

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԶԱՐԵՆՑՅԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ

Հոդվածների ժողովածու

10

ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
2017

ՀՏԴ 821.19.0:06

ԳՄԴ 83.3(5Հ)

Չ 282

*Հրապարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետի
գիտական խորհուրդը*

Նվիրվում է ԵՊՀ հայ նորագույն գրականության ամբիոնի
պատվավոր վարիչ, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ,
բ.գ.դ., պրոֆ. **ՎԱՀԳԵՆ ԳԱՐՐԻԵԼՅԱՆԻ**
ծննդյան 80-ամյակին

Ժողովածուն հրատարակության պատրաստեց և խմբագրեց
ՍԵՅՐԱՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԸ

Չ 282 Չարենցյան ընթերցումներ (Հոդվածների ժողովածու).
խմբ.՝ Ս. Գրիգորյան, Գիրք 10, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2017,
378 էջ:

«Չարենցյան ընթերցումներ» 10-րդ ժողովածուի հոդվածների
հիմքում ընկած են Երևանի պետական համալսարանի հայ բանա-
սիրության ֆակուլտետի հայ նորագույն գրականության ամբիոնի,
Հայաստանի գրողների միության և ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտի կազմակերպած «Չարենցյան ընթեր-
ցումներ» ավանդական գիտական նստաշրջանի զեկուցումները:

ՀՏԴ 821.19.0:06
ԳՄԴ 83.3(5Հ)

ISBN 978-5-8084-2251-3

© ԵՊՀ հրատ., 2017

© Գաբրիելյան Վ., 2017

ԱՐԱՄ ՍԻՄՈՆՅԱՆ

*(«Երևանի պետական համալսարան» հիմնադրամի
կառավարիչ - ռեկտոր, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ)*

ԲԱՑՄԱՆ ԽՈՍՔ

Սիրելի՛ համալսարանականներ, գիտաժողովի հարգելի՛ մասնակիցներ, մեծարգո՛ հյուրեր:

Վերջերս լրացավ հայ մեծ գրող Եղիշե Չարենցի ծննդյան 120-ամյակը: Մեր ժողովուրդը միշտ էլ ականածանքով ու առանձնահատուկ սիրով է վերաբերվել իր մեծագույն զավակներից մեկի վաստակին և հիշատակին: Կարսում ծնված, դեռևս պատանի տարիքում իր հայրենիքի մեծագույն մասի ոչնչացմանը ականատես եղած Չարենցը բնատուր մեծ տաղանդի և հզոր կենսաճանաչողության ուժով մասնակցեց իր «որբ ու արնավառ» Հայաստանի վերածնությանը: Հայ և համաշխարհային մշակույթի խորը իմացության շնորհիվ նա թարմացրեց հայոց բանաստեղծության արվեստը, նաև կերտեց մեր ամենից ինքնատիպ վեպերից մեկը՝ «Երկիր Նաիրին»: Ազգային և համամարդկային բարձր գաղափարների, քաղաքացիական ազնիվ կեցվածքի և սկզբունքայնության համար Չարենցը հատուցեց կյանքով և ընտանիքի կործանումով: Բայց ճշմարտությունը ի վերջո հաղթանակեց, և ժամանակավոր արգելքից հետո նրա հարուստ ժառանգությունը վերադարձվեց իր օրինական տիրոջը՝ ժողովրդին՝ լուսավորելով նրա

պատմական դժվարին երթը: Կարող ենք ասել, որ հայոց նորագույն պատմությունը մի որոշ իմաստով որոնումն է գաղտնագրի լեզվով Չարենցի հղած ճշմարտության. «Ով հայ ժողովուրդ, քո միակ փրկությունը քո հավաքական ուժի մեջ է»:

Երևանի պետական համալսարանը՝ որպես մեր երկրի հոգևոր ուժերի ժառանգորդ ու պահապան, միշտ զգայուն և ուշադիր է եղել Եղիշե Չարենցի գործի և հիշատակի նկատմամբ: Այստեղ՝ հայ բանասիրության ֆակուլտետում են ուսումնառություն ստացել մեծ բանաստեղծի երկու դուստրերը: Այստեղ են ստեղծվել Չարենցի կյանքի և ստեղծագործության խորքերը քննող մենագրություններ, ատենախոսություններ և հոդվածներ: Այդ գործում մեծ ավանդ ունի համալսարանի Հայ նորագույն գրականության ամբիոնը: Չարենցի գործերը դասընթացներով մեկնաբանելուն զուգահեռ, սկսած 1972 թվականից, անցկացվել են նաև նրա գործն ու կերպարը հանրայնացնելուն կոչված գիտաժողովներ, որոնք կրում են «Չարենցյան ընթերցումներ» խորհրդանշական անվանումը: Այս ավանդույթը նախաձեռնել է ամբիոնի հիմնադիր վարիչ, ակադեմիկոս Հրանտ Թամրազյանը, իսկ 1980-ական թթ. այն շարունակել է ամբիոնի նոր վարիչ Վազգեն Գաբրիելյանը: Արդեն կայացել են ինը «Չարենցյան ընթերցումներ», որոնք բոլորը Երևանի պետական համալսարանի հրատարակչությունը տպագրել է առանձին գրքերով:

Ներկա գիտաժողովը հոբելյանական է ոչ միայն նրանով, որ կայանում է Եղիշե Չարենցի 120-ամյակի տարում: Այն թվով տասներորդն է և մի տեսակ հանրագումարի է բերում վերջին չորս-հինգ տասնամյակներում արվածը:

Խորհրդանշական է նաև, որ այս նստաշրջանը կոչված է մեծարելու մեր լավագույն մասնագետներից մեկին՝ Հայ նորագույն գրականության ամբիոնի երկարամյա վարիչ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, գիտության վաստակավոր գործիչ Վազգեն Արշալույսի Գաբրիելյանին: Այս տարի լրացավ նաև նրա ծննդյան 80-ամյակը, և Երևանի պետական համալսարանը որոշել է հոբելյանական «Չարենցյան ընթերցումները» նվիրել հարգելի պրոֆեսորի հոբելյանին: Դրանով մենք ոչ միայն գնահատում ենք նրա ավանդը Եղիշե Չարենցի ժառանգության դասավանդման և հետազոտության գործում, այլև մաղթում նրան հաջողություն և գիտամանկավարժական նոր նվաճումներ՝ ի փառս մեր գրականության և գիտության:

Թույլ տվեք բոլորիս անունից շնորհավորել պրոֆեսոր Վազգեն Գաբրիելյանին և «Չարենցյան ընթերցումներ» տասներորդ գիտական նստաշրջանը հայտարարել բացված:

ԴԻՄԱՆԿԱՐ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՄԲ
Հայ բանաստեղծների դիմանկարների
չարենցյան պարկերասրահը

Դիմանկարի ժանրաձևը, գիտենք, կերպարվեստի սեփականությունն է: Անտիկ արվեստից սկսած, Վերածննդի շրջանով հաստատապես անցած, գրեթե բոլոր դարերում, առ այսօր շարունակվող՝ կերպարվեստի նշանավոր դեմքերի ստեղծած դիմաքանդակներն ու դիմանկարները հանրահայտ են: Կերպարվեստի համար ընդհանրական՝ **դիմապարկեր**, գեղանկարչության (նաև գրաֆիկայի) համար՝ **դիմանկար**, քանդակագործության մեջ՝ **դիմաքանդակ** անվանումները, որ գրեթե նույնություններ են, վաղուց ի վեր փոխառել է գրականագիտությունը՝ այդպես անվանելով ինչպես գեղարվեստական երկերում (արձակ, պոեզիա, դրամատուրգիա) հերոսների արտաքինի՝ դեմքի, ֆիզիկական կեցվածքի, զգեստի, շարժումների նկարագրությունը, որ գրողը մանրամասնում է նրանց հոգեկանը, ներքին ապրումները տեսանելի դարձնելու նպատակով, այնպես էլ գրականագիտական այն ժանրաձևը, որը ոչ ընդարձակ էջերի սահմաններում, ընդհանուր գծերով, բայց բնորոշ հատկանիշներով ներկայացնում է որևէ գրողի ստեղծագործության առանձնահատկությունները, անցած գրական ճանապարհը: Գրական այս դիմանկարը, որպես

գրականագիտության ժանրաձև, գրողի վաստակի ու ինքնության (**դեմքի**) ցուցադրությունն է: Հայ նոր ու նորագույն գրականագիտության մեջ գրական դիմանկարը հաճախ գործածվող ժանրաձև է, նաև՝ դիմաստվեր, դիմագիծ, դիմանկարի էսքիզ, գրական դեմք անվանումներով:

Այսօր ինձ հետաքրքրողը այս գրական դիմանկարը չէ, այլ բանաստեղծական խոսքի՝ չափածոյի հնարավորությունների սահմաններում բառերի գունափմաստային այն վրձնումը, որով բանաստեղծը, մասնավորապես Եղիշե Չարենցը, կարողացել է տեսանելի դարձնել իր գրական հերոսների դեմքը, ապրումը, շարժումը, հոգին, էությունը, ինչպես գեղանկարիչն է ստեղծում դիմանկարը՝ կտավի վրա: Եվ որ այս դեպքում նույնպես Չարենցը հանճարեղ է, բավական է անգամ մեկ օրինակը: Ահա՝

*Խմբապետ Շավարշը:– Մի հաղթ տղամարդ,
Երեսին վերից վար դաշույնի հարված,
Այդ հարվածն համարում էր իր դեմքի զարդը՝
Մանավանդ երբ դժգոհ էր ու մի քիչ հարբած,
Այդ հարվածն ու բեղերը:– Դեղին, ոլորած,
Երկու խուրձ հրեղեն, երկու առու,
Որ ծանր իջնելով կզակի վրա,
Նրան տալիս էին «քաջի» համարում...
Շավարշը խմում էր: Լուռ, մռայլ բազմած
Սեղանի գլուխը, որպես ամպ ծանր...
Մթին մի կասկած
Օձի պես կրծում էր նրա սիրտը...*

Անդադար խմում էր ու հայացքը բիրտ էր...¹

Բայց Չարենցի պոեզիայի բոլոր հերոսների մասին չէ իմ խոսքը, այլ նրա **գրական** պատկերասրահի, ուր տեղ են գտել մեր ու իր սիրելի բանաստեղծների դիմանկարները՝ Սայաթ-Նովա, Խ. Աբովյան, Մ. Նալբանդյան, Ղ. Ալիշան, Ռ. Պատկանյան, Հ. Թումանյան, Վ. Տերյան, Մ. Մեծարենց, Դ. Վարուժան, Սիամանթո, Ա. Տիգրանյան: Նրանց դիմանկարները, բայց ոչ որպես նրանց ստեղծագործության վերլուծություն, գրականագիտական դիմանկար, այլ պարզապես մարդու դիմանկար՝ պոետական խոսքի, գրչի «վրձնահարվածներով» կերտված, այնպես, ինչպես գեղանկարչության մեջ: Հայտնի բանաստեղծների դիմանկարները՝ որպես գեղանկարչական կամ գրաֆիկ պատկեր-դիմանկար, որին ճանաչում ես նախ արտաքինով, ապա ներքինով և իբրև հավելում՝ ստանում նաև նրանց մեծության բնութագրումներ: Նաև տեսնում ես նրանց՝ գործողության, շարժման մեջ, ինչպես շարժանկարում: Ըստ Միքայել Մազմանյանի հուշի՝ «1921-22 թթ. Չարենցը կազմում էր «Դիմանկարներ» վերնագրով մի գիրք, որտեղ գետեղելու էր հայ բանաստեղծների ստեղծագործական բնութագրերը: Նա ուրվագծել էր իր այդ աշխատությունը և մասամբ էլ գրել: Շարքն սկսվում էր Պետրոս Դուրյանով, ապա գալիս էին՝ Թումանյան, Իսահակյան, Մեծարենց, Սիամանթո, Տերյան և այլն: Մոտ տասներկու հոգու ստեղ-

¹ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1962-1968 թթ., հ. 2, 1963, էջ 286: Այսուհետև այս հրատարակչությունից կատարված մեջբերումների հատորը և էջը կնշվեն շարադրանքում՝ փակագծերի մեջ:

ծագործության քննական մի փորձ էր դա»²: Այդ գիրքը անհայտ պատճառներով չգրվեց, թեև կարելի է կռահել, թե ինչու. 1922 թ. նրա ստեղծած «Երեքը» խմբակի հրատարակած դեկլարացիան, ապա շնորհանդեսները, դասախոսությունները՝ նախորդներին մերժելու մոլոր ելույթները. ահա պատճառները: Բայց երբ անցնում է ծախավեր ժխտումի այդ ալիքը, կրկին արթնանում են հին սերերը, Չարենցը սիրո ու կանչի բանաստեղծական խոսք է հղում սիրած պոետին՝ Վահան Տերյանին՝ «Վերադարձիր, օ՛, վերադարձիր...», ստեղծում է իր սիրելի բանաստեղծների դիմանկարները, բայց ոչ իբրև գրականագիտական գրական դիմանկար, այլ իբրև կերպար, իր բանաստեղծությունների ու պոեմների մեջ պոետական խոսքով կերպավորում է նրանց, իբրև գեղանկարչական դիմապատկեր՝ բնութագրելով նաև նրանց ինքնատիպությունը, մեծությունը:

Ահա Չարենցի այդ բանաստեղծական դիմանկարների, մասնավորապես՝ հայ բանաստեղծների դիմանկարների մասին է իմ խոսքը, դիմանկարներ, որ համեմատելի են (տարբերությունը միայն ձևի մեջ է) կերպարվեստի մի որոշակի տեսակի՝ գեղանկարչության՝ դիմանկարի ժանրաձևի հետ:

Գեղանկարչության հանրագիտարանային բնութագրության մեջ ասվում է, թե այն «ներկերի օգնությամբ (հասկանալի է՝ վրձնով – Վ. Գ.) որևէ պինդ հարթության վրա ... ստեղծված **գեղարվեստական երկ**» է: Նաև, ինչպես արվեստի բոլոր տեսակները, գեղանկարչությունը

² Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին, Եր., Հայպետհրատ, 1961, էջ 63:

(հասկանալի է՝ նաև դիմանկարը – Վ. Գ.)... ստեղծում է մարդու, բնության, առարկաների, պատմական և հասարակական երևույթների **գեղարվեստական պատկերներ**... օգտվելով գույնի, գծանկարի, **կոմպոզիցիայի, ռիթմի**, լույսի և ստվերի ընձեռած հնարավորություններից, որոնք վերակենդանացնում են իրականությունը... հոգեբանական կերպարներ, իրադրություններ, բնապատկերի փոփոխություններ, կենդանի և անշունչ առարկաների **ստարիկ և շարժուն իրավիճակներ**...»³ (ընդգծ.՝ Վ. Գ.): Եթե ես այս բնութագրության մեջ **գեղանկարչություն** բառի փոխարեն դնեմ **գրականություն** բառը, որտե՞ղ սխալված կլինեմ: Երկու դեպքում էլ գործ ունենք **գեղարվեստական երկի** հետ, գեղարվեստական պատկերի, էլ չեմ ասում, որ գրականությունը նույնպես արվեստի տեսակ է: Վերը բերված բնութագրության մեջ միայն **գույնը** (որպես միջոց) բառն է փոփոխելի մի ուրիշ բառով (որպես միջոց), որը հենց **բառն** է՝ բառե՛ր, բառե՛ր և ուրիշ ոչինչ: Արտաքուստ անգույն, բայց տեքստի մեջ՝ բազմագույն նրբերանգներով: Ի վերջո՝ արվեստագետներ են թե՛ գույնի, թե՛ բառի արվեստին տիրապետողները: Հիշենք, որ Վարուժանը «Նեմեսիսի» արձանը կերտող իր քանդակագործ հերոսին քերթող և բանաստեղծ էր անվանում.

Քերթողն հըսկա, մըրըրկարշավ, հըրաչվի,

Նվիրական արվեստանոցն իր մտավ...

... Եվ քանդակեց, քանդակեց...

Բանաստեղծն իր բազուկին տակ կենսադրոշմ

Կը փորագրեր կարծես քերթված մ'ահավոր...

³ Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 2, Եր., «Հայ սովետական հանրագիտարան» հրատ., 1976, էջ 709:

Չարենցի պատկերասրահի դիմանկարներից առաջինը, թերևս, դիտենք բանաստեղծուհի «Արմենուհի Տիգրանյանի դիմանկարը»: Ճիշտ է, այս բանաստեղծուհին մեր մեծերի շարքում չէ, որոնց այնպես սիրում ու գնահատում էր Չարենցը, ովքեր խոր հետք են թողել նրա ստեղծագործական կյանքում, բայց ժամանակային առումով Արմենուհու կերպարին անդրադարձը առաջինն է: Մի կարճատև շրջան՝ 1920 թ. փետրվար-հունիս ամիսներին, Չարենցը տարվել է Արմենուհու հմայքով, խենթորեն սիրել է, հայցել է փոխադարձ սեր և բանաստեղծությունների մի ամբողջ շարք («Էմալե պրոֆիլը Ձեր»)՝⁴ է նվիրել նրան: Ավելի ճիշտ, ոչ թե նվիրել է, այլ նրա ու իր զգացմունքների մասին է բանաստեղծել: Մինչ այդ և դրանից հետո նա շարքեր ու բանաստեղծություններ է նվիրել իր մտերմուհիներին (Աստղիկ Ղոնդախյան, Կարինե Քոթանճյան, Լյուսի Թառայան, Լեյլի, Արփիկ), բայց դրանք ընդամենը նվիրումներ են: Արմենուհու մասին շարքը իր դրամատիկ սիրո պատմությունն է. չէ՞ որ ի վերջո Արմենուհին անհասանելի էր իրեն, իրենից գրեթե տասը տարով մեծ էր, արդեն ամուս-

⁴ Այդ շարքից մի քանի բանաստեղծություն հրապարակվեց «Գեղարվեստ» ամսագրում (1921 թ., N 7), իսկ շարքն ամբողջությամբ զետեղվեց 1922 թ. Մոսկվայում հրատարակված երկհատորյակի առաջին հատորում: Անհասկանալի պատճառներով՝ 1920 թ. մարտին գրված «Նորից Արմենուհի Տիգրանյանին» (քառամաս) և «Միայն Ձեզ համար» ու «Արմենուհի Տիգրանյանին» բանաստեղծությունները այդ հատորում չկան: Ենթադրել կարելի է, թե դրանց բնագրերը իր մոտ չեն եղել, ձեռագրերը հավանաբար Արմենուհուն է տվել, քանի որ դրանք Արմենուհու մահից հետո Հայաստանի գրողների միությանն է հանձնել Արմենուհու ամուսինը՝ ամերիկաբնակ Վարդգես Ահարոնյանը: (Դրանք նախ տպագրվեցին «Գրական թերթում»՝ 1964 թ. սեպտեմբերին, ապա՝ «Եղիշե Չարենց, Անտիպ և չհավաքված երկեր» հատորում, 1983 թ.):

նացած, համբավավոր, շքեղ ու պատկառելի տիկին էր, կինն էր իրավաբան ու գրաքննադատ Վարդգես Ահարոնյանի, որը որդին էր հայտնի գրող, պետական ու քաղաքական գործիչ Ավետիս Ահարոնյանի, ճանաչված բանաստեղծուհի էր, 1914-ին լույս ընծայած «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն լավ ընդունելություն էր գտել, այն գրախոսել էր Նիկոլ Աղբալյանը, երաժշտահան Արմեն Տիգրանյանի քույրն էր: Բայց 23-ամյա Չարենցը այս ամենը հաշվի առնո՞ղ էր: 1920-ին նա արդեն լույս էր ընծայել «Ծիածանը», «Դանթեականը», «Սոման» ու «Ամբոխները», ռադիո-պոեմները, ուր «համեստորեն» հնչեցրել էր՝ «Ե՛ս եմ՝ նաիրցի մի հսկա պոետ ... դարերից եկած անհուն մի պոետ...», և նույն տարում գրված «Անկումների սարսափից» բալլադի մեջ ավետել՝ «Ես եկել եմ դարերից ու գնում եմ հաղթական դեպի դարերը գալիք, դեպի վառվող ապագան»: Իր հավատը երևի թե ամրապնդվել էր Աղբալյանի բարձր կարծիքով, որ հայտնել էր 1919-ին, հենց Չարենցին նվիրված հրապարակային դասախոսության մեջ:

Բայց իմ նպատակը չէ տալ Չարենց-Արմենուհի դրամատիկ սիրո պատմությունը, ոչ էլ Արմենուհու բանաստեղծությունը արժևորել կամ քննել-վերլուծել Չարենցի «Էմալե պրոֆիլը Ձեր (Գալանտ երգեր)» շարքը, որ շատ հանգամանորեն, պառնասական դպրոցի, եվրոպական բանաստեղծության, Տերյանի «Կատվի դրախտի» զուգահեռներով դեռևս 1980-ականներին քննել է Աշոտ Ալեքսանյանը: Իմ նպատակը Արմենուհի Տիգրանյան տիկնոջ դիմանկարի գույների դիտարկումն է, չարենցյան գունաբառերի ու գունատողերի հավաքումը, որ մեր հայացքի առջև կարող է ամբողջացնել «գալանտ» տիկնոջը, էմալե ծածկույթի տա-

կից նկատելի դարձնել կենդանի թրթիռը սիրառատ գեղանի տիկնոջ, և որը կարող է օգնել որևէ գեղանկարչի՝ գունավորելու այդ դիմանկարը:

«Գալանտ երգերում» ընդամենը մի քանի հուշումներ կան, որոնք հիշեցնում են, թե Արմենուհին նաև բանաստեղծ է, պարզապես որպես շտրիխ դիմանկարի համար՝ ներհուն, քնարական, հուզառատ հոգի: Այդ հուշումներից են՝ «Առել եմ գիրքը Ձեր ու նայում եմ նրան: // Ձգվում եմ բիլ գծեր//Գրքից հոգուս վրա» (1, 184)⁵, «Երգում էիք Դուք թավ ձայնով//Տարօրինակ ու կանացի//Երգերը Ձեր մարմանդ ու հով», «Լռել է ձայնը Ձեր երգուն...», «Դուք այնպես մե՛ղմ եք խոսում: Երբ Դուք կարդում եք, տիկին, Ձեր շրթունքները գունատ նմանվում են հասմիկի» տողերը:

Եվ ահա դիմանկարը: Նախ՝ դեմքը. Նրա «դեմքի կարոտը», երբ բանաստեղծը նրա հետ չէ, որպես կենդանի տեսիլ է հայտնվում՝ «Կարծես ես տեսնում եմ Ձեզ»: Կարոտի վրձնով ուզում է հավերժացնել այդ տեսիլը. «Այս գիշեր կարոտս անծիր – // Ձեր հեռու հրին գերի, //Ուղեղիս լաթի վրա//Նկարում է դեմքը Ձեր»: Լաթի վրա նկարում է գեղանկարիչը: Իսկ եթե դեմքը, ուրեմն դիմանկար է: Դեմքը, մերթ՝ անֆաս, մերթ՝ պրոֆիլ: Պրոֆիլի դիտումը բանաստեղծ-նկարչի սիրած դիրքերից է: «Օ՛, կարելի է արդյոք պրոֆիլը Ձեր չսիրել», - ընդգծում է շարքի հենց առաջին երգում, իսկ մի այլ երգում՝ «Ես այսօր կուզեմ երգել//Էմալե պրոֆիլը Ձեր»: Բանաստեղծին հմայում է նաև դիմանկարի մեկ այլ դիրք, թեթև՝ կիսապրոֆիլ. «Երագի պես անուշ/-/Ինչ-որ բան կա, գիտե՞ք – //Երբ Ձեր գլուխը լույս//Դուք

⁵ Այս շարքից մյուս բոլոր մեջբերումները նույն հատորից են, էջ 177-202:

մերթ բռնում եք թեք– //Եվ գլխարկի... տակից– //Ուղարկում եք անփույթ ժպիտները Ձեր ինձ»:

Եվ անֆաս: Ահա նրբագծերի դիտումներ և հիացումներ. «Արդյոք ո՞ր Ոգին տվեց Ձեր դեմքին լուսե գծեր», «Աչքերում Ձեր բիլ ու խոր», «Երբ Դուք կարդում եք, տիկին, //Ձեր շրթունքները գունատ նմանվում են հասմիկի», «Քո դեմքը, թուլչությունը դեմքիդ, //Աչքերիդ լուսությունը անհուն– //Ինչպե՞ս, ի՞նչ խոսքերով երգեմ, //Դու ծափ, արբեցում, խնդում: // Դու վառ ծիծաղի մի հնչյուն //Դեպի իմ տխրությունը նետած»: «Ձեր դեմքին լուսե գծեր //Ինչ-որ հեռու արեգակի», «Ձեր աչքերը լուսաշող են»: Ընդհանրության մեջ բնորդի արտաքինի ու ներքինի միասնության ընդգծումն է շարքի հենց առաջին տողում՝ «Դուք արվե՛ստ եք ու հոգի»: Մյուս երգերում պիտի հաստատի այս: Բանաստեղծը «ուղեղի լաթի վրա նկարել է» երազելի դեմքը՝ տարբեր դիրքերով, տարբեր օրերի ու պահերի տպավորություններով: Ոչ միայն անմիջական դիտումով, երբ բնորդը աչքի առաջ է, այլև հեռու իրենից՝ հիշողությամբ: Դեմքը, շարժումը վերակենդանացնելու համար մի նոր նրբերանգ, նրբագիծ է ավելացնում՝ երգ առ երգ ամբողջացնելով, կենդանացնելով դիմանկարը: «Երեկ Ձեր պրոֆիլը այնքան //Այնքան հմայիչ էր, գիտե՞ք, //Եվ Ձեր սանրվածքը թեք //Երեկ հմայիչ էր այնքան: //Դյուֆիչ էր Ձեր ժպիտը մանկան, //Ձեր քաղցր ժպիտը սրտաբեկ»... կամ՝ «Ձեր դեմքի էմալը //Հստակ էր որպես ապակի...»: Կամ մի ուրիշ կեցվածքի դիտում՝ լուսանկարի պես վավերական, գեղանկարի նման տպավորիչ, շոյող, քնարական. «Երազի պես անուշ //Ինչ-որ բան կա, գիտե՞ք– //Երբ Ձեր գլուխը լույս //Դուք մերթ բռնում եք թեք– //Եվ գլխարկի կապույտ //

Թավշե քողի տակից--//Ուղարկում եք անփույթ//Ժպիտները Ձեր ինձ»: Կապույտ գլխարկի թավշե քողը գեղանկարիչը միայն կարող է պատկերել, բայց այն հուշում է նաև դիմանկարի կերտման մի ուրիշ հատկանիշի մասին. բնորդուհու կեցվածքի, զգեստի, արդուզարդի, սանրվածքի, նրան շրջապատող իրերի ներկայությունը, որոնք լրացնում, առավել տեսանելի են դարձնում կերպարը, օգնում հասկանալու նաև էությունը: Սա կարևոր ու անհրաժեշտ պայման է մեզ հայտնի ու անհայտ բոլոր գեղանկարիչների համար: Հիշենք նաև, որ դիմանկարը (կամ քանդակը), որ մեկ կամ մի քանի մարդկանց պատկերը, նկարագիրն է, ըստ ձևի՝ կարող է կերպարին ներկայացնել ինչպես կրճաքավանդակից վերև հատվածով, այնպես էլ մինչև գոտկատեղ կամ ամբողջ հասակով, հաճախ էլ ձեռքերի տարադիրք ընդգծմամբ: Հիշենք հայտնի նկարիչների մի քանի կտավներ, այս դեպքում՝ կանանց դիմանկարներ, որոնք կերպավորման տեսակով ինձ հիշեցնում են Արմենուհու այս նկարագիր-դիմանկարը: Ահա Ի. Կրամսկոյի «Անծանոթուհին» (1883 թ.). բաց կառքի մեջ նստած, ձեռքերը հանգիստ դրած ծնկներին, մորթե օձիքով, որ վերարկուի կոճակների երկարությամբ իջնող նեղ շերտով հասնում է ներքև և թևքերի ծայրերով ոլորվում, մուգ գլխարկով, որ ընդգծվում է սպիտակ նեղ երիզով և գլխարկի ծախ կողմում սպիտակ զգգզված փետրանման հյուսվածքով, որոնք ընդգծում են նրա բարձրաշխարհիկ կարգավիճակը: Կառքն անցնում է Նևսկի պողոտայով, ետնապատկերում Անիչկովի պալատն է: Կառքում նա ընկողմանած չէ, այլ ուղիղ նստած, և երիտասարդ գեղեցիկ կնոջ դեմքը հուշում է նրա հուզապրումները: Գլուխը կիսաթեք, մի քիչ վեր

բռնած, ասես վերևից, իր բարձունքից է նայում կառքի կողքով անցնող մարդկանց, մի տեսակ քամահրական հայացքով, հպարտ, ինքնավստահ: Հայտնի է, թե ով է բնորդուհին, ում կյանքի պատմությունն է ընկած թերևս հավաքական այս կերպարի հիմքում կամ ինչ հիշողությունների հիմքով է նկարիչը երևակայությամբ ստեղծել այս դիմանկարը: Կան բազմաթիվ վարկածներ, լեգենդանման պատմություններ, որոնք հիշելը իմ խնդիրը չէ: Կամ հիշենք Վ. Սերովի «Արտիստուհի Մարիա Երմոլովայի դիմանկարը»: Ամբողջ հասակով, բարձրահասակ, մուգ շրջագգեստով, որի երկար օձիքը գրկում է վիզը, իսկ երկար փեշերը փռված են հատակին, ուղիղ, ձիգ կանգնած է, ձեռքերը որովայնի վրա, գլխաբաց, գլուխը կիսաթեք, հայացքը հեռուներին հառած, հպարտ, ասես կյանքի փորձով իմաստնացած, բայց և մտախոհ հասուն տիկին է: Լույսն ընդգծում է միայն կիսադեմը և ձեռքերը, որոնք հուշում են նաև հոգեկան աշխարհի անհանգստություն: Կամ նույն Սերովի «Ակիմովայի դիմանկարը» և այլն:

Վերադառնալով Չարենցի «Արմենուհու դիմանկարին», որ ասես նույն սկզբունքներով է պատկերված, ավելացնեմ, որ Արմենուհու դիմանկարի համար նույնպես կարևոր են նրա կեցվածքը, ձեռքերի, զգեստի, արդուզարդի, անգամ շրջապատող իրերի հիշատակումները: Այսպես, հիշենք պատկերներ՝ «Էմալե պրոֆիլը», գլուխը թեքված՝ «անփույթ ժպիտով», «սանրվածքը թեք», ձեռքերը՝ «բարակ մատներն ապակի»: «Այսօր Ձեր մատները, տիկի՛ն, //Նման են հեռու մի հուշի. //Մաղում են կապույտ մի փոշի...»: Գլխարկը՝ ժապավենով, որով հմայված է բանաստեղծը.

Գիտե՞ս, որ երգից ավելի
Ու փառքից ավելի – այս սին
Կյանքում կարող է հմայել
Գլխարկդ, գլխարկիդ փոշին:
Թավիշ գլխարկիդ համար
Եվ լենտի համար մոխրագույն
Կարող եմ ես զոհվել հիմա,
Միայն թե հասկացիր այդ դու:

Եվ գլխարկի կապույտ «թավշե ֆոնը» և վուալը՝ «Սըր-
տիս վրա մի նեղ//Քնքշություն է իջել– //Թեթև՛, թեթև, որ-
պես//Կապույտ վուալը Ձեր»: Եվ անգամ «վուալի փոշին»:
Մոռացված չեն զգեստի վրայի թանկագին քարերը («Ձեր
աչքերը... Լուսաշող են՝ Ձեր կրծքի քարերի պես թանկա-
գին»): Ահա և մի ուրիշ պահի դիմապատկեր՝ լրացված այլ
դիպուկ մանրամասներով.

Երբ ես տեսնում եմ դեմքը Ձեր
Եվ Ձեր մատները ապակի
Եվ Ձեր դեմքին լուսե գծեր
Ինչ-որ հեռու արեգակի–
Սիրտս զգում է ցավը նուրբ
Ձեր ուսերին նիրհող շալի,
Մեքաքսի վիշտը անսփոփ,
Անբառ թախիծը ոռոյալի,
Ու բաժակում նիրհող թեյի
Անմահ ծանծրույթը հորանջող–
Ու ջահազարդ սենյակների
Մարմանդ մորմոքը մեզ տանջող:

Ինչպես ասում են, դիմանկարի բոլոր գույները իրենց տեղում են, շրջապատող իրերը ժամանակի ու կերպարի ըմբռնման շատ հուշումներ ունեն:

Այս իսկ տողերի մեջբերումից հետո Ա. Ալեքսանյանը գրում է. «Կարելի է նկարել այն միջավայրն ու առարկաները, ուր «ծավալվում են» բանաստեղծական «գործողությունները», սալոնային մի միջավայր է դա, որտեղ անգամ կահավորանքը ներդաշնակ կապի մեջ է բնավորությունների հետ, և մասնակցում է զգացմունքների ինչ-ինչ հոսքերի առարկայացմանն ու ամրակայմանը, ուր շատ հաճախ բառերն էլ ավելորդ են դառնում պարզաբանելու համար այն հարաբերությունները, որոնք ձևավորվել են երկու մտերմիկ աննյութական հոգիների միջև»:⁶ Անշուշտ, այդպես է, միայն թե ինչու ասել՝ **«կարելի է նկարել»**, երբ արդեն իսկ **նկարված է**, միայն թե բառերով՝ որպես դիմանկարի անհրաժեշտ մանրամասն: Չարենցի հայացքի դեմ է (և ինքն այն «նկարում է ուղեղի լաթի վրա») սկզբնապես բարձրաշխարհիկ, ինչ-որ տեղ սալոնային, գալանտ տիկինը՝ սառը էմալի փայլով, իրեն որոշակի հեռավորության վրա պահող, բայց և գայթակղիչ մաներաներով, ինչով պայմանավորված է շարքի իրոնիկ ոճը, հոգնակի մեծատառ դերանուններով ու բայաձևերով (Ձեր, Ձեզ, Դուք, կարդում եք, խոսում եք) դիմումնային եղանակը, ապա դիմանկարի այդ գույներով՝ սրտահույզ ու կարեկից վերաբերմունքով նկատելի է դարձնում հերոսուհու «ողբերգական ու միայնակ, կենդանի ու տառապող»⁷ կնոջ կերպարը: Այլ գույներով,

⁶ Չարենցյան ընթերցումներ, գիրք 5, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1988, էջ 311-312:

⁷ Նույն տեղում, էջ 314:

որ բանաստեղծի բուռն սիրո բազմազան հավաստիացումների տարափի խառնուրդով են բացված, լուսավորում են դեմքը կենդանի զգացումներով և ոչ թե էմալի սառը սպիտակությամբ («Իմ սիրտը միշտ Ձեզ է երգում», «Երեկ Ձեր պրոֆիլը այնքան», «Հիմա ամեն ինչ անիմաստ է» տրիոլետները, «Նորից Արմենուիի Տիգրանյանին» շարքի չորրորդ երգը և այլն): «Գալանտ երգերը» շարք է, սիրո մի ամբողջ (թեև կարճ ժամանակի մեջ) պատմության անմիջական արձագանք, ուստի դիմանկարը չէր կարող լինել ստատիկ մի պահի հավերժացում, ինչպես լուսանկարում և չէր կարող լինել մեկը, այլ՝ շարք, ինչպես, ասենք Մոնեն էր իր հայտնի պարտեզում նկարում նույն ծաղիկները օրվա տարբեր ժամերին, երբ արևը տարբեր թեքությամբ է լուսավորում այդ նույն ծաղիկները (բարեբախտաբար եղել եմ Մոնեի այդ պարտեզում, տեսել այդ ծաղկանոցը և նկարները նույնպես):

«Գալանտ երգերում», թեև գործ ունենք բանաստեղծական տեքստի հետ, որ կարող է ենթադրել նաև երևակայության դրսևորում, սակայն հենց իրական բնորոշ է բանաստեղծի աչքի առաջ՝ իր արտաքինով ու ներքինով: Այդպես են Արմենուիուն հիշում նաև նրա ժամանակակիցները:

* * *

Երկրորդ դիմանկարը Չարենցի պատկերասրահում, որ ուզում եմ ներկայացնել, «Վահան Տերյանն» է: Կարող էր նաև «Սայաթ-Նովան» լինել, որովհետև Չարենցի՝ և՛ Տերյանին, և՛ Սայաթ-Նովային պատկերող-գնահատող առաջին բանաստեղծությունները սերտորեն առնչվում են

Արմենուի Տիգրանյանի հետ, գրված են այն նույն ամիսներին, երբ սկսվել ու ծանր դրամատիկ վախճան էր ունեցել Չարենց-Արմենուի սիրո պատմությունը, գրվել էր «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքը, և որ այդ երկու բանաստեղծներն էլ հավասարապես սիրելի էին 1910-ական թթ. գրական ասպարեզ իջած երկու երիտասարդ բանաստեղծներին՝ Արմենուի Տիգրանյանին և Եղիշե Չարենցին, որոնց առաջին գրքերը լույս տեսան նույն (1914) թվականին: Արմենուի ունը ժողովածու էր, Չարենցինը՝ ընդամենը երեք բանաստեղծությունից բաղկացած փոքրիկ շարք («Երեք երգ տխրադալով աղջկան»), և երկուսն էլ լեցուն տերյանական շնչով, Տերյանի երգերի բացահայտ ազդեցությամբ:

Վահան Տերյանի նկատմամբ Չարենցի սիրո վկայությունը հաստատվում է նրա՝ մեզ հայտնի առաջին իսկ տպագիր բանաստեղծությամբ («Ծաղիկները հեզ թեքվում են քանու օրորի տակին»), ստեղծագործության առաջին շրջանի բանաստեղծական շարքերով, իսկ սերը Արմենուի ու նկատմամբ ինչ-որ չափով պայմանավորված էր Արմենուի ու՝ Տերյանի նկատմամբ ունեցած սիրո և տերյանաշունչ բանաստեղծություններով: Նկատված է, որ իրենց հանդիպումների ժամանակ Եղիշեն ու Արմենուիին խոսում էին նաև իրենց պաշտելի բանաստեղծի մասին, մանավանդ որ չափազանց թարմ էր Տերյանի մահվան բոթը: Պատահական չէ նաև, որ «Գալանտ երգերը» («Էմալե պրոֆիլը Ձեր») գրվում է նաև Տերյանի «Կատվի դրախտի» ազդեցությամբ, և որ հենց այդ օրերին է գրվում նաև «Վահան Տերյանի հիշատակին» եռամաս բանաստեղծությունը: Նկատենք, որ մինչ այդ՝ ամբողջ նախորդ տարիներին,

չնայած բացորոշ ազդեցությանը, Չարենցը Տերյանի մասին ոչ մի խոսք չի ասել (կամ մեզ հայտնի չէ), և առաջինն ասիա այս բանաստեղծությունն էր, կարելի է ասել՝ երեք երգից բաղկացած փոքրիկ շարքը, որ գրվեց 1920 թ. մայիսի 16-ին, տպագրվեց հուլիսին «Հայաստանի կոոպերացիա» երկշաբաթյա թերթում: Գիտենք, որ Տերյանը մահացել է 1920 թ. հունվարի 7-ին, իսկ ինչո՞ւ էր Չարենցը այսքան ուշ արձագանքում իր պաշտելի բանաստեղծի հիշատակին: Եվ ինչո՞ւ միայն Չարենցը⁸: Արձագանքի հապաղումը, անշուշտ, պայմանավորված էր դաշնակցական իշխանության անտարբերությամբ, եթե չասենք՝ արգելանքով:

Չարենցի նամակներում, օրագրերում, հոդվածներում կամ «Երեքի դեկլարացիայում» Տերյանի ստեղծագործության գնահատությանը, հասկանալի է, չեմ անդրադառնալու և ոչ էլ Տերյան-Չարենց աղերսներին (չարենցագիտությունը հանգամանորեն քննել է այն), դա իմ խնդիրը չէ: Ես ուզում եմ Չարենցի բանաստեղծություններից ու պոեմներից «հավաքել» գույներ՝ բնութագրություններ, «Տերյանի դիմանկարը» տեսնելու համար: Դրանք շատ չեն, բայց ամբողջության մեջ կարող են տեսանելի դարձնել բանաստեղծի կերպարը:

Առաջինը արդեն հիշատակված եռամաս փոքրիկ բանաստեղծությունն է՝ «Վահան Տերյանի հիշատակին» (1, 319) խորագրով: Առաջին երգում Տերյանի դիմանկարի

⁸ «Հայաստանի կոոպերացիայի» նույն՝ հուլիսյան համարներում են լույս տեսնում նաև Ստեփան Զորյանի գրած մահախոսականը, Դ. Անանունի հոդվածը Տերյանի մասին, Թիֆլիսում նույն ամսին Տերյանի մասին դասախոսություն է կարդում նախարարի պաշտոնից նոր ազատված Ն. Աղբալյանը: Եվ 1921 թ. հունվարի 7-ին միայն՝ Տերյանի մահվան տարելիցին, երբ Հայաստանում խորհրդային կարգեր էին, Երևանում տեղի է ունենում սգո ցերեկույթ:

համար բնորոշ միջավայրի ընտրությունն է: Արդեն մեռած պոետի հիշատակը երգելու, նրան ոգեկոչելու համար Չարենցը տեղյանական պոեզիային բնորոշ՝ բնության ու օրվա պահն է ընտրում.

Թող լուռ փռվի հիմա իմ դեմ անլույս երեկը:

Սրտիս վրա իջնի թող մութ մի ամպի քուլա,

Քամին բերե թող մահվան բոթ ու անձրևը լա:

Եվ թող թափվեն շուրջս աշնան տերևներ դեղին

Եվ զարդարեն, Վահան Տերյան, քո անցած ուղին:

Ու մշուշում տխո՛ւր երգով բյուրավոր զանգեր

Թող օրհներգեն թախիծը քո, իմ հեռու ընկեր...

«Մթնշաղի անուրջների» պատկերների ու մակդիրների փոխկանչով ստեղծված այս միջավայրի վրձնումը արդեն իսկ հուշումներ է հղում ընթերցողին՝ երևակայորեն պատկերացնելու սիրո ու կարոտի երգչի տխուր ու լուսավոր կերպարը, որ մի պահ թվում է, թե հեռացել է մեզնից, «անցավ ու չկա», բայց կրկին իր խորհրդանշային «Տխրություն» բանաստեղծության հերոսուհու նման «սահուն քայլերով, աննշմար» հայտնվում է:

Դու – լուսե, անցար ու չկաս:

Դու թեթև, անմարմին, անծիր:

Դու ուրի՛շ խնդության երազ:

Կարո՞ղ է գեղանկարիչը պատկերել այս դիմանկարը: Բայց ընթերցողը նրան տեսնում է: Իսկ Չարենցը նոր գույներ ու նրբագծեր է ավելացնում՝

Դու սրտում մեր ընդմիջյա վառեցիր

Կրակներ անմար ու թաքուն:

Փռեցիր լուսավոր գանձեր:

Լուսավոր ու տխուր աչքերով պոետն է, ահա, որի երգը մեր սրտերում վառել է «կարոտանք ու սեր», «երազներ անմար ու լուսե», և որի «լուսե երգերին» «մեր հոգին կարոտ է»:

Բանաստեղծի առավելությունը գեղանկարչից այն է, որ դիմապատկերը հարստացնում է բառերով՝ ցույց տալով նաև կերպարի էությունը, հոգին, սերը մարդկանց ու աշխարհի նկատմամբ, ու այդ բառերի շնորհիվ դիմանկարը դիտողը իր մտքում ամբողջացնում է բնորդի կերպարը: Կարելի է պատկերացնել դեմքը Տերյան-բնորդի, որի խոսքը կարող է դիմացինի սրտում վառել անմար երազներ, կարոտներ, լուսե ցնորքներ, որ ունակ է խավար հոգիների դիմաց միշտ վառ պահել իր «կանթեղը հեռու կարոտի», մարդկանց հոգիները ջերմացնել իր բացառիկ սիրով, որ «վերջին մեր սերն է աշխարհում գուցե»:

Տերյանի դիմանկարի գույներին որպես հավելում պիտի հիշեմ Չարենցի նամակներից մեկում Տերյանին բնութագրող մի քանի տող, որոնք բանաստեղծության տողեր չեն, բայց այնքան զգայական, բանաստեղծական են, և ոչ միայն պոետի, այլև մարդու բնութագրությունն են, իրապես գույներ են դիմանկարի համար: Այդ նամակում (6, 385) Չարենցն իր խորին ցավն է հայտնում Տերյանին հասակակից, նույն գրական դպրոցին պատկանող մի բանաստեղծի՝ Գառնիկ Քալաշյանի մահվան լուրը լսելով: Ընդամենը մեկ ամիս առաջ, մի այլ նամակով ընկերոջը խնդրում էր. «Գառնիկին ասա, որ ես նրան միշտ ուրախությամբ ու կարոտով եմ հիշում»: Ու հիմա ցավով է խոսում նրանց երկուսի՝ Քալաշյանի և Տերյանի կորստյան մասին, որոնց մահը քաղաքական թոհուրթոհի մեջ «անցավ ան-

նկատելի», «կարծես ոչ ոք չնկատեց», որովհետև «Տերյանը մեռավ այն ժամանակ, երբ Հայրենիքում դաշնակցականներն էին, որոնք ուշադրության չառան պոետի մահը, որովհետև նա բոլշևիկ էր, իսկ Քալաշյանի մահվան ժամանակ (1921-ի ուշ աշնանը – Վ.Գ.) Հայրենիքում բոլշևիկներն էին, որոնք նույնպես ավելորդ համարեցին նկատել պոետը, որովհետև նա դաշնակցական էր»: «Երկու պոետ, երկու քաղաքացի: Մեկը դաշնակցական, մյուսը բոլշևիկ», բայց անձնական ու հայրենական նույն ցավերով ու երազներով լցված երկու բանաստեղծ՝ իրենց հոգեկան դրամայով ու երազներով, որ Չարենցը բնութագրում է նրանց իսկ բանաստեղծական տողերով: «Երանի ձեզ, որ պիտի գաք»,– դիմում էր Քալաշյանը գալիք սերունդներին,– ու պիտի լինեք «պայծառ ու ժպտուն», որովհետև՝ «Մենք մեր տան մեջ օտար եղանք, // Դուք տիրաբար կգաք մեր տուն»:

Իսկ Տերյանը երանի էր տալիս «նրան, ով հայրենական տուն ունի հիմա», և «Հազար, բյուր անգամ երանի նրան», «ով խաղաղ սրտով մտնում է շիրիմ»: Ողբերգական վախճանով երկու բանաստեղծ՝ տարբեր կուսակցությունների պատկանող, «բայց իրենց սրտում, իրենց էության ամենախինտիմ խորքերում ինչքա՛ն են նման իրար: Եվ ես գիտեմ,– գրում է Չարենցը,– որ եթե «Այն» աշխարհը լիներ, և եթե նրանք «Այնտեղ» իրար հանդիպեին – եղբայրաբար կհամբուրեին իրար: Ու տխո՛ւր աչքերով, սրտամուխ ու սրտատրոփ կնայեին ներքև՝ ընդհանուր «Տան» հեռու տառապանքներին: Եվ միասին կլային ու կուրախանային «Տան» գլխին եկած ուրախությունների և տխրությունների համար... Փառք նրանց և հավետ օրհնություն նրանց հիշատակին»:

Չարենցի՝ ցավով ու խորունկ սիրով այս տողերից ես ուզում եմ առանձնացնել «հայրենական տուն» ունեցողներին ու «խաղաղ սրտով գերեզման» մտնողներին «հազար երանի» տվող, հայրենիքից հեռու մեռնող, ապա «Այն» աշխարհից երկնային, թող որ դրախտային (որին նա հաստատապես արժանի է) բարձրությունից «տխու՛ր աչքերով, սրտամուխ ու սրտատրոփ» ներքև՝ հայրենի «Տան տառապանքներին» նայող և նրա «ուրախությունների ու տխրության համար» ուրախացող ու լաց լինող եղերաբախտ Վահան անունով երիտասարդի մասին տողերը, որպես բնութագրիչ նոր գույներ՝ Չարենցի «Վահան Տերյան» դիմանկարի համար: Եվ էլի ուրիշ նրբագծեր, որ թանձրացնում են նախորդ, ընդգծված գույները, կարող ենք գտնել «Գիրք ճանապարհի»-ում՝ մեկ տասնամյակ հետո գրված «Նորք» պոեմում (4, 308), ռուբայիներում:

Նորքում՝ «ավանում այս հին, հայրենի», «հնավանդ իր բնին» ամրացած ու վերծիգ նաիրյան բարդու պատկերին, որ բնանկար է ու խորհրդանիշը հնավանդ մեր երկրի, մերվում է «նաիրյան վիշտը» մորմոքացող բանաստեղծի կերպարը.

Կար պոեպ մի՛ անունը Տերյան,

*Մի պոեպ **մեղմախոս ու խեղճ,***–

*Նա մի օր եկավ ու **երգեց***

*Այդ բարդու **հմայքը բուրյան.***–

Եվ սիրեց մեր ոգին նրան,

*Պոեպին այդ **տխուր ու բարի,***

Որ կառչած բարդու այդ ծառին՝

***Մորմոքաց իր վիշտը Նաիրյան:** (Ընդգծ.–Վ. Գ.)*

*Նաիրյան խեղճ ոգին էր այդ,
Որ հեռո՛ւ-հեռու հյուսիսից,
Որպես նոր մի, նաիրյան Ուլիս⁹,
Դարձել էր իր փունն հնավանդ,–
Դարձել էր **հոգնած ու տխուր**,
Քաղաքներ տեսած ու ծովեր,
Դարձել էր փնակն իր ավեր... (4, 308-309):*

Ես ուզում եմ «Վահան Տերյան» դիմանկարի նախորդ գույներին ավելացնել այս՝ «մեղմախոս ու խեղճ», «տխուր ու բարի», նաիրյան «բարդու հմայքը» ու «վիշտը» երգող, օտար հեռուներից իր «հնավանդ տունը» վերադարձող, «հոգնած ու տխուր» մարդու՝ Նաիրյան «Ուլիսի» (Ոդիսևսի) նոր գույները:

Այս ամենը՝ ըստ Չարենցի բանաստեղծությունների: Բայց որպես ամբողջացում դիմանկարի՝ ես չեմ կարող չհիշել Չարենցի օրագրային գրառումը 1934 թ. մարտի 18-ին. «Ես դուրս եկա փողոց և երկար նայում էի նրա ետևից... Իմ տպավորության մեջ անջինջ մնաց նրա թուխ, մի փոքր դեղնավուն, խիստ հայկական դեմքը և սև աչքերի խոնավ նայվածքը, նրա դեմքին կարծես մշուշ կար, և նրա աչքերը այդ մշուշի միջից նայում էին խոնավ նայվածքով... Դեմքը թեկուզև հայկական էր, մի փոքր կոպիտ դիմագծերով, սակայն թողնում էր ծայր աստիճանի կրթված, մտավոր աշխատանքով ապրող մարդու տպավորություն:

⁹ Որոշակի է, որ Չարենցը Տերյանի՝ հեռուներից հայրենիք, հայրենի տուն վերադարձի այս պատկերը ստեղծել է բանաստեղծի «Երկիր Նաիրի» շարքի «Վերադարձ» բանաստեղծության հուշումներով. «Որպես Լաերտի որդին, որպես//Ուլիս մի, թողած և՛ հող, և՛ տուն,//Անցա ծովեր ու ցամաքներ ես...//Վերադառնում եմ հայրենի հող...//Եվ խրճիթներդ ահով նիրհող»:

Դեմքի վրա կար հիվանդագին հոգնածության կնիք – և նրա կերպարանքն ամբողջովին համապատասխանում էր նրա պոեզիային»... (6, 480):

* * *

Ահա և «Սայաթ-Նովան»:

Արմենուհին՝ գյումրեցու ավանդապահ ընտանիքում մեծացած (հետո էին Թիֆլիս տեղափոխվել) օրիորդը, վկայված է, աշուղական երգի սիրահար էր, լավ էլ երգում էր, նաև Սայաթ-Նովայի երգերը: Սայաթ-Նովայի նկատմամբ հիացումի ու սիրո մի վառ ապացույցն էլ թերևս նրա շիրմաքարի բացման հանդիսավոր արարողության ժամանակ Արմենուհու ջերմաշունչ ու բովանդակալից ելույթն էր, որ խանդավառ ծափահարությունների էր արժանացել:

Չարենցի՝ Սայաթ-Նովայի նկատմամբ վերաբերմունքի գրավոր վկայություն չունենք մինչև «Տաղարանի» ծնունդը: Արմենուհու նկատմամբ դրամատիկ սիրո պատմության ընթացքում է Չարենցը «հայտնագործում» Սայաթ-Նովային: Նրա ու իր սիրո նմանությունն է տեսնում. Սայաթ-Նովայի՝ սիրած աղջկա նկատմամբ մեծ սիրո և ողբերգական ավարտի պատմությունը կարծես զուգահեռվում էր իր պատմությանը: Անկարևոր չէ հիշել, որ 1920 թ. մարտի 9-10-ը գրված «Նորից Արմենուհի Տիգրանյանին» չորս երգից բաղկացած շարքի համար Չարենցը բնաբան է ընտրել Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն իմաստուն իս» բանաստեղծության «Երագիդ մեջ տեսածի հիդ ինձի մէ

հեսաբ մի անի»¹⁰ տողը, երրորդ բանաստեղծության բնա-
բանը հենց Արմենուհի Տիգրանյանից է («Գալիքը կա ու
պիտի գա»), իսկ չորրորդի բնաբանը՝ Վահան Տերյանից
(«Ի՛նչ խոսքերով երգեմ քեզ...»): Այդ օրերին այս երեքը
եղել են Չարենցի սիրո ու մտորումի շրջագծում: Տերյանից
առնված բնաբանն էլ, որ ասես փոխկանչ է «Մէ խոսկ ու-
նիմ իլթիմագով»-ին, Չարենցը դարձնում է իրենը և մերձե-
նում մեծ մարդասեր, բայց սիրած էակի սիրով բռնկված
հոգի Սայաթ-Նովային.

Ուրիշ է իմ կարոտը անբառ...

Մարդիկ – ես սիրում եմ նրանց,

Բայց այլ է կարոտը իմ անհուն,

Այս գորշ աշխարհի վրա

Կարող ես սփռվել – միայն դու:

Արմենուհու նկատմամբ սիրո ու տենչանքի արտահայ-
տություններ եղան նաև 1920-ին գրված սայաթնովյան
ոճավորումով իր «գոգալին» նվիրված երգերը, որոնց
շարքն ամբողջացավ 1921-ին գրված նոր երգերով, որ
հայտնի «Տաղարան» շարքն է՝ դարձյալ Սայաթ-Նովայից
առնված բնաբանով, «Հիդրս խոսի, մի՛ կենա խռովի
պես//Տալղա տըվիր, գեմիս տարար ծովի պես,//Կու մեռ-
նիմ,- չիս տեսնի Սայաթ-Նովի պես...»¹¹:

¹⁰ Չարենցը հիշողությամբ է գրել այս տողը: Սայաթ-Նովայի տեքստի մեջ
այսպես է. «Երագումն տեսածի հիդ միգի մե հեսաբ մի՛ անի»: Մորուս
Հասարայանը «հեսաբ անել»-ը բացատրում է՝ հաշվել, որևէ մեկի տեղը դնել,
իսկ տողը՝ «Երևակայությանդ մեջ եղածի հետ ինձ մի շփոթի (բամբասանքին
մի հավատա)»:

¹¹ Գրքում շարքը նվիրել է Արփիկին, որի հետ ամուսնացել էր 1921 թ. հու-
նիսին, թերևս նաև շարքի սկզբում գետեղված երկու քառատող ներբողները՝
«Ինչքան որ հուր կա իմ սրտում...» և «Ամռան անուշ, հուրիրատող տոթ ես,
ջան», բայց անթաքցնելի է, որ նրա «գոգալը» Արմենուհին է:

Ես չեմ մտնելու «Տաղարանի» աշխարհը, չեմ խոսելու ո՛չ բովանդակության, ո՛չ բառապաշարի, ո՛չ էլ Սայաթ-Նովա – Չարենց աղերսների մասին: Ինձ հետաքրքրողը Չարենցի պատկերած-վրձնած «Սայաթ-Նովայի դիմանկարն» է, այնքան տեսանելի ու գունեղ, ներաշխարհի հուզումներով, և դա ընդամենը մեկ բանաստեղծության մեջ, որը շարքում առաջինն է՝ «Երազ տեսա – Սայաթ-Նովան մոտս եկավ սազը ձեռին» սկզբնատողով (1, 223):

Այստեղ երազի գեղարվեստական հնարանքով Չարենցը պատկերում է Սայաթ-Նովային, կերտում նրա՝ մեծ սիրահարի, սիրուց տառապողի կենդանի կերպարը, բայց ոչ թե պահի մեջ, այլ պահերի, շարժման, գործողության. նա գալիս է, երգում է, խոսում է, պատգամներ է տալիս բանաստեղծին ու հեռանում է: Շարժանկարի հանգույն՝ կենդանի ու լուսավոր: Սա դիմանկարի մի առանձին տեսակ է, պահի մեջ կադրը կարող ես կանգնեցնել, խորանալ դիմագծերի մեջ՝ հասկանալու նրա հոգեկան ապրումները, ապա անցնել մյուս պահին, հասկանալու համար նրա զմայլանքը կամ տրտմությունը, ցավը: Եվ նրա հեռանալուց հետո հիշել նրա դեմքը բոլոր պահերի ամբողջությամբ՝ որպես դիմանկարների շարք: Հասկանալի է, դիմանկարի գույները բառերն են, որոնք ձև ու բովանդակություն են հաղորդում կերպարին, այս դեպքում՝ սիրահար, դարդիման մի մարդու, որ նաև մեծ բանաստեղծ է ու երգիչ: Քառատող չորս տների մեջ դիմանկարի ամբողջացմանը նպաստում են իրերը, նաև գոգալը ու երազի հեղինակը: Ահա ներս է մտնում Սայաթ-Նովան՝ «սազը ձեռին» (մտովի պատկերացնում ես, թե ինչպիսի խանդաղատանքով է նա բռնել իր «Ամեն սազի մեջըն գոված» սիրելի քա-

մանչան, թերևս կրծքին սեղմած՝ «քիզ ինձնից ո՞վ կանա խլի» համոզումով, քամանչան, որ Սայաթ-Նովան «անուշահամ գինով լիքը օսկե թասի» հետ է համեմատել, իսկ Չարենցը՝ «հրի նման վառման գինու օսկեջրած թասի», որպես հավասար ներշնչում պարգևող պարագաներ (Հրաչյա Ռուֆսյանը հենց այսպես է պատկերել նրան): Գալիս է գուսանը, ապա նստում է աշուղներին վայել հարմար դիրքով և առնելով «հին քամանչի մասը» (ալմասը), հնչեցնում է նվագը, ապա՝ երգը. «Նստեց, **անուշ** տաղեր ասավ» (որքան բնորոշ ու իմաստավից մակդիր, որ օգտագործում է նաև շարքի վերջին բանաստեղծության մեջ՝ **անուշ** Հայաստան), ասես երկրային չէ նա, շնորհը աստվածատուր է. «Էնպես ասավ, ասես ուներ երկնքի ալմասը ձեռին»: Ներշնչման այս պահին դիմանկարի մեջ ստեղծագործողի գլուխը պիտի որ մի քիչ թեք ու վեր լինի, հայացքը հեռուներին ուղղված, դեմքը պայծառացած, մարդկանց ու իր գոգալի սիրով ճառագած: Նրա երգը նաև կանչ է, հմայող, և Չարենցը կադր է բերում նրա գոգալին: Դիմանկարում այժմ երկու անձեր են, և այս պահին լույսը գոգալի վրա է, նրա դեմքն ու կեցվածքն են գունավորված սայաթ-նովյան ու չարենցյան բառապաշարով: Նա գալիս է «օրոր-շորոր, ինչպես հուրի», «ատլաս ու խաս» շորերով, «ինչպես վառման քաղցր երագ», ապա՝ «նազանք արավ» (Սայաթ-Նովայի նազելի Նազանին է), և կարող ենք պատկերացնել Սայաթ-Նովայի հիացումը այդ «նազանքի» պահին («Սայաթ-Նովի սիրտը լցրեց միրգ ու մուրագ») ու նաև հետո, երբ դեմքից քաշելով «օսկեկարած խասը»՝ կանգ է առնում («կանգնեց, մնաց»), էլ նազանք չի անում և հեռանում է: Կադրը փոխվում է, կրկին լուսավորվում է Սայաթ-

Նովայի դեմքը. «Նայե՛ց, նայե՛ց Սայաթ-Նովան, ամպի նման տխուր մնաց», և տխրության պատճառը գոգալի հեռանալն է, ավելին՝ անպատասխան սիրո մրմուռը, «էս գոգալից սրտիս մե հին մրմուռ մնաց, սիրտս վառվեց, մոխիր դարձավ»: Այս պահին դիմանկարում «ամպի նման տխուր» դեմքով և մրմուռացող, վառված, մոխիր դարձած սրտով Սայաթ-Նովան է, բայց հավատը, այնուամենայնիվ, չկորցրած Սայաթ-Նովան, որ օգնություն է խնդրում Չարենցից նրա երազում. «Դու էլ նրա գովքը արա, որ գա՛ օսկե մազը ձեռին»: Տաղի վերջին քառատողում հեռացող Սայաթ-Նովայի պատկերն է (կենսագրությունից գիտենք աշխարհիկ կյանքից ու իր «յարեմեն» նրան հեռացնելու մասին). «Ու վեր կացավ որպես գիշեր», գնաց «տխուր ու լուռ», բայց «սիրտը հազար մուրազ ու սեր», ասել է՝ երազանք, սեր կյանքի, մարդկանց նկատմամբ:

Ասված է՝ ամեն գիշեր ունի լուսաբաց, ամեն քուն՝ արթնացում. Չարենցի խորհրդանշական երազն ավարտվում է («Երազն անցավ»): Իսկ նոր օրվա մեջ իրականը դարձյալ իր՝ Չարենցի անպատասխան սերն է՝ Սայաթ-Նովայից փոխ առած «գոգալ» անունով, «լուսե պատկերով», որի գովքը պիտի անի, իր սիրտը պիտի բացի նրա առաջ այս անգամ արդեն Սայաթ-Նովայից մնացած սազով ու նրա երգերի հանգով («Աշուղ Սայաթ-Նովի նման ես երգ ու տաղ պիտի ասեմ... ու սրտի խաղ պիտի ասեմ...»), որովհետև հիմա համոզված է. «Ամեն տեսակ երգ երգեցի, ամենից լավ տաղն է էլի»: Այս և ուրիշ գնահատումները «Տաղարանում», «Գիրք ճանապարհի»-ում Սայաթ-Նովային պանծացնող երեք դիստիքոսները «Սայաթ-Նովայի դիմանկարի» շրջանակից դուրս են, բայց հուշումներ կա-

րող են տալ, գույներ ավելացնել դիմանկարի հարստացմանը երևակայությամբ, ինչպես նաև Սայաթ-Նովայի ծանոթ տաղերից ներմուծված բառերի գործածությունը, լեզվի (Թիֆլիսի խոսվածքի) ու ոճի յուրահատուկ կիրառությունները, որ կոլորիտային են դարձնում կերպարը: Կարծում եմ, մեր հայացքի առջև առավել տեսանելի կդառնա Սայաթ-Նովան, և մեր բացատրությունները՝ ավելի համոզիչ, եթե այս բանաստեղծությունը՝ աշուղական տաղի՝ մուխամմազի հյուսվածքով ու ռիթմով, կարդանք ամբողջական:

* * *

«Ավետիք Իսահակյանի դիմանկարը» հառնում է «Էլեգիա գրված Վենետիկում» պոեմում, որ Չարենցը գրել է 1925 թ. Երևանում, արտասահմանյան երկարատև ճամփորդությունից վերադառնալուց հետո (առաջին անգամ տպագրվել է 1926 թ. «Նորքի» առաջին համարում): Հայտնի է, որ Վենետիկում նա շատ օրեր հյուրընկալվել է այդ ժամանակ այնտեղ ապրող Ավետիք Իսահակյանին: «Նա Վենետիկում մնաց ավելի քան մեկ ամիս, գրեթե ինձ մոտ էր մնում, մեր զրույցները մեծ մասամբ վերաբերում էին Հայաստանին և հայ մշակույթին»,– ըստ հուշագիր Վ. Առաքելյանի՝ հետագայում պատմել է Իսահակյանը¹²: Եվ ահա վերադարձին Չարենցը գրում է այս պոեմը, ուր պատկերված է տարագրության մեջ ապրող հայրենակարոտ բանաստեղծը: Իմ խնդիրը չէ խոսել 1920-ական թվա-

¹² Տե՛ս **Ալմաստ Չաքարյան**, Եդիշե Չարենց. կյանքը, գործը, ժամանակը, գիրք 3, Եր., «Ֆենոմեն» հրատարակչություն, 2008, էջ 291:

կաններին, խորհրդային գաղափարախոսությամբ պայմանավորված, հին ու նոր կյանքի, հին ու նոր բանաստեղծների հակադրության, Գ. Մահարու հետագայում հնչեցրած հոետորական հարցի՝ «Ինչո՞ւ գրեցիր քո էլեգիան...», և, ընդհանրապես, Իսահակյան-Չարենց հարաբերության մասին (չարենցագիտության մեջ շատ է խոսվել): Թերևս, հիշեմ միայն, որ Իսահակյանը ըմբռնումով էր ընդունել Չարենցի «Էլեգիան» ու գնահատել: ««Նորքը» կարդացի, վանքը ունի. բայց եթե քեզ հարկավոր չէ, ուղարկիր ինձ, ես կպահեմ Չարենցի գրածի համար,– գրում է Իսահակյանը Պ. Մակինյանին 1926, մայիս 29 թվակիր նամակում, ապա,– Չարենցի գրությունը լավն էր, մանավանդ սկիզբը. բայց շա՛տ երկարացրել էր և տավտալոգիա էր ստացվել, անվերջ կրկնություններ: Եվ մի տեսակ սինթեզ է իր գաղափարների: Մյուս կողմից էլ, ես և նա, հի՛նն ու նորը, սիմբոլներ ենք դարձել, ամբողջ հին մտայնությունը իմ վրա է կուտակել: Բայց և այնպես տաղանդավոր տեղեր շա՛տ կան»¹³:

Այս «տաղանդավոր տեղեր»-ից է Իսահակյանի ընդգծած «մանավանդ սկիզբը», որ դիտելի է որպես Իսահակյանի դիմանկար՝ վենետիկյան տեսարանների ետնապատկերով ու մթնոլորտով և հայրենական տեսլապատկերների զուգակցությամբ:

*Տեսի երկիրը ես Իտալիո,
Ե՛վ Վենետիկը, և՛ գոնդոլներ...
Այնպեղ շրջում էր պոեպը մեր*

¹³ Ավետիք Իսահակյան, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 6, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1979, էջ 228:

Երազային իր տարտամ քայլով:
 Չլացած այն փարթամ փայլով,
 Գեղեցկությանը այն հեքիաթային,
 Նա օրորում էր երգով մի հին
 Իր սիրտը, սիրտը դեռ դալայլող:
 Այնտեղ արևը քնքուշ բույրով,
 Յողում էր ծովը այնպես հեշտին,
 Իսկ նա հիվանդ էր հին մի վշտից
 Հին մորմոքից իր սիրտը այրող:
 Նա իր սրտով հին, հին քնարով...
 Դեռ գուրգուրում էր հեռու մի հուշ... (2, 250):

Ուրեմն նա մեկն է, որ Վենետիկի գեղեցկությունները տեսնում ու չի նկատում, անցնում է «Երազային իր տարտամ քայլով», անհաղորդ է, չի «շլանում» այդ կյանքի «փարթամ փայլով», որովհետև նա «հիվանդ է» մի հին վշտով ու մորմոքով, որովհետև սրտում փաղաքշում, «գուրգուրում է հեռու», անսահման «անուշ» մի հուշ՝ հայրենի տան պատկերը, որ միշտ, որպես կենդանի տեսիլ, իր հայացքի դեմ է, տարագրության բոլոր տարիներին՝ օտար քաղաքների, օտար ճամփաներին («Նա դեգերել էր, եղել էր նա//Շատ ծովերում ու ցամաքներում»)՝ ականջներում հնչող քաղցր մի կանչ («ինձի կթվա, թե հայրենիքես ինձ մարդ կկանչե»): Տրտմության, մենակության զգացումը ուրիշ պատճառներ էլ ունի. ամենուր՝ «ամեհի այդ քաղաքներում» նա տեսել էր «տերեր՝ շռայլ ու հաստափոր» ու «բազմություններ կամակատար» և հասկացել էր, որ «երկրի վրա գազա՛ն է, գա՛յլ է մարդը մարդուն» (ճիշտ իր հերոսի՝ Աբու-Լալա Մահարու նման, որ եղել էր օտար ազգերի հայրենիքներում, տեսել ու ճանաչել էր մարդկանց ու

նրանց օրենքները): Եվ հիմա իր կյանքի այս հանգրվանում՝ Վենետիկում, նա մենակ է, հայրենիքից հեռու, պանդուխտ, իր մենակության սուր զգացողությամբ՝ «որբ», «տխուր ու ծեր» (բայց հիշենք, որ այդ ժամանակ նա ընդամենը հիսուն տարեկան էր):

Եվ թափառում էր նա, որբ ու ծեր,

Քաղաքներում այդ բազմաժխոր...

Իրեն կարծում էր նոր մի Նազոն,¹⁴

Շրջում էր որբ ու վտարանդի (2, 254):

Օվիդիոս Նազոնը՝ հռոմեացի հայտնի բանաստեղծը, Ավգուստինոս կայսեր հրամանով կյանքի վերջին տարիներին աքսորվել և ապրում էր հայրենիքից հեռու՝ Սև ծովի ափին: Իսահակյանը, խուսափելով բանտարկությունից, ստիպված փախել էր իր երկրից դեռ ռուսական կայսրության ժամանակ, իսկ հիմա՝ 1920-ական թթ., դեռ այնքան էլ «վստահելի» չէր «խորհրդային վարիչների» համար, որոնք պայման էին առաջադրում բանաստեղծին: «Եթե կամենում ես հայրենիք գալ, մեր մասին միայն լավը պիտի խոսես, այլապես չենք թողնի Հայաստան գաս»,– ասում է նրան սովետական երկրի հյուպատոսը: «Իսկ ես շատ էի ուզում հայրենիք գալ»,– Իսահակյանի խոսքն է՝ ըստ հուշագրի:

Հայրենաբաղձ տարագիր հայն է ահա Չարենցի «Էլեգիայի...» հերոսը, դիմանկարում՝ կյանքի փորձով իմաստնացած, ասես՝ ծեր, թախծոտ ու երազող պոետը: Ի դեպ, պահպանվել է մի լուսանկար՝ Չարենցը և Իսահակյանը Վենետիկում՝ Սուրբ Մարկոսի հրապարակում 1925 թվա-

¹⁴ Տե՛ս Ա. Զաքարյան, Նշված աշխատությունը, էջ 291:

կանին: Նրանց ուղքերի մոտ աղավնիներ են պտտվում, Չարենցը վերցրել է մեկին, թևն է շոյում, ժպտադեմ է, Իսահակյանը՝ մի ձեռքը գրպանում, մյուսը առաջ մեկնած, կիսաբաց ափով, հավանաբար աղավնուն կերակրել է ուզում: Մի քիչ կռացած է, դեմքը մտախոհ, թվում է՝ անտարբեր՝ իր համար սովորական տեսարանին, պոեմի մեջ ասվածի նման՝ «չլացած... գեղեցկությամբ այն հեքիաթային...»: Թերևս հենց նաև այդ պահին էլ նա մտովի «գուրգուրում էր հեռու մի հուշ»:

Նա երազում էր Արփաչայը

Եվ հին Գյումրին իր հեռավոր...

Երազանքը միայն մտովի չէ ու կենդանի տեսիլ, նա իր սիրտն է բացում նաև հայրենիքից եկած իր հյուրի՝ Չարենցի առջև.

Նա ինձ ասում էր. – Հեռվում հեռու,

Ուր դաշտն է, դաշտն է Շիրակի,

Կա հին խրճիթ մի, մի տուն խարխուլ,

Որ ազարվել է կրակից:

Այնտեղ հոսում է մի հաշտ առու,

Եվ բարդիները երկնասլաց

Հիմա հիշում են երգը իրա

Եվ գլուխները թափահարում (2, 251):

Հնամյա խրճիթի, նրա կողքով հոսող առվի, սոսափող բարդիների կարոտի հուզմունքով է ասես պարուրված նրա դեմքը և բաղձանքով՝ «Հեռու տնակն իր վերադառնալ, // Գտնել առվակը կրկին այն հին»:

Իսահակյանի դիմանկարը Չարենցը այս պոեմում ստեղծել է պաննոյի սկզբունքով՝ կողք կողքի պատկերների շարք, մի քանի խորապատկերներով: Առաջինը Վենե-

տիկն է՝ իր «արևափայլ» ծովով, գոնդոլներով, «փարթամ փայլով», ուր անտարբեր և «տարտամ քայլով» շարժվող բանաստեղծն է, ապա «բազմաժխոր» քաղաքն է, «գործարանների թանձր ծխով», «գործավորներ ու տերեր», «ամեհի քաղաքներ», ուր դարձյալ ընթացքի մեջ է բանաստեղծը՝ մռայլ ու խոհուն դեմքով, ապա՝ խորապատկերում հայրենի գյուղանկարն է՝ դաշտը Շիրակի, թերևս «Արագի ափին բոստանը», օջախը..., Շուշիկը... և էլի, ով գիտե, ինչ տեսիլներ: Եվ վերջապես իր համար դեռևս անսովոր, մշուշոտ, բայց Չարենցի ոգեշունչ ներբողով կենդանացող մի խորապատկեր՝ Խորհրդային Հայաստանի ապագայի տեսիլը:

* * *

1929 թ. հոկտեմբերին գործուղումով Լենինգրադում (այժմ՝ Սանկտ Պետերբուրգ) եղած օրերին Չարենցը գրում է մի շարք գործեր, որոնք «Լենինգրադյան ցիկլից» ընդհանուր խորագրով տպագրվում են նախ «Նոր ուղի» հանդեսում (1929 թ.), ապա՝ «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուում: Դրանցից մեկն էլ «Անականկալ հանդիպում Պետրոպավլյան ամրոցում» գործն է, որ ժողովածուի մեջ զետեղվել է «Չափածո նովելներ» խորագրով բաժնում:

Ահա այս չափածո նովել անվանյալ ստեղծագործության մեջ է Չարենցը կերտում Միքայել Նալբանդյանի կերպարը, բոլորովին ինքնօրինակ մի եղանակով՝ տեսիլային մի պատկեր՝ «անականկալ հանդիպում»՝ շատ կարճատև «գրույց», թեև խոսողը միայն Նալբանդյանն է: Ու մինչ անականկալի եկած Չարենցը կճանաչի նրան, տեսիլը ցնդում է: Կարճատև մի հանդիպում, ընդամենը 23 տողերի

մեջ նկարագրված, բայց այնքան տեսանելի, այնքան կենդանի մի պատկեր, որ խորապես տպավորվում է, կարելի է ասել նկարվում է ընթերցողի «ուղեղի պաստառին»: Ասել է՝ մենք գործ ունենք դարձյալ տպավորիչ մի դիմանկարի հետ, Միքայել Նալբանդյանի դիմանկարի, բայց այս անգամ նա մենակ չէ, նրա հետ նաև «նկարիչն» է՝ բանաստեղծ Չարենցը: Պահի մեջ ու շարժման: Հանդիպում ու բաժանում: Ահա հատվածն ամբողջությամբ.

*Շուռ եմ գալիս արդեն, որ գնամ ետ –
Երբ իջնում է ահա ուսիս վրա,
Անակնկալ՝ իջնում է մի ծանր ձեռք:–*

*Ետ եմ նայում, վերև... Թեքված ուսիս՝
Մի մարդ՝ դեմքով հեռու, անհրական,–
Մտերմական ձայնով ասում է ինձ.
– Դուք ինձ մոռացել էք, բարեկամ...
Բարձրահասակ է. ջղուր. աչքերը սև.
Բակենբարդներ ունի, փոքրիկ մորուս:
Ես որտե՞ղ եմ արդյոք նրան տեսել.
Կյանքո՞ւմ արդյոք, տենդո՞ւմ, թե գրքերո՞ւմ:
Վշտանման ժպիտ մի աչքերում՝
Նայում է նա, նայում՝ հայացքն հառած.
Ի՞նչ է,– ասում է.– չե՞ք մտաբերում
Տարիներում այն մութ իմ բարբառած
Շոնդալից երգերն ըմբոստության մասին:–
Մաքառելով անցա ուղին ես իմ
Պայքարելով այն սև բռնության դեմ:–
Եվ պարծանքով կասեմ, որ բարեկամ էի
Ես Հերցենի, պոետ Օգարևի հե՛տ...*

– Ա՛, զարմանում եմ ես, ճանաչելով նրան,
Պարզում թևերս, որ նրան գրկեմ:–

Նա ողջունում է ինձ ու հեռանում արագ –
Ամայի բակն է լոկ լռում իմ դեմ...(4, 84):

Նալբանդյանը մեր աչքի առջև հառնում է դեմքի հրստակ նկարագրությամբ (**սև աչքեր, բակենբարդներ, փոքրիկ մորուս**) արտաքին կեցվածքով (**բարձրահասակ, ջղույր**), Չարենցը, որ կարճահասակ է, «ներքևից» է նայում (**եփ եմ նայում, վերև**), իսկ Նալբանդյանը «վերևից» (**«թեքված ուսիս»**), դեմքի որոշակի արտահայտությամբ (**վշտանման ժպիտ մի աչքերում**), սևեռուն նայվածքով (**«նայում է՝ հայացքն հառած»**): «Վշտանման ժպիտը» հուշում է մի քիչ նեղացածություն, որ մոռացել են իրեն (**«ի՛նչ է, չե՛ք մտաբերում»**, երկարացման նշանները պարսավանքի հուզարտահայտչական երանգ ունեն), խոսքերը հուշում են, որ նա հավատով է լցված եղել իր գործի, բռնության դեմ իր պայքարի, իր ըմբոստ երգերի, մաքառումով անցած իր ուղու հանդեպ ու նաև հպարտ է (**«և պարծանքով կասեմ»**), որ գաղափարակիցն ու բարեկամն է եղել ռուս հայտնի հեղափոխական դեմոկրատների հետ՝ Գերցենի, Օգարևի, Չերնիշևսկու («որին Մարքսն է մի օր անվանել **մեծ**»):

Իսկ որտե՞ղ և ինչո՞ւ է բանաստեղծին հայտնվել այս տեսիլը:

Չարենցը Լենինգրադում շրջագայության օրերին եղել է նաև հայտնի Պետրոպավլովյան ամրոցում, որ մի ժամանակ եղել է բանտ, հատկապես քաղաքական բանտարկյալների համար՝ դեկաբրիստներից մինչև հեղափոխական դեմոկրատները: Այնտեղ երեք տարի բանտային խստա-

գույն պայմաններում մեկուսացված է եղել նաև Միքայել Նալբանդյանը: Ամրոցի տարբեր շենքերում ու անգամ բակում շրջագայելիս Չարենցը մտովի պատկերացրել է նրանց («Տեսլանում են ահա մարտիրոսներ իմ դեմ//Եղերական ու սուրբ կերպարանքով», «Ուրուների նման արնակարմիր ու վեհ»), խորհել է նրանց մասին, և ահա, երբ ամրոցի այցելուներն արդեն հեռացել էին, վերջինը՝ մտքերով տարված բանաստեղծն է ամայի բակում («շուրջս մութն է արդեն ու ամայի»), ակամա հայտնվում է այս տեսիլը:

Դիմանկարի համար չափազանց կարևոր՝ միջավայրը մոռացված չէ: Ուրեմն՝ մթնշաղի պահն է («շուրջս մութն է արդեն ու ամայի»), ամրոցի օդը՝ «մգլահամ ու ճնշող», ամրոցի պատերը՝ «մռայլ» և «բակն այս ահի»: Ու դեռ, որպես խորապատկեր, մշուշված «անցնում են» ուրվատեսիլ նահատակներ՝ «խարազանի հետքեր մարմինների վրա»: Տեղի (ամրոցի այս բակը) և օրվա այս պահի (մութն է արդեն) մուգ ու մռայլ ֆոնին Նալբանդյանի տեսիլը լուսավոր է, հստակ են և՛ նրա, և՛ Չարենցի դեմքերը: Սկզբնապես, դեռ ուշքի չեկած Չարենցի համար անծանոթ մի մարդ է նա՝ «դեմքով հեռու, անիրական», մինչդեռ նա դիմում է Չարենցին «մտերմական ձայնով», «բարեկամ» կոչականով, որովհետև Չարենցը Նալբանդյանի համար մարդն է այն գալիքի, որի համար «տարիներում այն մութ» ինքը պայքարել է «սև բռնության դեմ»: (Իրավիճակը գրեթե նույնական է շարքի մյուս՝ «Գանգրահեր տղան» չափածո նովելում, որ դարձյալ տեսիլ է, ապագայի տեսիլ՝ ապագա երազած կյանքի, գանգրահեր տղայի տեսիլը, որ այցի է գալիս Չարենցի գերեզմանին: Չարենցը ուրախ է նրա համար, բայց և տխուր, որ մոռացել են իրեն):

«Նալբանդյան և Չարենց» կարող ենք անվանել այս դիմանկարը՝ դիտելով այն երկու պահի մեջ: Առաջինը՝ բարձրափասակ Նալբանդյանը կիսաթեքված դեպի Չարենցը՝ «ծանր ձեռքը» դրած նրա ուսին՝ խոսում է, իսկ Չարենցը՝ հանկարծակիի եկած՝ մտասևեռ փորձում է հիշել ծանոթ ու անծանոթ այդ մարդուն («Ես որտե՞ղ եմ նրան արդյոք տեսել, // Կյանքո՞ւմ արդյոք, տենդո՞ւմ, թե գրքերո՞ւմ»):

Եվ երկրորդ պահը՝ Չարենցը հիշել ու ճանաչել է, մեկնել է թևերը, որ գրկի նրան, բայց նա «ողջունում է» և «հեռանում արագ»:

Չափածո այս նովելի բնաբանը, որ Նալբանդյանի «Երգ ազատության» բանաստեղծությունից է, նրա կենսագրության որոշ փաստերի հիշատակումները, անշուշտ, կերպարը ավելի հարստացնելու միտում ունեն ու թանձրացնում են դիմանկարի գույները՝ դիտողի երևակայությամբ:

* * *

Չարենցի «Էպիկական լուսաբաց» ու «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուների շատ կարևոր առանձնահատկությունից մեկն էլ թերևս այն է, որ կյանքի լիաթոք բաբախի մեջ կա նաև «գրողական կյանքի» շունչը. Չարենցն իր կողքին մշտապես զգում է նրանց՝ թե՛ կենդանի, թե՛ մեռած գրողներին, դիմում է նրանց, գրուցում նրանց հետ, գնահատում նրանց, նրանցով հաստատում նաև իր պոետիկան: Չարենցի այս գրքերում «ապրում և շնչում են» ինչպես համաշխարհային գրականության մեծերը՝ Հոմերոս, Ֆիրդուսի, Դանթե, Գյոթե, Հայնե, Պուշկին, Գորկի,

Մայակովսկի և ուրիշներ (շատերի գործերը նաև թարգմանում է), այնպես էլ հայ գրականության անցյալ ու ներկա մեծերը՝ Աբովյան, Թումանյան, Տերյան, Մեծարենց, Սիամանթո, Վարուժան, Բակունց և շատ ուրիշներ: Չարենցյան գնահատականները այս գրողներին դիպուկ են ու պատկերավոր, ավելին՝ խոր վերլուծությունների հուշումներ են տալիս գրականագետներին, բայց սա չէ այստեղ մեր խընդիրը:

Իսկ զուտ «գեղանկարչական թեքումով»՝ հայ բանաստեղծների չարենցյան պոետական պատկերասրահում դիտենք ևս մի քանի դիմանկար «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուից:

Նախ՝ «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմը, ուր պատկերված է Խաչատուր Աբովյանը: Վերջին գիշերը և վաղ առավոտը, երբ նա հեռանում է տանից: Անհայտ է հետագա ուղին և ապրելու ժամանակը: Վերջին գիշերվա ու տանից Արարտի ուղղությամբ հեռանալու պահերի պատկերներով և Աբովյանի խոհերի ու հուշերի մեկտեղմամբ՝ Չարենցը հուշում է Աբովյանի անհետացման ու անմահացման իր մեկնակետը:

«Խաչատուր Աբովյանի դիմանկարը», որ կարելի է անվանել նաև «Խաչատուր Աբովյանի վերջին գիշերը», չափազանց մեծ կտավ է կամ պարզապես կտավների շարք, պահերի ընդգծումներով, յուրաքանչյուր պահի՝ հուշային մի նոր դրվագի խորապատկերով, որը և թելադրում է Աբովյանի կեցվածքի ու դեմքի արտահայտության փոփոխություն: Այս առումով «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմը կինոնկար, ֆիլմ դառնալու մեծ հնարավորություններ ունի:

Անքուն մի գիշերվա ընթացք է ամբողջական պատկերը: Մտահոգ է դեմքը, տանից հեռանալու որոշումը կայացված է, ու նա վերջին անգամ թերթում է իր թղթերը, ձեռագրերը, խորհում նրանց հետագա ճակատագրի մասին: «Օրագրեր, գրքեր, ձեռագրեր», «և նամակներ ապա», «ո՛ւմ է թողնելու բոլորը», կարժանանա՞ն արդյոք «տպագրյալ գրին», ու դեռ «ծրագիրներ՝ կիսատ, կամ սկսված հագիվ»: Այդ բոլորին հրաժեշտ տվողի, անհանգիստ ու մտահոգ դեմքով է նա դիմանկարի այս մասում, իսկ սեղանին թղթեր ու գրություններ են՝ «կյանքի նման իր բարդ, խառնիխուռը, լիքը, //Իր խոհերի նման բազմապիսի»: Բազմապիսի խոհերը դիմագծին փոփոխություններ են հաղորդում դիմաշարի մյուս մասերում, երբ նա կարդում է ուրիշ գրություններ: Ընդգծված ու դրվագային են հատկապես հին նամակների ու «Վերքի» վերընթերցման պահերի պատկերները՝ անմոռաց հուշերի կենդանի տեսիլներով: Նայում է «Իր հին նամակները բազում», և թվում է՝ «հեռու մի երագում նա տեսնում է կրկին» այն օրերը: Փոխվում է դեմքի արտահայտությունը, դառնում ասես բոլորովին ուրիշ, երբ տեսնում է «Մի փոքրիկ թերթ կապույտ»:

Եվ՝ ինչպես ցողն է լինում ծաղիկների վրա՝

Թափանցիկ, վաղնջական ու գերող-

Այդ թերթիկը կապույտ ալեկոծեց նրան

Հուշերով՝ չճաշակած մի քաղցրություն բուրոդ...

Այդ «բաց կապույտ թերթիկը», որի վրա իր հրաժեշտի չափածո խոսքերն էր գրել «Այն ոսկեծամ աղջիկը – Շառլոտա Շույլցը», իր առաջին սերը, երբ ինքը ուսանող էր, Երևանից նոր «եկած մի աբեղա», երբ «բռնկվեց անկարելի մի սիրով»: Դիմանկարի այս դրվագում՝ Աբովյանի

ձեռքին այդ թերթիկն է, իսկ ահա խորապատկերում «այն-
քա՛ն պայծառ» «մի տեսիլի նման» այդ

«...աղջիկը.– ոսկե գիսակներով,

Աչքերով որպես երկնականար,

Աստվածածնի նման պսակավոր,–

Ի՛նչ մեղսական ու հույլ տենչանքների համար

Բուսած ինչպես ծաղիկ, անուշ ու անգրկելի...

Երիտասարդ էր. կուրծքը հեշտանքով լի,

Բարակ մազներն ինչպես սիրո տավիղ.– (4, 216):

Ավելի քան ամբողջական է այս գերմանուհու դիման-
կարը, որ Չարենցը կերտում է՝ նայելով նրան Աբովյանի
սիրառատ հայացքով, որ ամեն անգամ, երբ դիտում էր
«պատկերն այդ մեղսալի», «մորմոքում էր իր սիրտը ան-
հուն ցավից»:

Դիտում է ուրիշ թղթեր՝ «զգաստությամբ մռայլ», և
ահա մի «հին տետրակ» (հասկանալի է՝ «Վերք Հայաստա-
նի» վեպի ձեռագիրն է). «Երկա՛ր, երկա՛ր» նայում է, թեր-
թում՝ կլանված, կրկին «թեթև ուղղումներ» է անում: Բոլո-
րովին այլ են դեմքի արտահայտությունները, որովհետև
արթնանում են ուրիշ հուշեր («Հիշեց հանկարծ հորը,
Երևանի բերդը, // Մորը հիշեց՝ պարթև ու արխալուղ հա-
գին», «ուսուցչին»՝ Պարրոտին, Մասիսի գագաթը բարձ-
րանալու պահերը), ծնվում են խոհեր, որ փոթորկում են
հոգին («Տագնապալից աճում էր ահանման մի բան՝ կաս-
կածի պես անորոշ ու անձև...»): Կասկածը, թե ճի՞շտ է
եղել ինքը՝ գրելով այդ գիրքը, տանջում է նրան, մի պահ
ուզում է դեն շարտել, բայց ահա մի տեսիլ՝ աչքերի դեմ
«հառնեց, կանգնեց հանկարծ մի բարի դեմք», ուսուցիչը,
որ «բարեկամի նման», «բարի», «խստաբարո», «հարա-

զատ», ձեռքը «եղբայրաբար» դնելով գրքի վրա, ասում է՝ «Թո՛ղ, Խաչատուր...»: Այս պահը «Աբովյանի վերջին գիշերը» շարքում կարող է կոչվել նաև «Աբովյանը և Պարրոտը»: «Վերքի» ընթերցման պահերից մեկն էլ պատկերող դիմանկարի հետնապատկերում տեսանելի է Մասիսը՝ նրա վերին լանջին, մի անդունդի առաջ կանգնած Պարրոտը, Աբովյանը և նրանց ուղեկցող գյուղացին, այն պատկերը, որ հիշում է Աբովյանը:

Շարքի կտավներից տպավորիչ, տեսանելի են վերջին երկուսը ևս: Առաջինը՝ տնից «առավոտ ծեգին» դուրս գալու պահը. «Իր ետևից դուռը կամաց փակեց, //Վերջին անգամ նայեց իր տնակին» (պիտի պատկերացնել, թե ինչ զգացումներով) և «Հոգնած էր, վաստակած, խոհերը խառնիխուռն և վրդովյալ, //Հոգնած էր ու տխուր...»: Եվ երկրորդ պահ. «Առավոտվա վեհությամբ թովված», «այնքա՛ն թեթև», «այնքա՛ն թարմացած», ամեն ինչ ետևում թողած՝ «իբրև ցնորք անցած»՝ «անգին ու քաղցր», «սրբագործված, ինչպես ոսկեղեն հուշ», քայլում է նա «հաստատ, քայլով սովորական, //Ինչպես գնում են գործի, որ կարևոր է հույժ»: Եվ «Դեմը – դաշտն էր անձայր, իսկ հեռվում – Մասիսը» վեհափառ՝ «կապույտ շղարշ հագած»: Նա գնում է.

Դեպի յառը անհաս ու վեհանիստ,

Դեպի գազաթը բարձր, որ իր ժողովուրդը

Համարել է հավեր իր գոյության խորհուրդը,–

Որ ճաշակե այնտեղ հավերժական հանգիստ...

Դիմանկարի շարքը ամբողջանում է, ամբողջանում է նաև կերպարը:

«Գիրք ճանապարհի» ժողովածուում զետեղված «Մահվան տեսիլ» պոեմը (1933 թ.) կերպարվեստի լեզվով՝ մի յուրօրինակ ու մեծածավալ գորելեն է, խմբանկար, ուր «հավաքված» են 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ու 20-րդի սկզբի հայ նշանավոր մտավորականներ՝ հասարակական-քաղաքական ու գրական գործիչներ՝ ազգային-ազատագրական պայքարի գաղափարակիրներ, նահատակներ, պատկերված են նրանք դարձյալ որպես տեսիլ, այս անգամ որպես մահվան տեսիլ: Պատկերված են նրանք պայմանական-խորհրդանշական մի միջավայրում. «անսահման Սոսկումի ու Մահի», «անծիր եզերք» է, ապա «խավարով ու ահով լեցուն մի անտառ», ապա մի «ամայի», «մռայլ բացատ»՝ մեջտեղում մի բլուր, որի գլխին հսկա խարույկի բոցն է բարձրանում. հնչում է ռազմական շեփորի կանչ, ու մարդկանց «հսկա մի թափոր», «մարդկային վիթխարի մի գետի» նման շարժվում է դեպի բլուրի գագաթը՝ «բերելով աղմուկ ու հառաչ, ցնծության ճիչեր խելագար, զառանցանք ու վիշտ խելահեղ, // Ոսկորի ու մսի խրախճանք, երկաթի շոինդ ու շառաչ»: Այդ թափորի մեջ են նաև մեզ հայտնի դեմքեր, որոնցից ոչ մեկի անունը բանաստեղծը չի տալիս, բայց նրանց նկարագրությունից ու նրանց իսկ խոսքերից մենք ճանաչում ենք: Բայց նրանցից շատերը պատկերված են կարիկատուրայի, երգիծանկարի սկզբունքով՝ խեղված արտաքինով, աղավաղված կերպարանքով, տարօրինակ շարժումներով: Ահա մեկը նրանցից՝ «ասես դժոխքից ելած, անսահման դժնի արարած», «հսկա մորեխի» թռիչքներով է շարժվում, ասես «ոսկորի ու մսի մի կույտ» է իրար խառնված, «Ձեռքերը տեղերից պոկած,

գլուխը հագցրած ոտին», «ասես կմախք է դա մի՛ գլխի տեղ երկաթե մեքենա», «սրտի փոխարեն՝ կրծքում պողպատյա զսպանակ», աչքերից շանթեր են թափվում...

Պատկերավորման այս ընտրությունը ականա հուշում է, որ Չարենցը ծանոթ էր եվրոպական արվեստի՝ գեղանկարչության, քանդակագործության նորագույն ուղղությունների՝ գերիրապաշտության, վերացական արվեստի գործերին: Մարդկային խեղված կերպարների չարենցյան այս պատկերները պատերազմի ու եղեռնի դժնատեսիլ մթնոլորտում են ներկայացված՝ որպես հետևանք ու որպես ընդվզում այդ իրականության դեմ: 1933-ին գրված «Մահվան տեսիլը» հաստատում է, որ պատկերավորման իր այս ընտրությունը զուգահեռվում էր եվրոպական գեղանկարչությանը: Հիշենք Սալվադոր Դալիի կտավներից մի քանիսը. «Սեքսուալ գրավչության ուրվականը» (1934), «Թեթև կոնստրուկցիա եփված ռումբերով. քաղաքացիական պատերազմի նախազգացում» (1936), «Պատերազմի դեմքը» (1940-1941), ուր խեղված մարդկային մարմիններ են, բաժանված ու կցմցված, ձևափոխված մարմնամասեր, գանգ, որի աչքերի ու բերանի բացվածքում կան ուրիշ գանգեր, դրանց աչքերում՝ կրկին գանգեր:

Չարենցի պոեմում եղեռնական դժնատեսիլ պատկերներ են՝ «Ձիերի վրա նստոտած կմախքներ էին ու դիեր», նրանցից մեկն էլ՝ «կմախքե ձիու վրա ընկըղմած, անգլուխ, մի ոտը կտրած, ձեռքերը կապած կռնակին» և ձեռքերի արանքում մի կերպ պահած դաշույնով փորձում է «խողխողել նժույգն իր տակի»: Չարենցի պոեմում պատերազմի ու եղեռնի ուրվականն է՝ որպես մահվան տեսիլ:

«Մահվան տեսիլ» հսկա գորելենից բւեռենք մեր հա-
յացքը, սակայն, այն դեմքերի վրա, որ մեր բանաստեղծ-
ներն են, անանուն, բայց մեզ ճանաչելի: Դիտենք պարզա-
պես որպես դիմապատկերներ: Առաջինը, որ հանդիպում է
մթին անտառում, հետո նաև թափորի մեջ՝ («Վարդապե՛տ
է նա, մուրացի՛կ, թե՛ գեղջուկ, աղքատ քահանա»): «մի
այր գլխաբաց», «լուսնի սառ լույսերով ողողված», «ուրվա-
կան է կարծես նա ցավի»:

*Փոքրիկ է, նիհար, կիսամերկ, ճակատին պսակ է
կրում*

*Եվ ձեռքին բռնած նա ունի մի հսկա արծաթյա տա-
վիդ:*

*Հասնում է մորուքն սպիտակ մինչև սրունքները նրա՝
Սպիտակ սավաննի նման ծածկելով մերկությունը ծերի,
Հայացքով տխուր ու անօգ նայում է նա լուռ մեր վրա
(4, 228):*

Իսկ նրա ինքնաբնութագրիչ խոսքերից, իր ապրելու
վայրի ու երգերի մասին հուշումներից, որ նա ասում է
Դանթեին (որ պոեմում ուղեկիցն է Չարենցի), հասկանում
ենք՝ նա Ղևոնդ Ալիշանն է:

Ապա՝

*Ծառերի երևից ելնելով՝ երևում է կիսամերկ մի մարդ,
Սևահեր, ահագին գլխով, ոտքերը ոլորուն ու կարճ (4,
231):*

«Գաճաճ է կարծես», «աչքերը շանթեր են թափում,
ցայտում են կայծակներ ու կիրք, // Վիթխարի գլուխը կար-
ծես տնկած է ուսերի վրա», ակնոցներ ունի, ձեռքին բռնել
է մի գիրք: Նա նստում է «կիսամար խարույկի վրա» և խո-
սում է իր մասին, իր գործերի հերոսների մասին, ազ-

գային-ազատագրական գաղափարների շեփորման մասին, և մենք ճանաչում ենք՝ նա Րաֆֆին է: Ապա նա բարձրանում է մոխիրի վրայից, կռանալով՝ ամբողջ շնչով փչում է, որ կրակը բորբոքի, բայց կրակը չի բորբոքվում: Նա օգնության է կանչում «ռազմի երգերի գուսանին»: Ահա՝

Մոտեցավ մեզ մռայլ մի մարդ՝ մազերը գանգուր ու խոփվ,-

Վիթխարի ճակատ նա ուներ, հայացքը խրոխտ ու խելոք,

Իր ձեռքի պղնձյա շեփորով շեփորեց նա պայքար ու կոփվ... (4, 233):

Ռափայել Պատկանյանն է: Ու թեև շեփորը ռազմի ամպագոռ երգի փոխարեն արձակում է ընդամենը «խռպոտ մի հառաչ», բայց՝ «գաճաճն սկսեց պարել – խելագար, խնդությամբ անձիր», «վայրի մի պար»: Պատկերն ամբողջական են դարձնում «Ծառի ճյուղերից կախած կմախքները չորացած», որ «շարժելով ծնոտները», սկսում են «ամեհի կափկափել», և լուսինը սկսում է «քրքջալ վերևից»՝ «Պաղ մոխիր թափելով»:

Հետո «թափորի» պատկերն է: Այստեղ են նաև արդեն անտառում հանդիպած Ալիշանը, Րաֆֆին, Պատկանյանը, ապա և նոր դեմքեր՝ Ստեփանոս Նազարյանը, որ նաև բանաստեղծ էր, Պետրոս Դուրյանը՝ «դալկահար, արցունքով լեցուն աչքերով» մի «գունատ պատանի», միակը, «որ ուներ իսկական սրինգ», որով նվագում էր «տաղեր վշտի ու սիրո»: Դուրյանի կողքին է Մկրտիչ Պեշկյաթաշյանը՝ «նրանից ավելի տարեց, փառահեղ ճակատով և ճաղատ», որ «տավիղ ուներ արծաթե և շեփոր պղնձե – ու հերթով

նվագում էր կամ սիրո տաղեր, կամ հնչում ռազմի աղա-
ղակ»:

Այստեղ են նաև Սիամանթոն ու Դանիել Վարուժանը:
Սիամանթոն՝

Գնում էր թափորի միջից մի արձան կարծես մարմարե.

Հասակը բարձր, քարե աչքերում թախիժ ու կորով.

*Իր քարե շրթերով նա անկապ մի երգ էր փորձում
բարբառել,*

*Երևում էր, որ Մահն էր տեսել և Սարսափը նա իր աչ-
քերով (4, 255):*

Իր տեսած սարսափից նա կարծես խելագար էր դար-
ձել և «քարացել կորցրած թե՛ հույս, թե՛ ուղի»: Նա ոչ թե
ինքն էր քայլում, այլ երթի ընթացքով՝ շարժվում էր ակա-
մա, երբեմն ցնցվում, կանգնում քարացած, «նայում լուսնո-
տի պես ուշիմ», կրկին քայլում «մարմարյա արձանի պես
ուղիղ ու անթեք, նայելով ուղի՛ղ իր առջև՝ կույրերն են ինչ-
պես միշտ նայում»: «Ձեռքերը խավարին մեկնած՝ անսահ-
ման եղեռնի հանդեպ շշնջում էր սարսափի բառեր...» և
«հող էր հայցում» «և լույս էր հայցում», «Եվ մահու պես գու-
նատ շրթերով շշնջում էր բառեր մարմարե, // Երագում էր
խոնջենք ու արև և սիրո աղբյուրներ մաքուր»: Բայց եր-
բեմն էլ մի ուրիշ խոհից ցնցված՝ «նա թակում էր գլուխն իր
թափով, սկըսում էր մարմինը ցնցել՝ // Եվ մաքուր, անբիժ
շրթերից թորում էր լորձունք ամեհի, // Եվ դեմքի վրա այդ
պահին նկարվում էին ալ բծեր...»: Այսպես ողբերգական,
այսպես խեղված, բայց «հարգանք էր ներշնչում» նրա
«կերպարանքը ամբողջ նայողին»: Եվ անշուշտ՝ նաև Չա-
րենցին, որ հասկանում էր Սիամանթոյի ողբերգական
դրաման, որ մեծապես սիրում ու գնահատում էր Սիաման-

թո բանաստեղծին, որ հենց այս իսկ պոեմի վերնագիրը՝ «Մահվան տեսիլ», փոխառել էր Սիամանթոյից և պոեմի համար բնաբան էր ընտրել նրա «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծության առաջին տողը՝ «Կոտորա՛ծ, կոտորա՛ծ, կոտորա՛ծ...»:

Թափորի մեջ Սիամանթոյի կողքին է Դանիել Վարուժանը, որ գնում էր «համրաքայլ»։ «Շինված էր կարծես նա մոմից, և դեմքը որպես մագաղաթ», «Քայլում էր հորձանքով տարված՝ իր ավագ ընկերոջ կողքին//Եվ դեմքը նրա մոմեղեն, սփրթնած, գունատ, ինչպես մահ, //Մերթ ընդ մերթ բոցվում էր, կարծես մի ուրիշ արևի շողերից», երբ «արծաթյա ափսեի վրա տանում էր բոցավառ մի սիրտ, /- /Որ բոսոր ցուլեր էր ցանում խավարում այն սիրտ կեղեքող», երբ «զուլալ, արծաթյա ձայնով երգում էր արևի մասին, //Իր գյուղի՛ արևի մասին...», հողի, դաշտերի հերկերի մասին, գեղջուկի ու նրա արդար վաստակի մասին։ Բայց երբեմն էլ մի ուրիշ խոհից ցնցված՝ նրա երգը փոխվում է հանկարծ, «դառնում աղաղակ ոխի», «սկսում էր նա նզովք կարդալ»։ Եվ այդպիսի պահերին «դեմքը նրա դառնում էր դժնի, արյունոռուտ, //Խռպոցի էր փոխվում ու ճիչի նրա ձայնը պայծառ ու մաքուր, -//Սևանում էր սիրտը մի պահ, դառնալով անհուր ու անուժ, //Եվ քարե ընկերոջ նման՝ քայլում էր նա էլ ինչպես կույր»:

«Մահվան տեսիլ» պոեմում ներկայացված բանաստեղծների դիմանկարները, որ այլ (ոչ իրապաշտական) ուղղության սկզբունքներով են արված, այնուամենայնիվ ընթերցող-դիտողի մտքում ու հայացքի առաջ չեն խաթարում նրանց իրական կերպարը, քանի որ խաթարումները պայմանավորված են այն սարսափելի իրադարձություննե-

րով, որոնք պատկերված են պոեմում: Իսկ նրանց գործերի ու արվեստի մասին Չարենցի դիտումները, բնութագրություններն ու գնահատությունները լրացուցիչ հարստացումներ են բերում դիմանկարներին և անթաքույց են դարձնում հեղինակի սերը նրանց նկատմամբ:

Հայ բանաստեղծների դիմանկարների չարենցյան պատկերասրահի այս դիտարկումը, որ կարող է խորացվել մեկնություններով, կրկնենք, ևս մի վկայություն է բանաստեղծությամբ կերպարներ կերտելու և պատկերելու Չարենցի բարձր արվեստի:

**ԻՆՔՆԱԿԵՐՊԱՎՈՐՎԱԾ ՉԱՐԵՆՑԸ
«ԵՐԿԻՐ ՆԱԻՐԻ» ՎԵՊՈՒՄ ԵՎ ԿԱՐՍԻ ԱՆԿՈՒՄԸ
ՆՐԱ ՀԱՅԱՑՔՈՎ**

1

Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» պոեմանման վեպը 1921-1924 թթ. «Նորք» հանդեսում և ապա 1926 թ. առանձին գրքով հրատարակվելու օրերից ի վեր եղել է գրական մտավորականության և մանավանդ չարենցագիտության ուշադրության կենտրոնում: Նրա գեղարվեստական յուրահատկությունների մասին հայտնվել են հիմնականում համընկնող, երբեմն էլ միմյանցից տարբեր կարծիքներ՝ նրա ժանրային բնույթի ու բովանդակության, գաղափարական ուղղվածության ու գեղագիտական նպատակադրումների, պատմական իրականության և գեղարվեստական պատկերի համապատասխանության, հերոսների նախատիպերի, նրանց կերպավորման արվեստի, երգիծականի ու ողբերգականի հարաբերակցության, լեզվաոճական առանձնահատկությունների և այլ խնդիրների մասին: Շատ չարենցագետներ այն իրավացիորեն համարել են հայ գեղարվեստական մտքի բարձրագույն թռիչքներից մեկը և հետազոտել այնպիսի խորությամբ, որ թվում է՝ այլևս դժվար պետք է լինի նրա մասին նոր խոսք ասելը: Հեռու ենք նախորդներին քննադատելու կամ թերագնահատելու մտքից,

սակայն Չարենցի գաղտնագիր, ըստ ամենայնի խոր ու բազմաշերտ այդ վեպի ամեն ուշադիր ընթերցում, ինչպես արվեստի մեծ գործերի պարագայում, բացահայտում է առաջներում չնկատված մի նոր գաղտնիք, մի կարևոր նրբերանգ, որով ավելի է իմաստավորվում ու ընկալելի է դառնում ստեղծագործությունը: Տասնամյակների ընթացքում գրական միտքը նախորդների հուշումով, նրանց հետ բանավիճելով կամ նրանց համալրելով է աստիճանաբար մշակել Չարենցի ու նրա ստեղծագործության նկատմամբ այսօրվա հայացքը, որն էլ, հավանաբար, ճշգրտվելու է սերունդների կողմից: Չարենցագետներից նրանք, ովքեր անդրադարձել են պոեմանման այս վեպին, անշուշտ, արձարծել են ժանրի խնդիրը, երգիծական հյուսվածքի մեջ տեսել ողբերգականը, վիպական կերպարների համակարգում բնորոշել նաև հեղինակի կերպարը: Սակայն Է. Ջրբաշյանի, Ա. Զաքարյանի, Հ. Թամրազյանի, Հ. Սալախյանի, Ս. Աղաբաբյանի և ուրիշների բնութագրումները, մաթեմատիկայի լեզվով ասած, հույժ անհրաժեշտ են, բայց ոչ լիարժեքորեն սպառիչ:

Գրականագետների նոր սերունդը, նախորդների ավանդները շարունակելով, հանդես է եկել նոր որոնումներով ու ասելիքով, նոր պարզաբանումներով, և այս գործընթացը շարունակական է ու անվերջ, որովհետև անսպառ է Չարենցը: Այս հարահուսի մեջ պետք է առանձնացնել հատկապես Ժ. Քալանթարյանին, որի «Եղիշե Չարենց. Ուսումնասիրություններ» գիրքը թարմ հայացք է մեծ բանաստեղծի գրական ուղու տարբեր շրջափուլերին ու նրա հանգուցային երկերին և կարևոր համալրում՝ ողջ չարենցագիտության նվաճումներին: Մենք, իհարկե, նրա բո-

լոր դիտարկումներին չենք անդրադառնալու, սակայն մեզ հետաքրքրող հարցի կապակցությամբ չենք կարող չասել, որ, ամփոփելով «Երկիր Նաիրի» վեպի ժանրային բնույթի ու հեղինակի կերպարի մասին չարենցագիտության մեջ արտահայտված կարծիքները, պրոֆ. Ժ. Քալանթարյանը մեզ հետաքրքրող խնդիրը դիտարկել է այլ հայացքով, նկատել նրա այլևայլ յուրահատկություններ և տվել հայտնի բնորոշումներից տարբեր մեկնաբանություններ: Անշուշտ, ճշմարտությանն առավել մոտ և ընդունելի են նրա մոտեցումն ու տեսակետը, ըստ որի՝ «Երկիր Նաիրի» երկում վիպական պատումն իրականացնողը հեղինակի էությունից դուրս գտնվող «մի այլ պատմող» կամ նրա «կրկնակը» չէ, ինչպես ժամանակին բանաստեղծի միասնական էությունը տարանջատելով կարծել էր անվանի չարենցագետ Ս. Աղաբաբյանը, այլ, ըստ էության, Չարենցն ինքն է: «Մեր տպավորությամբ,- գրում է Ժ. Քալանթարյանը,- պատմողը ոչ թե Չարենցի կրկնակն է, այսինքն՝ հեղինակի էությունից անջատված մի կերպար, այլ հեղինակի պայմանականորեն անջատված երկրորդ կեսը»¹: Ուշագրավ է այդ **երկու կեսերի** (պատումը առաջ տանող հեղինակային կես և մարդկանց ու իրադարձությունների շուրջ որոշակի դիրքերից մթնոլորտ ստեղծող կես) մեկնությունը և մասնավորապես այն, որ այդ «երկու կեսերին հնարավոր չէ միմյանցից անջատել տարածաժամանակային գործոնի միջոցով, որովհետև նրանք ոչ թե կողք կողքի են, այլ իրար մեջ ներթափանցված, անբաժանելի»²: Ուղենշող այս

¹ Տե՛ս Ժ. Քալանթարյան, Եղիշե Չարենց. ուսումնասիրություններ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2012, էջ 72:

² Նույն տեղում:

քնորոշումն էլ ահա մեզ հուշում է հաջորդ քայլը՝ այն, որ հեղինակը վիպական կերպարների և խորհրդանիշների համակարգում և ամբողջ պատումի ընթացքում ստեղծել է նաև սեփական **ինքնակերպարը**, որի մեջ, սակայն, այդ երկու կեսերի հետ միասին, միավորված են նաև պատկերվող դեպքերի ականատեսն ու մեկնաբանը, ժամանակի գեղարվեստական տարեգիրը, համաշխարհային երգիծաբանության լավագույն ավանդները յուրացրած հզոր հեղինաբանը, գեղարվեստական նկարագրի վարպետն ու մեծ կերպարաստեղծը, իրադարձությունները մեկնաբանող զգոն ու սթափ քաղաքագետը, համազգային մեծ աղետը ողջ խորությամբ ճանաչած ու զգացած և սրտի ցավով ու բարձր արվեստով պատկերած ողբերգուն և գալիքի պատգամախոսը, որը վեպի էպիկական հյուսվածքին իր կերպարով հաղորդում է խոհաքնարական բնույթ: Թերևս սա էլ հեղինակին թելադրել է իր երկն անվանել «պոեմանման վեպ»: Ու թեև Չարենցի ինքնակերպարն առկա է նրա ողջ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, սակայն այս հատկանիշները յուրօրինակ համադրությամբ են դրսևորված պոեմանման վեպի էջերում: Բոլոր առիթներով իր ներկայությունն ընդգծող ինքնակերպավորված Եղիշե Չարենցը հայրենի քաղաքի կործանման պատմությանը միահյուսել է սեփական կենսագրության և ականատեսի պատմության որոշ դրվագներ: Սրանով հանդերձ՝ ինքնակենսագրական վեպ չէ «Երկիր Նաիրին», քանի որ հեղինակը, թեև իր սեփական ընկալումներով ու զգացումներով է պատկերել հարազատ «մանկության քաղաքի» կործանման դեպքերի ընթացքը, սակայն նա հույժ կարևոր և առանցքային գլխավոր դեմքը չէ որպես գրական կերպար,

ինքը չի մասնակցում վիպական գործողություններին և նրանց զուգընթաց կամ նրանցով պայմանավորված՝ բնավորության զարգացում կարծես չի ապրում:

2

Խորհրդային պատմագիտությունը գաղափարական նկատառումներով թաքցնում կամ քողարկում էր Կարսի անկման մասին բուն ճշմարտությունը, և դա կաշկանդում էր նաև գրականագետներին խորքային բացահայտումներ անելիս, պատկերված իրադարձություններն ու վիպական կերպարները լիարժեք բնութագրելիս: Ավելի դյուրին էր խոսել երգիծված կերպարների ու ծաղրված հերոսների, առհասարակ վեպի երգիծական բնույթի ու երգիծական պատկերավորման միջոցների, քան նույն այդ վեպի խորածալքերում առկա հայոց համագգային ողբերգության և նրա ցավալի հետևանքների մասին: Այդ պատճառով էլ առանցքային կերպարները ներկայացվում էին որպես ծաղրանկարային տիպեր, ու չէր հիշվում նրանց հանդեպ հեղինակային վերաբերմունքն անգամ: Զուտ քաղաքական-գաղափարական պատճառներով, լավագույն դեպքում, թույլատրվում էր կիսաշշուկ ասված ճշմարտությունը:

Մեր ժամանակները, գրական-տեսական մտքի նորագույն զարգացումները և հատկապես նարատալոգիան ուսումնասիրողին տալիս են այդ վեպի կառուցվածքի, հեղինակային պատումի, սյուժեի ու ֆաբուլայի և կերպավորման արվեստի մասին լիարժեք արտահայտվելու, երկի գեղարվեստական և պատմաճանաչողական արժեքը նոր դիտանկյունից մեկնաբանելու հնարավորություններ: Բազմաշերտ ու բազմաձալ այդ վեպն, այսպիսով, որպես մեր

արծակի բացառիկ արժեքներից մեկը, կփորձենք մեկնաբանել նոր լույսով: Ակնկալում ենք, որ ընթերցողն առավել խորությամբ կըմբռնի ու կգնահատի գեղարվեստական ճշմարտությամբ ներկայացված պատմական իրականության հավաստիությունը: Կենտրոնանանք մեկ հիմնախնդրի վրա. պատկերվող դեպքերին ժամանակակից ու ականատես, ինքնակերպավորված հեղինակ-պատմողը՝ որպես իր իսկ բնորոշած «մանկության հարազատ քաղաքի» ու հայրենիքի ծանրաձանր կորստի ականատես ու անմիջաբար կրող արվեստագետ, ինչպե՞ս է ներկայացրել խառը ժամանակներում ու հանգամանքներում Կարս քաղաքի կործանումը, որը տեղի ունեցավ տարբեր պատճառներով: Մի կողմից՝ ամենակույ բարբարոս թշնամու պարբերական խուժուժ հարձակումներ, մյուս կողմից՝ 1920 թ. բոլշևիկների կազմակերպած մայիսյան խայտառակ ապստամբության հետևանքով դասալիք հայ զինվորի բարոյական անկում և իրենց մարդկային ու քաղաքացիական պարտքը չկատարած բարձրաստիճան զինվորականության ու հայրենի ապիկար պաշտոնյաների հանցավոր անփութություն և զուտ անձնական ու միմիայն նեղ կուսակցական շահերով առաջնորդվող երևելիների ուղղակի ազգադավ գործունեություն:

Կարսի «հին» ու «նոր» զանազան հրաշալիքներից՝ Վարդանի հինավուրց կամուրջից, Առաքելոց եկեղեցուց, Սլլան քարից, «Լույս» նավթային ընկերության հինգհարկանի շենքից ու նրա «մութ տեղից», որ կոչում էին «Դառնության կենտրոն», «անձի, անգոմեշ վագոններով» երկաթուղուց և այլն, առանձնանում է մեկը՝ հսկայական բլրի մակերեսին ասես երկնքից ընկած, իրար վրա թափված

զանազան մեծ ու փոքր արկղերից ու սնդուկներից կազմված կառույցը՝ նաիրցիների շինած «զարմանալի զարմանք» բերդը, որի աշտարակին ծածանվում էր «ո՛չ նաիրյան, արծվազարդ մի դրոշ»։ Նաիրցիների անվտանգության հույսի այդ պատվարը Առաջին համաշխարհային պատերազմից էլ առաջ՝ մինչև 1913 թվականն էլ դժբախտաբար կատարում էր ոչ նաիրանպաստ իր երկակի դերը. «...այդ նույն բերդն է եկվորներին հիմա պաշտպանում թե՛ մեզնից՝ բերդի և քաղաքի իրական տերերից - և թե՛ ամեն մի թշնամուց»³։ Մեղքի մեր բաժնի հստակ գիտակցությամբ Չարենցն ընդգծումով և անհուն դառնությամբ գրել է. **«Դավաճանությունը, նաիրյան նենգ, սպոր դավաճանությունն է բերդը հանձնել եկվոր սրիկաներին»** (5, 18)։ Այսօր նույնիսկ խորհրդային կենսագրություն ունեցող պատմաբաններն են մամուլի հրապարակումների, արխիվային վավերագրերի, ականատեսների հուշապատումների ուսումնասիրությամբ բացահայտում Կարսի անկման առավել խորքային, ռազմաքաղաքական ու բարոյահոգեբանական պատճառները⁴, թեև անգամ մեր օրերում այդ բացա-

³ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., հհ. 1 – 6, Երևան, 1962 -1968, տեքստը պատրաստեց և ծանոթագրեց Ա. Գ. Ջաքարյան, հ. 5, Ե., 1966, էջ 19։ Այսուհետև սույն հրատարակությունից բերված քաղվածքների հատորը և էջը կնշվեն շարադրանքում՝ փակագծում։

⁴ Նկատի ունենք, մասնավորապես, **Էդ. Զոհրաբյան**, Սովետական Ռուսաստանը և հայ-թուրքական հարաբերությունները 1920-1922 թթ., Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1979, 1920 թ. հայ-թուրքական պատերազմը և տերությունները, Ե., «Ոսկան Երևանցի» հրատ., 1997, Հայոց պատմություն, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., հ. 4, առաջին գրքի համապատասխան էջերը, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2010, ինչպես նաև՝ Գ. Յազըճյանի՝ վավերագրերով և դրանց՝ խորհելու տեղիք տվող մեկնաբանություններով հարուստ «Կարսի 1920 թ. անկլման խորքային պատճառները» աշխատությունը (Եր., 2009) և համացանցային տարբեր նյութեր։

հայտումները դեռևս արժանանում են կաղապարված մտածողությամբ և դարձյալ կուսակցական ու քաղաքական ինչ-ինչ շահեր հետապնդող մեթոդյա պահպանողական կուսակցամուլ փանջունիների անհիմն ու ծիծաղահարույց քննադատությանը:

Երկիր Նաիրիի գաղափարախոսությունը Չարենցի ուսուցիչ Վահան Տերյանն էր շրջանառել հայ գրականության մեջ «Հոգևոր Հայաստան» (1914) հոդվածով և «Երկիր Նաիրի» (1913 –1916) բանաստեղծական շարքով՝ որպես Հայաստանի հնության և հոգևոր հայրենիքի խորհրդանիշ: Այդ ավանդույթը շարունակեց իր ստեղծագործությամբ Հայաստանի կերպար ստեղծելուն նպատակամիտված երիտասարդ Չարենցը՝ տերյանական «Երկիր Նաիրի, երազ հեռավոր» հասկացության մեջ ներդնելով միանգամայն նոր՝ արդիական բովանդակություն, որ ունեցավ աստիճանական զարգացում՝ հոգեբանական բարդ անցումներով:

Նախ՝ անհրաժեշտ է պարզել, թե նախքան վեպը գրած երկերում հիշատակվող Երկիր Նաիրին որքանով է տերյանական-հոգևոր և որքանով է չարենցյան-մարմնավոր: Ինչպե՞ս հասկանալ, օրինակ, «Անկումների սարսափից» բանաստեղծության՝ «Ի՞նչ է ուզում ինձանից կապույտ մորմոքը հրի, // Ի՞նչ է ուզում քո հոգին, հազարամյա Նաիրի» տողերը, կամ հենց «Նաիրի երկրից» ռադիոպոեմի հետևյալ բանաձևումն ինչպես մեկնաբանել.

Ե՛ս — ես եմ նորից. —

Դարերից եկած անհուն մի պոեթ —

Եղիշե Չարենց —

Նաիրի երկի՛ր, քո երգիչը վառ,

Օրհներգուն պայծառ

Ու զավակը մեծ... (2, 98)

Այստեղ արդեն նյութականացած, առարկայացած Նաիրին է, որին էլ հենց առաջին դեմքով ու ներկա ժամանակով դիմում է Ե. Չարենցը: Նույն այս առաջին դեմքով **ես**-ն է Չարենցի բանաստեղծություններից ու պոեմներից շատերի քնարական հերոսը, որի աշխարհընկալումով, հորդահոս հույզերի, զգացմունքների ու խոհերի համադրական վրձնումներով «կենդանագրված» է նրա ապրած խառն ու հակասական դարաշրջանը, որի համապատկերում զուգահեռաբար կերպավորվել է նաև հեղինակն ինքը՝ ստեղծելով, գեղանկարչական լեզվով ասած, մի յուրատեսակ ինքնանկար, որը «Երկիր Նաիրի» վեպում արդեն վերածվել է ինքնակերպարի: Տերյանական «հեռավոր երազ» Երկիր Նաիրին «դարերի ուրու»-ից վերածվել էր բանաստեղծի «մանկության հարազատ քաղաք» Կարսի, որն իր ողբերգական ճակատագրով խորհրդանշում և ընդհանրացնում էր 20-րդ դարասկզբի Հայաստանը: Հայրենիքի փրկության որոնումների ճանապարհին բանաստեղծը շատ վերքեր ու կորուստներ էր տեսել, սակայն հարազատ Կարսի անկումը «տիեզերական հեղափոխությամբ» ոգևորված Չարենցի համար Երկիր Նաիրիի կորուստ էր թե՛ հոգևոր-գաղափարական և թե՛ աշխարհագրական-քաղաքական՝ մարմնավոր իմաստով: Համազգային այդ աղետը, որով արագացավ Հայաստանի առաջին Հանրապետության կամ Չարենցի բնորոշումով՝ «Նաիրապետության» կործանումը, բանաստեղծն ընկալում էր նախ որպես անձնական ողբերգություն: Ինքը մխրճվել էր Կարսի թե՛ առաջին՝ 1918 թ. ապրիլի 12-ի, թե՛ երկրորդ՝ 1920 թ.

հոկտեմբերի 30-ի վերջնական անկման պատճառների մեջ, իր հարազատներից ու ծանոթ մյուս կարսեցիներից հարցուփորձով համալրել ու ճշգրտել տեղեկությունները, քաղաքի երևելի բնակիչներից ու 20-րդ դարի առաջին տասնամյակների նրա կառավարիչներից ընտրել իր վեպի հերոսներին: Նա համադրել էր ժամանակի մամուլի («Մշակ», «Հորիզոն», ռուսերեն «Кавк» և այլն) հրապարակումները, 1918 թ. ապրիլի 29-ից Թիֆլիսում գործած Կարսի գաղթականների հայրենակցական միության ժողովների քննարկումները և Կարսի վերջին օրերի ականատեսների վկայությունները և իր տեսածն ու իմացածը: Այս առթիվ համամիտ ենք Ա. Չաքարյանի ծանոթագրությանը, որով հավաստվում է, թե 1918 թվականից ընտանիքով Թիֆլիս տեղափոխված Աբգար աղան ու նրա զավակները, հավանաբար նաև Չարենցն անձամբ մասնակցել են այդ միության որոշ ժողովների, ուր բուռն քննարկվել են Կարսի անկման մեղավորներին պատասխանատվության կանչելու և դրան առնչվող այլ խնդիրներ: «Հնարավոր է, որ հոր կամ ավագ եղբայրների հետ միասին,- ոչ առանց հիմքի ենթադրել է ծանոթագրողը,- ժողովներին ներկա է գտնվել նաև բանաստեղծը: Թվում է, թե հենց այդ օրերին էլ նա հղացել է գրել վեպը՝ ժողովներում հիշատակվող որոշակի անձնավորությունների արարքների ու վարքագծի և դրանց հանդեպ ժողովրդական վերաբերմունքի շաղախով» (5, 517): Հավելենք, որ եթե Չարենցը անգամ ներկա էլ չի եղել, ապա թերևս հարազատների ու ծանոթների հետ քննարկել է այս ժողովների անցուդարձը: Այդ քննարկումների ընթացքում հնչած անուններից էլ նա ընտրել է վեպի հերոսներին, որոնց նախատիպերը 20-րդ դարասկզբի առաջին տասնամյակների Կարսի պաշտոնատար

գործիչներն էին ու բարձրաստիճան գինվորականները և տարբեր քաղաքական կուսակցությունների առաջնորդներ:

Վեպն ստեղծելու համար Չարենցն, այսպիսով, կուտակել էր կենսական ու վավերական վիթխարի նյութ և մաս-մաս գրել նրա երեք գլուխները ո՛չ անմիջաբար Կարսի անկման օրերին, բայց ո՛չ էլ շատ ուշ, այլ 1921 - 1924 թթ., և տպագրել «Նորք» հանդեսում: Թեև նա Կ. Միքայելյանին և Մ. Գևորգյանին 1924 թ. փետրվարին հասցեագրած նամակներում ինչ-ինչ պատճառներով իրեն նաիրականից «օրգանապես հեռացած» է համարել, սակայն պատմական Հայաստանի և Կարսի անկման ցավը նրան հանգիստ չի տվել ոչ միայն մինչև 1926 թ. առանձին գրքով վեպի հրատարակելը, այլև մինչև իր կյանքի ողբերգական ավարտը:

Արևմտահայությանը բնաջնջելուց ու տեղահանելուց հետո նաև արևելահայությանը բնաջնջելու եկած թուրք մեծաքանակ թշնամու դեմ Սարդարապատում, Ապարանում ու Ղարաքիլիսայում 1918 թ. մայիսին արժանապատիվ հաղթանակ տարած հայ ժողովուրդը 1920 թ. հոկտեմբերի 30-ին կրել էր ամոթալի, խայտառակ պարտություն, այն էլ ավելի քան վեց անգամ փոքրաթիվ թշնամուց՝ թուրքական ոչ կանոնավոր մի զորաբանակից: Եվ դա՝ հոգեբանորեն բարոյալքված, ազգային ինքնագիտակցությունից ու արժանապատվությունից զուրկ, հոգեբանորեն հայությունից հեռացած ու խորթացած օտարախոս ապիկար սպայակազմի պատճառով: Պարտության մեղքը ցավալիորեն մերն է: Զարհուրելի այս իրողությունը Չարենցին մղել է իր անափ վիշտն ու քաղաքի բարոյալքված գինվորականության անհեթեթ պարտությունը ներկայացնելու որպես անբնական հակադրություն իր ազգային երազների ու տենչերի:

Այսօր էլ՝ Կարսի անկումից մեկ դար հետո, զարմանք է պատճառում անառիկ այդ բերդաքաղաքի պաշտպանների հանցավոր անփութությունը: Մեր բանակը, պարզվում է, թվաքանակի, զենք ու զինամթերքի պակասություն չի ունեցել, այլ ունեցել է մարտական ոգու և կռվելու ցանկության պակաս: Փոխանակ պաշտպանություն կազմակերպելու՝ օտարախոս հայ սպաներն զբաղված էին շրջակա գյուղերի թալանով, անգամ երկաթուղին էին գործածում թալանը տեղափոխելու նպատակով: Սա՛ է եղել մեր ներքին խոցը, որին գումարվել է նաև արտաքին գործոնը՝ հայոց բանակը ներսից բարոյալքելու և մոսկվաներում ու Բաքվում հատուկ նախապատրաստություն անցած հայ բոլշևիկների՝ հանուն համաշխարհային հեղափոխության, Ռուսաստանի օրինակով՝ Հայաստանը ևս պարտության մատնելու քայքայիչ գործունեությունը: «Դեգերտիրության» կամ դասալքության հրահանգներում հայ բոլշևիկներն իրենց «հեղինակավոր» ստորագրություններով հավաստում էին, թե թշնամին «նախկին ջարդարար թուրք ասկյարը» չէ, այլ համաշխարհային հեղափոխություն իրականացնող բոլշևիկ, որն, իբր, գալիս էր «մեզ ազատագրելու իմպերիալիզմի լծից»: Կարմիր աստղը ճակատին թուրք զինվոր տեսնելիս «չկրակենք մեր եղբայրների վրա», - քարոզում էր բոլշևիկյան թռուցիկ-կարգախոսը⁵:

Իր մարդկային ու զորավարական բարձրությունից, ցավոք, նույնիսկ Սարդարապատի փառաբանված հերոսը՝ Դանիել Բեկ-Փիրումյանն էր իջել, ով 1919-1920 թթ. եղել է Կարսի զինվորական պարետը: Փաստերը, որոնցով ա-

⁵ Տե՛ս ՀՀ հասարակական և քաղաքական կազմակերպությունների ՊԿԱ, արտաքին գործերի ժողովրդական կոմիսարիատի 144 ֆոնդի նյութերը:

ռատ են պատմագիտական աշխատություններն ու համացանցում Կարսի անկմանը վերաբերող կայքէջերը, իսկապես զարմացնում են իրենց անհավատալիությամբ: Պարզվում է՝ թուրքերի հարձակմանը բոլորովին անպատրաստ Կարսը, որ 1918 թ. ապրիլի 12-ին արդեն մի անգամ առանց կռվելու հանձնվել էր, «Նաիրապետության» ստեղծումից հետո՝ 1920 թ. հոկտեմբերի 30-ից առաջ էլ ի վիճակի չէր դիմագրավելու թշնամուն, և վերջին մի քանի օրում արդեն հնարավոր չէր աղետը կանխել: Ընդհակառակը՝ իրենց բարեկամ քրդերից, մոլոկաններից և հայ իրազեկիչներից թուրքական անարգել գործող հետախուզությունը պարզել էր, որ Կարսը կարծես վաղորդ նախապատրաստվում էր ... հանձնվելու: Մինչդեռ բերդաքաղաքի անառիկությանն ապաստանած և դրսից օգնություն սպասող հայկական օտարախոս հրամանատարությունը ոչ միայն համարժեք պաշտպանություն չի կազմակերպել, այլև հետախուզություն, անգամ ռազմական քարտեզներ ու տեղեկություն չի ունեցել հարձակվող թուրքական զորքի թվաքանակի ու ռազմական պլանների մասին: Սակայն կողոպուտի սիրահար բարձրաստիճան սպաները բերդաքաղաքի ռազմական գույքը, անգամ ավտոմեքենաները, նախապես «բարեխղճորեն» թալանել էին ու Թիֆլիսում ծախել⁶: Այս ամենը նախապես հայտնի է եղել Չարենցին, որի գրչով էլ վերածվել է գեղարվեստական ընդգրկուն համապատկերի: 1920 թ. Կարս անառիկ բերդաքաղաքը երկրորդ անգամ էլ թշնամուն է հանձնվել թույլ դիմադրությամբ, իսկ

⁶ Տե՛ս **Գ. Յազըճյան**, Կարսի 1920 թ. անկման խորքային պատճառները, հեղինակային Բ հրատարակություն, Եր., 2009, էջ 49-50 և այդ գիրքն ամբողջությամբ:

Նահանջող հայկական բանակի հակահարձակման հուսահատ փորձերը որևէ արդյունք չեն տվել: Կրկնվում էր հայկական այլ բնակավայրերի և Երզնկայի ողբերգությունը, որը, 300 թնդանոթ ունենալով, նույնպես գրեթե առանց կրակոցի հանձնվել է թշնամուն: «Եվ մեր թնդանոթներու տեղատարափ լուության տակ տաճիկը մտավ Երզնկա», - գրել է այդ ողբերգություններին ականատես Լեո Կամսարը:

Հետևանքը եղել է առավել ամոթալի: Պարզվում է՝ Կարսի անկումից հետո գերի են ընկել հայկական բանակի երկու գեներալ, ազգային ժողովի չորս պատգամավոր, թուրքերը սրի են քաշել բնակչության մեծ մասին, մյուսներին էլ քշել են տաժանակիր աշխատանքների:

Այս տեղեկությունները ամեն հայի, մանավանդ «Նաիրապետության» իշխանություններից վիրավորվելով վտարանդի դարձած «հայրենիքի տեր ու պաշտպան» զորավար Անդրանիկի համար, ըստ վկայությունների, եղել են վիրավորական ու ցավալի: Իսկ ի՞նչ խոհեր ու զգացումներ պիտի ունենար հայրենի քաղաքը և մարմնավորված իր այնքան բաղձալի երազը, իր իսկ բնորոշմամբ՝ **Նաիրապետությունը** կորցրած բանաստեղծը...

3

Բնական է, որ մարդկային արժանապատվությունը բարձրացնող հաճելի հաղթանակները մեր ժողովուրդը սիրով ընդունում է, իսկ պարտությունների ամոթը չի հանդուրժում ոչ մի ժողովուրդ: Ոչ ոք իրեն մեղավոր չի համարում Կարսի անկման, որով և Հայաստանի Հանրապետության աղետալի ողբերգության համար: Իսկ Ե. Չարե՞նցը՝ ժողովրդի ընտրյալ բանաստեղծն ինչպես էր ընդունում

այն: Իրականում գերզգայուն Չարենցը անմիջական այն սգատեր հարազատն էր, որ կամա թե ակամա համակերպվելու էր «բոլոր սիրելի մեռելներին թաղելու» անհրաժեշտությանը: Սակայն նրա անամոք ցավն ու վիրավորանքը դեռևս թարմ էին ու դյուրությամբ չէին ենթարկվել ամենազոր բժշկի՝ ժամանակի ազդեցությանը: Մեռած հարազատի հիվանդության պատմությունը թերևս բժշկից էլ ավելի հետաքրքրում է նախ մերձավորագույն մտերիմներին: Կարսի զավակ բանաստեղծ Չարենցը, հարազատի սրտացավությամբ, այսօրվա պատմաբաններից շատ առաջ ամեն ինչ գիտեր և առավել ստույգ ու անմիջական աղբյուրներից: Ականատեսի իր իմացությունները նա լրացնում էր Կարսի վերջին իրադարձություններին ծանոթ ու անծանոթ ականատեսների վկայություններով: Եվ, որպեսզի ունենա ստեղծագործական լիակատար ազատություն ու չկաշկանդվի չափաժողի, թեկուզև ազատ ոտանավորի տաղաչափական կաղապարներով, իբրև ականատես՝ իր **ես**-ի անունից շարադրել է արձակ՝ ազատություն տալով իր մտքերին ու զգացմունքներին, անմիջական վերաբերմունք արտահայտելով իրադարձությունների և կերպավորած ծանոթ հերոսների նկատմամբ՝ չզսպելով մռնչացող ներքին ցավը, նաև շրջանցելով վեպի ժանրային որոշ պահանջներ: «Այս մասին կուզեմ բացարձակապես անկեղծ ըլլալ» սկզբունքը Եր. Օտյանը կիրառում էր՝ բնավ հաշվի չառնելով իր համար նպաստավոր կամ աննպաստ լինելը: Չարենցը նույնպես հետևողականորեն կիրառել է այդ սկզբունքը՝ չխնայելով իրեն կամ համակրելի հերոսներին: Կարևորը ընթերցողի հետ անձնական կամ համազգային ցավի մասին Աբովյանի օրինակով իր **ես**-ի անունից

բաց ու անկեղծ գրույցն է, որ այս դեպքում էլ ապահովում է արվեստի բարձրագույն մակարդակ:

Վեպը, ինչպես գիտենք, ունի առաջաբան ու վերջաբան և երեք գլուխներ՝ Տերյանից մեկ և Չարենցից երկու խորհրդանշական բնաբաններով: Հայտնի է, որ իր վեպի երրորդ՝ «ամենակարևոր» մասը «Նորք» հանդեսին հանձնելուց հետո է (տպագրվել է 1925 թ. համարում) Չարենցը մեկնել արտասահմանյան ուղևորության, որը բարերար մեծ ազդեցություն է ունեցել նրա աշխարհայացքի և գեղարվեստական մտածողության բարեշրջության վրա, որով էլ նոր շրջափուլ է սկսվել նրա ստեղծագործական կյանքում՝ 1922-1924 թթ. պրոլետկուլտական-ֆուտուրիստական «ծախ» որոնումներից հետո: Սակայն, ինչպես Պարույր Սևակն է նկատել, վեպի հենց առաջին մասն էլ, որը գրվել է այսպես կոչված «ծախության» շրջանում, արդեն մեծ երևույթ էր. «Եվ ահա 24-ամյա Չարենցը ընթերցողի առջև է դնում իր վեպի առաջին մասը, ըստ որում, մի ոչ թե շարքային, ոչ թե սովորական, այլ բացառիկ և անսպասելի վեպի, մի վեպ, որ միշտ էլ մեկուսի մնա՝ մենատան նման, որովհետև այնքան է ինքնատիպ, որ չի կարող դառնալ տիպական շինվածք»⁷:

Արտասահմանից վերադառնալուց հետո է Չարենցը զգացել վեպը վերամշակելու և առանձին գրքով հրատարակելու անհրաժեշտությունը, որով կամեցել է սերունդներին գեղարվեստի լեզվով հաղորդել Կարսի անկման մասին բուն ճշմարտությունը: Ավելին՝ նա ունեցել է վեպը ար-

⁷ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 5, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1974, էջ 319:

տասահմանում՝ Վիեննայում կամ Փարիզում տպելու և սփյուռքի հայությանը ծանոթացնելու լուրջ մտադրություն, սակայն չի հանդգնել վեպը տպագրել առանց ժամանակի մեծ հեղինակություններից մեկի առաջաքանի: Այդպիսի «ապահովագրող» առաջաքան նա ակնկալում էր Ալեքսանդր Մյասնիկյանից, Աշոտ Հովհաննիսյանից կամ Պողոս Մակինցյանից: Դա հասկացվում է Չարենցի երկերի 6-րդ հատորում տպված 29-րդ և 30-րդ նամակներից: Ալ. Մյասնիկյանին նա 1925 թ. հունվարի 8-ի թվակիր նամակում Պոլսից ուղղակի գրել է. «...«Երկիր Նաիրին» ուզում եմ հրատարակել Վիեննայում կամ Փարիզում, բայց առանց առաջաքանի չեմ համարձակվում: Մակինցյանին գրածս նամակում ես խնդրել էի այդ մասին, բայց պատասխան չունեմ, եթե գրեիք և ուղարկեիք Շահվերդյանին, նա ինձ կհասցներ - և ես շնորհակալ կլինեի» (6, 415-416):

Չարենցը 1926 թ. իրականացրել է երկրորդ՝ առանձին գրքով հրատարակությունը՝ այդ առթիվ հավելելով մի բացատրական առաջաքան: Թեև ոչ միշտ է հնարավոր բացահայտել վիպական հերոսների նախատիպերին, սակայն հեղինակային պատումի ընթացքին հետևելով՝ կարելի է պարզել շատ բան: Հենց գավառական հեղիեղուկ վարժապետ պարոն Մարուքե Դրաստամատյանի կամ Գրաստամատյանի կենսագրության, ինչպես նաև բոլշևիկների կատարած հակահայ խայտառակ դերի մասին: 1924 թ. սեպտեմբերի 23-ին Աշոտ Հովհաննիսյանին ուղղված նամակում այս կնճռոտ խնդիրների մասին Չարենցն ինքը տվել է հետաքրքիր պարզաբանումներ. «Ապա ես կուզեի մի երկու խոսք ասել այն ուղղումների մասին, որ անելու եմ «Նաիրիում». Առաջին և ամենախոշոր շտկումը - դա պ.

Մարութի պատմությունն է: Վեպի 1-ին մասում նա գավառացի հարբեցող վարժապետ է, ծեծում է երեխաներին և այլն, 2-րդ մասում – **դաշնակցության անարհեստականակորդ**, 3-րդ մասում – **բոլշևիկ**... 2-րդ հրատարակության համար ես **հիմնովին կտրագրեմ վեպս, կանեմ մի շարք կրճատումներ, ինչպես և կավելացնեմ մի շարք հատվածներ՝ ավելի ուռուցիկ դարձնելու համար բոլշևիկների արածները** – մի խոսքով հույս ունեմ, որ այդ շտկումներից հետո վեպս մի բանի կմանի: Լավ կլիներ, եթե **Դուք գրեիք ինձ Ձեր նկարողություններն այն մասին, թե ի՞նչ տեղեր հարկավոր է շփել, ուղղել կամ կրճատել**. – եթե միայն ժամանակ ունեք և կարող եք նման մի աշխատանքի տրամադրել մի-երկու երեկո: **Հույս ունեմ, որ կգրեք առաջաբանը...**» (6, 411-412, ընդգծ.՝ Ս. Մ.): Ընդգծվածներից երևում է, որ «Նորքում» տպված վեպից Չարենցը լիարժեք գոհ չի եղել, և խոստացած շտկումներն անելուց, **բոլշևիկների արածներն ավելի ուռուցիկ դարձնելուց հետո** նոր պիտի «մի բանի նմաներ», և այն էլ պիտի հրատարակեր Ա. Հովհաննիսյանի կամ ուրիշ մի հեղինակության առաջաբանով: Սակայն նա խոստացած ուղղումները, Ա. Չաքարյանի ասելով, թեև հիմնականում չի արել, բայց կատարել է արտաքուստ «մանր» թվացող շտկումներ: Իսկ առանձին գրքով հրատարակության համար ո՛չ Ա. Հովհաննիսյանը, ո՛չ Պ. Մակինցյանը, ո՛չ էլ որևէ մեկը առաջաբան այդպես էլ չի գրել: Որքան էլ 1923 թ. մարտի 10-ին Կարեն Միքայելյանին և 1924 թ. փետրվարի 8-ին Մամիկոն Գևորգյանին ուղղված նամակներում Չարենցը հայտնել է, թե ինքը 1923 թվից «օրգանապես հեռացել» է Նաիրիից ու նաիրականից և այդ պատճառով վեպը չի կա-

րողանում ավարտել, սակայն ճշմարտությունն այն է, որ նա պարզապես ջանացել է հեռանալ Կարս քաղաքի, Կարսի նահանգի և հայկական մյուս տարածքների կորստյան ցավից ու ողբերգությունից, որը մարդկայնորեն անկարելի է եղել:

Բայց վերադառնանք «Երկիր Նաիրի» վեպում ինքնակերպավորված Ե. Չարենցին:

4

Առաջին դեմքով **Ես**-ը նախ և առաջ ենթադրում է դիսկուրսի կամ խոսույթի՝ ամբողջ տեղեկատվությունը հեղինակի անձնական զգացումով ու պատումով ներկայացնելու իրողություն: Այսինքն՝ 1913 -1920 թթ. Կարս քաղաքի ու ողջ Հայաստանի ողբերգական իրադարձությունների հանճարեղ պատկերում՝ ականատեսի ու ժամանակակցի հայացքով: Ավելի հստակ՝ ստեղծված է կերպավորած հերոսների և սրանց գործողության միջավայրի յուրօրինակ հարաբերությունների համապատկեր, որը մեկնաբանում է հեղինակն ինքը՝ կերպավորելով նաև իրեն: Այդպես է ներկայանում ռուսական կայսրության հարավային ծայրամասի գավառական հետամնաց քաղաք Կարսը և նրա միջոցով՝ ընդհանրացված Երկիր Նաիրին, որ նույն նաիրցիների հանցավոր անփութության հետևանքով մատնվեց Հավիտենական հիվանդի՝ Թուրքիայի ողորմաձությանը և հայության համար դարձավ «ցնորք, միՖ ու զառանցանք...»:

Ինչ է Նաիրին իրականում, և ինչպե՞ս է այն ներկայացված վեպի երեք գլուխներում: Չարենցը նույնությամբ չի ընդունել տերյանական Նաիրիի գաղափարարը. Նաիրին նրա համար թեև նախորդից սերած, սակայն ուրիշ

արժեք է. «Բայց ո՞վ է, կամ ի՞նչ է նա – ահա **ամենաէականը**: Գուցե մեծ լինի զարմանքդ, սիրելի՛ ընթերցող, եթե ասեմ՝ ե՛ս էլ չգիտեմ: **Գիտեմ, որ նա – կա, եղել է, որպես իմ արյունն է – հին**: Կա,- **զգում եմ, շոշափում եմ սրտով, տեսնում եմ,- բայց երբ ուզում եմ բռնեմ, տեսնեմ մարմնավոր, կանգնեցնեմ հաստատ**,- կորչում է, դառնում է աներևույթ, ցնդում է որպես ծուխ կամ ցնորք» (5, 11, ընդգծ.՝ Ս. Մ.):

Այս անորոշության մեջ կարող են որոշ հստակեցում մտցնել պոեմանման վեպի գլուխների բնաբանները, որոնք Չարենցն ընտրել է հատուկ նպատակադրմամբ:

Առաջին՝ «Քաղաքը և բնակիչները» գլուխը, որի բնաբանն է Տերյանի «Այստեղ նաիրյանն է նազում» տողը, պատկերում է քաղաքն իր հին ու նորօրյա հրաշալիքներով, նախապատերազմական խաղաղ առօրյայով, մարդկային բնական հարաբերություններով ու բարքերով: Հեղինակային աշխույժ պատումն ու զվարթախոսությունն այստեղ կենսական ճշմարտությունը միաձուլում են գեղարվեստական հավաստիությանը և բազմաշերտ ու բազմապլան, կենդանի ու բազմաբղետ գունանկարը համալրում իրական մանրամասներով: Քաղաքի բնական ու ձեռակերտ հրաշալիքներին միանում են երևելի ու սովորական կարսեցիները՝ հեղինակային բնութագրումներով ու հաճախ իրենց երգիծական դիպուկ մականուններով, ընդ որում՝ ռուսական անուն-հայրանուններով՝ Համո Համբարձումովիչ Ասատուրով, Օսեփ Կարպիչ Նարիմանով, Սերգեյ Կասպարիչ, Հաջի Մանուկոֆ Օնիկ էֆենդի, Բարսեղ Աբգարիչ, Ագրիպպինա Վլադիսլավովնա, Օլգա Վասիլենա, Արամ Անտոնիչ, Ակսյոնա Մանուկովնա, Անգինա Բարսե-

դովնա, կամ մականուններով՝ Գեներալ Ալոշ, Քոռ Արուֆ, Մեռելի Ենոք, Մառանկոզ Նշան, Բոչկա Նիկոլայ, Կլուբի Մեյմուն կամ Կինտաուրի Սիմոն, Սևաչյա Պրիմադոննա, Շիկահեր Դդում և այլն: Ոչ իսկական անուններով, սակայն հեղինակային դիպուկ բնութագրումներով իրական մարդիկ են քաղաքի՝ «նաիրախառն ռուսերենով» խոսող բնակիչները, որոնք գործում են վեպի հաջորդ մասերում և ամբողջացնում վիպական հյուսվածքը: Նրանց օտարահունչ անունները ինքնատիպ մտածողության ու հոգեբանության, մարդկային որոշակի ապազգային նկարագրի արտահայտություն են: Իր սեփական անմիջական խոսքով և այս հերոսների խոսքի, նրանց արարքների և իրադարձությունների հանդեպ դրսևորած անմիջաբար արտահայտվող վերաբերմունքով էլ **ինքնակերպավորվել** է հեղինակը:

Առաջին երկու մասերը, որոնք պատկերում են 1913, 1914, 1915, 1916 թվականները, մի տեսակ նախապատրաստություն են երրորդ՝ ամենաընդարձակ ու կարևոր մասի, որն ունի «Պոեզոգլոտնա» գրքի «Շոգեգալուստ» բանաստեղծությունից վերցված բնաբան՝ «Միթե սա՞ է երկիրը Նաիրի»: Հեղինակի խոստովանությամբ՝ այս գլուխը գլխավորն է. այստեղ են վիպական գործողությունների զարգացման թե՛ գագաթնակետը և թե՛ հանգուցալուծումը, այսինքն՝ Կարս քաղաքի անկման գեղարվեստավաճարական պատմությունը՝ որպես նախորդ գլուխներում պատկերվածի տրամաբանական հետևանք: «Մենք արդեն անցնում ենք սույն այս վեպի կարևորագույն մասին,- գրել է Ե. Չարենցը երրորդ և վերջին մասի սկզբում,- և այստե՛ղ է ահա, սիրելի՛ ընթերցող, որ, ինչպես ասում են՝ իր ամբողջ հասակով կանգնում է մեր առաջ մեր առաջադրած հիմնա-

կան խնդիրը, թե ո՞րն է, վերջապես, **երկիրը Նահիրի**» (5, 177):

Նկատվում է ինքնակերպավորված Չարենցի հեղինակային պատումի մի կարևոր յուրահատկություն. առաջին դեմքով հեղինակ պատմողը բացարձակ անկեղծ է իր անհատական խոսքում, սակայն դրանով չբավարարվելով՝ հաճախ էլ նա արտահայտվում է հերոսների խոսքով՝ նրանց վերագրելով իր ծանրածանր խոհերն ու մտորումները, և երբեմն էլ դժվար է լինում որոշել՝ դա հեղինակի՞ խոսքն է, թե՞ հերոսի: Նույն հերոսների խոսքի նկատմամբ հեղինակը դրսևորում է երբեմն հեգնական, երբեմն հաստատական կամ ժխտական վերաբերմունք: Այս իրողությունը, ճիշտ է, արտաքուստ բարդացնում է հեղինակի կամ հերոսների խոսքի ընկալումը, սակայն չպետք է մոռանանք, որ խորհրդային առաջին տարիներին կենսական ճշմարտությունն արտահայտելու միակ հնարավոր եղանակն էր դա, որով կարելի էր շրջանառության մեջ դնել Կարսի մասին ամբողջ ճշմարտությունը՝ բոլոր կարծիքների քննարկումով և առավել կարևորների ընդգծված մատնանշումով:

Կարսի անկման գեղարվեստական պատմությունը, կարելի է ասել, սկսվում է պատերազմով և կամավորների հավաքագրումով: Ամառային այգու դահլիճում նույն օրվա առավոտյան Մազուրի Համոյի, ապա Երեկոյան Հայտնի անունով գեներալ-պրոֆեսորի ճառախոսությունները պատկերացում են տալիս երկրի ընդհանուր քաղաքական վիճակի և «ընթացիկ մոմենտի» մասին, հստակ ներկայացնում անելիքները: Մազուրի Համոն հայրենիքի, մայրենի լեզվի և ազգության ու ժողովրդի մասին իր դատողությունները հիմնավորում է Խ. Աբովյանի, Ղ. Ալիշանի և Գամառ-

Քաթիպայի բանաձևումներով, իսկ հայրենիքի և ազգության հարաբերությունը ներկայացնում Մ. Նալբանդյանի՝ մատենագրության և կրիտիկայի մասին ասած մարմին և հոգի համեմատությամբ, ապա Չարենցն անցնում է հոգևոր ու մարմնավոր Նաիրիների՝ իր և Տերյանի ըմբռնումների մեկնաբանությանը՝ հերոսի՝ Մազուրի Համոյի միջոցով: Հերոսը հայրենիքի և ազգության մասին ժամանակակից գիտության անունից ասում է այն, ինչ մտածում է հեղինակը, և Չարենցը ներկայանում է որպես Աբովյանի, Ալիշանի, Պատկանյանի ու Տերյանի բնական շարունակություն՝ առանց առարկելու կամ հակադրվելու իր նախորդներին: Հայրենիքը միայն հողը չէ, այլ նաև այդ հողի վրա դարերով ստեղծված մշակութային ժառանգությունը, որ փոխանցվում է «դարերի սերունդներին»: Բռնազավթված հողը նվաճողի համար չի դառնում իրական հայրենիք, նվաճողը, առանց մշակույթ ստեղծելու, կարող է լինել իր բռնազավթածի ժամանակավոր ու անցողիկ տերը միայն: Իսկ մայր հողից վտարվածն իր համար ստեղծում է հոգևոր հայրենիք: Ակնհայտ են սերտ աղերսները Վ. Տերյանի հոգևոր հայրենիքի տեսությանը, որ դրսևորված է Մազուրի Համոյի խոսքում. «- Ես խոսում եմ հիմա **Հոգևոր Նաիրիի** մասին, հարգելի հանդիսականներ,- և այս իմաստով ես կարող եմ ասել, որ **Նաիրին այնպեղ է, ուր կա գոնե մի նաիրցի**: Առաջին՝ **մարմնավորի, Հայրենիքի** իմաստով՝ **Նաիրին այնպեղ է, որպեղ ապրել են մեր պապերը, մեր պապերի պապերը և նրանց էլ պապերի պապերը, հարգելի հանդիսականներ,- այնպեղ է, ասենք - Վանում, Կիլիկիայում, Բիթլիսում, Դիարբեքիրում, Դերսիմում, Գարահիսարում**. իսկ երկրորդ՝ **լեզվի, հոգևորի իմաստով** - Նաիրին, կրկնում եմ, այնտեղ է, որտեղ կա,

ապրում է այսօր **գոնե մի նաիրցի**: Իսկ որտե՞ղ, որտե՞ղ, ասացեք խնդրեմ, հիմա չի ապրում մեր եղբայր նաիրցին... Եվ արդեն – արդեն՝ աշխարհի հեռու ամենախուլ անկյուններից պարզում է իր ձեռքը դեպի իր հայրենիքը, դեպի իր հայրենի Նաիրին – աստանդական զավակը. **մարմինը կորցրած ուրվականի նման՝ մարմնանալ է ուզում հազարամյա Նաիրին: Բայց ինչպե՞ս, ինչպե՞ս մարմնանա...**»։ Այստեղից էր ահա, որ անցավ Մազուբի Համոն **«ընթացիկ մոմենտին»** (5, 138-139)։ Սա վեպի այն դրվագներից է, որտեղ դժվար է տարբերակել ինքնակերպավորված հեղինակի և հերոսի խոսքը։

5

Քաղաքի ու ողջ Երկիր Նաիրիի անկման գլխավոր պատճառներից մեկը 1917 թ. Ռուսաստանում տեղի ունեցած փետրվարյան հեղափոխությունն էր, որի հայրենադավ, պետականակործան ալիքը արդեն մարտի 2-ին հասել էր Կարս, որը թեև հայկական, բայց Ռուսաստանի ենթակայության քաղաք էր՝ իր «գլխավոր Սոխ» գավառապետով, բանակի հրամանատարական ու սպայական օտարախոս կազմով, զինվորական փողային երաժշտախմբով ու բոլորի կողմից անվերջ հոլովվող «Боже царя храни» երգով, թեև քաղաքի իրական պաշտպանները կանադական զինատեսակներին դեռևս անվարժ տրեխավոր հայ գյուղացիներն էին, որովհետև Կարսի հարուստ երևելիները, երկրի ու քաղաքի պաշտպանությունն իրենց գործը չհամարելով, իրենց զավակների և ունեցվածքի հետ հեռացել էին քաղաքից։

Իսկ բուն զո՞րքը... Հեղափոխականորեն տրամադրված ցարական բանակն այլևս կռվելու ցանկություն չու-

ներ, այլ բուլճարական հրահանգավորումով հենց իր պետական իշխանության դեմ էր պայքարում: Քաղաքում ստեղծվել էր անհասկանալի մեծ խառնաշփոթ: Հեղափոխական այդ օրերին հատուկ հանձնարարությամբ Կարսում հայտնվում է բուլճարական Կարո Դարայանը և իջևանում իր ազգական պ. Մարութ Դրաստամատյանի տանը: Հենց այդ օրերին էլ բերդից դուրս են գալիս «զորքե՛ր, զորքե՛ր, զորքե՛ր, գնդացի՛ր ու թնդանոթ», բայց ոչ թե Հավիտենական Հիվանդի կամ դարավոր ոսոխի դեմ կռվելու: Սեփական իշխանությունների, պետական կառույցների, գավառապետի ու ոստիկանապետի դեմ էր «ուռռա՛ւա՛ւ» կանչելով գրոհում ապստամբած զորքը: «– **Հը՛, բան մը կհասկնա՛ք սա ղալաբալըդեն**,– հարցրեց Հաջի Օնիկ էֆենդին սրճարան մտնելով. «–Ընչի՞ չենք հասկնա օր»,– կտրուկ պատասխանեց Տելեֆոն Սեթոն. «– **զորքին պրիկազ է էկե օր ունյուց էնեն**»,– վերջացրեց Տելեֆոն Սեթոն, ու տիրեց լռություն» (5, 202):

Իսկ «ունյուց էնողներին» կազմակերպում էին բուլճարական Կարո Դարայանն ու պ. Մարութ Դրաստամատյանը և Ընկ Վառոդյանի կարծիքով՝ խիստ կասկածելի օրիորդ Սաթոն: Հենց նրանք են բնակիչների շրջանում խուճապ առաջ բերում, զինվորներին գրգռում հրամանատարության դեմ, նվաստացնելով ու անարգելով պոկում «գլխավոր Սոխի»՝ գավառապետի ուսադիր – «չիները»: Այս իրողությունների գեղարվեստական պատկերն են վեպի առաջին մասերը, որոնք ներառում են նաև մանր առևտրականների, արհեստավորների, խաղաղ առօրյայով ապրող, իրենց ապագայի հանդեպ անհոգ նաիրցիների, ասենք, գիշերները իր պատրաստած դագաղների մեջ քնող Մեռե-

լի Ենոքի, «վակզալի մեյդանում չայ ու կալբաս ծախող» Քոռ Արուֆի, եղեռնից մազապուրծ մշեցի գաղթական Թաթոյի և Կարսում ապաստանած մյուս գաղթականների նկատմամբ հեղինակային վերաբերմունքը: Իհարկե, միանգամայն այլ է գավառապետի կամ «գլխավոր Սոխի», բոլշևիկների՝ «քամի թոցնող» կամ «քամի կուլ տվող» Կարո Դարայանի, պ. Մարութե Գրաստամատյանի, զանազան բամբասանքներ տարածող «պսակի չարժանացած», ծամը կտրած օրիորդ Սաթոյի (որին խառնակչական գործունեության համար նաև «դարմանի տակի ջուր» էին անվանում), վարսավիր Վասիլի և մյուսների հանդեպ:

Ազնիվ օրագրողի պես Չարենցը գրել է, որ ինքը մեկ տարի բացակայել է քաղաքից. իսկ սա նշանակում է, թե Չարենցը գերազանցապես ներկայացրել է անձամբ իր տեսածը և միայն այդ մեկ տարվա իրադարձություններն է պատկերել ուրիշներից լսածների կամ սեփական ուսումնասիրությունների հիման վրա: Իսկ այդ «մեկ տարին» մոտավորապես համապատասխանում է 1917-1918 թվականներին, երբ բանաստեղծը մեկնել էր Ռուսաստան և հոկտեմբերյան ու քաղաքացիական կռիվներից ստացած ներշնչումով գրել իր հեղափոխական պոեմները: Բայց այդ ժամանակամիջոցում Հայաստան-Նաիրիում էլ եղել են լավ կամ վատ, կարելի է ասել՝ ճակատագրական իրադարձություններ: 1918 թ. մայիսյան դեպքերն ավարտվեցին թուրք նվաճողների դեմ Սարդարապատի, Ապարանի և Ղարաքիլիսայի ճակատամարտերում հայերի պատմական հաղթանակով և Հայաստանի առաջին Հանրապետության ստեղծմամբ: Վերջին իրադարձությունն ինչպե՞ս է ընդունել Չարենցը: Կարծե՞ս նրա գլխավոր հերոսը՝ Մազուֆի

Համոն է խոսում հեղինակի անունից, բայց սա հենց Չա-
րենցի խոսքն է. «Շատ ջրեր էին հոսել նաիրյան այդ քա-
ղաքի և ընդհանրապես Նաիրիի ու աշխարհի վրայով այդ
մի տարվա ընթացքում, երբ ես բացակայում էի քաղաքից
ու Նաիրիից, և ամենանշանավորն ու կարևորն այն էր, որ
այդ ջրերի հետ մեկտեղ **հոսել էին նաև բանակաները Նաի-
րիից** ու այդ **քաղաքից**, և Նաիրին ու այդ քաղաքը մնացել
էին Մագուֆի Համոյին ու նաիրցիներին, երազյալը կար-
ծես երկրային էր դարձել, Մագուֆի Համոյի ուղեղից սահե-
լով՝ մարմնավորվել էր կարծես երկիրը Նաիրի: Հավաքել
էր «**Ընկերությունը**» և **գրավված վայրերն** էր ուղարկել
բազում ու անհամար **նաիրյան ռազմիկներ**, դարերի մու-
ժից, մշուշից ելնելով՝ հառնել էր, վերջապես, **նաիրյան
կարծր ոգին**, գրավել էր շեներ ու քաղաքներ. բռնել էր
Բերդը: Անթիվ տարիներից, դարերից հետո վերստին
նաիրյան դարձած **Առաքելոց եկեղեցում** նաիրյան հնա-
մյա բարբառով աստվածահաճո պատարագ էր անում ար-
դեն **տեր Հուսիկ քահանան – Խաչագողը**, ու բերդի ամե-
նաբարձր աշտարակի վրա եռագույն դրոշ պարզած՝ **Բեր-
դի** հրամանատարն էր **Ընկ. Վառդգյանը**» (5, 231):

Այս ամենին պետք է գումարել նաև պետականության
մյուս կարևոր խորհրդանիշը. «Боже царя храни»-ի փոխա-
րենն արդեն հնչում էր նաիրյան հիմնը՝ «Մեր հայրենիքը»,
ստեղծվել էր հայրենի կառավարություն, վերակառուցվել՝
կրթահամակարգը, և Արամ Անտոնիչն էլ դարձել էր ազ-
գային դպրոցների տեսուչ: Ցնծության մեջ էր ժողովուրդը.
վերջապես դարերի հպատակությունից հետո վերա-
կանգնվել էր նաիրցիների երազած ինքնիշխան պետակա-
նությունը:

Ապագայի հանդեպ թերահավատների և ընդդեմ երկիր Նաիրիի հանդես եկող գործիչների նկատմամբ Չարենցը դրսևորել է խստագույն արհամարհանք, կծու հեգնանք, որ երբեմն էլ վերածվել է բուռն զայրույթի: Այդպիսին է Չարենցի վերաբերմունքը Կարսի պաշտպանությունը թուլացնող, դասալքություն քարոզող հայազգի բոլշևիկների, «վակզալի մեյդանի բաշիբուզուկների», սրանց նպատակամղող Կարո Դարայանների, պարոն Մարութենների, օրիորդ Սաթոների ու նրանց օտարերկրյա պարագլուխների նկատմամբ:

Պատմությունը ժամանակ առ ժամանակ կրկնվում է: Եվ որքա՛ն արդիական ու մեր օրերին համահունչ են չարենցյան շատ բնորոշումներ, որ արտահայտված են ինքնակերպավորված հեղինակի անմիջական խոսքում կամ վիպական հերոսների արարքների ու խոսքի հանդեպ նրա հեղինակային վերաբերմունքի մեջ: Պատերազմի և խաղաղության խնդիր այն ժամանակներում էլ է եղել, եղել է նաև այսպես կոչված «գրավյալ տարածքների» խնդիր: Հազիվ իրականացել էր մեր ժողովրդի դարավոր իղծը. մեծ զոհերի ու ծանր կորուստների գնով վերականգնվել էր հայոց պետականությունը՝ Հայաստանի առաջին Հանրապետությունը, որը Չարենցը մի ներքին հպարտությամբ անվանել է **Նաիրապետություն:**

Պատմաբաններն այսօր են բարձրաձայնում, թե Կարսի անկման և դրանով իսկ պատմական հայրենիքի կործանման մեղավորներին պետք է մեր մեջ փնտրել: Բայց Չարենցն այդ ողջամտությունն ունեցել է վեպը գրելիս՝ 1921-1924 թթ.: Զգո՛ն ու սթափ քաղաքագետի հայացքով նա խորացել է աղետի պատճառների մեջ, և եթե պատմագետները միայն փաստերի լեզվով են խոսում, ապա Չա-

րենցն այդ փաստերի վրա ստեղծել է մարդկային բնավորությունների մի ամբողջ պատկերասրահ, ընդհանրացված գեղարվեստական կերպարներ: Ընթերցողը «նաիրադավաճանների» կողքին տեսնում է նաև պետական մտածողությամբ օժտված իրական նաիրցիների, որ մտածում էին՝ իրենց պետությունը կարող էր գոյատևել միայն ինքնիշխանությամբ, ինքն իրեն պաշտպանելով, հարևանների հետ դիվանագիտական արժանապատիվ հարաբերություններ հաստատելով: «Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք,— գրել է Չարենցը,— ամեն ինչ փոխվել էր և ընդունել միանգամայն **նաիրյան կերպարանք: Նաիրի՛ն էր**, հին, երազյալ, հավիտենական Նաիրին, որ տարիների մուժից, մշուշից ելած՝ առել էր իրական կերպարանք,— ինչպես կասեր կենտրոնաուղեղասարդ Մազուրի Համոն: —Եվ ամեն ինչ լավ էր գնում, նույնիսկ կարելի է ասել, որ **կափարյալ հանգիստը և խաղաղություն** կտիրեր նաիրյան այդ քաղաքում և շրջանում, եթե չլինեին մի շարք **սփոր, անպարկառ, նաիրադավաճան** մարդիկ, որոնք խանգարում էին նորաստեղծ նաիրապետության հանգիստը» (5, 232): Ի դեպ, հեղինակն ասվածի կարևորության նկատառումով, ընդգծված արտահայտությունն իրար հետևից կրկնել է ևս մի քանի անգամ՝ այլ կարևոր ասելիքների հետ միահյուսելով, ինչը ասելիքը բազմապատկելով ցայտունացնելու և առավել ընկալելի դարձնելու ոչ սովորական ոճական հնարանք է. «Եվ ո՞վ գիտե՞ կկատարվեի՞ն արդյոք հետագա դժբախտ ու ահավոր դեպքերը, եթե չլինեին այդ **սփոր, դավաճան, անպարկառ** մարդիկ: Երևակայո՞ւմ եք՝ դրանք՝ այդ **սփոր, դավաճան, անպարկառ** մարդիկ, դեմ էին **«գրավված վայրերի»** պաշտպանու-

թան, ինչ-որ **խաղաղություն** էին պահանջում այդ **ստոր, դավաճան, ազգուրաց** մարդիկ, երբ դեռ չէր գետնահարված **ոսոխը**. ավելին՝ երբ իր **վերջին հորդանները** հավաքած՝ թափթփուկ բանակներով պատրաստվում էր «**գրավված վայրերը**» խուժել, վերստին հրի ու սրի մատնել այնքան դժվարություններով **վերջապես ազատագրված** երկիրը Նաիրին... Հասկանո՞ւմ եք՝ **ղուշը**, ինչպես ասում էր Հաջի Օնիկ էֆենդին, երկնային թռչունը եկել, իր ոտքով մեր ձեռքն էր ընկել, իսկ այդ ստոր պարոնները պահանջում էին, որ մենք մեր ձեռքով վերցնենք ու բաց թողնենք այդ **ղուշը**՝ հանուն ինչի՞, կամ ինչպես Հաջի էֆենդի Մանուկոֆն էր ասում - **անունն ի՞նչ դնենք**» (5, 233): Այսինքն՝ հեղինակը համամիտ է իր հերոսի՝ Հաջի Մանուկոֆի խոսքին: Իսկ հանուն դեռևս չտապալված արյունարբու Հավիտենական հիվանդի հետ խաղաղության նրան տարածքներ զիջելու բոլշևիկյան «նաիրուրաց տխմարությունը» միայն մեկ անուն և չարենցյան մեկ որակում ունի միայն՝ **«ազգային դավաճանություն»**, որը բնագրում դարձյալ ընդգծված է: Չարենցն ինքն է դեմ եղել տապալված թշնամուն կասկածելի խաղաղության դիմաց տարածքներ հանձնելուն և սա արտահայտել է կա՛մ հերոսների, կա՛մ հեղինակային խոսքում: Տեսեք, թե չարենցյան բնորոշումը որքա՛ն է արդիական, որ կարող է նույնիսկ շփոթվել հանուն խաղաղության Ադրբեջանին ազատագրված տարածքներ զիջելու այսօրվա քարոզչության հետ:

6

Չարենցագետները նկատել են, որ երկրորդ հրատարակությունն իրականացնելիս հեղինակն ավելացրել է

ցրիվ շարվածքով արտահայտությունների և ընդգծված բառերի ու բառակապակցությունների թիվը: Սա էլ մշակելիս նախորդի համեմատ փոփոխություն, վերաբերմունք արտահայտելու մի ձև է, որով ինքնակերպավորված հեղինակը լրացուցիչ ուշադրություն է հրավիրում իր կամ հերոսների խոսքի վրա, որոնց մեջ մատնանշված բառերն ու կապակցություններն ունեն տրամաբանական առանձնացում, յուրահատուկ մտքի շեշտի արժեք, հեղինակի թելադրանքով ընկալելու ուղղորդում: Գուցե Չարենցը բոլշևիկների արածները ուռուցիկ, այսինքն՝ տեսանելի ու շոշափելի դարձնելը մշակման այս եղանակով՝ ընդգծումով կամ ցրիվ տառերով ցայտունացնելով արդեն համարել է բավարա՞ր:

Այդպես ընդգծված է նաև սույն **ազգային դավաճանությունը**, որ իրագործել էին վեպի բոլշևիկ հերոսներ Կարո Դարայանը, պ. Մարութեն, ծամը կտրած, այսինքն՝ հերատուկ, օրիորդ Սաթոն, որսորդական ապրանքների խանութի տեր, իշխանատենչ Նշան Մառանկոզյանը, որ խայտառակվելով՝ Մագութի Համոյի ահից փախել էր Բուլղարիա և այնտեղից վերադարձել իր պես մի քանի զինված փափախավորների հետ, և սրանց նմանակները, որոնք գործել էին հատկապես այն ժամանակ, երբ Մագութի Համոն բացակայել էր Կարսից՝ «գրավյալ տարածքներ» մեկնելու և այնտեղ թշնամուն դիմադրություն կազմակերպելու առաքելությամբ: Բայց երկու «հաստազուլիս էշերը»՝ բոլշևիկ Կարո Դարայանն ու պ. Մարութեն՝ այդ նաիրյան ապիկար վարժապետը, շուրջ 20 տարվա գաղտնի մտերմություն ունեին, այսինքն՝ հին փչացածներ էին, ունեին բոլշևիկյան մուօ անցյալ:

Մակդրային բնորոշումներն ասում են, որ նրանց հանդեպ հեղինակային ժխտական վերաբերմունքն ակնհայտ է: Կարո Դարայանը, նախքան Կարս վերադառնալը, «էն գըլխից» փչացել էր Մոսկվաներում: Ստանալով հատուկ դաստիարակություն ու հանձնարարություն՝ նա գործուղվել էր նախ Բաքու: «Լույս» նավթարդյունաբերական ընկերության կենտրոնական վարչության Բաքվի գրասենյակի հաշվապահ Գերասիմ Անտոնիչը նամակով տեղեկացրել էր եղբորը՝ Արամ Անտոնիչին, իրենց «**եգանի**»՝ մորեղբորորդու մասին. «Նա, **քամի կուլ տվող այդ հաստագլուխ էջը** – երևակայո՞ւմ եք – թուրք **բանվորներին է** գրգռելիս եղել **նավթարդյունաբերական նաիրյան այդ ընկերության դեմ**.– ահա թե ինչո՞վ է զբաղվելիս եղել այդ **«անբան անասունը»** մինչև այս քաղաքը գալը, սիրելի ընթերցող» (5, 149):

Իսկ այն ժամանակներում Հայաստանի վերաբերյալ շատ կարևոր որոշումներ կայացվում էին Բաքվում: Ահա նա Բաքվից գործուղվել էր Կարս՝ բնակչության մեջ խուճապ առաջացնելու և Հավիտենական Հիվանդի դեմ կռվող հայոց բանակում դասալքություն կազմակերպելու նպատակով: Իր «**հոգեժառանգի**» և սանիկի մասին այս աննպաստ տեղեկությունները ջանում էր թաքցնել Արամ Անտոնիչը, սակայն նամակն ստանալուց երկու օր հետո դպրոցի տեսուչի գրասենյակում անսպասելիորեն հայտնվում է Մագուրի Համոն և կշտամբալից հեգնում նրան. «**Բավականին հետաքրքիր նորություններ** ենք լսում **«եգան»**–իդ մասին, Արամ Անտոնիչ» (5, 150): Ճիշտ է, սրանից Արամ Անտոնիչի դեմքը «գաջած պատի նման սպիտակեց», նա վերջին նամակով կշտամբեց, անարգան-

քի սյունին գամեց իր «անարժան» սանիկին, բայց վերջինս անամոթաբար հայտնվեց հայրենի Կարս քաղաքում, գործեց Մոսկվայից ու Բաքվից ստացած հրահանգներով, դարձավ իր ծննդավայրի կործանման պատճառներից մեկը և մի գիշեր էլ սպանվեց «անհայտ չարագործների ձեռքով»:

Պ. Մարութեն ներկայանում էր որպես Բեռլինում կրթված վարժապետ, թեև իրականում ընդամենը տեղական յոթնամյա կրթություն էր ստացել և ինչ-որ «հրաշքով», այսինքն՝ կասկածելի մութ գործերով եղել էր Բեռլինում և գործել Մոսկվա – Բաքու – Կարս ուղեգծով՝ համապատասխան կենտրոնից ստանալով կուսակցական հանձնարարականներ: Պատահական չէ, որ Արամ Անտոնիչի քրոջ հարազատ որդի Կարո Դարայանը, ում ոչ պատահականորեն նաև **Փարայան** էին կոչում, 20 տարի հետո ճշգրիտ հիշել էր պ. Մարութեի հասցեն և իջևանել հենց նրա տանը:

Ծխականի ուսուցիչ ռուսախոս օրիորդ Սաթոն, որ «Վազգալի մեյդանի» բաշիբուզուկներին, երկաթուղային բանվորներին հակահայ հեղափոխական գաղտնի դասեր էր տալիս, մի տեղական նշանակության Կլարա Յետկին է, Ռոզա Լյուքսեմբուրգ կամ էլ մի հայ կոմունիստ ակադեմիկոսի կողմից «հայ ժողովրդի պանծալի դուստր» հորջորջված Ոսկեհատ Տեր-Հովհաննիսյան, որ Շվեյցարիայում խայտառակ կապեր է ունեցել էմիգրանտ ռուս հեղափոխականների հետ և դարձել իր ամուսնու՝ մեծատաղանդ գրող Մուրացանի խելագարության ու մահվան պատճառը: Անգամ Վ. Ի. Լենինն էր նրան նամակներ գրել «թանկագին Ոսկի» դիմումնաձևով... (տե՛ս, օրինակ, Վ. Ի. Լենինի երկերի 54-րդ հատորում 6-րդ և 9-րդ նամակները):

Նրանք բոլորն էլ կատարում էին ինչ-որ կուսակցական կենտրոնի կամ իրենց գլխավոր ղեկավարի հրահանգները: Չարենցը գիտեր դրանց բոլորին ու մանավանդ նրանց ղեկավարների էությունը: «Եվ ովքե՞ր էին դրանք, ո՞վ էր դրանց ղեկավարը... կամ ինչպես Հաջին էր ասում – **«վերի գլուխը»**. – **արյունարբու մի սկյուռ, ոսացած մի մոնղոլ, մի գերմանական լրտես, որ պլոմբած վագոնով հայրենիք վերադարձած՝ չին զորքերու և անվարտիք ավարաներու օգնությամբ ներսերում խլել էր արդեն իշխանությունը և հանձնել էր գերմանացիներին՝ այսպիսով գլուխ բերելով այն խոստումը, որ փվել էր արյունարբու Վիլհելմ կայսեր ... Ահա՛ թե ո՞վքեր էին դրանք, և ահա՛ թե ո՞վ էր դրանց «ամենավերի գլուխը»**, այսինքն՝ «ամենամեծ ղեկավարը» (5, 233-234): Մեջբերվածից երևում է, որ ինքնակերպավորված հեղինակը ոչ միայն չի հերքում Հաջի Մանուկոֆ Օնիկ էֆենդու և ուրիշների կողմից Լենինի մասին շրջանառվող լուրը, այլև **ահա թե** վերաբերականով վճռաբար հաստատում է, ո՞ր այդ **ամենավերի գլխի** կամ գլխավոր ղեկավարի հանձնարարականներն ու հրահանգներն էին կատարում վեպում կերպավորված նաիրադավաճան հերոսները, որոնց նկատմամբ հեղինակի անսքող վերաբերմունքն էլ դարձել է ինքնակերպավորման միջոցներից մեկը:

Խորհրդային չարենցագիտությունը հասկանալի պատճառով շրջանցել կամ խուսափել է չարենցյան այս տողերը մեկնաբանելուց և, որքան մեզ հայտնի է, դարձյալ պրոֆ. Ժ. Քալանթարյանն է այն հանգամանորեն մեկնաբանել իր

մեկ ուրիշ՝ «Եղեռնապատում ըստ Եղիշե Չարենցի» ուսումնասիրության մեջ⁸:

Մինչև կյանքի վերջն էլ Կարսի և պատմական հայրենիքի կորստյան ցավն ուղեկցել է Ե. Չարենցին: Վկա՝ 1936 թ. աշնանը գրած այս արտահայտությունը.

Միշտ երբ կարդում եմ Տերյանը, Կարսն է հիշում իմ հոգին...

«Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուի «Լիրիկական անտրակտ» բաժնի 1928 թ. գրած «Ars Poetica» շարքի առաջին բանաստեղծության տողերում, թվում է, Չարենցը Մարքսի և Լենինի գովքն է անում՝ նրանց համեմատելով Շեքսպիրի ու Դանտեի նման վեհությունների հետ, սակայն ուշադիր ընթերցումով հասկանալի է կդառնա «Ես ասանկ կ'ըսեմ՝ դուն անանկ հասկցիր» հեգնական այլասացությունը: Միմյանց գրեթե չառնչվող այդ չորս անունների համաժամանակյա վկայակոչումը պարզապես բուն ասելիքը մշուշով քողարկելու և չցայտունացնելու, տողերի խորքում որպես գաղտնագիր պահելու միտումն ունի.

*Ողջո՛ւյն ձեզ, ողջո՛ւյն, Լենի՛ն, Մա՛րքս,
Ու գո՛րծ, ու փորձություն՛ն, ու երգեր նո՛ր, —*

Էլ չես վերադառնա երբեք դու Կարս՝

Տերյանի, Մահարու կամ քո երգի հունով:

Ողջո՛ւյն ձեզ, ողջո՛ւյն, Լենի՛ն, Մա՛րքս,

Ու Շեքսպի՛ր, ու Դան՛տ, ու վեհություն: —

Օ՛, ժամեր, հոսեցեք դուք հիմա պարզ

Ու բախե՛ք, ու բախե՛ք բյուրավոր դուռ: (4, 137)

Ընդգծված տողը՝ ***Էլ չես վերադառնա երբեք դու Կարս***, հենց այդ գաղտնագիրն է՝ մոռնացող ցավի արտա-

⁸ Տե՛ս Ժ. Քալանթարյան, Նշված գիրքը, էջ 207:

հայտությունը, որ թաքցրել է Չարենցը բանաստեղծության խորապատկերում:

7

Ինքնակերպավորված հեղինակը իր մարդկային էությանմբ, Կարսն առանց կրակոցի հանձնելու ու այդպիսով Երկիր Նաիրիի կործանման հանդեպ խոհական ու զգացմունքային վերաբերմունքով առավել տեսանելի և ցայտուն երևում է վեպի երրորդ՝ վերջին մասում: Նաիրյան այդ քաղաքում ու ողջ երկրում գլխապտույտ արագությամբ տեղի են ունեցել մութ, «գաղտնիքի և խորհրդավորության քողով ծածկված» ցավալի դեպքեր, և «հազիվ թե երբևէ որևէ մեկին հաջողվի վեր հանել այդ քողը և նայել կատարված դեպքերի իսկական աստառին»: Բայց ինքնակերպավորված հեղինակը մնում է պատմական հավաստիության ու գեղարվեստական ճշմարտության սահմաններում և չի ապավինում երևակայությանն ու հորինած ենթադրությանը: Կարսի անկման ողբերգական վերջին դրվագները պատկերելիս և հերոսներին կերպավորելիս բնութագրվել է նաև Չարենցն ինքը: «Այնպես որ այստեղ մենք պիտի խուսափենք զանազան ենթադրություններ անելուց և եզրակացություններ հանելուց. **պիտի պատմենք լուկ այն, ինչ որ մեզ հաջողվել է տեսնել սեփական աչքերով, կամ լսել մարդկանցից, որոնք մեր աչքին ունեն ճշմարտախոսի անաչառ կերպարանք**» (5, 208 - 209. ընդգծ. մերն են - Ս. Մ.):

Մեջբերվածից դարձյալ երևում է Կարսի անկման մասին բուն ճշմարտությունը բացահայտելու հեղինակի բուռն ու անսքող ձգտումը: Բոլորն էին տեսնում չարիքի արմատը, հեղինակային խոսքում էլ այն բազմիցս մատնացույց է արվում որպես «վարակող մի սպի», դեմքի վրա ցցված

քիթ, որը պետք էր պոկել ու դեն նետել, սակայն հեղինակային խոսքով չբավարարվելով՝ նա սա էլ է վերագրել իր համակրելի ու միևնույն ժամանակ հեգնելի հերոսին՝ «հանճարեղագույն Մազութի Համոյին», որովհետև համազգային աղետի բուն պատճառները տեսնողներից միայն նա՝ էր «մատը դրել բուն վերքի վրա»: Հեղինակն իր ասելիքը հաստատել է հերոսի՝ ռազմաճակատից գրած հանձնարարական նամակ-հրամանով: Ի դեպ, այստեղ էլ դաշնակցական Համո Համբարձումովիչը բացեիքաց արտահայտել է իր ժխտական վերաբերմունքը բոլշևիկների և հատկապես Կարո Դարայանի արարքների նկատմամբ. **«Դեզերտիրության արմատը հարկավոր է տեսնել այն նաիրադավաճան սրիկաների մեջ, որոնց առաջնորդն էր մեր քաղաքում անհայտ չարագործների (հարկավոր է ասել բարեգործների, փակագծում ավելացրել էր Մազութի Համոն – Ս. Մ.) ձեռով շանսատակ եղած Կարո Դարայանը...: - Դրանք լցվել են հիմա ռազմաճակատը և դեզերտիրություն են քարոզում մեր արի զինվորներին, դրանք զինվորներին խոստանում են հող, խաղաղություն ու հանգստություն և նման լկտի միջոցներով քայքայում են մեր բանակը...: - Դրանց վերաբերմամբ հարկավոր է ամենախիստ միջոցների դիմել, չքաշվել անգամ գնդակահարությունից»** - հրահանգել էր վերջում և հրահանգի վերջին տողերը երեք անգամ ընդգծել Մազութի Համոն» (5, 251):

Բայց արդեն ուշ էր. անգամ կախաղանի ու գնդակահարության սպառնալիքով անհնար էր դասալքության առաջն առնել: Ու երբ մեկ ամիս հետո վերադարձավ «արքայակերպ» Մազութի Համոն գրավյալ վայրերից, Կարսի բոլոր մասերը քանդված էին կարերը հանված հագուստ-

ների նման, ու քաղաքը դարձել էր անկառավարելի: Այս իրադարձությունը ևս հեղինակը մեկնաբանել է սեփական ըմբռնումով ու վերաբերմունքով: Նա ընդգծել է քաղաքի և Նաիրապետության կործանման երկու հիմնական պատճառ. Առաջին՝ Մազուֆի Համոն թեկուզ մեկ օրով չպիտի հեռանար Կարս քաղաքից, որովհետև նա՝ էր քաղաքում կյանքի շարժումը կազմակերպող գլխավոր առանցքը, Մեռելի Ենոքի ասած «Ֆայտոնի օսը», և երկրորդ՝ Մազուֆի Համոն թուլություն էր դրսևորել դեգերտիր - դասալիքների հանդեպ՝ ժամանակին նրանց խստագույնս չպատժելով: Այնուամենայնիվ, հեղինակը համակրում է իր հերոսին՝ նրան բնորոշելով **հանճարեղագույն** և **արքայակերպ** մակդիրներով՝ ամենևին էլ հեզնական իմաստ չդնելով այդ բնորոշումների մեջ: Ընդհակառակը՝ Ե. Չարենցին հաջողվել է կարեկցանք ու համակրանք առաջացնել ընթերցողի մեջ դեպի Նաիրյան այդ վերջին դժբախտ «արքան», որն այլևս անզոր էր կասեցնել հազարագլուխ նախիրի պես, անգամ կանացի շրջագգեստներով խուճապահար փախչող «պատկառելի Նաիրցիներին»: Նա գործադրում է բոլոր ջանքերը, կառչում թշնամուն հետ շարտելու և քաղաքը փրկելու վերջին հույսերին՝ «թուփ քցել» չիմացող տրեխավոր անփորձ, բայց հայրենասեր զինվորներին, որովհետև սպայակազմը գիշերով գաղտնի լքել էր բերդն ու քաղաքը: Մինչև վերջ էլ նա չի համակերպվում քաղաքը և երկիրը Հավիտենական Հիվանդ դարավոր ոսոխին հանձնելու գաղափարին: Մազուֆի Համոն, բժիշկ Սերգե Կասպարիչը, Ընկեր Վառոդյանը, այնուամենայնիվ, համակրելի հերոսներ են, ովքեր ճակատագրական պահերին ծավալում են ուշացած հայրենափրկիչ գործունեություն և, ի վերջո,

չեն հեռանում կործանված քաղաքից ու Հիսուսի նման կախաղան են բարձրացվում ոսոխի ձեռքով:

Ինքնակերպավորված հեղինակին տեսնում ենք ոչ միայն վեպի երեք մասերում, այլև նախաբանում ու վերջաբանում և «Երկրորդ հրատարակության առթիվ» գրության մեջ, որտեղ ժողովրդական «Կուզիկի մեջքը գերեզմանը կշտկի» ասացվածքի իմաստնությունը Չարենցը համարում է **թեական** և հակադրվում նրան. «**Գերեզմանից** հետո - էլ ի՞նչ **շտկում**: Հասկացողը կհասկանա»:

Այո՛, կհասկանա՝ վերստին ընթերցելով «Երկիր Նաիրի» պոեմանման վեպը և ուշադիր հետևելով ինքնակերպավորված հեղինակին:

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ ԵՎ ՏԻԳՐԱՆ ՀԱԽՈՒՄՅԱՆ

Եղիշե Չարենցի և Տիգրան Հախումյանի ճանապարհները հատվել են 1920-ականների սկզբին, ըստ Հախումյանի հուշերի՝ 1921-ին, ըստ Ալ. Զաքարյանի ճշգրտման՝ 1922-ին: Սակայն խնդիրը ոչ թե մի քանի ամսվա տարբերությունն է, այլ նրանց թեև կարճաժամկետ, սակայն բուռն իրադարձություններով հագեցած և ընդհատվող ու վերսկսվող ընկերությունը: Ըստ Հախումյանի՝ նրա ծանոթությունը Չարենցի հետ նախ եղել է հեռակա և, եթե կարելի է ասել, միակողմանի: Ի դեպ՝ ինչպես դա եղել է բանաստեղծի առաջին մյուս գրախոսների՝ Գ. Լևոնյանի և Ն. Աղբալյանի հետ, ովքեր գրախոսել են Չարենցի ստեղծագործությունները՝ առանց նրա անձի մասին պատկերացում ունենալու, ոգևորված սոսկ նրա բանաստեղծությամբ: Նույնն է նաև Հախումյանի պարագայում: «1919 թվականին ես ընտրվել էի հայոց մամուլի ավագագույն օրգաններից մեկի՝ դեռևս Գրիգոր Արծրունու Թիֆլիսում հիմնած «Մշակ» լրագրի խմբագիր: Ահա այդ ժամանակ էլ ինձ վիճակվեց ծանոթանալ բանաստեղծ Եղիշե Չարենցի հետ, ծանոթանալ, այսպես ասած՝ հեռակա: Չեմ հիշում ով, մեկ օր խմբագրություն բերեց նրա երկու բարալիկ գրքուկները՝ «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմներով: Ես այն ժամանակ դեռևս վատ էի տիրապետում հայերենին և

մեր բանաստեղծներից գիտեի միայն Հովհաննես Թումանյանին և Վահան Տերյանին: Այդ նոր պոետը, որի պոեմները դրված էին իմ սեղանին, ինչ-որ միանգամից, հենց առաջին տողերից գրավեց իմ ուշադրությունը: Նա նման չէր ո՛չ Տերյանին, ո՛չ էլ Թումանյանին: Շատ հախտուն ու բոցեղեն տողեր էին դրանք, որ լավայի նման ժայթքում էին այդ նոր պոետի կրծքից այնպիսի անդիմադրելի թափով և ուժգնությամբ, որ դրանց հեղեղի առջև, թվում էր, թե փշրվում են հայկական ավանդական պոետիկայի բոլոր հին կանոնները: Շատ նորովի, շատ թարմ և անզուսպ կրքոտությամբ էին հնչում այդ զարմանալի տողերը, և պարզ էր այլևս, որ հայ պոեզիա է մուտք գործել մի նոր, վառ ու ինքնուրույն տաղանդ, և ես անմիջապես նրա մասին ցանկացա մի ջերմ հոդված գրել, և, իրոք, գրեցի»¹: Դժբախտաբար, «Մշակի» 1919 ու նաև 1920-ական թվականների հավաքածուներում մեր որոնումները արդյունք չտվեցին, թերևս հավաքածուների ոչ լրիվ լինելու պատճառով, ամեն դեպքում այդ գրախոսությունը գտնել չհաջողվեց: Մնում է ապավինել հուշագրի ազնվությանը: Սակայն, թեկուզ հետին թվով, միայն իբրև հուշ, այս գրառումը ուշագրավ է այն իմաստով, որ այնտեղ ընդգծվում է Թումանյանից ու Տերյանից ունեցած Չարենցի տարբերությունը, առաջինի օլիմպիական խաղաղ ոճից ու երկրորդի քնքուշ տողերից Չարենցի պոեզիան տարբերվում էր, հատկապես նշված պոեմներում, կրքով, պատկերների անսովորությամբ ու շարժման արագությամբ: Եթե Ն. Աղբալյանը իր դասախոսությամբ վկայում էր, որ Տերյանի հետքով մի

¹ Հուլիս Եղիշե Չարենցի մասին, Եր., «Սովետական գրող», 1986, էջ 152:

նոր բանաստեղծ է մտնում հայ գրականություն, ապա Հախումյանը, որ ինքը ևս այդ օրերին տերյանական շնչի բանաստեղծ էր, շեշտը դնում էր ավելի շատ Չարենցի ստեղծագործության ինքնուրույն հատկանիշների վրա: Ինչ վերաբերում է Չարենցի ու Հախումյանի ծանոթությանն ու կարճատև համագործակցությանը, ապա դա որակական այլ հարաբերություններ է ենթադրում, մի կողմից՝ արդեն անձնական ծանոթության առումով, մյուս կողմից՝ պայմանավորված ժամանակի գրական մթնոլորտով: Դա հանդարտ, կայուն ու անխռով ընկերություն չէր, այլ 2-3 տարիների ընթացքում ջերմությամբ ու թշնամանքով ժամանակ առ ժամանակ ընդմիջվող համախոհություն, որ յուրահատուկ երանգ է տալիս ոչ միայն այս երկու անձանց հարաբերություններին, այլև ժամանակի գրական մթնոլորտին: Շատերին այս խնդիրը կարող է արդիական չթվալ, գուցե նույնիսկ ավելորդ, բայց Չարենց-Հախումյան առնչությունը դուրս է գալիս անձնական մտերմության շրջանակից և լույս է սփռում 20-ականների սկզբի գրապայքարի, Չարենցի մաքառումների, նրա անկումների ու վերելքների վրա: Հատկապես 1922-1923 թթ. Հախումյանը Չարենցի շուրջը ծավալված բուռն գրական վեճերի կենտրոնում էր, հաճախ էլ առիթն ու պատճառը:

Հայ գրականության զարգացման որևէ շրջան թերևս նման ակտիվություն ու եռանդ, բայց նաև աղմկոտ ու խառնիճաղանջ մթնոլորտ չի արձանագրել, որքան 20-րդ դարի 20-ական թվականները: Հետաքրքրականն այն է, որ նույն այդ մթնոլորտի մասին միանգամայն հակադիր տպավորություններ են փաստում Չարենցն ու Հախումյանը, իհարկե, հասկանալի պատճառով, ժամանակային

տարբեր հեռավորությունից: Ժամանակի քաղաքական դեկլարությունը, գուցե զբաղված լինելով ավելի առաջնային խնդիրների լուծմամբ, բայց մշտապես պահելով գաղափարական վերահսկողությունը, այնուամենայնիվ, որոշակի ազատություն էր տվել մշակույթի բնագավառի աշխատողներին, որպեսզի նրանք ազատ մրցության պայմաններում նվաճեին, այսպես կոչված, հեգեմոնիան, այսինքն՝ գերիշխանությունը: Ստեղծվել էր մի տեսակ սպորտային մրցույթ, թե ով առաջ կանցնի, և նպատակին հասնելու համար պայքարի ոչ մի ձևը արհամարհելի չէր: Եվ ահա Չարենցի դժգոհությունը. ««Որոշված է», ինչպես ասում են, «որ պետք է լինի պրոլետարական գրականություն» - և հարցը համարվում է փակված. ամեն ոք, թեկուզ տգետ ու ավանտյուրիստ, եթե միայն ընդունում է այդ «պարտադիր որոշումը» և խոսում է դրա անունից - ինչպես ասում են՝ «տեղ ունի մեր գլխին», ոչ ոք չի էլ մտածի, թե վերջ ի վերջո ո՞վքեր են «պրոլետարական կուլտուրայի» անունից խոսողները. գուցե մաուզերիստներ են դրանք, ո՞վ իմանա: Էլ չենք խոսում տվյալ «պրոլետարականի» գրական քանքարի կուլտուր-կրթական նշանակության մասին. սատանան գիտե, թե ու՛մ ինչ կարող է «դուր գալ»»²: Ժամանակային այլ մեկնակետից, արդեն տարիներ անց Հախումյանը այլ կերպ է նայում այդ օրերին. «...Այժմ այնքան հեռու են թվում հրաշալի ռոմանտիկայով ներթափանցված Սովետական Հայաստանի առաջին տա-

² **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ.6, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 65-66:

րիները, որ ինձ թվում է, թե այն ամենից, ահա՛, շատ բան այժմ հուշերում կարող է թվալ շատ միամիտ»³:

Ահա գաղափարական պայքարի այս խառն օրերին էլ սկսվում է Չարենցի ու Հախումյանի իրական ծանոթությունը: Նրանց մերձեցնողը Մայակովսկու նկատմամբ երկուսի ջերմ ու հիացական վերաբերմունքն էր: Ծանոթությունը տեղի է ունենում Մամիկոն Գևորգյանի հյուրանոցային սենյակում, արտասովոր պայմաններում, Մայակովսկու շուրջ ծավալված բուռն բանավեճի հետևանքով: Այստեղ է Հախումյանը պարզում, թե ում մասին է ինքը գրախոսություն գրել: Սակայն նրանց ջերմ հարաբերությունները երկար չեն տևում: «Երեքի» դեկլարացիայի և նրա սկզբունքները պարզաբանող «Ի՞նչ պետք է լինի արդիի հայ բանաստեղծությունը» Չարենցի հոդվածի հրատարակությունից հետո առաջին արձագանքներից մեկը եղավ Տ. Հախումյանի «Ի պաշտպանություն «չորրորդ աստիճանի» հոտենտոտի»» վերնագրով հոդվածը («Խորհրդային Հայաստան», թիվ 141): Հոդվածի վերնագիրը թելադրված էր Չարենցի արտահայտությամբ: Չարենցը ծայրահեղ հետամնացության արդյունք, այլ կերպ՝ չորրորդ աստիճանի հոտենտոտ էր համարում տերյանական դպրոցի բանաստեղծությունը, կարծում էր, որ Տերյանի կենսագագացողությունը և նրա միջակ աշակերտները չէին կարող նոր դպրոց ստեղծել, նրանք վերջ էին, ոչ թե սկիզբ: Կարճ ասած՝ Չարենցը հասնում է մերժելի ծայրահեղության՝ գրելով. «...10 տարվա երկունքից հետո Վ. Տերյանի գրական «դպրոցը» ծնեց մի կիսամեռ վիժուկ, մի անդրաշխարհային չորրորդ աս-

³ Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, էջ 151:

տիճանի հոտենտոտ, որն այսօր ուզած չուզած տեղի պիտի տար հեղափոխության ձեռքով ասպարեզ նետված նոր և թարմ ուժերին»⁴:

Դժբախտաբար, պայքարի այն ձևերից, որոնց մեջ Չարենցը մեղադրում էր ուրիշներին, ինչպես տեսնում ենք, գերծ չէր նաև ինքը: Եվ եթե Մայակովսկին, կարելի է ասել, մերձեցրել էր Չարենցին ու Հախումյանին, ապա Տերյանի նկատմամբ վերաբերմունքը նրանց տեղափոխեց բարիկադների հակառակ կողմեր: Իհարկե, դասական գրականության նկատմամբ ժխտական վերաբերմունքը անընդունելի էր շատ շատերի համար, մասնավորապես շատ էին Տերյանի համակիրները, այդ թվում՝ նաև Հախումյանը: Այս առումով ավելորդ չի լինի հիշեցնել Տերյանի սակավ մահախոսականներից մեկի՝ Հախումյանի հոդվածի մի քանի տող. «Էլի որ գալիս եմ ու ցավ-աշխարհի ցավ-ցավերին հասնում, գիտեմ, որ այլ ճար չկա, միայն մեկը կա՝ պիտի ընդունեմ ամեն ինչ, պիտի հաշտվեմ ամեն բանի հետ և լավը փնտրեմ վատի մեջ ու այսպես ապրեմ ու այսպես գնամ: Ու ես գիտեմ, գիտեմ, որ նա էլ, -Վահանը, այսպես ապրեց ու այսպես գնաց, ընդունելով ամեն ինչ, հաշտվելով ամեն բանի հետ և արդարացնելով մահու և կյանքի այս դաժան ու անարդար օրենքը...

Ու ես գիտեմ, որ մենակ չեմ, որ ես մնացի այստեղ ու մենակ չէր նա, որ գնաց **այնտեղ**, և այդ է, որ անբաժանելի կապերով է կապում միմյանց մեր հարազատ ու մթնշաղի անուրջներով լեցուն ու լեցուն հոգիները...» ⁵:

⁴ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 6, էջ 19:

⁵ **Տ. Հախումյան**, Վահան Տերյան (նրա մահվան առթիվ), «Մշակ», 1920 թ., թիվ 44:

Եվ ահա, դեկլարացիայի հրատարակությունից տասներեք օր հետո Հախումյանը փորձում է պաշտպանել ոչ միայն Տերյանին, այլև Չարենցի կողմից հոտենտոտ անվանված բոլոր նրանց, ովքեր, ըստ Չարենցի, անմասն են մնացել հեղափոխության վիթխարի նշանակության ըմբռնումից և շարունակում են պաշտպանել հին գրականության իրավունքները: Հախումյանն ընդդիմանում է Չարենցի դիրքորոշման դեմ և գրում է. «Դեկլարացիան թողեց այն տպավորությունը, թե «Երեքը» Հին Հունաստանի քաղաքացի Հերոստրատի նման՝ ուզում են ինչ գնով էլ որ լինի՝ այրել ներկա կուլտուրայի բազմադարյան տաճարը, որ պատմական մի հետք թողնեն իրենց ճամփին, և ես մըտքումս արդեն երեքի անվան կողքին գրել էի Հերոստրատի անունը, ինչպես ժողովրդական հեքիաթում՝ «երեք չլինենք, չորս լինենք, ինչ կա որ»»⁶:

Հախումյանը պաշտպանում էր դասական արժեքների հավերժական և բացարձակ, ինչպես ինքն է ասում՝ «աբսոլյուտ» նշանակությունը. «...Կուլտուրաները գնում, անցնում են, բայց նրանց մեջ այն ամենը, ինչ **առողջ է ու կենսունակ**, փոխանցվում է գալիքների ժառանգության: Ոչինչ չի ապրում և չի աճում առանց հողի» ,հիշեցնում էր Հախումյանը: Չարենցն, իհարկե անպատասխան չի թողնում Հախումյանին և իր պատասխանն՝ ««Ապադասակարգային ինտելիգենտը» և դեկլարացիան» հողվածում, որն ուներ «Պատասխան բոլոր Հախումյաններին» ենթավերնագիրը, Հախումյանին անվանում է ապադասակարգային ինտելի-

⁶ Քաղվածքը՝ ըստ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 6, էջ 580:

գենտ, «արվեստը արվեստի համար» տեսության պաշտպան և այլն: Չարենցը չի զիջում իր դիրքերը և կրկնում է դեկլարացիայի դրույթները. «Հետո... ես մոտենում եմ մեր դեկլարացիայի «ամենապիկանտ» կետին. «Կորչեն գրադարաններում ննջող գրքերը»: Ախ, այս կետը շատ է դիպել ոչ միայն «ապա», այլև դասակարգայինների սրտին:

Մեր խորին համոզմունքով այն երգը կամ պոեմը, որը չի համապատասխանում տվյալ ժամանակի և դասակարգի տրամադրություններին – դադարում է **կենդանի խոսք** լինելուց, իսկ որոշ դեպքերում դառնում է **վատ ազդեցության միջոց**: Այս տեսակետից ավելի վնասակար բան, քան Տերյանի պոեզիան, ես չեմ պատկերացնում: Այն մեղկությունը, այն հիվանդոտ մեղկությունը, որ լցնում է Տերյանը ընթերցողի սիրտը – թո՛ղ որ կորչի: Այսինքն՝ դառնա «պատմագրի» կամ «սպեցի» սեփականություն»⁷: Ֆուտուրիստական այս մտայնության ակունքը Ֆ. Թ. Մարինետտին էր, թեև նրա մտքերը ժառանգեցին նաև ռուս ֆուտուրիստները, որոնք նույնպես կարող էին Չարենցի համար ազդեցության ակունք լինել, թեկուզ հենց ի դեմս Մայակովսկու: Հարկ է նշել, որ Չարենցի այս՝ ընդհանուր առմամբ ժխտական հայտարարության մեջ, որ մերժվեց ժամանակակիցների մեծամասնության կողմից, կա քիչ ուշադրության արժանացած մի միտք: Չարենցը չէր ժխտում անցյալի մեծերին ընդհանրապես, հիմնովին: Ուղղակի, եթե կարելի է ասել, նրանց հանձնարարում էր պատմաբանների ու մասնագետների ուշադրությանը, այսպես ասած, «սպեցնեիր»: Ուշադիր լինելու դեպքում կարելի է նկատել, որ դա շատ չէր տարբերվում Տերյանի՝ «Հայ գրա-

⁷ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 6, էջ 31-32:

կանության գալիք օրը» զեկուցման մեջ արտահայտված մտքից, երբ Տերյանը, շատ բարձր գնահատելով Թումանյանին, նրա ճանապարհը չէր համարում հայ պոեզիայի գալիք ուղին: Տեղը չհամարելով խորանալ Տերյանի գնահատականի էության մեջ, նկատենք սակայն, որ էական տարբերությունը արտահայտման կերպի և երկու բանաստեղծների խառնվածքի մեջ է:

Վերադառնանք, սակայն, Չարենց-Հախումյան դիմակայությանը: Գաղափարական հակադրությունը հաճախ ստանում է անձնական թշնամանքի բնույթ: Հախումյանը հիշում է. «Չարենցը գիտեր, որ ես բանաստեղծություններ եմ գրում, և թեև դրանք չէր կարդացել (քանի որ չէի տպագրել, իսկ ձեռագրերս այն ժամանակ դեռ չէի տվել նրան), բայց մի անգամ գրական հերթական դիսկուսիայում, ցանկանալով ինձ մի հարվածով տապալել, ամբիոնից հայտարարեց. «-Ես չեմ կարդացել Տիգրան Հախումյանի բանաստեղծությունները. ակնոցներ կրող, այսինքն կարճատես բանաստեղծները, որոնք այդ պատճառով կյանքում իրենց քթից այն կողմ չեն տեսնում, ըստ իս, կարող են գրել միայն թախծոտ բանաստեղծություններ, իսկ դա հիմա մեզ պետք չէ: Հանգավոր լացի ժամանակը անցել է»⁸: Սա նման է վիճաբանող Չարենցին, բայց ավստո, որ հակառակ կողմի՝ այսինքն Հախումյանի հակադարձման մասին վկայություններ չունենք:

Հարցադրումների սկզբունքային տարբերությունը, որ նրանց հասցրեց լուրջ գժտության, շատ երկար չտևեց: Որոշ ժամանակ անց նախկին համախոհները հանդիպում

⁸ Հուլիսի 19-ին Չարենցի մասին, էջ 156:

են պատահաբար, սրճարանում, ուր այդ ժամին իրենցից բացի ուրիշ մարդ չկար: Տարբեր սեղանների մոտ նստած՝ պատվիրում են նույն սուրճն ու կոնյակը, ի վերջո Չարենցը չի համբերում և առաջինն է հաշտության ձեռք մեկնում: «Մինչ այդ, «Խորհրդային Հայաստանի» էջերում մենք «սիրալիրություններ» էինք փոխանակել,- պատմում է Հախումյանը: Չարենցը մոտենում է, հաշտություն առաջարկում. «Արի համբուրվենք... թեև դու անողնաշար ինտելիգենտ ես, այնուամենայնիվ... – Նշանակու՞մ է, նորի՞ց պետք է սկսենք,- տաքացա ես և ոտքի ելա: -Չէ՛,- ասաց նա հաշտ ու խաղաղ, պետք է վերջացնենք,- և ձեռքը մեկնեց ինձ»⁹:

Վերականգնված ընկերության երկրորդ փուլն աչքի է ընկնում շատ ավելի ջերմությամբ, Զանգվի ափին զուռնաչիների ընկերակցությամբ, Տերյանի բանաստեղծությունների արտասանությամբ ընթացող խնջույքներով և պարերով: Սկսվում է, Չարենցի բնորոշումով, այսպես կոչված, «Զանգվի էպոխան»: «Երաժիշտներն արդեն պատրաստվում էին ամենատխուր եղանակի, երբ, չգիտեմ ինչու, հանկարծ ցանկություն ունեցա ընդհատելու այդ սրտաշարժ պատմությունը և, վեր թռչելով տեղիցս, դիմեցի երաժիշտներին. «Փչի՛ր, փչի՛ր լեզգինկա,- և գնացի պտտվելու առափնյա գետաքարին, գործելով անհավատալի թռիչքներ և խելահեղորեն թափահարելով ձեռքերս...»¹⁰, - հիշում է Հախումյանը: Նրա հուշը լրացնում է Սարգիս Մելիքսեթյանը: Նա իր պատմությունն սկսում է Չարենցի և Հախումյանի սուր բանավեճից: «Վերջինիս (Հախումյանի-Ժ.Ք.)

⁹ Նույն տեղում, էջ 154:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 155:

քննադատական թեժ ակնարկն ուղղված էր թե՛ «Դեկլարացիայի» և թե՛ Չարենցի հողվածաշարում առաջ քաշված ելակետի դեմ, պաշտպանության տակ առնելով անցյալի հայ գրական ժառանգությունը»¹¹: Հասարակության հետաքրքրությունը բորբոքած այդ բանավեճից հուշագիրը նույնիսկ առանձին արտահայտություններ է մտաբերում, թե ինչպես ի պատասխան Չարենցին Հերոստրատի հետ համեմատելու, Չարենցը Հախումյանին անվանում է «ապադասակարգային ինտելիգենտ, որի «մանր-բուրժուական հոգու նեխած ատամները» դեմ են առել դեկլարացիայի հեղինակների «երկաթե ատամներին»: Թեև հուշագրի պատկերացմամբ վիճաբանողների անձնական հարաբերությունները պիտի խաթարվեին, բայց հետագա դեպքերը այլ շարունակություն են ունենում. Չարենցի երեկվա զինակից Վշտունին դառնում է նրա գրական հակառակորդը, իսկ «ապադասակարգային» ինտելիգենտը դառնում է համախոհը: «Մի օր առավոտը վաղ գնում եմ «Ղանթար» կոչված շուկան գնումների: Հանկարծ հեռվից լսում եմ զուռնայի պարեղանակ: Ուրիշների հետ միասին դուրս եմ թոչում այն կողմը, որտեղից լսվում էր նվագը: Օ՛, զարմանք, զուռաչիների առջև պարողները Չարենցն ու Հախումյանն էին, որոնք դանդաղորեն գալիս էին Չանգվի ափից: Պիտի տեսնեիք, թե ինչպես կարճահասակ Չարենցը իր ծափերով ստիպում էր երկարահասակ Տիգրանին պարային կլոր շարժումներ կատարել: - ՇահիրՏիգրան, տաշ-տուշ, պարիր և չար մարդկանց հերն անիծիր»¹²:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 168:

¹² Նույն տեղում, էջ 168-169:

Եվ այսպես, «բուռն» ամառվանից հետո 1922-ի աշնանը Չարենցը Թիֆլիսով (որտեղ Հայարտանը դասախոսությամբ է հանդես գալիս) մեկնում է Մոսկվա: Այդ օրերին Հախումյանը թերթում, որի քարտուղարն էր, հոդված է տպագրում Չարենցի մասին՝ «Եղիշե Չարենց (ընկերական բնութագիր)» վերնագրով («Խորհրդային Հայաստան», թիվ 205): Թերթի՝ ՀՀ ազգային գրադարանում պահվող հավաքածուում բացակայում է այդ համարը, բայց կա 1922 թ. հոկտեմբերի 1-ի թվակիր Չարենցի նամակը, որով նա շնորհակալություն է հայտնում Հախումյանին. «Սիրելի Տիգրան Շահիր (այդպես էր անվանում Հախումյանն ինքն իրեն իր բանաստեղծություններում – Ժ. Ք.), իմ մասին գրած հոդվածդ, որ ես կարդացի Թիֆլիսում, ինձ բավականին ուրախացրեց. գոհ եմ ընկերական այն «բարի» տրամադրության համար, որ փչում էր հոդվածիդ յուրաքանչյուր տողից»¹³:

Եվ այսպես, 1922-ի աշնանից սկսած՝ Հախումյանը առիթը բաց չի թողնում Չարենցի հետ կապված այս կամ այն իրադարձությանը արձագանքելու համար: Նկատելի է դառնում Չարենցի և Հախումյանի հայացքների միջև որոշակի մերձեցում: Նախ՝ դա ակնհայտ էր կենցաղային մակարդակում, երբ Չանգվի ափի խնջույքները ուղեկցվում էին Տերյանի բանաստեղծությունների երկուստեք արտասանությամբ: Դա նկատելի էր Չարենցի ներքին պայքարում, երբ սիրտը Տերյանի հետ էր, բայց միտքը մերժում էր նրան, և նրանից ձերբազատվելու դժվարության ամբողջ զայրույթը թափում էր Տերյանի վրա: Հախումյանը ևս իր

¹³ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 6, էջ 390:

հերթին փորձում է միջին դիրք գրավել զուտ պրոլետարական արվեստի ջատագովների ու դասական գրականությունը մերժողների և նոր, այսպես կոչված, պրոլետարական գրականությունը չընդունողների միջև: Նրա այդ դիրքորոշումը շատ հստակ է արտահայտված մի փոքր ավելի ուշ, 1924-ին տպագրած «Պրոլետարական գրականությունը և նրա տեղն ու դերը անցման շրջանի կուլտուրայի մեջ» հոդվածում, որտեղ նա փորձում է ճշտել, թե ի վերջո, ո՞րն է պրոլետարական կոչված գրականությունը: «Արդյո՞ք այդ այն գրականությունն է, որ նկարագրում է հեղափոխության պայթյունն ու ռոմանտիզմը, նրա հերոսներին ու մարտիկներին, մեքենան ու բանվորին,- հարցնում է նա,- թե՞ այն գրականությունն է, որ ստեղծվում է պրոլետարիատի դիկտատուրայի պայմաններում և նրա ներքո տալիս է այդ նոր կյանքի **ամբողջական** պատկերը, սակայն այդ բոլորին նայելով **պրոլետարիատի ստեղծահոգեբանական ակնոցներով**»¹⁴: Նա գալիս է այն եզրակացության, որ եթե պրոլետարիատն արդեն անջատ կյանք չունի, լծված է պետական գործին և ազդում է իր դիկտատուրայի և գաղափարախոսության միջոցով, ապա «նրա կուլտուրան և մասնավորապես գրականությունը չեն կարող արտահայտիչը լինել լոկ նրա դասակարգային կյանքի, նրա լոկ աշխատանքային պրոցեսի, բայց պետք է նրա գաղափարախոսական-դասակարգային ակնոցը և զենքը դառնան հանրային, մարդկային, համաշխարհային կյանքը արտացոլելու և նրան նոր ընթացք տալու համար»¹⁵: Այսպիսի մոտե-

¹⁴ «Նորք», 1924, թ.4, էջ 277:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 279-280:

ցումը էապես տարբերվում է ոչ միայն «Ի պաշտպանություն «չորրորդ աստիճանի հոտենտոտի»» հողվածի դիրքորոշումից, որտեղ Հախումյանը շեշտը դնում էր հավիտենական և բացարձակ («աբսոլյուտ») արժեքների վրա, այլև պրոլետգրականության անունից խոսող աղմկարարների այն սխալ մոտեցումից, որոնք գրականության թեման համարում էին բանվորին ու մեքենան: Հախումյանը գրականության նյութը համարում է համայն մարդկության կյանքը՝ դիտված նոր գաղափարախոսության դիրքերից: Թերևս սա էր այն չափավոր մոտեցումը, որի մասին նա խոսում էր դեռևս առաջին հողվածում: Սակայն ցավն այն է, որ հատկապես 1922-1923 թթ. թե՛ Չարենցի, թե՛ նրա մասին Հախումյանի հողվածներն ու ելույթներն ուղեկցվում էին սկանդալային աղմուկով ու բանավեճերով: Ահա 1923 թ. փետրվարին Երևանի Կենտրոնական բանվորական ակումբի շենքում տեղի է ունենում Ս. Հախումյանի «Եղիշե Չարենցի ստեղծագործության մասին» դասախոսությունը¹⁶: Ըստ թերթի հաղորդման, քանի որ այդ օրը տվյալ դահլիճում ուրիշ միջոցառում էլ էր նախատեսված, ապա բուռն բանավեճերով ընթացող դասախոսությունը տեղափոխվում է Տրոցկու անվան թատրոնի դահլիճ, ուր շարունակվում է մինչև կեսգիշեր: Չարենցի ստեղծագործության վերլուծությունը Հախումյանը կատարում է, այսպես կոչված, ուլտրապրոլետարականության դիրքերից, որը համընկնում էր մի կողմից Չարենցի տվյալ օրերի ըմբռնումներին, մյուս կողմից՝ հարմարեցված էր օրվա կարգախոսներին: Հետևանքն այն եղավ, որ դասախոսությունն ընթացավ բուռն վիճաբանու-

¹⁶ Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1923, թ. 36:

թյան մթնոլորտում, որովհետև զեկուցողի խոսքը գրգռել էր ոչ միայն Ա. Վշտունու խմբագրած «Մուրճի» շուրջը համախմբված ու թշնամաբար տրամադրված ասոցիացիականներին, այլև ավելի չափավոր մարդկանց: Հախումյանի դասախոսության մասին թերթում ներկայացված տեղեկությունը, իհարկե, ավելի լավատեսական գույներով է հագեցած, որովհետև տեղեկացնողը նույն ինքը Տիգրան Հախումյանն է՝ «Ունկնդիր» ծածկանունով: Իհարկե, ոչ մուրճականներից, ոչ էլ ընթերցողներից գաղտնի չմնաց Ունկնդրի անձը, և սա ևս ավելորդ երգիծանքի առիթ դարձավ: «Մուրճը» հաղթական ցնծությամբ բացահայտեց Ունկնդրի ով լինելը:

Որ դասախոսությունն իսկապես շատ մեծ աղմուկ է առաջացրել, այդ մասին հաղորդում է ոչ միայն Ունկնդիրը, այլև ուրիշները: Մ. Հասրաթյանը պատմում է. «Այժմյան Բանակի տուն կոչված դահլիճում, կարծես Տ. Հախումյանի զեկուցման առթիվ (Չարենցի մասին) փետրվարի կեսերին, Չարենցի և գրողների միության¹⁷ միջև տեղի ունեցավ մեծ բանավեճ, որի ընթացքում, պրոլետգրականության անզիջող սկզբունքներից ելնելով, Վշտունին Չարենցին անվանեց ոչ միայն ֆուտուրիստ, այլև «ֆաշիստ», մի բառ, որ նոր էր քաղաքական իմաստ ստանում Խտալիայում»¹⁸:

Դասախոսության մեջ Հախումյանը նշում էր, որ Չարենցն աստիճանաբար ազատագրվում է հին արվեստի տրադիցիաներից և կարողանում է «ավելի խորը թափան-

¹⁷ Մ. Հասրաթյանը շփոթում է, որովհետև այդ ժամանակ գրողների միությունն իբրև այդպիսին գոյություն չունեի: Ըստ էության խոսքը վերաբերում է Պրոլետգրողների ասոցիացիային:

¹⁸ Չարենցի հետ: Հուլիս, Եր., «Նաիրի», 1997, էջ 80:

ցել հեղափոխական ժամանակների ոգու մեջ»: «Դասախոսը ցույց տվեց Չարենցի՝ պոետական զարգացման հիմնական փուլերը-հայրենասիրական ազգային երգից դեպի քննադատական և սատիրական վերաբերմունքը այդ արժեքների և իդեանների նկատմամբ: Այնուհետև գալիս է հեղափոխական ռոմանտիզմի շրջանը, որից հետո Չարենցն անցնում է հեղափոխական նոր կենցաղագրության շրջանին»: Հախումյանը հայտարարում է, թե Չարենցը «արագ և հաղթական քայլերով դուրս է գալիս Վահան Տերյանի ազդեցության շրջանակից: Նրա վերջին շրջանի գործերը՝ սկսած «Ամենապոեմից» արդեն պարզ ապացույց են այն ակնբախ իրողության, որ Չարենցը հաղթահարել է Տերյանին թե՛ ըստ էության և թե՛ ֆորմալ տեսակետից»: Այս գնահատականներն ունեն երկու կարևոր կողմ: Առաջինն այն է, որ Չարենցը իրականում շատ սիրելով Տերյանին, ձգտում էր դուրս գալ նրա ազդեցության շրջանակից, իրեն լիապես զգալ նոր և ինքնուրույն: Նպատակին հասնելու համար նա անում էր նաև սխալ քայլեր ընդհուպ մինչև Տերյանին մերժելը: Ստեղծագործության մեջ դա «Ռոմանս անսերն» է, որն ինչ-որ տեղ բանավիճային լիցք ունի իր մեջ: «Ռոմանս անսերը» լուրջ քննադատության արժանացավ ոչ միայն մուրճականների, Ա. Կարինյանի, այլև մինչ այդ Չարենցին պաշտպանողների (Սուրխաթյան) կողմից: Չարենցը իր քննադատներին, մասնավորապես՝ Ա. Կարինյանին, պատասխանեց «Pro domo sua» (մի պրովոկացիայի առիթով)՝ հոդվածով: Չարենցն արդարանում էր և պաշտպանում իր սկզբունքները, իհարկե, ոչ միշտ արդարացի ու ճիշտ: Կարելի է համաձայնել շատ մտքերի հետ, ինչպիսին է, ասենք, այն, որ առաջինն ինքը շարժեց ճա-

հիճը, որ անշարժ էր, և որ սկզբունքային առումով ճիշտ էր այն միտքը, թե «...ոչ թե իրն ինքն է բնորոշում մեր հեղափոխական կամ հակա լինելը, այլ մեր վերաբերմունքը դեպի իրը»¹⁹: Սակայն, անկախ այս և այլ ճշմարտություններից, «Ռոմանս անսերը» իսկապես մեծ բանաստեղծի վրիպած գործն է, նրա ակնհայտ սայթաքումը: Մինչդեռ Հախումյանը փորձում էր հակառակն ապացուցել, ինչպես ասում են՝ լինել պապից ավելի պապական: «Մասնավորապես կանգ առնելով «Պոեզոգլունայի» և «Ռոմանս անսերի» վրա՝ դասախոսը (այսինքն՝ նույն Հախումյանը-Ժ.Բ.) շեշտեց, որ այդ գործերից է, որ սկսվում է Չարենցի այն զորեղ հակումը, որի էական իմաստն է բոլոր հին կուռքերի տապալումն», - գրում էր Ունկնդիրն իր հաղորդման մեջ: Ըստ էության Հախումյանը արտահայտում էր իր «Ի պաշտպանություն «չորրորդ աստիճանի հոտենտոտի»» հողվածում առկա սկզբունքներին տրամագծորեն հակառակ մտքեր: Եթե հիշյալ հողվածում նա պաշտպանում էր դասական արժեքներն ու Տերյանին, հիմա փառաբանում էր Չարենցին՝ Տերյանից վերջնականապես ազատվելու համար: Ալ. Զաքարյանի կարծիքով՝ Հախումյանը «կրակին յուղ էր լցնում»՝ բորբոքելով Չարենցի շուրջն ստեղծված աղմուկը: Այսօր դժվար է ասել՝ գիտակցաբա՞ր, թե՞ անգիտակցաբար էր դա տեղի ունենում, բայց որ Հախումյանի ամեն ելույթից հետո Չարենցի դեմ կրքերն ավելի էին բորբոքվում, դա ակներև է:

Հախումյանի դասախոսությանն անդրադարձավ նաև Թիֆլիսում լույս տեսնող «Մարտակոչը», որի գրական քա-

¹⁹ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 6, էջ 38:

դաքականությունը ավելի մոտ էր պրոլետասոցիալիստիկ դիրքորոշումներին: «Մարտակոչի» հոդվածագիր Արշալույս Տեր-Հովնանյանը Հախումյանի դասախոսությունը համարում էր մակերեսային և «առանց որևէ կարծիքի հրապարակման»: Տեր-Հովնանյանը առիթը օգտագործում է մուրճականների վերաբերմունքն արտահայտելու: Նա գրում է. «Պրոլետգրողները և ուրիշները գտնում էին Չարենցի բռնած վերջին ճանապարհը («Պոեզոգություն», «Ռոմանս անսեր») շատ սայթաքուն, որովհետև նա գնում է ֆուտուրիզմի և իմաժինիզմի ուղիով, որոնց ձգտման կետը դուքանչուտենչացած սոցիալիզմն է և սերն իր բարձունքից իջեցնելու փողոց շարտելու նկրտումը...»²⁰: Թերթի հաղորդման մեջ առավել ուշագրավն այն է, որ դասախոսությանը ներկա ունկնդիրներից մեկը հարց է տալիս Հախումյանին, թե «ինչպես է, որ մի քանի տարի առաջ նա թե՛ հավաքույթներում և թե՛ թերթերում նիզակներ էր ճոճում Չարենցի ստեղծագործության դեմ, իսկ այժմ հատուկ դասախոսությամբ բոլորովին հակառակ բան է ասում: Հախումյանը պատասխանեց ի լուր բոլորի, որ նշանակում է, ինքը փոխվել է»: Ի դեպ, այս փոփոխությունը դարձավ հաղթաթուղթ ընդդիմախոսների ձեռքին՝ ամենատարբեր պատճառներով նրան քննադատելու համար:

Իր «Եղիշե Չարենց» եռահատոր աշխատության մեջ Ալ. Չաքարյանը խանդոտ կասկածանքով է նայում Հախումյանի՝ Չարենցին ընկեր կամ զինակից լինելու հանգամանքին: Այդ ուսումնասիրության առաջին հատորում քաղվածք անելով Հախումյանի հուշերից, որտեղ վերջինս հի-

²⁰ «Մարտակոչ», 1923, թ. 12:

շում է, թե ինչ գրեց «Սումա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմների մասին, Զաքարյանը բազմանշանակ և բազմակետով վերջացող դիտարկում է անում՝ «ոչ միայն»²¹: Աստիճանաբար Հախումյանի մասին Զաքարյանի ակնարկները դառնում են ավելի որոշակի և անհանդուրժող: Նույն՝ առաջին գրքում ընդվզում է Հախումյանի հուշերի հենց առաջին տողի դեմ. «Նա իմ ընկերն էր, և ինձ համար դժվար է նրա մասին գրել», - ամպագոռգոռ տողով է սկսում իր հուշերը ըստ Զաքարյանի, «մոռացած տարրականը, այն, որ ընդամենը մեկ տարի տևած փոխհարաբերությամբ (թեկուզ լավ) մարդիկ երբեք ընկեր չեն դառնում»²²: Ընդգծենք «թեկուզ լավ» արտահայտությունը: Նկատի ունենալով դեկլարացիայի առիթով Զարենցի դեմ գրած հոդվածը՝ Զաքարյանը զարմանք է հայտնում, թե Զարենցի «բոցեղեն» (Հախումյանի բառն է) տաղանդը գնահատողը, ինչպես կարող էր ծաղրել-ծանակել նրա սկզբունքները, և ապա կրկնում իր տարակուսանքը մի այլ առիթով: «Բայց երևի թե այդ ժամանակներում բնականը անտրամաբանականն էր. որքանով անհասկանալի է, թե ինչպես 1918-ի հուլիսի 6-ին Թիֆլիսում սպանված Մշ երկարամյա խմբագիր, հասարակական-քաղաքական ճանաչված գործիչ Համբարձում Առաքելյանի փոխարեն լրագրի խմբագիր էր դարձել հայերեն չիմացող, անհայտ-անորոշ Տ. Հախումյանը՝ ամենահեղինակավոր այդ ամբիոնից տոն տալու համար հայոց քաղաքական կյանքին»²³: Եվ դարձյալ նույն խորհրդավոր թերասացությունը՝ «Հաջորդ քայլերի մասին

²¹ Ալ. Զաքարյան, Եղիշե Զարենց. Կյանքը, գործը, ժամանակը, գիրք 1, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատարակչություն, 1997, էջ 471:

²² Նույն տեղում, էջ 908:

²³ Նույն տեղում, էջ 909:

հետո...»: Նման ակնարկների շարքը կարելի է երկար շարունակել, որոնց ենթատեքստն այն է, թե Չարենցին պաշտպանելը Հախումյանի կողմից ճարպիկ իրավաբանի քայլ էր, որով նա ավելի էր գրգռում բանաստեղծի թշնամիներին: Երբեմն Զաքարյանի կասկածամտությունը հասնում է արսուրդի: 1923-ի ամռանը, ինչպես պատմում է Մ. Գևորգյանը, ինքը, Չարենցը և Հախումյանը, սովորության համաձայն, գնում են Զանգու գետում լողանալու: Չարենցն իրեն նետում է հորձանքի մեջ, ջուրը քշում է նրան, և ակնհայտ խեղդվելուց նրան փրկում է Գևորգյանը, իսկ Հախումյանը, վտանգավոր համարելով այդ հատվածում լողանալը, ընդհանրապես շորերը չի հանում և ջուրը չի մտնում²⁴: Զաքարյանը այս դեպքը, անհայտ փաստի վրա հենվելով (ավելի ճշգրիտ՝ առանց փաստի) համարում է ձախողված մարդասպանության փորձ, որտեղ փնտրում է Հախումյանի հետքը... Տեղն է ասելու, որ այս կասկածն էլ մենք ենք համարում կասկածելի... Զաքարյանը Հախումյանին մեղադրում է կարծիքները փոխելու մեջ՝ նրան, Փարպեցու խոսքերով, անվանելով «սատանայի արբանյակ»: Սակայն ավելի վաղ՝ Չարենցի վեցհատորյակը ծանոթագրելիս, նա շնորհակալություն էր հայտնում Հախումյանին՝ Չարենցի նամակները տպագրության տրամադրելու և ինչ-ինչ հարցեր ճշտելու համար: Իսկ մեր կարծիքով, ինչ չի կարելի կամ հնարավոր չէ փաստով հաստատել կամ, նվազագույն դեպքում, առողջ տրամաբանությամբ համոզել, պետք չէ գիտական շրջանառության նյութ դարձնել:

²⁴ Տե՛ս Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին, Եր., «Հայպետհրատ», 1961, էջ 260:

Չարենց-Հախումյան հարաբերությունների մասին տրամագծորեն հակառակ տեսակետ է հայտնում Սարգիս Մելիքսեթյանը: Նա գրում է, որ շատերը չէին հավատում Հախումյանի վարքագծի փոփոխություններին: Մինչդեռ «Հախումյանի կեցվածքի փոփոխությունները ինձ բնավ չզարմացրին, քանի որ դեռ Թիֆլիսում, նախասովետական տարիներին, Հախումյանը գրական զրույցների պահերին միշտ էլ բարձր գնահատականով էր որակում Չարենցի մի շարք ստեղծագործությունները: Ուստի Չարենցի հետ սկսված նրա բարեկամության հոգեբանական հիմքերը բնավ չէին խարխվել այն վեճի ժամանակ, որ նրանք ունեցան 1922 թ. ամռանը: Իսկ Չարենցի համար Հախումյանը՝ «Սիրելի Տիգրան-Շահիրը» մի այնպիսի ուժ էր, որ կարող էր խիստ օգտակար լինել իր գրական ըմբռնումների ու իղձերի իրականացմանը, քանի որ գրականագիտորեն շատ պատրաստված մարդ էր, հիանալիորեն իրազեկ թե՛ ողուս, թե՛ արևմտաեվրոպական գրականությանը: Չարենցը լայնախոհ ու բազմագիտակ գործընկերոջ կարոտություն ուներ»²⁵:

Այսուհանդերձ, մեզ թվում է, որ խնդիրը հիմնականում ոչ այնքան Հախումյանն էր, որքան բուն Չարենցը, որի հետ մրցել և նրան մեկուսացնել ցանկացողները հավասար կոիվ էին մղում նաև Չարենցին պաշտպանողների դեմ: Նման պաշտպաններին պրոլետգրողների բանակը սվիններով էր դիմավորում: Ահա մի օրինակ: 1923-ին Հ. Սուրխաթյանը «Մարտակոչում» գրախոսում է «Մուրճի» 4-րդ համարը, որը բորբոքում է մուրճականներին: Պատճա-

²⁵ Հուլիս Եղիշե Չարենցի մասին, էջ 168:

որ կրկին Չարենցն էր, այսպես ասած, անմեղ մեղավորի վիճակում, քանի որ գրախոսը նրան վեր էր դասում մյուսներից: Սուրխաթյանը գրում էր, որ «Մուրճի» ընտրած ուղին Չարենցի ուղին է, որից խուսափել չեն կարողանում «Մուրճի» գրողները: «Այդ խմբակի վրա տիրապետողը Չարենցի պոեզիայի հիմնական գիծն է թե ըստ ձևի և թե ըստ բովանդակության»: Սուրխաթյանը համոզմունք է հայտնում, որ «Չարենցի պես մի խոշոր և բազմակողմանի տաղանդ երբեք չի կարող չզգալ ժամանակների հզոր շունչն ու թափը և չտալ մեզ այնպիսի նոր գործեր, որոնք ավելի ևս հեղափոխական ոգի և գեղարվեստական արժանիքներ ունենան, քան այն բոլորը, ինչ նա տվել է մեր պոեզիային մինչև այսօր»²⁶: Հետաքրքրականն այն է, որ այդ օրերի, այսպես ասած, երկրորդ էջելոնի բանաստեղծները, հարձակվելով Չարենցի վրա, կրկնում էին նրա բոլոր սխալները: Այս առումով Լեռ Կամսարը իր «Դեպի պրոլետգրողների հեգեմոնիան» պիեսում խփում է ճիշտ նշանակետին: Պիեսում Չարենցը միլպետի և Մահարու հետ գալիս է պրոլետգրողների ասոցիացիա՝ գրողներին խուզարկելու և իրենից գողացած մտքերը գտնելու համար: Եվ, «մտրակի կոթով ցուցնելով»՝ միլպետին հրահանգում է. «Խուզարկե, խնդրեմ Աբովին գրվածքները. բոլորը իմ մտքերս են», - Աբովը պատասխանում է, - «Իմ գրվածքներու մեջ միտք չկա», Չարենցն արձագանքում է. «Այդ անմտություններն ալ իմն են: Ինքը ոչինչ չունի սեփական» ²⁷:

²⁶ «Մարտակոչ», 1923, թիվ 104:

²⁷ **Լեռ Կամսար**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող», 1988, էջ 360:

Վերադառնալով Սուրխաթյանի դիտարկումներին՝ հավելենք, որ Ա. Վշտունին դա անպատասխան չի թողնում: «Մարտակոչը» նույն համարում (1923, թ. 104) իբրև պատասխան արտատպում է 1922-ին ռուսական «Кущница» պարբերականում Վշտունու ավելի վաղ լույս տեսած հոդվածը, որտեղ նա հայտարարում է, թե Չարենցը ոչ մի նոր ձև չի հայտնագործել, որ նա ազդվել է Տերյանից, Սայաթ-Նովայից, Կարա-Դարվիշից և իրենից՝ Վշտունուց:

Մթնոլորտն ավելի է թեժանում, երբ 1923 թ. ապրիլի սկզբին, Երևանի համալսարանի մարքսիստական խմբակի նախաձեռնությամբ Չարենցը դասախոսություն է կարդում արդի ռուսական պոեզիայի մասին: Նա արտահայտում է այն միտքը, թե Ռուսաստանում կատարված և կատարվող ամեն մի գրական շարժում իր արտահայտությունն է գտնում նաև մեզ մոտ, թեև Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո այդ կապերը կտրվել են, և «նաիրյան անխառն» կուլտուրա ստեղծելու ջանքերը չեն ստացվել: Նա հանգամանորեն կանգ է առնում սիմվոլիզմի վրա, բացատրում նրա հասարակական հիմքերը, այն համարում ռուսական բուրժուական ինտելիգենցիայի բանաստեղծությունը, որը «աճեց, փթթեց ռեակցիայի օրերին»: Օգտվելով Բրյուսովի բնութագրությունից՝ նա սիմվոլիզմը համարում է ռուսական պոեզիայի երեկը, իսկ ֆուտուրիզմը՝ ներկան, և դարձյալ ըստ Բրյուսովի՝ հայտարարում. «... խոսել արդի ռուսական պոեզիայի մասին՝ նշանակում է խոսել գերազանցորեն գրական այն ուղղության մասին, որի անունն է ռուսական ֆուտուրիզմ»²⁸: Չարենցի

²⁸ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 6, էջ 47:

կարծիքով Հայաստանում թյուր պատկերացում ունեին այդ մասին, քանի որ «...գրական այս ուղղությունը... մեզանում մինչև օրս էլ կարծես կարմիր լաթ լինի՝ գրական հաստագլուխ ցուլերին խրտնացնելու համար»: Այնուհետև Չարենցը դժգոհում է մեզանում գրական և ոչ գրական ընթերցող զանգվածների անիրազեկությունից: Սակայն մեր խնդիրը չէ Չարենցի այս դասախոսության (նաև՝ մի մասը հոդված) վերլուծությունը, այլ այն, թե ինչպես այն ընկալվեց, և, վերջապես, ի՞նչ կապ ունի այստեղ Հախումյանը: Տ. Հախումյանը «Տիմուս» ծածկանունով «Խորհրդային Հայաստան» թերթի 1923 թ. ապրիլի 12-13-ին (թիվ 74, 75) ընդարձակ հաղորդում է տալիս այս դասախոսության մասին և զգալի մանրամասնությամբ ներկայացնում այն: Պետք է նկատել, որ Չարենցի երկերի ակադեմիական հրատարակության 6-րդ հատորում տպագրված «Արդի ռուսական պոեզիան» հոդվածը ամենայն հավանականությամբ Չարենցի դասախոսության առաջին մասն է միայն, որ գերազանցապես վերաբերում է սիմվոլիզմին: Հոդվածը Չարենցը վերջացնում է ֆուտուրիզմի մասին հաջորդ հոդվածը գրելու խոստումով, բայց խոստումը չի կատարում՝ ըստ երևույթին ազդված դասախոսության շուրջը բորբոքված գրախոսություն-չարախոսություններից: Բայց Հախումյանի հաղորդումը փոքր-ինչ տարբերվում է տպագրված հոդվածից: Հավանաբար հոդվածը տպագրելիս Չարենցը բավարարվել է դասախոսության առաջին մասով և գրավոր տեքստում կատարել է որոշ շտկումներ: Ըստ Հախումյանի հաղորդման՝ Չարենցը ռուսական պոեզիայում չորս հոսանքներ է ներկայացրել՝ սիմվոլիզմ, ֆուտուրիզմ, իմաժինիզմ, պրոլետարական պոեզիա: Համառոտ ներկայացնելով հի-

շյալ հոսանքների չարենցյան բնութագիրը՝ Հախումյանը նկատում է, որ ըստ Չարենցի՝ պրոլետարական պոեզիան չափազանց թույլ է և պարզունակ, չի կարողանում արտահայտել օրերի շունչն ու թափը. նրանց դերը դեռ ապագայում է, նրանք դեռ շատ նվաճումներ պետք է կատարեն և պետք է սովորեն հենց ֆուտուրիզմից: Տիմուսը դասախոսությունից ստացած իր տպավորությունը ձևակերպում է այսպես. «Ի վերջո զեկուցողը հայտնում է այն կարծիքը, որ նոր պոեզիան, որն անշուշտ, լինելու է պրոլետարական, կստեղծվի այն ժամանակ միայն, երբ հին կուլտուրան կնվաճվի կուլտուրապես և ոչ թե հուննական արշավանքով, այն ժամանակ, երբ մենք կունենանք պրոլետարական անխառն կենցաղ և հոգեբանություն, իսկ մինչ այդ հսկայական գործ կա կատարելու և սովորելու»²⁹:

Դասախոսության մեջ արտահայտված մտքերին հակաճառում են Աշոտ Հովհաննիսյանը, Ազատ Վշտունին, Պարիսը, Ն. Դաբադյանը և ուրիշներ: Թերթի հաջորդ՝ 75-րդ համարում Տ. Հախումյանը մանրամասն ներկայացնում է Աշոտ Հովհաննիսյանի ելույթը, որի բովանդակությունը հանգում է հետևյալին: Ֆուտուրիստները ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ մանր-բուրժուական ինտելիգենտներ, որ չեն ընդունում կոմունիստների կետ-նպատակը, բայց նրանց «դուր են գալիս» խոշոր ինդուստրիան վերականգնելու կոմունիստների ջանքերը, հեղափոխական դինամիկան, ուրիշները: Եվ քանի որ պրոլետարիատը այժմ մենակ անկարող է օգտագործել իր առջև բացված կուլտուրական հնարավորությունները, այսօր օգտագործում է ֆուտուրիստների գոր-

²⁹ «Խորհրդային Հայաստան», 1923, թ. 74:

ծակցությունը, որոնք այս կամ այն նպատակով իրենց հարազատ են զգում հեղափոխությանը: «Մենք չենք ուզում օրորել մեզ զանազան երազներով: Մեր ուղղությունը պարզ է: Դեպի պրոլետարական գրականությունն ու արվեստը: Շատ ճիշտ է, որ այդ գրականությունն այսօր շատ թույլ է, բայց այդ նրանից է, որ նա տրադիցիաներ չունի անցյալում...», - բացատրում է Ա. Հովհաննիսյանը: Սակայն ծավալված բանավեճն այսքանով չի վերջանում: Հատկապես ընդդիմախոսները չեն հանգստանում, գրավոր հարձակումներ են գործում թե՛ Չարենցի, թե՛ Հախումյանի վրա, որն, ի դեպ, հարազատորեն ներկայացրել էր Չարենցի զեկուցման դրույթները: Համենայն դեպս, դրանք լիովին համընկնում են Չարենցի տպագրած հոդվածին: Մեծ ակտիվություն է ցուցաբերում հատկապես «Մարտակոչ» թերթը և հատկապես Հախումյանի հարցում: Դասախոսության առիթն օգտագործելով՝ հակառակորդները պայքարում էին միաժամանակ երկու ճակատով՝ և՛ Չարենցի, և՛ Հախումյանի դեմ: Բայց ոչ միայն դասախոսությունն էր առիթը: 1923-ին Չարենցի խմբագրությամբ լույս էր տեսել Հախումյանի բանաստեղծությունների «Տիգրան Հախումյան-1» ժողովածուն, որը սուր քննադատության ենթարկվեց թե՛ «Նորք» հանդեսի 1923 թ. ապրիլ-սեպտեմբերյան գրքում (թիվ 3) և թե՛ «Մարտակոչի» 100-րդ համարում: «Նորքի» գրախոս Գ. Ա.-ն (հավանաբար Գևորգ Աբովը) նախ՝ չի հավատում Հախումյանի փոխվելուն. «Դեռևս հեղափոխությունից առաջ նվացող ինտելիգենտը հեղափոխությունից հետո չէր կարող հրաշքով էափոխվել, ու բնական է, որ Վահան Տերյանին ստեղծող հասարակական միջավայրի մի այլ ծնունդը, ինչպիսին Տիգրան Հախու-

մյանն է, հեղափոխությունից հետո էլ աննշան տարբերությամբ իր հին երգը պիտի երգեր: ...Նրան հուզող դրդիչները նույնն են, ինչ որ Տերյանինը - «հրեղեն ու երկնային աղջիկների» կարոտը, մահվան հանդեպ ունեցած հուսալքությունը, տխրության հետ հաշտվելու ձգտումը, կյանքի դժնիությունը, իր տանջված երկրի գովերգը և այլն: Իհարկե, այս ամենն արտահայտելու համար «Տիգրան Հախումյան»-ի հեղինակին պակասում է իր ուսուցչի պարզ լեզուն, նրա հույզերի հստակությունը»³⁰: Գրախոս Գ. Ա.-ն Հախումյանի մոտ ոչ մի ինքնուրույն բան չի տեսնում և փորձում է օրինակներով համոզել, որ նա կրկնում է միջնադարյան աշուղներին, Թումանյանին ու Տերյանին:

Ավելի խիստ, ջախջախիչ ու երգիծական է «Մարտակոչի» հոդվածը: Իր ժողովածուի համար Հախումյանը յոթ կետից բաղկացած առաջաբան էր գրել՝ բացատրելով իր սկզբունքները: Առաջաբանի 3-րդ կետում նա գրում էր, որ ժողովածուն ընդգրկում է 1918-1923 թթ. բանաստեղծությունները, որոնցից ինքը ընտրել է «միայն այն, ինչ բավարարում է» պոեզիայի և արվեստի մասին իր ըմբռնումներին: Գրախոս Հ. Լ.-ն (Սուրեն Երզնկյան) մեկնաբանում է այդ կետը. «Անշուշտ, Տիգրան-Շահիրը կամ Շահիր Տիգրանը գիտե, որ մի «Ժամանակ ու միջավայր» ում տիրապետողը մանր-բուրժուական-կադետական խավն էր, մանավանդ որ հայ կադետիզմի փայլուն գաղափարախոսը Հայաստանում և Վրաստանում հենց ինքը Տիգրան-Շահիրն էր: Մյուս «Ժամանակ ու միջավայր», ում իշխողը բանվոր դասակարգի և չքավոր գյուղացիության դիկտա-

³⁰ «Նորք», 1923, գիրք 3, էջ 315-316:

տուրան է, **իդեալը**, որի թարգմաններից, գոնե գրական ասպարեզում ճգնում էր հանդիսանալ հենց նույն Տիգրան Հախումյանը Կարո Հալաբյանի և Չարենցի հետ դաշնակցած»³¹: Հ. Լ.-ն իր գրախոսությունը վերջացնում է այսպիսի ծաղրանքով. «Ա՛հ, ողորմելի հոգի: Ապա ինչ հասկացողություն է՝ Տիգրան Հախումյան», ապա ավելացնում, որ թեև նրա «աչքերը տեսնում են նորը և ականջները լսում կանչերն ու աղմուկները», բայց նա, «չարամիտ», միայն անցյալի հուշերն է երգում: Անկախ նրանից, որ Հախումյանը պատմության մեջ չմնաց իբրև լուրջ բանաստեղծ, խընդիրն այն է, որ այդ օրերի ո՛չ գովասանքը, ո՛չ պարսավանքն այսօր նույն արժեքը չունեն, երկու դեպքում էլ թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը հաճախ հասնում են անհեթեթության:

«Մարտակոչի» հաջորդ՝ 101-րդ համարում տպագրվում է «Ֆուտուրիզմը՝ որպես գրական ռեակցիա» հոդվածը՝ ֆուտուրիզմի նկատմամբ ավելի լայն արձագանքով, որտեղ այդ հոսանքը բնութագրվում է իբրև **«ինտելիգենտական-սեմինարիստական** մարզանք, որի ոտքերը փայտից էին, հիմքը՝ խախուտ: Եվ նա փլվելու է հենց այն ժամանակ, երբ Հայաստանի պետհրատը շտապ պատվերներ է տալիս Մայակովսկու երկերի, որպես Երևանում շատ **խողի** ապրանքի»³²: Հոդվածում երգիծանքի թիրախ է դառնում հիմնականում Գ. Աբովի «Դանակը բկին» ժողովածուն, որից, ըստ թերթի, «Ռոմանս անսերի» հարազատության հոտ է փչում: Չի մոռացվում և Կարա-Դարվիշը, որը նոր ֆուտուրիստներին իր լակոտներն է անվանում:

³¹ Հ. Լ., Ռեակցիայի գաղափարական երգիչը, «Մարտակոչ», 1923, թ. 100:

³² Հ. Լ., Ֆուտուրիզմը՝ որպես գրական ռեակցիա, «Մարտակոչ», 1923, թ. 101:

Եվ, քանի որ գրախոսի կարծիքով հայ պոեզիան մտել է փակուղի, ուստի այնտեղից դուրս գալու համար պետք է օգնել օր առաջ վտարելու «մայակովչինան»: Բնականաբար, այս ծավալուն հոդվածում չէին մոռացվելու Մայակովսկու երկրպագուները, ուստի հոդվածագիրը խփում է հիմնական թիրախին. «Զուր թող չփորձեն և չենք կարծում, թե այլևս փորձեն-մեր տնաբույս ֆուտուրիստները, որոնք ուզում են և՛ պրոլետարական երգչի դափնիներ քաղել և որոնց մի քանի խմբավորումներ ճաշակեցինք մենք այս մի տարվա ընթացքում (Զարենց-Աբով-Վշտունի, հետո Զարենց-Հախումյան-Հալաբյան), թե այլ է եվրոպական ֆուտուրիզմը, որի վերածնությունը ռեակցիոն երևույթ է և որի հետ ռուսական ֆուտուրիզմը ոչ մի կապ չունի: Այդ միտքը շատ ավելի զգույշ ու վերապահումներով – պատկանում է սիմվոլիզմի և ֆուտուրիզմի մեջ խարխափող պառավամիտ (համենայն դեպս՝ Տերյանից շա՛տ ավելի փտած) Վալերի Բրյուսովին»: Հոդվածագիրն ակնարկում է Վ. Բրյուսովի «Երեկ, այսօր և վաղը ռուսական պոեզիայի» հոդվածը (այդ օրերի թարգմանությունն է), որի կապակցությամբ տողատակին նշում է արվում, թե Զարենցը, փոխանակ Բրյուսովի հոդվածը ծաղկաքաղ անելու, ավելի ճիշտ կաներ այդ հոդվածը տպեր: Հոդվածի հեղինակը դարձյալ Հ. Լ.-ն է: Հոդվածագրի արժարժած հարցերը չափազանց լայն են՝ ֆուտուրիզմի անցյալն ու ներկան, վրացական ու հայկական ֆուտուրիզմը, ռուսականի առանձնահատկությունները, Կարա-Դարվիշը, Մայակովսկին, Աբովը... Այս ամենին անդրադառնալը մեզ հեռու կտանի, ուստի հետևենք միայն իրադարձությունների հետագա ծավալմանը:

Քանի որ այս ամենը սկիզբ էր առել Չարենցի դասա-
խոսությունից և պարբերաբար շոշափվում էր Չարենցի ա-
նունը, ապա նա «Մարտակոչի» խմբագրությանն է դիմում
մի նամակով, որը թերթը իր 103-րդ համարում տպագրում
է «Ֆուտուրիզմի շուրջը» վերնագրով, նույն վերնագրով էլ
տեղ է գտել բանաստեղծի երկերի 6-րդ հատորում: Համա-
կարգված կետերով Չարենցը պատասխանում է և՛ իր
հասցեին արված մեղադրանքներին, և՛ ֆուտուրիզմի հետ
առնչվող տեսական հարցերին: Սակայն այս պահին մեզ
հետաքրքրում է Հախումյանի հետ կապված հատվածը, որ
ներկայացնում ենք ամբողջությամբ. «Հարկադրված եմ
ասել, որ ես ո՛չ մի անգամ գրական խմբակ չեմ ունեցել
Հախումյանի հետ: Հալաբյանի- ճիշտ է՝ մենք միասին
մտադիր էինք հրատարակել ֆուտուրո-կոնստրուկտիվիս-
տական ժուռնալ՝ «Ավանգարդ» անունով, բայց գործը
գլուխ չեկավ միջոցներ ու համախոհ աշխատակիցներ չու-
նենալու պատճառով: Իսկ ինչ վերաբերում է նրան, որ
Տիգրան Հախումյանը դասախոսություն է կարդացել իմ
մասին և գրել «Խորհրդային Հայաստանում» և «Պայքա-
րում» - սրա համար էլ պատասխանատու է ինքը Հախու-
մյանը և վերոհիշյալ թերթերի խմբագրությունը. ես չեմ կա-
րող փակել Հախումյանի բերանը, որ իմ մասին լավ կամ
վատ չգրե կամ չխոսե: Թող չկարծվի սակայն, որ ես այս-
տեղ ուզում եմ իմ վրայից քերել Տիգրան Հախումյանի հետ
«զինակից» լինելու անպատվությունը՝ բնավ երբեք: Ես
փաստն եմ միայն արձանագրում, ուրիշ ոչինչ: **Տիգրան
Հախումյանը հեռու է իմ պաշտպանած գրական տեսա-
կետներից»**³³:

³³ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 6, էջ 96-97:

Ընդհանուր առմամբ զուսպ այս պատասխանի վերջին պարբերությունը շատ ուշագրավ է և գայթակղության առիթ է տալիս: Ալ. Զաքարյանը իր եռահատորի 2-րդ հատորում, այսպես կոչված, «անպատվությունը քերելու» մասին հայտարարությունը իբրև հաղթաթուղթ է օգտագործում Հախումյանի դեմ և նրանից Չարենցի սահմանազատվելու ու հեռանալու ապացույց: Այլ կարծիքի է Չարենցի հիշյալ նամակին պատասխանող Հ. Լ.-ն: Մեջքերելով Չարենցի նամակի վերոնշյալ արտահայտությունը՝ հողվածագիրն արձագանքում է. «Այս ասպետական հայտարարությունը գալիս է հաստատելու, որ մենք այնքան էլ հեռու չենք եղել ճշմարտությունից: Ուրեմն «խմբակ» ոչ, «զինակցությունը» անպատվություն չէ... Նյուանսների խնդիր է...»³⁴:

Այսինքն՝ այդ հայտարարությունը ըստ Հ. Լ.-ի ասպետական է, որ ենթատեքստում նշանակում է, թե Չարենցը անպատվություն չի համարում Հախումյանի հետ զինակցելը: Սակայն այս բանավեճի «սուսերամարտից» դուրս մեզ համար կասկածելի է մնում մի դրվագ: Չարենցի մասին կարդացած դասախոսության ժամանակ, երբ Հախումյանին հարց են տալիս, թե ինչպես է նա Չարենցի մասին նախկինին տրամագծորեն հակառակ մտքեր հայտնում, երբ նախկինում չէր բաժանում «Հերոստրատ» Չարենցի տեսակետները, Հախումյանը հայտարարում է, թե ինքը փոխվել է: Սա չի՞ նշանակում, թե նրանց հայացքները մերձեցել են, մինչդեռ Չարենցը հայտարարում է, թե Հախումյանը հեռու է իր պաշտպանած տեսակետներից: Ինչպես

³⁴ Հ. Լ., Մեր պատասխանը, «Մարտակոչ», 1923, թ. 103:

տեսնում ենք, գաղափարական կռիվները հաճախ են շրջադարձեր արձանագրում, որոնցից դժվար է գլուխ հանել:

Այսպես թե այնպես, Չարենց-Հախումյան իրական, թե այլոց ջանքերով համադրվող զույգի շուրջը սկանդալները չեն պակասում: Ոչ միայն գաղափարական: Ահա նույն՝ 1923 թ. գարնանը Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգի» ներկայացման ժամանակ, երբ Արուս Ոսկանյանը խաղում էր գլխավոր հերոսուհու դերը, գործողության կեսին գինովցած Չարենցը բեմ է բարձրանում, համբուրում դերասանուհու ձեռքը և նրա մասին ոգևորված ճառ ասում: Իսկույն վարագույրի հետևից հայտնվում է նաև նույնպես գինով Հախումյանը: Հետևանքի մանրամասները հայտնի չեն, բայց պահպանվել են Արուս Ոսկանյանին ուղղված Չարենցի՝ ներողություն խնդրող նամակները («Դառնացած սըրտով խորին ներողություն եմ խնդրում այն խայտառակությանց համար, որ հանել եմ ձեր գլխին գինու ընկերակցությամբ...»³⁵): Իհարկե, այստեղ ևս Չարայանը խառն է համարում Հախումյանի մատը, թեև նման պարագաներում վերջինս ավելի շատ էր պախարակվում այն տրամաբանությամբ, թե ինչ կարելի է Ջևհին, չի կարելի ցուլին:

Հակառակ ամեն կարգի սուր և քննադատական արձագանքներին, 1923-ի աղմկոտ գարնան անցուդարձին՝ Հախումյանը շարունակում է դրականորեն արձագանքել Չարենցի ստեղծագործություններին: Այս առումով հատկապես առանձնանում է «Խորհրդային Հայաստան» թերթում 1923-ի մայիսին տպագրված նրա գրախոսականը

³⁵ Եղիշե Չարենց, Անտիպ և չհավաքված երկեր,Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983, էջ 454:

«Նորք» հանդեսի երկրորդ գրքի մասին: Նախ՝ նա Չարենցի գործերը արժեքավորում է ընդհանրության մեջ՝ ի հակադրություն հանդեսում լույս տեսած մյուս գործերի: Նա գրում է. «Երկրորդ համարում ծանրության կենտրոնն են դառնում նույն մարդու արգասավոր գրչին պատկանող երկու երկը՝ «Երկիր Նաիրի» վեպի երկրորդ մասը և «Ասպետական» ռապսոդիան: Սրանով ուզում ենք ասած լինել, որ առանց մյուս գործերի, որ գետեղված են նույն այս համարում՝ գրական բաժինը ոչինչ չէր կորցնի, գուցե և ընդհակառակը, իսկ այս գործերը ճոխացնում և լեցուն են դարձնում «Նորքը»³⁶: Իսկ «Նորքի» այդ գրքում տպագրվել էին Լեոյի «Մանկության գրկում» պատմվածքը, Կ. Ջարյանի «Երևանում» բանաստեղծությունը, Ալեքսանդր Բլոկի «Ծովի երգը» բանաստեղծության Թումանյանի թարգմանությունը և այլն: Հարևանցի նկատենք նաև, որ այդ ամենախառն օրերին Չարենցը գաղափարական պայքարին զուգընթաց կարողացել է ստեղծել «Երկիր Նաիրի» վեպի և «Ասպետական» ռապսոդիայի նման բարձրարժեք գործեր: Հախումյանն, իհարկե, չի բավարարվում հայտարարությամբ: Նա բարձր է գնահատում Չարենցի հիշատակված երկերը, և այդ գնահատականի արժեքը բարձրանում է հատկապես այն առումով, որ Չարենցի ընդդիմախոսները պախարակում էին դրանք: «Երկիր Նաիրի» վեպը դեռևս չէր ավարտվել (վեպի երրորդ մասը Չարենցը գրեց արտասահմանյան ուղևորությունից առաջ), ինչպես ասում են, քննադատները սրել էին իրենց գրիչները, բայց Հախումյանը գրում էր. «Իհարկե, հնարավոր է արդեն ընդհանուր

³⁶ «Խորհրդային Հայաստան», 1923, թ. 112:

գնահատական տալ «Երկիր Նաիրի» վեպին, առանց սպասելու, որ վեպը վերջանա: Հեղինակի շնչավորած տիպերը կենդանի են, պատկերները հարազատ և հոգեբանորեն ճիշտ և հատու: Կոլորիտը զարմանալի կերպով պահպանված է: Հայ իրականության խուլ և հետընկած քաղաքի միջավայրը նկարագրված է ուռուցիկ շտրիխներով: Ոճը յուրահատուկ է մեր արձակ գրականության մեջ: Պատմական հեռանկարը սուր է և անմշուշ:

Տարակույս չկա, որ ամբողջանալով՝ վեպը խոշոր **գրական երևույթ** է լինելու մեր վերջին տասնամյակների վիպագրությանց շարքում: Եթե տեղին և հարմար լիներ լրագրային գրախոսականի մեջ փոքր-ինչ ավելի ծանրանալ արժեքավոր այս երկի գրական և ոճային առանձնահատկությունների վրա՝ այդպիսին շատ հետաքրքիր և նիշելի եզրակացություններ կդնեք մեր առջև: Սակայն՝ այստեղ միայն այսքանը»³⁷:

Անհրաժեշտ է կարևորել այն փաստը, որ սա դեռևս չավարտված վեպի առաջին գրախոսություններից մեկն է: Իսկ մուրճականները դեռևս վեպի առաջին մասի տպագրվելուց հետո էին սկսել այժմ հեգնանք առաջացնող, բայց այն օրերին վտանգավոր քննադատությունը: Ահա թե ինչ է գրում «Մուրճի» քննադատ Ա. Նորեկը (Աշոտ Հախումյան). «Վեպի առաջին մասի բովանդակությունը կազմում է հայ մեջհանական քաղաքի հաջող նկարագրությունը: Նյութը չափազանց հին, անժամանակակից: Էապես այս թեման կենցաղական նշանակություն ունի և պատկերացնում է հայ քաղքենիական միջավայրը, հատկապես առևտրա-

³⁷ Նույն տեղում:

կան, չարչիական ու կիսաինտելիգենտական-թերուս խավերը: Գրվածքի մեջ կան այս խավերի տիպիկ ներկայացուցիչներ, բայց միայն և միայն անհատներ: ... Ի՞նչ արժեք ունեն Չարենցի նաիրյան այդ տիպերը, որոնց մեջտեղից վերացնելու և որոնց դեմ կռիվ մղելու համար մենք այժմ մղում ենք մի մեծ պայքար, մի մեծ կռիվ և մշտապես կանգնած ենք այդ քաղքենի, մանր-բուրժուական աշխարհի տարերքի հանդեպ միշտ նույն պայքարող դիրքերի մեջ: ... Գրականությունն այժմ ընդգրկել է մասսաներին, անհատներն ու անհատական կենցաղը ու մտորումները չեն զբաղեցնում մեզ արդի հասարակական կյանքում և տեղ չունեն գրականության մեջ, գոնե այն գրականագետների համար, որոնց գրական «credo»-ի հիմքում տեղ ունի աշխատող ու ստեղծագործող մասսան, իսկ Չարենցը յուր այս նյութով իջնում է յուր հարազատ բնագավառից և մի անգամ արդեն պատահմամբ թե որոշ ազդեցությունների հետևանքով կատարած սայթաքումը այս երկով մի այլ կողմից հաստատում»³⁸:

Ինչպես ասում են, և՛ մեկնաբանություններն են ավելորդ, և՛ արժևորման չափանիշների տարբերությունն է ակնհայտ: Հախումյանը նույնքան կամ, կարելի է ասել, ավելի բարձր է գնահատում «Ասպետականը», որի ստեղծման հիմքերին ծանոթ է ինքը: Սակայն նրա գնահատականը պայմանավորված է զուտ այդ ռապսոդիայի գեղարվեստական արժեքով: Նա գրում է. ««Ասպետական» ռապսոդիան Չարենցի գրչի ամենապայծառ արգասիքներից մեկն է՝ իր դիմոմով, ասոնանսային հանգավորումով, կոլո-

³⁸ «Մուրճ», 1923, թ. 4, էջ 31:

րիտային և հոգեբանորեն ճիշտ պատկերներով և բովանդակ երկի թափով և միջնադարյան շնչով: Բնորոշ են տողերի կրկնողությունները, կոնստրուկցիան և նրանց մետորը՝ հոգնաբեկ և լքված: Մտահղացումը օրիգինալ է և ցնցող: Դժբախտաբար հնարավոր չէ այստեղ քաղումներով հաստատել մեր ասածը, սակայն գրական մի խոշոր գործ է, և նա ինքն իրեն պաշտպան կկանգնի տարիների բովերում...»³⁹: Սա, իհարկե, ռապսոդիայի առաջին արժևորող գնահատականներից է, գուցե և առաջինը: Հետաքրքրականն այն է, որ Հախումյանն այստեղ բովանդակային հարցեր չի շոշափում, ընդգծում է գերազանցապես արվեստի հատկանիշները, որոնց շնորհիվ է գործը դառնում գեղարվեստական արժեք: Ամեն ինչ խոսում է այն բանի օգտին, որ Հախումյանի վրա «Ասպետականը» իսկապես ցնցող և տևական ազդեցություն է թողել: Դրա վկայությունն է նաև այն փաստը, որ նա սեփական նախաձեռնությամբ կանչում է Հ. Ղանալանյանին և նրան պատմում «Ասպետականի» ստեղծման պատմությունը, որը և Ղանալանյանը գրի է առնում և տպագրում 1987 թ. «Ավանգարդ» թերթում (թ. 68), ապա նաև «Չարենցի հետ: Հուշեր» գրքում (1997, էջ 59-60): Ըստ այդ պատմության՝ «Պոեզոգությունայի» քննադատությունից հետո վիրավորված ինքնասիրությամբ բանաստեղծը մտնում է ճաշարան, որտեղ էլ փորձում է ուրիշ սեղանի մոտ, ուրիշ տղամարդկանց հետ նստած կնոջը հրավիրել իր սեղանի մոտ և մերժում ստանում: Ահա այս կրկնակի վիրավորանքը ծնունդ է տալիս գեղեցիկ այդ ստեղծագործությանը: Հախումյանը պատ-

³⁹ «Խորհրդային Հայաստան», 1923, թ. 112:

մում է, որ Չարենցը «Ասպետականը» ձեռքին, իր ընկերակցությամբ գնացել է իրեն քննադատող Աշոտ Հովհաննիսյանի տուն, կարդացել գրածը և ասել. «Կարո՞ղ են այսպես գրել ձեր գոված բանաստեղծները»: Ի դեպ, «Ասպետականի» վերաբերյալ կան այլ հուշային տարբերակներ ևս:

Վերադառնանք «Նորքի» 2-րդ գրքի մասին Հախումյանի գրախոսությանը: Այդտեղ էր տպվել նաև Գ. Աբովի «Դանակը բկին» ժողովածուի վերաբերյալ Չարենցի գրախոսությունը, որին ևս անդրադառնում է Հախումյանը: Նա գնահատում է Չարենցի գրախոսությունը, համաձայնում այնտեղ արված դիտողությունների հետ և նկատում. «Չարենցի դիտողությունները ճիշտ են և հատու: Աբովն իրոք չարդարացրեց նրանից սպասված մեր հույսերը և այս տեսակետից ոչ պակաս «գրական թմբկահարություն է» նրա գործը»⁴⁰:

1923 թ.՝ իրադարձություններով, դասախոսություններով, գրախոսություններով և աղմկալից վիճաբանություններով հագեցած այդ տարում, Հախումյանը, բացի դասախոսություններում արտահայտած գնահատանքից, նաև առանձին գրախոսություն է գրում Չարենցի «Պոեզոգլոտնա» գրքի մասին՝ «Եղիշե Չարենցը-գլոտնաչի Ալեքին» վերնագրով: Այս ժողովածուի վերաբերյալ քննարկումները ընթանում էին բուռն վեճերով, երբեմն նաև՝ զավեշտով, ինչպիսին Մայակովսկու «Վարտիքավոր ամպի»՝ Չարենցի ընդդիմախոսների «Ամպը վարտիքիս մեջ» սխալ թարգմանությունն էր: Հախումյանն իր գրախոսության մեջ փորձում է հավասարակշռել իր ասելիքը բանաստեղծի նվաճումներ-

⁴⁰ Նույն տեղում:

րի և բացթողումների մասին՝ շատ լավ իմանալով, թե Չարենցն ինքը ինչ տեղ է հատկացնում այդ գրքին՝ այն անվանելով Տերյանից հետո գրած իր առաջին գիրքը: Հախումյանի ելակետն այն է, որ անգամ շատ մեծ բանաստեղծները չեն կարող մշտապես հանճարեղ գործեր արտադրել, նրանք ունենում են նաև հարաբերական դադարի պահեր ոչ թե զուտ ֆիզիկական հանգստի, այլ նվաճած բնագծում դանդաղելու առումով: Նա նկատում է. «Իր «Ամբոխներից», «Ամենապոեմից» և «Ասպետականից» հետո Չարենցը տվեց մեզ Մոսկվայում նորերս հրատարակված «Պոեզոգլոունան», որն իր նորածն և նորանյութ կողմերով հանդերձ՝ այնուամենայնիվ պատկանում է նրա ստեղծագործական թափի ոչ վերելքային շրջանին»⁴¹: Գրախոսությունից առաջ էլ Հախումյանը այն միտքն էր արտահայտել, որ «Պոեզոգլոունան» նոր ուղիներ է բացում նրա պոեզիայի մեջ, բայց միևնույն ժամանակ գտնում է, որ, ճիշտ է, ազատվել է Տերյանից, բայց հայտնի չէ, թե ինչպես է ազատվելու Մայակովսկուց և Մարիենգոֆից: Չարենցի այս ժողովածուում առանձին մտքեր ու պատկերներ գալիս են Մայակովսկուց, ինչպես օրինակ՝ «Արևը որպես գնդասեղ», «կույր աղիք» և այլն: Հախումյանը, այսպես կոչված, «մայակովզչինայի» երևույթն արդեն համարում է «անհամացած» և նշում, որ Տերյանից ազատագրված Չարենցը, թեև «խարխափում է մայակովզչինայի մշուշներում և սակայն չի կարելի ասել, թե նա ստրկաբար է հետևում նրա ուղիներին»: Նոր գրքում, ըստ Հախումյանի, Չարենցը «բոզ լուսնի» փոխարեն ընտրել է արևի պաշտամունքը,

⁴¹ «Պայքար», 1923, թ. 234, էջ 13:

«ամբողջ ժողովածուում իշխում է արևը» : Նա ժողովածուի մեջ առանձնացնում է մի քանի հաջողված բանաստեղծություններ («Երևան», «Աղջիկը», «Քեզ» և այլն) և գտնում. «Այդ հաջողված և մի քանի միանգամայն լուսաշող էջերը խորապես համոզում են մեզ, որ պոետը տվել է մեզ ոչ թե այնպիսի գործեր, որոնք որպես այդպիսիները-վերջնատիպ են, այլ տվել է մեզ այդ ուղղությամբ կատարելիք արգասավոր աշխատանքի սկզբնական ֆրագմենտները» : Նկատելի է, որ գրախոսը, հենվելով այն դիտարկման վրա, թե ««Դեկլարացիայի» և «Պոեզոգլոնայի» միջև սարեր ու ձորեր են ընկած», այն տպավորությունն է ուզում հիմնավորել, որ Չարենցի նոր ժողովածուն, չնայած իր որոշ թերություններին, ավելի շատ բանաստեղծական շրջադարձի խոստում է, որի լիակատար իրականացմանը դեռ պետք է սպասել:

1923-ի աշնանը՝ հոկտեմբերի քսանին, տեղի է ունենում Չարենցի «Կապկազ» թամաշայի դատը, որը նախագահում էր Երզնկյանը, մեղադրողն էր Ա. Խոնդկարյանը, պաշտպանում էր Տ. Հախումյանը: Մեղադրողը, գնահատելով հանդերձ Չարենցին «իբրև վերջին տարիների խոշոր դեմք», այնուամենայնիվ, գտնում է, որ «Կապկազում» Չարենցը ձևապաշտ է, որ պիեսը լոկ «արձանագրություն, թռուցիկ նկարագիր է այդ անցքերի, որ մենք ականատես ու մասնակից ենք եղել, չկա երևույթների պատճառաբանություն, անցքերի տրամաբանական հաջորդականություն», և այդ դիտողություններից հետո եզրակացնում է, որ «Կապկազն» իբրև գրական գործ առաջադիմական չէ» և «Ամենապոեմից» և «Պոեզոգլոնայից» հետո ոչ նորու-

թյուն, ոչ էլ նվաճում չէ ոչ մեր գրականության, ոչ էլ Չարենցի համար»⁴²:

Այսպես կոչված դատին մասնակցում են Յ. Խանզադյանը, Լ. Քալանթարը, Մ. Ջանանը (որն, ի դեպ, կարդում էր տեքստը), Վ.Թոթովենցը, Ն. Դաբադյանը, Մ. Դարբինյանը: Իր պաշտպանական խոսքը Տ. Հախումյանն սկսում է ֆուտուրիզմի բնորոշումից, այն ֆուտուրիզմի, որի շուրջն այնքան աղմուկ բարձրացավ Չարենցի կարդացած դասախոսությունից հետո: Բայց թե՛ Չարենցը, թե՛ Հախումյանը պաշտպանում էին Մայակովսկուն ու Արսենևին, և դա ակնհայտ է Հախումյանի պաշտպանական խոսքից: Նա գտնում է, որ նշված բանաստեղծները գրականության մեջ բերել են նոր ձևեր ու դինամիկա և այժմ «ամենահարազատ արտահայտիչներն են մեր ժամանակակից տրամադրությունների ու հոգեբանության»: Զտելով մեր ոչ վաղ անցյալից այն ամենը, ինչ անցողական է, ոչ մնայուն, ոչ բնորոշ՝ Չարենցը ցույց է տալիս մեզ այն օրերի հոգեբանությունը և անցքերի իրական փոխհարաբերությունն ու հաջորդականությունը: Պաշտպանը եզրակացնում է. «Գեղարվեստական արժանիքների տեսակետից նրա «Կապկազը» մի նոր նվաճում է մեր գրականության միջավայրում իր չափերով, ռիթմով, հատու լեզվով, պատկերներով և դինամիզմով»: Ի վերջո, Հախումյանը հույս է հայտնում, որ Չարենցը իր «Կապկազով» «առիթ է տալիս մեզ հուսալու, որ ապագայում մենք կարող ենք սպասել նրանից նույնքան շնորհալի թատերական գործեր, որքան շնորհալի էին նրա պոետական այլ գործերը»: Թերթը թեև բավա-

⁴² «Խորհրդային Հայաստան», 1923, թ. 234:

կանաչափ ծավալուն հաղորդում է տալիս գրական դատի մասին, այնուամենայնիվ չի ներկայացնում մյուսների՝ Խանզադյանի, Ջանանի և այլոց ելույթները: Վերջում կրկին ելույթ են ունենում մեղադրողն ու պաշտպանը: Թերևս, իրավաբան Հախումյանին հաջողվում է լիապես պաշտպանել Չարենցին, կամ թերևս մյուսների (ոչ Աբովի, որ խստորեն քննադատում էր Չարենցին) ելույթներում ևս հնչել են դրական խոսքեր, փաստն այն է, որ դատավճիռը բավականաչափ հավասարակշռված է. թեև Չարենցը մեղադրվում էր հասարակացումների ու ծամածռությունների դիմելու, ֆուտուրիստական դրամատուրգիայի սկզբունքներին հետևելու մեջ, բայց նշվում է նաև. «Այդպես լինելով հանդերձ, տաղանդավոր Եղիշե Չարենցը «Կապկազ»-ում տալիս է հեղինակի գեղարվեստագետ լինելու մի շարք գրավականներ:...Չարենցը միննույն ժամանակ կարողանում է Ղարայի սարքած պրիզմայով անցկացնել պատմական կյանքի կալեյդոսկոպիկ պատկերները, ցուցադրելով այդ հասարակական պատկերների դինամիկան»: Ընդհանուր առմամբ «դատավճիռը» դրական է, և պետք է նկատի ունենալ, որ այդտեղ փոքր չէ Հախումյանի՝ իբրև դատապաշտպանի դերը, մանավանդ եթե նկատի ունենաք, որ նման դատերում, որպես օրինաչափություն, միշտ ավելի ուժեղ էր մեղադրող կողմը (օր. «Հին աստվածների» դատի պարագայում): Իսկ իրականում «Կապկազն» իսկապես, հզոր սատիրա է, որը, Չոպանյանի գնահատմամբ, հիշեցնում է Արիստոֆանեսի գրիչը:

Համագործակցության առումով 1923 բուռն թվականին հաջորդում է 1924-ը՝ արդեն այլ բնույթի իրադարձություններով: 1924-ին Հախումյանի անդրադարձները նվա-

զում են: «Նորք» հանդեսի այդ տարվա 4-րդ գրքում Հախումյանը հակիրճ անդրադառնում է Պ. Մակինցյանի՝ Պոլսում 1923-ին հրատարակած «Եղիշե Չարենց: Պոեմներ» գրքին: Գնահատում է Մակինցյանի կատարած աշխատանքը, ցավում է վրիպակների համար և ամենավերջում գրում. «Պոեմների մասին ըստ էության խոսելու կարիք չկա... շատ է խոսված և այսօր արդեն նրանք նորույթ չեն: Սակայն ողջունելի է նրանց մի հատորով հրատարակելու փաստը»⁴³: Սակայն նշում է մի թերություն, որ հավասարապես վերաբերում է թե՛ Չարենցին, թե՛ Մակինցյանին: Այսօր էլ ժանրային խիստ չափանիշներով մոտենալու դեպքում Չարենցի ոչ քիչ պոեմներ չի կարելի պոեմ անվանել: Լավագույն դեպքում դա կարելի է համարել անհատական մոտեցում ժանրին, որ մեծ տաղանդներին է բնորոշ, որոնք իրենց կաշկանդված չեն զգում այս կամ այն ժանրի ավանդական շրջանակներում: Այդպիսին են «Վահագներ», ռադիոպոեմները, վերջապես «Երկիր Նաիրին»: Այս առումով ճիշտ դիտողություն է անում Հախումյանը: Նա զարմանում է, թե ինչու ժողովածուում տեղ չի գտել «Ասպետականը», և ապա նկատում. «Չարենցի այդ գործերը (անուններ չի տալիս - Ժ.Բ.) իսկական պոեմ կոչելը բավական պայմանական համաձայնության խնդիր է: Հեղինակի տված որակումը դեռևս բավական չէ այս կամ այն գործը պոեմ համարելու համար: Եվ, համենայն դեպս, եթե «Կապկազ» թամաշան կարող է պոեմ համարվել, ապա առավել ևս այդ իրավունքից զուրկ չէ «Ասպետականը», որտեղ կան իսկական պոեմի կարևորագույն տարրերը»:

⁴³ «Նորք», 1924, թ. 4, էջ 325:

1924 թ. սկսած՝ կրքերն զգալիորեն մարում են, Հախումյանի ծայնն էլ ավելի քիչ է լսվում, ընդ որում ոչ միայն Չարենցի հետ կապված: Պատճառների մասին ենթադրություն միայն կարելի է անել: Նախորդ տարիներին Հախումյանը եռանդով գրում էր ոչ միայն Չարենցի, այլև գրեթե բոլոր թատերական ներկայացումների, համերգների, հյուրախաղերի և ընդհանրապես արվեստի այլ բնագավառների նորությունների մասին: Աստիճանաբար նա սկսում է կենտրոնանալ թատրոնի և դրամատուրգիայի խնդիրների վրա, զբաղվում է նաև ռուս գրականությամբ: Ինչ վերաբերում է Չարենց-Հախումյան հարաբերություններին կամ ստեղծագործական շփումներին, ապա դրանք ևս նվազում են հանգամանքների բերումով: 1924-ի վերջին Չարենցը մեկնում է արտասահման, վերադառնում 1925-ին, 1926-ին տեղի է ունենում բանաստեղծի՝ ուղղիչ տանը հայտնվելու ողբերգական դեպքը, 1927-ին մեռնում է Չարենցի կինը, որից հետո նա մեկնում է Հյուսիսային Կովկաս, 1929-ին՝ Լենինգրադ... Թվում է, թե անձնական մտերմության ժամանակ ու տրամադրություն չի մնում, թեև ո՛չ մամուլում, ո՛չ հուշագրության մեջ մեր տպավորությունը ոչ ժխտող, ոչ հաստատող փաստեր չենք գտել: Մեզ անվերջ մտահոգում էր այն միտքը, թե հետագայում ի՞նչ եղան նրանց հարաբերությունները, որովհետև բացառված չէր մի նոր գծություն նրանց միջև, ժամանակին երկուսն էլ դրա ապացույցը տվել էին: Վերջապես Մ. Հասրաթյանի հուշի մեջ հանդիպեցինք այսպիսի թեական մի մտաբերման, ըստ որի Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի մեջ նախապես տեղադրված «Աքիլլե՛ս, թե՛ Պյերո» ինտերմեդիայի «Երկախոսությունը թարգմանվեց ռուսերեն (կարծեմ Տիգ-

րան Հախումյանի միջոցով) և ուղարկվեց անձամբ Ստալինին»⁴⁴: Շարունակությունն ավելի հետաքրքիր է: «Վերջինս (Ստալինը-Ժ.Ք.) կարդացել էր և ոչինչ դատապարտելի չէր գտել նրա մեջ: Ինչպես ինձ ասաց Չարենցը. «Այդ հարցում ամենախելոքը, ամենազգոն մարդը եղել էր ինքը՝ Ստալինը»: Բայց և այնպես մեզ մոտ համառում էին և կարողացան, գուցե կենտրոնի համաձայնությամբ, գրքից հանել տալ այդ գործը: Չարենցը հարկադրված եղավ այդ ահագին էջերի տեղը լրացնել գրքի տպագրությունից մեկ տարի հետո գրված զանազան չափածո գործերով: Այրած այդ գրքի մի օրինակը պահվում է նաև ինձ մոտ», - իր խոսքն է ամփոփում Հասրաթյանը: Եթե ինտերմեդիայի թարգմանությունը կատարել էր Հախումյանը, որը միանգամայն հավանական է, քանի որ նա ռուսերենին տիրապետող բանաստեղծ էր և, միաժամանակ, այդ թարգմանությունը չէր կարող կատարվել առանց Չարենցի համաձայնության, ուրեմն, կարելի է ենթադրել, որ Չարենց-Հախումյան գրական համագործակցությունը չէր սպառվել: Այսուհանդերձ, դա կարճատև մի շրջան էր, համատեղ պայքարի մի դրվագ, որ լրացուցիչ լույս է սփռում ինչպես Չարենցի փոթորկոտ կյանքի, այնպես էլ պատմություն դարձած ժամանակի իրողությունների վրա:

⁴⁴ Չարենցի հետ: Հուլիս, 1997, էջ 106:

**ԵՐԱՁԸ ԵՎ ՍԱՐՍԱՓԸ ՉԱՐԵՆՑԻ
ՆԱԻՐՅԱՆ ԸՆԿԱԼՈՒՄՆԵՐՈՒՄ**

Եղիշե Չարենցի մուտքը գրականություն սկսվեց երազային տեսիլներով, և որոշիչ լինելով՝ այստեղ էականը միայն Տերյանի ազդեցությունն ու սիմվոլիզմի պահանջները չէին: Երազը ժամանակների հարադրման խոհականությունն է («Ես գալիս եմ – դարերից //...Ու բերել եմ ինձ հետ երազները իմ սեգ»)¹, անհատի ու աշխարհի հարաբերության պատրանքի ճշմարտապատումը («Հեռավոր մեկի անըջանքն եմ սուտ՝ //Նետված աշխարհի անսուտ երազին»), պարզապես լուսնի անկյանք գիշերվա մեջ արևի ջերմության ձգտումը («Գիշերը ամբողջ հիվանդ, խելագար, // Ես երազեցի արևի մասին: // Շուրջս ոչ մի ձայն ու շշուկ չկար - // Գունատ էր շուրջս՝ գիշեր ու լուսին»):

«Որպես սկիզբ» խորագրված մուտքի առաջին այս երկու բանաստեղծությունները բացում են Չարենցի աշխարհի կարևոր մի կեսը, որը նույն 1916-17 թթ. գրած «Հարդագողի ճամփորդների» ընդհանրացումը պիտի ստանա. «Մենք կժըպտանք, գոհ կժպտանք մեռնելիս, // Որ երազում երազեցինք ու անցանք...»: Սկզբից ևեթ երազի լուսե-

¹ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հ. 1, Եր., «Սովետական գրող», 1986, էջ 9: Այսուհետև այս հրատարակությունից կատարված մեջբերումների հատորը և էջը կնշվեն շարադրանքում՝ փակագծերի մեջ:

ղենությանը համադրվում է մահվան սառը զգացողությունը՝ տագնապի, երբեմն սարսափի նրբերանգներով: Աիդ եզերքի անկուշտ ու անօթևան արքան «Հսկում է, որ ջինջ երազները գան - //Բռնի, հոշոտի, - //Ու երազների դիերն անկենդան // Ստիքսը նետի» («Եզերքը Աիդ», 1916 թ.): Բանաստեղծը ձգտում է իրական կյանքում տեսնել երազների լուսեղենությունը, ուզում է «Աշխարհը զգալ որպես քաղցր դող», բայց գիտի, որ «մարող մարմինը» «Դեռ պետք է կրի դիակը հոգուս»:

Ս. Աղաբաբյանը նկատել է, որ Չարենցի պոեզիայում հենց սկզբից երազների «արևի ճանապարհը» հասնում է «Երկիր Նաիրիի արևային հառնումի լեգենդին»², որը, սակայն, համադրվելու է «իր բանաստեղծական աշխարհի մի էական հատկությամբ՝ տագնապի շեշտով» (էջ 25), և խորհրդապաշտական տեսիլները ստանալու են ժամանակատարածական վերացարկումներ՝ «Ամենտի երկիր, Հրո երկիր, Աիդի եզերք, Կապույտ եզերք, Հարդագողի ճամփա» (էջ 49), և շատ բարդ ենթատեքստային կապերով սրանց հետ առնչվող Նաիրի երկիրը, մի հարաբերություն, որ նորովի ուշադրություն է պահանջում:

Մահվան զգացողությունն ուներ արտաքին-օբյեկտիվ դրդապատճառներ՝ Առաջին համաշխարհային պատերազմ, եղեռն, հեղափոխություններ, և դրանց հորձանուտում հայտնված պատանի բանաստեղծը: Բայց այդ ընկալումը նաև բնավորության ներքին կայացումների արդյունք է, գերզգայուն ու բանական տեսականների «թուլության» ար-

² Ս. Աղաբաբյան, Եղիշե Չարենց, գիրք 1, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1973, էջ 10:

տահայտչաձև: Մարիետա Շահինյանը հիշում է. «Չարենցի հոգեբանաֆիզիկական հիմնական հատկանիշը... ծայրահեղ քաշվածությունն էր և բացվել չկարողանալ արտաքին աշխարհին առնչվելիս: Սովորաբար նման ամաչկոտ մարդիկ լիցքաթափվում են հանկարծ, չափազանց բուռն»³: Իսկ Ռեգինա Ղազարյանը վկայում է. «Այդ մեծ մարդն իր անխառն լավատեսությամբ անասելի վախենում էր մահից. սոսկ այդ բառը երբեմն կերպարանափոխում էր նրան, իսկ երբ հուզվում էր, կարող էր *երեխայի պես* (ընդգծումները մերն են – Վ. Ս.) հեկեկալ»⁴: Խոհական-ապրումային մեծ ընդգրկումների մեջ անընդհատ նկատելի է մի օրինաչափ համադրություն՝ բանաստեղծ-սիրելի կին-երկիր Նաիրի եռանձնավորմամբ, և դրա բանաստեղծական տարաշերտ դրսևորումը իմաստասիրական ու հոգեվերլուծական խորքային ընդհանրացումներ է բերում:

Զիգմունդ Ֆրոյդը, երազը դիտելով որպես քնած ժամանակ, երբեմն էլ արթմնի, մարդու ունեցած հոգեկան կյանք, քնի ու արթնության միջև ընկած վիճակ, գրում է. «Ես ոչինչ չեմ ցանկանում իմանալ արտաքին աշխարհի մասին... Հոգնել եմ արտաքին աշխարհից և այլևս չեմ ցանկանում ապրումներ ունենալ»⁵: Իսկ Չարենցը ասում է. «Աչքերս փակեմ ու սեղմեմ ամուր //Ու չմտածեմ ոչնչի մասին»: Ուստի քունը մի ներքին մղում է դեպի «նախնական վիճակը, որտեղ գտնվել ենք մինչև աշխարհ գալը»⁶, ան-

³ Չարենցի հետ: Հուշեր, Եր., «Նաիրի», 1997, էջ 416:

⁴ Ռեգինա Ղազարյան, Հուշեր Չարենցի մասին, Եր., «Նաիրի», 1995, էջ 14:

⁵ Զիգմունդ Ֆրոյդ, Հոգեվերլուծության ներածություն, Եր., «Հանգակ-97», 2002, էջ 57:

⁶ Նույն տեղում, էջ 57:

գամ քնի ամենահարմար դիրքը ներարգանդային վիճակն է: Ահա և՛ քնի մեջ, թե արթմնի երազները հաճախ միտված են դեպի հին, նախնական սկիզբը, որը, հավանաբար, ներկա իրականությանը հակադրվելու հիմնավոր գործոն է: Բոլոր արտաքին ու ներքին աղավաղումների դեմ բավարարման ենթագիտակցական ծգտումի՝ լիբիդոյի, և անհատի մասին խոսելիս 2. Ֆրոյդը նշում է, որ նրանք «երկուսն էլ ժառանգված են, կրճատ կերպով կրկնում են այն զարգացումը, որ ողջ մարդկությունն անցել է» (էջ 239):

Գևորգ Էմինը Չարենցի մասին խոսելիս վկայում է. «Ուղղակի այրվում էր ծագումնաբանության, բնագիտության ու կազմախոսության հարցերով, առանձնապես սաղմի աճման ու զարգացման հարցերով»⁷: Չարենցը երազի ու անցյալի կապը ձևակերպում է այսպես.

Ախ, մարդու հոգին, ասում են, առաջ

Ապրել է այնտեղ – արևի վրա,

Եղել է վառման խնդագին երազ,

Հրոտ, հրանազ, ու անունը – Ռա:(1, 41)

Անգամ ներկան երազի կփոխվի, երբ դառնա անցյալ. «Եվ երբ հուշ դառնա այսօրվա ներկան, // Ու դարը այս մեծ փոխվի երազի...»: Նույնիսկ «Կապուտաչյա հայրենիքի» իրօրյա երազները կայունանում են հնի կարոտներով, և «սուրբ ու անբիծ» պատկերացնելի ներկայանում, «Երբ երազ է դառնում տաղտուկ առօրյան, //...Սիրտս վառել է կրակներ անմար՝ // Հին երազներն ու կարոտները հրե»: Իսկ անցյալին հառած երազները երբեմն շոշափելիանում են մեծերի կերպարներով, նրանց հետ իր ապրումի զուգա-

⁷ Չարենցի հետ: Հուշեր, Եր., «Նաիրի», 2008, էջ 173:

հեռներով: «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմում վերջին գիշեր-վա մեջ Աբովյանի տվայտանքներում՝ «Պատկերացավ նրան այդ անցյալը // Մի տեսիլի նման», և առավոտյան դեպի «լուսե ցնորքի» նման Մասիսը գնալիս հստակ էր.

Որ ամենը, ամենը, որ մնում էր ետևը,

Իբրև ցնորք անցած –

Թվաց անգին ու քաղցր, հեռու ու անիրական,

Սրբագործված, ինչպես ոսկեղեն հուշ... (3, 47)

Մյուս կողմից՝ հնի պատրանքներից ազատվելու, երազը նորի հետ կապելու ճիգերը Չարենցին մղում են հնի դեմ ջղագրգիռ կռիվ, հաճախ մոլորուն լարումով է ուզում տեսիլը իր օրերի իրողություն դարձնել՝ այս ընկալումներում անգամ սահման դնելով իր և ավագ գրչեղբայր Ավ. Իսահակյանի միջև.

Մեր մենամարտը ընդդեմ հնի –

Նրան թվում էր անիրական,

...Եվ մեր հորձանքը՝ երկրում ելած,

...Նրան թվում էր սին մի երազ: (2, 167)

Նոր երազի պատրանքը իրական դարձնելու ճիգը պարտադրեց «լենինյան դարին» միշտ հավատալու մոլորությունը, թեպետ բնաբուխ պոռթկալու էին հնի նկատմամբ հուշ-ցնորքները, մերժման դիրքորոշումները մշուշվելու էին հին երազների՝ նաև փրկարար դերով: Եվ կյանքի դրամատիկ ավարտին բանաձևվելու են քուն-արթուն երազի հոգեվերլուծական սահմանները՝ շեշտադրումը պահելով զառանցական սարսափի ենթատեքստում: «Պոեմ անվերնագիր» գործի «Գլուխ առաջին»-ը ունի «Երազների մասին» (1937 թ.) վերտառությունը, որը ամփոփում է այդ սահմանումը.

*Ձարմանալի շփոթ, ու անհեթեթ, ու մութ
 Ես մի երազ տեսա այս երեկո հանկարծ: -
 Ոչ թե երազ էր այդ, այլ էապես մի մութ
 Ձառանցական տեսիլ, կամ հոգևոր արկած,
 Որ ապրեցի կարծես կախարդական քնում,
 Աչքերս բաց, անխոհ, կիսարթըմնի պառկած... (3,
 319)*

2. Ֆրոյդը նշում է, որ «Երազները հաճախ անիմաստ են, խճողված, անհեթեթ, բայց կան նաև իմաստալից, սթափ, խելամիտ երազներ»⁸, ուստի պետք է փորձել երազը տարրերի տրոհել և ընկալելի դարձնել խորհրդանշային իմաստը, իսկ խորհրդանիշը Չարենցի պարագայում, ինչպես կտեսնենք, շատ ընդգրկուն է սարսափի պատկերներում: Քանի որ երազի բովանդակությունը հաճախ համընկնում է որևէ ցանկության ենթագիտակցական իրագործման հետ, դեպի անցյալի միտումը ապահով ու «անվնաս» է դարձնում այդ իրագործումը՝ այն կապելով հաճելիին ու լուսավորին:

Այս հարաբերություններում, որպես կանոն, կարևոր տեղ է զբաղեցնում կնոջ խորհրդանիշը, նրա մարմնի իմաստաբաժանումը: Եվ կրկին շատ խորքային համադրություն են բերում Չարենցի բանաստեղծական առաջին շարքերը, որոնց ասելիքը նորովի ու անընդհատ ամբողջանում է հետագայում: Եթե հայրենիքի որոնումը Չարենցի ստեղծագործության առանցքն է, ապա հաջորդ կարևոր դերակատարումը, երազի ու տազնապի ներդաշնակմամբ,

⁸ **Զիգմունդ Ֆրոյդ**, Նշված աշխատությունը, էջ 63:

խաղացել է կինը և՛ կյանքում, և՛ ստեղծագործական ոգորումների մեջ:

Երազը «մանկականության» գծեր ունի, ընդհանրապես «հոգեկան կյանքի անգիտակցականը մանկական (ինֆանտիլ) է» (էջ 142), «բոլոր երազները գործում են մանկական հոգեկան գործընթացների և մեխանիզմների միջոցով» (էջ 144): Մորուս Հասրայանը հուշերում նկատում է. Չարենցը «ում մոտենում էր, մանուկի տեղ էր դնում՝ ինքն էլ հաճախ հանդես գալով որպես *մանուկ*»⁹ (ընդգծ.- Վ.Ս.): Երեխայի նման պարզ ու խորքային բանականությամբ ընկալելով իրականության բոլոր արատները, դրանցում երազների կործանումը՝ Չարենցը նույն մանկան «խարխուլ» դիմադրությունն էր հակադրում անկումներին: Մեկ դիմում էր խմիչքին, քանի որ, հուշագիրներից մեկի՝ Անուշավան Զիդեջյանի-Վիվանի հաստատումով, «խմիչքը նրան լիցք էր տալիս, դարձնում առավել համարձակ, հանդուգն: Իսկ դրա կարիքը նա շատ էր զգում»¹⁰: Բոլոր տեսակի անկումների դեմ կռվի մյուս զենքը գրելն էր: Տիգրան Հախումյանը վկայում է. «Նա գրում էր մեծ մասամբ վատ տրամադրություն ունենալիս ... Գալիս էր տուն, փակվում իր սենյակում, և չարտահայտած ցավը, վիրավորանքը կամ զայրույթը շողշողում էին բանաստեղծական հնչեղ խոսքի ոսկե ձուլաձոներով»¹¹:

Այսպիսի դրամատիկ ներհայեցական էությունն ամբողջացնող բնական ուժը պետք է կինը լինի (երեխան և մայրը, կինը՝ տղամարդու կենսամիջավայր): Ճակատա-

⁹ Չարենցի հետ: Հուշեր, 1997, էջ 77:

¹⁰ Չարենցի հետ: Հուշեր, 2008, էջ 31:

¹¹ Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, Եր., «Սովետական գրող», 1986, էջ 163:

գիրն այդպիսի կին շնորհեց Չարենցին՝ ի դեմս Արփենիկի: Բոլոր հուշագիրներն անխտիր հաստատում են Արփենիկի ներշնչող ուժը, նրա բերած ապահովության միջավայրը, որի կարիքն իր անընդմեջ հալածական վիճակներում բանաստեղծը միշտ ունեցել է: Դանիել Դգնունին գրում է. «Արփենիկը նրա համար ամենից առաջ կյանքի ընկեր էր, ինչպես ինքն էր ասում՝ «հերոսական ընկեր», նրա ստեղծագործական աշխատանքի ոգևորողը... Անհուն սիրով կապված էր Եղիշեի հետ, ներում էր նրա բոլոր չարությունները»¹², նրա հետ էր ամեն քայլափոխի, եռանդով մասնակցում էր բոլոր բանավեճերին, և Չարենցը լուրջ կատակում էր. «Քանի Արփիկս իմ կողքին է, ես անխոցելի եմ, ինչպես Աքիլլեսը» (էջ 47): Նվարդ Թումանյանի վկայությամբ՝ Չարենցը ասել է. «Արփիկը ստեղծագործական կյանքս բեղմնավորեց, իսկ Չաբելը՝ սերունդը»¹³: Բնական է, որ կնոջ կորուստը Չարենցի անկումների առաջին նշածողերից մեկը եղավ, և բանաստեղծի պահվածքը՝ սարսափի յուրօրինակ ինքնադրսևորում: Մորուս Հասրաթյանը հիշում է, որ կնոջ մահից հետո Չարենցը փողոցի անկյունում «խարույկ էր վառել. ամենը, ինչ մնացել էր Արփիկից՝ բոլոր հագուստները, նամակները, անգամ նրան նվիրված բանաստեղծությունները կրակին էր տվել և ինքը խուլական պար բռնել այդ խարույկի շուրջը: Դրանից հետո երեք օր ոչ կերել, ոչ խմել էր՝ մնալով երեսնիվայր ընկած մահճի վրա»¹⁴:

¹² Չարենցի հետ: Հուլիս, 2008, էջ 45:

¹³ Հուլիս Եղիշե Չարենցի մասին, էջ 363:

¹⁴ Չարենցի հետ: Հուլիս, 1997, էջ 87:

Եթե իրականության ու երազի համադիր կրողի կուրուստը Չարենցին մղում է իր մեջ մարմնող սարսափի աշխարհը, ապա բանաստեղծական առաջին շարքերի հասցեատեր կանայք շատ ավելի երազի մթնոլորտ են բերում՝ տազնապը նրբորեն հարադրելով հայրենիքի ընկալումներին: Զգալի են «լուսե աղջիկ, անմարմին տեսիլ, լուսավոր, հեռավոր, թեթև... Ճառագայթի պես իրիկնամուտի, արև, աստղ» և այլ պատկերային հիմնեզրերը: Միաժամանակ Աստղիկ Դոնդախյանին ծոնած «Երեք երգ տխրադալով աղջկան» շարքում և Կարինե Քոթանճյանին նվիրած «Ծիածան» գրքում սիրո ու երազի, նաև տազնապի պատկերներին շաղախվում է «Նաիրյան թախծի մեջ թաթախված» իր «հրկիզված հոգին», որ շիջի «Ողջակեզ-կարմրակեզ բոցում», բայց՝ «Արթնացավ արև - Նաիրին // Իմ հոգու նոր գնդոցում»: Իսկ Լյուսի Թառայանին ծոնվածքի մեջ նույնանում են կինն ու Նաիրին. «Նա այստեղ է – դուրսը, նա կա, // Որպես կին, որպես նոր Նաիրի»: Կամ՝ «Իսկ // Երբ // Տուն դարձանք բանակից, // Սպասում էր ինձ արդեն // Նաիրին... երկրային մի կին: //...- Ախ, ինչքան ես սիրում եմ քեզ, // Արփիկ, լուսավոր Արփիկ...» («Չարենց-Նամե»): Հիշենք նաև՝ «Իմ Հայաստան-յարն եմ սիրում»:

Բանաստեղծի համար ընդգրկուն նշանակություն ունեցող համադրությունն ամբողջանում է «Կապուտաչյա հայրենիք» պոեմում, որտեղ ասելիքի դրսևորման ձևը հենց երազն է՝ նորոյա ու լուսեղեն, նաև դրամատիկ: Սիրում է «երազել խնդություններ արևառ», որ իր երկնասլաց հոգին երգ դառնա, «Ու երազները մեղմորեն օրորեն», մենակ ու անձայն նստած՝ աչքերը հառի «հուրհրատող երազին», լսի «իրիկվա երազի» երանգների պես անցած ծայ-

ները, «հարբած երազներով» ապրի: Անհրաժեշտաբար պիտի գան գորշ օրերը. ժամանակի գետը հոսում էր «Ու փսփսում էր երազներ անհունի // Գորշ օրերի միանման երազում»: Անկախ այն բանից, որ «Երկիրը ցավի, սուգի, արյունի» «տրտում երկիր» է, հավատի մեջ կայանում է համադրությունը. «Օ, իմ հեռու, կապուտաչա սիրուի, // Երկիր իմ որբ, արնաքամ ու ավերակ»:

Այսինքն՝ բանաստեղծի էության ու նվիրումի կրողը, ի վերջո, հայրենիքն է, իր բոլոր ցնորք-երազների կամ հըրկիզման-մարումի օրրանը, որով ամբողջանում է ինքը, ինչպես լինում է կին-նվիրումի առկայությամբ: Իր հզոր ըմբռնողականությամբ Չարենցը ամեն ինչ գիտեր Հայաստանի մասին՝ երկրի հեռավոր անցյալներից մինչև իր օրերը և ապագան: Ներհայեցական ուժը կայուն գիտելիք էր դառնում հետևողական տքնանքով, ուսումնասիրություններով:

Հուշագիրներն անընդհատ վկայում են բանաստեղծի այդ հակումների ու կարողության մասին: Մարտիրոս Սարյանը նկատել է. «Ինքը հայրենիքի զինվորի հոգեբանություն ուներ և նույնը պահանջում էր շրջապատից: Ամեն ինչ և ամենքին, հենց իրեն, գնահատում էր այդ հոգեբանությամբ»¹⁵: Դեռ դպրոցական տարիներից հայերեն ու ռուսերեն սկզբնաղբյուրներով պեղում էր Հայաստանի պատմությունը, և մի անգամ, երբ Անիում հանդիպում են Նիկողայոս Մառին, ընկերներին ցնցում է այն, թե ինչպես նա «համարձակ զրուցում էր ակադեմիկոսի հետ՝ գիտնականին զարմացնելով իր գիտելիքներով»¹⁶: Ընդհանրապես

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 412:

¹⁶ Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, էջ 41:

քնատուր ձգտում ունենալու նոր գիտությունների նկատմամբ: Աշխեն Հարությունյանը վկայում է, որ Չարենցը կարող էր «հանգամանորեն խոսել ֆիզիկայից, քիմիայից, բժշկության պատմությունից, շատ լավ ծանոթ էր էյնշտեյնի, Բորի աշխատանքներին» (էջ 355), «Իսկ որքան էր սիրում նա իր ժողովրդին, իր Հայաստանը» (էջ 357): Ստ. Կուրտիկյանը վկայում է, որ մի անգամ Կրետե կղզու մասին գրուցելիս Չարենցը հիմնավոր տեղյակություն է հանդես բերում կրետամիկենյան հնագույն մշակույթի մասին և նույնիսկ պահանջում. «Մեր գրողները պետք է հետաքրքրվեն ոչ միայն Հայաստանի հնություններով, այլև կրետամիկենյան հնագույն կուլտուրայով» (էջ 429): Այսինքն՝ Չարենցը հանճարեղ ներքնատեսությամբ ընկալում էր ոչ միայն հայոց անցյալի բարդ ու դժվար նկատելի խորշերը, այլև այլ երկրների հետ ուղղակի կամ անուղղակի կապերի խորքային շերտերը: Իգոր Պոստոպալսկին վկայում է. «Հաբեշտանի նկատմամբ Չարենցի մեջ ուժեղացող հետաքրքրությունը ծնվել էր եթովպացիների երկրի մասին վաղուց ունեցած, նույնիսկ ինչ-որ հատուկ հետաքրքրությունից»¹⁷. հաբեշների և հայերի գրերի ինչ-որ նմանություն մտածել է տվել Չարենցին. «Հանելուկ է, որ մեզ թողել է պատմությունը» (էջ 267): Այսօր էլ պատմաբանները հայ-միկենյան, հայ-եթովպական նախնական կապերի խորքային շերտեր պարզելու անելիքներ ունեն, և դրա երևացող կողմերից մեկը, օրինակ, հայոց և եթովպական եկեղեցիների կապն ու դավանանքային ընդհանրությունն է:

¹⁷ Չարենցի հետ: Հուլիս, 2008, էջ 266:

Իսկ հայոց պատմության, ոչ միայն որպես փաստի, այլև որպես տեքստի, ռացիոնալ ու իռացիոնալ ճանաչումը Չարենցին հանգեցրել է պատմության փիլիսոփայության ճշմարիտ գնահատումի, որի մակերեսի պարզունակ ընկալումը մենք որակում ենք նիհիլիզմ: Դեռ պատանի Չարենցը Մառի հետ զրույցից հետո Անիից վերադառնալիս ընկերների մոտ բացականչում է. «Էհ, դուք, անհոգներ... Ձեզ չի *սարսափեցնում* (ընդգծ.-Վ.Ս.), որ ամբողջ Հայաստանը ավերակ է, ինչպես երբեմնի հզոր այս Անի քաղաքը»¹⁸: Ռ. Ղազարյանի վկայումով՝ Չարենցը հիվանդագին սրվածությամբ էր տանում հայոց անկումների ցանկացած փաստ. «Սրտամոտ նյութի մասին խոսելիս՝ հայ ժողովրդի դառն անցյալն ու թանկագին կորուստները, սիրելի կնոջ՝ Արփենիկի մահը, երբեմն հոգեցունց ապրումներ էր ունենում՝ հասնելով անգամ հիստերիկ լացի»¹⁹: Իսկ այդպիսի վիճակը հաղթահարելու կոչված խմիչքը նրան պարզապես հասցնում էր սարսափի կեցության: Այդպիսի փաստ է հիշում նաև Ռ. Ղազարյանը. սենյակ մտնելուց առաջ «մեկնվեց դռան շեմին՝ գորգի վրա, և սկսեց իր արտառոց պահանջմունքները... պահանջում էր, որ ես մի երկաթի կտոր բերեմ իր գանգը ջարդուփշուր անելու համար» (էջ 18): Գանգի, ինչպես և խարույկի ու խոլական պարի մետաֆորային կիրառությանը շատ ենք հանդիպում նաև Չարենցի երկերում:

Այսպիսով՝ եռանձնավորման միասնականության մեջ հաստատելով իր էությունն ու գոյությունը՝ Եղիշե Չարենցը

¹⁸ Հուլիս Եղիշե Չարենցի մասին, էջ 42:

¹⁹ Ռեգինա Ղազարյան, Նշված գիրքը, էջ 15:

այդ միասնության երրորդ կերպարի՝ կնոջ մեջ առավելապես տեսնում է երազի լուսեղենության, նաև մութի երանգների խոհաքնարական ու մարմնեղեն իմաստավորումը: Իսկ առաջին և երկրորդ կերպարները՝ բանաստեղծն ու Նաիրի երկիրը, երազայինի ձգտումի մեջ ապրում են անկումների սարսափը, և հենց սարսափն է դառնում չարենցյան ընկալումների պատկերային հիմնեզրը՝ երևալով անգամ նորամուտ գաղափարական պարտադրանքների և հեղափոխության *ուժի* անձնապաստան պատրանքների մեջ: Չարենցը իր մեջ ծագումնաբանորեն ուներ հայոց անցած ուղու ողջ փիլիսոփայությունը, որի հիմունքը առավելապես մնում է տազնապը, երբեմն՝ սարսափը, որը հաստատվում է իր քնարերգությամբ, նաև հուշագրություններում:

Վահան Նավասարդյանը գրում է. «Երբ ես հանդիպեցի Չարենցին, իր գրչին կապված տարակուսանքներն ու *վախերը* իրենց կնիքը նրա ճակատին դրոշմած էին արդեն»²⁰ (ընդգծ.-Վ.Ս.): Ներքին ու արտաքին անկումները, բնական է, որ ավելի զգալի են 30-ականների երկրորդ կեսին: Ռ. Ղազարյանը հիշում է, որ Չարենցը, անբանական հարվածներից կքաձ, երբեմնի՝ թեկուզ ցուցադրական աշխուժության փոխարեն, դարձել էր թախծոտ, «Ժպիտն էլ դարձել էր *երկչոփ* ու խեղճ»²¹ (ընդգծ.-Վ.Ս.): Նույնը հաստատվում է Սերաֆիմա Ֆոնսկայայի հուշերում. «Վերադառնում էր հոգնած, նիհար ուները կախվում էին...

²⁰ Վահան Նավասարդյան, Չարենց: Հուշեր և խորհրդածություններ, Եր., «Նամէ» տպագրատուն, 2007, էջ 40: Խոսքը 20-ական թվականների հանդիպման մասին է, երբ բանաստեղծի մեջ իշխող պետք է լիներ վերելքների ոգևորությունը:

²¹ Ռեգինա Ղազարյան, Նշված գիրքը, էջ 26:

Նստում էր անկյունում՝ կիսախուսի աչքերով: Դեմքը գունատ էր, երեսին մի կաթիլ արյուն անգամ չկար: Մումիա էր, ոչ թե մարդ»²²: Իսկ Գևորգ Էմինը, հաստատելով նույն հոգեվիճակային դրսևորումը, նկատում է Չարենցի ճիգերը՝ ուժեղ և անկոտրում երևալու. «Հիվանդ, թույլ, դժոխային հալածանքներից և սիրտ ու ուղեղ պայթեցնող անարդարություններից գազազած, ...հոգով, սակայն, ուժեղ էր, արի» (էջ 187): Սա իր ժողովրդի կերպարն է՝ անցած ճանապարհի անկումների և ուժի համադրություններում, որ ծագումնաբանորեն ևս նստվածք էր թողել բանաստեղծի մեջ: Եվ սարսափն իրենից ու երկրից հասնում է աշխարհի դժոխային ընկալմանը «Ամենապոեմ» խոսուն վերնագրի տակ ամփոփված պատկերներում.

Քայքայվում է կարծես տոթից

Աշխարհը – նեխած մի դիակ:

Ու խելառ, սարսափից երեր,

Հավերժի մուժում անուղի –

Տանում էր ժամանակը ծեր

Դիակը իր նեխած տղի... (1, 398)

Այսպիսով՝ տագնապն ու սարսափը Չարենցին տրված էին հենց սկզբից, դեռ կամավորականների տեսած «Դանթեական առասպելից» էլ առաջ: Սարսափը ևս, ինչպես երազը, մանկականության բնույթ ունի. «Սարսափ առաջ բերող պայմանները, ըստ էության, կրկնում են ծննդյան սարսափի նախնական իրադրությունը, որը նույնպես մորից բաժանվել է նշանակում»²³: Ինչպես անձանոթ ամեն ինչ երեխան վախով է ընդունում, այնպես էլ «հին սպառ-

²² Չարենցի հետ: Հուլիս, 2008, էջ 294:

²³ **Զիգմունդ Ֆրոյդ**, Նշված աշխատությունը, էջ 369:

նալից իրադարձության վերարտադրություն լինելով՝ սարսափը ծառայում է ինքնապահպանմանը և նոր վտանգի ծագման ազդանշան է» (էջ 368): Անընդհատ գործում է նաև մահվան ենթագիտակցական սպասումը, որը ևս, ինչպես տեսանք, առկա էր Չարենցի ներաշխարհում: «Կենդանին ճանաչում է մահը հենց մահվան մեջ: Մարդը ամեն ժամ գիտակցորեն մոտենում է իր մահվանը, և դա երբեմն առաջացնում է տագնապալից մտածումներ կյանքի մասին... Հիմնականում այդ պատճառով է, որ մարդը իր համար ստեղծել է փիլիսոփայություն և կրոն»²⁴: Չարենցը վախի ու մահվան ընկալումը մերժում-հաստատում է քողավորումների խոհականությամբ.

Ագրամնաթափ մի մարդ, գանգը նման կապկի,

Նստել էր կոկորդիս և ինձ խեղդում էր...

Թույն էր թորում նա իմ գիշերային շապկին –

Եվ անունը նրա... «Քնքշություն» էր... (3, 384)

Եղիշե Չարենցը և՛ մարդկային ու փիլիսոփայական, և՛ ազգային-պատմական առումներով, վերոհիշյալ եռանձնավորմամբ, ամբողջացնում է երազի ու սարսափի խոհական, հոգեբանական ընկալումները՝ դրանց բանաստեղծական ցնցող պատկերավորմամբ, ինչը սկսվել է ստեղծագործական առաջին քայլերից և շարունակվել մինչև վերջ: Անգամ բնապատկերը երբեմն մեղմ անդորրի փոխարեն պրկված տագնապ է բերում.

Քամին,

Աշնան քամին

Մոլորվել է այսպեղ.

²⁴ **Артур Шопенгауэр**, Мир как воля и представление, Минск, Издательство «Харвест», 2005, стр. 87.

*Մահվան սարսուռ առած վիրավոր է նա մի:
...Որպես ոսոխ տեսած մի վիթխարի հովազ,
Հայացքներում փռչի և արնամուժ ավազ, -
Քամին, աշնան քամին հարձակվում է ահա
Անօգնական կքած բուլվարների վրա: (2, 212)*

Նույն տպավորիչ լարումն ու սարսուռը կարելի է զգալ քաղաքի արտաքին պատկերի մեջ. Լենինգրադը տեսնում է նրա գլխին «անկրակ մոխիրի քուրայի» պես կախված արևով, բոլոր շենքերի մեջ «քնած հանճարի զառանգանքն» է զգում, հանճար, «Որ ապրում է իր սառած արյունով, // Հանգած արյունով դեռ անցյալ դարի», և «Թարթում են միգում՝ թարախակալած // Աչքերի նման – լապտերներ անթիվ»: Կամ՝ «Կախվում է ուղեղիս թելից //Երևանը որպես խեղդամահ»: Այս միտումը պահպանվում է նույնիսկ հեղափոխության երգերում. «Նստել է ծանր ու անառիկ //«Ավրորա» նավը: -Ձմեռային // Անթով պալատն է ահա այնտեղ, //Որպես մի գամփռ իր դեմ նստել: //Աճում է ահը: -Սարսափն անդեմ //Դառնում է ծանր ու դժնադեմ» (պարբերաբար կրկնվում է «Աճում է ահը» հատվածը): Ոչ միայն ֆուտուրիզմի պահանջն է, այլ նաև Չարենցի տեսակից բխող ներքին մղումը, որ սիրո նորոթյա ընկալումներում անգամ ապրումը տրվում է սարսափի հիմնեզրերով, որտեղ ոչ պատահաբար իր կշռույթն ունի գանգը.

*Մարմինը քո կակուղ
թող երգեմ գանգիս գոնգով:
Գանգը –
գոնգ,
թմբուկ է ահագին:
Միջին չար մի միջապ:
(2, 42, «Ռոմանս անսեր»)*

Տագնապի ու սարսափի հայտանիշները ընդգծվում են նաիրյան ընկալումներում, որտեղ նախ զգալի է բանաստեղծի ու Նաիրիի կերպարային համադրումը. «Եվ ի՞նչը, // Էլ ինչը // Պիտի փոթորկի քո // Հին սիրտը – իմ սիրտը հիմա...», այնուհետև, սահմանաբաժանում դնելով, Չարենցը ի վերջո նույնացնում է Նաիրի երկիրն ու նոր Հայաստանը. «Երևան: // Այսինքն – Նաիրի: //... Եվ չկա Նաիրի ուրիշ»:

Եվ այսպես, Երկիր Նաիրին ամրակայվեց «Դանթեական առասպելի» սարսափով: Կովի գնացողների ցընծության մեջ անցյալը ցնդել էր «Որպես երազում արձակած մի ճիչ», բայց շուտով ցնծությունն էլ, երազն էլ ընդհարվում են դժոխային պատկերներին. դիակներ, կանացի վարսեր, արնոտ հացի փտած փշրանքներ, ոսկրացած ձեռք, ցիրցան ատամներ, գեղեցիկ բնության մեջ մեռած գյուղեր և այգու տունների տակ՝ խեղդամահ արված ծերունի, ջրհորից հանած դույլի հետ՝ «Իմ դեմ ոգիներ ելան շուրջպարի..», դույլի մեջ՝ «մարմնի կիսանեխ մասեր», հետո՝ կույրի փորած աչքերով իրենց նայող Մեռած քաղաքը, մի տան շեմին՝ նեխած կատու, ներսում՝ թախտի մոտ, «արնաշաղ ու մերկ» ընկած մի կին, որ կարծես խոռոչի նման բերանով քրքջում էր: Քաղաքում տեսիլներ էին ամբոխվել, որ ցատկոտում էին ու պարում, նրանց հետ բառաչում ու տընքում էին «Մեռելներ զարհուր ու բազմատարած», և ինքն էլ խառնվել էր այդ խղական պարին, որտեղ՝ «Մանուկներ ուրախ, խլրտուն ու վառ, // Արևի նման կարմրավառ լուսին, // Մեռելներ զվարթ ու խայտանկար - // Պար էին խաղում երգում միասին»: Ի վերջո, փախուստ այնտեղից, ուր խոշտանգում էին ապրելու համար, ուր անընդհատ իշխում

էր սարսափը. «Սարսափած սրտով մենք անցանք առաջ»,
«Սարսափելի էր այս ամենն այնքան» և՛ «Սարսափն էր
նստել մեր հոգիներում»: Եվ այս ամենից հետո՝ երազը
պահելու ճգնանք, ամենամույթ մղձավանջի մեջ անգամ՝
ապրելու երազային հույս.

*Քայլել անիմաստ մի կյանքի համար,
Մարել – ու վառել աստղերը մարած,
Որ – տիեզերքի զառանցանքը մատ
Զցնդի երբեք ու մնա – երազ... (1, 316)*

Ինչպես այստեղ սարսափի ընդգրկումն խտացումը,
այնպես էլ «Խմբապետ Շավարշի»՝ հոգեբանական պըր-
կումների մեջ առկա սարսափի տարրերը ունեն ժամանա-
կատարածական որոշակիություն, պատմական կոնկրետ
դեպքերի մետաֆորային այլակեցություն են. «Հետո լուսի-
նը կարծես արյան մեջ էր լողանում, //Իսկ գյուղը դիակ էր
կարծես՝ կապված իր ձիու ասպանդակից», կամ՝ «Ջառան-
ցանքի նման երեխաներ... //Հղի կանանց նման փորներն
ուռած, //Մագիլների նման ձեռքերով...»: «Ազգային երա-
զում», որն ունի «Պոեմ երգիծական և ողբերգական» ժան-
րանշումը, իրականության ու սարսափի համադրումը, ան-
գամ երգիծական հնարանքներով, չի մեղմում ծանոթ ցա-
վի անմիջականությունը: Երազը ևս ձեռք է բերում սարսա-
փի հայտանիշներ, սարսափի հետ հարադրվում անբանա-
կան քայլերի տագնապային լարումով. «Մի երազ տեսա
հայ ազգի մասին», և «Մի թախիծ մնաց երազից այն
մուտ»: Վերևի մթում կախված «հրկեզ աչքի» նման հոգին
դիտում է ներքևի խավարը, և մեկը «քնած հոգուն» հայտ-
նում է, «Որ վառվում է ողջ երկիրը Հայոց»: Եվ հրդեհի մեջ՝
ոգեշունչ ճառեր՝ «Երթանք փրկելու ժողովուրդը մեր»:

Էպիկական պատումի մեջ «հերոսական» ճիգերի ու կոչերի թանձրույթում երևում են ուրվական փրկիչները՝ Ահոն, Վե-տերանը, Լեգեոնը, որոնց խոսուն անուններն ամփոփում են փաստի ողբերգական երգիծանքը. թշնամու գյուղի փո-խարեն մեր գյուղն են այրել, չորս կողմից անձնագրի կոչե-րով՝ «Եվ մենք անվիատ, անվախ, անձնվեր - //Կերթանք փրկելու ժողովուրդը մեր», որ ամենից բարձր կոչնակում է հրձիգը՝ Ահոն: Գալիս են ու գալիս, և ազգային փրկիչները նոր միայն հասկանում են, որ դրացին «Քարյուղ է լցնում մեր փոքրիկ կայծին»: Հայրենիքի փրկության ցուցադրա-կան գոռգոռոցներ են. օրինակ, Լեգեոնը սաստում է՝ «Հայոց աշխարհում արյուն է հոսում - //Դուք կանգնել այս-տեղ ճառեր եք խոսում», և ինքը շարունակում է երկար ու բարձրագույն ճառը: Պատմարդիական որոշակիություն ու ազգային կուսակցություն ակնարկող այս պատկերները ժամանակի դատին է հանձնում բանաստեղծը.

Երանի նրանց, որ ձեզ չտեսան,-

Բացականչեցին շուրթերս դողդոջ.

-Քանի որ նրանք աշխարհում այս փուլ

Չեն տիրի հեյոտ, երբ դառնա երազ

Ոգևորության սուրբ վայրկյանը այս: (1, 333)

«Փրկարար հրեշտակների» խումբը հանկարծ քարա-նում է «վառվող դիերի» հոտից, «հրի ճանկերից կիսա-վառ» փախչող ուրվականների տեսքից. կարծես ողջ ժողո-վուրդը «Փախչում էր անդարձ Հայոց աշխարհից»: Սար-սափը կտրուկ վերածվում է սարկազմի, և երգիծանքի մեջ ընդգծվում են հայ գործիչների տարժամանակյա կերպար-ները՝ նրանց քայլի անթաքույց ողբերգությամբ. Լեգեոնը «կիզված ձեռքերով» «Դուրս քաշեց հրից այլանդակ, դե-

դին // Մի անմիս դիակ – ու մի անկողին», և ամենայն լըր-
ջությամբ հայտարարեց, որ ժողովրդին «Ամենից առաջ
բուրդ է հարկավոր»: Բրդի ջղագրգիռ փնտրտուքից ու հա-
վաքից հետո հաղթական քարավանը «Հին Արարատյան
դաշտի մեջ կանգնեց», երբ այդ մութ դաշտում «Ջառան-
ցում է մի մեռնող ժողովուրդ»:

Մղձավանջը շեշտելու միտված հակադրությունը կր-
կին ներառում է երազը. Լեգենդի «բյուրեղ ճակատին»
կարծես «լուսե մի վարդ» է վառվում «Ու լույս է տալիս աշ-
խարհին մութ»։ «Բյուրեղ, լույս, վարդ» երազային ատրի-
բուտները ոչ թե ցրում, այլ խտացնում են մղձավանջը՝ ուղ-
ղակի ենթատեքստով հուշելով հայոց պատմական ճանա-
պարհի ընդհանրացումներից մեկը։ Սարսափի հայտանիշ-
ները՝ «Մեռնող պառավի կանչեր խելագար», ծյունը ճանկ-
ոտոող հիվանդի հառաչը, մանկական խուլ նվվոցը ծմռան
ցրտի մեջ, հաղթահարվում են տաքուկ բրդի քնաբեր ու-
ժով, քաղաքական ուղղակի ասելիքով ներկայացվող քուն-
երագի մետաֆորը այլաբանում է պատմական մեծ ցնցում-
ներին տրված ժողովրդի ճակատագիրը. «Դրախտավայել
ժպիտը շրթին՝ //Ժողովուրդը իմ քնել էր արդեն»։ «Քնի՛ր,
օ՛, քնի՛ր, իմ խեղճ ժողովուրդ»։ Տարժամանակյա մարգա-
րեություն ակնարկող կոչը շեշտում է քնի-երագի և իրակա-
նության նույնականությունը, որովհետև անիրական է այն
ամենը, ինչ տեղի ունեցավ ու ներկայացվեց երգիծանքի ու
ողբերգության հակադրամիասնությամբ.

*Ինչեր չէի տա ես այն վայրկյանին,
Թե երազ դառնար արթնացումը իմ...
Մի՞թե չգիտես, ասացի ես ինձ, -
Որ չի տարբերվում կյանքը երազից:*

Միրաժ է կյանքը, երազ ու տեսիլ,-

Քո այդ երազում դու կյանքն ես տեսել... (1, 342)

Հայոց պատմության անկումների ու վերելքների փիլիսոփայական ընկալումով, դեպքերի արտաքին ու ներքին կապերի ամբողջական յուրացումով Չարենցը հաստատում է «Պատմության քառուղիներով» պոեմի «նիհիլիզմն» ու դրամատիկ հայրենանվիրումը և հիմնավորում, թե ինչու է մեր գայլը «Սարսափահար հայացքը հառած լուսնի փայլին՝ //Աղեկտուր ոռնում իր սարսափը խորին»։ Իսկ «Մահվան տեսիլ» պոեմում, ակնարկելով քաղաքական, մշակութային և այլ գործիչների, երկիր Նաիրիի ճանապարհի տրամաբանությունը հանգեցնում է սարսափի այնպիսի աներևակայելի խտացումների, որպիսիք չկան նախորդ գործերում, իսկ այդ պատկերներն այստեղ հասել են անիրական-ֆանտաստիկ այլաբանությունների։ Նշվել է, որ «Մահվան տեսիլ» պոեմում «պատկերված գործողությունները կատարվում են *փակ* տարածության մեջ, որն այլաբանական բնույթ ունի. *անտառ, բլուր, բացափ* (Դանթեի «դժոխքի» այլաբանական տարածությունը՝ *անտառ, բլուր բացատ*)»²⁵, որոնք մետաֆորային խտացումն են անտառ-խավար-անցյալ նմանաբանությունների։

Այս պոեմում ևս կան իրական նախատիպեր, սարսափի իրական հիմքեր, բայց վերացարկումը դուրս է գալիս ժամանակատարածական կոնկրետությունից, սարսափի ցնցումներն ամեն ինչ անիրական են դարձնում։ Ուրվականային մղձավանջի աշխարհում հենց սկզբից խառնվում են

²⁵ **Հենրիկ Էդոյան**, Եղիշե Չարենցի պոետիկան, 2-րդ հրատ., Եր., «Վան Արյան», 2011, էջ 382:

ժամանակները, տիրակալում է հավերժը: Անցյալի քերթության մեծերի երգը հիմա թոթովախոս է ու միամիտ, քանի որ առջևում նոր տեսիլ է.

Այդ տեսիլը դժնի է և ժանտաժանտ, անփայլ է և գունական,

Եվ զարհուրելի է, ինչպես զառանցանք, և անիմաստ է **հավերձ**: (3, 50)

Հաջորդում են սահմոկեցուցիչ տեսարաններ, որոնք պատմաիրական որոշակի հիմքեր ունենալով՝ մնում են որպես հոգեվիճակային մղձավանջի վերացարկում: Անընդհատ խտանում են սարսափի պատկերները. անտառից հնչող հառաչ, լուսնի լույսի տակ անսպասելի հայտնված ուրվական, մութի մեջ մոխրացող խարույկ, որի շուրջը զենքեր ու ոսկորներ են թափված, այնտեղ՝ կիսամերկ, վիթխարի գլխով, աչքերից շանթեր թափող մեկը, հետո՝ «գանգուր ու խոփվ» մազերով մեկ ուրիշը, որ «քամու կադկանձի տակ» պարում էր.

Իսկ ծառի ճյուղերից կախած կմախքները այն չորացած,

Շարժելով ծնոտներն իրենց՝ սկսեցին ամեհի կափկափել,-

Եվ լուսինը, ի վերուստ տրված իր ժպիտը անդարձ մոռացած,

Սկըսեց քրքջալ և վերից պաղ մոխիր թափել: (3, 56)

«Կմախք, ոսկոր, մոխիր, լուսին, ուրվական» և այլ պատկերային արդեն ծանոթ միջոցները ոչ թե ստվերվում, այլ լրացվում են սարսափի նոր դրսևորումներով, երբ շարժումն անտառից անցնում է բլուրին: «Բլուրն այստեղ նշում է ոչ թե փրկություն, այլ կործանում, սարսափ, մահ, զոհա-

բերություն, արյուն, կրակ»²⁶: Հանկարծ անտառում լցված լաց ու ճիչից դուրս է գալիս «մի կարմիր կոնաձև բլուր», որի վրա հսկա մորեխի նման մեկն է թռչում տեղից տեղ: Հետո երևում է «ոսկրի ու մսի մի կույտ», որը մի կմախք էր՝ «գլխի տեղ – երկաթյա մեքենա», «Ձեռքերը տեղերից պոկած, գլուխը հագցրած ոտին, // Իսկ սրտի փոխարեն կրծքում պողպատյա զսպանակ դրած», և նա բանակ էր կազմել ու դրոշին գրել՝ «Հայրենիք կամ Մահ»: «Ոսկորի ու շաչող թիթեղի» աղմուկով բացատ ելած ամբոխի առջևից շարժվում է խոնարհ հայացքով մեկը՝ ձեռքին գանձատուփ, վրան գրված՝ «Քաղաքական անոթ», դրան հետևում է ծիու կմախքին նստած, ճոճվող մեկ ուրիշը, որը ռազմական երգ էր երգում՝ իր հետևից տանելով տավիղի փոխարեն ոսկորներ բռնած քերթողների: «Երգեցիկ այդ խմբից հետո գալիս էր մի սև դիակառք», որը քաշում էին «մարդակերպ, չորեքթաթ դներ», իսկ դագաղում մի գաճաճ էր նստած՝ դեմքով դեպի ետ՝ թառած չղջկի կամ բուի նման, ձեռքի թիթեղյա դրոշի վրա «*մի արջ թագակիր*» (ընդգծ.- Վ.Ս.): Կառքի հետևից ընթանում էին արդեն հանդես եկած այրերը, մարմնի կտրատված մասերով անցնողների մեջ՝ մարմարե արձանի նման մեկը՝ «քարե աչքերում թախիժ ու կորով», քանի որ «Մահն էր տեսել և Սարսափը նա իր աչքերով»:

Եվ լույս էր հայցում խավարից՝ իբրև դեղ աչքերին իր կույր...

Երազում խոնջենք ու արև և սիրո աղբյուրներ մաքուր:
(3, 69)

²⁶ Նույն տեղում, էջ 385:

Սարսափի մթին ընկալումների մեջ թափանցում են երազի, լույսի, արևի, սիրո մետաֆորային շերտեր: Եվ որքան էլ բացատրելի է բանաստեղծի մեղադրանքը՝ «Բայց սրտերը ձեր բոցավառ – այն Ստին ողջակեզ բերիք», պետք է դեռևս այդ խոհն ու ապրումը ամբողջացնի սարսափի պատկերներով (Սպանդից փախած և սարսափած նախիրի նմանվող ամբոխը՝ որպես «անխնա կտրած մի անտառ», ոտնակոխ է անում շեներ ու պարտեզներ ու սարսափած փախչում այդ ամենից, և վազքի հետ «Ժամանակը ետ էր թռչում», իսկ փախչողների հետևից «Մարդակերպ Կապիկն էր արդեն արշավում», ու Լուսինը վիուկ էր թվում), միևնույն է, չի մարում լույսի սպասումն ու ընկալումը. «Վազեցինք մենք լույսը դեպի, որ ցուլում էր ցուլքով մի մաքուր», և այնտեղ, «ոսկեզօծ լապտերը ձեռին», մի մարդ է ողջունում իրենց, որի «Լույսի պես սպիտակ դեմքին խաղում էր Ժպիտ մի վերին»: Անկումներից ու մղձավանջից դուրս գալու, լույսի որոնումների հավատի մեջ, բնական է, որ Չարենցը ապավինում է աղոթքի ուժին, գրում «Վերջին աղոթք»-ները, «Լեռան աղոթք»-ները: Այստեղ էլ կա տագնապը, որ իր գլխին կախված է «արեգնացյալ կացինը», որ ինչպես «վկան Նարեկացին», ինքն էլ «զարհուրյալ ու մեռնակյաց» է, սակայն դիմելով Արարչին՝ վստահանում է.

*Բայց ես գիտեմ, որ Դու՝ շնչով ստեղծարար,
Ինչպես անծրև վարար՝ անեզրական արքում, -
Ոչ մի մեղե, կամ շյուղ – չես թողնելու ծարավ...²⁷*

²⁷ **Եղիշե Չարենց**, Անտիպ և չհավաքված երկեր, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983, էջ 198:

Այսպիսով՝ բանաստեղծ – Երկիր Նաիրի – կին եռանձնավորված համադրության մեջ երազի ու տազնապի անձնական-ազգային ապրումներ ունենալով, դրանց բանաստեղծական դրսևորումներն ու հոգեվերլուծական հիմունքները պահպանելով ստեղծագործական կյանքի ամբողջ ընթացքում, իրենց բազմաճյուղ խորքայնությամբ, Եղիշե Չարենցը երազի խոհաքնարական ու դրամատիկ ապրումների հետ սրված և ընդգրկուն ընկալումներով է ներկայացնում սարսափը: Առկա պատմաիրական որոշակիությունը հասցնում է ցնցող վերացարկումների, դրամատիկ այս ընթացքը անհատի – ազգի ծագումնաբանական ակունքներից տանում անցյալից ներկայով դեպի ապագա, երբեմն մոլորուն փնտրտուքը հասցնում լույսի սպասումի հանգրվանին, հավատին, որ Երկիր Նաիրին «Աշխարհի ճամփեքի միջում» կկանգնի խանդավառ, «Ու կլինի հազար ծիծաղ ու խնդում», և իր «կապուտաչա սիրուհին» կգա թեկուզ աներևույթ ցնորքի նման և կպահի իր հառնումի նկատմամբ միշտ ապրող երազը...

Ե. ՉԱՐԵՆՑԻ «ԵՐԿԻՐ ՆԱԻՐԻՆ» ԵՎ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՎԻՊԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԸ

Մոդեռնիզմի գաղափարը սկզբունքորեն կապվում է ռացիոնալիստական տրամաբանության հետ, որը տիրապետող թեմա էր դեռևս լուսավորության դարաշրջանում: Սակայն մեդեռնիզմը դիտարկելի չէ որպես մեկ չափումով կամ միաչափ հայեցակարգ. ավելի շուտ՝ այն գերբարդ մի երևույթ է՝ բազմաթիվ գաղափարներով, որոնք կարող են փոխլրացնել կամ հակադրվել իրար: Քսաներորդ դարասկզբին գիտական մտքի պատմությունը, գերմաներեն եզրաբանությամբ՝ Ոգու պատմությունը (Geistesgeschichte), խիստ ազդեցիկ տեսություն դարձավ ժամանակի գրական հետազոտություններում¹: Ի հակադրություն պոզիտիվիզմի՝ Վիլհելմ Դիլթայը Գերմանիայի առաջին հետազոտողներից էր, որ գործնականում կիրառության մեջ դրեց մտավոր կամ «ոգու պատմություն» հասկացությունը: Փիլիսոփայական եզրաբանությամբ՝ *մինչ պոզիտիվիզմը հիմնված է վերլուծության մեթոդի վրա, ոգու պատմությունը*

¹ Ազգային բանասիրության սկզբնավորման փուլում, մասնավորապես գերմանիստիկայի ուսումնասիրություններում, տիրապետում էին մի քանի մեթոդներ: 1870 թ. շրջակայքում Հերման Հեթթները, Վիլհելմ Շերերը և Էրիխ Շմիտտը ֆրանսիական իրականությունից այս նոր գիտանքի բնագավառը ներմուծեցին Իպոլիտ Տենի և Օգյուստ Կոնտի պոզիտիվիզմը:

նախապատվությունը տալիս է համադրությանը: Միով բանիվ՝ տվյալ դեպքում մենք գործ ունենք Դեկարտ-Լայբնից-Սպինոզա ժամանակներից սերող իմացաբանական դիլեմայի նորոթյա վերագործարկման հետ:

Երկու տեսություններն էլ նշանակալի ազդեցություն են գործել 20-րդ դարի գրականության վրա. ընդամին՝ պոզիտիվիզմը հանդիսանում է նատուրալիզմի կենտրոնական տեսական հիմքը: Դրան ի հակադրություն՝ դարասկզբին մի շարք գրողների համար ավելի առաջնային է դառնում «ոգի» եզրը: Իր «Օրագրերում» ավստրիացի նշանավոր գրող-փիլիսոփա Ռոբերտ Մուզիլն այդ տերմինը բնորոշում է որպես «տարածությունից ու ժամանակից դուրս մի ուժ, որ հաստատագրում է իրեն որպես իմացականություն և կամք»², որի համար «կարևոր չէ, թե դու բարո՞ւ, թե՞ չարի կողմն ես կանգնած»: Մեկ այլ տեղ, հղում կատարելով Վիլհելմ ֆոն Հումբոլդտի նամակների հրատարակիչ անհայտ բանասերի մի արտահայտությանը, Մուզիլը ոգին բնորոշում է որպես «մտքի ամբողջականություն կամ լիություն՝ արմատացած զգացմունքի խորքերում»³: Այսպիսով՝ նա «ոգին» կապակցում է զգացմունքի հետ՝ դրանով իսկ իրարից տարբերակելով «ոգին» և ռացիոնալ տրամաբանությունը: Երկուսն էլ ճանաչողության ձևեր են, բայց միայն նրանք, ովքեր գիտեն, թե ինչ են իրենք ուզում, իրենց տիրապետության տակ ունեն «ոգին»: Մյուս կողմից, ռացիոնալ տրամաբանության տեսակետից, զգայական ներգրավումը բնավ կարևոր չէ: Այստեղից էլ

² **Robert Musil**, Tagebücher, in 2 Bänden, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1976, S. 617: Այսինքն՝ TB, I:

³ TB, I, S. 904.

բխում է ռացիոնալիզմի տարատեսակ մեկնաբանությունների մեղեռնիստական ընկալումը:

Ռացիոնալիզմի խնդիրը ժամանակի հասարակագիտության, փիլիսոփայության մեջ ամենայն սրությամբ քննարկվող հարցերից էր: Դրան նպաստել են ամենատարբեր հանգամանքներ՝ 20-րդ դարի հոգեմտավոր ճգնաժամային իրավիճակները, իշխող բանականությունը, փոփոխական արժեհամակարգերը, գաղափարական նահանջը և, վերջապես, կասկածի այն գերմեծ պարբերաչափը, որով այսօր էլ շարունակում են առաջնորդվել հոգեմտավոր գործունեության անխտիր բոլոր հիմնատեսականները, տեխնիկայի մերթ իրական, մերթ թվացյալ առաջընթացը, անբավարար ու անարդյունավետ հասարակապետական կառավարումը: Այս երևույթներն այսօր արդեն այնքան կարևոր նշանակություն են ձեռք բերել, փաստացի ինքնիշխանություն հաստատել, որ, ինչպես խեղդվողը՝ փրկփորից, պատեհ թե անպատեհ, բոլորը ձեռք են մեկնում ռացիոնալիզմի փրկօղակին:

Ռացիոնալիզմից է մակաբերվում նաև 20-րդ դարակգբից ի վեր և առ այսօր ժամանակակից հասարակություններում և մեզանում ծայր առած ներկայի պատմականացման երևույթը, որ խաղարկվում է պրակտիկ գործունեության տարբերակված, բազմաշերտ դաշտում, ընդամին՝ մշտապես գլուխ բարձրացնող հասարակական անտարբերության կամ, ընդհակառակը, սնամեջ խանդավառության իր այլազան դրսևորումներում:

Այս հիմնախնդիրներն են կազմում նաև 20-րդ դարի մոդեռնիզմի, ապա և պոստմոդեռնիզմի նախակարապետ-

ների, հայ իրականության մեջ՝ Եղիշե Չարենցի ստեղծագործության գաղափարական որոշարկիչները:

* * *

Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի քննությանը հայ գրականագիտությունն անդրադարձել է ամենատարբեր ասպեկտներով: Մեր նպատակն է հետազոտել այն Չարենցին ժամանակակից եվրոպական վեպի զուգահեռականներում՝ գաղափարական, գեղագիտական, ոճական, պատմության փիլիսոփայության, առասպելական նյութի վերարժարժման և իրականության վերստեղծման մեթոդի տեսանկյունից:

Ելնելով այն տիրապետող կանխադրույթից, որ իրադրային և գաղափարական հենքի առումով Չարենցի վեպի հայկական նախատիպը Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» է՝ Ողբ հայրենասիրին, իսկ գեղագիտական և արտահայտչական առումներով ի մասնավորի՝ ռուսական մոդեռնիզմի գագաթնակետը համարվող Անդրեյ Բելու 1910-ական թթ. լույս ընծայված «Պետերբուրգ» վեպը՝ իբրև ռուսական պետության երգիծապատման նմուշ-օրինակ՝ մենք այստեղ առավելապես կանդրադառնանք «Երկիր Նաիրի» զուգահեռներին եվրոպական մոդեռնիստական վեպի համաբնագրում:

20-րդ դարի խոշորագույն վիպասանները՝ գերմանագիր Ֆրանց Կաֆկան, Հերման Բրոխը և Ռոբերտ Մուզիլը, ֆրանսագիր Մարսել Պրուստի և անգլագիր Զեյմս Զոյսի հետ միասին կազմում են վիպագրության պատմության առանձնաշնորհյալների դասը: Առանց այս գրողների վաստակի՝ անհնարին է հասկանալ և գնահատել ինչպես ժա-

մանակակից վիպասանությունը, այնպես էլ՝ վեպ երևույթն ընդհանրապես: Լինելով մոդեռնիստներ, ինչպես և Չարենցը, այս գրողները գլխավորապես ծագում էին *արտահայտչական և ճանաչողական նորանոր ձևերի հայտնաբերման*: Միաժամանակ, նրանք բոլորն էլ վիպական պատումի նկարագրական մեթոդի և կառուցվածքային հղացքի առումով, ըստ էության, զերծ են ավանգարդիստական գաղափարախոսությունից, առաջընթացի, հեղափոխական զարգացումների հանդեպ դույզն-ինչ հավակնոտ հավատից: Նրանք երբեք չեն արտահայտվել անցյալի մշակույթից արմատական խզման անհրաժեշտության մասին, երբեք չեն համարել, թե վեպի ձևական հնարավորություններն իրենց սպառել են, նրանք լոկ ծագել են արմատապես ընդլայնել դրանք և այս առումով այլընտրանքի առաջ են կանգնած: Նրանք հմայված են մինչև 19-րդ դարը ստեղծված վիպագրությամբ, մի ժամանակաշրջան, որի բուն իսկ գոյությունն ու գեղագիտությունը մոռացության էին մատնվել տասնիններորդ դարի ընթացքում: Խոսքը մասնավորապես վերաբերում է Ռաբլեից, Սերվանտեսից, Ստերնից, Դիդրոյից սերող *վիպասանական խորհրդածությունների ավանդույթին*: Ասվածը բնավ չի վերաբերում փիլիսոփայական վեպ կոչվածին, որը բնորոշ է Սարտրի և Քամյուի բարոյախոսական վիպականացումներին:

Նշված վիպասանները, և այդ թվում՝ Չարենցը, *վեպը դարձրին քերթողական և բանախոհական սկիզբների բարձրագույն համադրություն*: Այս իմաստով նրանք բոլորը հակադրվում են նաև ավելի ուշ ասպարեզ իջած ամերիկյան վիպագրության հսկաներին՝ Է. Հեմինգուեյին, Ու. Ֆոլքներին, Զ. Դոս Պասոսին, որոնց համար անպատկե-

րացնելի, այլև անընդունելի է *հեղինակի խորհրդածական ներխուժումը պատմողական գործընթացի մեջ*: Այս գրողների գեղագիտությունը մերժում է դա՝ այն համարելով *դեղատախտակաձև ինտելեկտուալիզմ*, երևույթ, որն իր հիմքով օտար է վեպի բուն էությանը, ոգուն:

Մոդեռնիստական վիպական կառույցը, արտաքուստ ավանդական լինելով, միաժամանակ, ներքին գերլարված, անհաշտ բանավեճի մեջ է ավանդապաշտության սկզբունքների հետ և պայթեցնում է վերջինիս ձևաբովանդակային սահմանները, ասել է, թե՛ կառուցվածքային հեղափոխությունն ակնբախ է: *Այսպեղ ամեն ինչ էական է, քանի որ ողջն այսպեղ բանախոհություն է*: Չարենցի Կարսը, Մուգիլի Վիեննան, Բրոխի «Լուսնոտների» գերմանական քաղաքները, Ջոյսի Դուբլինը և այլն՝ բնավ հետնաբեմ չեն, որոնց մասին պատմվում է (ինչպես, օրինակ, Փարիզը՝ Բալզակի կամ Դավուսը՝ Թ. Մաննի ստեղծագործություններում), *այլ մի երևակվող թեմա, որի վերաբերյալ խորհրդածություններ են արվում*: Պայմանականորեն ասած՝ Խաչատուր Աբովյանից և Օնորե դը Բալզակից սկսած, մարդկային գոյությունը՝ առանց իր պատմական արմատների մատուցման, այլևս անհասկանալի է ընկալվում: Վիպական հորինաստեղծ կերպարների հետազոտության միջոցով և նրանց շրջապատող իրադրությունների ուսումնասիրությամբ՝ մոդեռնիստ հեղինակները հայտնաբերելու պես ներկայացնում են դարաշրջանի գոյաբանական ախտորոշումը, որն, ընդհանուր գծերով, նույնական է բոլոր ժամանակաշրջանների համար և ըստ այդմ՝ տիպական:

Մեր այս վիպասանների մոդեռնիզմը չի ներքաշվում, տարրալուծվում գնալով ավելի ու ավելի սեղմվող, ինքնա-

սահմանափակվող նեղմտության բավիղների մեջ, երբ հրաժարումն է դառնում ստեղծագործելու գլխավոր հատկանիշը. հրաժարում՝ անձնավորություններից, կերպարներից, դեպքերի զարգացումից, ֆաբուլայից, հոգեբանությունից, գաղափարներից և այլն: Ընդհակառակը՝ բոլոր այս վեպերում ընդարձակվում են ճանաչողության սահմանները՝ ստեղծագործությունները դարձնելով ինտելեկտուալ համադրություն-համաձուլվածք, որպիսին հնարավոր չէ գտնել քսաներորդ դարի որևէ փիլիսոփայական կամ գիտական երկում: Նրանք հայտնաբերում են անչափելիությունն այն բանի, ինչը միայն վեպն է ի վիճակի բացահայտելու:

Վիպական պատումի իրադրային հենքի և ներկայացվող իրադարձությունների հեղինակային գաղափարական գնահատման իմաստով որոշակի ընդհանրություններ կան Ռոբերտ Մուզիլի «Մարդն առանց հատկությունների» և Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպերի միջև: Երկու վեպերն էլ սկսել են գրի առնվել 20-ական թվականների սկզբին՝ 1921-22 թվականներին: Երկու դեպքում էլ գործ ունենք կայսրությունների կործանման (*մի դեպքում՝ Ավստրո-հունգարական և Գերմանական, մյուս դեպքում՝ Օսմանյան և Ռուսական*), այնտեղ ապրող փոքր ժողովուրդների պատմական ճակատագրի, պատմական ժամանակից դուրս դրված, դիմագուրկ զանգվածների և արժեզրկված, օբյեկտի վերածված մարդ-էակի ոգորումների ու խարխափումների հետ: Մոտավորապես նույնն է նաև իրադրային հենքը. Մուզիլի *մտահայեցողական* վեպում, պայմանականորեն ասած, գործողությունները տեղի են ունենում առաջին աշխարհամարտից անմիջապես առաջ՝ կայսրության մայ-

րաքաղաք Վիեննայում, ուր ցույց է տրվում, թե ինչպես է ողջ Եվրոպայով մեկ գլուխ բարձրացրած խաղաղասիրական շարժումների բարձրակետում՝ մարդկանց թերկատար ուղեղներում նախապատրաստվում անսպասելի անցումը պատերազմին: Նույնպես և Չարենցի *պոեմանման* վեպում՝ իրադարձությունները սկսվում են երևութանալ նախապատերազմական, կյանքի սովորական ռիթմով ապրող գավառական Կարս քաղաքում, որի խաղաղ բնակչությունը հետագայում զոհ է գնում պատերազմական գործողություններին՝ մարդկային ուղեղային մորմորքի պարբերական սրացումներին ենթարկվելով:

Ժամանակակիցները, ի թիվս այլոց նաև Մուզիլն ու Չարենցը, այդ պատերազմը ընկալեցին ոչ իբրև տանուլ տված մի բան, այլ որպես հնի կործանման և դեռևս անծանոթ, մոխիրներից հառնող նոր աշխարհին անցման բեկումնային, ճեղքում նախապատրաստող միջնահանգրվան: Երկու դեպքում էլ վիպասանները իրենց նկարագրած երկրները կոչում են *անիրական, կիսահեգնական անվանումներով*՝ հորինաստեղծ Կականիա (Ավստրո-հունգարական միապետությանը տրված «կայսերական և թագավորական» հավելատիտղոսի սկզբնատառերը) և անիրական Երկիր Նաիրի, երկու կործանվող հասարակապետական միավորումներ՝ իրենց խիստ բնորոշ, բնութագրական հատկություններով, իրենց բնակիչներով, կենցաղավարությամբ ու մտածելակերպով, որ պատմության դատավճռով այլևս ենթակա են վերանալու:

Երկու հեղինակներն էլ *փոխում են ժամանակային վեկտորի հեղինակայաց ավանդական իմաստային սլաքը*. նրանց հայացքն ուղղվում է դեպի դեռևս անորոշության

մեջ հառնող ապագան, բայց ոչ երբեք հետ՝ դեպի անցյալը, որը վաղուց արդեն դարձել է ապօրինի, հակաբնական մի վերապրուկ և միայն մեկ նպատակի է ծառայում՝ հաղթահարված լինելուն ու պատմության աղբանոցը նետվելուն: Քանզի միայն այդ գնով և այդ ժամանակ նոր լույս ու նորահայտ հնարավորություններ կարող են բացվել հոգեմտավոր խարխափումին անձնատուր մարդկային դիմագրկված հոգիների համար:

Երկու վեպերն էլ տոգորված են *միստիքական ուրուպիայի ոգով*: Կականիան՝ իր արդեն իսկ կիսով չափ անիրական իրականությամբ, իդեալական միջոց է ծառայում *ռոմանտիկական իրոնիայի փիլիսոփայության* ծավալման համար, նույնը վերաբերում է նաև Նաիրի երկրի անիրական տեսականին: Ի դեպ, ռոմանտիկական իրոնիայի գերմանական զինանոցին կամ հնարքին Չարենցը դիմել էր դեռևս 1920 թ. հրապարակած «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» և «Փողոցային պչրուհուն» բանաստեղծական շարքերում⁴: Թե՛ Կականիան, թե՛ Նաիրին, երկուսն էլ՝ հոգեվարք ապրող ազգային-պետական կազմավորումներ, որոնց, Մուզիլի բնորոշմամբ, միայն վիվիսեկցիայի՝ կենդանահատման վիրահատական միջամտությամբ է հնարավոր դեպի նոր իրականությանը կյանքի կոչել: Այս առումով բնութագրական է Չարենցի վեպում *լանցերի՝ անդամահալական դանակի* ոգեկոչման խորհրդանշական պատկերը:

Չարենցը, գրական մոդեռնիզմի հիմնադիրներ Պրուստի, Մուզիլի, Բրոխի, Ջոյսի օրինակով, իր առաջ *իրակա-*

⁴ Տե՛ս Աշոտ Ալեքսանյան, Ե. Չարենցի 20-ականների շարքերը պոեզիայի զուգահեռականներում, Չարենցյան ընթերցումներ, գիրք 5, Եր., Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 1988 թ., էջ 299-332:

նության միստիֆիկացիայից, ռոմանտիզմից ազատվելու և իրականության վերստեղծման խնդիր է դնում, ընդամին՝ պատմական անցյալի օրինակով ներկայի առասպելապատումին հակադրելով *կենդանի իրականությունը*: 1924 թ. փետրվարի 8-ին Մոսկվայից Չարենցը գրում է Մամիկոն Գևորգյանին. «Անցյալ ձմեռվա ընթացքում Երևանը մի հսկայական գործ կատարեց իմ հոգեկան զարգացման զիզգագանման ուղիում. այն է՝ արմատախիլ արեց իմ մեջ այն ամենը, որ նաիրյան էր, ռոմանտիկ, տեղական: ...Շատ ուրախ եմ: Ինձ ավելի քան երեխայացնում էր այդ ռոմանտիզմը: Շնորհակալ եմ 1923 թվի Երևանից: ... ինչով էլ որ բեղմնավորվի սրանից հետո իմ նաիրյան ռոմանտիզմից ազատագրված հոգին - բերքը ավելի բարձր, ավելի-ավելի լիքը ու հասուն կլինի, քան առաջվանը. ռոմանտիզմը, ինչ գույնի էլ նա լինի, մանկական է, երեխայական հասակը բնորոշող, ինչպես կրոնը մարդկային հասարակությունների զարգացման մեջ, - կամ ընդհակառակը՝ ծերության, մայրամուտային գոյավիճակի արգասիք է...»⁵:

Հաջորդ մեծագոր գաղափարը վերաբերում է *սովորականի և հերոսականության* խնդրի նույնակերպ ըմբռնմանը Չարենցի և 20-րդ դարասկզբին ողջ Եվրոպան ողողած մոդեռնիզմի այլազան հոսանքների (ավանգարդիզմ, կուբիզմ, ֆուտուրիզմ) հիմնադիրների, մոդեռնիզմի նախակարապետների և նորագույն ժամանակների պոստմոդեռնի նախապատրաստողների (Մուզիլ, Բրոխ, Պրուստ, Զոյս) գեղարվեստական մեծակտավ ստեղծագործություն-

⁵ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 6, Եր., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 400:

ներում: Ընդամին՝ այս գրողների կողմից *սովորականի և հերոսականի կարգերը* հիմնարար և համակողմանի քննության են ենթարկվել գեղագիտական, պատմահասարակագիտական, բարոյափիլիսոփայական, հոգեբանական դիտակետերից: Այս միջավայրում էր, որ փրկչական լուսապսակի շողարձակումներից կուրացած՝ վերստին հրապարակ նետվեց մարդակենտրոն տիեզերակարգի վաղուց մոռացված առասպելը՝ մարդու աստվածարյալ ու հերոսական էության ցուցադրականության միախառնուրդով: 20-րդ դարի առաջին կեսի մեծագույն մոդեռնիստ վիպասանների կողմից դեռևս իր խանձարուրային, նախաստեղծ վիճակում նախանշած առօրեականի կարգի այս նորամուծությունը հետագայում դառնալու է Ֆուկոյական գլխավոր թեմաներից մեկը:

Ռ. Մուգիլի աշխարհընկալման մեջ սովորականի կարգը, ասել է թե՛ գիտելիքի և հասարակական փորձի *առօրեականացումը*, խարսխված է խստով համակարգված ձևակաղապարների կամ որոշարկիչների վրա, ինչպիսիք են՝ անանձնականությունը (*այն, ինչը վերանձնական է, ոչ սուբյեկտիվ, նախաանհատական կամ մինչանհատական*), կազմակերպվածությունը (*որ որևէ փորձառություն, որևէ երևույթ զուրկ է մշտապրությունից, եթե այն դուրս է դրված իրադարձությունների շարքից, որտեղ այն տեղի է ունենում*), եղանակավորումը (*ընդամին՝ արտոնյալ բնույթի, ներդրված իրադարձությունների շարքի և նրանց բաղկացուցիչ տարրերի համադրեքստում, որը միտված է հնարավորի ճանաչմանը, ինչպիսին որ այն կա*) և ժամանակային որոշարկումը (*որոշակի միջավայրում, այլև՝ որոշակի ժամանակային միջակայքում տրված ընկալելին ճանաչելու*

համար): Մուզիլի «Մարդն առանց հատկությունների» վեպում անանձնականը անհատական փորձառության այն տեսակն է, որը նույնական է սովորականի կամ առօրեականի կարգին: Սա այն է, ինչը ոչ ոք չի ապրում: Անանձնականը գոյում է սուբյեկտի գլխավերևում, նրա գիտակցությունից դուրս, բոլոր հնարավոր ապրումներից անդին, որպես սոսկական հնարավորություն՝ սեփականելու, յուրացնելու առկա գոյությունը կամ տրվածությունը և, անկախ դրա որակական ընկալումից, փորձելով վերապրել, մարմնավորել այն (Նիցշեն կասեր՝ *մտածումը մարմնավորել*⁶):

Մուզիլը հերոսականությունը բնորոշում է որպես երևակայական հիվանդության համախտանիշային արտահայտություն՝ գտնելով, որ հասարակական ընկալմանն առավել զգայելի, այլև զգայացունց կերպարանքով ներկայանալու համար այդ հերոսականություն կոչվածը պարտադիր կերպով պետք է ծրարված լինի *դժբախտության քողով*: 1935-37 թթ. իր օրագրային գրառումներում Մուզիլը բառացիորեն հենց այդպես էլ սահմանում է. «Հերոսին,

⁶ Ընդամին՝ 20-րդ դարասկզբին մոդայիկ դարձած Նիցշեի մեկնողական փորձերը, այլև նրա դավանած գաղափարների վերարձարժումներն ու դրանց հակադարձումները գլխավորապես մեն-միակ հարցի շուրջն էր կենտրոնացած. մտածելու և գործելու հակամարտ եղանակների համագոյակցությունը և ինքնարտահայտման ընդունված, հակաբնական ձևակադապարների ծննդաբանական հիմքերի փոխմերձեցումը: Այստեղից ծնունդ առավ նաև Էռնստ Բլոխի էքսպրեսիոնիստական փիլիսոփայությունը, մասնավորապես՝ 1918-23 թթ. նրա հեղինակած «Ուտոպիայի ոգին» աշխատության մեջ, ուր առավելագույնս շեշտադրված է հետնիցշեական շրջանում տիրապետություն հաստատած *բարոյական հոյսի* տպավորապաշտական ընկալումը՝ սկսած Հուգո ֆոն Հոֆմանսթալի «Լորդ Չանդրոսի նամակից» (1902 թ.) մինչև Լուիվիգ Վիտգենշթայնի «Տրամաբանական-փիլիսոփայական տրակտատը» (1921-22 թթ.):

ինքնադրսևորման համար, օդի ու ջրի պես դժբախտություններ են անհրաժեշտ: *Դժբախտություններն ու հերոսը իրարից անբաժանելի են, ինչպես հիվանդությունն ու տենդը*⁷: Սովորականի կարգին, որն իրացվում է անկանխատեսելի, հնարավոր իրականության մանրաշխարհում, և որի կատարածություններն են Հերման Բրոխի մի արտահայտությամբ՝ *կերակրատաշարի և մահճակալի միջև* տարուբերվող մարդկային զանգվածները բաղադրող առանձնյակները, Մուզիլը հակադրում է թվացողությունների երևակայական, սակայն, խոշորատեսիլ աշխարհում խաղարկվող հերոսականության կարգը:

Չարենցն այստեղ, երկրորդելով եվրոպացի հեղինակներին, մասնավորապես Մուզիլին ու Բրոխին, վեպում գրում է. «...Գուցե դու կուզեիր, սիրելի ընթերցող, որ ես, եվրոպական անվանի հեղինակներին հետևելով, մանրամասն վերլուծության ենթարկեի «հերոսներին» հոգեբանությունը, մանրազնին պատմեի, թե ինչպիսի նրբին «ապրումներ» էր ունենում ... Բայց այս առթիվ ես, մի անգամ ընդմիջտ, հարկադրված եմ ասել, որ սույն իմ այս վեպում չկա երևի չի էլ լինելու և ո՛չ մի «հերոս» - ... և, ո՞վ գիտե, կարող է պատահի, որ դեպքերի բերումով այդ աննշան քաղաքի աննշան բնակիչներից շատ շատերը հանկարծ դուրս գան հերոսապանձ հերոսներ - *դժբախտ ու հերոսական օրերի բերումով՝ դժբախտաճան ու հերոսաճան*... Իսկ դժբախտ օրեր շատ անցան հետագայում ինչպես այդ քաղաքի, նմանապես ամբողջ Նաիրիի գլխից - չէին, չէին կա-

⁷ Ռ. Մուզիլ, Երկերի ժողովածու, Սևագիր տետրից, Եր., «Նաիրի», 2005 թ., էջ 472:

րող, այո՛, այդ դժբախտ օրերը չծնել անձնավորություններ՝ դժբախտ ու հերոսական: Չէր կարող, օ, ո՛չ այդ դժբախտ օրերի, տարիների հրից, չելնել, հերոսական, չհառնել, պայծառ ու սրբացած - Նաիրյան Ոգին»⁸:

Մոդեռնիզմի հիմնադիրներից մեկը՝ ավստրիացի վիպասան Հերման Բրոխը, 1931 թ. լույս ընծայած «Լուսնոտները» վեպի համար իր իսկ գրած մեկնաբանություններում, անդրադառնալով ժամանակի բարոյականության խնդիրներին, ներկայացնում է, թե ինչպես են իր վիպական հերոսները, հասարակության մեջ տիրապետող փաստականության ոգու՝ առարկայապաշտության մթնոլորտում, ավելի ու ավելի հակվում դեպի անգիտակցականի ոլորտը, հեգնելով, որ «*մեր այս ժամանակներում մեզ պեղք չեն խոսքերը, այլ արարքները*»⁹: Ընդամին՝ *արարքներ* ասելով Բրոխը հասկանում է խստիվ անմիջական մի բան, անմիջական վերաբերմունք դեպի առարկան, սուբյեկտի և օբյեկտի միջև անմիջական կապակցություն, այլ կերպ ասած՝ անմիջական կապ անհատի և նրա կյանքի, այլ խոսքով՝ աշխարհի միջև:

Բրոխը՝ որպես մեթոդաբանական հարց է քննության առնում *վերաբերմունքը պապմական իրադարձության*, լայն առումով՝ իրադարձության հանդեպ ընդհանրապես: Ռ. Մուզիլի օրինակով՝ նա ևս առաջ է քաշում էթիկական և գեղագիտական արժեքների միասնության, նույնականության գաղափարը: Բրոխն իբրև փոխլրացնող կատեգո-

⁸ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 5, Եր., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1966, էջ 80:

⁹ **Hermann Broch**, Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994, S 728:

րիաներ է սահմանում արարքի էթիկական արժեքը և արդեն իսկ արածի, կատարվածի գեղագիտական արժեքը՝ դրանք դիտարկելով որպես միևնույն մեդալի երկու երեսներ: Այստեղից էլ՝ պատմության արժեհամակարգային բնույթի բրոխյան սահմանումը. «Պատմությունը բաղկացած է արժեքներից, քանի որ կյանքը միայն արժեքային կատեգորիայի սահմաններում և նրա միջոցով է ըմբռնելի, բայց այդ արժեքներն ի զորու չեն որպես բացարձակ մեծություններ ներմուծվել իրականության մեջ, այլ կարող են միայն առմտածվել բարոյապես գործող արժեքադիր սուբյեկտի կապակցությամբ»¹⁰:

Բրոխը հռչակում է, որ այն, ինչն իր ժամանակակիցները վերապրում են, ժամանակների փորձությունը չբռնած մեծագույն ռացիոնալիստական արժեհամակարգերի խորտակումն է: Մարդկությանն այցելած այս համադետը նա հռչակում է *համրության աղետ*, քանզի իրողություններն արտահայտելու լեզվական միջոցները դեռևս որոշարկված չեն և գտնվում են դառնալիության գործընթացում: Փիլիսոփայական ռացիոնալիզմին փոխարինելու եկած նորագույն գրականությունը ընդգրկում է իռացիոնալ վերապրումի ողջ բնագավառը, ընդսմին՝ սահմանային կետերում, այնտեղ, ուր իռացիոնալն իբրև գործողություն է հանդես գալիս՝ դառնալով արտահայտելի ու նկարագրելի: «Լուսնոտները» վեպում Բրոխը ձգտում է ցուցադրել, թե ինչպես է երևակայականը՝ անիրական երազայինը, հնավանդ մշակութային առասպելների ու հորինաստեղծումների կազմալուծմամբ որոշարկում ու մղում հաղորդում գործողությանը

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 622:

և ինչպես է իրադարձությունն ինքը, կազմ ու պատրաստ լինելով երազայինի մեջ տեղակայվելու, իրականությունը տեղափոխում անիրականի, իռացիոնալի ոլորտը:

Ահա՛ և պատմական իրադարձության ընկալման հանդեպ բրոխյան *համրության աղեկի* չարենցյան կերպարանումը. «Ինչևէ, ընթերցո՛ղ... Մուֆ ու խորհրդավոր պատմություններ էին դրանք, որ մինչև վերջն էլ ինձ՝ հեղինակիս, համար այնպես էլ մուֆ մնացին ու մնացին խորհրդավոր: Հիմա էլ, երբ այստեղ նկարագրված դեպքերից անցել են արդեն բավականին տարիներ, երբ բավականին ջուր է հոսել, ինչպես ասում են, պատմության ջրաղացի անիվին և մեր նկարագրած դեպքերից ու անձնավորություններից շատ շատերն արդեն պատմության, այսինքն՝ անգոյության գիրկն են անցել, հիմա անգամ, ընթերցո՛ղ, երբ ես մտքով շուռ եմ գալիս, դառնում եմ ետ և աշխատում եմ վերհիշել ու հասկանալ այն ժամանակ կատարված դեպքերն ու պատմությունները. այդ դեպքերն ու պատմություններն ինձ պատկերանում են, ինչպես պղտոր մի հոսանք, մութը մի գետ, որ անցնում է հորդած և խեղդում իր դեմն առնել ցանկացող ամեն մի խթան ու արգելք»¹¹:

Վեպի «Արժեքների կործանում» գլխում անդրադառնալով իրականության և երևակայական աշխարհների փոխհարաբերության խնդրին՝ Բրոխը Մուզիլի հերոս Ուլրիխի ոգով հարց է տալիս. «Ունի՞ այս կազմալուծված կյանքը դեռևս իրականություն: Ունի՞ այս ուռճացված իրականությունը դեռևս կյանք» և հայտարարում է, որ «անիրականը հենց է՛ անտրամաբանականը, ո՛չ ռացիոնալը: Եվ

¹¹ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 225:

այս ժամանակն այլևս անգոր է գերազանցելու անտրամաբանականի, հակատրամաբանականի այդ բարձրակետը, քանզի պատերազմի սարսափելի իրականությունը վերառել էր աշխարհի իրականությունը, երևակայականը դարձել էր տրամաբանական իրականություն, իրականությունն էլ՝ տարրալուծվել այլաբանական ֆանտասմագորիայի մեջ»¹²: Այստեղ Բրոխը ծայնակցում է Մուզիլի՝ *Մարդու կերպարանագրկության թեորեմին*՝ արդեն որպես աքսիոմատիկ ճշմարտություն հռչակելով այն իրողությունը, որ զուրկ լինելով որևէ ձևից, «որպես ուրվականակերպ աշխարհի գլխավերևում առկախված անզգա անապահովության մթնշաղի աղոտ լույս, ընդելուզված մի ինչ-որ պստիկ կարճաշունչ տրամաբանության մազաթելին, անմիտ երեխայի հանգույն մարդս խարխափում է մի երազային կենսավայրում, որը նա իրականություն է անվանում և որը, սակայն, նրա համար ընդամենը մղձավանջ է»¹³:

Հերոսականություն խնդրին Բրոխն անդրադարձել է իր վեպի մեջ ընդմիջարկած երկու ներդիր նովելներում՝ «Փրկչական բանակի աղջնակի պատմությունը Բեռլինում» և «Արժեքների խորտակում», ընդամին՝ հերոսականությունը բխեցնելով ռացիոնալիզմի էությունից: Նախապատերազմական եվրոպական հասարակություններում ռացիոնալիզմի հանդեպ արմատավորված առանձնահատուկ սիրո ու երկրպագության ցույցերը Բրոխին մղում են Մուզիլի օրինակով իրար հանդիպադրելու սովորականի և հերոսականության հասկացությունները, ընդամին՝ դրանք բխեց-

¹² **Hermann Broch**, Die Schlafwandler. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, S. 418:

¹³ Նույն տեղում, էջ 419:

նելով նույն այդ սիրո ու երկրպագության առարկայից: Այստեղ Բրոխը ներկայացնում է հերոսականության պահանջարկի վերընթաց աճը նախապատերազմական Եվրոպայում, որը բխում էր ռացիոնալիզմի հանդեպ երկրպագությունից. արժեքների խորտակման գալարափողը հնչեցնող եվրոպական մշակույթը մերժում էր այն ամենը, ինչը ռացիոնալ չէր: Եվ, երբ դա բերեց այնպիսի մի երևույթի ծննդյանը, ինչպիսին *փրկչական բանակն էր՝* խաղաղասիրության նեղ ու ձիգ համազգեստով և խնդրարկուի կեցվածքով, այդժամ արդեն հեգնանքի վերջը չէր երևում: Մարդիկ տենչում էին միանշանակին ու հերոսականին, այլ կերպ ասած՝ ձգտում էին գեղագիտականը տեսնել:

Իր մեծ ժամանակակիցների՝ Մուզիլի և Բրոխի օրինակով իռլանդացի Ջեյմս Ջոյսը 1922 թ. լույս ընծայած իր *ուրոպիական աստվածահայրության* նմուշօրինակն հանդիսացող «Ուլիսես» վեպի հերոս Ստեֆըն Դեդալուսի պես մեծագույն վախ էր տաժում *հերոսականության կարգից մականծվող, մեզ դժբախտացնող մեծազոր բառերի հանդեպ:* Պատերազմական թոհուրթոհում խեղված մարդկային ցեղի պատմությունը Ջոյսի համար ամոթալի մղձավանջ էր, հերոսական խաբկանք, որից սթափվելու, արթնանալու խնդիր էր դրված Եվրոպայի առաջ: Ինչպես 30-ական թվականներին Եղիշե Չարենցի վերաբերմունքն էր հայոց ոչ վաղ անցյալի (Րաֆֆի, Արծրունի և ուրիշներ) և իրեն ժամանակակից (Ահարոնյան և այլք) հայ երևելի ազգայինների առնչությամբ, այդպես էլ Ջոյսը մոդեռնիզմի դիրքերից անհանդուրժողական դատափետման է արժանացնում իր մեծագույն ժամանակակցին ու համերկրացուն՝ իռլանդացի խոշորագույն բանաստեղծ Վ. Բ. Յեյթսին, որի

ստեղծագործությունը միտված էր իռլանդական ցեղի հերոսականության փառաբանմանն ու անցյալի խանդավառ օրինակով ժամանակակիցներին վարակելուն: Զոյսը համարում էր, որ սովորականը իսկական արվեստագետի ճշմարիտ ոլորտն է, որ զգայացունց եղելությունների հիշատակումն ու հերոսականությունը վստահաբար կարելի է թողնել լրագրողներին: Նա այն համոզմանն էր, որ գրողի առաջին պարտականությունն է ազգային սնափառության պախարակումը, այլ ոչ թե շողոքորթ փառաբանումը: Վեպում արտահայտած իր գաղափարներով ու տեսողական ցուցումներով նա ուզում էր, Չարենցի հանգույն, ցնցել իր համերկացիներին՝ ի ցույց դնելով նրանց պաշարած ինքնախաբեության պատրանքը:

Հետազոտողներից մեկը՝ ջոյսագետ Դեքլան Քիբերդը, հատուկ ընդգծում է այն հանգամանքը, որ «Դուբլինցիները» պատմվածաշարը Զոյսն ամենայն դիպուկությամբ սեպել է որպես *իր երկրի բարոյական պատմության մի գլուխը* և «*Երիտասարդ արվեստագետի դիմանկարում*», հեղինակի իսկ խոսքերով, դարբնել է «*իմ ցեղի անարար-չագործ գիտակցությունը*»¹⁴: Ի տարբերություն իր ժամանակի համբավավոր իռլանդացի գրական հեղինակությունների՝ Զոյսն իրեն համարում էր ազգասեր, բայց ոչ ազգայնական: Նա հօդս ցնդեցրեց պայքարող իռլանդացու մասին առասպելը՝ նրան պատկերելով որպես ընդարմացյալ, քնին անձնատուր, հանդուրժողական ու տառապյալ մեկը, բայց և՛ խելամիտ ու կշռադատող մարդկանց մի ցեղա-

¹⁴ **James Joyce**, *Ulysses*, with an introduction by Declan Kiberd, London, Publisher: Penguin Classic, 2000, p. 18:

խումբ, որն իր մտածելակերպով շատ նման է եգիպտական գերության մեջ խարխափող հրեաներին: Ջոյսը համարում էր, որ իր ցեղի իմաստնախոհ կրավորականությունը երբեմն-երբեմն ուղեղային մթազնուններ է ունենում՝ ներսուզվելով բացահայտ մազոխիզմի կամ պարզմիտ ծուլության թմբիրի մեջ: Այսպես՝ նա վերանայում է անցյալի ռազմատենչ առասպելները՝ Չարենցի նման մշտապես կրկնելով, որ ազգային հիվանդությունը ոչ թե զգայական վախվորածությունն է, այլ ուղեղային կաթվածահարությունը, առկա հնարավորությունների մերժումը: Ընդամին Ջոյսը հերոսականությունը ներկայացնում է որպես ավելի շուտ գոյելու, տևելու, միով բանիվ՝ գոյատևելու, քան թե տառապանքը հանձնառելու ընդունակություն:

Այս հիմքի վրա՝ Ջոյսի մոտ ծնունդ է առնում ինքն իրեն ստեղծող, ինքնարարող մարդու հեղափոխական գաղափարը, ընդամին՝ չհակադրելով այն կործանման ձգտումներ, որը նույնպես, ըստ նրա, հիմքում ստեղծագործ, արարչական ձգտում է: «Ուլիսեսում» Ստեֆըն Դեդալուսը դառնում է «ինքն իր հայրը... արարված, ո՛չ հղացված»: Մինչ 19-րդ դարի գրականությունը զբաղված էր ծագումնաբանության և հայրության հարցերի կազմախոսական տարրերի քննությամբ, մոդեռնիզմը խորտակեց ժառանգականության գաղափարները և ընթացավ հորը սեփականագրելու, ունեզրկելու, անգամ՝ սպանելու ճանապարհով: Ջոյսը եզրակացնում է նույնիսկ, որ հայրը «անհրաժեշտ չարիք է»: Այստեղ հեռավոր կամուրջ է գցվում Ավետիք Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմի «Սրիկա է նա, ով հայր է լինում» բանաձևման հետ:

Հայրենասիրության և հերոսականության ջոխյան ըմբռնումների մասին ասվածը մասամբ վերաբերում է նաև հայրենիքի գաղափարի նրա պատկերացմանը: Ջոյսը և իր ժամանակակիցները չունեին պատրաստի ծրագիր կամ առինքնող տարբերանշան Իռլանդիայի համար: Նրանք պարզապես հակված էին ստեղծելու նախապայմաններ, որոնց հիմքի վրա կարող էր ձեռնարկվել ապագա ազատության հետամտումը: Նրանք ատում էին անցյալը և նրանց, ովքեր զգայականացնում էին նրա բազմաթիվ ծախողումները՝ դրանք ներկայացնելով որպես ծպտված, թաքստեսական հաղթանակներ (բարոյական հաղթանակների հայկական կարծրատիպի համաբանությամբ): Ջոյսն ու Չարենցը տեսնում էին իրական Իռլանդիայի ու Հայաստանի *անարարչագործ գիտակցությունը*, և այդ դատարկություն մեջ նրանք հույս էին փայփայում կառուցելու մի կենսաթրթիռ, երջանկախոստում երկիր: Հին ավանդույթներին վերադարձն ապահովելու գործընթացում պատմությունը ձեռք է բերում գիտական ֆանտաստիկայի որոշակի ուրվագծեր: Ընդամին՝ հատկությունները Մուգիլի, Ջոյսի և Չարենցի մտապատկերում ստանում են հնոտի, իրենց դարն ապրած նախապաշարումների բնութագծեր: Այս գաղափարներն են արծարծվում նաև «Երկիր Նաիրի» վեպում, «Գիրք ճանապարհի» գրքում, որոնցում սուր քննադատություն է բանեցվում ժամանակի հայ ազգայնականներին համակած *կենտրոնաուղեղասարդային* մտասկզբումի հանդեպ. ««Համո Համբարձումովիչի ուղեղ» ասելով պետք է մոտավորապես այն հասկանալ (մենք մոտավորապես այն ենք հասկանում), ինչ որ հասկանում են իդեալիստ փիլիսոփաներից ոմանք «ես» ասելով.- «տիեզե-

րական հոգի» - տվյալ դեպքում, իհարկե, նաիրյան մաս-
շտաբով»¹⁵:

Իռլանդական հասարակությանն ու իր հայրենիքին
ուղղված ջոխայան անողոք քննադատությունը, խտացած
այն մտքի մեջ, թե «Իռլանդիան մի ծեր էգ խոզ է, որ
խժռում է իր ծագերին», տիպական էր առաջին աշխարհա-
մարտի թոհուրթոհում հայտնված ճշմարիտ ու լայնախոհ
արվեստագետների համար: Մեկնելով այս նույն ելակե-
տից՝ հանճարեղ լոռեցին՝ Հովհաննես Թումանյանը, 1915
թ. հղացած իր նշանավոր «Բարձրից» բանաստեղծության
մեջ իր հոգու ճախրի բարձրակետից տեսանում է.

*Տեսավ աշխարհքը՝ գեղեցի՛կ, անվե՛րջ,
Եվ հայրենիքներն անծուկ նըրա մեջ,
Եվ աստվածները նըրանց զանազան,
Եվ սուրբերը խիստ, խըտրող ու դաժան:
Տեսավ՝ ուրում են ամենքն ամենքին,
Ամեն հայրենիք՝ իրեն զավակին,
Եվ իր պաշտողին՝ ամեն մի աստված,
Եվ կյանքը տանջանք, ցավ համադարած:¹⁶*

Նույնպես և Ռոբերտ Մուզիլը իր վիպական գլխավոր
հերոսի՝ Ուլրիխի առնչությամբ գրում է. «Ուլրիխը իր մտա-
ծողության յուրահատուկ կերպի առաջին օրինակը ցույց
տվեց արդեն մանկական հասակից պատանեկությանն
անցնելու սահմանագծին՝ հայրենասիրության գաղափարն
արձարծող դպրոցական իր մի շարադրության մեջ ... ուր

¹⁵ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 5, էջ 192:

¹⁶ **Հ. Թումանյան**, Երկերի լիակատար ժողովածու 10 հատորով, հ.1, Եր.,
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1988, էջ 281-282:

նա գրել էր, թե իսկական հայրենասերը երբեք չպետք է իր հայրենիքը լավագույնը համարի»¹⁷:

Եվ ևս մի քանի խոսք Մարսել Պրուստի (1871-1922 թթ.) առնչությամբ, որի «Ի խույզ կորուսյալ ժամանակի» *յոթնագրեանքը* հրապարակվել է 1913-1927 թթ.: Եթե Մուգիլն ու Չարենցը իրենց գրական ոճի համար նոր բնութագրական ձևեր են փնտրում և, ի վերջո, կանգ են առնում դատողականության ու հուզականության մեծ պարբերաչափով դրոշմակնքված մի դեպքում՝ էսսեի, մյուս դեպքում՝ պոեմանմանության հասկացության վրա, ապա Պրուստն իր *որոնումների* համար ընտրում է «Recherche» բնութագրականը, այն է՝ «որոնում և հետազոտություն» զուգանշանակությամբ սահմանային եզրաբառը: Հետազոտողի խուզարկու հայացքով նա հետևում է իր և իր շրջապատի կյանքի ընթացքին: Ֆրանսուա Կրուզանին այս կապակցությամբ հարց է տալիս, թե «Ի՞նչ ասել է Recherche՝ Պրուստի պարագայում», և ինքն էլ պատասխանում է. «Սա պատմությունն է մի մարդու, որ ճամփա է ընկել իր եսի հայտնագործման համար, որն իրագործելի է մյուսների մեջ և ժամանակի քմահաճ հարափոփոխությունների միջոցով»¹⁸:

Ասվածը բնավ չի հակասում 1929 թ. Պրուստի մասին Վալտեր Բենյամինի արտահայտած հետևյալ մտքին, որը հավասարապես կարելի է տարածել մյուս մոդեռնիստների վրա. «Իրավամբ կարելի է ասել, որ գրականության բոլոր

¹⁷ Ռ. Մուգիլ, Մարդն առանց հատկությունների (հատվածներ վեպից), «Արտասահմանյան գրականություն» ամսագիր, թիվ 3-4, Եր., 2007 թ., էջ 178:

¹⁸ François Cruciani, Marcel Proust, Collection «des Géants», Paris, Editions Pierre Charron, 1971, p. 33.

մեծ ստեղծագործությունները մի նոր սեռ կամ ժանր են հիմնում կամ վերառում են եղածը, մի խոսքով՝ մասնակի կամ առանձնակի դեպք են: Սկսած կառույցից, որը մեկ ամբողջի մեջ է ներկայացնում բանարվեստը, հուշագրությունը, մեկնաբանությունը, մինչև անափ, ծովածավալ նախադասությունների շարադասվածքը ... այս ամբողջը նորմայից դուրս է: Բանարվեստի այդ մեծագույն եզակիությունը, միաժամանակ, վերջին տասնամյակների մեծագույն ծառայությունն է»¹⁹:

Անդրադառնալով կազմալուծվող իրականության ընկալման խնդրին՝ Պրուստը կարևորում է զգացական հոսքի կանոնավոր ուղղորդումը՝ գիտակցության հսկողության ներքո: Ըստ Պրուստի՝ զգայական աշխարհը բնավ իրական կյանքը չէ: Այն գոյություն ունի, բայց անճանաչելի է: Միայն այն մեկնաբանությունը, որը մենք տալիս ենք նրան, մեզ համար դառնում է իրականություն. «Մենք բոլորս ստիպված ենք, իրականությունը տանելի դարձնելու համար, մեր մեջ որոշ փոքրիկ խենթություններ ձեռնարկել»²⁰:

Բոլոր այս մոդեռնիստների, ինչպես նաև Չարենցի պարագայում, ձևը պայթեցվում է: Նրանց ստեղծագործության մեջ տիրապետություն է ստանում թաքցատեսական՝ օկկուլտ ձևակաղապարների պաշտամունքը: Դադաիստներն ավելի հեռուն են գնում՝ մերժելով ձևերի ոչ միայն արժեքը, այլև նրանց գոյությունն անգամ: *Չարենցի, Մուզիլի, Բրոխի, Ջոյսի վեպերը ևս, Պրուստի վիպաշարի օրի-*

¹⁹ **Walter Benjamin**, Zum Bilde Prousts, in: Die literarische Welt, Berlin 1929.

²⁰ **Marcel Proust**, A la recherche du temps perdu, Tome II, A l'ombre des jeunes filles en fleurs, Paris, Gallimard, 1954, p. 200.

նակով, ի վերջո հանգում են միստիքական միության՝ «Unio-mystica»-ի գաղափարին. հասարակական և անհատական բնեղները, գաղափարախոսական պլանով տրանսֆորմացիայի ենթարկվելով, սերտաճում են միմյանց մեջ:

Հասարակական և կամ քաղաքական հարթության վրա գրապատմական նյութի վերաձևումը մոդեռնիստական գրականության մեջ հանգեցնում է նրան, որ մետապատմությունների կառույցում ծնունդ է առնում մի ամբողջական և առավելագույնս իմաստավորված աշխարհ, որը առկա է բուն իսկ հատածական, մասնահատուկ իրականության հետնախորշում: Դրան հակառակ՝ պոստմոդեռնիզմը կոպտորեն մերժում է այդ հնարավորությունը նրանով, որ կտրականապես ժխտում է նույն այդ մետապատմություն կոչվածը, որի վրա խարսխված է մոդեռնիզմի ռազմավարությունը: Այն հարցը, թե արդյո՞ք մոդեռնը «պետք է որոշարկվի ամբողջի և եզակիի հանդեպ տաժած կարոտախտով», այս առնչությամբ պոստմոդեռնիստական պատասխանը 20-րդ դարի խոշորագույն փիլիսոփաներից Ժան-Ֆրանսուա Լիոտարի շուրթերով հնչում է մոտավորապես այսպես. «Պատերազմ ամբողջին. մենք վկայակոչում ենք աննկարագրելին, անպատմողականը, մենք ակտիվացնում ենք տարբերությունները»²¹:

Լիոտարն այսպես է ձևակերպում իր թեզը. «Արվեստագետները, ինչպես Մուգիլը, Կրաուսը, Լոոսը, Շյոնբերգը, Բրոխը, բայց նաև փիլիսոփաներ Մախն ու Վիտգենշթայնը... անշուշտ հնարավորինս հեռու են տարել հանձ-

²¹ **Jean-François Lyotard**, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: Postmoderne und Dekonstruktion. Stuttgart, Reclam, 1997, S. 48.

նառության գիտակցումը և պատասխանատվությունը՝ տեսական ու արվեստագիտական: Այսօր կարելի է ասել, որ ողբալի այս աշխատանքն իրագործվել, ի կատար է ածվել: Եվ հարկ չկա այն վերսկսելու: ...Հենց նրա հետ էլ գործ ունի ժամանակակից պոստմոդեռնիզմը: Կորուսյալ պատմողականության կարոտախտն ինքն էլ կորսվել է մարդկանց մեծամասնության համար: Դրանից բնավ չի բխում, թե նրանք բարբարոսությանն են տրվել, նվիրաբերվել... Ի դեմս ողջ մնացյալ հավատալիքների՝ գիտությունը, որ ծիծաղում է իր մորուքի մեջ, նրանց ուսուցանել է ռեալիզմի կոշտ ու դաժան հանդուրժողականությունը»²²:

Սկզբունքորեն Չարենցի ու Մուզիլի վեպերում պատմական կամ համաժամանակյա կտրվածքով մատուցվող մետապատմությունները հասցվում են աբսուրդի աստիճանի, դրանք դարձնում անհեթեթություն: Լիոտարն իբրև այսպես կոչված ազատագրական, էմանսիպացիոն պատմություններ է բնութագրում այնպիսիք, որոնք իրենց օրինավորությունը գտնում են «տարրալուծվող ապագայի, ասել է թե՛ իրականություն դարձող գաղափարի մեջ»²³: Այնուհետև Լիոտարն ասում է. «Այդ գաղափարը (ազատության, լուսավորության, սոցիալիզմի, համընդհանուր հարստացման) իր օրինավորությունը ձեռք է բերում իր իսկ համընդհանրականությունից. այն արդիականությանը շնորհում է իր բնութագրական մոդուսը, նախագիծը, ասել է, թե՛ մեկ միասնական նպատակի ուղղորդված կամքը»²⁴: Ըստ մի շարք հետազոտողների, այդ թվում և ըստ Ժ.-Ֆ.

²² Նույն տեղում, էջ 68:

²³ **J.-F. Lyotard**, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht.* Graz/Wien, 1986., S. 65.

²⁴ Նույն տեղում, էջ 65:

Լիոտարի՝ այս թելեոլոգիական նախագծի ակնհայտ ծաղրանմանակումն է *կականիական զուգահեռ գործողության նախագիծը*, որն ի սկզբանե անհամոզիչ է ներկայանում: Ըստ Լիոտարի՝ Մուզիլը ներկայացնում է ինքնընկրկող, ինքնանահանջող օրինավորության մեխանիզմը և նրա մեջ ամփոփված համընդհանրացման վտանգը և նկարագրում է «իրականացման ենթակա գաղափարի ձգտման անհնարինությունը»: Նույնն է իրերի վիճակը նաև Չարենցի պարագայում:

Այս իմաստով Չարենցի և Մուզիլի վեպերը նույնպես գիտակցական արժեզրկման, իրականության վերառման պատմություն են: Այսպես՝ Չարենցի վեպում Բարձրագույն Ինստանցիայի (Հինգհարկանի Շենք, Սոխ, տիեզերակալ Արջ) և Հավիտենական Հիվանդի (Ոսոխ, Զառամյալ, Մահամերձ) զուգադրամիասնության, Մուզիլի պարագայում՝ «ավստրո-գերմանական զուգահեռ գործողության» նկարագրության ողջ ընթացքում շարունակ բախվում ենք իմաստակիր մի շարք տերմինների (ճշմարտություն, միություն, համադրություն, կարգ և այլն), որոնք հստակագույնս պատկանում են մոդեռնիզմի բնորոշիչների խմբին: Դրանք բոլորն էլ, սակայն, ըստ էության, հերթով արժեզրկվում, ապաիրականացվում են վիպասանների կողմից: Մի դեպքում ռուս-թուրքական *հակադրամիասնությունը*, մյուս դեպքում՝ ավստրո-գերմանական *զուգահեռ գործողությունը* իրենց ողջ եռանդուով հայտնապես գործի են դնում հանուն մի գերխնդրի՝ «թագադիր մի գաղափարի», որի մեջ ամփոփված են նաիրյան և կականյան աշխարհապետության անիրականանալի իմաստն ու էությունը: Որպես հեռուն գնացող շարժառիթ կամ դրդապատճառ՝ այդ

գաղափարը, սակայն, շեղվելով վրիպում է մարդկային ու ազգային միասնականության պատրանաստեղծ պահանջից, քանի որ ողջը տարրալուծվում է տարակուսանքի ու հնարավորությունների անկամրջելի բազմազանության մեջ: Նույնպիսին է և բարոյականությունը, որը հեղինակների պատկերացմամբ ոչ թե կախվածություն է կամ ենթակայություն և ոչ իսկ մտածական իմաստություն, այլ հնարավորությունների անսահման ամբողջականություն:

Երկու վիպասանների նպատակն է ցույց տալ, որ մարդկային, ու ազգային միասնությունը վերագտնելու փորձը, որը, սակայն կորսվել է այնքան տարբեր դարձած մարդկային շահերի պատճառով, պետք է հանդես գար որպես ժամանակախախտություն, անաքրոնիզմ, ինչը և աստիճանաբար, գնալով ավելի ու ավելի պարզ է դառնում ընթերցողի համար: Ո՛չ Մուգիլը, ո՛չ էլ Չարենցը չեն ուզում խուսափել այդ բազմազանության հետ առճակատումից: Մինչ զույգ ճակատներում կռիվ տալու զուգագործողության ընթացքում բոլոր հնարավոր ձևերով փորձ է արվում ստեղծելու *անհակասական միասնությունը*, վիպասացները գիտակցաբար ամուր կանգնած են մնում *անմիասնական ներքին կյանքի՝* որպես դեռևս միակ հնարավոր գոյի վրա:

Այս անիրականանալի սևեռուն գաղափարի հետապնդման ընթացքում խնդիրը վերաբերում է վերացական հարթության վրա միասնության փնտրտուքին՝ ի դեմս իրականության անսղելի, անտրոհելի բազմազանության ամրագրման: Տարասեռությունը, սակայն, կարգախոսային հասկացության նշանակություն ունի արագորեն ինքնատարբերակվող հասարակություններում և իր տեսակի մեջ

փորձ է՝ վերականգնելու բազմազանությունն իր նախա-
ծին, նախասկզբնական միասնության մեջ, դրանով իսկ
այն ձեռք է բերում հետահայաց ուտոպիայի բնույթ: Սա
միաժամանակ որոնումն է այնկողմնային, տրանսցենդեն-
տալ արժեքի, որը կոչված է վերջ դնելու հաստատականու-
թյունների և հնարավորությունների ազատ խաղին: Եվ
ահա՛ հենց այդ իրականության և ճշմարտության ամրա-
կուռ նյութի միակողմանի ուղղվածության պատճառով
իրականության զգացողությունը առկախված է մնում մե-
տաֆիզիկայի ոլորտում: Մեն-միակ, եզակիության ձգտող
մեծազոր գաղափարի որոնումը, սակայն, ձախողվում է՝
հակադրությունների երկիմաստությանն ու անհանգստաց-
նող անտարբերությանը բախվելով, հակադրություններ,
որոնք կազմում են նաիրյան և կականյան իրականություն-
ների և, մեծ հաշվով, ողջ աշխարհի էությունը:

Վերջնականապես հավաստիանալով իրենց հիմնա-
րար ձեռնարկումների ձախողման մեջ՝ հեղինակները
դրան հակադրում են իրենց հեռանկարային կենսաձևը
կամ եղանակը, որտեղ յուրաքանչյուր հեռանկար, յուրա-
քանչյուր «տեսակետ կամ հայեցակետ» ընդամենը մի հա-
յացք է՝ բազմաթիվ հնարավոր հայեցակետերի թակար-
դում: Չարենցին ու Մուզիլին համակած հեռանկարապաշ-
տությունը, միջազգային գիտական եզրով արտահայտած՝
պերսպեկտիվիզմը, այդպիսով, փոխարինում և միաժամա-
նակ ոչնչացնում է ճշմարտության մետաֆիզիկական հաս-
կացությունը, որի դեմ է ուղղված նրանց քննադատությու-
նը. նրանց համար միանշանակ պարզ է դառնում, որ *յու-
րաքանչյուր նպատակ միմիայն իր սեփական ճշմարտու-
թյունն է սահմանում և ուժային մեխանիզմների պարզա-*

ռով՝ սեղմվելով ճկվում: Այդ պատճառով էլ, ճշմարտությունն, ըստ էության, ընկալվում է որպես «մի ուժ, որը մարդկանց կողմից ի չարս է գործադրվում»²⁵, եզրահանգում է Մուզիլի հերոսը:

Այստեղ է, որ երևակվում է մի շատ թե քիչ էական տարբերություն Չարենցի ու Մուզիլի պատկերացումներում: Ի տարբերություն Մուզիլի՝ Չարենցի վեպը նպատակ է ունեցել, ինչպես Հերման Բրոխի «Լուսնոտներում», ռացիոնալիստական փիլիսոփայական համակարգի սահմաններում և նրա միջոցով *խորտակված «աշխարհի պատկերների» միավորում-միահյուսումը մեկ միասնական նորակազմ ամբողջի մեջ*: Այդ համակարգման և հավակնոտ ամբողջականության լուծումը հնարավոր է դիտվում պատմության թելելոգիական, նպատակապաշտական հիմնավորմամբ, որը հակված է ներկայի քաոսային վիճակը հետ շրջելու դեպի պատմական, դիալեկտիկական գործընթացի հունը, կապակցելու վերջինիս հետ: Մինչդեռ Մուզիլի պարագայում նմանօրինակ համընդգրկուն պատմական հնարավորությունն իսկ մերժելի է, քանզի նրա համար պատմության կատեգորիան ինքնին արդեն իսկ ոչ ևս է: Օսվալդ Շպենգլերի պատմության տեսության իր քննադատության մեջ (հեղինակ, որի գաղափարներին լավագույնս տեղյակ էր նաև Չարենցը), Մուզիլը գրում է, որ պատմությունն առաջ է բերում լոկ «կարգուկանոնի թվացողություն՝ քաոսի հարաբերությամբ»²⁶:

²⁵ **Robert Musil**, Der Mann ohne Eigenschaften (այսուհետ MoE), in 2 Bänden, Hrsg. v. Adolf Frise, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978, I, S. 795.

²⁶ **Robert Musil**, GW 8, S. 1086.

Պոստմոդերնի ապակենտրոնացնող փիլիսոփայությունը ևս ընդունում է մուզիլյան այն տեսակետը, թե *մարդս, մարդկային եսը միայն կառուցվածք է, ընդամենը «կազմակերպված միավոր»*: Մտքերը, որոնք մատնացույց են անում մարդկային եսի անկայունությունը, բազմաթիվ են նաև Չարենցի վեպում:

Սուբյեկտի նշանակության ակնհայտ հետընթացի հիմնավորման այս հարցը մեզ անմիջապես առաջնորդում է դեպի հատկություններից զրկվելու մուզիլյան կենտրոնական հայեցակարգը, որը հետևյալ կերպ է զարգացում ստանում վեպում. «Առաջացել է հատկությունների մի աշխարհ՝ առանց մարդու, վերապրումների աշխարհ՝ առանց նրա, ով այն վերապրում է, և շուտով գրեթե այնպես է լինելու, որ իդեալական դեպքում մարդս ընդհանրապես այլևս ոչինչ չի կարողանալու մասնավոր կերպով վերապրել, և անձնական պատասխանատվության ծանրությունը տարրալուծվելու է հնարավոր իմաստների զուտ ձևական համակարգում: Մարդակենտրոն պահվածքի տարրալուծումը, որը տևական ժամանակ մարդուն ներկայացրել է իբրև տիեզերակառույցի միջնակետ, և որն այժմ արդեն վերանալու վրա է, հավանաբար ի վերջո եկել-հասել է հենց եսին, քանի որ *ամենակարևորը մարդուս մեջ վերապրումի հավաքն է*, մինչդեռ գործողությունը, որ մարդս է ձեռնարկում, մարդկանց մեծամասնությանը սկսում է իբրև միամտություն, պարզամտություն պատկերանալ»²⁷:

Եվրոպացի ուսումնասիրողներից ոմանք մուզիլյան «շարժուն ինքնության» սկզբունքը ներկայացրել են նույ-

²⁷ Robert Musil, MoE, I, S. 150.

նիսկ որպես «պոստմոդեռնիզմի հասկացման բանալի երևույթ»²⁸: Հետազոտողները նույն կերպ են ընկալում նաև մուզիլյան «մոդեռնիզմի մղձավանջից արթնացումը, ամբողջականության իր ֆետիշացմամբ հանդերձ, կենսակերպերի տարասեռ դասակարգումները և լեզվական խաղերը, որոնք ենթարկվում են ինքնության ամբողջականության և օրինականացման կարոտախտային պարտադրանքին»²⁹: Նույն դաշտում է գործում նաև Չարենցը: Չարենցի վեպում ևս առկա են գաղափարներ, որոնք կարևոր նշանակություն ունեն գրական մոդեռնիզմի և պոստմոդեռնիզմի տարանջատման գործում և որոնք նաև մատնանշում են պոստմոդեռնիզմի գրականությունը նախապատրաստող նրա էությունը: Ըստ այդմ՝ «Երկիր Նաիրին» (որոշ վերապահումներով հանդերձ) և «Մարդն առանց հատկությունների» գտնվում են ճիշտ և ճիշտ այդ երկուսի միջև՝ ավելի դեպի պոստմոդեռնիզմը հակված:

Այսպիսով, եթե մոդեռնիզմը շեշտը դնում է միասնականության, անտրոհելիության գաղափարի վրա, և այնպիսի հեղինակներ, ինչպիսիք են Զ. Ջոյսը, Թ. Մաննը, ովքեր շարունակականությունը երաշխավորելու նպատակով շեշտում են հակումը դեպի մետապատմություններն ու առասպելաբանությունը՝ վերադառնալով գրական և աստվածաշնչական ավանդույթին, ապա այս նույն դաշտի ներսում Մուզիլն ու Չարենցը ավելի շատ հակվում են դեպի պոստմոդեռնիզմը: Դա հիմնավորվում է նրանով, որ վեր-

²⁸ **Jacques Le Rider**, Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1990, S.9.

²⁹ **Terry Eagleton**, Awakening from Modernity, Times Literary Supplement, February 20, 1987, p. 194.

ջիններին պարագայում ամբողջականության ու միասնականության իդեալը մի կողմ են թողնվում, վերջինս ժխտվում է հիպոթետիկ փորձարարական հնարավորության մտածողության միջոցով, որն էապես սահմանակցում է պոստմոդեռնիզմի աշխարհայեցությանը:

Եվ վերջում անդրադառնանք ամենաճակատագրական հարցին՝ *պայմական ժամանակի և պայմական եղելությունների իմաստավորմանը*: Ինչպես վերևում հիշատակվեց՝ անդրադառնալով անցյալում տեղի ունեցած դեպքերի վերաիմաստավորմանը՝ Չարենցը տարակուսելով մարգարեանում է. «...Մութ ու խորհրդավոր պայմություններ էին դրանք, որ մինչև վերջն էլ ինձ, հեղինակիս համար այնպես էլ մութ մնացին ու մնացին խորհրդավոր: ...այդ դեպքերն ու պայմություններն ինձ պարկերանում են, ինչպես պղտոր մի հոսանք, մութը մի գեպ, որ անցնում է հորդած և խեղդում իր դեմն առնել ցանկացող ամեն մի խթան ու արգելք»³⁰: Չարենցի վեպում, ինչպես և Մուզիլի դեպքում է, սույնով խզվում է պատմվող իրադարձությունների ժամանակագրական առումով *պայծառակցական հաջորդականության ընթացքը*: Վեպի կենտրոնական հերոսները այլևս չեն որոշարկում, ուղղություն չեն տալիս իրադարձություններին, այլ պարզապես անձնատուր են լինում դեպքերի հարահոսին, և վիպական կերպարները դառնում են մի տեսակ կիզակետ, որն իր մեջ է կենտրոնացնում, հավաքագրում ու արտացոլում հասարակության մեջ երևութականորեն առկա վերանձնական ուժերն ու հոսանքները, միաժամանակ մնալով դրանց

³⁰ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 225-226:

կամայականությանն անձնատուր, հաճախ էլ՝ ծախողվելով, ցավալիորեն տանով տալիս: *Տեղի ունեցողի ընկալումը, որն այդպես էլ հանելուկային է մնում*, մերժելով հրաժարվում է կամային սկզբից՝ ժամանակի վեպերում դառնալով ինքնուրույն իրողություն: *Վիպական հերոսի առաջ ծառացած գերխնդիրն, իր հերթին, փոխանցվում է հեղինակին* (Չարենցի վեպում չկա հերոս, կա միայն պատմող), որն այլևս միայնակ չի կանխորոշում վիպական գործողությունների ընթացքը, այլ ստեղծագործության ինքնակադինամիկայի միջոցով մշտապես հեռու է վանվում, դուրս մղվում իրադարձություններին մասնակցելու դույզն-ինչ կարողությունից, բնավ չհասնելով այն կետին, ուր անհրաժեշտ էր վերջակետ դնել: Չարենցը, սակայն, ի տարբերություն եվրոպացի մոդեռնիստների, այդ վերջակետը, համենայնդեպս, չի գլանում դնել. ընդամին՝ թող որ Հայաստանի խորհրդայնացման հիմնավորմամբ:

Մուգիլը և Չարենցը լավագույնս տեղյակ էին անտիկ շրջանում և 16-19-րդ դարերում ստեղծված փիլիսոփայական գրականությանը: Չարենցի գրադարանում կարելի է գտնել Արիստոտելի, Պլատոնի, Պլուտարքոսի, Սպինոզայի, Նիցշեի, Ֆրոյդի, Շպենգլերի, Շթայների գրքերը: Գրադարանում կա 10 գիրք Ֆիշեր Կունոյից, որոնք Դեկարտի, Լայբնիցի, Սպինոզայի, Կանտի, Ֆիխտեի, Շելլինգի, Հեգելի կյանքին և գործունեությանը նվիրված հատորներ են³¹: Ցավոք, Չարենցի գրադարանի մի սովորական անդառնալիորեն կորսվել է:

³¹ Լ. Հայրապետյան, Չարենցը և գիրքը, Եր., «Սովետական գրող», 1987, էջ 56-57:

Չարենցը քաջ ծանոթ էր ողջ այս փիլիսոփայական գրականությանը, այդ գրքերում արծարծված գաղափարներին, ինչից կարելի է բխեցնել չարենցյան փիլիսոփայական աշխարհատեսության կերպի զարգացման այն հետագիծը, որը նիցշեականության, ապա և նրա հաղթահարմանը միտված դարասկզբի ռացիոնալիստական գաղափարաբանության քննադատության ճանապարհով գալիս-ըմբերանում է Էռնստ Մախի պոզիտիվիստական ճանաչողական տեսությանը: Ընդամին՝ Մախի ուսմունքի քննադատական յուրացման առումով Չարենցի համար ուղենշային էր Վ. Լենինի 1909 թ. հրապարակած մարքսիստական իմացաբանության հիմնաքարերից մեկը հանդիսացող «Մատերիալիզմ և էմպիրիոկրիտիցիզմ» աշխատությունը: Մախյան համակարգի քննադատական վերամշակման ընթացքում Չարենցը և Մուզիլն ինքնաբացահայտվում են իբրև ինքնակա, ինքնաբավ, այլև ինքնուրույն փիլիսոփայող գեղագետներ:

Մետաֆիզիկայի՝ իբրև կեցության վերաբերյալ գիտության մասին Չարենցն ու Մուզիլը տեղյակ էին դեռևս Պլատոնի ու Արիստոտելի ուսմունքներից: Ինչպես որ Արիստոտելն էր իր մետաֆիզիկական համակարգի մշակման ընթացքում մերժում, դեն նետում պլատոնյան գաղափարական երկինքը, այդպես էլ Մախը՝ հոգեֆիզիկական ընկալուչ տարրերի իր մետաֆիզիկ ուսմունքում հաղթահարում էր կանտյան տիպի տրանսցենդենտալ, այնկողմնային փիլիսոփայության եսը: Իր իմացաբանական ուսմունքում Մախն ի սկզբանե ելակետ է ընտրում եսի տրոհման, տար-

րալուծման ուղին³²: Ընդամին՝ նա փորձում է կամրջել ֆիզիկականի և հոգեկանի միջև գոյավորված անդունդը՝ ի վերջո հանգելով այն սկզբունքային տեսակետին, որ ոչ թե մարմիններն են առաջ բերում ընկալումներ, այլ այդ ընկալումները գոյավորող տարրերի կոմպլեքսներն (ընկալման կոմպլեքսներն) են կազմում կամ բաղադրում մարմիններ³³: Մախն այսպիսով, ըստ իր գաղափարաբանության, անտարակույս մետաֆիզիկ էր: Մախի համակարգում եսը դուրս է մղված նախկին փիլիսոփայության կողմից նրան հատկացված մետաֆիզիկական մեծությունից ու արժեքային նշանակությունից, ներկայացվելով որպես ընկալումների պարզագույն մի քանակախումբ՝ զտագույն կծիկ, հակազդելով դրսից եկող գրգիռներին, որոնք նույնպես՝ իբրև ընկալումներ, բախվում են վերջինիս հետ: Չարենցն ու Մուզիլը քննադատաբար են վերաբերվում մախյան դուալիստական պատկերացումներին: Եվ չնայած դրան՝ Մուզիլի վեպի հերոսներից Ուլրիխը, Պաուլ Առնհայմը և Մազուրի Համոյին կերպարանավորող Չարենցը կրում են այդ աշխարհայեցության որոշակի կնիքը:

Պատճառականության փոխարինումը ֆունկցիոնալությամբ (*ասել է թե՛ գոյություն չունեն գծային պատճառահետևանքային փոխհարաբերություններ, այլ միմիայն հարաբերակցություններ անսահմանորեն ամբողջական համակարգի սահմաններում*) սկզբունքային նշանակություն ունեցող մեկ այլ կենտրոնակետ է Մախի համակարգում: Սրա, ինչպես և պատճառականության Օսվալդ Շպենգլերի

³² Ernst Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, 4., verm. A, Jena, Fischer, 1903, S.18.

³³ Նույն տեղում, էջ 23.

ճանաչողության տեսության հետ ևս, որին քաջաձանոթ էր նաև Չարենցը, Մուզիլը համաձայն չէ: Նա գտնում է, որ այս երկուսն իրար չեն բացառում, այլ փոխադարձաբար լրացնում են իրար. պատճառականը ոչ ամբողջականորեն վերլուծվածներն են, իսկ ամբողջապես վերլուծվածները հենց ֆունկցիոնալ հարաբերակցություններն են³⁴: Մուզիլին երկրորդելով՝ չարենցյան վերոբերյալ եզրահանգումը հստակորեն սեպում է, որ մեր գիտակցությունն ընդունակ չէ ամբողջապես վերլուծելու ընթացքի մեջ դրված այս բոլոր բազմատեսակ հարաբերությունները: Մեր գիտակցություն կոչվածն ընդամենը, Մախի ասած մտածողական տնտեսվարման հիմնապատճառներից ելնելով, ֆիլտրում, զտում է ճանաչողության ենթակա առարկայի որոշակի մասերը՝ վերջինս ընկալելով իբրև իրականություն: Թե ինչպիսի տեսք ունի իրականության այդ հատվածը կամ հատույթը, զտագույն հեռանկարային հարց է ներկայացվում, ընդ որում՝ ոչ միայն տարածական, այլև՝ ժամանակային առումով: Իրականության և հնարավորության միջև փոխհարաբերությունը, Չարենցի և Մուզիլի վեպերի տիրապետող թեմաներից մեկը Մախի փիլիսոփայության հաղթահարմանն առնչվող հենց ա՛յս կարգի խորհրդածությունների վրա է խարսխված: Իրադարձությունների պատճառականորեն ըմբռնելի իրարահաջորդումը կորսվում է՝ բախվելով հեռանկարի, որպես չափազանց ամբողջական կառույցի շրջանակում ներդրված գործառնական մեծության կամ միավորի տեղաշարժին. տվյալ դեպքում, Չարենցի և Մուզիլի պարագաներում այդ մեծությունը կամ

³⁴ TB, I, S. 55.

միավորը կոչվում է կամ քաղաք, կամ պատերազմ, կամ հեղափոխական հուզումներ, կամ իրական կյանք՝ նայած հանգամանքներին:

* * *

Մոդեռնիստ վիպասանների ոգով հեգաժ *իրականության առասպելաստեղծման գաղափարը* Չարենցն ու Մուգիլը ներկայացրել են Մագուրի Համոյի ու Պաուլ Առնհայմի կերպարներով: *Մագուրի Համոյի ուղեղում գոյավորված երկիր Նաիրին պիտի իրականություն դառնար, իրականանար*. «Լրացել էին օրերն ու ժամանակները. ուղեղայինն արդեն երկրայինի պիտի փոխվեր. ուղեղայինը պիտի իրականանար»³⁵, - հեգնում է Չարենցը: Հեղափոխությունը եկել էր քանդելու հին աշխարհի առասպելը, բայց հնարավոր էր ստեղծել նոր աշխարհ առանց առասպելի: Որտեղի՞ց բերել առասպելը: Հեղափոխության առասպելականացման ու պատմության առասպելազերծման երկու հակադիր ռազմավարություններն այս դեպքում ջնջում են իրար:

Պաուլ Առնհայմը՝ խոշոր արդյունաբերող, նաև նավթարդյունաբերող, գրող, հրապարակախոս, Մուգիլի վեպի կենտրոնական հերոսներից մեկը, որը մարմնավորում է Գերմանական կայսրության և խոշոր կապիտալի շահերի ներկայացուցիչ Վալտեր Ռատենաոին (1867–1922), վիպական ինտրիգի և իրադրային հենքի առումներով խստիվ նույնական է Չարենցի հնարակերտաժ կարսեցի հասարակական գործիչ և գործարար Համազասպ Նոիրատյանի՝

³⁵ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 193:

Մագուրթի Համոյի կերպարին³⁶: Երկուսն էլ արտաքուստ գործում են ի շահ երկու հասարակապետական միավորումների՝ մի դեպքում ավստրո-հունգարական ու գերմանական կայսրությունների, մյուս դեպքում՝ Արևմտյան և Արևելյան Հայաստանների վերամիավորման գաղափարի: Միայն թե Պաուլ Առնհայմի գաղափարատիպը՝ Վալտեր Ռատենաուն, նաև համաեվրոպական մասշտաբի քաղաքական-պետական հայտնի գործիչ է. 1914-1915 թթ. նա ղեկավարում էր պրուսական Պատերազմի նախարարության կազմում իր կողմից հիմնված Պատերազմական ապրանքահումքային մատակարարումների վարչությունը, առաջին աշխարհամարտից հետո դարձավ Վայմարյան Հանրապետության արտաքին գործերի նախարար, ով նախածեռնել է նաև հայ ժողովրդի համար կարևորագույն դեր խաղացած և 1922 թ. ապրիլի 16-ին Գերմանիայի և Ռուսաստանի միջև կնքված Ռապալոյի պայմանագիրը, որը տարածվում էր նաև սովետական մյուս հանրապետությունների, այդ թվում և Հայկական ՍՍՀ վրա: Ռատենաուն նաև իր հոր հիմնադրած ԱԷԳ – Ընդհանուր էլեկտրաքիմիական ընկերության ղեկավարն էր, ով էլեկտրակայաններ ու համապատասխան գրասենյակներ է հիմնադրել աշխարհի մի շարք քաղաքներում, այդ թվում և նախախորհրդային Բաքվում: Չի բացառվում, որ Բաքվի կենտրոնակայանի «Լոյս» նավթարդյունաբերական ընկերության ներկայացուցիչ Համազասպ Նոիրատյանի գրասենյակը, ինչպես Չարենցն է բնորոշում՝ մի հիմնարկու-

³⁶ Տե՛ս նաև Ավետիս Ահարոնյանի՝ իբրև Մագուրթի Համոյի գրական նախատիպի վարկածը Սեյրան Գրիգորյանի «Եղիշե Չարենց և Ավետիս Ահարոնյան» հոդվածում. «Ազգ.» օրաթերթ, 2017 թ., հունվարի 20, թիվ 2:

թյուն, որ ամենայն իրավունքով կարող էր անվանվել «Նախրյան գործերի կենտրոն», սնվում էր հենց Ռատենաոի հիմնադրած Բաքվի գրասենյակից: Երկու գրական նախատիպերն էլ նույն ճակատագրին արժանացան. Ռատենաուն զոհ դարձավ գերմանական աջաթևյան ահաբեկչական խմբավորման արձակած գնդակի, իսկ Համազասպ Նոիրատյանը՝ Կարսը գրաված թուրքական կառափնարանի:

Ընդամին՝ հանուն պատմական ճշմարտության պետք է ասվի, որ Ռատենաուն առաջին աշխարհամարտի ընթացքում և որպես Վայմարյան Հանրապետության ԱԳ նախարար փորձեր է ձեռնարկել Հայոց ցեղասպանության հրապարակայնացման խնդրի առնչությամբ, ինչի մասին վկայություններ կան նաև Արմին Թեոֆիլ Վեգների 1919 թ. հրապարակած «Հայ ժողովրդի արտաքսումը անապատ» փաստավավերագրական զեկույցներում: Այդ զեկույցների առթիվ գերմանահայ համայնքի կողմից ներկայացված դիմումին ի պատասխան՝ արդեն Վայմարյան Հանրապետության ԱԳ նախարար Վալտեր Ռաթենաուն հայտարարել էր. «*Ես բանաստեղծ Արմին Վեգներին դեռևս պատերազմի ընթացքում ինձ մոտ եմ հրավիրել: Էնվեր Փաշայի եղբոր ներկայությամբ նա մեզ պատմել է Թուրքիայում վերապրած իր մոայլ փորձառությունների մասին: Սակայն դուք խաղաղ նայեք ապագային: Վերջում միշտ էլ հոգին է հաղթում*»³⁷: Այսպես հայ ժողովրդին մխիթարում էր Ռատենաուն՝ Համազասպ Նոիրատյանի ոգով:

Մագուրի Համո - Պաուլ Առնհայմ զուգահեռն իրոք խոսում է և ապշեցուցիչ. մեկը «Նախրյան գործերի կենտ-

³⁷ <http://kulturportal-west-ost.eu/korrespondenzen/am-ende-siegt-immer-der-geist>

րոնի» ղեկավար, մյուսը՝ Ավստրոհունգարական վեհաժողովի Գերմանիայի ներկայացուցիչ, որի սևեռուն նպատակն էր ձեռք բերել Գալիցիայի նավթահորերը: Երկու ղեկավարն էլ գրողական հեղինակներ ամենագոր է և ուղղված է գլխավոր հերոսների հետապնդած նյութապաշտական ծգտումների ֆոնին նրանց բանախոհական կարողությունների ծաղրանմանակմանը:

Նկարագրվող վերահաս ավերածությունների թոհուրոհում «Մարդն առանց հատկությունների» վեպում Մուզիլը հեգնում է Առնհայմին. «Այդ հանճարեղագույն ուղեղն ուներ հանճարեղագույն հատկություններ»: Նույնն է նաև Չարենցի Մագուֆի Համոյի պարագան. «Իսկապես որ հանճարեղ կարողություններ ուներ այդ ուղեղը, զորավոր կարողություններ: Բավական են, կարծես, վերևում ասածներս միայն, որպեսզի հասկացողություն կազմվի այդ հանճարեղագույն ուղեղի կարողության մասին»³⁸: «Համո Համբարձումովիչի փիեզերաշեն ուղեղը մի փարփոհնակ համառությամբ անդես էր առնում, ասես համարում էր չեղյալ սահմանի այս կողմը.- օ՛, գիտեր, հասկանում էր Մագուֆի Համոն, որ այսպեղ չէ, որ իր հանճարեղագույն ուղեղից սահելով պիտի միս ու մարմին առներ, կերպավորվեր հաստատ, գոյանար երկրային- երկիրը Նաիրի...»³⁹: «Եվ ահա, գլխիվայր մի ցարկյուն կատարելով՝ Մագուֆի Համոն թռավ դեպի պարմության դասագիրքը...»⁴⁰, հեգնում է Չարենցը:

³⁸ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 184:

³⁹ Նույն տեղում, էջ 189:

⁴⁰ Նույն տեղում, էջ 100:

Ելնելով ստեղծագործական և տեսական-գաղափարախոսական բնույթի մի շարք նմանությունների, այլև գործնական ու հասարակական նպատակադրումների համընկնումների փաստից՝ մի առիթով Հերման Բրոխը գրել է. որ Մուզիլի «Մարդն առանց հատկությունների» վեպը հավակնոտ փորձ էր՝ գերմանախոս Եվրոպայի համար անելու այն, ինչ Պրուստն ու Զոյսն էին արել Ֆրանսիայի ու Իռլանդիայի համար: Դա մարդու զուգադիր՝ թաքչատես և առերևույթ կեսերի, սովորականի և հերոսականի համադրության հետևանքով անանձնականի վերառման և ինքնարտահայտման ցուցադրական ներկայացման միջոցներով վերապրումի առասպելականացման փորձն էր:

Նույնը վերաբերում է Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպին:

Չարենցը ևս, Մուզիլի օրինակով, ի վերջո հանգում է «մարդու (լայն առումով՝ ազգերի) կերպարանագրկության» անթրոպոլոգիական գաղափարին. մարդս չունի հիմնարար մարդկային հատկանիշներ, նրա ինքնությունը որոշարկում են *առերևույթ արտաքին ազդակներն ու հանգամանքները*, և ոչ բնավ նրա *թաքչատես, կշռադատ խելամտությունը*: Այդ իսկ պատճառով՝ ինքնության ըմբռնման հարցը պետք է հնչի ոչ թե այնպես, ինչպես մինչև այժմ է եղել՝ «ի՞նչ կամ ո՞վ եմ ես», այլ, աշխարհագրական դետերմինիզմով պայմանավորված, հետևյալ կերպ՝ «որտե՞ղ եմ ես»: Դրանով իսկ մարդու և ազգի ինքնությունը, այլև գոյությունը կախման մեջ են դրվում արտաքին գործոններից, որոնք Մուզիլն ու Չարենցը «իրավիճակներ» են անվանում՝ վերջինիս տակ հասկանալով աշխարհագրական

տարածության և պատմական ժամանակի հատման կետը: Վերջինս նույնական է առկա հասարակապետական կարգի («Նաիրյան իշխանություն») ու քաղաքակրթական մակարդակի («ուռռա՛ հայրենասիրություն») համադրումից հունցված և իրադրության ահաբեկչությանը դիմակայելու ազգը բաղադրող առանձնյակների հավաքական ոգու ունակությամբ պայմանավորված բանիբուն հիմնարդյունքին՝ իր երեք աստիճանակարգություններով հանդերձ՝ կործանում-հպատակեցում-փրկություն, այլ խոսքով՝ պատմության թատերաբեմից դուրսմղում, միջանկյալ ստորադաս կարգավիճակ, ինքնիշխան պետականության վերստեղծման հեռանկար: Պահի ահաբեկչականությամբ պայմանավորված՝ Չարենցը նախապատվությունը տալիս է իրական հնարավորությունների դաշտում խաղարկվող չարյաց փոքրագույնին՝ առժամանակյա հպատակեցմանը՝ ոգու համար զարգացման նվազագույն, այլև հուսադրող հնարավորությունների նախադուռ բացող:

ՍԱԹԵՆԻԿ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ԱՌԱՍՊԵԼԻ ԾՆՈՒՆԴՆ ՈՒ ՄԱՀԸ ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ «ԴՈՖԻՆԸ ՆԱԻՐԱԿԱՆ» ՍՈՆԵՏԱՇԱՐՈՒՄ

*Առասպելքն զճշմարտություն իրաց
այլաբանաբար յինքեանս ունին թաքու-
ցեալ:*

Մովսես Խորենացի

Դոֆինն իրական և նաիրական

Հայոց նորագույն պատմության եղերական դեպքերից էր ՀԿ(Բ)Կ կենտրոնական կոմիտեի առաջին քարտուղար Աղասի Խանջյանի սպանությունը 1936 թվականի հուլիսի 9-ին, սպանություն, որը խորհրդային իշխանությունները և, մասնավորապես, հանցանքի հեղինակ Լավրենտի Բերիան փորձեցին կոծկել որպես ինքնասպանություն: Կեղծիքն ի սկզբանե դատապարտված էր. մինչև փորձաքննության հրապարակումը հայությունը անվերապահորեն հաստատեց սպանության հակահայ բնույթը՝ ողբալով իր ղեկավարի անժամանակ կորուստը: Աղասի Խանջյանի մահը խորապես ցնցեց Եղիշե Չարենցին, փլուզվեցին նրա վերջին հույսերը՝ կապված երկրի և իր պոետական ու մարդկային ապագայի հետ:

Հայ նորագույն գրականագիտությունը հանգամանորեն ուսումնասիրել է Չարենց-Խանջյան մարդկային, ընկերական, պաշտոնական, գրական բարդ և հարուստ հա-

րաբերությունները: Գրականագետներ Ժենյա Քալանթարյանը, Կիմ Աղաբեկյանը, Դավիթ Գասպարյանը, Վազգեն Սաֆարյանը կատարել են այդ կապի բազմակողմանի քննություն՝ հիմք ընդունելով նաև Խանջյանին նվիրված բանաստեղծական ժառանգությունը: Ստեղծված արժեքավոր վերլուծությունները նպաստում են Չարենց-Խանջյան փոխհարաբերությունների համակողմանի բացահայտմանը, առանց որի շատ բանաստեղծությունների մեկնությունն ու ընկալումն անհնարին կլիներ:

Այս ուսումնասիրության նպատակն է «Դոֆինը նաիրական» սոնետաշարի տեքստային վերլուծությամբ բացահայտել Խանջյանի սպանության չարենցյան ընկալումը և առասպել-պատմություն-արդիականություն եռանկյունու ներքին միասնականության մեջ դիտարկել Չարենցի պատմափիլիսոփայությունը: Հայոց պատմական երթի ողջ տրամաբանությունը Չարենցը խտացրեց «Դոֆինը նաիրական» սոնետաշարում: Իր ներսում և բարձրաձայն մերժելով ինքնասպանության կեղծիքը՝ նա նույնացրեց Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ առասպելի մոդելը Աղասի Խանջյանի կործանման պատմությանը՝ հստակորեն տեսնելով Արա-Խանջյան զույգ դոֆինների ոչնչացման նախագիծը, որը որոշակի պարբերականությամբ կիրառվել է հայոց արքաների նկատմամբ՝ որպես արքայապետության կործանման ծրագիր: Այդ մոդելը կամ դավադիր ծրագիրը բաղկացած է մի քանի մակարդակներից, որոնք զարմանալի նույնականությամբ կրկնվել են տարբեր դարերում և հազարամյակներում: Առաջին մակարդակում դոֆինի կամ արքայի պետականամետ գործունեությունն է, ազգային պետականության կառուցմանն ուղղված ջանքերը: Թշնա-

մին իր գործակալների միջոցով լուռ հետևում է այդ ընթացքին մինչև այն պահը, երբ հզորացումը դառնում է վտանգավոր և կարող է սպառնալ օտարի պետականությանը՝ Եգիպտոսին, Ասորեստանին, Հռոմին, գոյություն չունեցող Հրեաստանին, Օսմանյան կայսրությանը, Խորհրդային Միությանը... Հայոց ինքնիշխան ղեկավարը նրանց խանգարում է թալանել, ցեղասպանել, ստրկացնել, իսկ եթե առջևում 37-ի հրեշավոր ծրագրի իրականացումն է, ապա ազգային իշխանությունը միմիայն խոչընդոտ է, որ շտապ պետք է վերացնել: Օտար իշխանավորը՝ Բերիան (մոր կողմից հրեա, բրիտանական գաղտնի ծառայությունների գործակալ, Խորհրդային Միությունում Հրեական կոմիտեի հիմնադիրն ու ղեկավարը), կանչում է Խանջանին Թիֆլիս և սպանում. սա գործողության երկրորդ մակարդակն է, որը վերնագրել ենք՝

Մի՛ գնա

Զարմանալի թե օրինաչափ մի զուգադիպությամբ տարբեր ժամանակներում հնչել է այս պահանջը՝ ուղղված հայոց երկրի ղեկավարներին: Սկզբում այն թաքնված ցանկություն էր բանահյուսական տեքստում. Նվարդի ցանկություն-պահանջն է, որ Արան չգնա Շամիրամի կանչին ընդառաջ, կամ Արմաղանի աղերսանքն է էպոսում, երբ Մեծ Միերը պատրաստվում էր Իսմիլ խաթունի կանչով գնալ Մլըսը՝ Մելիքի հետ ուխտին տեր կանգնելու. «...էնի քեզ կխաբե.// Մ'էրթա, էնի քո խորոպություն չ'ուզի.// էնի քո իգիթություն 'ւն, քո կտրիճություն 'ւն է կուզի,// Կը կան-

չե քեզնե լաճ ունենա»¹: Մեծ Միերը չսեց կնոջը, և կործանվեցին թե՛ ինքն ու կինը, թե՛ սերունդները, թե՛ Սասնա տունը:

Հազարամյակների պատմական ու գրական նյութը հաստատում է այս երևույթի պարբերականությունը: Արտավազդ Երկրորդն իր դեմ լարված հռոմեական որոգայթներից մի քանի անգամ փրկվեց՝ նենգ առաջարկները մերժելով: Միայն մի անգամ արքան փորձեց բանակցել Անտոնիոսի հետ, երբ վերջինս կալանեց նրան և փորձեց ստորացնել սիրուի ու՜ Կլեոպատրայի առջև խոնարհեցնելով: Արտավազդը մերժեց և հպարտորեն ընդունեց մահը: Տիգրանը նույնպես դավադիր հրավեր էր ստացել, բայց քրոջ ջանքով խուսափեց կործանումից: Արշակ Երկրորդը Շապուհի կողմից կանչվեց Տիգրոն. արքան չէր վստահում պարսից շահին, իր ներքին ծայնը դարձյալ հուշում էր՝ մի՛ գնա: Խլացնելու համար այն՝ վստահության առհավատյա պահանջեց՝ վարազագիր կնիք, բայց ոչ բոլոր արքաներն էին ազնիվ ու երդմնապաշտ, և Շապուհը նրան բանտեց: Նրա հայրը՝ Տիրան Արշակունին, խաբվել ու գնացել էր թշնամուն հանդիման և կուրացվել էր: Արշակի որդին՝ Պապը, նույնպես կուլ տվեց պարսից շահի խայծը, բայց դավադրության հոտն առավ և ճողոպրեց Պարսկաստանից: Բյուզանդացի զարավարների խնջույքին նա նույնպես չպիտի գնար, գնաց ու սպանվեց՝ կործանելով Արշակունիների հարստությունը:

Եվ ահա զարմանալի զարմանք՝ կասեր Եղիշե Չարենցը. Իզաբելլա Չարենցի վկայությամբ Բերիայի կանչով

¹ Սասունցի Դավիթ, Եր., «Լույս» հրատ., 1981, էջ 114:

նրա մոտ գնալուց առաջ Չարենցն Աղասի Խանջյանին ընդունել է իր տանը. «Երկար գրուցել են, մտորել: Կողքի սենյակից անընդհատ լսվում էր Չարենցի ձայնը՝ Աղասի՛, մի՛ գնա, Աղասի՛, մի՛ գնա: Բայց Աղասին չգնալ չէր կարող»²: Խանջյանի՝ Բերիայից կանչվելն այնպես է խռովել Չարենցի միտքն ու հոգին, որ նա նույնիսկ Ռեզինա Ղազարյանի միջոցով գրություն է ուղարկել կայարան. «Աղասի Խանջյանի՝ Թիֆլիս մեկնելու օրը Չարենցը տվեց մի գրություն և խնդրեց անպայման կայարան գնալ և որևէ կերպ հանձնել Խանջյանին:... Չգույշ սկսեցի մոտենալ առաջին անցուղով և մտածում էի, թե ինչպես կատարեմ Չարենցի հանձնարարությունը: Խանջյանը, տեսնելով և երևի զգալով, որ ուզում եմ մոտենալ, անցավ գծերի վրայով և մոտենալով ինձ՝ հարցրեց. «Ինչպե՞ս է Չարենցը»: Ես անմիջապես հանձնեցի գրությունը, որն առանց կարդալու դրեց գրպանը և ասաց, որ բարևեմ Չարենցին: Հեռացա՝ աչքերիս մեջ տանելով Խանջյանի մտահոգ դեմքն ու թախծոտ աչքերը»³: Ի՞նչ պատգամ կամ խորհուրդ էր վերջին պահին հղում դեպի մահը ընթացող Խանջյանին տազնապաժ բանաստեղծը, արդյոք ջանո՞ւմ էր իր գրի զորությամբ կանգնեցնել այդ մահաբեր գնացքը, ինչն, ի վերջո, ապարդյուն ջանք էր:

Արտավազդ Երկրորդը, Արշակ Երկրորդը, Պապը կամ Մեծ Միերը կարող էին չգնալ և գուցե փրկվեին՝ փրկելով հայոց արքայապետությունը: Արա Գեղեցիկին չգնալը չփրկեց, օտարն ավելի քան ագրեսիվ էր, պար-

² Կ. Աղաբեկյան, Աղասի Խանջյանը Չարենցի կյանքում: Չարենցյան ընթերցումներ, գիրք 5, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1988, էջ 235:

³ Հուլիսի 2-ին Չարենցի մասին, Եր., «Սովետական գրող», 1986, էջ 380:

տադրում էր իր կամքը, իսկ Խանջյանին Բերիան սպանել կտար նաև Հայաստանում, քանզի Հայաստանն արդեն կցորդն ու կամակատարն էր ԽՍՀՄ կոչվող այլանդակ հորինվածքի, և չգնալը միայն մի որոշ ժամանակով կերկարած գեր նրա կյանքը: Այսպես հարմար էր դահճին. զոհն իր ոտքով էր ընկնում թակարդը, և կարելի էր նույնիսկ նրան վարկաբեկել ինքնասպանության խարանով:

Եվ ահա հին սեղանին՝ դագաղի մեջ հանգչող Խանջյանի մագաղաթյա դեմքին բանաստեղծը մահվան գաղտնիքն է որոնում՝ *«Եվ ոչ մի խոհ դեմքին՝ իբրև պատգամ ոգու»*: Ինչ էր ուզում կարդալ նրա՝ նորօրյա դոֆինի՝ նաիրյան վերջին արքայազնի դեմքին իրեն խոսքի վերջին դոֆինը համարող Չարենցը: Եթե իրական դոֆինը Խանջյանն էր՝ մի հին իրիկուն բանաստեղծի խոսքով թագադրված, ապա նաիրական դոֆինը միայն Խանջյանը չէր: Սեղանատանը դրված էր հայոց արքայի մի քանի հազարամյա դին: Վանեցի մոր աղերսածայն հարցումները ողբերգության գոց դարպասները բացող բանալիներ էին: Չարենցն արդեն կարդում էր նրա դեմքին ու մունջ շուրթերին դաջված հայոց բոլոր դոֆինների սպանության նույնատիպ պատմությունները.

Եվ բիբերում պահած անհաշվելի դարեր՝

Քարե Չարենցն էր լուռ լուռ նրան-

խոսքի վերջին դոֆինը նաիրյան⁴...

«Շրթունքները» սոնետում բանաստեղծն արդեն ունի Աղասու մոր հարցումների պատասխանը.

⁴ **Եղիշե Չարենց**, Գիրք մնացորդաց, Եր., «Նաիրի», 2012, էջ 132: Այս գրքից կատարված մյուս քաղվածքների էջերը կնշվեն տեղում՝ ԳՄ հապավումով:

*Ալաբաստրե, ողորկ շրթունքների վրա
Ինչ-որ խորհուրդ կար հին՝ մահվան գրով գրված,
Եվ շրթունքները պիրկ՝ իրար փարված,
Կնքել էին գաղտնիքն այդ հուրհրան (ԳՄ, էջ 133):*

Այս հատվածը «Շրթունքները» սոնետի վերջնական տարբերակից է: Սոնետն ունի ևս երեք տարբերակ: Տեքստային վերլուծությունը բացահայտում է հեղինակի կողմից բառափոխությունների նախ՝ գաղափարական և նոր միայն գեղագիտական միտումները: Այս իմաստով հենակետային արժեք է ստանում երկրորդ տողի «հին» բառը, որը բացակայում է նախորդ երեք տարբերակներում: «Հին» բառը ապահովում է առասպելի ծնունդը «Դոֆինը նաիրական» շարքում: Եվ ահա պատմահոր ջանքով փրկված առասպելը բերում է կործանման բանաձևը՝ Արա Գեղեցիկ-Աղասի Խանջյան պատմաբանահյուսական կերպարները դարձնելով հայոց պետականության և ազգային իշխանության կործանման խորհրդանիշ:

*Շամիրա՞մն էր արդյոք հրապուրել նրան,
Թե՞ Նվարդի սիրով ընդմիշտ գերված՝
Նա ընդունել էր մահ՝ իբրև հարված
Իր ոսոխի կողին, որպես հնում Արան... (ԳՄ, էջ 133)*

Շամիրամ – Նվարդ հակոտնյա զույգը Չարենցը կերպավորում է՝ որպես խորհրդանիշ մահ-կյանք, ատելություն-սեր, բռնություն-ազատություն, և որ ամենաէական է՝ օտարություն-հայրենիք հակադիր եզրերի: Այս հակադրության վրա էլ հիմնված է առասպելի արդիական մեկնությունը:

Շամիրամ կամ կործանող օտարուհին

«Լեգենդը» սոնետում Շամիրամի կերպարն ամենաանմիջական հարցումով կապվում է Աղասի Խանջանին, նրա ողբերգական մահվանը, օտարի պարտադրանքով զոհաբերվելու իրողությանը.

*Ինչպե՞ս կարող էիր հրապուրել նրան,
Երբ մանկության օրից գիտեր՝ անգիր արած՝
Իր հայրենի բերդի պարիսպներին գրած
Քո մշտունայն լեգենդը, Շամիրամ... (ԳՄ, էջ 135)*

Դարերը պահպանել են առասպելի կամ լեգենդի տեքստը, որը սերտելն անգամ բավարար չէ նրա խորհուրդն ընկալելու համար: Մեկնիչների պակասը կամ բացակայությունը մշտունայն է դարձնում լեգենդի հազարամյա ընթացքը, քանզի հայոց արքաները շարունակում են հրապուրվել Շամիրամով՝ կործանելով իրենց ու երկիրը:

Արդյոք Չարենցի Շամիրամը խորհրդանշո՞ւմ է օտար բռնակալին՝ առանց սեռային տարբերակման, թե՞ Շամիրամը միայն կին է՝ սեռի պահանջմունքներով առաջնորդվող: Գրականագետ Վազգեն Սաֆարյանն իր «Պատմական անձի և փաստի չարենցյան ընկալումները»⁵ արժեքավոր հոդվածում հանգամանորեն վերլուծում է Չարենցի պոեզիայում Շամիրամի կերպարի զարգացման ընթացքը՝ այն դիտարկելով դրսևորվող բոլոր էությունների և մետաֆորային ամենալայն կիրառության շրջանակում: Ըստ այդմ՝ Շամիրամը կին-ցնորք է, քույր, Աստված, պչրուհի, որ դեռ իգական սկիզբով է միայն արժևորվում, բայց շու-

⁵ Տե՛ս Չարենցյան ընթերցումներ, գիրք 9, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 2012, էջ 22-44:

տով «Շամիրամ» բալլադում բանաստեղծի հայացքը պեղում է իգությանը քողարկված դավադիր գահակալի կամ ինքնությունը թաքցնող կործանող օտարուհու տիպը՝ շեշտելով նրա քաղաքական անպարագիծ նկրտումները՝ ուղղված հարևան հզոր արքային իր հմայքներով կործանելուն և իր պետական ու ազգային շահին ծառայեցնելուն: Պատմահայրը գրում է. «Իսկ Նինոսը Նինվեում թագավորելով՝ մտքումը պահած ուներ իր նախնիի՝ Բելի վրեժի հիշատակը՝ զրույցներից լսած լինելով, և երկար տարիներ մտածում էր վրեժխնդիր լինել՝ դիտելով ու սպասելով նպաստավոր ժամանակի, որպեսզի քաջ Հայկի սերունդներից սերմանված ամեն մի ճետ ոչնչացնեն: Բայց կասկածելով, թե այդպիսի ձեռնարկությունը կարող է նրա թագավորության կորստյան պատճառ դառնալ, իր չար խորհուրդը թաքցնում է...»⁶: Ոչ թե չար խորհուրդն է թաքցնում, այլ ինքն է թաքնըվում՝ հասկանալով, որ այնտեղ, ուր ինքն անգոր է, կինն ամենագոր է: Ուրեմն Շամիրամը միայն քաղաքական նպատակներ էր հետապնդում և շարունակում է այդ կերպ նվաճել աշխարհը.

Այլ է աշխարհը հիմա, այլ է հիմա Նաիրիի,

Ոչ մի արքա էլ չկա, որ չտրվի քո հրին⁷:

Նաիրիի և նաև աշխարհի նեգատիվ այլությունը Չարենցը կապում է շամիրամների գործունեության հետ: Պատկերի գեղագիտական թանձր ծավալումներով բացվում է ճշմարտությունը. մանկաժպիտ Արան, որքան էլ տե-

⁶ Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1981, էջ 55:

⁷ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ 1, Եր., «Սովետական գրող», 1986, էջ 180:

րյանական պատգամին հավատարիմ («Չեմ դավաճանի իմ Նվարդին»), միայնակ անգոր է նենգ օտարուի ու դավին հանդիման: Բանաստեղծը դեռ ոգևորված ու հպարտ է իր արքայի՝ մեռնելով հաղթելու գաղափարով. *«Նա կմեռնի, որպես զոհ, բայց չես հաղթի դու նրան, // - Դառն է խորհուրդը սիրո, շամբշտաշուրթ Շամիրամ»*⁸: Կարծես թե Չարենցն ակնարկում է՝ ինչ հաղթանակի մասին է խոսքը. սեռերի պայքարում միայն կարելի էր հաղթանակն Արային վերագրել, բայց ոչ մարտի դաշտում կամ դիվանագիտության ոլորտում: Ի՞նչ դիվանագիտություն մարտնչող նենգության դեմ, մանավանդ որ առասպելի մեկնությունն ու դասերը սերնդեսերունդ չեն փոխանցվել հայոց կառավարիչներին, մնում էր հերթական անգամ մահով հաղթելու և հառնելու անհեռանկար ճիգը. *«Նա կըհառնե՛ր կրկին՝ իր պարտությանը հզոր»*:

Հինգերորդ՝ «Լեգենդը» սոնետի Ա տարբերակի (ունի «Խորհուրդ հազարամյա» ենթավերնագիրը) առաջին քառատողը նույնն է, ինչ վերջնական տարբերակինը: Հաջորդ քառատողը սկսվում է *«Անմերձելի էր քեզ այդ գանգրահեր Արան»* տողով, իսկ շարունակությունը բոլորովին այլ գաղափարի զարգացումն է՝ Շամիրամի տիպը բացահայտող նոր պատկերներով: Բայց ահա վերջնական տարբերակում բանաստեղծը պահպանել է միայն առաջին քառատողը, իսկ մյուս հատվածները փոփոխված են: Վերջնական տարբերակում շեշտադրվել է պարտությանը հաղթելու և իր նախորդին անդավաճան մնալու գաղափարը: Որոշակիորեն մեղմել և կարծես վերջնական տարբերակի

⁸ Նույն տեղում, էջ 181:

համար առավել չեզոք տեքստն է նախընտրել հեղինակը, քանի որ Ա տարբերակի բնագիրը ոչ միայն գաղտնագերծում էր առասպելի շերտերը, այլև մետաֆորային պատկերագրումով համադրում էր Խանջյանի անձնական և քաղաքական կյանքը: Այսինքն՝ Շամիրամի կերպարը բացահայտվում էր այլաբանական շերտերի ողջ բազմազանությամբ՝ շեշտադրելով առասպելի հենակետային արժեքը Չարենցի պոեզիայում:

Ըստ էության այս առասպելն ուղեկցել է Չարենցին իր պոետական կենսագրության ամբողջ ընթացքում: Ազգային պատմական երթին ուղղված հայացքի համակարգային խորացմանը զուգընթաց փոխվել է նաև առասպելը մեկնաբանելու խորությունը, մանավանդ երբ այն ընկալվել է որպես պատմական ճշմարտությունը թաքցնող մետաֆոր և մխրճվել է իր ժամանակի քաղաքական լաբիրինթոսը՝ օգնելով միֆի ապակոդավորմամբ քանդել Խանջյանի սպանության առեղծվածային հանգույցը:

Թեման իր պատմաբանահյուսական ծագումով հազարամյակների խորքն է գնում: Սիոնի դուստրերն այս գործին լծվեցին արարչագործությունից անմիջապես հետո: Աստվածային օրենքներով առաջնորդվող «Աբրահամն իր կնոջ՝ Սառայի մասին ասաց, թե նա իր քույրն է: Եվ Գերարի թագավոր Աբիմելեքը մարդ ուղարկեց և առավ Սառային»⁹:

Իսեղճ Աբիմելեքը ոչ մի կերպ չէր պատկերացնում, որ կարելի է սեփական կնոջը խաբեությամբ օտար տղամարդու անկողինը մտցնել՝ նրան թալանելու նպատակով: Աբ-

⁹ Գիրք ծննդոց, 19, 20:

րահամն այդ մեթոդն արդեն կիրառել էր Եգիպտոսի փարավոնի վրա, և «քույր» Սառան մեծ հարստություն էր պուկել նրանից: Եթե այսպիսի անբարոյականությունը աստղվածային օրենքներով սահմանված լիներ, ապա Աստված չէր հայտնվի Աբիմելեքին՝ ծանր մեղքից փրկելու նրան և նրա ազգին. ոչ մի կասկած չկա, որ այդ ազգը հայն է: Նույն առաքելությամբ Եսթերը (եբրայերեն նշանակում է գաղտնի կործանող) խաբեությամբ՝ թաքցնելով ինքնությունը, ամուսնանում է Աքեմենյան արքայի հետ և սպանել տալիս դարձյալ մելիքների ազգից Համանին, նրա տասը որդիներին և նրա տասնյակ հազարավոր ազգակիցներին: Այս ամենից հետո հավանաբար պարսից շահն արքունյաց պալատի ճակատին գրել տվեց. «Օտարից կին և սնունդ մի՛ վերցրու»: Կործանող օտարուիւ տիպը՝ ի դեմս Սառայի և Եսթերի, համաշխարհային գրական մշակույթ մտել է Հին կտակարանով, իսկ բանավոր զրույցները հազարամյակներով են չափվում, և եթե, ըստ Խորենացու, Աբրահամը, Նինոսը և Արամի որդի Արան ժամանակակիցներ են, ապա Շամիրամը հասակակիցն է Սառայի, և գոնե բանահյուսական տեքստը վաղնջական ժամանակներից մարդկությանն ու մասնավորապես հայությանն ահազանգում է սիրով ծալտված այս կործանիչի մասին: Ահա թե ինչու լեգենդի «Խորհուրդը հազարամյա» մեկնելիս Չարենցը (ուրիշ էլ որ ամենատեսը) փակ աչքերով գրեց դավի մահաբեր էության մասին, մահ, որ այլ ելքի բացակայության պատճառով դարձել էր միակ հնարավոր փրկությունը: Մնացածը կասի Չարենցը «Լեգենդը» սոնետի Ա տարբերակի այս հատվածով.

Անմերձելի էր քեզ այդ գանգրահեր Արան,

*Որին մանկո՛ւց կանչել էր հի՛ն դարերից գրված՝
Արքայադուստր-Նվարդն՝ իբր ասպետին հրվարս,
Որ դեռ մանուկ դոֆի՛ն է նաիրյան...*

*Թեկուզ նշված վերուստ, բայց իր հոժար կամքով՝
Հանուն սիրո անեղծ, և Նվարդին ի լուր՝
Նա ընդունեց մի պահ մահիճը Շամիրամի...*

*Ձո՛ւր ընդունեց, սակայն, նա գուրգուրանքն այդ սև,
Այդ պղծարար դաշինքը, որ իր նախորդն հնում
Մերժե՛ց արքայաբար՝ ընտրելով մա՛հը նույն...*

(ԳՄ, էջ 136)

Այս ամենն իրապես կմնար գեղարվեստական հորինվածքի և առասպելի այլաբանական հյուսվածքի սահմաններում, եթե ուղղակիորեն չառնչվեր Խանջյանի անձնական կյանքին և Չարենցի պոետական գործունեությանը: Ակնհայտ է, որ «Նա ընդունեց մի պահ մահիճը Շամիրամի...» տողը կապվում էր Խանջյանի՝ հրեուհու հետ ամուսնությանը, որը բանաստեղծը որակում է «պղծարար դաշինք»՝ իր նախորդից՝ Արա Գեղեցիկից մերժված: Սիոնի դուստրերն իրենց հակաաստվածային առաքելությունն իրականացնում էին նաև իրենց իսկ հորինած խորհրդային երկրում, և դա մեծ թաքնատեսին՝ Եղիշե Չարենցին, երևում էր բոլոր դրսևորումներով, մասնավորապես, երբ նրանք իր դեմ ելան՝ կործանելու ամենաազգային հայ պոետին՝ «նացիոնալիստ» ու «ազգի դավաճան» ներհակ պիտակներով դատապարտելով մահվան: Ի պատասխան՝ նա մի շքեղ բանաստեղծություն նվիրեց նորօրյա Շամիրամին՝ «Գիրք ճանապարհի»-ի վրա արգելք դրած Լևոն Արիսյանի հրեա կնոջը՝ Մարիա Իգրայելովնա Լոկշինային:

«ՆՐԱ» ԿՆՈՋԸ

*Դո՛ւստրըր Իսրայելի և կի՛ն վանեցու,-
Դո՛ւ պիտի արդյոք մեզ ամբաստանես
Մեր «ազգայնական» մեղքերի համար,
Զէ՛ որ քո հոգին ք <...> է լեցուն,
Զի՛ ո՛չ հայրենիք, ո՛չ լեզու ունես,
Որ գեթ զգալու՛ ընդունակ լինես
Այն ամենը, որ սրբազան է հար¹⁰...*

Այստե՛ղ է թաքնված Լևոն Արիսյանի հակահայ գործունեության ակունքը: Չարենցը նրան համարում է Բերիայի ականջներն ու աչքերը: 1933 թվականին նրան ծոնված էպիգրամներում բացահայտվում են նաիրյան ամեն ինչ մերժող ու ոչնչացնող որբ վանեցու մեծապետական նկրտումները: Հրեուհու ամուսինն այնքան է դառնացրել մեծ պոետին, որ էպիգրամի ծավալը բավարար չհամարելով՝ նա 1935-ին գրում է «Հերոս Լևոնին» բանաստեղծությունը.

*Տասնհինգ թվին փախել է Վանից,
Քսանին արդեն «ուռուս» է դարձել,
Ապա - նա հրեա մի կին է առել-
Եվ դարձել հերոս մի գերազգային...
Գերազգային է նա արդ. կատարյալ,
Եկել է, սակայն, իսրայելացի
Կնոջ հեպ նա իր և հերոսաբար
Կռիվ է մղում հայի բառացի
Ամեն ինչի դեմ՝ իբրև «ազգային»¹¹...*

¹⁰ **Եղիշե Չարենց**, Նորահայտ էջեր, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1996, էջ 153:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 156:

Ինչպես ասում են, մեկնաբանություններն ավելորդ են: Բայց քանի դեռ Չարենցը շարունակում է գաղտնազերծել նորոթյա Շամիրամին՝ շատ լավ հասկանալով, որ նա է իր և հայության դահիճը, առասպելի մեկնությունը պետք է շարունակել: Մինչ այդ հարկ է անդրադառնալ ցայսօր անտիպ մի էպիգրամի՝ «Երկու ղեկավար մենք ունենք» տողով սկսվող, որը դուրս է մնացել Չարենցի անտիպները ներկայացնող բոլոր գրքերից: Ի՞նչ էր ասում այդ էպիգրամը, որն ըստ էության առաջին անգամ հրապարակել է գրականագետ Սեյրան Գրիգորյանը:

Երկու ղեկավար մենք ունենք,

Երկուսն էլ - վանեցիներ...

Երկուսի էլ կանայք -

Իսրայելացիներ...

Կարո՞ղ է վեհ մի բան

Այս դաշինքը ծնել¹²...

Էպիգրամի անտիպ մնալու առիթով Սեյրան Գրիգորյանը գրում է. «Հավանական պատճառը պետք է փնտրել բովանդակային իրողությունների մեջ: Որքան էլ արտառոց թվա, հոգեբանորեն կաշկանդիչ դեր կարող էր խաղալ էպիգրամի չորս հերոսների ծագումնաբանության չարենցյան սարկաստիկ մեկնաբանությունը: Կանանց՝ հրեուհի լինելու փաստը՝ գոնե այնքանով, որ հրեուհի էր նաև «Նորահայտ էջերի» հրապարակման շրջանի հայաստանյան գլխավոր ղեկավարի կինը»¹³: Եզրակացությունն անխուսափելի է. Շամիրամն անմահ է, քանզի ղեկավար դառնա-

¹² **Ս. Գրիգորյան**, Չարենցի բնագիրը, Եր., «ՎՄՎ-Պրինտ», 2013, էջ 143-144:

¹³ Նույն տեղում, էջ 145:

լու համար կինդ պետք է հրեա լինի, սա հայության համար աքսիոմատիկ բանաձևի արժեք է ստացել: Եթե Չարենցը հրաշքով ողջ լիներ 90-ականներին, ապա էպիգրամի միայն թվերը կփոխեր՝ «Երեք ղեկավար մենք ունենք», իսկ մնացածն այդ դաշինքի աղետաբեր հետևանքներն են հայության բոլոր ժամանակներում և Չարենցի մարգարեացումը՝ «Ոչ մի արքա էլ չկա, որ չտրվի քո հրին»:

Առասպելի մահն ու անմահությունը

Եվ, այնուամենայնիվ, Խանջանին Բերիան չէր սպանի, եթե իր հակահայ ծրագրերի իրականացման ճամփին ընկած քար չլիներ: Արա-Խանջանը նույնպես ընդառաջ գնաց մահվանը. երկու դեպքում էլ հանգուցալուծումը նույնն էր՝ մահը, ուրեմն պետք է «սպանել» միֆը՝ նրանում թաքնված իմաստությունը բացահայտելու նպատակով: «Մահ լեգենդին» սոնետը հռետորական հարցումներով բանաձևում է մանուկ Արայի մահվան պարբերականությունն ու նրա անվերջ մահվամբ Շամիրամի անմահությունը. «- Քանի՞երորդ անգամն է, որ պարտությամբ հառնած՝// Գերեզման ես իջնում, մանո՛ւկ Արա, Քանի՞երորդ անգամ, օ՛, Շամիրամ, //Զոհվի արքան մանուկ, որ դու զրույց դառնաս... » (ԳՄ, էջ 137):

Վեցերորդ սոնետի Ա տարբերակի վերնագիրը իրականությանն ավելի մոտ է՝ «Մահ լեգենդին անմահ». բանաստեղծը կասկածել է Շամիրամ տեսակի կործանմանը և նաիրյան դոֆինի հասունացմանը, հետևաբար առասպելի մահը քիչ է հավանական: «Որ դու զրույց դառնաս» արտահայտության մեջ «զրույց» բառի փոխարեն հեղինակը կիրառել է «դահիճ» բառը՝ «որ դու դահիճ դառնաս»:

Ակնհայտ է, որ սոնետների նախնական տարբերակներում հեղինակի գրիչն ավելի խիստ է և ցավի անմիջական զգացողությամբ՝ շատ ավելի ճշգրիտ: «Մանուկ» բառի հաճախակի կիրառումը տարաշերտ մեկնությունների է մղում: Առաջնայինն, իհարկե, միամտություն-պարզամտությունն էր՝ այնքան բնորոշ մեր էպոսի հերոսներին, մեծ իմաստով՝ հայությանը: Բայց կար մանուկ մնալու, այսինքն՝ պատմությունից դասեր չառնելու, ինքնապահպանազգապահպան հայեցակարգ չձևավորելու, պետականաստեղծ մեխանիզմներ չմշակելու վտանգը, որն էլ բերում է պարբերական կործանման հոգնություն ու անիմաստ կորուստներ: Լուծումն ըստ էության բարոյական հաղթանակի կամ մահվամբ հաղթելու գաղափարի մերժումն է.

Լավ է՝ նաշից էլ քո չքարծրանաս,

Եվ պայքարի ելնեն առաջնորդներ պարթև-

Որ մեռնելով պարտվեն կամ ապրելով հաղթեն...(ԳՄ, էջ 137)

Հեղինակի կողմից յոթերորդ և վերջին համարվող սոնետի վերջնական տարբերակն ունի «Իմաստություն» վերնագրով վերջնական և «Միֆը և երջանիկ հաջորդը» վերնագրով Ա և Բ տարբերակներ: Դրական մակդիրների բազմազանությամբ հեղինակը բարձրացնում է Աղասի Խանջյանի կերպարը, որ նաիրյան միֆի նման անվերջ կապրի իր և ժողովրդի հոգում, բայց ինչպե՞ս իմաստնանալ և ճեղքել առասպելի արքայասպան շրջապտույտը, իմաստությունը հաստատել միայն միֆի մահո՞ւմ, թե՞ խորքային մեկնությամբ առասպելի դասերը ուսուցանել Խանջյանին հաջորդող նաիրյան դոֆիններին, որպեսզի նրանք

չկրկնեն նրա և նրա նախորդների սխալը, կործանող օտարուհին չնվաճի նրանց ու երկիրը.

*Ա՛յս էր, սակայն, խորհուրդը քո ամեհի մահի,-
Օ՛, Աղասի՛,- ոգու անօգնական այս տենչը՝
Անանձնական, անինչ ու աներկրային...*

*Ո՛հ, - երազում եմ ես արևային շոինդը
Քո հաջորդի վաղվա այն երջանիկ.
Որ պիտի գա՛ և մեր հաղթանակի լեգենդը-
Սուրբ աճյունի հետք քո – մահվան նաշից հանի...(ԳՄ,
էջ 139)*

Կարելի էր «Դոֆինը նաիրական» սոնետաշարի յոթերորդ սոնետի Ա տարբերակի այս երջանիկ մաղթանքով էլ ավարտել այս թեմայի քննությունը, եթե ինքը՝ Չարենցը, այն ավարտած լիներ, սակայն Խանջյանի սպանության ցավը երկար է մորմոքել նրան: Եթե 1936-ի հուլիսի վերջերին յոթերորդ՝ խորհրդանշական թվով նա փակել է այս սոնետաշարը, ապա առասպելի մեկնությունն ու իմաստավորումը շարունակվել են:

4.12.1936 թվագրված «Ճանապարհ խաչի (իբրև տապանագիր)» խորագրով սոնետը կարելի է համարել ութերորդ սոնետ, որն իր գեղագիտությամբ և բովանդակությամբ շարունակում է «Դոֆինը նաիրական» սոնետաշարի պատմափիլիսոփայությունը: Դարձյալ Խանջյանի մահը դիտարկվում է առասպելի հազարամյա խորհրդի ծիրում, «նոխազային պատգամը Հաղթանակի» շարունակվում է, մահվան կարմիրը դեռ նոր է թանձրանալու.

Նո՛յնն է, սակայն, սերունդը: -Տե՛ս՝ վայրագ ու խանդով

*Նախարարները նո՛յն նախրական զարմի-
Մա'հդ են տոնում – հազած հաղթանակի կարմիր...
(ԳՄ, էջ 140)*

«Շրթունքները» տոնետի Ա տարբերակի «Անմերձելի էր քեզ այդ գանգրահեր Արան» տողը դարձել է Արայի առասպել-Խանջանի սպանություն տառապալից խոհերի միջուկը: Բանաստեղծն այնքան է կարևորել այս տողի խորհուրդը, որ նույնությամբ կրկնել է ավելի ուշ՝ 1936-ի դեկտեմբերին գրված «Հին պարտության լեգենդը» բանաստեղծության մեջ: Չարենցը սահմանել է Արա աստծո և նրա սերունդների *համար այլևս ապացուցման կարիք չունեցող միտքը՝ «Անմերձելի էր քեզ այդ գանգրահեր Արան»:* Ինչո՞ւ, որովհետև արի արքան ի բնե ընդունակ չէ նենգ խաղերի. նրա մտքի ու բազկի զորությունը մղում է բացճակատ պայքարի՝ որպես Աստված և մարտիկ՝ առաքինի, ուղղամիտ ու անձնագոհ: Ըստ Խորենացու՝ գեղազանգուր, խարտիշահեր ու լայնաթիկունք էին հայոց աստված-արքաները՝ Հայկը, Արամը, Արան, Տիգրանը, այդպիսին էր նաև Աղասի Խանջանը, որին Չարենցը բարձրագույն բարոյական հատկանիշներ էր վերագրում:

Կորցրած հարազատի կարոտի պես Չարենցին տանջում էր Խանջանի կարոտը: «*Չարմանք էր հարուցում իմ մեջ*» տողով սկսվող բանաստեղծությունը այդ մորմոքող կարոտի, նրան նորից ողջ տեսնելու երազանքի գեղագրումն է.

*Արթնանամ, աչքերովս տեսնեմ
Իմ սենյակը կրկին, ինչպես միշտ,
Եվ ոչինչ չթվա ուրիշ
Այն պահից, երբ երազն սկսվեց...*

Ինչպես միշտ հնչի հանկարծ
 Հեռախոսը,-մոտենամ-և հագիվ
 Լսափողը ականջիս հպած-
 Հասկանամ, որ նա է՝ Աղասին...
 Թավ, խրոխտ, մի փոքր դողդոջ
 Առնական, խիտ կրծքային,-
 Եվ միևնույն պահին
 Ինչ-որ բան ունեցող աղջկային-
 Նրա ձայնը ողջուն հաղորդող...(ԳՄ, էջ 142)

Աղասին նրա համար սրբակենցաղ մարդ էր՝ «ամոթ-խած, անպիղծ, ներքին կուսությունը» պահպանած: Խանջանը Գուրգեն Մահարու ազգականն էր. «Արծիվ Նաիրի» հուշագրության մեջ Մահարին նրան ներկայացնում է որպես Վանի Կենտրոնական վարժարանի օրինակելի սան, խոնարհ զավակ, ընթերցասեր ու զարգացած քաղաքական գործիչ, որին կարելի էր հայրենիք վստահել. «Սիրեց նրան Ալեքսանդր Մյասնիկյանը և ուզեց, որ ավելի բարձր ճախրի արծվի բոլոր բարեմասնություններով օժտված պատանի խանջանը: Նրան անհրաժեշտ էին բարձր լեռնագագաթների սլացքն ու օդը»¹⁴:

Յավոք, ամենաբարձր սլացքի պահին մահացու խոցեց նրան անառակ Շամիրամի նետը՝ «Հին պարտության լեգենդն» անմահացնելով և այլևս մեկընդմիշտ հիմնավորելով չարենցյան բանաձևը՝

ԱՆՄԵՐՁԵԼԻ ԷՐ ՔԵՁ ԱՅԴ ԳԱՆԳՐԱՀԵՐ ԱՐԱՆ:

¹⁴ Գ. Մահարի, Երկերի ժողովածու հինգ հատորով, հ.5, Եր., «Խորհրդային գրող», 1989, էջ 545:

**ՀԻՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ՁԵՎԵՐԸ
ՉԱՐԵՆՑԻ ՊՈԵԶԻԱՅՈՒՄ**

Վաղուց արդեն նկատված է և դեռևս Մ. Աբեղյանի կողմից արձանագրված այն իրողությունը, որ 20-րդ դարասկիզբը հայ պոեզիայի համար տաղաչափական նոր ձևերի որոնումների և նվաճումների բուռն ժամանակահատված էր, երբ նախորդ շրջանում երևան եկած ոչ ավանդական ձևերի քանակական կուտակումները կարծես միանգամից տվեցին որակական նոր թոփքներ՝ մեծապես հարստացնելով ազգային բանաստեղծության արտահայտչական հնարավորությունները և մտցնելով այն համաեվրոպական ու ռուսական պոեզիայի ընդհանուր մեծ հունի մեջ: Այն, որ հենց 20-րդ դարասկիզբը եղավ ավանդական ձևերից նորին անցնելու ժամանակաշրջանը, անշուշտ, պատահական չէր. դա համընդհանուր, համաեվրոպական երևույթ էր, որին անմասն չմնաց և մեր պոեզիան: Նշանավոր տաղագետ Մ. Գասպարովի դիպուկ բնորոշմամբ՝ եվրոպական պոեզիայում «դասական ոտանավորի սահմանված համակարգի ճգնաժամն սկսում է երևան գալ 19-րդ դարի ավարտին և որոշակի է դառնում 20-րդ դարի սկզբին: Սկսվում էր նոր պատմական դարաշրջան, որն ուղեկցվում էր մշակույթի մեջ կտրուկ շրջադարձի զգացողությամբ: Գրականության մեջ ի հայտ էին գալիս նոր թեմա-

ներ, գաղափարներ և ապրումներ. դրանց նորարարությունը գիտակցված և ընդգծված էր. զուգորդումները նախորդ դարերի մշակութային ավանդույթի հետ անցանկալի էին, այդ իսկ պատճառով անցանկալի էին և այդ զուգորդումների կրողները՝ բանաստեղծական հին ձևերը»¹:

Խոսելով դարասկզբի հայ բանաստեղծության թեմատիկ, ժանրային և տաղաչափական որոնումների մասին, անշուշտ, առաջին հերթին և մշտապես հիշատակվում է Չարենցի անունը, որը տաղաչափական նոր ձևերի որոնման ու հայտնաբերման ասպարեզում մեր բազմադարյան պոեզիայի պատմության մեջ իր մրցակիցը չունի: Եվ պատահական չէ, որ 20-րդ դարի սկզբի ոտանավորի նոր դրսևորումները բնութագրելիս ուսումնասիրման կիզակետում մշտապես եղել և մնում է Չարենցի ստեղծագործությունը, որտեղ աննախադեպ հանճարի ուժով խտացվել է այն նորը, որ գալիս էր մի կողմից ռուս և եվրոպական նորագույն պոետական ձևերից, մյուս կողմից՝ մեր բազմադարյան բանաստեղծության լավագույն ավանդույթների վերածնունդից:

Ինչպես հայտնի է, 20-ական թթ. երկրորդ կեսից Չարենցի պոեզիայում տեղի է ունենում կտրուկ շրջադարձ կրկին դեպի դասական արվեստը, այս անգամ արդեն բոլորովին նոր որակով ու բովանդակությամբ: Եվ այդ շրջադարձն արձանագրվեց ոչ միայն պոեզիայի գաղափարական-զգացմունքային ֆոնի, այլև ձևի կտրուկ փոփոխություններով, հատվող և ուժեղ շեշտադրություն ունեցող

¹ Гаспаров М. А., Очерк истории европейского стиха, М., «Наука», 1989, с. 248.

տողերից հրաժարումով: Դա, կարելի է ասել, Չարենցի պոեզիայի էպիկական փուլն էր՝ «Խմբապետ Շավարշը» պոեմը, «Էպիքական լուսաբացը», «Գիրք ճանապարհին»՝ իր պոեմներով, տաղերով և խորհուրդներով, ռուբայիներով ու դիստիքոսներով: Էպիկականությունը, պատումի հանդարտությունը և մոնումենտալությունը գալիս էին փոխարինելու հեղափոխական հատվող ռիթմերին, ինչը լավագույնս արձանագրել է հենց ինքը՝ Չարենցը, իր հայտնի տողերում.

*Լեֆյան թմբուկը թողած մի կողմ,
Հատվող տողերը նեպելով դեն,
Կրկին խրթի՛ն մի ու խոր դողով
Առնում եմ յամբ ես ու քողաղուր,
Որ մեր պայքարը քնարերգեմ:²*

Սակայն չարենցյան այս խոստովանությունը չի կարելի բառացի ընդունել. հատվող տողերից հրաժարվելը չէր նշանակում անպայման վերադարձ յամբին ու քողաղուտին (վերջինը, մանավանդ, նրա նախորդ շրջանի պոեզիայում բավական մեծ տեղ էր զբաղեցնում). կարելի է ասել, որ յամբը և քողաղուտը ընդամենը պայմանական անվանումներն էին դասական, կանոնավոր չափերի, դեպի որոնց անցումն ազդարարում էր Չարենցը: Ավելին, 20-ականների երկրորդ կեսից նրա մոտ կտրուկ նվազում են վանկաշեշտական ռիթմերը, փոխարենը ավելանում են նոր ձևեր, որոնք մի կողմից արդյունք էին դասական տողաչափերում ինքնատիպ, մինչ այդ չօգտագործված ռիթմերի ներմուծ-

² **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 4, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968, էջ 57: Այս հատորից հետագա մեջբերումների հղումները կտրվեն տեքստում՝ փակագծում նշելով էջը:

ման, մյուս կողմից՝ տաղաչափական նոր ձևերի որոնման: Ամենակարևոր որակական փոփոխությունը, որ կարելի է արձանագրել այս շրջանի չարենցյան պոեզիայում, շեշտային ոտանավորից գրեթե լիովին հրաժարումն էր և անցումը վանկականին: Ընդ որում, այստեղ պետք է կատարել մի կարևոր ճշգրտում. խոսելով շեշտային (տոնիկական) ոտանավորի մասին՝ մենք նկատի ունենք ոչ միայն վանկաշեշտական, այլև համաշեշտ դիթամերը, որոնք բանաստեղծի մոտ գերիշխող էին 20-ականների սկզբին: Իսկ վանկական ոտանավոր ասելով հասկանում ենք ոչ միայն հավասար վանկաչափերով տողերը, այլև բանաստեղծական ձևերի շատ լայն ներկայակերպ, մասնավորապես, այն բոլոր չափերը, որոնց արտասանությունն իրականացվում է տողը վանկային հավասար կամ անհավասար անդամների բաժանելով և տողամիջյան հստակ դադարներով՝ ի տարբերություն շեշտային չափերի, որոնց արտասանությունն իրականացվում է կանոնավոր կամ անկանոն շեշտադրության դիթամով:

Շեշտային և վանկական չափերի ամենադիպուկ բնութագրումներից մեկը պատկանում է Ռոման Յակոբսոնին, ում կարծիքով, դրանց միջև եղած տարբերությունը պետք է փնտրել արտասանական բուն սկզբունքների մեջ. վանկական ոտանավորի հիմքում ընկած է «ֆրազավորումը», իսկ շեշտայինի հիմքում՝ «տակտավորումը»³, այսինքն՝ առաջինն արտասանվում է խոսքի որոշակի հատվածներով (ֆրազներով), որոնց ավարտն ազդարարում են ար-

³ Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **В. Навасардян**, К вопросам метрики восточноармянского стиха, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1987, թիվ 3, էջ 162:

տասանական դադարները, իսկ երկրորդը՝ տակտերով, որոնց բնորոշ են ուժեղ շեշտերը: Եթե շեշտայինն իր հնչերանգով երաժշտական է, ապա վանկականն ավելի մոտ է բնական խոսքին:

Ինքնին հասկանալի է, որ Չարենցի պոեզիայում գնալով ավելի գերիշխող դարձող էպիկականությունը, ընթերցողի հետ պարզ, հասկանալի զրույց վարելու միտումը, պատումի բնականությունը պետք է արտահայտվեն առավելապես վանկական չափերով: Մյուս կողմից, Չարենցը, ով մշտապես հետաքրքրվում էր տաղաչափության խնդիրներով, սկսել էր հստակ գիտակցել, որ հայկական ոտանավորի բնական առոգանությունը վանկայինն է, իսկ շեշտայինը սկիզբ է առել և տարածում գտել ավելի ուշ շրջանում՝ սկսած Տերյանից: 1934 թ. իր օրագրային գրառումներից մեկում Չարենցը գրում է. «...Չնայած Մ. Աբեղյանի «գիտական» դոգմային, մեր տաղաչափությունն իր հիմքում այնուամենայնիվ **վանկային** է, իսկ շեշտային տաղաչափությունը մեր բանաստեղծական արվեստի մեջ – **բերովի, արհեստական** կուլտուրա է, որ իր հիմքում իսկ **ինտելիգենտական** է, այսինքն՝ մտացածին: Ոչ միայն «սովորական» հայ ընթերցողը, այլև նախատերյանական ֆորմացիայի հայ ինտելիգենտը բանաստեղծությունը կարդում է **իմաստի, ինտոնացիայի** շեշտերով, և երբեք – **տոնիքական տաղաչափությամբ**»⁴: Հիշեցնենք, որ այս գրառումից ընդամենը մեկ տարի առաջ՝ 1933թ., լույս էր տեսել Մ. Աբեղյանի «Հայոց լեզվի տաղաչափություն» աշխատու-

⁴ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 6, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 478:

թյունը, որտեղ հեղինակը հայկական ուսանավորի հիմնական տարերքը տոնիկականն էր համարում՝ բազմաթիվ օրինակներ բերելով նաև Եղիշե Չարենցից⁵։ Սակայն Չարենցի պոեզիայում իսկապես տաղաչափական բեկում էր տեղի ունեցել, և այդ բեկման առաջին լուրջ դրսևորումներից էր «Խմբապետ Շավարշը», նրան պետք է հաջորդեին «Անակնկալ հանդիպում...»-ը, «Պատմության քառուղիներով», «Դեպի լյառը Մասիս», «Մահվան տեսիլ», «Ջրահապատ «Վարդան գորավար»» պոեմները, տաղերն ու խորհուրդները և մի շարք այլ գործեր։ Այս երկերին բնորոշ է պատումի հանդարտ, էպիկական որակը. նախորդ շրջանի սրընթաց ուժերն այլևս չեն գրավում բանաստեղծին։

Եթե Չարենցի այս գործերի տաղաչափական սկզբունքները համեմատենք նրա անմիջական նախորդների հետ՝ Շահագիզից ու Պատկանյանից սկսած մինչև Հովհաննիսյան, Թումանյան, Իսահակյան և Տերյան, ապա վստահորեն կարելի է ասել, որ նրանց պոեզիայում նման ուժեր չկան։ Որտեղի՞ց էր, ուրեմն, սնունդ առնում Չարենցի տաղաչափական նոր որակը, ի՞նչ ազդակներ էին դեր խաղացել ձևի այդ կտրուկ փոփոխության մեջ։ Ինքնին հասկանալի է (և այդ մասին բազմիցս գրվել է), որ նոր բովանդակությունը պետք է պահանջեր նաև նոր ձևերի որոնում։ Սակայն որտե՞ղ կարող էր Չարենցը փնտրել ու գտնել այն ճիշտ չափն ու ուժերը, բանաստեղծական խոսքի այն ճշմարիտ ձևը, որ կլիներ և՛ խորապես ազգային, և՛ միևնույն ժամանակ թարմություն, նոր շունչ կբերեր մեր պոեզիային՝ չհնչելով օտարամուտ, կամ ինչպես ինքը՝ Չա-

⁵ Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ե, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1971, էջ 243-246։

րենցն էր ասում՝ «ինտելիգենտական, բերովի, արհեստական»: Այդ աղբյուրը, անկասկած, մեր հին և միջնադարյան պոեզիան էր, որով այնքան հիացած էր Չարենցը:

Հատկանշական է, որ Չարենցը հաճախ է վկայակոչել մեր միջնադարյան տաղերգուներին՝ նշելով, որ ինքը սնվել է նրանց ակունքներից: 1934 թ. խորհրդային գրողների համամիութենական առաջին համագումարում արտասանած ճառում նա հատկապես ընդգծել է այս հանգամանքը. «...Այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք են մեր միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծները, «այդ հանճարեղ ճորտերը», չի կարելի գտնել ուրիշ ոչ մի գրականության մեջ, իհարկե, ոչ թե նրանց հանճարեղության, այլ գույների ու երանգների, ձևի և նյութի մշակման ինքնատիպության իմաստով: Այսօր նրանք մեծ օգնություն են ցույց տալիս ինձ կերտելու այնպիսի ձևեր, որոնք արմատապես տարբեր են խորհրդային մյուս բոլոր պոետների գործածած ձևերից»⁶:

Հետաքրքրությունը մեր հին տաղաչափական ձևերի, տողի կառուցման եղանակների, հանգավորման սկզբունքների նկատմամբ, ըստ երևոյթին, Չարենցին ուղեկցել է մշտապես, ստեղծագործական կյանքի բոլոր փուլերում: Դեռևս 1923 թ. գրված «Տաղաչափության զարգացումը Չարենցի և ուրիշների բանաստեղծությունների մեջ» ընդարձակ հոդվածում Մ. Աբեղյանը՝ խոսելով Չարենցի հանգերի մասին, իրավացիորեն նկատում է. «Չարենցը իր առձայնությամբով տանում է մեզ դեպի միջնադարը»⁷: Իսկապես, Չարենցի համար մեր հին և միջնադարյան պոե-

⁶ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 273:

⁷ **Մ. Աբեղյան**, Երկեր, հ. Ե, էջ 444:

գիան տաղաչափական ձևերի, հանգավորման սկզբունքների, խոսքի արտահայտչականության մի կարևորագույն գանձարան էր, որից կարելի էր անսպառ նյութ ու ձևեր քաղել:

Հայտնի է նաև այն հիացական վերաբերմունքը, որ արտահայտել է Եղիշե Չարենցը Ավ. Բահաթրյանի «Հին հայոց տաղաչափական արվեստը» գրքի վերաբերյալ, գիրք, որ տպագրվել էր 1891 թ. Շուշիում, բայց երկար ժամանակ մնացել անարձագանք: Իսկ ի՞նչն էր այս գրքում հատկապես գրավել Չարենցին, մի մարդու, ով մշտապես հետաքրքրված էր տաղաչափության խնդիրներով, լավ ծանոթ էր ոչ միայն հայ, այլև օտարազգի նշանավոր տաղագետների՝ Ռ. Յակոբսոնի, Բ. Տոմաշևսկու, Վ. Ժիրմոնսկու կարևորագույն աշխատություններին: Բահաթրյանի գրքում Չարենցը տեսավ այն թաքնված գանձարանը, որով կարելի է նոր լիցք հաղորդել մեր պոեզիային, միաժամանակ գնահատեց բանաստեղծության այն հանճարեղ զգացողությունը, որ ներքին բնազդով բնորոշ էր շուշեցի բանասերին: «Այս գիրքը էապես մի զարմանալի **հանք է՝ գտնված հանճարեղ բնազդի տեր** հեղինակի կողմից,- գրում է Չարենցը, - ...և որքա՛ն դեռ ընդհանուր կուլտուրա և ջանք են հարկավոր, որպեսզի մեր գրականագիտությունը՝ **գնալով բահաթրյանների** հետքերով, **բաց անի, համակվի և օգտագործի** մեր հին տաղաչափության հրաշալի հատկությունները»⁸: Ինքը՝ Բահաթրյանը, վերլուծելով մեր հնագույն վիպերգերի և միջնադարյան

⁸ Ավ. Բահաթրյան, Հին հայոց տաղաչափական արվեստը, Եր, ԵՊՀ հրատ., 1984, էջ V:

բանաստեղծության տաղաչափական սկզբունքները, բազմիցս նշել է այդ ամենի կիրառական-արդիական նշանակությունը: Նա ժամանակակից բանաստեղծներին ուղղակիորեն կոչ էր անում հմտանալ «անհամաչափ քերթումներ» կառուցելու մեջ, սովորել մեր միջնադարյան տաղերգուներից, թե ինչպես պետք է հատել տողերը, ընտելանալ դրանց ընթերցանությանը՝ պահպանելով բնական առողջանության եղանակները⁹: Իսկ ի՞նչ հատկություններ էր հատկապես ընդգծում Բահաթրյանը մեր հին և միջնադարյան պոեզիայում. նա ուներ այն խոր համոզումը, որ մեր լեզվի բնական առողջությունը հիմնվում է ոչ թե թափառող շեշտերի, այլ տողերի «վանգաչափ» հատվածների վրա, և դա, ինչպես ինքն է նշում, նկատելի է անգամ «պարզ աչքով»¹⁰:

Բահաթրյանն իր գրքում նաև քննադատության է ենթարկել մեր ժողովրդական վիպերգի շեշտային տաղաչափության վերաբերյալ Մ. Աբեղյանի դրույթները, որոնք նա շարադրել էր 1889 թ. «Դավիթ և Մհեր» պատումի առաջաբանում: Աբեղյանի այդ հայացքները հետագայում իրենց տրամաբանական զարգացումը պիտի ստանային 1933 թ. «Հայոց լեզվի տաղաչափություն» աշխատության մեջ, որի դրույթներին, ինչպես տեսանք, մեծ վերապահումով էր վերաբերվում նաև Չարենցը:

Ինչպես արդեն նկատված է, «Բահաթրյանի գիրքը Չարենցի աչքում հաստատեց այն իրողությունը, որ այդ սկզբունքը (խոսքը մեր ոտանավորի վանկային, անդամա-

⁹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 82:

¹⁰ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 126:

վոր բնույթի մասին է- Ա.Զ.) հնագույն ազգային արմատներ ունի, բայց ամենևին էլ չի սպառել իր ստեղծագործական հնարավորությունները նաև ժամանակակից պոեզիայում»¹¹:

Փաստելով, որ Չարենցի վերջին շրջանի և հատկապես «Գիրք ճանապարհի»-ի տաղաչափությունը գերազանցապես վանկային է, պետք նշել երկու կարևոր հանգամանք. նախ՝ Չարենցի մոտ վանկային կանոնավոր չափերն ընդունում են դիժմական նոր ձևեր ու որակներ, 10 կամ 8 վանկանի լայն տարածում ունեցող տողաչափերին արդեն փոխարինելու է գալիս և լայնորեն կիրառվում 9 (5+4) վանկանի չափը, որը, իհարկե, նորություն չէր մեր պոեզիայում, ինչպես նաև հենց իր՝ Չարենցի համար, բայց շատ սակավ կիրառվող ձևերից էր: Միալար, համահավասար անդամներով կառուցված ոտանավորի համեմատ այս չափն ավելի դինամիկ ու շարժուն է դարձնում խոսքը՝ տողի երկրորդ՝ ավելի կարճ անդամով կարծես կտրելով միալար դիրքը: Այդ չափով են գրված Չարենցի շատ բանաստեղծություններ, «Սասունցի Դավիթ», «Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության» պոեմները և մի շարք այլ գործեր: Միևնույն ժամանակ վանկային ոտանավորի ներսում դրևստրվում է մեկ այլ միտում. տողերը և համապատասխանաբար՝ անդամները սկսում են երկարել. Չարենցն ավելի հաճախ է դիմում 6 վանկանի անդամներով տողերին. ի դեպ, ինչպես արդեն նկատված է, մեր միջնադարյան պոեզիայի շատ նմուշներ գրված են 6 և 5 վանկա-

¹¹ Նույն տեղում, էջ XXXI (**Էդ. Զրբաշյան**, Կարևոր ավանդ ազգային բանաստեղծական արվեստի ուսումնասիրության մեջ): Տե՛ս նաև **Էդ. Զրբաշյան**, Չորս գագաթ, Եր., «Սովետական գրող», 1982, էջ 392-410:

նի անդամների տարաբնույթ զուգորդումներով¹²: Ահա մի օրինակ Կոստանդին Երզնկացու «Այ սուրաթ պայծառ...» տաղից, որտեղ տողի երկրորդ՝ ավելի երկար անդամը, արտասանվելով ավելի արագ, ստեղծում է վանկային հավասարության տպավորություն.

Ա՛յ սուրաթ պայծառ / ու պատկեր լուսատես, (5+6)

Զիմ աչերս ի քո / սիրոյդ է՞ր կու զատես. (5+6)

Դու գարնան քամի / ես ծաղիկ ծարաւած՝ (5+6)

Իմ ծարաւ սրտիս / համար հողմըն հնչեց¹³: (5+6)

Այս տիպի տողերը, ինչպես նաև 12 վանկանի տողը՝ 6 վանկանի երկու անդամով (6+6), դառնում է Չարենցի պոեզիայի գերիշխող չափերից մեկը: Այդպես է գրված, օրինակ, «Թուղթ Ակսել Բակունցին, գրված Լենինգրադից» (1929) ստեղծագործությունը. համեմատաբար երկար անդամներով այդ չափը բանաստեղծական խոսքին հաղորդում է ընդգրծված հանդարտություն և բնականություն, պատումի որոշակի էպիկականություն.

Իմ սիրելի Ակսել՛, / չե՛մ մոռացել ես քեզ...

Ահա նստած այստեղ, / այս խստաշունչ հեռվում,

Մտաբերում, հիշում,- / ու, տե՛ս – գրում եմ քեզ... (32):

Սակայն հենց այս նույն բանաստեղծության մեջ արդեն հանդիպում են ոչ միայն 6, այլև 7, 5 կամ 4 վանկանի

¹² Տե՛ս Վ. Ներսիսյան, Հայ միջնադարյան տաղերգության ժանրերն ու տաղաչափությունը (X-XVIII դդ.), Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 2008, էջ 155-160: Սակայն պետք է ցավով նշել, որ մեր միջնադարյան քնարերգության ժանրային և տաղաչափական սկզբունքներին նվիրված այս միակ ամբողջական, փաստացի հսկայական նյութ պարունակող արժեքավոր աշխատությունը նույնպես որոշակիորեն կրում է Մ. Աբեղյանի տեսության ազդեցությունը, ինչը հատկապես դրսևորվում է անդամավոր բանաստեղծության մեջ յամբեր և քոլաղոտներ որոնելու միտումի մեջ:

¹³ Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱԱ հրատ., 1962, էջ 166:

անդամներ, որոնք արտասանվում են կա՛մ ավելի արագ (ինչպես Բահաթրյանն ու Աբեղյանն էին նշում՝ սուղ, եթե 7 կամ 8 վանկանի են), կա՛մ ավելի դանդաղ, ձգելով, երկարացնելով (եթե 3-5 վանկանի են): Արդյունքում՝ ձգելու կամ սեղմելու հաշվին ձևավորվում է վանկային ոտանավորի միանգամայն նոր որակ, որտեղ կիսատողերի արտասանության տևողությունն ըստ էության նույնն է, տարբեր է միայն վանկերի թիվը: Հայտնի է, որ նմանատիպ անհավասար անդամներով գրել է Գր. Նարեկացին, այդ տիպի չափեր առկա են Գր. Աղթամարցու, Հովհ. և Կոստանդին Երզնկացիների, Ար. Լաստիվերցու և միջնադարյան շատ այլ բանաստեղծների մոտ: Ահա մի երկու օրինակ.

Աչքն ծով ի ծով / ծիծաղախիտ (5+4)

ծաւալանայր / յառաւօտուն, (4+4)

երկու փայլակնաձև / արեգական նման. (6+6)

շողն ի ժմին իջեալ / յառաւօտէ լոյս: (6+5)

.....

Անձինն ի շարժել / մարգարտափայլ գեղով, (5+6)

ոտիցն ի գնալ / շողն ի կաթել առնոյր: (5+6)

Այն թագաւորին, / այն նորածին փրկչին, (5+6)

զքեզ պսակողին / փառք հաւիտեանս, ամէն¹⁴:

(6+7)

(Գր. Նարեկացի, «Մեղեդի ծննդի»)

Ժամանեցին մեզ / աւուրք չարչարանաց, (5+6)

Եւ գտին զմեզ / նեղութիւնք անհնարինք. (5+7)

¹⁴ Մարգարիտներ հայ քնարերգության, հ. 1, Եր., «Հայաստան», 1971, էջ 57-58:

Քանզի լցեալ զեղաւ / չափ մեղաց մերոց, (6+5)

Եւ ել աղաղակ մեր առաջի Աստուծոյ¹⁵: (6+6)

(Արիստրակես Լաստիվերցի, «Անցք ընդ աշխարհիս հայոց»)

Աստիճանաբար մեր հին պոեզիայից եկող այս տիպի՝ անհավասար անդամներով տողերը Չարենցի մոտ դառնում են գերիշխող. ստեղծվում է վանկային մի ինքնատիպ որակ, որի ելման միավորը 6 վանկանի անդամն է, իսկ ավելի կարճ կամ ավելի երկար անդամները հարմարեցվում են նրա արտասանական տևողությանը: Անհավասար վանկեր և անդամներ ունեցող տողերով են գրված «Խըմբապետ Շավարշը» և, ինչպես նշեցինք, «Գիրք ճանապարհի»-ի մի շարք պոեմներ ու բանաստեղծություններ, որտեղ կիսատողերը ձեռք են բերում արտասանական ինքնուրույն արժեք և դառնում ռիթմի կարևորագույն գործոնը: Ընդ որում, կիսատողերի տատանումը 3-8 վանկի սահմաններում չի խախտում տողի հավասար, երկանդամ կառուցվածը, որի շնորհիվ ստեղծվում է վանկային ինքնատիպ ռիթմ: Թեպետ, ըստ հաշվումների, կիսատողերի առյուծի բաժինը 6 վանկանիներինն է, բայց դրանք տողերում հավասար բաշխված չեն. տողերի աջ և ձախ կեսերը մեծ մասամբ անհավասար են, ընդ որում, ձախ կիսատողերն ավելի երկար են աջերից (երբեմն հավասար, բայց ոչ երբեք կարճ), ինչը ստեղծում է ընկնող ռիթմի տպավորություն: Ահա մի հատված «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմից.

Գիշերը երկար / նա նստած (5+3)

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 72:

Քրքրել էր իր հին / նամակները բազում.- (6+6)

Մոռացության փոշին էր / նրանց վրա նստած, (7+6)

Եվ թվում էր հեռու / մի երազում (6+4)

Նա փեսնում էր կրկին / իր օրերը, (6+4)

Հորձանույրը նրանց / անօրինակ... (215) (6+4)

Իհարկե, ինչպես արդեն նկատված է, այս տիպի տողերի բաժանումն անդամների երբեմն կամայական է և պայմանավորված է արտասանողի անհատական ընկալումից. «Այսպիսի գործերում տողերն անդամների բաժանելը պայմանավորված է ոչ թե խստորեն նախագծված ռիթմի, այլ իմաստի և ինտոնացիայի պահանջներով: Հետևաբար, այդ բաժանումն իր մեջ ունի նաև սուբյեկտիվ որոշակի տարր և կարող է տարբեր կերպ լուծվել: Իսկ այդ իրողությունը խոսում է հենց այն մասին, որ տվյալ դեպքում անդամները կայուն և հավասար միավորներ չեն, այլ կարող են փոխվել զարգացող բովանդակությանը համեմատ»¹⁶:

Այս նույն սկզբունքների յուրօրինակ խորացման ու զարգացման արդյունք է «Մահվան տեսիլ» պոեմը, որը և՛ բովանդակային, և՛ ձևական առումներով մեծապես կրում է Սիամանթոյի ազդեցությունը: Այս պոեմն արդեն գրված է ազատ ոտանավորի սկզբունքներով. այստեղ տողերի տատանումները հասնում են 6-25 վանկի, կիսատողերն ու անդամները մեծ մասամբ 8-9 վանկանի են: Վաղարշակ Նորենցը հիշում է Չարենցի հետևյալ խոսքերը. «Դու թափանցե՛լ ես Սիամանթոյի տաղաչափության գաղտնիքի մեջ... հնի՛ց, շատ հնի՛ց է գալիս... և ո՛նց է վերակենդանացրել, թարմացրել այդ հնագույն ձևը և սազացրել նոր

¹⁶ Էդ. Զրբաշյան, Չորս գագաթ, էջ 407:

բովանդակությանը, ստեղծել իր այդ զարմանալի ծուլվածքը»¹⁷: Ըստ Չարենցի՝ դա ոչ այնքան նմանողություն էր եվրոպական վերլիբրին, որքան նրան, ինչ ինքն անվանում էր «հնի՛ց, շատ հնի՛ց» եկած, ոչ միայն Նարեկացուց, ինչպես ավանդաբար կարծում են, այլև մեր բանաստեղծական հնագույն ձևերից, Գողթան երգերից, շարականներից ու միջնադարյան տաղերգուներից:

Ամփոփելով կարելի է ասել, որ Չարենցի մշտական որոնումները տաղաչափության ասպարեզում ստեղծագործական կյանքի վերջին շրջանում հասան իրենց տրամաբանական հանգրվանին. դա մեր ազգային հնագույն պոեզիայի տարերքն էր, այն անսպառ աղբյուրը, որից կարող է սնվել ցանկացած ճշմարիտ բանաստեղծ:

¹⁷ Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին, Եր., «Հայպետհրատ», 1961, էջ 200:

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ ԵՎ ԷԴԳԱՐ ՊՈ

1

Եղիշե Չարենցին Էդգար Պոյից բաժանում են մեկ դար, հազարավոր մղոններ և այնպիսի գերիզոր մի պատնեշ, ինչպիսին է անգլերենը: Եթե ավելացնենք գեղագիտական ըմբռնումների և ժանրային տիպաբանության մեծ տարբերությունները, թվում է, այլևս չի կարող խոսք լինել ժառանգորդական կապի կամ գրական առնչությունների մասին:

Եվ այնուհանդերձ, Չարենցի բնագրում կան Պոյին առնչվող առնվազն մեկ տասնյակ հիշատակություններ և հղումներ: Դրանցից առաջինը արվել է 1920 թվականին՝ «Ամենապոեմում», վերջինը՝ 1937 թ., երազներին նվիրված «Անվերնագիր» անավարտ պոեմի ձեռագրում: Ժամանակագրական այս տիրույթը, որ ընդգրկում է Չարենցի գեղարվեստական հասունության շրջանն ամբողջությամբ, պերճախոս է թե՛ ինքնին, թե՛ զուգահեռների մեջ:

Չարենցի շատ սիրելի բանաստեղծներից մեկի՝ Նիկոլայ Գումիլյովի գնդակահարությունից մի քանի տարի անց Աննա Ախմատովան արել է մի գրառում, ուր ցույց է տալիս Պոյից վերցված կամ ներշնչված մոտ տասնհինգ դրվագներ ամուսնու գործերում: Հետագայում ռուս գրականագետները բացեցին փակագծերը՝ ցույց տալով Գումիլյով-

Պո առնչությունը և լուսաբանելով մեկ այլ ռուս մեծ բանաստեղծի՝ Բրյուսովին Գումիլյովի արած խոստովանությունը. «Բանաստեղծներից ամենաշատը սիրում եմ Էդգար Պոյին, որին գիտեմ Բալմոնտի թարգմանություններով, և Ձեզ»¹:

Առհասարակ Էդգար Պոյի նկատմամբ Չարենցի տածած ուշադրությունն ու սերը միջնորդավորված են ռուսերենով և ռուս գրականությամբ: 1901-1912 թթ. լույս էր տեսել Պոյի գործերի հինգհատորյակը՝ Կ. Բալմոնտի թարգմանությամբ², իսկ 1924 թ. հրատարակվեց մեծ ամերիկացու բանաստեղծությունների լիակատար ժողովածուն՝ Վ. Բրյուսովի թարգմանությամբ³:

Այդ բոլոր թարգմանություններն արված են բնագրից, թեև ռուսները Պոյի մահվանից՝ 1849 թվականից ոչ շատ ուշ, նրա ստեղծագործությունները կարդում էին նախ ֆրանսերեն՝ շնորհիվ Շառլ Բոդլերի, այն Բոդլերի, որ իր հոդվածներով ու թարգմանություններով եվրոպական մշակույթ ներմուծեց հայրենակիցների կողմից դեռ այնքան էլ չգնահատված մեծ ամերիկացու արվեստը: Դոստոևսկին, օրինակ, որ հոդված գրեց Էդգար Պոյի երեք պատմվածքների մասին և մի շարք մոտիվներում օգտագործեց նրա փորձը, սկզբնապես նրան հաղորդակցվում էր ֆրանսերենով:

¹ **Кравцова И. Г.**, Н. Гумилёв и Эдгар По: Сопоставительная заметка Анны Ахматовой. <https://gumilev.ru/about/22/>

² Собрание сочинений Эдгара По в переводе с английского К. Д. Бальмонта, М., «Скорпион», том 1, 1901, том 2, 1906, том 3, 1911, том 4, 1912, том 5, 1912.

³ **Эдгар По**, Полное собрание поэм и стихотворений, перевод В. Брюсова, Москва-Ленинград, Государственное издательство «Всемирная литература», 1924.

Փաստորեն՝ Չարենցին մատչելի էր Էդգար Պոյի ստեղծագործությունն ամբողջությամբ, ու թեև նրա նախընտրանքը պոեզիան էր, Պոյի հայտնագործած արձակը իր դետեկտիվ, սարսափի, գոթական և այլ ճյուղավորումներով նույնպես գրավում էր Չարենցի ուշադրությունը:

Եղիշե Չարենց-Էդգար Պո կապը, թերևս, պայմանավորված է նաև նրանց անձնական և ստեղծագործական ճակատագրերի, հոգեկան խառնվածքի մասնակի, բայց էական ընդհանրություններով: Նրանք երկուսն էլ մանկուց խնդիրներ ունեին հայրերի հետ: Երկուսն էլ օժտված էին անհավասարակշիռ, խենթ բնավորությամբ: Երկուսն էլ սիրառատ հոգիներ էին, որ ապրում էին սիրահարության, մերժման և հիասթափության տևական ցնցումներ: Կյանքում, ինչպես նաև գրական միջավայրում ունեցած դաժան հակասությունները և՛ Պոյին, և՛ Չարենցին հասցնում էին վախի, մղձավանջների, տանջալից երազների և անքնության: Հոգեկան ճգնաժամից երկուսն էլ ելք էին փնտրում ալկոհոլի և, որ առավել սարսափելի է, թմրադեղերի, Պոն՝ օփիումի, Չարենցը՝ մորֆիի մեջ: Որքան հայտնի է, երկու գրողներն էլ թմրամիջոցների օգնությանը սկսել են դիմել սիրելի կանանց մահվանից հետո: Ընդ որում, նրանք երկուսն էլ չեն թաքցրել այդ հակվածությունը, ավելին՝ խոստովանել և բացատրել են այն գեղարվեստական բնագրերում: Էդգար Պոյի «Լիգեյա» պատմվածքի հերոսը ասում է. «Միաժամանակ ես դարձել էի նաև ափիոնի հյու-հնա-

զանդ գերին, և դրանից իմ ամբողջ աշխատանքն ու հրամանները երազների գունավորում էին ստացել»⁴:

Խիստ ուշագրավ է, որ Չարենցը թմրանյութի նկատմամբ իր ունեցած սերը արտահայտել է երազներին նվիրված պոեմի այն տարբերակում, որը Պոյի հայտնի բանաստեղծության վերնագրով խորագրել է «Ուլյալում».

Օ, մորֆինի տված երանությունն անհուն,

*Անդորրություն ոգու և հոգնություն անեզր...*⁵

Ճակատագրական մի զարհուրելի նմանություն կա նաև երկու գրողների սերերի և մահերի միջև: Քսանվեց տարեկանում Պոն ամուսնանում է իր տասներեքամյա զարմուհու՝ Վիրջինիա Կլեմմի հետ և ապրում նյութական զրկանքներով ու դեռատի կնոջ ծանր հիվանդությամբ ուղեկցվող տասներկու տարիներ: Վիրջինիան քսանհինգ տարեկանում մահանում է թոքախտից՝ սիրելի Էդգարին պարզելով ոչ թե ժառանգ, այլ նոր մղձավանջներ ու կործանում: Պոն փորձում է ամուսնանալ, սկսել նոր կյանք, բայց հանգամանքները թույլ չեն տալիս:

Եղիշե Չարենցը քսանչորս տարեկանում ամուսնանում է քսաներկուամյա Արփենիկ Տեր-Աստվածատրյանի հետ: Վեց տարվա բարդ, բայց երջանիկ կյանքից հետո քսանութ տարեկան Արփենիկը արտարգանդային հղիությանը հաջորդած ծանր և անօգուտ վիրահատությունից հետո 1927 թ. հունվարի լույս երկուսի գիշերը մահանում է Երևանի առաջին հիվանդանոցում: Չարենցի ողբերգու-

⁴ **Էդգար Պո**, Անուրջներ և մղձավանջներ: Պատմվածքներ: Թարգմանեց և ծանոթագրեց Արտաշես Էմինը, Եր., «Սովետական գրող», 1983, էջ 143:

⁵ **Եղիշե Չարենց**, Անտիպ և չհավաքված երկեր, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983, էջ 666:

թյունը կրկնապատկվեց նրանով, որ, ի տարբերություն Էդգարի, ինքը սիրելի կնոջ կողքին չէր, այլ բանտում, ուր հայտնվել էր չամուսնացած մի աղջկա՝ Մարիանա Այվազյանին ապարդյուն սիրահետելուց հետո նրան հրազենային վնասվածք հասցնելու պատճառով:

Երիտասարդ, գեղեցիկ ու սիրելի կնոջ մահվան մոտիվը կենտրոնականն է Էդգար Պոյի ստեղծագործության մեջ: Դրան են նվիրված նրա լավագույն պատմվածքները («Մորելլա», «Էլեոնորա», «Լիգեյա») և կենտրոնական տեղ գրավող բանաստեղծություններից շատերը («Ագռավը», «Ուլալում», «Աննաբել-Լի» և այլն): 1927-ից սկսած՝ այս թեման թափանցում է նաև Չարենցի ստեղծագործություն, բայց չի դառնում տիրական, որովհետև նա նախ այրելով ոչնչացնում է նման գործերի մեծ մասը, այնուհետև փորձում է ներդաշնակություն ու բերկրանք գտնել նոր կնոջ՝ Իզաբելլայի, երկու նորածին դուստրերի պարզևած դրական զգացողությունների տիրույթում:

Այս բացահայտ տարբերությամբ հանդերձ, սակայն, ապշեցուցիչ նման եղավ երկու մեծ խենթերի վախճանը: Էդգար Պոն մահացավ քառասուն տարեկանում Մերիլենդ նահանգի Բալթիմոր քաղաքում, ուր քայքայված առողջությամբ գրողին գտան անգիտակից վիճակում՝ ուրիշի շորերով, մի նստարանի ընկած: Նրան տեղափոխեցին հիվանդանոց, որտեղ, այդպես էլ գիտակցության չգալով, Պոն կնքեց իր մահկանացուն: Դա 1849 թվականի հոկտեմբերին էր, այն սառը ու մռայլ հոկտեմբերին, որին Էդգար Պոն ցնցող տող էր նվիրել Չարենցի ամենասիրած ստեղծագործության՝ «Ուլալում» բալլադի մեջ: Չարենցը նույն-

պես մահացավ քառասուն տարեկանում, դարձյալ ցուրտ ու մռայլ աշնանը:

2

Վաղ շրջանի չարենցյան քնարերգությունը կրում է էդգար Պոյի ներգործությունը թե՛ ուղղակիորեն, թե՛ ֆրանսիական ու ռուսական սիմվոլիզմի միջոցով: Մահը՝ որպես ամենից բանաստեղծական թեմա, խորհրդավոր դրակաները, գիշերային «հիվանդ, խելագար» երազանքները, բնաբանների գերառատությունը, անկասկած, ինչ-որ ազդակներ են ստացել Պոյի պատմվածքներից և բանաստեղծություններից:

Բայց այս շարքում կենտրոնականը, իհարկե, երազն է: Էդգար Պոն վաղ շրջանի իր բանաստեղծություններից մեկը վերնագրել է հենց «Երազ»: Այստեղ բանաստեղծը բացահայտ հակադրություն է ստեղծում կյանքի երևացող ճշմարտության և աներևույթ, անշոշափելի թվացող երազի միջև՝ գերադասությունը տալով վերջինին: Այդ զուգակշռի ցայտուն արտահայտությունն է «*Օ՛ սուրբ երազ, օ՛ սուրբ երազ*» տողը (Վ. Բոյուսովի թարգմանությամբ՝ «*О сон святой! — о сон святой!*»): Երազներին ու երազանքներին, կյանքի և երազի հարաբերակցությանը վերաբերող բազմաթիվ տողեր ու մտքեր կան ամերիկացի բանաստեղծի ուրիշ չափածո գործերում նույնպես՝ «Իմիտացիա», «Ներածություն», «Երազանքներ», «Հավերժահարսերի երկիրը», «Ելենային»:

Պոն, որ ըստ Խուլիո Կորտասարի՝ «երազում էր արթմնի», ում գործերը, որոշ մեկնաբանների վարկածով, իր տեսած երազների վերաշարադրանքն են, «Էլենորա»

պատմվածքում գրել է. «Յերեկով երագողներին մատչելի են բաներ, որոնք վրիպում են նրանց աչքից, ովքեր երագներ են տեսնում միայն գիշերը»⁶:

Վաղ շրջանի չարենցյան գործերից շատերը հյուսված են հենց որպես երազներ: «Ազգային երազ» պոեմը, օրինակ, հերոսի տեսած մի ծավալուն երազի վերապատմումն է: Գեղարվեստական այս երազատեսությունը պոեմի վերջնամասում վերածված է փիլիսոփայական հանգանակի.

*«Մի՞թե չգիտես, ասացի ես ինձ, -
Որ չի տարբերվում կյանքը երազից:
Միրաժ է կյանքը, երազ ու տեսիլ -
Քո այդ երազում դու կյա՛նքն ես տեսել:
Կյանքը աշխարհում մի երազ է հենց,
Օ, ցնդած պոեպ եղիշե Չարենց...»⁷:*

Որքան էլ ներքնատես և խելացի, համաձայնենք, սակայն, որ 20-21 տարեկան պատանին ինքնուրույն չէր կարող հասնել նման ձևակերպումների: Այս առումով ցնցող է Չարենցի ամենախորը մտքերից մեկի համընկնումը Էդգար Պոյի մի բանաձևման հետ: Ամերիկացի բանաստեղծի հետմահու տպված գործերից մեկը կոչվում է «Երազ երազի մեջ»: «Իմ կյանքը եղել է սոսկ երազ», - ասում է հե-

⁶ Собрание сочинений Эдгара По в переводе с английского К. Д. Бальмонта, том 2, стр. 29.

⁷ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, Եր. Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1962-1968, հ. 2, 1963, էջ 66: Այս հրատարակությունից կատարված հետագա մեջբերումների հատորը և էջը կնշվեն շարադրանքում փակագծերի մեջ:

րոսը՝ վերջում ընդգծելով. «Այն, ինչ երևում է ինձ, միայն երազ է երազի մեջ»⁸:

Դժվար թե գտնվի ավելի հարազատ բնագրային սկզբնաղբյուր «Հարդագողի ճամփորդները» բալլադի այս տողի համար.

...Որ երազում երազեցինք ու անցանք: (1, 63)

Անշուշտ, սա կարող էր լինել նաև պարզ զուգադիպություն, եթե շուտով չհայտնվեին Էդգար Պոյին աշակերտելու չարենցյան խոստովանությունները: Զարմանալի է, սակայն, որ դրանցից առաջինը՝ հայտնված 1920 թ., Պոյի արժեքի ժխտում է: «Ամենապոեմի» առաջին հրատարակության մեջ Զարենցը գրում է.

*Եվ դուք չգիտե՞ք
Միթե,
Որ ամեն մի գրաստ
Գաբո,
Կամ ուրիշ մի
Թաթոս,
Մարգար,
Կամ Եղո, կամ համալ
Սերթ-
Իր խոնավ թոքերում ունի
Բյո՛ւր Տերյան,
Ու Վերլեն,
Ու Պո... (2, 337)*

⁸ Собрание сочинений Эдгара По в переводе с английского К. Д. Бальмонта, том 1, стр. 31.

Ավելորդ է ասել, որ Չարենցը այս հակագեղագիտական «իջեցումով» մատնում է, որ Պոն իր սիրելիների մեջ է: Առաջին հրատարակությունից տասը տարի անց նա այս հատվածը հանում է «Երկերի» 1932 թ. հրատարակությունից:

3

Ջարմանալի զուգադիպությամբ Էդգար Պոյին առընչվելու հաջորդ երկու դրվագները վերաբերում են Չարենցի եվրոպական ճանապարհորդությանը: 1925 թվականի սկզբին Չարենցը Հռոմում գրել է «Հանգուցյալ պարոնը կամ պարոն հանգուցյալը» պատմվածքը: Չարենցագիտության մեջ այս գործը դիտարկվել է բացառապես դաշնակցության դեմ պայքարի և հերոսի նախատիպ Վահան Նավասարդյանի կերպարի դիտանկյունից: Այնինչ Չարենցը բնագրի ներսում արել է մի քայլ, որով «Արտասահմանյան պատմվածք» ժանրանշումը ձեռք է բերել գեղարվեստական իմաստ:

Հռոմի ազգային թանգարանի խորհրդավոր ցուցանմուշները դիտելիս պատմողը դատարկ սրահում հանկարծ տեսնում է իր վաղեմի ծանոթին, որին տարիներ առաջ տեսել է դագաղում, ճանապարհ դրել մինչև գերեզմանատուն և մի բուռ հող լցրել վրան: Եվ ահա հանգուցյալը հարություն է առել և խոսում է պատմողի հետ: Պատմվածքի այս մասը Չարենցը գրել է «սարսափի գրականության» այն տեսակի կանոններով, որ աշխարհ է բերել ինքը՝ Էդգար Պոն: Փակ տարածության վախը՝ կլաուստրոֆոբիան, մեռած մարդու հարություն առնելու, դրա հետևանքով ունեցած սարսափի, հանգուցյալի հետ զրուցելու մոտիվները

մշակված են Պոյի մի ամբողջ շարք գործերում՝ «Աշըրի տան անկումը», «Վաղաժամ թաղումներ», «Զրույց հանգուցյալի հետ», «Լիգեյա» և այլն:

Պատմողը ընկերոջ՝ Ռոդրիք Աշըրի հետ անձամբ դագաղի կամ սարկոֆագի մեջ է դրել նրա մահացած քրոջը՝ լեդի Մեդլլայնին, և տեղավորել նկուղում, մինչդեռ օրեր անց բացվում է սենյակի դուռը, և ներս է մտնում մեռելներից հարություն առած Մեդլլայնը՝ արյունոտ սավանով փաթաթված: Պատմողը սարսափահար փախչում է՝ թիկունքում նկատելով որոտից ու փոթորկից փլուզվող տունը: Չարենցի հերոսը չի փախչում, այլ խիստ հետաքրքրված գրուցում է վերակենդանացածի հետ, ինչպես Պոյի մեկ այլ հերոսը՝ վաղաժամ թաղված ու հառնած միստր Վալդեմարի հետ («Զրույց հանգուցյալի հետ»):

Այս զուգահեռները կարող էին քմահաճ թվալ, եթե «հանգուցյալ պարոնի» հայտնվելու հենց առաջին րոպեին Չարենցն ինքը դրվագի «միստիկական տպավորությունը» ստուգելու համար չգնար դեպի ամերիկացի գրողի ստեղծագործությունը: Ահա նրա խոսքը. «...ի դեպս, ես հիշեցի հանկարծ էպտոն Սինկլերի մի վեպը և ընդհանրապես էդգար Պոն...»: (6, 137)

Իհարկե, Չարենցը միայն մասնակիորեն է կիրառում «սարսափի գրականության» օրենքները: Գրվածքի ծավալի գերակշիռ մասը ներկայացնում է պատմողի և «հանգուցյալ պարոնի» երկխոսությունը, որն իր քաղաքական բովանդակությամբ, բանավիճային ուղղվածությամբ և երգիծական հնարանքներով մի տեսակ «կոտրում», թուլացնում է հարություն առած, գերեզմանից դուրս եկած մեռելի հարուցած սարսափի ներգործությունը: Ձևով լինելով պատմ-

վածք, որի արտաքին սյուժետային ձևավորումը իսկապես ներշնչված է Պոյի պատմվածքների «սպիրիտիզմից» (բառը օգտագործված է Չարենցի այս բնագրում)՝ «Հանգուցյալ պարոնը կամ պարոն հանգուցյալը» ժանրային բովանդակությամբ քաղաքական պամֆլետ է: Վերջին առումով այն առնչություն չունի Պոյի գրականության հետ:

Բացի այդ, «ձևով՝ սարսափի գրականություն» ժանրային ըմբռնման մեջ Չարենցը Պոյին առընթեր օգտագործել է գեղարվեստական ուրիշ միջոցներ ևս՝ միֆոլոգիական (հանգուցյալի կերպարի զուգահեռումը պատից կախված Հիսուսի նկարի հետ), ժողովրդական-սնոտիապաշտական (մոր այն կարծիքի վկայակոչումը, թե իբր «մեռելները երբեք չեն մոռանում կենդանի մնացածներին, միշտ կարոտում են նրանց, գիշերները դուրս են գալիս գերեզմաններից...» (6, 141)) և այլն:

Համենայն դեպս, գրական այս դրվագը միանշանակ ցույց է տալիս նաև, որ Եղիշե Չարենցը շատ լավ ծանոթ է Էդգար Պոյի ամբողջ ստեղծագործությանը («ընդհանրապես Էդգար Պոն») և մասնավորապես արձակին:

Բայց Չարենցի ընթերցումներն ու խորացումները ոչ մի ակնթարթ կանգ չեն առնում: «Հանգուցյալ պարոնից» մի երկու ամիս հետո նա նույն շրջագայության ծիրում հայտնվում է Բեռլինում: Այնտեղ անցկացրած օրերի մասին մենք շատ բան չգիտենք: Բայց գիտենք, օրինակ, որ Չարենցը Բեռլինում գնել է մի շարք ռուսերեն գրքեր, որոնց մեջ՝ նաև Էդգար Պոյի «Рассказы» երկհատորյակը, որ 1923 թ. լույս էր տեսել Գերմանիայի մայրաքաղաքում՝ այս անգամ Միխայիլ Էնգելգարդտի թարգմանությամբ: Այդ գրքերը պահվում են Չարենցի տուն-թանգարանում՝

գնման ամսաթվի մատնանշումով և որոշ պատմվածքների չարենցյան լուսանցանշումներով: «Եղիշե Չարենց» մե-
նագրության երրորդ հատորում Ալմաստ Զաքարյանը վկա-
յում է, որ չարենցյան ընդգծումներ են առկա հատկապես
երկու պատմվածքների լուսանցքներում: Եվ տպավորիչն
այն է, որ երկուսն էլ պատկանում են երիտասարդ գեղեցիկ
կնոջ մահվան մոտիվին, մոտիվ, որ «Ագռավը» բանաս-
տեղծության արարման առիթով գրված հոդվածում Պոն
համարում է ամենից բանաստեղծականը աշխարհի գրա-
կանության մեջ: Այդ պատմվածքներից առաջինը՝ «Էլեոնո-
րան», պատկանում է «գոթական արձակի» ժանրատեսա-
կին, իսկ երկրորդը՝ «Մորելլան», հարում է «սարսափի
գրականությանը»: Սակայն թե՛ ընդհանուր ոգով, թե՛ ընդ-
գծված հատվածներով դրանք խիստ հոգեհարազատ էին
Չարենցի գրական փիլիսոփայությանը: Էական է, որ
Էլեոնորան՝ հերոսի գեղեցիկ կինը, անժամանակ մահա-
նալով, օրհնում է մենակ թողած տղամարդու ապագա
ամուսնությունը: Չարենցը Պոյի բեռլինյան երկհատորյակի
երկրորդ հատորի 37-րդ էջում ընդգծել է պատմվածքի
հենց սկիզբը, որը փաստը շրջանառության մեջ դնող Ա.
Զաքարյանը տալիս է իր ազատ թարգմանությամբ⁹:

Ընդգծված մտքերը դյուրությամբ համադրելի են չա-
րենցյան խենթության և երազատեսության հետ: Համոզ-
վելու համար Չարենցի ընդգծած հատվածը մեջբերենք գե-
ղարվեստական թարգմանությունից. «Իմ տոհմը հնուց ճա-
նաչված էր իր կրքոտության ու վառ երևակայության շնոր-

⁹ Տե՛ս Ա. Զաքարյան, Եղիշե Չարենց. Կյանքը, գործը, ժամանակը, գիրք 3, Երևան, «Ֆենոմեն» հրատարակչություն, 2008, էջ 169:

հիվ: Շատերն ինձ խելագար էին կոչում, բայց դեռ հարց է, թե արդյո՞ք խելագարությունը բանականության գերագույն դրսևորումը չէ: Թերևս այն, ինչ պանծալի է, և այն ամենը, ինչ վեհ է, ծագում են հենց հիվանդագին ուղեղի այն հատուկ վիճակներից, որոնց շնորհիվ իմացությունը վեր է հառնում ի հաշիվ հասարակ գիտակցության: Յերեկով երազողներին բացահայտ են շատ բաներ, որոնք մատչելի չեն նրանց, ով երազում է միայն գիշերը»¹⁰:

Իսկ «Մորեյլա» պատմվածքի համանուն հերոսուհին, որ պատմողի կինն է, մահանալուց առաջ աշխարհ է բերում իր անունով աղջնակի, որ տասը տարեկանում նույնպես մահանում է՝ սարսափի ու մղձավանջի մեջ գցելով հերոսին: Ըստ Ալմաստ Զաքարյանի՝ Չարենցը բեռլինյան երկհատորյակի նույն երկրորդ հատորի 60-րդ էջում ընդգծել է «Մորեյլայի» այս նախադասությունը. «Եվ ուրախությունը վերակերպվում էր սարսափի, և գեղեցկության սահմանը դառնում էր այլանդակության սահման, ինչպես Եննոմի հովիտը՝ Գեհենի»¹¹:

Թերևս գոնե մեկ անգամ արժե մեջբերել հենց ռուսերեն այն բնագիրը, որ նկատել և հատուկ ընդգծումով առանձնացրել է Եղիշե Չարենցը. «И таким-то образом

¹⁰ **Էդգար Պո**, Անուրջներ և մղձավանջներ, էջ 63: Ի դեպ, հայ թարգմանական գրականությունը բավական ուշացումով և դանդաղորեն փորձում է հայացնել Էդգար Պոյի բնագրերը: Պոյի պատմվածքների այս ժողովածուն, որի մեջ տեղ է գտել նաև «Էլեոնորա» պատմվածքը, անգլերեն բնագրից թարգմանել և 1983 թ. հրատարակել է Արտաշես Էմինը: Դրանից մի քանի տարի առաջ լույս էր տեսել ռուսերենից Արմեն Հովհաննիսյանի թարգմանած մի գրքույկ (Էդգար Պո, Ոսկե բզեզը, Եր., «Հայաստան», 1975):

¹¹ **Ա. Զաքարյան**, Եղիշե Չարենց. Կյանքը, գործը, ժամանակը, գիրք 3, էջ 169-170:

радость превращалась в страх и прекраснейшее становилось гнуснейшим, как Гинном сделался Геенной»¹².

Մենք չգիտենք՝ երբ են արվել Չարենցի նշումները, բայց ակնհայտ է, որ այս գործերը առնչվում են անչափ սիրելի Արփենիկի վաղաժամ մահվան, Չարենցի նոր ամուսնության, առաջին դստերը հանգուցյալ կնոջ անունով անվանակոչելու կյանքային դիպաշարերին:

4

Արփենիկի մահը նոր նրբություններ և առեղծվածներ է ավելացնում Եղիշե Չարենց-Էդգար Պո գրական առնչությունների մեջ: Ի տարբերություն Պոյի, ով իր ամենից դաժան գործերը, այդ թվում՝ «Ագռավը», ուր երազում է հրաշքով վերակենդանացած տեսնել Լինորին, գրել է մինչև Վիրջինիայի մահը, Չարենցը իր սիրելի գրողի ամենից հոգեհարազատ մոտիվը վերապրում է իբրև դաժան իրողություն:

Արփենիկի՝ իբրև մահացած գեղեցիկ կնոջ կերպարից պահպանվել են միայն ամենապայծառ էջերը՝ «Էպիքական լուսաբացում» տեղ գտած «Երկու սոնետ Արփիկի հիշատակին» և «Այրած երգեր», ինչպես նաև «Մարտակոչ»

¹² Эдгар По, Рассказы, том 2, перевод М. А. Энгельгардта, Берлин, 1923, стр. 60. Էդգար Պոյի «Խերեպի տակառը», «Բերենխս», «Վիլյամ Վիլսոն» և «Ժանտախտ Արքան» պատմվածքների հետ «Մորելլա» պատմվածքը (թարգմանիչ՝ Ժաննա Կարապետյան) զետեղվել է հայերեն մի անթուղգիայում, որտեղ Չարենցի ընդգծած միտքը թարգմանված է այսպես. «Եվ այսպես խնդությունը հանկարծակի վերածվում էր սարսափի, գեղեցիկը դառնում գարշելի, ինչպես Հինոնն է Գեհեն դառնում»: XIX դարի ամերիկյան պատմվածք (կազմող՝ Ս. Սեֆերյան), Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1989, էջ 72:

թերթում տպագրված «Ձիու մոութ» բանաստեղծությունները:

Արփենիկի հիշատակին նվիրված «Էպիքական լուսաբաց» գրքում Չարենցը երեք անգամ բաց տեքստով տալիս է Էդգար Պոյի անունը: «Մանկություն» գործի մեջ բանավիճային ակնարկ է նետում, թե միայն նյութով դատող մեր քննադատների կարծիքով՝

Եթե նայենք նրանց— այսօր ունենք արդեն

Մենք թե՛ Շեքսպիր, թե՛ Դանտ, թե՛ Էսքիլես, թե՛ Պո:-

(4, 129)

«ARS POETICA»-ում Պոն հայտնվում է իր դերին ավելի վայել գիշերավախության, մեռելահարցության և մեռելների հարության շարակարգում.

Ես վախենում եմ, ինչպես նեկրոման, կես-

գիշերային ժամից,

*Երբ ելնում է լուսինը դագաղից ու մեռնում է անգամ
քամին:*

*Այդ ժամին, թե արթուն եմ լինում, զգում եմ
սարսափով,*

Որ ահա կգա Բողլերը, կերևա Էդգար Պոն: (4, 139)

Եվ ամենացնցողը: Նույն «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուի «Երգ մաքառումի» բանաստեղծության համար Չարենցը՝ որպես բնաբան, դրել է հետևյալ արձակ նախադասությունը. «Իմ ոգին էր դա, որ երգում էր իր վերելքի երգը, իսկ այդ ծիծաղելի ասպեպը կարծում էր, թե դա ե՛ս եմ երգում» (4, 12): Բնաբանի տակ որպես սկզբնաղբյուր նշված է՝ «Էդգար Պո»: Չարենցի գիտական հրատարակության կազմողը՝ Ալմաստ Զաքարյանը, ծանոթագրության մեջ խոստովանում է. «Առաջին բնաբանն առել է Էդգար

Պոլից (1809-1849). չհաջողվեց գտնել, թե որ երկից» (4, 554):

Միաժամանակ դյուրությամբ գտնվում է երկրորդ բնաբանի աղբյուրը. «Вперед, мечта, мой верный вол!...» տողը առնված է Վալերի Բրյուսովի «Ի պատասխան» բանաստեղծությունից: Խիստ օրինաչափ ու նաև խորհրդանշական է, որ Չարենցի լավագույն բանաստեղծություններից մեկի համար միաժամանակ բնաբաններ են ընտրված Էդգար Պոլից և նրան պաշտող, նրանից շատ բան սովորած այն ռուս բանաստեղծից, որ ընդամենը հինգ տարի առաջ (1924 թ.) հրատարակել էր ամերիկացի հեղինակի չափածո ամբողջ ժառանգությունը՝ իր թարգմանությամբ: Երկու հատվածները շատ մոտ են ոգով և հնչերանգով:

Իբր թե Էդգար Պոլից քաղված մտքի սկզբնաղբյուրը մինչև օրս մնում է չպարզված: Առեղծվածներ էլի կան, բայց այս դրվագը Չարենց-Պո խնդրի ամենից մութ, անորոշ հանգույցն է: Երկարատև ընթերցումներով, կռահումներով, համացանցի գերարդիական որոնողական համակարգերի գործադրումով հանդերձ՝ մեզ նույնպես, ցավոք, չհաջողվեց պարզել գաղտնիքը:

Գայթակղիչն այն է, որ ասույթը խիստ հարազատ է Էդգար Պոլին և՛ այսպես ասած սյուժետային իրադրությամբ, և՛ ներքին բովանդակությամբ: Մտքի հեղինակը վերելքներ հաղթահարող, բարձունքներ ելնող, փոթորիկների մեջ հայտնված ոչ սովորական մարդն է: Պոն այդպիսի մի ամբողջ շարք հերոսներ է կերտել հատկապես արձակ այնպիսի գործերում, որոնց վերնագրերն արդեն վկայում են ոգու վերընթաց խոյանքի մասին («Ոլորուն լեռների հեքիաթը», «Գահավիժում Մալստրյոմի մեջ», «Շշի մեջ

գտնված նամակ», «Ջուլիուս Ռոդմենի օրագիրը, որը ներկայացնում է նկարագրությունը հյուսիսային Ամերիկայի ժայռոտ լեռներով կատարված առաջին ճանապարհորդության՝ իրագործված քաղաքակիրթ մարդկանց կողմից»):

Հակառակ նրան, որ ասույթը էությանմբ շատ մոտ է Պոյի մտածողությանը, ինչպես նաև Չարենց-Պո կապին, որևէ ստույգ բան դժվար է ասել նաև այլընտրանքի մասին: Չբացառելով, որ հետագայում ինչ-որ հրաշքով կգտնվի Պոյի այդ էջը, հավանական ենք համարում, որ Չարենցը դիմել է միստիֆիկացիայի՝ օտար կամ սեփական միտքը վերագրելով ամերիկացի գրողին:

Բնաբան-ասույթի մեջ ինչ-որ ծանոթ բան կա Նիցշեից՝ այն հեղինակից, որի գործերով նույնպես Չարենցը հետաքրքրված էր այդ տարիներին: «Այսպես խոսեց Զրադաշտը» գրքի հերոսը հաճախ է լինում լեռներում, հաղթահարում բարձունքներ: Նրա մտածողությանն ու խոսքին հարազատ են «ոգի», «վերելք», «երգ» բառերը, ինչպես նաև չհասկացված լինելու դրաման և քամահրողներին ուղղված հակաճառության այն շունչը, որ դրված է «Երգ մաքառումի» բանաստեղծության առաջին բնաբանի հիմքում: Սակայն ո՛չ Զրադաշտի խոսքերում, ո՛չ Չարենցի կողմից սիրված «Զվարթ գիտություն» գրքում կամ Նիցշեի մեկ այլ գործում նույնական ասույթ չի երևում:

Լեզվական հստակ հարազատություն կա աստվածաշնչյան 120-134-րդ սաղմոսներում, որոնք ունեն «Վերելքի երգ» վերնագիր-սկսվածքը: Բայց այդ սաղմոսներում նույնպես մեզ հետաքրքրող բնաբանի վերարտադրած միտքը չկա:

Հետաքրքիր է, որ Պոն ինքը մի գրվածքի համար իրական բնաբան է վերցրել Դավթի սաղմոսից: Դա «Ստվեր» հեքիաթն է, որի մեջ, ի դեպ, խոսվում է նաև երգի՝ որպես ոգեկանության և խենթության ցուցիչի մասին. «Եվ մենք երգում էինք Անակրեոնի երգերը՝ խենթության երգերը»¹³:

Առհասարակ «երգը»՝ որպես բառապատկեր, ողջ կյանքում այն առաջնային ու վճռորոշ համարած Չարենցից առաջ բնութագրական է համարել Էդգար Պոն: Օրինակ՝ «Էլդորադո» բանաստեղծության հերոս ասպետը Էլդորադոն որոնելիս *«անվերջ առաջ է գնում, անվերջ երգ է երգում»* (*«Singing a song, In search of Eldorado»*): Իսկ աղջկա ամուսնությունը՝ իբրև կյանքի ծաղկում ու բարձրագույն գեղեցկություն ներկայացնող, նրա մի բանաստեղծությունը կոչվում է հենց «Երգ» (*«Song»*): Չմոռանանք, որ հենց «Երգ» (*«Երգ մաքառումի»*) է վերնագրված նաև Չարենցի՝ Էդգար Պոյին հղված բնաբան ունեցող այս բանաստեղծությունը, որ նույնպես կյանքի օրհներգություն է՝ հակառակ բարձունքներին սոսկալի դժվարություններով հասնող հերոսի տառապանքների: Այս իմաստով «Երգ մաքառումի» գործը ինքնին, նույնիսկ խնդրահարույց բնաբանի բացակայության պարագայում իր ոգով ու կառուցվածքով կարելի էր համարել Էդգար Պոյի գեղարվեստական ավանդույթի լավագույն մարմնավորումներից մեկը.

*Ներքևում ահա, լեռան լանջին,
Ուր կան խարույկներ ու արուրներ,*

¹³ Собрание сочинений Эдгара По в переводе с английского К. Д. Бальмонта, том 1, стр. 136.

*Ինչպես ցնորքներ ու մտքեր չնչին –
Ձգվում են նեղլիկ արահեղներ:
Մարդիկ են ահա այնտեղ հաճում
Եվ արածում են այնտեղ գառներ,-
Բայց ուղի՛ն, ուղի՛ն քո մահացու
Արահեղներին դու չխառնես: (4, 15)*

Թվում է՝ Պոյի պատկերային մտածողությանը և բա-
ռապաշարին խորթ չէ նաև չարենցյան բնաբանի բացա-
սական բևեռը՝ ոմն «ծիծաղելի ասպետը»: Նախ՝ նրա գոր-
ծերում հաճախադեպ են հերոսին չհասկացող, նրան խե-
լագար համարող «շատերը» կամ «ոմանք», որոնց սխալա-
կանությունը կրքով ապացուցում է պատմողը: Ապա՝ Պոյի
բառապաշարում իրոք առկա է «ասպետ» բառը, որը Չա-
րենցը մի անգամ արդեն դարձրել էր կերպավորման նյութ
և վերնագիր («Ասպետական»): Միգուցե դա արվել էր ոչ
Պոյի օգնությամբ, թեև ռապսոդիայում կենտրոնական
տեղ զբաղեցնող սյուժետային գիծը՝ ծերունու սպանությու-
նը պատմողի ձեռքով և դրա խոստովանությունը, գրակա-
նագետները համարում են հատկապես Պոյի գեղարվես-
տական հերթական գյուտը: Վերջինս արվել է «Մատնիչ
սիրտը» պատմվածքում և իր գեղարվեստական ու հոգե-
բանական լուծումներով ազդել Դոստոևսկու վրա՝ «Ոճիր և
պատիժ» վեպում պառավին սպանած Ռասկոլնիկովի կեր-
պարը կերտելիս (մարդասպանի խոստովանություններ են
նաև Պոյի «Սև կատուն» և «Խերեքսի տակառը» պատմ-
վածքները): Բայց խնդիրն այն է, որ «ասպետ» բառը՝ իր
հիմնական, դասային նշանակությամբ, Պոյի գործերում ու-
նի դրական բովանդակություն: Այդպես է, օրինակ, նույն
«Էլզորադո» բանաստեղծության մեջ, ուր հերոսը՝ թափա-

ռող ասպետը (բնագրում՝ «gallant knight»), որոնում է հարստության ու երջանկության աշխարհը:

Անգլերեն չիմացող Չարենցին կարող էր «խաբել» ռուսերենը՝ այդ լեզվում հաճախ հանդիպող «рыцарь» բառով (իր թարգմանության մեջ «Էլդորադոյի» հերոսին հենց այդ բառով է բնորոշել Բալմոնտը): Ասենք, «Աշըրի տան անկումը» պատմվածքում ընկերները կարդում են մի հին գիրք, որի հերոսի մասին ասվում է. «Но славный рыцарь Эсельред, войдя через дверь, был разгневан и изумлен...»¹⁴: Էդգար Պոյին միայն ռուսերենով հաղորդակցվող Չարենցին կարող էր թվալ, թե բառը խիստ բնորոշ է ամերիկացի հեղինակին: Այնինչ մեջքերված հատվածը բնագրում «ասպետ» («knight») բառի փոխարեն ունի «good champion» արտահայտությունը (Ա. Էմինը այն թարգմանել է «հաղթանակած դյուցազնը» բառակապակցությամբ):

Ամփոփելով բնաբանի ծագման վարկածների քննությունը՝ կարելի է եզրակացնել, որ առավել հավանականը Չարենցի սեփական մտքի կամ «ինքնաբնաբանի» տարբերակն է, որովհետև հակառակ Ջրադաշտի որոշ խոհերի հետ ունեցած նմանության և սաղմոսների հիշյալ արտահայտության կրկնության՝ ասույթը չի գտնվում ո՛չ Նիցշեի գործերում, ո՛չ Աստվածաշնչում, ո՛չ էլ մեկ այլ երկրում: Իբրև խորհրդածության նյութ՝ կարելի է հավելել նաև, որ օտար հեղինակին միտք կամ հենց բնաբան վերագրելը հայտնի երևույթ է:

Եվ որ ուղղակի սպանիչ է, սարքովի բնաբաններ դնելու սեր ուներ հենց ինքը՝ Էդգար Պոն: Ըստ մասնագետների

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 317:

րի՝ այդպիսին են «Ոսկե բզեզը» և «Լիգեյա» պատմվածքների կեղծ բնաբանները: «Ոսկե բզեզը» պատմվածքի համար որպես բնաբան օգտագործված է անգլիացի դրամատուրգ Արթուր Մերֆիի (1727-1805) «Բոլորը սխալվում են» պիեսի հետևյալ երկտողը. «Օհո՛, նայեցեք, նա խելագարի պես է պարում: Մորմ է կծել նրան...» (ռուսերենից թարգմանությունը՝ Ա. Հովհաննիսյանի): Սակայն հետազոտողները պարզել են, որ այդպիսի ստեղծագործություն պարզապես գոյություն չունի:

Շատ տպավորիչ է նաև «Լիգեյա» պատմվածքի բնաբանի հանգույցը: Պոն նրա համար բնաբան է ընտրել իբր թե 17-րդ դարի անգլիացի գրող և հոգևորական Ջոզեֆ Գլենվիլի հետևյալ միտքը. «Եվ դրանում է անվախճան կամքը, որի խորհուրդը և զորությունն անկարելի է ճանաչել: Վասնզի Աստվածն ինքը գերագույն կամք է, որն իր նախասահմանված էությանը արդարև տոգորում է ամեն բան: Մարդ արարածը երբեք լիովին անձնատուր չէր լինի ոչ հրեշտակներին, և ոչ էլ մահվանը, եթե չլիներ իր տկար կամքի անզորությունը»¹⁵:

Սակայն ամերիկացի գրողի առեղծվածներն ու հանելուկները վերծանած հետազոտողները համոզված են, որ բնաբանը հորինել է ինքը Պոն՝ ոճավորելով անգլիացի հեղինակին և թաքնվելով նրա անվան տակ:

Վերջին վարկածը հաստատվելու դեպքում կպարզվի, որ Չարենցը յուրացրել է սիրելի գրողի ևս մեկ հնարանը՝ բնաբան-միստիֆիկացիան:

¹⁵ **Էդգար Պո**, Անուրջներ և մղձավանջներ , էջ 135:

Առեղծված կարելի է համարել նաև այն, որ ամբողջ կյանքում Պոյոլ տարված Չարենցը որևէ կերպ չի արձագանքում նրա պոետական գլուխգործոցին՝ «Ագռավը» բանաստեղծությանը: Բայց իրականում վերջինիս որոշ սիմվոլներ և մոտիվներ ցրիվ ու թաքնված ձևերով կան Չարենցի գործերում:

«Ագռավի» հերոսը գիտության մեջ խորասուզված արվեստագետ է, որի սիրելի էակը՝ երիտասարդ գեղեցկուհի Լինորը, մահացել է: Ագռավը այն չար ոգին է, որ գալիս է ավերելու հերոսի՝ կորուսյալ սիրելիին վերագտնելու երազանքը: Հերոսը, իր սենյակում փակված, ապրում է՝ «լեցուն երազներով, որոնք մինչ այդ հասու չէին մահկանացուներին»: Դարձյալ ամենագոր երազները պանծացնող այս տողը Պոյի անգլերեն բնագրում բաղաձայնույթ է. մեկ տողում կա դ-ով սկսվող հինգ բառ («Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before...»): Բացի այն, որ Չարենցը կարող էր նաև զուտ տեսողաբար առնչված լինել բնագրին, նա արդեն հաստատապես ծանոթ էր Պոյի թարգմանիչների, հատկապես Բալմոնտի և Բրյուսովի թե՛ ուսումնասիրություններին, թե՛ Պոյի ներշնչանքով կատարված ալիտերացիոն «գրոհներին»: Եվ այն, որ Չարենցի գործերում մեծ թիվ են կազմում նման բաղաձայնույթները, որոնց գագաթնակետը «Մառ մորմոքում է մայրամուտը» տավտոգրամն է, զգալիորեն բխում է նաև Էդգար Պոյի պոետական փորձից: Միջանկյալ նկատենք, որ ամերիկացի գրականագետները արդեն «մ» տառի բաղաձայնույթ են արձանագրել Պոյի մեկ այլ՝ «Ուլյալում» բանաստեղծության մի տողում, այն բանաստեղծության, որին կյանքի վերջին տարիներին բաց հղումներով քանիցս ան-

դրադարձել է Չարենցը («*Of my most immemorial year*»):
Հետաքրքիր է, որ «Ագռավի» հայ թարգմանիչներից մեկը՝
Աբրահամ Ալիքյանը, բանաստեղծական բնագլուխ զգացել
է բաղաձայնության և առհասարակ չարենցյան բանաստեղ-
ծական մտածողության աներևույթ առնչությունը Պոլի
գլուխգործոցի հետ և գիշերվա նկարագրության մեջ օգ-
տագործել առավելապես Չարենցի լեզվին բնորոշ «մառ»
բառը («*Մառ գիշերը մթակալած...*»):

Գիշերը՝ որպես հերոսի սարսափներն ու մղձավանջ-
ներն ուժգնացնող ժամանակ, «Ագռավը» բանաստեղծու-
թյան գեղարվեստական գյուտերից է, որի հետքերը կարե-
լի է նշմարել Չարենցի գիշերային դրամաներում՝ սկսած
«Գիշերը ամբողջ հիվանդ, խելագար» պատանեկան հու-
զապրումից մինչև «Խմբապետ Շավարշը» և «Դեպի լյառը
Մասիս» պոեմները: Վերջին երկու գործերում, ի դեպ, հե-
րոսներն իրենց գիշերային կեղեքումներն ապրում են փակ
տարածության մեջ, որի հարուցած գեղարվեստական
էֆեկտի հայտնաբերումը շատ մասնագետներ համարում
են Պոլի հերթական նվաճումը:

«Ագռավի» կենտրոնական սիմվոլներից մեկը քամին
է. ծայներից տազնապած հերոսի վերջին հույսը ագռավի
մտնելուց առաջ այն է, որ դա պարզապես քամին է, ուրիշ
ոչինչ: Քամին՝ որպես հերոսի տազնապները շրջապատող
կամ զուգահեռող խորհրդանիշ, նույնպես վճռորոշ տեղ է
գրավում Չարենցի ստեղծագործության մեջ: Դարձյալ
իբրև հակադրություն՝ այն առկա է նույն «Խմբապետ Շա-
վարշում».

*Դա ո՛չ թե քամին է փողոցում շաչում,
եվ ոչ էլ հրթիռը հրդեհում խավարը, -*

*Իր խմբի տղերանց հետ դա հյուրանոցում
Խմում, աղմկում է խմբապետ Շավարշը: (2, 297)*

Ավելի վաղ, ինչպես գիտենք, Չարենցը գրել է հատկապես քամու հարուցած զգացողությունները բանաստեղծականացնող «Քամին» (1922) բանաստեղծությունը.

Օ, գթացե՛ք հիմա.

Այդ ծառերին՝ խաչված բույվարներին ամա,

Օ, փրկեցե՛ք նրանց հարվածներից քամու,

Որ բերում է նրանց մահվան մորմոք ու մահ:

Օ, գթացե՛ք հիմա.

Լսե՛ք, լսե՛ք, լսե՛ք.-

Այս ահռելի, դաժան, հոգեվարքի ժամին՝

Պիտի դառնա, որ ձեր հոգիները խուժե –

Քամին,

Աշնան քամին... (1, 345)

Անգլերենին և ամերիկյան գրականությանը քաջաձանոթ գրականագետ Ջեյմս Ռասելը այս բանաստեղծության մեջ տեսնում է Էդգար Պոյի միջնորդավորված ազդեցությունը, որը, ըստ նրա, ունի սկզբունքային և ընդհանրական բնույթ: Այդ մասին Ռասելը գրում է. «Չարենցի «Քամին» բանաստեղծությունը ևս կրում է Պոյի բաղաձայնության (ալիտերատիվ) կանխագուշակող, դյուբոնդ արտահայտչամիջոցների ազդեցությունը: Հայ արվեստի սիրահար Բրյուսովին ընթերցելն արդեն իսկ կարևոր ուղեցույց կարող էր դառնալ Պոյի մասին տեղեկանալու և օկուլտիզ-

մի, մոգականության և դեկադենտության նրա լուսապսակով հրապուրվելու համար»¹⁶:

Սակայն ամենանուրբ թելը, որ Չարենցին ներքնապես կապում է Էդգար Պոյի «Ագռավը» բանաստեղծության հետ, այն է, ինչ ըստ հեղինակի՝ ամենից գլխավորն է այդ գրվածքում: «Հորինման փիլիսոփայությունը» (բնագրի «The Philosophy of Composition» վերնագրին ավելի մոտ հայերեն մեկ ուրիշ թարգմանությամբ՝ «Կոմպոզիցիայի փիլիսոփայությունը») հոդվածում Պոն այն ձևակերպում է հազվագյուտ ճշգրտությամբ. «Երբ մահն ամենից սերտ դաշնակցում է Գեղեցկությանը, ուրեմն մի գեղեցիկ կնոջ մահը, անտարակույս, ամենից բանաստեղծական թեման է աշխարհում, և հավասարապես կասկածից վեր է, որ նման թեմային ամենից համապատասխան շուրթերը սիրեցյալից գրկված սիրահարի շուրթերն են»¹⁷:

Գեղեցկության բարձրագույն մոտիվը «Ագռավը» բանաստեղծության մեջ հակադրված է կենդանական աշխարհի ներկայացուցչի, այս պարագայում՝ ագռավի կերպարին: Այս հնարանքը՝ որպես կերպավորման գյուտ, հմայել է շատ արվեստագետների: 1912 թ. Ալեքսանդր Բլոկը գրել է «Աշնան երեկո էր...» բանաստեղծությունը, որն օժտել է Էդգար Պոյի «Ագռավից» քաղված փոքրիկ բնա-

¹⁶ **Ջեյմս Ռասել**, Եղիշե Չարենցի անտիպ բանաստեղծությունների արխիվից: Անգլերենից թարգմանեց Անահիտ Բոբիկյանը, 30.11.2008: <http://inknagir.org/?p=1227>

¹⁷ **Էդգար Ալլան Պո**, Հորինման փիլիսոփայությունը: Անգլերենից թարգմանությունը Շուշանիկ Ավագյանի: http://www.cultural.am/hy/gradaran/tester/edgar-po-horinman-pilisopayutyuny#_ednref8

բանով: Հերոսին, որը, տանը մեկուսացած, տանջվում է ինչ-որ մտքերից, այցի է գալիս մի ջենտլմեն՝ շան հետ:

Իսկ ահա Եղիշե Չարենցը արդեն Արփենիկի մահվանից անմիջապես հետո՝ 1927 թ., գրել է «Ձիու մոռութ» քիչ հայտնի բանաստեղծությունը, որտեղ իրական նախատիպ կնոջը այլաբանորեն թաքցրել է կոպտորեն մատուցված ծիու կենդանական այլաբանության ներքո: Իբրև մահացած գեղեցիկ կնոջ կերպարին հակադրված կենդանական խորհրդանիշ՝ այն ագռավի կերպարի գեղարվեստական մի ինքնատիպ տարբերակն է:

Չարենցին հմայել են Պոյի ուրիշ պոետական գյուտեր ևս: Տառակապ գաղտնագիրը ոչ առաջին, այլ ներսի տառերով թաքցնելը, դարձյալ ռուս բանաստեղծների միջնորդավորումով, ներշնչված է Էդգար Պոյի «Առեղծված» և «Վալենտինա» գործերի դիագնոսիկներից: «Վալենտինա» բանաստեղծության մեջ, օրինակ, Պոն առաջին տողի առաջին, երկրորդ տողի երկրորդ և համապատասխանաբար հաջորդ տառերով թաքցրել է հերոսուհու լրիվ անունը՝ «Ֆրենսիս Սարջենտ Օսգուտ»:

Վերստին արձանագրենք, որ Պոն համաշխարհային պոեզիայում առաջինն է կիրառել այսպիսի անկյունագծային տառակապը, որ կրկնվել է միայն «արծաթե դարի» ռուս բանաստեղծների՝ Գումիլյովի և Բրյուսովի կողմից: Իսկ Եղիշե Չարենցը աշխարհում առաջինն է ստեղծել մեզոստիքոսը երկրորդ տառերի հոդումով, որ առ այսօր անկրկնելի է համաշխարհային պոեզիայում և գործադրվել է միայն հայ բանաստեղծ Հովհաննես Շիրազի «Մոնչա, Շիրազ, ազատություն Մասիսին» գաղտնատողում:

Վերջապես, Չարենցը տևականորեն հմայվել է Էդգար Պոյի մեկ այլ պոետական գլուխգործոցով՝ «Ուլյալում» բանաստեղծությամբ: Իմիջիայլոց, այս գործը երբեմն համարում են նաև բալլադ կամ պոեմ: Բրյուսովը այն թարգմանել է «Юлалюм» վերնագրով, իսկ Բալմոնտը՝ «Улялюм»: Չարենցը կարծես, թե առաջնորդվել է Բալմոնտի տարբերակով:

Պոն «Ուլյալումը» գրել է 1847 թ.՝ սիրելի կնոջ մահվանից անմիջապես հետո: Այդքանով իսկ այն ամենաողբերգականն է անժամանակ մահացած երիտասարդ գեղեցիկ սիրեցյալի կորստյան թեմայով ստեղծված գործերի մեջ: Միաժամանակ այն ամենից բարդն է իր կառուցվածքով, սյուժետային տարրերով, կերպարներով ու երկխոսություններով, մթամած սիմվոլիկայով:

Հոկտեմբերյան ցուրտ ու մռայլ մի գիշեր պատմողը հոգով՝ Պսիխեայի հետ թափառում է Վիր կոչվող սարսափելի, դիվային մի երկրամասում՝ մառախլապատ Օբեր լճի մոտ: Առեղծվածային ծառուղիներից մեկի վերջում նրանք հայտնվում են մի դամբարանի մոտ, և անորոշությունից մոլորված պատմողին Պսիխեան բացատրում է, որ դա նրա սիրելիի՝ Ուլյալումի գերեզմանն է.

*«Ի՞նչ է ասում այդ գրությունը»,-հարցրի ես,
Եվ ինչպես աշնան քամու աղմուկ,
Այս հառաչը, այս հեծեծանքը լսեցի.
«Դու չգիտեիր՝ Ուլյալում- Ուլյալում-
Այսպեղ գերեզմանն է քո Ուլյալումի»¹⁸:*

¹⁸ Собрание сочинений Эдгара По в переводе с английского К. Д. Бальмонта, том 1, стр. 13.

Վերջում հերոսը ընկնում է ծանր մտքերի մեջ, թե ինչու է հայտնվել մղձավանջային այդ աշխարհում: Եվ հասկանում է, որ իր համար մեռել է կյանքը:

1927 թ. մահացավ Չարենցի ամենասիրելի էակը՝ Արփենիկը, որի շիրիմը նրա համար դարձավ լուսավոր, բայց նաև թախծալի ու ցավոտ մի տեղ: Դրան նա տողեր է նվիրել թե՛ չափածոյում, թե՛ «Երևանի Ուղղիչ տնից» արծակ ստեղծագործության մեջ: Թվում է՝ հենց Արփենիկի մահը, նրա հիշատակը և գերեզմանը պիտի լինեին Չարենցին դեպի Էդգար Պոյի «Ուլալումը» մղող հոգեբանական դրդապատճառները: Այն Չարենցի համար գրավիչ կարող էր դառնալ հենց իբրև մահացած սիրելի կնոջ գերեզմանի բանաստեղծականացման ընտիր նմուշ:

Առեղծվածային ինչ-որ պատճառով, սակայն, Չարենցի կողմից «Ուլալումի» հիշատակության մինչ այժմ հայտնի երկու դեպքերից ոչ մեկը ուղիղ կապ չունի Արփենիկի վախճանի հետ:

1936 թ. Չարենցը գրել է Արուս Ոսկանյանին ծոնված «Դանթեական սեր» ինտիմ պոեմների շարքը, որի համար «MOTTO», այսինքն՝ ասույթ-բնաբան է ընտրել Էդգար Պոյի «Ուլալում, Ուլալում...» տողը, իսկ հենց սկզբում հերոսուհուն նույնացնում է Պոյի խորհրդավոր հերոսուհու հետ.

Եվ Էդգար Պոն Քե'զ է իր պոեմում անհուն

Կոչել միստրիք անվամբ- Ուլալում:¹⁹

¹⁹ **Եղիշե Չարենց**, Գիրք մնացորդաց: Անտիպ ժառանգություն, Եր., «Նաիրի», 2012, էջ 54:

Նկատի ունենալով պոեմի բացահայտ էրոտիկ բովանդակությունը, Արուս Ոսկանյան-Չարենց կապի գաղտնապահական բնույթը և գրվածքի գիտական հրատարակության բացակայությունը՝ դժվար է հստակ մեկնաբանություն տալ այս դրվագին: Նշմարելին միայն Պոյի գործը սիրած կնոջ կերպարին շաղկապելու ծգտումն է: Բայց այստեղ էլ հարցական է մնում, թե ինչու է Չարենցը սկզբնաղբյուրի գերեզմանային կերպարը նույնացնում ապրող, ողջ կնոջ էության հետ՝ մի կողմ թողնելով հանգուցյալ կնոջն ու նրա գերեզմանը, որոնց այնքան շատ պատկերներ էր նվիրել ուրիշ գործերում («Երկու սոնետ Արփիկի հիշատակին», «Այրած երգեր», «Ձիու մոլոթ», «Երևանի Ուղղիչ տնից»):

Հարցի հավանական բացատրությունը թաքնված է Արփենիկի մահվան, նրա հիշատակի և գերեզմանի չարենցյան գեղարվեստականացման կերպի մեջ: Ե՛վ կենսագրական փաստերը, և՛ բնագրերը ցույց են տալիս, որ Չարենցը սկզբնապես Արփենիկի կորուստը ընկալել է դաժան ողբերգականությամբ, որ շատ մոտ է Վիրջինիային կորցրած Պոյի ապրած մղձավանջին: Ականատեսը Արփենիկի թաղման թափորը նկարագրում է այսպես. «Հուղարկավորների միջից մինչև գերեզմանատուն լավում էր մի բարձր, սրտաճմլիկ ծայն. Չարենցի լացն էր իր պաշտելի կնոջ դագաղի ետևից:

Երկու օրվա ընթացքում Չարենցը այնքան էր փոխվել, որ դարձել էր անճանաչելի:

Արփենիկի դագաղը մինչև գերեզմանատուն տանում էին ուսերի վրա, իսկ Չարենցին ուղղակի տանում էին թևերով: Չարենցը տնից մինչև գերեզմանատուն անընդ-

հատ բղավում էր՝ «Արփենի՛կ, Արփենի՛կ»: Իսկ երբ դագա-
ղը պետք է իջեցնեին գերեզման, չորս անգամ պահանջեց
կափարիչը բացել, կրկնելով. «Մեկ էլ տեսնեմ, մեկ էլ տես-
նեմ»: Ամեն անգամ դագաղի կափարիչը վերցնելիս համ-
բուրում էր կնոջ ձեռքերը, գլուխը, երեսը, ուսերը:

Չարենցին գերեզմանաթմբից վեր բարձրացրին ուշա-
թափ վիճակում»²⁰:

Չարենցը ապակե տարայի մեջ փակված ձեռագրեր է
թաղել Արփենիկի հետ: Հետո գերեզմանը տեղափոխել են
ուրիշ գերեզմանատուն (ի դեպ, տեղափոխել են նաև Վիր-
ջինիա Կլեմմի գերեզմանը): Ըստ կրտսեր Արփենիկի՝
մայրն իրեն պատմել է, որ Չարենցը ցանկապատել էր գե-
րեզմանը, սեղան-աթոռներ դրել և տաք օրերին աշխա-
տում էր այնտեղ: Վերադառնում էր մոայլ և անհանգիստ
ասում. «Տեսնես որ չլինեմ, ի՞նչ է լինելու գերեզմանի վի-
ճակը, անտեր է մնալու»²¹:

Այս «գերեզմանասիրությունը» մի տեսակ շարունակ-
վում էր տանը: Կնոջ մահից հետո Չարենցը հանել էր տվել
նրա ձեռքի գիպսե քանդակը և դիմակը, բայց տեսնելով,
որ դրանք սարսափի են մատնում Իզաբելային, հանձնում
է թանգարանին:

Այս հոգեբանությունը բնականաբար անդրադառնում
է նաև Չարենցի ստեղծագործության վրա, բայց նա, ար-
վեստի կատարսիսային-մաքրագործող բնույթին հետևե-

²⁰ Վահան Հովսեփյան, Չարենցյան մտաբերումներ. Հուլիս Եղիշե Չարենցի
մասին, Երևան, «Սովետական գրող», 1986, էջ 190:

²¹ Արփենիկ Չարենց, Մայրս հորս մասին. Չարենցի հետ: Հուլիս, Եր.,
«Նաիրի», 1997, էջ 387:

լով, աշխատում է գրին հանձնել Արփենիկից մնացած միայն լուսավոր, պայծառ խոհերը:

Անգամ բանտի մոայլ պատերի միջից նա տեսնում է մի քանի քայլ անդին երևացող գերեզմանատունը, «ուր մի փոքրիկ հողաբլրի ներքո հանգչում է քո ամենասիրած մարդու, հերոսական բարեկամի, քո կնոջ, ընկերոջ աճյունը»: (5, 499)

Արփենիկի գերեզմանը կարծես ինչ-որ չափով մեղմում է Երևանի Ուղղիչ տանը անցկացրած վերջին օրերին ապրած «զարհուրելի կոշմարը»: Այս նյութին է առնչվում նաև իրեն քրեական հանցագործության մղած աղքատ կոշտ կերպավորումը և Արփենիկի վերհուշը՝ իբրև դրան հակադրվող լուսավոր կետ («Ձիու մոռութ»).

*Եվ ցավում եմ հիմա ես,
Որ ապագա գրքերում
Քեզ հենք պիտի հիշվի սև
Մի ձիու մոռութ:*

*Բայց մոռացի՛ր, եղիր հա՛շտ,
Քեզ հենք մտերիմ՝
Լուսավորում է ուղիդ
Մի լուսե շիրիմ... (4, 482)*

Վերադառնալով վերը ակնարկվածին՝ հիշենք նաև, որ Չարենցը Արփենիկի մահվանից հետո գրել է մոայլ, ողբերգական գործեր, բայց մի պահ հառնել է մահացած սիրելի մարդու կերպարը և կոչ արել չտրվել հոգին ոչնչացնող այդ ուժին: «Այրած երգեր» բանաստեղծության մեջ Չարենցը պատմում է.

*Նա ինձ ասաց, այդ կինը, իմ տողերի միջից.
«-Արիացի՛ր, ընկե՛ր իմ, ամրապնդվի՛ր ոգով,*

*Մաքրի՛ր հոգնած քո սիրտը կարոտներից չնչին,
Որ վերանա խավարը քո հուշերին չոքող:-
Թե հիշատակն իմ թանկ է դեռ քո սրտին հիմա,
Թե ուզում ես, որ հուշըս չխավարի քո մեջ,-
Կրի՛ր պայծառ անունըդ մարտիրոսի նման.*

Եղիր ոգով անդուլ դու, ու մաքառող, ու մեծ»... (4, 45-46)

Եվ անսալով իր մահացած կնոջ պայծառ հորդորին՝ բանաստեղծը կրակ է վառում և այրում իր մոայլ երգերը:

Բայց Չարենցի ստեղծագործական հոգեբանությունը անչափ բարդ է: Հետագա տարիներին սիրելի կնոջ կորստյան պատճառած դառնությունը հաճախ էլ մոայլով է պատում նրա հոգին: Հուշագրական որոշ վկայություններ իրար համադրելիս անգամ ծագում է վարկած, որ Չարենցը չի կարողացել լիարժեքորեն սիրել Իզաբելլային, երբեմն էլ ցանկացել է նրա մեջ տեսնել Արփիկի էությունը, բայց այդպես էլ չի գտել: Սրան վերաբերող ծանր դրվագներ է պատմում, օրինակ, Մարո Ալազանը, իսկ հոգեբանական ներքին զգացողությունը հաղորդում է Վիգեն Իսահակյանը. «Իզաբելլան թվում էր ինձ ամաչկոտ, միշտ փորձում էր պահել իրեն աննկատ, ստվերում: Չարենցի հետ հասարակության մեջ չէր երևում, նվիրված էր երեխաներին, ենթարկվում էր Չարենցի բավական ծանր բնավորությանը: Ես իմ կողմից զգում էի, որ Չարենցի սրտում դեռևս մնացել էր իր սիրած կնոջ՝ Արփիկի հիշատակը»²²:

²² Վ. Իսահակյան, Չարենցի հետ Երևանում. Չարենցի հետ: Հուշեր, Եր., «Նաիրի», 1997, էջ 305:

Վ. Իսահակյանի հուշագրության այս մասը, ինչպես գիտենք, վերաբերում է 1935-1937 թվականներին: Չարենցի համար սա, պայմանականորեն ասած, «Ուլյալումի» շրջանն է: Նա, ինչպես և Պոն, մահվանից երկու տարի առաջ հայտնվում է գերեզմանային մղձավանջների մեջ:

Ավելին՝ նոր կնոջ մեջ առաջինին տեսնելու հոգեբանությամբ Չարենցը մի տեսակ վերապրում է Էդգար Պոյի «Լիգեյա», մասամբ նաև «Մորելլա» պատմվածքների տղամարդ հերոսների զգացողությունները: Հենց այս հանգույցում էլ նրա ստեղծագործություն է ներխուժում Պոյի ամենից մռայլ չափածո գրվածքը: Եվ թերևս չկամենալով խախտել մոտ տասը տարի առաջ մահացած սիրելիին և ինքն իրեն տված խոստումը՝ Չարենցը «Ուլյալումը» ուղղակիորեն չի առնչում Արփենիկի հետ, ինչը կլիներ առավել բնական: Բայց հոգեբանական ճնշումն այնքան մեծ էր, որ Պոյի գերեզմանային հաժումները անպայման պիտի ներխուժեին նրա բնագիր: Եվ դա կատարվում է Արփենիկից հեռու՝ վերագրվելով Չարենցի նոր ու թաքուն սիրո հասցեատիրոջը՝ Արուս Ոսկանյանին:

Պահպանված բնագիրը չի հիմնավորում Չարենցի այն զգացողությունը, թե Արուսի և Ուլյալումի էությունները նույնական են: Եթե կա *«Եվ Էդգար Պոն Քե'զ է իր պոեմում անհուն// Կոչել միստիք անվամբ- Ուլյալում»* վերագրումը հասկանալու ճանապարհ, այդ ճանապարհը դարձյալ տանում է դեպի Էդգար Պո:

Արուս Ոսկանյանը Չարենցից մեծ էր ութ տարով: Իրենից տարիքով մեծ կնոջ (ավելին՝ իր դասընկերոջ մոր) հանդեպ շատ մեծ սեր է տածել նաև Պոն, և այդ կինը շատ շուտ մահացել է: Պոյի մեջ ապրում էր այն դաժան կան-

խագագումը, որ մահը իրենից խլում է նրան, ում ինքը շատ է սիրում: Եթե Արփենիկին կորցնելուց առաջ Չարեն-
ցը չուներ էլ այդ զգացողությունը, դրանից հետո, հատկա-
պես Պոյի ներգործությամբ, պետք է որ ունենար: Արուսի
պարագայում արտահայտվել է ամենայն հավանականու-
թյամբ հենց այդ վախը (իրականում Արուս Ոսկանյանը մա-
հացավ Չարենցի վախճանից հինգ տարի հետո՝ 1943 թ.,
որովայնային տիֆից):

Հուսալով, որ նոր ձեռագրերի և փաստերի հայտնու-
թյունը կօգնի ավելի փաստարկված մեկնաբանելու Արուս-
Ուլյալում կերպարային զուգահեռը՝ արձանագրենք անհա-
մեմատ շոշափելի հետևյալ փաստը: «Երգ մաքառումի»
բանաստեղծության առեղծվածային բնաբանից տարիներ
անց Չարենցը անում է դարձ ի շրջանս յուր՝ այս անգամ
աղբյուրագիտական ճշգրտությամբ բնաբան ընտրելով
հենց Էդգար Պոյից (*«Ուլյալում, Ուլյալում...»*): Միաժամա-
նակ նա այդ քաղվածքը բնորոշում է հայ պոեզիային ան-
ծանոթ «MOTTO» բառով՝ Պոյի հետքով ևս մի նորություն
բերելով մեր գրականություն (Պոյի ամերիկացի մասնա-
գետները ամենից հաճախ հենց այդ բառով են բնորոշում
նրա օգտագործած բնաբանները):

6

«Ուլյալում» վերնագիրն է կրում «Պոեմ անվերնագիր»
կամ «Երազների մասին» անավարտ, ավելի ճիշտ՝ 1937 թ.
գարնանը հագիվ սկսած պոեմի տարբերակներից մեկը²³:

²³ Տե՛ս **Եղիշե Չարենց**, Անտիպ և չհավաքված երկեր, էջ 666-667:

Այս գրվածքում Չարենցը փորձում է զարգացնել երազատեսության էդգար Պոյի փիլիսոփայությունը՝ հավելելով Ջիզմունդ Ֆրոյդի ուսմունքը երազների մասին: Պոեմի աշխատանքային նշումներից մեկում Չարենցը հստակ գրել է, որ իր դրոյթները կառուցելու է «Ըստ էդգար Պո-ի + Ֆրոյդ»²⁴:

Խիստ անավարտ վիճակը այս պարագայում ևս բարդացնում է մեկնաբանությունը: Գրական այս հանգույցին չարենցագետներից անդրադարձել է միայն Անահիտ Չարենցը, այն էլ խիստ թերահավատորեն. «Իսկ ինչպես էր կառուցելու Չարենցն իր «Ուլյալումը», որ էդգար Պոյի այս մեղմադճոտ երկով պիտի լիներ ներշնչված: Անշուշտ նկատի առնելով էդգար Պոյի «Ուլյալում» բանաստեղծության բովանդակությունը և Չարենցի այս տարիների անձնական կյանքը՝ կարելի է որոշ կռահումներ անել, բայց դրանք ոչնչի չեն հանգեցնի, և լուրջությունն ավելի կխորանա նրա մտահղացման շուրջը»²⁵:

Գրականագետի փաստարկը հիմնավոր է, քանի որ գործը ըստ էության շարադրված չէ: Բայց «Ուլյալում» բանաստեղծության պոետիկան ու հոգեբանությունը՝ կապված երիտասարդ կնոջ գերեզմանի հարուցած մղձավանջների հետ, Ֆրոյդի «Երազների մասին» աշխատությունը, որի վերնագիրը փաստորեն կրկնում է Չարենցը, որոշ կռահումների տեղ թողնում են: Հատկապես, որ Ֆրոյդն ինքը տարված էր Պոյի հոգեբանությամբ, որ արտահայ-

²⁴ Նույն տեղում, էջ 668:

²⁵ **Ա. Չարենց**, Բանաստեղծի մտորումները՝ ծնված անձնական գրադարանում. Չարենցյան ընթերցումներ, գիրք 5, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1988, էջ 213:

տել է իր աշակերտուհու՝ Մարի Բոնապարտի «Էդգար Պո. Հոգեվերլուծական ակնարկ» աշխատության համար գրված առաջաբանում:

Չարենցի կյանքի վերջին տարիներին վերաբերող հուշագրության մեջ մի ամբողջ շարք վկայություններ կան բանաստեղծի տեսած սարսափելի երազների մասին: Ընդ որում՝ բնականաբար Չարենցն ինքն է պատմում երազները, որոնք առանց բացառության ներկայացնում են իր մահը, ունեն մղձավանջային և ցավագին բովանդակություն: Թվում է՝ դրանց հաճախակիացումը Չարենցին մղել է երազներից գրելով «ազատագրվելու» ցանկության: Որ նա այդ որոշել է անել պոեմի ժանրով (տարբերակներից մեկը խորագրված է «Պոեմ անվերնագիր», մյուսը՝ «Անվերնագիր պոեմ»), ցույց է տալիս, որ պատմելու և պատկերելու շատ բան կար: Եվ նկատի ունենալով Էդգար Պոյի երազների պոետիկային դիմելու՝ դեռ 1910-ական թվականներից հայտնի փորձերը, Պոյի անունը տալը բնավ դիպված չէ: Կարևոր է ընդգծել նաև, որ «Ուլալումը» պիտի լիներ ոչ թե առանձին գրվածք, այլ նույն պոեմը՝ վերնագրային այդ տարբերակով:

Երազներին նվիրված պոեմը Էդգար Պոյին առնչելը դուռ է բացում նաև գաղտնագրության՝ կրիպտոգրաֆիայի ոլորտում Չարենցի դրսևորած հետաքրքրությունը մեկնաբանելու համար: Աշխատանքային մի նշման մեջ նա գրվելիք պոեմի երրորդ մասը կոչում է «Բանալի», ընդ որում առանց ապաճածկագրման տալիս է նաև բանալին՝ կազմված հայերենի այբուբենի մի քանի մեծատառերի համադրումից: Նշանավոր բանասեր Գևորգ Աբգարյանի գրեթե

անտարակուսելի վերժանմամբ այն նշանակում է «Ստալին»²⁶:

Որոշակի փաստը և դրա հնարավոր մեկնաբանությունը մի կողմ դնելով՝ հիշենք, որ բազմաթիվ առեղծվածների հետ միասին հենց Էդգար Պոն է երևան բերել գրական գաղտնագրության գեղարվեստական հնարանքը: Մասնավորապես «Ոսկե բզեզը» պատմվածքում գաղտնագիրը կառուցված է դարձյալ այբուբենի տառերի ծածկագրման սկզբունքով: Այսինքն՝ երկու գաղտնագրերն ունեն սկզբունքային նմանություն՝ «Ոսկե բզեզի» և Չարենցի գրվելիք պոեմի բոլոր յուրահատկություններով հանդերձ:

Այսպիսով՝ Եղիշե Չարենցն իր ստեղծագործությունն ընդհատում է մի կետում, որտեղ դարձյալ հանդիպում է իր ամենասիրելի հեղինակներից մեկի՝ ամերիկացի մեծ բանաստեղծ և արձակագիր Էդգար Պոյի հետ: Նույնիսկ Չարենցի կյանքի վերջում Պոն նրան հուշում է նոր գաղափարներ և գեղարվեստական մտածողության ձևեր:

²⁶ Տե՛ս **Գ. Աբգարյան**, Չարենցի չվերժանված ծածկագրերը, «Նորք», 1991, թիվ 8-9, էջ 158-159:

**ԳՈՒՅՆԻ ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ՇԵՐՏԵՐԸ ՉԱՐԵՆՑԻ
«ԾԻԱԾԱՆ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՈՒՄ**

«Ծիածան» ժողովածուի ծնունդը պայմանավորված էր Չարենցի անձնական և անանձնական հուզապրումներով, հոգեբանական վայրիվերումներով: Ուստի «Ծիածան» ժողովածուի ելակետային սիմվոլներ հանդիսացող գույների հոգեբանական շերտերի բացահայտումը պետք է կատարել տարբեր հարթություններից. նախ՝ անձնական հույզերի դաշտը, որը կենարար ակունքն էր ժողովածուի բանաստեղծությունների համար, հետո՝ անանձնական հուզաշխարհը, որը չէր կարող չազդել մեծ հայրենասերի բանաստեղծական պոռթկումների վրա: «Ծիածան» ժողովածուի գույն-պատկեր-սիմվոլ եռաշերտ համակարգը պետք է դիտարկել բանաստեղծի անձնական հույզերի և անանձնական հոգեվիճակների զուգահեռ վերլուծությամբ: Պատկերը և սիմվոլը բանաստեղծության լեզվական կառուցվածքի արտաքին և ներքին մակարդակներն են: «Պատկերը և սիմվոլը, կառուցվածքի մեջ կազմելով որոշակի հակադրություն, ի հայտ են գալիս իբրև ընդդիմակետեր (օպոզիցիաներ), բայց մյուս կողմից նրանք կազմում են անբաժանելի միասնությունը, որի արդյունքն է կառուցվածքի միասնականությունը: Պատկերի անցումը սիմվոլի և սիմվոլի անցումը պատկերի՝ կառուցվածքի ներքին շարժումն

է, նրա անհատական կյանքը, որի շնորհիվ լինելով արտաքին աշխարհի արտացոլումը, այն միաժամանակ արտացոլում է նաև անհատական ներքին աշխարհը»¹:

Այսինքն՝ պատկեր-սիմվոլ անցումային ենթաշերտերում և՛ բանաստեղծի ներաշխարհի հուզային թրթիռներն են, և՛ արտաքին աշխարհի հզոր ազդակները: Չարենցյան գույն-սիմվոլները բազմաշերտ են և բազմատարր: Դրանց հոգեբանական շերտերը դիտարկենք նախ անձնական հոգեվիճակի դիտանկյունից: «Ծիածանը» նվիրված է բանաստեղծի «աստղային քրոջը»՝ Կարինե Քոթանճյանին, որի հանդեպ Չարենցը մեծ սեր էր տածում.

Վառվեցին իմ հոգում հանկարծ

- Վարդերը հեռու Շիրագի...

Օ, սիրտ իմ, գլխիվայր ընկար-

Կախվեցիր աղջկա վարսից:

-Զարթնեցին հեռու փարիներ-

Ձիերի նման վրնջան...

Արթնացավ հրկիզող մի սեր...-

Կարինե:

Կարինե Քոթանճյան:²

««Ծիածանը» սկիզբ է առել իրական ակունքներից, հետևանք է որոշակի հարաբերությունների և զգացումների, բայց այդ իրականը տարրալուծվել, գրեթե անառարկայական է դարձել շատ բանաստեղծությունների մեջ», - ի-

¹ Հ. Էդոյան, Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Երևան, ԵՊՀ հրատարակչություն, 1986, էջ 24:

² Եղիշե Չարենց, Պոեմներ, բանաստեղծություններ, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1984, էջ 130: Այսուհետ բնագրային բոլոր մեջբերումները կկատարվեն այս գրքից:

րավացիորեն նկատում է գրականագետ Ժ. Քալանթարյանը³: Ուստի ժողովածուի գույն-սիմվոլների՝ բանաստեղծական պատկերների տողատակերում խտացված հոգեբանական շերտերը բացահայտելու համար պետք է հասկանալ՝ հարաբերությունների ինչ ընթացք էր նրանց մոտ ժողովածուի բանաստեղծական երկունքի պահին: Ըստ Կարինե Քոթանճյանի՝ «Ծիածանը» գրվել է Մոսկվայում, իսկ մինչ Մոսկվա գնալը արդեն նրանց միջև կային հույզերի և հոգեբանական ապրումների որոշակի դրսևորումներ: Կարսի այգում մի քանի հանդիպումները խորհրդավոր երիտասարդի հանդեպ արդեն հետաքրքրություն էին առաջացրել, և Կարինեն ցանկանում է ծանոթանալ այդ երիտասարդի հետ: Ընկերներն այդ ցանկությունը տարօրինակ են համարում: «Նրանց տարօրինակ թվաց այդ տարօրինակ տղայի հետ մտերմանալու առաջարկը, սկզբում ծիծաղեցին, հետո հայտարարեցին, որ ստիպված կլինեն ընկերություն չանել ինձ հետ, չար է տղան, և իրենք չեն պատկերացնում մտերմություն նրա հետ: Ես համառոտեցի, և մեր ընկերներից մեկի ուղեկցությամբ մոտեցանք Եղիշեին: Ձեռքս մեկնելով առաջարկեցի նրան ծանոթներ լինել: Թերևս ծաղր համարելով իմ առաջարկը, նա ծույլ շարժվեց տեղում, արժանապատվությամբ բարձրացավ, և մենք ծանոթացանք»⁴: Եվ այդ ծանոթությունը վերածվեց խորհրդավոր մտերմության. «Միշտ միասին էինք լինում, միասին զբոսնում, նավակ նստում, զրուցում ժամերով»:

³ Ժ. Քալանթարյան, Եղիշե Չարենց, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2012, էջ 119:

⁴ Հուլիսի Եղիշե Չարենցի մասին, Եր., «Սովետական գրող», 1986, էջ 43:

Այնուհետև դաժան ճակատագրի բերումով նրանք բաժանվում են. երկրի ծանր քաղաքական իրավիճակը երկուսին էլ իր հորձանուտն է տանում: Չարենցը կամավորական ջոկատով հասնում է Վան, տեսնում պատմական հայրենիքի արյունոտ ողբերգությունը, իսկ Կարինեն, որի զինվոր դառնալու ցանկությունը ծնողները արգելում են, դառնում է գթության քույր՝ մասնակցելով Թումանյանի կողմից կազմակերպված որբերի օգնության աշխատանքներին: Այս ծանր ու մղձավանջային ճանապարհն անցնելուց հետո երկուսն էլ հայտնվում են Մոսկվայում: Կարինեն այնտեղ էր բուժման նպատակով, հետո նրա խորհրդով Մոսկվա է մեկնում նաև Չարենցը: Եվ նրանք ապրում են վայելումի երանելի ամիսներ... Չարենցը Մոսկվայում որպես ազատ ունկնդիր հաճախում է Շանյավսկու համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետ: Այս շրջանում նա մասնակցում է գրական երեկոների, շփվում ռուս մտավորականների հետ: Բնականաբար, այս մթնոլորտում նրա գրական որոնումներն էլ ավելի պետք է խորանային սիմվոլիստական աշխարհում, որովհետև այդ ուղղությունը իշխող էր 20-րդ դարասկզբի ռուս գրականության մեջ: Այսինքն՝ սիմվոլային համակարգը դառնում է գրողի ներաշխարհի բացահայտման միջոց: «Սիմվոլային համակարգը, որը տարրալուծված է ողջ կառուցվածքում, պատկերավոր ասած՝ բանաստեղծի «հոգու քարտեզն է», որով պետք է կողմնորոշվի ընթերցողը՝ մուտք գործելու նրա «միջուկի» մեջ, շփվելու նրա «ներքին իրականությանը», ճանաչելու նրա մտքերի և զգացմունքների ճշգրիտ հոսքը՝ արտատպված տվյալ սիմվոլային համակարգում: Ընթերցումը (այս իմաստով՝ վերլուծությունը) ստեղծագործական պրոցեսի

հակադարձ շարժումն է, երբ բացահայտվում են մինչ այդ ստեղծված սիմվոլ-պատկերները՝ ընդհուպ մինչև հանդիպումը բանաստեղծական այն իրականությանը, որտեղից սկսվել է սիմվոլի առաջացումը»⁵:

Ուրեմն՝ չարենցյան գույն-սիմվոլի հոգեբանական շերտերը բացահայտելու համար պետք է գտնել բանաստեղծական այն իրականությունը, որտեղից կենսական լիցքեր են ստացել շարքի բանաստեղծությունները: Ընդհանրապես սիմվոլ-պատկերը բանաստեղծական խոսքի մեջ դուրս է գալիս բառի իրական իմաստային սահմաններից՝ գրավելով հուզապրումի և հոգեվիճակի լայն տարածական դաշտ: Չարենցյան եռագույն ծիածանը դառնում է բանաստեղծի այդ օրերի հոգեկան ապրումների բանաստեղծական ծնունդը. կապույտ, ոսկի, մանուշակագույն՝ երեք գույն, երեք հոգեվիճակ, հույզերի եռաշերտ տրոհում: Ըստ հոգեբան Կ. Յունզի՝ «Արխետիպերը հոգեկան կառուցվածքում մնացած մինչգիտակցական պատկերացումների և աշխարհի նախնական ընկալման հետքերն են, որոնք, դուրս մղվելով գիտակցության ավելի կատարյալ ձևերի կողմից, անցնում են հոգեկան աշխարհի «անգիտակցական ոլորտը» և հանդես գալիս իբրև սիմվոլներ: Բանաստեղծի կողմից «արխետիպերի» արթնացումը և նրանց սիմվոլիկ ձևերի հայտնաբերումը, որ տեղի է ունենում ստեղծագործական պրոցեսում, նշանակում է «ետադարձ շարժում» դեպի գիտակցության պարզունակ, նախնական ձևերը, վերադարձ ներկայից դեպի անցյալ, դեպի «սկզբնապատկերը», որը գիտակցության համար հանդես է գալիս

⁵ Հ. Էդոյան, Նշված աշխատությունը, էջ 26:

իբրև սիմվոլ»⁶: Այսինքն՝ գրողը բանաստեղծական ներ-
շնչանքի պահին, երբ միտքը ենթագիտակցական-մինչգի-
տակցական-գիտակցական անցման ճանապարհին է,
անցյալից ներկա շարժման շնորհիվ ներկայի մեջ վերապ-
րում է անցյալում մնացած հույզերը, որոնք դառնում են
այդ պահի սիմվոլ-խորհրդանիշեր:

Չարենցի համար մինչ Մոսկվա գալը Կարինեի հետ
հարաբերությունների հոգեբանական դաշտը կապույտն
էր: Այսինքն՝ սիրո կայացման նախնական փուլում գերիշ-
խում է կապույտը, երբ սերը աստղային քրոջ կերպարով
ճախրում է երկրի կապույտում, այն դեռևս հողեղեն չէ, այն
տիեզերական, աստվածային, անմարմին, եթերային տե-
սիլք է, ցնորք, պատրանք.

*Լուսամփոփի պես աղջիկ՝ աստվածամոր աչքերով,
Թռքախտավոր, թափանցիկ, մարմնի պես երազի,
Կապույտ աղջիկ, ակաթի ու կաթի պես հոգեթով,
Լուսամփոփի պես աղջիկ... (էջ 253)*

Կապույտը սիրո հոգեբանական անցումների մաքրա-
մաքուր ակունքն է, «կապույտը հոգու աղոթանքն է», իսկ
սիրահար հոգին, սիրելիին տենչացող սիրտը իր աղոթք-
ներում տեսլացած փնտրում է նրան, որը դեռևս աստղե
ոլորտներում է: «Կապույտը-կարոտ թափանցիկ, մաքուր,
ու հստակ, ու ջինջ». կապույտի ալիքներում գալարվում է
սիրատենչ հոգին սիրելիի կարոտից, իսկ այդ կարոտը
անեղծ է, որովհետև կապույտ քրոջ աչքերում շողացող սե-
րը աղոթքի կանչող զանգի պես հզոր է ու ամենակարող:

⁶ К. Юнг, Психологические типы, М., 1924, Государственное издательство, с.90:

Սիրահար սրտից հորդացող հույզերը կապույտի տիեզերական անսահմանության մեջ անծայրածիր տարածքներ են գրավում՝ «երկնքից երկինք»: Ու սիրելիին տեսչացող հոգին անսանձ կրքերից «կապույտի լաբիրինթոսում դառնում է սրբացած կնիք»: Սիրո մաքուր ալիքներում, կապույտի տիեզերական տարածքներում սրբանում է ամեն մի տարր, մաքրագործվում է աշխարհը, ու այն, ինչ պետք է հաջորդի կապույտին՝ սիրո կայացումը, դառնում է լուսավոր եզերք, հոգու ցնծություն.

Այն, որ չի եղել, որ պետք է լինի

Մանկական սրբում –

Հոսում է որպես լուսավոր գինի-

Հոգու կապույտում: (էջ 255)

Մոսկվայում արդեն, երբ սիրահար սրտերն այդքան մոտ էին, սերն իջել էր տիեզերական կապույտի հոգեբանական տարածքներից, դարձել էր նյութեղեն, և հագուրդ էր ստացել սիրո ծարավից տոչորվող սիրատենչ հոգին: Եվ սիրո «լուսավոր գինու» այրող ալիքներում ծուլվում են երկինքն ու երկիրը, մարմինն ու հոգին, երազն ու իրականությունը, ցնորքն ու պատրանքը, ու փշրվում է կապույտը, անէանում սիրո հորդացող ալիքներում. կապույտից հետո բացվում է արևի ոսկին՝ սիրո դրսևորման հոգեբանական հաջորդ շերտը՝ որպես սիրո վայելումի խորհուրդ:

Սիրո հոգեբանական անծայրության մեջ տեսանելի է դառնում հույզերի մյուս եզերքը՝ ոսկին՝ որպես սիրո կայացման և անափ կրքերին հագուրդ տալու զորավոր վայրկյան: Բռնկվում է սիրո հրդեհը, առկայծում է սիրո կայացման «հրաշքի շղթան, շղթան ոսկեգույն»՝ որպես սրտի, հոգու, մարմնի սիրո ալիքներում միաձուլվելու սուրբ վայր-

կյանի խորհուրդ, վայրկյան, որի փոթորկուն ալիքներում փշրվում են արդեն հեռուներում՝ երազի թևերին, մնացած կապույտի անարատության, մաքուր մենության թրթիռները.

Եվ թող սուրբ թվա, որպես կոյս հեռում

Կապույտ մենության –

Արևածագին քրոջ աչքերում

Բռնկված շղթան... (էջ 257)

Բռնկումի վայրկյանի մեջ արդեն անցյալ է դառնում անբիժ կապույտի խորհուրդը, սիրուց այրվող աչքերում հաջորդ վայրկյանին «ոսկու շշուկ է, ոսկու փայլ, ոսկու ճաճանչ ոսկեվառ...»: Սեր ու բոց, կիրք ու կրակ, հրայրք ու հրդեհ միաձուլ են ոսկու ալիքներում, իսկ երբ հանդարտվում են հրդեհված հույզերի ալիքները, «*Հոսում է ոսկեծուփ կապույտից դեպի վար՝ Արտերի գիրկը բերրի՝ մի հեշտություն հրավառ*» (էջ 257): Հանդարտվում են սրտի փոթորկումները, աստեղային ոլորտներից մինչև երկրային տարածքներ ձգվող հույզերը սիրահար հոգուն անբացատրելի, անմեկնելի զգացողությունների գիրկն են տանում.

Ու կտարածվի մի տրտում մշուշ

Մանուշակագույն.

Կապույտի, ոսկու տրտմունակ մի հուշ-

Խանձված հոգում... (էջ 257)

Սիրո կրակներում «խանձված հոգին» մի պահ դատարկվում է, կապույտն ու ոսկին՝ սիրո երազն ու սիրո վայելումը, դառնում են հեռուներում մնացած տրտում մի հուշ...

Կապույտից հետո և ոսկուց հետո սիրահար հոգում փռվում է «մի խամրած մշուշ մանուշակագույն»: Սիրո կայացման ճանապարհի այս հոգեվիճակի՝ մանուշակագույնի

խորհրդի յուրօրինակ բացատրությունն են տալիս ստոիկյան փիլիսոփաները: Ըստ ստոիկների՝ ցանկացած երազանք, ցանկություն, որը նախնական վիճակում դեռևս անհասանելի է, կրում է խորհրդավոր, աստվածային անբացատրելի զգացողությունների ուժ, իսկ երբ այն տիեզերական ոլորտներից իջնում է երկրային տարածքներ, դառնում իրականություն, կորցնում է իր առեղծվածային ուժը, անմեկնելի խորհրդավորությունը: Այդ է պատճառը, որ ստոիկները գտնում են, որ ավելի լավ է երազել ու չհասնել, որպեսզի չճաշակել երազանքի վայելումից հետո եկող տխուր զգացողությունը՝ աստվածայինից դեպի առօրեական իրողության ընկալումը⁷:

Ստոիկյան փիլիսոփաների մտածողությամբ է կերտված Գր. Ջոհրապի «Ճոկոն» նովելի հերոսուհու ներաշխարհը: Նա չի ընդունում սիրած տղայի շուրթերից հնչած սիրո խոստովանությունը, որովհետև վախենում է, որ սիրո կայացումից հետո ինչ-որ մի պահի նա դադարելու է իր համար Ճոկո՝ երազ-իդեալ լինելուց: Ուրեմն թող նա հեռու լինի իրենից, որ ինքը միշտ վայելի կապույտի՝ երազի թևերին դրոշմված նրա տեսակը, որ ոսկուց՝ սիրո վայելումից հետո երբևէ չճաշակի խամրած մանուշակագույնի տխուր զգացողությունը...

Մոսկովյան սիրո վայելումի ամիսները Չարենցին տանում են տխուր մանուշակագույնի աշխարհ, ու բանաստեղծը զգում է, «որ միայն երկինքներում կուսական բռնկումները բոլոր նվաղեցին ու հանգան»: Այլևս չկային աստեղային ոլորտներում թևածող երազները, անմեկնելի հույ-

⁷ Антология мировой философии, том 1, М., 1969, «Мысль», с. 45.

զերն ու կրակները մարեցին երկրային հոգեվիճակների լուսավոր ավիքներում.

Իսկ երազներն այրվեցին ու անցան:

Բայց ջինջ մնաց քո աչքերում, իմ հոգում-

Մի սրբացած, անըջացած ծիածան՝

Վերջին սիրո մի լուսավոր ամոքում.... (էջ 259)

Բանաստեղծի հոգին չէր կարող երկար մնալ խամրած մանուշակագույնի հույզերի դաշտում, նրա հոգին ծարավ էր ճախրանքի, տիեզերական տարածքներում ավելետումների, իսկ հոգու թռիչքի ծարավը նրան պիտի տաներ նոր կապույտների աշխարհ՝ Արմենուիի Տիգրանյան, Լյուսի Թառայան, Արփենիկ Աստվածատուրյան, Իզաբելլա Կոդաբաշյան, որոնք հետո պիտի որպես երազների Նավգիկե՝ «նայադների նման կարոտների ձայնով կանչեին նրան, խոստանային սիրո անհատների հմայք, բայց թողնեին միայն մորմոք ու կորստի կսկիծ»:

Չարենցի «Ծիածան» ժողովածուն գրվել է 20-րդ դարի տասական թվականներին, երբ Հայաստան աշխարհը քաղաքական-հասարակական բարդ ցնցումների մեջ էր, երբ դարասկզբի մեծագույն ողբերգությունը տեսած Չարենցի հոգին տառապում էր ցավի ու կորստի մորմոքի, ցասման և անարդարությունը ճաշակելու դառը զգացողություններից: Ուրեմն անհնար էր, որ «Ծիածան» ժողովածուն չկրեր այս հոգեվիճակների ազդակները: Ալ. Բլոկը, ելնելով սիմվոլի իր պոետական ըմբռնումներից, սիմվոլի առաջացումը կապում է ժողովրդական ոգու հետ՝ գտնելով, որ սիմվոլի միջոցով բանաստեղծը հաղթահարում է «ժամանակային պատնեշները և շոշափում ժողովրդական ոգու մեջ արմատացած նախնական տարերքը: Ըստ նրա՝ բանաստեղծը

«Ժողովրդական հիշողության անգիտակցական օրգանն է»: «Ժողովրդական հիշողությունը» աշխարհի գերզգայական պատկերն է ժողովրդական ոգու ենթագիտակցական ոլորտում, որտեղից բանաստեղծը ստանում է իր զգայական ազդակները⁸:

Ալ. Բլոկի «Ժողովրդական հիշողության» գաղափարը կօգնի հասկանալու չարենցյան գույն-սիմվոլ պատկերների հոգեբանական շերտերը անանձնական հարթության դիտանկյունից: Ուրեմն՝ նախ պետք է բացահայտել արտաքին աշխարհից եկող այն զգայական ազդակները, որոնցից սնուցվել են չարենցյան սիմվոլները: Իսկ Հայաստան աշխարհը այդ օրերին ծանր, մղձավանջային իրավիճակում էր: Հայրենիքի ծանրագույն վիճակից ծնված տրամադրություններն են չարենցյան սիմվոլների հոգեբանական հենքը: «Անշուշտ, «Ծիածանում» չկար և չէր կարող լինել 10-ական թվականների հայ իրականության ռեալիստական պատկերը՝ քաղաքական անհեռանկար վիճակ, աղետներ, ազգային տառապանք, հասարակական ուժերի ու գաղափարական հոսանքների հակասություններ: Սակայն կա այս ամենի հետևանքը՝ հուսահատ ու թախծոտ տրամադրություն, գունավոր երազներով կյանքի տառապանքին հակադրվելու ցանկություն: Սա էլ հենց «Ծիածանի» իրական հիմքն է՝ սիմվոլիստական անդրադարձով»⁹, իրավացիորեն նկատում է գրականագետ Ժ. Քալանթարյանը: Ուրեմն՝ չարենցյան գույների հոգեբանական շերտերի քննությունը անանձնական հույզերի դիտանկյունից

⁸ **Ալ. Блок**, Собрание сочинений, т. 5, М.-Л., 1962, Государственное издательство художественной литературы, с.10:

⁹ **Ժ. Քալանթարյան**, Նշված աշխատությունը, էջ 121:

կատարելիս պետք է դիտարկել կապույտ-ոսկի-մանուշակագույն հոգեվիճակների և արտաքին ազդակների համադրմամբ: Կապույտը երազի թևերին ճախրող հույզերի՝ Հայաստան աշխարհի թվացյալ փրկության խորհուրդն է կրում: Մինչ պատերազմ մեկնելը Չարենցի համար Արևմտյան Հայաստանի պատկերը՝ իր գողտրիկ բնությամբ, առեղծվածային գեղեցկություններով, անվերջ նրա հետ էր երազի թևերով: «Կապուտաչյա հայրենիք» պոեմում Չարենցը արդեն կերտել էր «կապուտաչյա սիրուհու»՝ Արևմտյան Հայաստանի չքնաղ պատկերը, որը խաղաղ էր, հանգիստ, իր կանաչագարդ վսեմաշուք կեցվածքով՝ հպարտ ու կանչող: Կապույտի նույն հոգեվիճակի խտացումն ենք տեսնում նաև «Ծիածանում».

Ես տեսնում եմ, որ դաշտերից, լճերից,

Լույս երկրիդ վրա-

Ահա իջել է անապակ ու վճիպ

Մի կապույտ հիմա: (էջ 254)

Երազի թևերին տեսլացած կապուտաչյա սիրուհու կարոտով զինվոր բանաստեղծը հասնում է Արևմտյան Հայաստան, տեսնում դաժան ողբերգությունը, ապրում դանթեական դժոխքի սարսափները, ու փշրվում է կապույտ երազի պատրանքը դաժան ներկայի՝ ոսկու ալիքներում... Կախվում է հայի գլխին ամբարիշտ ոճրագործի արյունոտ յաթաղանը... ու մորթվում է մի ողջ ժողովուրդ, մորթվում իր պատմական հայրենիքում, ու «մարում է խաչը վանքի, երզը զանգի կապույտում վերջին...»: Կապույտին հաջորդող ոսկին խորհրդանշում է բանաստեղծի հոգեվիճակը դաժան իրականության զգացողությունից հետո: «Կապուտաչյա սիրուհու» լուսավոր պատկերը աղարտվում է ար-

նածարավ ոճրագործի բարբարոսությունից, և ոսկու ալիքներում կորստի ցավից այրվում է բանաստեղծի հոգին. հայոց խաչը դառնում է «երկինք նետած մի կտոր ոսկի. մի երազ, ոսկի միրաժ արթնացած խոսքի»: Կապույտ երազից արթնացած բանաստեղծի խոսքը դառնում է ցավոտ, բռնկուն, անսանձ մի ճիշ՝ ուղղված կատարվածին անտարբեր աշխարհին, որի քարացած խղճի առաջ մոռվեց մի անմեղ ժողովուրդ: Տառապում է բանաստեղծի հոգին ցավի կսկիծից, իրականության ճնշող անարդարությունից. աշխարհի գերտերությունների քաղաքական շահերի բախման խաչներուկում միայնակ մնաց մի անմեղ ժողովուրդ, որը հավատաց օտարի գթությանը, բայց այս անգամ էլ խաբվեց... Չարենցը պատերազմից վերադարձավ շատ հուսահատ, երազաթափ. «խանձված հոգում» մնաց միայն ցանկալի երազի՝ կապույտի և արյունոտ իրականության՝ ոսկու «տրտմունակ վերհուշը».

Իջնում է ահա մի տրտում մշուշ

Մանուշակագույն.-

Կապույտի, ոսկու տրտմունակ վերհուշ՝

խանձված հոգում... (էջ 258)

Այսինքն՝ մանուշակագույնը խտացնում է պատերազմի ավարտից հետո բանաստեղծի ապրած հոգեվիճակը՝ հուսահատություն, անկարողությանը հաջորդող մոլորություն, պատմական անարդարությունը վերականգնելու հույսերի փլուզում և անափ տրտմություն. «*Ու արևի թևը ահա լճերի նիհիում Հրդեհում է աստղանկար տրտմության հեռուն...* »:

Այսպիսով՝ կենսական ակունքներից սնուցվող չարենցյան գույն-սիմվոլ պատկերների հոգեբանական շերտերը

անձնական հույզերի դիտանկյունից հետևյալն են. կապույտը երազի թևերին ճախրող, դեռևս չկայացած սիրո հոգեվիճակն է, ոսկին՝ տիեզերական տարածքներից դեպի երկրային ոլորտներ իջնող հույզերի դաշտը՝ սիրո վայելումը, մանուշակագույնը՝ երկար սպասված երազի իրականացումից հետո իջնող առօրեական իրավիճակի մեջ խորհրդավոր վայրկյանի կորստի զգացողությունը: Իսկ անանձնական ազդակներով՝ հայրենի եզերքի պատմական ճակատագրով պայմանավորված հոգեվիճակների տեսանկյունից կապույտը խորհրդանշում է երազի թևերին ճախրող ազատագրված պատմական հայրենիքի տեսլականը, որը բանաստեղծի հոգում էր մինչ պատերազմ մեկնելը, ոսկին՝ դաժան իրականության, պատմական մեծագույն ցավի, կատարված սարսափելի ողբերգության ծանր զգացողությունը, մանուշակագույնը՝ ցանկալի երազի և ցավալի իրականության բախումից ծնված հուսալքությունը, երազաթափ հույսերի այրվող տրտմությունը:

ՉԱՐԵՆՑԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔԸ «ԱՌԱՍՊԵԼԻ» ՀԵՏ

Չարենցի ստեղծագործություններում՝ տարբեր փուլերում և ժանրից անկախ, առաջին հայացքից ցաքուցրիվ թվացող հղումներ կան ինչպես հայ և համաշխարհային առասպելներին և առասպելական հերոսներին, այնպես էլ առասպելին շատ ընդհանուր իմաստով՝ իբրև հորինված կամ կեղծ պատմության: Վերջինս նրա մոտ հանդես է գալիս կամ բացասական իմաստով՝ իբրև մի սուտ, որն այլափոխել է ճշմարտությունը և գրավել նրա տեղը, կամ դրական իմաստով՝ իբրև մի բան, որի բնույթը հորինվածքն է: Առասպելական սյուժեներին և հերոսներին նրա անդրադարձերը, իհարկե, քննարկելի են առանձին-առանձին, և արդեն իսկ կան նման վերլուծություններ: Առասպելների հետ աշխատանքը մեզ հետաքրքրում է, սակայն, ոչ առանձին գործերի քննության առումով:

Չարենցի ստեղծագործական ընթացքը անընդհատ պարզում է տեղականից (որ կարող ենք կարդալ նաև «սեփականից», «ինքն իրենից») դուրս գալու և աշխարհի մեջ գործելու, բայց միևնույն ժամանակ անհատականը չկորցնելու խորը մի հակասություն: Մի հակասություն, որը բնորոշ է արդիացմանը և որը գործող սուբյեկտին օժտում է յուրօրինակ մի խառնվածքով: Չարենցի թռիչքները թեմայից թեմա, ինչպես նաև երևակայական անցումները

անցյալից ապագա և հակառակը հենց այս խառնվածքի դրսևորումն են: Դիպվածայի՞ն են արդյոք այդ թռիչքները, թե՞ դրանք գործում են որոշակի տրամաբանությամբ: Արդյո՞ք դրանց հանկարծական ու անակնկալ դրսևորումների մեջ առավել խորքային հարցեր չկան թաղված: Այս հարցում մեզ կողմնորոշում է հենց ինքը՝ Չարենցը: 1922 թ. երկերի մոսկովյան հրատարակության առաջաբանում, ներկայացնելով հատորների կազմության սկզբունքները, նա գրում է. «Ինչպես առաջին, նույնպես և երկրորդ հատորում, ես բանաստեղծություններն ու պոեմները դասավորել եմ ժամանակագրական կարգով, ի նկատի ունենալով, որ հիշյալ բանաստեղծությունը գրվում է տվյալ թվականին ո՛չ այնքան պատահմամբ, այլ, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել՝ *ներքին ժամանակագրական կարգով* (ընդգծ.՝ Ս. Դ.), որը և ամենաէականն է որևէ բանաստեղծի հասկանալու համար»¹: Ներքին ժամանակագրական կարգին հղումով՝ Չարենցը ընթերցողին ուղղորդում է իր գործերը կարդալ մեթոդաբանորեն, այսինքն՝ տարբեր տարիներին գրված տեքստերն ընկալել միմյանց հետ խորքային փոխազդեցության մեջ, իր բանաստեղծական արարքը կարդալ իբրև մեկ ամբողջական փորձառություն՝ մեկ սյուժե: Առասպելի հետ աշխատանքն ուրեմն մեզ հետաքրքրում է այս կոնտեքստում:

Ռոմանտիկականը

Եվ այսպես, առասպելի, բառարանային իմաստով՝ հորինված պատմության, «առասացութիւն մտացածին. յօ-

¹ **Եղիշե Չարենց**, «Երկու խոսք <1922 թ. «Երկերի ժողովածուի»>», Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 6, Եր., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 8:

դեպ ապատմութիւն. սուտ գրոյց», հունական ծագումով Մսծօս-ի² ընկալմանը հանդիպում ենք Չարենցի առաջին իսկ գործերում: Այս գործերը մարմնավորումն են ուշ ումանտիկական այն պատկերացման, ըստ որի՝ բանաստեղծությունը հակադրված է իրական կյանքին: Նրա առաջին իսկ գործերում սա կա իբրև թեմա: Բանաստեղծությունը «ցնորային», «երազային», «մաքուր», այլ մի կյանքի հնարավորություն է, որին հակադրված է առկա կյանքն իր գորշությամբ, առօրեականությամբ ու տաղտկությամբ: Այլ կյանքի տենչանքը պահած՝ բանաստեղծը հարկադրաբար կամ ակամա երգում է առօրյայի գորշ երգը.

*Թաղված մնաց իմ աչքերում մի անհուն,
Կապուրացյա երջանկության առասպել.
Մի երկնային առնչության պայմանություն—
Ու կարծրացավ սիրտս՝ անլույս ու անբեր³:
(«Հարդագողի ճամփորդները», 1916)*

Նույն հարացույցի շրջանակում են այս շրջանի «Ծիածան» շարքի գազելներում մահն իբրև լուսավոր առասպել («Մահը, գիտե՛ս, մի լուսավոր առասպել է, քո՛յր, // Կյանքը այնքան մեղկ ու անգույն ու անբեր է, քո՛յր») և առասպելն իբրև սգո խոսք («Դու մի~ֆ դարձած ու սրբացած մեռելների // Սուգը տոնող տրտում քո՛ղն ես հոգուս համար») բնորոշումները: Այս ըմբռնման վերջին օղակը կյանքից հետո հյուսվող լեգենդն է.

Եվ գերեզմանս երբ փակվի ինձ հետ—

² Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1979, էջ 292:

³ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ. 1, Եր., «Սովետական գրող», 1986, էջ 11:

*Մեղքս կմոռնան, սիրո խոսք կասեն, –
Եվ անցած կյանքս կդառնա լեզենդ⁴
Օրերիս նման անդարձ ու վսեմ...⁴*

(«Ուրվականս նոր», 1916)

Բանաստեղծության թեմա լինելուց բացի, այս հակա-դրությունը Չարենցի բանաստեղծական փորձառության ողնաշարն է: Ողջ այս փորձառության հիմքում ընկած է այլության՝ ուրիշ կյանքի, լուսավոր կյանքի, չեղածի երազանքը: Այստեղից՝ նաև նրա բանաստեղծության մոտիվներից մեկը՝ բանաստեղծ ես-ի թշվառության, տնանկության ու թափառականության մոտիվը: Բանաստեղծ ես-ը գոյաբանորեն կարծես հակադրված է կյանքին. նա ինչպես մենակ, այնպես էլ օտար է տիեզերքում: Նույն «Հարդագողի ճամփորդներ» բալլադի, ինչպես նաև «Ծիածան» շարքի թեման է սա: Այս համատեքստում բանաստեղծությունը կարծես այլ աշխարհից այս աշխարհ նետված բանաստեղծին տուն կանչող ձայնն է: Բանաստեղծը երկրային իր կյանքը սկսում է բանաստեղծության աշխարհ վերադառնալով:

Չարենցը բանաստեղծական իր փորձառությունը կառուցում է ոչ միայն իր անմիջական փորձով, այլև բանաստեղծության պատմության մեջ սուզվելով: Պատահական չէ այն, որ նա, իր առաջին գործերը սկսելով իր անմիջական նախորդների՝ սիմվոլիստների աշխարհայացքը վերագործարկելուց, անցնում է նրանց անմիջական նախորդներին՝ պառնասականներին («Էմալե պրոֆիլը Ձեր»)՝ հասնելով մինչև միջնադարյան ժողովրդական բանաստեղծու-

⁴ Նույն տեղում, էջ 249:

թյուն՝ տրուբադուրներ և աշուղներ: Այս հետընթաց շար-
ժումը դեպի բանաստեղծության պատմություն ինքնին ու-
շագրավ է⁵: Չարենցի համար ժամանակակից բանաստեղ-
ծությունը իր պատմությունը իր մեջ ներառող բանաստեղ-
ծությունն է: Բանաստեղծական ավանդույթը նրա համար
այլոց փորձն է, որի հետ հարաբերությունը ներառվում է
բանաստեղծության մեջ: Մյուս կողմից, սակայն, բանաս-
տեղծությունը անմիջականորեն առնչված է մարմնին. նա
է, որ երկրային կյանքը հնարավոր է դարձնում, ավելին՝
բանաստեղծությամբ է, որ կյանքը դառնում է տենչալի: Այս
կերպ, բանաստեղծությունը Չարենցի մոտ հանդես է գա-
լիս ոչ թե որպես հույզի արտահայտություն կամ հուզական
պատմություն, ինչի համար նա այդքան սուր քննադատում
էր Տերյանին 1920-ական թթ., այլ որպես *զգայելի սյուժե*:

Այս սյուժեում, ինչպես վերևում արված մեջբերումնե-
րից կարելի է հասկանալ՝ առանցքային է մահվան թեման:
Մահը Չարենցի մոտ հակադրված չէ կյանքին այնպես,
ինչպես երազանքն ու իրական կամ երկրային կյանքն են
հակադրված միմյանց: Մահը, ինչպես երազը, ինչպես բա-
նաստեղծությունը, նույնպես ցնորային է և այս առումով
նույնքան տենչալի: Այս ըմբռնման գագաթնակետը «Դան-
թեական առասպել» պոեմն ու 1920-ին գրված «Մահվան
տեսիլ» բանաստեղծությունն են, որտեղ մահվան բացա-
սականության մեջ ի հայտ է գալիս վերջինիս դրականու-

⁵ Այս մասին տե՛ս մեր դիտարկումները Աշոտ Ոսկանյանի հետ զրույցում,
«Համատեղ ներկայացումներ (կոն) ֆիզուրատիվ երևակայության բեմահար-
թակում», «Արտերիա» էլ. հանդես, 01.07.2013,
<http://arteria.am/hy/1372671605> և 23.07.2013, <http://arteria.am/hy/1374317001>,
այց՝ 13.06.2017:

թյունը: Պոեմը մահվան միջով անցածի պատմությունն է, որտեղ (պոեմի սկզբում ու վերջում) խոսում են երկու տարբեր ես-եր երկու տարբեր դիրքերից. պոեմի սկզբում խոսողը չիմացության անմեղությամբ կյանքի մեջ ոտք դրած պատանին է, վերջին դրվագում խոսողը՝ ոչնչացման միջով անցած և մահն ապրածը: Այս փորձառությունը ապրածի համար ապրելը կարծես այլ նշանակություն է ձեռք բերում:

... Ու պե՛տք է քայլել ու քայլե՛լ համառ՝

Ապրելու հսկա տենչը բեռ արած–

Քայլել անհմաստ մի կյանքի համար,

Մարել – ու վառել աստղերը մարած,

Որ – տիեզերքի զառանցանքը մառ

Չցնդի՛ երբեք ու մնա – երազ...

Նույն երևույթն է նաև «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծության մեջ: Ապրելը այս ես-ի համար ոչ միայն նշանակում է գործ ունենալ մահվան հետ: Ապրելու գոյաբանական հարցն այստեղ է ահա, որ դառնում է խնդրական: Եվ առասպելը դառնում է այն տենչալին, որը, սնվելով բանաստեղծի մարմնով, պահում է իր դրականությունը:

Նույն տարիներին, սակայն, Չարենցի մոտ առասպելը՝ իբրև կեղծ պատմություն, հանդես է գալիս նաև բացասական իմաստով: Դասական դեպքը «Վահագն» պոեմն է, որտեղ, ինչպես հիշում ենք, Վահագնը, իբրև ուժի մարմնացում, մեռած է. նա ներկայացվում է որպես ծեր գուսանների հորինվածք: Անշուշտ, կարող ենք մտածել, որ Չարենցի մոտ այս դեպքում հին կամ դասական առասպելն է, որ ներկայանում է իբրև չգործող, որովհետև մինչև հիմա տեսանք, որ առասպելը՝ իբրև ցնորային մի բան, ոչ միայն

դրական է, այլև շարժիչ ուժ է: Սակայն հենց այս թվականների նրա բանաստեղծություններում դասական առասպելական կերպարների ու սյուժեների մի ողջ շքերթ՝ Աթիլայից մինչև Շամիրամ, գալիս է մեզ համոզելու, որ խնդիրը դասական սյուժեի մեջ չէ: Այս կերպարները, ինչպես նաև սյուժեները նույնքան ներուժ կերպով են գործում, որքան վերևում հիշատակված դեպքերը: Խնդիրն ուրեմն այլ տեղ է: Վահագնն է, որ իբրև ռազմի աստված չի գործում, փոխարենը գործում է Աթիլան: Ինչո՞ւ:

Հարցը հասկանալուն օգնում է այս թվականներին նրա մոտ գործող մեկ այլ դասական սյուժե: Խոսքը Շամիրամի սյուժեի մասին է: Նրա այս շրջանի գործերում Շամիրամը հանդես է գալիս դասական առասպելից մեզ հայտնի, բայց վերանայված սյուժեով՝ իբրև հմայիչ, բայց ծերացած մի օտարուհի («Հրո երկիր» շարքի «Շամիրամ» բանաստեղծության մեջ) և իբրև առանց Արայի մի տարփուհի («Փողոցային պչրուհուն» շարքի համանուն բանաստեղծության մեջ): «Հրո երկիր» շարքի բանաստեղծության մեջ Արայի տեղը գրավել է բանաստեղծը («Իրիկնային փողոցում ես տեսա նրան....// Եվ հմայեց ու տարավ նա դղյակը հին....»): Այս գործերում Շամիրամը հանդես է գալիս իբրև այլության մեկ այլ եզր, որ հմայում է պատանի բանաստեղծին հենց իր այլությամբ:

Երկու ուշագրավ պահ կա այստեղ: Առաջինն այն է, որ դասական սյուժեում Արայի տեղը գրավել է պատանի բանաստեղծը, երկրորդը՝ որ այս գործերում զեղչված է Նուարդի սյուժեն: Ստացվում է այնպես, որ «հարազատ» (իմա՝ հայկական կամ տեղական) սյուժեում պահվում է միայն օտար հերոսուհին, իսկ «հարազատ» հերոսի տեղը

գրավում է նորօրյա հերոսը՝ բանաստեղծը, որ օտարի, անծանոթի հմայքին տրված՝ զանցում է հարազատը: Սա է, որ ուշագրավ է: Օտարը ոչ միայն հմայիչ, այլև գործուն է այս հարաբերության մեջ, և նա է, որ պատանի բանաստեղծին օժտում է գործելու եռանդով: Հասկանալի է դառնում, թե ինչու է Վահագնը դիտարկվում որպես մեռած և ծեր գուսանների զառանցանք, իսկ Աթիլան՝ ոչ:

Ժողովրդական բանաստեղծությունը

Ռոմանտիկականության հաղթահարումը Չարենցի համար կարևոր խնդիր է եղել: Նրա պատկերացումներում ռոմանտիկականը կապված է եղել տեղականի ու բուրժուականի հետ: 1924 թ. փետրվարի 8-ին Մամիկոն Գևորգյանին գրած նամակում կարդում ենք. «Անցյալ ծմեռվա ընթացքում Երևանը մի հսկայական գործ կատարեց իմ հոգեկան զարգացման զիգզագանման ուղիում. այն է՝ արմատախիլ արեց իմ մեջ այն ամենը, որ նաիրյան էր, ռոմանտիկ, տեղական: Ոնց որ կավիճով գրված էր էդ բոլորը իմ հոգու տախտակի վրա – Եվ ահա ճակատագրական մի ձեռք օրերի սպունգով սրբեց այդ ամենը մի ձմեռ – ու տեղը թողեց – բաց տարածություն: Շատ ուրախ եմ: Ինձ ավելի քան երեխայացնում էր այդ ռոմանտիզմը: Շնորհակալ եմ 1923 թվի Երևանից: Բայց բանը նրանումն է, որ վերոհիշյալ «բաց տարածությունը» դեռ չի բեղմնավորվել! Եվ կբեղմնավորվի՞ արդյոք, և ինչո՞վ, և ե՞րբ – անհայտ է ինձ, պոետիս,– բայց մի բան ես զգում եմ, պարզ է ինձ համար. ինչով էլ որ բեղմնավորվի սրանից հետո իմ նաիրյան ռոմանտիզմից ազատագրված հոգին – բերքը ավելի բարձր, ավելի-ավելի լիքը ու հասուն կլինի, քան առաջվանը. ռո-

մանտիզմը, ինչ գույնի էլ նա լինի, մանկական է, երեխայական հասակը բնորոշող, ինչպես կրոնը մարդկային հասարակությունների զարգացման մեջ, – կամ ընդհակառակը՝ ծերության, մայրամուտային գոյավիճակի արգասիք է (որ վերջին հաշվով միևնույնն է. երեխան և ծերուկը քնով են տարբերվում իրենց հոգեկանում) – ուրեմն, սիրելի Մամգուն, կեցցե կոնկրետ, պոզիտիվ վերաբերմունքը դեպի կյանքը, – մի վերաբերմունք, որ լուրջ է, ինչպես հարկ է լինել ամեն մի հասակն առած մարդու – եթե միայն այդ մարդը առողջ է ու կենսունակ և իրեն կապված է զգում վերելքի ճանապարհին գտնվող, հաղթող դասակարգին»⁶:

Չարենցի այս դիտարկմամբ պետք է որ նրա մեջ հաղթահարված լիներ ռոմանտիկական այն երկվությունը, որի մասին խոսեցինք վերևում: Հավանաբար Չարենցը սա է նկատի առնում՝ կյանքի հանդեպ պոզիտիվ վերաբերմունք ասելով: Չէ՞ որ բանաստեղծության՝ կյանքին հակադրվածությամբ գործ ենք ունենում մի երկատվածության հետ, որը սուբյեկտին սահմանային վիճակում պահելով՝ կյանքի հանդեպ ունեցած նրա վերաբերմունքի մեջ սրում է բացասականությունը: Մեջբերման մեջ մեզ հետաքրքրող հարցի առումով երկու պահ կա, որ ուշագրավ է: Առաջինը ռոմանտիկականության կապն է մանկականության կամ ծերության հետ և մարդկության զարգացման պատմության մեջ դրա զուգահեռումը կրոնի հետ, երկրորդը՝ հասուն մարդու կապն է իր դասակարգի հետ:

1922 թ. գրված նրա «Ի՞նչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը» բանավիճային հայտնի հոդվածում օր-

⁶ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 6, էջ 404-405:

վա բանավեճի ընդհանուր կոնտեքստում արվում է երկու դիտարկում, որոնք տեսական մասն են թվում վերևում բերված վկայության: Խոսելով նախընթաց շրջանի բանաստեղծության, մասնավորաբար՝ Տերյանի բանաստեղծության մասին, և անցնելով ժամանակակից բանաստեղծության հնարավորություններին՝ նա նկատում է, որ արվեստը, մասնավորաբար՝ բանաստեղծությունը, «դասակարգի կենսատրամադրությունները և գեղեցիկի ըմբռնումները կազմակերպող միջոց» է՝ վերջինս հասկանալով տվյալ «դասակարգի որևէ կենսատրամադրության ամենաբնորոշ էլեմենտները» կիզակետելու, կենսական տրամադրությունները ամփոփելու և համապատասխան ձևի բերելու իմաստով: Այսպես՝ բանաստեղծությունը տվյալ դասակարգի, որ կարելի է կարդալ նաև տվյալ ժամանակի (ավելի ուշ Չարենցը գնում է սրան) կենսատրամադրությունն է՝ ձևի մեջ դրված: Վերջինիս տակ Չարենցը հասկանում է տվյալ դասակարգի «կենցաղին էկվիվալենտ» «ոճը, պատկերները, լեզուն»⁷ և անմիջապես շեշտում, որ ինքը կանգնած է «աշխատավորության տեսակետի վրա», այսինքն՝ ժամանակի գործուն դասակարգի տեսակետի:

Երկրորդ դիտարկումը վերաբերվում է այսպես ստեղծված բանաստեղծության հասարակական ասպեկտին: Ըստ նրա՝ այսպես ստեղծված երկն է, որ կարող է ««Ժողովրդականանալ», այսինքն՝ որոշ խավերի սեփականություն դառնալ»⁸: Ապա Չարենցը շարունակում է. «Այսպիսի գեղարվեստական երկը հոգեկան սեղմ առնչություն է

⁷ Նույն տեղում, էջ 24:

⁸ Նույն տեղում, էջ 20:

ստեղծում տվյալ դասակարգին պատկանող անհատների մեջ, միացնում է նրանց, *կազմակերպում*»⁹:

Չարենցի դիտարկումները սնվում են 1920-ական թթ. խորհրդահայ գրականության օրակարգային հարցերից, մասնավորաբար արվեստի բնույթի և հասարակական ազդեցության շուրջ քննարկումներից: Այս տարիներին արվեստի պրակտիկ նշանակության մասին թեզերը հղվում են մարքսյան դիալեկտիկական մատերիալիզմին, ըստ որի, մարդը, լինելով ինքն իր համար անհրաժեշտ իրեր և պայմաններ արտադրող և սպառող արարած, ոչ միայն արդյունքն է իրեն շրջապատող պայմանների, այլ նաև դրա ստեղծողն է: «Մարդկանց կենդանիներից կարելի է տարբերել գիտակցությամբ, կրոնով – և առհասարակ ինչով ասես: Նրանք իրենք կենդանիներից սկսում են առանձնացնել իրենց, հենց որ սկսում են իրենց կյանքի համար անհրաժեշտ միջոցներ *արտադրել*: Կյանքի համար անհրաժեշտ միջոցներ արտադրելով՝ մարդիկ անուղղակի կերպով իրենց նյութական կյանքն են արտադրում», – գրում են Մարքսն ու Էնգելսը «Գերմանական գաղափարախոսության» մեջ¹⁰: Մարքսը մարդուն չի դիտարկում բնությունից պոկված և ոչ էլ տարբերակում է կենդանիներից բանականությամբ կամ բարոյականությամբ: Ըստ Մարքսի մատերիալիստական ուսմունքի՝ մարդը նա է, ով ոչ միայն ձևավորվում է կյանքի ու փոփոխվող պայմանների մեջ, այլև ինքն ու փոփոխվող պայմանները փոփոխվում են միաժամանակ: «Մատերիալիստական ուսմունքն այն

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ **К. Маркс и Ф. Энгельс**, Немецкая идеология, Сочинения, т. 3, Москва, Государственное издательство политической литературы, 1955, с. 19.

մասին, թե մարդիկ, ըստ էության, պայմանների և դաստիարակության արդյունք են, որ, համապատասխանաբար, փոփոխվող մարդիկ, ըստ էության, այլ հանգամանքների և այլ փոփոխված դաստիարակության արդյունք են, – այս ուսմունքը մոռանում է, որ հանգամանքները փոփոխվում են հենց մարդկանցով և որ կրթողն ինքը նույնպես կրթված պիտի լինի»¹¹:

Մարքսյան ուսմունքի կարևորագույն կողմն այն է, որ մարդը որևէ բանի չի վերաբերվում որպես մի առարկայի, որը ենթակա է զննության: Մարքսի պատկերացումն այն է, որ մարդն ինքը *գործուն սուբյեկտ է՝* իր իսկ կողմից փոփոխվող պայմանների մեջ: Այստեղից է բխում մարքսյան դիալեկտիկական մատերիալիզմի հեղափոխական բնույթը: «Պայմանների փոփոխության և մարդկային գործունեության համընկնումը կարող է դիտարկվել և ըմբռնվել որպես *հեղափոխական պրակտիկա*», – գրում է նա «Ֆոյերբախի մասին» թեզիսներում¹², և սա Ֆոյերբախի մատերիալիզմին ուղղված Մարքսի քննադատության մեխն է: Ըստ Մարքսի՝ չենք կարող խոսել մատերիալիզմի մասին՝ առանց նկատի ունենալու նրա հեղափոխական բնույթը¹³: Սա մարքսյան գործնականն է:

Չարենցի արվեստի պրակտիկության թեզը կապված է ճշգրիտ վերարտադրության և արվեստի գործի ուտիլիտար նշանակության հետ: Սրան նա հանգում է հատկապես 1924-ին «Ստանդարտ» հանդեսում. ««Ստանդարտը» իջեցնում է արվեստը իր առանձնակի դիրքից և տալիս է

¹¹ **К. Маркс**, Тезисы о Фейербахе, К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, с. 2.

¹² Նույն տեղում:

¹³ Նույն տեղում:

նրան զուտ ուտիլիտար նշանակություն»¹⁴: Ուտիլիտար նշանակության տակ «Ստանդարտին» հարող արվեստագետները հասկանում են օգուտը, ընդ որում՝ դասակարգային օգուտը: «Ստանդարտում» հրատարակված ««Ստանդարտի» գրական ծրագրի մասին» ծրագրային հոդվածում Չարենցը, կանգնելով այն տեսակետի վրա, որ պրոլետարիատը պայքարող դասակարգ է, արվեստին համապատասխանաբար վերապահում է նման գործառույթ: «Մարտնչող դասակարգերը, կամ ամեն մի դասակարգ իր վերելքի սկզբին, դիմել են արվեստի *անմիջական օգտագործման* եղանակին, մերկացրել են արվեստի անմիջական ֆունկցիան և առանց քաշվելու ու վախենալու՝ արվեստը դարձրել են իրենց սոցիալ-քաղաքական շահերի *անմիջական սպասավոր*»¹⁵: Այսպես՝ ըմբռնված արվեստն ինքը պայքարող դասակարգի գործիքն է, իսկ այսպես ըմբռնված դիալեկտիկան՝ ռոմանտիկական երկատվածությանը անմիջականորեն և ցուցադրականորեն հակադրվող գործնականություն: Այն, ինչ արմատապես անջատում է այս դիրքորոշումը մարքսյան պրակտիկության ըմբռնումից, այն է, որ արվեստի գործը իր վերարտադրողական և կազմակերպչական ուժով զանցում է *պատրմական անհրաժեշտությունը*: Այն անհրաժեշտությունը, որը նյութականացնում է անհատական ցանկությունը պատմական ժամանակի մեջ՝ պատմական ժամանակին հանդիպելով:

¹⁴ «Standart», № 1, 1924, մայիս, Մոսկվա, էջ 1:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 4:

Չարենցը ինչպես իր, այնպես էլ մարդկության փորձն ընկալում է իբրև *կենսագրություն*: Այս կերպ ըմբռնված պատմությունը այլոց փորձառությունն է: Պատմության անձնականացման ու սեփականացման այս եղանակը զրկում է պատմությունը պատմականությունից: Եթե անգամ բանաստեղծական ես-ը սուզվում է պատմության խորքերը, մարմնով առաջ է շարժվում պատմության հորձանուտներում, նա այնտեղ փնտրում և գուցեև հանդիպում է ոչ թե պատմությանը, այլ իրեն:

Դասականությունը

Ռոմանտիկականությունը հաղթահարած և դասակարգային պայքարի դիրքորոշում որդեգրած Չարենցի կյանքում «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուով դարձ է նկատվում դեպի դասականություն և դեպի էպիկականություն: Այս հարցերն առայժմ կարոտ են լրջմիտ գիտական ուսումնասիրության: Այստեղ մենք, Արայի սյուժեին հետամուտ, կսահմանափակվենք հարցը միայն որոշ ասպեկտով դիտարկելով:

«Հրո երկիր» շարքի «Շամիրամ» բանաստեղծության մեջ Արայի տեղը գրաված բանաստեղծը «Փողոցային պչուհուն» շարքի «Շամիրամ» բանաստեղծության երկրորդ հատվածում ապագայի մեջ երևակայում է Արայի պարտության սյուժեն.

*...Բայց կլինի մի գիշեր – ու հմայքով նաիրյան
Կբարձրանա մշուշից մանկաժպիտ քո Արան:*

*... Եվ դաշտերում Նաիրի կպարտվի նորից նա,
Կնահանջե զորքը ետ, երկիրը քեզ կմնա:*

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

– Դառն է խորհուրդը սիրո, շամբշոփաշո~ւրթ Շամիրամ...

Արայի պարտության սյուժեին Չարենցը վերադառնում է 1936-ի դեկտեմբերին «Հին պարտության լեգենդը» բանաստեղծության մեջ: Նույն թվականի ամռանը, սակայն, նա արդեն անդրադարձել էր Արայի սյուժեին «Դոֆին նաիրական» շարքում:

Ադասի Խանջյանի մահվան առիթով 1936 թ. հուլիսի 9-11-ին գրված «Դոֆին նաիրական» շարքում Արան հանդես է գալիս իբրև Ադասի Խանջյանի նախօրինակը. կամ հակառակը՝ Խանջյանը հանդես է գալիս իբրև Արայի կրկնակ-նմանակը: Մահվան թեման ընդհանուր է երկու հերոսների համար: Խանջյանի դեպքում՝

Ալեքաստրե, ողորկ շրթունքների վրա

Ինչ-որ խորհուրդ կար հին՝ մահվան գրով գրված,–

Եվ շրթունքները պիրկ իրար փարած

Կնքել էին գաղտնիքն այդ հուրհրան:–

Արելություն՝ արդյոք, թե ահռելի մի սեր

Հար հրկիզե՛լ էին շրթունքներն անբառ –

Երբ նա,– խոնարհ,– ընտրել էր մահու ճամփան:

Արայի դեպքում՝

Տրված սիրով անմեռ իր Նվարդին.– Առ նա՛

Խնկարկելով արյո՛ւնն իր հուրհրան,

Քանի՞երորդ անգամ, օ՛, Շամիրամ,

Հոհվի արքան մանուկ, որ դո՛ւ զրույց դառնաս...

*Արդեն հոգնե՛լ ենք մենք այս անիմաստ բախտից,
Դու մինչև ե՛րբ, Արա՛, մանուկ մնաս,
Եվ մինչև ե՛րբ, – այսպես, – մահո՛վ հաղթես...¹⁶*

Արայի սյուժեն Չարենցին ներկայանում է որպես «մահով հաղթելու» մի սյուժե, որտեղ խոսքը ոչ թե «մեռնելով պարտվելու, կամ ապրելով հաղթելու» մասին է, այլ ո՛չ մեռնելու, ո՛չ ապրելու: Այս միջանկյալ գոյաձևից է ծնվում զրույցը (առաջին շրջանի «տիեզերքի զառանցանքը մառ»-ը): Մինչդեռ Խանջյանի սյուժեում կարծես թե այսպիսի մահվան գնալու մեջ գաղտնիք կա: Խանջյանի սյուժեն ավարտվում է «քառուղիներ հարթող», «լրջմիտ» բարձրաձող կոհորտի տեսիլով, որը «Բարձրանում է արդ՝ իբրև կյանքով հաղթո՛ղ»: Եվ սրան նա գնում է շարքի նախավերջին՝ «Մահ լեգենդին» սոնետում Արայի «մահով հաղթելու» սյուժեից հրաժարվելով:

*Լավ է նաշից քո էլ չբարձրանա՛ս,
Եվ պայքարի ելնեն առաջնորդներ պարթև,
Որ մեռնելով պարտվե՛ն, կամ ապրելով հաղթեն...¹⁷*

Ուշագրավն այն է, որ Չարենցը այս հրաժարումով երևակայում է կյանքով հաղթողի մի սյուժե, որը Խանջյանինը չէ, քանի որ Խանջյանի սյուժեն նույնպես Արայի սյուժեի հարացույցում է:

*Եվ լեգենդի նման անիրական, կամ մի
Առասպելի նման ժողովրդի հոգում,
Դու փարինե՛ր կապրես, իբրև մորմոք թաքուն,
Դարձած հեռո՛ւ, անցա՛ծ նաիրյան միֆ...¹⁸*

¹⁶ **Եղիշե Չարենց**, Նորահայտ էջեր, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1996, էջ 95-96:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 97:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 96:

Սոնետների հուզականությունը հուշում է, որ որքան էլ Չարենցի համար տարօրինակ և անընդունելի է այս սյուժեն, և որքան էլ խորհրդանշական հրաժարում է տեղի ունենում, միևնույն է, նա հմայված է այս սյուժեով: Նույնիսկ հիացական զարմանքով հարցնում է.

*Ի՞նչ կա սակայն այստեղ, օ՛, Աղասի՛, դյութիչ,
Ժողովրդի հոգում չի՞ հուրհրում արդյո՞ք
Դեռ դրախտի լեզեն՝նդը հրապուրիչ...¹⁹*

Մի քանի ամիս անց՝ 1936-ի դեկտեմբերին, այս նույն սյուժեին նա անդրադառնում է «Հին պարտության լեզենդը» բանաստեղծության երկու «տարբերակներում»: «Դոֆին նաիրական»-ում Խանջյանի համար ստեղծած պատկերը գրեթե նույնությամբ նա կրկնում է այստեղ Արայի համար.

*Եվ նա սեղմում էր դեռ, կարծես, մեռած անգամ՝
Իր շրթունքները պիրկ, որ իր խորհուրդն արդար,
Ո՛չ Շամիրամն զգա, ո՛չ Նվարդը կարդա...²⁰*

Պարադոքսալ կերպով երկու գործերի թեմաները լրացնում ու բացում են միմյանց: Հասկանալու համար՝ ինչ խորհուրդի մասին է խոսքը, փորձենք երկու պատկերները միասին կարդալ: Արայի արդար խորհուրդը անընթեռնելի էր Նուարդին և հասու չէր Շամիրամին: Այդ դեպքում ի՞նչ սիրո մասին է խոսքը: Հետևենք «Հին պարտության լեզենդին»:

*Թեկուզ նշված վերուստ՝ բայց նա հոժար կամքով՝
Հանուն սիրո անեղծ իր Նվարդին ի լուր՝*

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 97:

²⁰ **Եղիշե Չարենց**, Երկեր չորս հատորով, հ. 3, Եր., «Սովետական գրող», 1987, էջ 447:

Նա ընդունեց անգամ – գիրկը Շամիրամի...²¹

Խոսքը առաջին շրջանում զեղչված սյուժեում վերականգնված հանուն հարազատի Արայի գործած հոժարական «դավաճանության» մասին է: Այսպես, «դավաճանության» հիմքում մի կողմից՝ Նոարդի հանդեպ տաժած Արայի անեղծ սերն է, մյուս կողմից՝ հանուն այդ սիրո Շամիրամի գրկին դիմելը:

«Հին պարտության լեգենդը» բանաստեղծության երկու մասերում Նուարդի սյուժեին զուգահեռ սկսում է ծավալվել նաև հայրենականի թեման: Առաջին բանաստեղծության մեջ թեման ծավալվում է հայրերից Արային փոխանցված ոգու անվրեպ գործելու («ոգի հազարամյա՝ կորված // Համբերության թույնով հնադարյան արյան...»), երկրորդում՝ Նուարդի «չար ձեռքերով գերված» կանչի մոտիվներով: Երկուսն էլ մահացու են հերոսի համար, որքան էլ այդ ճակատագրի մեջ մի կողմից վեհություն, մյուս կողմից անկման ողբերգություն կա:

Առաջինում՝

Օ՛, ի վերուստ նշված էր ճակատագիրն իր վեհ,

Այդ սև նոխազը, որ մանուկ արքան հնում

Մերժեց – ընդունելով հապուցման թույնը նույն...

Երկրորդում՝

Էլ ինչպե՞ս սուրբ մնար, – և չգրաներ անդունդ–

Այդ սև նոխազը, որ մանուկ Արան հնում

Մերժեց, – ընդունելով հապուցման թույնը նույն...

Եվ այսպես, Արայի թաքցրած խորհուրդը *գերված հարազատին օգարով ազատագրելու փորձը* չէ՞ արդյոք: Մի

²¹ Նույն տեղում, էջ 448:

պատկերացում, որը Չարենցը համարում է մանուկի պատկերացում («Դու մինչև ե՞րբ, Արա՛, մանուկ մնաս»): Ուրեմն, «անմեթեղի» Արայի սյուժեում Չարենցը օտարի, հարազատի ու հայրենականի միջև փեռեկվածի սյուժեն է կարդացել՝ իբրև պարտության սյուժե ռոմանտիկականության հարացույցում:

Խանջանի սյուժեում ինչպես հայրենականը, այնպես էլ հարազատի ու օտարի հետ հարաբերությունը անտեսանելի կերպով է գործում: Հուշումներով է միայն («Մի՞թե «դոֆինն» էր այդ,– վերջին նաիրական, // Արքայազնը...») և Շամիրամի ու Նուարդի սիմվոլիկ վերադարձով («Շամիրա՛մն էր արդյոք հրապուրել նրան, // Թե՞ Նվարդի սիրով ընդմիշտ գեղված») թեման ի հայտ գալիս: Ինչպես հիշում ենք վերևի մեջբերումից, Խանջանի սեղմված շրթունքները նույնպես խորհուրդ են թաքցնում: Ի՞նչ էր թաքցնում արդյոք Խանջանը:

Արելություն՝ արդյոք, թե ահռելի մի սեր

Հար հրկիզե՛լ էին շրթունքներն անբառ–

Երբ նա,– խոնարհ,– ընտրել էր մահու ճամփան:²²

Ո՞ւմ հանդեպ էր ատելությունը կամ սերը, եթե Շամիրամը և Նուարդը այս սյուժեում դրվում են իբրև պայմանական եզրեր: Նա անուղղակի է փեռեկված՝ կարծես հարազատի ու օտարի միջև: Խանջանի սյուժեում հարազատի և օտարի անուղղակի հղումը միտում է նրա քաղաքական գործունեությանը: Նրա քաղաքական գործունեությունը 1930-ական թթ. միանշանակ չի եղել: Նա մի կողմից կարծես վարել է մի քաղաքականություն ի նպաստ Հայաս–

²² Եղիշե Չարենց, Նորահայտ էջեր, էջ 95:

տանի արդիացման, մյուս կողմից՝ ենթակա է եղել ստալինյան քաղաքական համակարգի տրամաբանությանը²³: Այս իմաստով, նա կրկնում է կարծես Արայի սյուժեն՝ մնալով նույն հարացույցի մեջ՝ օտարով հմայված և հարազատից գերված, բայց ի սեր հայրենականի:

Որ դիրքից էլ նայում է Չարենցը այս սյուժեին՝ դավաճանության ու հավատարմության, թե սիրո ու ատելության, միևնույնն է՝ սյուժեն չի դադարում գործող լինելուց: Չարենցի՝ սյուժեով հմայված ապշանքը հենց սյուժեի անվրեպ կրկնությանն է ուղղված: Կարծես միստիկական մի ուժ պարտադրում է անընդհատ նույն սյուժեն՝ իբրև գործող նորմ՝ ջնջելով ժամանակների միջև սահմանները: Հարցերի լավագույն ուսումնասիրողներից մեկը՝ Սվետլանա Բոյմը, ուշագրավ մի դիտարկում ունի այս առումով: Նա գրում է. «Մշակութային առասպելը հանրության կողմից ընդունված չգրված օրենքն է, մի օրենք, որից դժվար է հրաժարվել, քանի որ այն կարծես բնական է, չհեղինակավորված, տրված: Այն մշակույթը փոխակերպում է բնության և նպատակ ունի հանդերձավորել իր գաղափարախոսական նկրտումներն իր իսկ պատմականությունը ջնջելով»²⁴:

Նույն պարտադրանքով չէ՞ արդյոք, որ Չարենցը ստեղծագործական վերջին շրջանում վերադառնում է առաջին շրջանում զեղչված սյուժեին ու վերականգնում այն այնպես, կարծես ենթարկված է ոչ միայն վերադարձի

²³ Խանջյանի քաղաքական գործունեության հակասականության մասին որոշ փաստական մարամասներ է բերում Վլ. Ղազախեցյանը. տե՛ս Հայաստանը 1920-1940 թթ., Եր., ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտ, 2006, էջ 347-548:

²⁴ **Svetlana Boym**, *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of Modern Poet*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1991, p. 27.

գործողությանը, այլ նաև գործող սյուժեին: Սյուժեի լիակատար արտահայտումը վերին պահանջ լինի կարծես: Եվ Չարենցը՝ որպես վերելք ապրող դասակարգի ընկնող մարտիկ, մի կողմից՝ ենթարկվում է այդ պահանջին, մյուս կողմից՝ հայացքով սլանում ապագա՝ երևակայելով ապրելով հաղթող կոհորտայի վերելքը:

ԱՐՔՄԵՆԻԿ ՆԻԿՈՂՈՍՅԱՆ

ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԵՏԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀՈԳԵՎՈՐ-ԲԱՐՈՅԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ «ԳԻՐՔ ՃԱՆԱՊԱՐՀԻ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՈՒՄ

Մուտք

Եղիշե Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի՝ 1933 թվականի առաջին հրատարակությունը, առանց գրաքննչական միջամտությունների, իր կառուցվածքային և բովանդակային պարագրկումներով, ծածկագրերով ու ենթատեքստերով, այլազան հարցադրումներով հանդերձ, ըստ էության, նախևառաջ արտացոլում է հայոց ազգային պետականության չարենցյան տեսլականը, որը մեծապես խախտվեց՝ «Գիրք իմացության» և «Արվեստ քերթության» բաժինների հարկադրյալ ներմուծմամբ: Այդ բաժինները բնավ կապ չունեն «Գիրք ճանապարհի»-ի գաղափարաբանության ու պոետիկայի հետ, և անկախ իրենց պարագրկած փայլուն իրացումներից, այնուամենայնիվ, գրված են այսպես ասած՝ «ծեռաց», և իր՝ Չարենցի ստեղծագործական արդեն անցած փորձառության, ավելի կոնկրետ՝ «Էպիքական լուսաբացի» իրացման տքնանքի «վռազ» վերհիշեցումներ են լույ: «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուն **քերթողական արվեստի հանգանակ** է, «Գիրք ճանապարհի»-ն՝ **պեպության կառավարման արվեստի**, ուստի այդ առումով «Գիրք իմացության» և «Ար-

վեստ քերթության» բաժինները ուղղակի ստեղծաբանական անախրոնիզմներ են և քանդում են ժողովածուի կառուցիկությունն ու բուն թիրախը:

Ցավալի է միայն, որ «Գիրք ճանապարհի»-ի վերլուծություններում այդ բաժիններին նույնպես հաճախ տրվել է մեծ դերակատարություն, կառուցվածքային ու հղացային մեծ կարևորություն¹: Ավելին՝ այդ բաժիններից վերցված «մատյանն այս վերջին» արտահայտությունն առիթ է տվել գրական ու մերձգրական լեզբնիների հյուսման, որին տրվել են անգամ Չարենցի մտերիմները², որով իբր Չարենցը «Գիրք ճանապարհի»-ն հղացել է որպես իր վերջին մատյան³: Այնինչ իմ տպավորությամբ այդ զգացողությունը գրքի արգելափակման և մկրատման ընթացքից հետո առաջացած զգացողություն է:

Բացառապես «էպիքական» իրացումներ են նաև «Գիրք ճանապարհի» ներմուծված մյուս երկու գործերը՝ «Վ. Մ.» և «Ուղերձ մեր հանճարեղ վարպետներին» բա-

¹ Սուրեն Աղաբաբյանն, օրինակ, այդ շարքերն ընդգրկելով է բացատրում «Գիրք ճանապարհի»-ի վերնագրի պարագրկումը՝ «...նրան (Չարենցին – Ա. Ն.) ամենից ավելի հետաքրքրում են ժողովրդի պատմական երթի՝ **Պապմության ճանապարհի**, Գոյի էության՝ **Կյանքի ճանապարհի**, արվեստի նշանակության՝ **Արվեստի ճանապարհի**, խնդիրները» և դրանց համապատասխանեցնում բաժինները՝ «Պատմության քառուղիներով», «Տաղեր և խորհուրդներ», և «Գիրք իմացության և «Արվեստ քերթության» (տե՛ս **Սուրեն Աղաբաբյան**, Եղիշե Չարենց, գիրք 2, Եր., ՀՄՍՀ ԳԱ հրատ., 1977, էջ 254): Ուշագրավ է, որ Աղաբաբյանը ըստ ամենայնի զանց է առնում «Չանազան բանաստեղծություններ և թարգմանություններ» բաժինը:

² Տե՛ս **Գուրգեն Մահարի**, Վերջին գիրքը, Երկերի լիակատար ժողովածու 15 հատորով, հ. 12, Եր., «Անտարես», 2017, էջ 446: «1933 թվականի հունվար ամսից վերոհիշյալ հարցի պատասխանն էր՝ – Գիրք եմ գրում: – Վե՛պ: – Ինչո՞ւ վեպ: Չափածո՞: Գիրք... Եվ ավելացնում էր. – Իմ վերջին գիրքը:

³ Խնդրի շուրջ տե՛ս **Արթմենիկ Նիկողոսյան**, Գրքի ֆենոմենն իբրև շրջափոխաստեղծ գործոն Եղիշե Չարենցի պոեզիայում, «Խոսքի տարածություն» գրքում, Եր., «Անտարես», 2015, էջ 7-22:

նաստեղծությունները, որոնք, չնայած, նույնքան աղարտող գործառույթ չունեն, բայց, այնուամենայնիվ, իրենց տեղում չեն: Մյուս կողմից՝ դրանք հստակ ցուցիչներ են անգամ այն մարդկանց համար, ովքեր տեղյակ չեն «Գիրք ճանապարհի»-ի ողիսականին, որ այստեղ ինչ-որ բան խախտըված է: «Ձանազան բանաստեղծություններ և թարգմանություններ» բաժնում, որը, հակառակ իր **զանազան** բնորոշմանը, բավական միատոն է, անուն-ազգանվան սկզբնատառերով միայն հայ գործիչներ են մատնանշվում⁴: Վ. Մ.-ն՝ Վլադիմիր Մայակովսկին, այդ միտումից դուրս է: «Ուղերձ մեր հանճարեղ վարպետներին»-ը իր հերթին միտումից դուրս է «Տաղեր և խորհուրդներ» շարքի հատույթում, թեկուզև միայն ժանրով և վերնագրային պոետիկայով:

Այնուամենայնիվ, «Գիրք ճանապարհի»-ի վերլուծությունն ամեն դեպքում պետք է սկսել «Էպիքական լուսաբացից»:

Նախ՝ այն պատճառով, որ «Էպիքական լուսաբացն» ու «Գիրք ճանապարհի»-ն, ըստ էության, մի մեծ ընդհանուր գրքի երկու մասերն են, հղացված միանգամից, և

⁴ Ոչ հայազգի գործիչների անունները կա՛մ գրված են ամբողջությամբ՝ Գյոթե, Հայնե, Պուշկին, կա՛մ նշագրված են այսպես՝ *** (Լենինը), կա՛մ տարածված են որպես Անվերնագիր (Ստալինը): Եվ, ընդհանրապես, գնահատումներ հնչեցնելիս միշտ անհրաժեշտ է նկատի ունենալ, որ «Վ. Մ.» բանաստեղծությունը հետագայում ներմուծված, նախնական մտահղացումից դուրս գրված գործ է: Մանավանդ որ, եթե հաշվի առնենք այդ բանաստեղծության թվագրումը (1930), ապա «Գիրք ճանապարհի»-ն հրատարակելիս Չարենցը այն կոներ գրքում, եթե հարկ համարեր: Այդ հանգամանքը հաշվի չառնելն է, որ երբեմն կարող է հանգեցնել ոչ ստույգ արժևորումների: Աշոտ Ոսկանյանն, օրինակ, այդ քառյակը նկատի ունենալով, Մայակովսկուն նույնպես նշում է «այն – **միայն** չորս – հոգեհարազատ մեծերի շարքում, որոնց անունները կրոնական երկյուղածությամբ ծածկագրված են սկզբնատառերով» (տե՛ս **Աշոտ Ոսկանյան**, Չարենցի ժամանակը, Եր., «Փրինթինֆո», 2017, էջ 67, ընդգծումը՝ բնագրում – Ա. Ն.):

թերևս դրանով պետք է բացատրել նաև դրանցից երկրորդի այդքան արագ գրվելու ընթացքը: Ընդհանրությունը երևան է գալիս նաև երկու ժողովածուների այսպես ասած բովանդակային թիրախում:

«Էպիքական լուսաբացը» գաղափարական, գեղագիտական իրացումներով ներկայացնում է հայ բանաստեղծության պատմության փորձը, անցած ճանապարհը, զուգահեռները, այդ ճանապարհին թույլ տրված սխալները, բանաստեղծության **ներկան**, և այդ ամենը՝ հանուն այն բանաստեղծության, որ պիտի գրվի դեռ:

«Գիրք ճանապարհի»-ն ներկայացնում է հայոց պատմության փորձը, հայ ժողովրդի անցած ճանապարհը, այդ ճանապարհին թույլ տրված սխալները հատկապես պետականության կորստի ու դրա վերականգման փորձերի առումով, և այդ ամենը՝ հանուն այն պետության, որը պիտի լինի: Այստեղ պարզապես տարբերությունն այն է, որ **ներկա**, որպես այդպիսին, գոյություն չունի, «Գիրք ճանապարհի»-ն բացառապես ապագայի գիրք է⁵. հիշենք թեկուզ «Մահվան տեսիլ» պոեմից «Աչքերս հառել եմ անցյալին՝ ապագայի նժույգը նստած» տողը, որ, թերևս, բնութագրական է ողջ ժողովածուի գաղափարաբանության համար: Ընդ որում՝ եթե Չարենցը «Գիրք ճանապարհի»-ում երբեմն լուսավոր գնահատականներ է տալիս նաև ներկային («այս հանճարեղ ներկան»), դա ոչ թե ներկայի առթած լավատեսությունից է բխում, այլ ներկայի տված աղիթից, այդ ներկայի արդյունքում ծնված գաղափարից:

⁵ Այս երևույթի մասին ուշագրավ դիտարկումներ է անում Վազգեն Գաբրիելյանը. տե՛ս նրա «Պատմության խորհուրդը և ներկան» գիրքը, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2012, էջ 30-31:

Այլ խոսքով՝ «Էպիքական լուսաբացի» ելակետը ճանապարհի գրքի տեսլականի մարմնավորումն է թե՛ սեփական ստեղծագործության և թե՛ հայ պոեզիայի պարագծում, իսկ «Գիրք ճանապարհի»-ի ելակետը՝ էպիքական լուսաբացը (հիշենք «Պատգամ» բանաստեղծության հենց առաջին տողը՝ «Նոր լույս ծագեց աշխարհին»), որի մարմնավորումը ազգային պետականության գոյավորումն է:

Այս իմաստով խոսուն են «Էպիքական լուսաբացին» հետագայում (ըստ էության՝ երբ արդեն գրվում էր «Գիրք ճանապարհի»-ն) հավելված «Մուսայիս»՝ **ճանապարհ** ամփոփող բանաստեղծությունը, ինչպես նաև «Ներբողներ և խոհեր» բաժնի առաջին՝ «Երգ մաքառումի»՝ կրկին «ճանապարհի» բանաստեղծությունը:

Մյուս կողմից՝ «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուի «Գանգրահեր տղան» չափածո նովելը, որի հենց սկիզբը թերևս Եղիշե Չարենցի ամենալուսավոր տեսիլն է, տեսիլ, որ ոչ միայն պարագրկում է հենց իր՝ բանաստեղծի երազանքը, այլև խտացնում է հայ ժողովրդի դարավոր երազանքների ամբողջական պատկերը, միևնույն ժամանակ «Գիրք ճանապարհի»-ի, այսպես ասեմ՝ տարածական հատույթն է խորհրդանշում, որը, վստահաբար, Խորհրդային Հայաստանը չէ՝ գոնե սահմանների տեղակայությամբ.

Ոլորապտույտ ծգվում է շոսսեն

Նոր Երևանից դեպի Արարատ...⁶

Սա, մեր կարծիքով, ամենակարևոր հուշումն է «Գիրք ճանապարհի»-ի բովանդակության, որը, լինելով յուրօրի-

⁶ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հատոր 4, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968, էջ 103: Այսուհետ այս հատորից կատարված մեջբերումների էջը կնշվի տեքստում փակագծերի մեջ:

նակ ծածկագիր, սկիզբ է դնում վերջինիս ծածկագրության ամբողջ համակարգին: Ընդ որում՝ շատ կարևոր ենք համարում նշել, որ մեր առանձնացրած խնդրադրությունը գոյանում է առավելապես այդ ծածկագրությունների, ակնարկների, ներքին հուշումների և քիչ դեպքերում նաև՝ ուղղակի հղումների, բովանդակային արժարժումների հատույթում:

Գաղտնագրումներ և ծածկագրեր

Ընդհանրապես, «Գիրք ճանապարհի»-ի կողավորումների, ծածկագրումների առումով գրեթե հիմնականում խոսվել է միայն «Պատգամ» բանաստեղծության շուրջ, թեպետ Սեյրան Գրիգորյանը այդ առիթով մի շարք փայլուն վերլուծություններ ու կռահումներ է անում, որոնք, ըստ էության, նաև մեկնակետային են⁷: Նա նաև իրավացիորեն նկատում է, որ «Գիրք ճանապարհի»-ն բացող դստերը՝ Արփենիկին նվիրված «Ակրոստիքոս»-ով «Չարենցը խորաթափանց ընթերցողին մի տեսակ հուշում-հասկացնում է, որ ուշադիր լինի, քանզի գրքում, հնարավոր է, էլի կան նման հնարանքի ուրիշ, միգուցե թաքնված դեպքեր»⁸:

Եվ իսկապես, ոչ միայն նման, այլև տարբեր գաղտնագրված մի շարք հնարանքներ կան «Գիրք ճանապարհի»-ում, որոնցից շատերն, ի դեպ, նաև շեղող-ցրող գործառույթ ունեն:

⁷ Տե՛ս **Սեյրան Գրիգորյան**, Չարենցի բնագիրը, Եր., «ՎՄՎ-Պրինտ», 2013, հատկապես «Եղիշե Չարենցի «Պատգամն» իբրև մեզոստիքոս» ուշագրավ ուսումնասիրությունը, էջ 223-285:

⁸ Նույն տեղում, էջ 255:

Այսպես, գաղտնագրումներ կամ ժողովածուի բովանդակային իրական թիրախի հուշումներ կարելի է համարել նախ՝ ժողովածուի եռամաս կառուցվածքն ինքնին, ապա նաև՝ «Պատմության քառուղիներով» բաժնում հենց 10 պոեմ ընդգրկելու փաստը, «Տաղեր և խորհուրդներ» բաժնի հենց 12 բանաստեղծությունները, ընդ որում՝ 9 տաղ և 3 խորհուրդ, «Չանազան բանաստեղծություններ և թարգմանություններ» բաժնում անունների սկզբնատառերով վերնագրային պոետիկայի կիրառումը, «Անվերնագիր» բանաստեղծությունները և այլն:

Կողավորումների ու գաղտնագրումների մի ամբողջ բաժին էլ ենթարկված է բովանդակային հղացքին. հիշենք թեկուզ «Մահվան տեսիլ» պոեմի ծածկագրումները: Եվ այս հանգամանքը վկայում է, որ Չարենցը ձգտում էր իր ապրած ժամանակի աչքից թաքցնել և ապագային հղել հարցադրումներ, դասեր, ուղերձներ, որոնք անհնար էր բարձրաձայնել: Թվում է՝ «Պատգամ» բանաստեղծության գաղտնագրեծված մեզոստիքոսը ինչ-որ առումով նաև օգնեց, որ ժամանակին դրա վրա կենտրոնանալով՝ այլ ծածկագրումների վրա ուշադրություն չդարձվեց, որոնց էությունը, իմ կարծիքով, ազգային պետականության կազմակերպման, կառավարման ձևերի ու արժեհամակարգի սահմանումներն են: Կողավորումներին և ծածկագրումներին առավել մանրամասն կանդրադառնանք համապատասխան անդրադարձների համատեքստում, այժմ արձանագրենք ամենակարևոր ծածկագրումը, այն է՝ «Գիրք ճանապարհի»-ի երեք բաժինները կարելի է սահմանել իբրև պետության **կազմակերպման** («Պատմության քառուղիներով»), **վարքականոնի** («Տաղեր և խորհուրդներ») և **արժե-**

համակարգի («Չանագան բանաստեղծություններ և թարգմանություններ») հերթագայություն:

Կազմակերպման ուղերձ կամ ազգային պետականության չարենցյան ըմբռնումը

Անկախ ազգային պետականության մասին, ժամանակի բերումով, Չարենցը չէր կարող բացեիբաց խոսել, բայց Խորհրդային Հայաստանի գոյությունը, հատկապես Առաջին հանրապետության և Հայ հեղափոխական դաշնակցության քննադատության համապատկերում, քննադատություն, որ առկա է նաև Չարենցի հայացքներում ընդհանրապես, պատեհ գործոն էր, որպեսզի բանաստեղծը կարողանա խոսել այդ մասին՝ «բռնվելու» հավանականությունն ապահովագրելով Խորհրդային Հայաստանն առավել կատարյալ ու ծաղկուն տեսնելու արդարացմամբ: Մյուս կողմից՝ հայոց պատմության ընթացքը հնարավորություն տալիս էր ընդհանրապես **անկախ ազգային պետականություն** հասկացությանն անդրադառնալու:

Բնականաբար, Խորհրդային Հայաստանում առկա բազմաթիվ իրողություններ տեղավորվում էին ազգային պետականության չարենցյան ըմբռնումների հատույթում, բայց միևնույն ժամանակ Չարենցը լավ էր տեսնում այն վտանգները, որ սպառնում էին իր երկրին, հատկապես՝ **ազգային** տեսանկյունից, ուստի Խորհրդային Հայաստանը, այսինքն՝ **ներկան**, չարենցյան **գալիքի** մեջ չէր տեղավորվում: Ուրեմն և՛ կենտրոնանալով **անցյալի** սխալների վրա, Չարենցը փորձում է կառուցել **գալիքը՝ ներկայի**, նույնն է թե՛ Խորհրդային Հայաստանի գոյությունն ու դրան առերևույթ անդրադարձներն ու հղումները միշտ

պահելով իբրև ապահովագրող գործոն: Այդ առումով պատահական չէ, որ «Պատմության քառուղիներով» բաժնի 10 պոեմները ներքին տարածության մեջ, ժամանակագրական իմաստով, հերթագայվում են 5+5 սկզբունքով, որոնցից վերջին 5-ը, այլ գործառույթներից զատ, որոնց մասին դեռ կխոսենք, նախևառաջ քողարկող բնույթ ունեն:

«Գիրք ճանապարհի»-ի առաջին՝ «Պատմության քառուղիներով» բաժինն իր 10 պոեմներով խորհրդանշում է Բագրատունյաց թագավորության անկումից հետո մինչև Հայաստանի առաջին հանրապետության ժամանակահատվածն ընկած հայոց անպետականության 10-դարյա շրջանը: Ուշագրավ է, որ այդ պոեմները, եթե բովանդակային տեսանկյունից նայենք, տեղակայված են ժամանակագրական հաջորդականությամբ, որը չի խախտվում անգամ չնչին ժամանակահատվածներով:

Ընդ որում՝ էպոսի մշակմամբ շարքը բացելն էլ պատահական չէ, եթե հաշվի առնենք, որ ուսումնասիրողները էպոսի վերջնական ձևավորման շրջան համարում են 10-րդ դարը: Երկրորդական չէ նաև այն հանգամանքը, որ էպոսն իր հերթին ծածկագրումների ու կոդավորումների մի մեծ համակարգ է, որը նույնպես կարող էր հուշող գործառույթ ունենալ⁹:

«Սասունցի Դավիթ» պոեմում, իր հերթին, արդեն իսկ առարկայական են ազգային պետականության չարենցյան ըմբռնման տարրերը: Մեծ Մհերի իշխանության մասին

⁹ Այդ հատույթում հատկապես վերջին տարիներին բազմաթիվ ուշագրավ վերլուծություններ կան, որոնցից առանձնացնեն Վաչե Եփրեմյանի «Բնագիր և մեկնություն» աշխատությունը, Եր., «Անտարես», 2013:

խոսելով՝ Չարենցը կարևորում է դրանում ժողովրդի ներգործուն դերը:

*...Նա հուր ձի ուներ, կայծակե սուր,
Բայց ուժը նրա, որ չէր կասում,
Ժողովուրդն էր իր բազմաբազում:*

*...Առյուծ-Մհերին, դյուցազնին մեր
Նա ինքն էր իրեն իշխան կարգել-
Եվ ապրում էր իր լեռներում դեռ
Նա կյանքով ազաւր ու անարգել:– (էջ 175)*

Իսկ ահա Մեծ Մհերի մահից հետո Ձենով Օհանին իշխաններն են կարգում Սասունին տեր և ոչ թե ժողովուրդը, ինչը, ըստ Չարենցի, չարիք և աղետ է պետականության ներդաշնակ գոյության համար: Եվ այդ վտանգն առկա է, քանի դեռ Օհաններն են տիրում, մինչև դուրս է գալիս Փոքր Մհերը և վերականգնում պետականության հեռանկարի ու գոյության հույսը:

Օհանների տիրակալությունը **հնազանդության, կախյալության** ցուցիչ է (սրա արձագանքն, ի դեպ, կա նաև «Պատմության քառուղիներով» պոեմում՝ «Օտար խարույկներից հայցել ոգու կրակ»), Մեծ Մհերի, Դավթի ու Փոքր Մհերի տիրակալությունը՝ **անկախության**: Այլ խոսքով՝ **ազգային պետականության թիվ մեկ պայմանը, ըստ Չարենցի, անկախությունն է՝ ժողովրդի կողմից ընտրված իշխանությամբ: Եվ ոչ թե նշանակովի**: Կարծում ենք, որ նշանակովի գաղափարն է, որ մղում է Չարենցին առկախելու Խորհրդային Հայաստանի գոյությունն իբրև ազգային պետականության գործոն: Եվ այդ իմաստով, որքան էլ դրական է նրա վերաբերմունքը, կոնկրետ, Ալեք-

սանդր Մյասնիկյանի, Աղասի Խանջյանի հանդեպ, այնուամենայնիվ, նրանք ևս միանշանակ ընդունելի չեն: Այդ լույսի տակ պետք է դիտարկել հետագայում գրված «Դոֆին նաիրական» սոնետաշարի դառն ու սթափ գնահատումները¹⁰, Մյասնիկյանի գործի գնահատման որոշակի թեականությունը¹¹:

Թե՛ հերթականությամբ, թե՛ ժամանակագրությամբ հաջորդ պոեմը «Պատմության քառուղիներով»-ն է, որը հայոց պատմության ընթացքի միջնադարյան շրջանի (մինչև 18-րդ դարավերջ) ամփոփումն է: Իբրև ազգային պետականության ստեղծման ու կայացման գործոն Չարենցի կողմից առանցքային համարվող դրույթները «Պատմության քառուղիներով» պոեմում ներկայացվում են ժխտումի երանգով: Այն է՝ չենք ունեցել պետականություն, որովհետև եղել ենք *«անդեկ, ցաքուցրիվ ու անգաղափար...»*: Հետևաբար՝ ազգային պետականության չարենցյան ըմբռնման մյուս կենտրոնները մանրամասն ներկայացվում են «Գիրք ճանապարհի»-ի հետագա էջերում: Պետք է ունենալ ուժեղ, ժողովրդի կողմից ընտրված ղեկա-

¹⁰ Արդեն հոգնե՛լ ենք մենք այս անիմաստ բախտից,

Դու մինչև ե՛րբ, Արա՛, մանուկ մնաս,

Եվ մինչև ե՛րբ, – այսպես, – մահո՛ւվ հաղթես...

Լավ է նաչից քո էլ չբարձրանա՛ս,

Եվ պայքարի ելնեն առաջնորդներ պարթև,

Որ մեռնելով պարտվե՛ն, կամ ապրելով հաղթե՛ն... (Եղիշե Չարենց, Նորահայտ էջեր, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1996, էջ 96)

¹¹ Կարծում ենք՝ «Գիրք ճանապարհի»-ի՝ Ալեքսանդր Մյասնիկյանին նվիրված երկու քառյակների հետևյալ տողերում՝ «Քեզ տրված էր ոսկյա՝ մի բեկոր լեհիկյան վսե՛մ հանճարից», «Նաիրյան արևն էր է քո մեջ՝ լեհիկյան հրով ճառագած», **լեհիկյան** բնորոշումը, ժամանակի ոգով գուցե բարձր գնահատական է, բայց և՛ ազգային պետականության չարենցյան ըմբռնումների տեսանկյունից հենց վերը նշված **կախյալության, նշանակովի** խորհուրդն ունի իր մեջ, և դա է, որ բերում է գնահատումի որոշակի թեականության:

վար (թե ինչպիսին պետք է լինի այդ ղեկավարը՝ հստակ տեսնում ենք «Զանազան բանաստեղծություններ և թարգմանություններ» բաժնում), ժողովուրդը պետք է լինի միասնական ու հավաքական («Պատգամը») և գաղափարապես, բարոյապես, հոգեպես հզոր, աշխատասեր, կառուցող («Տաղեր և խորհուրդներ»):

«Դեպի լյառը Մասիս» պոեմը, մեր տպավորությամբ, ոչ այնքան Խաչատուր Աբովյանի վերջին գիշերվա գեղարվեստական վերականգնումն է կամ նրա գործի գնահատականով սեփական տվայտանքների վկայագրումը, որքան 19-րդ դարի առաջին կեսի ազգային գոյության և ազգային պետականության գոյավորման շուրջ տեսակետների ու գաղափարների քննարկումը, որի մարմնավորումն, անկասկած, հենց Աբովյանն է՝ իր թե՛ «Վերքում», թե՛ այլուր արտահայտած տեսակետներով: Մանավանդ որ՝ որոշակի իրավիճակ էր փոխվել, և Արևելյան Հայաստանի միացումը Ռուսական կայսրությանը քննադատելիից զատ, ժամանակավրեպ էր դարձրել «Պատմության քառուղիներով» պոեմում ակնարկված Իսրայել Օրու և մյուս գործիչների գործունեության բնույթն ու հեռանկարները:

Աբովյան-Չարենց հոգեբանական ու գաղափարական զուգահեռն, այնուամենայնիվ, այստեղ կարևոր է նրանով, որ երկուսի **կյանքի** գրքերն էլ՝ «Վերք Հայաստանի»-ն և «Գիրք ճանապարհի»-ն, պատմական գրեթե համանման իրավիճակների արդյունք են, երկուսն էլ՝ ծածկագրումներով հարուստ, երկուսն էլ՝ նույն տվայտանքների ելակետով՝ **բավարարվել օդար լծի կամ կախյալության թոթափմամբ ու պարզապես գոյությամբ, թե՛ ձգտել ավելիին՝ ազգային անկախ պետականության երազանքին:**

Նախկինում այս հարաբերության շուրջ չարենցագիտության մեջ առկա վերլուծություններն են, որ, կարծում ենք, արժանի են որոշակի վերանայման: Խոսքը վերաբերում է մանավանդ *«ողջունած հեռուն»* արտահայտությանը, որը մշտապես դիտարկվել է իբրև Աբովյանի՝ Ռուսական կայսրության մուտքը Արևելյան Հայաստան *«օրհնելու»*, և Չարենցի՝ ռուսական հեղափոխությունն ու նրա գաղափարները ողջունելու համատեքստում: Այնինչ, *«ողջունած հեռուն»* ազգային պետականության երազանքն է, որն իսկապես, իրերի ոչ ճիշտ դասավորության, ծայրահեղ գաղափարներով հղի քաղաքականության հետևանքով կարող էր վտանգել անգամ ունեցածը¹²: «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմին հաջորդող «Մահվան տեսիլ» պոեմն, ի դեպ, այդ *«ողջունած հեռվի»* թյուրլնկալումների արտացոլումն է նաև:

Այս ամենից գատ՝ «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմում շեշտադրվում է ազգային պետականության մեկ այլ կարևոր գործոն՝ լեզուն.

Բայց ո՛չ. ի՛նչ էլ լինի – այնուամենայնիվ

Հո չի՞ ստում կարկաչն այս բարբառի,

Այս երգեցիկ գրքի երգանման ծայնը... (էջ 219)

Այն միևնույն ժամանակ ծառայում է որպես փայփայած գաղափարի՝ *«ողջունած հեռվի»* հանդեպ հավատի առհավատյալ:

¹² Այս առումով, կարծում ենք, ավելորդ չէ զուգադրել «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմի՝ *«Եվ չի՞ արդյոք եղել իր ողջունած հեռուն // Մի թխարան վաղթար»*, և «Զրահապատ «Վարդան գորավար»» պոեմի՝ *«Այն մեքենան մոայլ, այն մղձավանջն անդուտ, // Կամ թխարանը այն, // Որ կոչվում է «Հայաստանի Հանրապետություն»* հատվածների ընդգծված բառը, հատկապես երկրորդ համատեքստում:

Այն, որ «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմը 19-րդ դարակեսի՝ Աբովյանով մարմնավորված ազգային գաղափարաբանության ընթացքի ժամանակագրական հերթական կանգառն էր, վկայում է այն հանգամանքը, որ հաջորդ՝ «Մահվան տեսիլ» պոեմում, որն ընդգրկում է հետաքրքրական շրջանը մինչև Առաջին հանրապետության անկում, Չարենցին և իր ուղեկցին առաջինը հանդիպում է հենց Ղևոնդ Ալիշանը։ Վերջինիս՝ ազգային գաղափարաբանությամբ տոգորված «Երգք Նահապետի» շարքի քերթվածները գրվել են 1847-1950 թվականներին և խորքում էապես այլ թիրախներ ունեն, քան Աբովյանի հայացքներում են առկա։ Ալիշանը քննադատվում է անցյալի փառքերը ոգեկոչելու համար, միտում, որն ընդհանրապես քննադատվում է «Պատմության քառուղիներով» պոեմում։ Ազգային պետականության կառուցման դիրքերից՝ նման մոտեցումը, ըստ Չարենցի, տանում է դեպի փակուղի, ոգու ամլացում և, որ ամենակարևորն է, **գալիքի** արժեզրկում։ Ընդհանրապես, անցյալ փառքի ոգեկոչումը, ոչ առանց Ալիշանի ազդեցության, այդ շրջանի հայոց ազգային գաղափարաբանության հիմնական առանցքներից է և հիմնականում համաբանվում է Արևմտյան Հայաստանի ճակատագրով մտահոգ գործիչների հայացքներին ու ծրագրերին։ Արևելյան Հայաստանի խնդիրը հետաքրքրական շրջանում շատ քիչ է արձարծվել։ Ընդ որում՝ այդ տեսակ տարանջատումն ու Արևմտյան Հայաստանի խնդրի լուծման ուղիները Չարենցի քննադատության թիրախում են։ Ուստի բնական է, որ «Մահվան տեսիլ» պոեմում գաղտնագրված գործիչները, ոչ պատահական ընտրությամբ, իհարկե, կա՛մ արևմտահայ են, կա՛մ արևմտահայերեն են

գրում, կա՛մ գործում են Արևմտյան Հայաստանում, կա՛մ իրենց գաղափարաբանության մեջ նախևառաջ Արևմտյան Հայաստանին վերաբերող հարցադրումներ են բարձրացնում: Սա չափազանց կարևոր է Չարենցի մոտեցումները հասկանալու համար: Առավել առարկայաբար արտահայտվելու համար զուգահեռենք, թե ինչո՞ւ կա Ռափայել Պատկանյանը, բայց չկա Միքայել Նալբանդյանը, ինչո՞ւ կա Րաֆֆին, բայց չկա Մուրացանը, ինչո՞ւ կան դաշնակցականներ, բայց չկան, ասենք՝ հնչակյաններ և այլն: Ըստ ամենայնի՝ գաղափարական «կապկումն» է, որ վանում է Չարենցին:

*Մենք վաղուց արդեն, նայելով թափորի ընթացքին
այդ հորդ,*

Էլ չէինք ջոկում իրարից այրերին շարեշար անցնող.–

*Դժվար էր արդեն փարբերել նորերին՝ դեմքերից նա-
խորդ,*

*Ընդհանուր մի գեպ էր անցնում մեր դեմից արդեն,
կամ մի ծով:*

*...Միևնու՛յն կերպարանքն էր արդեն բոլորինը, բոլորի՛
ուսից*

*Կախված էր զե՛նքը միևնույն,– և արդեն չկային անձեր
(էջ 254):*

Սիամանթոյի և Վարուժանի գնահատականներն այս դեպքում շատ էական են: Մի կողմից՝ չափազանց բարձր գնահատելով, մյուս կողմից՝ նրանց դեպքում Չարենցն օգտագործում է համապատասխանաբար՝ «Նա ո՛չ թե ինքն էր քայլում, այլ երթի ընթացքով տարված՝ // Շարժվում էր, ինչպես մեքենա, ենթակա հորձանքի ուժին» (էջ 255) և «Նա և՛ս, սարսափից քարացած այն քարե գուսանի նման,

// Քայլում էր՝ հորձանքով տարված...» (էջ 257) բնորոշումները, որոնք, ավստոսումի զգացողությամբ հանդերձ, նույն այդ «կապկումի» հավաստումն են:

«Մահվան տեսիլին» հաջորդող «Զրահապատ «Վարդան զորավար»» պոեմը, մեր տպավորությամբ, ամենակարևորն է գրքում և, ընդհանրապես, Չարենցի գաղափարական համակարգում: Այն, ըստ էության, ամենաթարմ օրինակն է պատմության քառուղիների և, ընդհանրապես, ամբողջ նախընթացի գործած սխալների: «Զրահապատ «Վարդան զորավար»» պոեմը ժամանակագրորեն փակում է պատմական մի շատ կարևոր հատված, որի էպիկենտրոնը Առաջին Հանրապետության անկումն է: Պոեմի, ըստ ամենայնի, կուլմինացիոն հարցադրումը ամբողջ նախընթացի գնահատումն ու ժխտումն է.

*Եվ չի՞ եղել արդյոք տարիներ ու դարեր,
Մինչև գիշերն այս–
Այն միջական, այն մութ Ավարայրի օրից
Մինչև օրն այս, գիշերն այս խավար–
Օ, չի՞ եղել արդյոք մեր պատմությունն ամբողջ
Մի այդպիսի անգո Ավարայր...
Եվ նրանք, ժողովրդի ասպետները բոլոր,
Այդ տերերը դաժան ու ժլատ–
Բեմ չե՞ն ելել արդյոք փայտե նիզակներով,
Գլխներին թղթե սաղավարտ:–* (էջ 273–274)

Այդ կերպ, փաստորեն, չի մնում ոչ մի «փրկված» գործիչ, անգամ Աբովյանը, Սիամանթոն, Վարուժանը, որոնց հանդեպ Չարենցի վերաբերմունքը կարծես մեղմ է: Մեղմությունը այս դեպքում կարեկցության ու ավստոսանքի ցուցիչ է, բայց ոչ երբեք սխալի արդարացման:

Այս կերպ, պատմության ընթացքի գնահատման իր ուղեծրում Չարենցը հանգում է արտաքուստ պարադոքսալ մի եզրահանգման՝ **անհափի** դերի բացարձակացման և միևնույն ժամանակ՝ **անհափի** դերի ժխտման: **Կառավարման** արդյունավետությունը, ազգային պետականության գոյությունը պայմանավորված են հզոր ու խելացի **անհափով**, բայց անգամ հզոր ու խելացի **անհափը** դատապարտված է և քննադատելի, եթե **նշանակովի է, կախյալ** և չի արտահայտում ժողովրդի կամքը կամ ընտրված չէ նրա կողմից: Իրապես ազգային պետականության՝ Հայաստանի առաջին Հանրապետության կարճ կենսագրությունը Չարենցը բացատրում է այդ հանգամանքով: Մյուս կողմից՝ իրապես ազգային պետականությունը, հենց այդ հանգամանքով պայմանավորված, արդեն ազգային պետականություն չէ, որպես այդպիսին՝ չի տեղավորվում դրա՝ չարենցյան ըմբռնումների մեջ: «Իսկ ժողովրդ՞ւրդը...». սա բնավ էլ հռետորական հարցադրում չէ ոչ միայն «Պատմության քառուղիներով» պոեմում, որտեղ հնչեցվում է, այլև ընդհանրապես Չարենցի գաղափարաբանության մեջ:

Ուստի պետության կառավարումը, հետևաբար՝ ճակատագիրը անհատների գործոնով պայմանավորելու վտանգավորությունը, Չարենցը փորձում է դիտարկել նաև հակառակ գործոնով, այն է՝ ժողովրդական կամքի տեսանկյունից, մանավանդ որ անհատների ֆետիշացումը բերում է երկխոսության բացառման: Այդ առումով, կրկրենք, պատահական չէ «Պատմության քառուղիներով» բաժնի պոեմների 5+5 սկզբունքով հերթագայությունը: Այն է՝ առաջին 5 պոեմներում, մինչև Առաջին Հանրապետու-

թյան անկումը, խնդիրը քննվում է խոշոր կամ լուրջ դերակատարություն ունեցած անհատների գործունեության համատեքստում, իսկ հաջորդ 5 պոեմներում, որը ժամանակագրորեն Հայաստանի խորհրդայնացման շրջանն է, մինչև 1930-ական թվականները, Չարենցը երևույթը քննարկում է արդեն սովետների՝ առերևույթ կառավարումը ժողովրդին կամ զանգվածներին հանձնած լինելու մտադրության դիտանկյունից:

Եթե իրադարձային առումով դիտարկենք, Չարենցն այստեղ էլ խիստ հավատարիմ է խորհրդային շրջանի այդ կարճ հատվածի կարևոր փոփոխությունները ժամանակագրորեն ներկայացնելու սկզբունքին: «Գալիքի որմնադիրները» պոեմում նոր տնտեսական քաղաքականության (Նէպ) արձագանքներն են¹³, «Համայնական դաշտերի սերմնացաններ»-ում՝ կոլեկտիվացման, «Գոլք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության»-ում՝ գրական խմբակների կազմավորման և գրական կյանքի կազմակերպման միութենական հրամանագրերի արձագանքները, «Նորքում»՝ քաղաքաշինական, մասնավորապես՝ Երևանի թամանյա-

¹³ Ի դեպ, «Գալիքի որմնադիրները» պոեմի աշխատանոցային մանրամասները չափազանց ուշագրավ են մեր քննարկած հարցերի տեսանկյունից: Խոսքը հատկապես վերաբերում է մեր նշած **ներկայի** բացակայությանը «Գիրք ճանապարհի»-ում: Պոեմը «Գիրք ճանապարհի»-ում թվագրված է 1933. VI. 29: Այնինչ՝ այն «Հարվածայինները. Ղոերի առաջին հաղթանակի առթիվ» ներքող հարվածայիններին» խորագրով առաջին անգամ տպագրվել է «Խորհրդային Հայաստան» թերթի 1932 թ. հուլիսի 4-ի համարում, թվագրված՝ 1932 թ. 29 VI, Երևան (տե՛ս **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հատոր 4, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968, էջ 590): Առավել ուշագրավ է, որ Չարենցը կատարել է մի շարք տեքստային փոփոխություններ, «փոխարինվել» են **կոլխոզներից, դասակարգի, Կոմունիզմի, Ղոերից մինչև Մագնիտոսպորտ**՝ և նմանատիպ մեկ-երկու բառ ևս, ինչը **ներկան**, ներկայի ցանկացած ուղղակի նշան «Գիրք ճանապարհի»-ից զերծելու միտում է (տե՛ս նույն տեղը):

նական նախագծի իրականացման արձագանքները, և այլն:

Ընդհանուր առմամբ, եթե դիտարկենք, ապա կոտեսնենք, որ այս **անանհալո** պոեմներում Չարենցի նիհիլիզմը տեղի է տալիս, թեպետ անհանգստության միտումներ պարբերաբար երևում են. պատահական չէ, որ դրանցում ևս ցանկալի ու երազելի շատ բաներ Չարենցը հետաձգում է **գալիքին**: Այդ **անանհալո** պոեմներում անդեմացման ահազանգ կա, որը նշան է, թե ժողովուրդը վերածվում է պարզ ամբոխի: Իսկ դրա հաջորդ աստիճանը կրկին **նշանակովի** անհատի երևան գալն է: Ուստի դարձ ի շրջանս յուր է տեղի ունենում արդեն «Աքիլլե՛ս, թե՛ Պյերո» ինտերմեդիայում, որի ընդհանրական գնահատականն այն է, որ առերևույթ սոցիալիստական կառավարումը տեղի է տալիս անհատապաշտությանը, որը մեծագույն վտանգն է ազգային պետականության գոյության: Ուստի ազգային պետականությունը չարենցյան համակարգում շատ առումներով պայմանավորված է ժողովրդի **վարքականոնով**, որի բանաձևումները նա փորձում է տալ «Գիրք ճանապարհի»-ի «Տաղեր և խորհուրդներ» բաժնում:

Իսկ ժողովո՞ւրդը... կամ վարքականոնի ուղերձ

Պետականության կյանքի կազմակերպումը ոչ միայն իշխանության իրացման կերպի գործոնով է պայմանավորված, այլև ներքին կյանքի կազմակերպմամբ, այսպես ասած՝ վարքականոնով: «Տաղեր և խորհուրդներ» բաժնում ահա այդ վարքականոնի չարենցյան ուղերձներն են, որոնք էությանն են այնքանով, որ այդ վարքականոնի հստակ պահպանմամբ է, որ հնարավոր է պետականու-

թյան **կազմակերպում**, նաև՝ **արժեհամակարգի** ապահովում: Այլ խոսքով՝ «Տաղեր և խորհուրդներ» բաժինը կարևորագույնն է «Գիրք ճանապարհի»-ում, որովհետև առանց վարքականոնի իրացման զուր են պատմության քառուղիների փորձը և զանազան անհատականությունների գործադրած ջանքը՝ արժեհամակարգի ապահովման տեսանկյունից:

Հակված ենք մտածելու, որ «Տաղեր և խորհուրդներ» բաժնում հենց 12 գործ ընդգրկելը նույնպես խորհրդանշական է: Մի կողմից՝ եթե դա կապելու լինենք պետականության գաղափարի հետ, ապա խորհրդանշում է Հայաստանի 12 մայրաքաղաքները՝ պարզապես որպես ակնարկ, որ «Գիրք ճանապարհի»-ն պետականության գիրք է: Մյուս կողմից՝ եթե նկատի առնենք բաժնի ռճաբանական կողմը, տեքստի կառուցման սկզբունքները, որոնք **փաղ** և **խորհուրդ** անվանվելով, այնուամենայնիվ, իբրև խոսքի կերպ ունեն **քարոզչական** բնույթ, ապա խորհրդանշում են Քրիստոսի 12 առաքյալներին, որոնցից յուրաքանչյուրը, ըստ Չարենցի հղացման, **վարքականոնի** մեկական քարոզ է կարդում: Բացի այդ, սա նույնպես պետականության կազմակերպման դրույթների մեջ է դիտարկելի այն առումով, որ ակնարկում է քրիստոնեության՝ որպես պետական կրոնի գաղափարը: Ամբողջ «Գիրք ճանապարհի»-ում ուղղակի անդրադարձ չկա կրոնին, բնականաբար, դրա համար կային նաև այլ պատճառներ, և ծածկագրման այս տարբերակը կարող է հնարավոր համարվել¹⁴:

¹⁴ Ծածկագրումներ բացապարզելու մեր «տենդի» թելադրմամբ՝ այլ ենթատեքստեր էլ կարելի է գտնել. ասենք՝ տաղերն ու խորհուրդները խորհրդանշում են Հայաստանի ներկա հանրապետության կառավարման կառուցված-

«Տաղեր և խորհուրդներ»-ում առկա է նաև այսպես կոչված՝ քրիստոնեական աշխարհակառուցակարգի գլխավոր մոտիվը՝ երկնքի ու երկրի խորհրդանիշներով: Ըստ այդմ՝ **փաղերը** գոյության կերպն է, որը խարսխված է **խորհուրդների** վրա, կամ այլ կերպ ասած՝ **խորհուրդները (երկիր) փաղերը (երկինք)** պահող սյուներն են:

Տաղերի հերթագայությունը՝ սիրո՝ ձոնված պարմանիներին, եկվորներին ողջունելու համար, եկվորների համար, ձոնված խիզախ ճանապարհորդին, հիվանդների համար, ձոնված գրքերին, մանրանկարիչներին, բնությանը, մեռյալներին, նույնպես ուշագրավ է և կանոնակարգված:

Իր «օրերի հետ դաշն» և իր օրերի հանդեպ «երկայաքղանցք» չհագնող, առաջին սիրո ռոշնական պտուղը վայելած ապագայի պարմանիներին է, որ հանձնվում է կյանքը և նրանց սերը դարձնում կամուրջ: Սա, ապագայի երիտասարդության կենսակերպ լինելով, իր հերթին վերածում է հասարակության կենսակերպի: Ուստի այդ ամենին ուղղված ձոնով է բացվում վարքականոնը:

«Տաղ եկվորներին ողջունելու համար»-ը արդեն կայացած հասարակության վարքականոնի տարր է՝ համարժեք նաև հայոց հինավուրց հյուրընկալության ավանդույթներին: Բայց չափազանց կարևոր է նաև հյուրի վարքագիծը, ուստի հաջորդում է «Երկրորդ տաղ եկվորների համար»-ը, որի վերնագրից բացակայում է **ողջունելու** բառը: Այլ խոսքով՝ հյուրընկալությունը չպետք է վերաճի հյուրի՝ տիրա-

քի տարրեր՝ սպորտի և երիտասարդության, զբոսաշրջության, արտաքին գործերի, առողջապահության, մշակույթի, բնապահպանության, քաղաքաշինության, գյուղատնտեսության և այլ նախարարություններ:

կալության նկրտումների, և սա ավելի շատ զգուշացնող, պատնեշ դնող տաղ է:

Առողջ հասարակությունը չպետք է ներփակվի ինքն իր մեջ, չպետք է քարանա: Եվ դրա համար հյուրընկալությունից, հյուրից սովորելու, վերցնելու վարքականոնից զատ, շատ կարևոր է նաև **ճանապարհորդելու** գործոնը: Ուստի, հաջորդում է «Տաղ ձոնված խիզախ ճանապարհորդին»: Բնականաբար, սա միայն ֆիզիկական ճանապարհորդություն չէ, այլ, թերևս նախևառաջ՝ հոգու, ձգտումի, զարգանալու ճանապարհորդություն, որ նախանշում է հասարակության, ընդհանուր բարիքի մի նոր մակարդակ.

*Քո ուրքերի վրա դու կբերես հեղքեր
Ո՛վ գիտես, ինչպիսի՛ արահեպների,
Ուր չի կոխել երբեք ուղևորի ուրքը,
Ուր թերևս դու տեսել ես արևը՝ գիշերի մեջ՝ շռայլ ու
անհապոնելի... (էջ 371)*

Այս առումով «Տաղ հիվանդների համար»-ը կարելի է ընկալել երկու իմաստով: Առաջինի՝ Չարենցի բառերով ասած՝ «մահու պարտված հիվանդների» դեպքում, վարքականոնը խիստ է.

*Եթե հիվանդ ես դու և տկար է ոգիդ,
Եթե հոգնությունն է երգում քո երակներում,
Այս երգս քեզ չի՛ մամռի,
Քանզի ապրողների՛ն է միայն երգը բարիք բերում:–
(էջ 374)*

Մանավանդ որ՝
Եթե հնար լիներ – սուզվողների նման չէի՞ք արդյոք

*Մեր ոտքերից կախվի, որ մեզ էլ՝ ձեզ հետ միասին՝
քաշեիք անդունդը... (էջ 375)*

Երկրորդ, այն է՝ «երգի կարոտով» հիվանդների դեպքում, այս տաղը դառնում է խիզախումի հորդոր, իսկ հիվանդությունը՝ նոր սխրանքների դրդապատճառ:

Հաջորդող գործերը՝ «Տաղ՝ ծոնված գրքերին» և «Տաղ՝ ծոնված մանրանկարիչներին», այդ տեսակի հիվանդություններից ապաքինման վարքականոն են: Գրքի հետ վարվելու, հարաբերվելու, այն ճանաչելու կերպը փորձառության բարձրագույն աստիճանն է, անեզր տիեզերքի ճանաչողության բանալին, իհարկե, եթե օժտված ես **անահությունք**:

*Այդ գրքերը խոհի ամրոցներ են գոցած,
Եվ կբացվեն քո դեմ, եթե լինես անահ:– (էջ 377)*

Բայց մյուս կողմից՝ կա նաև ստեղծագործ մտքի անտենչանք վատնումը, որը Չարենցը բնութագրում է միջնադարյան ծաղկողների օրինակով: Իհարկե, այստեղ ավելի քան խիստ են Չարենցի գնահատականները, բայց վարքականոնի տեսանկյունից նրա ուղերձը միանգամայն հրստակ է՝ ոչ մի գնով չկեղծել պատմությունը, ինչպես ծաղկողներն են մատյանները զարդարելով «մռայլ միջնադարյան գիշերը» դարձրել «ցնորք մի լուսակերտ»:

Բնության հետ ներդաշնակ լինելը, «այդ անեզրական գանձին» տիրանալով՝ նրա հետ իմաստնաբար վարվելու կերպը («Տաղ՝ ծոնված բնությանը») հասու է նրանց, որոնք պահպանում են վարքականոնի այն ոգին, որ սահմանված է նախորդ տաղերում: Իսկ այդ ամենի բարձրակետը «հիշատակի կրակ» թողնելու նպատակադրումն է, որն ինքն է

արդեն իր հերթին վարքականոն թելադրում («Տաղ՝ ձոն-ված մեռյալներին»).

Հիշատակը ձեր անցած օրերի արձագանքն է ու ցոլքը, ո՛վ հեռացողներ,

Նա ծլում է հաճախ ձեր անցած ճանապարհի փոշուր եզրերին,

Ելնելով ձեր շոգ կեսօրին՝ նա իջնում է հեղո, ինչպես ցողը,

Բայց ուրի՛շ վարդերի վրա, իբրև պարզև վերին... (Էջ 387)

Վարքականոնի այս ուղերձների այսպես ասած՝ հրս-կիչներ կամ արժեհամակարգ թելադրողներ պետք է լինեն **խորհուրդներում** ներբողվածները: «Յոթը խորհուրդ քաղաք կառուցողներին», «Յոթը խորհուրդ գալիքի սերմնացաններին» և «Յոթը խորհուրդ գալիքի երգասաններին» գործերը միևնույն ժամանակ խորհրդանշում են այն հենքը կամ այն սյուները, որոնց վրա պետք է հենվի ազգային պետականությունը՝ նախևառաջ հոգևոր-բարոյական կառուցվածքի տեսանկյունից: Եթե նույնիսկ առանց ներքին խորհրդանիշների և հղումների դիտարկենք այս գործերը, ապա պարզ հորիզոնականում անգամ դրանց ասելիքը շատ հստակ է՝ ըստ բանաստեղծությունների հերթակա-նության. **նյութական** մշակույթ (կառուցող մարդ), **նյութա-կան** բարիք (հողի աշխատավոր մարդ), **հոգևոր** մշակույթ ու բարիք (այսօրվա չարչրկված բառով ասած՝ մտավորա-կան):

Այս հատույթում բնականաբար, ամենակարևորը քաղաք կառուցողներին ուղղված ուղերձն է, մանավանդ եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ **քաղաք** հասկացու-թյունը հաճախ համաբանվում է հենց պետության հետ,

ավելին՝ որոշ լեզուներում **քաղաք** և **պետություն** հասկացությունները նույն բառով են արտահայտվում: Կարծում եմ, որ այդ առումով պատահական չէ, որ այս գործը նույնպես հանվեց «Գիրք ճանապարհի»-ից:

Սահմանադրություն կամ արժեհամակարգի ուղերձ

Հայաստանի Հանրապետության գործող սահմանադրության առաջին երկու հոդվածներն են. «Հոդված 1. Հայաստանի Հանրապետությունն ինքնիշխան, ժողովրդավարական, սոցիալական, իրավական պետություն է: Հոդված 2. Հայաստանի Հանրապետությունում իշխանությունը պատկանում է ժողովրդին: Ժողովուրդն իր իշխանությունն իրականացնում է ազատ ընտրությունների, հանրաքվեների, ինչպես նաև Սահմանադրությամբ նախատեսված պետական և տեղական ինքնակառավարման մարմինների ու պաշտոնատար անձանց միջոցով: Իշխանության յուրացումը որևէ կազմակերպության կամ անհատի կողմից հանցագործություն է»: Սա, մեծ հաշվով, Չարենցի՝ «Գիրք ճանապարհի»-ով ամրագրված մոտեցումների մոդելն է: Ու թերևս ավելորդ անգամ գալիս է ի ցույց դնելու Չարենցի ծրագրերի ու մտածումների հեռահարությունը:

«Պատգամ» բանաստեղծությունը, որով բացվում է «Չանազան բանաստեղծություններ և թարգմանություններ» բաժինը, որպես կանոն, դուրս է մնացել բովանդակային վերլուծությունից, ըստ ամենայնի այն պատճառով, որ դիտարկվել է սուսկ «Ով հայ ժողովուրդ, քո միակ փրկությունը քո հավաքական ուժի մեջ է»¹⁵ պատգամը քո-

¹⁵ Բնականաբար, զուգադիպություն է, բայց անկարևոր չենք համարում նշել, որ «Պատգամը» գրվել է մայիսի 9-ին:

դարկելու դիտանկյունից: Այնինչ, այդ բանաստեղծությունն ինքնին, անկախ իր պարագրկած մեզոստիքոսից, նույնպես պատգամ է¹⁶: Մի կողմից՝ «Պատգամը» հավաքակա-նությամբ ազգային պետականություն կերտելու հորդոր է, մյուս կողմից՝ այդ ձեռքբերումը փայփայելու, նորից չկորցնելու կոչ:

Չկա՛ ուրիշ արև է՛լ.

Նա՛ է միայն, որ դարեր

Անմար՝ պիտի արևե՛ր...

Լույսով վառված սակայն այդ՝

Նժարներից հիմա մենք

Հիմարությամբ չթափենք

Իմաստությունն այն արար.– (էջ 428)

Այլ խոսքով՝ «Պատգամն» էլ իր բնույթով ու պարագրկումներով ավելի շատ **գալիքին** ուղղված բանաստեղծություն է:

«Հայաստանի Հանրապետության պետական լեզուն հայերենն է». Սահմանադրության այս կարևորագույն կետը նաև չարենցյան Սահմանադրության էտաբարն է: Մյուս կողմից՝ հայոց լեզուն նաև «Պատգամով» ամրագրված հավաքականության խորհուրդն ապահովող ուղղակի պայման է: Ուստի, հաջորդում է «Մեր լեզուն» բանաստեղծությունը:

Վերժանելով «Ձանագան բանաստեղծություններ և թարգմանություններ» բաժնի վերնագրային սկզբնատա-

¹⁶ Հարցի շուրջ ուշագրավ են Աշոտ Ոսկանյանի վերլուծությունները. տե՛ս նրա «Չարենցի ժամանակը» գրքում, էջ 145-149:

ներն ու դիտարկելով ամբողջական գրված անունները¹⁷, պարզ է դառնում, որ դրանք նվիրված են կա՛մ գրողների (Հովհաննես Թումանյան, Միսաք Մեծարենց, Խաչատուր Աբովյան, Վոլֆգանգ Գյոթե, Մկրտիչ Արմեն, Գուրգեն Մահարի, Հայրիկի Հայնե, Ալեքսանդր Պուշկին), կա՛մ քաղաքական անհատների ու ղեկավարների (Լենին, Ալեքսանդր Մյասնիկյան, Ստալին), և բացառություն են միայն դստերը՝ Արփենիկին նվիրված գործերը, որոնք վերնագրված են կամ «Ակրոստիքոս», որն ինչպես նշել ենք, հուշող գործառույթ ունի, կամ «Անվերնագիր», որն ունի «ցրող» գործառույթ: Վերջին առումով հարցն այն է, որ այս դեպքում «Անվերնագիրը» ենթադրում է կոնկրետության բացակայություն: Եվ, իսկապես, կոնկրետություն (գոնե արտաքին) չկա բաժնի 7 «Անվերնագիր»-ներից 5-ում (2-ը թարգմանություն են Պուշկինից): Իսկ ահա Արփենիկին նվիրված «Անվերնագիր»-ով, Չարենցը, կարծում ենք, երկիմաստ բովանդակություն է դնում «Մե՛ծ է մեր դարն, ինչպես օվկիան, և օվկիանում այդ անհուն» տողով սկսվող «Անվերնագիր» քառատողին: Մի կողմից՝ նա տուրք է տալիս այսպես կոչված ստալիներգությանը («Օ՛, *հանճարեղ մեր Ղեկավար՝ քարձրախոհ ու քարձրանուն*», էջ 440), մյուս կողմից՝ խուսանավում է դրանից: Սա, տարաբնույթ ընկալումների տեղիք տալով հանդերձ, արժեհամակարգի պահ-

¹⁷ «Պատգամ» և «Մեր լեզուն» բանաստեղծություններից զատ՝ այս բաժնում վերնագրային պոետիկան ձևաբանվում է բացառապես իրական անունների հենքով՝ լինի ծածկագրված, թե ուղղակի նշված: Ուշագրավ է, որ թարգմանությունների պարագայում անպայման նշվում է անունը վերնագրային տիրույթում, իսկ «Մակագրություն մի գրքի վրա» բանաստեղծությունն էլ ձոնված է Գուրգեն Մահարուն, ուստի և նրա անունը պետք է նկատի ունենալ այս դեպքում:

պանման ցուցիչ է, որ մղում է առավել հստակ թիրախներով վերաբերվելու մյուս անհատներին, որոնց բանաստեղծություններ են ձոնվել:

Բաժնի առաջին երկու «Անվերնագիր»-ները ընդհանրական են: Դրանցից առաջինը նվիրված է ձոների հասցեատերերի առաջին խմբին՝ գրողներին.

Ես սիրում եմ նրանց, յուրաքանչյուր անգամ

Երբ թերթում եմ էջերը բազմապիսի.

Մեկը լալիս է ջերմ, կամ աղերսում անկամ,

Մեկը նզո՛վք նետում մեր ավերիչ եսին:– (էջ 430)

Հաջորդը նվիրված է մյուս խմբին՝ քաղաքական անհատներին կամ ղեկավարներին.

Եվ ի՞նչն է սահմանում նրանց ղեկավար,

Եվ ի՞նչն է նրանց բեղմնավորում–

Հավեր անհայտ է մեզ, ինչպես սրտի համար

Արյան ընթացքը, որ ամոքում է բերում:– (էջ 431)

Ընդ որում՝ հետաքրքիր է, որ երկու դեպքում էլ Չարենցը նրանց գործունեության մեջ տեսնում է թե՛ կյանքի և թե՛ մահվան խորհուրդ. «Ա՛խ, տողերում նրանց յուրաքանչյուր // Ինձ համար կյանք կա, կամ – մահվան սերմ», և «Բերում են մեզ բոլորիս թե՛ կյանք, թե՛ մահ», ինչն էլ, թերևս, հասարակությունից, որպես արժեհամակարգ պահովող գործոն, հենց այդ երկու հատույթի առանձնացման հիմքն է: Գրողը՝ **խոսքի** արժեհամակարգ¹⁸ ձևաբանող, ղեկավարը՝ **գործի**: Հասկացություններ, որոնց

¹⁸ «Երկրի վրա ինչ որ լինում է՝ լինում է նախ խոսքի մեջ». մաթևոսյանական այս ձևակերպումը Չարենցի արժեհամակարգային այս դիրքավորման ևս մեկ փաստարկում է:

դույզն-ինչ անհամատեղելիությունը բերում է տարբեր «վթարների»:

Ընդհանուր առմամբ, Չարենցը այդ երկու խմբերում առանձնացնում է չորս գիծ՝ երեքական մասնակցով: Այսպես, Գյոթե - Պուշկին - Թումանյան գիծն այդ արժեհամակարգի ամենից ակնհայտ և միևնույն ժամանակ՝ ամենաերկխոսական մասն է: Եթե մի կողմ դնենք համաշխարհային այդ երկու մեծերի և Թումանյանի՝ հատկապես **ազգային** գրականության **կառուցման** բազմաթիվ նմանություններն ու աղերսները, որոնց մասին շատ է խոսվել մանավանդ թումանյանագիտության մեջ, ապա այս բաժնում, ու, ընդհանրապես, «Գիրք ճանապարհի»-ի համատեքստում նախևառաջ կարևոր է Թումանյանի տեքստի այսպես ասենք՝ **ճանապարհորդային**, ազգային ավանդույթներից զատ, նաև՝ դեպի դուրս գնացող բնույթը: Այլ խոսքով՝ երկխոսությունը մեծ մշակույթների հետ ներս բերելու արվեստը:

Իբրև երկխոսության ու **ճանապարհորդության** ցուցիչ՝ Չարենցն ուշագրավ հուշում է անում՝ նախ՝ գրքում կողք կողքի դնելով «Գյոթեից» բանաստեղծություն-թարգմանությունը և «Պատասխան Գյոթեին» բանաստեղծությունը, և ապա՝ Գյոթեի «Թափառականի գիշերային երգը» բանաստեղծության թարգմանության երեք, իր բառով ասած՝ վարիանտները: Մի կողմից՝ այս հուշումը տպավորիչ է այն առումով, որ Գյոթեի այդ բանաստեղծությունն արդեն հայտնի ու սիրված էր հայ իրականության մեջ հենց Թումանյանի թարգմանությամբ, մյուս կողմից՝ ինչպես հոյակապ վերլուծում է Աշոտ Ոսկանյանը՝ «Թարգմանվող բանաստեղծության ամբողջական ընկալման հասնելու հա-

մար, նա (Չարենցը – Ա. Ն.) ստիպված է եղել պահպանել և ի ցույց դնել **անցած ճանապարհի** հիմնական փուլերը՝ միևնույն փոխադրության տարբեր խմբագրությունները... ...Գիշերային ճամփորդի երգն ինքնին վերածվել է **ճամփորդության**»¹⁹ (ընդգծումներն մերն են – Ա. Ն.):

Մյուսը Մեծարենց - Մկրտիչ Արմեն - Գուրգեն Մահարի գիծն է, որտեղ արևմտահայ բանաստեղծական աստղաբույլի ամենից կրտսերի և իր սերնդի ամենից կրտսերի զուգահեռին հավելվում է «արև է երգել ու գարուն» և «երգերդ աղբյուր են զուլալ»՝ ըստ էության՝ խաղաղության ու ներդաշնակության երգի մոտիվը: Ընդ որում՝ եթե Մեծարենցի պարագային նաև անցյալի հետ հաշիվները փակելու, նրան՝ «Մահվան տեսիլում» հիշատակված արևմտահայ մյուս բանաստեղծներին ինչ-որ առումով հակադրելու միտում կա, ապա Արմենի ու Մահարու դեպքում կրկին առաջ է մղվում գալիքը («Մեր դպրության գալիքը պանծալի» և «Պայծա՛ն է մեր երկրի գալիքը»):

Եվ վերջապես, Խաչատուր Աբովյան - Հայնրիխ Հայնե գիծը, որին կենսագրությունների հատման, ճակատագրերի նմանության, գաղափարական համերաշխության տեսանկյունից միանում է նաև Չարենցը՝ այս գիծն էլ դարձնելով եռանհատ, հարցադրումների, գնահատումների հատույթում կրկին վեր է հանում արժեհամակարգային հարցեր՝ միշտ և միշտ աչքի առաջ ունենալով գալիքը.

Բայց մե՞ծ էր արդյոք հերկը հայրենի,

Որի բարգավաճ գալիքին ընծա

Դու հանճարը քո և կյանքը բերիր:– (Էջ 441)

¹⁹ Աշոտ Ոսկանյան, Չարենցի ժամանակը, էջ 198:

Կամ՝

Ինչպես դու – ես է՛լ մտքերով իմ

Ապրում եմ գալիքում դեռ չեկած... (էջ 452)

Դեկավարների խմբում կրկին եռանհատ գիծ է՝ Լենին - Ալեքսանդր Մյասնիկյան - Ստալին: Եթե դիտարկենք **գործի** տեսանկյունից, ապա Չարենցը նրանց նվիրված քառատողերում առանձնացնում է՝ «Մեզ ճնշում էր բռունցքն հայրենի:– Նա կտրե՛ց այն իր ձեռքով: // Չունեինք մենք դարեր – հայրենիք:– Եվ նա մեզ հայրենիք տվեց» (Լենին), «Աներեր, բրոնզյա քո ձեռքով կրկի՛ն մեր ընթացքը վարիր», «Կործանվող մեր երկրի համար դու եղար փրկության առագաստ:– // Դու տվիր ընթացք և ուղի մեզ մինչև դարերն հեռակա» (Մյասնիկյան), իսկ ահա Ստալինի դեպքում պարզապես ներբողային բառեր ու բնորոշումներ են: Սա նախ՝ գաղափարի, ընտրյալի և պարտադրված անհատի հերթագայություն է, ապա՝ օտարի, մերի, ու կրկին օտարի հերթագայություն:

Հաջորդ մերի՝ Աղասի Խանջյանի մասին Չարենցը դեռ կգրի «Դոֆին նաիրականը», բայց «Գիրք ճանապարհի»-ի հատույթում՝ ահագնացող անհատապաշտությունը նրան հերթական անգամ զերծ կպահի **ներկայի** արծարծումից՝ կրկին մղելով **գալիքին**:

Հին Երևանից դեպի Արարատ ձգվող շոսսեի ակնարկով սկսված, **կազմակերպման, վարքականոնի, արժե-համակարգի** հատույթներով զարգացրած մեկ այլ Հայաստան՝ ազգային պետականություն կառուցելու չարենցյան ծրագիրը «Գիրք ճանապարհի»-ի էությունն է:

Եվ ոչ պատահաբար, «Գիրք ճանապարհի»-ն փակվում է Պուշկինից կատարած թարգմանությամբ՝ «Աշխա-

տանք» վերնագրով, որի հենց առաջին տողը կարծես ազգային պետականության շուրջ չարենցյան մտորումների, տեսիլների, երազանքների, ծրագրերի իրականացման փաստարկը լինի.

Ժամն ըղձական արդ հասավ. ավարտված է երկար աշխատանքը (էջ 470):

**ՉԱՐԵՆՑԻ ԽՈՍՔԸ ՁԱՅՆԻ ԵՎ ԼՌՈՒԹՅԱՆ
ՍԱՀՄԱՆԻՆ**

«Երաժշտության մեջ երկու երևույթների հարաբերություն կա՝ ծայնի և լռության,- մի առիթով նկատում է Տիգրան Մանսուրյանը:- Ո՞րն է ավելի հարուստ, ո՞րն է ավելի հագեցած, որի՞ մեջ ավելի խորհուրդ կա: Իմ կարծիքով՝ հարուստը լռությունն է»¹, - եզրակացնում է նա: Նորայութագորական Ապոլոնիոս Թիանացին կարծում էր, որ լռությունն էլ է լոգոս, այսինքն՝ բան² : Թե՛ հնչող լեզվի և թե՛ լռող լեզվի, լռության լեզվի ավազանը միտքն է, մտածումը, և հանգրվանը նույնպես մտածումն է: Այդպես և ճշմարիտ բանաստեղծությունը գոյում է ծայնի և լռության, ասվածի և չասվածի, անասելիի և մտահասանելիի, ներաշխարհի ու արտաշխարհի նուրբ սահմանին:

Խոսքը և լռությունը կարող են լինել միևնույն բանի մասին: Եվ բեղուն է լռության մեջ շարունակվող, աշխատող, իմաստավորվող խոսքը: «Չարտասանված տխուր

¹ Տիգրան Մանսուրյան, Առանց մոլեգնության ոչ մի բան չի ծնվում.

<http://www.panorama.am/am/news/2016/01/27/%D5%8F%D5%AB%D5%A3%D6%80%D5%A1%D5%B6%D5%84%D5%A1%D5%B6%D5%BD%D5%B8%D6%82%D6%80%D5%B5%D5%A1%D5%B6/1518695>:

² Михаил Эпштейн, Проективный словарь гуманитарных наук,

<https://books.google.am/books?isbn=5444804964>:

խոսքեր, որ դողում եք անպատասխան»³, - ասում է Չարենցի մեծ նախորդը: Ի դեպ, բանաստեղծությունը հաղորդում է չարտաբերված ծայնի դողը անգամ: Ու, թերևս, սա է բանաստեղծության բացառիկությունը, որ լռության մասին պատմում է խոսքով, իսկ խոսքը արտահայտում, «պատմում է» նաև լռությամբ: Եվ այս առումով ուշարժան է լռության մոտիվներով հարուստ չինական մշակույթի ծայնը: Ըստ «Հուան-ցզի»-ի՝ «չարտասանված բառը ավելի բարձր է հնչում, քան թմբուկի զարկը»⁴:

Բանաստեղծական իրականության մեջ հաճախ ծայնի լռությունը և պատկերի «լռությունը» զուգակցվում են, փոխադարձաբար սնում իրար, ընդգծում, թանձրացնում, կրճառափայլում միտքը: Խոստուն է տեղյանական «չարտասանված տխուր խոսքեր»-ին համահունչ լռող պատկերը՝ «հոգուս լույսեր մթնշաղված». լռող ծայն և «խլացված» պատկեր՝ ոչ պայծառ, մթնշաղված լույս:

Չարենցի գեղարվեստական մտածողությանը հարազատ այս իրողությունը արժևորում են «Մահվան տեսիլ» հանրահայտ բանաստեղծության՝ «լքված թավջութակի ձգված լարի» լռությունը և զուգահեռ՝ «պիրկ պարանի» դողը... Վերջին քնար, որի վրա հնարավոր մտահասանելի շարունակության մեջ, ընթերցողի, ունկնդրի երևակայության մեջ հնչում է մահվան երգը, այն է՝ կտրուկ գործողություն և կախված մարմնի օրորվելը: Համապատասխանա-

³ Վահան Տերյան, Բանաստեղծություններ, Երևան, «Լույս», 1982, էջ 27:

⁴ Гуань Чжун, «Гуань-цзы», Глава тридцать седьмая, Искусство сердца, часть вторая, Восточная литература, Средневековые исторические источники Востока и Запада,

http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Drvnrkit_fil/text9.phtml:

բար՝ թավջութակի պրկված լարը կտրվում է (էլի կտրուկ գործողություն), հնչում է բնորոշ ձայնը, ապա աստիճանաբար մարում, խլանում, ու փակվում է տարածաժամանակային երկու չափումների՝ կյանքի ու մահվան, երկրային և անդրաշխարհային ոլորտների միջև դուռը, խզվում է կապը (ձայնը Չարենցի գեղարվեստական մտածողության մեջ հաճախ մեղիատոր է, երկու զուգահեռ իրականությունների հաղորդակցության նշանը՝ լռություն-ձայներևում՝ տեսիլի հայտնություն, հերթագայությամբ): Իսկ առայժմ՝ անհուր իրիկնաժամ՝ լռող պատկեր (արև չկա), լռություն՝ անստվեր, անդող, անդուռ (խոսք չկա, ելք չկա). պրկված սպասում կյանքի ու մահվան սահմանին:

Ակամա զուգահեռվող օրինակը Չեխովի «Բալենու այգին» պիեսում հնչող, չգիտես որտեղից լսվող կտրված լարի ձայնն է, որ լսում են հերոսները՝ որպես խզում անցյալի և ապագայի միջև, անդարձության նշան, մահվան մեղեդի: Պիեսի ողջ ընթացքը լարված սպասում է՝ ձգված մի լար: Այդպես է և չարենցյան պրկված լռությունը, լուռ խոստովանության ճիչը՝ թավջութակի ձգված լարի լռությունը: Սիրո և կարոտի առավել սուր, խոր արտահայտություն ձայնային, խոսքային տարբերակով հնարավոր չէ երևի պատկերացնել: Կամ հնարավոր է՝ և էլի Չարենցի՝ «արևահամ բառի» հնչումով՝ դարձյա՛լ հանրահայտ բանաստեղծության մեջ:

Չարենցի կյանքի տարբեր շրջաններում արտաքին խոսքը և ներքին խոսքը տարբեր կերպ են կշռութավորվում: Երկխոսությունն այս աշխարհի հետ սկսվում է խորհրդապաշտական շշուկով: Լռության հենքանկարին հայտնվող խլացված ձայներին՝ շշուկին, մրմունջին, ուժ-

գընանալով հաջորդում կամ հակադրվում են ծայնային այլազան դրսևորումներ: «Արևանման, արնավառ խոսքի» սաղմը իմաստուն շուկն է (1915-ին՝ «Ես իմ անուշ...»-ից շուրջ հինգ տարի առաջ, Չարենցը արևանման խոսք է տենչում՝ «արևահամ բա՞ռ»): «Գիշերը ամբողջ հիվանդ, խելագար» սկսվածքով բանաստեղծության գիշերային լռության մեջ նույնանում են արևի և խոսքի տենդագին սպասումները, և կռահվում է «արևանման, արնավառ խոսքի» դժվար ծնունդը, հասունացումը խավար լռության խորքում:

Խորհրդապաշտական շուկով մեկնարկող խոսքի առաջին հնչումը «Ճամփին» բանաստեղծությունն է. անխոս, անծայն ընթացք՝ մարմրող լույսի հենքանկարին, որը ճեղքում-խզում են կառապանի «ինչ-որ երգը», թրքախտավոր կնոջ հազը, ապա հեծկտոցը, ագռավների քրքիջը, քամու ողբը: «Անքուն գիշերին» հատվածում՝ դռան բախոց-անցյալի հայտնություն, և ապա մերժում. փակվում է դուռը անցյալի երեսին, ճանապարհ չկա, վերադարձ չկա: «Մեռելոցը» պատկերագծում է էլի համընթաց շարժում և ապա խոսք՝ անուն, և այդ անվանը ինչ-որ մեկի՝ հեռվից ականա նետված ծիծաղը: «Տեսիլաժամերում» ևս՝ լռանիստ լռություն և ծիծաղ, ապա ճիչ և էլի լռություն: Ձայնային մեղիատոր է նաև զանգերի ղողանջը «Երկիր Նաիրի»-ի առաջաբանում, որ զուգահեռում է տարածաժամանակային երևութական ու իրական երկու չափումներ՝ ականարկելով հնարավոր անցումը, թափանցումը, սահմանային խորհրդավոր գոյությունը՝ մութ, աներևույթ, որ «կանչում է - ո՞ւր»...

Ի դեպ, այդպես և մշուշը պատկերի «լուծությունն է», որից պիտի երևա տեսիլը ու նորից սուզվի-անհետանա տարածաժամանակային այլ չափումի խորքում՝ այնտեղ, որտեղից հայտնվել, կանչվել էր: Մշուշի բանաստեղծահոգեբանական փոփոխակներն են գիշերը, մթնշաղը, իրիկնաժամը, որոնց հաջորդում է լույսի, կրակի, իմա՝ կենդանության, իր տեսակի մեջ՝ շարժման հայտնությունը:

Ձայնային ձևակերտում ունի և «Մահվան տեսիլ» պոեմի «կառնավալը»՝ ճանապարհային դիմակահանդեսը: Լռություն, մառախուղ, խավար և հանկարծ խորքից՝ հառաչ, որ կամ երգ է, կամ հեկեկանք, կամ տրտունջ, մանկան լաց: Հաջորդում է կրկին պատկերային լուծություն (անտառի ծառերը՝ սարսափից քարացած դեմքեր), ապա անտառը լցվում է մանուկների հառաչանքով, ծերերի հռնդուկով, սերունդների ձայներով. ասել է՝ ձայնային նշանով իրական ժամանակի մեջ բացվում է տեսլական ժամանակի խորաչափ տարողությունը: Գրեթե միաժամանակ խավարում երևում են կրակը՝ հայտնի խարույկը, և համապատասխան դեմքը ազգային կյանքի պատկերասրահից: Ապա էլի ձայն, այս դեպքում՝ զանգ, միաժամանակ՝ կրակներ ու ջահեր՝ խավար լուծությունից զատորոշվող:

Հարուստ է անտառային լուծության խորքից պայթող ձայնային երանգապնակը՝ ոսկորների աղմուկ, սրինգ, շեփոր, շարականի մեղեդի, կաղկանձ, նժույգի խրխինջ, հիվանդ բառաչ, Ահարոնյանին առնչվող ձայնային արտահայտությունը (ի դեպ, ձայնային համանման արտահայտություն Դանթեի գործում էլ կա): Ու ծայր է առնում տեսլաշարը՝ դեպի զոհաբերության կարմիր կոնաձև բլուրի գագաթին վառվող կրակը ձգվող երթը, տեղահան ամբոխների բռնող դիվական ձեռքը՝ Մահվան և Արյան մի ծեսի,

բոցավառ հանճարի զոհաբերումը այդ պիղծ սեղանին, Արքան և Նրա ոտքերի առաջ՝ կտրված գլուխը:

Հայտնի տեսլաշարին հաջորդում է դիպաշարային փախուստ տարածաժամանակային այդ չափումից. բանաստեղծը և ուղեկիցը պոկվում են այդ եզերքից ու հայտնվում ժամանակային խոռոչի մեջ՝ ճանկոռտող, արյունոտող մացառներ, ճյուղեր, փշեր՝ արգելք, կանգ, տեղապտույտ, և այդ խոռոչի ներսից բացվում է այլ չափում՝ նախնադարը: Ժամանակը հետ է թռչում, և երևում է նախամարդը՝ «աչքերում մոլուցք ու արյուն»: Այս դեպքում տեսլաշարն ավարտվում է ծայնային արձագանքով՝ ագռավի՝ լացի նման քրքիջը և պատիժ ու վրեժ գուժող շրշյունն ու շշուկը: Լրումին է հասնում Չարենցի ծայնային երանգապնակը՝ խորհրդապաշտական շշուկից՝ քրքիջ, քրքիջից՝ շշուկ: Իսկ հետո՝ տարածաժամանակային այլ չափում. ելք կախարդված մութ անտառից. հայտնի կրակը և ոչ պակաս հայտնի պերսոնաժի «հուր» կերպարանքը:

Չարենցը աշխարհի հետ խոսում է իր մասին, աշխարհի ու անդրաշխարհի մասին: Խոսում է աշխարհի հետ իր ամբողջ ստեղծագործության մեջ: Ողջույնով ավետում է իր մուտքը աշխարհներին, արևներին, որ հետո, շատ հետո հրաժեշտով գուժի իր մահը: Եթե նգովքը, անեծքը, ողբը դառնում են հրաժեշտի փոփոխակներ (նգովելով, անիծելով, ողբալով հեռանում է, զատվում, պոկվում), ապա ծոնը, հիմնը, ներբողը, գովքը, տաղը մի կողմից «կանչում», ոգեկոչում, մյուս կողմից պատգամում են անցյալի արժեքների պայծառությունը, կենարար գոյությունը՝ ի պահ ապագայի: Ողջույնով «կանչում է» ապագան, հրաժեշտով պոկվում է անցյալից հարազատի և օտարի, քառսի ու կոսմոսի դժ-

վար, լողացող, իր ներսում փլուզվող ու նորոգվող, իսկ վերջում՝ անվերջ փեղեկվող սահմանին:

Խոսքով արարվող աշխարհի ծայնային միգամածային որակը ստեղծագործության վաղ շրջանում քառսի ավազանից պոկվող ու կարգաբերվող շշուկն է, որ պիտի մտնի սալոն՝ որպես օսլայած հոգոց ու հիացում, խլացող հեծկըլտոց, հետո ընկնի փողոց, հազնի ամոքող փայլը ստի՝ շան ցածր ու անկեղծ կարոտների մեջ թավալգլոր, խեղկատակի ամբիվալենտ խոսքի ու լռության ծալքերում: Հետո է, որ պիտի մտնի «Տաղարան», գնա, գնա ու հասնի «Գիրք»՝ ազգային պատմության քառսի՝ գայլի ոռնոց-ողբի միջով քամվի, դառնա տաղ, հպվի ու նույնանա անձնական-ազգային էութենական միջուկի պայծառությանը՝ մշակույթի կոսմոսի ծայնային նշանով՝ տաղով: Իսկ հետո, հետո՝ ռեքվիեմ՝ Կոմիտասի հիշատակին: Չարենցը ռեքվիեմ է գրում, Չարենցը գրում է իր ռեքվիեմը ասես. ծանր խշշոցով վարագույրը դանդաղ սկսում է իջնել: Չարենցի ծայնով «խզվում է» Կոմիտասի երկարամյա քառսային լռությունը, որ ահա հիմա ձուլվում է հավերժական լռությանը, սուզվում հավերժական ժամանակի մեջ՝ ազգային ժամանակի մեջ էլի թողնելով մշակույթով գոյելու իր պատգամը՝ այս դեպքում արդեն՝ մաքրագտված երգը:

Այս ռեքվիեմը արտաքին խոսքի սահմանն է, և այդ սահմանից անդին Չարենցը միառժամանակ դեռ խոսում է աշխարհի հետ, բարեկամների հետ՝ մեռած ու կենդանի՝ Խանջյանի ու Բակունցի, հարազատի և օտարի երերացող, հեղհեղուկ սահմանին, խոսում է թշնամիների հետ էպիգրամներով: Բայց գալիս է մի պահ, երբ բառացի ասում է՝ «Չեմ կարող... ոչ ձոն, ոչ անեծք» («Իջել է այսօր

Հելիկոնն ամբողջ»⁵: Ահա այս կետում թերևս արտաքին խոսքը սկսում է շրջվել ներս, ու ծայր են առնում ներքին խոսքը, ապա և ներքին ծայնը՝ անդրաշխարհային հուշումներով: Վերջում հնչում է մահվան մեղեդին՝ մ-երի բզզյունով՝ «Մառ մորմոքում է մայրամուտը»⁶ (տե՛ս Սեյրան Գրիգորյանի հմուտ, հանգամանալի ընթերցմամբ ու բացահայտումներով հատկանշվող վերլուծությունը⁷), իսկ «Մայրամուտի երգում» հնչում է արդեն քառսի ծայնով՝ որպես զանանցանք: Վերջում նա արդեն աշխարհի հետ չի խոսում, խոսում է ինքն իր հետ, խոսում է անդրաշխարհի, Աստծո և իր ներքին եսի, իր մուսայի հետ, իր փեղեկվող էության հետ, ու հնչում է ներքին խոսքը՝ որպես աղոթք, որպես ողբ («Իմ լեռան աղոթքը», «Վերջին աղոթք», «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ Աստծո»)՝ անցնելով շշուկից ողբ ձգվող դժվար ճանապարհով:

Արտաքին խոսքի և ներքին խոսքի սահմանին գոյող իրողություն է նաև արդեն մասամբ քննաբանված խորհրդրդավոր կանչը՝ ի մասնավորի «Երկիր Նաիրի»-ի և «Նավգիկեի» էջերից հնչող: Առաջինը հայտնակերպվում է ազգային էության և գոյության նշանով՝ եկեղեցու զանգերի ծայնով. «...կանչում է - ո՞ր.....կանչում է նա: Ո՞վ է լսում: Ով էլ որ լսում է - շա՛տ բան է հասկանում»⁸: Երկրորդը հատկանշվում է գոյաբանական-մշակութաբանական հզոր լիցքով («Նավգիկե»): Եվ այդ կանչի հուզական լիցքը երկու

⁵ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ. 3, Եր., «Սովետական գրող», 1987, էջ 434:

⁶ Նույն տեղում, էջ 488-493:

⁷ **Ս. Գրիգորյան**, Չարենցի բնագիրը, Եր., «ՎՄՎ-Պրինտ», 2013:

⁸ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ. 4, Եր., «Սովետական գրող», 1987, էջ 9:

դեպքում էլ կարոտն է՝ որպես «խեղդող կարոտ» կամ «կարոտների ծայն», այն անծայր-անծիր տենչը, անծայրաժիր ուղին՝ սեփական էությանը և բացարձակ գոյությանն ու բարձր արվեստին հպվելու, որ կանչում է իրեն «հարազատ ծայնով» («Նավգիկե»), հին՝ որպես իր արյունը՝ հայտնի հարցով ձևակերպված՝ «Ինչու է կանչում - մտերիմ, կանչում - անվերջ»⁹ («Երկիր Նաիրի»):

Արյան համեմատական խորհրդապատկերը, «հարազատ», «մտերիմ» բնորոշումները տեքստում աշխատում են իբրև էության նշաններ ինքնէացման կանչի ծայնապատկերային երանգապնակում: Այս կանչը ներքին խոսքի եզերքում հնչող արձագանքն է, ինքնախոսության փոխկանչի՝ ներքին օղակում շրջելի կողմը: Ուշագրավ է Չարենցի պոեզիայում հնչող իր ներքին ծայնը, որ խոսում է արդեն Չարենցի հետ մղձավանջային «Էկլեզիաստեսում» և լռող վերնագրերով, «Անվերնագիր» խորագրված «Իմ մահվան օրը կիջնի լռություն» և «Ես դեռ չեի տեսել կյանքում իմ//Այսքան տրտմաթախիժ թաղում» սկսվածքով երկու բանաստեղծություններում՝ անգիտակցական անիմանալի ոլորտից հայտնվող կասանդրական հուշումների տեսքով: Ի դեպ, մեծ լռությունից առաջ բանտում բանաստեղծը մի անգամ էլ բանաստեղծության լեզվով կիսոսի աշխարհի հետ, և հասցեատերը էլի կլինի Իսահակյանը՝ տնային կալանքի օրերի եզակի գրուցակիցներից մեկը...(տե՛ս «Ավ. Իսահակյանին» վերնագրով բանաստեղծությունը):

⁹ Նույն տեղում:

Ո՞ր է ձգվում խոսքի սահմանը: «Ինչի մասին հնարավոր չէ խոսել, դրա մասին պետք է լռել», - ասում է Լյուդվիգ Վիտգենշթայնը¹⁰: Բայց կա խոսքի և լռության սահմանին գոյող մի իրողություն: Կյանքում գալիս է մի պահ, երբ չես կարող ասել և չես կարող չասել: Այլաբանությունը անասելի մասին լռելու այլընտրանքն է, խոսելով լռելու և լռելով խոսելու հնարքը, և այդ լռությունը խոսքից ավելի բարձր ու երկար է հնչում, ավելի ուշադիր է լսվում և երկար հիշվում: Չարենցը «Մահվան տեսիլ» պոեմում, մնալով Դանթեի պատկերագծած «անտառ-բլուր-բացատ» մոդելի սահմաններում, սակայն բլուրի խորհրդաբանությունը շրջելով, ինչի՞ մասին է լռելով խոսում և խոսելով լռում: Ու ինչի՞ կամ ո՞ւմ մասին է լռում «դեղին կատուն»:

Հ. Էդոյանի խորամիտ ընթերցմամբ՝ բլուրը Չարենցի պոեմում դեպի ներքև խորացող կոնաձև դանթեական դժոխքի շրջված պատկերն է, իսկ Արքան՝ ազատագրական պայքարի խոտորված ընկալման և գործադրման՝ կործանման տանող կուռք-գաղափարը: ««Բլուրը», որ պետք է նշանակեր ազգի միասնությունը և նրա փրկությունը (Դանթեի ստեղծագործության համանմանությամբ), պոեմում տրված է իբրև ազգի կործանման այլաբանական պատկեր՝ հանձնված դժոխային ուժերի «միստերիալ» գոհաբերությանը»¹¹ «**դիվական ձեռք**», «մահվան և **արյան ծես**», «**պիղծ սեղան**» չարենցյան բնորոշումներով (ընդգծումներն այստեղ և այսուհետ մերն են - Լ. Ս.): Հին

¹⁰ Цитаты известных людей, афоризмы, <http://citaty.info/man/lyudvig-vitgenshtein>

¹¹ Հ. Էդոյան, Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1986, էջ 404:

Կտակարանում կա վկայություն այն մասին, որ Հովաս արքայի օրոք անգամ, որն արդար է եղել Տիրոջ առջև, «ժողովուրդը տակավին զոհեր էր մատուցում և խունկ ծխում մեհենական բարձունքներում»¹²: Գուցե Չարենցը տեսել-գիտակցել-ականարկել է հայտնի ժողովրդի այդ ծեսը: Իսկ գուցե նշված բնորոշումները պարզապես քրիստոնեության սովորական ծիսական խորհրդաբանությունն են շրջում՝ ազգային ճակատագրի մեջ, Չարենցի ընկալմամբ, դրա հնարավոր բացասական դերն ականարկելով (մանավանդ Արքայի երկրորդ կերպարանքը «սևասև» վեղարավորն է): Ցանկացած դեպքում չարենցյան բլուրի այլաբանական պատկերը՝ դեպի բլուրի գագաթի կրակը ձգվող մարդկային հոսքի տեսքով, մի այլ պատկեր է հիշեցնում, որ ամենքիս աչքի առաջ ձևակերտվում է տարվա մեջ մի օր՝ դեպի բլուրի գագաթի անշեջ կրակը ձգվող մարդկային անսպառ երթի, հարահոսի տեսքով: Ինչպե՞ս է գտնվել այդ ճարտարապետական լուծումը: Եվ եթե Չարենցի գտած դիպաշարային լուծումը վերջին հաշվով նաև եղեռնի փաստն է գեղարվեստորեն արձանագրում, ապա միստիկական համընկնումով երևակվում է դրանց եղերական կապը. մի պատկերը մյուսի ականարկն է՝ շրջված խորհրդաբանությամբ և ժամանակի հետընթաց շրջելիությամբ: Ու հետաքրքիրն այն է, որ, ի հակադրություն տեսլական բլուրի, իրականն այս դեպքում արդեն խորհրդանշում է ոգեկոչում և վերածնունդ:

¹² Աստուածաշունչ մատեն, Թագաւորոյիւններ Դ, 12, 2., 3., Հրատարակութիւն Մայր Աթոռ Ս.Էջմիածնի եւ Հայաստանի աստուածաշնչային ընկերութեան, 2001, էջ 448:

Նախագծի համահեղինակ Սաշուր Քալաշյանի վկայությամբ՝ հուշահամալիրի համար Ծիծեռնակաբերդի բլուրն ընտրվել է պատահաբար՝ որպես «հարմար, դատարկ վայր», և ներկայացված հարյուրավոր նախագծերից հաղթել է ներկայիս տարբերակը: Ճարտարապետական լուծման առնչությամբ երկու հուշում կա. «1965 թվականն էր. Չարենցը բոլորի շուրթերին էր....., - վկայում է Քալաշյանը, ապա հավելում,-մեկը նույնիսկ առաջարկել էր գետնի տակ Դանթեի դժոխքի ձևով սպիրալաձև հուշահամալիր կառուցել»¹³: Այսքանը:

Կոնսպիրոլոգիական բավիղներում մոլորվելու վտանգից խուսափելով (բացառված չէ, որ 20-ական թվականներին Չարենցը լսած լինի Ռուսաստանում լայնորեն շրջանառվող Դավադրությունների տեսության, մասնավորապես հրեամասոնական դաշինքի մասին)՝ պարզապես նշենք Հայոց ցեղասպանության կազմակերպմանը, պատմագիտական որոշ աղբյուրների վկայակոչմամբ, աղանդավոր դեոնմե հրեաների մասնակցության փաստը (մասնավորաբար Ջոն Կիրակոսյանը նշում է, որ, օրինակ, «Նազըմը նույնպես դեոնմե էր, հրեա-մահմեդական սինկրետիստական աղանդի անդամ»¹⁴): Ի դեպ, դեոնմե էր նաև Մուստաֆա Քեմալը:

Պոեմում այլաբանական պատկերավորմամբ հրեական մի քանի հետք-ակնարկ ևս կա. «Կանգնել էր արքան

¹³ Ծիծեռնակաբերդ. հուշահամալիրի մասին միջերևույթի իրական պատմությունը, հարցազրույց Ս. Քալաշյանի հետ, ապրիլի 15, 2015, <https://newmag.am/2015/genocide-monument/>:

¹⁴ **Ջոն Կիրակոսյան**, Երիտթուրքերը պատմության դատաստանի առաջ (19-րդ դարի 90-ական թթ. – 1914թ.), Եր., 1982, էջ 199-200:

այն **դեղին՝ հրդեհի նման մորուքով** //Եվ փողի նման անողք՝ մահագույժ շեփորը նրա// Կանչում էր, կանչում էր նրանց դեպի նոր մի մեռյալ **Երիքով**¹⁵: Ըստ Աստվածաշնչի՝ Երիքովի պարիսպն ընկնում է եղջերափողերի ծայնից և ժողովրդի աղաղակից, ու հրեաները գրավում են քանանացիների Երիքով քաղաքը: Հայտնի է, որ դեղինը Հուդայի մատնության նշանն է՝ բոլոր հրեաների վրա տարածված, և միջնադարում նրանց ստիպում էին դեղին հագուստ հագնել, իսկ ֆաշիստական Գերմանիայում՝ Դավթի դեղին աստղ կրել¹⁶: Ի դեպ, Կայենն ու Հուդան դեղին մորուքով էին պատկերվում:

Իսկ **դեղին կատուն**... Եթե դեղին արքայի երկու կերպարանքները Չարենցը դիտարկում էր հայտնի բացվող այլաբանությամբ է սքողում, ապա երրորդ կերպարանքը՝ դեղին կատուն, «խոսում է» կրկնակի հայտնով: «Երևում էր դեղին մի կատու՝ աչքերում կրակներ ահի,-//Եվ թվում էր, թե դեմքը նա իր ոսկեկար **քողով** է պատել»¹⁷: Առաջին հայտնը՝ դեղինը, հրեայի նշանն է, երկրորդ հայտնը՝ կատուն, կանացիության խորհրդանիշ է¹⁸, ոսկեկար քողը՝ նույնպես: Եվ ուրեմն, դեղին կատուն հրեա կինը կարող է լինել: Ակամա հիշում ես չարենցյան հայտնի էպիգրամները՝ համապատասխան հասցեագրմամբ: Չարենցը կարող էր նկատի ունենալ, ասենք, վանեցիներ Խանջանի և Արիսյանի

¹⁵ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ. 3, էջ 74:

¹⁶ Отличительный знак, Электронная еврейская энциклопедия, <http://www.eleven.co.il/article/13109>:

¹⁷ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ. 3, էջ 73:

¹⁸ **Կարլ Գուստավ Յունգ**, Аналитическая психология, Тавистокские лекции, СПб., 2007, էջ 186:

հրեա կանանց կամ, օրինակ, Էռա Շմիդտին¹⁹ իր կենսագրության մեջ խորհրդավոր կերպով հայտնված ու անհետացած... Դավադրությունների տեսության ազդեցությամբ Չարենցը պոեմում կարող էր այլաբանորեն ակնարկել ազգային ճակատագրերին «ներսից» մասնակցելու հնարավոր հնարքը՝ դրա հետևանքները գիտակցելով: Գուցե: «Վանեցիներ» շեշտադրումը պատահական չէ, քանի որ «գաղափարների ասոցիացիայի»՝ իր նախասիրած և գործադրած սկզբունքով հիշատակված այլաբանական պատկերը ձևակերտելիս Չարենցի երևակայության կայծը «վանեցու կին» և «դեղին կատու» եզրերի ասոցիատիվ առնչության մեջ Վանա կատվի՝ որպես պատկերակերտիչ լրացուցիչ ազդակի միջանկյալ օղակով էլ է անցնում կարծես: Բավական է հիշել դեղնաթույր նշաններով այդ նազելի արարածի կերպարանքը:

Այսքանը լսում ենք մենք ձայնի և լույսի սահմանին: Բայց տեքստը հաստատ ասում է ավելին և գուցե այլ բան: Իսկ մնացյալը... լռություն է:

¹⁹ **Հովիկ Չարխչյան**, Չարենցի գերուհին և նրա երրորդ դուստրը, <http://blog.mediamall.am/?id=19942>:

**ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ «ԵՐԿԻՐ ՆԱԻՐԻ» ՎԵՊԻ
«ԵՐԿՐՈՐԴ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ ԱՌԹԻՎ»
ԱՌԱՋԱԲԱՆԻ ՀԵՏՔԵՐՈՎ**

«Երկիր Նաիրի» վեպի ընթերցումը, ըստ առկա հրատարակությունների, սկսվում է *«Երկրորդ հրապարակության առթիվ»* նախաբան տեքստով, որը, համաձայն հեղինակային թվագրման, գրվել է 1926-ին՝ վեպի՝ գրքով լույս տեսնելու կապակցությամբ¹: Դրան հաջորդում է վեպի «Առաջաբանը», որը, որպես կառուցվածքային բաղադրիչ, շատ ավելի կոնվենցիոնալ նախաբան է նաև մեր վեպի պատմական դրսևորումներում²:

Հայտնի է, որ մինչև գրքով լույս տեսնելը «Երկիր Նաիրի» մաս-մաս գրվել և հրապարակվել է Աշոտ Հովհաննիսյանի խմբագրած «Նորք» հանդեսում 1922-1925 թվականներին³: Չարենցը, գրելով իր *«Երկրորդ հրապար-*

¹ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 5, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1966, էջ 7-9: Նախաբանի գրության ժամանակի մասին ծանոթագրությունը տե՛ս նույն տեղը, էջ 513:

² Նույն տեղը, էջ 10-13: Այս առաջաբանը, ըստ վեպի ծանոթագրությունների, գրվել է շատ ավելի վաղ՝ վեպի առաջին գլուխը գրելուց հետո՝ 1921 թ. հոկտեմբերին. ծանոթագրությունը տե՛ս նույն տեղը, էջ 512:

³ Վեպի առաջին մասը՝ «Քաղաքը և բնակիչները», Չարենցը գրել է 1921 թ. աշնանը Մոսկվայում: Առաջին անգամ տպագրվել է 1922 թ., «Նորք», գիրք I: Երկրորդ մասը՝ «Դեպի Նայիրի», գրել է 1922 թ. աշնանը Մոսկվայում. Առաջին անգամ տպագրվել է 1923 թ., «Նորք», գիրք II: Երրորդ մասը՝ «Երկիրը Նաիրի», սկսել է գրել 1923 թ. փետրվարի վերջերից Երևանում, ավարտել

րակության աղթիվ» տեքստը, հղում է կատարել հենց նոր-
քյան հրապարակմանը՝ որպես գրքի առաջին հայտնու-
թյան: Վեպի ժամանակակից ընթերցողներից, կարծում եմ,
շատերը չէ, որ ծանոթանում են Չարենցի տեքստին՝ ըստ
նրա ժամանակագրական հայտնության, այսինքն՝ կար-
դում են նախ 1922-1925 թթ. ««Նորքի»» համարները, հե-
տո՝ գիրքը: Ավելին՝ վստահ եմ, որ նորքյան նախապատ-
մությունը հիմնականում մասնագիտական շրջանակների
գիտելիք է, այն էլ՝ հազիվ թե անգամ մասնագետները, ով-
քեր տեքստաբանական աշխատանքով չեն զբաղվում,
գնում հասնում են վեպի ամսագրային տարբերակին:

Ուրեմն, ի՞նչ է այս տեքստը, ո՞վ է այս տեքստի հաս-
ցեատերը, ինչու՞ այն գրվեց, և վերջապես, ինչպե՞ս կար-
դալ այն:

* * *

Մի փոքր նախապատմություն չարենցյան նամակա-
նիից. ««Երկիր Նաիրին» ես մտադրություն ունեմ հրապա-
րակել Ամերիկայում. եթե Դուք հաստատ համաձայնվում
եք առաջաբան գրել, ապա լավ կլիներ, որ ես այն սրանամ
մինչև Մոսկվայից մեկնելս. հետո ուղարկել դժվար կլինի, և
ես վախում եմ, որ չհաջողվի այն սրանալ: Այնինչ առանց
առաջաբանի ես դժվար թե հրապարակեմ արտասահմա-
նում «Նաիրին», որովհետև առանց նրան նա դժվար թե
հասնի այն նպատակին, որի համար գլխավոր<րապես> ես

1924 թ. օգոստոսին Երևանում (ամսագրի խմբագրությանն է հանձնել 1924 թ. օգոստոսի 28-ին). առաջին անգամ տպագրվել է 1925 թ., «Նորք», գիրք V-VI: Տե՛ս նույն տեղը, էջ 512-513:

ուզում եմ հրապարակել արտասահմանում այդ գիրքս»⁴: Նամակը գրվել է 1924-ի սեպտեմբերին Թիֆլիսից, երբ վեպի երրորդ՝ վերջին գլուխը դեռ հրապարակված չէր, բայց արդեն հանձնված էր «Նորքի» խմբագրությանը⁵: Նամակի հասցեատերը «Նորքի» խմբագիր Աշոտ Հովհաննիսյանն է:

Հանգամանքներն այնպես են դասավորվում, որ Չարենցն այդպես էլ Ամերիկա չի հասնում, իսկ Աշոտ Հովհաննիսյանը չի գրում ակնկալվող առաջաբանը: Այստեղ երկու կարևոր հանգամանք առանձնացնենք. վեպն Ամերիկայում հրատարակելու *մտադրությունը* և ոչ սեփական գրչից դուրս եկած առաջաբանով այն նոր լսարանին նպատակաուղղելու որոշում-ցանկությունը: Անշուշտ, այս նամակի կոնտեքստում կարևորվում է նաև այն անձը, ումից Չարենցը առաջաբան է խնդրում: Աշոտ Հովհաննիսյանի դերը՝ որպես վեպի հավանական պատվիրատուի, շատ կարևոր է եղել «Երկիր Նաիրիի» ստեղծման դժվարին ընթացքում, և նրանից առաջաբան ակնկալելը որոշ առումով նաև տրամաբանական է: Սակայն առաջաբան գրելու փնտրտուքը սրանով չի ավարտվում:

Պոլսից 1925-ի հունվարին Ալեքսանդր Մյասնիկյանին ուղարկած Չարենցի մի նամակում կարդում ենք. ««Երկիր Նաիրին» ուզում եմ հրապարակել Վիեննայում կամ Փարիզում, բայց առանց առաջաբանի չեմ համարձակվում. Մակինցյանին գրածս նամակում ես խնդրել էի այդ մասին, բայց պատասխան չունեմ. եթե գրեիք և ուղարկեիք Շահվերդյանին՝ նա ինձ կհասցնեք - և ես խորապես շնորհա-

⁴ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հատոր 6, էջ 411:

⁵ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 5, էջ 513:

կալ կլինեի»⁶: Այստեղ նախ նկատում ենք վեպն արտասահմանում հրատարակելու մտադրության շարունակությունը, սակայն վայրի փոփոխությամբ. Ամերիկայի փոխարեն Վիեննան կամ Փարիզն են հրատարակման պոտենցիալ վայրերը: Շարունակվում է նաև առաջաբանի փնտրտուքը: Հետաքրքիր է, որ չի հիշատակվում դրա համար Հովհաննիսյանին դիմելը (թերևս արդեն մերժումը կամ անտեսումն ուներ ի գիտություն): Փոխարենը ակնարկում է, որ Պողոս Մակինցյանին է խնդրել առաջաբան գրել և պատասխան չի ստացել⁷: Այստեղ մի քիչ թեական է Մյասնիկյանին դիմելու հանգամանքը: Վերջինս շատ կարևոր դերակատարում ուներ՝ որպես Չարենցի խորհրդատու և հովանավոր, սակայն արդյո՞ք նրանից է առաջաբան գրել ակնկալում, թե՞ այդուհանդերձ հորդոր կա Մակինցյանին գրել տալու. դժվար է պնդել: Մի բան հստակ է, որ ո՛չ Մակինցյանը և ո՛չ էլ Մյասնիկյանը առաջաբան չեն ուղարկում:

Ուրեմն՝ Չարենցի մտադրությունն էր «Երկիր Նաիրին» անպայման արտասահմանում տպել, անել դա միայն գրքի նոր առաջաբանով, այդ առաջաբանը պետք է գրեր ոչ թե ինքը, այլ կա՛մ Աշոտ Հովհաննիսյանը, կա՛մ Պողոս Մակինցյանը, գուցե նաև՝ Ալեքսանդր Մյասնիկյանը⁸: Բո-

⁶ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հատոր 6, էջ 415-416:

⁷ Պողոս Մակինցյանին հասցեագրված ենթադրվող նամակը Չարենցի հրատարակված նամականիում չկա, և դրա մասին իմանում ենք միայն Մյասնիկյանին ուղղված նամակից:

⁸ Հետաքրքիր է, որ վեպի վերջին՝ երրորդ մասը դեռ հրապարակված չէ, երբ Չարենցը իր մտերիմներից վեպի առաջաբան է խնդրում: Բայց հայտնի է, որ այն արդեն գրված և հանձնված է եղել «Նորքի» խմբագրությանը, այսինքն՝ հաստատ հասանելի է եղել Աշոտ Հովհաննիսյանին, հավանաբար՝ նաև Մակինցյանին ու Մյասնիկյանին:

լոր այդ ծրագրերը անկատար են մնում: Փոխարենը վեպը գրքով հրատարակվում է 1926 թվականին Երևանում, իսկ այսպես կոչված նոր առաջաբանը՝ «*Երկրորդ հրապարակության առթիվ*» վերնագրով, գրում է հենց ինքը՝ Եղիշե Չարենցը:

* * *

Ինչու՞ է այնուամենայնիվ գրվում այս տեքստը: Ըստ նամակների՝ առաջաբան գրելու նպատակը *նոր լսարանի* համար (եթե գիրքը լույս տեսներ արտասահմանում) ինչ-ինչ հարցեր պարզաբանելն ու ընթերցանությունն ուղղորդելն էր լինելու: Բայց Երևանում հրատարակելով՝ լսարանը փոխվում է, ավելի ճիշտ՝ մնում է *անփոփոխ*. զուտ աշխարհագրական առումով թիրախային առաջնահերթ ընթերցողը նույն նորքյան լսարանն էր լինելու: Չի գտնվում նաև առաջաբան գրող այդ երկրորդը, ու Չարենցը ինքն իր վեպի գլխին *իբր ակադեմիական* մի խաղ է կազմակերպում:

Ինչու՞ *իբր ակադեմիական*: Նախ՝ նման ֆորմատով ու վերնագրով առաջաբանները հիմնականում գրվում են գրողների գրքերի կամ հենց իրենց՝ գրողների հետ կապված կարևոր առիթների դեպքում, հաճախ՝ գրողների կյանքից հետո, և հեղինակներն էլ գրողի կամ կոնկրետ գրքի վաստակ-արժեքն ընդգծող ու կարևորող գիտնականներն են լինում՝ առաջաբան-տեքստին հատուկ լեզվով ու ոճավորմամբ: Չարենցը այս տեքստը գրելիս բառապաշարի նույնպիսի դետալավորում է ընտրել՝ իբր ըստ ակադեմիական կանոնների. «*Մինչ այդ, օգտվելով մեր վեպի երկրորդ հրապարակության ցանկալի առիթից՝ այսու մենք* շտապում ենք առաջին հերթին *մեր* խորին շնորհա-

կայությունները հայտնել **մեր** բոլոր հիշյալ բարեկամներին», «**մեր** կամքից անկախ, տեղ էին գտել **մեր աշխատության էջերում**» և այլն (ընդգծումները մերն են-Վ.Դ.):

Վեպի բուն «Առաջաբանում» հեղինակը եզակի դեմքով է հանդես գալիս՝ *ես, ինձ, իմ*, իսկ «Երկրորդ հրապարակության առթիվ» գրված այս տեքստում իշխող դերանունը ակադեմիական կանոնի հոգնակին է՝ *մենք, մեզ, մեր*: Բուն վեպում մտերմիկ-ընտանեվարի է նաև ընթերցողին դիմելու ոճավորումը՝ «Սիրելի ընթերցող, թողնում եմ, որ դու... այո, դու — գտնես Նաիրին», «Իսկ եթե, բան է, չգտար — ների՛ր, սիրելիս՝ ես չեմ մեղավորը...»: Իսկ «Երկրորդ հրապարակության առթիվ»-ում այնքան է տարվում ակադեմիական ժանրի հեգնումով, որ «Երկիր Նաիրին» մի տեղ *վեպ*, մեկ այլ տեղ նույնիսկ *աշխատություն է* անվանում՝ կարծես դիսերտացիա նախապաշտպանելիս լինի սովետական մի որևէ ինստիտուտի սաստող պատերի ներսում: Ակադեմիական ոճավորման հետ «ֆլիրտն» ամենավառ կերպով խաղարկված է ակնկալվող հետագա դիտարկումներն ու նկատողությունները ստանալու հասցեի նշումով. «...*խնդրում ենք բոլոր մեր հայրենակիցներին՝ եթե նրանք ունեն ստույգ տեղեկություններ հիշյալ կարևորագույն հանգամանքը ճշտող՝ թող բարի լինեն գրել մեզ, հեղկյալ հասցեով*.—

Երկիր Նաիրի. Եղիշե Չարենցին.-»:

Սա, անշուշտ, Չեխովի հայտնի պատմվածքի՝ «Մեր գյուղ, պապիս» հասցեն կրող անհույս նամակի նմանությամբ է ստեղծվել, երբ գյուղից քաղաք աշխատելու եկած փոքրիկ տղան կործանումից փրկվելու իր վերջին, ըստ

էության, անհասցե ճիգն է գործադրում⁹: Նամակի տեղ հասնելու անհնարինությունն էր փաստելու նաև վեպի բուն «Առաջաբանի» չարենցյան մանիֆեստը, *թե չկա Երկիր Նահրի, այն միֆ է, ֆիկցիա, ուղեղի մորմոք, սրտի հիվանդություն, փոխարենը կա մի երկիր, որ կոչվում է Հայաստան*:

Այս հասցեն և նախընթաց *իբր գիտական* ոճավորումը, ուրիշ հղումներից զատ, կարծես հեգնող ակնարկ լինի՝ ուղղված գրականագետ Պողոս Մակինցյանին՝ ի հիշատակումն Չարենցի նամականիում չպահպանված և, ըստ էության, անպատասխան մնացած իր նամակի, ուր պատասխանի բացակայությունը վեպի և գրականագետի չստացված դիալոգի փաստումն է, որի արդյուքում ինքը՝ Չարենցն է իր վեպի գլխին գրականագիտություն խաղում:

«Երկրորդ *հրապարակության առթիվ*» գրված տեքստում Չարենցը մեծ տեղ է հատկացնում վիպական որոշ հանգամանքներին ուղղված ընթերցողական դիտարկումնկատողություններին: Կարևոր է, թե վեպի հասցեին այդ ի՞նչ նկատողությունների մասին է խոսում Չարենցը՝ իբր նաիրցիներից ստացած իր նամակներում: Պարզվում է, որ գլխավոր հարցը, որ հուզել է նաիրցիներին, կապված է վեպի կերպարներից մեկի՝ պ. Մարութի հետ. «Այսպես, *օրինակ, մի շարք քաղաքացիներ հայտնում են, որ նաիրյան այդ քաղաքի առաջին ծխականի տեսուչ եղել է ո՛չ թե պ. Մարութեն, ինչպես ասված էր մեր աշխարհության մեջ, այլ պ. Բյուզանդ Վարդերեսյանը, որի և մի շարք ոչ այն*

⁹ Տե՛ս **Антон Чехов**, Ванька,
<http://www.ilibrary.ru/text/983/p.1/index.html> 12.6.2017

քան էլ գեղեցիկ արարքները ծխական դպրոցում, հիշյալ հիմնական սխալի պատճառով, վեպում վերագրված էին պ. Մարութին։ Այս վերջինի մասին մի շարք ամենաստույգ աղբյուրներ իրենց պարտքն են համարում հայտնել նաև այն, որ նա, այսինքն պ. Մարութեն, ավարտած է եղել ո՛չ թե **Գևորգյան ճեմարանը**, ինչպես ասված էր մեր վեպում, այլ — **Կեղական յոթնամյա քաղաքային դպրոցը**, որտեղից և, որքան մեզ հայտնի է, անցել է արտասահման (Բեռլին)»։

Ինչու՞ է հենց պ. Մարութի կերպարի նախատիպի հետ եղած անճշտությունները երևակում Չարենցը իր այս տարօրինակ տեքստում։ Չէ՞ որ, ամենայն հավանականությամբ, իրենց նախատիպերից շեղվել են գրեթե բոլոր վիպական կերպարները։ Այս հարցին պատասխանելու համար պետք է նորից վերադառնանք Աշոտ Հովհաննիսյանին ուղղված Չարենցի խնդրանք-նամակին և կարդանք վերևում մեջբերված հատվածի շարունակությունը. «Ապա ես կուզեի մի երկու խոսք ասել այն ուղղումների մասին, որ անելու եմ «Նաիրիում»։ առաջին և ամենախոշոր շտկումը – դա պ. Մարութի պարմությունն է. վեպի I-ին մասում նա գավառացի հարբեցող վարժապետ է, ծեծում է երեխաներին և այլն, II մասում – Դաշնակցության անպրինցիպ հակառակորդ, III-ում – բռնակ... Այս հանգամանքը, ինչպես մի շարք այլ թյուրիմացություններ, առաջ են եկել նրանից, որ ես վեպը գրել եմ երկար ընդմիջումներով և անմիջապես մաս-մաս հանձնել տպագրության. II հրատարակության համար ես հիմնովին կտրբագրեմ վեպս, կանեմ մի շարք կրճատումներ, կավելացնեմ մի շարք հարվածներ՝ ավելի ուռուցիկ դարձնելու համար բռնակների արածները

– մի խոսքով հույս ունեմ, որ այդ շարկումներից հետո վեպս մի բանի կնմանի»¹⁰:

Աշոտ Հովհաննիսյանից առաջաբան խնդրող նամակում ևս, փաստորեն, Չարենցը խոսում է միայն պ. Մարութի կերպարի հետ կապված անճշտություններից: Չգիտենք՝ արդյո՞ք ունի այս հանգամանքը նախապատմություն, թե ոչ, բայց տպավորություն է, որ Հովհաննիսյանը դժգոհ է եղել այս կերպարի քաղաքական գծի և նրան վերագրվող մարդկային որակների ու վարքի չարենցյան հորինվածքից և գուցե ինչ-որ տեղ արտահայտվել է այդ մասին: Իսկ նամակում Չարենցը փորձում է փոփոխության խոստումների միջոցով համոզել Հովհաննիսյանին, այդուհանդերձ, վեպի համար առաջաբան գրել՝ պատրաստակամություն հայտնելով աշխատել նաև վերջինիս հետագա դիտարկումների ու նկատողությունների վրա. «*Լավ կլինի, եթե Դուք գրեիք ինձ ձեր նկատողություններն այն մասին, թե ինչ տեղեր հարկավոր է շտկել, ուղղել կամ կրճատել. – եթե միայն ժամանակ ունեք և կարող եք նման մի աշխատանքի տրամադրել մի-երկու երեկո*»¹¹:

Ինչպես արդեն գիտենք, Աշոտ Հովհաննիսյանից ակնկալվող առաջաբանը չի ստացվում, իսկ Չարենցն էլ պ. Մարութի կերպարը սրբագրող սկզբունքային շտկումներ չի կատարում: Փոխարենը, Հովհաննիսյանին ուղղված նամակի այս հատվածը՝ մի քիչ այլափոխված ու խնդրականացված, հայտնվում է «*Երկրորդ հրապարակության առթիվ*» առաջաբան տեքստում՝ վերագրվելով արզո

¹⁰ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հատոր 6, էջ 411:

¹¹ Նույն տեղը:

նաիրացիներից ստացված բողոքներին: Իսկ ո՞րն է Չարենցի պատասխանը այս կրկնակի «մարտաշարին», ինչու՞ է վերստին անդրադառնում, եթե հիմնավոր փոփոխության չի ենթարկելու: Կարդում ենք. «...մենք շտապում ենք առաջին հերթին մեր խորին շնորհակալությունները հայտնել մեր բոլոր հիշյալ բարեկամներին՝ ոչ այնքան մեզ, որքան **պատմությանը** մատուցած նրանց հիշյալ անգնահատելի ծառայությանց համար»: Հետաքրքիր է այստեղ «պատմություն» բառի ընդգծումը՝ որպես շտկումների հասցեատեր, և դրա հակադրումը իրեն կամ իր վեպին: Մի կողմից սա մտավոր գործունեության երկու տարբեր ոլորտների տարբերակում է՝ գրականության և պատմության, որոնցում ճշմարտությունների վերհանման տարբեր չափորոշիչներ են գործում, մյուս կողմից, հենց պատմությանը մատուցած ծառայություն համարելով պ. Մարութի քաղաքական, կենսագրական ու վարքային հանգամանքների ճշգրտումները, Չարենցը կարծես ակնարկում է *պատմաբան* Աշոտ Հովհաննիսյանի և իր՝ գրող Եղիշե Չարենցի ունեցած տարբեր պատկերացումները կերպարային ճշգրտության մասին: Իր գործը չէ կերպարի քաղաքական գծին նրա գեղարվեստական շաղախը ստորադասելը, թող պատմությունն ու պատմաբանը զտեն կերպարը՝ ըստ քաղաքական նպատակահարմարության:

«Երկրորդ հրապարակության առթիվ» գրությունը այսքանով չի ավարտվում: Ավելի ճիշտ՝ ավարտվում է, բայց նրան կցված է նաև մի հետգրություն՝ P.S., ինչպես ձևագրում է Չարենցը: Մինչ դրան անդրադառնալը նպատակահարմար կլինի մի անգամ ևս նայել Մյասնիկյանին ուղղված նամակը, որտեղ խոսվում էր Մակինցյանի չու-

դարկած առաջաբանի և ակնարկվում՝ Մյասնիկյանից առաջաբան ստանալու մասին: Այդ նամակը սկսվում է շնորհակալական խոսքերով՝ առ Ալեքսանդր Մյասնիկյան, որ վերջինս հնարավորություն տվեց իրեն տեսնելու արտասահմանը: (Հայտնի է, որ «Ստանդարտի» հետ կապված պատմությունից հետո, երբ Չարենցը մոսկվաբնակ Կարո Հալաբյանի և Միքայել Մազմանյանի հետ նախաձեռնել էր Մյասնիկյանի կարծիքով *սխալ մի ձեռնարկ*, հենց վերջինիս սուր քննադատության հետևանքով է Չարենցը հրաժարվում այդ ձեռնարկը շարունակելուց, այրել է տալիս «Ստանդարտի» օրինակները, փոխարենը՝ Մյասնիկյանից հովանավորվելով՝ մեկնում է արտասահման՝ Ժողովրդական լեզվով ասած աշխարհ տեսնելու և խելքի գալու համար¹².) Նամակում Չարենցը շնորհակալությունից հետո պատմում է, թե ինչեր է տեսել իր այցելած տարբեր վայրերում, կենտրոնանում է հատկապես Պոլսի հայ համայնքի թշվառ վիճակի և կոմունիզմից եղած վախի ու սոցիալիզմի գաղափարներն ընկալելու անկարողության վրա: Նամակը վերջանում է արդեն հիշատակված առաջաբան գրելու մասին խոսք բացելով, բայց դրանով չի ավարտվում: Ի՞նչ եք կարծում՝ ինչ է կցված նամակի վերջում: Այո՛, հետգրություն՝ նույն P.S. ձևագրումով, ուր կարդում ենք. *«Կուզեի նաև հայտնաձ լինել, որ ես այսպեղ ինձ հեռու եմ պահում հայ գաղութից, ոչ մի հարաբերության մեջ չեմ մտնում, այսպես կոչված «ազգային մտավորականության» հետ. նույնպես հեռու եմ պահում ինձ ամենայն*

¹² Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Գրիգոր Պըլտեան**, Հայկական ֆուտուրիզմ, Եր., «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», 2009, էջ 392-440:

ալկոհոլից՝ խոր կսկիծով մտաբերելով Թիֆլիսի սկանդալը, որի հետևանքները, վախում եմ, որ արտահայտվեն վերադառնալուցս հետո կուսակցական փոմսումս՝ комсом-комиссия-ի հայտնի գրությամբ!»¹³:

Հետգրության մեջ Չարենցը փորձում է արդարանալ իր հովանավորի առջև, հավաստիացնել, թե շտկել է իր նախկին զանցանքները՝ չի խմում, սխալ մարդկանց հետ ընկերություն չի անում, ճիշտ գծի մեջ է: Ու չմոռանա՞նք, որ առաջաբան կամ առաջաբան գրելու միջնորդություն է ակնկալում նաև նրանից: Իսկ ահա թե ինչ ենք կարդում «Երկրորդ հրապարակության առթիվ»-ի հետգրության մեջ «-Մեր աշխատության մեջ գուցե և կան, իհարկե, **ավելի մեծ**, թեկուզ մի քիչ **այլ կարգի**, սխալներ ու թերություններ, քան վերոհիշյալները. — բայց **այդ** սխալներն ու թերությունները շտկելու համար հարկավոր էր թերևս **նորից** գրել այս վեպը, բայց դա արդեն ո՛չ թե **շտկում** կլիներ, այլ **անդամահատություն՝ մահվան սպառնալիքի ներքո**: Ուստի և մենք հիմնականում թողնում ենք մեր աշխատությունն այնպես, ինչպես նա կա, ելնելով ժողովրդական այն իմաստուն ասացվածքից, որ **կուզիկի մեջքը գերեզմանը միայն կշտկի... Թեկուզ պիտի ասենք, որ ժողովրդական այս իմաստուն ասացվածքում կա մի բան, որ նրա **ճշմարտությունը** մեր աչքին դարձնում է բավականին **թեական**. — այդ այն է, թե ո՞նց կարող է **գերեզմանը — շտկել... Գերեզմանից** հետո — էլ ի՞նչ **շտկում...**»:**

Ի՞նչ է սա: Անպատասխան նամակի հերթական անդրադա՞րձը, թե՞ մենք մեզ ու մեր աշխատությունը թող-

¹³ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հատոր 6, էջ 412-416:

նում ենք այնպես, ինչպես կա ու կանք, թե չեն գնա շտկուման մահվան սպառնալիքի ներքո, թե կուզիկին միայն գերեզմանն է շտկում, իսկ գերեզմանից հետո, էլ ձեզ պե՞տք է իմ շտկվելը:

* * *

Որքան էլ տարօրինակ է, *«Երկրորդ հրապարակության առթիվ»* այս գրությունը սրանով էլ չի ավարտվում: Թերևս Չարենցը գուշակում էր, որ վեպը բացող իր ընթերցողի մոտ բազմաթիվ հարցեր են առաջանալու այս տեքստը կարդալուց հետո և իրենց հարց են տալու, թե ինչու՞ է գրվել և ու՞մ է ուղղված տակավին չկարդացած վեպը առաջին հայացքից վարկաբեկել փորձող այս գրությունը: *«Երկրորդ հրապարակության առթիվ»* տեքստն ավարտվում է հետևյալ հրապարակախոսական արտահայտությամբ. *«Հասկացողը կհասկանա»:*

Հասկացողներից մեկը՝ Ալեքսանդր Մյասնիկյանը, վեպի՝ գրքով և *«Երկրորդ հրապարակության առթիվ»* առաջաբանով լույս տեսնելու ժամանակ այլևս չկար: Պողոս Մակինցյանն ու Աշոտ Հովհաննիսյանը ամենայն հավանականությամբ կարդացել և հասկացել էին այս տարօրինակ գրությունը: Եվ եթե ճիշտ է այս տեքստի ծագումնաբանության մեր վարկածը, ապա չարենցյան այս յուրօրինակ գաղտնագիրը հասկացողների «ինտիմ» խումբն այլևս փակ շրջան չի մնա:

ԱՀԱ ՎԱԶԳԵՆ ԳԱՐՐԻԵԼՅԱՆԸ



Ասում են՝ քննադատներին արձան չեն կանգնեցնում: Բայց իսկական քննադատը չի էլ սպասում այդ արձանին՝ քաջ գիտենալով, որ հավերժականը արվեստն է, իսկ ինքը լավագույն դեպքում որակյալ ընթերցողն է:

Ծանոթ քննադատներից մեկն էլ զարմանում էր, թե ինչպես է մարդը տալիս հարցեր, դաս տալիս, դասախոսություն կարդում ու չի հոգնում:

Վազգեն Գարրիելյանը այդ խոհուն քննադատի և անխոնջ մանկավարժի դասական մարմնացումն է, որ ահա կես դարից ավելի գրում է գրքեր և հոդվածներ, կարդում դասախոսություններ, ղեկավարում ասպիրանտների և ուսանողների՝ առանց մեծ արժեք տալու իր գործին: Եվ լավագույնը, որ այդ ձիգ տասնամյակների ընթացքում նվաճել է նա, թերևս հենց «Վազգեն Գարրիելյան» անուն-ազգանունն է, որ ծանոթ է բնագավառին առնչվող ամեն մեկին և ավելին է, քան գիտության և կրթության ոլորտի այն բոլոր տիտղոսներն ու պարգևները, որոնց արժանացել է ինքը:

Իր անունն ու անհատականությունը Գարրիելյանը ձեռք է բերել հատկապես արևմտահայ և նրա ժառանգորդ սփյուռքահայ գրականության խորը և տևական հետազոտության շնորհիվ: Ռուբեն Որբերյանից հետո, որի առաջին ամբողջական ուսումնասիրողն էր, գրականագետը ձեռք զարկեց մեր բանաստեղծության ամենից բարդ ու բազմաշերտ մեծություններից մեկի՝ Դանիել Վարուժանի

կյանքի և արվեստի քննությանը: «Դանիել Վարուժան» (1978) մենագրությունը, որի համար նրան շնորհվեց բանասիրության դոկտորի գիտական աստիճան, դարձավ հայաստանյան վարուժանագիտության ցարդ չգերազանցված հանգրվանը:

Շուրջ տասը տարի հետո Վ. Գաբրիելյանը իր վարած ակադեմիական դասընթացի հիման վրա պատրաստեց և 1987 թ. լույս ընծայեց «Սփյուռքահայ գրականություն» բուհական դասագիրքը, որ մինչև օրս ունեցել է ևս մի քանի հրատարակություն և որով կրթվել են բանասիրության բաժանմունքի հազարավոր ուսանողներ: Իր տեսակով այն եզակի դասագիրք է, իսկ գիտական համակարգմամբ, ծավալումներով և մանրամասներով մարմնավորում է հայրենական սփյուռքագիտության գրականագիտական մակարդակը:

Վ. Գաբրիելյանը մեծ աշխատանք է կատարել նաև արևմտահայ և սփյուռքահայ հեղինակների ժառանգության մասսայականացման գործում: Կազմել, առաջաբաններով և ծանոթագրություններով է օժտել բազմաթիվ ժողովածուներ և քրեստոմատիաներ:

Ժամանակին դառնալով հանրապետության ամենաերիտասարդ գրականագետ դոկտորներից մեկը՝ պրոֆեսոր Գաբրիելյանը իր գիտելիքներն ու ունակությունները ի սպաս է դրել նաև գիտամանկավարժական ղեկավար աշխատանքին: 1981-2015 թթ. ղեկավարել է Երևանի պետական համալսարանի սովետահայ (ներկայումս՝ հայ նորագույն) գրականության ամբիոնը: Մի ամբողջ դարաշրջան կազմող այդ երեսունհինգ տարիներին թե՛ ինքն է վարել հիմնական և մասնագիտական դասընթացներ, թե՛ կազ-

մակերպել է ամբիոնի գիտական և դասախոսական գործունեությունը: Որպես առանձնահատուկ կարևորության երևույթ՝ առանձնանում է «Հայ նորագույն գրականություն» մագիստրոսական ծրագրի մշակումն ու գործադրումը, որի շնորհիվ վերջին մեկ դարի հայ գրականությունը իր երկու՝ հայաստանյան և սփյուռքյան թևերով, խորը և համակողմանի դասընթացներով ասիա ավելի քան մեկուկես տասնամյակ մատուցվում է ուսանողներին՝ պատրաստելով հետազոտող գրականագետների, քննադատների և հրատարակիչների նորանոր սերունդներ:

Վազգեն Գաբրիելյանը բառի բովանդակ իմաստով ուսուցիչ է: Նա գիտական ղեկավարն է եղել հայաստանցի և սփյուռքահայ տասնյակ ասպիրանտների և հայցորդների, ովքեր հաջողությամբ պաշտպանել են թեկնածուական ատենախոսություններ և աշխատում են ինչպես ԵՊՀ-ում, այնպես էլ ուրիշ բուհերում:

1970-ական թթ. կեսերին ամբիոնի հիմնադիր վարիչ Հրանտ Թամրազյանի նախաձեռնությամբ սկզբնավորվել և պարբերաբար անցկացվել են «Չարենցյան ընթերցումներ» կոչվող գիտական նստաշրջաններ: Սկզբնապես Վ. Գաբրիելյանը դրանց մասնակցում էր իբրև հեղինակ՝ հանդես գալով Չարենցի արտասահմանյան ուղևորությանը, արևմտահայ ու սփյուռքահայ բանաստեղծների հետ Չարենցի ունեցած գրական առնչություններին վերաբերող հետաքրքրական զեկուցումներով: Ամբիոնի վարիչի պաշտոնը ստանձնելուց հետո Գաբրիելյանն արդեն ինքն է նախաձեռնել ու անցկացրել նոր գիտաժողովները՝ շարունակելով հանդես գալ նաև որպես հեղինակ: Արդեն լույս են տեսել «Չարենցյան ընթերցումների» ինը գրքեր: Առաջի-

կայում կկայանա տասներորդ հորեյանական նստաշրջանը, որին իբրև հորեյար և զեկուցող իր մասնակցությունը կբերի նաև Վազգեն Գաբրիելյանը:

Հրանտ Մաթևոսյանի տարածած մահվանից հետո՝ 2005 թ., Գաբրիելյանը նախաձեռնեց հետագայում նույնպես ավանդական դարձած մեկ այլ գիտաժողով՝ «Մաթևոսյանական ընթերցումները»: Արդեն կայացել և առանձին գրքերով հրատարակվել են երեք նստաշրջաններ, որոնց համալսարանի և հանրապետության այլ հաստատությունների մասնագետների հետ զեկուցումներով մասնակցել է նաև պրոֆեսոր Գաբրիելյանը: Նաև ինքն է խմբագրել «Մաթևոսյանական ընթերցումների» բոլոր երեք գրքերը:

Հրանտ Մաթևոսյանի պարագան խիստ էական է Վազգեն Գաբրիելյանի գրական ճակատագրում: Նա դեռ երիտասարդ տարիքից վայելել է մեծ գրողի ընկերությունը: Ուսանողական տարիներից ինքն էլ ստեղծագործելով, իսկ հետագայում գրականագետի հանգամանքով Գաբրիելյանը հարատև մասնակցություն է ունեցել Հայաստանի գրողների միության աշխատանքներին: Հատկապես գրականության համար առավել ծանր վերջին երկու-երեք տասնամյակներին նա՝ որպես ընթերցող և քննադատ, ուշադրության կենտրոնում է պահել ժամանակակից հայ գրականությունը: Ավելի հաճախ՝ «Գրական թերթում», նաև այլ պարբերականներում նա տպագրել է արդի հայ գրականության կենսական խնդիրներին նվիրված հոդվածներ, հանդես եկել նոր լույս տեսած գրքերին վերաբերող գրախոսություններով, մասնակցել գրական բանավեճերին: Նրա այս նախասիրությունը առավել ամփոփ և հավաք ներկայացված է «Գրականության մեր ժամանակը»

(2006), «Պատմության խորհուրդը և ներկան» (2012) հոդվածների ժողովածուների մեջ, թեև դրանցից հետո էլ Գաբրիելյանը գրել և լույս է ընծայել արդի գրական ընթացքին առնչվող բազմաթիվ հոդվածներ:

Նույնիսկ այսօրանը, որ ամբողջը չէ, կարծում եմ, բավական է համարելու, որ գրականության պատմաբան, քննադատ և դասախոս Վազգեն Գաբրիելյանը յուրովսանն կերտել է իր արձանը՝ հնարավոր բարձրությամբ: Բայց խիստ էական է նաև արձանի կերպը: Կյանքի և գրականության շուրջը արվող դատումներում նա սիրում է կրկնել թերևս Թումանյանից ու Վարուժանից ներշնչված այն միտքը, որ անհատի գործը արժեքավորելու լավագույն չափանիշը այդ գործը ստեղծողի մարդկային որակներն են, Տերյանի բառերով ասած՝ մարդկային տաղանդը: Ես, որ իր առաջին ասպիրանտն եմ և ում ամբողջ գիտական ու մանկավարժական գործը եղել է իր խնամքի և ուշադրության կենտրոնում, վկայում եմ, որ Վազգեն Գաբրիելյանի բոլոր գրքերին ու հոդվածներին լույս է տալիս հենց մարդկային շփման տաղանդը: Դարձյալ գրականագետ լծակցի, մտավորական զավակների և տաղանդավոր թոռների հետ դյուրըմբռնելի ներդաշնակությամբ ապրող մարդը նույնպիսի ջերմությամբ ու հոգևոր բարձր կեցությամբ է ապրում նաև գործընկերների, և որ հատկապես գնահատելի է, իր բոլոր ուսանողների հետ:

Տաղանդավոր գիտնականն ու մարդը, որ հաստատուն քայլքով հատեց 80-ամյակը, այսօր էլ՝ օրինակելի եռանդով ու կենսունակությամբ, վարում է իր դասերն ու գիտական գործերը: Եվ մենք, որ հաճախ կարոտ ենք մեր սիրելի ավագներին երկար վայելելու բերկրանքին, իրեն

շնորհավորելուց ավելի երևի թե մեզ պիտի շնորհավորենք նրա այդ անհավատալիորեն ութսունամյա երիտասարդության համար և մաղթենք, որ մեզ հետ ու մեր այնքան փայփայելի գրականության հետ դեռ երկար լինի Վազգեն Գաբրիելյան մարդը:

ՍԵՅՐԱՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

<i>Արամ Սիմոնյան</i>	
Բացման խոսք	3
<i>Վազգեն Գաբրիելյան</i>	
Դիմանկար բանաստեղծությամբ	6
<i>Սամվել Մուրադյան</i>	
Ինքնակերպավորված Չարենցը «Երկիր նաիրի» վեպում և Կարսի անկումը նրա հայացքով.....	53
<i>Ժենյա Քալանթարյան</i>	
Եղիշե Չարենց և Տիգրան Հախումյան	92
<i>Վազգեն Սաֆարյան</i>	
Երազը և սարսափը Չարենցի նաիրյան ընկալումներում ..	136
<i>Աշոտ Ալեքսանյան</i>	
Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրին» և եվրոպական վիպական ավանդույթը	161
<i>Սաթենիկ Ավետիսյան</i>	
Առասպելի ծնունդն ու մահը Եղիշե Չարենցի «Դոֆինը նաիրական» սոնետաշարում.....	204
<i>Աշխեն Զրբաշյան</i>	
Հին հայկական տաղաչափական ձևերը Չարենցի պոեզիայում.....	224
<i>Սեյրան Գրիգորյան</i>	
Եղիշե Չարենց և Էդգար Պո	239
<i>Արմենուհի Արզումանյան</i>	
Գույնի հոգեբանական շերտերը Չարենցի «Ծիածան» ժողովածուում	276
<i>Սիրանուշ Դվոյան</i>	
Չարենցի աշխատանքը «առասպելի» հետ	290

Արքմենիկ Նիկողոսյան

Ազգային պետականության հոգևոր-բարոյական
կառուցվածքը «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուում311

Լիլիթ Սեյրանյան

Չարենցի խոսքը ծայնի և լռության սահմանին343

Վահրամ Դանիելյան

Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի «Երկրորդ
հրատարակության առթիվ» առաջաբանի հետքերով.....357
Ահա Վազգեն Գաբրիելյանը370

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՉԱՐԵՆՑՅԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ

Հոդվածների ժողովածու

10

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. սրբագրումը՝ Գ. Գրիգորյանի

Տպագրված է «Գևորգ-Հրայր» ՍՊԸ-ում:
ք. Երևան, Գրիգոր Լուսավորչի 6

Ստորագրված է տպագրության՝ 25.12.2017:
Չափսը՝ 60x84 $\frac{1}{16}$: Տպ. մամուլը՝ 23.625:
Տպաքանակը՝ 150:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.am