

	4
ԴԱՎԻԹ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ	6
	16
	21
ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿ	39
	49
ԿՅԱՆՔԸ	»
ԵՎ	89
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ	
	07
	39
	58
	65
	01
	45
	55
	66
	90
	07
	23
	31
	53
	71
«ՆՈՐ ԴԱՐ»	77
ԵՐԵՎԱՆ — 2001	97
	46

ՀՏԴ 891.891.0
ԳՄԴ 83.3 Դ7
Ս 411 գ

Գասպարյան, Դ. Վ.
Ս 411գ Պարույր Սևակ, Կյանքը և ստեղծագործությունը.— Եր.: «Նոր դար», 2001, 464 էջ:

Մենագրությունը նվիրված է մեծ բանաստեղծի կյանքի և ստեղծագործության վերլուծությանը: Բանաստեղծ, որ դժվարին ժամանակներում հավատարիմ մնաց մուսաների անեղծ ընկերությանը և իր անունը ընդմիջտ գրանցեց հայ գրականության պատմության մեջ:

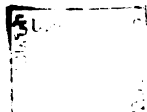
Հասցեագրվում է բոլոր նրանց, ում թանկ է Պարույր Սևակի անունը ու գործը:

Ս 4603020102 2001
0058(01)-2001

ԳՄԴ 83.3 Դ7

ISBN 99930-64-68-8

(96828-42)



© Գասպարյան Դ., 2001

(351-2504) 43-2008

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք 4

ՍՈՒՏՔ

Ապրող և ապրեցնող անուն 6
 Մեծերի ժամանակը երբեք չի վերջանում 16

**ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ
 ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԻ ԾՆՈՒՆԴՐ**

Կյանքի ուղին 21
 Գրական մուտքը 39

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿԱՄ ԻՆՉ-Ը ԵՎ ԻՆՉՊԵՍ-Ը

Գրական նոր շրջադարձը և Սևակի գործունեությունը 49
 Ծրագրային պոեզիա կամ՝ ժամանակի շարժման և «հոգու դիալեկտիկայի»
 գեղարվեստական հայտնագործությունը 89

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մարդը ինքն իր առջև 107
~~Սիրո հավիտենական երգը 139~~
 «Ես չեմ ամաչում իմ սիրո համար» (Սևակ-Սուլամիթա) 158
 «Եղիցի լույս» կամ՝ ժամանակի դիմակավորված ու ողբերգական
 դեմքը 165
 Հայրենիք կամ՝ պատմությունը և XX դարը 201

ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԴ

ԹՈՉՈՂ ՆԵՏԻ ՈՒՂՈՒԹՅՈՒՆԸ

Պարույր Սևակ — Գրիգոր Նարեկացի 245
 Պարույր Սևակը և արևմտահայ գրականությունը 255
 Չարենցի հոգեորդին. Պարույր Սևակ — Եղիշե Չարենց 266
 Պարույր Սևակ — Վլադիմիր Մայակովսկի 290
 Պարույր Սևակ — Թոմաս Էլիոթ 307
 Պարույր Սևակը և լատինամերիկյան պոեզիան 323
 Պարույր Սևակ — Էդուարդաս Մեծելայտիս 331
 Պարույր Սևակը թարգմանիչ 353

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ԲԱՆԱՐՎԵՍՏԻ ՕՐԵՆՍԱԴԻՐԸ

Արվեստի բարենորոգիչը 371
 Ավանդույթի և նորարարության սահմանը 377
 Տաղաչափական արվեստը 397

ՎԵՐՋԱԲԱՆ

Պարույր Սևակ գրական երևույթը 446

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Այս գիրքը գրել եմ իմ ստեղծագործական ամբողջ կյանքի ընթացքում՝ 1970–ական թվականների սկզբներից մինչև տպագրության հանձնելու պահը: Գրել եմ որպես սրտի խոսք, որպես գրականագիտական ուսումնասիրություն, որպես նոր փաստերի ի հայտ բերելու կոչված հետազոտություն, որպես բանաստեղծի ծննդյան ու մահվան տարելիցների կապակցությամբ հղացած հողվածներ... Գրել եմ սպիտակ թղթի վրա, գրել եմ հոգուս ու մտքիս էջերին: Գրել եմ, որպեսզի մոտենամ բանաստեղծին, հասկանամ նրան, լիարժեքորեն առնչվեմ նրա էությանը:

Տասնյակ անգամներ առիթ եմ ունեցել մարդաշատ մեծ դահլիճներում բանախոսելու Պարույր Սևակի կյանքի և ստեղծագործության մասին, վարելու հեռուստառադիո հաղորդումներ, զրուցելու նրան ճանաչողների հետ: Այսպես, ահա, աստիճանաբար ձևավորվել է այս գիրքը, և հիմա եկել է ծննդյան պահը:

Երբ 1980–1990–ական թթ. փաստական նյութերի հրապարակմամբ գրում էի Չարենցի մասին՝ ինձ համար սկզբունք էր «*Դեպի Չարենցը*» կարգախոսը, որովհետև Մեծագույնի կերպարը շատ էր աղճատվել, յուրաքանչյուր ոք Չարենցին հարմարեցրել էր իրեն, ի՛ր պատկերացումներին, ի՛ր չափին, ի՛ր չափսին, ի՛ր գաղափարական կաղապարին: Եվ դա այն դեպքում, երբ Չարենցը փոթորկուն օվկիանոս է, հրահեղուկ մագմայով լեցուն հրաբուխ, մարդու մեջ կուտակված բնության վիթխարի տարերքի մարմնացում: Իսկ այս գիրքը գրվեց *Սևակի մասին* և հղացվեց, ստեղծվեց ու ծնվեց «*Սևակի հետ*» կարգախոսով, որովհետև նրա կենդանի ծայրը դեռ հնչում է մեր ականջներում, պատգամում շարունակել այն պայքարը, որ նա սկսել էր հանո՛ւն արդիական բարձր գրականության և ընդդե՛մ ամեն տեսակի գավառական հետամնացությունների: Այս գիրքը ես փորձել եմ գրել հենց Սևակի հետ՝ նրա անմիջական ներկայությամբ, գործնական մասնակցությամբ և ամբողջ շարադրանքի ընթացքում նրա հետ լուռ զրուցելով...

Այս գրույցն անցնում է ոչ միայն նրա կյանքի ու գործի, այլև նրա ապրած ժամանակի միջով: Գեղագիտական–քննադատական

ա՛յն մթնոլորտի և ծնավորված գրական հարաբերությունների ա՛յն դրվածքի միջով, որ շրջապատել էին նրան: Ժամանակն իր գրական դեմքերով ներկա է այս գրույցին և մասնակից իր ձեռագրով, որ պահ է տվել մամուլի էջերին:

Թեև Պ.Սևակի ժառանգության ուսումնասիրության ուղղությամբ քիչ գործ չի արել հայ քննադատությունն ու գրականագիտությունը, բայց, եթե ձեռքներս մեր խղճի վրա դնելու լինենք, պետք է առանց երկբայելու ասենք, որ մենք՝ Պարույր Սևակի ժամանակակիցներս ու հետնորդներս, մեծ պարտք ունենք բանաստեղծի և ինքներս մեր առջև: Բանաստեղծի առջև՝ նրա երկերի ամբողջական հրատարակության և համակողմանի ուսումնասիրության գործում հապաղելու և մեր առջև՝ նրա խոսքը մեզ և մեր ժողովրդին դեռևս լիարժեք չհասցնելու առումով:

Ժամանակին արվեց առավելագույնը. տպագրվեց բանաստեղծի երկերի վեցհատորյակը: Բայց դա մեծ գործի սկիզբն էր միայն: Դեռևս ամբողջացած, գրքերով հրատարակված չեն նրա ժառանգության այն էջերը, որոնք լույս են տեսել մամուլում:

Ուշանում է Պարույր Սևակի անտիպ ժառանգության ուսումնասիրությունը: Այն ոչ միայն ընտանեկան սրբազան ու թանկարժեք մասունք է, այլև համաժողովրդական—համազգային հոգևոր գանձ ու սեփականություն: Ուստի չպետք է հետաձգել պահը, ժամանակը չի սպասում: Անտիպ նյութերը, կարծում եմ, էապես կհարստացնեն մեր պատկերացումները և՛ նրա, և՛ նրա ապրած ժամանակի մասին: Ժամանակն է բացելու նրա փակ գրողցները:

Այսօր դեռևս վեճերի տեղիք է տալիս նրա ողբերգական մահվան պարագան: Ինչպե՞ս եղավ...

Այս ամենը մեզ պարտավորեցնո՛ւմ է: Չի՛ կարելի այսքան անփութ լինել ազգային արժեքների հանդեպ: Իր խոսքը իրեն վերադարձնելով՝ պետք է կրկնենք.

— Դու... գործն ես արել,
Մենք... հսկչն ենք առել...

՝

Դավիթ Գասպարյան
28.01.2001, Երևան

ՄՈՒՏՔ

ԱՊՐՈՂ ԵՎ ԱՊՐԵՑՆՈՂ ԱՆՈՒՆ

Իմ և իմ սերնդակիցների գրական մուտքը զուգադիպեց, ինչպես մեր նախկին մատենագիրները կասեին, այս կյանքից Պարույր Սևակի փոխադրվելու ժամանակին: Անցել է երեք տասնամյակ: Եվ այդ տարիներին՝ գրական այդ դժվարին կյանքում, ում պահանջը որ ամենից շատ են զգացել, եղել է Պարույր Սևակը՝ մեծ բանաստեղծն ու գեղագետը, մարդն ու քաղաքացին: Իմ ծանր պահերին, երբ ստիպված եմ եղել մտնել գրական վեճերի ու բանավեճերի մեջ, երբ գրական դավերի ու խարդավանքների բավիղներում երբեմն մատնվել եմ հուսահատության, ներքուստ անընդհատ այն զգացողությունն եմ ունեցել, որ եթե գրական այս սայթաքում ճանապարհին հանդիպեի նրան, նրան հաղորդեի իմ ստեղծագործական խոհերն ու ծրագրերը, ապա նա պիտի կես խոսքից հասկանար ինձ:

Շատերը նրան հիմա էլ անունով են մտաբերում՝ Պարույրը: Թռուցիկ հանդիպումներից զատ, ես անձնական ծանոթություն չեմ ունեցել հետը, և ինձ համար նա մնում է Պարույր Սևակ:

Նրա կենդանի ներկայությունն իմ մեջ տպավորվել է մի քանի հեռակա հանդիպումներով:

Առաջին անգամ Պարույր Սևակին տեսել եմ 1968 թվականի հոկտեմբերի 23-ին, երբ 4-րդ կուրսի ուսանող էի: Գրողների տանը պոեզիայի ցերեկույթ էր՝ նվիրված Երևանի հիմնադրման 2750-ամյակին: Ոսկե աշուն էր, Երևանի ամենաշքեղ, հիրավի, տոնական ժամանակը: Մի քանի ուսանող ընկերներով գնացինք այդ միջոցառմանը: Առաջին անգամ էի ոտք դնում գրողների միություն: Ամեն ինչ խորհրդավոր իմաստ ուներ (երանի այդ տպավորությունը հետագայում այդպես էլ պահպանվեր): Գրողների տան

հին, դեռևս չընդարձակված դահլիճն էր: Կողքիս ընկերը գրական մարդկանց ավելի լավ էր ճանաչում և, այս ու այն կողմ ցույց տալով, ասում էր՝ այսինչն է, այնինչն է:

Յերեկույթին նախագահում էր Պարույր Սևակը: Նրա բացման խոսքի ժամանակ, մի քանի րոպե ուշացումով, երկու երկրպագուհիների ուղեկցությամբ ներս մտավ Հովհաննես Շիրազը: Սևակը խոսքն ընդհատեց և հարգանքով դիմեց նրան. «Շիրազ, քո տեղը նախագահությունում է, համեցի՞ր այստեղ»: Շիրազը լսեց, բայց, չլսելու տալով, ամբողջ դահլիճի ուշադրությունը դեպի իրեն դարձրած, քայլերն ուղղեց դահլիճի խորքը և, գատա մի աթոռի դեռ չնստած, կքանիստ վիճակում բարձրաձայն ասաց. «Որտեղ ես կնստեմ, նախագահությունն է՞նտեղ է»:

Հասկացա, որ Շիրազն ու Սևակը նույն ժամանակի մեջ են, բայց իրար հետ չեն, նույն գրականության պատմության մեջ կողք կողքի են, բայց կյանքում՝ իրարից հեռու: Հասկացա, որ ամեն մի ճշմարիտ բանաստեղծ ինքն է, որ կա՝ իր արժեքի, տեղի ու դերի բարձր գիտակցությամբ: Ավելի ուշ միայն իմաստավորեցի, որ յուրաքանչյուր ճշմարիտ հեղինակություն ինքն է թե՛ իր չափն ու կշիռը, թե՛ իր գահն ու նախագահությունը:

Հետագայում առիթ ունեցա Շիրազից լսելու Սևակի մասին: Հակասական կարծիքներ էր հայտնում, երբեմն՝ նույնիսկ շատ խիստ, անգամ՝ կոպիտ: Համենայն դեպս, գրական խանդն ակնհայտ էր: Սևակի գրական փառքն իրենը չէր: Թեև իր փառքն էլ չէր խամրել, բայց «մրցակցությունը» ուժեղ էր: Այդուհանդերձ, մի հարցում Շիրազը միշտ նույնն էր կրկնում: Ասում էր. «Այն ծանր տարիներին, երբ բոլորն ինձ հալածում էին, Սևակն իմ քնարերգությունը գնահատեց»: Եվ հպարտությամբ էր ասում: Ուրեմն՝ նաև գնահատում էր: Հակառակ դեպքում Սևակի կարծիքն արժեք չէր ունենա Շիրազի համար: Իսկ վերջին տարիներին այսպես էր ասում. «Գրականության մեջ Սևակն իմ փոքր ախպերն է: «Անլուելի...»-ն, «Եռաձայն պատարագ»-ը, ուրիշ գործեր ինձնից կուզան»:

Հետո էլ, երբ իրագեկ մարդկանցից լսեցի, որ բանաստեղծի ողբերգական մահվան հաջորդ օրը գիշերով Շիրազը գնացել է դիարան (անատոմիկում), արթնացրել պահակին, մի կերպ ներս

մտել, կանգնել իր ողբացյալ գրչակցի դիակի առջև և հոնգուր-հոնգուր լաց եղել նրա վրա ու նրա համար, հասկացա, որ Շիրազը հոգու խորքում շատ բարձր է գնահատել Սևակին և նրա կորուստով իրեն լքված ու միայնակ զգացել...

Հաջորդ անգամ Պարույր Սևակին տեսել եմ 1971 թվականի հունիսի սկզբին, Հայաստանի գրողների 6-րդ համագումարի նախագահությունում նստած՝ մռայլ, դժգոհ, գլուխն ավի մեջ, ինքնապարսավ ու վիրավորված: Հալածված Փրկիչի էր նման, որ մտովի արդեն իր խաչն էր տանում: Հետո միայն նրա այդ հոգեվիճակը, կապված «Եղիցի լույս»-ի հրատարակության քաշքշուկի հետ, ինձ համար շատ ավելի հասկանալի եղավ:

Այդ օրերին մեկ-երկու անգամ էլ նրան տեսել եմ գրականության ինստիտուտի աստիճանահարթակին աշխատակիցների հետ գրուցելիս:

1971 թվականի հունվարին՝ որպես կրտսեր լաբորանտ, ընդունվեցի ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ: Պարույր Սևակն այդ գիտական հաստատության հայ հին և միջնադարյան գրականության բաժնի ավագ գիտաշխատող էր: Ինչպիսի՜ երջանկություն՝ աշխատել մի հաստատությունում, որտեղ Սևակի նման հեղինակությունն է պաշտոնավարում: Սակայն այդ երջանկությունը կարճ տևեց, անգամ չհասցրեց վերածվել անձնական ծանոթության: Նույն՝ 1971 թվականի հունիսի 17-ին ազգային (այն ժամանակ՝ հանրային) գրադարանում պարապելիս լսեցի նրա ողբերգական մահվան գույժը: Գիտական ընթերցասրահի բոլոր պարապողները խոնվել էին միջանցքում, ոչ ոք չէր հավատում լսածին, իսկ ոմանք հեռախոսազանգերով փորձում էին ստուգել բոթը: Դժբախտաբար, պատահարի փաստը հաստատվում էր:

Հետո արդեն վերջին հրաժեշտն էր օպերային թատրոնում, թաղման բազմահազարանոց վիթխարի թափորը և եղերական կերպարանք առած կանանց ու արանց բարձրաձայն ողբը:

Շատերի հետ մեկտեղ ես ևս հնարավորություն ունեցա պատվո պահակ կանգնել նրա կողքին: Հեռակա ծանոթությունը դարձավ մերձավոր, բայց՝ չկայացած...

Սուգը սուգ էր: Թեև որոշ մարդկանց ակնարկները հետագայում միայն աստիճանաբար լրիվ իմաստավորելով՝ հասկացա, որ գրական սուտ հեղինակությունների, որ նույնն է, թե՛ գրական փերեզակների համար, Պարույր Սևակի անակնկալ վախճանը թաքուն ցնծություն էր: Այդ մարդկանց դեմքերն աչքիս առաջ են: Հիշողության դատաստանից չեն փախչի:

Հետո արդեն Պարույր Սևակի լուսանկարը հայտնվեց խմբագրություններում, գրախանութներում, բնակարաններում, անգամ՝ հնակարկատների արհեստանոցներում և փոխադրականների մեջ, վարորդների խցիկներում՝ Անդրանիկի, երբեմն նաև Խրիմյան հայրիկի լուսանկարների կողքին: Ժողովուրդն ընդունել էր Սևակին: Այդ ընդունելը նախ՝ դարձավ անմնացորդ սեր նրա պոեզիայի հանդեպ, այնուհետև՝ վերածվեց ուխտագնացության դեպի բանաստեղծի ծննդավայր, ուր նաև նրա աճյունն էր հանգչում: Այդ ուխտագնացությունն աստիճանաբար վերածվեց բանաստեղծի անվան ու գործի ոգեկոչումով իմաստավորված պոեզիայի օրվա և գրական հանդեսի:

Սևակի մահից կարճ ժամանակ անց վաճառքի հանվեց բազմաչարչար «Եղիցի լույս»-ը. ասես կալանքից քաղաքական բանտարկյալ էր ազատվել: «*Եղիցի լույս*»-ի հետ *բառացիորեն կրկնվեց նույնը, ինչ Եղիշե Զարենցի «Գիրք նանապարհի»-ի հետ*: Խորհրդային տարիների երկու ուղենշային բանաստեղծական գրքերը լույս էին տեսնում ուշացումով, լույս էին տեսնում հավատաքննիչների կեղտոտ ձեռքերի հետքերը վրան՝ անհարկի ու անցանկալի կրճատումներով:

Ինձ համար Պարույր Սևակն սկսվեց հենց այդ գրքով: Կարդում էի «Եղիցի լույս»-ը և հոգեպես ուժեղ զգում, որովհետև բանաստեղծը չէր խաբում, գեղեցիկ սուտ չէր ասում, այլ ասում էր մերկ ու դաժան ճշմարտությունը մեր բոլորի ապրած ժամանակի և մեր բոլորի մասին: Այո՛, ճշմարտություն. ամենից բարձրն ու անփոխարինելին, որի կարիքն ուներ մեր կյանքը հատկապես այն տարիներին, որովհետև շատերն էին տեսնում ու զգում, բայց քչերին էր վիճակված դա արտահայտել, և միմիայն բացառիկներին՝ այդ ճշմարտությունը վերածել գեղարվեստական խոսքի: Այո՛, ճշմարտություն, և այն էլ՝ մի երկրում, որը վերածվել էր վիթ-

խարի գորանոցի, մի երկրում, որը, հանուն իր քարացած գաղափարախոսության, պատրաստ էր գոհաբերել ամեն ինչ և, առաջին հերթին, իր լուսավոր մարդկանց: Այո՛, ճշմարտություն: Իսկ ճշմարտությունը տարբերակներ չունի, աներկրորդ է ու բացարձակ, վեր է անձից ու անձնականից, որովհետև նրա քիկնոցի տակ ոչ թե այսինչն ու այնինչն են թաքնվում, այլ պատասպարվում է իդեալը, որն առանց ճշմարտության սատարումի կտորրվի ցեխի մեջ և, դրոշի վերածվելու փոխարեն, կդառնա կեղտոտ մի լաթ՝ վիրակապի պես դրված ճշմարտության պայքարում վիրավորված և ծաղրուծանակի ենթարկված այս կամ այն համարձակի հանդուգն ճակատին: Այո՛, ճշմարտություն, ինչը բարին է ու արդարը, սերն է ու հավատը: Իսկ եթե ճշմարտություն չկա, ձևախեղվում են նաև այդ բարին ու արդարը, սերն ու հավատը և հարմարեցվում ինչ-որ մի բանի, ինչը, սակայն, այլևս ճշմարտությունը չէ:

Այսպես՝ «Եղիցի լույս»-ով հաղորդվեցի Պարույր Սևակի խոսքի ճշմարտությանը, և ինձ համար հստակվեցին գեղարվեստական խոսքի գնահատության չափանիշները: Պարզ դարձավ, որ գրականությունն առաջին հերթին լուրջ ու հիմնավոր ասելիք է և ոչ թե պարապ բառերի վաճառականություն: Սևակի այս գիրքը եկավ բացելու մի ամբողջ ժամանակաշրջանի կեղծիքը, սուտը, խաբեությունը, ցույց տալու մարդկանց հոգեկան խեղանդամությունը, հարմարվողականությունը, անճարակությունը, անտարբերությունը: Այդ գիրքը եկավ պարզ ու որոշ ասելու, որ աշխարհին առողջություն է պետք, և այդ առողջությունը պիտի գա միմիայն ճշմարտության տեսքով: «Եղիցի...»-ի լույսի մեջ պարզ երևացին շրջապատի մարդիկ, նաև գրական մարդիկ, որոնք իրենց գրքերը լցնում էին ամեն ինչով, բայց ոչ ճշմարտությամբ, որոնք, գրական տիրացուի խարազանն առած, փորձում էին դասեր տալ նաև Պարույր Սևակին: Նրանք ջանք չէին գործադրում հասու լինելու իրենց ժամանակակցի ճշմարտությանը, այլ փորձում էին այն հարմարեցնել իրենց, դարձնել սեփական ըմբռնումների և գավառական խեղճության կցորդ: Այդ գիրքն էր, որ պարզեց նաև բոլոր սուսիկ-փուսիկների կերպարանքը, ովքեր բարեհոգություն էին խաղում և դրանով նենգում բարությունը, որովհետև բարությունն արդարություն է, իսկ բարեհոգությունը՝ խարդախություն, քանի որ

նրա ուղեկիցներն են աչքակապությունը, համահարթեցումը, «յուլ տանելու» անադնուկ քաղաքականությունը:

«Եղիցի լույս»-ն այն էր, ինչի ձգտում էր բանաստեղծը. այսինքն՝ դա կյանքի վրա ներգործող գիրք էր: «Եղիցի լույս»-ի ստեղծման օրերին, «Գարուն» ամսագրի հարցաթերթիկի պատասխանում (1967, թիվ 8-9) գրական առաջընթացի հիմնական արգելակիչը համարելով «մտավախությունը», միևնույն ժամանակ գրականության բուն նպատակը Սևակը համարում էր կյանքի վրա «ազդելու» կենսական ուժը:

«Եղիցի լույս»-ից հետո Պարույր Սևակն ինձ համար շարունակվեց «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուով, մյուս գրքերով ու նաև հոդվածներով, որոնց դերն անուրանալի է մեր գրական առաջընթացի գործում:

Գրականության տեսական ու գեղագիտական սկզբունքների նորոգման հարցում Պարույր Սևակը շարունակում էր Դանիել Վարուժանի, Վահան Տերյանի, Եղիշե Չարենցի բարենորոգչական ծրագիրը: Նրանց, ովքեր հանուն գրականության վաղվա օրվա լուրջ վերաժեքավորման էին ենթարկում անցյալն ու ներկան՝ դասական ավանդույթից տարբերակելով հինն ու հնացածը, ազգայինը փրկելով տեղայնությունից ու գավառակայնությունից, ներքաշելով համաշխարհային զարգացման օրինաչափությունների մեջ և փորձելով հաղթահարել այն մտավոր խեղճությունը, որ Տերյանը բնորոշում էր «սեմինարիստական-տիրացուական» որոշիչով, մյուսները համարում էին «վարժապետականություն», «սոխակ-սմբուլիզմ», «վարդ ու բլբուլիզմ», «նամագ-նեյնիմիզմ», իսկ Սևակի համար դա «թոնրատնային» գրականություն էր և «խաղիկ-ջանգլույումների բազմահարկություն»: Այդ սոսկալի հետամնացությունը, մեռած կուռքերին կառչած մնալու կործանարար սովորույթն այսօր էլ կա և այսօր էլ պիտի իր անունն ստանա որպես մտավոր առաջընթացի, ուստիս՝ հոգևոր առողջության խոչընդոտ:

Հաճելի է նստել տաք վառարանի մոտ: Բայց այդ վառարանի խողովակները պարբերաբար պետք է նաև մաքրել-թափ տալ, որպեսզի ծուխը տուն չլցվի և չթունավորի վառարանի շուրջ թմբի-րի մատնված մարդկանց: Մեր հոգևոր շնչառության խողովակներ

ըը մաքրողներին մեզանից շատերը հերժվածող են կոչում, խմբերով հարձակվում նրանց վրա, ամեն կերպ նրանց մեկուսացնում և մտքի ճաղատությամբ փայտող մի ոչնչության նրանց գլխին պահակ կանգնեցնում: Ահա այդպիսի մի պահի Սևակը ձևակերպեց իր ճանապարհի բանաձևը. «Օրենքներ չկա՞ն, կա լոկ իրավունք»՝ հեռվից հեռու արձագանքելով նախ՝ իր գրական նախահոր՝ Մովսես Խորենացու վկայաբերմանը. «...սահմանք քաջաց... զէնն իւրեանց, որքան հատանէ՝ այնքան ունի» («...քաջերի սահմանը նրանց զենքն է, որքան կկտրի, այնքան էլ կտիրի», գլ. Ա, Ը) և ապա՝ իր ավագ գրչեղբայրներից մեկին՝ Յոհան Վուֆգանգ Գյոթեին, որը «Ֆաուստ»-ում ասում էր. «Իրավունքը ո՛ւժն է մարդու»: Գեղարվեստական մտքի առաջընթացի սուր զգացողությամբ Սևակը նվաճեց այդ իրավունքը: Կրկնում են՝ նվաճեց, որովհետև ժամանակը գեղագիտական հեղաբեկումների մեջ չէր, այլ թանձր լճացման:

Արդեն իսկ պարզ է, և ավելորդ է ասել, որ Պարույր Սևակն ընդդիմության բանաստեղծ էր: Նա ձգտում էր ազատության, ինչը հիմքն է ամեն տեսակի գաղափարական առաջընթացի: Ազատության ճանապարհին ականապատված էր, թույլատրելի-կարելիի սահմանն էլ՝ տեղական վերահսկիչների կողմից արգելափակված: Հիշյալ հարցուպատասխանի մեջ այս կապակցությամբ նա գրում էր. «Գրական կյանքի աշխուժացումը նախ և առաջ ենթադրում է գրական մտքի ազատություն, որն իր կարգին չի կարող չազդել միջգրական հարաբերությունների առողջացման վրա: Այս հարաբերությունները փչանում են անձնական հաշիվը դրոշակ դարձնելուց և անաչառությունը ընկերասիրությամբ փոխարինելուց» («Գարուն», 1967, թիվ 8-9):

«Անյուելի գանգակատուն»-ը ապահովեց Պարույր Սևակի ժողովրդականությունը, «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուն հաստատեց նրա նորարարական շունչը, «Եղիցի լույս»-ի մեջ նա արդեն պատգամախոս էր ու մարգարե: Այդ ամենով նա արդեն կար որպես Պարույր Սևակ, և կար որպես գրականության չափ ու չափանիշ:

Իսկ գրական կյանքը ցմծում էր առանց նրա, որովհետև չկար կեղծիքը սաստող նրա ներկայությունը: Մեր գրական կյան-

քին հայացք նետելիս ինձ միշտ թվացել է, որ եթե Պարույր Սևակն ապրեր և անմիջական գործուն մասնակցություն ունենար մտավոր կյանքին, 1970–1990–ական թվականների մեր ստեղծագործական չափանիշներն այդքան չէին ընկնի, գրական կյանքի բարոյականությունն այդքան չէր անբարոյականանա, և գրական լճացումն այդքան ճահճացյալ չէր լինի:

Պաշտոնների վերահսկիչները Սևակի նմաններին, չէին վստահում առաջին աստիճանով: Նրա նմանները գրողների միության նախագահ կամ առաջին քարտուղար չէին ընտրվում, որ նույնն է, թե՛ նշանակվում: Այդպես՝ երբե՛ք գրական ղեկավար չպետք է լինեին Եղիշե Չարենցը, Ակսել Բակունցը, Գուրգեն Մահարին, Հովհաննես Ծիրազը, Համո Մահյանը: Սևակին մի կերպ հանդուրժեցին գրողների միության հերթական քարտուղարի դիրքում, բայց և հավանաբար շատ փոշմանեցին դրա համար և ամեն կերպ փակեցին նրա գրքի ճանապարհը: Էլ ի՞նչ վստահություն գրողների միության քարտուղարի հանդեպ, եթե պետականորեն կասկածի է ենթարկվում նրա ստեղծագործական վաստակը: Ուրեմն՝ գրական կյանքի ղեկավար նա ու նրա նմանները չպետք է լինեին, այլ պիտի լինեին գրականության հետ գրեթե կապ չունեցող պատահական մարդիկ կամ երկրորդական–երրորդական դեմքեր և իրենց վերահսկողությունը սահմանեին նրանց ու բոլորի վրա: Այդ պատահականները, երկրորդական–երրորդականները պիտի գային առաջինը լինելու հավակնություններով, իրենցից ավելի ցածր տեղապահներով, իրենց լրտեսական ցանցով, յուրայինների ու հակառակորդների խմբակային գրոհներով: Նրանք պիտի գրականությունը վերածեին դիվանագիտության և այնքան իջեցնեին գրական չափանիշները, որ իրենք էլ տեղ ունենային գեղարվեստական «պրոցեսի» մեջ:

Աչքի առաջ են բոլորը, ովքեր գրողների միության մեջ նոր անդամներ էին ընտրում, ներողություն՝ հավաքագրում տասնյակներով, միանգամից 80 հոգի, 50 հոգի, 35 հոգի: Այդպես ամեն մեկն իր «թիմն» էր ուժեղացնում կամ, որ ավելի ճիշտ է, մեծացնում իր «թիմի» գլխաքանակը, նրանց, ովքեր պիտի իրեն ձայն տային, ընտրեին, վերընտրեին, փառաբանեին, դնեին գլխներին: Այդպիսիների համար գրողն ավելի վտանգավոր է, քան գրամուլը: Երեկ-

վա սկսած այդ գործունեությունը շարունակվում է այսօր՝ ի ցույց դնելով մեռած գրական կազմակերպության անկենդան վիճակը: Այսպես տասնամյակների ընթացքում մանր, ճղճիմ, չզարգացած, բայց հաշվենկատ, խորամանկ ու ճարպիկ գրական մարդու տեսակը դարձավ օրվա հերոս՝ մրցանակակիր ու դափնեկիր, խմբագիր ու գլխավոր խմբագիր, տնօրեն ու գրական պատվիրակ: Նրանք թելադրեցին իրենց «օրենքը», և նրանց կարծիքով էին պաշտոնապես գնահատվում մեծերն ու մեծությունները:

Ներքին մի ձայն մղում է ասելու, որ Պարույր Սևակը թույլ չէր տա այդ ամենը, ամեն կերպ կպայքարեր հանուն բարձր չափանիշների՝ ի ցույց դնելով կեղծիքը գրականության տեղ սաղացնողների պատկերը, գրական կազմակերպությունը կջանար դարձնել ստեղծագործական մտքի հանգրվան և ոչ թե փառքի մուրացկանության վարչություն: Այսինքն՝ նա կկարողանար փակել կեղծիքի մի լարծուն հորձանքի մուտքը գրականություն, և այսօր անցած ու մոտակա ժամանակների համար երևի այդքան էլ չէինք ամաչի: Թույլ չէի՞նք տա: Իսկ թույլ տալի՞ս էին, որ նա գրեր, հետո տպագրեր «Եղիցի լույս»-ը: Բայց գրեց և ընդարձակեց մեր մտքի հորիզոնը:

Այն, ինչ պիտի նա անձամբ աներ, չհասցրեց: Հետնորդներից ոմանք, երդվելով նրա անունով, անում էին քայլեր, որ Սևակը չէր անի և չէր խրախուսի: Ուրեմն, այդ երդումները, եթե կեղծ էլ չէին, ապա խորքում հավատարմություն չունեին նրա սկզբունքներին, նույնիսկ դեմ էին նրա ուղղությանը: Իսկ Սևակի անունից խոսող և նրա ընկերությանը պարծեցող գրական սերնդակիցներից մեկը Մոսկվայից իրեն հասցեագրած բանաստեղծի նամակները տարիներ առաջ ծախսեց գրական թանգարանին: Ոչ թե նվիրեց, այլ վաճառեց: Նամակի տեսք ստացած մոտիկ ընկերոջ սրտառույ անկեղծությունը հանեց վաճառքի, գումարը դրեց գրպանը և հանգիստ գնաց շուկա: Հարկ կա՞ ասելու արդյոք, որ ամեն ինչ չէ, որ հանվում է վաճառքի: Բանաստեղծի անունն ու հիշատակը պիտի փրկել այդպիսի «երդվյալներից» ու «ընկերներից», որոնք հետո իրենց անունը պիտի դնեն «Պարույրը» խորագրված հիշողությունների ճակատին:

Այն, ինչ գրական կյանքում Սևակը չհասցրեց անել անձնական մասնակցությամբ, արեց պոեզիայով ու հողվածներով: Անցած տասնամյակները նրա գրական հաղթանակի տարիներն էին: Այդ ընթացքում նրա գրականությունն ու գրական սկզբունքները նաև հիմք ու հենարան էին՝ պայքարելու գրական ճշմարտության ու չափանիշների, գեղարվեստական մտքի ժառանգորդական շղթայի ամրության և հոգևոր արժեքների համար: Այս տեսակետից Պարույր Սևակի գրական գործունեության պատմական նշանակությունը ոչ միայն մեծ է, այլև տվյալ ժամանակաշրջանի համար ըստ ամենայնի անփոխարինելի:

Ինչ իրեն էր վիճակված, Պարույր Սևակն արեց: Արեց այրումով ու նվիրումով և, ի վերջո, վառվեց ու մոխրացավ այդ ճանապարհին: Սևակից հետո մեր գրականության գործը ոչ թե նրան կրկնելն է, այլ, որքան էլ առաջին պահին տարօրինակ թվա, նրան հաղթահարելը: Դա է գեղարվեստական մտքի զարգացման ճանապարհը՝ ինչպես երեկ, այնպես էլ այսօր ու վաղը: Եվ դրա համար դաս է նախորդների և հենց իր՝ Պարույր Սևակի գրական փորձը: Ինքն էր ասում ու պնդում.

*Ինչ չկրկնելով — և միայն այդպես,
Կիսուսե դու իմ հարազատ շայնով:*

*Սեփական շավիղ բացելով միայն
Բանուկ կպահես իմ բացած ուղին:*

*Եվ ինչ ժխտելով՝
Ինչ կհասարարես:*

Մա՛ որպես պատգամ, բայց մարդկության մտավոր կյանքի անցած ճանապարհի, այդ թվում իր իսկ՝ Պարույր Սևակի պոեզիայի ու գրական դավանանքի լավ իմացությամբ՝ որպես անհրաժեշտ պայման ունենալով... տաղանդը:

ՄԵԾԵՐԻ ԺԱՍԱՆԱԿԸ ԵՐԲԵՔ ՉԻ ՎԵՐՋԱՆՈՒՄ

- Երեք տասնամյակ է, ինչ Պարույր Սևակը իր ժողովրդի ու գրականության մեջ ապրում է մեկ ուրիշ կյանքով¹: Այդ ուրիշ կյանքը՝ բացակա, բայց ներկա գոյությունը, վիճակված է միայն մեծերին. նրանց, ովքեր գալիս են ու չեն գնում, նրանց, ում անունն ու գործը հավերժորեն ապրում ու մասնակցում է կյանքի կենդանի հորձանքին: Նրանք դառնում են լույս ու ոգի, բոլորի մեջ խոսող, բոլորի հետ զրուցող մի հարազատ ու մտերիմ ձայն, որոնց ապաստում են, որոնց ապավինում:

Այդ տարիների ընթացքում երբեք չի լռել նրա ձայնը, նա առաջվա պես մասնակցել է բոլոր գրական ասուլիսներին, բոլոր բանավեճերին ու զրույցներին: Նրա մասին էլի խոսել են, ինչպես ապրող բանաստեղծի մասին են խոսում, փորձել են առնչվել նրա գրական ու մարդկային նկարագրին, փորձել են հասկանալ նրան, ճանաչել նրան ու հաղորդակցվել նրա հետ: Նրա ներկայությունը (ավա՞ղ, նաև բացակայությունը) զգացվել է միշտ և ամենուր, երբ խոսք է ասվել ժամանակակից գրականության մասին, ժամանակակից գրականության հեռանկարների մասին: Նրա ներկայությունը զգացվել է, քանի որ նա ապրել է բոլորի մեջ և բոլորի հետ, քանի որ *մեծերի ժամանակը երբեք չի վերջանում...*

Նա ապրել ու ապրում է թե՛ որպես գրական բարձր չափանիշ, որն առաջադրել է ու պահանջել, թե՛ որպես գրական գործի ճշմարիտ խորհրդատու, որը մղել է ազնվության ու համարձակության, թե՛ որպես իր տարեկից ու կրտսեր բարեկամների արած ու անելիք գործերը գնահատող ու արժեքավորող: Այո՛, գնահատող ու արժեքավորող, որը մեր այսօրվա գրականության առջև կանգնում է իր՝ գրական կազմակերպված ու ժամանակը իմաստավորող դավանանքով, կյանքի բազմաձայն ու բազմաշերտ համադրությունների զգացողությամբ և այն կենդանի ավանդույթներով, որոնց ստեղծողն ի՛նքն էր, բայց որոնց տերը իր հետ մեկտեղ բռնա ենք ու հատկապես՝ այսօրվա գրական երիտասարդությունը:

¹ Սույն հոդվածը գրվել ու տպագրվել է Պ. Սևակի մահվան տասնամյա տարեկիցի առթիվ: Նույնը կրկնում են նաև երեք տասնամյակ հետո:

Սևակն ապրեց որպես մշտապես որոնող, ինքն իրենից չբավարարվող մի շարժուն էություն: Եվ քանի որ ինքն անվերջ որոնման ու շարժման մեջ էր, չցանկացավ նաև իրենով սահմանագծել շարժման ու որոնման հավերժական ընթացքը: Այդ որոնումը նրա համար, ինչպես ինքը կասեր, և՛ «Բաց ցանկություն» էր («Ու եթե պոետ... Կուզեի լինել պոեզիայի մեջ... միայն երկրաբան — միշտ որոնեի»), և՛ «Կտակ» ուղղված իրենից հետո եկողներին:

Միշտ հակված լինելով նորին, երբեք չբաքնվելով որևէ մեծության թիկունքում, ընդհակառակը, իրեն ու իր գործը դիտելով իբրև նրանց բնական շարունակություն՝ բանաստեղծը նույն խորհուրդն էր տալիս նաև իրենից հետո եկողներին: Այս ասելով հանդերձ՝ Սևակն ասում էր նաև այն, որ **բոլոր մեծությունները միշտ էլ փվյալ ժամանակի գրականության համար կանգնած են առաջին գծի վրա** և իրենց ավանդույթներով կռվում են միջակայությունների, պատեհապաշտների և բոլոր տեսակի կեղծ ավանդապահների ու մոլորյալ նորարարների դեմ: Հանուն ճշմարիտ ու ինքնատիպ գրականության մղվող այն պայքարը, որ Սևակը մղում էր 50–60–ական թվականներին, նույն պայքարն էր, ինչ որ սեմինարիզմով դաստիարակված մտավորականության դեմ ժամանակին մղում էր Տերյանը, իսկ սխեմատիզմի կռապաշտների դեմ՝ Չարենցը: Բոլոր դեպքերում և՛ պայքարի ուղղությունն է նույնը, և՛ նպատակը:

Մեծերը մեծ են ամեն ինչում՝ թե՛ իրենց արած գործով, թե՛ իրենց նպատակներով և թե՛ իրենց սպասումով բոլոր նրանցից, ովքեր պիտի գան ու շարունակեն ապրել այս առասպելական հողի վրա և շարունակեն խոսել դրա ցավերից, հոգսերից, ուրախություններից: Մեծերը մեծ են ամեն ինչում, և դա՛ է պարտավորեցնողը, դա՛ է, որ պայմանավորում է ազգի ու ժողովրդի զարգացման մակարդակը, և բոլոր նրանց, ովքեր կռված են այդ սրբազան գործին, նրանք պարզ ու որոշակի ասում են. «Թեթևության համար դարը մեզ չի ներում: Ինչպես որ չենք ներում ինքներս մեզ»:

Պարույր Սևակը ծնվեց հայ գրականության ոսկի երակից. այն երակից, որ սկիզբ է առնում Գողթան երգերից ու «Մասնա ծոեր» դյուցազնավեպից, Նարեկացուց ու շարականներից և շարունակվում ու հասնում մեր փարուժան ու Սիամանթո, Տերյան

(357-2004)

Վարդան Բենիկյան
17

ու Չարենց: Սևակը ծնվեց իր ժողովրդի ցավի հրաբուխների հոգևոր ժայթքումներից ու դարձավ պատմությամբ սրբագործված անուններին ազուցվող մի նոր անուն: Նա իր ժողովրդի անցյալին ու պատմությանը կապված էր արյունակցորեն, նա իր ժողովրդի անցյալի ու պատմության ժառանգորդն էր ու նրա նորօրյա կյանքի մատենագիրը: Ահա այս ներքին կուտակումներով Սևակն ապրեց իր օրն ու իր կյանքի ժամանակը, և այդ ներքին կուտակումներն էին, որ ստորգետնյա ջրերի պես շատրվանեցին ու ոռոգեցին նրա մտքի բարեբեր ու արգավանդ սևահողը: Իսկ արդյունքը եղան գրքեր ու դրանց մեջ՝ «Ամնահները հրամայում են», «Միտ ճանապարհ», «Նորից քեզ հետ», «Անլուելի զանգակատուն», «Մարդը ափի մեջ», «Եղիցի լույս» ու նաև «Գիրք մնացորդացը», ինչը տպագրվեց ետմահով՝ «Երկերի ժողովածու»-ի վեցերորդ հատորում: Արածի հետ մեկտեղ անավարտ մնացին շատ մտահեղացումներ, այդ թվում՝ հայ միջնադարյան պոեզիային նվիրված ուսումնասիրությունը, Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» պոեմի փոխադրությունն աշխարհաբարի և էլի շատ ու շատ ծրագրեր, որ միայն ի՛նքը գիտեր:

Պատմության ու անցյալի շարունակությունը լինելով՝ Սևակը, առաջին հերթին, ի՛ր օրերի, ի՛ր ժամանակի մտածողն էր: Անցյալին ու պատմությանը նա հայացք էր ուղղում այսօրվա մարդու հոգեբանության ու զարգացման դիրքերից և նախնիներից ժառանգած ամբողջ հոգևոր հարստությունն ուղղում իր ժամանակի կյանքի էությունը բացահայտելու գործին:

Սևակը մերկ նյարդերով կանգնեց կյանքի առջև, մերկ նյարդերով շոշափեց կյանքի դառնությունն ու ուրախությունը և մերկ նյարդերով էլ, առանց գունազարդելու իր տպավորությունները, առանց համահարթելու կյանքի հարուստ ու հորդուն դրամատիզմը, իր ներքին զգացողությունը դարձրեց բառ ու պատկեր: Նա խորությամբ ու լայնությամբ հնչեցրեց ժամանակակից մարդու էությունը պաշարած ռեպլիեմներն ու խորալները, լուռ մենախոսություններն ու օրվա բազմաձայն անդրադարձումները՝ ամբողջությամբ ստեղծելով այսօրվա մարդու հույզերի ու մտքերի հարուստ համանվագը: Նա ոչ թե շա՛տ շատերի նման իր խոսքը դարձրեց բուկինիստական մտքերի կրպակ, այլ պեղեց ու գտավ

իր օրերի մեջ ննջող, դեռևս ձև ու կերպարանք չստացած մտքեր, որոնցով հետո մարդիկ ճանաչեցին իրենց և զգացին, որ մի նոր քան է ավելանում իրենց իմացածին: Իսկ այդ նորի ճանապարհը հարթ չէր և հեշտ չէր: Սակայն բանաստեղծը կայուն էր իր սկզբունքների մեջ և հեռատես: Իզուր չեն ասված իր իսկ խոսքերը. «Լավ է չունենալ կյանքում տուն ու տեղ, Քան թե արվեստում լինել տնփեսա»: Բանաստեղծի՝ իր դժվարին առաքելության մասին Սևակն արտահայտվել է բազմիցս և միշտ էլ ճշմարիտ ուղին հակադրել հաջողակների ու միջակների հավկուրությանը: Ահա բանաստեղծի բախտն՝ իր իսկ մեկնաբանությամբ.

*Հաջողությունը թո՛ղ երես թեթի,
Հաջողությունը թո՛ղ քեզնից փա խոյս...
Թող նրանք լինեն հաջող որսի շուն,
Իսկ դու կմնաս չախորդ հեփախո՛ւյգ:*

*Թող նրանք լինեն դարի մունեպիկ,
Իսկ դու մնում ես դարի գաղտնաբա՛ն,
Նրանք՝ թեկուզև ծառայեցընող,
Դո՛ւ՝ ժողովրդի ինքնակամ ծառա՛ն...*

*...Բախարի ճամփեքը փարբեր են լինում
Բախարն ամեն մեկին սիրում է փարբեր,
Նրանք ծնվել են, որ ապրեն հարբած,
Իսկ դու՛ որ քեզնով երթևե հարբեն...*

...Եվ հարբեցին: Հարբեցին նրա բանաստեղծական շարքերով ու պոեմներով, որոնք իրենց մեջ ամբարեցին ոչ միայն իր, այլև իր ժամանակի ու ժամանակակիցների խոհերն ու մտքերը, զգացմունքներն ու ապրումները:

Նույն մերկ նյարդերով, գրականության պատմությունն արյամբ զգալով և այսօրվա անելիքների գիտակցությամբ՝ գրվեցին նաև քննադատական հողվածներ, որոնցից մի քանիսը դարձան ժամանակակից գրականության ծրագրային փաստաթղթեր, գեղագիտական հրովարտակներ, հավատո հանգանակներ: Գրեց ու ցույց տվեց, թե ինչպես պետք է գնահատել դարերի հնություն ու-

նեցող ժողովրդի ազգային արժանապատվությունը («Ազգային սնապարծություն և ազգային արժանապատվություն»), թե ինչպես պիտի այսօրվա հայացքով իմաստավորել նախնիների գործը («Թրի դեմ՝ գրիչ», «Սայաթ-Նովա», «Թումանյանի հետ», «Ե. Չարենցը և արդիականությունը»):

Թե՛ բանաստեղծություններում ու պոեմներում և թե՛ գրականագիտական ուսումնասիրություններում ու քննադատական հոդվածներում Սևակն ստեղծեց ժամանակակից մարդու հոգևոր ու բարոյական, գիտակցական ու զգացմունքային զարգացման մակարդակի չափանիշը: Եվ դա՛ էր, որ ներկա օրերից դեպի ժամանակի խորքը գնացող ամուր ու կայուն նախահիմք դարձավ այն պատվանդանի համար, ինչի վրա կանգնած՝ նա դարձավ *մեր խոհերի ու մտքերի պատգամահիտար*, մեր ձայնավորող՝ ուղղված ժամանակին ու աշխարհին, իսկ առաջին հերթին՝ մեզանից յուրաքանչյուրին: Եվ ինչպես ինքն էր ձևակերպում՝ «Տերյանը պահանջում է», որ նույնն է, թե՛ «Նարեկացին պահանջում է», «Աբովյանը պահանջում է», «Թումանյանը պահանջում է», «Վարուժանը պահանջում է», «Չարենցը պահանջում է», այսինքն՝ բոլոր մեծերը պահանջում են, նույն սկզբունքով էլ կարող ենք և պետք է ձևակերպենք՝ «Սևակը պահանջում է»: Պահանջում է մեզ ամենից մոտիկ կանգնած մեծությունը, պահանջում է բոլոր մեծերի անունից, ու պահանջն այն է. չզցե՛լ ժամանակակից մարդու զարգացման մակարդակի չափանիշը գրականության մեջ, արվեստի մեջ, ազգային մտածողության և ժամանակը ճանաչելու, իմաստավորելու մեջ: Չհասարակացնե՛լ մարդու հոգևոր աշխարհն ու կյանքի հարստությունը, հաստ լինել խորություններին, շարժմանն ու զարգացմանը և ազնվորեն տանել այն գրական ծառայությունը, ինչը հայ գրողի համար ոչ միայն գրական ծառայություն է, այլև ծառայություն ժողովրդի երեկվա ու այսօրվա նվիրական իրձեռին: Սևակը պահանջում է բոլոր մեծերի ու իր անունից, և մենք պարտավոր ենք անսալ, որովհետև այդ պահանջն ստուգված է ժամանակների փորձությամբ ու սերունդների կյանքով, որովհետև այդ պահանջը ճիշտ է ու անհրաժեշտ:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԻ ԾՆՈՒՆԴԸ

ԿՅԱՆՔԻ ՈՒՂԻՆ

Երևանից Պարույր Սևակի ծննդավայր մեկնելիս բանաստեղծի անվան հետ կապվող առաջին սրբատեղին նրա հոշաքարն է՝ կանգնեցված այնտեղ, ուր 1971 թվականի հունիսի 17-ին ավտովթարի հետևանքով նա կնքեց իր մահկանացուն: Հուշաքարից ձախ՝ խանձված լեռնալանջերի փեշերին կառուցված տներով ու այգիներով, երևում է բանաստեղծի անունով մկրտված մի նորաշեն բնակավայր, որ հուշաքարի հարևանությամբ կարծես խորհրդանշում է մահվան և հարության առասպելը: Հուշաքարն ազդարարում է, որ փափագելի լույս լինելու փոխարեն եղավ ողբերգական խավար: Իսկ այս շենը մի նոր միտք է հուշում՝ կապված ստեղծման ու ծնունդի հետ: Աչքիդ առաջ կանգնում է ի չզոյե գոյ ածյալ մի բնակավայր, և անունը՝ Սևակ: Սա արդեն այն է, ինչը հուշաքարից ճանապարհ է հարթում դեպի ապրող հիշատակը:

Բայց նույն ճանապարհը դեռ շարունակվում է և գնում դեպի բանաստեղծի ծննդավայր: Գրեթե միաժամանակ երևում են երկու ցուցանակ. մեկը՝ աջ թևի վրա, որ գյուղի անունն է, մյուսը՝ ձախ, ինչի վրա գրված է՝ Պարույր Սևակի տուն-թանգարան: Ծանապարհը, մի կողմից գյուղը շրջանցելով, շարունակվում է դեպի հարավ, իսկ մյուս կողմից շեղվում է և, որպես նպատակակետ ու վերջնական հանգրվան, կանգնեցնում Պարույր Սևակի տուն-թանգարանի առջև: Թանգարանից ներքև բանաստեղծի տունն է՝ կառուցված իր ձեռքով ու իր նախագծով, և այգին, որի ծառերը տնկել ու մշակել է դարձյալ ինքը: Այգում նրա շիրմաքարն է: Շիրմաքարի տակ հանգչում է նաև կինը, որը մահվան մահիճում անգամ բախտակից եղավ նրան: Կողքին թաղված են ծնողները: Ա-

մեն ինչ կողք կողքի է, որ ակամա հիշեցնում է ասված խոսքը՝ խառնվեց հողին՝ իր իսկ ծնողին:

Այստեղից լայն տեսադաշտով երևում է ամբողջ գյուղը, որ գոգահովիտով տարածվել է լեռնապարի մեջ: Պ.Սևակի տոհմական տունը, ուր ապրել են պապերն ու հայրը, գյուղի խորքում է: Իսկ ինքը, ահա, այս հողակտորը վերցրել է գյուղի ծայրին, բարձունքի վրա, ծաղկեցրել վայրի խոպանը, ինչը հիմա եկող-գնացողի հիացմունքն է շարժում, բայց ինքն այդպես էլ չվայելեց: Ուրեմն՝ իրենը աշխատանքն էր, ստեղծման բերկրանքն ու տառապանքը և կյանքի ու անավարտ գործի ողբերգությունը:

Հիմա այստեղ մշտապես այցելուներ են լինում, իսկ նրա մահվան օրը վերածվել է պոեզիայի ավանդական օրվա, ուր իրենց խոսքն են ասում գրչակից բարեկամներն ու երկրպագուները: Տուն-թանգարանում նրա կյանքն ու գործը հիշեցնող մասունքներ են լուսանկարներ, դիպլոմներ, շքանշաններ, անձնական իրեր, գրքեր ու ձեռագրեր: Պատին մեծ որմնանկար է, ուր դարձյալ բանաստեղծն է իր համագյուղացիների և ընկերների շրջապատում, իր բան ու գործի մեջ, ավա՛ղ, նաև իր մահվան պահին ու անմահության սկզբին:

Պարույր Սևակը 1950–1960–ական թվականների հայ պոեզիայի առաջատար դեմքն է, որն իր ստեղծագործությամբ որակական մի նոր աստիճան նշանավորեց գեղարվեստական մտածողության պատմության մեջ: Իր առաջին բանաստեղծությունները նա թղթին հանձնեց նույն այն տարիներին, երբ կյանքի վերջին օրերն էր ապրում իր մեծագույն նախորդը՝ Եղիշե Չարենցը: Կարծես մի ներքին նախախնամությամբ փոխանցվում էր հնամյա ցեղի ստեղծագործ հանճարի ժառանգորդական գիծը: Այդպես էլ կար: Ահա իր իսկ խոստովանությունը. «Գյուղում գիտեի Եղիշե Չարենցի անունը: Սուրխաթյանի դասագրքից գիտեի Չարենցի մասին... Ուստի շատ ցավեցի, երբ իմացա, որ Չարենցի գրքերը հանելու են գրադարանից, և «Գիրք ճանապարհի»-ի մի օրինակը գողացա ու տուն տարա» (V, 388–389)²:

² Պ.Սևակի «Երկերի ժողովածուից» (Ե., «Հայաստան» հրատարակչություն, 6 հատորով, 1972–1976, կազմող՝ Ա.Արիստակեսյան) կատարվող մեջբերումների աղբյուրները նշվում են բնագրում:

Հետո Չարենցի անվան կողքին պիտի ավելանային Գրիգոր Նարեկացու, Դանիել Վարուժանի, Ատոմ Յարճանյանի (Միամանքո), պապ և՛ Ուոլթ Ուիթմենի ու Վլադիմիր Մայակովսկու անունները, և Սևակն իր մեջ պիտի համատեղեր հայ և համաշխարհային պոեզիայի նորարարական շունչը՝ որոնումն ուղղելով դեպի գրականության հավերժական Անհայտը, որը Մարդն է՝ իմանալի-բացահայտված, բայց առավել չափով անիմանալի-չբացահայտված՝ իր ոգեղեն անսպառ գոյությամբ:

Ամբողջ ստեղծագործական կյանքում Սևակը գնաց խիզախման ճանապարհով՝ հանուն դժվարի ու բարդի ժխտելով հեշտն ու պարզը, գոհության կողքին դնելով մեծ դժգոհությունը, համակերպությանը հակադրելով ընդդիմությունը, անտարբերությանը՝ վառվող հոգին: Դա նա ապացուցեց իր անձնական ճակատագրով, գրական գործունեությամբ, մտավոր-մշակութային զարգացման մեջ ունեցած դերով ու նաև, ինչո՞ւ չէ, սեփական արժեքի ու նշանակության հանրային ու գրապատմական բարձր գիտակցությամբ:

Դժվարին կյանքի ուղի է անցել Պարույր Սևակը՝ Հայաստանի հեռավոր գյուղերից մեկից ճանապարհ հարթելով դեպի... Պառնաս, դեպի մուսաների հավիտենական ընկերությունը, ինչը և երաշխիք է անմահության: Այդ ճանապարհը պիտի անցներ Երևանով ու Մոսկվայով, պիտի վերուվար լիներ անձնական և ստեղծագործական կյանքի տեղատվությունների ու մակընթացությունների մեջ: Նա պիտի ելք որոներ ստալինյան շրջանի մղձավանջից, պիտի տեսներ ու լիասիրտ ողջուներ խրուչչովյան տարիների ազատությունը և ողբերգականորեն կյանքն ավարտեր բրեժնևյան օրերի լճացման ու բարոյական անկման պայմաններում: Այս ամենը նա պիտի ապրեր որպես մարդկային մի կյանք՝ խավարի մեջ երազելով լույս, այս ամենի մասին նա պիտի գրեր՝ հաշտության եզրեր որոնելով ինքն իր երկատված էության հետ, և այս ամենը նրա մեջ աստիճանաբար պիտի ահագնացներ արդարության բաղձանքը:

Ահա, այս ամենով, ո՞վ էր Պարույր Սևակը, որտեղի՞ց էր գալիս և ո՞ր էր գնում:

1965-ի դեկտեմբերին գրած «Անցյալը ներկայացած» ինքնակենսագրականով³, 1967-ի հունիսին իր իսկ ձեռքով լրացրած անձնական թերթիկով ու կենսագրական այլ տեղեկանքներով, ապա և՛ հարցազրույցներով, այլոց լրացումներով փորձենք ներկայացնել նրա կյանքի ուղին:

Պարույր Ղազարյանը ծնվել է 1924 թվականի հունվարի 24-ին Վեդու շրջանի (այժմ՝ Արարատի մարզ) Սովետաշեն (նախկինում՝ Չանախչի, ներկայումս՝ Ջանգակատում) գյուղում:

Տարբեր կենսագրականներում, անձնական թերթիկներում որպես իր ծննդյան պաշտոնական օր բանաստեղծը նշել է հունվարի 26-ը: Քանի որ Պ. Սևակի ծնունդը զուգադիպել է Լենինի մահվանը հաջորդող սգո հանդիսությունների օրերին, ուստի նրա ծննդյան գրանցումը կատարվել է երկու օր ուշ՝ հունվարի 26-ին: Բուն ծննդյան օրը հունվարի 24-ն է: Չեռագրերից մեկում այդ փաստը հաստատում է նաև բանաստեղծը՝ 1971 թ. հունվարի 24-ի դիմաց նշելով՝ «ծննդյանս օրը»⁴:

Հայրը՝ Ռաֆայել Ղազարի Սողոմոնյանը (1892–1975), որը գրաճանաչ էր, և մայրը՝ Անահիտ Գասպարի Սողոմոնյանը (1894–1982), որը տառերն անգամ չէր զանազանում, աստվածավախ ու բարեպաշտ մարդիկ էին, զբաղմունքով՝ հողագործներ ու անասնապահներ: Նրանց նախնիները 1828-ին գաղթել էին Պարսկահայաստանի Սալմաստ գավառի Հավթվան գյուղից և բնակություն հաստատել կենտրոններից կտրված այդ հեռավոր լեռնային գյուղում: Բանաստեղծի նախնիների ազգանվանն իր իսկ վկայությամբ «սերնդեսերունդ կպած է եղել «Տեր»-ը, որ հոգևոր դասի տիտղոսն էր»: Նրանք գրագետ մարդիկ էին, որ ուսանել էին-Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում: Համազրույցիցները նույնիսկ կասկածել են, թե ապագա բանաստեղծի հորենական

³ «Սովետահայ գրականություն», 1988, թիվ 1: Այս հրապարակումը, դժբախտաբար, կրճատ տարբերակն է, այդ կապակցությամբ մանուկում եղան պարզաբանումներ (տես՝ «Սովետական Հայաստան» օրաթերթ, 1988, 6, 10 սեպտեմբեր, «Գրական թերթ», 1988, 9 սեպտեմբեր): Մեր ձեռքին է ոչ միայն տպագիր, այլև ամբողջական մեքենագիր տարբերակը:

⁴ Ա.Արիստակեսյան, Պարույր Սևակ, Ե., 1974, էջ 10: Իր հերթին Ա.Արիստակեսյանն ավելացնում է՝ «Շիշտը, ամենայն հավանականությամբ, հունվարի 24-ն է»:

պապը կարդալուց... գծվել է: Իսկ հետո էլ ճշտել են իրենց. «ոչ թե խելագար էր, այլ... համարյա թե մարգարե», որովհետև «օդորմածիկը ինչ որ ասում էր՝ կատարվեց» («Անցյալը ներկայացած»): Գրագիտության այս ժառանգորդական սերմը պիտի որ չկորչեր: Եվ հենց դա է, որ ժառանգաբար փոխանցվում է պատանի բանաստեղծին՝ որպես ոգեղեն ապացույց նրան հասցնելով տոհմական Նարեկը:

Նա տոհմական ազգանունով պետք է գրվեր Սողոմոնյան, սակայն պապի անունով գրվեց Ղազարյան: Պետք է լիներ 20-րդ դարի երեք նշանավոր Սողոմոնյաններից մեկը՝ Սողոմոն Սողոմոնյան (Կոմիտաս), Եղիշե Սողոմոնյան (Չարենց) և Պարույր Սողոմոնյան (Սևակ):

Վեց տարեկանից արդեն գրաճանաչ ու «համարել» ինացող՝ հաճախել է գյուղի միջնակարգ դպրոցը: Թեև դպրոցը զուրկ էր որակյալ ուսուցիչներից, և մարմնակրթության դասատուն տասներորդում նույնիսկ գրականություն էր դասավանդում, թեև դժվար էին ճարվում դասագրքեր, զրենական պիտույքներ, բայց մեծ էր ուսման տենչը: Նա հավասարապես սիրում էր և՛ բնական, և՛ հումանիտար առարկաները և այդ սիրով էլ գերազանց առաջադիմությամբ ավարտում է դպրոցը:

Մանկուց եղել է գաղտնապահ, բայց ոչ ծածկամիտ: Այդ տարիներին էլ ձևավորվել են բնավորության գծերը, որոնց բնորոշ է եղել բռնկուն տարերքը, անկեղծությունը, ուղղամտությունը, անսեփնեթ պարզությունը: Մանկուց եղել է նաև շատ ընթերցասեր, կարդացել է այն ամենը, ինչ հնարավոր էր ճարել գյուղական գրադարաններում: Ընթերցանությունն էլ նրա մեջ արթնացրել է գրելու պահանջ: Առաջին բանաստեղծությունը թղթին է հանձնել Ի.Տուրգենևի «Առաջին սեր» ստեղծագործության հերոսուհու՝ Չինալոյի կերպարի ներշնչանքով: Այս տարիներին էլ նա երագում է գրող դառնալու մասին և անգամ համոզված էր, որ կդառնա «էն «Գիբորը» գրողի պես մարդ»: Այդ մեծ հույսով դպրոցի պատի թերթում Պարույր Արեգունի ստորագրությամբ հրապարակում էր իր առաջին բանաստեղծությունները:

1939 թվականից Պարույր Ղազարյանը Երևանի համալսարանի բանասիրական բաժանմունքի հայոց լեզվի և գրականու-

քյան բաժնի ուսանող է: Համալսարանը նրան ուշքի է բերում և ստիպում գիտակցել իր իմացությունների ու գրական պատկերացումների անլիարժեքությունը: Այստեղ, վերաքննության ենթարկելով ինքն իրեն, նա ոչ միայն հասկանում է, որ ինքը թերուս է, այլև որ ինքը «...բանաստեղծ չէ»: Հասկացնողը Չարենցն էր, որի արգելված գրքերն էլ սեղանի գիրք էին դարձել նրա համար: Այս տարիներից արդեն նա սկսում է զանազանել ճշմարիտ պոեզիան բառերի կեղծիքից և հասկանում, որ բանաստեղծությունը շղթայել օրացույցին նույնն է, թե Բախի խորալը նվագել ստադիոնում կամ «Խորհրդավոր ընթրիքը» փակցնել բաղնիքում, որ ճշմարիտ բանաստեղծություն գրելը պիտի լինի ինքնազատագրության պես մի բան և ոչ թե թանաղայություն, որ բանաստեղծը ներքին այրման շարժիչ է և ոչ թե ջրաղացի անիվ՝ օտար մի ուժով պտտվող («Անցյալը ներկայացած»): Հասկանալով գրելու ու գրելացավի տարբերությունը՝ ուսանող Պարույրը որոշում է այլևս չգրել: Դրա փոխարեն խորացնում է գիտելիքները գրաբարի, հայ բազմադարյա գրականության ուսումնասիրության ասպարեզում և իրեն նախապատրաստում բանասիրության ու գրականագիտության:

Բայցև բանաստեղծության բոցն այդքան հեշտ չէր մարել: 1941–1942–ին նա վերստին սկսում է գրել և... տպագրվել: Գրում է «Ռեքվիեմ», «Մոնետներ», «Աղոթքներ» շարքերը, «Լուսին» պոեմը: «Մովետական գրականություն» ամսագրի 1942–ի թիվ 7–ում լույս են տեսնում նրա «Անխորագիր», իսկ նույն թվականի 8–րդ համարում՝ «Փնտրումներ», «Ձղջում», «Պատերազմի դաշտում զոհվածներին» բանաստեղծությունները: Ամսագրի խմբագիրը Ռ. Չարյանն էր, որը և Պարույր Ղազարյանին մկրտում է Պարույր Սևակ գրական անունով: Սկիզբն անսովոր էր ու խոստումնալից: Խոստումնալից–ին ուշադրություն չդարձրին, բայց անսովոր–ը չվրիպեց գրական պահպանողականների ուշադրությունից, և 18–ամյա բանաստեղծը դարձավ վտանգավոր հարձակումների թիրախ, մեղադրվեց զանազան իզմերի մեջ: Այդուհետև նա այլևս չտպագրվեց մինչ 1948 թ.: Նա դատապարտվեց վեց տարվա հարկադիր լռության, իսկ ամսագրի խմբագիրը, նաև Պ.Սևակի բանաստեղծությունների տպագրության համար, հենացվեց աշխատանքից:

Բանաստե՞ղծ, թե՞ գիտնական երկընտրանքն այս տարիներին լուծվեց ինքնաբերաբար: 1945 թ. գերազանց առաջադիմությամբ նա ավարտում է համալսարանը (ղիպլում թիվ 389030) և 1946-ին ընդունվում ԳԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ասպիրանտուրան՝ հայ հին գրականություն մասնագիտությամբ: Նրա գիտական ղեկավարն էր Կ.Մելիք-Օհանջանյանը, գիտական աշխատանքի նյութը՝ «Կարծեցյալ Շապուհ Բագրատունին և վաղ վերածննդի հարցերը Հայաստանում»:

Նույն այս տարիներին էլ սկսվում է նրա աշխատանքային գործունեությունը: 1945-1946 թթ., որպես գյուղական երիտասարդության բաժնի վարիչ, աշխատում է «Ավանգարդ» թերթում, 1946-1947 թթ., որպես մամուլի բաժնի ավագ ռեֆերենտ՝ արտասահմանյան երկրների հետ բարեկամության և մշակութային կապի հայկական ընկերությունում, 1949-1951 թթ. վարում է «Գրական թերթ»-ի պոեզիայի բաժինը:

1947 թ. մարտին Մոսկվայում մասնակցում է երիտասարդ գրողների համամիութենական խորհրդակցությանը, հուլիսին՝ Հայաստանի երիտասարդ գրողների համագումարին, լսում Հ. Քոչարի կարծիքն իր մասին, որի մեջ կար և՛ գնահատություն, և՛ կշտամբանք՝ հատկապես անսովոր մտածողության համար: Մասնակցում է գրական այլ միջոցառումների. երեկոյթներում կարդում է բանաստեղծություններ, ելույթներ ունենում քննարկումների ժամանակ, հանդես գալիս զեկուցումներով: 1949 թ. մարտին ընդունվում է Հայաստանի գրողների միության շարքերը:

Ամբողջ 1940-ական թվականները նրա համար լինում են հասունացման, հոգևոր ամրացման, առաջին հաջողությունների ու առաջին հիասթափությունների տարիներ: Ցավով է բանաստեղծը վերհիշում ետպատերազմյան ժամանակները. «Անառողջ էր կյանքն ու իրականությունը: Եվ դա առավել սուր զգացվում էր արվեստի աշխարհում... Բոլոր թվերից երջանկագույնը դարձել էր երեքը, որովհետև դա էր խորհրդանիշը՝ Նորին Մեծություն Միջակության: Լավագույն անտառի նմուշը... գագոնն էր: Արվեստագետի ստեղծագործությունը նմանվում էր թվաբանական խնդրի լուծող աշակերտի գործի. խնդրագրքի վերջում տրված էր խնդրի պատասխանը. արվեստագետի գործն էր ամեն ինչ անել, որպես-

զի ստացվի նախապես տրված պատասխանը: ...Մինչդեռ բանաստեղծության աշխարհում կարող է տեղ ունենալ ամեն արարած, բացի... թութակից: ...Սեփական կարծիք ունենալը հավասարվել էր հերետիկոսության: Չէր կարելի ունենալ նույնիսկ սեփական բառապաշար. հոմանիշների խրճից ընդունելի էր միայն մեկը՝ այն, որ մաշվում էր լրագրերի մեջ. հարյուրավոր բառերի և դարձվածքների վրա դրված էր *փաթու*, այդ թվում նաև «ես»-ի՝ իր բոլոր հոլովածներով: ...Սկսած 1942-ից, այսինքն՝ իմ գիտակցական կյանքի սեմից, ես կյանքին ու աշխարհին նայում էի այնպես, ինչը հետագայում (20-րդ համագումարի որոշումներով) դարձավ համընդհանուր կանոն մեր կյանքի ու երկրի համար: Շնորհիվ այս բանի էլ, իմ շատ գրչակիցների համեմատությամբ, ես կարողացա խուսափել շատ մեղքերից: ...Այդ տարիներին ես հասկացա, որ մի բան մտածել և այլ բան ասելը անբարոյականության վատթարագույն տեսակն է» («Անցյալը ներկայացած»):

Իսկ սրանք նրա մտավոր թռիչքի տարիներն էին: Նա գրեց շատ, բայց տպագրեց քիչ: Երջանիկ բարեպատեհություն էր առաջին գրքի հրատարակությունը: «Ամմահները հրամայում են» վերնագրով այն լույս տեսավ 1948-ին (խմբագիր՝ Գ.Բորյան, տպաքանակը՝ 3000, ծավալը՝ 2 հեղինակային մամուլ): Գիրքը արդար խղճի, հասուն ձիրքի և անդավաճան գրական սկզբունքների արտահայտություն էր: Առաջին փորձությանը Սևակը դիմացավ և դրանից դուրս եկավ հաղթանակով:

Բայցև ժամանակի գրական (ավելի ստույգ՝ հակագրական) բարքերը՝ անկոնֆլիկտայնության տեսություն, կյանքի գունազարդում, անհատի հոգեբանության անտեսում, ազդեցին նաև նրա վրա, ինչի հետևանքը եղավ «Անհաշտ մտերմություն» չափածո վիպակը (գրել է 1947-1952 թթ., առանձին գրքով լույս է տեսել 1953-ին, խմբագիր՝ Ս.Տարոնցի, տպաքանակը՝ 3000, ծավալը՝ 5,2 հեղինակային մամուլ): Նրան ստիպեցին այդ երկը չորս անգամ մշակել, իսկ դրանից հետո էլ Հայպետհրատը պատրաստի շարվածքը ցրեց: Պոեմը նախ լույս տեսավ Մոսկվայում «Друзья из Советашена» (1953, թարգմանիչներ՝ Վ.Զվյագինցևա, Լ.Լենկովսկի), և ապա՝ Երևանում:

Հայերեն լույս տեսնելուց հետո՝ գտնվեցին նաև ընթերցողներ, որոնք սկսեցին խորհուրդներ տալ դժվարին որոնումների մեջ գտնվող հեղինակին. «Բանաստեղծը լավ չի ուսումնասիրել կոլտնտեսային շինարարության հարցերը, աղոտ պատկերացում ունի ժամանակակից գյուղի մասին, ուստի և չի կարողացել Թորգոմի գործողությունները պատճառաբանել կյանքի տիպական հանգամանքներով: ...Եթե բանաստեղծը ճանաչեր կյանքը: ...Բոլոր այս հերոսները անգույն և տիկնիկային հերոսներ են... Հաճախ են հանդիտում իմաստից ու նպատակից զուրկ պատկերներ...»: (Գ.Թևոսյան, «Մի անհաջող պոեմի մասին», ՍԳԱ, 1954, թիվ 1, էջ 172–174, տպագրվել է «Ընթերցողի ամբիոն» խորագրի ներքո)⁵:

Ստիպողաբար ձայնը չփոխելու, գոմի և պալատի միջև երկընտրանք չկատարելու («Անհաշտ մտերմություն»–ը նախապես վերնագրվել է «Գո՞մ, թե՞ պալատ»), «անհնարը հնարավոր դարձնելու տանջալից ինքնախաբեությանը» և արհեստական բախումներին վերջ տալու, հանգավորված և չափածո թղթակցության վրա ձիրքը չվատնելու, սուտը ճշմարիտի տեղ չսաղացնելու և գրական կեղծիքին չհամակերպվելու մտադրությամբ Սևակը փորձում է ելք որոնել այս հարկադիր պայմաններից: Նա զգաց, որ տեղի է տալիս, բայց և չնահանջեց իր սկզբունքներից: Դեռևս 1948–ին նրա արած օրագրային գրառումներն արդեն հայկական ամենակործան միջավայրի նեղվածքից ելք որոնելու տազնապաններ ունեն ու նաև՝ փրկության ճանապարհի հույս:

Հանուն այդ սկզբունքների պաշտպանության էլ և ընդդեմ իր շուրջն ստեղծված գրական անցանկալի մթնոլորտի՝ Սևակը թողեց Երևանը և մեկնեց Մոսկվա՝ ուսանելու: 1951–1959 թվականները նրա կյանքի մոսկովյան տարիներն են՝ նոր միջավայր, նոր հետաքրքրություններ, նոր կյանք, և ամեն ինչ նորից սկսելու անհրաժեշտությունից:

Համալսարան և ասպիրանտուրա ավարտած, թեկնածուական ատենախոսությունը գրած երիտասարդ գիտնականը, առաջին գիրքը տպագրած բանաստեղծը նորից նոր նստում է ուսանո-

⁵ Հղումների աղբյուրները նշվում են բնագրում: Օգտագործվել են հետևյալ հասցավումները. ԳԹ՝ «Գրական թերթ», ՍԳԱ՝ «Սովետական գրականություն և արվեստ», ՍԳ՝ «Սովետական գրականություն»:

ղական նստարանին: 1951–1956 թթ. նա ուսանում է ԽՍՀՄ գրողների միությանը կից Մոսկվայի Մ.Գորկու անվան գրական ինստիտուտի պոեզիայի բաժնում և այն գերազանցությամբ ավարտում գրական աշխատողի որակավորումով (դիպլոմ՝ Ի 119627):

Մոսկվայից Երևան են հասցեագրվում առաջին նամակները. «...Ծանր է, նույնիսկ շատ ծանր է տանել այս առաջին օրերը: Զու ուժեղ... ախպերիկը... որ իրեն միշտ ուժեղ ու զորեղ է զգացել... այժմ ինչ–որ խեղճացել է, ընկճվել... Ասեմ, որ վերջին հաշվով ամենածանրը մնալու է նյութականը» (15.9.51): Մույն նամակում Սևակը տեղեկացնում է, որ ինքը երկրորդ կուրսի ուսանող է (ոչ թե՛ առաջին): Առաջարկել են միանգամից երրորդ կուրս, բայց այդ կուրսում ռուսերեն չանցնելու, 8–9 լրացուցիչ քննություն հանձնելու և «մինչև այդ թոշակ չստանալու» պայմաններին չհարմարվելու պատճառով հրաժարվել է: Մի քանի օր անց նորից նույնը. «Տրամադրությունս վատ է: Պայմանները նույնպես վատ: ...Օրական առձևազն 3 ժամ կորչում է ճանապարհի վրա: ...Իսկ ամձրենները՝ անընդմեջ: ...Մի սենյակում ապրում ենք 10 հոգի: Ոչ քնել է հնարավոր, ոչ աշխատել» (24.9.51)⁶:

Դժվարություններն աստիճանաբար հաղթահարվում են: Նյութական ծանր պայմանների մեջ գտնվելով անգամ՝ Սևակը մի փոքրիկ սենյակ է վարձում քաղաքում և ազատվում հանրակացարանի «գաղութային» կյանքից: Չի մարում նաև ստեղծագործական կրակը:

Այս տարիներին լույս է տեսնում նաև նրա երրորդ ժողովածուն՝ «Միտ ճանապարհ» (1954, խմբագիր՝ Ս.Տարոնցի, տպաքանակը՝ 3000, ծավալը՝ 3,2 հեղինակային մամուլ): Գրքում զետեղված բանաստեղծությունները գրել էր 1946–1953 թթ. և դրանից դժգոհ էր. «Երբ լույս էր տեսնում իմ երրորդ ժողովածուն, ես արդեն լքել էի ինքս ինձ՝ խճճվելով մի այնպիսի ճգնաժամի մեջ, որ առավել անտանելի է, քան տնտեսական կոչվածը, որովհետև կոչվում է հոգեկան» («Անցյալը ներկայացած»): Այսուհանդերձ, գիրքն ուներ բավականին ուշագրավ էջեր:

⁶ Պ.Սևակի նամակները՝ հասցեագրված Ա. Զաքարյանին, հրատարակվել են «Հայաստանի Հանրապետություն» օրաթերթի 1991 թ. հունիսի 18–ի համարում:

Հոգեկան ճգնաժամն այս դեպքում վերաբերում է ոչ այնքան ստեղծագործությանը, որքան անձնական կյանքին: Խզվել էին նրա հոգեկան կապերը առաջին կնոջից, որից բաժանվում է 1954-ին և ամուսնանում երկրորդ կնոջ հետ, որին ճանաչել էր դեռևս 1952 թվականից: Անհավասարակշիռ, ջղախին կացությունն այս տարիներին նրան հանել էր հունից:

Դրան էլ ավելանում է հայրենիքի մշտատև, մշտառկա ու մորմոքուն կարոտը: Սևակի պես բանաստեղծի համար հեշտ չէր այդքան երկար ժամանակ կտրված մնալ հարազատ միջավայրից, կենդանի լեզվական մթնոլորտից, Արարատի սրբազան կերպարին ամեն օր նայելու երջանկությունից: Առաջին օրերի հոգեմաշ կարոտը շարունակվում է մնացած բոլոր օրերի մեջ՝ ծնունդ տալով բանաստեղծությունների: Դրանց մեջ է նաև «Անքնություն»-ը (1956).

*...Ըունըս չի փանում,
Դու էլ մի քնիր,
Հեկոս էլ կրկընիր
Թե ի՞նչ եմ անում,
Ես ի՞նչ եմ անում
Ոչ Հայաստանում...*

Եվ, ի վերջո, պատահական չէր, որ «Անլռելի զանգակատուն» պոեմի պես խորապես հայրենասիրական երկը գրվեց Մոսկվայում: Կարոտը խեղդեց նրան, շիթ առ շիթ կուտակվեց նրա հոգում և դուրս հորդեց որպես հրաբուխ:

Այս տարիներին Սևակի մեջ կուտակվող հոգեբանական տեղաշարժերը խորացել էին նաև այն պատճառով, որ Մոսկվայում նա վերջնականապես որոշել էր գրական հարցերում այլևս չդիմել ոչ մի համակերպության և լիաձայն ասել այն, ինչ որ հուշում էր միտքը: Ինքն իր մեջ հաղթահարելով սեփական ձայնը եթե ոչ կեղծելու, ապա օրերի թելադրանքին հարմարեցնելու գայթակղությունը՝ նա ընտրում է ուղիղ ու անսայթաք մի ուղի, ինչը և նրան այդուհետև պիտի տաներ գրական վերելքների ճանապարհով: Մոսկվայում Սևակը հաղթահարում է իր մեջ տեղ գտած երկվությունը, միաժամանակ՝ ընդարձակում իր գրական գործունեության շրջա-

նակները: Նախ՝ 1955-ին փորձեր է անում վիպակ գրելու գյուղական կյանքի մասին՝ նյութ ունենալով գյուղերի մեծացման խնդիրը: Այդ առթիվ կատարել է գրառումներ, շարադրել որոշ էջեր: Եվ ապա՝ ուսումնառության շրջանն ավարտելուց հետո, Մոսկվայի նույն գրական ինստիտուտում նա անցնում է մանկավարժական աշխատանքի՝ որպես թարգմանական գրականության ամբիոնի հայոց լեզվի ավագ դասախոս (1957-ի սեպտեմբերից մինչև 1959-ի սեպտեմբերը): Այնուհետև՝ թարգմանության տեսաբանը այդ տարիներին զբաղվում է նաև թարգմանական բոլոր գործունեությամբ՝ հայերեն հնչեցնելով Պուշկինի, Լերմոնտովի, Նեկրասովի, Բրյուսովի, Բլոկի, Մայակովսկու, Եսենինի, Ժամանակակից ռուս և խորհրդային բազմաթիվ հեղինակների, նաև՝ Ա.Միցկևիչի, Զ.Բոտևի, Յան Ռայնիսի, Ջ.Ռոդարիի առանձին պոեմներ ու բանաստեղծություններ, ինչպես նաև նմուշներ չինական, ճապոնական, կորեական, չիլիական, իսպանական, ապա և՝ վրացական, տաջիկական, ուկրաինական պոեզիայից: Սա ծանր ու բազմակողմանի հմտություն պահանջող աշխատանք էր, որ Սևակն իրականացնում է վարպետությամբ՝ գեղարվեստական չափանիշն ամենևին էլ չիջեցնելով հացի խնդրի պահանջներին: Այո՛, հեռուներում ևս ապրել էր պետք, դրա համար պետք էր աշխատել, գրել ու թարգմանել՝ բնավ չկորցնելով գրական խիղճը: Երկընտրանքն ու գայթակղությունը Սևակն արդեն իսկ հաղթահարել էր:

1957-ին լույս տեսավ Սևակի գրական մեծ շրջադարձն ազդարարող «Նորից քեզ հետ» ժողովածուն (գրվել է 1946–1956 թթ., խմբագիր՝ Ս.Տարոնցի, տպաքանակը՝ 3000, ծավալը՝ 4 հեղինակային մամուլ): Գրքում զետեղված գործերը թեև գրվել են տարբեր տարիների, բայց կատարվել էր ճիշտ ընտրություն: Գիրքը լույս տեսավ երկրում տիրող քաղաքական-մշակութային վերելքի տարիներին, երբ հաղթահարվել էր անհատի պաշտամունքը, երբ տեղի էր ունեցել 20-րդ համագումարը: Ինչո՞ւ «Նորից քեզ հետ». ահա հեղինակի բացատրությունը. «Առերևույթ կարելի է կարծել, որ խորագիրը վերաբերում է քնարական հերոսուհուն: Չեմ ուզում ժխտած լինել, բայց կուզեի ավելացնել, թե դա առավել վերաբերում է իմ էությանը, որ փախստական էր դարձել և իմ ծայնին, որ փոխել էի ջանացել» («Անցյալը ներկայացած»):

Մոսկվայում նա գրում է մոտ 6000 տողանոց «Մարդը ավի մեջ» շարքը: Այդ վերնագրով 1960 թ. Մոսկվայում հրատարակում է ռուսերեն ժողովածու, բայց շարքը հիմնականում տեղ է գտնում համաճում հայերեն գրքում: Պ.Սևակի անունն աստիճանաբար դուրս է գալիս միութենական ասպարեզ, հողովում գրական բանավեճերում և ասուլիսներում: Դրան նպաստում է նաև «Ուշացած իմ սեր» պոեմի ռուսերեն քարգմանությունը: Թարգմանիչը ռուս հանրահայտ բանաստեղծ, Սևակի սերնդակից և նրա պես պոեզիայի նորոգմանը հակված Եվգենի Եվտուշենկոն էր: Պոեմը «Դժվար խոսակցություն» վերնագրով տպագրվում է «Նովի միր» ամսագրի 1956 թ. հունիսյան համարում՝ տեղիք տալով գրական-բարոյախոսական բնույթի կրքոտ խոսակցությունների: «Նովի միր» ամսագրից բացի (1956, թիվ 10), բանավեճը ծավալվում է «Կոմսոմոլսկայա պրավդա», «Լիտերատուրնայա գազետա», «Մոլոդայա գվարդիա» պարբերականների էջերում:

Մոսկվայում 1957–1958 թթ. Սևակը գրում է և 7000 տողանոց «Անլուելի զանգակատուն»-ը ու մեծ հաղթանակով վերադառնում է Երևան: Պոեմը լույս տեսավ 1959–ին (խմբագիր՝ Հ.Սահյան, տպաքանակը՝ 5000, ծավալը՝ 9,5 հեղինակային մամուլ) և միանգամից նրա անունը քնդացրեց ժողովրդի մեջ: Այդ գրքով եկավ Սևակի ժողովրդայնությունը: Ու թեև քմահաճ քննադատներից ունանք փորձեցին նսեմացնել դրա արժեքը, բայց գրական հանրությունը ևս ընդհանուր առմամբ բարձր գնահատեց բանաստեղծի սխրանքը: Բեյրութում, Թեհրանում, Երևանում գիրքն ունեցավ նոր հրատարակություններ, գետեղվեց հատորյակների մեջ:

Մոսկվայից վերադառնալով Երևան՝ մի որոշ ժամանակ Սևակն զբաղվում է միայն գրական աշխատանքով, իսկ 1963 թվականի հունվարից՝ ավագ գիտաշխատողի պաշտոնով աշխատանքի անցնում ԳԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայ հին և միջնադարյան գրականության բաժնում: Գիտնական Սևակը հնարավորություն է ստանում ըստ ամենայնի ի հայտ բերելու իր բանասիրական հակումները: Արդյունքը լինում է «Մայաթ–Նովա» մենագրությունը (1969, խմբագիր՝ Խ.Սարգսյան, տպաքանակը՝ 15.000, ծավալը՝ 19,1 հեղինակային մամուլ): Մինչև տպագրությունը՝ 1967 թ. հունիսի 27–ին, գրականության ինստի-

տուտի գիտխորհրդում նա պաշտպանության է ներկայացնում իր աշխատությունը և միանգամից ստանում բանասիրական գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճան: Գիտխորհրդի 24 անդամներից ներկա են եղել 19-ը, և բոլորն էլ միաձայն քվեարկել են նրա օգտին: Նրա գիտական ընդդիմախոսներն էին բանասիրական գիտությունների դոկտորներ Ա.Մնացականյանը, Ս. Աղաբաբյանը, Ռ.Ջարյանը և ԳԱ թղթակից անդամ Մ.Հասրաբյանը: Վերջինիս 40 էջանոց ընդդիմախոսությանը Սևակը պատասխանում է 45 էջանոց պաշտպանական խոսքով: Սևակի ատենախոսությունը բարձրագույն որակավորման հանձնաժողովը հաստատեց բավականին ուշացումով՝ 1970-ի փետրվարի 13-ին:

Գիտնական Սևակը շարունակում է աշխատանքը Սայաթ-Նովայի և հայ միջնադարյան տաղերգության կապերի ուսումնասիրության ուղղությամբ, գրում բազմաթիվ էջեր, որոնք, ավա՛ղ, մնում են անավարտ: Սևակի գրականագիտական հակումները ի հայտ են եկել նաև Մաշտոցի, Նարեկացու, Պեշիկաշյանի, Դուրյանի, Վարուժանի, Թումանյանի, Տերյանի, Չարենցի մասին գրած ուսումնասիրություններում: Իսկ իր քննադատական հոդվածներով նա ուղղություն էր տալիս ամբողջ 60-ական թթ. գրականությանը: Բանաստեղծ Սևակն իր սկզբունքները հաստատում է տեսական և գործնական խիստ արդիական նշանակություն ունեցող «Տերյանը պահանջում է» (1960), «Դեպի մեծ ուղեծիր» (1961), «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» (1965), «Ազգային սնապարծություն և ազգային արժանապատվություն» (1966), «Դժվարը իրենից հասուն լինելն է» (1969) ուղենշային հոդվածներով:

1960-ական թվականները դառնում են նաև Պ.Սևակի բանաստեղծական մեծ հաղթանակների տարիներ, որոնք նշանավորվում են «Մարդը ափի մեջ» (1963, խմբագիր՝ Հ.Այվազյան, տպաքանակը՝ 15.000, ծավալը՝ 10,5 հեղինակային մամուլ) և «Երկից լույս» (տպագրվել է 1969-ին, վաճառքի է հանվել ետմահով՝ 1971-ին, խմբագիր՝ Մ.Սարգսյան, տպաքանակը՝ 25.000, ծավալը՝ 10,9 հեղինակային մամուլ) ժողովածուների հրատարակությամբ:

Ոմանք կարծում էին, թե «Անլռելի...»-ի հաջողությունից հետո Սևակը կգնար ժողովրդին հաճոյանալու, ժողովրդայնության՝

արդեն իսկ իր կողմից գտած ճանապարհով: Բայց նա, ինչպես նախկինում, հիմա ևս ընտրեց դժվարին ուղին և... նորից հայտնվեց գրական հանրության տարակույսների, ընթերցողների թեր և դեռ կարծիքների հորձանուտում: 1964 թ. փետրվարին գրողների սանը կազմակերպվում է «Մարդը ափի մեջ» գրքի հրապարակային քննարկում: «Ավանգարդ»-ում տպագրվում են ընթերցողների կարծիքներ, որոնց «Իմ ընթերցողներին» պատասխան խոսքով անդրադառնում է բանաստեղծը: Խոստովանելով ընթերցողից չհասկացվելու իր «թաքուն կամ բացահայտ վախը»՝ նա բացատրում է իր սկզբունքները և հասնում այսպիսի ընդհանրացման. «Բանաստեղծը խոսում է. ի՛ր լեզվով, բայց մարդո՛ւ անունից, ի՛ր կողմից, բայց կյանքի՛ մասին, իր տրամադրությամբ, բայց դարի՛ հրամայականով» (V, 231):

Ստեղծված տարակարծությունների պատճառն այն էր, որ Սևակն ասպարեզ էր հանել ոչ թե բանաստեղծական ծանոթ պատկերացումներին համընկնող գործեր, այլ այդ պատկերացումներին նոր ընթացք տվող, միտքն ու գրական ըմբռնումները նոր ու անսովոր ուղղությամբ շարժող այնպիսի մի ժողովածու, ինչպիսին էր «Մարդը ափի մեջ»-ը: Եվ հենց այս գրքից սկսած Սևակը դարձավ գրական նոր դրոնումների առաջնորդը, այս անգամ ևս հաղթահարեց չհասկացված լինելու վտանգը և գնաց նոր սխրանքի: Գրական հանրությունը կասկածեց, երկմտեց, բայց և հավատաց ու վերջնականապես ընդունեց նրան: Ընդունեց, որովհետև, առանց դիմադարձ հարվածից վախենալու, Սևակը կանգնեց բոլորի առջև և հրապարակավ ասաց՝ «Կարելի է ամեն ինչ լինել, բացի ժամանակավրեպ լինելուց... պարզապես շատ քիչ է ատավիզմ համարել միայն պոչ ունենալը: Միլիոնից մեկն է պոչով ծնվում, միմչդեռ ուղեղային պոչավորների անունը լեզբեն է» («Անցյալը ներկայացած»): Այս ասելու հետ մեկտեղ՝ նա նաև հողվածներով ու ծրագրային բանաստեղծություններով մեկնաբանեց իր խոսքը, ինչը խոսք չէր սոսկ, այլ օղավիտությամբ ստեղծված սառն ու սքափեցնող, բայց նաև առողջարար մթնոլորտ:

Ահա այսպես Սևակը բացում էր նոր պոեզիայի ճանապարհը, որ անհատի ու հանրության մեջ բացված սուր երկխոսության ձևով ավելի խորացավ «Եղիցի լույս» գրքում: Գիրքը թեև լույս

տեսավ ետմահու, բայց նրանում գետեղված առանձին բանաստեղծություններ տպագրվել էին 1960–ական թթ. մամուլում և ուղղություն տվել գեղարվեստական խոսքի զարգացմանը:

Անտեղի չէ ասել, որ հնացած պատկերացումներից, մտքի լճացումից Սևակը փորձում էր ազատել մաս մանկական բանաստեղծությունը: Վկայությունը ետմահու հրատարակված «Չեր ծանոթները» ժողովածուն է (1971, խմբագիր՝ Ա.Դուկասյան, տպաքանակը՝ 10.000, ծավալը 1 հեղինակային մամուլ):

Սևակի բուռն ու արգասավոր գործունեությունը կարծես թե բերում էր սպասված պահը՝ վաստակի գնահատությունը: 1966 թ. նոյեմբերին Հայաստանի գրողների 5–րդ համագումարում ընտրվում է գրողների միության վարչության քարտուղար, 1967–ին «Անլռելի զանգակատուն» պոեմի համար արժանանում է Հայաստանի պետական մրցանակի, ընտրվում ԽՍՀՄ 7–րդ գումարման Գերագույն խորհրդի պատգամավոր, պարգևատրվում Աշխատանքային կարմիր դրոշի շքանշանով, Աշխատանքային արիության համար մեդալով: 1966 թ. հոկտեմբերի 17–ից մինչև նոյեմբերի 25–ը Բուդապեշտում մասնակցում է բանաստեղծների եվրոպական համաժողովի աշխատանքներին: Նրա բանաստեղծություններն արդեն թարգմանվում էին ԽՍՀՄ և աշխարհի տարբեր ժողովուրդների լեզուներով:

Թվում էր, թե, իրոք, եկել է գնահատության պահը, բայց օրավոր ավելանում էին նաև հոգու տառապանքն ու ցավը: 1969 թվականին տպագրված «Եղիցի լույս»-ը զանազան պաշտոնյա անձանց քնահաճությունների պատճառով չէր հանվում վաճառքի: Վերջին տարիներին այս մասին գրվեցին բազմաթիվ հոդվածներ, լույս տեսան գրքեր, բայց այդպես էլ ճշմարտությունը մնաց լրիվ չասված. փոխադարձ մեղադրանքներին ու ինքնարդարացումներին պիտի հաջորդի փաստերի պարզ տրամաբանությունից բխող եզրահանգումը: Շատ ծանր տրամադրությամբ մասնակցեց Հայաստանի գրողների 6–րդ համագումարի աշխատանքներին, որ հրավիրվեց 1971–ի հունիսի 1–2–ին: Ոչ միայն մտայլ էր ու դժգոհ, այլև հրաժարվեց ԽՍՀՄ գրողների 5–րդ համագումարին մասնակցելու առաջարկից. համեց իր թեկնածությունը պատգամավորների կազմից:

Թվում էր, թե եկել է պահը, բայց այդ պահը ողբերգաբար ընդհատեց նրա կյանքը: Հայրենի գյուղից Երևան վերադառնալու ճանապարհին 1971 թ. հունիսի 17-ին նրա վարած ավտոմեքենան գյուղից ոչ շատ հեռու շուռ եկավ. վթարին զոհ գնաց ժամանակի մեծ բանաստեղծը: Ամբողջ Երևանը իր ձեռքերի վրա նրան հասցրեց հայրենի գյուղ ու պահ տվեց սեփական այգու սեփական ձեռքերով փխրեցրած հողին:

Նրա մահը սզացին շատերը, բայց առավել ազդեցիկ հնչեց հայ մշակույթի նահապետի՝ Մ.Սարյանի ձայնը.

«Միրելի Պարույր.

Այսպիսի վիշտ, գոնե կյանքիս վերջին տարիներին, ես չէի ապրել: Չէի էլ պատկերացնում, թե ի՞նչն այլևս կարող էր ինձ այսքան ցնցել...

Դու ընդամենը անհատ էիր, բայց ինչպիսի՜ անհատ: Նման էիր լեռնային մի աղբյուրի, որն իր ուժը բնության ընդերքից է առնում ու բնության ուժն է բերում ժողովրդին: Եվ սիրում էինք քեզ, որովհետև չենք կարող բնությունը չսիրել:

Ժողովուրդը քեզ ծնեց մաքառման գնով, ծնեց ժամանակին, որպեսզի քո միջոցով երգեր իր ցավն ու ուրախությունը: Այդպիսի անհատների ժողովուրդը հեշտությամբ չի ծնում և չի կարող հեշտությամբ բաժանվել նրանից:

Պարույր, սիրելի՜ զավակս, դու շատ լավ գիտեիր այս բոլորը, որ դու միայն քոնը չես: Դա պիտի գիտակցեն շատերը, դա պիտի լինի մեր առաքելությունը, մեր մտածողության արմատը: Եվ ճակատագիրը այդքան դաժան չպիտի լիներ քո հանդեպ, ժողովրդի հանդեպ»:

1971 թվականի հունիսի 17-ից՝ իր ողբերգական մահից անմիջապես հետո, Պ.Սևակն ապրում է մեծերին վիճակված մեկ ուրիշ կյանքով՝ հաստատելով տաղանդի անմահության հավիտենական օրենքը: Ինքն էր ասում, որ կտրվելուց հետո է միայն երևում ծառի բուն հաստությունը: Նրա առիթով ևս կրկնվեց այս դաժան, բայց դաժանությամբ ճշգրիտ օրենքը:

Պ.Սևակն այսօր ամենաժողովրդական բանաստեղծներից մեկն է Հայաստանում և սփյուռքում: Այսօր նրա անունը գրեթե բոլորի շուրթին է, նկարը՝ յուրաքանչյուրի աչքի առաջ: Սևակի

ետմահու կյանքը եկավ ապացուցելու մի անշրջանցելի ճշմարտություն ևս. անցած տարիներին ոչ մի հայ գրող ու քննադատ ավելի եռանդուն ու կենդանի մասնակցություն չի ունեցել նոր գրականության կառուցման գործին, որքան Պ.Սևակը: Նրա հեռակա, բայցև առկա ներկայությունը զգացվել է մեր գրեթե բոլոր բանավեճերում ու ասուլիսներում, գրական զրույցներում ու զանազան հոդվածներում: Պայքարը մղվել է հանուն նրա ստեղծած գրական չափանիշների պահպանման, հանուն նրա գրական սկզբունքների հաղթանակի:

Նրա ստեղծագործությունը դարձավ հետևողական ուսումնասիրության առարկա: Լույս տեսան մեծագրություններ, մատենագիտական հատորներ: Տպագրվեցին Սևակի բառազանձը պարունակող գրքեր, նրա լեզվին ու արվեստին նվիրված հետազոտություններ: Նրան բանաստեղծություններ, հոդվածներ ու առանձին մտորումներ են նվիրել հայրենի և սփյուռքահայ բազմաթիվ գրողներ: Այս տարիներին թափ առավ հուշագրությունը. ոմանք ազնվորեն ներկայացրեցին իրենց մեծ ժամանակակցի դիմանկարը, ոմանք էլ ջանացին ետին թվով մարել իրենց պարտքը նրա հիշատակի առջև:

Նրա կյանքն ու ստեղծագործությունը ներշնչանքի աղբյուր ծառայեց նաև հայ նկարիչների ու քանդակագործների համար:

Պ.Սևակի ստեղծագործության քննության համար հրավիրվեցին գիտական նստաշրջաններ, կազմակերպվեցին ընթերցումներ, ծննդյան օրերը նշվեցին հոբելյանական մեծ հանդիսություններով:

Այդ տարիներին շարունակեց աճել ու տարածվել նրա գրական փառքը:

Մոսկվայում ռուսերեն լույս տեսան նրա «Ընտիր երկեր»-ը (1975), «Անլռելի զանգակատուն» պոեմը (1982): Ժողովածուներ հոսատարակվեցին հունգարերեն («Անձրևախին սոնատ», 1966, Բուդապեշտ), լատիշերեն («Ձեռքեր», 1968, Ռիգա), չեխերեն («Հիմն լույսին», 1972, Պրահա), անգլերեն («Ընտիր բանաստեղծություններ», 1973, Երուսաղեմ), գերմաներեն («Բանաստեղծություններ», 1987, Բեռլին):

Նրա մասին իրենց դրվատանքի խոսքն ասացին այնպիսի նշանավոր բանաստեղծներ ու քննադատներ, ինչպիսիք են է. Մեծեկայտիսը, Ա. Վոզնեսենսկին, Ռ. Ռոժդեստովենսկին, Եվ. Եվտուշենկոն, Ի. Դրաչը, Լ. Օզերովը, Յու. Մորիցը, Ի. Ռոստովցևան, Մ. Փոցիսիշվիլին, Օ. Մուլեյմենովը, Լ. Մոտալովան, Լ. Ֆերենցը և ուրիշներ:

Ամենակարևորն այն է, որ այս տարիներին Պ.Սևակի պեղծվածն ոչ թե դարձավ թանգարանային նմուշ, այլ գործող ուժ՝ ի շահ գրականության զարգացման: Ահա այս կարևոր միտքն են պնդում հայ և այլազգի գրեթե բոլոր բանաստեղծներն ու քննադատները:

Պ.Սևակը, մեր ժամանակակիցը լինելով, նաև արդեն մեր մեծերի կողքին է: Նրա անունով է կոչվում Երևանի թիվ 123 միջնակարգ դպրոցը, ուր կանգնեցված է նաև նրա արձանը, նրա անունով է կոչվում Երևանի փողոցներից մեկը, Երևանի Կասյան փողոցի 3-րդ շենքին, ուր 1960-1971 թթ. ապրել է բանաստեղծը, փակցված է հուշատախտակ: Այդ հուշատախտակը ամառ թե ձմեռ միշտ պսակված է թարմ ծաղիկներով: Ծննդավայրում հիմնվել է նրա տուն-թանգարանը: Հայրենի գյուղի կենտրոնում մահվան 30-րդ տարելիցի կապակցությամբ 2001 թ. բացվեց նրա կիսանդրին: Ծննդավայրից ոչ շատ հեռու վեր է խոյանում նրա անունը կրող նորաստեղծ ավանը: Սևակի անունով սահմանված է կրթաթոշակ Երևանի համալսարանի բանասիրական բաժանմունքի ուսանողների համար:

Ահա այսպես, մեր կողքին շարունակում է իր տրոփուն, բայցև մեծերին վիճակված հավիտենական կյանքով ապրել մեզանից վաղաժամ հեռացած մեր մեծ ժամանակակիցը՝ Պարույր Սևակը:

ԳՐԱԿԱՆ ՄՈՒՏՔԸ

Պարույր Սևակի գրական երևույթը և բանաստեղծական խիզախումը հիմնված է առաջին իսկ գործերից սկիզբ առնող կազմակերպված, աստիճանաբար հասունացող ու համալրվող

ստեղծագործական աշխարհայացքի վրա: Նա սկսեց իր գրական գործը՝ հստակ գիտակցելով, թե ինչ պիտի անի, դա համապատասխան ուղղություն տվեց նրա որոնումներին և գրական կողմնորոշմանը: Փաստորեն, առաջին իսկ գործերից սկսած, Սևակն ստեղծեց իր գրական հավատո հանգանակը, ինչն անընդմեջ կատարելագործվեց՝ ամբողջամալով «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածում:

Տասնյոթ-տասնութամյա սկսնակն իր գրական կոչման ու պարտականության լուրջ գիտակցությամբ 1941–42 թթ. գրեց մի քանի բանաստեղծություն [*«Անխորագիր»*, *«Փնտրումներ»*, *«To be or not to be»* (*«Լինել թե չլինել»*)], ինչպես նաև իր գրական երազանքները փաստող մի նամակ, որոնցում անմնացորդ երևում են նրա հոգու կուտակումներն ու մտքի թռիչքը:

Տող առ տող հետևենք նրա գրական հավատամքի ձևավորման առաջին քայլերին: Նախ՝ Սևակն իրեն համարում էր մի նոր սկիզբ բանաստեղծական խոսքի դարավոր ուղու մեջ (*«Ես նոր մի պոետ, անհայտ տակավին»*): Բանաստեղծական նոր անվան ավետումն իր հետ բերում է նաև նորի զգացողություն գրականության մեջ: Այս արժանավոր սկիզբը նաև արժանավոր շարունակություն է պահանջում և բանաստեղծին կանգնեցնում իր իսկ անելիքի դժվարության գիտակցման առաջ, ինչը նոր բանաստեղծի նոր խոսքի դժվարին ուղու գիտակցումն է՝

*... Չգիտեմ արդյոք կլինի՞ քամի,
Որ առաջ մղի իմ առագաստը,
Թե ինքս պիտի շապիկն իմ կայսին
Մտագաստը շինեմ, նոր լինեմ վստահ,
Որ երգն իմ նորեկ, նավը իմ գանձի .
Պիտի ընթանա օվկիանոսներն ի վեր...*

Իր գրական ձայնի և ուղու ձևավորմանը զուգընթաց Սևակն ամենայն կապվածությամբ զգում էր իր ժամանակը, այսինքն՝ բանաստեղծն իրեն զգում էր ժամանակի շարժման մեջ, ինչի կրողը ինքն էր: Ժամանակն ըմբռնվում է թե՛ որպես պատմական իրադարձությունների ժամանակ և թե՛ որպես հավերժական ժամանակի մի հատված, ինչը որոշակիանում է իր դարի ու իր կենսագրու-

քյան ժամանակով («Օ՛, չեմ կարող երբեք, իմ բարեկամ, Հեռու մնալ ցավից իմ այս դարի»): Ժամանակի զգացողությունը թանձրանում և դառնում է իրականություն, ինչի հորձանքի մեջ ապրում է բանաստեղծը: Սևակն առաջին իսկ գործերից իրեն համարում է իրական կյանքի բանաստեղծ և իրական կյանքը գրականության վերածող բանաստեղծ: Դ-ա, նախ, արտահայտվում է կյանքի անսահմանության ու անընդգրկելիության զգացողությամբ և ընդվզումով գրքային պոեզիայի դեմ.

*Ու այդ կյանքն ահա ինչպե՞ս ընդգրկել,
Ծավալը չափել երգի մենզուրով...
Երգերը՝ գրված երգերից գրքե,
Կարո՞ղ եմ միթե անչրևաջրով
Օծանել կյանքի դեմքը բազմանհար...*

Եվ ապա՝ դրսևորվում որպես կյանքի բանաստեղծ դառնալու հրովարտակ, ինչը դրոշակի պես նա ծածանում է իր բանաստեղծության կառուցվող տան շքամուտքին.

*Պիտի իմ երգը ծնվի կյանքի մեջ,
Կյանքի գրկի մեջ... կյանքից գոյացած,
Պիտի որ դառնամ կյանքի բանաստեղծ,
Կյանքի գորությանը բարձր խոյացած:*

Կյանքի բանաստեղծի կոչումը պահանջում ու պարտադրում է կյանքը պատկերել այնպես, որ այն չնմանվի կյանքի պատկերման հին ձևերին ու միջոցներին: Այսինքն՝ Սևակն իր առջև նպատակ էր դնում նոր պատկերներով բացահայտել այդ կյանքի նոր ու միմիայն իր կողմից հայտնաբերված բովանդակությունը: Իսկ դա էլ իր հերթին բանաստեղծին մղում է ընդվզելու բոլոր տեսակի գրական կաղապարների դեմ, հաղթահարելու հինից եկող և անարգել շարունակվող սովորույթի ուժը և իր ձայնի բնական հնչման համար մի կողմ դնել երգի պատրաստի օրենքների. «Ու դրա համար ծառանամ պիտի Հին անեծքային օրենքների դեմ», «Ու պիտի շուտ տամ գլուխս հպարտ Բյուր ճամփաներից, շավիղներից բյուր»: Այնուհետև՝

*Պիպի ջարդուրեմ ամեն մի կապանք,
Ամեն մի շղթա՝ հոգիս կաշկանդող,
Որ կյանքը երգիս մեջ էլ մնա կյանք,
Որ շլինեն փողեր՝ խոհերըս բանկող...*

Այս ամենն աստիճանաբար ընդգծում է Սևակի գրական դավանանքի էական սկզբունքներից մեկը, ինչն առնչվում է կյանքի ճշմարտության բացահայտմանը, չգունազարդված, չվերափոխված ճշմարիտ խոսքին, առանց որի անիմաստ է խոսել կյանքի անունից: Բոլորն էլ փորձում են խոսել կյանքի ճշմարտության անունից՝ այն շփոթելով երբեմն կյանքի մակերեսային ըմբռնումների հետ: Սևակը կյանքի ճշմարտության անունից խոսեց այդ նույն կյանքը լայնքով ու խորքով, դրամատիզմով ու ժամանակին հատկանշական լարվածությամբ պատկերելու միակ ու անկասելի մղումով:

Իսկ ճշմարտության անունից խոսելը պահանջում է թե՛ գրական սկզբունքների և թե՛ ստեղծագործող անհատի մարդկային նկարագրի ազնվություն, տոկոսություն, անընկճելիություն, ճանապարհից չշեղվելու հաստատակամություն, ինչն, ի վերջո, վերաճում է գրական և մարդկային համարձակության ու խիզախության («Գնում եմ այնտեղ և սարսում չունեմ Ես մահվան հանդեպ — մոլի և անգութ»): Այնտեղը՝ Պառնասն է, ինչի ճանապարհը երբեք էլ վարդերով պատված չի եղել:

Պ.Սևակը, գիտակցելով, թե ինչ է ասում և ինչու, միաժամանակ գիտակցում էր, որ իր գործին նայում և իր գործը գնահատում է ոչ միայն իր օրը, այլև գալիք օրը: Այդ իսկ պատճառով նա ևս միշտ հեռակա հոգևոր հաղորդակցման մեջ է եղել գալիք օրվա ու գալիք սերունդների հետ՝ իր երզը բնորոշելով «Որպես գալիքի անմարմին նվեր»: Դրա հետ մեկտեղ իր գրական ճանապարհի սկզբին արդեն նա ուներ նաև այն տազնապալի զգացողությունը, թե կարող է հանկարծ այնպես պատահել, որ տվյալ գործը լինի իր վերջին գործը: Այսինքն՝ նրան ուղեկցում էր գրական ուղին ընդհատվելու, կիսատ մնալու զգացողությունը, ինչը նրան հետապնդեց մինչև կյանքի վերջը և, ավա՛ղ, ճիշտ դուրս եկավ: 1941 թ. նա գրում էր.

*Եվ եթե հանկարծ հրացանը իմ
Դեռ չկրակած անօգուտ պարպի,
Թող այս երգը իմ – հոգուս մտերիս,
Դառնա իմ հոգու երգը կարասպի...*

Իսկ 1965 թ. արդեն դժվարին ճանապարհ անցած գրողը «Աշխարհ...աշխարհ» բանաստեղծության մեջ ավելացնում էր.

*Իսկ չե՞ս վախենում, որ հանկարծ մեռնեմ:
Ես վախենում եմ, շատ եմ վախենում,
Բայց ո՛չ ինչ համար,
Այլ լուկ քե՛զ համար...*

Սևակի բանաստեղծական գոյության նախադրյալները գալիս էին իր իսկ հոգու խորքից, իր իսկ երազանքներից ու գրական փորձերից, դրանք անրապնդվում և կայունանում էին այն ավանդույթների տեղը տեղին յուրացմամբ, որոնք որպես ծրագիր գալիս էին գրականության պատմությունից՝ առաջին հերթին Վ. Տերյանից ու Չարենցից, իսկ որպես գեղարվեստական փորձ՝ դարձյալ Տերյանից ու Չարենցից, նաև՝ Նարեկացուց ու ամբողջ միջնադարյան բանաստեղծությունից, Սիամանթոյից ու Վարուժանից, նաև՝ Ուիթմենից ու Մայակովսկուց: Այս մասին ուշագրավ վկայություն կա 1942 թ. օգոստոսի 6–ին Չանախչիից գրած մի նամակում. «Իմ խոհերի ու մտածմունքների մեջ ես միշտ ապացույցներ փնտրում եմ գրակ[անության] պատմության մեջ, մասնավորապես մեր գրակ[անության]» (VI, 405): Միջանկյալ ավելացնեք, որ նա շատ լավ ծանոթ էր ոչ միայն Չարենցի պոեզիային, որի գործերից մի քանի մեջբերումներ է անում իր նամակում, այլև Չարենցի պոեզիային Հ. Սուրխաթյանի տված բնութագրումներին, որոնք հոգեհարազատ էին նաև իրեն:

Այնքան որոշակի էին Սևակի գրական երազանքները, որ նա հստակորեն տեսնում ու պատկերացնում էր իր անելիքը՝ գրելիք շարքերը կամ գրքերը: Այս տեսակետից կարևոր փաստեր է պարունակում վերոհիշյալ նամակը, ինչի մեջ նա, նախ, վերստին վկայում է իր լուրջ վերաբերմունքի մասին գրական հարցերին.

«Գիտես, թե որքան լրջորեն են վերաբերում ես առհասարակ պոեզիային և բանաստեղծ հասկացությանը», այնուհետև՝ բացում իր խոհերի ու ծրագրերի փակագծերը, որից պարզվում է, որ նա նախատեսել է գրել վեց բանաստեղծական շարք՝ գրքերի վերածելու հնարավորությամբ: Ահա այդ շարքերի (կամ գրքերի) վերնագրերը՝ «Խոռովքի երգեր», «Մահվան Վեներա», «Խաչելության երգեր», «Հոգեվարքի երգեր», «Requiem», «Վերադարձի կարոտ»: Այս մտահղացման մեջ արդեն իսկ կար համանվագայնության և բազմաձայնության այն պահանջը, ինչը 20 տարի հետո առաջադրեց «Հանուն և ընդդեմ «ոռալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածում (տես՝ VI, 410):

Այս ամենն սկիզբն էր, ինչը նույն ուղեգծերով աստիճանաբար խտացավ և դարձավ աշխարհայացքային այն կողմնորոշումը, որ պայմանավորեց Սևակի բանաստեղծական ձայնի ինքնուրույնությունը և գրական ինքնությունը: Միաժամանակ, այս կողմնորոշումը դարձավ հայ բանաստեղծական զարգացման հաջորդական փուլերից մեկը՝ վերածվելով գրական ուղղության կամ դպրոցի, ինչին հարեցին թե՛ իր սերնդի և թե՛ հետագա սերունդների բանաստեղծները:

Սևակը հոգեկան ապրումների, մտքերի ու հույզերի շարժման ընթացքը պատկերող բանաստեղծ էր: Ահա այստեղից էլ գալիս է նրա «Կտակ»-ի՝ «Եվ ինձ ժխտելով, ինձ կհաստատես» ձևակերպումը, ինչը, նախ, ստեղծագործական օրենք էր իր համար, այնուհետև՝ կտակ՝ ուղղված իրենից հետո եկողներին: Սակայն այս՝ ժխտումով հաստատելը, պարզ ժխտում ու պարզ հաստատում չէ, քանի որ ժխտումի մեջ կա նաև արժեքի լրիվ գիտակցում ու ավանդույթի շղթայական զարգացում, իսկ հաստատումը, ինքնահաստատում լինելով, նաև նախորդող արժեքների հաստատում է: Հաջորդական օղակների ամենաբարձր շափանիչի գիտակցմամբ էր Սևակը բացարձակացնում այդ օղակների փոխադարձ կապը:

Ըստ Սևակի գրական «Կտակ»-ի՝ այնպես է ստացվում, որ մի կողմից՝ ուժեղին դարձնում են մահակ նորերին դաստիարակելու համար, մյուս կողմից՝ չկա գրականություն, այսինքն՝ չկա ավանդույթ, այլ կա շարժվող ու փոփոխվող կյանք: Բանաստեղծին

այսպես ընկալելու դեպքում շատ բան կմնա բերի ու պակասավոր: Այդ իսկ պատճառով ավելորդ չէ բացահայտել Սևակի կտակի լրիվ բովանդակությունը՝ իր իսկ հավելումներով:

«Իմ կտակը» շարքը Սևակը գրել է 1959 թ. դեկտեմբերի 19–20–ին Թիֆլիսում, իսկ ընդամենը մեկ ամիս անց՝ 1960 թ. հունվարի 23–27–ը, Մոսկվայում գրում է «Տերյանը պահանջում է...» հոդվածը, ինչի մեջ կան այսպիսի տողեր. «Ինչպես ամեն մի խոշոր արվեստագետ, այնպես էլ Տերյանը ակամա դասեր է տալիս. դասեր՝ ոչ միայն սկսնակին ու բանաստեղծին, այլ առհասարակ գրականագետին, այս բառի լայն իմաստով՝ արձակագիր լինի թե քննադատ, խմբագիր թե թարգմանիչ»: Համաման կարծիք նա հայտնել է նաև 1961 թ. գրած «Դեպի մեծ ուղեծիր» հոդվածում՝ «Այո՛, դասականներից պետք է սովորել...» (V, 144), բայց դասականներից սովորելը չպետք է վերածվի «կրկնողության» և չպետք է փակի որոնումների ճանապարհը: Այս մասին նա արտահայտվեց նաև հայ գրականության մեծերի մասին գրած իր հոդվածներում ու զեկույցներում [«Թրի դեմ՝ գրիչ (Մաշտոցի սխրագործությունը)», «Թումանյանի հետ», «Ե.Չարենցը և արդիականությունը» և այլն] ցույց տալով, թե ինչպես պետք է այսօրվա հայացքով իմաստավորել նախնիների գործը: «Անկարելի է լինել մեծ գրող և չլինել օրինական զավակն ու ժառանգորդը տվյալ ազգի մոտավոր և հեռավոր հայրերի» (V, 331),— գրում էր Սևակը Չարենցի առիթով, իսկ Թումանյանի մասին գրած հոդվածում շարունակում. «Մեռածներից չեն խրատում, ինչպես և չեն պահանջում, սովորում են նրանց նույնիսկ սխալներից...» (V, 358):

Ավանդության շարունակության և անվերջ նորին միտվելու այս կազմակերպված գրական ծրագիրը վկայում է այն մասին, որ Սևակը կոչում էր ոչ թե հնի դեմ ու անցյալի արժեքների, այլ հնացության դեմ, գրականության մեջ ծերունականության ու կեղծ ժողովրդականության դեմ: Եվ այդ կոչով նա ցանկանում էր գրականությունը փրկել ճահճացումից, մաքրել նրա շնչառության մթնոլորտը և գեղարվեստական խոսքի զարգացման ընթացքը զուգադրել դարի զարգացման ու առաջընթացի մակարդակին:

«Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման մեջ Վ. Տերյանը, անդրադառնալով ժամանակի ընդհանուր առաջընթացից հայ

գրականության ետ մնալու հարցին, ցավով գրում էր, որ ժամանակակից մտավորականի համար խոքոք են թվում շատ հայ գրողներ, քանի որ այդ մտավորականությունն անցել է «նորագույն եվրոպական և մանավանդ ռուսական գրականության բովով»: Տերյանը հայ գրողների առջև խնդիր էր դնում հաղթահարել դարերի «հոգեբանական խզումը»: Այսինքն՝ իր ժամանակի հայ գրականության ետ մնալը համաշխարհային գրական շարժումից, որ նշանակում է համաքայլ ընթանալ դարի զարգացման հետ: Նույն պահանջները մի քանի տարի հետո հայ գրականության առջև դնում էր Չարենցը, նույն պահանջներն էր առաջադրում նաև Սևակը: Այդ պահանջների բովանդակությունը միշտ նույնն էր՝ ժամանակի առաջընթացին համապատասխան թարմացնել գեղարվեստական մտածողությունը և այն միշտ պահել գրականության զարգացման համաշխարհային մակարդակի վրա: Իսկ դա նշանակում է. «Կոսմոդրոմ ունենալով մեր հայրենիքը՝ պոեզիայի մեջ էլ մենք պիտի դուրս գանք այն ուղեծիրը, որտեղից երևում է ողջ երկրագունդը, ողջ մարդկությունը» (V, 145):

Սևակի այս խոսքերը նշանակետ-փիրախ ունեն բոլոր ժամանակների հեշտագիրներին, անասելիք-պարապ-գրագետ-գրամուկներին, բոլոր տեսակի ընդօրինակողներին, որոնց ստվարացող խմբերը պարզապես խցանում են ամեն մի առաջընթաց քայլի ճանապարհ և ամեն ինչի առաջ կանգնեցնում միջակության պատնեշը, ինչը և՛ մտածողության պատնեշ է, և՛ չափանիշի պատնեշ: Առողջ և որոնող միտքն այդ ամենի մեջ կարող է նաև կործանվել, եթե տաղանդի հետ մեկտեղ չունենա ինքնամաքրվելու ուժ, բոլորի մեջ, բայց բոլորի հետ չլինելու կարողություն, իրեն պաշարող խավարը ճեղքելու հրթիռային ունակություն: Սևակն այդպիսին էր: Այդպիսին էր ոչ թե ինքնաբերաբար, այլ իր արած գործի կարևորության գիտակցումով և խոսքի առաքելական քարոզչությամբ: Այդ իսկ պատճառով նա իրավունք ուներ թեթևության համար քննադատելու իր տարեկից և կրտսեր գործընկերներից ոմանց և ասելու. «Իմ գլխավոր հանդիմանանքը ոչ թե ձևի արտառողությանն է, այլ ասելիքի պակասին: Թո՛ղ գրեն անհանգ, թո՛ղ գրեն առանց չափի և առանց կշռույթի, թո՛ղ գրեն առանց մեծատառերի և առանց կետադրության, ում խելքին ինչպես բրթում

է, միայն մեկ պայմանով, *թող բա՛ն ասեն*, այդ բանը *լինի թարմ և չլինի չնչին*» (V, 406): Անասելիք գեղեցկախոսությունները չեն կարող ծառայել պոեզիայի այն բարձր նպատակին, ինչի կոչումը «Օգտակար ճշմարտությունն է» (Պոլ Էյուար): Ահա այս օգտակար ճշմարտության հունով տարավ իր խոսքը Պ.Սևակը. այդ խոսքն իր պարունակած ասելիքով ու բովանդակությամբ արտացոլեց «հոգու դիալեկտիկայի» այն վիճակը, ինչի մեջ գտնվում է ժամանակակից մարդը: Ահա սրանում է Պ.Սևակի գեղարվեստական հայտնագործության կարևորությունը:

Ոչ այլ ոք, հենց ինքը՝ Լև Տոլստոյն է ասել. «Որքան էլ տարօրինակ է, գեղարվեստը առավել ճշգրտություն է պահանջում, քան գիտությունը...»: Գեղարվեստի գիտություն՝ ահա այն անհրաժեշտ պայմաններից մեկը, առանց որի պարսպ գործ է գրականությամբ զբաղվելը:

Պ.Սևակը ձգտում էր գեղարվեստի գիտությանը, և նրա լավագույն գրքերն ու առանձին շատ բանաստեղծություններ դրա լիարժեք վկայությունն են: Որպես օրինակ՝ դանդաղ ու ներքին կապերի գիտակցում– ըմբռնումով վերստին ընթերցե՛ք «Պարպություն», «Աշնանային վալս» բանաստեղծությունները, ամբողջ՝ «Մարդը ափի մեջ», «Եղիցի լույս» գրքերը, «Անլուելի զանգակատուն» պոեմը: Եվ ի՞նչ, մի՞թե այդ ամենը ժամանակակից աշխարհի ու ժամանակակից մարդու հարաբերության ճշգրիտ գիտություն չէ: Եվ մի՞թե ճշգրիտ գիտություն չէ մարդու հույզերի ու խոհերի փակ աշխարհի բացահայտումը, որ կատարում է ամեն մի ճշմարիտ գրող, և այդ ճշմարիտների մեջ՝ նաև Պ.Սևակը:

«Պոեզիան երբեք չի ծնվում մանրուքից» («Լիտերատուրանյա գազետա», Մոսկվա, 1972, թիվ 6, 9 փետրվար). սա Սևակի վերնագիրն է և կոչված է ասելու, որ պոեզիան՝ դարի հետ խոսող բարձր պոեզիան, մեծ հարաբերությունների արվեստ է՝ կոչված կյանքի գնով անգամ կորզելու հանրային կյանքի ճշմարտությունները և այնպիսի խորությամբ թափանցելու ժամանակի մարդու հոգեբանության մեջ, որպեսզի այդ մարդն իրեն զգա ոչ թե Սունդուկյանի ու Թումանյանի, անգամ՝ Տերյանի ու Չարենցի ժամանակներում, այլ հենց ի՛ր ժամանակի մեջ՝ որպես իր ժամանակի հերոս: Իսկ այդ հերոսին հայտնաբերել է պետք, ինչն էլ գրողի մե-

ծագույն գյուտն է: Այդպես Պ. Սևակը հայտնաբերեց իր ժամանակի գլխավոր հերոսին:

Առանց հասու լինելու հանրային կյանքի ու անհատի ներքին աշխարհի պատճառակցական կապերի իմացությանը, պատմության ու լեզվի ժառանգորդական սաղմերին՝ դժվար ու անհնարին կլինի հասկանալ գրողի աշխատանքի օրինաչափությունները: Իսկ առանց այդ օրինաչափությունների գիտակցման՝ բանաստեղծությունը կարող է սոսկ թվալ գեղեցիկ, հետաքրքիր, տրամադրող, բայց՝ ոչ ավելին: Պ.Սևակը կոտրեց այդ գեղեցիկի, հետաքրքիրի ու տրամադրողի մեջքը և ընթերցողին իր հետ տարավ՝ ճաշակելու «իմացության դառնապատիր պտուղը», ինքնադատաստանով ճանաչելու ինքն իրեն, ինքն իրենից հոգու ու մտքի գաղտնիքներ կորզելու և բարձրաձայն ասել-մեկնախոսելու ա՛յն, ինչ չես ասում, ա՛յն, ինչ երբեմն մահ չես վերածում բառի ու մտքի: Այսպիսով՝ նա կարողացավ ժամանակի համար հոգևոր կապ դարձնել այն վիճակներն ու հարաբերությունները, ինչի մեջ ապրում ենք բոլորս: Ահա ժամանակակից բանաստեղծ լինելու նախապայմանը, ինչն սկիզբ է առել Պ.Սևակի դեռևս առաջին գրական քայլերից:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿԱՍ
ԻՆՉ-Ը ԵՎ ԻՆՉՊԵՍ-Ը

ԳՐԱԿԱՆ ՆՈՐ ՇՐՋԱԴԱՐՁԸ ԵՎ ՍԵՎԱԿԻ
ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

Անհատի պաշտամունքի հաղթահարումից հետո՝ 1954–1970 թթ., հայ պոեզիան՝ իր առաջադրած տեսական–գեղագիտական և ծրագրային հարցադրումներով, գեղարվեստական խոսքի զարգացման առանձնահատկություններով, բանարվեստի բարենորոգման ու ավանդույթների շարունակության սկզբունքներով և, որ գլխավորն է, նոր ուժերի հաստատումով, մի նոր շրջափուլ է գրականության պատմության մեջ: Այդ տարիները կարելի է բնութագրել իբրև երկրորդ վերածնունդ 1920–ական թթ. հետո, երբ դրվեցին նորագույն շրջանի հայ գրականության գաղափարական–գեղագիտական հիմքերը: 1950–ական թթ. կեսերից ու հատկապես 1960–ական թթ. վերամայլեցին դեռևս 1930–ական թթ. արմատավորված, պատերազմի շրջանում անհրաժեշտաբար մի կողմ թողնված, այնուհետև ցավալիորեն կրկին սրված շատ ու շատ հարցեր, որ գրականությունը հասցրել էին սխեմատիզմի: Այդ վերանայումը խիստ անհրաժեշտ էր գրականության հետագա առողջացման, գրականության և կյանքի, գրականության և ժողովրդի պատմության և նրա ներկա օրվա առնչությունների պարզաբանման համար: Պոեզիայի գաղափարական–գեղագիտական հիմքերի վերանայումն ուղեկցվեց գեղարվեստական խոսքի զարգացումով, և միասնության մեջ ստեղծվեց մի նոր որակ:

1950–ական թթ. կեսերից ստեղծագործական նոր հուն մտնող գրականությունը իր մոտիկ անցյալից՝ 1946–1953 թթ. արմատավորված տեսական–գեղագիտական խարխուլ նախադրյալներից, փորձում էր ազատվել նախկին սխալների քննադատությամբ, որ գրական բացահայտ կոիվ էր երեկվա դեմ: Ինչո՞ւմն էր այս նոր գրապայքարի էությունը, ինչի՞՞ էր ձգտում ստեղծագործական առողջացման տեմչով համակված հայ գրականությունը, և ի՞նչ հարցադրումներով որոշակիացավ այս բեկումը:

Գրական գործում տեղ գտած սխալներից մեկն այն էր, որ անհիմն մեղադրանքներով գեղարվեստական զարգացման կենդանի ընթացքից կազմակերպված ձևով դուրս էին մղվել հայ դասական և նորագույն գրականության շատ նշանավոր անուններ, որոնք խորհրդանշուն էին գեղարվեստական ավանդների այնպիսի կայուն հիմք, առանց որոնց խաթարվել էր գրականության զարգացման պատմական ընթացքը:

Գրական արժեքների վերականգնման մասին առաջինը խոսեց պետական գործիչ Ա. Միկոյանը՝ Երևանի իր ընտրողների հետ հանդիպման ժամանակ՝ 1954 թ. մարտի 11–ին: Նա ասաց. «Նիհիլիզմի վնասակարությունը երևում է տեղական կյանքից վերցրած այնպիսի փաստերով, ինչպիսին է վերաբերմունքը դեպի հայ գրականության ներկայացուցիչներ Ռաֆայել Պատկանյանը և Բաֆֆին: Բանն այնտեղ էր հասել, որ մի ժամանակ, որքան էլ տարօրինակ է՝ կուստոմսավոր մարդկանց ձեռքով հանվեց Էջմիածնում եղած Պատկանյանի արձանը և դադարեցվեց հայ գրականության կլասիկ Բաֆֆու երկերի հրատարակությունը: ...Հանրապետության նախկին ղեկավարությունը սխալ վերաբերմունք է ունեցել դեպի խորհրդային ժամանակաշրջանի հայ տաղանդավոր բանաստեղծ Եղիշե Չարենցի ժառանգությունը» (ԳԹ, 1954, թիվ 10):

Րաֆֆու, Պատկանյանի, Չարենցի, Բակունցի հետ մեկտեղ աստիճանաբար իրենց փառքի պատվանդանին բարձրացան նաև հայ հին, նոր ու նորագույն շրջանների գրականության մյուս մեծերը, տպագրվեցին նրանց գրքերը, լույս տեսան հող-

վածներ ու մենագրություններ նրանց կյանքի ու ստեղծագործության վերաբերյալ:

Այս տարիներին հարկադիր բացակայությունից կրկին հայրենի տուն վերադարձան նորագույն շրջանի հայ գրականության հիմնադիր սերունդի մի քանի ներկայացուցիչներ՝ Գ. Մահարին, Վ. Նորենցը, Մ. Արմենը, Վ. Ալազանը: Նրանց վերադարձը՝ թե՛ անցած ստեղծագործական ճանապարհի վերագնահատմամբ և թե՛ իրենց իսկ գործուն մասնակցությամբ, աշխուժություն հաղորդեց կենդանացող գրական կյանքին և նոր նախաձեռնությունների պատրաստ երիտասարդ սերունդին:

Տարիներ շարունակ գրականությունից դուրս մնացած անունների ու արժեքների վերականգնումը միայն նրանց փրկությունը չէր պարտադիր մոռացությունից: Դա նշանակում էր նաև, որ շրջանառության մեջ էին դրվում նրանցից սկիզբ առած ավանդույթները, որ գրականությունը վերագտնում էր իր հունը: Իսկ ընդհանրության մեջ դա նշանակում էր, որ գեղարվեստական մտածողությունը միտված էր նոր յուրացումների:

Հայ գրողները լայնորեն սկսում են քննարկել իրենց առջև ծառայած նոր խնդիրները: Իրար ետևից տեղի են ունենում ասուլիսներ, գրքերի քննարկումներ, տպագրվում են հոդվածներ «Նախահամագումարյան ամբիոն», «Խոհեր համագումարից հետո» խորագրերով, գրական աշխարհով մեկ արձագանք են գտնում Հայաստանի գրողների III, ԽՍՀՄ գրողների II համագումարների զեկուցումներն ու ելույթները: Ինչպես նախորդ տասնամյակներին, այնպես էլ այս շրջանում առավել եռանդուն ու արդյունավետ գտնվեցին բանաստեղծները, որոնք և հիմնականում ընթացք տվեցին գրականության բարե– ու վերա– նորոգման աշխատանքներին և հաստատեցին իրենց առաջատար դերը:

Անհատի պաշտամունքի վերացումն ու քննադատությունը, XX և XXII համագումարներից հետո ստեղծված առողջ նախադրյալները բերում են ճշմարտությունն ասպարեզ հանելու՝ տարիներ շարունակ սպասված մթնոլորտ: Գրականության համար ծրագրային նշանակություն ունի նաև Մ. Շուլիսովի ճառը XX համագումարում՝ ուղղված գրական վարչարարության դեմ և ի

նպաստ կյանքն առանց սխեմաների ու գունազարդումների պատկերելու ճշմարտացիությամբ:

Իր ճառում Մ. Շուրխովը, Ա. Ֆադեևին դիտելով որպես անցյալի տխուր խորհրդանիշ, ասում է. «Մի՞թե չէր կարելի ժամանակին ասել Ֆադեևին. «Գրական գործում իշխանությունը անհետք բան չէ, գրողների միությունը զորամաս չէ և արդեն ոչ մի դեպքում տուգանային գումարտակով և գրողներից ոչ ոք «զգաստ» հրամանի վրա քո առջև չի կանգնի, ընկե՛ր Ֆադեև: ...Ֆադեևը չէր կարող լինել և մեզ համար անառարկելի հեղինակություն չէր գեղարվեստական վարպետության հարցերում: Ֆադեևի մոտ չէին գնում ճիշտ այնպես, ինչպես հիմա Սուրկովի մոտ չեն գնում ուսանելու... Իսկ ի՞նչ սովորեն նրանք Սուրկովից: Բայց Գորկու մոտ գնում էին և՛ բանաստեղծները, և՛ արձակագիրները, և՛ քննադատները, և՛ դրամատուրգները...» (ԳԹ, 1956, թիվ 8): Շուրխովի ասածն այն էր, որ վարչարարությունը և գաղափարագարությունը գրողին կտրել էին կյանքից և դարձրել սոսկ օրվա ձայնափող: Դեպի կյանքի մեծ ճշմարտություն՝ ահա սա՛ էր նրա հիմնական ասելիքը:

Տարիներ շարունակ փականքի տակ մնացած ճշմարտության ձայնը բարենպաստ պայմանների առկայությամբ հնչում է ի լուր ամենքի: Եվ այն, ինչն ընդամենը մի քանի տարի առաջ արժանանում էր սոսկ գովեստի, այժմ դառնում է իրավացի քննադատության թիրախ: Իսկ որպես ընդհանուր ճշմարտություն՝ պոեզիայի հարցերին նվիրված ասուլիսում ասվում են այսպիսի խոսքեր. «Այսօր մեր պոեզիան խիստ ցածր է կանգնած և՛ 30-ական թվականների, և՛ Հայրենական մեծ պատերազմի շրջանի պոեզիայից» (Հ.Թամրազյան, «Մեծ բովանդակության, բարձր արվեստի համար», ՍԳԱ, 1954, թիվ 4, էջ 106), «...Ժողովուրդը շատ քիչ է կարդում մեր բանաստեղծների գործերը, որովհետև այնտեղ բացակայում է մարդն՝ իր հարուստ ներքնաշխարհով» (Հ.Սահյան, ԳԹ, 1954, թիվ 6), «Մեր պոեզիայի վերջին տարիներին ետ մնալու կարևոր պատճառներից մեկը ես համարում եմ այն, որ մենք՝ բանաստեղծներս, համարձակորեն չենք մոտենում կյանքի կոնֆլիկտներին և մարդկային բարդ ու բազմակողմանի զգացմունքների արտահայտմանը» (Գ. Էմին, ՍԳԱ, 1954, թիվ 7, էջ 167):

Այս ամենը հետևանք էր այն բանի, որ տարիներ շարունակ խախտվել էր կյանքի ճշմարտությունը՝ գրականության գոյության միակ նախապայմանը, ինչից չնչին շեղումն անգամ բերում է ստեղծագործական անկում և չափանիշների արժեզրկում: Այս ամենը հետևանք էր նաև այն բանի, որ խաթարվել էր գրականության պատմության զարգացումը, անտեսվել էին ավանդույթները: Միանգամայն ճիշտ էր Մահարին, որ «Սրտաբաց գրույց» հոդվածում գրում էր. «Չարենցի կորուստը չէր կարող չազդել պոեզիայի վրա, որովհետև անհնարին է պատկերացնել խորհրդային պոեզիան առանց Չարենցի. չկար նրան համազոր... մեծություն ուր... կանգնել[ը] դեկի մոտ...Եվ ի՞նչ պատահեց... խախտվեցին չարենցյան որոշ նորմաներ: Մի կողմից գլուխ բարձրացրեց մերկ ազիտացիան, ճառն ու դիֆիրամբը, մյուս կողմից ներս խուժեց այսպես կոչված «սուսան–սմբուլիզմը», ապոլիտիկ «բլբուլիզմը»: Ժողովրդայնության պիտակի տակ ոմանք սկսեցին լացուկոծել, քիսել գյուլումներ ու ջանգյուլումներ: Այնուհետև պոեզիայի դռներից ներս մտան պոեզիայի հետ ոչ մի կապ չունեցող մարդիկ և հաստատեցին իրենց տեղը՝ անարյուն, անարվեստ ոտանավորներով» (ՄԳ, 1958, թիվ 5, էջ 107):

Զարգացման բնականոն հունի մեջ մտնող գրականությունը նախ՝ վերականգնում է գրական հին ու նոր հեղինակությունների հանդեպ ունեցած արդարացի վերաբերմունքը, այնուհետև՝ անցնում տեսական ու ստեղծագործական բնույթի սխալների քննադատությանը: Ետպատերազմյան տարիների գրականությունն առաջնորդվում էր մի տեսությամբ, ինչն ուներ «անկոնֆլիկտայնություն» անվանումը. դրա պարտադիր հատկանիշներն էին զաղափարական սխեմաներն ու ճառայնությունը, մարդու անհատականության անտեսումը և դրան փոխարինող տոնական գույների հարմարեցված, գունազարդված կյանքը: Ինքնաճանաչումը հստակ լուսապատկերի է վերածում երեկվա օրը. «Մեր գրականությանը քիչ վնասներ չի հասցրել նաև այսպես կոչված «անկոնֆլիկտայնության» տխրահռչակ թեորիան...: Այդ թեորիան գրողներին ստիպել է աշխատել սխալ ուղղությամբ, նրանց տարել է դեպի խորհրդային իրականության կենդանի կյանքից կտրվելը, դեպի կենսականությունից զուրկ կոնֆլիկտներն ու սխեմատիկ

կերպարները: ...Պոեզիայի... վերջին մի քանի տարվա արտադրանքում իշխում են իրականության գունագարդումը, կենսական հիմքերից զուրկ տրամադրությունները, իդիլիան («Վճռական բեկում ստեղծել գրականագիտության մեջ», խմբագրական, ՄԳԱ, 1954, թիվ 4, էջ 91): Անկոնֆլիկտայնության ուղղափառ հետևորդները բանը հասցնում էին այնտեղ, որ ասում էին, թե քանի որ կյանքում ամեն ինչ իդեալական է, ուստի գրողներին մնում է պատկերել մարդու պայքարը... սոսկ ընդդեմ բնության:

Գեղարվեստական խոսքի հիմքերը խախտվել էին նաև այն պատճառով, որ մեծագույն հանցանք էր համարվում գրականության ազգային բովանդակության մասին խոսելը, ազգային հարցերին անդրադառնալը: Այսինքն՝ գրականության աճող ճյուղը կտրվում էր իրեն սնող դարավոր ծառից և, բնական է, որ պիտի թռչներ ու չորանար: Այսպես կոչված ազգային նիհիլիզմը, ինչն իբր թե միջազգային և համախորհրդային նյութի ձեռք զարկելու նախապայման էր, ոչնչացրեց գրականության գոյության անհրաժեշտ հիմքը: Գրողներն ականա ընկան առասպելական Անթեյի օրը: Եթե նույն գաղափարական բովանդակությամբ բանաստեղծություններ էին տպագրվում սեփական ժողովրդի մասին, որակվում էին ազգայնամոլական, իսկ եթե այլ ժողովուրդների՝ դա՛գախների, դրո՛զների մասին, ապա՝ միջազգայնական: Ինքնաժխտմամբ ու ինքնամոռացմամբ ուրիշներին հաստատելն ամենևին էլ հուսալի ճանապարհ չէր, և առողջացման տենչով համակված գրականությունը պիտի որ անմիջապես ախտորոշեր իր երեկվա հիվանդությունը. «Փոխանակ գիտական բարեխղճությամբ ուսումնասիրելու փաստերը, փոխանակ երևույթները գնահատելու պատմական կոնկրետ պայմանների մեջ... հայ շատ ականավոր գրողների ու գործիչների մկրտեցին ազգայնամոլների, շովինիստների, նույնիսկ ռասիստների և ցարական ոստիկանության բաժանմունքի լրտեսների պիտակներով» (նույն տեղը, էջ 3):

Անկոնֆլիկտայնության և ազգային նիհիլիզմի թակարդն ընկան թե՛ հայ խորհրդային պոեզիայի հին ու փորձված ուժերը, թե՛ համեմատաբար նորերը, որոնց առաջին հաջողված ժողովածուներին հաջորդեցին բավականին տխուր տպավորություն թողնող գրքեր: Դրա մեղքը միշտ չէ, որ գրողներինն էր, այլև՝ ժամա-

նակհինը: «Մեր պոեզիան և նրա շուրջը ծագած վեճերը» հոդվածում Ն. Ջարյանը գրում էր. «Ն. Ջարյանի «Արմենուհին», Գ. Սարյանի «Հրաշալի սերունդը», Պ.Սևակի «Անհաշտ մտերմությունը», Վ. Դավթյանի «Պտուտակները» և մյուս հեղինակների գրչին պատկանող պոեմները տառապում են սխեմատիզմով, կոնֆիկտի կեղծությամբ, կյանքի ճանաչողության պակասով և, ընդհանրապես, կրում են տխրահռչակ անկոնֆիկտայնության թեորիայի «անեծքը»... Խորհրդային շրջանի հայ պոետներին խանգարում էր մաս մի ուրիշ բան, որ նույն անկոնֆիկտայնության թեորիայի հարագատ եղբոր որդին էր, եթե ոչ ուղղակի եղբայրը: Դա մացիոնալ միհիլիզմն է գրական ստեղծագործության մեջ» (ՄԳԱ, 1954, թիվ 11, էջ 120–121):

Այս դառը ինքնաճանաչողությունից հետո սկսվում է գրողների կազմակերպված պայքարը հանուն իսկական քնարերգության, ինչը տանում էր դեպի ամեն տեսակի կաշկանդումների հաղթահարում, դեպի անհատականության ուժեղացում, դարի մարդու կենդանի հոգեբանության պատկերում: Դա ուղղված էր այն անլուրջ հայտարարության դեմ, թե «խորհրդային մարդու համար խորթ է թախծի զգացողությունը» (Ս.Սողոմոնյան): «Կազմակերպված պայքար» արտահայտությունը պատահական չէ, քանի որ, բառերով կռվելով հին դեմ, ոմանք ժամանակավորապես աննկատ շարունակում են հին հիվանդությունը: Դա հատկապես ակնառու է խոսքի հանրային բովանդակության և անձնական քնարերգության հարաբերության հարցում:

Նախկին խիստ ընդգծված մերկ գաղափարայնությանը փոխարինող անհատական ապրումները, որոնք, թերևս, ավելի խորությամբ ու կենդանի էին բացահայտում ժամանակի հանրային բովանդակությունը, առաջին պահին թվացին անսովոր, ավելին՝ պոեզիայի հեռացում բուն նպատակից: Պոեզիայի աստվիսում վերը նշված զեկուցման մեջ Թամրազյանն ասում էր. «Հասարակական բովանդակության, նոր որակի ու թարմության տեսակետից քննություն չի կարող բռնել ընդհանրապես վերջին շրջանում լույս տեսած անձնական լիրիկան» (ՄԳԱ, 1954, թիվ 4, էջ 117): «Սիրային լիրիկայի մասին» հոդվածում անձնական քնարերգության դեմ է արտահայտվում մաս Վ. Մնացականյանը: Անդրադառնալով Կա-

պուտիլյանի «Սրտաբաց գրույց» գրքի «Սիրո խոսքերից» շարքին՝ նա գրում էր. «Ընդհանուր տպավորությունը հեղինակի օգտին է: ...Նման հերոսը (սիրող մարդը՝ Գ.Գ.) չի կարող ներկայացնել մեր դարաշրջանի երիտասարդ մարդու հոգևոր գեղեցկությունը, նրա սիրո փոթորիկներն ու պայծառ անդորրությունը» (ԳԹ, 1955, թիվ 28): Իսկ մեկ այլ հոդվածում՝ «Արդիականության լույսի տակ», նա Մևակի մասին օգտագործում է «լիրիկական ստիլյագություն» արտահայտությունը (ՄԳԱ, 1958, թիվ 11, էջ 155):

Որպեսզի այս արտահայտությունը համեմտի բանաստեղծին խորհուրդ տվող քննադատի բառապաշարով, և պատկերն ամբողջական լինի, բերում ենք Վ. Մնացականյանի խոսքը քիչ ընդարձակ. «Մակայն կան նաև բանաստեղծություններ, որոնք կենսական գաղափար չեն արտահայտում, ամեն տեսակետից էլ մերժելի են. և՛ ձևով, և՛ բովանակությամբ: Բերենք մի քանի նմուշ: «Նորից քեզ հետ» գրքից մեջ է բերում «Սիրոս կոտրվեց» հրաշալի բանաստեղծությունը և շարունակում. ««Նորից քեզ հետ» գրքից կարելի է բազմաթիվ այլ օրինակներ բերել, որտեղ պակասում է լրջությունը ոչ միայն գեղարվեստական խոսքի նկատմամբ, այլև այն սիրո նկատմամբ..., որի մասին խոսում է»: Ներողամտորեն մի քանի գործ հավանելով՝ ազատագրվող մտքի պահակ դարձած քննադատը դեռ մահակ է թափ տալիս. «Մևակի խոսքի ինքնատիպությունը պետք է որոնել հենց այդ տիպի երկերում և ոչ թե այնտեղ, ուր մտքի խաղեր են, լիրիկական ստիլյագություն, տրամաբանության հսկողությունից հեռու համեմատություններ»: Սրան էլ դեռ պիտի հաջորդեն «մտքի մարզանքը» և քննադատական այլ... մարզածներ, բայց այդպես էլ չհասկանան բանաստեղծին:

Այսպիսի մտքեր կան նաև Սողոմոնյանի «Սովետահայ պոեզիայի մի քանի հարցեր» հոդվածում, որոնցում նա սխալ քննադատության է ենթարկում Էմիլին և Կապուտիլյանին. «Երիտասարդ բանաստեղծուհին, երբ գնում է ինքներգության ճանապարհով, երբ դիմում է ներքնատույզ խորհրդածություններին և իր եսի խորքերում է որոնում գեղեցիկը, բարձրը, կատարյալը, ապա հեշտությամբ սայթաքում է դեպի սուբյեկտիվիզմի ծանծաղուտները... նրա լիրիկական հերոսուհին, կորցնելով իր իսկ պաշտպանած բարոյական կովանները, ցանկասիրական կրքի ազդեցու-

թյան ներքո սկսում է գործել կուրաբար, մի կիրք, որը նրան անկումից անկում է տանում»: Իսկ Էմինի համար, ըստ նրա, «Ստեղծագործական առաջնորդող սկզբունքը ինքներգությունն է, գերազանցապես անհատական, մասնավոր նշանակություն ունեցող փաստերի արտահայտությունը» (ՄԳԱ, 1957, թիվ 6, էջ 110–116):

Ավելի ուշ՝ որպես այս միտումների ուշացած արձագանք, մի գրող էլ ձեռնարկվեց Մ. Մարգարյանի դեմ: Անդրադառնալով բանաստեղծուհու «Չնհալից հետո» գրքին՝ Սկրտիչ Արմենը քննարկման կարգով տպագրված «Տխուր խոհեր տխրության մասին» հոդվածում բանաստեղծուհուն քննադատում էր մարդկայնորեն ապրված թախճոտ տրամադրությունների ու տխրության համար և իր ասելիքը բանաձևում այսպես. «Ժողովածուի լիրիկական հերոսը հանդես է գալիս որպես եսակենտրոն մարդ» (ՄԳ, 1967, թիվ 4, էջ 132): Այսինքն՝ հարվածի տակ է դրվում խոսքի անհատականացումը: Այս բանադրանքից բանաստեղծուհուն ազատում է Ա. Արիստակեսյանը (տես՝ «Պոեզիայի քննադատության և քաղաքացիականության մասին», ՄԳ, 1968, թիվ 6):

Ճառին ու լոգունգին վարժված ականջին պոռթկուն անհատականության կենդանի հոսքը մի պահ թվում է հանրային հնչեղության անկում, ինչն, իրոք, շատ չանցած, խոր արմատներ է նետում գրականության մեջ: Բայց այս շրջանում, որ բեկման փուլն էր, կենդանի անհատականությամբ շնչող քնարական հերոսն այն գլխավոր ուժն էր, որն իրավացիորեն հակադրվում էր սխեմատիզմին: «...Այն մեծաքանակ լիրիկական բանաստեղծությունները, որոնք այժմ տպագրվում են, իրենց զգալի մասով այսօր չեն գրվում, «նոր գրողի» արդյունք չեն: Դրանք այն սիրտ ու բնության երգերն են, որ մեր բանաստեղծները, հավատարիմ մարդու բազմակողմանի հույզերն արտահայտելու կոչմանը, գրել են իրենց պոեմների, միջազգային ու խաղաղության թեմաներով գրված գործերի հետ միաժամանակ»,— գրում էր Էմինը և ասում, որ այդ բանաստեղծությունները կուտակվել էին, որովհետև ժամանակը չէր տնօրինում դրանց բախտը («Մեծ բովանդակության ու բարձր արվեստի բազմակողմանի ու խոր վերլուծության համար», ՄԳԱ, 1954, թիվ 7, էջ 168):

Իր հերթին ԽՍՀՄ գրողների II համագումարից ունեցած խոհերը «Իսկական լիրիկայի համար» հոդվածում Սահյանն այս-

պես էր ձևակերպում. «Մենք այլևս իրավունք չունենք վատ գրելու: Ընթերցողն արդեն մեզ չի ներում, չի հանդուրժում միջակությունը: ...Աշխատողը աշխատանքային պրոցեսում պետք է հանդես գա իր մարդկային կոնկրետ գծերով, իր կոնկրետ հոգեբանությամբ» (ԳԹ, 1955, թիվ 2): Սահյանի խոսքն ուղղված էր աշխատանքի ընթացքը սոսկ որպես մեքենայի գործողության լուսամկարչական վերատպություն պատկերելու, մարդուն որպես մեքենայի հավելված դիտելու դեմ:

«Դրուժբա նարոդով» ամսագրի համար գրած «Իմ նյութը մարդն է» ծրագրային հոդվածում այս հարցերին անդրադարձավ նաև Սևակը: Նա նկատի ուներ այն մարդուն, որն արդեն իսկ հայտնվել էր նրա ափի մեջ, և որին նա ոչ թե քննում էր օրենսգրքերի ինչ-ինչ կետերով, այլ որին ներկայացնում էր ամենամարդկային կողմերով: Դրա հետ մեկտեղ նա հերքում էր ոչ միայն ճառայնությունն ու սխեմատիզմը, նկարագրականությունն ու քաղցրմեղոջությունը, այլև ժամանակակից մարդու հոգուն խեղդող բաղեղի պես պինդ փաթաթված նախանցյալ ժամանակների հնացած պատկերացումները: Եվ միանգամայն օրինաչափ է, որ սխեմաների վրա ձևված անկենդան մարդու խրտվիլակին նա պետք է հակադրեր կենդանի մարդու անհատական նկարագիրը: «Ես համոզված եմ,— գրում էր նա,— որ ժամանակակից պոեզիայում է՛լ ավելի պետք է ուժեղանա անհատական, քնարական սկիզբը: Այնտեղ, որտեղ կա իսկական «ես», որտեղ կա իսկական անհատականություն, չի կարող չլինել քաղաքացիականություն» («Դրուժբա նարոդով», 1964, թիվ 6, էջ 234): Սևակը լայն ընդգրկման մեջ է առնում մարդ-անհատի հոգևոր աշխարհը և ըստ այդմ լայնացնում պոեզիայի խնդիրները. «Պոեզիան չպետք է վախենա ներքաշվելու մտքերի, զգացմունքների, գուգոդոթությունների, որոնումների բուտն հորձանքի մեջ, չէ որ մարդու նյութն անսահման է, և այն չի կարելի կրկնել...»:

Հետագա անելիքների համար Սևակը բաղձալի նպատակ է համարում այն, ինչը տվորական պայմաններում պետք է լիներ ինքնին ենթադրվող. «Ուզում եմ գրել ամենավիրականի մասին, որ հուզում է բոլորին, այն ամենի մասին, ինչի մասին մենք մտածում ենք, երազում: Մի խոսքով՝ մարդու մասին» (նույն տեղը, էջ 233-235):

Հանուն գեղարվեստական գրականության մեջ մարդ–ան-
հատի լիարժեք պատկերման սկսված գրապայքարը հաղթակա-
նորեն առաջ էր ընթանում՝ խորտակելով գրականության և կեն-
դանի մարդու միջև բարձրացված ամեն մի պատմեջ: Մխեմանե-
րից ու կաղապարներից ազատագրումն ուղեկցվում էր գեղարվես-
տական արժեքավոր գործերի ստեղծումով: Միաժամանակ ան-
հատականության ուժեղացմանը հետամուտ ճշմարիտ բանաս-
տեղծները չէին կարող կանխել անհատականացված գծի շարու-
նակությունը հանդիսացող ««ես»–ին տաղտկալի ոչնչաբանու-
թյունը», որով քիչ անց ողողվեց, իսկ ավելի ուշ՝ հեղեղվեց ամբողջ
պոեզիան: Եվ ողողեց ու հեղեղեց նորին մեծություն միջակու-
թյունը, որ միշտ հակված է ծայրահեղության: Ծայրահեղություն
ամեն ինչում. նորարարության մեջ նա «ամենանորարարն» է, ա-
վանդույթները շարունակելու մեջ՝ «ամենավանդապահը», իսկ
քնարերգության անհատականացման մեջ նա հանրային կարևոր
դեր է վերապահում իր «պստիկ» ես–ին, իր «պստիկ» ես–ի
«պստիկ» խոհերին ու ապրումներին: Իրավացի էին ճշմարիտ
գրականության զարգացմամբ շահագրգռված գրողներն ու քննա-
դատները, որ ժամանակին բարձրացրին իրենց ձայնն այս արա-
տավոր երևույթի դեմ: Դավթյանը «Ջրույց մեր պոեզիայի մասին»
հոդվածում գրում էր, որ պոեզիայի կաշկանդումների, «ապտի-
տիկ» համարվող խնդիրների վերացումից հետո «...ծայր առան
հասարակական հնչեղությունից զուրկ, պասիվ, հայեցողական
բանաստեղծությունների... շարքեր» (ԳԹ, 1958, թիվ 23):

Այս պայմաններում վերստին քննարկվեցին գրողի անհա-
տականության ու քննարկան հերոսի հարաբերության հարցերը:
Գրողի անհատականությունն ինչքանով է արտահայտում ժա-
մանակի հանրային տրամադրությունները, ինչքանով է իր մեջ
բեկում ժամանակի պատկերը. պարզ ու անքննելի հարցեր, որոնք,
սակայն, լրացուցիչ պարզաբանում էին պահանջում, որովհետև
գրողն ազատվում էր պարտադրված կաղապար–սխեմաներից և
հաստատում իր ինքնուրույնությունը: Ինչպե՞ս վարվել այս դեպ-
քում: Հարցին ճիշտ պատասխան է տվել Է.Ջրբաշյանը «Լիրիկա-
կան ձայնի հարստությունը» հոդվածում՝ նվիրված Կապուտիկյա-
նի «Բարի երթ» հատընտիրին. «Նրա լավագույն բանաստեղծու-

քյուններում հեղինակի կամ լիրիկական հերոսի անհատականությունը, ես–ը տողորված է շատ հարուստ հասարակական բովանդակությամբ: ...Նորհրդային լիրիկայի նորարարական բնույթը հանդես է գալիս ոչ թե քնարերգության անձնական, սուբյեկտիվ ձևը վերացնելու մեջ (դա կնշանակեր առհասարակ լիրիկայի վերացում), այլ, ամենից առաջ, լիրիկ բանաստեղծի, լիրիկական հերոսի անհատականության շրջանակներն ու բովանդակությունը մեծ չափով ընդլայնելու... մեջ» (ՍԳԱ, 1958, թիվ 3, էջ 145):

Գրականագետն այս հարցին անդրադարձել է նաև «Քնարական հերոսի մասին» հոդվածում և տվել սպառիչ պատասխան. «Քնարական հերոսը ինքը բանաստեղծն է, բայց ոչ տառացիկենցադային–կենսագրական իմաստով: Նրա բնավորությունն ու հույզերը մաքրված են պատահական ու անկարևոր գծերից, բարձրացված են գեղարվեստական տիպականացման և հասարակական լայն հնչեղության աստիճանի: Այդ պատճառով էլ դա ոչ թե պարզապես «բանաստեղծն» է կամ «հեղինակը», այլ քնարական հերոս, որի բնավորության մեջ մենք տեսնում ենք և՛ պոետին, և՛ դարաշրջանի ու որոշակի դասակարգի մարդկանց խոհերը, հույզերը, ձգտումները» (ԳԹ, 1963, թիվ 30):

Գրեթե նույնն էր ասում Պ.Սևակը. «...լաց լինելու չափ ծիծաղելի է չհասկանալ, որ բանաստեղծությունը մի քիչ ավելին է, քան ինքնակենսագրությունը», այնուհետև՝ «Բանաստեղծը ծնվել է խոսելու *ի՛ր քերականով*, բայց *բոլորի անունից*, իր կենսագրությունից, որ կենսագրությունն է հասարակությանն ու դարաշրջանին» (V, 233, 393): Ահա այս ճանապարհով էր ստեղծագործողն իրավունք նվաճում խոսելու ի՛ր անունից, բայց դարաշրջանի ձայնով, ի՛ր խոհերով, բայց բոլորի մասին:

Պոեզիայի հանրային դիրքն ապահովելու համար արվեցին առաջարկություններ. դրանց նպատակն անհատականացման շնորհիվ միջակությունների ստեղծագործության մեջ մանրացող գեղարվեստական խոսքի հիմքերի ամրապնդումն էր: Դրանք էին՝ կապը կյանքի հետ, խորացումը ժողովրդի պատմության և ժամանակի հանրային հոգեբանության մեջ:

Կապը կյանքի հետ առաջադրանքը ոմանք շատ պարզունակացրին և բանը հասցրին կյանքի ակնարկային լուսանկարչու-

թյանը: Իսկ ասվածը նշանակում էր ոչ թե սոսկ կյանքի նկարագրական ուսումնասիրություն ու փաստերի կուտակում, այլ կյանքը ժամանակակից մարդու փիլիսոփայությամբ պատկերելու հմտություն: Իսկ դա արդեն տաղանդի խնդիր է: Կյանքից կտրվելու մեղադրանքն այն աստիճանի ահարկու էր, որ ոմանք ստիպված էին հարկադրաբար խոստովանել. «...վերջերս ես թուլացրել եմ իմ կապը կյանքի հետ, քիչ եմ մտել կյանքի խորքը...» (Գ.Էմին, ՄԳԱ, 1954, թիվ 7, էջ 165):

ՀԿԿ XXI համագումարի ամբիոնից Է. Թոփչյանն ասում էր. «Իրականությունից կտրվելու, կյանքի կենսական պահանջները չհասկանալու օրինակներ է պարունակում իր մեջ Հովի. Շիրազի «Քնար Հայաստանի» ժողովածուն» (ԳԹ, 1960, թիվ 8): Այս վերաբերմունքը Շիրազի պոեզիայի հանդեպ նորությունն չէր: «Շիրազի ստեղծագործության մեջ չկա կյանքը... Ո՞ր է Շիրազի նոր աշխատանքի, նոր մարդու հոգեբանության կոնկրետ պատկերը...», — ասում էր Հ. Թամրազյանը (ՄԳԱ, 1954, թիվ 4, էջ 114, 116), իսկ ՀԳ III համագումարի զեկուցման մեջ ավելացնում, որ «Շիրազի և մի քանի այլ պոետների գրքերում արտահայտվել է «գաղափարագրկություն»» (ՄԳԱ, 1954, թիվ 9, էջ 125): Կյանքից հեռացում է համարվում նաև խոսքի անհատականացումը, ինչի համար նրան քննադատում է Հ. Սալախյանը. «Չանձրալիության աստիճանի հասնող Շիրազի մշտական դիմումն իր սեփական «ես»-ին՝ պայմանավորել է նրա պոետական շատ պրիոմների միօրինակությունը...» («Սովետական գրողների համամիութենական երկրորդ համագումարի արդյունքները և սովետահայ գրականության խնդիրները», ՄԳԱ, 1955, թիվ 3, էջ 112): Բովանդակությունը իբր թե պատկերին զոհաբերելու միանգամայն սխալ դիրքերից Շիրազին քննադատում է Ա.Ջիդարյանը. «Նա ուշադրությունը դարձնում է ոչ թե իր ստեղծագործությունների գաղափարական կողմին, նրա հարստացմանն ու զարգացմանը, այլ արտաքին պատկերների վրա» («Երբ բանաստեղծը կտրվում է իրականությունից», ԳԹ, 1950, թիվ 9): Նույն ելակետից Շիրազի ստեղծագործության մեջ «գաղափարի և բանաստեղծական պատկերի խզում» է տեսնում նաև Մ.Սարգսյանը իր «Բաց մամակ...»-ում՝ հասցեագրված Շիրազին (ԳԹ, 1960, թիվ 10):

Նկատի ունենալով Սևակի «Նորից քեզ հետ» գրքի որոշ գործեր և ինքն իրեն գերազանցելով՝ Վ. Մնացականյանը հիշյալ հրապարակման մեջ շարունակում էր. «Կան նաև բանաստեղծություններ, որոնք կենսական գաղափար չեն արտահայտում, ամեն տեսակետից էլ մերժելի են. և՛ ձևով, և՛ բովանդակությամբ» («Արդիականության լույսի տակ», ՍԳԱ, 1958, թիվ 11, էջ 155):

Սևակի «Մարդը ափի մեջ» գրքի, նաև «Անլռելի զանգակատուն» պոեմի առիթով Հայաստանի գրողների միության վարչության V լիագումար նիստի զեկուցման մեջ այլ մեղադրանքների հետ մեկտեղ է. Թովչյանը նաև հետևյալն է ասում. «Բայց այդ պոեմի մեջ («Անլռելի զանգակատուն»՝ Գ.Գ.) արդեն նկատվում էր, որ գրողը հեռանում է իրականությունից, իսկ/«Մարդը ափի մեջ» գրքում ավելի մեծացավ տարածությունը գրողի և իրականության միջև: Ինչ տեղի ունեցավ Սևակի ստեղծագործության մեջ կյանքից կտրվելու հետևանքով: Իրական աշխարհի սովորական փաստերն ու երևույթները զրկվեցին առօրյա կոնկրետությունից, դարձան վերացական հասկացություններ, երբեմն՝ սիմվոլներ ու այլաբանական պատկերներ և ավելի մթագնեցին բանաստեղծության բովանդակությունը»: Այնուհետև նա խորհուրդ է տալիս բանաստեղծին «կապվել դարաշրջանի հետ, մարդու և կյանքի հետ, ավելի խոր թափանցել մեր իրականության զարգացման պրոցեսների մեջ» («Գրականությունը և արդի կյանքը», ՍԳ, 1964, թիվ 4, էջ 127–130):

Եվ այս ամենն այն դեպքում, երբ անտեղի մեղադրանքներից առաջ «Երգ եռաձայն»-ի մեջ բանաստեղծն ինքն էր կանխում իր քննադատներին.

Այս իմ հայրենիք...

Ինչ կոչ են անում կյանքըդ նանաչե,—

Ավելո՛րդ չգպում

Ես մասն են կյանքիդ:

Այս տողերն էլ չհասկացվեցին և նույն հաջողությամբ քննադատվեցին վերոհիշյալ զեկուցման մեջ:

Կյանքի ճանաչողությունը կամ կյանքի մասը լինելը չի սահմանափակվում սոսկ ապրած ժամանակով. դա շատ լայն ընդգրկում ունի և մարդու մեջ խտացնում է ժողովրդի ամբողջ պատմությունը, պատմական ճակատագիրը: Այս հարցը ևս իր կարևորությամբ դրվեց գրողների առջև և պսակվեց գեղարվեստական մեծարժեք գործերի ստեղծումով: Միանգամայն իրավացի էր Նորենը, որ «Ի խնդիր մեր ժողովրդի հոգեբանական ուժերի կազմակերպման» հողվածում գրում էր. «Մովետահայ գրականության զարգացման վերջին տասնամյակի ամենաբնորոշ և կարևորագույն երևույթն այն է, որ այդ գրականությունը ստեղծագործական խիզախությամբ վերականգնեց մի ավանդ, որ «վերջացել է» Եղիշե Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» հատորով: ...Վերջին տասնամյակում մեր գրականությունն սկսեց զբաղվել մեր ժողովրդի պատմական ճակատագրով, նրա ամենամոտավոր անցյալի այնպիսի հարցերով, որ մինչ այդ «արգելված գոտի» էին գրողների համար» (ՄԳ, 1967, թիվ 4, էջ 106):

Համանման կարծիք է հայտնել նաև Հ. Թամրազյանը. «Հայրենիք, հող, ազգային հպարտություն և արժեքներ, ազատագրական շարժում և պայքար, կորցրած հայրենիքի կարոտ ու սեր, հայ ժողովուրդ,— հասկացությունները 20–ական թվականներին և 30–ական թվականների սկզբին համարվում էին աններելի հանցանքներ և գրեթե դավաճանություն սոցիալիզմի գործին»,— գրում է նա, միաժամանակ նշում, որ 60–ական թվականները դարձան այս ամենի գեղարվեստական հայտնության տարիներ (ՄԳ, 1965, թիվ 7, էջ 124):

Տարիներ շարունակ գրականությունից կազմակերպված ձևով դուրս մղված այնպիսի խնդիրներ, որոնք առնչվում էին հայրենիք, ժողովուրդ, ժողովրդի պատմություն ըմբռնումներին, որոնք, ըստ էության, հայ գրականության արմատական գիծն էին և ավանդույթների շտեմարանը, կրկին հաստատում են իրենց տեղը գրականության մեջ: Վերստին շրջանառության մեջ է դրվում «Մուրճ» ամսագրի թիվ 1–ի մասին 1922 թ. Ա. Մյասնիկյանի գրած հողվածի գլխավոր պահանջը՝ Հայաստանի երեկվա ու այսօրվա պատմությամբ պատկերել հայ կյանքը, հայ իրականությունը: Ճիշտ էր քննադատությունը, որ սխեմատիզմի ճիրաններից նոր–նոր ազա-

տագրվող բանաստեղծական մտայնությանն առաջարկում էր հանրապետության կյանքը լայնքով ու խորքով պատկերելու ծրագիրը (տես՝ ՍԳԱ, 1954, թիվ 4, էջ 99, ՍԳԱ, 1954, թիվ 11, էջ 120):

Այսպես, զարգացման ճշմարիտ հունը որոնող ու վերագտնող գրական շարժումը փորձում է ի մի բերել անցած ճանապարհի արդյունքները: Հարցաթերթիկային պատասխաններով մասնուն ամփոփում է 1954–64 թթ. գրականության տասնամյա ընթացքի պատկերը: Մահարին տասնամյակի բնորոշ գիծը համարում է այն, որ «մեր չափածո բանարվեստն ավելի ուժեղ է, քան արձակն ու դրամատուրգիան»: Այնուհետև նա որոշակիացնում է նաև այդ կարծիքը. «Հենց միայն Պարույր Սևակի ներկա բանաստեղծական բոյ–բուսաթին նայելիս, բավական է համոզվել, թե ինչն է վերջին տասնամյակի բնորոշ գիծը» (ՍԳ, 1954, թիվ 12, էջ 115–116): Այս շրջանում բանաստեղծական հիմն ու շարունակվող ուժերի կողքին (Զարյան, Մահարի, Մարյան, Շիրազ և ուրիշներ) ամրապնդվեց ու աստիճանաբար պոեզիայի առաջընթացի դեկը իր ձեռքը վերցրեց բանաստեղծների նոր սերունդը: Ժամանակի բանաստեղծական վերելքը պայմանավորեցին տարբեր նախասիրությունների տեր այնպիսի հեղինակություններ, ինչպիսիք են Սևակը, Մահյանը և ուրիշներ, որոնք գրական շարժմանը պարտադրեցին իրենց ճաշակը և մտածողության ուղղվածությունը:

Հիշատակելով այս հեղինակների անունները՝ Ն. Զարյանը գրում էր, որ նրանք աճեցին Երկրորդ աշխարհամարտից հետո և դարձան «մեր պոեզիայի առաջատար ուժերը», այնուհետև՝ «Այս երիտասարդներն իրար ո՛չ նման են և ո՛չ էլ հավասար: Ամեն մեկն ունի իր ձայնը և իր ուժը» (ՍԳԱ, 1954, թիվ 11, էջ 119):

Ըստ Ս. Աղաբաբյանի՝ տասնամյակի գրականության մեջ ավելի հիմնավոր ներկայություն ունի ժամանակակից անհատը՝ «պաշտոնականությունից զուրկ, կանխակալությունից ազատված, բազմակողմանիորեն զգացող ու բազմակողմանիորեն մտածող մարդը» (ՍԳ, 1965, թիվ 1, էջ 113): Մյուսներն իրենց հերթին նշում են, որ առաջատար բանաստեղծների խումբը բերում է «...ժամանակակից հասարակական մթնոլորտի տրամադրությունները, մտածող մարդու խոհերը» (ՍԳ, 1965, թիվ 7, էջ 124):

Տասնամյակի գրականության բնութագրական գծերն ամփոփող քննադատներն ու գրողներն ընդգծում են կարևոր մի հանգամանք՝ մտածող մարդու վերահաստատումը գրականության մեջ, որը հակադրված էր կեղծ ժողովրդական նկարագիր ունեցող, անկոնֆլիկտայնության սկզբունքներից սերված անկյանք հերոսին: Նոր գրական հերոսը բերում էր ժամանակի զարգացման մակարդակը, հոգեբանությունն ու աշխարհաճանաչողության սահմանները: Իրավացի էր Էմինը, որը, ձայնակցելով մյուսներին, գրում էր. «Մեր գրականության վերջին տասնամյակի ամենից բնորոշ գիծը նրա *շղթայազերծումն է*, ուստի *և խորացումը, մարդկայնացումը, նրա բարձրացումը աշուղական-հռելիորական ցածր մակարդակից դեպի Տերզոր, գեսարապո և Օսվենցիմ փեսած մտածող մարդու մակարդակը*: Իմ նշած երևույթի տեսանկյունից այս տասնամյակի ամենից բնորոշ օրինակն ու նվաճումը համարում եմ Պարույր Սևակի *ինչպե՞լեկիրուսւ պոեզիան...*» («Երկու խոսքով», ՄԳ, 1965, թիվ 7):

Բ

Ժամանակի գեղագիտական ընդհանուր որոնումների մեջ միշտ էլ կարևոր է որոշակի ստեղծագործող անհատի և քննադատության հարաբերությունը: Դա ստեղծում է որոշակի մթնոլորտ, որոշակի վերաբերմունք, որոշակի արժեկշիռ:

Նույն այս տարիներին՝ 1950–1960–ական թթ., անցյալի գաղափարական կադապարներից ազատագրվել փորձող նոր գեղարվեստական միտումները հայտնվել էին պահպանողական քննադատության վանդակաճաղերի մեջ: Քննադատության ընդհանուր ճշմարտությունները գեղարվեստական որոշակի փաստի կապակցությամբ չէին գտնում ճիշտ ինքնաբացահայտման ձևը, ինչի հետևանքով իրար էին հաջորդում խորատաղաստիարակչական ճամարտակոչություններով լեցուն ձախողումներ:

«Պարույր Սևակը և ժամանակի քննադատությունը» նյութը շատ մեծ ու լայն ընդգրկում ունի և առանձին քննություն է պահանջում: Բայցև այս առիթով ևս կան հարցեր, որ անհնար է

չրջանցել՝ ժամանակի մեջ բանաստեղծի շարժման պատկերը չաղքատացնելու համար: Ուստի, անդրադառնանք Սևակի պոեզիան գնահատելու կոչված մի քանի հրապարակումների կս:

Մ. Սարինյանը, Պ. Սևակին դնելով Սարմենի կողքին (ահա քննադատի «աչքը»), նրա պոեզիան համարում է նկարագրական և վրդովված Գ.Մահարու դրական կարծիքից (ինչին կանդրադառնանք)՝ իր քննադատական կարողություններն ի հայտ է բերում այս տողերի մեջ. «Ակնարկում են Պ.Սևակի նորարարության մասին պոեզիայի մեջ: Այդ բոլորովին էլ տեղին չէ: Այդ մասամբ ճիշտ է նրա նախորդ ժողովածուների համար, բայց սխալ է «Նորից քեզ հետ» գրքի վերաբերյալ: Ընդհակառակն, այս ժողովածուն ընդհանուր առմամբ նահանջ է հենց բանաստեղծական կուլտուրայի տեսակետից: ...Մի՞թե սա պոեզիա է, ինչ առնչություն ունի այս էժանագին բառախաղությունը իսկական բանաստեղծության հետ»:

Սարինյանը դեռևս շարունակում է, ուստի մենք ևս պետք է շարունակենք, որպեսզի պատկերն ամբողջական լինի. «Բանաստեղծն ընկել է փակուղի, որի մեջ ստիպված է ապավինելու մշուշապատ, անորոշ, առեղծվածային մտորումների: Մտքի ինչ-որ խոր թափանցման մաներան ամենուրեք կաշկանդում է հեղինակին և զրկում պոետական խոհերի անկեղծ դրսևորման հնարավորությունից: ...Բանաստեղծական պատկերի և տողի այսպիսի հասարակացումը տանում է դեպի պոեզիայի ոչնչացում: Ակներև է՝ մի գրելաձև, պոետական մի սկզբունք, որը տառապում է այսպիսի ներքին հակասություններով, դժվար թե զարգացման ուժ ունենա: Մրան է հանգեցրել սխալ ըմբռնված և սխալ իրականացվող նորը՝ արդի սովետահայ պոեզիայում» (ԳԹ, 1958, թիվ 36):

Նույն այս մտայնությունը Սարինյանը խորացնում է «Ինչից պետք է խուսափել» շատ հավակնոտ վերնագիր ունեցող հոդվածում: «Հավակնոտ», որովհետև այդպես կարող է ասել միայն նա, ով անառարկելիորեն գիտի ճիշտն ու սխալը: Բայց այս դեպքում քննադատը միայն խորացնում է իր սխալները, որովհետև, նկատի ունենալով Սևակին (նաև՝ Էմինին), գրում է. «...հենց նրանց մոտ է, որ երևան է գալիս այդ երկու կողմերի (ձևի և բովանդակության՝ Դ.Գ.) խզումը և հաճախ պոեզիան հանգեցնում

փակուղու»։ Այնուհետև՝ «Շատ վիճելի է նաև Պարույր Սևակի գրական ոճի հարցը։ ...Գրական մաներան, դրսևորվելով բանաստեղծի հենց առաջին նախափորձերում, հետևողականորեն ուղեկցել է նրա ստեղծագործության ընթացքին՝ հասնելով մինչև «Անլռելի զանգակատուն» պոեմը։ Այնուհետև հասնելով «սովորական հանգաբանությանն» ու «անարվեստ ծանձրալի էջերին»՝ ծաղրում է Սևակի խոսքի գեղագիտությունը. «Պ.Սևակը հորինել է բանաստեղծական պատկերի ու բառի իր յուրօրինակ «էսթետիկան», որի գեղարվեստական հնարավորությունները խիստ կասկածելի են։ Դա էապես մաներայնությանը եզրահանգվող սովորական ֆորմալիզմ է, որն ուղղակի ցույց է տալիս թեթև բռնահանգի ու բառախաղության իր ներքին հակումը»։ Բերելով մի օրինակ՝ Սարինյանն ինքնաբավարարվածությամբ շարունակում է. «Շուտասելմ¹ է այս, թե՞ բանաստեղծություն։ Ոչ մի ստեղծագործական մղում պետք չէ նման տողեր շարահյուսելու համար։ Հարկավոր է միայն ընտրել տողասկզբի բառը և ինքնաբերաբար կհաջորդեն տողերը» (ԳԹ, 1960, թիվ 36)։

Ակնհայտ է Սարինյանի ներքին բանավեճը նաև Աղաբաբյանի դեմ, ինչը դարձյալ քննարկվող հարցի օգտին չէ։

Այսպես ահա՝ իր բացահայտ անըմբռնողությամբ ու կոպտագույն սխալներով, քննադատություն կոչվածը ոչ թե օգնում էր թռիչքի մեջ գտնվող պոեզիային, այլ սպանում էր այն։ Ի՞նչ փույթ, թե հետո նույն այս քննադատը պետք է փոխեր, վերափոխեր իր կարծիքները Պ.Սևակի մասին, բայցև չազատագրվեր ամեն ինչ միջակացնելու իր կեցվածքից և Պ. Սևակի «Երկերի ժողովածու»-ի վեցհատորյակի առաջաբանում Ե.Չարենցի պես հսկայի, դարաշրջանի դեմքն ու դիմագիծը որոշողի անունը դներ երկու երկրորդական բանաստեղծների անուններից հետո և որևէ կերպ չարդարացվող տրամաբանությամբ գրեր. «Հայ քնարերգության գեղարվեստական զարգացման արդի էտապը նշանավորվում է այնպիսի մեծ անհատականություններով, որպիսիք են Նաիրի Չարյանը, Գեղամ Սարյանը, Եղիշե Չարենցը, Հովհաննես Շիրազը, Պարույր Սևակը» (I, էջ V)։

Առաջին և երկրորդ անուններն այս շարքում ընդհանրապես չպետք է լինեին։

Իր հերթին Վ.Պարտիզունին չէր ըմբռնում «Տերյանը պահանջում է» հոդվածի մեջ Պարույր Սևակի առաջադրած հարցերը: ««Տերյանի պահանջի» առթիվ» պատասխան հոդվածում, հանդես բերելով քննադատների այդ սերնդին խիստ հատկանշական սահմանափակություն, նա գտնում էր, որ Սևակի հարցադրումներն անորոշ են և ընդհանուր: «Իսկապես, ինչի՞ դեմ է այդ հոդվածն իր սահմաններ չճանաչող ամպլիտուտով»,— ձայնարկում է նա՝ վերջնականապես ամմխիթար վիճակի-մատնելով ինքն իրեն (ԳԹ, 1960, թիվ 22):

Հիշենք, որ Սևակի «Տերյանը պահանջում է» հոդվածը նույն «Գրական թերթ»-ում լույս էր տեսել երկու շաբաթ առաջ (1960, թիվ 20, 13 մայիս): Դրան հաջորդել էր Գ. Մահարու «Ամբողջ ձայնով» պաշտպանականը (թիվ 21, 20 մայիս), և, ի վերջո, Պարտիզունու ընդդիմախոսությունը (27 մայիս):

Պ. Սևակի նորարարական նկարագրի առաջին գնահատողներից մեկը Մահարին էր: «Նորից քեզ հետ» ժողովածուին նվիրված «Ինքնատիպ բանաստեղծի հետ» գրախոսականում գրում էր. «Նորարար է Սևակը, թարմ, զվարթ հանգերով ու վանկերով, նպատակասլաց, անհանգիստ: ...Սևակի գիրքն ինքնատիպ է իր պատկերների նորությամբ և թարմությամբ, լեքսիկոնի հարստությամբ, էպիտետների անկրկնելիությամբ, ձևերի բազմազանությամբ. բանաստեղծն ունի իր ոճը, ոճային շեշտված անհատականություն[ը]...»: Մա շատ բարձր ու վճռորոշ գնահատական է, ինչը եզրափակվում է այս տողերով. «Մենք ասացինք, որ Սևակը նորարար է. նրա այս գիրքը մի ուշագրավ երևույթ է մեր գրականության մեջ և արժանի քննադատների լուրջ ուշադրությանը» (ԳԹ, 1958, թիվ 17):

Հետո սրան պետք է հաջորդեր Մահարու «Ամենից կրտսերը» հոդվածը, ինչի մեջ, ի հեճուկս բոլոր ձախորդ քննադատների, պիտի հայտարարեր, որ Պ. Սևակը «...ոչ թե մտավ գրականության դռներից ներս, այլ ներս խուժեց անսպասելի ու չսպասված: Հետչարենցյան մեր պոեզիան նշանավորվեց պոետական մի քանի անհատականություններով, որոնցից մեկը, նրանց մեջ ամենակրտսերն ահա Պարույր Սևակն էր»: Մահարին վերլուծում է Սևակի ժողովածուները՝ առաջին գրքից մինչև վերջինը, և անում

ուշագրավ դիտարկումներ: Ըստ նրա՝ «Անմահները հրամայում են» գրքույկը «...կրում է բանաստեղծական անհատականության ուժեղ կնիք, օժտված է ուրույն ինտոնացիայով... Պարույր Սևակը մտադրականության մեջ՝ իր հետ բերելով թարմություն»: «Անհաշտ մտերմությունը» համարում է «մի կարևոր պարտամորհակ... առ այն, որ նա ունակ է մեծ կտավով հանդես գալու»: Հետևում են հրաշալի ու ճշգրիտ բնութագրումները. «Պարույր Սևակը ուժեղ հակադրությունների միջոցով մեծ համադրությունների հասնող պոետ է: ...Կենսահաստատ և ամեն դեպքում բարդ է Պարույր Սևակի պոեզիան: ...Հայրենասեր Սևակը միաձույլ է ու երդվյալ հետևողական»: Իսկ «Հայաստան» բանաստեղծությունը համարում է օրհներգի ուժով հնչող հայրենասիրական գեղոն. «Սա մի նոր «Ես իմ անուշ Հայաստանի» է՝ գրված նոր երանգներով և արդյունք նոր ժամանակաշրջանի»: Այսպես նա բարձր է գնահատում և՛ «Մարդը ափի մեջ» շարքի հրապարակված գործերը, և՛ «Անլռելի...»-ն՝ ժամանակի ափի մեջ դնելով ժամանակի ամենավաժերական բանաստեղծին:

Միջանկյալ նշենք, որ երկրորդ աստիճանի վերադառնալուց և լիարժեք գրական կյանքով ապրելուց սկսած մինչև իր մահը՝ Գ. Մահարին մշտապես հոգատար վերաբերմունք է ունեցել Պ. Սևակի հանդեպ, վերջինիս շուրջ ստեղծված անհանդուրժողականության ու կոպիտ քննադատության պայմաններում սատար կանգնել, գնահատել, պաշտպանել: Դրա վկայությունն է հինգ առանձին հոդված՝ նվիրված Սևակին: Կրկնենք և ամբողջացնենք այդ մատենագիտական ցանկը.

1. «Ինքնատիպ բանաստեղծի հետ» («Նորից քեզ հետ» գրքի մասին, ԳԹ, 1957, 27 սեպտեմբեր),
2. «Ամբողջ ծայնով» (ի պաշտպանություն «Տերյանը պահանջում է» հոդվածի, ԳԹ, 1960, 20 մայիս),
3. «Ամենից կրտսերը» (գրական դիմանկար, ՍԳ, 1961, թիվ 9),
4. «Մնայուն հաղթանակներ և ժամանակավոր պարտություններ» («Մարդը ափի մեջ»-ի մասին, ԳԹ, 1964, 24 հունվար),
5. «Անկեղծ գրույց» (ԳԹ, 1968, 8 մարտ):

«Ամենից կրտսերը» լույս է տեսել նաև ռուսերեն («Литературная Армения», 1962, թիվ 9): Սևակի մասին նա արտահայտվել է նաև այլ առիթներով գրած հոդվածներում՝ «Անավարտ պատասխաններ» (ՄԳ, 1964), «Բանաստեղծի աշխարհը» («Լրաբեր», Նյու Յորք, 1964, 12 մարտ), «Պոեզիան և քննադատությունը» (ԳԹ, 1965, 10 սեպտեմբեր), «Գրական մեծ վաղվա համար» (ՄԳ, 1966, թիվ 5):

Այս ամենը, կարծում եմ, բավարար է՝ փակելու այն չարախոսների բերանը, ովքեր ամեն կերպ ցանկանում են Մահարուն հանել Սևակի դեմ և ժողովրդի մեջ սերմանել այն կասկածը, թե Մահարին եղել է Սևակի թշնամին: Ո՛չ, Մահարին եղել է Սևակի գրական բարեկամը և, նորից ենք ասում, այդ բարեկամությանը հավատարիմ մնացել երկրորդ արքայից վերադառնալուց հետո մինչև իր մահը, որ ընդգրկում են Սևակի բոլոր գործունեության տարիները:

Սևակին այս շրջանում ճիշտ գնահատողներից էր նաև նրա որոնումների համախոհը՝ Գ. Էմինը: Գրախոսելով «Մարդը ափի մեջ» (Մոսկվա, 1960) ռուսերեն ժողովածուն՝ նա անում է դիպուկ բնութագրումներ: Նախ, նա «Մարդը ափի մեջ» շարքը համարում է «մեր պոեզիայի սկզբունքային հաջողություններից մեկը»: Խառնվածքով Սևակին համարում է «Էպիկ»՝ «բանաստեղծական մեծ շնչի ու լայն պատմելաձևի բանաստեղծ», որը մտածում է «ո՛չ թե առանձին բանաստեղծություններով, այլ գրքերով»: Սևակն արտացոլում է «մեր ժողովրդի այսօրվա մտքերն ու հույզերը, մեր ժամանակն ու դարաշրջանը»: Այնուհետև, ուրվագծելով ինչպես կյանքի, այնպես էլ գրական ավանդույթի հետ ունեցած նրա առնչությունները, Էմինը եզրակացնում է. «Սևակը մեր այսօրվա ամենից հետաքրքիր բանաստեղծներից մեկն է, որից մեր «Հայոց Հելիկոնը» դեռ շա՛տ սպասելիքներ ունի» («Մարդը ափի մեջ», ԳԹ, 1961, թիվ 12, 17 մարտ):

Առաջիկա տարիները շարունակելու էին Սևակին ընդունող ու մերժող մտայնությունները: Դրանց ևս կանդրադառնանք: Ամեն ինչ՝ ժամանակի մեջ և իր տեղում:

Բանաստեղծական վերելքի այս նախադրյալները պետք է ունենային իրենց օրինաչափ զարգացումը: Գրականության բեկումնային շրջափուլերում գեղարվեստական զարգացման ընթացքը տնօրինող յուրաքանչյուր սերունդ գրեթե միշտ նորոգում է բանարվեստի հին օրենքները, երբեմն դրանք կրկնելով՝ ներքաշում ու շաղրության կենտրոն, երբեմն հիմնահատակ ժխտում նախկինում ստեղծված ամեն ինչ: Այդպիսի դեպքերում գրական գործը միշտ էլ տնօրինում է ժամանակի գեղագիտության սուր զգացողություն ունեցողը, ժամանակը՝ որպես պատմական ժամանակ, իմաստավորելու անհրաժեշտությունը գիտակցողը: Դա էլ իր հերթին գրական գործի նախանձախնդիրներին մղում է կյանքի և իրականության գեղարվեստական, տեսական-ծրագրային նոր յուրացումներով շարունակելու նախորդներին կամ, երբեմն նաև նախորդներին ժխտելով, ստեղծելու, ըստ իրենց, միանգամայն նոր հոգևոր աշխարհ: Այսպես, տեսականորեն և գեղարվեստորեն հասունացող բանաստեղծական գործը 1960-ական թթ. կեսերին իր առջև դնում է էական խնդիրներ՝ մշակելով ժամանակի բանաստեղծական հանգանակը: Այս տեսակետից, ինչպես նաև ծրագրային բանաստեղծությունների առատությամբ, 1960-ական թթ. գրական շարժումը խիստ նման է 1920-ական թթ. փորձին, միայն այս անգամ միանգամայն տարբեր էին հարցադրումները, պահանջները և նպատակները: Բանաստեղծական մտածողության նոր սկզբունքների մշակման գործում ծրագրային փաստաթղթի արժեք ունեն շատ հողվածներ, առանց որոնց անհնարին է պատկերացնել ժամանակի գեղարվեստական մտքի ուղղվածությունը: Զննարկման են դրվում ավանդականի ու նորարարականի, ազգայինի ու համամարդկայինի, ժամանակակից ըմբռնման ու հնացած պատկերացման, քաղաքացիական շեշտվածության ու փիլիսոփայական ներքնատեսության, անձնականի ու անանձնականի հարցերը: Ամեն ինչ, ըստ էության, պտտվում է դասական ավանդույթների զարգացման, ժամանակակից մտածողության արմատավորման և դրանց համադրման հարցերի շուրջ, որոնցով նաև փորձ է արվում ճշտել պոեզիայի զարգացման ընթացքը: Միաժամանակ, ազգային բա-

նարվեստի առանձնահատկությունները հնարավորության սահմաններում դիտվում են համամիութենական և համաշխարհային գրական փորձի շրջանակներում: Գլխավոր նպատակը դառնում է նորագույն մտածողության տիպաբանական համակարգի ստեղծումն ու արմատավորումը՝ որպես գործող ուժ նկատի ունենալով միջին սերնդի բանաստեղծներին:

Տարբեր հոդվածներում, գրախոսություններում տարերայնորեն արծարծվող հարցերը կազմակերպված ձևով նախ՝ առաջադրվում են Ս.Աղաբաբյանի «Ժամանակը և պոեզիան» հոդվածաշարում (ԳԹ, 1965, թիվ 8, 10, 12, 14, 18), ինչի քննարկմանը մասնակցում են բազմաթիվ գրողներ ու գրականագետներ⁷:

Այնուհետև՝ արծարծված խնդիրները զարգացվում և նոր հարցերով առաջադրվում են Վ. Դավթյանի «Ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզմի նախահիմքերը»» հոդվածով (ԳԹ, 1965, թիվ 50) սկսված ասուլիսում, ինչը «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածով (ԳԹ, 1966, թիվ 2) շարունակեց Պ.Սևակը՝ տեղիք տալով բուռն բանավեճի⁸: Կողքից այս բանավեճին ձայնակցում էին նաև Հ.Սահյանը, Գ.Էմինը:

Ս.Աղաբաբյանն իր հոդվածաշարն սկսում է բազմիցս արծարծված մի հարցումով՝ ի՞նչ է պոեզիան: Սա այն հարցն է, այն սկիզբը, որով յուրաքանչյուր սերունդ սկսում է գրական հարցասիրությունների ճանապարհը: Ի՞նչ է պոեզիան, ի՞նչ հանրային դեր է վերապահված նրան, ո՞վ է բանաստեղծը: Հարցեր, որոնք ար-

⁷ Բանավեճին մասնակցել են **Շ.Նազարյանը** («Ազգային օրնամենտի» և վարդի ու տխակի երգի շուրջ»), **Գ.Մահարին** («Պոեզիան և քննադատությունը»), **Լ.Հախվերդյանը** («Տասնյակ հարցերից մեկը»), **Ռ. Արամյանը** («Հարկադրված շրջադարձ»), **Վ.Դավթյանը** («Երբ սերն է քացակա»): Համապատասխանաբար տես՝ ԳԹ, 1965, թիվ 28, 37, 41, 42, 44:

⁸ Բանավեճին մասնակցել են **Մ.Մարգարյանը** («Դարի՞ հետ, թե՞ դարի աղմուկի հետ»), **Գ.Հովհաննիսյանը** («Նորից հանուն և նորից ընդդեմ»), **Ա.Մխիթարյանը** («Իհարկե հանուն»), **Ա.Կոստանյանը** («Այո՛ հանուն, բայց ինչո՞ւ ընդդեմ»): Բանավեճն ամփոփել է **Հ.Թամրազյանը** («Խոսք պոեզիայի ճանապարհի մասին»): Համապատասխանաբար տես՝ ԳԹ, 1966, թիվ 4, 5, 7, 9, 16, 17: Բանավեճից դուրս Պ.Սևակի հոդվածին տարբեր առիթներով անդրադարձել են նաև **Ն.Չարյանը**, **Գ.Մահարին**, **Վ.Մնացականյանը**, **Ս.Աղաբաբյանը**, **Լ.Հախվերդյանը** և ուրիշներ: Մոսկվայի «Պրավդա» կուսակցական կենտրոնական պաշտոնաթերթը Պ.Սևակի դրույթների դեմ տպագրեց անստորագիր մի հոդված, որի հրահրողը **Վ.Մնացականյանն** էր:

ծարձվում էին ոչ թե ընդհանրապես, այլ տվյալ պատմական ժամանակի մեջ: Որոշակի նպատակով կրկին հիշվում է Հորացիուսի «Ars poetica»-ից մինչև պոեզիայի բարենորոգման վերջին հրովարտակներն ընկած ճանապարհը: Ժամանակի տրամաբանությամբ պայմանավորված գեղագիտական-տեսական մտքի ազատությունն այս դեպքում ոչ թե որևէ կանխակալ ձևակերպում է պարտադրում նյութին, այլ, այն վերցնելով իր ստեղծման ու զարգացման ընթացքի մեջ, ավետում է, որ «պոեզիայի նման նուրբ երևույթը իր էությամբ խորշում է ձևակերպումների բացարձակացումից»: Այնուհետև հաջորդում է առանձին հեղինակների ստեղծագործական նկարագրերի բնութագրությունը: Քննադատը բնորոշում է նոր սերնդի ներկայացուցիչներին, պոեզիայի ուղղվածությունը, բանավետի առանձնահատկություններն ու խոսքի ազգային նկարագիրը: Ըստ Ադաբաբյանի՝ «պատկերի ազգային դրոշմը... չի կարելի պայմանավորել սոսկ ազգային զարդանկարի օգտագործման չափով», որովհետև ճշմարիտ պոեզիան ազգայինը որոնում էր ոչ թե արտաքին զարդանախշի մեջ, այլ էության՝ դրանով իսկ պայմանավորելով խոսքի առանձին տարրերի ազգային դրոշմը: Այստեղից էլ արծարծվում է ազգային ավանդույթների և նորարարության շղթայի մշտանորոգ հարցը, ինչը, սակայն, տրոհվելով՝ ամբողջության մեջ ստանում է միակողմանի պատասխան. «...ամենաճիշտն այն է, երբ նորարարության «գաղտնիքը» որոնվում է ոչ թե ձևական հատկանիշների «նորացման» ոլորտում, այլ հենց բանաստեղծական պատկերի ներսում»:

Այս հողավածաշարով տարբերակվում են ժամանակի հայ բանաստեղծության զարգացման երկու առանցքային ուղղությունները, որ ունեին զարգացման տարբեր նախադրյալներ: Դրանք հայ բանաստեղծության, այսպես կոչված, ավանդական և նորարարական գծերն էին, որ ներկայացվում էին մի կողմից՝ Շիրազի ու Սահյանի, մյուս կողմից՝ Սևակի ու Էմինի կողմնորոշմամբ: Սահյանի ու Սևակի ստեղծագործության շնորհիվ գրականագետն անում է բնութագրական մի այսպիսի դիտարկում. «Հ. Սահյանի համար թանկ են առարկաների զգացական-նախաստեղծ հատկանիշները. նա այնպիսի խոսքեր ու արտահայտության այնպիսի ձևեր է որոնում, որոնք առարկան ներկայացնում

են այնպես, ինչպես նա կա բնության մեջ: Պ.Սևակը, հակառակը, որոնում է այնպիսի խոսքեր, որոնք առարկաները ազատում են իրենց նախաստեղծ զգայական պատյանից»:

Աղաբաբյանի հողվածաշարի առիթով արտահայտված բանավիճողները, առանձին վրիպումների անդրադառնալուց բացի, չեն գտնում սկսված խոսակցության ճիշտ շարունակությունը: Դա գտնվում է Վ. Դավթյանի «Ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզմի նախահիմքերը»» հոդվածով: Առանց ավանդույթի և նորարարության հարցի ծայրահեղացման՝ Դավթյանն առաջարկում է էական մի հարց: Դա Մ.Սարյանի մի ասույթից վերցրած «ռեալիզմի նախահիմք» ըմբռնումն է, ինչի էությունը հանգեցնում է նախահիմքերից հեռացած ժամանակակից արվեստն ու գրականությունն ավելորդ զարդանախշերից, ժամանակի նստվածքից ազատելու և իր նախնական պարզ ու ամուր հիմքերին վերադարձնելու գաղափարին: Այսինքն՝ բառը, պատկերը, արտահայտման կերպն ու ձևն ազատել այն ամենից, ինչն առնչվում է մարդու անցած մտավոր ճանապարհի բերած նստվածք-կուտակումներին: Պոեզիայում ռեալիզմի նախահիմք ասելով՝ Դավթյանը հասկանում էր ժողովրդական երգը՝ «որ պարզ էր, խիտ, ազատ ամեն ծանրաբեռնումից և էքսպրեսիվ»: Ի վերջո, նա հասնում է խորհրդային գրողների I համամիութենական համագումարում Չարենցի արտասանած ճառին, ինչի մեջ մեծ գրողը կոչ էր անում հայ միջնադարյան տաղերգուների ու մանրանկարիչների թողած ժառանգության յուրացմամբ վերականգնել ու զարգացման նոր հունի մեջ դնել բանարվեստի ազգային առանձնահատկությունները: Չարենցը գտնում էր, որ դրանով կարելի է հասնել այնպիսի արդյունքի, ինչն «արմատապես տարբեր» է այլ ժողովուրդների կիրառած գեղարվեստական միջոցներից: Դավթյանը ևս կոչ է անում ժամանակակից պոեզիայի շենքը կառուցել քարի պես ամուր ու հավերժական գրական նախահիմքերի վրա: Որպես այդ կողմնորոշման վկայություն՝ նա բերում է Ն. Չարյանի «Արա Գեղեցիկ» թատերգության և Պ. Սևակի «Երգ երգոց» պոեմի օրինակները:

Սկսած խոսակցությունը նոր թափ, ընդգրկում և գեղարվեստական միտքն ընդհանրացնող ուժ ձեռք բերեց Սևակի «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածով, ինչը բանա-

վեճը շարունակողների կողմից իսկ որակվեց որպես ժամանակի բանաստեղծական հանգանակ: Հանուն՝ այսինքն՝ այո՛, ժառանգենք ռեալիզմի նախահիմքերի պարզ ու ամուր ձևերը, ընդդեմ՝ այսինքն՝ ո՛չ, մենք հեռացել ենք այդ ամենից, և ժամանակակից մարդու առաջնահերթ գործն է ոչ թե վերադառնալ ետ, այլ շարժվել առաջ, հայտնաբերել նոր ժամանակների մտածողության պարզ ու ամուր ձևերը: Սևակի մտածողության առաջնդիչ ուժը ժամանակի գեղագիտական շարժման ուղղության թարմ ըմբռնումն էր, որ արտահայտվել է նաև հիշյալ հոդվածի ծրագիրը նախապատրաստող, լրացնող այլ նյութերում ⁹:

Ի դեպ, այս բանավեճը Սևակը սկսել էր ավելի վաղ: Ժամանակին գրականության բարենորոգման ընդհանուր տրամադրությամբ ասուլիսի նյութ դարձավ նրա «Տերյանը պահանջում է...» հոդվածը¹⁰:

Սևակն առաջադրում էր գրականության պատմության նախորդ փուլով արմատավորված բանարվեստի օրենքների հիմնավոր վերանայման ծրագիր: Այդ կողմնորոշումը պատահական չէր նրա գեղագիտության մեջ և ոչ էլ պայմանավորված էր տուկ բանավիճակին դրդապատճառներով: 1960–ական թթ. նրան զբաղեցրած մտքերը սաղմնային վիճակում առկա են դեռևս 1941–1942 թթ. գրած «Անխորագիր», «Փնտրումներ», «Լինել թե չլինել» բանաստեղծություններում և 1942 թ. օգոստոսի 8–ին գրած նամակում: Ուշադիր աչքը շատ ընդհանրություններ կտեսնի բանաստեղծի գրական մուտքի և հասունության տարիների գեղագիտական սկզբունքների միջև:

⁹ Տես՝ «Տերյանը պահանջում է... (1960)... «Ինչպես մի կաթիլի մեջ» (1960), «Դեպի մեծ ուղեծիր» (1962), «Իմ նյութը մարդն է» (1964), «Ազգային սնապարծություն և ազգային արժանապատվություն» (1966), «Դժվարը իրենից հասուն լինելն է» (1969) հոդվածները, «Ինչ–ը, ինչպես–ը և որպես–ը» հարցազրույցը (1971), Ս.Կապուտիկյանի և Գ.Էմինի զրբերին նվիրված գրախոսությունները, բանաստեղծ Վ.Հովակիմյանին հասցեագրած նամակները, ինչպես նաև՝ տարբեր գեկուցումներ, ծրագրային բազմաթիվ բանաստեղծություններ:

¹⁰ Սևակի հոդվածի առիթով (ԳԹ, 1960, թիվ 20) հանդես եկան Գ.Մահարին («Ամբողջ ծայնով»), Վ.Պարտիզունին («Տերյանի պահանջի» առթիվ»), Մ.Դավթյանը («Սա նույնպես պետք է անհանգստացնի»): Համապատասխանաբար տես թերթի նույն տարեթվի 21, 22, 25 համարները:

Սևակը, ի տարբերություն շատերի, ոչ թե դեմքով էր կանգնած դեպի պատմությունը, այլ թիկունքով: Իրեն զգալով ոչ միայն պատմության ժառանգորդը, այլև շարունակողն ու ստեղծողը՝ նա հայացքն ուղղել էր իր ապրած օրվան, այն վիթխարի ներկային, որ պատմության մեջ իրեն բաժին ընկած ժամանակն էր: Նա երկրաբանի պես պեղում էր իր ժամանակը, հայտնագործում առօրյա կյանքի ընդերքում կուտակված կենսական և իմացական ճշմարտություններ: Սևակը ներկա կյանքի գրական հետախույզն էր և այս առումով շատ նման իր մեծագույն մախորդին՝ Չարենցին:

Ամեն ինչ սկսվում է ժամանակի բազմակողմանի առաջընթացին համապատասխան գրական զարգացման մակարդակ ապահովելու և շարժման ուղղություն ստեղծելու անհրաժեշտության գիտակցումից: Որպես գլխավոր պահանջ՝ հնչում է հետևյալ կոչը. ազատել պոեզիան երեկվա կադապարների գերությունից, մտքի ծանծաղուտից, գավառական հետամնացությունից և այն հասցնել ժամանակակից մարդու հոգևոր ու մտավոր զարգացման աստիճանին: Ժամանակի առաջընթացն ու գրական հետամնացությունը մի պահ դրվում են իրար կողք. «Արբանյակներ են պտտվում երկրագնդի շուրջ, իսկ ոտանավորների շատ ժողովածուներում՝ ավանդական ջրադացքաբլր...» (V, 61): Այնուհետև՝ «Գրականությունն, այո՛, ընդհանրապես կյանքից ետ է մնում: Բայց չի կարելի, որ նա ետ մնա 100–200 տարի, ատոմային զենքի դարում մտածի նետ–հիգակի պատկերով» (V, 84): Իսկ սա նշանակում էր, որ պետք է ստեղծագործել ոչ թե տեղային գավառական չափանիշների մրցակցությամբ, այլ դարաշրջանի զարգացման մակարդակի հաշվառումով, քանի որ՝ «Չպետք է մոռանալ, որ ինչպես գիտության, այնպես էլ գրականության զարգացումը ընդհանուր–համաշխարհային բնույթ է կրում» (V, 68): Այստեղից էլ հետևություն՝ գրողը «գրող կոչվելու իրավունք պետք է ունենա այն դեպքում միայն, եթե կանգնած է գրականության զարգացման արդի աստիճանին...» (V, 69):

Սևակը խոսում է ոչ թե դասական ավանդույթների դեմ, այլ գրական «ծերունականության»: Ժամանակավորեպ ավանդույթները տեսական սխալի պարտադրանքով չպետք է հարություն առնեն, դառնան առաջընթացը կասեցնող արգելք: Անցյալի անգամ սրբազան հիշատակները չպետք է քարե տապան դառ-

նան նոր օրերի վրա: Դասականներից սովորելու, նրանց «մեծ ավանդույթները» պահպանելու անվամբ չպետք է կրկնել նրանց, այլ անհրաժեշտ է նրանց շարունակել որպես հիմք ունենալով նոր կյանքի փորձը:

Բանաստեղծը ձայնը հնչեցնում էր նաև գրական հետամնացության ու մտքի քարացածության մեկ այլ տարբերակի դեմ, ինչը պայմանական անունով նա համարում է բանահյուսական (Ֆոլկլորային) մտածողությունը: Վաղո՞ւց իր դարն ապրած մտածողության ձև, որ արտահայտվում է մեկ գրական աշուղականության, մեկ կեղծ ժողովրդայնության, մեկ կեղծ ավանդապահության տարբերակներով և միշտ էլ հանդես գալիս տիրոջ իրավունքներով: Պայքարելով այս ամենի դեմ՝ Սևակն ամենևին չէր ժխտում բանահյուսությանն անդրադառնալու և այն ժամանակակից մտածողությանը համադրելու անհրաժեշտությունը: Սա նշանակում էր հանո՞ւն և ոչ թե՛ ընդդեմ:

Իսկ ընդդեմ–ն ուղղված էր չափանիշների անկմանը, ինչն այլ բան չէ, քան ետպատերազմյան պոեզիայի ավզյան ախտները մաքրելու դժվարին ու անշնորհակալ նախածեռնություն: Կամավոր, բայց ժամանակի կողմից թելադրված նախածեռնություն, քանի որ հինն ու ավելորդությունը մաքրում է նա, ով նորը կառուցելու նպատակ ունի: Դա էլ իր հերթին նշանակում էր հետևողական պայքար մղել գրական կեղծիքի և այն թյուր պատկերացումների դեմ, ինչը պոեզիան հասցնում էր «գեղեցիկ սուտի» խաբեությանը: Նկատի ունենալով գրականության անմխիթար վիճակը՝ նա գրում էր, որ այդ գրականության մեջ «...մեր ճշմարիտ, հարուստ, բազմաբովանդակ կյանքը վերածվում է կեղծիքի՝ կեղծ բախումներից մինչև կեղծ հոգեբանությունը, կեղծ սյուժեներից մինչև կեղծ գաղափարը» (V, 73): Եվ դա այն դեպքում, երբ «...իսկական բանաստեղծություն պիտի դառնա միայն ճիշտն ու ճշմարիտը, առողջն ու արդարը» (V, 265): Սևակը պոեզիայի առնական առողջության և ազնվացնող ճշմարտության կողմնակիցն էր: Այստեղից էլ բխում է իսկական պոեզիայի նրա ըմբռնումը, ինչը «ոգու կառուցվածքի» մեջ ներթափանցելու գեղագիտությունն է: Ներքնատեսությամբ իմաստնացած ժամանակակից մտածողության համար Սևակն առանձնացնում է «հոգու դիալեկտիկային» հասու լինելու անհրա-

ժեշտությունը. դրա էությունը հանգում է մարդու հոգևոր զարգացումը շարժման մեջ տեսնելու հրամայականին, հակառակ դեպքում՝ ժամանակակից մարդը կըմբռնվի անցյալ կյանքին բնորոշ հոգևոր արժեքների չափանիշներով, նաև երեկվա բանաստեղծական մտածողության սկզբունքներով, ինչը Սևակը համարում էր մակերեսային հուզականությունը: «Իսկական-իրավ-ճշմարիտ պոեզիան ոչ միայն և ոչ այնքան *սրբալից* գեղում է, որքան հոգևոր հայտնություն» (V, 142),— գրում էր նա 1961-ին, իսկ 1965-ին՝ շարունակում. «Մենք հիմա կարիք ունենք այդ *հոգու դիալեկտիկային* ավելի, քան *սրբալի գեղմանը*, որը... հիմքն է նախնական արվեստի, բայց ոչ երբեք զարգացած արվեստի» (V, 258):

Այս ամենը դիմադարձ ընդվզում էր այն ամենի դեմ, ինչը գալիս էր երեկվա կեղծ ավանդական գրական մտայնությունից, ըստ որի՝ բանաստեղծությունն ըմբռնվում է «իբրև խաղիկ-ջանգլույունների բազմահարկություն»: Հոգևոր կյանքը վերափոխման պահանջ է դնում, որովհետև նրա առաջընթացն ամեն կերպ կասեցվել էր, հարմարեցվել է ժամագին ու անպահանջկոտ ճաշակին: Ծույլ ու ալարկոտ մտավոր գոյությունն էլ ստեղծել էր իր համապատասխան գրական չափանիշը. «Խորալներ են դողանջում մեր հոգում, իսկ մեզ ուզում են հաճույք պատճառել ճաշարանային նվազախմբով... սիմֆոնիաների են ծարավի մեր ականջները, իսկ մեր այդ նույն ականջները քաշում են հենց այդ պատճառով և... ստիպում լսել հովվական այն շվին, որ ընդամենը երկու ծակ ունի՝ մեկի անունը «*Հույզ*», մյուսի մականունը՝ «*Միրյու*»: Իսկ այս ամենից անմիջապես բխող եզրակացությունն այն է, որ «վաղուց է եկել ժամանակը *մտածող-մտավորական-իմացականությամբ լեցուն* հերոսի...» (V, 260):

Ի դեպ, այս մտտեցումը ոչ թե սոսկ գրական մարդու մտահոգություն էր, այլև ժամանակի պահանջ: Այս կապակցությամբ ավելորդ չէ վկայակոչել նաև հայ բնագետներից մեկի կարծիքը. «Գիտության և տեխնիկայի աննախընթաց զարգացման մեր դարում համարյա անհնար է խորապես արտացոլել ժամանակի ոգին՝ չդիմելով մտավորական հերոսին» («Գարուն», 1974, թիվ 2, էջ 46): Պոեզիայի վերակառուցման սևակյան սկզբունքն իր հիշյալ առաջարկությամբ դառնում է լիարժեք ու արմատական, որով-

հետև առաջարկվում է գրական հերոսի փոփոխություն: Այսինքն՝ երեկվա մարդուն գրականության մեջ գալիս է փոխարինելու 20-րդ դարակեսի մարդը, ծերացած պապի և աշխարհից հոգնած հոր կողքին բարձրանում ու կանգնում է նոր անելիքով ու ասելիքով ապրող նրանց թոռն ու որդին: Այդպես Աբովյանի հերոսը փոխարինեց դասական դպրոցի գրականության հերոսին, Տերյանի հերոսը՝ Թումանյանի ու Իսահակյանի հերոսին: Այդպես Չարենցի հերոսը շարունակեց Տերյանի հերոսի կիսատ մնացած կյանքը, այդպես էլ Սևակի հերոսը եկավ փոխարինելու 30-40-ական թթ. գրականության հավաքական հերոսին: Սհա, սա է «հոգու դիալեկտիկայի» սևակյան պատգամախոսության հիմնական էությունը, ինչն արտահայտվում է գրականության հերոսի պատմական փոփոխությամբ կամ շարունակականությամբ:

Այստեղից էլ սկսվում է բանաստեղծական մտածողության նոր տեսակի՝ հոգևոր կառուցվածքը գեղարվեստական կառուցվածքի վերափոխելու սկզբունքների առաջադրումը: Երգային մտածողության փոխարեն Սևակը նախապատվությունը տալիս է ժամանակակից մարդու հոգևոր կերտվածքին բնորոշ խոսքի ազատ-խոսակցական, ասքային-մենախոսական կառուցվածքին: Միաժամանակ, հոգևոր կերտվածքի բազմաշերտությունից բխող բազմաձայն ինքնարտահայտումը, ներքին զգացողությունների անմնացորդ ձայնակարգությունը հակադրելով երգային միաձայն մտածողությանը՝ դա առաջ է քաշում իբրև ժամանակակից մարդուն հատուկ մտածողության հատուկ ձև և բնորոշում «համանվագայնություն (սիմֆոնիզմ)» ձևակերպմամբ (տես՝ V, 259): Գեղարվեստական մտածողության այսպիսի վերափոխությունը վերափոխում է նաև խոսքի բնույթը: Նկարագրական-պատմողական շարադրանքի փոխարեն առաջարկվում է «թելադրական-հուշարարական» սկզբունքը: Պատմողական-նկարագրական մտածողության առանձնահատկություններն էապես ծայրահեղացնելով՝ Սևակն այն համարժեք է համարում «հեքիաթանաղականությանը», ինչը Տերյանի ասած ծխական-տիրացուական սեմինարիզմն է, մյուսների դատափետած նեյնիմն ու սուսան-սմբուլիզմն է, վարդ ու բլբուլիզմը: Այս տեսակի գրականությունը Սևակը բնութագրում է նաև «թոնրատնային» վերադիրով, երբ ընթերցա-

նությունը դառնում է ոչ թե զարգացած մտքի աշխատանք, այլ տաք քուրսու կողքին թմբիր բերող քնաբեր հաբ կամ աղանդեր-չարագ: Սա նույնն է, ինչ ձմռան գիշերներին պատմվող հեքիաթները քառասուն գլխանի դեերի և զանազան ու զարմանազան քոռոզիլիների մասին, որ մարդիկ լսում էին պլշած աչքերով, և ուրոնք կերպարանք էին տալիս նրանց պատկերացումներին:

Գեղարվեստական մտածողության նոր սկզբունքների հա-ջողդ էական կետը վերաբերում է պատմողականությունից թելա-դրականի անցնելու հետևանքով առաջացած կառուցվածքային փոփոխությանը: Խոսքն այս դեպքում դառնում է ոչ թե միագիծ ու անընդմեջ պատմություն, այլ ավելորդ բառերից ու անցումային արտահայտություններից բեռնաթափված թելադրական-զուգորդական ինքնարտահայտում. «...Արդի բանաստեղծությունը ինձ պատկերանում է ոչ թե *հարթությանը*, այլ *փլվածքներով*» (V, 268): Այս սկզբունքով պոեզիայի մեջ ճանապարհ է հարթվում զուգորդական մտածողության համար, ինչը հիմքում ունի գիտակցու-թյան հոսքի գրականության նախադրյալները:

Երգային ու մակերեսային միալար պոեզիայի դեմ կովելով՝ Սևակն ամենևին էլ չէր ժխտում հույզի ու զգացմունքի դերը գեղարվեստական խոսքի մեջ: Ընդհակառակը, նա հանգում է հույզի և մտքի ջլատված միասնությունը վերականգնելու անհրաժեշտու-թյանը. «Ես շատ եմ հեռու բնաստեղծությունը «սրտի և գլխի», «հույզի և մտքի» տարրաբաժանելու ծիծաղելի միամտու-թյունից...» (V, 219): Իսկ դա նշանակում է, որ բանաստեղծու-թյանը նա վերադարձնում էր հղացման ամբողջականությունը, ին-չը մոռացվել էր ձևի և բովանդակության, մտքի և զգացմունքի առ-թիվ արտահայտված զանազան ծայրահեղ կարծիքներում:

Սևակի նպատակը պոեզիայի մարդկայնացումն էր ժամանա-կակից կյանքի պահանջներով ու մտածողությամբ: Նա պոեզիան չէր ներքաշում մտավոր բարդացումների ոլորտը: Միալ հասկացվե-լու այդ վտանգը կանխազգալով՝ ինքն է գրել. «Ո՛չ հարթագրություն, ո՛չ բարդագրություն, այլ... *մա՛րդագրություն...*» (V, 271)¹¹:

¹¹ «Հարթագրություն» արտահայտությունը պոեզիայի մեջ ավելի վաղ օգտա-գործել է Վ. Թերզիբաշյանը «Պոեզիայի, ստեղծագործական մեթոդի և ժանրի մասին» հոդվածում (տես «Նոր ուղի», 1930, թիվ 6-7, էջ 112):

Այս ամենը ենթադրում է նաև բանաստեղծական այդ տարրերի դերի ճշտում: Դ-ա, նախ, խոսքի կառուցվածքի ազատությունն է՝ ենթարկված մտածողության ազատությանը, ինչն էլ բերում է կառուցվածքային առանձին տարրերի՝ պատկերային գույքորոշյունների, հանգավորման, չափաբերման ազատության: Երգային բանաստեղծությունը չի կարող լինել բաց-շրթայագերծ, և հակառակը՝ խոսակցական-մենախոսական ինքնարտահայտումը չի կարող տեղավորվել քառյակների պարտադիր ձևի մեջ:

Մտածողության փոփոխությունը միշտ էլ ուղեկցվել է արտահայտման գլխավոր միջոցի՝ լեզվական ատաղձի փոփոխությամբ, ինչն էլ իր հերթին վերափոխել է արտահայտչական միջոցների օգտագործման եղանակը: Եթե 1920-ական թթ. առաջին տարիներին շեշտվում էին գործողություն ցույց տվող բառերը, որոնք «բառ-բոմբի» գեղագիտության սկզբունքներով պետք է առաջ բերեին պայթյուցիկ շարժում և ուժի զգացողություն, եթե այդ տարիներին հայ բանաստեղծությունը ողողվեց որոշակի նպատակով ներմուծված օտարաբանություններով, ապա այս շրջանում խնդիր է դրվում օգտագործել անբասիր հայերենը՝ դարավոր կուտակումներով և լեզվական շերտերի լրիվ դրսևորումներով:

Պոեզիայի հարցերի շուրջ ընթացող ասուլիսը՝ հանուն ռեալիզմի նախահիմքերի ուղղվածությամբ, մեծապես առնչվում էր նաև հայերենի հնագույն շերտերին, ինչը հարություն էր առնում վաղնջական գեղարվեստական նյութի ու արտահայտչական ձևի տարրերի նորովի օգտագործմամբ: Այդ իսկ պատճառով լիարժեք հայերենը՝ հնաբանություններով ու նորաբանություններով, վերստին դառնում է գեղարվեստական խոսքի լեզու: Այս հարցերին 1960-ական թթ. տարբեր առիթներով անդրադարձել են և՛ Սևակը, և՛ նրա սերնդակիցները¹²:

¹² Տես՝ Պ.Սևակի հոդվածները. «Տերյանը պահանջում է...», «Պահպանենք ու հարստացնենք մայրենին», «Բաց նամակ «...բառարան»-ը կազմողներին», «Թրի դեմ՝ գրիչ»: Տես՝ նաև սփյուռքահայ գրագետ Հակոբ Գրիգորին Սևակի ուղղած նամակը՝ վերջինիս «Համազգային ուղղագրության և հայերենի մաքրագործման հարցերը. Պարույր Սևակի լեզվական կտակը» գրքում (Փարիզ, 1977): Տես՝ նաև Վ.Գավթյանի «Միասնական ու հարուստ հայերենի համար» հոդվածը (1963) «Ձուգահեռ ճանապարհ» գրքում (1976):

Գեղարվեստական խոսքին իր հիմնական պարտքն ու կոչումը վերադարձնելու նպատակով Սևակը ցանկանում էր «ազդել կյանքի վրա կենսական ճշմարտություններն արտահայտելով անխառն վիճակում, այսինքն՝ առանց ամեն տեսակի թերասացության և գունազարդման» («Գարուն», 1967, թիվ 8-9, էջ 89): Սա ևս ռեալիզմի նախահիմքերի վերականգնում է. նախահիմքեր, որոնք ոչ թե կորած են դարերի մշուշում, այլ կան կյանքի տվյալ ժամանակի մեջ:

Նախ՝ հանուն, ապա՝ ընդդեմ, հետո միաժամանակ և՛ հանուն, և՛ ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի պարզաբանման ընթացող ասուլիսը շարունակության և ամփոփման մեջ հիմնականում ուղղվեց Սևակի դրույթների դեմ: Դա հետևանք էր ինչ՝որ չափով հին պատկերացումներին կառչած մնալու և Սևակին ճիշտ չհասկանալու:

Մ. Մարգարյանը «Դարի՞ հետ, թե՞ դարի աղմուկի հետ» հոդվածում, առանց Սևակին լրջորեն հասկանալու ջանքերի և ապավինելով սուկ իր հնամաշ ըմբռումներին, ցանկանում էր բանաստեղծ Սևակին փրկել օրենսդիր Սևակից՝ նրա ստեղծագործության և ծրագրերի միջև տեսնելով հակասություն: Միջանկյալ հիշենք, որ «Երեքի» ղեկլարացիայից հետո բանաստեղծ Չարենցին տեսաբան Չարենցից փրկելու փորձ էր անում նաև Պ. Մակինցյանը. եթե այն ժամանակ դա արդարացվում էր, քանի որ շատ չանցած բանաստեղծն ինքն զգաց իր ծայրահեղությունների չափը, ապա այս դեպքում սխալ էր, քանի որ Սևակի դրույթները ձևակերպեցին գեղարվեստական նոր մտածողության էությունը: Մարգարյանը գրում էր. «Մենք նրա լավ գործերով ցանկանում ենք հերքել նրան և համոզել, որ շատ չըմբռստանա սրտի և հույզի դեմ, քանի որ ինքը գորեղ է սրտահույզ պոռթկումներով: Սևակն իզուր է հավատացել, թե ինքը միայն մտքի պոետ է»:

Բանավեճն ամփոփող հույվածում և Հայաստանի գրողների V համագումարում (1966) պոեզիայի հարցերին նվիրված զեկուցման մեջ բանաստեղծ Սևակին քննադատ Սևակից փրկելու անիմաստ փորձ էր անում նաև Հ. Թամրազյանը: «Եվ այդ լավ է, շատ լավ, որ բանաստեղծ Սևակը ջախջախում է

քննադատ Սևակի՝ այդ անհանդուրժող բռնակալի գծած սխեմաները» (ՍԳ, 1967, թիվ 3, էջ 138):

Սևակին, ինչպես հարկն է, չհասկացան մաս մյուս բանավիճողները, բացի Մահարուց, որը դեռևս «Տերյանը պահանջում է...» հողվածի առթիվ, ուր նախնական ձևով շարադրված էին Սևակի հետագա բանավիճային մտքերը, «ամբողջ ձայնով» (սա մաս Մահարու հողվածի վերնագիրն է) արտահայտեց իր պաշտպանական–հովանավորող կարծիքը. «Սևակի խոսքը հնչել է ու գրնգուն, որովհետև նա խոսում է մեզ հետ անլռելի զանգակատան բարձրությունից: Այս բարձրությունը խիստ հարմար է չնահանջելու, պահանջելու և նամանավանդ... դողանջելու համար: ... գյուտ անելը պարտադիր է և՛ գրողի, և՛ գյուտարարի համար, եթե նա իսկական գրող է կամ իսկական գյուտարար: ... *տանել խորանի դեմ անողորք և անհաշտ պայքար, թույլ չտալ, որ այն որակ դառնա, չարեղծել նրա «խաղաղ ամի» համար բարենպաստ պայմաններ,*— ահա այս մասին է խոսում Պարույր Սևակը: Ով ականջ ունի, թող լսի» (ԳԹ, 1960, թիվ 21, 20 մայիս):

Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի ծավալված բանավեճը «Խոսք պոեզիայի ճանապարհի մասին» հողվածով ամփոփեց Թամրազյանը, որի արտահայտած կարծիքին միանում էր մաս «Գրական թերթ»-ի խմբագրությունը: Գրականագետն իրավացիորեն նշում էր, որ Սևակի հողվածը հիշեցնում է Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման բարենորոգչական ծրագիրը: Սակայն նրա հնադավան պատկերացումներին չի համապատասխանում առաջընթացի այն ճանապարհը, որ առաջարկում էր ժամանակակից բանաստեղծը. «Սակայն ինչպե՞ս, ի՞նչ ճանապարհով: Այստեղ, ահա, Պ.Սևակը առաջ է քաշում տարակուսանք հարուցող որոշ տեսակետներ, որոնք տրամագծորեն դեմ են մեր գրական փորձին, առաջավոր ավանդներին: Ընդհանուր հարցադրմամբ լինելով ճիշտ, Պ.Սևակը սխալվում է իր դեղատոմսերից շատերի մեջ»:

Միջանկյալ նշենք, որ ժամանակին նույն բառերով Հ. Մկրտչյանը (հանրահայտ Քսպեն) գրեց Չարենցի «Էպիքական լուսաբաց»-ի դեմ և գոռում–գոչյունով գրական աշխարհին պատ-

վիրեց. ի տարբերություն Չարենցի որդեգրած գծի՝ «Մեր պոե-
զիան պետք է ընթանա տրամագծորեն հակառակ ուղիով»¹³:

Տրամագծորեն՝ Չարենցին դեմ, տրամագծորեն՝ Սևակին
դեմ... այսինքն՝ մայրուղուն դեմ, այսինքն՝ գետի վարար ու կեն-
դանի հորձանքին դեմ, որ նշանակում է կորցնել ճանապարհի
զգացողությունը և մոլորվել ու կորսվել ճահճաջրերի մեջ:

Թամրազյանն այս դեպքում միակողմանի է համարում բա-
նաստեղծի առաջադրած «թելադրական–հուշարարական» տե-
սակետը: Այնուհետև, կարծելով, թե Սևակը հանդես էր գալիս
«ընդդեմ հույզի», գրում է, թե սիմֆոնիզմը պահանջում է «հույզե-
րի ավելոծ ու հարուստ աշխարհ», ըստ նրա՝ բանաստեղծն ունի
մի միտում. «...երկրորդական պլան մղել, էն էլ ինչ ծաղրուծամա-
կով, հույզերի աշխարհը...»:

Ավելացնենք, որ դեռևս 1954–ին հրատարակած «Պոեզիայի
ժողովրդայնության համար» հոդվածում Թամրազյանը նույն դի-
տակետից կրակում էր նույն կետին: Ըստ նրա՝ Սևակի «Միտ ճա-
նապարհ» գրքում «տեղ է գտել ռացիոնալիստական խաղը» (ՄԳ,
1954, թիվ 9, էջ 124): Այնուհետև դա ընդհանրացնելով որպես «ռի-
տորիկայի առատություն», ի վերջո հասնում է գաղափարագրկու-
թյան, ինչն, օրինակ, «...արտահայտվել է Հովի. Շիրազի և մի
շարք այլ պոետների գրքերում» (նույն տեղը, էջ 125):

Այս չհասկացվածությունն էր պատճառը, որ ավելի ուշ՝
«Ինչ–ը, ինչպես–ը և որպես–ը» հարցազրույցում, Սևակն ստիպ-
ված եղավ պարզաբանել իր տեսակետները. «Ես ստիպված եմ
հանդգնելով ասելու, որ ես ինձ շատ ավելի հուզական–զգացմուն-
քային բանաստեղծ եմ համարում, քան իմ այն բանաստեղծ– ընդ-
դիմախոսները, որոնք երդվում են հույզի ու զգացմունքի անունով:
Ամբողջ հարցն այն է, թե ով ի՛նչ է հասկանում հույզ կամ զգացում
ասելով» (V, 401): Իսկ հույզ ասելով՝ նա հասկանում էր «*բանա-
կան–ինսագական զգայնությունը*»:

Անհարկի չենք համարում ավելացնել, որ բանավիճային
այս մթնոլորտում «Մովետական գրականություն» ամսագրի

¹³ Հ. Մկրտչյան, Խորհրդային Հայաստանի պոեզիան. – «Նոր ուղի», 1932, թիվ
2, էջ 148:

հարցաբերթիկի պատասխանի մեջ Հ.Թամրազյանը գրեց նաև ժամանակի պոեզիայի շահերից չբխող այսպիսի տողեր. «Պ.Սևակը... պահանջում է մեծարանքներ միչև իսկ խառն ու ցրիվ այն բանաստեղծությունների համար, որոնք երբեմն–երբեմն երևում են իր նոր գրքում... , որոնք մտքի տարտամ վարժություններ են, իսկ ձևի իմաստով՝ հաճախ ծայր աստիճանի անփույթ և անկատար» (ՄԳ, 1965, թիվ 7, էջ 131): Երևի միշտ էլ միջակության գորշ անշարժությանը հարմարեցնելու այսպիսի քայլեր են արվում բոլոր նրանց դեմ, ովքեր իրենց ժամանակից առաջ են ընկնում: Թեև պատմության համար միշտ էլ նրանք են ժամանակի ուղղվածությունն ու չափանիշը, առաջընթացն ու զարգացումը, բայց առօրյայում միշտ էլ նրանք են քննադատվողներն ու առաջին հարվածն իրենց վրա ընդունողները: Իրոք որ, դժվար է Պառնասի օրենքը:

Սևակի սկզբունքների դեմ Հ. Թամրազյանն արտահայտվեց նաև բանավեճից անմիջապես հետո ՀԳ համագումարի՝ պոեզիայի հարցերին նվիրված զեկուցման մեջ: Նա հարաբերության մեջ է դնում «Անլուելի զանգակատուն» պոեմը և «Մարդը փիի մեջ» ժողովածուն և վերջինիս կապակցությամբ գրում. «Սևակը մեզ չի տալիս աստիճանական զարգացման օրինակ: Խառնվածքով նա անհավասարակշիռ է ու ջղային, նրա բանաստեղծական աշխարհը չի ենթարկվում չափի զարգացման օրենքներին» (ՄԳ, 1967, թիվ 3, էջ 138): Փոխանակ հենց այս չափի զարգացման օրենքներին չենթարկվելը բարձր գնահատելու որպես ընդունվածի շրջանակները պատռող տաղանդի արտահայտություն, Թամրազյանը հանիրավի քննադատում է բանաստեղծին: Իր այս դրույթը խորացնելով՝ քննադատն ավելացնում է. «Նորարարությունը սխալ հասկացված ու խաբուսիկ ձևով ճնշում է այս շատ ինքնատիպ անհատականությանը: Նա ասպարեզի վրա է դրել մի գիրք, որի մի մասն ավելի շուտ հիշեցնում է ստեղծման քառույց, քան ստեղծագործությունը: Ակնհայտորեն հույզի արհամարհումը կամ դատողության չարաշահումը Սևակին երբեմն տանում են դեպի մանրախոսություն» (նույն տեղը, էջ 139): Այս ամենի շարժառիթն այն էր, որ Թամրազյանը դեմ էր ժամանակի գեղարվեստական շարժման տրամաբանությանը, ինչը նա սեղմում էր «բանական», «դա-

տողական», «քննական» պոեզիայի շրջանակների մեջ, ինչն իբր թե արհամարհում է «...հույզը, սյուժեն, էպիկական ձևերը, ժողովրդական մտածողությունը: Ջահել կտրիճները գրականությունից դուրս են հանել Թումանյանին, Իսահակյանին ու Տերյանին: Գատողական բանաստեղծությունը դառնում է անվերջ ու տաղտկալի...» (նույն տեղը, էջ 117):

Սևակին խորհուրդ տվողները շատ էին: Մեծ արձագանք ունեցավ նաև նրա «Պահպանենք ու հարստացնենք մայրենին» հոդվածը (ԳԹ, 1962, 25 մարտ): Գրա կապակցությամբ նույն «Գրական թերթ»-ը հանդես եկավ «Ավելի մոտ արդիականությանը» հիվանդ հրապարակմամբ, ինչի մեջ կարդում ենք. «Վերոհիշյալ հոդվածում արտահայտված անտեղի տագնապը, ինչպես նաև հայոց լեզվի էության այն սխալ ըմբռնողությունը, որ գեղարվեստորեն մարմնավորվել է «Հայոց լեզու» բանաստեղծության մեջ («Գրական թերթ», 1962, 2 մարտ) չեն նպաստում մեր լեզվի զարգացման ու հարստացման գործին» (ԳԹ, 1962, 28 ապրիլ):

Հիմնահատակ սխալ այս մտայնությունը և այն սատարող ուժերն այս կերպ կարող էին տենչալ միայն կենդանի գրականության մահը: Մտավոր շարժումը մշտապես վնաս է բոլոր հնադավանների ու պահպանողականների համար: Նրանցը գրադարանների փոշին է, ոչ թե գիրքը, ծույլ տեղքայն է, ոչ թե շարժումը, առավել ևս՝ վաճառը: Իսկ Սևակը մտավոր շարժման ու վագրի մեջ էր, որ նոր խոսքով ջանում էր սրբել գրադարանների գրքերի վրա իջած փոշին և դրանք նոր գործառույթով ներմուծել արդիական կյանքի մեջ:

Իր ծրագրային ելույթներով Սևակը ոչ թե ապստամբում էր դասականների ու ավանդույթների դեմ, այլ նրանց սկսած գործը փրկում էր շրջապատույտից և հանում նոր ուղեծիր: Նա իրեն կոչված էր համարում շարունակելու և լրացնելու ստեղծված բանարվեստի օրենքները:

Սևակի մտածողությանը ինչ-որ չափով հարազատ էին Էմինի սկզբունքները, որոնք նա առաջադրել է նշված բանավեճից առաջ և հետո գրած մի քանի հոդվածներում ու ծրագրային բանաստեղծություններում: Էմինը ևս հակված էր նորին, ուստի նրան ևս հետաքրքրում էին ազգային և ժողովրդականի, ավանդականի ու նորարա-

րականի, քաղաքացիականության և «արխային դինջության» հարցերը: Նրա հայացքների հիմքում ևս ընկած էր կյանքը, մարդուն շարժման ու փոփոխության մեջ ճանաչելու զգացողությունը:

Իր հերթին ազգայինի պատկերացումը նա ուզում է ազատել նեղ–տեղական պահպանողականությունից, ազգային նկարագրի որոշ տարրերի բացարձակացումից և այն դիտել ժամանակի առաջընթացի ոլորտում: Նա գրում էր. «Եթե մեր երաժշտությունը զարգացել է քյամանչայից մինչև Արամ Խաչատրյանի *խորապես ազգային սիմֆոնիաները*, ապա հարկավոր է միայն ուրախանալ ու հպարտանալ դրանով և ոչ թե «ազգային» ու «ժողովրդային» համարել միայն քյամանչան: Անցյալի կլասիկների, ֆոլկլորի և աշուղական հին ձևերի կրկնությունը *մեռյալ պոեզիայի ավիրոնա-տիզմ է*, որը ոչ մի կապ չունի իսկական պոեզիայի՝ իր ժամանակը արտահայտելու ստեղծագործական դժվարին խիզախման հետ («Արդիականության մասին», ԳԹ, 1959, թիվ 19):

Ազգայինն, ըստ նրա, ոչ թե երեկվա կենցաղն է, այլ էլեկտրոնային մեքենան: Իհարկե, տեխնիկական նորամուծությունները կապ չունեն ազգային կամ ոչ ազգային նկարագրի բացահայտման հետ, և չպետք է դա սրել, ինչպես անում էին 1920–ական թթ. տեխնիցիստները: Ազգայինը շատ ավելի լուրջ բացատրություն է պահանջում: Բրուտի ցեխին հակադրվող էլեկտրոնային հաշվիչ մեքենան կամ արագացուցիչն արտաքին հատկանիշներ են: Ազգայինը ոգու մեջ է: Էմինին հավանաբար պիտի հասկանալ այն առումով, որ հետամնացությունից բխող պատկերացումները չպետք է դառնան չափանիշ, և ժամանակը պիտի գնահատվի զարգացման մակարդակը փաստող հատկանիշներով: Այն ոգով նա ելույթ ունեցավ Հայաստանի գրողների V համագումարում, ինչը «Ռ՞վ, եթե ոչ մենք և ե՞րբ, եթե ոչ հենց հիմա» վերնագրով տպագրվեց մամուլում: Չայնակցելով Սևակի ելույթին («Ազգային սնապարծություն և ազգային արժանապատվություն») նա ասում էր. «Մենք իրավամբ հպարտանում ենք մեր ազգային արժեքներով, բայց երբեմն «*ազգայինի՞*» *տակ հասկանում են միայն երեկվանը*, ընդ որում *անցողիկը* կամ *հեպտանագրը*» (ԳԹ, 1966, թիվ 52):

Ժամանակի զգացողությունը ձևավորում է գրողի քաղաքացիական նկարագիրը: Մեկ անգամ չէ, որ Էմինը շեշտել է պոեզիա-

յի քաղաքացիականության հարցը՝ այն դիտելով ազգայինի և ավանդականի հարցադրումների ոլորտում: Այդ կապակցությամբ գրել է. «Պոեզիայի ազգային չևի և ավանդների ոչ նշգրիտ պատկերացումը մի կողմից ստեղծում է ազգային սահմանափակություն, իսկ մյուս կողմից՝ ազգային հողից լրիվ կտրված ծամածուռն մոդեռն»: Եվ ահա, «հոգնած ու զզված» ճառերից ու ներբողներից, «...շապերն ընկան մի ուրիշ ծայրահեղության մեջ՝ ընդհանրապես խրվելով քաղաքացիական պոեզիայից, որ դարի և մարդկության հետ խոսելու բարձր արվեստ է և է՛ ու մնում է պոեզիայի մայր երակը»: Ավելացրած և այն, որ, պայթարելով ճառային պոեզիայի դեմ, ազատ տարածություն է թողնվում, այսպես կոչված, «ազգային ճառի» համար: Ահա այստեղ է ազգայինի և քաղաքացիականի համադրման դժվարությունը:

Ժամանակակից պոեզիայի ընդհանուր մախաղոյալների պատկերացումը ուրվագծելուց հետո՝ Էմինը ևս, ինչպես Սևակը, առաջադրում է նոր բանաստեղծության իր ըմբռնումը, ըստ որի՝ «Ժողովրդի ու մեծ լսարանների հետ առնչվող այսօրվա պոեզիան, խոսակցական հնչերանգ ունեցող պոեզիան ենթադրում է ավելորդ անծականներից թեթևացած մկանուտ, դինամիկ տող...» («Մտորումներ պոեզիայի ճամփին», ՄԳ, 1970, թիվ 1, էջ 127–141):

Այս ոլորտում կարևորություն ունի մաս նորարարության հարցի ըմբռնումը: Նորարարության ծայրահեղացումը տանում է դեպի բանաստեղծական ձևերի, պատկերային մտածողության ու արտահայտչամիջոցների անհարկի աղավաղում: Իսկ հարցի ճիշտ ըմբռնումն, ի վերջո, հանգում է ավանդույթների շարունակականությանը: Էմինը հարցը մեկնաբանում է այսպես. «Գրական նորարարություն» բառակապակցությունը *հնարովի է, շինծու, գրականության կենդանի մարմնից կտրված*, դրա համար էլ միշտ թյուրիմացությունների տեղիք է տալիս: Իսկական գրողը չի կարող միաժամանակ նորարար չլինել, իսկ մեծ *նորարարները ծնվում են հասարակական կյանքի մեծ հեղաշրջումներից* (Մայակովսկի, Չարենց): Ոչ մի գրող «իր ստեղծագործության մեջ չի զուգակցում նորարարությունն ու տրադիցիան»: Գրողը պարզապես գրում է, ստեղծագործում...» («Երկու խոսքով», ՄԳ, 1965, թիվ 7): Այս ձևակերպումը կարծես գալիս է սառը ջուր լցնելու բո-

լոր նրանց գլխին, ովքեր անտեղի շատ էին բաժանում նորարարությունն ավանդույթից և մասնատում գեղարվեստական մտքի զարգացման տրամաբանական միասնությունը:

«Գարուն» ամսագրի՝ «Ձեր համառոտ կարծիքը նորի և ավանդականի մասին» հարցին ասույթի սեղմ ձևակերպումով գրեթե նույնիմաստ պատասխան է տվել նաև Սևակը. «Ամեն զավակ կամ իր հորն է քաշում, կամ քեռուն: Այս ավանդականն է: Բայց ամեն զավակ էլ տարբերվում է իր և՛ հորից, և՛ քեռուց: Այս էլ՝ նորը» (1967, թիվ 8–9, էջ 82):

Սևակի գեղագիտության շրջանակներում Էմինին հիշեցինք՝ նշելու, որ, նախ՝ Սևակը միայնակ չէր իր որոնումների մեջ, և ասպա՝ նորարարական այդ գիծը ժամանակի հրամայականն էր: Ճիշտ է, այդ շրջանում ավանդական սկզբունքներից բխող պոեզիան իր փայլուն հաղթանակը հաստատեց այնպիսի նշանավոր բանաստեղծների ստեղծագործությամբ, որպիսիք Հովհաննես Շիրազն ու Համո Սահյանն էին, բայց ժամանակի գեղարվեստական միտքը միշտ էլ նորոգման ու առաջընթացի պահանջ ունի, և այս տեսակետից բացառիկ ու անուրանալի է Պարույր Սևակի դերը: Պ. Սևակն այն «խենթերից» էր, որոնց նմաններն են պատմության անիվն առաջ մղում:

ԾՐԱԳՐԱՅԻՆ ՊՈՆԶԻԱ ԿԱՄ ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՇԱՐԺԱՆ ԵՎ «ՀՈԳՈՒ ԴԻԱԼԵԿՏԻԿԱՅԻ» ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՅՏՆԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Իսկ թե երզը մինչև անգամ գենք է դառնում,
Ո՞ր է ձեռքը, որ ինքնակամ գենք է բռնում:

Պ.Սևակ. «Պահ կասկածի»

1950–ական թթ. կեսերից երկրում կատարվող պատմական փոփոխությունների ընդհանուր դրվածքի մեջ ինչպես միութենական, այնպես էլ հայ պոեզիան մտավ գեղարվեստական զարգացման նոր հուն: Այդ տարիների քնարերգությունն ի հայտ բերեց գեղարվեստական զարգացման մի ընդգծված ընդհանրություն,

ինչը բնութագրվում է ներաշխարհում կուտակված հոգևոր ուժերի վերարտադրման հզոր հորձանքով, ներքին ձայնի մոլեգին պոռթկումով: Այդ ընդհանրությունն աստիճանաբար տնօրինեց պոեզիայի զարգացման ընթացքը՝ անհատական ապրումներից թափանցելով հանրային կյանքի ոլորտները, պատմության խորքերը, ամբողջությամբ ստեղծելով ժամանակի մարդու հոգևոր հարուստ կենսագրությունը: Բանաստեղծության լայնացող սահմանները՝ ազգային գրականության դասական օրինաչափությունների հետևողական զարգացումով, տանում էին նոր հայտնագործությունների: Տարբեր էին ուղիներն ու ձևերը, ինչն ինքնին պայմանավորում է ժամանակի պոեզիայի հարստությունը, բայց մեկմիասնական էր նպատակը, ինչը միտում ուներ լիարժեք գեղարվեստական պատկերման ենթարկել ժամանակի մարդուն՝ իր ներաշխարհով, հանրային կյանքով, քաղաքացիական նկարագրով, ժամանակների իմաստավորման իր փիլիսոփայությամբ, պատմության հիշողությամբ և այն ամենով, ինչը կազմում է նրա ամենօրյա կյանքը:

Ինքնավերանայման, ինքնահայտնաբերման տենչը բացահայտորեն զգացվեց ոչ միայն յուրաքանչյուր բանաստեղծության մեջ, այլև գեղարվեստական մտքի բեկումն ազդարարող առաջին իսկ ժողովածուների վերնագրերում: Սահյանն իր գիրքը վերնագրեց «Բարձունքի վրա» (1955)՝ խորհրդանշելով հաղթահարված ճանապարհից հետո ձեռք բերված գեղարվեստական նվաճումը, Էմինը՝ «Որոնումներ» (1955)՝ ընդգծելով նոր սկիզբն իր գրական ճանապարհին, Կապուտիկյանը՝ «Սրտաբաց գրույց» (1955)՝ շեշտելով անմիջական խոսքի վերադարձը, Սևակը՝ «Նորից քեզ հետ» (1957), այսինքն՝ նորից նրա հետ, ում կորցրել էր կամ թողել կես ճանապարհին. դա և՛ ինքն էր ու իր սկիզբը, և՛ կյանքի ճշմարտությունը, և՛ ազնիվ ներշնչանքը, Մարգարյանը՝ «Լիրիկական լուսաբաց» (1957)՝ առանձնացնելով մաքուր քնարերգության համար ստեղծված հնարավորությունը, Դավթյանը՝ «Լուսաբացը լեռներում» (1957)՝ ակնարկելով բանաստեղծության լուսաբացը: «Քնար Հայաստանի» (1958) վերնագրով Շիրազը հայտնաբերեց հայրենիքի ու պոեզիայի միասնական ոգին:

Ահա նրանք էլ այլոց հետ մեկտեղ շարժման մեջ դրեցին ժամանակի պոեզիան: Այդ բանաստեղծներից ոմանց առաջին գրքերը, հրատարակված 1940-ական թթ., աչքի էին ընկնում նկատելի գրական մակարդակով և վաղվա հասուն արդյունք էին խոստանում, սակայն դեռ ոտքի չկանգնած՝ նրանց մեծ մասն ընկավ սխեմատիզմի՝ ամեն ինչ համահարթեցնող տեսության ծանր կրնկի տակ և մի պահ երերաց՝ հեռանալով ճշմարիտ արվեստից: Ստեղծված առողջ մթնոլորտի պայմաններում նրանք կարողացան վերագտնել իրենց ուժերը և շարունակել ճանապարհը: Իրենց խոսքի զարգացման բնակատեղին հունը վերագտան նաև Ն. Չարյանը, Գ. Սարյանը, որոնք ևս տուրք էին տվել սխեմատիզմին: Երիտասարդ և ավագ սերունդների այս բանաստեղծների, ինչպես նաև հեռուներից գրական գործի վերադարձած Մահարու և մյուսների ջանքերով էլ նոր հունի մեջ դրվեց ժամանակի պոեզիան: Ավելացնենք, որ գրական կյանքի քարմացմանը մի քանի տարի անց իր մասնակցությունն ունեցավ նաև 1961-ից հայրենիքում հաստատված Կոստան Չարյանը:

1950-ական թթ. կեսերից սկիզբ առած նոր որոնումների ընթացքն աստիճանաբար գնաց դեպի կատարելագործում՝ հայ պոեզիայի պատմության փաստ դարձնելով ուշագրավ բազմաթիվ էջեր, քնարական ու վիպական բնույթի բազմատեսակ ստեղծագործություններ: Ներքին աստիճանական հասունացմամբ պայմանավորված խոսքի միասնական, անտրոհելի զարգացումը բացառում է պոեզիայի պատմության այս շրջանն առանձին ենթափուլերի բաժանելու անհրաժեշտությունը: Բայց դրա հետ մեկտեղ այդ միասնության մեջ առանձնանում են որոշակի կողմնորոշումներ, որ ընդգրկում են մի կողմից՝ անհատական ապրումների հանրային շրջագիծը, մյուս կողմից՝ պատմության ու անհատի փոխհարաբերությունը: Այդ կողմնորոշումներով էլ կառաջնորդվենք՝ ըստ այդմ առանձին հարցադրումների շուրջ համախմբելով մեկ ու կես տասնամյակ ընդգրկող այս շրջափուլի բանաստեղծական նյութը: Դա անհրաժեշտ է որպես գրապատմական հենք, ինչի վրա ավելի ցայտուն կառանձնանա Պ.Սևակի բանաստեղծական կերպարը:

Ինչպես նորագույն պոեզիայի ձևավորման շրջանում, այնպես էլ այս տարիներին գրականության տեսական վերակառուցմանը զուգընթաց, բանավեճերի տաք մթնոլորտում *գրվեցին նաև նոր երգի գեղագիտությունն ու ծրագրային էությունը պարզաբանող գեղարվեստական գործեր*: Ծրագրային պոեզիան առավելապես մեծ տարածում ու հնչեղություն է ստանում բեկման տարիներին: Այդպես եղավ նաև այս շրջանում: Ծրագրային գեղարվեստական խոսքը կոչված էր բացահայտելու թե՛ պոեզիայի զարգացման ընդհանուր ուղղվածությունը և թե՛ անհատական նախասիրությունների էությունը: Այն կոչված էր նաև փիլիսոփայորեն իմաստավորելու ստեղծագործական մտքի ու ժամանակի կապը, պատմական ժամանակի ու հանրային կյանքի առնչությունները:

Մեծ աշխարհի հետ բանաստեղծի կապն սկսվում է ժամանակի ու պատմության մեջ իր տեղի ու դերի ճիշտ գիտակցումից, իր գործի նշանակության ըմբռնումից, իր ստեղծագործական անհատականությունը մի նոր սկիզբով ազգային նկարագրի շարունակություն տեսնելու կարողությունից: Այդտեղից է, որ սկիզբ է առնում ծրագրային խոհն ու տողամիջյան խորհրդածությունը, որոնք և ամբողջությամբ դառնում են բանաստեղծի գեղարվեստական աշխարհի նախադուռը:

Պ. Սևակի ստեղծագործության մեջ ծրագրային պոեզիան զբաղեցնում է առանձնահատուկ տեղ: Դրա վկայություններն են դեռևս գրական մուտքի տարիներին գրած «Անխորագիր», «Փնտրումներ», «Լինել թե չլինել», ինչպես նաև հետագա տարիների բազմաթիվ բանաստեղծություններ, այդ թվում՝ երկու ամբողջական շարք՝ «Թռուցիկ երգեր», «Աստծու քարտուղարը»: Այս բնույթի գործերում մի տեսակ երևակվում ու ամրակայվում են այն պահերը, որոնք անմիջական կապ ունեն ինքն իրեն՝ որպես ստեղծագործողի, ճանաչելու և իր գրական կյանքը՝ որպես ծանր ու պատասխանատու աշխատանք կամ գրական ծառայություն, վերզգալու հետ: Այս ամենն ինքն իր ներսը լուսանկարելու պես մի բան է, որ տեսանելի է դարձնում ապրումների ու խոհերի սեփական աշխարհն արարող ստեղծագործ ոգին:

Ի՞նչ է բանաստեղծությունը, ի՞նչ անելիք ունի չափածո խոսքն այս բազմազբաղ և քնարական շեղումների համար, թվում

է, վաղուց արդեն ժամանակ չունեցող աշխարհում: Ի՞նչ են ուզում ասել կամ անել բանաստեղծները: Այս պարզ հարցումներով ու դրանց տրվող պատասխաններով է Սևակն սկսում լրացնել իր հավատո հանգանակի առաջին կետերը: Իր գործը բանաստեղծը նախ ճանաչում է այն երանելի պահերի մեջ, որ պարզում է *ներշնչանքը*. «Այս պահերին թվում է, Որ հողագունդը համայն Ես կարող եմ մի խոսքով Լաց լինելու չափ հուզել» («Ներշնչման պահերին»): Ներշնչման պահերի այս ուժով էլ բանաստեղծը հայացք է ուղղում աշխարհին: Միաժամանակ, ներշնչանքն է, որ բառը դարձնում է ոգեղեն խոսք և այն ապրեցնում հոգիներ բռնկող ուրիշ մի կյանքով. «Բառերն էլ մինչև կարգին չգծվեն՝ Երգ չեն դառնալու»: Այդպես է, որովհետև աշխարհի՝ իրենց առանձնահատուկ ընթերցումն ունեցող մարդիկ են բանաստեղծները («Եվ ուրիշ ոչի՞նչ», «Երես ու աստառ»):

Աստիճանաբար հստակվում ու ձևավորվում են *ո՞վ է բանաստեղծը* և *ի՞նչ առնչությամբ է սկիզբ առնում նրա ու աշխարհի կապը* հարցերը: Չեղբը բարևի պահած՝ կանգնում է իր գրական հավատամքն ու գործունեության հստակ ծրագիրն ունեցող հեղինակը, որը վաղուց համոզված է՝ «Որ դուր գալու ծանոթ առևտրում Հարկավոր է լինել չմանրվող դրամ Եվ չծախսել իրեն կոպեկ-կոպեկ» («Նոր ծանոթություն»): Սա արդեն կանխորոշում է գրական ամուր ու ինքնատիպ մի նկարագիր. «Ինձ փոքրիշատե ճանաչելու համար Հարկավոր է գրկվել... նախապաշարմունքից: Որ և հեշտ չէ նույնքան, Որքան որ ապրելը»: Այս նկարագիրն աստիճանաբար բացվում-ծավալվում է աշխարհի առջև և երևում ինքնաճանաչման բոլոր հնարավոր տարբերակներով: Նա մեկ խոստանում է «Լինել ո՛չ թե հարկահավաքը, Այլ զավա՛կը Դժվար դարի», մեկ խոսում է այն մասին, որ չարժի կյանքը վատնել չունեցածն ու չեղածը ցույց տալու վրա՝ «Այն, որ չկա, Չի՛ երևա» («Խոստանում եմ»): Նույն խոստումի շարունակությունն է նաև խոսափումը «Այն նորերից, Որ հաստատվելիս Ու թուխս նստելիս Միշտ հիմն են ծնում» («Խոսափում եմ»), ինչն, ի վերջո, հանգում է ինքնաճանաչողությունից բխող ազնիվ ու առաքինի հպարտության («Հպարտանում եմ»):

*Եթե պեպրք է լավ հասկացվել,
Եթե պեպրք է խոր զգացվել
Լոկ եղածի նոր կրկնությանը՝
Ես հպարտ եմ*

*Չհասկացվող
Եվ չզգացվող*

Իմ ինքնությանը.

Շար-շարերից չկարդացվող՝

Բայց և այնպես իմ սեփական շեռագրով

Այլոց կողմից չարդարացվող՝

Բայց և այնպես իմ սեփական ծրագրերով...

Մաքրագործված ինքնաճանաչումը մարդկությանը նվիրաբերվելու նախադրյալ է: Ինքն իր ներսից աճելով, ինքն իրենից վերանալով՝ բանաստեղծը գնում է մեծ աշխարհ («Առանց աստտոհ»):

Այս ամենին էլ իր հերթին ավելանում է անճնագոհության աստիճանի նվիրվածությունը ճշմարիտ գործին, որ իր մեջ ընդգրկում է ամեն ինչ՝ և՛ հայրենիքն իր պատմությամբ ու ներկա օրով, և՛ հանրային կյանքի բարոյական սկզբունքները, և՛ անհատի ճակատագիրն ու հոգևոր աշխարհը, և՛ մարդկության երթի ընդհանուր նպատակը: Նոր կյանքի պայմաններում շարունակվում է «Թող ոչ մի զոհ չպահանջվի ինձնից բացի» չարենցյան աշխարհայեցողությունը («Հայտարարում եմ»):

Իր գրական հանգանակի հիմքում Սևակը դնում է ճշմարտության, ճշմարտացիության, ազնվության, անկեղծության, մաքրության բարոյական ու քաղաքացիական ըմբռնումները: Նա նկատի ուներ խոսքի, գործի, նկարագրի ճշմարտացիությունը, առանց որի չի կարող ստեղծվել իսկական արվեստ: Միաժամանակ, դա նաև կյանքը ճշմարտացիորեն ճանաչելու և առանց գունազարդման պատկերելու գերխնդիրն է, ինչը Սևակն ուղղում էր սխեմատիզմի ու անկոնֆլիկտայնության շարունակվող դրսևորումների դեմ: Ի՞նչ էր նրա աղաչանքը՝ «Աղաչում եմ.— Մի՛ վախեցեք անկեղծ խոսքից, Անկեղծ խոսքը չի սպանում, Փակ խոցեր է միայն բանում» («Աղաչում եմ»): Ի՞նչ էր նրա ողբը. «Քե՛զ ողբամ, աստված, եթե սուտ ես դու, Ողբամ, սո՛ւտ, և քե՛զ, Եթե քո հագին Դու ճշմարտության քղամիդ ունես...» («Ողբում եմ»):

Ի՞նչն էր նրա հրաժարիմքը՝ «Հրաժարվում եմ Ինչից որ կուզեք՝ Նույնիսկ սեփական հպարտությունի՛ց: Բայց ո՛չ թանկ նստող ճշմարտությունից» («Հրաժարվում եմ»): Ինչի՞ց, ե՞րբ և ո՞ւմ պատճառով էր նա ամոթից քրտնում. «Կյանքում շա՛տ ավելի ես քրտնում եմ ուրիշի՞ տեղ... Երբ որ մի բան մտածում եմ, Բայց ասում եմ բոլորովին ուրի՛շ մի բան» («Քրտնում եմ»):

Այս դիրքորոշումը նշանակում էր ամենօրյա լուռ կամ բարձրաձայն կռիվ այն ամենի դեմ, ինչը կեղծիքի, ստի, հարմարվողականության, քծնանքի, անհիմն գոհության տեսքով ժանգի նման նստում է կյանքի ու արվեստի վրա: Այդ ժանգը նստում է ոչ թե ինքն իրեն՝ երկնային մանանայի պես, այլ քո կողքին ապրող և նույն դարի ու ժամանակի անունից հանդես եկողների ամենօրյա համառ ջանքերով, որոնք բոլոր ժամանակներում դրության տեր են և բախտ տնօրինող: Ահա այս գրական քանդակների ու փերեզակների դեմ ուղղված ներքին գայրույթն է, որ աստիճանաբար վերածվում է ընդվզումի. «Խեղբ ունենայի՝ Ինչ հարկավոր է Ես այն կանեի, Տեղն ընկած տեղը Տեղի կտայի Ինձ կըհերքեի, Ու կլինեի Ոչ դեմ, ոչ էլ թեր, Այլ ոսկե միջին» («Ամենքը իրենց բախտից են դժգոհ»): Այս ամենի դեմ բանաստեղծի պահած կարմիր քիկնոցն արդեն իսկ խիզախում է, արդեն իսկ հերոսություն է, սակայն այդ սխրանքը մահ նահատակի փշե պսակ է դնում իր անունից հանդես եկողի գլխին: Այս առումով միանգամայն ճշգրիտ է ճշմարիտ երգի ձևակերպումը. «Ճշմարիտ երգը ծնվում է, Ինչպես կրակը գեների մեջ. Ետհարվածով ետ է մղում կրակողին, Իսկ ում դիպավ՝ տեղնուտեղը սպանում է»: Երգի ու գեների համեմատությունը Սևակը շարունակում է մահ «Պահ կասկածի» բանաստեղծության մեջ. «Իսկ թե երգը մինչև անգամ գեներ է դառնում, Ո՞ր է ձեռքը, որ ինքնակամ գեներ է բռնում...»: Այս համեմատությունը պատահական չէ, որովհետև Սևակը կողմնակից էր մարտունակ ու պայքարի դրոշ դարձող երգի և ոչ թե գեղեցկաբառ քնարեր թմբիրի: Այս ամենն ապացույց է նրա քաղաքացիական բաց նկարագրի, բաց հոգով այս դժվար դարի հետ շփվելու առաքելության: Այդպիսի նկարագրի տեր բանաստեղծի համար են ասված իր իսկ «Միայնակ ծառը» գործի հետևյալ տողերը՝ «Կաղնի՛ մ՝ Անտառի կանաչ շանթարգե՛լ...»:

Միայնակ կաղնու պես շանթարգել դառնալու առաքելությունը Սևակը համարում է 20-րդ դարի բանաստեղծի կյանքի իմաստը: Այստեղից սկիզբ է առնում անհատի ու մարդկության առնչության խնդիրը, ինչը որոշակի կենսագրությունից վերածվում է ժամանակի պատմության՝ իր հիմքում այս դեպքում ունենալով բանաստեղծի դժվարին գործի պատասխանատվության ու իր կոչման բարձրության վրա գտնվելու հարցերը: Ո՞վ է բանաստեղծը հարցին այս անգամ փոխարինելու է գալիս նրանց հավաքական անվան ու նկարագրի բնորոշումը. ովքե՞ր են նրանք՝ բանաստեղծները, և ի՞նչ են անում այս խելագար ու նյութապաշտ աշխարհում: Հարցի պատասխանը «Վարք մեծաց»-ն է.

*Ո՛ւշ- ո՛ւշ են գալիս, բայց ո՛չ ուշացած.
Ծնվում են նրանք ճի՛շդ ժամանակին:
Եվ ժամանակից առաջ են ընկնում,
Դրա համար էլ չեն ներում նրանց:*

*...Ով սահմանում է նոր օրենք ու կարգ՝
Հայրասարվում է և օրենքից դուրս:
Բայց չե՛ն վախենում նրանք չար մահից.
Ապրում են դժվար ու մեռնում են հեշտ:*

Հարցին իր պատասխանն է բերում նաև «Բանաստեղծները» գործը՝ հասցեագրված ոգու աշխարհի այն նվիրյալներին, ովքեր «Ամեն վայրկյան մա՛խ այրվում են անթթվածին, Հետո՛ միայն հրդեհվում են՝ քարածխի պես»:

Մեծերի վարքը մարդկության հոգևոր զարգացման պատմությունն է: Բայց Սևակն այն բանաստեղծն էր, ով պատմությունը վկայակոչում էր միմիայն ներկա օրվա թելադրանքով՝ իր ժամանակի առաջ կանգնեցնելով այն պահանջները, որոնք առաջադրել, որոնց համար կռվել ու նահատակվել են նախորդ սերունդները: Եվ հնչում է բանաստեղծի «Դարակեսի հիմներ», ինչը պատմության շարունակությունն է նրա կենսագրական ու գրական ժամանակի մեջ: Դրվագ առ դրվագ պատմությունը հարաբերվում ու զուգորդվում է իրական ժամանակին.

*Առաջներում մերպեսներին
Այրում էին խարույկի մեջ...*

*Հիմա պիտի խարույկ վառենք մենք ինքներըս
Խարույկ՝ մեզնով...*

*Առաջներում մերպեսների ականջն էին հափում հիմքից,
Կորրում չեղքը, կրցում աչքը, հափում լեզուն
Կամ ճակարիկն խորապստում անջինջ խարան
Համարելով մեզ չար կախարդ,*

Սուտ մարգարե:

*Իսկ մենք հիմա պիտի արչակ ու համարչակ
Վերադառնանք վաղնջական մեր արհեստին
Դառնանք կախարդ... մեր բարությանք:*

Պատմության ու ժամանակի առջև մերկ նյարդերով կանգնած և իր անկեղծ ինքնարտահայտմամբ փորձության գնացող բանաստեղծի հոգու խորքում աստիճանաբար ուժգնանում են ներքին տազնապները: Ժամանակի ու ժամանակակիցների առջև պատասխանատվություն կրող բանաստեղծը դեն է նետում էությունը բանտող զսպաշապիկը և հայտնագործության պես ավետում սեփական գործի փորձով գտած նախնական ճշմարտությունը. «Պիտի բացվենք հոժարական Փաթե՛ք–փաթե՛ք ու շե՛րտ առ շե՛րտ, Մինչև հասնենք մեր միջուկին»: Ո՞ւր է տանում այս ճանապարհը: Ի՞նչ պայթյունների է ունակ այդ միջուկը, և հանուն կամ ընդդեմ ինչի՞՞ է այն լիցքավորված: Դարձյալ ճշմարտությունն է գործի ու կեցության այն միակ նախապայմանը, ինչը ոչ թե վերացական հասկացություն է, այլ որոշակի ժամանակի մեջ դրված որոշակի սերնդի որոշակի կյանք: Այդ ամենի անումից հանդես եկող բանաստեղծը պետք է խոսի ոչ միայն պատմությունից ժառանգություն ստացած ճշմարտության մասին, այլև իր կյանքի ու իր ժամանակի ճշմարտության, ինչը կոչված է վերադարձնելու «Օտարացվող էությունը մեր մտքերի»:

Մենք ուզում ենք գործի լեզո՞ւն:

Բայց ո՞չ իբրև երկանք արի

Ու ջրադաց խաբեության:

Դժվար բան է սուտ ասելը,

*Բայց սուր ասելն ավելի է հեշտ ու դյուրին,
Քան թե անվերջ սուր լսելը:
... Մենք ծնվել ենք, աշխարհ եկել
Ոչ թե թվալ-երևալու խաբեությանը,
Այլ լինելու՜,
Այն լինելու, ինչ կանք իրոք:*

Վերստին զուգադրաբար հարաբերվում է մեծերի վարքը և մեծերի գործը շարունակողների վարքը. «Հարյուր տարին մեկ են ծնվում մեծություններն այս աշխարհի, Բայց ամեն օր հարյուր մեծ է աշխարհ գալիս. Ծնվում են մեծ, բայց չեն թողնում, որ դառնան մեծ»: Մեծությունների հետ հոգևոր շփումը բանաստեղծին տեսանելի է դարձնում նաև մեծությունների կյանքի ու գործի ճանապարհի դժվարությունը, որոնցից շատերի կյանքը նահատակություն է եղել հանուն արդար խոսքի ու արդար հացի: Այս դժվարության գիտակցումն ունի նաև նորօրյա բանաստեղծը, որի սերունդի ճակատագիրը զուգադիպել է սխեմատիզմի ու անկոնֆլիկտայնության սուտ ժամանակներին.

*Մենք ծնվեցինք...
Ու անվեցինք
Շար ավելի «ալելուա-օլսաննա»-ով,
Քան թե հացով սովորական...
Ճարպուր մուժն էր վարագուրում
Կիսաքաղցի մեր աչքերը:
Փայրոջիւներն էին կծում ու կծոյրում
Երազները մեր անմարմին:
Բայց և այնպես մերպեսները կարողացան
Պատիվն իրենց պահել ճերմակ
Եվ խիղճն իրենց պահել մաքուր՝ աղի անան,
Որովհետև մերպեսները
Նախընտրում են զրկվել գլխից,
Քան խոնարհել գլուխն իրենց նրանց առաջ,
Ովքեր լուրջ-լուրջ փոքչ են անում
Ուղեղ հարել դրամի պես
Ու միտք դաջել լաթի անան:*

*Մերպեսները, ո՛չ, երբևէ
Ծունկ չեն ծալում կուռքի առաջ...*

Հանուն ճշմարտության ապրող սերունդների հաջորդական երթը շարունակվում է: Կյանքի ընթացքը շարժման մեջ տեսնող բանաստեղծն իրեն ու իր սերնդի գործը ևս կարողանում է տեսնել մեծ ժամանակի մեջ, այսինքն՝ իր ներկային մարգարեաբար նայել ապագայի աչքերով և իրեն ևս տեսնել մեծերի կողքին. «Ու գալու է մի ժամանակ, Երբ որ պիտի մարդիկ նաև մերպեսներին երկրպագեն՝ Ոչ կուռքի՛ պես, Ո՛չ էլ աստծու, Այլ... հերոսի...»: Հերոսական ներկան ամենօրյա հերոսական կյանք է, որ նշանակում է չխաբվել սուտ կանչերին, չշփոթել «ահեղ դարը օրացույցի հետ», չդառնալ «խոսափող այն անցողիկին, որ հաժարժեք է հաջողությանը»: Այսինքն՝ եթե չես կարող ճշմարտությունն ասել, ավելի լավ է գրչիդ «կոթը հաճախ ծծես», քան թե գրչիդ ծախես, իսկ դա էլ նշանակում է ոչ թե ցողուն աճեցնել, այլ կոխկրտվող ճամփեզրի խոտի նման անընդհատ արմատ երկարեցնել, այսինքն՝ մոտենալ միջուկին («Ճամփեզրի խոտը»): Այս զգացողության արտահայտությունն է նաև «Արմատները ու մատները», որի մեջ կան այսպիսի տողեր. «Ա՛յ թե ճանաչել ընդերքն ու հողը, Ինչպես երևի, հողն են ճանաչում Լոկ արմատները»:

Խորապես գիտակցելով մեծերի ճանապարհի դժվարությունները և իրեն զգալով նրանց հարազատ արյունակիցը՝ Սևակը ևս ընտրում է դժվարին, բայց նոր ուղի հարթող ճանապարհը՝ հեշտն ու անցողիկը թողնելով օրվա գրական չարչիներին: Այս առումով նա հարազատ արյունակիցն էր իր մերձավորագույն նախորդի՝ Չարենցի, որի բաց արած երգի ճանապարհով էլ նա ընթանում էր առաջ՝ շարունակելով ու առաջ տանելով դժվարությամբ նվաճած այդ ճանապարհը: Իր հոգևոր շարժման համար ընտրելով այս ուղեծիրը՝ Սևակը շատ լավ էր գիտակցում, որ, իմանալով նախորդների գործը և ապավինելով նրանց, միաժամանակ ինքը պիտի միայնակ ու ինքնուրույն հարթեր-բացեր իր գրական ուղին և մաքառումների գնով առաջ տաներ սեփական երգի անկրկնելի ճանապարհը:

Եվ ահա, այս գիտակցությունը բանաստեղծին դարձնում է հնագույն գործի նոր օրենսդիր, ինչը նշանակում էր նախորդներին շարունակելու հետ մեկտեղ զարգացնել նրանց և տեր կանգնել ժամանակի պահանջներին («Դառնում եմ»): Այս հանդգնությունը բանաստեղծն ուներ, որովհետև փորձում էր իրերին տալ իրենց ճշգրիտ անունը և իրերի հարաբերությունը քննել 20–րդ դարի զարգացած մարդու մտածողությամբ՝ համեմատությունների, զուգորդությունների, փոխաբերությունների, խոսքի ճյուղավորումների միանգամայն նոր համադրությունների մեջ: Պատահական ու անկարևոր չէ նրա աղաչանքը. «Աղաչում եմ.— Մի վրդովվեք, եթե ասեն Փառասերին հենց փառասե՛ր, Ո՛չ թե համեստ...»: Այսինքն՝ ամեն ինչին տալ իր իսկ անունը և դրանով վերականգնել բառերի ճիշտ արժեքը: Այս կողմնորոշումն աստիճանաբար խորանալով՝ ամեն տեսակի բանաստեղծականացված և, ընդհանրապես, առօրյա խոսքում սովորական դարձած պատկերացումներից ազատում է նյութն ու երևույթը: Նախկին պատկերացումներից մաքրված նյութն իր պարզ գոյությամբ հանրության համար դառնում է տարօրինակ, իսկ երբ դրան էլ ավելանում է բանաստեղծի ինքնուրույն հայացքը, ապա՝ նաև անհասկանալի: Իսկ դա արդեն կյանք է ու ճակատագիր, և պիտի մաքառել նաև բանաստեղծի սեփական այբուբենը ճանաչելի դարձնելու համար, ինքնատիպ լինելով հանդերձ՝ չմեկուսանալ գրական շարժման մեջ, չվախենալ ընթերցողի քննախույզ հայացքից: Ահա այս պահերին է, որ ծնվում է բանաստեղծի «Թաքուն երազանք»-ը.

Արդառո՞ց եմ ես,

Անհասկանալի՞:

Ոչի՞նչ.

Քեզ կօզնեն

Եվ կհասկանա:

Հավարա՛, կօզնեն:

Չէ՞ որ ամեն ծառ

Իմ արմարաշար բացարձրումն է

Եվ իմ ճյուղառար լուսարանումը:

*Անհ'ն արարած,
Նույնիսկ բզեզը
Իմ բնագրքի մեկնությունն է հենց...*

Այս թաքուն երազանքը հիմնվում է ոչ թե բուն նյութից հեռացող մտավոր վերացարկումների վրա, այլ միայն բուն նյութի, ինչն անսպառ ու բազմաձև կյանքն է, հիմքն արվեստի և գրականության: Հարցն այն է, թե այդ կյանքը ով ինչպես է դարձնում տող ու պատկեր: Կյանք և արվեստ հարաբերության մեջ ձևավորվում է Սևակի գեղագիտության մի կարևոր ուղղությունը. նա արվեստի չափանիշ է համարում իրական պարզ, մերկ կյանքը, բայց այն՝ որպես արվեստ, ընդունում է ոչ թե իր նախնական վերարտադրմամբ, այլ ժամանակակից: Այս բնույթի ծրագրային բանաստեղծություններում նախաստեղծ մաքրությամբ կրկին հառնում է շարժվող ու հոսանուտ կյանքը, ինչին, առանց նախորդների միջնորդության ու միջամտության, հայացք է ուղղում նորօրյա մարդարվեստագետը: Այս տեսակետից բնորոշ է «Արվեստ» բանաստեղծությունը, ինչը կոչ է անում ժամանակակից քաղաքակրթված ավանդույթը նորոգելու բնության պարզ ճշմարտություններով: Այսինքն՝ վերադառնալու արվեստի նախահիմքերին:

Հավատամքի արժեք՝ ունեցող այս զգացողությունն արտահայտված է նաև «Անտառի վիպասքը», «Երգել», «Անհարց պատասխան» բանաստեղծություններում. «Ա՛խ, թե երգելիս Ջրընգալ, ինչպես բահը ջրտուքի, Ինչպես մանգաղը ցորենի արտում, Դողրդալ, ինչպես ջաղացի ջրտուն, Եվ լռել, ինչպես ստվերը շոգին: ...Կարծես Էոլյան մի նոր քնար է Սյունից–սյուն ձգվող հեռագրի լարը: Ա՛խ, եթե գտնել Այդպես երգելու դյուրին հնարը», «Ես վերծանողն եմ խորին լուռության Եվ թարգմանիչը անորոտ շանթի. Գարնան աշկերտ եմ Ու սիրո վարպետ. Իմ կաթնեղբայրն է երածիշտ քամին, Եվ ազգականը՝ խորհող անձավը...»: Այս ամենը նշանակում է, որ արվեստ կարող է դառնալ միմիայն իրական կյանքը, հակառակ դեպքում՝ ամեն ինչ կվերածվի մտքի իզուր աշխատանքի: Այս հարցադրման պատասխանն ու նախորդ բանաստեղծությունների տրամաբանական շղթայի մեկ օղակն է «Անպայման պայման» բանաստեղծությունը. «Մտքեր խա՞կ, թե՞ հա-

սուն,— Ո՞ւմ է պետք երգի մեջ: (Մի կտոր հանածո ոգի է հարկավոր, Մի պատառ կախարդանք, Մոգության մի պճեղ, Մի բացվող փակագիծ, Անհայտի մի լուծում)»:

Կյանքի ու արվեստի կապը ճշտել-պարզեցնելուց հետո՝ Սևակն անցնում է իր գեղագիտական դավանանքը լրացնող և իր բուն արհեստին վերաբերող հարցերի արծարծմանը՝ որոշակի ստեղծագործական ծրագրով խոստովանելով. «Ես հոգնել եմ մանրաքանդակ պաղ խոսքերից: Լավ է լինել հմուտ դարբին, քան ոսկերիչ...»: Իսկ դրան, բնականաբար, պետք է հաջորդեր և այն, որ բանաստեղծն ինքն իրեն պիտի համարեր «բառերի խոշորածախ վաճառորդ» («Միջակետի կարիք»): Սա նշանակում էր, որ անհրաժեշտ է վեր կանգնել մանր բառավարժանքներով զբաղվելուց և, որպես բանաստեղծ, տեր լինել կյանքի հորդուն տարերքին, ու այդ հորդուն տարերքը վերածել բառ ու բանի: Այս ամենը նաև բողոք էր նրանց դեմ, ովքեր մի տող, մի պատկեր, մի նոր զուգորդություն գտնելու հույսով մանր-մանր փորփրում էին բառերի ծանոթ աշխարհը և քուջուջ անում ուրիշների փորած մարգերում:

Իր գործի՝ իր արվեստի արհեստի մասին Սևակը հաճախակի էր խոսում: Խոսում էր բառերին իրենց նախնական իմաստն ու նշանակությունը վերադարձնելու մասին. «Եվ ա՛յն հասկացա, Որ դրամի պես Մաշվել են արդեն բառերը բոլոր. Հասկացա նաև, Որ մինչև անգամ լավ է ավելի Բառերն իրար հետ կապ իսկ չունենան, Քան թե չունենան կշիռ ու արժեք...» («Հայտնություն»), «Ես էլ բառերի վկացարար եմ. Մաքրում եմ նրանց փոշին դարավոր, Ազատում նրանց կեղտ ու բորբոսից, Բառակեր ժանգից ու բառաքոսից» («Անճնորհակալ մասնագիտություն»), «Իմաստներն են անհետացել, Ու մնում են լոկ բառերը՝ Դատարկ ու փուչ պարկերի պես» («Աննամակ ծրար»):

Երկու բանաստեղծության մեջ Սևակը խոսքի արժեքը զուգորդության մեջ է դնում ոսկու արժեքի հետ: Երկուսում էլ ոսկին խոսքի արժեքի չափանիշ է: Մի դեպքում արտահայտված է ժամանակակից մարդու կասկածն ամեն ինչի հանդեպ. «Ստիպված եմ ոսկին փորձել, Ատամներով ոսկին կրծել, Նույնիսկ ոսկի՛ն, Էլ ո՛ր մնաց թե հավատամ Դեռ ոսկու տեղ ծախվող խոսքին...»

(«Խոստովանում եմ»): Մյուս դեպքում («Ոսկին վերստին ոսկի է մնում») Սևակը հավաստում է, որ հին խոսքը ոսկու ուժ ունի, այսինքն՝ երկուսն էլ կեղծված չեն: Միաժամանակ, կովելով նորի համար, Սևակը նաև հնի արժեքի գիտակցողն էր. «Շրթերիս վրա խոսքեր են դողում... Հնացած խոսքեր, Հնացած, Ինչպես ոսկին է հինա, Որով առ ու ծախս արդեն չեն անում, Սակայն դրանից ոսկին ո՛չ մի տեղ Երբեք չի դարձել ժանգոտած քիթեղ. Ոսկին վերստին ոսկի՛ է մնում...»:

Այս ամենը նշանակում է, որ Սևակն իր հիմնական անելիքը համարում էր ճշտի ու սխալի, կեղծի ու արդարի զանազանումը: Թե՛ «Իմ անելիքը» և թե՛ շատ այլ բանաստեղծություններում նա կոչ էր անում երևույթներին ու իրերին վերադարձնել իրենց անունները: Այս ամենին ուղեկցող անշեղ ծրագիրն ստեղծագործող մտքի ազատագրումն է արդեն արվեստ դարձած բաների գերությունից, այն ամենից, ինչն ստեղծագործող մտքի կողմից արդեն ընտանի է դարձել, մտել կարգուկանոնի մեջ («Մեծ ուղտի փոքրիկ ականջում»): Ուստի այս պայմաններում գերադասելի են նույնիսկ մուկն ու առնետը, որոնք դեռ ձեռնասուն չեն դարձել: Նույն հոգեբանությամբ գերադասելի են չղջիկն ու բուն, քան՝ թութակը («Խոստանում եմ»): Սովորույթի ուժը թմբիլի մեջ է պահել մարդու միտքը, և նա, ըստ բանաստեղծի, քնած է մնացել մեծ ուղտի փոքր ականջում: Այս ամենին անմիջապես հետևում է բանաստեղծի խոնարհ թվացող, բայց հանդուգն խոստովանությունը. «Հա՛յր սուրբ, ես կուզեի դարձնել կանոն Անկանոնությունը: Մեծ մե՞ղք է սա» («Խոստովանություն»): Ու թեև սովորությունից ձերբազատված ինքնուրույն երգի հասցեին միշտ էլ լսվում է շրջապատի քրթմնջոցը՝ «Մի «կեցցես»-ի հետև՝ հազար «բա եղա՞վ», այնուամենայնիվ այդ քրթմնջոցը և դրանից բխող բութ մոլեգնության հետևանքները միշտ մնացել են ետևում, որովհետև ինքն անընդհատ շարժվել է առաջ: Սևակն այսպես է ձևակերպել իր «Բաց ցանկությունը»՝ «Ու եթե պոետ... Կուզեի լինել Պոեզիայի մեջ... միայն երկրաբան – Միշտ որոնեի»:

Սևակին միշտ ուղեկցել է բանաստեղծի ու շրջապատի հարաբերության զգացողությունը: Ընդ որում՝ շրջապատ, որ ոչ թե

բութ ամբոխն է, այլ հաջողակ «բանաստեղծների» շարքերը, որոնք տեր են ամեն ինչի, որոնք ծաղրում են ամեն մի շարժում ու ծաղրելով կյանք թունավորում: Այս առումով ինքնաճանաչման և շրջապատի բնութագրման մի հրաշալի օրինակ է «Բանաստեղծի բախտը».

*Թեկուզ և չեռքող գրչից էլ գրկեն,
Դու, միևնու՛յնն է, պիտի որ երգես:
Թող չլուան ոչ մի լիազորություն,
Դու մե՛կ է, սուրբ պիտի՛ որ հերքես:*

Ստեղծագործող անհատի կյանքը, որ պոեզիայի հիմքն է, գրական դժվարին ճանապարհի հաղթահարումով վերածվում է մի ինքնուրույն արժեկշռի և իր անհատականությամբ կանգնում ժամանակի առջև: Տողերի միջից երևում է գրողի ինքն իրեն ուղղած մի ստուգող հայացք, ինքն իրենից օտարած մի դրսի հայացք, ինչն իրեն տեսնում է ու ճանաչում օրերի ու շրջապատի մեջ, ներկա ու ապագա ժամանակների հանգույցում: Բանաստեղծն իր կյանքով ու ճակատագրով դառնում է հոգեմիջնորդ ժամանակակիցների միջև և իր հանրային ես–ի նշանակությամբ գիտակցությամբ մյուսների համար վախ զգում իր հնարավոր կորուստի տագնապից. «Ես ի՛նձ համար չեմ վախենում. Կուզե՞ք՝ վա՛ղն էլ ընկնեմ–մեռնեմ: ...Քանի ես կամ՝ Թվում է, թե հողը դեռ չի՛ կործանվելու» («Բանաստեղծի վախը»): Այս ինքնաճանաչման մի ինքնուրույն տարբերակն է «Աշխարհ...աշխարհ...» բանաստեղծությունը. խտացնելով կյանքի կատարելությունը տենչացող ստեղծագործ մտքի աշխարհաշեն ուժը՝ Սևակը՝ իր կորուստի մարգարեական կանխագագողությամբ, հետևյալն էր գրում. «Իսկ եթե հանկարծ իմ մահով խախտվի Համակշռված այս վիճակը բո, Ո՞նց պիտի լինես, Ի՞նչ պիտի անես: Տե՛ս, որ իմ մահով քեզ չկործանես...»: Բանաստեղծը հասնում է իր գործի ու դերի հանրային ամենաբարձր գիտակցության և այդ դիրքերից իմաստավորում իր գրական ծառայությունը ժամանակին: Հանուն արդար գոյի՝ բանաստեղծը գնում է մարտիրոսության, իսկ դա նաև խաչելություն է ենթադրում ու մի նոր Գողգոթա. «Այն խաչը, Որին

մենք կամովին գամվել ենք, Մեխերի՛ պետք ունի, Ժամգոտած մեխերի: ...Մի քանի մեխն ի՛նչ է. Ընտրեցեք հաստերը, Որ ցավը բարակի ու... հատվի: Հերի՛ք է...» («Ներկա–բացակա»):

Իր վախճանը Սևակը կանխազգաց զարմանալի ճշգրտությամբ («Մեռնել», «Խուսափում եմ», «Հպանցիկություն»): Կանխազգաց նաև իր գրական գործի հաղթանակը և մեծագույն նախորդների պես ինքը ևս զրուցեց ապագայից իրեն նայող սերունդների հետ: Նրա համար ևս գալիքը քննական արդար հայացք էր ներկա օրը ճիշտ կառուցելու, ճիշտ ապրելու համար. «Խստադեմ գալիքն է նայում. Քեզանից ի՞նչ պիտի մնա, Երբ անցնի օրվա հետ մեկտեղ Օրերի փրփուր ալիքը»: Գալիքը, ինչպես ինքը կասեր, նաև կտրվելուց հետո միայն ծառի բուն հաստությունը տեսնելու ժամանակն է: Գալիքը նաև շարունակվող ներկայի ճշտի կամ սխալի հաստատումն է: Իրեն չհասկացողներին նա ասում էր. «Մտածեք նաև ձեր որդո՛ւ մասին: Խոսում եմ նաև նրա՛ անունից» («Անվնաս խորհուրդ»): Վաղվա օրվան է ուղղված նաև «Իմ կտակը» շարքը, ինչի մեջ Սևակը պարզ ու որոշակի ասում էր, որ «խեղճանալու» է ինքը, հենց որ հաջորդների գլխին իրեն «դարձնեն մահակ»: Վաղվա օրվան Սևակը խոսք էր ուղղում նախ և առաջ՝ գալիք բանաստեղծի մեծության գիտակցումով (և ոչ թե ամեն մի գրչակի աչքի առաջ ունենալով) և ապա՝ սեփական գրական ճակատագրի ու կյանքի փորձի ընդհանրացումով, որովհետև նրա ստեղծագործական որոնումները շատ են հանդիպել փակուղիների: Ուստի միանգամայն օրինաչափ պիտի հնչեր նաև նրա՝ իրեն շարունակելու համար իրեն հաղթահարելու պատգամը: Այս դեպքում ևս նրան առաջնորդում էր կյանքի հորդուն տարերքը, ըստ որի՝ սովորության ուժից ազատագրվելով ու բուն կյանքին վերադառնալով միայն հնարավոր կլինի հեռու մնալ այլոց արվեստի ճնշող ու կաշկանդող ուժից. «Եթե ուզում ես հասկանալ դու ինձ՝ Ներս մտիր անտառ և ականջ արա: Որքա՛ն ձայներ կան՝ բռնո՛րը տարբեր»:

Իր գրական դերի ու նշանակության բարձր գիտակցությունը Սևակին միշտ հեռու է պահել հեշտ ճանապարհից: Այդ գիտակցությամբ էր, որ նա նաև տալիս էր իր գրական գործի ետմա-

հու գնահատականը և տեսնում իրեն վաղվա օրվա մեջ. «Գիտե՛մ
Ես էլ եմ գնալու շուտով... Բայց չե՛մ կորչելու: Դառնալու եմ
ձեր... առողջությունը»:

Գրողի կյանքի ու գրական աշխատանքի մասին պատմող
բանաստեղծական այս գիծը, ինչն ամբողջական ծրագիր է Սևա-
կի գրական ժառանգության մեջ, ուղղակիորեն շարունակում էր
այն ճանապարհը, որ գալիս էր Չարենցից և ապա խորանում
պատմության մեջ:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՄԱՐԴԸ ԻՆՔՆ ԻՐ ԱՌՋԵՎ

Ազատագրվելով սխեմատիզմի կապանքներից՝ պոեզիան այս տարիներին ճանապարհի հարթեց դեպի գրականության հիմնական առարկան ու նպատակը՝ մարդը: Մարդերգությունը՝ իր բոլոր հնարավոր ձևերով, դարձավ պոեզիայի գլխավոր նյութը: Նախ՝ հայտնաբերվեց ընդհանրապես մարդը՝ իր հզոր ու ստեղծագործ ուժով, իր փառքի ու պատվի լուսապսակով, ապա՝ աստիճանաբար այդ մարդն ստացավ ավելի որոշակի դիմագծեր, բացահայտվեց պատմականորեն առանձնահատուկ նրա՝ հոգևոր աշխարհը: Մարդը երևաց բազմակողմանի հարաբերությունների և հարուստ ներաշխարհի բոլոր նրբերանգներով, երևաց որպես ժամանակի հոգսերով ապրող հանրային անհատ, քաղաքացի: Նա վերստին դարձավ իր ժողովրդի պատմության շարունակությունն ու հայրենասիրական ոգու ժառանգորդը: Վերարծարծվեցին մարդու և հավերժական բնության փոխառնչության փիլիսոփայական հարցերը: Մարդը դեն նետեց հոգու վրայի ծանր խուփը և անկեղծորեն կրկին սկսեց խոսել իր սիրո մասին, համարձակորեն երկխոսության մեջ մտավ իր կյանքի ժամանակի, դարի ու դարերի պատմության հետ: Մարդն ազատագրվեց ինքն իր շուրջը քաշած պատնեշներից, մեծացավ, հզորացավ և հոգու ամբողջ ձայնով սկսեց խոսել իր ու աշխարհի մասին:

Կյանքի նոր ճանապարհը հարթելու ընթացքում նա մի հայացք նետեց երեկվա օրվան և իր դժվար անցյալից բաժանվելու կոչ արձակեց: Պետականորեն այդ ամենը հավաստվեց ԽՄԿԿ XX համագումարի ամբողջ ընթացքով և համագումարի որոշումների հետագա կենսագործումով: Համագումար, ինչը մասնակիո-

րեն վերականգնեց պատմության ճշմարտությունը, որ մասնակիորեն նաև յուրաքանչյուրի ճշմարտության վերականգնումն էր: Այս խանդավառ մթնոլորտում գրվեցին բանաստեղծություններ, որոնցից մի քանիսը հստակորեն ներկայացնում են պատմական այդ ժամանակաշրջանի հոգեբանական անդրադարձը:

Գ. Մահարին գրեց «Չարմանալի գարուն» բանաստեղծությունը (1956), որի մեջ կան այսպիսի տողեր.

*Այս գարունը բացվեց որպես գիրկ հարազատ,
Որպես հանդես, որպես շքերթ ու առավուր,
Այս գարունը բացվեց արևներով հազար,
Նոր ընթացքի ու նոր կյանքի խոր ծարավով:
Այս գարունը բացվեց... Չարմանալի գարուն,
Աննախընթաց գարուն և սիրալի, և վառ,
Մտոցից չեղբազարված աղբյուր, գեյր ու առու
Ողջունում են գարնան մակընթացը վարար:*

Սևակը՝ «Օրացուցային ոտանավորի ուխտյալ թշնամին», գրիչը ձեռքն առավ խանդավառ ոգևորությամբ՝ շնորհակալության խոսք ասելու վերադարձող արդարությանը («Շնորհակալություն, շնորհակալություն», ԳԹ, 1961, թիվ 45).

*Շնորհակալություն՝ միշտ սպասելի, բայց անակնկալ
այս օրվա՝ համար,
Այն քառակուսի պարվանդանների անհոս քերանով,
Որոնք այսուհետ չպիտի՝ տնքան
Չույգ սապոզների ծանրության ներքո:*

*...Շնորհակալություն՝ և մեր հավատից,
Որ վիրավորվե՛ց, խոցվե՛ց տարիներ,
Բայց երբեք, երբեք չմեռա՛վ, ապրե՛ց
Եվ պիտի հավերժ մեզ ապրեցնի...*

Իսկ Մահյանը՝ հոգուց ընկած մի ծանր քարի գիտակցությամբ, ժամանակի էությունն ընդհանրացրեց «Պատվանդանները թեթևացել են» բանաստեղծության մեջ. ձայնակցելով Սևակին՝ նա գրում էր.

*Պարվանդանները թեթևացել են,
Թեթևացել է նաև մեր բերը...
Սպառնալիքի ամպերն անցել են,
Անցել են ահի մթին ամպերը:*

*... Կասկածանքի սև ամպերն անցել են,
Եվ ինքներս մեզ էլ չենք բարցնում
Սեփական հոգում, սեփական փանը,
Գտել ենք կրկին և փիրացել ենք
Մենք դժվար գտած և հեշտ կորցրած
Մեր ինքնությանը:*

Իսկ սա նշանակում էր, որ «Երկրի դաշտերով հայարտ քայլում է Չնդանից ելած անմեղությունը»:

Շիրազը գրեց «Անմեղության հուշարձան» պոեմը՝ նվիրված անմեղ նահատակների հիշատակին: Կասկածի ու զրպարտության ահավոր մղձավանջի միջից նա լսելի էր դարձնում անարգված ու բռնադատված անմեղության տնքոցը: Այս զգացողությունն է ընկած նաև Մ. Մարգարյանի «Ամպրոպից հետո» բանաստեղծության հիմքում, որի մեջ ևս կյանքի վերափոխությունը պատկերված է զարնան ու զարթոնքի տրամադրություններով. «Լույսի թելեր են խաղում օդի մեջ Եվ ո՞վ կարող է լույսը հերքել, Քամին բերում է բաց պատուհանից Կաթիլների հետ ծաղկի թերթեր»: Նույն այս ոգով են գրված նաև Վ. Դավթյանի «Մենախոսություն», Հ. Հովհաննիսյանի «Ինչո՞ւ իմ երզը մնաց կիսատ» բանաստեղծությունները: Դավթյանը խոսում է դժվար ժամանակներում իր չգրած երգերի մասին, որովհետև եթե գրեր, պիտի պատկերեր մարդկային սերն ու գորովանքը, որոնց համար, սակայն, ճանապարհ չկար: Ահա այդ չարածի մեղքի գիտակցումն է, որ ծնունդ է տալիս այս տողերին. «Դու մորմոքում, խոկում, դու ափսոսում ես, սիրտ, Ու քեզ այրում է լուռ մի ակամա հանցանք»: Կիսատ մնացած երգի նույն ցավի զգացողությամբ Հովհաննիսյանն իր հերթին գրում էր. «Դա մի տարի էր ոչ երգեցիկ, Բայց երգեր էին գրվում լիզած, Սուտը դարձնում զուտ գեղեցիկ, Իսկական էջը թողնում կիսատ»:

Անհատի պաշտամունքի հաղթահարումը Սևակի համար ոչ թե սոսկ պահի բանաստեղծական ոգևորություն էր, այլ ժողովրդի պատմություն–անհատի կենսագրություն դարձած մի զարհուրելի ոճիր, որ պետությունն իրականացրել էր մարդու–մարդկության հանդեպ: Դա դարձել էր նաև նրա կյանքի մի սև էջը և ներկայացվել ինքնակենսագրության մեջ: Աչքի առաջ ունենալով «ժողովուրդների հայր» հորջորջված հրեշին՝ Սևակը գրում էր. «Ասում էր «Կադրերն են որոշում ամեն ինչ», բայց այդ կադրերի ֆիզիկական կամ բարոյական ոչնչացումը իր հաճույքներից մեծագույնն էր: Մարդուն կոչում էր «ամենաթանկ կապիտալ», բայց այդ կապիտալը ծախսում էր այնպես, կարծես թշնամական երկրի ավար լիներ: ...Շքահանդեսներ ու հոբելյաններ սիրող «հայրենիքի հայրը» չկարողացավ չկատարել 1937–ի 10–ամյա հոբելյանը՝ 1946–1948 թվականները դարձնելով 1937–ի վերահրատարակություն: ...Այդ տարիներին ամեն ազնիվ մարդ եթե պիտի ծիծաղեր, ապա՝ արցունքների միջից, այնինչ ստիպված ծիծաղում էին արցունքոտվելու չափ» («Անցյալը ներկայացած», մեքենագիր տարբերակ):

Սևակն անդրադառնում է այդ իրավիճակում նաև արվեստի մարդկանց հատկացված դերին, ովքեր դարձել էին կա՛ն գաղափարական ստրուկներ, կա՛ն բռնապետության կողմից թխարան քշված քարոյալներ: Այստեղից՝ այն ողբալի հոգեբանական ժառանգությունը, որ վախի ու արյան միջից իր հետ բերել էր նախորդ սերունդը: «Գեղեցիկը միշտ չէ, որ առողջ է, մինչդեռ առողջը միշտ գեղեցիկ է: Գեղեցիկ էր մեր երագանքը, գեղեցիկ էր մեր նպատակը, գեղեցիկ էին մեր խոսքերն ու կոչերը: Բայց անառողջ էր կյանքն ու իրականությունը» («Անցյալը ներկայացած»),— ահա այս ճիշտ դիտանկյունից էր Սևակը հայացք ուղղում իր անձնական կյանքի մեջ արձագանքող երկրի հանրային–քաղաքացիական կյանքին:

Այսքանից հետո արդեն ավելի պարզ է երևում այն մթնոլորտը, ինչը պաշարել էր գրողներին, ինչը կյանքից եկող հոգևոր վերելքի հզոր տարերքով ժայթքեց հրաբուխի պես:

Մարդը և մարդկայինը փիլիսոփայական ու բարոյաբանական լուրջ խորհրդածությունների մեջ ներքաշվեցին Շիրազի պոեզիայում: «Նորից քեզ հետ» գրքում Սևակը գետեղեց «Մարդը ա-

փի մեջ» ուշագրավ վերնագրով շարքը: Շարքի վերնագիրը տարիներ անց (1963–ին) դարձավ առանձին գրքի վերնագիր՝ իր մեջ ունենալով դարձյալ համանուն վերնագրով մի մեծ շարք: 1965 թ. նրա թարգմանությամբ հրատարակվեց Է. Մեժելայտիսի՝ համամիութենական ճանաչում ձեռք բերած «Մարդը» գիրքը: Մարդու և մարդկայինի կողմից դարաշրջանի հետ սկսած խոր ու հարուստ երկխոսության ծնունդ էր նրա «Եղիցի լույս» (1969–1971) ժողովածուն: Էմիլն ստեղծեց «Ներքող մարդուն» շարքը: Ժամանակակից մարդու խոհերի ու ապրումների աշխարհն է բացվում նրա «XX դար» (1970) գրքում: Մարդերգության արտահայտություններ էին Դավթյանի «Ամառային ամպրոպ» (1964), «Գինու երգը» (1966), Սահյանի «Մայրամուտից առաջ» (1964), «Քարափների երգը» (1968), Կապուտիկյանի «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» (1961), Հովհաննիսյանի «Հրաշալի այգեպան» (1956), «Ծովի լուսյունը» (1964), Մարգարյանի «Ձնհալից հետո» (1965) ժողովածուները, ինչպես նաև այլ բանաստեղծների առանձին գրքեր ու շարքեր: Բայց, ինչպես նշվեց, մարդերգությունն ունի տարբեր մեկնակետեր, ուստիև պահանջում է քննության առանձին և որոշակի սկզբունքներ յուրաքանչյուր բանաստեղծի համար:

Խրուշչովյան ձևի առաջ շունչն արձանագրելով հանդերձ՝ պարտավոր ենք նաև նշել, որ դա չի նշանակում, թե գրողներին տրվում էր գաղափարական բաղձալի ազատություն: Ո՛չ: Անցյալի, այսինքն՝ ստալինյան ժամանակների դաժան բռնությունները մասնակիորեն քննադատելով հանդերձ՝ ԽՄԿԿ Կենտկոմի առաջին քարտուղարը՝ նույն Ն.Ս.Խրուշչովը, կուսակցական–լենինյան հանրահայտ պատգամներին համապատասխան նաև ձգում էր գաղափարական պնդողակները: Խորհրդային մտավորականության հետ 1960 թ. ունեցած մի քանի հանդիպումների ժամանակ նա այսպիսի «ուղենիչ» մտքեր էր հայտնում, որոնք ըստ ամենայնի պաշտոնական հանձնարարականներ էին. «Մեր նախորդ հանդիպումների ժամանակ ինձ արդեն վիճակվեց խոսել գրականության կուսակցականության, կուսակցական ղեկավարության և ստեղծագործական ազատության մասին: ...Միայն այնպիսի արվեստագետը կարող է հասնել բարձր ստեղծագործության և ժողովրդի մեջ ճանաչում գտնել, ով գաղափարապես ձուլվել է կու-

սակցության հետ... Կուսակցության քաղաքականության, նրա գաղափարախոսության մեջ խորհրդային գրողները... գտնում են ստեղծագործական ոգեշնչման անսպառ աղբյուր: Կուսակցության գաղափարները նրանք ընդունում են որպես իրենց սեփական գաղափարներ: ...Եթե ամեն մեկն սկսեր իր սուբյեկտիվ հասկացությունները, անձնական ճաշակն ու սովորությունները փաթաթել ուրիշի վզին... ապա այդպիսի հասարակության մեջ մարդկանց կյանքը պարզապես կդառնար անտանելի և կմամավեր բարեխնայան աշտարակաշինության: Այրել խորհրդային սոցիալիստական հասարակությունում, նշանակում է ընդունել և համաձայնել նրա կոմունիստական գաղափարներին...

Մեզ մոտ կոլեկտիվի շահերը և անհատի շահերը զուգահիստում են և նրանց միջև չկան սկզբունքային տարածայնություններ...» (ՍԳ, 1961, թիվ 6, էջ IX– XI):

Այս գաղափարական ցուցումներն էին ձևավորում պաշտոնական մթնոլորտը: Չմոռանանք, որ նույն այս մթնոլորտը մի քանի տարի անց պիտի սև շրջանակի մեջ առներ Բ. Պաստերնակի «Դոկտոր Ժիվագո» վեպը ու համընդհանուր հալածանք սկսեր գրողի դեմ և, ի վերջո, կալանքի ենթարկեր Պ.Սևակի «Եղիցի լույս» ժողովածուն:

Սա նշանակում է, որ, այո՛, մթնոլորտը՝ անցյալի քննադատությամբ, մի քիչ փոխված էր, բայց դեռևս հեռու էր արմատական բարեփոխումներից: Այդ իսկ պատճառով այսպես թե այնպես գրողները գտնվում էին գաղափարական վերահսկողության ու կաշկանդումների պայմաններում: Ամենակարևորը՝ հանրային գիտակցությունն իր գաղափարական դրվածքով պաշտոնապես հեռու էր ճանաչելու և ընդունելու գրողի ստեղծագործական անհատականությունը: Այդ անհատականությունը պարտադիր պետք է ենթարկվեր կուսակցական ցուցումների պահանջներին:

Այսուհանդերձ, այդ մի քիչ փոխված մթնոլորտն էլ, ահա, մի քիչ վերափոխեց մաս գրական զարգացման ընթացքը:

Պատկերացնել է պետք, թե ի՞նչ սխրանքի էին գնում գրողները՝ մի քիչ ընդլայնելով իրենց շուրջ գծված շրջանակները և ընդհանուրի մեջ հնչեցնելով մաս իրենց անհատական ձայնը: Սա նույն այն շրջանակն էր, որ վերահսկիչները գծում էին սիբիրյան

անտառները կտրող արտրականների շուրջ և ոտքը դուրս գցողին տեղնուտեղը գնդակահարում:

Պ.Սևակի «Մարդը ավի մեջ» շարքն սկսվում է հետևողական ինքնաճանաչումից՝ որպես մարդ ու քաղաքացի, որպես բանաստեղծ ու մտածող և, աստիճանաբար ընդարձակելով իր սահմանները, ընդգրկում մարդ և դարաշրջան, մարդ և հանրային կյանք, մարդ և մարդկայնություն հարաբերությունները: Մարդը դիտվում է այն բոլոր հնարավոր վիճակների ու գործողությունների մեջ, ուր կարող է բացել իր ինքնությունը, իր ինքնությունը հարաբերության մեջ դնել շրջապատի հետ, մեծ աշխարհի հետ, իդեալական մարդու պատկերացման հետ: Այստեղից էլ սկսվում է ինքն իր միջուկին հասնել ձգտող, ժամանակի խոր ու դրամատիկ գացողություն ունեցող մարդ-անհատի ինքնախոստովանությունն ու ինքնաբացահայտումը, ինչը որոշակիանում է քնարական հերոս դարձած բանաստեղծի կերպարով:

«Մարդը ավի մեջ» շարքի կենսական-հոգեբանական հիմքը մոռացության տրված իրական մարդ-անհատի վերակենդանացումն է, նրա լիարժեք կյանքի երևացող ու չերևացող կողմերի բացահայտումը՝ գերագույն նպատակ ունենալով մարդ-անհատի վերաբնակեցումը գրականության մեջ: «Հանգստանում եմ» բանաստեղծության մեջ մարդկայինի պահանջը նա ձևակերպում է այսպես. «Ուզում եմ... Խոսել գեղեցիկ ու թանկ բաներից՝ Ծաղկից, պարտեզից, երեխաներից... Եվ լինել անհոգ, և անդարդ լինել, Պարզապես սիրող-ապրող մարդ լինել...»:

Խոսքի ներքին փիլիսոփայությունն առնչվում է «հոգու դիալեկտիկայի» այն տեսությանը, ինչը նա՝ որպես ըմբռնում վերցնելով Չերնիշևսկու գեղագիտությունից, իմաստավորեց միանգամայն նոր հայեցակետից, դրան տվեց ինքնուրույն մեկնաբանություն և ծառայեցրեց իր ժամանակի գրական առաջընթացի խնդիրներին:

Շարքի քնարական գրույցը ծավալվում է հիմնականում երկու հերոսի միջև. մեկը բանաստեղծ մարդ-անհատն է, մյուսը՝ գրեթե չերևացող սիրած աղջիկը, որի առջև էլ նա բաց է անում իր հոգին: Այս ներքին կառուցվածքով «Մարդը ավի մեջ» շարքը հի-

չեցնում է Չարենցի «Տաղարան»-ը: Զրույցն ընթանում է ասողի ու լսողի միջև, բայց եթե ասողն ամենուր նույնն է, մեկն է ու միակը, ապա լսողը հոգեբանական կապվածության մեջ գտնվող որոշակի անհատից աստիճանաբար վերածվում է մի մեծ լսարանի, և շարքը դառնում է խոսք-մենախոսություն՝ արված մեկին, բայց ուղղված բոլորին:

Այսպես ծայր է առնում հոգեպես հարուստ, մտավորապես զարգացած քնարական հերոս-բանաստեղծի մենախոսություն-ինքնարտահայտումը և տեղատարափ անձրևի պես թափվում կյանքի ու մարդկայնության մասին խոսք ու զրույցի կարոտ հոգիների վրա: Ամեն ինչ սկսվում է մարդու փառաբանությունից և կրկին վերադառնում մարդուն. «Դառնամ փառաբանեն... փառաբանեն մարդուն», — ավետում է բանաստեղծը և կատարելության զգացողությամբ փորձում որոնել, գտնել «այն ներշնչման պահը», ինչը «մարդուն... հավասար է դարձնում իր ստեղծած աստծուն...»:

Ի՞նչ է ասում բանաստեղծը: Խոհի ու ապրումի հարուստ ու դարձդարձիկ տուրևառությամբ, մտքի ու զգացմունքի բազմաճյուղ շարժման անընդմեջ ու ազատ հոսքով նա ասում է, թե ի՞նչ է ուզում և ի՞նչ չի ուզում, ի՞նչ է հաստատում և ի՞նչ է ժխտում, ի՞նչ է երազում և ինչի՞ համար է զղջում, ի՞նչն է արդարացնում և ի՞նչն է հերքում, ինչո՞վ է հպարտանում և ի՞նչն է փառաբանում, ինչի՞ դեմ է վիճում և ինչո՞վ է զարմանում, ի՞նչն է ողբում և ո՞ւմ է մխիթարում, ինչո՞ւ է ուզում մեռնել և հանուն ինչի՞ ապրել... Եվ այսպես կենդանի վիճակներից ծնված իրական ապրումների լի ու խաղացկուն մի ամբողջական ինքնություն աշխարհ, որ իր թվացյալ բարդությամբ ու անսովորությամբ նույնքան էլ պարզ է ու հստակ: Ինքն է խոստովանել՝ «Ինձ թույլ տվեք հպարտանալ Եվ կարծեցյալ իմ բարդությամբ...»:

Սակն անսպառ ազատություն է ի հայտ բերում ինքնարտահայտման հնարավոր դրսևորումների մեջ, որ առկա է թե՛ առանձին վերցրած որևէ գործում և թե՛ միասին վերցրած ամբողջ շարքում: Ինքնարտահայտման ազատությունն ազատություն է տալիս նաև արտահայտման կերպին՝ գեղարվեստական ձևին: Ասելիքի անկաշկանդ տարերքը, զուգակցվելով գեղարվեստական

հոսանուտ ու դյուրաշարժ ձևին, ինչն աչքի է ընկնում հնչյունական բարդ ու հարուստ, բայց ազատ զուգորդումներով, վերջնահանգի, միջնահանգի, սկզբնահանգի ու ներքին տարատեսակ հանգերի անսպառ փոփոխակներով, ինչպես նաև չափական կշռույթի ճկուն ու խաղացկուն հոսքով, ի հայտ է բերում խոսքի մի վարար հորձանք:

Սևակի «Նորից քեզ հետ» ժողովածուի առիթով գրած «Ինքնատիպ բանաստեղծի հետ» գրախոսության մեջ, աչքի առաջ ունենալով հիմնականում «Մարդը ափի մեջ» շարքը, Գ. Մահարին հետևյալ կերպ էր այն բնութագրում. «Սևակի լիրիկական հերոսը սիրում է կյանքը, սիրում է մինչև ինքնամոռացում: ...Նոր մարդ է Սևակի լիրիկական հերոսը թե՛ իր դեմքով, թե՛ իր երգով, թե՛ հնարանքներով, նա գնում է չլոխտոված, դժվար ճանապարհով...» (ԳԹ, 1958, թիվ 17): Իսկ մի քանի տարի անց «Ամենից կրտսերը» հողվածում իր խոսքը նա շարունակում էր այսպես. ««Մարդը ափի մեջ» խորագիրը կրող շարքը Սևակի նվաճումը պետք է համարել թե ըստ ձևի և թե ըստ բովանդակության» (ՄԳ, 1961, թիվ 9, էջ 147): Ավագ բանաստեղծը միանգամայն ճիշտ էր ըմբռնում ու մեկնաբանում նոր գրական երևույթը:

«Մարդը ափի մեջ» շարքն ունի ներքին քնարական սյուժե, ինչի առանցքը նոր ժամանակների ըմբռնումներով ու կյանքով ապրող զարգացած, գործուն անհատի հոգու ճշմարտության պատմությունն է: Հոգու ճշմարտությունն աստիճանաբար մերկանում է, անկեղծությունից անցնում ամենաթաքուն զգայությունների բացահայտմանը, աներևույթ գաղտնիքների նվիրաբերմանը՝ իր ոգեղեն մագնիսական դաշտի շուրջը համախմբելով ու դասդասելով բարոյական ըմբռնումների իր պատկերացումը և, ընդհանրապես, իր կյանքից ածանցվող գոյածևը: Անհատական կյանքն ու պատկերացումները դիտվում են հանրային ճշմարտությունների ոլորտում, և միայն այդպես է անհատը տեսնում իր քաղաքացիական կոչումն ու ապրելու իրավունքը: Ասվածի վկայությունը «Ինքս ինձ հերքում եմ» բանաստեղծությունն է, ինչի մեջ ինքնագոհ քաղքենիական անտարբերությանը նա հակադրում է աշխարհի հոգսերով ապրող իր բարոյական նկարագիրը, իր անանձնական անձնականությունը.

*Նույն հարցն են հաճախ ինքնս ինչ փախիս
— Ի՞նչ ես աշխարհի ցավերը լախիս,
Աշխարհի դարդը հո՞ք քեզ չեն փվել:*

*...Ինչպե՞ս չհոգամ աշխարհի մասին,
Եթե նա իմն է, ի՛մն է, իմ պեսի՛ն,
Թե՛ նրա վայրը նաև իմ վայրն է,
Նրա հավայրը և իմ հավայրն է:*

Ու այստեղից՝ աշխարհի հոգսով ու տառապանքով մարդու ու մարդկայնության մասին խոսելու բարձր քաղաքացիականության գիտակցությամբ, մի նոր սկիզբով վերստին շարունակվում է բանաստեղծի «Գիրք ծննդոց»-ը: «Ծնվել եմ». սա վերնագիր է, որ, որպես վերնագիր ու հարցադրում, նույնիսկ տարօրինակ է թվում, բայց հրապարակայնորեն անհրաժեշտ է այդ ծնունդի ավետումը, որովհետև բանաստեղծն ուզում է ասել, որ ինքը ծնվել է մարդկանց հոգսը թեթևացնելու և «ցավածին մխիթարելու», նրանց խավար ճամփան լուսավորելու և նրանց երազը պատասպարելու համար:

Ծնունդին անմիջապես հաջորդում է վախճանը («Մեռնել».) սկիզբն ու վերջը իրար կողքի են, և սկիզբի ու վերջի հստակ գիտակցությամբ է, որ այդուհետև բանաստեղծը բացում է իր հոգու փակագծերը: Մահը, ինչպես ծնունդը, ևս լուր է՝ ուղղված աշխարհին, և այդ մահն էլ կարող է երազելի լինել, եթե մեռնում են այնպես, ինչպես արնաքամվում է հերոսը, ինչպես քրքրվում է դրոշը, և եթե մեռնելուց հետո էլ մարդը կարող է իր իսկ անունով վերածնվել մանուկների տեսքով ու շարունակել կյանքը: Բայց քանի դեռ շարունակվում է իրական կյանքը, ուստի շարունակվում է նաև ապրելու իմաստը ճշտելու անհրաժեշտությունը, ինչը շարքի հետագա ընթացքի ամբողջ բովանդակությունն է: «Ապրել» բանաստեղծության մեջ հոգին ժամանակի առջև բաց արած անհատը կոչ է անում այնպես ապրել. «Որ սուրբ հողդդ երբեք չզգաս քո ավելորդ ծանրությունը: ...Որ դու ինքդ էլ երբեք չզգաս քո սեփական մանրությունը»: Մա երազանք չէ, այլ ապրելու օրենք, իսկ երազանքն այն ոգեղեն տարերքն է, երբ մարդը հանուն նպատակի գնում է հերոսության ու սխրանքի, երբ անհաշտությունը դառնում է պայ-

քար և թև ու թռիչք տալիս հոգու մեջ լոռոջ ցանկություններին, որոնցից կարևորը «մթնոլորտը մեկ այլ օդով թարմացնելու» համընդհանուր պահանջն է:

Ապրելու երազանքի շարունակությունն է մաս երգի երազանքը: Որքան բնական ու հավաստի է իրական կյանքը, նույնքան բնական ու հավաստի պետք է լինի մաս երգը. «Երգել ջրի պես՝ Մերթ էպիկական մանրամասնությամբ Ու մերթ թռուցիկ», միաժամանակ՝ «...երգով լալ այնպես, ինչպես ծառերը խեժով»: Այս համատարած ինքնանվիրումի մեջ հանկարծ ընկնում է կասկածի որոնը, և բանաստեղծը զղջում է իր ասած–տվածի համար, որովհետև հավատարմության հանդեպ տեսնում է անհավատարմություն («Մի պահ զղջում եմ»):

*Ես օգնեցի բոլորին, ես ինչ միայն չօգնեցի,
Կորով փվի ամենքին, միայն ինքս հոգնեցի:*

*...Վարսահեցին ունակ ինչ– հոգիս դարձավ գաղտնարան,
Վարսահեցի շարերին – գաղտնիքս առան ու փարան:*

*Ու զղջում եմ ես մի պահ. սեր ու բարիք ես ցրել,
Մինչդեռ պեպք էր սեր հայցել, իսկ բարիքը՝ վաճառել:*

Այստեղից էլ սկսվում է հոգու դավաճանությունը, որովհետև տանում են սրտակցության թանկ պահերին վստահած գաղտնիքը, տանում են ամենանվիրականը և ծախում իրենց ապահովության համար. այս ամենն այլ բան չէ, քան վստահության ու հավատարմության կողոպուտ:

Այս ահավոր դավից ազատագրվելու միակ ձևը դառնում է հրապարակային կյանքը, ամենաթանկ գաղտնիքներն անգամ բոլորին ու բոլորի ներկայությամբ ասելու ցանկությունը, որ՝ հանկարծ չեննգափոխեն թո խոսքը, քեզից սովորածով իրենք թո վրա խելք չբանեցնեն և ուրիշներին թո կյանքի ու գործի փորձով դաս չտան: Այսինքն՝ մարդը դառնում է բոլորի ափի մեջ դրված մարդ, որ ճանաչելի է բոլոր կողմերից: Հոգու կողոպուտից զգուշանալով և վստահ ինքն իր ուժին՝ այդ մարդը համարձակորեն գովերգում է այն խաբույկը, «որ բնավ չի մտահոգվում, թե իր մահն է իր իսկ

բոցը»: Այսինքն՝ բանաստեղծը գովերգում է ինքնանվիրումը, ինքնաշրույնը: «Միրոս դարձավ գաղտնարան» զգացողության շարունակությունն է և սա. «Հյուրասիրում եմ... Գաղտնիք պահ տվող սրտերին Ինձ նման ձրի ու թանկ լոմբարդով...»: Բանաստեղծն իրեն հռչակում է հոգևոր արժեքների պահապան, որպեսզի այդ արժեքները չմանրվեն որպես բամբասանք, չկորցնեն իրենց նախաստեղծ և ժամանակի հոլովույթի մեջ վերափոխատավորված նշանակությունը, պահպանվեն, որպեսզի դրանցով պահպանվի նաև մարդը:

Օղակաձև շարժման պարտուրաձև կրկնությամբ խոսքի ծայրը վերադառնում է խոսքի սկիզբին ու անցնում առաջ: Պարտուրաձև շարժումն ընկած է թե՛ ամբողջ շարքի կառուցվածքի հիմքում և թե՛ առանձին բանաստեղծությունների որոշ տողերի հաջորդական կարգի մեջ, ինչպես, օրինակ, վերոհիշյալ գործի այս հատվածում՝ «Հյուրասիրում եմ... Պառավին՝ երկար ու անվիշտ կյանքով, Կյանքին խնդությամբ և ուրախությամբ, Ուրախությամբ ոչ թե թոփշով, այլ տևողությամբ...»: Այսպիսի հատվածներ կան նաև «Երագում եմ», «Գովերգում եմ», «Վիճում եմ», «Ողբում եմ» բանաստեղծությունների մեջ: Մարքինայի վրա ինքն իր շուրջը փաթաթվող և միաժամանակ միշտ դեպի վեր բարձրացող պատատուկի պես, ինչն իր ամեն մի ծալքին արևին ուղղված շեփորաձև մի ծաղիկ է բացում, պատումը շարժվում է առաջ: Ասելիքի ընթացքում իսկ խոսքի լեզվական-պատկերային և բովանդակային կառուցվածքի ճշտումն անմիջականորեն է օգնում խոսքի տրամաբանական զարգացմանը հետևելուն:

Եվ այսպես, պարտուրաձև շարժմամբ գալիս է խոսքի զարգացման հաջորդ քայլը: Բովանդակային առումով տարբերակվում է կյանքի լավն ու վատը, բարոյական իր սկզբունքներին հավատարիմ բանաստեղծն ընդհանուր հավասար վերաբերմունքի մեջ ճշտում է իր կողմնորոշումը: Մի կողմից՝ նա հայտարարում է. «Օդում լավ ձե՞ռք է մնացել կախված՝ սիրով կսեղմեն» և, այս պարզ վերաբերմունքը աստիճանաբար խորացնելով, հասնում այսպիսի շարունակության՝

*Թե քանաք է պեպք փրկարար գործին
Ինչ քանաք, կրամ արյունըս անգամ.
Թե նոր զոհ է պեպք ընդհանուր գործին
Այդ ո՞ւմ եք փնտրում, ես արդեն հո կամ:*

Խոսքի տրամաբանական ընթացքը նրան հասցնում է ապագայի հետախույզ դառնալու գիտակցությամբ, քանզի գալիքի նոր ճանապարհներով վաղը կամ մյուս օրը պետք է ընթանա մարդկությունը: Մյուս կողմից՝ նա հնչեցնում է իր ատելության ձայնը բոլոր նրանց դեմ, ովքեր կան գաղտնիք են թալանում–ծախում, կան «Ուրիշի շեն տունն են քանդում» Իրենց պետք եղած գերանի համար»: Կյանքի հանդեպ ճիշտ վերաբերմունք ունեցող բանաստեղծը չի ցանկանում անմիտ և «հիմարավուն» բարոյամբ, որ համարժեք է անտարբերությամբ, աչք փակել սխալի հանդեպ և բաց ու համարձակ ձայնով ասում է.

*Արում եմ նաև այն խելոք սուսիկ–փուսիկությունը,
Որբեղ դժվար է տարբերել անգամ երեսն աստառից,
Եվ այն հարկադիր, ոչ թե ի ծնն կուզիկությունը,
Որ ստացվում է... ցած առաստառից:*

Սակը դավանում է այն համոզմունքին, որ կյանքում անհրաժեշտ է արդար լինել ճշմարտության և ճշգրտության աստիճանի և ոչ թե լինել անպատասխանատու բարեհոգի, ինչի համարժեքն անտարբերությունն է: Իսկ ճշմարտացիությունն ու բարոյությունը, դժբախտաբար, միշտ չէ, որ ձեռք ձեռքի տված են քայլում ու ներդաշնակում են իրար:

Հաջորդ քայլին մի քիչ մեղմացած ատելությունը փոխարկվում է նույն վերաբերմունքի շարունակությամբ՝ «Չեմ հարգում»: Բանաստեղծը չի հարգում նրանց, ովքեր երկդիմի են, քծնող, երերուն, անվատահելի, «ովքեր սերտում են և ոչ թե դատում», «ովքեր գրածի տառն են ընթերցում»: Հարգանք չի ներշնչում նաև «այն նորությունը, որ վաղեմության նոր տարբերակն է», «այն ծերությունն էլ, որ իմաստության նույնիսկ բո՛ւյր չունի»: Եվ այսպես ջոկվում է երեսն աստառից, ճշմարիտը կեղծից, բայց կյանքն այլ վիճակների ու հարաբերությունների մեջ դեռ շարունակվում է, ուստի շարունակում

է նաև բանաստեղծը ու շարունակում է վեճով («Վիճում եմ»): Վեճը դարձյալ խոսքի պարուրաձև շարժման շարունակությունն է, որովհետև այս անգամ վեճը բացվում է նրանց դեմ, որոնց բանաստեղծը թեև չի առում, բայց չի էլ ընդունում, որոնք մի տեսակ անօգտակար, անգործունյա մասնակցություն ունեն կյանքի կառուցմանը, իսկ երբեմն էլ պարզապես ելնում են «շալակն աշխարհի»: Վեճը նաև նրանց դեմ է, ովքեր կասեցնում են կյանքի շարժումը և ճահիճի վերածում առանց այդ էլ ծանծաղ կյանքը.

*Ես վիճում եմ ավագի հետ,
Այն ավագի,
Որ կրտսերից ինքը պիպի խելք հավաքի,
Մինչդեռ նրան իր երևից
Բարշ է տալիս հասար պարանով...*

Ընդհանուր լսարանի մեջ ծավալվող խոսքը բանաստեղծը մի պահ ընդհատում է իր սիրո հիշողությամբ, այն բացակա մեկի հեռակա ներկայության մտաբերումով, ով թե՛ բուրդի մեջ և բուրդի հետ մտած է իր դիմաց և թե՛ հեռու հեռուների անորոշ մշուշի միջից ձեռքով է անում իրեն («Ես կարող եմ ենթադրել, թե ինձ մոտ ես, Թեպետ և մեզ սար ու ձորեր են անջատում»): Այս անգամ նա կարծես ոչ թե բարձրաձայն, այլ մտքում է բառի փոխարկում այն զգացողությունը, ինչը սարսուռ է պատճառում նրան: Իսկ այդ սարսուռն այն վախից է՝ «Թե կարող եմ քեզ կորցնել»: Շարունակության մեջ այդ վախը դառնում է տազնապ որդու և ժողովրդի բախտի համար, որ ենթազգացողության մեջ աճելով-աճելով վերածվում է համընդհանուր սարսափի՝ աշխարհի բախտի համար: Այս թաքնված, բայց հանկարծ գիտակցված վախը-տազնապը-սարսափը մի պահ ընդհատում են բանաստեղծի քննական հայացքի ճշգրտությունից եկող վեճ ու կռիվը և նրան վերադարձնում կյանքի ընդունված կարգին՝ ներքուստ ստիպելով հարմարվել եղածին, հիանալ-հրճվել իրեն բաժին ընկած կյանքով ու այդքան յխորանալ Աստծու ու աշխարհի գործերի մեջ: Վերստին բանաստեղծն սկսում է հիանալ-հրճվել կյանքի պարզ գեղեցկություննե-

րով, ինչը ծագող արեգակն է, բացվող առավոտը, մանուկների խաղն ու ծիծաղը, երկինք մաքրող որոտը և լուռ ինքնայրույնը:

Բնական է, որ կյանքի պարզ ու նախնական գեղեցկությունները հանրային խնդիրների ոլորտ ներքաշելն այնքան էլ տեղին չէ, բայց դա ստիպված քայլ է, ստիպված նահանջ, ինչի ընթացքում քիչ ու միչ թուլանում է այն պրկված աղեղը, ինչի վրա նետի պես ինքը՝ բանաստեղծն էր դրված:

Եվ ինքնին ենթադրելի է, որ այսբանից հետո խոսքի շարունակությունը պիտի ավելի հանդարտ ու մեղմ ընթացք ստանա: Մինչ այդ կտրուկ ասվող «Ատում եմ», «Չեմ հարգում» վերաբերության շեշտերը դառնում են ավելի հանդուրժողական՝ «Ենթադրում եմ», որ նշանակում է մի քիչ անտարբերություն (որ պարտադրված է), մի քիչ հարմարվողականություն (որ կյանքի համահարթեցումն է թելադրում) և մի քիչ էլ լավին ու վատին չխառնվելու հարկադրանք: Բանաստեղծն սկսում է ենթադրել: Եվ...Եվ ի՞նչ՝ «Ես կարող եմ ենթադրել, Թե այս ջուրը ոչ թե պղտոր, այլ վճիռ է: ...Եվ այն ծանրը պարտությունը Չտեսնված հաղթություն է»: Եվ մի՞թե այսպիսի ենթադրությունները կարող են մարդուն մարդ պահել: Իհարկե, ո՛չ: Անմիջապես գալիս է սքափության պահը՝ «Ես կարող եմ ենթադրել, Բայց ի՞նչ օգուտ»:

Սա իր մեջ ունի սքափության կոչող շեշտ, որ հուշում է բանաստեղծի զգայական վերաբերմունքի հեզնական երանգը: Սքափությունը բանաստեղծին նորից ստիպում է նման լինել ինքն իրեն, շնահանջել սարսուռ ազդող վախի առաջ, անգամ չվախենալ կորուստներից, զուր հիացական կեցվածք չընդունել անմեղ բաների հանդեպ, անլուրջ ենթադրություններ չանել, ավելի հպարտ կանգնել իրականության առջև ու գիտակցել դժվարին կյանքի խորհուրդը: Այս վճռականությունը բանաստեղծի ինքնաբացահայտման ներքին հոգևոր ընթացքը հասցնում է գագաթնակետին («Խոստանում եմ»), և նա, արդեն իսկ փշե պսակ ընդունելով իր գլխին, համարձակորեն հրապարակում է իր հավատամքը. «Խոստանում եմ Լինել ո՛չ թե հարկահավաքը, Այլ զավակը Դժվար դարի, Ինչպես նրան՝ և ինքըս ինձ Հավե՛տ մնալ հավատարիմ...»: Այնուհետև՝ «Խոստանում եմ Չբարձրանալ ու չքայլել ձիգ տարիներ Իմ ոտքերի Խեղճ թաթերին: Ինչի՞ համար. Այն, որ

չկա՝ Չի՛ երևա...»: Այս խոստումը խոստում է նախ և առաջ ինքն իրեն, որպեսզի ամենանեղ կացության մեջ անգամ չընկրկի, չնահանջի: Խոսքի ներքին տրամաբանությունը հստակորեն շարունակվում է «Կարողում եմ» բանաստեղծության մեջ: Այս անգամ էլ բանաստեղծը վերստին իրեն սթափության է կոչում՝ ճշտելով խոսքով սխրանքի գնալու և կյանքում սխրանք գործելու հարաբերությունը: Ինքնաճանաչումը մտնում է մի նոր փուլ.

*Ես կարողում եմ և... հասկանում,
Որ թեպետ և ինչ հերոսի փեղ եմ դնում,
Բայց շատ հաճախ նրա ճամփից շեղ եմ գնում,—
Նա խիզախ է, իսկ ես՝ զգույշ,
Նա գործում է, ես՝ լուկ զգում.
Նա կարող է, թե փեղը գա,
Եվ զո՛հ գնալ, անվախ մեռնել,
Իսկ ես՝ նրան... լա՛վ ըմբռնել՝
Բայց ո՛չ նրա ճամփան բռնել...*

Նեչո է գուցե գրքեր գրե՛լ՝ ո՛չ թե կարդալ...

Իր հոգևոր ու մտավոր թռիչքների մեջ բանաստեղծը միշտ էլ ջանում է չկտրվել իրական «կոպիտ կյանքից», որովհետև կյանքն է ամեն ինչի չափանիշը: Ոտքի տակի հողը ամուր տրորելով՝ բանաստեղծն այս անգամ սկսում է իր «առևտուրը» («Ծախում—առնում—բաշխում եմ»): Սա արդեն բանաստեղծի ու շրջապատի կենդանի հարաբերության գրանցումն է, սա այն պահն է, երբ նա իջնում է պատգամախոսի իր ամբիռնից և մտնում շահերի ու կրքերի իրական աշխարհը: Եվ ի՞նչ՝... բոլորն առևտուր են անում, ծախում է ամեն ոք այն ամենը, ինչ որ ունի. մեկը՝ գորով, մեկը՝ կորով, մեկը՝ խելք, մեկը՝ ելք, մեկը՝ երգ: Գիտակցելով իր վիճակի ծանրությունը չարչիների մեջ և զգալով, որ ինքը ո՛չ խելք առնելու կարիք ունի ու ո՛չ էլ երգ, ո՛չ էլ կարտտ է նրանց տարերքին, միաժամանակ՝ տեսնելով, որ նրանք են ուղեփակոցի գերան իջեցրել իր սխրանքի ճանապարհին, բանաստեղծը նրանց դեմ կոխվ է բացում նրանց իսկ զենքով. «Ինձ հարձակման թափ էլ պետք չէ: Ճարպըկությա՛ն պահանջ ունեն»:

Ճարպկություն... Սա սրափությունից ծնվող հեզմանք է անգամ իր իսկ հասցեին, որովհետև ճարպիկը բնավ էլ ազնիվն ու ուղղամիտը չէ, այլ խորամանկն ու պատեհապաշտը, որն, աչքերիդ մեջ նայելով, սուտ է ասում, որը կողոպտում է քո արդարությունը, որը տպավորություն է ստեղծում, բայց մեջք դատարկ է, որը նվիրված է երևում, բայց առաջին Հուդան է: Դարպիկը կիսաստ-պոստ իմացությունների տեր չարչին է՝ լինի գրական չարչի, թե կյանքի ճոպաններն իր ձեռքում պահող, դիրքի հասած հաջողակը: Այսքանից հետո էլ ի՞նչ ճարպկության պահանջ, երբ իմաստությունն ասում է, թե կյանքում կան վիճակներ, երբ հնարամիտ լինելն անգամ անոթալի է:

Ուղղամիտ մարդուն ճարպկության մղող այս առևտրի մեջ, գիտակցելով իր ուլ և ինչ լինելը, բանաստեղծն անցնում է իր հիմնական գործին՝ հոգևոր արժեքներ բաշխելուն: Ու շոայլ սերմնացանի պես, որն ամեն անգամ մի բուռ սերմ է նետում մաև թռչուններին, նա բաշխում-բաժանում է ազնվության անցագրեր, անդավաճան ընկերություն, հանդգնություն ու խիղճ: Եվ ի՞նչ է մնում այսքանից հետո, ի՞նչ էլք կա այս շուկայական առևտրից, ի՞նչ միջոց կա ամենքի մեջ ապրելու, բայց նրանց չնմանվելու համար, եթե ոչ... գժվելը. այս դեպքում՝ ինքն իրենից աճելը, որ նշանակում է ճահճից պոկվել ու բարձրանալ, բայցև այդ նույն միջավայրում անընդհատ սերմանել մարդկայնության բարձրագույն օրենքները: Ու նորից հեռանում են իրարից բանաստեղծն ու ամբոխը, որին, սակայն, ուղղված են նրա խոսքերը, և որին ամեն կերպ նա ջանում է դարձի բերել:

Ասելիքի հաջորդ աստիճանը բանաստեղծի դիմումն է այդ միջավայրին, ամբողջ աշխարհին, մարդկությանը, դիմում՝ պահանջելու պես, դիմում գալիք օրվան՝ «Որ ավելանա աշխարհի բարին... Որ Ազատությունն իր բառե գունեղ շապիկը ճեղքած Տրվի ճախրանքի Ու Մարդն ազատվի իր հին գերության նոր հաճախանքից, Ու Մարդն այսուհետ ո՛չ մի տեղ երբեք չգունավորվի...»:

Մտակը փոխադարձ հասկացողության է կոչում մարդկությանը, որպեսզի արանքում մարդը բարձրանա և ոչ թե տրորվի: Մարդու արժեքի բարձրացումն ու մարդու պանծացումը դառնում է՝ գերագույն նպատակ և հասնում է այսպիսի զուգորդության.

«Նաև հասկանա՛նք, Որ մեր իսկ արյան գնդիկը մանրը Այս Երկիր կոչված գնդից ավելի մեծ է ու ծանրը...»: Հետևողական անցումով բանաստեղծը լայնացնում է խոսքի ընդգրկման շրջանակները, խոսում մարդկության անունից և վերականգնում ու ամրապնդում հավատը մարդու հանդեպ, որը գիտի և՛ «կործանել», և՛ «գործ անել», և՛ «ճրագ մարել», և՛ «խարույկ վառել»: Խոսքը գալիս– հասնում է այսպիսի շարունակության. «Ես նրան հաճախ դատափետում եմ, Երբեմն նրան նույնիսկ ատում եմ, Բայց, ամենից շատ, խոր հավատո՛ւմ եմ» («Հավատում եմ»):

Հաջորդ բանաստեղծությունների մեջ Սևակն անդրադառնում է մարդկային կյանքի տարբեր վիճակների՝ միշտ էլ բարձր պահելով ճշմարիտ մարդկայնության հարզն ու պատիվը և մերկացնելով նրա խաթարված նկարագիրը («Դառնում եմ», «Աղաչում եմ», «Ողբում եմ»): Հրապարակախոսական շեշտով նա պարզ ու որոշակի ասում է. «Աղաչում եմ.— ...Մի՛ վախեցեք Կեղծի մասին ճիշտ գրելուց. Նա դրանից կքչանա», «Վա՛յ տամ ու ողբամ այն թշվառ մարդուն, Որ հավա՛տ ուներ – և ծովածավա՛լ, Եվ հիմա չունի՛, Մի՛ կաթիլ չունի... Ստիպողական ժպիտը ողբամ, Հարգանքըդ ողբամ, թե հարկադիր է...»: Սևակն ամեն կերպ փորձում է բացել մարդու հոգու հզոր շնչառությունը, վախվորածությունից ազատել նրա միտքը, կասկածամտությունից մաքրել հանրային կարծիքը, «մենք»–ի ապահովվածությունից փրկել՝ զրպարտվողին ու նրա անպաշտպան «ես»–ը, որ հոգնած «մեռա»–ն սխալ արձագանքով հանկարծ չդառնա «ոտռա՛»...

Տեղատվության ու մակընթացության մի տեսակ համաչափ ալեբախություն կա այս շարքում: Սևակը և՛ սիրով ու հավատով մոտենում է մարդուն, և՛ կռվով ու վեճով հեռանում նրանից: Այս ալեբախությունը մե՛րթ ցասկոտ ալիքների կատաղի գրոհ է, որ ունակ է հաղթելու ամեն ինչի, մե՛րթ փշրված տարերքի տխուր նահանջ: Ամեն ինչ միայն մեկ նպատակ ունի՝ մարդուն տեսնել կյանքի մեջ, բայցև նրան տեսնել որպես զուված ոսկի՝ առանց ստի, կեղծիքի, քծմանքի: Անընդհատ դժգոհելով կյանքի արատներից, անընդհատ կռվելով մարդկային բարձր արժանապատվությունը վիրավորող երևույթների դեմ՝ բանաստեղծն էլի մնում է կյանքին

սիրահարված: Դրա լավագույն ապացույցը կենսախիճ տրանադրությամբ գրված «Հրավիրում–ուրախանում եմ» բանաստեղծությունն է: Այս կյանքին հարաճուն ու մշտանորոգ սիրով սիրահարվածությունն է, որ նորից առաջ է տանում բանաստեղծի խոսքը: Դարձյալ հաշտվողականության ցանկություն, որ գալիս է կյանքի մեջ լինելու բաղձանքից, ամենքի հետ ու ամենքի պես լինելու անվրդով ծուլությունից:

«Մի պահ մեծամտում եմ». ի՞նչ բան է այդ մեծամտությունը, սոսկ այն, որ բանաստեղծը կարող է «բախտ» համարել «հանգիստ քունը», իրեն մյուսներից նմանեցնող անդարդությունն ու հանդարտությունը, ինչն, ի վերջո, հասնում է մեռյալ մի կետի. «Կյանքին նայել պա՛ղ ու անթա՛րթ՝ Ամենքի սփես, Ամենքի հետ»:

Այս հույլ ու անտարբեր զգացողությունն իր մեջ իսկ ունի ընդվզման թաքուն շեշտեր, որ կտրուկ շարժումով դանակի պես բացվում են հաջորդ գործում: Այս անգամ ափի մեջ դրված մարդուն նա նույն հայացքով նայում է մի փոքր այլ դիրքից: Հոգեբանական հիմնական վիճակ է դառնում խուսափումը: Ինչի՞ց է խուսափում բանաստեղծը՝ անլուրջ գոյությունից, որ մե՛կ թեթև դերն է, մե՛կ է ժամ սերը, մե՛կ, նորի անունից խոսելով, հիմը կրկնելը, մե՛կ այս, մե՛կ այն, որի վերջնական նպատակն ինքն իրեն հասկանալն է, իր գոյության ձևի վերջնական ճշգրտումը՝ առանց հարմարվողականության («Խուսափում եմ»):

Չե՛մ ուզում կովել հինարների հեպ,

Չե՛մ ուզում կովել.—

Էլ ջիդ չմնա՛ց.

Ուզում եմ ծովել՝ քա՛ն չի սպացվում

Եվ չի՛ սպացվի.—

Բունս է հասպացիլ:

Այս անընդմեջ խոհերից հետո, իր խոսքի առարկայից հեռանալուց ու դրան մոտենալուց հետո գալիս է «Մտածում եմ՝ գոյություն ունեմ» խիստ բանական փիլիսոփայական դատողության հաստատումը («Գոյություն ունեմ»), որովհետև խոհերի այս աշխարհն ինքնին գոյության ամենաբարձր ու զարգացած աստի-

ճան է խորհրդանշում: Շարքից դուրս մեկ այլ բանաստեղծության մեջ («Միրում եմ սիրել») այս զգացողությունը նա արտահայտել է այսպես. «Դժգոհ եմ հաճախ, Ուրեմըն՝ մարդ եմ ու դեռ ապրում եմ»: Գոյության այս միջոցն ինքնին դառնում է մտավոր կյանքի կեցության ձև և, ընդհանրապես, կյանքի քննական-փիլիսոփայական ընկալման հաստատում:

Վերացարկման այս զգացողությունը հաջորդ աստիճանին՝ փոխարկվում է տեսանողության, և բանաստեղծը պատկերացնում է գալիք օրը, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ գալիք օրվանից, որի տերն իր ժառանգն է, հայացք է նետում իր ժամանակին ու իր հոգսերին: Եվ ի՞նչ՝ «Ինչի վրա ես գլուխ եմ ջարդել Եվ տառապելով տառապել սաստիկ, Նա ստացել է արդեն... պատրաստի՛» («Պատկերացնում եմ»): Սա արդեն հանրային մարդու բարձր բարոյականության հաստատման վկայություն է, ինչը բանաստեղծի հաղթանակն է իր գոյության ժամանակի մեջ և, միաժամանակ, կյանքի շարունակության հավաստումը, որովհետև ամեն մի սերունդ իր նպատակների պայքարն ունի և պատասխանատու է դրա համար:

Շարքն ավարտվում է մարդկայնության բարձր նկարագրի հաստատումով («Հպարտանում եմ»): Նկարագիր, որի տերն առանց զիջումների գնում է ինքնահաստատման՝ հպարտություն զգալով իր յուրաքանչյուր արարքի համար, որովհետև այդ արարքները նա մեկ առ մեկ դրել է հրապարակային քննության, հոգեբանորեն միշտ գերազանցել իր շրջապատին և հիմա տոնում է իր բարոյական հաղթանակը, ինչը գոյության իր սկզբունքների հաստատումն է: Գոյության սկզբունքների հաստատում՝ իր «փայփայած նպատակով», իր «սեփական ձեռագրով», իր «սեփական ծրագրով»:

Թեկուզ խոպուր ու բաղաջայն

Բայց ի՛նչ չայնով.

Թո՛ղ որ անզոր՝

Մակայն արդա՛ր իմ ցասումով.

Թո՛ղ որ իզուր՝

Բայց բնական՝ իմ հոսումով.

Եվ անդարբեր լրջության դեմ

*Թո՛ղ որ գուցե անհեպուսանք և ապարդյուն,
Բայց և այնպես միտք խնորոդ իմ փառ վեճո՛վ
Անփառունակ–երկարափու կյանքի դիմաց՝
Իմ մկրապված կյանքի վերջո՛վ...*

Իր հաղթանակի տոնակատարության մեջ, ինչն, ի վերջո, ինքն իրեն բնական վիճակում ճանաչելու զգացողությունն է, բանաստեղծը չի բացառում նաև այդ ինքնության «հնարավոր պարտությունը», որովհետև... Աստծու ու սատանայի վեճը անվերջ է:

«Մարդը ավի մեջ» շարքը Սևակը գրել է 1957 թ. ապրիլ–մայիս–հունիս և նոյեմբեր ամիսներին Մոսկվայում: Կան նաև այլ ամիսների, այլ տարեթվերի և այլ վայրերում գրած հատուկեմտ գործեր: Սա նշանակում է, որ շարքը միասնական է ոչ միայն իր ներքին կառուցվածքով, այլև կենսական–հոգեբանական նախադրյալներով, որ ապրել ու զգացել է բանաստեղծը որոշակի պայմաններում, որոշակի ժամանակի մեջ, որոշակի տեղում և որոշակի հարաբերությունների մթնոլորտում: Իհարկե, ասվածն ամենևին չի նշանակում, թե ամբողջ շարքը միայն այդ օրերի հոգեբանական ապրումների արտահայտություն է: Բնավ: Պարտության դառնությունն անարդարացիորեն ճաշակած մարդը միայն այդպիսի տառապանքով կարող էր ձգտել ճշմարիտին ու բարուն: Իսկ դա նշանակում է, որ շարքի հիմքում ընկած է պարտության ու տառապանքի մաքրկային կենսագրություն, ինչը մի քանի ամսում չես ստեղծի:

Շարքի միասնականությունը տպագրության ընթացքում տրոհվել է: Տասնհինգ բանաստեղծություն տպագրվել է «Նորից քեզ հետ», իսկ քսանինը՝ «Մարդը ավի մեջ» ժողովածուներում, տասը գործ մնացել է անտիպ: Սևակը չի սացրեց ամբողջական կարգով, վերջնական դասավորությամբ շարքը հրատարակել լրիվ: Իսկ դասավորությունն այս դեպքում կարևոր է, որովհետև բանաստեղծը շարքը կառուցել է՝ ըստ խոսքի զարգացման ներքին տրամաբանության ու շարժման յուրահատուկ օրենքների և ոչ թե ըստ ժամանակագրական պարզ հերթականության: Այդ իսկ պատճառով ետմահու հրատարակված տասը բանաստեղծու-

թյունները մենք ևս չիսցկեցինք շարքի դասավորության մեջ¹⁴, բայցև դրանց մասին չխոսել չի կարելի:

Այն բանաստեղծությունները, որոնք ավարտուն ու վերջնական տեսք ունեն, ամուր կապի մեջ են ամբողջ շարքի հետ: Դարձյալ ժխտող ու հաստատող, մեղանշող ու գոջացող նույն ոգին է, որ ստեղծում է գոյության իր մարդկային օրենքները: Ահա այդ օրենքներն իր իսկ ձևակերպումով. «Ասում են, թե առանց սիրո Կարելի է մեկտեղ ապրել: Ես ժխտում եմ. Կարելի է չմահանալ, Ո՛չ թե ապրել», «Ես ժխտում եմ՝ երբ չեն փնտրում Առաջ տանող մի նոր ճամփա» («Ժխտում եմ»), «Վախենում եմ... Ջրպարտության թուխալ ու ամալից... Սարսափում եմ վերադարձող Քաղաքակիրթ միջնադարից» («Վախենում-սարսափում եմ»), «...Ջարմանում եմ, Որ-թոչնի պես - ճիշտ խոսքից է մարդը խրտնում, Եվ ոչ երբեք սուտ խոստումի կրակոցից...» («Ջարմանում եմ»):

«Մարդը ափի մեջ» շարքն անքակտելիորեն կապված է ստեղծագործական այն ծրագրի հետ, որ իր գրական դավանանքով հաստատել էր Սևակը: Դա վկայում է, որ բանաստեղծ, մարդ և քաղաքացի Սևակը մեկ-միասնություն է բոլոր ձևերի ու մոտիվների մեջ: Միաժամանակ, այս շարքը նաև հիմք է Սևակի ստեղծագործական հետագա զարգացման համար, ինչի արտահայտությունը «Եղիցի լույս» գիրքն է:

«Մարդը ափի մեջ» շարքն ավետում էր նույն բարոյական ուժի հաղթանակը, ինչ է. Մեծելայտիսի «Մարդը» գիրքը: Կար միայն մեկ էական տարբերություն: Եթե Մեծելայտիսը փառաբանում էր ընդհանրապես մարդուն՝ նրան տեսնելով իբրև երկրի ու երկնքի տերը դարձած տիեզերական մի էություն, ապա Սևակն ավելի որոշակի էր. նա դատափետում ու գովերգում էր իրական մարդուն՝ հանրային որոշակի կենսաձևով ու հոգեբանությամբ ապրող անհատին: Այս հարցում միանգամայն սխալ էր է. Թով-

¹⁴ Ճիշտ է վարվել բանաստեղծի ետմահու տպագրված վեցհատորյակի կազմող՝ Ա.Արիստակեսյանը, որ «Մարդը ափի մեջ» գրքի համանուն շարքի առաջին և երկրորդ գործերից հետո, որոնք ունեն ընդհանուր նախաբանային նշանակություն, նախ՝ գետեղել է «Նորից քեզ հետ» ժողովածուի «Մարդը ափի մեջ» շարքի գործերը, ապա՝ «Մարդը ափի մեջ» գրքի համանուն շարքը: Իսկ տասը անտիպ բանաստեղծություն նա հրապարակել է առանձին՝ ըստ ժամանակագրական կարգի:

չյանը, որ Հայաստանի գրողների միության վարչության V լիազույժար նիստում Սևակի «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուի կապակցությամբ ասում էր. «Ընթերցողներին և գրողներին լուրջ անհանգստության է մատնել Պ. Սևակի «Մարդը ափի մեջ» նոր գիրքը: Այդ անհանգստությունը բնական է: Իր նոր գրքով Սևակն ընդվզում է ճշմարիտ գրականության հիմնական հատկություններից մեկի՝ պարզության դեմ: Եվ չնայած պարզության հետևողական տնտեսմանը, բանաստեղծական պատկերի հետևողական խճողումին... Հարցն այն է, որ ափի մեջ կանգնած մարդը միշտ չէ, որ պատմականորեն կոնկրետ է, արդիական իր մտքերի ու դատողությունների մեջ»: Սա բանաստեղծին «կյանքից կտրված» համարելու սին տեսության շարունակությունն է, որ ավելի թանձր բացասական երանգավորում է ստանում խոսքի շարունակության մեջ: «Ինչ տեղի ունեցավ Սևակի ստեղծագործության մեջ կյանքից կտրվելու հետևանքով: Իրական աշխարհի սովորական փաստերն ու երևույթները զրկվեցին առօրյա կոնկրետությունից, դարձան վերացական հասկացություններ, երբեմն սիմվոլներ ու այլաբանական պատկերներ և ավելի մթագնեցին բանաստեղծության բովանդակությունը: Նույն պրոցեսը տեղի ունեցավ լեզվական մշակույթի մեջ: «Մարդը ափի մեջ» գրքում Սևակն առաջադրում է ստեղծագործական նոր սկզբունքներ, որոնք տարածայնում են ժամանակակից հայ պոեզիայի սկզբունքների հետ: ...Բայց նորի անհանգիստ, անդադար որոնումը նրան երբեմն հեռացնում է նույնիսկ այնպիսի անհերքելի սկզբունքից, ինչպես բանաստեղծական ձևի ու գաղափարի պարզությունը»: Բանաստեղծի սխրանքը հողին հավասարեցնել և թռիչքի մեջ բացված թևերը ջարդել փորձելուց հետո քննադատը դեռ խորհուրդ է տալիս. «կապվել դարաշրջանի հետ, մարդու և կյանքի հետ, ավելի խոր թափանցել մեր իրականության պրոցեսների մեջ» (ՄԳ, 1964, թիվ 4, էջ 129–130):

Այս «տարածայնությունը» պարզապես ինքնուրույն ճանապարհի վկայություն էր, որ, բարեբախտաբար, ունեցավ նաև իր պաշտպանները: Իսկ նույն գրական գործիչն ավելի ուշ պիտի ասեր. «Բանաստեղծի աշխարհը միանգամից չի ընկալվում, այն վեճեր է հարուցում, դժգոհություններ ու անհամաձայնություններ,

բայց անվիճելի է այն, որ ի դեմս Սևակի, մեր գրականությունը հարստացավ ճշմարիտ բանաստեղծական անհատականությամբ» (ՄԳ, 1967, թիվ 12, էջ 129):

Սևակի թե՛ «Մարդը ավիի մեջ» շարքը և թե՛ համանուն երկու գրքերը (ռուսերեն և հայերեն) լայն արձագանք ունեցան: Մամուլում և տարբեր քննարկումների ժամանակ բախվեցին բազմաթիվ թեր և դեմ կարծիքներ: Բանաստեղծին չհասկացողների ու անտեղի մեղադրողների կողքին հնչեցին նաև ճշմարիտ գնահատության խոսքեր:

Գրախոսելով Սևակի «Մարդը ավիի մեջ» ռուսերեն ժողովածուն (1960) Էմինը «Մարդը ավիի մեջ» բանաստեղծությունների շարքը համարում էր «...մեր պոեզիայի սկզբունքային հաջողություններից մեկը... Սևակի բանաստեղծությունները... արտացոլում են *մեր ժողովրդի այսօրվա մտքերն ու հույզերը*, մեր ժամանակն ու մեր դարաշրջանը» (ԳԹ, 1961, թիվ 12): Իսկ Մահարին, գրախոսելով «Մարդը ավիի մեջ» ժողովածուն («Մնայուն հաղթանակներ և ժամանակավոր պարտություններ»), ասում էր, որ «Պարույր Սևակի այս գիրքը խոշոր երևույթ է մեր պոեզիայի մեջ... Պարույր Սևակը նախ և առաջ մեծ կրքերի երգիչ է... մինչև ինքնամոռացում նրա մոտ կիրք է և՛ հայրենասիրությունը, և՛ բնությունը, և՛ սերը: Նա մեծ կրքով որոնում է ձևեր, ժխտելու համար ընդունված ձևերը» (ԳԹ, 1964, թիվ 4):

Այս «սկզբունքային հաջողությունն» ու «խոշոր երևույթը» մեկուսի գոյություն չէր: Այն թելադրված էր կյանքի պահանջներով, ստեղծվել էր կյանքին ծառայելու համար և պայմանավորված էր հայ պոեզիայի պատմական զարգացման ընթացքով: Դրա հիմքում ընկած էին հայ (Նարեկացի, Չարենց) և համաշխարհային (Ուիթմեն, Մայակովսկի, Մեծելայտիս) պոեզիայի առաջատար ավանդույթների յուրացումն ու զարգացումը:

«Մարդը ավիի մեջ» շարքը նաև առանձնակի երևույթ չէր իր իսկ՝ Սևակի ստեղծագործության մեջ: Այն պայմանավորված էր «Նորից քեզ հետ» և «Մարդը ավիի մեջ» գրքերի ամբողջական տրամադրությամբ ու ասելիքով:

Առայժմ մի կողմ թողնելով մարդերգությանն նույն բարձր ներշնչումով գրված սիրային և հայրենասիրական բանաստեղծությունները՝ նշենք, որ «Մարդը ափի մեջ» շարքին սերտորեն առնչվում են նաև «Ութնյակներ», «Ականջդ բեր ասես» շարքերը՝ գրված համապատասխանաբար 1956 և 1959 թվականներին: Վերջին շարքի մեջ են մտնում «Անձրևային սոնատ»-ը՝ հինգ նվագով, և «Վերնագիրը վերջում» ենթաշարքը՝ տասնմեկ բանաստեղծությամբ:

Ութնյակները կառուցվածքով տրոհված քառյակներ են. քառյակի ամբողջական տողերը վերածվել են կիսատողերի և հանդես եկել նոր ձևով: Կիսատողերը լրիվ տողերի վերածելու դեպքում քառյակի կառուցվածքը հաստատվում է նաև ավանդական *աաօա* հանգավորմամբ ու կրկնաբառերի վերականգնմամբ (միայն «Բախտ է հարկավոր...» տողով սկսվող գործն ունի *աաբբ* հանգավորում): Փաստորեն ավանդական քառյակն է նորարար բանաստեղծի ձևը՝ ներծծված նոր բովանդակությամբ, ինչը ժամանակակից մարդու խոհն է ժամանակի դեմքն ու դիմագիծը ճշտող մարդու մասին: Հավատարիմ մարդկային կյանքի արատները դատափետող իր բնավորությանը՝ նա այս գործերում ևս պատռում է բոլոր ապիկարների դիմակները. «Այս տի՞պը: Քո տանը լակում՝ Ուրիշի դռանն է հաչում... Հասկանում, զգում է խկույն, Թե քամին ո՞ր կողմն է փչում»: Ավելորդ և անտեղի չէ նշել, որ խոսքի այս «բնավորությունը» հիմնավոր տեղ ունի ամբողջ «Նորից քեզ հետ» գրքում¹⁵:

«Ականջդ բեր ասես» շարքում մարդու անհատականացված կերպավորման միջոցով դարձյալ շարունակվում է հանքափորի պես ինքն իր էության մեջ անընդհատ խորանալու և հոգու գանձերը պեղելու այն մարդախուզական որոնումը, որ առկա է ամբողջ «Մարդը ափի մեջ» գրքում: Ինքն իր մեջ խորանալուն համընթաց՝ բանաստեղծը թափանցում է նաև կյանքի ու աշխարհի գաղտնիք-

¹⁵ Անտիպ ութնյակների մի փունջ, որ պահվում է Գրիգոր Զախկյանի անձնական գրոցում, տպագրվել է «Գրքերի աշխարհ» շաբաթաթերթում (տես՝ 1991, թիվ 2 և 5): Բովանդակությունը գրեթե նույնն է, աչքի առաջ ունենալով սպառողական նկարագրի տեր մարդկանց (տիպերին)՝ Սևակը ծաղրում ու խարազանում է նրանց:

ների խորքը, նախա–նախա–նախապապերի հիշողությամբ հասնում իր ծագումնաբանական արմատներին, որոնք մարդկության կյանքի ժամանակից գնում–հասնում են մինչև աշխարհաստեղծման ժամանակները, երբ անտառները դառնում էին քարածուխ ու նավթ: Ծարքի առաջին բանաստեղծությունը՝ դրված «Նախաբանի փոխարեն», ունի «Հայտնություն» վերնագիրը: Հայտնությունը ինքնահայտնաբերումն է, ինչի շնորհիվ սովորական օրը դառնում է «արքիմեդյան օր»: Էությունը տարրալուծվում է բնության ու աշխարհի հավերժական երևույթների մեջ՝ «Դարձա ընդերքի մրափող ապար, Ժայռի քարաքոս», և գոյության այդ ձևով հայտնաբերում ու ճանաչում իրեն: Թվում է՝ այս կերպ ճիշտ կլինի մեկնաբանել Տերյանի «Ես էլ դու եմ, ես չկամ...» տողը, որ շարքի բնաբանն է: Տարրալուծվող էության և տարրալուծումը գիտակցող, ինքնաճանաչող երկու եսի ներկայությամբ է խոսքն ընթանում առաջ, ինչն, անտրոսիելի լինելով որպես գոյություն, այս պահին տրոհված է՝ իբրև բնության մասնավոր մի ձև և այդ ձևի մարդկային շարունակություն: Ինքնաճանաչումն ի մի է բերում սկիզբն ու վերջը և դառնում «Քայլող հիշողություն կամ վառվող արյուն», ինչի բանաստեղծական գոյության ձևն այսպիսին է. «Ե՛ս, որ կարող եմ ինքքս ինձ կոչել Եկած ապագա, Ես նաև քայլող հիշողություն եմ՝ Ապրո՞ղ պատմություն: Թող ներվի ասել, Որ իմ արյունը Հենց համարյա թե նույն ծագումն ունի, Ինչ ունի նավթը»: Այս նույն զգացողությունը խորանում է նաև «Վառարանի առաջ» բանաստեղծության մեջ, ուր վառվող քարածուխը մարդկային հիշողությամբ գնում–հասնում է դեռևս քարածուխի չվերածված անտառների սոսափը, գազանների ոռնոցը, նախիրների կանչը, ինչից հետո դարձյալ գալիս է ծագումնաբանական ինքնաճանաչողությունը. «Ու հասկանում եմ, Որ սերվել եմ ես Դե՛ն այն ժամանակ, հե՛նց այն ժամանակ...»: Ինքնաճանաչման այս ձևն է, որ օգնում է բանաստեղծին լսելու «վարդերի կարմիր ճիչը», հասկանալու «ջրերի լեզուն», «կաթնեղբայր» դառնալու «երաժիշտ քանուն» և մերձ ազգական՝ «խորհող անձավին»:

Այս հայացքը շարքի ներքին տրամադրությանը և տրամաբանությանն ուղղված է մեկ դիտակետից: Մյուս դիտակետից երևում է է՛լ ավելի անհատականացվող և անհատական ինքնաճա-

նաչմամբ մարդուն բնութագրող բովանդակային մի գիծ, ինչը դրսևորվում է բնավորության որևէ երանգի, զգացողության որևէ ձևի ըմբռնումով ու վերարտադրությամբ: Այս դեպքում բնաբանի իմաստը կարելի է մեկնաբանել այսպես. նույնն են մարդն ու մարդկությունը: Ամեն ինչ միտվում է դեպի անմնացորդ ինքնաբացահայտում, ինչի ուղեկիցը դարձյալ նրա «երկվորյակն» է՝ անկեղծությունը, ինչը նրան հանդգնություն է տալիս ասելու, որ ինքն «անխտրական է՝ նվազի նման», «անձրևի նման՝ հավասարատես», ասելու նաև, որ «կան բաներ... և կան մարդիկ», որոնց նկատմամբ ինքը միտումնավոր է ու անտարբեր: Այս դեպքում բանաստեղծն սկզբից ևեք ճշտում է իր վերաբերության շեշտերը, որովհետև ավելի նուրբ մանրամասների մեջ է մերկացնում իր հոգին: Մերկացնում՝ այն աստիճանի, որ իր անկեղծությունից երբեմն նա մատնվում է անհուսության («Հուսահատության պահեր»):

*Երբ ես՝ իելսահաս ու հասուն արդեն,
Երեխայի պես այն եմ դուրս փախի,
Ինչ փան գաղտնիք է...
... Երբ ես հենց այսպես անկեղծանում եմ
Ի՛նքս էլ, ա՛խ, ի՛նքս էլ լավ հասկանալով,
Որ արդեն այսչափ անկեղծանալուց
Մինչև երջանիկ հիմարությունը
Կես քայլ է միայն...*

Բանաստեղծի վախը անկեղծության մեջ ծիծաղելի երևալուց է («Պիտի ծանակվեմ»), բայց նույնիսկ այդ գնով նա շարունակում է խորանալ ինքն իր մեջ և խոսել իր հափշտակությունից ու հիասթափությունից, համբերությունից ու հուսահատությունից, զգայախաբությունից ու ուրույն հնամուլությունից, անշնորհակալ մասնագիտությունից ու մասնագիտական անելիքից (երբ տարբերում է պաշը համբուրիից, երբ տեսնում է լռության գույնը, զգում փառքի համը, խանդի հոտը), փետրվար ամսի պես կարճանալուց ու երկարելուց («Նայած թե՛ սեր կա՞»), մատնիչ ցանկությունից ու գաղտնաբանությունից, թաքուն երազանքից ու հայրական զգացողությունից, ներշնչանքից ու երկունքից, ազատությունից ու ցավից: Ու նորից ավի մեջ կանգնում է մարդը, որը մեկ «փոստային լեզվով»

իրեն համարում է հեռագրատուն՝ «Եվ այդտեղից է գալիս երեք բան.— Ուրիշների ցավն ու խնդությունը Իմ սրտին այնքան մոտ ընդունելը: — Ծով գաղտնիքներըս, Ռոռնց մի չնչի՛ն մասն են բաց անում: — Եվ երրորդ՝ Նաս... քվատությունըս...» («Փոստային լեզվով»), մեկ ուղտի օրինակով խոսում իր «սակավապետությունից» ու ծառայությունից՝ «Է՛հ, մեկ էլ տեսար՝ Պար գալըս բռնեց Խարխուլ ու ճոճկան կամըրջի վրա» («Ուղտի օրինակով»), մեկ իրեն համարում մարդկանց ձեռքով լարված և նրանց ճիշտ ժամանակին արթնացնող ժամացույց՝ «Եվ հաճախ, Իբրև շնորհակալիք, Գլխիս եք բանվում, Որ ձայնըս կտրեմ...» («Արթնացող ժամացույց»), մեկ էլ առածգական ռետինի և անբասիր թղթի հարաբերությամբ ճշտում իր ինչ լինելը՝ «Ես, ավելի շուտ, թղթի եմ նման. Քաշես՝ կպատռես. Ծնըրթես՝ պրծա՛վ» («Ռետին չեմ – թուղթ եմ»):

Նույն ինքնաճանաչողությունը խորանում է նաև արարքների շարժ ու ձևի դիտում-քննումով («Վերնագիրը վերջում»), ուր նա խոսում է իր քայլերից, անքնությունից, երգելուց, թախիծից, լռությունից, արհամարհանքից, տանջանքից, խոհերից, ուրախությունից: Մա էլ մեկ ուրիշ դիտակետ է՝ ուղղված նույն մարդուն: Մաս առ մաս բացվում ու ամբողջանում է մարդկային մի կերպար, որի նկարագիրը դառնում է այնքան ծանոթ, ինչքան որ մարդը կարող է ճանաչել ինքն իրեն:

Քնարական հերոսի ներաշխարհը Սևակը բացում է տարբեր ներթափանցումներով, որ մեկ վիպական պատմություն է, մեկ քնարական բռնկում, մեկ բառերի ներքին (հնչյունական կամ իմաստային) կապով ու ճյուղավորումով շարունակվող պատկերզուգորդությունների շարք: Այդ ներաշխարհը բացվում է նաև տարբեր տրամադրություններով, ինչը թախիծ է և ուրախություն, հուզմունք է ու լաց, տրտմություն է ու բարկություն...

Տրամադրության բոլոր դրսևորումների մեջ մարդն առկա է ոտից գլուխ, առկա է կրքով, շիկացումով ու ինքնայրումով: Տրամադրության լարը Սևակի ստեղծագործության հույժ կարևոր բաղադրիչներից է, ինչը, առանձին վերցրած, կատարյալ նուրբ դրսևորում ունի «Ականջդ բեր ասեմ» շարքում զետեղված «Անձրևային տոնատի» հինգ նվագներում: Սոնատը գրված է մի-

նոր հնչականությանը, որ նշանակում է, թե սա տխուր, մեղամաղ-
ձոտ տրամադրության երգ է, որ երգում է վերջ չունեցող անձրևի
տակ ընկած ճնշված հոգու տեր բանաստեղծը:

Երաժշտական մեղեդու ելևէջումներով ստեղծելով կրկնվող
ու վերակրկնվող պատկերների հենք՝ նա դրա կշռույթի շարժումով
ծավալում է իր տրամադրությունների թախծոտ մենամկազը:
Ի՞նչ է այդ հենքը. դա անվերջանալի երկար անձրևոտ օրվա (օրե-
րի) ընթացքում տան չորս պատերի մեջ մենակ մնացած մարդու
ընկճված հոգեկան վիճակի պատկերումն է: Շոշափելիության
աստիճանի ցցուն հաջորդ զգայական վիճակը տխրությունն է, որ
դրսի անձրևի շարունակությունն է տան մեջ:

Այդ մեղությունը, այդ անվերջ ու համատարած անձրևը,
այդ անմեկնելի տխրությունը, այդ ճնշվածությունը մարդու հասց-
նում են մի դրության, երբ «կիսախելագար» մտքեր են պաշարում
նրան, երբ արթնանում են հոգու մեջ ննջող անհեթեթ զուգորդու-
թյուններ ու զգայություններ:

Ենթագիտակցությունը դառնում է ավելի գործուն և խորքից
ազդակներ տալիս գիտակցությանը՝ հուշելով վիճակին համապա-
տասխան մի քանի բառ, որոնք աղոտ, երերուն ելք են այդ դրու-
թյունից, դրանք, սակայն, գիտակցության կողմից իմաստավորվում
են ավելի ուշ: «Ամենքի կողմից *գուցե մոռացված*» անձրևի հար-
վածների ներքո միտք է անում քնարական հերոսը. «Ա՛խ, եթե մեռ-
նելն այնպես հեշտ լիներ, Ինչպես ծնվելը...»: Հետո, գնալով-գալով
սենյակի մեջ «Ամենքի կողմից *իզո՛ւր մոռացված*» անձրևի ուղեկ-
ցությամբ, նա նորից մտածում է. «Թե շունն ինչու է հաչում Լուսն-
յակի, Սակայն ոչ երբեք Արևի վրա»: Եվ հանկարծ այդ պահին,
չարունակելով անգամ մտքի ընթացքը, նա կարծես կռահում է ելքի
ուղղությունը, ինչը հոգու փրկություն է. «Ձգում եմ, թե ես ո՞նց եմ
կարոտել Այն ավազակին, Որ կոչվում է շոգ»: Ճնշված հոգին ասես
մտովի տեսնում է ազատության դուռը, բայց մեղությունը, «Ամենքի
կողմից *արդեն մոռացված*» անձրևի շիթերը հատելով, նրա հա-
յացքը «ասես մրջյուն» պատուհանից դուրս է բերում ճամփորդու-
թյան «Իմացի շենքի Չարդաքանդակված քիլի երկայնքով»:

Ու հանկարծ այս անհեթեթ դրության մեջ դարձյալ աճում և
իմաստային շրջապատ ու նեցուկ են պահանջում տրամադրու-

քյունը բնութագրող իրապես գտնված երկու բառ՝ տաքն ու պաղը, Արևն ու Լուսինը, ցանկությունն ու իրական վիճակը: Եվ այստեղից՝ լուսնոսաների զուգորդությունը քիվի երկայնքով շարժվող հայացքի հետ և նորից արևի հիշողությունը: «Լուռ միտք եմ անում. Լուսնյակի ախտով հիվանդներ թե կան, Իսկ ինչո՞ւ չկան Արևի ախտով տառապող մարդիկ, Եվ դա չի՞ կապվում այն անեղծվածին, Թե շունն ինչո՞ւ է հաչում Լուսնյակի, Սակայն ոչ երբեք Արևի վրա»:

Օրը դեռ շարունակվում է, շարունակվում է նաև մենակությունը՝ «Ամենքի կողմից *վաղո՞ւց մոռացված*» անձրևի կրկնությամբ: Հոգին նորից կեղեքումների մեջ է, միտքը նորից իրական հենարան է որոնում, սիրտը տան պատերի մեջ սեղմվում, դառնում է մի բուռ, և պատահականորեն ձեռքն առած գիրքը քնարական հերոսի մեջ անմիջական զուգորդությամբ բացում է այդ պահի որոշակի զգացողությունը. «Վերցնում եմ և – ի՞նչ. Խորհում ականա, Որ նույնիսկ գիրքը... նա էլ է նեղվում Ընդմիշտ սեղմըված ամուր կազմի մեջ...»:

«Ամենքի կողմից *ընդմի՞շտ մոռացված*» անձրևը շարունակում է կաթկթել և նույն թախիծը լցնել հոգու մեջ: Կարծես մոտենում է անելանելիության գիտակցումը, ինչը խելագարության պահն է: Հոգու մեջ կուտակված զայրույթը հոգեկան խանգարում չառաջացնելու համար վերածվում է ճիչի՝ տարօրինակ դիմումով. «Է՛յ, ընկե՛ր երկինք, Մի՛ խուլիգանիր, Թե չէ՝ միլիցիա կզանգահարեն»: Ու հանկա՛րծ...

Ու հանկա՛րծ անձրևի կաթոցը զգացվում է այնքա՛ն մոտիկ, որ կարծես թե խփում է գլխիդ, հարվածում ուղեղիդ, կաթկթում հոգուդ մեջ. «Ես խեղդվելո՞ւ պես ծորակն եմ փակում: Եթե անգոր եմ երկընքի հանդեպ, Այս լիրբ ծորակը թող լռի գոնե»:

Այստեղ մի պահ ընդհատենք «Անձրևային սոնատ»-ի քննությունը և խոսքը շարունակենք «Վերնագիրը վերջում» ենթաշարքի 3-րդ բանաստեղծության հղումով, ինչը գրվել է «Անձրևային սոնատ»-ից ընդամենը մեկ օր առաջ՝ 1953 թ. դեկտեմբերի 18-ին Թիֆլիսում.

*Կանաչ մամուռի՛ց արցունք է ծորում,
Ծորում է դանդա՛ղ,*

*Ծորում է անչայն
Ու մեղմիկ ճրթում
Այն քարածայռի փոքրիկ սանդի մեջ,
Որ ինքն է փորել:*

*Ճրթում է մեղմիկ,
Իսկ իմ ականջում
Դա փոխարկվում է ահեղ դղիրդի՜...*

– Անքնությունս է:

Ահա այս «ահեղ դղիրդի» զգացողությունն է, մարդուն հավասարակշռությունից հանող այս անքնությունն է, որ ձմեռային անձրևի տակ դառնում է մելամաղձոտ տրամադրություն ու հոգեկան ինքնաքնություն: Եվ «ինքն իրեն թախժող նույն անձրևի» տակ կրկին արթնանում է գտած ու մի պահ մտքի ճյուղավորումների մեջ կորցրած տաք օրվա զգացողությունը, շոգի կարտոը, այրող Արևի տենչանքը, երբ հոգիդ թևեր է առնում և տմից թռչում դուրս, իր բնակարանային վանդակից փախչում մարդկանց մեջ, գնում դեպի դաշտերը:

Այս հոգեվիճակն ունի կենսագրական նախադրյալներ: Վստահելով Սևակի առարկայական հավաստիություն ունեցող զգացողությունների ճշգրտությանը՝ պիտի ենթադրել, որ, իրոք, անձրևն օրերով ծեծել է նրա պլուտն ու լուսամուտը, իսկ նա եղել է ահավոր ջղագրգիռ ու մելամաղձոտ տրամադրության մեջ: Դրան զուգահեռ բնավ էլ բացառված չէ, որ այդ օրերի մեջ, որոշակի ազդակի դրդումով արթնանան ու հոսեն անցած օրերի տպավորություններն ու հիշողությունները: Իսկ այդպիսիք կան:

1954 թ. սեպտեմբերի 29–ին նյարդայնության ախտորոշումով Սևակը երկու ամիս պառկել է Մոսկվայի հիվանդանոցներից մեկում: Հոկտեմբերի 7–ին հիվանդանոցից կնոջն այսպիսի նամակ է գրել. «Տխուր եմ, սարսափելի տխուր... և անձրևն էլ ծեծում է տանիքը: Դա ես միշտ սիրել եմ: Իսկ հիմա... «թե ինչպես հանկարծ աշխարհը փոխվեց»,— այսպիսի պարզ, շատ պարզ տող կա Թումանյանի «Անուշ»-ում. ամբողջ ժամանակ դա հնչում է իմ ականջներում»:

Մեկ այլ նամակում նա շարունակում է. «Ես կխելագարվեմ այս անաստված տաղտկությունից: ...Չէ՞ որ ես իմ համաձայնությունը տվեցի հիվանդանոցում պառկելու համար պայմանով, որ ինձ չզգամ ինչպես բանտում»¹⁶:

Այս և այս բնույթի այլ կենսագրական մանրամասներն ավելի են շեշտում յուրաքանչյուր տողի ու նրբերանգի հավաստիությունը և ավելի խորքից պայմանավորում տվյալ ստեղծագործության թե՛ գրապատմական կարևորությունը և թե՛ հանրային կենդանի հնչեղությունը:

«Անձրևային սոնատ»-ը մարդկային ապրումների, զգայությունների ու տրամադրությունների այն նուրբ անցումների ճշգրիտ գրանցումն է, ինչը պահ առ պահ ահավոր լարվածության ու ահագնության է հասցնում մեծ աշխարհի շարժման մեջ ընկած անհատի հոգեկան ուժերի բռնկումը: Այդ անհատը պատահական գոյություն չէ, ժամանակակից մարդն է՝ իր գիտակցության հոսքի մեջ, իր ամեն ինչ տեսնել ու իմաստավորել փորձող ճյուղային մտածողության մեջ:

«Վերնագիրը վերջում» շարքի 5-րդ բանաստեղծության մեջ մարդու այս նկարագիրն ստացել է ճիշտ բացատրություն. «Մի բան եմ հիշում Եվ կիսատ թողած՝ Մտքով կառչում եմ մեկ ուրիշ բանի...»: Այս կիսատը հետո անպայման շարունակվում է մտքում, երագում թե արթննի լրանում ու ամբողջանում: Իրերի ու երևույթների ոչ միայն այնկողմնային գաղտնիքը, այլև երբեմն պատահական ու անկապ առնչություններն իր հոգու խորքում իմաստավորող, համակարգող և մտքի անդուլ լարումով դրանց էությունը ճանաչել փորձող մարդն է ահա մեր առջև, որը հենց ինքը՝ քնարական հերոսի կերպարանք առած բանաստեղծն է:

Առարկայական որոշակիություն ունեցող վիճակի խոր զգացողությամբ, երբ թվում է, թե անձրևի կաթիլները թափանցում են հոգու ծակոտիների մեջ, Սևակը հորինում-ստեղծում է թախծոտ տրամադրության մի արտակարգ նուրբ մեղեդի, ինչի մեջ զգացողությունն ու ենթազգացողությունը, գիտակցականն ու անգիտակցականը, շարունակելով ու լրացնելով իրար, ի ցույց են դնում հոգե-

¹⁶ Մեջբերումներն ըստ՝ Ա.Արիստակեսյան, Պարույր Սևակ, Ե., 1974, էջ 103:

պես հարուստ անհատի ներաշխարհը: «Անձրևային սոնատ»-ը իրական-առարկայական տեսանկյունից հետ մեկտեղ ունի նաև խորհրդանշական իմաստ, ինչն այն վերածում է յուրովի ներանձնացած ձայնի և հնչում՝ հանուն մարդկային հոգու ազատության:

«Մարդը ափի մեջ», «Ութնյակներ», «Ականջդ բեր ասեմ» շարքերում Սևակն ստեղծեց մարդագիտության իր բանաստեղծական համակարգը՝ մինչ այդ չկիրառված, միանգամայն նոր ու ինքնուրույն օրենքներով ու սկզբունքներով: Այդ շարքերը ճշմարտության, անկեղծության ու մաքրամաքուր ազնվության հստակ հայելիների մեջ արտացոլեցին պատմականորեն շատ որոշակի դարակեսի մարդու ներաշխարհի լույսն ու ստվերը:

ՄԻՐՈ ՀԱՎԻՏԵՆԱԿԱՆ ԵՐԳԸ

Երբ առաջին անգամ բացվեց
Սիրո գարուն արևավառ,—
Երբ ես տեսա ծաղիկ ու սեգ՝
Բացված կյանքում և ինձ համար,—
Ինչպես զարման առու անբիծ,
Ինչպես սիրո քնքուշ քնար,—
Կարկաչելով անցար կյանքից,
Իմ սե՛ր անզի՛ն, իմ սե՛ր անմար...

Ինչպես այգում առուն անտես
Գիշերներին աստղակար
Լոռայան մեջ տխրահամդես
Երգում է հար ու անդադար,—
Այդպե՛ս՝ թողած աշխարհն ու ինձ,
Դարձած կարոտ ու հուշ անմար,—
Քո երգն ես միշտ երգում նորից,
Իմ սե՛ր անզի՛ն, իմ սե՛ր անմար:

Ե. Չարենց. «Բալլադ սիրո»

Հոգևոր բոլոր չափումների մեջ դիտվող մարդը, բնականաբար, պիտի երևար նաև իր ներաշխարհի անհատական մախասկիզբ ունեցող այնպիսի նուրբ վիճակների մեջ, ինչպիսիք են սերը

և սիրո հետ առնչվող բոլոր ապրումները: Այս տարիների սիրերգությունը ոչ թե «գեղեցիկ» գեղգեղանք է, այլ մարդու ներքին նկարագիրը բացահայտող կարևոր նախադրյալ, մարդուն մարդ պահող հզոր ուժ: Ամեն բան ուղղվում է գաղափարական սխեմաների դեմ, այն ամենի դեմ, ինչը մարդ անհատի հոգևոր լույսի ճառագայումը վերածում էր մեկ հանրային արժեք չունեցող «ինդիվիդուալիզմի», ինչը մարդուն կտրում էր ամենամոլորական ապրումներից, ուստիև անկեղծությունից ու վերածում քաղցրագիտական մտքեր հայտնող հոետորի, որի գոյության ձևը կեցվածքն էր, դրա հետ մեկտեղ՝ սուտն ու ինքնախաբեությունը, և մեկ էլ՝ անհատամերժության՝ նույն մարդուն դարձնելով ոչինչ կամ մենքապատկան ես: Միրերգությունն ընդհանուր մարդերգության մի մասն էր և ներքին տրամադրությամբ առնչվում էր նյութի յուրացման այն ուղղություններին, որոնք իշխում էին այդ տարիներին: Մինչ այդ փակի տակ դրված նյութն արգելված պտուղի պես իրեն քաշեց բոլոր բանաստեղծներին, իսկ արդյունքը եղավ այն, որ գրականության պատմությունը լրացրեց բաց մնացած իր կարևոր էջերը՝ ժամանակի հոգևոր մատյանը դարձնելով ամբողջական ու լիարժեք:

Նյութի գեղարվեստական յուրացման մեջ բեկումն սկսվում է սիրերգության՝ որպես անհատական քնարերգության ամենարևոտգծված ճյուղի, իրավունքներն հաստատող կարծիքներով, միաժամանակ՝ պայքարով: «Սովետահայ գրականության ներկա վիճակը» գեկուցման մեջ 1954–1955 թթ. լույս տեսած գործերի մասին Կապուտիկյանն ասում էր. «Այդ ժամանակաշրջանում սովետահայ պոեզիայի բնորոշ երևույթներից մեկն այն է, որ այնտեղ իր արժանի տեղն է գրավել անձնական և մանավանդ սիրային լիրիկան» (ԳԹ, 1955, թիվ 25):

Այս տեսանկյունից նա նաև նշում է, որ ժամանակի քննադատության կողմից անտեղի է անտեսվել Պ.Սևակի «Սիրո ճանապարհ» ժողովածուն:

Սիրային քնարերգության հերոսը դառնում է վեճ ու զրույցի առարկա, թերագնահատվում է նրա դերը գրականության հանրային արժեքի մեջ: «Սիրային լիրիկայի մասին» հոդվածում, ինչպես արդեն նշել ենք, այդպես էր վարվում Վ.Մնացականյանը: Նույն տեղում, անդրադառնալով 22-ամյա երիտասարդներից մեկի բա-

վականին հաջող սիրային մի բանաստեղծությանը, իր մտորումները Վ.Մնացականյանը ձևակերպում է այսպես. «Տեսեք ո՞ր է հասցրել երիտասարդ բանաստեղծին «ինքն իրեն» արտահայտելու ձգտումը: Հերոսը դեռ ծանոթ չէ աղջկան, բայց արդեն հսկողության տակ է առել նրա տան մատույցները: ...Բանաստեղծության արատը նրանում [է], որ ասեղի ծակով մի կերպ անցկացրած այդ աննորմալ զգացմունքը դատապարտելու փոխարեն՝ հեղինակը ներկայացնում է որպես մաքուր, անաղարտ սիրո արտահայտություն» (ԳԹ, 1955, թիվ 28):

Նույն ոգով արտահայտվում է նաև սիրային քնարերգությունը 1920–1930–ական թթ. թաղած Ն. Չարյանը. «Ինչու տպագրել այդպիսի (իբր թե «անկրակ և գաղափարագուրկ») Գ.Գ.) ոտանավորներ և երիտասարդներին օրորել այն հույսով, թե նրանք արդեն բանաստեղծ են» (ՄԳ, 1954, թիվ 11, էջ 123):

Իր հերթին «Սովետահայ պոեզիայի մի քանի հարցեր» հոդվածում սիրերգությունը՝ որպես անհատական քնարերգության արտահայտություն, քննադատում էր նաև Ս. Սողոմոնյանը. Հարվածի տակ առնելով Կապուտիկյանի, Էմինի գործերը՝ նա գրում էր. «...սիրային երգերը պատվում են հեղինակի անձի շուրջը, արտահայտում են նրա անհատական զգացմունքներն ու ապրումները, որոնք, սակայն, չեն տիպականացվում, ընդհանրացման բարձր աստիճանի չեն հասնում, ուստի դրանք էական բովանդակություն չեն ստանում: ...Ստեղծագործական առաջնորդող սկզբունքը ինքներգությունն է, գերազանցապես անհատական մասնավոր նշանակություն ունեցող փաստերի արտահայտությունը» (ՄԳ, 1957, թիվ 6, էջ 110, 114):

Մնում է բացականչել՝ էլ ի՞նչ սիրային քնարերգություն, որ չարտահայտեր գրողի՝ որպես մարդու և իր իսկ քնարական հերոսի, «անհատական զգացմունքներն ու ապրումները»:

Այնուհետև, ըստ նրա, բանաստեղծուհու երկերում առկա են «...մշուշապատ անուրջներ, անհայտ, անորոշ թափառումներ ու դեգերումներ, նեղ, անձնական հոռի տրամադրություններ»՝ միանգամայն կործանարար հատկանիշներ խորհրդային քնարերգության համար: Ամեն ինչ արվում էր՝ խլացնելու անհատական ձայ-

նը: Բայց գաղափարական ճնշումն այլևս ի զորու չէր լոեցնելու տասնամյակներ շարունակ խլացված հոգու երգը:

Վ.Մնացականյանի և Ս. Սողոմոնյանի հետադեմ հայացքներն իրենց շարունակությունն են գտնում Ս.Սարինյանի հոդվածներում: «Պոեզիայի մեծ բովանդակության համար» հրապարակված մեջ, ջարդուփշուր անելով Սևակի «Նորից քեզ հետ» ժողովածուն, նա այսպես է ընդհանրացնում խոսքը. «Չարմանալի հակում է նկատվում դեպի սենտիմենտալիզմը: Հետին պլան է մղվել քաղաքացիական, հրապարակախոսական պոեզիան և մոդայի իրավունք է ստացել սխալ հասկացված «սուբյեկտիվ լիրիկան» (ԳԹ, 1958, թիվ 36): Նույնը՝ նաև «Ճշմարիտ և փիճեղի դրույթներ» գրախոսության մեջ՝ նվիրված Ս.Սողոմոնյանի «Արդի պոեզիայի մի քանի հարցեր» գրքին: Բնորոշելով ժամանակի պոեզիան՝ Ս.Սարինյանը գտնում է, որ այն «մեծ բովանդակությունից, ժամանակի այրող հարցերից» ծայրահեղորեն ու միակողմանիորեն հակվել է «դեպի անձնական զգացմունքների նեղ ոլորտը թեքվելու սահմանափակությունը» (ԳԹ, 1960, թիվ 30):

Սա, իհարկե, քննադատություն չէ, այլ մտավոր քարացածություն՝ ուղղված կյանքի պես ամեն մի պահի շարժվող ու փոխվող բանաստեղծությանը:

Ահա այսպիսի հետամնաց, նորը չընկալող ու չըմբռնող և ամեն առիթով մահակը ձեռքին իրեն ցուցադրող ոստիկանական «քննադատության» պահանջների պայմաններում էր ստեղծագործում Սևակը: «Քննադատություն», ինչը ոչ միայն կապ չուներ գրական առաջընթացի հետ, այլև վարկաբեկեց ու արատավորեց իրեն՝ որպես գրական ստեղծագործության տեսակ:

Հարցի քննարկմանն արդեն իսկ իր մասնակցությունն էր բերել Պ.Սևակը: «Բանաստեղծուհու սրտաբաց գրույցը» հոդվածում (ԳԹ, 1955, թիվ 30) նա «Սրտաբաց գրույց» «գրքույկի սրտաբացությունն ամենից շատ» տեսնում էր «սիրային բանաստեղծությունների մեջ», նշում, որ հեղինակի «...այդ կարգի գործերը գրված են ջերմությամբ ու անկեղծությամբ, դրա համար էլ հուզում են...» (V, 26):

Սիրային քնարերգությունն իր իրավունքները հաստատում է դժվար մաքառումներով, մի տեսակ գեղչով ու զիջումով: Հիշյալ

«Մեր պոեզիան և նրա շուրջը ծագած վեճերը» հողվածում Ն. Ջարյանը «հանդուրժողաբար» ջանում է տեղ տալ նաև պոեզիայի այդ կարևոր բնագավառին. «Մեզ հավասարապես պետք են և՛ քաղաքական, և՛ անձնական լիրիկա, և՛ հասարակական, և՛ սիրային պոեմներ» (ՄԳԱ, 1954, թիվ 11, էջ 132):

Մեղադրանքները, որ հնչում էին 1950–1960–ական թթ., նույն այն մեղադրանքներն էին, որ հայ բանաստեղծների գլխին թափվում էին դեռևս 1920–ական թթ., մեղադրանքներ, որ ուղղվում էին Չարենցի, Մահարու հասցեին: Բայց ճշմարիտ պոեզիան միշտ էլ հարթել է իր ճանապարհը. դա եղել է պայքարի ճանապարհ, խիզախումների ու մաքառման ճանապարհ և միշտ էլ տվել է իր մնայուն արդյունքը: Այդպես եղավ նաև 1950–1960–ական թթ.: Իրավունքները վերականգնող անհատն իր իրավունքների տերը դարձավ նաև պոեզիայի մեջ և հանրային–ընդհանրական հնչեղություն տվեց ամենաանձնական թվացող ապրումներին ու հոգեվիճակներին:

1954 թ. հրատարակած իր գիրքը Սևակը վերնագրեց «Միտո ճանապարհ» և այդ ճանապարհը շարունակեց «Ուշացած իմ սեր», «Երգ երգոց», «Նահանջ երգով» պոեմներով, «Նորից քեզ հետ», «Մարդը փփի մեջ», «Եղիցի լույս» ժողովածուների «Նույն ճամփով», «Նույն հասցեով», «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին» շարքերով: Ի՞նչ նորություն բերեց Սևակը սիրային քնարերգության մեջ և ինչո՞վ նպաստեց մարդ անհատի հոգևոր աշխարհը ժամանակի շարժման մեջ բացահայտելու գործին:

Կյանքը և գրականությունը հավիտենական շարժման ու նորոգման մեջ տեսնելու շնորհքը նրան հեռու պահեց սիրերգության ընդհանուր բովանդակությունից և կանգնեցրեց որոշակի մարդու որոշակի հոգեբանության առջև: Այդ մարդը ոչ թե ռոմանտիկ սիրահարն էր՝ իր զգայական–զգացմունքային զեղումներով, ախտերի ու ավաղների տարափով, այլ ժամանակակից բարդ ու հարուստ կյանքով ապրող հասուն այրը, որի հոգին լի է սերերով, որը սիրում է կյանքի հորդուն տարերքը և ոչ թե ճգնափորի պես նայում կյանքին ու աշխարհին:

Սկիզբը գյուղական կյանքի հովվերգական սերն էր՝ այս դեպքում դեռևս ինչ–որ չափով անհրաժեշտ ախտերի ու ավաղների

պարտադիր քանակով: Մանկության և պատանեկության տարիների սերը դառնում է քնարական հերոսի սիրո պատմության սկիզբը: «Սիրո ճանապարհ» ժողովածուի համաձայն շարքը հիմնականում գրվել է 1946–1947 թթ. և վերանայվել ու լրացվել 1952–1953 թթ.: Բանաստեղծությունների կենսական հիմքը փաստորեն Սևակի պատանեկան կյանքն է՝ գյուղաշխարհի կյանքի ու կենցաղի հենքի վրա, ինչը և գրի է առնվել 22–ամյա երիտասարդի անմիջական, դեռևս չխաթարված տպավորություններով:

«Սիրո ճանապարհ» շարքն, ըստ էության, պոեմ է՝ գրված առանձին բանաստեղծություններով: Շարքը բաղկացած է երեք գլխից (Ա. «Անճոռուկներ մանկությունից», Բ. «Պատանության ծաղիկները», Գ. «Երիտասարդ սիրտը»), իսկ ամեն մի գլուխ կազմված է տրամաբանորեն իրար շարունակող և հերթականորեն համարակալված բանաստեղծություններից: Ընդ որում՝ ամենասկզբում էլ դրված է «Նախերգանքի փոխարեն» վերնագրով մի բանաստեղծություն:

Նկատելի է Իսահակյանի «Ալազյազի մանիներ»-ի ազդեցությունը, և նույնիսկ տեղ–տեղ սպրդում են իսահակյանական ոճի ու պատկերի տարրեր, ինչպես օրինակ՝ հետևյալ տողերում. «Ծաղկանկար շալը ուսիդ՝ Ձեր տան կտրին նստում ես դու, Ծով աչքերով կանչում ես դու...»: Անմիջապես վերականգնվում է Ա. Իսահակյանի «Մի մրահոն աղջիկ տեսա...» գործի «Գալարում էր մեջքը թեթև Ծաղկանկար շալի մեջ» պատկերը:

Սա սիրո այն աշխարհն է, որ սկսվում է մանկությունից և «տուն–տուն» խաղալուց հասնում մինչև երեքնուկի թփերով «սիրում է, չի սիրում» խաղալը: Սա սիրո այն աշխարհն է, ինչն ամենաբնական, նախնական ու պարզ վիճակների և հարաբերությունների մեջ է ներկայացնում մարդուն, որովհետև մի կողմում հայրենի տունն է, մյուս կողմում՝ սիրած աղջկա տունը, երկուսն էլ ապրում են նույն գյուղի օրենքներով ու նիստուկացով, երկուսն էլ գտնվում են ծնողների ու շրջապատի հսկողության ներքո: Ահա հերոսի վիճակն ու միջավայրը պատկերող մի բնորոշ հատված.

Պառ ախրներով

Լվացվում անփույթ, դեմքս էի սրբում

*Ինչով պարտահեր, մեծ մասամբ թևքով,
Եվ լեցուն սիրով ու անրջանքով
Ու մի կարողով, որ անուն չունի,
Դաշտ էի էլնում գառների հետքով:
... Գառներն իմ շայնին, ես քո հայացքին
Հնազանդ այնպես և այնպես խոնարհ,
Շրթներին վրա խոսքը հիացքի,
Երջանկությունից աչքերս խոնամ
Տուն էի դառնում իրիկնապահին...*

Գյուղական երազկոտ պատանու սերը բռնկվում է ու մարում, ոգու կայծերը վերածվում են երգի ու ծագումնաբանական հիմքից սկսվում է մի մանրամասն պատմություն, որ ներկայացնում է գյուղից ու իր միամիտ սիրուց մեծ աշխարհ ընկած անհատի հոգևոր կենսագրությունը:

Նշեցինք, որ «Սիրո ճանապարհը» պոեմն իր երեք մասերով հիմնականում գրվել է 1946–1947 թթ. մայիսին և վերանայվել ու լրացվել 1952–1953–ին՝ համանուն գրքի տպագրությունից առաջ: Ավելացնենք, որ 1946–ի դեկտեմբերին Սևակը գրել է սիրային բանաստեղծությունների ևս մի փունջ, ինչը հրատարակվեց ետմահու (ՄԳ, 1981, թիվ 2): Այս գործերում, որոնցից մեկ–երկուսը նախորդների տարբերակներ են, Սևակը վերստին պարզ, անմիջական սիրո գովքն է անում.

*Երջանկությունն ա՛յս է լուկ.— լինել մենակ, երկուսով,
Լինել մենա՛կ – միասի՛ն մի գողտր ու լուռ սենյակում,
Ուր վարագույրն է իջած, լուսավորված թիլ լույսով
Ու մեզ ոչ ոք և անգամ ժամացույցն իսկ չի հսկում:*

*...Անխոս լինենք, լինենք մերկ՝ հոգով, մարմնով ու խոսքով,
Մերկ լինենք մեր սիրո դեմ և ցանկության դեմ մաքուր...*

Սկսվում է սիրո մշտանորոգ խաղը, ինչը և՛ հին է, և՛ նոր: Ասես կրկնվում է նույն հեքիաթը, բայց մեկ ուրիշ հասցեով, մեկ ուրիշ մոգության դաշտում.

*Կարծես րեեսիլ եմ քեզ, բայց չեմ հիշում որպեղ.—
Գուցե գրքերի մեջ, գուցե երազներում,*

*Գուցե երգերի մեջ, որոնց միջից հորդելի
Դարձել ես սիրո փող, որ չի մարաբերվում:*

Ամեն ինչ ամբողջանում է որպես սիրո մի պատմություն՝ վերջում արդեն կասկածի ենթարկելով հենց սերը.

*Գուցե ինչ չես սիրում և փրվեցիր գուցե
Այնպե՛ս՝ խաղի համար և արկածի...*

Հաջորդում է «Գուցե և չկա՛...» մտալկանքը, որովհետև մարդու հոգևոր ազատության մեջ սիրո երանելի պահն էլ կարող է դառնալ պարտադրանք, քանզի դժվար է պահանջել, «որ դու լոկ ինձ սիրես կյանքում, Շնչես լոկ ինձանով, զգաս լոկ ինձ...»: Բայց կյանքը կյանք է մաս կասկածանքներից փրկված այս հավատարմության մեջ, և երանության պահը դառնում է կարտոների հանգրվան, գիշերը ծանրանում է նրա՛ անունով ու նրա՛ բացակայությամբ, և այդ ամենը դառնում է կյանք՝ այնպես, ինչպես կա.

*Կյանք, դու նման ես այնքան – այդ հասկացա ես հիմա –
Այս աղջկան, որ ահա, փե՛ս, լուռ կանգնել է իմ դեմ,
Որ, ինչպես դու, չքնաղ չէ, բայց թովիչ է քեզ նման,
Բայց կարող է քեզ պես և ինչպես ոչ ոք՝ կախարդել:*

Այս կախարդանքն է, որ կյանքը կյանք է դարձնում, և այդ կախարդանքը կա այնքանով, որքանով կա սերը, որովհետև սիրուց դուրս ամեն ինչ զուր վատնված ջանք է:

Միրո մի վիճակից մյուս վիճակի անցման արտահայտությունը «Նույն ճամփով» շարքն է: Հերոսն արդեն աշխարհ տեսած մարդ է, հայրենի գյուղը վերածվել է հայրենի քաղաքի, ընդարձակվել է հոգևոր շփումների ասպարեզը, հարստացել՝ կենսական փորձը, այլևս չկա տնեցիների ու շրջապատի վերահսկող հայացքը, ազատ վարք ու բարքի մեջ ճշտվում է առնչությունների ոլորտը («Ուրիշներին լինեն բոլոր շքեղ կանայք»).

*Ուրիշներին լինեն բոլոր շքեղ կանայք,
Բոլոր շքեղ կանայք շքեղ քաղաքներում:*

*Իմ դու լինես լոկ դո՛ւ, իմ հայրենի՛ քաղաք,
Եվ նա՛, ով մտքերիս ու սրտիս է փիրում:*

Կայունության և մեծ աշխարհի հմայքների ու գայթակղությունների մեջ աստիճանաբար իր ուստայնն է հյուսում ծանձրությամբ, կողքին եղած սերը թվում է քիչ, թվում է կաշկանդող: Սկզբում լուռ, հետո բացահայտ՝ հոգին նոր կարոտներ է որոնում, հոգին դուրս է գալիս իր արհեստից, և հին ու նոր կարոտների միջև գլուխ է բարձրացնում տառապանքը: Սերը սեր է բերում և ջլատում եղածը, ուսնահարում ունեցածը («Ահա նորից գիշեր»): Պայթում է զսպված լռությունը, և ասվում են հիասթափությունն արդարացնող, տարիների ընթացքում կուտակված խոսքեր («Անկեղծ ասած»):

՝ Անկեղծ ասած այս ամենից ես հոգնել եմ...

... Անկեղծ ասած ոչինչ չկա, և ոչ էլ կար:

*Անկեղծ ասած դու բնավ էլ այն չես եղել,
Այն չես եղել, ինչ որ ես եմ կարծել երկար:
Ու՛ր ես, ասա՛, դու ինչ մղել:
Ճիշտ ճամփից ես միայն շեղել:
Մուտ խուսրումով կապել ես ինչ,
Մանկան նման խաբել ես ինչ,
Ու չես փվել ոչի՛նչ, ոչի՛նչ:
Իսկ այն, ինչ որ ինչ ես փվել,
Արժանի չէր ո՛չ քեզ, ո՛չ ինչ...*

Անկեղծ ասած քո փվածից ես հոգնել եմ:

Երեկվա սերը դառնում է անցած կյանք, բայց նաև տխուր մի կարոտով հուշի թել հյուսում. հարազատությունը շարունակվում է հեռվից, և բաժանումի ու կորուստի մեջ հին սերն ապրում է մեկ ուրիշ կյանքով՝ թանկ ու հարազատ, բայց նաև՝ անդառնալիորեն հեռու («Դու հեռվից ես հարազատ», «Դու եկել ես նորից», «Վերհուշ»):

Այս շարքում արդեն սկսվում է սիրո մի նոր պատմություն («Եվ հպարտ մնանք»), որ բացվում ու ծավալվում է «Ուշացած իմ սեր» պոեմում: Սևակն արժարժում է ընտանիքի և սիրո հարցը,

բայց ոչ առաջին սիրո (առաջին սերը, ըստ նրա, «Ինչպես որ հացը, Ի՛նչ էլ որ անես՝ միշտ կուտ է գնում...»), այլ այն սիրո, որ գալիս է ամուսնությունից հետո, մի տեսակ՝ ուշացումով, թվում է, թե անտեղի, բայց գալիս է հոգու պահանջով և տակնուվրա անում ամեն բան: Մերն այս դեպքում դառնում է ոչ թե ուրիշից գողացած երջանկության մի պահ, այլ ընտանիքի ու ամուսնության խնդիր: Ապահով կյանքի հեռանկարով ամուսնացած կինը, որն ուներ մաս իր կենցաղից եկող քաղաքենիական միստուկաց, հանկարծ իր մեջ զգում է արթնագող սիրո կանչը և գնում դրա ետևից: Մևակը խոսքը զարգացնում է վիպական պատումով և նկարագրում ընտանեկան-ամուսնական, սիրային հարաբերությունների մի պատմություն, որոնք ոչ թե հնարածին էին, այլ իրական: Եվ պատահական չէ, որ, ի տարբերություն այն կարծիքների, թե սերն անհատի անձնական կյանքին վերաբերող հարց է, Մևակի պոեմն ունեցավ հանրային մեծ հնչեղություն և առաջ բերեց աշխույժ բանավեճ: Այն Եվգենի Եվտուշենկոյի քարգմանությամբ մախապես տպագրվեց ռուսերեն («Նովի միր», 1956, թիվ 6) և դրվեց լայն քննարկման¹⁷: Դա նշանակում է, որ անձնական կյանքի խնդիրներն ինքնին ունեին համընդհանուր կարևորություն, քանի որ գրականություն էին բերում մարդկային կյանքի դրաման:

Սերը՝ որպես հոգու պատմություն, շարունակվում է մաս Մևակի մյուս պոեմներում ու շարքերում՝ դրսևորվելով մեկ որպես ապրում, մեկ որպես խոհ, մեկ որպես որոշակի վիճակների մեջ գտնվող անհատի կենսագրություն: Համաշխարհային պոեզիայի գլոխագործոցներից մեկի՝ աստվածաշնչյան «Երգ երգոց»-ի ոգով ու ոճով Մևակն ստեղծեց իր «Երգ երգոց»-ը: Դա սիրո պանծացումն է, գեղեցկության գովքը, հոգու ու մարմնի տոնը: Դա սերն է, որ իր մոխրացնող կրակի մեջ է առնում մարդուն, լավիլիզում նրան բոլոր կողմներից և դարձնում հովի թևին դողողացող կապույտ լույս: Պոեմը քնարական ինքնարտահայտում է, որ առաջ է ընթանում առանձին բռնկումների ձևով: Խոսքը բաժանված է առանձին գլուխների, որոնք զարդարված են Սողոմոնի «Երգ երգոց»-ից և Ժողովողից վերցված բնաբաններով: Աստվածաշնչյան «Երգ եր-

¹⁷ Այս մասին մանրամասնորեն տես՝ Ա.Արիստակեսյան, Պարույր Մևակ, Ե., 1974, էջ 110-114:

գոց»—ի ստածողության տարրերն ու պատկերային ձևերը ներմուծվել են նորոթյա «Երգ երգոց»—ի մեջ՝ ի հայտ բերելով սիրո ոգեղեն ասքի մի նոր համաձուլվածք: Աստվածաշնչյան են թե՛ Սևակի հերոսուհու անունը՝ Սուլամիթա (որն իրական անձնավորություն է եղել), թե՛ հերոսուհու հանդեպ ունեցած կենսական առողջ զգացողությունը (ինչը ռեալիզմի նախահիմքերի վերականգնման ցայտուն արտահայտություն է), թե՛ հերոսուհուն դիմելու, նրա հետ խոսելու ձևերը (որ անմիջապես գալիս են Սուրբ Գրքից): Օրինակ՝ «Քանզի նա, ով որ մտքով է տրվում, Տրվում է, անշուշտ, մարմնից առավել», «Ի՛նձ էլ սնուցեք կազդուրիչ զինով, Քանի որ սիրուց ես նվաղում եմ», «Քո գլխի տակ էր իմ ձայնը դրված, Եվ քո մեջքն էի պատել իմ աջով»: Աստվածաշնչյան ոճի արտահայտություն են նաև այսպիսի ինքնուրույն պատկերները. «Իմ Սուլամիթա. Եկար վազեվազ՝ Եռամյա կնյատառ զաճբիկի նման, Եվ զամբիկի պես գեղեցիկ՝ եկա՛ր»: Այդպիսին է ամբողջ Բ գլուխը, որ կնոջ մարմնական գեղեցկության նկարագրություն է: Սողոմոնի «Երգ երգոց»—ում գովերգվում է կինն ամբողջովին, հրաշալի համենատությունների ու զուգորդությունների մեջ են ներքաշվում կնոջ աչքերը, ատամները, պարանոցը, կուրծքը, որովայնը, ազդրերը: Այդտեղ են երբևէ բանաստեղծության կերպարանք առած անզուգական պատկերներից շատերը՝ «Ահա գեղեցիկ ես, քու աչքերդ աղավնիներու աչքերուն նման են», հետո նորից՝ «Աչքերը վազող ջուրերուն քով կաթով լվացված աղավնիներու աչքերուն կը նմանին, զամված գոհարներու պես են», «Շրթունքները ընտիր զմուռս կաթող շուշաններ են», «Որովայնը բանված փղոսկր է շափյուղաներով ծածկված», «Երուսաղեմի պես հաճելի ես Ու դրոշակիր զորքերու պես ահարկու ես», «Քու փորդ շուշանով պատած ցորենի շեղջին պես է» (գլ. Ա, 15, գլ. Ե, 12, 13, 14, գլ. Զ, 4, գլ. Է, 2):

Սևակը հեթանոսական արբշիռությամբ է սկսում գովքը.

Օ Սուլամիթա.

Հասա շո՛ւռ արի, որ ես քեզ փեսենեմ:

Սկսվում է փառաբանության ծեսը.

*Սև են վարսերըդ, ինչքան ճերմակ է
Դեռ փակ կուրծքը քո...*

...Քո կրծքի նման ճերմակ են նաև քո արամները:

*...Քո պարանոցը՝
Ազնիվ մարմարե մի վե՛հ աշգրտակ...*

*Օ, Սուլամի՛թա
Դու ամաչելուց շրջվում ես ինչնից:
Ա՛հ, քո կոներերը քնար են լարված:*

Մերը և՛ մարմին ունի, և՛ հոգի: Սևակը, ինչպես Սողոմոնը, տեսնում է թե՛ մարմինը, թե՛ հոգին: Մարմնի գովքից հետո սկսվում է կարոտի վերածվող սիրո աղոթքը. «Երդվեցնում եմ ձեզ. ասացեք նրան, Որ ես հիվանդ եմ կարեվեր սիրով»: Հետևում է հաջորդ պահը՝ սիրո բռնկումը, հոգու ու մարմնի ցնծությունը: Իսկ վերջը դարձյալ անջատումն է, սիրո կորուստը և հուշը. «Ու ես պատված եմ Մեր անցած օրվա հուշերով այնպես, Ինչպես Պոմպեյը՝ սառած լավայով»: Սիրո վիճակների հաջորդականության մեջ ևս Սևակը պահպանել է աստվածաշնչյան «Երգ երգոց»-ի անցումների կարգը:

Հանդիպում և հրաժեշտ, մերձեցում և հեռացում, միասնացած կյանք և անջատում... Անընդմեջ բաժանումների այս հոգեմաշ ցավը, ի վերջո, վերածվում է մի երկար մենախոսության («Նահանջ երգով») և ավարտում հետևողական զարգացում ունեցող սիրո պատմությունը: Մենախոսությունը ենթադրում է դիմացինի բացակա ներկայություն. այդ բացակայությունը սոսկ նյութական է, ոչ հոգևոր: Այն տպավորությունն է ստեղծվում, որ կարծես քնարական հերոսը՝ հերոսուհու դիմաց նստած կամ նրա հետ քայլելիս, խոսում է իրենց ապրած կյանքի, սկսված և ավարտվող սիրո մասին: Նահանջի երգը հնչում է բոլոր ձայնանիշերով, հնչում որպես քնարական հերոսի մեջ շարունակվող սիրո բացատրություն, որպես անդառնալի կարոտի կանչ, որպես աշխարհի ու սիրած էակի մեջ մաս-մաս շաղ տված էությունը վերստին

հավաքելու, ինքն իր մեջ կծկելու անհրաժեշտություն, որպես լայն ու հորդուն շփումներից, որոնք կյանքի տոնն են, դեպի ներանձնացում ու մենություն գնալու անխուսափելի պարտականություն:

Նահանջի ճամփան տանում է դեպի կեցության սկիզբը, բայց դա այլևս նույն սկիզբը չէ, որովհետև նահանջն իր հետ բերում է կորուստ, կորուստը՝ տառապանք ու ցավ և այդ ամենի մեջ բնակեցնում միայնակ մարդուն, որի՝ աշխարհի հետ շփվելու միակ եզրը վերստին մնում է հուշը: Սիրո կորուստից «աղճատվում է կյանքի իմաստը ողջ», և քաղաքային կյանքի պատկերների վրա ուրվագծվում է վշտից ծամածուլված դեմքով ծանոթ փողոցները, այգիները, կանգառները չափչփող, հուսահատ մարդու մի կերպարանք, որը մտքով հրաժեշտ է տալիս ոչ միայն սիրած աղջկան, այլև նրա հետ կապված, նրան առնչվող, նրան հիշեցնող ամեն ինչի: Հոգեբանական դրաման առաջ է շարժվում ինքնաբացահայտման անընդմեջ հոսքով՝ ներառելով պատկերների մեջ ներքաշված մի ամբողջ կենսագրություն:

Սակի նշված երեք պոեմներն էլ ունեն ոճական և կառուցվածքային նմանություն: Երեքն էլ քնարական ինքնարտահայտում են, որ զարգանում են մենախոսության սկզբունքներով: «Ուշացած իմ սեր» պոեմում դիպաշարային գիծը վիպական զարգացում ունի, իսկ հաջորդ երկու պոեմներում դիպաշար, ըստ էության, թեև չկա (և չկա նաև դրա անհրաժեշտությունը), բայց կա քնարական ինքնարտահայտման, տրամադրությունների, ապրումների և հոգեվիճակների հաջորդական ընթացք, ինչը և հոգու պատմություն է ստեղծում: Ուստի ճիշտ կլինի ոչ թե ավանդական պատկերացումից ելնելով ասել, թե այդ գործերում դիպաշար չկա, այլ հարցը դիտել ապրումների ու տրամադրությունների շարժման մեջ: Սա մտածողության այն ձևն է, ինչն, սկիզբ առնելով Նարեկացու «Մատյան...»-ից, արմատավորվեց այս տարիների քնարերգության մեջ: Արմատավորողներից խոշորագույնը Սևակն էր, և պատահական չեն նրա խոսքերը, ըստ որի՝ իր որոնումները գալիս են նաև Նարեկացուց:

Առանձին վերցրած՝ այս ինքնուրույն պոեմները գտնվում են տրամաբանական, հոգեբանական ներքին սերտ կապի մեջ և, ըստ էության, շարունակում են մեկը մյուսին: Այդ կապն ստեղծ-

վում է անհատի կենսական նախադրյալների և հոգեվիճակների շարժման միջոցով: Ընդհանրությամբ, ներառյալ նաև «Սիրո ճանապարհ» շարք-պոեմը, նկատելի է մարդկային ճակատագրի և սիրային ապրումների որոշակի սկիզբ, որոշակի զարգացում և որոշակի ավարտ:

Սիրերգության այս փուլով, սակայն, չի ավարտվում Սևակի անձնական քնարերգությունը: Հետագա տարիներին գրած «Նույն հասցեով», «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին» շարքերով նա շարունակեց իր ապրումների ու խոհերի շղթան: Այդ շղթայի մեջ իրենց տեղն ունեն սերը կերպավորող ամեն մի զգացում ու զգացմունք:

Սևակը կյանքի գիտակցական ընկալմանը և, առաջին հերթին, սիրո գերբանականացմանը հակադրում է անմիջական տարերքը, կենսական ապրումների այն հորձանքը, որ ճխում է մարդկանց հոգիներում, բայց շատ դեպքերում դուրս չի հորդում, որովհետև քաղաքակրթության քաղքենիացած օրենքները դեմ են դրան, դեմ են հոգու անմիջական բռնկումին, զգացմունքների բնականությանը, արարքների, խոսքերի անխաթար դրսևորմանը: Քաղքենիացող կյանքն ու կենցաղը ստեղծում են իրենց օրենքները, և դիմակն ավելի է գնահատվում, քան դեմքը: «Գարնան հրահրմամբ», «Ճամփորդություն դեպի ետ» և մի քանի այլ բանաստեղծություններում զգացմունքների կենդանի հորդումով Սևակը փորձում էր խարխլել մարդկանց սիրային հարաբերությունների մեջ ներթափանցած քաղաքակիրթ սառնությունը:

Կենդանի, հորդուն, բնական տարերքի կողքին Սևակը նաև, այսպես ասած, բանականացնում էր զգացմունքը՝ կարևորություն տալով զգացմունքի մտածական վերափնաստավորմանը («Անջատում», «Երբ այքերն են սառում», «Քմձիձաղ», «Յտեսություն», «Բարով տեսանք», «Մնաս բարև»): Ինքնարտահայտման այս ձևն արտաքուստ կարող է թվալ, թե հակադրվում է սիրո ապրման կենսական տարերքին, բայց, ըստ էության, դրա շարունակությունն է, որովհետև եթե մի կողմում ապրումն է՝ իր բնական վիճակի մեջ, ապա մյուս կողմում մտորումն է՝ դրա շուրջ: Սի դեպքում սերը կամ սիրո հետ առնչվող որևէ մասնավոր վիճակ առկա է որպես իրողություն, որպես կյանք, մյուս դեպքում ներկա կամ բա-

ցակա սերը դառնում է դատողություն և, որպես բառային ատաղձ, դաջվում կենսական վիճակներին:

Սևակի սիրերգության բնորոշ կողմերից մեկն էլ այն է, որ կենսագրական հավաստիություն ունեցող սիրո պատմության կողքին նա տեղ է տալիս նաև պատահական սերերին, դիպվածական սերերին, օտար սերերին և փորձում որսալ այն կենսական թրթիռը, ինչը մեկ ակնթարթում կարող է տակնուվրա անել մարդու հոգին ու մարմինը («Անսպասելի փոթորիկ», «Օտար սիրո այբուբենը», «Սովորական հրաշք», «Երկու սիրո արանքում», «Մեկի կողմից երկու կատակերգ երեք աղջկա վրա», «Գարնան վտանգավոր հոտը», «Բողոքարկման հույսը»): Սա այն պահն է, որ կյանքի այլ հանգամանքներում կարող էր տնօրինել մարդու ճակատագիրն ու կենսագրությունը, բայց անցնում է հպանցիկ, դառնում մեկօրյա թեթև ծանոթություն: Այդ ամենն այն է, ինչ Չարենցն ասում էր. «Կանգնիր, անցող: Կանգնիր: Նայենք: Նայենք իրար – գուցե՝ մենք Հանկարծ ժպտանք՝ չճանաչված մի բարեկամ ճանաչենք»: Այս պատահական թվացող պահը, հանդիպումը, առնչությունը չի դառնում տևական, որովհետև կա պարտականություն, կա օրինականացված կյանք, իսկ դրանից դուրս ամեն ինչ թվում է անօրինական, դուրս՝ բարոյական ընդունված կարգուկանոնից: Կյանքի հարուստ տարերքի մեջ բացված հոգու բռնկումն ու քաղաքակրթության պահանջները դրվում են կողք կողքի, դրանց մոտեցումից ծնվում է բախումը, որ կարող է երևալ կամ չերևալ: Ու այդ պահից է, որ իր ճիշն է արձակում ծանր ու դժվարին ինքնախոստովանությունը («Այսպես չեն սիրում»):

*Պարզականության ու սիրո միջև
Այդ ես եմ տնկված՝
Ուղեփակոցի գերանի նման...*

*Եվ որտեղ որ է
Ես ինչ արմարից ինքնս կպոկեմ,
Այսինքն
Կեղևն ու լուռ կզնամ հենց Օրենքի մոտ,
Կասեմ.
– Վերցրո՛ւ ինչ,*

*Քո օրենսգրքի կետերից մեկը դարձրո՛ւ ինձ, կասեմ:
Դարձրո՛ւ ինձ, կասեմ, այն «Չի կարելի»-ն,
Այն «Ոչ»-ը,
Այն «Չէ՛»-ն,
Որ մեզ խեղդում է
Կրծքի չրուժվող հեղջուկի նման...*

*... Այսպես չե՛ն սիրում:
Այսպես... մեռնում են մի դաճկադությանը,
Որով փսրում են հին նավակները ծովախորշերում:*

Պատանի տարիների խանդաղատանքից սերն աստիճանաբար դառնում է դժվարին կյանքում ապրելու միակ ու անփոխարինելի հոգևոր նեցուկ: Առաջացող կյանքին համընթաց՝ այդ զգացմունքը Սևակն իր բնական, մաքուր, անկախ վիճակից տեղափոխում է կյանքի ավելի բարդ հարաբերությունների մեջ («Հպատակի խռովությունը», «Բեռան ներքո», «Հասարակ պահանջ»): Դարի հոգսերը իրենց մեջ են առնում մարդուն և դատապարտում՝ յուրացնելու «տառապանքի գիտությունը»: Մարդու մարդ մնալու ամենօրյա քննությունը դառնում է պատիժ, «ու կսկիծն է տիրակալի հովեր առնում»: Եվ հանցապարտի վիճակում դրված արդար մարդն ընկնում է վախ ու սարսափի մեջ, որովհետև իր արդարությունը պարտավոր է հաստատել ինքնակեղեքումով. «Ա՛խ, տե՛ր Կսկիծ, Քո բարձունքից ամենագոր Մի պահ անսա հեզ ու հլու հպատակիդ.— Դժվա՛ր բան է մարդ լինելը, Դժվար է, տե՛ր: Ամբողջ կյանքում Ես եղել եմ ազնիվ, ինչպես... խաղալիքը: Ուրեմն ի՞նձ էլ պետք է ջարդել խաղալիքի նման: Ինչո՞ւ: Հարկավոր չէ՛, տե՛ր, ողորմյա՛...» («Հպատակի խռովությունը»): Եվ ի՞նչ է մնում այսքանից հետո, ի՞նչ բարոյական ու հոգևոր նեցուկ է մնում մարդուն. «Մնում է, որ դու ի՛նձ սիրես, Ես քե՛զ սիրեմ, Մենք թե՛ իրար, թե՛ մեզ սիրենք՝ Ընդդեմ այս խուլ տառապանքի, Կույր կսկիծի, Համըր ցավի Սիրենք իրար... հավիտենից հավիտյանըս...» («Հպատակի խռովությունը»):

Հիասթափությունը, ամենօրյա լարված վիճակը պաղ ջուր են լցնում մարդու ոգևորության վրա: Բեռան ներքո կքած մարդը չի տեսնում իր կողքի գեղեցկությունը, դառնում է նյարդային,

դժգոհ, մոռանում է սիրո մասին: Հանկարծակի սթափությունը նրան բերում է ինքնախոստովանության մի նոր աստիճանի («Էեն-նան ներքո»).

*Եթե կյանքում կա քեզ նման մի թանկություն,
Ես ինչպե՞ս եմ կյանքին նայել էժան աչքով
Ոչ թե անո՞ւշ մի հիացքով,
Այլ մի փրփիւյ,
Հանախ դա՞ռն,
Նաև կծո՞ւ մի հայացքով:
Եվ ինչպե՞ս եմ հանախ իջե՛լ-սրորացել՝
Բարկանալու և դարելու աստիճանի,
Չարանալու և արելու աստիճանի,
Ու թույլ փվել, որ նողկանքը փեղից հանի
Հիացմունքի՞ն:
Հոգով-սրբո՞վ ներողություն...*

Կյանքի քառսն ու անորոշությունը կանգնում են մարդու ա-
նաջ, սիրո ճանապարհը դառնում է կեցության ճանապարհ: Ժա-
մանակի շրջապտույտի մեջ մարդը կորցնում է իր բարի հույսերի
հրվանդանի ուղղությունը, և անորոշությունը ճահճուտի պես իր
մեջ է առնում ու կլանում գլուխը կախ, իր հոգսերի հետ ճանա-
պարհ գնացող անցորդին: Անկայունության մեջ մարդն անզոր է
պահպանել նաև իր սերը՝ իր միակ հենակետն այս երեբուն հողի
վրա: Ու ծնվում է ինքնակեղեքման հասցնող հաջորդ ճիչը («Հա-
սարակ պահանջ»).

*...Չէ՛, փայխ եմ
Իմ բովանդակ կարողությունն ու կայքը ես
Մի հասարա՛կ բանի համար՝
Պարզ փեսանելու գեթ այն բանուկ ճանապարհը,
Որով քայլում ենք բոլորս՝
Չիմանալով, թե մինչև ո՞ւր,
Ինչի՞ համար
Եվ արդյոք ի՞նչ նպատակով...*

Սերը նորից ճանապարհ է անցնում: Գեղջկական գեղեցկու-
հուն, շքեղ կանանց շուք ու փայլից դուրս նախընտրած սիրելիին,
պատահական ոգևորությունների տուրևառությանն աստիճանա-
բար գալիս է փոխարինելու կնոջ կատարելատիպը: Միրո օրինա-
կան և զարտուղի ճանապարհներով անցած, բայց սերը միշտ
իբրև սեր ու Աստծու պարզև գնահատած անհատն իր սրբության
սրբոցին հասած անառակ որդու պես կանգնում է տիրամոր պատ-
կերի առաջ, մաքրագործվում ամբողջ էությամբ և ասում իր գերա-
զույն աղոթքը, իր «Հայր մեր»-ը: Նախ՝ հայտնագործվում է
խորհրդանշան կերպարը («Ուրի՛շ ես դու: Քուպեսներին սիրում եմ
լոկ, Միա՛յն սիրում: Քուպեսների անունն ի՛նչ էլ դրած լինեն՝ Իմ-
պեսները միշտ կոչում եմ նրանց... Մարիա՛մ»), իսկ այնուհետև՝
նրան է ուղղվում ժամանակի հոգս ու ցավից ծվատված հոգու ա-
ղոթքը: Հոգևոր արժեքների կորուստը, որ մարդու կորուստ է,
խտանում է մեկ պահի մեջ, մեկ հավաքական ապրումի մեջ և
դառնում աղաչանք–պաղատանք ու պահանջ՝ «Բարեխոս եղիր իմ
և իմ միջև», ուղղված հավաքական մի խորհրդանշանի, որ ժամա-
նակների միջով անցած և կնոջ կերպարանք առած լույսն է ու ա-
րարչագործության մայրը.

*Օգնի՛ր ինչ, Մարիա՛մ,
Անաղարտ մնամ
Այն նահանանան աղբ–աղարտի մեջ,
Որ դժգոհություն քառով է կոչվում:*

*Դժգոհությունից ես շա՛տ եմ դժգոհ:
Օգնի՛ր ինչ, Մարիա՛մ,
Եվ ասեմ ինչո՛վ.
Բարեխոս եղիր ի՛մ և ի՛մ միջև,
Որ քանն ավարտվի ինքնահաշտությամբ:*

*Ես խոռվել եմ նաև աշխարհից.
Եկ ու վերստին հաշտեցրո՛ւ դու մեզ,
Թե՛ չէ ես այսպես ապրել չե՛մ կարող:*

*Ուզում եմ նայել ինչ ու աշխարհին
Լիացած, ժպտո՛ւն ու գո՛հ աշքերով*

Հաղթելով և՛ քաղցը, և՛ պապակ վասիազ:

*Ուզում եմ ապրել անչար ու բարի՝
Գմբեթի ճեղքում բուսած փուղորի պես...*

*... Ճանճեր են նսրած ինչ վրա
Այնպե՛ս,
Ինչպես քունջութը՝ կաթնահունց հացին:
Ճանճը քունջո՛ւթ չէ.
Հացըս չի՞ ուրվում:*

*Ճանճով է լցված իմ նե՛րսը նաև,
Ինչպես վարսանդը՝ խաշխաշի սերմով:
Խաշխաշ չե՛մ ուզում,
Կակա՛ջ դարձըրու:*

*Ասում են, իբրը, կապույրի վրա
Չեն նսրում ճանճեր:
Լսո՞ւմ ես, Մարիամ,
Ինչ ներս ու դրսից կապո՛ւյր հագցըրու:*

Սա կլին—աստվածությանն ուղղված գնահատության գերազույն աստիճանն է: Ինքնահաշտեցման և աշխարհի ու իր միջև առաջացած պառակտվածությունը վերացնելու աղերսը դառնում է մարդուն մարդ պահելու պահանջ: Մարդ, որի դեմքը պիտի զարդարի արևի լուսապսակը և ոչ թե դժգոհության ստվերը, որի գլխին պետք է դրվի հաղթանակի դափնեպսակը և ոչ թե ծաղրուծանակի ու տառապանքի փշե պսակը:

Սիրո հոգեբանական շարժման այս ընթացքը լիարժեքորեն համընկնում է Սևակի ստեղծագործական զարգացմանը: Աշխարհի ամբողջականությունը տրոհող և մաս—մաս ընդգրկող նյութի բոլոր ուղղություններով նա աստիճանաբար եկավ դեպի մեկ—միասնական նպատակակետ, ուր համադրվեցին ամեն ինչ՝ մարդը, սերը, դարը, ժամանակը, պատմությունը... Այդ միասնական նպատակակետի խորհրդանիշը դարձավ լույսը, որ մեղքերի թողություն է ու հավատ, աղոթք է առ Աստված և ապրելու հույս, մաքրություն է ու արդարություն:

«ԵՍ ՉԵՄ ԱՄԱՉՈՒՄ ԻՄ ՍԻՐՈ ՀԱՄԱՐ...»
(Սևակ–Մուլամիթա)

Յուրաքանչյուր ստեղծագործողի անձնական կյանքը նրա գեղարվեստական ժառանգության հոգեբանական ու բարոյաբանական հիմքն է: Ինչ էլ ստեղծելու լինեն գրողը, երաժիշտը կամ նկարիչը, անպայման ներկա է նրանց ինքնությունը: Դա առավելապես հատկանշական է քնարական–ենթակայական խառնվածքի տեր ստեղծագործողներին, ինչպիսիք են բանաստեղծները, երաժիշտներն ու նկարիչները: Նրանք բառով, հնչյունով ու գույնով վերարտադրում են այն, ինչ ապրում են ու զգում, բայց այնպիսի ընդհանրացումներով, որ ստանում է համամարդկային հնչեղություն: Այդպես է, որ իրական մարդն ու հերոսը, որն ստեղծագործողն է, դառնում է քնարական կամ վիպական հերոս: Մահից անիսներ առաջ Սերգեյ Եսենինի գրած հանրահայտ խոսքը՝ «Ինչ վերաբերում է ինքնակենսագրական մնացյալ տեղեկություններին՝ դրանք իմ բանաստեղծություններում են»¹⁸,— այս կամ այն չափով բնութագրական է բոլոր ստեղծագործողներին և, առաջին հերթին, գրողներին, որոնց նախատիպերն ավելի տեսանելի են:

Այս տեսակետից թե՛ մեր ամբողջ արվեստը, թե՛ մասնավորապես գրականությունը խորությամբ ուսումնասիրված չեն: Եվ դա այն դեպքում, երբ, ասենք, Վահան Տերյանի կամ Եղիշե Չարենցի անձնական կյանքի առանձին դրվագների, նամականու և գրառումների ուսումնասիրությամբ կենսականորեն հավաստի կարելի էր ավելի խորությամբ բացահայտել նրանց անձնական քնարեգության, այդ թվում՝ սիրերգության հոգեբանական նրբերանգները: Այս տեսակետից արտակարգ հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև Պարույր Սևակի կյանքն ու ստեղծագործությունը: Ինչպես Տերյանի ու Չարենցի, այնպես էլ Սևակի պոեզիան մարդկային կապերի, առնչությունների, հարաբերությունների բարդ հանգույց

¹⁸ С. Есенин, О себе, Собрание соч. В 2-х т. М., 1991, т.1, с. 24.

է, ինչի մեջ յուրաքանչյուր դեպքում կենդանի մարդիկ են՝ իրենց զգայական ու զգացմունքային տաք բռնկումներով:

Այս նախաբանի շարժառիթը «Սիրում են քեզ...» գրքույկն է, ինչի մեջ զետեղված են Պարույր Սևակի և Սուլամիթա Ռուդնիկի սիրային նամակները: Այն 1991-ին Վեդիում հրատարակել է Սուրբ Խոր Վիրապի երիտասարդաց միությունը՝ որպես «Գավիթ» շաբաթաթերթի մատենաշարի առաջին գիրք: Գրքույկում զետեղված նամակները գրվել են 1958 թ. հունիսի 23-ի և 1962 թ. դեկտեմբերի 20-ի ընթացքում: Դրանցից 9-ը Սևակի գրչին են պատկանում, 13-ը՝ Սուլամիթայի: Դեռևս բանաստեղծի ծննդյան 70-ամյակի կապակցությամբ լինելով նրա ծննդավայրում՝ տեղեկացնք, որ, որպես երկրորդ գիրք, տպագրության է նախապատրաստվում նամակների հաջորդ մասը, ինչը, սակայն, դեռևս հրատարակված չէ: Նամակների լուսապատճենները տպագրության են տրամադրել բանաստեղծի տուն-թանգարանի աշխատակիցները: Գրքի հրատարակիչների ջանքերն արժանի են դրվատանքի ու բարոյական աջակցության, քանի որ հաղթահարվել է քաղքենիական այն արգելապատնեշը, ինչն անհարկի «նրբամտությամբ» շրջափակում է գրողի «ներքին կյանքը»:

Պարույր Սևակն ու Սուլամիթա Ռուդնիկը ծանոթացել են Մոսկվայում, ամենայն հավանականությամբ՝ 1957-ին, երբ բանաստեղծն, ավարտելով Գորկու անվան գրական ինստիտուտը, նույն հաստատությունում շարունակում է աշխատանքը՝ որպես քարգմանական ամբիոնի ավագ դասախոս, իսկ Սուլամիթան այդ տարի ընդունվել էր նույն ինստիտուտը: Նույն այս թվականի դեկտեմբերին Սևակն սկսում է գրել «Երգ երգոց» պոեմը, որի հերոսները ինքն ու Սուլամիթան են:

Սուլամիթան Լիտվայից էր, ծագումով՝ հրեա: Սևակի հետ նրա մտերմությունը տևել է մի քանի տարի, նամակագրությունն՝ ավելի երկար: Երկուսն էլ թանկ էին գնահատում իրենց մտերմությունը: 1959 թ. հունվարի 13-14-ին գրած նամակում Սուլամիթան խոստովանում է. «Անշափ սիրում են քեզ, յուրաքանչյուր մանրությով զամված են քեզ լինի թաշկինակ, տետր, ծաղիկ կամ պարզապես քո ծխախոտի մոխիրը...»:

Սևակի մահից հետո թե՛ Հայաստանում, թե՛ Մոսկվայում Սուլամիթան հանդիպել է գրողի մտերիմներին, նրա գրական շրջանակի մարդկանց և, Իսրայել վերջնական բնակության մեկնելուց առաջ, նրանց հանձնել իր մոտ մնացած մասունքները: Այդ թվում՝ ամենաթանկը՝ անձնական նամակագրությունը, նաև՝ մի ընդհանուր տետր, որի մեջ Սևակը նրան հայերեն է սովորեցրել: Յուրացնելով հայոց այբուբենը՝ Սուլամիթան Սևակին նամակներ է գրել նաև հայատառ ռուսերեն:

Այս գեղեցիկ ու տխուր սիրո պատմությունը հիմնավոր տեղ ունի Սևակի անձնական կյանքում և ստեղծագործության մեջ: Այդ մասին անպայման կգրվի ու գրական նախակերպարի հավաստիությամբ դեռևս կճշտվեն թե՛ «Երգ երգոց» (1957–1960, Մոսկվա), թե՛ «Նահանջ երգով» (1961, Մոսկվա) պոեմների և թե՛ «Մարդը ափի մեջ» գրքում (1963) գետեղված «Նույն հասցեով» սիրային շարքի կենսագրական ու հոգեբանական նախադրյալները:

Ընդհանրապես, Սևակն իրական փաստից ստեղծագործական ազդակ ստացող բանաստեղծ էր. փաստը ոգևորում էր նրան և քներ տալիս ներշնչանքին ու երևակայությանը: Իրական, անձնական նախադրյալներ ունեն նրա շատ երկեր, այդ թվում՝ «Ուշացած իմ սեր» պոեմը (1952–1953, Մոսկվա), «Մարդը ափի մեջ», «Դարակեսի պարզևները», «Դիմակներ», «Եղիցի լույս», «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին», «Աստծու քարտուղարը» շարքերը: Իրական փաստը պատմական իրադարձությունների և հերոսների կյանքի ու գործունեության հավաստիությամբ առկա է նաև «Անլռելի զանգակատուն» (1957–1958, Մոսկվա), «Եվ այդ մի՛ Մաշտոց անուն» (1962, Երևան) պոեմներում:

Պարույր Սևակի «ներքին կյանքի» մասին դեռևս շատ քիչ բան է հրատարակված: Դեռ փակի տակ է նրա գգրոցը, ինչը պիտի որ արտակարգ հարուստ լինի, բացառված չէ, որ գրողն արած լինի օրագրային նշումներ, թղթին հանձնած լինի իր բազմապիսի խոհերն ու ապրումները: Թեև մամուլում ու առանձին գրքերում եղան հրապարակումներ, բայց դեռևս ի մի բերված չէ նաև Սևակի կերպարը վերարտադրող հուշագրությունը: Կան մարդիկ, ովքեր հարուստ տեղեկություններ կարող են հաղորդել բանաստեղծի կյանքի ու մարդկային հարաբերությունների մասին, բայց «խոհե-

մաբար» լուռ են: Իսկ ժամանակն անդառնալիորեն անցնում է, և ինչ այսօր չհասցրեցինք, վաղը կա՛ն ուչ է լինելու, կա՛ն լինելու է այլ կերպ: Ժամանակը թեև քաղքենիական «օրինավորությամբ» դիմադրում է բանաստեղծի անձնական կյանքի գաղտնիքների բացահայտմանը, բայց դա զուր մտավախություն է, որովհետև ժամանակի առջև կանգնած է այնպիսիներից մեկը, որով հենց նույն ժամանակն է իմաստավորվում:

Սևակի և Սուլամիթայի նամակներին անտեղյակ լինելու դեպքում՝ կենսական հիմքից կզրկվի և շատ կաղքատանա գեղարվեստական խոսքը: Սուլամիթան, ինչպես աստվածաշնչյան «Երգ երգոց»-ի նրա անվանակից «նախա–նախա–նախամայրիկը», իրական հերոսուհի է Սևակի թե՛ «Երգ երգոց», թե՛ «Նահանջ երգով» պոեմներում և թե՛ «Նույն հասցեով» շարքում: Ամեն ինչ կենսականորեն հավաստի է ու տեսանելի: Ահա «Երգ երգոց»-ի մուտքը.

*Գարունն այս անգամ շնոսանը եկավ,
Այն էլ հյուսիսում.
Ես բուրբուրվի՛ն չէի սպասում,
Չմեռն այս վկա:
Քեզ չփրկարեցի՛, չըրորեցի՛
Եվ... գլխս հանկա՛րծ,
Ինչպես դու մի օր անունդ ես գրեի,
Օ Սուլամի՛թա:*

*Օ Սո՛ւլ...
Սուլամի՛...
Օ Սուլամի՛թա.
Քո բիրլիական անունն եմ սիրում,
Սիրում եմ, այն էլ բիրլիական սիրով...*

Մրա արձագանքը չե՞ն արդյոք 1959 թ. հունիսի 10-ին Մոսկվայից Սուլամիթային հասցեագրած Սևակի նամակի այս տողերը. «Սպասում եմ իմ Սուլ–Սուլամի–Սուլամիթային, ում մասին արդեն պոեմ չես գրի, քանզի նա ինքը պոեմ է, և այդ պոեմը... իմն է...»: Կյանքն ու գրականությունը կողք կողքի են: Նույն նամա-

կում բանաստեղծը նաև ավելացրել է. «Արդեն երկրորդ օրն է, մեքենագրում եմ պոեմը: Արդեն մեծ մասը մեքենագրված է»:

Սուլամիթյան Սևակին օգնել է տողացիների թարգմանության և խմբագրման աշխատանքում: 1959 թ. հուլիսի 12-ի նամակում նա գրել է. «Պոեմն եմ կարդում, առայժմ չեմ շտկում, ուզում եմ ամբողջության մեջ տեսնել այն, ինչ դու արել ես»: Նա նաև նպաստել է Սևակի գործերի լիավերեն թարգմանությանը: 1962 թ. դեկտեմբերի 20-ի նամակում տեղեկացրել է. «Շուտով քեզ սկսելու եմ մեզ մոտ տպագրել, այնպես որ հատուկ ընտրիք մի ոչ մեծ շաբթ և ուղարկիր... Կթարգմանեն կամ Մեծելայտիսը, կամ, բոլոր դեպքերում, որևէ մեկը լավագույններից»: Սա նշանակում է, որ փոխադարձ մտերմությունը եղել է նաև գրական հավատարիմ ընկերություն, ինչն այնքան էլ հաճախադեպ չէ այս խարխուլ աշխարհում: Եվ ամենևին պատահական չեն 1959 թ. հունիսի 28-ին Սևակի գրած այս տողերը. «...ինչ երջանիկ եմ ես, որ ունեմ այնպիսին, ինչպիսին դու ես՝ սիրող, հավատարիմ, մաքուր, գեղեցիկ, երիտասարդ, խելացի»:

1959 թ. հոկտեմբերի 23-ի նամակում Սուլամիթյան գրում էր Սևակին. «Իսկ ամենագեղեցիկը մեր ծառուղին է, ամենալավն աշխարհում: Որքան անգամներ ես դու քայլել այնտեղով, և ես եմ քայլել: Իսկ հիմա չի անցնում անգամ քո ստվերը. նա էլ է ինձ լքել»: Այնուհետև՝ «Բավական է միայն քեզ տեսնել, և ես կբոցավառվեմ, ինչպես գարնան կարոտից չորացած ծառը, և այդ ժայթքման կրակից կայրվեն և՛ ցավ, և՛ կասկած, և՛ անելանելիություն, և՛ հիասթափություն ու էլի շատ սարսափելի բաներ: Եվ կմնամ ես՝ ճավայուհիս, և այն, ինչ կարևոր է. ահա և բոլորը»¹⁹:

Ասես սրա անմիջական արձագանքը լինեն Սևակի «Նահանջ երգով» պոեմի 8-րդ և 18-րդ հատվածների այս տողերը.

Եվ ամառը՝

կախած ինչ իր փեշից,

Իսկ քեզ քնըս օգսած՝

¹⁹ «Ճավայուհի» բառը թարգմանված է «յավայանկա», ինչը սխալ է. տես՝ «Սիրում եմ քեզ. Պարույր Սևակ – Սուլամիթյա Ռուդնիկ. «Նամականի», Վեդի, 1991, էջ 37:

*Կրանում է մեզ
Քաղաքամերչ անկրա...*

Դու հիշո՞ւմ ես արդյոք...

*... Պճնում էի ես քեզ
Անկրառային լայնաթուփի փերկներով
Ու պսակում էի շարով ծաղիկների,
Որ դու ամեն ինչով նավայրուհի դառնաս...*

... Իսկ դու հեռանում ես:

— *Գնաս բարո՞ւյ:*

*Գնա՛, սակայն հիշի՛ր.
Կրան այգիներ,
Որոնց շուրով երբ դու այցի գնաս,
Ծանոթ ծառերը քեզ պիտի հարցնեն անշուշտ.
– Իսկ ո՞ւր է նա... ո՞նց քե...*

Շատ հուզիչ է Սուլամիթայի 1962 թ. դեկտեմբերի 20–ի նամակը: Նրանք արդեն տարածությամբ բաժանված էին: Սուլամիթան իր հյուսիսային եզերքում էր, Սևակն՝ իր հարավային հայրենիքում: Սուլամիթան աշխատում էր Վիլնյուսի ռադիոհեռուստատեսային հաղորդումների պետական կոմիտեում: Աշխատանքի պահին նա լսել է Սևակի հայերեն ձայնագրությունը՝ «Ես միշտ սիրում եմ քեզ, իսկ վերջերս քիչ մնաց խելքս թոցնեի... Դա, երբ դու ինձ հետ խոսում էիր ստուդիայից, քո բոլորովին անհասկանալի լեզվով...»:

Միրով, կարոտով ու սպասումով 1962 թ. դեկտեմբերի 20–ի նույն նամակում Սուլամիթան գրել է. «Արդյոք ե՞րբ ես քեզ կտեսնեմ: Չմեռ ն ամառ, գարուն և աշուն... Իսկ որտե՞ղ է տարվա հինգերորդ եղանակը: Շատ կարևորը, մեր եղանակը...»: Կարճ ժամանակ անց՝ 1963 թ. փետրվարի 1–ին, Սևակը գրում է «Նամակ» վերնագրված բանաստեղծությունը, որ ասես ուղղակի արձագանք լինի Սուլամիթայի նամակին: Ահա այդ բանաստեղծության սկիզբն ու վերջը.

Նա՞ է գրում ինչ,
Թե՞ ես եմ գրում իմ հարազատին,—
Ինքս էլ չգիտեմ
«Արդյոք քեզ ե՞րբ եմ, ե՞րբ եմ տեսնելու...
Չմե՛ն ու ամա՛ն,
Աշո՛ւն ու գարն՛ն...
Իսկ ո՞ր է տարվա մե՛ր եղանակը,
Այն հինգերորդը...»

... Նա՞ է ավարտում, քե՞ ես նրա տեղ,—
Ինքս էլ չգիտեմ
«Իմ այս հարցերին մի՛ պատասխանիր,
Բայց պատասխանիր լոկ իմ մե՛կ հարցին
Գարունը անցավ
 ես քեզ չտեսա,
Ամառը անցավ
 ես քեզ չտեսա,
Աշունը անցավ
 չտեսա ես քեզ,
Չմեռն էլ կանցնի՞
 չեմ տեսնի ես քեզ: .
Իսկ ո՞ր է տարվա մե՛ր եղանակը,
Այն հինգերորդը... մի՞՞քն չի գալու...»:

Հավաստիությունը պահպանելու համար Սուվամիթայի խոսքը Սևակը գրեթե նույնությամբ վերցրել է չակերտների մեջ: Ահա այսպես՝ կյանքը դառնում է նամակագրություն՝ որպես հոգու մաքուր ու անմիջական ձայն, իսկ նամակագրությունը՝ գեղարվեստական ստեղծագործություն՝ որպես ապրած կյանքի փաստ ու վկայություն:

«Նամակ» բանաստեղծությունը Սևակը գետեղել է գրության նույն թվականին լույս տեսած «Մարդը ավի մեջ» գրքի «Նույն հասցեով» շարքում, ինչն ամբողջովին, ինչպես շարքի վերնագիրն է հուշում, մեկ հասցեատեր ունի՝ սերը: Շարքի բանաստեղծությունները գրված են 1958–1963 թթ՝ հիմնականում Մոսկվայում և Երևանում, իսկ դրանք այն տարիներն էին, որոնց

մեջ տրոփում էր Սուլամիթայի կենդանի ոգին: Ուստի բացառված չէ, որ այս շարքի բանաստեղծությունների մեծ մասի և՛ ներշնչողը, և՛ հասցեատերը լինի հենց ինքը՝ Սուլամիթա Ռուդնիկը:

Իսկ շարքը եզրավակվում է սիրո վերջն ազդարարող մի բանաստեղծությամբ, ինչը նաև Սևակի ու Սուլամիթայի սիրո պատմության ակամա վերջաբանն է.

*Մի՛չոր էլ սիրածին պատահաբար են պատահում կյանքում
Ու հրաժեշտ են փալիս սիրածին անհրաժեշտաբա՛ր...*

*...Ու եթե կուզես, ասրելն այս է հենց,
Եվ սերն իսկական հենց այս է որ կա.*

*Պատահաբար են պատահում կյանքում,
Անհրաժեշտաբար հրաժեշտ փալիս...*

Այսպես ամեն ինչ անցնում ու դառնում է պատմություն, բայց ամեն ինչ չէ, որ մոռացվում է ու կորչում: Եվ դա հատկապես մեծ անհատականությունների կյանքում: «Ես չեմ ամաչում իմ սիրո համար», — աշխարհին ի լուր հայտարարում էր բանաստեղծը: Չէր ամաչում, որովհետև հպարտ և ուժեղ էր այդ սիրով:

Պարույր Սևակին վիճակված էր հարուստ ու լիարյուն կյանք, ինչն էլ տող առ տող դարձավ բանաստեղծություն ու պոեմ՝ հետագա սերունդներին հասցնելով իր կյանքի լույսը, որ այլ բան չէ, քան գեղարվեստական ձևի մեջ դրված հոգու պատմություն:

«ԵՂԻՅԻ ԼՈՒՅՍ» ԿԱՄ ԺԱՄԱՆԱԿԻ ԴԻՍԱԿԱՎՈՐՎԱԾ ՈՒ ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՆ ԴԵՄՔԸ

Իր բոլոր դրսևորումներով հանդերձ՝ *մարդերգությունը բարչրագույն աստիճանի ու լարվածության է հասնում մարդու և դարաշրջանի հարաբերության մեջ*: Դեմ դիմաց կանգնում են պատմականորեն իր ձայնի և գոյության իրավունքը նվաճած անհատը և պատմականորեն վավերացված ժամանակը: Սա ինքնաճանաչման այն աստիճանն է, ինչին միտքը հասնում է ինքնաբա-

ցահայտող պարզ ձևերից հետո: Դա նվաճման իրավունք է, որ ձեռք է բերվում մարդու անհատական և հանրային նկարագրի անբակտեյի միասնությամբ և ճանաչողության այն օրենքով, ինչը պատռում է մարդու ազատությունը կաշկանդող ամեն մի օրենք:

Ժամանակի հետ սկսած բաց ու անկեղծ երկխոսությանը մասնակցեցին գրեթե բոլոր հայ բանաստեղծները:

Ինչպիսի հոգեկան կերտվածք որ ունի ժամանակակից մարդը՝ իր պատմական հիշողությունից սկսած մինչև անհատական և հանրային կյանքի նորագույն գոյացումները, նույնպիսի նկարագիր էլ պահանջվում է այդ մարդու անունից խոսող բանաստեղծից: Այդ նկարագիրը պիտի լինի հարուստ ու համադրական, խոր ու բովանդակալի, պիտի լինի պատմականորեն իրական ու որոշակի մարդու կենսական ապրումների արտահայտություն, որպեսզի իրավունք ունենա խոսելու նրա անունից, որպեսզի նրա խոսքն ունենա ընդհանրական հնչեղություն: Հակառակ դեպքում՝ ժամանակակից կյանքի հզոր ու անկասելի երթի մեջ, որ առաջ է շարժվում վիթխարի արագությամբ, ամենօրյա հայտնագործություններով ու մարդու իմացական-ճանաչողական սահմանների ընդարձակումով, բանաստեղծը կարող է համկարծ հայտնվել ուշացած սուրհանդակի դերում, երբ այլևս անելիք չունի, և նրա բերած լուրն արդեն պետք չի գալու ոչ ոքի: Այդ վիճակի մեջ չընկնելու համար անհրաժեշտ է, որ ժամանակին համընթաց գեղարվեստորեն պատկերվի նաև ժամանակակից մարդու հոգևոր ու մտավոր շարժումը: Ահա այս շարժման ուղղության ճիշտ զգացողությունն էր, որ Պ.Սևակին բարձրացրեց ժամանակի պատվանդանին և դարձրեց ժամանակի պատգամախոս՝ ի տարբերություն ուշացած շատ ու շատ սուրհանդակների: Սա մեծագույն վստահություն է, որին՝ իրավունք նվաճելու գնով, արժանանում է ստեղծագործող անհատը: Սա բանաստեղծի այն նկարագիրն է, որը, դուրս գալով բազմության միջից, գլխավորում է նրա երթը, նրա առջևից գնում սխարանքի, որովհետև հոգևոր ու մտավոր կյանքի առաջնորդ լինել՝ նշանակում է առաջին հերթին փորձության տանել իրեն, իրենով հողանցել վերևից խփող շանթի էլեկտրական հոսանքը և կամ այդ հոսանքն ընդունել իր մեջ, այրվել ու մոխրանալ...

Շտչարենցյան պտեզիայի մեջ՝ որպես չարենցյան ավանդույթների շարունակություն, ժամանակի և ժամանակակից մարդու միջև ստեղծված երկխոսության բարձրագույն արտահայտությունը Սևակի «Եղիցի լույս»-ն է: Գրքում նրա խոսքն առանձին գլուխների տեսքով խմբավորված է «Եղիցի լույս», «Դիմակներ», «Դարակեսի պարզևները», «Աստծու քարտուղարը», ինչպես նաև՝ «Ողջույնի քմայքներ», «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին» շարքերում: Իր մեծ նախորդների՝ Վարուժանի, Յարճանյանի, Տերյանի, Չարենցի նման Սևակը ևս իր խոսքը կառուցում էր ամբողջական շարքերով, որոնք ստեղծում են գեղարվեստական մտածողության վիպական ու ծավալվող պատմություն: Ստեղծվում է ասելիքի զարգացում, ձևավորվում է սյուժե ու գործողությունների ներքին ընթացք:

Սևակը խոսքն սկսում է «Նորօրյա աղոթք»-ով: Ժամանակակից մարդը նոր մեղքերի դիմաց աղոթք է ուղղում Աստծուն: Բայց ժամանակակից մարդու տարիքը ոչ թե 41 է (Սևակն այդ տարիքում է գրել իր «...աղոթք»-ը), այլ ավելի, որովհետև կասկածը նրա մեջ ապրում է «Արդեն 10 տարի, 110 տարի, 1010 տարի»: Սա նշանակում է, որ Սևակի քնարական հերոսը, որ իրենով անհատականացված ժամանակի ձայնն է, այսօրվա կյանքի հոգևոր արտահայտիչը լինելով հանդերձ, գալիս է դարերի խորքից և ծնունդ է ոչ թե օրվա ու ժամի, այլ ժամանակների: «Ճամփորդություն դեպի ետ» բանաստեղծության մեջ այս զգացողությունն արտահայտվել է այսպես. «...ես քեզ գիտեմ Ու սիրում եմ առնվազն մի 40...Կամ 4000 կարճիկ տարի»: Սա նշանակում է, որ այսօրվա կյանքով ապրող անհատն իր մեջ խտացնում է մարդկության անցած ամբողջ ճանապարհը և ծնունդ է մարդկային ամբողջ քաղաքակրթության: Դարերի մեջ նստվածք տված տազնապները Նարեկացու մարդկային ողբերգությունից 1000 տարի հետո նորից ելք են որոնում, նորից մեղավորի ու անմեղի, անկատարի ու կատարյալի դատն են բացում Աստծու առաջ: Ժամանակակից մարդու հոգևոր խարիսխը Սևակը նետում է ժամանակների օվկիանոսի մեջ և բաց տարածության տարերքին տրված, աչքի առաջ ամեն մի փոթորիկ ու լպբախում՝ օրորվում իր ոտքի տակի տապանի տատանումներից: Ի՞նչ տազնապներ ու կասկածներ են

դրանք, որ դար դարի ետևից եկել, կուտակվել ու պաշարել են 20-րդ դարի միջօրեականների կենտրոնում կանգնած մարդուն: Հանուն ինչի՞ է Սևակն աղոթում և ինչի՞ դեմ է ուղղում խոսքը:

Տարածաժամանակային մեծ ընդգրկման մեջ ամեն ինչ սկսվում է շատ ավանդական պատկեր-խորհրդանշանների հայտնաբերումով: Երկնքում Աստվածն է, Աստծու տաճարում՝ վառվող մոմերի դիմաց՝ ծնրադրած հավատացյալը, որի հոգին կասկածների մեղվանոց-փեթակ լինի ասես: Նրա աղոթքը ոչ թե իր ու մերձավորների հոգու փրկության համար է, այլ հանուն մարդկության: Փրկության հույսի արտահայտությունը դարձյալ ամենաավանդական խորհրդանշանն է՝ լույսը և նրանից ձգվող ճառագայթները, որոնք այլ մեկնություններով կոչվում են նաև մաքուր ու վսեմ, անկեղծ ու անսուտ: Լույսն ինքնին գերագույն սրբություն է ու պաշտամունք: «Եղիցի լույս» շարքը մի ամբողջ ծիսակատարություն է՝ աղոթքներով, ժամերգություններով, պատարագներով: Այդ ծիսակատարությունն ինքնին՝ իր բոլոր առանձին տարրերի միասնությամբ, փոխակերպության ու փոխաբերության միջոց է, որ խորհրդանշանների այլասացության մեջ է ներքաշում ժամանակակից մարդու հոգևոր աշխարհի ներքին դասավորությունը: Պաշտամունքի հիմնավորց արարողությունը և 20-րդ դարի մարդու նկարագրից բխող խոհերը համատեղվում են՝ սկզբնավորելով գոյության տարածաժամանակային միասնության մի նոր ձև: Խորհրդանշանների մեջ դրվում են նոր խորհուրդներ, իրական ժամանակն ու պատմական ժամանակը համատեղվում են մեկ գոյության մեջ, անցյալն ապրում է իբրև ներկա, ներկան դառնում է առկա հավերժություն: Այս ամենի սկիզբը սա է.

*Արդեն 10 տարի, 110 տարի, 1010 տարի
Ես վախենում եմ,
Շա՛տ եմ վախենում
Բյուրավոր ու բո՛ւք հավատացյալից,
Բյուրապեսք ու սո՛ւր հավատացյալից:
Եթե աստված եք
Փչեցե՛ք նրանց բոլոր մոմերը,
Մարեցե՛ք նրանց կանթեղներն ամեն,*

*Հանգցրե՛ք նրանց ջահերն այլագան,
Որ... եղիցի լո՛ւյս:*

Ո՞վ է այդ «բյուրավոր ու բութ», «բյուրատեսք ու սուտ» հավատացյալը: Նա՛, ում մատաղը զոդացված է, ում մատուցած զոհը հավատի զոհ չէ, ում աղոթքը աղոթք չէ հոգու, այլ «անգի՛ր-ինքնահո՛ս-հաշվեկշռվա՛ծ» խոսքերի շարան, որով խաբոււմ են բոլորին, չքմեղության դիմակի տակ մոլորեցնում: Սրանց առնչությամբ բանաստեղծի համար գերադասելի են նույնիսկ Աստծուն հայհոյողները, որովհետև նրանց բարկացրել է տրորված հավատը:

«Նորօրյա աղոթք»-ին անմիջապես հաջորդում է պատարագը: Դարձյալ ժամանակների ընթացքը համատեղվում է մի կետում. այս անգամ Շնորհալու «Առաւօտ լուսոյ, Արեգակն արդար, Առ իս լոյս ծագեա՛...» պաղատանքի կողքին հնչում է ժամանակակից բանաստեղծի «Առավոտ լուսո»-ն: Շնորհալին ճանապարհ էր որոնում դեպի երկնային աշխարհ. «Դուռն ողորմութեան Դաւանողիս բաց, Դասեցո՛ վերնոցն... Ծառագայթ փառաց, Ծանապարհ ինձ ցո՛յց, Ծեպել ի յերկինս»: Շնորհալին փորձում է տիրոջ ողորմածությամբ պայծառացնել խավարի մեջ կորած մարդկանց և հրեշտակների նմանեցնել նրանց. «Զարթի՛ր տէր, յօգնել, Զարթո՛ զմթրեալս, Զուարթնոց նմանիլ... Լէ՛ր կեանք մեռելոյս, Լո՛յս՝ խաւարելոյս, Լուծանո՛ղ ցաւոյս: Խորհրդոց գիտող, Խաւարիս շնորհեա Խորհո՛ւրդ լուսաւոր»:

Հին ու նոր բանաստեղծների ընդհանրությունը փրկության ճանապարհի որոնումն է: Այդ նույն զգացողությամբ Սևակը գրում էր. «Եվ... նո՛ր աշխարհ եմ ստեղծում հիմա»: Այդ հայտնության գյուտը բժշկի նման նա նախ՝ փորձարկում է իր վրա և ապա՝ տալիս մարդկանց՝ «Եվ ապրեք այնտեղ դուք մարդավայել»: Շնորհալին ասում էր. «Ի քէն, տէր, հայցեմ, Ի մարդասիրե՛ղ Ինձ բժշկութիւն», իսկ Սևակը նույն բժշկության ճարն էր որոնում. «Նախ զովացնում եմ դեմքն իմ՝ հիվանդի՛, Իսկ հետո՛ ամե՛ն տեսակ հիվանդի՛ Մա՞րդ լինի, երկի՞ր, թե՞ հավատ,— մե՛կ է»:

Կասկածների ու ավերված հավատի մեջ կեցության հիմքեր որոնող անհատն աստիճանաբար բացում է իր հոգևոր աշխարհի սահմանները, ժխտումին ավելանում է մի նոր ժխտում, հաստա-

տումին՝ մի նոր հաստատում, և ընդգծված նկարագիր է ձեռք բերում աշխարհի առջև իր հոգին անմնացորդ բացած անհատը («Առավոտ լուսո»).

*Ես պատրասնագերծ
Բայց և հուսազեն,
Այս դեռ անվավեր ու նոր աշխարհում
Էլ չե՛մ գրադվում ու չե՛մ գրադվի
Չեղածի վրա եղածի թերին իզո՛ւր քննելով,
Երազի վրա երեխայաբար անո՛րջ դնելով,
Կեղծված դրամով կեղծ բան գնելով,
Ոչ էլ ճարահայր ու միպումնորեն
Մահանալու պես անվերջ քննելով:*

Այս ամենն ասվում է, որ լույս առավոտյան արեգակն արդար ծագի, և այդ արդարությամբ բացվի օրը: Կետիչերային ժամերգության պահին ծնված «Նորօրյա աղոթք»-ին և դրան հաջորդած «Առավոտ լուսո»-ին ավելանում է «Լույս զվարթ»-ը: Բացվող օրվա մաքրության մեջ ասես մի պահ ամրապնդվում է խարխված հավատը, և կասկածներին փոխարինելու է գալիս լույսի փառաբանությունը, որ սեր է ի սկզբանե մինչ ի վախճան: Բայց լույսի համատարած բարության մեջ կարծես նաև վերանում է հույսի այն սևեռուն գաղափարը, որ ամբողջ գիշեր լուսնոտի պես դեպի իրեն է քաշում մարդուն:

Գալիս է առավոտյան աղոթքի պահը («Չայնիվ երկրորդ առ տեր կարդամ»): Լույսի պաշտամունքը դառնում է կեցության միակ անփոխարինելի հնարավորություն, հանուն ինչի էլ մարդը պատրաստ է ինքնագոհության. «Իսկ թե հա՛րկ լինի, նամանավանդ պետք, Ես Խավարի հետ կմեկնեմ Ինքըս...»: Այս ամենն արվում է՝ հանուն բացվող օրվա: Արշալույսը դառնում է մարդու հոգին ապաքինող մաքրություն, մաքրությունը դառնում է աշխարհի մեծ շարժման հետ մարդուն հարաբերող ուժ, և մարդը մարդ է մնում տոսկ այդ մեծ չափումների մեջ՝ դրված երկրի ու երկնքի արանքում: Մաքրության թրթիռը «Մանրիկ անցնում է մեր իսկ ներքինով՝ Իբրև մի սարսուռ, Որ մեզ կապում է անտես կապերով

Աստվածների հետ, Դարձնում նրանց հետ մեզ հարաբերող, Բայց
և առնչում մեզ օվկիանների...»:

Միտքն անընդհատ պատվում է լույսի շուրջ և հայտնագործում «Լույսի աղբյուր»²⁰: Սա արդեն կատարյալ մթության ու խավարի դեմ ուղղված ճիշ է: Մթություն ու խավար, որ պաշարում են աջից ու ձախից, վերից ու վարից, ներսից ու դրսից: Այդ խավարը մոլորեցնում է, մթագնում ճանապարհի հստակ գիտակցումը և մարդուն կորցնում անհետ ու անհիշատակ: Ամբողջ բանաստեղծությունը խավարից լույսի աղբյուրին մերձենալու տենչ է, ինչպես մութ ու մշուշոտ ծովի ալեբախության մեջ արևի բերած խաղաղությանն սպասող նավաբեկյալի բաղձանք.

*Մութը՝ անասեղ՝ կարկապանել է մեր աչքե՛րն անգամ,
Իր գույնն է խառնել և մեր արյանը...*

*...Մո՛ւթը առջևից — մո՛ւթը երևից,
Մենք՝ երկու մթան նեղլիկ արանքում,
Էլ ի՞նչ է մնում, որ էլ ի՞նչ անենք:
Պիտի սեղմըվենք աջ ու ձախ թևից,
Սեղմըվենք անվերջ — անվերջ խորանանք,
Բայց... չբթանանք այնքան, որ կարծենք.
Որ եթե մթան խորացումից է միշտ լույսը ծնվում,
Ապա կծնվի ինքնաբերաբար՝
Ինչպես Հիսուսը Միածին Կույսից,
Մինչև իսկ առանց... «Եղիցի լույս»—ի...*

Այս համատարած խավարի մեջ լույսը դառնում է կենսականորեն անհրաժեշտ, ինչպես հացը, օդը, ջուրը: Իսկ իր ներքին բովանդակությամբ այն ամբողջովին հեղափոխության կոչ է, ապստամբության հրահանգ՝ ընդդեմ մարդու մեջ գաղափարապես ազատ մարդուն սպանող ժամանակների:

Արարողությունը շարունակվում է: Գիտակցելով իր իսկ սկսած գործի պատասխանատվությունը՝ բանաստեղծն իրեն

²⁰ Այս բանաստեղծությունը պետական վերահսկիչները հանել են «Եղիցի լույսի» երևանյան առաջին հրատարակությունից: Այս և սույն գրքից հանված այլ գործերի մասին տես մեր հրապարակումը՝ «Ավանգարդ», 1988, թիվ 74, 17 հունիս:

հռչակում է «լուսավորության նախարար», որն այս դեպքում կարող էր կոչվել նաև «լուսավորության կատարածու», որովհետև նրա գործը դառնում է լույսին տեր կանգնելը և լույսը մարդկանց հասցնելը: Ու քանի որ այդպես է, նա արդեն իրավունք է ստանում ոչ միայն հորդորելու, այլև հրամայելու՝ «Վառեցե՛ք լույսերը»:

Սուտ երազատեսությանը, ինչը սուկ ինքնախաբեության մի գունազարդված երեսն է, Սևակը հակադրում է կյանքին ուղղված առողջ ու սթափ հայացքը. «Երազել է տալիս մութը, Իսկ երազել մենք չենք ուզում»: Անգամ դժվարին կյանքից մարդու միակ փրկությունը, որ երազանքն է, դառնում է ավելորդություն, որովհետև դա էլ է կեղծում իրականությունը և նրբորեն ու գեղեցկորեն ավելացնում սուտը: Եվ ծնվում են շատ դաժան տողեր, դաժան, ինչպես անհողորդ ու աներեր ճշմարտությունը, ինչը միակ հավատն է՝ հեռու ամեն տեսակի գայթակղություններից ու նահանջներից. «Եվ փափոք աստըծու, Որ մեր հոգու մեջ Եթե կա ամիս տերևաթափի, Ապա կան օրեր և աստղաթափի՛, Եվ աստղաթափի՛...» («Խարույկ սառույցի վրա»): Այնուհետև՝ «Չէ՛, Երազախաբ լինելուց երբեք զավակ չի՛ ծնվում» («Թախծի երկարությունը»): Լույսին գալիս են ավելանալու նրա գոյածկի նոր տեսակները: Լույսը դառնում է բարություն ու կարեկցանք, բայց դրան հակընդդեմ ուժերն ավելի զորավոր են: Արդար գայրության ծնված ըմբոստությունն այս վիճակում դառնում է սուկ «Ճակատամարտ պատի հետ»: Լույսի փափագին, հանուն լույսի մղվող պայքարին գալիս է ավելանալու անզորությունից ծնվող պարտությունը, ինչը և ամեն բան առնում է նախապես գիտակցված անհուսության մեջ («Աշխարհի հին սպիները», «Ամպոտ եղանակ»): Գլուխ է բարձրացնում մեծ խաղում կրած պարտությունից հետո սպասվող փոքրիկ հաղթանակի հույսը: Հավատի կողքին կրկին կանգնում է նրա անբաժան ուղեկիցը: Հույսը դեռևս պահում և ուժ է տալիս մարդուն: Այս դեպքում կեցության ձևն արդեն իր համար նոր օրինաչափություններ է հայտնաբերում («Եվ փափոք աստըծու, Որ մենք կարող ենք մեզ մաքրել այնպես, Ինչպես օվկիանն է ինքն իրեն մաքրում») («Խարույկ սառույցի վրա») և նոր երանգ հաղորդում խոսքին («Տե՛ր աստված, դու բարին կատարես...», «Տե՛ր աստված, փառքըդ շա՛տ լինի...») («Ամպոտ եղանակ»):

Անմիջապես հաջորդում է լույսի մեկնության մի նոր դրսևորում և բացում խոհերի մի նոր կծիկ՝ «Աշխարհին, այո՛, մաքրություն է պետք» բանաձևով:

Լույսի և խավարի, հույսի և անհուսության, թվացյալ հաղթանակի ու իրական պարտության այս անվերջ փոփոխումների մեջ երկատվում է մարդու էությունը: Հոգու և մարմնի խորհրդանշական անջատումը դառնում է փախստական էություն և գոյության սահմանաբաժան: Ու քայլում է մարդը կարծես ուրիշի ոտքերով, աշխարհին է նայում այնպես «...Կարծես ուրիշի աչք է փորձարկում»: Լիարժեք ու առողջ մարդը, որ ամբողջ էությամբ խոսք էր ուղղում Աստծուն, հիմա կանգնում է ինքն իրեն ամբողջացնելու փափագի առաջ: Պարտությունը դառնում է կրկնակի, որովհետև պարտությունը ոչ միայն կորստյան է մատնում հույսը, այլև աղճատում է ոգին. «Ա՛խ, փախստական իմ էությունը պետք է ե՛տ բերել, Մի կերպ ե՛տ բերել, թեկուզ խաբելով...» («Թախծի երկարությունը»):

Կեցության սուտն ու կեղծիքը ժանգի պես պատում են մարդու դատարկված էությունը: Եվ նույն մարդը՝ «ինքնադժգո՛հ, ինքնապարսա՛վ ու խռովո՛ւն», որ վաղ առավոտյան աղոթում էր լույսին՝ հայացքն ուղղած Աստծուն, հիմա հայիոյում է նրան, քանի որ վիրավորվել է հավատը: Նույն մարդը, որը հանուն սթափության մարդկանց հեռու էր պահում ամեն տեսակի երազ-երազանքներից, հիմա ինքն է գիշերվա գալու հետ մեկտեղ նրանց ուղարկում երազների գիրկը. «Բարի երազը՝ ձե՛զ, սիրելիներ, Ու ձեռն ձգձավանջն՝ ի՛նձ, ձեռն սիրելի՛ւն» («Գիշերամուտ»):

Օրն սկսվում է, շարունակվում և ավարտվում: Օրը իր հետ բերում է հոգեբանական տարբեր վիճակներ, և, ի վերջո, մարդը նորից գալիս է այն վերջնակետին, ինչն առավոտյան եղել էր իր սկիզբը: Մտակը ծովի օրենքի՝ մակընթացության ու տեղատվության մեջ է տեսնում նաև մարդու հոգեբանական շարժումը: Սա է մարդու բնույթը: Բայց սա դեռ վերջը չէ: Ինքնաճանաչումն ու ինքնաքննությունը շարունակվում են ևս երկու բանաստեղծության մեջ («Նամակի փոխարեն», «Պարապություն»):

«Պարապություն»-ը ժամանակակից մարդու նյարդային-ջղածոված նկարագիրն է, որ երևում է անորոշության թանձր մշու-

չի ու ողբերգական–դրամատիկական ապրումների մեջ: Լույսի փառաբանության, ոգևորության, բռնկումի, ընդվզման ու ակամա ինքնահաշտեցումի պտտահողմը հանկարծ հանդարտվում և պարայության անելանելի դրության մեջ է առնում մարդուն: Քաղաքային փոքրիկ սենյակում աշխարհի ցավով ու հոգսով տառապող մարդն անելիքը չիմանալու անգործությունից իրեն պատեպատ է խփում: Սա ոչ թե համատարած պարապություն է, այլ մեծ գործից, մեծ պայքարից դուրս մնացած անհատի տառապագին ինքնախոշտանգում:

Դա այն պարապությունն է, որ շարքի նախորդ բանաստեղծություններից մեկում ուներ այսպիսի մեկնություն՝

*Աշխարհին, այո՛, մաքրություն է պետք՝
Այն հերոսների փխրունակ փեսքով,
Որոնք մեռնում են... անգործությունից...*

Հիմա դանդաղ մահացման այդ պահն է, որ կարծես հոգեվարքի ջղաձգության և արարքների ու մտքերի խառնիճաղանջ հոսքի մեջ տարուբերում է մարդուն. «Չգիտեմ՝ ի՞նչ անեմ: Պատեպատ եմ զարկվում»: Մի մեծ ու կարևոր բան անելու, որոշակի նպատակի անիրականանալիությունը դառնում է ըստ էության ոչ չինչ անել չկարողանալու տագնապ: «Նամակի փոխարեն» բանաստեղծության մեջ այդ տագնապն արդեն խփել էր իր կոչնակները: Լույսի հետ հաղորդման սրբազան արարողությունը, որ սխրանք է ու հերոսացում, ավարտվում–վերջանում է չհասկացվածության, մարդկանց համար անտեղի նահատակության գնալու զգացողությամբ. «Քանի որ ցավով տեսնում եմ կրկին, Որ մարդկանց առաջ գո՛ր է բացվելըս, Դաշտի պես փովել ու տարածվելըս. Դարձյա՛լ չեն տեսնում ու չեն ճանաչում...»: Միայն այս վիճակում ակամա անշարժության մատնված մարդը ուզում է ինչ–որ բան անել. գնալ–թափառել փողոցներում, բայց ինչո՞ւ գնա, երբ անելիք չունի, ուզում է իր երեկոն «վաճառել» «մի թատրոնի կամ թե մի համերգի տոմսով», բայց դա էլ ելք չէ, որովհետև դա չէ նրա ցանկությունը:

Պարապտոթյունն աստիճանաբար դառնում է անտանելի, մարդու արարքները դառնում են չկարգավորված ու աննպատակ: Ներսից դուրս է սողոսկում միայնության միակ ընկերը՝ ներսի ձայնը, և անգործությունից կարծես աստիճանաբար խելագարվող մարդը նախրապանի նման սկսում է «Հե՛յ-հե՛յ» գոռով:

Դրսում մութն ավելի է թանձրանում: Պայծառ լույսով սկսված օրը մարում է ու ավարտվում: Դրսի իրական աշխարհը կտրվում-վերանում է: Արթնանում է հոգևոր շարժման սկզբնական տրամադրությունը, ու համատարած գիշերվա մեջ՝ խավարին դեմ հանդիման, մարդը հանկարծ սկսում է «Լույս զվարթ» ու «Առավոտ լուսո» երգել: Սա ևս գործ է, «շատ լուրջ մի գործ», ինչը, սակայն, արդեն վեր է մարդու ուժերից, որովհետև այդ նույն երգերը երգելով էր նա ընկել այս փակուղին: Անորոշությունը շարունակվում է: Ներսից դուրս շարժվող մտքի հոսքի հետ մեկտեղ սկսում են մտածել նաև մարդու... ձեռքերը, որոնք էլ իրենց գաղտնիքն ունեն, հետո իրենց հիշեցնել են տալիս նաև ոտքերը: Ասես մոտենում է խելացնորության պահը: Վիճակն ինքնին դա է ակնարկում. մութ գիշեր, սենյակ, միայնակ ու լուռ մարդ, որ, անելիքը չիմանալուց, ակամա իր իսկ ձեռք ու ոտքն է ուսումնասիրում:

Եվ հանկարծ իրական անգոյության մեջ ծիլ է տալիս երկրորդ կեցությունը՝ հիշողությունը, ինչը և մարդուն փրկում է վանդակի մեջ նետած կապիկի պես ինքն իրեն զննելու տարօրինակ վարքից: Հիշողությունը պայծառացնում է միտքը, հոգու ու՛ մարմնի տարտամ պարապտոթյունը, ինչը գոյության ճահճացում էր նշանակում, ընկնում է հիշողության շարժման մեջ: Այս պահից մի հոգեվիճակը փոխարինվում է մեկ այլ հոգեվիճակով, շարունակության մեջ մարդը գտնում է իր անելիքը, իսկ բանաստեղծությունը գտնում է շարժման իր հունը: Հիշողության մեջ արթնանում ու իմաստավորվում է առավոտյան տեսած մի պատկեր, թե ինչպես էին բեռնամեքենայով ձիեր փոխադրում: Պարապտոթյան վիճակը հայտնաբերում է իր համարժեքը՝ պարապտոթյան մատնված ձիերին. «Նրա՛նց, Որ բյուրավոր դարեր Իրենց մեջք ու թամբով ամե՛ն ինչ են տարել, Ողջ մարդկային ցեղի պատմությունը կրե՛լ, Իրենց սմբակներով պատմությունն այդ գրե՛լ... Ահա նրանք, այո՛, բեռ են դարձել հիմա...»: Մի կողմում՝ սենյակում անգործու-

թյան մատնված մարդ, որ կարծես դուրս նետված լինի պատմությանից ու ժամանակից, մյուս կողմում՝ բեռնամեքենայի թափքում ձիեր, որոնք աշխարհն են չափչփել ծայրից ծայր: «Նամանը զմաննը գտան» ներքին զուգորդությամբ այդ պահից արդեն իրեն պատեպատ խփող մարդը և հիշողության մեջ հառնած ու իր վիճակն իսկ իրեն հիշեցնող պատկերը ծուլվում են իրար: Խոսքը հասնում է իր բարձրակետին և դուրս հորդում որպես կարեկցանք ձիերի հանդեպ, ինչը կարեկցանք է նախ և առաջ իր հանդեպ.

*Բեռնամեքենայի թափքում ձիե՛ր,
Վախից կծի՛կ դարձած, դողողացո՛ղ ձիեր,
Ամեն շրջադարձի ու կեռումնի վրա
Մե՛զ պես (մարդո՛ւ նման) ճկվո՛ղ-թեքվո՛ղ,
Մե՛զ պես (և ավելի՛) զգուշացո՛ղ ձիեր...
Ես չեզ այդ վիճակից ինչպե՛ս հանեմ, ձիե՛ր:
Լացրս զսպեմ ու չե՛ր... ցա՛վը փանեմ, ձիե՛ր...*

Համատարած կարեկցանքից ծնված այս ցավը մխրճվում է սենյակային անշարժության մեջ: Անգործության դատապատված էությունը տրվում է հզոր հորձանքի: Եվ բանաստեղծի ներքում, «Որտեղ պարապությունն արդեն Իր պյուտոսյան տխուր հաղթանակն էր տոնում՝ ...Վրնջում են ձիե՛ր, Խրխնջում են ձիե՛ր, Դոփո՛ւմ, Բերաններից կրա՛կ թափում Չիե՛ր... Չիե՛ր...»: Այն պահը, որ միայնության դատապարտված մարդուն արդեն հասցրել էր խելացնորության, նույն տարերքով արդեն դուրս է հորդում որպես խոսք. ներքին անորոշությունն ու միզամածությունը հստակվում է, և ծնվում է բանաստեղծությունը: Ինքնատրոնման տառապանքից, ցավից, կարեկցանքից աստիճանաբար անջատվում է ոգեղեն ուժը և վերածվում բառ ու պատկերի, մարդը գտնում է իր գործը՝ «Չգիտեմ՝ ի՞նչ անեմ»—ի պատասխանը: Բանաստեղծը գնում—ստում է գրաստեղանի առջև, որպեսզի գրավոր ինքնարտահայտմամբ իր հոգեվիճակին հաղորդակից դարձնի նաև մյուսներին:

«Պարապություն»—ը Սևակի լավագույն բանաստեղծություններից մեկն է, ինչի մեջ իր նկարագրի ամբողջ բարդությամբ երևում է ժամանակակից մարդը: Ժամանակակից մարդը՝ իր հոգեվիճակով, իր արարքներով, ներքին խոսքով ու հիշողությամբ,

ցնորման հասցնող իր մտքերով ու պայծառատեսությամբ պահե-
րով: Սա այն մարդն է, որը Սևակի ձևակերպումով «Առավել բարդ
կառուցվածք ունի, քան Դանեմարքայի արքայազնը»: Եվ իրոք,
դա այդպես է: Եվ եթե ինքն էլ՝ Դանեմարքայի արքայազնը, այսօր
սպրեի, այլևս երեկվանը չէր լինի, իսկ նրա «Լինե՞լ թե՞ չլինե՞լ»
մենախոսությունը լրիվ այլ բովանդակություն կունենար, գուցե
այնպիսի, որպիսին «Պարապություն»-ն է:

«Եղիցի լույս» շարքը ներքին ամուր տրամաբանությամբ,
զգացմունքների ու մտքերի աստիճանական զարգացմամբ ու փո-
փոխությամբ սկիզբ ու վերջ ունեցող ինքնուրույն ու ամբողջական
կառուցվածք է: Շարքի տասնհինգ բանաստեղծություններում
Սևակը հնչեցնում է հոգևոր ուժերի շարժումներից ծնված մի ամ-
բողջ համանվագ:

«Եղիցի լույս» շարքին հաջորդում է «Դիմակներ» շարքը:
Դիմակը կոչված է քողարկելու մերկացած էությունը, խաղաղեց-
նելու մինչև վերջ բացված, ծվատված հոգին: Հաջորդ փոթորիկ-
բռնկումից առաջ ամեն ինչ մի տեսակ հանդարտվում է: Մտքի շի-
կացած լարվածությանը փոխարինում է խաղի մեջ ներքաշված,
բայց ներքուստ դարձյալ դրամատիկականացված ինքնարտա-
հայտումը:

Դիմակի գեղարվեստական հնարանքին բանաստեղծը դի-
մեց իրականությունից ունեցած խիստ դժգոհության պայմաննե-
րում: Դիմակը նրա համար դարձավ ոչ թե ինքնության քողարկում
կամ հարմարվողականություն ժամանակին, այլ միջոց՝ արտա-
քուստ անլուրջ ձևերի մեջ ասելու հոգին կեղեքող ճշմարտու-
թյունը: «Դիմակներ» շարքի բանաստեղծությունները Սևակը գրել
է 1962, 1963, 1965, 1967 թվականներին: Ժամանակային առումով
սրան համապատասխանում է նաև «Խիղճը և մարդկային դիմա-
կը» (1962) թատերգական բանաստեղծությունը: Ժամանակային
այս ընդգրկումը՝ 1962–1967 թթ., նշանակում է, որ դիմակի կերպա-
վորումը ստեղծագործական մեկ պահի ու մեկ բռնկման արգասիք
չէ, այլ տարիների ընթացքում ուղեկցել է հեղինակին:

Ահա շարքում օգտագործված դիմակները՝ *միաչքանին*,
հարբեցողը, *խեղկապակը*, *ծաղրածուն*, *խաղալիք սարքողը*, ո-

րոնց հանդիսանքին մասնակցում է նաև *դիմակահանդեսի գլխավորը*: Հաջորդում են իրերի դիմակները. *աթոռը՝ փառասիրություն, գլխարկն ու համազգեստը՝ մտածելուց զուրկ մարդկանց կամակատարություն*, երբ գլխին գլխարկն է փոխարինում:

Ծաղրածուն, որի ձեռքին խաղալիք է դարձել ամբողջ աշխարհն ու մարդկությունը, իր «շնորհքին» վատահ՝ ասում է.

*Կարող եմ նաև դդումից սարքել
Արևն քե կուզեք, քե կուզեք՝ գլուխ...
... Փայտին փայ, ասենք, ուղեղի ծայրեր,
Ուղեղից... հավի համեղ կուր սարքել,
Կուրից՝ կերակուր հասարակական...*

Այս տողերը կարող են բնաբան լինել ամբողջ շարքի համար: Ներկայանում են դիմակները: Ահա միաչքանին, որ առողջ աչքով շատ է տեսնում, իսկ ապակյա աչքով ավելի շատ, որովհետև՝ «Առողջ աչքով ես տեսնում եմ, Իսկ կույր աչքով... մի՛շտ երազում...»: Կյանքի ծաղրը վերածվում է կյանքի իմաստի՝ մտովի հիշեցնելով Լ. Շանթի «Հին աստվածներ»-ի Կույր վանականի կերպարը, որը կամքի ուժով հանել էր աչքերը, որպեսզի չտեսնի արևի լույսը, չտրվի գայթակղությունների, բայց կույր աչքով ավելի էր տեսնում, որովհետև տեսնում էր մտքի աչքերով: Խոր իմաստ կա նրան ուղղված Աբեղայի խոսքի մեջ. «Երնե՛կ բաց ըլլային աչքերդ, որ չտեսնեիր, չտեսնեիր...»: Մևակը յուրովի կերպավորում է նաև Եղիշեի հայտնի ասույթը՝ «Լավ է կույր աչոք, քան՝ կույր մտոք»: Ուրեմն միաչքանին իր դիմակով ավելի խելոք է, որովհետև ներքուստ ավելին է, քան կա, ուստիև, դիմակ լինելով հանդերձ, ավելի մոտ է ինքնությանը, քան դիմակին:

Միտասնին, ինքն իրեն ծաղրելով ու մխիթարելով, որ երկու ոտքի փոխարեն երեքն ունի՝ մի ոտք և երկու հենակ, խոսում է մայթեր կետադղելու իր արվեստից. «Որ մարդկային կյանքի վեպը դյուրին կարդա Մայթագրեր ընթերցելու ընդունակը»: Իսկ վերջը նորից ինքնահեզմանք է, որ բացակա ոտքով նա տան ծախսերն է տնտեսում՝ «Չեր գույզի տեղ միշտ կենտ կոշիկ պատվիրելով»: Եվ սրանով անգամ ջանում է նախանձ շարժել:

Դիմակահանդես է, ուրեմն՝ հեզմանքն ու կատակը, ծաղրու-
ծանակն ու ծիծաղը պետք է շատ լինեն, բայց խորքից շատ լուրջ
ու դրամատիկ մի ալիք է ուռճանում, ինչը և հետո պիտի ալեկոծի
հանդիսանքը: Այնտեղ երազող աչքն էր, այստեղ՝ մայթագրվող
կյանքի վեպը:

Գալիս է հարբեցողը. ի՛նչ հարբեցող, երբ սա թեև դատարկ
գավի վրա ճոճվում է, ինչպես «սհեղ մի անդունդի», բայց ավելի
լուրջ է, քան բոլոր լուրջերը, որովհետև դատարկ շիշը նրա աչքին
նորօրյա հրթիռի տեսք ունի, ինչի մեջ նստած ինքը կցանկանար
վեր սուրալ երկինք և միաձուլվել հավերժական բնության անկազ-
մակերպ նյութին: Այսինքն՝ իր կազմակերպված վերջից վերա-
դառնալ դեպի իր անկազմակերպ սկիզբը. «Իր իսկական... հայ-
րենիքը՝ Քառսային միգամածը...»: Ուրեմն՝ կյանքն այդպիսի
մարդկանց համար այլևս տեղ չունի, և հարբեցողի դիմակը սոսկ
միջոց է՝ ազատագրվելու այս կյանքի կաշկանդիչ ու կործանիչ ու-
ժից: Նորից ներքին դժգոհության ալիք, որ պիտի միավորվի նա-
խորդ ալիքներին:

Երևում է խեղկատակը, որն անմեղսունակ հիմարի տեղ
դնելով իրեն, ասում է թեև պարզ, բայց շատ անհրաժեշտ ճշմար-
տություններ, որոնցով բացահայտվում է ամբողջ հասարակարգի
դեմքը: Ըստ նրա՝ «քամիները», այսինքն՝ սուտը, ապրում են «պա-
լատների մեջ», այսինքն՝ Կրեմլում, ու նաև՝ «մեր իսկ ռունգնե-
րում», իսկ քամի շնչելու դեպքում՝ մարդն ասես դառնում է գիժ մո-
զի և տրտիճգ տալիս ամեն ինչի վրա: Լռությունը մեռնում է «Քա-
րոզների մեջ: Եվ բռնադատված մեր իսկ ունկերում». հիշենք, որ
ճառ ու քարոզի տարիներն էին, երբ պարտադրում էին մտածել
այնպես, ինչպես կուսակցական կարգախոսն էր առաջադրում:
Այդ կարգախոսները նաև իրենց կուռքերն էին ստեղծում, որոնք
մեռնում էին «Ծափ ու ծնծղայի ծանրության ներքո, Նաև խունկե-
րում». դարձյալ հիշենք, որ ծափ ու ծնծղայի ժամանակներ էին,
կե՛ղծ ծափ ու ծիծաղի, որ, ի վերջո, կործանեցին իրենց կուռքե-
րին: Սևակն այստեղ մարգարեանում է՝ ասելով այն, ինչ հետո
պետք է լիներ: Ըստ խեղկատակի՝ մեր տաք արյան հետքերը մեր
թշնամու եղունգների տակ են, իսկ խելքը գորանում է ոչ թե գանգի
մեջ, որովհետև դատարկ է, այլ «մեր վերքերո՞ւմ», այսինքն՝ ցավի

մեջ: Այլ առիթով կասեր՝ «Ցավն է հաճախ առաջ մղում»: Այսքանից հետո որտե՞ղ է մեր փրկությունը՝ «Մեր, Եվ, ավա՛ղ, ոչ մեր ձեռքերում»: Դարձյալ մարգարեական կանխատեսում, որովհետև 1990–ական թթ. իրադարձությունները ցույց տվեցին, որ, այո՛, մեր փրկությունը կախված է ոչ միայն մեզանից, այլև մեծ աշխարհի վերաբերմունքից:

Ահա դիմակահանդեսի այս պահին, երբ թվում է, թե ամեն՛ ինչ սկսում է լրջանալ, ասպարեզ է մտնում ծաղրածուն և զվարճացնելու պատրվակով նախ՝ թվարկում իր հնարավորությունները, ասում, որ իր համար ոչինչ չարժի գլխարկից կարդինալ կամ մարշալ սարքելը և, ինչպես արդեն հիշատակեցինք, փայտին էլ տալ ուղեղի ծալքեր, դրանով ծաղր ու ծանակի ենթարկում բոլորի ականա կրավորական գոյությունը, ապա՝ սկսում ցույց տալ իր հունարները.

*Ուարի թույլ րվեք՝ շարունակելով
Չե՛զ հավարացնել — ինչ փհարեցնել,
Որ ճշմարտություն իսկույն ասելը
Դարչել է մի բան այնքա՛ն հասարակ,
Որքան... ներեցե՛ք... որքան... միզելը:
... Ուարի ո՞նց չասես բարեկամներիս,
Որ այսու և եր պետք չէ սուր ծախել,
Այլ, ինչպես ինքքս, մեջքից պոչ կահել
Ու... քչե՛լ կծող մանճերին բոլոր՝
Դրանք կոչվեն մի՞տք, մտաբանջություն՞ն,
Թե հոգեպագնապ.—
Մի՞թե նույնը չէ...*

Եվ նա ասում է ճշմարտությունը: Հիշյալ տողերին նախորդում է մի հատված, ինչը ևս մկրատվել է «Եղիցի լույս»-ի երևանյան առաջին հրատարակությունից.

*Ես այսօր պիտի չեզ հավարացնեմ,
Չե՛զ հավարացնեմ — ինչ փհարեցնեմ,
Որ հենց վաղվանից
Պատվով ու հարգով*

*Բանւորակրօնները գազանանոցի
(Փղից սկսած ու հասած օջիւն),
Առանց իւրրութեան ու փարբերութեան,
Բոլորը պիտի ստանան կարգով
Համապատասխան շքանշաններ
Եվ... ինչի՞ համար.
Լոկ համբերութեան...*

*Շքանշաններ կտրանան, այսպէս,
Բոլորը,
Գուցե գերբերից քացի՞
Այն հին էշերից, որ մինչև այսօր
Չեն դարձել կարգին — լավ քաղաքացի
Երբեմն, դարձյալ, փախի եւ քացի՞
Իրենց վանդակի ճաղերին թեպէտ,
Բայց մեկ չէ՞ միթե. քացի է քացին...*

Գազանանոցը Խորհրդային Միութիւնն էր, որտեղ մարդկանց ճարահատյալ միակ գոյածնը... համբերութիւնն էր, միայն էշերն էին երբեմն տալիս քացի, այսինքն՝ համարձակ-հանդուգնները, որոնք երբեմն իրենց բողոքի ձայնն էին հնչեցնում: Գեղարվեստական այս պատկերն ասես իրականութեան վավերագիր-լուսանկար լինի:

Պահի լցութիւնը նորից կոծկելու համար ծաղրածուն ասում է իրեն բնորոշ զվարճալի խոսքեր. «Այն դեղին ցուլը, Որ ուզում էի աշնանը գնել, Կերավ այն կանաչ բանջարեղենը, Որ ուզում էի գարնանը ցանել: Ի՞նչ չտեսութիւն, Ի՞նչ չտեսութիւն...»:

Աբսուրդի թատրոնը դառնում է իրականութիւն:

Ամեն ինչ եկավ հասավ ճշմարտութեանը: Բառը մինչ այդ չէր ասվում, հիմա ծաղրածուն ասում է: Ուրեմն՝ ճշմարտութիւն, ինչին ամբողջ մարդկային քաղաքակրթութիւնն է ձգտել, ինչի բացակայութիւնից մի ամբողջ համայնավարական հասարակարգ էր կործանվում, և այդ հասարակարգի հետ՝ նաև նրա մտավոր սերմը, որի գտված հատիկն էր նաև Պ.Սևակը:

Ուրեմն՝ «Խեղկատակ»-ը, հետո՝ «Ծաղրածու»-ն: Այստեղ մի պահ դադար տանք և մտաբերենք Ե.Չարենցի «Փողոցային պչորուհուն» շարքը՝ համանուն մի ծաղր՝ նետված աշխարհին, և շարքում գետեղված «Խեղկատակ» բանաստեղծությունը, ինչն ավարտվում է «Ես – խեղկատակ եմ հիմա...» տողով: Սևակի խեղկատակն ու ծաղրածուն Չարենցի խեղկատակի հոգեեղբայրներն են տարբեր ժամանակների, բայց նոյն ցավի, նոյն չհասկացվածության, ճշմարտության նոյն կարոտի ծնունդ, որ կոչված էին հայելի պահելու հանրության առջև՝ ցույց տալու կեղծիքից ծածածակած նրա դեմքը:

Եվ այսպես՝ մեկ ծաղրածու և երկու խեղկատակ, հայ պոեզիայի երեք «խևերը», «ծռերը», որ ծիծաղելի դիմակ դրած՝ իրենց էության մեջ պահում են ժամանակի ամենախոր գաղտնիքները, և դրանք ասում այնպես, կարծես ոչինչ չեն ասում: Այս հարցին դեռ կանդրադառնանք:

Ասպարեզ է մտնում խաղալիք սարքողը, որն, ըստ իր ասելու, կարող էր ամեն տեղ լինել և ամեն տեղ իր խոսքն ասել, բայց, ուր էլ եղել է, մտքի մեջ ինքն իրեն ասել է՝ չասես, մինչև այն պահը, երբ այլևս չասել չկարողանա և բացական չի. «Վճռել եմ դառնալ խաղալիք սարքող»:

Եվ սարքում է. «Աստղերի պաղ-պաղ կաղապարներով»՝ խաղալիք տերև ու հարցնողին էլ չի ասում գինը: Այդ պահին «ճյուղավոր միտքը» արթնացնում է այն աղջկա ներկայությունը, որն ասում էր. «Երբ Բեթհովեն եմ լսում, թվում է, Թե ես քայլում եմ ծովի վրայով»: Եվ նա խաղալիք է սարքում նաև այդ աղջկա կաղապարով և այս անգամ գինը հարցնողին պատասխանում. «Ընդամեն արժի մի... անցած մի կյանք»: Ուրեմն՝ խաղալիք սարքողի ձեռքերը ոսկի ձեռքեր են և ամեն ինչ կարող են սարքել: Բայց նրա ձեռքն ու միտքը երկար մտածելուց հետո հասկանում են, որ միայն մի բան չեն կարող սարքել. «Այն, միայն Ինչին ճշմարտություն են կոչել աշխարհում: Լոկ ա՛յդ չի սարքվում, Թեպետ և անվերջ, դարե՛ր ը շարունակ Ջանում են սարքել Անունով աստծո՛ւ, Տիրակալների հրամաններով, Պարանով... Ջենքով...»:

Քանի որ այդպես է, ինքն էլ որոշում է իր ճշմարտությունը սարքել, և ի պատասխան գինը հարցնողի՝ արդեն խաղալիք աղ-

ցիկն է խոսում և ասում ճիշտ այն, ինչ իր գիմն էր. «Դատարկ քան,— կասի,— Ընդամենն արժի մի... անցած մի կյանք...»: Բայց սա սարքովի ճշմարտություն է ու թեև արժի անցած ամբողջ մի կյանք, բայց այդ սարքովի ճշմարտության զգացողությունը խելագար տագնապի է մատնում իրեն ստեղծողին, և դա այն աստիճանի, որ երբ նրան բարև են տալիս, ի պատասխան ասում է՝ «Ի՞նչ արժի»: Ներքին լարվածությունը հասնում է գագաթնակետին, և նա բղավում է աշխարհին ի լուր. «Ճշմարտություն և են ծախում, սարքովի»:

Ուրեմն՝ ի՞նչ... Այն, որ ամեն քան հանվում է վաճառքի, և անցած կյանքի գինը, որ մարդկության ամբողջ պատմությունն է, դրվում է ճշմարտության նժարին: Ամեն ինչ դրվում է ճշմարտության նժարին, բայց ոչինչ դեռևս չի հավասարակշռում այն:

Խաղի օրենքները բազմազան փոխակերպությունների մեջ են ներքաշում այն պարզ ճշմարտությունը, ինչը մինչ այդ չէր աղավաղվել, ինչը մինչ այդ ինքնակամ էր, հզոր ու ինքնիշխան այն աստիճանի, որ սխրանքի էր տանում դիմակ չդրած մարդուն: Իսկ հիմա դիմակավորվում է ճշմարտությունը և ներքաշվում պարասպ զվարճասերների խաղի մեջ, որ մի ուրույն դիմակահանդես է:

Միաշքանին, միտտանին, հարբեցողը, խեղկատակը, ծաղրածուն, խաղալիք սարքողը՝ ամեն մեկն իր ձևով, փորձում են գտնել ու մեկնաբանել ճշմարտությունը: Սա կեցության ձև է, որ կոչված է հիմնավորապես թաղելու, վերացնելու, մանրելու, դժգունացնելու մեծ ճշմարտությունը: Բայց սկսված այս խաղը ժամանակավոր է, ամեն ինչ դեռևս ավարտված չէ, դեռ իր խոսքն ունի ասելու դիմակահանդեսի գլխավորը, որն ինքը՝ բանաստեղծն է՝ անդիմակ և դարձյալ մերկ նյարդերով, որը դիմակահանդեսը հայտարարում է ավարտված: Նորից իր ձայնն է բարձրացնում սխրանքի պատրաստ գոյությունը, նորից ապտակներ են իջնում բոլոր նրանց երեսներին, ովքեր փորձում էին բռնաբարել ճշմարտությունը, ծոել, փոխել և այն դարձնել իրենց հարմարեցրած լաթի մի կտոր: Եվ դա այն դեպքում, երբ ճշմարտությունն ուղղագիծ է ճառագայթի պես և անփոխարինելի, ինչպես հայրենիքը:

Հանդիսանքի կենտրոնում կանգնած՝ դիմակահանդեսի գլխավորը՝ նա, ով «Առավոտ լուստ» և «Լույս զվարթ» էր երգում, նույն ծայրով դիմում է իր շուրջ խոնված դիմակավորներին:

Դիմակահանդեսի գլխավորը պատահական մեկը չէ. նա հետևում էր այս հանդիսանքին և տեսնում ամեն ինչ: Նրա մուտքը մի բան է ազդարարում. «Լսո՞ւմ եք ինձ: Բավակա՞ն է, Հանեցե՞ք ձեր դիմակները... Ամաչեցե՞ք աստվածներից Եվ հանեցե՞ք դիմակները, Բավակա՞ն է...»: Նրա կոչը որոշակի է ու հաստատական, որով հետև վաղուց սկսված այս հանդեսը «Ավարտի է հասնում արդեն»: Ու նորից նույն կոչը. «Ինքնե՛րդ ասեք. Բավական չե՞՞ Դուք ձեզանից ձեզ գողանաք Եվ տեղն ուրիշ մեկին դնեք ձեր փոխանակ»:

Աստիճանաբար հզորացող հորձանքի ալիքը շարքի ներքին հոգեբանական և գաղափարական լարումը հասցնում է վերջնակետի: Այսքանից հետո ուշացած արթնացումն այլևս կննանվի կործանարար պայթյունի: Բայց դեռ ուշ չէ, և դիմակահանդեսի գլխավորը վերստին ասում, կրկնում է իր կոչը. «Հանեցե՞ք ձեր դիմակները, Ճանաչեցե՞ք ինքներդ ձեզ Վերջի՞ն անգամ, Վերջի՞ց առաջ... Պարն ավարտվել, Ու խաղն արդեն վերջանում է: Հանեցե՞ք ձեր դիմակները: Ուշացումի ամե՛ն պահից Իմ վիճակը Ձեր փոխարեն լրջանում է, Որովհետև ինձ է տրված, դժբախտաբար, Հիշեցնելու ձեզ վերստին ու վերջապես, Որ ուշացած արթնացումը Կննանվի մի պայթյունի՛, Որից հետո Լռությու՛նն ու Փոշի՛ն պիտի գոտեմարտեն Չգոյության գահի համար...»:

Իսկ եթե այսքան զգուշացումից հետո պիտի շարունակեն իրենց դիմակավորված խաղը և, դիմակը դեն նետելով, չվերագտնեն իրենց ինքնությունը, ուրեմն նրանց հետ դիմակահանդեսի գլխավորը, որը, պահը եկել է ասելու, բանաստեղծի քնարական հերոս–երկվորյակն է, այլևս անելիք չունի:

Վե՞րջ: Դեռ ո՛չ: Համատարած դիմակների մեջ վերջնակա՛նապես չխանգարվելու և քարե արձան չդառնալու համար՝ ինքը՝ դիմակահանդեսի գլխավոր–բանաստեղծը, ջանում է այլևս չլինել և «Ամբողջովին դառնալ...դիմա՛կ»: Հանճարեղ վերջաբան: Որովհետև կործանվող մարդու փոխարեն մնում է նրա դիմակը՝ որպես ինքնություն: Ինքնություն–դիմակ, ինչն արտաքուստ էլ այն է, ինչ ներքուստ, ուրեմն և՛ մարդու, և՛ մարդկայնության հավի-

տենական ներկայությունն է ստի ու կեղծիքի աշխարհում, ուր դիմակն արդեն ոչ թե դեմք, այլ դիմակն արդեն դեմքի վերածված դիմակ է ծածկում:

Բանաստեղծի խոսքը դառնում է հրապարակախոսական դիմում՝ ուղղված բոլոր նրանց, ովքեր պղծում են ճշմարտությունը, ովքեր ստեղծել են «անջատ ու անվնաս» քվացող «բարոյական այն պարապը», ինչը թույն ու փոշի է խառնում «հացին, երգին, մտքին, շնչին»: Դիմադարձ բողոքը հնչում է ահարկու ձայնով, հնչում է որպես զգուշացում, հորդոր, պահանջ: Ամեն ինչ ավարտվում է բանաստեղծի հրաժարական հեռացումով իր իսկ շուրջը դիմակահանդես բացած բոլոր երկերեսանի երեսպաշտներից. «Ես այլևս չեմ մասնակցում Ոչ՝ թե խաղին, Այլ մինչև իսկ և մատաղի՛ն, Թե մորթվողը Մարդկայնություն–մարդկություն է...»:

Շարքն ավարտվում է «Իրերի բնությունը» եռամաս բանաստեղծությամբ («Իրերի դեմքն ու դիմակը», «Իրերի բարությունն ու չարությունը», «Իրերի դատն ու դատաստանը»), ուր իրերը ևս խոսքի մեջ են քաշվում որպես որոշակի իմաստ ունեցող դիմակ-խորհրդանշաններ: Սկսվում է դիմակների թատրոնը: Աչքի առաջ են կանգնում «Թատերական դիմակներ հագած իրերը բազում»: Նրանք, որ հավակնում են փոխարինել մարդուն, մարդու փոխարեն ենթարկվում են դատ ու դատաստանի: Իրերի կյանքը թատերական խաղի հանդես է բացում: Կուտակված լռությունը, որ դարձել է կարծես «մի նո՛ր՝ երկրո՛րդ...հայրենիք», որի մեջ ապրում է մարդ արարածը, աստիճանաբար ճեղք է տալիս և բացում իր ներսը: Իրերի հետ տարվող խոսք ու գրույցը թեև մի կետում հանգում է բառախաղի՝ «Զգուշացնում ենք. թող վախենա նա Եվ չվերածվի անկենդան իրի, Այսինքն՝ թող նա Չըհամարձակվի... իր–ակնանալ», բայց դա ընդգծում է խոսքի իմաստը: Իրականացումը մի իմաստով նշանակում է առարկայացում ու գոյացում, մյուս իմաստով իրն ինքնին դառնում է գոյածնի արտահայտություն: Սևակի նպատակն այն է, որ մարդու և իրի նույնացմամբ ստեղծի ժամանակը բնութագրող նոր դիմակ-խորհրդանշաններ: Այս դեպքում իրն ավելի զորավոր է, քան մարդը, որովհետև իրը հավերժական է, իսկ մարդը՝ փոխվող ու անցողիկ: Իրը խորհրդանշում է պաշտոն ու հանրային դիրք: Բանաստեղծությունն ուղղված է հանրային չարիք դարձած պաշտոնանո-

լության և օրենսգրքային տառակերտության դեմ, այն ամենի դեմ, ինչը կրճատում է լույսի տարածությունը:

Բանաստեղծության առաջին մասում ներկայացվում է իրերի դեմքն ու դիմակը: Իրերը թեև ապրում են իրենց «անժամո՞թ կյանքով», բայց մարդկանց համար «Նրանք պարզապես թատրոն են խաղում»: Եվ սա այնքան ժամանակ, քանի դեռ նրանց ուղղված է մարդկային հայացքը: Իսկ իրերին ուշադրություն չդարձնելու դեպքում՝ դրանք հանում են իրենց դիմակները, երևում իրենց «խոսում», «արտահայտիչ» դեմքով և նույնիսկ, լեզու հանելով, ձեռ առնում մարդկանց: Նրանք միշտ զգուշանում են ուշադիր հայացքից ու տեսանող աչքից.

*Օ՛ր քաղերական դիմակներ հագած իրերն այս քաղում...
Ես համոզվա՞ծ եմ, ես հասարա՞ր գիտեմ,
Նրանք ինչանից վախենում–քաշվում ամաչում են միշտ,
Ինչպես մերկ կիևը՝ անսպասելի հայացքից օտար:
Եվ ամբողջ կյանքում նրանք մշտապես մի բան են անում
Դիմակ են դնում — դիմակ են հանում,
Ի՞նչ է թե իրենց դեմքը չդեսնեն ավելորդ անգամ:
Եվ նրանք, գիտե՛մ, մահս են ցանկանում,
Որպեսզի... սպրե՛ն առանց դիմակի...*

Ինչքան էլ թաքնվեն, այնուամենայնիվ բանաստեղծի աչքից չեն վրիպում իրերի բարությունն ու չարությունը: Իրերը մշտապես մարդու կողքին են և անգամ նրա լության ու մենության ծանր, սրտմաշուկ պահերին մտքի հեռու խորքում զրուցում են նրա հետ: Այդպես իրը դառնում է մարդու կյանքն ամբողջացնող գոյություն: Նրանց հաղորդակցման միջոցը լությունն է, ինչն ուռչում է, շատանում, առարկայանում և, ինչպես արդեն նշեցիմք, մարդու ու իրերի փոխհարաբերության մեջ դառնում կեցության մի նոր հնարավորություն կամ այլ կերպ՝ «Մի նո՛ր՝ երկրո՛րդ...հայրենիք»: Բայց կատարվում է սարսափելին: Այդ լության մեջ ոչ թե իրն է շնչավորվում, այլ «մենության ժամին ահարկու»՝ մարդն է դառնում իր, այսինքն՝ «իրականանում»:

Ահա աթոռը, ինչի հոմանիշն է գահը: Աթոռն, ի վերջո, թեև չորքոտանի է՝ «Մակայն պարզվում է, Որ սրա վրա նստողի վրա

Սա ինքն է նստում»։ Աթորը՝ սպասարկու ծառան, հիմա տիրոջ հովեր է բանեցնում՝ «Սա այնտե՛ղ հասավ, Որ մեզ, ներեցե՛ք, էշի տեղ դրեց», ուստի պետք է դատապարտվի՝ իբրև մի չար ապստամբ։ Իսկ աթոր ասելիս այսուհետև պետք է հասկանալ «վարակ», և այդ վարակից հեռու պահել բոլոր նրանց, ովքեր շատ արագ ենթակա են ախտահարման, այսինքն՝ պաշտոնամոլ ու աթորապաշտ են։ Ջգուշացումն ավելորդ չէ, որպեսզի աթորի վրա նստող երկոտանին չդառնա չորքոտանու ճորտ, չվերածվի պաշտոնի ստրուկի։ Հակառակ դեպքում՝ նա ևս կդատվի։

Հաջորդը գլխարկն է որպես համազգեստի մաս. «Ով որ դնում է գլխարկ այստեսակ, նա դադարում է... և մտածելուց»։ Դա կախարդական գլխարկ է, քանի որ՝ «Դրեցի՛ր թե չէ՛ էլ չե՛ս մտածում, Գլխիդ փոխարեն Արդեն գլխարկըդ՝ սա է մտածում»։ Սևակն աչքի առաջ ունի պետական պաշտոնյաների վիթխարի բանակը՝ իրենց ոստիկաններով ու պահապան շներով։ Ի՞նչ մտածել, սրանք եթե մտածեն, ուրեմն իրենց տեղում չեն։ Եվ ինչքան բութ ու անըմբռնող, այնքան, որպես որոշակի գործողություն կատարող դիմակ, լավ։ Սա՛ էր կարգը, և սա՛ էր խրախուսվում։ Բայց կողքից ծիլ է տալիս բարեկամական մտահոգությունը. «Եվ ճի՞շտ ենք անում, Երբ մեզ վարժում ենք չմտածելուն, Ի՞նչ է թե հանկարծ... սխալ չգործենք»։ Բայց այս սքափեցնող խոսքը լսող չկա։ Ամեն ինչ գնում է դեպի ներքին տրոհում, որպեսզի հնար լինի իրերի դիմակից վերադառնալ իրական մարդու։ Դրա համար էլ ձևակերպվում է շուտասելուկը, ինչն, ո՞ր էր, թե աղոթք լիներ։ «Գլխարկըս գցեմ – գլուխըս պահեմ, Գլխարկըս գցեմ – գլուխըս պահեմ»։

Հաջորդ դատապարտյալը թերթ–լրագիրն է՝ իր ամենօրյա կեղծիքով ու ստով։

Բայց քանի որ լրագիր դատելը նշանակում էր ուղիղ հարվածել պետական գաղափարախոսության գործող մեքենային, ուստի բանաստեղծը խոհեմաբար հայտարարում է ընդմիջում՝ այդ դատավարությունը թողնելով հաջորդ հանդիպմանը։ Հաջորդ հանդիպումը, դժբախտաբար, չկայացավ, բայց բանաստեղծը հասցրեց ահա այսպես ավարտել–եզրափակել իր սկսած իրերի դատն ու դատաստանը։

*Մեր յեռքով սարքված
Իրերն իրավունք ունեն հշխելու,
Բայց ոչ մեզ վրա:
Այսօր դարուն ենք սուկ մի քանհսին:
Այսպես կդարենք բոլորի՝ն նաև
Մինչև հասկանան,
Որ մեր իսկ սարքած
Իրերն իրավունք չունեն հշխելու
Գոնեն մե՛զ վրա:*

Այսպես պատռվում են իրականացած բոլոր դիմակները, այստեղ՝ աթոռը, գլխարկը, լրագիրը, որոնց ցանկը մտովի կարելի է շարունակել: Իրերի դիմակահանդեսից բանաստեղծը դուրս է գալիս թեև վրդովված ու դժգոհ, բայց մի ներքին հույս ու հավատով, որ վատթարն է լավի «օժանդակը թաքնված», որ «Հավատն ինչքան պակասի, Այնքան հույսը կավելանա ձեր սրտում»: Եվ դա է պատճառը, որ դիմակներից ազատվելու և կյանքի բնականոն հորձանքի մեջ տեղ ունենալու ցանկությունը հաջորդ՝ «Դարակեսի պարզևները» շարքի առաջին իսկ բանաստեղծության մեջ վերածվում է այսպիսի կարգախոսի. «Դիմակների փոփոխություն՝ հոգուտ անդիմակության»:

«Խիղճը և մարդկային դիմակը» թատերական բանաստեղծությունն ունի «Այցելություն, որ կարող էր կատարվել նաև արթմնի ժամանակ» ենթավերնագիրը: Սևակի այս երկը բնույթով հիշեցնում է Չարենցի «Հերոսի հարսանիքը» չափածո թատերգությունը: Դարձյալ ամեն ինչ կատարվում է հեղինակի մտքում, քնի մեջ՝ թատերաբեմ ունենալով նրա տունը, ուր ներս է խուժում փողոցը՝ «Ավտորուսը՝ Տրամվայի հետ և մի ճչացող երեխայի ուղեկցությամբ»: Մարդը ներկայանում է սառը դիմակով, բայց խիղճը մեռած չէ և դիմակի տակ նրա մեջ արթնացնում է մարդկայինը. նրանք գտնում, ավելի ստույգ՝ վերագտնում են իրար ու միաձուլվում:

Դիմակի գեղագիտությունը Սևակը ծառայեցրեց մարդու և մարդուց օտարված, անգամ նրան հակադրված նրա կրկնորդի բարդ ու դժվարին հարաբերությունը ճշտելու գործին: Ո՞րն է իրականը՝ մա՞րդը, թե՞ նրա կրկնորդ դիմակը: Ինքնության և դիմակի պայքարն էլ դառնում է նրա ստեղծագործության առանցքային

գծերից մեկը՝ խիստ բնութագրական 20-րդ դարակեսին, որի ոչ միայն պատգամաբերն, այլև տարեգիրն ու կենսագիրն էր ինքը: Հանուն ինքնության մղվող պայքարը պայքար էր կյանքը շրջանակած դիմակների դեմ: Եվ սա էր կյանքը՝ որպես մարդկային կյանք, որպես պոեզիայի կյանք:

Ահա այսպես, շարունակելով հնագույն ժամանակների արվեստի ավանդույթները և ստանալով դարին համահնչուն բովանդակություն, նորագույն ժամանակների գեղագիտության մեջ դիմակը դառնում է գեղարվեստական մի նոր իրականության խորհրդանշան: Դիմակը որոշակի տեղ է գրավում մարդ և հանրային կյանք, մարդ և մարդկային կյանք, մարդ և իրերի կյանք փոխհարաբերության մեջ: Թեև միշտ չէ, որ դիմակն անհատականացվում ու անձնավորվում է, այդուհանդերձ դիմակը միշտ էլ ունի հստակ ու որոշակի ուրվագծեր և դրանով էլ վերածվում է կերպար-խորհրդանշանի: Դիմակի գեղագիտությունն այդպես է ի հայտ գալիս և՛ Էգրա Փաունդի ու Թոմաս Էլիոթի, և՛ Եղիշե Չարենցի ու Պարույր Մևակի ստեղծագործության մեջ: Ավելացնենք, որ դիմակի գեղարվեստական հնարավորություններն անսպառ շատ են և ուրույն դրսևորում են գտել նաև 20-րդ դարի համաշխարհային արվեստի տարբեր բնագավառներում, իսկ գրականության մեջ, պոեզիայից գատ, նաև՝ արձակ ու թատերգական երկերում:

Դիմակների այս խաղն ավարտվում է դատ ու դատաստանով, որպեսզի հաջորդ՝ «Դարակեսի պարզևներ» շարքն սկսվի մի բանաստեղծությամբ, ինչը կոչվում է «Դիմակների փոփոխություն՝ հոգուտ անդիմակության»:

Աստիճանաբար ընդարձակվում է խոսքի ընդգրկման ոլորտը: Բանաստեղծը՝ որպես «ստի սխալների սրբագիր և ուշացած արդարության խմբագիր», ավելի բարձր է հնչեցնում ձայնը, կերպավորում իրեն՝ որպես պատգամախոսի, ժամանակի հոգսերի ու պահանջների հավատարմատարի, և է՛լ ավելի խորացնում, հանրային կյանքի ոլորտ ներքաշում խոսքի բովանդակությունը: Նպատակը նույնն է, ճանապարհը նույնն է, ժխտման և հաստատման դրդապատճառները նույնն են: Մի կողմում լույսի շարունակությունն է՝ արդարության, ճշմարտության շողարձակու-

մով, մյուս կողմում՝ խավարի թանձր զանգվածը՝ ստի, կեղծիքի, անարդարության, խարդախության ստվերներով: Մարտահրավեր-բռնկումը վերստին հասնում է բարձր լարվածության, տարերքը փոթորկում է ու կործանարար: Բանաստեղծը ներկայանում է որպես «հեղինակ պարականոն գրքերի», «անվավեր խլիղոնների թվացույց», «մասնագետ հոգեհարցման», «նոր գուշակ», «խոովարար-խոովիչ», և ասում, որ ժամանակն է ստի համար կախադան սարքելու:

Այս բանաստեղծությունը ևս «Եղիցի լույս»-ի երևանյան առաջին հրատարակության մեջ կրճատվել է: Ներքորբերյալ հատվածում առաջին յոթ տողերից հետո հաջորդում է կրճատված մասը.

*Ե՛ւ,
Որ Աստուծոն Աստվածաբար էմ կոչում
Ե՛ւ խեռորեն խոովարար-խոովիչ,
Աստվածամեծ-աստվածարկու մի չաստված,
Ասում էմ չեզ, երկրորդելով երրորդում,
Որ երկնքում իրո՞ք չկան աստվածներ,
Նրանք վազուց երկրի վրա են բազմած,
Բայց ո՛չ ուղտի սասպաթի պես, այլ ուղտի
Անպանելի բեռան նման, որ մի օր
Ցած կնեպի համներեսաբար ո՛ւղտն անգամ:
Խոովության սերմը իբրև մանանեխ
Տարածվում է արտաշնչմամբ մեր բերնի,
Տարածվում է երկրից երկիր, վարակում
Մինչև անգամ աստվածներին հողեղեն,
Որ մեր հոգում ոտնազնդակ են խաղում,
Որ խրվել են մեր կոկորդում իբրև խորիս,
Եվ մեր լոզվից կախ են փվել կեռերով
Անվերջ Անխո՞ղ, բայց չփտող մի դիակ...*

*Խոովության սերմը, իբրև մանանեխ,
Իբրև որոմ մի փրկարար, իբրև ախար,
Ահավասիկ և նրանց է վարակում:*

Ուղղակի խոսքով ասված է ամեն ինչ՝ «Անվերջ նեխո՛ղ, բայց չփտող մի դիակ»-ը հեղափոխության առաջնորդն է, որ իր վիճակին համապատասխանեցրել էր նաև երկրի դրությունը: Այստեղից էլ՝ «խռովարար-խռովիչ» դարձած բանաստեղծի կերպարը, որը և «խռովության սերմեր» է տարածում:

Խռովուն ու չմիջնորդավորված խոսքը թռչում է առաջ և ձև ու կերպարանք առնում մի նոր շեշտադրումով, ինչը կոչվում է «Դարակեսի հիմնը»:

Հիմն՝ մարդու ու ժամանակի, հիմն՝ հույսի ու հավատի, հիմն, որ հնչում է դարակեսի ու դարերի հարաբերությունից ծնված փորձից ու պատմությունից: Խոսքը կառուցված է ժամանակային երկու գոյությունների զուգորդությամբ: Մի կողմում անցյալն է ու անցյալի բանաստեղծին բաժին ընկած ճակատագիրը, մյուս կողմում՝ ներկան, ներկա օրվա բանաստեղծի հոգս ու ցավով: Եվ ի՞նչ է ուզում նորօրյա բանաստեղծը՝ շատ լավ իմանալով իր նախորդների ճակատագիրը, որոնց, հաճուն արդար խոսքի, քառատել են ու սպանել, հատել ձեռքը, կտրել լեզուն՝ համարելով չար կախարդ ու սուտ մարգարե: Ուզում է, որ ինքն ու իր նմանները վերադառնան իրենց վաղնջական արհեստին:

*... Դառնանք կախարդ... մեր բարությանը,
Գեղեցիկի ու վսեմի նոր հարությանը,
Եվ մարգարե դառնանք իրոք՝
Մյն անվանի և անանուն խոտերի պես,
Որ զգում են մուրալուրը արեգակի...*

Ոգու ազատությունը փորձում է ազատություն նվաճել ինքնության լրիվության համար, այն բանի համար, ինչը բանաստեղծի գոյության ասպացույցն է՝ նրա ինքնարտահայտումը, խոսքը, լեզուն: Նորից խոսքի սլաքն ուղղվում է կյանքի դիմակահանդեսային կեղծիքի դեմ, և մերկ ու զրնգուն հնչում են դարակեսի բանաստեղծի հոգու ձայները: Դարի ճակատագրին միանում է բանաստեղծության ու բանաստեղծի ճակատագիրը, մեծ ծնվածների դժվարին երթը դեպի մեծություն ու մեծագործություն. «Որովհետև

մենք լավ գիտենք... Եթե քամին Ընդամենը մեր մազերի հետ է խաղում, Ապա ինքը՝ եղանակը խաղ է անում... մեր գլխի՝ հետ»:

Անընդհատ ինքն իր մեջ ճեղք տվող ու լայնացող ոգին, ի վերջո, դարակեսի մեծ չափումից բանաստեղծին մղում է՝ խոսք ուղղելու համայն աշխարհի բախտը տնօրինող հաշվիչ մեքենաներին ու ճշգրիտ սարքերին: Առաջադրանքը՝ դարակեսի համակողմանի ու խոր ճանաչողության չափանիշներով, այդ հաշվիչ մեքենան ստեղծած մարդուն ճանաչելու կարողությունն է: Ինչքան առաջ է գնում գիտական մտքի նվաճումը, այնքան ավելի բարդ ու դժվար ճանաչելի է դառնում մարդը, որը մի ամբողջ տիեզերք է, մի ամբողջ աշխարհ՝ անսահման մեծի ու անսահման փոքրի խտացումով: Դեմ դիմաց կարծես դրվում են աշխարհը ճանաչող գիտական միտքը և մարդուն ճանաչող դարձյալ գիտական միտքը, ինչն այս դեպքում արտահայտվում է գեղարվեստական խոսքի ձևով: Գաղտնիքները բացող Ծիր Կաթինի ու տրոհվող հյուլեի արանքում կանգնում է անհիմանալի, անճանաչելի մարդ արարածը՝ իր լացով ու ծիծաղով, խոսքով ու լռությամբ, կենսահոսանքների ու հեռագագացողության անհիմանալի կարողությամբ, երազների ու հիշողության բարդ համադրությամբ: Հեղինակի ասածն այն է, որ ամեն ինչ կարելի է ճանաչել, ամեն ինչ հաշվել ու հաշվարկել, բացի մարդուց: Չզվող և դեռ բացվելու լայն հնարավորություն ունեցող այս առաջադրանքն ավարտվում է մի վերջին հրահանգով, ինչը կոչված է պարզելու՝

Թե այդ ի՞նչ չկույ՛.

Ի՞նչ մեքենայի օգնությամբ բարի

Դեռ կարելի է մարդուն մա՛րդ պահել

Եվ կամ նո՛ր միայն մարդուն դարձնել Մա՛րդ...

Նույն տրամադրությունը շարունակվում է «Կայանալիք գրոսամբ» բանաստեղծության մեջ: Խոսքը մեծ լսարանից, որ աշխարհն է, ուղղելով մարդու հին ու հավատարիմ բարեկամին՝ շանը՝ նա գրչեղբայրների պես իր խոհերն ու տազնապներն է հաղորդում այդ կենդանուն:

«Շան կարտուներ» բանաստեղծության մեջ Չարենցն իր եւթնամյան կրկնորդի՝ փողոցային շան հետ հոգու տագնապներն էր ապրում՝ նրան դիմելով՝ «Շո՛ւն, կարտուի՛ իմ եղբայր, դառնաթախի՛ծ իմ ընկեր» խոսքով։ Լատինամերիկյան բանաստեղծներից մեկը՝ Խուլիո Սեսար Միլվայնը, «Բլյուզ իմ շան մասին» գործում գրում է.

*Ես մի շո՛ւն ունեմ,
Կամ, ավելի ճիշտ,
Ոչ թե շուն
Այլ իմ հոգու մի մա՛ւր.
Միրո՛ւմ եմ նրա
Ամեն մի մա՛զը,
Բայց մեկ-մեկ խղճո՛ւմ
Այդ անասունին.—*

*Ախր, խեղճ շունըս
Ինքը... շուն չունի՛...*

*Եվ ահա՛, երբ ես տխո՛ւր եմ լինում,
(Իսկ դու գիրե՞ս,
Թե ի՞նչ ասել է շուն —
Երբ որ մեռակ ու տխո՛ւր ես լինում),
Մի խոսքով,
Երբ ես տխո՛ւր եմ լինում,
Քիչ է մնում, որ
Գլուխըս իմ շան մոտոթին դնեմ
Եվ նրան ասեմ.—
— Շո՛ւն,
Ուզո՞ւմ ես
Ես քո... շո՛ւնը լինեմ...²¹*

Այս մտերմությունը շան հետ հարազատ է նաև Սևակին, որն ասում է. «Ամենքս էլ մի քիչ շուն ենք, շո՛ւն եղբայր, Եվ ամեն մեկս էլ մեր հաչոցն ունենք»։ Խոսքի տրամաբանությունն այս դեպքում ևս նրան տանում—հասցնում է մարդու ճանաչողությանը։

²¹ Թարգմանությունը Գ.Էմինի։ Գ.Էմին, Երկերի ժողովածու, 2 հատորով, Ե., 1977, հ.2, էջ 380:

Գրագիտության այս դարում, երբ վերծանվում են մեռած լեզուներն անգամ, դարձյալ մարդը մնում է չվերծանված՝ «Մեր երկտողանոց ճակատագիրը մնում է դարձյալ Անընթեռնելի՝ և անմեկնելի»։ Շան հետ կիսվող էությունն իր տագնապներն ունի, նույն այն տագնապները, ինչ նշված երկու բանաստեղծները։ Դա համայն աշխարհի առջև կանգնած մարդու միայնությունն է, ծանր միայնությունը թե՛ մարդկանց մեջ, թե՛ առանձին։

«Մանկական ճոճք» բանաստեղծության մեջ (այս գործը ևս պետական վերահսկիչների կողմից հանվել է «Եղիցի լույս»-ի երևանյան առաջին հրատարակությունից) միայնության զգացողությունը մեծ աղետի դիմաց դառնում է տագնապի ահազանգ, որ կախված է աշխարհի ու մարդկության գլխին. «Ո՛չ մի ժամանակ, Ո՛չ մի ժամանակ Մենք այնպես մենակ ու մենիկ չէինք, Ինչպես որ հիմա, Երբ միասին ենք բոլորս առավել, Քան թե երբևէ ուրիշ ժամանակ»։

Բազում մարդկանց համար անտեսանելին և գերժամանակակից սարք ու մեքենաների համար անճանաչելին բանաստեղծը խոսքով դարձնում է իրողություն։ Ուրեմն՝ աշխարհն ու մարդուն ճանաչող միակ կարող ուժը բանաստեղծն է, որը, զգայաչափ լինելով հանդերձ, նաև գուշակ է ու մարգարե։ Այդ ուժն է, որ «Ծանրը-ծանրը լռությունը Բարձրացնում է խոսքի աստիճանի» և, այդ կարևորության գիտակցումից ելնելով, արդեն ոչ իր, այլ աշխարհի համար բացարձակացնում իր գոյությունը։ Բանաստեղծը կարծես թե անջատվում է երկրային գոյությունից, համայն մարդկության հետ մեկտեղ իրեն տեսնում որպես ճիշտն ու սխալը կարգավորող ուժ, որպես աշխարհը բարոյական հիվանդություններից մաքրող սանիտար։ Սա ինքնագիտակցության ամենաբարձր աստիճանն է, որից հետո մարդու տերն ու տիրականը դառնում է ճակատագիրը։ Ամեն ինչ, ի վերջո, իր օրինաչափության հունն է ձևավորում։ «Ինչ որ տեղ ինչ-որ բան սխալ է» սարդանական ձևակերպումը դառնում է այդ օրինաչափության դեմ ուղղված բողոք, ինչը կարող է գալ թե՛ վաղաժամ ու անտրամաբանական մահվան ձևով և թե՛ տխմարին խելոքի գլխին պահապան ու լռես կարգելով։ Այսպես բանաստեղծի ճակատագիրը, ինչն ըստ ամենայնի ավելի լիարժեք է արտացոլում ժամանակի էությունը, դառ-

նում է խոսքի հիմնաշերտերից մեկը («Աշխարհ...Աշխարհ», «Ճամփեզրի խոտը», «Հպանցիկություն»):

Վիպական ծավալվող մտածողության օրենքները գործում են նաև ամուր ու տրամաբանված ներքին կառուցվածք ունեցող բանաստեղծական գրքերում: Այդ օրենքը հետևողականորեն բացում, մանրամասնում, լրացնում ու ամբողջացնում է բանաստեղծի ասելիքը: Խոսքի գլխավոր ուղղությունը ծառի բնի նման աճում, ճյուղավորվում և դառնում է մեկ-միասնական ամբողջություն: Հիմնական ասելիքը՝ լույսի պաշտամունքը, ծավալումների ընթացքում ի հայտ է բերում ժամանակակից մարդու էության խորքում բուն դրած կարևոր հոգեվիճակներ՝ ճանճությունը, անորոշությունը, որ գալիս են ավելանալու նույն մարդուն պաշարած տագնապներին, կասկածներին, մտատանջություններին: Ժամանակակից մարդու կերպարի խորհրդանշան դարձած բանաստեղծի ճակատագիրն իր անհատական նկարագրի առաջ հետզհետե է՛լ ավելի է խտացնում համամարդկային, հանրային նշանակություն ունեցող հարցադրումները: Համանվագայնության գեղագիտական դավանանքը նոր ձայնակարգության մեջ է ներքաշում բանաստեղծի խոսքը:

Չանճությունը՝ հոգնաժողովան ու տաղտուկի ձևով, բարձրանում և նորից թանճր մշուշի մեջ է առնում մարդուն: Ամեն ինչի հիմքը դարձյալ անգործության մատնված եռանդուն մարդու ականա բողոքն է, որը, առանց թաքցնելու իր մեջ շիթ առ շիթ կուտակվող ամեն մի ապրում, բացականչում է («Աշնանային վալս»):

*Ու ծվաբված շանչրոյթն ամենքիս մեջ
Երագում է հիմա հնավանատ միայն:
Ա՛խ, թե պարտուհանից մեկի շայնը խոսրոյր
Խուժեր սենյակ
«Չանչրոյթ, հին-մին շանչրո՛ւյթ կառնեն»...*

*Եվ ամենքս ենք հիմա կիսով մենակ,
Եվ ամենքս ենք հիմա կիսով րիսուր՝
Հոգնած մե՛ր իսկ բոլոր շարժումներից,
Եվ չևերի՛ց ամեն,
Եվ մարքերի՛ց բոլոր...*

*... Եվ ամենքըս հիմա վարք բաներ ենք հիշում,
Եվ ամենքըս հիմա հոռեպես ենք դարչեկ,
Անե՛ն ինչից զզված,
Զզված նաև մեզնից:*

Չանձրոյթին ավելանում է անորոշությունը, ինչը որակվում է որպես դարի հիվանդություն, ինչով վարակված են բոլորը: Հանրային կյանքն ու պատմությունը զարգացման իրենց օրինաչափություններն ունեն, որ տասնամյակներ ու հարյուրամյակներ են տևում: Մինչդեռ բանաստեղծը, իր մեջ խտացնելով անցյալը և կանխատեսելով ապագան, ցանկանում է ավելի արագ շարժման մեջ ներքաշել կյանքի ընթացքը: Բայց դա բացառվում է: Եզակի ստեղծագործողներ են բախտ ունենում պատմական մեծ ու բախտորոշ հեղաբեկումների ժամանակակիցն ու մասնակիցը լինելու: Պատմության շարժման և անհատի հոգևոր շարժման անհամատեղելիությունից էլ մեծ գործի ցանկությամբ աշխարհ մտած մարդն ընկնում է հուսահատության, ճանձրոյթի ու անորոշության շրջապատույտի մեջ: Բոլորի վրա ծանր ու մեղամաղձոտ նստում է 20–րդ դարի «ահարկու» հիվանդությունը՝ անորոշությունը («Անորոշություն»):

*Ի՞նչ է սպասվում այս մոլորակին,—
Ի՞նչ պարասխանես:
Ի՞նչ է լինելու այս աշխարհի հեպ,—
Ինչպե՞ս իմանաս:
Ի՞նչ է բուսնելու այս քշվառ հողին:
Եվ ի՞նչ լեզվով են խոսելու այսօրեղ...
Կրակն էս ընկել մորքերի չեռքից:
Ազատո՛ւմ չկա: Եվ պրծո՛ւմ չկա:*

Անորոշությունը դառնում է անդարման, ոխերիմ ցավ, կերպարանք առնում որպես վիթխարի, անսահման, որոշյալ մի գոյություն, որ տորիչելյան դատարկություն է պարտադրում մարդուն: Եվ տրամաբանական է, որ դեռևս «Պարասխանություն»-ից ձգվող խոսքի ծիրը պիտի դառնա ի շրջանս յուր և, ի վերջո, հասունացնի

հարցը. «Ուրեմն *ի՞նչ անել*»: Պատասխան չկա: Կա միայն բանաստեղծի (այսինքն՝ բանաստեղծների) ճակատագրով իմաստավորվող հորդորը. «Ինձնմանները եկել են աշխարհի Եվ այսուհետև աշխարհ են գալու, Որ իրենց կյանքով ցույց տան՝ *ինչ չանել*»²²:

Այս բանաստեղծությունն առաջին անգամ տպագրվել է «Գարուն» ամսագրում (1969, թիվ 2) հետևյալ ծանուցումով. «20-րդ դարի քաղաքացիներին՝ ասված մտերմական «դու»-ով»:

Այսպես ավարտվում է «Դարակեսի պարզևներ» շարքը: Իսկ թե ինչո՞ւ պարզև և ոչ թե տազնապ, արդեն պարզ է, որովհետև խոսքի տրամաբանությունն ինքն իր մեջ մեկնում է պարզևի բովանդակությունը:

Դարձյալ, ինչպես «Դիմակներ» շարքը, խոսքի ընթացքն ընդմիջվում է կուտակված լարվածությունը թեթևակիորեն թուլացնող մի նոր շարքով՝ վերնագրված «Ողջույնի քմայքներ»: Ամբողջ գրքի համար տեղատվության ու մակընթացության օրենքը փաստորեն դառնում է օրինաչափություն, դառնում է կառուցվածքի գործոն: Թեթև հանդիսանքով Սևակն իր բարի ողջույնի խոսքն է ուղղում մարդկանց՝ նրանց ասելով «Բարև», «Բարի լույս», «Բարի աջողում», «Բարի իրիկուն», «Բարի գիշեր», «Բարի գալուստ», «Բարի ճանապարհ»²²: Շարքի տրամաբանությունը դարձյալ առնչվում է համատարած լույսին, ինչը օրն է ստեղծում իր շարժումով և դառնում մարդու կյանքը չափաբերող տևողություն: Այդ չափաբերման ամեն մի քայլն ունի իր պայծառության չափը, իսկ ամբողջությամբ այդ ամենի բնաբանն այս պարզ տողերն են՝ «Լույսը բարի է, և բարին լույս է», որ նշանակում է, թե աշխարհում «Ճշմարտությունը չի՛ հետազոտվում. ճշմարտությունը ապրվո՞ւմ է լոկ»:

Շարքից դուրս մնացած, բայց շարքն ամբողջացնող նշված գործերն առավել չափով ունեն բարությանբ աշխարհին ու մարդկանց միավորող բովանդակություն: «Ծանոթ–անծանոթ մար-

²² Այս շարքում իրենց տեղը պետք է ունենային նաև «Բարի օր», «Ցտեսություն», «Բարով տեսանք», «Մնաս բարև» բանաստեղծությունները: Դրանցից երկուսը նախ՝ 1974-ին լույս են տեսել մամուլում, իսկ հետո՝ բոլորը միասին զետեղվել Պ.Սևակի «Երկերի ժողովածուի» 6-րդ հատորում (տես՝ էջ 152–162):

դիկ, բարի օր...»: Իսկ ընդհանրությամբ շարքի ներքին շարժիչ ուժը սերն է, ինչի գոյությամբ ապրելը կյանքն է՝ իր բոլոր դժվարություններով, բացակայությամբ ապրելն անհնարին է՝ մահվան-չգոյության համարժեքով: «Բարի օր»-ն սկսվում է այս տողերով.

*Իմ օրը երեկ աղքատ էր այնքան,
Որքան դրախտի նկարագիրը սուրբ գրքերի մեջ.
Քանի որ լինել նշանակում է մասամբ ունենալ,
Իսկ ինչ թվում էր, որ չկա էլ սեր
Թե դարձել է նա արդեն սովորույթ...*

Սիրո «սովորույթը» կեղեքում է ինքն իրեն այդ վիճակում ևս ճանաչել փորձող մարդուն, և օրվա մեջ ինքն իր հետ խոսելով, տալով-առնելով, ճշտել-պարզելով՝ հանգում է այն եզրակացության.

*... որ սերն իսկական
Ընդամենը լոկ փոխում է ձևեր,
Երբեմն թվում սովորույթ անգամ
Մինչդեռ իսկապես նա նույնն է մնում...*

Սերը ոչ թե վերադարձ է դեպի կյանք, այլ հենց ինքը՝ կյանքն է, և ցտեսության, հրաժեշտի ու կորուստի պահին է, որ անգամ ամենաբուռն կյանքով ապրած մարդու մեջ հնարավոր է դառնում այսպիսի զգացողության ձևակերպումը. «...Որ ես զգամ ուշացումով, Թե ինչպես է սահում-անցնում Կյանքն իմ կողքով, Ես էլ՝ կյանքի, Չդիպչելով երբեք իրար» («Ցտեսություն»): Ցտեսությունը մինչ տեսությունն է, որ նշանակում է դեռ հանդիպելու հույս կա: Մա դեռ կորուստի ու ոգու աղեկտուր կաղկանձի վերջին հառաչը չէ: Դա արդեն վերջնական իրողություն է դառնում «Մնաս բարև»-ի մեջ: Անդառնալի բաժանումի պահին է, որ քնարական հերոսի կերպարանք անգամ չընդունած բանաստեղծը (այդ քնարական հերոսը ևս մի ավելորդ դիմակ է) ուղղակի և ուղղամիտ ասում է.

*...Եվ... ժամանակ էլ չմնաց
Մի լա՛վ - կարգի՛ն - կո՛ւշի սիրելու*

*Ինչ որ եղավ նահապետիչ էր կարծես միայն,
Ընդամենը... սևագրություն,
Որ դեռ պիտի
Սրբագրվեր—մաքրագրվեր ներշնչանքով,
Մինչդեռ ահա պահն է հասել,
Որ քեզ ասեն
— Մնաս բարև ...*

Բայց ինչպե՞ս, երբ այս դեպքում արդեն հաջորդում է կյանքի գիտակցական հորձանքի հաջորդ շերտը, ինչը հիշողությունն է, որ սահմանազօծում է «Բարև»-ից մինչև «Մնաս բարև» ընկած հոգեվիճակների պատմությունը, ինչը կյանքի լուսավոր, բայց, ավա՛ղ, արդեն փակված մի էջն էր: Էջը շրջեցիր, մահ է: Քո՛ իսկ մահը՝ քո՛ իսկ առջև: Ու այսպես ինքնահրաժեշտ-ինքնաթաղումով կյանքը շարունակվում է առաջ՝ վաղվա մեջ, սակայն, ապրեցնելով երեկվա օրը: Ինքնավերագտնումի հույսը դեռևս ապրեցնում է մարդու: Ծանր մղձավանջից հետո նա արթնանում ու գիտակցում է, որ դեռ չի մեռել, փակված էջի հետ մեկտեղ ամեն ինչ չի վերջացել: Աստիճանաբար շատանում է հոգու լույսը, պայծառացնում ու ապրեցնում նրան:

Պայծառացող տրամադրությունը ներքին ինքնավերլուծող-քննական հայացքի ուղեկցությամբ շարունակվում է «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին» խորագրով ի մի բերված սիրային գործերում, որին հաջորդում է «Աստծու քարտուղարը» շարքը:

Աստծու քարտուղարն ինքը՝ բանաստեղծն է: Նա, ով մարգարեի ու գուշակի կերպարանքով մասնակից է Աստծու հայտնություններին, նա, ով իրավունք է ձեռք բերել՝ խոսելու լույսից և ճանապարհային ախտից:

Ստաբերենք, որ Բալզակն իրեն համարում էր «Հանրության քարտուղար», որը կոչված է՝ իր վեպերի մեջ արձանագրելու հանրային կյանքի մեծ ու փոքր տեղաշարժերը: Կյանքը գրում է իր վեպը, իսկ քարտուղարն՝ արձանագրում: Նույն կերպ՝ ժամանակն ասում էր իր ճշմարտությունը, իսկ բանաստեղծը՝ սղագրում:

«Եղիցի լույս» գրքի ամբողջ իմաստային շեշտն այս շարքում ավելի որոշակիանում է նրանց անվան ու գործի շուրջ, ով-

քեր՝ որպես Աստծու քարտուղար, խոսում են ժողովրդի հետ: Պատասխանատվության չափն ու կշիռը հասնում են ամենաբարձր կետին: Սևակը խոսում է բոլոր նրանց ձայնով՝ «Ովքեր մենակության մեջ Միանգամից են ողջ մարդկության հետ նստում գրույցի», պանծացնում նրանց՝ «Ովքեր այս Երկրագնդի պտույտն զգում են կրունկով իրենց... Որոնց չեն կարողանում ո՛չ մի կերպ սիրել Բոլո՛ր դարերի արքաներն ամեն: Եվ կործանում են սրանց ո՛չ միայն աքսորով, բանտում, Այլ նաև սրանց պալատ բերելով Ու... սուտ սիրելով...» («Ճառագայթային ախտ»):

Ազատ ու չբռնադատված լինելու տարերքը, ձեռնասուն չդառնալու բացառիկ սրված զգացողությունը շարունակվում է «Մեծ ուղտի փոքրիկ ականջում», «Խոստովանություն» բանաստեղծություններում: Պարապության, ձանձրության, անորոշության պահերը ետ–ետ են քաշվում, և իր անելիքը, նաև իր արժեքը գիտակցող բանաստեղծը հանուն լույսի ու ճշմարտության հպարտ ու աներկբա գնում է սխրանքի՝ վերջին պահին հորդորելով բոլոր նրանց, ում մինչ այդ ուղղել էր խոսքը («Հորդոր»):

*Դիմավորեցեք... կասկա՛ծը: Ես իր
Ո՛չ մունեպրիկն եմ, ո՛չ էլ մարգարեն:
Իր երասիրապարտ փրկյա՛լն եմ ես լուկ:
Դիմավորեցե՛ք, քանզի ամենքիս
Լոկ հավա՛յրք է պեկրք, ո՛չ հավապալիք:
Լոկ հավա՛յրք է պեկրք, ո՛չ հավապալիք...*

Սա վերջն է, ինչը ոչ թե արձագանքը, այլ շարունակվող կոչնաձայնն է առաջին էջի՝ «Նորօրյա աղոթք»–ի բերած կասկածների ու տագնապների: Սա վերջն է և այն սահմանը, որտեղից այն կողմ բաժանվում են ճանապարհները, որտեղից հետո ամեն ոք, ըստ ապրած կյանքի ներքին օրինաչափության, գնում է ճակատագրին ընդառաջ:

«Եղիցի լույս» ժողովածուն Սևակի սխրանքն էր ընդդեմ այն ամենի, ինչն անդեմացնում, ստորացնում, վիրավորում, վարկաբեկում և, ի վերջո, ոչնչացնում է մարդ արարածին ու նրա արժանապատվությունը: Մխրանք՝ հանուն լույսի, սխրանք՝ հանուն ճշմար-

տության ու արդարության: Սրանով է պայմանավորված հանրա-
յին այն մեծ արձագանքը, որ ժողովրդի մեջ առաջացրեց բանաս-
տեղծի անունն ու գործը:

ՀԱՅՐԵՆԻՔ ԿԱՄ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ XX ԴԱՐԸ

Այս տարիներին առանձնահատուկ ուշադրություն նվիրվեց
հայ գրականության մայր ուղղությանը՝ հայրենասիրական քնար-
երգությանը, ինչը վերակոչեց ու զարգացրեց ժամանակի ընթաց-
քում այդ բնագավառում ստեղծված լավագույն ավանդույթները:
Հայրենիքի ոգեկոչումը՝ պատմության հին ու նոր էջերով, ժո-
ղովրդի անցած ճանապարհի հիշարժան դեպքերով, այն խոր-
հուրդն ուներ, որ *վերստին ինքնագիտակցման էր քերվում դարե-
րի փորձը, և ըստ այդմ՝ ճշգրտում կյանքի ազգային կառուցվածքի
բնույթը*: Հայ պոեզիայի աշխարհագրական քարտեզում վերստին
իր տեղը գրավեց սրբության սրբոցի՝ մայր հայրենիքի գեղարվես-
տական կերպարը: Պատմությունը, ծննդավայրը, հայրենի տունը,
ազգային կյանքի՝ առանձնահատուկ բնույթը, հայրենիքի
խորհրդանշանի վերածված մարդկային ճակատագրերը դարձան
թե՛ մեծակտավ, համապատկերային երկերի և թե՛ առանձին բա-
նաստեղծական շարքերի նյութ: Գրվեցին բազմաթիվ պոեմներ, ո-
րոնք առնչվում են և՛ առանձին պատմական փաստերի (Մեսրոպ
Մաշտոցի ծննդյան 1600–ամյակը, Մեծ եղեռնի 50–ամյակը), և՛
ընդհանուր երևույթների: Այս գործին իրենց գրական ծառայու-
թյունը բերեցին բոլոր հայ բանաստեղծները և ժամանակի մեծ
գրական այլ ժանրերի ներկայացուցիչների հետ մեկտեղ ստեղծե-
ցին հայրենապատմի մի նոր ուշագրավ էջ: Յուրաքանչյուր բա-
նաստեղծ ոգեկոչեց հայրենիքի կերպարի իր պատկերացումը՝
լայն տարածում ունեցող կառուցման ու զարթոնքի խանդավառ
գովքի կողքին տեղ բացելով մաս ազգային ճակատագրի, հիշո-
ղության մեջ ծխացող ողբերգության, ավերված պատմական հայ-
րենիքի և ժողովրդի դժվար գոյության սխրանքի համար:

Նյութի կերպավորման մեջ առանձնահատուկ տեղ է վիճակված Պ.Սևակի «Անլռելի զանգակատուն» պոեմին, ինչպես նաև դեպի այն բերող և ապա շարունակող մի քանի այլ գործերի:

«Վարուժանի պոեզիան» ուսումնասիրության մեջ, կարծես շարունակելով Տերյանին («Հայ գրականության գալիք օրը») և Իսահակյանին («Մտքեր հայ գրականության մասին»), Սևակը հայ գրականության «բնավորության» մասին գրում էր. «...չմոռանանք, որ *հայրենասիրությունը հայ գրողի մոտ հանդես է գալիս ոչ որպես սուկական մի զգացում, այլ որպես աշխարհայացք, որպես գաղափարախոսություն*» (VI, 327): Այս աշխարհայացքն ու գաղափարախոսությունն ընկած են հայ մատենագրության, պատմագրության, գեղարվեստական գրականության հիմքում, ինչը դարձել է ժողովրդի պատմական բախտի անխարդախ հայելին: Վարուժանի պոեզիային տված ձևակերպումը կիրառելի է Սևակի ստեղծագործության համար:

Հայրենիքի գեղարվեստական կերպարն ստեղծելու գաղափարը բանաստեղծին ուղեկցել է դեռևս գրական առաջին քայլերից: Ինքն է խոստովանել. «Յոթ–ութերորդ դասարանում ես որոշեցի մի չտեսնված գործ կատարել՝ հայ ժողովրդի պատմությունը չափածո շարադրել, և սկսեցի լրջորեն գրել: Դպրոցից հետո համալսարան ընդունվեցի, որ այդ «ազգային սխրագործությունը» իրագործեմ: Բայց, ինչպես և պետք էր սպասել, դրանից ոչինչ չստացվեց, և գրածս այրեցի» (V, 388):

Ազգային այդ «սխրագործությունը», ինչն, այդուամենայնիվ, պիտի գլուխ գար «Անլռելի...»-ի ստեղծումով, անցնում է հասունացման ճանապարհ: Նրա «Միրո ճանապարհ» և «Նորից քեզ հետ» ժողովածուներում զետեղված են հայրենասիրական տրամադրությունները ի մի բերող «Մովեստական իմ Հայաստան» և «Ծուխ ծխանի» շարքերը, որոնցից հետո՝ 1959 թ., լույս է տեսել «Անլռելի զանգակատուն» պոեմը: Այնուհետև՝ «Մարդը ափի մեջ» գրքում նա զետեղել է «Հարկ հոգեկան» շարքը, ինչպես նաև՝ «Եվ այր մի՛ Մաշտոց անուն...» պոեմը: Սևակի հայրենասիրական տրամադրությունների վերջին արտահայտությունը եղավ «Եռաձայն պատարագ» պոեմը: Միաժամանակ, տարբեր տարիների նա գրել է նաև հայրենասիրական առանձին գործեր՝ «Հայաստան»,

«Մինչև անգամ», «Քիչ ենք, բայց հայ ենք», «Հայոց լեզու», «Վահագնին», «Հայուհիները», «Հայրենիք» և այլն:

Մևակի խիստ անհատականացված քնարական հերոսի սերը հայրենիքի հանդեպ անմնացորդ նվիրում է ողբերգությունների բազմաթիվ արարներով լեցուն նրա պատմությանը, ժողովրդի դժվարին երթին՝ գոյությունը պահպանելու, հայրենիքը, լեզուն, մշակույթը, հոգևոր կերտվածքն այս մեծ աշխարհի մեջ չկորցնելու բնական զգացողությանը: Հայրենիքը մեկն է ու միակը: Մևակի մեջ խոսեց համազգային ոգին, որի գոյության հիմքը ներկա Հայաստանն է, թեկուզև իր նախկին չափերից մնացած մի մանրանկար, բայց որն է սոսկ այն իրական ու կենդանի հողը, որտեղից երևում են թե՛ կորցրած եզերքը, թե՛ աշխարհով մեկ սփռված հայրենակիցների՝ դեռևս տեղից տեղ փոխադրվող քարավանները: Քոչվորները նստակյաց դարձան այս հողի վրա, նստակյացները փոխարինվեցին քոչվորների: Ամեն ինչի սկիզբը երդում—հավաստիացումն է, որ առնչության օրենք է նաև այս դեպքում («Հայրենիք»):

*Քեզնով երդվելիս
Ձեռքըս դնում եմ իմ սրբի վրա՝
Սեղմելո՛ւ նման,
Որ... հանկարծակի չպայթի դողից...
Ինչնով երդվելիս
Ափըս դնում եմ քո մի ափ հողին,
Ինչպես իմ նախնիք՝ Սուրբ Գրքին իրենց...*

Այս երդում—հավաստիացումը ժողովրդի պատմությունը արյան հարազատությամբ ժառանգելու և այդ պատմությունը սեփական կենսագրություն համարելու նախասկիզբ ունի: Նախ՝ պատմությունը, ինչի ամենաստեղծ շարադրանքը նույն բանաստեղծության մեջ այս է.

*Եվ աջից նայում
Տեսնում եմ հրդեհ,
Չախից եմ նայում
Տեսնում եմ մոխիր:*

*Ի՛նչ է. քեզ տրվեց կրակը կրթել
Ու դաստիարակել մի ամբողջ նախիր...*

*Ճակատագրի բերումով դաժան
Ճակատող հինա՝ փոքրի՛ց էլ փոքրիկ.
Մինչդեռ նակատիդ գիրը՝ մեծից մե՛ծ:
Իսկ ո՞վ է դրա ընթերցողն, ո՞ր է...*

Ընթերցողներ կային: Ընթերցողներից գիտական ու հնուտանոսությունը, այլև մտավ գիտական վեճերի մեջ՝ անհրաժեշտ հակահարված տալով «պատմաբան» կոչված թշնամիներին, ովքեր զբաղված էին պատմության նենգափոխումով²³: Հուշագիրների վկայությամբ Պ.Սևակը գործուն մասնակցություն է ունեցել 59 հայ նշանավոր մտավորականների ստորագրությամբ (նախատեսված 60–ի մեջ չկա միայն պատմաբան Սուրեն Երեմյանի ստորագրությունը) ԽՄԿԿ Կենտկոմ հասցեագրված մամակի ստեղծման, խմբագրման և ստորագրահավաքը կազմակերպելու գործին²⁴: Այդ մամակում դեռևս 1950–ական թթ. վերջերին արծարծվում էին Արցախի, Արևմտահայաստանի, հայոց Մեծ եղեռնի ճանաչման ու նշման հարցերը: Այս մտայնությունը հասունացրեց 1965 թ. ապրիլի 24–ի սգո հզոր երթը Երևանում և նախապատրաստեց 1988 թվականի արցախյան ազատամարտը:

Գիտակցական կյանքի առաջին իսկ օրվանից Սևակը եղել է հայրենիքի գաղափարական զինվոր: Ճշմարիտ հայրենասիրության դիրքերից նա գրեց ազգային արժանապատվության ու սնապարծության մասին, հայոց մեծերի մասին:

Սևակինը ժամանակակից մարդու գիտակցական ու անփոխարինելի սերն էր առ հայրենիք: Նոր էր այդ սերը, որքան էլ այն

²³ Այս տեսակետից հիշատակության է արժանի տխրահռչակ **Զիա Քունիաթովի** «Աղբրեջանը VII–IX դդ.» (Բաքու, 1965) գրքի գրախոսությունը, ինչը նա գրեց **Ա. Մնացականյանի** հետ մեկտեղ: Տես՝ «Պատմաբանասիրական հանդես», Ե., 1967, թիվ 1, էջ 177–190: Հայտնի է նաև սրա ամբողջական տարբերակը:

²⁴ Տես՝ **Շ. Գրիգորյան**, Հայ պոեզիայի Քուսկիկ Ջալալին, Ե., 1998, էջ 51–60:

լիներ դարերի ընթացքում ապրված ու կրկնված: Իր այդ սիրո մեջ Սևակը չէր վախենում լինել չհասկացված, անգամ ծաղրված:

Այս սերը կլանող է ու անվախճան, այն դառնում է մեկ կյանքով ու գործով սատարվող պատասխանատվություն ամբողջ պատմության առաջ, մեկ այդ պատմության ներկա օրը պարտությունից փրկելու ճիգ ու ջանք, մեկ աշխարհի առջև ժողովրդի հավաքական արժանապատվությունը պահպանելու տենչ: Եվ հայ լինելն այս դեպքում ոչ միայն ազգային տեսակ է ու պատկանելություն, այլև ապրելու դժվար մասնագիտություն:

Դեռևս «Անմահները հրամայում են» գրքում զետեղված «Մեր բախտը» շարքի քաղաքական բնույթի հայրենասիրական երգերում, որոնցում դեռ թարմ էին պատերազմի հաղթական ավարտի միջազգային արձագանքները, Սևակն արդեն իսկ հնչեցնում էր հայրենասիրության քաղաքացիական լարը: Այդ նույն հայեցակետից նա բանաստեղծություններ էր նվիրում նաև ներգաղթող հայերին: Մի զգացողություն, ինչն անհրաժեշտ է իբրև ելակետ, սկզբից ևեթ ուղեկցել է բանաստեղծին. դա գրող-ստեղծագործողի և քննարկական հերոս մարդ-անհատի տարիքը ժողովրդի տարիքի չափով մեծացնելն է, որպեսզի պատմությունն անցնի անձնական կյանքի միջով: «Անձնական հարցաթերթիկ» բանաստեղծության մեջ գրում էր. «– Ազգությո՞ւնըս:— Հայ եմ՝ Ավելի քան ամբողջ երկու հազար տարի»: «Մեր երջանկությունը» գործի մեջ այդ զգացողությունն ունի այսպիսի ձևակերպում. «Մեզ ծնել է, աշխարհ բերել համեստ մի մայր, Բայց մեզ ինքը պատմությունն է որդեգրել»: Պատմության որդեգիր–բանաստեղծը, ներկա օրը յուրացնելով ու ներկայի սահմաններն ընդարձակելով, աստիճանաբար ի ցույց է դնում ժողովրդի պատմական ուղու տրամաբանությունը:

«Սովետական իմ Հայաստան» շարքում հայրենիքի ներկա օրն է, հայ ժողովրդի ստեղծագործ առօրյան, որ դառնում է ինքնարտահայտման նյութական հիմք: Աստիճանաբար նրա խոսքի մեջ մուտք է գործում նաև պատմությունը: Ծանր ու դժվարին անցյալ և փրկված հողի մի պատառիկի վրա շարունակվող ներկա. այս հարաբերությունն էլ ընթացք է տալիս բանաստեղծի ասելիքին: Ծնվում է պարզ համեմատությունը. «Դու քո խաղողի նման ես եղել»: Այսինքն՝ ցուրտ աղետի ժամանակ թաղվել ես, լույսի ու

ջերմության մեջ՝ վերընձյուղվել, բայց տունկղ հաստատուն է եղել հայրենի հողի մեջ: Այս նույն զգացողությունը դարձել է նաև շատ պարզ, դեռևս տարողության մեծ կշիռ չունեցող այսպիսի ինքնարտահայտում. «Ինչ լա՛վ է, որ դու աշխարհի մեջ կաս... Ինչ լա՛վ է, որ դու լոկ պատմությունն չես»:

Ոգեպնդող ներկան իր փառատոն–տոնահանդեսն է շարունակում նաև «Ծխանի ծուխ» շարքում: Դարձյալ հնի ու նորի կապ և այդ երկու եզրերը բանաստեղծորեն քարտեզագրող պատկերներ, որ ամեն առիթով պարզում են ժողովրդի կեցության իմաստը՝ «Հայաստան», «Իմ ժողովրդին», «Հպարտ եմ ես»: Ներկան շարունակություն է, ինչին պատմությունն է նայում, բայց նույն կերպ պատմությանը նաև ներկա օրն է նայում: Եվ ծնվում են մեկը մյուսով պայմանավորված շատ կարևոր ու նուրբ զգայական վիճակներ, որոնք քիչ հետո ավելի էին խտանալու ու բացվելու:

«Մարդը ափի մեջ» գրքում Սևակը հանգում է հայրենիքի կերպարի իմաստավորման այն սկզբունքին, ինչը ժողովրդի պատմության և նրա անունից խոսող բանաստեղծ–որդու միաձուլումն է մեկ ամբողջության մեջ: «Երգ եռաձայն»–ը այս միասնության օրհներգն է.

Ախ, իմ հայրենի՛ք...

Դու՛

Հազարամյա իմ ազգանո՛ւնը...

...Քեզնից սկսվում ու քեզ եմ հանգում՝

Շրջագծի պես...

Այս միասնությունն անընդմեջ հավաստիացումների տրամաբանական ավարտն է: Սևակի դիմումը հայրենիքին ստանում է գովասանության ու ներքողի բնույթ, ինչի շարժող ազդակները սիրուց ու նվիրվածությունից ծնվող բնութագրումներն ու կերպավորումներն են:

1961–1962 թթ. Մեսրոպ Մաշտոցի ծննդյան 1600–ամյակի առթիվ Սևակը գրեց «Մայրենի լեզու», «Հայոց լեզու» բանաստեղծությունները, «Խոսք հավաստիքի», «Եվ այր մի՛ Մաշտոց անուն...» պոեմները՝ նվիրված հայրենիքի գոյաբանությանը և ժո-

ղովրդի մաքառման խորհուրդն արժեքավորող նույն հոգևոր ուժին՝ հայոց գրին ու նրա ստեղծողին: Սևակը փաստորեն շարունակում էր ստեղծագործական այն ուղին, որ 1910–ական թթ. սկզբներին հայ գրերի գյուտի 1500 և հայ տպագրության 400–ամյակների առթիվ ոգեկոչել էին Յարճանյանը («Սուրբ Մեսրոպ»), Թումանյանը («Թեպետև բախտը մեզ շատ հարվածեց»), Թեքեյանը («Տաղ հայերեն լեզուին», «Ազնվաթուղթ») և, ընդհանրապես, ամբողջ հայ մտավորականությունը: Գրական այս կողմնորոշման արտահայտություն էր նաև Չարենցի «Ես իմ անուշ Հայաստանի արևահամ բառն եմ սիրում» տողով սկսվող բանաստեղծությունը, ուր բառի ու բանի հանդեպ եղած սերը դառնում է երկաթագիր գիրք, Նարեկացու և Քուչակի լուսապսակ գոյություն: Չարենցը կարծես ավետարանական սկիզբ է հաղորդում բանաստեղծությանը և իր խոսքն սկսում մոտավորապես այնպես, ինչպես Հովհաննես Ավետարանիչը՝ «Ի սկզբանե էր Բանն...»: Ահա այս ի սկզբանե եղած Բանն է, որ հայոց գրերի և Մաշտոցի գոյությամբ ոգեկոչում են հայ գրողների տարբեր սերունդները և դրա մեջ փորձում գտնել ժողովրդի մաքառումներով լի պատմության խորհուրդը: Նույն այս ճանապարհը նաև Սևակի ճանապարհն էր: Հայոց լեզվին նվիրված նրա երկու բանաստեղծությունները դարձյալ գրված են իբրև ներբող ու գովասանություն: Ահա «Մայրենի լեզու»-ի սկիզբը.

*Դու մեր մեծ երթի գավազանակիր
Եվ մեր պայքարության մեծագո՞ւյն դիվան,
Մեր ազնրվության գովասանագիր,
Մեր մտքի պահեստ, հոգու օրևան:*

Հայոց լեզուն դիտվում է իբրև ազգային ինքնությունը հավաստող անկորնչելի գանձ ու գանձարան, որ ժողովուրդը կարողացել է պահպանել իր անընդմեջ պարտություններից հետո, իր մեծագույն կորուստներից հետո և ամփոփվել իր լեզվի մեջ ու լեզուն դարձրել հոգևոր հայրենիք. «Չկարողացանք բեզ մեզնից խլել...: Ինչպես չեն կարող խլել մի դրոշ, Որ հազարամյա դաժան մարտերում... Փողփողացել է միշտ էլ... սրտերո՞ւմ»:

Հաջորդ՝ «Հայոց լեզու» բանաստեղծությունը, որ գուգահե-
ռաբար գրվել է նախորդի հետ միաժամանակ և ունի տեղին մի
բնաբան՝ «Ջրոյսդ ի քոյոց քեզ մատուցանեն», կարծես հայերենի
բառապաշարի գեղեցկության հրավառություն լինի, բառալույսի
գերպայծառ մի բռնկում, բառերի մի կրակամրրիկ, որ տարած-
վում է լեզվի մեջ եղած արևափայլքի տևականությամբ և այդ ցույ-
ցուն փայլքին դիմանալու տևողությամբ: Սա բանաստեղծի ան-
թաքույց ու բռնկուն սերն է, ավելի ստույգ՝ անմնացորդ սիրահար-
վածությունն իր *լեզու-հայրենիքին*, ուր, ինչպես ժողովրդի պատ-
մության տարբեր շրջափուլեր, ոգեղեն գոյացման մեջ են ներթաշ-
վում լեզվի շերտերը՝ գրաբարն ու միջին հայերենը, աշխարհա-
բարն ու բարբառները, հնաբանություններն ու նորաբանություն-
ները, հազվադեպ բառերն ու կենդանի, տրոփուն խոսքը: Լեզվա-
կան մի համաձուլվածք, ինչն իր մեջ ունի ազգային Բանի, որ այս
դեպքում նույնն է, թե՛ ազգային Գոյի արժեք: Հայոց լեզուն այս
բանաստեղծության մեջ կարծես ջրվեժի սահանք լինի՝ իր հորդա-
ռատ բխումով, իր շաչ ու շառաչով, արևի տակ գունավորվող իր
ծիածանով, իր խաղաղ ու լիքը հոսքով: Առձայնության իր բաղա-
ձայնության շերտերը, բառերի ճաշակավոր ճոխությունը, բառերի
ներճառագումից ծնվող պատկերները, լեզվական հորձանքի ա-
զատ, բայց ներքուստ համաչափված կշռությոն ստեղծում են հայե-
րենի մի համանվագ, որ համանվագ է իր բազմաձայնությամբ և
կատարյալ՝ իր ձայնակարգությամբ.

*Պահածոյացած քո մեջ ես պահում
Արևագալի նշողունը շեկ,
Մեր երդիկների նշույունը շեղ,
Շինականների խոփի շառայլը հառավելների անկյունադարձին,
Մանգաղի շողքի արծաթ բանվածքը արտի ոսկու մեջ,
Խույրի երթևեկ ցուլափոխանքը ակնաշագիկ,
Չինվորագրյալ քաջերի զենքի ճառագայթունը արփալույսի տակ,
Արրուշանների բացխուփ բոցերի մարզանք-մրցունը բոլորանվեր,
Խաչերի ցուլքը ցնորաքերոդ,
Գրակալներին ծաղիկոդ մոմերի պլպլոցը պաղ,
Եվ փայլը, նաև շառավիղոդ՝ ւնը մեր տիտուր-զվարթ ճանանչող աչքի...*

Եվ այսպես՝ 126 տող շարունակ: Եվ այսպես՝ լեզվի անընդ-
մեջ ցուլափոխանքով, բաղաձայնների «բարբարոս» զրնգոցով,
քայլերգի ելած նվագախմբի երթով բանաստեղծությունը գալիս–
հասնում է իր վերջաբանին.

*Դու այսպիսին ես,
Այսպիսի՛ն ես դու:
Եվ երջանիկ է՛ ով քեզ կարող է կոչել Մայրենի:
Երանելի է՛ ով քեզանով է՛ խոսում ու դապում...
...Եվ ես՝ երջանիկս ու երանելիս,
Ե՛ս չեմ, այդ ե՛ս չեմ քեզ փիրապեպում:
Դո՛ւ ես, այդ դո՛ւ ես ինչ փիրապեպում –
Հավիպյա՛ն և մի՛շտ,
Եվ ա՛յժմ նաև՝
Քեզանով իսկ քե՛զ փառաբանելիս²⁵:*

Սա օրհներգ է հայոց լեզվին և լեզվի ուժի ու անմահության
հանդեպ ծնրադրած հավատացյալի փառերգություն–աղոթք²⁶:

Նույն այս ժամանակահատվածին են զուգադիպում նաև
նշված երկու ծավալում երկերը: «Խոսք հավաստիքի» պոեմը
գրվել է 1961–ի սեպտեմբերին, հաջորդը՝ 1962–ի փետրվարին:
Նախորդ երկու բանաստեղծությունները գրվել են 1962–ի հունվա-
րի վերջին:

Այդ օրերին Սևակն ամբողջովին համակված էր Մաշտոցի
անձի ու գործի իմաստավորման ջանքով: Վկայությունները ոչ

²⁵ «Հայոց լեզու» բանաստեղծության առաջին տպագրության (ԳԹ, 1962, թիվ 9) և «Երկերի ժողովածուի» 6–րդ հատորում տպագրվածի միջև կան բնագրային բազմաթիվ տարբերություններ: Ավելի անվթար է «Երկերի ժողովածուի» հրատարակությունը, թեև այդտեղ էլ կան բնագրային անճշտություններ: Օրինակ՝ տպագրվել է «հորովկների անկյունադարձին», ուղղել ենք՝ «հառավկների անկյունադարձին»:

²⁶ Այս բանաստեղծության գնահատության հարցում ամենևին արդարացի չէր Հ. Հովհաննիսյանը, որն իր «Մեծ խնդիրներ» (1962) հոդվածում գրել է. «Նա երբեմն գրաբարի, աշխարհաբարի և բարբառների խախտտ համաձուլվածք է ստեղծում, հասնելով անգամ անախրոնիզմների, խրթնաբանության: Դրա օրինակն է... «Հայոց լեզու» բանաստեղծությունը: Սևակը... պիտի խուսափի լեզվական ալքիմիայով արտահայտված մտքի ռեբուսներից» (Հ.Հովհաննիսյան, Մոտիկն ու հեռուն, Ե., 1967, էջ 329):

միայն գեղարվեստական գործերն են, այլև «Թրի դեմ՝ գրիչ (Մաշտոցի սխրագործությունը)» հողվածը, որ նա գրել է 1962-ի ապրիլին և իբրև գեկուցում՝ ներկայացրել ծննդյան 1600-ամյակին նվիրված հանդիսավոր նիստին:

Թե՛ հողվածը և թե՛ պոեմները գրված են նույն հայեցակետից, նույն գաղափարական հիմքով, ինչի նշանակությունը Մաշտոցի գործի պանծացումն է՝ իբրև հայ ժողովրդի պատմական բախտը տնօրինող ազգային-քաղաքական խոշոր երևույթի: «...Մաշտոցը մեզ երևում է *նախ և առաջ* իբրև մի վիթխարի *քաղաքագետ*, որի շահած անարյուն ճակատամարտի հետ չի կարող համեմատվել մեր սպարապետների փառավոր հաղթանակներից և ոչ մեկը»,— Մաշտոցին նվիրված հողվածում գրում էր Սևակը և ապա շարունակում. «Ահա թե ինչու Մաշտոցն է իսկական հեղինակն ու կազմակերպիչը մեր քաղաքական պայքարի... Ահա թե ինչու Մեսրոպն է մեր մեծագույն և անբաղաձայնի քաղաքագետը...» (V, 166, 179): Այս կողմնորոշումով էլ գրված են պոեմները: Եվ, ի տարբերություն այն դեպքերի, երբ հողվածից, գրառումից, օրագրային նշումներից են գրողները երբեմն անցնում գեղարվեստական երկի ստեղծման՝ օգտագործելով նախապես գրանցած որևէ միտք, ապրում, դիտարկում, այս դեպքում հակառակն է. անցումը հողվածի կատարվել է պոեմների միջով ու միջոցով, որ և՛ քաղվածաբար հիշվում, և՛ հիշատակվում են այդտեղ:

Թե՛ «Խոսք հավաստիքի», թե՛ «Եվ այր մի՛ Մաշտոց անուն...» պոեմները դարձյալ գովերգություն-ներբողյաններ են՝ գրված հռետորական ինքնարտահայտում-մեծախոսության սկզբունքով: Այդ սկզբունքն էլ ստեղծում է խոսքի ասքային ազատ հնչերանգը, և բանաստեղծը, հավաստիքի խոսք ասելով, հաղորդակցվում է իր մեծ նախորդի հետ: Նա գովում ու բնութագրում է հայոց գրերը և աստիճանաբար իր ու Մաշտոցի միջև ստեղծում այն հարաբերությունը, ինչ իր և Աստծու միջև ստեղծել էր Նարեկացին՝ ինքնաժխտումով և Բարձրյալի գովքով.

*Բայց Գյուրարարիդ համեմարությանք
Ես՝ Դանիելյան թերապ այրուրեն...*

... Աշխարհգրոսիդ համեմարությամբ
Ես՝ մինչև անգամ Արարս յոքսած փնաքնակրս...

Պատմության մի ծայրին Մաշտոցն է՝ 1600 տարի շարունակ հայ գրերի հաղթանակն ապահոված և դրանով ազգը ազգ պահած եզակի սրբությունը, որի գործը ժամանակի մեջ աստիճանաբար ավելի է կարևորվում, իսկ պատմության մյուս ծայրին՝ նրա կրտսերագույն աշակերտը, որը դաս է առել նրանից և ուզում է երախտամոռ չլինել: Ժամանակներն այլ են, բայց, ինչպես միշտ, մեզ պես «փոքր ածուխ» համար էլի դժվար է, որովհետև աշխարհով մեկ ցրված, պատմական հայրենիքից արտաքսված ժողովուրդն աստիճանաբար հեռանում է իր սկիզբից և, ինչպես Շահնուրը կասեր, մահանջում Արարատի առաջ, հայոց լեզվի առաջ: Ուստի, Մաշտոցի կրտսեր աշակերտների գործը նոյնքան պատասխանատու է, որովհետև նրանք պիտի կարողանան շարունակել սկսվածը և, սերնդեսերունդ փոխանցելով, երբեմն կյանքի գնով անգամ ապահով պահել հայոց լեզվի հարստությունը: Ահա հենց սա՛ է հարկ հոգեկանը, ինչը, խորապես զգալով, Մաշտոցի կրտսեր աշակերտն ասում էր.

*Հոռեպեսության համար չեմ ծնվել
Եվ դեմ եմ հիմար լավապեսության...
... Չէ՞ որ ինչ-որ փեղ փոքրերս ու Մեծը
Հավասարվում ենք, դառնում աջակից.—
— Դու... գործն ես արել,
Մենք... հանչն ենք առել...*

«Եվ այր մի՛ Մաշտոց անուն...» պոեմում Մաշտոցի գեղարվեստական կերպարը դառնում է հայ ժողովրդի պատմության մի յուրովի շարադրանք: Ժողովրդի պատմության և այդ պատմությունն իրենց կյանքով ու գործով իմաստավորած հայ մարդու համաձույլ ամբողջությունն ստեղծելու տեսակետից Սևակն արդեն մեծ փորձ ուներ: Ետևում էր «Անլուելի...»-ն: Բայց մաս փորձը չպիտի դառնար փորձանք՝ ինքնակրկնության ձևով: Մյուս կողմից էլ՝ անհնար էր հրաժարվել պատմության և անհատի միասնությունից, որովհետև թե՛ Մաշտոցը, թե՛ Կոմիտասը ազգի գոյության

խորհրդանշաններ են: Պոեմն ընթացք է առնում «Մենք կայինք մահ Նրանից առաջ Եվ դարե՛ր առաջ» սկիզբով: Դա նշանակում է, որ բանաստեղծը ձգտում է ազգային գոյության հանրագումարի՝ սկսած Հայկի առասպելից մինչև Մաշտոցի հայտնությունը: Նա խոսում է հին աստվածներից և նրանց հաջորդած միակ Աստծուց, որը քրիստոնեության ձևով տարածվեց հայոց աշխարհում:

Քրիստոնեության ընդունման վերաբերյալ Սևակը միանշա՛նակ մոտեցում չունի: Այս հարցում ձայնակցում է իր սիրելի բանաստեղծին՝ Դանիել Վարուժանին, որը հետևողական ընթացք էր տալիս հեթանոսության վերադարձի գաղափարախոսությանը: Դա և՛ գեղազիտություն էր, և՛ աշխարհայացք: Գեղազիտություն, քանի որ դեմ էր ապագայապաշտությանը և, ի հեճուկս դրա, «անցյալապաշտ» ուղղություն էր ուզում ստեղծել՝ ձայնակցելով դարասկզբին տարածված նոր դասականության (նեոկլասիցիզմ) հոսանքին: Աշխարհայացք, քանի որ քրիստոնեության ընդունումից հետո հայ ժողովուրդն աստիճանաբար կորցրեց պետականությունն ու աշխարհաքաղաքական նշանակությունը: Քրիստոնեական խոնարհությանն ու տառապանքի երջանկությանը մահակադրում էր հեթանոսական պայքարի ուժն ու կենսասիրությունը: Այս գաղափարախոսության ակունքները Բաֆֆու ծրագրային վեպերն ու վիպակներն են և դրանց մեջ, առաջին հերթին, «Ջալալեդդին»-ը: Իր գեղագիտական և աշխարհայացքային կողմնորոշումը Վարուժանն ի մի բերեց «Հեթանոս երգեր» (1912) ժողովածուի մեջ և «Նավասարդ» (1914) տարեգրքում:

Դ. Վարուժանի «հեթանոսական դարձին», որ նույնն է, թե՛ «անցյալապաշտությանը», որպես կործանվող հայրենիքի փրկության ճանապարհ, արձագանքեցին մահ Ատոմ Յարճանյանը, Եղիշե Չարենցը և ուրիշներ: Վարուժանը՝ «Մեռած աստվածներուն», Յարճանյանը՝ «Նավասարդյան աղոթք առ դիցուհին Անահիտ», Չարենցը՝ «Աստղիկ» բանաստեղծություններում պանծացնում էին հեթանոս հին աստվածներին և մեր թուլության պատճառը համարում քրիստոնեության ընդունումը:

Ահա դարասկզբի գաղափարական այս շունչը հարություն է առնում Սևակի ստեղծագործության մեջ: Պոեմի Բ մասում, շարունակելով հին ու նոր աստվածների կոիվը, մահ իր որոշակի վե-

րաբերմունքն է հայտնում հավատափոխության այդ բախտորոշ պատմական իրադարձության վերաբերյալ.

*Հրեա մի զունայր
Քշված իր երկրից,
Օտարականի ու հյուրի փեսքով,
Ինքն իրեն փարավ աշխարհից-աշխարհ:*

*... Ուղղամիտ էին աստվածները հին,
Ուղղամիտ էին
Պարզ դերձակի պես
Իրենց հավատի հանդերձը նրանք
Միշտ չեւում էին ճիշտ կյանքի վրա:*

*Իսկ եբրայեցին եկավ կարելու
Մի համընդհանուր-կախարդիչ հանդերձ,
Որով պիտի որ հավասարվեին
Ե՛վ վրիպ ու գեր,
Ե՛վ հաստ ու բարակ...*

*... Չորավոր էին աստվածները հին,
Սյնքան զորավոր,
Որ անկեղծ էին ու չէին սպում:
Իսկ պայմանության մեջ կան ժամանակներ,
Երբ ով չի սպում պիտի կործանվի...`*

Կործանվում են հին աստվածները՝ իրենց տեղը զիջելով նոր Աստծուն, որն իրենով մի նոր ընթացք է հաղորդում հայոց պատմությանը:

Պոեմի հաջորդ մասերում Սևակը խոսում է հայ ժողովրդի պատմական ծանր կացության մասին. «Հայաստան կոչված աշխարհն էլ արդեն Լոկ անունով էր Հայաստան կոչվում»: Երկիրը կիսված էր. մի մասը Բյուզանդիան էր ձուլել իրեն, մյուս մասը պարսկական գաղութ էր: Ահա անհուսալիորեն փլատակվող երկրի այս ավերակների մեջ, երբ թվում էր, թե ամեն ինչ արդեն տանուլ է տրված, իր գյուտի սխրանքով հայտնվում է Մաշտոցը և ոչ թե ասում. «Ավերակացըս ո՞ւմ թագավորեն», այլ այդ ավերակնե-

րից երկիր ստեղծում՝ մի նոր հոգևոր Հայաստան, ինչն ապագա վերածնության հույսն էր: Մաշտոցի հայտնությունը պայմանավորված էր ժողովրդի անկոտրում կամքի վերջին ճիգով, ինչի համար ոտքի էր ելել թե՛ հայ եկեղեցին և թե՛ հայ պետությունը՝ հանձին իր վերջին օրերն ապրող թագավորական տան վերջին ներկայացուցչի: Հայ գրերի գյուտը կատարվեց այն ժամանակ, երբ Հայաստանը վաղուց կորցրել էր իր հզորությունը և գրեթե անհայտացել աշխարհի քաղաքական քարտեզից: Եվ դա՛ այն դեպքում, երբ ուրիշ ժողովուրդների գրերի գյուտը կատարվել է նրանց քաղաքական-պետական նպահովվածության պայմաններում: Ահա այս վերջին ճիգի ջանքն է, որ փառաբանում է Սևակը: Մաշտոցը վերջին հակադրում է մի նոր սկիզբ, դառնում մեր հույսերի հայրենիքի հիմնադիրը և բաժան-բաժան հեռացող երկրի դիմաց ստեղծում մի ամբողջական հոգևոր Հայաստան. «Մեր բաժան-բաժան հողերը նորից Այդ Նա էր միայն, որ բերեց իրար Ու միավորեց... արդեն մեր մտքո՞ւմ»:

Հայ գրականության պատմության համար տևական ընդմիջումից հետո Սևակը ոգեկոչեց պատմության խորհուրդը քննելու անհրաժեշտությունը՝ իր ժամանակի մեջ բեկելով նախորդ դարերի ամբողջ ընթացքը: Առավել լայնությամբ ու խորքով այդ ծրագրերը նա իրագործեց «Անլուելի զանգակատուն» պոեմում:

«Անլուելի զանգակատուն» պոեմն ստեղծվել է Մոսկվայում ապրելու տարիներին: Աշխատանքն սկսել է 1957 թ. սեպտեմբերի 11-ին, ավարտել՝ 1958 թ. նոյեմբերի 21-ին: Կարճ ժամանակամիջոցում արվել է վիթխարի գործ: Նախապես պոեմը բաղկացած էր 7725 տողից: Վերջացնելով իր այս երկը՝ հեղինակն այսպիսի գրառում է արել. «Մի՞թե ավարտեցի – հավատս չի գալիս»:

Առաջին անգամ լույս է տեսել 1959-ին Երևանում, ապա՝ 1963-ին վերահրատարակվել Բեյրութում ու Թեհրանում: Լրացումներով ու վերամշակումներով 1966-ին պոեմը Երևանում լույս է տեսել երկրորդ հրատարակությամբ:

1966-ի տարբերակում արվել են կրճատումներ, պակասեցված են բացականչական նշանները, փոխված է տողերի դասավորության կարգը: Փոխվել են դողանցների վերնագրերը՝ «Ղողանց

խլածայն»–ը դարձել է «Ղողանջ հսկման», «Ղողանջ բողոքի»–ն՝ «Ղողանջ ցավի և բողոքի», «Ղողանջ զարմանքի»–ն կիսվել է և դարձել «Ղողանջ զարմանքի», «Ղողանջ հերոսական»։ Կիսվել են ներքին հանգ ունեցող տողերը, միացվել՝ առանց ներքին հանգի կիսված տողերը։ Տեղ–տեղ բուլացվել է հանգային հորձանքին տրվող տողերի տարափը։

Պոեմի երկու տարբերակների համեմատությունը պահանջում է բնագրագիտական լուրջ աշխատանք։

Տպագրվելուց հետո պոեմը միանգամից գտավ իր ընթերցողին, արժանացավ համաժողովրդական ընդունելության, իսկ 1967–ին՝ Հայաստանի պետական մրցանակի։

Եկավ Պ.Սևակի գրական ժամանակը։

«Անլռելի զանգակատուն»–ը պատկանում է, այսպես կոչված, համապատկերային պոեմի տեսակին, ինչն իր ընդգրկումով, գեղարվեստական մթնոլորտով ու հերոսներով կարող է համարվել նաև չափածո վեպ։ Նյութի ու պատմական ժամանակի համապատկերային զգացողությունն ինքնըստինքյան ստեղծում է վիպական մասշտաբայնություն։ Եվ պատահական չէ, որ նյութի գեղարվեստական մարմնավորման նախնական միզամածության մեջ «Անլռելի զանգակատուն»–ը մտահղացվել է նաև վեպի տեսքով։ «Ինչ–ը, ինչպես–ը և որպես–ը» հարցազրույցում այդ մասին հեղինակն ասել է. ««Չանգակատունը» գրել էմ զանազան «չևերով»՝ իբրև վեպ, իբրև վիպակ, իբրև ուսումնասիրություն, իբրև հողվածների շարք, իբրև ողբերգություն կամ դրամա...» (V, 392)։

«Անլռելի զանգակատուն» պոեմի նյութն իր ծանր պատմողական շնչով պիտի որ ճնշեր Պ.Սևակի պես բանաստեղծին։ Բայց նա կարողացավ հմտորեն գտնել այդ վիթխարի նյութը բանաստեղծորեն ներկայացնելու հնարը։ Այդ մասին նա շատ ուշագրավ դատողություններ է արել հարցազրույցներից մեկի մեջ. «Այն ամենը, ինչ որ կարելի է արտահայտել ուրիշ մի ժանրով՝ պոեզիա չէ։ Պոեզիան այն է, երբ չես կարող ոչ արձակ գրել, ոչ հողվածով շարադրել, ոչ էլ վիպակով ու վեպով։ Եվ այսօր սյուժետային–նկարագրական ժամանակակից պոեմները ես պարզապես համարում եմ անախրոնիզմ, որովհետև մեծագույն հեշտությամբ և երևի առավել հաջողությամբ նույն թեմաները կարող էին

մշակվել ակնարկով, վիպակով կամ վեպով»: Ըստ Սևակի՝ «սյուժետային պոեմն ալլա սպառել է իր հնարավորությունները». նա իրեն ավելի հակված է զգում դեպի «քնարական պոեմը, քան նկարագրական և սյուժետային»:

Սևակի վկայությամբ այդպես է գրված «Անլռելի...»-ն, ինչի 7000 տողը 7 բուպեում պատմելու նյութ անգամ չունի, որովհետև «պոեմը սյուժետային չէ», և ինքը գիտակցաբար է խուսափել դրանից, քանզի գրականության պատմությունը ցույց է տալիս, որ ամենից արագ «հնանում են սյուժեները, կոնկրետ իրադարձությունները»²⁷:

Պոեմը բնույթով վիպական և քնարական սկիզբների միասնություն է: Խուսափելով դիպաշարային մանրամասն շարադրանքից՝ Սևակը, այրուամենայնիվ, չէր կարող առաջնորդվել առանց դեպքերի ու փաստերի, պատմական իրավիճակի ու կենսագրական տարրերի հաջորդական շղթայի: Ուստի այս դեպքում ևս խոսքը զարգացրել է համադրման ճանապարհով՝ վիպական հիմքի վրա ծավալելով խոսքի քնարական բունկումների, խոհերի ու զեղումների հորձանքը: Այս հարցում, թվում է, վիճելի է նրա ստեղծագործության առաջին լուրջ ու բարեխիղճ ուսումնասիրողի կարծիքը, ըստ որի՝ ««Անլռելի...»-ն քնարական պոեմ է («Անհրաժեշտ էր գրել քնարական պոեմ՝ ի հակակշիռ սյուժետային-պատմողականին...»)»²⁸: Ավելի ճիշտ էր Վ.Առաքելյանը, որը ««Անլռելի զանգակատուն» պոեմի ոճական առանձնահատկությունների մասին» հողվածում գրում էր. «Պարույր Սևակը մեր բանաստեղծության համար ուղենշում է քնարատյակական բազմազան պատմելածն...» (ՄԳ, 1963, թիվ 1, էջ 103): Բայցև ըստ ամենայնի վիճելի է վերջինիս այն տեսակետը, ըստ որի՝ «Անլռելին» պատմական պոեմ է» (Նույն տեղում, էջ 100): Այս հարցում իրավացի էր Է. Զրբաշյանը: Ժամանակի հայ պոեմի առավել բնորոշ միտումը համարելով «*Ժակրի հեյրագա քնարականացման*

²⁷ Պ.Սևակ, Բանաստեղծության և բանաստեղծի կոչման մասին.— Երկխոսություն Կարեն Քալանթարի հետ (1968): Ամբողջական անտիպ տարբերակ: Կրճատումներով լույս է տեսել «Լիտերատուրնայա Արմենիա» (1968, թիվ 8), «Հայաստանի աշխատավորուհի» (1972, թիվ 6) ամսագրերում: Հարցազրույցն արվել է «Լիտերատուրնայա զագետայի» համար, որի թղթակիցն էր Կ. Քալանթարը:

²⁸ Ա.Արիստակեսյան, Պարույր Սևակ, Ե., 1974, էջ 180:

երևույթը»՝ նա այնուհետև շարունակում է. «Մտացվում է էպիկական բովանդակության և քնարական չևի մի օրգանական միաշույում...»: Մյուս կողմից նա առանձնացնում է «այնպիսի գործեր, որոնց մեջ տիրապետող քնարական տարերքը օրգանապես ներառում է նաև սյուժետային որոշ գծեր, որևէ պատմության մոտավոր շարադրանք»: Վերջին խմբավորման մեջ էլ նա տեղ է տալիս «Անլռելի զանգակատանը» («Ժամանակակից պոեմի ուղիները. խոհեր և դիտողություններ», ՍՉ, 1966, թիվ 6, էջ 130, 139):

Հետաքրքիր է նկատել, որ երկու դեպքում էլ տեղի է ունենում քնարական և վիպական տարրերի համադրման, ըստ էության, միևնույն երևույթը: Տարբեր են միայն ելակետերը. մի դեպքում՝ քնարական, մյուս դեպքում՝ վիպական: Սևակն այդ երկուսի կրողն էր, ինչը լիարժեք դրսևորում ունի թե՛ բանաստեղծություններում, թե՛ պոեմներում: Իսկ «Անլռելի...»-ն այս տեսակետից ստեղծագործական ներքին հնարավորությունների լիակատար արտահայտություն է: Համապատկերայնությունը եղել է որպես հղացում, ինչը հեղինակային ձևակերպմամբ այսպիսին է. «Գործը մտահղացված է իբրև համանվազ՝ սիմֆոնիա, կամ իր եկեղեցական կարգը նկատի ունենալով՝ իբրև օրատորիա» (V, 393): Զգացողության այս լիությունը փոխանցվել է պոեմի յուրաքանչյուր մանրամասնին, ինչը գործի կառուցվածքի երաժշտական բնույթին համապատասխան ծավալվում ու բեկբեկվում է համազանգերով ու դողանջներով:

Պոեմի կառուցվածքի երաժշտականացված բնույթը պայմանավորված է գլխավոր հերոսի՝ Կոմիտասի ստեղծագործական նկարագրով, որի կյանքը երգի միջով ճանապարհ է դեպի ժողովուրդը և ժողովրդի ցավի միջով՝ դեպի խելագարություն ու ողբերգություն: Պոեմի կառուցվածքի հայտնագործության մասին «Ինչ-ը, ինչպես-ը և որպես-ը» հարցազրույցում Սևակն ասել է. «...կառուցվածքը՝ ըստ կոմիտասյան երգերի, այսինքն՝ շարադրել Կոմիտասի ողջ կյանքը ըստ նրա համապատասխան երգերի. եթե որք է՝ «Անտունի», եթե պանդուխտ է՝ «Կռունկ», եթե սիրո մասին է՝ «Սոնա յար»» (V, 393): Նյութն ըստ ամենայնի գտնում է իր ճիշտ կառուցվածքը, ինչն էլ նպաստում է գլուխների

(համազանգերի) և ենթագլուխների (դողանջների) տեսքով համախմբելու ծավալուն շարադրանքը:

Ազգային կյանքի և պատմության մասին հանգամանորեն խոսելու համար՝ Սևակը հերոսի ընտրության հարցում հայտնաբերում է պատմակենսագրական սկզբունքը, ինչն անմիջապես պիտի շարունակվեր մաշտոցյան ասքում: Նա գլխավոր հերոսներ է դարձնում թե՛ տվյալ ժամանակի և թե՛ ժողովրդի ամբողջ պատմությունը իմաստավորող անհատների կյանքն ու գործը: Մաշտոցի և Կոմիտասի գործի պատմական նշանակության մասին «Դիմանկարի ամբողջացման համար» հոդվածում Սևակն ասում էր, որ «Կոմիտասի գործը ամենից ավելի հիշեցնում է Մաշտոցի գործը» (V, 129): Իսկ «Անլուելի զանգակատուն»-ը ավարտվում է այսպիսի տողերով. «Դու՛ մեր երգի Մեսրոպ Մաշտոց, Գիրն ու տառն ես Հայոց երգի»: Այստեղից էլ գալիս է երկու պատմական դեմքերի կյանքի ու գործի գեղարվեստական կերպավորման հեղինակային սկզբունքն ու նախասիրությունը: Կոմիտասի գեղարվեստական կերպարն ստեղծելու վերաբերյալ Սևակը նշել է. «Գրել Կոմիտասի մասին հավասարագոր էր գրել հայ ժողովրդի վերջին հարյուր տարվա պատմությունը՝ ժողովրդի կյանքով ու երազանքներով, կենցաղով ու գոյամարտով, երգով ու լացով, եվրոպական դիվանագիտությամբ ու թուրքական բարբարոսությամբ, ազգագրությամբ և ազգագիտությամբ, անցյալով և ապագայով» («Անցյալը ներկայացած»): Կոմիտասի կերպարը Սևակին հուզել է ավելի վաղ: «Նորից քեզ հետ» գրքում նա արդեն գետեղել էր «Նորից երգում, մորմոքում է աստվածային Կոմիտասը» տողով սկսվող քառյակը:

Գրականության հերոս ընտրելու այս նախասիրության դրանը կանգնած էր Չարենցը, որի ստեղծագործական ծրագրերի զարգացման միտումն ակնհայտ է Սևակի պոեմում: Չարենցը բազմիցս դիմել է հայ մշակույթի մեծերին, նրանց նկարագրի կերպավորումով պատկերել հայ ժողովրդի անցած ուղին և ներկա վիճակը: Բնորոշ օրինակներ են «Մահվան տեսիլ», «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմները: Իսկ «Կոմիտասի հիշատակին» պոեմն, ըստ էության, հայ երգի անցած դժվարին ուղու պատկերումն է, հայ երգի պատմական երթի փիլիսոփայությունը, ինչը նաև ժողովրդի

մաքառումների ուղու պատմությունն է²⁹: Ահա, այս գիծն է, որ շարունակում է Սևակը: Իրավացի էր Մահարին, որ «Ամենից կրտսերը» հողվածում այդ կապակցությամբ գրում էր. ««Անլռելի զանգակատուն»-ի ուժն ու արժանիքը նրա մեծ ընդհանրացման մեջ է, բանաստեղծը կտրել է Կոմիտասը Կոմիտասից և այն դարձրել խորհուրդ ու խորհրդանշան, մնալով սակայն միշտ Կոմիտասի հետ» (ՄԳ, 1961, թիվ 9, էջ 148–149):

Կոմիտասի կերպարը Սևակի հոգևոր պոռթկման ոչ միայն նպատակն էր, այլև միջոցը՝ մեկնելու, ինչպես ինքն էր ասում, հայոց չհասկացված բախտի քմայքը: Երգը դառնում է հայրենիքի ոգու թարգմանը. «Ե՛րգը... Կարծես տոնից ելած մի պանդուխտ էր Բազմաթափառ Եվ ուզում էր կրկին փարվել հայրենիքին: Հայրենիքն էր... նրա հոգին»: Հայրենի երգի մեջ ժողովրդի ամբողջ պատմությունն է՝ ցավի և ուրախության, հույսի ու սպասումի թրթիռներով: Երգը ծնվում է բնաշխարհից ու ձուլվում բնաշխարհին, դառնում նրա գույների խտացումն ու հնչյունների համակարգումը, լեռների ու ձորերի՝ վեր ու վար շարժվող գծերի տատանումը. դրանք վերածվում են թրթիռների և լցվում այդ ձայներից ունկնդիր երաժիշտի հոգու մեջ: Ականջ շոյող երգի նման սահուն հնչյունական ձայնակարգությամբ է Սևակը ներկայացնում երգի ու մեղեդու վերածվող իրական կյանքն ու մթնոլորտը, ինչն ընկալվում է Կոմիտասի կողմից և վերածվում մի նոր հրաշագործության.

*Մարվորների ուրախ կանչը,
Չույլ զանգերի ծույլ դողանջը,
Առվի հիմար բլրոցը,
Ճրագների պլպլոցը,
Հովի հունչը,
Թունրի շունչը,
Մերժված սրբի խուլ մրմունջը,
Երազների ու ծաղկունքի փսփսուրքը,
Ողբասացի կոծն ու սուգը.*

²⁹ Կոմիտասի կերպարին Չարենցն անդրադարձել է բազմիցս: Այս մասին տես՝ մեր «Չարենց և Կոմիտաս» ուսումնասիրությունը. — «Ողբերգական Չարենցը», Ե., 1990:

*Արրասուրբ,
Որ ծնվելով վառ ցափի մեջ,
Դուրս չի պոռթկում,
Այլ կաթում է սրտի խորքում...*

Ժողովրդի պատմության ու բնաշխարհի այս զգացողության մեջ է ծայր առնում ու զարգանում Կոմիտասի կերպարը, որ նույնն է, թե՛ պոեմը ծայրից ծայր: Բայց, ինչքան էլ արտասովոր լինի, այս բազմաձայն համանվագի մեջ երբևէ, ոչ մի անգամ չի լսվում հերոսի ձայնը: Կոմիտասի այս լուսթյունն արդեն նկատվել է ուսումնասիրողների կողմից: Վերոհիշյալ հոդվածում Վ. Առաքելյանն այսպիսի ձևակերպում ունի. «Կոմիտասն էլ Նարեկացու աստծու մնան ոչ մի բառ չի խոսում» (էջ 103): Նրա խոսքին փաստորեն փոխարինելու է գալիս ժողովրդական երգը, ինչն առատորեն ներմուծված է պոեմի մեջ: Կոմիտասն ինքնին դառնում է երգ և կա այնքանով, որքանով կա երգը: Այս դեպքում արդեն ճշմարիտ է Ա. Արիստակեսյանը, ըստ որի՝ բանաստեղծի նպատակը եղել է ստեղծել Կոմիտասի «ոգեղենացված կերպարը»: Բայց այս հարցում ևս անհրաժեշտ է մի ճշգրտում: Ըստ գրականագետի՝ Սևակի «նպատակն է եղել ստեղծել ոչ թե Կոմիտասի կերպարն իբրև իրական անձնավորություն՝ իր կոնկրետությամբ, այլ *ոգեղենացված կերպարը*»³⁰: Ճշտումը վերաբերում է այն իրողությանը, որ Սևակն ամենևին չի անտեսել Կոմիտասի անձի իրական ու ստույգ գծերը, այլ այդ ամենը հաշվի առնելով, բայց առանց անհարկի մանրամասների մեջ մտնելու է հասել ոգեղենացված կերպարի ստեղծմանը:

Պատմակենսագրական բնույթի ծավալուն քնարական-պատմողական պոեմը, բնականաբար, պիտի ունենա հանդարտ, անշտապ ընթացք, ճյուղավորվող կառուցվածք: Պատումի ընթացքի այդ զգացողությունը գալիս է երկի ամբողջական, միասնական ընկալումից, բայց ինքն իր մեջ, ըստ նյութի տվյալ հատվածի բնույթի, խոսքը ենթակա է շարժման տարբեր արագությունների: Տեղ-տեղ պատումը հանդարտ է, ինչպես քնած մանկան շնչառություն, տեղ-տեղ՝ արագ ու շտապ, ինչպես կարևոր գործից

³⁰ Ա.Արիստակեսյան, Պարույր Սևակ, Ե., 1974, էջ 174:

ուշացող գործնական մարդու քայլվածք, տեղ–տեղ՝ կտրուկ ու շեշտակի, ինչպես իր երկիրը ներխուժած թշնամու դիմացն առնող մարտիկի գրոհ, տեղ–տեղ՝ բռնկուն ու կատաղի, ինչպես հրդեհի վերածվող կրակ և կամ՝ ինչպես կեսգիշերային կայծակների անընդմեջ տարափ:

Խաղաղ ու հանգիստ պատումով է Սևակն սկսում պոեմի առաջին գլուխը՝ «Ֆայգալույսի համազանգ»–ը: Վիպական հանդարտությամբ նա պատմում է Կոմիտասի «Գիրք ծննդոց»–ը: Դա նրա ծննդյան օրն է, ծնողներին աչքալուսանքի եկած հարևանների ուրախությունը, արագ վրա հասած որբությունը, դեպի Վաղարշապատ ու Էջմիածին ձգվող ճամփան, երգի քննությունը ամենայն հայոց վեհափառին, ուսման երկար ու ձիգ տարիները, հասակ առնող մարդու կյանքը՝ սիրո ու մյուս զգացմունքների բռնկուն խաղով, ժողովրդի կենցաղի, երգ ու պարի ճանաչումը, ազգային գոյի նախասկզբի մեջ ժողովրդի մաքուր արվեստի ճիշտ ընկալումը: Դրան զուգահեռ բացվում է նաև ժողովրդի պատմության «*հազարամյա գիրքը*»: Անհատի հոգևոր զարգացումն ու մարդկային ճակատագիրը դիտվում է ժողովրդի անցյալ ու ներկա պատմության հենքի վրա: Սուլթանն արգելում է Հայաստան բառն օգտագործել, ցարը հայկական դպրոցներում, նախ, արգելում է հայ ժողովրդի պատմություն առարկայի ուսուցումը և ապա, շատ չանցած, ընդհանրապես փակում հայկական դպրոցները: Այսինքն՝ «Սուլթանն ու արքան Ձեռք–ձեռքի տվին Միևնույն թվին»: Կամաց–կամաց երևում են այն մետաղյա սարդոստայնները, որ ցանցվում են ժողովրդի գլխին, երևում են այն արյունոտ մագիլները, որ պիտի խրվեին նրա կոկորդը: Սկսվում է մեծ ողբերգության առաջին արարը. «կարմիր» սուլթանն սկսում է Աղանայի կոտորածները: Հետո պիտի գային մյուս արարները, և սուլթանին փոխարինած երիտթուրքերը պիտի հռչակեին, բնաջնջեին, տեղահանեին մի հնագույն ժողովրդի և բռնագրավեին նրա հայրենիքը, իսկ ռուս ինքնակալը պիտի խաբեր հայ կամավորներին, անունը դներ օգնություն, մտներ պատմական Հայաստան, բայց անմիջական ծրագրված նահանջով կործանման դուռը հասցներ ազատության դրոշ բարձրացրած և իր ռուսադավան կողմնորոշումը ճշտած ժողովրդին: Թե՛ սուլթան Ֆաթիհի թոռներին և թե՛ ռուսա-

կան ինքնակալության «նորին գերազանցությանը» անհրաժեշտ էր Հայաստանը, իհարկե, առանց հայերի... Այս քաղաքականությունն սկիզբ էր առել դեռևս բյուզանդացիներից ու պարսիկներից ու շարունակվում է նաև այսօր, հիմա՝ հայ ժողովրդի զանգվածներին նետելով կա՛մ Ամերիկա ու Եվրոպա, կա՛մ Ռուսաստան. միայն թե չամբանան իրենց հողի վրա և օտար երկրներում կորչեն: Այս տեսակետից բացառիկ ներքնատեսությամբ է գրված Չարենցի «Որպես գորշ, դեղին տերևներ...» պոեմը:

Բացվող օրվա նման շարունակվում է պատումը՝ «Ցայգալույս»-ին հաջորդում է «Արևագալի համազանգ»-ը: Ջրնգում են «Ամառնօրյա», «Աշնանաշունչ», «Ահագնացող», «Բնաշխարհիկ» դողանջները: Լի ու հարուստ, պոռթկուն ու վարար հոսքով պատկերվում է հայոց աշխարհի պտղավորման ու մրգահասի ժամանակը, ժողովրդի աշխատանքային առօրյան: Աշխատանքային ամեն մի պահ, ամեն մի վիճակ ունի իր համապատասխան երգը: Եվ որտեղ երգն էր՝ ժողովրդի հոգու մաքուր թարգմանությունը, այնտեղ էր նաև Կոմիտասը: Այս տեսակետից շատ բնութագրական է «Բնաշխարհիկ» դողանջը, ինչը կարծես «Հորովել» երգի ծագումնաբանությունը լինի աշխատանքի մեջ՝ վար ու ցանքի պահին, հույսի ապավեն մնացած եզան հետ գրուցելիս:

Իսկ երգը՝ ժողովրդի պատմության ու ճակատագրի պես, միշտ չէ, որ մնացել էր մաքուր ու զուլալ: Երգը շատ դեպքերում պղծվել էր, խառնվել օտարի երգին, փոխել մեղեդին, կորցրել իր բնաշխարհիկ հնչումը: Սևակն իր հերոսի նկարագրի հետևողական ու հանգիստ զարգացումով նրան բերում-կանգնեցնում է ժողովրդի հոգևոր կերտվածքի այս աղավաղված պատկերի առաջ: Եվ հենց այդտեղ է Կոմիտասի մեծագույն առաքելությունը, ինչը հայ երգը հայեցի դարձնելու, օտար ժանգից ու բորբոսից մաքրելու և նորից ժողովրդին վերադարձնելու նվիրական գործն է: Այդտեղ է, որ բացվում է Կոմիտասի հանճարը և այս դեպքում երգի ու մեղեդու ձևով վերագտնում ազգային Բանը այնպես, ինչպես ազգային Բանն այբուբենի ձևով վերագտավ Մաշտոցը. «Եվ մեկը պիտի գար ասի... Որ... Մտա նվոցին ընդդեմ Չգայինք մեզ Չենով Օհան»:

Այդ մեկը պիտի գար ոչ միայն ընդդեմ նվաճողի, այլև հանուն առաջադիմության: Հանուն՝ ոչ թե կրկնելով քաղաքակիրթ

ազգերի նվաճումները, այլ ազգայինը, տեսակին առանձնահատուկը հասցնելով զարգացման ամենաբարձր աստիճանի: Հանուն այն բանի, որ օտարների խորալների, մեսիանների, օրատորիաների, արիաների, ռեքլիմենների դիմաց հնչեր պատարագ ու մեռելոց, ժողովրդական երգ ու մեղեդի: Հասունացող համնարը բռնում է քաղաքակրթության կենտրոնների ճանփան, թողնում իր երկիրն ու հասնում Բեռլին՝ ուսանելու: Բախի ու Մոցարտի հանճարի լույսը նրա մեջ ավելի է թանձրացնում ունեցածին տեր կանգնելու և այդ ունեցածը կատարելագործելու ցանկությունը:

Ու մինչ ազգը հանճարի ծիրքով իր երգի, իր տեսակի կատարելագործման հոգեսերով էր տարված, որ մի նոր վերածնունդ պիտի բերեր նրան, գալիս է ահավոր աղետի պահը, ինչը տեսակի վերացումն է ցեղասպանությամբ ու կոտորածներով: Այս գույժը Կոմիտասը լսում է Բեռլինում: 1500 տարի առաջ թեքված կաղնին կարծես թե վերջնականապես տապալվելու էր գետնին: Բայց առաջին փոթորիկներն անցնում են, իսկ ծառը դեռևս դիմանում է: Ժողովրդի կենսունակ ոգին շարունակում է տոկալ: Գալիս են հերոսացման օրերը: Ժողովրդի կտրիճ որդիները զենքը ձեռքներն են առնում: Շատ նրբորեն պատումն այստեղ ձեռք է բերում քնարական միջամտության բնույթ: Հեղինակային ձայնն այլևս չի կարողանում պահվել երրորդ դեմքի ետևում, անգամ չի ձուլվում հերոսի նկարագրին և դուրս է հորդում որպես ժողովրդի պատմական այդ ծանր օրերի անհատականացված ապրում. «Ա՛խ, ի՛մ ժողովուրդ, Ես դեռ չկայի՛, Որ քեզ պես ես էլ քեզ հետ տոկայի՛ Ծավլվելու պատրաստ մեջքդ գրկելով»: Այսպիսի ինքնամոռաց մի զեղում էլ կա «Անազնացող արձագանք»-ի «Վերածննան» դողանջում: Դարձյալ ստեղծագործող անհատի և ժողովրդի միաձուլման պահն է դա, այն պահը, ինչը չի հանդուրժում ո՛չ մի սառնություն ու չեզոքություն. «Ի՛մ ժողովուրդ հնամենի, Ի՛նչպե՞ս գտնել դեռ չստեղծված Բառն այն, որով հնար լինի Քեզ ճշտորեն անվանելու»: «Հերոսական» դողանջում այդ ապրումը ձուլվում է հայ հերոս մարտիկների կովի կանչին, որոնք ելել էին՝ պաշտպանելու անարգված տան ու հայրենիքի պատիվը: Հերոսական այդ պայքարին ոգեշնչող երգով մասնակցում է և Կոմիտասը. «Իր ժողովրդի Երգահան որդին Իր երգը բերեց Քաջորդաց մարտին, Իր «Լո-

լո»—ն՝ Մի ջոկ, Մի դասակ, Մի գո՛ւնդ Եվ կովողների հոգին հանեց բունդ, Մեկին տասն արեց Եվ հարյուր՝ տասին...»:

Գալիս է կյանքի կեսօրը, խփում է «Միջօրեի համազանգ»—ը: Աղետից մի պահ ուշքի եկած ժողովուրդը նորից սկսում է ապաքինել իր վերքերը, շարունակել իր տոնախմբություններն ու հարսանեկան հանդեսները: Սևակը վերստին նկարագրում է կոմիտասյան երգի ակունքները սնող ժողովրդական սովորություններն ու ծիսակատարությունները, այնպես, որ ոչինչ չվրիպի աչքից, որովհետև բոլոր այդ մանրամասների մեջ է ամբողջանում ժողովրդի երգը: Այս առումով շատ բնորոշ է «Հարսանեկան դողանց»—ը, ինչը հարսանեկան արարողության շատ մանրամասն նկարագրություն է, այն աստիճանի մանրամասն, որ կարող է սկզբնաղբյուր ծառայել նաև ազգագրագետների համար: Գրանք այն տարիներն էին, երբ Կոմիտասը շրջում էր հայոց գավառներում և ճշգրտում ժողովրդի բնաշխարհիկ երգի յուրահատկությունը:

Կ. Պոլսի գրական ասուլիսների հերթական նիստերից մեկում, խոսելով Ռ. Չարդարյանի «Ցայգալույս»—ի մասին, նա պիտի ասեր. «...գավառը իմ աչքիս առջև կը պատկերանա իբրև սրբավայր հայ գեղարվեստի նշխարներու, հոն կը տեսնեմ հայ երգը՝ հայ գեղջուկին շուրթերուն վրա, հայ գութանը, հայ գեղջուկը՝ իր արորին ու մաճին հետ, ու քարերն անգամ նվիրականություն մը կը հիշեցնեն ինձի: Այդ քարերի բեկորներն են մեր հայրենիքը..., հոն են շեշտերը մեր գեղարվեստին և ոչ թե մայրաքաղաքներուն մեջ, ուրկե մենք այդ գավառը կը դիտենք իբրև խավարի վայր»³¹: Գավառի և բնաշխարհի ճիշտ ճանաչողությունից ծնվում է, ինչպես այդ տարիներին արևմտահայերն էին ասում, տոհմիկ երգը:

Նորից վերադառնանք Կոմիտասին, որ խորապես գիտակցված էր ժողովրդին վերադարձնում նրա իսկ բնաշխարհիկ արվեստը, որովհետև առանց դրա ժողովուրդը վերջնականապես տանուկտար իր պայքարը և կկորչեր այս աշխարհից: Հիշյալ խոսքի մեջ Կոմիտասը նաև ասում էր. «Գեղարվեստը արդեն ազգի մը արևն ու կենսունակության ջիղը չէ՞ միթե: Մեր մեջ այդ կենսունակության ջիղը խաթարված է, որովհետև, մայր երկրեն հեռացած,

³¹ Կոմիտաս վարդապետ, Գավառի հոգին.— Գրական ասուլիսներ, Կ. Պոլիս, հ. Դ., 1913, էջ 37:

գաղթավայրերու մեջ է, որ կ'ուզենք զայն բխեցնել: Գաղթականությունը չէ, որ սնունդ պիտի տա գրականության, այլ բուն հայրենի հողը, ուրկէ հեռացած է ան, և որուն վերադառնալու կոչ եղավ այստեղ: ...մահիւն արժանի է այն ժողովուրդը, որ զուրկ է գեղարվեստ, որովհետև ժողովուրդ մը՝ որ գեղարվեստ չունի, կը նշանակէ թէ զգալու կարողություն չունի»³²:

Կոմիտասը վերահայտնաբերեց բուն ժողովրդական երգը՝ որպէս հայրենի հողի վրա ապրած, իր արվեստն ստեղծած ազգային գոյի, որ նույնն է, թե՛ ազգային ոգու նախնական խորհրդանիշ: Նաև ա՛յդ երգով էր հողը հայրենիք դառնում:

Կոմիտասյան հանճարի այս «քաղաքականությունը» Սևակը շատ ճիշտ զգաց և, կարծես հետևելով ժողովրդական երաժիշտի օրինակին, ինքն էլ իր հերթին այդ երգն իմաստավորեց ու ներմուծեց իր պատումի ընդհանուր համակարգի մեջ: Երգի կյանքը՝ որպէս ժողովրդական ոգու հարատւություն, համաձուլվեց Սևակի խոսքի միասնական հորձանքին:

Պոեմի մեջ Սևակը նրբորեն ժողովրդական-կոմիտասյան երգը ձուլում է հեղինակային խոսքին և ստեղծում երգի ու պատումի յուրովի մի շաղախ, որ միասնության մէջ լիարժեք է ու կատարյալ: Այդպէս են գրված գրքի շատ էջեր ու դրանց մեջ՝ հատկապէս «Ամառնօրյա», «Մրմուռի», «Եղեռնական», «Աքտրի», «Վերադարձի» դողանջները:

Գրականագիտության մեջ խոսվել է այն մասին, որ գեղարվեստական այս ձևը Սևակից առաջ կիրառել է Կ. Չարյանը «Տատրագոմի հարսը» պոեմում: Դա ճշմարիտ է, ինչպէս նաև բացառված չէ այդ պոեմից եկող ազդակը Սևակի համար: Դա ոչ միայն բացառված չէ, այլև զգալի է այն ընդհանրության մեջ, որ կա ժողովրդական կյանքի ու կենցաղի նկարագրություններում ու տոնահանդեսներում: Կ. Չարյանը ևս սիրով ու մանրամասների ամբողջությամբ պատկերում էր զուռնա-դիողով, երգ ու պարով ընթացող հարսանիքները, գյուղական առօրյան ու աշխատանքը՝ վար ու ցանքով և հորովելներով, աշնան մրգահասով ու ձմեռնամուտի պատրաստություններով, ժողովրդի անապահով վիճակով

³² Նույն տեղը, էջ 36-37:

և թուրք ու քուրդ թալանչիների ասպատակություններով: Ընդհանուր են նաև երկու պոեմների պատմական միջավայրն ու ժամանակը՝ ընդհուպ ժողովրդի հերոսացման և ազատագրական պայքարի դրվագները:

Ահա երկու հատված Կ. Չարյանի պոեմից: Առաջինում նկարագրվում են ժողովրդական տոնախմբությունները, ժողովրդի երգն ու պարը, որ առատորեն հորձանք են տալիս նաև Մևակի ստեղծագործության մեջ: Իսկ երկրորդը «Գութաներգ»-ի մտտիվների բանաստեղծականացումն է.

Գլուխ առաջին. «Գլուղում հարսանիք է».

*Երգը գինու հեպ առապ հոսում է
մորթված աքլորի փաքուկ արյան պես,
և ցահելների դեմքերի վրա բոցեր է նեպում:
Նեպում է նրանց ուսերի վրա նազպարի թևեր,
մապներին չիկոց
և հուժկու զարկվող ջեռքի ափերին ալիքի սարսուռ:*

*Ի՛նչ լավ է եղբայր, Հայոց աշխարհի
տունը միամիտ,—
մուլեզին դափը բախում է ուժով սրտերին ուրախ
և ջայնը գլխին, վիզը երկարած
դիոլ ու զուռնա
— փմբլա, հա փմբլա —
պտույտ են ածում խենթացած յայլին,
դոփում ու ցափկում մրրկահուզված անլառի նման
սարսուռոյ ու գիժ պապական պարը³³:*

Նման դեպքերում Կ.Չարյանն օգտագործում է նաև ժողովրդական երգեր ու դրանք ձուլում իր խոսքին: Այդպիսի հատվածներ կան չորրորդ գլխում՝ «Քանդվի գահը սուլթանի», «Ուլ լե, լե, լե...» և այլն: Ահա ամենաբնորոշ հատվածը:

Գլուխ երկրորդ. «Հովմանը գնում է գինվոր».

³³ Կ.Չարյան, Տատրագոմի հարսը, Ե., 1963, էջ 7: Նշենք, որ առաջին հրատարակության համեմատ (Բոստոն, 1930, «Հայրենիք» տպարան, 68 էջ) երևանյան տպագրությունն ունի խմբագրական, ոճական բնույթի բազմաթիվ տարբերություններ:

*Լեռան կայտարին ոսկի ճրագ է բռնել լուսաստղը:
Մտավորը —
 խշշոցը չեռքին կարմիր սարկավագ—
ձայնը դեմ է փվել ամպերին —
 Հոռովել հո —
երգում է:*

*... Այնպեղ վարը
փենդագին արտը շարժում է ուժգին ուտերը իր լայն
և փավարը
ուրբերը ծոռում, քաշում է լուծը.
բյուրեղով լցված ակոսների մեջ.
այնպեղ վարը՝ Սանան փենսնում է՝
Հովանը թափով հերկում է արտը:
Գլխին սրածայր ճերմակ մի թաղիք
մեջքին հասար գուրի,
կուրծքը լայն բացված —
 Օրհնյալ է աստված,
 Հիշյալ է աստված,
 Մաճկալ ջան, վարե՛:*

*Բռնել է մանը խոփը չչեղի,
Դարավեն ու պատկեն
շարքով դուրս եկած գուղջերը հողի:*

... Արտը շափ քար է:

*Ի՛նչ փույթ, թե քար է, աղքատ, փկար է
արտը փոթախար —
 Վարենք շատանա,
 Տերն ուրախանա:*

*... Հովանը ահա,
Բոռում է, կանչում, շվվալով զարնում չեռքի ճիպուրը
... ուժ փայխ խոփին ամբողջ իր մարմնով,
որպեսզի ճեղքի երկիրը Հայոց՝*

...Օրհնյալ է աստված,
Օրհնյալ է աստված...³⁴

Ուշագրավ են նաև աննկատ թվացող մանրամասների համընկնման որոշ կետեր՝ Սանայի ճակատին շողշողացող «իմպերիալ» ոսկու պատկերին փոխարինած Սևակի հերոսուհու վզի «Նապոլեոն»-ից սկսած (Կ. Չարյան. «Իսկ Սանան մատել է խրճիթում... Ճակատին իմպերիալ ոսկի էվ վզին կախել է մարջան», Պ. Սևակ. «Սրա վզի «Նապոլեոն»-ի, Նրա մեջքի արծաթ գոտու Շողքն է ընկնում վանքի պատին»), մինչև Կ. Չարյանի «տմբլա-հա-տմբլա» արտահայտությանը արձագանքող Սևակի «հուպտա-տմբան», Կ. Չարյանի «Ա՛հ, ի՛ն հայրենիք»-ին ձայնակցող Պ. Սևակի «Ա՛խ, ի՛ն հայրենի՛ք...»-ը (վերջինը՝ «Երգ ե-նածայն»-ի մեջ):

Բառի, պատկերի, շեշտի, հնչերանգի, կշռության մանր ու երկրորդական թվացող ընդհանրություններ ու անցումներ կան, որոնց ուշադրություն դարձնելը կարծես ավելորդ մանրախնդրություն լինի, իսկ չդարձնելը՝ գեղարվեստական մտածողության ազդակները զարկերակի բարախյունով զգալու տեսանկյունից, սխալ: Այդ իսկ պատճառով անհրաժեշտ է սթափ հայացք ուղղել գեղարվեստական որոնումների և՛ ընթացքին, և՛ հետագծին՝ ճիշտ հասկանալու համար ճանապարհի ընդհանուր ուղղվածության տրամաբանությունը:

Այս ամենը պիտի ասել, անհրաժեշտության դեպքում ավելի մանրամասնել և, ընդհանրապես, ամենևին չանտեսել հայ պոեզիայի մի այնպիսի ակնառու երևույթի ստեղծած ավանդույթները, ինչպիսին է «Տատրագոմի հարսը» պոեմը: Եվ ոչ միայն դա, այլև Կ. Չարյանի «Արա աստված»-ն ու «Վահագն»-ը: Այս ամենը նշելով հանդերձ՝ անհրաժեշտ է նաև ասել. Սևակի պոեմի բնույթն այնպիսին էր, որ գրական ազդակից զատ նա պիտի գտներ թե՛ ժողովրդական երգերի կիրառման և թե՛ կենցաղի պատկերման այդ ձևը: Դա հուշում և թելադրում են թե՛ նյութը, թե՛ Կոմիտասի կյանքը:

³⁴ Նույն տեղը, էջ 11-12:

Պոեմը շարունակվում է. գալիս է ինքնամոռաց բացվելու, ծավալվելու ժամանակը: Այդպես էլ բացվում է պոեմի նոր գլուխը՝ «Ծավալվող համազանգ»-ը: Ժողովրդի երգը զրնգում է իր մաքուր ու անապական հնչյուններով, հնչում ամենաշքեղ դահլիճներում և արդեն վերաիմաստավորված-վերազնահատված ձևով վերադարձվում ժողովրդին.

*Եվ այն, ինչ հայ գյուղացին չիզ էր փվել դարերով
Ապարանի կամ Լոռվա հերկում, կալում, խոզանում.
Հիմա արդեն, Վարդապե՛նր,
Ծավալվում էր քո՝ շրթից,
Ծավալվում էր... Լոզանում:*

Աշխարհի բեմերի վրա բարձրանում ու հպարտորեն կանգնում է հայ հանճարը: Թվում է, թե եկել է կյանքի երջանիկ պահը: Բայց հենց այդ պահին նրանք, որ մինչ այդ լուրջ չէին նայել Կոմիտասի անձին ու գործին և չէին գիտակցել նրա հանճարն ու փառքը, անկատելիորեն ոտքի են կանգնում: Ոտքի է կանգնում նախանձով բոցավառված ամենագոր միջակությունը: Սա սևակյան հայեցակետն է Էջմիածնից Կոմիտասի հեռանալու փաստի վերաբերյալ: Նորություներ այն է, որ եվրոպական շփումների մեջ մտած արվեստագետի համար Էջմիածինը հոգևոր թռիչքների մեծ դաշտ չուներ: Ու նա մեկնում է Կ. Պոլիս՝ ժամանակի հայ մտավորական կենտրոններից մեկը: Սա կենսագրական փաստն է: Իսկ գեղարվեստական փաստը միջակության հալածանքից փախչելն է: Կրկին վերադառնում ենք այս հարցին, որովհետև Մեակն այստեղ շատ անհատականացված ձևով է վերարտադրել մանր կրքերի ճահիճը:

Այդ վիճակը շատ լավ ծանոթ էր նրան: Այն էլ՝ ինչպե՛ս: Ահա այդ վիճակի գեղարվեստական պատկերը. «Առոք ու փառք ետ դարձավ նա տուն Եվրոպան հաղթած: ...Երբ ոտքերի տակ ճահիճը ճոճվեց, Վտառը վիստաց...: Կարկին-քանոնով, Կարգ ու կանոնով Արտակարգի դեմ գրոհ է տալիս Նույն ինքը... Նորին Միջակությունը»: Այդպես ընդունեցին նաև նրան Մոսկվայից վերադառնալուց հետո, երբ սեղանի վրա էր «Անլեռի...»-ն: Մեակն սկսում է

մի հանդես–տոնահանդես, ուր կրկեսի կենտրոնում ծաղրածուի շո-
րեր հազած ծանակվում է միջակությունը՝ երեսպաշտների, երկրոր-
դականների, տիրոջ իրավունք բանեցնողների այդ ինքնագոհ նա-
խիրը: Այդ միջակություններն են, որ ինչպես Կոմիտասի ժամա-
նակ, այնպես էլ Սևակի ժամանակ ու հիմա վտանգում են ժողովրդի
արժանապատիվ ապրելու հնարավորությունը և իրենց ամոթալի
ներկայությամբ արժեզրկում բոլոր տեսակի արժեքները:

Կ. Պոլսում Կոմիտասն ստեղծում է 300 հոգիանոց «Գուսան»
երգչախումբը, կարդում դասախոսություններ, համերգների ու զե-
կուցումների համար հրավիրվում Բեռլին, Փարիզ: Նրա ստեղծա-
գործական միտքը երկնում է «Անուշ» ու «Վարդան» օպերաները:
Հանճարն իր արարումների բոցավառ լույսերի մեջ էր, նույն կերպ
իր վերածնության հույսերի մեջ էր ազգը, բայց հենց այդ պահին
վրա է հասնում համազգային ողբերգության ամենացնցող արարը:
Թուրքիան բնաջնջման, տեղահանության ու Մեծ եղեռնի միջոցով
իր համար վերջնականապես լուծում է հայկական հարցը: Գեղար-
վեստական պատումը ևս հասնում է զագաթնակետին՝ ծնունդ տա-
լով «Եղեռնի համազանգ»–ին, ինչի բոլոր դողանջներն ահավոր ա-
ղետի գույժն են ու նկարագրությունը: Կյանքի ճակատագրական
պահն է ապրում ամբողջ մի ժողովուրդ, ժողովրդի հետ նաև՝ նրա
նտավորական սերուցքը: Բազում հանճարների հետ մեկտեղ աք-
սորի է դատապարտվում նաև Կոմիտասը, դառնում անլուր ողբեր-
գության ականատեսը: Ահավոր ցավը մթագնում է նրա միտքն ու
հոգին և հասցնում խելագարության:

Ընդհատվում է ազգային վերածնության ուղին, դրա հետ
մեկտեղ ընդհատում հանճարի ստեղծագործական ու գիտակցա-
կան կյանքի ճանապարհը: Կոմիտաս–ժողովուրդ, ազգային ու
անհատական ճակատագիր ըմբռնումները, որ ամբողջ պոեմի մեջ
գիրկընդխառն են եղել, այս հատվածում հասնում են իրենց լիար-
ժեք ու անանջատ միասնությանը: «Նախճիրի», «Եղեռնական»,
«Աքսորի», «Մթագնումի» դողանջներում Սևակը դառնում է թե՛
հայ ժողովրդի և թե՛ ուրիշ ժողովուրդների պատմության մեջ երբևէ
նմանը չունեցող ողբերգության մեծ եղբերգուն, որը ծնկին է տա-
լիս ու մոխիր է լցնում գլխին, մազերն է փետում ու դեռ յաման
կանչում, ողբ ասում և իր միևուճար հանգուցյալի գովքը անում:

Այս զուտ ազգային ողբի պատկերն սկիզբ է առնում ցավի ինքնա-
խոշտանգումից և հասնում մինչև «Տէր ողորմեա...»: Դա նույնն է,
ինչ այդ ժամանակի բանաստեղծների խոսքը, որ մեկ հասնում էր
«Հոգեհանգիստ»-ի աղոթքի, մեկ՝ «Դանքեական առասպել»-ի ու
«Մահվան տեսիլ»-ի: Բանաստեղծի խոսքի մեջ ծայր է առնում
«Տէր ողորմեա»-ն («Լողանջ արտորի»):

*Եվ գնդանում նեղ ու անչուկ
Պղպըջում է մի լայն փղջուկ,
Մի փաթ փղջուկ փղամարդկանց...
— Յաղագըս հարց, եղբարց, մերոց,
Որք են տարեալ ի գերութիւն,
— Տէ՛ր, ողորմեա՛...*

...— Շիջո՛ղ զհուր վառ հնոցի,
Փրկեա՛ զմեզ, ամենագո՛րք...

...— Հայցենք ի քե՛ն արտասուելով
Եվ պաղատիմք զայս ասելով.
— Տէ՛ր, ողորմեա՛...

...— Ընկալ զմեր աղաչանըս,
Լո՛ւր, զթառա՛տ, և ողորմեա՛...

...— Տո՛յց մեզ զքո ողորմութիւն,
Տուր աշխարհիս խաղաղութիւն,
...— Տէ՛ր, ողորմեա՛...

Իսկ սրանից առաջ ժողովրդական երգի հանգերգով ասվող
ողբն էր. «Գարուն ա, ծուն ա արել...»: Հոգևոր և ժողովրդական
երգի հանգերգությամբ ընթացք առնող այս հատվածներում կար-
ծես հեղինակային խոսքին, ողբ ու կոծիկ գալիս-խառնվում է Կո-
միտասի ծայրը, որ այդ հանգերգն է ասում: Այն տպավորությունն
է ստեղծվում, թե բանաստեղծն ու երաժիշտը, կողք կողքի կանգ-
նած, խոսքով ու երգով ազգային ցավի ողբն են ասում: Այսքանից
հետո արդեն հնչում են «Յնորման» ու «Ամանց երգի» դողանջնե-
րը, որ ազգային ողբերգության շարունակությունն են մեկ մարդու

ճակատագրի մեջ, որը դեռ 20 տարի շարունակ հայրենիքից հեռու պիտի ամեն օր վերապրեր ահավոր աղետը և ամեն օր վերստին ցնորվեր:

Կատարվածի շարունակվող արձագանքը «Ահագնացող» բնորոշումով վերջաբան–վերջերգն է, ինչը հայրենիքի հավիտենականության մեջ պատմության դատն ու դատաստանն է, ահագնացող ցավի հետ մեկտեղ նույնքան ահագնացող կարոտը, նույնքան հզորացող հույսը, ինչի համար մի նոր հարությամբ պիտի պատրաստ լինել: Եվ գրվում են նոր դողանջներ, որոնցում ամփոփվում են վերածնունդն ու մարմնավորվող երազը: Դա ազգահավաքն է, հայ մարդու նոր ճակատագիրը, որ բնավեր հավքի նման գալիս և հայրենիքի փրկված մի բուռ հողի վրա կառուցում է իր հույսերի տունը: Այդ վերադարձողների մեջ է նաև Կոմիտասը, որի աճյունը դառնում է սուրբ մերան՝ այս հողի ու ժողովրդի երազանքը հարության մի նոր լիցքով մակարդելու համար: Կոմիտասի վերադարձը դառնում է հայ երգի վերադարձ, ինչը հայրենիքի ոգու վերադարձ է: Իսկ երգը վերջ չունի ու պիտի հնչի բոլոր սերունդների հետ մեկտեղ: Այդ հավերժական երգի ոգին Կոմիտասն է.

*Դու մեր կարոտ ու մեր մորմոք,
Մեր փառիք բուրմ,
Մեր խառի մոգ,
Մեր մշտահունչ ու մշտարթուն,
Անլուելի զանգակափոփուն...*

Պոեմը Սևակի գեղարվեստական որոնումների ամփոփում–համախմբումն էր, ինչից հետո նրա մտածողությունը նոր հուն պիտի մտներ: «Անլուելի...»–ից հետո, բնականորեն շարունակելով մինչ այդ ունեցած ծրագրերի ու սկզբունքների որոշ կետեր, միաժամանակ, այդ ծրագրերի ու սկզբունքների մի մասը համարելով ավարտված, Սևակը պիտի հասներ «Մարդը ափի մեջ» և «Եղիցի լույս» գրքերին: Այդ իսկ պատճառով «Անլուելի...»–ն հանրագումարային խոսք է նրա ստեղծագործության մեջ, ինչն ընդգրկում է առաջին տպագիր գործերից մինչև «Նորից քեզ հետ» ժողովածուն ընկած ժամանակահատվածը: Միանգամայն իրավացի էր Մահարին, որ «Ամենից կրտսերը» հողվածում գրում էր. «Չանա-

զան ուղղություններով հոսող նրա ստեղծագործական աղբյուրները, վտակներն ու գետակները գտնում են իրար, միանում և կազմում մեծ ու լայնահուն այն գետը, որը կոչվում է «Անլուելի զանգակատուն» (ՄԳ, 1961, թիվ 9, էջ 146):

Պոեմում լիարժեք արտահայտվել է Սևակի համանվագայնության տեսությունը, ինչի մասին խոսել էր թե՛ նախապես՝ պոեմը գրելուց շատ առաջ (1942 թ. օգոստոսի 8–ին գրած նամակում. «Իրոք իմ գործը հիշեցնում է երաժշտական մի սիմֆոնիա», VI, 410), և թե՛ ավելի ուշ՝ 1961, 1965 թվերին («Դեպի մեծ ուղեծիր», «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»–ի»): Համանվագայնության գեղարվեստական ծրագիրը նրան ուղեկցել է ամբողջ կյանքում և լիարժեքորեն դրսևորվել շատ գործերում, այդ թվում՝ նաև այս պոեմում: Արդեն ասվեց, որ համանվագայնությունն առկա է, նախ, պոեմի կառուցվածքում և, ապա, փոխանցվում է երկը կազմող բոլոր տարրերին՝ ընդգրկելով ամբողջ բանարվեստը:

Չափական առումով պոեմն այնքան էլ բազմազան չէ, բայց նաև այդ վիթխարի գործի մեջ ամենևին չի զգացվում չափական միապաղաղություն: Պատճառն այն է, որ Սևակը շատ ճկուն է օգտագործել ավանդական $10 = (5 + 5)$ և $8 = (4 + 4)$ չափերը և ստեղծել հնչյունական հարուստ դաշնակով առանձնացող կիսատողեր: Գեղարվեստական այս ձևի լավագույն կիրառողներից մեկը Թումանյանն էր, ապա նաև Սևակից առաջ և կողքին՝ Շիրազը: Եվ ընդհանրապես կիսատողն ավելի բնորոշ է ժողովրդական պոեզիայի ակունքներից եկող մտածողությանը: Պոեմի կշռույթի ճկունությանը նպաստել է և այն, որ բանատողերը Սևակը հնչյունական տեսակետից զուգակցել է շատ ազատ: Միաձև տնատումները քիչ են, իշխում է խոսքի ազատ, անկաշկանդ շարժումը, ինչը և ըստ բովանդակության ու կառուցվածքի բնույթի՝ հանգավորվում է մեկ կից, մեկ օղակաձև, մեկ խաչաձև, մեկ ուժեղ ու հարուստ, մեկ թույլ ու հեռավոր կապակցումներով: Կան նաև անընդմեջ նույնահնչյուն հանգավորման ձևեր, որ նախնական կիրառություն են ունեցել միջնադարի հայ տաղերգության մեջ (Շնորհալի, Գրիգոր Տղա, Ֆրիկ):

*Հո՛ւ արա, եզո՛ջան, հորովե՛լ,
Ծարավ ես՝ ես էլ եմ ծարավել,*

*Դադրած ես՝ ես քեզնից առավել,
Ինչ էլ է արևը խորովել.*

— Հորովե՛լ:

*Թե մեզնից ասարված է խոովել՝
Ասարծուն չեն կրտսեր առավել...*

Օրհնյա՛լ է ասարված

Հորովել,

Հիշյա՛լ է ասարված,

— Հորովեեեեեել...

Հնչյունական տեսակետից Սևակի հանգաբառերը ճոխ են ու հարուստ, իսկ կիրառությամբ՝ այնքան առատ, որ հանդիպում են ոչ միայն վերջնահանգի դիրքում, այլև միջնահանգի ու սկզբնահանգի: Հնչյունական ձայնանիշերի բազմաքանակություը Սևակին հանգեցնում է ոչ միայն ճոխ ու հարուստ հանգաբանության, այլև բարդ հանգերի: Դրա հետ մեկտեղ նա չի հրաժարվում նաև մոտավոր, բայց դարձյալ հարուստ հնչեղություն ունեցող հանգերից, ինչպես նաև նորաբանություն հանգերից: Եվ բանը հասնում է այնտեղ, որ նա հանգ է կազմում ոչ միայն այսպիսի բառաձևերով՝ *պայազապ-հարազապ-հայ ազապ, պարա-ռիկ-պար-առիք, լավ արա-ավարա, դու տես-կուրես, վարանում-դժվարանում, պարսկազենդակահ-հայ-բյուզանդակահ, շար արագ-պարարագ, Գոլիցիկը-մոլի ցիկը, մատան-չրեմարան, խոզան-Լոզան*, այլև այսպիսի՝ *Նիազարա-նվազարար, հե-տերա-վետերան, Վիեննան-հիանան, Յյուրիխում-կերուխում, մումիա-հազարմույս, կվարտեպ-կավարտեպ*: Չայնական այս զգացողությունը պոեմի շատ հատվածներում վերածվում է առձայնությունի ու բաղաձայնությունի հարուստ հնչականության. «Եվ արևի համ ունեցող, Չորեքդիմաց ծամ ունեցող, Մեջբակտոր, ծնկածալիկ, Ծոցվոր, Բոցվոր, Խնկածաղիկ, Խունջիկ-մունջիկ հարս ու աղջիկ՝ Միրո հրշեջ – սիրո հրձիգ՝ Տասի համար անգութ դահիճ, Մեկի համար խոնարհ ծառա»: Կամ՝ «Շողքն է ընկնում վանքի պատին Կամ դիուչու նեղ ճակատին, Հետո չքվում չաղ գուռնաչու չոված աչքում»: Այս ճկունության արդյունքը եղել է ներդաշնակության ու համաչափության մեջ ազատ, անկաշկանդ ու ծավալվող կշռությի ստեղծումը: Կշռույթ, ինչն առաջին

հերթին լեզվական հորձանքի կշռույթ է և արտահայտվում է բա-
ռապաշարի, հանգաբառերի, բառակապակցությունների ներքին
չարժուճով: Լեզվական առումով չափական և հնչյունական
կշռույթ ստեղծելու գործում որոշակի դեր են կատարում սերտ բա-
ռակապակցությունները.

*Ապշած աչքերով այստեղ էլ փեսավ
Եթե ոչ արևոտ ևնույն անն ու մահը,
Ապա երկվորյակ ախն ու վախը ևնույն,
Նույն լացն ու կոծը, հառաչն ու վայր:*

Համանվագայնության սկզբունքն ընդհանրապես տարբեր
չէրտեր ունի Սևակի խոսքի լեզվական ատաղձի մեջ: Դրա մի
դրսևորումը հեղինակային և ժողովրդական մախասակիզբ ունեցող
լեզվական մտածողության համադրությունն է: Սևակը կարծես ի-
րար է միացրել մեր պոեզիայի մարեկացիական ձևը (ավելի ստույգ՝
սաղմոսներից ու շարականներից եկող և «Մատյան ողբերգու-
թյան» մեջ ամփոփվող լեզվամտածողությունը) և ժողովրդական
խաղիկների ու երգերի լեզվական երանգները: Մա՛ թե՛ որպես լեզ-
վական ու պատկերային մտածողություն, թե՛ որպես խոսքի գեղար-
վեստական կառույց: Իսկ երբեմն լեզվի ժողովրդական մոտիվն
այնքան է ներծծվում նրա շարադրանքի մեջ, որ հեղինակային
խոսքն անգամ ստանում է ժողովրդական երանգավորում.

*Դոնեդուր երգեց — չայնը կլկըլան,
Բերանն էր կերգեր, իսկ աչքը կուլար,
Դոնչիկից կելներ ծիսի փաք քուլան,
Սրտիկն էր երվուս, սրտիկ սևավո՛ր,
Ցավերն էին փուքս, անչիկն էր քուրան...*

*... Մարդուն երբ ցավ են փայխս՝
Հեպն էլ արցունք է գալիս,
Որ կսկիծը քիչ մարի:
Վերք է փրվում և դե՛ղ կա,
Եք է ճարվում թե նե՛ղ գա,—
Այսպես է կարգն աշխարհի:*

Խոսքի ժողովրդական երանգավորման հիմքը մե՛կ բառապաշարն ու լեզվական ձևերն են, մե՛կ ժողովրդական խաղիկների կառուցվածքն է՝ հանգավորման յուրահատուկ սկզբունքով և աշխարհագագացողությամբ, որ առանձնահատուկ տրամադրություն է հաղորդում խոսքին:

Այնուհետև, համանվագայնությունն առկա է նաև պոեմի բառակազմի մեջ: Սևակն օգտվել է հայերենի բոլոր շերտերից՝ ժամանակակից գրական հայերենի մեջ ներծուլելով գրաբարի, միջին հայերենի, արևմտահայերենի, բարբառների, ժողովրդական խոսվածքների, նորաբանությունների, անգամ օտարաբանությունների լեզվական կուտակումները: *Շորվա*–ի կողքին տեղ է գտել *ֆունկտ*–ը («Կես թաս շորվա, Մի ֆունտ գեր միս»), *լրաշիրուշի* և *հուպրա–լոմբա*–ի կողքին *վերերասն*–ը, *քոյասիրահար, քեզապաշտ, երաժշտել, ակմբել* չևերի կողքին իրենց ամենևին էլ վատ չեն դրսևորում *գյոռքագյոռն* ու *ջհանդամի գյոռը*: Սևակն օգտագործել է մի բառակազմ, ինչը շատ մանրամասն է ինքնարտահայտման մեջ բնութագրում երևույթը, առարկան, շարժումը, վիճակը, հարաբերությունը, գործողությունը. ամեն բան ունի իր բառային գրանցումը: Բառակազմի առումով պոեմն, իրոք, երաժշտականացված է՝ իբրև համանվագ:

Բառային այս հարուստ զանգվածից էլ գոյանում են համեմատությունները, փոխաբերությունները, մակդիրները, զուգորդությունները, ընդհանուր առմամբ՝ գեղարվեստական պատկերը: Սևակն ստեղծում է այնպիսի պատկերներ, որ մե՛կ խիստ առարկայական են՝ հագեցած պատմողական նյութի որոշակի մանրամասներով, մե՛կ նրբորեն վերացարկված ու աննյութեղեն, թվում է, թե՛ անորսալի: Բայց միշտ էլ նա պահպանում է պատկերի տեսանելիությունն ու զգայնությունը: Սևակն ասել է՝ «Երևի այդօր ցերեկը ձգվեց՝ Զնից նոր զարթնած կտրիճի նման», «Իսկ ի՞նչ ունեին: Լոկ ձայն կլկրլան.— Մերթ այնպես մեղմիկ, Ասես թե գինով լցնում են կուլան. Մերթ այնպես զնգուն, Ասես թե կիրճում հովն է շնկշնկում...», «Եվ ջրից թափուր սափորի նման՝ Զամու շնչի տակ անբառ երգում է փչակը ծառի», «Թո՛ղ որ շները՝ Բները մտած, Շոգից շնչասպառ՝ լեզուն դուրս գցեն, Իրենց կաս–կարմիր բո-

ցածն լեզուն. Կարծես սխալմամբ կրակ են կրծել Եվ հիմա, իզո՛ր, Ործկալ են ուզում...», «Եվ աշունն էլի, Չարչիների պես ու բոշա-
ների, Տեղից–տեղ գնում, Դռներ է ընկնում Եվ գրադվում է իր ներ-
կարարի սիրած փեշակով»:

Սևակը միշտ բազմածն է ու բազմազան. սա՛ է պոեմի բա-
նարվեստի հիմնական առանձնահատկությունը: Այդ բազմազա-
նության համար նա անգամ չի խորշում, այսպես ասած, հասա-
րակաբանություններից, որ կարող են դառնալ և՛ հանգ («Եվ չու-
նեն մոլլա, Որ կապի չալմա», նույն սկզբունքով «Եղիցի լույս»–ում
կա այսպիսի հանգային զույգ՝ «Ջինջ, ինչպես ոչինչ»), և՛ պատկեր
(«Նա...ի՞նչ էր անում: Լոկ այն էր անում, Ինչ–որ անում է ավազն
ամանին՝ Մաքրում է ժանգից. Ինչ–որ անում է ջուրը մանչուկին՝
Դունչիկն է սրբում»): Այս առիթով ձևակերպում է պահանջում
Սևակի բանարվեստի բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը:
Նրա գրելաձևի մեջ անչափ պարզը, որ կարող է նույնիսկ հասա-
րակ թվալ, և բարդն ու բազմաշերտը կողք կողքի են: Այսինքն՝
անտրոռեիլի միասնության մեջ են ռեալիզմի պարզ ձևերը և ժամա-
նակակից մարդու զուգորդական բարդ մտածողության տարրերը:

Անհարկի չէ այս կապակցությամբ ևս նշել, որ գեղարվես-
տական պատկերի այդպիսի՝ պարզ–իրական և բարդ–վերացա-
կան վերարտադրությունը շատ բնորոշ էր նաև Կ.Ջարյանին: Ահա
հիշյալ «Տատրագոմի հարսը» պոեմից վերացարկված պատկե-
րամտածողության երկու նմուշ.

*Պարը շմում է: Դհուի ջայնը
մորթված եզան պես իր վարագուրված աչքը փնկում է
և սարսուռով երկարում ոտքը:*

*... հովը բռնում է ճյուղերի բոցը,
այրում մարմները
և կաղկանչելով վազում ժայռերից թափվող աղբյուրի
զովագիւն ափը:*

Համադրությունների այս ճանապարհով Սևակը բերում էր
գեղարվեստական մտածողության թարմ հոսանք, ինչն առանձ-

նահատուկ է նախ՝ իր ստեղծագործության մեջ և ապա՝ ավանդույթի շարունակականությանը, հայ պոեզիայի պատմության:

«Անլռելի զանգակատուն» պոեմը՝ որպես գրականության համար «ոչ շարքային երևույթ, որին երկարատև կյանք է սպասվում գրականության մեջ» (Ս.Աղաբաբյան), սկզբից նեթ արժանացավ թեր և դեմ կարծիքների: Պոեմի առաջին լուրջ գնահատողներից մեկն Աղաբաբյանն էր: «Ոգևորություն և վարպետություն» հոդվածում նա լրիվ արդարացնում էր Սևակի գեղարվեստական փորձը, ինչն, ըստ նրա, ավարտուն դրսևորում է ունեցել պոեմում: Այնուհետև՝ պոեմի ծագումնաբանության մասին նա գրում է. «Ակնհայտ է չարենցյան պոետական ներշնչման արձագանքը Պ. Սևակի պոեմում: Ոչ միայն դա: Ակնհայտ է Պ. Սևակի պոեմի մեջ կիրառված որոշ սկզբունքների ազգակցական կապը հայ պոեզիայի ավանդության հետ՝ Նարեկացուց մինչև Միամանթո, Գոթթան երգիչներից մինչև ետմիջնադարյան ժողովրդական երգերը: Այս կապը զգացվում է պոեմի պատկերների, ինտոնացիայի, երևույթներին տրված էսթետիկական գնահատականների, նրա հուզական հյուսվածքի մեջ» (ԳԹ, 1959, թիվ 52): Միանգամայն ճիշտ դիտարկում, ինչն ավելի որոշակի ու հստակ ի հայտ եկավ հետագա վերլուծությունների ընթացքում: Աղաբաբյանը խոսում է նաև պոեմի բանարվեստի մասին՝ Սևակի աճի հիմնական հատկանիշը համարելով «...զգացմունքի ու խոհի, պատկերի ու տրամադրության արտահայտման ուժգին էքսպրեսիան»: Պոեմի օրինակով՝ որպես գրողի սեփական ռճի ապացույց, նա համարում է «բազմազանության մեջ միօրինակության» հասնելու հմտությունը: «Միօրինակություն» բառը՝ հակառակ քննադատի ցանկության, այս դեպքում բացասական լիցք ունի: Լավ կլիներ միասնականություն բառը, որովհետև, իրոք, գրողը բազմազան բանաստեղծական միջոցների գործադրումով հասել է ցանկալի միասնականության, բայց ոչ... միօրինակության:

Այնուհետև Ս.Աղաբաբյանը կարևորում է պոեմի բանարվեստի առանձին ուսումնասիրության հարցը և այդ կապակցությամբ տաղաչափության վերաբերյալ գրում. «Պ.Սևակի գրական վարպետության ապացույցներից է հանգավորման և ռիթմական

ձևավորման բնագավառում հանդես բերած հնարագիտությունը: Հանգն ու ռիթմը՝ չափածոյի այդ կարևորագույն հիմունքները, «...Ձանգակատան» համար ոչ միայն ոտանավորը «ձևավորող» տարրեր են, այլև բառի, նախադասության իմաստային արժեքը բարձրացնող, խոսքի նպատակային ուղղությունը կարգավորող գործոններ:

Չզայի չափով զգուշանալով այսպես ասած «ինքնեկ» ու «պարտադիր» հանգերից, բանաստեղծը դրոմում ու գտնում է տողի բովանդակության համար աշխատող հանգը, իսկ երբեմն էլ բավարարվում է ներքին հանգով – գրում ազատ ոտանավորով՝ այս կամ այն կարևոր միտքը «չկորցնելու» համար:

Պոեմի արտաքինապես խայտաբղետ, բայց ներքուստ միասնական տաղաչափությունը հիանալի սինթեզն է դասական, ժողովրդական և «ազատ» ռիթմական միավորների:

Պոեմի ինչպես հանգը, այնպես էլ ինքնատիպ, խիստ «անհատական» ռիթմը և ինտոնացիան,— անսպառ չափով բազմազան են, փոփոխվող, բազմերանգ, բազմաձայն և արժե, որ պոեմի պոետիկան հատուկ ուսումնասիրության նյութ դառնա» (ԳԹ, 1959, թիվ 52):

Աղաբաբայանի այս դիտարկումը հիշարժան է, բայց բազմաթիվ ուղղումների պահանջ ունի: Եվ դա անհրաժեշտ է՝ սխալը չարմատավորելու համար: Հանգի վերաբերյալ ասենք, որ Սևակը ոչ թե «զգուշանում» է «ինքնեկ» ու «պարտադիր» հանգերից, այլ ընդհակառակը, ընթացք է տալիս դրանց, բայց և դրանք միշտ էլ ծառայեցնում խոսքի բովանդակությանը: Անտրամաբանական է «բավարարվում է ներքին հանգով – գրում է ազատ ոտանավորով» արտահայտությունը: Ներքին հանգը հասկանալի է. Սևակն օգտագործում է ոչ միայն ավանդական վերջնահանգեր, այլև միջնահանգեր ու ներքին հանգեր: Բայց ի՞նչ կապ ունի ներքին հանգը ազատ ոտանավորի հետ: Դրանք, նախ, խոսքի կշռույթի միանգամայն տարբեր և ինքնուրույն հասկացություններ են: Եվ ապա՝ Սևակը «Անլռելի...»-ում երբեք չի դիմել ազատ ոտանավորի: Այդ իսկ պատճառով դասական, ժողովրդական տաղաչափությունը չէր կարող ««ազատ» ռիթմական միավորների» հետ համադրվել, որովհետև ««ազատ» ռիթմական միավորներ» չկան:

Այս ամենով՝ իրավացի է քննադատը, երբ առաջարկում է պոեմի բանարվեստը դարձնել «հատուկ ուսումնասիրության նյութ»:

Դրա մասնակի արտահայտությունն է Վ. Առաքելյանի նշված հոդվածը, ինչը հետագայում ավելի ծավալուն բնույթ ձեռք բերեց զանազան աշխատությունների ու վերլուծականների մեջ: Սևակի երկը դրական գնահատականի արժանացավ նաև Մահարու հիշատակված հոդվածում, առանձին գրախոսություններում ու հրապարակումների մեջ, որոնց հեղինակներն են Է. Ջրբաշյանը, Վ. Դավթյանը և ուրիշներ:

Այսուհանդերձ, պոեմին հեշտ կյանք չէր վիճակված: ՀԿԿ XXI համագումարի ամբիոնից Է. Թոփչյանն այսպիսի խոսքեր է ասել այդ երկի հասցեին. «Գաղափարական տեսակետից լուրջ թերություններ ունի Պ. Սևակի «Անլռելի զանգակատուն» պոեմը: ...Կոմիտասի կերպարը, որն իր էությանը խոր ժողովրդային կերպար է, հաճախ է տրվում կրոնական ըմբռումների և պատկերների միջոցով և աղավաղվում է մեծ արվեստագետի վճիտ պարզությունը և ժողովրդական հմայքը» (ԳԹ, 1960, թիվ 8): ՀԳՄ վարչության V լիագումար նիստում դրան ավելացավ իրականությունից կտրվելու մեղադրանքը (տես՝ ՍԳ, 1964, թիվ 4, էջ 129): Այս կարծիքների սնանկությունը պարզվեց աստիճանաբար: Զգալով պոեմի արժանիքները և ՀԳ V համագումարի հաշվետու զեկուցման մեջ ինքն իրեն ուղղելով՝ Թոփչյանն ասաց. «Ժողովրդական կյանքի տարերքի հախուռն ընկալումով, կրակված մտքով ու զգացմունքով «Անլռելի զանգակատունը» հիշեցնում է Աբովյանի «Վերքը»» (ՍԳ, 1966, թիվ 12, էջ 129):

Մի քանի առիթով նշեցինք Գ.Մահարու բարձր կարծիքը Սևակի պոեմի մասին: Ավելացնենք, որ նա բնութագրել է նաև պոեմի կառուցվածքն ու ոճը. «Ճարտար և կորովի է Սևակի բանաստեղծական ձեռքը, որքան տարերային, նույնքան խելամիտ: Պոեմի տրադիցիոն ձևերից և ճարտարապետական սկզբունքներից հրաժարվելով, նա... ստեղծեց իր ուրույն ճարտարապետությունը, մի «ոճ», որ միայն «Անլռելի զանգակատուն»-ի համար է ստեղծված, որը չունի իր նախընթացը և չի շարունակվի որպես նոր ոճ ու ճանապարհ, ո՛չ, այս «ոճն» սկսվում է «Անլռելի զանգա-

կատուն»–ով և նրանով էլ վերջանում» («Ամենից կրոսերը», ՄԳ, 1961, թիվ 9, էջ 149–150):

Կառուցվածքի առումով Մահարին ճշգրիտ էր: Իրոք, այն չչարունակվեց ո՛չ Սևակի և ո՛չ էլ հետագա շրջանի բանաստեղծների կողմից: Այլ հարց է պոեմի ներգործությունը գրական զարգացման վրա:

Պոեմի մասին ասվեցին նաև գնահատանքի այլ խոսքեր: Ըստ Թամրազյանի՝ «Այդ երկը... տալիս է մեր ազգային ապրող ոգու փիլիսոփայությունը» (ՄԳ, 1967, թիվ 3, էջ 137), նաև՝ «Չարենցի երկերից հետո առաջինն է մեր գրականության մեջ այնքան լայն ու խոր առաջադրում հայ ժողովրդի, հայ մարդու պատմական ճակատագրի ու բախտի հարցը»³⁵: Ըստ Վաչե Սաֆարյանի՝ «Հյուսելով Կոմիտասի կյանքի լեզենդը... Պ.Սևակը հայտնաբերեց, ստեղծագործեց հայոց նորագույն էպոսը... հայոց «Ողիսականը»» (ՄԳ, 1968, թիվ 1, էջ 129):

«Անլռելի զանգակատուն»–ը հայ պոեզիայի առանձնահատուկ երևույթներից է, ինչն ըստ ամենայնի արժանի է մանրամասն ու հանգամանալի քննության՝ ճշգրտորեն ցույց տալու նրա համադրության տարրերն ու շերտերը և դրանով իսկ՝ տեղն ու դերը հայ գրականության պատմության մեջ:

Սևակի հայրենասիրական տրամադրությունների վերջին արտահայտությունը «Եռաձայն պատարագ» պոեմն է³⁶: Այն բնույթով հռետորական ինքնարտահայտում–մենախոսություն է ժողովրդի պատմական երթի ու դժվարին ուղու մասին: «Եռաձայն պատարագ»–ը կարծես ընդհանրացնում–ամբողջացնում է Մաշտոցին և Կոմիտասին նվիրված, հայոց լեզվին և հայ ժողովրդին հասցեագրված բոլոր գործերի տրամադրությունները: Այն ամենը, ինչը նախորդ գործերում պատմական նյութ էր կամ որոշակի

³⁵ Լ. Թամրազյան, Գրական ուղիներում, Ե., 1962, էջ 133:

³⁶ Պոեմն առաջին անգամ տպագրվել է «Եղիցի լույս» ժողովածուի մեջ: Ըստ Ն.Հովսեփյանի՝ այն սկզբնապես եղել է բավականին ընդարձակ, հեղինակը պարտադրված կրճատումներ է արել նախ՝ գրաքննության, ապա՝ ծավալի բերումով, հաշվի առնելով հրատարակչության պահանջները: Տես՝ Ն.Հովսեփյան, Պարույր Սևակը իմ հուշերում, Գորիս, 1996, էջ 24–25:

տրամադրություն, այստեղ դառնում է ընդհանրական խոհ: Հեղինակը, նախ, փորձում է բանաձևել այդ երթի ուղին՝ *ողբամ մեռելոց, բեկանեմ շանթեր, կոչեմ սպրողաց*, և ապա՝ այդ երթը ներքաշել համաշխարհային պատմության մեջ: Չհաշված մի քանի անհատների՝ աշխարհը սառն ու անտարբեր, անկարելից ու օտար գտնվեց հայ ժողովրդի ողբերգության հանդեպ: Միայն նրա բանաստեղծն ու նրա անունից խոսողն է, որ այդ ողբերգությունը տեսնում է համաշխարհային ողբերգությունների շարքում և մարդկությանը ցանկանում հասկացնել, թե XX դարի շատ աղետների սկիզբը դրվեց սիրիական խորշակյալ անապատներում, ուր աշխարհի հնագույն քաղաքակրթություն ունեցող ժողովրդի հանդեպ թուրք կազմակերպված խուժանի կողմից կատարվեց բացահայտ ոճիր:

*Հին Չանգըլըից իր սկիզբն առավ Բուխենվալդը նոր,
Օսվենցիմների սկիզբը դրվեց Դեր-Չորում միայն,
Մայրանեկները Չիարեթներում հիմնադրվեցին,
Դախաունները՝ Էնկյուրիներում, Ռաքքաում, Բաբում...*

Պոեմն սկսվում է զանգերի պատկերով: Կարծես շարունակվում է «Անլուելի զանգակատուն»-ի մտահղացումը: Բայց եթե այնտեղ զանգակատունը մշտահունչ էր, այստեղ զանգակատան զանգերը կործված են գետնին և հավերժօրեն լուռ են, ինչպես եգիպտական բուրգերի առաջ չոքած սֆինքսը: Սևակը խոսքն սկսում է հսկայական ծավալներ ընդգրկող պատկեր-խորհրդանշանով.

*Երկնքից առկախ մի լեռնակղզի՝
Հայաստան աշխարհ:*

*Երկնքից առկախ այդ լեռնակղզու ուղիղ կենտրոնում
երկու զանգ հսկա և անչեռագործ:
Եվ այնքան հսկա, այնքան վիթխարի,
որ չէին կարող որևէ կեռից ոչ մի կերպ կախվել,
ուսրի պարզապես կործված են հողին:
Անունն Արարապ*

*Կամ
Միս ու Մասիս:*

*Նրանց ռումբաչև այդ լեզվակները խրված են հողում
և, խարսխի պես, հասնում են մինչև հրահեղուկի մթին հասրակը:*

Բանաստեղծը դառնում է այս վիթխարի զանգերի զգայա-
րանը, այս վիթխարի զանգակատան զանգահարը և բառերի վե-
րածում նրանց լուռ դողանջը, որ գալիս է դարերի խորքից և հողի
հրահեղուկ շերտերի ընդերքից: Սևակը խոսում է հայ ժողովրդի
դժվարին երթի ու մաքառումների մասին և վերստին վերարծար-
ծում հայոց դատը: «Սպանությանը վաղեմիության ժամկետ չի
կաշում, ինչպես չի կաշում ներկը կրակին»,— ասում է նա և ժա-
մանակի ու ժամանակների առջև նորից կանգնեցնում չլուծված
հարցը, ինչը ո՛նց պտտվում, գալիս–հասնում է կորսված հայրենի-
քին, այդ հայրենիքից արտաքսված ժողովրդի ճակատագրին և
այն անմեղ գոհերին, որոնցից յուրաքանչյուրն անցավ չարչարա-
նաց ահավոր ճանապարհով: Վիշտը, համազգային ողբերգու-
թյան ամենօրյա և միշտ թարմ զգացողությունը այն աստիճանի
են բորբոքում բանաստեղծի միտքը, որ անպատիժ թողած ոճիրի
դիմաց նա պատժի նոր ձև է ստեղծում. «Մեռելներն անթաղ մսա-
կավում են կրկին ու կրկին | և ամեն գիշեր սուսուփուս մտնում |
պաղ մարդասպանի անկողինը տաք` | պառկելով նրա ու կնոջ
միջև»:

Պոեմը ծնունդ է զավթված հայրենիքի կարոտի, որ պիտի ոչ
միայն կարոտ մնա, այլև դառնա կեցության ծրագիր, ապրելու
նպատակ, որովհետև առանց հայրենիքի մարդը դադարում է
լիարժեք մարդ լինելուց: Այդ հայրենիքը նրա զավակներինն է
այնքան ժամանակ, քանի դեռ կենդանի է նրանց հիշողությունը,
քանի որ «Հայրենիքն այն է, որ ոչ թե կորչում, | այլ ընդամենը
հափշտակվում է»: Հույսը` ապրելու, կորուստը վերագտնելու նոր
ձևեր է ստեղծում.

*Մեր... հայրենիքը մեզնից դարարկվեց:
Բայց... ո՛չ մի վայրկյան, ո՛չ մի ակնթարթ
մենք չենք դարարկվել մեր հայրենիքից:*

*Մե՛նք սպանվեցինք մեր հայրենիքում,
քայց հայրենիքը մեր մեջ չսպանվե՛ց...*

Կորուստը կորուստ է բերում, որովհետև հայրենիքդ քեզանից խլելուց հետո արդեն հեշտ է խլել նաև լեզուդ, սովորություններդ, փոխել հոգևոր կերտվածքդ և աշխարհի մեջ քեզ պահել կուշտ ու ապահով որբի պես: Այսինքն՝ ողբերգությունը շարունակվում է և շարունակվում է տարբեր ձևերով: Ահա նաև այս ապահով թվացող վիճակի նորօրյա աղետի գույժն է հնչեցնում բանաստեղծը՝ ասելով, որ պատմության նախճիր-եղեռնը երեկ կարմիր էր, իսկ հիմա արդեն ճերմակ է դարձել. «Եվ հիմա արդեն նա գանգ չի հատում, | այլ գրավում է, | չի կտրում ձեռքեր, այլ վարձում ընդմիշտ, | չի առևանգում, այլ հմայում է, | չի հեղում արյուն, այլ ծախ է առնում | և, միացնելով երակ-երակի, | իր ամենակոլ արյանն է խառնում... | Ու կրկնում են ես՝ ահագանգի պես.— | Այս ջարդ-սպանող երե՛կ չսկսվեց, | և ոչ էլ վաղն է նա ավարտվելու, | ուստի վախեցեք սպանողից ճերմա՛կ | ավելի, քան թե եղեռնից կարմիր...»:

Եզրակացությունը, ինչպես Չարենցի «Պատգամ» բանաստեղծության մեջ, այս է. «Դու այսուհետև ժողովվես պիտի նախ՝ ինքդ քո մե՛ջ, | և ապա՝ քո շո՛րջ»:

Սևակի հայրենասիրական պոեզիան տոգորված է այն տրամադրություններով, որ 1950-ական թթ. վերջերին և հատկապես 1960-ական թթ. արթուն էին ժողովրդի մեջ: Տրամադրություններ, որոնք բարձր էին պահում նրա ազգային գոնությունը: Դրա վկայությունները շատ են, իսկ առավել տպավորիչը ժողովրդի հզոր սգերթն էր Երևանի փողոցներով 1965 թ. ապրիլի 24-ին, երբ նշվում էր Մեծ եղեռնի 50 տարին: Այդ տրամադրություններն ունեն դարերի կյանք, որ կողք կողքի հարազատացնում են V դարում գրած Խորենացու Մատյանը և նրա նորօրյա աշակերտների գրքերը: Ի վերջո, այդ տրամադրությունների կուտակումից պայթեց 1988 թ. արցախյան ազատամարտը:

ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԴ ԹՌՉՈՂ ՆԵՏԻ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՊԱՐՈՒՅՐ ՄԵՎԱԿ — ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՑԻ

Սևակի գրական առնչությունների ուսումնասիրությունը բացահայտում է հայ և համաշխարհային մտավոր ժառանգության հետ նրա ստեղծագործական շփումների արտակարգ հարստությունն ու բազմազանությունը, ինչն իր հերթին ևս նպաստեց նրա՝ ժամանակի գեղարվեստական շարժման հանգուցային դեմքը դառնալուն: Այդ առնչություններն ի հայտ են բերում տիպաբանական, համեմատական, զուգորդական, բնագրային օրինաչափություններ, որ գրապատմականից բացի ունեն նաև կենդանի, գործուն նշանակություն, քանի որ շարունակում են գեղարվեստական մտքի ժառանգորդական շղթան և նորոգում ավանդույթի ուժը:

Սևակը Նարեկացուն դիմեց գրական առաջին քայլերից և այդ ստեղծագործական կապը պահպանեց ամբողջ կյանքում: Նարեկացին նրա համար բանարվեստի շտեմարան էր, հայերենի բառազանձի հանքավայր, չափածո խոսքի կառուցման մեծագույն վարպետ և, որ ամենակարևորն է, մարդու մեջ թաքնված մարդուն հայտնագործող մեծագույն գիտնական: Այո՛, գիտնական, որովհետև մարդագիտությունն առաջին հերթին գիտություն է, և այս գիտնական լինելն ամենևին չի հակասում գրող ու «ստեղծաբան» լինելուն:

Նարեկացին Սևակի համար նախ՝ հակադրամիասնությունների այն ամբողջությունն էր, ինչն իրենով խորհրդանշում է կյանքի ընկալումն իր ծայրաբևեռներով և դրանով իսկ՝ պայմանավորում նույն կյանքի առաջընթացը: Այդ հակադրամիասնությունը՝ որպես մտածողություն, պատկեր, լեզու ու խոսքի վերադիր, կա-

նուցում է նրա գեղարվեստական համակարգը: Դրականի ու բացասականի, աստվածայինի ու մեղսականի համատեղումով նա կորզում է դրանց միացման պայթյունից առաջացած մեծ ճշմարտության կայծակնային լույսը, ինչը շողարձակում է մի պահ, հետո՝ անձանում: Պիտի կարողանալ որսալ այդ լույսը, որը բռնկվում է, բայց, ավա՞ղ, չի բռնկում:

Նարեկացուն բնորոշ պատկերային հյուսվածքի այս բևեռացումներն առկա են Սևակի առաջին իսկ «Զղջում» վերնագրված տպագիր բանաստեղծության մեջ: Մի կողմից՝ «մայրական զգվանք», մյուսից՝ «կարոտի լեղի», մի կողմից՝ «մարմնական հանգիստ», մյուսից՝ «հոգու խռովք»:

Սևակի և՛ գրական մուտքը, և՛ վաղ շրջանի «Աղոթքներ» վերնագրված դեռևս անտիպ բանաստեղծությունները ներշնչված էին Նարեկացու արվեստով ու կերպարով: Անտիպ բանաստեղծություններից մեկում, որից իր «Պարույր Սևակ» մենագրության մեջ քաղվածքներ է արել Ա. Արիստակեսյանը, կան տողեր, որոնցում գրողը իրենից հազարամյակ առաջ ապրած բանաստեղծին դիմում է՝ իբրև Երգի Արքայի.

Ո՛վ Արքա, պարզևիր այդ երգը, պարզևիր այդ երգը այսօր,

Պարզևիր զեք այսօր միայն, որ քեթև շնչեմ,

Տո՛ւր հոգուս հաղթություն, երբ այսօր խեղճ է ու անգոր:

Երբ այսօր ոչինչ է...

Մավառնիր այսօր իմ վրա, սավառնիր, Արքա հրաթև,

Թող լսեմ կրկին քներիդ շառաչը, հոգուդ խրոխտանքը,

Ծավալիր կրակը՝ շեղջ առ շեղջ անթեղված, ծավալիր հրդեհ,

Տո՛ւր հրդեհ, Արքա... Ա՛ն, առ քեզ առաքած մաղթանքը...

Ձևավորվում է ուսուցչի ու աշակերտի հարաբերություն, և դա այն դրվածքով, որ լավ աշակերտը պիտի նաև գերազանցի ուսուցչին: Հիմա, կգերազանցե՞ր քե՞մ ոչ, ուրիշ հարց է, բայց պատանի բանաստեղծի այդ ցանկությունն ինքնին գրական սխրանքի նախադրյալ է.

Ես գուր չեմ մուրում, ոչ էլ հայեցմանք փեհչում եմ երգիդ.

Հայեցում չէ այս, անդունդ մի նեպիր ու մի ծաղրիր ինչ:

*... Գուցե աղոթող պապասնին դառնա, հենց վաղը թեկուզ,
Երգի նոր Արքա, դու մնաս հետին, է՛յ, մի ծաղրիր ինձ:*

Սևակի գրական մուտքի տարիները Նարեկացու համար վերապահված ժամանակները չէին, դա համայնավարական իրապաշտության ամենակործան շրջանն էր: Այդ տարիների պաշտոնական գաղափարախոսներն ու տեսաբանները դեմ էին հայ հին ու միջնադարյան գրականության արժեքներին, որովհետև դրանց մեջ տեսնում էին ազգային ոգի, քրիստոնեական դավանաբանություն, անցյալի հիշողություն և համայնավարական կյանքին ոչ բնորոշ բառապաշար: Այս պայմաններում Սևակը միառժամանակ արտաքուստ հեռանում է Նարեկացուց: Մտաբերենք, որ այդ շրջանում նրան ստիպեցին մի կողմ թողնել նաև թեկնածուական գիտական աշխատանքը, որի նյութը ևս միջնադարից էր և վերնագրված էր «Կարծեցյալ Շապուհ Բագրատունին և վաղ վերածննդի հարցերը Հայաստանում»:

Ժամանակի պարտադրած այս հարկադիր հեռացումից հետո՝ 1950–ական թթ. կեսերից, Սևակն աստիճունաբար վերադարձավ Նարեկացուն: Այդ շրջադարձն ազդարարեց նախ՝ «Նորից քեզ հետ» գրքում զետեղված «Մարդը ափի մեջ» շարքը, այնուհետև՝ «Անլռելի զանգակատուն» պոեմը, և, վերջապես, այդ շրջադարձը որոշակի գրական–գեղագիտական կողմնորոշման վերածվեց «Մարդը ափի մեջ» և «Եղիցի լույս» ժողովածուներում: Այդ շրջանում դեպի Նարեկացին տանող Սևակի ճանապարհը միագիծ չէր. այն անցնում էր ամբողջ հայ հին ու միջնադարյան գրականության միջով՝ սահմանագծեր ունենալով մի կողմից՝ Աստվածաշունչը՝ որպես ազգային դպրության ու մշակույթի անբաժանելի մաս, մյուս կողմից՝ Սայաթ–Նովային: Այդ երկուսի միջև վեհորեն բարձրանում է Նարեկացու կերպարը: Աստվածաշունչյան «Երգ երգոց»–ը թևավորեց Սևակի միտքը և ստեղծեց «Մարդը ափի մեջ» գրքում զետեղված նրա նույնանուն պոեմը:

Նարեկացու ներշնչանքը «Մարդը ափի մեջ» գրքում Սևակին ոգևորեց բազմակողմանիորեն: Ամմիջապես գրքի տպագրությունից հետո՝ 1964–ին, «Դրուժբա նարողով» ամսագրի հունիսյան համարում հանդես եկավ «Իմ նյութը մարդն է» ստեղծագոր-

ծական մտորումներով, ինչի մեջ շատ սեղմ ու բովանդակալի խտություն է իր գրական ավանդույթների նախահիմքերի ու նախասիրությունների մասին: Նորագույն ժամանակների գրողներից տալով Չարենցի, Վարուժանի, նաև Ուիթմենի ու Մայակովսկու անունները՝ նա միաժամանակ հավաստիացնում է, որ իր ստեղծագործական ու ոճական որոնումները բխում են նաև հայ միջնադարյան պոեզիայից ու հատկապես՝ Նարեկացուց: Այդ կապակցությամբ գրում է. «Բայց, թերևս, առավել չափով ես հիմա ոգևորված եմ վաղ միջնադարի հանճարեղ բանաստեղծ Նարեկացիով: Նրա ստեղծագործությունը լի է ողբերգականությամբ. անմարդկային աշխարհի դեմ մեծ-մեծակ մնացած անհատը, չկորցնելով հավատը մարդկանց հանդեպ, շարունակում է որոնել ճշմարտություն և արդարություն: Այս բախումն ինձ անվերջ հուզում է: Արևմուտքի պոեզիան դրանից ելք գտավ եսակենտրոնությամբ ու անհատապաշտությամբ: Ինձ մոտ է հենց Նարեկացու պոեզիան, այն թույլ է տալիս ելք գտնել մարդկային անհատականության զարգացման համար՝ ներդաշնակված հանրության հետ: Նարեկացու պոեզիան բացահայտել է որոնող ու տենչացող ոգու ճշմարտության այնպիսի խորություններ, որոնք առ այսօր այն ցնցում են իրենց մարդկայնությամբ: Բացի դա, վարպետության և գեղարվեստական արտահայտչականության հզորության ու բազմազանության տեսակետից նրա արվեստն այնքան բացառիկ է, որ այն, ստեղծված X դարում, ոչ միայն հայ գրականության մեջ ոչ ոքի կողմից չի գերազանցվել, այլև ոչ ոք, բացի Չարենցից, չի կարողացել անզամ մոտենալ նրան: Ե՛վ բանաստեղծական ձևի ասպարեզում, և՛ բանաստեղծական մտածողության ասպարեզում Նարեկացու պոեզիան ինձ շատ արժեքավոր բան է տալիս, թեև, բնական է, ինքնին նրա աշխարհայացքը, ինքնին նրա ողբերգությունը որպես այդպիսին պատկանում են անցյալին: Նարեկացու բանարվեստն ազգային-գեղարվեստական ժառանգության մեծագույն գեղագիտական ավանդույթներից մեկն է»:

Նույն այս հոդվածում Նարեկացու, նաև միջնադարի մեկ այլ մեծության՝ Սայաթ-Նովայի հավերժության առեղծվածը Սևակը տեսնում է մարդու հետ, հետևապես՝ հավերժության հետ նրանց ստեղծագործության մշտական համապատասխանության

մեջ: Ըստ Սևակի՝ նրանք «Բացահայտել են մարդկային հոգու և նրա կրքերի անանց գաղտնի օրենքները: Այդ անանցը ինքը՝ մարդն է, նրա անհատականության պայքարը, իր «Ես»-ի հակադրումը աշխարհին...»: Այս ամենին հաջորդում է եզրակացությունը. «Ամմահության իրավունք ունի տուկ մարտական պոեզիան, այսինքն՝ իսկապես մարդկային պոեզիան՝ Նարեկացու, Դանտեի, Շեքսպիրի, Պուշկինի, Սայաթ-Նովայի, Մայակովսկու պոեզիան...» (էջ 234–235):

Նարեկացու մասին Սևակի այս խոսքը, որ որոշակի նպատակով մեջ բերեցինք գրեթե ամբողջությամբ, մի համապարփակ ստեղծագործական ծրագիր է, որ նա իրականացրեց «Մարդը ափի մեջ» գրքում՝ իր նախորդի նման պատկերելով մարդու հարափոփոխ, անընդհատական, միշտ նոր ու միշտ տարբեր կերպարը: Ինչպես Նարեկացին, այնպես էլ Սևակը բոլոր հնարավոր կողմերով քննում ու ներկայացնում է հակադրությունների այն միասնությունը, որ կոչվում է ժամանակակից անհատ: Արտաքուստ թեև տարբեր են նրանց նպատակները, բայց ներքուստ Սևակի քննարկական հերոսը ևս ձգտում է հոգևոր ու բարոյական կատարելագործման: Նարեկացու հերոսը փրկության ելք էր որոնում մեղքի ու անմեղության մեջ, Սևակինը՝ բարոյական անկման ու մաքրագործման: Երկուսն էլ ջանում են փրկել մարդուն, որն իրենց իսկ երկվորյակն է, բայց դա որքան հնարավոր, նույնքան էլ անհնարին պարտավորություն է, որովհետև երկուսի համար էլ մարդը իր ժամանակի ծնունդն է, ուստի՝ ժամանակի ախտերի պարտատերը:

«Մարդը ափի մեջ» գրքում Նարեկացին ոգեկոչվեց նաև՝ որպես գեղարվեստական մտածողության ձև, չափածո խոսքի կառուցվածք, բառապաշար ու պատկեր: Այս առումով հատկապես կարևոր է չափական և հնչյունական կշռության դերը, ինչն էլ դառնում է բանաստեղծական կառուցվածքի հիմք: Սևակն օգտագործեց Նարեկացու «Մատյան...»-ի գրության ձևը և այն դարձրեց հիմնական ու իշխող: Դա խոսքային, մենախոսական, ասերգային, թելադրական, տարրալուծող, վերլուծական, հրովարտական մտածողություն է ու կառուցվածք՝ հիմնավորապես հակադրված երգային միալար կրկնաբերմանը, բայց՝ իր մեջ ներառած դրա չափական և հնչյունական համաձայնությունների տարրեր:

Չափածո խոսքի կառուցվածքի վերաբարմացումն ինքնին հայտնագործություն էր, քանի որ դրանով է պայմանավորված նաև խոսքի բովանդակային արտահայտությունը՝ ծավալվող, զարգացող, ներքուստ տրոհվող, ճյուղավորված, մեկ ծովի ալիքի պես հորձանք տվող, մեկ լեռնագագաթ բարձրացող ու իջնող, մեկ ասես նժույզի վազք արձակ դաշտերով, մեկ ինքն իր մեջ բանտված մարդու խելագար տարերք:

Այս հարցում Սևակն ուներ իր հիմքերի հստակ գիտակցումը: Երագելով գրել բանաստեղծությունների մի գիրք՝ առանց չափ ու կշռույթի, բայց ինքն իրեն սաստելով, թե՛ «Կամենալը այլ բան է և կարենալը՝ բոլորովին այլ» (V, 406)՝ նա իր խոսքին տալիս է այսպիսի շարունակություն. «Այս պատճառով էլ աշխարհի մեծագույն բանաստեղծներից մեկը՝ Նարեկացին, իր հանճարեղ «Մատյան»-ը գրել է համարյա թե միևնույն չափով՝ հաճախ դիմելով հանգերի օգնությանը» (V, 406): Այս «միևնույն չափովը» բնորոշ էր նաև Սևակին: Նրա գրեթե բոլոր գործերի չափական հիմքը հինգ վանկանի անդամն է, որ ազատ բարդումներով ստեղծում է 5, 10, 15 վանկանի խառը տողեր, բայց միշտ պահպանում հինգ վանկանի միավորի չափական կայուն կշռույթը: Ի տարբերություն Նարեկացու, որն իր խոսքի չափաբերության մեջ ավելի ազատ է, Սևակն այդ չափական հիմքը դարձնում է անփոփոխ: Դարձյալ ի տարբերություն Նարեկացու՝ նա ավելի է տրվում հանգի ու հնչյունախաղերի գայթակղությանը, բայց միշտ դրանք ծառայեցնում է չափածո խոսքի կառուցողական նպատակներին: Միջնադարյան պոեզիայից Սևակը ստեղծագործաբար յուրացրել է նաև խոսքի իմաստի ու պատկերների պարուրածն զարգացման, տողերի ու տների ներքին կապակցումների այլ միջոցներ:

Նարեկացուց Սևակը յուրացրեց նաև բառապաշարային ու բառապատկերային տարրեր: Ահա մեկ օրինակ: «Ըմբերանել» բառը, որ նշանակում է բերանը փակել, լռեցնել, թեև հանդիպում է Եզնիկ Կողբացու, Ներսես Լամբրոնացու և այլոց երկերում, բայց սևակյան պատկերի մեջ այն ևս, թվում է, նարեկացիական ծագում ունի: «Դու» բանաստեղծության մեջ սիրած աղջկա գոյությանը Սևակն ըմբերանում է անջատումին: Իսկ Նարեկացին ստեղծում է այսպիսի պատկերներ.

Որով զլրբութիւն հակառակողին ըմբերանեալ ամաչեցուցեր...³⁷

Թարգմանությունը.

*Որով, լրբությունն ըմբերանելով,
Ամաչեցրիբ հակառակողին³⁸։*

Այնուհետև.

*Եթե մոլեացի զվստահութիւն կապել,
Եղեզն մատուցեալ ի յաջ գոյացուցչին,
Չնա չարչարեալ ըմբերանեացէ³⁹։*

Թարգմանությունը.

*Եթե չեռքերիս վստահությունը ժպրիի կաշկանդել,
Անենաստեղծի չեռքը մատուցած
Եղեզընը պիտի բերանը փակի՝ նրան կտրելով⁴⁰։*

Նարեկացու ստեղծագործությանը խարսխվելով՝ «Եղիցի լույս» գրքում Սևակը վերախմաստավորեց նաև լույսի քրիստոնեական խորհրդանշանը։ Դարձյալ Նարեկացին կենտրոն է, որ այս դեպքում իր շուրջ է համախմբում ոչ միայն աստվածաշնչյան լույսի պատգամը, այլև Մեսրոպ Մաշտոցի ապաշխարանքի երգերն ու Ներսես Շնորհալու «Առավոտ լուսո»-ն։

Լույսի քրիստոնեական խորհրդանշանը՝ որպես աստվածային գոյության արտահայտություն երկրի վրա, դարեր շարունակ ունեցել է նույն իմաստը՝ զուգորդվելով մաքրությանը, կատարելությանը, սատանայական չարափառ խավարի դեմ ուղղված

³⁷ Գրիգոր Նարեկացի, Մատենանոցերգութեան, աշխատասիրությանը՝ Պ. Խաչատրյանի և Ա.Ղազինյանի, Ե., 1985, Բան Դ, Ե։

³⁸ Գրիգոր Նարեկացի, Մատենանոցերգութեան. Տաղեր, Վազգեն Գևորգյանի քարգմանությամբ, Ե., 1979, Բան Դ, Դ։

³⁹ Գրիգոր Նարեկացի, Մատենանոցերգութեան, Բան ԿԶ, Ե.։

⁴⁰ Գրիգոր Նարեկացի, Մատենանոցերգութեան. Տաղեր, Բան ԿԶ, Դ։

պայքարին: Եվ ահա, 20-րդ դարում նոր ժամանակների բանաստեղծը ևս դիմեց միջնադարի հայ պոեզիային առանձնահատուկ լուսերգությանը, լույսի պաշտամունքին: «Եղիցի լույս» գրքի համանուն շարքում Սևակն ստեղծեց խորհրդանշանների ամբողջ մի կազմ, որ գալիս են Նարեկացուց, նաև Շնորհալուց, անգամ Պաղտասար Դպիրից: Խորհրդանշանների առկայությունը մարդու մեկ օրվա կյանքն է իմաստավորում՝ ծնրադրած աղոթք լույսին, կարծես Շնորհալու ձայնով հնչող «Առավոտ լուսո», լույսի բռնկում, խավարին ընդդեմ մանրամասնվող լույսի աստվածացում, անընդմեջ ձգտում ու անհասանելիություն, ինչպես՝ «Խարույկ սառույցի վրա»: Սա անընդմեջ նորոգվող կյանքի հավիտենական շարժումն է, ինչի մեջ ավանդույթն ապրում է միանգամայն նոր կյանքով, և ինչի մեջ նոր կյանքի տագնապները տարածվում են լույսի ու խավարի նույն հավիտենական պայքարով:

Քանի որ լույսի պատկերի գեղագիտությունն առանձին քննության նյութ է՝ հարցի մեկնաբանման ծավալուն ու մանրամասն դրվածքով, ուստի այս դեպքում կանոնադառնանք պատկերային մի ուշագրավ ընդհանրության: «Յարութեան» տաղում Նարեկացին օգտագործել է «Լոյս գերազանցիկ», իսկ «Յարինել ջրոյն» տաղում և «Ի փոխումն ամենարինեալ սուրբ աստուածածնին» քարոզում՝ «Լոյս գերազանց» պատկերային տարբերակները: Նույն պատկերին «Լույս զվարթ» բանաստեղծության մեջ դիմել է նաև Սևակը՝ «Լոյս, լոյս զվարթ, Լույս զվարթ ու գերազանցիկ»:

1965-ին «Վարք մեծաց» խորագրի ներքո «Հայրենիքի ձայն» շաբաթաթերթում (23 հունվար, թիվ 4) Սևակը տպագրեց «Գրիգոր Նարեկացի» հոդվածը: Այստեղ արդեն նա նկատել ու առանձնացրել էր լույսին Նարեկացու տված «գերազանցիկ», նաև «մանրահեղեղ» բնորոշումը: «Նարեկացու «գերազանցիկ», «մանրահեղեղ» լույսը ջերմ է այրելու չափ և շոշափելի-գունեղ «բոսորաերփնագարոյլալ»՝ նկարելու չափ»,— գրում էր նա (V, 246): Այսպես 1965-ին նկատածը 1967-ին ներմուծվում է «Լույս զվարթ» բանաստեղծության մեջ և իր այդ մակդիր վերադիրով նաև արթնացնում նարեկացիական պատկերի ներքին հակադրամիասնությունների այսպիսի ամբողջություն:

*Լո՛ւյս, լո՛ւյս զվարթ,
Լույս զվա՛րթ ու գերազանցի՛կ,
Լույս երգեցի՛կ ու նվազո՛ւն:
Դո՛ւ առաքյալ ամենօրյա,
Որ բերում է միայն հավատ,
Բայց ի դերև հանում-վանում
Եվ քողածածկ ծպտյալ հույսեր:
Դո՛ւ սուրհանդակ, բայց և կավատ,
Դո՛ւ հեղախույզ, բայց և մարմնիչ,
Բայց ամենից առաջ՝ միշտ սե՛ր
Եվ ամենից հեղո՛ միշտ սե՛ր...*

Մրանք պատահական համընկնումներ չեն, այլ արտահայտում են գեղագիտական հայացքի խոր թաքնված օրինաչափություններ: Ավանդույթի այս հիմքի վրա Սևակը նորովի է մեկնում լույսի պատկերի ավանդական բովանդակությունը: Այս դեպքում պատկերը ոչ թե սոսկ գեղարվեստական հայտնագործության կրկնություն է կամ պարզ ոճավորում, այլ ժառանգորդական կենսագրություն ունեցող զգացողության դրսևորում:

Սևակի «Գրիգոր Նարեկացի» հոդվածն ավելի շատ նրան գնահատող ու բնութագրող երանգ ունի, քան վերլուծող: Ըստ Սևակի պատկերացման՝ Նարեկացին «նման է...հորիզոնի, որքան հեռանում ես իրենից՝ նույնքան մոտենում է ինքը, և ինչքան մոտենում ես իրեն՝ այնքան հեռանում է նա, մնալով միշտ անհաս և անմատույց, երբեք չփոքրացող և միշտ բացարձակվող» (V, 243): Նարեկացու կերպարանքը նրա համար «ահարկու և աստվածատեսլական» է: Ժամանակակից բառով՝ Նարեկացին «ոտքից գլուխ նորարար էր և վիթխարի անհատականություն»: Նորարարությունը Սևակը տեսնում է հատկապես լեզվի ու ձևի մեջ: Ըստ նրա՝ Նարեկացու օգտագործած բանաստեղծական ձևն «Առաջին անգամ իր մեջ էր առնում չափն ու կշռույթը, հանգն ու հանգիստությունը»: Նարեկացին նրա համար ոչ միայն «աստվածախույզ» էր, այլև «մարդախույզ»։ «Նա մեր առաջին մարդագիրն է և մեծագույն մարդերգուն: ...Մերոպատառ ոչ մի գրքում մարդն այնքան չի մերկացված ներքնապես, որքան այստեղ» (V,

249): Սևակի ըմբռնումով «Մատյան...»-ի յուրաքանչյուր բանն ունի եռամաս կառուցվածք, այն է՝ «մեղայ – կորեա – ողորմեա», որ նշանակում է՝ «մեղանչել եմ – կորչում եմ – փրկիր» (V, 248): «Այս մշտապես եռացող ու երբեք չպարզվող, շարունակ խառնվող ու բնավ չծուլվող դրությունն էլ հենց Նարեկացու *բնական վիճակն է*»,— գրում է նա (V, 250):

Նարեկացու մասին Սևակն արտահայտվել է նաև «Ինչ-ը, ինչպես-ը և որպես-ը» հարցազրույցում: Այստեղ «Մատյան...»-ի ազգային պատկանելությունը նա հիմնավորում է միայն լեզվի միջոցով արտահայտված ազգային հոգեբանությամբ, և դա՝ անկախ պատկերվող նյութից: Նյութն ընդհանուր քրիստոնեական, համամարդկային բնույթ ունի, և հայն ու Հայաստանը այդտեղ չեն հիշատակվում, բայց, ըստ Սևակի, այդ նյութն այդպես կարող էր արտահայտել ու պատկերել միայն հայ բանաստեղծը, որի մեջ շերտ առ շերտ կուտակված են ժողովրդի դարավոր պատմության դառը նստվածքները:

Հայտնի է, որ կյանքի վերջին տարիներին Սևակն ուսումնասիրություն էր գրում հայ միջնադարյան տաղերգության մասին: Բնական է, որ դրանում ծանրակշիռ տեղ պիտի գրավեր Նարեկացու գործը և նրա ձևավորած գրական ավանդույթի մեկնաբանությունը: Դժբախտաբար, այդ աշխատությունը նա չավարտեց, իսկ թերի հատվածները դեռևս հրապարակված չեն:

Որքանով որ Նարեկացին իր խոսքի արմատները խորացրել էր իրեն նախորդած հայ մատենագրության մեջ և սնվել դրա, ինչպես նաև Աստվածաշնչի հարուստ ավանդույթներից, նույնքանով էլ ինքն արգասաբեր հյուսթով սնուցեց իրենից հետո եկող ամբողջ հայ գրականությունը՝ ընդգրկելով և՛ միջնադարը՝ Ծնորհալուց մինչև Սայաթ-Նովա, և՛ նոր շրջանը՝ Աբովյանից մինչև Թումանյան, և՛ հատկապես 20-րդ դարի հայ պոեզիան՝ Մ. Մեծարենցից ու Վ. Տերյանից, Ա. Յարճանյանից ու Դ. Վարուժանից մինչև Ե. Չարենց, մինչև Պ. Սևակ: Ավանդույթի այս գիծն, ինչպես հարկն է, մանրամասնորեն հետազոտված չէ, և արյունակցական շատ կապեր, որ տեսանելի ու զգալի են, գիտականորեն դեռևս չեն բացահայտվել:

Այլ արյունակցական կապերը հարազատի հավատարմությամբ շարունակողներից մեկը Պ. Սևակն էր: Շարունակելով նա ոչ թե կրկնեց իր նախորդին, այլ նրա կենարար շունչը ներմուծեց իր գեղարվեստական համակարգի մեջ. նրա նվազը միացրեց իր համանվագին ու համանվագայնության տեսությանը, նրա ձայնը ձուլեց բազմաձայնության իր սկզբունքներին, նրա «մարդախուզությունից» ածանցեց իր մարդերգությունը, նրա միջոցով մարդու մեջ հայտնագործած «ներքին անդունդից» մուտք գործեց մարդու ներաշխարհի անտեսանելի լաբիրինթոսները, բառագանձի նրա շռայլությամբ նորոգեց ու հարստացրեց ժամանակակից պոեզիայի լեզուն, նրա տողերի հազարամյա հարակալությամբ ստուգեց իր գեղարվեստական պատկերի ամրությունը: Այս ամենով Պարույր Սևակը Գրիգոր Նարեկացու գրական ավանդույթների վերջին ամենանշանավոր շարունակողն ու զարգացնողն է, նաև՝ այդ ավանդույթների փոխանցողը իրենից հետո եկող կրտսերներից մի քանիսին:

Նարեկացի — Սևակ գրական առնչությունը շատ խոր է ու տարողունակ, այս մի քանի էջի մեջ հեռու ենք այն սպառքելու հավակնությունից: Սույն գրքի առաջիկա էջերում ևս դեռ որոշակի դիտարկումներ կլինեն այդ հարցի վերաբերյալ:

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿԸ ԵՎ ԱՐԵՎՍՏԱՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գրական մուտքի առաջին իսկ տարիներից Պ.Սևակը ուշադիր և զգայուն վերաբերմունք ուներ արևմտահայ գրականության և արևմտահայ գրական ավանդույթների հանդեպ: Դա մի կողմից՝ հայ գեղարվեստական խոսքի այդ ընդհատված ուղին շարունակելու խորապես գիտակցված ու յուրացված ներքին մղում էր, մյուս կողմից՝ հայ գրականությունն իր արևելահայ և արևմտահայ ճյուղերով միասնության մեջ տեսնելու անհրաժեշտություն: Այս կապակցությամբ Մկրտիչ Պեշիկաշյանի առիթով գրել է. «Հիմա, վերջապես, հայության երկու *հայրվածներն էլ* եկել են այլևս այն գիտակցության, որ ունենք մեկ և միասնական գրականու-

թյուն՝ *հայոց* գրականություն, առանց «արևելա...» և «արևմտա...» երկփեղկումի» (V, 333):

Պ. Սևակի առաջին իսկ տպագիր բանաստեղծություններում բացահայտորեն առկա է արևմտահայ պոեզիայի ոգին ու շունչը: Հետագայում մեկ անգամ չէ, որ արտահայտվել է այդ մասին. «Իմ առաջին լուրջ փորձերը գալիս են Չարենցից, ապա՝ Միամանթոյից ու Վարուժանից...» (V, 389, տես նաև «Իմ նյութը մարդն է»):

Բացի ստեղծագործական նախադրյալներն ու ծագումնաբանությունը ճշտելուց՝ իր գրական գործունեության ընթացքում Սևակն անդրադարձել է նաև արևմտահայ այլ գրողների: 1962-ին հոդված գրեց Պետրոս Դուրյանի ծննդյան 110 և մահվան 90-րդ տարելիցների կապակցությամբ և վաղամեռիկ այդ հանճարին բնութագրեց որպես «Մեր քնարերգության Վահագնը»: Սկրտիչ Պեշիկթաշյանի 100-ամյակը 1968-ին նշանավորեց «Հայ նոր քնարերգության հիմնադիրն ու առաջին դասականը» հոդվածով և խմբագրեց գրողին նվիրված գրականագիտական մեմագրությունը:

Արևմտահայ գրականության ընդհանուր համապատկերի մեջ Սևակի պոեզիան և գեղագիտական ծրագրերն արյունակցական հարազատություն ունեն Ատոմ Յարճանյանի (Միամանթո), Դանիել Վարուժանի, Արշակ Չոպանյանի, Հակոբ Օշականի և Նիկոլ Աղբալյանի հետ:

Սևակի առաջին տպագիր բանաստեղծությունները մեկը՝ «Ձղջում», ըստ ամենայնի կրում է Ատոմ Յարճանյանի տողերի բացահայտ անդրադարձը: Ընդհանրության եզրեր են դրսևորում տողերի ներքին բացվածքն ու տարողությունը, բառապաշարը, գեղարվեստական պատկերավորման սկզբունքները, մակդիրի ու համեմատության ստեղծման բառային հարաբերությունները: Եվ ամենակարևորը՝ ոգին ու թափը:

Մխենատիգմով ախտահարված քննադատության հարձակումներից Սևակի փորձը չպետք է վրիպեր, և շուտով այդ հանդգնության համար այն վերածվում է «մի... քայլող կախարանի, որ զրնգացնում էր իր վրայից կախ տված բազմաթիվ «իզմ»-երի զանգուլակները»: Այդ հանդգնությունը ժամանակի պատկերացումներով մոտենում էր գաղափարական հանցագործության: «Ես բաց դռներ չէի ծեծել,— շարունակում է նա,— ուստի և իմ

ճակատին շրխկացին բոլոր բաց դռները: ...Այլևս տպագիր ոչ մի տող՝ մինչև 1948 թվականը» («Անցյալը ներկայացած»):

Այն, ինչ 1942–ին ծնունդ էր առել որպես բանաստեղծություն, միաժամանակ ձևավորվել էր նաև որպես տեսություն ու ծրագիր: Վկայությունը նույն 1942 թ. օգոստոսի 6–ին ծննդավայրից Սևակի գրած մի նամակն է, ինչի մեջ, Չարենցի հետ մեկտեղ, գնահատանքով խոսում է արևմտահայ բանաստեղծների մասին: «Այսօր իսկ նրան սեղանի վրա կարելի է ունենալ». սա Պեշիկ-թաշյանն է՝ բանաստեղծական կենդանի ներկայությամբ: «Նա մի յուրօրինակ հսկա է, ահռելիության մեջ թերևս միակը...» (VI, 406, 407), սա Յարճանյանն է: Վերջինիս Սևակն անդրադարձավ նաև նրա ծննդյան 85–ամյակի կապակցությամբ և գրեց «Ասպետորեն անկրկնելին» հոդվածը: Յարճանյանին բնութագրելով որպես «արյան և եղբայրության» երգիչ, որպես անսահման երևակայության տեր մի քերթող, Դ. Վարուժանի բառով՝ «կիկլոպ մը», Սևակը նրա մեջ տեսնում էր ամենակարևորը՝ չինանալն ու արդիականությունը: Իսկ դա ժամանակի հետ առաջ շարժվելու գրավականն է ու նաև սերունդների հետ կապը պահպանելու միակ երաշխիքը:

Առաջին բանաստեղծություններից շատ չանցած՝ 1945–ի փետրվարին, դեռևս Երևանի պետական համալսարանում ուսանելու տարիներին, Սևակը գրեց «Վարուժանի պոեզիան» ուսումնասիրությունը, ինչի նախնական ժանրը ռեֆերատն էր, իսկ հետո դարձավ դիպլոմային աշխատանք:

Վարուժանը Սևակին հոգեհարազատ էր դարձյալ ուժով և հզորությամբ, նաև բառի արու կարծրությամբ, նաև հեթանոսական կողմնորոշմամբ: «Վարուժանի պոեզիան» ուսումնասիրության մեջ կան դիտարկումներ՝ արված ընդամենը 21 տարեկան ուսանողի կողմից, որ, բնութագրական խոսք լինելով արևմտահայ բանաստեղծի մասին, այդ և հետագա տարիներին պետք է բնութագրեին նաև իրեն՝ Սևակ բանաստեղծին:

Այդ դիտարկումներից առաջինը Վարուժանի գեղարվեստական մտածողության ներքին հակադրամիասնությունն է, ինչը Սևակը բանաձևում է նրա «Ցավն հաճույքին և հաճույքները ցավին» տողով և լրացնում համապատասխան օրինակներով: Այս

դիտարկման շարունակությունն է Նարեկացուն հիշեցնող Վարուժանի «հոգեկան պեկոծումը» և հավատի ու կասկածանքի մինևույն պահին առաջացող «ահեղի տարուբերումը» (VI, 310): Այս պարզ բևեռացումը ևս մտածողության ներքին հակադրամիասնության արտահայտություն է: Ըստ էության, այդպիսին է նաև Պ. Սևակի գեղարվեստական մտածողությունը՝ և՛ առանձին վերցրած մի փոքր միավորի մեջ, ինչպիսին է գեղարվեստական պատկերը, և՛ մեծ միավորի մեջ, ինչպիսին է ավարտուն բանաստեղծությունը կամ պոեմը: Հակադրամիասնությունների ու նաև խոսքի բևեռային կետերի համատեղմամբ Սևակը հասնում էր գեղարվեստական գյուտի, անընդհատ ինքն իրեն կանգնեցնում էր անհայտի առջև, ինչն էլ նրան ստիպում էր դիմել նոր հայտնության: Սա նաև նրա միտքն ու խոսքն առաջ շարժող ուժն էր:

Խոսելով Վարուժանի «Հեթանոս երգեր»-ի մասին՝ Սևակը գրում էր, որ ««Հեթանոսությունը»... նրա համար դառնում է ամբողջական աշխարհայացք, գաղափարախոսություն...»: Այնուհետև՝ «Պատմականի և ժամանակակցի իրար հակադիր այս երկու բևեռները բանաստեղծը ներկայացնում է երկու սիմվոլով՝ ի դեմս *հեթանոսության և քրիստոնեության*» (VI, 328): Այս վերաբերմունքը «Եվ այդ մի՛ Մաշտոց անուն» պոեմում որդեգրեց նաև ինքը՝ Պ. Սևակը: Ի դեմս «հեթանոսության» նա ևս նկատի ուներ ուժը, զորությունը, հաղթանակը, ինչն ուղղվում էր քրիստոնեության բերած պարտվողականության, թուլության ու հաշտվողականության դեմ: Սա դառնում է ազգային ողբերգության բացահայտման միջոց: Վարուժանի հետևությամբ Սևակը ևս այն մտայնությունն է զարգացնում, թե որպես ազգ՝ մենք հզոր էինք ու կայինք հեթանոսության ժամանակ, իսկ քրիստոնեությունը խարխլեց մեր ազգային ամբողջության հիմքերը: «Հեթանոս երգեր» գրքի երկու բաժիններում՝ «Հեթանոս երգեր» և «Գողգոթայի ծաղիկներ», Վարուժանը դիմադարձ շարժման մեջ է դնում և՛ հեթանոսությունը, և՛ քրիստոնեությունը: Մի տեղ ուժն ու գեղեցկությունն է հորդում, իսկ մյուսը տառապանքի ուղին է ու խաչելությունը: Գրողի նախապատվությունն ակնհայտ է ու որոշակի, թեև այդ ամբողջության մեջ է մարդը և հատկապես հայ մարդը՝ իր պատմությամբ, որ ժամանակային վիթխարի սահմաններ է

ընդգրկում: Նույնն է անում նաև Պ. Սևակը՝ իրար համեմատելով հին աստվածներին և Քրիստոսին.

*Չորավոր էին աստվածները հին,
Այնքան զորավոր,
Որ անկեղծ էին ու չէին սրում:*

*Իսկ խեղճ ու աղքատ այդ երրայեցին
Եկավ շաղ Գալու խոսքումներ օրում,
Եկավ զհնավառ գեղեցիկ սրով...*

*... Ճշրախոս էին աստվածները հին,
Ճշրախոս էին
Երեխայի պես
Մարդկանց մարդ էին նրանք անվանում,
Իսկ իրենց՝ աստված:*

*Իսկ երրայեցին ասաց. «Մարդ եմ ես»,
Եվ... դարչավ աստված
«Մարդ եմ» ասելով...*

Շարունակությունն արդեն այս հակադրության խորացումն է պատմության մեջ: Հեթանոսական ուժի հարության այս կողմնորոշումը, հիմնավորապես գալով Վարուժանից, ինչպես նշել ենք, պայմանավորված էր նաև Ա. Յարճանյանի և Ե.Չարենցի առանձին բանաստեղծություններով:

Ավելացնենք նաև, որ պատմության այդ շրջադարձային պահի մասին ճիշտ այդպես էր մտածում նաև Նիկոլ Աղբալյանը: «Ընդհանուր հայացք հայ գրականության վրա» հոդվածում նա գրում էր. «Հայոց գրականությունը թարգմանությամբ ստեղծվեց: Նա պատվաստվում էր հայ կյանքին և չէր ծագում ազգային ոգուց: Ժողովրդական ստեղծագործությունն անտես առնվեց և չդարձավ հիմք ազգային գրականության: Մտավորական դասը հոգևորական էր և համոզված քրիստոնյա, իսկ ժողովրդի ստեղծագործությունն անարվեստ էր և հեթանոսական: ...Քրիստոնեությունը հաղթանակեց, և աշխարհիկ տարրը վտարվեց գրականության շենքից: ...Հաղորդակից դառնալով հույն մտքին՝ հայը

մտնում է քրիստոնեական գիտության և իմաստության աշխատանոցը և քաղաքական կախումին ավելանում էր կրթական կախումը: Հայ մտավորականը ազդվում էր հրեական, հունական և ասորական մտքից»⁴¹:

Քրիստոնեության մուտքով կորսվող, ուստի՝ թուլացող ազգային կյանքի այս հարցերն են, ահա, որ խորհրդածության են մղում նաև Պ. Սևակին՝ առիթ ունենալով ազգի պատմության մեջ գրերի գյուտի պես շրջադարձային իրողությունը:

Յարճանյանն ու Վարուժանը Սևակին նաև բանարվեստի չափանիշ էին առաջադրում: Ամբողջ ստեղծագործական կյանքում Սևակը ձգտել է, բայց այդպես էլ չի հասել ազատ ոտանավորի: Մտքի ազատությունը նրան նաև խոսքի կառուցվածքային ազատության էր մղում: Բայց նա մնաց չափաբերումով տրոհված բաց-շղթայազերծ բանաստեղծական կառուցվածքի շրջանակներում: Այդ ձևն ունի ներդաշնակ չափական կշռույթ, իսկ ազատ ոտանավորի կշռույթն ավելի շատ պայմանավորված է տողի հնչեղանգային-իմաստային ավարտվածությամբ և ունի ասերգային բնույթ: Ազատ ոտանավորի վարպետը հայ բանաստեղծության մեջ Ա. Յարճանյանն է, որին էլ՝ որպես օրինակ, հաճախակի հիշում էր Սևակը: Նրա «Ձղջում»-ը կիսատողի ներքին ազատությամբ մոտենում էր Յարճանյանի բանատողին: Բայց միայն այդքանը: Իր այդ չիրականացած երազանքի մասին խոսելիս Սևակը չգերազանահատեց սեփական հնարավորությունները (տես՝ V, 406): Նա փորձեց ազատագրվել նաև հանգի բռնակալությունից: Եվ դարձյալ չկարողացավ: Հնչեղ հանգերից նա գնաց դեպի ազատ, հեռավոր հանգավորում, բայց չիրաժարվեց հանգի՝ խոսքը կառուցելու ընձեռած հնարավորությունից: Այդպես նա «իրար էր բերում» բացված տողը, ճեղքված, հեռացած պատկերը: Այս առիթով նա հաճախակի գրել է, որ «հանգը (նաև չափը) ճշմարիտ բանաստեղծության համար երկրորդական-երրորդական հատկանիշներն են...» (VI, 425): Նույնը՝ նաև «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածում. «...անհանգ, ազատ ոտանավորով, անչափ-անկշռույթ գրելը արդի բանաստեղծության

⁴¹ Ն.Աղբալյան, Գրական-քննադատական երկեր, 4 հատորով, Բեյրութ, 1966, հ. 2, էջ 220:

արտաքին *հայրանիշներն* են և ոչ թե ներքին *հարկանիշները*»: Այնուհետև՝ «Ով կարծում է, թե անհանգ բանաստեղծություն գրելն անավել դժվար չէ՛, քան հանգավորը, նա տակավին չի գրել ոչ մի բանաստեղծություն: Ոչ միայն անհանգ, այլև առանց չափի գրելու համար տաղանդ ունենալն էլ քիչ է. պետք է ունենալ *հզո՞ր տաղանդ*» (V, 257, 266): Ազատ և անհանգ ոտանավորի մասին խոսելիս Յարճանյանի և Վարուժանի անունները Սևակը հիշատակում է մի կողմից՝ Նարեկացու և «Սասնա ծռեր»-ի, մյուս կողմից՝ աստվածաշնչյան «Երգ երգոց»-ի, Ուլոթ Ուիթմենի և այլոց գրական միջավայրում՝ դրանով իսկ վերստին գնահատելով ու բարձրացնելով նրանց նշանակությունը:

Չմոռանանք, որ հանգի հանդեպ նույն վերաբերմունքն ուներ նաև Դ. Վարուժանը: 1906, 7–9 մարտ թվակիր նամակում, Գենտից հասցեագրած Վենետիկի Մխիթարյան միաբան, բանասեր Ն.Անդրիկյանին, Վարուժանը նշում էր. «Ինձի կը գրեք, թե եթե իմ գրություններես հանգերը վտարեմ, անոնք ավելի պիտի ընդարձակին և գեղեցկանան. այդ մասին Չեզ համախոհ եմ և ոչ թե, վասնզի անոնք մտածումը կը շղթայեն՝ այլ նույնիսկ կը քայքայեն մեր շեշտերուն գեղեցկությունը: Հանգը միջին դարերեն է, և ինչ որ միջին դարերեն է *ընդհանրապես*՝ բռնապետական է, և ինչ որ բռնապետական է՝ է՛ հետադիմական, և չէ՞ մի որ հանգը արվեստին բռնավորն է և անոր հոգին կազմող մտածման հետմղիչը»⁴²: Ահա այս մտայնությամբ 1907-ին նա հյուսում է «Արմենուիի» պոեմը և հանգի «բռնապետությունից» ազատագրվելու համար առաջին տարբերակը գրում անհանգ, ուղարկում Ա.Չոպանյանին՝ կարծիքի և «Անահիտ»-ում տպագրելու: Ա. Չոպանյանի խորհուրդով այն դարձնում է հանգավոր և այդ կապակցությամբ 22 մարտ, 1908 թվակիր նամակում գրում. ««Արմենուիին» սրբագրած եմ և հանգավոր ըրած եմ. և որովհետև անգամ մը գրված էր անհանգ՝ այդ բավական դժվար եղավ ինձ. բայց այդպես իրավնցե շատ սիրուն եղավ կամ ավելի՛ լավ քան առանց հանգի...»⁴³:

Պատասխան նամակներում հանգավորված պոեմի մասին դրվատանքով է խոսել Ա.Չոպանյանը: 1908 թ. մայիսի 6-ին գրել

⁴² Դ.Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու, 3 հատորով, Ե., 1987, հ.3, էջ 271:

⁴³ Նույն տեղը, էջ 369:

է. «Տպավորությունը այս անգամ զմայելի եղավ վրաս: Հոյակապ կտոր մըն է»⁴⁴: Նախորդող մեկ այլ նամակում (1908, 29 մարտ) Ա. Չոպանյանը գրել էր. «...լավ եք ըրեր հանգավոր ոտանավորի վերածելով: Հանգը անհրաժեշտ չէ, բայց կսիրեմ հանգը՝ մանավանդ այդպիսի քերթվածներու մեջ»⁴⁵:

Ուրեմն՝ Վարուժանը փորձեց ազատագրվել հանգից, բայց նորից վերադարձավ դրան և հանգով ավելի հավանեց իր գործը:

Սա նշանակում է, որ կամենալու և կարենալու միջև կա ոչ միայն հանգը որպես այդպիսին հաղթահարելու անհրաժեշտությունը, այլև բանաստեղծությունն անհանգ գեղեցկությամբ զգալու դժվարությունը:

Ահա այդ դժվարությունն է, որ Վարուժանի, Չարենցի, Սևակի պես բանաստեղծներին նորից ու նորից վերադարձրել է հանգին, կամ հանգն ինքն ընդհանրապես թույլ չի տվել ազատագրվելու իր «գրավիչ բռնապետությունից»:

Որքան էլ տարօրինակ լինի, Վարուժանի պոեզիայում Սևակը տեսավ ճիշտ այն թերությունները, որոնք աստիճանաբար պիտի բնութագրական լինեին նաև իրեն: Վարուժանի թերությունը Սևակը համարում է «որոշ, իսկ հաճախ նաև անհանդուրժելի ձգձգվածություն[ը]: Նրա, իբրև բանաստեղծի ամենաուժեղ, բայց և ամենաթույլ լարը *ամեն ինչ ասելու և ամեն ինչ պատկերավոր ասելու* հակումն է» (VI, 348): Դա էլ, ըստ Սևակի, Վարուժանի «պոեզիան ծանրաբեռնում է ավելորդաբանություններով, ձգձգվածությամբ և չափի զգացման պակասով» (նույն տեղը): Ընչիտ այս թերություններով է բնութագրվում նաև Սևակի պոեզիան՝ նկատի ունենալով և՛ «Մարդը ափի մեջ» շարքը, և՛ պոեմները, այդ թվում նաև՝ «Անլռելի զանգակատուն»-ը: Սևակը ևս ձգտում է ամեն ինչ ասել սպառելու աստիճան և ասել պատկերավոր ու տպավորիչ: Անընդհատական այս եռանդը հաճախակի, հատկապես երկար տարածության վրա, վերածվում է ճիգի, ինչի արդեն ոչ թե արդյունքը, այլ հետևանքը լինում են տողեր, հատվածներ, որոնց քաշող ու ամփոփիչ ուժը կամ հնչյունական նմանաձայնությունն է՝ հանգային զույգը անպայման գտնելու ան-

⁴⁴ Գ. Վարուժան, Նամականի, Ե., 1965, էջ 265:

⁴⁵ Նույն տեղը, էջ 264:

հրաժեշտությամբ, կամ ինքն իր մեջ ճեղքված նկարագրվող պատկերը մինչև վերջ լրացնելու և հավաքելու ջանքը: Սևակը ևս նման դեպքերում կորցնում է չափի զգացումը կամ, որ ավելի ստույգ է, իրեն հանձնում է խոսքի ինքնահոս շարժմանը:

Այս կապակցությամբ Սևակին իրավացի դիտողություններ են արել և՛ իր գրչակից բանաստեղծները, և՛ քննադատները: Օրինակ՝ Գ.Մահարին գրել է. «Բնությունից շոյալորեն օծոված բանաստեղծը դեռ անելիքներ ունի ազատվելու համար երկարաբանությունից, դառնալու համար ավելի հստակ, ավելի հավաք. բանաստեղծը պիտի աշխատի ուժեղացնել իր հսկողությունը բառերի, դարձվածքների, հանգերի և վանկերի վրա և թույլ չտա, որ վերջինները նետեն նրան սարե-սար, քարե-քար» («Ամենից կրտսերը», ՄԳ, 1961, թիվ 9, էջ 150):

Իր արևելահայ սերնդակիցների մեջ Սևակն առաջիններից էր, որ կարդացել և յուրացրել էր Հակոբ Օշականի գրական ու գրականագիտական ժառանգությունը և դեպի Օշական էր մղում նաև իր ժամանակակից քննադատներին ու բանաստեղծներին: Օշականն իր հերթին Սևակին սնել և հարստացրել է ըստ ամենայնի՝ և՛ գաղափարներով, և՛ բառապաշարով:

Օշականը տարբերակում էր միամակարդակ և բազմամակարդակ ոճեր և այդ կապակցությամբ գրում. «Միամակարդակ ոճեր են՝ նորերուն մեջ Պեշիկթաշյանի, Բաշալյանի, Արփիարյանի ոճերը: Բազմամակարդակ՝ Եղիայի, Չրաքյանի ոճերը»⁴⁶: Շարունակության մեջ միամակարդակ (uniplan) համարում է պարզունակ ոճը, որից բարձր է բազմամակարդակը (poliplan): Բազմամակարդակը նա ձևակերպում է նաև այսպես. «բազմամակարդակ (սենֆոնիզը)՝ ձայներու աշխարհի համար», իսկ «պոլիպլանը» նա տեսնում է «ձևերի աշխարհի համար»: Ըստ նրա՝ վերջինը պահում է «սկզբնականի քաղցր, առողջ, իրավ, ամուր բարիքը (դուք ըսեք գեղջուկ խորքը)» և զարգացմամբ հասնում «համադրակականին», այսինքն՝ ժամանակակից բազմաձև մտածողությանը⁴⁷:

⁴⁶ Հ.Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, 10 հատորով, Երուսաղեմ, 1945, հ.1, էջ 39:

⁴⁷ Նույն տեղը, էջ 39-40:

Ծիշտ այդպես էր մտածում նաև Պ. Սևակը: Նա ևս միաձայն երգին հակադրում էր բազմաձայնը և արծարծում սիմֆոնիզմի, որ նույնն է, թե՛ համանվագայնության տեսությունը (տես՝ V, 258–259):

Եվ՛ Օշականը, և՛ Սևակը առաջադրում են համադրական, բարդ, տարրդունակ արվեստի պահանջը: «Համապատկեր...»-ի առաջին հատորում Օշականն այսպիսի արտահայտություն ունի. «...այդ գիտակցությունն է, որ... համադրական եղանակը կը պարտադրեն իմ աշխատանքին»⁴⁸: Նույն աշխատության երկրորդ հատորում հանդիպում է այսպիսի միտք. «Ու իմ հոգիին խորը անվերածելի *սենֆունիներ* են մեր ողբերը, գովքերը, պարերգերը, սրբազան տաղերը»⁴⁹: Նախ՝ առաջինի կապակցությամբ ասենք, որ, այո՛, Օշականն ուներ խորապես համադրական-վերլուծական մտածողություն թե՛ գրականագիտական աշխատությունների մեջ, թե՛ գեղարվեստական ստեղծագործություններում: Նրան առաջնորդում էր գիտակցության հոսքի գեղագիտությունը, ինչն առկա է նաև Սևակի գեղարվեստական մտածողության մեջ: Եվ պապ՝ նա տեսնում էր գեղարվեստական խոսքի ներքին ամբողջ տարրդությունը և առանձնացնում համանվագային տարրդություն ունեցող գործերը, որոնցից հիշատակում է մեր գրականության հին տեսակներից մի քանիսը:

Այս ամենով ասենք, որ թե՛ Օշականի, թե՛ Սևակի համար հարազատ էր ճյուղավորվող, բացվող, իր միջուկից հեռացող ու մոտեցող գեղարվեստական մտածողությունը, և բնական է, որ դա իր արտահայտությունը պետք է գտներ նաև տեսական մտորումների մեջ:

Նշել ենք, որ Սևակն օգտագործել է միջնադարյան մատենագրության և տաղերգության մեջ օգտագործվող «ըմբերանել» բառը: Այդ բառն օգտագործել է նաև Օշականը. «ուժ մը չգտան զիրենք ըմբերանող»⁵⁰: Հազվադեպ հանդիպող այդ բառը ևս ճա-

⁴⁸ Նույն տեղը, էջ 126:

⁴⁹ Հ. Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականութեան, Երուսաղեմ, 1953, հ.2, էջ 336:

⁵⁰ Հ. Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականութեան, Երուսաղեմ, 1956, հ.4, էջ 29:

չակների ընդհանրության մասին է վկայում: Բացի դա, Օշականի արտակարգ հարուստ բառապաշարը չէր կարող անտարբեր թողնել բառի գեղագիտությանը այնքան տարված Պ. Սևակին: Իսկ այն, որ արևմտահայ գրականության բառապաշարից նա օգտվել է առավելագույն չափով և այն նրբորեն ներծուլել արևելահայերենին, ակնհայտ իրողություն է, նաև ուսանելի դաս գեղարվեստական լեզվի այսօրվա տերերին:

«Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածում Սևակն օգտագործում է «թելադրական» եզրը, ինչը պատահական չէ և իր իմաստավորումով գալիս է արևմտահայերենից: Նախ՝ Սևակը գրում էր. «...արդի բանաստեղծությունը չի կարող լինել *հեքիաթանաղլական*, որ նույնն է թե՛ *պարմոդական-նկարագրական*: Նա պիտի լինի *թելադրական-հուշարարական*» (V, 260):

Այս «թելադրականը» օգտագործել են նաև ուրիշները: «Թելադրականություն» բառը՝ որպես եզր-բանալի, բազմիցս օգտագործել է Արշակ Չոպանյանը: «Եվ արդեն այն գործերն են խոր ու տևական, որ այդ հարուստ թելադրականությունն ունին, որով ամեն ըմբռնել և թափանցել կրցող մտքի՝ նոր գաղտնիք մը, նոր երևույթ մը կ'ընծայեն»⁵¹: Նիկոլ Աղբալյանը Արմենուիի Տիգրանյանի «Բանաստեղծություններ» գրքի գրախոսության մեջ օգտագործում է «թելադրական... հղացում»⁵² արտահայտությունը: Շավարշ Նարդունին իր հերթին է գրում. «Ես արվեստի գործ կանվանեմ միայն այն, որ օժտված է հոգեթելադրական արտահայտությամբ»⁵³: Եվ, ի վերջո, այդ բառը բազմիցս հանդիպում է նաև Հակոբ Օշականի բառապաշարում: «Վահան Թեբեյան և իր «Հրաշալի հարությունը»» հոդվածում նա գրում է. «...թելադրական դառնալու իր ձգտումը, որ տեսիլներ կը վարագուրե, զինքը կընն թերի պառնասական մը»⁵⁴: Այնուհետև՝ «թելադրական համադրումներ»⁵⁵: Ընդ որում, բոլոր դեպքերում, ներառյալ նաև Սևակը, «թե-

⁵¹ Ա.Չոպանյան, Ճշմարիտ քննադատությունը.— «Բյուզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1910, թիվ 4075-4079:

⁵² Ն.Աղբալյան, Գրական-քննադատական երկեր, Բեյրութ, 1959, հ. 1, էջ 302-312:

⁵³ Նորագույն նկարչությունը և նկարիչ Ե. Ջոշարյան.— «Հունահայ տարեգիրք», Աթենք, 1928, հ. Բ, էջ 261:

⁵⁴ «Մեհյան», Կ. Պոլիս, 1914, թիվ 6, հունիս:

⁵⁵ Հ.Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականութեան, հ. 1, էջ 15:

լադրական» բառն օգտագործված է որպես բառ–բանալի, որպես եզր, որ իր շուրջ ձևակերպում է արվեստի վերաբերյալ որևէ միտք:

Պ. Սևակի արձատներն արևմտահայ գրականության մեջ շատ խոր են, որ կարող է դառնալ առանձին ավելի ընդարձակ ուսումնասիրության նյութ: Բայց այս շրջագծի մեջ էլ պարզ երևում են հիմնական աղերսները:

Ավելացնենք նաև, որ իր գրական անունը ևս նա ժառանգեց արևմտահայ գրականությունից և Ռուբեն Սևակից հետո հնչել դարձրեց Պարույր Սևակ անունը:

ՉԱՐԵՆՑԻ ՀՈԳԵՈՐԴԻՆ ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿ — ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ

Ե. Չարենցի գրական ուղին հարկադրաբար փակուղի մտավ և ընդհատվեց այն տարիներին, երբ իրենց հեռավոր գյուղի անշուք տան մի անկյունում 11–13– ամյա Պ. Ղազարյանն ինքնաբերաբար, բոլորից գաղտնի գրում էր առաջին ոտանավորները: Դա նախ՝ 1935, ապա՝ 1937 թվականներն էին: Հետո՝ 1942–ին, երբ Ղազարյանը պիտի դառնար Սևակ, իսկ գրական փորձերը ոտանավորից դառնային բանաստեղծություն և ստանային «Աղոթքներ» վերնագիրը, ավելի էր հստակվելու այս ներքին կապը: Չարենցն աղոթքներով ավարտեց իր գրական ուղին. հիշենք «Վերջին աղոթք» բանաստեղծությունը, «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ Աստուծո» տետրապտիքոսը, «Իմ լերան աղոթքը» պոեմը: Սևակն աղոթքներով սկսեց իր գրական ճանապարհը: Նրա վաղ շրջանի այդ բանաստեղծությունները դեռևս հրապարակված չեն: Այդ մասին վկայողը և ձեռագրերից քաղվածքներ ներկայացնողը Ա. Արիստակեսյանն է, ըստ որի՝ 1942–ին Սևակը գրում էր «Աղոթքներ» շարքը: Նա նաև տեղեկացնում է, որ դրանք ինչ–որ չափով կրում են Չարենցի «բանաստեղծությունների արձագանքը» և «համահունչ են» վերջինիս «Ուղերձ մեր հանճարեղ վարպետներին» երկին: Սևակն անձանոթ էր Չարենցի «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ Աստուծո»՝ այդ տարիներին անտիպ տետրապտիքոսին, որի մեջ իր անմիջական նախորդը, ինչպես տանջահար

Աստուծու, դիմում էր Նարեկացուն: Բայց մի ներքին կապով Սևակը ևս հաղորդվում էր Նարեկացուն՝ որպես «Երզնի Արքայի»:

Չարենցի գրական գործի վերջն ու Սևակի գրական կյանքի սկիզբը կողք կողքի են, գրականության պատմության մեջ նրանք իրար են հաջորդում հոր ու որդու տարիքային հարաբերությամբ, իսկ որ ամենակարևորն է՝ գրական հայացքի ընդհանրությամբ, որ նշանակում է գեղագիտություն, ավանդույթ, նորարարական թարմ շունչ, պատմության ու ժամանակի հետ գեղարվեստական բարձր վարպետությամբ խոսելու հմտություն: Բայցև դաժան է պատմության ընթացքը: Սևակի գրական ձևավորման ու հասունացման տարիներին՝ 1937–1954 թթ., Չարենցն արգելված հեղինակ էր: Ուստի այդ տարիներին նրան առնչվելը, հոգևոր պահանջ լինելուց առաջ և հետո, հոգևոր ու քաղաքացիական սխրանք էր:

Այստեղ խոսք չի լինելու Չարենց–Սևակ գրական ճանապարհի մասին. դա կնշանակեր անդրադառնալ 20–րդ դարի հայ պոեզիայի անցած գլխավոր ուղիներից մեկին, եթե ոչ՝ ամենագլխավորին, ուստի հարցադրումն այս դեպքում շատ ավելի որոշակի է և հանգում է հետևյալ կետերին. ա) Չարենցի դերը Սևակի գրակալն ձևավորման գործում, բ) Սևակը Չարենցի մասին, գ) Սևակը Չարենցի երկերի կազմող ու խմբագիր, դ) չարենցյան ավանդույթների առկա դրսևորումները Սևակի ստեղծագործության մեջ:

Ա

Ե. Չարենցի դերը Պ. Սևակի ձևավորման գործում եղել է շատ որոշակի: Նախ՝ Չարենցն է, որ համալսարանի ուսանող Պ. Ղազարյանին «հասկացրել է», որ նա բանաստեղծ չէ, և ապա՝ նույն Չարենցն է, որ նրան ոտքի է կանգնեցրել:

Միտով ու գրապատմական փաստի վավերականությամբ է Սևակը մտաբերում Չարենցին. «Ես այդպես էլ բախտ չունեցա նրան տեսնելու: Երևան գալուցս երեք տարի առաջ նա այլևս չկար: Նրա գրքերն այրված էին. նրա անունը տվողին սպառնում էր բանտ ու արքայ. ում երեկ պաշտոնապես կոչում էին «սովետահայ գրականության ողնաշար», այսօր դարձել էր «ժողովրդի թշնամի»:

Բայց դեռ մնացել էին մարդիկ, որոնք պահել էին նրա այս կամ այն գիրքը՝ իրենց և իրենց ընտանիքը կործանելու վտանգը կոխելով: Ու նրանց միջոցով էլ Չարենցը նստեց հանրակացարանային իմ չոր մահճակալին, մինչև վերջ բացվեց իմ առջև, և հենց այն է՝ ուզում էր ասել, երբ ես կանխեցի նրան, և ինքս ասացի. «Հասկացա, որ բանաստեղծ չեմ» («Անցյալը ներկայացած»):

Չարենցը Սևակին օգնում է տեսնելու «գրելու և գրելացավի միջև ընկած անտեսանելի անդունդը», ինչի մեջ շատ գրամոլներ են գահավիժել: Այդ անդունդը տեսնելուն նպաստում է նաև նրա բանաստեղծական ինքնաստիքությունն ու արժանապատվությունը, որ թաքնված է յուրաքանչյուր իրավ ստեղծագործողի մեջ:

Իր չարենցյան մկրտության մասին Սևակն արտահայտվել է նաև «Ինչ-ը, ինչպես-ը և որպես-ը» հարցազրույցի մեջ: Այդտեղ նա ասում է, որ դեռևս գյուղում գիտեր Չարենցի անունը, Սուրխաթյանի դասագրքից գիտեր Խանջյանի կարծիքը նրա մասին («Հայ գրականության ողնաշարն է»), անգիր գիտեր նաև Սուրխաթյանի խոսքերը («Չարենցի հորիզոնը համաշխարհն է, մոտիվները՝ միջազգային»): Իմանալով, որ Չարենցի «Գիրք ճանապարհին» պետք է հանեն գրադարանից, նա այդ գրքի մեկ օրինակ գողանում և տուն է տանում, կարդում ամբողջ գիշեր և, հակառակ Խանջյանի ու Սուրխաթյանի կարծիքների, հանգում այն համոզման, որ Չարենցը «բնավ բանաստեղծ չէր»: Իսկ հետո՝ «Երբ համալսարան եկա, այս անգամ նորից հույժ գաղտնի, որ իսկապես մի կյանք արժեր, կարդացի Չարենց, կարդացի և հասկացա, որ ինչպես ես, այնպես էլ նրանք, ում բանաստեղծ են համարել, բանաստեղծ չեն: Դրանից հետո վճռականապես համոզվեցի, որ բանաստեղծ չեմ և սկսեցի զբաղվել բանաստեղծությամբ, գիտակցաբար չգրելով ոչ մի տող: Երևի Չարենցն ինձ սպանել էր, հետո հարություն տալու թաքուն մտադրությամբ» (V, 389): Երկու տարի ոչինչ չգրելուց հետո Սևակը նորից «բնագործեն» շարունակում է բանաստեղծական որոնումները, իսկ հետո խոստովանում, որ իր «առաջին լուրջ փորձերը գալիս են Չարենցից»: Այնքան զորավոր է եղել Չարենցի ազդեցությունը, որ 1942-ին իր գրական ծրագրերի մասին խոսում էր չարենցյան անդրադարձով և Չարենցի մասին Սուրխաթյանի ասած խոսքերի ներգործությամբ:

Գրական քարեկամներից մեկին հասցեագրած 6. VIII. 1942 թվակիր նամակում նա գրում էր, որ իր «Մահվան Վեներա» երկը պիտի լինի մի «յուրատեսակ «Ամենասպռն»... Այստեղ իմ մոտիվները կլինեն միջազգային, և իմ հորիզոնը կլինի համաշխարհը» (VI, 411): Այսինքն՝ Չարենցի ընդգրկումների լայնությունն աշխարհի հետ հարաբերության եզր էր նաև Սևակի համար: Մա շատ կարևոր նախադրյալ է, որովհետև երկու բանաստեղծներն էլ սկզբից ևեթ վեր են կանգնել գավառական նեղմտությունից, լինելով խորապես ազգային բանաստեղծ՝ ամբողջ էությամբ հաղորդակցվել են համաշխարհային մշակույթի արժեքներին և ջանացել հայ գեղարվեստական մտածողությունը ներմուծել 20-րդ դարի քաղաքակրթության զարգացման ընթացքի մեջ:

Բ

Պ. Սևակը Ե. Չարենցի մասին արտահայտվել է տարբեր անիքներով, իսկ նրա ծննդյան 70-ամյակի կապակցությամբ ԳԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի գիտական նստաշրջանում, այնուհետև՝ հանրապետական հորեյանական հանդիսավոր երեկոյին հանդես եկել զեկուցմամբ, որը տպագրվել է «Սովետական Հայաստան», «Երեկոյան Երևան», «Ավանգարդ», «Գրական թերթ», «Կոմունիստ» (ռուսերեն) պարբերականներում:

Սևակի համար Չարենցը եղել է գրական չափանիշ, և մեկ անգամ չէ, որ նա իր մեծ նախորդի անունը հիշատակել է հայ և համաշխարհային գրականության մեծությունների շարքում: «Մենք կտակառու ենք մի վիթխարի ժառանգության՝ Հոմերոսից մինչև Բլոկ, Մայակովսկի, Չարենց, Էլյուար», — 1961-ին գրում էր նա «Դեպի մեծ ուղեծիր» հոդվածում (V, 144): Իսկ «Այն տարիքում, երբ...» գրախոսության մեջ գրական չափանիշի արժեկշիռը նա այսպես է ներկայացրել. «Տերյանից ու Չարենցից, Մեծարենցից ու Վարուժանից հետո կրկին «սազ ու քամանչա»-ին դիմելը նույնն է, ինչ որ... պոչով ծնվելը...» (V, 215): Այլ առիթներով Չարենցի անունը Սևակը պսակում է այնպիսի հեղինակություններով,

ինչպիսիք են Նարեկացին, Ուիթմենը, հայ և համաշխարհային գրականության այլ մեծություններ:

Չարենցի դերն ու նշանակությունը Սևակն առանձնահատուկ կարևորությամբ հիշել ու հիշատակել է ոչ միայն իր, այլև իր ամբողջ սերնդի գրական ձևավորման գործում: 1968-ի մարտին այդ շեշտադրումով նա արտահայտվել է այսպես. «Ամբողջ հարցն այն է... որ Չարենցի, չարենցյան սերնդի աններելի ու ցավալի կորուստից հետո մեր գրական կյանքն ապրեց մի ահավոր ողբերգություն. գաղտնիք չէ ձեզ համար, որ այն ամենն, ինչ չարենցյան էր, բակունցյան էր, այսինքն այն ամենն, ինչ գրական էր, գեղարվեստական էր, հենց թեկուզ այն պատճառով, որ պիտի նման լիներ Չարենցին կամ Բակունցին, մի տեսակ...«հակա»-ի տպավորություն էր թողնում: Վերջապես դուք գիտեք, որ կարելի էր բանտ գնալ մույմիսկ... Չարենց կարդալու համար, ուր մնաց թե՛ Չարենցի ոճով գրելու...Ասպարեզը մնաց գրական ճառախոսությամբ» (ՄԳ, 1988, թիվ 1, էջ 140):

Չարենցի մեջ Սևակը տեսնում էր ժամանակի և ազգային ոգու խտացումը: «Ինչ-ը, ինչպես-ը և որպես-ը» հարցազրույցի մեջ այս կապակցությամբ նա ասել է. «Հազվադեպ է լինում, որ բանաստեղծը կամ արվեստագետը ունենում է նշանակալից կենսագրություն, այնպիսի կենսագրություն, որ համապատասխանի տվյալ դարին ու տվյալ ժողովրդին: Այդպիսի հազվադեպներից են, օրինակ՝ Կոմիտասն ու Չարենցը» (V, 393):

Այս մոտեցումն է ընկած նաև «Ե.Չարենցը և արդիակականությունը» զեկուցման հիմքում: Դարաշրջանի և բանաստեղծի կապը շատ լայն ու խոր շերտեր ունի: 1950–1960-ական թթ. ընդունված մտայնությամբ Սևակը ևս Չարենցին գնահատում էր որպես «մեծ Հոկտեմբերի մեծ երգիչներից մեկը»: Ինչո՞ւ էր Սևակին անհրաժեշտ ընդգծված ձևով շեշտելու Չարենցին տված հեղափոխության բանաստեղծ բնորոշումը: Հավանաբար, դա պաշտոնապես թելադրված էր Հայաստանի գրողների միության վարչության քարտուղարի պարտականություններով, որին, ահա, հանձնարարվել էր Չարենցի հորեյանական հանդեսի զեկուցումը: Իսկ գրողների միության քարտուղարի զեկուցումը պիտի արտահայտեր կոմունիստական կուսակցության Կենտկոմի դիրքորոշումը,

ինչը 1954-ին՝ Չարենցին վերականգնելուց հետո, նրա մեջ անպայման ուզում էր տեսնել հեղափոխության բանաստեղծին: Ուստի, այսպես թե այնպես, Սևակը պարտավորված էր մեծ բանաստեղծի մասին իր խոսքը համաձայնեցնել քաղաքական ղեկավարության հետ: Նշանակում է՝ Սևակի խնդիրը հեշտ չէր:

Նախորոշված շրջանակի մեջ բանախոսը կատարում է ուշագրավ դիտարկումներ: «Ռադիոպոեմ»-ների կապակցությամբ գրում է, որ այդ երկերով Չարենցը բերեց «բանաստեղծական նոր ոճ», ապա ճշգրտում իրեն՝ «հիմնադրեց բանաստեղծական նոր դպրոց»: Խոսում է Չարենցի «դիապազոնի առեփոխության մասին»՝ կողք կողքի հիշատակելով 1920-ական թթ. առաջին տարիների բազմակողմանի ընդգրկում ունեցող բանաստեղծական շարքերն ու պոեմները: Սևակին անընդհատ զարմանք է պատճառում Չարենցի տարիքը: Ըստ նրա՝ «Դանթեական առասպել»-ը պիտի սազեր առնվազն 30-ամյա մի գրողի, մինչդեռ նրա ստեղծողն ընդամենը 18-19 տարեկան պատանի է: Նույն զարմանքն է ուղեկցում նաև 1920-ական թթ. առաջին տարիներին գրած երկերի կապակցությամբ, երբ Չարենցն ընդամենը 23-24 տարեկան երիտասարդ էր: Սա հանճարի արտակարգության երևույթն է՝ դուրս սովորական չափանիշներից:

Ըստ Սևակի՝ նախահեղափոխական շրջանի Չարենցը «բանաստեղծ էր իսկական, ճշմարիտ, իրավ, բայց ոչ մեծ: Մինչևիսկ ուսուցիչ էր, բայց... ոչ դպրոց» (V, 319): Այսբանից հետո Սևակը Չարենցին ավելի է կապում հեղափոխության հետ. «...Ամեն մի ճշմարիտ ու մեծ արվեստագետի մեջ ննջում է հեղափոխականը: Այսպես դատելով՝ հեղափոխության թեման ոչ միայն բանաստեղծական է, այլև ինքնին բանաստեղծություն է...» (V, 320): Սևակն ամեն կերպ ջանում է իմաստավորել ու գեղեցկացնել այս առնչությունը, որպեսզի շարունակության մեջ գրի. «Այդ վայրկյանից էր, որ Չարենցը դարձավ Չարենց. եթե հանճարեղ երիտասարդ էր՝ դարձավ մեծ բանաստեղծ, եթե ուսուցիչ էր՝ դարձավ դպրոց» (V, 320): Ըստ Սևակի՝ Չարենցը «հեղափոխական չդարձավ, ինչպես շատ-շատերը, այլ պարզապես *արթնացավ* իբրև հեղափոխական, ուստի և հեղափոխությունը նրա համար ոչ թե *կեցվածք էր*, ինչպես շատ-շատերի համար, այլ պար-

գապես *կեցութիւնն*» (V, 321–322): Սրան հաջորդում է մեկ այլ դրվագագարդում. եթե ուրիշ արվեստագետներ «Հնկտեմբերյան այգաբացը *ողջունեցին*...ապա Չարենցը *ողջագութիւն* այդ այգաբացին» (V, 322):

Այնուհետև Սևակը հեղափոխության գաղափարը Չարենցի համար հոմանիշ է դարձնում «Լենին» անվանը և խոսքը ծավալում այս ուղղվածությամբ: Սևակի նպատակն, ի վերջո, հեղափոխության երկու եզրերի համատեղումն էր. առաջին՝ որպես քաղաքական պայքար, երկրորդ՝ որպես բանաստեղծի նորարարական գործունեություն: «Չարենցը *հեղափոխությանն ոչ միայն մեծապատանդ երգիչն էր*, — գրում է նա, — այլ *մեծապատանդ հեղափոխական էր երգի մեջ*: *Դա պաշտօնների համալրելություն չէր*, այլ *լարերքների համընկնում*» (V, 328):

Այս ձևակերպումն անհրաժեշտ էր՝ բնութագրելու Չարենցին՝ որպես «*մարտիկ*», «*քաղաքացի բանաստեղծ*», տաղաչափական արվեստի «ձևարար», ուժի և արագ շարժման բանաստեղծ: «Ժամանակակից» լինելը նրա համար խորապես արդիական ու նոր լինելն էր, դրանով իսկ՝ անմիջական հերքումը «ժամանակին կից» և «այժմեական» ձևակերպումների: Սրանով Սևակը Չարենցին գնահատում է որպես արվեստի նորարար, և նրա գրական ծառայությունը համեմատում Հերակլեսի առաքելության հետ, ինչը ախոռների մաքրումն էր: Այս միտքը երկրորդելով ու երրորդելով՝ Սևակը պնդում է. «...Չարենցյան պոեզիան այլ բան չէ, քան բանաստեղծության ավզյան ախոռների մաքրում» (V, 330): Այնուհետև Սևակը տարբերակում է նորարար բանաստեղծի գեղագիտական ուղղվածությունը, ըստ որի՝ նա դեմ էր «*հնի*» ու «*հնացածությանն*», բայց ոչ երբեք «*հավերժականի*» ու «*մնացածությանն*»: Այստեղ է, որ նա ձևակերպում է ասույթի դիպուկություն ունեցող իր այս միտքը. «Արվեստի մեջ նորարար լինել չի նշանակում արվեստի պատմությունը դնել սև գրատախտակի տեղ, իսկ իրեն՝ քաց սպունգը ձեռքն առած մի դպրոցականի և... երկու վայրկյանում ջնջել եղած—չեղածը: Եվ, վերջապես, որովհետև գործում է ամեն տեսակ օրենքներից ամենաօրինականը՝ ժառանգականությունը...» (V, 331): Սևակը Չարենցին իրավացիորեն համարում է ազգային «դարավոր ավանդների ու բեռութարձի» օրինական ժառանգորդ, «ազգայինի» ու «ավանդապահի» հետ մեկտեղ՝ «ավելի

միջազգային և ավանդախախտ»։ Հաջորդում է եզրակացությունը. «Եվ այսպես էր ահա, որ նա՝ օրինական *որդին* մեր բազմադարյան քերթության, դարձավ նաև *հայր* գրական մի նոր սերնդի... Շատ քիչ գրողներ կան, որոնց անունը հնչում է իբրև գրական դպրոցի հիմնադրի անուն։ Չարենցը այդ քչերից է» (V, 332)։

Իր մեծ նախորդին նվիրված հոբելյանական այս խոսքի մեջ Սևակը հպարտորեն իրեն համարեց «Չարենցի հոգևոր որդիներից մեկը»։ Քչերը իրավունք ունեին այդ խոսքն ասելու։ Սևակը վաստակել էր այդ իրավունքը։ Եվ Չարենցին տված նրա բնութագրումներն, ըստ էության, հայ բանարվեստի ժառանգորդական գծի ճշգրտում էին նշանակում։ Սևակն իրեն տեսնում էր այդ գծի վրա, նաև իրեն համարում այդ գծի հետևորդ ու շարունակող։

Գ

Պ. Սևակը ծանոթ էր Ե. Չարենցի անտիպ ձեռագրերին։ Ռեզինա Ղազարյանը պատմում էր, որ Սևակը հաճախակի է այցելել իրեն, ժամերով կարդացել ու վերծանել Չարենցի քայքայված ու դժվար ընթեռնելի քոթերը։ Թե հոգևոր հաղորդակցման ինչպիսի ապրումներ է ունեցել այդ պահերին, դժվար չէ ենթադրել։ Չարենցի գրական ժառանգության համդեպ ունեցած այս սերն արտահայտվեց 1967–ին՝ Չարենցի ծննդյան 70–ամյակի հոբելյանական տարում, երբ Սևակը կազմեց և խմբագրեց նրա «Ժողովածու» վերնագրված հատորյակը։ Համեմատաբար սեղմ ծավալի մեջ (6, 4 հրատարակչական մամուլ, այսինքն՝ 4.480 տող) կատարված է այնպիսի ընտրություն, որ լավագույնս պատկերացում է տալիս Չարենցի անցած գրական ճանապարհի մասին⁵⁶։

⁵⁶ **Ե.Գրիգորյանը** «Հայ պոեզիայի Քուրիկի Ջալալին» գրքույկում (Ե., 1988) քողել է հուշի այսպիսի պատահիկ. «Մի օր ինձ ասաց (Սևակը՝ Դ.Գ.). «Երևակայել կարո՞ղ ես, պետիրատից հանձնարարել եմ երկհատոր Չարենցի ընտրանի կազմել, մեկ հատոր կազմել եմ, երկրորդ հատորի նյութ չեմ տեսնում» (էջ 79)։ Եթե ստույգ է այս հիշողությունը, ապա այն կարող է սոսկ զարմանք չարժել և ընդհանրապես չենթարկվել որևէ մեկնաբանության։ Մի՞թե հենց Պ.Սևակի ճաշակով Ե.Չարենցը չուներ բարձրարժեք պոեզիայի այնքան նյութ, որ բավականացներ «Ընտրանիի» երկու հատորների։

Գիրքը բաղկացած է «Քնարերգական», «Արվեստ քերթուքյան», «Գիրք իմացության», «Տաղեր և խորհուրդներ», «Երգիծական», «Փրկված պատառիկներ» բաժիններից: Նախերգանքի պես նախորդում է «Մոնումենտ» բանաստեղծությունը՝ «Ես մոնումենտ կանգնեցի ինձ համար դժվար մի դարում»: Ծավալի բերումով թեև բացակայում են պոեմները, բայցև գրքում տեղ են գտել «Homo sapiens» և «Գանգրահեր տղան» չափածո նովելները: Սևակն ըստ էության վերակազմել ու խտացրել է շարենցյան հանրահայտ շարքերը, ինչն արված է անվրեպ ճաշակով ու ճշտությամբ: Առավել նշանակալի է «Փրկված պատառիկներ» բաժնի առկայությունը: Չարենցի որոշ անտիպ էջեր թեև մինչ այդ տպագրվել էին 1954 և 1955 թվականների մեծադիր ժողովածուների մեջ, լույս տեսել մասնույում, բայց այստեղ ևս կան որոշ նորություններ:

Այս տարիներին Սևակն ընդգրկված էր նաև Չարենցի «Երկերի ժողովածու»-ի գիտական հրատարակության չորրորդ հատորի խմբագրական կազմի մեջ: Դա Չարենցի ամենաբարդ ու դժվարին հատորն էր. հիշեցնենք, որ այդտեղ են գետնոված «Էպիքական լուսաբաց» և «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուները, «Լիրիկական անտրակտ», «Խառը բանաստեղծություններ» բաժինները: «Գիրք ճանապարհի»-ի 1933 թ. հրատարակությունից դուրս մնալուց հետո՝ այստեղ առաջին անգամ տպագրվում էր «Աքիլե՞ս, թե՞ Պյերո» ինտերմեդիան, վերահրատարակվում էր «Պատգամ» բանաստեղծությունը՝ իր հանրահայտ գաղտնագիր կոչով, լույս էին տեսնում որոշակի հասցեատերեր ունեցող շարենցյան սուր էպիգրամները: Այս ամենը շարժում էին Չարենցի դեռևս ապրող հակառակորդների դիմ ու քենը: Ուստի՝ գիրքը պաշտպանելու համար անհրաժեշտ էր Սևակի անունն ու հեղինակությունը: Ընդ որում, Չարենցի այս վեցհատորյակի մեջ Սևակի անունը կա միայն 4-րդ հատորում, ինչը լույս տեսավ 5-րդ և 6-րդ հատորներից հետո: Դրանք համապատասխանաբար տպագրվել են 1966-ին և 1967-ին, իսկ չորրորդը՝ 1968-ին:

Այս տարիներին Սևակը կարողացավ փրկել Չարենցի գիրքը, բայց չկարողացավ փրկել իր «Եղիցի լույս» ժողովածուն: Ճակատագրերի զարմանալի՝ զուգադիպություն. 1933-ին կալանա-

վորվել էր Չարենցի «Գիրք ճանապարհի»-ն, և ահա 1969-ին նույն «բախտին» է արժանանում նաև Սևակի հատորը: Երկուսի դեմ ուղղված մեղադրանքը նույնն էր՝ հակախորհրդային գաղափարախոսություն: Ի վերջո, երկու գրքերն էլ լույս տեսան, բայց... հավատաքննիչների անհարկի միջամտությունից հետո: Չարենցի գիրքն ընթերցողին հասավ մեկ տարի անց, Սևակինը՝ երկու տարի ուշացումով և բանաստեղծի ողբերգական մահից հետո: Երկու գրքերի առաջին օրինակներից մարդիկ կարողացան անօրինական ճանապարհով ձեռք բերել և որպես վկայություն՝ փոխանցել հաջորդ սերունդներին: Երկու գրքերն էլ եղան երկու բանաստեղծների վերջին մատյանները, և իրենք կանխագգում էին դա: Մնում է ավելացնել, որ այդ երկու հատորն էլ դարձան նորագույն շրջանի հայ պոեզիայի զարգացման ուղեմիշ գրքերը և, արժենալով իրենց ստեղծողների կյանքը, կյանք ներարկեցին գրականությանը:

Առավել չափով «Եղիցի լույս»-ի մեջ է Սևակի հոգեհարազատությունը Չարենցին, ինչի գաղափարագեղագիտական նախադրյալը իրականության դիմակված էության բացահայտումն է՝ շեշտելով գրող և ժամանակ, գրող և հանրություն, գրող և պատմություն, գրող և ստեղծագործողի ճակատագիր, գրող և շրջապատ հարցադրումները: Ինչպես Չարենցի, այնպես էլ Սևակի գիրքը ընդդիմության ձայնն էր՝ ուղղված իշխող վարչակարգի դեմ, ուստի երկուսն էլ իրենց հեղինակների մման արժանացան նույն ճակատագրին:

Դ

Սևակն իրեն զգում էր չարենցյան ավանդույթների շրջագծի մեջ: Իր այդ կողմնորոշումը նա ձևակերպել է թե՛ տեսականորեն և թե՛ արտահայտել գեղարվեստական ստեղծագործությամբ: «Իմ նյութը մարդն է» հողվածում, որը գրել և տպագրել է «Մարդը ավի մեջ» ժողովածուի հրատարակությունից հետո, նա պարզ ու որոշ հայտարարում էր, որ իր գրական որոնումները կապված են Չարենցի (նաև այլոց) ավանդույթների հետ, և որ Չարենցն իր անհատականությամբ շունչ ու ոգի տվեց խոսքի քաղաքացիականությանը: Սևակը Չարենցի դերը բարձր էր գնահատում նաև ազգա-

յին կեղծ զարդանախշը պոեզիա բերելու միտումների դեմ տևականորեն մղած սուր ու անզիջում պայքարի համար: Երկուսի պայքարն էլ հավասարապես ուղղված էր գրական նեյմիմի դեմ, ջրալի իգական զգացմունքայնության դեմ՝ համուն ճշմարիտի, առողջի և արու կարծրության: Այդ նպատակի համար, ըստ Սևակի, Չարենցն անգամ օգտագործեց այնպիսի «ահեղ զենք», ինչպիսին «ապագայապաշտական հակաքնարերգությունն է»՝ իր բոլոր միջոցներով: Այս ամենով նա վերստին հավաստում է շարենցյան ավանդույթներին ունեցած իր անկոր հավատարմությունը և հողվածի շարունակության մեջ գրում. «Մենք հիմա ձգտում ենք քնարական և քաղաքացիական սկիզբների այնպիսի համադրության, որոնք հատկանշական էին Մայակովսկու և Չարենցի ստեղծագործական սկզբունքներին: Մենք նորից ու նորից վերադառնում ենք նրանց ավանդույթներին» («Դրուժբա նարոդով», 1964, թիվ 6, էջ 234):

Նշենք գեղարվեստական ստեղծագործություններում գրական առնչությունների մի քանի օրինակներ:

Սևակի պոեզիայում Չարենցին հիշեցնող առաջին արձագանքներն ակնհայտ են 1942-ին տպագրած առաջին իսկ բանաստեղծությունների մեջ («Անխորագիր», «Փնտրումներ», «Ձղջում»): Դա և՛ նոր պոետի կեցվածքն է («Ես նոր մի պոետ, անհայտ տակավին»), և՛ դժվարին ճանապարհի գիտակցումը («Ինքս պիտի շապիկն իմ՝ կայմին Առագաստ շինեմ»), և՛ երկրի ճակատագրին տեր կանգնելու պատրաստականությունը, և՛ այն իր ճակատագիրը համարելու նվիրվածությունը («Մեր երկրի վրա կախվել են ահեղ Օրեր՝ սառ ու մութ և դաժան կարի»): Այնուհետև՝

*Արդ ժամն է հասել, զնում եմ ես էլ
Դեպ մարտնչող մեր այն բազմազունողը,
Ուր մահը անվախ սրտեր է փեսել,
Ուր ուռնանում է հաղթության հունդը...*

Սևակին ևս ուղեկցում է ճշմարիտ, անկեղծ երգչի կերպարը, և նա իրեն դավաճան կարող է համարել, եթե «երգի շեփոհին» լինի «կեղծիքի շպար կամ օքսիդ», եթե անապակ չէ «երգի սափո-

րը»: Սա էլ հանրուն ճշմարտության նրա մեջ ամրապնդում է անձնագոհության գիտակցումը և իրեն՝ որպես բանաստեղծ, համարժեք դարձնում պատգամաբերի ու մարգարեի. «Գնում եմ ես էլ ցաննեմ մի հատիկ Այն գալիքնահունձ լայն մարգագետնում»: Իսկ սա էլ Սևակին Չարենցի պես դարձնում է, ինչպես Տերյանը կասեր, «գալիքի գուշակ»: Սևակը ևս հաճախակի է հոլովում գալիքի սպասումը՝ «Գալիքի անմարմին նվեր», «Գալիքի հազար հույսեր օրորի»:

Ինչպես Չարենցի, այնպես էլ Սևակի մեջ հզոր է կյանքի սերը, ինչը և չափ ու չափանիշ է ամեն բանի համար. և՛ նյութ է, և՛ արտահայտման կերպ: «Կյանքը կարոտ է իր երգը լսել... Ու այդ կյանքն ահա ինչպե՞ս ընդգրկել»,— մտահոգ ձայնարկում է բանաստեղծը՝ իր ժխտական հայացքն ուղղելով այն երգերին, որ «գրված են երգերից գրքե», կյանքի դեմքն օժանդում են անձրևաջրով և վանդակում կյանքի անկաշկանդ երթը: Նոր բանաստեղծի՝ արդեն իսկ հայտնված կեցվածքով նա նաև անվարան ասում է. «Պիտի երգեն նորը բոլորովին», և որ իր երգը պիտի «ծնվի կյանքի մեջ»: Այստեղից էլ՝ նոր գեղագիտության պահանջը և իր դարն ապրածի դեմ ուղղված կործանարար հարվածը:

Իր գործունեության մեջ Սևակին ևս ուղեկցել է ճանապարհն ընդհատվելու ողբերգական զգացողությունը:

Ավելացնենք, որ Սևակի առաջին բանաստեղծություններն առատ են բառերի այն ուժականությամբ, խոսքի այն պայթյուցիկ լիցքով և պատկերների այն անսովոր թարմությամբ, որ գալիս են Չարենցի բանարվեստից: Չարենցի բարերար ազդեցությամբ են զոյանում նաև Սևակի այս բանաստեղծությունների բառապաշարային և բառապատկերային հարուստ շերտերը: Ահա արտահայտություններ՝ «Ես նոր մի պոետ», «Գալիքի անմարմին նվեր», «Վես, սրբազան պատգամ», «մահվան թույն», «Ժանտաբարո», «դառնապատիր», «երգի ստեպ», «կարոտի լեղի», «հոգու խռովք», «խելագար ապրումներ», դիմելու՝ «քույր իմ» ձևը և այլն:

Չարենցյան արձագանքներն առկա են նաև Սևակի առաջին՝ «Անմահները հրամայում են» գրքում: Ժողովածուն բացող բանաստեղծության մեջ նկատելի է Չարենցի տողերի անդրադարձը: Համեմատենք.

Ե. Չարենց. «Կան անտես հյուրեր»...».

*Կան անտես հյուրեր: Գալիս են նրանք
Անհոս ու անչայն, լռության ծոցում:
Գալիս են, ապրում ու անցնում նրանք՝
Ոչ դուռ են բացում և ոչ դուռ գոցում:*

Պ. Սևակ. «Անմահները հրամայում են».

*Նրանք ներս են գալիս առանց բախման, անչայն,
Երբ հյուրընկալ, ծանոթ իմ սենյակում
Լռություներ, իբրև անչեռակերպ արչան,
Կիսաբաց գրքերի նիրհն է հսկում:*

Նույնն է և՛ պահի զգացողությունը, և՛ պատկերավորման ձևը՝ իհարկե, շատ հեռու մնալով պարզ ազդեցություն լինելուց:

Այս գրքում Չարենցի «Գանգրահեր տղան» չափածո նովելի անմիջական ներշնչանքն առկա է «Կանցնեն օրերն այս» բանաստեղծության մեջ: Վերստին ներկա ժամանակ և այդ ներկային գալիքի աչքերով նայող մանկան կերպար: Չարենցի պատկերների հետ կարելի է մտովի զուգորդել Սևակի այս տողերը.

*... Ես տեսնում եմ պարզ – մանուկ մի արթուն,
Թեքված պատմության իր գրքի վրա,
Վերացած դեմքով իր դասն է սերտում:
Մեր դարն է փովել նրա աչքի դեմ...
... Նա ապրում է մեր լարումը կրկին,
Ե՛վ հավատում է, և՛ չի հավատում
Մեր այս օրերի պատմության գրքին
Ե՛վ գոյությանը, կյանքին ամենքի,
Որոնց անունն է նա սիրով սերտում...*

Ներկայի ու գալիքի մեջ մի կողմից՝ Չարենցի գանգրահեր տղան, մյուս կողմից՝ Սևակի արթուն մանուկն այն հոգեկամուրջներն են, որ պիտի այսօրվա ճշմարտությունը հասցնեն վաղվան: Իսկ վաղվա դիրքերից այսօրվա պարզ քաղաքացիները կթվան

«պաշտելի հերոս»։ Իրենց պահվածքի հերոսականությունը վաղվա սերնդի աչքերին հավասարապես շեշտում են և՛ Չարենցը, և՛ Սևակը։

«Նորից քեզ հետ» գրքում ընդհանրություն են համդես բերում Չարենցի քառյակներից և Սևակի ութնյակներից մեկը։ Ընդ որում՝ Սևակի ութնյակը ևս բնույթով քառյակ է, ինչի ամբողջական տողերը վերածվել են կիսատողերի։ Համեմատենք։

Ե. Չարենց.

*Ապրում ես, շնչում ես, դու դեռ կաս – քայց ամեն՛ վայրկյան դու ա՛յլ ես
Անցյալ է դառնում քո ներկան – ու ամեն՛ վայրկյան դու ա՛յլ ես.
Բայց ներկան քո – հո՛ւնդ է գալիքի՛ մեռնելով – նա սնում է գալիքը,
Եվ այսպես – տևում ես դու երկար, — ու ամեն՛ վայրկյան դու ա՛յլ ես։*

Պ. Սևակ.

*Ուրիշ ես դառնում ամեն օր –
Իրենն է անում տարիքըդ.
Մոռնալիքդ ուրիշ է թվում,
Ուրիշ է թվում տալիքըդ։
Խաղաղեմ գալիքն է նայում.
Քեզանից ի՞նչ պիտի մնա,
Երբ անցնի օրվա հեղձ մեկտեղ
Օրերի փրփուր ալիքը։*

Երկու դեպքում էլ փիլիսոփայական խոհի հենակետ են անցնող, շարժվող ու հարափոփոխ կյանքը և գալիքի վերահսկող ներկայությունը։

Չարենցյան իմաստության ակնհայտ կնիքն է կրում նաև «Մարդը ափի մեջ» գրքում զետեղված «Մի խորունկ գաղտնիք» բանաստեղծության այս հատվածը.

*Նրանք զարկել էն, հարվածե՛լ, ծեծե՛լ
Ո՛չ թե ինձ,
Այլ լուկ այն տեղը, ուր ես
Կանգնած եմ եղել մի վայրկյան առաջ.
Մի վայրկյան առաջ... առաջ եմ անցել։*

Չուզահեռ քննության նյութ կարող է ծառայել նաև Չարենցի «Հերոսի հարսանիքը» և Սևակի «Խիղճը և մարդկային դիմակը» քատերգական երկերի համեմատությունը: Սևակն իր երկը գրել է 1962-ին, երբ Չարենցի գործը դեռևս անտիպ էր (առաջին անգամ հրատարակվել է 1971-ին): Սակայն ամենևին չենք բացառում, որ այդ արտասովոր երկին Սևակը կարող էր ծանոթ լինել նաև Չարենցի ձեռագրերից: Ընդհանրությունն այստեղ կառուցվածքային է. երկուսն էլ քատերգական չափածո երկեր են, երկուսի գործողություններն էլ տեղի են ունենում հեղինակների մտքում, երկուսի էլ գործողությունների բեմահարթակը իրենց բնակարանն է, և երկուսի էլ հերոսները պայմանական անձնավորումներ են:

Երկու բանաստեղծներիև հարազատացնում է նաև Կոմիտասի անձի ու գործի հանդեպ տածած սրբազան ու երկյուղած վերաբերմունքը: Չարենցը Կոմիտասի մասին գրել է երկու պոեմ. մեկը՝ «Կոմիտասի հիշատակին», իսկ մյուսից պահպանվել են միայն մի քանի քառատողեր: Կոմիտասին Չարենցն անդրադարձել է նաև չափածո այլ երկերում: Սևակը ևս Կոմիտասի մասին գրել է առանձին պոեմ և իր հերոսին կերպավորել նաև առանձին երկերում: Երկուսի համար էլ Կոմիտասը ազգային կյանքի և ազգային պատմության խորհրդանշան է: Սևակը Չարենցի պոեմին կարող էր ծանոթ լինել դեռևս 1954 և 1955 թթ. հրատարակություններից, նաև ձեռագրերից: Այստեղ ազդեցության մասին խոսք լինել չի կարող, որովհետև դրանք բնույթով տարբեր պոեմներ են. Չարենցինը՝ խոհափիլիսոփայական՝ պատմության ու ժամանակի անդրադարձով, Սևակինը՝ պատմակենսագրական: Այստեղ խոսք կարող է լինել Կոմիտասի կերպարի պատկերման գրական ավանդույթի մասին: Ու թեև ազգային մեծ նահատակի կյանքն այլոց համար ևս դարձել է վեսպի, վիպակի, պատմվածքի ու բանաստեղծության նյութ, բայց դրանք իրենց ճանապարհն ունեն, իսկ Չարենցի ու Սևակի պոեմներն՝ իրենց:

Չարենցի պես Սևակը ևս հասու էր մտքերի ճյուղավոր զարգացման արվեստին: Բառացիորեն գրեթե համընկնում են նաև նրանց ձևակերպումները: 1937 թ. ապրիլի 13-ի օրագրային նշում-

ների մեջ Չարենցն այսպես է ընթացք տալիս իր խոհերին. «Յուրաքանչյուր գաղափար վերջերս սկսում է ճյուղավորվել իմ ուղեղում և զարգանալ «ճյուղավոր» հաջորդականությամբ: Մի ներքին անգապելի մղում դրդում է տվյալ գաղափարը զարգացնել բոլոր հնարավոր կողմերով «ոստոնային» սխտեմով – այսինքն՝ ինչպես անում է ծառը: Հիմնական գաղափարը դառնում է ծառի *բունը*, որը բարձրանալով սկսում է տալ ճյուղեր և ամեն ճյուղ իր հերթին՝ ոստեր, որոնք ևս իրենց հերթին դառնում են նոր ճյուղեր – և այսպես անվերջ»⁵⁷: Շարունակելով իր այս արտակարգ հետաքրքրական մտորումը՝ Չարենցն, ի վերջո, նկարում է մտածության խորքերից եկող այս զգացողության գծապատկերը՝ որպես մեկը մյուսից անձանցվող մտքի հոսքի ծառ, ճյուղ ու ոստ, և այդպես՝ անընդհատ:

«Եղիցի լույս» գրքի «Դիմակներ» շարքի «Խաղալիք սարքողը» բանաստեղծության մեջ ծառի անդրադարձով ճյուղավոր մտքերի մասին է գրում նաև Պ. Սևակը.

*... Աչնան պաղ քանուց ծառերն են շարժվում,
Ինչպես որ մարդու գլխում շարժվում է
Միտքը ճյուղավոր,
Եվ ցեղեկային ամպած երկնքից
Ներքև են թափվում
Աստղերի պաղ-պաղ կաղապարները,
Որ ավելի կարճ կոչվում են «տերև»:*

Նույնը՝ նաև շարունակության մեջ.

*Մի՞թե նույնը չէ և ի՞նչ բանն է իմ,
Թե քանուց պիտի ծառերը շարժվե՞ն,
Ինչպես որ մարդու
Գլխում շարժվում է միտքը ճյուղավոր...*

Ընդլրվող, զուգահեռվող մտքի ինքնանդրադարձն առկա է նաև «Վերնագիրը վերջում» շարքի 5-րդ բանաստեղծության մեջ (տես՝ I, 496):

⁵⁷ Ե.Չարենց, Երկերի ժողովածու, 6 հատորով, Ե., 1967, հ. 6, էջ 484–490:

Սա իր իսկ՝ «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածի ձևակերպումով «*հոգեկան ներանջավային* լաբիրինթոսներին» հազորդակցվելու և «ոգու ոլորտներում» ելումուտ անելու շատ խորքային զգացողությունն է, որ լիարժեքորեն դրսևորվել է «Խաղալիք սարքողը», «Պարապություն», «Աշնանային վայս», «Անճրևային տոնատ» և այլ բանաստեղծություններում: Ընդհանրապես, մտքի այս «ճյուղավոր զարգացումը» մտածողության ձև էր Սևակի համար և՛ «Մարդը ասիի մեջ», և՛ «Եղիցի լույս» գրքերում:

Թե՛ Չարենցը, թե՛ Սևակը ինքնուրույնաբար իրենց հերթին արձագանքում էին «գիտակցության հոսքի» գեղագիտությանը, ինչը՝ որպես ուսմունք, նախ՝ մշակվեց հոգեբանության մեջ՝ որպես հոգեվերլուծություն, խորքային հոգեբանություն (Չ.Ֆրոյդ, Կ. Յունգ) և ապա՝ ի հայտ եկավ գեղարվեստական գրականության մեջ՝ Ջ. Ջոյս, Մ. Պրուստ, Ու. Ֆոլկներ և ուրիշներ: Ահա, հետևելով 20-րդ դարի համաշխարհային գրականության զարգացման ուղին՝ ճշտող այս գրական դպրոցի ավանդույթներին, Չարենցն ու Սևակը ջանում էին ամեն կերպ հաղթահարել իրենց պարտադրված ժամանակի սխեմատիկ մտածողությունը և ճանապարհ գտնել դեպի ժամանակակից մարդու արտակարգ բարդ, երկփեղկված ու ներքուստ անընդմեջ տրոհվող ներաշխարհ⁵⁸:

Սևակին Չարենցի հետ հարազատացնում է նաև դիմակի խորհրդանշանի օգտագործումը: Ինքնուրույն և օտարված ինքնություն փոխհարաբերությունների մեջ, ինքնության և հանրային-քաղաքական կյանքի բազմաձև առնչությունների ոլորտում Չարենցն ստեղծեց բազմաթիվ խորհրդանշական դիմակ-կերպարներ: Դրանց մեջ են բարձրաշխարհիկ տիկինը («Էմալե պրոֆիլը Չեր. Գալանտ երգեր»), էժանագին հմայքներ ծախող կինը («Փողոցային պչրուհուն»), 1920–1930-ական թթ. քաղաքական կյանքի հերոսները («Կապկազ», «Աբիլլե^օս, թե^օ Պյերո»), իր շրջապատի մարդիկ, գրող բարեկամներն ու գրող հակառակորդները, նաև ժա-

⁵⁸ Այս հարցերի մասին տես մեր ««Կյանքի քաքնված ահեղ ճշմարտությունը» (Եղիշե Չարենցը և ժամանակակից հայ գրականությունը)» ուսումնասիրությունը.— «Եղիշե Չարենց. Հայոց բանաստեղծության մայրաքաղաքը», Ե., 1996, էջ 654–674:

մանակի համար խորհրդանշական դիմակ դարձած Նեոը՝ «Ատամ-նաթափ մի մարդ, գանգը նման կապկի», որ Ստալինն էր:

Սևակը ևս կարևորություն տվեց դիմակի գեղագիտությանը և «Եղիցի լույս» գրքում գետեղեց «Դիմակներ» վերնագրված շարքը: Դիմակներ, որոնց ստեղծել էր ժամանակը, և որոնք քողարկում են մարդու ինքնությունը:

Չարենցին ու Սևակին հարազատացնում են խեղկատակի վերածված քնարական հերոսի կերպարները: Սևակի «Դիմակներ» շարքի վերլուծության մեջ օգտագործեցինք «Երկու խեղկատակ և մեկ ծաղրածու» արտահայտությունը. դա պատահական ձևակերպում չէր, և պահն է, որ այն արթնանա ու առարկայանա:

1920 թ. սեպտեմբերի 16–23–ը Երևանում Չարենցը գրեց «Փողոցային պչրուհուն» շարքը. յոթ բալլադ, որի հասցեատերը նրա մտերմուհիներից մեկն էր՝ բանաստեղծուհի Լեյլին (Փառան-ձեմ Սահակյան, 1884–1951): Վերջին բալլադը վերնագրված է «Խեղկատակ»: Շարքից դուրս կա ևս մեկ բալլադ՝ «Մեսալին» վերնագրով՝ գրված ամիսներ անց՝ 1921 թ. հուլիսի 8–ին: Ամբողջությամբ՝ *ուր* բալլադ:

Սևակի «Դիմակներ» շարքը գրվել է տարբեր տարիների և տարբեր վայրերում՝ 1962–1967 թթ., Երևան–Արզնի–Չամախչի: *Ուր* բանաստեղծությունից բաղկացած այս շարքն աստիճանաբար է ձևավորվել:

1920 թ. սեպտեմբերը, ինչպես Հայաստանի, այնպես և Չարենցի անձնական կյանքում, շատ անկայուն ու խառը ժամանակներ էին: Թուրքիան հարձակվել էր Հայաստանի վրա և ետ էր գրավել ոչ միայն «գրավյալ» տարածքները, այլև հարցականի տակ էր երկրի ճակատագիրը: Նահանջ, պարտություն, անկում. սա՛ էր իրականությունը: Խառն ու անկայուն էր նաև նրա անձնական կյանքը, հոգեկան վիճակը: Այս ընդհանուր կացությունը շատ լավ արտահայտվել է «Փողոցային պչրուհուն» շարքի բոլոր գործերում, բայց առավել չափով՝ «Անկումների սարսափից», «Շան կարոտներ» և «Խեղկատակ» բալլադներում:

1960–ական թթ. ԽՍՀՄ պատմության մեջ խորհրդանշվում են բացահայտ գաղափարական կեղծիքով: Բուն իրականությունը և կուսակցական քարոզչությունը չէին համապատասխանում ի-

րար: Իրականությունը մատնվել էր ստի, կեղծիքի, խաբեության, պաշտոնամոլության, անմաքուր ու անազնիվ բարքերի, ինչը մտալկանքի էր հասցրել հանրության բախտով մտահոգ մտավորականությանը:

1920 թ. աշնանը Չարենցն ապրում էր իր կյանքի ամենալարված ժամանակներից մեկը, ինչը նրան ուր որ է պիտի հասցներ խելագարության: Եվ հասցրեց՝ խեղկատակի կերպարանքով: Լեյլիին, որի հետ անմիջական հոգեկան մտերմության մեջ էր, բայց նամակներում դիմում էր «Դուք», «Ձեզ» մեծատառ հարգանքով, պատմում է իր հոգեկան անկայունության, մեմության, անելիքները չիմանալու մասին և ավելացնում. «Ձեզ համար յոթը բալլադ եմ գրել: Մի բալլադի վերնագիրն է — «Խեղկատակ»: Նշանակում է — այդ. Ե՛ս եմ:— Խեղկատակ: Ոչինչ, լավ է: Նշանակում է՝ սուտ է: Լեյլի: Լեյլի: Լեյլի: Լեյլի»⁵⁹:

1960–ական թթ.կեսերից սկսած Սևակը շատ սուր էր տանում հանրային կյանքի բարոյագրկումը, ինչը հաստունացավ նրա մեջ որպես մեծ դժգոհություն և ծնունդ տվեց «Եղիցի լույս» գրքին: Իր ներքին մղումով նա ինքնաբերաբար գնում էր քաղաքացիական խիզախման: Մեծ դժգոհությունից ծնվում էր քաղաքացի–բանաստեղծի բողոքի ձայնը: Բայց ժամանակները ուղիղ և շիտակ հարաբերության համար չէին, այլ ընդդիմության կամ... դիմակի: Ահա ժամանակի հանրային կյանքից ծնված ճշմարտությունը ժամանակի երեսին ասելու համար՝ նա ստիպված եղավ օգտագործել դիմակներ, այդ թվում՝ խեղկատակի ու ծաղրածուի: Դիմակը դարձավ նրա ներքին պայթյունի արտաքուստ քողարկված ներկայությունը ժամանակի մեջ:

Չարենցը՝ խեղկատակ:

Սևակը՝ խեղկատակ ու ծաղրածու:

Նրանք հարկադրաբար դիմեցին այդպիսի կերպարանափոխության, որ ընդամենն ասեն Շեքսպիրի ազնվագույն տղաների՝ Համլետի և մյուսների երդումի խոսքը. «Ժամանակն իր շավիղից դուրս է սայթաքել, օ՛հ, բա՛խտ իմ դժխեն, Ինչո՞ւ ծնվեցի, որ

⁵⁹ Նույն տեղը, էջ 375:

հենց ե՛ս ուղղեմ»⁶⁰: Եվ սա ասեն ոչ թե որպես մեջբերում կամ թևավոր խոսք, այլ ասեն ըստ էության, ասեն իրենց կյանքի գնով՝ որպես իրական հերոսներ կյանքի բեմի վրա:

Խեղկատակի կերպարանք ընդունած քնարական հերոս Չարենցն ասում էր.

*Ես երգում եմ ակամա:
Ի՛նչ էլ երգեմ կուզեք – սեր,
Կուզեք – մահ:—
Բայց չե՛մ կեղծում ես երբեք:*

*Չե՞ք հասկանում:
Իզո՞ւր, իզո՞ւր: Դուք պե՛տք է որ
Հասկանաք:
Թռչե՛լ է պետք. սակայն ո՞ւր:—*

*Ուրիշ – ոչինչ:
Ու հիմա –
Նո՛յնն է նորից. ես երգում եմ, որ հուզեմ:
Ես երգում եմ – ակամա:
Ի՛նչ էլ երգեմ կուզեք–սեր,
Կուզեք – մահ:*

Ես – ինեղկապուկ եմ հիմա...

Կյանքի ու մահվան ճակատագրական եզերքի երգ է սա, և ամեն վայրկյան երգիչը կարող է գլորվել անդունդը: Լեյլիին հասցեագրված առաջին նամակում կան այսպիսի տողեր. «...Էստեղից էլ պարզ է, որ ինձ կարող է ոգևորել միմիայն քանդումը, ամբողջների ավերը, իսկ «շինարար աշխատանք»—ը ինձ էնքան էլ չի զբաղեցնում: Ախ, մի բան ես կուզեի հիմա. կուզեի Հրո երկիր, կամ Океания երթամ – ծով ու ավազ տեսնեմ, կամ, ինչպես էն լուսեղեն Տերյանն է ասում.—

*«Եվ անառակ իմ եղբոր հեկ, ցանկապարի տակ
Կուզեի ես մեռնել անբախտ ու անհիշարակ»:*

⁶⁰ Ընթացիկ, Երկեր, Ե., 1991, էջ 35:

Լավ է եղպես, Լեյլի. Դուք էլ եք լավ, աշխարքն էլ է լավ. բոլորն էլ են լավ, իսկ ամենքից լավ՝ անհիշատակ մեռնելն է, ջան, ինչպես ասում է ժողովուրդը – «չան պես սատկելը»⁶¹:

Չարենցն այս պահին հոգեբանորեն երկու աշխարհում էր՝ կյանքի և մահվան: Դեպի մահ՝ խելագարության հասած խեղկատակի երևույթով: Բայց օրերը նոր հուն մտան ու շարունակվեցին: «Հայացքների թակարդում» բալլադի մեջ իզուր չէր գրում. «— Քաղցր է կյանքը, սիրելի՛ս, Այնպե՛ս...»: Նոր օրերի մեջ Չարենցը վերափոխվեց, բայց խելագարության ու մահվան հասցնող հրեշտակը (= սատանան) չհեռացավ նրանից, ուղեկցեց նրան, հետևեց նրան, տարա՛վ, տարա՛վ ու կործանեց:

Դեռևս 1950–ական թթ. Պ.Սևակը գտնվում էր հոգեբանական այնպիսի վիճակների մեջ, որ կարծես թե մոտ էր խելագարության պահը: Մտավոր լարվածությունը նրան հասցրել էր ջղերի պրկման: Դա արտահայտվել է թե՛ նրա անձնական կյանքում՝ ջղազարություն ախտորոշմամբ, թե՛ ստեղծագործական՝ իրար կողք կողքի դնելով կյանքի ու մահվան սահմանը («Անձրևային սոնատ»).

*...Կիսախելագար մտքեր են գալիս
Ու խորանում են իմ խեղճ գանգի մեջ,
Խորանում, ինչպես սերունդը՝ հասկում:*

*Ես միտք եմ անում,
Ա՛խ, եթե մեռնելն այնպես հեշտ լիներ,
Ինչպես ծնվելը...*

...Կիսախելագար մտքեր և մտքեր մահվան մասին:

Չարենցն ուզում էր «անհիշատակ մեռնել», «չան պես սատկել», Սևակը բաղձանքով ասում էր. «Ա՛խ, եթե մեռնելն այնպես հեշտ լիներ...»:

Խելագարության հասցնող լարվածության պահին Չարենցը փոխեց անձնական և ստեղծագործական կյանքի հունը:

⁶¹ Ե.Չարենց, Երկերի ժողովածու, Ե., 1967, հ.6, էջ 373:

Նոյնը կրկնվեց նաև Պ.Սևակի հետ: Նրանց կյանքը շարունակվեց, բայց ճակատագիրը չփոխվեց:

Իր կյանքի հաջորդ լարվածության պահին քնարական հերոս դարձած Սևակը դրեց խեղկատակի դիմակ, դարձավ ծաղրածու, որ ընդամենն ասի՝ այսպես ապրելը անկարելի է, և քանի դեռ ուշ չէ, անհրաժեշտ է ելք գտնել այս վիճակից, թե չէ լցված լուսթյունը կվերածվի մի հզոր պայթյունի: Այս ամենն ասելու համար, ի վերջո, նա հատուցեց իր կյանքով: Մահվան հրեշտակն ու աներևույթ թշնամին կործանեցին նրան:

Այս գործերն արտակարգ հետաքրքրական են նաև երկու բանաստեղծների ստեղծագործական հոգեբանության ընդհանրությունները բացահայտելու տեսակետից: Բայց քանի որ այդ վերլուծությունը մեզ շատ հեռուն կտանի, ուստի թողնենք մեկ ուրիշ առիթի...

Սևակը Չարենց շատ լավ գիտեր, բայց դժվար է ասել՝ նրա կողմից գիտակցական անդրադարձ կա՞ Չարենցի «Խեղկատակ»-ի հանդեպ, թե՞ ոչ:

Այսուհանդերձ, զարմանալի մի ընդհանրություն իր հերթին վկայում է այս երկերի ծագումնաբանական մնանության մասին: Խեղկատակը՝ որպես մարդ, դուրս է ամեն տեսակի կարգ ու կանոնից, օրենքից ու իրավունքից: Նրանը ազատ, անարգել, չկանխամտածված արարքներն են: Հոգեբանական այս վիճակը երկու հեղինակներն էլ դարձրել են բանաստեղծության չափ ու ձև, կշռույթ ու կառուցվածք: Ե՛վ Չարենցի, և՛ Սևակի ստեղծագործության մեջ հազվադեպ, բացառիկ են հանդիպում անկանոն չափատողներով գրված բանաստեղծություններ: Ե՛վ Չարենցի, և՛ Սևակի «Խեղկատակ»-ները այդ հազվադեպ ու բացառիկ դեպքերից են: Ի՞նչ ասել սրան:

Խեղկատակի ազատ վարք՝ ազատ բանատողեր, անկանոն պահվածք՝ անկանոն կշռույթ: Բացառված է, որ երկու բանաստեղծներն էլ չունենան այս կենսահոգեբանության խոր գիտակցումն ու իրենց ստեղծագործական աշխատանքի համապատասխան իմաստավորումը:

Ահա այսպես՝ մեր առջև են 20-րդ դարի էությունը ցուցանող երկու խեղկատակ և մեկ ծաղրածու, որոնք ժամանակի ոգուց խո-

սող երկու բանաստեղծներն են, ավելի ստույգ՝ նրանց ներքին ողբերգական պահվածքն է՝ վերածված ծիծաղաշարժ թվացող խեղկատակի դիմակի:

Չարենցյան ավանդույթը Սևակին օգնել է նաև թարգմանական աշխատանքում: Է. Մեծելայտիսի «Մարդը» գրքում կան բանաստեղծություններ՝ գրված ուիթմենյան շնչով: Իսկ Ուիթմենի ուր 20-րդ դարասկզբի առաջին տասնամյակներում յուրացրին ապագայապաշտները, նրանց հետ՝ նաև Չարենցը: Դա արտահայտվեց վերջինիս «Ամբոխները խելագարված» պոեմում, ուղիոպոեմներում, «Պոեզոգուռնա» գրքում և այլ գործերի մեջ: Հիմա, թարգմանելով Մեծելայտիսին, Սևակն արդեն աչքի առաջ ուներ Չարենցի լեզվական ու պատկերային ատաղձը, նրա գրական փորձը: Ավելի որոշակի տպավորություն ստանալու համար կարելի է Սևակի թարգմանած առանձին բանաստեղծություններ՝ «Մարդը», «Երգի տները» և այլն, համեմատել Չարենցի նշված գործերի լեզվական ու պատկերային ձևերի հետ: Այսպես.

Ե. Չարենց. «Նաիրի երկրից».

*Ուրբերս, ամուր, հողի մեջ միաստ,
Գլուխս ասպրդերում,
Անասան, հասարար կանգնած հողմային
Օրերի հրում –
Իմ հավերժաբես, պայծառ աչքերով
Նայում եմ հեռուն:*

Է. Մեծելայտիս. «Մարդը»՝ Պ. Սևակի թարգմանությամբ.

*Երկու ուրբով ամուր հենված հողագնդին
Ես արևի գունդն եմ պահում իմ ձեռքերով:
Ու կանգնել եմ, այսպես, երկու զնդի միջև՝
Երկրի միջև և արևի...*

«Ամբոխները խելագարված» պոեմի անդրադարձն են հիշեցնում Մեծելայտիսի «Երգի տները» բանաստեղծության այս տողերը.

*Ու քայլում եմ:
Արփին չեռքիս
Վառ փայլում է:
Մենք ի՞նչ ուզենք՝ ա՛յն էլ կանենք.
Վար կբերենք աստղ ու երկինք,
Հողն աստղերի մուր կրանենք:*

Տարբեր են Չարենցի ու Սևակի բանաստեղծական ձեռագրերը: Տարբեր է գրականության պատմության մեջ նրանց վիճակված պատմական նշանակությունը: Ի վերջո, տարբեր է «նշանի ահագնությունը, որ հանճարներ է սերում»: Բայց այս տարբերություններով հանդերձ, ընդհանուր է ճանապարհի ուղղությունը, ինչը և գեղագիտական, լայն ընդգրկմամբ՝ ստեղծագործական կողմնորոշման նախահիմք է: Շատ ճիշտ էր Սևակը, որ իրեն համարեց «Չարենցի հոգևոր որդիներից մեկը»: Դա, իրոք, այդպես է: Սևակը Չարենցի հոգևոր սանն էր, նրա գրական դպրոցի ներկայացուցիչը, տեսակով՝ նրա արյունակիցն ու հարազատը: Բայց տարբեր են չափերը. եթե Չարենցը մարդու երկու ձեռքի տասը մատներն են՝ ճառագայթի պես պարզված աշխարհին, ապա Սևակը տասից միայն մեկն է, բայց՝ գլխավորը, այսինքն՝ ցուցամատը: Չարենցը Չարենց է՝ անհամեմատելի ու բացարձակ... Իսկ Սևակը՝ նրա հոգևոր որդին...

Այսքանից հետո հարկ է նաև եզրափակելով ասել, որ Չարենցի վիթխարի գոյության կողքին 20-րդ դարի հայ պոեզիայի մեջ իր հաստատուն ներկայությունն ունի նաև Սևակը, որ Սևակն է Չարենցին միահյուսվող շրթայի հաջորդ ուժեղ օղակը, որ, ի վերջո, Սևակով է պայմանավորված նաև մեր պոեզիայի առաջընթացը, թարմացումը և արժեկշիռը հանրային գիտակցության մեջ:

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿ — ՎԼԱԴԻՄԻՐ ՄԱՅԱԿՈՎՍԿԻ

Գրականության առաջընթացը պայմանավորված է տահանդի շարժման ուղղությամբ: Տաղանդներ միշտ էլ կան, կարևորը շարժման ուղղությունն է, ինչն այսօրվա օրը դարձնում է երեկվա օրվա շարունակություն, այսօրվա մարդուն կանգնեցնում երեկվա մարդու կողքին և ասում՝ սա՛ է քո կյանքի ժամանակը և քո կյանքի ճշմարտությունը, իսկ մնացյալը պատմություն է: Շարժման ուղղությունը ճշտվել է քայլ առ քայլ, և դա է պատճառը, որ ժամանակի մեջ նշայունների պես բարձրանում են անուններ, որոնք ոչ միայն գրական գործի օրինակ են ցույց տալիս, այլև պարզում առաջընթացի տրամաբանությունը: Երեկվա դասականների կողքին կանգնում են նաև այսօրվա մեծությունները և մի տեսակ ճշտում–ճշգրտում գրականության թռչող նետի ուղղությունը ու նաև հիշեցնում պահանջներ, առանց որոնց գրականությունը դառնում է պարսպ զբաղմունք:

Այս տեսակետից վերջին շրջանի հայ գրականության համար խորապես կարևորվում է Պարույր Սևակի անունը, առանց որի անհնարին է պատկերացնել ոչ միայն իր կյանքի ժամանակի՝ հատկապես 60–ական թթ. գրականությունը, այլև հետագա՝ արդեն կրկնապատկվող տասնամյակների գրական շարժումը: Մի տեսակ կենդանի ներկայություն կա, ինչը ոչ միայն գեղարվեստական ստեղծագործությունն է, այլև ապրող ու գործի կոչող ոգին: Պատմական ժամանակի մեջ այդ ոգին երևում է իր ընդգրկումների լայնքով ու խորքով և իր նմանների հետ ունեցած հարազատությամբ: Այդ առնչությունների մեջ ավելի հստակ է երևում ժամանակների կապը և օրինաչափության վերածում գործի տությունը:

Լինելով խորապես արդիական նկարագրի բանաստեղծ՝ Սևակը ժամանակների խորքը գնացող ամուր և կենսունակ արմատներ ուներ ազգային և համաշխարհային գրականությունների մեջ: Ազգային գրականությունից տարբեր առիթներով նա թվարկել է այնպիսի անուններ, որոնք ձևավորել են հայ պոեզիայի ընթացքը՝ Նարեկացուց մինչև Չարենց: Իսկ համաշխարհային գրականությունից նա հատկապես առանձնացնում էր երկու անուն, ո-

րոնք խորհրդանշում են պոեզիայի շարժման ուղղությունը: «Իմ նյութը մարդն է» ծրագրային հոդվածում նա գրում էր. «Իմ ստեղծագործական որոնումներն առնչվում են Մայակովսկու և Ուիթմենի անունների հետ» («Դրուժբա նարոդով», 1964, քիվ 6, էջ 234): Մայակովսկի և Ուիթմեն. երկու ծայրաստիճան ինքնատիպ բանաստեղծներ, որոնք իրենց խոսքի գեղագիտությամբ նոր շարժում պարտադրեցին գեղարվեստական մտածողությանը:

Սևակի գրական այն առնչությունների մեջ, որոնք կապվում են Չարենցի և Մայակովսկու անունների հետ, հիմնավոր տեղ է վերապահված Ուոլթ Ուիթմենին: Համաշխարհային պոեզիայի նոր դարն սկսվում է նրանից: Նրա «Խոտի տերևներ»-ը (1855) գրքից սերվեցին ապագայապաշտները, այդ գրքից սկիզբ առավ գեղարվեստական նոր շարժումը, որի նշանավոր ներկայացուցիչներից էին նաև Չարենցն ու Մայակովսկին: Սևակի կապն Ուիթմենի հետ և՛ միջնորդավորված է այդ բանաստեղծներով, և՛ ուղղակի է:

Ուիթմենի «Ինքներգանք» (հայտնի է նաև «Երգ իմ մասին» վերնագրով) հանրահայտ պոեմը արտահայտման հնարավորություն էր նաև Պ. Սևակի համար: Դա ակնհայտ է հատկապես «Մարդը ափի մեջ» և «Ականջդ բեր ասեմ» շարքերում: «Մարդը ափի մեջ» շարքն ամբողջովին երգ է մարդու մասին՝ հենց ինքներգանքի ձևով: Նույնը նաև «Ականջդ բեր ասեմ» շարքը՝ աչքի առաջ ունենալով «Քայլող հիշողություն կամ վառվող արյուն», «Զգայախաբություն», «Անվնաս խորհուրդ», «Անցնորհակալ մասնագիտություն», «Թաքուն երազանք» բանաստեղծությունները: Ուիթմենն իրեն համարում էր առողջության և ուժի երգիչ, որը մխիթարություն էր բերում նաև հիվանդ հոգիներին: Նույն անելիքն էր իրեն վերապահել նաև Պ. Սևակը՝ որպես գործունեության ծրագիր ունենալով առողջն ու արդարը, ուժեղն ու ճշմարիտը, ինչը նաև իր հերթին պետք է բարոյական նեցուկ լիներ վիատված հոգիներին:

«Դեպի մեծ ուղեծիր» հոդվածում Սևակը Մայակովսկու անունը հիշում է ուրիշ մեծությունների կողքին, բայց այն հայեցակետով, ինչը վերաբերում է ստեղծագործող անհատի ժառանգորդական սաղմներին (տես՝ V, 144):

Ինքնաճանաչումը Սևակին մղում էր ազգային և համաշխարհային գրականությունների մեջ որոնելու իր տեսակը, ճշտելու իր պատկանելությունը, ստուգաբանելու իր ծննդաբանությունը: Նարեկացուց մինչև Չարենց, Ուիթմենից մինչև Մայակովսկի ընկած ճանապարհը նրա համար խորհրդանշում էր մաքառման ու պայքարի այն ուղին, որով ընթացել էր պոեզիան, որով մարդկության հոգևոր քաղաքակրթությունը եկել–հասել էր իրեն: Սևակն իր բանաստեղծական ինքնությունը տեսնում էր այս անունների ավանդույթների համակարգում, բայց ոչ թե նրանց «յուրովի» կրկնելու միջոցով, այլ որպես պատմականորեն տարբեր հանրային ու մարդկային կյանքի մի ժամանակահատվածի արտահայտություն: Առնչությունների այս ոլորտը ոչ թե կաղապար էր՝ պարտադրված ժամանակին, այլ ոգու ազատության սահման՝ իր զարգացման, փոփոխության, ժխտումի ու հաստատումի օրենքներով:

1928 թ. պոեզիայի առաջնահերթ խնդիրներին նվիրված գեկուցումներից մեկում Մայակովսկին հետևյալն էր ասում. «Ես այժմ պայքարում եմ այն բանի դեմ, որ ժամանակի յուրաքանչյուր տվյալ հատվածի համար ճիշտ ամեն մի կարգախոս չվերածվի դոգմայի, չոր բանաձևի և դրանով ծեծի կենդանի կյանքը»⁶²:

Մայակովսկին այս խոսքերն ասում էր՝ անցած լինելով գրական կոչերով ու հրովարտակներով լեցուն բուռն ստեղծագործական կյանքի մի ճանապարհ՝ սկսած «Ապտակ հանրային ճաշակին» հանգանակից մինչև «Լեֆ», «Նոր լեֆ», «Ռեֆ»: Սա այն Մայակովսկին էր, որ հանուն նոր խոսքի հանդգնել էր ապստամբել Պուշկինի, Տոլստոյի, մյուս «զեներալ դասականների» դեմ և անգամ, ինքնակրկնության մեջ չընկնելու տազնապից, կանգնել իր իսկ «երգի կոկորդին»:

Իր բազմաթիվ հոդվածներում, ծրագրային բանաստեղծություններում նույնն էր ասում ու անում նաև Սևակը: «Ժամանակն է, որ մենք հասկանանք և մեկընդմիջտ հիշենք. Թումանյանն ու Իսահակյանը մեր թիկունքն են, մեր մեջքը, մեր հետևապահ զորագունդը: Իսկ մենք, մոռացած պատկառանք ու հարգանք, նրանց

⁶² В. Маяковский, Полное собр. соч., В 13-ти т. М., 1959, т. 12, с. 503.

մեր առաջն ենք դրել ու հրում ենք՝ թաքնվելով նրանց թիկնեղութան ետևում...» (VI, 390):

Այս նույն տրամադրության բնորոշ օրինակ է նաև «Իմ կտակը» շարքը, ինչի մեջ կան այսպիսի տողեր. «Խեղճանալու եմ ես ինքս մի օր, Հենց որ քո գլխին ինձ դարձնեն մահակ»: Սևակը խոսքն ուղղում էր այն ընտրյալին, որը մի նոր ինքնություն պիտի դառնար իրենից հետո, և որի համար, ինչպես իր համար, ստեղծագործական գոյության հիմք պիտի լիներ ոչ թե գրականացված իրականությունը, այլ մերկ ու շարժվող կյանքը: Ուստի նա պատգամում էր.

*Եթե ուզում ես հորդ հասկանալ
Ու լինել նրա հարազատ որդին
Մոռացի՛ր ընդմիջյւ,
Թե կա քերթություն,
Թե կա դպրություն,
Գրականություն:*

*Կա կյանք,
Կա լեզո՛ւ,
Եվ պիպի, փղան,
Նաև խոսելու ցանկություն լինի...*

Այնուհետև՝ «Եթե ուզում ես հասկանալ դու ինձ՝ Ներս մտիր անտառ և ականջ արա: Որքա՛ն ձայներ կան՝ բոլո՛րը տարբեր»: Այսպիսիները, նախ, իրենք են փակում իրենց երեկվա խոսքի ճանապարհը, որովհետև կյանքի դիալեկտիկական նրանց դնում է շարժման մեջ և մղում առաջ՝ դարձնելով շարժման գեղագիտության արտահայտություն: Եվ ապա՝ նրանք դառնում են հաջորդների... առողջությունը:

«Նոր լեֆ»-ի առաջնորդողում Մայակովսկին գրում էր, որ ամսագիրը «Քար է՝ նետված կենցաղի և արվեստի ճահճի մեջ»⁶³: Նույն զգացողությամբ «Անհրաժեշտության տապկնոցում» բանաստեղծության մեջ, հարց տալով, թե ինչո՞ւ է ամենից շատ, ամենից շուտ մարդու մեջ հենց մարդը կորչում, Սևակը պատասխանում

⁶³ Նույն տեղը, էջ 128:

եր. «Եվ դրանից չէ՞, որ մենք շարունակ Այլ բան չենք անում, քան թե լճանում, Մինչդեռ հոսելն է պարզ կոչումը մեր»։ Ուստիև այս դեպքում «Լավագույն հավատն այն է, որ երբեք չի դառնում կրոն»։

Այս ամենն առաջին հերթին ենթադրում է չափանիշ ու մակարդակ, ինչը պայմանավորում է հաղորդակցման հնարավորությունն ու իրավունքը սերունդների միջև։ Այդ հնարավորության և իրավունքի առկայության դեպքում միայն կարելի է ընդունել կամ չընդունել նույնիսկ գրականության աստծուն, որովհետև՝ «Շեքսպիրին է կյանքը ձեռ առնում՝ Իր ողբերգական դրամաներով...» («Արվեստ»)։ Հակառակ դեպքում՝ և՛ ընդունելը, և՛ չընդունելը դառնում են անկարևոր, անհետաքրքիր, իզուր։

Սակը բռնկուն ու ջղային նկարագրի բանաստեղծ էր և ըստ ամենայնի դեմ էր ամեն տեսակի անտարբերության։ Այդ նկարագիրն ինքնին հոգևոր առնչության հիմք է, որովհետև այդ տեղից է գալիս աշխարհին ուղղված հայացքի ընդհանրությունը։ Եվ պատահական չէ, որ Մայակովսկու մեջ Սևակը պիտի տեսներ ու գնահատեր հենց այն, ինչն, առաջին հերթին, թանկ էր և իր համար. «Մայակովսկին հեռու է սառն հայեցումից, երևույթների և փաստերի «օբյեկտիվ» նկարագրությունից։ Ո՛չ պարզ նկարագրությունը և ո՛չ էլ հանդարտ պատումը, այլ բողոքն ու վրդովմունքը, բանավեճն ու կոչն են բնորոշում ինչպես Մայակովսկու պաթոսը, այնպես էլ ոճը»,— գրում էր նա։

Սառն հայեցումից հեռու լինելը երկուսի ստեղծագործության մեջ էլ երբեք չի վերածվել հեշտ զգացմունքայնության։ Զգացմունքն ու հույզը ներծծվել են բանական գոյության մեջ և ներքուստ կարգավորել անհատի հոգևոր շարժումը։ Այս տեսակետից ընդհանրությունն ակնհայտ է Մայակովսկու «Պոետ–բանվոր» և Սևակի «Լաց էլ կա, լաց էլ» բանաստեղծությունների միջև։

Ռուս բանաստեղծը գրում էր.

*Ես ևս գործարան եմ:
Իսկ եթե ծխնելույզ չունեմ,
Ապա, գուցե,
Ինչ համար
Ավելի քան դժվար է այդպես:*

Այսինքն՝ իմ ծուխը՝ իմ վիշտը, իմ մեջ է մնում:
Նույն զգացողությամբ «Լաց էլ կա, լաց էլ» բանաստեղծու-
թյան մեջ Սևակն իր հերթին գրում էր.

*Մեկը լալիս է նորածնի պես՝
ճշում է, սակայն... արցունքներ չկան:*

*Մեկն էլ քերանհից ծափումն չի հանում,
Բայց արցունքներն են շիթ-շիթ լճանում:*

*Մեկն էլ, ինչ նման (գուցե նաև՝ քե՞զ),
Բարձր ճշալու սովոր չէ բնավ,
Եվ արցունքներն էլ աչքից չեն հորդում,
Այլ հոսում են ներս
Ու կիսովում դանդաղ
Չնչաքարի պես ծակծկված սրբում:*

Կամ՝

*Շոգեքարչերն իրենց խառնարանից նեղլիկ
Ծուխ կփնչան երկինք՝
Հուր ժայթքելու պատրաստ:
Իսկ իմ ծուխը երբեք դու չե՞ս փնսնի...
Ու կմեկնեն հեռու,
Ու կմեռնեն անդարչ...*

Վերջինը մի հատված է Սևակի «Նահանջ երգով» պոեմի
33-րդ գլխից:

Սա աշխարհը հոգեբանորեն յուրացնելու և վերաբերության
բնույթը պարզելու ելակետ է, ինչը հետագայում խորանում ու ծա-
վալվում է շատ այլ նրբերանգների մեջ:

Հոգևոր կերտվածքի, գրական կողմնորոշման ընդհանրու-
թյան հետ մեկտեղ Մայակովսկու ստեղծագործությամբ Սևակը
բացահայտում է նաև իր ծրագրային մտորությունների որոշ հանգու-
ցային դրույթներ:

Ի՞նչ է նշանակում այս վերադարձը, ի՞նչ համադրության ու զարգացման մասին է խոսքը: Գրականության առաջընթացի միանգամայն նոր շրջափուլ նշանավորող բանաստեղծների օրինակով Սևակը հաստատում է քաղաքացիականության ամենաբարձր տեսակը՝ հանրային, պատմական, մարդկային արժեք ներկայացնող անհատական քնարերգությունը, ինչն իր մեջ ենթադրում է մարդկության անունից խոսող բանաստեղծի հոգևոր կենսագրություն: Այս դեպքում անհատականացված ժամանակը, պատմությունը, ապրումը նույնքան համընդհանուր են, որքան ճշմարտությունը, և նույնքան եզակի ու միակ՝ դարձյալ ինչպես ճշմարտությունը, որի հետ յուրաքանչյուր ոք ինքն է մնում միայնակ:

Սևակը քաղաքացիականության այս տեսակի մասին խոսում է՝ ոչ թե օրինակ վերցնելով Մայակովսկուց կամ Չարենցից, այլ որովհետև ինքն էլ էր այդպիսին: Իսկ նրանք կային թե՛ որպես չափանիշ ու մակարդակ և թե՛ որպես մարդ՝ իբրև իրենց գրականության գլխավոր հերոս, իբրև կերպավորված անհատ: Անհատ, որը պատմության ու ժամանակի հավատարմատարն է և երբեք, ինչ գնով էլ լինի, չի դավաճանի պատմության ու ժամանակի մեծ ճշմարտությանը: Այդ իսկ պատճառով այդպիսիները դառնում են ժամանակի խիղճ, արդարություն, ազնվություն, համարձակություն, հանդգնություն, ճիշ, զայրույթ, բարություն, մաքրություն, լույս, իրենցով իմաստավորում ժամանակը և ժամանակի մեջ ապրող պատմությունն ու հավերժությունը: Սևակն իր նկարագրով այդպիսին էր և այդպիսին էլ մնաց, քանզի շատ լավ գիտակցում էր, որ բանաստեղծներն իրենց ձայնով խոսում են «բոլորի անունից» և միայն իրենց կենսագրությամբ հյուսում հանրային կյանքի ու դարաշրջանի պատմությունը:

Մայակովսկու նման Սևակը ևս ջանում էր գրականությունն ազատել ծերունականությունից. սա այն է, ինչ նախկինում կոչում էին ծխական–տիրացուական սեմինարիզմ: Այդ ամենը պայքար էր ու խիզախում, որովհետև ծերունականությունն ամուր է ու հիմնավոր, մի տեսակ՝ տանտիրոջ իրավունքներ ունի և խորհուրդ տվող ծերունու կեցվածք ու միշտ էլ կողմնակից է խաղաղ (ինչն այս դեպքում նշանակում է մեռյալ) գոյակցության: Ծերունականության հակառակ կողմն էլ կեղծ նորարարությունն է, մի տեսակ՝

ժամանակակից ու անսովոր երևալու ճիզը, անընդհատ նորածն մնալու փափագը, որ նշանակում է դեռահասություն, մանկամտություն և, ի վերջո, ամպետություն: Մայակովսկու, Չարենցի, Սևակի նշանակության բանաստեղծները զարմանալիորեն ծնվում են հասուն, իմաստուն, մի տեսակ՝ թանձրացած արյունով, բայց միշտ էլ մնում են առույգ ու երիտասարդ և միշտ էլ գտնվում են պայքարի մեջ: Պայքարի մեջ անցավ Մայակովսկու գրական կյանքը ծայրից ծայր՝ 1912–ից մինչև 1930: Նույն կերպ պայքարով սկսեց ու ապրեց իր գրական կյանքը նաև Սևակը: Եվ դա է պատճառը, որ այնքան առատ են ծրագրային բանաստեղծություններն ու հողվածները երկուսի ժառանգության մեջ:

Մայակովսկու պոեզիայի հետ Սևակի բանաստեղծական առնչություններն սկսվում են վերջինիս գրական առաջին քայլերից: Ապացույցը «Allo Մայակովսկի» (անթվակիր) և «Լուսին» (1942) պոեմներն են, որ տպագրվեցին բանաստեղծի անտիպ ժառանգությունն ամփոփող ժողովածուի մեջ («Մուտք», 1985):

«Allo Մայակովսկի» պոեմում (որի վերնագրին կից կարդում ենք՝ «Հատված նույնանուն պոեմից») Սևակը խոսում է պատերազմի դեմ և ձայնակցում Մայակովսկուն նրանով, որ վերջինս գրում էր առաջին համաշխարհային պատերազմի մասին («Պատերազմն ու աշխարհը»), իսկ ինքը՝ երկրորդ: Պոեմում Սևակը նաև ուղղակիորեն դիմում է Մայակովսկուն և նրա հետ սկսում մի գրույց կյանքում բանաստեղծի անելիքների մասին և կյանքում կյանքի բանաստեղծ լինելու վերաբերյալ: Դրանք այն տարիներն էին, երբ Սևակն ամեն առիթով իրեն հռչակում է կենդանի, տրոփուն կյանքի բանաստեղծ, իսկ Մայակովսկին այդ տեսակետից կարող էր նրա կնքահայրը լինել: «Փնտրումներ» բանաստեղծության մեջ Սևակը երազում էր, որ կյանքը երգի մեջ էլ մնա կյանք, իսկ «Խաղաղության աստծուն...» սոնետում արդեն իրեն վերջնականապես համարում է «կյանքի պոետ»: Ահա հիշյալ պոեմում երիտասարդ բանաստեղծը դիմում է ավագ բանաստեղծին և ճշտում իրենց ժառանգորդական կապերը: Սևակը, նախ, ըստ ամենայնի գնահատում է Մայակովսկու դերն ու նշանակությունը բանաստեղծական արվեստի մեջ.

*Սակայն չկաս դու, չկա և ուրիշը...
Պոեզիայի դերը չունի իր կերպողը,
Թեկուզ հավաքված է վարագույրն ու կուլիսը,
Չի երևում սակայն արժանվույն քերթողը⁶⁴...*

Այնուհետև Սևակն անցնում է խոստովանության: Իր խոսքը, նախ, ուզում է հնչեցնել բարձրաձայն՝ ամենքին ի լուր, բայց հետո, որպեսզի ոչ ոք չլսի նրան և իր խոստովանության համար չծաղրի ու չհալածի, նա կամացուկ, դողդողացող շուրթերով շշնջում է ավա՛գ ընկերոջ ականջին և շշուճի միջից ասում այսպիսի պայթուցիկ խոսքեր.

*Դի՛ր քո ջեռքն այդ դեպքում իմ մարտը ճակատին,
Քո բազուկով գրկի՛ր իրանը պատանուս,
Քո գոռ շնչով լցրու թոքերն իմ աղքատիկ,
Կամքիդ ուժով կամքս չտեսնի փայտանում:*

*...Թող որ այսօրվանից ես երգեմ քո շայնով,
Քո երգերի թափի ժառանգորդը լինեմ,
Լինեմ զալիքների աստղագուշակ, շայնող...*

*...Միրյան՝ ծնծդա – զարկի, հոգիս՝ քմբուկ – քնդա,
Չայնս՝ անպրոպ – շաչի եզերքից մինչ եզերք,
Երգս հեռուններում մոտիկից հոնդա,
Մոտիկ՝ հեռուններից արևի պես կիզե...⁶⁵*

Սևակը Մայակովսկուն իրեն ուսուցիչ է կարգում, ցանկանում նրա պես դառնալ «հոգիները գոտեպնդող» և փաստարկներ տալիս ասելու, որ իր բանաստեղծական մտածողությունը, սկզբից ևեթ կազմակերպված բնույթ ունեցող գեղագիտությունը, նաև գրական նկարագիրը ձևավորվել են մեծ խոովարարի ու պոեզիայի բարենորոգչի ազդեցությամբ:

⁶⁴ Պ.Սևակ, Մուտք, Ե., 1985, էջ 126:

⁶⁵ Նույն տեղը, էջ 128:

Այդ ազդեցության բացահայտ արտահայտությունն է «Լուսին» պոեմը, ինչը, սակայն, ակնհայտորեն միջնորդավորված է Չարենցի «Ամենապոեմ»-ով: Ընդհանրության համար նախադրյալ է նաև նյութը. երկուսում էլ խոսվում է պատերազմի մասին: Սակեր գրում էր.

Ամեն ինչ այսօր ռազմաճակատին...

Մենդի կաթիլ

Ոսկի, ակաթի,

Պղինձ ու դրամ

Գրամ առ գրամ,

Կաթիլ առ կաթիլ՝

ռազմաճակատին...

Մեքենայի կտոր,

Մեքենա, մոտոր,

Կապար ու արձիճ,

Մորթիներ արջի,

Զգացում՝ ու կարոտ,

Թնդանոթ, վառող,

Քլունգ ու բրիչ,

Պոեպ ու գրիչ,

Հանճարներ հսկա,

Շնորհ աղքատիկ. —

Նորից ու նորից ռազմաճակատին...⁶⁶

Պոեզիայի այս ռազմական ծառայության մեջ Սևակն ավելի որոշակի իրեն համարում է կոշտ ու չոր կյանքի բանաստեղծ և ոչ թե, իր բառերով ասած, բանաստեղծ, որ կարող էր միայն ճիչեր արձակել լուսնին նայելիս. «Չմնա գաղտնիք, Որ ես պոետ չեմ մի եթերածին, Հոգով կանացի... Իմ պարանոցը ես շուտ եմ տվել Այդ պոետական վարակից անդարձ, Պոետ եմ ծնվել միայն քեզ համար, Ռազմի ընկեր», — ասում է նա ու ավելացնում, որ իր հոգու մեջ ունի «փոթորիկ՝ անսանձ ու մոլի» և խոհեր ունի՝ «չեկ կայ-ծակնային»: Այդ ամենը նա ծառայության է դնում հանուն հաղ-

⁶⁶ Նույն տեղը, էջ 136–137:

թանակի, հանուն կովող զինվորի ոգու ամրության, հանուն նրա փառքի ու հերոսության:

Ասելիքի ոճի, շեշտի ընդհանուր ուղղվածության հետ մեկտեղ այս պոեմում նկատելի են նաև չափածո խոսքի կառուցման ձևի և սկզբունքի ընդհանրություններ: Դրանք վերաբերում են բանատողերի կոտրված և ազատ դասավորությամբ, հանգին՝ հաշվի առնելով դրա և՛ հնչյունային կողմը, և՛ տողերի մեջ ունեցած տեղը, ինչպես նաև՝ բաղաձայնությին և առձայնությին: Առանձին պետք է քննել նաև պատկերային մտածողության սկզբունքային բնույթի ընդհանրությունները:

Անցնենք ավելի մասնավոր դիտարկումների: Սևակը, ինչպես Մայակովսկին, հաճախ դիմում է հնչյունական սերտ կապ ունեցող բառերի զուգակցումների, որ տողերի տարբեր դիրքերում տեղադրված հանգաբառեր են, ինչպես նաև հնչյունական ցանց ստեղծող առձայնությային և բաղաձայնությային բառագոյացումներ: «Լուսին» պոեմն սկսվում է երկու շեշտված միավանկ բառերի ուժեղ ձայնարկումով՝ «Դո՛ւ, Բո՛ւ», և աստիճանաբար ստեղծում միասեռ հնչյունների ցանց. «Ի՛մ հավատարի՛մ Բո՛ւ, Դո՛ւ, Ի՛մ բիբերի՛ Գերի՛...»: Այնուհետև՝ «Իրարանցում խոլ Եվ խոր Մի ժխոր...», կշրջվի «Ցի՛նը երկնքում ծավի... Կոռնա գայլը փորացավից»: Հետո գալիս են երևույթը նկարագրող բնաձայնական հնչյուններ.

*Իսկ դրսում արևը թույն է թրում,
Թնդանոթն է քնդում,
Մոպորը հոնդում,
Որպես ամենի կարոպ
Պայթում է ռումբը.*

*բո՛ւմ,
բո՛ւմ,
բո՛ւմ...⁶⁷*

Տողի տարբեր դիրքերում՝ որպես վերջնահանգ, միջնահանգ, սկզբնահանգ, հանդիպում են բավականին հարուստ հանգեր, ինչպես *բիբերում–բերում, անառակը–ընդհակառակը, պար-*

⁶⁷ Նույն տեղը, էջ 158:

յրությամբ—հպարտությամբ, կգոչեմ—որ չեմ, դառնություն—ու
բույն, հանուրի—ամուրի, լիզում—կիզում, սերներ—ֆերներ: Ահա
հանգաբառերի հնչեղ ներդաշնակություն ունեցող մի հատված.

*Բայց քանի դեռ չի մտել
Սահանքը պատերազմի,
Քանի դեռ չեռքին չունի հրացան,
Չի նշանակում, քե պետք է բազմի
Կրծքերի վրա՝ ջերմ ու հրացան,
Թե՛ հայացքների կայծով հրացայտ
Նա պետք է կրքի հրդեհներ կազմի⁶⁸ ...*

Հնչյունական այս ձևերի մեծագույն վարպետը Մայակովսկին էր, որը և ընթացք է տալիս Սևակի խոսքի հնչյունական կազմի ձևավորմանն ու կառուցմանը:

Մայակովսկու գեղարվեստական փորձն են հիշեցնում նաև առօրեական կյանքի ոչ բանաստեղծական համարվող մկարագրությունները, որոնք նրբաճաշակ քիմքին երբեմն կարող են կուպիտ թվալ: Դա ևս ըստ ամենայնի գիտակցված սկզբունք է, քանի որ երկու բանաստեղծներն էլ չէին ցանկանում կյանքի կոշտ ու կուպիտ մյուսն անտեղի քնքշացնել, դաժան ճշմարտությունը վերածել քնարական զեղման: Ահա Սևակի համանման մկարագրություններից մեկը. «Վաղը կբացվի զարունը, Լուսին, Ամառա՛կ, Վաղը կբացվի զարունը... Վաղը կհոտի զինվորի արյունը... Անհոգություն են կարդում Աչքերում քո անառակի...: Ամառա՛կ, Նայում ես մարդուն Որպես ավանակի...»:

Ընդհանրության վկայություն է նաև չափազանցված պատկերների օգտագործումը: Պատերազմ սամձագերծողներն, ըստ Սևակի, ցանկանում են՝ «Որ ողջ աշխարհը՝ Նյու Յորքից մինչև Հրազդան, Լոնդոնից մինչև Հնդկաչին, Դառնա, գիտե՞ք ինչ... մի ռասա... Ավելի ճիշտ՝ դառնա կանացի մի կուրծք Եվ նրան լրվի ազնիվ ռասան,— Այսինքն Հիտլեր, Մուսոլին մի սիր...»: Նույնպիսի չափազանցության զգացողությամբ Մայակովսկին «Վարտիքավոր ամպը» պոեմում գրում էր. «...Ես կհեռանամ Լայնորեն

⁶⁸ Նույն տեղը, էջ 136:

չոսած աչքիս դնելով Արևը, որպես մրափող դիտակ»: Պատկերավորման մեկ այլ ընդհանուր ձև է բնական խոշոր երևույթները մարդկային չափերով ներկայացնելու հակումը: Սևակը գրում է. «Թեկուզ վառողի ծխից, Վաղը և գազից հեղձուցիչ Կուրանան աստղերի բիբերը, Լուսինը սփրթնի վախից, Շնչահեղձ դառնա արևը՝ Գազից հեղձուցիչ...»: Կամ՝ «Ու հետո ցնկնի մի նոր աշխարհ՝ Սիրտը՝ Գերմանիան, Իտալիան՝ թոքը...»:

Երևույթների մարդկայնացմանը բազմիցս դիմել է նաև Մայակովսկին: Օրինակ՝ «Հրեշավոր թաղում» բանաստեղծության մեջ կա այսպիսի մի պատկեր. «...դա հայկական խոշոր, մեծքթանի անեկդոտն է լալիս հոնգուր–հոնգուր»: Սևակի օգտագործած «աստղերի բիբեր» պատկերի տարբերակն է Մայակովսկու «Ողնաշար–սրնգափող» պոեմում հանդիպող «աստղերի ատամներ» արտահայտությունը: Իսկ «Հեղինակը սիրով իրեն է նվիրում այս տողերը» բանաստեղծության մեջ մարդկային չափերն այս անգամ արդեն մեծացնելու համար՝ Մայակովսկին դիմում է հակադարձ տրամաբանությունից ծնվող այսպիսի պատկերի. «Եթե ես լինեի փոքր, Ինչպես Մեծ օվկիանոսը, Ալիքների թաթերին կկանգնեի, Կզզվեի լուսնին»: Շարունակության մեջ՝ «Եթե ես թլվատ լինեի, Ինչպես Դանտեն, Պետրարկան, կամ թե...»:

Մայակովսկու պես Սևակն էլ պոեմում բազմիցս դիմում է պատկերավորման անսովոր միջոցների. «Վաղը կրծնվի ամբողջը, Հաղթանակը հսկա, Եվ աշխարհի վրա կըփարվի Որպես կարմիր վզկապ... Վաղը գալիքների քամին Նստելով աշխարհի նավակայմին, Կըքշի օրերի նավը ինքնակամ Դեպի Գալիքը պայծառ»:

Այս ամենին եթե ավելացնելու լինենք Սևակի պոեմի կոտրված բանատողերի կառուցվածքը, որոնք ներքին անուր կապակցումներով ստեղծում են թե՛ բառային և թե՛ աքսային լարված կշռույթ, ապա ասվածը կդառնա ավելի լրիվ ու ամբողջական և վերստին կնդի նշելու, որ երիտասարդ հայ բանաստեղծի գրական ձևավորմանը մեծապես օգնել է Մայակովսկու գեղարվեստական փորձի ստեղծագործական յուրացումը:

Մայակովսկի — Սևակ ստեղծագործական առնչությունները տեսանելիորեն ուրվագծվում են նաև նրանց բանարվեստի մեջ:

Նախ՝ նշենք կարևոր մի փաստ. Սևակը հայերեն է թարգմանել Մայակովսկու «Վարտիքավոր ամպը» պոեմը: Մայակովսկին բանարվեստի բարդության տեսակետից պատկանում է անթարգմանելի հեղինակների թվին: Ինչպե՞ս է Սևակը կարողացել լուծել այդ խնդիրը: Սա կարևոր հարց է, որի մեկնաբանությունը կարող է հստակեցնել և խմաստավորել երկու բանաստեղծների խոսքի «ինչպես»-ի բնութագիրը: Սևակն առաջնորդվել է ոչ թե պոեմի բանատողերի նմանահանության–պատճենահանման և հայերեն վերալուսանկարելու սկզբունքով, այլ Մայակովսկու բանարվեստի ընդհանուր գեղագիտության պահպանումով: Այս հիմքի վրա Սևակը կարողացել է տեր մնալ բնագրի հնչեղությանը՝ առանց կորցնելու մի կողմից՝ Մայակովսկու խոսքի ուժն ու երանգավորումների բազմազանությունը, մյուս կողմից՝ իր անհատական ոճն ու նկարագիրը: Համեմատենք հատվածներ Մայակովսկու պոեմի թարգմանությունից և իր իսկ «Իմակաների փոփոխություն՝ հոգուտ անդիմակության» բանաստեղծությունից:

Մայակովսկի.

*Ես՝
ծաղրված արդի սերնդից,
ծաղրված
իրբև մի անվայելուչ անեկորու երկար,
ժամանակների լեռներից անդին
դեռնում եմ նրան, որին չեմ տեսնում,
և որ զայիս է ու պիրի որ զա՞՞:*⁶⁹

Սևակ.

*Ես՝ հեղինակ պարականոն գրքերի
Եվ չգրված օրենքների վերծանող,
Ասում եմ չեզ.
Մի՛ վախեցեք վաղբարից,
Նա է լավի օժանդակը թաքնված...*

⁶⁹ Վ.Մայակովսկու պոեմի թարգմանությունը գետեղված է Պ.Սևակի «Երկերի ժողովածուի» վեցհատորյակի մեջ (III, 316–341):

Խոսքի ոճական նմանությանն ավելանում է նաև բանաստեղծների կերպարային ընդհանրությունը. Մայակովսկին հանդես է գալիս տեսանող-մարգարեի կերպարով («Տեսնում եմ նրան, որին չեմ տեսնում»), Սևակը նույն բանաստեղծության մեջ՝ գուշակ-մարգարեի («Ե՛ս՝ նո՛ր գուշակ ըստ ստվերի և շուքի»):

Խոսքի արվեստի մեջ Մայակովսկին կարևորություն էր տալիս «կշռույթի պոլիֆոնիային», այսինքն՝ բազմաձայնությանը, իսկ Սևակը՝ սիմֆոնիզմին՝ համանվագայնությանը, ինչը նա համարում էր «մտածողության ձև», և ապա՝ բազմաձայնությանը, ինչը պոեզիայի մեջ պիտի գար փոխարինելու միաձայնությանը: Տեսական այս կողմնորոշումը լիարժեքորեն իրագործվել է երկու բանաստեղծների խոսքի թե՛ բովանդակային և թե՛ ձևական կառուցվածքի մեջ: Պատահական չէ, որ Մայակովսկին հսկայական կարևորություն էր տալիս ձևի նորարարությանը՝ այն համարելով ինքնին բովանդակություն, իսկ Սևակն ասում էր, որ «ձևն էլ ունի իր բովանդակությունը»: Նրանք բանաստեղծությունն ազատեցին միապաղաղ երգի գերությունից և բառը իր իմաստային ու հնչյունական կազմությամբ պայթեցրին տողի մեջ՝ ստեղծելով ոչ թե կշռույթին համաչափված բառերի շարժման պոեզիա, այլ բառերի շարժման կշռույթ: Այս դեպքում ավելի ընդգծվեց խոսքի իմաստային կշռույթը: Չափը, հանգը, տողերի դասավորությունը, բանաստեղծության հատույթավորումն ու էջի գրաֆիկան դարձան ազատ, ազատության մեջ՝ բազմազան, բազմազանության մեջ՝ անկրկնելի:

Միայն հանգաբանության մեջ երկուսն էլ կատարեցին վիթխարի հեղաշրջում: Մայակովսկին ավանդական վերջնահանգին ավելացրեց ճոխ ու հարուստ միջնահանգեր, ներքին հանգեր, հնչյունական կապակցումներ ստեղծեց տողավերջի և հաջորդ տողի սկզբի միջև, առձայնությային հնչեղ օղակումների մեջ առավ տողի պայթունակ բառը, տողերի մեջ շաղ սվեց բարդ հանգերի եզակի օրինակներ և իր արվեստով հերքեց բոլոր այն գրքույկների հեղինակներին, որոնք ուզում էին իրենց «Ինչպես գրել բանաստեղծություն», «Ինչպես բանաստեղծ դառնալ» «Երկերով» պոետիկներ բուծել: Իսկ նրանց, ովքեր դատարկ աչքերով աստղերին էին նայում, նա, պատվականորեն ձեռ առնելով, հե-

նավոր ճանփորդության էր ուղարկում՝ «Գուցե մի հինգ հատ չկրկնված հանգեր Վենեսուելայում միայն մնացած լինեն»։ Նույնը հատկապես «Մարդը ափի մեջ» շարքի գործերում արեց նաև Սևակը։ Կարծես արևադարձային հորդ անձրևի տարափ լինեն նրա հանգաբառերը, որ զրնգում են իրենց հնչեղության բոլոր ձայնանիշերով։

Երկու բանաստեղծների հաջորդ կարևոր գյուտն առնչվում է գեղարվեստական պատկերին։ Ավելորդ բանաստեղծականությունից, գեղեցկախոսությունից, քաղցրահունչ ծեփծեփումներից ազատված խոսքը ձեռք բերեց պատկերային նոր բովանդակություն։ Փոխվեցին պատկերի ընդգրկման սահմանները, հիմնավորապես վերաթարմացվեցին արտահայտչաձևերը, և ասելիքն ինքը դարձավ պատկեր, և ոչ թե պատկերի մեջ ինքնաբերաբար ձևավորվեց ասելիքը։ Մայակոպսկին գրում էր. «Ժամը տասներկուսն ընկնում է՝ ինչպես Մահապարտյալի գլուխն է ընկնում կառավանարանից», «Դռներն են հանկարծ այնպես կափկափում, Ասես չի բռնում խեղճ հյուրանոցի ատամն ատամին», «Ու երկնի դեմքը մի պահ ծոռովեց Ծամածոթյամբ ահեղ Բիսմարկի», «Աչքերդ քաղվել են երեսիդ մեջ՝ Գերեզմանի երկու փոսերի պես»։ Այս ամենը խոսքի նոր գեղագիտությունն էր՝ իր նոր ձևի մեջ։ Նույն կերպ՝ «գործածությունից հանած արցունքներից» պոեզիան մաքրում էր նաև Սևակը։

Բանաստեղծականացված փուչ խոսքի գեղագիտությանն ապտակ հասցնելու մի բնորոշ օրինակ է նրբագեղ ժանյակների ու դրասանգների ցցուն հակադրությամբ ստեղծված հետևյալ պատկերը. «Խնձորի այգին այգի չէ կարծես, Այլ... մի բացօթյա դիախերձարան. Մահի պես ճերմակ սավանների տակ Ծառերն են իրենց դողը փաթաթում»։ Այսքանից հետո արդեն պիտի որ ստեղծվեին խոսքի ինքնուրույնությունն ամրապնդող այլ պատկերներ. «Պտտահողմը՝ Հենված ոտնաթաթի վրա, Խոյանում է երկինք՝ Հաստատելով Ժխտված առասպելը համբարձումի», «Ինչ զարմանալի աչքեր ունես դու. Կարծես թե լինեն երկվորյակ լճեր Հին հրաբուխի զույգ խառնարանում», «Ու ես մտածում եմ, որ հիրավի Ժամացույցից պիտի շինել շաքար Ու լուծելով ջրում՝ ըմպել կում–կում, Իբր անքնություն փարատող դեղ։

Եվ հայելուց... պիտի կոշիկ կարել, Որ ոտնատակն անգամ հողը արտացոլի...»: Այս դեպքում երկու բանաստեղծների ընդհանրությունը ոչ թե օրինակների նմանության մեջ է, այլ գեղագիտական դավանանքների նմանության, ինչը կոշված էր նրանց առաջնորդելու դեպի նոր հայտնությունների:

Պատկերը բանաստեղծության վերին արտի ցորենն է, իսկ պատկերի ատաղձը լեզուն է: Վերափոխությունն սկսվում է լեզվից: Ե՛վ Մայակովսկու, և՛ Սևակի համար արդեն իսկ մշակված լեզուն համարվեց ավարտված գոյություն: Նորը՝ նոր կյանքն էր իր առօրյայով, փողոցով, մարդկանցով, որոնց լեզուն էլ բարձրացավ բանաստեղծական լեզվի աստիճանի:

Գեռնս «Երկու Չեխով» հոդվածում (1914)՝ գրված Չեխովի մահվան 10–ամյակի առթիվ, ընդվզելով չինովնիկացված, կանոնակարգված գրական արժեքների դեմ, Մայակովսկին որոշակիորեն շեշտում էր գրողի լեզվի հարցը և այդ կապակցությամբ իր միտքը ներքաշում տեսական դրույթների համակարգի մեջ: Գրողին գնահատելու համար, ըստ նրա, պիտի ելակետ ունենալ հետևյալ առաջադրույթները. բառի և առարկայի հարաբերության փոփոխություն, առարկան թվի պես ճշգրիտ բնութագրող բառից անցում դեպի բառ–խորհրդանշանի ու նաև ինքնանպատակ բառի, բառերի փոխադարձ կապի փոփոխություն, կյանքի շարժմանն ու արագությանը համապատասխան լեզվի շարահյուսության վերանայում, նորաբանությունների ներմուծում խոսքի մեջ: Այսբանից հետո Չեխովի մասին նա գրում էր. «Չեխովը գրակա-նություն բերեց կոպիտ իրերի կոպիտ անուններ՝ լեզվական արտահայտման հնարավորություն տալով «առուծախ անող Ռուսաստանի կյանքին»»⁷⁰:

Ահա այս ելակետից էլ իր մասին Մայակովսկին գրում էր. «Իսկ են Ցուցանակներից են սովորել այբուբեն, Թերթելով երկաթի և թիթեղի թերթեր»: Իսկ դա ծնունդ է այն բանի, որ հոգին հոգնել էր արդեն փափկասուն երգերից. «Այրել են հոգիս, Որ քնքշանք էին դիտմամբ բուսցրել», հետո՝ «Ես հոգնել են լիրիկա-յից, Որ հիպերբոլն է մոպասանյան նախատիպի», հետո՝ «Ես էլ

⁷⁰ В.Маяковский, Полное собрание сочинений, М., 1955, т.1, с. 209.

կարող էի ձեզ համար ռոմանսներ թխել, Շահավետ է դա ու հաճելի: Բայց ես զսպել եմ ինքս ինձ, կանգնելով Կոկորդին սեփական իմ երգի»: Ահա այստեղից էլ՝ գրական նյութի վերածված լեզվի փոփոխությունը:

Նույն կերպ էր մտածում նաև Սևակը: Ահա նրա ծանոթության հայտը. «Ինձ փոքրիշատե ճանաչելու համար Հարկավոր է գրկվել... նախապաշարմունքից»: Այսքանից հետո միայն նա կարող էր ասել. «...Եվ ասում եմ այն խոսքերը, Որ երբևէ չէի կարող ասել կյանքում...Բաց եմ անում Եվ արգելված–հայիռյական բառերն ամեն Իրենց թաքուն պոեզիայով, Որ կուտակվել է դարերդար...»:

Այս ամենը ոչ թե բանաստեղծական քնահաճույք էր, այլ պատասխանատվություն ժամանակի հանդեպ, հարգանք ժամանակակիցների հանդեպ և իրեն ու մյուսներին չխաբելու մարտիրոսություն: Իր ստեղծագործական կյանքի 20–ամյակին նվիրված երեկույթում Մայակովսկին հետևյալն է ասել. «Ինչո՞ւ ես պիտի գրեմ Պետյայի հանդեպ Մանյայի տաժած սիրո մասին և ոչ թե ինձ դիտեմ այն պետական մարմնի մաս, որը կառուցում է կյանքը»⁷¹: Իր հանրային կոչման մասին այդպես էր մտածում նաև Սևակը: Եվ նրանք թե՛ երեկ, թե՛ այսօր և թե՛ վաղը բոլոր նրանց կողքին են, ովքեր կառուցում են կյանքը, ովքեր շարունակում են կյանքն ու արվեստը և ոչ թե կրկնություններով ամեն ինչ վերածում կարուսելի:

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿ — ԹՈՄԱՍ ԷԼԻՈԹ

Պ. Սևակի գեղարվեստական հետաքրքրությունների մեջ որոշակի տեղ ունի անգլոամերիկյան խոշորագույն բանաստեղծ Թոմաս Սթիրնս Էլիոթի (1888–1965) ստեղծագործությունը: Էլիոթը 20–րդ դարի պոեզիայի հունը նորոգողներից էր, բնույթով՝ փիլիսոփա–բանաստեղծ, նաև տեսաբան–քննադատ, որը 1948–ին Նոբելյան մրցանակի է արժանացել՝ «ժամանակակից պոեզիա-

⁷¹ В. Маяковский, Полное собрание сочинений, М., 1959, т.12, с.424.

յում նոր ուղիներ բացելու համար»: Վիթխարի է նրա դերը նորագույն պոեզիայի զարգացման գործում, ինչն արտահայտվեց և՛ բանաստեղծական լեզվի ու պատկերավոր մտածողության նոր համակարգի ստեղծմամբ, և՛ պոեզիան մտավոր բարձր զարգացման ոլորտ ներքաշելու ուղղությամբ:

Էլիոթն սկսել է տպագրվել 1915–ից: 1917–ին լույս տեսավ առաջին գիրքը, 1922–ին «Մեռյալ երկիրը» պոեմը: Նրան համաշխարհային հռչակ բերեցին «Մոխրոց չորեքշաբթի» (1930) և «Չորս կվարտետ» (1943) պոեմները: Նրա մշակութաբանական և քննադատական բնույթի հողվածներն ի մի բերվեցին «Պոեզիայի նշանակությունը և քննադատության նշանակությունը» (1933), ««Մշակույթ» հասկացության բնորոշման շուրջ» (1948), «Բանաստեղծների և բանաստեղծության մասին» (1957) գրքերում:

Իր գործունեությամբ Էլիոթը կամրջում է նորագույն շրջանի երկու նշանավոր հայ նորարարների ստեղծագործական կյանքի ժամանակը: Նա ծնվել է Չարենցից առաջ, նրա օրոք դարձել հայտնի անուն և, մեծ համբավի հասած, շարունակել գրական գործունեությունը Պ. Սևակի բոտն որոնումների, վերելքի ու հաստատման տարիներին:

Էլիոթը քաղաքային–մտավորական գրողի կերպար էր: Բանաստեղծական պատկերը նա հասցրեց ճշգրտության, որոշակիության ու սեղմության, գրական լեզվի մեջ ներմուծեց փողոցի «կոպիտ» համարվող բառապաշարը, զգացմունքային զեղումը դարձրեց բանական հոգեզգացողություն և մարդու արտապատկերից թափանցեց նրա ոչ այնքան սրտի, որքան մտածական ներքին աշխարհը: Այս հայեցակետով նա վերափոխեց պոեզիայի քնարական հերոսին՝ նրա երազկոտ–զեղուն–խոստովանող կերպարը դարձնելով բանական–ներհայեցողական ոգու մարմնացում:

Գեղարվեստական այս համակարգն էլ նրա պոեզիան դարձրեց 20–րդ դարի որոշակի ուղղություն ձեռք բերած հոգեվերլուծող ու ինքնավերլուծող փիլիսոփայական–գեղագիտական մտայնության արտահայտություն: Պ.Սևակի պոեզիան և գեղագիտությունը հենց այս կետում էլ առնչվում են Էլիոթի ստեղծագործությանը: Ընդհանրության եզրերն էական են ու որոշիչ:

Հաշվի առնելով ժամանակակից մարդու մտավոր զարգացման «տարիքը», համաշխարհային մշակույթի միջով ժամանակակից մտածողության անցած և անընդիստ կատարելագործված ճանապարհը՝ Էլիոթը «Մետաֆիզիկական բանաստեղծներ» (1921) էսեի մեջ այն կարծիքն էր հայտնում, որ «...ժամանակակից քաղաքակրթության պայմաններում, ինչպիսին այսօր այն ներկայանում է՝ մեզ, պոեզիան պետք է լինի *դժվար*: Մեր քաղաքակրթությունն անսպառորեն բազմադեմ է ու բարդ, և այդ բազմադեմությունն ու բարդությունը, ներգործելով նուրբ ընկալունակության վրա, չեն կարող չստեղծել նույնպիսի բազմաբարդությամբ բնութագրվող ստեղծագործություններ: Բանաստեղծը չի կարող աստիճանաբար ավելի բազմանշանակ չդառնալ, ավելի հաճախակի չդիմել ակնարկների ու այլասացությունների համակարգին»⁷²:

Իսկ մեկ այլ առիթով՝ «Պոեզիայի սոցիալական նպատակը» (1945), ուղղակի շարունակում է. «...չի կարելի ամբողջ պոեզիան հասցնել *հանրամարտչելի* պոեզիայի աստիճանի»⁷³:

Էլիոթի պես Սևակը ևս այն կարծիքի էր, որ ժամանակակից պոեզիան պետք է լինի բարդ, այնպիսին, ինչպիսին ժամանակակից կյանքն է ու ժամանակակից մարդը (տես՝ V, 61, 259–260):

Ե՛վ Էլիոթի, և՛ Սևակի համար այս գեղագիտական կողմնորոշումը նշանակում էր գեղարվեստական խոսքը ներքաշել մտավոր բարդ զուգորդությունների ու խորհրդանշանների արդիական համակարգի մեջ: Բանաստեղծական պատկերն այլասացությունների հարաբերակցության մեջ անընդիստ վերաիմաստավորվում է ու ստանում նշանագրային արժեք: Բարդ մտածողությունն ինքնաբերաբար հանգեցնում է լեզվական–պատկերային շերտերի որոշակի բարդության:

Սևակի այս կողմնորոշումը ներքուստ պայմանավորում էին նաև Ե. Չարենցն ու Բ. Պաստերնակը, որոնք հատկապես 1930–ական թթ. կեսերին ոչ միայն իրենց ստեղծագործությամբ, այլև տեսական դատողություններով արտահայտվում էին հոգուս բարդ ու համադրական, նաև դժվարին պոեզիայի ու այդ դիրքերից ստեղծագործական պայքար մղում գրականությունը պարզու-

⁷² Eliot T.S., Selected Essays, L., 1966, p. 289.

⁷³ Писатели США о литературе, М., 1974, с. 165.

նակացնողների դեմ: ԽՍՀՄ գրողների առաջին համագումարի ճառում (1934) Չարենցն իրեն ու Պաստերնակին համարում էր «բարդ» և «բարձր» արվեստի ներկայացուցիչներ՝ որպես «անցյալի ողջ կուլտուրայի բարդ զարգացման արդյունք», իսկ մյուսներից շատերին՝ «գոեհկարարներ ու պարզունականներ»⁷⁴:

Դեռևս 6.08.1942 թվականի նամակում՝ գրած խավարչտին Չանախչիից, Սևակը պարզ ու հստակ ձևակերպում էր. «Վերջին դեպքում (ճաշակ, վերաբերմունք և այլը) խոսքս վերաբերում է, ասենք, այն բանին, որ ինձ համար (ինչպես և Չարենցի համար վերջին շրջանում՝ հիշիր «Մահվան տեսիլ»-ի «Սկիզբը»...) այսօր ավելի հմայիչ է բարդը (ոչ խճճվածը և անհիմանալին, այլ խորիմաստը), քան պրիմիտիվը, խորը և նստողը, քան զգացմունքայինը, ռեալիստականը, քան ռոմանտիկականը...» (VI, 408):

18-ամյա սկսնակը գրապատմական հարուստ իմացություններով խոսում է այնպիսի հարցերի մասին, որոնց այլոք հասնում են ստեղծագործական հասունացման փուլում: Մա նշանակում է, որ ժամանակի գեղարվեստական զարգացման ուղենշային սկզբունքներին Սևակը մերձեցնում էր ինքնուրույնաբար և սեփական փորձով:

Ահա մի կողմից՝ ազգային ու ռուսական պոեզիայի մեջ ձևավորված մտայնությունների, մյուս կողմից՝ գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային օրինաչափությունների առանցքի շուրջ էլ կազմավորվում է Սևակի գեղագիտական ու գեղարվեստական ինքնուրույն աշխարհայեցողությունը: Այս դեպքում էլիոթը նրա համար նորագույն բանաստեղծության խորհրդանիշ դարձած հայացքի ուղղություն էր, իսկ Չարենցն ու Պաստերնակը թռիչքի ապահով դաշտ էին:

Անգլոամերիկյան գրողի ստեղծագործության հետ Սևակի պոեզիայի առնչության հաջորդ եզրը վերաբերում է գեղարվեստական կառուցվածքի երաժշտականացմանը և լեզվական արտահայտության բնույթին:

Ստեղծագործական վաղ շրջանում էլիոթն ազդվել է ֆրանսիական խորհրդապաշտությունից, որի կոչերից մեկն, ըստ Պոլ Վերլենի, հնչում էր այսպես. «Երաժշտություն անենից առաջ»:

⁷⁴ Ե.Չարենց, Երկերի ժողովածու, 6 հատորով, Ե., 1967, հ.6, էջ 277-279:

Բայց եթե խորհրդապաշտունների գեղագիտության մեջ երաժշտությունը խոսքի մեղեդայնություն էր, տրամադրության նրբություն, պատկերի քնարականություն և կշռույթի ու տաղաչափության բացարձակ ներդաշնակություն, ապա հետագա շրջանի բանաստեղծների, այդ թվում՝ Էլիոթի ու Սևակի համար երաժշտությունը նախ և առաջ ուներ *ձևակերպիչ* նշանակություն և, որպես այդպիսին, գերակայության է հասնում գեղարվեստական երկի կառուցվածքի համակարգում:

Հանրահայտ «Չորս կվարտետն» Էլիոթն ստեղծել է Բեթհովենի կվարտետների օրինակով: Բեթհովենյան ստեղծագործությունների հանգույն Էլիոթի երգաչափ-պոեմը ևս ունի որոշակի կառուցվածք: Յուրաքանչյուր կվարտետ բաղկացած է հինգ մասից, օգտագործված են չափածո խոսքի դրսևորման մի քանի եղանակներ՝ ազատ-ասերգային, երգեցիկ-քնարական և աններդաշնակ-խժալուր: Այսինքն՝ աստնանսի կողքին կա նաև դիստնանսը: «Պոեզիայի երաժշտությունը» հողվածում, շարադրելով պոեզիայի երաժշտության, չափածո խոսքի երաժշտական կառուցվածքի իր սկզբունքները, Էլիոթը նաև գրել է. «Մխալ կլինի կարծել, թե ամբողջ պոեզիան պետք է մեղեդային լինի կամ թե մեղեդայնությունը պոեզիայի գլխավոր սկզբունքն է»:

Երաժշտական մտածողությունն ի սկզբանե է ուղեկցել Սևակին: Հիշյալ՝ 6.08.1942 թվականի նամակում, կարծես արձագանքելով Էլիոթի մտքերին, Սևակը գրում էր. «Իրոք իմ գործը հիշեցնում է երաժշտական մի սիմֆոնիա, որ բաղկացած է վեց մասից: Այդ մասերից յուրաքանչյուրը կլինի տարբեր բնույթի, տարբեր տիպի: Նրանցից յուրաքանչյուրը կլինի մի ամբողջական և լրիվ գործ իր սկիզբով, իր զարգացմամբ և իր վախճանով, բայց և միաժամանակ նրանցից յուրաքանչյուրը ընդհանուր իդեայով կապված կլինի իր նախորդին և հաջորդին և ապա բոլորի միասնությամբ իսկական բանաստեղծի, իսկական հասկացողի համար ամբողջական և հասկանալի կլինի այդ գործը ինչպես մի երաժշտական սիմֆոնիա» (VI, 410):

Բնածին այս զգացողությունը պահպանվել ու զարգացել է հետագայում: Իր նոթատետրում նա հատազայում արել է այսպիսի գրառումներ. «Բնությունն ինչ վրա ազդում է՝ ինչպես ե-

րաժշտությունը»։ Առանձին բանաստեղծությունների գրության շարժառիթի կապակցությամբ նշել է. «5.5.57. Բեթհովենից հետո «Փառաբանություն — փառաբանում են»։ . 20.5.57. *Բեթհովենի 7-ից հեկո*»։ Վերջին դեպքում նշումներ է արել «Հավատում են» բանաստեղծության համար և գրել «Գովերգում են», «Վիճում են», «Կարծում են» գործերը⁷⁵։

Սևակը ևս կարևորություն էր տալիս չափածո խոսքի երաժշտական կառուցվածքին։ Այս մասին նա արտահայտվել է բազմիցս և այդ տեսությունը գործադրել իր բանաստեղծություններում ու պոեմներում։ «Դեպի մեծ ուղեծիր» հոդվածում սիմֆոնիզմը՝ իր իսկ թարգմանությամբ համանվագայնությունը, նա համարում էր «ոչ այնքան ժանր, որքան մտածողության ձև»՝ դա ուղղելով նկարագրական, այլ կերպ՝ պատմողական, «հեքիաթանաղլական», «թոնրատնային» բանաստեղծական ինքնարտահայտման դեմ, ինչը հակում ունի ամեն բան մանրամասնորեն շարադրելու։ Համանվագայնության, նաև դիստոնանսի մասին Սևակը հիմնավորապես արտահայտվել է ծրագրային և ուղեճային «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածում։

Այս տեսությունը գործնականորեն նախապատրաստվել է «Անլռելի զանգակատուն» պոեմով։ Ըստ «Ինչ-ը, ինչպես-ը և որպես-ը» հարցազրույցի՝ այն հղացվել է կոմիտասյան երգի ներգործությամբ՝ որպես «համանվագ», «երգարան», «զանգակատուն» կամ՝ «իբրև օրատորիա»։ Այնուհետև նույն ներգործությամբ հստակեցվել է «նաև կառուցվածքը՝ ըստ կոմիտասյան երգերի, այսինքն՝ շարադրել Կոմիտասի ողջ կյանքը ըստ նրա համապատասխան երգերի...»։ Այսպես կոմիտասյան երգի տողերը Սևակի պոեմին հաղորդում են և՛ իմաստային, և՛ զգացմունքային ազդակ, ձևավորում երկի ընդհանուր կառուցվածքն ու ճարտարապետությունը, մանրամասների մեջ կարգավորում ձևը, կշռույթը, պատկերը, լեզուն, ձայնակարգությունը։

Այս ակնհայտ ընդհանրություններով հանդերձ գլխավորը՝ որպես որոշակի կառուցվածք, խոսքի ճարտարապետական հորինվածքն է։ «1920–1940–ական թթ. ամերիկյան պոեզիան» ու-

⁷⁵ Հղումներն ըստ՝ Ա.Արիստակեսյան, Պարույր Սևակ, Ե., 1974, էջ 215–216։

սումնասիրության մեջ ամերիկյան գրականագետ Ֆրենսիս Ծ. Մատիսենը գրում էր, որ «Չորս կվարտետ» պոեմում «Էլիոթը գործնականորեն մարմնավորել է այն միտքը, ըստ որի՝ կրկնվող թեմաների կիրառությունը պոեզիայի մեջ նույնքան բնական է, որքան երաժշտության մեջ»⁷⁶:

Էլիոթի «Չորս կվարտետ» գործի հետ զուգադիր քննության հրաշալի օրինակ է նաև Սևակի «Անձրևային տոնատ»-ը, ինչը բանաստեղծի իսկ ծանուցումով գրված է «Հինգ նվագով, մինոր հնչականությամբ»: Այդ երկը ևս ունի կրկնվող ու զարգացող ներքին թեմաներ՝ անընդմեջ անձրև, որ ասես շարունակաբար կաթում է բանաստեղծի հոգու մեջ, և ինքն իր մեջ հոգեբանորեն ծվատվող անհատ. դրանք էլ ստեղծում են երկը՝ որպես որոշակի կառուցվածք:

Խորհրդապաշտներից առաջ նաև ֆրանսիական պառնասականների համար խոսքի երաժշտականությունը նախ ներդաշնակ մեղեդայնություն էր և ոչ ձևաստեղծ տարր: Այս միտքը կրկնում ենք՝ Էլիոթի «Չորս կվարտետ»-ին ու Սևակի «Անձրևային տոնատ»-ին զուգահեռ հիշատակելու Թեոֆիլ Գոթյեի «Ճերմակ-մաժորային համանվագ» բանաստեղծությունը: Իսկ դա նշանակում է, որ գեղարվեստի պատմության մեջ ոչինչ անհետք չի անցնում, այլ, զարգանալով կամ փոփոխվելով, դառնում է ավանդույթ: Ավանդույթ՝ հենց նորարարության համար:

Իր ամբողջ պոեզիայում Էլիոթը բացառեց այն տողերն ու պատկերները, որ սպասարկու դեր ունեն. ոչ թե պատկեր բանալի են, այլ բացատրական խոսք: Բացատրական խոսքը հասկանալու համար է, իսկ հասկացողի համար այն արդեն ավելորդություն է: Էլիոթն իր պոեզիան հասցեագրում էր հասկացողին: Այս կապակցությամբ «Մեռյալ երկիրը» պոեմի առիթով հիշյալ հոդվածում Մատիսենը իր միտքն այսպես էր շարունակում. «Նա բաց է թողել միացնող տրամաբանական անցումները, և ընթերցողը դեպի այդ «գաղափարների երաժշտությունը» պետք է իր համար

⁷⁶ Френсис Ծ. Матисен, Ответственность критики, М., 1972, с. 286.

ճանապարհ գտնի մոտավորապես այնպես, ինչպես հասկանում է սիմֆոնիան՝ մեկը մյուսին համադրելով կրկնվող թեմաները»⁷⁷:

Ճիշտ մույն մտայնությամբ «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածում Սևակն էր զարգացնում «փվածքների» իր տեսությունը՝ այն հակադրելով հարթագրությանը. «Եթե փորձենք նկարել նրա հետագիծը, ապա կստացվի ոչ թե անընդմեջ գիծ, այլ ընդմիջված գիծ՝ այն, ինչ կոչվում է *կեղզիծ* (пунктир): Արանքներ կան ամեն մի գծիկի և կետի միջև. դրանք (այդ ընդմիջում-արանքները) հենց...ավելորդություններն են...» (V, 268):

20-րդ դարի գեղարվեստական մտածողության մեջ կարևոր դեր է կատարել կինոն՝ պատկերների հաջորդական շարքի և մոնտաժի սկզբունքով: Նշեցինք, որ դա բնորոշ է եղել Վ.Մայակովսկուն ու Չարենցին: Կինոմտածողությունը Գ.Վարուժանը բնորոշ է համարել նաև Ա.Յարճանյանի արվեստին. «Այս պատկերավոր տողերը հաճախ իրարու հետ դասական աղերս չունին: ...ամոնք պաստառին վրա բուռերով նետված գույներ են, ծեփեր են, որոնք cinema-ի մը շարժանկարությունն ունին: Անոնք մտածումն ավելի միևնույն սեռին պատկանող տպավորություններ են, որ հետզհետե տող առ տող կ'երթան ոտանավորին ամբողջություն մը տալու, այդ ամբողջությունը տպավորության համադրությունն է...»⁷⁸: Լրացնենք՝ կինոմտածողությունը որոշակի գեղագիտություն էր Գ.Իյոմ Ապոլինների համար: Ավելացնենք, որ դա բնորոշ էր նաև Էլիոթին, որի գեղարվեստական մտածողությունը քննադատությունը բնորոշել է «սինեմատիկ» եզրով (սինեմա-կինո բառից), ինչին շատ հարմար կարող է լինել հայերեն «շարժապատկեր»-ը կամ «շարժանկար»-ը: Այսինքն՝ շարժապատկերային, շարժանկարային մտածողություն, ինչն, իր հերթին, ամբողջությամբ ընկած է Պ.Սևակի գեղարվեստական համակարգի հիմքում:

Նշել ենք, որ ջրայի զգացմունքայնության մեջ ընկած պոեզիան Սևակը բարձրացրեց «բանական զգայնության», իմացական հույզի աստիճանի: Էլիոթն իր հերթին հայտարարեց. «Պոե-

⁷⁷ Նույն տեղը, էջ 266-267:

⁷⁸ Գ.Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու, Ե., 1987, հ.3, էջ 160: Տես նաև՝ Գ.Վարուժան, Յարճանյանի քերթողությունը.— Գրական ասուլիսներ. Ատոմ Յարճանյան (Սիամանթո), Կ.Պոլիս, 1913, հ.Չ, էջ 29-30:

զիսն ոչ թե զգացմունքների ազատություն է, այլ փախուստ զգացմունքից»: Բանաստեղծների այս կրկնակի «փախուստը զգացմունքից» այլ բան չէ, քան ապրումն ու հույզը այլևս զգացմունքակիր ծանոթ բառերով գեղարվեստական համակարգի մեջ չխցկելը, դրա փոխարեն՝ այդ ամենը խոսքի, պահվածքի, նկարագրի ժամանակակից հարաբերությունների մեջ ներքաշելը:

Սառն ու չոր են էլիոթի տողերն՝ անգամ սիրո հոգեբանական վիճակներ արտացոլելիս: Այդպես է, որովհետև այդպիսին է նրա քնարական հերոսը: Դա ժամանակի այն հերոսն է, որը ոչ թե քո դիմաց նստած սրտաբաց անկեղծությամբ իր կյանքն է պատմում՝ որպես վեպ ու պոեմ, այլ ակնարկում է այդ ամենի մասին, պետք է կռահես և ամենակարևորը՝ իրավունք չունես միջամտելու, հետաքրքրվելու, հարցեր տալու, որովհետև մարդկային հարաբերության այդ ձևը այլևս անցյալի մեջ է: Նոր փոխհարաբերությունը հարցերով լրացումներ անելու ճանաչողությունը չի ընդունում:

Այդ ամենը հետևանք է այն բանի, որ ժամանակակից մարդը վերջնականապես օտարվել է հանրությունից և՛ ամենևին էլ չի ջանում իր տեղը գտնել կամ վերագտնել այդտեղ, որովհետև հանրային կյանքը պիղծ է, մարդուն չհասկացող, ծաղրող, խոշտանգող և, ի վերջո, հոգեբանական անկման մեջ նետող: Ահա թե ինչու արդեն վտանգավոր է անկեղծ լինել այդ հանրության հետ, երկար ու բարակ, այն էլ վստահող անկեղծությամբ ու զգացմունքի անմիջականությամբ խոսել դիմակավորված ու ներքուստ ծրագրավորված մարդկանց հետ: Հանրությունը չարժի դրան, և գրողը՝ որպես անհատ, այդպես է վրեժ լուծում:

Ավանդույթի հարցում ևս ընդհանրություններն ակնհայտ են: Սևակն ավանդույթի հիմնական գործոնը համարում էր ազգային լեզուն: «Պոեզիայի սոցիալական նպատակը» հողվածում, նկատի ունենալով միջնադարի լատիներենը, էլիոթը գրում էր. «Լեզվի ազգային դիմագիծ ստանալու գործում մեծ դեր խաղաց պոեզիան»⁷⁹: Գեղարվեստական խոսքի աստիճանի հասցված լեզուն որոշում է «ազգային դիմագիծ», ինչն էլ ավանդույթի հիմքն է: Իսկ «Ամերիկյան գրականություն և ամերիկյան լեզու» (1953)

⁷⁹ Писатели США о литературе, М., 1974, с.164. Տես՝ նաև՝ Ընտրանի ամերիկյան և անգլիական պոեզիայի, կազմող՝ Ա.Հարությունյան, Ե., 2000, էջ 483:

հողվածում էլիոթը գրում էր, որ անհրաժեշտ է «...գրականության մեջ խուսափել նեղ-ազգային ինքնապարփակվածությունից»։ Ըստ նրա՝ «...պետք է խույս տալ հետևյալ հարցերից. «Այս նոր գրողին կարելի՞ է իսկական ամերիկյան գրող անվանել: Նրա ստեղծագործությունը համապատասխանո՞ւմ է ամերիկյան հաստատուն հասկացություններին, ներդաշնանա՞յ է արդյոք այն ամենին, ինչը գրականության մեջ համարում ենք ամերիկյան «ոգի»»: Էլիոթն այն կարծիքի է, որ այսպիսի հարցադրումները կարող են սպանել ստեղծագործողի «ինքնատիպությունը», և շատ ճնշող է համարում զնահատության այսպիսի եզրերը. «Այս գրողի մեջ ոչինչ անգլիական չկա», «Նրա մեջ բացակայում է ֆրանսիականը» և այլն»։ Եզրակացությունն այս է. «Գրականությունը հանգեցնել միայն արդեն հաստատված խնդիրների ամբողջությանն ու ոճին նույնն է, թե հաստատել, որ ամերիկյան ինքնատիպությունը մեկ անգամ և ընդմիշտ տրված երևույթ է»։ Այլ խոսքով՝ ստեղծվող կենդանի գրականությունը «մշտապես գտնվում է փոփոխությունների մեջ...»⁸⁰:

Ժամանակակից, նոր ստեղծվող գրականությունն ավանդույթի պարտադրմամբ չճնշելու, գեղարվեստի ասպարեզում բաց դռների քաղաքականություն վարելու կողմնորոշումն իր ամբողջ գրական-քննադատական գործունեությամբ պաշտպանում էր նաև Պ.Սևակը։ Ինքը, լինելով խորապես ազգային և՛ նյութի մեջ ու լեզվի, և՛ խոսքի շեշտի մեջ ու հնչերանգի, այդուամենայնիվ, այն երբեք չդարձրեց իր առավելության չափանիշ և միշտ ձգտեց համամարդկային արժեքներով լայնացնելու իր հոգևոր ընդգրկման շրջանակները։

Ե՛վ Էլիոթը, և՛ Սևակը գրական այս սկզբունքներն իրականացնելիս հանդիպել են պահպանողականների դիմադրությանը։ Հիշենք, թե ինչպես անընթացության հարձակումների ենթարկվեց Սևակն իր «Համուն և ընդդեմ «ոռալիզմի նախահիմքեր»-ի» հողվածի համար, երբ ոմանք իրենց պարտքն էին համարում նրան անպայման դաս տալ և դարձի բերել, իսկ այլոք բանաստեղծ Սևակին ջանում էին փրկել տեսաբան Սևակից, կարծես նրանք տարբեր ստեղծագործական անհատականություններ լի-

⁸⁰ Писатели США о литературе, էջ 177, Ընտրանի..., էջ 492-493:

նին: Այս կետից խոսքը տանք նույն քննադատին՝ Մատիսենին. «Էլիոթի ընտրած մեթոդը ենթարկվեց խիստ հարձակումների, թեև դրա ընտրությունը իմաստավորված ու պատճառաբանված էր համոզմունքի վերածված այն նախադրյալներով՝ ըստ որոնց ժամանակակից պեղծիան պետք է լինի դժվարին»⁸¹:

Այսբանից հետո անհրաժեշտ է քննել նաև երկու բանաստեղծների բառի գեղագիտությունը, ինչը ևս ընդհանուր սկզբունքների տեսադաշտում ինքնաբերաբար համընկնում է:

«Չորս կվարտետ» պոեմի «Բըրնթ Նորթըն» գլխի 5-րդ բաժնում բառերի մասին Էլիոթը մի ամբողջ տրակտատ է հյուսում.

*Բառերը շարժվում են, երաժշտությունը շարժվում է
Միայն ժամանակի մեջ. բայց այն, ինչ սուկ ապրում է,
Կարող է սուկ մեռնել: Բառերը, խորքից հեկո,
Լոռլոյանն են հասնում: Միայն չեի և կադապարի միջոցով
Բառերն ու երաժշտությունը կարող են հասնել
Անշարժությանը, ասես չինական սափորն է պարզվում,
Հավերժորեն պարզվում իր անշարժության մեջ:
.....Բառերը չգվում են,
Ճաքում, երբեմն կոտրվում ծանրության փակ,
Լարվածությունից զայթում, սահում, մեռնում,
Քայքայվում անճշգրտությունից, չեն մնում փեղում,
Չեն մնում հանգիստ: Չայները ճշացող,
Հանդիմանող, ծաղրող, դափարկաբանող
Թափվում են նրանց վրա: Բառն անապապրում
Հալածվում է միշտ չայներից փորձության,
Թաղման պարի ողբացող սրվերից,
Անսփոփ ցնորքի բարձրաչայն ողբից:*

Նույնը՝ պոեմի «Լիթլ Գիդինգ» գլխի դարձյալ 5-րդ բաժնում.

*.....Ամեն ճիշտ դարչվածք,
Ամեն ճիշտ նախադասություն (որտեղ բառն իր փեղում է,
Իր հասարակ փեղում որպես հիմք հաջորդին.
Բառը, որը ոչ փարբեր է, ոչ ցուցամոլական,
Այլ դյուրին շփում հնի և նորի,*

⁸¹ Френсис О. Матисен, Ответственность критики, М., 1972, с. 266–267.

*Հասարակ բառը՝ ճշգրիտ, առանց գոեհկության,
Չնսպարշան բառը՝ սրույզ, բայց ոչ մանրախնդիր –
Կապարյալ ուղեկից՝ միասին պարող)
Վերջն է և սկիզբը⁸²։*

Այսպես իր բանաստեղծություններից շատերում ևս Սևակը խոսում է բառերի գեղագիտական նշանակության մասին: Նա նույնպես ձգտում է կենդանի բառի և հանուն դրա կանգ չի առնում ոչինչի առջև: «Գիշերն ու ես» բանաստեղծության մեջ գրում է.

*...Բաց եմ անում
Եվ արգելված – հայիոյական բառերն ամեն
Իրենց բարուն պոեզիայով,
Որ կուրակվել է դարեդար...*

«Դառնում եմ»–ի մեջ շարունակում է.

*Բանաստեղծները բանաստեղծելիս
(Ոչ զիզի–բիզի բան ստեղծելիս)
Չափածո խոսքում երբեք չգրված,
Կուպիտ համարվող,
Նույնիսկ արգելված
Բառեր ու խոսքեր թող օգտագործե՛ն,
Թո՛ղ չկարկամեն, թո՛ղ վարտահ փորձեն:*

Օրենքներ չկա՛ն, կա լուկ իրավո՛ւնք...

«Ոսկին վերստին ոսկի է մնում», «Ամտառի վեպը», «Հպարտանում եմ», «Հայտնություն» և այլ բանաստեղծություններում Սևակն իրեն համարում է և՛ բառերի «լվացարար», և՛ բառերի գաղտնիքների «վերծանող», միայն թե, ինչպես կյանքում, այնպես էլ պոեզիայի մեջ, բառն ապրի կենդանի ձայնով: Նա ևս գտնում էր ճշգրիտ, անվրեպ բառը և հանուն դրա ստեղծում բառի գեղեցկության իր նոր սահմանումը՝ ըստ ամենայնի տարբեր, նաև

⁸² Թոմաս Մ.Էլիոթ, Մեռյալ երկիրը, Ե., 1991, էջ 81–82, 102:

հակադիր՝ բառը դրվագված զարդանախշի վերածող գեղագիտությունից, նաև հակադիր դրան:

Անդրադառնանք մեկ այլ ընդհանրության ես: Մեկ անգամ չէ, որ իր գեղարվեստական պատկերների մեջ Սևակն օգտագործել է վերջը որպես մի նոր սկիզբ ընդունելու տրամաբանական կառուցվածքը: Դա գալիս է հնից: Աստվածաշնչյան խոսքը կա վերջինների՝ առաջին և առաջինների՝ վերջին դառնալու մասին: Հայտնի են Հերակլիտեսի «Յուրաքանչյուր ակնթարթ և՛ վերջ է, և՛ սկիզբ», 16-րդ դարի Շոտլանդիայի թագուհի Մարիա Սքյուարթի «Իմ սկզբի մեջ իմ վերջն է», Անրի Բերգսոնի «Վերջը սկիզբ է պարունակում, որտեղից որ ծագել է» և այլոց ասույթները: Մարիա Սքյուարթի նշանաբանը «Չորս կվարտետում» օգտագործել է էլիոթը: Պոեմի «Իսթ Բոուքըր» գլուխն սկսվում է «Իմ սկզբի մեջ իմ վերջն է» արտահայտությամբ, ինչը դառնում է գլխի հետագա շարադրանքի տրամաբանական կրկներգն ու ասելիքի բացվածքը: Նույնը նաև պոեմի «Լիթլ Գիդինգ» գլխում, ուր հանդիպում են այսպիսի տողեր.

*Այն, ինչ սկիզբ ենք կոչում, շարժ հանախ վերջն է,
Իսկ վերջացնել՝ ասել է թե սկսել:
Վերջն այն տեղն է, որտեղից սկսում ենք:
..... Ամեն քերթված
Մի տապանագիր: Ամեն գործողություն
Մի քայլ է դեպի կառափնարան, դեպի խարույկ, դեպի ծովի հատակ,
Կամ քար անընթեռնելի. այստեղից ենք սկսում⁸³:*

Վերջի ու սկզբի տրամաբանական կապի կառուցվածքը վարպետորեն օգտագործել է նաև Սևակը: Ահա հայոց գրերի ստեղծողը «Եվ այդ մի՛ Մաշտոց անուն» պոեմում.

*Նրանք ծնվում են, որ ապացուցեն,
Թե այնտեղ է լուկ սխրանքն սկսվում,
Ուր վերջանում է ամեն մի հնար...
... Մենք կայինք, այո՛, Նրանից առաջ:*

⁸³ Նույն տեղը, էջ 102:

*Սակայն Նա ծնվեց,
Որ գա ու դառնա ինչ-որ նոր Սկիզբ:*

Նույնը՝ «Դիմակների փոփոխություն՝ հոգուտ անդիմակությամբ» բանաստեղծության մեջ, ուր նա հրահանգում է. «Մի՛ վախեցեք վատթարից, նա է լավի օժանդակը թաքնըված», «Հավատն ինչքան պակասի, Այնքան հույսը կավելանա ձեր սրտում»:

Հնարավոր է գտնել նաև պատկերային համընկնումներ, բայց միշտ չէ, որ կարելի է դրանք վերածել ընդհանրության օրինաչափության, ինչպես այս դեպքում: «Քո պատճառով» բանաստեղծության մեջ Սևակը գրում էր.

*Քո քայլվածքի՛, քո քայլվածքի՛, քո քայլվածքի՛ պատճառով
Լսողությանը սահմանապահ, սահմանապահ են դարձել:*

«Չորս կվարտետ»-ի մեջ համահունչ տողեր ունի նաև Էլիոթը. «Ուտնաձայներն արձագանքում են հիշողության մեջ... Բառերս արձագանքում են Այսպես, իմ մտքում»: Քայլվածք-ոտնաձայն, լսողություն-հիշողություն, անդրադարձ-արձագանք անցումները թեև նրբերանգային ընդհանրություն են ստեղծում, բայց դրանք միանգամայն տարբեր և ինքնուրույն գեղարվեստական պատկերներ են:

Սևակ — Էլիոթ գեղարվեստական համակարգում գործում են ընդհանրության ավելի արմատական օրինաչափություններ: Նրանց տեսական-գեղագիտական հայացքները համընկնում են գրականության համար այնպիսի էական նշանակություն ունեցող հարցերի շրջանակում, ինչպիսիք են ավանդույթն ու արդիականությունը:

«Ավանդույթ և անհատական տաղանդ» (1920) հոդվածում⁸⁴ նախնիների հանդեպ «կույր ու երկչոտ հավատարմությունը» Էլիոթը հստակորեն սահմանագծում է ավանդույթի ճշմարիտ զգացողությունից: Հակված լինելով այն առաջաշարժ գաղափարին, ըստ որի՝ «Նորարարությունն ավելի լավ է, քան կրկնությունը»՝ նա գրում է, որ ավանդույթն, առաջին հերթին, «պատմականու-

⁸⁴ Տես՝ նույն տեղը, էջ 105–114:

թյան զգացում է ծնունդ», ինչը նա «համարյա պարտադիր» է համարում «յուրաքանչյուրի համար, ով պիտի շարունակի բանաստեղծ մնալ քսանութ տարեկանից հետո. իսկ պատմականության զգացումը պահանջում է ճանաչել ոչ միայն անցյալի անցյալությունը, այլև նրա ներկայությունը. պատմականության զգացումն ստիպում է մարդուն գրել... իր երակներում եղած ժառանգականությամբ»: Անցյալի ու ներկայի պատմամշակութաբանական ու ժառանգորդական առնչությունները նկատի ունենալով՝ Էլիոթը կարևոր էր համարում նշել քաղաքակրթության երկու տարբեր ժամանակների փոխներթափանցումն ու փոխներգործությունը՝ որպես նոր արդյունք ստանալու երաշխիք: «Ներկան պիտի վերափոխի անցյալն այնքան, որքան որ անցյալը կառավարում է ներկան»,— գրում էր նա: Շարունակելով խոսել ավանդույթի մասին՝ նույն հոդվածում Էլիոթը գրում է, որ եվրոպական միտքը «իր ճանապարհին ոչինչ չի մերժում և թռչակի չի ուղարկում ո՛չ Շեքսպիրին, ո՛չ Հոմերոսին, ո՛չ Մադլենյան ժայռապատկերները»: Դարի մեծագույն նորարարներից մեկը լինելով՝ նա բնավ չի ծայրահեղացնում և խզում իր ու նախորդների կապը: Եվ դա մի այնպիսի ժամանակաշրջանում, երբ իր կողքին անցյալի արժեքները հիմնավոր վերաքննության առջև էին կանգնեցրել գրական շատ ուղղություններ և առաջին հերթին՝ ապագայապաշտները: Էլիոթի մեջ այս դեպքում խոսում է անգլիական հավասարակշիռ պահպանողականությունը, ինչը, սակայն, բնավ դեմ չէր առաջընթացին ու նորարարությանը, բայց ոչ Շեքսպիրի հաշվին:

Իր ժամանակի նորարարական շարժման առաջամարտիկը լինելով՝ Մևսկը ևս շատ հարգալից էր խոսում ճշմարիտ ավանդույթի մասին: Հինն ու հնացածը տարբերակելով հավերժականից ու անանցից («Ե.Չարենցը և արդիականությունը») «Դժվարը իրենից հասում լինելն է» հողվածում իր խոհերին տալիս է այսպիսի ձևակերպում. «Ժխտել ավանդույթը նույնն է, ինչ ժառանգականության ժխտումը»: «Այո՛, դասականներից պետք է սովորենք»,— պատգամում է նա՝ «սովորելուց» հստակորեն տարբերակելով «կրկնողությունը», իսկ «մեծ նախորդների փորձը» համարելով հիշողության կուտակարան, ժառանգորդական շղթա:

Ինչքա՛ն հարազատ, անգամ համընկնող են այս դատողությունները: Եվ սա՛՛նչ թե որպես պարզ ազդեցություն, այլ որպես 20-րդ դարի համաշխարհային գեղարվեստական մտքի զարգացման օրինաչափությունը բացահայտող ընդհանրություն:

Սևակին ու Էլիոթին հարազատացնում է մաս դիմակի խորհրդանշանի օգտագործումը: Դիմակը և 20-րդ դարի մշակույթը հարցադրումը թեև լայն շրջանակ է ենթադրում, բայց այս դեպքում սեղմ ընդգրկումով ասենք, որ դիմակի գեղարվեստական նշանակությունը որոշակի գեղագիտության վերածվեց Ջիզմունդ Ֆրոյդի աշակերտ Կարլ Յունգի (1875–1961) խորքային հոգեբանության փիլիսոփայական ձևակերպումների մեջ: Ըստ նրա՝ դիմակը տրոհված ինքնության ներկայանալի տարբերակն է՝ օտարված ներքին «ես»-ից: Հայ իրականության մեջ կերպարվեստում դիմակի խորհրդանշանն օգտագործեց Մ. Սարյանը, պոեզիայում՝ Ե. Չարենցը, այնուհետև՝ Սևակը⁸⁵:

Պ. Սևակի «Դիմակներ» շարքի քննության համար նշված օրինակների հետ մեկտեղ անհրաժեշտ նախադրյալ է մաս Էլիոթի «Gerontion» (1920) բանաստեղծությունը: Իսկ Էլիոթն էլ շատ լավ ծանոթ էր իր սիրելի բանաստեղծ Էզրա Փաունդի «Դիմակներ» (1912) գրքին, մի գրող, որին նա համարել է «ավելի հմուտ վարպետ» և նրան նվիրել «Մեռյալ երկիրը» պոեմը: «Gerontion» վերնագիրը հունարենից թարգմանաբար նշանակում է փոքրիկ ծերունի: «Ստեղծելով իր հերոսի՝ ծերունու «դիմակը»,— ինչպես նշում է Ֆ.Օ.Մատիսենը,— Էլիոթն արտահայտել է ետպատերազմյան ժամանակներին այնքա՛ն բնորոշ հուսահատության տրամադրություններ»⁸⁶: Դիմակ հասկացությունն այստեղ պայմանական է և համապատասխանում է խորհրդանշական կերպարի ձևակերպմանը: Այդ դիմակն Էլիոթի համար ծառայել է որպես խոսքի «դրամատիկականացման միջոց»:

Դիմակը, ինչպես արդեն նշել ենք, օգտագործել է մաս Սևակը, ստեղծել խորհրդանշական կերպարներ, ինչպես միաչքանին,

⁸⁵ Տես՝ մեր «Դիմակ և ինքնություն (Դիմակի գեղագիտությունը 20-րդ դարի պոեզիայում և Չարենցի ստեղծագործության մեջ)» ուսումնասիրությունը.— «Երդիչե Չարենց. Հայոց բանաստեղծության մայրաքաղաքը», Ե., 1996, էջ 534–557:

⁸⁶ Френсис О. Матисен, Ответственность критики, М., 1972, с.264.

միոտանին, հարբեցողը, խեղկատակը, ծաղրածուն, խաղալիք սարքողը, դրանով շեշտել մարդու երկփեղկոյուն ու ավելի դրամատիկականացրել խոսքի ներքին բովանդակությունը:

Մեր գրականագիտությունը երբեմն անհարկի նեղացնում է գրողների ընդգրկման տեսադաշտը, այն հարմարեցնում շատ դեպքերում իր սահմանափակ պատկերացումների: Մինչդեռ լայն շփումների, առնչությունների ու ընդհանրությունների մեջ գրողին դիտելով միայն հնարավոր կլինի տեսնել նաև ազգային գրականության տեղը համաշխարհային գրական շարժման մեջ: Այդպիսի բանաստեղծներն այնքան էլ շատ չեն. 20-րդ դարում՝ Վարուժան, Տերյան, Չարենց, Սևակ, գուցե ևս մի քանիսը, որոնց շնորհիվ ուղիներ ու արահետներ են բացվում դեպի գրականության զարգացման համաշխարհային օրինաչափությունները: Այս տեսակետից Սևակի պոեզիան կոչված է, ինչպես ինքը կասեր, հայ գրական միտքը հանելու «Դեպի մեծ ուղեծիր»: Այդ ճանապարհին շատ կարևոր է նաև նրա գրական առնչությունների սուսունասիրությունը, իսկ Սևակ — էլիոթ հարցադրումն ավելի տեսանելի է դարձնում բանաստեղծի ու դարաշրջանի կապը:

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿԸ ԵՎ ԼԱՏԻՆԱՄԵՐԻԿՅԱՆ ՊՈԵԶԻԱՆ

Պ. Սևակն ուշադիր էր գրական կյանքի նորությունների հանդեպ: Նոր գրքերը՝ առավել ևս բանաստեղծական ժողովածուները, չէին վրիպում նրա աչքից: Ժամանակակիցների վկայությամբ նա ծանոթ էր իսպանալեզու պոեզիայի խոշորագույն ներկայացուցիչներ Ռուբեն Դարիոյի և Չանգմարինի ժողովածուներին:

Ռուբեն Դարիոն (1867–1916) նիկարագուացի էր: Կամրջելով 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարամուտի սահմանագիծը՝ նա սկզբից ևեթ կանգնեց նորարարական ուղղության պաշտպանության դիրքերում և իսպանալեզու երկրների գրականության մեջ հասավ մեծ հեղինակության: Էությանը բարենորոգիչ լինելով՝ նա շուտով գլխավորեց իսպանալեզու գրականության արդիապաշտ շարժումը:

Պ. Սևակին հոգեհարազատ կարող էին լինել Դարիոյի գեղագիտության որոշ դրույթներ: Նիկարագուացի բանաստեղծը, որի գիտակցական կյանքն անցել է Եվրոպայի քաղաքներում՝ Փարիզ, Մադրիդ, և որոնք արվեստի մեջ գեղագիտական նոր շարժումների ձևավորման օջախներն էին, խիստ զգայուն էր պոեզիայի բնագավառում կատարվող տեղաշարժերի հանդեպ: Նա այն կարծիքի էր, որ «Կաղապարված բառերը վտանգավոր են, քանզի իրենց մեջ կաղապարված մտքեր են պարփակում»⁸⁷: Բառերի նկատմամբ նույն մոտեցումն ուներ նաև Սևակը: Հողվածներում և ծրագրային բանաստեղծություններում նա ևս դեմ է արտահայտվել «խտակված», համ ու հոտից զուրկ կաղապարված բառերին:

Դարիոն այն կարծիքի էր, որ «գաղափարների կամ մտքի երաժշտությունը» բանաստեղծության մեջ պետք է ձուլվի «տողի երաժշտությանը»⁸⁸: Նա դեմ էր գեղեցկության փոխարեն մատուցվող գեղզեղանքին և պոեզիայի առնականությանը փոխարինող սիրունիկությանը: Ավելի կտրուկ էր տրամադրված միտքն ու զգացմունքը պատմուճանող ծամածռության դեմ: Դարիոն բանաստեղծական արտահայտման նոր լեզվի պահանջ էր զգում: Գեղարվեստական ավանդույթներով այնքան հարուստ իսպաներենը նրան այլևս չէր բավարարում: Եվ նա ստեղծեց բանաստեղծության իր լեզուն, ինչն արդիական գեղարվեստական մտածողության լեզուն էր, և Պարլո Ներուդայի արտահայտությամբ՝ խոսել սովորեցրեց լատինամերիկացիներին:

Նոր արդիական գեղարվեստական լեզվի հետամուտ էր նաև հայ բանաստեղծը, որն իր հերթին ստեղծեց ժամանակակից պոեզիայի լեզու՝ անկաշկանդ, ազատ-խոսակցական, զերծ մտքի շարժումը կաղապարող ամեն տեսակի պայմանականություններից, բայց դրանով հանդերձ՝ խիստ պատկերավոր, զուգորդական այլասացություններով հարուստ, համանվագային բազմաձայնությամբ տրոփուն:

Չուգադիր կարելի է համեմատել երկու բանաստեղծներից տողեր ու պատկերներ, որոնք ցույց կտան նրանց գեղագիտական կողմնորոշումների ընդհանրությունը: Սևակի «Արվեստ» բանաս-

⁸⁷ P. Дарио, Лирика, М., 1967. с.7.

⁸⁸ Նույն տեղը:

տեղծությունը կարելի է համեմատել Դարիոյի «Կյանքի և հույսի երգեր» ժողովածուի մեջ զետեղված համանուն քերթվածի հետ: Ահա Սևակի «Արվեստ»-ը.

*Քամին է երգում ինչ-որ եղանակ,
Որ Բեթհովենին պատիվ կբերեր:*

*Մութ հորիզոնին աղոյր այգալույս
Մի ռեմբրանդյան նորահայր նկար:*

*Շեքսպիրին է կյանքը շեռ առնում
Իր ողբերգական դրամաներով...*

*Իսկ մե՛նք՝ են ու դո՛ւ... արվեստ էնք խաղում
Եվ... մի այնպիսի՝ համոզվածությամբ,*

Որ Մերվանրեսի հերոսն էլ չուներ...

Ահա և տողեր Դարիոյի նշված բանաստեղծությունից.

*Լինել ուժեղ՝ նշանակում է ճշմարիտ լինել.
աստղը շողում է, քանզի հագնված չէ,
պարզ ու վարար առվի մեջ երգում է
ջինջ առավոտի բյուրեղյա շայնը:
Եվ ես ուզում եմ, որ հոգիս զնգա,
ինչպես հսրակ առվակ, ինչպես նշմարվող աստղ.
ինչ այնպե՛ս գրականությունը շանչրացրել է:
Ես փարված եմ լուսաբացով ու արշալույսով⁸⁹:*

Երկու բանաստեղծությունների մեջ էլ կյանքի ու արվեստի հարաբերակցության ավանդական, բայց միշտ նոր հարցն է՝ առաջադրված և լուծված նույն սկզբունքներով: Երկուսն էլ կենդանի կյանքի հորձանքը հակադրում են արվեստի կաղապարված օրենքներին, որքան էլ այդ արվեստը լինի համճարի արգասիք:

Դարիոյի ռուսերեն առաջին գիրքը՝ «Բանաստեղծություններ» վերնագրով, լույս է տեսել 1958-ին, ինչին և ծանոթ է եղել

⁸⁹ Р. Дарио, Избранное, М., 1981, с.74. Տողացի թարգմանություն:

Սևակը: Հետագայում Մոսկվայում ռուսերեն լույս են տեսել նաև նիկարագուացի գրողի «Քնարերգություն» (1967) և «Հատընտիր» (1981) ժողովածուները: Ինչպես առաջին, այնպես էլ մյուս գրքերում Ա. Գոլեմբայի թարգմանությամբ զետեղված է Դարիոյի հայտնի բանաստեղծություններից մեկը՝ վերնագրված «Հոգեփոխություն» («Մետեմպսիխոզ»): Հոգեփոխությունը, ինչպես նշված է բանաստեղծության ծանոթագրության մեջ, հոգիների վերաբնակեցման մասին կրոնական ուսմունք է, որ առաջացել է Հին Եգիպտոսում և Պյութագորասի միջոցով Ք.ծ.ա. 6-րդ դարում տեղափոխվել Հունաստան⁹⁰: Դարիոն, օգտագործելով հոգեփոխության հնարավորությունը, իր քնարական հերոսին վերագտնում է Կլեոպատրայի մահիճում՝ որպես նրա սիրելյան և զոհ: Ահա այդ բանաստեղծության հայերեն ամբողջական թարգմանությունը, որ կատարել ենք Դարիոյի ռուսերեն վերջին գրքից՝ դա համարելով Գոլեմբայի թարգմանության վերջնական վերամշակված տարբերակ:

*Ես զինվոր եմ եղել. նա՛, ով քնել է մահճում
թագուհի Կլեոպատրայի: Ճերմակությո՛ւն,
և աստղե՛ հայացք, և ամենակարո՛ղ կերպար՝
այդ ամենը եղե՛լ է:*

*Կար աստղե հայացք և ոսկե մահիճ,
և մաշկը, մա՛շկը, մաշկի ճերմակությո՛ւնը,
և վարդը՝ վարդերի մարմա՛ր ամենակարո՛ղ:
Այդ ամենը եղե՛լ է:*

*Նրա ողնաշարն իմ գրկի մեջ զրնգաց,
և ես սրիպեցի մոռանա՛լ Անյոնհոսին:
(Հայա՛ ցքը, աստղայի՛ ն հայացքը և մաշկի ճերմակությո՛ւնը):
Այդ ամենը եղե՛լ է:*

*Ես՝ Ռուֆուս Գալլըս, այր մի՛ Գալիայում ծնված,
զինվոր եմ եղել, և արքայական երինջը*

⁹⁰ Նույն տեղը, էջ 298:

*Կվել է ինչ իր քնահաճույքի ակնբարբը:
Այդ ամենը եղե՛լ է:*

*Ախ, ինչո՞ւ այն ցասկոյր ջղացնցման պահին
իմ բրունգն մալուներով
չիւնդդեցի՝ թագուհի՛ Կլեոպատրային:
Այդ ամենը եղե՛լ է:*

*Ես շղթայակապ Եգիպտոս ուղարկվեցի
և ինչ–որ կիզիչ մի օր հոշոտվեցի որչ շնորհից:
Ես՝ Ռուֆոս Գալլոս, այր մի՛ Գալիայում ծնված:
Այդ ամենը եղե՛լ է՞⁹¹:*

Ահա այս հրաշալի բանաստեղծությունն է, որի հետ զուգորդվում է Սևակի «Զգայախաբություն»–ը, ինչը ևս մեջ ենք բերում ամբողջությամբ: Մինչ այդ ասենք, որ հեղինակն այն գետնեղել է «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուի «Ականջդ բեր ասեմ» շարքում և գրել 1959–ի նոյեմբերի 18–ին Չանախչիում:

*Ինչ մեկ–մեկ նույնիսկ այնպես է թվում,
Թե ևս քնել եմ այն թագուհու հեպ,
Որին կոչում են Կլեոպատրա:*

*Քնել եմ, հեպո... առավոյր ծեզին
Գլխապովել նրա՝ ինչ շոյած չեոքով:*

Ահա այսպես Դարիոյի հոգեփոխությանը հաջորդում է Սևակի զգայախաբությունը: Երկուսի հոգեբանական միջուկն անտարակույս նույնն է. Կլեոպատրայի պես թագուհու հետ շարքային մեկի գիշերային սեր և առավոտյան զլխատում: Սա է ընդհանուրը, ինչը ժամանակին առիթ է հանդիսացել Սևակին գրագողության մեջ մեղադրելու համար: Բայց այս բանաստեղծությունների համեմատությունը ժխտում է այդ մեղադրանքը: Կա միայն ներքին անդրադարձ Դարիոյի բանաստեղծությանը: Իսկ հղացման զյուտն ըստ էության նորություն չէ: Տարվածուին՝ լինի Կլեոպատ-

⁹¹ Նույն տեղը, էջ 100: Ռուսերեն թարգմանության շոնաջին տարբերակում 13–րդ և 23–րդ տողերը քիչ այլ նրբերանգ ունեն՝ «Ես՝ Ռուֆո Գալլոս, գալիական արյամբ մի տղա»: Իսկ բոլոր բանաստեղծերն սկսվում են գլխագրերով:

րա, Շամիրամ, թե մեկ ուրիշը, տենչալու, թեկուզև մահվան գնով նրա հետ մի պահ երջանկանալու զգայական վիճակը հաճախակի է հասկոյիլում գեղարվեստական խոսքի մեջ: Օրինակ՝ «Ասպետակուն...» ում, չնաշխարհիկ աղջիկների տեսիլքից արբած, թավառական հերոսի անունից Չարենցն այսպես էր գրում.

*Ուխտավոր՝ մի՛ անգամ կյանքիդ
(Օրերում փխուր ու մոսալ
Թող ցոլա հրահուր ու անգին
Այդպիսի մի բախար քո վրա:
Թող բացվի այդպիսի մի լույս
Երկրային կյանքում քո խավար –
Եվ ապա՝ փանջանքին հլո՛ւ՝
Թող սիրտդ հավիտյան նվա:*

*...Ինչ գցին բանտը դոյակի,
Ինչ համար սուտեր սրեցին:
Բայց էլի լիքն էր հոգիս
Այն սիրով հուր–հրածին:
Ու մոսալ բանտից ես փախա,
Որ կյանքի գո՛րչ ճամփեքին
Երգեմ իմ այս սե՛րն արևահամ
Ու հարու հարվածը իմ փեզի՞⁹²:*

Այս ամենը վկայում է, որ, ընդհանրությամբ հանդերձ, Սևակի «Զգայախաբություն»-ը հենու է Դարիոյի «Հոգեփոխություն» րանաստեղծության պարզ նմանահանություն լինելուց:

Լատինամերիկյան մյուս բանաստեղծը, որի անունը հուղվվում է Սևակի աոիթով, պանամացի Չանգմարինն է: Նրա «Պանամայի կրկեր» վերնագրով բանաստեղծությունների ժողովածուն Ռուլատ Օկուջավայի թարգմանությամբ Մոսկվայում լույս է տեսել 1963 թվականին:

Կարլոս Խրանսիսկո Չանգմարինը գրեթե Սևակի տարեկիցն է, ծնվել է 1922-ին Պանամայի գյուղերից մեկում: Ծնունդով

⁹² Ե.Չարենց, Երկերի ժողովածու, 6 հատորով, Ե., 1964, հ.3, էջ 44, 55:

հնդկացի է: Նրա առաջին «Մայր և ողբ» բանաստեղծությունների ժողովածուում լույս է տեսել Սևակի առաջին գրքի հետ միաժամանակ՝ 1948-ին: Այնուհետև մա խապաներեն լույս է ընծայել «Մարմնի պոեմներ» (1956), «Ժողովրդի բանաստեղծները» (1972), «Քնարական դեպիմներ» (1972) չափածո գրքերը և պատմվածքների ժողովածուներ: Ռուսերեն թարգմանությունն արված է «Մարմնի պոեմներ» գրքից: Գրքում զետեղված է նաև այդ վերնագրով շարք, որի մեջ պերուացի բանաստեղծը փառաբանում է մարդկային մարմինը՝ «Ամուր և բարի անխոնջ ոտքերը», «Մեջքը՝ համատարած տառապանք», «Բեռնավորված կոշտ ձեռքերը», «Վաղ քամու երզը երզող թոքերը», «Նուրբ ու փափուկ լեզուն», արյունն ու սիրտը:

Հիշենք, որ մարդու մարմնական և հոգեկան զեղեցկությունների փառաբանությունը 1950-1960-ական թվականներին նաև խորհրդային պոեզիայի առաջատար ուղղություններից էր: Սևակը 1957-ին գրեց «Մարդը ափի մեջ» շարքը, 1963-ին տպագրեց համանուն գիրքը, Էդուարդաս Մեծելայտիսը գրեց «Մարդը» ժողովածուն, ինչը ռուսերեն լույս տեսավ 1962-ին, իսկ 1965-ին Սևակի թարգմանությամբ հրատարակվեց հայերեն: Լիտվացի բանաստեղծն ամերիկացի Ուոլթ Ուիթմենի նման, նաև պանամացի Չանգմարինի նման գովերգում էր մարդու բնական զեղեցկությունը՝ ձեռքերը, աչքերը, ձայնը, մազերը, շուրթերը, քայլերը, արյունը:

Սևակի պոեզիայի հետ ընդհանուրը Չանգմարինի «Բեռնավորված կոշտ ձեռքեր», «Իմ մոր ձեռքերը», «Ես երգում եմ իմ ժողովրդի ձեռքերը» բանաստեղծություններն են՝ զետեղված «Մարմնի պոեմներ» շարքում: Մարդու ոտքերն ու մեջքը փառաբանելուց հետո՝ նա գովերգում է աշխատավոր կոշտ ձեռքերը, դրանից հետո բանաստեղծություն նվիրում մոր ձեռքերին, ինչին էլ հաջորդում է ժողովրդի ձեռքերին նվիրված գործը: Չանգմարինի առաջին և երրորդ բանաստեղծություններին՝ «Բեռնավորված կոշտ ձեռքեր», «Ես սիրում եմ իմ ժողովրդի ձեռքերը», համահունչ է Սևակի «Ձեռքեր» քերթվածը, ինչն սկսվում է «Դուք քրտնաթոր, տանջված ձեռքեր, Արեգակից խանձված ձեռքեր, Ձեռքեր՝ բքից, շոգից ճաքած...» տողերով: Երկու հեղինակների համար ընդհանուր է շունչը, գովասանական ժանրը, նման են նաև պատկերները:

Ահա և մորը նվիրված Չանգմարինի բանաստեղծության տողացի թարգմանությունը.

*Իմ մոր ձեռքե՛րը, իմ մոր ձեռքե՛րը
ասես ձեռքերը լինեն վարդի,
հող*

ու մեխակի:

*Օրավարձու բանվորի ձեռքեր: Հանգիստ չունեն նրանք:
Արևածագից մինչ արևածագ նրանք հաց են հունցում:*

*Կոպիտ աշխատանքից չվախեցող,
սպիներով շերտավորված:*

Ինչպե՛ս են նրանք բուրում հյութեղ խորի նման:

Ի՛նչ նուրբ են նրանք և ի՛նչ գեղեցիկ⁹³:

«Մոր ձեռքերը» բանաստեղծության մեջ Սևակը ևս գովերգում է աշխատող, բանող, դատող մոր ձեռքերը, որոնք «քար են շրջել, սար են շարժել», որոնք անվերջ աշխատանքից ճաքճքել են ու կոշտացել, բայց մնացել են «նուրբ ձեռքեր, սուրբ ձեռքեր»: Վերստին հիշենք, որ հունձ անող, բեռ կրող, հաց թխող աշխատավոր ձեռքերը իր «Մարդը» գրքում զետեղված «Ձեռքեր» բանաստեղծության մեջ գովերգում էր նաև Մեծելայտիսը:

Որքան էլ Սևակի և Չանգմարինի գործերի նմանությունն ակնհայտ լինի, ստիպված ենք հիասթափեցնել Սևակին գրագործության մեջ մեղադրողներին, որովհետև այս դեպքում գրական ազդեցության մասին խոսք լինել չի կարող, քանզի, ընդհանրություններով հանդերձ, հեղինակներն անծանոթ էին մեկը մյուսի գրածին: Սևակն իր «Ձեռքեր» և «Մոր ձեռքերը» բանաստեղծությունները գրել է Մոսկվայում նույն օրը՝ 1955 թվականի հոկտեմբերի 30–ին, և զետեղել 1957–ին տպագրած «Նորից քեզ հետ» ժողովածուի «Ծուխ ծխանի» շարքում: Իսկ պերուացի բանաստեղծի գիրքը, ինչպես ասացինք, ռուսերեն թարգմանությամբ լույս է տեսել 1963–ին: Ուստի այս դեպքում Սևակին գրագործության մեջ մեղադրողները իրենք են ընկնում մեղքի մեջ:

⁹³ Чангмарин, Песни Панамы, М., 1963, с. 83.

Այսպիսի համընկնումները, որոնց նմուշները քիչ չեն համաշխարհային գրականության մեջ, հուշում են ինչ-ինչ մոտիվների համամարդկային բնույթի մասին, ինչը և գեղարվեստական մտածողության ավելի լայն շրջագիծ է ընդգրկում, քան պարզ ազդեցությունը կամ փոխազդեցությունը: Այսուհանդերձ, գրողներին, այս դեպքում՝ Պարույր Մևակին, չարամտությամբ տարածված անհիմն մեղադրանքներից ազատելու համար հարկ է դիմել նաև այսպիսի որոշակի առարկայական համեմատական վերլուծությունների, որպեսզի պարզվի պոտորված ջուրը: Մևակը կարիք չուներ ուրիշներից վերցնելու, ինքն էր տրտնջում, որ հնար չունի ունեցածը ցույց տալու համար: Ամենայն հավանականությամբ իրեն մեղադրողների՞նք են ուղղված «Ես չեմ որոնում» (1959) և «Ծախում-առնում-քաշխում են» (1957) բանաստեղծությունների այս տողերը.

*Ես չեմ որոնում:
Որոնում է նա,
Ով կ'անենում է ինչ-որ բան գրմեկ,
Իսկ ես... չգիտեմ, քե ինչպե՞ս գրմենմ*

Իմ ունեցածը ցույց տալու հնար:

Ահա և մյուսը.

*Խե՞ղք եք ծախում
Առնողը չեմ,
Թե գիմն անգամ ջրի գիմ է...*

*...Ինչի՞ս է պետք և չեք երգը,
Առնող ճարեք՝ ինքքս ծախեմ...*

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿ — ԷԴՈՒԱՐԴԱՍ ՄԵԺԵԼԱՅՏԻՍ

Ժամանակը միշտ էլ որոշակի տեսական, գեղագիտական, փիլիսոփայական ուղղվածություն է հաղորդում գեղարվեստական զարգացմանը: Այդ հիմքերի ընդհանրությամբ ձևավորվում են գրա-

կան–մշակութային որոշակի ուղղություններ և հոսանքներ: Հայացքների ընդհանրությունն ու որոնումների համախմբվածությունը բնորոշ է նաև ժամանակակից գրականությանը: Դա այդպես է. մի կողմից՝ պարտադրված գաղափարական սխեմաների առկայությամբ, ինչը գոյատևել է խորհրդային ժամանակների գրականության տարբեր փուլերում (սխեմատիզմ, անկոնֆլիկտայնություն, կյանքի գունազարդում), մյուս կողմից՝ այդ պարտադրանքի դեմ ուղղված պայքարով, ինչը մղել է անընդհատ վերադառնալու դեպի գրականության գլխավոր հերոսը՝ ՄԱԼԴԸ: 1930–ական թթ. դա կոչվում էր կենդանի մարդու տեսություն, հոգեբանական ռեալիզմ, իսկ 1950–ական թթ. կեսերից սկսած՝ վերադարձ դեպի բոլոր տեսակի կաշկանդումներից ձերբազատված մարդ անհատը:

Ահա այս ընդհանրության հիմքի վրա էլ ձևավորվում է Պարույր Սևակ — Էդուարդաս Մեծելայտիս ստեղծագործական կապը, ինչն ունի շատ ուշագրավ առանձնահատկություններ, և ինչին ուղղված հայացքը ի հայտ է բերում գրականության զարգացման ակնհայտ օրինաչափություններ: Այս տեսակետից խորհրդային ժամանակների գրականության երկու խոշորագույն ներկայացուցիչների ստեղծագործական կապերի քննությունն անհրաժեշտ և իր մանրակրկիտ վերլուծությանը սպասող հարց է:

Ա

Պ.Սևակը լայն ընդգրկման ստեղծագործող էր, բնույթով՝ նորարար և պոեզիայի բարենորոգիչ, որն իր գործունեության մեջ զգալի տեղ է հատկացրել նաև թարգմանական աշխատանքին՝ հետաքրքրությունների ոլորտում ունենալով նաև լիտվական գրականությունը: Նա հայերեն է թարգմանել Ա.Վենցլովայի բանաստեղծությունները (1953) և Է. Մեծելայտիսի «Մարդը» ժողովածուն (1965):

Է.Մեծելայտիսը իր հերթին Հայաստանը համարել է բանաստեղծական երկրորդ հայրենիքը՝ Հայաստանի, հայ գրակա-

նության ու մշակույթի մասին գրելով բազմաթիվ քանաստեղծական շարքեր և հոդվածներ⁹⁴:

Նա նաև առիթ է ունեցել 1969, 1979, 1982 թվականներին այցելելու Հայաստան, մոտիկից շփվելու առասպելական երկրի ժողովրդի մշակույթի հետ և ստանալու ներշնչման նորանոր ազդակներ: Իր բազմաթիվ բարձրագույն կոչումների, մրցանակների ու պարգևների կողքին (Սոցիալիստական աշխատանքի հերոս, Լեոնինյան մրցանակի դափնեկիր, Ջ. Ներուի և Ն. Վապցարովի անվան մրցանակների դափնեկիր) նա հպարտությամբ կրում էր նաև Ե. Չարենցի անվան մրցանակը, ինչին հայ գրականությանը մատուցած ծառայությունների համար արժանացավ 1982 թվականին:

Մեզ հետաքրքրող Սևակ–Մեծելայտիս ստեղծագործական առնչության պատմությունը Հայաստան և Մեծելայտիս ընդգրկուն նյութի մի մասն է: Եվ քանի որ Հայաստան–Մեծելայտիս նյութի քննությանն արդեն անդրադարձել է գրականագիտությունը⁹⁵, ուստի չենք անդրադառնա դրան, այլ ավելի որոշակի կուրվագծենք մեզ հետաքրքրող հարցի շրջանակները:

Ժամանակակից պոեզիայի հարցերին նվիրված ուսումնասիրությունների մեջ նախկինում առիթ ունեցել ենք անդրադառնալու Պ.Սևակի և Է.Մեծելայտիսի ստեղծագործական կապին, բայց դրանք եղել են թռուցիկ ակնարկներ⁹⁶: Ի մի բերելով, դրա հետ մեկտեղ ընդարձակելով և խորացնելով ուսումնասիրվող նյութի շրջանակները՝ այդ երկու նշանավոր բանաստեղծների ու մտածողների գրական առնչությունները կարելի է ներկայացնել ավելի տարողունակ ընդգրկումով, մանավանդ որ դա առնչվում է 1950–1960–ական թթ. խորհրդային գրականության զարգացման արմատական հարցերին:

⁹⁴ Դրանք զետեղված են Է.Մեծելայտիսի ժողովածուներում, որոնցից մի քանիսը լույս են տեսել Երևանում՝ «Քարե գինի», 1980, «Հայկական ֆեռմեն» (ռուսերեն), 1982, «Իմ կրկնակի Արարատը», 1984:

⁹⁵ Մասնավորապես նկատի ունենք Ֆ. Բախչինյանի «Արևային քնար» (ռուսերեն), Վիլնյուս, 1983 և «Աստղային խոստովանանք» (ռուսերեն), Վիլնյուս, 1989 մենագրությունները: Նա նաև կազմել է Մեծելայտիսի երևանյան նշված հրատարակություններից վերջին երկուսը, իսկ վերջինին կցել եզրափակիչ խոսք:

⁹⁶ Տես՝ «Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը», Ե., 1979, էջ 337–338, «Բանաստեղծության ոգին», Ե., 1980, էջ 85, «Ժամանակ և շարժում», Ե., 1984, էջ 158, «Հայ սովետական պոեզիայի պատմություն», Ե., 1987, էջ 477:

Սևակի և Մեծելայտիսի ստեղծագործական առնչություններն առաջին հերթին հենված են գեղարվեստական մտածողության սկզբունքների ընդհանրության վրա: Դրանք ունեն և՛ իրենց նախադրյալները, և՛ զարգացման առանձնահատկությունները:

Նախադրյալները կապվում են գրական որոշակի ավանդույթների հետ, որոնք երկու բանաստեղծների համար էլ ունեն ընդհանրության եզրեր: Այս տեսակետից առանձնանում են հատկապես Ուլոթ Ուիթմենը և Վլադիմիր Մայակովսկին: Ընդ որում, թե՛ Սևակը, թե՛ Մեծելայտիսը իրենց գեղարվեստական նախասիրությունների ձևավորման գործում տարբեր առիթներով հիշատակել են պոեզիայի այս երկու բարենորոգիչների անունները:

Մեծելայտիսը աչքի առաջ ունենալով Ուիթմենի և Մայակովսկու, նաև ազգային գրականության որոշակի ավանդույթները՝ զարմանալիորեն ճշգրիտ է ուրվագծում Պ. Սևակի գրական ծագումնաբանությունը: Իր գրչակից բարեկամի գրական դիմանկարն ուրվագծող «Լույսի և բարու երգիչը» հողվածում Մեծելայտիսը գրում է. «Նրա քնարերգության մեջ դժվար չէ նկատել ժառանգորդական ազդակներ, որ գալիս են հանճարեղ Նարեկացու փիլիսոփայական խորհրդածություններից, Մայաթ-Նովայի և հայկական միջնադարի մյուս մեծ քնարերգուների տաղերից, ինչպես նաև Եղիշե Չարենցի նորարարական ստեղծագործությունից: Բայց այնտեղ հնչում են նաև Պուշկինի բանաստեղծական քնարի լարերը, զգացվում է Ուիթմենի բանաստեղծական ազդեցությունը, տրիբուն Մայակովսկու հասարակական ավանդույթների և Ռիլկեի մտորումների ազդեցությունը»⁹⁷:

Այս հիմքի վրա ընդհանրության եզր է տեսական ու գրական կաշկանդումներից ձեռքբաղված ստեղծագործական հայացքը, ինչը օրինաչափությունների ակնհայտ միասնություն է ի հայտ բերում Պ. Սևակի «Արվեստ» և Մեծելայտիսի «Նիսագարայի ջրվեժը կամ զբոսանք Ուլոթ Ուիթմենի հետ» բանաստեղծություններում:

Այս ոգու արտահայտություն են նաև շատ այլ բանաստեղծություններ, որոնցում Սևակը ջանում էր գրականություն բերել կյանքի լեզուն, անտառի ձայները, քամու շառաչը, անձավի լու-

⁹⁷ Է. Մեծելայտիս, Իմ կրկնակի Արարատը, Ե., 1984, էջ 197:

թյունը: Սա նրա ստեղծագործության մեջ մի առանձին գեղագիտական ծրագիր է: Այդ նույն ծրագիրը գեղագիտական նույն հարցադրումներով առկա է նաև Մեծելայտիսի ստեղծագործության մեջ: Որպես բնորոշ օրինակ՝ տողացի թարգմանությամբ մեջբերենք մի հատված վերոհիշյալ բանաստեղծությունից.

*...Բառային զանգվածը կառավարելու համար
անհրաժեշտ են միանգամայն այլ օրենքներ:
Ծովի մակընթացություններ, քամու պոռթկումներ,
հասարոցի աղմուկ, ամպրոպի հարված
սեսա պարկերներ նոր ռիթմերի համար:
Առիթմիայի ռիթմ,
անկանոնության ռիթմ
սեսա բնության մեջ տիրապետող ռիթմերը:
Մենյակային կանոնները սուզվում են,
երբ քառուից հայտնվում է
քառային աննախընթաց հարմոնիան:
...Իսկ ինչո՞ւ բանաստեղծությունը պտղկեցնել պրոկրոստյան
մահիճնում,*

*զինվորների պես զգասար բառերը շարել,
երբ մոլեզգնում են ռիթմերը և պարկերները նույնպես
մարտի են ելնում կարգ ու կանոնի դեմ:*

*Մի՞թե ծովը երբևէ լսել է չափի ճշգրտության մասին,
իսկ Բորեասն էլ պահպանել քորեյը,
մի՞թե յամբերը կարող են օրինակ ծառայել քամու համար
և մրրիկի, որ թոցնում է ամեն ինչ արագ⁹⁸:*

Պոեզիան ավելորդ կաշկանդումներից ազատելու, անկանոնության մեջ կանոն որոնելու, առիթմիայի մեջ ռիթմ հայտնաբերելու և դիստոնանսի մեջ աստոնանս գտնելու հետևողական կողմնորոշումը, ինչպես ասում են, ոտքից գլուխ բնորոշ է երկու բանաստեղծների: Մտաբերենք Պ. Սևակի «Խոստովանություն», «Դառնում եմ», «Հայտնություն», «Անշնորհակալ մասնագիտու-

⁹⁸ Э. Межелайтис, Авиастюды, М., 1966, с. 252–254.

թյուն» բանաստեղծությունները, որոնցից տարբեր առիթներով արդեն իսկ քաղվածքներ արել ենք:

Համանման ուղղվածություն ունեն մաս երկու բանաստեղծների խորհրդածությունները՝ նվիրված պոեզիայի տարաբնույթ հարցերին: Ընդ որում, և՛ Սևակը, և՛ Մեծելայտիսը իրենց գեղարվեստական հիմնական գործի հետ մեկտեղ զբաղվել են մաս գրականագիտական–քննադատական–հրապարակագրական աշխատանքով: Հայտնի է Սևակի գիտաքննական ժառանգությունը, որ մեծ գրողի վաստակի անբաժանելի մասն է: Հայտնի է մաս Մեծելայտիսի խորհրդածությունների հավաքածուն «Չայնակարգություն» («Կոնտրապունկտ») վերնագրով, որի մեջ գետեղված են «Գիշերային թիթեռներ» խորհրդածական մենախոսությունը և «Եղյամապատ պատուհան» մտորումների շարքը:

Մեզ հետաքրքրող հարցի վերաբերյալ Սևակը հետևյալն էր գրում. «Արդի բանաստեղծության *հիմնական տիպարը*, երաժշտական տերմինով ասած, ես համարում եմ ոչ թե *երգային* մտածողությունը, այլ *համանվագայինը* (սիմֆոնիզմը): Ոչ թե *մենաչայնությունը*, այլ *բազմաչայնությունը*: ...Իսկ սիմֆոնիկ զարգացած երաժշտությունը ոչ թե բացառում, այլ ենթադրում է մաս այն, ինչ կոչվում է *դիստոնանս*, որ բանաստեղծության տիտղոսավոր և անտիտղոս գնահատողները հաճախ կոչում են «կոպիտ տեղեր» կամ «արձակայնություն»» (V, 258–259): Բազմաձայն ու բազմաշերտ արվեստի պահանջ դնելով՝ իր հերթին Մեծելայտիսն այսպես է հիմնավորում դիստոնանսի անհրաժեշտությունը. «Այնտեղ, ուր իշխում էր կանոնը, այժմ բացահայտորեն իշխում է բանաստեղծական անհամաչափությունը: ...Բնության մեջ առավելապես իշխում է անհամաչափությունը, անձևությունը: Հապա գտիր միանման երկո՞ւ քար: Այժմ արվեստը կողմնորոշվել է դեպի այդ որոշակի ձևի բացակայությունը: ...Բանաստեղծը կապված էր բանաստեղծության կանոններին: Դրանից ազատվելու համար՝ նա յուրացնում է չպարտադրվող իմպրովիզացիոն մաներան, ընտրում է ազատ չափ: Նրա պոեզիան հոսում է լայն, բավականին խառնաշփոթ հոսքով, երկու ժայռերի՝ Սրտի և Բանականության միջով: Կորչում է բանաստեղծության գրաֆիկական նկարագիրը: Մասերի են բաժանվում տները: Այժմ ամեն մի տան,

երբեմն ամեն մի տողի մեջ ռիթմ թելադրում են բանաստեղծի միտքն ու տրամադրությունը: Հանգերը կորցնում են իրենց կազմակերպող նշանակությունը և հնչում ազնիվ մետաղի արժեքը: Անհայտանում է պոեզիան և արձակը բաժանող սահմանը: Պոեզիան կորցնում է երաժշտական նշանակությունը»⁹⁹:

Սրանք կարծես միևնույն մտքի տարբերակներ լինեն, որոնք սակայն, հղացվել են մեկը մյուսից առանձին, մեկը մյուսից անտեղյակ:

Նրանց մտքերին այդպիսի ուղղություն է տվել ժամանակի գեղագիտությունը, պոեզիայի զարգացման տրամաբանությունը:

Հայտնի է Պ. Սևակի մոլեզին ձգտումը դեպի ճշմարտությունն ու արդարությունը: Այդ զգացողությամբ է տոգորված նրա ամբողջ պոեզիան, այդ ոգու ծնունդ են հատկապես «Մարդը ավիի մեջ» և «Եղիցի լույս» ժողովածուները: Այդ դավանանքն արտահայտված է նաև ծրագրային բանաստեղծություններում և առանձին նյութերի մեջ («Աղաչում եմ», «Ողբում եմ», «Հրաժարվում եմ», «Քրտնում եմ»): «Իմ կտակը» շարքի 8-րդ բանաստեղծության մեջ նա պարզ ու որոշակի ասում էր.

Այն, ինչ կոչվում է գրականություն,

Դեսպանապոռն չէ,

Որ զգա՛ս–խորհե՛ս– մկրածե՛ս մի բան

Եվ այլ բան ասես:

Իսկ «Ինչ–ը, ինչպես–ը և որպես–ը» հարցազրույցի մեջ այդ կապակցությամբ նա ասել է. «Այո՛, բանաստեղծը ճշմարտություն որոնող է, և դա վաղուց է ասված, բայց և ավելին, ո՛չ միայն որոնող, որ կրավորականություն է ենթադրում, այլև դարբնող, որ կյանքին նվիրաբերում է պարտադրում» (V, 390–391):

Իր հերթին Մեծելայտիսը բազմիցս արտահայտվել է այդ մասին. «Կոչում» բանաստեղծության մեջ այդ միտքը նա ձևակերպել է այսպես.

⁹⁹ Э.Межелайтис, Контрапункт, М., 1972, с. 310–341.

*Ես բանաստեղծ եմ
և այդ իսկ պատճառով կոչված
դեմոստրատիկոսներ,
իսկ ճշմարտությունը դառն է...¹⁰⁰*

Երկու բանաստեղծների գրական նախասիրությունների ընդհանրությունն ահա ձևավորվում է գեղագիտական կողմնորոշման միասնությամբ, ինչի հաջորդ փուլը բուն ասելիքի ճշգրտումն է, այլ կերպ՝ պոեզիայի նյութի հայտնաբերումը:

1950–ական թթ. կեսերից խորհրդային գրականությունը ձգտում էր ետ բերել անկոմֆլիկտայնության շրջանում տանուլ տվածը, որը, մեծ հաշվով, գրականության գլխավոր հերոսն էր՝ մարդը. ապրող, սիրող, տառապող, մտածող կենդանի մարդը և ոչ թե սխեմատիկ մտքերի գաղափարախոսն ու հրահանգներ կատարողը: Ահա այս որոնման ճանապարհն էլ Սևակին ու Մեծելայտիսին, նաև խորհրդային շատ այլ գրողների տարավ դեպի գլխավոր նպատակը: Եվ ամենևին պատահական չէ, որ Մեծելայտիսն իր հանրահայտ գիրքը վերնագրեց «Մարդը», իսկ Պ. Սևակը՝ «Մարդը ափի մեջ»¹⁰¹:

Պատահական չէ նաև, որ իրարից անկախ երկու բանաստեղծներն էլ պիտի այնպիսի խոստովանություններ անեին, որ զարմանալիորեն շատ էին միադավան: Ուստի շարունակենք հետևել պոեզիայի, ընդհանրապես գրականության ու մշակույթի հարցերի վերաբերյալ արտահայտած նրանց մտքերին: Ընդհանուր դատողություններից խուսափելու համար, որոնք վերջնական հաշվով ոչինչ են առանց փաստական որոշակի նյութի առկայության, դիմենք զուգադիր վկայակոչումների:

Մարդու գեղարվեստական պատկերման հարցում երկու բանաստեղծներն էլ հակված են պարզության, բայց ոչ թե պար-

¹⁰⁰ Э. Межелайтис. Карусель, М., 1967, с. 20. Տողացի թարգմանություն:

¹⁰¹ Է. Մեծելայտիսի «Մարդը» գիրքը ռուսերեն լույս է տեսել 1961–ին, իսկ 1962–ին՝ արժանացել Լենինյան մրցանակի: Սևակը թարգմանել է դրանից հետո: Իսկ «Մարդը ափի մեջ» ձևակերպումը Սևակն արդեն օգտագործել էր 1957 թ.՝ վերնագրելով «Նորից քեզ հետ» գրքում գեղեղված համանուն շարքը: Այնուհետև՝ 1960–ին Մոսկվայում ռուսերեն լույս է տեսել նրա «Մարդը ափի մեջ» վերնագրով ժողովածուն, իսկ 1963–ին՝ հայերեն համանուն գիրքը:

զության այն տարբերակին, ինչը վերածվում է հասարակաբանության, այլ բարդ պարզության: Ի դեպ, հենց դա էլ եղել է այն հեղանակետը, ինչին հենվելով՝ երկու բանաստեղծներն էլ պայքարել են հեշտագրության, պարզունակության ու գրական հետամնացության դեմ: Այդպես է, որովհետև միանգամայն այլ մտավոր-հոգեբանական նկարագիր ունի ժամանակակից մարդը:

Մեծելայտիսը համանման հարցերի շուրջ խորհում էր այսպես. «Գրել պետք է պարզ ու հասկանալի: Բայց ոչ պրիմիտիվ: Բանաստեղծներից պետք է պահանջենք բարդ պարզություն... Հիմա պոեզիայի հիմնական նյութը դարձել է մարդու ներաշխարհը: Նրա հոգու լանդշաֆտը»¹⁰²:

Իր հերթին Սևակը «*հոգեկան ներանչավային* լաբիրինթոսների» հաղորդակցվելու, «Ոգու կառուցվածքի մեջ քափանցելու», «հոգու դիալեկտիկային» հասու լինելու պահանջներ էր դնում, ինչի բարձրագույն նշանակությունը կյանքի իմաստի բացահայտումն է (Սևակի այս և համանման մտքերը տես՝ V, 68, 84, 259–260 և այլն):

Նույն մտահոգությունն առկա է նաև Մեծելայտիսի խոհերում: Ըստ նրա՝ «Գրականությունը պարտավոր է պայքարել կենսական ճակատի առաջապահ դիրքերում: Գրականությունը պարտավոր է ընթանալ առաջընթացի ավանգարդում»¹⁰³:

Այս գլխավոր նախապայմանը երկու բանաստեղծներին էլ անընդհատ մղում է նորոգելու բովանդակության ու ձևի հարցը, որի հետևանքով ամեն մի առիթով ասվում ու կրկնվում են այսպիսի մտքեր՝ Սևակ. «Այո՛, *բանաստեղծություն գրելը հիմա շար է հեշտացել*, հեշտացել է ավելի, քան մի սովորական աթոռ սարքելը... Այստեղից էլ ձևի այն քայքայումը, որ շնչում է մոտալուտ ադետի ձևով...» (V, 342, 341): Մեծելայտիս. «Մեծագույն թշնամին այսօր պրիմիտիվիզմն է և ձևի արհամարհումը: Երբեմն կենսական ճշմարտություններից զուրկ մեր ստեղծագործությունները հիշեցնում են ռետինե ծծակներ: Մենք այն գոռով խցկում ենք ընթերցողի բերանը, իսկ նա, տեսնում ես, փորձում ու դուրս է քթում:

¹⁰² Զ.Межелайтис, Контрапункт, М., 1972, с. 232–233.

¹⁰³ Նույն տեղը, էջ 236:

Եվ մնում է չբավարարված... Ընթերցողը մոռացել է ճշմարիտ պոեզիայի համը»¹⁰⁴:

Սևակն իր ստեղծագործական որոնումների մեջ ձգտում էր բազմաշերտ համադրությունների, ինչն արտահայտվել է բազմաձայնության և համանվագայնության մասին ունեցած խորհրդածություններում, ինչպես նաև ժամանակակից մարդու զգայախուզական նկարագրի բացահայտմանն ուղղված այս բնորոշման մեջ. «Եթե խոսքը մարդու մասին է, այլևս զգացումը չի կարող լինել *անհատն*, դա արդեն *բանական-ինացական զգայնություն է*» (V, 402): Այս ուղղվածությունն ակնհայտ է նաև Մեծելայտիսի դատողությունների մեջ: Ըստ նրա՝ «Որպեսզի ապրի, պոեզիան աստիճանաբար բարդանում է, դառնում է «խելոք», փիլիսոփայական: Զգացմունքի պոեզիան, սուկ զգացմունքի տեղը զիջում է մտքի պոեզիային: Ոչինչ չես կարող անել, այդպիսին է դարը: ...Պետք է ջանալ ժամանակակից փուլի համար գտնել մտքի և զգացմունքի ընդունելի ինչ-որ համադրություն»¹⁰⁵:

Բացահայտ է, որ և՛ Սևակի, և՛ Մեծելայտիսի գեղագիտական ըմբռումներն ու գեղարվեստական փորձն ուղղակիորեն առնչվում են դարի արդիապաշտ կողմնորոշմանը, ինչի ներկայացուցիչներն էին Էզրա Փաունդը, Թոմաս Սֆիրնս Էլիոթը, Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսը, Էդվարդ Էսփին Կամինգսը և ուրիշներ: Այստեղ իրենց դերն ունեն նաև գրական-մշակութաբանական տարբեր հոսանքներ, որոնք միասնությամբ ստեղծում են 20-րդ դարի, առավել չափով դարի երկրորդ կեսի ավանգարդը:

Պ.Սևակը այդ ավանգարդի մեջ էր:

Բ

Սևակ-Մեծելայտիս ստեղծագործական կապը գեղարվեստական ըմբռումների ընդհանրությունից զատ, որպես որոշակի գրական փաստ, առնչվում է Սևակի կողմից լիտվացի բանաստեղծի «Մարդը» ժողովածուի թարգմանությանը և ապա շարու-

¹⁰⁴ Նույն տեղը, էջ 256–257:

¹⁰⁵ Նույն տեղը, էջ 348:

նակվում Սևակի ստեղծագործական դիմանկարին նվիրված Մեծելայտիսի բնութագրումներում:

Վերն ասվածն արդեն նախապատրաստում է գրական–ստեղծագործական այն տրամադրությունը, ինչը Պ. Սևակին կարող էր սղել իր իսկ «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուի հրատարակության և դրան հաջորդող բոլոր վեճերի շրջանում թարգմանելու Մեծելայտիսի գիրքը: Այդ առիթով կա նաև նրա խոստովանությունը. «Թարգմանելով Մեծելայտիսի «Մարդը»՝ ես ինձ զգում էի ոչ թե նրա մրցակիցը, այլ՝ նրա զինակիցը և այդ պատճառով ստացա ոչ թե աշխատանքային (трудовая) բավականություն, այլ՝ հոգեկան»¹⁰⁶:

Թարգմանությունը Սևակը կատարել է ռուսերենից, ուստի դրա բնագրային հոգեհարազատության մասին դատողություններ անելու ո՛չ հիմք կա, ո՛չ հնարավորություն, ո՛չ էլ անհրաժեշտություն: Իսկ ռուսերենի հետ համեմատություն կատարելն էլ իր հերթին երկրորդական խնդիր է: Կարևորն այն է, թե ինչքանով է Սևակը ճշգրիտ զգացել Մեծելայտիսի խոսքի ոգին, կշռույթը, իմաստը և պատկերի տրամաբանությունը: Դա հնարավոր է, որովհետև ինչպես ցույց տվեցինք, Սևակն ու Մեծելայտիսն ունեն ոչ միայն գեղարվեստական մտածողության ընդհանրություն, այլև բանարվեստի, ոճական ու հյուսվածքային ձևերի, բանաստեղծական պատկերի ներքին ճեղքման ու խոսքի գրաֆիկական կառուցվածքի:

Այս ամենով հանդերձ, նախապես ասենք, որ Մեծելայտիսի մարդերգության բուն բովանդակությունն այնքան էլ սրտամոտ չէր Սևակին, քանի որ «Մարդը ափի մեջ» շարքում նա մարդուն տեսնում էր ներսից, իսկ Մեծելայտիսը մարդուն պատկերում էր դրսից (այստեղից էլ վերոհիշյալ խոստովանության իմաստային շեշտը՝ «ես ինձ զգում էի ոչ թե նրա *մրցակիցը*, այլ՝ *զինակիցը*») (ընդգծումը՝ Դ.Գ.): Ուստի, թարգմանելով Մեծելայտիսին, Սևակն ասես լրացնում էր իրեն՝ իր ստեղծած մարդու հոգեկան կերտվածքին ավելացնելով Մեծելայտիսի պատկերած մարդու մարմնական գե-

¹⁰⁶ Այս տողերը «Պարույր Սևակ» մենագրության մեջ հղել է Ա. Արիստակեսյանը (Ե., 1974, էջ 105), որտեղից և վկայաբերում ենք: Ավելացնենք, որ իր գրքում Ա. Արիստակեսյանը ճիշտ դիտարկումներով անդրադարձել է նաև Սևակի և Մեծելայտիսի ստեղծագործական առնչությանը (էջ 136–139):

ղեցկությունը: Ասվածի համար բավական է ուշադիր հետևել երկու բանաստեղծների խոսքի կառուցվածքին և իմաստային շղթային:

Բայական գործողությունների միջոցով Սևակը ճեղքում է մարդու ներքը, ինքնարտահայտման ձև դարձնելով խոստովանելը, ցանկանալը, կարծելը, երագելը, ապրելը, զոջալը, ատելը, վիճելը, ենթադրելը, հավատալը, տխրելը, մխիթարելը, երկմտելը, ողբալը, պատկերացնելը, հպարտանալը և այսպես շարունակ: Այսինքն՝ ինքնաբացահայտման գործողություններով գոյություն ունենալը: Մեծելայտիսը մարդու գոյության հաստատումով՝ հենց գոյականներով էլ գոյավորում—մարմնավորում է նրան՝ իր խոսքի նյութ դարձնելով մարդու ձեռքերը, աչքերը, սիրտը, ձայնը, մազերը, շուրթերը, քայլերը, խոսքը, ամունը...¹⁰⁷:

Ահա, այս տեսանկյունից է, որ կարևորվում է նաև Է. Մեծելայտիսի «Մարդը» ժողովածուի թարգմանությունը: Սա հոգեհարազատության այն աստիճանն է, որ Սևակին ընդգրկում է ամբողջությամբ: Հոգեհարազատություն, որ արդյունք է ժամանակի և մարդու հարաբերության ընդհանուր փիլիսոփայական հայեցակետի առկայության:

Այս հանդիպմանը յուրաքանչյուր բանաստեղծ գալիս էր իր ճանապարհով, բայց գալիս էր դեպի նույն կետը, որտեղ մարդն էր: Սևակը, մարդուն տեսնելով, նրան քննելով ծնունդի ու մահվան սահմանագծի մեջ, խոստովանեցնում էր նրան և լսելի դարձնում նրա ձայնը, երբ նա լիարժեք ապրում էր իր կյանքը: Նույն զգացողությամբ Մեծելայտիսն էր փառաբանում մարդուն, բայց ոչ թե ինքնավերլուծող մարդուն, ինչպես Սևակը, այլ ընդհանրապես մարդ արարածին: Երկրից երկինք ձգվող վիթխարի տարածության մեջ նա քանդակում է առողջ ու գեղեցիկ մարդուն, ապա նաև բացում նրա ներաշխարհը, ուր կա սեր ու մեղեդի, ուր կա սիրտ ու միտք: Սևակը Մեծելայտիսի մեջ տեսել է իր գործի շարունակությունը և այդ թարգմանություններով լրացրել ինքն իրեն: Մարդուն կործանած ժամանակի գրականության մեջ նրանք երկուսն էլ մարդախույզ «երկրաբաններ» էին:

¹⁰⁷ Միջանկյալ ասենք, որ **Մեծելայտիսի** ստեղծագործական ոճը արձագանք գտավ **Գ. Էմինի** «Ներքող մարդուն» շարքում: Ինչպես Մեծելայտիսը, նա ևս փառաբանում է մարդու արտաքինը՝ ձեռքերը, ոտքերը, աչքերը, միտքը, սիրտը:

Սևակն ավետում է մարդու բարոյական ուժի հաղթանակը: Նույն բարոյական ուժի հաղթանակն է ավետում նաև Մեծելայտիսը: Մեծելայտիսի մարդը երկրի ու երկնքի արանքում կանգնած տիեզերական էություն է, իսկ Սևակի մարդը ինքնադատաստանով, ինչպես Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» պոեմում, գնում է դեպի հոգեկան կատարելագործում:

Այս տարբերության մեջ խոսում է նաև ավանդույթը. մի դեպքում՝ Ուոթ Ուփմենի «Ինքներգանք» պոեմից և ամբողջ «Խոտի տերևներ»-ից եկող ստեղծագործական ներշնչանք, որ լիպես առկա է Մեծելայտիսի գրքում, մյուս կողմից՝ ինքնավերածական-խոստովանանքային ավանդույթ, որ հայ գրականության մեջ գալիս է Մեսրոպ Մաշտոցի ապաշխարանքի երգերից, Նարեկացու «Մատյան...»-ից, հոգևոր բանաստեղծություններից:

Երկու տարբեր մոտեցում, բայցև նպատակի ընդհանրություն, դրա հետ մեկտեղ մեկը մյուսին և՛ գեղարվեստորեն, և՛ փիլիսոփայորեն լրացնող հավասարաթեք կառուցվածքներ, որոնք միասնությամբ ստեղծում են ժամանակակից մարդու համադրված կերպարը:

Բուն գեղարվեստական կառուցվածքի տեսակետից ևս երկու ստեղծագործություններն ի հայտ են բերում նկատելի ընդհանրություն: Դա այն է, որ և՛ «Մարդը», և՛ «Մարդը ափի մեջ»-ը պոեմներ են՝ գրված բանաստեղծական շարքերի ձևով: Խոսքն ունի տրամաբանական սկիզբ, զարգացում և ավարտ: Երկուսին էլ բնորոշ է խոսքի պարտաձև առաջխաղացումը՝ ըստ որի, ինչպես ասացինք, մի դեպքում կերտվում է մարդու հոգևոր աշխարհը, մյուս դեպքում՝ մարմնական գեղեցկությունը:

Ահա Սևակի խոսքի սկիզբը.

*Մարդկանց առաջ և քո առաջ
Միավասիկ ինքս եմ բացում
Ինչ-որ ունեմ – ինչ-որ չունեմ
Իմ հոգու՛ մեջ...*

Ահա և Մեծելայտիսի «Խոսքը» բանաստեղծության հիմնական ուղղվածությունը, ինչը բնորոշ է ամբողջ պոեմին.

*Եվ խոսք՝ մարմնին նրա. մարգագետին՝ գարնան,
որից բույրն է գալիս դադչ ու մանուշակի:
Եվ խոսք՝ հրա շք մարմնին, որովհետև հիմա
մարմինն էմ զովերգում միայն կնոջ, կնոջ:
Փառաբանում էմ ես մարմինն ի ծունր իջած,
նրան գրկած՝ այնպեղ որոնում էմ արև:
... Փառաբանում էմ ես այդ մարմինը: Նման
մարմիններով հողն է վերագեղեցկանում:
Եվ ամեն մի մարմին ասես լինի երկիր՝
իր աղբյուրներն ունի, ունի դաշտ ու քավուր ¹⁰⁸:*

Տարբեր ելակետերից սկսելով՝ երկու բանաստեղծներն էլ նույն նպատակն ունեին, այն է՝ փառաբանել մարդուն, դրվատել նրա արժանիքները: Սևակի վերաբերմունքը դեպի մարդը ձևավորված է այս տողերի մեջ.

*Դառնամ փառաբանեմ... փառաբանեմ մարդուն
այն էակին միակ,
Որ ծիծաղել է զիտի, որ արտասվել է զիտի,
երգել է զիտի...
... Նրա Կրքնությունը, բայց առավել ևս
հրաշք հուր-կայծակի
Այն բոց բռնկումը՝ այն ներշնչման պահը
փառաբանեմ ցնծուն,
Որ մեր աչքից ծածկված հագա՛ր ճանապարհ է
բացում հանկարծակի
Ու դարչնում է մարդուն... հավասար է դարչնում
իր պրեդած աստծուն...*

Իսկ Մեծելայտիսը «Միրտը» բանաստեղծության մեջ նույն փառաբանական խոսքն է ասում՝ «Չանգը կրծքիս տակ ցնծում–զրնգում է, Ես փառաբանում ու զովերգում եմ» և կերտում իր մարդ–աստծուն.

¹⁰⁸ Է. Մեծելայտիսի «Մարդը» Պ. Սևակի թարգմանությամբ առանձին զրքով 1965 թ. լույս տեսնելուց հետո՝ հետագայում գետեղվել է վերջինիս «Երկերի ժողովածուի» երկրորդ հատորում (1972): Մեջբերումները կատարում ենք՝ ըստ այդ հրատարակության:

*Եվ առանց ինչ երկիրն ի՛նչ է.
Մի անկենդան,
Տափակացած ու կնճռապատ մի զունդ է լոկ...
...Ու կանգնած եմ այսպես՝
Հասարար,
Եվ գեղեցիկ,
Եվ իմաստուն, և մկանուր, և թիկնավեյ:
Ես անում եմ ու բարչրանում հողից-արև...*

Խոսքի զարգացման մեջ երկու բանաստեղծներն էլ հավաստում են իրենց նվիրումը ճշմարտությանը: «Խոստովանում եմ» բանաստեղծության մեջ Սևակը հանդիսավոր խոսք է տալիս տմարդությունը կացիմել, իսկ ճշմարտությանը՝ «սիրտ վարակել», հարկ եղած դեպքում՝ իր արյամբ այն ոռոգել, «վերստեղծել ու նորոգել»: Նույնն է ասում նաև Մեծելայտիսը «Երգի տները» բանաստեղծության մեջ. «Այն գրքերն, ուր ես եմ երգում, Արտի պես են. ես եմ հերկում, Ցրում բառի սերմերն արդար»:

Երկու բանաստեղծներն էլ հասնում են մարդու գոյության հաստատմանը՝ որպես հավերժական բնության մի մասնիկ: «Գոյություն ունեմ» բանաստեղծության մեջ Սևակը մարդուն տարրալուծում է ըստ բնության տարրերի և հավիտենության մեջ ապահովում նրա մշտնջենական գոյությունը.

*Ես մրածո՞ւմ եմ:
Բա՛ն չեմ մրածում:*

*Ես նույնն եմ անում, ինչ գեպը ցածում,
Ինչ այս մրջյունը
Եվ այս թռչունը,
Այս խոյուն ու քամին
Եվ սարն ու քարը.—*

Շարունակում եմ իմ գոյությունը...

Մարդու ծնունդի և գոյության նույն փիլիսոփայական կողմ-
նորոշումն է ընկած Մեծելայտիսի «Մայր հողի մասնիկները» բա-
նաստեղծության հիմքում.

*Դաշրային ծաղկից եմ անում,
Անձրևից, քամուց հյուսիսի:
Ես ջուր եմ, եղանակ, բոց, ճյուղ,
Անպերի շարժում խաբուսիկ:
Խոտից եմ, ճյունի փաթիլից,
Եվ աշնան մրգից եմ հասուն,
Ցանքների կանաչ կաթիլից,
Եվ գեպի ավազից հոսուն:
... Մասնիկն ու մասն եմ մայր հողի,
Կկորչեմ ամենուր արագ,
Բայց մոխիրս էլի՝ կընձյուղի
Դալարուն, ինչպես զապանակ:*

Երկու ստեղծագործությունների վերջում կատարվում են տեղաշարժեր. հոգևոր աշխարհը խոստովանանքի բացած Սևակի հերոսը դառնում է բնության մաս՝ որպես գոյություն ու գոյական, որի արտահայտությունն է հիշյալ «Գոյություն ունեն» բանաստեղծությունը, իսկ Մեծելայտիսի հերոսը իր գոյությունը հաստատելուց հետո ձգտում է հոգևոր բացվածության: Շարքը փակող «Իկար» բանաստեղծությունն ավարտվում է այս տողով. «Պա-կասում էր մեկ բան միայն... Տիեզերքը սրտի նման բացված տես-նել»: Եզրակացությունն այն է, որ Սևակը հոգուց գնում է դեպի գո-յության հաստատում, Մեծելայտիսը գոյության հաստատումից՝ դեպի հոգի: Վերջնական արդյունքում ամեն ինչ միավորվում է և ստեղծում կեցության միասնական պատկերը:

Ասվածը կարելի է լրացնել ևս մեկ զուգորդությամբ: Մեծե-լայտիսի «Ձեռքեր» բանաստեղծության հետ համեմատության եզրեր ունի Սևակի «Մոր ձեռքերը», ինչը, սակայն, «Մարդը ափի մեջ» շարքից դուրս է: Լիտվացի բանաստեղծը փառաբանում է մարդու ամենագոր ձեռքերը, որոնք «Պիտանի են ամեն արդար բանի համար»: Նույն կերպ մոր ամենահաս ձեռքերն է գովերգում նաև Սևակը. դրանք ևս ստեղծվել են արդար գործի համար՝ հաց

հունցելու, երեխա մեծացնելու... Միաժամանակ ասեմք, որ ազդեցության կամ հակազդեցության մասին խոսք լինել չի կարող, քանի որ Սևակի բանաստեղծությունը գրվել է դեռևս 1955-ին և գետեղվել «Նորից քեզ հետ» գրքում: Մարդկային ամենագոր ձեռքերի գեղարվեստական պատկերմանը Սևակը նույն թվականին անդրադարձել է նաև «Չեռքեր» վերնագրված բանաստեղծության մեջ, ինչի հետևանքով Մեծելայտիսի բանաստեղծությունն ունի իմաստային և պատկերային ակնհայտ զուգահեռներ:

Սևակին և Մեծելայտիսին, ինչպես ասացինք, հարազատացնում է նաև բանաստեղծական արվեստի հանդեպ ունեցած ընդհանուր հայացքը՝ ձևը, տաղաչափությունը, կշռույթը, գրաֆիկան: Նրանց նորարարությունն ավելի ակնհայտ դրսևորում ունի գեղարվեստական պատկերի մեջ: Երկուսն էլ ձգտում են անսովորության, քարմության, և հետաքրքրականն այն է, որ այդ ոլորտում ևս իրարից անկախ նրանք նմանվում են: 1957 թ. գրած «Չարմանում եմ» բանաստեղծության մեջ Սևակն ունի այսպիսի պատկեր. «...զարմանում եմ, Որ – թռչնի պես – ճիշտ խոսքից է մարդը խրտնում Եվ ոչ երբեք սուտ խոստումի կրակոցից...»: Թռչունի և հղացման համեմատությունից ծնված պատկեր է նաև «Մրտի ցավով» (1959) բանաստեղծությունը՝ «Թռչունի երան խրտնեցընելիս՝ Ինձ ամեն անգամ այնպես է թվում, Թե փախցըրեցի մի խումբ... հղացում»: Թռչունի համեմատությունը, բայց այս անգամ մարդկային մտքի հետ, առկա է նաև Մեծելայտիսի «Մտքերը» բանաստեղծության մեջ, ինչը և դառնում է ասելիքի առանցքային պատկերը՝ «Իմ մտքերը հավերժի պես բարձրացել են, Նրանց թռիչքն օրեցօր է արագանում... Եվ մեկընդմիջտ իմ մտքերը բույն են դրել Աստղերի մեջ... Գիշերները քուն են առնում ոստ ու ճյուղին... Թռչուն–մտքերս այսպես են լոկ հանգստանում»:

Գեղարվեստական պատկերի կերտման հարցում երկու բանաստեղծներին շատ բնորոշ են չափազանցումները, մի կողմից՝ խոշորացումները, մյուս կողմից՝ փոքրացումները: Մի դեպքում՝ պատկերվող առարկան, երևույթը մեծացվում է, մյուս դեպքում՝ իր հատկանշական չափերից նվազեցվում: Այսինքն՝ պատկերի թարմություն և անսովորություն ստեղծվում է չափանիշների խախտ-

մամբ: Ահա երկու դեպքի բնորոշ օրինակ Մեծելայտիսի «Մարդը» շարքից («Քնարը», «Արյունը»):

*Ես քնար չունեմ,
Սակայն արփույտը զվարթ ու անքուն
Վաղ առավոտյան երկնքում կյանքը փառարանելով,
Ցնծությունների ու փառապանքի իր լարն է սարքում
Մի ծայրն արևին
Ու երկրորդ ծայրը երկրին փանելով:*

*Իսկ առավոտյան,
Երբ անպերի մեջ արևն է շիկնում որպես մի մորի...*

Համանման բանաստեղծական հնարքներով հագեցած են նաև Սևակի պատկերները: Ահա մեծացում՝ «Նաև հասկանանք, որ մեր իսկ արյան գնդիկը մանրը Այս երկիր կոչված գնդից ավելի մեծ է ու ծանրը...» («Դիմում եմ պահանջելու պես»), ահա և փոքրացում՝ «Աշխարհին ուղղված մի բացիկ եմ ես. Մի՛ ծրարեք ինձ Եվ մի՛ սոսնձեք...» («Առանց աստառի»):

Երկու բանաստեղծների հոգեհարազատությունը, խոսքի իմաստային ուղղվածության և պատկերային ձևավորման ընդհանրությունը շարունակվում է նաև այլ զուգորդություններով: «Եղիցի լույս» գրքում Սևակն ասում ու կրկնում, ասում ու պատգամում էր մարդուն մարդկայնության վերադարձնելու առանցքային միտքը: Իր բանաստեղծություններից ու մտորումներից շատերի մեջ նույնն էր ասում նաև Մեծելայտիսը: Բայց հետաքրքրական է, որ ժամանակի համար ընդհանուր նշանակություն ունեցող այդ զգացողություններն արտահայտվել են ակնհայտ նմանությամբ՝ խորհրդանշան ունենալով մարդուն մարդուց օտարող դիմակը:

«Դիմակահանդեսի գլխավորը» և «Դարակեսի հիմնը» բանաստեղծությունների մեջ կեղծիքի մատնված մարդկանց Սևակը կոչ էր անում հանել իրենց դեմքը սքողող դիմակները և լինել այն, ինչ կան իրականում:

Կարծես այս մտքերի ու պատկերների շարունակությունը լինեն Մեծելայտիսի նույն մտահոգությունները. «Պոկե՛նք այդպիսի մարդկանց երեսից դիմակը: Ի՞նչ կտեսնենք: Նո՛ր դիմակ (Դի-

մակը դիմակ է քողարկում՝ ահա շեքսպիրյան ողբերգություն)»,— գրում էր հեղինակը և ապա շարունակում. «Եղիր այն, ինչ կա՛ս, հակառակ դեպքում կլինես ոչինչ»¹⁰⁹: Այսպես երկու բանաստեղծներն էլ կոչ էին անում վերադարձնելու մարդու փախստական էությունը, մարդուն մարդ մնալու պատգամներ էին հղում: Նրանք երկուսն էլ միաժամանակ զգում էին, որ հետագայում միայն՝ «Լճացման տարիներ» բնորոշված այդ շրջանում, մարդկային ազնիվ էությունը փոխարկվում էր վարագուրված կեղծիքի՝ կյանքը դարձնելով անտանելի մի դիմակահանդես: Ահա այստեղից է գալիս երկուսի էլ մուլեզին ճիշն ընդդեմ ստի ու կեղծիքի, հանուն լույսի ու արդարության:

Գ

Գեղագիտական սկզբունքների և ստեղծագործական առնչությունների այս ընդհանրությունից հետո անդրադառնանք երկու բանաստեղծների անձնական ծանոթությանը և արդեն Սևակի ողբերգական մահից հետո նրա մասին Մեծելայտիսի գրած հոդվածներին ու բանաստեղծական մտաբերումներին:

Երկու գրողների անձնական ծանոթությունը կայացել է... ինքնաթիռում, երբ 1966 թ. հոկտեմբերին պատվիրակության կազմում թռչում էին Բուդապեշտ՝ մասնակցելու բանաստեղծների համաժողովական համաժողովին: Այդ հանդիպման մասին հետագայում Մեծելայտիսն այսպիսի տողեր է գրել. «Ամուր սեղմելով ձեռքս՝ իմ ճամփի ընկերը ներկայացավ, և մեր միջև անմիջապես լուրջ խոսակցություն սկսվեց: Տպավորությունն այնպիսին էր, որ, ինքնաթիռում սուրճ խմելով, մենք ասես շարունակում էինք երեկվա կիսատ մնացած գրույցը: Մենք գրուցում էինք իբրև հին, լավ ծանոթներ: Մեզ արդեն վաղուց էին միացրել բանաստեղծական հարազատ կապերը, մոտիկ հայացքները, համանման չափանիշներն ու ստեղծագործական որոնումները»¹¹⁰:

¹⁰⁹ Գ. Межелайтис, Контрапункт, М., 1972, с. 285, 336.

¹¹⁰ Է. Մեծելայտիս, Իմ կրկնակի Արարատը, Ե., 1984, էջ 195:

Ծանոթությունը վերածվում է մտերմության, գրական բարեկամության: Սևակ մարդուն Մեծելայտիսն անդրադարձել է ևս մեկ անգամ՝ նրա «անմոռանալի անհատականության» մասին ասելով շատ բնութագրական խոսքեր. «Մենք հին ու լավ ծանոթներ էինք, մոտ ընկերներ, իրար հետ, ինչպես ասում են, դու–ով էինք: ...Կյանքում նա շատ անմիջական էր, բարի, զգայուն, բաց հոգու տեր մարդ: Թեև մի քիչ էլ «ծուռ»: Նրա հետ շփվելը հեշտ էր ու հաճելի: ...Նրա մարդկային ու բանաստեղծական խառնվածքը լեռնային գետակի բուռն հոսքն էր հիշեցնում: Դիմացի՞նի միտքը որսում էր ակնթարթորեն, թենիսի գնդակի մման, և անմիջապես էլ՝ նույն գնդակի պես փոխանցում իր միտքը: ...Մի խոսքով՝ դա մի արտասովոր, արտակարգ մարդ էր...»¹¹¹:

Այնուհետև Մեծելայտիսը Սևակի «անկրկնելի ստեղծագործության» մասին ասում է նույնքան բնութագրական ու ճշգրիտ խոսքեր, ուշագրավ դիտարկումներ անում՝ կապված նրա պոեզիայի փիլիսոփայական հենակետերի հետ, նույն դիպուկությամբ քննում բանաստեղծության կառուցվածքը, ուրվագծում նաև տեղն ու դերը հայ և համաշխարհային գրականության պատմության մեջ: Խոսքը տանք իրեն. «Պարույր Սևակը եղել է խիզախ ու ինքնատիպ մարդ: Այդպիսի մարդկանց սովորաբար անվանում են նորարար: ...Պարույր Սևակը ոչ միայն բանաստեղծ էր, այլև գիտնական: Նաև՝ վերլուծող: ...Գիտնականը լրացրել է բանաստեղծին, իսկ բանաստեղծը՝ գիտնականին: Սիրտն ու միտքը խոսել են միևնույն լեզվով: Բառիս բուն իմաստով Սևակը ժամանակակից բանաստեղծ էր: Նրա դիմամիկ, խիստ ժամանակակից բառի ետևում կանգնած էր մարդկության պատմական ու գեղագիտական ամբողջ հարուստ փորձը: ...Դժվարին պահերին վերընթերցում ես Սևակի բանաստեղծությունները, և հոգիդ թեթևանում է: Նա բուժում է: ...Բլոկյան այս երրորդությունը՝ բարություն, լույս և ազատություն, փիլիսոփայական մի եռանկյունի է, որ ընկած է Սևակի բանաստեղծական շինության հիմքում... Նրա մեջ ստեղծագործությունը կարելի է հանգեցնել բանաստեղծական այդ հստակ երկրաչափությանը: Այդպիսին է նրա տրամաբանության

¹¹¹ Նույն տեղը, էջ 204–205:

ճարտարապետական կառուցվածքը: Սևակն աշխատել է ինչպես մաթեմատիկոսը, ինչպես ճարտարապետը, ինչպես մախագծողը: Չարմացնում է նրա հաշվարկի ճշգրտությունը, նրա բանաստեղծական երկրաչափության բացառիկությունը: ...Պարույր Սևակը խոր մտածող, փիլիսոփա բանաստեղծ է: Նրան կարելի է անվանել քնարական մտածող: Բարդ, բայց ոչ արհեստականորեն բարդացված, նորարարական, բայց ոչ գերժամանակակից է նա, ունի ճշմարիտ ճաշակ, նրան երբեք չի դավաճանում չափի զգացումը: ...Նա ինքը խոր մտածող է և ստիպում է մտածել նաև ուրիշներին, ինքը ազատվում է անցյալի մախապաշարումներից և ստիպում է ընթերցողին հետևել իրեն»¹¹²:

Դիմեցինք այսքան ծավալուն մեջբերման, որովհետև սրանք ոչ թե գեղեցիկ ու վերամբարձ խոսքեր են, այլ ճշգրիտ ու բնութագրական: Սևակի մասին շատ է գրվել և դեռ շատ կգրվի, բայց այս խորաթափանցությամբ և այն էլ՝ օտար մի գրողի կողմից, որը ծանոթ էր նրա ստեղծագործության ընդամենը մի չնչին մասին, այն էլ՝ քարգմանաբար, նրա ստեղծագործությունը թերևս արժեքավորվում է առաջին անգամ: Ամենակարևորն այն է, որ Սևակի մեջ Մեծելայտիսը տեսնում է 20-րդ դարի առաջնակարգ ու խոշոր բանաստեղծի, որի ստեղծագործությունը նա համարում է ոչ միայն ազգային, այլև համամարդկային արժեք: Մի բան, որ այդպես էլ չզգացին Սևակի ժամանակակիցներից ոմանք, որոնք թեև քննադատեցին նրան ու հետո էլ դրվատեցին, որոնք թեև հիմա էլ իրենց դատարկությունը շատ դեպքերում փորձում են քողարկել նրա անվամբ, բայցևայնպես մնացին խեղճ ու ողորմելի չափանիշների շրջանակում, և դա այն աստիճանի, որ հավասարապես կարեկցանք է հարուցում և՛ նրանց քննադատությունը, և՛ գովեստը, և՛ նրանց բանավոր հիշողությունը, և՛ մամուլին ու գրքին հանձնած նրանց հուշագրությունը: Նաև այդպիսիներին Մեծելայտիսը ասաց, թե ինչպես պետք է գնահատել բանաստեղծին, և ով է բանաստեղծը:

Սևակի ստեղծագործությանը վերաբերող ընդհանուր բնութագրական խոսքն ավելի որոշակիանում է «Միրոս-գանգի կանչը» հոդվածում՝ նվիրված «Անլուելի զանգակատուն» պոեմին: Ծա-

¹¹² Նույն տեղը, էջ 196–203:

նոթանալով այդ երկի թարգմանությանը, իր խոսքերով ասած, նա ասես շնչահեղձ է լինում՝ «օղբ չէր հերիքում ինձ»: Պոեմը նա համարում է ժամանակակից մտածողության արգասիք, որտեղ «Գլխավոր դեր են խաղում հենց իր՝ բանաստեղծի սիրտն ու միտքը: Պատմությունը բանաստեղծի մեջ, բանաստեղծը՝ պատմության»: Այս դեպքում ևս նա ուշադրություն է դարձնում երկի կառուցվածքին՝ ամբողջ պոեմի «հիմնական, միջանցիկ» փոխաբերությունը համարելով զանգը: Այդ զանգի դողանջները նա զուգորդում է Նարեկացու ժամանակների զանգի խռովահույզ ազդականչերի հետ, ինչն աղետների դեպքում տազնապի ազդանշան էր տալիս ժողովրդին: Այդ կապակցությամբ արտահայտելով իր մտքերը՝ նա այնուհետև շարունակում է. «Շարունակելով մեծ Նարեկացու ավանդները, իր կրծքի զանգակատանը նա Չանգի է վերածել սեփական վիրավոր սիրտը, ապա շրջել այն դեպի երկինք, դեպի արևն ու աստղերը և բանաստեղծի իր ամբողջ ուժով դիմել ընթերցողի սրտին այնպես, որ խուլն անգամ լսի նրա ռիթմիկ զարկերը»¹¹³: Պոեմի սեղմ վերլուծության մեջ Մեծելայտիսը փիլիսոփայական հիմնավորում է տվել բանաստեղծ-պատմություն-ժողովուրդ եռամիասնությանը՝ այն համարելով հենց այդ միասնության ոգեղեն արտահայտություն կամ, իր բառերով ասած, «ազգային սխրանք»:

Պ.Սևակի մասին է. Մեծելայտիսը խոսել է նաև այլ առիթներով: Հ. Սահյանին նվիրված «Ինքնամերժումի խիզախությունը» հոդվածում, անդրադարձով հիշելով Սևակին, նրան բնութագրում է որպես «մեր ամենախիզախ բանաստեղծներից մեկը»: «Իմ կրկնակի Արարատը» գրքին կցած առաջաբանում իր գրչակից բարեկամի հանդեպ ունեցած համակրանքը հայտնել է այսպես. «Հատուկ համակրանք են զգում անմոռաց Պարույր Սևակի հանդեպ, որի հետ մեզ կապում էր հոգեկան հարազատությունը և ստեղծագործական համագործակցությունը»¹¹⁴:

Սևակի կերպարին Մեծելայտիսն անդրադարձել է նաև իր «Եկավ հանճարը» բանաստեղծության մեջ: Ուրվագծելով Մ. Մարյանի կերպարը՝ նա նաև խոսում է հայոց պատմության ու

¹¹³ Նույն տեղը, էջ 206–208:

¹¹⁴ Նույն տեղը, էջ 9:

հանճարեղ գեղանկարչի ժամանակակիցների մասին՝ մի շարքի վրա տեսնելով նախ՝ Նարեկացուն, Չարենցին ու Սևակին, և ապա՝ մտաբերում Սարյանին կատարած իր այցելությունը: Այդ այցելությանը ներկա է եղել նաև Սևակը: Մեծելայտիսը ճեղքում է բանաստեղծությունը և վկայակոչում այդ հիշարժան պահը.

*Տեսել եմ, ի դեպ, թե իմ լավ ընկեր Պարույր Սևակը
Ինչպես խոնարհվեց ու լուռ համբուրեց վարպետ Սարյանի
Աչք կրակված: Ու ես հասկացա, թե ինչի համար
Նա այդպես արեց: Ես ինքս էլ անշուշտ նույնը կամեի¹¹⁵:*

Ահա այսպիսի պատկեր է իրենից ներկայացնում ժամանակի երկու բանաստեղծների ստեղծագործական կապն ու մարդկային բարեկամությունը: Այդ հոգևոր առնչությունը գրական եղբայրության նոր էջեր կգրեր, եթե չլիներ Պ.Սևակի վաղաժամ մահը: Դրանից հետո այդ թանկ ու գնահատելի կապի միակ պահապանը մնաց Է. Մեծելայտիսը, որը և բարձր վերաբերմունքով արժանին հատուցեց իր գրչակից բարեկամի հիշատակին:

Ստեղծագործական այսպիսի առնչությունները լայնացնում են ժամանակի հոգևոր դաշտը, ընդարձակում գեղարվեստական խիզախումների ասպարեզը:

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿԸ ԹԱՐԳՄԱՆԻՉ

Պարույր Սևակի բուռն ու հարուստ գրական գործունեության մեջ կա մի բնագավառ, որ արտաքուստ կարծես այնքան էլ բնութագրական չէ նրան, բայց հարցին ըստ էության մոտենալու դեպքում ի հայտ է գալիս նրա նախասիրությունների մի ծանրակշիռ կողմը ևս, ինչը գեղարվեստական թարգմանությունն է: Սևակի թարգմանությունները՝ թե՛ խոսքը մի լեզվից մյուսի վերափոխելու սկզբունքներով, թե՛ թարգմանվող նյութի հոգեհարազատությամբ, թե՛ քանակով և թե՛ բազմազանությամբ, արժանի են ուշա-

¹¹⁵ Նույն տեղը, էջ 79:

դրության և գալիս են լրացնելու նրա ստեղծագործական աշխատանքի մի կարևոր կողմը:

Հայտնի է, որ Սևակը մտադիր է եղել տպագրել իր թարգմանությունների հատընտիրը «Իմը ուրիշի մոտ» խորագրով ¹¹⁶:

Պ.Սևակի թարգմանական գործունեությանը «Պարույր Սևակ» (1974) մենագրության մեջ Ա.Արիստակեսյանը թեև նվիրել է ընդամենը մի քանի էջ (105–108), բայց ըստ ամենայնի կարևորել է բանաստեղծի թարգմանությունների նշանակությունը: Թարգմանություններին թվարկման կարգով գրականագետն անդրադարձել է նաև «Պարույր Սևակ.Կենսամատենագիտություն» (1983) ետմահու տպագրված գրքում: Սևակի թարգմանական գործունեությանն անդրադարձել են նաև այլք: Բայց «Թարգմանիչ Սևակը» նյութը դեռևս սպասում է իր լուրջ հետազոտողին:

Գրողի թարգմանական գործունեության մասին խոսելիս նախ՝ անհրաժեշտություն է առաջանում պարզելու լեզուների նրա իմացությունը: Այդ նպատակով որոնեցինք փաստեր և գտանք 1967 թ. հունիսի 15–ին իր ձեռքով ռուսերեն լրացված հարցաթերթիկ, ինչի՝ «Արտասահմանյան և ԽՍՀՄ ժողովուրդների ի՞նչ լեզուների է տիրապետում» հարցի դիմաց նա լրացրել է. «Ռուսերեն (ազատ), ադրբեջաներեն և անգլերեն (տանելի կերպով)»: Իսկ բանաստեղծի կենսագիր Ա.Արիստակեսյանը վկայում է, որ 1945-ի ամռանը հայրենի Չամախչիում, պատրաստվելով ասպիրանտուրայի քննություններին, Սևակը զբաղվում էր «հատկապես գերմաներենի ուսումնասիրությամբ»: Ուրեմն՝ հայերենի բոլոր շերտերի փայլուն իմացությունից բացի, նա ազատ տիրապետել է ռուսերենին, իմացել ադրբեջաներեն,

¹¹⁶ Կարծում են, միանգամայն անտեղի է Լ.Հախվերդյանի չիմնավորված առարկությունը Սևակի թարգմանություններն առանձին գրքով տպագրելու հարցի վերաբերյալ («Պարույրը», Ե., 1987, էջ 70): Դա առաջին հերթին եղել է Սևակի ցանկությունը: Իսկ նա ամենևին էլ այն հեղինակը չէր, որ երբեմն, անգամ նյութական կարիքների համար թարգմանելով, անտեսեր որակը: Կամ, ինչպես ասում են, գլխառադ աներ: Հախվերդյանը Սևակին պիտի որ այլոց հետ շփոթեր: Նրանց, ովքեր հրատարակչություններում ստեղծել էին թարգմանական «ինդուստրիա» և վիրխարի գումարներ էին գրպանում: Ինքը՝ Լ. Հախվերդյանը ևս, քիչ թարգմանություններ չի արել:

տանելի կերպով հմտացել անգլերենի մեջ և ուսումնասիրել գերմաներեն ¹¹⁷:

Բայց սա դեռ ամբողջը չէ: 1951–1957 թթ. նախ՝ ուսանելով Մոսկվայի ԽՍՀՄ գրողների միությանը կից Մ. Գորկու անվան գրական ինստիտուտում, ինչի լրիվ դասընթացն ավարտել է գերազանց առաջադիմությամբ, այնուհետև՝ 1957–1959 թթ. աշխատելով նույն ինստիտուտի գեղարվեստական քարզմանության ամբիոնում՝ որպես հայոց լեզվի ավագ դասախոս, նա հնարավորություն է ունեցել լայն շփման մեջ մտնելու մոսկովյան բազմազգ մտավորականության հետ: Այդ տարիների մասին ռուս բանաստեղծ, քարզմանիչ Լև Օզերովը հիշում է. «Մենք հանդիպում էինք Տվերսկոյ բուվար 25–ում, որպես Մ. Գորկու անվան... ինստիտուտի քարզմանական բաժնի պարապմունքներում ստեղծագործական սեմինարների ղեկավարներ: Նա պարապում էր հայերենից քարզմանողների մի խմբի հետ: Մենք՝ մանկավարժներս, ընդհանուր հետաքրքրություն ունեինք: Ամենից առաջ և ամենից հաճույքով... նա պատմում էր Նարեկացու... մասին: Պատմում էր ռգեշնչված, անգիր արտասանելով և անմիջապես քարզմանելով բնագրի հատվածները: Հիշում եմ նրա աչքերի փայլը, ոչ թե բառերի, այլ խոսքի, էության որոնումը» (ԳԹ, 1984, թիվ 14, 30 մարտ):

Հանդիպումների ժամանակ Լև Օզերովը նրան հաղորդում էր ռուս գրականության իր ընկալումները, հունգար ընկերները խոսում էին Աթիլա Յոժեֆի և մյուս ազգային մեծությունների մասին: Լայն շփումներն ու ծանոթություններն օգնում են Սևակին, նրան հնարավորություն է ընձեռվում ռուսերենից կատարած քարզմանությունները համեմատելու բնագրի հետ: Այդ են վկայում նույն տարիներին Հայպետհրատի գեղարվեստական բաժնին նրա հասցեագրած նամակները, որոնց մեջ մեզ հետաքրքրող հարցի տեսանկյունից կարդում ենք. «Բոտևի հարցը համարիք վճռված... ձեռքիս տակ է ոչ միայն ռուսերենը, այլև բնագիրը և բուլղար ընկերների ջերմ օգնությունը: Այնպես որ, այս անգամ առանց ամաչելու կարելի է գրքի վրա գրել. «Թարգմանություն բուլ-

¹¹⁷ Կարծում եմ, անհարկի է նաև Լ. Հախվերդյանի անապացույց ժխտողական վերաբերմունքը Սևակի լեզուներ իմանալու հարցում («Պարույրը», էջ 70): Ռ՞ն հավատալ՝ հեղինակի՞ն, թե՞ նրա հուշագիր-վկային: Իհարկե, հեղինակին՝ նրան փրկելով իրեն խմբագրողների ավելորդ «խնամակալությունից»:

դարերենից»»: Ավելացնենք, որ գրքի վրա այդպես էլ գրված է՝ «Թարգմանություն բուլղարերենից»¹¹⁸: Այնուհետև՝ «Ուղարկում եմ Ռայնիսի «Փշի՛ր, բամի»-ն: ...հնարավորություն ունեցա մի լատիշի հետ ռուսերենը համեմատել բնագրին: Պարզվեց, որ ռուսերեն երկու թարգմանություններն էլ... մի բանի նման չեն... Խիղճս թույլ չտվեց թարգմանությունը այդ վիճակում ուղարկել պետհրատ: Հարկ եղավ ամբողջ պիեսը համեմատել բնագրի հետ ու «շտկել» արդեն պատրաստի թարգմանությունը: «Շտկելը» չափերտների մեջ եմ առնում, որովհետև ըստ էության դա շտկում չէր, այլ կրկնակի թարգմանություն»¹¹⁹:

Նույն կերպ, հանուն գործի ճշգրտության, նա դիմել է լեհ և այլազգի գրական բարեկամների օգնությանը: Սա պատահական ինչ-որ բան չէ, այլ մասնագետ թարգմանչի մտավոր կարգապահություն ու պատասխանատվություն իր գործի հանդեպ: Իսկ Սևակն իրո՞ք մասնագետ թարգմանիչ էր, որ իր բանաստեղծական նախասիրություններին ավելացնում էր նաև տեսաբանի հմտություններ:

Մոսկովյան միջավայրը, այսպիսով, նպաստավոր պայմաններ է ստեղծում Սևակ-թարգմանչի ձևավորման ու կազմավորման համար: Այդ տարիներին էլ, որ ընդգրկում են գրեթե ամբողջ 1950-ական թթ., նա կատարել է իր թարգմանությունների գերակշռող մասը:

Ըստ կենսագրական տվյալների՝ դեռևս ուսանողական տարիներից Սևակն ուներ հետաքրքրությունների լայն շրջանակ: Ուսումնասիրում էր Պուշկինի, Լերմոնտովի, Բլոկի, Մայակովսկու, Եսենինի, Յվետասևայի, Պաստերնակի, նաև Ուիթմենի, Լորկայի, Էյլուարի, Արագոնի բանաստեղծությունները, որոնք ոչ միայն հոգևոր լայն շփման մեջ էին ներքաշում պատանի բանաստեղծին, այլև նրանցից շատերի հետ հայերեն խոսելու պահանջ էին առաջացնում:

Հիմա, եթե լեզուների իմացության քանակի դիմաց դնենք Սևակի թարգմանություններն ազգային տարբեր գրականություններից, ապա պատկերը կհամապատասխանի ոչ միայն յուրացրած և մատչելի լեզուների թվին, այլև հետաքրքրությունների չափին: Ընդ որում, նա թարգմանել է ոչ միայն չափածո, այլև ար-

¹¹⁸ Մեջբերումն ըստ՝ Ա. Արիստակեսյան, Պարույր Սևակ, Ե., 1974, էջ 106:

¹¹⁹ Նույն տեղը:

ծակ: Եվ չափածո ասածն էլ ոչ միայն բանաստեղծություն է, այլև պոեմ, բալլադ, թատերգություն: Սևակի թարգմանական գործունեությունն իրենից այսպիսի պատկեր է ներկայացնում:

Ռուս գրականությունից նա թարգմանել է Ա. Պուշկինի («Երկերի ժողովածու», Ե., 1954, հ.1), Մ.Լերմոնտովի («Երկերի ժողովածու», Ե., 1965, 1966, հհ.1, 2), Վ. Բրյուսովի («Բանաստեղծություններ», Ե., 1957, «Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին», Ե., 1967), Վ. Մայակովսկու («Հատընտիր», Ե., 1955), Ս. Եսենինի («Հատընտիր», Ե., 1961), նաև Նեկրասովի, Ա.Բլոկի, Ի. Սելվինսկու, Լ. Մարտինովի, Ն.Տիխոնովի, Վ. Զվյագինցևայի, Ս. Մարշակի, Վ. Լուգովսկոյի, Մ. Լուկոնինի, Մ. Ալիգերի, Ե. Դոլմատովսկու, Ռ.Ռոժդեստվենսկու, Բ.Բալմոնտի, Ա.Սուրկովի ստեղծագործություններից, որոնց առանձին երկեր կամ տպագրվել են գրքերով ու մամուլում, կամ էլ մնացել անտիպ: Ռուսերենից նա թարգմանել է նաև Ս. Գորոդեցկու «Թումանյան» հուշը և մուկվաբնակ արձակագիր Նորա Ադամյանի «Լքյալ տունը», «Կապույտ լեռների մոտ», «Մինիստրության աղջիկը» վիպակները («Երեք վիպակ», Ե., 1963):

Վրաց գրականությունից՝ Ա.Ճավճավաձե, Գ. Օրբելիանի, Վ. Օրբելիանի, Ռ. Էրիսթավի, Գ. Տաբիձե, Ի. Աբաշիձե (նյութերը տպագրվել են «Վրաց գրականության ընտիր էջեր», Ե., 1961), Ի. Աբաշիձե. «Բանաստեղծություններ» (Ե., 1958) գրքերում: Առանձին Սևակը թարգմանել է նաև Գ. Աբաշիձեի երկերը:

Ուկրաինական գրականությունից՝ 1956–ին Երևանում լույս տեսավ «Ուկրաինական կլասիկ գրողների պատմվածքներ» ժողովածուն, որի մեջ թեև ոչ մի նշում չկա գիրքը թարգմանողի մասին, բայց Ա. Արիստակեսյանի վկայությամբ գրքի թարգմանիչը Սևակն է¹²⁰: Նույնը բանավոր վկայում է նաև գրքի խմբագիր Ա. Դուկասյանը: Այս գրքում նա թարգմանել է Մ. Վովչոկ, Պ. Միրնի, Ի. Ֆրանկո, Լ. Ուկրաինկա, Մ. Կոցյուբինսկի, Ա. Տեսլենկո, Ս. Վասիլչենկո: Սևակը թարգմանել է նաև Պ. Տիչինայի, Վ. Սոսյուրայի, Բ. Չալիի և Ի. Մուրատովի մանկական բանաստեղծություններից, որոնք զետեղված են «Արևիկն ընդառաջ» (Ե., 1951) ժողո-

¹²⁰ Պարույր Սևակ. Կենսամատենագիտություն, կազմող՝ Ա.Արիստակեսյան, Ե., 1983, էջ 45:

վածուի մեջ, ինչպես նաև Մ. Ռիլսկու, Մ. Բաժանի, Ա. Մալիշկոյի առանձին երկեր:

Բեյռուսական գրականությունից թարգմանել է Յանկա Կուպալայի բանաստեղծություններից:

Լատիշական գրականությունից Սևակը թարգմանել է Յան Ռայնիսի «Փշիր, քամի» շափածո թատերգությունը («Ընտիր երկեր», Ե., 1957) և Յան Սուդրաբկալնի առանձին գործեր:

Լիտվական գրականությունից թարգմանել է Է.Մեժելայտիսի «Մարդը» (Ե., 1965) մրցանակակիր գիրքը և ԽՍՀՄ պետական մրցանակի դափնեկիր Ա. Վենցլովայի «Բանաստեղծություններ» (Ե., 1953) ժողովածուն:

Սևակը **փաջիկական գրականությունից** թարգմանել է Մ. Թուրսուն-Չադե, **չովաշերենից՝** Գ. Այգի, ինչպես նաև խորհրդային **հրեա** բանաստեղծ Պ. Մարկիչի գործերից:

Լեհական գրականությունից թարգմանել է Ա.Միցկևիչի «Կոնրադ Վալենրոդ» պատմական պոեմը, «Շուշաններ», «Պանի Տվարդովսկա», «Ռոմանտիկա», «Ալպուխարյան բալլադ», «Բուդդիսն ու իր որդիները» բալլադները («Ընտիր երկեր», Ե., 1955), ինչպես նաև «Վոյեվոդա» («Չորավար») պոեմը, ինչը դեռևս անտիպ է:

Հունգարական գրականությունից թարգմանել է մի ամբողջ ժողովածու՝ վերնագրված «Հունգար բանաստեղծներ» (Ե., 1968), որի մեջ ներկայացրել է դասական ու ժամանակակից 24 բանաստեղծի:

Բուլղարական գրականությունից՝ Բ. Բոտևի բանաստեղծությունները («Երկեր», Ե., 1955):

Չինական գրականությունից՝ Գո Մո-ժոյի պոեզիան («Ընտիր երկեր», Ե., 1954):

Իտալական գրականությունից՝ մանկագիր Զ.Ռոդարիի «Բարև, երեխաներ» բանաստեղծությունների ժողովածուն (Ե., 1956):

Տարբեր տարիների Սևակը թարգմանել է նմուշներ նաև **ճապոնական** ու **կորեական** պոեզիայից, հայերեն ինչեցրել **ֆրանսիական** (Ֆ.Վիյոն, Պ. Էլյուար, Լ. Արագոն), **բելգիական** (Է.Վերհարն), **խալանական** (Ա. Մաչարո), **սերբական** (Յ. Չմա), **բուր-**

քական (Ն. Հիքմեթ), **չիլիական** (Պ. Ներուդա), **քրազիլական** (Ժ. Ամադո) քնարերգությունը: Դրանք ևս տպագրվել են մամուլում կամ մնացել անտիպ:

Սևակի նախասիրությունների այս բնագավառն ավելի ամբողջական ներկայացնելու համար՝ անհրաժեշտ է նաև ավելացնել, որ նա տարբեր տարիների հոդվածներ կամ գրախոսություններ է տպագրել առանձին գրողների, ինչպես նաև թարգմանաբար կամ բնագրով լույս տեսած շատ գրքերի մասին: Նրա հետաքրքրությունների շրջանակում են հայտնվել Ա.Միցկևիչը, Վ.Բրյուսովը, Ֆ.Գլադկովը, Վ.Զվյագինցևան, Յ.Համգատովը (Ռ.Համգատովի հայրը), Պ.Ներուդան, Մ.Բորենովը, ֆրանսիացի գնդակահարված կոմունիստներն՝ իրենց նամակներով և այլն: Պակաս կարևոր չեն նրա «Գորկին ժողովրդական երգի հավաքող» (1951) և «Հիպերբոլան Մայակովսկու «Վարտիքավոր ամպը» պոեմում» (1952) զեկուցումները: Միաժամանակ՝ թարգմանական հարցերի և դրա հետ կապված գրական փոխառնչությունների մասին նա ելույթ է ունեցել բազմազգ խորհրդային պոեզիայի և հայ պոեզիայի հարցերին նվիրված ասուլիսում (1948), խոսել ՀԳՄ թարգմանիչների բաժանմունքի ընդլայնված նիստում (1969):

Ահա այս իրոք որ լայն ու ընդգրկուն գործունեության շնորհիվ Սևակը բանաստեղծական համբավի հետ մեկտեղ նվաճում է նաև թարգմանչի անուն: 1966 թ. հոկտեմբերի 17–25–ը Կ. Սիմոնովի, Է. Մեծելայտիսի և այլոց հետ Հունգարիայի մայրաքաղաք Բուդապեշտում նա մասնակցում է բանաստեղծների համաեվրոպական համաժողովին, որից հետո արագորեն ավարտում է հունգար բանաստեղծներին հայերեն թարգմանելու նախապես սկսած գործը: Որպես ՀԳՄ վարչության քարտուղար՝ 1966 թ. դեկտեմբերից մասնակցում է գրական բազմաթիվ միջոցառումների, հանդիպում արտասահմանյան շատ գրողների, կազմակերպում նրանց երկերի թարգմանությունը:

Գրեթե բոլոր բանաստեղծների ու թարգմանիչների վկայությամբ՝ անհնար է պոեզիայի՝ բնագրին համարժեք թարգմանությունը: Թարգմանության մասին եղած բազմաթիվ կարծիքներին այս առումով արժի ավելացնել մի կարծիք ևս, որ պատկանում է

ֆրանսիական բանաստեղծության խոշոր բարենորոգիչ Պ. Վալերիին. «Թարգմանությունները ճարտարապետական գծագրեր են... Պակասում է երրորդ չափումը, ինչը մտավոր ստեղծագործությունից դրանք կվերածեր տեսողականի»¹²¹: Պատկերային այլ ձևի մեջ կարծես կրկնվում է Հ. Թումանյանի հանրահայտ միտքը. «Թարգմանությունը ապակու տակ դրած մի վարդ է. գրեթե անկարելի է, որ թարգմանիչը տա բնագրի հարազատ բույրն ու հրապույրը»¹²²: Դա, ցավոք, եզակի բացառություններով, այդպես է, բայց որևէ ազգային գրականություն անհնարին է պատկերացնել առանց թարգմանությունների: Մանավանդ այսօրվա թարգմանական «ինդուստրիայի» պայմաններում անհրաժեշտ է հաշվի առնել ելակետային որոշ սկզբունքներ, որոնց բացակայությամբ չափանիշները կարող են շատ խախտվել:

Պոեզիայի համար այդ սկզբունքներից կարևորը, այսպես կոչված, «գեղարվեստական տեղեկատվության» պահպանումն է: Լեզվից լեզու անցնելով՝ շատ հաճախ արմատապես փոխվում է բնագրի տաղաչափությունը, որովհետև այդ լեզուները կարող են պատկանել այլ համակարգերի: Օրինակ՝ հայերենի տաղաչափությունը վանկական է, ռուսերենինը՝ վանկաշեշտական: Ուստի թարգմանության մեջ կարևորվում է ոչ թե տաղաչափական նույնականությունը, ինչը երբեմն անհնարին է պահպանել, այլ խոսքի ընդհանուր կշռույթային նկարագիրը, հնչերանգի բնույթը: Դրան էլ զալիս են ավելանում են լեզվական տարբեր ավանդույթներից եկող պատկերային մտածողության առանձնահատուկ սկզբունքները: Օրինակ՝ հայն ասում է «Ասեղ գցելու տեղ չկա», իսկ ռուսերենում նույն իմաստն արտահայտվում է նաև «Խնձորն ընկնելու տեղ չունի» արտահայտությամբ: Նույն կերպ՝ հայերենում ասվում է «Ձուկը գլխից բռնել», ռուսերենում նաև՝ «Ցուլը բռնել եղջյուրներից»: Այնուհետև կարևորություն ունի թարգմանվող նյութի և թարգմանչի հոգևոր կապը, որովհետև, հակառակ դեպքում, առաջանում է ստեղծագործական խառնվածքների տարբերության հարցը:

¹²¹ П. Валери, Об искусстве, М., 1976, с.168.

¹²² Հ. Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, 10 հատորով, Ե., 1994, հ.6, էջ 124:

Բնօրինակի և թարգմանական բնագրերի համեմատություներ բոլոր դեպքում չէ, որ էական արդյունք կարող է տալ: Կարող են նկատվել բառային, պատկերային, տաղաչափական մոտավորություններ, բայց խոսքի էությունը, ասելիքի ոգին պահպանելու ու վերարտադրելու դեպքում թարգմանվող լեզվի մեջ այդ մոտավորությունները գոյության օրինական իրավունք են ձեռք բերում, քանի որ պայմանավորված են տվյալ լեզվի հնարավորություններով: Այդ իսկ պատճառով կարևորը նյութի ընդհանուր ոգու ճիշտ փոխանցումն է:

Սևակը, ահա, իր թարգմանություններում հետամուտ է ճշտորեն վերարտադրելու խոսքի էությունը, ոգին և ոչ թե բառացի նշանակությունը:

Պուշկինից Սևակը թարգմանել է «Ագռավի մոտ պզռավ թևեց», «Ստամբուլն են գովում գյավուրները հիմա», «Ալֆոնսն է ահա նստում մոտյգին», «Ֆրանսիական հանգաթուխ պոետների դատավոր» բանաստեղծությունները: Պուշկինյան Բանը, որ ռուսական ոգու կատարյալ խտացում է, լինելով թե՛ լեզու, թե՛ լեզվամտածողություն, թե՛ ազգային նկարագիր ու խոսքի համաչափված շարժում, հայտնի է, որ եզակի դեպքերում է ենթարկվում լեզվական վերակերտման: Հայերենում պուշկինյան երկերի դասական թարգմանության մտուշները Հ. Թումանյանին են: Սևակի թարգմանությունները կրում են գեղարվեստական ամբողջական տեղեկատվություն և հայերենի մեջ անբասիր վերակերտում են նյութը: Այս առումով նշված բանաստեղծություններից առանձնանում է հատկապես «Ֆրանսիական հանգաթուխ պոետների դատավոր» ծրագրային շնչի գործը, ինչն ամբողջովին հոգեհարազատ էր նաև Սևակին.

*... Դո՛ւք, որ ինչ–որ բռնկում նկատելով չե՛ր սրտում,
Հաիշտակում գրի՛ն ու թղթեր եք մրոտում
Շտապելով երկը չե՛ր հանձնել տիպի՛ն ու ներկի՛ն
Սպասեցե՛ք, նախապես իմացե՛ք, թե չե՛ր հոգին
Ինչո՞վ է լի՛ ուղղակի ներշնչանքո՞վ, թե՞ ունայն,
Անկշտադատ չգտումով, հավակնությանը միմիայն.
Փոչ բաների համար են չե՛ր չեղբերը թոր գալիս,
Թե՞ փող է պետք, չե՛զ էլ պարտք չեն վարսհում, չեն՛ տալիս,*

*Եթե հույսով մի համեստ ծառայություն վարեիք
Աշխարհիկ կամ ռազմական ավելի վա՞ր կանեիք:
Լավ է հայրնի ժուկովի ծխախոտը վաճառել,
Այդ գործի մեջ իր համար անուն, պատի՞վ, շահ նարել,
Քան թե հայրեր ներս խցկել ժողնայններում զանազան,
Չարմիկներին օծելով մադրիզալով խիստ էժան...*

Այս ստեղծագործության ծրագիրն ամբողջովին հոգեհարազատ էր նորարարական շնչի տեր բանաստեղծ-թարգմանչին, որը ևս, հակված լինելով նորին, նաև խորին հարգանք ուներ դասական արժեքների հանդեպ: Հենց այդ դիրքերից էլ նա բանակովի լայն ճակատ էր բացում իր ժամանակի հանգաթուխների դեմ, որ 1950–1960–ական թթ. ի հայտ եկավ նրա թե՛ հողվածներում և թե՛ չափածո հանգանակներում: Այդ իսկ պատճառով, թարգմանություն լինելով և որպես թարգմանություն լիցքավորված լինելով սևակյան ուժով, բանաստեղծությունն իր մեջ լիարժեքորեն կրում է Պուշկինի խոսքի հայերենով անհատականացված շունչն ու երանգը:

Լերմոնտովից Սևակը թարգմանել է «Մենք բաժանվեցինք...», «Երգում է նա...», «Է.Կ. Մուսինա–Պուշկինային», «Եվ տխուր է, և ձանձրալի», «Ինչի՞ց է», «Շնորհակալություն», «Շատ էին սիրում նրանք մեկմեկու» սիրային բանաստեղծությունները և հանրահայտ «Հայրենիքը», որից Վ. Տերյանը վերցրել է «Երկիր Նաիրի» շարքի «Սիրում եմ ես հայրենիքս, սակայն սիրով տարօրինակ» բնաբանը: Սիրային բանաստեղծություններում Սևակը հոգեբանորեն ճիշտ լարի վրա է պահել խոսքի ներքին իմաստային կշռույթն ու հնչերանգը: Դրանցում կա և՛ լուրջ թախիծ, և՛ մեղմ հեզմանք, և՛ կյանքի անցողիկության ցավ, և՛ ցավը ծաղրող առույգ կենսասիրություն: Այս տեսակետից թարգմանությունը լրիվ արտացոլում է բնագրի ներքին տարողությունը: Բայց նշված թարգմանությունների մեջ առանձնահատուկը «Հայրենիքն» է, որով, Դոբրոլյուբովի բնութագրմամբ, Լերմոնտովը բերում էր հայրենասիրության բոլոր նախապաշարումներից ձերբազատված ճշմարիտ, սուրբ և բանական ըմբռնում: Դա համակ սեր է հանդեպ «ցրտից սառած անափ ստեպների լռությունը», «տրտմաթախիծ գյուղակների դողդոջուն լույսերը»: Սա այն է, ինչ Վ. Տերյանի պոեզիայում վերածվեց «Դու հպարտ չես, իմ հայրենիք, Տրտում

ես դու և իմաստուն...» տողերի աշխարհագրագողությունից եկող պատկերների շարքի, որոնք անխիճ և լացի մամն երգերն են, խեղճ գյուղերը, տխրության սովոր գյուղացիների դեմքերը, զանգակների տխուր զանգերը, խուղերի աղոտ լույսերը և պարզկա լեզուն: Ամտեղի չէ նշել, որ այս կապին հայ գրական միտքն անդրադարձել է տարբեր առիթներով: Խոսքը Ս. Ջորյանի «Տերյանի մահը» հոդվածի, Է. Ջրբաշյանի «Վահան Տերյանը և Լերմոնտովի պոեզիան» ուսումնասիրության մասին է: Ջորյանը 1920 թ. գրել է. «Տերյանը Հայաստանը սիրում էր, ինչպես ինքն էր ասում Լերմոնտովից բերած խոսքով՝ «օտարրոտի սիրով»: Այո, նա Հայաստանը, նրա զավակների «թուխ դեմքերը», նրա «խեղճ ու մերկ խրճիթները» սիրում էր ոչ թե... ճշուն սիրով, այլ ինչպես մի գորովալի զավակ իր վշտահար ու անարզված մորը, որի առաջ փքուն ճառեր չեն արտասանում»¹²³:

Ինչպես Լերմոնտովը չի տարվում իր երկրի «ինքնավստահ կպատությամբ», «մութ անցյալի նվիրական ավանդներով», որ նրա մեջ «երբեք չեն հարուցում երազանքներ ուրախալի», այնպես էլ Տերյանն է գրում՝ «Չլլացա խնդուն փառքիդ Անցյալ ու հին փայլով երբեք»: Երկուսն էլ իրենց հայրենիքների հեզության ու խոնարհ լուծության երգիչներն են:

Լերմոնտով — Տերյան կապն այս դեպքում ընդգծվում է, որպեսզի ասվի, որ Սևակը Լերմոնտովի բանաստեղծությունը թարգմանելիս արդեն իր մեջ ուներ տերյանական շնչի անդրադարձը, և որ Սևակի թարգմանությունը միջնորդավորված է Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքով:

Լերմոնտովից կատարած թարգմանությունների մեջ առանձնահատուկ տեղ ունի նաև «Դևը» պոեմը, ինչի մանրակրկիտ քննությունն առանձին նյութ է: Այս դեպքում անհրաժեշտ է նշել, որ գլուխգործոցային այդ երկի թարգմանությունն այս անգամ հիշեցնում է Թումանյանին: Հայտնի է, որ Թումանյանը բարձր է գնահատել Պուշկինի և Լերմոնտովի ստեղծագործությունը ու նաև իր պոեմները գրելիս ներշնչվել նրանց ավանդույթներով:

¹²³ Ս. Ջորյան, Երկերի ժողովածու, 10 հատորով, Ե., 1964, հ.10, էջ 349:

Այդ երկու մեծ բանաստեղծներից Թումանյանը կատարել է ման բազմաթիվ թարգմանություններ: Լերմոնտովից՝ «Մծիրի» պոեմը, «Իդո», «Ես չեմ ուզում մարդ իմանա...», «Հրեշտակ» բանաստեղծությունները: Ահա «Մծիրի»-ի սկիզբը.

*Մըրանից առաջ մի քանի տարի,
Այնպեղ, ուր Արզավ ու Կուր գեղերի
Ջրերն աղմուկով խառնվում իրար,
Գըրկում են երկու քույրերի նըման,
Կար մի մենասարան: Կարող է այժմ էլ
Անցորդը սարի ուսերից տեսնել
Քանդված դռների կանգուն սյուները,
Վանքի կամարն ու աշտարակները:*

Այս դեպքում, ահա, Լերմոնտովի պոեմի թարգմանությանը նպաստել ու գեղարվեստական մախադրյալ են հանդիսացել թումանյանական ավանդույթները՝ թե՛ թարգմանական, թե՛ ինքնուրույն, և հատկապես՝ «Անուշ»-ը: Դրա հիմքը մախ՝ բուն մյուսն է, որ ունի արևելյան գրույցի ժողովրդական երանգավորում և ապա՝ մյուսը վերարտադրելու եղանակը՝ սկսած տաղաչափական ձևերից, լեզվի ու պատկերավորման միջոցներից, պատումի սկզբունքներից մինչև կյանքի փիլիսոփայական հարցերը: Վերհիշելով «Անուշ»-ն ու մյուս պոեմները՝ մեկ հատված մեջբերենք «Դև»-ի սևակյան թարգմանությունից.

*Փեսացուների խմբերն ահագին
Չուր են հավաքված ու գլուխ տանում...
Ի՛նչ, աղջիկ չկա՞ էլ Վրաստանում:
Ա՛խ, չէ՛: ոչ մեկին չեմ դառնա ես կին...
Հա՛յր, մի՛ նախատիր, մի լինիր դու չոր:
Ինքդ ես նկատել, որ ես օրեցօր
Չար թույնից մաշվում, չեքքից եմ գնում:
Մի երազանքով, որ անց չի կենում,
Ծվարում է ինչ ոգին նենգ ու չար:
Ա՛խ, ես կորչում եմ, հա՛յր իմ, ինչ խղճա՛:*

«Անուշ»-ից հատկապես մտաբերվում են «Ա՛խ, չէ՛, ես գիտեմ, որ ես բախտ չունեմ, Ես երբե՛ք, երբե՛ք բախտ չեմ ունեցել...» տողերը:

Լերմոնտովի «Հայրենիք» բանաստեղծության և «Դևը» պոեմի թարգմանության առանձնահատկությունները հետաքրքիր մի օրինաչափություն են սահմանում՝ կապված գրական ավանդույթների հետ: Ըստ այդմ՝ տվյալ ազգային գրականության մեջ յուրացված մեկ այլ ազգային գրականության ավանդույթները լեզվական և ընդհանուր գեղարվեստական հիմք են ստեղծում դրանց հետագա թարգմանության համար:

Սևակը մասնակցել է Բոլյուսովի երկերի հայերեն թարգմանության աշխատանքներին: Արտաքուստ սառն ու կիրք չափատողների խորքում երևում է ոչ միայն Բոլյուսովի կրթվածությունը, ոչ միայն նյութին տիրապետելու հմտությունը, այլև ներքին, երևի թե ոչ այնքան հոգեկան, որքան մտավոր քրթիռները որսալու ուժը: Սևակը, ահա, կարողացել է գտնել սառն ու գիտուն տողերի հայերեն համարժեքը, որ պարզ երևում է մեկ տասնյակից ավելի բանաստեղծությունների և «Արքայի աղոթքը» չափածո թատերական պատկերի թարգմանության օրինակով:

Ռուս բանաստեղծների թարգմանության հարցում առավել հետաքրքրական է այն, թե ինչպես է Սևակը ձեռք զարկել միաժամանակ և՛ Եսենինին, և՛ Մայակովսկուն, քանի որ ինքը բնությամբ մայակովսկիական շնչի բանաստեղծ էր: Հայտնի է, որ ռուս երկու բանաստեղծները որդեգրել էին տարբեր ուղղություններ և զարգացման երկու ուղեգծերի վրա դրել ռուս պոեզիան: Մեկը ազգային ոգուց, ժողովրդական երգից եկող սիրո ու տագնապի բանաստեղծն է, մյուսը՝ ուիթմենյան, ապագայապաշտ շնչի հզոր շեփորահարը: Երկուսն էլ նորարար են ու արվեստի բարենորոգիչ. մեկը՝ խաղաղ ու լուռ, մյուսը՝ աղմկոտ ու պոռթկուն: Այս տարբերությունները կան: Կա նաև Սևակի բանաստեղծական խառնվածքից եկող հոգեհարազատության հարցը: Բայցև փաստ է թարգմանությունը, որ, առաջին հերթին, վկայում է Սևակի բանաստեղծական հնարավորությունների մասին:

Եսենիինի ստեղծագործությունների «Հատընտիր»-ում (Ե., 1961) Սևակի թարգմանությամբ զետեղվել է 48 գործ, որոնցում թարգմանիչը հետամուտ է պահպանելու ընդհանուր քնարական շունչը, երգայնությունը, ստեղծելու Եսենիյան թախիծին համարժեք պատկերներ:

Մայակովսկու «Վարտիքավոր ամպը» պոեմը թարգմանելիս, ի տարբերություն Եսենիինի թարգմանության, Սևակը դիմել է գեղարվեստական հակառակ ձևերի ու արտահայտչամիջոցների, քնարականությունը վերածվել է ասերգության, երգայնությանը փոխարինել է խոսակցական հնչերանգը, շնչի մեղմությամբ հաջորդել է կտրուկ, տագնապոտ, նյարդային, ինչ-որ տեղ կոպտավուն խոսքը: Մա բխում է երկու բանաստեղծների ոճական տարբերությունից, որ ամենայն նրբությամբ պահպանել է հայ թարգմանիչը: Միայն թե Սևակի թարգմանությունն ավելի բազմաբառ է: Նախաբանում Մայակովսկին օգտագործել է 124 բառային միավոր, Սևակը՝ 155, առաջին գլխում՝ համապատասխանաբար 483 և 714, երկրորդ գլխում՝ 507 և 715, երրորդ գլխում՝ 510 և 691, չորրորդ գլխում՝ 509 և 847: Ամբողջությամբ Մայակովսկին օգտագործել է 2.133 բառային միավոր, իսկ Սևակը՝ 3.122: Գերածախս՝ 989 բառային միավոր: Մա քիչ չէ, և բացատրվում է Մայակովսկու խոսքի կտրուկ կշռույթն ու ազատ չափական կարգը հայերենի վանկական բաց-շղթայազերծ համակարգի մեջ տեղավորելու սկզբունքով: Դա Սևակ-բանաստեղծի կիրառած տաղաչափական հիմնական ձևն է: Փաստորեն Մայակովսկուն Սևակը հայացրել է իր ոճով ու խոսքի իր կառուցվածքով:

Բառերի գերածախսը հայերենում բացատրվում է նաև նրանով, որ բայական գործողությունը խոնարհման ժամանակ հիմնականում արտահայտվում է երկու բաղադրիչով, որոնք առանձին բառային միավորներ են, իսկ ռուսերենում՝ մեկ (օրինակ՝ գնում է — идет): Պատկերն ամբողջականացնելու համար ավելացնենք, որ ռուսերենում էլ ժխտական խոնարհումն է արտահայտվում երկու բառով (չի գնում — не идет):

Համեմատելու համար կարող ենք զուգադրել թեկուզ մի քանի տող: Մայակովսկի.

*Никогда
Ничего не хочу читать.
Книги?
Что книги!*

Սևակի թարգմանությունը.

*Երբեք ոչ մի բան կարդալ չեմ ուզում:
Գրքե՞ր:
Ո՞ւմ են պեղք –
Նոր լինենք քե հին:*

Մայակովսկու 8 բառային միավորի կողքին թարգմանության մեջ 15 է, գրեթե՝ կրկնակի: Սեղմ, ասույթավոր խոսքը փոխարինվել է թեև կտրուկ, բայցն՝ համեմատաբար լի տողերով:

Թե՛ տեսական և թե՛ գործնական նշանակության առումով լուրջ հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև Սևակի մյուս թարգմանությունները, հատկապես՝ Ա. Միցկևիչի, Ք. Բոտևի, Յան Ռայնիսի, հունգար բանաստեղծների և է. Մեծելայտիսի նշված երկերը: Անդրադառնանք Ա. Յոժեֆից կատարած թարգմանություններին:

Բայց, նախ, մի քանի խոսք «Հունգար բանաստեղծներ» ժողովածուի թարգմանության հանգամանքների մասին: Ըստ հունգար գրողների վկայությունների՝¹²⁴ թարգմանության նախապատրաստական աշխատանքներն սկսվել են դեռևս 1962–ից:

Հայագետ, թարգմանիչ Պալ Սալմաշին հիշում է. «Կարծեմ 1962–ին էր, որ իմ տարան Սևակի տուն: Հետս վերցրի հունգարական պոեզիայի շատ կարևոր կտորներից մի քանիսի տողացիները, որպեսզի նա թարգմանի»: Բանաստեղծ, թարգմանիչ Կարոլ Յաբոզը, մտաբերելով Բուդապեշտում անցկացված բանաստեղծների եվրոպական համաժողովը, վկայում է. «Թերթեցի այն օրերի գրառումներն ու գտա մի հակիրճ նախադասություն. «Ծանոթացա հայ բանաստեղծ Պ. Սևակի հետ, շատ ուշագրավ մարդ է, ջերմ

¹²⁴ Տես՝ Գ. Բաղդասարյան, «Դանուբի ափերին հիշում են Պարույրին». — «Գարուն», 1985, թիվ 6:

սիրտ ունի, լայն հետաքրքրություններ»։ ...Կարճ ժամանակ անց ինքս եկա Հայաստան և հյուրընկալվեցի նրա տանը։ ...Հետո բերել էի բանաստեղծություններիս տողացիներն ու խնդրեցի, որ ինքը հանձն առնի թարգմանելու գործը»։ Իսկ բանաստեղծուհի, թարգմանչուհի ժուժա Ռաբը, վերհիշելով 1966 թ. Բուդապեշտում Սևակի հետ հանդիպումը, վկայում է. «Այդ այցելությունից հետո նա վճռեց հայերեն թարգմանել հունգար բանաստեղծների հատորյակ և խնդրեց ուղարկել իմ սիրած բանաստեղծությունների բոլոր տողացիները։ Իմ ճաշակով ընտրած հունգար պոեզիայի ծաղկաքաղը լույս տեսավ Երևանում 1968–ին, հունգարական մշակույթի շաբաթի օրերին։ Ի դեպ, նախատեսել էր առաջիկայում լրացնել ու ամբողջացնել այդ ժողովածուն»։

Բանաստեղծուհի Ա. Բեդեի խոսքից տեղեկանում ենք, որ Սևակը մտադիր է եղել թարգմանել նաև «հունգարական պատմվածքների մի ամբողջական ժողովածու»։

Այս ամենի եզրակացությունն այն է, որ հունգար գրողների և գրականության հետ Սևակի կապերը տևական պատմություն ունեն (1962–1968), որ նա թարգմանել է տողացիներից, որ մտադիր է եղել շարունակել սկսած գործը և որ հունգար գրողներից ոմանց հետ եղել է բարեկամական կապերի մեջ։ Այդ բարեկամությունն ամրապնդվեց նաև նրանով, որ Հունգարիայում թարգմանեցին ու 1966–ին տպագրեցին Սևակի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Անձրևային սոնատ» վերնագրով, ինչն ունեցել է նկատելի հաջողություն։

Սևակի թարգմանած բոլոր բանաստեղծների մասին անհնար է խոսել, բայց հնարավոր չէ շրջանցել նրանցից կարևորին Աթիլա Յոժեֆին՝ Պետեֆու և Ադիի գործի շարունակողին։

Ա.Յոժեֆը (1905–1937) մեր հարյուրամյակի հունգարական պոեզիայի խոշորագույն դեմքերից մեկն է, որին ինքը՝ Սևակը, բնութագրել է այսպես. «Նրա պոեզիան բարդ ու բազմակողմանի է, ինչպես էր իր կյանքը, իր ներաշխարհը, իր աշխարհագրությունը և իր դարը։ Նրա արվեստը կատարյալ է նույնքան, որքան անկատար էր իր միջավայրը և իրականությունը։ Նա մեծ անհատականություն էր, վիթխարի ԵՄ–ի տեր, բայց բնավ ու երբեք իր Ես–ի բանտարկյալը»։ Ավելացնենք, որ 18 տարեկանում նա ար-

դեն հայտնի բանաստեղծ էր: Իսկ 32–ում՝ նահատակ, որ գերադասեց ինքնասպանության՝ գնացքի տակ նետվելու տարբերակը:

Յոժեֆից Սևակը թարգմանել է սիրային–խորհրդածական բնույթի 13 բանաստեղծություն, որոնցից հատկապես առանձնանում են «Ներբող» և «Ինչ գնացիր» վերնագրվածները: «Ներբող»–ի 6 մասից Սևակի թարգմանությամբ տպագրվել են միայն 3–րդը և 5–րդը: Այս գործի ընտրությունը պատահական չէ ոչ միայն նրա համար, որ այն հունգար բանաստեղծի հասուն շրջանի երևացող գործերից է, այլև, որ Վատկերային մտածողությունը՝ համեմատությունները, զուգորդությունները, ձևով շատ հարազատ են Սևակի ոճին: Ասվածը փաստում է «Ներբող»–ի երրորդ մասն ամբողջությամբ:

Այդ մասին է վկայում նաև բանաստեղծության հայերեն տարբերակի համեմատությունը ռուսերեն թարգմանության հետ (թարգմանիչ՝ Լ.Մարտինով).

*Միրում եմ քեզ, ինչպես մայրը՝ իր զավակին:
Ինչպես նկուղն իր խորքը մութ և ահագին,
Ինչպես դահլիճն իր լույսը ծով ու սարսուռն,
Ինչպես մարմինն իր անդորրը, հուրն իր հոգին:
...Ինչպես հողն է իր մեջ պահում այն ամենը,
Ինչ ընկել է հողի վրա մի ժամանակ,
Ես պահում եմ քո խոսքերը, ժպիտները, քաղցր քենը:
Մտիպել եմ, որ ուրելով ինչ շարունակ՝
Խրվես իմ մեջ, մտնես սիրտըս, անցնես դենը:
Բնագղներով մտքիս մեջ եմ ես ներծծել քեզ կապուղի,
Ինչպես թթուն քայքայելով խորքն է մտնում հոծ մեղրաղի:
Իմ սիրասուն և սիրելի՛,
Անենուրեք դո՛ւ ես էլի:*

*... Համըղ նման է քարայրի հար խրացող քար լռության,
Եվ դրանից քիմքիս վրա ես զգում եմ միշտ գովություն:
Ո՛ր էլ նայեմ, ի՛նչ հայացքով, ի՛նչ դրությամբ
Թո չեռքերի նուրբ երակներն են շաղ փայխա լուսեղություն
Թղթի՛ վրա, փափաշչի՛,
Գավի՛ վրա և գրության՛:*

Ընդհանուր ուրվագծերով, ահա, այսպիսի պատկեր է ներկայացնում Պ. Սևակի թարգմանչական գործունեությունը, ինչիննա լուրջ կարևորություն է տվել:

Սևակի կտակը հայտնի է մեզ՝ տպագրել թարգմանությունների մի գիրք՝ «Իմը ուրիշի մոտ» խորագրով: Ճշգրիտ ձևակերպում է սա, որովհետև, իրոք, ուրիշի մոտ Սևակը հիմնականում որոնել է այն, ինչ հոգեհարազատ էր իրեն, ինչ կարող էր ինքը գրել կամ պիտի գրեր և կամ որով ինքն իրեն ուժեղ ու ամբողջական էր զգում: Սևակի վեցհատորյա երկերի ժողովածուի 2–րդ և 3–րդ հատորներում զետեղված է նրա թարգմանությունների մի փոքր մասը միայն: Լավ կլինի նրա թարգմանություններն ի մի բերել մի ստվար հատորի մեջ՝ որպես իր իսկ ստեղծագործական աշխատանքի բնական և օրինաչափ շարունակություն:

ԳԼՈՒԽ ՅԻՆԳԵՐՈՐԴ ԲԱՆԱՐՎԵՍՏԻ ՕՐԵՆՍԴԻՐԸ

ԱՐՎԵՍՏԻ ԲԱՐԵՆՈՐՈԳԻՉԸ

Յուրաքանչյուր խոշոր գրող ստեղծում է արվեստի իր օրենքները: Դա նրա անհատական հայացքն է՝ ուղղված պատմությանն ու ժամանակին, և դրանով իսկ՝ իր ստեղծագործական անհատականության ամրապնդման երաշխիքը:

Մշտապես նորոգվելու միտված ստեղծագործական միտքը գեղարվեստի պատմության մեջ ի հայտ է բերել և՛ բուռն հեղաշրջումների փուլեր, և՛ ներքին հանդարտ վերափոխությունների տարիներ: Հիշենք Վերածննդի դարաշրջանը, 19-րդ դարը, 20-րդ դարի սկիզբը, որ հայտնի են գրականությանը, ընդհանրապես ամբողջ արվեստին, նոր կյանք հաղորդող խոշորագույն անհատականությունների գործունեությամբ, առանձին հոսանքների և ուղղությունների հայտնությամբ ու բուռն պայքարով:

Արվեստի պատմության մեջ այս ներքին պայթյուններն ուղղվում են հնի, հնացածի դեմ՝ ի նպաստ զարգացման ու առաջընթացի, հօգուտ նոր միտումների ամրապնդման, ի շահ իրական կյանքի ու կենդանի լեզվի գեղարվեստական յուրացման:

Գեղարվեստի համաշխարհային զարգացման օրինաչափությունների շրջագծում իր ազգային դեմք ու դիմագծով մշտապես նորին հակված բնավորություն է հանդես բերել հայ գրականությունը: Այս առումով ծավալուն խոսակցության նյութ են պարունակում գեղարվեստական մեթոդները՝ դասական դպրոցը (կլասիցիզմ), գաղափարապաշտությունը (ռոմանտիզմ), զգացապաշտությունը (սենտիմենտալիզմ), որոնք ի հայտ են բերել տեղայնացված հատկանիշներ, ազգային ավանդույթների հետ սերտորեն շաղկապված առանձնահատկություններ:

19-րդ դարավերջը և 20-րդ դարասկիզբը բերեցին արվեստի թարմացման, երբեմն նաև արմատական վերափոխման նոր միտումներ՝ ասպարեզ հանելով բազմաթիվ գրական ուղղություններ և հոսանքներ, այդ թվում՝ խորհրդապաշտությունը (սիմվոլիզմ), ապագայապաշտությունը (ֆուտուրիզմ), պատկերապաշտությունը (իմաժիզմ, իմաժինիզմ), նոր դասականությունը (նեոկլասիցիզմ) և այլն: Գրականության թարմացման այդ կենդանի ոգին այս կամ այն չափով արտահայտվեց դարասկզբի հայ գրողներից շատերի ստեղծագործության մեջ՝ նկատի ունենալով և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ: Իսկ որպես ստեղծագործական նոր հայացքների հավատո հանգանակ՝ 1914-ին հնչեց Վ. Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» գեկուցումը: Գեղարվեստի վերափոխման այս ծրագիրը շարունակեց ու խորացրեց Ե. Չարենցը՝ «Երեքի» դեկլարացիայից, «Standard»-ի ծրագրից, «Նոյեմբեր»-ի կողմնորոշումից հասնելով մինչև «սինթետիկ» արվեստի՝ մեծ ընդհանրացումներ պարունակող ու նաև ապագային ուղղված հայացքը:

Ահա այս կետից էլ արվեստի վերափոխման իր նախորդների ստեղծագործական կողմնորոշումը եկավ շարունակելու Պ. Սևակը՝ մեր պոեզիայի և ընդհանրապես գրականության վերջին խոշորագույն բարեփոխիչն ու արվեստի օրենսդիրը: Նրա հավատո հանգանակը դարձավ «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» (1965) հռչակագրի արժեք ունեցող հողվածը, ինչի դրույթները կանխորոշված էին, իսկ հետագայում նաև վերահաստատված՝ դրան նախորդող ու հաջորդող հրապարակումներով:

Սևակը գրականություն մտավ արվեստի որոշակի ծրագրերի առաջադրումով, և պատահական չէ, որ առաջին բանաստեղծություններն իսկ ունեին այդպիսի ուղղվածություն: Արվեստի բազմապիսի տեսական ու գեղագիտական խնդիրներ են արծարծված նրա «Նորից քեզ հետ», «Մարդը ափի մեջ», «Եղիցի լույս» ժողովածուներում: Ուստիև շատ տեղին ու անհրաժեշտ է այս ամենի ի մի բերումը, ինչը հավաք ու ամբողջական տեսքով պատկերացում կարող է տալ արվեստի տեսաբան Պ. Սևակի մասին: Ընդ որում, տեսական ու գեղագիտական ուղղվածություն ունեցող նրա քննադատական ու բանաստեղծական խոհերը նաև

բանալի են՝ իր իսկ գեղարվեստական աշխարհը թափանցելու, իր իսկ ստեղծագործական գաղտնիքներին հասու լինելու համար:

Այս ամենի մասին արդեն առիթ ունեցել ենք խոսելու նախորդ էջերում: Հեռու մնալով ասածը վերակրկնելու գայթակղությունից և ապացույցների համար օրինակներ վկայակոչելու անհրաժեշտությունից՝ ասենք, որ արվեստի տեսաբան Սևակը եկավ ճանապարհ բացելու բանաստեղծ Սևակի առջև՝ այդ ճանապարհը դարձնելով նաև բանուկ մայրուղի ընդհանրապես ժամանակակից գեղարվեստական մտածողության համար: Իսկ ավելի ստույգ կլիներ ասել, որ արվեստի բարենորոգչական նրա ծրագիրը միաժամանակ գալիս էր նրա թե՛ բանաստեղծական և թե՛ գրականագիտական-քննադատական հայացքի ուղղվածությունից: Իսկ դա նշանակում է նախ՝ արվեստի պատմության հետևողական իմացություն և ապա՝ այդ պատմության տրամաբանական շարունակություն նոր ժամանակներում ու նոր պայմաններում: Նորին հակված Սևակի ստեղծագործական նկարագրի մեջ համատեղված էր և՛ տեսաբանը, և՛ այդ տեսության գործնական կիրառողը: Եվ պատահական չէ, որ Ե. Չարենցից հետո նա ևս մեծ կարևորություն տվեց ծրագրային պոեզիային:

Սևակի տեսական-գեղագիտական խոհերի ակունքները, ստեղծագործական ուղղվածության ազդակները հայտնի են, ինքն է հուշել. հայ իրականության մեջ՝ Նարեկացի-Յարճանյան-Վարուժան-Չարենց, համաշխարհային գրականության մեջ՝ Ուիթմեն-Մայակովսկի: Իհարկե, այս անունները խոշոր նշանաձողեր են, ինչը հուշում է, որ այդ շղթան կարելի է լրացնել: Բայց կարևորը ոչ թե քանակն է, այլ որոշակի ճաշակի, արվեստի զարգացման որոշակի ուղղվածության առկայությունը:

Թեև Սևակը Վ. Տերյանի անունը չի տալիս, բայց արվեստի բարենորոգման նրա սկզբունքները շատ կողմերով հիշեցնում են հայ գրականության գալիք օրով ապրող իր մեծագույն նախորդի մտահոգությունները: Տարբեր են ժամանակները, տարբեր են գրական նշանակետերը, բայց նույնն է հայացքի ուղղվածությունը, ինչը նշանակում է հետադիմությունից, լճացումից, իր դարն ապրածից փրկել նորը, ժամանակակիցներին ասել թեկուզ ծանր, բայց ճանապարհ հարթող առողջ ճշմարտությունը, ասել,

որ գեղարվեստական մտածողության մի շրջափուլ, որքան էլ եզերված լինի նվիրական անուններով կամ ավանդույթներով, ավարտել է իր գոյության ժամանակը, ուստիև բնականորեն ու անհրաժեշտաբար իր տեղը պետք է զիջի նորին:

Իսկ նորը գալիս է ոչ թե հարցերի մեկ խմբով, այլ բազմաթիվ ու բազմապիսի՝ հայացք հին ու նոր ճաշակին, ազգային և համաշխարհային գրական ավանդույթների մեջ նոր հենակետերի հայտնաբերում, գեղարվեստական մտածողության փոփոխություն՝ սկսած պատկերային համակարգից վերջացրած խոսքի կշռույթն ու կառուցվածքը, լեզվի բանաստեղծականացման նոր հնարավորություններ, նոր ասելիք, հերոսի նոր նկարագիր, հոգևոր հաղորդակցման թարմ եզրեր և այլն, և այլն...

Իսկ ո՞րն է չափանիշը, ո՞րն է հեղաշրջման հենակետը: Պարզ ու հստակ կարելի է պատասխանել՝ կյանքը, ինչը, կրկնված լինելով, անկրկնելի է յուրաքանչյուրի համար: Հակառակ դեպքում ժամանակը կանգ կառնեք: Երեկվա օրվանից տարբեր այսօրվա կյանքը, երեկվա մարդու ապրած հոգեվիճակներից տարբեր այսօրվա մարդու ներաշխարհն ու հույզերը, երեկվանից տարբեր այսօրվա խոսքն ու լեզուն, ձևն ու կշռույթը. սա է շարժման տարածությունն ու հնարավորությունը, որ բանաստեղծը դարձնում է հոգեպես բնակելի, գեղարվեստորեն յուրացրած մի աշխարհ: Կյանքը՝ նաև որպես բնություն, որպես մարդու և աշխարհի նախաստեղծ հարաբերություն, որպես իրերի նախնական դրվածք, ինչին հայացք է ուղղել առաջին բանաստեղծը և ոգել առաջին գեղարվեստական տողը, ինչը հետո ուղի է նշել մյուսների համար: Իսկ ինչո՞ւ այդ տողը պիտի ուղի նշեր և օգնելու հետ մեկտեղ նաև կաշկանդեր հաջորդ բանաստեղծին, դառնար նախօրինակ, ինչի ազդեցության դաշտից դժվար է պոկվել, ինչի ստեղծած հանգի ու չափի կողքին երբեմն նույնիսկ անհնարին է դառնում հաստատել քո ստեղծածի օրինականությունը:

Ահա սա էլ համաշխարհային քաղաքակրթության արժեքներին հասու բանաստեղծին գալիս է ասելու՝ այդ ամենը դիր մի կողմ և գտիր աշխարհին ուղղված քո հայացքի առաջին բառը, երբ չի եղել ոչ «Արվեստ քերթության» տրակտատը, ոչ էլ «Ինչպես գրել բանաստեղծություն» ձեռնարկը: Իսկ սա էլ հանգեցնում է

ստեղծագործական այն հոգեվիճակին, երբ արդեն ոչ թե ցանկալի, այլ պարտադիր է հանուն վաղվա օրվա երեկվա օրվա միջից ասել, համոզել, պնդել, կրկնել, որ շարժման մեջ է ոչ միայն կյանքը, այլև արվեստը հարատևում, որ շարժման ամեն մի փուլ, նախորդի շարունակությունը լինելով, նաև հակադրվում է դրան և ինքնուրույն գոյության իրավունք պահանջում: Հակառակ դեպքում ժամանակի այդ փուլը դուրս կնետվի և՛ կյանքի, և՛ արվեստի պատմությունից:

Իհարկե, սկիզբին մոտենալու այս անհրաժեշտությունն ամենևին էլ այդքան պարզ ու այդքան հեշտ չի տրվում: Դա այդպես է, որովհետև այս 20–րդ դարում արվեստի մեջ չմիջնորդավորված ներկայությունն այլևս անհնարին է: Աշխարհի ու ստեղծագործ անհատի միջև կանգնած են մարդկային քաղաքակրթության տարիքը, կուտակված փորձը, Սոդոմոն Իմաստունից մինչև վերջին գրողն ու իմաստասերն ասած ճշմարտությունները: Եվ միայն այդ ընդգրկումով կարելի է մոտենալ նախանյութին ու նախամարդուն, որն այսօրվա նյութն է ու այսօրվա մարդն է՝ գալիք հազարամյակների հեռուներից:

Սակն ահա այս անցումների բանաստեղծն էր ու մտածողը, ժամանակակից մարդու հոգեկան բարդ ու բազմաձավալ ապրումների հետախույզն ու այդ մարդու հոգևոր հարստությանը համարժեք արվեստի օրենսդիրը:

Կյանքի ու արվեստի հարաբերությունն ինչքանով որ ընդհանուր է, նկատի ունենալով քաղաքակրթության համաշխարհային պատմությունը, նույնքան էլ որոշակի է՝ հաշվի առնելով տվյալ գրողի ու արվեստագետի ստեղծագործական ճակատագիրը: Իսկ դա նշանակում է, որ աչքի առաջ պետք է ունենալ տվյալ հեղինակին մերձակա գրական միջավայրն ու տվյալ բարոյականությանը ամրապնդված հանրային ճաշակը:

20–րդ դարի սկզբին բարձր զարգացման հասած հայ գեղարվեստական միտքը հետագա տասնամյակներին ունեցավ անկման մի քանի փուլեր՝ նկատի ունենալով 1920–ական թթ. պրոլետարական հորջորջված «գրականության» կործանարար առկայությունը, 1930–ական թթ. վերջին տարիների աշուղական «պոեզիայի» խայտառակ ներհոսքը, 1948–1953 թթ. կյանքի գունազարդման և ան-

կոնֆլիկտայնության անեծքը, արվեստի մեջ պրոլետարիատի կոպիտ ուժի բռնատիրություն հանդիսացող համայնավարական իրապաշտության հնարածին «մեթոդի» պարտադրած կաղապարներն ու պարբերաբար կրկնվող սխեմատիզմը:

Սևակը, ահա, եկավ՝ անկման այս փուլերի վրայով վերամիավորելու գեղարվեստական մտքի զարգացման բնականոն և օրինաչափ ընթացքը: Եկավ՝ իր անվան շուրջ ստեղծելով համաժողովրդական սեր ու հիացմունք, ձեռք բերելով անուն ու ճանաչում և ոչ թե մնալով գրասենյակային շրջանակների չզնահատված մարգարե: Այսինքն՝ իր գրական ճաշակը նա դարձրեց գործունեության ծրագիր, ինչը ժողովուրդ է կրթում և ազգ է դաստիարակում:

Իսկ դրա համար դարձյալ պետք է մոլվել սխրանքի: Համարձակություն էր պետք՝ ազգային սրբություններին հայացք ուղղելով ասելու, որ նրանք մեր ամուր թիկունքն են, մեր անցած ճանապարհը, մեր հոգևոր միջնաբերդը, բայց ոչ թե մեր միտքն ու գործը նույն կետի վրա պահող տիրակալը: Իսկ տիրակալը նաև բռնակալ է, որ իրենից դուրս ոչինչ չի հանդուրժում: Սևակը շատ լավ գիտակցում էր, որ ավանդույթը հզոր ուժ է, որ այն ստեղծում է գեղարվեստական մտածողության ժառանգորդական շղթա, ձևավորում ազգային բանի ծագումնաբանությունը: Բայցև, դրանով հանդերձ, այն ոչ թե ավարտուն ճանապարհ է ու փակ շղթա, այլ շարունակվող անհայտություն, շղթայական ճեղքում ու ընթացք: Իսկ հետագայում միակ ճանապարհի վերածվող շարունակվելիք անհայտությունն ուղիղ ու հարթ մայրուղի չէ, արահետ ու կածան էլ չէ, այլ գիշերվա ծովի մման մութ ու ահազդու մի անորոշություն, մի փակ անհայտություն, ինչը պիտի լուսավորել մտքի ճառագայթով, անորոշությունը դարձնել որոշակի և քայլ անել առաջ: Դա նաև կործանարար քայլ է, որովհետև, թե ոտքդ ո՞ր կղնես, ստուգված չէ, փորձված չէ, իսկ ծովի մութ անորոշությունը նաև մարդ է կլանում ու ոչնչացնում. կարծես չես էլ եղել:

Սևակին էլ էր այդ վտանգը սպառնում, առանձին-առանձին քարկոծվում էր և՛ բանաստեղծը, և՛ տեսաբանը: Իր ճանապարհին ծաղրեցին նրան ու ծանակեցին, բայց նա համառ էր և ուղիղ, որովհետև արդեն գիտեր, թե ինչ է որոնում, որովհետև արդեն տես-

նում էր, թե մինչև որ սահմանը պետք է երկարեցնի հայ գեղարվեստական մտքի ուղեգիծը:

Ստեղծագործական լուռ կամ բացահայտ պայքար էր նրան վիճակված, և ինքը գիտեր, որ այդ պայքարի մեջ պարտավոր է հաղթել, քանզի իր պարտությունը կլիներ կորած ժամանակ, իր պարտությունը վտանգի կենթարկեր նաև հոգու միջնաբերդի կենսունակությունը, որովհետև կմամռակալեր դեպի այն բերող ներկա օրվա ճանապարհը: Այդ դեպքում ամեն ինչ կդառնար պատմություն, մեռած լեզվի պես մի բան՝ վերապահված մի քանի ջանադիր բանասերների: Սևակը եկավ՝ շարունակելով կենդանի պահել այդ ճանապարհը...

ԱՎԱՆԴՈՒՅՑԻ ԵՎ ՆՈՐԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ ՍԱՀՄԱՆԸ

«...Ժխտել ավանդույթը նույնն է, ինչ ժառանգականության ժխտումը, որ միայն հիմարություն չէ, այլև խելագարություն»:

Պ. Սևակ. «Դժվարը իրենից հասուն լինելն է...»

Ա

Պ. Սևակի՝ օրոք ազգային ավանդույթին վերաբերող հարցերը հետևողականորեն արծարծվեցին 1960–ական թթ. տարբեր տարիներին պոեզիայի և արձակի զարգացման միտումները ճշտող ասուլիսներում: Հայ գրողներն ըստ ամենայնի առաջադրում էին ազգային ավանդույթի նախահիմքերը վերականգնելու, բայց նաև ժամանակի գեղարվեստական շարժումից բնավ չկտրվելու ստեղծագործական ծրագիր: Սա բարդ և տարողունակ հարցադրում էր, որ ընդհանուր ուղղվածությամբ ունեցավ բազմակողմանի դրսևորումներ:

Պ. Սևակը, որի ստեղծագործական հիմքերն իր իսկ խոստովանությամբ գալիս էին հայ և համաշխարհային գրականության ավանդույթներից (տես՝ V, 389), բայց որը նաև պոեզիայի նորարարական շնչի կրողն էր, այսինքն՝ համատեղում էր ավանդույթն

ու նորարարությունը, հարցին տվել է մեկը մյուսին լրացնող ու-
շագրավ պատասխաններ: Նա, ինչպես յուրաքանչյուր ճշմարիտ
արվեստագետ, ընդունում էր ավանդույթը՝ ոչ թե եղածը կրկնելու և
նախապես տրվածին գերի մնալու պայմանով, այլ ստեղծագոր-
ծական թռիչքով, երբ թռիչքադաշտը ազգային ու համաշխարհա-
յին գրականությունն է, իսկ շարժիչն ու քները ժամանակինն են:
«Դեպի մեծ ուղեծիր» հողվածում նա գրում էր. «Մեզ՝ արվեստա-
գետներին էլ, հարկավոր են «հորատման նոր միջոցներ», որոնց
ստեղծումը կոժվարանա այնքան ժամանակ, քանի դեռ «կլասիկ-
ներից սովորելու», «մեծ տրադիցիաները շարունակելու» կոչի
տակ շարունակենք ըստ էության դնել սոսկ մեկ իմաստ՝ պարզ
կրկնողության իմաստը:

Այո՛, դասականներից պետք է սովորել, բայց առաջին հեր-
թին պետք է սովորել նրանց նորարարական «խնությունը»: Գա-
լով այն մտքին, թե փոքրիշատե արժեքավոր որևէ արվեստագետ
չի կարող չհենվել իր մեծ նախորդների փորձին, ապա այս միտքը
տարրական է այնքան, որ ժողովրդականացվելու առանձին կա-
րիք չի գգում:

...Մեր արմատները թերևս խորն են ավելի, քան բարձր է
մեր սաղարթը:

Ով պատմություն ունի՝ չի կարող ետ չնայել:

Ով անցյալ ունի՝ չի կարող հիշողություն չունենալ» (V, 144-
145):

Սակը խորապես գիտակցում էր ազգային և համաշխար-
հային գրականության ավանդույթի հզոր դերը յուրաքանչյուր
ճշմարիտ ստեղծագործողի ու նաև, առաջին հերթին, իր կյանքում:
Բայց հանուն կենսականորեն անհրաժեշտ նորի՝ նա նաև կովի
լայն ճակատ էր բացում ամեն տեսակի հնացածության դեմ՝ եր-
բեմն դա որակելով որպես «թոնրատնային» գրականություն, եր-
բեմն «չուխա-կապա-արխալուղավոր ծերունիների» ստեղծած
«խաղիկ-ջանգլուլումների բազմահարկություն»: Հանուն ավան-
դույթի կենսական շարունակության՝ նա նույնիսկ իրեն թույլ էր
տալիս ասելու, որ Թումանյանի ավանդույթները շարունակել չի
նշանակում նրա ետևից գնալ, այլ նրա առջևից:

Սայաթ-Նովայով զբաղվելիս անգամ Սևակին գրավել է միջնադարի բանաստեղծի նորարարական շունչը: Նկատի ունենալով նրան ժամանակակից շատ գրողների և աշուղների՝ Սևակը Սայաթ-Նովային առանձնացնում է նրանով, որ վերջինս «...առաջին մարդն էր, որ եկավ խոսելու իր անունից: Այս չափով էլ նա դարձավ ոչ միայն աշուղ, այլև բանաստեղծ, այսինքն՝ անհատականություն: Իսկ բանաստեղծությունն սկսվում է այնտեղ, որտեղ կա անհատականություն: Իմ կարծիքով Սայաթ-Նովայի նորարարությունը հենց դա էր»¹²⁵:

Սևակի հայացքով ոչ միայն անցյալն է ներգործում ապագայի վրա, այլև ներկան անցյալի: Ոչ միայն անցյալն է իր կուտակումներով ուղղություն տալիս, այլև ներկան է ճշտում, վերաճշտում և իր ժամանակի մեջ վերահաստատում այդ ուղղությունը: Այս առումով նա գտնվում էր երկկողմ հարաբերության մեջ, ինչը և՛ դիմադարձ պայքար էր, և՛ ճանապարհը շարունակելու միասնականություն: Սա շատ բարդ հարաբերություն է, որովհետև ստեղծող, կառուցող բնույթ ունի: Եվ դա այս դեպքում առնվազն 10 դարի երկայնքով, որի մի ծայրին Նարեկացին է, մյուս ծայրին՝ Չարենցը: Նարեկացուց՝ Չարենց, Չարենցից՝ Նարեկացի, և այդ երկկողմ ճանապարհը՝ բազմաթիվ ազգային մեծությունների հետ մեկտեղ, միասին՝ որպես միևնույն ճանապարհի ուղևոր:

Ավանդականի ու ավանդույթի հարցին Սևակն անդրադարձել է բազմիցս: «Անցյալը ներկայացած» ինքնակենսագրականում այդ մասին գրում էր. «Ավանդականը նման է արյան, այլ բառով ասած՝ ժառանգականության: Դա մեզնից անկախ է և մեր մեջ գործող մի այնպիսի օրենք է, ինչպես որ ժառանգականությունը: Եվ դրա ժխտումը հավասարազոր է կոպերով ընկույզ ջարդելուն: Ու եթե այսպես է՝ էլ ինչո՞ւ այսքան ուժ ու եռանդ ծախսել, այդքան ջուր ու արյուն պղտորել՝ գոռալով ավանդականի մասին: Ո՞ր որ-

¹²⁵ **Պ.Սևակ**, Բանաստեղծի և բանաստեղծության կոչման մասին.— Երկխոսություն **Կ. Քալանթարի** հետ (1968): Ամբողջական անտիպ տարբերակ: Հարցազրույցն արվել է «Լիտերատուրնայա գազետայի» համար: Կրճատումներով լույս է տեսել «Լիտերատուրնայա Արմենիա» (1968, թիվ 8), «Հայաստանի աշխատավորուհի» (1972, թիվ 6) ամսագրերում:

դին (այդ թվում նաև բիծը) չի քաշում իր հորը կամ քեռուն՝ նույնիսկ հակառակ իր ցանկության»:

Սակեր հստակորեն տարբերակում է նորածնություն (մոդա) և նորարարություն հասկացությունները. «Մոդան ու նորարարությունը շփոթողը գրականության հետ չունի նույնիսկ սեռական կապ... Եվ ինչպե՞ս նրանց հասկացնես, որ նոր ոճը, մտածողության նոր եղանակը *մոդա* չէ...», որովհետև «նորարարությունը ոչ անձնական քմայք է, ոչ էլ կաշվից դուրս գալու պես մի բան»: Այս ամենի իմաստուն եզրահանգումն այն է, որ՝ «Կարելի է ամեն ինչ լինել, բացի ժամանակավրեպ լինելուց...» («Անցյալը ներկայացած»):

Սակեր նաև սթափ հայացք է նետում գրականություն և ժողովուրդ կապին՝ գտնելով, որ «Արվեստի մեջ առաջնորդվել ժողովրդի ճաշակով՝ նշանակում է չժառայել ժողովրդին...» (VI, 386): Ըստ նրա՝ ստեղծագործող անհատը ոչ թե պիտի իջնի «համարամատչելիության» աստիճանի, այլ ճաշակ ստեղծի և առաջնորդի ժողովրդին: Սա կարևոր է այն տեսակետից, որ ժամանակին ժողովրդայնությունը գրականության մեջ երբեմն սխալ էր հասկացվում. «Հետամնացությունը իրեն վերանվանեց ժողովրդականություն» (VI, 379): Օրինակ՝ դա արտահայտվեց հատկապես 1937–1940 թթ. ծաղկած աշուղական երգերում, նաև Ա. Գրաշու պոեզիայում, ինչի կապակցությամբ և մամուլում ծավալվեց բավականին սուր բանավեճ¹²⁶:

Ընդ որում, Գրաշին ամենևին էլ մենակ չէր, և գրական շատ հեղինակություններ, իրենց կարողության չափից ելնելով, երբեմն էլ ժողովրդայնության անվամբ փորձում էին ապավինել ցածր ճաշակին՝ մոռանալով, որ այդպես, նախ, արժեզրկում են ժողովրդի դարավոր մշակույթը, և ապա՝ անգիտանալով, որ իրենք բռնել են կեղծ ժողովրդայնության ուղին: Սա ևս առնչվում է քննարկվող հարցին, որովհետև ավանդույթի կենսունակությունն ստուգվում է ժողովրդայնության այն բարձր չափերով, ինչն ազգային ոգու

¹²⁶ Տես՝ Գ. Մահարի, «Բաց նամակ բանաստեղծ Աշոտ Գրաշուն».— ԳԹ, 1957, թիվ 44, 21 նոյեմբեր, Ա. Գրաշի, «Ժողովրդայնությունը պոեզիայի մայրուղին է».— ԳԹ, 1958, թիվ 7, 21 փետրվար, Ս. Վահունի, «Մի անվայելույ պատասխանի առթիվ».— ԳԹ, 1958, թիվ 9, 8 մարտ, Հ.Ֆելեքյան, «Սոցնետային վթար».— ԳԹ, 1960, թիվ 37, 8 սեպտեմբեր:

պատմությունն է: Իսկ դա ավելին է, քան գրապատմական տվյալ փուլում «ժողովրդի ճաշակ» ասածը և էլ ավելի, քան «հանրամատչելի» լինելը:

Ավանդույթի դերն ու նշանակությունը Սևակն ստուգում–ճշտում էր ժամանակի «շարժվող գեղագիտության» մեջ և դրանով իսկ նոր տարածություններ նվաճում: Նրա գեղարվեստական գործերում դա ունի շատ ծանրակշիռ դրսևորում: Միաժամանակ՝ գեղարվեստական երկերում նա բազմիցս անդրադարձել է նաև հարցի տեսական կողմին: Ապագա ստեղծագործողին նա ջանում էր ազատագրել ամեն տեսակ կաշկանդող կապանքներից, ավանդույթին գերի մնալուց և նրա հայացքն ուղղել կենդանի, տրոփուն կյանքին, ինչը չափանիշ է ամեն բանի ու նաև ներշնչանքի միակ աղբյուր: Սևակն այդտեղ նախ և առաջ նկատի ուներ ինքն իրեն և իր իսկ ստեղծագործական փորձը՝ հասցեագրված վաղվա տաղանդներին, բայց ոչ երբեք գրամուկների հոծ խմբերին:

Ստեղծագործող անհատի հզոր տարերքն աչքի առաջ ունենալով՝ նա պայքարում էր գրական պահպանողականության դեմ և համարձակորեն պաշտպանում արվեստագետի ազատ իրավունքի շահերը:

Ազգայինի հարցը միշտ էլ եղել է Սևակի խորհրդածությունների ոլորտում: «Իսկական գրողը, եթե նույնիսկ կամենա էլ, չի կարող չլինել ազգային: Դա բացառված է: Բայց ազգային մեծ գրող է դառնում նա, ով ողնուծուծով հասկանում է, որ ինքը նաև մարդկության զավակն է, ոչ թե միայն որևէ ազգի»¹²⁷, — ասում էր նա և ապա, նույն հարցի շուրջ մտորելով, փորձում գտնել ազգայինի բաղադրամասերը: Ըստ նրա՝ ազգայինը նախ լեզուն է, ազգային է այն երկը՝ «ուր կա ազգային հոգեբանություն՝ *արյուս-հայրված միայն լեզվի միջոցով...*» (V, 394–395):

Սևակը, չափից ավելի ազգային լինելով իր հայրենասիրության մեջ, այդուամենայնիվ ազգայինի սահմանները միշտ էլ ճշտում էր համաշխարհային քաղաքակրթության տեսադաշտում: Փոքր ժողովուրդների գրողների համար համամարդկայնության հասնելու հնարավորություններն անհամեմատ սահմանափակ են:

¹²⁷ «Գարուն», 1967, թիվ 8–9, էջ 82:

Եվ հարցն ամեննհին էլ տաղանդին չի վերաբերում, այլ նրան, որ, ինչպես Դ.Վարուժանը կզոներ, դեպի մարդը տանող ճանապարհը թմբված է հայրենիքի զոհերի դիակներով և անհնարին է դարձնում «Մարդ էակին գիրքը գրել»։ Այսպես՝ «Հայրենիքն զմեզ մեր ամձեն խիստ հեռացուցած է», և մենք՝ որպես ազգ ու մտավորական, «Մարդը փրկելու համար պարտավոր ենք փրկել անոր մեջ վտանգված Հայությունը, քանի որ նախ և առաջ աստոր պետք ունինք»¹²⁸։ Մի՞թե նույն այս մտայնությունից չծնվեցին «Անլռելի զանգակատուն»–ն ու «Եռաձայն պատարագ»–ը։ Ծիշտ է, Սևակը հասցրեց «Մարդ էակին գիրքը գրել»՝ «Մարդը ասփի մեջ»–ը դարձնելով նաև Վարուժանի ու մյուսների չիրականացած երազանքների մարմնացումը, բայց նա ևս խորապես գիտացկում էր, որ դեպի մարդն ու դարի համամարդկային խնդիրները տանող ճանապարհն անցնում է հայրենիքի անագորույն պատմության միջով։ Սևակը դա շատ լավ էր գիտակցում, և պատահական չէ, որ «Անլռելի զանգակատուն» պոեմից հատվածաբար հունգարերեն թարգմանելու առաջարկին այսպես է պատասխանում. «...այդ զուտ հայկական երկը հազիվ թե հնչի օտար լեզվով, այն էլ՝ հատվածաբար...»¹²⁹։ Բանաստեղծը մտավախություն ուներ, որ ազգային պատմությամբ ու կենցաղով ներծծված այդ պոեմն անհասկանալի կմնա օտար ընթերցողին։ Ասես Վ.Տերյանի տագնապն էր նորոգվում. «Մեզ չի հասկանա օտարերկրացին, Մեզ չի հասկանա սառն օտարուհին»։ Այսուհանդերձ, Սևակի տագնապը տեղին էր. այլ բան է ազգային պատմությունը՝ որպես քաղաքականություն ու դիվանագիտություն, այլ բան է՝ որպես գրականություն և արվեստ, որպես հոգեբանական ներգործման միջոց։ Եվ միանգամայն տեղին է Կ.Քալանթարի հետ հիշյալ հարցազրույցում արտահայտած միտքը. «Լինել ազգային բանաստեղծ ոչ միայն նշանակում է լինել հայրենասեր, այլ նաև՝ մարդկայնության արտահայտիչ», որը ոչ միայն պիտի խոսի աշխարհի ժողովուրդներին իրարից տարբերակող հատկանիշների, այլև «միաց-

¹²⁸ Դ.Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու, 3 հատորով, Ե., 1987, հ.3, էջեր 408, 135:

¹²⁹ Գ.Հովհան, Պարույր Սևակը օտար լեզուներով.— «Ավանգարդ», 1986, թիվ 74, 20 հունիս:

նող ընդհանուր գծերի մասին»: Այս ոգին է իշխում նաև նրա «Ազգային սնապարծություն և ազգային արժանապատվություն» ելույթի մեջ:

Ավանդականի և նորի, ազգայինի և համաշխարհայինի այս երկկողմ, մեկը մյուսով պայմանավորված ճիշտ կողմնորոշումն իր հերթին նպաստեց՝ ստեղծելու սեփական բանարվեստի գեղագիտական հիմքը: Այդ հիմքով է պայմանավորված բուն գեղարվեստական ստեղծագործությունը, ինչը գեղագիտական հիմքի առկայությամբ վերնաշենքային բնույթ ունի: Սևակի ստեղծագործական այս գիծը ևս նկատվեց ժամանակակիցների կողմից:

«Սևակի վերջին շրջանի բանաստեղծությունների ու պոեմների մեջ որոշակի լսվում են 10-րդ դարի հանճարեղ բանաստեղծ Գրիգոր Նարեկացու, ինչպես նաև Ուիթմենի ու Մայակովսկու ձայները: ...Այդ ձայները օրգանապես ձուլվում են իրար հետ, ստեղծելով այն նոր ներդաշնակությունը, որը Սևակին է պատկանում» («Մարդը ավիի մեջ», ԳԹ, 1961, թիվ 12, 17 մարտ),— գրում էր Գ.Էմինը: Իր հերթին Ս.Աղաբաբյանն այս կապակցությամբ ավելացնում էր. «Պ.Սևակի ոտանավորի մեջ արժեքավոր է ոչ միայն նրա հասարակական սուր նայվածքը..., այլ այն, որ այդ ոտանավորը ինչ-որ տեղում խաչավորվում է պոեզիայի ազգային ավանդներին, առաջին հերթին Գր.Նարեկացու մարդահետախուզական ավանդներին» («Արդի բանաստեղծության հարցերից», ՍԳ, 1969, թիվ 1, էջ 121):

Ավանդույթը կազմակերպում է ազգային գրականության գեղարվեստական զարգացումը: Այդ ընթացքում բացահայտվում են ուշագրավ ընդհանրություններ, որոնք ստեղծում են մի կողմից՝ նյութի գաղափարական իմաստավորման միասնական հայեցակետ, մյուս կողմից՝ գեղարվեստական պատկերի ժառանգորդական շարժում:

Չարենցից սկսած մինչև Սևակ և նրա ժամանակակիցները հանախակի են դիմում միջնադարյան պոեզիայի բանարվեստում նկատելի տեղ ունեցող այնպիսի միջոցների, ինչպիսիք են տողերի, տների պարուրածն զարգացումը: Դա օգտագործել են և՛ Գրիգոր Նարեկացին («Տաղ սուրբ խաչին...»), «Քառասունարեայ

գալստեան տեառն», «Յայտնութեան», «Յարութեան», «Համբարձման»), և՛ Պաղտասար Դպիրը («Առ անձն իմ թշվառ»), և՛ Մայաթ-Նովան («Անգաճ արա բարիթավոր», «Աստուծ խիալ արից...») և շատ ուրիշներ: Ներսես Շնորհալիւն և Գրիգորիս Աղթամարցիւն ավելի կարևորություն էին տալիս այբուբենի տառերի հերթականությամբ ստեղծվող տողերի ու տների կապին՝ այբբենակարգին, նաև գրում ծայրակապ ու ակրոստիքոս: Խոսքի պարուրածն զարգացում Չարենցն օգտագործել է «Մասունցի Դավիթ» և «Գովք...» պոեմներում: Ընդ որում, խոսքի շղթան նա ստեղծում է ոչ թե նույն բառերի անցումով ու կրկնությամբ, այլ հանգի հնչյունական կազմի՝ դարձյալ վերցված միջնադարից եկող տողերի միանվագ հնչյունական կազմության ձևից: Չարենցը գրել է նաև ակրոստիքոսներ: Բառերի պարուրածն շարժման օրինակներ կան նաև Սևակի բանաստեղծությունների առանձին հատվածներում («Երագում եմ», «Գովերգում եմ», «Հյուրասիրում եմ», «Վիճում եմ», «Ողբում եմ»):

Հնագույն ժանրերի հետ մեկտեղ նորագույն բանաստեղծները յուրացնում են նաև այդ ժանրերի կառուցվածքային ձևերը: Ըստ ամենայնի Նարեկացուց է գալիս մենախոսական բնույթի պոեմը, ինչին դիմել են թե՛ Չարենցը («Ռադիոպոեմ»-ները, «Խմբապետ Շավարշ»-ը, «Դեպի լյառը Մասիս», «Պատմության քառուղիներով», «Կոմիտասի հիշատակին», «Որպես գորշ, դեղին տերևներ»), թե՛ Սևակը («Ուշացած իմ սեր», «Երգ երգոց», «Նահանջ երգով», «Եվ այդ մի՛ Մաշտոց անուն», «Եռաձայն պատարագ»): Եվ ինչպես Նարեկացու «Մատյան...»-ում, այնպես էլ նշված գործերում մենախոսական շունչը երկխոսականացված է:

Իսկ բուն լեզվական ավանդույթի մեջ հատկապես կարևորություն է ստանում բառապաշարի, բառային առանձին ձևերի օգտագործումը: «Զննադատությունը» հողվածում դեռևս Մ. Մեծարենցն էր պատգամում. «...Բայց չմոռնանք գրաբարի հուռթի շտեմարաններեն օգտվիլ մանավանդ»,¹³⁰ և հայացքն ուղղում դեպի նախկին մատենագրի հնչեցրած «ծիծաղախիտ» ու «ծովածայն» բառերը: Այս ավանդույթն արթնացրեց ու ըստ ամենայնի հիմնավորեց Չա-

¹³⁰ Մ.Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, Ե., 1981, էջ 262, 275:

րենցը («Գիրք ճանապարհի»), որին հետևեցին նաև ժամանակակիցներից ոմանք, իսկ քիչ ուշ՝ հատկապես Սևակը:

Չարենցի ու Սևակի համար լեզվական նախադրյալը հիմնականում Նարեկացին է:

Չարենցն ավարտեց իր ստեղծագործական կյանքը՝ վերջին տարիներին անընդհատ դիմելով Նարեկացուն: Նարեկացին նրա համար և՛ խոստովանահայր էր, և՛ հոգեկան խռովքների պահերի ընկեր, և՛ բառ ու բանի վարպետ: Սևակը Նարեկացուն դիմեց ստեղծագործական առաջին քայլերից և այդ հոգևոր կապը պահպանեց ամբողջ կյանքում: Նարեկացին հակադրամիասնությունների այն ամբողջությունն է, որ իրենով պայմանավորում է կյանքի առաջընթացը, ինչը մարդկության հոգևոր կատարելագործումն է: Այդ հակադրամիասնությունը կառուցում է նաև խոսքի պատկերային համակարգը՝ դրականի և բացասականի համատեղումով, աստվածայինի և մեղսականի հավիտենական կապվածությամբ:

Բանաստեղծական պատկերի, բանարվեստի առանձին միջոցների այս ընդհանուր ժառանգորդական գծի մեջ արդեն ավելի ճիշտ է ուրվագծվում յուրաքանչյուր հեղինակի տեղն ու դերը ազգային ավանդույթի շարունակության և նոր ավանդույթ հիմնելու գործում: Այս տեսակետից լայն խոսակցության հնարավորություն է ընձեռում հատկապես Չարենցը, որի ժառանգությունը այդ տեսանկյունից թեև մակերեսից ուսումնասիրված¹³¹ է, բայց դեռևս շատ-շատ են բաց տարածություններն ու խորանալու տեղերը: Այդ հարցում իր դերն ու նշանակությունը, ինչպես հարկն է, գիտակցել է և ինքը՝ Չարենցը՝ իրեն համարելով «դարերից եկած անհուն մի պոետ», «ոսկի երակը հնամյա ցեղի» («Նաիրի երկրից»): «Ես այն չեմ այլևս» քնարական ներբողում նա իր շրջադարձը, որի մեջ կարևոր տեղ ունի նաև վերաբերմունքն անցյալի ժառանգության հանդեպ, ձևակերպեց այսպես.

*Գզվեց ինչ սիրով մի չեռք հայրենի,
Եվ ես մի գիշեր իմաստուն դարձա:*

¹³¹ Տես՝ Մ. Ավդալբեկյան, Եղիշե Չարենցը և հայ հին գրականությունը.— «Չարենցյան ընթերցումներ», Ե., 1979, գիրք 4, էջ 245–270:

Վերջին տասնամյակների հայ գրականության մեջ ազգային ավանդույթի և գեղարվեստական նոր որոնումների համադրումը նկատելի արդյունք տվեց հատկապես Պ. Սևակի պոեզիայում: Ստեղծագործական նկարագրով ամբողջովին հակված լինելով նորին, երկրաբանի պես հետախուզելով իր ժամանակն ու ժամանակակիցների հոգևոր աշխարհը՝ Սևակը նաև արմատներ արձակեց հայ պոեզիայի խորքերը՝ հայտնաբերելով պատկերամտածողության ամբողջական համակարգեր ու ձևաոճային առանձին տարրեր: Ընդ որում, ավանդույթի ուժը նրա ներշնչանքին ընթացք է տվել առաջին իսկ բանաստեղծություններից: Դեռևս «Աղոթքներ» շարքում Չարենցի «Մահվան տեսիլ» պոեմի ու խորհուրդների ոգով ու շնչով նա խոսք է ուղղել Նարեկացուն: Չարենցի, նաև Յարճանյանի ու Վարուժանի ավանդույթներից եկող ստեղծագործական լիցքը նկատելի է նաև առաջին տպագիր գործերում, որ առկա է թե՛ դրանց ծրագրային բովանդակության մեջ և թե՛ պատկերային հյուսվածքի ու առանձին ոճական տարրերի:

Բայցև առաջին իսկ գործերից Սևակը երբեք չի ընկել որևէ հեղինակության տիրական ազդեցության ներքո, այլ պահպանել է իր ստեղծագործական խառնվածքի անհատականությունը, ինչը և նոր շունչ է հաղորդել հայ պոեզիային: Սևակի ստեղծագործության մեջ առաջին իսկ քայլերից ազգային ավանդույթի և անհատականության դաշինքը եղել է ժառանգորդականորեն համաձույլ: Ազգայինի հետ մեկտեղ նա արմատներ է արձակել նաև համաշխարհային քաղաքակրթության մեջ՝ ընդարձակելով իր նախահիմքերն ու որոնումների տեսադաշտը:

Ավանդույթի գեղարվեստական յուրացումը հատկապես լավ է երևում «Երգ երգոց», «Անլուլի զանգակատուն» պոեմներում և արդեն ակնարկված «Եղիցի լույս» շարքում:

«Երգ երգոց»-ը ստեղծված է աստվածաշնչյան համանուն գործի կենսունակ ավանդույթների հիմքի վրա, ինչն այս դեպքում հոգեկան ու մարմնական առողջ, լիքը սերն է, սիրո փառաբանությունը՝ առանց մերկ գեղեցկության հանդեպ իջեցվող կեղծ ամոթի վարագույրի ու նաև առանց հոգու ցավի տանջալի փորփրումների: Երկու դեպքում էլ կարծես առաջին մարդն է սիրո տեր դառնում, և նույն զգացողությամբ են խոսում ու դատում հնադարի սի-

րահարն ու ներկա դարի մտավորականը, որոնք երկու միանման գործերի տարբեր հերոսներ են: Եվ՝ աստվածաշնչյան, և՛ սևակյան «Երգ երգոց»—ները բնութիւնով քնարական ինքնարտահայտություն են, ուր, բռնկվելով ու բռնկումը նկարագրական խոսքի վերածելով, սիրահարներն իրենց սիրելիների գովքն են անում:

Սևակն իր պոեմի առանձին գլուխների բնաբանները վերցրել է աստվածաշնչյան «Երգ երգոց»—ից և Ժողովողի գրքից: Կրկնվում է հերոսուհու անունը (Սուլամիթա), որը Սևակի կյանքում թե՛ իր անունով, թե՛ գոյությամբ եղել է իրական անձնավորություն: Սա նշվում է՝ ասելու, որ պոեմը ծնունդ է ապրված իրական կենսական տարերքի և ոչ թե կրկնություն է ու սոսկ ռճավորման փորձ:

Ավանդույթի առկայությունը, իրական ապրումին ավելացող գեղարվեստական հիմքից եկող ներշնչանքը համարձակություն են տվել Սևակին՝ նյութը մարմնավորելու նախնական գեղեցկությամբ, ուր նախնական են թե՛ ապրումը և թե՛ սիրո առարկան՝ մերկ ու առկա: Մերկ հոգու ու մերկ մարմնի զգացողությունը ոչ թե հեռացնում են դարերի տարբերությամբ ապրած մտքի կային սերունդներին, այլ մոտեցնում: Հիշեցնելով սիրած աղջկա անունը՝ Սևակի քնարական հերոսն ասում է.

*Քո քիթիական անունն եմ սիրում,
Սիրում եմ այն էլ քիթիական սիրով:*

Չուզաղիք կարելի է քննել աստվածաշնչյան և սևակյան համեմատությունները, որոնք բառային արտահայտությամբ երբեմն նման են, շատ հաճախ տարբեր, բայց ներշնչանքի ու ինքնարտահայտման ոգեղեն բռնկման պահին՝ մույնաշունչ: Սա գեղեցկությունը պարզ, մերկ ու նախնական մաքրությամբ վերգգալու և պատկերելու այն պահանջն է, որ պոեմի գրությունից մի քանի տարի հետո արծարծվեց պոեզիայի հարցերին նվիրված բանավեճում: Նախնական այդ մաքուր, թվում է, դեռևս բերնեբերան չանցած շունչն է, որ նախ՝ միավորում է այդ երկու գործերը և ապա՝ ստեղծում միանման պատկերներ: Ահավասիկ՝

Աստվածաշունչ, «Երգ երգոց»

Գլ. Ա. 9. *Փարավոնի կառքերուն
լծված շիերոս նմանեցուցի
քեզ, ով իմ սիրուհիս:*

Գլ. Զ. 10. *Ո՞վ է ասիկա, որ
արշալույսի պես կնայի...*

Գլ. Դ. 4. *Քու պարանոցդ զինարանի
համար շինված Դավթի
աշտարակին պես է, Որ հոն
հազար ասպար կախված են
Ամենն ալ զորավարներուն
վահաններ են:*

Գլ. Ա. 5. *Ով Երուսաղեմի աղջիկներ,
Ես սև եմ, բայց գեղեցիկ...
Վասնզի արևը զիս փեսայի:*

Սևակ, «Երգ երգոց»

Գլ. Դ. 2. *Իմ Սուլամի՜քս,
Եկար վազեված
Եռանյա կայրառ զամբիկի
նման
Եվ զամբիկի պես գեղեցիկ
եկա՜ր:*

Գլ. Դ. 5. *Ու ես այդ պահին զգայուն էի
Ինչպես քո մա՜շկը,
Եվ մաքուր էի
Ինչ վրա հառած հայացքիդ
նման:*

Գլ. Բ. 9. *Քո պարանոցը՝
Ազնիվ մարմարե մի վե՛հ
աշտարակ,
Որպեղից-դարե՛ր-մարդիկ են
կախվել
Ինչ նմանե՛րը...*

Գլ. Բ. 3. *Դու սև եմ ինչպես քո
ժողովորդի դարավոր
բախտը,
Եվ սևության մեջ այնքան
լուսավոր,
Որքան լուսավոր անուն է
փվել քո ժողովուրդը:*

Աստվածաշունչ մատյանի և Սևակի պոեմի միջև պատկեր-
ներն անցնում են Նարեկացու ստեղծագործության միջով: Դրա
պարզ վկայությունը նրա փոխերից մեկն է.

*Սեաւ եմ, գեղեցիկ.
Դուսար Եվայի Երուսաղեմ
Միս նա՛, հարսն իմ ցանկալի՛
Սիրով կապեալ ընդ փեսային:*

*... Եկ, իմ սիրելի,
Եկ, մերջատր իմ հարսնուհի*

*Ահա նա՛, խայրայր, «Խնջորով զիս պատեցէք,
Տարեալ մուծէք ի փուն զինւոյ»:*

*Աչք իւր՝ աղանւոյ,
Թե՛ւ լար կարմիր, մանեակ՝ ոսկւոյ,
Ահա նա՛, լեառն կնդրկի,
Հուր նարդուսի և զնուսի...¹³²*

Ահա միջնադարից եկող մեկ այլ զուգահեռ ես:

Ինչպէս Պաղտասար Դպիրը «Առ սուրբն Գրիգոր Լուսավորիչն...» ներբողյանում է դիմում տիրոջը՝ «Միջնորդ հաշտութեան ի մենջ վասն մեր», նույնպէս «Բարեխոս եղիր իմ և իմ միջև» բանաստեղծության մեջ Սևակն է դիմում տիրամորը և նորից հոգևոր միասնություն աղերսում:

Սա ապրող և նորոգվող ավանդույթն է, ինչը միասնության է բերում մարդկության տարբեր սերունդների հոգևոր որոնումները և այսօրվա մարդուն հարազատացնում հազարամյակներ առաջ ապրած իր նմանի հետ:

Սևակն սկզբից ենթ կանգնեց ավանդույթի երկու ուղեգծերի վրա, որոնք գալիս են մեկը՝ միջնադարյան պոեզիայից, մյուսը՝ ժողովրդական երգից: Ժողովրդական ավանդույթի ներկայությունն զգալի է նախ՝ նրա «Ութնյակներ»-ում, «Ծխանի ծուխ» շարքի մի քանի բանաստեղծություններում և ապա՝ «Անլռելի զանգակատուն» պոեմում:

«Անլռելի...»-ն ավանդույթի տարբեր շերտերի համադրության արդյունք է: Բնույթով այն համապատկերային-համամվագային երկ է և իր նախորդը չունի հայ գրականության մեջ: Ուստի ավանդույթի հարցը պոեմի բնույթին չի առնչվում, այլ նրա հյուսվածքը ձևավորող պատկերային շերտերին: Իսկ դրանք մի դեպքում հոգևոր երգի ծնունդ են («Տէր, ողորմեա»)՝ համապատասխան բառ ու բանով, մյուս դեպքում՝ ժողովրդական («Դլե յաման», «Լոռվա գութաներգ», «Սոնա յար» և այլն): Հետաքրքրականն այն է, որ ժողովրդական խոսքն իր հերթին երկու հոսքով է լցվում նրա խոսքի մեջ՝ մեկ պահպանում է իր ժողովրդական ծա-

¹³² Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և զանգեր, Ե., 1981, էջ 94–95:

գումը, մեկ վերափոխում հեղինակի խոսքը: Ժողովրդական ծագումը պահպանելու դեպքում առանձին երգի տողեր ստեղծում են որոշակի տրամադրություն և մի տեսակ շեշտված կրկներգի ձևով առաջ տանում պատումի ընթացքը: Այդպիսին է ամբողջ «Եղեռնական» դրոհանջը: Հաջորդ դեպքում ժողովրդական բառ ու բանը ձուլվում են խոսքին և ներքուստ վերակառուցում այն: Ահա, օրինակ, մեկ հատված «Մեղսական» դրոհանջից.

*... Նա մեկ պեսնում է, որ մի շեկ Սաթո քեները կանքել,
Կանգնել է իրենց կալի պոնկին:
Քամին խլում է նրա մինքսանան,
Որ նրա քմբլիկ ծնկները բանա
Ու ցույց տա խալը՝ ծալի մեջ ծնկի:*

Իսկ հոգևոր երգի առկայության դեպքում փոխվում է նաև ամբողջ բառակազմը՝ ի հայտ բերելով կան գրաբարյան, կան խիստ գրական բառային ու քերականական ձևեր: Այսպես, ահա, ավանդույթի տարբեր շերտերից եկող ազդակներն էլ նպաստում են՝ հորինելու այս ծավալուն և բազմակողմանի ընդգրկում ունեցող պոեմը:

«Անլռելի գանգակատուն» պոեմի կապակցությամբ ավանդույթի կենսական ուժն անհրաժեշտ է հիմնականում գնահատել նյութի ընտրության և նյութի մշակման ոլորտում: Սևակը ծանոթ է եղել Կոմիտասի կյանքն ու գործը վերարտադրող գիտական և գեղարվեստական գրականությանը: Նյութը՝ որպես ավանդույթի մաս, այս դեպքում կապվում է ժողովրդի պատմությանը և պատմական ճակատագրի արծարծումներին:

Սևակն իր ստեղծագործական նկարագրով կարծես թե եկավ՝ շարունակելու Չարենցի գործը: Իհարկե, տարբեր են նախասիրությունները, ոճերը, բայց ընդհանուր է ժամանակի այն սուր ու ճշմարիտ զգացողությունը, քաղաքացիական այն բաց նկարագիրը, որ մոտեցնում է նրանց: Սևակն այս առումով, անկասկած, չարենցյան ավանդույթների ամենանշանավոր շարունակողն է:

Ընդհանուր բնույթի հարցեր չարծարծելու համար նշենք, որ Սևակը նաև օգտագործել է Չարենցի փորձը: Դրա վկայությունն է

«Կանցնեն օրերն այս» (1947) բանաստեղծությունը, որի ներշնչանքի աղբյուրը «Գանգրահեր տղան» չափածո նովելն է: Նյութի և պատկերի ընդհանրությունն առնչվում է պատմության երթին, անցյալն ու գալիքն իրար կապող մանկան կերպարին և կյանքի լարումն ի հայտ բերող հեղինակային նկարագրերի մանությունը: Նույն կերպ չարենցյան «Ապրում ես, շնչում ես, դու դեռ կաս – բայց ամեն վայրկյան դու ա՛յլ ես» տողով սկսվող քառյակն է «բորբոքել» Սևակի «Ուրիշ ես դառնում ամեն օր – Իրենն է անում տարիքը» տողերով սկսվող ութնյակի «կրակը»:

Պատկերի փոխանցումների մեջ, որոնք ևս ավանդույթ են ձևավորում, երբեմն իրենց զգալ են տալիս առանձին տողեր, անգամ բառեր, որոնք հուշում են՝ որոնելու ինչ-ինչ ազդակներ: Այսպես, Սևակի «Քարտեզի առաջ» բանաստեղծության «Մյուսն՝ օտար փայլով շառագունած» տողը ստիպում է մտքի մեջ արթնացնել Չարենցի «Պատմության քառուղիներով» պոեմի նույնանման արտահայտությունը. «Շառագունած անվերջ ուրիշների հրով»:

Սևակի հենակետերը շատ ավելին են, քան սոսկ ազգային ավանդույթ ասածը: Նրա գրական նկարագրի ձևավորման գործում իր անուրանալի դերն ունի ամբողջ համաշխարհային գրականությունը՝ Աստվածաշնչից ու Հոմերոսից մինչև իրեն ժամանակակից այլալեզու գրողները:

Բ

Իր ժամանակի մեջ Սևակը ոչ միայն ավանդույթ շարունակող էր ու նորոգող, այլև նոր ավանդույթ ձևավորող ու ստեղծող: Նրա ազդեցությանը ենթարկվեցին թե՛ ավագները, թե՛ իր սերնդակիցները (Ն. Զարյան, Հ. Մահյան, Գ. Էմին, Վ. Դավթյան և ուրիշներ) և թե՛, առավել լայն ընդգրկումով, երիտասարդները:

Հ. Մահյանը, որ ստեղծագործական նկարագրով, նյութով ու ոճով միանգամայն տարբեր էր Սևակից, բայց երկուսին էլ բնորոշ է գեղագիտական ծրագրերի ընդհանրությունը, «Ուղեկիցներ» և «Ես չեմ կարող» շարքերը հորինել է Սևակի պոեզիայի ներշնչանքով: «Ուղեկիցներ»-ը հիշեցնում է Սևակի «Վերնագիրը վերջում»

շարքը՝ այն տարբերությամբ, որ Սևակը վերնագիրը վերջում էր դնում, իսկ Սահյանը դնում է սկզբում: Սևակը խոսում էր իր անբնությունից, քայլերից, խոսքերից, երգից, թախիծից, լուսությունից, արհամարհանքից, տանջանքից, խոհերից, ուրախությունից, իսկ Սահյանն անդրադառնում է իր աղքատությանը, պակասությանը, հիշողությանը, կարողությանը, տեսողությանը, լսողությանը, ենթադրություններին, հիվանդությանը, հոգսերին, բարությանը, ուրախությանը, հուշերին, միայնությանը, տխրությանը, երգերին, համբերությանը, երազանքներին, նպատակներին, հավատին: Երկու դեպքում էլ ընտրված է կարճ, պատկերավոր խոսքի ձևը: Իսկ «Ես չեմ կարող» շարքը՝ դարձյալ հղացման բնությով, ընդհանրություն ունի «Մարդը ավի մեջ» շարքի հետ: Սահյանը ևս որոշակի գործողությունների ու վիճակների մեջ է ցույց տալիս իր հարաբերությունը աշխարհի հետ և այդ գործողություն-վիճակների շուրջ համախմբում իր խոհերը: Սահյանի բանաստեղծություններն սկսվում են ես չեմ կարող չհավատալ, չներշնչվել, չգարմանալ, չարհամարհել, չխոստանալ, չըմբոստանալ, աչքս փակել տողերով: Իսկ Սևակը գրում էր՝ հավատում եմ, ատում եմ, խոստանում եմ, զարմանում եմ և այլն: Երկու շարքերում էլ քննվում-վերլուծվում է մարդը:

Ն. Ջարյանի, Գ. Էմինի և այլոց պոեզիայում Սևակի ազդեցությունը նկատվեց խոսքի կառուցվածքի, պատկերային ձևերի ու միջոցների մեջ: Առանձին օրինակներ աչքի առաջ ունենալու համար կարելի է համեմատել Սևակի «Հրավիրում-ուրախանում եմ» բանաստեղծությունը և Էմինի «Տխուր քեֆի» սկիզբը, «Եղիցի լույս»-ում տիրամորն ուղղված Սևակի աղաչանք-պաղատանքները և նույն տիրամորն ուղղված Էմինի ուղերձը («Ավել, Մարիա»): Սևակի՝ իր մահով աշխարհի հավասարակշռությունը խախտելու պատկերին («Աշխարհ... Աշխարհ...») Էմինը հակադրում է սոսկ մարդ արարածի վերացման ցավը («Թե ես մեռնեմ...»): Ջուզադրությունների համար հիմք են տալիս նաև Էմինի «Մարդարապատ», «Չյուն է գալիս», «Ով կուզի, թող լուրջ ընդունի», «Ուզում ես ժպտա քո ամբողջ կյանքում» բանաստեղծությունները:

— Ը. Դավթյանի «Թոնոդրակեցիներ» պոեմին, անկասկած, ստեղծագործական խթան է տվել Սևակի «Անլռելի...»-ն: Համապատկերային ընդգրկում, պատմության իմաստավորում, ժողովրդական կյանքի լայն հորձանք, վիպական-ծավալվող շունչ, իրական հերոսի կերպավորում և միջավայրի ստեղծում այս բնութագրական հատկանիշները գալիս են նախ և առաջ Սևակի պոեմից: Սևակյան շունչն զգալի է նաև Դավթյանի՝ ծավալվող բնույթ և բաց շրթյազերծ կառուցվածք ունեցող մի քանի բանաստեղծություններում («Կարմիրն ու սևը», «Իմ քսան տարին և տասնութը քո», «Մրտիս զարկերը և ժպիտը քո...», «Մենախոսություն» և այլն):

Գրական նոր սերունդը դեռևս 1960-ական թվականների կեսերից գտնվում էր Պ. Սևակի պոեզիայի տիրական ազդեցության ներքո: Գեղարվեստական մտածողության և պատկերային հյուսվածքի ազատությունը գայթակղեց շատերին: Բայց այն, ինչ իմաստավորվում էր Սևակի տաղանդով ու ինքնատիպ ձիրքով, բացահայտեց սոսկ շատ շատերի մտավոր խեղճությունն ու անճարակությունը: Բանաստեղծների մի հոծ բազմություն սոսկ կրկնում, վերակրկնում ու ջանում էր «մարսել» նրան՝ ընկնելով ծայրահեղությունների մեջ և կորցնելով ինքնուրույնությունը: Բայցև Սևակը նոր շարժման ճանապարհի հարթեց, թարմացրեց հայ բանաստեղծությունը, և այս տեսակետից նրա ձևավորած ավանդույթները շատ կարևոր են հայ պոեզիայի պատմական ճանապարհի համար:

Սևակը ոչ միայն բանաստեղծ էր, այլև գրականության պատմաբան («Մայաթ -Նովա» մենագրությունը), գրաքննադատ ու հրապարակագիր: Գեղագետ ու տեսաբան Սևակը գրական տարբեր տեսակների ընձեռած հնարավորություններով ըստ էության անում էր նույն գործը: Ինչպես պոեզիայում, այնպես էլ հոդվածներում նա հակված էր գեղարվեստական մտածողության նույն սկզբունքների ամրապնդմանը: Նպատակը մտքի թարմացումն էր, գեղարվեստական առաջընթացը, միջազգային չափանիշը, շարժվող, հոսանուտ կյանքի նորագույն կողմերի հոգեբանական յուրացումն ու ստեղծագործական վերարտադրությունը:

Սևակն առանձնահատուկ վերաբերմունք ուներ ազգային կյանքի անցյալի ու ներկայի հանդեպ: Ելակետ ունենալով հայ մշակույթի համակողմանի ճանաչումը, գնահատումն ու զարգացումը՝ հստակ շեշտադրումով նա խոսում էր ազգային սնապարծության և ազգային արժանապատվության մասին: Այս ձևակերպումով էլ վերնագրված է նրա կարևոր ելույթներից մեկը. ժամանակին այն տպագրվել է էական կրճատումներով: 1991-ին հոդվածը մամուլում հրատարակվեց ամբողջությամբ¹³³:

Ժամանակի գրական զարգացումը հետամնացության դատապարտող առանձին անձանց ու պարբերականների (Ս.Կուրտիկյան, «Սովետական գրականություն» ամսագիր, «Գրական թերթ») անդրադառնալով՝ նա ցույց էր տալիս այն հիմնական հատկանիշները, որոնք ժամանակը վերածում են ճահճի: Այս տեսակետից շատ խորհրդանշական են գրական ամսագրի խմբագրին նրա տված բնորոշումները: Ըստ էության Սևակը կերտում է ժամանակը բնութագրող մի խորհրդանշական կերպար: Ահավասիկ. «Եվ ո՞վ է ամսագրի խմբագիրը: Ի՞նչ հմտություններով և առաքինություններով է օժտված այս մարդը: Ինձ թվում է, թե ընկեր Կուրտիկյանը իր առջև դրված ամեն մի էջի վրա կարդում է մի չգրված ու չեղած նախադասություն. «Ձգուշացե՛ք, մահացու է»: Այս զգուշությունն է նրա միակ առաքինությունը, ավելին՝ զգուշավորությունը, ահռելի՝ զգուշավորությունը, բայց այս առաքինությամբ կարելի է ղեկավարել, դիցուք, պայթուցիկ նյութերի վարչությունը: Պայթուցիկ նյութերի վարչությունը, բայց ոչ պայթուցիկության կարոտ և պայթուցիկությամբ ապրող գրականությունը»:

Խոսքի շարունակության մեջ բանաստեղծն ընդհանրացնում է իր ասելիքը՝ այս անգամ զգուշավոր մարդու տեսակը պայմանավորելով ժամանակով և ժամանակի հսկիչ ղեկավարներով. «Մեր վերադաս ղեկավարությանը ես պիտի մի հարց տամ: Արդյոք կուրտիկյանական զգուշավորության մեջ մասնավոր մեղք չունե՞ք նաև Դուք... Բավական է, հերիք է «եզը վերցնել և տակը հորթ ման գալ»»:

¹³³ Տես՝ «Երեկոյան Երևան», 1991, թիվ 114, 14 հունիս:

Դժբախտաբար, դրանք կուրտիկյանական ժամանակներ էին, նա պիտի հավիտենորեն մնար իր դիրքերում՝ որպես ղեկավարության գաղափարական դրածո, իսկ Սևակը պետք է նույն այդ տեսակի մարդկանց ջանքերով դուրս մղվեր ժամանակից, օտարովեր, որ հետո ընդհանրապես հեռացվեր կյանքից:

Գրական ավանդույթի և նորարարության խնդիրը Պ. Սևակը պայմանավորում էր գրական երիտասարդության գոյությամբ: Այդ զգուշավոր, վախեցած վերաբերմունքը դեպի գրականությունը գրական միջավայրը զրկում էր ներքին շարժումից, փակում նորի ճանապարհը: Այս տեսակետից Սևակը խիստ քննադատության է ենթարկում նաև Հրանտ Թամրազյանին, որը 1966 թ. գրողների համագումարում զեկուցել է պոեզիայի մասին: Նրա քննադատության այդ հատվածը ևս ժամանակին կրճատվել է «Ազգային սնապարծություն և ազգային արժանապատվություն» հոդվածից:

Սևակը պաշտպանում է գրական նոր սերունդին, որին դեմ էր զեկուցողը: Այդ վերաբերմունքը Սևակը պայմանավորում է Հ. Թամրազյանի հնադավանությամբ. «Պոեզիայի այն ըմբռնումը, որ ուներ զեկուցողը, և գրական այն ճաշակը, որի ջատագովանքն էր ողջ զեկուցումը, չէին կարող չհասցնել երիտասարդական գրականության համարյա թե ուրացմանը: Այսքանով Հրանտը տրամաբանական էր»:

Ձեկուցողը կոչ էր արել շարունակելու Թումանյանի ու Չարենցի ավանդույթները: Սևակը բանավիճում է նաև դրա՝ դեմ, որովհետև միաժամանակ տալ Թումանյանի և Չարենցի անունները նշանակում է իրար խառնել գրական դարերն ու քաղաքակրթությունները: «Ես մեծն Թումանյանին թողնում եմ իր անկրկնելի և անզուգական վսեմության մեջ և...անում եմ ուղղակի հակառակ մի կոչ՝ Չարենցից սկսած դեպի առաջ»: Սևակը պաշտպանում է պոեզիայի նորոգման, արդիականացման սկզբունքները և առանձնացնում դրան նպաստող ավանդույթները: Այստեղ հարցը ոչ թե հեղինակություններին է վերաբերում, այլ ճանապարհին, մայրուղուն, որի վրա կանգնած էր նաև ինքը՝ Սևակը: Իր բանավեճին նա տալիս է այսպիսի տրամաբանական շարունակություն. «Եթե Թամրազյանը գրական կենդանի ընթացքին մայր անկաշառ հետազոտողի

աչքով և ոչ թե կանխակալ ու կանխակարծ հայացքով, ապա կհասնեն ուղիղ հակառակ եզրակացության, որը է՝ եթե մի ողջ սերունդ, համարյա առանց բացառության, և՛ արձակի, և՛ չափածոյի մեջ քայլում է մի ճանապարհով, որ դուր չի գալիս Թամրազյանին, ապա սխալ է Թամրազյանը և ոչ թե ճանապարհը»:

Նորից Սևակը կրկնում է՝ «Չարենցից սկսած դեպի առաջ», որ նշանակում է՝ հանուն նորի ճշտել ավանդույթը, այսինքն՝ մայրուղին, և հանուն ավանդույթի՝ չխաթարել նորը, չխաթարել բնական, ազատ հորդող տարերքը...

Ահա այսպես, Պ. Սևակը մի կողմից դարերի մեջ էր՝ դասականների հետ, մյուս կողմից՝ ներկայի ու ապագայի, ինչի տերը նորեկ գրական սերունդն էր: Սերունդը՝ սերունդ, նորը՝ նոր, սակայն նրա հետ էլ Սևակն այլ խոսակցություն ուներ, որ բացվեց ու ծավալվեց «Դժվարը իրենից հասուն լինելն է» ելույթում 1969-ին ՀԳՄ վարչության պոեզիայի հարցերին նվիրված լիագունար նիստում: Երիտասարդների պաշտպան Սևակն այստեղ դառնում է պահանջկոտ ու խիստ, որովհետև նրանց գործին գրականության պատմության սթափ և անաչառ աչքն էր նայում:

Սևակը նշում է, որ գրական երիտասարդությունն «ազատագրվել է նախապաշարմունքից, ինչն այլ բան չէ, քան կամավոր *գեորություն*»: Երիտասարդությունն, ըստ նրա, ազատվել է նաև «սովորույթի *ուժից*» (V, 338): Այս ամենը «ինքնավստահության» երաշխիք է, սակայն դեռևս հեռու է մեծ գրականությունը: Այստեղ ահա Սևակը վերլուծաբար ներկայացնում է այն պատկերը, որի մեջ գտնվում էր ձևավորվող գրականությունը:

Սևակն իր և իր սերունդի գործը համարում է ավարտված՝ ճանապարհը իր բոլոր դժվարություններով թողնելով հաջորդներին: Եկել եք, տեր կանգնեք ժամանակին և արեք ձեր գործը, բայց արժանիորեն, դարի հրամայականով և ազգային արժեքների բարձր գիտակցությամբ:

Չարմանալիորեն այս հարցում ևս Սևակն ասես շարունակում է ավանդույթը: Իր խոսքը նա սկսում և հիմնավորում է այս մտքով. «Իմ սերունդը իր հիմնական գործը արդեն արել է» (V, 337, 343): 1890 թ. բառացիորեն նույնն էր ասում նաև Ռ. Պատկանյանը. «Այժմ ուրիշ աշխարհք է, և նորա միջի մարդիկ ուրիշ

են...[իսկ մենք] մեր այլուրը մաղել ենք և մաղը պատին ենք կախել... իմ դարը արդեն վերջացած է»¹³⁴:

Այսպես մեկին հաջորդում է մյուսը, նորը դառնում է հին, ներկան դառնում է անցյալ, և մնում է գործը՝ որպես և՛ ավանդույթ, և՛ նորարարություն...

ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍԸ

Ա

Սևակի պոեզիայում առաջատարը միտքն է, խոհը, ինչի հետևանքով խոսքի մեջ գերիշխողը դառնում է մտքի շարժումը: Այդ պատճառով նրա ստեղծագործական ոգուն խորթ է ավանդական մեղեդայնությունը՝ չափական, հնչյունական, հնչերանգային կառուցվածքի իր համաչափություններով հանդերձ, որոնք ավելի բնորոշ են հույզի, զգացմունքի, պատկերի նկարագրական-արձանագրական տպավորվածության վրա հորինված բանաստեղծություններին:

Սևակի առաջին՝ «Ամնահները հրամայում են» գրքում զետեղված գործերի մեծամասնությունն ունի $12 = 6 + 6$, $10 = 6 + 4$, $4 + 6$ տողաչափերի խառը կիրառություն, տողը ծնվում է պատկերի տրամաբանական սերտ զարգացումից: Վեց վանկանի անդամի օգտագործումն այս գրքին բնորոշ է և յուրահատուկ. այդ չափը, համեմատած 4 և 5 վանկանի անդամների հետ, ավելի երկար է ու տարողունակ: Այդ հանգամանքը նպաստավոր է երկու տեսակետից. նախ՝ խոսքի ազատ հորդումն ավելորդ չի մասնատվում կշռույթային կարճ միավորների [ասենք, հնարավոր է $12 = 4 + 4 + 4$, $12 = (3 + 3) + (3 + 3)$ բաժանումը], չի խաթարվում խոսքի բնական տարերքի զարգացումը, և ապա՝ չափական կարճ միավորները շատ ավելի զգայուն են խոսքի ներդաշնակությունը պահպանելու գործում, քան երկարները, որովհետև, եթե առաջին դեպքում կշռույթի բնորոշ հատկանիշ է դառնում մեղեդայնությունը, ապա

¹³⁴ ԳԱԹ, Մ. Բարխուդարյանի ֆոնդ, գործ 444:

երկրորդ դեպքում դա գրեթե բացակայում է, և չափածոն ձեռք է բերում ներքուստ ավելի արձակունակ, չկայունացված զարգացում:

Այս հնարանքը չափական այլ կառուցվածքով Չարենցը հրաշալիորեն կիրառեց «Մահվան տեսիլ» պոեմում, ուր 16–17–18 վանկանի տողաչափերը ներքուստ բաժանում է 8–9 վանկանի կիսատողերի, առանց կիսատողերի ներքին չափերի կայունացման: Այս դեպքում չափածո խոսքը ձեռք է բերում ներքուստ ազատ, բնական, անկաշկանդ ընթացք.

— *Ով փխուր ու խեղճ գուսաննե՛ր, || նոխազնե՛ր կյանքի բարբարոս,*
— *Բարբառեց Վարպեփր հանկարծ || դառնալով նոցա սրվերին.*
— *Դուք կոչված էիք լինելու || Լույսի ու Խնդության՝ փարոս,*
Բայց սրտերը չեիր բոցավառ — || այն Սփի՛ն ողջակեզ բերիք:

... — *Դուք կարո՛ղ էիք Քերթության || և Մտքի լուսե պարտեզում*
Ճաշակել Ոգո՛ւ խնդություն || անվելով խոհով ու բանիվ, —
Եվ երթում այս մութ ու դաժան || կա՞ արդյոք ավելի՛ մեծ գոհ,
Քան հասնարը չեիր բոցավառ || մատուցած այս պի՛ղծ սեղանին¹³⁵:

Չարենցի և Սևակի տաղաչափական կառուցվածքների այս մոտավոր նմանությունն սկիզբ է առնում պոեզիայի հանդեպ ունեցած ընդհանուր մոտեցումից, ինչը դեռևս 1934 թ. Չարենցը ձևակերպել է այսպես. «Յուրաքանչյուր բանաստեղծություն – ինքնին՝ արդեն արհեստական է, այսինքն մի *համակարգում*, որ մարդը *բնության օրենքներին հակառակ, ինքն* է մտցնում կյանքի մեջ:— Բնության աղեկվատ *կարգը – Պրոզան* է, բանաստեղծությունը – մի՛շտ հնարովի է, մի՛շտ – *սուրյեկփրիվ...*»¹³⁶: Այս մոտեցումը ստեղծագործական վերջին շրջանում Չարենցին մղեց՝ թոթափելու չափածո խոսքի ամեն մի արհեստական պայմանականություն և առաջնություն տալու խոսքի բնական տարերքին:

Ահա Սևակը ևս սկզբից ևեթ կանգնեց բանաստեղծության բնական տարերքի պահպանման ուղու վրա: Օրորող, քնեցնող տողաչափը օտար է եղել նրա խոսքին, ամեն ինչ ենթարկվել է ասելիքի բնական կարգի պահպանմանը: Այստեղից զգալիորեն նկատվում և նախորդ դիտարկումը շարունակում, լրացնում է չա-

¹³⁵ Ե.Չարենց, Երկերի ժողովածու, Ե., 1968, հ.4, էջ 258–259:

¹³⁶ Ե.Չարենց, Երկերի ժողովածու, Ե., 1967, հ.6, էջ 479:

փական կշռույթի հաջորդ առանձնահատկությունը՝ տողաչափերի չկայունացված հերթագայությունը: $12 = (6 + 6)$ վանկանի տողերին շատ հաճախ պատահական ձևով խառնվում են 10 վանկանիները՝ բերելով չափական ներքին բաժանման իրենց նրբերանգները՝ $6 + 4$, $4 + 6$: Սակը չի ձգտում կառույցի համամասնությունները պահպանելու նպատակով խոսքի մեջ խցկել ավելորդ բառեր. նա առաջին հերթին հետամուտ է ներքին իմաստի անթերի առարկայացմանը, հղացումի ճիշտ ու նպատակալաց դրսևորմանը: Նա առանց ավելորդ պատկերային շեղումների կարողանում է իշխել խոսքի վրա: Բանաստեղծության ընկալման մեծ բնույթն իրենով պայմանավորում է նաև հնչյունական կշռույթի և հնչերանգի լինելության կերպը: Հանգի հնչեղությունը հասնում է մոտավոր դաշնակի, իսկ երբեմն էլ դառնում այնքան աղոտ ու աննշմար, որ եթե չլինի ներդաշնակության առաջին մղումի զգացական շարժումը, ապա կարելի է դրանք նաև չնկատել: Իսկ այս շրջանի հաջողված գործերում Սակը քրտնաջան հևքով հանգեր չի որոնում, չի ձգտում պարտադիր մույնաձայնության, հանգի դաշնակը բանաստեղծության ամբողջական կառուցվածքի մեջ կողմնակի բաղկացուցիչ տարր է և ոչ վճռորոշ, գերիշխող: Նա գիտակցում է կարևոր մի բան, ինչն այսպիսի ձևակերպում ունի. «Ի սկզբանե ծայրահեղության հասցված հանգի որոնումը պատճառ է դառնում այն բանի, որ բանաստեղծը կորցնում է գաղափարները տրամաբանորեն կապակցելու սովորությունը, այսինքն. իրականում *մկրածելու* սովորությունը...»¹³⁷:

Իսկ Սակն առաջին հերթին մտածող բանաստեղծ էր, մտքեր, գաղափարներ հայտնող և ոչ տպավորություններ ու հիացական պատկերներ չափաբերող: Եվ անգամ որևէ պատկեր նկարագրելիս նա չի սահմանափակվում արտաքին վերարտադրությամբ, այլ մխրճվում է դրա մեջ, բացում ներքին ծալքերը, շարժում միտքը, հայտնություններ անում: Այս դրության մեջ խոսքի հնչերանգը ձեռք է բերում վերին աստիճանի ազատ, կայունացած ոչ մի շրջանակի մեջ չմտնող բնույթ. ամեն դեպքում այն սերտ պայմանավորվածություն ունի մտքի հոսանքի հետ: Ահա մնան

¹³⁷ Ж. М. Гюйо, Задачи современной эстетики, С—Пб, 1899, с.167.

հնարանքներն էլ նախանշեցին *բանաստեղծական բաց կառույցի* առկայությունը:

Խոսքի կառուցման այդ ձևը նորություն չէր, այն լայնորեն կիրառվել է 1910–1920–ական թվականների պոեզիայում: Կանոնիկ տաղաչափական համակարգի բաց կառուցվածքային տարբերակն օգտագործվող կշռությային տարրերի տեսակետից առանձնապես նորություն չի բերում: Կրկին պահպանվում է անդամների վանկային համաչափությունն ու հնչյունական ներդաշնակությունը: Դեռ ավելին, եթե փակ բանաստեղծական տան կազմության մեջ հաճախ կիրառվում են ոտքերի և անդամների տարբեր տեսակներ, ասենք՝ 3, 4, 5, 6 վանկանի միավորներ՝ խառը զուգորդությամբ, ապա բաց կառուցվածքի գործերում գլխավորապես իշխում է չափական միատեսակ անդամի կշռությը (հիմնականում 4 և 5 վանկանի): Սակայն ի տարբերություն կանոնիկ–համաչափ բանաստեղծության մվագուն, մեղեդային հնչերանգի՝ բաց կառուցվածքը ձեռք է բերում ավելի կենդանի, բնական արտահայտչականություն:

Ինչպես նշվեց, Պ. Սևակի ներշնչանքն իր իսկ վկայությամբ շատ ավելի ենթարկվում է բանականությանը, քան սրտի զեղմանը: Ինչ խոսք, այս հակադրությունը պայմանական է. բանաստեղծությունը մտքի և հույզի համատեղ ծնունդ է, սակայն ամեն բանաստեղծի խառնվածքի մեջ այդ բաղադրիչներն առկա են տարբեր համամասնությամբ: Պ. Սևակի ստեղծագործության մեջ հուզաշխարհի շաղախը միշտ էլ առկա է, սակայն խոսքը կազմակերպողն ու առաջ շարժողը գրեթե բոլոր դեպքերում էլ դառնում է միտքը, տրամաբանությունը, ինչն էլ, ինչպես ասացինք, առաջ մղեց չափածո խոսքի բաց, ազատ կառուցվածքային տարբերակը: Բանաստեղծության կառուցվածքային այդ ձևը ստեղծագործողին չի ճնշում պարտադիր կայունության պահանջով, չի խաթարում մտածողության ընթացքը: Խոսքը դառնում է ավելի բնական, ավելի զուսպ, և ամենակարևորը՝ ստեղծվում է բանաստեղծական մտածողության նոր տեսակ. այն թեև իր տաղաչափական կազմությամբ ձևավորվում է ավանդական համաչափ–կանոնիկ կառուցվածքի քայքայումից առաջացած տարրերից, այնուամենայնիվ ծառայում է արդեն նոր նպատակների:

Առաջին գրքում Սևակի բաց կառուցվածքի գործերը («Խոհ ջահելության մասին», «Մասիսները», «Վերջին փոստից», «Քարտեզի առաջ», «Անձնական հարցաթերթիկ») գլխավորապես ունեն 6 + 4, 6 + 6 չափական կազմություն: Այդ բանաստեղծությունները սերտորեն կապված են կշռույթի համանման տարրերով հորինված փակ, երբեմն նույնիսկ կանոնիկ կառուցվածք ունեցող գործերի հետ: Մակայն «կանոնիկ» որակումն այդտեղ շատ պայմանական է, որովհետև դժվար չէ, ասենք, «Անմահները հրամայում են» բանաստեղծության մեջ նկատել այդ անկաշկանդության ձգտող ներքին տարերքը: Բանաստեղծության այդ երկու ձևերն էլ կազմությամբ գրեթե նույնական են, տարբերությունը միայն այն է, որ եթե առաջին դեպքում ստեղծվում է բանաստեղծական տուն՝ հանգավորմամբ, երբեմն նաև տողաշափերի նմանությամբ, ապա բաց կառուցվածքի դեպքում այդ տունը քայքայվում է: Փաստորեն մենք գործ ունենք ձևի վերակառուցման հետ («Անձնական հարցաթերթիկ»):

*Միրում եմ ես ապրել պայծա՛ր, խնդումնասի՛րպ,
Ապրել առօրյայո՛ւ, երազներո՛ւ,
Հորիզոնո՛ւ հեռու:
Չեմ զլանում երբեք
Ընթերցել այն, ինչ գրվում է ի՛նչ համար
Կանանց՝ գորովանքից մշուշված աչքերում:*

*Միրում եմ ես նաև
Իմ սեփական սրտին ա՛յն հայացքով նայել,
Որով նայում եմ ես դեռ անմշակ,
Բայց արյունով գրված իմ երգերին...*

Չափական և հնչյունական խիստ պայմանականություններին ազատագրված բանաստեղծական կշռույթն ի վիճակի է պահպանելու խոսքի ազատ հորդումը, ասելիքի՝ երբեմն խոսակցական, երբեմն բաց ու ծավալվող հնչերանգը: Բանաստեղծական զգացումը նման դեպքերում իսպառ ազատվում է շրջապտույտից, այն դառնում է առաջ մղվող, ճյուղավորվող, զարգա-

ցող, բառի, պատկերի խորշերը թափանցող, տարրալուծող, խորացնող, նոր ծալքեր բացահայտող: Թեև սա կանոնիկ բանաստեղծության մի նոր տարբերակ է և բնավ կապ չունի ազատ բանաստեղծության հետ, այդուամենայնիվ այդ ձևով անգամ ստեղծվում է նոր որակ. «Այդպես ձեռք են բերվում նոր, մինչ այդ անծանոթ արտահայտչական հնարավորություններ: Դրանք իրոք օգնում են բանաստեղծական նոր մտքերի դրսևորմանը, հաղթահարում են ընկալման սովորականությունը, կոտրում են իներցիան և ավտոմատիզմը»¹³⁸:

Բաց կառուցվածքի միանման ոտքերով գրված գործերն այս շրջանում քիչ են, այդպիսին են առաջին գրքից «Հարազատներ» և «Իրիկնային» բանաստեղծությունները. երկուսն էլ գրված են չորս վանկանի անդամի չափով: Իսկ «Միրո ճանապարհ» (1954) ժողովածուի մեջ այդպիսին են «Պատերազմ և խաղաղություն», «Մոսկվան–նավահանգիստ», «Ճարտարապետական ցուցահանդեսում», «Դարակեսի երգը» գործերը:

Դժվար չէ նկատել, որ չափական այդպիսի կշռույթի կիրառությունը շատ բանով օգնում է բանաստեղծական հղացումի ներքին ամբողջությունը վերարտադրելու գործին, պակասում է արտաքին ճնշումը բառերի վրա, վերանում է ասելիքի երբեմն անհարկի սեղմումը, նվազում է արհեստականությունը («Իրիկնային»).

*Երբ իրիկունն է վար իջնում, մութն է խայտում ալիք–ալիք
Ին աշխարհի վրա խաղաղ,
Լապտերները երբ վառվում են, ասես իբրև զգոնություն,
Ու լուռ քարթվում նվիրական սրբադողով,
Մինչդեռ, կարծես թե զգալով խոսքի կարիք,
Խոռվահույզ մի տազնապով սկսում է սիրտս խաղալ,
Ես թողնում եմ թուղթ ու գրիչ
Ու ելնում եմ կրկին փողոց:*

Բանաստեղծության ավանդական ընկալման վրայից Սևակը քերում է պատկերավորման հնամաշ ձևերը, կարողանում է ազատվել երգեցիկ չափված–կշռված ընթացքից և խոսքն ամբող-

¹³⁸ Е. Эткинд, Разговор о стихах, М., 1970, с. 105.

ջությամբ շարժման մեջ դնել՝ ըստ պատկերի բնականոն դրսևորման: Այս մոտեցումը հետագայում ավելի ամեց, ուժեղացավ, դարձավ գերիշխող, ձեռք բերեց իրեն բնորոշ հատկություններ ու նրբերանգներ և ստացավ զուտ «սևակյան ձեռագիր»:

Սևակյան այս տարիներին Սևակի պոեզիան և երկփեղկվեց: Հաջող մուտքին հաջորդեցին «Անհաշտ մտերմություն» (1953) չափածո վիպակը, ինչն ընդհանրապես մնաց նրա ստեղծագործության ամենաթույլ էջը, և «Սիրո ճանապարհ» (1954) ժողովածուն, ինչի մեջ նույնպես շատ էին թույլ գործերը: Միշտ էլ խոսքի ոգին ու բովանդակությունն են որոշում ասելիքի դրսևորման կերպը, և չնայած այստեղ ևս Սևակը փորձում է ստեղծել յուրահատկություններ՝ վանկական համակարգի մեջ ներարկել ազատ պատումին բնորոշ տարրեր, այնուամենայնիվ որակ չի ստեղծվում: «Սիրո ճանապարհ» ժողովածուն նույնպես ակնկալվող առաջընթաց չունեցավ: Չափածո խոսքը կորցրեց իր անհատական դիմագիծը, խառնվեց ընդհանուրին, տաղաչափության մեջ նկատվեցին խիստ կարգավորված չափ ու կշռույթի կիրառման ընդունված ձևեր:

Սևակյան, այս բոլորով հանդերձ, «Սիրո ճանապարհ» ժողովածուի հաջողված գործերում Սևակը շարունակում և խորացնում է նախկինում ձեռք բերած հատկությունները, հատկապես՝ չափածո խոսքի բաց կառուցվածքային հնարքների կիրառումը: Բնորոշն այն է, որ այդ տարիներին նրա սերնդակիցների կողմից ևս չափածոյին հաղորդվում է արձակունակություն՝ թե՛ պատկերային համակարգում և թե՛ ընդհանրապես նյութի պատումի մեջ: Աստիճանաբար զարգանում էր ազատ, բաց մտածողությունը, խոսքը դուրս էր գալիս բանաստեղծական ծանոթ շրջանակներից և որոնում դրսևորման նոր ձև: Անհատական նրբերանգներով հանդերձ բանաստեղծության ընկալման այս տեսակը կարևոր մի պահ է նոր որակի ստեղծման ճանապարհին: Դա նշանակում է, որ արդեն հասունացել և կազմավորման մեջ էր գտնվում բանաստեղծական զգացողության ու վերարտադրման նոր մի սկզբունք:

Պ. Սևակը դարձավ տաղաչափական նոր հնարանքների ամենալայն կիրառողն ու զարգացնողը: Դրան ավելացրած և այն, որ Սևակի համար արդեն չկային բանաստեղծական և ոչ բանաս-

տեղծական բառեր, պատկերներ, մտածողություն, մտածողության վերարտադրման կերպ: Նա զգաց, որ հարկավոր է պեղել, հայտնաբերել ժամանակի ոգին, ինչը հենց պեղիս է, և ոչ թե նստել ու հայեցողական, թեկուզ անկեղծ ներշնչումով տողեր շարակարգել: Նոր ստեղծվող բանաստեղծական որակի կազմավորման գործում *նա դարձավ իր սերնդի հեղափոխողը*, քիչ անց՝ նրա *առաջամարտիկը* և ապա՝ նրա *դրոշակակիրը*: Ամեն քայլափոխի նկատելի է նրա որոնումը, փնտրտուքը, ինչն աստիճանաբար ներսից խարխլում էր բանաստեղծության ընկալման կայունացած սկզբունքները և նոր մղում տալիս աշուղական զանգուլակներին ընտելացած գեղարվեստական ճաշակին: Թեև վերջին զրքում դա վկայող գործերը շատ չեն, այնուամենայնիվ առկա են («Պատերազմ և խաղաղություն», «Փառքի պատվանդանը», «Ռադիոընդունիչի մոտ», «Աշխարհագրության դասին»):

Այս տարիները Սևակի համար եղան ստեղծագործական որոնումների, գտնելու, գտածը կորցնելու, նորից վերագտնելու փորձերի, ինքն իրեն ստուգելու, սեփական ճանապարհը նախանշելու ժամանակներ: Այս ընթացքում արդեն դժվար չէ նկատել արվեստի դիրքորոշման այն կարևոր սաղմերը, որոնք ծարձակեցին հետագայում՝ ստեղծելով բանաստեղծական խոսքի նոր աստիճան, նոր չափանիշներ:



1950–ական թթ. վերջերին և հատկապես 1960–ական թթ. հայ պեղիսայի առաջատարը դարձավ Պ. Սևակը: Նրա անունը համարժեք եղավ նորին: Վեճերի ու հակաճառությունների ճահիճից անցնելով՝ նրա պեղիսան հաղթանակեց, դարձավ այնպիսին, որ իր ետևից տարավ ոչ միայն բանաստեղծական նորեկ սերունդին, այլև իր սերնդակիցներից շատերին, և անգամ նրանից դեռևս տարիներ առաջ ասպարեզ մտած բանաստեղծները կրեցին նրա ազդեցությունը, եթե ոչ՝ ազդեցությունը, ապա Սևակը նրանց մեջ արթնացրեց թաքնված հնարավորություններ: Սևակը դարձավ մեր պեղիսայի մայրուղին (մայրուղին, ոչ արահետը) շարունակո-

ղը: Նա այն հազվադեպ բանաստեղծներից էր, ովքեր կոչվում են ժամանակակից՝ իմաստավորելով այդ բառի ընդգրկման ամբողջ տարողությունը: Նա կարողացավ իր ապրած օրը, կյանքը դարձնել պոեզիա, ոչ թե օրացուցային տուրք ու պարտականության հարգանք–պատիվ, տպավորություն թողնող, էժան վաճառվող խոսք, այլ նա եղավ այդ կյանքի արմատը, նրա ներքին դրամատիզմի վերահանողը, նրա ցավի ու տագնապների, ելք որոնող հույզի, խոհերի արտահայտիչը: Սևակի պոեզիան իր օրերի ձայնն էր. ճշմարիտ էր այդ ձայնը և անկեղծ այն աստիճանի, ինչպես ինքն իր հետ աշխարհի դեմ մենակ մնացած մարդու բարձրաձայն խոհն ու խոստովանությունը: Նա երբեք չդավաճանեց իրեն, այդ էր պատճառը, որ նրա խոսքի կշիռը աճեց, ձեռք բերեց ներգործման հսկայական ուժ և համազգային բանաստեղծի պատիվ տվեց նրան: Սևակի պոեզիան ապրեցնող խոսք է՝ իրական, ծանրակշիռ: Կեղծ սեփնեթանքը, շինծու, արհեստական ներշնչանքը երբեք չբնակալեց նրա հոգում: Սևակի պոեզիան բանարվեստի ասպարեզում եղավ նոր կարգ սահմանելու մի դժվարին պայքար: Նա բազում քաջնված հնարավորություններ բացահայտեց նյութի նրբերանգների, արտահայտչական ու կառուցվածքային միջոցների մեջ: Կարողացավ գտնել աշխարհի, իրերի, վիճակների ու երևույթների՝ իր օրերին բնորոշ արժեքավորման չափանիշներ, կարողացավ ճաշակ ստեղծել, իսկ դա մեծ, անչափ մեծ ու կարևոր նվաճում է գրականության և արվեստի բնագավառում:

Նրա հրատարակած հաջորդ գրքերը՝ «Նորից քեզ հետ», «Անլուելի զանգակատուն», «Մարդը ափի մեջ», «Եղիցի լույս», տաղաչափական կառուցվածքի տեսակետից ունեն ներքին խիստ օրգանական կապ, և կարծես հաջորդ գրքի ծնունդն արդեն նախապատրաստվում էր նախորդի մեջ, և հաջորդը միշտ էլ շարունակում էր նախորդին: Նրա պոեզիան այս առումով մի վերընթաց շարժում է. նա այն բանաստեղծը չէր, որ կրկներ ու մաշեր ինքն իրեն: Նա հասցրեց միայն զգալ այդ վտանգը, որ, ուր որ է, իր սերնդակիցների համար կգա կայունացման (այս դեպքում՝ քաղցածության) պահը: Մակայն նա չհասավ այդ կայարանին...

Սևակի տաղաչափական արվեստի յուրահատկությունների վերլուծությունից առաջ, ինչը միասնական պատկեր է ներկայացնում հիշյալ գրքերի մեջ, ավելորդ չէ անդրադառնալ նրա ինքնաբնութագրումներին: Դրանք միշտ էլ անհրաժեշտ և ցանկալի կողմնացույց են գրողի աշխարհը ներթափանցելու համար:

Տաղաչափության մասին Պ.Սևակն արտահայտվել է իր գործերի թարգմանիչ, հունգար հայագետ Պալի Սալմաշիին գրած նամակներում:

Նախ՝ նա ճշտում է իր չափածո խոսքի կառուցվածքային հիմքերը. «Իմ ձևական նորության արմատները գալիս են նախ և առաջ Չարենցից՝ իմ անմիջական ուսուցիչ, բայց այդ արմատները շատ ավելի հեռուն են գնում: Ես հետևորդն եմ շատ ավելի արևմտահայ բանաստեղծների, քան արևելահայ: Ուստի և իմ ուսուցիչներից են եղել նաև Վարուժանն ու Սիամանթոն: Իսկ մեր (այս ամբողջ խմբի) ուսուցիչների ուսուցիչն եղել է մեր ամենամեծ բանաստեղծը՝ Գրիգոր Նարեկացին¹³⁹»:

Իսկ իր երկերի հունգար թարգմանիչներին նա այսպիսի տաղաչափական ցուցումներ է տվել. «Շատ դժվար է նամակով բացատրել մի ամբողջ գրքի չափերը: Ես ամենից ավելի գրում եմ յամբ—անապետոյան բազմանդամ ոտանավորով, բայց քիչ չեն նաև յամբական երկանդամ, եռանդամ և բազմանդամ ոտանավորները, ինչպես նաև ոտանավորներ քորեյական ոտքերով»: Հեղինակը դժվարանում է համապատասխան չափ առաջադրել հունգարերենի համար՝ «Գերադասելի է չափը չպահպանել, քան չափը պահպանելու գնով տուժեցնել բանաստեղծության մյուս (և թերևս ավելի կարևոր) հատկանիշներ: Ուստի և թող ձերոնք (հունգար թարգմանիչները՝ Դ.Գ.) վարվեն այնպես, ինչպես որ հարմար է ձեր լեզվին»¹⁴⁰:

Այս հատվածը պետք է վերլուծել՝ Սևակի ինքնաբնութագրմամբ իսկ տեսնելու նրա տաղաչափության բուն չափական կազմությունը:

¹³⁹ Պ. Սևակի նամակը հատվածաբար հրատարակել է Պ.Հովհաննիսյան իր «Պարույր Սևակն օտար լեզուներով» հոդվածում.— «Ավանգարդ», 1986, թիվ 74, 20 հունիս:

¹⁴⁰ Նույն տեղը:

1. «Ամենից ավելի գրում եմ յամբ–անապետյան բազմանդան ոտանավորով»:

Յամբը վերջին վանկի շեշտումով երկվանկ պարզ ոտքն է, անապետը՝ դարձյալ վերջին վանկի շեշտումով եռավանկ պարզ ոտքը: Այս պարզ ոտքերի միացությունից առաջանում է հնգավանկ բարդ ոտք կամ անդամ $5 = 3 + 2$, $2 + 3$: «Բազմանդամ ոտանավորն» այն է, որ տողի մեջ 5 վանկանի անդամը կարող է հանդես գալ երկու կամ երեք անգամ՝ կազմելով $10 = 5 + 5$, $15 = 5 + 5 + 5$ վանկանի տողեր: Սա Սևակի բանատողերին ամենից բնորոշ չափական համադրությունն է:

2. «...Բայց քիչ չեն նաև յամբական երկանդամ, եռանդամ և բազմանդամ ոտանավորները»:

Այնինքն՝ երկու, երեք և մի քանի յամբերից կազմված ոտանավորներ, որոնք՝ ստեղծում են $2 + 2$, $2 + 2 + 2$ և $2 + 2 + 2 + 2$...տողաչափեր: Սա այն դեպքն է, երբ առաջանում է քառավանկ կամ վեցավանկ բարդ ոտք՝ անդամ, ինչը տարբեր հաճախականությամբ ևս հանդիպում է Սևակի պոեզիայում:

3. «Բայց քիչ չեն... ինչպես նաև ոտանավորներ քորեյական ոտքերով»:

Քորեյը առաջին վանկի շեշտումով երկվանկ պարզ ոտքն է, ինչը շատ քիչ է հանդիպում ընդհանրապես հայ պոեզիայում, որովհետև բառի այդպիսի շեշտադրումը բնորոշ չէ հայերենին: Կան, իհարկե, չնչին բացառություններ: Գեղարվեստական արժեք ներկայացնող եզակի գործը Չարենցի «Բրո՛նզ ես, հո՛ւր ես, Բրոնզե սո՛ւր ես, Բրոնզե փա՛ռք ես, Բրոնզե փա՛յլ...» տողերով սկսվող բանաստեղծությունն է: Իսկ Սևակի բանատողերում մաքուր քորեյներ, կարելի է ասել, որ չկան, եղածներն էլ ձուլվում են մյուս ոտքերին և կազմում Քարդ ոտք, որտեղ քորեյի շեշտադրումն իսպառ վերանում է, մնում է սոսկ բարդ ոտքի չափական կազմությունը լրացնող վանկերի քանակը: Այնպես որ Սևակի այս միտքը չի բխում իր բանաստեղծության չափական կառուցվածքից:

Ուշագրավ է նաև Սևակի կարծիքն իր հանգաբանության մասին, ինչի կապակցությամբ վերոհիշյալ նամակում այսպես է արտահայտվում. «Հանգերիս հարցը: Ես վերջին տարիներս գրել եմ մեծ մասամբ անհանգ: Իսկ եթե հանգավորում եմ՝ այնքան հարուստ, որ

վախենում են մի այլ լեզվով հարկավոր չլինի նույնն անել: ...Այս հարցում ես ձեզ ազատ եմ թողնում, որովհետև, կրկնում եմ, դժվար թե հնարավոր լինի մեկ այլ լեզվով հանգավորել նույն ձևով»:

Սևակի գիրքը հունգարերեն «Անձրևային սոնատ» վերնագրով լույս է տեսել 1966 թ.: Ուստի «վերջին տարիներ» ասելով՝ նկատի է ունեցել «Մարդը ափի մեջ»-ից (1963) հետո ընկած շրջանը, երբ հանգը նրա բանատողերում ոչ թե խսպառ վերացավ, այլ նվազեց, բայց պահպանեց խոսքը կառուցող իր դերը: Ուստի «գրել եմ մեծ մասամբ անհանգ» ինքնաբերորոշումը պետք է հասկանալ հարաբերականորեն: Ճոխ հանգաբանությունը վերանում է, բայց պահպանվում է թեկուզև թույլ ու հեռավոր հանգերի՝ կշռույթային կառույց ստեղծող դերը:

Ստույգ է նրա հարուստ հանգավորման բնորոշումը, ինչն, իրոք, դժվար է մեկ այլ լեզվի փոխադրել առանց մեծ կորուստների: Ուստի ճիշտ էր վարվում, որ թարգմանիչներին ընդհանուր ցուցումներ տալով հանդերձ նրանց ազատ էր թողնում՝ քաջ գիտակցելով, որ յուրաքանչյուր լեզու իր տաղաչափական համակարգն ու սկզբունքներն ունի:

Սևակի համար հանգն ու չափը ևս ենթարկվում էին կյանքի ազատ օրենքներին: Տաղաչափության քարացած թվացող ձևերը նա փոխեց, որովհետև ոչ թե Մխիթարյանների, անգամ Մ. Աբեղյանի տաղաչափագիտությունից էր գալիս դեպի հանգ ու վանկ, այլ լեզվի ու խոսքի կենդանի զգացողությունից, դրա արդիական շարժումից ու արագությունից: «Առանց հանգերի, բայց սրտի չափով» բանաստեղծության մեջ ինքն է գրել.

*Եվ իմ գողթնեցի պապերի նման
Ես պիտի գրեմ առանց հանգերի,
Ինչպես խոսում են մարդիկ իրար հետ,
Ու եթե չափով
Լոկ նրա՝ համար
Որ սրտիս նման խոսքս էլ փրոփի...*

Բանաստեղծի այս ազատ ու նոր մտտեցումը ճիշտ նկատեց Գ.Էմինը և այդ կապակցությամբ գրեց. «Սևակի բանաստեղծությունների ակունքը ոչ թե ազգագրական ժողովածուներից քաղ-

ված «նեյնիմներն» են կամ «ազգային ձևի» զանգուլակները, այլ ինքը՝ կյանքը: Ինքը՝ կյանքն է Սևակի գործերում դառնում չափ ու հանգ, պատկեր՝ ու ոգի՝ («Մարդը ափի մեջ», ԳԹ, 1961, թիվ 12, 17 մարտ):

Շարունակենք հետևել Պ.Սևակի տաղաչափագիտական դատողություններին: Բանաստեղծ Վահե Հովակիմյանին հասցեագրած 3 փետրվար, 1964 թվակիր նամակում նա բացատրում է «Մարդը ափի մեջ» գրքի էությունը ճիշտ ընկալելու սկզբունքները և այդ կապակցությամբ անդրադառնում նաև հանգի, չափի ու կշռույթի հարցերին:

Սևակը նախ՝ իրեն համարում է լավ հանգաբան և ապա՝ խոսում հանգին «այդքան լիագործություն տալու դեմ»: Իր մասին գրում է. «Իսկապես էլ. ինձ համար հանգավորելը ջուր խմելու պես բան է. մեկ վայրկյանում մեկ հանգի համար գլուխս է գալիս 10–20 հանգ: Կարող եմ հեշտությամբ կազմել այնպիսի բարդ ու ճոխ հանգեր, որ քեֆդ գա: Ու եթե որևէ մեկը բարկացնի ինձ (կամ ինձ մեծամիտ համարի), երկու օր կծախսեմ և իմ գրածներից կհանեմ այնպիսի և այնքան լիահունչ ու բարդ հանգեր, որ հետո չեն կարողանա մրցել Սայաթ–Նովան ու Համո Սահյանն էլ (սրանք են մեր ամենից լավ հանգավորողները)» (VI, 424):

Սևակը ճշգրիտ է ինքնաբնութագրության մեջ: Այսբանն անհրաժեշտ էր ասել, որպեսզի տիրոջ իրավունքով շարունակեր. «Հանգը լավ բան է, լավ հանգը՝ սքանչելի բան: Բայց,— մի շտապիր զարմանալ,— հանգը բանաստեղծության *երկրորդական* ոչ վճռորոշ հատկանիշ է, որովհետև բանաստեղծությունը բնավ էլ համարժեք չէ չափածոյին: ...Եթե հանգերը ոչնչացնելուց (դիտմամբ ջնջելուց) հետո էլ բանաստեղծությունը ոչինչ չի կորցնում (կամ չնչին բան է կորցնում), ապա գործ ունենք *խկական, բարձր, վսեմ* բանաստեղծության հետ» (VI, 424): Չափածո խոսքն ու բարձր բանաստեղծությունը տարբերակելուց հետո՝ բնականորեն նա պիտի հասներ չափի ու կշռույթին և հանգի հետ մեկտեղ կասկածի ենթարկեր նաև դրանց անհրաժեշտությունը: Ամմիջական ընթացքով նա իր խոսքն այսպես է շարունակում. «Նույնը նաև չափի ու կշռույթի (ոիթմի) մասին: Մրանք էլ, որքան էլ տարօրինակ թվա, դարձյալ երկրորդական, ածանցված, անվճռական

հատկանիշներ են իսկական բանաստեղծության: Ես կյանքումս դեռ անչափ–անկշռույթ բան չեմ գրել, որովհետև դեռ իմ ներշնչունը այդքան ուժեղ չի եղել» (VI, 424–425):

Հանգի, չափի, կշռույթի վերացման այս մտայնությունը նրան ինքնաբերաբար տանում էր դեպի ազատ բանաստեղծություն, ինչը, սակայն, նրա համար մնաց հեռավորության վրա: Շատ պատկերավոր է նա ներկայացնում բանաստեղծի կարողությունը ճիշտ ու լիարժեք օգտագործելու եղանակը: Ըստ նրա՝ քիչ ջուրը (այսինքն՝ տաղանդը) լավ օգտագործելու համար պետք է առու հանել, հուն բացել, որով այն հոսի, իսկ շատ ջուրը (այսինքն՝ հզոր տաղանդը), այնքան վարար հորձանքով է հորդում, որ այլևս ավելորդություն է մտածել այն հունի մեջ դնելու մասին: Իսկ եթե հուն է, ապա այս դեպքում պետք է խոսել ոչ թե առվի հունի մասին, այլ գետի ու հեղեղի, որ իրենք են իրենց հունը բացում: Եվ այս դեպքում այն, ինչ ցանկալի էր առվի համար, անցանկալի է գետի ու հեղեղի համար, որովհետև չափն ու չափանիշն է փոխվում:

Այսքանն ասելուց հետո նա հանգում է այն եզրակացությանը, որ հանգն ընդամենը քող է՝ «ծածկելու համար *անբանաստեղծականի*...ամոթխած քամակը» (VI, 425):

Սևակը նորից է կրկնում, որ այս ասելով՝ ինքն ամենևին էլ դեմ չէ հանգին, դեռ ավելին. «ես հանգերի դեմ չեմ, ես դեռ շատ հաճախ հանգերով կգրեմ ինքս» (VI, 425): Նա դեմ է նրանց, ովքեր բանաստեղծությունը չեն պատկերացնում առանց հանգի և որպես իր մտքի հաստատում՝ նշում բազմաթիվ օրինակներ համաշխարհային գրականությունից՝ Սողոմոնի «Երգ երգոց»–ը, Նարեկացու ստեղծագործությունը, բոլոր դյուցազներգությունները՝ «Սասնա ծռեր»–ն էլ հետը, 19–20–րդ դարերի բազմաթիվ գրական երկեր:

Բոլոր նրանց, ովքեր բանաստեղծությունն առանց հանգի չեն պատկերացնում, Սևակն այսպիսի հանձնարարություն է տալիս. «Հապա, հոգյակս, փորձիր մի անհանգ բանաստեղծություն գրել: Եվ կպարզվի, որ հանգին դեմ խոսողների մեծագույն մասը չի կարողանա իր բանաստեղծ լինելն ապացուցել...» (VI, 426): Այստեղից անմիջապես հաջորդում է այն հարցի պատասխանը, թե, ի վերջո, ո՞վ է բանաստեղծը. «...որովհետև *բանաստեղծն այն մարդը չէ, որ ունի (կամ չեռք է քերել) չափածո խոսելու ունակու-*

*թյուն, այլ այն սակավագյուտ արարածը, որ մտածում է յուրաքան-
սակ, աշխարհին ու իրերին նայում է այլապես, ծանոթ խոսքով՝
ունի պատկերավոր մտածողություն և (ավելացնենք) հոգեսուզ-
ման կարողություն» (VI, 426):*

Այս հարցերի մասին խոսակցությունը Սևակը շարունակում է
նույն բանաստեղծին հասցեագրած 16 հունվար, 1967 թվակիր նա-
մակում. «Բայց լավ ասել չի նշանակում ասել անպատճառ քառյա-
կով և հանգավոր: Քառյակը (հանգի հետ մեկտեղ, գումարած լավ
նմանաձայնություն—բառախաղերը, որոնց սիրահարն եմ ես էլ) հա-
ճախ ստիպում է ասել մաշված ու շփված բաներ, ավելորդ
красивости (տողն ու հանգը իրար բերելու համար)» (VI, 435):

Բանաստեղծական մտքի ազատ շարժումը Սևակը վեր է
դասում ամեն ինչից: և դրան ծառայեցնում մաս ամեն ինչ: Ինք-
նակրկնող բանաստեղծական ձևից նա ամեն կերպ ջանում է ան-
ցում կատարել դեպի ինքն իրեն ճեղքումով շարունակող մտածո-
ղությունը: Դա ևս բխում է հանգի գերիշխանությունից ազատվելու
պահանջից: Այդ կապակցությամբ, շարունակելով դեռևս «Համոն
և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքերի»-ի» հողվածի ծրագրային
դրույթներից մեկը, այստեղ գրում է. «Համոն (իմ և քո) սքանչելի
բանաստեղծ է՝ անթերի—կատարյալ: Բայց Համոյի յուրաքանչյուր
բանաստեղծության առաջին իսկ քառյակը ենթադրում է մի *ըն-
թացք ու վերջ*, որ *կանխարեսվում է ընթերցողի կողմից շար ավե-
լի վաղ*, քան կվերջանա... ընթերցումը» (VI, 439):

Մտածողության այս ձևը Սևակը համարում է անցած փուլ՝
բնութագրական դարասկզբի հայ պոեզիային և նոր ճանապարհի
ուղենշում բանաստեղծական ինքնարտահայտման համար, ինչն
էլ՝ ըստ ժամանակակից մտածողության կառուցվածքի, պետք է
վերափոխի գեղարվեստական ձևը: Այսինքն՝ խոսքը վերաբերում
է ոչ թե ձևի որևէ մի տարրի փոփոխությանը, այլ ամբողջ համա-
կարգի՝ ձևաստեղծ բոլոր տարրերի միասնությամբ:

Այս մտքերն ըստ ամենայնի ելակետային դրույթներ են՝ բա-
նաստեղծի տաղաչափությունը ճիշտ հասկանալու և վերլուծելու
համար:

Շատ է գրվել ու խոսվել Սևակի պոեզիայի մասին, բայց
մասնավորապես բանաստեղծական կառուցվածքի քննության

վերաբերյալ, նրա կենդանության օրոք լուրջ խոսակցություն գրեթե չի եղել¹⁴¹։ Երբեմն–երբեմն դիպվածաբար միայն ակնարկվել է այդ մասին, այն էլ՝ կեսբերան, այն էլ՝ հաճախ սխալներով։ Իսկ Պ. Սևակի դեպքում, նրա պոեզիայի նորարարական ոգին ամբողջությամբ, իր ներքին փոխադարձ կապերով լրիվ ընկալելու համար, նման քննությունը շատ բան կարող է ասել։

Սևակը շարժեց հավասարակշռությունը և կարողացավ հաղթահարել կայունացած, գրականության զարգացումն արգելակող սովորույթի ուժը։ Այդ առումով նրա պոեզիան սկզբում շատերին տարօրինակ թվաց, նույնիսկ թվաց ոչ գեղարվեստական, արտաբանաստեղծական երևույթ։ Դիդրոն այս վիճակը լավ է բացատրում. «Սովորույթը մեզ գերում է, հանճարեղ մարդու նոր գործը նախ կզարմացնի և տարակարծիք խմբեր կառաջացնի, հետո քիչ–քիչ նրանց կմիավորի, և կստեղծվեն այդ երկի նման երկեր և օրինաչափություններ»¹⁴²։

Ամեն ինչ սկսվում է երեկվա «հանգավոր ու չափավոր կաղապարվածության», «քափ ու փրփուրի չափաբերականության», «գանգրահեր բառերի վաճառականության» *հոգնածությունից*։ Այդ բնորոշումները հատկանշական են ջրալի հուզականության, պարզունակ զգացմունքայնության ներշնչանքով հորինված պոեզիային։ Դրան հակառակ՝ Սևակն առաջ է քաշում ժամանակի պահանջը։ Նրա համար հիմնական է դառնում գրականության մեջ գեղագիտական ճաշակի հաջորդական զարգացման հարցը, այդ իսկ պատճառով առաջ է քաշում «ոգու դիալեկտիկայի», աստիճանական փոփոխության այն կենսական պահանջը, ինչն ամեն ժամանակի համար ունի իր դրսևորման յուրահատկությունները և իրենով է պայմանավորում տվյալ ժամանակի ամբողջ մշակույթը։ Մնալով մարդկության գեղագիտական ճաշակի ձեռք բերած, նվաճած, արդեն հայտնի կանգառներում՝ ստացվում է

¹⁴¹ Որոշ վերապահումներով՝ որպես այս ուղղությամբ կատարված քայլեր կարելի է առանձնացնել Ս.Մոզոմոնյանի «Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ» գրքի երկրորդ հատորի (Ե., 1967) համապատասխան բաժինը՝ էջ 495–502, Վ. Առաքելյանի «Անլուելի գանգակատուն» պոեմի ոճական առանձնահատկությունների մասին» հոդվածը (ՍԳ, 1963, թիվ 1) և Ա.Պապոյանի «Պարույր Սևակի չափածոյի լեզվական արվեստը» գրքի (Ե., 1970) որոշ հատվածներ։

¹⁴² Դ. Դիդրո. Փիլիսոփայական և գեղագիտական երկեր, Ե., 1963, էջ 256։

անշարժ դրություն: Այս դեպքում այդ հուզական–զգացմունքային զեղումները, հիացական–զգայական ճիչերը, որ արվեստի մեջ 20-րդ դարում կրակի գյուտ անելու խեղճ ու վտանգավոր հավակնություն ունեն, հասնում են մի որակի, ինչից արդեն ճահճահոտ է բուրում: Այդպիսի պոեզիայի ներկայանալու անհրաժեշտությունն այսօր չկա, քանի որ նույն բանն անընդհատ տեսնելն ու լսելը դառնում է սովորական, քիչ հետո՝ հոգնեցուցիչ և, ի վերջո, ծանծառալի: Պետք է նվաճել գեղագիտական ճաշակի նոր մակարդակ՝ համապատասխան մարդկանց գոյավիճակին և հոգեբանությանը: Պ. Սևակի պոեզիան, վերարտադրման նյութ ունենալով 20–րդ դարի մարդու էությունն ու աշխարհընկալումները, այս առումով խորապես դիալեկտիկ է:

Ժամանակակից կշռույթի ձևավորման գործում անհրաժեշտ է հատկապես ընդգծել շարժման և արագության դերը: Շարժումը և արագությունը պետք է դիտել որպես գեղագիտական գործոններ, որոնք ձևավորում, կազմավորում են մտածողությունը: Դա, բնական է, կապված է մարդկության տեխնիկական առաջընթացի հետ. սայլին ու նժույգին փոխարինած ժամանակակից փոխադրական միջոցները, կապի արագությունը շարժում են դարձնում նաև մարդու միտքը:

Գարբիել Մունդուկյանի ժամանակներում հերոսը երկար ու բարակ կձգեր՝ «Իժո՛ւտ՛ւտ՛ւմ», ու մինչև գրույցը կայանար, օրն էլ հետը կմթներ: Մարդիկ չէին շտապում, համեմատաբար ազատ էին ու պարապ, միտքը զբաղված չէր տեղեկատվական հեղեղով, մարդը դրված չէր աշխատանքային, մտավոր, փոխադարձ հարբերությունների մեծ շարժման մեջ:

Արագությանը՝ որպես գեղարվեստական գործոն, դարասկզբին ուշադրություն դարձրեցին ապագայապաշտները, կառուցվածքապաշտները: Նրանք պոեզիայի մեջ մեծ դեր հատկացրեցին գործողությանը և բացահայտ պայքար սկսեցին ածականների դեմ: Նկարչության մեջ ձին պատկերեցին ոչ թե չորս, այլ ութ, տասներկու ոտքով՝ ցույց տալով նաև ոտքերը շարժման մեջ:

Տերյանի և Չարենցի խոսքի արագություններն արդեն տարբեր են, և դա գալիս է նրանց որդեգրած գրական ուղղություններից. խորհրդապաշտությունը հանդարտ, անշտապ և ներդաշնակ

չարժում էր ենթադրում, իսկ նոր ժամանակները բերեցին նոր կշռույթներ: Չարենցի և Մայակովսկու համար արդեն գրավիչ էր դառնում կինոմտածողությունը, ինչը և նրանք տեղափոխեցին պոեզիայի մեջ: Պոեզիայի համար հուսալի ճանապարհ է բացում մոնտաժ հասկացությունը, ինչը ենթադրում է պատմվող, նկարագրվող, հասկանալի տեղերի կրճատում և պատկերների հաջորդական արագ հոսք, ինչն ավելի խոսուցիչ է ու տեսանելի: Պոեզիայի զգայահուզական և իմաստային ընկալմանն ավելանում է նաև տեսողականը:

20-րդ դարի պոեզիան շարունակեց այս մտայնությունը՝ ծնունդ տալով Էլիոթի «Չորս կվարտետ»-ին (1935–1942)՝ գրված մտքի կապը պահող հեռավոր ակնարկներով, երբ տողից տող, պատկերից պատկեր անցումները պետք է լցնես քո իսկ ներքին ընկալումներով և, ի վերջո, հասավ Պ.Սևակի «կետ-գծերի» և «փլվածքների» տեսությանը: Սա հենց այն է, ինչ կոչվում է ժամանակակից մարդ՝ իր կյանքի և մտածողության շարժումով և արագությամբ: Այստեղից էլ ահա զուգորդական մտածողությունը, ինչն ինքնաբերաբար դառնում է ժամանակակից կյանքի, ուստիև մտածողության, առավել ևս՝ պոեզիայի հատկանիշ:

Ահա գեղագիտական ու գեղարվեստական այս տեղաշարժերն են, որ ինքնաբերաբար վերափոխեցին Պ.Սևակի խոսքի տաղաչափությունը՝ կառուցվածքը, չափական և հնչյունական կշռույթը: Իսկ տունը՝ որպես կշռույթային կրկնվող կաղապար, ըստ էության վերացավ, որովհետև իր ավանդական ձևով և դերով դարձավ ավելորդ:

Շատերը կարծեցին, թե Սևակն ընդհանրապես դեմ է հուզական պոեզիային: Բնավ: Նա դեմ էր այն մտլումային-սազանդարային հայեցողական հուզականությանը, ինչի համարժեքը սոսկ հանգ ու չափի մեջ լցված համաչափ ու կաղապարված երգն է. «Ոչ թե մի երգ, որի եղանակը վերջանում է առաջին իսկ տնով (հետագա տների խոսքերն են փոխվում, իսկ եղանակն ու կրկներգը մնում են նույնը), այլ մի երգ, որի յուրաքանչյուր հաջորդ տունը նախորդ տան եղանակը փոփոխակույն ու զարգացնում է բոլորովին այլ ձևերով» (V, 259): Անցել է բառերով երգելու ժամանակը.

Մևակի նախընտրած գեղարվեստական մտածողությամբ պոե-
զիան առաջին հերթին խոսք է ու անկեղծ, վստահող գրույց:

Սոսկ զգացմունքների վերարտադրությունը պոեզիայում
դրսևորվում է որպես երգ, ճյուղավորվող մտքի հետ կատարվող
համադրումն այդ երգի մեջ մտցնում է նոր շարժում, ինչն արդեն
ծնունդ է տալիս բանաստեղծական նոր որակի: Երգային բանաս-
տեղծությունների հակադրությամբ առաջ է քաշվում համանվա-
զայինը, բազմաձայնը: Դա ենթադրում է երգային-միաձայն բա-
նաստեղծությունների կառուցվածքի փոփոխություն՝ կաշկան-
դումները վերացնելու միտումով. առաջ է քաշվում բաց-շրթայա-
զերծ կառուցվածքի պահանջը, ինչը և ամեն բան չի գցի մեկընդ-
միշտ ընտրված անվապտույտի մեջ: Իսկ այդ շրթայազերծ խոսքի
համար պետք է ավելի մեծ վարպետություն: Պոեզիան թոթափում
է իր «բանաստեղծական» համարված պայմանականությունները,
խարխլվում են հանգի ու չափի ավանդական դասավորության ու
նշանակության հիմքերը, երգին փոխարինելու է գալիս խոսքը:
Այս պայմաններում արձակայնության առկայությունը ոչ թե ա-
ռանձին դեպք է կամ վրիպում, այլ համընդհանուր միտում, դեպի
ուր պարբերաբար շարժվում է պոեզիան և դրանով իսկ՝ ապրում
վերաբարմացման հերթական փուլեր: Չափատողերը լցնելուն
փոխարինելու է գալիս խոսելու դժվարին արվեստը: Երգային կա-
ռուցվածքը ենթադրում է ավելորդ բառերի մուտք. Մևակը առաջ է
քաշում նաև այդ ավելորդությունները բեռնաթափելու հարցը:
Նաև բեռնաթափելու խոսքի մեջ եղած այն անցումային, փոխան-
ցիկ «կամորջներն» ու «կամրջակները», որ ժամանակակից մար-
դու մտածողության մեջ արդեն ինքնին կան, դա արդեն չունի
հայտնության նշույլ, և չարժի դրանք փոխանցել խոսքի մեջ՝ բա-
նաստեղծության տողերը հարթ անցումներով իրար կապելու հա-
մար: Հարկավոր է բանական-քննական հայացք մշակել պոե-
զիայի հանդեպ, և այն, ինչն այսօր արդեն դարձել է հանրության
սեփականություն, այսինքն՝ կա ինքնին, նորից չվերցնել ու չխցկել
չափատողի մեջ: Պետք է պոկվել ինքնին առկա և մաշված բա-
նաստեղծության ձգողական ուժից, որովհետև այն, ինչ դարձել է
ընդհանուր, այլևս պոեզիա չէ, և դրանով ոգի չես սնի: Պետք է կա-
րողանալ գտնել մարդու ներսում ձևավորվող և ելք որոնող այն

անորոշ ձայնը, ինչը դեռ անուն չունի, չի պատվել բառային թաղանթով: Հակառակ դեպքում՝ կկանխվի աճը, կկորչի ոգու դիալեկտիկան, և կմնա հայտնի խոսքի կրկնության, վերակրկնության պատրաստի դաջվածքը կամ այլ կերպ՝ կլկլան երգը: Շատ դիպուկ են Օ. Մանդելշտամի խոսքերը. «Պոեզիայում միշտ պատերազմ է: Եվ միայն հանրային կյանքի ապուշության շրջանում է սկսվում խաղաղությունը կամ զինադադարը»¹⁴³:

Շատերը կարծում են, թե Սևակի կիրառած համակարգն ազատ բանաստեղծությունն էր: Նման որակում միշտ էլ կարելի է հանդիպել նրա մասին գրված հոդվածներում: Դա միանգամայն սխալ է, Սևակը չունի ոչ մի ազատ բանաստեղծություն, չնայած որ այդպես գրելը նրա համար երազանք է եղել. «Անկեղծ ասած, ես ունեմ մի երազանք, որ երևի չի էլ կատարվելու՝ գրել բանաստեղծությունների մի գիրք առանց չափ ու կշռույթի, ինչպես աստվածաշնչի հանճարեղ բանաստեղծները՝ Սողոմոնը, Դավիթը կամ ինչպես Ուիթմենը: Բայց կամենալը այլ բան է և կարենալը բոլորովին այլ» (V, 406): Սևակի պես բանաստեղծը, որը տիրապետում էր ժամանակակից պոեզիայի կառուցվածքային հնարանքներին, իր ուժերի հանդեպ ունեցած տարակուսանքով է խոսում ազատ բանաստեղծության մասին, որովհետև «...անհանգ գրելը ավելի դժվար բան է, քան հանգավորելը, ...դա ենթադրում է ավելի մեծ շնորհք ու տաղանդ: ...առանց չափի գրելու համար բավական չէ նույնիսկ մեծատաղանդ լինելը, հարկավոր է հզոր տաղանդ» (V, 405): Այնուհետև՝ «Ոչ միայն անհանգ, այլև առանց չափի գրելու համար տաղանդ ունենալն էլ քիչ է. պետք է ունենալ *հզո՛ր* տաղանդ» (V, 266):

Հիշենք, որ ճիշտ այսպես էր մտածում նաև հանճարեղ Չաբենցը, և այս տարակուսանքը ևս ուղեկցում էր նրան: «Բանաստեղծություններն ինքնին պետք է գրեթե հանճարեղ լինեն, որպեսզի հնչեն առանց հանգի,— արդյոք այդ չի՞ պատճառը, որ շատ քչերին է հաջողվում սպիտակ ոտանավորը: Բլոկյան հանճարեղ սպիտակ ոտանավորից բացի, ես ռուսական պոեզիայում ոչ մի այնպիսի բան չգիտեմ, որ իմ վրա խոր տպավորություն թող-

¹⁴³ Օ.Мандельштам, О поэзии, Л., 1928, с.46.

ներ, նույնիսկ պաստերնակյան սպիտակ ոտանավորները մի տեսակ չեն գամվում հիշողությանդ մեջ, չեն ընկալվում որպես բանաստեղծություններ: Էլ ո՞ր մենք, հասարակ մահկանացուներս... խցկվենք մի այդպիսի ասպարեզ...»¹⁴⁴:

Սակը հաստատեց տաղաչափական մի ձև, ինչը փաստորեն կանոնիկ փակ կառուցվածքի տների շղթայազերծման հետևանք էր: Ասվում է հաստատեց, որովհետև այդ ձևը ստեղծված էր վաղուց: Այդ ձևով է գրվել «Մատյան ողբերգության» պոեմը: Այս առումով արժի մի թռուցիկ հայացք նետել հայ գրականության մեջ բանաստեղծական խոսքի կառուցվածքի զարգացման ընդհանուր ճանապարհին:

Միջնադարում ազատ բանաստեղծական մտածողությունն ընթանում է դեպի կանոնավորում. Նարեկացին այս առումով անցման փուլ է, նրա տողերում պահպանվում է ազատ բանաստեղծությունը (տաղերում), և անցում կատարվում դեպի խոսքի չափաբերում ու հանգի ներմուծում: Հանգը նրա կշռությավորման մեջ նոր–նոր ձևավորվում է, բայց չի զարգանում («Մատյան ողբերգության»): Խոսքի չափաբերման այս ընթացքը խորանում և հետագա շրջանում զարգանում է դեպի խոսքի լրիվ կանոնավորում (չափավորում, հանգավորում, տնատում), ինչն, իր տարբեր տեսակներով հանդերձ, պահպանվում և հասնում է մինչև 20–րդ դար, մինչև մեր օրերը: Մակայն 20–րդ դարի սկզբից արդեն բանաստեղծական խոսքը միտումներ է դրսևորում դեպի ազատություն: Դա փոփոխում է նաև կշռույթի առանձնահատկությունները: Խոսքի զարգացման և փոփոխման այս ընթացքը կարիք ունի լուրջ ու մանրամասն ուսումնասիրության, քանզի այդ անցումները կատարվում են հանդարտ, աստիճանաբար և դրսևորում բազմաթիվ փոխանցվող ձևեր, որոնք ինքնին խոսքի զարգացման առանձին օղակներ են:

Ձևի աստիճանական վերակառուցման, զարգացման միտումը «Ամմահները հրամայում են», «Միրո ճանապարհ» գրքերից հասնում է «Նորից քեզ հետ» և հետագա ժողովածուներին: Առաջին երկու գրքերում բանաստեղծության կառուցման երկու տե-

¹⁴⁴ Ե.Չարենց, Երկերի ժողովածու, Ե., 1967, հ.6, էջ 440–441:

սակները (փակ կանոնիկ և բաց կանոնիկ) կողք կողքի են, և պարզորոշ նկատվում է նրանց կապն ու փակ կառուցվածքի բանաստեղծությունների աստիճանական շրթայագերծման ընթացքը: Այդ անցումը հիմնովին ավարտվում է «Նորից քեզ հետ» ժողովածուի «Մարդը ավի մեջ» շարքում և այդուհետև բացարձակապես դառնում գերիշխող: Այդ նշագաչարժը քիչ ուշացումով արձանագրվեց մամուլում: «Չնի տեսակետից այստեղ բանաստեղծը դուրս է եկել իր ավերից, երկյակների, քառյակների, ութնյակների կաշկանդող հունից և ջրվեժի նման թափվում է ու հոսում բոլոր հնարավոր և անհնարին ուղղություններով» (Գ.Մահարի, «Ամենից կրտսերը», ՍԳ, 1961, թիվ 9, էջ 147):

Կանոնիկ փակ կառուցվածքի շրթայագերծման հետևանքով առաջացած բաց կառուցվածքը խարխլում է կանոնիկ կշռությամբ պարբերությունների, տների համաչափ ու նույնական կրկնության երգային դասավորությունը, երգեցիկ-մեղեդային հնչերանգը, ինչը բոլոր դեպքերում միաձայն ու միալար է իր հնչեղությամբ, անընդհատ նույնությամբ կրկնվող ու օրորող, մաս քնեցնող ու տվյալ բանաստեղծության մեջ հնարավորությունները սահմանափակող, որովհետև ինչ տողաչափ ու հանգակցման համակարգ վերցվել է սկզբում, այն էլ պետք է շարունակվի՝ կանխելով նորամուծությունների հավանականությունը: Բանաստեղծության երգային կառուցվածքի մեջ Սևակի տարերքը չէր ծավալվի, քանզի նրա խառնվածքը, ասելիքի բնույթը լրիվ այլ էր: Եվ եթե երգեցիկ-մեղեդային կառուցվածքը կարող էր անմնացորդ կերպով ծառայել Գ. Մարյանին, Հ. Սահյանին, Հ. Շիրազին, որոնց խառնվածքը, ներքին տարբերություններով հանդերձ, ունի դրսևորման միանման կերպ, ապա այդ կառուցվածքը Սևակին կկանխեր, կնեղեր, կսեղմեր, մի խոսքով՝ կսպաներ որպես բանաստեղծի: Որովհետև Սևակի խոսքը նույն Սահյանի, Մարյանի, Շիրազի երգի միաձայնության հակադրությամբ բազմաձայն է, միապլան, միանվազ կառուցվածքի հակադրությամբ՝ ավելի համանվազային ու բազմապլան: Բաց կառուցվածքի օգտագործումն արդեն չի մղի կրկնությունների, կրկնությունների՝ այն առումով, թե ինչպես է գրվել նախորդ կշռությամբ պարբերությունը, որպեսզի հաջորդն էլ նմանվի դրան: Այս դեպքում հաջորդ տողը նախորդի հետ կապ

ունի որպես խոսքի բնական զարգացման շարունակություն, առանց համանմանության միտումի: Բաց կառուցվածքի դեպքում մնում են կանոնիկ բանաստեղծության կշռության յոթերեքի որոշ դեպքեր. պահպանվում է խոսքի չափածո կառուցվածքը, ստեղծվում է միանման չափական միավորների կրկնություն: Եթե նախորդ շրջանում բաց կառուցվածքի գործերը հիմնականում կազմված էին երկչափ, խառը դասավորություն ունեցող 6 և 4 վանկանի միավորներից, ապա այս շրջանում բացառապես իշխում է 5 և 4 վանկանի միավորների միատեսակ, անխառն կրկնությունը: Տողերի երկարությունը կարող է տատանվել 5, 10, 15 և 4, 8, 12, 16 վանկաչափերի միջև. այդ տատանումներն ինչքան էլ բազմաբղետ լինեն, այնուամենայնիվ դրանց ներքին չափաբաժանումը միշտ կայուն է ու նույնը:

Գ

Ներքին համաչափությամբ հանդերձ պահպանվում է խոսքի ազատությունը, ինչը թույլ է տալիս ստեղծագործողին չբռնանալ տողի վրա, չխաթարել պատկերային մտածողության ազատությունը, չարգելել մտքի զարգացումն ու ճյուղավորումը: Բաց կառուցվածքի անցման ժամանակ վերանում է միշտ նույն հեռավորության վրա պարբերաբար որպես վերջաբանի ազդանշան տրվող հանգի խնդիրը:

Սակայն քանի որ Սևակը չէր հասել ազատ բանաստեղծության, ինչի համար հանգը լրիվ ավելորդություն է, այլ պահպանել էր կշռության կայուն միավորների ներքին համաչափությունը, ապա հանգային ազդանշաններն այստեղ ևս կարող էին պիտանի դեր ունենալ: Եվ Սևակը կատարեց հանգի հնչեղության ձայնային որակի և դասավորության համակարգի վերանայում. այստեղ ևս դրսևորվեց նրա ինքնատիպ նորարարական շունչը: Խոսքի չափական դասավորության ազատությունը հնարավորություն է տալիս հանգ ստեղծել առանց պարտադիր դադարների և համաչափ հեռավորության հաշվառման՝ ցանկացած տեղում, եթե այն կստեղծվի, և հարկ կա, որ այն ստեղծվի: Հանգի այդ պատահա-

կան, անկանոն, բայց առկա հնչեղությունը Սևակի բանատողերի համակցման համար դառնում է խոսքի կշռության կազմակերպման կարևոր գործոն:

Այդպես Սևակը նոր հնարավորություններ ու երանգներ բացահայտեց հանգանքային մեջ, իսկ խոսքի ձայնային-հնչյունաբանական ասպարեզում կատարած նորամուծությունները բացարձակապես նոր էին ու աննախադեպ:

Սևակը հանգակցում է խիստ համահունչ բառեր, որոնք տողի մեջ ունեն տարբեր տեղադրում. կարող են լինել և՛ վերջում, և՛ սկզբում, և՛ մեջտեղում: Ուրեմն՝ առաջին փոփոխությունը կատարվում է հանգի դիրքային դասավորության մեջ. ավանդական եզրահանգի կողքին հանդիպում են նոր որակի խիստ հնչեղ սկզբնահանգեր և միջնահանգեր, որոնք, զարդարանք լինելուց զատ, նախ և առաջ կատարում են խոսքի կշռության կազմակերպման դեր: Այդ հանգաբառերը շատ հաճախ իրար հետ չեն ունենում ոչ մի տրամաբանական առնչություն, սակայն դրանք ոչ թե սոսկ չեզոք համահնչունության համար գտնված արտահայտություններ են, այլ ներմուծված են անհրաժեշտության թելադրանքով և իրենց տեղում անփոխարինելի են: «Բանաստեղծի համար բառը սոսկ բառ չէ, բառը մտածողություն է, կենսագագողություն է,— «բառը մի աշխարհ է»»,— գրում էր նա (V, 84): Նրա բառն ինքնին պատկեր է, որ ի վիճակի է բացվելու, ծավալվելու: Եվ ահա, համահունչ կապի մեջ երբեմն իմաստով անտրամաբանական թվացող բառերն իրենց բացվածքի մեջ կապակցվում են իրար: Եվ այսպես բառերի առանձին-առանձին բացվածքներով ամբողջի մեջ ստեղծվում է այն համանվազը, ինչը բազմաձայն է ու բազմապլան:

Շատ դեպքերում այս համահունչ բառերը դառնում են նրա խոսքի շարժիչ ուժը, որոնց հնչյունական մնանությամբ էլ կառուցվում է խոսքը: Սևակի հասցեին ուղղված քննադատական դիտողությունները մեծ մասամբ վերաբերում են այս հարցին, որովհետև երբեմն նա, իրոք, ընկնում է բառերի ինքնեկ հոսքի մեջ, կուտակում համահունչ բառեր ու արտահայտություններ և երկարեցնում բանաստեղծությունը. «Երբեմն չափից ավելի տարվելով մույնահնչյուն բառերի կամ հանգերի կուտակումով, Սևակը բոլո-

րովի՝ բաց է թողնում իր ձեռքից բանաստեղծության սանձը, և հանգը քաշկոտո՞ւմ է նրան իր ետևից՝ ուր կամենա» (Գ. Էմին, «Մարդը ափի մեջ», ԳԹ, 1961, թիվ 12):

Այստեղ թեև ծայրահեղացված, այնուամենայնիվ, ճշմարտություն կա: Ծայրահեղացված, քանի որ բոլոր դեպքերում հանգաբառերի այդ «քաշկոտոցը» նրա բանաստեղծությունում իմաստավորված է: Այս մոտեցումը նաև արտառոցությունների դուռ է բացում, բայց մինչև այդ արտառոցությունների օրինաչափ դառնալը և բանաստեղծի յուրահատկություն համարելը՝ շատերն այն բնորոշել են իբրև էժանազին հանգաբանություն: Հաճախ են բանաստեղծին մեղադրել բառի ու պատկերի քմահաճ օգտագործման համար, այնինչ, դա ոչ թե պետք է մեղադրվի՝ որպես քմահաճություն, այլ պետք է բացատրվի՝ որպես յուրահատկություն, քանի որ այդ քմահաճության մեջ պետք է տեսնել, թե ընդհանուր սովորականը ինչքանո՞վ է նա դարձնում իրենը: Իսկ Պ. Մևակն այն գրողը չէր, որի տաղանդը կասկած հարուցեր, ուրեմն՝ ստացվում է տաղանդավոր քմահաճություն, ինչն այս դեպքում ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ՝ ինքնատիպություն և սեփական իրավունքի հաստատում:

Այս առումով քննադատելի են Ս. Սարինյանի որոշ դրույթներ. խոսելով «Նորից քեզ հետ» ժողովածուի մասին՝ նա Մևակին մեղադրում է զգացմունքների աղքատության և չափածո խոսքի հորինման դյուրիմության մեջ: Իսկ ընդհանրապես գրքի մասին նա այսպես է արտահայտվում. «Դեռ մի կողմ թողնելով ժողովածուի համար բնորոշ հանգավորումն ու հարմարեցումը, պետք է ասել, որ այստեղ պոեզիա չկա, որ սա պոետական ստեղծագործություն չէ, այլ չափածոյախոսություն, փաստերի կապակցություն, որը կարելի է շարունակել անսահման քանակությամբ»: «Նորից քեզ հետ» ժողովածուն նահանջ համարելով բանաստեղծական արվեստի տեսակետից և «Մարդ էլ կա, մարդ էլ» բանաստեղծությունից մի հատված մեջ բերելով՝ Սարինյանը շարունակում է. «Մի՞թե սա պոեզիա է, ի՞նչ առնչություն ունի այս էժանազին բառախաղությունը իսկական բանաստեղծության հետ: Չէ՞ որ նույն միտքը դիպուկ և ավելի կիրթ կարելի էր ասել արձակ շարադրությամբ, քան այս արհեստական բռնահանգերի տակ»: Իսկ մեկ այլ առիթով նա ավելացնում է. «Հանգաբանական այս հակումը

մի տեսակ յուրահատուկ է դարձել Պ. Սևակի բանաստեղծական ինտրոիցիային, և սա է վատը: Նա գրում է միայն առաջին տողը, իսկ հետո արդեն չի իմաստավորում, այլ ենթագիտակցորեն բխեցնում է նախորդ հանգի հնչյունային ասոցիացիայից»¹⁴⁵:

Նման որակումները, որոնք պոեզիայի պես նուրբ խոսքի բացահայտ անըմբռնողության արգասիք են, այսօր վերանայման, խիստ վերանայման կարիք ունեն: Դա այդպես է, քանզի նրա դիտարկումները ուղղակի հակադրվում են բանաստեղծական կառուցվածքի զուտ սևակյան տեսակին և բացասական արժեքավորումներով որակագրկում նրա մշակած յուրահատկությունները, որոնք ինչպես էլ անվանվեն՝ քմահաճություն թե տարօրինակություն, այնուամենայնիվ շեղում էին հայտնի սովորական ձևերից և նորի ստեղծման ձգտում: Բանաստեղծական այդ տեսակի ձևավորումը պայմանավորված է մտածողության բնությով. նա ոչ թե երգում էր համաչափ կշռույթի հարվածների ներքո, այլ խոսում, գրուցում, քննում, վերլուծում, խոստովանում: Եվ ահա այստեղից էլ այն արձակ-խոսակցականությունը, ինչը համարվում է ոչ բանաստեղծական, և դա այն դեպքում, երբ այդ հատկանիշը ժամանակի պահանջն էր:

Չափածոյի այդ տեսակի մասին լավ դիտարկում է արել Ե. Էտկինդը. «19-րդ դարի պոեզիայում տիրապետում էին բանաստեղծական կշռույթի այդ երկու՝ *երաժշտական և դեկլամացիոն* տեսակները: Պոեզիայի հետագա զարգացումն ի հայտ է բերում կշռույթի նոր տեսակ՝ հակադրված և՛ երգային, և՛ դեկլամացիոն պոեզիային, պայմանականորեն այն կանվանենք *խոսակցական*: Բանաստեղծական խոսքը ազատագրվում է երգեցիկ վերամբարձությունից, դեկլամացիոն ներշնչանքից, բարձրագույն գեղարվեստական արժեք է դառնում կենդանի, բնական, մտերմիկ, բարեկամական զրույցի խոսակցական հնչերանգը, բանաստեղծական բովանդակության նշանակությունը չի ուժեղացվում ոչ մի արտաքին միջոցներով: Բանաստեղծությունը... ձեռք է բերում այնքան հզոր բանաստեղծական արտահայտչականություն, որ արձակից տար-

¹⁴⁵ Մ.Սարինյան, Գրական դիտողություններ, Ե., 1964, էջեր 122, 135: Նախապես այս նյութերը տպագրվել են ժամանակի մամուլում. տես՝ ԳԹ, 1958, թիվ 36, 1960, թիվ 36:

բերակելու համար կարիք չի զգում արտաքին նշանների»¹⁴⁶։ Դա չափաժոն արդեն ավելորդ թվացող բանաստեղծականությունից մաքրելու, խոսքի բնականությանը վերադառնալու, պայմանականությունները հաղթահարելու միտում էր, ինչը ծնվեց բանաստեղծության դերն ու նշանակությունը նոր ժամանակների գեղագիտական մակարդակներով ըմբռնելու հակումից։

Պայմանականություններից բանաստեղծական խոսքի ազատագրման հետ մեկտեղ Սևակը պահպանեց և յուրովի զարգացրեց այդ պայմանականությունների բարձրագույն արտահայտություններից մեկն ու խոսքի ազատագրման ճանապարհին ընկած ամենաազդեցիկ «բռնությունը»՝ հանգը։ Դեռևս «Նորից քեզ հետ» ժողովածուի մեջ՝ փակ համաչափ կառուցվածքով գրված գործերում, աստիճանաբար ձևավորվում էր լի ու առատ հանգային դաշնակ ստեղծելու նրա հակումը, ինչը հետագայում լայն զարգացում է ունենում։

Հանգային համահնչումությունները հաճախ այն աստիճանի նույնական են, որ մեկ հանգաբառը՝ երբեմն լրիվ, երբեմն մասնակի, երբեմն մեկ-երկու հնչյունի չնչին տարբերությամբ (իսկ հաճախ ոչ թե տարբերությամբ, այլ նրբերանգներով՝ ո-ր, մ-ն, պ-փ, կ-ք, դ-տ և այլն), տեղավորվում է մյուսի մեջ։ Այսպես՝ *ցած-հարստացած, վագ-ավագ, շրեմարան-մառան, արյան-մարյան, արի-բարի, ալիք-բալիկ, յուղալի-երկյուղալի, անում-հանում, անբռնելի-ըմբռնելի, առուն-քառուն, դրոշներով-դրոշներով, մերմակ-վերմակ, հովազը-վազը, դաշտում-տաշտում, բռնել-ըմբռնել, առած-դառած, բախարավոր-ախարավոր, եկավ-կավ, հոգնել եմ-օգնել եմ, քարը-քանքարը, աղանդավոր-տաղանդավոր, տաք-կատակ, բանում-անում-հասկանում, բանը-գրպանը, տանում-սրանում, վարը-հավարը, արում-փարարում, տանիք-ընտանիք, քաղցրանուն-բարձրանուն, տառապած-փառապանծ* և այլն։

Նա ընդհանրապես կողմ է հնչյունական լիաձայն կրկնակներ ստեղծելուն, եթե դրանք նպաստում են խոսքի իմաստի զարգացմանը և ուժգնացմանը. եթե անզամ էժանագին հանգաբանու-

¹⁴⁶ Е.Эткинд, Поэзия и перевод, М.—Л., 1963, с. 321.

թյան հոտ փչի դրանից, միևնույնն է, նա չի մերժում նման բառերի առկայությունը, ընդհակառակը («Հավատում եմ»):

*Ես հավատում եմ նրա բնության ո՛չ թերությանը՝
Սպորությանը
Ու չարությանը,
Այլ խորությանը
Ու բարությանը.
Ո՛չ ծերությանը,
Այլ նորությանը՝
Չավակի տեսքով անվերջ կրկնվող այդ հարությանը...*

Չուզակցվող բառերի լիաձայն հնչեղության այս հակումը է՛նչպես ասում է բարդ հանգի համեմատաբար առատ օգտագործման, ինչն այնքան էլ առատ չէ մեր պոեզիայում: Ահա այդ օրինակներից մի քանիսը. *կործանել-գործ անել, պատրաստիկ-պատրաստիք, քար ենք հանում-կար ենք անում, կամ արի-կամարի, մարդու-կին-մարդ ու կին, մի անգամ ինչ-մի անգամից, բաղը բաղ է-պատեպատ էլ, լավ արա-ավարա, Գոլիցիներ-մոլի ցիներ, մեկ մեկու-մեծ բեկում, հիմա ինչ-հմայիչ, կապ չի -չկպչի, կախարդել էս-կախարդ էլ՛ ես, Կոմիտասը-քո մի քասը* և այլն:

Այսպիսի լիաձայն համահնչունությունների հակումը նրան մղեց չափաժոխոսքի կառուցման հանգային նոր տարբերակ ստեղծելուն, ինչը և միաժամանակ փոփոխություն մտցրեց կշռությամբ մեջ: Դա սկիզբ առավ «Նորից քեզ հետ» ժողովածուից, շարունակվեց ու լայնորեն կիրառվեց «Անլուելի զանգակատուն» պոեմում և «Մարդը ափի մեջ» գրքում, իսկ «Եղիցի լույս»-ն արդեն շատ կողմերով տարբերվում է այս որակից և անցում կատարում դեպի սպիտակ ոտանավորը, ավելի ստույգ՝ թույլ հանգավորումը:

Հանգի օգտագործման իմաստային կողմը պարզաբանելու համար վերցնենք երկու օրինակ.

*Միրզա կոպրվեց ասփորի նման,
Միրզա կոպրվե՛ց:
Այդ ո՞վ է կոպրում փայտփորի նման,—*

Ծառս կտրվե՛ց:
Օրերս անցնում են քափորի նման,—
Քո մահվան ծեսը, անհի՛ղճ, այս ինչքան
Երկա՛ր կատարվեց...
(«Միրզա կտրվեց»)

...Իսկ թե փրորվե՛լի
ավազի՛ նման,
և ոչ թե վազի:
Իսկ թե օրորվե՛լի
օրորոցի՛ պես և ոչ թե պատի,
և այն ծոցի՛ պես,
որ ուռճանում է մայրական կաթից:
Եթե գալարվե՛լի
ոչ թե օջի՛ պես,
այլ շեկ բոցի՛ պես:
Եթե դալարվե՛լի
աղջկա ճկուն իրանի նման:
Եթե խելառվե՛լի
ավելի լավ է անհաջող սիրուց:
Եթե ոլորվե՛լի
այն թելի նման,
որ շուլալվում է կախարդիչ կնոջ
վզի կոճակում:
Եթե գլորվե՛լի
այն լուրի նման,
որ գերված երկրին
սեփական քախտի փեր է հռչակում:
Եթե մոլորվե՛լի
այն փողոտի նման,
որ կանաչում է ծառի փշակում...
(«Երգել»)

Առաջին դեպքում կրկնվող հանգաշղթան՝ սափորի նման-փայտիորի նման-քափորի նման և կտրվեց-կտրվեց-կատարվեց, ստեղծվում է խոսքի ներքին իմաստային մղումից, պատկերի ներքին զարգացման տրամադրությունից: Հանգաբառերը տրամաբանորեն շղթայված են, և նրանց համանման հնչեղությունը,

ինչն էլ կառուցում է խոսքը, սոսկ բառերի արտաքին, արհեստական գուգակցում չէ:

Իսկ երկրորդ դեպքում համահունչ բառերը՝ *տրորվել-օրորվել-գալարվել-դալարվել-խելարվել-ոլորվել-մոլորվել*, այնուհետև՝ *ենթարկվել- ուղարկվել-ընդգրկվել-վիճարկվել-գարկվել-զրկվել-լվկվել-լակվել-ծլկվել*, *խմանալ-գարմանալ-ընդարմանալ-ընդդիմանալ-դիմանալ...*, ընտրված են արտաքին ձայնանմանությամբ. դրանց ձայնակապի վրա էլ կառուցվում է ամբողջ բանաստեղծությունը: Սակայն բառերի արտաքին նույնաձայն ընտրությունը նրան չի մղում արհեստականության, որովհետև նա կարողանում է արտաքուստ իմաստով իրար հետ կապ չունեցող այդ բառերն իմաստավորել առանձին-առանձին՝ տվյալ բառպատկերի շրջանակներում, որոնք առանձին-առանձին նրբերանգներով ամբողջությամբ համադրում-ստեղծում են բանաստեղծության մեծ, համընդհանուր իմաստը: Առանձին համանման բառապատկերային բջիջներից հյուսվում է խոսքի փեթակը: Համընդհանուր իմաստի զգացողությամբ նա կարողանում է տրամաբանորեն այդ բառերը բացել-ծավալել և հետո լիովին ներծուլել մեկ ամբողջական իմաստային շրթայի մեջ: Այնպես որ, այդ բառերի արտաքին ձայնանմանությամբ կատարված ընտրությունը չի մնում արհեստական-շինծու մակարդակի վրա, այլ մտնում է ստեղծագործական բուն գործընթացի մեջ և տրամաբանորեն շարվում զգացական, մտածական որևէ վիճակի առանցքի շուրջ: Նման դեպքերում նա մեծ մասամբ տալիս է տվյալ բառի իմաստային արժեքավորում ու գնահատում: Տարբեր են արժեքավորվող, գնահատվող բառերը, բայց ընդհանուր է այդ արժեքավորման գիճը: Տարբեր, երբեմն իրար հետ կապ չունեցող երևույթներ գալիս ու համադրվում են զգացական, մտածական լարվածության որևէ մակարդակի վրա: Այդ արտաքին ցրվածությունը կապվում-կապակցվում է աշխարհի հանդեպ գրողի ունեցած տպավորության, ակնկալիքների ու ցանկությունների մեջ: Բազմազան է աշխարհը, բազմաբղետ են դրա պատկերները, արտաքուստ դրանք իրար նման չեն, նույնիսկ երբեմն շատ են տարբեր, բայց դրանց՝ այդ բազմազան աշխարհի առանձին տարրերի և այդ բազմաբղետ պատկերների առանձին բառիմաստների մեջ կա

ներքին օրգանական սերտ կապ. միայն հարկավոր է այդ կապը գտնելու ցանկություն ունենալ: Կարելի է ասել, որ այսպիսի դեպքերում Սևակն արհեստավորի պես շինում–կառուցում է բանաստեղծությունը, և մեզ համար սովորույթի ուժ ստացած արտահայտությունը, թե պոեզիան ստեղծագործական ներքին (շատ դեպքում էլ անգիտակից) տարերքի հորդում է, այս դեպքում կարող է քիչ պիտանի լինել. ինչ վերաբերում է ստեղծագործական տարերքին, դա կա, բայց դա իրար գիրկ ընկած բառերի վազք չէ, այլ ընտրովի, կարգավորված, դրսից վերցրած բառերի, պատկերների աղյուսներ, ինչից էլ նա շինում–կառուցում է իր խոսքի տաճարը: Այս առումով նա նաև բառի արհեստավոր է, «հմուտ ու հանճարեղ», շատ մեծանուն Վլադիմիր Մայակովսկուն:

Օրինակ՝ ի՞նչ կապ ունեն իրար հետ «Վիճում են» բանաստեղծության հատվածներից մեկի *երգ–վերք–բերք–ներկ* բառահանգերը. արտաքուստ ոչ մի կապ չունեն նաև այդ բառերի հիման վրա ստեղծված պատկերները: Բայց դրանք շարվում են վիճելու հոգեբանական առանցքի շուրջ, ինչը և դառնում է խոսքի ձգողական ուժը, իսկ դրանց իրար կապողը խոսքի իմաստն է:

Հանգի ուսումնասիրությունը լայն խնդիր է, ինչը, բացի բառերի հնչյունակազմից և իմաստային առանձնահատկություններից, իր մեջ ներառում է նաև այլ կետեր: Դրանցից կարևոր է հանգի դիրքի որոշումը: Ըստ այդմ՝ հարցը կարելի է դնել այսպես.

1. Բառահանգի տեղադրում.

ա. տողի սկզբում,

բ. տողամիջում,

գ. տողավերջում,

դ. խառը դասավորությամբ, երբ վերոհիշյալ բոլոր ձևերը միասնաբար հանդես են գալիս միևնույն բանաստեղծության մեջ:

Ահա խառը դասավորությամբ բառահանգեր, որոնց մեջ նկատելի են վերոհիշյալ կետերը («Ուզում են»).

Ես ուզում եմ, որ պարապը լցվի լացով,

բայց ոչ թե մոր, այլ մանուկի:

Ես ուզում եմ, որ կարապը ոչ թե մեռնի,

որ կարապը ապրի՝ երգով:

Ես ուզում եմ, որ փարափը փեղա արփի,
նչ թե՛ իզուր՝ ծովի վրա:
Ես ուզում եմ, որ քարափը քարայծ պահի,
նչ թե՛ օջեր և մողեսներ:

Ու թե մահը անխուսափ է՝
Թող նա փանի ո՛չ հերոսին, այլ մարդուկին:
Թե կոխվը անխուսափ է՝
Թող չկոպեն երկու երկիր, այլ մարդ ու կին:
Թե արդուկելն անխուսափ է՝
Սիս շո՛րը – սի՛րս մի հանձնեք փաք արդուկին:
... Ես ուզում եմ
Եթե գերվելի՛
ոչ թշնամուց,
այլ խելքահան աղջիկներից:
Եթե մերվելի՛
ապա երբեք չթթվելով:
Եթե լարվելի՛
ապա միայն սրեղծելիս...

2. Ներքին և եզրային հանգեր:
ա. Կայուն դասավորությամբ և ճիշտ համահնչունությամբ
(«Մեռնել»).

Եթե գամվելի՛
փարոսի՛ պես,
Արնաքամվելի՛
հերոսի՛ պես,
Ու քրքրվելի՛
դրոշի՛ պես...

բ. Ներքին հանգեր, որոնք ունեն կայուն դասավորությամբ
կրկնակներ («Մոր ձեռքերը»).

Այս ձեռքերը՝ մո՛ր ձեռքերը,
Հինավուրց ու նո՛ր ձեռքերը...
Ինչե՛ր ասես, որ չեն արել այս ձեռքերը...
Պսակվելիս ո՛նց են պարել այս ձեռքերը՝

*Ի՛նչ նազանքով,
Երազանքով:*

*Ինչե՛ր ասես, որ չեն արել այս չեղքերը...
Լույսը մինչև լույս չեն մարել այս չեղքերը,
Առաջնեկն է երբ որ ծնվել,
Նրա արդար կաթով սնվել:*

գ. Ներքին հանգի և եզրահանգի խառը, անկանոն դասավորություն: Սա ամենատարածված դեպքն է և հանդիպում է ցանկացած բանաստեղծության մեջ:

3. Բառերի պարուրած կրկնություն, որոնք նախորդ տողից տեղափոխվում են հաջորդը և ծառայում իբրև սկզբնահանգ («Գովերգում են»):

*... Գովերգում են այն երա՛շպը, որ մղում է ջրանցք շինել,
Այն ջրա՛նցքը, որ չի շինվում արյան գնով,
Այն արյո՛ւնը, որ թափվելիս գուր չի թափվում,
Այն թափվե՛լը, որ վերսփին հավաքվելու հնար ունի,
Այն հնա՛րը, որ չի խաբում,
Այն խաբե՛լը, որ մղում է չեղած միշտը որոնելու,
Որոնո՛ւմը, որ ի վերջո չի հասցնում մոլորումի,
Մոլորո՛ւմը, որ սկանա վերջանում է մի նոր գյուտով...*

Նշել ենք, որ գեղարվեստական այս ձևի ավանդույթները մեզ են հասել դեռևս հայ միջնադարյան պոեզիայից: Ահա, օրինակ, Գրիգոր Նարեկացու «Սուրբ խաչին» ծոնված տաղը, ինչի ճիշտ նմանությունն է Սևակի վերը բերված քերթվածը.

*Ես զայն առիժն ասեմ,
Որ զոչէր ի քառաթելին.
Ի քառաթելին զոչէր,
Չայն առնէր ի սանդարամետս.
Սանդարամետն այն ի դող եղեալ,
Սասանհիր ի ծայնէն ահեղ.
Ահեղ ծայնս, որ էս լրւայ,
Սա քակէ զամուրս, որ ունիմ.*

Չամուրս իմ քակել կամի,
Գերելոցն առնել գերեդարձ.
Գերեացն երանի ասեմ,
Որ եղեն ի յառն առիւծն.
Ի յառն առիւծուն եղեն,
Այլ չունին ակըն տանջելոյ.
Ակըն տանջելոյ չունին,
Ակըն ունին անանց պըսակին.
Պըսակ բոլորեալ առնուն,
Յառիծէն յանմահ արքայէն.
Փա՛ռըս փրկողին փացուր,
Որ փրկեաց զգերեալսն ի բանլբէն¹⁴⁷:

Այսպիսին է մաս Նարեկացու «Ի հարութիւն Ղազարու» տաղը:

4. Բառահյոյճի մեջ նույն իմաստն արտահայտող բառերի նրբերանգների զուգադրում՝ նույնական կից հնչեղությամբ: Հարկ է նշել, որ հանգակից բառերի օգտագործման այսպիսի հնարը շատ է տարածված Սևակի գրի մեջ, և անգամ այդպիսի դեպքեր կան մաս նրա հողվածներում.

Նորից երգում–մորմորում է աստվածային Կոմիտասը,
Կախարդում է ու մոգում է աստվածային Կոմիտասը...

Իրենց մարտնոդ–դավաճանոդ այքերն ահա
Թարթիչների սուտլիկ–մուտլիկ խաղով կոծկում...

Ծխուր–մրուր օճորքի տակ...

Իմ ձեռքերի գործը քեզ սիրելն էր որ կար՝
Փայել–փայփայել,
Գրկել–գուրգուրել...

Որ մենք չապրենք՝ ինչպես ձուկը
Իր մշտամուր–անլուսամուր պետության մեջ...

¹⁴⁷ Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և զանգեր, Ե., 1981, էջ 129–130:

Որ քու հմուտ–ամենամուտ շողերի տակ...

5. Սևակի նախասիրության մեջ է մտնում նաև նույն տողի, նույն արտահայտության-վամ նույն բառի կայուն դիրքերում կատարվող կրկնությունը («Ապրել»).

*Ապրել, ապրել, այնպես ապրել,
Որ սուրբ հողըդ երբեք չզգաս քո ավելորդ ծանրությունը:
Ապրել, ապրել, այնպես ապրել,
Որ դու ինքդ էլ երբեք չզգաս քո սեփական մանրությունը:*

Կամ («Քո պատճառով»).

*Քո աչքերի՛, քո աչքերի՛, քո աչքերի՛ պատճառով
Իմ աչքերը ամբողջ գիշեր, ամբողջ գիշեր չե՛ն փակվում:*

*Քո մատրների՛, քո մատրների՛, քո մատրների՛ պատճառով
Իմ մատրները, իմ մատրները լո՛ւյս են ուզում խմորել:*

*Քո քների՛, բաց քների՛, մե՛րկ քների պատճառով
Իմ աչքերին, իմ աչքերին ջրվեժնե՛ր են երևում:*

Խոսքի լիաձայն հնչեղության համար Սևակն օգտագործում է նաև առանձին հնչյունների հազեցած կրկնություն, ինչն ստեղծում է հնչյունական ցանց: Այս առումով հրաշալի է նրա «Մայրենի լեզու» բանաստեղծությունը, ինչն ասես մի բազմաձայն երգչախումբ լինի՝ նվազախմբի ծայնակցումով: Չկան ուժեղ ու կայուն եզրահանգեր, բայց հնչյունական ցանցն այնքան հազեցած է ու պիրկ, որ ընթերցման ընթացքում չի զգացվում տողերի օղակման համար անհրաժեշտ համահնչունության պահանջը: Կայուն չափական անդամահատումով հանդերձ (5 վանկանի անդամ), ծավալվող ու ահագնացող է նրա խոսքը: Հուժկու տարերք կա բանաստեղծության մեջ և բառերի ընտիր համանվազ: Հենց դա է այն բազմաձայնությունը, որ Սևակը հակադրում էր միաձայն երգին: Հնչյունական հարուստ ձայնը ներքուստ հավաքում, ներծուլում է բառերն իրար, ստեղծում օրգանական մի համադրություն,

ինչի կշռությո՞ր շնորհիվ այդ առանձնահատկության դառնում է անկրկնելի ու հազվագյուտ:

Հնչյունական ցանցի ստեղծումը ևս ունի իր նրբերանգները. հաճախ այնպես են իրար ձուլվում, խառնվում ներքին հանգերի, եզրահանգերի, առանձին հնչյունների համանման, բայց բազմաբղետ ձայները, որ կրկին ստեղծվում է գերխիտ, գերհագեցած հնչյունական կազմ: Երբեմն էլ այնպես է լինում, որ համանման հնչյունների առկայությունն արտաքուստ մնում է անզգալի և միայն ներքուստ, թաքնված ձևով է ստեղծում այն՝ կապակցելով բառերն իրար («Տան երազը»):

*Ես աչքերըս փակում ու տեսնում եմ հսկակ՝
Մեր երազանքն արդեն կերպարանք է առել.
Խանդուր բարդիների արթուն հսկումի տակ
Սարավանդի վրա մեր տնակն է թառել...*

Տաղաչափական առանձնահատկությունների այսպիսի վերհանումն ի վիճակի չէ սպառելու նրա խոսքի հնչյունական կառուցվածքի յուրահատկությունները, հաճախ դրանք այնքան նուրբ են, որ թեև զգում ենք բայց չեն կարողանում շոշափել, եթե զտնում են, ապա դժվարանում են անուն տալ: Այս խնդիրն արժանի է առանձին մանրակրկիտ ուսումնասիրության, որովհետև Սևակի յուրահատկություններն այստեղ թե՛ անսպառ են և թե՛ անչափ կարևոր գործոն՝ խոսքի կշռությո՞ր ձևավորելու հարցում:

Դ

«Անլռելի զանգակատուն» պոեմում ի հայտ են եկել Սևակի վարպետության առանձնահատուկ կողմերը: Պոեմը գրված է 5 և 4 վանկանի անդամների չափական կշռությով, որոնք կազմում են 8 և 10 վանկանի տողեր: Մեկ-երկու տեղ միայն օգտագործված է $7 = 3 + 4$ («Ղողանց եղեռնական») և $7 = 4 + 3$ («Ղողանց հարության») չափերը: Օգտագործված են նաև 4, 5 վանկանի տողեր, որոնք բոլոր տեղերում ունեն եզրահանգեր և մեծ մասամբ առաջա-

ցել են ներքին հանգով կիսված 8 և 10 վանկանի տողերից: Այնպես որ, այստեղ ևս նորությունը չափական տեսակետից բացառված է: Եվ պետք է ասել, որ չափական կայուն միավորների օգտագործմամբ՝ նորամուծությունը գրեթե անհնար է: Բոլոր հնարավոր ձևերը, որոնք հատկանշական են մեր լեզվի օրինաչափություններին, ժամանակի ընթացքում ստեղծվել ու կայունացել են: Այս առումով նորամուծությունը միայն կայուն միավորների դասավորության կարգի փոփոխումը կարող է լինել. մի բան, ինչը ևս սահմանափակ է և իր հնարավոր գրեթե բոլոր ձևերով՝ արդեն առկա: Պոեմը Սևակի այս շրջանի գործերի մեջ ունի ամենամեղաշունակ չափական կառուցվածքը: Պոեմի կշռույթի առանձնահատկությունն այստեղ ևս հիմնականում պայմանավորված է հնչյունական, հանգային կազմով և բառ ու բանի հնչերանգով:

Ընդհանրապես Սևակի՝ ամբողջ ստեղծագործության մեջ՝ մասնավորապես այս պոեմում, խիստ զգալի է ժողովրդական մտածողության կնիքը: Սևակն օգտվում է ժողովրդական խաղիկներից, նրանց բառային կազմից և բանարվեստից: Ժողովրդական մտածողությունն արտաքին հանգամանք չէ, այն խորապես պայմանավորված է ստեղծագործության բովանդակությամբ և պատումի իրապաշտական ոգով: Ազգային կյանքի նկարագրությունն իր պատմական ու կենցաղային գուներանգով և մտքի ճյուղավորումն այդ սահմաններում նրան մղում են դեպի ժողովրդական մտածողության ակունքները: Ժողովրդական բառ ու բանին ապավինելը նրան հասցնում է պարզախոսության այն գերազանց աստիճանին, որով հյուսված են նույն այդ ժողովրդական տաղերն ու խաղերը: Հավանաբար պետք է ենթադրել, թե ժողովրդական խաղիկներից են գալիս Սևակի հանգաբանության յուրահատկությունները, քանի որ ժողովրդական խաղիկներն ստեղծում են հանգային, հնչյունական ընդգծվող դաշնակ, և հենց դրանց մեջ էլ թաքնված է բարդ հանգերի, մի հանգաբառը մյուսի հետ համընկնելու գաղտնիքը. օրինակներ՝ *արաբա-խարաբա-պարապ ա, ա դա-յադ ա, չի տա-չիթ ա, քարին-արին-յարին, բոլորալ-ոլորալ-մոլորալ* և այլն: Այդտեղ է թաքնված նաև այնքան առատորեն օգտագործվող ներքին հանգերի, կրկնակների, կրկնաբառե-

րի, հանգերգերի և հնչյունական շատ այլ համակցությունների մի-
ջոցով հարուստ հնչյունաբանություն ստեղծելու գաղտնիքը.

*Գութանը հաց են բերում,
Բերանը բաց են բերում...*

Շատ դեպքերում ժողովրդական խաղիկների պատկերային կա-
ռուցվածքի վրա է ձևավորման Սևակի խոսքը: Այսպես.

*Գարուն էր, եղաւ աշուն
Ու քափաւ թուփըն սարերուն.
Ուտավ անպն ի յարեւելք,
Չիւն երեր ի վեր սարերուն...*¹⁴⁸

Ահա և Սևակի գրականացրած տարբերակը.

*Գարուն էր: Չեկած ամառ՝
Փոյլ հկավ երկնականար,
Չյուն մաղեց մեր բաց գլխին,
Չյուն մաղեց՝ կրակի՝ պես...*
— Գարուն ա, ձուն ա արել.

Սևակի պոեմում բանահյուսական նյութը շատ է ներծծվել
սեփական խոսքի մեջ, երանգափոխվել: Այստեղ խոսքակառուց-
ման հեռավոր նմանության հետ մեկտեղ (երկու դեպքում էլ ընդ-
հանուր է զարման և ձյան զուգակցումը), պահպանվել է նաև չա-
փը՝ $7 = 3 + 4$. չափի այս տեսակը Սևակի ստեղծագործության մեջ
հազվադեպ է պատահում:

Չափի պահպանումը պետք է բացատրել մի կողմից՝ բա-
նահյուսական նյութի զգացողությամբ կառուցված խոսքով, մյուս
կողմից՝ որպես կրկներգ, ժողովրդական երգերի առատ օգտա-
գործմամբ, որոնք բոլորն էլ ունեն չափական այդ կառուցվածքը:
Այնպես որ, եթե հեղինակն այս հատվածի համար այլ չափ ընտ-

¹⁴⁸ Գուսանական ժողովրդական տաղեր. հայրեններ և անտունիներ (ուրա-
խության, սիրո, հարսանիքի, օրորոցի, լացի), հավաքեց և խմբագրեց Մ.Արեղ-
յան, Ե., 1940, էջ 273:

րեր, կրկներգերը գուցես կշռույթով չծուլվեին ամբողջ շարադրանքին: Որպես կրկներգ՝ ամբողջ պոեմում օգտագործված է մոտ երկու տասնյակ ժողովրդական երգ, որ դառնում է նրա խոսքի օրգանական մասը: Այս տեսակետից հատկապես հրաշալի է «Դոդանջ եղեռնական» գլուխը: Քիչ առաջ մեջ բերված «Գարուն» էր: Չեկած ամառ...» հատվածն այսպես է շարունակվում.

*... Գեպերը մեր երերման
Հոսեցին երակի՛ պես...
— Այունը ջուր ա դառել...
Չորերը շիրիմ դարձան,
Վիհերը՝ գերեզմանոց.
— Ջուրը մեր տունն ա տարել...
Ամեն քար՝ լուռ մահարջան,
Ամեն փուն՝ վառման հնոց.
— Բնավեր հավք ենք դառել...
... Մեր հողը, մեր հայրենին,
Մեր երկիրն ամայացավ.
— Սև՛ հագիր, սևսիրտ մարե...
Հինավուրց փոհմիկ մի ազգ
Չմեռա՛վ, այլ... մահացա՛վ.
— Գարուն ա, ձուն ա արել...*

Տրամադրության և հույզի հսկայական լիցքավորում հաղորդելու հետ մեկտեղ ժողովրդական երգն այս և նման դեպքերում դառնում է նաև կառուցվածքային գործոն և հատկապես ներգործում խոսքի հնչերանգի վրա:

Հետաքրքրական համընկնումներ, նմանություններ կան «Դոդանջ բնաշխարհիկ»-ի և «Լոռու գութաներգ»-ի միջև: Ահա «Լոռու գութաներգ»-ից մեկ հատված.

*Գալիս է, գալիս է,
Հա՛-հա՛,
Այ ճը՛լ-վըստ, ճը՛լ-վը՛ստ,
Ակը լալիս է:
Օրհնյա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված.*

*Մանկալը մանին,
Ա՛յ հորևոր,
Օղերն ականջին...¹⁴⁹*

Ժողովրդական երգն ակնհայտ նմանություն ունի պոեմի
ներքորեքյալ դրվագի հետ.

*Պիպի վարեն ու հերկեն,
Վարեն-հերկեն
Ու երգեն.
— Օրհնյա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված.
... Գութանն է գնում, գութանն է գալիս,
Այ ճը՛լ-վը՛սս, ճը՛լ-վը՛սս...
Ուրախությունից ակերն են լալիս.
— Այ ճը՛լ-վը՛սս, ճը՛լ-վը՛սս...
Մանկալը՝ մանին,
Իմ պաշն իր աջին.
— Շուտ տուր, սև՛ արա...*

Ժողովրդական երգերն այսպես ներթափանցում, ներխու-
ժում են Սևակի խոսքի մեջ և իրենց խոյ դերն ունենում պատկե-
րի և կշռույթի կազմավորման գործում: Ժողովրդական երգերի մո-
տիվները, պատկերները, բառապաշարը օգնում են նրան՝ ստեղ-
ծելու բնաշխարհի ճիշտ ու հարուստ նկարագիրը:

Ե

«Մարդը ափի մեջ» ժողովածուի բանաստեղծություններից
շատերը՝ հատկապես պոեմները, դրսևորում են տաղաչափական
նոր յուրահատկություններ: Մաքրվում և աստիճանաբար սկսում
են նվազել հանգային, հնչյունական ճոխ նույնաձայնությունները:
Հաղթահարվում է մի պայմանականություն ևս, մնում է սովորա-
կան գրույցը: Տարիների ընթացքում նա մշակեց խոսքի հանգա-

¹⁴⁹ Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Ժողովրդական երգարան, Ե.,
1969, էջ 63–65:

վորման իր յուրահատուկ կարգը, զարգացրեց, կատարելագործեց այն և հետո սկսեց ետ քաշվել դրանից: Հանգաբանությունը նրա համար դառնում է չափածո մտածողության անցած փուլ: Քանի որ նա ամեն տեսակի բանաստեղծական համարվող պայմանականությունների հաղթահարումով ձգտում էր դեպի խոսքի լիակատար ազատագրում, ուստի այդ անցումն անչափ բնական և համոզիչ պետք է թվա: Եվ, բացի դա, հանգաբանության մշակած ձևի պահպանումն աստիճանաբար պետք է կայունացներ, փակեր նրա ընդգրկման ոլորտը, ճնշեր նրան ու նաև ինչ-որ պահ դառնար ավելորդություն, ձանձրալի ուղեկից:

Սևակը բնականոն աճի բանաստեղծ էր և իր հասած կայարաններում երկար չէր մնում, այլ շարունակում էր ուղին: Խոսքի ազատագրման այս միտումը խորանում է նրա վերջին՝ «Շղիցի լույս» ժողովածուի մեջ: Ազատության բյաղձանքը համահավասար կերպով ընդգրկում է թե՛ նյութը, թե՛ բանարվեստը: Սևակը շարունակում է ճեղքել սովորույթի շրջանակը և լայնացնել պոեզիայի ընդգրկման ոլորտները: Պետք չէ կառչել ավանդական պատկերներին ու մակդիրներին, նաև պետք չէ կյանքում ամեն ինչ կոկել, արդուկել, գունազարդել, ուռեցնել. կյանքը սովորական է և ոչ թե տոնական դրախտ: Այդ սովորականը մեր կյանքն է, մեր առօրյան, պետք չէ օրորվել վերերկրյա ռոմանտիկայով և խաբուսիկ երազանքներով, դրանք գեղեցիկ առտ են միայն և անուրջների հանգրվան, իսկ կյանքը այլ է՝ դաժան ու առօրյա, անփայլ ու կեղեքող: Ռ՞ւմ են պետք փայլուն, ճոճոճ խոսքերը, դրանք էլ ո՞ւմ կարող են խաբել այսօր: Այս առումով Սևակը պոեզիան կապեց կյանքին, ավելի ճիշտ՝ կյանքից բխեցրեց այդ պոեզիան, և դա է պատճառը, որ նրա խոսքը շա՛տ է կենսական, շա՛տ է մարդկային: Այդպես ծավալվող առօրյա, սովորական գրույցը կարիք չի զգում բառերի գեղազարդման, ինչպես շենքերի զարդանախշ քիվը, կարիք չի զգում ճշգրիտ համահնչունությունների և պարտադիր օրենքների: Հանգային բազմաձայնությանը փոխարինելու է գալիս գրեթե անհանգ, գրեթե սպիտակ ոտանավորը, միայն հաճախակի մի ամբողջ բաց տան մեջ գտնվում են մեկ-երկու հեռավոր պատահական հանգեր, որոնք յուրովի պահպանում են խոսքի կշռույթը կառուցող ու կազմակերպող իրենց դերը: Սակայն Սևակն այլևս չի մտածում հանգաբառերի մասին, չի ձգտում դրսից

հավաքել ու համադրել համահունչ բառեր, չի ձգտում հնչյունական համանմանությունների: Նա խոսում է, զրուցում և կովելով, հերքելով, վիճելով, մենախոսելով, հաստատում ճշմարիտի ու գեղեցիկի իր ըմբռնումը, և թող խոսքն առանց արտաքին պարտադրանքի գտնի իր ձևը. հանգո՞վ կլինի այն, թե՞ անհանգ, արդեն կարևոր չէ: Եվ եթե տողերի չափածո հատումները վերացնենք և նրա խոսքը շարակարգենք ազատ–արձակ հաջորդականությամբ, ապա թերևս ավելի զգալի կլինի Սևակի բնական, անչափ բնական, պայմանականություններից զերծ խոսքը («Պարապոթյուն»):

«Երբ ժամանակ լինի» ասելով չէ՞ր / Որ անցավ մեր կյանքը, / Մինչդեռ այս վայրկյանին / Ժամանակի վիժվածք և գործի սո՞վ... / Եվ իմ ներսի ջայնը / Խաղաղությամբ մի բուօ / Սկսում է ձնչել ու մամլել ինձ այնպես, / Որ ես քիչ է մնում «հե՛յ–հե՛յ գոռում / Նախրապանի նման կամ հովվի պես / Թո՞ղ իմ հոյր ու նախրի մտքովն անգամ չանցնի, / Թե անտեր են իրենք: / «Հե՛յ–հե՛յ» կանչելն անշուշտ, / Նո՛յնպես գործ է: / Բայց ես հո չեմ կարող / Անվերջ «հե՛յ–հե՛յ» կանչել: / Ուրի՛շ գործ եմ ուզում: / Իսկ ի՞նչ: / Այդ էլ զուցե ասրված գիտի:

Պ. Սևակի աշխատանքային ձեռագրերին, գրառումներին ու ինքնագրերին քաջատեղյակ Ա.Արիստակեսյանի վկայությամբ Սևակն իր բանաստեղծությունները երբեմն սևագրել է արձակ շարադրանքով և հետո միայն մաքրագրելիս ու վերամշակելիս դրանք բերել չափ ու ձևի:

Բոլոր դեպքերում սա պոեզիա է և ոչ թե արձակ: Եվ այս առումով ժամանակակից շատ բանաստեղծների հասցեին ուղղված արձակունակության մեղադրանքը գրեթե միշտ էլ անհիմն է: Սա պոեզիա է, միայն այլ են նրա հնչերանգային յուրահատկությունները. երգի փոխարեն՝ խոսք, ահա այն, ինչով որ պատճառաբանվում է դա: Սևակի խոսքի արձակունակությունն այս գրքում զգալի է առավել չափով, սակայն այստեղ դա համագոր չէ հակապոեզիային. դա որակ է, ինչն ընդհանուր հատկանիշ լինելով ժամանակի որոշ բանաստեղծների համար՝ իր կատարյալ դրսևորումը գտավ Սևակի արվեստում: Դա ունի շատ պարզ, տեսանելի արմատներ. նախ՝ երգի փոխարեն խոսք, և ապա՝ այն, որ Սևակը

բանաստեղծությունն իսպառ զերծում է սովորույթի ուժով գեղարվեստական համարվող պատկերներից, բառերից: Նրա համար ամեն ինչ իր մեջ ունի բանաստեղծություն, արգելված ոչինչ չկա: Նա չի ընկնում գեղեցիկ համարվող բառի ու պատկերի ետևից, վերանայում դրանք կամ ստեղծում դրանց նոր տարբերակներ. «Սևակի բանաստեղծական անհատականության ամենից բնորոշ կողմն այդ գրքերում («Մարդը ափի մեջ», «Եղիցի լույս»՝ Գ.Գ.) աշխարհի, հասարակական կյանքի և անձնական բոլոր ապրումների մասին ուղղակի և անկաշկանդ, «պրոզայիկ ազատությամբ» խոսելու հակումն է...: Տրամաբանության կամ խոհի քնարական զեղումների տեղը մեծ մասամբ գրավում է ամեն ինչի մասին առօրյա խոսակցական ոճով պատմելու ձգտումը...: Այստեղից՝ նրա գրքերի մեջ բազմաթիվ «ոչ բանաստեղծական», սովորական, «կոպիտ համարված, նույնիսկ արգելված» բառերի ներկայությունը, որոնք, սակայն, փայլում են նոր իմաստով, ձեռք են բերում իսկական բանաստեղծական լիցք...»,— գրում էր Է. Ջրբաշյանը («Նոր որոնումների ճանապարհին», ՍԳ, 1972, թիվ 6):

Սևակի բանաստեղծական խոսքը հակադրության մեջ էր ավանդական համարվող, բայց ըստ էության հնաբույր և իր դարն ապրած պոեզիայի հետ, դրանով հանդերձ՝ նոր որակ, նոր ճանապարհ: Արձակունակությունը բեռնաթափում է նաև այլևայլ արտահայտչական միջոցներ: Այդ ամենը կա այնքանով, որքանով կարող է կրել բնական, սովորական խոսքը՝ առանց վերածվելու արդուզարդի, ցուցադրական կեցվածքի: Իր ժամանակն ապրած և իրեն սպառած բանաստեղծական մտածողության հաղթահարումով՝ վերադարձ դեպի բնական, պայմանականություններից զերծ խոսքը, այդտեղից՝ բանաստեղծության միանգամայն նոր ընկալման, նոր ճանապարհի վերսկսում. այսպես է ընթանում Սևակի պոեզիան՝ մասնավորապես վերջին գիրքը:

Բանաստեղծության այս տեսակն ունի կառուցվածքային իր առանձնահատկությունները: Այս մասին ուշագրավ դիտարկումներ ունի Վ. Խոլշենիկովը. «...Եթե երգեցիկ բանաստեղծությունը բնութագրվում է համաչափությամբ և խոսքի չափական ու հնչերանգային անդամահատման համընկնողությամբ, ապա խոսակցական բանաստեղծության համար բնորոշ է անհամաչափու-

թյունը, շարահյուսական, հնչերանգային և չափական շարքերի հարաբերության ազատությունը»¹⁵⁰, «Խոսակցական բանաստեղծությունը սովորաբար անհամաչափ է: Տողերի և տների մաքուր երաժշտական, հուզական հորինվածքի միավորման ձևեր (կրկներգ, շրջափակում և այլն) նրա համար բնութագրական չեն: ...Նրա գլխավոր հատկանիշներն են համարվում ներտողային դադարներն ու տողանցները»¹⁵¹:

Այս առանձնահատկությունները թեև սպառնիչ չեն, այնուամենայնիվ բավարար են բանաստեղծության այդ տեսակը բնութագրելու համար: Այս կարգի բանաստեղծություններից շատերի մեջ երբեմն կառուցվածքային դեր են ստանձնում համանման նախադասությունների, բառերի կրկնությունները՝ գտնվելով որևէ կայուն դիրքում: Այդ չնչին համանմանություններն այստեղ ստանում են խոսքի չափածո կառույցը դասդասելու, կարգավորելու կարևոր նշանակություն («Աշխարհին մաքրություն է պետք»):

*...Մաքրություն է պետք՝ ժպիտի՝ չևով,
Որ մտնենք նրա տաք քաղցրության մեջ,
Ինչպես մեղուն է փեթակն իր մտնում:*

*Մաքրություն է պետք՝ ծիծաղի՝ թևով,
Որ ժայթքի մեր շուրջ,
Մեզ շհարցնելով
Կոհակ առ կոհակ գա, մեզ լվանա
Առանց օճառի և առանց ջրի...*

Եվ այսպես՝ մյուս հատվածներում ևս, որոնք միություն են կազմում իմաստային-շարահյուսական կապերով. սկզբում կրկնվում են նույն արտահայտության տարբերակներ, որոնց մեջ ընդհանուր մնում է «Մաքրություն է պետք» դարձվածքը՝ «Մաքրություն է պետք՝ տեսքով մեխակի...», «Մաքրություն է պետք՝ տեսքով տխակի...», «Մաքրություն է պետք և կերպարանքով, տե՛ս, այ՛ն

¹⁵⁰ В. Е. Холшевников, Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л., 1962, с.111.

¹⁵¹ В. Е. Холшевников, О типах интонации русского классического стиха. Ученые записки ЛГУ, 295. Серия филологических наук. Выпуск 58, Л., 1960, с. 7.

թռչունի...», «Մաքրություն է պե՛տք, որ քարերն անգամ...», «Աշխարհին... մանկա՛ն մաքրություն է պետք...»: Այս արտահայտությունները դառնում են մտքի, տրամաբանության և զգայա հուզական ապրումների կենտրոններ, որոնց շուրջ զարգանում է պատկերը:

Որևէ հնչյունի, բառի, արտահայտության, խոսքի կառուցվածքային կաղապարի չնչին կրկնությունն ու նույնակառությունն այսպիսի բանաստեղծություններում դառնում է խոսքի կազմակերպման գործոն:

Այս առումով կարևոր է նաև *պարսահական հանգերի դերը*: Այդպիսի հանգերը, որ այլ դեպքերում ո՛չ ի վիճակի էին ուշադրություն բերելու, ո՛չ էլ հիշողության մեջ կապակցվելու համանման հնչյունախմբերի հետ, այստեղ աղոտ ձևով նպաստում են խոսքի հնչյունային կառուցվածքի ձևավորմանը («Թախծի երկարությունը»):

*... Ա՛խ, փախարական իմ էությունը պետք է ե՛րբ բերել,
Մի կերպ ե՛րբ բերել, թեկուզ խաբելո՞ւմ,
Թե՛ չէ դարարկված իմ քարանձավում
Ամայությունն է զկրպում անվերջ,
Թե՛ չէ արթնացած իմ շղջիկներն են աչքերիս զարկվում,
Իրենց լարծուն թևերով կախվում իմ թարթափներից,
Իբրև գորշ կաթիլ հոգու արցունքի՝
Ա՛յն համաչափված կաթոցքի ջևով
Որ ընդամենը լոկ քա՛ր չի ծակում,
Այլ համըր և խուլ վայրկյաններին էլ պարզում է չա՛յն
Եվ դրանով իսկ կետրադրում է անըրրոհ օրը
Կե՛տր – գի՛ծ – կե՛տր... Գի՛ծ – կե՛տր...*

Խոսքի հիմնական որակն այստեղ տողերի անհանգ դասավորությունն է, սակայն եզրային՝ *քարանձավում–զարկվում–ծակում* բառահանգերը, դրանց հետ մեկտեղ և դրանց լրացնող ներքին նույնավերջ՝ *զկրպում–կախվում–կետրադրում* բառածները ստանում են խոսքի մոտավոր կապակցման դեր: Այդ բանին նպաստում է նաև *էությունը–ամայությունն, թե չէ դարարկված–թե չէ արթնացած* բառերի նույնահունչ զուգակցումը: Այսպիսի մանություններն իրար գտնում, կապակցվում են միայն ընդհա-

նուր նկարագրով անհանգ բանաստեղծության մեջ, իսկ բառերի լիաձայն համընկնումների ժամանակ այսպիսի դեպքերը կան օ-ժանդակ դեր են կատարում, կան աննկատ ձուլվում են խոսքի հնչյունական հենքին:

Գիրքը հիմնականում գրված է 5 և 4 վանկանի անդամների չափով. հետաքրքրականը բաց կառուցվածքի մեջ չափական նոր միավորների օգտագործումն է. կան զուտ 6, 6 և 4 (խառը) վանկանի միավորների օգտագործման դեպքեր, սա ևս վաղուց նա կիրառել էր, նորությունը $3, 11 = 4 + 4 + 3, 8 = 3 + 5$ չափերի կիրառումն է, որոնցով բաց կառուցվածքի ներդաշնակ չափաբերություն առաջին անգամ է ստեղծվում: Եռավանկ միավորները խառն են՝ անապետ-ամֆիբրաքոսյան շեշտադրությամբ («Մխալ խոսք սխալի մասին»):

Գծվել է / գարունը:

Եվ օղը / գինով է:

*Եվ լույսի՛ց, / լուկ լույսի՛ց / կարող է / մայրանալ, /
Կարող է / մայրանալ... / մինչև իսկ / չբերը:*

11 = 4 + 4 + 3 չափը հանդիպում է «Գիմակների փոփոխություն՝ հօգուտ անդիմակության» բանաստեղծության մեջ.

Ե՛ն հեղինակ / պարականոն / գրքերի

Եվ չգրված / օրհնքների / վերծանող,

Ասում են չեզ /

– Մի՛ վախեցեք / վապթարից,

Նա է լավի / օժանդակը / քաքնըված...

Իսկ $8 = 3 + 5$ չափն առկա է «Բարի գիշեր» բանաստեղծության մեջ.

Ուռնացած / երեկոյի մեջ // լույսերը / կեռ–կտուցավոր

Վաղուց են / գիշերը պեղել:

Մայթերը / էլ չեն հորանջում // մարդկային / կրունկների տակ:

Փողոցներն / ավլած են արդեն

Մնացած / կեղտերը մթան // պիտի որ / արևը մաքրի:

Այս չափին անդրադառնալը կարևոր է այնքանով, որքանով այն նոր հնարավորություններ է ստեղծում բաց կառուցվածքի բանաստղերի բազմազանության համար:

Որոշ բանաստեղծություններում Սևակն օգտագործում է տողատման խառը ձև. 5 կամ 4 վանկանի անդամը կիսվում է հարևան տողերի միջև: Սա ոչ թե չափի խախտում է, այլ բառերի տեղադրում՝ ըստ համապատասխան իմաստային և շարահյուսական-հնչերանգային առանձնահատկության («Իրերի բնությունը»).

Դքսում

Երևի աստղերն են ելնում ողջ շքախմբով,

Իջնում է նորից

Մի ճշմարտապես աստվածաշնչյան գիշեր

Պարզունակ ու նույնքան խորունկ,

Որ ով ուժ ունի՝ վայելի իրեն:

Աթոռից միշտ էլ գերծ պահել նրանց,

Ում ինքը կյանքը դեռ չի սրսկել

Այն ախարականիտի համապարասխան շիճուկով,

Որի մի ասեղն արժե... մի բանդարկություն...

Պարզ երևում է, որ այստեղ կշռության լայնում միավորներ են կազմում տարբեր տողերում գտնվող և միասնաբար հինգ վանկանի անդամ ձևավորող բառեր՝ *դքսում երևի, գիշեր պարզունակ, շիճուկով, որի*: Տաղաչափագիտության մեջ կշռության լայն միջոցը կոչվում է տողանցում:

Հարկ չկա տողը խցկել պարտադիր չափի մեջ, բառերի տեղադրման ազատությունն իր հերթին խթանում է պատումի անարգել զարգացմանը: Իսկ երբեմն էլ՝ հետամուտ խոսքի անարգել ազատ հորդմանը, նա չափը խախտում է նաև ներդաշնակ կառուցվածքի շրջանակներում՝ ներարկելով ազատ բանաստեղծության տարրեր («Խեղկատակը»).

— Որտե՞ղ են ապրում քամիները:

9 = 5 + 4

— Պալատների մեջ:

5

Եվ, անշուշտ, մեր իսկ ռունգներում:

8 = 3 + 5

— Որպե՞ն է մեռնում լռությունը:	9 = 5 + 4
— Զարոզների մեջ:	5
Եվ բռնադատված մեր իսկ ունկերում:	10 = 5 + 5
— Որպե՞ն է պահված արյունը մեր փառ:	10 = 5 + 5
— Մեր հին թշնամու եղունգների փակ,	10 = 5 + 5
Մկրտիկ՝ կարոպ կեռ եղունգներում:	10 = 5 + 5
— Որպե՞ն են մեռնում բոլոր կուռքերը:	10 = 5 + 5
— Ծափ ու ծնծղայի ծանրության ներքո,	10 = 5 + 5
Նաև խունկերում:	5
— Իսկ զորանում է մեր խելքը որպե՞ն:	10 = 5 + 5
— Ո՛չ զանգում,	3
Այլ մեր վերքերում:	5
— Իսկ որպե՞ն է մեր փրկությունը:	9 = 4 + 5
— Մե՛ր,	1
Եվ, ավա՛ղ, ո՛չ մեր ջեռքերում...	8 = 3 + 5



Տողերի ձգում, համահարթեցում, որ պիտի կատարվեր հերթապահ, սոսկ չափը լցնող բառերի մուտքով, չկա: Թեև պահպանվում է չափական հիմնական կշռույթը՝ 5 վանկանի անդամը, այդուամենայնիվ ամկա են նաև ազատ շեղումներ: Այս ձևի խորացումն է, որ ի վերջո բանատողերի համաչափ կառուցվածքը պետք է մղի ազատ բանաստեղծության: Սևակն անպայման կհասներ դրան, նրա խոսքի զարգացումը բնականորեն ընթանում էր այդ ճանապարհով: Ու թեև նա հաճախ սրում էր չափ ու կշռույթի կարևորության հարցը, այդուամենայնիվ նրա համար դա վաղ թե ուշ դառնալու էր անցած և հաղթահարված ճանապարհ, որովհետև նա չէր խեղդում իր ներքին ձայնը, ավելորդ չէր խմբագրում ինքն իրեն, այլ մնում էր այն, ինչ կար՝ իր խոհերի, ապրումների, երազների հարազատ թարգմանը: Լինել այն, ինչ կա. այս էր նրա դավանանքը, ինչը բնականորեն պետք է արտահայտվեր նաև բանարվեստում: Ահավասիկ, ասվածի չափածո ծրագիրը («Երգել»):

Երգե՛լ ու... մեռնե՛լ
 Ու եթե մի օր կասկած հարուցել,
 Ապա բուրավեպ այն հոփերի՛ պես,
 Որ մի ժամանակ սուր են զգացվել,
 Դրա համար էլ արդ չեն զգացվում
 Ու եթե մի օր դժվար հասկացվել
 Ապա հինավուրց այն փոփեմի՛ պես,
 Որ մի ժամանակ լավ էր հասկացվում:
 Ու եթե մաշվել
 Ապա հեասնվող մի դանակի՛ պես
 Եթե եր քաշվել
 Հաղթանակ փարած մի բանակի՛ պես
 Եթե չհիշվել
 Չքնաղ լեզենդի հեղինակի՛ պես...
 Ու եթե հիշվել
 Ժողովրդական եղանակի՛ պես...

...Դեռևս «Հայտարարում են» (1957) բանաստեղծությամբ
 մեջ Պ. Սևակը գրում էր.

Հայրաբարում եմ, օ ո՛չ, խնդրում եմ
 Գործուղում փվեք ապագա գնամ...

Այսպիսիներին չեն գործուղում, այսպիսիներն իրենք արդեն
 գործուղված են և ապագայի բնակիչներ են: Այսպիսիներն իրենք
 են իրենց գործուղում տալիս, և իրենց գործուղման վկայականը
 հենց իրենց կյանքն ու գործն է:

Անակնկալ կտրվեց Պ. Սևակի ծայրը, ով գիտի, դեռ խոսքի
 ինչ խոսպաններ պիտի հերկեր: Եկավ, կասկած հարուցեց մարդ-
 կանց մեջ, բայց շխառնվեց ոչ մեկի ծայնին, մնաց այն, ինչ կար,
 վեճ ու գրույցի բովից անցնելով՝ հաստատեց իրեն, ճանապարհ
 ուղենշեց բանաստեղծության համար ու իրեն չսպառած՝ հեռա-
 ցավ՝ թողնելով մարդկանց ավստասանքի կսկիծ և հոգեպահանջի
 պահերի մեմություն... Ուրիշ ոչ մեկով չփոխարինվող մտավոր
 զարհուրելի մեմություն...

ՎԵՐՁԱԲԱՆ

ՊԱՐՈՒՅՐ ՄԵՎԱԿ ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԵՎԱՆԻՅԹԸ

Ծննդյան վերջին հորեյանը պետք է նշվեր իր մասնակցությամբ: Պետք է գումարվեին նրա ստեղծագործությանը նվիրված գիտաժողովներ ու գրական ասուլիսներ: Եվ նա մեծի ներողամտությամբ պիտի հանդուրժեր իր մասին ոչ միայն մոտավորապես ասվող խոսքը, այլև գովեստը: Եվ դա այն դեպքում, երբ նրան պետք էր ճիշտ խոսքը, ճշգրիտ դիտարկումը, առանց որի՝ փոխըմբռնման դիմահայացությունը փոխվում է ներողամիտ գուգահեռության:

Բայց 75-ամյակը նշվեց առանց նրա, թեև նրա գրական կենդանի շունչը մշտապես զգացվեց է իր իսկ բացակայության բուլոր տարիներին:

Ապրեց անհանդուրժողականության ու թշնամանքի մեջ: Ապագա ակադեմիկոսները, ովքեր նրա ժամանակի գրական քննադատներն էին, նրան պիտի դաս տային ու սովորեցնեին ինչպես գրել: Այդպես եղել է միշտ, այդպես եղավ նաև նրա հետ: Սովորելու համար ծնվածները շատ արագ են հայտնվում սովորեցնողի դերում և հաստատում իրենց գորշ իշխանությունը: Այդ մասին ցավով ու տագնապով դեռևս պատմահայրն է գրել: Հետո ինքը գրեց. «Ով կարող է՝ անում է, ով չի կարող՝ ուսուցանում է»:

Պիտի այդպես անեին՝ իրենց կողքին եղած մեծությունը իրենց հավասարեցնելու և իրենց ստորադասելու թաքուն նախանձից դրդված: Հետո պիտի նրա կողքին եղած «գրագետ» միջակությանը նրանից բարձր դասեին: Այդ միջակության մասին գրեին հողված հողվածի, գիրք գրքի ետևից ու իրենց սանիկներին դաստիարակեին բառերի կապույտ ու լպրծուն դոմդոդով: Իրենց ոչ թե կապույտ դոմդոդի փառքն էր հուզում կամ գրականության շահը,

այլ Սևակին փոքրացնելու, նսեմացնելու անթաքույց չարությունը: Պետք է այդպես անեին, որպեսզի չտեսնելու տային այն վիթխարի նորությունը, ինչը պայմանավորված էր Սևակի գոյությամբ: Միջակության դաջվածքին հարմարեցված այդ ապագա ակադեմիկոսների մտավոր շրջափակման մեջ մա պիտի երբեմն պայթեր, երբեմն խոսքի տաք ապտակներ տեղար, երբեմն շվարեր իր դեմ ուղղված անարդար քննադատությունից, իր բարեկամների ու «բարեկամների» լուրջությունից, և վիրավորանքն ու արհամարհանքը հասներ այն աստիճանի, որ այլևս չպատասխաներ նրանց, մինևույն ժամանակ՝ երբեք չշեղվեր իր ճանապարհից:

Այսօր էլ դասախոսական սնափառ ճաշակի ընտելացած այդ ակադեմիկոսներից ոմանց մոտ Սևակի մասին բարձր գնահատությամբ խոսել նշանակում է վիրավորել ոչ միայն նրանց գրական, մասնագիտական, այլև ազգային արժանապատվությունը: Ինչպե՞ս թե: Ողբերգական մահից հետո անգամ նրանք ամեն կերպ մեկուսացրել են Սևակի ներկայությունը, իրենց ասպիրանտներին ու հայցողներին շեղել նրա մասին գրելու հնարավորությունից և մանրմունք, երկրորդական հարցերի վրա վատնել նորեկ սերնդի մտավոր ներուժը:

Ի՞նչ էր արել Պ. Սևակը ձեզ, արգո քննադատ–ակադեմիկոսներ: Այն էր արել, որ ձեզանից շա՛տ բարձր էր իր տաղանդով, իմացություններով և հատկապես «գրականության գալիք օրը» տեսնելու իր անվրեպ կոահման ուժով: Նա ձեզ համար վտանգավոր էր նաև իր ինքնուրույնությամբ, որ նորության ու անկրկնելիության նախադրյալն է: Այդպես է, և դուք չդիմացաք ձեր շուրջ մեծություն հանդուրժելու փորձությանը: Չէիք կարող դիմանալ, քանզի ձերը ոչ թե ազգային շահն էր, այլ ձեր նեղ–անձնական սնափառությունը:

Ի՞նչո՞ւ պիտի 1950–ական թթ. շուրջ ութ տարի Սևակը լքեր Հայաստանը և հեռանար Մոսկվա. բարձրագույնն ավարտած, ասպիրանտուրան ավարտած մարդը նորից դառնար ուսանող: Ի՞նչ է, սովո՞ր էիք, որ գրական կյանքը կաղնիներ չունենար. Չարենցին ու Բակունցին սպանեն, Մահարուն աքսորեն, և միջակության անապատի մեջ ձեր ձայնը հնչի տիրական ու սաստող շեշտերով: Այդ իսկ պատճառով Սևակի բացակայությունը դուք վե-

րագրեցիք կենցաղային հարցերի և մոռացության մատնեցիք այն, որ նա ընդհանրապես վիրավորված էր հայ գրական կյանքից, հայ գրական միջավայրի նեղվածքից և իր շուրջն ստեղծված անհանդուրժողականությունից: Եվ այդ վրդովմունքով ասաց. «Առավել ևս ուրախալի է, որ Խորհրդային Միությունը Հայաստանով, և Հայաստանը գրողների միությունով չի սահմանափակվում»: Եվ լավ արեց, որ հեռացավ ձեզանից, որ մոսկովյան միջավայրում ազատագրվեց ձեր թունավոր խայթոցներից, թե չէ մի բան կհորինեիք և նրա գլուխն էլ կուտեիք: Նրա վրա էլ ցեխ կքսեիք, որ ձեր կեղտը չերևար:

Հայաստանից Սևակի բացակայությունը մի նորօրյա արտոք էր: Միշտ չէ, որ բանտարկում են կամ գնդակահարում: Միշտ չէ, որ քաղաքական աստառ պետք է ունենա վտարանդիությունը: Ժամանակների հետ փոխվում են նաև հալածանքի ձևերը: Այդ նորահայտ հալածանքը վիճակվեց նաև Սևակին: Հայաստանում նրա համար այդ ժամանակ օդի մեջ թթվածինը քիչ էր: Մնար՝ շնչահեղձ էր լինելու: Գնաց, փրկվեց...

Վերադարձը հաղթական էր, բայց միջավայրը նույնն էր. նույն զավառական խեղճությունը, նույն մանր դավերն ու ստորությունները: Այս դեպքում փրկության հնարավորությունը հայրենի գյուղն էր, ուր պիտի կառուցեր իր առանձնատունը՝ իր հպարտ մենության տաճարը, և լրացներ 20-րդ դարի իր գրքի էջերը:

Պ. Սևակի ողբերգական մահը ողբերգություն էր հայ գրականության համար. կյանքի և ստեղծագործության անավարտ ուղին Սևակի օրինակով ևս հաստատեց իր ճակատագրական օրինաչափությունը. հիշենք Աբովյանին ու Նալբանդյանին, Դուրյանին ու Մեծարենցին, Պարոնյանին ու Չարիֆյանին, 1915-ի զոհ դարձած արևմտահայ գրողներին, 1937-ին գնդակահարվածներին ու բռնադատվածներին, 1949-ին երկրորդ արքայի քվածներին: Հիշենք և ողորմի տանք բոլորին, բայց և շարունակենք ու ասենք, որ այդ ողբերգությունների համար մեծապես մեղավոր է եղել միջավայրը, նաև հայկական մարդակործան միջավայրը:

Սևակի մահվան օրերին ոմանց դեմքին ոչ թե սուգ էր, այլ սգո դիմակ: Այդ «ոմանք» չարախնդրում էին և քողարկում իրենց ուրախությունը: Առանց Սևակի կենդանի ներկայության՝ նրանց

համար արդեն շատ հեշտ էր լինելու: Իրենք՝ այդ գորշ միջավայրն ստեղծողները, այլևս չէին ճգնելու իրենք իրենցից ավելի շատ երևալ, որպեսզի մրցակցեին մեծի հետ, ընդլայնեին հոգևոր կյանքի միջավայրը, շատացնեին թթվածինը: Ընդհակառակը՝ պիտի բավարարվեին եղած խեղճությամբ և հաստատեին իրենց միջակ, տավիակ և շրջապատը անբարոյականացնող գրականօրենադատական տիրապետությունը: Այդպես է շարժումը դառնում ճահիճ, այդպես է գործը վերածվում գործակատարության, և գործատեղը՝ գործակալություն: Գրական կյանքը կարգրեց իր իսկական սանհուարին, և ասպարեզը լցվեց փառքի մուրացկաններով. հատորներ՝ ու կազմակերպված գրախոսություններ, մրցանակներ՝ ու մեդալներ, փայտե կուռքի վերածված փծում հեղինակություններ, իսկ արդյունքում՝ չափանիշների աղետալի՝ անկում և մտքի սով, թունավոր վերաբերմունք ամեն մի նոր խոսքի և ինքնուրույն ու արժանապատիվ նկարագրի տեր գրողի ու քննադատի հանդեպ:

Ակադեմիկոսացուների այս սերունդին պիտի հաջորդեր երիտբանաստեղծների սերունդը և իր հերթին դժգոհեր Սևակից, որովհետև Սևակը հանդգնել էր այդ սերունդին ասել, թե «Դժվարը իրենից հասուն լինելն է...»: Իրենցից՝ ո՛չ թե Սևակից, իրենք իրենցից: Եվ այս դժգոհությունը հայտնում էին նրանք, ովքեր հավանությունը շփոթում էին վաստակի հետ, և ովքեր առ այսօր այդպես էլ չստեղծեցին իրենց բանաստեղծական հավատո հանգանակը, իրենց ծրագիրն ու գեղագիտությունը: Նրանք, ովքեր մեր վերջին տասնամյա դժվարին ու անորոշ տարիներին պարսպ թողեցին բանաստեղծության դահլիճները և պարտության մատնեցին պոեզիան: Սևակն իր մեծ նախորդի՝ Չարենցի պես շատ լավ գիտեր, որ շարունակողը նաև ժխտող է: Բայց Սևակին հաջորդող քրթմնջոցն ու դժգոհությունը չվերածվեց ինքնահաստատող ժխտումի: Դրա փոխարեն արմատավորվեց սուտն ու կեցվածքը. ստեղծագործ անհատական պայքարը վերածվեց խմբակային ասպահովագրության:

Եվ այսպես, հին ու նոր սերունդների համատեղ ջանքերով, հոգևոր սանիտարի բացակայության պայմաններում աստիճանաբար խորացավ գրական կեղծիքը, անամոթ սուտը, ինչը և ժա-

մանակի ընթացքում ձևավորեց հարաբերություններ, ստեղծեց մթնոլորտ և տնօրինեց գրական կյանք մտածների ու մտնողների ճակատագիրը: Մեկն սկսեց կենսագրություն հորինել՝ նոր ժամանակներում գրած բանաստեղծությունների տակ դնելով հին ժամանակների տարեթվեր, թե՛ տեսեք, ժամանակին ես ի՛նչ իմաստուն ու համարձակ եմ եղել: Գրական գործի ղեկավարներ դարձան երրորդական, չորրորդական մարդիկ, որոնք մի տեղ օժվեցին որպես խմբագիր ու քարտուղար, մեկ այլ տեղ՝ որպես բաժնի վարիչ ու տնօրեն, իսկ մեկ ուրիշ տեղ ուղնահարվեց գիտնականի կոչումը, և Աբեղյանից ու Աճառյանից հետո հայ բանասիրության ակադեմիկոսներ դարձան գրականագետ կոչվածներ, ովքեր ոչ միայն տկար էին վաստակով, այլև դժվար թե որևէ հայ գրողի մինչև վերջ կարդացած լինեին: Եվ դա արեցին այն մարդիկ, ովքեր ակադեմիայում մերժել էին Պ. Սևակին:

Այսպես՝ ճիշտ ու ճշգրիտ գնահատության բացակայության պայմաններում ամեն ինչ գնում էր անկումից անկում: Անկման նախադրյալներից մեկն էլ այն էր, որ, ինչպես հարկն է, չէր գնահատվում լուրջ արժեքը, հիմնարար գիտությունն ու գիտնականի աշխատանքը: Մի թույլ ու միջակ քանաստեղծի, թորած ժպիտը դեմքին մի անդեմ գրական գործիչի ավելի կարևոր դեր էր վերապահվում հանրային կյանքում, քան կյանքի առաջընթացը նախանշող մի գիտնականի ու մտածողի: Եվ դա արվում էր պետականորեն՝ գործի դնելով մրցանակների, շքանշանների աստիճանակարգը և հովանավորյալներին հանրահայտ դարձնելու բոլոր միջոցները:

Այսպես ժամանակի ընթացքում թեթևը, հեշտը, անլուրջը դարձավ դրության տեր: Այդպիսինի համար դյուրին էր առաջընթացը, որովհետև այդպիսինը նաև պահանջկոտ չէ, հիմնահարցեր առաջադրող չէ, գուրկ է չափանիշի ու ճշգրիտ գնահատության հատկանիշներից, դրա փոխարեն կանակատար է, ինչպես համհարզ:

Ով դարձավ գրողների միության ղեկավար՝ նախագահ կամ քարտուղար, այդ միության անդամության իրավունք տվեց իր համակիրներին, որոնց մեջ եթե մեկն էր գրականության մարդ, ապա մյուսների մեծ մասը պատահականություններ էին, սոսկ իր «աշի-

րաթի» որք, որի գործը բոլորին ջնջելն ու միայն իր տիրոջը ձայն տալն էր: Նույն կերպ ավելացավ նաև պատահական գիտունների թիվը, որոնց անունն է գիտության թեկնածու և գիտության դոկտոր: Հիմա էլ մեծ թափ է առել ինքնակոչ կոուպերատիվ պրոֆեսորների և ինքնագործ ակադեմիկոսների շքերթը: Այդ պատահական հավակնոտներն ամենուր են և իրենցով լցնում են բոլոր բաց տարածությունները...

Այսպես և էլի այսպես գրական կյանքը հեռացավ գրականությունից, իսկ գրականագիտությունն ու քննադատությունը մեծապես զիջեցին իրենց դիրքերը: Դեռ այսօր էլ գրականության հայրերն ու նրանց «արժանավոր» սանիկները սուր են ճոճում Հակոբ Օշականի ու Կոստան Ջարյանի վրա՝ նրանց գրածները համարելով ոչ այլ ինչ, եթե ոչ՝ «ցնդաբանություն», և մերժում նրանց ստեղծագործությունը հանրակրթական և բարձրագույն դպրոցին լիարժեքորեն ներկայացնելու անհրաժեշտությունը:

Գրական գործը հեռացավ ստեղծագործական խնդիրներից և դարձավ միջոցառումների շարան:

Այսպես ամենուր գլուխ բարձրացրեց մահացու միջակությունը և հաստատեց իր դիրքերը: Իսկ նրանք, ովքեր կանգնեցին ճիշտ ճանապարհի վրա, պիտի քննադատվեին, հալածվեին և մղվեին գործուն գրական կյանքից դուրս: Գրականության շահին փոխարինեց չբավարարված փառասիրությունը, գրապատմական ճշմարիտ հայացքին և անհրաժեշտ վերագնահատումներին՝ հանդուրժողականությունն ու համակերպվածությունը:

Մա մահացու պարտություն է հոգևոր պատերազմի դաշտում:

Այս նոր պայմաններում Սևակի անունը տալիս այդպիսիներն արդեն պիտի փորձեին վերանայել իրենց գնահատումները, այլ կերպ վարվել չէին կարող, որովհետև Սևակը շոնդալից մտավ հանրային գիտակցության մեջ: Մակայն նրանք չքմեղանալով՝ վերանայեցին սոսկ գնահատումները, բայց ոչ՝ հայացքները: Փորձեցին կոծկել իրենց նախկին արտահայտությունները: Իրենք թեև ձևացնում են, թե չունեն, բայց մամուլն ունի հիշողություն և այն էլ՝ ինչպիսի՝: Նորերից ով փորձեց թեև անանուն մեջբերումներով հիշատակել նրանց մտքի «փայլատակումները», վտանգեց իր առաջընթացը, իսկ այդ մեջբերումները հանվեցին գրքերից ու հող-

վածներից, որովհետև ամենուր կան իրենք էին, կան իրենց աչքն ու ձեռքը: Գնահատումը վերանայելը չդարձավ Սևակի գործի շարունակություն: Այդպես փորձ արվեց երկրորդ անգամ խլացնել բանաստեղծի պայթյունը: Գրական ամառողջ մթնոլորտն՝ ավելի հիվանդացավ, կորցրեց իր նպատակները և վերջնականապես դադարեց գրական լինելուց:

Չեկավ և չեղավ մի ղեկավար, որ փորձեր առողջացնել այդ մթնոլորտը, միավորել ջլատված գրական կյանքը, փորձեր վերականգնել չափանիշները: Ինչո՞ւ անեին, ինչի՞ համար. այդպես ավելի հարմար էր՝ իշխելու, տիրելու և գրական հարաբերություններն ըստ իրենց կողմնացույցի թեքելու համար: Այդպես գրողների միությունը մեր իսկ աչքի առջև դարձավ գրողների չմիություն, պատահական մարդկանց մի գրասենյակ՝ *коштор*: Անմիաբանության և բացահայտ խմբակայության պայմաններում ի՞նչ միության մասին կարող է խոսք լինել: Այդ ամենը կարծես քիչ էր, դրան էլ եկավ ավելանալու գրողների կուսակցական ջլատումը: Եվ դա է պատճառը, որ վերջին տարիներին գրողների միության միջանցքներում ո՞ւմ ասես կարող ես հանդիպել, բացի մի լուրջ գրողից: Նույն գրողների միության թեմայակներում ինչի՞ մասին ասես կարող են խոսել, բացի ստեղծագործական հարցերից:

Այդպես է, որովհետև նրանք, ովքեր պիտի լրջորեն խոսեն գրական լուրջ հարցերի մասին, երբեք ներկա չեն: Իսկ ներկա չեն, որովհետև դրսում են, անհայտության մեջ, և առանց նրանց՝ շատ հեշտ է ու ապահով: Ավանդույթը, վա՛տ ավանդույթն այսպես է արմատավորվում: Անմիաբանության ճեղքի մեջ այսպես է մոլախոտը արմատ նետում և խարխիլում պատերի ամրությունը, ջուրը հոսում է ներս, քանդում եղածը ու աստիճանաբար ամեն ինչ վերածում ավերակի:

Գրողների միության կործանումը չկարողացավ կասեցնել անգամ Ծմակուտի քուրմը՝ նա՛, ով տաղանդով է կոչված, բայց ոչ կազմակերպչական ջիղով, նա՛, ով այդպես էլ գնահատանքի լիաճայն խոսք չասաց Պ. Սևակի մասին: Նրա օրոք գրողների միությունը վերածվեց անապատի, գրական կյանքն իսպառ մեռավ: Տերը անտերության մատնեց իրեն վստահվածը: Տերը իր տեղում տեր չեղավ: Իսկ պարտավոր էր...

Եվ այս պայմաններում տարիքին ամոթալիորեն անվայել ի՛նչ ջանադրությամբ է իր գրական ու գիտական կադրային քաղաքականությունը վարում ազգային եղերամայրիկը, փառքի ոչ մի տիտղոս ձեռքից բաց չթողած ազգային հնդկահավուռիին (ալա՛նջո կանչի, Կոստան Չարյան): Ստալինն էր, ուրեմն՝ Ստալինյան մրցանակ, պետություն էր, ուրեմն՝ Պետական մրցանակ, անկախ երկիր էր, ուրեմն՝ Մեսրոպ Մաշտոցի անունով սրբազործված ազգային մրցանակ: Եվ դա այն դեպքում, երբ ինքը 1937 թվականին, որպես ազնիվ պիոներ, ապա և կոմերիտական, եղել է Պավլիկ Մորզով, ո՛չ, Պավլիկ Մորզովա: Ռոտմետև ազգային գործիչ հորն ուրացել է՝ այրելով նրանից մնացած վերջին հիշատակները, որպեսզի հանկարծ հայրը դժվար տարիներին «չարատավորեր» դատեր պատիվը, չփակեր նրա փառքի ճանապարհը:

Ահա այսպիսի բարոյականություն, որ «խելոք» խորամանկությամբ շարունակում է ավերածություններ գործել նաև այսօր և հանդիսավորապես նշել 1937 թվականի դահիճ գրողի հորեյանը՝ դա ներքուստ համարելով նաև իր հորեյանը:

Եթե Գոգոլի «Շինել»-ի տակից ծնվեց 19-րդ դարի ռուս գրականությունը, ապա «մեծ մայրիկի» փեշերի տակից դուրս եկան գրական ու գրականագիտական վաստակից շատ հեռու յուրայիններ, որոնց՝ ըստ նրանց հավակնությունների, բազմեցրեց գրական ու գիտական հաստատությունների գահավորակներին՝ ձախողման մատնելով այդ օջախների գործունեությունը, բայց ապահովելով բաղձալի մեծարանքների, ճոխ հորեյանների ու... շքեղ թաղումների ապահով հեռանկարը...

Սա մի ամբողջ անհիծյալ շունչ է՝ տարածված ժամանակի հոգևոր կյանքի վրա...

Ես խորապես համոզված եմ, որ այս ամենը բնավ այսպես չէր լինի, եթե Պ. Սևակը ներկա լիներ իր հորեյանին, իսկ մինչև հորեյանը՝ ղեկավարեր գրական կյանքը: Նրա մահը, եթե անգամ փորձանք էր, ապա այդ փորձանքն էլ էր նյութված ժամանակակիցների կողմից: Խոսքը ոչ թե անմիջական մասնակցության մասին է, այլ այն անհավասարակշիռ հոգեբանական վիճակի, որին հասցրել էին նրան:

Հիշում եմ գրողների 1971 թ. համագումարը: Վթարից բառա-
ցիորեն մի քանի օր առաջ էր: Նստած էր նախագահությունում,
բոլորի աչքի առաջ՝ մռայլ, դժգոհ, օտարված, անհաղորդ: Այդ
պահին մահվան ողբերգությունն արդեն նրա մեջ էր: Դոկտորա-
կանի հաստատումը երեք տարի ձգձգվեց: «Եղիցի լույս»-ն ար-
գելված էր: Իսկ ինքը Հայաստանի գրողների միության քարտու-
ղար էր, ՀԽՍՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, ԽՍՀՄ Գերա-
գույն խորհրդի պատգամավոր: Ո՞ւմ էր պետք այդ ամենը, եթե
կալանքի մեջ էր գիրքը՝ իր իսկական և ամբողջական ներկայու-
թյունը ժամանակի մեջ: Եվ որպես դժգոհության ցույց՝ հրաժար-
վեց Հայաստանի գրողների միության քարտուղար ընտրվելու և
ԽՍՀՄ գրողների հերթական համագումարի պատգամավոր դառ-
նալու պատեհությունից: Չայրույթից ու անգործությունից ինքն ի-
րեն ուտում էր, իսկ ձեռք մեկնողն ո՞վ էր:

Նույն համոզվածությամբ պնդում եմ, որ Սևակի մահը եթե
անգամ պատահականություն էր, ապա պատահական չէր: Հոգե-
բանորեն նա արդեն իսկ դատապարտված էր մահվան, և եթե ոչ
այդ փորձանքը, ապա անպայման մեկ այլ փորձանք կպատահեր
նրան: Պաշտոնական ժամանակը նրան դուրս էր մղել կյանքից:
Այդպես եղավ նաև Չարենցի հետ. եթե բանտում չմեռներ, նույն
այդ օրերին կամ ամիսներին այլ կերպ էր հեռանալու կյանքից:
Նույնը՝ Բակունցը, Թոթովենցը և ուրիշներ: Մի՞թե նույնը չկա-
տարվեց Շիրազի հետ: Բացառիկ օժտվածություն, բայց 1940-
1960-ական թթ. ամենից շատ նա էր քննադատվում: Ինչո՞ւ: Նա
ևս դառնացավ ու նեղացավ գրական կյանքից, և նրա տեղը ոչ թե
գրողների միությունն էր, այլ Մատենադարանից իջնող պողոտա-
յի խաչմերուկներից մեկը՝ իր տան դիմաց: Դե՛, թող հիմա որևէ մե-
կը կանգնի ոչ թե իր տան, այլ գրողների միության առջև, և գնա-
ցող-եկողը նրան մատով ցույց տա ու նրան նայի որպես ազգային
արժեքի, ինչպես Արարատին են նայում:

Այսպես ականա հայացք եմ ուղղում ավարտված գրական
դարին: Եվ ի՞նչ:

Եղեոնի ենթարկվեց արևմտահայ գրական սերունդը, և
կտրվեց շրթան:

Շատ անժամանակ կյանքից հեռացան Հովհաննես Թումանյանն ու Վահան Տերյանը, և կտրվեց շրթան:

Գնդակահարության ու արքայի ենթարկվեց՝ արևելահայ գրական սերունդը, և կտրվեց շրթան:

Թոփչքի պահին ընկավ Պ. Սևակը, և կտրվեց շրթան:

Այսքան ճակատագրական ու բախտորոշ կորուստներ, և դեռ մտածում ենք, թե ինչո՞ւ հասանք այս թշվառ օրվան, ինչո՞ւ այդպես աղետալիորեն ընկան գրական չափանիշները, վերացավ գրական բարձր մշակույթը:

Տնտեսության մասին չեմ խոսում, լայն առումով մշակութային հարցերի մասին էլ չեմ խոսում: Խոսում եմ միայն գրականության մասին և ասում. վիճակը վատ է, որովհետև մենք չենք պաշտպանել ու պահպանել մեր շուրջ ապրող տաղանդներին: Նրանք են գրականության աղը, և միշտ էլ նրանց ե՛լ ժամանակը: Առանց նրանց է, որ այսպես դեպի կործանում է գնում ամեն ինչ, ընկնում է չափանիշը, խորանում է տաղանդի համդեպ եղած անհանդուրժողականությունը, անտեսվում ստեղծված արժեքը, ասպարեզը տրամադրվում պատահական ու երկրորդական թյուրիմացությունների, և վերջնական թվացող գրանցում է ստանում գրական զարհուրելի միջակությունը, անգամ անգրագիտությունը:

Այսպես չի՛ կարելի, որովհետև այսպես չի՛ լինի: Եվ եթե մենք խոսում ենք Չարենցի, Բակունցի, Սևակի և նրանց նմանների մասին, ապա պարտավոր ենք մտածել առաջին հերթին գրական կյանքի գրական դրվածքի մասին, ինչն էլ սկզբանե պահանջում է չափանիշ ու մթնոլորտ: Հակառակ դեպքում՝ այս երկիրը կամայանա, որովհետև հոգևոր սերնը ծիլ չի տա իր հայրենի հողում:

Երկիր Նաիրին լքողներին դատապարտում եմ և անընդունելի եմ համարում ցանկացած պատճառաբանություն: Բայցև միաժամանակ ասում եմ, որ այս պայմաններում ապրելն ու ստեղծագործելը դարձել է անկարելի: Միայն հացի խնդիրը չէ, և մշտապես հայտնի է եղել, որ «դառն է օտարի հացը»: Խոսքը հոգևոր կյանքով ապրելու մասին է, ազգային գրականության, ազգային մշակույթի և դրանցով ու շատ այլ կարևոր բաներով պայմանավորված ազգային ու մարդկային արժանապատվության

մասին է: Այս մասին պետք է մտահոգվեն մեր կյանքի այսօրվա տերերը՝ ստեղծագործական միությունների նախագահներից, մամուլի ղեկավարներից մինչև նախարարներ ու երկրի նախագահ:

Եթե խոսում ենք Պ. Սևակի մասին, ուրեմն ա՛յս պիտի ասենք: Իսկ եթե չենք ասելու, ուրեմն պետք չէ նաև խոսել, որովհետև առանց դրա էլ Սևակն իր վերջնական գրանցումն ունի մեր ժողովրդի հանրային գիտակցության մեջ:

Իսկ սա նշանակում է, որ Պարույր Սևակը շարունակում է պահանջել...

Պահանջել՝ հանուն մեզ և մեր ժողովրդի ներկա ու գալիք օրվա...

1971–2001, Երևան



Դ. ԳԱՄՊԱՐՅԱՆԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԳՐԹԵՐԻ ՄԱՏԵՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Ա. Հեղինակությամբ

1. Սովետահայ գրականության տարեգրություն. 1957–1975, Ե., 1977, ՀՀ ԳԱՍ հրատ., հեղինակակցությամբ:
2. Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը, Ե., 1979, ՀՀ ԳԱՍ հրատ.:
3. Բանաստեղծության ոգին, Ե., 1980, «Սովետական գրող» հրատ.:
4. Եղիշե Չարենցը և 1920–ական թթ. սովետահայ պոեզիան, Ե., 1983, ՀՀ ԳԱՍ հրատ.:
5. Ժամանակ և շարժում, Ե., 1987, «Սովետական գրող» հրատ.:
6. Հայ սովետական պոեզիայի պատմություն, Ե., 1987, ՀՀ ԳԱՍ հրատ., հեղինակակցությամբ:
7. Հայ խորհրդային գրականության պատմական զարգացման ուղին. Վերելքներ և անկումներ, Ե., 1989, «Գիտելիք» ընկերության հրատ.:
8. Պոեզիան և կյանքի ճշմարտությունը, Ե., 1990, «Լույս» հրատ.:
9. Որբերգական Չարենցը, Ե., 1991, «Նաիրի» հրատ.:
10. Հայրենիք և ճակատագիր, Ե., 1991, «Հայաստան» հրատ.:
- 11–12. Հայ գրականություն. Նորագույն շրջան, 10–րդ դասարանի դասագիրք, Ե., 1993, 1996, «Լույս» հրատ., հեղինակակցությամբ:
13. Փակ դռների գաղտնիքը. Չարենցը, Բակունցը և մյուսները, Ե., 1994, «Ապոլոն» հրատ.:
14. Եղիշե Չարենց. Հայոց բանաստեղծության մայրաքաղաքը, Ե., 1996, «Առեղծեսում–Անի» հրատ.:
15. Ապտակ, Ե., 1997, «Հրազդան» ՍՊԸ հրատ.:
16. Չարենցյան ասույթներ, Բեյրութ, 1997, «Սիփան» հրատ.:
17. Հայ գրականություն, 10–րդ դասարանի դասագիրք, Ե., 2000, «Լույս» հրատ., հեղինակակցությամբ:
18. Հայ գրականություն. Ուսուցչի ձեռնարկ. 9–10–րդ դասարանների համար, 2000, «Լույս» հրատ.:
19. Հայ գրականություն. Մեթոդական ձեռնարկ, Ե., 2000, «Զանգակ–97» հրատ.:
20. Պարույր Սևակ. Կյանքը և ստեղծագործությունը, Ե., 2001, «Նոր–Ղար» հրատ.:

Բ. Աշխատասիրությամբ

21. Պարույր Սևակ. Ընտրանի, 3 հատորով, Ե., 1991, Խ. Ա., Մշակույթի հայկական ֆոնդ, «Ադանա» հրատ.:
22. Եղիշե Չարենց. Նորահայտ էջեր, Ե., 1996, Երևանի համալսարանի հրատ.:
23. Չարենցի հետ, Հուշեր, Ե., 1997, «Նաիրի» հրատ.:
24. Ակսել Բակունց. Ժառանգություն. Ե., 1999, Երևանի համալսարանի հրատ.:

25. Ալեքսանդր (Ակսել) Ստեփանի Բակունց. Մեղադրական գործ No 4131, Ե., 1999, «Հրազդան» ՍՊԸ հրատ.:

ԱՌԱՆՁԻՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐ ԼՈՒՅՍ ԵՆ ՏԵՍԵԼ ԴԵՏԵԿՅԱԼ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐՈՒՄ

1. Խորհրդային բազմազգ գրականության պատմություն, Մոսկվա, 1974, հ. 6, «Նաուկա» հրատ., ռուսերեն, հեղինակակցությամբ:
2. Բանաստեղծությունը և արդիականությունը, Ե., 1976, ՀՀ ԳԱԱ հրատ.:
3. Տաղաչափագիտության հարցեր, Ե., 1976, Երևանի համալսարանի հրատ., ռուսերեն:
4. Չարենցյան ընթերցումներ, Ե., 1979, հ. 4, Երևանի համալսարանի հրատ.:
5. Հայկական պատմվածքներ (առաջաբան), Սկոպյե, 1979, մակեդոներեն:
6. Գրականությունը և ժամանակը, Ե., 1980, ՀՀ ԳԱԱ հրատ.:
7. Անհատի կոնցեպցիան զարգացած սոցիալիզմի գրականության մեջ, Երևան-Մոսկվա, 1980, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., ռուսերեն:
8. Ժամանակակից հայ արձակը, Ե., 1981, ՀՀ ԳԱԱ հրատ.:
9. Հայկական պատմվածքներ (առաջաբան), Նոր Ղեյի, 1981, անգլերեն:
10. Դասակարգիչներ («Сверстники»), Մոսկվա, 1982, «Սովրեննենիկ» հրատ., ռուսերեն:
11. Քննադատական տարեգիրք, Ե., 1985, պրակ 1, «Նաիրի» հրատ.:
12. Քննադատական տարեգիրք, Ե., 1987, պրակ 2, «Նաիրի» հրատ.:
13. Գ. Մահարի, Ծաղկած փշալարեր.— Ապրելու արվեստը (առաջաբան), Ե., 1988, «Սովետական գրող» հրատ.:
14. Չարենցյան ընթերցումներ, Ե., 1988, հ. 5, Երևանի համալսարանի հրատ.:
15. Գեղարվեստական մեթոդ և գրական պրոցես, Ե., 1990, ՀՀ ԳԱԱ հրատ.:
16. Նորից քեզ հետ, Ե., 1990, «Պարբերական» հրատ.:
17. Վերնագիրը վերջում, Ե., 1991, «Անահիտ» հրատ.:
18. Ղողանջ հիշատակի, Ե., 1991, «Նաիրի» հրատ.:
19. Քննադատական տարեգիրք, Ե., 1991, պրակ 3, «Նաիրի» հրատ.:
20. Չարենցյան ընթերցումներ Գյումրիում, Ե., 1997, «Բարձրագույն դպրոց» հրատ.:
21. Եղիշե Չարենց. Կյանքի և ստեղծագործության հիմնական տարեթվեր.— Ե. Չարենց, Ընտիր երկեր, Ե., 1997, «Նաիրի» հրատ.:
22. Ակսել Բակունց, Կյոթես.— Կյոթեսի ասքը (առաջաբան), Գորիս, 1998:
23. Ակսել Բակունց. Տարեգրություն.— Ա. Բակունց, Երկեր, Ե., 1999, «Նաիրի» հրատ.:
24. Ա. Գասպարյան. Իմ լեզվի տակ փուշ չկա.— Հայ մարդը և հայ մշակույթը (երկխոսություն), Ե., 1999:
25. Պարավերջի դիմանկար. Հայ մտավորականների դարավերջյան մտորումներ և խոհեր, Ե., 1999, «Կանչ» հրատ.:

ՊՍՏՐԱՍ ԵՆ ԵՎ ՊՍՏՐԱՍԿՈՒՄ ԵՆ ՏՊԱԳՐՈՒԹՅԱՆ

Ա. Հեղինակությամբ

1. Երկնային շուշան. Ազգային մշակույթ և ազգային ինքնագիտակցություն (ուսումնասիրություն):
2. Քննադատությունն ընդդեմ քննադատության (հողվածների ժողովածու):
3. Եվ Բանն Աստված էր... (հողվածների ժողովածու):
4. Նորագույն շրջանի հայ պոեզիայի պատմություն:
5. Հայ գրականության պատմություն (ամբողջական շարադրանք մեկ գրքով):
6. Հովհաննես Շիրազ (մենագրություն):
7. Համո Սահյան (մենագրություն):

Բ. Աշխատասիրությամբ

8. Չարենցի հետ (հուշեր, գիրք 4):
9. Եղիշե Չարենց. Ժառանգություն:
10. Գուրգեն Սահարի. Ժառանգություն:

Գասպարյան Դավիթ Վազգենի
ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿ
Կյանքը և ստեղծագործությունը

Гаспарян Давид Вазгенович
ПАРУЙР СЕВАК
Жизнь и творчество

(Монография, на армянском языке)
Изд. "Нор Дар", Ереван, 2001 г.

Խմբագիր՝ Ֆ. Ա. Կիրակոսյան
Գեղարվեստական խմբագիր՝ Ա. Ա. Բաղդասարյան
Սրբագրությունը՝ Ս. Մ. Մելքունյանի
Համակարգչային շարվածքը՝ Ս. Պ. Ղուևաշյանի
Համակարգչային ձևավորումը՝ Գ. Ա. Հարությունյանի
Շապիկի համակարգչային կատարումը՝ Ն. Մ. Արազյանի

Տպագրությունը՝ օֆսեթ: Թուղթը՝ օֆսեթ: Չափսը՝ 60x84/16:
Ծավալը՝ 29 տպ. մամուլ, 18.5 հրատ. մամուլ, 26.9 պայմ. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 700: Գինը՝ պայմանագրային:

Շարվածքը, ձևավորումը, տպագրությունը՝ «Ձանգակ-97» հրատարակչության.
375010, Երևան, Վարդանանց փակուղի 8,
հեռ. 548932, 540517(ֆաքս), էլ. փոստ՝ zangak@arminco.com: