

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ԲԱՐՉՐԻՑ» ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ¹ (Տեքստային վերլուծության փորձ)

Յովի. Թումանյանի ստեղծագործությունը մի ամբողջական տեքստ է, որի ընթերցումը անթիվ բազմությամբ ընթերցողական տարբերակներ է ենթադրում, այսինքն՝ մատչելի է բոլորին՝ մանուկ թե ծեր, դեռահաս թե երիտասարդ, գրագետ թե շարքային գրասեր: Յավանաբար նկատի ունենալով դա՝ բանաստեղծին հաճախ, ուղղակի կամ անուղղակիորեն, պարզունակ են համարել, դրա վերապրուկները այսօր էլ երբեմն հանդիպում են հատկապես սփյուռքահայ մտավորական շրջաններում: Գրականության մասին ժամանակակից գիտական պատկերացումներով դա ըստ էության նշանակում է, թե տեքստ հասկացությունը վերագրելի է Թումանյանի ստեղծագործությանը, մտայնությանը, որ մասամբ գալիս է նաև այն նախապաշարմունքից, թե հին, դասական արժեքները ենթակա չեն քննության տեքստային վերլուծության, օրինակ՝ նշանագիտության սկզբունքներով: Բայց դեռ ավելի քան չորս տասնամյակ առաջ այդ ուղղության հիմնադիրներից մեկը՝ Ռուան Բարտն է ասել, թե որպես տեքստ կարող են դիտարկվել շատ դասական, անգամ անտիկ ստեղծագործություններ, ինչպես և գերժամանակակից գրականության շատ էջեր չեն կարող դիտվել իբրև տեքստ:² Այնպես որ՝ Թումանյանի ստեղծագործությունը՝ լեզվի, ձևի, իմաստի միայն իրեն հատուկ հարաբերություններով լավագույնս կարող է մեկնաբանվել տեքստային վերլուծությամբ:

Պետք է նկատի ունենալ, սակայն, որ թումանյանական տեքստը ունի որոշակի յուրահատկություններ: Տեքստի բարտյան սահմանումներից

¹ Յովվածի համառոտ տարբերակը, որպես գեկուցում, կարդացվել է Վանաձորի Յովի. Թումանյանի անվան պետական մանկավարժական համալսարանում՝ բանաստեղծի ծննդյան 145-ամյակին նվիրված գիտաժողովում և տպագրվել գիտաժողովի նյութերի ժողովածուում՝ ««Բարձրից» բանաստեղծությունը Թումանյանի ստեղծագործության համատեքստում» խորագրով:

² Տե՛ս Բարտ Բարտ. Избранные работы: Семiotика. Поэтика. М. Прогресс, 1989., стр. 414-415.

մեկը հետևյալն է. «Ստեղծագործությունը՝ հասկացված, ընկալված, ընդունված իր խորհրդանշանային բնույթի ամբողջ լրիվությամբ, հենց ինքը Տեքստն է: Դրանով էլ Տեքստը վերադառնում է լեզվի գիրկը: Ինչպես լեզուն, նա էլ ունի կառուցվածք, բայց չունի միավորող կենտրոն, ներփակվածություն»¹: Թումանյանական տեքստը ունի իր որոշակի կենտրոնները, որոնց վրա ամեն անգամ հաջորդաբար կամ թռիչքաձև խարսխվում է ընթերցումի գործընթացը: Սյդ կենտրոնները խտանում են խորհրդանշական բառերի, արտահայտությունների, փոխաբերությունների, պատկերների շուրջ և կազմում են թումանյանական տեքստի նշանային և խորհրդանշանային համակարգը: Շատ հաճախ այդպիսի կենտրոնների դեր կատարում են առանձին ամբողջական ստեղծագործություններ: Դրանցից է «Բարձրից» բանաստեղծությունը, որ գրականագիտության մեջ քիչ է արժանացել ուշադրության, այն էլ բավական մակերեսային դիտարկմամբ: Օրինակ՝ դպրոցական դասագրքերում այն ներկայացվում ու վերլուծվում է որպես «հայրենասիրական» բանաստեղծություն՝ որոշ սոցիալական բովանդակավորմամբ: Բայց հայրենասիրությունը գրականագիտական հասկացություն չէ, ո՛չ թեմատիկ, ո՛չ էլ այլ առումներով չի կարող ստեղծագործության տարբերակիչ հատկանիշ դիտվել: Մանավանդ գեղարվեստական տեքստի ընթերցման պարագայում դա լրիվ բովանդակազուրկ հասկացություն է:

Ուլան Բարտը, ստեղծագործությունը իր ներփակ վիճակում դիտելով որպես որոշակի նշանակելի, դրան վերագրում է նշանակության մի քանի տեսակ: Եթե այդ նշանակությունն ընդունում ենք բացահայտ, անմիջականորեն ընկալելի, այդ դեպքում այն դառնում է տառացի նշանակությունների մասին գիտության, այսինքն՝ բանասիրության հետազոտության առարկա: Եթե նշանակությունը ենթադրում է գաղտնի, խորքային իմաստներ, այդ դեպքում գործում է թեմատիկ, սոցիալական, հոգեվերլուծական, հերմենևտիկական և այլ կարգի վերլուծությունների եղանակը: Երկու դեպքում էլ «հայրենասիրությունը» մեթոդական որևէ կիրառություն ունենալ չի կարող: Դա կիրառելի չէ առավել ևս բուն տեքստային ընթերցման, այսինքն՝ նշանագիտական վերլուծության պարագայում:

«Բարձրից» բանաստեղծությունը, ինչպես նաև Թումանյանի ողջ ստեղծագործությունը, որպես տեքստ ընթերցելիս, իհարկե, չենք կարող գործ չունենալ նշանակելի - նշանակող - նշան հարաբերակցական համալիրի հետ: Տեքստի հարաշարժ, խաղացկուն գոյավորման ընթացքի մեջ նշանակելին ներկայանում է որպես նշանակությունների բազմութ-

¹ Նույն տեղում, էջ 417:

յուն՝ ճյուղավորվելով բանաստեղծի ստեղծագործության թեմատիկ ու բովանդակային տեսանելի ու կռահելի բոլոր շերտավորումների մեջ: Վերջիններս գրի մակարդակում մեկընդմիշտ հաստատագրված կայուն գոյավիճակներ են: Տեքստային ընթերցումը դրանք շարժման մեջ է դնում, խաղացնում է տեքստային ժամանակի ու տարածության մեջ: Բառերը ձեղքում են իրենց բառարանային իմաստները, հայտաբերում են նշանակությունների նորանոր կողմեր, արտահայտությունները, շարահյուսական միավորները, փոխաբերությունները, պատկերները ուղղակի հաղորդական հարթությունից տեղափոխվում են նշանային կամ խորհրդանշանային հարթություն, ընդ որում՝ անցումները մի հարթությունից մյուսին միշտ հետադարձ է:

Սակայն թումանյանական տեքստի ընթերցումը միայն նշանագիտական կամ որևէ այլ մեթոդով միակողմանի կլիներ, քանի որ այդ տեքստը, ինչպես արդեն նկատվեց, ունի որոշակի իմաստային կենտրոններ, որոնք տեքստի գոյավորման համար նշանայինից բացի իրականացնում են նաև այլ բնույթի գործառույթներ: Ուստի թումանյանական տեքստի ընթերցումը պահանջում է համալիր վերլուծական մոտեցում, մանավանդ եթե նկատի ունենանք, որ նշանագիտության հիմնադիր տեսաբանները այդ մեթոդը դիտում են որպես տեքստի ընթերցման տարատեսակ եղանակներից մեկը միայն:

Այս ընդհանուր մեթոդաբանական դիտարկումները, կարծում եմ, անհրաժեշտ էին «Բարձրից» բանաստեղծության տեքստային վերլուծության համար: Սկսենք առաջին քառատողից.

*Իմ բարի սրրտի էն մեծ խոհերից,
էն մեծ խոհերի անհուն խորերից
Կամեցավ՝ ելավ իմ հրգոր հոգին,
Որ բարձրից նայի աստծու աշխարհքին:*

Սա քնարական կառույցի նախադրությունն է, որ ընթերցողի գիտակցությանը հասնում է ամենից առաջ հաղորդական նշանակությամբ. իրադարձություն է, որի մասին հաղորդվում է:

Բայց պարզ թվացող այս հաղորդումը բազմաթիվ հարցեր է առաջադրում: Նախ՝ «բարի սիրտ» կապակցության մեջ բարին առօրյա, կենցաղային իմաստով է գործածված, թե՞ այլ նշանակություն է ենթադրում: Թումանյանի ստեղծագործության համատեքստին տեղյակ ընթերցողը, ամմիջականորեն թե ենթագիտակցությամբ, հակվում է դեպի այս երկրորդը: Եվ իրոք, չար - բարի հակադրամիասնությունը թումանյանական աշխարհի հիմնային շարժիչներից է, որ իր արքեստիպային արժեքով թափանցում է այդ աշխարհի բոլոր ծալքերը:

Մտորելու տեղիք է տալիս նաև «բարի» վերադիրի գործածությունը սրտի հետ: Դարձյալ ընթերցողը երկընտրանքի առաջ է. «բարի սիրտ» կապակցությունը սովորական փոխաբերություն է, որ գործառնում է առօրյա խոսքում, թե՛ որոշակի նշանային արժեք ունի: Թվում է՝ երկրորդը: Այդպիսի ենթադրություն հուշում է «մեծ խոհերի», այդ «մեծ խոհերի անհուն խորերի» մասին ակնարկը: «Բարի սրտի» և այս վերջինների կապակցությունը գիտակցվում է որպես նշանակող: Իսկ նշանակելին մարդկային գոյն է, որ ի սկզբանե բարի է. Նշանակելիի ու նշանակողի այս հարաբերության գիտակցումից էլ գոյավորվում է նշան, որ բացահայտում է երկտողի իմաստը. «մեծ խոհերը» և դրանց «անհուն խորերը» խորհրդանշում են բանականությունը, որ մարդուն առանձնացնում է բոլոր արարածներից և նրան թույլ է տալիս փորձ անել աշխարհում վերագտնելու կորուսյալ դրախտը...

Հաջորդ երկտողը հաստատում է այս ենթադրությունը: Երկտողի սկզբում ուշադրություն է գրավում «կամեցավ» բառը: Դա նշանակում է, որ «հզոր հոգին» ներկայացնում է ինքնության կամային սկիզբ: Այս գիտակցությունը ընթերցողին ներքաշում է մի նոր հարցականի ոլորտ. «ոգին» և «հոգին» ի՞նչ հարաբերությամբ են գործառնում թումանյանական տեքստի տարածքում: «Ոգին» տիեզերական բացարձակն է, աննյութեղեն, անմարմին էություն, արարչության սկիզբը, բայց ինքը՝ անսկիզբ ու անվերջ: Թումանյանական «մեծ խոհերի անհուն խորերում» ոգին գործառնում է Աստված, Ստեղծող, Ծառյլ, Է, Նա, անձառ Մին և այլ հորջորջումներով: Ոգու այս բանաստեղծական ընկալումը շատ կողմերով առնչվում է դասական պանթեիզմի հետ: Լավագույն վկայություններից մեկը հայտնի քառյակն է.

*Ես շնչում եմ միշտ կենդանի Աստծու շունչը ամենուր.
Ես լսում եմ նրա անուր կանչն ու հունչը ամենուր.
Վեհացնում է ու վերացնում ամենալուր իմ հոգին
Տիեզերքի խոր մեղեդին ու մըրմունջը ամենուր:*

Բայց հենց այստեղ էլ պանթեիզմի ծանոթ գաղափարաբանության մեջ նշմարելի է մի երանգ, որ օգնում է կռահելու ոգու հետ հոգու հարաբերության բնույթը: Զգացող, ընկալող եսի սկիզբը ամենևին էլ կրավորական չէ տիեզերական ոգու գոյաբանության հանդեպ: Ճիշտ է, հոգին ոգու շունչն է, որ սահմանված է անմարմին էությունից մարմին առնելու: Բայց մարմին առնելով՝ չի խզում կապը իր ծագումնաբանական սկզբի հետ, այսինքն՝ հոգու կենսագործունեությունը հավերժական ձգտում է վերադառնալու իր անմարմին էությանը: Այս ձգտումով էլ իմաստավորվում է հոգու մարմնեղեն գոյությունը արարչական աշխարհում: Բայց

երբ մարմնավորված հոգին հանդիպադրվում է առարկայական կեցության կոշտ ռեալությանը, կամքի մղումով դուրս է գալիս մարմնեղեն պատյանից, որպեսզի ոգու ամենատես հեռավորությունից կարողանա ընդգրկել ու գնահատել աշխարհի չարն ու բարին: «Տիեզերքի խոր մեղեդին» «վեհացնում ու վերացնում է» մարմնի բեռը թոթափած հոգին: «Երբեմն ասես զգում եմ ես, թե կըհասնեմ Նըրա մոտ», - տարիներ անց ուղղակի խոստովանում է բանաստեղծը: Այս հարթության վրա արդեն հասկանալի են դառնում հոգուն վերագրվող կամային սկիզբը և «հզոր» վերադիրը, հատկանիշ, որ արարչության կամքով է շնորհված մարդ արարածին: Այդ իրողության բանաստեղծական հավաստումին հանդիպում ենք Թումանյանի՝ դեռևս 1890-ական թվականներին վերագրվող «Զարության սկիզբը» խորագրով մի սևագիր բալլադում.

*Երբ աշխարհքն ստեղծեց աստված
Ու լիացրեց, բարով լցրեց,
Պետք է սրան մի տեր, ասաց,
Ինձ պես հզոր, մաքուր ու մեծ:*

Ինչ վերաբերում է բանաստեղծության «Բարձրից» խորագրին, ապա պետք է հիշել, որ բարձրը բաց խորհրդանիշ է, որ անհամար փոփոխականերով գործառնում է դասական արվեստում ու գրականության մեջ, իսկ ժամանակակից տեքստերում՝ հաճախ նշանային արժեքով: Բարձրի ու ցածրի անտիոնոմիան սկզբնական մակարդակում խորհրդանշում է կեցության երկբևեռ բնույթը՝ չարի և բարու, լույսի և ստվերի հարասության: Հակադրամիասնության այսպիսի բովանդակավորումը բնորոշ է հատկապես բանահյուսական տեքստերի, այս դեպքում՝ Թումանյանի հեքիաթների ու բալլադների համար:

Առավել խորքային մակարդակներում այդ հակադրամիասնությունը կարող է ձեռք բերել մաս փիլիսոփայական իմաստ՝ տարբեր համակարգերում գործառնելով զանազան նշանակություններով: Նիցշեն, օրինակ, գերմարդու իր ուսմունքը շարադրելիս առանձնացնում է աշխարհի մարդկային հայեցողության երկու տիպ՝ մեկը ներքևից ուղղված է վերև, մյուսը՝ վերևից ներքև: Այս վերջինը միջշեական գերմարդու հիմնային ստորոգելիներից է:

20-րդ դարի, նաև մեր օրերի գրական տեքստերում բարձրի գաղափարն առնչվում է ոգու բարձրագույն ոլորտի՝ աստվածային ամենավերին երկնքի հետ: Թումանյանի քնարական և քնարաէպիկական տեքստերում բարձրի խորհրդանիշը հարաբերվում է առավելապես այս ոլորտի հետ՝ տարբեր տեքստերում ձևավորելով ընթերցման լեզվի տարբեր կերպափոխություններ: Մի քանի օրինակներ՝ առանց մեկնաբանության.

*Բարձր է հընոց աշխարհքն Հայոց ու Մասիսը երկնադետ.
Իմ խոր հոգին էն բարձունքին խոսք է բացել Նըրա հետ –
Անհաս բանից, ըսկզբանից, երբ չըկան էլ դեռ չըկար,
Մինչև վախճանն անվախճանի քընընում է դարեդար:*

Կամ՝

*...Շիտակ, անվեհեր
Գնում եմ ես վեր –
Դեպ Անհայտը սուրբ, աշխարհքը պայծառ...*

Կամ՝

*Մենք ուխտ ունենք միշտ դեպի վեր
Ու զընում ենք մեր ծամփով..*

Այն տեքստերում, որոնցից քաղված են այս օրինակները, բարձր-վեր գաղափարանիշը իր շուրջը հյուսում է իմաստային յուրօրինակ դաշտեր, որոնք դեպի ոգու բարձրագույն ոլորտը հոգու վերացման տարբեր աստիճաններ են նշանավորում: Դրանց սահմանը ոգու կեցության անհասանելի ծավալումներն են, որոնց «բարձրից» հոգին հայում-զննում է «վարի» կեցությունը:

Նախքան բանաստեղծության երկրորդ քառատողին անցնելը փորձենք պարզել «սիրտ» փոխաբերության ձևաիմաստային դերը նշանների ու նշանակությունների տվյալ հյուսվածքում: Ոգի – սիրտ – հոգի եռաստիճան համակարգում սիրտը, ինչպես ասացինք, խորհրդանշում է հոգու մարմնավոր կեցությունը, որ բանաստեղծության տեքստային հարաբերությունների շղթայում ամենևին էլ երկրորդական չէ ոգի - հոգի անցումային միջակայքում: «Գեղեցի՜կ, անվե՛րջ աշխարհքը» հոգու ինքնաճանաչման կերպն է, որ արարիչ ոգու պարզևն է իր արարածին և ի սկզբանե բարի է՝ հոգևոր ու մարմնավոր էությունների նախնական ներդաշնակությամբ:

Բայց չարի շունչը հենց արարչության սկզբից է բարու հետ խառնվել մարդու հոգեղեն կերտվածքին և այդպես էլ մնացել է անբաժան: Վերևում հիշված «Չարության սկիզբը» բալլադում ավանդությունն ասում է, թե աստված ուղարկում է հրեշտակին, որ աշխարհի չորս ծագերից մաքուր հող բերի, խառնեն ու ստեղծեն իրենց պես «մաքուր, անբիծ ու բանական» մի արարած: Բայց ճանապարհին «սև սատանան», խաբելով հրեշտակին, թքում է հողի մեջ: Անտեղյակ աստված չարի թքով թունավորված հողից ստեղծում է մարդուն, իր շնչից նրան տալիս է «մաքուր, վեհ հոգի, միտք ու խորհուրդ»:

*Բայց հակառակ նյութը չարի
Հենց այն օրից մնաց խառնուրդ:*

Սա մարդու գոյության հազարամյակների փորձով հաստատված իրողություն է, որ մշտական լարումի մեջ է պահում նյութեղեն և հոգեղեն աշխարհների ոչ այնքան հակադրությունը, որ բոլոր ժամանակներում հիմք ու ազդակ է դարձել անհամար ու բազմաբնույթ ստեղծագործական մտաիդեոլոգիաների համար, որքան դրանց փոխադարձ ձգտումը՝ վերստին միավորվելու իրենց նախաստեղծ էությանը: Ամբողջությամբ վերցրած թումանյանական տեքստում, մասնավորապես «Բարձրից» բանաստեղծության մեջ, սիրտը և հոգին, այսինքն՝ մարմնեղեն և հոգեղեն կեցությունները, միևնույն նպատակին են միտում. սիրտը, «մեծ խոհերի անհուն խորերից» մեկնելով. ջանում է գտնել խախտված արարչական ներդաշնակությունը վերականգնելու բանալին, հոգին իր ծագումնաբանական սկզբի բարձրությունից է դիտում աշխարհը՝ խորամուխ լինելու համար դաշնության աղավաղումի պատճառների մեջ: Ուստի մի պահ թոթափում է մարմնեղեն պատյանը, բայց ոչ հարկադրաբար, այլ՝ սեփական կամքով, քանի որ հոգին սրտի հակոտնյան չէ:

*Ու պայծառ ցոլաց դեպ վերին այեր՝
Մարդկային ամեն հրնարքներից վեր,
Վեր ամեն շուրից ու շամանդադից՝
Մինչև լուսեղեն ոլորտն անթախծ:*

Յոգու այս սլացքի հետագիծը «դեպ վերին այեր» առարկայորեն տեսանելի է իր վերընթացի մեջ, որ ասուպի ակնթարթային ցլոք է հիշեցնում: Սլացքի սրությունն ու հանգրվանի հեռավորությունը ընդգծվում են հաջորդ տողերի արագ աստիճանավորումներով սաստկացող դինամիկայով, որ ներսից լուսավորվում է «պայծառ», «լուսեղեն» վերադիրների շողարձակումով և հաստատանշվում «անթախծ ոլորտի» տեսապատկերով:

Առաջին քառատողի հաղորդական բնույթը երկրորդ քառատողում զգալիորեն փոխվում է: Հաղորդվող «իրադարձությունը» տեքստի ընթերցման մակարդակում հեղինակային երևակայության հարթությունից տեղափոխվում է առարկայական ռեալություն: Տեքստն օտարվում է հեղինակից, դառնում է ընթերցումի պարադոքսալ առարկա, այսինքն՝ ընթերցվում-վերծանվում է ընթերցողի կողմից՝ նաև հեղինակային հղացումից տարբեր, երբեմն նույնիսկ դրան անհարիր նշանակություններով: Այս նկատի ունի Ռուլան Բարտը, երբ գրում է, թե տեքստում «գրառում չկա» հեղինակի «հայրության մասին», տեքստը «կարելի է ընթերցել՝ հաշվի չառնելով նրա հոր կամքը»:

Սակայն թումանյանի դեպքում տեքստի մեջ հեղինակի «ուրվակա-նը» լրիվ շրջանցել հնարավոր չէ: Նրա ստեղծագործության համատեքստում նույն կամ մոտ նշանակություններով բազմիցս կրկնվող առանձին

բառեր, արտահայտություններ, խորհրդանշաններ, արքետիպեր, այնուամենայնիվ, այս կամ այն կերպ ուղղորդավորում են ընթերցողական հայացքը, որքան էլ վերջինս իր բնույթով հակված լինի անկախության: Դիտարկվող քառատողում այդպիսի ուղղորդավորող դերակատարում ունեն «այաթառ», «լուսեղեն», «անթախիծ» բառերը: Առաջին երկուսը՝ իբրև սրբության, մաքրության, անբծության խորհրդանիշ, անընդհատ կրկնվում են բանաստեղծի՝ տարբեր ժանրի բազմաթիվ ստեղծագործություններում՝ տարատեսակ երանգափոխումներով և «մութի», «խավարի» հետ տարաբնույթ հակադրություններով: Քառատողն ընթերցելիս կամա թե ակամա դրանք հայտնվում են ընթերցողի տեսադաշտում և նրա հայացքի սահմաններն ընդարձակում տարբեր ուղղություններով: Օրինակների կարիք, կարծում եմ, չկա. յուրաքանչյուր բանիմաց ընթերցող քաջածանոթ է Թումանյանի բառապաշարին:

Հատուկ ուշադրության արժանի է «անթախիծ» բառը: Թախիծը թումանյանական բառապաշարում գործառնում է իր բառարանային իմաստի տարբեր փոփոխակներով: Առաջին բանաստեղծություններում դա տրամադրություն է, որ ունի իր որոշակի սկզբնապատճառը՝ հայրենիքի ծակատագիրը կամ սոցիալական իրականությունը: Քնարական թե էպիկական ավելի ուշ մտահղացումներում թախծի դրդապատճառները աստիճանաբար փոխվում են:

«Սիրելի Ջիվան, ընկերդ իմ հոգու...» բանաստեղծությունն, օրինակ, ավարտվում է բնորոշ մի երկտողով.

*Բայց ասա, ինչո՞ւ դու սեր երգելիս
Ինձ վրա տանջող թախիծ է գալիս:*

Այս «ինչո՞ւ»ն խորհելու տեղիք է տալիս նաև ընթերցողին: Ի՞նչ է հուշում սիրո մասին ակնարկը, պետք է նկատի ունենալ կենցաղային իմաստով մարդկային զգացմունքը, թե՞ այն սերը, որ արարչության սկզբում արարիչը դրել է իր ստեղծածի հիմքում: Աչքի առջև ունենալով Թումանյանի ստեղծագործության ամբողջական համատեքստը՝ ընթերցողը տրամաբանորեն հանգում է վերջինին: Այս դեպքում թախիծն էլ ընդարձակում է իր բովանդակությունը՝ կապվելով գոյության այդ գլխավոր հիմնախարիսխներից մեկի փլուզման հետ: «Տպավորություններ» բանաստեղծության մեջ կարդում ենք այսպիսի տողեր.

*Ես հազար աչքով բաներ եմ տեսնում,
Որ թաքնված են լռության ետև,
Հազար ականջով ձայներ եմ լսում,
Որ դեռ սրտերում շշուկ են թեթև:*

*Եվ ամեն կողմից ձայներ ու ձայներ,
Քնքուշ, կատաղի, թախծալի, զվարթ...
Եվ ես ընկնում եմ, համբառնում եմ վեր,
Անզուսպ մոլեգնում կամ ծփում հանդարտ:*

Այստեղ արդեն թախիծը սկիզբ է առնում «ամեն կողմից» լսվող ձայներից, որոնց շրջապատում բանաստեղծը չի կարողանում գտնել կայուն հենակետ. մերթ ընկնում է, մերթ «համբառնում է վեր», մերթ մոլեգնում է, մերթ՝ հանդարտ ծփում: Դրանք հոգու արձագանքներն են արտաքին աշխարհի ձայներին ու շշուկներին, որ լսելի են միայն ընտրյալների ականջին: Սա ըստ էության հոգու մարմնեղեն կեցությունն է, որից այդ հոգին պիտի ձերբազատվեր մոտ երկու տասնամյակ հետո գրված «Բարձրից» բանաստեղծության մեջ: Եթե թախիծը հոգու մարմնեղենության անցողիկ վիճակն է բնութագրում, ապա «անթախիծ»-ը բացարձակ ոգու հավերժական գոյավիճակի ցուցիչն է, որտեղ թնքուշ, կատաղի, թախծալի, զվարթ և նման այլ վերադիրներ դառնում են անիմաստ, տարրալուծվում են հավերժական ոգու համասեռ էության մեջ: Այս իրավիճակը ժգրտվում է երրորդ քառատողում.

*Ու իր հարազատ բարձունքիցը լույս՝
Անշար, անաչառ, անդորր ու անհույզ՝
Պարզ, ամենատես հայացքովը նա
Ճառագեց ներքև՝ աշխարհի վրա:*

Ակամա հիշում ես Դանտեին, որ դեպի յոթերորդ երկինք տանող սանդուղքի առաջին աստիճանին ոտք դնելիս Բեատրիչեի խորհրդով հետ է նայում վար մնացած աշխարհներին.

*... Այնժամ ես յոթ երկինքներին նայեցի,
Բայց երկիրն ինձ այնքան ժղձիմ երևաց,
Որ նրա այդ խղճուկ տեսքից ժպտացի:*

*Եվ լիովին համամիտ եմ հիմա ես
Նրանց հետ, որ բանի տեղ չեն դնում այն
Եվ խոսում են երկնի մասին մշտապես:¹*

¹ Դանտե Ալիգիերի, Աստվածային կատակերգություն, Երևան, 1983, էջ 443: Թումանյանի գրադարանում պահվում են «Աստվածային կատակերգության» ռուսերեն և հայերեն (Ա. Ղազիկյանի թարգմանությամբ) օրինակները: Բացառված չէ, որ «Բարձրից» բանաստեղծության հղացման ազդակներից է եղել նաև Դանտեի պոեմը:

Սա հոգու ոգիացման բարձրակետն է, ուր երկու էությունները միանում են մեկ էության մեջ, նյութական կեցության բոլոր ստորոգելիները՝ կրքեր, շահեր, չարի ու բարու, լուսի ու խավարի, վերևի ու ներքևի տարբերություններ, կյանք, մահ, սեր, ատելություն և այլն ի չիք են դառնում լուսի միատարր բացարձակության մեջ: «Անչար, անաչառ, անդորր ու անհույզ, պարզ, ամենատես» վերադիրները բնութագրում են միևնույն մեկ ու միակ էությունը: Այս վերադիրները բազմակի կիրառություններով նույն նշանակությամբ գործառնում են թումանյանական նաև այլ տեքստերում: Օրինակների կարիք, կարծում եմ, չկա, քանի որ դրանք հանրաժանոթ են: Ուզում եմ ուշադրություն հրավիրել մի հանգամանքի վրա:

Հայտնի է բառ-աշխարհների մասին թումանյանական իմաստախոսությունը: Բայց եթե բառը աշխարհ է, որ կարող է բացվել իր իմաստի նորանոր կողմերով, ապա ինչո՞ւ բանաստեղծը միևնույն գաղափարը, երևույթը, էությունը բնութագրելու համար հոմանիշային ամբողջ շարքեր է գործածում: Սովորաբար ասվում է, թե հոմանիշների կուտակումով գրողը ավելի թանձր տեսանելի է դարձնում բնութագրելին, երևույթը նույնիսկ ունի իր ոճագիտական անվանումը՝ աստիճանավորում: Բայց Թումանյանի դեպքում հարցը մի ուրիշ կողմ էլ ունի: Իր ծագման սկզբից բանական մարդու մշտական ձգտումն է եղել ինչ-որ կերպ՝ շարժումներով, գծերով, գույներով, հնչյուններով, վերջապես լեզվով վերստեղծել իրեն շրջապատող իրականությունը: Գրականության ծագումը այս վերջինի հետ է կապված: Բայց այստեղ երևան է գալիս գրեթե անհաղթահարելի մի դժվարություն: Իրականության գեղարվեստական վերստեղծման միջոցը լեզուն է: Բայց լեզուն միաչափ է. իրականությունը՝ բազմաչափ, ուստի դրանց լիակատար համապատասխանությունը ընդհանրապես բացառվում է: Այսինքն՝ իրականը, ինչպես նկատում է Բարտը, «չի ենթարկվում վերստեղծման, և հենց այդ պատճառով է, որ մարդիկ, ինչ գնով էլ լինի, ձգտում են բառերի միջոցով դրա վերստեղծմանը, դրա համար էլ գոյություն ունի գրականության պատմությունը»:¹ Սա նշանակում է, որ պամության ընթացքում գրականությունը անվերջ կարող է մոտենալ իրականության լիակատար գեղարվեստական վերստեղծմանը, բայց երբեք չի կարողանա հասնել դրան. դարձյալ Բարտի արտահայտությամբ՝ «իրականությունը չի կարելի վերստեղծել, կարելի է միայն մատնացույց անել»: Ահա իրականության ու լեզվի միջև այդ բնական անջրպետը հաղթահարելու են միտված ձևի մակարդակում այն բոլոր արգասավոր ու երբեմն էլ անպտուղ փորձարկումները, որոնց բոլոր ժամանակներում ականատես է եղել, այսօր էլ ականատես է գրա-

¹ Барт Ролан. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. Прогресс, 1989, стр. 554.

կանության պատմությունը: Թումանյանն էլ, ինչպես բոլոր մեծ անհատականությունները, ունի ձևախմբատաշյան փորձարկումների իր համակարգը, որի դրսևորումներից մեկը քննարկվող իրողությունն է:

Վերլուծվող քառատողում «Ճառագեց» բառը գործածված է լույսի արքետիպային իմաստով: Ոգու լուսեղեն էությունը համասեռ է, զուրկ որևէ որոշակի ուրվատեսիլից: Հոգին, մարմնեղության կապերից ազատված, հասնում-մերձենում է իր նախասկզբին. լույս բարձունքի հարազատության մասին ակնարկը հենց դա է նշանակում: Հոգու՝ ոգու ոլորտներից երկիր ուղղած հայացքը ևս կերպ ու ձև չունի, լույս է, որի ամենատես ծավալումի անսահմանության մեջ նյութական աշխարհը բաց է անում իր իրական դեմքը: Հիշենք, որ ոգի-լույս նույնականության խորհրդանիշը կարևոր դեր է կատարում նաև Դանտեի «Աստվածային կատակերգության» մեջ: «Դժոխքում» և «Քավարանում» հոգիները, թեև թափանցիկ ու անսովոր, այնուամենայնիվ երևում են իրենց մարմնեղեն ուրվապատկերով: «Դրախտում» հոգիները լիովին ձերբազատված են իրենց տեսանելի ուրվանշանից, ոգիացած են. Բեատրիչեն սկզբնապես բանաստեղծին ներկայանում է որպես լույսի ճառագայթ... Դա տասներորդ երկինքն է՝ Էմպիրեյը (հուն. լուսեղեն), որտեղ ամեն ինչ, անգամ ժամանակն ու տարածությունը լուծվում են լույսի համասեռ անշարժության մեջ:

*Այնտեղ լրման ու ավարտման է հասնում
Ամեն բաղձանք, այնտեղ ամեն մի մասնիկ
Հավերժ անշարժ ու անփոփոխ է մնում:*

Ամմիջապես հիշում ես Թումանյանի «Տիեզերքի ընթերցումը» հայտնի բանաստեղծության վերջին քառատողը.

*Վերանում է վեր հոգիս զվարթուն -
Չըկա մոտ ու տար, չկա վեր ու ցած,
Տիեզերքն ամբողջ հայրենիք ու տուն,
Ու ես մի ազատ՝ անտարբեր աստված:*

Դժվար է չգայթակղվել ենթադրությամբ, թե քառատողի իղացման ամմիջական ազդակը Դանտեն է, նաև այն հավաստումով, թե հայ բանաստեղծի երևակայությունը, ազդակ ստանալով իր հեռավոր նախորդից, ավելի առաջ է գնացել՝ տիեզերքը հայեցող բանական արարածին վերագրելով տիեզերքն արարողի բնություն... Այս «հանդգնության» իրական իմաստի մասին խոսք կլինի վերջում: Առայժմ շարունակենք ընթերցել բանաստեղծությունը:

Երկրային «ամեն շուքից ու շամանդաղից» վեր ավարտվում է հոգու ոգիացման, իր ծագումնաբանական գոյավիճակին վերադառնալու կա-

մային ընթացքը, որի ելագիծը սրտի, այսինքն՝ մարմնավոր հոգու «մեծ խոհերի անհուն խորերն» են, իսկ հանգրվանը ոգու լուսեղեն ոլորտն է, լույսի համատարած, անսկիզբ ու անվերջ ծավալումների թագավորությունը¹:

Բանաստեղծության երկրորդ կառուցվածքային հանգույցը ամբողջացնում են հաջորդ երեք քառատողերը.

*Տեսավ աշխարհը՝ գեղեցի՜կ, անվերջ,
Եվ հայրենիքներն անձուկ նըրա մեջ,
Եվ աստվածները նրանց զանազան,
Եվ սուրբերը խիստ, խտրող ու դաժան:*

*Տեսավ՝ ուտում են ամենքն ամենքին,
Ամեն հայրենիք՝ իրեն զավակին,
Եվ իր պաշտողին՝ ամեն մի աստված,
Եվ կյանքը տանջանք, ցավ համատարած:*

*Եվ ոչ մի երկիր չըկա հանգչելու –
Խոր, արարչական հանգիստն անխռով,
Ու ոչ մի անկյուն չըկա շընչելու
Շունչն աստվածային՝ լի անվերջ սիրով...*

Սա նյութի աշխարհն է՝ իր կոշտ առարկայականությամբ, մարդկային կեցության ոլորտը՝ իր սոցիալական, բարոյական և այլ կարգի անհամար կապերով, հարաբերություններով ու հակասություններով: Թումանյանի ողջ ստեղծագործությունը դրանց մանրամասնացված զննությունն է մասնավորի, հարաբերականի մակարդակում, բայց բոլոր դեպքերում ընդհանուրի, բացարձակի հարաբերությամբ: Դա, կարելի է ասել, բանաստեղծի գեղարվեստական աշխարհայեցության գլխավոր կազմակերպիչ սկզբունքն է, որ գործում է նաև դիտարկվող քառատողերում: Գրի վավերացման տիրույթից դուրս են մնում մանրամասները, մասնավորությունները, հաստատագրվում են ժողովրդական կենսափորձի խտացումները՝ հենց ժողովրդական լեզվամտածողությամբ:

Առաջին երեք և հաջորդ երեք քառատողերի բառապաշարը, լեզվամտածողության կերպը ակնհայտորեն տարբեր են: Եվ դա պատահական չէ. երկու տարբեր եռատներում գործ ունենք երկու տարբեր աշխարհների հետ՝ ոգու աշխարհի և նյութի աշխարհի: Այդ տարբերա-

¹ Հետաքրքիր է, որ ժամանակակից աստղաֆիզիկայի նորագույն հետազոտությունների համաձայն, տիեզերքում նյութի (աստղեր, մոլորակներ. գալակտիկաներ և այլն) պարունակությունը չնչին մաս է կազմում, բացարձակ գերակշռությունը լույսի կողմն է. տիեզերքը գոյավորվում է լույսով:

կումը ստեղծագործական ծրագրի կանխադրույթ է, թե՛ ենթագիտակցության ինքնաբեր տրվածք՝ այս դեպքում էական չէ. տեքստի ընթերցման պարագայում հեղինակային եսը երկրորդ պլան է մղվում:

Անձուկ հայրենիքների, զանազան աստվածների, խտրող ու դաժան սրբերի, ամենքն ամենքին ուտելու մասին ակնարկները ևս սկիզբ են առնում ժողովրդական բառապաշարից: Այս մտայնության արձագանքները «Բարձրից» բանաստեղծությունից տարիներ անց նորից հնչում են Թումանյանի մի քառյակում, բայց արդեն ուրիշ լեզվամտածողությամբ և հեղինակային այլ հայեցակետով.

*Աստծու բանտն են տաճարները - աշխարհքներում բովանդակ,
Իբր էնտեղ է ապրում տերը, պաշտողների փակի տակ:
Հարկավ ազատ նա ժպտում է ամենուրեք ամենքին՝
Բայց դու նայիր խեղճ ու կըրակ մարդու գործին ու խեղբին:*

Որքան էլ, սակայն, դիտարկվող քառատողերը հյուսված են ժողովրդական տարերքով, բայց սկզբունքային հակադրության հեղինակային պահը որոշակիորեն գործում է նաև այստեղ. աշխարհը՝ գեղեցիկ ու անվերջ. հայրենիքները՝ անձուկ, մարդկային հարաբերությունների աղաղակող քառս և արարչական անխռով հանգիստ: Բացի սրանցից, կառուցվածքային երկու հանգույցները հարաբերվում են «վերևի» ու «ներքևի» ավելի համապարփակ հակադրությամբ: Այս հակադրությունը, որ գործում է Թումանյանի ուրիշ շատ ստեղծագործություններում ևս, սովորաբար մեկնաբանվում է որպես իդեալի և իրականության ռոմանտիկական անհամատեղելիության սովորական փաստ՝ ընդգծելով բանաստեղծի հավատը իր երազած աշխարհի երբևէ կայացման հանդեպ: Այսպիսի ենթադրությունը, իհարկե, հիմք ունի, Թումանյանի բացառիկ լավատեսությունը հանրահայտ է, և դրա մասին կարող են վկայել նրա բազմաժանր ստեղծագործության շատ ու շատ էջեր:

Բայց թումանյանական տեքստի մի այլ ընթերցում երևան է բերում նաև ուրիշ շերտեր: Պարզվում է, որ բանաստեղծի այս լավատեսության սահմանը հարաբերական է: Եվ իրոք, ինչո՞ւ Փարվանա կտրիճները այնպես էլ չեն բերում «անշեջ հուրը», ինչո՞ւ Հարի շնչով հավերժորեն թունավորված է բարին, արդյոք միայն չիրականացած անձնական երազանքների՞ն է վերաբերում այս դառն ափսոսանքը.

*Իմ երազը շատ էր շքեղ,
Դրախտ պիտեր քաղաք ու գեղ.
Երգը հոսեր հառաչքի տեղ,
Սերն ու բարին՝ Արագ, Անուշ:*

Ինչո՞ւ է, վերջապես, երբեք չփարատվող թախիծը, իրոք, մշտապես ծորում բանաստեղծի նուրմիսկ ամենազվարթ ու կենսախինդ տողերի տակից, ինչո՞ւ է նա մերթ «խնդացող տխուր», մերթ «սրտաբեկ ուրախ»...

Այս ամենի ակունքը շատ դեպքերում, հարկավ, իրական-կենսական է, «հազար թելերով» ձգվում է դեպի ժամանակի ազգային կյանքի անշրջանցելի հանգամանքները, մարդկային խայտաբղետ հարաբերությունների իրոք սրտաբեկող շրջապատույտը: Բայց դա հարաբերականի, անցողիկի, ժամանակավորի ոլորտն է, որ ծանաչվում, իմաստավորվում, գնահատվում է հավերժականի, բացարձակի, անանցի չափ ու կշեռքով: Որքան էլ տեքստի ընթերցման պարագայում վերանալու լինենք հեղինակային եսից, այս դեպքում, այնուամենայնիվ, չենք կարող հաշվի չնստել ոչ միայն քննարկվող բանաստեղծության մեջ, այլև շատ ուրիշ առիթներով բանաստեղծի խոստովանության հետ, թե ինքը միշտ վերերկրային բարձունքներից է դիտում ու արժեքավորում կյանքի երևույթները: Այդ արժեքավորման արդյունքը մեկն է՝ կյանքի, իրականության, այսինքն՝ հոգու մարմնեղեն կեցության մշտական ուղեկիցը թախիծն է, անթախիծը ոգու հավերժական մենաշնորհն է:

Երկու աշխարհների կոնֆլիկտը լուծվում է բանաստեղծության վերջին երկու քառատողերում.

*Անպատում վշտով վերստին նայեց
Իմ էս մեծ սրբոհն՝ աշխարհից էլ մեծ –
Անսահման աշխարհք, և սեր ընդհանուր
Եվ մարդը ուրախ, և երգ ամենուր...*

*Ու իջավ նորից էնտեղ հանգչելու –
Խոր, արարչական հանգիստն անխռով,
էնտեղ հանգչելու, էնտեղ շքնչելու
էն մեծ խոհերով, էն անվերջ սիրով...*

Հոգու «անպատում վիշտը» բանաստեղծական կառույցի այս ամփոփիչ հանգույցում գործառում է երկու նշանակությամբ: Առաջինը բխում է նախորդ երկու հանգույցներում նշանակելի աշխարհների հակադրությունից. հոգու մարմնեղեն կեցության աշխարհում ոչ մի անկյուն չկա շնչելու «շունչն աստվածային՝ լի անվերջ սիրով»: Մյուս կողմից՝ հոգին չի կարող անվերջ թափառել ոգու բարձունքներում, նա չի կարող չվերադառնալ իր մարմնեղեն գոյավիճակին, քանի որ արարչական շնչի պարզևն է հողեղեն արարածին: Այսինքն՝ վերադարձը կանխորոշված է: Բայց մարդկային սրտի «անհուն խոհերն» էլ իրենց հերթին են ոչ պակաս դրամատիկ հակասության մեջ աշխարհի իրական կացության հետ:

Այս հարաբերության մեջ էլ ի հայտ է գալիս «անպատում վշտի» երկրորդ նշանակությունը: Հոգին, այսպիսով, հայտնվում է երկրնստրանքի առջև. վերջիվերջո որտե՞ղ պետք է փնտրել «խոր, արարչական հանգիստն անխռով»: Եվ նա այս երկակի վշտի հալածանքից ապավեն է գտնում մարդկային սրտում, որ աշխարհից էլ մեծ է. «Ամսահման աշխարհք, և սեր ընդհանուր, և մարդը ուրախ, և երգ ամենուր»...

Այստեղ է, որ ականհայտ որոշակիությամբ ի հայտ է գալիս թումանյանական հայտնի լավատեսության հարաբերականությունը: Նշանակությունների ու նշանների այս շարժում հարաբերությունների հետևում գործում է բանաստեղծի սոցալական ուտոպիան, որ ուղղակի կամ անուղղակի դրսևորումներով երևան է գալիս նրա չափածո և արձակ շատ ստեղծագործություններում՝ հաճախ ողբերգական ու դրամատիկ հնչողությամբ, խոր հիասթափության շեշտերով: Ահա, օրինակ, հայտնի քառյակներից մեկը.

*Ազատ օրը, ազատ սերը, ամեն բարիք իր ձեռքին,
Տանջվում, տանջում, որոնում է՝ ու դժբախտ է նա կրկին.
Է՛յ անխելք մարդ, ե՞րբ տի թողնես ապրողն ապրի սըրտալի.,
Ե՞րբ տի ապրես ու վայելես էս աշխարհքը շեն ու լի:*

Այս հարցերի պատասխանը «Բարձրից» բանաստեղծության մեջ, ինչպես նաև Թումանյանի ստեղծագործության միասնական համատեքստում, մնում է առկախ, որովհետև՝ «դեռ հեռու է մինչև մարդը իր ճամպան»:

Կամ «Հոգեհանգստի» վեհորեն տրտում խոստովանությունը.

*-Հանգե՛ք, իմ որբեր... իզո՛ւր է հուզումք, իզո՛ւր և անշահ...
Մարդակեր գազան՝ մարդը դեռ երկար էսպես կըմնա...*

«Բարձրից» և «Հոգեհանգիստ» բանաստեղծությունները ստեղծվել են միաժամանակ՝ ծակատագրական 1915 թվականին, միևնույն հեղինակային հոգեվիճակում: Բայց դրանք միմյանց հետ առնչվում են միջտեքստային հարաբերությամբ, այսինքն՝ տեքստերից յուրաքանչյուրում նշանների շարքը գործառում է ինքնուրույն տրամաբանությամբ: Ընդհանրության եզրերով շփվում են դրանց նշանակելիները, ինչպես, ասենք, «ուտում են ամենքն ամենքին» փոխաբերությամբ ակնարկվող իրական-կենսական ռեալությունը: Ինչ վերաբերում է հոգու վերադարձին մարդկային սրտի ուտոպիական աշխարհը, ապա «Հոգեհանգստում» դա ենթադրելի է տեքստային տարընթերցումների մակարդակում:

Բարձրի անթախիժ ոլորտներից հոգու վերադարձի քնարական պա-

հը մի այլ, թվում է՝ ամենից կարևոր նշանային դերակատարություն էլ ունի «Բարձրից» բանաստեղծության տեքստում, որ գրականագիտության մեջ, որքան ինձ հայտնի է, երբևէ ուշադրության չի արժանացել: Այդ դերակատարության իրական իմաստի բանալին պետք է փնտրել բանաստեղծության տեքստից դուրս՝ հեղինակի ստեղծագործության համատեքստում:

Այս հայեցակետից դիտարկենք, օրինակ, «Երկար, երկար ման եկա...» սկսվածքով բանաստեղծությունը, որ Թումանյանը գրել է դատեր՝ Արփենիկի ալբոմում, 1917 թ. դեկտեմբերի 20-ին: «Սրտով, մտքով» իր որոնումների ընթացքում բանաստեղծին հաջողվել է կյանքում գտնել միայն երկու բան.

*Վաղո՛ւց, վաղուց կար աստված,
Բայց կյանք տվի ես բառին.
Դարձավ, դարձավ ինձ աստված
Գեղեցիկը ու բարին:*

Այս պարզ խոստովանությունը հեռուն գնացող բացահայտումների դուռ է բացում: Լ. Յախվերդյանը, մեջբերելով առաջին երկու տողերը, բացատրում է. «Սա նույնն է, ինչ Բուալոն տեսել ու գնահատել է մի բանաստեղծի մեջ. «Նա ցույց տվեց զորությունը բառերի, որ դրված են իրենց տեղում»: Երկու դեպքում էլ խոսքը վերաբերում է բանաստեղծական վարպետությանը և այնպես, ինչպես Թումանյանն է «կյանք տվել» բառերին՝ կարելի կլիներ վարպետություն կոչել, եթե դա չլիներ ավելին, քան վարպետությունն է»¹: Բայց այդ «ավելին»-ն է, որ այնպես էլ չի բացատրված ուսումնասիրության հետագա շարադրանքում. ուսումնասիրողը բավարարվում է միայն բանաստեղծի անձնական հմայքի, ժամանակակիցների տպավորությունների մասին ընդհանուր վկայակոչումներով:

Բերված քառատողում խոսքն ըստ էության վերաբերում է երկու արարչագործական սկիզբների՝ աստծուն և բանաստեղծին: Մեկը քառսից արարել է կոսմոսը, այսինքն՝ կարգավորված նյութի աշխարհը, որ ժամանակի ընթացքում կորցրել է իր նախնական ներդաշնակությունը, մյուսը բառի՝ խոսքի հրաշքով կերտում է մի այլ աշխարհ, որտեղ թագավորում են «գեղեցիկը ու բարին», այսինքն՝ արարչական ներդաշնակությունը: Արվեստի այդ նույն հրաշագործ ուժը չէ՞, որ «Յազարան բլբուլում» վերստին կյանք ու կենդանություն պիտի տար անապատացած այգուն և գազանացած մարդուն...

¹ Լ. Յախվերդյան, Թումանյանի աշխարհը, Երևան, 1966, էջ 473:

Հարաբերությունների այս հանգույցում մի նոր կողմից է իմաստավորվում քննության առարկա բանաստեղծության «Բարձրից» խորագիրը: Բարձրը, վերը՝ որպես իրականությունից վերացած աշխարհի խորհրդանիշ, ինչպես հայտնի է, գործառույթ է թումանյանական շատ տեքստերում: Օրինակ՝ «Փարվանայում»՝

*Բարձրագահ Արույն ու Մըթին սարեր,
Մեջք մեջքի տված կանգնել վեհափառ,
Իրենց ուսերին, Ջավախքից էլ վեր՝
Բռնած պահում են մի ուրիշ աշխարհ:*

Այս բարձր աշխարհում արժեքային ուրիշ համակարգ է գործում. «ոսկի, արծաթ, անգին քարեր ու գոհար», քաջություն, հարստություն, ոչ էլ երկնքի աստղերը գին չունեն այստեղ, քանի որ նյութական աշխարհի արժեքներ են.

*Գուցե, հայրի՛կ, տրկար լավին
Հաղթի մի վես տըմարդի,
Բայց չի կարող լինել երբեք
Նա սիրելին իմ սըրտի...*

«Փարվանա չքնաղ փերին» ոգու աննյութեղեն աշխարհի երջանկության ու սիրո հավերժական խորհուրդը խորհրդանշող «անշեջ հուրն» է ուզում իբրև հոգեղեն մվիրումի առհավատչյա...

Այդ «երջանկության գաղտնիքը» ավելի պարզ բանաձևում է «Ոսկի քաղաքը» հեքիաթի կախարդ հերոսուհին. «Ոսկին մետաղ է, որ հողից է դուրս գալի, երջանկությունը զգացմունք է, որ սրտից է բխում: Ի՞նչ կապ կա նրանց մեջ»:

Բարձրի խորհուրդը «մեծ խոհերի անհուն խորերի» ընդերքից է լուսարձակում Թումանյանի քառյակներում,

*Բարձր է հընոց աշխարհքն Հայոց ու Մասիսը երկնադետ.
Իմ խոր հոգին էն բարձունքին խոսք է բացել Նըրա հետ –
Անհաս բանից, ըսկըզբանից, երբ չըկան էլ դեռ չըկար,
Մինչև վախճանն անվախճանի քընընում է դարեդար:*

«Նրա», այսինքն՝ տիեզերքի արարիչ ոգու հետ բանաստեղծի խոսքը նրա գիրը չէ՞ արդյոք, ուր նա «կյանք է տվել» բառին՝ խոսքի արարչությամբ՝ հաստատելով «գեղեցիկի ու բարու» պաշտամունքը...

Ահա և բարձրի մի ուրիշ այլացում.

*Տիեզերքում աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին.
Երկրից անցվոր երկրի փառքին անհաղորդ է իմ հոգին.
Չեռացել է ու վերացել մինչ աստղերը հեռավոր,
Վար մնացած մարդու համար արդեն խորթ է իմ հոգին:*

«Բարձրից» քնարական խոստովանության մեջ հոգու կամային վերելքը դեպի ոգու հավերժական ոլորտը այստեղ արդեն կատարված-ավարտված իրողություն է: Քառյակը գրված է 1922 թ. հուլիսին, և մի ամբողջական ծածկագիր-խորհրդանիշ է. բանաստեղծն ըստ էության կյանքի մայրամուտին հավերժությանն է ավանդում իր գրի վաստակը, որ ժամանակին այնպես էլ լիովին չբացահայտվեց «վար մնացած մարդու համար»՝ հաճախ թախծալի մտորումների տեղիք տալով բանաստեղծին...

Այս վերջին ենթադրության օգտին չի՞ խոսում արդյոք նաև Թումանյանի ամենախորախորհուրդ քառյակներից մեկը.

*Ո՞ր աշխարհքում ունեմ շատ բան. միտք եմ անում՝ է՛ս, թե՞ է՛ն.
Մեջտեղ կանգնած՝ միտք եմ անում, չեմ իմանում՝ է՛ս, թե՞ է՛ն.
Աստված ինքն էլ տարակուսած, չի իմանում ինչ անի.
Տանի՛, թողնի՛,- ո՞րն է բարին. ո՞ր սահմանում, է՛ս, թե՞ է՛ն:*

Եթե այս ամենին ավելացնենք նաև դարձյալ քառյակներից ուրիշ ինքնաբնութագրական ակնարկներ, թե՛ «Դու Աստված ես, դու անհո՞ն ես, անանուն ես ու անես», կամ՝ «Ի՛նչքան շատ եմ դեռ Քեզ տալու, որ միանանք մենք մորից» և այլն, թվում է՝ կասկած չի մնում, որ աշխարհի բոլոր մեծերի նման հայ բանաստեղծն էլ ունեցել է իր ստեղծածի արարչական անկրկնելիության արժանապատիվ գիտակցությունը: Այս վերջինը յուրօրինակ անդրադարձներով բեկվել է նաև «Բարձրից» բանաստեղծության տեքստում:

Այս շեղումները, արտաքնապես հեռացնելով բանաստեղծության տեքստի բուն մեկնաբանությունից, ըստ էության մոտեցնում են դրան: Թումանյանի հեքիաթներում, բալլադներում, բանաստեղծություններում, քառյակներում և այլուր գործառուղ այս և նման փոխաբերությունների խաղը վերաբերում է հոգու աշխարհին, այսինքն՝ մարդու հոգևոր կեցությանը, որի բարձրագույն ձևը արվեստն է, տվյալ դեպքում՝ գրականությունը: Նշանների ու խորհրդանշանների այս շրջապտույտում էլ բացվում է «Բարձրից» խորագրի բուն խորհուրդը. իրական աշխարհի անցուդարձերը դիտել, բնութագրել ու արժեքավորել ոգու հավերժական կեցության «անթախիծ» ոլորտից, նույնն է, թե՛ արվեստի լույսի տակ: Բառին, բանին ու գրին ևս վերագրվում է արարումի բարձրագույն շնորհ, ինչպես ուղղակիորեն ակնարկվում էր «Տիեզերքի ընթերցումը» բանաստեղծության մեջ:

տեղծության մեջ: Չմերժելով տիեզերքի արարչության առասպելը՝ և ղնելով բանաստեղծական պայմանականության հիմքում՝ Թումանյանը հաստատում է բանական ոգու, այսինքն՝ արվեստի արարած աշխարհը, ուր ապաստան են գտնում իրականության քառսային կարգ ու սարքից դառնացած հոգիները՝ սպասելով մեսիայի նոր գալստյան...

Սա նշանակում է արդյոք, թե Թումանյանը մոռացությունից հարուստ է տալիս «մաքուր արվեստի» վարդապետությանը կամ «փղոսկրյա աշտարակի» պառնասական փրկողակին, ինչպես մի փոքր ավելի վաղ փորձել էին մեխյանականները արևմտահայ իրականության մեջ: Հարցի պատասխանը կարող է լինել և՛ այո, և՛ ոչ: Այո, որովհետև բանաստեղծը հանձարեղ ներքնատեսությամբ արդեն կռահել էր, որ արվեստը ինքն է իր նպատակը: Այն ի վիճակի չէ ձևերի լեզվով լիակատար համարժեքությամբ վերստեղծել իրական աշխարհը: Գեղեցիկ գրականությունը ևս՝ իբրև արվեստ, խաղ է անում իրերի ու բառերի անեզր բազմազանության հետ, որպեսզի ստեղծի «գեղեցիկի ու բարու» իր սեփական աշխարհը՝ մատչելի միայն վերին ոլորտների արժեքներով սնվողների համար: Բայց նաև՝ ոչ, որովհետև եթե արվեստը իրենից բացի ուրշ նպատակ չունի, ապա իրականությունը, մարդկային հասարակությունը, գիտակցում է դա, թե ոչ, միևնույն է, հավերժորեն ձգտելու է ինքը նվաճելու արվեստի աշխարհը՝ վերագտնելու համար իր նախաստեղծ ներդաշնակությունը: Արդյոք հենց դա՝ նկատի չունեն բանաստեղծը, երբ խորհուրդ էր տալիս դստերը, այսինքն՝ ինքն իրեն և մարդուն առհասարակ.

*Նայիր, նայիր սրտաբաց
Էս լեն արծակ աշխարհին,
Առատ, առատ տարածված
Գեղեցիկը ու բարին:*

*Էսքա՛ն, էսքա՛ն մոտ ու շատ
Բախտը փռված մեր կյանքում,
Մարդը, մարդը միշտ անբախտ
Որոնում է երկնքում:*

Այսինքն՝ երբ որ երկինքը և երկիրը կմերձենան իրար, երբ մարդը երկրի վրա վերջապես հասու կդառնա «երջանկության գաղտնիքին», այնժամ կվերանա նաև կյանքը և արվեստը բաժանող անջրպետը, կյանքն ինքը կդառնա գեղեցիկ ու բարի ապրելու արվեստ: Հավատո՞ւմ էր այդ օրվան Թումանյանը: Դժվար է ասել...

Բանալի բառեր. տեքստ, խորհրդանիշ, նշան, փոխաբերություն, արվեստ, գիր, լեզու

**Стихотворение “С высоты” (“Барцриц”) Туманяна
(Попытка текстуального анализа)**

Резюме

В статье, в контексте его творчества, подвергается текстуальному анализу стихотворение Туманяна “С высоты” (“Барцриц”). Показывается, что в туманяновском тексте игра метафор, связанных с высшим, низшим, духом творителем, разумным духом, человеческим сердцем, добрым и злом, является художественной условностью, как в “Божественной комедии” Данте. Армянский поэт поднимает вечный вопрос взаимоотношения искусства и действительности с собственной точки зрения. По его убеждению, искусство это не воссоздание мира посредством языка, линии, цвета и др., а живущий по своим законам самостоятельный мир, который выше жесткой действительности, сам является своей целью. Нет принципиальной разницы между производением искусства и божественным творением. И лишь тогда, когда человек в реальном мире распознает “тайну счастья”, исчезает разрыв между жизнью и искусством, сама жизнь станет искусством. Но время это либо далеко в дали, либо не наступит никогда...

Ключевые слова - текст, символ, знак, метафор, искусство, язык, письмо.

**Poem “Bardzric” of Tumanyan
(An attempt of texts analysis)**

Summary

In this article poem “Bardzric” is analysed in the context of Tumanyan’s poetry. It is shown that in Tumanyan’s text the allegorical game connected with high and low, between creative spirit and rational spirit, between heart, king and evil is an artistic conventionality, as in Dante’s “Divine Comedy”. Armenian poet raises the everlasting question of the relation of art and reality from his point of view. In his opinion the art is not the recreation of life by language, line, color and by other means, but an independent world which has its rules and which is above tough reality. There is no principal differences between an art creation and God creation. And the gap between art and life will vanish only when human being will be able to find the “secret of happiness” and only that time life will become an art. But that time is very far or will never become a reality.

Key words - text, emblem, symbol, allegorical, art, writing, language