

## ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԵՐԳԻՇԱԿԱՆ ՊՈԵՄԸ

Է. Մ. ԶՐԲԱՇՅԱՆ

Մշտնի ողբերգական հակասությունները, կյանքի և մահվան ամենաբարդ հարցերն արծարծող պոեմների հետ միասին Հովհ. Քումանյանի միտքը մի քանի տարի դրադեցնում էր նաև Երզիծական պոեմի ստեղծման խնդիրը. այդ որոնումներն ավարտվեցին «Պոետն ու Մուսան» պոեմի հրապարակումով: «Պոետն ու Մուսան» դարձավ ուսուցիչական երգիծական պոեմի առաջին և լավագույն տիպարը մեր դրականության մեջ:

«Պոետն ու Մուսայի» թեման ավելի քան որոշակի բնույթ ունի. բուրժուական հասարակության մեջ գրողի և հասարակության փոխհարաբերության հարցերը՝ բեկված կոնկրետ հայ իրականության մեջ: Ճիշտ է, պոեմի արտաքին ձևը ամբողջովին պայմանական է, կառուցված բանաստեղծի և Պաոնասից երկիր իջած երեակայական Մուսայի խոսակցության վրա, սակայն տվյալ դեպքում ես մենք դուք ունենք իսկական, ուսուցիչական պայմանականության հետ, որը ժամանակակից իրական բովանդակության դրսևորման հիմնային միջոց է դարձել: Այդ դեղարվեստական պայմանականությունը ոչ միայն արտահայտում է երևույթների ճշմարիտ խմաստը, այլև բացահայտում է դրանք կենսական ամբողջ կոնկրետությամբ և հավաստիությամբ: Կարդալով պոեմը, մենք արտակարգ ուսուցանողությամբ տեսնում ենք ժամանակի հայ իրականության մի քանի կողմերը, առաջավոր արվեստագետի կենսապայմանների, ժողովրդին և ճշմարտությանը ծառայելու ճանապարհին նրա կրած զրկանքների ու հալածանքների ողիսականը: Ավելին, հայտնի է, որ «Պոետն ու Մուսան» զգալի չափով կրում է ինքնակենսագրական բնույթ, նրա շատ դրվագներ ու խոսակցություններ ուղղակիորեն արտացոլում են բանաստեղծի կյանքում տեղի ունեցած համապատասխան դեպքերը, ժամանակի դրական կյանքի փաստերն ու մամուլի ելույթները: Եվ այդ ամենը միաձուլվում է ինչպիսի դեղարվեստական պայմանականության հետ այնքան բնական ճանապարհով, որ մաղաչափ անգամ չես զգում որևէ վերացականություն կամ խղում իրականությունից: Ես Քումանյանի ուսուցիչական սկզբունքների ցայտուն դրսևորումներից մեկն է:

Սակայն պոեմի ինքնակենսագրական դրվագներն ու իրական նախատիպերը ամենևին էլ չեն նշանակում, թե «բանաստեղծը շարունակ գրողված է իր անձով» կամ որ «գրվածքը պարսպավորի տպավորություն է գործում», ինչպես ժամանակին գրել է Լ. Մանվելյանը<sup>1</sup>: Ամեն մի ճշմարիտ դեղարվեստական ստեղծագործության նման, այստեղ ես իրական փաստերն ընդհանրացվել են, դարձել կենսական մեծ բովանդակություն արտահայտելու միջոց: Պոեմում հանդես եկող բանաստեղծը մի կերպար է, որի մեջ մենք տեսնում ենք ոչ միայն Քումանյանի, այլև ժամանակի դեմոկրատ գրողների շատերի կյանքի բնորոշ գծերը: Պոեմում ցուցադրված իրավորությունը, գրողի կոնկրետ վիճակը մի տիպական դրամա է, որի մասնակիներն են եղել անցյալի հայ գրողների և արվեստագետների շատ սերունդներ (անշուշտ այդ էին ակնարկում պոեմի ձևադրերում և նախնական տարբերակում հանդիպող «Անվերջ պոեմա» վերնագիրը. «Հատված» ենթավերնագիրը կամ «նվեր հայոց գրողներին» բնծայականը):

Քումանյանի երգիծական պոեմը չի կարելի դիտել առանձնացած նրա մի շարք այլ ստեղծագործություններից, նրա գրական-հրապարակախոսական ելույթներից և, ավելին, նրա հասարակական գործունեությունից. «Պոետն ու Մուսան» երգիծական ասպեկտով արծարծում է մի հարց, որը բաղմիցս շոշափվել է նաև նրա հոգվածներում, նամակներում: Դա դրականության և կուլտուրայի գործիչներին նյութապես ապահովելու, նրանց համար ստեղծագործելու տանելի պայմաններ ստեղծելու հարցն էր, որը, ինչպես հայտնի է, շատ է հուզել ու դրադեցրել

<sup>1</sup> Է և ո ն Մ ա ն վ ե լ յ ա ն, Թուսահայ դրականության պատմություն, Դ, Թիֆլիս, 1911, էջ 84:

Թումանյանին՝ և՛ պոեմը գրելուց առաջ, և՛ զրանից հետո: Թումանյանի համար դա սոսկ նյութական հարց չէր, այլ գրական քաղաքականության մի կարևոր, բաղկացուցիչ մասը, հասարակական մեծ նշանակություն ունեցող մի խնդիր: Դրական աշխատանքը հասարակության կողմից պետք է զիտվի իրրե հոգևոր կյանքի անհրաժեշտ և անփոխարինելի բնագավառ, և հրողը պետք է հնարավորություն ունենա ապրելու գրական աշխատանքով, չվատնելով իր ուժերն ու ժամանակը այլ գրադմունքների վրա,— ահա այն հիմնական միտքը, որ բաղմիցս կրկնել է Թումանյանը գրականության ազդեցիկ պաշտպանության հարցին նվիրված ելույթներում: «Մենք գնահատում ենք գրողի տաղանդն ու շենք ուզում, որ այդ տաղանդը նա տանի ծախսի ու մաշի ապրուստի վրա, այլ կարողանա տալ մեզ այն, ինչ որ բարձր է ու զեղեցիկ, և ինչ որ մենք չունենք»,— գրում էր Թումանյանը (IV, 92)\*: Մերժելով հարցի զուտ նյութական կողմի բնագծումը, Թումանյանը ցույց էր տալիս, որ էականը դա չէ, քանի որ գրողներն էլ ինչ-որ միջոցներով ապրում են, բայց դրա համար ստիպված են լինում զիմել տարրեր, գրական աշխատանքի հետ կապ չունեցող գործերի: Այդ է պատճառը, ասում էր Թումանյանը, որ գրեթե բոլոր հայ հեղինակները «խանգարված գրողներ» են եղել, չեն կարողացել լրիվ արտահայտել իրենց տաղանդը և իրենցից հետո թողել են շիրագործած մտահղացումների ամբողջ ցուցակներ... Սրա՝ մեջ էր նա սեանում բռն ոգրերգությունը՝ և ոչ թե նրանում, որ իրը թե հայ գրողները մերկ ու սոված են, ինչպես սիրում էին ասել ոմանք՝ հորելյանական գամ գամբանական ճառերում:

Ազդեցիկ և սոցիալական ճնշման, սեփական պետականության բացակայության պայմաններում Թումանյանը տասնյակ տարիներ աշխատել է հայ գրականությունը հասարակական միջոցներով ապահովելու համար, որպեսզի գրողները կախված չլինեն առանձին «բարերարների» ոգորմածությունից («Թող մեզ վրա չծանրանա զանազան գյաղաների բարերար ձևերն ու մուննաթը»,— գրում էր Թումանյանը 1902 թ., V, 246), այլ ապրեն իրենց գրական աշխատանքով: Թումանյանը երազում էր գրողի նյութական անկախության մասին. դա գրողին հնարավորություն կտար մինչև վերջ ծառայելու ճշմարտությանը, որը նրա բարձրագույն կոչումն է: Իհարկե, այժմ դժվար չէ նկատել այդ ծրագրի ուտոպիկ բնույթը, նրա անիրագործելիությունը բուրժուական հասարակության պայմաններում: Բայց այդ ծրագիրը հասարակական և զեղարվեստական շատ ազնիվ միտմանն ունի, բնագծվում էր իր զեմոկրատական բովանդակությամբ:

Գրողի և հասարակության փոխհարաբերության, գրողի ապահովության հարցերը արտացոլվել են նաև 90-ական թվականներին գրած Թումանյանի մի շարք զեղարվեստական ստեղծագործություններում, և «Պոետն ու Մուսան» անպայման անհրաժեշտ է քննել նաև այդ բանաստեղծությունների «ըրջապատում»: Հատկապես այն տարիներին (1897—1899), երբ վերջնականապես հասունացավ և իրագործվեց Երզիծական պոեմի մտահղացումը, Թումանյանը գրում է նաև իր չափածո ֆելիետոնները, որոնցից մի քանիսը ուղղակի արձագանքում են պոեմի բարձրացրած հարցերին («Հայի դարմանքը», «Հայի տրտունջը», «Գրականական «մազանդա»): Նույն տարիներին է վերաբերում նաև մի ուրիշ երգիծական բանաստեղծության՝ սևագրությունը, որն սկսվում է «Հայոց ապարախտ գրողը նստած...» տողով: Այս բանաստեղծության տրագիկոմիկական իմաստն այն է, որ կյանքի բոլոր դուր փորձությունների զեմ գրողը միայն մեկ զենք ու մխիթարություն ուսի, որով նա պատասխանում է և՛ կնոջը, և՛ զրպրոցի վարձ խնդրող որդուն, և՛ ապառիկը պահանջող խանութպանին, և՛ պարտատիրոջը:

Երբ ու լուսնա Բառասուն տալի.

Ազգը հորելյան պիտի կատարի (I, 389):

Պատահական չէ, որ հայ գրողի վիճակը զեղարվեստում և բացահայտելիս Թումանյանը գրեթե միշտ գիտում էր երգիծանքի միջոցներին: Այն, ինչ հրապարակախոսության մեջ Թումանյանը բարձրացնում էր իրրե նշանակալից և բոտ ամենայնի ողբերգական իմաստ պարունակող խնդիր, զեղարվեստական երկերի մեջ նա գրեկորում էր երգիծական ասպեկտով, կոմիկական վերաբերմունք հարուցող գրություններով և ոճական միջոցներով: Դեղարվեստական երգիծանքը տվյալ զեպքում լավագույն միջոցն էր գրողի բարձր կոչման և նրա իրական վիճակի ամբողջ ճշացող հակասությունը ցուցադրելու՝ զեղարվեստական աշխատանքի մասին տարածված կարծիքների գնահատությունը և անմտությունը բացահայտելու համար: Երգիծանքը,

\* Մեքրերումները Թումանյանի երկերից կատարվում են բոտ ակադեմիական հրատարակության (1940—1959), նշելով միայն համապատասխան հատորը և էջը:



ամենևին չսթուգելով հարցի ողորդական կողմը և չիջեցնելով նրա հասարակական նշանակությունը, ցույց էր տալիս արվեստագետի վիճակի ամբողջ անբնականությունը, դրա հետ կապված ծիծաղելի կողմերը, այդ վիճակի փոփոխության անհրաժեշտությունը՝ Սրա մեջ է Թումանյանի չափածո ֆելիետոնների իմաստը, որոնք իրենց թեմատիկ շարունակությունը և ավարտումը ստացան «Պոեմն ու Մուսան» պոեմում:

Ինչպես Թումանյանի դրեթիկ բոլոր պոեմները, «Պոեմն ու Մուսան» ևս բավական երկարատև ստեղծագործական պատմություն ունի, որն առանձին ուսումնասիրության նյութ է: Ոչ միայն պոեմի թեման, այլև կոնկրետ գեղարվեստական ձևը, — բանաստեղծի և մուսայի խոսակցությունը, — Թումանյանին պաշտոնապես և ներքին մեկ տասնամյակ, մինչև որ լիովին մարմնավորվում են վերջնական տարրերակի մեջ: Ի՞նչ նույնիսկ մի կողմ թողնենք 1890 թ. ամառը՝ Անուշավան Արուստանին պրոսա ընդարձակ նամակ-բանաստեղծությունը, որի մեջ արդեն բանաստեղծի վիճակը, հալածանքները ակնարկող բազմաթիվ երգիծական դժեր կասե՛ն. առաջ պոեմի առաջին սևագիր տարրերակը կարող է համարվել, հավանաբար, 1890-ական թթ. սկզբին, հոգևոր կոնսիստորիայի դրասենյակում ծառայելիս դրած «Գրագետ Մուգան» սևագրությունը: Այստեղ արդեն կան բանաստեղծի և մուսայի խոսակցության առաջին տարրերը, ակնարկներ կյանքի ծանր պայմանների, շրջապատի սառը-թշնամական վերաբերմունքի մասին: Մուսան դադարաբար այցելության է դալիս պոետին, որը վախենում է, թե հանկարծ դրասենյակի մարդիկ չիմանան այդ մասին:

Անկրեւտա՛րն եկա՛վ, օ՛հ, փախի՛ր, Մուգա,  
Թե չէ՛ որ այստեղ տեսնի՛, կը խոսա՛...3

Նույն վերնագիրը կրող մի այլ սևագրություն սկսվում է դրասենյակ մտած Մուսայի խոսքերով.

Ո՛հ, ինչ տանջանում եմս մտա, ընկե՛ր,  
Ըշմա՛րիւմ. ամո՛ք, այս ո՛ւր ես ընկել.—

և ավարտվում է բանաստեղծի ներքին տաղնապն արտահայտող այսպիսի տողերով.

Բայց դու ինձ այն աստ—  
Ո՛ւր այստեղ եկա՛ր, անհանգիստ մուսա,  
Հիմա ի՛նչ ասեմ Բեզ—երբ տեսնե՛րն երբ զան,  
Երբ սեկրեւա՛ր տեսնի—  
Որտե՛ղ պաննեմ Բեզ...4

Պոեմի այս նախնական տարրերակում, ինչպես տեսնում ենք, բանաստեղծն ու մուսան հակադրված են շրջապատին, որը չի հասկանում, իր մանրախնդիր պահանջներով կաշկանդում է պոետի ողորդությունը: Բանաստեղծը մի տեսակով ավախենում է՝ իր սեփական մուսայից, չգիտե ինչպես թաքցնի նրան մարդկանցից: Եվ կոմիզմը արտահայտվում է այդ արտաքին հակադրության և ներքին տաղնապն մեջ: Բայց այստեղ դեռ չկա պոետի և մուսայի այն կոմիկական վեճը, հակադրությունը, որ պոեմում կազմում է երգիծանքի բուն հիմքը: Պոեմի այդ սկզբունքին (բանաստեղծի և մուսայի վեճ) Թումանյանը հանդես է գալիս 90-ական թթ. վերջին, հավանաբար 1898 կամ 1899 թ., գրելով «Պոեմն ու Մուսան» (բայց բանաստեղծի մի վկայության, պոեմն սկզբնապես կոչվել է նաև այլ կերպ՝ «Բանաստեղծը և սատիրը»):

1900 թ. պոեմն ուղարկելով Վ. Փափազյանին՝ «Վտակ» ժողովածուի համար (1900 թ. նոյեմբերի 21-ին Փափազյանը Մոսկվայից գրում էր. «Պոեմագ բոլորիս վրա շատ լավ տպավորություն թողեց»), Թումանյանը սակայն շարունակում է նրա մշակման աշխատանքները. հայտնի են այն բազմաթիվ ուղղումները, լրացումներն ու կրճատումները, որ նա կատարել է

2 ՀԱՍՈՒ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարան (ԳԱԹ), Թումանյանի ֆոնդ, № 1: Այդ սևագիր նամակ-բանաստեղծությունը տպագրության է պատրաստվել և լույս է տեսնում «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ» գրքում:

3 ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 7:

4 Նույն տեղում:

5 Նույն տեղում, № 1166:

1901 թ. «Վտակի» տպագրության պատրաստվող էջերի վրա՝ Վերջապես, մի անգամ ևս Թումանյանն անդրադառնում է պոեմին՝ 1903 թ. ժողովածուն պատրաստելիս, ստեղծելով պոեմի վերջնական տարբերակը:

\*      \*

«Պոետն ու Մուսան» իր կառուցվածքով լիակատար իրափոխարկ կարող է կոչվել դրամատիկական պոեմ. այն դրեթե ամբողջությամբ բաղկացած է բանաստեղծի և մուսայի խոսակցությունից: Բավական է ասել, որ 382 տող ունեցող պոեմում կա միայն 9 տող (սկզբում և վերջում), որոնք հեղինակային ռեմարկի բնույթ ունեն, շեղվում են բուն խոսակցության ոճից և բացատրում են այդ խոսակցության հանդամանքները: Մնացածն ամբողջովին խոսակցություն է: Այսպիսով, շեղվելով իր մյուս պոեմների կալիական-պատմողական ոճից, սյուժետային ամուր հենքից, Թումանյանն այս պեպքում բնորոշ է բնարական պատմության, սրտաբաց խոստովանության ոճը: Եվ դա բխում է պոեմի թեմայից. բանաստեղծի «տառապանքների ուղին» ցուցադրելու համար հաղիվ թե ճիշտ կերպեր գիտել մեկ ամբողջական գործողության, կոնֆլիկտի, որքան էլ այն տիպական և ցայտուն լինեք. ավելի հարմար էր գրողի և հասարակության փոխհարաբերությունը ցուցադրել լերիկականորեն պատմված առանձին գրվագների ամբողջ շղթայի մեջ:

Ինչպես Թումանյանի պոեմի բովանդակությունը (բանաստեղծի և շրջապատի փոխհարաբերության հարցեր), այնպես էլ նրա այդ դրամատիկական-խոսակցական ձևը, ակամայից ստիպում են մեզ վերհիշել, որ նոր ժամանակների արևմտա-եվրոպական և ռուսական պոեզիայում Թումանյանից շատ առաջ արդեն ստեղծվել էր գրողի հասարակական կոչման խնդիրը շափածո գիալոգի միջոցով արծարծելու մի ամբողջ տրադիցիա: «Պոետն ու Մուսան» գտնվում է այդ տրադիցիայի հունում, անկախ այն բանից, նկատի ունեցել էլ այդ հանգամանքը Թումանյանը իր պոեմը գրելիս, թե՛ ոչ: Այդպիսի ստեղծագործություններից են Գյոթեի «Պարսկեր» սկզբում գրված հայտնի «Նախնիքանք թատրոնում» դրամատիկական հատվածը, Պուշկինի «Գրավաճառի խոսակցությունը բանաստեղծի հետ», Լերմոնտովի «Ժողովուրդիս, բնակիչներ և գրողը», Նեկրասովի «Բանաստեղծը և քաղաքացին»: Ամենին պատահական չէ, որ արվեստի հասարակական նշանակության հարցերին նվիրված այս բոլոր ստեղծագործությունները ունեն դրամատիկական-խոսակցական ձև. այդ ձևը հնարավորություն էր տալիս հանդես բերելու և հակադրելու նշված հարցերի մասին տարբեր հայացքների կրողներին, ստեղծելու նույնիսկ օրյակատիվ մարդկային կերպարներ՝ իրենց ըմբռնումների և բնավորության որոշ կոնկրետ ոճերով: Իր բովանդակությամբ և ձևով, ինչպես տեսանք, «Պոետն ու Մուսան» ընդհանուր շատ գծեր ունի նշված ստեղծագործությունների հետ և, միաժամանակ, սկզբունքորեն տարբերվում է նրանցից իր երգիծական բնույթով: Թումանյանի պոեմի երգիծական բնույթը, բնականաբար, կական առանձնահատկություններ է մտցնում նրա կերպարների և պատկերների ողջ համակարգի մեջ:

Սակայն, նախքան այդ առանձնահատկությունների քննությունը, հետաքրքիր է նշել նաև, որ պոետի և մուսայի հանդիպման, նրանց խոսակցության միջոցով որոշ զեղադիտական ըմբռնումներ արտահայտելու փորձերի հայ գրականության մեջ մենք հանդիպում ենք նաև Թումանյանի պոեմից առաջ, նրա ժամանակի ուրիշ հայ բանաստեղծների մոտ: Այսպես, 1890 թ. հրատարակվեց Լևոն Մանվելյանի «Մուսա՝ և պոետը» բանաստեղծությունը, ուր ռոմանտիկական զեղադիտության ոգով պոետի կերպարը ներկայացվում էր իրրե միայնակ ուժեղ անհատ, որը հանուն ճշմարտության հակադրվում է շրջապատին, հպարտ հոգով կրում է բոլոր նախածանրներն ու զրկանքները: Ահա այդ բանաստեղծությունն ամբողջությամբ.

Մուսան ասաց. «Բո ալլ հպարտ և կամակոր այդ հոգով  
Վաստակելու ևս միմիայն դու ոխակալ քչեմամեմ.  
Եվ դու ինձ Բո սլակիր ֆակտելու ևս Բո ձեռնով,  
Եվ Բո կլաներ լինելու է միայն անվերջ տվայտանե»:

Պոետն ասաց. «Ո՛հ, ևս ինձ իմ ոսոսի առաջին  
Պրոմեթեոսի հպարտությամբ իմ տանջանքը կո ծաղրեմ.  
Ո՛վ իմ մուսա, քչեմամեմ սոսկալի չե բնավին,  
Մրտեբիմ եմ իմ կոչմանը,—ևս իմ խաշը կը տաննեմ»:

6 «Մուրճ», 1890, № 10, էջ 1357: Բանաստեղծությունը ոչ մեծ փոփոխություններով տպագրվել է նաև՝ Լ. Մանվելյան, Բանաստեղծություններ և պոեմաներ, գիրք II, 1907, էջ 40:



Նույն 1890 թ. լույս տեսավ նաև Լեոնցի բավական ընդարձակ պոեմը՝ «Մուղան, բանաստեղծը և հրապարակախոսը»<sup>7</sup>, ամբողջովին զբաղված գիտության ձեռքով։ Այդ խոսակցության մեջ (որը, ի դեպ, զբաղված է Լեոնցի հիշյալ բանաստեղծության շատ ակնհայտ աղակցության տակ) գերերը բաժանված են այսպես. բանաստեղծը գտնվում է հուսահատ և հիասթափ վիճակում, նրանից հեռացել են նախկին ոգևորությունը, բարձր երազները, կյանքը ներկայանում է համատարած տղեղ գծերով. նա ուրոնում է «այն վսեմ շնաշխարհիկը», որ «ոչնչացրին կյանքն ու մարդկրն»։ Նրկնքից հայտնված Մուղան իր երկարաշունչ ճառերով փորձում է նորից ոգեշնչել բանաստեղծին, կոչել նրան ակտիվ աշխատանքի։

Բողավառիւ վրսեմ երգով  
Մաւած սրաւերը մաւղկանց,  
Նըշավակիւ արդաւ խոսով  
Չաւր, վաւորն անբախանց...

Խոսակցությանը միջամտող Հրապարակախոսը հանդես է գալիս զրականության ուտիլիտար նշանակության բմբոնումով, բանաստեղծին կոչ է անում վերցնել «կյանքից պատկերներ, իրական, շնչող, պարզ տեսարաններ»։ Բայց բանաստեղծի հոգին խուլ է մնում այդ կոչերի հանդեպ, նա հոգնել է կյանքից և երգերից։ Բանաստեղծն այժմ ուզում է միայն «հանգիստ»։ Ակնհայտ է, որ Լեոնցը նույնպես իդեալականացնում է «մարդերի պաշտած կուրքին»՝ չխոնարհվող միայնակ, հպարտ բանաստեղծի կերպարը, թեև ընդունում է նաև Մուղայի և Հրապարակախոսի պահանջների իրավացիությունը։ Առհասարակ պոեմը զուրկ է հրատակ գաղափարական եզրակացությունից։

Մենք հիշատակում ենք այս ստեղծագործությունները ո՛չ այն պատճառով, որ դրանք իրենց գեղարվեստական որակով կարող են զրվել Թումանյանի պոեմի կողքին։ Ո՛չ, շատ ակնհայտ է, և՛ Մանվելյանի բանաստեղծության, և՛ մանավանդ, Լեոնցի պոեմի գեղարվեստական անխրթնությունը։ Բայց հետաքրքիր են այս փաստերը այն իմաստով, որ 1890-ական թթ. հայ պոեզիայում բանաստեղծի և մուսայի, այսինքն պոետի իրական վիճակի և նրա բուն կոչման, ոգևորության, առօրյա կյանքի և իդեալի հակասությունը, ներքին երկատումը գիտակցվել և արտացոլվել է ոչ միայն Թումանյանի կողմից։ Այս առումով Թումանյանի պոեմը, անշուշտ, առնչվում է հիշյալ գործերին, և բացառված չէ նույնիսկ, որ բուն պոետ և մուսա թեմատիկ մտահղացման ծագումը նրա մեջ ինչ-որ չափով առնչվեր այդ ստեղծագործությունների հետ։

\* \* \*

«Պոետն ու Մուսայի», իբրև երգիծական ստեղծագործության, իրական բնույթն ու առանձնահատկությունները բացահայտելու համար անհրաժեշտ է պարզել, թե ի՞նչ իմաստ ունի կոմիկականը նրա մեջ, ո՞րն է նրա աղբյուրը։ Այլ կերպ՝ ինչի՞ վրա և ինչու է ենթ ծիծաղում այդ պոեմը կարգալիս։

Ընդհանրապես ասած, և՛ կյանքում, և՛ զրականության մեջ կոմիկականի աղբյուրը միշտ և բոլոր դեպքերում լինում է որևէ կենսական հակադրություն կամ ներքուստ հակասական մի երևույթ։ Առանց հակադրության չկա կոմիկական, և առանց այդ հակադրության բացահայտման՝ լիարժեք գեղարվեստական ծիծաղ։ Արդեն դասական գեղագիտական միտքը ցույց է տվել այն բաղմապիսի հակասությունները, որոնց բացահայտումը դառնում է կոմիկական վերաբերմունքի աղբյուր, հակասություններ, որ Բելինսկին ընդհանուր առմամբ բնութագրում էր իբրև «գաղափարի և ձևի անհամապատասխանություն»։ Այս բնութագիրն իրոք ներառնում է և բովանդակության ու ձևի, և՛ էություն ու հավակնությունների, գործողության ու հանգամանքների, մտադրության և արդյունքների, նպատակի և միջոցների, և՛ շատ այլ կենսական հակասություններ։ Նրգիծարանի ուժն ամենից առաջ այն է, որ նա արտակարգ արագությամբ տեսնում և բացահայտում է երևույթի մեջ թաքնված այդ հակասությունը, որ առաջին հայացքից շատ զժվար է նկատել, ցույց է տալիս երևույթի իրական դեմքը։ Ահա թե ինչու Հեգելը ասում էր. «Խղճուկ է այն սրամտությունը, որն էական չէ, չի հիմնվում բուն առարկայի մեջ պարունակվող հակասությունների վրա... Առհասարակ անհնար է զրսից ծաղր փաթաթել նրան, ով ինքն իր մեջ ծաղր չունի իր վրա»<sup>8</sup>։

<sup>7</sup> Լ Ե Լ Ե Կ Ե Գ, Բանաստեղծություններ, Ս. Պետերբուրգ, 1890, էջ 96—113։

<sup>8</sup> Гегель, Сочинения, т. X, 1932, էջ 71։

Եթե փորձենք ընդհանուր առմամբ բնորոշել կոմիկականի հիմքը Թումանյանի պոեմում, ապա կարելի է ասել, որ այն թաքնված է բանաստեղծի կոչման և նրա իրական վիճակի, բանաստեղծի ձգտումների և շրջապատող հանգամանքների այն սուր հակադրության մեջ, որ քաջահայտվում է այստեղ: Այդ հակադրությունը ցուցադրվում է տասնյակ վարիանտներով, նորանոր և անսպասելի համադրություններով, որոնք, իհարկե, անհնար է ենթարկել որևէ համընդհանուր սխեմայի: Նշենք պոեմում հանգես և կող կոմիկական հակասություններից մի քանիսը: Գա. ամենից առաջ, բանաստեղծի և մուսայի, նրանց ձգտումների, բմբռնումների, ոճի հակասությունն է, որն անցնում է ողջ պոեմի միջով՝ սկզբից մինչև վերջ: Դեռևս Ա. Տերտրյանը իր «Հովհաննես Թումանյան. Հայրենի եղերքի քնարերգուն» գրքում (1911) ճիշտ կերպով նկատել է, որ «Մուսայի բոլոր ասածներին նա (Թումանյանը) տվել է լիրիկական բնույթ, իսկ «պոետի» բոլոր արտահայտությունները շնչել է մի հոյակապ պրոդայիկությամբ»: Իրոք, բանաստեղծի պատմությունները ամբողջովին պատվում են առօրյա հոգսերի շուրջը, այստեղ ոճը դիտմամբ «իջեցված է», զրկված պոետական ողեշնչման տարրերից, երբ խոսվում է ստեղծագործական աշխատանքի մասին: Եվ ընդհակառակը, բանաստեղծի խոսքը միայն որոշ «պաթետիկ շնչեր» է ձևոր բերում, երբ նա պատմում է կյանքի ամենից պրոդայիկ, ոչ բանաստեղծական կողմերը, օրինակ, տերտերության, զոփող լինելու «բարիքների» կամ «փողի քսակի» մասին: Սա երգիծանքի բնորոշ հատկանիշներից մեկն է, երբ բարձրի մասին խոսվում է դիտմամբ «ստորացված» ոճական միջոցներով կամ ստորի մասին՝ «բարձր» պաթետիկ ոճով: Ինքնին դա արդեն կոմիկական վերաբերմունք է հարուցում: Բայց բանաստեղծի ոճի պրոդայիզմը առավել ևս բնորոշվում է, մշտապես զուգակցելով և հակադրվելով Մուսայի ողեշունչ խոսքերին, նրա կրքոտ կոչերին՝ ծառայել ճշմարտությանը: Կարելի է ասել, որ ամբողջ պոեմի միջով անցնում է այդպիսի ոճական երկու դիմ, որոնց հանդիպարումը նույնպես կոմիկական տպավորություն է ստեղծում: Վերցնենք պոեմի սկիզբը.

Նրստած եմ մի օր ու միտք եմ անում.  
 Միտք եմ անում, միտք, ու չեմ կտրեցում  
 Մի հրեհա՛ր գրոհեմ՝ ցավերս փոխում...  
 Վե՛ր կենամ, ասի, մեկի մոտ գրեամ,  
 Կրեկին պարտք անեմ, գլուխը փարբ,  
 Մինչև որ տեսնեմ ինչ կրկնի հարբ:

Այստեղ ամեն ինչ բնորոշված ձևով հասարակ է, առօրյա-սովորական, բանաստեղծական ազդեցության ոչ մի նշույլ: Եվ հանկարծ, գրանից անմիջապես հետո,

— Ողջո՛ւյն Պառնասի գրլիսից սրբազան...  
 Ետ նայեմ տեսնեմ՝ իմ ծանոթ Մուսան:  
 Վե՛ր կա՞յ, բանաստեղծ, կանչում է այսպես.  
 Վե՛ր կաց, ներշնչվի՛ր, դուրս արի հանդես.  
 Տանջվում եմ ահա եղբա՛րդ քրշվառ,  
 Հեծում, հալածվում աշխարհից աշխարհ:  
 Երկինք եմ հասել արցունք ու արյուն...  
 Ահա Բեզ համար բերել եմ ավյուն.  
 Հույս սուր վրհափն, քսիփի՛ր ուրբին,  
 Ում սուր պանդրխափն իր երկար նամփին (II, 89):

Կոմիկական է այս երկու հատվածների, առօրյա-կենցաղային հոգսերի և բարձր-պաթետիկ ողեշների այս ընդհարումը, թեև առանձին-առանձին նրանց մեջ ոչինչ կոմիկական չկա: Հետաքրքիր է, օրինակ, նշել, որ Մուսայի այս կոչերին շատ նման հատվածների կարելի է հանդիպել Թումանյանի մի շարք բանաստեղծություններում, զրկված, իհարկե, առանց որևէ երգի ծական երանգի: Այսպես, 1890 թ. գրած «Ե՛մ նախնի» Պոետին» բանաստեղծության մեջ հնչում էր գրեթե բառացի նույն կոչը.

^ Ա. Տերտրյան, Հովհաննես Թումանյան. Հայրենի եղերքի քնարերգուն, Վաղարշապատ, 1911, էջ 28:



Սիրտ տուր ընկածին, զետնից վեր փաշիր.  
Մի՛ քողնիր երբեք, որ մնա նա ցած.  
Կենդանի երգով զարթեցրու, շարժիր  
Ձգացմունքները նրա վհատած (I, 437—438):

1902 թ. տպագրված «Մարգարեություն» բանաստեղծության մեջ ավելի ևս ցայտուն է Մուսայի կոչերի կրկնությունը՝ ոճական շատ նման ձևերով.

Ես հուր եմ ձրգում նրնշվածի հոգին —  
Նրա համարձակ լեզվով ձեզ դատեմ,  
Ես ուժ եմ տալիս աղֆատի բաղկին,  
Նրա քիկունքին՝ զալիս եմ ձեր դեմ (I, 143):

Այս օրինակները մի անգամ ևս ցույց են տալիս, որ Մուսայի խոսքերը զգալի շահով համընկնում են հենց իր՝ Թումանյանի զեղադրական ծրագրի հետ և երգիծական տրամադրությունը մասնակցում են միմիայն այն սուր հակադրության հետևանքով, որի մեջ նրանք դրված են բանաստեղծի առօրյա-պրոզայիկ ձգտումների հետ: Եվ առհասարակ, ոչ միայն նշված հատվածը, այլև Մուսայի ուրիշ դիմումներ էլ, ինքնին վերցրած, բանաստեղծի կոչման բավական ցայտուն ձևակերպումներ են, թեև, ըստ անհրաժեշտության, արտահայտված ընդգծված պաթետիկ շեշտերով: Այսպիսին է, օրինակ, Մուսայի վերջին կոչը, որով նա դիմում է բանաստեղծին.

Բայց միշտ, ամեն տեղ եղիր դու անկեղծ,  
Մաքուր, սրտալի քո ե՛րգը երգիր:  
Կանգնի՛ր միշտ վերև,  
Ու ինչպես արե՛  
Նայիր լուսավոր,  
Պա՛ծառ ու հրգուր.  
Քո կոչումն է դա.  
Եվ, ինձ հավատա՛,  
Բոլոր գանձերը, զոհաբերեն անգին  
Չարժեն կարհատե քո ներշնչանքին (II, 99):

Բանաստեղծը պետք է արևի նման լուսավորի ու ջերմացնի մարդկանց սրտերը,—չէ՛ որ առ զեղարվեստական խոսքի նշանակության մի զեղեցիկ փոխաբերական արտահայտություն է, որը տարիներ անց Թումանյանը կրկնելու էր՝ և՛ դիմելով երիտասարդ գրողներին. «Արևի նման նայեցեք աշխարհին» (IV, 241), և՛ հայտնի քառյակի մեջ հանրագումարի բերելով իր կյանքը՝ «Հուր եմ դառնի՛ լույս տվել, լույս տալով եմ ըսպանվել» (I, 206):

Այսպիսով, Մուսայի խոսքերը Թումանյանի պոեմում երկակի դեր են կատարում. մի կողմից նրանք բոլոր զեպքերում ակտիվորեն մասնակցում են ընդհանուր երգիծական տպավորություն ստեղծելուն, մյուս կողմից արտահայտում են բանաստեղծի կոչման իրական կամ փոխաբերական ըմբռնումը: Կարծում ենք, որ հենց դա նկատի ունեն Թումանյանը, երբ 1904 թ. Փ. Վարդազարյանին դրած նամակում ասում էր. «Դու ուզում ես գտնել, թե ես ինչպես եմ հասկանում իմ կոչումը, և դրա պատասխանը որոնում ես «Պոետն ու Մուզա»-ի հայտնի տողերում: Դա դուցե ճիշտ լինի ընդհանուր առմամբ, բայց շատ էլ որոշ պատասխան չի» (V, 276): Այո՛, պոեմի այդ հատվածները «ընդհանուր առմամբ» արտահայտում են, ինչպես տեսանք, բանաստեղծի կոչման թումանյանական ըմբռնումները, բայց առաջին հայացքից չէր, որ ոչ չենք, քանի որ երկի ընդհանուր մտահղացման համաձայն անհրաժեշտաբար նաև երգիծական դեր են կատարում:

Ամբողջ պոեմի ընթացքում բանաստեղծն ու Մուսան վիճում են, իսկ վերջում դժտված բաժանվում: Բայց այդ «խոսքի մենամարտը» երգիծական, այլաբանական բնույթ ունի, և սխալ կլիներ նրանց համարել սոցիալական-զեղադրական հակադիր ըմբռնումների կրողներ, հակոտնյաներ: Բանաստեղծն ու Մուսան փաստորեն հանգես են զալիս իրրե նույն էության տարբեր կողմեր, տարբեր արտահայտություններ, որոնց բուն երկատումը և պայքարը զեղարվեստական երգիծական հնարանք է միայն: Մուսան պոեմում ներկայանում է որպես արվեստագետի բարձր ոգևորության, իր հասարակական կոչման դիտակցության սիմվոլ, առանց որոն-

Հնարավոր չէ իսկական ստեղծագործական աշխատանքի իսկ «սկստը», իրրե կերպար, դանույն արվեստագետն է՝ դրված ժամանակակից հասարակության կոնկրետ պրոգնայիկ հանդամանքների մեջ, որոնք ամեն քայլափոխում կարող են շեղել դրողին՝ ժողովրդին և արդարությանը ծառայելու ճշմարիտ ճանապարհից: Բայց այդպիսի շեղումը ըստ էության կնշանակեր արվեստագետի բուն հասկացողության ոչնչացում: Այն պրոգնայիկ հայացքներն ու մեղմ բարեկեցության «խղիւղները», որ պունժում «պաշտպանում է» բանաստեղծը, որոնց «ղիւրերից» նա վիճում է Մուսայի հետ, մատնանշում են հենց այդպիսի շեղման հնարավորությունը, որը հավասարադոր է տաղանդի և պոեզիայի լիակատար կորստին: Ավելորդ է նույնիսկ ասել, որ բանաստեղծի այդ «հայացքները» ոչ թե կենսագործունեության ինչ-որ դրական ծրագիր են ներկայացնում, այլ երդիծական հնարանք են, որ քննադատական ռեալիզմի հզոր զենքով դատապարտում են բուրժուական հասարակությունը, ցույց են տալիս, թե նա հաճախ ինչպիսի խայտառակ երկրնորանքի անոջ է կասեցնեցնում արվեստագետին:

Եվ այստեղ սկսվում է կոմիկական նույնաչանման հակասությունների մի ամբողջ շարան, որոնց հիմնական իմաստը հետևյալն է. փարելով պրոգնայիկ «խղիւղներին», բանաստեղծն օրյեկտիվորեն ընկնում է կոմիկական վիճակի մեջ, որովհետև իսկույն սուր հակադրություն է ստեղծվում նրա կոչման և էության, նպատակի և արդյունքների միջև: Բայց այս դեպքում էլ Թումանյանի երդիծանքի ինքնատիպությունն այն է, որ նա ոչ թե ստեղծում է օրյեկտիվ երդիծական կերպար, ասենք իր կոչմանը իրոք դավաճանած բանաստեղծի կերպար, այլ, կրկնում ենք, ցույց է տալիս միայն այդպիսի հնարավորությունը, այդ ճանապարհով արմատական քննադատության ենթարկելով իրականության շատ կողմեր: Այսպես, հիասթափված իր տաղանդից, որի պատճառով նա զրկվել է «կյանքում բուրրից», բանաստեղծն այժմ «երազում է» հարստության մասին, և մեր առաջ կանգնում է հարստահարողի մի ամբողջացած դիմանկար: մի ամբողջ տիպական կենսագրություն:

Թող լինի մի կլիկոդ.

Հավաքեի միշտ փող ու փող.

Առաջ բեկ «ղազան» ու «ցեց»,

Կրկնաճաշի շուտով ես մեծ,

Վեհ բաբեռաւ

Ազգի համար.

Մեռած օրս էլ պրսակ տալիս.

«Ի՞նչ որք ազգից—միակ հային» (II, 90):

Կոմիկական սուր տպավորություն են առաջացնում նաև բանաստեղծի պատմածները իր փնդարվեստական կողմեր զանազան աշխատանքների հետ զուգակցելու ապարդյուն փորձերի մասին: Այստեղ, ինչպես արդեն ասել ենք, Թումանյանը ծաղրում էր ժամանակին լայնորեն տարածված այն պատկերացումները, թե կարելի է, նույնիսկ, անհրաժեշտ է դրողի աշխատանքը զուգակցել տարրեր առարկա պաշտոնների հետ: Եվ ահա, ինչ դործ ասես, որ չեն առաջարկում բանաստեղծին՝ հաշվապահություն, դռադրի պաշտոն, ուր նրան նույնիսկ դաս են տալիս՝ «ոնց պոկել խնդրատրվին», տերտերություն, ուր նրան սպասում է «փարթամ քելեւ», հարդ, մեծարանք, հարստություն, հանդիստ, հեշտ կյանք»: Քաղթնական պատկերացումներին Թումանյանը հակադրում է ճշմարտության և արդարության ջատագով բանաստեղծի կերպարը, որը չի հաշտվում շրջապատի հետ, չի գտնում «իր տեղը», որովհետև չի կարող լուրջ տեսնելով, թե ինչպես են «խեղճ գլուղացուն... տանում, բերում ու թալանում» կամ ինչպես աճուրդի են հանում «այրու պղինձը»: Այս բոլոր դրվագներում կոմիկմը թաքնված է հենց բանաստեղծի կոչումը, մարդկային բարձր խղիւղներին ծառայելու պաշտոնը՝ կեղծիքի, թալանի, բուսական տարտամ կյանքի հետ զուգորդելու բուն փորձի մեջ: Մենք գործ ունենք կոմիկականի այն տեսակի հետ, որի էությունը Չերնիշևսկին տեսնում էր «երկու առարկաների անակնկալ և արագ մերձեցման» մեջ, «առարկաներ, որոնք ըստ էության պատկանում են հասկացողությունների միանգամայն տարրեր ոլորտների...»<sup>10</sup>:

Թումանյանը ճշմարտացիորեն ներկայացնում է երդիծում է այն ըմբռնումը, որի հուճաձայն դրականությունը դեռ դրադմունք չէ, իսկ դրող նշանակում է... պարապ մարդ: Որքան խոր կոմիկմ, միաժամանակ և դառնություն կա հայտնի խոսակցության մեջ, ուր բախվում են

<sup>10</sup> Ն. Գ. Չերնիշևսկի, էսթետիկա Հայպետհրատ, 1953, էջ 306—307:



մի կողմից բանաստեղծն իր միամիտ ոգևորությամբ, մյուս կողմից՝ բուրժուական աշխարհի սառն անտարբերությունը, արհամարհանքը.

- Ունի՞ս. հաբցրեց, մի պաշտոն կամ գործ:
- Բանաստեղծ եմ ես, հայտնեցի հրպարտ:
- Դրովսր է, ասավ, երբ անդործ է մարդ:
- Բանաստեղծ եմ ես, կրկնեցի մեկ էլ:
- Հասկացանք, ասավ, պարապ ես խելի... (II, 98):

Կամ՝ ինչքան անհեթեթ, կոմիկական է հնչում հայկական լրագրի «գրական քաղաքականության» հիմնական «սկզբունքը».

Ներշնչման համար  
 էսպես է հարմար.—  
 Ով սովից մեռել՝  
 Նա՛ է լավ գրել:  
 Կարող եմք մեմք էլ  
 էսպես մրտալիկ  
 Ու ծաղրել մի-մի,  
 Ու առսւշ զիմի... (II, 98):

Իրրև երգիծաբան, Թումանյանը, իհարկե, խտացնում, բնագծում է երևույթը, բայց իր հիմքում այն դիտված և ունախտորեն քաղված է իրականությունից: Բավական է բերել հետևյալ օրինակը. 1897 թ. «Մշակը» իր առաջնորդող հոդվածներում հենց Թումանյանի ծաղրած ոգով էր «լուծում» գրողների նյութական ապահովության խնդիրը: Թերթը, մասնավորապես, դրում էր. «Մեր թե՛ մեռած և թե՛ կենդանի գրողները, համարյա առանց բացառության, ծնվել են աղքատ ընտանիքներում, մեծ մասամբ ապրել են իրենց սեփական համեստ, բայց տոկուն աշխատանքով, և հենց այդ տոկուն աշխատանքի մեջ է մարզվել նրանց ստեղծագործ, արդյունաբերող ուժը»<sup>11</sup>: Անկասկած է, որ «ով սովից մեռել՝ նա է լավ գրել» երգիծական արտահայտությունը մամուլի այս կամ նման ելույթների ճշմարիտ զեղարկեստական վերարտադրությունն է:

Կամ վերցնենք «հին» և «նոր» բանաստեղծների հակադրման, բանաստեղծական նոր սերունդին թշնամարար դիմավորելու երևույթը, որի մասին այնքան շատ է խոսվում պոեմում: Հայտնի է, որ անցյալ դարի 80—90-ական թթ. սահմանագծում հայ պոեզիա մուտք գործեց բանաստեղծական մի նոր սերունդ, որի մեջ էր և Թումանյանը: Քննադատության և մամուլի մի շարք ներկայացուցիչների կողմից բանաստեղծական այդ սերունդը ուղղակի-թշնամական վերաբերմունքի հանդիպեց: Չհասկանալով այդ բանաստեղծներից լավագույնների բերած գեղարվեստական նոր բովանդակությունը, որը կայանում էր ժողովրդական կյանքի ավելի առիշտական պատկերման, անհատի ներքնաշխարհի բազմակողմանի բացահայտման և արտահայտչաձևերի պարզության մեջ, ոմանք հակված էին նորերի պոեզիան համարել առհասարակ անիմաստ և անբովանդակ մի բան: Թումանյանի պոեմում այսպես է ձևակերպված «հայտնի քննադատի» կարծիքն այդ մասին.

Ես ղեմ եմ, ասավ, բանաստեղծությամբ,  
 Զրգվեցնում է ինձ էդ երգի Մուսան:  
 Ո՛չ մրտեհ եմ պետք, ո՛չ ձիւրք և ոչ խելք.—  
 Բառեր ու հունգեր—և անա լեզ երգ (II, 96):

Մի կարծիք, որ զրեթե բառացի համընկնում է Թումանյանի բեմելի շրջանում գրված՝ «Մշակի» մի հոդվածի մտքերին, բրոնք և նկատի ունեւ բանաստեղծը. «Ուտանավորի մեջ գրողը բառախաղություններ է անում, հանդեր է դնում, վերջավորություններ է ստեղծում, դարսում է բառերի, թեև զեղեցիկ, բայց միանգամայն անմիտ շարքեր...»<sup>12</sup>: Մերժելով երիտասարդ բանաստեղծների թեմատիկ և ձևական սրտնումները, այդ քննադատությունը միայն

<sup>11</sup> Տե՛ս «Մշակ», 1897, № № 18, 23, 25, «Գրողներին օգնելու գործը» հոդվածաշարը:

<sup>12</sup> Խ. Ա. զ-՛՛ Ե Ր (Մալումյան), Ակնարկներ, X, «Մշակ», 1890, № 138:

ընդունելի չափանիշ ճանաչում էր «հին պոետներին», ներկայանալով իրրե թե նրանց ավանյաների աշախուրջ պահապան.

Ուրիշ բան էին հին պոետները...  
 Նրանք էլ մեռան, տաճան հետները  
 Տաղանդ ու երգեր... ամեն, ամեն բան  
 Մրտավ նրանց հետ խավար գերեզման...  
 Դարձավ անապատ... էլ ո՛վ է մրնում...  
 էլ ուրիշ պոետ մենք չենք ընդունում... (II, 96—97):

Դա դրական պահպանողականության ձայնն էր, որն ընդունակ չէ դուրս գալու մեկ անդամ սերտած նորմերի շրջանակներից, որը դառնում է ամեն մի նորության, թարմ խոսքի թըշնամի: Այս դեպքում ևս Թումանյանն իր երգիծական տողերը հիմնում էր իրական դրական փաստերի վրա: «Մշակի» նույն քննադատը (ևս. Մալումյան) գրում էր, օրինակ, այսպիսի տողեր, որոնք երգիծական պոեմի մեջ տեղափոխելու համար նույնիսկ պետք էլ չկար որևէ բան խտացնելու. «Իսկ հայոց բանաստեղծությունն մենք ունենինք... Նրանք գրեցին, բան ստեղծեցին, միտք, զաղափար, զգացում տարածեցին: Իսկ նրանց հաջորդները—նրանց անշնորհք աշակերտները եղան...»

Առյուծների տեղը այժմ աղվեսներին է մնացել:  
 Դրանք անկարող են քնար բռնել:  
 Ապուլոն, հետ առ քո քնարը...<sup>13</sup>

Այս բոլորը, ինչպես նաև «Պոետն ու Մուսայի» մի շարք դրվագների ինքնակենսագրական քնույթը, հիմք է տալիս ասելու, որ պոեմում երգիծանքը հենվում է կյանքի և դրականության իրական փաստերի ճշմարիտ վերարտադրության վրա: Թումանյանը կարողանում է նկատել և բաց անել նրանց մեջ թաքնված երգիծական իմաստը: Նա ընդգծում է այդ իմաստը, բայց չի դիմում երգիծական մեծ չափազանցության, երևույթների ծաղրանկարային ձևափոխման, դրոտեսկային միջոցների: Երևույթի մեջ պարփակված ներքին կոմիկական հակասության արագ և անակնկալ բացահայտումն արդեն բավական է դառնում սուր երգիծական տպավորության հասնելու համար:

\* \* \*

Թումանյանի պոեմում կոմիկականի դրսևորման առանձնահատկությունները բացառիկ ցայտունությամբ երևան են գալիս ստեղծագործության ֆինալում, որի վրա այդ պատճառով էլ արժե առանձին կանգ առնել: Ի՞նչ է կատարվում պոեմի վերջում:

Հսկելով բանաստեղծի պատմածները իր կրած զրկանքների մասին, Մուսան նրան առաջարկում է իր հետ երկինք բարձրանալ, ուր նա կապրի զվարթ ու անհոգ: Բայց իմանալով, որ Պառնաս բարձրանալու համար ինքը պետք է բաժանվի ընտանիքից, բանաստեղծը մերժում է այդ առաջարկը, մեկընդմիջտ հրաժարվում քնարից ու Մուսայից: Նա երգում է իր ներքողը «փողի քսակին», և Մուսային ոչինչ չի մնում, բայց եթե հեռանալ «փողապաշտ դարձած» պոետից: Ո՞րն է այս վերջավորության երգիծական և իրական իմաստը:

Տվյալ դեպքում կոմիկական կարևոր էր կոչել հենց իրեն՝ բանաստեղծին, որն ընդունակ է «ոսկի հորթին» զոհել իր տաղանդը, կոչումն ու ճշմարտության զգացումը: Բայց ամբողջ հարցն այն է, որ Մուսայից «հրաժարվելու» պատմությունը մեր կողմից չի ընկալվում իրրե իրողություն, այլ սոսկ իրրե երգիծական հնարանք, որի միջոցով Թումանյանն իր զաղափարական-դեղարվեստական ավարտին է հասցնում բուրժուական հասարակության երգիծական-քննադատական մերկացումը: Թեև բանաստեղծն առերես դեն է նետում «գրողի պսակը» և երկրպագում է «փողի քսակին», բայց փաստորեն մենք այդ ողջ պատմությունը հասկանում ենք ճիշտ հակառակ իմաստով, իրրե փողի հասարակության դեմ ուղղված խայթող սատիրա և ճշմարտությանը հետադադում էլ ծառայելու դրավական: Այդպիսի «հակադիր արդյունքի» Թումանյանը հասնում է «փողի քսակին» ձոնված «օրհներգի» ամբողջ ներքին տրամաբանությամբ, համապատասխան իմաստների և ոճական միջոցների կուտակումով: Այդ հանրահայտ հատվածում, այո՛, արտաքուստ ներքողված է փողի ամենազոր ուժը, բայց փողի հետ կապված



այնքան կեղտ է մատնանշվում, որ միայն ատելություն է առաջացնում դեպի այդ ուժը. այստեղ է և՛ «հրեշ տգեղը», որը փողի շնորհիվ գեղեցիկի պատվանդանին է բարձրացել, և՛ սրբազործված «զարչն ու աղտեղին», «անասուններ», որոնք «հարզի և խելոք» են հռչակվել, վաշխառուն կամ «բիրտ ավազակը»՝ բարերար...

Արվեստը միշտ ներքնապես կապված է էտիկական և էսթետիկական բարձր իդեալների հետ, նա չի կարող պոետականացնել մարդկային արատները, կեղծիքը, անբարոյականությունը, որոնք միայն մերկացման, երգիծման են արժանի: Եվ իրոք, ի՞նչ է ստացվում Թումանյանի մոտ. արտաքնապես ներբողի տեսք ունեցող հատվածը իր ներքին իրական բովանդակությամբ մի դաժան ու աներկբա սատիրա է: Դրամի կեղծարար ուժը մերկացնելիս Թումանյանը հասնում է շեքսպիրյան, պուշկինյան ուժի («Թիմոն Աթենացի», «Ժլատ ասպետը»), եռսելով Շեքսպիրի ողբերգության համանման տողերի մասին (որոնց ազդեցությունը թերևս ներշնչել է Թումանյանին իր պոեմի այս մասը գրելիս), երիտասարդ Մարքսը գրել է, թե «Շեքսպիր, սքանչելի կերպով պատկերում է դրամի էությունը», դրամ, որը «հավատարմությունը վերածում է անհավատարմության, սերն՝ ատելության, ատելությունը՝ սիրո, առաքինությունը՝ մոլության, մոլությունը՝ առաքինության, ծառային՝ տիրոջ, տիրոջը՝ ծառայի, անխելքությունը՝ խելքի, խելքը՝ անխելքության»<sup>14</sup>: «Փողի քսակի» այդ հրեշավոր ուժի դիտակցությամբ է շրնչում նաև Թումանյանի պոեմի նշված կտորը, միայն թե այն դրված է երգիծական ստեղծագործության մեջ և այդ պատճառով երգիծական «ներբողի» տեսք է ստացել:

Ասացինք, որ Մուսայից «հրաժարվելու» վճիռն էլ այդ ընդհանուր երգիծական մթնոլորտում ըստ էության հակառակ մտքով է հասկացվում, իրրե բանաստեղծի կոչմանը հավատարիմ մնալու խոստում: Այս իմաստով շատ հետաքրքիր է, որ պոեմի ստեղծման մի որոշ էտապում Թումանյանն ըստ երևույթին մտածել է այն ավարտել ուղղակի նշելով, որ այդ բոլորը միայն կատակ է, որ բանաստեղծն անբաժան է մնալու իր քնարից: Այդ մասին է վկայում պոեմի այն ձեռագիր վերջաբանը, որ հետո Թումանյանը մի կողմ է թողել.

Եվ լալով մեկնեց յուր աչքը վեպ ինձ.  
Եվ հանկարծ նուրա աջի հրպուսից  
Ես ինձ մոռացա, ուշիս վերացավ,  
Երգի կրակը նուրեն վառվեցավ,  
Սրտումս նուրեն ուժգին բորնկեց.  
Եվ ես մեացի դարձյալ ռսնաստեղծ.  
Դարձյալ մրտերիմ—գերի Մուսային,  
Ու դարձյալ երգեւ նրվիրեմ հային (II, 393):

Կարծում ենք, որ Թումանյանն այս տողերը չի մտցրել վերջնական տարբերակի մեջ ոչ միայն այն պատճառով, որ նրանց իմաստը առանց այդ էլ պետք է պարզ լիներ պոեմի երգիծական մտահղացումն ըմբռնող յուրաքանչյուր ընթերցողի, այլև այն, որ այդ հատվածը, կոմիկական պլանից ստեղծագործությունը հանկարծ տեղափոխելով լուրջ շարադրանքի, ոճական աններդաշնակություն, խզում կստեղծեր:

«Պոետն ու Մուսայի» մեջ կոմիկականը իր իրական բովանդակությամբ կրում է խոր դրամատիկ, նուրի-ն ողբերգական շեշտեր: Փյողի և հասարակության այն կոնֆլիկտը, որի մասին պոեմում պատմվում է երգիծական ասպեկտով, իրականության մեջ միայն ծիծաղելի կողմեր չէր պարունակում: Պատահական չէ, որ հոգվածներում և, մալավանդ, նամակներում Թումանյանը այդ նույն հարցերի մասին խոսում էր իրրե յուրատեսակ ողբերգություն: 1897 թ. նամակներից մեկում նա գրողի վիճակը համարում էր մի «դրամա, որի մեջ խաղում է յուր ծանր, գրեթե մարդու համար անտանելի գեղը գրող մարդը...»: Այդ դրամայի հիմքը նա շատ շիտակ կերպով համարում էր «առօրյա կյանքի և դրական կոչման այն զարհուրելի երկպառակությունը, որ հոշոտում, քայքայում, պատառ-պատառ է անում մարդու բոլոր ուժերն ու ընդունակությունները» (V, 128):

Թումանյանի պոեմում ևս առկա է այդ ներքին տրագիզիան, թեև այստեղ նա բարձրանում է այդ ողբերգության անմիջական ընկալումից և պատկերումից դեպի երևույթի երգիծական մեկնաբանությունը, որը բովանդակում է հարցի արժատների խոր բացահայտում և փիլիսոփայական իմաստավորում: Հարցի երգիծական ընկալումը հնարավորություն է տալիս բանաստեղծին ազատվելու ողբերգական ճնշող տրամադրությունից, երևույթին նայելու այն «ուրախ»

<sup>14</sup> «Մարքսը և էնգելսը արվեստի մասին», Պետհրատ, 1934, էջ 51, 54:

հայացքով, որը արվեստի մեջ դառնում է հակառակորդի նկատմամբ սեփական զերազանցության և բարոյական հաղթանակի լավագույն արտահայտությունը: Բսկ կյանքում, ինչպես տնտեսանք, զրաման շատ ավելի «զարհուրելի» տեսք էր ստանում: Սրանումն է թումանյանի մի նամակի (1904) այն տողերի իմաստը, երբ պատմելով բանաստեղծի և շրջապատի փոխհարաբերության մասին, նա ավելացնում էր. «մի խոսքով պոետն ու մուգան, բայց ոչ իմ զրածու, այլ իմ ապրածը, այսինքն ավելի մեծ շափով» (V, 280): Այսպես, ուրեմն, ողբերգական թմամայի երգիծական լուծում,--սա պոեմի կարևոր առանձնահատկություններից մեկն է: Դստ, իհարկե, աննախադեպ մի բան չէ, զրականության մեջ ողբերգականի և կոմիզմի միաձուլման օրինակներ շատ կան: Հ. Պարոնյանի սրամիտ խոսքերն այն մասին, թե «հարսնիքն ողբերգություն չէ՞նվիր, ոչ ալ մահնե կատակերգություն»<sup>15</sup>, վերաբերում է միայն տրագիզմի և կոմիզմի «մաքուր», «բեկուացած» զրսերումներին, որոնցով զեռ շի սպառվում նրանց ոլորտը կյանքում, ուր նրանք այնքան հաճախ միահյուսվում են իրար հետ: Թումանյանի պոեմում ևս արտաքին կոմիզմի տակ միշտ զգացվում է ներքին տրագիզմը. զա մեկն է այն ստեղծագործություններից, որոնց օրինակով համոզվում ևս Պուշկինի «Գնչուների» առիթով Դոստոևսկու ասած խոսքերի իրավացիությանը. «Սատիրայի հիմքում միշտ պետք է ողբերգություն լինի: Տրագիզիան և սատիրան երկու քույրեր են ու ընթանում են կողք կողքի, և նրանց երկուսի անունը, միասին վերցրած, հշմարտությունն է»<sup>16</sup>: Այդպիսի բարձր, սինթետիկ ճշմարտության մասին է խոսում նաև Թումանյանի «Պոետն ու Սուսան»:

Վերադառնալով պոեմի ֆինալին, պետք է ասել, որ այնտեղ խոսվում է ոչ միայն փողի քորժուկան պրակտիկային ևնթարկվելու վտանգի, այլև պայքարից հեռանալու, հուսահատվելու, մարդկանցից մեկուսանալու հնարավորության մասին: Վերջինս նույնպես կնշանակեր արվեստագետի կոշման խորտակում, որովհետև միայն կյանքն է,--որքան էլ այն դժվարին ու անհրապույր լինի,--որ սնում է ճշմարիտ տաղանդը: Հենց այդ վտանգի մասին է ակնարկվում Մուսայի առաջարկի մեջ՝ թղնեկ երկիրը և հեռանալ երկիրը, ուր բանաստեղծը կարող է՝

Երկրային շրջին հոգսեր բողած.

Կամ, ոտներն հանգիստ ժայռերից կախած,

Նրստել Պառնասի Երջանիկ գրլխին

Ու բաժնից նայել էս հիմառ խալխին (II, 99):

Բայց սա առանձնանալու, ակտիվ գործունեությունից հեռանալու մի պահ է միայն, հոգևորանորեն միանգամայն հասկանալի, իրեն արդյունք շրջապատի բիրտ վերաբերմունքի: Բանաստեղծն այնուամենայնիվ մնում է երկրի վրա, որովհետև նա չի կարող ապրել առանց մարդկանց: Այս տեսակետից չի կարելի չհիշատակել մի, անշուշտ պատահական, բայց և իմաստալից զուգահեռություն: «Վտակ» ժողովածուում, ուր տպագրվեց Թումանյանի պոեմը, առաջին անգամ լրիվ հրապարակվեց նաև Մ. Նալբանդյանի 1859 թ. հոկտեմբերի 27-ի հայտնի նամակը Գրիգոր Սալիկյանին, նամակ, որի մեջ մեծ հրապարակախոսը ցնցող խոսքերով պատմում էր իր հոգեկան վիճակի, հայտարարում էր այլևս ոչինչ չգրելու վճռի մասին. «Սիրտս կոտրած է, և ոչինչ բան աչքիս չէ երևում, վերջին հուսահատության մեջ... Այնուհետև քարյավ մնա յայոց ազգը: Գրիչս պիտի կոտրեմ ու ձգեմ...»<sup>17</sup>: Այսպես, ժողովածուի էջերում հանդիպում էին մեր զրականության երկու խոշորագույն ներկայացուցիչները՝ զրեթե համանման տրամադրություններով, միայն արտահայտված տարրեր ձևերի մեջ: Քառասուն տարի անց Թումանյանը ևս ապրում էր «զրիչը կոտրելու և ձգելու» ծանր տրամադրությունը: Բայց նրա համար ևս դա սոսկ մի պահ է, որովհետև իսկական բանաստեղծը չի կարող չապրել մարդկանց հետ, շարտահայտել նրանց լավագույն իդեները, ինչպես որ Նալբանդյանը չէր կարող հրաժարվել «զրչով և զենքով» իր զաղափարները հաստատելուց:

Եվ մի՞թե հատկանշական չէ, որ Թումանյանը սիրում էր կրկնել Պուշկինի խոսքերը. «է՛ն ուր սատանեն արավ, որ ևս Ռուսաստանում բանաստեղծ ծնվեի»: Եվ իսկապես,--ասել է Թու-

<sup>15</sup> Հ. Պարոնյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. V, 1935, էջ 258:

<sup>16</sup> Մեջբերումը բոստ С. Борщевский, Щедрин и Достоевский, Гослитиздат, 1956, էջ 296:

<sup>17</sup> «Վտակ», զրական-բանասիրական ժողովածու, հմրագրությամբ Վ. Փափաղյանի, Թիֆլիս, 1901, էջ 215—217: Նալբանդյանի այդ խոսքերը Թումանյանը վկայակոչել է իր ելույթներից մեկում (VI, 106):



մանյանը իր գրույցներից մեկում,—երկիրը շատ էր աճեցապատ Պուշկինի համար: Բայց Պուշկինն ուրիշ տեղ չէր կարող ապրել... Նույնը ես կարող եմ ասել—մեր երկիրը շատ է խառն, տակն ու վրա, շատ է խարար. ո՛ր զնաս, ո՛ր մնաս... Բայց ես միայն իմ երկրում կարող եմ ապրել»<sup>18</sup>: Հայրենի երկրի հետ այդ անխզելի կապերի ղեղարվեստական լավագույն արտահայտություններից մեկը «Պոեմն ու Մուսան» է, շնայած նրա առերևույթ հակառակ վերջավորությունը:

Մենք տեսնում ենք, թե կենսական և գաղափարական ինչպիսի հարուստ, բազմերանգ քաղաքակրթություն ունի Թումանյանի երգիծական պոեմը, մասնավորապես նրա վերջավորությունը: Այդ ներքին բարդության անտեսումը կարող է հանգեցնել պոեմի իրական իմաստի խեղաթյուրված ըմբռնումներին: Այս իմաստով հետաքրքիր են Թումանյանի ժամանակակից քննադատության որոշ կարծիքները, որոնք պատկերացում են տալիս այն կոնկրետ մթնոլորտի մասին, որի մեջ տեղի էր ունենում պոեմի հասարակական ընկալումը: Առանձին դրական գնահատականների հետ միասին<sup>19</sup>, պոեմն ավելի հաճախ կամ լուրջան էր մատնվում, կամ սխալ մեկնությունների արժանանում: Այս իմաստով, իհարկե, ամենից արտառոցը Հեոյի հայտնի կարծիքն էր, որը պոեմի մասին գրում էր. «Դա քաղթների բանաստեղծության ամենաանհաջող մի նմուշ է, թեև ունի լավ մշակված արտաքին ձև... Պ. Թումանյանը այդտեղ երազում է բանաստեղծի երջանկությունը կատարյալ անդործության մեջ»: Անտեսելով պոեմի երգիծական իմաստը, Հեոն հակված էր ուղղակի բացատրելու նրա բոլոր տողերը. ահա թե ինչու, մասնավորապես, Մուսայի հետևյալ խոսքերը՝

Աստվածային հրգու ձիւհով  
էս ցած կյանքից հեշտ ու քեր  
Թրոշել երկինք, վերեւ, վերեւ,  
Ցավեր, հոգսեր ողջ մոռառալ,  
Դրժոխք իշնել, դրախտ զընալ,  
Անհուն ըզգալ, քովիչ երգել.—

Հեոն բացատրում էր իրրեւ արտահայտություն «պանասական փառամոլության, որ մատուցվում է մեզ իսկական, զուտ, անխառն գեղարվեստի անվան տակ»<sup>20</sup>: Այսպիսով, Թումանյանը ներկայացվում էր իրրեւ... «արվեստը արվեստի համար» տեսության ջատագով: Մնում է միայն ավելացնել, որ նույն ժամանակ գրած մի ուրիշ հոդվածում, արդեն «Պոեմն ու Մուսայի» վերջնական տարբերակի մասին Հեոն գրում էր, որ այդ պոեմը ցույց է տալիս, «թե պ. Թումանյանը սովորել է հանգեր կազմել և իզուր բռնաբարում է իր միտքը՝ մի նոր բան տված լինելու համար»<sup>21</sup>:

1911 թ. հրատարակած իր գրքում Ա. Տերտերյանը, հակադրվելով այդ կարծիքներին, շատ բարձր էր գնահատում «Պոեմն ու Մուսան», այն համարելով Թումանյանի կարևորագույն ստեղծագործություններից մեկը: Մանրամասնորեն վերլուծելով պոեմը, Տերտերյանը նրա հիմնական իմաստը տեսնում էր այն բանում, որ բանաստեղծը «երգիծանքով խորանում է մեղանական արժեքները և նրանց ենթարկվելով հանդերձ՝ վերջ էր վերջո հաղթանակ է տանում նրանց վրա»<sup>22</sup>: Հատկանշական է, որ Տերտերյանը հատկապես բարձր էր գնահատում հենց Հեոյի ծաղրած հիշյալ վեց տողերը, չորսնք համարելով պոեմի միջուկը, նրա ըմբռնման բանալին:

Քննադատության Ինչ փորձեր արվեցին Թումանյանի պոեմը ոչ միայն կապել արվեստը արվեստի համար տեսության հետ, այլև, որքան էլ դա անհավատալի թվա, համարել այն

<sup>18</sup> Ն. Թումանյան, Հովհաննես Թումանյանի վերջին օրերի գրույցներից, «Խորհրդային գրականություն», 1938, № 3—4, էջ 123—124: Տե՛ս նաև Թումանյանի 1899 թ. մի նամակը Փ. Վարդապարյանին (V, 160):

<sup>19</sup> Տե՛ս, օրինակ, Լ. Սարգսյանի գրախոսությունը «Վտակ» ժողովածուի մասին, «Մուրճ», 1901, № 10 և Փ. Վարդապարյանի «Վշտի և թախծի երգիչ Հովհաննես Թումանյան», Թիֆլիս, 1905, էջ 35:

<sup>20</sup> Լեո, Թումանյանի գրականությունը, Վենետիկ, 1904, էջ 87—88:

<sup>21</sup> Տե՛ս Հեոյի գրախոսությունը Թումանյանի 1903 թ. «Բանաստեղծություններ» գրքի մասին, «Մշակ», 1904, № 1:

<sup>22</sup> Ա. Տերտերյան, Հովհաննես Թումանյան. հայրենի երգերի քննարկում, 1911, էջ 22:

...փողի, հարստության երազներ և ջատագովություն: Եւ դարձյալ պոեմի ֆինալի իսկական իմաստի կատարյալ անըմբռնողության արդյունքն էր: Այսպես, 1914 թ. արևմտահայ բըննադատ Ս. Երեմյանը, ընդհանուր առմամբ դրականորեն ղեհատելով բանաստեղծի վաստակը, վերջում գրում էր. «Ցավով կը կարդաս իր «Պոետն ու Մուսան» քերթվածը, զի կը տեսնես բանաստեղծին լքումը և արժաթին հաղթանակը»<sup>23</sup>: Այս տարրինակ կարծիքին կարելի էր և չանդրադառնալ, եթէ տարիներ անց այն նորոգված չլիներ, այս անգամ արդեն դոկտոր սոցիալ-լոգիական քննադատության մեջ, շրջապատված վերջինիս հատուկ տերմինաբանությամբ: 1929 թ. տպագրված մի հոդվածում, օրինակ, ասված է. «Պոետն ու Մուսան»-ում ցայտուն կերպով հանդես է գալիս մեղանկյուն շերտերի վերաբերմունքը ղեպի փողը՝ որոնք մի կողմից բողբոջում են դրամական տնտեսության դեմ, իսկ մյուս կողմից արտահայտում կարոտ ղեպի փողը»<sup>24</sup>:

Ինչպես ամեն մի իսկական ղեղարվեստական ստեղծագործություն, Թումանյանի երգիծական պոեմը անսահմանորեն բարձր է այսպիսի նեղ, խեղաթյուրող ղեհատականներից, որոնք չէին կարող արտահայտել նրա ռեալիստական ներքին մեծ հարստությունը, կենսականությունը, նրա մեջ մարմնավորված ղաղափարական և էսթետիկական ազնիվ ձգտումները: Այդ հատկանիշներով է արժեքավոր «Պոետն ու Մուսան»: Այդ արժանիքների շնորհիվ էլ Թումանյանի պոեմը կանգնում է անցյալի պոեզիայի այն նշանավոր ստեղծագործությունների շարքը, որոնք պատմում են ճշմարիտ արվեստագետի ծանր ճակատագրի և բարձր կոշման մասին:

## САТИРИЧЕСКАЯ ПОЭМА ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

Э. М. ДЖРБАШЯН

(Р е з ю м е)

В работе рассматриваются идейно-художественные особенности сатирической поэмы Ов. Туманяна «Поэт и Муза», остро высмеивающей буржуазное общество с его культом денег, показывающей гонения и страдания художника, верно служащего народу и правде. Условная внешняя форма поэмы (разговор Поэта с Музой) стала средством раскрытия реального и конкретного социального содержания, типичного для жизни и деятельности многих армянских писателей-демократов в дореволюционный период. Показана связь поэмы с другими произведениями Туманяна, с его публицистикой. Опираясь на неопубликованные рукописи поэта, освещается процесс созревания замысла поэмы в 90-е годы прошлого столетия. Поэма сопоставляется и с произведениями других армянских поэтов-современников, в которых также затрагивалась тема «поэт и муза» путем воспроизведения их воображаемого разговора и спора.

Основное место в работе уделено анализу природы комического и средств его художественного воплощения в поэме. Указываются на такие источники комического, как столкновение низменного и патетического, попытки совмещать призвание поэта со служением неправде, «денежному мешку» и т. д. Особое внимание уделено финалу поэмы, в котором с наибольшей остротой выразились отрицательное отношение к капиталистическому миру и своеобразие сатиры Туманяна. В конце работы приведен ряд суждений современных Туманяну критиков о поэме; эти суждения дают представление о конкретной атмосфере, в которой происходило общественное восприятие поэмы.

<sup>23</sup> Ս. Երեմյան, Հովհաննես Թումանյան, «Բաղմավեպ», 1914, № 5, էջ 236: Նույնը տես նաև՝ Ս. Երեմյան, Ազդալի նկերը. Գրադես հայեր, 8-րդ շարք, Վենետիկ, 1914, էջ 50:

<sup>24</sup> «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքի մասին» (Համառոտ թեզեր, կազմեց Ն. Դարադյան). «Գրական ղիրքերում», 1929, № 3, էջ 40: