
ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԻ ԻՆՔՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
(Գ. Վարուժանի պոետիկայի մի ֆանի հարցեր)

Վ. ԳԱՐՐԻԵԼՅԱՆ

Դանիել Վարուժանի գեղարվեստական խոսքը նոր լինելով, խորապես կապված է հայրենական բանաստեղծության ավանդներին, այն ավանդներին, որ ձգվում են հեթանոս օրերի անգիր բանաստեղծություններից մինչև XX դ., «Վահագնի ծնունդից» մինչև Թումանյան:

XX դարի սկզբի հայոց բանաստեղծության գեղարվեստական առանձնահատկությունները քննելիս գրականագետ Ա. Զաքարյանը (1) իրավացիորեն նրա ակունքները հասցնում է մինչև մեր հնամյա բանաստեղծությունը, բանավոր երգերը, մինչև հնօրյա վեպը՝ «Պարսից պատերազմը», ապա այդտեղից՝ մինչև XX դար, կանգ առնելով բանաստեղծական կարևոր երեվույթների վրա, բացահայտելով գեղարվեստական մի քանի առանձնահատկությունների անցումային-տեական բնույթները:

Այդ կարևոր հատկանիշներից Ա. Զաքարյանը քննում է հատկապես Ողբը (պատմական բանաստեղծություն—պատմական ողբ—հայրենասերի ողբ հասկացությունների բացահայտումով), ցույց տալիս ողբային ժանրատեսակների հարատևումը բանավոր և գրավոր գրականության մեջ, նրանց արտահայտչական դիմումնային—կատարողական բնույթը, դիմառնության երևույթը, ապա վիպական պատմողական հատկանիշը (վիճակի, գործողության, աշխատանքի դրսևորումներով), բանաստեղծական դրաման, կամ դրաման բանաստեղծության մեջ (փոխազդող գործողություն, դրամատիկ-սյուժետային միտումներ), տեսիլը, գործողություն—շարժումը և այլն:

Վարուժանի «Յեղին սիրտը» գրքում գեղարվեստական այս առանձնահատկությունները դարձել են ցայտուն դրսևորումներ:

Վարուժանի գիրքը մի յուրօրինակ «ողբ» է, բառիս «ժանրային» և ոչ բուն իմաստով, հայրենասեր բանաստեղծի՝ ցաված սրտի ճիշն է, իր տառապող հարազատի՝ սեփական ժողովրդի, հայրենիքի նկատմամբ իր խորունկ վշտի ու թախիժի դրսևորումը:

Ողբային բանաստեղծական տարրը, ողբի ամենատարբեր դրսևորումներով տիրապետող է հատկապես «Բագինին վրա» շարքում: Ամբողջ գրքում գերակշռում է դիմումնային բանաստեղծական ձևը: Հայրենիքի, ժողովրդի մասին իր խոհերը, այդ խոհերից ծնված անձնական ապրումները բանաստեղծը հաղորդում է դիմումնային եղանակով: Նա դիմում է հայրենիքի ոգուն, Անիի ավերակներին, հորը, մոր անունով՝ զավակին, մարդկանց ու

կարիքին, բանաստեղծ-նահապետին, Հայաստան-աշխարհին, հայոց մայրերին ու քույրերին, բարբարոս ոգուն, հայ տառապանքին, անտարբեր ցտարականին, ընկերոջը, հայուհուն, հայրենի լեռներին, Վահագն աստծուն, հայրենասեր հերոսին, մեռնող վիրավորին և այլն:

Դիմումնային ողբի տարատեսակը առավել ցայտուն կիրառվել է «Ջարդը» պոեմում, «Կիլիկյան մոխիրներուն» և «Անիի ավերակներուն մեջ» բանաստեղծություններում: «Ջարդը» պոեմում ողբը ընթանում է դիմումների և տեսիլների փոխնիփոխ հաջորդականությամբ: Մի սև օր «սուլթանական գանգից» դուրս պոռթկացող ջարդի հրամանի պատկերից հետո, բանաստեղծը դիմում է Մայր-Հայաստանին՝ ավանդական սգավոր կնոջը, դիմում է ցավի-մխիթարանքի-զայրույթի-գուժի խառը զգացումներով:

Լա՛ց, Հայաստան, ա՛վ բշվառ կին և փետո՛ւ՝
Վարսեղ սև. այդ գրլխուդ վրա դրժժրված
Ցանե տաֆ-տաֆ մոխիրներ...

Այնպես, ինչպես մեր «Լալլաց» երգերում սգավոր կանայք էին ողբում: Ապա բանաստեղծը դիմում է Հայաստան-աշխարհին, զգուշացնում-սթափեցնում նրան՝ պաշտպանվելու ահավոր ջարդից:

Հետո դիմում է վայրագ, բարբարոս Ոգուն, որին պատկերում է ամեն ինչ քանդող ու սպանող արյունաթաթախ ձիավորի կերպարանքով: Բարբարոս Ոգուն ուղղված խոսքով բանաստեղծն ամբողջացնում է հայրենասերի իր ողբը հրի ու սրի մատնված հայրենիքի համար: Իսկ երբ իր շուրջը լուկ արյուն է ու դիակ, նա ասույարեզ է բերում սգացող հայոց մայրերին, հարսներին ու քույրերին, որոնք գալիս են «խևահեղ կանչերով», «արձակ կուրծքով ու բորիկ»: Ու՛

Կ'իյնան իրենց մեռելի՛ն Բովր ծերադիր
Եվ լաչակներն ու կրեկոցներն քսպիտակ
Ջարբեղ սուրբի մ'պատանճին պես ետ նետած,
Մերկ ծոցերով, աղաղակով, ողբանքով,
Մունկներն իրենց կը ձեծեն,
Կը փեթրոտեն մազերնին,
Իրենց կուրծքն կը ժայթփի բառ մը ռխով,
— Անե՛ծֆ...

Այնպես, ինչպես սգավոր կանայք էին ողբում մեր «Լալլաց» երգերում. Եվ այս ողբացող մայրերին, հարսներին ու քույրերին կարծես ձայնակցում է բանաստեղծը:

— Լացե՛՛ֆ, լացե՛՛ֆ, ա՛վ հեզ Մայրեր, հեզ հարսեր...

Այնքան, մինչև լրիվ դատարկվեն բիբերը... Հետո՛ նրանց նոր օր է սպասում: Նրանք պատրաստ պիտի լինեն նոր օրվան: Ավելին, նրանք պիտի նախապատրաստեն այդ նոր օրը, նրանք պիտի նոր սաղմեր աճեցնեն իրենց արգանդներում՝ հայրենիքի քաջարի Որդիների սաղմերը:

Ողբային բանաստեղծական տարրը Վարուժանի մոտ մշտապես ստանում է նոր երանգ. ողբը ավարտվում է հույսի և հավատի պայծառ տրամադրությամբ: Վիճակից բխեցնում է ելքը՝ ըմբոստություն ու պայքարի տրամադրությունը, և ներարկում զարմանալիորեն պայծառ հավատ հաղթանակի ու Արշալույսի նկատմամբ (ինչպես, օրինակ՝ «Ջարդը», «Վաղվան բողբոջները», «Վիրավորը» և այլն):

Ողբի հետ սերտ կապ ունի տեսիլը: Հայ գրականության մեջ տեսիլը հին պատմություն ունի, բայց հատկապես XX դարի սկզբին այն մեծ ծավալ ու խորք ստացավ մեր պոեզիայում: Այդ պետք է բացատրել այն հանկանց տազնապով մտածել հեռանկարների մասին: Գրականության մեջ ընդգրծվում է մահվան և հարության թեման... քանի որ կյանքում դաժանորեն ծառայել էր լինել և չլինելու հարցը» (2, էջ 42):

Եվ հաճախակի կրկնվող շարդերը պայմանավորեցին մահվան տեսիլների ծնունդը: Սիամանթոյի, Տերյանի, Թումանյանի, Իսահակյանի, Վարուժանի, Սեակի ու Չարենցի պոեզիայում մահվան տեսիլները մեծ տեղ գրավեցին: Մահվան, շարշարանքի ահավոր պատկերները մուտք գործեցին բանաստեղծություն՝ ցույց տալու համար աշխարհին անարդարորեն անբնական իրականությունը, խեղաթյուրված կյանքը, ապրելու իրավունք ունեցող ստեղծագործ մի ժողովրդի Գողգոթան: Մահվան և շարշարանքի ահավոր տեսիլներ: Երիտասարդ Չարենցը Դանթեական առասպել անվանեց դրանք, դժոխքի մեջ ենթադրվող պատկերները տեսնելով մեր իրական կյանքում: Իսկ մինչ այդ՝ Սիամանթոն ու Վարուժանը արդեն տեսագրել էին մեր տառապանքը:

Վարուժանի մահվան տեսիլների մեջ («Ջարդը», «Մարած օջախը», «Դիակի սայլը», «Կիլիկյան մոխիրներուն», «Առկայծ ճրագ» և այլն) նույնպես ընդգծվում է ժողովրդի մահվան թեման, կյանքի ներդաշնակության ազավազումը, հակադրվում են ստեղծագործ ժողովուրդն ու բարբարոս ոգին: Ժողովրդի տառապանքի համապատկերի վրա հառնում է տառապած, «ցավերի մեջ հոգնած և խոժոռ», «թանձր ատելություն» լցված բանաստեղծի կերպարը, տրոփում է ազգային մեծ բանաստեղծի ու մեծ հումանիստի սիրտը՝ ցեղի սրտի համանվագ տրոփով:

Նորագույն բանաստեղծության գեղարվեստական ուրիշ կարևոր առանձնահատկություններից Վարուժանի գրքում ցայտուն դրսևորում են ստացել նաև վիպական-պատմական հատկանիշը, գործողության շարժումը, բանաստեղծական դրաման, որ ծնվում էր իրականության և իդեալի հակադրությունից:

«Ցեղին սիրտը» գրքով Վարուժանը նոր խոսք էր ասում արևմտահայ պոեզիայում: Նրա բանաստեղծական ձայնը հզոր էր ու առնական, համոզիչ ու ներգործող: Սիամանթոյի հետ Վարուժանը բերում է ազգային երգի, հայրենասիրական-քաղաքացիական պոեզիայի նոր որակը: Ազգային տառապանքի նորագույն մեծ երգիչները, սակայն, չէին կրկնում իրար: Նրանց երգը ծնված նույն տառապանքից ու նույն ձգտումով, տարբեր էր: Նրանք երկուսն էլ ողբի ու արցունքի տեղ բերում էին զայրույթ ու կոիվ, փառաբանում էին մարտնչող ու զոհաբերվող հերոսներին, ազատության համար մղված պայքարի վսեմությունն էին երգում: Վարուժանը երգեց նաև Արշալույսը: Հավատաց հայրենիքի վերածնությանը և հավատացրեց: Եթե Սիամանթոն կամեցավ հայ ժողովրդի տառապանքը ի ցույց դնել քաղաքակիրթ Եվրոպային, հուսալով նրա օգնությունը, ապա Վարուժանը ոչ միայն չհավատաց այդ օգնությանը, այլև մերկացրեց նրա շողոքորթ քաղաքականությունը: Եթե Սիամանթոն խորացավ կոտորածների տառապանքի մեջ, հնչեցնելով համամարդկային իդեալներ, ապա Վարուժանը տեսավ նաև ուրիշ տառապանքներ՝ ազգային-ազատագրական պայքարի զաղափարից հասնելով սոցիալ-քաղաքա-

կան պայքարի գաղափարին, առաջադրելով ընդհանրապես բռնության վերացման հարցը:

«Յեղիև սիրտը» գրքում Վարուժանի ինքնատիպությունը դրսևորվում է մի շարք հանգամանքներով: Առաջավոր ուղղամտիկների նման Վարուժանն իր իդեալի, Երազանքի, Կարելիի որոնումներում գնում է դեպի իրականությունը՝ Ստույգը: Եվ այդ իրականության պատկերները նրա մոտ այնքան քանձ գույներ ունեն, այնքան մանրամասնորեն են պատկերված, այնքան հստակ են իրենց ձևերի մեջ, այնքան կենդանի են, որ թվում է, թե մենք գործ ունենք միանգամայն ռեալիստ մի հեղինակի հետ: Նորագույն ուղղամտիզմի ներկայացուցիչ Դանիել Վարուժանի՝ իրականության և իդեալի պատկերման այս եղանակը ներքին ձգտման ու համոզմունքի թելադրանքով էր արված, և այս գծերն էին, որ հիմք էին տալիս ոմանց (ու նաև հեղինակին) ասելու, թե նա իրապաշտ է:

Նախ՝ իրականության քանձ գույների մասին: «Յեղիև սիրտը» գիրքը մեր գրականության այն մատյաններից է, որի մեջ հայ ոգու այնքան ցայտուն հառնումը պայմանավորված է առաջին հերթին հայ կյանքի խիտ և թանձր պատկերներով: Իրավացի էր Տ. Չյուկյուրյանը, երբ ասում էր. «Մինչ Սիմանթո համադրված և սեմփոլիկ տողերու մեջ ուրույն պատկերներ կ'ստեղծե, Վարուժանը կը նկարե դիրքը մը» (Յ, էջ 26): Ահա հայ կյանքը, ասում է բանաստեղծը այդ կյանքի տարբեր պատկերների համադրումով, և այդ համադրումը կատարված է ոչ թե թեթև նրբագծերով, այլ մուգ գույներով. մուգ սև, մուգ կարմիր, մուգ կապույտ: Մուգը ընդգծում է ջարդի, պանդխտության, քաղցի, բողոքի ու ընդվզման, ազատ գալիքի պատկերները: Գույների թանձրությունը թելադրում է իրականության թանձրության զգացողություն: Ընթերցողը զգում է Տառապանքի կսկիծը, հոսող արյան տաքությունը, խեղդող մղձավանջը, Հույսի շողի ջերմությունը, Արշալույսի ոտնաձայները:

Իրականության մանրամասների պատկերումով «Յեղիև սիրտը» առանձնանում է արևմտահայ պոեզիայում: Խոսքը մանրուքների մասին չէ: Հայ կյանքը այդ գրքում պատկերված էր անհրաժեշտ մանրամասների ամբողջականությամբ, այն մանրամասների, որոնք տվյալ կյանքի բնութագրման մի-մի էական գծեր են: «Գրական ասուլիսներում» իր զեկուցման մեջ Տ. Չյուկյուրյանը հենց այդպես էլ բնութագրում էր Վարուժանին. «Վարուժանի տողերը գրեթե միշտ որոշ նյութի մը էությունը կազմող մասերն են»:

Ինչպես նկատվել է քննադատության մեջ, հենց նույն օրերին հայ ժողովուրդն իրական տիպերով և այդ տիպերն իրենց արտաքին ու ներքին գույներով արևմտահայ բանաստեղծներից ոչ մեկն այնպես իրական ու մանրամասն չի պատկերել, ինչպես Վարուժանը: Եթե Սիմանթոն իր առաջին շարքերում ներկայացնում էր հայ տառապանքը և այդ տառապանքից տառապող ու զայրացած բանաստեղծին՝ իրեն, դրսևորելով սուբյեկտիվ մոտեցում նյութին և դրանով իսկ դառնում էր գրեթե զուտ ֆնարակաճ, ապա Վարուժանը առավելապես դիմում էր բուն կյանքին, պատկերում էր տառապանքը և տառապողներին, ուրիշներին, կերտելով իրական կենդանի կերպարներ, դրսևորելով ավելի շատ օբյեկտիվ մոտեցում, հակվելով դեպի էպիկականը: Վարուժանը իր գիրքը բնակեցրեց կենդանի մարդկանցով և կենդանի զգացումներով: Հիշենք հոր և զավակի՝ բանտում հանդիպելու դրվագը («Հորս բանտին մեջ»), կամ «Կարոտի նամակ» բանաստեղծության

տողերից ընթերցողի աչքերի առջև հառնող Մոր կերպարը: Որքա՞ն կենդանի է նա կանգնում մեր առջև և որքա՞ն հարուստ զգացումներով:

Արևմտահայ բանաստեղծության մեջ Վարուժանը նոր խոսք էր ստում նաև էպիկական մտածողության սեփականից: Որևէ դեպքի կամ անձի մասին պատմելով նկարագրելու եղանակը Վարուժանի պոեզիայի բնորոշ հատկանիշներից է և դրսևորում է գտել նրա առաջին իսկ բանաստեղծություններում ու գրքերում: Անգամ սիրային, քնարական փոքրիկ ոտանավորներում նա իր ասելիքը բխեցնում է որևէ դեպքի կամ իրադարձության նկարագրությունից («Համբույր մը», «Սաբուսիկ սեր», «Ծրգ» և այլն): «Սարսուռների» մեջ նույնպես ընդգծվում է այդ հատկանիշը: Գրքի գրեթե բոլոր բանաստեղծությունները տառապող մարդկանց վիճակի, նրանց հետ կապված որևէ պատմության նկարագրություն են: էպիկական տարրը գերակշռում է նաև «Ցեղին սիրտը» գրքում: Այստեղ նույնպես բանաստեղծը գլխավորապես պատմում է («հիշենք Ննեմեսիսը», «Մարած օջախը», «Օձը», «Հորս բանտին մեջ», «Հայհոյանք», «Առևանգիչը», «Հաղթողը» և այլն): Եվ, վերջապես, հիշենք գրքի էրեք պոեմները («Եվկիտ Տոնել», «Արմենուհին», «Հովիվը»), որոնք Վարուժանի էպիկական մտածողության ապացույցներն են, աչքի են ընկնում գործողության և կերպարների ցայտուն գծերով: էպիկական ամուր հիմքի վրա (իրադարձություններ, գործողության զարգացում, կյանքի իրական պատկերներ, կոնֆլիկտներ, դրամատիկ լարումներ), Վարուժանը պատկերում է արտաքինով ու ներքինով ընդգծված ուժեղ կերպարներ (Եվկիտ Տոնել, Շահ-Աբբաս, Արմենուհի, Սեր Հովիվ): էպիկական ամուր հիմքով, կերպարների որոշակիությամբ, ինչպես բնութագրում է էդ. Զրբաշյանը, «Վարուժանի պոեմները ավելի, քան նույն շրջանի որևէ ուրիշ հայ բանաստեղծի գործեր, կարող են համեմատվել Թումանյանի պոեմների հետ. ընկ բոլորովին այլ են նրանց ստեղծագործական սկզբունքները» (4, էջ 488): Ապա քննելով նաև «Հարճը» պոեմը և նկատի ունենալով բանաստեղծի ծրագրերը, որ, ցավոք, չիրականացան (ստեղծել ազգային ավանդությունների մի մեծ շարք, մշակել «Սասմանց տունը»), էԳ. Զրբաշյանը իրավացիորեն եղրակացնում է. «Վարուժանի մահով հայ գրականությունը կորցրեց մի բանաստեղծի, որը Թումանյանից հետո թերևս ամենից ավելի էր կոչված զարգացնելու մեր էպիկական պոեզիան» (4, էջ 498):

Այն, ինչ չհասցրեց անել Վարուժանը, արեց Զարենցը:

Ընդհանրապես Վարուժանի պատկերավորման սիստեմը բնորոշվում է նաև մտածողության և գծերի հստակությամբ, որը արդյունք է նրա ուժի, այսպես ասած «քանդակագործական» առանձնահատկության: «Ննեմեսիսի» առիթով ասենք, որ Վարուժանը թերևս հենց իրեն նկատի ուներ ժողովրդանվեր այն քանդակագործի կերպարով, որն ստեղծեց վրիժառուի արձանը: Վարուժանը նույնացնում է քանդակագործին ու քերթողին, քանդակագործին հաճախ քերթող է անվանում, կարծես իրավունք տալով մեզ՝ քանդակագործ անվանելու իրեն՝ քերթողին: Հիրավի, «Ցեղին սիրտը» ամբողջության մեջ աչքի է ընկնում մտածողության և գծերի հստակությամբ, կառուցվածքի ներքին տրամաբանությամբ: Բանաստեղծն իր քանդակագործ հերոսի նման՝ պատկերների, բառերի հարվածներով մտածումի զանգվածի միջից կենդանացնում է իրական մի դեմք, կյանքի մի պահ, մի դեպք, մի գաղափար: Բառ-բառ, պատկեր-պատկեր, որպես մուրճի մի-մի հարված, քանդակում է բանաստեղծը Արգարության ու Վրեժի գաղափարը, բայց ոչ որպես միտք

ու մտածողութիւն, պարզապէս Գաղափար, այլ իբրև իրական ու շոշափելի գծերով մարդիկ. մի սպասող Մայր, մի անարդարորեն բանտարկված Հայր, մի հայ Կոռնէկ, մի հավատուրաց Պառավ, մի հեղափոխական Առաքյալ, մի ծեր Հովիվ և Մայրեր ու Քույրեր, մի ամբողջ ժողովուրդ: Եվ յուրաքանչյուրն այնքան տեսանելի ու ցայտուն, ինչպէս քանդակը: Այստեղից էլ այն աստ-ցիացիան, որ Վարուժանի հերոսները ավելի շատ մեր աչքի առջև հասնում են քանդակային ձևերով, պահի մեջ արձանացած, զանգվածային ամբողջու-թյամբ, քան գույների բազմազանութեամբ: Բայց շարժվող, խորհող ու տա-նապող քանդակներ են դրանք, որ թելադրում են հզորութեան, ամբուրթյան, կարծրութեան զգացողութիւն:

«Քանդակային» այս ոճը սերտորեն շաղկապված է բանաստեղծի պատ-կերավորման սկզբունքի հետ: «Յեղին սիրտը» գրքում Վարուժանը մեծ մա-սամբ խուսափում է համեմատութիւններից ու մակդիրներից, ապավինելով երևույթների ու առարկաների դիպուկ ընտրութեան ու ճշգրիտ նկարագրման սկզբունքին: Այսպէս, հանրահայտ «Ձոնի» մեջ կա ընդամենը երկու մակդիր (եղեգնյա գրչով և ցամփած աղբյուրեն) և մեկ համեմատութիւն («գրիչս եղավ անթրոց սրտերու հնոցի»): Իսկ եթէ դիմում է համեմատութեան կամ մակդիրի, ապա դրանք շոշափելիորեն տեսողական են, բնական երևույթնե-րից բերված օրինակներ: Մտացածին, երևակայական համեմատութիւններ չկան Վարուժանի մոտ: Ավելին, վերացական առարկաները, գոյականները նա համեմատում է կոնկրետ առարկաների հետ, այն էլ, կրկնում ենք, շոշա-փելիորեն տեսողական առարկաների: Հենց դա էլ նրա պատկերներին հա-ղորդում է քանդակային դժեր: Այսպէս, Նեմեսիսի արձանը կերտող քանդա-կագործը, նրա մտածումը, բուն նյութը՝ մարմարը պոնեմում ընդգծվում են հենց այդ տեսողական, ասել է «Բանդակային» պատկերումով: «Քանդակա-գործը՝ «հսկա, մրկավարս, հրաշվի», «ոսկեղեն մուրճը ափին մեջ, դրժ-գույն, վեհ» մարմարի դեմ կանգնած, մարմարը՝ «լեռնակապուտակ զանգ-ված», «բարբարոս ապառաժ» և մտածումը՝ որ այդ քարի մեջ հուշիկ-հուշիկ իր արմատներն է խրում «ծառի մը պես ձիթենի»: Այդպիսի պատկերներով են կերպարանավորվում Վարուժանի գրեթէ բոլոր հերոսները: Պատկերն առավելապէս նկարագրական-պատմողական է, «գիրքի մը», «պահի մը», «մարդու մը» շորս կողմից ամբողջական նկարագրութիւն: Վարուժանի պատ-կերային մտածողութեանը հատուկ են նաև հիպերբոլն ու սիմվոլիկան, բայց զարմանալիորեն դրանք հասկացվում են ուղղակիորեն, ձեռք են բերում կոնկրետի ու ճշգրտի դրսևորումներ: Այսպէս, Սուլթան Համիդի արյունարբու հատկանիշը ընդգծելու համար նրա գահի պատվանդանը բանաստեղծն ան-վանում է շիւմաֆաւ և թափած արյունը՝ ծով: Եվ ծով արյունը բարձրա-նալով անընդհատ՝ կամաց-կամաց փտեցնում է գահի հիմքերն ու տապա-լում («Արյան հաղթանակ»): Կամ՝ այրվող հայոց գյուղերի բոցը հասնում է «Արարատն բարձր» և բարձր անգամ Աստուծոց («Հայհոյանք»): Որքան էլ հիպերբոլիկ կամ սիմվոլիկ, Վարուժանի պատկերները կենդանի են, ցայ-տուն և շոշափելիորեն տեսանելի:

Բանաստեղծի «քանդակային» ոճը, սակայն, չի նշանակում թէ նրա պատկերները ստատիկ են: Վարուժանի գրքի մի առանձնահատկութիւնն էլ շարժման, կյանքի բարձիւթի թելադրվող զգացողութիւնն է: Գրքում կյանքի պատկերների, դեպքերի, գործողութիւնների առատութիւնը պայմանա-վորում է հենց այդ շարժումը: Այդ շարժումը, ընթացքը, դինամիզմը գրտ-

նում ենք և՛ առանձին բանաստեղծությունների ներսում, և՛ ընդհանրապես գրքի էջերում: Ահա, օրինակ՝ «Նեմեսիսը»: Քանդակագործի արվեստանոց մտնելու պահից մինչև հերոսի՝ դափնեճյուղը փետելու պահը մի ամբողջ կյանք է, շարժուն ու դինամիկ մի ընթացք: Հատկապես այդ շարժումը ցայտուն է դառնում քանդակումի ընթացքում, երբ «Եվ քանդակեց, քանդակեց, Եվ քանդակեց, քանդակեց» երկտողի ամեն կրկնությունից հետո մարմարե զանգվածի միջից հառնում է Աստվածուհու մարմնի մի մասը: Ապա նաև այն հատվածը, երբ ժողովուրդն շտապում է Նեմեսիսի արձանը տեսնելու. այդ ընթացքը բանաստեղծը համեմատում է գետերի հոսքի հետ: Ահա, օրինակ՝ «Ջարդը»: Ինչքան շարժում կա նրա մեջ: «Հրամանը, օ՛ն», — առաջին իսկ բառերը հուշում են հզոր մի ալիքի շարժման սկիզբը: Եվ հաջորդ տողերով զգում ես թուրք ամբոխի ռիսակալ խլրտումը, ջարդին նախապատրաստվելը: Երեք անգամ կրկնվող այդ գույժը՝ «Հրամանը, օ՛ն» ի վերջո գտնում է ամենահարմար բնորոշումը՝ «պոռթկաց...»: Եվ ապա շարժման ընթացքը բնութագրող ու դարձյալ կրկնվող «Հառաչ, հառաչ» հրաման-բառերը «բարբարոս Ոգու» մրկարշավ ընթացքն են պատկերում: Ջարդն է սրարշավ անցնում Հայոց աշխարհով:

Նման շարժում և դինամիզմ ունեն «Կուլի երթը», «Օձը», «Առևանգիչը» և ուրիշ գործեր: Այդ դրամատիզմը բնութագրական է ողջ գրքի համար: Ու նաև Ոգու շարժում կա, նինջից մինչև արթնացում, արթնացումից՝ խլրտում, խլրտումից՝ ծառայում:

Թվարկված այս բոլոր հատկանիշներին ավելանում են պաթոսը, կիր-
ֆը, խոսքի հորդաբուխ ուժը, առնականությունը: Հենց դրանք էլ (արտա-
հայտված տաղաչափական համապատասխան ձևերով) արտաբուստ ավելի են
ընդգծում Վարուժանի արվեստի ինքնատիպությունը: Այս ամենի շնորհիվ,
ինչպես բնութագրում է Հ. Թամրազյանը, Վարուժանին «հաջողվում է հաս-
նել պատկերների և կրքոտ տրամադրությունների՝ զուգորդման, այսինքն
անմիջական և միջնորդավորված եղանակների միահյուսման, քաղաքացիա-
կան, անձնական զգացմունքների շիկացման և կյանքի երևույթների գեղարվես-
տական մարմնավորման» (5, էջ 114):

Այս ամենից հետո, թվում է, թե Վարուժանի գիրքը լուրջ պոռթկումի
ծնունդ է, թե այս բանաստեղծությունները ծնվել են միանգամից, առանց
տքնանքի, առանց մշակման, առանց նախնական ծրագրի: Իրականում այդ-
պես չէ: Այսօր մեր առջև են Վարուժանի ձեռագրերը, նամակները, որոնք
ասում են, թե բանաստեղծը գրասեղանի առջև նստելուց առաջ ունեցել է
գաղափարական ու գեղագիտական որոշակի ծրագրեր: Հենց այս գրքի «Հայ
բժիշկը» բանաստեղծության մասին Չոպանյանին տված բացատրության մեջ
Վարուժանը գրում էր. «Միայն, ներվի ինձի բացատրել քերթվածին քանի մը
մասերուն՝ կազմելու ի՛մ եղանակս, ի՛մ կրսեմ, քանի որ արվեստը գեղեցկին
միջոցը ըլլալուն համար, իր նպատակին՝ որ է գեղեցկության նման՝ առն-
չական կամ անհատական է» (6, էջ 34): Եվ բացատրում է կազմության իր
եղանակը: Այս եղանակի մասին ամենատարբեր բնույթի բացատրություն-
ներ ենք գտնում նրա նամակներում, այստեղ հիշենք միայն, որ ներշնչումով,
միանգամից ծնված նրա քերթվածներն անգամ գեղարվեստական մշակման
երկար ճանապարհ են անցել: Այսպես, հորդաբուխ «Ջարդը» պոեմի մասին
Վարուժանը գրում է. «Ջղայնությունս և passion-ը (կիրք—Վ. Գ.) զոր
քերթվածներուս առաջին օրենքը կը նկատեմ, ինձ շատ դյուրին ներշնչած են

այս կտորը՝ բայց անոր ամբողջական և ներդաշնակ կազմութիւնն մը տալու համար բավական աշխատած եմ» (6, էջ 107): Այդ «բավական աշխատածը» մենք կարող ենք տեսնել նրա ձեռագրերի վրա. ջնջումներ, կրճատումներ, փոփոխութիւններ, սաղաշափական, շարահարկական ու այլ կարգի հղկումներ, որոնք ապացուցում են «ներդաշնակ կազմութիւնն» տալու ձգտումը:

Այդ ձգտման վառ օրինակ կարող է ծառայել նաև «Արմենուհի» պոեմը, որի մի քանի տարբերակ ձեռագրերը կան այսօր բանաստեղծի արխիվում, և որոնք ցույց են տալիս բանաստեղծի խստապահանջութիւնը գեղարվեստի նկատմամբ: Այդ խստապահանջութիւնը և՛ իր նկատմամբ է, և՛ ուրիշների: Վարուժանը քննադատում էր այն «հնավաճառ բանաստեղծներին» որոնց ապրանքները ոչ տաղաշափության և հայերեն լեզվի փառքը ունին, ոչ գեղարվեստի շնորհքը» (6, էջ 127):

* * *

Իսկ ինչպիսի՞ն էր «Ցեղին սիրտը» գրքի տաղաշափութիւնը և որքա՞ն էր այն օժանդակում գրքի ոգու դրսևորմանը:

Ծիշտ է, «Ցեղին սիրտը» գրքում հանդիպում ենք տաղաշափական զանազան ձևերի (ասենք 7, 10, 11, 14 վանկանի տողեր, բանաստեղծական տարբեր տներ, կարճ ու երկար տողերի զուգակցում), սակայն մենք գործունենք միասնական տաղաշափական մի սխեմայի հետ, որ ընդգծում է հեղինակի ոճը, ցուցադրում նրա ինքնատիպութիւնը: Այդ միասնականութիւնը արտահայտվում է նրանում, որ գրքի բանաստեղծութիւններն ու պոեմները շնչին բացառութեամբ, գրված են միաշափ՝ եռանդամ 11 և երկանդամ 7 վանկանի տողերով (4+4+3 և 4+3 ոտքերով կամ անդամներով): Որոշ գործեր գրված են միայն 11 վանկանի տողերով, բայց տարբեր շափի տներով («Ալիշանի շիրմին առջև», «Արմենուհին», «Եվկիտ Տոնել», «Մատնիչը»), որոշ գործեր միայն 7 վանկանի տողերով («Հայկակներու օրրանը»), որոշ գործեր՝ 14=(7+7) վանկանի տողերով («Թիապարտները», «Կիլիկյան մոխիրներուն», «Հաղթողը», «Հովիվը»), իսկ գործերի գերակշիռ մասը այդ երկուսի համադրումով (?): Այդ համադրումը բանաստեղծը այնպես է կատարել, որ և՛ արտաքուստ, և՛ հնչեղութեամբ հասնի բազմազանության: Այսպես, նա բանաստեղծական տունը կառուցում է մերթ՝ մեկ 11 ու մեկ 7 վանկանի տողերի հաջորդականութեամբ («Լվացարարուհին», «Հորս բանտին մեջ», «Օձը»), մերթ՝ երկու 11 և մեկ 7 վանկանի տողերի հաջորդականութեամբ («Պապս», «Թողք մեծնամ», «Հայ բփիշկը»), մերթ՝ երեք 11 և մեկ 7 վանկանի տողերի հաջորդականութեամբ («Հայրենի լեռներ», «Դուցազնի մը սուրին», «Կարոտի նամակ»): Եվ վերջապես՝ բանաստեղծութիւնների կեսից ավելին կառուցված է խառը սկզբունքով՝ 11 և 7 վանկանի տողերի խառը, անհամաշափ օգտագործումով և բանաստեղծական տաճ նոր կառուցվածքով: Հենց սա է առավել բնորոշը «Ցեղին սիրտը» գրքի համար: Մյուս ձևերը կային նաև «Սարսուռներ»-ում: Նոր գրքում այս նորութիւնն էր բերում բանաստեղծը: Ծիշտ է, Վարուժանից առաջ և՛ միջնադարյան բանաստեղծների, և՛ ժողովրդական ու աշուղական երգերում, և՛ նորագույն պոեզիայում օգտագործվել են 11 և 7 վանկանի տողերը, սակայն առանձին-առանձին, այն էլ, բանաստեղծական կայուն տան կառուցում Վարուժանն առաջինն էր այդպես լայնորեն և բազմաձև կիրառում այդ շափը (8):

Իսկ 11 և 7 վանկանի խառը և անհամաչափ տներով ոտանավորի կառուցվածքը Վարուժանի բերած նորությունն էր պոեզիայում: Ահա մի նմուշ բանաստեղծության այդ ձևից.

«...Կեցցե՛ Մայրն այն սևազգեստ՝
Որ գիշերվան մեջ հերոսներ կը քաղե,
Առավոտուն կ'ըլլա հարս,
Հա՛րս կըլլա, հա՛րսը բոլորիս, հա՛րսն արքշիռ
Որ ծովուն հով և խախնաճեփ սեղանին
Վարդ կը նետե ամենուն,
Եվ ավասիկ կ'համբուրե
Իր գինիոտ բերանով
Մարդերն ամեն ցեղերու,
Կեցցե՛:»—Ըսին այն ժամանակ, բայց հետուն
Այս խախնաճեփ ժրխորումն արքընցած
Գայլ Վանաններն, Դավիթ Բեկերն բնաջուռ,
Հերոսներն հին՝ գաղափարին հինձորյա,
Գինավայրուր տեսան
Օտարներու առջև պարող իրենց մօր...

Ի՞նչ առանձնահատկություն ունի այս ձևը, որ այնպես համահունչ էր Վարուժանի փոթորիկուն խառնվածքին: Նրա զգացմունքների ու մտքի հեղեղը շէր կարող շրջանակվել բանաստեղծական կարճ տների սահմաններում, և նա ընտրեց բազմաթիվ տողերով տան ձևը, կամ, ավելի ճիշտ, յուր գնաց առանց որոշակի տան: Պարզապես բաց թողած մտքի ու զգացմունքի ծայրը, ինչպես հեղեղն է հոսում բաց դաշտով, կամ ձին է սլանում անսասն՝: Բայց արտաքուստ անսասնձ այդ ձիու անտես սանձերը բանաստեղծի ձեռքերում են, և նա ղեկավարում է շափի զգացման որոշակի տակտով:

Ուրեմն Վարուժանը նախ անտեսեց բանաստեղծական տան սահմանները: Ապա՝ տողերը դասավորեց խառը և անհաշվենկատ: Ապա՝ Վարուժանի բանաստեղծական տողն ավարտուն նախադասություն չէ, տողանցները հաճախ են կիրառվում: Մեկ նախադասությունը կարող է տեղավորվել մի քանի տողերում: Այս հանգամանքը մտքին հաղորդում է շարժում, թափ, գործողության զգացողություն, երաժշտականություն:

Արդեն առանձին, եռանդամ 11 վանկանի (4+4+3) և 7 վանկանի (4+3) տողը, ինչպես Մ. Արեղյանն է գրում՝ «ոիթմիկ-երաժշտական է», իսկ դրանց համադրությունը՝ նոր որակ:

Այս ձևում Վարուժանը մոտենում էր ազատ ոտանավորի (ВОЛЬНЫЙ СТИХ) կառուցվածքին. անհավասար տողերի մեջ կան տարբեր քանակի միանման ոտքեր ու անդամներ, և հենց դրանք էլ պահպանում են կայուն ոիթմ: 11 վանկանի տողը միանգամայն ոիթմիկ է, քանի որ 11 վանկանի 4+4+3 ոտքերի կողքին 7 վանկանիի 4+3 ոտքերը կրկնվում են միշտ նույն դասավորությամբ:

Եվ վերջապես, այս ձևի մեջ բանաստեղծը հրաժարվեց հանգից: Այս հորդարուխ ընթացքի մեջ հանգը պիտի նեղեր իրեն, պիտի խանգարեր խոսքի անկաշկանդությունը: 1906 թ. (այսպիսի քերթվածների ստեղծման ամենաբուռն շրջանում) Վարուժանը Անդրիկյանին գրած նամակում խոսել է իր հանգերի մասին. «Ինձի կը գրեք, թե եթե իմ գրություններես հանգերը վտարեմ, անոնք ավելի պիտի ընդարձակին և գեղեցկանան. այդ մասին ձեզ համախոհ եմ և ոչ թե՛ վասնզի անոնք մտածումը կը շղթայեն, այլ նույնիսկ

կը քայքային մեր շեշտերուն գեղեցկութիւնը: Հանգը միջին դարեն է, և ինչ-որ միջին դարեն է՝ ընդհանրապէս բռնապետական է, և ինչ-որ բռնապետական է՝ է՝ հետադիմական, և չէ՞ մի որ հանգը արվեստին բռնավորն է և նրա հոգին կազմող մտածման հետմղիչը» (6, էջ 60):

Մինչ այդ (նաև «Սարսուռները») Վարուժանը գրում էր միայն հանդերով: Հանգից հրաժարումը սկսվում է 1905-ի կեսերից: Սակայն այդ նույն ընթացքում Վարուժանը շարունակում է նաև հանգավոր բանաստեղծութիւնը և այն էլ՝ գիտակցաբար: «Եվ հիմա ես արդեն հանգի մոլեռանդութիւնը նետած եմ վրայես, բացի քանի մը թեթև ոտանավորներու մեջ, ուր անոր ներկայութիւնը մասամբ մը հարկ է բուռն եռանդի բմբուսութիւնը շլատելու և լեզուն իր նյութին մեղմութիւնը հասցնելու համար», — գրում է Վարուժանը նույն նամակում: Հիրավի «Ցեղին սիրտը» գրքի հանգավոր մի շարք բանաստեղծութիւններ գրված են մինչև 1905 թ. կեսերը, իսկ հետագայում գրվածները հենց նրանք են, որոնց պետք էր ինչ-որ «մեղմութիւն» հաղորդել (ինչպես, օրինակ՝ «Վարտի նամակ», «Լվացարարուհին», «Ալիշանի շիրմին առջև», «Դիակի սայլը» և այլն):

Գրքի հանգավոր բանաստեղծութիւնները ունեն դասական քառատող, կամ վեցատողանի տան կառուցվածք: Հատուկ սկզբունքով հանգավոր և դասական կառուցվածք ունեն նաև դյուցազնավեպերը. «Եվկիտ Տոնելը» (1904-ին գրված)՝ քառատող տներով, խաչաձև հանգավորումով, «Արմենուհին»՝ վեցատող տներով, խառը հանգավորումով: Այս «խառը» թերևս այն պատճառով է, որ պոեմը բանաստեղծի սկզբնապես գրել է անհանգ, բայց հետո զգալով, որ բանաստեղծական նման կառուցվածքը ինչ-որ շահով թերի է դրսևորում նյութը, մշակել, հանգավոր է դարձրել:

«Հովիվը» դյուցազնավեպում, կերպարի էպիկական ոգուն համապատասխան, Վարուժանն ընտրել է երկար, հանդարտիկ, բնորոշուն 14 վանկանի տողաչափը՝ $7=(4+3)+7=(4+3)$ ոտքերի անխախտ, կանոնավոր կառուցվածքով և տողը ծանրորեն շեշտելու համար կատարել է կից հանգավորում: Ի տարբերութիւն մյուս պոեմների և բնդհանրապէս հանգավոր բանաստեղծութիւնների, «Հովիվը» պոեմը առանձին տների չի բաժանել (նաև «Թիապարտները» և «Հաղթողը» բանաստեղծութիւնները, դարձյալ 14 վանկանի նույն ոտքերով), թերևս նույն՝ էպիկական շունչ հաղորդելու միտումով: Թերևս նաև այն պատճառով, որ սրանք ինչ-որ յափով նման էին բանաստեղծութիւններին, որոնք գրված են 11 և 7 վանկանի տողերով և որոնց մեջ երբեմն 7 վանկանի տողը գերակշռում է: Այս 14 վանկանի տողերը հատածներով ընթերցելիս ($7+7$) ստացվում է գրեթե նույն ռիթմականութիւնը:

Ազատ, անհանգ, անտուն, խոսքի հորդաբուխ ուժով, անկաշկանդ ստեղծված ոտանավորի նկատմամբ Վարուժանի հակումը և յայն կիրառութիւնը հաստատում է, որ բանաստեղծը խորացել է մեր նախահիմքերի, ժողովրդական, բանավոր պոեզիայի մեջ, ուսումնասիրելով ոչ միայն ոգին, այլև ձևը:

Ահա թե ուր են մխրճվում բանաստեղծի արմատները: Ուրեմն նա իրավունք ուներ իր գիրքը անվանելու «Ցեղին սիրտը» նաև այս առումով:

* * *

Վարուժանի՝ 1912 թ. լույս տեսած «Հեթանոս երգեր» գիրքը բոլոր կողմերով ստեղծագործական նվաճում էր:

Հեղինակը կրկին նոր խոսք էր ասում և՛ նյութով, և՛ արվեստով: Նա «կսողն էր հեթանոսական շարժման և եղավ ամենամեծը բոլորից»:

Արվեստում ազգայինից համազգայինի, մարդկայինից համամարդկայինի անցումի մեջ «Հեթանոս երգեր»-ում Վարուժանը հասավ մեծ նվաճման: Բանաստեղծական խոսքի կատարելության ձգտման ճանապարհին «Հեթանոս երգերը» կրկին նոր էտապ էր: Այստեղ, ինչպես Պ. Սևակը կասեր, բանաստեղծը ընթերցողի հետ ավելի հաճախ է խոսում «տողից դուրս», ավելի շատ բան է ասում ենթատեքստում, թեև պատկերավոր է և դիպուկ նաև «տողի մեջ»:

«Հեթանոս երգեր» գրքով Վարուժանը մեր պոեզիայում բերում էր բանաստեղծական խոսքի նոր որակ՝ կյանքի բաբախի և զգացմունքների անկաշկանդ դրսևորման որակը: Քաջատեղյակ համաշխարհային գրականությունը («Հնդիկներեն մինչև Հոմեր, և Հոմերեն մինչև Մետերլինկ») և եվրոպական նորագույն քաղաքակրթությանը, Վարուժանն իր նոր գրքում բերում էր և՛ իմացություն, և՛ եվրոպական ժամանակակից գրական մտածողություն: Այս իմաստով Վարուժանը մեկն էր այն քչերից, որ մեր գրականությունը բարձրացնում էր եվրոպական գրականության մակարդակին:

Բառը, խոսքը Վարուժանի նոր գրքում ձեռք են բերում նոր կշիռ: Միջավայրը, հերոսը և հոգեբանությունը թելադրում են բանաստեղծին իրենց դրսևորող բառաձևը: Ով ունկնդիր է այդ թելադրանքին և ով գտնում է, նա է մեծը: Վարուժանը լսեց և գտավ: Բավական է համեմատել «Հեթանոս երգեր» և «Գողզոթայի ծաղիկներ» շարքերի բանաստեղծությունները (թեկուզ մեկական), և մենք կտեսնենք, թե բառերի ինչ նրբությամբ է բանաստեղծը հասել գույների, տրամադրության հակադիր պատկերների: «Հեթանոս երգերի» պայծառ, կենսասիրության մատուցող, թեթև ու հրճվագին գույները ուղղակի հակադրություն են «Գողզոթայի ծաղիկների» ծանր, մռայլ, թախիժ ու տառապանք ներարկող գույների ու տրամադրության: Մի դեպքում՝ քնարական հերոսը արևելքի շոռյա ճոխության մեջ կյանքի հաճույքը վայելող Արքան է («Հեթանոսական»), մյուս դեպքում՝ Քրիստոսից ավելի տառապած Մարդը, որ գթություն է խնդրում («Ճանապարհ խաչի»): Մի դեպքում՝ աշնան շոռյա (ի՛նչ գեղեցիկ գույներ, ինչքա՛ն կյանք) այգում շրջող երջանիկ մայրության պատրաստվող լալագեն է, մյուս դեպքում՝ ցուրտ-ձմեռ գիշերին փողոցում դողացող խեղճ կինը, որ ուզում է ուրիշի դռանը թողնել իր փոքրիկ երեխային («Ընկեցիկը»): Մի դեպքում՝ ուժանտիկ, երազային, չքնաղ մի պահ, հանդիպում սիրած աղջկա հետ, սեր ու զգվանք («Գրգանք»), մյուս դեպքում՝ ցավագին մորմոք, կնոջ կողմից բզկտված սիրտ («Սիրտս է հոգնած»): Եվ այսպես շատ օրինակներ:

Այդ հակադիր նյութը բանաստեղծը մատուցել է «հարմար» բառամթերքով, բառերի խստագույնս ընտրությամբ: Խոսելով գրողի լեզվի և ոճի հարցերի մասին, Վարուժանը գրում է. «Ոճը բառերուն ճիշտ իմաստը ըմբռնելու և անոնց իրար հետ ունեցած աղերսը գիտենալու արվեստն է», և «խնդիրը բառերը գործածելուն մեջ չէ միայն, այլ անոնց նրբությունները, պատկերները, զգայությունները իրարու հետ պատշաճեցնելու մեջ» (9, էջ 260): Վարուժանը իր խոսքը հաստատում էր Մոպասանից բերված ասույթով. «Բառերն հոգի ունեն, պետք է գտնել այդ հոգին»:

Հիրավի այդպիսի զգացողությամբ է Վարուժանն ընտրել իր բառերը: Վարուժանի բանաստեղծական մտածողությունը, համեմատությունները,

պատկերների, վերադիրների ամբողջ համակարգը նորութուն էր մեր պոեզիայում և անմիջապես մատնացույց էր անում բանաստեղծի ինքնատիպությունը:

Իրավացի է Վ. Դավթյանը, երբ ասում է, թե «Վարուժանի պոետական արվեստի ամենաակնառու առանձնահատկությունը նրա պատկերների ու համեմատությունների աներևակայելի հարստությունն է ու թարմությունը» (10, էջ 107): Եվ, իհարկե, իրավացի էր նաև Պ. Սևակը, երբ ընդգծում էր Վարուժանի «ամեն ինչ պատկերավոր ասելու» հակումը, «զարմանալի պատկերավոր ոճը», «ամեն կարգի երևույթների մեջ պատկերավորման համապատասխան եղանակ գտնելը» (11, էջ 322—348):

Ահա մի օրինակ՝ ծեր բանվորի կնոջ ու երեխաների սպասման և նրանց սեղանի պատկերից («Սպասում»).

Ահավասիկ շուրջն ընթրիքի սեղանին
Նրստան տղաքն ու կինը ծեր բանվորին:
Մեջտեղը լուռ կը պաղի
Ոսպապուրե իր գոլորշիին մեջ անդոր:
Մայրը հացերը լեղի
Իր սրտին պես բաժնեց կըտռը առ կըտռը
Տրդոցն համար և ամուսնույն՝ որ գործեն
Պիտի դառնա...— կը սպասեն...
Մըխտտ ճրագին շառ լույսեն
Հացերն ամբողջ կարմիր են.
Կարծես անոնք բորենին
Արյունը նրման Քրիստոսի մը կողին:
Ջուրը գույնով փացախի
Կ'երագե հոն ըմպանակին մեջ մեծղի...

Կարիք կա՞ ասելու, թե այստեղ ամեն բառ իր տեղում է, պատկերները գարմանալիորեն բխում են տրամադրությունից, դիպուկ են ու խորիմաստ: Վերադիրները տարողունակ են ու բնորոշ առարկային: Այսպես, անդորը մակդիրը գտնված է ոսպապուրի գոլորշու համար, իսկ որ այն սառչում է. պաղում է լուռ՝ բնորոշ է ամբողջ իրավիճակին: Այս լուռը կարծես ասում է. որ բանվորի կնոջ ու երեխաների հոգեվիճակին հարմարվում է անզամ ոսպապուրը, որ «լուռ կը պաղի»: Ապա՝ մայրը բաժանել է ամբողջ հացերը, սրա կողքին մեկնաբանություն չպահանջող լեղի մակդիրն է ծվարել, որը կարող է ընթերցողի միտքը շատ հեռուն տանել, աչքի առաջ բերել աշխատանքի ծանր պայմաններ, արյուն-քրտինք թափող աշխատավորին, որի վաստակած մի կտոր հացը կարող է հիրավի լեղի լինել: Եվ այդ մի կտոր հացը մայրը բաժանել է ամուսնու և երեխաների միջև, կտոր-կտոր է արել և դրել սեղանին, բաժանել է, քիչ է ասել՝ հավասար, հավասարը այն բառը չէ, բանաստեղծը գտել է ամենահարմար համեմատությունը. «Իր սրտին պես բաժնեց...»: Ահա և հացի կտորները նույնպես լուռ, ինչպես երեխաները, ինչպես ոսպապուրը՝ սպասում են: Բանաստեղծը հմուտ օպերատորի պես նեղացնում է շրջանակը, մեծ պլանով սևեռելու համար հայացքը հացի փոքրիկ կտորների վրա: Թող ուրեմն միտտ ճրագը (երկրորդական մանրամաս ընդգծող մակդիր) իր լույսով առաջին պլան մղի հացը: Իսկ ճրագի լույսի տակ հացերն ամբողջովին կարմիր են, կարծես արյուն են թորում, Քրիստոսի կողի նման: Կրկնակի, եռակի, իրար վրա բարդված համեմատությունները ամբողջացնում են խեղճության պատկերը: Հացը, որ Քրիստոսի տանջանքով է

վաստակված, արյան գույն ունի և լեղու համ: Եվ անգամ ջուրը, մեծ ըմպանակի մեջ, քացախի գույն ունի:

Ահա մեկ ուրիշ պատկեր. «Մահվան կմախքը» ճիվաղի կերպարանքով շրջում է քաղաքում և խեղճերի տներն է մտնում («Ճիվաղը կ'անցնի»): Մի թշվառ ընտանիքում նա գտնում է մի երիտասարդ, ապա՝

Մահափյուն ֆոզն իր ուսին
Անոր վրա տարածեց.
Ու համբույրով մ'աճավար,
Անկողնին մեջ, խեղդեց պարմանն կարեղեղ,
Ժանտ շունչին տակ ածխացուց
Արյունն ու սիրտը լափեց:

Այս ծանր, ողբերական, պահի համար ընտրված բառերը նույնպես դաժան են ու մահահոտ: Քողը մահասփյուն է, համբույրը՝ ահավոր, շունչը՝ ժանտ, արյունը ոչ թե սառեցրեց, այլ ածխացուց, սիրտը ոչ թե կանգնեցրեց, այլ՝ լափեց...

Մինչդեռ տրամադրության հակոտնյա մեկ ուրիշ պատկերում բառերը փոխում են իրենց իմաստները, մակդիրները հաղորդում են ուրիշ երանգ ու իմաստ: Վայելուչ ու շոյլ «Հեթանոսական»-ի մեջ, մարմարակերտ պալատի աստղակուտ շահերը լույս անճրևելով են վառվում (հիշենք «Սպասում»-ի «մխոտ ճրագին շառ լույսը» պատկերը): Այստեղ համբույրն հզոր է (նախորդի մեջ ահավոր), շերքեզուհու շրթները բոսոր են ալ վարդի նման:

Համեմատենք երկու պատկեր, երկուսն էլ արյունած սրտի մասին: Ահա «Սիրտս է հոգնած» բանաստեղծության առաջին մասը՝ իր խաբված սրտի մասին.

Սիրտս է հոգնած, վիրավոր.
Ո՛չ մեկ գարնան ծաղիկներուն կը ապասե.
Կին մը ապուշ մոլուցեով
Ջայն բրզկտեց. արդ տաք լույս մատերեն
Արյուններս են, որ հատերու պես նուտի,
Կաթիլ-կաթիլ կը ծորին...
Սիրտըս է հոգնած,
Ու սերս իր մեջ վիրավոր:

Եվ «Գրգանք» բանաստեղծության առաջին հատվածը, երբ տղան կարոտով սպասում է սիրած աղջկան.

... Ձեռն ի ծրնոտ րապասեցի իր գալուն...
... Խուփ մը պես ճեղքված,
Սիրտըս շիթ-շիթ արյուն քարեց ծունկերուս,
Կարոտը սերս արյունեց...
... Եղնիկի պես լացի գոհար արցունքներ...

Առաջին պատկերում ներգործող օբյեկտը (կինը) անմիջական պատճառն է տառապանքի, և բանաստեղծը նույնիսկ դահճի կերպարանքով է տեսնում նրան ու նրա արարքը, խորացնում նրա շար ու դաժան էության գույները: Նա ոչ թե վիրավորել է բանաստեղծի սիրտը, ցավեցրել, փշրել, այլ շատ ավելի անողոր է եղել՝ բզկտել է: Կարծես թե այս բզկտելն էլ քիչ էր, բանաստեղծն այն որակում է մոլուցեով ձևի պարագայով: Ապա ավելի սաստկացնում պատկերը՝ մոլուցեին էլ կցելով ապուշ մակդիրը: Եվ որպեսզի այդ կնոջ պատկերը սպառիչ լինի, բանաստեղծը նրան կանգնեցնում է ընթերցող-

ղի առաջ արյունոտ ձեռքերով: Նրա արտաքուստ լուսե մատներից բանաստեղծի սրտի այունն է կաթիլ-կաթիլ ծորում, ինչպես քամվող նռան հատիկներից: Եվ այս ամենից տղան հուսալքված է, սերը վիրավոր է, չի սպասում գարնան ծաղիկներին:

Մինչդեռ երկրորդ պատկերի մեջ տառապանքի անմիջական օրյեկտը աղջիկը չէ, այլ տղայի հոգում կոնտակված կարոտը: Սիրտը դարձյալ նռան նման արյուն է շիթ-շիթ թորում, սակայն դա կարոտի հարվածից է, ավելի ճիշտ՝ ուռճացող, հասունացող սիրուց, որ հասած նռան նման արևից ճեղք է տալիս: Եվ այս տառապանքը քաղցր ու վսեմ է, դեղեցիկ ու նախանձելի: Այդ տառապանքից ծնված արդյունքն անգամ թանկարժեք է որպես գոհար: Եվ տղան հոռետես չէ, հոգնած չէ սիրտը, ամիսներ շարունակ կարոտով ու հավատով կարող է սպասել:

«Հեթանոս երգեր» գիրքը լի է նման պատկերներով, համեմատություններով ու մակդիրներով:

Հիշենք մի քանի բնորոշ մակդիրներ «Ցեղին սերտը» և «Հեթանոս երգեր» գրքերից. ահեղորեն շնչավոր կողեր, հողմատարիկ վարսեր, արյուն կաթող աստղ, հայրենակոխ ոտքեր, կուսածուխտ երազներ. մեծագոր կենցաղ, մահաբաղձիկ տրտմություն, շիրմաբույր գոյություն, տարփանհեղ կտուցներ, արեգնամու կյանք և այլն:

Լեզվա-ոճական ուրիշ հնարանքներից, որ կիրառում է Վարուժանը, կարող ենք հիշատակել նաև համեմատությունը, հակադարձ համեմատությունը, այլաբերությունը, անցյալի ոճական գունավորումը և այլն:

«Հեթանոս երգեր» գրքում Վարուժանը շարունակեց և զարգացրեց տաղաչափության իր նախնետրած ձևերը: Այստեղ ևս, ինչպես «Ցեղին սրտում», գերակշռող է 11 և 7 վանկանի խառը (3 և 4 վանկանի ոտքերով) տողերով, առանց բանաստեղծական տան տողերի կայունության, ոտանավորի ձևը: Այդ շափով են գրված գրքի 17 բանաստեղծություններ: Տաղաչափական տարբեր ձևերի կողքին «Հեթանոս երգեր»-ում Վարուժանը ավելի հաճախ անդրադարձավ 10 և 14 վանկանի ոտանավորներին, ապա կիրառեց նաև բուրրովին նոր ձևեր: Այսպես օրինակ, «Պատգամավորներս» բանաստեղծությունը կառուցված է 5 և 15 վանկանի տողերի զուգակցումով, «Մայիսի մեկ» բանաստեղծությունը՝ 11 և 3 վանկանի տողերի, իսկ «Պեգաս»-ը միանդամայն խառը դասավարտված 7, 5, 14, 11, 6, 4, 2, 3 վանկանի տողերի: Նման կտրուկ փոփոխությունները, որ բնավ էլ չեն խախտում ուրիշը, զարմանալիորեն ճիշտ են վերարտադրում Պեգասի լեռն ի վեր սլացքի և բանաստեղծի անզուսպ ձգտումի շարժման ներքին տեմպը: Սլացք ու ձգտում, որ այնպես ճշտորեն խորհրդանշում է Վարուժանի արվեստի էությունը: Հրեղեն Պեգասի սանձահարումը բանաստեղծի հաղթանակն է ընդդեմ Պոեզիայի դիմադրության: Պեգասի հետ դաշնությունը (նա ունկնդիր է բանաստեղծի խոսքին) Պոեզիայի բարձունքը (արևոտ լեռնագագաթը) նվաճելու երաշխիք է: Պեգասի վրա բանաստեղծի մրկային սլացքը, խոչ ու խուժերի հաղթահարումը և լեռան գագաթին կոթողվելը Պոեզիայի բարձունքի նվաճումն է:

* * *

«Հացին երգը» գրքում Վարուժանը բերում էր նոր նյութ, նոր աշխարհ, ոճական տարբեր եղանակներ, բանաստեղծական նոր մտածողություն, ձե-

վեր ու շափեր: Այնքան, որ թվացել է անգամ, թե նա «փոխել է լարերը», թե նա ուրիշ Վարուժան է այդ գրքում: Բովանդակության, իդեալի հաստատման գլխավոր խնդրում այդ գիրքը շարունակում էր «Հեթանոս երգերի» ասելիքը և սերտորեն առնչվում էր հեղինակի նախորդ գրքերի հետ, սակայն նոր նյութը թելադրում էր իր կաղապարը, ձևը, եղանակն ու ոճը, և Վարուժանը գտավ այն՝ ճշգրիտ ու համոզիչ: Գտավ շնորհիվ իր վառ երևակայության, կյանքի ճանաչողության, դիտողականության ու գիտականության:

Այսպես, եթե «Ցեղին սիրտը» գրքի նյութը թելադրում էր բանաստեղծին՝ իր հոգու ցավագին ճիշը, այրամարդու համբերությունը, վրեժի ու ըմբոստության տրամադրությունը դնել մարտական, կրքոտ ու հզոր բաբախի մեջ, ընտրելով դաժան, շիկացած, թանձր պատկերներ, որոնք դաջվում են կարծես ընթերցողի ուղեղի պաստառին, եթե «Հեթանոս երգեր» շարքի նյութը թելադրում էր նրան՝ իր հոգու խնդագին ճիշը, գեղեցիկի, ուժի, կենսալից կյանքի նկատմամբ ունեցած հաճույքի անպարագիծ երանությունը դնել վեհ ու պաթետիկ, շքեղ ու շռայլ, ճխացող բաբախի մեջ, ընտրելով վերամբարձ, զգայական, քանդակային պատկերներ, եթե «Գողգոթայի ծաղիկներ» շարքի աղավաղված իրականությունը մղում էր բանաստեղծին՝ դարի տառապանքից «նիզակված» իր սրտի ուրիշմով շափաբերելու տողերը, մերթ՝ հիսուսորեն նահասուակ, մերթ՝ մահացու տրտում, մերթ՝ զայրացած ու ըմբոստ, մերթ՝ պայթարի կոշող, ընտրելով թանձր, ռեալիստական, ազդեցիկ պատկերներ,— ապա «Հացին երգը» շարքի բանաստեղծական շունչն ու բաբախը թելադրվեց բնաշխարհիկ գեղեցկությունների մեղմությունից, գյուղական կյանքի ու աշխատանքի պարզությունից, աշխատավորի անխարդախ էությունից, անծայր բարությունից և այդ ամենի նկատմամբ բանաստեղծի ուժանտիկ հայացքից: Այդ մեղմ, խաղաղ շունչն էլ պայմանավորեց պարզ ու վճիտ, ջինջ ու զուլալ մի պատում՝ ուժանտիկորեն գեղեցիկ, աչք շոյող, պայծառ ու տաք պատկերային համակարգով:

Նոր նյութը թելադրում էր նոր ձև: Այս առումով հետաքրքիր է համեմատել «Ցեղին սրտի» և «Հացին երգի» առաջին բանաստեղծությունները՝ «Ձոներ» և «Մուսային»: Առաջինի մեջ հայրենիքի տառապանքը երգելու համար բանաստեղծն ընտրում է եղեգնյա գրիչ՝ կտրած սոսյաց անտառներից կամ հրդեհված երկրի մոխիրների մեջ ծլարձակած եղեգներից և այն դարձնում է սրտերի հնոցի կրակխառնիչ, որովհետև պայթար ու վրեժ պիտի երգի: Երկրորդի մեջ, դիմելով հայրենի Մուսային, նա խնդրում է սովորեցնել սրբազան հացի արարչագործման ընթացքը պատկերելու խորհուրդն ու գաղտնիքը, խնդրում է իր քնարը պսակել հասկերով:

Կարելի է համեմատել նաև «Գողգոթայի ծաղիկներ» շարքի «Դադար» և «Հացին երգը» շարքի «Միջօրե» բանաստեղծությունները՝ տեսնելու համար, թե նյութը ինչպես կարող է թելադրել ձևը: Երկուսի մեջ էլ պատկերված է կեսօրվա, միջօրեի աշխատանքային դադարի պահը, մեկը՝ քաղաքի (գործարանի), մյուսը՝ գյուղի (կալերի): Տարբեր՝ են գույները, բառերի իմաստն ու կշիռը, վերաբերմունքի ինտոնացիան:

«Հացին երգի» մեջ ձևի և բովանդակության առումով Վարուժանը հասավ աննախընթաց բարձրության: Հիբնավի այսպիսի մեղմ քնարականության մեջ, ժողովրդական բանավեստի պարզ ու անպաճույճ ձևերի օգնությամբ ու շնչով միայն հնարավոր էր հասնել իր բանաստեղծական ծրագրի իրագործմանը՝ ստեղծել հողի ու աշխատանքի, հացի արարչագործման պոե-

զիան, ստեղծել երազային, իդեալական մի իրականություն՝ մաքրված ամեն շարիքից, ուր ազատ ու խաղաղ Աշխատանքն է երջանկության ու վայելքի միակ պայմանը: Թվում է, թե երազային, ուսմանտիկ այդ իրականությունը կարող էր եթերային, վերացական, երևակայական պատկերներով կառուցվել, բայց, իհարկե, այդպես չէ ու չէր կարող լինել, քանի որ Վարուժանը ոչ թե ստեղծում է ուրիշ վերացական գյուղաշխարհ, այլ ներկա, ռեալ գյուղաշխարհն է մաքրում, զտում ու զուլալում, հիմքում թողնելով իրականի գլխավոր մասը: Այդ իսկ պատճառով էլ այստեղ նույնպես պատկերները ռեալիստական են, կյանքոտ, նկարչական ու քանդակային: Այս հատկանիշներն էլ հնարավորություն են տալիս շոշափելիորեն զգալ գյուղաշխարհի կյանքի բաբախը, աշխատանքի ոգին, աշխատավորի սրտի տրոփը: Այդ ուսմանտիկ աշխարհում այնքան ռեալիստական կյանք կա: Եվ գույնե՛րն են բնական ու թանձր: Այդ գույները կենդանանում են մեր առաջ որպես գեղանկար, քանդակ ու կինոկադր: Այդպիսի նկարեն ու քանդակային պատկերներ են կալերի, սերմնացանների, հանդապահի, եզների, մարագների ու գուռի նկարագրությունները:

«Հացին երգի» ռեալական առանձնահատկությունների մեջ ընդգծվում է ժողովրդական բանահյուսության մտածողության ու պոետիկայի բարերար ազդեցությունը: Վարուժանի գրքում կիրառություն են գտել ժողովրդական խաղիկների ոգին ու ձևը (ժողովրդական մտածողություն, պարզ պատում, դիպուկ պատկերներ, կարճ տողեր, քառատող տներ, կրկնություններ և այլն): Ժողովրդական այդ մտածողությունն ու ռեբը նկատելի են ընդհանրապես ամբողջ շարքում բայց ընդգծվում են հատկապես «Կամներգ», «Հունձք կը ժողվեմ», «Օրհնություն», «Էրնում» բանաստեղծություններում: Դրանց մեջ մենք կարծես լսում ենք աշխատավոր գյուղացու, ցանող, հնձող ու կալսող մշակի երգի ձայնադրությունը, երգ, որ հրաշալիորեն ներկայացնում է նրա հոգու երկվությունը՝ հաճույքն ու տառապանքը: Այս դիտանկյունից հատկանշական է «Հունձք կը ժողվեմ» երգը, ուր այնքան միահյուս, գիրկնդխառն երևում են աշխատանքի առթած հաճույքը և սիրո ցավից ծնված տառապանքը:

Գաղափարական նպատակասլացությունամբ, իդեալի հաստատման գեղագիտությամբ ունենալով ներքին միասնություն, Վարուժանի գրքերը բանաստեղծական արվեստի նոր ու ինքնատիպ գրսևորումներ էին, նյութի, ռեբրի ու ձևերի զանազանակերպ արտահայտություններ, որոնք ամբողջության մեջ դարձան մեր պոեզիայի նոր՝ վարուժանական որակը: Ինչպես Վ. Դավթյանն է գրում՝ մեր «պոեզիայի արտահայտչական միջոցների մեջ կատարած նրա բարենորոգչական սխրանքը... շատ է համարձակ, մեծ և երևելի» (10, էջ 106):

1 Զաֆարյան Ա., 20-րդ դարի սկզբի հայոց բանաստեղծությունը, Եր., 1973:

2 «Զարենցյան ընթերցումներ», 1973 (Հր. Քամրազյան, Զարենցի «Մահվան տեսիլները»):

3 «Գրական ասուլիսներ» Գ., 4. Պոլիս, 1913:

4 Էդ. Զրբաշյան, Թումանյանի պոեմները, Ե., 1964:

5 Հր. Քամրազյան, Պոեզիան պատմության քառուղիներում, Ե., 1971:

6 Գ. Վարուժան, Նամականի, Ն., 1965:

7 Վարուժանի տաղաչափության մասին խոսելիս մենք հենվել ենք էդ. Զրբաշյանի այն տեսության վրա, թե «հայկական ոտանավորն իր գերակշռող բնույթով անպաշտան վանկա-

կան է, այսինքն հենվում է ոչ թե շեշտերի կանոնավոր դասավորության, այլ վանկերի թվի հավասարության վրա՝ տողերում, և, մանավանդ, ավելի փոքր ութմական միավորների՝ կիսատողերի և անդամների մեջ» (տե՛ս էդ. Ջրբաշյան, Պոետիկայի հարցեր, Ե., 1976, էջ 170) և շենք խոսում շեշտերի ու դրանց հիման վրա բաժանված ոտքերի (յամբ, քորեյ, անապեստ, և այլն) մասին:

⁸ 11 տողանի վանկը օգտագործվել է անդամների տարբեր դասավորությամբ: Նախ՝ երկանդամ $6+5$ կամ $5+6$ մասերի բաժանված $(2+2+2)$ ($3+2$ կամ $2+3$), կամ $(3+3+2+3)$, կամ՝ $5+(4+2)$ և այլ հնարավոր ոտքերով, ապա եռանդամ $4+4+3$ հավասար $(2+2)+(2+2)+3$ կամ $3+4+4=3+(2+2)+(2+2)$ և այլ ոտքերով: Վարուժանը գրեթե բացառապես օգտագործել է եռանդամ 11 վանկանի $4+4+3=(2+2)+(2+2)+3$ և երկանդամ 7 վանկանի՝ $4+3=(2+2)+3$ շափերը, որովհետև դրանք մոտ են իրար, նույն կազմությունն ունեն. առաջինն ավելի է միայն 1 բարդ ոտքով:

⁹ «Նավասարդ» Բուխարեստ, 1924, Ա հատոր, Թ պրակ:

¹⁰ «Սովետական գրականություն», 1974, № 4:

¹¹ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. 6:

В. А. ГАБРИЕЛЯН — Своеобразие поэта.— В статье исследуются характерные черты поэтического искусства классика армянской поэзии Даниела Варужана, создающие в совокупности глубокое своеобразие его поэтики и определяющие ее особое место в нашей поэзии. Примеры, приведенные из трех сборников («Сердце нации», «Языческие песни», «Песнь хлеба»), выявляют такие особенности, как красочная расцветченность образной системы, биение живого ритма жизни, эпичность, ясность мышления, страсть и мужественность, мастерство отбора и использования сравнений-эпитетов и т. д.

Анализируются также вопросы метрики Варужана, показывается то новое и характерное, что внес поэт в наше стихосложение. Каждая из книг Варужана новое и оригинальное проявление поэтического искусства, неповторимое стилистическое новшество. Однако они связаны неразрывным внутренним единством и являются выражением единой и целеустремленной эстетической программы.