՝
Վերջին սիրո մի լուսավոր ամբոսում²:

Տեսիլները թե ինչու առանձնակի ուժգնությամբ արտահայտ-

¹ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, հտ. Ա, Երևան, 1962, էջ 33:

² Նույն տեղում, էջ 94:

վեցին սիմվոլիզմի բանաստեղծությունում, Ս. Աղաբաբյանը գրում է. «Սիմվոլիզմի գեղագիտական համակարգում արտահայտված երազանքի, հույսի մոտիվները, խստագույնս համապատասխանելով երազներով իր կյանքը թեթևացնելու մարդու հավերժական մղումներին, բնականորեն տեղ գրավեցին այն գրականության մեջ, որն ավելի էր զգում իրականության ծանր մղձավանջից քեռնաթափվելու կարիքը»¹:

Չարենցի վաղ շրջանի ստեղծագործությունների մասին նույն այս համատեքստում Աղաբաբյանը գրում է. «Մի կողմից՝ ազգային-տեսիլական հոգեբանությունը, մյուս կողմից՝ սիմվոլիստների տեսլական գեղագիտությունը՝ այս երկու իմացական աղբյուրներն են սնում վաղ շրջանի Չարենցի գեղարվեստական մտածողությունը:

Եթե ազգային տեսիլները կոչված էին պատմության անթափանց մշուշների մեջ կորած հայրենիքը ստեղծելու խնդրին, ապա սիմվոլիստական տպավորությունները կոչված էին արտահայտելու մարդու խորթացումը անհեթեթ քառասյին իրականությունից»²:

Միջնադարում ազգության ուրացության պահանջը ըստ էության նաև հավատալուրացության պահանջ էր, քանի որ այլազգիները պահանջելով ուրանալ հավատը՝ փաստորեն պահանջում էին ուրանալ ազգությունը, որի համար, սկսած Ավարայրից, հավատի նահատակները ընկալվել են նաև որպես ազգության նահատակներ: Այս ընկալումը այնուհետև բավականին ցայտունորեն արտահայտվել է Վահան Գողթնեցու նահատակության պատմությունում: Ահա այս պատճառով վկայաբանությունները եզրափակող տեսիլները լինելով անհատական բնույթի, ստանում են նաև ազգային շեշտադրումներ:

Ազգային և անհատական բնույթի տեսիլներն իմաստային առումով կարելի է բաժանել երեք խմբի.

- ա. Տեսիլներ, որոնք վերաբերվում են հանուն հավատի և հայրենիքի նահատակությանը,
- բ. Տեսիլներ, որոնք վերաբերվում են ազգային-մշակութային մեծ իրազորմուններին (ինչպես, օրինակ՝ Ս. Էջմիածնի հիմնադրաման մասին Ս. Գրիգորի տեսիլը Ազաթանգեղոսի «Հայոց պատմությունում» և Հայոց Այբուբենի արարումը Ս. Մեսրոպի տեսիլով),
- գ. Անցյալի իրադարձությունների լայն համապատկերի վրա

¹ Ս. Աղաբաբյան, Եղիշե Չարենց, հտ. Ա, Երևան, 1973, էջ 40:

² Նույն տեղում, էջ 44-45:

ներկայացվող և ազգի ապագային վերաբերվող տեսիլներ:

Չարենցի երեք «Մահվան տեսիլ»-ներից յուրաքանչյուրը նվիրված է տեսիլների այս երեք տեսակներից մեկին:

Հանուն հայրենիքի զոհաբերմանն է նվիրված առաջին «Մահվան տեսիլը»: Անցյալի համապատկերի վրա ազգային-ազատագրական պայքարին է նվիրված երկրորդ «Մահվան տեսիլը» (պոեմը) և վերջապես ազգային-մշակութային իրագործումները ներկայացնող տեսիլների հետևողությամբ է գրված երրորդ Ալեքսանդր Թամանյանին նվիրված տեսիլը:

Այս երեք տեսիլները թեև գրվել են 16 տարվա ընթացքում, որը քաղաքականին փոքր ժամանակահատված է պատմության ընթացքի մեջ, սակայն նրանցից յուրաքանչյուրը գրվել է պատմականորեն միանգամայն այլ իրավիճակում, և երեքից յուրաքանչյուրի բովանդակությունը և կառուցվածքը ուղղակիորեն հարաբերվում են տվյալ ժամանակի պատմա-քաղաքական իրավիճակի հետ:

Առաջին «Մահվան տեսիլը» գրվել է 1920թ. հոկտեմբերին, երբ Հայաստանի առաջին Հանրապետությունը Ալեքսանդրապոլի անկումից հետո թուրքական նոր հարձակման սպառնալիքի ներքո ապրում էր իր հոգեվարքը, և վտանգված էր նաև հայկական վերջին հողակտորի ապագան: Մտեղծված այս իրավիճակում է ծնվել չարենցյան նշանավոր տողը.

Թող ո՛չ մի զոհ չպահանջվի իճճեցի քացի...

«Մահվան տեսիլ» պոեմը Չարենցը գրել է 1933 թվականին, երբ Խորհրդային Հայաստանը հառնել էր մահվան փրատակներից և մղձավանջային ծանր մի անցյալի էր վերածվել արևմտահայության ողբերգությունը: Անկախ գաղափարական վայրիվերումներից՝ երկիրը շարունակում էր իր երթը, և անցյալի մղձավանջի ու դրան հաջորդած ժամանակների լուսավոր ընթացքի վրա է խառնված պոեմը:

Թամանյանին նվիրված բանաստեղծությունը գրվել է 1936 թ. փետրվարի 20-ի լույս 21-ի զիշերը մեծ ճարտարապետի վախճանվելուց հետո: Դիշտ է՝ այս բանաստեղծությունը փետրվարի 23-ին տպագրվել է Խորհրդային Հայաստանի մայր թերթում՝ «Խորհրդային Հայաստանում» և Չարենցն էլ դեռևս գտնվում էր իր փառքի գեղիթում, սակայն արդեն մարմնավորվում էր 1937 թվականի ուրվականը և այս ուրվականը մի յուրահատուկ վերջաբան է թելադրել բանաստեղծությանը, ուր ոչ թե արվածն է ներկայացվում՝ Երևանի գլխավոր հատակագիծը, այլ մահվամբ կիսատ մնացած գործը:

Չարենցագիտությունը քանի որ կատարել է այս երեք գործերի հանգամանակից քննությունը, ուստի մենք կանդադարանանք միայն տեսիլի ժանրի հետ դրանց հարաբերակցությամբ:

Նախ նկատենք, որ մինչև Չարենցը Միամանթոն «Հայորդիներ» շարքն ավարտել էր «Կախադաններու կատարեն» բանաստեղծությամբ և հաջորդ «Հոգեվարքի և հույսի ջահեր» շարքը սկսել «Մահվան տեսիլով»: Ահա և Միամանթոյի նկարագրած կախադանը.

Մահակիր սյուները մթնշաղիմ մեջն
եղեմարար կրարձրանան,
Պայծառ, սրտառ և նվիրական որդիներուն
համար տրամաբխսիծ Հայրենիքին¹:

Ինչպես որ Չարենցն է գծագրում իր ինքնակախվածի պատկերը և հայրենիքին ուղղում իր պատգամը, այնպես էլ Միամանթոն է այս բանաստեղծությունը ավարտում հայորդիների պատկերով և նրանց վերջին խոսքերով.

Ու ձեր մարմինները, ո՛վ Ահավորներ, ո՛վ Շմարիտներ,
ո՛վ Գերագույն եղբայրներ,
Չեր մարմինները օդին մեջ առկախ և Չեր այքերը հայրենի աստղերում,
Օրերով և գիշերներով, երկու սյուներում մեջտեղ քիմառույզ, ճոճեցան,
Եվ Չեր վերջին խոսքերը, ամուսինն նման ուռճացավ...
«Կեցցեն Ըմբոստները և կեցցե՛ Հայաստան»²:

Պատահական չէ, որ Միամանթոն կախված հայորդիների համար ասում է, որ նրանց այքերը ուղղվեցին ոչ թե արեգակին, այլ՝ աստղերին: Ինչպես նաև հայորդիների խոսքերը համեմատում է ուռճացող անտառի հետ: Անտառի և աստղերի համախառնեպ հիշատակությունը գտնում ենք նաև Չարենցի «Դանթեական առասպել» և «Մահվան տեսիլ» պոեմներում. պատկերը իր հերթին գալիս է Դանթեի «Աստվածային կատակերգությունից»:

Չուզահեռ անցկացնելով Միամանթոյի և Չարենցի «Մահվան տեսիլ»-ների միջև, Հր. Թամրազյանը գրում է. «Այստեղ դուք չեք գտնի Միամանթոյի տազնապի ահագանգը, որ բռնում է երկիր ու երկինք, նրա ցավի տխրամական ընդվզումը, երևակայության անսովոր ծավալումները՝ արյան շատրվանների, կարմրած ջրերի, մորթվող սերունդների, հրդեհի աված ազնվական քաղաքների, սարսափահար փախչող մախիթների մասին: Ավելի շուտ այս մահվան տեսիլի մեջ իշխում է մեռնող կյանքի համր, սոսկալի

¹ Միամանթո, Դանիել Վարուժան, Երկեր, Երևան, 1979, էջ 80:

² Նույն տեղում, էջ 82:

լուծությունը, հոգեվարքի տրամադրությունը»¹:

Միջնադարյան վկայաբանություններում սուրբը միջև նահատակությանը նախորդող տեսիլը տեսնելը անցնում է չարչարանաց ճանապարհով, ասես ամբողջովին ոգեղենանում է և կտատանքներն իսկ ի գորու չեն դառնում ազդելու նրա վրա: Նահատակը ընթանում է դեպի գիտակցված մահ: Նույն այս ընթացքով էլ Չարենցն է գրում.

Եվ Նայիրյան իմ երազի վերջին սիրով,-
Երթամ մարտը ու մարմրող իրիկվա մեջ,
Որպես ուրու հալածակամ, որպես տեսիլ-
Տա՛մ պարանոցս կարոտիմ այն երկնուղեչ
Ու օրորվեմ՝ եղերական ու անբասիր...

Ինչպես որ նահատակներն էին իրենց վերջին աղոթքում խնդրում, որ Տերը ների իրենց հալածողներին, այնպես էլ Չարենցն է խնդրում, որ ուրիշ զոհ չպահանջվի իրենից բացի:

Նահատակության տեսիլների մի զգալի մասում նահատակվողը տեսնում է երկնքի բացված դռները, այսինքն ասպզան և այս մասին հայտնում հավաքվածներին: Տեսիլի այս ձևի նախօրինակը Ստեփանոս Նախասարկավազի տեսիլն է իր քարկոծվելուց առաջ, երբ նա ասում է. «Ահա տեսանեմ զերկինս բացեալ», և ասպա իրեն նահատակողների համար դիմում է Տիրոջը հետևյալ խնդրանքով. «Տէր, մի՛ համարիր դոցա զայս մեղս» (Գործք առաքելոց, է 55):

Նահատակվողի կողմից ասպզան տեսնելը Չարենցի մոտ արտահայտվել է բավականին յուրօրինակ ձևով: Այստեղ նա ոչ թե որպես նահատակ ասում է, թե ինչ պետք է լինի, այլ որ այդ ասպզան ներկաները թող կարդան կախվածի իր աչքերում: Նաև աներաժեշտ է նշել, որ ասպզային տրված «լուսապսակ» և «պայծառ» բառերով Չարենցը արդեն իսկ բնորոշում է ասպզայի դժվարին, բայց և պայծառ ընթացքը:

Վկայաբանություններում նահատակվողի հավատքը փոխանցվում էր ապրողներին, և նրանք դառնում էին նահատակի գործի շարունակողը:

Նահատակվողը առ Աստված ուղղված իր վերջին աղոթքում խնդրում էր, որ իր անվամբ Աստծուն դիմողների այս կամ այն բնույթի խնդրանքը կատարվի, որով ամեն մի սուրբ մի որևէ խնդրանքով

բարեխոս է դառնում մարդկանց համար Աստծո առաջ: Այսպես, Վարվառե կույսի նահատակության պատմությունում ասվում է, որ նահատակվելուց առաջ «սրբունիին աղաչեաց զԱստուած, զի տացէ շնորհս անուան իւրոյ և ոսկերաց՝ ռոջացուցանել զամենեսեան որք վտանգին ի ծաղկէ և ի տապասկէ, որք հաւատով ի նա ապաւինին»²: Սուրբ Մարգիսը, ով անվանվում է արագահաս օգնական, իր նահատակությունից առաջ Աստծուն է դիմում ասելով, թե իրեն ասպալինողները թող ազատվեն «ի կարկապեր և յեղեամնարկու օրոց բռնութենէ դադարունն արագապէս»³:

Չարենցի այս բանաստեղծության վերջին տողերը ևս կարելի է համարել մի յուրօրինակ բարեխոսություն հայրենիքի պայծառ ասպզայի համար: Վկայաբանությունների տեսիլային վերջաբանին բնորոշ այս բուրբ հատկանիշները Չարենցը խտացրել է վերջին այս տողերում.

Եվ թող տեսնեմ իմ աչքերի մեջ կախվածի,
Իմ բո՛րք երկիր, լուսապսակ քո ասպզան:
Թող դուրս ընկած իմ աչքերի մեջ կախվածի
Նոքա տեսնեմ պայծառ օրերդ ասպզա,-
Թող ո՛չ մի զոհ չպահանջվի ինձնից բացի,
Ո՛չ մի սովեր կախադանին թող մոտ չգա...

«Մահվան տեսիլի» վերջին այս հատվածի միջնադարյան ավանդույթից բխելն է մեկ այլ տեսանկյունից ակնարկում Ս. Աղաբաբյանը, գրելով. «Մահվան տեսիլի» «քնարական խոստովանության» միջով անցնող անձնվիրումի թեման յուրահատուկ հոգեբանական «մաքրագործումի»՝ «կատարսիսի» դեր է խաղում, նույն բանը թելադրելով նաև կախադանի շուրջը խմբված մարդկանց»³:

Չարենցը վերստին մահվան տեսիլին դիմում է բավականին անակնկալ կերպով՝ 1933 թ., երբ զոհն ֆիզիկական առումով ոչինչ չէր սպառնում հայ ժողովրդին և խաղաղ շինարարության ընթացքն էր իշխում: Ինչպես գրում է Հր. Թամրազյանը. «... այս մթնոլորտում նրա ստեղծագործության մեջ անակնկալ կրկին հարություն է առնում մահվան տեսիլը, կրկին ընդգծվում է հայ ժողովրդի անցյալի, ներկայի և զայիքի հարցը: Այստեղ մենք տեսնում ենք նույն թեմայի մեկնաբանման նոր որակ՝ կապված կյան-

¹ Հր. Թամրազյան, Բանաստեղծության հազարամյա խորհուրդը, Երևան, 1985, էջ 495:
156

² Յայամատուք, Կ. Պոլիս, 1734, էջ 224:

³ Սովիեթը հայկականը, Վենետիկ, ԺՁ, 1854, էջ 48:

⁴ Ս. Աղաբաբյան, Եղիշե Չարենց, հա. Ա, էջ 186:

քի զարգացման և հեղինակային հոգեբանության նշանակալի փոփոխությունների հետ»¹:

Անհրաժեշտ է նշել, որ Չարենցի այս երկրորդ մահվան տեսիլը առաջին և երրորդ տեսիլներից տարբերվում է ոչ միայն ծավալային ընդգրկմամբ ու ժամրով (պոեմ է), այլև թեմատիկ բնույթով: Ի տարբերություն մյուս երկուսի՝ սա ոչ թե դասական տեսիլ է, այլ տեսիլային ճանապարհորդություն դեպի անդրաշխարհ:

Նման ճանապարհորդության բարձրակետը թեև Դանթեի ստեղծագործությունն է, այն սակայն ունի իր նախօրինակները թե՛ ընդհանուր քրիստոնեական գրականության մեջ և թե՛ վերջինիս հետևողությամբ հայ միջնադարյան գրականությունում և հատկապես եկեղեցական պարականոններում, որոնց երկու նշանակալից արտահայտություններն են Տիրամոր տեսիլը և Առաքել Մյունեցու «Դրախտագիրքը»: Առաջինի ամբողջական վերնագիրն է «Տեսիլ Ամենասրբուհոյ Աստուածածնին, զոր ետես ամենաօրհնեալն՝ յաղազս տանջանաց մեղաւորաց»²:

Պարականոն այս պատմությունում ասվում է, որ Տիրամայրը երկինք վերափոխվելուց առաջ ելնում է Չիթենյաց լեռը, այնտեղ աղոթում և իր Միածին Որդուց խնդրում տեսնել դժոխքում փակված մեղավորների չարչարանքները: Այդժամ գալիս է Գաբրիել հրեշտակապետը (մի շարք խմբագրություններում Միքայելը) և բացում դժոխքի դռներն ու Տիրամորն ուղեկցում դժոխքի խորխորատներով: Տեսնելով մարդկային տանջանքները՝ Տիրամայրը «տրտում էղև» և հարցնում է, թե որոնք են այդ տանջվողների մեղքերը: Միքայելը որոշակի դասակարգմամբ հերթով ներկայացնում է, թե պայմանավորված գործված մեղքերով և ըստ այդմ նախատեսված տանջանքներով՝ ինչ խմբերի են բաժանվում մեղավորները:

Այստեղ հստակորեն արտացոլված են դժոխքի մասին ժողովրդական հավատալիքները, որոնց քրիստոնեական միջնադարում զարգացման բարձրակետն էր դառնալու Դանթեի «Աստվածային կատակերգությունը»՝ դժոխքի պարունակների բաժանմամբ:

Հաջորդ նմանատիպ գործը Տաթևի դպրոցի նշանավոր ներկայացուցիչներից Առաքել Մյունեցու «Դրախտագիրքն» է:

Անդրաշխարհային ճանապարհորդություններին պատկանող գործերի շարքում չափաժող այս երկի յուրահատկությունն այն է, որ այստեղ Մյունեցին ոչ թե որևէ մեկին իրեն ուղեկից ընտրելով է անցնում դժոխքի պարունակներով, այլ ինքն է դառնում ընթերցողի ուղեկիցը և նրան առաջնորդում դեպի դժոխք, ուր բանավածները վերստին ներկայացնում են իրենց կրած տանջանքները ըստ գործած մեղքերի:

«Դրախտագրքի» քննական բնագիրը հրատարակելով Վենետիկի Մխիթարյան հայրերից Հ. Ներսես Ներսիսյանը գրքի առաջաբանում այսպես է բնորոշում այս գործի գրության շարժառիթը. «Նպատակ ունի քրիստոնեական սկզբունքներով ազնուացնել մարդկային ապականած բարքերը, արծարծել հաւատը: Այս գաղափարէն առաջնորդուած՝ հեղինակը յարմար դատած է նկարագրել անդնական կեանքը, տալով քաջալերիչ և միւս կողմէ նաև սարսափեցուցիչ պատկերներ, որոնք կը ձգտին ստեղծել հեշտասէր մարդուն մէջ զգուսնք մը դէպի մեղքը, եւ խանդավառ յարում մը դէպի բարին: Խրատներ և յորդորներ, զորս Առաքել կը դնէ ննջեցեալներու բերանը՝ կու գան շրջանակել այդ պատկերները»¹:

Թե՛ հիշյալ երկու և թե՛ հայ մատենագրության մի շարք այլ համարմույթ ստեղծագործություններում թեև հանգամանալից ու սահմանեցուցիչ գույներով ներկայացվում են դժոխքը և այնտեղ տանջվող մեղավորները, սակայն այդ երկերում ազգային ակնկալիքների և ապագայի մասին որևէ շեշտված ակնարկ չկա: Այս գործի նպատակն է ապրողներին հանդերձալ կյանքում կրելիք տանջանքներով վախեցնելը և նրանց հնարավորինս ետ պահելը մեղք գործելուց, ինչպես նաև աղոթել և տարբեր գործողություններ կատարել հանուն ննջեցյալների հոգիների խաղաղության: Ինչպես գրում է Հ. Ն. Ներսիսյանը. «Դրախտագրքի ամենէն ցայտուն կէտը՝ ննջեցեալներու և ողջերու միջև գոյութիւն ունեցող անձուկ աղերսն է. մեզմէ՝ աղօթք, իսկ իրենց կողմէ՝ բարեխօսութիւն»²:

Միանգամայն այլ էին Ներսես Մեծի տեսիլը և վերջինիս հետևողությամբ ստեղծված տեսիլները, որոնք պատմա-քաղաքական յուրաքանչյուր նոր իրավիճակում և դարաշրջանում համապատասխան վերախմբագրման էին ենթարկվում, շարունակ մնալով հայության իդժերի և ակնկալիքների կենդանի արտահայտությունները:

¹ Հր. Թամբազյան, Բանաստեղծության հազարամյա խորհուրդը, Երևան, 1986, էջ 498:

² Անկանոն գիրք Կոտակարանաց, հտ. Բ, Վենետիկ, 1898, էջ 383:

¹ Առաքել Միւնեցի, Դրախտագիրք, Վենետիկ, 1956, էջ 23:

² Նույն տեղում, էջ 51:

Ի տարբերություն հայկական նյութի, անդրշիրիմյան ճանապարհորդությունների միջնադարյան ստեղծագործությունները ունենին շեշտված ազգային - քաղաքական բնույթ և ոչ միայն հավատացյալներին զգուշացրել են գործված մեղքերին հաջորդող վերահաս հատուցման մասին, այլև ազգային գաղափարների և խանդավառության աղբյուր են եղել։ Դանթեին են դիմել XVIII դարավերջից մինչև XIX դարի 70-ական թվականների «Ռիտորիկ-մենտոյի» դարաշրջանի բանաստեղծները։ Մա այն շրջանն է, երբ Իտալիան տրոհված էր տարբեր իշխանապետությունների և Ավստրո-Հունգարիայի միջև, որը տևեց մինչև Իտալիայի վերամիավորումը 19-րդ դարի 70-ական թվականներին, որով և ավարտվեց այս շարժման պատմա-մշակութային առաքելությունը։ «Ռիտորիկ-մենտոյի» բանաստեղծներին խանդավառում և հայրենասիրական լիցքեր էին հաղորդում Դանթեի Իտալիային նվիրված տողերը, այդ թվում և հայրենասերի խոր վշտով խարազանումները, ինչպես, օրինակ՝ «Զավարանի» վեցերորդ երգի 76-79-րդ տողերը.

Օ՛ ցավերի օջախ, սարուկ Իտալիա,
Դու անդեկ մավ ահեղասատ հողմերում,
Դու պղծամոց, ոչ տիրուհի վեհագնյա՛:

Պատահական չէ, որ այս շրջանի իտալացի եեղինակները ոչ միայն ոգեկոչում են Դանթեի հիշատակը, այլև «Աստվածային կատակերգության» հետևողությամբ գրված գործերով մահվան աշխարհից ոգեկոչում Իտալիայի նշանավոր գավակների հոգիներին՝

Դանթեի ստեղծագործության նման ընկալման համար է, որ Չարենցը նախ «Դանթեական առասպելը» վերնագրեց հայ Գողգոթայի իր անցած ճանապարհը ներկայացնող պոեմը, ուր Դանթեական դժոխքի համարժեքն են դառնում հայ հայրենիքի իրական պատկերները, և ապա «Մահվան տեսիլում» 19-րդ դարի երկրորդ կեսի և 20-րդ դարասկզբի ազգային-ազատագրական պայքարը վերստին պատկերեց «Աստվածային կատակերգության» հետևողությամբ:

Թե իմաստառճային ինչ ձևերի կիրառմամբ է Չարենցը հետևել

¹ Դանթե Ալիգիերի, Աստվածային կատակերգություն, թրգմ. Արբուն Տայանի, Երևան, 1983, էջ 197:

² Այս մասին տես Ի. Կ. Կոլուխտովա, Данте в творчестве поэтов начала Риссорджименто, Сб. <Данте и всемирная литература>, <Наука>, М. 1967, стр. 159-178.

Դանթեին, հանգամանալից ներկայացրել է Ս. Աղաքարյանը՝

Ասվածին մենք փորձենք ավելացնել երկու գործերի կառուցվածքային համեմատությունը: Հայ միջնադարյան անդրաշխարհային ճանապարհորդություններում ներկայացվում էր միայն դժոխքը, որպես զգուշացում հանդերձյալ կյանքի: Այս պատճառով դրախտը չի ներկայացվում և կամ էլ ներկայացվում է Աղամին նվիրված գործերում, ինչպես, օրինակ՝ նույն Առաքել Սյունեցու «Աղամգիրքը», իսկ քավարանը ընդհանրապես բացակայում է, քանի որ Հայոց եկեղեցու աստվածաբանական ըմբռնումներում դրախտի և դժոխքի միջև նման միջանկյալ վիճակ չկա:

Չարենցը, սակայն, նորովի պատմական իմաստավորմամբ վերստին եռամաս կառուցվածքով է օժտել իր այս «Մահվան տեսիլը»: Մուտքում անցյալի խորհրդանշանների նորովի կիրառմամբ երկրային կյանքի ասիից բանաստեղծը իր ուղեկցի՝ Դանթեի հետ անցնում է անդրաշխարհի այն կողմնային ասիը.

Եվ մենք նստում ենք Մտածումի մավը, որ մավարկենք քեզ հետ: -
Գնում ենք ահավասիկ քեզ հետ Ջերթության ու խոհի

դժվար ճանապարհով

Դեպի ասիը դեմի՝ ամեն հույս ու հավատ թողնելով այս ասիին,
Եվ Մտածումն ահա, որպես մշտնջենական ու կորովի Քարոն,
Նավարկում է դեպի Անցյալը, դեպի Անցյալը դառն,

դեպի ասիը Մահվան ու Մարսափի...

Դեպի անդրաշխարհ տանող Քարոնի մակույկն այստեղ բանաստեղծի «Մտածումների մավն» է: Դեպի անդրաշխարհ տանող անցյալի գետը՝ Ջերթության ու խոհի դժվարին ճանապարհը: Անցյալի դառը, մահվան ու սարսափի ասիը նավարկում է մակույկավար ունենալով Քարոնին, ով հունական դիցաբանության մեջ ստորերկրյա աշխարհում մակույկով մեռյալների հոգիներին տանում էր մեռյալների թագավորության աշխարհը:

Մենք ասի ենք ելնում միասին և նայում ենք մեր շուրջը մի պահ-
Լուսություն է, մռայլ մատախտոլ, իսկ վերից գուհատ մի մահիկ
Իր մեռյալ լույսի հետ մեկտեղ տարածում է տխրություն ու ահ
Այդ անձիք եզերքի վրա անսահման Սոսկումի ու Մահի:

Գունատ մի մահիկի ներքո՝ Օսմանյան կայսրությունում էր գտնվում երկրային դժոխքը, որը բնորոշող Չարենցի վերը բերված տողերը հիշեցնում են դժոխքի մուտքի դանթեական նշանավոր տողերը.

¹ Տես Ս. Աղաքարյան, Եղիշե Չարենց, Գիրք երկրորդ, Երևան, 1977, էջ 276-278:

Ինձնով եմ գնում գեներալ անհավոր,
Ինձնով եմ գնում հոգվոց հարստանջ,
Ինձնով եմ գնում մարդկանց ախտավոր¹:

Թե՛ Դանթեի և թե՛ միջնադարյան համարմույթ մյուս ստեղծագործություններում մեղավորները պատմում են իրենց մեղքերի, որով և իրենց ապրած կյանքի և որպես հատուցում կրած տանջանքների մասին: «Մահվան տեսիլում» և կիրառված է նույն այս հնարը, սակայն մեղավորների փոխարեն մեր ազգային գործիչներն են ներկայանում իրենց գործունեությանը և իրենց անկատար մնացած գործերի, իղձերի ու նրազնեղի համար շարունակական մորմորով և ցավով ու նրանց գործի արժեքներում չարենցյան բնորոշումներով: Այսպիսով դժոխքի մեղավորներին երկրային դժոխքում փոխարինում են հայ կյանքի նշանավոր գործիչները ոչ թե որպես մեղավորներ, այլ որպես ողբերգական կերպարներ, որպես իրենց դաժան ժամանակի զոհեր: Ինչպես գրում է Վ. Գաբրիելյանը, «Արևմտահայ բանաստեղծների կերպավորման մեջ Չարենցը անջատում է նրանց էության երկու կողմը՝ բանաստեղծի ճիրքը և ժամանակի կուսակցական գաղափարախոսությանը տարված քաղաքացուն:

Երբ խոսում է նրանց պոետական անհատականության, արվեստի արժանիքների մասին, Չարենցի խոսքը շաղախվում է համակրանքի, սիրո, ակնածանքի զգացումներով, գնահատումի խոր և իմաստուն բնութագրումով, բառապաշարը զուլավում է, մաքրվում այն թանձրացական էպիտետ-համեմատություններից, կրքոտ բնորոշումներից, որոնք հանախաղեպ են ազգային «կուսակցական» գործիչներին ու նրանց հետևող գրողներին բնութագրող տողերում²:

Ինչպես որ ժամանակի գեան է տանում դեպ դժոխք, այնպես էլ այնտեղից՝ պատմության թափուր անտառից, տառապանքով, որպես քավարանով, բանաստեղծը իր վարպետի՝ Դանթեի հետ դուրս է գալիս Առաջին աշխարհամարտի գեներալից, ինչպես որ Դանթեն Վիրգիլիոսի հետ քավարանից տեսնում է դրախտի ուրվագծվող լույսը:

Ինչպես որ քավարանում անտիկ բանաստեղծը հրաժեշտ է տալիս Դանթեին, քանի որ ծնված լինելով մինչև Քրիստոսը, մուտք չունենր դեպի դրախտ, այնպես էլ միջնադարի մեծ բանա-

ստեղծն է ավարտվող անտառի վերջում՝ Հին աշխարհի ավարտին հրաժեշտ տալիս Չարենցին:

Հեղափոխությանը ավարտվում է քավարանը և սկսվում է դրախտը՝ մահվան տեսիլից ելած Հայաստանը:

Միևնույն կառուցվածքով իրար անհամատեղելի հասկացություններ ներկայացնելը հանգեցնում է արտառոտ զուգորդումների: Դրախտի կենտրոնական կերպարը քրիստոնեական աշխարհի գլխավոր բարեխոս Տիրամայրն էր ճառագուն լույսերով ողողված: «Մահվան տեսիլը» ևս ավարտվում է փրկարար լույսով, որի կողմն է դառնում հեղափոխության առաջնորդը:

Արդ՝ անցել էինք արդեն մեք Անցյալի մտայն եզերքից,
Լայնահուն աշխարհն էր իմ դեմ՝ ողողված հրով փրկարար,-
Այն ոսկյա լապտերի լույսով ես դարձա Գալիլեի երգիչ,-
Այդ լապտերը, ո՛վ առաջնորդ, կփրկե աշխարհը արար...

Վերգիլիոսին զուգահեռ՝ Դանթեի երկրորդ ուղեկիցն էր Բեատրիչեն՝ իր սիրած էակը, ով ուժ է տալիս բանաստեղծին, երբ նա հուսահատվում է մթին ճանապարհի երթում: Համանման ձևով Չարենցի երկրորդ ուղեկիցն է դառնում կոտորածի երգիչը՝ Միամանթոն իր պայծառ և ջինջ կերպարով: Ինչպես գրում է Ժ. Բալանթարյանը, «Չարենցը դիմում է իտալական հանճարին՝ իր տեսածն ու ապրածը արժանի համարելով նրա գրչին: Դանթեն և...Միամանթոն, երկնային ու իրական դժոխքի երգիչները, «սատարում են» բանաստեղծին՝ պատշաճ ձևով արտահայտելու հոգում ծանրացած ցավը»:

Այս երկու ստեղծագործությունների համադրական բնությունը ցույց է տալիս, թե ինչպես Չարենցը գրեթե անխաթար պահելով միջնադարյան մոնումենտալ ստեղծագործության կառույցը ու որևէ ձևով չտրվելով գրական նմանակման, միանգամայն նոր բովանդակություն, ասելիք և խորհուրդ է հաղորդել իր երկին:

Անցնող ամեն մի տարին ավելի էր ամոքում ավերված երկրի վշտերը և մղձավանջային անցյալը, բայց և օդի մեջ սկսել էր ուրվագծվել 1937թ. ուրվականը: Այս երկու հակադիր իրողությունների հատման կետում է ծնվել երրորդ մահվան տեսիլը, որը կարելի է անվանել արարման տեսիլ: Նման տեսիլները տեսանողներին երևացել են ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջանում, Չարենցի մտտ սակայն դա ճարտարապետի կյանքի վերջին

¹ Դանտե Ալիգերի, Աստվածային կատակերգություն, էջ 15:

² Վ. Գաբրիելյան, Դասկանների ժամանակը, Երևան, 1997, էջ 138:

¹ Ժ. Բալանթարյան, Եղենապատում ըստ Եղիշե Չարենցի, Երևան, 2009, էջ 44:

ակնթարթն է: Բանաստեղծի իսկ բնորոշմամբ՝

Որքա՞ն մնան է եղել պահն այդ՝ մարտը կամօրդի¹:

Չարենցն ապա պատկերում է իր ժամանակ արդեն կառուցված ու կառուցվելիք նոր Երևանը և մեր աչքերի առջև վեր է հանում քամանյանական արևային քաղաքը: Այս ամենը ներկայացվում է որպես թե տեսիլով տրված:

Նմանատիպ տեսիլներում Աստվածային Աջը, Տիրոջ հրեշտակը կամ երկնային լույսը գծագրում էր արվելիքը, այն դրոշմելով տեսանողի սրտում և հետո նա թղթին կամ քարին էր հանձնում իրեն երևացածը: Նման տեսիլի բնորոշ օրինակը Մաշտոցի տեսիլն է՝ Աստվածային Աջով գծագրված Հայոց Այբուբենին վերաբերվող, որի մասին գրում են Կորյունը² և Խորենացին³: Թե՛ միջնադարյան և թե՛ նոր շրջանի հայ արվեստում ստեղծվել են այս տեսիլը ներկայացնող մի շարք ստեղծագործություններ, որոնցում պատկերվում է այն պահը, երբ Մաշտոցը, հայացքը հառած երկնային լույսին և մի ձեռքը սրտին դրած, մյուսով թղթին է հանձնում երկնային լույսով իր առջև գծագրված գրերը: Մեր պատմագրությունից մինչև 20-րդ դարասկզբի հայ կերպարվեստ հասած այս պատկերը Միամանթոն «Մուրբ Մեսրոպ» պոեմի «Տեսիլը» բաժնում այսպես է ներկայացրել.

Ահավասիկ Քերովրե մը՝ մրային մեջ Մեսրոպին,
Իր աջ ձեռքովն լուսագիծ՝
Ակնթարթ մը՝ մեմատամին որմին վրա,
Հայկազնյան Այբբեմարանը տառագրեց...
Հանկարծ Մուրթը, մեծ տեսիլքն գնորաշարժ,
Մեռյալի մը պես ընդոտա ոտքի,
Փետուր գրիչն և տախտակն ի ձեռին,
Հրաշքի տակ արտասվելով,
Որմին առջև անհունորեն ծնրադրեց...⁴

Չարենցն այնինչ հատուկ շեշտում է. որ Թամանյանը իր տեսածը չի կարողանում թղթին հանձնել և ընկնում է ծանրացած ձեռքը.

¹ Եղիշե Չարենց, Անտիպ և չհավաքված երկեր, աշխտ. Ա. Չարենցի, Երևան, 1983, էջ 25:

² Կորյուն, Վարք Մաշտոցի, աշխտ. Մ. Արեղյանի, Երևան, 1980, էջ 96:

³ Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, աշխտ. Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, 1980, էջ 404, Գրք Գ, գլ. ԾԳ:

⁴ Միամանթո, Դանիել Վարուժան, Երկեր, էջ 185:

Պարզել է ձեռքը դողող դեպի ցնորքն այդ կապույտ,
Այնքան մոտ է, այնքան մոտ, կշռչափի նա հիմա,
Բայց ծանրացել է հանկարծ ձեռքն հանձարեղ ու հմուտ,
Ընկել է վար չոր կրծքին... լուսյուն, մահ:

Նման վերջարանը հակասում է տեսիլի տրամաբանությանը, որովհետև տեսիլը տրվում էր փոխանցվելու համար, այնինչ այստեղ խզվում է փոխանցականությունը: Թերևս դեր են խաղացել երկու հանգամանք: Նախ գրության պատճառը, որ ճարտարապետի մահն էր, և երկրորդ՝ 1937-ին նախորդող տարում բանաստեղծին սկսում է տանջել մահվան զգացողությունը, և նա պատկերում է հանձարեղ ձեռքի ծանրամալը և ընկնելը:

Հր. Թամրազյանը բանաստեղծության մնան ավարտը բացատրում է հետևյալ մեկնաբանությամբ. «Վերջին պահին, վերջին ջերմում ուղեղի, իրար են մոտենում ստեղծողն ու նրա փայփայած երազը, բայց ընկնում է հանձարեղ ձեռքը, և երազը մնում է որպես ժառանգություն ապրող սերունդներին, ապրող Հայաստանին: Դա և Չարենցի սրբազան երազն է: Դժոխքից մինչև երևանյան երազը, դանթեական ուղիներից, երդեհի հովիտներից, կախաղաններից, մեռնող ժողովրդի տառապանքներից մինչև ուժեղ մարդկանց և սերունդների, ծաղկուն գալիքի պատկերները, ահա չարենցյան մահվան տեսիլների յուրօրինակ ընթացքը՝ կապված ժողովրդական բախտի պատմական փոփոխությունների հետ»¹:

Մահվան տեսիլների այս ընթացքը իր յուրօրինակ արտացոլումն է գտել երեք տեսիլներում ներկայացվող պատկերներում, առաջին տեսիլի՝ կախաղանի պարանից և երկրորդի՝ Միամանթոյի բնարանին համահունչ տողերից մինչև երրորդ տեսիլի շրջադարձը արևային քաղաքով: Հայ տեսիլային գրականության մեջ հանդիպող սահմեղեցուցիչ պատկերների մասին Հր. Թամրազյանը գրում է. «Մեր գրականության մեջ իրականն ու երևակայականը փոխում են իրենց տեղերը, բնականը դուրս է մղվում, ավելի ճիշտ՝ բնականը երևում է երազի մեջ, անբնականը՝ կյանքում»: Իր երրորդ «Մահվան տեսիլով» Չարենցը տեսիլից դուրս է մղում անբնականը, և մնում է լուսեղեն երազը:

Իր կյանքի պարտադրված մայրամուտին մեծ բանաստեղծը սերունդներին է ավանդում քամանյանական տեսիլ- երազի իրականացումը՝ նոր Երևանի կառուցումը:

¹ Հր. Թամրազյան, Բանաստեղծության հազարամյա խորհուրդը, էջ 508:

² Նույն տեղում, էջ 485:

ՄԻՐԱՆՈՒՑ ԴՎՈՅԱՆ

ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ԹԱՏԻՈՆ՝ «ԿԱՊԿԱՁ»

...հենց ես մեր թառռոնը պետական.
ի՞նչ եր առաջ.
հիշո՞ւմ եք «պառ-լա՛մն նա»:¹

Հեղափոխությունից հետո բուրժուազիայից ազատագրված շենքերում տեղակայվում էին նոր՝ բոլշևիկյան ինստիտուտները: Ընթրը ինքնին դառնում էր պատմական հիշողության արխիվացման մի վայր, որտեղ դարաշրջանների հիշողության միակ վկան ու միևնույն ժամանակ կրիչը ինքը՝ շենքն էր: Տարերայնորեն էր ընտրվում նոր ինստիտուտի տեղակայման վայրը, ոչ պատմական-նորեն, ասենք՝ պառլամենտի շենքում կարող էր տեղակայվել պետական թատրոնը: Ֆունկցիոնալ առումով ինչի՞ հետ ենք գործ ունենում այս դեպքում, երբ շենքը ներկայանում է իբրև պատմական հիշողության վկա:

Եղիշն Չարենցի «Կապկազ»-ը, որը հեղինակի բնորոշումով

¹ Հղումները տրվելու են ըստ հետևյալ հրատարակության՝ Յեղիշն Չարենց, «Յերկեր», Յերեվան, 1932: Հարկ է նշել, որ Չարենցի հետագա հրատարակություններում, հատկապես վեցհատորյակում և քառաստորյակում նրա ավանգարդիստական գործերը վերահրատակված չեն այնպես, ինչպես որ եղել են առաջին ու նաև այս հրատարակության մեջ: Դրանք ունեն անհամաչափ կառուցվածք, որը արտահայտվել է նաև արտաքին ձևի մեջ: Ասենք օրինակ՝ գործը երկու սյունակով է կառուցված. աջ մասում նշված է, թե ով է խոսում, իսկ երկրորդ մասում ներկայացված է խոսքը: Նման տարանջատումը ավանգարդիստական գործում կոնցեպտուալ է, քանի որ նշում է խոսքը արտաբերողի ու խոսքի տարանջատումը. խոսքը մի քան է, որը եղվում է հանրությանը, ով այն պետք է լեզվատիմացնի: Խոսքը արտաբերողի ու խոսքի մեջև գուգահեռումը նշում է նաև այն փոխստեղծող կապը, որ ունեն այս երկուսը: Հենց այս գործում Չարենցը սնան մի խնդիր ունի, երբ ցույց է տալիս խոսքի ու գործի անհամապատասխանությունը, խոսքի և արտաբերողի միջև հաղորդակցության խզումը: Մրբագրված են նաև բոլոր այն դեպքերը, երբ հաջորդող տողը սկսվում է փոքրատառով: Մա նույնպես էական է այս գործերում: Հղումներում պահպանել ենք նաև այդ թվականներից գործող ուղղագրությունը, որովհետև այս գործերը որպես կանոն գրվում էին օրվա պահանջով և մախատեսված էին շատ արագ ներկայացնելու համար: Դրանց խնդիրը կապվում էր տվյալ ժամանակվա առօրեականության հետ: Ուստիև, այս դեպքում այդ ուղղագրության պահպանումը պատմական արժեք ունի:

քամաշա է, մի ժանր, որը Չարենցն ինքն է ստեղծում իբրև նմուշ, ներկայացնում է 1920-ականների բարդ իրավիճակը ոչ միայն հասարակական-քաղաքական, այլև հենց պատմության հետադարձության առումով: Մա այն ժամանակահատվածն է, երբ հեղափոխության հաղթանակից հետո օրակարգում էր հայտնվել ինչպիսի իրականություն ստեղծելու հարցը: Այս հարցին հետամուտ ստեղծված «Նորք» հանդեսը իր վրա էր վերցրել պատմական ավանդույթի վերստղծման ու գիտակցման բարդ խնդիրը: Այդ նույն խնդրին իսկ հետամուտ Չարենցը մասն էր կազմում այս հանդեսի, որով նաև այս մտայնության ձևավորման: Այստեղ են տպագրվում նրա «Երկիր Նայիրի» վեպը, «Ասպետական» պոեմը, նաև՝ «Կապկազ»-ը: Մյուս կողմից, սա «Երեք»-ի դեկլարացիայի ու «Մտանդարտ»-ի միջակայքն է և հատկապես վերջինով ամրագրված ապահերոսացման, ապառտմանտիկացման շրջանը: «Կապկազը» մի տեսակ այս երկուսի միջակայքն է մի քանի առումներով:

1920-ականներին տարածված ազիտ-թատրոնը համընդհանուր հեղափոխության կամ ավանգարդի նախագծի մի մասն էր, ըստ որի դասականությունը, կամերայինը, վեղը պիտի փոխարինվեր սովորականությամբ: Մա ընդհանուր գեղագիտական մտեցումն էր: Այլ է խնդիրը, թե որքանով էր այն դառնում իշխանություն դարձող բոլշևիկյան գաղափարախոսության ձայնը: Գրիգոր Պլույանը իր «Հայկական ֆուտուրիզմ» գրքում, խոսելով ազիտ-թատրոնի մասին, այն կապում է գաղափարախոսության հետ: Անշուշտ, գաղափարախոսության միջամտությունը այս կամ այն կերպ կար և դրանից չէին խուսափում ավանգարդիստները՝ ելնելով նրանից, որ ավանգարդը ակտիվ միջամտող և նոր կյանք ստեղծող գործունեություն է: Սակայն խնդիրն այն է, թե գաղափարախոսության ինչպիսի միջամտության հետ ենք գործ ունենում յուրաքանչյուր անգամ, մանավանդ Չարենցի սնան մեկի դեպքում, որի համար յուրաքանչյուր գործ առանձին փորձառություն էր: Կարևոր են համարում նկատի առնել, որ այս թվականներին քաղաքականի ու գեղագիտականի փոխհարաբերությունը այնքան էլ իշխանական դիսկուրսի հարց չէր, այլ քաղաքական: Չպետք է անտեսել նաև այն, որ հեղափոխությունից հետո ըստ էության փորձ էր արվում վերասահմանել քաղաքականը, և գաղափարախոսությունը որպես այդպիսին դեռևս ձևավորված չէր ամբողջությամբ: Պլույանի վերլուծության ներքին ուղղվածությունն այն է, որ իշխանության ու արվեստի միջև ստեղծված

լարումը ավարտվում է արվեստի ճնշումով, ավանգարդի «խափանումով» (բառը իրենն է), որոնք և վարչակարգի ստեղծման առաջին նախադրյալներն են: «Չարենցի հրաժարումը ապագայապաշտութենէն կը սկսի «Ստանդարտ»-ի խափանումով, ուրիշ բառ առայժմ չունիմ կոչելու համար այս դէպքը: Չմտնալ որ անհկա տեղի կ'ունենայ Կարա Դարուիչի հայկական ֆուտուրիզմի դատավարութենէն հազիւ վեց ամիս ետք և ըստ իս կը պատկանի հարթումի ընդհանուր ալիքի սը, որ խորհրդային կայսրության սէջ կը սկսի ծայրամասէն յանգելու համար մայրաքաղաք, բայց 1932ին»: Ապա շարունակության մեջ հիշատակելով Կարա Դարուիչի Չարենցին տված բնորոշումը՝ գրում է. «Դիտորությունը կը վերաբերի Չարենցի 1922-23 տարիներուն: Եւ սակայն յայտնի կը դարձնէ բանաստեղծի կրկնակ ռազմավարութիւնը՝ որ է հերքել «հնամաշ ֆուտուրիստը» և հերքել պրոլետարիանիզմը, ի շահ երրորդ ուղղութեան սը»:¹ Խորքի մեջ ծայրամասից դեպի մայրաքաղաք հասնող հարթումի ալիքի հիշատակումը հուշում է մի շատ կարևոր բան. ծայրամասը իրականում չէր հեղափոխվել այս բառի ողջ տարողությամբ և ուրեմն բուլշևիկյան հեղափոխության խորհրդային կայսրության վերածվելու պրոցեսը սկսվում էր ծայրամասից՝ անբողջանալու համար կենտրոնում: Մյուս հուշումը կապվում է Չարենցի կողմից այդ թվականներին առաջադրված մի լուծումի հետ, որին չի անդրադառնում Պլլոյաւնը, քանի որ նրա խնդիրն է ցույց տալ ավանգարդի խափանումը խորհրդահայ իրականության մեջ, որն էլ ի վերջո համարում է իշխանության կողմից բանեցված ճնշումի արդյունք:

Այս պահին ինձ հետաքրքրողը գաղափարախոսության միջամտությունը չէ, որը այլ կարվածքով դիտարկելը նույնպես շատ կարևոր է, և ոչ էլ գեղագիտականը, այլ թե ազիտ-թատրոնը իրականության ինչ պատկերացում էր բերում: Այդ իսկ պատճառով են առանձնացնում իշխանական ու քաղաքական դիսկուրսները, քանի որ քաղաքական դիսկուրսը դիտարկում են իբրև իրականություն ստեղծելու ակտիվ, ստեղծարար, մերդնող գործունեություն, մինչդեռ իշխանականը իր էությանը այդպիսին չէ: Իշխանականը հակադիր է աշխատում քաղաքականին այն իմաստով, որ փորձում է սեփականացնել, յուրացնել ներդրվածը: Ես այն համոզումն ունեմ, որ 1920-ական թվականներին ավելի շատ գործ

¹ Գրիգոր Պլլոյան, «Հայկական ֆուտուրիզմ», Սարգիս Խաչենց-Փրին-բինֆո, Երևան, 2009, էջ 416: 168

ունենք առաջինի հետ, և մեան առանձնացումով խոսելու դեպքում թերևս հնարավոր լինի տեսնել, թե իբրև առաջարկ ինչ էր ծնվում այդ փոխադարձ լարումներից: Մյուս կողմից, մտածում են, որ մեան առանձնացումը թույլ է տալիս ստանալ մի բացվածք, որտեղից հնարավոր է խոսել իրականության պատկերացումներից: Այստեղից դիտված՝ գաղափարախոսության միջամտությունը չի դիտարկվում իբրև միակողմանի գործողություն:

Պիտի վերադառնամ բնաբան ընտրված հատվածին: Պետական թատրոնը նախկին պատլամենտն է: Ուշադիր լինենք, որ թատրոնը ներկայացնող ու կազմակերպող Ղարան խոստում է պատլամենտը թատրոնի վերածելու մասին: Գործը սկսվում է հիշատակումով, որ՝ «Տեսարանը բեն է, բենի վրա- թամաշա շանց տվողը՝ Ղարան»: Չկա ոչ մի դեկորացիա, ոչ մի հավելյալ պճնանք, ամեն ինչ սովորական է, ինչը բնորոշ է ավանգարդին: Ոչ մի հիշատակում չկա այն մասին, որ պատլամենտի շենքում է ներկայացումը: Ուրեմն, գործի թեման պատլամենտի շենքում թատրոնի տեղակայումն է: Պիես-թամաշաները նախատեսված են եղել հասարակական վայրերում, հրապարակներում խաղալու համար, որին ակտիվորեն պետք է մասնակցեր նաև հանդիսատեսը:

«Կապկազ»-ը, լինելով թամաշա, երկու բեմադրություն է ունեցել թատրոնում, որքան էլ որ այն նախատեսված է եղել հրապարակում, փորձում խաղացվելու համար: Ազիտ-թատրոնները առհասարակ նախատեսված են եղել ժողովրդական լայն զանգվածների համար և կամերային նշանակություն չեն ունեցել:² Այսպիսի գործերի հանրային ներկայացումը ներքին մի ցանկությամբ կապվում էր ճշմարտության հանրայնացման հետ: Ըստ էության,

¹ Ուշ միջնադարյան Արևելքում հանրային թամաշաները կազմակերպում էին աշուղները, բայց քիչ հիշատակություններ կան, որ դրանց ակտիվորեն՝ այն իրադարձություն դարձնելուն կարող էր մասնակցել նաև հանդիսատեսը: Հանդիսատեսի մասնակցությունը հուզական էր ավելի շատ, որով կարող էր նպաստել, որ թամաշան իրականանա: Այսպիսի ժողովրդական միջոցառումները «ճշմարտությունները» փոխանցելու լավագույն հնարավորություններ էին: Որպես կանոն, թամաշաները աշուղի ու նրա աշակերտի կամ աշուղների խմբի «մենաշնորհն» էին:

² Այս մասին բավականին մանրամասն և հիմնավոր վերլուծություն է կատարում Գր. Պլլոյանը նշված հատրում: Տե՛ս՝ նշված հատր, «Երկեր ֆուտուրիզմի շուրհին» և «Վերջին արար» գլուխները, էջ 344-440:

ժողովրդական իրադարձությունը չի ծառայել իր բուն նպատակին, այն կամերայնացվել է:¹

Անպաճույճ բնույթն հայտնված Ղարան շարունակության մեջ կարծես թե մեկնարանում է իր իսկ ասածը:

Այսինքն...

վո՞նց ասեմ...

նո՛ւ:

«Յերկու տիրոջ ծառա»-

համ ես, համ ե՛ն:

Հիմի՞:

Հիմի, դե, ես շենքում - պետական
թառռոմ է, Կապկազում - սավետ:

-վո՞նց եղավ քա եղ:

Ես բոլորը վո՛նց եղավ արա:

Հե՞նց ե՛ս ե, վոր շանց պիտի տամք:

քա՞:

Այնհայտ է, որ թատրոնը տեղակայված է պառլամենտի շենքում: Որոշակի հակասություն է սկսում առաջանալ հրապարակում ու պառլամենտի նախկին շենքում ներկայացվող թատրոնների միջև, քանի որ հրապարակում ներկայացվող թատրոնի էությունը սովորականությունն է և դրանով է, որ այն հասանելի է բոլորին: Այն այս դեպքում ոչ այլ ինչ է, քան առանց ավանդույթի, ինքնաստեղծ մի բան, որը անլրջորեն է վերաբերվում նախապես գոյություն ունեցած ցանկացած բանի, քանի որ խեղկատակում է: Մակայն անմիջապես հետո Ղարան շտկում է, որ պառլամենտի շենքն է վերածվել թատրոնի, ինչը արդեն կապվում է վերջ հիշատակված շենքի պատմական վկա լինելու հետ: Այս հակասությունը շատ բնորոշ է ավանգարդին: Մի կողմից՝ պարզ ու հարթ մակերևույթ, որտեղ արարքն ինքն է իր իսկ սկիզբը, մյուս կողմից՝

¹ Գործի՝ հրապարակներում ներկայացվելու կամ չներկայացվելու մասին որևէ հիշատակություն առայժմ չունենք, ինչպես նաև չունենք որևէ հիշատակություն, թե ինչ պատճառներով չի խաղացվել:

² Այս մասին բավականին հմուտ վերլուծություն է կատարել ամերիկացի տեսարան Ռոզալինդ Բրաունը, ով ավանգարդի՝ արվեստի գործի ինքնաստեղծության և եզակիության սկզբունքը դիտարկում է պոստմոդեռնիստական շարունակական կրկնության համատեքստում: Sh u Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*, October, vol. 18 (Autumn, 1981), pp. 47-66. Վարդան Ազատյանի և Անժելա Հարությունյանի կողմից կատարված հայերեն թարգմանությունը տե՛ս <http://2012.revisor.am/2007/10/1/roalind%20krauss.html>:

պատմական հիշողություն և իրականություն, որոնք խախտում են ինքնաստեղծ լինելու առասպելը, ինչը ավանգարդի ցնորանքն է: Ավելին, «Կապկազ»-ում Ղարան թատրոնը տեղակայելով պառլամենտի շենքում՝ նախկին վիճակը բնորոշում է իբրև երկու տիրոջ ծառա, համ էս, համ էն, ու անմիջապես հաստատում, որ հիմա այս շենքում պետական թատրոնն է, իսկ Կոպկասում՝ սովետ, իսկ թե ինչպես դա պատահեց, պետք է ներկայացվի:

Այստեղ գործ ունենք արվեստայինի ու քաղաքականի բավականին բարդ մի դասավորության հետ: Ղարան ստանձնում է պատահարը ներկայացնողի գործառույթը, պատահարը՝ պառլամենտը թատրոնի վերածվելն է ու Կոպկասում խորհրդային կարգերի հաստատումը: Մա անշուշտ կարող ենք ընթերցել իբրև պարզ փոխատեղում, ինչպես որ ակնարկեցի վերևում, քանի որ փոխատեղումները հաճախ տարերայնորեն էին կատարվում:¹ Բայց ես հակված չեմ այդպես մտածելու, քանի որ ակնարկեցի արդեն, որ այս դեպքում գործ ունենք արվեստայինի ու քաղաքականի բավականին հետաքրքիր մի փոխհարաբերության հետ: Ղարան, մյուս կողմից, ակտիվորեն մասնակցում, միջամտում է ներկայացման ընթացքին, մի դեպքում՝ իբրև ներկայացումը կազմակերպող՝ համապատասխան մեկնարանություններով, մյուս դեպքում՝ իբրև գործող անձ՝ անգլիացի նախարար: Ղարայի՝ իբրև թատրոնը ներկայացնողի մեկնարանությունները լսելի են միայն հանդիսատեսին, բեմը հաղորդակից չէ դրան: «Կապազ»-ում ներկայացված բեմը մի տեղ է, որտեղ շոնդալից արագությամբ իրար են հաջորդում քաղաքական դեպքերը: Դրանք ներկայացնողը, արվեստագետը, օտարված է քաղաքական բեմից, ուստի և դեպքերը որևէ կերպ չեն հաստատագրվում: Ըստ Ղարայի մեկնարանության, որովհետև քաղաքական բեմի վրա՝ «Վայրենիներ [են]: Ցեղեր»: Այստեղ արդեն գործ ենք ունենում մեկ այլ մտայնության հետ, ըստ որի, քաղաքականը արևմտյան է և կապված է քաղաքակրթության ու մշակույթի հետ: Հայ, վրացի և ադրբեջանցի քաղաքական գործիչները արևելյան մտայնությունը ներկայացնողներն են, ուստի մյուս կողմի հայացքով վայրենիներ են ու ցեղեր: Ըստ այդ բնորոշման նրանք չեն կարող ունենալ պատմա-

¹ Հիշենք, օրինակ, որ սոցիալիստական կարգերի հաստատվելուց հետո եկեղեցիները ոչ միայն դադարեցին գործելուց, այլև դրանք տրամադրվեցին սովետական տնտեսությանը՝ գործածելու ամենատարբեր նպատակներով: Անշուշտ, սա էլ կարելի է ընթերցել որոշակի տրամաբանությամբ, բայց դա արդեն իմ խնդիրը չէ:

կան հիշողություն: Շունդալից ընթացող դեպքերը հենց այս հիշողության բացակայության վկայությունն են մի տեսակ: Արևմտյան ավանգարդին նույնպես բնորոշ է կոմպոզիցիայի կազմակերպման նման մոտեցումը: Մի տարբերությամբ միայն, որ այնտեղ սրընթաց, հանկարծակի հայտնվող դրվագները հիշողությունից ազատվելու պրոցեսն են ներկայացնում, մինչդեռ այս դեպքում բեմի վրա ոչինչ չի պատահում, բացի անընդհատ նույնի կրկնությունից, մի տեսակ շրջամիջավոր հեննուր, ինչը վկայում է, որ գործ ունենք հիշողության բացակայության հետ:¹

Այս իրավիճակի հանգուցալուծումների փնտրտուքը բնորոշ է Չարենցի այս թվականների գործերին,² անշուշտ, ակնհայտ տարբերություններով: Հանգուցալուծումը առաջարկում է Ղարան՝ իբրև ծպտված անզլիացի հայտնվելով գործողությունների կենտրոնում: Դիրքային որոշակի փոփոխություն ենք ունենում. պասիվ մեկնաբանություններ անողը հատում է գործողությունների ընթացքը՝ ծպտված: Ուշագրավ է նկատել, որ Չարենցը բավականին հետաքրքիր մեթոդաբանություն է կիրառել այս դեպքում: Օտարված արվեստագետը՝ Ղարան, քաղաքական ծպտան-

¹ Հիշողության առկայությունը փաստվում է պատմական իրականության ներկայությամբ, պատմության՝ որպես այդպիսին ինքն իրեն գիտակցելու, ինքն իրեն վերանվաճելու և դրանով իսկ ինքն իրեն վերահաստատելու գործողության հետ: Մա այն է, ինչը շատ հաճախ ձևակերպում ենք իբրև «պատմությունից դասեր քաղել»: Հիշողության բացակայությունը հնարավոր է դարձնում անընդհատ նույնի վերադարձը, կարծես թե հաստատագրում՝ նշանակում է ևս մեկ անգամ դաջել «ճշմարտությունը»: Խորքի մեջ մաքուր իշխանական գործողություն:

Նույնի այսպիսի կրկնությունը Ռեզալինդ Քրասուի հիշատակած պոստմոդեռնիստական կրկնությունն է, գործողությունների բազմակիությունը, որոնք չունեն պատմական օրինաչափության կամ հեռանկարի զգացություն: Պատահական չէ, որ 1960-ական թվականներից սկսված հիշողական ամբողջ ռազմավարությունները, որոնք դարձյալ պոստմոդեռնիստական դիսկուրսի մեջ էին, խնդիր են դնում ոչ թե վերահաստատել կորցրած կապերը, այլ դրանք ճանաչելի դարձնել: Այս առումով շատ հետաքրքիր դրսևորումներ կան նաև հայ գրականության մեջ:

² Նկատի ունեն այն, որ այս թվականների գործերում Չարենցը արվեստային ու քաղաքական ամենատարբեր վերադասավորումներ ու հանգուցալուծումներ է առաջարկում, որոնք բուրն էլ կապված են պատմության, հիշողության հետ: Ասենք օրինակ՝ «Երկիր Նաիրի» վեպում առաջարկված դիալեկտիկական մեթոդաբանությունը ուղղորդված է հատվածակառուցության հաղթահարմանը և պատմություն ստեղծելուն, որքան էլ որ ինքը՝ Չարենցը չի կիրառում այդ մեթոդաբանությունը, «Ամենապոեն»-ում հանկարծակիության սկզբունքով փոխվում է իրականությունը՝ իբրև գիտակցության պայծառացում, որի մեջ ընդգծվում է պատմական ամբողջ ճանապարհը: Բայց սա էլ հակադիր է դիալեկտիկական մոտեցմանը: Եվ այն:

քով միջարկում է թատերականացվող քաղաքականությունը դարձնելով այն սովորական: Մա այն է, ինչ անում է Չարենցը «Կապկազ»-ում: Քաղաքականության հանդիսավորումը այն է, ինչ Վալտեր Բենյամինի համոզմամբ ծնում է ֆաշիզմ, երբ քաղաքականությունը հանդերձավորվում է իբրև արվեստ: «Կապկազ»-ում ներկայացվող Անդրկովկասյան Մեյնը այնքան էլ այս չէ: Այս դեպքում, երբ խոսքը հիշողության բացակայությամբ իրականացվող գործողության մասին է, գործ ենք ունենում պարզ փոխատեղման ու խաթանքի հետ: Այն որքան էլ իշխանական, ամեն դեպքում չի դառնում քաղաքական, որովհետև հաստատագրող հայացքը օտարված է: Ղարան, արվեստագետը, մասնակից չէ այս քաղաքին և չի կարող մասնակիցը լինել օտարվածության պայմաններում: Սակայն պետք է նկատի առնել, որ Ղարայի օտարվածությունը ինքնօտարում չէ: Մինչև ծպտվելը նա փորձում է ներգրավվել գործողությունների մեջ՝ իբրև խեղկատակ անընդուն պատմում է «քաղաքական» իրականությունը: Սակայն դուրս է վաճառվում բեմից: Մա մի դրվագ է, որտեղ ներկայացվում է իշխանական հիերարխիան, որի տրամաբանության մեջ չի կարող աշխատել խեղկատակը: Այդ հիերարխիան գործում է որոշակի ավանդույթի մեջ՝ Արևմուտք-Արևելք, արևելքի փաշա-արևմուտքի սպա: Ղարան որևէ կերպ չի կարող տեղակայվել այս հիերարխիայի մեջ, քանի որ տարածքային տեղակայման, կամ, ինչպես որ ներկայացվում է պիեսում, որևէ տարածք բաժանելու մեջ ներգրավված չէ: Մյուսները աշխատում են հենց այս շրջանակի մեջ:

Ղարայի երկրորդ մուտքը արդեն ծպտված մուտքն է՝ իբրև անզլիացի: Փաստորեն առաջարկվում է ռազմավարություն՝ արվեստային օտարվածությունը հնարավոր է հատել քաղաքականի ծպտանքով: Եվ քանի որ քաղաքականը արևմտյան է, ապա Ղարան կարող էր հանդերձավորվել իբրև անզլիացի: Հետաքրքիր է, որ Չարենցը առաջարկում է հիշողության բացակայությունը հատել հիշողության ծպտանքով: Երկու դեպքում էլ գործ ունենք կեղծված ճշմարտության կամ ոչ իրականության հետ: Բայց երկու տարբեր կեղծիքներ են սրանք: Մեկը՝ հանդիսավորված քաղաքականն է, մյուսը՝ քաղաքականացած հանդիսանքը, այսինքն այն, ինչը Չարենցը մի քանի ամիս անց կկոչեր պրոլետնեյնիստական՝ հղումը տալով «Մուրճ»-ին և «Դարբնոց»-ին: «Ստանդարտի գրական ծրագրի մասին» իր բացատրական գրության մեջ ահա այսպես է բնորոշում նա այս դրսևորումը. «Մուրճը» յեվ «Դարբնոցը» մենք համարում ենք պրոլետնեյնիստա-

կան, վորովհետեւ նրանցում իշխողը պրիմիալիզմում նեյմիսն է, գործարանի ու հեղափոխության վերամբարձ յեվ վերացական ներքողն ու գույքը, վոր գուցն յեվ 1917-20թթ. գուրկ չեր վորոշ նշանակությունից, բայց այժմ միանգամայն անտեղի յե, անգամ վնասակար, վորովհետեւ իր վարդագույն ռոմանտիզմի մշուշով ծածկում է մեր առոյս խնդիրները, մեր կարեւոր անելիքները»¹։ Չարենցի առաջարկը հստակ է. «Մենք անողոր կռիվ ենք հայտարարում այդ պրոլետնեյմիզմին յեվ հայտնում ենք, վոր մարտնչող դասակարգին վոչ նեյմիս է հարկավոր, «ընդհանրապես» գործարանի յեվ «ընդհանրապես» հեղափոխության «քնարերգություն», այլ գեղարվեստական կոնկրետ խոսք, վոր ակտիվ կերպով կազմակերպում է նրա աշխարհայացքը, ոգնում է նրան իր գործարանի յեվ իր հեղափոխության այսորվա հերթական, կոնկրետ անելիքներն հասկանալու, կամ, վոր, միյնվնույն է, լաբում է նրա կամքը վորոշ ուղղությամբ»²։ Այս պոեզիան նա կոչում է քաղաքական պոեզիա։ Այստեղ ուզում են առանձնացնել երկու բնորոշում՝ «գեղարվեստական կոնկրետ խոսք, վոր ակտիվ կերպով կազմակերպում է նրա (դասակարգի՝ Ս.Դ.) աշխարհայացքը» և «վոր լաբում է նրա (դասակարգի՝ Ս.Դ.) կամքը վորոշ ուղղությամբ»։ Կամքի լաբումը և ուղղորդումը արվեստով։ Սա այն էր, ինչ առաջարկում էր այս թվականներին Չարենցը իրականություն ստեղծելիս, և որը չէր համարում երկու տիրոջ ծառայ։

Դժվար չէ նկատել, որ այս բանաձևի կրողը Ղարան է։ Թամաշան ավարտվում է «Բնատեղանցիոնալ»-ով։ Բենը և ժողովուրդը միասին երգում են, Ղարայի համար խնդիրն այն չէ՝ արդյոք հաջողեց պիեսը, թե ոչ։ Շեշտադրելին դառնում է կամքի լաբումը արվեստով։ Ուշադիր լինելու դեպքում կարելի է նկատել, որ Չարենցը առաջարկում է արվեստայինի ու քաղաքականի համակեցություն, ինչը նշանակում է, որ բենը ծիսական տարածք չէ այլևս, այլ հանրային։ Դարձյալ ուշադիր լինելու դեպքում կարելի է նկատել, որ Չարենցի առաջարկը կոնկրետ օրվա և կոնկրետ հանգամանքի հետ է կապվում։

Վերադառնամ սկզբում արածս հարցադրմանը, թե ֆունկցիոնալ առումով ինչի հետ ենք գործ ունենում այն դեպքում, երբ շենքը ներկայանում է իբրև պատմական հիշողության վկա՝ կապելով

¹ Standart, ժուռնալ գրականության յեվ արվեստի, Մոսկվա, 1924, N 1, էջ 5:

² Նույն տեղում:

դա Չարենցի առաջարկի հետ։ Պատմամենաի շենքում թատրոնի տեղակայումը Չարենցը դիտարկում է իր առաջարկի շրջանակներում՝ իբրև ռազմավարություն («կամքի լաբումը որոշ ուղղությամբ»)։ Ուղղորդված կամքը աշխարհայացք ձևավորելու միջոց է։ Փաստորեն այն, ինչ Չարենցը համարում է քաղաքական արվեստ, ավելին չէ, քան որոշակի ռազմավարություն ունեցող, ուղղորդված խոսքը։ Ավելի ուշ, 1928-ից սկսած նա կսկսի փնտրել խոսքի կառուցման միջոցներ։

Ռոզալինը Քրատուր Ռոդենի «Դժոխքի դարպասները» գործի բոլոր ցուցադրությունները համարում է բնօրինակ, այն իմաստով, որ դրանցից յուրաքանչյուրը հենց այդ պահին է ձուլվում ցուցասրահում, և այցելուն դառնում է յուրօրինակ հաղիսատեսը այդ ներկայացման։ Այդ ցուցադրությունների կարևոր բաղկացուցիչը և նախապայմանը հանդիսատեսի այդ յուրօրինակ ներկայությունն է իբրև մասնակցություն։ Թանգարանը և ցուցասրահը այս դեպքում հանրային տարածքներ են, ոչ թե պաշտոնական թանգարան-արգելավայրեր, որտեղ յուրաքանչյուր ցուցադրություն վեր է ածվում իրադարձության։ Ընդունողի դիրքում գտնվող հանդիսատեսը ամբողջականացնում է, այս իմաստով՝ ավարտում է գործը։ Խնդիրն այն է, որ նմանատիպ գործերում ստեղծող հեղինակի մանրախնդիր հաշվարկը պիեսը է որ հաշվի նստի բոլոր հնարավոր հայացքների ու դիրքավորումների հետ՝ ակտիվացնելով դրանց հնարավոր արձագանքը։

Հրապարակում ներկայացվելու համար նախատեսված թամաշան երկու բեմադրություն է ունենում թատրոնում։ Ըստ էության հրապարակի համար նախատեսված պիեսը (թամաշան) չի ամբողջանում, քանի որ նման գործի ավարտը պայմանավորված է միջավայրով, որտեղ այն պիտի տեղի ունենա, իրականանա։ Շենքի պատմականացումը կամ հիշողության հաստատումը թեման է, որը պիտի ներկայացվեր դրսում և դրանով իսկ վերահաստատվեր որպես այդպիսին։ Ավանգարդի՝ ինքնաստեղծ լինելու և պատմական կոնտեքստի հետ աշխատելու ներքին հակասականությունը լուծող ռազմավարություններից մեկը կարող էր լինել պատմականացման գործողությունը, որը առաջարկվում, սակայն չի կիրառվում այս գործով։ «Կապկազ»-ի դեպքում, փաստորեն, գործ ենք ունենում տեղական ավանգարդի մի յուրօրինակության հետ, որը կկոչեն հապաղող։ 1930-ական թվականներին Չարենցը կվերդառնա տեղական ավանգարդի այս յուրօրինակությանը «Արիլն ս, թե՛ Պյեռո» գործում, բայց սա արդեն այլ խոսակցության նյութ է։

«ԾԻԱԾԱՆ» ՄԻՐՈ ԱՌԱՍՊԵԼԸ ՄԵՎ ՕՐԱՊՏՈՒՑՏՈՒՄ

Ինչպես իմաստուն կերպով բանաձևել է Հովհաննես Թուման-
յանը, «...գրականության մեջ սիմվոլիզմը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մի
հանդուզն ձգտում են հեքիաթին մոտենալու»¹: Այն, որ սիմվոլիստ-
ները օգտվում էին սիմվոլիկ լեզվի օրինաչափություններից, որ
սիմվոլների արտաքին շերտի տակ էր թաքնվում մերթին իմաստն
ու բովանդակությունը, որ սիմվոլները դառնում էին զգացմունք-
ների ու ապրումների խտացված արտահայտություններ, հատկա-
նիշներ են, որ հատուկ են և՛ հեքիաթներին, և՛ առասպելներին:

Իր ստեղծագործության առաջին շրջանում սիմվոլիստական
գրականության սկզբունքներով ստեղծագործող Եղիշե Չարենցը
բնականաբար պետք է մոտենար հեքիաթին ու առասպելին: Եվ
դա ոչ թե անմիջական հեքիաթային կամ առասպելական սյուժե-
ների՝ գրականություն ներմուծման ճանապարհով, այլ ավելի
խորքային՝ բանահյուսական խորհրդանիշների, արքեստիպային
նախակերպարների և իհարկե՝ վաղնջական կառույցների օգտա-
գործման: Այսպես են ստեղծվել Չարենցի շատ ու շատ գործեր,
որոնք, իհարկե, մեծ մասամբ արդեն նկատված և ուսումնասիր-
ված են գրականագիտության մեջ: Թեմայի քննությունը հատկա-
պես կատարվել է Հ.Էդոյանի աշխատության մեջ, ուր բավական
խորքային ու արժեքավոր նկատառումներ են կատարված հարցի
ամփոփումը²:

Մեր ուշադրության առարկան տվյալ դեպքում «Ծիածան»
ժողովածուն է՝ իր բանաստեղծական կառույցով և հնագույն
առասպելական, արքեստիպային խորհրդանիշներով:

Միտք առասպելը ժամանակային շրջապատույտում: Մարդկու-
թյան վաղ մտածողությանը հատուկ է եղել ցիկլային բնույթը: Ժա-
մանակը մարդը պատկերացրել է շրջապատույտի ձևով՝ որպես
պտտվող անիվ՝ ճախրի ֆալլաք, որի յուրաքանչյուր պտտույտը

¹ Հավիաննես Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 10, Եր.,
1999թ., էջ 424: :

² Տե՛ս Հենրիկ Էդոյան, Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Եր., 1986:

ունի իր սկիզբն ու ավարտը¹: Այդ սկիզբն ու ավարտը համապա-
տասխանում էին ժամանակային առանձին միավորների սկզբին
ու ավարտին: Հնագույն ժամանակներից սկսած՝ ժամանակային
միավորի սկիզբը մարդը նույնացրել է զարման գալստյանը՝ որ-
պես նոր կյանքի սկիզբ, իսկ ավարտը՝ ծնունդը, երբ կյանքը մա-
հանում է:

Հնուց ի վեր մարդը փորձել է մեկնաբանել բնության երևույթ-
ները և դա արել է՝ ելնելով իր սեփական ապրումներից ու հոգե-
կան աշխարհից, բնության երևույթները մարմնավորելով աստ-
վածների մեջ և բնության փոփոխությունները մեկնաբանելով որ-
պես այդ աստվածների զգացմունքների ու կամքի դրսևորումներ,
կապելով սիրո, ատելության, խանդի, վրեժխնդրության և մարդուն
ու մարդկայինին բնորոշ այլ ապրումների հետ: Դիշտ այսպես էլ
ստեղծվել է սիրո առասպելը՝ բնության մահն ու զարթոնքը մեկ-
նաբանող: Բնությունը մարմնավորել է մի երիտասարդ և գեղեցիկ
պատանի, որին սիրահարվում է սիրո գեղանի աստվածուհին:
Մահայն պատանին մահանում է, տխրում է սիրո աստվածուհին,
և մահանում է բնությունը: Տեսնելով այս՝ աստվածները խնդրում
են մեռյալների թագավորության տիրակալին՝ վերադարձնել պա-
տանուն լույս աշխարհ: Առասպելը պատճառաբանում է բնության
ամենամյա հերթագայությունը. աստվածների որոշմամբ պատա-
նին տարվա կեսը մնում է անդրաշխարհում, կեսը՝ այսաշխար-
հում: Յուրաքանչյուր հարության հետ վերաժնվում է բնությունը և
փթթում, կյանքը վերսկսվում է, իսկ աշնանը և ծնունդը՝ մահանում
է: Այս կառույցը ընկած է բազմաթիվ առասպելների հիմքում՝
Ափրոդիտե և Ադոնիս, Իշտար և Թամսուզ, Կիրելա և Ատիս,
Շամիրամ և Արա: Այստեղից են առաջացել տարեպատույտի այն
ծիսակատարությունները, ըստ որոնց ժողովուրդը նախ սզում էր
բնության աստծո մահը, ապա տոնում նրա հարությունը (Ադոնի-
սի, Ատիսի ծիսակատարություններ²):

Ժամանակային առավել փոքր շրջապատույտ է օրը: Առասպե-
լական պակերացումներում օրվա շրջապատույտը կապվում էր
արևի առասպելին: Արևը նույնպես մեռնող-հառնող աստված է.
յուրանչյուր օրվա արշալույս արևի նոր ծնունդն է, իսկ մայրամու-
տը՝ նրա մահը: Հայ առասպելաբանության մեջ մեռնող-հառնողի

¹ Տե՛ս Մարգիտ Հարությունյան, Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2000,
էջ 444-447:

² Տե՛ս Զենյա Ջոք Զրեզեր, Ոսկե ճյուղը, Եր., 1989, 409-419:

այս գործառույթի կրողն է Միեր արևային աստվածը՝ իր վիպականացված՝ Փոքր Մեծի կերպարով¹:

Խոսելով առասպելների և մարդկային հոգեբանության կապի մասին՝ հոգեվերլուծաբան Կարլ Գունզը գրում է. «Հնագույն մարդը ոչ թե երևութների օրյեկտիվ բացատրություններ է փնտրել, այլ ձգտել է արտաքին աշխարհը համապատասխանեցնել իր ներքին ապրումներին: ...Առասպելացված բոլոր բնական երևութները, ինչպես ինքն ամառը, ձմեռը, լիալուսինը, տարվա անձրևային եղանակները, այնքան այլաբանություններ չեն, որքան հոգեկան անգիտակից դրամայի սիմվոլիկ արտահայտություններ²»: Այն սերտ կապը, որ հնուց ի վեր մարդը նկատել է իր և բնության միջև, ստեղծել է մարդկային ապրում-բնություն այն միաձույլ փոխկապակցվածությունը, որը դարձել է պոեզիայի արտահայտման հիմնական կերպերից մեկը, եթե ոչ գլխավորը:

Արդեն 20-րդ դարում «հոգեկան անգիտակից դրամայի սիմվոլիկ արտահայտություն» Եղիշե Չարենցի համար դառնում է ոչ թե տարեպառույտը, այլ օրապառույտը: Միքո տիեզերական առասպելը անհատական ապրումների դրսևորում է ստանում՝ վերստին կապվելով ժամանակային շրջապատույթին: Ժամանակային սկզբի ու ավարտի և, համապատասխանաբար, սիրո սկզբի ու ավարտի սիմվոլիկ արտահայտությունն այս դեքում հանդիսանում են օրվա տարբեր հատվածները՝ առավոտ - կեսօր - երեկո: Չարենցյան սիրո առասպելում օրվա հատվածներից յուրաքանչյուրն ունի իր գույնը՝ կապույտ - ոսկի - մանուշակագույն: Միքո առասպելի վաղնջական կադրապարը նոր լիցք է ստանում 20-րդ դարի սիրո դրամայի արտացոլմամբ՝ սիրո վաղորդայն, կիզիչ և արևոտ կեսօր, սիրո բաժանման թախծոտ մայրամուտ:

Չարենցյան սիրո առասպելի օրապառույտում մեռնող-հառնող խորհրդանիշը դարձյալ արևն է՝ լուսաբացին՝ ծնվող, կեսօրին՝ հուրհրատող, երեկոյան՝ մահացող: Օրվա երեք հատվածների գրեթե բոլոր խորհրդանիշները արևային հատկանիշների առկայությամբ կամ բացակայությամբ են բնորոշվում: Արևից բացի, «Ծխածանույն» տեղ են գտնում նաև այլ խորհրդանիշներ, որոնք

¹ Ըստ Ս. Հարությունյանի «...Մեծի՝ ժայռում փակվելը սկզբնապես կարող էր դիտվել իբրև արևամուտ, իսկ դուրս գալը՝ արևածագ, հետևաբար՝ առասպելի արևային նախնական վարկածով հնարավոր է, որ Մեծի ելումուտը կապված լիներ օրվա ցիկլի, այն է՝ գիշերվա ու ցերեկվա հետ, որ կրկնվում է ամեն օր» (Ս. Հարությունյան, Հայ առասպելաբանություն, էջ 460):

² *Карл Густав Юнг*, Архетипы и символ, Москва, 1991, стр. 95.

դարձյալ կապ են ստեղծում հնագույն առասպելների, վաղնջական արքեոտիպային մտապատկերների հետ:

Առավոտյան խորհրդանիշներ («Կապույտը»): Միքո արշալույսի տեսարանը զարմանալի նրբությամբ է կերտված: «Կապույտի» սիմվոլները՝ մանկական սիրտը, հոգու լուռ բաժակը, որի մեջ դեռ ոչ մի ձայն չի ընկել, արցունքներն ու աղոթքները, ծեղի գանգերը, բոլորը նոր սկսվող օրվա մաքրությունն են խորհրդանշում: Ըարբի սկզբից ի հայտ է գալիս քնած աղջկա կերպարը, որը հետևողականորեն զարգացվում է բանաստեղծությունից բանաստեղծություն:

Երբ որպես ուրու դեռ քնած ես դու
Կապույտում մաքուր¹:

Առավոտ կանուխ, երբ արև չկա,
Լուռ զգում եմ ես,-

Որ լուսն հոգին քնած աղջկա
Մտաի՛կ է այնպես(51):

—Քույր, քմիր, քմիր...

....Ե՛վ չկայիր կարծես դու՝ դոյակում հոգու

Անշշուկ քնած:

Քույր, իմ հոգին աստղային, որպես միջոց քո —
Կապույտում մնաց (53):

Երազային կապույտ դոյակում քնած աղջկա կերպարը վաղնջական, արքեոտիպային ընկալումներ է հուշում՝ ուղղորդելով դեպի հեքիաթները: Քնած գեղեցկուհիների հետ կապված բազմաթիվ հեքիաթների սյուժեները մի ընդհանուր կառուցվածքային օրինաչափություն են բացահայտում. կախարդանքով քնած արքայադուստրը կարթնանա միայն առաջին սիրո համբույրից (Քնած գեղեցկուհին, Լուսերեսը (Մպիտակաձյունիկ): Այդ նույն հրաշագործ սիրո համբույրը այլ պարագայում կարող է նույնիսկ հրեշին մարդ դարձնել (Գեղեցկուհին և հրեշը): Այս մտախիլը բազմաթիվ դրսևորումներ ունի հայ ժողովրդական հեքիաթներում. կախարդանքով դոյակում հայտնված հերոսը համբուրում է քնած արքայադուստրը, որից հետո նրանց միջև ծածուկ սիրավեպ է սկսվում («Չարխի մեջ նստող աղեն»², «Տղու էրազը»³):

¹ *Եղիշե Չարենց*, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հ. 1, Եր., 1986, էջ 50: Ե. Չարենցի բանաստեղծությունների այս հատորից բերվող հետագա մեջբերումները կծանոթագրվեն շարադրանքում:

² Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, հ. 9, Եր., 1968, № 66:

³ Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, հ. 11, Եր., 1980, № 45:

Ինչպես հեքիաթներում, այնպես էլ չարենցյան մեկնաբանությանը արքայադստեր քունը սիրուն անգիտակ վիճակն է, կուսական անադարտ սրտի նիրհը, որը պետք է զարթնի սիրո առաջին համբույրից: Համանման մեկնաբանությունն հոգեվերլուծաբան Հանս Դիկմանը տալիս է դրականում փակված հեքիաթային հերոսուհու կապակցությամբ՝ աղջիկն ապրել է իր երազների աշխարհում՝ իրականությունից մեկուսացած, և ոչ մի աղամարդու դեռ չի հաջողվել բարձրանալ նրա դրականի բարձր աշտարակը¹:

Քնած աղջկա մեկ այլ խորհրդանիշ են քնած կարապները:

Կարապները լճերի մեջ, ջրերի վրա

Դեռ քնել են, դեռ նիրհում են. կարթնանան հիմա (54):

Սպիտակ կարապը, ինչպես հայտնի է, իր ճերմակությամբ ու նազանքով կուսական անբիծ մաքրությունն է խորհրդանշում: Առասպելական համատեքստում կարապը հոռոտեական Վենետիկ և հունական Աֆրոդիտե սիրո, գեղեցկության և կրքի դիցուհիների խորհրդանիշն է²: Կարապը՝ որպես կրքի խորհրդանիշ, ի հայտ է գալիս նաև Ջեսի առասպելում, ուր սիրահարված Ջեսը գեղեցկուհի Լեդային տիրելու համար կարապի է փոխակերպվում³: Այսպիսով, որպես դեռ չզարթնած կրքի, կուսական մաքրության խորհրդանիշներ՝ կարապները լիովին համահունչ են քնած աղջկա կերպարի իմաստաբանությանը:

Կեսօրի խորհրդանիշներ («Ոսկին»)⁴. Եթե կապույտը սիրո երազային հոգեվիճակն է, պլատոնական՝ մաքուր ու անբիծ, ուր «անմարմին քրոջ համբույրը հոգին է միայն զգում իր շուրթերին» (51), ապա «Ոսկին» շարքի բանաստեղծություններում սիրո զարթոնքի, իրական ու ապրված սիրո, կրքի ու հրայրքի խորհրդանիշներն են իշխում: Արևը իր բազմաթիվ խորհրդանիշներով գերիշխում է շարքում՝ ոսկեծաղիկ ասուպ, ոսկե թիթեռ, ոսկե խաչ, ոսկե շղթա, արև-արքա, մի կտոր ոսկի, հրոտ, հրաշեկ ոսկի:

«Ոսկին» շարքի բանաստեղծություններում ամեն ինչ ոսկե գույներով է բնորոշվում: Ոսկին դեռ առասպելական ընկալումներում էլ արևի գույնն է եղել. դա ակնհայտ է և՛ հնագույն առասպելներում, և՛ հեքիաթում: Հայ ժողովրդական հրաշապատում հեքիաթների կախարդական աշխարհների նկարագրություններում

¹ Ханс Дикман, Юнгианский анализ волшебной сказки. Сказание и иносказание. — СПб.: 2000, стр. 108.

² Տե՛ս Գաղիկ Մանասյան, Խորհրդանշանների հանրագիտարան, Եր., 2007, 190:

³ Տե՛ս Мифы народов мира, т. 2, М., 1992, стр.47.

հատկապես առատորեն հիշատակվում է ոսկին ու ոսկեգույնը: Խոսելով այն մասին, որ հրաշապատում հեքիաթում հերոսի վերջին հանգրվանը արևային երկիրն է, ուր ամեն ինչ ոսկե գույն ունի՝ ռուս հայտնի հեքիաթագետ Վ.Պրոպը նկատում է. «Այն ժողովուրդները, որոնք չեն ունեցել արևի պաշտամունք, նրանց հատուկ չէ կախարդական առարկաների ոսկե գույնը»¹:

Արևի սիմվոլներից ուշագրավ է հատկապես, առաջին հայացքից անտվոր՝ արև-ոսկե խաչ խորհրդանշումը՝ «Ու կմարի խաչը վանքի կապույտում վերջին»(54): Այս խորապես բանաստեղծական պատկերը՝ վանքը՝ երկինք, խաչը՝ արև, նույնպես իր ակունքներն ունի առասպելական արքեատիպային մտապատկերներում: Արևային առասպելներում արևը նաև խաչի խորհրդանիշով է ի հայտ գալիս. երկնքում հատվող շողերը խաչի մտապատկեր են ստեղծում²:

«Ոսկու» համատեքստում դարձյալ ի հայտ է գալիս քնած աղջկա կերպարը, բայց այս անգամ արդեն՝ զարթոնքի կոչերով: Կարապները արթնացել են ու կանչում են քնած աղջկան, զանգերի դողանքը ևս զարթոնքի է կոչում.

Խաչը վանքի, երգը՝ զանգի — կապույտում վերջին.

Չարթնիր, զարթնիր, կապույտ աղջիկ, ու նայիր խաչին (54):

Կեսօրի արևը ոսկեգույն քող է հագցնում ամբողջ աշխարհին: Երազային քույրն աստիճանաբար մարմին է առնում: Արևը արտացոլվում է արթնացած աղջկա աչքերում՝ մի ոսկե շղթա: Հիվանդ, անգույն ու անմարմին աղջիկը կենդանանում է՝ այտերի թափանցիկ կարմրությամբ, ոսկեգույն շողով.

Միքթնած, գունատ կապույտը արդեն

Չքացավ, չկա.

Ժպտում, ոսկեփայլ վառվում են քո դեմ

Այբերն աղջկա (57):

Որպես թափանցիկ կարմրությունն հոսող՝

Այտերիդ վրա ոսկեգույն մի շող (59)

Կենդանություն է առնում նաև տղամ՝ աստղային եղբայրը:

Ու սիրքնած դեմքիդ վրա - քոնկվող մի փայլ.

Այն արևն է, այն արևն է, աստղային եղբայր (56):

Եվ ահա հայտնվում են ոսկեգույն քող հագած, ճերմակ, հարսների պես շիկացած առագաստները, որոնք մեկնում են դեպի ոսկեքաղ հեռուները:

¹ Пронн В., Исторические корни волшебной сказки, Ленинград, 1986, 293.

² Տե՛ս Мифы народов мира, т. 2, стр. 12.

Ահա ճերմակ առագաստները՝ ոսկի
Արևի դեմ հարսների պես շիկացած՝
Օրորվելով, մազանքներով, կողք-կողքի -
Ճամփա ընկան դեպի հեռուն ոսկեբաց... (58)

Երազուն ասիերից մեկնող նավակների մտափվը մեզ ծանոթ է
նաև Մեծարենցի ստեղծագործություններից («Նավակներ մեկնե-
ցան ամենն այ, բաղձանքով ակաղձուն»), սակայն այստեղ Չա-
րենցի հիշատակած առագաստները, երազանքների մարմնավոր-
ումն լինելուց բացի՝ բառի փոխարեքական իմաստի ակնարկ են
թաքցնում՝ առագաստը՝ որպես ամուսնական միության
խորհրդանիշ, հատկապես, երբ առագաստները հարսնացած են,
կամ՝ հարսների են նման:

Առագաստները, ոսկեգույն քող հագած,
Արևելյան հարսների պես մազանու... (58)

Այսպիսի իմաստավորումն ավելի ակնհայտ է դառնում հա-
ջորդ բանաստեղծության մեջ, ուր հարսնացած առագաստների
կողքին հայտնվում է հարսնացած աղջիկը.

Որպես կարմրությունն այն այրող, հրտո՝
Հարսնական դեմքիդ՝ ամոթխած, կարտա... (59)

Այսպիսով, սիրո երազներին հաջորդում է իրական սիրո ապ-
րումը, քնած, անմարմին քրոջը՝ հարսնացած, շիկնած, ամոթխած
կինը:

Հանդես է գալիս կեսօրի հաջորդ խորհրդանիշը՝ հասուն հաս-
կը (արևի տակ շիկացած հասկ, հացի հեռաստաններ, բերրի
արտեր):

Ես հավատում եմ հասկի շշուկին, խոսքին -
Երբ հազել ես արևի թափանցիկ ոսկին:

Հեռաստանները հացի - ոսկեգույն, ոսկեգույն:
Դու մայրցիլ, ժպտացիլ իմ գունատ հոգուն:

...Եվ հասուն էր ոսկեծուփ կապույտից դեպի վար՝
Արտերի գիրկը բերրի՝ մի հեշտություն հրավառ (60):

Հասկերի հասուն արտի խորհրդանիշը ոսկու համատեքս-
տում պատահական չէ: Հացարույսը սերտորեն առնչվում է և՛ բու-
սականության մեռնող-հառնող աստծո, և՛ արևի առասպելներին:
Հին Արևելքում բնությունը մարմնավորող պատանիները գլխավոր-
ապես հանդիսացել են հացի, հատկապես՝ հացահատիկի աստ-
վածներ (Օսիրիս, Թամնուզ, Արոնիս, Ատաիս): Հացարույսն էլ
թաղվում է հողում, այնուհետև վերածնվում և հետո որպես զոհ

մատուցվում մարդկությանը՝ (ի դեպ, այս առասպելը քրիտոնեա-
կան կրոնում շարունակվեց հենց Քրիստոսի կերպարում, ինարկե-
այս պարագայում արդեն սիրո առասպելից անկախ): Արև-Մեծի
առասպելում էլ երազված աշխարհի խորհրդանիշը հիմնականում
հացարույսն է՝ խոշորացած ցորենը կամ գարին:

Ի՞նչ առնչություն ունի այս ամենը չարենցյան մեկնաբանման
հետ, արդյո՞ք խորհրդանիշը հիմքում պահել է նախապատկերա-
ցումները: Զորենը և արևը առասպելական այն մեռնող-հառնող
խորհրդանիշներն են, որոնց գործառնություն շեշտվում է նաև
զոհի գաղափարը (արևը այրվում է հանուն մարդկության, ցորենը
հացի տեսքով զոհաբերվում է մարդկությանը): Չարենցյան՝
ծիածանային ճամփան անցնող քնարական հերոսի ուղին ևս
դեպի զոհաբերում է տանում, մի գաղափար, որ արտահայտվում է
«Ծիածանի» երկրորդ բանաստեղծության մեջ:

Բայց ե՞րբ կհասնի հոգիս, որպես սեզ, սրբացած մի զոհ,-
Մայրամուտային Եզերքը Կապույտ,-լույս եզերքը Քո... (45)

Արքեաիպային այս ընկալումները թերևս առկա են անգի-
տակցականի մակարդակում: Անշուշտ Չարենցն ամենից առաջ ի
նկատի է ունեցել արևի՝ սիրո ջերմությանը հասունացած և քաղ-
վելու պատրաստ հունդը, հասուն և ապրվող սիրո հոգեվիճակը,
որը դառնում է շարքի զգացմունքային գազաթնակետը, և որից
հետո արդեն արևը դեպի մայրամուտ է թեքվում՝ սիրո հրայրքն
աստիճանաբար մարում է:

Իրական սիրո՝ որպես այրող կրակի պատկերումը հարա-
զատ զուգահեռ է ստեղծում Չարենցի այլ ստեղծագործություննե-
րի և հատկապես՝ «Հետերա-երազի» պատկերներին: Հրավարս
կնոջ հրտա համբույրերը վառվող դոյակում այստեղ նույնպես
դեպի մահ են տանում՝ դեպի դոյակի մոխիրները:

Բայց չէ՞ որ, երբ դեռ
Հրդեհն էր լափում դոյակը իր հին՝
Բոցերի ծովում մի ոսկի քիթեռ
Ձնգում էր, շայում - հրավարս մի կին (35):

Ոսկեվարս կինը առասպելական պատկերացումներում էլ
արևի խորհրդանիշն է եղել, և դրա լավագույն վկայությունը տեսնում
ենք մեր էպոսում՝ ոսկեվարս Քառասուն-Նյուղ Ծամի կամ Դեղձուն
Ծամի՝ երկնային Պղնձե քաղաքի թագավորի աղջկա կերպա-

¹ Տե՛ս Մ.Հարությունյան, Հայ առասպելաբանություն, էջ 361:

բում¹: Այս արև-կնոջ հակապատկերն է ճերմակ դոյակի անմարմին ուրում², որը «Հետերա-երագ»ում էլ հակադրվում է աչքերում ոսկե կրակներ ունեցող կնոջը:

Եվ թո՛ղ շիճի երազն աստղային –
Ճերմակ դոյակի անմարմին ուրում...
Եվ չէ՞ որ ոսկի կրակներ կային
Մեռնելուց առաջ նրա աչքերում ... (35)

Ոսկու սիմվոլները հակասական տրամադրություններ են արտահայտում: Արևի ոսկին զուգակցում է անզույն աշխարհը, քախժոռ կապույտի մեջ հայտնվում է ոսկու ծիծաղը, հրավառ ոսկին երդնեկված հոգիներին հով է բերում, սակայն միևնույն ժամանակ արևը ցավ է պատճառում, արևը խանձում է կապույտը:

Ինչու՞ է խոցում, ասեղի մնամ,
Ոսկին արևի ... (55)
Կապույտը վառվեց, խանձվեց ոսկում,
Արևը - անցավ.
Արևը - անհուն ու որք կապույտում՝
Բռնկված մի ցավ (63):

Արևի հայտնվելը երկակի զգացումներ է առաջացնում քնարական հերոսի սրտում, սպասված արևի հայտնվելը տագնապ ու երկմտանք է առաջացնում.

Դու չե՞ս ուզում, դու չե՞ս ուզում արևի ոսկին.
Զե՞ս հավատում արևի տակ շիկացած հասկին... (56)

Իրականությունը գալիս է այրելու սիրո երազները: Ինչպես «Երեք երգ տխրադալուկ աղջկան» ժողովածուում իրական սիրո ապրումը երազների խորտակման է հանգեցնում, այնպես էլ «Ծիածան»ում ոսկե արևը գալիս է այրելու կապույտ երազները («Զույր, երազներն այրվեցին ու անցան», 69): Առավոտյան անմարմին երագի և արևոտ կեսօրի իրական, մարմնական սիրուն պետք է հաջորդի սիրո երեկոն: Միրո հեշտալի կեսօրը մի ակնթարթ է տևում: Արևն ընդամենը մի ոսկե թիթեռ է, հայտնվում է կապույտում ու չքանում՝ իր հետ տանելով նաև կապույտը: Արևի թռչնային խորհրդանշումն առասպելական մտածողության արդյունք է, սակայն Չարենցը թիթեռի միջոցով ընդգծում է արևի՝ երկ-

րային սիրո ու կյանքի կարծատևությունը, վայրկենական բռնկում ու մահ («Զույր, վայրկյանը սրբազան է - բռնկում ու մահ» 54):

Ու թուլացած, ու սիրքնաժ կմարի
Արևի ոսկին-
Վերջին անգամ եզերքի մոտ կամարի
Բռնկված կրկին (62):

Կապույտը նախ դառնում է վարդագույն, ապա՝ մանուշակագույն: Արևը չքանում է: Դա արդեն մայրամուտն է:

Երեկոյի խորհրդանշաններ («Մանուշակագույն»): Միրո մայրամուտի պատկերները բոլորը հանգում են մարտդ արևի խորհրդանշանին. ոսկե շղթան ընկնում է ամոթխած լուսության գիրկը, ոսկե վարդերը չքանում են, խաչը մարում է, մեռնող արևը ժպտում է վերջին անգամ: Այս շարքում գրեթե նոր սիմվոլներ չի ներմուծում քանաստեղծը, այլ շարունակում է նախորդների իմաստաբանությունը, որոնք բոլորը մարած և խամրած սիրո երազների արտահայտություններն են դառնում. խանձված հոգի, ցողոտ աչքեր, իրիկնային ժպիտ, ցրտաբեր քամի: Միրո կարծատև կեսօրը չի բավարարում արշալույսի անհուն երազները, սիրո անքաղ հասկերը թախիժ են ծնում.

Եվ որպես շշուկ չբաղված հասկի,
Մեր հոգնած սրտում –
Սպասումը, որ ցրտաբեր քամին
Հիմա կսուրա... (65)

Միրո բռնկումները նվաղում ու հանգում են, խանձված սրտերում ու մանուշակագույնի մեջ մնում են կապույտի ու ոսկու հուշերը, որոնք ծիածանվում են հոգու և աչքերի մեջ: Մայրամուտային պատկերներում աղջկա ապրումը հաշտությունն է ու ներումը.

Հաշտություն էր ու ներում
Քո ժպիտը սրբազան
Քո արցունքոտ աչքերում
Անբջացած ծիածան... (68)

Տղայի ապրումը՝ ավստսանքն ու գղջումը.

Բայց ես ինչու՞, քույր իմ, տխրեցի այնքան,
Երբ հայտնվեց քո աչքերում մի ոսկի օղակ (77):

Ինչպես վաղնջական սիրո առասպելում, «Ծիածանում» ևս սիրո ավարտը բնության պարտադրանքով է գալիս, երեկոն թախիժ ու կարտա է բերում, անհրաժեշտ բաժանումը նոր հանդիպման հույսերի տեղիք է տալիս, ինչպես յուրաքանչյուր օրվա ավարտից հետո՝ ծնվում է նոր արշալույսի սպասումը.

¹ Արև - անգին քար - ոսկեկարս կին (Դեղձուն Ծամ) զուգադիր քննությունը «Մասնա ծոերի» առաջին ճյուղում տե՛ս Մ.Արեղյան, Երկեր, հ. 1, Եր., 1966, էջ 417:

² Ե. Չարենցի պոեզիայում կնոջ կերպարի ընկալման այս յուրահատկությունների մասին՝ երկնային քույր և հետերիզմ, տե՛ս Հ.Քոչարյան, Երկեր Չարենցի պոետիկան, էջ 183-211:

Դու գնում ես, բայց հոգիս սպասում է քեզ.
- Կապույտ աղջիկ, քո՛ւր իմ հեզ, դու հետ չե՞ս գալու... (72)

Այդպես սիրո վաղնջական առասպելում սիրահարի մահ-վանը հաջորդում է նրա նոր հարության երկար ու տանջալի սպասումը:

Օրվա շրջապատույտի տրամաբանական զարգացումը հանգեցնում է ավարտի գիտակցությանը, որից հետո, քվում է, պետք է լինի գիշերը, սակայն Չարենցը չի հիշատակում գիշեր բառը: Գիշերն ու նրա սևությունը տեղ չունեն չարենցյան ծիածանում: Լուսաբաց – կեսօր – երեկո հերթագայությունն, այնուամենայնիվ, ունենում է իր տրամաբանական շարունակությունը. երեկոյին հաջորդում է քունը և մահը՝ քունը՝ որպես ժամանակավոր մահ, և մահը՝ որպես հավերժական քուն՝ ընկալման առասպելական իմաստաբանությամբ:

Իրիկում է, քո՛ւր, - այքերդ փակի՛ր,
Հոգմարեկ, տխուր, այքերդ փակի՛ր (87):
Դիր մատներդ կույս՝ այքերիս վրա,-
Հոգեվար հոգուս - այքերիս վրա... (88)
Մարում է հոգիս, քո՛ւր, քո այքերում ու մեռնում է նա:
Մթնում է ահա քո կապույտ հետուն – ու մեռնում է նա (92):

Միրո երեկոյի պատկերներին հաջորդում են մահվան սիմվոլները՝ ղողանջող օրերի մարումը, մայրամուտի սգահանդեսը, տրտում թափորը, արծաթե վարդերը: Իսկ ի՞նչ է սպասվում մահվանից հետո: Մայրամուտից ու բաժանումից հետո պետք է գա մի նոր հանդիպում, ու պետք է նորից լինի կապույտը, բայց այս դեպքում արդեն՝ հավերժական ու անանց: Եվ դարձյալ խորքում ուրվագծվում է վաղնջական, առասպելական նախակադապարը. կապը Միեր-Մեեր արև աստծո առասպելին ակնհայտ է. մայրամուտը իր մեջ և՛ թախիծ ու տազնապ, և՛ լավագույնի գալստյան հույսեր է պարունակում: Ավարտի մեջ կա նաև նոր ու ավելի լավ աշխարհի սպասման հույսը: «Ծիածան»ում այդ լավագույն աշխարհը Ամենտի երկիրն է. երկրային հրաժեշտին պետք է հաջորդի սիրահարների երկնային հանդիպումը: Մահը ավարտ չի, մահը Կապույտ երկրի բանբերն է, որ տանում է դեպի ամոքիչ Հավերժը, Ամենտի երկիրը՝ իր Հավերժական Կապույտով:

«Ծիածանը» մի սովորական բանաստեղծական շարք չէ: Երանում տեղ գտած բանաստեղծությունները մի համաձույլ ամ-

բողջություն են կազմում, և իզուր չէ, որ որոշ ուսումնասիրողներ այն պոեմ են անվանել՝: «Ծիածանը» ամբողջական սյուժե և կուռ կառուցվածք ունի: Հետևողականորեն զարգացվող խորհրդանիշների իմաստաբանությունը ստեղծում է սիրո բազմազան սպրումների մի ողջ շղթա՝ արևածագից մայրամուտ ու մահ: Ժամանակային շրջապատույտում սիրո սպրումները որակական փոփոխություններ են կրում: Այսաշխարհային վաղանցուկ արևի կողքին հանդես է գալիս Ամենտի երկրի Հավերժական կապույտը, որը թեև խանձվելու վտանգ չունի, սակայն այնտեղ, այնուամենայնիվ, արև չկա:

Քսաներորդ դարի մտածողներից մեկը՝ Բրունո Շույցը, ուշագրավ բնութագիր է տալիս բանաստեղծությանը: Ըստ այդմ, բառերը, որոնք այսօր մենք կենցաղային գործածության մեջ ենք դրել, հնագույն առասպելների բեկորներ են: «Ամեն անգամ, երբ գործնականության խստաշունչ հրամայականները ինչ-ինչ պատճառներով թուլանում են և ճնշումից ազատ խոսքը թողնում են ազատ՝ վերադարձնելով վաղեմի իրավունքները, նրան մեկնեմ համակում է ետդարձի տենչը, և բառը ձգտում է վերականգնել նախկին կապերը, վերադառնալ դեպի իմաստի լիությունը: Բառի այդ տենչն առ հարազատ օրրանը, նրա կարոտն առ վերադարձ, դեպի բառային նախահայրենիքը, կոչում են բանաստեղծություն: Պոեզիան բառերի միջև եղած իմաստի կարճ միացումն է, նախնադարյան առասպելների ակնթաթային համարածումը»²:

«Ծիածանի» բանաստեղծական կատարելության գաղտնիքը հենց այստեղ է թաքնված: Միայն ճշմարիտ հանճարներին է հաջողվում հավաքել այդ «նախնական առասպելների բեկորները»՝ բառ-խորհրդանիշները, և վերադարձնել նրանց իրենց իմաստային լիությունն այնպես, որ համենն այդ վաղեմի առասպելները, և վերստեղծվելով՝ լինեն նոր ու նույնքան հմայող, որքան հմերն են:

Օրվա շրջապատույտում ապրվող սիրո նորագույն առասպելի միջոցով, օգտագործելով առավուտ, կեսօր, երեկո արքեաիպային ընկալումները՝ որպես մարդկային կյանքի փուլերի խորհրդանշային դրսևորումներ, Եղիշե Չարենցը պատկերել է մարդու վաղանցուկ կյանքի դրաման՝ ծնունդ, կարճան կեսօր, մայրամուտ ու մահ:

¹ Մ. Աղաբաբյան, Եղիշե Չարենց, հ. 1, Եր., 1973, էջ 55:
² www.168.am/am/articles/22409 10.06.2012

ՎԱՀՐԱՄ ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ

ԿԱՐՍԸ՝ ՈՐՊԵՍ ՎԵՊԻ ՏԱՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

(ԸՍՏ ՉԱՐԵՆՑԻ «ԵՐԿԻՐ ՆԱԻՐԻ» ԵՎ ՓԱՄՈՒԿԻ «ՉՅՈՒՆԸ» ՎԵՊԵՐԻ)

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Հունական ռոմանսների քննությունը Միխայիլ Բախտինին հիմք է տվել մտածելու, որ տարածության ընտրությունը ամենևին էլ չի պայմանավորում գործողությունների պատճառականությունը, և այն, ինչ տեղի է ունենում Բաբելոնում, հանգիստ կարող էր տեղի ունենալ նաև Եգիպտոսում կամ Բյուզանդիայում:

Իտալական ծագումով ամերիկացի գրականագետ Ֆրանկո Մորետտին, մեջբերելով Բախտինին, նկատում է, որ տարածության այս ինտրությունը փոխվում է վեպի ինքնորոշման հետագա փուլերում, և յուրաքանչյուր տարածք պայմանավորում կամ առնվազն օգնում է միայն իրեն հատուկ պատմություն (story) ստեղծել: Ըստ նրա՝ արդի եվրոպական վեպերում ինչ և ինչպես պատահելը մեծապես պայմանավորված է այն հանգամանքով, թե որտեղ է այն պատահում: Որոշակի պատմություններ (story) որոշակի տարածությունների արդյունք են, և որոշակի հստակ տարածությունների չլինելը անհնարին կդարձնե որոշակի կոնկրետ պատմությունների (story) ստեղծումը: Պատումը պայմանավորող օրենքի հավակնություն ունեցող այս բանաձևը գրականագետը ապացուցում է Օսթինի և Դիկենսի Լոնդոնի և Բալզակի Փարիզի համեմատական քննությամբ, թե ինչպես Լատինական քաղամասի գոյությունը Փարիզում և նման երրորդ կետի բացակայությունը Լոնդոնում մեծ քաղաքի պատմությունները դարձրել են տարբեր քաղաքների պատմություններ և վեպի ժանրի տարբեր հանգրվաններ¹:

Երբ հայերեն թարգմանությամբ լույս տեսավ Օրիան Փամու-

կի «Չյունը» վեպը¹, որի գործողությունները ծավալվում են Կարսում, կարծում եմ միայն իմ մոտ չէ, որ ծագեց Եղիշ Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի հետ զուգահեռը: Այդ զուգահեռին մոռա առաջին ազդակը նույն քաղաքի՝ Կարսի առկայությունն է երկու գործերում՝ որպես վիպական տարածություն: Մնացյալում, թվում է, և դա իրականում հենց այդպես է, գործ ունենը չափազանց տարբեր հեղինակների չափազանց տարբեր ստեղծագործությունների հետ: Ես չեմ փորձելու այս հոդվածում և հոդվածով ժխտել այդ տարբերությունները և արհեստական «ազդեցություններ» ստեղծել: Իրականում որևէ ազդեցության մասին խոսք չի կարող: Թեև Չարենցի վեպը անցյալ դարի քսանականներին է գրվել, իսկ Փամուկի ստեղծագործությունը լույս է տեսել արդեն նոր հազարամյակում, սակայն «Երկիր Նաիրի» Փամուկին հասու որևէ լեզվով թարգմանված չէ (անգլերեն, թուրքերեն): Ուրեմն՝ այս զուգահեռ ընթերցման միակ ու զլխավոր հիմքը Կարսն է՝ որպես երկու տարբեր վեպերի հատման կետ:

Ուրիշ հանգամանքներ էլ կարելի է գտնել շատ ցանկանալու պարագայում, օրինակ՝ ռուս գրականությունից եղած շատ կարևոր ազդեցությունները երկու հեղինակների վրա. Չարենցի վեպի դեպքում նկատված է Գոգոլի ու Բելիի հայտնի գործերից եկող մոտիվները, իսկ Փամուկի դեպքում նույնքան անթաքույց է Դոստոևսկու ներկայությունը՝ սկսած վեպի բնաբաններից: Բայց այս հանգամանքն էլ մեր նյութի դեպքում թեական է և ոչ առանցքային:

Ռիխարդ Վազների երաժշտադրամատիկական «Պարսիֆալ» (1882 թ., ըստ միջնադարյան քրիստոնեական լեգենդի) միատերիա-օպերայում գործող անձանցից մեկը դիմում է որդուն հետևյալ խոսքերով՝ նայիր, տղաս, այստեղ ժամանակը փոխվում է տարածության: Հենց այս համաժամանակյա տարածությունն է, որ փորձելու եմ ընթերցել Չարենցի ու Փամուկի վեպերի միջնորդությամբ: Ընթերցումը երեք հիմնական ուղղվածություն է ունենալու՝ Կարսը՝ որպես աշխարհագրություն (աշխարհագրական տարածք), Կարսը՝ որպես պատմություն (պատմական տարածք) և Կարսը՝ որպես քաղաքականություն (քաղաքական տարածք):

¹ Franco Moretti, Atlas of the European Novel 1800-1900, pp. 70, Verso, London, 2009. 188

¹ Օրիան Փամուկ, Չյունը, Երևան, 2009:

ԿԱՐՍԸ՝ ՈՐՊԵՍ ԱՇԽԱՐՀԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

Պատմական և քաղաքական, ասել է թե՛ բուն վիպական իրադարձությունների թատերարեսն լինելուց առաջ Կարսը աշխարհագրական տարածք է, և հենց այդ աշխարհագրության վիպականացում-քարտեզագրումը մեծ չափով պայմանավորում է մնացյալը: Թե՛ Եղիշե Չարենցը և թե՛ Օրհան Փամուկը շատ հստակ գիտակցել են դա, և պատահական չէ, որ երկու վեպերի ընթերցումն էլ հնարավորություն է տալիս ուրվագծելու քաղաքը՝ Կարսը՝ որպես տարածություն: Նախ և առաջ երկու վեպերում էլ կարելի է տեսնել քաղաքի երկու հատվածների բաժանարար գիծը: Չարենցի դեպքում դա վերի (հին քաղաք) և վարի (նոր քաղաք) բաժանումն է, առաջինում գտնվում են Բերդը, Առաքելոց եկեղեցին և Վարդանի կամուրջը, իսկ երկրորդում՝ երկաթուղագիծը, առևտրական հաստատությունները, քաղաքային այգին, ակումբը, վարժարանները և հինգհարկանի շինությունը: Փամուկի վեպում Կարսի մի հատվածը բազմադարյա հնությունների քաղաքն է՝ նույն բերդով և քարե կամրջով, իսկ մյուսում հինգ փողոցներով և մեկ պողոտայով ձգվող նոր քաղաքն է՝ կառուցված ռուսական կայսրության օրոք Կարս գետի հարավային տափարակում: Վիպական ցանկացած գործողություն տարածական հղում ունի, բուն վեպերի հիմնական իրադարձությունները տեղի են ունենում նոր քաղաքում: Հին քաղաքի հետ ավելի շատ կապված են պատմական դեպքերի հիշողությունները: Չարենցի մտա այդ բաժանումն ավելի հստակ է. այն, ինչ որ տեղի է ունեցել անցյալում, սովորաբար հղվում է դեպի բերդ-եկեղեցի-կամուրջ և հարակից շինություններ, իսկ Փամուկի վեպում աշխարհագրությունը ավելի խճողված է, որովհետև քաղաքը իր ամբողջության մեջ ասոցացվում է հնի հետ, որ պիտի նորացվի կամ յուրացվի՝ որպես նոր տարածք:

Մյուս կարևոր ընդհանրությունը վերաբերում է քաղաքի չափերին. Չարենցի համար քաղաքի փոքրության մասին հղումը ընդգծվում է գավառական փոքր և ոչ բազմամարդ բնութագրումներով, իսկ Փամուկի վեպի գլխավոր կերպարը՝ բանաստեղծ Կան, Կարս ժամանելու հենց առաջին օրը 15 րոպեում անցնում է ողջ քաղաքը՝ լայնքով ու երկայնքով: Այս փոքրությունը վիպականացնելու համար երկու հեղինակները տարբեր լուծումներ են գտել, որոնք ուղիղ հակառակ վեկտորներն ունեն. Չարենցի վեպը ժամանակային ավելի մեծ՝ տարիների ընդգրկում ունի՝ հիմնականում 1910-ական թվականները, ավելի մասնավոր՝ առաջին

աշխարհամարտի տարիները: Իսկ Փամուկի վեպի հիմնական գործողությունները տեղի են ունենում 3-4 օրերի ընթացքում, պատմական ժամանակն այստեղ կանգ է առնում, և միայն վիպական ժամանակով են չափվում ծավալվող իրադարձությունները, կամ պատմականացվում է վիպական ժամանակը:

Երկու վեպերում էլ կենտրոնական՝ քրոնոտոպիկ նշանակություն ունեն վարչական շենքերը և թատերական հրապարակականությունները. Չարենցի մտա դա հինգհարկանի շինությունն է, ուր տեղակայված է վարչական իշխանությունը և «մութ տեղը», սրա համարժեքը Փամուկի վեպում Անվտանգության վարչության հռահարկ երկարավուն շինությունն է, որը, ըստ վեպի, մեծահարուստ հայի առանձնատուն է եղել: Ըստ Չարենցի վեպի ծանոթագրության՝ հինգհարկանի շենք Կարսում ընդհանրապես չի եղել, և վարչական իշխանությունը կենտրոնացած է եղել Կարսի մեծահարուստ Ալեքսանդր Չիթոզյանին պատկանող առանձնատներից մեկում, ով վեպում գործող Գեներալ Ալոշի նախատիպն է՝ Կարելի է ենթադրել, որ խոսքը նույն շինության մասին է երկու վեպերում էլ: Հետաքրքիր է, որ քաղաքի կյանքը մի կողմից կառավարվում է այս երկու կենտրոններից, մյուս կողմից երկու վեպերում էլ նշվում է ալտերնատիվ կենտրոնների մասին. Չարենցի մտա դա Լույսի վարչությունն է, որ պատկանում է Մազուրի Հասնյին, իսկ Փամուկի մտա՝ ռուսներից մնացած միհարկանի առանձնատունը, ուր հանգրվանել է Կարս ժամանած թատերախումբը՝ Մուսայ Չայիսի գլխավորությամբ, ով դառնալու էր Կարսում կատարվող ռազմական հեղափոխության սցենարիստը և ռեժիսորը: Երկու վեպերում էլ կարևորվում են թատերական հրապարակները. Չարենցի մտա՝ քաղաքային այգու դաշիճը և ակումբը, ուր թատերականացված բանախոսություններ են տեղի ունենում, իսկ Փամուկի մտա նույն գործառույթն ունի Ազգային թատրոնը, ուր թատերականացվում է ռազմական հեղափոխությունը, և մի քանի օր հետո հենց նույն բնի վրա էլ վերջ է դրվում այդ հեղափոխությանը:

Հետաքրքիր են նաև փողոցների և պողոտաների անվանումների ընդհանրությունները: Երկու վեպերում էլ քաղաքի գլխավոր պողոտան առաջնորդի անունն է կրում. Չարենցի մտա ռուսական ցար Ալեքսանդր Երկրորդի անունով է, իսկ Փամուկի մտա՝ Հանրապետության հիմնադիր Աթաթուրքի: Փամուկի վեպում ընդ-

¹ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատոր 5, էջ 524, Երևան, 1966:

գծվում է, որ քաղաքի հինգ գլխավոր փողոցները թուրք հայտանի զինվորական զենքայինների պատվին էին անվանակոչված, որովհետև ժողովուրդը չէր պատկերացնում ավելի նշանավոր անձնավորություն, քան զինվորականն է, օրինակ՝ Զյազիմ Կարաբեքիրը կամ Շեհիա Ջենգիզ Թուփալը: Չարենցի մտա Ալեքսանդրյանից բացի ևս մի փողոցի անուն է հիշատակվում, խոսքը Լորիս-Մելիքյան փողոցի մասին է, որի երկայնքով ձգվում էին առևտրական հաստատությունները: Իսկ Միխայել Լորիս-Մելիքովը հենց հայկական ծագումով Ռուսաստանի պետական-զինվորական գործիչ է եղել:

Մինչև պատմական կամ քաղաքական իրադարձություններով քաղաքային կյանքի անդորրի խզումը երկու վեպերում էլ Կարսը հատկանշվում է որպես միատուն, իրադարձություններով ոչ հարուստ, կրկնվող ու ճանճրալի կենսակերպի տարածություն. Չարենցի մտա առօրյան հիմնականում լցված է ճանճրացող խանութպանների խոսք ու զրույցով և երեկոյան թոթախաղով, իսկ Փամուկի մտա քաղաքի բնակիչների հիմնական զբաղմունքը հեռուստացույց դիտելն ու իրար պատմություններ պատմելն է: Մի վեպում գավառական քաղաքին բնորոշող փոշոտվածությունը («Երկիր Նախրի»), մյուսում տեղացող անվերջ ծյունը («Չյունը») կարծես սթնոլորտային-էկոլոգիական ձևակերպում են տալիս Կարսի ու նրա բնակիչների կեցության կրկնվող ռիթմին:

ՎԱՐՍԸ՝ ՈՐՊԵՍ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

Այս հատվածում փորձելու են ներկայացնել քաղաքը՝ որպես պատմություն կամ ավելի կոնկրետ՝ քաղաքի պատմական հանգրվանով բացատրել վիպական ինչ-ինչ առանձնահատկություններ: Նման ենթագլխի առանձնացումը ավելի շատ պայմանավորված է բուն քաղաքի՝ Կարսի ընտրությամբ՝ որպես վեպի տարածք երկու հեղինակների կողմից, քան բուն վեպերի պատմականությամբ կամ պատմավիպային մտախիվերով: Հայկական մատենագրության մեջ Կարսը հիշատակվում է 9-10-րդ դարերից, սակայն, ըստ պատմական տեղեկատուների, այն հիմնվել է շատ ավելի վաղ ժամանակներից՝ մ.թ.ա. 9-6-րդ դարերից: Թե՛ Չարենցը և թե՛ Փամուկը պատմում են իրենց ժամանակի քաղաքը, այսինքն՝ առաջինի համար 20-րդ դարի առաջին քառորդը, իսկ երկրորդի համար նույն դարի վերջին տարիներն են քաղաքը գրելու հիմք հանդիսացել: Այս դեպքում հետաքրքիր է պարզել քաղաքի

ընտրության հարցը՝ որպես վիպական տարածք:

Չարենցի դեպքում Կարսը հեղինակի ծննդավայրն է, ուր անցել են նրա ամբողջ մանկությունն ու պատանեկության մի մասը, այսինքն՝ ինչ-որ տեղ նաև անձնական պատմության կարևոր մաս է այս քաղաքը: Բայց Չարենցի վեպում Կարս տեղանունը գրեթե չի հիշատակվում՝ նայիրյան հնամյա քաղաք, որը անուն չունի: Միակ հիշատակումը երրորդ գլխի սկզբում է, ուր ոչ թե ընդգծվում, այլ ուղիղ հակառակը՝ ժխտվում է անունի և տարածքի նույնացումը, երբ պատմողը նկատում է, որ եթե նամակ հասցեագրեք Գեներալ Ալաշին և ուղարկեք Երկիր Նախրի, ապա այն ամենևին չի գա ու հասնի Կարս: Չարենցը հետևողականորեն ազատվում է վեպի գլխավոր ու թերևս միակ կերպարի՝ հենց իր՝ հեղինակի՝ նայիրյան հնամյա քաղաքի հետ իդենտիֆիկացումից, մի տեսակ գրում է, որ ազատվի սեփական պատմությունից՝ ինչի խորհրդանշական մտախիվ քաղաքը չանվանելն է և քաղաքի մասին պատմող վեպը «Երկիր Նախրի» վերնագրելը, որի գոյությանը պիտի հենց սկզբում կասկածեր՝ ասելով, որ չկա այն այլևս, եղել է մի՛ֆ, ֆիկցիա, ուղեղի մորմոք, սրտի հիվանդություն, իսկ փոխարենը կա ուրիշ մի երկիր՝ Հայաստան:

Փամուկի դեպքում պատմությունը մի քիչ այլ է: Մինչև գերմանական էմիգրացիայում հայտնվելը գլխավոր կերպարը ծնվել է ապրել է Ստամբուլում, այսինքն՝ հայրենի քաղաք չէ Կարսը: Նույնը ճշմարիտ է նաև հեղինակի պարագայում: Վեպի առիթով գերմանական մամուլին տված հարցազրույցներից մեկում, երբ Փամուկին հարցնում են, թե ինչու է վեպի համար տարածք դարձել ոչ թե իր հայրենի Ստամբուլը, այլ Կարսը, նա պատասխանում է, որ դեռևս պատանի հասակում, երբ որոշել էր շրջել և ճանաչել իր երկիրը, նա գալիս է Կարս ու մի կողմից հմայվում այս քաղաքի հնությամբ ու գեղեցկությամբ, մյուս կողմից իր մեջ անջնջելի հետք է թողնում քաղաքի օտարությունը, որովհետև այն նման չէ իր հայրենիքի այլ վայրերիմ¹: Բուն վեպում գլխավոր կերպարը՝ բանաստեղծ Կան, գալիս է մի քաղաք, ուր եղել էր տարիներ առաջ և չի ճանաչում իր տեսած քաղաքը, որովհետև անդադար տեղացող ծյունը ամբողջությամբ սպիտակով է պատել

¹ «Գիրք հրաժեշտի» ինչպես շատ դիպուկ ենթավերնագրել էր Աշոտ Ռուկանյանը «Երկիր Նախրի» վեպի իր ընթերցումը. տես, <http://www.arteria.am/hy/1328535111>

² Orhan Pamuk and the Turkish Paradox, Spiegel Online International, Issue 42/2005.

այն: Այստեղ երկու խոսքով պիտի անդրադառնամ կերպար-
ձյուն-քաղաք լեզվական-խարհորհանգչական շղթային: Ուրեմն՝
վեպի կենտրոնական կերպարի անունը Քերիմ Արաքուշոդու է,
այսինքն՝ հենց Քերիմն է տարիներ առաջ եղել այստեղ, սակայն
բուն վեպում նրա անունն այլևս փոխվել է. Քերիմը վերցրել է Կա
գրական ծածկանունը: Քերիմը չի ճանաչում այն քաղաքը, որով
ինքը ժամանակին հիացել և միևնույն ժամանակ զգացել է նրա
օտարությունը: Այդ օտարությունը հաղթահարողը, քաղաքը յու-
րացնողն ու բացահայտողը Կան պիտի դառնա, հակառակ դեպ-
քում անհմաստ կլինեք նրա՝ վերստին, արդեն նոր անվան տակ
Կարսում հայտնվելը: Իսկ Կա-ից Կարս ընկած խորհրդանշական
տարածության կարևոր անցույթը նախկին Քերիմի համար քաղա-
քը անճանաչելի դարձրած անվերջ տեղացող ձյունն է, որը նաև
վեպի վերնագիրն ու քաղաքի կարևոր բնութագրիչն է: Թուրքերեն
ձյուն բառը թարգմանվում է kar, այսինքն՝ յուրացումն ու քաղաքի
հետ իդենտիֆիկացումը նաև լեզվական մակարդակով է ամրա-
գրվում՝ Կա-Կար-Կարս:

Փաստորեն Չարենցը հետևողականորեն ազատվում, իսկ
Փամուկը հետևողականորեն յուրացնում է քաղաքը: Հենց սա է
քաղաքը՝ որպես պատմություն ընթերցելու և այդ բաժինն առանձ-
նացնելով ընդգծելու իմ նպատակադրությունը, որովհետև այս
մտախիլը ոչ միայն ու ոչ այնքան քաղաքի վիպական, որքան այլևս
պատմական հանգրվանով է պայմանավորված: Չարենցը չի ան-
վանում այն վայրը, որտեղ այլևս չեն ապրում ինքն ու իր կերպար-
ները, Փամուկը անձնանունների փոխաբերությամբ և լեզվական
մետաղաշափ օգտագործմամբ նորովի ու վերստին է անվանում
քաղաքը, որը նաև նախկին օտարության զգացումի հաղթահար-
ման յուրօրինակ ճանապարհ է:

ԿԱՐՍԸ՝ ՈՐՊԵՍ ԶԱՂԱՔԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Թե՛ Չարենցը և թե՛ Փամուկը Կարսը գրելով քաղաքական վե-
պեր են հղացել: Եթե Չարենցը «Երկիր Նաիրի»-ից բացի ուրիշ
վեպ չի գրել, ապա Փամուկը մի շարք վեպերի հեղինակ է, սակայն
«Չյունը» հենց հեղինակի խոստովանությամբ իր առաջին ու վեր-
ջին քաղաքական վեպն է: Տարբեր հարցազորույցներում նա խոս-
տովանում է, որ շատ չի հավատում այս ժանրի հաջողությանը և
կարծում է, որ բացառիկ վեպեր են, որ քաղաքական լինելով հան-
դերձ՝ գեղարվեստական գլուխգործոցներ են: Վեպի բնաբաննե-
րից մեկը հենց այս հղումն ունի, որ վերցված է Ստենդալի «Պար-

մի մենաստանը» վեպից. «Քաղաքականությունը գրական ստեղ-
ծագործության մեջ հնչում է կոպիտ, ինչպես ատրճանակը, որ
կրակում է համերգի ժամանակ, սակայն դա այն է, ինչ անտեսել
չենք կարող: Իսկ հիմա խոսելու ենք նողկալի բաների մասին...»:
Սկզբում արդեն ասել ենք, որ երկու հեղինակների ստեղծագործու-
թյունների միմյանցից կրած ազդեցությունները օբյեկտիվորեն
բացատրվում են, ուրեմն՝ քաղաքական վեպ ստեղծելու այս համ-
ընկնումը ևս պետք է, որ բացատրվի կամ պայմանավորված լինի
քաղաքի ընտրությամբ:

20-րդ դարասկզբի Չարենցի Կարսը Ռուսական և Օսմանյան
կայսրությունների սահմանին ընկած գավառական քաղաք է, ուր
մինչև Առաջին աշխարհամարտի ավարտը ցարական իշխանու-
թյունն էր կառավարում, և բնակեցված էր հիմնականում հայերով:
Չարենցի վեպի ժամանակը պատերազմների ու հեղափոխու-
թյունների ժամանակ է, և վեպի ընթացքում Կարսի բերդի գլխին
մի քանի դռոշ է փոխվում, այսինքն՝ բնականաբար Կարսը պատ-
մական ու քաղաքական անցուղարձի եթե ոչ կենտրոն, ապա զոնե
ականա թատերաբեմ է դառնում: Համշխարհային անցուղարձի
յուրերը միշտ գալիս են դրսից, և գավառական Կարսը, իր աշխար-
հայացքային ու քաղաքական տարբեր կողմորոշում ունեցող գոր-
ծիչներով, յուրովի արձագանքում է այդ մեսիջներին՝ բանակ
կազմել, կոմիտեներ ու կուսակցական բջիջներ ձևավորել, թատե-
րական դասախոսություններ կազմակերպել, որոնք տեղ-տեղ
քաղաքական հայացքների բախումներով են հատկանշվում:
Այսինքն՝ չարենցյան Կարսի քաղաքականացումը պատմական-
արտաքին ազդեցություններով է նաև պայմանավորված:

Իսկ նույն 20-րդ դարի վերջում Փամուկի Կարսը Թուրքիայի
հյուսիս-արևելյան ծայրամասում ընկած պահպանողական և հե-
տամնաց քաղաք է, որի հիմնական բնակչությունը քրդեր և թուրք
ծայրահեղական մուսուլմաններ են, սակայն այդ համայնքը կա-
ռավարվում է Հանրապետության ավելի առաջադեմ գործիչների
կողմից, ովքեր հակամարտության մեջ են պահպանողականների
հետ: Փամուկը գերմանական մեկ այլ պարբերականին տված իր
հարցազորույցում ասում է, որ ինքը քաղաքական վեպ չի գրել որևէ
քաղաքություն անելու համար, այլ փորձել է նկարագրել հոգեբա-
նական վիճակը մի կոնկրետ քաղաքում, որը կարող է միկրոկոս-
մոս ծառայել ամբողջ Թուրքիայի համար: Սակայն հաջորդ հար-
ցին պատասխանելիս հեղինակն ավելի է որոշակիացնում ու մաս-
նավորեցնում հենց Կարսի ընտրությունը՝ նկատելով, որ հատկա-

պես Կարսում է ինքը զգացել այն մեծ տխրությունը, որ գալիս է Եվրոպայի մաս լինելով ոչ եվրոպական կեցություն վարելուց, ուր շատ սրված է հակադրությունը արդիականության և իսլամի միջև, երբ մարդիկ ձգտում են ընդունվել Եվրոպայի կողմից, բայց միևնույն ժամանակ վախենում են այդ ընդունելությունից¹: Արտաքին ինտեգրման պահանջով հանդերձ՝ այստեղ կոնֆլիկտը ներքին լարվածությանը է պայմանավորված: Պատահական չէ, որ քաղաքական գլխավոր ակադր՝ ռազմական հեղաշրջումը, տեղի է ունենում քաղաքի կղզիացման և ժյան պատճառով արտաքին ճանապարհների փակման ժամանակ:

Չարենցի վեպում Կարսը քաղաքականացվում է, երբ բացվում է արտաքին աշխարհի առաջ, իսկ Փամուկի վեպում ուղիղ հակառակը՝ Կարսը քաղաքականապես անկառավարելի ու հեղափոխական է դառնում, երբ փակվում են արտաքին ճանապարհները: Այս ակնհայտ թվացող օրինչափության մեջ մի կարևոր բայց կա: Չարենցյան Կարսում քաղաքական ակտիվությունը հիմնականում իրականացվում է տեղի բնակիչների կողմից, և դրսի աշխարհի ներկայացուցիչները քաղաքում չեն գործում (չփոթություն կարող է առաջացնել Կարս Դարայանը, ով դրսից է գալիս, բայց չմտանա՞նք, որ նա ևս տեղացի էր, ով փաստորեն վերադարձող է): Փամուկի մոտ ուղիղ հակառակը՝ քաղաքական լարվածությունը պայմանավորվում է դրսի ներկայացուցիչների՝ ոչ կարսեցիների Կարսում հայտնվելով, մի կողմից ազգայնական գործիչ Լաջիվերը և արդիականացման մոլեռանդ բնական քարոզիչ Սուևայ Չայիմը՝ իր պոստմոդեռն թատերախմբով, մյուս կողմից քաղաքական հայածանրների հետևանքով արևմուտքում ապաստանած, բայց անձնական պատճառներով հայրենի Ստամբուլ վերադարձած ու քաղաքապետի ընտրությունները և ինքնասպանություն գործած չաղրայավոր աղջիկների դեպքերը լուսաբանելու համար Կարս ժամանած բանաստեղծ Կան:

Երկու վեպերում էլ քաղաքական գլխավոր ակտիվիստները տարբեր հանգամանքներում գոհ են գնում իրենց խաղացած հեղափոխություններից (Չարենցի մոտ Կարս Դարայան, Մազուրի Համո և ուրիշներ, իսկ Փամուկի մոտ Լաջիվերը, Սուևայ Չայիմ և Կա): Բայց Չարենցի վեպում պատմական-քաղաքական հանգու-

ցալուծումը կաթվածահար է անում քաղաքը և դատարկում այն, իսկ Փամուկի դեպքում՝ ուղիղ հակառակը. քաղաքը վերագտնում է իր նրբեմնի խաղաղությունը: Մի դեպքում քաղաքը պարտավում է արտաքին ուժերին՝ սպառելով ներքին ռեսուրսը, մյուսում հաղթում է քաղաքը՝ ազատվելով դրսից եկած ուժերից: Գլխավոր պատճառները անշուշտ պատմական են, բայց զուտ վիպական լուծումները քաղաքը գրելու ներքին տրամաբանությանը են նաև պայմանավորված: Չարենցի Կարսը պատմական ժամանակով է ապրում, Փամուկիները՝ իր ներքին՝ վիպական ժամանակով, Չարենցը հավատում է պատմական ժամանակին, Փամուկը՝ ուղիղ հակառակը, արդեն գիտի, որ պատմական ժամանակի ավերածություններն անդառնալի են, ու փակում է քաղաքը, կանգնեցնում այդ պատմական ժամանակը՝ վեպի մեջ ու վեպի ժամանակով վերստին փորձարկելով քաղաքը: Մա զուտ գրողական ակտ է ինձ համար. Չարենցը գոհում է քաղաքը, որ փոխվի երկիրը, Փամուկը փրկում է քաղաքը, որ փոխվի երկիրը: Սրանք ոչ միայն քաղաքական վեպեր են, այլև երկու տարբեր մտածողների երկու տարբեր քաղաքականություններ՝ իրականացված վեպում և վեպի միջոցով:

¹ Struggling with the Elements of a Complicated History, Qantara.de, 12.10.2006.
196

ԺԱՄԱՆԱԿԻ ԸՆԿԱԼՈՒՄԸ ՉԱՐԵՆՑԻ «ԳԻՐՔ ԵՄԱՊԱՐՀԻ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՌԻՄ

Յուրաքանչյուր գրական-գեղարվեստական երկի հիմքում առկա է որոշակի ժամանակային ընդգրկում, որն այլ կերպ ընդունված է կոչել գեղարվեստական ժամանակ:

Գրական երկում ժամանակային ընդգրկումն ու դրսևորումը որքան խորն է ու տարողունակ, այնքան հարուստ ու բազմաշերտ է տվյալ երկը և այլազան վերլուծությունների առիթ է ընձեռում:

Դեռևս «Էպիքական լուսարաց» գրքում «Թուղթ բանաստեղծ բարենկամիս՝ N.N.-ին, գրված Երևանից» բանաստեղծության մեջ Չարենցը կարևորում է ժամանակի գործունը գրական երկում:

Թե ուզում ես երգդ լսեմ՝
Ժամանակիդ շունչը դարձիր: -
Կապվիր նյարդով յուրաքանչյուր
Քո օրերին ու քո դարին...¹:

Ժամանակի այս ընկալումը, բնականաբար, պետք է ելակենտային լիներ Չարենցի հաջորդ գրքի համար:

Ե. Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» գիրքը ժողովածու լինելով, միևնույն ժամանակ դիտարկելի է իբրև մեկ ընդհանրական երկ, իր ամբողջականությամբ, կառուցիկությամբ, և այդ է պատճառը, որ առաջ քաշված հարցադրումը ոչ թե մեկ առանձին ստեղծագործության սահմաններում է, այլ պարագրկում է ամբողջ գրքի սահմանները:

Ընդհանուր առմամբ՝ Չարենցի ստեղծագործության մասին բազմաթիվ ուսումնասիրություններ են կատարվել: Կարելի է ասել՝ ստեղծվել է առանձին գիտաճյուղ՝ չարենցագիտություն, քայց արի ու տես, որ «Գիրք ճանապարհի» գրքի մասին (որը միանշանակ բարձր են արժևորել բոլոր վերլուծաբանները) այնքան էլ ծավալուն վերլուծություններ չկան:

¹ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, Եր., 1968, հ. 4, էջ 26: Չարենցից բոլոր մեջբերումները այս հատորից են. էջերը կնշվեն տեղում: 198

Գրքի ճակատագիրը շատերին է հայտնի, իսկ մեամ ճակատագիր կանխորոշվեց գրքի հարուստ բովանդակությամբ: Հեղինակի արժարժած բազմաթիվ խնդիրների մեջ կարևորագույններից է ժամանակի ընկալման հարցադրումը:

Ժամանակի և՛ չարենցյան, և՛ ընթերցողական ընկալումներն այս դեպքում համատեղ դիտարկման նյութ են դառնում: Այսպես «Գիրք ճանապարհի»-ում կարելի է առանձնացնել ժամանակի ընկալման երեք կերպ.

- ա) պատմական ժամանակ - անցյալ,
- բ) գեղարվեստական ժամանակ - ներկա,
- գ) փիլիսոփայական ժամանակ - ապագա:

Անշուշտ այս բաժանումը չիմական պարհսպով անջրպետված երևույթներ չի ենթադրում: Հաճախ ժամանակային այս հարթությունները ձուլված են միմյանց, մեկը պայմանավորված է մյուսով և այլն: Սակայն բնագրի ընթերցումը հնարավորություն է տալիս գրքի ժամանակային ընդգրկումը բացահայտել այս երեք ընկալումների միջոցով:

Պատմական ժամանակը կամ անցյալի պատկերները Չարենցի «Գիրք ճանապարհի»-ում ածանցվում են գեղարվեստական ժամանակից՝ ներկայից:

Հեղինակը հայեցողական և տեսլական միջավայր է ստեղծում և հայացքը հառում անցյալին: «Մասունցի Դավիթ», «Պատմության քառուղիներով», «Դեպի լյառը Մասիս», «Մահվան տեսիլ» պոեմներով բացվում է գիրքը, որոնցում գրողի հիմնական շեշտադրումը անցյալի իրողությունների նորօրյա արձագանք պատկերումն է: Այս պոեմներում բանաստեղծի անդրադարձը պատմական ժամանակին ծնվում է բանաստեղծի կերպարի ներկայությունից, որն արդեն գեղարվեստական ժամանակն է՝ ներկան:

Այսպես է առում գրույցը մեզ,
Մասունցի Դավիթ գրույցն արդար... (199):

Հեղինակն այսպես դիտավորյալ մատնում է իր հայեցումը և ապա շեշտադրում ներկան «Դառնանք բարբառներ ճգովք» և «Փա՛ռք փառաբաններ» դիմելիքներով:

Բանաստեղծական նույն մտածեցումն է առկա նաև «Պատմության քառուղիներով» պոեմում: Անցյալը պատկերվում է հայեցողաբար՝ ներկայից դեպի ետ հայացք նետելու ձևով, որը բանաստեղծի կողմից պատմության տարընթերցում է:

Քայց օրերի հեռվում ես տեսնում եմ միայն
Ստրկություն, մոխիր, մոռացություն ու մահ
Եվ երկրային ընթացք մի անիմաստ... (203):

«Ես տեսնում եմ» – սա ոչ միայն ներկա ժամանակաձևի կիրառումն է և բանաստեղծի վերաբերմունքի արտահայտությունը, այլև փաստում է այն մասին, որ գեղարվեստական ժամանակը այս ստեղծագործության մեջ ևս ներկան է: Այսպես անցյալ ժամանակը դադարում է գոյություն ունենալ հենց պոեմի առաջին տողերից սկսած.

Պատմության քառուղիներով մենք քայլել ենք երկար՝
Անդեկ, ցաքուցրիվ, անգաղափար,
Հին դարերից մինչև այս համճարեղ ներկան...
(նույն տեղում, ընդգծումը՝ Ա. Ա.)

«Քայլել ենք» – հեղինակը խոսում է անցյալ ժամանակի մասին, բայց պատկերում է «այս համճարեղ ներկան»:

Պատկերելով անցյալն ու անցյալի կորուստները՝ Չարենցը ուշագրավ գեղարվեստական հնարանքի է գնում: Անցյալում տեսիլվում է անցյալի գալիքը, այսինքն՝ դարձյալ գեղարվեստական ժամանակը դառնում է ներկան.

Ելած որոնելու գալիքների շավիղ,
Ապագայի ընթացք ու հորիզոն –
Նոքա կրում եմ լոկ ամանձնական ցավի
Ու հանգուցյալ փառքի մեռելային կավիճ՝
Հազարամյա մեր դեմքը երիզող...

Պատմական ժամանակը ուրվագծվում է նաև «Դեպի լյառը Մասիս» և «Մահվան տեսիլ» պոեմներում: Առաջինում պատկերվում է Խ. Արուսյանի վերջին անընդուն անցկացրած գիշերն ու անհետացման լուսաբացը: Մեկ դար ետ գնալով՝ 1848, ապրիլի 2, Չարենցին տեսիլվում է իր սեփական ճակատագիրը: Նա կարծես զգում էր, որ ինքն էլ Արուսյանի պես լինելու է անգերեզման, ուստի այս ստեղծագործության գեղարվեստական ժամանակը հեղինակի ներգայության ժամանակն է՝ ներկան:

Նույնը «Մահվան տեսիլում», երբ դարձյալ Դանթեի Դժոխքի պատկերներով Չարենցը տեսլապատումի ձևով ներկայացնում է անցյալի ազգային-մշակութային գործիչներին, ովքեր կերպավորվում են ձևախեղված, իսկ պատմական ժամանակը դառնում է տեսլական ներկա ժամանակ:

Գրքի հաջորդ պոեմները՝ «Չրահապատ «Վարդան գորավար»», «Գալիքի որմնադիրներին», «Համայնական դաշտերի

սերմնացանները», «Գուլք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության», «Նորք» և «Աքիլլե՛ս, թե՛ Պյերո» դրամատիկական պոեմը, ներկայի պատկերներով են կառուցված: Այս ստեղծագործություններում Չարենցը վավերագրում է իր ապրած ժամանակները, արտահայտում իր անհուն հավատը առ ներկան, իրեն կործանող օրերի գուլքը երգում.

Այժմ ելնում է կյա՛նք մի համճարեղ՝
Խորհրդային այս բոքր արեգակի ներքո:
Եվ թող երգեմ ես այս իմ շառայուն երգով
Լեռնացունը այս վեհ, այս չմարդ
Արեգակը՝ վառված այս երեկո՛ւ
Անեղրական կամքի ամմարելի հրով (278):

Ներկա կյանքը նորօրյա պայքարն է «Չրահապատ «Վարդան գորավար»», երկրի կառուցումն ու շենացումն է («Գալիքի որմնադիրներին»), գյուղատնտեսության և հողագործության նոր քափ առած զարգացումն է («Համայնական դաշտերի սերմնացանները»), մշակութային զարթոնքն է («Գուլք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության», «Նորք», «Աքիլլե՛ս, թե՛ Պյերո»):

Ներկայի այս ներբողները որքան էլ հախտուն լինեն, տեսլականացնում են պայծառ գալիքը, որը Չարենցի հավատն է վաղվա օրվա նկատմամբ.

Ու պիտի գնա՛ հիմա այն դեռ
Մինչև օվկիա՛նը գալիք կյանքի,
Ուր մարդկությունը ողջ աշխարհի,
Առանց դասի ու դասակարգի,
Լծված խնդագին աշխատանքի
Պիտի իր անհուն երկիրն հերկի, -
Երկիր արևի՛, գինա՛ւ, երգի՛ -
Եվ մտքի՛, ոգո՛ւ րեղուն րեքի... (307):

Գալիքն իր թանճր վարագույրները բացում է Չարենցի առջև, ուր արդեն գործում է գրողի փիլիսոփայական ժամանակը: Փիլիսոփայական այն իմաստով, որ գալիքը ասպագան չէ, սոսկ ասպանի ժամանակը չէ, արժևորվում ու կարևորվում է այնքանով, որքանով գալիքը վաղվա օրվա ներկան է:

Գրքի «Տաղեր և խորհուրդներ» բաժինը հենց այս փիլիսոփայական ընդգրկումն ունի իր գեղագիտական հարցադրումների հիմքում: Բոլոր ստեղծագործությունները վերաբերում են ապագային, սակայն ձևերն ընտրված են միջնադարյան գրականությունից՝ տաղ, ձոն, խորհուրդ (խրատական բանաստեղծություն):

Ապագայի ձոնն ու ներբողը երգելով՝ Չարենցը հատուկ

ընդգծում է ներկան, այն ժամանակը, որը հարատև ընթացք է ու մշտապես գոյություն ունի: Եթե անցյալը մերժվում է, բանի որ բացակա է (չկա գոյության հիմքում), ապա ապագան հարատև քայքայման է ենթարկվում, ամեն ակնթարթի վերածվելով մի նոր ներկայի:

Երբ յուրաքանչյուր վայրկյանը և՛ գյուտ է, և՛ կորուստ, Ե՛վ դաշտ է արևամիտ, և՛ խավարով հողի մի ամուտ... (366):

Ժամանակը շնչավորվում է, և ժամանակի շունչը հարատև ներկան է. «Յուրաքանչյուր վայրկյան մտնում ենք մեր տունը» (368), «Իսկ ժամանակը որպես հավերժական երգիչ» (373) և այլն: Անցյալն ու ապագան լրում են մեկ ամբողջը՝ ներկա ժամանակը, կյանքը դառնում է միայն այսօր և այդ այսօրը պայմանավորում է վաղվա ներկան: Ժամանակի շունչը հարատևությունն է, մեկ ժամանակ գոյություն ունի՝ ներկա, և հենց հարատև ներկայի երգիչն է Եղիշն Չարենցը:

Այստեղ թերևս տեղին է բարձրացնել մի կարևոր հարցադրում: Անշուշտ, Չարենցը որոշակիորեն հարել է ապագայապաշտության հոսանքին, և հարկավ որոշ երևույթներ պահպանել է իր ողջ ստեղծագործության ընթացքում: Սակայն, կարծում եմ, տեղին չէ չարենցյան գրեթե ամբողջ բնագիրն ընթերցել ապագայապաշտության հոսանքի սահմանափակումների շրջանակներում, ինչպես վարվում է Գրիգոր Պրլայանը¹: Կարելի է բացահայտել Չարենցի որոշ առնչությունները ֆուտուրիզմի հետ, բայց ոչ Չարենցի նման բազմաշերտ, պոլիֆոնիկ բանաստեղծին տեղավորել մեկ ուղղության մեջ: Անշուշտ, Գրիգոր Պրլայանի «Հայկական ֆուտուրիզմ» գիրքը արժեքավոր է թե՛ տեսական հագեցվածությամբ ու բարձրացված հարցադրումներով և թե՛ գրապատմական առումով ու գրանյութի ընդգրկում ծավալով: Սակայն հատկապես Չարենցի ստեղծագործությունը բնեկ միայն «ֆուտուրիզմի շուրթին», կարծում եմ սպառիչ լինել չի կարող: Հայտնուն ու բարդ խառնվածքի տեր բանաստեղծն այնպիսի ստեղծագործական ընթացք ունի, որ այս պահին տեսանելի է այս կետում, հաջորդ պահին՝ մեկ այլ կետում, ինչպես հարատև ընթացք, ինչպիսին է նրա ժամանակային ընկալումը: Ե՛վ հատկապես հենց ժամանակի ընկալման տեսանկյունով, Չարենցը դուրս է գալիս ֆուտուրիստական գեղագիտության ժամանակի փիլիսոփայությունից և ստեղծում է սեփական-անհատական ժամանակի ընկալում: Ահշտ է, նա հավատում էր լուսավոր ապագային, բայց երբեք ապագան չէր իդեալականացնում և վերացարկում, ինչը հատուկ էր ֆուտուրիստական փիլիսոփայությանը:

Չարենցի ստեղծագործությունները ներկայումս հարատևում են, որը Չարենցի ստեղծագործությունների հիմքում ընկած ժամանակը շրջանակն ընթացք ունի²: Գրականագետի այս բնորոշումը երակետային է չարենցյան բնագրի ժամանակային ընդգրկումների խորհուրդը ընկալելու համար: Երջանակն ընթացք, նշանակում է հարատև ներկա, ինչպես սյուրռեալիստներն են ժամանակը համեմատում գետի հետ, որն անընդհատ գնում-գնում է, բայց միշտ իր տեղում է: Այսինքն Չարենցի համար ժամանակի հասկացությունը զուգահեռվում է ընթացքի՝ հարատև շարժի հետ. «Ո՛վ հանճարեղ ակնթարթ / դու ընթացք ես և ոստում»:

Այս ժամանակային ընկալման սկզբունքով է կառուցված Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն, որի ժամանակային կառույցի բանաձևն է «Աչքերս հառել եմ անցյալին՝ ապագայի նժույզը նստած» տողը: Այս դեպքում ամբողջ ընթացքը ներկա ժամանակին է վերաբերում՝ հառել եմ, նստած եմ և փաստորեն, Չարենցը հարատև ներկայի երգիչն է, իր խոսքով ասած՝ դարձել է ժամանակի շունչը:

¹ Տե՛ս Սովետահայ գրականության պոետիկան, «Հոգու դիալեկտիկան» Եղիշն Չարենցի պոեզիայում (1928-1933)» հոդվածը, Երևան, ԳԱ հրատարակչություն, 1980:

² Տե՛ս Ժ. Զալանթարյան, Գրական հորիզոններ, «Չարենցյան ինչ-ինչ ազդակներ հայ արդի պոեզիայում» հոդվածը, Երևան, ԵՊՀ հրատարակչություն, 2008, էջ 78:

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

ԾԱՂԿԱԶՈՐՅԱՆ ՄԻՋԱԴԵՊԻ ՀԵՏՔԵՐՈՎ

Այս ի՞նչ է պատահել Չարենցի,
Հայացքը տխուր ու մուր է,
Ախր իր սիրած Ծաղկաձորն է,
Այս ի՞նչ է պատահել Չարենցին:
Հիշե՛լ է ամառը իր վերջին,
Այստեղ՝ դավադիր այն օրը.
Այս ի՞նչ է պատահել Չարենցին,
Հայացքը տխուր ու մուր է...

Լ. Մարգարյան

Քսաներորդ հարյուրամյակի մեծագույն բանաստեղծ Եղիշե Չարենցի անվան ու գրական վաստակի շուրջ ստեղծվել է ծավալուն ու արժեքավոր գիտական, մեկնական գրականություն: Մեծարժեք աշխատություններ են երևան եկել՝ գերծ նախկինում անխուսափելի դարձած քաղաքական պարտադրանքներից: Այդքանով հանդերձ՝ տակավին շատ են չարենցագիտական՝ լուծման կարողա հարցերը: Իրենց գեղագիտական նշանակության ու գաղափարական տարողության չափերով ծավալուն հարցերի կողքին, բնականաբար, առկա են բազմաթիվ փոքր ու աննշան թվացող փաստեր ու իրողություններ՝ շտկման և ճշտման կարողա, որոնք ևս չարենցագիտության համար արժեք ունեն, և նրանց լուծումը կարող է օգտակար լինել թե՛ բանաստեղծի գիտական կենսագրության և թե՛ նրա կյանքի ու ստեղծագործության տարեգրության ամբողջացման գործում:

Վաղ պատանեկությունից սկսած՝ իմ հարազատներից ու համագյուղացիներից հաճախ են լսել Ե. Չարենցի՝ 1937-ի ամռանը՝ ծաղկաձորյան հայտնի միջադեպից հետո, Հրազդանի շրջանի Աղբյուրակ գյուղում եղած լինելու և այնտեղից ձերբակալվելու մասին: Ծարունակելով մտորել այդ մասին, անգամ բանասիրական կրթություն ստանալուց հետո ձեռնպահ էի մնում հարցը բարձրացնելուց, որովհետև չարենցագիտական ոչ մի ուսումնասիրության մեջ 1937-ին Չարենցի անունը Ծաղկաձորից գառ Հրազդանի և շրջանի գյուղերից որևէ մեկի հետ չէր կապվում:

Բայց ահա Չարենցի ծննդյան յոթանասունամյակի կապակցությամբ շրջանային «Հրազդան» թերթը 1967-ի սեպտեմբերի 28-ի համարում տպագրում է «Եղիշե Չարենցը Հրազդանում» վերնագրով մի հոդված և փաստը առաջին անգամ, թեկուզ շրջանային տարածքում, բայց ևս այնպես հրապարակ հանում: Հոդվածագիրը՝ թերթի պատասխանատու քարտուղար Աիդա Մարգարյան-Վարդանյանը, լինելով Աղբյուրակի հարս, տեղեկացել էր, որ Չարենցը 1937-ին ընտանքով ապրել է Հովհաննես և Արփենիկ Գրիգորյանների տանը, հանդիպել էր նրանց, զրուցել այդ մասին և գրառած փաստերը հրապարակել իր հոդվածում:

Այդ հրապարակումը ինձ ուրախացրեց. վերջապես Չարենցի կյանքի մի փոքրիկ և անհայտ հանգույց դառնում է խոսքի առարկա, բայց և չգոհացրեց, որովհետև հրապարակվել էր սուկական փաստը՝ առանց գիտական մեկնաբանությունների:

Աղբյուրակցիներից նրանք, որոնք տեսել էին բանաստեղծին, պնդում էին, թե Չարենցը մեկ ամիս ապրել է Աղբյուրակում: Գրիգորյաններն էլ, երկար տարիներ հովեկներ ունենալով և մեզ հետաքրքրող փաստի մանրամասները չհիշելով, էլնում էին հովեկական «սեզոնի» ըմբռնումից...

1970-ի ամռանը, երբ Հրազդանի շրջանում վարում էի ԵՊՀ բանասեր ուսանողների բանահավաքչական պրակտիկան, ինքս էլ մի խումբ ուսանողների հետ դիմեցի Հովհաննես և Արփենիկ Գրիգորյաններին, որոնք 1937-ին երիտասարդ ամուսիններ են եղել՝ չորս մանկահասակ երեխաների տեր: Աիդա Մարգարյանի օգտագործած փաստերը թարմացան և հարստացան Գրիգորյան ամուսինների, Հովհաննես Գրիգորյանի եղբոր կնոջ Վարսենիկ Վարդանյան-Գրիգորյանի նոր վերհիշումներով, որոնք թեև հիմնականում իրական տվյալներ էին, բայց բավարար չէին փաստը հիմնավորելու համար: Անջնջելի է հորաքրոջս՝ Վարսենիկի պոթելումը: Իր լաջվարթ կապույտ աչքերը գամելով երեսիս ու դարձնելով ունկնդրող ուսանողներին՝ նա ասաց. «Քա՛, ընձի չե՞ս հավատարմ... գրկվածը խի՞ էր ըստե՞նց սիվտկե, բարակե...»: Ակամա Մահարու տողը հիշեցի՝ «Մատները մտնե...»:

Այս ամենը՝ որպես բանավոր վկայություն: Բայց ո՛չ չարենցագիտական այլ վկայություններ կային, և ո՛չ էլ հրապարակված հուշագրության մեջ որևէ հիմք կար: Հետո էր, որ թե՛ մեկ և թե՛ մյուս առումով բավականաչափ կովաններ պիտի ունենայի, մանավանդ՝ «Վիակ դռների»՝ մարդկությունից թաքցրած վավերագրերում:

Մինչև ստալինյան բռնաճնշումների գոհերի վերաբերյալ ար-
խիվային նյութերի հանրամատչելի դառնալը հարցը փաստերի
լեզվով քննարկելու մասին խոսք լինել չէր կարող:

Բանաստեղծի կինը՝ Իզաբելա Չարենցը, «հիշում է» 1937-ի
ամռանն իրենց ընտանիքի՝ Ծաղկաձորում մեկ ամիս կենալու և
հայտնի միջադեպից հետո այնտեղից ուղղակի Երևան-Նորք տե-
ղափոխվելու մասին, իսկ աղբյուրակցիները պնդում էին, որ ծաղ-
կաձորյան իր ապրած մղձավանջից հետո Չարենցը Աղբյուրա-
կում է հանգրվանել և այստեղից է ձերբակալվել:

Չարենցի ընտանիքի՝ Նորքում կամ Աղբյուրակում լինելու
փաստը, ծաղկաձորյան վերջին ամռան օդակներից մեկը լինելով,
բնականաբար, անհրաժեշտ էր դիտարկել ամբողջության մեջ՝
այդ ամռան մյուս փաստերի շրթայում: Իսկ այդ շրթայի առավել
կարևոր փաստերը տեղ էին գտել ձերբակալվելուց երկու օր անց
հարցաքննության ժամանակ Չարենցի տված ցուցմունքի մեջ:
Քննիչի հարցին, թե Չարենցը պարտավոր է «ըստ էության» ցուց-
մունք տալ «խորհրդային իշխանության հասցեին» Ծաղկաձորում
թույլ տված «հակահեղափոխական հարձակումների» մասին,
բանաստեղծը պատասխանել է. «Հուլիսի 17-ին գնալով Դարաչի-
չակ՝ մեզ տվեցին հողե հատակով սենյակ, ես չհամաձայնեցի, եր-
կու օրով տվեցին գրասենյակը, ապա մասնավոր տուն վարձեցի:
Ես վերադարձա Երևան: Հուլիսի 24-ին իմանալով, որ ընտանիքիս
վարչական կարգով դուրս են արել, գնացի Դարաչիչակ: Պարզ-
վեց, որ նրանց դուրս են արել 20-ին, երեք օր նրանք ապրել են
հանրակացարանում»¹:

Այսպես, ուրեմն, 1937 թ. հուլիսի 17-ը Չարենցի ընտանիքի
համար ծաղկաձորյան ամռան սկիզբն է: Այդ օրը, չնոռանանք
ասել՝ տնային կալանքի ենթարկված բանաստեղծն իր ընտանիքը
Երևանից տեղափոխել է Ծաղկաձոր՝ առանց տնից իր բացակա-
յելու մասին պետ. անվտանգության մարմիններին տեղյակ
պահելու: Ծաղկաձորում գրողների միության հանգստյան տան
աշխատողները նրան ցույց են տվել «հողե հատակով փոքրիկ մի

¹ Դավիթ Գասպարյան, Փակ դռների գաղտնիքը (Չարենցը, Բակունցը և
մյուսները), Եր., 1994, էջ 32-33: Չարենցի այս ցուցմունքի մեջ հստակ չի խոսվում
տրամադրված սենյակի մասին: Անհամաձայնություն կա նաև Իզաբելայի և
Չարենցի ներկայացրած փաստերի միջև: Ըստ Չարենցի՝ 20-24-ը իր ընտանիքը
ապրել է հանրակացարանում, իսկ ըստ Իզաբելայի՝ հանգստյան տան առաջին
հարկի պատշգամբում: Համեմայն դեպս, գոնե առաջին գիշերը (Չարենցի հետ:
Հուլիս, Կազմող և խմբագիր Դավիթ Գասպարյան, Եր., 1997, էջ 300-375):

սենյակ», և նա չի համաձայնել: Այստեղից սկսած պարզորոշ
երևում է բանաստեղծի նկատմամբ ծրագրված գրգռիչ, սաղորիչ
վերաբերմունքը: Ըստ երևույթին՝ բանաստեղծը մերժել է նաև
«մասնավորից վարձու սենյակը»: (Գուցե դա իր՝ մեզ անհայտ
պատճառն ունի, գուցե ցուցմունքի մեջ այս մասին վրիպել է):
Չարենցը համակերպվում է երկու օր մնալ գրողների հանգստյան
տան գրասենյակում, որպեսզի հարցը տանելի լուծում ստանա, և
լուծումից հետո Երևան է մեկնում հուլիսի 19-ին: Մակայն մեկ օր
հետո՝ հուլիսի 20-ին բանաստեղծի ընտանիքը «վարչական կար-
գով» դուրս է հանվում հատկացված սենյակից, որից պարզ երևում
է, որ սենյակը, ի վերջո, եղել է ոչ թե մասնավորից վարձվածը, այլ
հենց գրողների տնից հատկացվածը: Փաստն այն է, որ Ալի
Մահմեդովի հետ, որի ով լինելն ու անունը Իզաբելյան չի հիշում,
սաղորանք ստեղծելու համար նրան գրողների հանգստյան տան
նույն սենյակն են տրամադրել, և նա բռնի կերպով բանաստեղծի
ընտանիքի իրերը սենյակից դուրս է հանել: Այս ամենը, ինչպես
ասվեց, կատարվել է հուլիսի 20-ին, Չարենցի մեկնելու հաջորդ
օրը, որի մասին լուրը բանաստեղծին է հասնում միայն հուլիսի 24-
ին, երբ և նա անմիջապես Ծաղկաձոր է հասնում:

Չարենցին ձերբակալելու, ինչպես և գրողների միությունից
վտարելու համար հիմք է ծառայել այս օրվա նրա պահվածքը,
երբ բանաստեղծին այլ բան չէր մնում անել, քան տեղի ունեցածի
համար գլխավոր դեմքին՝ ՀԿԿ Կենտկոմի առաջին քարտուղար
Ամատունուն հայհոյել:

Դեռ կխոսվի այն մասին, թե Չարենցը ինչպես է թողնում
Ծաղկաձորը: Այստեղ կարևոր է գիտենալ, որ հուլիսի 24-ով փաս-
տորեն ավարտվում են ծաղկաձորյան օրերը, բայց մենք տակա-
վին պատեհություն ունենք կենսագրական մի այլ ճշգրտում կա-
տարելու: Խոսքը վերաբերում է Չարենցին Ծաղկաձորում ձերբա-
տարելու: Խոսքը վերաբերում է նրա, թե տնային կալան-
կալելու մի փորձի, որը վկայությունն է նրա, թե տնային կալան-
քում գտնվող Չարենցի նկատմամբ հսկողությունը եղել է գործուն,
օպերատիվ՝ պարտադրված նաև միութենական անվտանգության
օրգաններից՝ Դրանում համոզվում ենք Մերիկ Դավթյանի վկա-
յունից, որով ընթերցողը տպավորվում է 37-ին Չարենցի շուրջ
ստեղծված մթնոլորտից: Բայց դա բավարար պայման չէ, մենք
պարտավոր ենք փաստերի տրամաբանությամբ որոշակիություն
մտցնել, թե որ օրը և ինչ պատճառով է տեղի ունեցել Ս. Դավթյանի

¹ Այս մասին տես Դավիթ Գասպարյան, Փակ դռների գաղտնիքը, էջ 30:

հիշատակած եղելությունը: Չայնը տանք Չարենցի անողորմ էպիգրամների հերոսուհուն, էպիգրամներ, որոնք տեղ են գտել Դավիթ Գասպարյանի աշխատասիրությամբ հրատարակված «Նորահայտ էջեր»-ում (Եր., 1996):

«...1937-ի ամռանը ես գնացել էի Ծաղկաձոր՝ պիոներական ժամբարաները ստուգելու... Վերադարձիս մեքենայի մոտ սպասում էի ընկերներին: Ներքևից երևաց Չարենցը՝ խելագարի դեմքով, ինձ տեսավ, քայք կանգ չառավ ու վազելով վեր բարձրացավ, անհետացավ խիտ անտառում: Ցավ զգացի. ի՞նչ անել, վազել, գտնել, բերել, մտածեցի մեքենա, տանել քաղաք, տու՞ն: Երջվեցի, նայեցի հակառակ կողմ, որ գտնեմ վարորդին, մի տեսակ քարացած էի, նույնիսկ զուխս դրել էի մեքենայի վրա: «Մերիչ, Չարենցին չէ՞ս տեսել»... ռուսի պես պայթեց ականջիս Կոստիկյանի ու չեկիստ եղբոր ձայնը: Ես սառած նրանց էի նայում: Եղբայրը կրկնեց՝ Չարենցին չե՞ս տեսել: Նրանք ծանր էին շնչում, քվում էր, թե վազելով էին եկել: Ես լուռ էի.

-Իմ վարորդին չե՞ք տեսել, - հարցրեցի...

Նրանք անցան իմ կողքով և դիմեցին դեպի ձորը: Ուրեմն՝ Չարենցին էին որոնում: Վերադարձա երևան ծանր տպավորություններով¹:

Քանի որ պատուը շատ է կոնկրետ և նրա ճշմարտացիությունը՝ կասկածից վեր, ուստի անհրաժեշտաբար պետք է պարզել, թե 37-ի ամռանը Չարենցի՝ Ծաղկաձորում եղած երկու անգամներից որին է վերաբերում Մերիկի հաղորդումը. առաջինի՞ն՝ հուլիսի 17-19, երբ բանաստեղծը ընտանիքին տեղավորել է գրողների հանգստյան տանը, թե՞ երկրորդին՝ հուլիս 24, երբ Ծաղկաձոր է մեկնել՝ ընտանիքի վիճակով անհանգստացած...

Կասկածից վեր է, որ խոսքը վերաբերում է Ծաղկաձոր մեկնելու առաջին անգամվան, երբ Չարենցն իր այդ մեկնումով խախտել է տնային կայանքի ռեժիմը և այդպիսով դարձել պետականազուրկության աշխատողների կողմից հետապնդելի:

Ծաղկաձոր երկրորդ անգամվա մեկնելուն ոչ մի կերպ չէր կարող վերաբերել այն պարզ պատճառով, որ այդ մեկնումը ծուղակի պես մի բան էր՝ հենց վերևից խնամքով նախապատրաստված:

Ճշգրտանք նաև, թե առաջին անգամվա երեք օրերից որում պիտի կայանար Մերիկի վկայած փաստը: Պետք է ենթադրել, և դա միակ տրամաբանականն է, որ տեղի է ունեցել հուլիսի 19-ին.

17-ին և 18-ին չէր կարող լինել, որովհետև 19-ին տակավին այնտեղ է եղել և զբաղվել իր խնդրով: Ամենայն հավանականությամբ, դա տեղի է ունեցել, երբ արդեն ընտանիքը տեղավորել և ցանկացել է վերադառնալ: Այդ ժամանակ էլ Կոստիկյանը և իր չեկիստ եղբայրը ընկել են նրա հետքերին:

Այժմ այս փաստերին համադրենք այն տվյալները, որ տեղ են գտել դեպքերից մոտ 30 տարի անց՝ Իգարելայի վերոնիշխումների մեջ:

Մկսենք ծաղկաձորյան ամռան մասին նրա հիշած կարևոր փաստից. «Էնտեղ վերևի հարկում մի հատ սենյակ» վերցրեց, որ գրողների տանն է պատկանել: Մրանով՝ մասնավորից վարձած սենյակի հարցը, որ Չարենցի ցուցմունքի մեջ կար, կորցնում է իր նշանակությունը: «Իսկական էսպես մի սենյակ տվեցին (Իգարելյան ցույց է տալիս հիվանդանոցի սենյակը, ուր նրան ձայնագրել են - Խ.Վ.): Ես մի ամիս էնտեղ մնացի»: «Ես»-ի ամկայությունը ցույց է տալիս, որ Չարենցը, հարցը լուծելով, վերադարձել է Երևան: Այստեղ պետք է ընդունել, որ Իգարելյան, ըստ երևույթի, շփոթել է ծաղկաձորյան երկու տարրեր ամառներ, այն ամռան մի քանի օրվա փոխարեն այլ տարվա տվյալ է հիշել: Այստեղից էլ Իգարելայի՝ Ալի Մահմեդովին վերագրած խոսքը. «Չեմ հիշում ո՞վ էր՝ եկավ ասաց, որ դուք պիտի այս սենյակն ազատեք: Ասում եմ՝ «Ինչո՞ւ»: Ասում է մեկ ամիս ապրել եք, բավական է, հիմա էլ պիտի ուրիշներն ապրեն»:

Մեկընդմիջտ պիտի իմանանք, որ Չարենցի վերջին ծաղկաձորյան առևտրությունները սկսվել են հուլիսի 17-ին, վերջ գտել նույն ամսի 24-ին:

Այս պատումի մեջ վավերականը բանաստեղծի ընտանիքին լկտի կերպով սենյակից հանելու փաստն է: Ահա այդ վկայությունը. «Ասում եմ՝ «Բա ես որտե՞ղ գնամ, սպասեք մի քանի օր, Չարենցին հայտնեմ, որ գա մեզ տանի Երևան»: Նա չսպասեց: Իմ իրերը սենյակից դուրս հանեց»¹: Մա հուլիսի 20-ն է: Չարենցի կողմից ընտանիքին տեղավորելու հաջորդ օրը: Իրերը մեկ հարկ ներքև՝ առաջին հարկի բաց պատշգամբը իջեցնելով և այստեղ երկաթյա մահճակալներ գտնելով՝ Իգարելյան երեխաներին տե-

¹ Չարենցի հետ: Հուլիս, էջ 375: Ալի Մահմեդովի՝ այդ օրերին Հայաստանում պատասխանատու պաշտոնում գտնվելը և իրավացիորեն գնահատվել է որպես «Բերիայի և Բաղիրովի հատուկ կադրային քաղաքականության արդյունք»: Տես Դավիթ Գասպարյան, «Երիշ Չարենց: Հայոց բանաստեղծության մայրաքաղաքը», Եր. 1996, էջ 629:

¹ Չարենցի հետ: Հուլիս, էջ 188-189:

դավառում և շատ ծանր գիշեր է անցկացնում՝ վախով ու տազնապով: Հաջորդ օրը մարդ է գտնում, որ Չարենցին իմաց տան:

Չարենցի ցուցմունքի տվյալները այստեղ ճշգրտություն են մտցնում: Ըստ էության նույն այդ վիճակով Իգարելյան երեխաների հետ 3-4 այդպիսի գիշեր է անցկացնում, որովհետև լուրը Չարենցին հասնում է 24-ին, և նույն օրն էլ նա մեկնում է Ծաղկաձոր: Իգարելյան հիշում է, որ Չարենցը շատ է հուզվում ընտանիքը պատշգամբի մի անկյունում ծվարած տեսնելով: «Մարսափելի հուզվեց և շատ վատ էր իրեն զգում», բայց՝ «ուչ մեկի ոչ մի բան չասաց»¹:

Այնուհետև մի տեսարան է Իգարելյան նկարագրում, մի տեսարան, որ նրա գիտակցության մեջ ոչ մի կերպ չէին կարող խամրել խոտոր կյանքի տասնամյակները. «Գնաց մի սայլորդ վարձեց, ասաց. «Մի տասը թույն սպասեք, հիմա կգամ»: Չեմ իմանում որտեղից գուռնաչիներ գտավ: Բերեց սայլի առջևը դրեց և ասաց. «Նվազեք ամենատխտու ռ երգը»: Նրանք սկսին նվագել, և սայլը՝ գուռնաչիներով կամաց-կամաց շարժվեց: Եվ մեկ էլ տեսա, որ այդ գուռնաչիների ձայնի՞ց էր, թե ինչի՞ց էր, ամբողջ Դարաչիչակի ժողովուրդը դուրս է թափվել և նայում ու ասում էին. «Էս ի՞նչ բան ա, էս ի՞նչ բան ա»: Ես ասացի. «Չարենց, այ՛ նայիր, ամբողջ ժողովուրդը դուրս է եկել փողոցները, նայում են, լավ չի...»: ... Ասում է. «Թող հայ ժողովուրդը տեսնի, հայ գրողը վերջին ճանապարհն է գնում»³:

Այժմ բերենք այս զգայացունց դրվագի շարունակություն կազմող մտքերը, ուր և աշխատենք գտնել աղբյուրակյան օրերի հետքերը: «Կամաց-կամաց մենք շարժվեցինք մինչև Դարաչիչակի փողոցի կամուրջը: Էնտեղից արդեն մենք մեքենա նստեցինք և եկանք Երևան»⁴:

Արդ, ի՞նչ է իրականում եղել հուլիսի 24-ից հետո՝ մինչև 27-ը՝ Չարենցին ձերբակալելու օրը: Չարենցը այդ օրերին Երևան է եկել և Նո՞րբ բարձրացել, ինչպես վկայում է նրա կինը, թե՞ հան-

¹ Չարենցի հետ: Հուլիս, էջ 375:

² Հարկ է ասել, որ Չարենցը իրականում կառք է վարձել, որ այդ տարիներին Ծաղկաձորում հասարակական տրանսպորտի ձև էր: Այս փաստը գրույցներում հաստատում էին եղելությունից տեղյակ աղբյուրակցիները և վկայում է անչափ կարևոր մի անձնավորություն՝ Ստ. Զորյանը (Տե՛ս Մտեփան Զորյան, Հուլիսի գիրք, Եր., 1991թ., էջ 331):

³ Չարենցի հետ: Հուլիս, էջ 375-376:

⁴ Նույն տեղում, էջ 376:

գրվածն է Աղբյուրակում: Եվ վերջապես այս երկուսից ածանցվող հիմնական հարցը՝ Չարենցը որտեղից է ձերբակալվել. Նորբի՞ց, թե՞ Աղբյուրակից:

Հարցը տեղից շարժելու համար հօգուտ Աղբյուրակի որևէ, թեկուզ հուշիչ բնույթի փաստ էր անհրաժեշտ, քանի որ Իգարելյանի վկայությունը բացառում էր աղբյուրակյան օրերից խոսելը: Մի վկայություն էր պետք, որ տարբեր լիներ Նորբ տեղափոխվելու պնդումից, որից հետո կխոսեին աղբյուրակցիները՝ ի դեմս Գրիգորյան ամուսինների, Վարսենիկ Վարդանյան-Գրիգորյանի, շինարար-ճարտարագետ Վաչե Ստեփանյանի...

Պրպատմունքը վերջապես ի հայտ բերին նման մի տվյալ՝ բանաստեղծի մասին հուշերի երկրորդ գրքում: Գրող Հ. Միրասն է այդ մասին անփութորեն ակնարկում, որ ընկերակցել է ծաղկաձորյան միջադեպի կապակցությամբ այնտեղ մեկնած պաշտոնյային՝ գրողների միության քարտուղար Գ. Արուվին:

Նա գրում է. «... Երևանի շոգերն անտանելի էին: Չարենցը ընտանիքով գնաց Ծաղկաձոր՝ հանգստանալու:

Հետևյալ օրը Ծաղկաձորից լուր հասավ, որ այնտեղ ինչ-որ անախորժություն է պատահել. Չարենցը դժգոհ է իրեն հատկացված սենյակից... Երբ ես ու Արուվը տեղ հասանք, ասին՝ Չարենցը գնացել է Ախտա...»¹:

Դատելով Արուվի ու Միրասի՝ մինչ այդ Չարենցի դեմ ունեցած ելույթներից՝ նրանք բոլորովին այլ նպատակով պիտի Ծաղկաձոր մեկնեին: Եվ այդպես էլ ցույց են տալիս վավերագրերը: Միրասը բավարարվում է ծաղկաձորյան եղելության խեղաթյուրվածքը վերապատմելով՝ բոլորովին չխոսելով իրենց մթերած այն տեղեկությունների մասին, որ օգտագործվել են հենց Արուվի նախագահությամբ գրողների միության քարտուղարության՝ հուլիսի 28-ի նիստում, ուր լսվել է. «Չարենցի խուլիզանության մասին» հարցը: Այդ նիստում որոշվել է «Հեռացնել գրողների միությունից Ե. Չարենցին՝ իր խուլիզանության և պրոֆոգացիոն արարքների համար, որ թույլ է տվել Ծաղկաձորում հուլիսի 24-ին»²:

Փաստերը ցույց են տալիս, որ Արուվի ու Միրասի ծաղկաձորյան «առաքելությունը» հարազատ արտահայտություն էր նրանց՝

¹ Հուլիս Եղիշե Չարենցի մասին, Եր., 1986, էջ 244-245:

² «Չարենցապատում ըստ անոխյ վավերագրերի» (Հ. Բախչինյանի երապարկումներով, մեկնաբանումներով ու ծանոթագրումներով). Եր., 1997, էջ 110: Հենրիկ Բախչինյանը միանգամայն իրավացիորեն այդ ակտը Չարենցի նկատմամբ համարում է «գրողների միության պատմության ամենասևեռ էջերից մեկը»:

դեպի Չարենցն այդ տարիներին ունեցած արմատապես բացա-
սական վերաբերմունքի:

Ինչ վերաբերում է Արովին՝ բանաստեղծի՝ «Երեքի դեկլարա-
ցիայի» շրջանի ընկերոջը, ապա այդ օրերին նրա հակաչարեն-
ցականությունը ստղիզմի է հասել:

Վերադառնալով Միրասին: Նրա՝ վերը մեջբերված տողերը
ուշադրության են արժանի միայն վերջին փաստի համար՝
«...ասին՝ Չարենցը գնացել է Ախտա...»: Այլապես նրա պա-
տույնը ծաղկածոթյան միջադեպի վերաբերյալ փաստերի ան-
ճշտության մի կույտ է, իսկ ոգու մեջ՝ զագրելի կեղծիք:

Նախ փաստական անճշտությունները:

Ըստ Միրասի՝ միջադեպը տեղի է ունեցել նույն օրը, երբ
Չարենցն ընտանիքը Ծաղկածոթ է տարել (չի ասում երբ և որ
օրը), իսկ լուրը Երևան է հասել հաջորդ օրը («Հետևյալ օրը
Ծաղկածոթից լուր հասավ»):

Չարենցը ընտանիքը գրողների միության հանգստի տուն է
հասցրել 17.07.1937թ. ու որոշ քաշքշուկ հաղթահարելով՝ 19-ին
վերադարձել: Սադրիչ արարքը տեղի է ունեցել վերադարձից մեկ
օր հետո՝ 20-ին, բայց Չարենցին լուրը հասել է 3 օր հետո՝ 24-ին,
և նա, հարկադրված, Ծաղկածոթ է վերադարձել: Ծայրահեղ հուզ-
ված՝ նա հայեռի է իրեն հալածող բանակին, հատկապես այդ
բանակի պարագլուխ Ամատունուն: Միրասի նկատած «հաջորդ
օրը» հուլիսի 18-ը պիտի լիներ, որը հնարավոր չէր: Այդ օրը Չա-
րենցը դեռ Ծաղկածոթում էր և աշխատում էր հարմար սենյակում
ընտանիքը տեղավորել:

Միրասն ու Արովը իրականում Ծաղկածոթ են մեկնել Չարեն-
ցի՝ այնտեղից վերադառնալուց հետո՝ հուլիսի 25-ին, և բնական է,
որ Երևան չվերադարձած բանաստեղծին մատնացույց են անում
Հրազդան-Ախտայում...

Ինչ վերաբերում է ճշմարտությանը, նրանց՝ Ծաղկածոթ գնա-
լու իրական նպատակին, ապա գրական զույգ պաշտոնյաները,
այնտեղ հայտնվելով Չարենցի կյանքի դավադիր օրվանից՝
հուլիսի 24-ից անմիջապես հետո, պարտաճանաչորեն մթերել են
իրենց մասնակցությամբ կազմակերպված սադրանքի այնքան
խտուսն փաստերը՝ մեծ հայածականի դեմ, որպեսզի հավուր
պառաջածի ներկայացնեին գրողների միության քարտուղարու-
թյան 28.07.1937թ. նիստում:

Այդ նիստը, ինչպես տեսնում ենք, կայացել է բանաստեղծի
ձեռքակալումից մեկ օր հետո: Արովից, Միրասից մի քանի օր է

պահանջվել (հուլիսի 25-ից մինչև հուլիսի 27-ը) փաստերը ձև-
կերպելու և հատուկ Չարենցի հարցով նիստ գումարելու համար:
Հարկ էր ցույց տալ, որ հիմնավորված հանցակազմով ձեռքակալ-
ված ու անեղ դատաստանի մատնված բանաստեղծը չէր կարող
Խորհրդային գրողների միության անդամ լինել:

Միրասի հուշերի մեջ Չարենցի՝ Ծաղկածոթից Ախտա գնալու
փաստի օգնությամբ կարող ենք տեսնել Իզաբելայի հուշապա-
տուսի Նորք գնալուն վերաբերող փաստի շփոթմունք լինելը: Նա
Աղբյուրակը շփոթել է Նորքի հետ, հավանաբար այն պատճառով,
որ նախորդ տարիներին Չարենցը ընտանիքը նաև Նորք էր
տարել:

Մեծ էր իմ մեջ ձգտումը՝ որքան հնարավոր է կարճ ճանա-
պարհով ցույց տալ, որ հուլիսի 24-ին տեղի ունեցածից հետո Չա-
րենցի ընտանիքը ոչ թե վերադարձել է Երևան, այլ նադարձի ճա-
նապարհին մնացել է Հրազդանում: Կարծում էի՝ այդ պարզելուց
հետո Ախտա-Նորք շփոթը կվերանա: Բայց երբ տեղեկացա նման
նոր վկայության, (նաև Ստ. Զորյանի՝ հուշերում), զգացի, որ
միայն այդքանով ոչ որի չես կարող համոզել, թե անհա պարզվել է
Իզաբելայի հուշերի մեջ Ծաղկածոթից ուղղակի Երևան-Նորք տե-
ղափոխվելու փաստի շփոթմունք լինելը և, հետևաբար, Նորքին
նրա վերագրումները, ըստ էության, Հրազդան-Աղբյուրակին են
վերաբերում: Հիշյալ վկայությունները, սակայն, անհետևանք չան-
ցան: Դրանք ստիպեցին ինձ ոչ միայն չհետանալ Իզաբելայի վեր-
հիշումներից, այլև աշխատել երիտասարդ, Հայաստանը լավ չճա-
նաչող, հետագա կյանքը քստորի տառապանքներով անցկաց-
րած, ծայրաստիճան դժբախտ և հուշերը պատմելու օրերին հի-
վանդ ու հիվանդանոցում գտնվող կնոջ խոսքի մեջ իրականու-
թյունը «մատնող» տեղեր բացահայտել:

Համոզված էի, որ ինչքան էլ աննպաստ հանգամանքները
մշուշեին նրա միտքը, այնուամենայնիվ, նա չէր կարող երջանիկ
հուն մտած իր կյանքի խաթարման օրերից ինչ-ինչ հուշումներ
չպահպանել: Սկսեցի ուշի-ուշով նման հուշումներ որոնել: Իմ
ուշադրությունը նախ գրավեց Նորքում Իզաբելային անծանոթ
տունը՝ մեծ, երկհարկանի («Նորքում, էնտեղ երկու հարկանի մեծ
տուն էր, չես հիշում ումն էր, չես հիշում հիմա»):

¹ Տե՛ս Մտեփան Զորյան, Հուշերի գիրք, Եր., 1991, էջ 331: «Հուզված
վիճակում Չարենցը Ծաղկածոթից վերադառնում է Ներքին Ախտա...»:

² Չարենցի հետ; Հուշեր, էջ 376:

Ավելի քան տարակուսելի փաստ էր արդեն, դարձյալ Նորքում, «ջրի», «գետի» առկայությունը վկայող: Երկու փաստերն էլ իմ միտքը ուղղակի լուսավորեցին: Ինչ գետի մասին խոսք կարող է լինել Նորքում: ԵՎ ես ստիպված էի համոզվել, որ խոսքը իրականում Աղբյուրակի մասին է՝ և՛ գետի, և՛ տամ առումներով: Գետը մի քանի տասնյակ քայլ է ընդամենը երկհարկանից հեռվում հոսել:

Հետաքրքիր է, որ ջրի ափի հետ կապված եղելություն կա և Արփենիկ Գրիգորյանի խոսքում, որն իր հողվածում օգտագործել է Ա. Մարգարյանը: Ես անձամբ տասնյակ անգամներ լսել եմ Վարսենիկ հորաքույրից, որ այդ օրը եղել է տեգրոջ տանը:

Երեխաները ձեռք ձեռքի հասնում են գետափ և խաղում ավազների հետ: Հանկարծ տեսնում են, որ նրանք չկան: «Էն ո՞նց հուզվեց Չարենցը, քիչ էր մնում սիրտը պատռեր, -ասում էր ինձ հորաքույրս, - Իզարեյա, Իզարեյա... Լավ է շուտ գնացին բերեցին ջրի կրաղից»:

Չարենցին հարցնող մարդկանց իր բնակված տան՝ բակից Իզարեյան մատնացույց է անում «գետը», «ջուրը»։ «Էնտեղ է երեխների հետ...»²: Իմ այս համոզումը ևս բավարար չէր, որ իբրև ստույգ փաստ մատուցվեր հանրությանը, ուստի շարունակեցի Չարենցի կյանքի վերջին օրերին վերաբերող հուշերի ուշադիր վերընթերցումը: ԵՎ երբ կարդում էի Արփենիկ Չարենցի հուշերը, ակամա հուսադրվեցի՝ «Մայրս հորս մասին» վերնագիրը կարդալով: Մի՞թե այսքան խոստովանալից տեղում էլ իրական փաստի մասին ոչինչ չպիտի գտնեի: ԵՎ չսխալվեցի: Ահա և այնքան ցանկալի միտքը՝ դարձյալ Իզարեյայից, բայց ոչ նրա հուշերում, այլ մտերմիկ մթնոլորտում դստերը՝ նրա բացառիկ մեծ ու եղերարախտ հոր մասին պատմելիս: «Տունդարձի վերջին գիշերը անցկացրինք Ախտայում», -ասում է Իզարեյան³ և ըստ

¹ Ծանոթագրմամբ նկատեմ, որ ներկա հողվածի նյութը ներկայացնելիս դահլիճում ցուցադրել եմ հողվածում միայն անվանապես հիշատակված՝ ճարտարագետ-շինարար Վաչե Ստեփանյանի կատարած մի լուսանկար /1950-ական թվականների կեսերին/, ուր իրենց տան համապատկերում, հորիզոնը եզրափակող գծում, երևում են այն մասում ճյուղավորված Ջանգուն և Աղբյուրակի գյուղամեջը (կենտրոնը), ուր և բավականաչափ տեսանելի է Գրիգորյանների պատկանող *երկհարկանի*: Հատկապես Եղիշե Չարենցի տուն-բանգարանում ցուցադրելու նկատառումով Աղբյուրակի գյուղամեջ-կենտրոնը բազմապատիկ չափերով խոշորացվել է:

² Տես Չարենցի հետ: Հուշեր, էջ 376:

³ Նույն տեղում, էջ 387:

էության սկիզբ դնում Նորքում հանգստանալու մասին իր իսկ պատմածի հերքմանը:

Իրական տունդարձի մասին... չլուսապենք: Նկատենք, որ առաջին գիշերը հուլիս 24-ի լույս 25-ին է: Տեսնենք, թե ինչպես է դստերը պատմում այն, որը ճիշտ վերհիշելու դեպքում պիտի պատմեր նաև հիվանդանոցում իրեն շրջապատող չարենցապաշտ հոգիներին, բայց, ըստ երևույթի, պատմել է կաշկանդված, մի տեսակ «պաշտոնական» հարկադրանքով ու շփոթի մատնել էականը:

«Տունդարձի» գիշերը, գիշեր մղձավանջի, որ բանաստեղծի կյանքի ամենամութ օրվանն է հաջորդել, երբ հոգեկլկված, ֆիզիկապես ջլատված՝ փորձել է քնել «... Ախտայում»:

«Ողջ գիշեր քայլում էր: Չքնեց, ծխում էր սիգարետ սիգարետի ետևից և իր սովորության համաձայն՝ մետաքսե վերմակը այրել էր տարբեր տեղերից: Լուսադեմին նոր միայն քնեց»¹:

Եթե անտեսենք Իզարեյայի առայժմ «թաքցրածը» մնացած 1-2 գիշերի վերաբերյալ, ապա պիտի ընդունենք, որ իր անցկացրած մղձավանջային գիշերից հետո Չարենցը ընտանիքը Երևան է տեղափոխել: Բայց Իզարեյան ասելիք ունի այրված վերմակի թեմայով, և դա էլ հենց «թաքցրածն է»: Այդպիսին չլինելու դեպքում այսպես թե այնպես դեռ իր ուժը կպահպաներ Նորքը... Չէ՞ր կարող Չարենցը միջադեպին հաջորդող գիշերից հետո էլ Նորք տանել ընտանիքը: Դեռ երկու գիշեր կար, որպեսզի հայտնվեին պետանվտանգության երկու աշխատակիցները...

Այո՛, մի «վերջին գիշեր» Ախտայում անցկացնելու փաստը այդ իմաստով կարող էր դեռևս ոչինչ չնշանակել:

Իզարեյան ընդհատված տեղից շարունակել է դստերը հաղորդել ամուսնու անքուն գիշերվա ընթացքում «տարբեր տեղերից» այրված մետաքսյա վերմակի թեման. «Հետո տանտերերից տեղեկացա, - ասում է նա, - որ մկրատով ձևել-հանել էր այրված տեղերը...»²:

Մի՞թե այստեղ Իզարեյայի հիշողության թելի խճճված կծիկը վերջնականապես բացվելու ակամատեսը չենք: Չէ՞ որ այդպիսով սպասվում է բանաստեղծի ազատ օրերի ու գիշերների պաշարը: «Հետո» իմաստավորող ամենատուղ ժամանակը էլի մի 2-3 օր պիտի լիներ, բայց ազատության պաշարը 1-2-ն է... Իհարկե, հա-

¹ Նույն տեղում:

² Նույն տեղում:

ջորդ օրն էլ կարող էր տամտիկինը նկատել ու փոխանցել: Բայց այդ անփափկանկատության դեպքում էլ մնացած մեկ գիշերը՝ լույս 27-ի, ոչինչ չէր նշանակի, որովհետև 27-ի առավոտյան, թնյելուց հետո Չարենցի կյանքը տնօրինողները ներկայանում են:

Հուլիսի 26-ին արդեն ստորագրվել էր Եղիշե Չարենցի ձերբակալման օրդերը: Հուլիսի 27-ին այն պետամվտանգության նրկու աշխատակիցների ձեռքում էր:

Ինչ վերաբերում է ամուսնու ձերբակալության վերաբերյալ Իզարելյայի պատմածին, ապա այն մի նախադասության պակասով լիովին հանրակնում է Գրիգորյանների վկայությանը:

Խոսքը տանք Իզարելյային. «Առավոտյան էր, թեյ խմեցինք, պրծանք: Նա (Չարենցը – Խ.Վ.) մի երեխան վերցրեց գիրկը, էն մյուսի ձեռքից բռնեց, գնաց ջրի ափը: Ես էլ տունը հավաքում էի: Մեքենա եկավ, ես ասացի. «Էս ի՞նչ մեքենա է»: Տեսա երկու ՆԳԺԿ-ի մարդիկ են՝ հագնված, համազգեստով: Եկան ասացին. «Որտե՞ղ է Չարենցը»: Ասացի. «Էնտեղ է, երեխեքի հետ էնտեղ կանգնած է»: Նրանք շուռ եկան, գնացին դեպի նա»:

Այստեղ Իզարելյան չի հիշել անկոչների այն խոսքերը, որոնց ի պատասխան Չարենցը խնդրել է ընտանիքին մույնպես հետները վերցնելու, Երևան տանելու համար: Այդ խոսքերը հիշում էր տամտիրուհին՝ Արփենիկ Գրիգորյանը, որը նդիությանը ներկա է եղել: «Ընկեր Չարենց, քեզ պիտի Դիլիջան տանենք, քո առողջության համար այնտեղ ավելի լավ է», - ասել են, որից պարզվում է՝ նրանք միայն Չարենցին են ցանկացել տանել: Բանաստեղծը կռահել է դա և անհագուտացել ընտանիքի համար: «... Գիտեմ, ես էլ էստեղ չեմ վերադառնա, - պատմում է Իզարելյան, - խնդրում եմ, ընտանիքս էլ հետներդ տանեք Երևան»²: Չարենցի՝ մեր կողմից ընդգծած արտահայտությունից էլ նրբորեն զգացվում է, որ խոսքը Երևանից ահագին հեռավորության մասին է, ուր չի կարող երիտասարդ կնոջը և փոքրիկ երեխաներին բողնել, այլ ոչ թե մայրաքաղաքին գրեթե հարող բնակավայրի՝ Նորքի:

Խոսքեր կան, որոնք ավելին են ասում, քան իրենց բովանդակած իմաստն է: Այդպիսին է Իզարելյայի հուշերից այս մի քանի տողը. «... Իմ գրկին փոքր երեխան էր: Մեծ երեխան Չարենցի գրկին էր: Ինքը՝ շատ տխուր, գլուխը քարշ... Ամբողջ ճանապարհին մինչև Երևան էսպես եկանք: Մի խոսք նա չասաց ճանապար-

հին»¹: Այս տողերից հետո ևս Իզարելյայի խոսքը դաժանորեն ճշմարիտ է՝ մինչև Չարենցի՝ ընտանիքին չողջագուրված, չեկիստների առջևից քայլելով տնից հեռանալը... ընդմիջա:

Այստեղ էլ թափանցիկ կերպով կարելի է տեսնել ճանապարհի դաժան հեռավորությունը՝ Հրազդանից Երևան՝ այն ժամանակվա ճամփաներով մոտ ժամ-ժամուկես ձգվող, երբ համաճարի պրկված միտքը տրվել է կեղեքիչ, իսկապես հոգեխարտիչ լուծության...

Այդքան տարիներ հետո փաստերը հաճախ շփոթող կինը ի՞նչ բնորոշությամբ է վերհիշում ամուսնու տառապալի լուծությունը՝ կապարից էլ ծանր, երբ նա «գլուխը քարշ» ապրել է քսանական քվականներից սկսած ու հայ միտքը գլխատելու փուլին հասած մի զարգացում՝ մի կողմից անպաշտպան ժողովուրդ ու իր լուսավոր գավակները՝ Ն. Ստեփանյան, Ա. Բակունց, Վ. Թորոփենց, Չ. Եսայան, Գ. Մահարի, ինքը... տասնյակներ և հարյուրավորներ, մյուս կողմում Բերիան՝ Հայաստան մտցրած ապագային, անտոն, «հայ բանակով»՝ դրածո Ամատունու գլխավորությամբ, Լենինի շքանշանակիր Չարյանով ու տևական ոսկերչյաններով...

Չարենցին Դիլիջան տանելու մասին խոսքից հետո ՆԳԺԿ աշխատողները իրենց բուն նպատակի մասին արտահայտվել են միայն Երևանում՝ բանաստեղծի տանը: Նա, շոգից նեղվելով, հանել է թիկնոցը, նստել, իսկ ձերբակալողները մտել են աշխատասենյակ և այնտեղից էլ ասել. «Ընկեր Չարենց, Չեզ կանչել են ՆԳԺԿ: Դուք պիտի գաք Չեզ գործով» և մահահոտ այս խոսքերից հետո անփութորեն ավելացրել. «Բայց խնդրում ենք մի երկու գիրք մեզ նվեր տվեք»²:

Չարենցը «վերցրեց երկու գիրք, ստորագրեց, տվեց ամեն մեկին մեկը: Հետո թիկնոցը չհագավ: Ասաց, «Շոգ է»: Շատ զեղեցիկ և լայն շոքայով ոսկե ժամացույցը հանեց ձեռքից և ինձ տվեց: Էսպես աչքերիս նայեց մի հինգ րոպե, մի չորս րոպե, նայեց տխուր, հետո ասաց. «Լավ, Իզարելյա, ես գնացի»: Էսպես նա առաջ ընկավ, հետևից՝ էլ երկու տղերքը»³:

Այդպիսով Ստալին-Բերիա մակարդակով տնօրինվող «հայկական հարցի» չլուծված մեկ օղակը ևս գտնում էր իր «լուծումը»:

¹ Նույն տեղում, էջ 376:

² Նույն տեղում:

¹ Նույն տեղում:

² Նույն տեղում, էջ 376:

³ Նույն տեղում, էջ 376-377:

Հենց այնպե՞ս էր, որ «Միութենական նշանակության գաղտնի ծառայությունների համար անգամ «հայտնի հայ բանաստեղծի» վրա սահմանված էր համակողմանի վերահսկողություն: Տեղական մարմինները նաև այդ պատճառով վերադասներին պիտի ապացուցեին իրենց զոտությունը և նրանց տեղյակ պահեին «ձեռնարկված միջոցառումների մասին»:

Եղիշե Չարենցի՝ մեր ազգային կյանքի տարեգրության բացառիկ երևույթներից մեկի, Մարտիրոս Մարյանի հայացքով՝ «ամենաքիչը կիսաստծու» մասին ամեն պատճառաբանված խոսք իր տեղն ու նշանակությունն ունի: Այդ գիտակցումով հարկ համարեցի խոսել նրա կյանքի վերջին մի քանի օրերի մասին՝ ձգտելով նպաստել այդ օրերի իրական ճանաչողությանը:

...Լինում են բանաստեղծական արտահայտումներ, որոնց պարզ հյուսվածքը անբացատրելի խորհրդավորություն է քաջցնում: Առաջին ընթերցմանը հաճելիորեն ուժեղ տպավորվելով՝ դրանք շարունակում են պահպանել նույն ուժը: Եղիշե Չարենցի ծաղկածորյան արձանից Լիպարիա Մարգարյանի ներշնչանքը ինձ համար այդպիսին է: Ահա ինչու եմ հորվածս ամփոփելիս ևս նույն զգացումով առաջնորդվում:

...Իզգայելան լալիս էր քաքուն,
Գնում էր հին կառքը թխկոցով:
Աշխարհը դարձել էր վշտի ծով,
Պոետը այդ ո՞ւմ էր բողբոջում...

ՆՈՐ ՄԱՍՈՒՆՔՆԵՐ ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ ՏՈՒՆ-ԹԱՆԳԱՐԱՆՈՒՄ

Ե. Չարենցի տուն-թանգարանի հիմնական առաքելությունը և խնդիրը հանճարեղ բանաստեղծի կյանքի, հասարակական-քաղաքական գործունեության, ստեղծագործական անցած ուղու, նրա ապրած ժամանակաշրջանի, ինչպես նաև գրական ժառանգության ուսումնասիրությունն է, թանգարանային առարկաների, հավաքածուների հայտնաբերումը, մեկտեղումը, պահպանումը, գիտական ուսումնասիրումը, հանրահռչակումը, ինչպես նաև ՀՀ քաղաքացիներին և օտարերկրյա զբոսաշրջիկներին մատուցվող բազմաբնույթ ծառայություններ:

Մեծ է թանգարանի դերը մատաղ սերնդի, երիտասարդության հոգևոր, բարոյական, հայրենասիրական դաստիարակության գործում: Այդ են վկայում թանգարանի ծավալած աշխատանքները ՀՀ տարբեր շրջանների դպրոցներում և բարձրագույն ուսումնական հաստատություններում:

Ծրագրի իրականացմանը նպաստում են ամենամյա թանգարանային առարկաների, հավաքածուների ձեռքբերումը, գիտահետազոտական աշխատանքները, ցուցահանդեսների, բազմաբնույթ միջոցառումների, զեկուցումների, դասախոսությունների, թեմատիկ դասերի, թեմատիկ համերգների, ամենամյա չարենցյան ընթերցումների, փառատոների, մրցանակաբաշխությունների կազմակերպումը, հրատարակչական աշխատանքները և այլն: Թանգարանը այսօր առաջարկում է բազմալեզու էքսկուրսիաներ, կազմակերպում բազմաբնույթ, այլ ժողովուրդների մշակութային արժեքները ներկայացնող ցուցահանդեսներ, տարբեր ազգերի սովորույթների, կենցաղի, մշակույթի հետ առնչվող միջոցառումներ, նպաստելով տարբեր ազգությունների մշակույթների ճանաչմանը, մերձեցմանը, կապերի ստեղծմանը:

Թանգարանի գործունեության հիմնաքարն է հավաքչական աշխատանքը՝ թանգարանի ֆոնդերի համալրումը, երբ հետազոտությունների, ուսումնասիրությունների արդյունքում պարզվում, գտնվում են չարենցյան մասունքներ, որոնք թանգարանի տնօրինության և գիտանձնակազմի հետևողական աշխատանքի

շնորհիվ բերվում և մեկտեղվում են տուն-թանգարանում՝ հարստացնելով թանգարանի ֆոնդերը:



Թանգարանը ունի հիմնական (ՀՖ) և գիտաօժանդակ (ԳՕՖ) ֆոնդեր:

Հիմնական ֆոնդ են մտնում բոլոր այն մասունքները, թանգարանային արժեք ներկայացնող նյութերը, որոնք առնչվում են Չարենցի կյանքի և ստեղծագործությունների հետ: Դրանք են՝ Չարենցին և նրա ընտանիքին պատկանող անձնական իրերը, ձեռագրերը, անձնական գրադարանը, անձնական արխիվն իր ողջ պարունակությամբ՝ լուսանկարներ, փաստաթղթեր, գեղանկարչական և գրաֆիկական աշխատանքներ, քանդակներ և այլն:

Թանգարանի ֆոնդ մուտքագրված յուրաքանչյուր նյութի համար ստեղծվում է գիտանձ-

նագիր, որտեղ տրվում է տվյալ թանգարանային առարկայի մանրամասն նկարագիրը՝ ստեղծման տարեթիվը, հեղինակը, նյութը, չափսերը, վիճակը, ձեռք բերման ճանապարհը, եթե կա որևէ պատմություն կապված տվյալ առարկայի հետ և այլն:

Թանգարանի հիմնական ֆոնդի առաջին համարի ներքո գրանցված է Ե. Չարենցի բնակարանը, ուր ապրեց բանաստեղծն իր կարճատև կյանքի վերջին տարիներին՝ 1935-1937թթ.:

Այսօր թանգարանի ՀՖ-ում առկա է 7956 միավոր թանգարանային առարկա, իսկ ԳՕՖ-ում՝ 8876 միավոր:

Շարունակվում են թանգարանի ֆոնդերի համալրման աշխատանքները. յուրաքանչյուր հայտնաբերված, ձեռք բերված մասունք, գալիս է լրացնելու եղածը, լույս սփռելու հանճարի կենսագրության, ինչպես նաև ստեղծագործությունների հետ կապված չլուսարանված, մութ էջերին:

Այս տարի Չարենցի տուն-թանգարանի ՀՖ-ն նվիրատվությամբ միջոցով համալրվել է Չարենցի անձնական շախմատով

(17-րդ դար, հնդկական փղոսկրե. բանաստեղծն այն գնել է 1933-ին Թիֆլիսում, Ռուսթավելու փողոցում գտնվող կոմիսիոն խանութից): Շախմատը տուն-թանգարանին է նվիրել ՀՀ մեծարգո նախագահ Սերժ Սարգսյանը Չարենցի ծննդյան օրը՝ մարտի 13-ին:

Վերջերս երևանաբնակ մի քաղաքացուց գեղեցիկ Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի ռուսերեն թարգմանությունը (1935-ի հրատարակություն) հեղինակի մակագրությամբ՝ «Дорогому Кумику товарищу и другу с искренным уважением и любовью. Египше Чаренц, Москва 15.X. 1935»:



2009-ին թանգարանի գիտխորհրդի որոշմամբ բացվեց բանաստեղծի ավագ դստեր՝ Արփենիկ Չարենցի հիշատակը հավերժացնող բաժին, ուր ցուցադրվում են նրա սեփականությունը հանդիսացող հետաքրքիր և արժեքավոր մասունքներ, որոնցից թերևս ամենապատմականը Գ. Սունդուկյանի «Անուսիներ» դրամայի՝ հեղինակին պատկանող եզակի օրինակն է, որի կազմին դաջված է «ՏԻԿԻՆ ՍՈՓԻԱ ՍՈՒՆԴՈՒԿԵԱՆԻՆ»:

Գիրքը արժեքավոր է նաև նրանով, որ Սունդուկյանը մակագրությամբ (թվագրված՝ 16 հունիսի 1893, Թիֆլիզ) այն նվիրել է կնոջը՝ Սոֆյային, իսկ Սոֆյան՝ իր դստերը՝ Եկատերինա Սունդուկյանին: Վերջինս այն նվիրել է Ե. Չարենցին. բանաստեղծն էլ

նվիրել է իր դատերը՝ Արփենիկ Չարենցին՝ հետևյալ մակագրությամբ.

<Այս գիրքը նվիրել է ինձ
Գ. Մունդուկյանի դուստրը՝
Եկատերինա Մունդուկյանը՝
ի արիտուր նրա հոր յերկերը
ամբողջովին լույս ընծայելու
գործում իմ քափած ջանքերի:

Յն. Չարենց

1934. IV. 24
Յերևան

Յես էլ իմ կողմից նվիրում եմ
իմ դուստր Արփենիկ Չարենցին,
վարպետի երբ մեծանա՝ սուրբ
պանի իր սրտում հայ զրակա-
նության հանճարների հիշատակը:

Յն. Չարենց

Գիրքը զետեղված է մոսկաթե տուփի մեջ, որի ներսում
Չարենցը մակագրել է.

Իմ դուստր Արփենիկ !

Միրի՛ր հանճարը հայ, վոր դարեր

շարունակ մարտել ե՝

Յե՛վ, իբրև իր փառքը վերջին՝ քո հորն ե
լույս աշխարհ բերել:

Յն. Չարենց

1934. IV. 26.

Յերևան

ԼԻԼԻԹ ՀԱՎՈՐՅԱՆ

Եղիշե Չարենցի տուն-թանգարանի տնօրեն

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Վազգեն Գաբրիելյան «Գիրք ճանապարհի». երկու տարբերակ. ի՞նչ են ասում փոփոխությունները	5
Վազգեն Մաֆայան Պատմական փաստի և անճի շարենցյան ընկալումները	22
Ժենյա Զալանթայան Չարենցի պոեմների ներժանրային հարցեր	45
Մամվել Մուրադյան Եղիշե Չարենց և Հովհաննես Շիրազ	73
Մեյրամ Գրիգորյան Չարենցի տավտագրամները	89
Ասատղիկ Բերմեզյան Զերականական և գեղարվեստական ժամանակները «Նավգիկե»-ում	120
Աշխեն Ջրբաշյան Բանաստեղծության կայուն ձևերը Չարենցի պոեզիայում	133
Մաթենիկ Ավետիսյան Չարենցի դիմանկարը՝ ըստ Գուրգեն Մահարու	140
Վարդան Գեվրիկյան Միջնադարյան տեսիլը և Չարենցի «Մահվան տեսիլ»-ները	150
Սիրամուշ Դվոյան Զաղաքական քառերոն՝ «Կապկազ»	166
Նվարդ Վարդանյան «Ծիածան». սիրո առասպելը մեկ օրապատկերում	176
Վահրամ Դանիելյան Կարսը որպես վեպի տարածություն /ըստ Չարենցի «Երկիր Նայիրի» և Փամուկի «Չյունը» վեպերի/	188
Արմեն Ավանեսյան Ժամանակի ընկալումը «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուում	198
Խաչատուր Վարդանյան Ծաղկաճորյան միջադեպի հետքերով	204
Լիլիթ Հակոբյան Նոր մասունքներ Չարենցի տուն-թանգարանում	219

**ՉԱՐԵՆՑՅԱՆ
ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ**

9

Համ. ձևավորում՝ Ա. Խ. Աղուզումյանի

**Չափսը՝ 84x108 1/32: Թուղթը՝ օֆսեթ:
Տպարանակ՝ 200: Պատվեր՝ 52:**

ԵՊՀ հրատարակչություն, Երևան, Ալ. Մանուկյան 1

ԵՊՀ տպագրատուն, Երևան, Արուստյան 52