

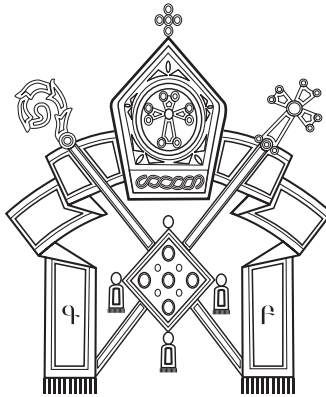


## ԲԱՅԱՌԻԿ

ՆՎԻՐՎԱԾ ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ ԵՎ ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ  
ԾՆՆԴՅԱՆ 150-ԱՄՅԱԿԻՆ

ՄԱՅՐ ԱԹՈՒ ՍՈՒՐԲ ԷԶՄԻԱԾԻՆ 2019





ՀՐԱՄԱՆԱԻ

**Ն. Ս. Օ. Տ. Տ. ԳԱՐԵԳՆԻ ԵՐԿՐՈՐԴԻ**

ՎԵՀԱՓԱՌ ԵՒ ՍՐԲԱԶՆԱԳՈՅՆ  
ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԻ ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ







ԿՈՐԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ



# Կոմիտասի բանաստեղծական աշխարհը

Կոմիտաս մարդկային բացառիկ առաքինություններու ծով էր: Չափազանց աշխատասեր, աննկուն կամքի տեր, անկեղծ, բարեհոգի, ընկերասեր, քաղցր եւ համեստ՝ ամենուն նկատմամբ: Մաքրակրոն էր ան եւ մեծ հայրենասեր մը: Բացի իր երաժշտական հանճարեն, քովնտի շնորհքներ ալ ուներ. բանաստեղծ էր...

ՀՐԱՉՅԱ ԱՃԱՌՅԱՆ

(Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում ու վկայություններում, եր., 2009, էջ 21)

Մատերն են Կոմիտասի կյանքի ու ստեղծագործությունների քննությամբ զբաղվել. բազմաթիվ գրքեր են գրվել, հոդվածներ, հուշեր: Կոմիտասի կերպարը հուզել է բանաստեղծներին, նկարիչներին, քանդակագործներին, երգահաններին... բոլորին:

Կոմիտասյան երաժշտությունը՝ իբրև յուրատեսակ աղոթք, հավերժորեն մտել է մեր ժողովրդի գիտակցության մեջ, հոգու մեջ, իսկ Կոմիտասի կյանքը մշտապես մնալու է ազգերի հիշողության մեջ՝ իբրև 20-րդ դարասկզբին թուրքերի կողմից մարդկության դեմ գործած անօրինակ հանցագործության Չայոց ցեղասպանության զոհ ու վկա:

Կոմիտասը, հանճարեղ երգահան լինելուց զատ, նաև շատ նուրբ քնարերգու է: Պահպանվել ու մեզ են հասել տարբեր տարիների գրած նրա մի քանի տասնյակ բանաստեղծությունները: Այդ գողտրիկ տաղիկները Կոմիտասի ներաշխարհի պարզ ու մաքուր դրսևորումներն են. դրանցից շատերը հայ քնարերգության գեղեցիկ գոհարներ են: Կոմիտասի բանաստեղծություններն առաջին անգամ 1939 թվականին Պոլսում առանձին գրքով հրատարակել է Թորոս Ազատյանը: Գրքի ներածության մեջ նա գրում է. «Կոմիտասեան ձեռագիրներու խումբէն անջատեցի միայն ինքնագիր



Գործ՝ Գ. Խանջյանի

ոտանաւորներու տեսակ մը, որուն կողքին վրայ «Սեւագրութիւնք» մակագրութիւնը կար: Արդարեւ, Կոմիտաս Վրդ. ատեն չէր ունեցած իր ամբողջութեանը մէջ հրատարակելի վիճակի մը մէջ դնելու այդ տաղերգութիւնները: Մեծ մասը մատիտով եւ արագորէն նետուած թուղթին, դժուար ընթեռնելի, զանազան փոփոխութիւններ կրած, կը կարօտեր ուշադիր վերաքննութեան մը: Առանց բառ մը, երանգ մը կորսնցնելու հարազատութենէն, իրենց անթերի դիմագծութեամբը պէտք էր զանոնք ընդօրինակել ու տպագրութեան յանձնել» (Կոմիտաս Վարդապետ, Քնարերգութիւններ, Կ. Պոլիս, 1939, էջ Է):

Ավելի ուշ՝ 1969 թ., Կոմիտասի բանաստեղծությունները լույս տեսան Լեւոն Միրիջանյանի խմբագրությամբ եւ առաջաբանով (տես Կոմիտաս, Բանաստեղծություններ, եր., 1969): Ցավոք, այստեղ բանասերի աչքից վրիպել է եւ գրքում տեղ չի գտել Կոմիտասի լավագույն բանաստեղծություններից մեկը՝ «Մայրիկիս օրորը», որը հայ քնարերգության մեջ մայրերգության լավագույն նմուշներից է:





Գործ՝ Գ. Գրիգորյանի (Ջոտտո)

Արդեն 2004 թ. «Փռշուր մը» վերնագրով Կոմիտասի 135-ամյակին լույս է տեսնում նրա բանաստեղծությունների ժողովածուն, որի համար առաջաբան է ընտրվում Պարույր Սեալկի «Դիմանկարի փոխարեն»՝ Կոմիտասի ընդհանրական ու խոր արժեւորումը (Կոմիտաս, Փռշուր մը, Քնարերգություն, Եր., 2004, էջ 5–9):

Առանձնակի ուշադրության է արժանի Կոմիտասի վերոհիշյալ «Մայրիկիս օրորը» բանաստեղծությունը: Այն

բանաստեղծի անմայր մանկության ու պատանեկության, երազների ու հույսերի, կարոտի ու հավատի յուրօրինակ խտացումն է: Բանաստեղծության մեջ Կոմիտասն իր տաղանդի ուժով վերստեղծել է պաշտելի մոր կերպարը, որին կորցրել էր շատ շուտ: Բանաստեղծության մեջ, սակայն, անվերջ տրոփում է ամենատաք ու հարազատ մայրական սիրտը: Բանաստեղծն իր երակներուն հոսող արյան մեջ է զգում մորը, ձուլվում է նրան: Նա կարծես զգում է մոր գուրգուրանքը՝ դեռ լույս-աշխարհի չեկած, իսկ ծնվելուց հետո (Կոմիտաս, Փռշուր մը, էջ 23)

*...Մայր շրթներով  
Սեր էր վառում օրորում,  
Արեւ-լուսին հոգով-մտքով  
Նըկարում ու բոլորում:*

Սակայն դաժան է կյանքը, որդուն որբություն է սպասվում, եւ մայրն իր աստվածային պատգամն է թողնում իր բալիկին՝ կյանքի իմաստալից ու ճշմարիտ ճանապարհով զնալու (նույն տեղում):

*Քեզի տեսնեմ, իմ հատորիկ,  
Կյանքիդ ուղին սիրազեղ,  
Հայտ ու անհայտ դու որոնե.  
Քեզի լինին իրազեկ:  
Մի թափառե կյանքի պարապ  
Անապատում դու իզուր,  
Քեզ պահապան սուրբ հավատս.  
Հուսո, սիրո Լույս ու Հուր  
Օրին օրին  
Իմ անուշին:*

Կոմիտասի մեծագույն ողբերգությունը ծնվում է նրա մանկությունից: Արդեն գիտակից՝ նա փորձում է պայքարել իր որբության դեմ՝ իր մեջ երկնում է մորը եւ ոչ սոսկ բառերով, այլ արյունով, ցավով, պաշտելով: Եվ ահա իր հոգին է դառնում բնակարան մոր համար, սակայն սոսկալի է կորստի ցավը. հոգում զգում է ամայությունը՝ մոր մահը (նույն տեղում, էջ 25):

*Երբ իմ արեւ երկրորդ ամրան  
Մանուկ հասկերն էր փընջում.  
Եվ իմ մայրիկն արեւըտի  
Դեղին գարունն էր շընջում.*



*Թըռանվ-գընաց՝ երկնի խորան  
Մըտավ իբրեւ աղավնի.  
Եվ ինձ թողեց մենավորիկ՝  
Իր հոգով հովանի:  
— «Քեզ լուսո՞ վայր»,  
Իմ գարուն մայր:*

Բանաստեղծի որբությունը տանջել է նրան ամբողջ կյանքում. նա ոչ մի կերպ չի հաշտվել ու համակերպվել դրա հետ: Անաստելի ցավից, հոգեկան խռովքից է ծնվել վեբուևում նշված տողը՝ «դեղին գարուն էր շնչում»:

Նման պատկերի մենք չենք հանդիպել մեր գրականության մեջ: Սա մեզ երաժշտություն է հիշեցնում: Ջգում ես մեղեդին, որ ծնվում է ոչ սովորական հոգեվիճակում:

Հայ քնարերգության մեջ մորը նվիրված շատ բանաստեղծություններ կան՝ Սմբատ Շահագիզի «Երազը», Տերյանի հրաշալի բանաստեղծությունը, որ կարծես հոգու աղոթք լինի (*Վահան Տերյան, Բանաստեղծություններ, Եր. 1985, էջ 285*).

*Կարծես թե դարձել եմ ես տուն,  
Բոլորն առաջվանն են կրկին.  
Նորից դու հին տեղը նստում,  
Շարժում ես իլիկը մեր հին...*

Չարենցի «Մորս համար գագել»-ը, Շիրազի մայրերգությունը... Թվարկածներս, իսկապես, հայ եւ համաշխարհային քնարերգության գոհարներ են: Սակայն նրանց մեջ Կոմիտասի բանաստեղծությունն առանձնանում է մի ընդգծված ինքնատիպությամբ. նրա շատ բանաստեղծություններ ասես հնչում են իբրեւ հանճարեղ մեղեդի:

Այստեղ տեղին է մեջբերել Թորոս Ազատյանի խոսքը Կոմիտասի բանաստեղծության մասին. «Իր գրչին տակ մասնաւոր հրապոյր մը կ'ստանան նորակերտ ու մանա-հունչ բառերու գործածութիւն եւ իր պատկերալից տողերուն երաժշտական գնացքը: Անոնց ներքեւ կը բաբախէ քնարական ջերմ շունչ մը, որ կուգայ իր հոգիին ընդերքներէն: Պետք է կենալ վայրկեան մը եւ ամեն մեկ տողին ու բառին յուզումն ու քաղցրութիւն ճաշակել» (*Կոմիտաս Վարդապետ, Քնարերգութիւններ, էջ 5*):

Առանձնակի ուշադրության է արժանի Կոմիտասի սիրային պոեզիան: Բանաստեղծի «սուրբ սերը» բնության անբաժան մասն է՝ որպէս նրա գեղեցկություններից մեկը: Դրա լավագույն



ապացույցը «Քո երազում» բանաստեղծությունն է (*Կոմիտաս, Փըշուր մը, էջ 69*).

*Եվ այս գիշեր քո երազում տեսել ես, որ ես ու դու՝  
Երես-երես ճանաչել ենք սիրո ծովում իրարու...*

*Ծաղիկ-ծաղիկ քեզ որոնել՝  
Ամպի տակին՝ արեւածագին շունչ առել,  
Ջրի մոտին, կանաչ խոտին՝  
Գլխիդ վերեւ ծիրան-գոտին փունջ արել:*

Այստեղ նկատելի են քուչակյան հայրենների շունչն ու ոգին (Նահապետ Քուչակի բանաստեղծական աշխարհը, Եր., 2001, էջ 550).

*Գիշերս ես գինով էի,  
Քիչ մի քուն կայր ի յիմ գլխիս.  
Գըլուխըս դըրի բարձին,  
Լոկ եկեր խօշ եարն ի քովիս.  
Երեսն երեսիս քըսեց  
Ու գանգատ անէր իմ սրտիս...*

Եվ Կոմիտասի սիրային բանաստեղծություններում, եւ Քուչակի սիրո հայրեններում հաճախ սերը ծաղկում է բնության մեջ: Սիրահարները միասին են գիշերը երազում, մերթ հաշտ են իրար հետ, մերթ կորցնում են իրար: Կորստի ցավը անգամ երազում արյուն-արցունք է բերում սիրահարի աչքերից:





Ահա «Իմ երազում» սիրային գողտրիկ բանաստեղծությունը, որը դարձյալ հարազատ է եւ միջնադարյան սիրերգությանը, եւ ժողովրդական բառ ու բանին եւ մտածողությանը (Կոմիտաս Վարդապետ, Քնարերգութիւններ, էջ 32)։

*Ես այս գիշեր, իմ երազում, քեզ հետ մեկտեղ պարեցինք,  
Սէր-ոգիներ սուրբ սեղանին մեղրամոմեր շարեցին:  
Ոսկի-արծաթ ամպի ծալէն նուրբ ու բարակ քող ճարեցինք,  
Ինծի-քեզի կարմիր-կանաչ սիրո շապիկ կարեցին:*

Այս գեղեցիկ բանաստեղծությունից սեր է հորդում: Ապրումի այսպիսի արտահայտությունը հատուկ է միայն մեծ սիրահարին, հանճարեղ բանաստեղծին, որի գրչի տակ բառերը մարգարիտներ են դառնում, ոգի են առնում ու փարվում սիրառատ հոգիներին՝ իբրեւ ժողովրդական ակունքներից բխած մի հրաշալի մեղեդի:

Կոմիտասի բանաստեղծության կարեւոր մաս են կազմում նաեւ բնության երգերը: Բանաստեղծը յուրատեսակ պաշտամունք ունի բնության նկատմամբ: Հրաշյա Աճառյանն իր հուշերում պատմում է. «Կոմիտաս շատ կսիրեր ազատ ժամերում երկար զբոսնել բացօթյա դաշտերում մեջ եւ կըսեր. «Ես սակավ ուտելիքով կապրիմ, բայց առանց օդ ծծելու՝ երբեք. Իմ առաջին սնունդը ազատ օդի մեջ զբոսնելն է»» (Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում ու վկայություններում, էջ 23):

Նա լցված է բնության իմաստնությամբ, հասկանում է բնության լեզուն, զգում է բնության մեջ ամեն շարժում, հազար ու մի նուրբ թելերով կապված է նրա հետ, ոչ մի շարժում չի վրիպում նրա աչքից, անգամ՝ առավոտվա շաղիկը (նույն տեղում, էջ 36)։

*Եկ, շաղիկ, եկ.  
Եկ առավոտե առավոտ...  
Գանձաղիկ, գանձ,  
Գանձ այգուն-այգուն*

*Ու քեզ շաղ տամ...  
Ու գունագեղ թուշիկ  
Շանդ դառալ հուշիկ-հուշիկ:*

Այսպես նրբորեն բնությունն ու երեւոյթները միայն հանճարներն են զգում: Նույնը կարելի է ասել դարձյալ Քուչակի առումով: Այսպես նրբորեն բնության նյարդերը զգում է նաեւ միջնադարի մեծ սիրերգակը (Նահապետ Քուչակի բանաստեղծական աշխարհը, էջ 522)։

*Երնեկ ես անոր կուտամ,  
Որ առեր իւր եարն է փախեր,  
Ոնց որ զկամուրջն անցեր,  
Ջուրն էլ էր զկամուրջն է տարեր.  
Ձնիկ, եղեմնիկ եկեր,  
Չոտվընուն հետքն է կորուսեր,  
Աներ ի պաղչան մտեր,  
Տորեկով զղնչիկն է պագեր:*

Հանճարեղ երգահանի ներաշխարհը զարմացնում ու հիացնում է զգացմունքների հարստությամբ ու խորությամբ: Անշուշտ, Կոմիտասի բանաստեղծությունները մնացել են նրա եղանակած երգերի ու ստեղծած մեղեդիների ստվերում, սակայն նրանց վրա էլ հաճախ նկատվում է հանճարի կնիքը:

Կոմիտասի բանաստեղծական ողջ ժառանգության խորքերը ներթափանցելու համար հարազատ ժողովրդի հոգեւոր արժեքները հասկանալու հմտություններ են պետք:

Կոմիտասի բանաստեղծական աշխարհը հմայում է ընթերցողին, տանում է նրան ժողովրդական երգի, միջնադարյան քնարերգության գաղտնարանները՝ ցույց տալու հայ ժողովրդի հոգեւոր գանձարանի ողջ գեղեցկությունները:

**Վարդան ԵՂԻԱՉԱՐՅԱՆ**  
**Բանասիրական գիտ. թեկնածու, դոցենտ**



# Կոմիտաս վարդապետը՝ հողվածագիր

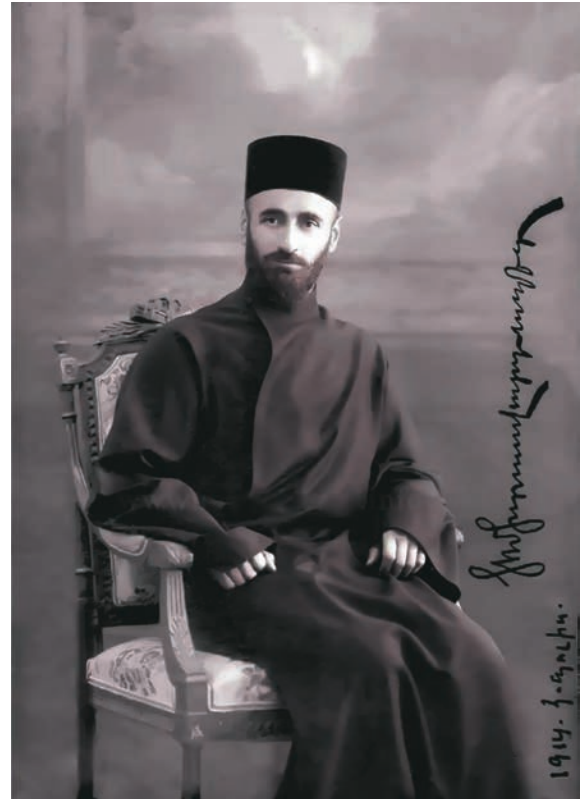
«Արդարեւ, ինչպէս Սուրբ Մեսրոպ քառսէն դուրս բերաւ եւ բիւրեղեց ձայները հայ բարբառին եւ իր ազգին ու աշխարհին պարգեւեց կոթողը հայերէն լեզուին, այնպէս ալ Կոմիտաս վարդապետ պեղեց, մաքրեց եւ լոյս աշխարհի բերաւ կոյս աղբիւրը հայ երգին...»:

ՎԱԶԳԵՆ Ա ՊԱԼՃԵԱՆ

Կոմիտաս վարդապետը (Սողոմոն Սողոմոնյան), ծնվել է 1869 թ. սեպտեմբերի 26-ին Թուրքիայի Քյոթահիա (Կուտինա) քաղաքում: 1881 թ. Քյոթահիայի առաջնորդական փոխանորդ Գեւորգ վրդ. Դերձակյանը որբացած մի քանի պատանիների, այդ թվում նաեւ Սողոմոն Սողոմոնյանին բերում է Ս. Էջմիածին՝ Գեւորգյան հոգեւոր ճեմարանում կրթութիւն ստանալու: Իր կյանքի գրեթէ քսան տարին Կոմիտաս վարդապետն անց է կացնում Ս. Էջմիածնում: Այդ տարիների մասին նա հիշում է առանձնակի ջերմությամբ եւ քննչանքով. «Երբ Գեորգ Դ կաթողիկոսն ինչնում էր Վեհարանից Մայր Տաճար, ես եւ իմ մի ձայնեղ ընկերս կանգնում էինք նորա աթոռի մօտ եւ այնպէս երգում միայնակները: Մեր երգելու ժամանակ ծերունի Գայրապետի արցունքները գլորում էին եւ թաալուելով երկար ու ճերմակ մորուսի վրայով՝ թաքնում էին փիլոնի ծայրերի մէջ» («Կոմիտաս վարդապետի ինքնակենսագրությունը», «Էջմիածին», 1969, ժԲ, էջ 7):

Սողոմոն Սողոմոնյանը հոգեւոր ճեմարանում ուսանելու տարիներին՝ Սահակ վրդ. Ամատունու ղեկավարությամբ, ուսումնասիրում է եկեղեցական երաժշտության տեսական եւ գործնական հիմունքները, հայկական նոտագրությունը, հեղինակավոր աղբյուրներից գրի է առնում հոգեւոր հնագույն եղանակները: Այս շրջանում նաեւ սկսում է ժողովրդական երգեր հավաքել, ուսումնասիրել, ստեղծագործական փորձեր կատարել: Նարեկյան աղոթքների ներքո նա գտնում է հայ երգարվեստի ինքնատիպ ակոսը՝ դառնալով հայ ազգային երաժշտության սերմնացանը:

1893 թ. Սողոմոն Սողոմոնյանն ավարտում է ճեմարանն ու նշանակվում երաժշտության ուսուցիչ եւ խմբավար:



1894-ին ձեռնադրվում է աբեղա, իսկ 1895 թ.՝ վարդապետ եւ ստանում Կոմիտաս անունը՝ ի պատիվ Կոմիտաս Ա Աղցեցի կաթողիկոսի (615–628 թթ.): Նույն թվականի աշնանը Կոմիտաս վարդապետը մեկնում է Թիֆլիս՝ ուսանելու Մակար Եկմալյանի մոտ: 1896–1899 թթ. ուսումը շարունակում է Բեռլինում՝ Ռ. Շմիդտի մասնավոր կոնսերվատորիայում եւ Արքունական համալսարանում:

Կոմիտասը նաեւ Միջազգային երաժշտական ընկերության հիմնադիր անդամներից էր: Այս ընկերության սրահում նրա կարդացած դասախոսության մասին գրում է Բեռլինի արքունական համալսարանի պրոֆեսոր, մեծ երաժշտագետ Օ. Ֆլայշերը. «1899 թ. Բեռլինի միջազգային ընկերության սրահում Կոմիտասի կարդացած դասախոսությունը՝



հայ հոգեւոր ու ժողովրդական երաժշտության մասին, պիտի մնա անմոռանալի: Առաջին անգամ է, որ Բեռլինում այդպիսի մի դասախոսություն է կարդացվում...» (տե՛ս «Էջմիածին», 1969, ժԲ, էջ 20):

1899 թ. Կոմիտասը վերադառնում է Ս. Էջմիածին եւ շարունակում գիտական, ստեղծագործական ու մանկավարժական իր գործունեությունը: Այս շրջանում Զրաշյա Աճառյանը նույնպէս դասավանդում էր Գեւորգյան հոգեւոր ճեմարանում եւ մտերմանում է Կոմիտասի հետ: Ահա նրա հուշերից մի հատված. «Կոմիտաս մարդկային բացառիկ առաքինութիւններու ծով էր: Չափազանց աշխատասէր էր ան, աննկուն կամքի տէր, անկեղծ, բարեհոգի, մաքրակրօն եւ մեծ հայրենասէր...» (տե՛ս «Էջմիածին», 1969, ժԲ, էջ 23): Ճեմարանական սաներն առանձնակի ջերմությամբ են հիշում Կոմիտասի դասերը, որոնք չափազանց հետաքրքիր ու բովանդակալից էին. վարդապետը ներկայացնում էր ժողովրդական ու եկեղեցական երգերի ծագումը, բնույթը, դրանց մեջ արտահայտված զգացումները:

Կոմիտասյան երգով հայ մշակույթն արժանի կերպով է ներկայանում աշխարհին ու մարդկությանը: Նրա դեկավարությամբ ճեմարանի քառաձայն երգչախումբը համերգներ է տալիս Ս. Էջմիածնում, Երեւանում, Թիֆլիսում եւ Բաքվում: 1906 թ. Փարիզում վարդապետը հրաշալի ներկայացնում է հայ ժողովրդական ու հոգեւոր երգերի իր մշակումները:

Ռ. Ռուլանը 1907 թ. Կոմիտաս վարդապետին հրավիրում է Սոցիալական գիտությունների բարձրագույն դպրոցում հայ երաժշտության վերաբերյալ դասախոսություններ կարդալու: Նա դասախոսություններ է կարդում նաեւ Մխիթարյան միաբանությունում: Կոմիտասի՝ տասներկու երգերից կազմված առաջին ժողովածուն տպագրվում է նույն թվականին Փարիզում:

1910 թ. Ս. Էջմիածնի վանական միջավայրն իր գործունեության համար նեղ համարելով՝ նա տեղափոխվում է մշտական բնակություն է հաստատում Կ. Պոլսում: Այստեղ էլ կազմում է երեք հարյուր հոգուց բաղկացած «Գուսան» (1912-ից՝ «Յայ գուսան») բազմաձայն երգչախումբը եւ բազմաթիվ համերգներ տալիս: 1913 թ. նա վերադառնում է Ս. Էջմիածին՝ մատենադարանում աշխատելու եւ հայ ժողովրդական երգերը գրի առնելու նպատակով:

Յայ մամուլը, ինչպէս նաեւ բազմաթիվ ուսումնասիրություններ եւ մենագրություններ անդրադարձել են Կոմիտասի անգնահատելի դերակատարմանը ոչ միայն հայերի, այլեւ Արեւելքի ժողովուրդների երաժշտության

զարգացման գործում. եւ այնուամենայնիվ, թվում է՝ մինչ օրս լիովին չենք գիտակցում ու արժեւորում հայոց վարդապետի մեծությունը:

Այս հոդվածում փորձենք անդրադառնալ Կոմիտաս վարդապետի ծավալած գիտական գործունեությանը: Այսպէս՝ 1914 թ. Փարիզում՝ Միջազգային երաժշտական ընկերության կոնգրեսում, նա կարդում է հայկական ժողովրդական ու հոգեւոր երաժշտությանը նվիրված մի քանի զեկուցում. Յայ Եկեղեցու վարդապետն արժանանում է Եվրոպայի առաջատար ու նշանավոր երաժշտագետների բարձր գնահատանքին: Գերմանացի հայտնի երաժշտագետ, խմբավար Ալուս Մելիաշը գրում է. «Կոմիտասը անման վարպետ է. նրա դաշնակումը աներեւակայելի դժվար ու գունավոր է. նրա մեներգի ու խմբերգերի շարահյուսումները անկարելի է գերազանցել...»:

Կոմիտաս վարդապետի հավաքչական ու գիտական աշխատանքն անգնահատելի է. նա ժողովրդական երգերը գրի էր առնում ազգագրագետի վարպետությամբ, գեղագետի պահանջկոտությամբ եւ գիտնականի վերլուծական դիտողականությամբ: Յավաքված երգերն ու եղանակները բազմաժամր էին եւ բացահայտում էին հայ ազգային ոճն ու լեզուն, արտահայտչամիջոցների բազմազանությունը եւ ինքնատիպությունը: Այս մասին հենց ինքը՝ վարդապետը գրում է. «Ժողովուրդն է ամենամեծ ստեղծագործողը, գնացե՛ք եւ սովորեցե՛ք նրանից» («Խոհեր Կոմիտաս վարդապետից». «Էջմիածին», 1969, ժԲ, էջ 19):

Կոմիտասը «պեղում» է հայտնաբերում է ժողովրդական բանահյուսության հնագույն բարձրարվեստ նմուշները՝ հորովելների եղանակները, միջնադարյան անտունիները, հոգեւոր տաղերը, «Սասունցի Դավիթ» եւ «Մոկաց Միրզա» հնագույն վիպերգերը:

Նրա հավաքած ավելի քան չորս հազար գեղջկական երգերը բնորոշում են հայ ժողովրդի հոգեկերտվածքը, նրա բնավորությունն ու նկարագիրը, կենցաղը, արտահայտում ապրումները, հոգսերը եւ դժբախտությունները: Ազգագրագետ-երաժշտագետ վարդապետը գրում է. «Յայ երաժշտութիւնը ոչ միայն մեղկ ու տխուր չէ, այլ համակ ուժ է եւ կենդանութիւն ու իր մէջ կը սնուցանէ փիլիսոփայութիւնն իսկ, ոգին իսկ իր ցեղին, որովհետեւ երաժշտութիւնն ամենէն մաքուր հայելին է ցեղին, ամենէն հարազատն ու կենդանին անոր բոլոր արտայայտութեանց մէջ...» («Խոհեր Կոմիտաս վարդապետից». «Էջմիածին», 1969, ժԲ, էջ 18):

Ինչպէս գիտենք, Մայր Աթոռի պաշտոնական՝ «Արարատ» ամսագիրը, որը







Գործ՝ Ս. Սուրաբյանի

հրատարակվում էր 1868–1919 թթ., իր շուրջն էր համախմբում ժամանակի նշանավոր հայագետներին, մտավորականներին, գրողներին, հրապարակախոսներին, հոգեւորականներին, արվեստագետներին: Կոմիտասը նույնպես աշխատակցում է գիտական նշանակալի ավանդ ունեցող այս ամսագրին. նա իր ուսումնասիրություններում եւ հողվածներում բացահայտում է ժողովրդական երաժշտության կենսական հիմքերը, բնութագրում հայ երգի գեղագիտական արժանիքները, վերլուծում տեսակներն ու հատկանիշները: Հայ շինականի, գյուղացու շուրթերից հնչած երգն ու երաժշտությունը վարդապետը գրի է առնում խնամքով եւ համակ ուշադրությամբ, ապա մաքրագործում, բյուրեղացնում է դրանք: Քաջ գիտակցելով ժողովրդական երգի արժեքը՝ Կոմիտասը գրում է. «*Գեղուկը բնութեան հարազատ զաւակն է, ուստի ճաշակել է բնութիւնը բովանդակ հոգով ու սրտով: Իր երգերուն մէջ բնութիւնը կը խօսի, որովհետեւ բնութիւնն է նախ իր մէջ խօսած: Իր սրտին մէջ բնութեան ծովը կը յուզուի, վասն զի ինքն իսկ բնութեան ալիքներուն վրայ կը դեգերի*» («Խոհեր Կոմիտաս վարդապետից», էջ 18):



1894 թ. «Արարատ» ամսագրում լույս է տեսնում նրա «Հայոց եկեղեցական եղանակները» հոդվածը (թիվ է, էջ 222–227)՝ Սողոմոն Սողոմոնյան ստորագրությամբ: Այս ուսումնասիրության մեջ Կոմիտասն իրավամբ նկատում է. «*Պատմութիւնը գրեթէ լռում է, ոչինչ չէ հաղորդում Հայոց եկեղեցական հին եղանակների, ինչպէս եւ խազերի մասին*»: Նա նշում է, որ նախքան ազգային գրերի գյուտը հայոց եկեղեցիներում հիմնականում երգում էին սաղմոսներ, իսկ ժամանակի ընթացքում զարգացան նաեւ շարականի եղանակները: Ըստ վարդապետի՝ «*...այդ իսկ շարականները գլխաւոր շարժառիթ եղան ութն ձայն եւ երկու ստեղի եղանակների յառաջ գալուն... այսպէս սաղմոսերգութիւնը տեղի տուեց շարականի եղանակներին*» («Արարատ», 1894, է, էջ 222): Կոմիտասն իր այս հոդվածում ներկայացնում է նաեւ հոգեւոր երգերի ձեւն ու բովանդակությունը, տարբերությունները երաժշտության մյուս ճյուղերից, ապա անդրադառնում է շարականներին. «*Շարականները, գրեթէ բոլորը, երեք կամ երեք անգամ երեք տներից են կազմուած՝ բոլոր տները մի եւ նոյն եղանակով են երգուած*» (տես անդ, էջ 224): Նա գրում է, որ շարականի գլխավոր եղանակների եւ դրանց ստորաբաժանումների ընդհանուր թիվը 40 է, իսկ հոգեւոր մյուս երգերինը՝ 152:

Սույն հոդվածում ուշագրաւ է նաեւ մանրուսմանը վերաբերող հատվածը. այստեղ բացատրվում է, որ վաղ շրջանի երաժիշտները, մանրուսում ասելով, նկատի ունեին եկեղեցական երգերի, եղանակների եւ խազերի ուսուցումը: Ընդգծում է նաեւ, որ մանրուսման արվեստին տիրապետել են քչերը: Նշյալ հոդվածի շարունակությունը տպագրվում է ամսագրի օգոստոսյան (Ը, էջ 256–260) համարում:

Իր արժեքավոր ուսումնասիրություններում Կոմիտասն անդրադառնում է հոգեւոր երգարվեստի կազմավորմանն ու պատմական զարգացման պարբերացմանը, ժանրերին, հայ եկեղեցական ձայնեղանակների տեսությանը, խազաբանության հարցերին: Նա փորձում է սկզբունքորեն բացահայտել ժողովրդական ու հոգեւոր երաժշտության հիմքերի միասնությունը:



Կոմիտասի հուշարձանը Էջմիածնում. գործ Ե. Քոչարի

Ուսումնասիրելով մագաղաթյա ձեռագրերի երաժշտական հրաշալիքները՝ խագերը, Կոմիտասը երկար տարիներ փորձում է բացահայտել հայ խազագրության մեծ գաղտնիքները. «...խազերի զորութեան թափանցելն անհնար է դեռ.... նախնիք սոցա բացատրութիւնը զլացել են մեզ ականդել» («Արարատ», 1894, է, էջ 226):

«Տասն եւ վեց ձայն երգեցողութիւն պատարագի» վերնագրով հոդվածում՝ տպագրված 1897 թ. Բ (փետրվար) համարում (էջ 64–65), վարդապետը անդրադառնում է Բեռլինի “Singakademie”-ի երկսեռ երգչախմբի՝ սուրբ պատարագի երգեցողությանը, որի ավարտին երգվում էր նաև «Սուրբ, Սուրբ»-ը: Այս երգչախմբի գեղարվեստական դեկավարն էր Մարտին Բլումները:

1897 թ. մայիսյան համարում (էջ 221–225) հրատարակվում է Կոմիտաս վարդապետի «Հայոց եկեղեցական երաժշտությունը ժԹ դարում. Ա շրջան 1839–1874 թթ.» հոդվածը: Այս ուսումնասիրության մեջ վարդապետը ներկայացնում է հայոց արդի ձայնանիշների գյուտն ու զարգացումը, ապա անդրադառնում 1864 թ. հոկտեմբերի 2-ին Կ. Պոլսում գումարված ժողովին, որի հիմնական նպատակը հայոց եկեղեցական եղանակների կարգավորումն էր: Նկարագրելով 1864–1873 թթ. հայ հոգևոր երաժշտությունն ու այդ ոլորտում դրսևորվող կամայականությունները՝ Կոմիտասը գրում է. «Ահա այս շրջանի եկեղեցական երաժշտութիւնն աչքի է ընկնում իւր անձաշակ, եթէ չասենք անհամեստ, զոնէ խառնիխուռն, երաժշտական աւիւնից իսպառ զուրկ ձայնանիշների կուտակումով. այլ եւս չենք ասում եղանակի եւ բառերի ներքին իմաստի կատարեալ անհամաձայնութեան մասին» (տես «Արարատ», 1897, Ե, էջ 225): Սակայն իրավիճակը փոխվում է 1873-ին, երբ Կ. Պոլսում հրավիրվում է մի նոր ժողով, որի քննարկումները տեւում են երկու տարի՝ մինչեւ 1875 թվականը: Կոմիտասը մշում է, որ այս քննարկումների արդյունքի մասին, ցավոք, որեւէ բան հայտնի չէ, սակայն ակներեւ է, որ դրական որոշակի բարեկարգություններ են իրականացվել:

1898 թ. Գ–Դ միացյալ համարում (մարտ–ապրիլ, էջ 111–117) լույս է տեսնում Կոմիտաս վարդապետի «Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի, փոխադրեալ ի խաղս երոպականս եւ ներդաշնակեալ ի ձեռն Ս. Եկմայեան, տպագրեալ արդեամբք պ. Գր. Սեղուիմեան, Լէյպցիգ-Քրէյտկոպֆ եւ Յէրտել, Վիէննա, Մխիթարեան տպ., 1896» գրախոսությունը՝ Մակար Եկմայանի աշխատության վերաբերյալ: Գրախոսության մեջ մանրամասն քննարկվում են սույն աշխատության բաժինները՝ «Քառեակների դրութիւն», «Տաղաչափութիւն եւ շէշտադրութիւն», «Ձայնառութիւն ու ներդաշնակութիւն», «Դասաւորութիւն եւ կապակցութիւն», «Պակասորդ ու տպագրութիւն», «Եզրակացութիւն»: Այս բաժիններին անդրադառնալով՝ Կոմիտաս վարդապետը ներկայացնում է



նաև իր առարկություններն ու դիտողությունները, որոշակի նկատառումները: Այսպես՝ համաճարեղ երաժիշտը գրում է. «Քառեակների դրուժեամբ են յօրինուած եւ մեր թէ՛ ժողովրդական, թէ՛ եկեղեցական եղանակները, որոնք քոյր եղբայր են եւ նոյն կազմութիւնն ունին: Քառեակների դրուժեան չենթարկուողներն օտարամուտ են...» («Արարատ», 1898, Գ-Դ, էջ 112):

Նշյալ հոդվածում Կոմիտասը շեշտում է, որ խազերը պետք է նույնությամբ փոխադրել (բացառությամբ տպագրական սխալների, որոնք անհրաժեշտ է ուղղել), հակառակ դեպքում՝ փոփոխությունը կամ բարեկարգումը խիստ հիմնավորված պետք է լինի եւ կատարվի միայն տվյալ երգում կամ եղանակի մեջ, քանզի «բարեփոխել՝ նշանակում է աւելորդ գեղգեղանքներ, խաղեր, դարձուածներ եւ այլն, որոնք հակառակ են մեր ազգային եւ եկեղեցական երաժշտութեան ոգուն, պէտք է զտուին, մաքրուին. չպէտք է դաշնակը խանգարել, այլ պարզել. ո՛չ թէ նոր եղանակ ստեղծել, այլ եղանակը կանոնաւորել իւր ոգու համաձայն. չպէտք է խանգարել չափակցութիւնն անհիմն կերպով՝ առանց հերքելու նորա սխալ կազմութիւնը...» (տե՛ս անդ): Այս գրախոսականում վարդապետը խիստ կարեւոր ճշտումներ եւ շտկումներ է կատարում. այս նկատառումները չափազանց արժեքավոր են մասնագետ-երաժշտագետների համար: Կոմիտասը խոսում է նաև երաժշտական տաղաչափության ու շեշտադրության մասին: Նա բացատրում է, որ ինչպես բանաստեղծությունը, այնպես եւ երաժշտությունն ունի իր տաղաչափական օրէնքները, այսինքն՝ ամեն մի երգ շեշտադրության համաձայն պետք է բաժանել հատածների: Ըստ նրա՝ «երաժշտութեան եւ լեզուի շեշտադրութեան օրէնքները սերտ կապ ունին. երկուսի շեշտերն անբաժան ընթանալով՝ մի անքակտելի ներդաշնակութիւն պէտք է ներկայացնեն...» (տե՛ս անդ, էջ 114). այս առնչությամբ վարդապետը ցույց է տալիս Մակար Եկնալյանի աշխատության մեջ տեղ գտած անճշտություններն ու սխալները եւ հանգամանորեն ուղղում դրանք: Մասնագիտական բոլոր նկատառումներով հանդերձ՝ Կոմիտասը շատ բարձր է գնահատում Մակար Եկնալյանի աշխատանքը, ըստ պատշաճի արժեւորում նրա ավանդը հայ երաժշտության զարգացման դժվարին ու պատասխանատու գործում. «Յարգելի պ. Մակար Եկնալյանը մեր երգեցողութեան ամայի անդաստանի մէջ ներդաշնակութեան անդրամիկ բուրաստանը տնկեց:

Սրտանց ուրախ ենք, որ հայերս այժմ կարող ենք պարծել, թէ մենք էլ յետ չենք մնացել վսեմ

գեղարուեստի եւ կատարելագոյն երաժշտութեան զարգացումից...» («Արարատ», 1898, Գ-Դ, էջ 117):

Հայոց եկեղեցու սուրբ պատարագի առանձնահատկությունները ներկայացնելով՝ Կոմիտասն ընդգծում է, որ եղանակն ու տաղաչափությունն ուղղելիս պետք է առաջնորդվել հայերեն ձեռագիր պատարագամատույցներով ու հին խազերով, որոնք, անշուշտ, առավել խոսում են՝ մեռած լինելով, քան մեր արդի կենդանի ձայնանիշները:

Կոմիտասը, որպես մեր երգարվեստի Մեսրոպ, հայ հոգին գտավ եկեղեցական ու ժողովրդական երգերում. «Մեր ժողովրդական եւ եկեղեցական եղանակները հաւասար չափով չեն զարգացած: Առաջինները արտաքին քաղաքական պայմանների ազդեցութեան տակ ճնշուել, սեղմուել, ամփոփուել են՝ առանց կորցնելու իրենց խորութիւնը եւ արտայայտիչ ուժը: Իսկ երկրորդները՝ եկեղեցւոյ անձեռնմխելի հովանու տակ աճել, ընդլայնուել եւ զարգացել են» («Խոհեր Կոմիտաս վարդապետից». «Էջմիածին», 1969, ԺԲ, էջ 18):

«Արարատ» ամսագրի 1900 թվականի հուլիսյան (է) համարում, Կոմիտասի հեղինակությամբ, հրատարակվում է բավականին համառոտ մի հոդված: Այս հոդվածում նա անդրադառնում է «Հաւաքածոյ հայոց ժողովրդական երգերի» գրքույկին, որը պետք է տպագրվեր Փարիզում՝ երկու ամիսը մեկ: Սույն հոդվածում Կոմիտասը գրում է, որ ժողովրդական է միայն այն երգը, որ «բնագոյմամբ եւ անմիջապես է ստեղծում մի ժողովուրդ»: Ազգի երգն ու երաժշտությունը խիստ բնորոշ եւ հատկանշական են, ուստի չի կարելի դրանք խառնել կամ շփոթել օտարների եղանակների հետ: Քննության ենթարկելով նշյալ գրքույկում ընդգրկված երգերը՝ Կոմիտասն իրավամբ նկատում է, որ կազմողը՝ Լ. Եղիազարյանը, շատ է շտապել եւ օտար եղանակներն իբրև հայ ժողովրդական երգ է հրապարակել (տե՛ս «Արարատ», 1900, Է, էջ 368): Նա գրում է, որ հայ ժողովրդական եղանակներն այդպէս չենք կարող ներկայացնել օտարներին, եվրոպացի երաժիշտներին. պետք է մեծ զգուշությամբ եւ սրբությամբ հավաքել հայ ժողովրդական երգերն ու պարերգերը, որոնք բոլորովին այլ եռանդ, զգացմունք ու միտք են պարունակում՝ տարբերվելով արեւելյան մյուս ազգերի երաժշտությունից:

Ահա եւ իր որդեգրած այս սկզբունքներին հավատարիմ՝ Կոմիտաս վարդապետը փնտրում ու գտնում է հայ երգը, հայի հոգուն բնորոշը, հայ երգարվեստի արմատները. նա հայ երգը մաքրագարողում է ավելորդ, օտար տարրերից, բյուրեղացնում իր ստեղծագործական քուրայում. «Ես պիտի հասնիմ իմ բուն նպատակին. մեր հայ ժողովրդական





երաժշտութեան գանձերը դուրս պիտի բերեն հայրենի ակերակներէն...» («Խոհեր Կոմիտաս վարդապետից», «Էջմիածին», 1969, ժԲ, էջ 19):

Կոմիտասի մեկ այլ «Մի համեստ բանագող» վերնագրով հոդվածը հրատարակվում է 1901 թվականի ապրիլյան (Դ) համարում (էջ 228–229): Այս հոդվածի շարադրման առիթը, ըստ էության, գրագողությունն էր: Այսպես՝ Լ. Խաչկունցը հրատարակում է «Հայոց կրօնական բանաստեղծութիւնը» հոդվածը (տէն «Լուսնայ», 1901, թիւ Ա, էջ 209–240), որը մասամբ արտագրված էր Կոմիտասի եւ Սահակ վրդ. Ամուտունու ուսումնասիրություններից: Այստեղ Կոմիտասը մի սյունակում զետեղում է իր հոդվածը՝ տպագրված 1898 թ. «Արարատ» ամսագրի Գ–Դ միացյալ համարում, իսկ երկրորդ սյունակում մեջ է բերում Լ. Խաչկունցի՝ 1901-ին «Լուսնայ» ամսագրում հրատարակած նյութը՝ այդպիսով հաստատելով վերջինիս արտագրված լինելը:

Ըստ էության՝ «Արարատը» Կոմիտասի երաժշտագիտական անդրամիկ ուսումնասիրություններն ու հոդվածները գիտական շրջանառության մեջ դրած առաջին պարբերականն էր, իսկ Կոմիտասը՝ այս ամսագրի երաժիշտ-աշխատակիցներից ամենագիտակն ու մշակողը:

Կոմիտաս վարդապետի գիտական, ազգագրական-հավաքչական գործունեությունը, ուսումնասիրություններն ու վերլուծությունները վերոնշյալ հոդվածների անդրադարձով չենք կարող ներկայացնել: Հայոց վարդապետն իր ուսումնասիրություններում անդրադառնում է նաեւ ազգային լեզվի, գրականության ու երաժշտության փոխազդեցությանը. նա կարծում էր, որ ազգի լեզուն կամ գրականությունը կարող են ձեւափոխվել եւ զարգանալ օտար օրինակով կամ նմանությամբ, սակայն եթե այդ ազգն ունի ձեւավորված ինքնահատուկ լեզու եւ գրականություն, ապա ունի նաեւ ինքնուրույն երաժշտություն:

Կոմիտասը հայ երգը ազգային գոյապահպանման կռվաններից էր համարում. այս մասին նա 1913 թ. գրում է Ա. Չոպանյանին. «...աւելի զօրեղ զէնք չունենք, քան մեր հին ու նոր՝ եկեղեցու եւ աշխարհիկ գիտական ու գեղարուեստական կարողութիւնները ցուցադրել, որ տեսնեն, թէ



իբր ողորմութիւն չէ, որ խնդրում ենք, այլ իբրեւ մարդկային զարգացման զօրակիզ ազգ ենք հրապարակ ելնում.... մեր ունեցածը անընկճելի եւ անխորտակելի է...» («Պատմաբանասիրական հանդես», 1958, Ա, էջ 265):

Նա իմաստնաբար եւ հեռատեսորեն մաքրագործում, զտում էր հայ երգարվեստի մասունքները՝ որպէս սրբություն, ապրում ու խռովք, հուզում եւ տեսիլք, ու հայոց վարդապետի միտքը պայծառանում էր, ողողվում հայոց երկնքից իջնող լույսով, խորհրդով: Գրի առնված երգերը նա այնպես էր երգում, ասես շոշափում էր հերկված հողը, զգում դրա հոտն ու համը: Կոմիտասը «պեղեց» հայ երգը՝ որպէս հազարամյակներ առաջ մայր հողում թաղված մի անգին մասունք եւ լույս աշխարհի հանելով այն՝ նվիրեց իր ժողովրդին: Նա պնդում էր, որ ժողովուրդն է ստեղծագործ հանճարը, նրա ծոցում է ծնվում ազգային անզուգական երգը. «Տունք ժողովրդին իւր ոգով ստեղծելու զարգացած օրինակ, եւ նա կտայ ձեզ բնական ընդարձակ ստեղծագործութիւն: Ո՛չ մի բան նրա զգայարաններից խուսափել չի կարող, դրա համար էլ խիստ բազմապիսի են ժողովրդի ստեղծագործութեան արդիւնքները»:

Անկրկնելի են նաեւ հայ հոգեւոր մեղեդիների կոմիտասյան մշակումները: Ըստ



վարդապետի՝ հայ հոգեւոր ու աշխարհիկ մեղեդիներն անքակտելիորեն կապված եւ հարազատ են իրար: Այս առումով արժեքավոր է նրա՝ «Հայ ժողովրդական եւ եկեղեցական երգերը» վերնագրով հոդվածը՝ տպագրված «Մշակում» 1905 թվականին: Նշյալ հոդվածում Կոմիտաս վարդապետը գրում է, որ մակերեսային, ոչ խորագին հետազոտության արդյունք է որոշ մասնագետների այն պնդումը, թե հայոց հոգեւոր ու աշխարհիկ երգերը տարբեր նկարագիր եւ բնույթ ունեն: Նա հանճարեղ վարպետությամբ բացահայտում, ցույց է տալիս հայ հոգեւոր ու աշխարհիկ երգերի եւ մեղեդիների կենսական հիմքերը, դրանց անբաժանելիությունը: Թերեւս ասվածի լավագույն հաստատումն է հայոց պատարագի կոմիտասյան մշակումը՝ արական երգչախմբի համար:

Շահան Պերպերյանի բնութագրմամբ՝ Կոմիտաս վարդապետը հասավ հայ երաժշտության մախաակունքներին, որոնց լույսի տակ հայ երգարվեստը երեւան եկավ որպես միակ արվեստ, որի միջոցով կարող ենք պատկերացում կազմել արիական կորսված երաժշտության մասին:

Կոմիտասն իր ուսումնասիրություններում եւ հոդվածներում առանձնակի խստությամբ էր հակադարձում որոշ

երաժշտագետների ոչ խորքային, հակագիտական տեսակետներին ու մոտեցումներին:

Ցավոք, 1915 թ. ոճրագործ թուրքի ձեռքը փշրեց նաեւ Կոմիտասի սրբազան քնարը՝ հայ երգի քնարը.... Փշրվեց նաեւ նրա զգայուն հոգին, ու լռեց հայոց վարդապետը՝ դառնալով կենդանի մահատակ:

Կոմիտաս վարդապետը իրապես հայտնություն էր մեր երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ, միաձուլյալ ամբողջություն՝ հոգեւորական, երաժշտագետ, գիտնական ու հայրենասեր: Նրա երգի մեջ հայ ժողովուրդը գտավ, ճանաչեց իր հոգին, բացահայտեց իր ոգեկան ինքնությունը, որն անպարտ ու անվախճան է:

Կոմիտասը հավիտենապես վերածնվում, որպես փյունիկ հառնում է մոխիրներից՝ իր երգերով, իր երագներով ու անծայրածիր նվիրումով: Նա ապրում է յուրաքանչյուր հայի հոգում, քանի դեռ ապրում, կարկաչում է կոմիտասյան երգը, քանի դեռ հնչում է նրա անկրկնելի հորովելը. երաժշտությունը չի մեռնում, հողաթմբի տակ չի գերեզմանվում:

**Արփինե ՉԱՆԹԻԿՅԱՆ**



# Ես եկել եմ հայերեն սովորելու

**Փ**ոքրիկ Սողոմոնի հոր մահից մեկ տարի անց՝ 1881 թվականին, հայ ժողովրդի կենսագրության մեջ մի բան է կատարվում, որ ավելի շատ նախախնամություն էր, քան պատահականություն։ 1881 թվականին Քյոթահիայի փոխառաջնորդ Գեւորգ վարդապետ Դերձակյանը պետք է գմար Արեւելյան Հայաստան՝ կաթողիկոսանիստ քաղաք՝ Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, եպիսկոպոս ձեռնադրվելու։

Գեւորգ Չորրորդ հայոց Կաթողիկոսը հանձնարարել էր, որ Դերձակյանն իր հետ բերեր մի որբ ձայնեղ երեխայի՝ իր հիմնած ճանարանում սովորելու։ Հայտնի չէ, թե ինչպես, բայց քսան որբերի միջից Դերձակյանն ընտրեց Սողոմոնին։

1881 թվականի սեպտեմբերին Սողոմոնը Դերձակյանի հետ ճանապարհ ընկավ դեպի Սուրբ Էջմիածին։

Առաջին անգամ էր ճանապարհորդում Սողոմոնը, նայում էր զարմանքով մեծ քաղաքներին, ծովին, անծանոթ բնությանը, տարբեր տարազներով մարդկանց։ Ամեն բան հեքիաթ էր թվում իր կյանքում կատարված այս կտրուկ փոփոխությունից։

Ճանապարհին Դերձակյանը պատմում է Արարատ լեռան մասին։ Սողոմոնն այդ սրբազան անունը լսել էր հորից, Մարիամ տատից եւ հիմա լեռը տեսնելու է իր աչքերով։ Օրեր տեսած երկար ճանապարհից հետո նրանք, հասնելով տեղ, երկար կանգնում են Արարատների դիմաց։

Սողոմոնն առաջին անգամ էր տեսնում իր հայրենիքը, կախարդված նայում էր բիբլիական լեռանը, որ մշուշի միջից հառնել էր իբրեւ վեհապանծ տեսիլք երկնքում, եւ փորձում էր կատարին մշմարել նոյյան տապանը։ Որքան ծանոթ էր Արարատը... զգաց, որ միշտ տեսել է այդ լեռը, որ լեռը միշտ իր հետ է եղել։

Հետո գնացին Մայր Աթոռ։ Հոգեւորականները ողջունում էին Դերձակյանին, բարի աչքով նայում Սողոմոնին։ Դերձակյանը բացատրում է, որ տղան Քյոթահիայի որբերից է, հրաշալի երգում է։ Սողոմոնը չէր հասկանում՝ ինչ են խոսում, եւ զարմացած նայում էր վեհաշուք Մայր տաճարին,



Գործ Գ. Խանջյանի

մեծ խաչքարերին ու անվերջանալի ձեւերով միմյանց մեջ հյուսված քարե նախշերին։

Ի վերջո եկավ ներկայանալու պահը, եւ Դերձակյանը, Սողոմոնի ձեռքը բռնած, մտավ Վեհարան։ Բազմած էր հայոց Հայրապետը՝ պատկառելի մի ծերունի։

Սողոմոնին թվում էր, թե հայտնվել է առասպելական միջավայրում. երկգլխանի օձագլուխ գավազանը, շրջապատող մարդկանց խորհրդավոր նայվածքը, զույներն ու լույսի խաղը հիշեցնում էին իրենից շատ առաջ եղած մի այլ իրականություն։

Կաթողիկոսն սկսեց հարցուփորձ անել երեխային։ Սողոմոնն ապուշ էր կտրել-մնացել, չէր հասկանում, թե ինչ էր ասում։

Վեհափառը տեսավ, որ հայերեն չի հասկանում, ասաց տաճկերեն. «Դու զուր ես եկել այստեղ, որովհետեւ մեր ճեմարանում ամեն բան հայերեն են անցնում»։

Ի զարմանս բոլորի՝ փոքրիկ Սողոմոնն առանց քաշվելու, մանկական միամտությամբ, համարձակ ասաց տաճկերեն.

— Ես էլ եկել եմ հայերեն սովորելու։



- Էհ, լավ ձայն ունես եւ երգել գիտես:
- Այո, ունեն եւ գիտեմ:
- Ի՞նչ երգեր գիտես:
- Ինչ ասես՝ գիտեմ՝ հայերեն, տաճկերեն, եկեղեցական, աշխարհական...
- Շատ լավ, «Լոյս զուարթ»-ը գիտե՞ս:
- Գիտեմ:
- Դե երգիր, լսենք:

Երկնքից սկսեց իջնել մանկական լուսավոր, ջինջ, հուզիչ ու խորհրդավոր ձայնը, որ տարածվեց ամենուր եւ կրկին բարձրացավ երկինք.

«Լոյս զուարթ սուրբ փառաց անմահի Զօր երկնաւորի, Սրբոյ կենարարի Յիսուս Քրիստոս...»:

Սողոմոնը երգելու ընթացքում նկատեց, թե ինչպես Կաթողիկոսի աչքերից արցունքները զորվեցին ու թավալվեցին երկար ու ճերմակ մորուքի վրա:

— Ասոր ճեմարան տարեք,— հրամայեց Վեհը Մանկուցի Վահրամ եպիսկոպոսին՝ իր դիվանապետին:

Սողոմոնին տարան ճեմարան եւ հանձնեցին Թուրքիայից եկած մի աշակերտի, որ Սողոմոնին հայերեն սովորեցնի:

Հայերեն չիմանալու պատճառով Սողոմոնը մնաց առաջին դասարանում:

Վեհին այնքան էր դուր եկել Սողոմոնի ձայնը, որ պատարագի ժամանակ փոքրիկը կանգնում էր Վեհի աթոռի հետեւում եւ երգում «Լոյս զուարթ» զարդուրդուն երգը: Կամ երբ Վեհն իջնում էր իր Վեհարանից եկեղեցի, Սողոմոնը եւ իր ձայնեղ ընկերները կանգնում էին նրա աթոռի մոտ եւ երգում:

Այս ողջ պատմության մեջ կա մի բան, որ Կոմիտասի եւ ոչ մի կենսագրականում նշված չէ. Գեւորգ Չորրորդ Կաթողիկոսը տարիներ առաջ եղել էր Բուրսայի թեմի առաջնորդը, ուստի գրեթե անհավանական էր, որ չճանաչեր Սողոմոնի մոր՝ Թագուհու բուրսացի ծնողներին, եւ անհնար էր, որ Կաթողիկոսը Դերձակյանին հարցրած չլիներ երեխայի ծնողների մասին: Նաեւ Վեհը գիտեր, որ Քյոթահիայի հայությունը թուրքախոս է, եւ ավելի հավանական է, որ նա պարզապես փորձել է Սողոմոնին՝ ասելով, թե զուր է եկել, որովհետեւ ճեմարանում ամեն բան հայերեն են անցնում: Կաթողիկոսն իր ողջ կյանքում ամեն բան արել է, որ մանուկները հայերեն սովորեն: Գեւորգ Չորրորդը Բուրսայից տեղափոխվել էր Կոստանդնուպոլիս՝ իբրեւ տեղի հայոց պատրիարք, իսկ 1866 թվականին կաթողիկոս էր ընտրվել եւ տեղափոխվել Էջմիածին:



Օրմանյանի վկայությամբ՝ «Վարժարանները եղան իր մտադրության առաջին առարկան»:

Հայ մանուկների կրթության գործն Օսմանյան կայսրությունից ոչ պակաս դժվար էր ռուսական իշխանության տակ գտնվող Արեւելյան Հայաստանում:

Դեռեւս 1836 թվականին Նիկոլայ Առաջին կայսրը վավերացրել էր մի փաստաթուղթ՝ «Պոլոժենի», որով Հայկական Եկեղեցին իրավունք էր ստանում, իբրեւ մեկ կրոնական առանձին համայնք, իր ազգային-կրոնական առանձնահատկությունները եւ իր լեզուն միայն իր շրջանակում պահել, քանի որ պետական պաշտոնական լեզուն ռուսերենն էր, եւ թույլատրվում էր Եկեղեցուն կից ստեղծել հոգեւոր դպրոցներ, իսկ աշխարհիկ դպրոցներ բացելն արգելվում էր:

1874 թվականի հուլիսի 19-ին հատուկ կարգադրություն հրապարակվեց, որով նույնիսկ ծխական դպրոցի ուսուցիչները պետք է իրենց ծրագրերը համաձայնեցնեին ռուսական իշխանությունների հետ: Կարգադրվում է նաեւ ուսուցումը կատարել ռուսերենով եւ Ռուսաստանի պատմությունն ու աշխարհագրությունը դասավանդել որպես պարտադիր առարկաներ: Ահա այս հրամաններին չենթարկվելով՝ Գեւորգ Չորրորդը 1874 թվականի սեպտեմբերի 28-ին բացեց Գեւորգյան ճեմարանը:

Կովկասի ռուսական կառավարությունը, զայրացած դպրոցներին վերաբերող իր հրամանները մերժելու հայկական համառությունից, կարգադրում է անհապաղ փակել հայկական դպրոցները եւ բացել ռուսական դպրոցներ:

Այս պարտադրանքին Կաթողիկոսը պատասխանում է, որ Հայոց հոգեւոր դպրոցները ռուսական իշխանության ենթակայության տակ չեն: Մանավանդ որ Գեւորգ Չորրորդը 1866 թվականին անձամբ հանդիպել էր Ռուսիո Ալեքսանդր Երկրորդ կայսրի հետ, Էջմիածնում հոգեւոր բարձրագույն ճեմարան հիմնադրելու խնդրանքով դիմել էր նրան եւ ստացել նրա «բարեհաճ» թույլտվությունը:

Երախտապարտ ժամանակակիցները Գեւորգ Չորրորդին շնորհեցին «Մեծագործ» պատվանունը:

Ճեմարանը գրանցված էր որպես հոգեւոր բարձրագույն դպրոց, սակայն այնտեղ դասավանդվող 23 առարկայից ինն էր միայն կրոնական, եւ Գեւորգ Մեծագործի ժամանակ շրջանավարտներից որեւէ մեկը հոգեւորական չի դարձել:

Գեւորգյան ճեմարանը, փաստորեն, հայագիտության կենտրոն էր՝ հոգեւոր դպրոցի քողի տակ: Ճեմարանում դասավանդվող առարկաներից էին՝ հայոց լեզու՝ գրաբար եւ





աշխարհաբար, հայոց պատմություն, աշխարհագրություն, հայկական մատենագիտություն, օտար լեզուներից՝ ռուսերեն, ֆրանսերեն, գերմաներեն, եվրոպական գրականություն, բնագիտություն, մաթեմատիկա, ֆիզիկա, փիլիսոփայություն, ծիսագիտություն, երաժշտություն եւ այլն:

Ճեմարանավարտները մեծ հաջողությամբ էին իրենց ուսումը շարունակում Ռուսաստանի եւ Եվրոպայի առաջնակարգ համալսարաններում:

Ճեմարանում մշտապես լուծվել են հայագիտական բազմաթիվ հարցեր, մշակվել հայկական դպրոցների ուսումնական ծրագրեր, քննարկվել եւ տպագրության արժանացել հայագիտական բարձրարժեք աշխատություններ:

Ճեմարանավարտների մեծ մասը նվիրվել է մանկավարժությանը եւ գիտությանը: Նրանցից շատերն էլ մնացել եւ դասավանդել են ճեմարանում:

Գեւորգ Մեծագործը կազմակերպել էր «Արարատ» ասագրի հրատարակումը, հիմնել էջմիածնի թանգարանը, կարգավորել Մայր Աթոռի տպարանն ու մատենադարանը:

Լինելով հմուտ շարականագետ՝ նա նաեւ կանոնավորություն է մտցրել հոգեւոր երաժշտության մեջ, կազմակերպել հայկական ձայնագրության նոր համակարգի ուսուցումն ու տարածումը, հոգեւոր երգերի ժողովածուների պաշտոնական վավերացումն ու հրատարակումը:

Հայկական նոր նոտագրության համակարգն ստեղծվել էր 1813 թվականին՝ Համբարձում Լիմոնձյանի կողմից: Իսկ հին նոտագրության՝ խազերի համակարգը, ստեղծվել էր 1000 տարի առաջ՝ 9-րդ դարում, եւ արդեն 300 տարի համարվում էր անընթեռնելի, քանի որ կորել էր կարդալու «բանալին», չէր պահպանվել որեւէ դասագիրք՝ խազերի մշանակությունները բացատրող:

1873 թվականին Գեւորգ Մեծագործը բանավոր պահպանված հոգեւոր միջնադարյան երգերը կորստյան վտանգից փրկելու, նոր նոտագրությամբ ձայնագրելու համար Կոստանդնուպոլսից Էջմիածին հրավիրեց մշանավոր երաժիշտ Նիկողայոս Թաշճյանին:

Թաշճյանը ձայնագրեց ժամագիրքը, պատարագի արարողության երգեցողությունը, շարականները եւ տաղեր ու մեղեդիներ: Դրանք ստվար հատորներով լույս տեսան Վաղարշապատում:

Թաշճյանն Էջմիածնի ժառանգավորաց դպրոցի սաներից կազմում է 25 հոգուց բաղկացած մի խումբ եւ պարապում հայկական ձայնագրություն: Ապա ձայնագրության արվեստը դպրոցների ծրագրում հաստատելու եւ ձայնագրված պատարագի ու շարականների միատեսակ կատարումն ամենուրեք ապահովելու նպատակով՝ Կաթողիկոսի հանձնարարությամբ գրում եւ հրատարակում է «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց» ուսումնական ձեռնարկը: Այդ ամբողջ գործը Պոլսում միայնակ արեց նաեւ մշանավոր երաժշտագետ Եղիա Տնտեսյանը: Եվ շարականների այդ երկու ձայնագրությունները հնարավորություն էին տալիս եղանակների համեմատական եւ վերլուծական ուսումնասիրություններ կատարելու:

Գեւորգ Մեծագործ Կաթողիկոսը հրավիրեց նաեւ Կովկասի բոլոր հայ երաժշտագետ տիրացուներին եւ քահանաներին, նույնիսկ՝ Ապարանի գյուղերի հայտնի քահանաներին: Ժողով գումարելով՝ երգել էր տալիս յուրաքանչյուր շարական, ինքն էլ երգում էր նրանց հետ, որովհետեւ լավ երաժիշտ էր, եւ այդպիսով որոշելով ամենից հարազատ եղանակը՝ հրամայում էր Թաշճյանին գրի առնել:

Ուստի, դժվար չէ կռահել, որ Կոմիտասի երաժշտական ունակությունների զարգացման գործում առաջին դերակատարը եղել է հենց Գեւորգ Զորրորդ Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսը:

### Արթուր ՇԱՀՆԱԶԱՐՅԱՆ Երգահան, կոմիտասագետ





# «Անլռելի Չանգակասուն»... 60 տարի անց

**Խ**որհրդային Հայաստանի գրական ու մշակութային կյանքում հիշարժան իրադարձության տարի հանդիսացավ 1959 թվականը: Երկրի պետական հրատարակչությունը հրատարակեց Պարույր Սեւակի «Անլռելի Չանգակատուն» պոեմը՝ նվիրված Մեծն Կոմիտասին: Այն լույս տեսավ հինգ հազար օրինակ տպաքանակով եւ անմիջապես սպառվեց: Պոեմն աննախադեպ ոգեւորություն ծնեց ընթերցողների շրջանում: Բանաստեղծի անունն ու իր ստեղծագործությունը առավել հայտնի դարձան հայրենաբնակ եւ սփյուռքի հայության ամենալայն շրջանում:

Մեծ էր «Անլռելի Չանգակատուն» թողած ազդեցությունը հայ գրական մտքի եւ հասարակական-քաղաքական ընդհանուր տրամադրությունների ու հոգեվիճակի վրա:

Ակնհայտ էր, որ «Չանգակատունը» նոր էջ էր բացել գրական եւ հասարակական մտքի տարեգրության էջերում: Ոգեւորությունն ու խանդավառությունը համակել էին շատ-շատերին՝ հասարակ քաղաքացիներից մինչեւ անվանի գործիչներն ու բարձր պաշտոնյաները:

«Անլռելի Չանգակատունը» հայտնություն էր ոչ միայն գրական-գեղարվեստական ձևերի մշակման բացառիկ վարպետությամբ, այլև ընտրված թեմայով ու թեմատիկայով:

Մեծ ու անմահ Կոմիտասը, հայ ժողովրդի ապրած խորագույն ողբերգությունը՝ Մեծ եղեռնը, հայոց ըմբռնող ոգու հերոսական դրսևորումները առաջին անգամ խորհրդային Հայաստանում դարձել էին գրական մեծ կտավի նյութ: Կոմիտասյան թեման բանաստեղծը վաղուց ի վեր փորձել էր բանաստեղծականացնել տարբեր ձևերով ու կերպերով: Դա բնածին սեր ու պաշտամունք էր Կոմիտաս անհատի եւ կոմիտասյան երգի եւ երաժշտության հանդեպ:

Կոմիտասյան թեմայով այսպիսի մի մեծ ու աննախադեպ գործն անպայման պիտի ծնվեր. «Իմ ամբողջ կյանքում ես մտքիս մեջ գրել եմ «Չանգակատունը», գրել եմ զանազան «ձևերով»՝ իբրև վեպ, իբրև վիպակ, իբրև ուսումնասիրություն, իբրև հոդվածների շարք, իբրև ողբերգություն կամ



Գործ՝ Ա. Հարությունյանի

դրամա, ես գիտեի, որ դա մի օր պիտի գրվի» (Ա. Արիստակեսյան, Պարույր Սեւակ, Ե., 1984 թ., էջ 143–144):

Կոմիտասը «Անլռելի Չանգակատուն» պոեմի գլխավոր կերպարն է, խորհրդանիշը, հերոսը, որի միջոցով եւ որի շուրջ տեղի են ունենում հայոց պատմության մի ճակատագրական դարաշրջանի զարգացումների գրական-գեղարվեստական անդրադարձումներն ու վավերագրումները:

Կոմիտասը դառնում է այն կերպարը, որով ժողովուրդը հայտնաբերում ու հայտնագործում է ինքն իրեն՝ իր առօրյա կյանքն ու կենցաղը, երգն ու խոսքը, պատիվն ու պատգամը, խրատն ու քարոզը, հերոսականությունն ու ողբերգությունը:

Կոմիտասի կերպարը Պ. Սեւակը ներկայացրել է նախեսառաջ սույն կողմով՝ ոչ միայն ժողովուրդն է նրան ծնել, այլև նա է ժողովուրդ վերածնել իր գյուտով եւ հայտնագործությամբ: Հանճարեղ երգահանի կերպարը եղավ այն հենքն ու պատվանդանը, որի վրա հենվելով՝ բանաստեղծը գեղարվեստի սքանչելի ուժով ներկայացրեց մի ողջ ժողովրդի գրեթե մեկդարյա պատմության հավաքական համայնապատկերը:





«Անլռելի Չանգակատուն» պոեմի հրատարակությունը որպես ոչ շարքային երեւոյթ ընկալվեց հայ գրական-քննադատական մտքի կողմից եւ այդպէս է ընկալվում մինչեւ օրս: Պ. Սեւակի պոեմին առաջինն արձագանքեց «Գրական թերթը», որի 1959 թվականի դեկտեմբերյան համարում «Գրողի վեհ կոչումը» վերնագրով խմբագրական հոդվածը տպագրվեց նաեւ «Սովետական գրականություն» ամսագրում: Գրական այդ առաջին արձագանքին հետեւեցին գրականագետ Սուրեն Աղաբաբյանի «Ոգեւորություն եւ վարպետություն», բանաստեղծ Վահագն Դավթյանի «Հայրենաշունչ պոեմ» գրախոսականները: Այնուհետեւ հոդվածներով հանդես եկան անվանի այլ գրողներ ու գրականագետներ, այդ թվում՝ Ս. Սարիմյանը, Հր. Թամրազյանը, Գ. Մահարին, Էդ. Զրբաշյանը, Վ. Սաֆարյանը, Ե. Պետրոսյանը, Վ. Առաքելյանը եւ ուրիշներ:

Ջերմ ու ոգեւորիչ արձագանքներ եղան նաեւ եւ հատկապէս սիյունքում: Այնտեղ լույս տեսնող ազդեցիկ պարբերականներից մեկի՝ «Պայքարի» գրախոսն այսպէս արձագանքեց. «Ամեն հայ՝ մեր զարհուրելիորեն խոշտանգած երկու միլիոն մահատակներուն ձոնուած այս երախտիքի կոթողը պիտի իր ծոցում պահի, իր սրտին վրա, իսկ գիշերները իր բարձին տակ, որպէս նոր Նարեկ, որպէսզի չմոռնա զարհուրելի եղեմնը... Եւ հայ դատի «պաշտպան» մեղապարտ պետութիւնները» («Պայքար», 2 մարտի, 1960 թ.):

«Անլռելի Չանգակատունը» հաղթանակ էր, մեծ, փայլուն հաղթանակ: Այն Պ. Սեւակի անունը միանգամից կտրեց իր սերնդի բանաստեղծների շրթայից եւ մեկընդմիջտ առաջ մղեց: Այն հաղթանակ էր ոչ միայն գրական առումներով ու չափանիշներով, այլեւ պատմական:

Հաղթանակ՝ ընդդէմ պատմութեան կեղծարարների, ընդդէմ պատմութեան մոռացութեան, հանուն պատմական հիշողութեան վերականգնման:

«Անլռելի Չանգակատունը» նոր խթան, ազդակ ու լիցքեր հաղորդեց հայ դատի, հայկական պահանջատիրոջան համար մղվող անմահանջ ու անուրանալի պայքարին ողջ մոլորակով մեկ, որտեղ հայությունն ու հայ ոգին, հայ միտքն ու սիրտ կային:

«Անլռելի Չանգակատան» հայտնությունը սխրալից էջ եղավ ոչ միայն հայ գրականութեան, այլեւ հենց հայոց պատմութեան տարեգրութեան մէջ:

Բանաստեղծն իր կերպարով ու ճակատագրով եւս ներկա ու մասնակից է «Չանգակատան» ծիրում:

Սեւակ անհատը՝ Սեւակ բանաստեղծը, իր գիտակցական ողջ կյանքի ընթացքում հոգեկան սերտ աղերսներ ունեցավ, տարածութեան վրա հոգեւոր զուգահեռ եղավ անմահանուն Կոմիտասի հետ: Մեծապէս ազդվելով կոմիտասյան անմահանուն երգից, ապրելով Կոմիտաս անհատի անձի եւ գործի ներդաշնակ վեհութեամբ՝ Սեւակը հայտնագործեց հայութեան ճշմարտացի ու ամբողջական ոգին ու ոճը:

Կոմիտասն էւ Պարոյր Սեւակ...

Կան անհատներ, որոնք ժողովուրդների պատմութեան մեջ հայտնվում են նրա ճակատագրական պահերին միայն: Ո՛ւշ- ո՛ւշ են գալիս, բայց ճիշտ ժամանակին...

Կոմիտասն ու Սեւակը որոշակիորեն ճիշտ այդպիսի անհատներ են եւ հայոց պատմական տարեգրութեան մեջ ընդմիջտ ունենալու են իրենց հավերժական ներկայությունը:

Նրանք գործել են միմյանցից զգալի պատմական հեռավորություն ընդգրկող տարբեր



ժամանակաշրջաններում՝ Կոմիտասը 19-րդ դարավերջին եւ 20-րդ դարասկզբին, Սեւակը՝ 20-րդ հարյուրամյակի կեսերին:

Սակայն նրանց՝ մեր ժողովրդի երկու մեծ այրերի ճակատագրերը սերտորեն միահյուսված են ընդհանրականորեն բնորոշ մի շարք գծերով:

Երկուսն էլ հուզախառն էլ ողբերգական ճակատագիր ունեցան: Նրանք հայրենի երկրի եւ ժողովրդի լավագույն ապագայի համար մաքառեցին անմնացորդ նվիրումով՝ մինչեւ իրենց կյանքի վերջին ակնթարթը:

Այս երկու մեծ այրերն աշխարհ էին եկել իրենց ժողովրդի ոգու եւ երազների արդար պահանջով, եկել էին կանգնելու ժողովրդական ընդվզման եւ արդարության համար պայքարի առաջին շարքերում:

Եվ եթե Կոմիտասը հայրենի ժողովրդի համար հրաշքներ կերտեց հնչյուններով, ապա Սեւակը ժողովրդին հիացրեց խոսքի արվեստի իր բացառիկ տաղանդով:

Եթե Կոմիտասը 19-րդ դարավերջին եւ 20-րդի սկզբին երգով եւ երաժշտությամբ փորձեց զարթնեցնել հայության ազգային արժանապատվության միրհող ոգին, ապա Պարույր Սեւակը 20-րդ դարակեսին բոցաշունչ բանաստեղծական խոսքով ի՛ր զգաստության կոչեց ապրողաց՝ իր հայրենակիցներին:

Չգոր ու մեծ շնչի, կրքի ու թափի այրեր էին Կոմիտասն ու Սեւակը, որոնց կատարած սխրանքն անանձնական էր ու վսեմ: Լույսի դաշնակիցներն էին նրանք, լույսով էր ողողված նրանց հոգին, եւ լույս էին բերում իրենց ժողովրդին:

Կոմիտաս – Սեւակ եւ «Անլռելի Չանգակատուն»...

Չայ ժողովրդի դժբախտ, անագորույն ճակատագիրը եղավ հենց նրանց ճակատագիրը:

Նրանք ասպարեզ ելան իրենց ժամանակի եւ ժողովրդի այրող թելադրականների կամքով ու կանչով՝ դառնալով ժողովրդական ոգու ընտրյալները ոչ թե կառավարական, իշխանական կամ որեւէ այլ խորհուրդների որոշումներով, ոչ թե որեւէ հրամանագրով ու ակտով, այլ բնության մի վերին խորհրդով:

Չերոտությունն եւ ողբերգությունն: Միարժամանակ, կողք կողքի՝ զուգահեռի՛ վրա:

Այդպիսին է նրանց կյանքն ու գործը: Այդպես են նրանք մխրճվում ազգի եւ ժողովրդի պատմության խորքերը, հավերժանում սերունդների մշտարթուն հիշողության մեջ:

Վաթսուն տարի անց «Անլռելի Չանգակատունը» շարունակում է մնալ նույնպես եւ նույնքան արդիական, որքան հեռավոր 1959-ին, երբ այն առաջին անգամ լույս աշխարհ եկավ: «Չանգակատունը» շարունակում է կրթել ու դաստիարակել հայ դպրոցականների եւ ուսանողների միտքն ու հոգին, մշակել ու արմատավորել ազգային կամք ու մտածողություն, ձեւավորել ազգաշունչ մթնոլորտ ու միջավայր, ազգային տեսլական:

Բարձր, շատ բարձր է «Անլռելի Չանգակատան» կոմիտասյան դողանջը, քանզի այն հայ մարդուն, հայ ոգու կրողին լսելի է աշխարհի բոլոր ծայրերում:

**Արմեն ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ**

**Պատմական գիտ. թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող**





# Կոմիսասի կերտարը հայ կերտարվեստում

**Մ**եր ժողովրդի հազարամյակների պատմության մեջ կան անուններ, որոնք անջնջելիորեն, հավիտենապես դաջվել են մեր անցած եւ գալիք ճանապարհների բոլոր հանգրվաններին ոչ միայն իրենց ստեղծագործական քանքարի ուժգնությամբ, համամարդկային մտքերի ու գաղափարների կրունով, Գեղեցկի, Բարու, Վսեմի իրենց ձգտումներով, այլեւ, սեւակյան բնորոշմամբ, «քաղաքագետի» («Եվ այր մի Մաշտոց անուն») իրենց բացառիկ, «բախտորոշիչ» ներդրումով: Այդպիսի անուններից է Կոմիտասը՝ Հայաստանյայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու անգուգական ՎԱՐԴԱՊԵՏԸ:

Նա, ինչպես մեր Եկեղեցու շատ ու շատ այրեր, մեր մեծագույն ուսուցչապետից՝ ս. Գրիգոր Լուսավորչից սկսած, փայլուն գիտակցում էր իր գործի կարեւորությունը ազգի համար: Եթե որեւէ ժողովուրդ այսօր իրավունք ունի իր պետական, քաղաքական, գիտական ու մշակութային ոլորտների աշխարհիկ այրերի մտքի ու հմտության թռիչքները վեր դասելու եկեղեցական գործիչների ու հոգետր հայրերի ներդրումներից, ապա մենք՝ հայերս, հակառակն ապացուցող փաստեր կարող ենք միայն բերել: Եթե Լուսավորչի տառապալից ջանքերով քրիստոնեությունը չհռչակվեր պետական կրոն, Հայաստանը հազիվ թե փրկվեր հարեւան հեթանոս պետություններին ձուլվելու վտանգից, եթե չլինեին մաշտոցյան այբուբենն ու «Քաղքեղոնի ժողով»-ին «ոչ» պատասխանը, վաղուց ի վեր հզոր Բյուզանդիայի եւ կամ գրադաշտական Պարսկաստանի երախում խմորված պիտի լինեինք, եթե հանուն Հիսուսի եւ վասն հայրենյաց ոտքի չկանգնեին Վարդանանք, հնարավոր է՝ մարդկության պատմության մեջ երկտող մի հիշատակում մնար Հայաստան աշխարհի ու հայերի մասին:

Այս «եթե»-ները գուցե շատ չեն, բայց հիմնաքարային են ու վճռորոշ, բեկունմային ու ճակատագրական: Ուստի՝ եթե չլինեիր Կոմիտաս վարդապետի հանձարը...

շակույթի այնպիսի մի հզոր օղակ, ինչպիսին երգն ու երաժշտությունն է, չի կարող բախտորոշ դեր չխաղալ



Կոմիտասը՝ Փ. Թերլենեզյանի հետ

ազգի գոյատեւման հարցում, քանզի նրա ինքնությունը հաստատող վկայագրերից մեկն էլ երաժշտությունն է՝ արվեստների մեջ ամենից գերազդողն ու գերնվաճողը: Եվ այդ «գեր»-ը



անպայմանորեն պետք է առանձնական լինի՝ գենետիկորեն միայն ու միայն տվյալ էթնոսին բնորոշ, միայն նրան վերապահվող: Եվ հենց այս գիտակցությունը ու բոլոր հանճարներին տրված ենթագիտակցորեն մոտալուտ վտանգին, արհավիրքին գենքից ավելի զորեղ «գենքով» դիմագրավելու անգուսպ պահանջն էին, որ ստիպեցին 26-ամյա Կոմիտաս վարդապետին վանքի պատերի ներքո սաղմուներ կարդալու, լրջորեն աստվածաբանական ու դավանաբանական աշխատություններ գրելու եւ ուսումնասիրելու փոխարեն ընտրել երգը, այն էլ՝ հիմնականում հայ աշխարհիկ երգը: Պետք էր որոնել, փնտրել դարերի խորքից եկող, հոգեւոր երաժշտության, անտունիների, շինական, ծիսական, քնարական, էպիկական շնչի երգերի արմատներում թաքնված այն հարազատ ու մաքրահունչ հիմնաթելերը, որոնց պաստառի վրա կարելի լիներ ոսկերչական հմտությամբ վերականգնել կորցրածը: «Ուր գենքը չի տիրում, երգն է գերում», — սա քաջ գիտեր վարդապետը, քանզի երգը համարյա գերել էր. եկեղեցու պատերից դուրս հայ մարդը, գյուղացին ու շինականը երգում էին թուրքերեն ու քրդերեն, օտարաշունչ ու օտարաձայն, իսկ մտավորականների մի մասը, ազգային արմատներից անտեղյակ, քաղաքակրթության համատարած արահետներով տուն էր բերում եվրոպականացված հովեր, որոնք ոչ պակաս էին վտանգավոր: Հազարամյակներ մշակույթ ստեղծող ժողովուրդը, աշխարհիկ երգի առումով, կանգնած էր գրեթե ձեռնունայն: Օտարն ու օտարածինն այնպես էին տարածվել ու ծլարծալել, որ եղածն ու պահպանվածն էլ օր օրի խեղվում էին: Այս վտանգի գիտակցությունն անհանգստացնում էր նաեւ Կոմիտասի հանդեպ սիրով ու գորովանքով լցված Հայոց Հայրապետին՝ Տ. Մկրտիչ Ա Վանեցուն՝ հրիմյան Հայրիկին: Պակաս ջանքեր չթափեց Հայրապետը նավթարդյունաբերող, մեծահարուստ Ալեքսանդր Մանթաշովին համոզելով՝ օժանդակել Կոմիտասին եվրոպայում երաժշտական հիմնավոր կրթություն ու գիտելիքներ ստանալու համար: Եվ Կոմիտասը մեկնեց Բեռլին:

Հանրահռչակ Մ. Շմիդտի մասնավոր կոմսերվատորիայում, ուր իրենց բախտը կարող էին փորձել միայն բացառիկ ընդունակություններ ունեցողները, Կոմիտասն ուսումնասիրում է կոմպոզիցիայի տեսություն, երաժշտության պատմություն, մշակում ձայնը, սովորում դաշնամուր, երգեհոն նվագել, խմբավարություն անել՝ այդ ընթացքում հայ երաժշտության



Գործ Ե. Թադևոսյանի

մասին կարդալով երկու փայլուն դասախոսություն՝ զարմանք ու կատարյալ հիացում պատճառելով եվրոպացի բանիմաց, համաեվրոպական երաժշտության պատմությանն ու ակունքներին քաջատեղյակ մասնագետներին եւ ունկնդիրներին: Դա, թերեւս, հայ աշխարհիկ երգի՝ սիրո ու խնդության, ցավ ու դարմանի, գութանի, արորի, ծիրանի ծառի մասին երգերի առաջին շողերն էին, որ հետո պիտի «քելեին», «ցուլեին» («Քելեր, ցուլեր») տնից տուն, շուրթից շուրթ ու պիտի հնչեին համայն աշխարհում՝ որպես անխառն, զտահունչ հայեցի երգ:

Տուն վերադառնալով վարդապետը ջանադրաբար շարունակեց իր փորձն ու գիտելիքները հաղորդել սաներին՝





միաժամանակ շարունակելով որոնումներն ու ուսումնասիրությունները: Բազում այլ գործերի հետ (ինքնուրույն ստեղծագործություններ, «Պատարագի» մշակում, խաղերի ուսումնասիրում, տեսական աշխատություններ) նա ձեռնամուխ եղավ նաև հայ գեղջկական երգերի հավաքմանն ու մշակմանը: Ամենուր, ուր ապրում էր հայը, եւ ուր կարող էր լինել ինքը, հնչեցնում էր հայ երգը:

Եվ, այսպես, շնորհիվ «քաղաքագետ» մեծ երաժշտի՝ հայն այսօր ունի ինքնուրույն երաժշտություն, ազգային կոմպոզիտորական դպրոց:

Եվ թեպետ թուրք եղեռնագործը 1915 թվականին կարողացավ ընդհատել նրա ստեղծագործական ու մտավոր կյանքը, սակայն չկարողացավ ջնջել այն, ինչ հասցրեց անել Կոմիտասը:

Կոմիտասի ներդրումը դարձավ հայ ժողովրդի ոչ միայն գոյատևման, այլև ապագա պետականության ստեղծման հիմնաքարերից մեկը, քանզի ինչպես Հայ Առաքելական Եկեղեցին՝ իր գործունեության համապարփակությամբ, ինչպես նմանը չունեցող մեր այբուբենը, մեր անզուգական ճարտարապետությունը՝ վեհաշուք ու տյառնածիփ վանքերն ու եկեղեցիները, ինչպես քաղցրիկ մեր հայրեններն ու գունեղագեղ մանրանկարչությունը, այնպես էլ կոմիտասյան գտարյուն ու հոգեպարար, հայաշունչ ու հայաձին երաժշտությունն է հավաստում Հայաստան աշխարհի լինելությունը:

Այս տարի, երբ ազգովի, անկախ պետականության պայմաններում, նշում ենք Կոմիտասի ծննդյան 150-ամյակը, կարծում եմ՝ նորովի պիտի արժեւորենք Կոմիտասի գործը: Ես պատահականորեն չեմ գործածում սեւակյան «քաղաքագետ» եզրույթը: Ամտարակույս է, որ Կոմիտասի «գյուտը» բոլոր առումներով հավասարագոր է մաշտոցյան «գյուտին»:

Այսօր ոչ մի գիտնական, ոչ մի հայագետ ու ուսումնասիրող չեն կարող ստույգ ասել՝ Մաշտոցը գրաֆիկական սքանչելի, անկրկնելի լուծում տվեց մեր լեզվի հնչյունալին համակարգին, թե՛ բազմագետի տիեզերատուր հմտությամբ՝ իր ժողովրդի հազարամյակների «հողաշերտերի»



Գործ Ե. Թադևոսյանի

տակ ամբարված «գանձարանից» «պեղեց», հանրագունարի բերեց, լրացրեց, «գիտականորեն» կարգավորեց ու իմաստավորեց այն, ինչ ունեւ իր ժողովուրդը իրենից դարեր, գուցեւ հազարամյակներ առաջ: Ընդունենք, որ սա շատ ավելի իմացական, շատ ավելի մեծ ու հանճարեղ գործ է, քան սոսկ հնչյուններին գրաֆիկական լուծում տալը, եթե նույնիսկ այն ձեւով կատարյալ է եւ նմանը չունի:

Երբ 1969 թվականին ազգովի, պետականորեն նշում էինք Կոմիտասի 100-ամյակը, ազգային ինքնաբուխ ու պետական շատ ու շատ միջոցառումների կողքին Հայաստանի նկարիչների միությունը կազմակերպեց Կոմիտասին նվիրված հանրապետական մեծ ցուցահանդես: Դա աննախադեպ էր: Համարյա չկար նկարիչ, որ պարտք չհամարեր իր կարողությունների ու քանքարի շրջանակներում անդրադառնալ Կոմիտասի կերպարին: Օրեր պահանջվեցին, որ հանձնաժողովը հազարավոր գործերից ընտրեր Նկարչի տան երկու մեծ սրահների էքսպոզիցիոն գործերի քանակը: Հրատարակվեց նաև ցուցահանդեսի կատալոգ՝ լավագույն ստեղծագործությունների վերատպումներով: Ցուցահանդեսից հետո այդ գործերի մեծ մասը հանգրվանեց Ազգային պատկերասրահում, ժամանակակից արվեստի թանգարանում, Մշակույթի նախարարության ֆոնդերում:



Հայ կերպարվեստում Կոմիտասի կերպարին առաջինն անդրադարձել են նկարիչներ Եղիշե Թադևոսյանը (1870–1996) («Կոմիտասը Էջմիածնի լճափին» (1894), «Կոմիտաս» (1935)) եւ Փանոս Թերլեմեզյանը (1865–1941) («Կոմիտաս» (1913), «Կոմիտասը գետափին»): Վերջինս Կոմիտասի հետ նույն շրջանում դասավանդում էր Գեորգյան հոգեւոր ճեմարանում, եւ նրանց միջեւ ձեւավորվել էր նաեւ սերտ բարեկամություն:

Այս երկու նկարիչների գործերն առանձնակի արժեք ունեն մեզ համար առավելապես այն պատճառով, որ ստեղծվել են Կոմիտասի կենդանության օրոք, ինչպես ասում են՝ «բնօրինակից»: Այս գործերն այսօր Հայաստանի ազգային պատկերասրահի սեփականությունն են: Սակայն այսօր դրանցից մեկը՝ Թերլեմեզյանի 1913 թ. վրձնած «Կոմիտասը», փոխանցվել է Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտին:

Հետաքրքրական է, որ այս երկու հեղինակների ոճերին, գեղանկարչական լուծումներին անձանոթ մարդիկ շատ հաճախ են շփոթում, թե որ գործը որ նկարչի վրձնին է պատկանում: Պատճառը, թերեւս, Թադևոսյանի եւ Թերլեմեզյանի գործերի կոմպոզիցիոն լուծումների նմանությունն է. դրանք ասես տարբերակներ չունեն: Իսկ ճշմարտությունն այն է, որ երկուսն էլ Կոմիտասին պատկերել են Ներսիսյան լճի մոտակայքում, ուր Կոմիտասը ոչ միայն սիրում էր ուղղակի շրջել, այլեւ որեւէ ծառի տակ կամ լճափին նստած ստեղծագործել:

Փորձենք հիմնականում անդրադառնալ Եղիշե Թադևոսյանի «Կոմիտաս» կտավին՝ կատարված 1935 թվականին: Թադևոսյանը, մինչ ավարտին կհասցնէր այս նկարը, տարիներ շարունակ մտորումների մեջ է եղել. այդ են վկայում 1903 թ. եւ ավելի ուշ արված նրա սքանչելի էսյուդները: Ավարտուն կտավում նկարիչը Կոմիտասին պատկերել է ճերմակ կապայով, քարերի մեջ աճած հաստաբուն ծառին հենված՝ հենված ու ասես ձուլված, ամբողջություն կազմած: Քարեր ու քարերի մեջ վեր խոյացած ու ամուր կանգնած ծառ, ավելի ճիշտ՝ ծառաբուն՝ արմատները խոր հողի մեջ, սաղարթները՝ տեսադաշտից դուրս, դեպի... «հրաշալյաց հանդիսարան»: Հայոց մեծանուն ու մեծատառ Վարդապետի մի ձեռքին ծոցատետր է, մյուսին՝ գրիչ, հայացքը՝ կենտրոնացած ներս՝ դեպի իր մտքերի աշխարհը, որի թելերը ձգվում գնում են իրենից հեռու՝ ծառերի ստվերներում ծավալվող գյուղական տոնախմբության



Գործ Ե. Քոչարի

ինչյունների հորձանուտը: Կոմիտասը երգ է գրառում՝ գեղջկական երգ:

Թադևոսյանի պես նրբազգաց նկարչի համար կոմպոզիցիոն նման կառուցի մտահղացումն ու գունային էքսպրեսիվ լուծումներն ամենեւին էլ պատահական չեն: Նրա՝ բացօդյա գեղանկարչության կուլտուրան, կոմպոզիցիայում բնության պատկերների ակտիվ կիրառումը, գույնի ու բնական լույսի փոխազդեցության յուրահատկությունները կտավում ստեղծում են միանգամայն իրական ու հավաստի մթնոլորտի, տպավորությունների ու ազդեցությունների դյուրընկալելի գեղագիտական ու գեղարվեստական դաշտ: Նման մոտեցումը մի կողմից թեթևացնում է թեմատիկ ծանրաբեռնվածությունը, մյուս կողմից՝ այն հագեցնում





Գործ՝ Ս. Մուրադյանի

օդառատությամբ ու գունային նրբերանգների թափանցիկ ու խոսուն ներդաշնությամբ:

Երկրորդ կտավում Թադեոսյանը կրկին նկարչական իր «լեզվի» տիրույթում է: Կտավում պատկերված է Ներսիսյան լիճը, որի ջրերի հայելիում ծածանվում են շրջակա ծառերի սաղարթները: Իրիկնամուտ է: Լճի սալապատ ափին նստած է Կոմիտասը՝ ձեռքերը ծալած ծնկներին, հայացքը՝ լճի ջրերին: Չարմանալի հարազատություն, շունչ-շնչառություն կան շրջակա բնության ողջ մթնոլորտի եւ Կոմիտասի հոգեկան վիճակի միջեւ: Թվում է, թե Վարդապետը քթի տակ մրմնջում, լճի ջրերին է «պահ» տալիս իր ցավն ու ապրումը՝ «Անտունի սիրտն է պղտոր ու մոլոր»: Այս գործը, չնայած իր փոքր չափերին, մոնումենտալ հնչեղություն ունի, եւ կարելի է ասել՝ ոչ միայն Թադեոսյանի արվեստի, այլեւ Կոմիտասին բնութագրող նկարչական լուծումների գլուխգործոցներից մեկն է:

Չափազանց հետաքրքիր ու ինքնատիպ լուծում ունի երվանդ Քոչարի (1899–1979) «Կոմիտասը» կատարված 1946 թվականին: Սոմաներկի (այս ներկի գյուտի հեղինակը հենց Քոչարն է) տեխնիկայով լուծված այս գործը ինքնանկարի ակնհայտ երանգներ ունի: Ֆիգուրի հաստատուն

ու ինքնավստահ կեցվածքը, որոշակիորեն նպատակամղված հայացքը, ձեռքերի դիրքն ու նրանցում առկա պարագաները (գրիչն ու թուղթը), հետեւի պլանում պատկերված ժայռանիստ բնապատկերն ու դեպի հորիզոն ձգվող կապտաերկնագույն երկինքն ասես շահեկանորեն ընդգծում են առջեւի պլանի սեւաթույր լուծումների հետզհետե անհետացումը՝ ժամանակի ու տարածության մեջ: Ապրումները ստորադասված են ստեղծագործական անհատի ապագա անցնելիք ճանապարհին, որի վախճանը «հավերժի ճամփորդ» լինելու գրավականն է: Այդ զգացումը ոչ միայն ծանոթ էր Քոչար ստեղծագործողին, այլեւ խորապես ապրված: Նա ասես Կոմիտաս մարդու կերպարի մեջ տեսնում էր բոլոր հանճարներին, ինչպես նաեւ իրեն բնորոշ տիեզերական այն ոգին, որը թույլ է տալիս աշխարհայինին, անցողիկին, թող որ թեթեւակի, բայց հեզմանքով մայել:

1956 թ. Մոսկվայում բացված համամիութենական ցուցահանդեսում արվեստագետների եւ լայն հանրության ուշադրությանը ներկայացվեց մի գործ, որն աներկբայորեն անդրադառնում էր Հայոց ցեղասպանությանը: Դա Սարգիս Մուրադյանի (1927–2007) «Վերջին գիշեր. Կոմիտաս» կոմպոզիցիան էր, որը հենց նույն տարում երիտասարդական 1-ին հանրապետական փառատոնում արժանացավ ոսկե մեդալի: Այս խոհափիլիսոփայական գործի զեղարվեստական արժանիքների մասին շատ է խոսվել, ավելին՝ այն վաղուց արդեն ունի դասականի արժեք: Այս գործի էական առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ կոմպոզիցիոն եւ գունային (հիմնականում սեւի ու կարմիրի) լուծումները զարմանալի ներդաշն են թեմայի խորքային հարցադրմանը, հարցադրում, որում նկարիչը Կոմիտասի կերպարի միջոցով կոչնակ է հնչեցնում մեր ժողովրդի կենսագրության ամենաողբերգական էջերից մեկի մասին: Կոմիտասի կյանքի եւ ժողովրդի գլխով անցածի փորձը Մուրադյանին առավելապես հուզում է որպես ազգային, քաղաքական, որպես մշակութային դաս՝ մեր ժամանակի անցքերը, քայլերը, կողմնորոշումները հոգեբանական վերլուծության ենթարկելու համար, բանաձեւելու ապրող ու արարող





անհատի ու ժողովրդի կենսական ու բարոյական իրավունքները: Կոմիտասի աշխատասենյակ են ներխուժում թուրք ասկյարները, սակայն նա՝ որպես իր ժողովրդի հավաքական կերպար, նստած է դաշնամուրի առջեւ, մի ձեռքը՝ ստեղնաշարին, մյուսը՝ հանգիստ դրած աթոռի կողահեմակին, իսկ դեպի ասկյարները շրջված դեմքին՝ լուռ մարտահրավեր է՝ «յանդիման փորձութեան եւ փրկութեան», «Մի՞թե միշտ այսպես կմնա Հայաստան՝ փշալից անապատ, երբեմն բուրաստան»:

Այս հոդվածի շրջանակներում դժվար է չխոսել նաեւ Պ. Սեւակի «Անլռելի զանգակատուն» պոեմի խանջանական նկարագրողությունների մասին, քանզի դրանք ոչ միայն նկարչի պրոֆեսիոնալ ձեռքբերումների հավաստունը եղան, այլեւ գրական գործից ընկալվածի եւ հենց իր՝ նկարչի սուբյեկտիվ աշխարհի հոգեբանական վիճակների պատկերային դրսեւորումը՝ կապված ոչ միայն անզուգական Կոմիտասի կյանքի, գործունեության, նրա ողբերգական մահվան, այլեւ մեր ժողովրդի պատմության ամենաողբերգական էջի հետ: Գրիգոր Խանջյանի (1926–2000)՝ «Չանգակատան» նկարագրողությունն ապշեցնում են ոչ միայն գրական երկի խոր իմացությամբ, ժողովրդին ու ժամանակաշրջանին բնորոշ առանձնահատկությունների դրսեւորմամբ, Կոմիտասի կերպարի հոգեբանական արտահայտմամբ, բանաստեղծական պատկերներին, գրական հեղինակից բխող հարցադրումներին ու գրելաոճին համահունչ, գրաֆիկական ձևերի լուծմամբ:

Ինչպես Սարգիս Մուրադյանի «Կոմիտաս»-ում, այնպես էլ Գրիգոր Խանջյանի նկարագրողություններում Կոմիտասը Հայոց Մեծ եղեռնին զոհ զնացած մտավորականության հավաքական ու խորհրդանշական կերպար է: Խանջյանի նկարչական պրոֆեսիոնալիզմը, ակադեմիական բոլոր նրբություններին տիրապետելու ունակությունները լիովին հնարավորություն էին տալիս մեծ երգահանի դեմքը կատարյալ ման ստեղծելու համար: Բայց նկարիչը միտումնավոր նախընտրել է Կոմիտասի դիմագծերն ավելի ընդհանրացված ներկայացնելը: Առանձնահատուկ ուզում են այստեղ անդրադառնալ նկարագրողությունների վերջին թերթին, որ նկարիչը վերնագրել է «Մթազում»: Այս թերթում նկարիչը Կոմիտասին պատկերում է Փարիզի բուժարանի հիվանդասենյակի մի անկյունում՝ ինչպես խցում՝ ծնկաչոք լուռ աղոթելիս: Նա ոչ թե ցրված է, այլ կենտրոնացած. Խանջյանը կարծես շեշտում է



Գործ՝ Գ. Խանջյանի

այն միտքը, որ Կոմիտասը ոչ թե խելագարվել, այլ երես էր թեքել անօրեն, անսիրտ մարդկությունից. նա լռության ուխտի մեջ է: Որպես ասվածի հաստատում՝ նա պատկերի երկրորդ հատվածում խորհրդանշանակորեն պատկերել է այս ու այն կողմ նետված նոտաները, լրագրի կտորը, սրինգը: Աշխարհայինը նրանը չէ այլևս: Շուրջն անանց լռություն է, ինքն է ու Աստված: Եվ սակայն պատկերի ողջ տրամադրությունը նաեւ համահունչ է սեւակյան տողատակերի ցավին:

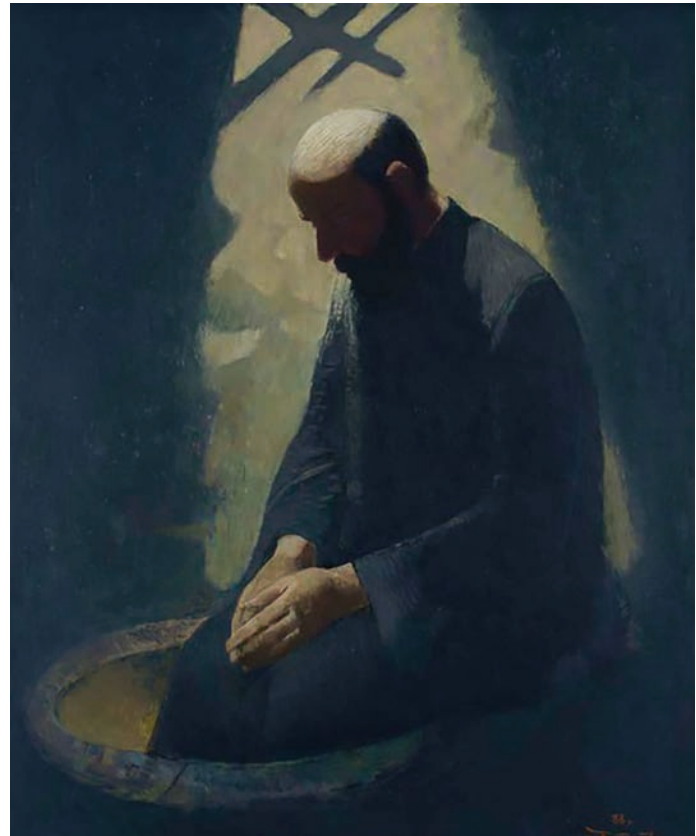
Կոմիտասի կերպարին հաճախ է անդրադարձել նաեւ նկարիչ Էդուարդ Արծրունյանը (1929–2010): Կոմիտասին նվիրված նրա բոլոր գործերում էլ, անկախ պատկերված ֆիգուրների ու պլանների քանակից, կոմպոզիցիայում դրանց տեղաբաշխման ու դերաբաշխման տեսակից, գունային ու հորինվածքային լուծումներից, խիստ կարեւորվում է ոգեղենի անանց այն գաղափարը, որ շարժում է Մեծ



երգահանի միտքն ու հոգին, խթանում ապրելու եւ արարելու կամքը՝ իր մեջ ներծծված պահելով ներքին դիմամիզմն ու դրամատիզը, ժոմանտիկ շունչն ու էքսպրեսիան: Նկարչի գործերի գեղարվեստական ու գաղափարական ուժն ու գրավչությունն առաջին հերթին պայմանավորված են հոգեւորի ու մտավորի այն կուռ համակցությամբ, որը ձեւ ու կերպար է առնում, շնչում ու խոսում Կոմիտասի մարդկային էության ու խառնվածքի ողջ հուզական, խոհական ու փիլիսոփայական ընկալումների մասին, գույն ու երանգով արտահայտված զգացածի ու ապրածի չմիջնորդավորված տպավորություններով: Կոմիտասի անձը՝ որպէս թեմա, նկարչին հուզել է նախ եւ առաջ ոչ թէ երեւութական, փաստական առումով, այլ նրանում առկա գաղափարական հենքով, բարոյական ու հոգեկան առանձնահատկությունների վեհությամբ ու մշտակայությամբ:



Գործ՝ Յ. Սիրավյանի



Գործ՝ Է. Արծրունյանի

Նրանք, ովքեր երբեւէ եղել են Գեւորգյան հոգեւոր ճեմարանի սրահում եւ տեսել որմնանկարները (նկարիչներ Դակոբ Դակոբյան, Աշոտ Մելքոնյան եւ Դենրիկ Սիրավյան), անպայմանորեն նկատած պիտի լինեն Դենրիկ Սիրավյանի (1928–2001) վրձնած Կոմիտասի մեծադիր ֆիգուրը: Ընդհանուր համայնապատկերի մեջ այն լուծված է մեծ արտիստիզմով, որմնանկարի ժանրին բնորոշ արտահայտչալեզվի երանգների ու շարադրանքի ներքին հուզականությամբ եւ ասելիքի ողջ խորքայնությամբ եւ դրանցից բխող բազմանիստ թելադրությունների խորհրդով:

Ոչ պակաս հետաքրքիր են նկարչի Կոմիտասին մվիրված գեղանկարչական գործերը եւս: Սերը երաժշտության եւ մասնավորապէս՝ կոմիտասյան մեղեդիների հանդեպ, թույլ են տվել նկարչին մատչել գեղանկարի լեզվով արտահայտելու հայոց Մեծ երգահանի հոգեւոր աշխարհի տվայտանքները:







Գործ՝ Է. Արծրունյանի

«Կոմիտաս» (1969) գեղանկարի գեղարվեստական մտահղացման նկարելառճն ու ձեւամտածողությունը (Կոմիտասը՝ սարերի եւ հեռվում երեւացող եկեղեցու ֆոնին կանգնած, մի ձեռքով հենված ձեռնափայտին, մյուսը՝ դրած այտին, լայն ժպիտը դեմքին՝ լուսւմ է... գուցե՝ «Սարերի հովին մեռնիմ») չեն ծնվել ինքնաբերաբար, այլ պայմանավորված են թեմայի գաղափարական հիմքով եւ ստեղծագործական կոնկրետ նպատակներով:

1969 թվականին կատարված գործերի շարքում դժվար է չանդրադառնալ նկարիչ Հովհաննես Զարդարյանի (1918–1992) «Կոմիտասին»: Կոմիտասի միաբանական սենյակն է, «հնամաշ» ռոյալի առջև տնային խալաթով, թեւերը ծալած, խոհական դեմքով կանգնած է երգահանը: Նոտակալի վրա դրված խումացած ձայնա-  
նիշերի թղթ տրցակը եւ քիչ անդին իրար վրա դարսված գրքերը խոստում են հայ երգարվեստի մոզական Տիրակալի փնտրտուքների ու որոնումների մասին: Բաց պատուհանից

երեւում է լեռնային լանդշաֆտը, որտեղից ասես զով օդն է ներխուժում կիսամաշ գորգով, ներկաթափ աթոռակով, մրա վրա անփոփոխ զգած կապայով ներբեռնված խուց, որն ակամա դիտողին ուղեկցում է մի աշխարհ, որի գույն առած հնչյունները ցավի դեղ ու դարմանն են, ուրախությամբ խինդով լի գավաթը:

Այս փոքր հողվածի շրջանակում փորձեցինք կանգ առնել միայն ժողովրդական նկարիչներից մի քանիսի գործերին՝ նշելու համար, որ 1969 թվականին ինչպիսի սիրով ու նախանձախնդրությամբ նկարիչներն արձագանքեցին Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակին: Էլ չեն խոսում այն մասին, թե ինչ տոնական մթնոլորտ էր տիրում աշնանային այն օրերին, երբ պետականորեն էին նշում այդ հոբելյանը: Փողոցներն ու պուրակները լցված էին մարդկանցով, ամենուր հնչում էին կոմիտասյան մեղեդիները, կոմիտասյան շունչն էր ամենուր: Իսկ այսօր...

Այսօր Կոմիտասը մեր կարիքը չունի, այլ մենք ունենք մրա կարիքը եւ այն էլ ինչպէս...

Այս փոքրիկ հողվածն ուզում են ավարտել Կոմիտասին նվիրված Պարույր Սեւակի «Դիմանկարի ամբողջացման համար» (1961 թվական) հողվածից մի մեջբերումով. «Կոմիտասի դիմաքանդակի վրա շարունակում է աշխատել ժամանակը, եւ նրա մուրճի հարվածների տակ բեկոր առ բեկոր կանհետանան նաեւ այս կարգի երեւույթները: Միայն թե շուտ...»:

## Աստղիկ ՍՏԱԲՈՒՆՅԱՆ



Գործ՝ Փ. Թերլեմեզյանի



# Սկիզբ, որ վախճան չունի

*Խոսքեր Կոմիտասի մասին*

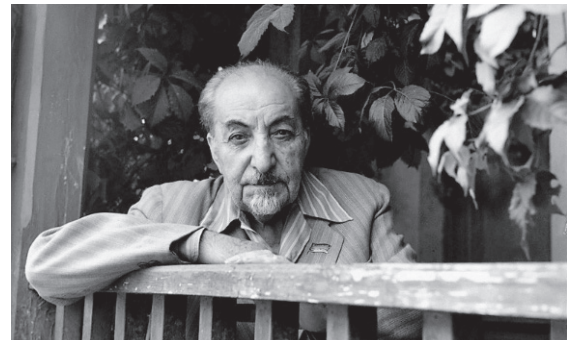


«Հայ ժողովուրդը կոմիտասյան երգին մեջ գտավ, ճանաչեց իր հոգին, իր հոգեկան ինքնությունը: Կոմիտաս վարդապետը սկիզբ է, որ վախճան չունի: Նա պիտի ապրի հայ ժողովրդով, հայ ժողովուրդը պիտի ապրի նրանով, ինչպես այսօր, այնպես էլ հավիտյան»:

*Ամենայն հայոց Կաթողիկոս Վազգեն Առաջին*

«Ուր որ հայ կա, այնտեղ է Կոմիտասի երգը: Կոմիտասը համազգային մեծություն է: Նրա երգերով մեր ժողովուրդը ավելի գիտակցաբար զգաց իրեն, ավելի կապվեց իրար հետ, ինքնաճանաչեց: ...Կոմիտասը հայ երգով լույս աշխարհի հանեց դարերի խավարի մեջ կեղեքված ժողովրդի խուլ բողոքն ու ցասումը բռնության, ստրկության դեմ, նրա խեղդված վիշտը, իրավագուրկ կյանքը եւ պայծառ ապագայի հանդեպ տածած հավատը»:

*Ավեհիֆ Բասահակյան*



«Լսում եմ ու զարմանում նրա երգի պարզության վրա: Պարզությունը, բնականությունը հանճարի ամենաբնորոշ հատկություններն են: Արվեստի հետ գործ ունենալիս չպիտի մտածես՝ ինչպես է արված: Ամեն մի գիծ պետք է արժեք, բովանդակություն ունենա: Գաղտնիքն էլ հենց պարզության մեջ է: Բնությունն էլ է այդպես՝ պարզ ու անբացատրելի: Դու կարծում ես՝ մենք լրիվ հասկանում ենք Կոմիտասին: Նրա մեծությունն իր մեջ է, ոչ ոք չի սովորեցրել, բայց նա զգացել է, մտել բնության մեջ: Այս երաժշտությունն իր կանոններն ունի, որը թելադրված է մեր երկրի ու ժողովրդի ոգով...»:

*Մարտիրոս Մարյան*





«Կոմիտասն ինքը հայ ժողովուրդն է: Մեղվի պես նա տուն էր բերում մեր գեղջուկ երգերի նեկտարն ու անշոշափելի մանանամ: Կարո՞ղ է մեղուն թղթե ծաղիկներից մեղր բերել, իհարկե, ոչ: Հայ ժողովրդի բազմադարյան երգերը թղթե վարդեր չէին, այլ իրական, եւ Կոմիտասը իր հանճարով ոսկե մեղվի նման հանդիպեց նրանց: Իր հանճարեղ ոգու հնոցում ծուլեց հայ մեղեդու նախանյութը, հանքանյութը եւ դուրս բերեց այնպիսի քնքշություններ, երաժշտական ձեւերի եւ խոսքի այնպիսի հույզ ու թարմություն, որոնք հուզեցին ոչ միայն իրեն՝ հայ ժողովրդին, այլեւ համաշխարհային երաժշտական աշխարհում աղոթքի արժանացավ Կոմիտասի անունով հայ ժողովրդի անունը»:

**Տովհաննես Շիրազ**



«Ժողովուրդն ինքն իրեն տեսնում է՝ նայելով իր այն զավակներին, որ սերել են նրա ոսկրից ու ծուծից, կաղապարվել ըստ նրա հավաքական կերպարի ու ժառանգել ամենայն հայրականը: Ժողովուրդն է ստեղծում նրանց՝ ի մի հավաքելով իր ամբողջ ցանուցի բազմանիստությունը, բայց հենց որ ծնեց, ինքը՝ ժողովուրդն էլ լուսավորվում է այդ բազմանիստի ներքին ճառագումից: Այս վերառումով էլ՝ ոչ միայն ժողովուրդն է նրանց ծնում, այլեւ նրանք են ժողովուրդ վերածնում: Կոմիտասն այդպիսի ծնունդ էր, եւ նրա պարգեւած լույսը դեռ երկար պիտի անդրադառնա պարգետողի դեմքին եւ արտացոլվի նրա հոգու մեջ»:

**Պարույր Մեակ**

«Կոմիտասը մեր ազգային երաժշտական դպրոցի հիմքն է: Ինձ թվում է, որ ոչ մի հայ կոմպոզիտոր չի կարող իր վրա չկրել Կոմիտասի բարեբեր ներգործությունը: Կոմիտասի երաժշտությունը մի այնպիսի անաղարտություն է, մի այնպիսի վսեմաշուք լեզու, որ դժվար է այս կամ այն կերպ նրան չառնչվելը, նրա ազդեցությունը չկրելը: Ամեն մի հայ կոմպոզիտոր պետք է իմանա Կոմիտասի ստեղծագործությունները, պետք է խորհի դրանց մասին: Ես միշտ եղել եւ գերված կմնամ Կոմիտասի երաժշտությամբ»:

**Արամ Խաչատրյան**





«Ես Կոմիտասին համարում եմ հայկական երաժշտության հավերժական խորհրդանիշ, իսկ նրա ստեղծագործությունը՝ մեծագույն օրինակ եւ աղբյուր, որից ներշնչանք կստանան հետագա հայ բոլոր կոմպոզիտորները: Ինձ հատկապես հոգեհարազատ են լակոնիկությունը, պարզությունը, պարկեշտությունը երաժշտության մեջ եւ երաժշտական միջոցների խնայումը»:

**Աշոտ Բարսեղյան**

«Կոմիտասը գույնի արտակարգ զգացողություն ունի ... Կոմիտասը դարաշրջանի խոշորագույն կոմպոզիտորներից մեկն էր, որ առաջին անգամ իր՝ կոմպոզիտորի մտածողությունը հիմնեց գույնի օրինաչափության վրա: Տեսեք, ասում էր՝ Ձիգ տուճճ, քաշի ... Սա եվրոպական բնորոշ ոչ մի տակտի, ռիթմի մեջ չի տեղավորվի, անկարելի է: Ձայնը դառնում է օդ, ձայնը դառնում է լույս, որը չի ենթարկվում պոլիսացիայի օրենքին»:

**Տիգրան Մանուտչյան**



«Կոմիտասն Աստծո, Եկեղեցու եւ հայրենիքի հանդեպ իր անսասան հավատով մաքրեց ու հայացրեց մեր երգը, ստեղծեց այն հոգեւոր պարարտ անդաստանը, որտեղ հայն այլևս հավիտենապես ճանաչում է իր հոգեւոր «ես»-ը, առերեսվում դարերի խորքից հնչող հայրապետների ու վարդապետների նվիրական աղոթքին, հայրենաշունչ եւ խրոխտ նախնյաց զգացումներին, շինականի անկեղծ ու ստեղծագործ հորովելին... Կոմիտաս վարդապետը հավիտենության մեջ դրեց մեր երգը՝ ցեղասպանության սարսափի մեջ անգամ դառնալով հայ ժողովրդի անկորնչելի դարավոր հույսը եւ հոգու զրույցն Աստծո հետ»:

**Ամենայն հայոց հայրապետ  
Վարդգին Երկրորդ**





ՆՈՎԱԿԱՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ





# Հովհաննես Թումանյան

## 1. ՀԱԶԱՐԱՄՅԱԿԻ ՍԵՄԸ

Հովհաննես Թումանյանի անունն ու գործն արդեն հարյուր տարուց ավելի է, ինչ ի ցույց են դրված հայ մշակութաբանական կյանքի բոլոր ժամանակների առջեւ: Պատմությունն ու անցյալի մեծություններն իրենց հերթին են ստուգում նրան, հետագա ժամանակներն ու սերունդները՝ իրենց: Իր կյանքի օրոք իսկ դասականների շարքն անցած լինելով՝ Թումանյանն այս տեսակետից անընդհատ ենթարկվել է վերագնահատության:

Հանուն Թումանյանի մղվող պայքարն այն բանի համար էր, որ նա հատեր հարյուրամյակի բանաստեղծ մնալու սահմանագիծը եւ այսուհետեւ շարունակվեր որպես հազարամյակի բանաստեղծ:

Նշում ենք նրա ծննդյան 150-ամյակը: Հարյուրը դեռ մի կողմ, իսկ 25-ամյա Թումանյանն արդեն «Բանաստեղծությունների» երկու հատորի (1890, 1892) հեղինակ էր եւ հայտնի գրական անուն: Հետագա երեք տասնամյակները նրա փառքի տարիներն էին: Իսկ ետմահու յոթ տասնամյակները հաստատեցին նրա անմահությունը: Այսուհետեւ այդ հաշվարկը պետք է կատարվի ոչ թե հարյուրամյակի, այլ հազարամյակի ժամանակաշափով:

V դարից հետո XX դարասկզբը հայ հոգեւոր զարթոնքի երկրորդ ոսկեդարն է: Գրական-մշակութային ուղղությունների եւ հեղինակավոր անունների ինչպիսի՛ շքեղ հրավառություն՝ հավասարապես հայ կյանքի թե՛ արեւելյան, թե՛ արեւմտյան հատվածներում: Թումանյանը նրանց հետ էր, նրանց մեջ, նրանց կողքին, բայցեւ այլ են նրան զնահատելու չափն ու չափանիշները:

Թումանյանին զնահատողների ու վերագնահատողների մեջ էին դարասկզբի երկու նշանավոր անունները՝ Վահան Տերյանն ու Եղիշե Չարենցը: 1908-ին, հանդիպելով Թումանյանին, Տերյանը պիտի զարմացած գրեր. «Ինչ-որ գյոթեական բան կա նրա մեջ: Գուցե հասավ կամ հենց այն հանդարտ պարզությունը – չգիտեմ» (Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու*, 4 հատորով, Ե., «Սովետական գրող», 1972–1979, հ. 3, էջ 256):

Իսկ Չարենցը 1933-ին նույն տեղից պիտի շարունակեր. «Այս հմուտ, հանճարեղ Լոռեցին Հոմերի, Գյոթեի հետ մի օր՝ հավասար՝ նստել է քեֆի» (Ե. Չարենց, *Երկերի ժողովածու*,



6 հատորով, Ե., ԳԱ հրատարակչություն, 1962–1968, հ. 4, էջ 432):

Բայցեւ նույն Տերյանը 1914-ին հրապարակավ պիտի հայտարարեր. «Հովհ. Թումանյանը ստեղծել է իր սեփական երկերը մեր պոեզիայի մեջ: Նա արդեն վարպետ է ամեն կողմով, մեծ գեղարվեստագետ եւ ժողովրդական հոգու իմաստուն ու վսեմ թարգման: Նա կանգնած է իր հատուկ ճանապարհի վրա, որ լի է գեղարվեստական հրաշալիքներով, սակայն նա կմնա իբրեւ մի ունիկում, եւ նրա





Շիրվանզադեի հետ

ճանապարհը չի լինելու ապագա հայ պոեզիայի ճանապարհը» (Վ. Տերյան, *Աշխարհի հատորը*, էջ 72–73):

Իսկ 1915-ին Թումանյանի դուստր Նվարդին հղած նամակում պիտի ավելացնենք. «...Թումանյանի գրած ամեն մի տողը ինձ համար հետաքրքրող է եւ նշանակալից, թեեւ իբրեւ պոետ ես ինձ միանգամայն օտար եմ զգում նրան, այսինքն նրա պաֆոսը իմ պաֆոսը չէ՝ ես նրան երկրպագու եմ եւ սիրում եմ, բայց նրա աշխարհը իմ աշխարհը չէ (հուսով եմ, սխալ չեք ըմբռնի ինձ — սրանով ես չեմ ուզում ժխտել նրա մեծությունն ու նշանակությունը, հասկանում եք ինձ, նույնը կարող էի ասել, օրինակ, մի Շեքսպիրի մասին): Ինչեւէ, սա երկար բան է...» (Վ. Տերյան, *Աշխարհակությունը*, հ. 4, էջ 240):

Նույն ոգով, ավելի խիստ, 1922–1923 թթ. Թումանյանի մասին արտահայտվեց Չարենցը. «Իր ստեղծագործության բովանդակությամբ նա վաղուց է հեռացել մեզանից, դարձել անցյալի սեփականություն... <...> Կյանքը զարգացել է նրա շուրջը սրընթաց տեմպով, իսկ նա մնացել է նույնը, միշտ նույնը, հավիտյան նույնը՝ նահապետական գյուղի մթին խուցից ելած նույն գեղջուկ լոռեցին: <...>... նա վաղուց դադարել է գրական հասակ ելնող նոր սերնդի համար կենդանի խոսք լինելուց» (Ե. Չարենց, *Աշխարհակությունը*, հ. 6, էջ 16–18):

Ժխտողական մտայնությամբ Թումանյանին վերագնահատելու օրերին իսկ, ինչը պայմանավորված էր նոր արվեստի գեղագիտությամբ, Չարենցն իրեն համարում էր նրա «կրտսերագույն աշակերտը» եւ այսպես դիմում նրան՝ «Մեր խոսքի ամենամեծ վարպետ», «Մեր ամենասիրելի պոետ», «Նախրյան խոսքի ավագ նահապետ», որի ավանդույթներից էլ պիտի ստեղծվեր «մեր գրական կուլտուրան» (*Նույն տեղը*, էջ 396–397):

Իսկ մահվան առթիվ գրած հոդվածներում ավելացրեց. «...չկա մեզանում եւ ոչ մի գրագետ, որ մայրենի լեզուն սովորած չլինի Յով. Թումանյանի բանաստեղծություններից: Յով. Թումանյանը իր գեղարվեստական բարձրարժեք երկերում հասցրել է մեր լեզուն անտեսանելի ճկունության, հաղորդել է նրան առնություն եւ ուժ, միշտ կենդանի է պահել գրական խոսքի կապը կյանքի ինքնաբերական աղբյուրներին» (*Նույն տեղը*, էջ 73–74):

Յետագա տարիներին Թումանյանին գնահատող ու վերագնահատող հայացք ուղղեցին նաեւ մյուս հեղինակությունները՝ Ակսել Բակունցը, Հակոբ Օշականը, Պարույր Սեւակը... Չարմանալիորեն Թումանյանը դարձավ այն փորձաքարը, որով իրենց ստուգում ու հաստատում էին գրականության նորարարական թեկն երկայացուցիչները:

Այդ ընթացքում Թումանյանի գրականության տոհմիկ ժողովրդական լեզվացեղային ավանդույթը՝ որպես ազգային հոգեբանության էատարր, շարունակում էր գործել եւ ոչ այնքան իր նմանությամբ, որքան տեսակի հարազատությամբ ձեւավորել գեղարվեստական զարգացման ուղին: Հանուն եւ ընդդեմ նրա գրական ավանդույթների էւ 1930-ական, էւ 1960-ական թթ. մղվեցին վեճեր ու բանավեճեր, իսկ նա արտաքուստ թերեւս ոչ այնքան ցայտում, բայց ներքին ժառանգորդական պորտալարով հաջորդաբար սնեց նորանոր սերունդների:

Թումանյանը հայոց բնաշխարհն է, հայ մարդը, հայ կյանքի ժամանակը, ինչը



ներկայի մեջ անգամ պատմական ու պատմության ժամանակ է: Սրանով նա արդեն հիմք է ու հիմնաշերտ, որի վրա կանգնողն ապահով ու վստահ է զգում իրեն, ինչպես իր ծննդավայրում, հարազատ մարդկանց ու լեզվական միջավայրի մեջ, ինչը եւ հայրենիք է սահմանագծում:

Թումանյանն արդեն Թումանյան էր 1890-ին գրած «Նախերգանք» բանաստեղծության մեջ: 21-ամյա երիտասարդի այդ նախերգը հետո պիտի բացվեր, ծավալվեր ու դառնար հասուն տարիների վիպերգ, օրհներգ, համերգ, կալի երգ, գութանի երգ, հովվի երգ, գաղթականի երգ, եղերերգ, սգերգ, ողբերգ, հազվադեպ միայն՝ սիրերգ: Ահա սկիզբը.

*Լեռներ, ներշնչված դարձյալ ձեզանով,  
Թընդում է հոգիս աշխուժով լըցված  
Եվ ջերմ ըղձերըս, բախտից հալածված,  
Ձեզ մոտ են թըռչում հախումն երամով:*

Այստեղ են նաեւ համեմատության բնաշխարհիկ եզրերն ու պատկերավորման նույնքան բնաշխարհիկ միջոցները: Այսինքն՝ ինչ-ը եւ ինչպես-ը միասին: Ահա. «Գալիս եմ... Դառն հեծության հառաչանքներով էդ անդրմդախոր ձորերըդ լըցնեն», «Ձորեր, այ՛ ձորեր, սեւ, լայնաբերան, // Սըրտիս էս խորունկ վերքերի նըման...»:

Բայցեւ նույն այս տարիներին Թումանյանը նաեւ այլ բառապատկերային հիմքեր ուներ, ինչը նրան լեռան երգչից տանում է հոգու ներաշխարհ: Նույն տարիներին նա կարող էր ասել «ցուրտ ջուր», «տեսնեմ հույզը ջըրերի» եւ այսպիսի պատկերներ շարահյուսել. «Յեշտախտի տապից այրող շրթունքը // Խոսում են անբան», «Առաջ հընչում էիր մաքուր, // Որպես աղոթք իմ հոգում»: Տերյանի նման, Տերյանից առաջ նա էլ կարող էր սրտի խորքից այսպես հառաչել. «Է՛հ, անցանկ, գընանց եւ ցնորք, եւ սեր», իսկ հաջորդ բանաստեղծությունը վերնագրել «Կորած ցնորքներ», այնուհետեւ ավելացնել.

*Գընում եմ դեպի մի անհայտ երկիր՝  
Կըտրված կյանքի ամեն կապերից,  
Մենակ, տարագիր:*

Մութ ձորերում խորանալով եւ ոգու թռիչքի մեջ վերանալով՝ Թումանյանը պիտի հասներ «Տիեզերքի ընթերցումը», «Սիրիուսի հրաժեշտը»

բանաստեղծություններին ու քառյակներին: Դրանցից առաջինում գրեց.

*Ու վերանում է հոգիս զըվարթուն —  
Չըկա մոտ ու տար, չըկա վեր ու ցած,  
Տիեզերքն ամբողջ հայրենիք ու տուն,  
Եվ ես մի ազատ՝ անտարբեր աստված:*

«Անտարբեր», այսինքն՝ տարբերություն չընող, անկողմնապահ: Երկրորդ բանաստեղծության մեջ արդեն տիեզերական չափանիշներով պայմանավորվող զրույցում հարցում արեց Սիրիուսին.

*Բարի ճամփա՛, հյրւրըդ մեր հին.  
Եվ թե տեսնես՝  
Մեզնից էսպես  
Մի հարցում տուր հըզոր մահին.  
— Մարդու քանի՞  
Մերունդ կանի  
Մի հըրաժեշտն աստեղային:*

Քառյակներում իրեն համեմատեց «Առատ, անհատ Աստծու» հետ եւ ձեւակերպեց կյանքի փիլիսոփայությունը. «Ես շընչում եմ միշտ կենդանի Աստծու շունչը ամենուր», ապա՝ «Դու աստված ես, դու անհուն ես, անանուն ես ու անես», այնուհետեւ՝ «Երբեմն, ասես, ըզգում եմ ես, թե կըհասնեմ Նըրա մոտ» եւ վերջապես՝ «Տիեզերքում աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին»:

Այս ամենը նշանակում է, որ Թումանյանն իր մեջ հավասարապես համադրում էր եւ բնաշխարհը, եւ ներաշխարհը, որ նա, այո՛, լեռան երգիչ էր, բայցեւ՝ հոգու երգիչ նույնպես, եւ դա միասնաբար ու միաձուլյ, ինչպես եզերքն ու տիեզերքը, երկիրն ու երկինքը, հայրենիքն ու աշխարհը, մարդն ու մարդկությունը, նաեւ առարկայականն ու վերացականը, պարզն ու բարդը: Լեռան կարծրությամբ թանձրացած հայկականություն, որ ծագումնաբանական իրապաշտություն է, եւ տիեզերական հավիտենության մեջ թեւածող անկշռելիություն, որ համաշխարհային ոգու վերացապաշտություն է:

Թումանյանն իր գրական ժամանակի մեջ էր, որ նաեւ այլոց եւ անգամ շատ տարբեր գրական ժամանակ էր: Նրա համադրող եւ միասնության բերող ստեղծագործական նկարագիրը խոսում էր իր օրերի հետ, բայց ի՞նչ ձեւով, ի՞նչ համակարգի օրենքներով: «Անուշի» նախերգանքի տողերը՝



«Քազմած լուսնի նուրբ շողերին, //Յովի թելին՝ թռռչելով...», կարող են զարդարել խորհրդապաշտական պոեզիայի ցանկացած ժողովածու, «Մուկիկի մահը», «Մի կաթիլ մեղրը», «Ձախորդ Փանոսի հեքիաթը», «Կիկոսի մահը», «Քաջ Նազարը» հետագայում միայն գրական եզրաբանության վերածված «աբսուրդի թատրոնի» մի-մի ներկայացում են: «Գամնիկ ախպերը», «Անիծած հարսը» այն են, ինչը մեր դարի 60-ական թվականներից մոզական իրապաշտություն ձեւակերպումը պիտի ստանար:

Այս ամենի հետ մեկտեղ՝ նաեւ Թումանյանի գեղագիտության փիլիսոփայական ենթաշերտերը: Հիմքը ազգային-ժողովրդական կենսա եւ բնա փիլիսոփայությունն է: Բայց նույն այդ պատկանելությամբ նրա ոգեղեն հորձանքը խորանում է մեկ դեպի գոյափիլիսոփայություն («Դեպի անհունը», քառյակներ), մեկ դեպի հոգեվերլուծություն («Լուռեցի Սաքոն»), մեկ դեպի բնապաշտություն («Իմ կրնուքին երկինքը՝ ժամ, արեւը՝ ջահ սրբազան», «Հազարան բլբուլը»), մեկ դեպի երազատեսություն, ինչը, աստվածաշնչյան ծագումնաբանություն ու ժողովրդական հավատալիք լինելով հանդերձ, հարություն էր առել ֆրոյդյան ուսմունքով («Անուշի» որոշ հատվածներ, «Երազ» բանաստեղծությունը):

«Կարծես կախարդ լիներ, որ շոգիի ու էլեկտրականության դարում արթնացնում էր անցածը. նա, այդ լուռեցի Յով-հաննեսը, համաշխարհային պատերազմների եւ վուլկանային հեղափոխությանց մեր այս ահռելի դարում հրաշք էր, անկարելի հանճար՝ զարմանալի զարմանք» (Ե. Չարենց, *Նշված հրատարակությունը, հ. 6, էջ 84*),– շարունակում է Չարենցը:

Ինչ բառ էլ օգտագործելու լինենք՝ «նահապետական» (Չարենց), «ետմիջնադարյան» (Պ. Սեւակ) ժամանակներ, այնուամենայնիվ Թումանյանը մեր ազգային, հանրային ու ժողովրդական կյանքի նոր ժամանակների (ոչ նորագույն) հոգեւոր կյանքի պատմագիրն էր, որը, սակայն, անմիջական անցումով, ինչպես Յոնեթոսն ու Խորենացին, կարող էր առասպել ստեղծել, լեգենդներ գրի առնել եւ ոգեկոչել փերիների:

Ինչպես Յոնեթոսն ու հունական դիցաբանությունը հետագա դարաշրջանների համաշխարհային քաղաքականության, ինչպես Աստվածաշունչը քրիստոնեական մշակույթի եւ ինչպես Խորենացին հայ ազգաբանության համար, այնպես էլ Թումանյանը նոր շրջանի հայ էթնիկական մշակույթի ճանաչողության նախադրյալ է: Անշուշտ, տարբեր են նշանակություններն ու համեմատության եզրերը, տարբեր է ժամանակի փորձությանը դիմանալու

չափը, բայց նույնն է մի բան. ժամանակի հոգեւոր հարստության խտացում լինելով հանդերձ եւ իրենց մեջ բնականորեն ընդգրկելով դարաշրջանի ոգին՝ նրանք մի նոր սկիզբ են ազդարարում: Իսկ սկիզբը միշտ միասնական, միաձույլ, անտրոհ ու ամբողջական է: Թումանյանի ստեղծագործության մեջ ամեն ինչ, իրոք, միասնական ու միաձույլ է, ասես աշխարհի սկիզբը լինի, մի նոր «Գիրք Ծննդոց»՝ ըստ Յովհաննես Թումանյանի: Եթե սեր է, ուրեմն սեր է նախաստեղծ պարզությամբ ու անմնացորդ նվիրումով, եթե բնաշխարհ է, ուրեմն բնաշխարհ է ինքն իր վայրի գեղեցկությամբ ու անտեղիտալի ինքնությամբ: Իր բնաշխարհին ու ոգեղեն տարերքին ձուլված ու միաբանված է մարդը: Այն օտարումը, խզումը ինքն իրենից ու աշխարհից, որ մարդուն վերածում են միջատի, հասցնում ջլատիչ ու հիվանդագին ինքնակեղեքման (Ֆ. Կաֆկա), եւ այն ինքնագնահատումը, որ գերմարդու տեսքով նրան տեր է դարձնում աշխարհին (Ֆ. Նիցշե), թեւ արդեն կային Թումանյանի կողքին, բայց նրանը չէին, որովհետեւ ծայրահեղ բեւեռների մեջ էին ներքաշում Աստու ստեղծած նախնական աշխարհը:

Իր աշխարհի միասնության մեջ Թումանյանի համար միասնական էր ի սկզբանե տրված խոսքը: Թումանյանի խոսքն այն է, ինչ է բնաշխարհի՝ ինքն իր մեջ թաքցրած ձայնը, շշուկը, շեշտը, հնչերանգը, սովորույթը, հավատալիքը, ավանդույթը: Գրական լեզու, թե՛ բարբառ՝ դա չէ եսկանը, այլ խոսքի բնականությունը՝ ինքն իր օրենքներով, ինքն իր աշխարհի մեջ: Եզգրիտ էր Պարույր Սեւակը. «Եվ Թումանյանն է մեր բանաստեղծներից ամենից ավելի հայոցը, ամենից ավելի բնաշխարհիկը: Եվ դա՛ ամենից առաջ իր լեզվով եւ ամենից հետո իր լեզվով, որին հանդիպադրվելիս շատ շատերի լեզուն թվում է «թարգմանական լեզու»...» (Պ. Սեւակ, *Նշված հրատարակությունը, հ. 5, էջ 356*):

Դա լեզու է՝ որպես միասնական խոսք, եւ Թումանյանի լեզուն այնքանով է, որքանով խոսք է՝ որպես մտածողություն, հոգեբանություն, կենցաղ, արտահայտման ոճ ու ձեւ: Թումանյանի բառը հստակ է, իր որոշակի իմաստային չափ ու կշռի մեջ, ամենաբարդ վերացարկմամբ հանդերձ՝ առարկայական, բնաշխարհի դրվածքին համապատասխան՝ իր երաժշտականությամբ ու կշռույթով: Լռու մթին ձորերում Թումանյանի համար Լուսավորչի կանթեղը հայոց լեզուն էր: Նրա համար բառը կար թե՛ որպես ամբողջ մի աշխարհ եւ թե՛ իբրեւ պատրույգ, որ պիտի լուսավորեր բառ-աշխարհի ներքին խորշերը: Այնքան հայերեն է նրա խոսքը, որ օտար







Ղ. Աղայանի, Ավ. Իսահակյանի, Լ. Շանթի, Գ. Դեմիրճյանի հետ

հեղինակներից արված թարգմանությունը թվում է, թե հենց հայերեն էլ գրված է: Այդպիսին են Պուշկինի հանրահայտ «Ձմռան իրիկունը», «Առաջին ձյունը» մանկական չքնաղ բանաստեղծությունը, Շիլլերի «Յոթնամյա իրաժեշտը», Խաղանիի քառյակները: Ահա Շիլլերը.

*Մնաք բարով, դրևք, արոտներ սիրուն,  
Ամառն անց կացավ, հոտն իջնում է տուն:*

*Մենք ետ կըգանք ձեզ նորեկ գարունքին,  
Երբ զարթնեն ուրախ երգերը կըրկին,  
Երբ որ սարերը զուքվեն կանաչով,  
Երբ որ ջրերը վազեն կարկաչով:*

*Մնաք բարով, դրևք, արոտներ սիրուն,  
Ամառն անց կացավ, հոտն իջնում է տուն:*

Թումանյանը միասնական ու միաձույլ էր նաեւ իր ստեղծագործական խառնվածքով: Նա էւ ասացող էր (բալլադները, հեքիաթները), էւ զրուցող-պատմող (պատմվածքները), էւ նկարագրող-վիպող (պատմողական պոեմները), էւ քնարական ապրումի բանաստեղծ (քնարական պոեմները), էւ խոհական ապրումի իմաստասեր (քառյակները), էւ համադրող-քննող-վերլուծող (հոդվածները), էւ թատերգակ (դրամատիկական հատվածները)... Այս միասնության ակունքը Թումանյանի հանրագիտակ բնույթն էր, ինչը նշանակում է,



որ նա ոչ թե սոսկական գիտուն էր, այլ իմաստուն: Ինչ է գիտունը իմաստունի համեմատությամբ. գիտունությունը ձեռք է բերվում ընթերցանությամբ ու փորձով, իսկ իմաստությունը բնածին տրվածք է, որին էլ ավելանում է այն, ինչ գիտունն ունի: Այդ պատճառով գիտունությունն անցավոր է, որովհետեւ կգան ավելի գիտունները, իսկ իմաստությունը՝ անանց, որովհետեւ բնածին է ու անկրկնելի:

Միջնադարի պարսիկ իմաստուն Խաղանին գրեց եւ XX դարի հայ իմաստունը թարգմանեց.

*Յոգուդ հավքը հանկարծ թըռավ՝ ինչ ես դու.  
Ծամփիդ կիսում ձիդ որ կորավ՝ ինչ ես դու.  
Եթե մարդ ես – կյանքը փոխ է տրված քեզ,  
Փոխ տրվողը որ ետ տարավ՝ ինչ ես դու:*

Այսպես գրելու եւ այսպես թարգմանելու համար պետք է լինել միմիայն իմաստուն՝ անկախ ժամանակից, անկախ իրականությունից:

Թումանյանի չափը նախաստեղծ բնականությունն է, ինչի խախտումը կործանարար է աշխարհի կարգի համար: Այս տեսակետից նա ամենադասական աշխարհընկալման բանաստեղծ է եւ որպես այդպիսին՝ իր անկրկնելիությամբ, թերեւս, վերջինը: Նրա ժամանակակիցները իր կողքին գեղարվեստական ուրիշ ժամանակի մեջ էին, եւ դրա համար արդիապաշտ ուղղությունների ամենաբուռն ծաղկման շրջանում Թումանյանի գրական ներկայությունն անսովոր էր թվում: «Յով. Թումանյանից մինչեւ Վահան Տերյան... Սա նշանակում է՝ Պուշկինից մինչեւ Բլոկ կամ Բայլոնտ... <...>... երեւակայրում եք Պուշկինին՝ Բայլոնտի ու Բրյուսովի հետ մեկտեղ՝ Մոսկվայի այսօրվա փողոցներում!! Այսպես էր մեզանում» (Ե. Չարենց, *Մշակած հրատարակությունը*, հ. 6, էջ 89), – գրում էր Չարենցը:

Ու նաեւ դա է պատճառը, որ նրան տեղ էին հատկացնում Պուշկինի, Գյոթեի, անգամ՝ Յոն Կերոսի կողքին: Բայց Թումանյանի տեղը հենց իր ժամանակի մեջ է, որովհետեւ հայկական կյանքն իր առանձնահատկությամբ միայն XIX դարավերջին եւ XX դարասկզբին պիտի հանգեր նոր ժամանակների ժողովրդական ինքնությանը, որի խորհրդանիշը պիտի դառնար Թումանյանը: Այդպիսի մի քանի փոլ հայ մշակույթն արդեն ապրել էր հորենացու, Նարեկացու ժամանակներում: Իսկ Թումանյանը Աբովյանից սկիզբ առած ազգային նոր գոյացության հոգեւոր-մշակութային ներկայացուցիչն էր եւ Աբովյանով սկիզբ առած գրական-գեղագիտական շարժման ամենավերջին եւ ամենամեծ

Մերկայացուցիչը: Չետագա փուլն արդեն պիտի պայմանավորեին Մեծարենցն ու Տերյանը, Վարուժանն ու Չարենցը, Չակոբ Օշականն ու Կոստան Չարյանը, Պարոյր Սեւակն ու Չակոբ Կարապենցը:

Այս ամենով՝ անհատ ստեղծագործողից թունանյանը վերածվում է ազգային-ժողովրդական որոշակի ուղղությամբ խորհրդանշող խոշորագույն հեղինակության, որն իրենով ոչ միայն գրական, այլև, լայն ընդգրկմամբ, մշակութաբանական դարաշրջան է նշանավորում: Իսկ դա նշանակում է, որ կգան նոր անուններ, կվերանայվեն շատ արժեքներ, բայց Չովհաննես թունանյանը, հատելով իր անմահության առաջին հարյուրամյակի սահմանագիծը, առաջիկա հազարամյակում էլ դեռ մնալու է կենդանի անանց արժեք:

## 2. ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԽՈՍՔԻ ԿԱՆԱՐԴԱՆՔԸ

Չովհաննես թունանյանը վերահայտնագործեց ժողովրդական Բանը, որը խոսքն է՝ դրված իր բարձրագույն, այսինքն՝ գեղարվեստական ձևի մեջ:

Թունանյանի մեծության գրավականն այն է, որ նա ճշգրիտ գտավ ազգային լեզվի, ազգային ոգու եւ ազգային նյութի միասնությունը: Այդ համաձուլվածքի մեջ է նրա գեղագիտական նկարագիրը:

Ժողովրդական խոսքն իրենից առաջ հայտնագործել էր Խաչատուր Աբովյանը, բայց դա ավելի շատ բարբառ էր, որ թունանյանի ստեղծագործության մեջ վերածվեց ժողովրդական գրական հայերենի: Իսկ թունանյանից ու Աբովյանից առաջ ժողովրդական խոսքն իր անզուգական գեղեցկությամբ էր հասել «Սասնա ծռեր» դյուցազներգության՝ ասացողների պատումներում, որոնք, ժառանգորդաբար փոխանցվելով սերնդեսերունդ, գրի էին առնվում թունանյանի ժամանակներում:

Ուրեմն նույն գրապատմական ու մշակութաբանական փուլում ժողովրդական խոսքով պատմվեց ու գրառվեց ազգային դյուցազներգությունը, Աբովյանը հյուսեց իր «Վերջ Ղայաստանի»-ն, որը բնույթով այլ բան չէ, քան մեր նոր ժամանկների դյուցազներգությունը, այսինքն՝ Էպոսը, այդ տեսակին բնորոշ նյութի պատմողական, քնարական սկիզբների շաղախով, ոգով ու շնչով, իսկ որ նույնքան կարելու է՝ գեղարվեստական տարրերի ու ձևերի համադրականությամբ: Նույն էպոսաստեղծ լեզուն եւ ոճը, գեղարվեստական մտածողության նույն համադրականությունն էլ փոխանցվեց թունանյանին եւ նրա ստեղծագործությամբ



Կնոջ Օլգայի հետ

մշանավորվեց ժողովրդական խոսքի բարձրագույն, բայցեւ վերջին գագաթը:

Խոսքի ժողովրդական ձևի մեջ թունանյանը դարձավ անփոխարինելի: Խոսքի ժողովրդական ձևը պայմանավորված էր պատկերվող նյութով եւ հեղինակի աշխարհամտածողությամբ: Անուշի ու Սարոյի սիրերգը, լռեցի Սաքոյի ու Սարոյի վիպերգը, Գիքորի ու Գառնիկ ախպոր սգերգը այլ լեզվական աստղծով կան չէին կարող ստեղծել, կան, ստեղծվելու դեպքում, դրանցից այլ բան դուրս կգար: Ասենք, Վահան Տերյանի լեզվով, որը նրա գեղագիտական համակարգի մի դրսևորումն է, հնարավոր չէր թունանյանի ընդգրկած նյութը պատկերել: Ինքը՝ Տերյանը, առաջին բանաստեղծությունների մեջ նույնիսկ թունանյանական լեզվի



տարրեր կիրառեց, եւ արդյունքը հիասթափեցնող էր: Դժգոհ մնաց հենց Թումանյանը, եւ Տերյանը շատ արագ հաղթահարեց այն, ինչն իրենը, իր նյութինը, իր աշխարհամտածողությանն ու գեղագիտությանը չէր:

Մեր ազգային (եւ ազգայինով՝ ժողովրդական) գրական լեզվի ճանապարհն սկսվում է հինգերորդ դարի (հիրավի ոսկեդարի) դասական մատենագրությամբ, շարունակվում Գրիգոր Նարեկացու եւ նրա հետնորդների տաղերգությամբ: Բայց միջնադարից սկսած՝ միշտ եղել է հակում դեպի բարբառը: Արդյունքը՝ Սայաթ-Նովա, Գաբրիել Սունդուկյան, մասամբ՝ Ռաֆայել Պատկանյան: Առաջին երկուսը գրականության լեզու դարձրին թիֆլիսյան խոսվածքը, երրորդը՝ նորնախիջեւանյան:

Այս շարքի մեջ է նաեւ Աբովյանը, որի ուժը, սակայն, այն է, որ արարատյան բարբառը նրա ստեղծագործության շնորհիվ դարձավ արեւելյան գրական լեզվի նախահիմքը: Աբովյանով սկզբնավորված ժողովրդական լեզվամտածողության այս ճանապարհն արեւելահայ գրականության համար որքան էլ բանուկ էր XIX դարում եւ XX դարի սկզբին, այդուամենայնիվ չդարձավ ամբողջ հայ գրականության մայրուղի: Մնաց ինքն իր աշխարհագրական եւ ժամանակային շրջանակների մեջ:

Այդպես է, որովհետեւ ավարտվեց Աբովյանի ու Թումանյանի հերոսների ժամանակը: Նրանք այդուհետեւ այլ էին: Կյանքում գուցե ավելի ուշ, բայց գեղարվեստի մեջ հիմնավորապես վերափոխվեց գրականության հերոսը: Անուշի կողքին արդեն կանգնել էին Տերյանի ու Չարենցի տխրադալուկ աղջիկները, Սարոյի կողքին՝ այդ աղջիկների հոգու գիրքը կարդացող մտավորական ու քաղաքաբնակ սիրահարները: Հայ գրականությունը գյուղական միջավայրից տեղափոխվում էր քաղաքային միջավայր՝ անցմանը բնորոշ բոլոր փոփոխություններով, որ կատարվեց գեղարվեստական մտածողության ամբողջ համակարգում եւ առաջին հերթին՝ լեզվի մեջ: Սահմանաբաժանը շատ հստակ էր:

Թումանյանից հետո ով փորձեց ժողովրդական բառ ու բանը, կամ ստացվեց ոճավորում, կամ խոսքի մեջ ներմուծվեցին սոսկ ժողովրդական լեզվամտածողության առանձին տարրեր: Չախողվեց անգամ Ավետիք Իսահակյանն իր «Սասնա Մհեր» վիպերգով, մի հեղինակ, որն իր «Երգեր ու վերքեր»-ով գալիս էր ժողովրդական լեզվամտածողության ընդերքից: Չախողվեց Եղիշե Չարենցն իր «Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը» գեղջկական պոեմով, որովհետեւ ո՛չ նյութն էր իրենը, ո՛չ լեզուն: Չախողվեց Նաիրի Չարյանն

իր «Ռուշանի քարափը» չափածո վեպով, որի մեջ իբր թե նորոգել էր թումանյանական լեզվի ավանդույթները: Բուլոր այս բանաստեղծները ձախողվեցին, որովհետեւ, նորից ենթ կրկնում, ավարտվել էր ժողովրդական բառ ու բանի ժամանակը: Հղկված ու կատարելագործված գրական արեւելահայերենն այլեւս չէր հանդուրժում բարբառի վերադարձը, քանի որ բարբառից արդեն զտված գրական լեզու էր դարձել:

Թումանյանը եւս չմնաց նույն ժողովրդական լեզվամտածողության աստիճանին: Քառյակներում այլ են եւ լեզուն, եւ պատկերամտածողությունը, որովհետեւ այլ է նյութը: «Անուշի» կամ «Լոռեցի Սաքոյի» հետ չի համեմատվի նաեւ «Դեպի անհունը», «Թմկաբերդի առունը» պոեմների, «Փարվանա» բալլադի լեզուն:

Լեզվական, լեզվապատկերային ու լեզվաոճական ներքին շատ նուրբ եւ շատ ուշագրավ անցումներով հանդերձ՝ Թումանյանը մնում է որպես ժողովրդական խոսքի մեծագույն վարպետ, որն առավել չափով իր ստեղծագործական տարերքի մեջ է այդ բնագավառում: Այսօր՝ XX դարի մայրամուտին եւ XXI դարի արշալույսին, երբ կարդում ես Թումանյան, մի ուրիշ աշխարհ է բացվում ու վերականգնվում քեզ համար՝ հայրական տան պես թանկ ու հարազատ, հայրական տան պես սրտառուչ ու մտերիմ, որտեղից, սակայն, վաղուց դուրս ես եկել: Դուրս ես եկել ու ընկել ժամանակի չկարգավորվող խաչմերուկների մեջ, տրվել օրերի անցուդարձին, բայց անգամ հայրական տուն դառնալիս կամ այն մտաբերելիս պարուրվում ես քո ստեղծման առասպելով, քո միջավայրի բույր ու շշուկով, ձայներով ու շարժումներով, առարկաների գոյությամբ ու իրերի դրվածքով, վաղուց անցած-գնացած հարազատների դիմաստվերներով: Այսպես Թումանյանն էլ մի օր հեռացավ իր հայրական տնից եւ հետո գրեց.

*Կանչում է կըրկին, կանչում անդադար  
Էն չըքնաղ երկրի կարտող անքուն,  
Ու՛ թեւերն ահա փրոշած տիրաբար՝  
Թըռչում է հոգիս, թըռչում դեպի տուն:*

Հետո այսպես նրա հոգին դեպի տուն պիտի թռչեր քառյակներում: Դեպի տուն պիտի թռչեր Գիքորի հոգին: Այդպես է, որովհետեւ կյանքի «էս ցեխերում, աղմուկի մեջ վայրենի» կեղեքվում է մարդու հոգին՝ իր բնաշխարհից հեռացած բնաշխարհիկ մարդու անաղարտ էությունը:



Ահա այսպես Թումանյանի աշխարհը մեզ համար եւս դառնում է հայրական տուն՝ դէպի ուր, հոգնած կյանքի դավերից ու խարդավանքներից, ապրած եւ հաղթանակի բերկրանք, եւ պարտության ցավ ու ամոթ, թռչում են նաեւ մեր հոգիները:

Ժողովրդական մտածողության մեջ մեր բոլորի հայրական տունը Սասնա տունն է՝ ազգային դուրսագնացության հերոսների բնօրրանը: Դա նաեւ՝ Թումանյանի համար: Եվ երբ, դուրսագնացության ոգուն համակշիռ, Թումանյանը կարողանում է հոգու մի նոր հայրենիք ստեղծել մեզ համար, նշանակում է նա սնվել է հենց «Սասնա ծռերի» ոգով ու շնչով, ինչն ասացողներն ու աշուղները պատմում ու երգում էին մանկության տարիների՝ նրա Լոռվա կողմերում: Սրանով է պայմանավորված նաեւ ազգային դուրսագնացության «Սասունցի Դավիթը» ճյուղի՝ նրա անզուգական մշակումը, ինչն ավանդույթի մի նոր գիծ բացեց, բայցեւ պատժեց բոլոր նրանց, ովքեր հեռացան ազգային վեպի ժողովրդական հիմքից:

Թումանյան ասելիս՝ առաջին պատկերացումն ահա սա է՝ ժողովրդական աշխարհայացք, ժողովրդական խոսք, համապատասխան նյութ ու պատկերային հյուսվածք: Այս ամենի անանջատ միասնությունն է, որ նրա ստեղծագործությանը տալիս է բոլոր դուրսագնացություններին բնորոշ պարզ, բայց ամուր համադրականության հզոր ուժը: Թումանյանի ստեղծագործությունը հենց այն էր, ինչը հետագայում պիտի բնորոշվեր որպէս «ռեալիզմի նախահիմք»: Ինչպէս Մովսէս Խորենացին էր գրի առնում մեր նախնիներին վերագրվող առասպելներն ու պատմությունները, ինչպէս Խորենացուց առաջ այդպէս նախապատմություններով ու առասպելներով Յոնթերոսը ձեւ ու կերպարանք էր տալիս «Իլիականին» ու «Ոդիսականին», «Յին կտակարանն» ամբողջացնող մատենագիրները հավաքում ու դասդասում էին «Գիրք ծննդոց»-ի ու «Գիրք ելից»-ի դէպքերն ու պատմությունները, ահա այդպէս էլ Թումանյանն էր հավաքում, մշակում ու ժողովրդին վերադարձնում նրա ավանդույթներն ու առասպելները, նրա հոգեւոր ամբողջ հարստությունը, որը նաեւ ժողովրդի հոգեւոր կենսագրության պատմությունն էր: Յիշենք նրա լեզունները, բալլադները, հեքիաթները:

Ինչ անուն տալ սրան, երբ XX դարի բանաստեղծի հայացքը պատմական իրականության մեջ որոնում ու տեսնում էր այն, ինչ V դարում ապրած Պատմահոր կամ նրանից էլ դարեր առաջ ապրած ու ստեղծագործած Անուն էւ Անանուն հեղինակների հայացքները: Եվ սա այն դէպքում,

երբ Թումանյանի ու Խորենացու, Թումանյանի ու Յոնթերոսի միջեւ ամբողջ հայ եւ համաշխարհային դպրությունն է, ազգային եւ համամարդկային քաղաքակրթությունը: Ուրեմն Թումանյանի համար 15 դար կամ ավելի շատ՝ 30 դար առաջ թե ետ՝ այնքան էլ մեծ ժամանակ չէր, որ մարդկանց հեռացներ իրարից, որովհետեւ հայացքի նույն ուղղությունն ունեին կույր երգիչ Յոնթերոսը, «Գիրք ծննդոց»-ի ու «Գիրք ելից»-ի Անանուն հեղինակները, ժողովրդին իր անձնագիրն ու գոյության իրավունքը տվող Մովսէս Խորենացին եւ դարձյալ ժողովրդին իր իսկ ժողովրդական ոգու մեջ բազմեցնող Յովհաննէս Թումանյանը: Հավանաբար այսպիսի մի պահի էլ նա մտահղացել է իր այս քառյակը.

*Հազար տարով, հազար դարով առաջ թե ետ, ի՞նչ կա որ. ես եղել եմ, կամ, կըլիմեմ հար ու հավետ, ի՞նչ կա որ, Հազար էսպէս ձեւեր փոխեմ, ձեւը խաղ է անցավոր, ես միշտ հոգի, տիեզերքի մեծ հոգու հետ, ի՞նչ կա որ:*

### 3. ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԻ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁՆԵՐ

*Յոհան Վոլֆգանգ Գյոթե.* «Մինյոնայի երգը», 1793–1796 թթ.

*Ջորջ Գորդոն Բայրոն.* «Աբիդոսյան հարսնացուն», Առաջին երգ, առաջին մաս, 1813 թ.

*Ալեքսեյ Կոնստանտինովիչ Տոլստոյ.* «Դու ճանաչում ես երկիրը, ուր ամեն ինչ առատությամբ է շնչում», 1840-ական թթ.

*Յովհաննէս Յովհաննիսյան.* «Իմ հայրենիքը տեսիլ ես, ասա», 1880 թ.

*Իգոր Սեվերյանին.* «Իսկ ճանաչում ես երկիրը», 1907 թ.

*Յովհաննէս Թումանյան.* «Parodia Յովհ. Յովհաննիսյանի «Իմ հայրենիքը տեսիլ ես, ասա» բանաստեղծության», 1910 թ.

Համաշխարհային գրականության մեջ կան երկեր, որոնց ստեղծագործական պատմությունն ինքնին շատ հետաքրքրական լինելով, նաեւ ուշագրավ են որպէս ավանդույթի հետագիծ եւ ժառանգորդական շղթա ստեղծող արժեք, ուստիեւ կարելու՞ իբրեւ զեղարվեստի մշակութաբանական զարգացման մի յուրահատուկ էջ: Այդպիսին է Գյոթեի «Մինյոնայի երգը» բանաստեղծությունը, որի արձագանքները հնչել են անզլիացի, ռուս, հայ հեղինակների երկերում,





իսկ հետո վերարձագանքել հաջորդ սերունդների գրողների ստեղծագործության մեջ: Այդ արձագանքը փոխանցվել է դարերի, լեզուների, գեղարվեստական տարբեր ավանդույթների միջով եւ ստեղծել բանաստեղծական լուսի անդրադարձումների մի ուրույն հետագիծ:

Այս տեսակետից գրապատմական ուշագրավ շերտեր է բացում Թումանյանի «Parodia»-ն: Լինելով Յովհաննիսյանի «Իմ հայրենիքը տեսել ես, ասա» բնաբանով հայտնի բանաստեղծության ծաղրամանությունը՝ այն նաեւ արձագանքում է Ի. Սեւեռյանի մի նույնաբնույթ «Իսկ ճանաչում ես երկիրը» ստեղծագործությանը, ինչն իր հերթին անդրադարձ է Ա. Տոլստոյի «Դու ճանաչում ես երկիրը, ուր ամեն ինչ առատությամբ է շնչում» գործի: Սրա հիմքերն էլ գալիս են Գյոթեի «Մինյոնայի երգը» չափածո երկից եւ Գյոթեին անմիջականորեն արձագանքող Բայրոնի «Աբիդոսյան հարսնացուն» պոեմի մուտքից:

Ինչ փոխանցումներ են տեղի ունեցել, եւ ինչպե՞ս է Գյոթեի քերթվածն արձագանքել ու վերարձագանքել հետնորդների երկերում:

Յ. Յովհաննիսյանի նշված բանաստեղծությունը նրա պատանեկան տարիների առաջին փորձերից է՝ գրված 1880 թ. հոկտեմբերի 17-ին: Յովհաննիսյանի երկերի գիտական հրատարակության կազմող ու ծանոթագրող Նշան Մուրադյանն այս գործի մասին գրել է. «Ումից է մղումն ստացել երիտասարդ Յովհաննիսյանն այս ոտանավորը հորինելիս, Լերմոնտովից, Շահագիզից, թե՛ հենց Գյոթեից, որի մի տողը իբրեւ բնաբան է վերցրել նա,— մի հարց է, որին էական նշանակություն չպետք է տրվի: Կարելորն այն է, որ նա ստեղծել է բոլորովին ինքնուրույն մի գործ» (Յ. Յովհաննիսյան, *Երկերի ժողովածու, 4 հատորով, Ե., ԳԱ հրատարակչություն, 1964–1968, էջ 360*):

Ուսումնասիրողը հիշատակում է գրողների անուններ՝ առանց նշելու որոշակի գործերի վերնագրեր, միաժամանակ ասում, որ «էական նշանակություն չպետք է տրվի» սկզբնաղբյուրին: Անտարակույս, նման մոտեցումը սխալ է, քանզի բանասիրության մեջ անէական մանրամասներ չկան, մանավանդ որ խոսքը վերաբերում է նշանավոր գրողների:

Չարցի քննությունը հանգեցնում է այն համոզման, որ Յովհաննիսյանի բանաստեղծությունն անմիջական արձագանք է Ա. Տոլստոյի «Դու ճանաչում ես երկիրը, ուր ամեն ինչ առատությամբ է շնչում» երկի՝ գրված 1840-ական թթ. եւ տպագրված 1854-ին:



Գրող Ա. Գորոդեցկու հետ

1877–1888 թթ. ուսանելով Լազարյան ճեմարանում եւ Մոսկվայի համալսարանի պատմաբանասիրական բաժանմունքում, լինելով ռուսական պոեզիայի գիտակ ու թարգմանիչ՝ Յովհաննիսյանը, բնականաբար, կարող էր ծանոթ լինել բանաստեղծ, արձակագիր, թատերագիր Ալեքսեյ Կոնստանտինովիչ Տոլստոյի (1817–1875) գործունեությանը, թեեւ այդ մասին ուղղակի վկայություններ չի թողել:

Այդ տարիներին Յովհաննիսյանն արդեն գիտեր նաեւ Գյոթեին. 1881-ին թարգմանել է նրա «Ձկնորս», 1884-ին՝ «Օդն անվրդով է եւ խաղաղական» քերթվածները: Այսուհանդերձ, պարզ չէ՝ «Մինյոնայի երգը» հայտնի էր նրան, թե՛ ոչ: Պարզ չէ, բայցեւ բացառված էլ չէ, ուստի հավանական է: Հիշեցնենք, որ Գյոթեի այդ բանաստեղծությունը գետեղված է «Վիլիելմ Մայստերի ուսումնառության տարիները» վեպի երրորդ գլխի սկզբում: Վեպն ամբողջությամբ գրվել է





1793–1796 թթ., տպագրվել՝ 1795–1796 թթ.: Գյոթեի երկերը հայտնի էին եւ տարածված, իսկ 1865–1871 թթ. Սանկտ Պետերբուրգում լույս էր տեսել նրա ստեղծագործությունների վեցհատորյա ժողովածուն:

Հաշվի առնելով Գյոթեի հիշյալ բանաստեղծության նշանակությունը հետաքրքրող հարցի պատմության մեջ՝ բերում ենք ամբողջական տողացի թարգմանությունը (И. В. Гете, *Собрание сочинений. В 10-ти т., М., «Художественная литература», т. 7, 1978, с. 117*).

*Դու գիտես երկիրը՝ կիտրոնի ծաղկած թավուտների,  
Ուր արքայախնձորի կարմիրը կայչում է տերեւներիս,  
Ուր Հարավի լիությանը երկնականարն է շնչում.  
Ուր ննջում է մրտենին, ուր դափնին է թովում:  
Դու եղէ՛լ ես այնտեղ:*

*Այնտեղ, այնտեղ,  
Իմ սիրեցյալ, մենք թաքնվենք մշտապես:*

*Դու տեսէ՛լ ես տունը: Հրաշալի եզրագարդը  
Սյունաշարի բարձունքից մուտքի մոտ նայում է ներքեւ,  
Եվ արձանները հարց են տալիս.*

*Այդ ցավը, մանկիկս, քեզ ո՞վ հասցրեց:*

*Դու եղէ՛լ ես այնտեղ:*

*Այնտեղ, այնտեղ,  
Իմ հովանավոր, գնայինք ընդմիշտ:*

*Դու սարերից նայէ՛լ ես ամպերին ոտքերիդ մոտ:  
Նրանց միջոցով վեր է բարձրանում ջորու ճիգով,  
Քարայրների խորքում վիշապներն են ֆշշում,  
Որոտում է փլվածքը, ճողփում է ջրվեժը:*

*Դու եղէ՛լ ես այնտեղ:*

*Այնտեղ, այնտեղ  
Արի գնանք, հայր իմ, ընդմիշտ:*

Լրացման կարգով ավելացնենք, որ այս անվերնագիր ստեղծագործությունը հայտնի է «Միմյոնայի երգը» վերնագրով, որովհետեւ վեպի հերոսուհի Միմյոնան, մտնելով Վիլիելմի սենյակը, երգում է այն: Նրանց միջեւ տեղի է ունենում այսպիսի զրույց: Միմյոնան, ակնդետ նայելով Վիլիելմի աչքերին, հարցնում է.

«— Դու գիտես այդ երկիրը:

— Թվում է, Իտալիան է, պատասխանում է Վիլիելմը,— իսկ երգը դու որտեղի՞ց գիտես:

— Իտալիա,— շեշտով արտասանեց Միմյոնան:— Իտալիա գնալու լինես՝ ինձ տար հետդ» (*նույն տեղը, էջ 118*):

Գյոթեի բանաստեղծության շունչն ու շեշտն առաջինը որսաց Բայրոնը: Նրա «Աբիդոսյան հարսնացուն» պոեմը, գրված Գյոթեի հիշյալ երկից շուրջ երկու տասնամյակ անց, բացահայտորեն կրում է մեծ գերմանացու ստեղծագործական ազդեցությունը, ինչն ակնհայտորեն երեւում է պոեմի առաջին գլխի առաջին մասի թե՛ առանձին պատկերների մեջ, թե՛ ընդհանուր արեւելյան կողմնորոշման: Բայրոնի պոեմի այդ մասն ունի նախերգանքի, նախամուտքի նշանակություն: Հետագա բանաստեղծների համար Գյոթեի հետ մեկտեղ Բայրոնի երկը եւս դարձել է ավանդույթի հիմք եւ հնչել XIX դարի գրականության մեջ:

Քանի որ Բայրոնի պոեմի այդ հատվածը եւս մեզ հետաքրքրող հարցի պատմության տեսանկյունից ունի գրական սկզբնաղբյուրի արժեք,



նաեւ հաշվի առնելով հայերենի բացակայությունը՝ ներկայացնում ենք տողացի ամբողջական թագմանությունը (Байрон, Собрание сочинений. В 4-х т., М., т. 3, 1981, с. 46–47).

Ո՛վ է ճանաչում երկիրը՝ հեռավոր ու գեղեցիկ,  
Ուր նոճին է ծաղկում ու քնքշանվաղ մրտենին,  
Եվ ուր դրանք որպես տեսիլք են աճում  
Դաժան գործերի ու հեշտանքավառ երանության,  
Ուր զգացմունքների նրբությունը մերձ է դրանց մոլեգնումին՝  
Յանկարծ խաղաղ շահեն, բայցեւ տատրակ վայրի:  
Ո՛վ է ճանաչում երկիրը, ուր երկինքը կապույտ  
Անամպ է, ինչպես մատողաշ երջանկություն,  
Ուր մայրին է խշշում, ոլորվում է որթատունկը,  
Ուր բուրմունք տանող քամին  
Իր բեռան տակ խեղդվում է եթերի մեջ,  
Ուր ամբողջ հմայքով ծաղկում է վարդը,  
Ուր քաղցրանուշ է ձիթապտուղն ու կիտրոնը,  
Եվ մարգագետինը միշտ ծաղիկներով է մախշված,  
Եվ սոխակը չի լուում անտառներում,  
Ուր հրաշք է ամեն ինչ՝ պուրակների ու բացատների տեսքը,  
Կապույտ կամարը եւ ծիածանագույն մշուշը,  
Եվ ծիրանի ցլանքով փայլող օվկիանոսը:  
Եվ աղջիկներն այնտեղ ավելի թարմ են բուրող վարդերից՝  
Շաղ տված իրենց ալիքավոր խոպոպներով:  
Այդ երկիրը Արեւելքն է, հենց եզերքը արեգակի,  
Ամեն ինչ այնտեղ աստվածային գեղեցկությամբ է շնչում,  
Բայց մարդիկ են այնտեղ անգութ հոգով.  
Երկիրն ասես դրախտ է: Ավանդ: Ինչու է այն՝  
Գեղեցիկը, ոճրագործներին տրված:  
Նրանց սրտում վրեժ է, նրանց պատմությունները տխուր են,  
Ինչպես սիրո հառաչ, ինչպես հրաժեշտի համբույր:

Գյոթեի բանաստեղծության հետ համեմատության եզրերն ակնհայտ են առաջին հերթին արելեյան հեքիաթային աշխարհի գունեղանգ ստեղծելու ոգեղեն տարերքի ու ներշնչվածության մեջ: Ընդհանուրը համընկնում է նաեւ առանձին մանրամասներով: Նույնն է հարցումի շեշտը՝ «Դու գիտե՞ս այդ երկիրը...», «Ո՛վ է ճանաչում երկիրը...»: Նույնն է այդ երկրի հմայքը՝ «հեռավոր ու գեղեցիկ»: Նույնն է բնության շռայլ փարթամությունը նկարագրելու հակվածությունը՝ «Ուր...» ծաղկում են մրտենին, նոճին ու դափնին, ուր մի առանձնահատուկ գրավչություն ունի արելեյան երկնականարը:

Ի տարբերություն Գյոթեի՝ Բայրոնը սրում է հակադրությունը. մի կողմից՝ անկրկնելի գեղեցկության մեջ կորած դրախտի երկիր, մյուս կողմից՝ բիրտ բարբեր: Այստեղից էլ շարունակվում է ավանդույթի երկու գիծ: Գյոթեի ռոմանտիկական տարերքը պահպանեցին ու շարունակեցին Տոլստոյն ու Յոզեֆ Գեյտեի, իսկ բնության գեղեցկությունների եւ մարդկային դաժան իրականության հակադրությունը Բայրոնի ավանդույթներով ավելի սրեցին Սելերյանին ու Թոմանյանը: Տարբեր էին ժամանակները. XIX դարի բռնկումն ու ոգեշնչված հայրենահիացումին հաջորդում է XX դարի սթափ հայացքը, երբ հայրենիքն այլեւս ոչ միայն կարոտի հեռավոր եզերք էր ու գեղեցիկ բնաշխարհ, այլեւ ռոմանտիկական վարդագույն շղարշից ազատագրված դաժան իրականություն:

Ա. Տոլստոյի բանաստեղծության ծանոթագրության մեջ Ե. Պրոխորովը գրում է, որ հետազոտողների համար հանրահայտ եւ բոլորի կողմից ընդունված է այն տեսակետը, ըստ որի՝ Ա. Տոլստոյի «Դու ճանաչում ես երկիրը, ուր ամեն ինչ առատությամբ է շնչում» բանաստեղծությունը «ձայնակցում է» Գյոթեի հիշյալ գործին, սակայն «ոչ թարգմանություն է, ոչ էլ նմանություն», այլ, ինչպես նշել է Վ. ժիրմունսկին, «կառուցվածքային հենք»: Ծանոթագրողը շարունակում է՝ Գյոթեի ստեղծագործության մեջ «արտասովոր հարավն է, շքեղ ապարանքը, խիստ լեռները», իսկ Տոլստոյը ներշնչված է հայրենի Ուկրաինայի գեղեցկություններով (А. К. Толстой, Полное собрание сочинений. В 2-х т., «Советский писатель», т. 1, 1984, с. 531):

Այսպես, ուրեմն, Ա. Տոլստոյը բացահայտորեն ներշնչված է Գյոթեից, իսկ Յ. Յոզեֆ Գեյտեի անմիջականորեն արձագանքում է Ա. Տոլստոյին, բացառված չէ՝ նաեւ Գյոթեին:

Ա. Տոլստոյի բանաստեղծությունը կազմված է վեց տողանի ութ տնից, այսինքն՝ բավականին ծավալուն է եւ ընդգրկում է 54 տող: Ամբողջ շարադրամքի համար հիմնային է «Դու ճանաչում ես երկիրը...» ելակետային սկիզբը, ինչն այդուհետեւ վեց անգամ կրկնվում է բանաստեղծության շարունակության մեջ եւ մեկ միջին մասում, մեկ վերջում ունենում բացականշակապ այսպիսի անդրադարձ. «Այնտեղ, այնտեղ են ամբողջ հոգով ես ձգտում»: Բանաստեղծությունն ամբողջությամբ սիրո, կարոտի, հիացմունքի ներբող է հայրենի բնությանն ու պատմությանը: Սկիզբն այս է (նույն տեղը, էջ 53–54).

Դու ճանաչում ես երկիրը, ուր ամեն ինչ առատությամբ է շնչում,



*Ուր գետերը հորդում են արծաթից մաքուր,  
Ուր տափաստանային հովիկը փետրախոտն է ծածանում,  
Բալենիների թավուտներում թաղվում են խուտորները,  
Այգիների մեջ ծառերը ճկվում են ներքեւ,  
Եվ մինչեւ գետին կախվում է նրանց ծանր պտուղը:*

Այնուհետեւ հեղինակը ներշնչանքով պատկերում է լճափին սոսափող եղեգնը, պայծառ երկինքը, հնձվորի երգը, փարթամ անտառը: Երրորդ տունն սկսվում է զգացմունքային միջարկումով.

*Այնտեղ, այնտեղ եմ ամբողջ հոգով ես ձգտում,  
Այնտեղ, ուր հոգին թեթեւ է այնպես...*

Եվ նորից նույն ոգեշունչ փառաբանությունը.

*Դու ճանաչում ես երկիրը, ուր արտերը ոսկի  
Նախշված են տերեփուկի կապույտով,  
Տափաստանների միջեւ՝ Բաթուի ժամանակների  
սահմանաթմբեր,  
Հեռվում՝ արածող եզների հոտեր...*

Հաջորդ չորս տները եւս սկսվում են «Դու ճանաչում ես երկիրը...» կրկներգով եւ շարունակվում բարձրագույն հիացմունքի գեղուններով.

*Դու ճանաչում ես երկիրը, ուր կիրակի առավոտյան,  
Երբ ցողաշաղախ արեւածաղիկն է փայլում,  
Այնպես բարձր է հնչում արտույտի երգը,  
Հոտը մայում է, իսկ զանգը դողանջում,  
Եվ աստծու տաճարում, ծաղիկներով պսակված,  
Գունագեղ խմբերով կազակուհիներն են գնում:*

Հեղինակը հիշում է նաեւ Ուկրաինայի պատմության դրվագները, պատմական անուններ եւ խոսքն ավարտում «Այնտեղ, այնտեղ եմ հոգով ես ձգտում» կրկնվող բացալանջությամբ:

Հիմա, որտեղից է գալիս Հ. Հովհաննիսյանի «Իմ հայրենիքը տեսիլ ես, ասա» բնաբանը: Ուղղակի շարադասությամբ այդպիսի տող չունեն ղչ Գյոթեն, ղչ Ա. Տոլստոյը: Ամամիջական այլ սկզբնաղբյուրի բացակայության դեպքում ամենայն հավանականությամբ այն կան Գյոթեի «դու գիտես երկիրը...», կան Ա. Տոլստոյի «դու ճանաչում ես երկիրը...» կիսատողերի գեղարվեստական թարգմանությունն է,

ինչը եւ բազմել է բանաստեղծության ճակատին՝ դառնալով ներշնչանքի աղբյուր: Այդ տարիներին ծննդավայրից հեռու ապրող եւ ստեղծագործող բանաստեղծը, բնական է, կարող պիտի ոգեկոչեր հայրենի եզերքը: Անհարկի չէ հիշել, որ նույն՝ 1880 թ. ապրիլի 16-ին նա գրել է նաեւ «Իմ հայրենիքը» վերնագրով մի սեւագիր բանաստեղծություն, որի մեջ կան այսպիսի տողեր (Հ. Հովհաննիսյան, *Մշված հրատարակությունը*, հ. 1, էջ 124).

*Իմ հոգին, իմ միտքը, իմ սիրտ  
Հայաստանումն է սիրում.  
Ես այստեղ եմ, բայց մտքով  
Միշտ այնտեղ եմ ես թռչում:  
Ուր էլ որ գնամ՝ ես դարձյալ  
Իմ սիրելի հայրենիքիցս  
Ես չեմ կարող հեռանալ.  
Նա մասն է իմ հեք սրտիս:*

*Հեք հայրենիքս՝ հեք է սիրտս,  
Նա երջանիկ՝ ես նույնպես,  
Նա կարտասվի՝ ես կրճբամ,  
Նա ուրախ է՝ կիրճվեմ ես:  
Մնաս բարեւ, սրբազան,  
Իմ թանկագին հայրենիք,  
Գընում եմ, բայց չեմ մոռնա  
Հիշատակը քո քաղցրիկ:*

Այս բանաստեղծությունը լրացումով հուշում է, որ հայրենասիրական ապրումների թանձրացած հոգեվիճակը պաշարել էր հեղինակին եւ մի քանի ամիս անց պիտի վերածվեր «Իմ հայրենիքը տեսիլ ես, ասա» զգացմունքային լիցքով ներծծված հայրենասիրացումի:

Ա. Տոլստոյի բանաստեղծության հետ համընկնում է Հ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործության ամբողջ գեղարվեստական մթնոլորտը: Նույնն են ներշնչանքի աղբյուրը, ոգեւորությունը, զգացմունքային գեղման ուղղվածությունը: Կան նաեւ առանձին պատկերների համընկնումներ: Հովհաննիսյանը եւս փառաբանում է իրենց բերք ու բարիքով «կանաչում թաղված այգիները», կապուտակ պայծառ երկինքը, դաշտերը, հովիտի մեջ կորած գյուղը, ոսկի արտերը, խաղաղ վտակը, արտույտի երգը, մարգագետինները, ծաղիկները: Ա. Տոլստոյի զարդարուն կազակուհիներին այստեղ փոխարինում է «Հարավո դուստրը, հրապույրն աչքերին»:







Դստեր՝ Ա. Թումանյանի հետ

Երկու բանաստեղծությունների պատկերային ընդհանրություններն ավելի ակնհայտ ցուցադրելու համար դիմենք զուգահիշ համեմատության.



### Ա. Տոլստոյ

1. Դու ճանաչում ես երկիրը...
2. Ուր գետերը հորդում են արծաթից մաքուր...
3. Ամեն ինչ առատությամբ է շնչում
4. Բալենիների թավուտներում թաղվում են խուտորները
5. Ուր տափաստանային հովիկը փետրախոտն է ծածանում
6. Բալենիների թավուտներում թաղվում են խուտորները
7. Եվ մաքուր, եւ խաղաղ, եւ պայծառ է երկնակամարը
8. Արտերը ոսկի
9. Այնպես բարձր է հնչում արտույտի երգը
10. Դու ճանաչում ես երկիրը, ուր կիրակի առավոտյան ...Աստծու տաճարում, ծաղիկներով պսակված Գունագեղ խմբերով կազակուհիներն են զնում:

### Յ. Յովհաննիսյան

1. Տես՛իլ ես արդյոք այն բլուրները...
2. Ուր ճոխ ծաղկում է մշտական գարուն
3. Ճոխ ծաղկում է
4. Կանաչում թաղված այն այգիները
5. Ուր իբրեւ գոհար խաղողն է հասնում
6. Տես՛իլ ես գյուղը հովտի մեջ մենակ Եվ շուրջը փռված շքեղ պարտեզներ
7. Եվ միշտ սիրաշունչ երկինք կապուտակ
8. Ոսկի հասկեր
9. Լս՛իլ ես քաղցրիկ արտուտի երգեր
10. Եվ դու տես՛իլ ես նորա գանձն անգին, Դեմքով հրրեշտակ, հասակը փարթամ Դարավո դուստրը, հրապույրն աչքերին, Շրթունքը ալ վարդ, ժրպիտն անթառամ:

Թե՛ ամբողջ գեղարվեստական մթնոլորտը, թե՛ պատկերների զուգահիշ համեմատությունը հուշում են, որ Յովհաննիսյանն ամնիջական ստեղծագործական ազդակներ է ստացել Ա. Տոլստոյից: Հայ բանաստեղծի գործում բացակայում է պատմական մասը, ինչը հատկապես իշխող է Տոլստոյի խոսքի շարունակության մեջ:

Ըստ ամենայնի՝ Յ. Յովհաննիսյանի բանաստեղծությունն անավարտ է, որովհետև նա կանգ է առնում հայրենի գեղեցկության հերթական թվարկման վրա: Տրամաբանական է, որ բանաստեղծությունը շարունակվեր եւ ամփոփվեր այն հարցի պատասխանով, որով սկսվել էր: Թեեւ ամբողջ շարադրանքը «Տես՛իլ ես արդյոք...»-ի պատասխանն է, բայց կառուցվածքն ամբողջացված չէ:

Յ. Գովհաննիսյան — Ա. Տոլստոյ առնչությունը Գյոթեի բանաստեղծության հիմնաշերտով հարցի պատմության մի մասն է: Մյուս մասը Գովհաննիսյանի եւ Տոլստոյի ստեղծագործությունների անդրադարձն է՝ կապված Յ. Թումանյանի եւ Ի. Սեւերյանի անունների հետ:

Թումանյանի «Parodia»-ն իր հերթին հիշեցնում է Սեւերյանի «Իսկ ճանաչում ես երկիրը» բանաստեղծությունը: Ռուս հեղինակի գործը գրվել է 1907-ին, Թումանյանին՝ 1910-ին: Սեւերյանի ստեղծագործությունը եւս իր բնույթով պարոդիա է: Որպես բնաբան նա օգտագործել է Ա. Տոլստոյի «Ռուս ճանաչում ես երկիրը, ուր ամեն ինչ առատությամբ է շնչում» տողը եւ այն ամբողջ բանաստեղծության հետ ենթարկել ծաղրանմանության: Ահա այդ գործի տողացի թարգմանությունը (И. Северянин, *Стихотворения*, М., «Молодая гвардия», 1990, с. 20).

*...Իսկ ճանաչում ես երկիրը, ուր խրճիթներն աղքատ են,  
Ուր քաղցը մարդկանց ծանր մեղքի է մղում,  
Ուր մշտական ողբ է, ուր դեմքերը մշտապես խիստ են,  
Ուր վաղուց մարել է առողջ ծիծաղը,  
Եվ ուր չկա ո՛չ դպրոց, ո՛չ բժիշկ, ո՛չ գիրք,  
Բայց ուր՝ զինին է, սպանություն եւ... կապանքներ:*

Թումանյանն իր հերթին, վերակրկնելով Յ. Գովհաննիսյանի «Իմ հայրենիքը տեսել ես, ասա՛» բնաբանը, շարադրանքի մեջ զետեղելով Գովհաննիսյանի բանաստեղծության առանձին տողեր, դրանք ենթարկում է ծաղրի ու քննադատության: Ահա Թումանյանի «Parodia»-ի սկիզբը (Յ. Թումանյան, *Աշխարհի հրատարակությունը*, հ. 1, էջ 251).

*«Իմ հայրենիքը տեսել ես, ասա՛...»*

*Տեսել ես արդյոք այն բլուրները,  
Ուր ճոխ ծաղկում է մշտական գարունը,  
Ուր թալանում են մերոնք ու այլերը,  
Ուր հոսում է միշտ արցունք ու արյունը:*

*Տեսել ես արդյոք այն այգիները,  
Ուր իբրեւ գոհար խաղողն է հասնում,  
Որից դատարկ են նըստում տերերը,  
Որ միշտ ցեցերի գրպանն է լըցնում:*

Եվ այսպես եւս հինգ քառատող, որոնք Գովհաննիսյանից միջարկված բանաստեղծի ժխտումն են: Վերջը նման

է սկզբին եւ օղակվում է նույն հարցումով՝ «Իմ հայրենիքը տեսել ես, ասա՛...»:

Թումանյանի «Parodia»-ն Սեւերյանի վերաբերմունքի հանգույն ի հայտ է բերում այն պատկերը, ինչը ժողովրդին դատապարտել էր արցունքի, արյան, թալանի, կռվի, կեղեքման, աղտոտության, խեղճության ու հետամնացության: Ինչպես Սեւերյանին, այնպես էլ Թումանյանը որոշակիորեն մատնանշում են գործողության կատարման տեղը՝ հայրենի եզերքը, ինչն արտահայտված է բանաստեղծական պատկերի նույն իմաստային շեշտով, կառուցվածքով ու շարադասությամբ: Համեմատությունն ամեն ինչ դարձնում է ակնհայտ.

### Ի. Սեւերյանին

1. ...Իսկ ճանաչում ես երկիրը...
2. ուր խրճիթներն աղքատ են
3. Ուր քաղցը մարդկանց ծանր մեղքի է մղում
4. Ուր մշտական ողբ է
5. Ուր դեմքերը մշտապես խիստ են
6. Ուր վաղուց մարել է առողջ ծիծաղը
7. չկա ո՛չ դպրոց, ո՛չ բժիշկ, ո՛չ գիրք
8. Բայց ուր... կապանքներ

### Յ. Թումանյան

1. Իմ հայրենիքը տեսել ես, ասա՛...
2. դատարկ են նստում տերերը,  
միշտ ցեցերի գրպանն են լըցնում
3. Ուր թալանում են մերոնք ու այլերը
4. Ուր հոսում է միշտ արցունք ու արյունը
5. Տեսել ես ո՞նց են այնտեղ շարունակ  
կըռվում, կեղեքում քյոխվեն ու տերտեր
6. Նըստել ես արդյոք ավիին մոլորված...  
Հարավի դուստրը — խղճուկ արարած,  
Լռության կնիքն իրեն շրթունքին
7. Եվ ինքը ամբողջ կեղտի մեջ կորած
8. կըմատնի քեզ պոլիցիային

Ակնհայտ է, որ նույնն են երկու բանաստեղծների թե՛ մտահոգությունը, թե՛ վրդովմունքը: Նույնն է անցյալի բանաստեղծների ոգեշունչ տողերին ուղղված ժխտական ծաղրանմանությունը: Ըստ այդմ՝



գրեթե նույնն է խոսքի հնչերանգը, խոսքի ուղղվածությունն ու պատկերի կառուցվածքը:

Ոչ մի վկայություն չկա, թե Թումանյանն անպայման ծանոթ էր Սեւերյանի մի բանաստեղծությանը: Համենայն դեպս՝ ռուս բանաստեղծի անվանն ու գործին նա դժվար թե անտեղյակ լիներ, որովհետև Սեւերյանին 1910-ական թթ. ամենահայտնի գրողներից էր: Նրա անունը 1911-ից տարածվեց որպես էգոֆուտուրիզմի հիմնադիր: Մինչ այդ նա հրատարակել էր բանաստեղծական ժողովածուներ: Իսկ արդեն ավելի ուշ՝ 1918-ի փետրվարին Մոսկվայի պոլիտեխնիկական թանգարանում կազմակերպված գրական երեկոյի ժամանակ, Սեւերյանին ընտրվեց «բանաստեղծների արքա»՝ հաղթելով այդ տարիներին շռնդալից հեղինակություն ունեցող այնպիսի երեւելիների, ինչպիսիք են Վ. Բալմոնտը եւ Վ. Մայակովսկին: Միջանկյալ ավելացնենք նաեւ, որ ժամանակի հայ բանաստեղծներից Սեւերյանի ստեղծագործության հանդեպ հետաքրքրություն են դրսևորել նաեւ Վ. Տերյանը, Ե. Չարենցը, Գ. Աբովը: Նրա հանդեպ անտարբեր չէր նաեւ ժամանակի հայ մամուլը՝ «Մշակը», անգամ՝ Կ. Պոլսի «Շամթը»: Այս ամենը հայ գրական կյանքում ռուս բանաստեղծի ներկայության վկայություններ են: Թեւեւ Թումանյանն ու Սեւերյանին միանգամայն տարբեր խառնվածքի, գրական տարբեր ուղղվածության ներկայացուցիչներ են, բայց հիշյալ բանաստեղծությունների թե՛ ակնհայտ նմանությունը եւ թե՛ նախորդ սերնդի ներկայացուցիչներին ուղղված միեւնույն մոտեցումը հուշում են ամկա ընդհանրության մասին:

Ահա այսպես անակնկալ ու զարմանալի փոխանցումներով Գյոթեից ու Բայրոնից մինչեւ Ա. Կ. Տոլստոյ ու Յ. Հովհաննիսյան եւ նրանցից մինչեւ Ի. Սեւերյանին ու Յ. Թումանյան բանաստեղծական խոսքը ուղեմշում է իր հետագիծը եւ բառն ու պատկերը իրար կապակցելով՝ ստեղծում պոեզիայի ժառանգորդական շղթա:

#### 4. ՆՈՐԻՑ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՀԵՏ

Երկարատեւ ընդմիջումից հետո լույս տեսավ «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ եւ հրապարակումներ» գրքի հերթական՝ 5-րդ հատորը (ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, «Գիտություն» հրատարակչություն, 1998):



Թումանյանի տասնհատորյա «Երկերի լիակատար ժողովածուի» գիտական հրատարակության հետ մեկտեղ ուսումնասիրությունների եւ հրապարակումների այս շարքն իր հերթին լրացնում ու ամբողջացնում է մեծ լուսեցու գրական ժառանգության էջերը: Հայտնի է, որ Թումանյանի ժառանգության ուսումնասիրության ու հրատարակման գործի ոգեշնչողն ու կազմակերպիչը վերջին տասնամյակներին եղել է ակադեմիկոս Է. Ջրբաշյանը, որը նաեւ երկար տարիներ ղեկավարել է գրականության ինստիտուտի թումանյանական խմբի գործունեությունը: Ահա Ջրբաշյանի եւ այդ խմբի աշխատանքի արդյունքն են թումանյանական հիշյալ հրատարակությունները:

«Թումանյան. Ուսումնասիրություններ եւ հրապարակումներ» գիրքը, ինչպես եւ նախորդ հատորները (լույս են տեսել 1964–1985 թթ.), բաղկացած է երկու մասից. առաջին մասում զետեղված են Թումանյանի ժառանգությանը մվիրված ուսումնասիրություններ, իսկ երկրորդ մասը ներկայացնում է գրողի ժառանգության անհայտ էջերը:

Ուսումնասիրությունները հիմնված են եւ մվիրված են գրողի կյանքի ու ստեղծագործության քիչ հայտնի կամ գրականագիտական վերլուծության չենթարկված էջերի քննությանը:

Է. Ջրբաշյանն անդրադարձել է Թումանյանի երգիծանքին, ցույց տվել երգիծանքի առանձնահատկությունները, ակունքներն ու շերտերը, աստիճաններն ու երանգները, երգիծապատումի ձևերը եւ հանգել այն եզրակացության,





որ նա «ստեղծել է հայ երգիծական գրականության ամենավառ եւ ինքնատիպ, նաեւ ամենասիրված, համաժողովրդական ճանաչում գտած էջերից մեկը»:

Գրքում զետեղված մյուս ուսումնասիրությունները նվիրված են թումանյանի ստեղծագործական աշխատանքի առանձնահատկություններին, ռուսական «Իրիկնային զանգեր» ժողովրդական երգի թումանյանական անդրադարձներին, թումանյանի եւ Հայկազյան ընկերության համագործակցությանը, 1919-ին թումանյանի 50-ամյա հոբելյանի նշմանը:

Լուրջ հետաքրքրություն է ներկայացնում հրապարակումների բաժինը, ուր զետեղված են թումանյանի 15 ծոցատետրում արված գրառումները, 1900–1911 թթ. նրա ստացած 71 մամակները, ինչպես նաեւ Նիկոլ Աղբալյանի 1902–1912 թթ. գրած 19 մամակները:

Ծոցատետրերը հարուստ գանձարան են՝ լի ամեն տեսակի գրառումներով, որով ավելի մոտ ու անմիջական են երևում թումանյան մարդն ու գրողը: Միայն ստեղծագործական աշխատանքի հետ կապ ունեցող յուրաքանչյուր ոք կարող է պատկերացնել այն անփոխարինելի նշանակությունը, որ ունեն ծոցատետրերում արված նշումները գրողի ստեղծագործական մտահղացումներից ու նախնական նշումներից մինչեւ ավարտուն երկն ընկած ճանապարհին: Դրանք բացառիկ են հատկապես գրողի ժառանգությունն ուսումնասիրողների համար՝ թե՛ որեւէ երկի ստեղծագործական պատմությունը նկատի առնելով եւ թե՛ գրողի ստեղծագործական աշխատանքն աչքի առաջ ունենալով: Դրանք ընդգրկում են 1890–1921 թվականները, այսինքն՝ գրողի գրեթե ամբողջ ստեղծագործական կյանքը: Նոթատետրերի առկայությունը, դրանցում արված գրառումները ճանապարհի են դեպի թումանյանի ներքին աշխարհը, այսինքն՝ դեպի ամեն ինչի սկիզբը, դեպի մտքի, զգացողության ազատ, չկանոնավորված, բնականորեն անմշակ եւ դրանով իսկ գեղեցիկ վիճակները: Առանձին պատմություններ, մտքեր, զանազան գրառումներ, հընթացս արած նշումներ, եւ այս ամենը՝ որպես մեծ գրողի ինքն իր համար արած նոթագրություն:

Թումանյանի ստացած մամակները զանազան հասցեներ ունեն եւ բազմաբնույթ բովանդակություն: Դրանց հեղինակները ժամանակի նշանավոր գրական-մշակութային եւ հանրային դեմքերն են: Այդ թվում՝ Կոմիտասը, Լեոն, Հովհաննես Քաջազունին, Գարեգին Լեւոնյանը, Հակոբ Մամանյանը, Փանոս Թերլեմեզյանը, Անտոն Մայիլյանը, Կարեն Միքայելյանը, Ստեփան Լիսիցյանը եւ ուրիշներ: Առավել մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում Նիկոլ Աղբալյանի

մամակները, որոնք գրքում զետեղված են առանձին խմբավորումով: Դրանցում երևում են ժամանակի գրական ու հանրային երկու նշանավոր այրերի բարեկամության եւ «Վերնատուն» խմբակցության գործունեության առանձին դրվագներ:

Թումանյանական այս հատորը հիմա մեր սեղանին չէր լինի, եթե չլիներ գրքի մեկեմաս Հարություն Սիմոնյանի անշահախնդիր օգնությունը: Եվ պատահական չէ, որ սույն գիրքը բացվում է «Այս գրքի հովանավորի մասին» եւ «Խոսք հովանավորի» նախադիր էջերով:

Ահա այսպես մեր կյանքի այս ծանր ժամանակներում թեւս դժվարությամբ, բայցեւ շարունակվում է գրական ու գրականագիտական մտքի ուղին: Շարունակվում է, որովհետեւ կան եւ գործ անողը, եւ գործին տեր կանգնողը: Արդյունքը՝ նաեւ այս գիրքը: Մնում է միայն, որ գիրքը հասնի իր ընթերցողին:

## 5. ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԳՆԱՀԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ամենեւին պարզ խնդիր չէ Հովհաննես Թումանյանի տեղի, դերի եւ նշանակության գնահատությունը: Ասել «Հայ մեծ բանաստեղծ», «Հայ մեծ գրող», «Հայոց ազգային հանճար», «Ամենայն հայոց բանաստեղծ»՝ նշանակում է ասել՝ չասելու պես, որովհետեւ Հովհաննես Թումանյան անուն-ազանունն ավելին է, քան այդ բնորոշումները միասին վերցրած, իր մեջ ավելի շատ գրական, մշակութային, ազգային ու լեզվական տեղեկատվություն եւ իմացաբանություն է պարունակում, քան նրան տրված այդ թեւս բարձր, շան բարձր, բայց, ըստ էության, նաեւ ամբողջապես չընդգրկող գնահատություններն են:

Իր ծագումնաբանությամբ Թումանյանը Խ. Աբովյանի գրական դպրոցի վերջին ներկայացուցիչն է: Այդ դպրոցն անցել է ամբողջ 19-րդ դարի միջով՝ հենակետեր ունենալով այնպիսի ցայտուն անուններ, որպիսիք են Նալբանդյանը, Պատկանյանը, Բաֆֆին, Պռոշյանը, Աղայանը, Հովհաննիսյանը, գյուղագիրներ կոչվածներից շատերը եւ ուրիշներ: Թումանյանն այս ազգային-ժողովրդական դպրոցի բոլոր հատկանիշների կրողն է. առաջին հերթին՝ լեզու, այնուհետեւ՝ բնաշխարհ, բնաշխարհիկ նյութ, բնաշխարհիկ հերոս: Այդտեղ բանախոսությունն ու գրականությունը դեռեւս միասնական են, միաձուլյ, նույնական, չտարանջատված ու ամբողջական:







Թումանյանի ընտանիքը

Թումանյանը ոչ միայն Արվյանի գրական դպրոցի վերջին ներկայացուցիչն է, այլև՝ եգալի, այնքանով, որքանով դառնում է հին ու նոր աշխարհների գեղարվեստական սահմանագիծը: Մի կողմում Թումանյանն էր եւ Թումանյանի հետ անցյալ դարձող աշխարհը, մյուս կողմում՝ նորագույն գեղարվեստական մտածողության առաջին ներկայացուցիչը՝ Վ. Տերյանը, եւ անմիջապես նրան շարունակող Ե. Չարենցը: Հետագայում Թումանյանին պետք է անդրադառնա նաեւ նորարարական կողմնորոշման երրորդ բանաստեղծը՝ Պ. Սեւակը:

Չարմանալի մի կապով եւ անցումով նրանք երեքն էլ՝ Տերյանը, Չարենցը եւ Սեւակը, տարբեր ժամանակներում եւ տարբեր առիթներով Թումանյանի ստեղծագործությանը տված գնահատականով են ճշտել իրենց գրական ուղին նախապայմանավորող գեղագիտությունը:

Մինչ այս երեք բանաստեղծների տեսակետների անդրադառնալը՝ նաեւ ավելացնենք, որ Թումանյանի գնահատությունը մի կողմից ունեցել է գրական-պատմական նշանակություն, մյուս կողմից կապված է եղել այնպիսի նուրբ ու բարդ մի իրողության հետ, որպիսին Թումանյանի ավանդույթների կենդանի շարունակությունն է, որի կրողներն են Ա. Բակունցը՝ պատմվածքներում, Ս. Չորյանը՝ հեքիաթներում, Հ. Սահյանը՝ իր ամբողջ պոեզիայով, եւ Հ. Մաթեոսյանը՝ իր աշխարհայացքով: Ուստի սույն հոդածն իր մեջ պետք է ընդգրկի ու միավորի երկու մաս՝ ա) Թումանյանի

գնահատությունը նորարարների կողմից, բ) Թումանյանի ավանդույթների կենդանի շարունակությունը:

Տերյանը, իր ասելով, Թումանյանի հետ ծանոթացել է 1908-ին՝ Լեոյի մի դասախոսության ժամանակ (Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու, 4 հատորով, հ. III, Ե., «Հայաստան», 1975, էջ 254: 1914 թ. ապրիլի 30-ին «Հայ գրականության գալիք օրը»* զեկուցման մեջ Հ. Թումանյանի կապակցությամբ Տերյանն ասում է արդեն իսկ պատմական դարձած իր հետեւյալ միտքը. «Թումանյանը ստեղծել է իր սեփական երկերը մեր պոեզիայի մեջ: Նա արդեն վարպետ է ամեն կողմով, մեծ գեղարվեստագետ եւ ժողովրդական հոգու իմաստուն ու վսեմ թարգման: Նա կանգնած է իր հատուկ ճանապարհի վրա, որ լի է գեղարվեստական հրաշալիքներով, սակայն նա կմնա իբրեւ մի ունիկոն, եւ նրա ճանապարհը չի լինելու ապագա հայ պոեզիայի ճանապարհը: Թե ինչ՞ն, կպատմեն քիչ հետո» (III, էջ 72-73):

«Քիչ հետո» նրա պատմածն այս է. «Իհարկե Թումանյանը կզնա իր ուղին եւ կտա գուցե շատ ու շատ փայլուն ու չքնաղ գործեր...», «Այսօր Թումանյանը իր լեզուն հասցրել է այն բյուրեղանման պարզության, որը մոտեցնում է նրան Պուշկինին, եւ որը նրա գերագույն արժանիքներից մեկը պիտի համարվի» (III, 76): Միջանկյալ Տերյանը առարկում է, իր բառերով ասած, «հռչակավոր էս-ի եւ էն-ի դեմ» եւ շարունակում. «Թումանյանի մի քանի շնորհալի եւ անշնորհք աշակերտները ճիգ են թափում այդ էս-ն ու էն-ը ընդհանրացնելու եւ, պետք է խոստովանել, շնորհիվ մեր երկրում տիրող անտերությանը, որոշ չափով հաջողում են այդ բանում» (III, էջ 89):

Տերյանի կողմից Թումանյանի գնահատությունն ամբողջական ներկայացնելու համար մտաբերենք նաեւ նրա մի քանի այլ ձեւակերպումներ. «Պետք է նկատեն, որ ես քաշվում էի, մանավանդ որ, չնայած իր պարզության, նա իմ վերա տպավորություն գործեց: Ինչ-որ գյոթեական բան կա նրա մեջ: Գուցե հասակը, կամ հենց այն հանդարտ պարզությունը — չգիտեմ» (նամակ Յ. Խանգաղյանին, մայիս, 1908, գրել է Թումանյանին առաջին այցելությունից հետո, երբ վերջինս, մինչեւ «Մթնշաղի անուրջներ»-ի լույս



տեսնելը, նայել էր նրա բանաստեղծությունների տեսքը եւ ասել: «Դուք բանաստեղծ եք», III, էջ 256–257):

Դրանքայնի դեմ պայքարի ժամանակ Տերյանը նամակով սատարել է Թումանյանին եւ գնահատել նրա գործունեությունը (14 օգոստոս, 1909, Մոսկվա, III, էջ 309):

Տերյանն այսպիսի միտք է հայտնել. «Թումանյանի մի «Փարվանա»-ն ես չեմ փոխի պոլսահայ բոլոր հանկարծակի հեթանոսացած պոետների արտադրությանց հետ» (1914, «Չայ գրականության գալիք օրը», III, էջ 94):

Ակնհայտ է, որ այստեղ կա ենթակայական վերաբերմունքից բխող չափազանցություն եւ գնահատության սխալ, բայց հիմա մեր խնդիրը դրան անդրադառնալը չէ, այլ Տերյանի գնահատության սկզբունքներին հետեւելը:

«Իվան Ֆադեյիչի վերջին «Չատված»-ը (պոեմից) [խոսքը «Չին կռիվը» պոեմի հինգ մասերից մեկի՝ «Տանը» գլխի մասին է.— Դ. Գ.] կարդացի: Ամբողջովին անմշակ է (ինչպես եւ նախագրուշացրել է հեղինակը), մի քանի կտորներ ազդու են եւ լավ: Այս մասին շատ երկար պետք է խոսել — նամակով գրելու բան չէ, համենայն դեպս Թումանյանի գրած ամեն մի տողը ինձ համար հետաքրքրող է եւ նշանակալից, թեեւ իբրեւ պոետ ես ինձ միանգամայն օտար եմ զգում նրան, այսինքն՝ նրա պաֆոսը իմ պաֆոսը չէ՝ ես նրան երկրպագու եմ եւ սիրում եմ, բայց նրա աշխարհը իմ աշխարհը չէ (հուսով եմ, սխալ չեք ըմբռնի ինձ — սրանով ես չեմ ուզում ժխտել նրա մեծությունն ու նշանակությունը, հասկանճում եք ինձ, նույնը կարող էի ասել, օրինակ, մի Շեքսպիրի մասին): Ինչեւէ, սա երկար բան է...» (նամակ Նվարդ Թումանյանին, նոյեմբեր, 1915, IV, 1979, էջ 240):

Ի՞նչ եղավ. Տերյանը Թումանյանին գնահատեց որպես գրական բարձր երեւույթ, բայց՝ անցած գրական ժամանակի մեջ, անգամ գրական նոր ժամանակի մեջ նրանից մեկ քայլ առաջ տեսնելով Չովհաննիսյանին ու Ծատուրյանին. «... սակայն, անտարակույս, շատ զծերով արդեն մի քայլ առաջ են: Այստեղ հարցը տաղանդի մեծության եւ փոքրության, առհասարակ չափին չի վերաբերում անշուշտ» (III, էջ 73):

Ինչպես նշեցինք, Տերյանը նաեւ ասաց, որ Թումանյանը կմնա «իբրեւ մի ունիկոն, եւ նրա ճանապարհը չի լինի ասպագա հայ պոեզիայի ճանապարհը»:

Ընդհանուր առմամբ Տերյանը ճիշտ էր, բայց գեղարվեստական գրականությունը չունի միագիծ զարգացման ընթացք: Կարող ենք նշել *Բակունցի* օրինակը: Տերյանի գեղուցունից առաջ եւ հետո գրական ասպարեզում հայտնվելու էր Բակունցը («Չիմար մարդը» հեքիաթը տպագրվել է

1913-ին), որի լեզվամտածողությունն ու պատկերային համակարգը պետք է միավորեին մի կողմից՝ Թումանյանի բնաշխարհիկ իրականությունը (մարդու, բնության ու կենդանական աշխարհի միասնությունը), մյուս կողմից՝ Տերյանի լեզվական արվեստի նրբագեղությունը: Սա շատ բարդ ու դժվար համադրություն էր, որը կարող էր անել միմիայն գրական այնպիսի մի խառնվածք, որպիսին Բակունցն էր:

Թումանյանը Բակունցին ցույց տվեց «կենդանի հայ գյուղացու ճակատի սեւ ամպերը», հեռավոր ու կորած գյուղերի ցավի եւ աննկատ թվացող գեղեցկության ակունքները: Բակունցը ժառանգեց թումանյանական խոսքի պարզությունը, հակիրճ սեղմությունը, նկարագրությունների եւ բնորոշումների կարճ, դիպուկ ոճը, մարդկանց եւ բնությունը պատկերելու գեղարվեստական սկզբունքները: Ընդհանուր կարգի այս առնչություններն ունեն նաեւ որոշակի առանձին ընդհանրություններ: Կարելի է համեմատել Թումանյանի «Գեյը» եւ Բակունցի «Չմռան մի գիշեր» պատմվածքները, Բակունցի առաջին տպագիր երկը՝ «Չիմար մարդը» (1913) հեքիաթը, եւ Թումանյանի «Անխելք մարդը» (1894): Բակունցը Թումանյանից սովորեց նաեւ գրական լեզուն եւ բարբառը համադրելու նուրբ արվեստը: «Այս տեսակետից Թումանյանի փորձը շատ ուսանելի է մեզ համար»,— հայտարարեց նա Չայաստանի գրողների առաջին համագումարի (1934) ամբիոնից (Ա. Բակունց, *Երկեր, 4 հատորով, հ. IV, Ե., ԳԱ հրատարակչություն, 1984, էջ 514*): Ըստ Բակունցի՝ գրական մաքուր լեզուն անպայման պետք է խարսխված լինի ժողովրդական լեզվին:

Լեզվի հանդեպ այս կողմնորոշումն արտահայտվել է նաեւ խոսքի պատկերային համակարգի մեջ: Այսպես, իր պատմվածքներում մեկ անգամ չէ, որ գյուղի մարդկանց Թումանյանը համեմատում է ընտանի կենդանիների հետ կամ կողք կողքի հիշատակում մարդկանց եւ անասուններին: Այդպիսի համեմատություններով ու անցումներով լի են նաեւ Բակունցի պատմվածքները: Թումանյան. «Անդրին ինքն էլ, յուր ձիու նման, բավական մաշված մի արարած էր, բայց նույնպես շղոտ ու դիմացկուն» («Սովի ժամանակից»), «Սիմոնը մի կարմիր կով ուներ, մին էլ՝ մի սիրուն կին» («Աղքատի պատիվը») — Բակունց. «Սաքանին այնպես թվաց, թե իր կինը որոճում է պառավ կովի պես» («Մթնաձորի «չարք»-ը»), «Երեկոյան մութի մեջ նրանք ավելի հաղթանդամ էին, ինչպես գեր եզներ» («Ծիրանի փողը»):

Ճիշտ էր Խ. Սարգսյանը. «Բակունցի ստեղծագործական ակունքները գալիս են Թումանյանից» (Խ. Սարգսյան, *Տասնամյակներ*



միջով, Ե., «Հայաստան», 1966, էջ 171: Թումանյան — Բակունց ընդհանրության մասին ավելի մանրամասն տես մեր «Ակսել Բակունց» մենագրության մեջ (Ե., «Չամգալ», 2009, էջ 88–91):

Շարունակենք: Տերյանի գեկուցման շարադրանքի օրերին՝ 1914 թ. ապրիլի 14-ին, լույս աշխարհ պիտի գար Յ. Սահյանը եւ դառնար թումանյանական զծի ամենաբնութագրական ներկայացուցիչը: Բայց այս մասին՝ իր տեղում:

Այժմ անցնենք *Չարենցի* թումանյանական գնահատություններին:

«Երեք»-ի դեկլարացիան պարզաբանող հոդվածներում Չարենցի հայացքի ներքո էին Թումանյանը, Իսահակյանը եւ Տերյանը, որոնց հանդեպ վերաբերմունքը բխում էր զուտ դեկլարացիայի պահանջներից: Ըստ այդմ՝ Թումանյանի «... ներկայությունը մեր կարծիքով ունի — եւ վերջին տասնամյակում ունեցել է — միմիայն արտաքին, եթե կարելի է այսպես ասել՝ «ֆիզիկական» մշանակություն: Իսկ ստեղծագործության բովանդակությամբ նա վաղուց է հեռացել մեզանից, դարձել անցյալի սեփականություն — եւ ահա թե ինչո՞ւ:

Յ. Թումանյանը երգիչն է մեր նահապետական գյուղի, այդ գյուղի քնարերգուն, կենցաղագիրը եւ գաղափարախոսը» (Ե. Չարենց, *Երկերի ժողովածու, 6 հատորով, հ. VI, Ե., ԳԱ հրատարակչություն, 1967, էջ 16*):

Չողվածի շարունակության մեջ Չարենցն ասես լրացնում է Տերյանի «ունիկում»-ի գաղափարը. «Կյանքը զարգացել է նրա շուրջը սրընթաց տեմպով, իսկ նա մնացել է նույնը, հավիտյան նույնը՝ նահապետական գյուղի մթին խուցից ելած նույն գեղջուկ լռեցիցին: Սրանում է ահա Յ. Թումանյանի եզակիության գաղտնիքը, այստեղից է բխում այն հանգամանքը, որ նա ազդեցություն չի ունեցել վերջին տարիների հայ բանաստեղծության վրա: Յ. Թումանյանի ստեղծագործությունը իր նահապետական հոգեբանությամբ ոտից-գլուխ մի կենդանի անախրոնիզմ է եղել վերջին տասնամյակի ընթացքում — նա վաղուց դադարել է գրական հրապարակելն ու նոր սերունդների համար կենդանի խոսք լինելուց» (VI, էջ 17–18): Արձանագրենք՝ Տերյանի «ունիկում»-ին Չարենցն ավելացնում է «Թումանյանի եզակիության գաղտնիքը»:

Թումանյանին ժխտելու միտված այս օրերին՝ 1923 թ. հունվարի 1-ին, Չարենցը շատ բարձր գնահատությամբ եւ շատ հուզիչ մի նամակ է հասցեագրում նրան: Գրելով, որ ինքը Մոսկվայում է եւ խորապես ցավում է, որ չի կարողացել այցելել հիվանդանոցում

բուժվող Թումանյանին, Չարենցը նրան համարում է «խոսքի ամենամեծ վարպետ, մեր ամենասիրելի պոետ»: Ասում է, որ այդ օրը Մյասնիկյանի հետ մեկնելու է Երեւան. «Գնում եմ մեր երկիրը, խորապես համոզված լինելով, որ միայն այնտեղ՝ մեր հայրենի եզերքում մենք պիտի հնարավորություն ունենանք ստեղծելու մեր կուլտուրան, մեր գրական կուլտուրան, որը պիտի բխի Ձեր ստեղծագործության, որպես տեղական ստեղծագործության, տրադիցիաներից» (VI, էջ 397): Այնուհետեւ շարունակում է գնահատող խոսքերը՝ «նաիրյան խոսքի ավագ նահապետ»: Իրեն համարելով նրա «կրտսերագույն աշակերտը»՝ իր «անհուն ակնածանքն» է բերում նրա «վաստակած եւ իմաստուն կյանքին, որ նվիրել է հայրենի եզերքին այնքան «շռայլ» ձեռքով հոգեկան բարիքներ ու գանձեր: <...>: Համբուրում եմ Ձեր վաստակած ձեռքը» (VI, էջ 397):

Չարենցի հաջորդ անդրադարձը Յ. Թումանյանի մահվան կապակցությամբ է, որը տեղի ունեցավ 1923 թ. մարտի 23-ի երեկոյան ժամը 9-ին Մոսկվայում: «Հովհաննես Թումանյան» հոդվածն սկսվում է այսպիսի տողերով. «... չկա մեզանում եւ ո՛չ մի գրագետ, որ մայրենի լեզուն սովորած չլինի Յով. Թումանյանի բանաստեղծություններից: Սերունդներ են կրթվել մեր մեծ պոետի գործերով — եւ այդ գործերից շատ-շատերը այսօր եւ վաղը կրթելու են նորանոր սերունդներ: <...>: Թումանյանը իր գեղարվեստական բարձրարժեք երկերում հասցրել է մեր լեզուն անտեսանելի ճկունության, հաղորդել նրան առնություն եւ ուժ, միշտ կենդանի է պահել գրական խոսքի կապը կյանքի ինքնաբուխ աղբյուրներին: Մեր մեծ պոետի մահով մեռնում է վերջին մոհիկանը մեր ժողովրդական առույգ ու հյութալի բարբառի — եւ մեր գալիք գրականությունը շատ բան ունի վերցնելու Յով. Թումանյանի գանձարանից» (VI, էջ 73–74):

Ահա այսպես է Չարենցը հրաժեշտ տալիս «մայրենի լեզվի մեծագույն վարպետին»՝ կենդանի պահելով նրա ավանդույթների ներգործող ուժը:

1922–1924 թթ., «Երեք»-ի դեկլարացիայի պահանջներից ելնելով, Չարենցն ինքը փորձեց գրել ժողովրդի լեզվով, բայց դա ժողովրդական լեզու չէր, այլ փողոցի լեզու, որը զարգացման հեռանկար չունեցավ: Այնպես որ, Թումանյանի ժողովրդական լեզվի մասին խոսելով՝ Չարենցը խորքից գիտեր, թե ինչ էր ասում:

Չարենցը Թումանյանին անդրադարձել է նաեւ «Երկու աշխարհի սահմանագծում», «Եղբայրության շաղախը» հոդվածներում: Առաջինում գրում է. «Նա ապրում էր մեզ հետ, բայց հեռու էր մեզանից: Նա ինձ թվում էր հաճախ



երագում տեսած կամ մանկական հեքիաթից մեր աշխարհին ընկած կախարդական մի հայելի, որին նայողը կտեսնի իր մանկությունը, մանկությունը՝ մութ ու անվերադարձ: <...>: Կարծես կախարդ լինեմ, որ շոգիի ու էլեկտրականության դարում արթնացնում էր անցածը. մա՛ այդ լռեցի Դովհանմեսը, համաշխարհային պատերազմների եւ վուկանային հեղափոխությանց մեր այս ահռելի դարում հրաշք էր, անկարելի հանճարք՝ զարմանալի զարմանք» (VI, 83–84):

Տերյանի նման Չարենցը եւս հայացք է նետում գրականության պատմական ճանապարհին եւ նույն հողվածում ասում. «Յով. Թումանյանից մինչեւ Վահան Տերյան... Սա նշանակում է Պուշկինից մինչեւ Բլոկ կամ Բայլոնտ... Եվ այս համեմատությունն անելուց հետո է միայն, որ հասկանալի է դառնում նրանց ժամանակակիցներ լինելու զարմանալի արտադրը. երեւակայր՛ում եք Պուշկինին՝ Բայլոնտի եւ Բոյուսովի հետ մեկտեղ՝ Մոսկվայի այսօրվա փողոցներում!! Այսպես էր մեզանում: Այսպես է լինում տնտեսապես հետամնաց երկրներում»: Ըստ նրա՝ նահապետական գյուղի եւ այսօրվա արդյունաբերական կենտրոնների (Թիֆլիս, Բաքու) միջեւ «առնվազն... երեք դար ժամանակ կա» (VI, էջ 89):

Չարենցն իր խոսքը լիցքավորում է Տերյանի «Յայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման գաղափարական հայեցակարգով. «Ելան լռեցի Դովհանմեսը, գյուրեցի Ավոն եւ ախալքալաքցի Վահանը՝ հեռու եւ հարազատ բուրեցին իմ հոգուն տխրություն ու թախիծ: Եվ ես մի անգամ եւս հասկացա ու զգացի, թե ինչքան սիրելի են նրանք իմ սրտին, ինչքան մոտ ու ծանոթ եւ ինչքան, ինչքան հեռացած...» (VI, էջ 90):

Երկրորդ՝ «Եղբայրության շաղախը» հողվածում, որը գրվել է Թումանյանի թաղման օրը, վերստին մեծարելով նրան՝ շեշտում է նրա «ժողովրդական»՝ «համակովկասյան իմաստություն պարունակող երկերի» նշանակությունը (VI, էջ 94):

Թումանյանի ավանդույթները դժվար պիտի շարունակվեին Չարենցի դարաշրջանում, բայց շարունակվեցին, ինչպես նշեցինք, համծին Բակունցի եւ շարունակվեցին տերյանական համադրությամբ:

Երբ լույս տեսավ Ն. Չարյանի «Ռուշանի քարափը» (1930) պոեմը, գրական շրջանակներում կարծիք հայտնվեց, թե Չարյանը շարունակում է Թումանյանի ավանդույթները: «Նաիրի Չարյանը նույնպես «շրջադարձ» է կատարում դեպի Դ. Թումանյան...» (Գ. Վանանդեցի, *Լեզունը ազգային եւ «միջազգային» ձեւի մասին*, «Գրական թերթ»,

1933, թիվ 7, 21 ապրիլ): 1934 թ. հունիսի 28-ին լեզվի դիսպուտում Չարենցը պարզ ու որոշակի ասում է. «Ընկերներ, ես խնդրում եմ մի անգամ ընդմիջտ ձեր մտքից հանեք այն լեզունը, թե իբր Չարյանի լեզուն նման է Թումանյանի լեզվին» (VI, էջ 338):

Այսինքն՝ նմանակման փորձը դեռեւս ավանդույթ շարունակել չի նշանակում, եւ գյուղաշխարհը դեռեւս բնաշխարհ չէ: Իսկ լեզվական ատաղձն առանց նյութի թումանյանական զգացողության սոսկ տարագ է կամ այլ կերպ՝ սխեմատիզմի պատմուճան:

*Չարենցը գրել է Թումանյանի «Գեղարվեստական երկերի» առաջաբանը («Խմբագրողի կողմից», 1934), նրան անդրադարձել օրագրային գրառումների (1934) մեջ եւ, ի վերջո, հստակ ձեւակերպումներով գնահատող խոսք ասել «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի մեջ (1933–1934): «Դ. Թ.» վերնագրով երեք քառյակների մեջ նա վերջնականապես ճշտում է իր վերաբերմունքը Թումանյանի հանդեպ (IV, 1968, էջ 432–434).*

*Ես կարդում եմ նրան ու ասում.— Այս հնուտ, հանճարեղ  
Լռեցին  
Գոմերի, Գյոթեի հետ մի օր՝ հավասար նստել է քեֆի,  
Եվ թաս է բռնել նրանց հետ՝ մեծարանք տվել ու առել,  
Ինչպես իր պապերն են արել՝ իրար հետ խնջույքի նստելիս:*

*Նա մեծ էր ավելի, քան եղավ.— Երկընքի նման ընդարձակ,  
Օվկիանի նման՝ իր ոգին ընդգրկել էր կյանքը անեզր:—  
Եվ ոգու ափերին նստած՝ նա նայում էր հայացքով  
պայծառ—*

*Եվ որսում էր երգեր ու խոհեր, եւ տեսնում էր  
չքնանդ երազներ...*

*Նա մեծ էր հողով, արյունով:— Արմատներ ուներ նա հողում:  
Իր երգերը գեղջուկ նաիրցու քրտինքով էր նա ողողում:  
Գանձարեղ երգերում նրա — իր, երկրի արեւն էր շողում:—  
Նա մեծ էր հողով, արյունով:— Արմատներ ուներ նա հողում:*

Առաջին երկուսը գրել է 1933 թ. ապրիլի 15-ին, երրորդը՝ երկու օր անց՝ ապրիլի 17-ին: Գյոթեի հետ համեմատություն, ինչպես տեսանք, արել էր նաեւ Տերյանը:

Անցնենք *Սեւակին*, որի համար Թումանյանը թեւ արդեն պատմություն էր, բայց դեռեւս «հարաբերություններ ճշտելու» հարցեր կային:





1969 թ. Թումանյանի 100-ամյակի կապակցությամբ ԳԱ գրականության ինստիտուտի հրատարակած գիտական նստաշրջանում Սեւակը հանդես է եկել զեկուցմամբ՝ «Թումանյանի հետ», որը լույս է տեսել «Գարուն» ամսագրում (1969, թիվ 9) եւ հետո ներմուծվել «Երկերի ժողովածուի» 5-րդ հատորի մեջ:

Ինչպէս է Սեւակը գնահատում Թումանյանին:

«Ամեն ազգ ունենում է այսպիսի միայն մէկ բանաստեղծ: Եվ այս միայն մէկ բանաստեղծն է, ում հետ լինում է ամբողջ ազգը ամբողջ կյանքում՝ դեռ գրածանաչ չդարձած եւ մինչեւ մահվան մահի՛ծ: Այս պատճառով էլ՝ «Թումանյանի հետ»» (Պ. Սեւակ, *Երկերի ժողովածու, 6 հատորով, հ. V, Ե., «Յայաստան», 1974, էջ 350*): Այնուհետեւ «էպիկ» Թումանյանի կողքին տեսնելով նաեւ «լիրիկ»-ին՝ շարունակում է. «Թումանյանը նաեւ քնարերգակ է, բարեբախտաբար, եւ, իմ կարծիքով, հեռավոր ապագայի տաք ու պաղի մեջ իր քնարական գոհարները անհամեմատ ժանգագերծ կմնան, ուստի եւ կստանան առավել հնչեղություն, քան այժմ» (V, էջ 350): Թումանյանին նա համարում է անզուգական, բայց՝ ազգային միջավայրում, հակառակ նրա, որ Նարեկացու եւ «կարծեցյալ Քուչակի» անզուգականությունը տեսնում է միջազգային միջավայրում: Այստեղ Սեւակը ձայնակցում է Տերյանին ու Չարենցին. «Այն, ինչ արեց Թումանյանը, պիտի արվեր զոնե 100 տարի առաջ (Աբովյանի օրերին՝ թումանյանական մակարդակով): Այս դեպքում բոլորովին այլ ընթացք ու շարունակություն կունենար մեր նոր գրականությունը, մանավանդ բանաստեղծությունը» (V, էջ 352):

Սեւակը Թումանյանին համարում է «հայ ժողովրդի ետմիջնադարյան պատմության կենսագիրը»՝ այստեղ տեսնելով նրա «անհամեմատելի մեծությունն» ու «անզուգականությունը» (V, էջ 353), ինչը նշանակում է՝ լինել մի ամբողջ ժողովրդի ետմիջնադարյան կյանքի ու կենցաղի, կեցության ու հոգեբանության գեղարվեստական պատմագիրը, որին չի փոխարինի ոչ մի «Ազգագրական հանդես»: «Ըստ այսմ,— շարունակում է Սեւակը,— նա դարագլուխ չսկսեց, այլ դարագլուխ փակեց — մինչեւ 20-րդ դարի մեր ժողովրդական կյանքի համագումարն արեց, հանրագումարն ստացավ...» (V, էջ 353–354): Այսինքն, ըստ Սեւակի, Թումանյանն ստեղծեց մեր նոր ժամանակների էպոսը, որը կարող էր լինել անանուն եւ անթվակիր, ինչպես ընդհանրապես լինում են էպոսները:

Թումանյանը, ըստ նրա, ազգային է եւ ժողովրդական, «ինչպես խմորն ու թթմորը հացի մեջ» (V, 355), հայոց բանաստեղծը նաեւ

բնաշխարհիկ բանաստեղծ է՝ «ամենից առաջ իր լեզվով» (V, էջ 356) եւ դրանով իսկ «գրականությունից վեր երեսույթ է, որովհետեւ համակ կյանք է եւ կենդանություն» (V, էջ 357):

Թումանյանին Սեւակը համարում է «ավանդախախտ», այլ կերպ՝ նորարար եւ ոչ թե ավանդապահ, եւ դա՝ սկսած առաջին իսկ գործերից, հենց թելուզ «Շունն ու կատուն» վերնագրվածից: «Թումանյանը դարձավ մեծագույն ավանդախախտ՝ նախ եւ առաջ հենց ավանդությունները գրականություն դարձնելով» (V, էջ 362): «Աբովյանի օրերից սկսած եւ հասնելով Չարենցի օրերին՝ անկարելի է մատնանշել մեկ այլ ավանդախախտություն, որ լիներ այսքան արմատական, այսքան հեղաշրջական ու շրջադարձային» (V, էջ 362): Այսպես նա հասնում է «Ո՛վ է Թումանյանը» հարցին եւ հարցի պատասխանը փորձում գտնել Թումանյանի տողերում՝ իր միտքը ձեակերպելով այսպես՝ «Թումանյանը լավագույն թումանյանագետն է» (V, էջ 362):

Թումանյանին նա գնահատում է ոչ թե «հանճար», այլ «մեծ» բառով՝ տալով մեծի եւ հանճարի իր յուրահատուկ սահմանումները, ըստ որի՝ մեծը ձգտում է հանընդհանուրին, իսկ հանճարը խորացած է ինքն իր մեջ: Ըստ այդմ՝ «շատ քիչ է Շեքսպիրին հանճար ասել: Նա մեծ է եւ մեծերի մեծը» (V, էջ 364): Այնուհետեւ. «Եթե Նարեկացին է մեր բանաստեղծության հանճարների հանճարը, ապա Թումանյանն է մեր գրականության մեծերի մեծը...» (V, էջ 365):

Ըստ Սեւակի՝ Թումանյանն ունի «պատմական մտածողություն» (V, էջ 365): Թումանյանի ստեղծագործության համար բանալիներ է համարում նրա իսկ երեք վերնագրերը. «Յառաջանք», «Դեպի անհունը», «Յայրենիքիս հետ» (V, էջ 368). «Այսպես Թումանյանն սկսեց «Յառաջանք»-ով, ավարեց «Յայրենիքի հետ» եւ զնաց «Դեպի անհունը...» (V, էջ 374):

Պատկերավոր այս գնահատությունները, ի վերջո, հանգում են այսպիսի մի տրամաբանական եզրակացության. Թումանյանը ոչ թե մեր առջեւում է՝ որպես բանաստեղծական որոնումների հեռանկար, այլ մեր թիկունքում՝ որպես անցյալ եւ պատմություն: Այդ կապակցությամբ հողվածներից մեկում (1961) գրում է. «Ժամանակն է, որ մենք հասկանանք եւ մեկընդմիջտ հիշենք. Թումանյանն ու Իսահակյանը մեր թիկունքն են, մեր մեջքը, մեր հետեւապահ զորագունդը: Իսկ մենք, մոռացած պատկառանք ու հարգանք, նրանց մեր առաջն ենք դրել ու իրում ենք՝ թաքնվելով նրանց թիկնեղության ետեւում...» (VI, 1976, էջ 390):



Ինքը՝ Սեւակը, թումանյանական չէր, բայց դեպի իր նոր գրական աշխարհը գնում էր Թումանյանի տան ճանապարհով՝ այդ ճանապարհին նաեւ կանգ առնելով եւ հյուրընկալվելով նրան: Ապացույցը «Անլռելի գանգակատուն» պոեմն է՝ հատկապես ժողովրդական երգերի օգտագործումով, որի ակունքը Թումանյանի «Անուշն» է:

Թումանյանից մինչեւ Սեւակ գրական ժառանգորդականության հարցերը թեւ լուծված էին, բայց Թումանյանի գրական երեւոյթը, գրական առեղծվածը դեռեւս լրիվ բացահայտված չէր: Այդ երեւոյթին յուրովի անդրադարձավ Սեւակը, այդ առեղծվածը յուրովի բացահայտեց *Սահյանը*:

Եվ ամենեւին պատահական չէ, որ Սեւակի նորարարության նույն գրական ժամանակի մեջ Թումանյանի գնահատության եւ նրա ավանդույթների կենդանի մարմնավորման միանգամայն այլ սկզբունք էր որդեգրել Սահյանը: «Իմ բանաստեղծական աշխարհի ճանապարհը ցույց է տվել Թումանյանը...» (Յ. Սահյան, *Պոեզիան կօզնի մարդուն, «Գրական թերթ», 1972, թիվ 18, 28 ապրիլ*),— հայտարարում էր նա:

Սահյանի համար հայ գրողներից «ամենամեծը» Թումանյանն էր: Իր բանաստեղծական իդեալը նա համարում է մեծ լռեցուն. «Յայտց բանաստեղծության իմ կուռքը Թումանյանն է: <...>: Մեր պոեզիայի միակ եւ ամենամեծ օբյեկտիվ բանաստեղծն է Թումանյանը» (Յ. Սահյան, *Բանաստեղծությունը ծնվում է ցավից, «Գարուն», 1984, թիվ 9, էջ 46–47*):

Ամենամեծն է, որովհետեւ ամենաժողովրդայինն է ու ժողովրդականը: Թումանյանին նա անդրադարձել է բազմիցս եւ միշտ էլ փորձել որեւէ նոր կողմով բնութագրել նրան: Այդ բնութագրությունները կարելու էր նաեւ միայն Թումանյանին ընկալելու, այլեւ հենց իրեն՝ Յ. Սահյանին ճանաչելու համար: Եվ սա այն առումով, որ Սահյանն ըստ ամենայնի թումանյանական ավանդույթների շարունակող է: Ձարմանալ կարելի է. 20-րդ դարի երկրորդ կես եւ վերադարձ դեպի դարասկիզբ ու նախորդ դարի վերջերը: Այդ զարմանքը փարատվում է այն թափանցումներով, որ Սահյանն անում է Թումանյանի թե՛ ամբողջական ժառանգության, թե՛ առանձին երկերի կապակցությամբ: Դրանք հիմնականում վերաբերում են նյութին, լեզվին, պատկերների, դրանց միասնությանն ու կապին, բանասիրությանն սկսած մինչև Թումանյանի ունեցած արտակարգ բարձր

վերաբերումը՝ որպես գեղարվեստական գրականության պարարտ հող:

Ահա պատահիկներ Թումանյանի ծննդյան 100-ամյակի կապակցությամբ Սահյանի ունեցած մտորումներից. «Թումանյանի հերոսները ինձ այնքան են մոտ ու հարազատ, այնքան արյունակից, որ նրանց ուրախությունն ու տառապանքը, նրանց փորձն ու փորձանքը, մինչեւ անգամ նրանց մահը դարձել են իմ կենսագրության վավերական բաղադրիչները: <...> ամենից շատ սիրում եւ ամենից լավ ընկալում եմ Թումանյանին: Ընկալում եմ: Բայց արի ու տես, որ ամեն անգամ՝ նրա ստեղծագործական աշխարհի դուռը բացելիս եւ ներս մտնելիս, զարմանում ու մոլորվում եմ... Այս որքան գույներ, համեր, անդունդներ ու գազաթներ կան, որ մինչեւ հիմա չեմ տեսել» (Յ. Սահյան, *Ձարմանում ու մոլորվում եմ, «Գրական թերթ», 1988, թիվ 9, 24 փետրվար*):

Սահյանն օգտագործում է այնպիսի ձեւակերպումներ, տալիս այնպիսի բանալի բառեր, որոնք հաջողությամբ կարող են բացել նաեւ իր պոեզիայի դռները: Սա՝ մի կողմից, իսկ մյուս կողմից այնքան էլ հեշտ չէ Թումանյանի ավանդույթը շարունակելը: Ով փորձեց, կան նմանակեց, օրինակ՝ Վ. Միրաքյանի «Լավարի որսը» (1901), կան ձախողվեց, օրինակ՝ Ն. Ձարյանի «Ռուշանի քարափը» (1930): Եվ պատահական չէր, որ Տերյանը Թումանյանին տեսնում էր «որպես ունիկում»: Բայց ահա Սահյանը եկավ եւ իր գեղագիտությամբ դարձավ Թումանյանի ավանդույթների ամսիջական կրողն ու շարունակողը, որովհետեւ ոչ թե նմանակեց նրան, այլ ինքն էլ իր հերթին եկավ ժողովրդական ոգու ընդերքից եւ գնաց դեպի բնաշխարհ:

Թումանյանական ավանդույթների կենսագործման շրջանակում այն, ինչ Բակունցն արեց արձակով, Սահյանն արեց պոեզիայով: Ավանդույթի հիմքը ոչ թե պարզ նմանակումն էր, այլ բնաշխարհի գաղտնագրված այբուբենը նույն բնաշխարհի մարդու հոգով ու աչքերով կարդալու կարողությունը:

Անցնենք Թումանյանի վերջին հոգեզավակին՝ *Մաթեւոսյանին*: Թումանյանի աշխարհում Մաթեւոսյանն ստեղծեց իր աշխարհը: Սա եւ ուղղակի, եւ փոխաբերական իմաստով: Դսեղի դիմաց կանգնեց Անիծոր, Լուռու ձորի դիմաց՝ Ծմակուտ գրական միջավայրը: Ընդհանրությունն ակնհայտ է թե՛ հերոսների ժառանգորդական տոհմաբանության



(Յամբո — Շիլ Եղիշ ու Սիմոն, Գիքոր — Արայիկ Քառյան), թե՛ միջավայրին բնորոշ բնապատկերների ու բնավորությունների նկարագրությունների եւ թե՛ ժողովրդախոսակցական լեզվի մեջ: Կա ընդերքային ընդհանրություն, որը աշխարհայացքն է. իրական աշխարհը՝ Լոռին (Լոռու ձորը, Ծմակուտը) եւ այդ աշխարհին ուղղված գրողի հայացքը՝ որքան առարկայական-իրատեսական, նույնքան ենթակայական-անհատական: Այս ամենի մեջ գրողի բարոյական արժեքներն են՝ հերոսի մեջ մարմնավորված եւ հայրենիքի պատմական ճակատագրից եկող խեղճությունը, բայցեւ բնաշխարհի խորքից՝ ավանդություններից, սովորություններից, հիշողություններից եկող հզոր կենսունակությունը: Ծաղրածուների տոհմ, բայցեւ՝ երկրի ջիղ, ծանր հառաչանք, բայցեւ՝ գոմեշի մեջ մարմնավորված հարատևության տենչ:

Ակնհայտ են հարազատության այն դիմագծերը, որով տոհմի սերունդները մամվում են իրար: Այս տեսակետից Մաթեոսյանի աշխարհն արյունակցական ծննդաբանությանը է կապված թուրմանյանի աշխարհին: Չլիներ թուրմանյանը, Մաթեոսյանն էլ իր աշխարհը կստեղծեր: Բայց կա՛ թուրմանյանը, եւ այդ աշխարհի ընդհանրությունները վերածվում են գրական օրինաչափությունների: Որքան որ հեշտ է այդ հարազատության գծերը նկատել, նույնքան էլ դժվար է դրանք առանձնացնել եւ բնութագրել: Խոսքի մանրակրկիտ վերլուծության պահանջ է զգացվում, իսկ համեմատաբար ցայտուն արտահայտությունը գրական կերպարի տեսակն ու բնավորությունն է՝ դրսևորման բոլոր ձևերի մեջ: Նաեւ լեզուն, ժողովրդական տարերքը, որ Մաթեոսյանի կենդանի խոսքի ամենաբնութագրական ոճական բաղադրիչներից մեկն է: Եվ դա՛ թե՛ որպես մտածողություն, թե՛ որպես զգացողություն, թե՛ որպես բառապաշար...

Մաթեոսյանը մեկ անգամ չէ, որ հողվածներում եւ հարցազրույցներում անդրադարձել է թուրմանյանի գնահատությանն ու ավանդույթի ուժին («Ամենայն հայոց

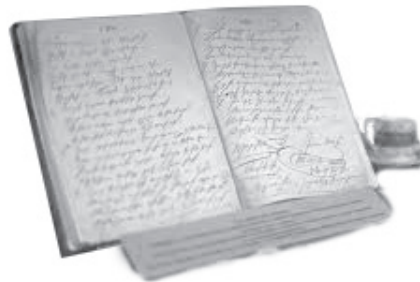
Թուրմանյանը», «Կատարելություն» եւ այլն): Այդ անդրադարձների մեջ գեղագիտական այն շավիղներն են, որոնք տանում են դեպի թուրմանյան եւ հնարավոր դարձնում ընդհանրության օրինաչափությունների եւ նրբությունների բացահայտումը:

Ամփոփենք: Հայոց բանաստեղծության նորարարական հզոր թելը՝ հանձինս Տերյանի, Չարենցի եւ Սեւակի, իր ինքնուրույն ճանապարհը հարթել է թուրմանյանի վաստակի առջեւ խոնարհումով, գնահատումով, բայցեւ՝ տարբերության առանձնահատկությունների մատնանշումով:

Միեւնույն ժամանակ շարունակվել են թուրմանյանական ավանդույթները՝ հանձինս Բակունցի գրական նյութի եւ ոճի ձևավորման, Չորյանի հեքիաթների մշակման սկզբունքի, Սահյանի բնաշխարհիկ բանաստեղծության եւ Մաթեոսյանի աշխարհայեցողության:

Թուրմանյանը, որը գրական դպրոց փակող էր եւ ոչ թե դպրոց ստեղծող [նրա ժամանակ արդեն իսկ ձևավորվել էր Տերյանի գրական դպրոցը՝ «օղը լցված էր Տերյանով» (Չորյան), եւ արդեն իսկ հետեւորդների հոծ խմբերով ձևավորվում էր Չարենցի գրական դպրոցը], շարունակվեց շատ ուրույն ճանապարհով: Թուրմանյանի նման գրել՝ նույնն է, թե՛ չգրել, այսինքն՝ դատապարտվել չգոյության, սակայն թուրմանյանի ոգին կրել՝ նշանակում է հավատարիմ մնալ հայոց ընդերքից եկող հառաչանքի ձայնին, հայոց կերպարի ու բնավորության այն անկրկնելի հոգեկերտվածքին, որը ժամանակի ընթացքում ձևավորել են Բնությունը, Պատմությունը եւ ճակատագիրը: Թուրմանյանը որքան հեշտ ու մատչելի է թվում, իրականում նույնքան շատ անհասանելի է: Դա տեսակի ամբողջությունն է, որ ժողովուրդ է կոչվում: Թուրմանյանը ժողովուրդն է՝ վերակերպավորված որպես խոսքի արվեստ:

**Դավիթ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ**  
**Բանասիրական գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր**



# Այլաբանությունը Տոպհաննես Թումանյանի գործերում

Դեռ 1908 թ. Յուլի. Թումանյանը գրել էր «Չարի վերջը» չափածո հեփքիաթ-առակը, որում դիմառնական կենդանի հերոսներով (կկու, աղվես, ագռավ, շուն) ու այլաբանական պատկերներով ներկայացվում էր հայության աննախանձելի քաղաքական դրությունը, նրա խուլ բողոքն իր զավակներին կլանող գիշատիչ հարեւանների տմարդ քաղաքականության դեմ. հայոց Մեծ եղեռնը, Հայաստանի առաջին Հանրապետության անկումը, 1920 թ. նոյեմբեր-դեկտեմբերին Հայաստանի խորհրդայնացումը եւ դրա հետեւանքով՝ հայության պատմական հայրենիքի մասնատումը, նրա մեծ մասի բռնազավթումն ու «ցավալի պայմանագրերով» նվիրաբերումը գիշատիչ հարեւաններին: Արյունոտ հեղափոխությունն արյունոտ պատերազմի շարունակությունն էր՝ իր ողբերգական հետեւանքներով: Այն հայությանը պառակտեց, մասնատեց հակամարտ ուժերի՝ դաշնակի ու բոլշեւիկի, ընդ որում՝ Բաքվից ու Անկարայից եկած հրամաններով հայ բոլշեւիկները կազմակերպեցին խայտառակ դասալքություն, բարոյալքեցին ու կազմալուծեցին թուրքերի դեմ կռվող հայոց բանակը, որ անկարելի լինի իրար հետեւից թշնամու ձեռքն անցնող Երզնկայի, Կարսի, Սարիղամիշի ու ողջ Արեւմտյան Հայաստանի պաշտպանության իրականացումը: Պատահական չէր, որ Սարիղամիշը հանձնած հայ բոլշեւիկներն ապաստան գտան հենց Բաքվում:

Քիչ չէր եւ մեր՝ հայերիս մեղքի բաժինը Հայաստանի առաջին Հանրապետության կործանման ու մեր մյուս դժբախտությունների մեջ: Իսկ թե 1917 թ. հեղափոխությունից հետո եւ խորհրդային իշխանության առաջին տարիներին ստեղծված քաղաքական խառնակ իրավիճակում ինչպէս եւ ի՞նչ նոր կորուստներ ունեցավ հայությունը, իր սթափ հայացքով տեսնում եւ խորապես ըմբռնում էր Յուլի. Թումանյանը: Այդ իրավիճակի գեղարվեստական հանճարեղ պատկերն է «Անբուն Կըկուն» ստեղծագործությունը:



խորհրդային ժամանակների խստագույն գրաքննության պայմաններում անձերը, իրերն ու երեւոյթներն իրենց բուն





անուններով կոչելու անկարելիության պատճառով «Անբուն Կրկուն» երկի երկրորդ մասի հրապարակողը՝ երախտաշատ գրականագետ Ա. Ինճիկյանը, ստույգ իմանալով երկի ստեղծման ճիշտ ժամանակը, հարկադրված էր նրա գրության ուրիշ՝ մի մտավոր տարեթիվ մատնանշել՝ Եղեռնի, Յոկոտեմբերյան հեղափոխության հետ չկապելու, պատկերվող դեպքերը միայն 1917–20 թթ.՝ այսինքն՝ Հայաստանի նախախորհրդային ժամանակներին վերագրելով՝ իրական ժամանակից ու դեպքերից հեռացնելու եւ այդպիսով գլավլիտի ուշադրությունը շեղելու ամենդ դիտավորությամբ: Ահա ինչ է գրել նա. «Զգտելով առավել ցայտուն դարձնել եւ խորացնել «Զարի վերջը» հեքիաթառակի (1908) սոցիալական իմաստը՝ Թումանյանը 10-ական թվականների առաջին կեսին ձեռնամուխ է եղել այդ երկի վերամշակմանը, որը, սակայն, անավարտ է մնացել...

Այդ առակին Թումանյանը վերստին անդրադարձել է ավելի ուշ՝ թերեւս նպատակ ունենալով այն դարձնել քաղաքական սուր սատիրա՝ ուղղված 1917–20 թթ. Անդրկովկասում իշխող սոցիալիստական փրուն ֆրագներով իրենց բուն էությունը քողարկած բուժուական տարատեսակ կուսակցությունների դեմ» («Բանբեր Երեւանի համալսարանի», 1972, N 1, էջ 152):

Համոզիչ է ակադ. Էդ. Ջրբաշյանի բացատրությունը, որով հավաստվում է, թե Ա. Ինճիկյանն ազնիվ մղումով չի կամեցել մինչեւ վերջ «բացել քարտերը»: «Կարծում ենք,— գրել է նա,— որ դրանով է բացատրվում նաեւ այն ակնհայտ անճշտությունը, որ Ա. Ինճիկյանը, թերեւս ենթագիտակցորեն, թույլ է տալիս առակի (խոսքը «Անբուն Կրկուն» երկին է վերաբերում.— Ս. Ս. ) գրության ժամանակը որոշելիս: Անտեսելով հայտնի փաստերը՝ նա զգալի չափով ետ է տանում այդ գործի ստեղծման թվականը... Այլաբանությունը վերագրելով 10-ական թթ. առաջին կեսին, կամ ամենաշատը, 1917–18 թթ.՝ գրականագետը, ըստ երեւոյթին ցանկացել է Թումանյանին հեռու պահել հեղափոխության եւ խորհրդային կարգերի նկատմամբ որեւէ քննադատական դիրքորոշում ունենալու մեջ մեղադրվելու վտանգից» (Էդ. Ջրբաշյան, Թումանյանի գրական ժառանգությունը, էջ 321, ընդգծ.— Ս. Ս.):

Սակայն, ինչպես սպասելի էր, Ա. Ինճիկյանի՝ վաստակաշատ թումանյանագետի այդ ազնիվ ու ամենդ քայլն էլ Թումանյանի երկը չփրկեց գլավլիտի հետապնդումներից ու նրա աշխատակիցների կոպիտ միջամտությունից:

Տողերիս գրողը, որ 1972–85 թթ. «Բանբեր Երեւանի համալսարանի» հանդեսի պատասխանատու քարտուղարն էր, գլավլիտի հետ

առաջին հանդիպումն ունեցել է հենց «Անբուն Կրկուն» երկի հրապարակման առիթով: Հանդեսի գլխավոր խմբագիր ակադ. Էդ. Ջրբաշյանը, նրա տեղակալ պրոֆ. Հար. Ֆելեքյանը, հրապարակումը ներկայացնող Ա. Ինճիկյանը երկար խորհրդակցեցին՝ ինչպես հաղթահարել գլավլիտային արգելքը եւ հասնել թումանյանական այդ գործը վերջապես տպագրելու հաջողության: Տպագրությամբ շահագրգիռ մարդիկ սկզբում կարծեցին, թե ստալինյան բռնությունների օրերն անցել են, եկել է ազատ մտածողության ժամանակը, եւ հազիվ թե լուրջ արգելքներ լինեն, բայցեւայնպես զգուշանում էին: Սակայն նյութը շարելուց ու սրբագրելուց հետո, երբ տպագրվող մամուլի վրա անհրաժեշտ էր գլավլիտի կնիքը, առանց որի խորհրդային ժամանակներում որեւէ տպարան իրավունք չունեւ որեւէ էջ տպագրության ընդունելու, ի հայտ եկան բուն դժվարությունները, որոնց հետ արդեն ինքս էի անմիջաբար առնչվում:

*(Ի դեպ՝ Էդ. Ջրբաշյանը, առանց մանրամասներ ներկայացնելու, ճիշտ է բնորոշել գլավլիտի աշխատակից Մամիկոն Բարինյանի վարքագիծն ու տխուր դերը: Խորհրդային այդ պաշտոնյան, որ Հովհ. Թումանյանի մասին ձախող մի վեպ ու մի ձախող ատենախոսություն էր գրել եւ դրանք ներկայացնում էր որպես Թումանյանի հանդեպ անվերապահ սիրո արտահայտություն, պիտի N 8 կնիքը դներ երկրորդ սրբագրության՝ գլխավոր խմբագրի, տեղակալի եւ պատասխանատու քարտուղարի ստորագրություններով տպագրության պատրաստ մամուլների վրա, ոչ միայն հրաժարվեց իր պարտականությունը կատարելուց, այլեւ պարտադրեց «Բանբերի» հրապարակման մեջ կրճատել այն հատվածները, որոնք իր եւ ավելի վերեւների կարծիքով՝ վտանգավոր էին եւ կարող էին ստվեր զցել Թումանյանի հեղինակության վրա: Դեռ մեզ էլ ջանում էր համոզել, թե «Անբուն Կրկուն» Աշխեն Թումանյանի արտագրությունն է Հովհ. Թումանյանի «Սեւ տետրից», որը գուցե եւ Թումանյանն ինքը չի գրել, այլ՝ նրա դուստրը:*

Ես ինքնաբերաբար պատասխանեցի՝ երանի՜ Աշխենն իր հոր հանձարն ունեցած լիներ: Մինչդեռ նա ջանում էր ինձ համոզել, որ ես Թումանյանի փոխարեն խոստովանություններ անեմ երկի որոշ այլաբանական պատկերների եւ արտահայտությունների կապակցությամբ.

— Այ տես՝ կնիքը դնում են, է,— բայց կնիքը ձեռքին բարձր բռնած՝ սպասում է իմ համաձայնությանը,— միայն խոստովանի՛ր, որ այս դրվագում, որտեղ իշի մեջքին կանգնած եւ կողքի լապտերի սյունից բռնած Աղվեսը արտասանում է իր հռչակավոր ճառը՝ «Ընկերներ՝ մենք



պիտի հաստատենք մեր հեղափոխական նոր կարգը, եւ այլն, Թումանյանը ընկեր Լենինին նկատի ունի եւ ֆինլանդական Ռազլիվ կայարանում գրահագնացքի վրա նրա արտասանած «Ապրիլյան թեզիսներ» ճառը, խոստովանիր՝ հենց հիմա կնիքը դնեն:

Հարկադրված եղա ասել, որ ես որեւէ իրավունք եւ լիազորություն չունեմ Թումանյանի կողմից խոստովանություններ անելու: Իսկ եթե իրեն այդ խնդիրները շատ են հետաքրքրում, թող բարեհաճի գնալ Թիֆլիս՝ Խոջիվանք, եւ անձամբ Թումանյանից հարցնի:

Իմ այս հանդգնությունը հանգեցրեց փոխգիշումային մի տարբերակի. ինչպես բնագրային հրատարակությունների ժամանակ անընթեռնելի բառերի կամ տողերի փոխարեն կետեր են դնում, այդպես էլ մենք կետեր դնենք իր եւ իր վերադասի առաջարկությամբ հանված տողերի ու բառերի փոխարեն: Խմբագրությունը՝ Էդ Ջրբաշյանի գլխավորությամբ, որոշեց՝ ավելի լավ է թեկուզ կրճատումներով տպել, քան հրաժարվել եւ նրա ճակատագիրը մատնել անորոշության: Հարկադրված եղանք կատարել առաջարկված անցանկալի կրճատումները, որոնք հետագայում վերականգնվեցին ակադեմիական հրատարակության ժամանակ):

Յովհ. Թումանյանը մինչեւ «Անբուն Կրկուն» երկը թեւ դրամատիկական ստեղծագործություններ գրեթե չէր գրել, սակայն մտածողությամբ, ստեղծագործական խառնվածքով ու էությամբ իրեն դրամատուրգ էր զգում ու համարում: Թումանյանագետները դրամատուրգային բնորոշ հատկանիշներ նկատել են գրողի տարբեր ստեղծագործություններում: Սակայն «Անբուն Կրկուն» երկի երկրորդ մասը գրեթե միակն է նրա գեղարվեստական ողջ ժառանգության մեջ, որը, ժողովրդական հեքիաթների եւ առակների հիման վրա գրվել է հենց դրամայի ձեւով եւ ունի ընդգծված երգիծական բնույթ: Ու թեւ մեծանուն թումանյանագետ ու գրականության տեսաբան ակադ. Էդ. Ջրբաշյանը, մի շարք ընդհանուր հատկանիշներից ելնելով, այդ երկն անվանել է բալլադ ու գետեղել ակադեմիական հրատարակության երկրորդ հատորի «Բալլադներ» բաժնում, սակայն ինքն էլ առաջինը նկատել է նրա էական ու տարբերակիչ յուրահատկությունները Թումանյանի մյուս բալլադների բաղդատությամբ. իրոք, դա միայն 1908 թ. գրված «Չարի վերջը» երկի վերամշակմամբ երկի ծավալի բազմապատիկ մեծացման ու դիպաշարային ճյուղավորման պարզ խնդիր չէր, այլ ստեղծագործական բարդ գործընթաց, որի արդյունքը լինելու էր 20-րդ դարի առաջին տասնամյակների քաղաքական իրադարձությունների համապատկերում հայ

իրականության գեղարվեստական ճշմարտացի պատկերը: Անվանի գրականագետը, դատելով պահպանված հատվածներից եւ մշակման ընթացքից, եկել էր անառարկելի մի համոզման, թե անավարտության իմաստով «Հազարան բլբուլի» եւ «Սասունցի Դավթի» ճակատագրին արժանացած այդ երկը կարող էր դառնալ Յովհ. Թումանյանի ամենածավալուն չափածո երկերից մեկը՝ մի յուրօրինակ չափածո «կենդանական վեպ»:

Բայց նա նկատել է մատնացույց է արել նաեւ երկի ժանրային բնույթը որոշելու վիճահարույց խնդրում հստակություն մտցնող շատ ավելի կարեւոր մի բան. «Ավելի կարեւոր է այն, որ այս դեպքում եւս մեծապես ընդլայնվում են թեմատիկ-գաղափարական սահմանները՝ արդարության եւ հավասարության բարոյախոսական հավաստումից գնալով դեպի քաղաքական երգիծանքի լայն բնագավառներ: «Անբուն Կրկուն» նույնիսկ իր առկա մասերով,— շարունակել է գրականագետը,— արդեն դուրս է գալիս բալլադի ժանրային շրջանակներից: Դա նոր ժամանակներում մի յուրօրինակ «կենդանական վեպ» ստեղծելու, այն հասարակական-քաղաքական խնդիրներով հագեցնելու համարձակ փորձ էր» (տես Յ. Թումանյան, Երկերի ժողովածուի երկրորդ հատորի «Բալլադներ» բաժնի ծանոթագրության բաժնում Էդ. Ջրբաշյանի հեղինակած ներածական հոդվածը, ընդգծ.— Ս. Մ.):

Խնդրին անդրադարձել է նաեւ ակադ. Յր. Թամրազյանը, որի համար տեսական բնորոշումներից ավելի կարեւոր էին գեղարվեստական պատկերի մեջ արտացոլված բովանդակային խնդիրները: Ու թեւ նա չի վիճարկել Էդ. Ջրբաշյանի կողմից այդ ստեղծագործությանը տրված բալլադ անվանումը, սակայն ակնհայտ է, որ նա թե «Չարի վերջը» եւ թե «Անբուն Կրկուն» պոեմ է անվանել. «...ուշագրավ էին նաեւ «Չարի վերջը» եւ «Անբուն Կրկուն» պոեմները՝ ձեւավորված բանասիրական հիմքի վրա»: Սակայն Յր. Թամրազյանը նույն աշխատության մեջ ընդամենը մի քանի տող հետո նույն «Անբուն Կրկուն» նաեւ դրամատիկական պոեմ է անվանել (ընդգծ.— Ս. Մ., տես Յր. Թամրազյան, Յովհաննես Թումանյան. բանաստեղծը եւ մտածողը, Եր., 1995, էջ 372):

Ստացվում է միեւնույն երկին տրված երեք ժանրային բնորոշում. Ա. Ինժիկյանի համար այն առակ է, Էդ. Ջրբաշյանի համար՝ բալլադ՝ այդ ժանրի շրջանակներում չստեղծվողով, Յր. Թամրազյանի համար՝ պոեմ կամ դրամատիկական պոեմ: Եթե փորձենք, դրանք համադրելով, ստեղծել մեկ միասնական բնորոշում, ապա կստացվի մի



բազմաբաղադրիչ անգործածելի հարադիր բարդություն, որն այլևս եզրույթ չի լինի՝ որպես երեւույթի ամենակարճ ու դիպուկ բնորոշում: Թերեւս ավելի նախընտրելի է էդ. Ջրբաշյանի առաջարկած բալլադ անվանումը, սակայն այդ դեպքում էլ առկախ են մնում դրամատիկական պոեմի հատկանիշները, իսկ պոեմ անվանելու դեպքում էլ կարծես ստվերվում են բանահյուսական առակին ու հեքիաթին առնչվող յուրահատուկ կողմերը:

Ինչպես նկատելի է, այս երկի մասին արտահայտված երեք մշամավոր գրականագետներն էլ մատնանշել են նրա ժանրային համադրական բնույթը: Իսկապես էլ, այն գրական տարբեր ժանրերի, հատկապես հեքիաթի եւ առակի մի յուրօրինակ ու հետաքրքիր համադրություն է, եւ դժվար է նրա ժանրային բուն տեսակը ճշգրտելն ու միանշանակ այս կամ այն անունով կոչելը: Եվ սա այն պարզ պատճառով, որ գրականության տեսական մտքի պատմության մեջ դեռես չի գտնվել համադրական այս ժանրը բնորոշող գիտական համարժեք եզրույթ, ինչպես մյուս ժանրերի դեպքում: Ահա եւ ակադեմիական հրատարակության ծանոթագրողներ Գ. Աբեղյանի ու Ա. Չարենցի կարծիքը. «Անբուն Կրկուն» «Չարի վերջի» ընդարձակ մշակումն է՝ հյուսված ժողովրդական տարբեր առակներից, որ նոր, *ինքնուրույն ստեղծագործության արժեք ունի*» (տե՛ս նույն տեղում, «Անբուն Կրկուն» երկի ծանոթագրությունը, ընդգծ. — Ս. Ս.): Ինչպես նկատում ենք, թեւեւ ծանոթագրողները փորձել են համադրել Ա. Ինճիկյանի եւ էդ. Ջրբաշյանի կարծիքները, սակայն նրանց ձեւակերպման մեջ դարձյալ չկա երկի ժանրային հստակ բնութագրում:

Բանն այն է, որ այդ ստեղծագործությունն առակ, բալլադ կամ դրամատիկական պոեմ անվանելու հիմքեր ունեին երեք մեծավաստակ գրականագետներն էլ, սակայն մեր գրականության պատմության մեջ նախօրինակը չունեցող այդ երկին նրանց տված բնորոշումները որքան էլ հիմնավոր, այնուամենայնիվ թերի են մնում, քանի որ դրանցից ոչ մեկն այդ երկի էությունն ամբողջ լրիվությամբ չի բացահայտում: Նախ՝ այս երկը, ինչպես էդ. Ջրբաշյանն է մատնանշել, կերպարների քանակի, ծավալի եւ բովանդակային ընդգրկման իմաստով, մեծապես գերազանցում է բալլադի ժանրային սահմանները, սրան ավելացնենք, որ նրա մեջ բանահյուսականին սերտորեն միահյուսված են արդիական ողբերգական որոշակի քաղաքական իրադարձությունների շատ թափանցիկ պատկերներ:

Դեռ ավելին. երկը, ձեւի եւ ժանրի իմաստով, այնպիսի համադրություն է, որ նրանում չափածո մասերին հաջորդում են արձակ



Գործ է Պողոսյանի

հատվածներ, իսկ ամբողջ երկրորդ մասը հիմնականում գրված է չափածո դրամայի ձեւով, գործողություններն իրականացնում են իրենց անուններով անհատականացված ու անձնավորված կենդանական հերոսները, եւ նրա շարժիչ ուժը ծավալվող աշխույժ երկխոսություններն են՝ հեղինակային ռեմարկ-նշագրումներով, իսկ այլաբանական գեղարվեստական սուր պատկերներն ունեն ընդգծված հրապարակախոսական երգիծական շեշտադրում:

Անավարտ ու տեղ-տեղ անմաշակ այդ ստեղծագործության առաջին մասը, որ իրոք մանուկների համար շուրջ մեկուկես տասնամյակ առաջ գրված հանրահայտ «Չարի վերջի» լրամշակումն է, այլևս չի տեղավորվում էդ. Ջրբաշյանի ասած «մանկական բալլադ» հասկացության անձուկ շրջանակներում: Դուրի. Թումանյանը, ինչպես նրա դուստրը՝ Աշխենն է վկայել, Գյոթեի

«Ռեյնեկե աղվես» երգիծական պոեմի նման մի բան էր ուզում ստեղծել մեծահասակների համար եւ Նախորդի պես չէր հետապնդում միայն սոցիալական արդարության ու բարոյաբանական խնդիրներ, այլ, մեր խորին համոզմամբ, *հատկապես երկրորդ մասը գրելիս, ուներ «Չարի վերջը» գրելուց հետո տեղի ունեցած հայոց Մեծ եղեռնի ու նրան հաջորդած քաղաքական մյուս ողբերգական իրադարձությունները պատկերելու հստակ նպատակադրում:*

Նախորդ ուսումնասիրողները հենց այս ուղղությամբ չեն խորացել: Թեեւ, ինչպես վերը տեսանք, Ա. Ինճիկյանն ակնարկել է, որ Թումանյանը «Չարի վերջի» վերամշակումն սկսել է «10-ական թթ. կեսերին», սակայն նա հստակորեն չի բացատրել, թե իր մատնանշած այդ ժամանակում ուրիշ ինչը կարող էր լինել վերամշակման շարժառիթ, եթե ոչ Առաջին համաշխարհային պատերազմն ու հայոց Մեծ եղեռնը: Որպես ասվածի հիմնավորում կարող է ծառայել մեր ամբողջ նախորդ շարադրանքը, որում ներկայացված է Յովհ. Թումանյանի այդ շրջանի գործունեությունը:

Առաջին մասը՝ որպես ժողովրդական բանահյուսական նյութի մշակումով ինքնուրույն ստեղծագործություն, «Չարի վերջի» նման դարձյալ պահպանում է հեքիաթների ու առակների բնորոշ տարածաժամանակային անորոշությունը եւ հյուսված է նրանց բնորոշ կենդանական հերոսների կերպավորումով.

*Լինում է մի սար.  
Էն սարում՝ մի ծառ,  
Ծառում՝ մի փչակ,  
Փչակում՝ մի բուն,  
Բնում՝ երեք ձագ  
Ու վրան՝ Կրկուն...*

Հայտնվում են եւ մյուս գործող կերպարները՝ Գայլը, Աղվեսը, Ագռավը, Շունը:

«Չարի վերջում» Գայլը չկար. այն գրվել էր Մեծ եղեռնից առաջ, երբ Յ. Թումանյանը լավատեսորեն համոզված էր, որ Կրկվի ձագերին լավող չար աղվեսի տիրակալությունն այնուամենայնիվ կործանվելու է, եւ «սարն ամենքինն է հավասար». դրա համար էլ իր երկին տվել էր հեքիաթներին բնորոշ լավատեսական վերջաբան: Բայց ահա միմյանց հաջորդեցին մի ողջ ժողովրդի պետական գաղտնի ծրագրով բնաջնջելու եւ իր պատմական բնօրրանից դաժանագույն միջոցներով արտաքսելու եղեռն իրողությունը եւ նորագույն ժամանակների քաղաքական իրադարձությունները: Առաջին համաշխարհային



Գործ՝ Ա. Մամաջանյանի

պատերազմի, հայոց Մեծ եղեռնի, Ռուսաստանում տեղի ունեցած Փետրվարյան ու դրան հաջորդած Յոկոտեմբերյան հեղափոխությունների, Բրեստ-Լիտովսկի խայտառակ համաձայնագրի, հայ քաղաքական կուսակցությունների, մանավանդ բոլշևիկ-դաշնակ հակամարտության ու քաղաքացիական կռիվների, Հարավկովկասում Սեյմի ստեղծման, թուրք-հայկական, վրաց-հայկական պատերազմների, Հայաստանի առաջին Հանրապետության ստեղծման ու կործանման, խորհրդային կարգերի հաստատման, թուրք-բոլշևիկյան հակահայ պայմանագրերով Հայաստանի մասնատման ու գիշատիչ հարեւաններին նվիրաբերման իրողությունները պատկերելու հարմարագույն եղանակը «Չարի վերջի» ստեղծագործական փորձի կիրառումն էր ու այլասացությամբ կենսական ճշմարտության բացահայտումը: Սակայն «Չարի վերջը», թեկուզեւ հանձարեղ լրամշակմամբ, չէր կարող ամբողջությամբ ներառել վերոհիշյալ





իրադարձությունները եւ դառնալ Յովի. Թումանյանի համար գոհացուցիչ լիարժեք գեղարվեստական պատկեր:

Փոխվել էին իրադրությունն ու հանգամանքները, նոր իրողությունները թելադրում էին գեղարվեստական երկի նոր բովանդակություն, որն էլ իր հերթին պահանջում էր ժանրի արտացոլման հնարավորությունների ընդլայնում եւ արտահայտության համապատասխան ձեւեր ու միջոցներ: «Չարի վերջի» ժանրային ձեւն էլ թեւ հարմարագույնն էր, սակայն նրա հեքիաթ-առակային կառույցը, խիստ սահմանափակ կերպարները միայն մասամբ կարող էին կիրառվել համայն հայության համար կենսական կարեւորագույն նշանակություն ունեցող ավելի լուրջ խնդիրներ արծարծող մեծակտավ երկուն: Ահա ինչու Յովի. Թումանյանը նպատակահարմար գտավ գրել երկրորդ մասը՝ գործողության ավելի լայն ծավալումով, ուր հանդես են գալիս ավելի շատ հերոսներ, որոնց միջոցով հնարավոր է դառնում ուրվագծել քաղաքական վերջին ողբերգական իրադարձությունների ողջ համայնապատկերը:

«Անբուն Կրկուն» երկի ուշադիր ընթերցումը պարզում է մի հետաքրքիր իրողություն եւս. այդ երկի երկու մասերը պատկերում են պայմանականորեն տարբեր երկու ժամանակներ. առաջին մասը պատկերում է Գիլի ժամանակը, երկրորդը՝ Աղվեսի ժամանակը, թեւ Աղվեսը Գիլի ժամանակում էլ է գլխավոր դերակատար: Այս այլաբանությունն իրականում նշանակում է *ցարի ժամանակ* եւ *Լենինի ժամանակ* կամ վերելում դիտարկված «երկու դարի արանքում» քառյակում առկա թումանյանական ձեւակերպմամբ՝ *հին ցարի* եւ *նոր ընկերի* ժամանակ:

Իրավացիորեն ընդգծելով, որ «Անբուն Կրկուն» գրելիս Թումանյանը կանեցել է անմիջապես արծագանքել եւ գնահատական տալ իր աչքի առջեւ կատարվող քաղաքական անցքերին, ակադ. Էդ. Ջրբաշյանը մատչելի մեր ասածը հաստատող կարեւոր բնորոշում է տվել երկու հակադիր կացութաձեւերին՝ կապիտալիզմին եւ սոցիալիզմին, եւ երկուն դրանք մարմնավորող երկու գլխավոր կերպարներին. «...հեղինակային մոտեցման *որեւէ գռեհկացում չի լինի, եթե ասենք, որ Գայլի եւ Աղվեսի կերպարներով, նրանց արարքների նկարագրությամբ բանաստեղծը ցանկացել է ներկայացնել հասարակական կազմակերպության երկու ձեւերը՝ կապիտալիզմ եւ սոցիալիզմ*» (Էդ. Ջրբաշյան, *Թումանյանի գրական ժառանգությունը*, Եր., 2000, էջ 336):

«Անբուն Կրկուն» ստեղծագործության հերոսները դարձյալ կենդանիներ են, որոնք, սակայն, «Չարի վերջի» վերացարկված ընդհանրության փոխարեն խորհրդանշուն կամ մարմնավորում

են պատկերվող վերոհիշյալ խառը ժամանակների կոնկրետ քաղաքական գործիչներին: Գեղարվեստական պատկերի կոնկրետությունն ամենեւին էլ չի թուլացնում նրա ընդհանրացնող մեծ ուժը. ընդհակառակը, յուրաքանչյուր կենդանական կերպար համանման երեւոյթների խտացում է ինչպես Կրկնի ձագերին լափող Գայլը, որը «*գիլության*» *խորհրդանշուն է եւ ունի ցարին, սուլթանին եւ երիտթուրքերին բնորոշ հատկանիշները*: Մենք թեւ հավակնություն չունենք կռահելու, առավել եւս պնդելու, թե մյուս կենդանիներից որը ինչ է խորհրդանշուն, սակայն վստահ կարող ենք ասել, որ *առավել որոշակի են գործողությունների կենտրոնում հայտնված տապալված Գայլն ու հաղթանակած Աղվեսը եւ սրանց գոհ Կրկուն*:

Աղվեսի հաջողությունները հիմնված են հեղափոխության հորձանուտն ընկած Ռչխարի, Խոզի, Աքլորի, Յավի, Նապաստակի, Ճագարի, Կատվի եւ մանավանդ Կրկնի համախումբ գործունեության եւ նրանց տարբեր բնույթի շահերի ու կորուստների վրա: Սրանք Գայլին տապալելիս գործում են համախումբ, նույնիսկ զոհաբերություններ են անում՝ վերջը մի բան շահելու համար, սակայն քչերն են շահում, եւ կորցնում են շատերը:

Առաջին մասում, որն իրոք «Չարի վերջի» թումանյանական «ընդարձակ վերամշակումն» է, թե դիպաշարում եւ թե կերպարային համակարգում կատարված են էական փոփոխություններ, որոնցից գլխավորն այն է, որ Կրկնի սարսափն ու նրա ձագերին հոշոտելով լափող չարագործ Աղվեսին լրամշակված տարբերակում փոխարինում է գործողության մեջ ներառված նոր հերոսը՝ Գայլը, իսկ Ագռավի փոխարեն Կրկնին քաջալերում է Գայլի դեմ ընդհատակում գործող Աղվեսը, որն էլ Գայլին, իրեն բնորոշ հնարագիտությամբ ու խորամանկությամբ՝ դմակով գայթակղելով, թակարդն է զցում ու հանձնում նրան հետապնդող մահակավորների դատաստանին:

Այնուհետեւ այդ դատաստանի բոլոր «վայելքները» ճաշակած, խստորեն պատժված, խոտի դեզում այրված, մի աչքը կորցրած, համարյա կուրացած, ոտքն ու կողերը ջախջախված, պոչը կտրած Գայլին Աղվեսը ներկայանում է որպես վարպետ «հնդու բժիշկ», որի համար բոլոր հիվանդներն իբր հավասար են, իսկ ինքը՝ անկողնակալ փրկարար, որի համար չկան.

*Ես աշխարհքում արքա, իշխան,  
Ըստրուկ ու տեր, խենթ ու խելք,  
Ողջ հավասար հիվանդ են լոկ...*



Տեսողությունը կորցրած ու այդ պատճառով Աղվեսին չճանաչող Գայլը ենթարկվում է հմուտ խարդախի սադրանքներին, նրան է վստահում իր ճակատագիրը: Մինչդեռ Աղվես-բժիշկը, իր հաղթանակին վստահ, ցինիզմով շարունակում է պատժել Գայլին՝ այն հեռանկարով, որ նրան տապալելուց ու ամբողջ իշխանությունը բռնազավթելուց հետո ինքը տնօրինի Կրկվի ու մյուսների՝ «բոլոր կրկունների, բոլոր նրկունների, բուսակերների, մսակերների, երնաճեմ հավթերի» ճակատագիրը (Յոզի. *Թումանյան*, երկեր, հ. 2, էջ 213).

*Սար ու ձոր ու գիլի փոր,  
Դրոս վերջն էլ կա մի օր:  
Էսօր դու ես, էգուց էլ ես,  
Անհաստատ է կյանքն էսպես:  
Յոպլա, բժի՛շկ, պար արի,  
Էս ինչ խելոք ճար արի...  
.....  
Կապրես, վայ՛ էն ապրելուն.  
Կրկուն կերթա՛ շինի բուն,  
Բունը շինի, ձագ հանի,  
Աղվեսն երթա, հանփ անի...*

Այրված Գեյը, ծխից ուշքի գալով, տեսնում է, որ փրկարար բժիշկ Աղվեսը չկա: Բայց Աղվեսը հետետղական է իր ծրագիրն իրագործելիս: Ստեղծագործության երկրորդ մասում նա է հեղափոխական իրադրության տերը, ղեկավարն ու գլխավոր դերակատարը: Յենց նա է կազմակերպում Գայլին տապալող հեղափոխությունը՝ ազատության, հավասարության խոստումներով, «Մահ Գիլին եւ Գիլի կուսակիցներին» կարգախոսով մյուս բոլոր կենդանիներին համախմբելով Գայլի դեմ.

*Որ վերանա մեր սահմանից  
Գիլությունը միանգամից...*

Անշուշտ, կարելու է եւ վերնագրի փոփոխությունը, որով կարծես նախասահմանվում է, որ չարի վերջը բերելը կամ նրան պատժելն անկարելի է եւ արդեն գլխավոր խնդիրը չէ, այլ՝ *անբուն ու անձագ, անհող ու անհայրենիք մնացած Կրկվի՝ այսինքն՝ եղեռնազարկ հայության ողբերգական վիճակի պատկերումը:*

Թումանյանագետներից թերեւս միայն ակադեմիկոսներ Էդ. Ջրբաշյանն ու Յր. Թամրազյանն են երկի բանասիրական քննությանը զուգահեռ, նրա գրության տարեթիվը (1922) հաստատագրելով, կատարել նաեւ

գեղագիտական վերլուծություն՝ փորձելով այլաբանական պատկերների ու կերպարների հետեւում տեսնել պատկերված դարաշրջանի երեւոյթներն ու իրական գործիչներին՝ ջանալով բացահայտել այլաբանությամբ քողարկված կենսական ճշմարտությունները: «Դրամատիկական պոեմում,— գրել է Յր. Թամրազյանը,— երեւան են գալիս *Թումանյան մտածողի եւ քաղաքացու ըմբռնումները նոր ժամանակների բուռն անցքերի շուրջը: Դրանք վերաբերում են հեղափոխական շարժումներին, քաղաքական նոր կարգախոսներին, հին ու նոր ուժերի հակամարտ գործունեությանը*» (Յր. Թամրազյան, *Նշվ. աշխ., էջ 376*, ընդգծ.— Ս. Ս.): Իսկ դրանց նկատմամբ Թումանյանն իրոք դրսեւորել է զգաստ մոտեցում, քառսային իրադրության մեջ հանճարեղորեն կանխատեսել շփոթ խանդավառության ողբերգական հետեւանքները:

Քաջածանոթ լինելով երկի ստեղծման ու հրատարակման ողջ պատմությանը՝ Էդ. Ջրբաշյանն ավելի հիմնավոր քննություն է կատարել ու մեկնաբանել շատ խնդիրներ: Բացի նրանից, որ գրականագետը կատարել է խնդրո առարկա երկու երկերի՝ «Չարի վերջի» եւ «Ամբուն Կրկվի» զուգահորական հանգամանալից քննություն, թումանյանական այդ ստեղծագործությունները նա դիտարկել է որպես նախորդ դարասկզբի առաջին տասնամյակների պատմական խառը ժամանակների գեղարվեստական արտացոլում՝ բացահայտելով նաեւ այլ գրականությունների, մանավանդ գերմանական գրականության ու հատկապես Վ. Գյոթեի ստեղծագործության հետ նրա առնչությունները: Միանգամայն հանդիչ են գրականագետի այն դիտարկումները, որոնք վերաբերում են հատկապես գեղեցիկ գաղափարների գռեհկացմանն ու ընդհանուրի անունից ճամարտակող ֆրագաբանների, իշխանատենչ մոլագարների թումանյանական խստագույն քննադատության՝ նրա բարձր մասնագիտական գնահատությունը:

Երկրորդ մասը երկու բաժանում ունի. առաջինում պատկերված է Աղվեսի հեղափոխական պայքարն իշխանության համար, Գայլի տապալումն ու ամբողջ իշխանության բռնազավթումն Աղվեսի կողմից, իսկ երկրորդում պատկերված է Աղվեսի գործունեությունը իշխանությունն իր ձեռքն անցնելուց հետո, երբ նա կառավարում է իր ստեղծած պետությունը:

Բոլոր դեպքերում էլ Աղվեսի հեմարանը դյուրությամբ խաբվող ամբոխն է, ամբոխային հոգեբանությունը, որի զոհն է դառնում նրան աջակցող հանրությունն իր միամիտ հավատով:





Գործ՝ Ա. Մանաջանյանի

Հեղափոխական կարգախոսների հանդեպ ավելի ոյուրահավատ Կրկուն խորհրդանշում է հայ ժողովրդին, որը եղեռնի հետեւանքով մնում է անբուն ու անհայրենիք, թոհուբոհի մեջ կորցնում իր զավակներին, բայց հենց նա է իր միամիտ հավատով դառնում հեղափոխության առաջին մոնետիկը, Աղվեսի աջակիցն ու նրա ստոր խաբեության զոհը: Ո՛չ միայն ինքն է հավատում Աղվեսի ստերին, այլև ջանում է հավատացնել մյուս բախտակից կենդանիներին:

«Աղվեսը, գիլի մոտից փախած, Կրկվին դրկում է, թե գնա հավար օցի, բոլոր կենդանիներին հավաքիր, հայտարարիր Գիլի անկումը, ես էլ գալիս եմ»:

Իսկ «մեյդան բաց արած» Կրկուն աղմուկի եւ իրարանցման մեջ իր ապուշային հրճվանքով նախապատրաստում է Աղվեսի մուտքը՝ բոլոր կենդանիներին հայտարարելով (*նույն տեղում*, էջ 214).

... Վերջ, վերջ Գիլին,  
Բրոնակալին,  
Գետին զարկեց  
Աղվեսը մեծ.

.....  
Սարը մերն ա,  
Դարը մերն ա,  
Տարա-րի-րան,  
Տարա-րի-րան,  
Ինչ լավ դար ա,  
Ինչ լավ սար ա:

Հեղափոխական իրադրության, հեղափոխական գանգվածների խանդավառության, կարգախոսների շքահանդեսի հեզնական պատկերն ուղղակի քաղաքական երգիծանքի գլուխգործոց է.

«Հավերը կշկշում են, բաղերը կռկռում ու ճղղում, խոզերը մոթմոթում զարմացած ու վախեցած, եւ այլն, եւ այլն: Էշերը պոչները դրոշակ տնկած, դրոշակ արած վազվզում են դես ու դեն ու զռռում — ուռն, ուռն...»:

Սասուկացող աղմուկի մեջ՝ Աղվեսը դեռ չեկած՝ «իրար ետեւից ծանր ու հանդիսավոր բերում են լոզունգներով դրոշակներ ու պլակատներ (*նույն տեղում*, էջ 215).

- Կորչի՛ մահապատիժը,
- Կեցցե՛ն ազատությունը,
- Կորչի՛ բռնակալությունը,
- Կեցցե՛ն եղբայրությունը,  
հավասարությունը...»:

Այս եւ այլ դրվագներում, ինչպես նաեւ Էդ. Ջրբաշյանն է նկատել, հայ քաղաքական երգիծանքի գլուխգործոցի՝ Հովի. Թումանյանի կողմից բարձր գնահատանքի արժանացած «Ընկ. Բ. Փանջունի» վեպի հերոսի ծապվարյան, վասպուրականյան, տարագրության շրջանի եւ երեւանյան գործունեության զգալի արձագանքը էր. Օտյանի հանձարեղ կռահման հավաստումն է՝ որպես արդեն իսկ կայացած իրականության: «Քաջ Նազարի» հեղինակը, որ արդեն բնորոշել էր ամբոխային հոգեբանությունը որպես հասարակական աղետ, Աղվեսի (ո՛չ «Չարի վերջի») կերպարը կերտելիս ազդակներ է սատացել ոչ թե փորձանք, այլ «հեղափոխական գործիչ» դարձած Ընկ. Փանջունու փծուն ճառերից.

«— Բոլոր աշխարհի բանվորներ, Մի՞թե թույլ պիտի տաք, որ մի կեղտոտ բուրժուա ոտնակոխ ընե վաթսուն միլիոն աշխատավորներու իրավունքը: Դա անկարելի է: Ամենքը



մեկուն համար, մեկը՝ ամենուն համար, այս պետք է ըլլա մեր նշանաբանը: Բոլոր աշխարհի բանվորները կիրավիրվին, կիրակի օր, Սկրենց կալը, ուր տեղի կունենա հրապարակային բողոքի մեծ միթինգ: Պիտի բանախոսեն ընկեր Փանջունի, ընկեր Ավո եւ ագրարային կապիտալիզմի նահատակ Սմենց Վարդան (Եր. Օսյան, Ընկ. Բ. Փանջունի, Եր., 1989, էջ 48).

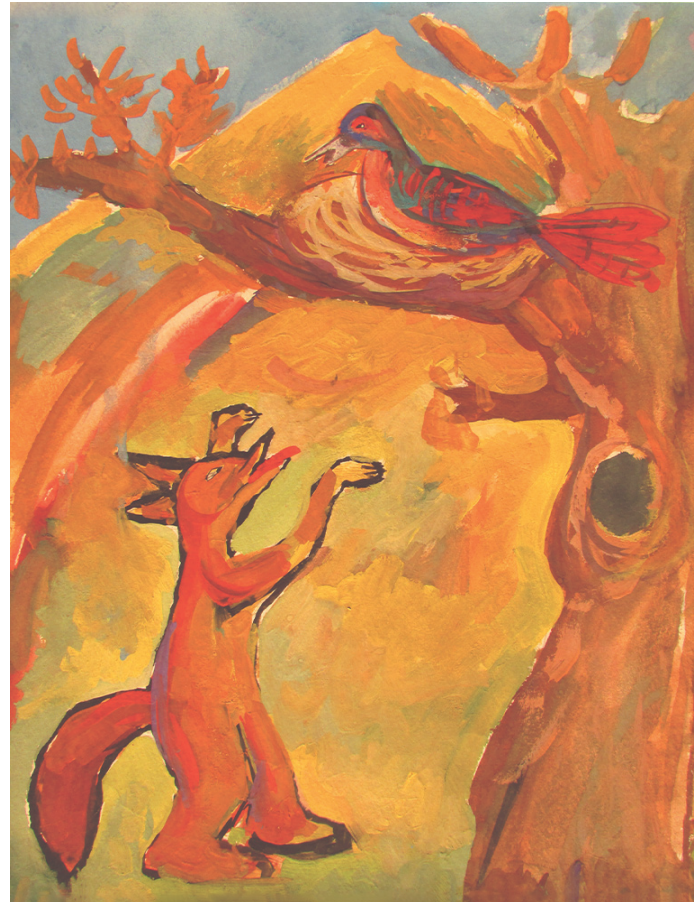
*Անկցի կապիտալիզմը,  
Անկցի օքսպուրանթիզմը,  
Կեցցե սոցիալիզմը,  
Կեցցե մայիսի մեկը»:*

Թումանյանական ծաղրի սուր սլաքն ուղղված էր ոչ միայն Գայլի ու Աղվեսի, այլև՝ «Կեցցե հեղափոխությունը», «Կեցցե ազատությունը», «Կեցցե գիտակցությունը» կարգախոսներով ճամարտակող «հեղափոխական կենդանիների» դեմ: Դրամատիկական գործողությունների մեջ թե՛ Աղվեսի, թե՛ մյուս կենդանիների խոսքով ու գործով բացահայտվում են Աղվեսի բնավորությունն ու նպատակները եւ հենց դրանով էլ՝ Աղվեսի կազմակերպած ու ղեկավարած աղետավոր հեղափոխության էությունն առհասարակ:

Մեծ էր Աղվեսի խոստումներով խանդավառված, հեղափոխությունն իրականացրած կենդանիների հիասթափությունը նրա գահակալությունից անմիջապես հետո: Իր հակառակորդ Գայլին տապալած հաշվենկատ Աղվեսը, դեռ կառավարություն չկազմած, նախ իրականացնում է անվտանգության միջոցառումներ՝ շրջապատը մաքրելով Գայլի հավատարիմներից ու կասկածելի այլ տարրերից: Ստեղծում է համատարած վախի, անվստահության ու քծնանքի մթնոլորտ, ուր կարող էր ծաղկել ամհատի պաշտամունքը: Հանձնարարում է՝ «ամենքին, որ շարժվում են, մանրամասն քննեն».

*— Ինչո՞ւ ընկնենք էլ պատեպատ.  
Ունեցել է տակետակ.  
Ինչ էր մտածում նա մեր մասին —  
Ո՞ւր է գնացել եւ ինչո՞ւ,  
Թե չի գնացել — ինչո՞ւ...  
Գնացել է — ինչո՞ւ,  
Մնացել է — ինչո՞ւ...*

Սակայն համընդհանուր անվստահության այս մթնոլորտում անգամ Աղվեսը չի մոռանում անձնական առանձնահատուկ կարեւորության մի խնդիր, որ նույնիսկ Գայլի տիրապետության ժամանակներում բացահայտ չէր. «Բոլոր ջահել տիկիներին եւ օրիորդների համար էլ, որոնք



նյարդերից թույլ են, սանատորիա է շինում իրեն բնի մոտ... որ ունենան հանգիստ, սնունդ եւ մաքուր օդ»:

Մինչ լարված իրադրության մեջ անհամբեր կենդանիները Աղվեսից սպասում էին խոստումների շուտափույթ կատարում՝ մահապատժի վերացում, ազատության ու սոցիալական հավասարության հաստատում, նա շարունակում է իր ճամարտակությունը՝ հակադրվելով ու դատապարտելով «ժողովրդի տգիտության վրա հենվող» Գեյլին եւ իրենց իմաստունի տեղ դրած նույն անգիտակից տգետներին, որոնց վրա հիմա էլ ինքն էր հենվում:

Ոգեւորության բարձրակետին հասած տգետ ամբոխին հնարագետ Աղվեսն ընդհանուրի անունից հրամցնում է հեղափոխական նոր կարգախոսներ՝ «Կեցցե ազատությունը», «Կեցցե գիտակցությունը»: Աղվեսին ձայնակցում ու կրկնում է





խանդավառ բազմության մի մասը, իսկ մյուս մասի համար դրանք պարզապես անհասկանալի են.

*Մի մասը.— Էդ ո՞վ է...*

*Մյուս մասը.— Գիտակցությունն է, էլի... Մի՞թե դու չգիտես գիտակցությունը...*

...

*Ոչխարը իշին.— Էդ մի՞նը ես չեմ հասկանում:*

*Էշը.— Եստեղ ի՞նչ կա չհասկանալու:*

Քաղաքական բուն ողբերգությունն այն է, որ ամեն ինչ «հասկանում» է «խելացիության գագաթնակետ»... Էշը, որը որոշ իմաստով հիշեցնում է Փանջունու քաղաքական հեներան ծապվարյան Խել Ավոյին, որը ներկայացնում էր գիտակից երիտասարդությունը: Սակայն այն, ինչ Օտյանի համար դեռևս կռահում էր, Թումանյանի համար արդեն կայացած իրողություն է: Աղվեսի հաստատած հեղափոխական նոր կարգը ոչ միայն խոսելն ու մտածելն է արգելում, այլև կարծելը. մեկը հանդգնել էր ասել, թե՛ ես կարծում եմ (*Մուսն տեղում, էջ 217*).

*Մի ուրիշը.— Սո՛ւս, տըխմար, մյուս անգամ էլ չհամարձակվես կարծել: Էդ էր մնացել՝ դու էլ կարծեիր...*

*— Ինչո՞ւ չեմ կարող ես կարծել... Ես կարող եմ սխալվել: Էդ ուրիշ բան է... բայց կարող եմ կարծել: Մի՞թե այժմ կարծիքի ազատություն չի...*

*— Ազատություն է, բայց ո՞չ քեզ համար... ազատություն է ամենքի՛ համար... Եթե քեզպես ամեն մեկն էլ իրեն զգա ազատ — ո՞ր կհասնի...*

Հստակ է, որ ազատության կարգախոսն ընդամենը խայծ է, ինչպես մյուս կարգախոսները:

Իսկ ինչպե՞ս է Աղվեսը վերցնում իշխանությունը:

Դիմելով իրեն ուսերի վրա բարձրացրած, իրենով ոգևորված ու իրեն դեպի իշխանության բարձունքները տանող անգիտակից ամբոխին, վարպետորեն քողարկած իր նպատակը՝ Աղվեսը ներկայացնում է որպես հանրության շահերի համար կամավոր անձնվիրություն (*Մուսն տեղում, էջ 220–221, ընդգծ.— Ս. Ս.*).

*«Շնորհակալ եմ ձեր ցույց տված պատվի [հավատի] եւ վստահության համար (մերժում է):*

Ես ստիպված եմ ընդունելու էդ ծանրությունը, որ դնում եք իմ թույլ ուսերին:

*Ամբոխը.— Այո՛, եւ դուք պիտի ընդունեք, ինքներդ էիք ասում, որ ոչ ոք իրավունք չունի հրաժարվելու:*

*Աղվեսը.— Այո՛, ընդունեմ...*

*(Ծափեր եւ աղմուկ):*

*— Այժմ լսեցե՛ք, թե ինչ եմ ասում:*

*Մի՞նը.— Հրամայի՛ր...*

*Աղվեսը.— Ո՛չ, հրամայել էլ չըկա... Այժմ մենք հավասար ընկերներ ենք, սակայն երբ ինձ ընտրել եք, եւ երբ ձեր շահը հրամայի, որ հրամայեմ — կհրամայեմ ձեր անունով:*

*(Աղմուկ.— Այո՛, այո՛, հրամայի՛ր, մենք պատրաստ ենք):*

*Այժմ ձեր փրկությունը մեր հեղափոխական [նոր կարգի պաշտպանությունն է հեղափոխությունը] եւ երբ էդ հեղափոխությունը դրել եք ինձ վրա, ես խնդրում եմ, որ ամենքդ երդվեք ինձ պաշտպանելու, որ կարողանամ ձեզ պաշտպանել...*

*Ամբոխը.— Երդվում ենք քո պոչով:*

Աղվեսը հեղափոխություն կազմակերպել էր պարզապես իշխանությունը զավթելու նպատակով, իսկ կարգախոսները, որոնցով խաբվել էին կենդանիները, սովորական ճամարտակություններ էին՝ նախորդ բոլոր հեղափոխությունների ժամանակ պարբերաբար կրկնված:

«Ձինվորագրվել են» (1918) հոդվածում Հ. Թումանյանն ուղղակի հանճարեղորեն է բնութագրել իրենց ամենագետի տեղ դրած եւ հայրենիքի ու ժողովրդի ճակատագիրն իրենց վտիտ ուսերին վերցրած խակ իմաստակներին, որոնք ճամարտակում էին բարձր գաղափարների անունից՝ առանց հասկանալու զոնե իրենց ճառերի էությունը, եւ դրանով իսկ դառնում հասարակական աղետ: Նրանք ոչ թե «առողջ դատում են, այլ դուրս են տալիս»:

Սոցիալիզմի եւ քրիստոնեության գաղափարներն ընդունում է գրողը, բայցեւ տեսնում է, որ «մեղանը լցվել են կեղծ ու այլանդակ քրիստոնյաներով ու կեղծ սոցիալիստներով: Եսպես կոչված գայլադեմ քրիստոնյաների ու սոցիալիստների բազմությունով, քրիստոնեության ու սոցիալիզմի գաղափարի զինվորների բազմությունով...»:

Շարունակելով իր միտքը՝ նա բացատրում է. թե մեծ գաղափարները մարդկանց զորացնում ու ազնվացնում են, նրանց դարձնում «գաղափարական»:

«Դժբախտաբար մեծ մասամբ էդպես չի լինում,— շարունակում է նա,— գաղափարը չի մտնում գլխի մեջ, այլ գլուխն է մտնում գաղափարի մեջ:

Այո՛, սովորաբար փոքր գլուխներն իրենք են մտնում մեծ գաղափարների, ինչպես մեծ ծովի մեջ, ու էս տեսակ մարդիկ հոգեպես, բարոյապես, մտավորապես խեղդվում են ու դառնում են ոչ թե գաղափարական, այլ եթե կարելի է ասել՝ գաղափարագար» (*Մուսն տեղում, էջ 490, ընդգծ.— Ս. Ս.*): Հենց այս տեսակ գաղափարագարներն էլ պիտի



դառնային Աղվեսի օգնականները՝ նրա իրականացրած հեղափոխության մեջ:

Երբ լիակատար իշխանության տեր Աղվեսը խոսում էր բոլորի հավասարության ու եղբայրության անունից, պատմական այդ պահին սկսում են համբուրվել Շուհր Նապաստակի հետ, Կատուն Սկան հետ եւ այլն, իսկ համբուրվելիս «մեկի գլուխը մնում է մեկելի բերանում»:

Այս պատկերն ակնարկում է բոլոր կենդանիների հայրենիքները միավորելով՝ մեկ միասնական պետություն ստեղծելու իրողությունը, որով կամայականորեն մեկի հայրենիք-մարմինը կամ գլուխը իրոք մնում է «մեկելի բերանում»:

«Մի տեղ աղմուկ — Շուհր Նապաստակին խեղդում է, ասում է — համբուրվելիս շրթունքս կծեց. մյուս տեղ ուրուրը՝ հավին եւ այլն»:

Աղվեսն այս եղանակով՝ խեղդելով ու սպանելով ստեղծած երկրում հաստատում է խստագույն կարգուկանոն, մոռանում է իր զինակիցներ Կըկվին, Նապաստակին, Ոչխարին, Շանը, Աքլորին ու մյուսներին տված հավասարության, ազատության ու եղբայրության խոստումները, իրեն հայտնի միջոցներով լռեցնում բոլոր դժգոհությունները: «Բոլորի անունով» նա հրամայում է անհնազանդներին բանտարկել, աքսորել, սպանել, չխնայել անգամ հեղափոխությունն իրականացնողներին ու նրանց հարազատներին, եթե կասկածելի են կամ թշնամի: Բայց տարերային ոգեւորության բարձրակետին հասած ամբոխն ինքն է ամրապնդում Աղվեսի դիրքերը, Աղվես, որն արդեն միայն ինքն է իշխանությունը, զարմացած է հպատակների՝ իր հանդեպ անսահման մվիրվածությունից եւ չի հանդուրժում որեւէ հակառակություն կամ դժգոհություն: Բայց դժգոհողներ, այնուամենայնիվ, կային. Աղվեսի ճառի ժամանակ նրան եւ նայող, եւ լսող Նապաստակը ճագարին փսփսում է, թե «սա էլ գայլի պես սուր-սուր ատամներ ունի», իսկ Աղվեսի հանդեպ անընդհատ իր հավատարմությունն ու մվիրվածությունը աղմուկով ապացուցող ամբոխի միջից լսվում է սթափ մեկի ձայնը.

*Մեկը.— Ես հո Գելը դարձավ...*

Այսինքն՝ մի բռնակալին իրականում փոխարինել էր մյուսը, որը նոր եռանդով շարունակում էր նախորդի գործը, նոր միջոցներով նեղում «բոլոր Կըկուներին, բոլոր նըկուններին»:

Աղվեսը, այնուամենայնիվ, բոլոր բռնակալների պես զգում է իր անկայուն վիճակը եւ տագնապով մտածում է իր անվտանգության մասին: Ահա սեփական վախից

նա հորինում է թե՛ ներքին եւ թե՛ արտաքին իրական ու երեւակայական թշնամիներ, որոնց դեմ ծավալում է անողոք պայքար՝ դարձյալ հենվելով իրեն հավատարիմ ամբոխի վրա (*Մույն տեղում, էջ 222*).

*Աղվեսը.— Շնորհակալ եմ, ընկերներ՛ր, ձեր անսահման հավատի համար եւ հույս ունեմ՝ ամոթով չեմ մնա ձեր առաջ ապագայում:*

*(Բռավր, կեցցե):*

*Բայց իմացած եղեք, որ խիստ եմ լինելու [ամեն մի ձեր] ընդհանուր թշնամիների դեմ, ձեր ազատության թշնամիների դեմ. թող կորչեն մի քանի վատերը, քան մեր ընդհանուրի ազատությունը վտանգվի...»:*

Ակնհայտորեն սա հեղափոխությունը չվտանգելու եւ հանուն նրա զոհաբերություններ պահանջող հանրահայտ կարգախոսի այլակերպումն է: Ազատության, հավասարության կարգախոսներով համակիրներ շահած իր իսկ զինակիցներին բանտարկության հրաման տալուց հետո Աղվեսը հայտարարում է (*Մույն տեղում, ընդգծ.— Ս. Ս.*).

*«— Մենք երբ ասում ենք ազատություն եղավ, այժմ ուզում ենք ազատությունից ազատվենք:*

*— Բռավր, կեցցե»:*

Աղվեսին բնորոշ խորամանկությունը, իհարկե, դրսեւորվում է նրա բոլոր արարքներում: Իր զոհերին նա սիրաշահում է՝ դիմելով ամենախարդախ կեղծավորության, հարկ եղած դեպքում ներկայանում է որպես կարեկից բարեկամ, ցուցադրաբար վշտակցում է իր արարքներից տուժածներին: Եվ նույնիսկ այդ ցավակցական խոսքերում էլ չքմեղ է ձեւանում ու չի մոռանում իր մեղքն ուրիշի վրա բարդել. մեղավորը, իբր, Գայլն էր, ոչ թե ինքը: Ահա նրա վերջին դիմումը կենդանական աշխարհին՝ «վայրենիներին եւ ընկերներին».

*[խոտակերներ],*

*Սասկերներ,*

*Բուսակերներ,*

*Սեւավորներ,*

*Թեւավորներ,*

*Եվ դուք ամոտ*

*. . . ու միջատ,*

*Որ սողում եք,*

*Որ դողում եք,*

*Սարին եք ապրում՝*

*Սարի տերը չեք,*

*Ծառին եք թառում՝*

*Ծառի տերը չեք,*

*Գիշեր թե ցերեկ*

*Մի հանգիստ ժամի*

*Մնում եք կարոտ:*

*Դողդողում եք*

*Ու սողում եք*

*Ամբողջ ձեր կյանքում*

*Գիլի ճանկում:*

*(— Կեցցե . . . Սըխս)*

*Սար է —*

*Նրանն է,*



Ծառ է — նրանց է:

.....

Ձագ եք հանում՝

Նա է տանում

(Ձայներ — Ճշմարիտ է:

Շարժում: — Սըսս, մի՛

խանգարեք):

— Ահա Կըկուն,

Աղքատ, անբուն—

Լաց է լինում

[իրեն]Դատարկ բընում.

Ընչի՞ համար, ասեք խնդրեմ,

Ինչ է արել, էրբ եւ ո՞ւմ

դեմ... [լացը]

Որովհետեւ մեր սարերում

[աշխարհում]

էնպես դաժան կարգ

է տիրում,

Որ դու իրավունք չունես

Քո բընումը ձու ածես,

ձագ հանես,

մի օր մի գել

կարող է զըրկել...]

Յեղափոխությունից ամենից շատ շահել են Աղվեսն ինքը ու նրա մի քանի համակիրներ, իսկ ամենից շատ տուժել է նույն հեղափոխության մուսուխի, հուսախաբ, ձագերից ու բնից զրկված Կըկուն: Նա լաց է լինում, եւ սրտակտուր հեկեկանքը որոշ հանդիսականների, նույնիսկ Աղվեսի վրա է կարծես ազդում.

Աղվեսը.— Ո՛չ, թողեք լաց լինի.

Նրան էլ ուրիշ բան չի մնացել, բացի արտասուքը...

Բայց ես ասում եմ — բավական էր.

Բավական էր.

[Իմ լավ ընկեր],

Իմ խեղճ ընկեր,

Լացով երջանիկ կյանք չես ձեռք բերիլ.

Միայն քու ձեռքով,

Միայն քու բազկով...

Սակայն այսպես կարեկից ձեւացող Աղվեսին, պարզվում է, ավելի լավ է ճանաչում Ազոավը (նույն տեղում, էջ 224).

— Օ՛, ես լավ եմ ճանաչում,

Դա տեսնում ես, ի՞նչ է երզում,

Բայց իրեն պես էս մեջերքում

Խիստ արեցկեր, նենգ ու ազահ

Մի՛նը [կըգա] չըկա...:

Ու մինչ հուսահատ, բնագուրկ, ձագերին կորցրած Կըկուն շարունակում էր իր լացը, Աղվեսը մի հերթական ճամարտակությամբ ազդարարում է, թի ինքը բոլորի աչքերի մեջ տեսնում է «նոր կյանքի արշալույսը»:

Այսպես է վերջանում մեծ մտահղացման անավարտ ձեռագիրը, բայց չի ավարտվում հայոց մեծ ողբերգության մասին թունամյանական խոհը, որը շարունակվում է սերունդների հիշողության ու գիտակցության մեջ:

\*\*\*

Ամենայն հայոց բանաստեղծ Յովի. Թունամյանը՝ հանճարեղ պոեմների, բալլադների, բանաստեղծությունների, քառյակների, պատմվածքների, նաեւ հրապարակախոսական մեծ եւ ուսանելի ժառանգության հեղինակը, սովորական, չորուցամաք լրագրող կամ հրապարակախոս չէր: Ամենից առաջ բանաստեղծ էր, որի գեղարվեստական երկերում, հատկապես բանաստեղծություններում, քառյակներում, պատմվածքներում ու մանավանդ «Ամբուն Կըկուն» երկում ակնառու են հայոց Մեծ եղեռնի անիջական ու մոլեգին արձագանքները: Նա գրական բոլոր ժանրերի արտահայտչական հնարավորությունների կիրառումով, հաճախ էլ նրանց արտացոլման կարողությունների ընդարձակումով ջանացել է ոչ միայն դառնալ իր դարաշրջանի հայության իղծերի ու ձգտումների արտահայտիչը, այլև մեր ազգային ողբերգության մեջ նկատել ու վեր է հանել գերտերությունների արյունոտ քաղաքականությանը զոհ մյուս ժողովուրդներին վերաբերող համամարդկային երեւոյթներ: Իսկ գունագեղ ու հյութեղ լեզվով շարադրված հրապարակախոսական հոդվածներում նրա մտածողությանն ու ոճին բնորոշ խորունկ պարզությամբ ու պատկերավորությամբ ճշգրտորեն տրվել է ողբերգական իրադարձությունների սթափ գնահատումը: Ընդ որում՝ այդ գնահատականներն այնքան են արդար ու դիպուկ, որ ճշգրտորեն համապատասխանում են հետագայում ցեղասպանությունների դատապարտման վերաբերյալ ՄԱԿ-ի բանաձեւի հիմնադրույթներին:

Այս հատկանիշները նրա հոդվածներին հաղորդում են կենդանի շունչ, վավերականություն ու հավաստիություն, դրանք դարձնում գեղարվեստականի, հրապարակախոսության ու գիտականի ներդաշնակության կատարյալ եւ օրինակելի նմուշներ:

Որպես հենց հայոց Մեծ եղեռնի օրերին ականատեսի անմիջականությամբ գրված վավերագրեր՝ դրանք ցեղասպանության անհերքելի ապացույցներ են եւ ժխտում՝ ցեղասպանությունն ուրանալու բոլոր ջանքերի ու փորձերի՝ ուն կողմից ուզում է լինեն եւ ունեն ինչպես գեղարվեստավավերական, այնպես էլ պատմաճանաչողական անգնահատելի արժեք:

**Սամվել ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ**  
**Բանասիրական գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր**



# Թումանյանի չորս որդիների եղերական ճակատագիրը

Երկա ուսումնասիրության համար, Հովհաննես Թումանյանի ընտանեկան նյութերից բացի, օգտագործել են ճարտարապետ եւ հուշագիր Գառնիկ Շախկյանի «Թումանյանի ընտանեկան աշխարհը» գիրքը (*Գառնիկ Շախկյան. Թումանյանի ընտանեկան աշխարհը, Եր., 2011*): Առաջաբանում Հայաստանի գրողների միության նախագահ՝ լուսահոգի Լեւոն Անանյանը բարձր է գնահատել Լոռվա աշխարհի ճարտարապետության հետազոտող, Ալավերդի քաղաքի կառուցապատման եւ մասնավորապես Ծաղկածորի՝ Գրողների միության ստեղծագործական տան նախագծող, դոկտոր-պրոֆեսոր Գառնիկ Շախկյանի կատարած համահավաք ուսումնասիրությունը: Գրքում հեղինակը միաժամանակ վերակերտել է իր մեծամուն հայրենակցի, Լ. Անանյանի խոսքով՝ «թումանյանական գերդաստանի բազմաշերտ եւ ուսանելի աշխարհը եւ այդ աշխարհը գրոց մոգությամբ հավերժացնող Հանճարի կյանքի ամեղծվածներն ու հետմահու լեգենդը»: Առանձին դեպքերում համեմատել եւ ճշգրտել են գրքի շարադրանքում նկատված շեղումները, որոնց էական տարբերությունները ցույց են տվել փակագծերի ծանոթագրություններում:

Վանի հերոսական ինքնապաշտպանության ժամանակ օգնության եկած ռուսական բանակի եւ հայ կամավորների ջոկատները 1915 թվի մայիսի սկզբին հարկադրեցին թուրքական հրամանատարությանը դադարեցնել Վանի պաշարումը եւ հեռանալ: Սակայն ցարական զորքի անակնկալ մահանջը եւ անկանխատեսելի զորաշարժերը խափանեցին թուրքական բանակի դեմ մարտնչող հայ ազատամարտիկների ամբողջ դիմադրական շարժումը եւ ստեղծեցին կատարյալ խուճապի մթնոլորտ:

Հովհաննես Թումանյանի որդի Արտավազը՝ ծնված 1894 թվին, 1915 թվի վերջին զորակոչվել էր ռուսական բանակ եւ ծառայել «Քաղաքների համառուսական միության» զորամասերում, որոնց խնդիրն էր օգնել պատերազմական վայրերում մնացած բնակչությանը՝ հատկապես որբ ու անապաստան երեխաներին: Նախ լինում է Պարսկաստանի Խոյ գավառում եւ այնուհետեւ՝ 1916 թվի ապրիլին՝ Վանի գյուղերում: Վերջին նամակներում նա տագնապալից լուրեր է ուղարկում ընտանիքին. «Դրությունը շատ է խառը, եւ ինձ թվում է նույնիսկ, որ մի քանի օրից շատ վատանալու



Արտաշեսը, Արտավազը և Հանլիկը

է: Միանգամայն շրջապատված ենք թշնամիներով», «Արդեն մի օղակի մեջ ենք, եւ էդ օղակը փոքրամալով՝ մի գեղեցիկ օր մեզ պաշարված կգտնենք, սա իմ համոզմունքն է: Հրաշքով էթե Կովկասից ուժ եկավ՝ միգուցե ազատվենք... եւ միասին ազատենք երկիրը իրենցից» (*Թումանյանի ընտանիքի նամականիս, կազմեց եւ ծանոթագրեց Իրմա Սաֆրազբեկյանը, Եր., 2002, 2009, էջ 92–99*): 1918-ին, Վանի դեպքերին ակնմատես բուժակ Կարո Սարգսյանի վկայությամբ, Արտավազը գտնվում էր ռուսական բանակի բժշկասանիտարական զորամասում եւ սպանվել է Վանի վերջին նահանջի օրերին Պարսկաստանի սահմանամերձ Գյոյ-թափա (*Կապույտ բլուր*) գյուղում (*Գառնիկ Շախկյան, էջ 131*): 1918 թվի դեկտեմբերի 3-ի առավոտյան Թումանյանը սովորականի պես բացում է «Նոր հորիզոն» օրաթերթի թարմ համարը եւ բոլորովին անսպասելի կարդում ցնցող գույժը...

Դուստրը՝ Նվարդ Թումանյանը, հիշում է. «1918. Դեկտեմբերի 3, Թիֆլիս. Առավոտյան ստացանք «Հորիզոնի» համարը, որտեղ լուրերի բաժնում գրված էր. «Բեջարից





Համադան տանող ճանապարհի վրա քյուրդերից սպանվել են դոկտ. Վարդանյանը, Միքայելյանը, Թումանյան Արտավազը եւ օր. Սահակյանը» («Յորիզոն», 1918, դեկտեմբերի 3): Կարդաց... բոթը շանթեց հայրիկին... Թերթը ձեռքին հեկեկուն էր: Ծանր, շատ ծանր տեսարան էր» (Նվարդ Թումանյան. Հուշեր եւ գրույցներ, երկրորդ լրացված, բարեփոխված հրատարակություն, Եր., 1987, էջ 167: «Նոր Յորիզոն» օրաթերթի 1918 թվի դեկտեմբերի 3-ի № 12-ում՝ 1-ին էջի «ՎԵՐՋԻՆ ՏԵՂԵԿՈՒԹԻՒՆՆԵՐ» խորագրի տակ, լուրը տպագրված է որոշ տարբերություններով (հին ուղղագրությամբ). «Կոստանդին Համբարձումեանի եւ ընկերների սպանությունը — «Բիջարից դէպի Համադան տանող ճանապարհի վրայ քյուրդերից սպանվել են դոկտ. Վարդանյանը, Միքայելը, Թումանյան Արտավազը ու օր. Սահակյանը (Քաղաքների Միութեան ծառայող)»: Վերջին հավելումը՝ «Քաղաքների Միութեան ծառայող»-ը, վերաբերում է բոլոր զոհված անձերին, այլ ոչ թե միայն օրիորդ Սահակյանին):

Իր սիրասուն զավակի այս կորուստը բանաստեղծին տանջել է նույնիսկ իր մահվան մահճում՝ «1923. Մարտի 18. «... ես հորս շատ էի սիրում, շատ... Իմ աստվածային հայր... Շատ մեծ վիշտ պատճառեց նրա մահը ինձ, բայց Արտիկինն ավելի մեծ էր...» (Նվարդ Թումանյան, էջ 311: Գ. Շախկյանը ճշգրիտ չի հաղորդում Թումանյանի խոսքը՝ գրելով. «...հորս մահը կոտրեց իմ մեջքը, իսկ որդուն՝ Արտիկի մահը, խլեց իմ կյանքը» (էջ 132): Շիրվանզադեն իր «Բանաստեղծն ու հայրը» հոդվածում (1933 թ.) հիշում է Թումանյանի ցնցող խոսքերը՝ ասված իր 50-ամյակի օրը. «Բայց հավատա, այսօր ես իմ բոլոր ստեղծագործությունները կրակին կնվիրեի, միայն թե վերադարձնեին ինձ իմ կորած որդուն...» (Գառնիկ Շախկյան, էջ 132):

Ընդամենը 24 տարի ապրած Արտավազը իրեն դրսևորել է իբրև կատարյալ արվեստագետ՝ հասուն էստեների թողնելով իտալական Վերածննդի եւ հոլանդական գեղանկարչության հռչակավոր ներկայացուցիչների մասին: Գրել է պիեսներ Լեոնարդո դա Վինչիի, Տիցիանի, Ռուբենսի, Վան Դեյկի, Շիլլերի մասին: Ռուբենսին նվիրված դրաման բեմադրվել է Թիֆլիսի հայ թատերասերների կողմից՝ Արամ Վրույրի բեմադրությամբ, 1912 թվի մարտի 4-ին, երբ Պետերբուրգում ընթանում էր Թումանյանի դատավարությունը: Գրել է հոդվածներ քիֆլիսյան նկարչական ցուցահանդեսների, Վ. Սերովի, Ե. Թադեոսյանի, ճապոնական կերպարվեստի մասին: Մոսկվայում Արտավազը Թումանյանը ծանոթանում է Մարտիրոս Սարյանի հետ, որն այդ ժամանակ արդեն մեծ ճանաչում ուներ: Գրող եւ գեղանկարիչ Մ. Վուլշինը

«Ապոլլոն» ամսագրում (1913 թ., №9) ծավալուն հոդված էր գրել Մ. Սարյանի մասին, որի տպավորության տակ Արտավազը գրում է իր «Մարտիրոս Սարյան» հոդվածը: Բազմակողմանի խոր գիտելիքները, բարձր ճաշակը, երեսույթների կերպավորման ճիշտ ընկալումը հնարավորություն են տալիս 17-ամյա պատանուն դեռ դարասկզբին ըմբռնելու Սարյանի արվեստի թարմությունը — «Սարյան... շատ մեծ ապագա ունի...» (Գառնիկ Շախկյան, էջ 132–133):

1987 թվին գրած իմ «Կարսի անկումը» պոեմում ունեն այսպիսի տողեր.

*Ընկավ ցարը,— առաջնորդը եկավ մեծ.  
Հայը մնաց երկու քարի արանքում,  
Թումանյանը, որդեկորույս կարկամեց  
Նոր ընկերի ու հին ցարի արանքում:  
Նոր ընկերը՝ հեղափոխիչն աշխարհի,  
Նվեր տվեց Կարսը կարմիր Քեմալին,  
Իսկ կարսեցին՝ ջահել պոետ նոր դարի,  
Դյուրահավատ երգեց «Լեմինն ու Ալին»:*

«Թումանյանը, որդեկորույս կարկամեց» տողում նկատի ունեն նրա Արտավազը որդու անսպասելի եղերական վախճանը: Այստեղ ես օգտագործել եմ Հովի. Թումանյանի հետեյալ քառյակը, որը, ենթադրում եմ, ճակատագրական դեր պետք է խաղացած լինի նրա որդիների համար.

*Երկու դարի արանքում,  
Երկու քարի արանքում,  
Հոգնել են նոր ընկերի  
Ու հին ցարի արանքում:*

Խոստովանում եմ, որ վերոհիշյալ չափածո տողերը գրելիս ես տեղյակ չէի, որ Թումանյանի քառյակները, այդ թվում նաեւ վերոհիշյալը, 1934 թվականին առաջին անգամ հրատարակել է Եղիշե Չարենցը թե իր կազմած «Գեղարվեստական երկեր» հատորակում եւ թե «Քառյակներ» առանձին գրքով, որի հետեւանքով, ակամայից, Ներքին գործերի համապատասխան բաժնի ուշադրությունն է հրավիրել նշված քառյակի վրա. այստեղ «հին ցարի» հետ հիշատակվող «նոր ընկերը» կարող էր ընկալվել իբրև ակնարկ՝ Նիկոլայ ցարին տապալած Լեմինի վերաբերյալ: Ի դեպ, Մոսկվայում հիվանդանոցում պառկած ժամանակ Թումանյանի եւ դուստրերի մեջ խոսք է բացվում նաեւ Լեմինի բուժման մասին: Նվարդը հիշում է. «1923. Մարտի 17. «Ինձ թվում է, վերջին ուժերս թողնում եմ ինձ...»: Հանգստացնում էինք, հույս տալիս, թե կառողջանա, լավ կլինի: Ամեն առավոտ բերում էինք օրվա թերթերը՝ «Պրավդա»,



«Իզվեստիա», ինչպես նաև Լենինի առողջության բյուլետենը: Հայրիկը հետաքրքրվում էր Լենինի վիճակով, հարցնում: Ասացինք, որ Լենինի համար Գերմանիայից մոր բժիշկներ են եկել, նրանց կիրավորենք, քեզ կօգնեն, կբժշկեն: «Ո՛ւշ է, ուշ, շատ է ուշ արդեն, գուցե Լենինին կարողանան օգնել, բայց ինձ համար ուշ է արդեն: Ինձ այլևս ոչ մի լավ լուր, ոչ մի լավ բան չի ուրախացնում: Վերջապես...»» (Նվարդ Թումանյան, էջ 310):

Արեգը Փարիզում գտնվող եղբորը՝ Համլիկին, 25.03.1923-ին (Թումանյանի մահվանից անմիջապես հետո) տեղեկացնում է. «Եկավ Մերկուրովը (Տոլստոյի դիմակը հանողը), մասկան հանեց... Բայց ես մի քայլ արի – ոչ ոք չգիտի ես չի իմանա. միայն քեզ ա, որ գրում եմ: Ես հայրիկի սիրտը գողացա, ճիշտ ա, պետք է շատ հանդուգն լինեի, որ գողանալ էմ սիրտը, որ գրկում էր ամբողջ աշխարհը: Գուցե, մեղադրում ես: Ոչինչ: Թող իմ սուրբ հոր սիրտը լինի մեր տանը: Ճիշտ ա, նա չի բաբախում, բայց չէ՞ որ նա մեզ հետ ա ապրել, չէ՞ որ հայրիկը ամբողջ սրտի մեջ ա, ես հայրիկի սիրտը պետք է մեր տանը լինի: Պետք է դեն օգեին. կարող էի համբերել: Չէ՞ որ ես էլ սիրտ ունեմ» (Թումանյանի ընտանիքի նամակահիմն, էջ 130: Թումանյանի սիրտը (Մոսկվայից — Ա. Մ.) տեղափոխվել է Թբիլիսի, հետո՝ Երևանի անատոմիկում եւ 71 տարի անց՝ 1994 թ., թաղվել Դսեղում):

Ե. Չարենցի հիշյալ երկու հրապարակումները կարող էին առիթ տալ Ներքին գործերի բաժնին կասկածի տակ առնելու նաև մշամավոր «Լենինիանա» շարքի հեղինակի քաղաքական բարեհուսությունը: Այս իմաստով շատ կարեւոր է ճշտել, թե Թումանյանը երբ է գրել քառյակը: Ըստ Չարենցի կազմած հատորյակի՝ քառյակը գրվել է 1917 թվի հունվարի 15-ին (էջ 127), իսկ քառյակների գրքում այն թվանշված է՝ 1917 (էջերը համարակալված չեն): Արդյո՞ք «հունվարի 15» ամսաթիվը հատորյակում դիտավորյալ ավելացրած չէ՞ 1917 թվի Հոկտեմբերյան հեղափոխության հետ քառյակի կապը բացառելու միտումով: Գրության ժամանակի այս երկվությանը, անշուշտ, սեւեռում հետաքրքրվել են, Ֆյոդոր Դոստոևսկու բնորոշմամբ, «հեղափոխության դեւերը» (девы): Ինչեւէ, այդ քառյակն այնպիսի հակախորհրդային անսքող կնիք է կրում իր ճակատին, որին եւ, իմ համոզմամբ, զոհ գնացին Թումանյանի երեք որդիները եւ ինքը՝ Չարենցը:

Մուշեղ Թումանյանը Հոկտեմբերյան Թումանյանի ավագ որդին էր՝ ծնված 1889 թվին, առաջին զավակը, մանկավարժ, կենսաբան: Լինելով ծնողների առաջին զավակը՝ արժանացել է ընդհանուր ուշադրության եւ գուրգուրանքի: Կրթությունը ստացել է Թիֆլիսի երրորդ արական

գիմնազիայում: 1908 թվի դեկտեմբերի 23-ին «Դաշնակցության գործով» Հովի. Թումանյանի հետ ձերբակալվեց նաև 8-րդ դասարանի աշակերտ Մուշեղը, բայց ճանաչվելով անպարտ՝ ազատվեց 1909 թ. մայիսին՝ կորցնելով ուսման մեկ տարին (Թումանյանի ընտանիքի նամակահիմն, էջ 16): Գրողի կրտսեր դուստրը՝ Թամարը, պատմել է, որ «Երբ 1906 թվի հայ-թուրքական կռիվների ժամանակ Թումանյանը դիրքից դիրք էր անցնում, Մուշեղը նրա հետ էր, նրա հետ էր նաև Թբիլիսիի բանտում եւ 1912 թվի դատի ժամանակ, երբ Թումանյանին մեղադրում էին իբր ցարի դեմ կազմակերպված ցույցերին մասնակցելու համար»:

Ավարտելով գիմնազիան՝ նա ուսումը շարունակում է Պետերբուրգի համալսարանի ֆիզիկա-մաթեմատիկական ֆակուլտետի կենսաբանության բաժնում: 1914 թվի ամռանը Մուշեղը Պետերբուրգից մեկնում է Գերմանիա՝ «աշխարհ տեսնելու», բայց Առաջին համաշխարհային պատերազմը սկսվելու պատճառով, մեծ դժվարությամբ, միայն աշնանը ուշացումով կարողանում է վերադառնալ Պետերբուրգ՝ ուսումը շարունակելու, որը եւ ավարտում է 1916 թվին:

Հետագայում Մուշեղը շարունակել է մանկավարժությունը. 1919–1920 թվերին, Կարսում լինելով գիմնական ծառայության մեջ, բնագիտություն եւ աշխարհագրություն է դասավանդել Կարսի ռեալական ուսումնարանում, որտեղ աշխատում էր նաև լեհուհի կինը՝ Մարիա Սոկալսկայան, իսկ 1920-ից քիմիա եւ ֆիզիկա էր դասավանդում Թիֆլիսի բնագիտության թեքումով աշխատանքային դպրոցում՝ Բանֆակում: Երկար տարիներ ապրել է Շուվալերում (Շահումյան)՝ մինչև 1937 թվին բանտարկվելը, աշխատել է № 1 միջնակարգ դպրոցում՝ որպես ուսնասվար: Զուգահեռաբար կատարել է գիտափորձարարական աշխատանքներ՝ այգեգործության եւ պտղաբուծության գծով: Շուվալերի միջնակարգ դպրոցի այդ ժամանակվա տնօրեն Հովհաննես Սոլախյանը շատ բարձր է գնահատում Մուշեղի արժանիքները՝ համարելով նրան «կենդանի հանրագիտարան»: Մուշեղը մեծ հեղինակություն է վայելել բնակչության շրջանում:

1937 թ. նոյեմբերի 5-ին Մուշեղը ձերբակալվում է՝ աշակերտների եւ բնակչության շրջանում հորհրդային իշխանությունը տապալելու կոչ անելու մեղադրանքով: 1937-ին նույնպես բռնադատված դպրոցի տնօրեն Հ. Սոլախյանն իր հուշերում գրել է. «Բանտարկելուց անցել էր երեք օր, երբ ինձ տարան քննիչի մոտ: Նա պահանջեց գրել այն, ինչ որ գիտեմ Թումանյան եղբայրների մասին: Գրածս քննիչի դուրը չեկավ, նա սկսեց գոռալ ու վիրավորել ինձ, ասելով, որ ինձանից պահանջվում է Թումանյանների քաղաքական նկարագիրը:





Մուշեղն ընտանիքի հետ

Դա ես կատարել չէի կարող՝ դպրոցի ուսուցիչները հեռու են քաղաքականությունից եւ, հետեւապես, անհնար է տալ նրանց այդպիսի նկարագիրը: Երեք օր սոված մնացածիս վրա սկսեցին տեղալ քննիչի հարվածները, որոնց չդիմանալով փռվեցի հատակին...» («Երկու դժոխք չի՛ լինում» — «Ավանգարդ», 1990 թիվ, 26 օգոստոսի):

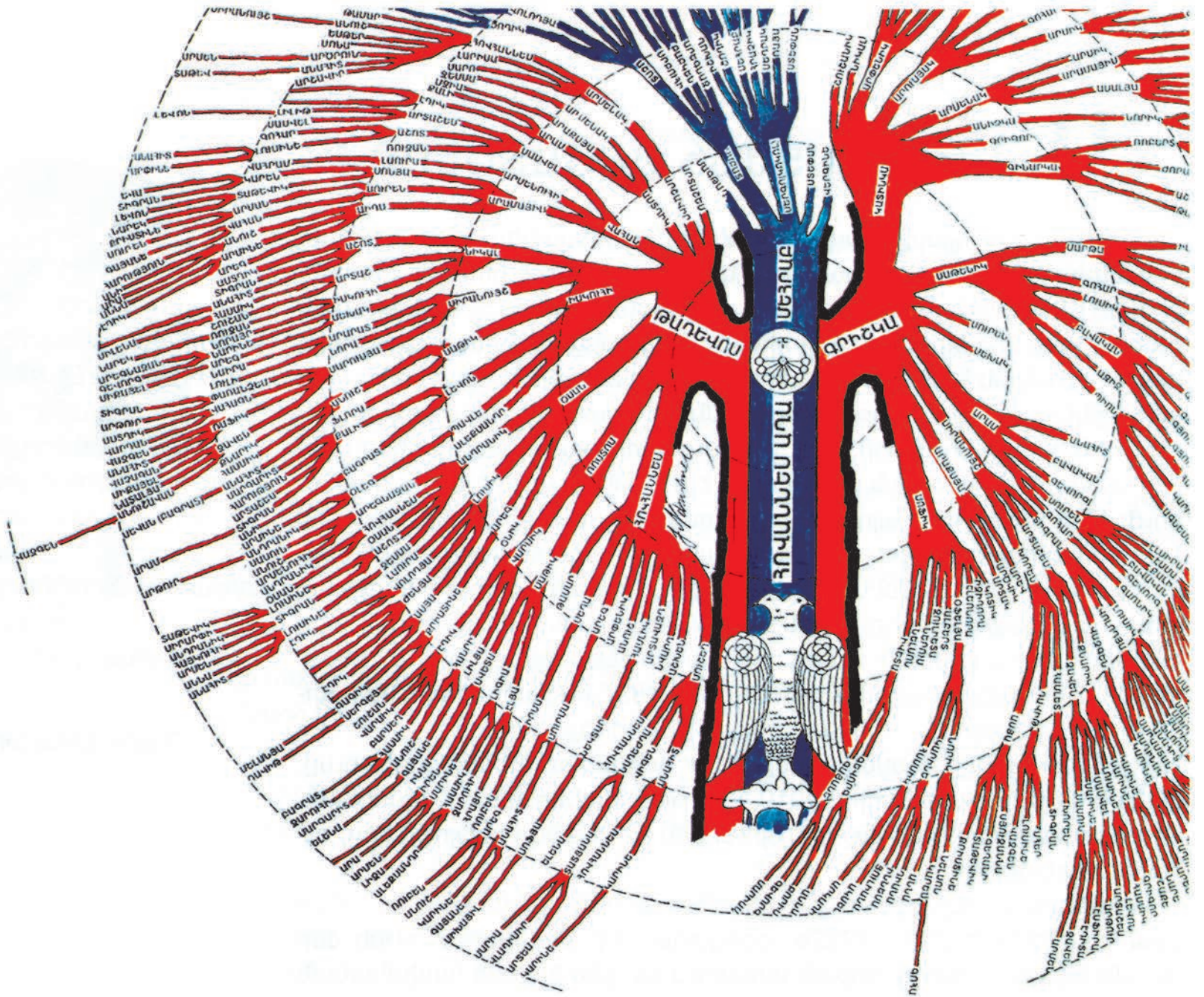
ՎԽՄՂ ՆԳԺԿ-ին կից Եռյակի 1937 թ. դեկտեմբերի 13-ի որոշմամբ՝ Մուշեղ Թումանյանը դատապարտվել է 10 տարվա ազատազրկման: 1938 թ. փետրվարի 5-ին տարվել է Բայկալ-Ամուրյան մագիստրալի շինարարության ճամբար: Վերջին նամակը ստացվել է 1938 թ. փետրվարի 16-ին, ենթադրվում է, որ ինքնասպան է եղել բանտում (*Ս. Ասլանյան, Ս. Կարապետյան. Շուլավեր, Եր., 2002, էջ 72*): ԽՍՀՄ Գերագույն դատարանի քրեական գործերի Դատական կոլեգիայի 1955 թ. մայիսի 31-ի որոշմամբ՝ քրեական գործը կարճված է՝ ներկայացված մեղադրանքը չհիմնավորվելու պատճառով, եւ Մուշեղ Թումանյանն արդարացված է:



Համլիկ Թումանյանը (*Գառնիկ Շախկյան, էջ 137–142*) Հովի. Թումանյանի հինգերորդ զավակն էր, կուսակցական-պետական գործիչ, գրականագետ, լրագրող, թարգմանիչ «Заря Востока» հրատարակչությունում: Ծնվել է 1896 թվին Թիֆլիսում, սովորել Ներսիսյան դպրոցում: 1914 թվականին հանձնելով քննություն՝ Ներսիսյան դպրոցի 6-րդ դասարանից փոխադրվել է էջմիածնի Գեւորգյան ճեմարանի 5-րդ դասարան՝ որպես «թռչակառու սան»՝ Գեւորգ Ե Տփղիսեցի կաթողիկոսի միջնորդությամբ: Անդրկովկասի կառավարության նյութական օգնությամբ՝ բարձրագույն կրթությունը ստացել է Փարիզում՝ Սորբոնի համալսարանի փիլիսոփայության ֆակուլտետում, եւ 1925 թվին ավարտել այն: Ուսանողական տարիներին ընդունվել է Ֆրանսիայի կոմկուսի շարքերը, իսկ 1926-ին վերադառնալով Թիֆլիս՝ աշխատանքի է անցել Կոմունիստական կուսակցության Անդրերկրկոմում՝ որպես մամուլի բաժնի վարիչ, միաժամանակ՝ Բանֆակի տնօրեն: Զբաղվել է գիտական գործունեությամբ ԽՍՀՄ ԳԱ անդրկովկասյան մասնաճյուղում, ապա՝ Վրաստանի գիտությունների ակադեմիայում: Բանաստեղծական խառնվածքի տեր լինելով՝ թարգմանել է Ռաբինդրանատ Թագորի «Մահիկը» (1916 թ.), «Պարտիզպանը» արձակ բանաստեղծությունների ժողովածուն (*Վիեննա, 1922, Եր., 1955, 1961*), «Գիթան-ջալին» (*առաջինը՝ ռուսերենից, մյուսները՝ անգլերենից*): Թարգմանել է նաեւ Պուշկինի, Լավրենյովի եւ այլ գրողների երկերից: 1912-ին գրել է «Ինչ է գեղարվեստը» հոդվածը (*Գառնիկ Շախկյան, էջ 137–138*):

Շատ ընթերցողներ, նույնիսկ գրականագետները կարծել են, թե Թումանյանն իր որդուն Համլիկ է անվանել Շեքսպիրի Համլետի անունով՝ խիստ հափշտակված լինելով Շեքսպիրի ստեղծագործությամբ, որի համար էլ Վերնատան անդամները նրան մեծարանքով «Շեքսպիր» էին անվանում: Իրականում Թումանյանն իր որդուն «Համլիկ» է կոչել՝ շատ սիրելով Դսեղի կառույցների վիմագրություններում հաճախ հիշատակվող Մամիկոնյան տոհմի «Համլիկ» անունը: Այդպես է կոչել նաեւ 1893 թվի փետրվարին իր ծոցատետրերից մեկում ծրագրած ժամանակակից դրամայի հերոսին՝ Համլիկը «թթալից է եւ վեպեր է գրում... բարձր է ոչ հասարակական, այլ հոգեկան դիրքով, հզոր եւ առաքինի հատկություններով» (*Ս. Ինճիկյան. Հովհաննես Թումանյան, Եր., 1969, էջ 543*): Թվում է, թե այս դրամայի հերոսի կերպարով եւ «Համլիկ» անունով Թումանյանը նպատակ ուներ ամիսներ հետո սպասվող որդուն անվանակոչել եւ նրա ապագան կանխանշել, բայց 1894 թվի ծնված որդուն անակնկալ անվանում է «Արտավազը» եւ միայն 1896 թվի ծնվածին կոչում





Թումանյանների տոհմաճառը (Տեր-Թադևոսի ճյուղ): Գովհ. Թումանյանը՝ զավակների եւ ուրիշների հետ (1913 թ.)



«Համլիկ», որն իրապես էլ կյանքում, ինչպես կտեսնենք, օժտված էր դրամայի հերոսի բարոյական-հասարակական բնութագրով:

Չավակները շատ են անհանգստանում Թումանյանի առողջությամբ: Ուզում են, որ նաեւ հանգստանա, կտրվի լարված եւ հոգնատանջ առօրյայից: Ահավասիկ՝ Համլիկի 1910 թ. հուլիսի 28-ի նամակը Դսեղից՝ ջերմությամբ, արվեստով լեցուն. «Հենց այս րոպեին եմ վերադարձել Իգատակից: Մեր գյուղում քեզ էնպես են կարոտել, որ չեն կարողանում գրել... Էնքան են կարոտել աղբյուրները ու վշվշացող Դեբեղը, որ հավվել են ու մաշվել: Վշտում է Դեբեղը մոլի, ավելի պղտոր ու կատաղի, քան «Անուշուրմ» է, ավելի ծեր, քան «Մարո»-ում, ավելի չքմաղ ու քմահաճ, քան բոլոր պոեմներում: Հիմա ղվ է մնում, ղվ նկարագրի էդ Դեբեղի կատաղությունը, ղվ կարող է պատկերացնել էն ժայռերը խոր, խոր մոթերը ավելի կիտած, ավելի խոր, լայն... էդ պիտի լինի մի մեծ եւ հանճարեղ տաղանդ»:

Համլիկի նամակներում բարձրացված հարցերից շատերն ունեն ազգային հնչեղություն, ինչպես Անուշուրմանյանին ուղղվածը. «Մոտ օրերս գրելու եմ երկար հոդված լեզվի մասին: Հայոց լեզուն Հայաստանում նահատակված է, եւ դրա համար էլ ստիպված եմ զայրացած հոգվածներ գրել եւ քննության առնել ձեռքիս տակ գտնվող բոլոր «օրենքներն ու ծրագրերը», որ կազմել է Մինիստրների խորհրդի կառավարիչը – այսինքն՝ Գիգան...» (*ավագ քրոջ՝ Աշխենի ամուսինը*) (Թումանյանի ընտանիքի նամակահիմն, էջ 100): Սորբոնի համալսարանում սովորելիս Համլիկը հաճախ է մեկնում Շվեյցարիա՝ հանգստի կամ այլ նպատակով, մշտապես իր հետ պահելով հայրենի երկրի հանդեպ կարոտը եւ ջերմությունը. «Սիրելիք, Շվեյցարիայից, որի սարերն ու քարերը հենց են մեր Լոռու կողքին, դրկում են համբույրներ: Այսօր գնում եմ Փարիզ»: Կամ՝ «Գրում եմ Մետերլին կղզուց... 1–1/2 ժամով իջել ենք կղզի, շատ խոր ապրումներ ունեցա: Միշտ մի բան եմ հիշում – հայրենի տունը եւ նրա անփոխարինելիությունը: Օջախիս հետ չեն փոխի ոչ Անգլիան եւ ոչ էլ Ֆրանսիան» (Թումանյանի ընտանիքի նամակահիմն, էջ 106–107):

Որդիական պարտքի եւ սիրո բուռն դրսեւորմամբ է բուրումն Համլիկի 1923 թ. հուլիսի 30-ին, հիրավի, արցունքով գրված նամակը Ավ. Իսահակյանին. «Ավո ջան, մի բան եմ ուզում խնդրել, աղաչել քեզնից հանում մեր գրականության ու կուլտուրայի, հայրիկի սիրուն խնդրում եմ քո հիշողություններդ, զմրուխտե հուշերդ՝ օժված արցունքով ու խնդությամբ, վշտով ու ծաղկով, թոյնով ու գինիով, սիրով ու մահով լեցուն հուշերդ գրի առնես: Մանավանդ՝ Վերնատան մասին... Անթիվ

գոհարներ ու գանձեր ունես քո հուշերիդ մեջ... Գրի առ, Ավո ջան...»:

Համլիկի գրած նամակներից զգացվում է նրա ջերմագին մտերմությունը հատկապես կրտսեր քույրերի հետ եւ նրանց հանդեպ արտակարգ հոգատարությունը: Համլիկն էլ իր հոր հարազատ զավակն էր, եւ նրա նամակներում մեծ տեղ է գրավում ռուսամետությունը: Նա քույրերին հորդորում է լավ սովորել ռուսաց լեզուն, ծանոթանալ ռուս ժողովրդի մշակույթին՝ որպես աշխարհի մեծ մշակույթներից մեկին:

Համլիկը շատ է ուրախանում Սեդայի առաջադիմությամբ եւ ռուսերենի յուրացման մեջ ունեցած հաջողություններով. «Իմ քաղցրիկ Սեդիկս, շատ ուրախացա, լսելով քո պարապմունքներիդ, առաջադիմության եւ, նամանավանդ, քո ռուսերեն լեզվով զբաղմունքներիդ մասին: Ես միայն մի բան կարող եմ ասել, եւ իմ խորին համոզմունքով մեծ ճշմարտություն է սա. եւ զխավորը, հայրիկի ցանկությունն է, որ պետք է մոտ լինել ռուս ժողովրդին, նրա ոգուն, գրականությանն ու կուլտուրային, իսկ էս ամենը ձուլվում են նույն ժողովրդի լեզվում... Անշուշտ, ռուսերենի հետ (եթե ոչ ավելի լավ) պետք է իմանա քո լեզուն: Մեծ, շատ մեծ ժողովուրդ է ռուս ժողովուրդը, մեծ է իր հոգով, սրտով, ուժեղ է իր թափով, հեռատես է իր մտքով ու խորն է իր զգացմունքով: Գիտե՞ս, որ աշխարհքիս ամենաթարմ, ամենանոր, ջահել ժողովուրդն է, եւ նա պետք է գրավի էն մեծ տեղը, որն ունեն էսօր Ֆրանսիան եւ Անգլիան» (27.05.1923 թ.): «Իմ քաղցրիկ ու խելոք քույրիկս, շատ ուրախ եմ, որ վերջնականապես ընտրել ես մանկավարժությունը, պինդ բռնիր պոչիցը եւ էլ բաց մի թողնի (Սեդան հետագայում փոխել է մասնագիտությունը եւ դարձել բժշկուհի – Ա. Մ.): Մի բան ինձ դուր չի գալիս, որ տարվելով ռուսերենով, դու հայերենը մոռացել ես, գրում ես անուշադիր: Իմացիր, որ հայերենը մայրենի լեզուդ է, եւ պարտավոր ես լավ իմանալ: Իրիկունները մատի ու փակվիր քո սենյակում՝ կարդա, անվերջ կարդա... Հայ ուղղագրությունը պետք է փոխել, բայց ոչ էդ ձեռով. «յե» գրելու փոխարեն պիտի գրել «եւ», որ ճիշտ է եւ կարճ» (Թումանյանի ընտանիքի նամակահիմն, էջ 138):

1921 թ. հոկտեմբերի 4-ին Ավ. Իսահակյանին Թումանյանի գրած նամակը, որում Հայաստանի կառավարության հանձնարարությամբ Իսահակյանին Հայաստան է հրավիրում, Վենետիկ (Իրավացի չէ Գ. Շախկյանը՝ գրելով, թե Թումանյանի նամակը Ավ. Իսահակյանին «Փարիզ է հասցրել Համլիկը» (էջ 141): Իսահակյանն այդ ժամանակ բնակվում էր Վենետիկում: Ուշագրավ է, որ Ե. Չարենցը 1925 թվին նույնպես Վենետիկում է հյուր եղել Իսահակյանին, որից հետո գրել է «Էլեգիա՝ գրված Վենետիկում»



բանաստեղծությունը՝ իբրև պարողիա Իսահակյանի այդ ժամանակվա բանաստեղծական խոհերին, ինչպես ցույց են տվել իմ «Սուրճ կամ Չնդան (Գյոթե-Իսահակյան աղերսի շուրջ)» («Բանբեր Երեւանի համալսարանի», 1979, № 2, էջ 140–153) եւ «Գյոթեն Ավետիք Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ եւ նրա բանաստեղծական ընկալմամբ» ուսումնասիրություններում («Գրականագիտական եւ բանասիրական ուսումնասիրություններ» (գիրքը նվիրվում է Էդվարդ Ջրբաշյանի 80-ամյակին), Եր., 2004, էջ 76–113)) է հասցրել Համիլը. «Ավո ջան. Ստացել եմ նամակդ: Ասում են՝ եթե հարմար ժամանակ է՝ կանչիր, ես կգամ: Հարմար ժամանակը՝ ես չգիտեմ դու որ ժամանակին ես ասում, բայց ասում եմ. – Արի: – Արի, Ավո ջան: Մեզ համար հարմար ժամանակ չեղավ եւ գուցե չլինի էլ, բայց արի: Կգաս, կտեսնես մեր աշխարհըը վերված, մեր ժողովուրդը կոտորված, կենդանի մնացածն էլ կոտորված, ջարդված, մեր հարազատների ու ընկերների շրջանները նոսրացած: Կտեսնես թե աշխարհքի էս ծով վշտից ինչ ահագին բաժին է ընկել առանձնապես ինձ ու քեզ, բայց արի: Ես գիտեմ, որ էդտեղ էլ քեզ համար հարմար բան չկա, ոչ տեղ, ոչ ժամանակ, ոչ շրջան, ոչ միջոց: Վերջապես՝ երեւի կարոտել ես մեր հող ու ջրին, քո հարազատներին ու ընկերներին: Էդ ամենի հետ միասին քեզ պետք է ասեմ, որ մեր այժմյան կառավարությունը շատ ավելի լավն է՝ քան կարող ես երեւակայել: Մանավանդ գրականությունն ու գեղարվեստը երբեք էսքան ուշադրության առարկա չեն եղած մեր աշխարհքում: Մինչեւ իմ նամակի քեզ հասնելը դու արդեն իմացած կլինես, որ մի շարք գրողների ու գեղարվեստագետների կենսաթոշակ են նշանակել, իսկ շուտով կիրատարակվի եւ կիմանաս, որ տալիս են ամեն արտոնություն, ամեն հարմարություն ու հնարավորություն: Նրանց թվում կկարդաս եւ քո անունը: Քեզ համար խոսել ենք բոլոր կոմիսարների հետ, առանձնապես լուսավորության կոմիսարի եւ նախագահի, Մյասնիկյանի, որը քեզանից նամակ ուներ: Եվ ինձ հանձնարարել են, որ քեզ կանչեմ, որ դու կունենաս ամեն հեշտություն, ինչ որ իրենք կարող են տալ: /.../

Իմ Համիլին էլ գալիս է էդ կողմերը – իբրև թե ուսանելու: Չգիտեմ ուսանելը կհաջողի թե չէ, բայց գոնե մի քիչ շունչ կքաշի, շատ է տանջվել: Թե պատահես – օգնիր քո խորհուրդներով: Նրա հետ եմ դրկում նամակդ: Դե արի, Ավո ջան: Իսկ մինչեւ գալը կարոտով համբույրներ ենք դրկում Չուչիկին, Սոֆիկին ու քեզ: Քո Օհաննես» (Յովհաննես Թումանյան. Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հատոր 4-րդ, Եր., 1969, էջ 421–423):

Եիշտ է՝ Համիլկն արտասահմանում հանդիպել է նաեւ հայ գործիչների, որոնց հետ շփվելը կարող էր հտրիրդային

ՆԳԺԿ-ի գործակալներին առիթ տալ հակախորհրդային գործունեության մեջ կասկածելու համար, բայց նրա նամակներն այս տեսակետից եւս որեւէ հիմք չեն տալիս նման նկատառումների: Օրինակ՝ 1923 թվի հունիսի 13-ի նամակով նա Արշակ Չոպանյանին հարցնում է, թե «Եի՛շտ է, որ Վարդգես Ահարոնյանը մեկին ապտակել է Սորբոնում երեկոյթից հետո: Այդ տղան այնքան անկիրթ է ու ստոր... որ ես ամեն ինչ սպասում եմ նրանից... Երեւակայեցե՛ք 3 օր առաջ նամակ եմ ստանում եւ ամենաստոր խոսքերով, ցինիկ արտահայտություններով ինձնից պահանջում է 1922 թվին իր տանը երբեմն ճաշելու համար վարձատրություն... Եվ դ՛ր մարդն է իր տանը ճաշող հյուրից, բարեկամից փող պահանջում, այն էլ 1 տարի հետո... Ես մի անգամ ընդմիշտ կտրեցի էդ «տիպի» հետ բոլոր կապերս եւ անչափ ուրախ եմ» (Ալմաստ Չաքարյան. Եղիշե Չարենց. Կյանքը, գործը, ժամանակը, գիրք 1, Եր., 1997, էջ 130): Այդ մասին Համիլը պատմել է Չարենցին Փարիզում իրենց հանդիպման ժամանակ՝ 1925 թ. ապրիլի 5-ին: Չարենցը «կարեկից ջերմությամբ հանդարտեցրել-մխիթարել է, պատմելով նույն Վարդգեսի իրեն պատճառած խանդոտ նենգություններից ու դառնություններից...»:

1923 թվի սկզբին Վիեննայում լույս է տեսնում Ռաբինդրանատ Թագորի «Պարտիզպանը» գիրքը՝ անգլերենից Համիլի թարգմանությամբ: Այս առթիվ Նվարդը հիշում է. «1923. Մարտի 7. «Երեկոյան Արեգը բերեց Ռաբինդրանատ Թագորի գիրքը՝ «Պարտիզպանը», որ նոր էր լույս տեսել Վիեննայում, Համիլի թարգմանությամբ: Հայրիկը շատ ուրախացավ, հուզվեց, աչքերը լցվեցին, կարոտ հայացքով նայեց Համիլի լուսանկարին, պենսնեն դրեց աչքերին, գիրքը վերցրեց ու սկսեց թերթել: Շատ գոհ էր, որ արդեն տպագրվել է: Գիրքը արտաքուստ շատ հավանեց: Կարդացինք առաջաբանը, այնքան էլ չհավանեց: Որոշ դիտողություններ անելուց հետո կարդացինք թարգմանություններից մի քանի հատված: Որոշ հատվածներ հավանում էր, իսկ երբեմն էլ ուղղումներ անում եւ դիտողություններ: Կարծիք հայտնեց, որ Համիլը լավ լեզու ունի եւ դեռ կկավազնի: Ամբողջ գիշեր խոսում էր Արեւելքից եւ Թագորից:

Ռաբինդրանատ Թագորը շատ է նուրբ ու գեղեցիկ: Դեմքի արտահայտությունը Լոնգֆելլոյին է հիշեցնում. խոշոր դեմք է անպայման, բայց, իհարկե, Գյոթեի մեծությունը չունի: Իմ եւ Թագորի մեջ, մեր վերաբերմունքի մեջ դեպի աներեւոյթը – մեծ տարբերություն կա. ես առանց ակնածության եմ հետը խոսում, դիմում, մեջս երկյուղ չկա, իսկ Թագորը՝ երկյուղով: /.../» (Նվարդ Թումանյան, էջ 306):



Համլիկը հոր մահվան կապակցությամբ Փարիզից վերադարձել է Թիֆլիս: Նա հաճախ այցելում էր Շահումյան եղբոր եւ նրա ընկերների հետ հանդիպելու եւ պատմում Փարիզի, Ֆրանսիայի եւ ֆրանսիացիների մասին: Բայց կանցնէր արդյոք նրա մտքով, որ մի օր էլ այդ զրույցները կորակավորվեն որպես հակախորհրդային լրտեսություն:

Համլիկ Թումանյանն առաջին անգամ բանտարկվել է 1935 թ. նոյեմբերի 4-ին (*կալանքի վերցվել մարտին*) տեռորիստական գործունեություն ծավալելու եւ խորհրդային կարգերը տապալելու կոչ անելու կեղծ մեղադրանքով: Դրանք, բնականաբար, չհաստատվելով՝ ազատ է արձակվել խՍՀՄ ՆԳՄ-ի հատուկ խորհրդակցության որոշմամբ՝ 1936 թ. հունիսի 10-ին: Երկրորդ անգամ բանտարկվել է 1937 թ. հունիսի 11-ին՝ ավագ եղբայր Մուշեղի հետ միասին՝ լրտեսության եւ հանցագործության նախապատրաստման նույնպես շինծու մեղադրանքով, 1937 թ. սեպտեմբերի 13-ին խՍՀՄ Գերագույն դատարանի ռազմական կոլեգիայի արտագնա նիստի վճռով դատապարտվել է զննակահարության, ի կատար է ածվել հենց նույն օրը՝ 13.09.1937 թ.: Երբ Օլգա Թումանյանը գնում է իր դիմումի հետքերով՝ որդիների մասին տեղեկություն ստանալու, նրան հայտնում են, թե Համլիկը «ուղարկված է հեռու լագեր, «без переписки»»: Ժամանակակիցները (*Ծերուն Թորգոմյան, Պահարե, Լեւոն Մելիքսեթ-Քելե*) պատմել են, որ Թիֆլիսի պետանվտանգության բանտում ծեծի եւ կտտանքների պայմաններում ստիպել են Համլիկ Թումանյանին ստորագրել կեղծ ցուցմունքների տակ, իբր ինքը եղել է ֆրանսիական լրտես, ինչ է թե սովորել է Սորբոնի համալսարանում, սակայն նա անդրդվել է մնացել մյուս մեծ լռեցող՝ Արամայիս Երզնկյանի նման, որին նույնպես կյանքի գնով ստիպել են կեղծ ցուցմունքներ տալ ակադեմիկոս Ալեքսանդր Թամանյանի վերաբերյալ, սակայն նա էլ, եզակիների թվում, կուլ չի գնացել կտտանքներին, չի դավաճանել իր համոզմունքներին: Հովի. Թումանյանի կրտսեր եղբոր՝ բռնադատված Վահան Թումանյանի «հանցանքներից» մեկն էլ համարել են այն, որ նա «ներկայուն սերտ կերպով կապված է իր եղբոր տղա՝ Համլիկ Թումանյանի հետ, որ որպես տրոցկիստ բանտարկված է»:

1955 թ. մայիսի 28-ին խՍՀՄ Գերագույն դատարանի Զինվորական կոլեգիայի որոշումով Համլիկ Թումանյանը հանցակազմի բացակայության հետեւանքով անմեղ է ճանաչվել, արդարացվել:

Արեգ Թումանյանը (*Գառնիկ Շախկյան, էջ 149–151*) մեծ գրողի ութերորդ զավակն էր՝ պետական-կուսակցական գործիչ: Ծնվել է 1900 թվին Թիֆլիսում: Արեգ անունը, ինչպես նշում է Նվարդը, առաջարկել է Ղ. Աղայանը. «Հայրիկն



Արեգը՝ դստեր հետ

Աղայանին գրել էր, թե մի երեխա էլ ավելացավ, եւ ստացել պատասխան. թե աղջիկ է, անունը դիր Արեգնազան, թե տղա է՝ Արեգ»: Արեգը կրթությունը ստացել է Թիֆլիսի Ստ. Լիսիցյանի գիմնազիայում (*ինչպես եւ՝ Համլիկը*): Դեռեւս աշակերտական տարիներից հարել է Կոմունիստական կուսակցության գաղափարներին, որի շարքերն է ընդունվել 1917-ին: 1920 թվից սկսած վարել է պետական եւ կուսակցական պաշտոններ: Եղել է 2-րդ բանակի քաղվարչության պատասխանատու աշխատող, 1925-ից տեղափոխվել է Բաթումի՝ որպես դիվիզիայի կոմիսար: Դասավանդել է Անդրկովկասի ռազմական հետեւակային դպրոցում: 1928-ից աշխատել է Թիֆլիսի կուսըջկոմում: 1933 թվին ավարտել է Մոսկվայի Կարմիր պրոֆեսուրայի ինստիտուտի պատմության ֆակուլտետը: Աշխատել է Հայաստանի կոմկուսի կենտկոմի ագիտպրոպագանդայի բաժնում: 1933–1937 թթ. աշխատել է ՀամԿ(Բ)Կ կենտկոմի գյուղատնտեսության բաժնի վարիչի առաջին տեղակալ, միաժամանակ դասավանդել Մոսկվայի Արեւելյան ժողովուրդների համալսարանում:

Արեգը բանաստեղծական ձիրք է ունեցել, նուրբ հումորը եւ քնարական ոգին հարազատ են եղել նրան: Նամակում նա ներշնչանքով է ներկայացնում Սեւանի հմայքը.



«Չրաշալի է Սեւանա լիճը, երբ արեւի մայր մտնող ճառագայթները օրոր են ասում վճիտ ալիքներին: Չքնաղ է Սեւան կղզին, երբ լուսնի շողերը ընկնում են միրհող ալիքների վրա», եւ այստեղ հումորով ընդհատում է մկարագրությունը՝ «Մի խոսքով, եւ թողնենք Յովհաննէս Թումանյանին, որ շարունակի» (*Գառնիկ Շախկյան, էջ 150*):

1931 թվի հունվարին Աշխենին գրած նամակից երեւում է, որ Արեգն աշխատություն է պատրաստում Թումանյանի մասին, որը պետք է բաղկացած լիներ 13 գլխից: Փիլիսոփայական ֆոնի վրա մտադիր էր բացահայտել բանաստեղծի արվեստի խորությունը, «վերլուծել նրա աճի շարժընթացի մեջ՝ դիալեկտիկական մոտեցմամբ... Թումանյանը դիալեկտիկորեն հետեւողական է: Կրոնից՝ աթեիզմին եւ դեիզմին, ազգայնականությունից՝ ինտերնացիոնալիզմին եւ կոսմոպոլիտիզմին, նահապետական հասարակարգից՝ խորհրդային հասարակարգին եւ կոմունիզմին: Սրանում է Թումանյանի վիթխարի աճը... Պետք է դիտարկել, թե ինչպես է Թումանյանն անցել այդ ուղին, ինչպես է հաղթահարել», սակայն չհասցրեց իրագործել (*Գառնիկ Շախկյան, էջ 150*):

Արեգի մասին դերասան Պահարեն շատ ուշագրավ վկայություն է թողել. «Որդիներից մեկը՝ Արեգը, «տուլստոյական» էր, միս չէր ուտում՝ կենդանիներին մորթելը համարելով մահացու մեղք: Նրա համար էլ առանձին ճաշ էին պատրաստում» (*Գառնիկ Շախկյան, էջ 150*):

Արեգ Թումանյանը ձերբակալվել է 1937-ին, 1938 թ. հունիսի 14-ին ԽՍՀՄ Գերագույն դատարանի Չինվորական կոլեգիայի կողմից դատապարտվել է գնդակահարության որպես «ժողովրդի թշնամի եւ արտասահմանյան լրտես», ինչ էլ թե անձնական ծանոթություն եւ կապեր է ունեցել հայ մտավորական գործիչների (*Անդրանիկ, Լեւոն Շանթ, Նիկոլ Աղբալյան, Արշակ Չոպանյան*) հետ: Սահապատիժն ի կատար է ածվել հենց նույն օրը՝ 14.06.1938 թ.: 1955 թ. մայիսի 28-ին՝ հանցակազմի բացակայության հետեւանքով ճանաչվել է անմեղ եւ արդարացվել է: Հարազատներն ավելի վաղ տեղեկացվել են, թե իբր պատիժը կրելիս մահացել է 1939 թ. օգոստոսի 13-ին (*Գառնիկ Շախկյան, էջ 150*):

Հարցմանը միաժամանակ պատասխանել են, որ 1991–1992 թթ. Վրաստանի ԱԳԿ-ի վարչական շենքի հրդեհման հետեւանքով ոչնչացվել են ողջ արխիվային ֆոնդերը, այդ թվում՝ Խորհրդային իշխանության տարիներին բռնադատված եւ հետագայում արդարացված անձանց, որոնց մեջ են եղել նաեւ Մուշեղ Թումանյանի եւ Համլիկ Թումանյանի քրեական գործերը:

Այսպիսին է հայ Մեծ բանաստեղծի չորս որդիների եղերական ճակատագիրը: Քուրդ վարձկանների ձեռքով

1918 թվին կիսամոռոթ արված եւ գետը նետված 24-ամյա տաղանդավոր արվեստագետ Արտավազը, իսկ նրա մյուս երեք որդիները՝ իբրեւ բարձր մտավորականներ, լծվեցին «Նոր աշխարհի» կառուցմանը, մի իրավակարգի, որի ամենակեղծավոր կարգախոսն էր՝ «Ամենաթանկ կապիտալը մարդն է»: Եվ ահա, դժբախտաբար, 1937–1938 թվերին նրանք, բոլորովին անմեղ, պետական անողոք տեռորի դատավճռով մահապատժի դատապարտվեցին — Համլիկը եւ Արեգը հենց դատապարտման օրն էլ գնդակահարվել են, իսկ Մուշեղը իբր ինքնասպան է եղել աքսորում: Այսպիսով Թումանյանի չորս որդին էլ զոհ գնացին բերանն արնոտ մարդ-գազանին, որի մասին գրել է բանաստեղծ-հայրը թե՛ իր նշանավոր քառյակում եւ թե՛ մեկուկես միլիոն հայերի գազանային ոչնչացմանը նվիրված «Հոգեհանգիստ» բանաստեղծության մեջ.

*Բերանն արնոտ Մարդակերը էն անբան  
Հազար դարում հագիվ դառավ Մարդասպան.  
Ձեռքերն արնոտ գնում է նա դեռ կամկար,  
Ու հեռու է մինչեւ Մարդը իր ճամփան:*

(1918 թ.)

#### ՀՈԳԵՀԱՆԳԻՍՏ

*Ու վեր կացա ես, որ մեր հայրենի օրենքովը հին՝  
Վերջին հանգիստը կարդամ իմ ազգի անբախտ զոհերին,  
Որ շեն ու քաղաք, որ սար ու հովիտ, ծովից մինչեւ ծով  
Մարած են, մեռած, փրռված ու ցրրված հազար հազարով...  
Ու կըրակ առա հայոց հրդեհի կարմիր բոցերից,  
Էն խաղաղ ու պաղ երկնքի ծոցում վառեցի նորից  
Մասիսն ու Արան, Միփանն ու Սըրմանց, Նեմրուք, Թանդուրեք,  
Հայոց աշխարհի մեծ կերոմները վառեցի մեկ-մեկ,  
Սուրբ Արագածի կանթեղն էլ, ինչպես հեռավոր արեւ,  
Անհաս, անընվազ, միշտ վառ ու պայծառ, իմ գըլխի վերեւ...*

*Կանգնեցի խոժոռ, մենակ ու հաստատ, Մասիսի նըման,  
Կանչեցի թըշվառ էն հոգիներին՝ ցըրված հավիտյան  
Մինչեւ Միջագետք, մինչեւ Ասորիք, մինչեւ Ծովն հայոց,  
Մինչեւ Հելլեսպոնոս, մինչեւ Պոնտոսի ափերն ալեկոծ:  
– Հանգեք, իմ որբեր... իզո՛ր են հուզմունք, իզո՛ր եւ անշահ...  
Մարդակեր գազան՝ մարդը՝ դեռ երկար էսպես կըմնա... /.../  
(1915 թ.)*

**Ալբերտ ՄՈՒՇԵՂՅԱՆ**  
**Բանասիրական գիտ. դոկտոր**



150



# «Սասնա ծռեր» էդոսի թումանյանական մշակումը

Մագույն ժամանակներից հայ ժողովուրդը բանավոր եղանակով հորինել է բազմաթիվ ստեղծագործություններ՝ առասպելներ, գրույցներ, հեքիաթներ, առակներ, հանելուկներ, ծիսական, օրորոցային, ռազմի, աշխատանքային երգեր եւ այլն, որոնց շարքում բացառիկ արժեք ունի «Սասնա ծռեր» դյուցազներգությունը (դյուցազնավեպ, էպոս): Էպոսի հյուսվածքում, որտեղ հրաշապատումն ու իրականը հաճախ ներկայացվում են միմյանց զուգորդված, պահպանվել են վաղնջական ժամանակների առասպելական ու պատմական անձանց վերաբերող հիշողություններ, որոնք հաստատում են այս ստեղծագործության հնությունը: Բայց «Սասնա ծռերը» վերջնականապես ձևավորվել է VIII-X դարերում տեղի ունեցած պատմական մեծ իրադարձությունների ընթացքում՝ որպես արաբ զավթիչների դեմ հայության մղած տեսական պայքարի արդյունքում նվաճած անկախության գեղարվեստական արտահայտություն: «Դիցաբանական հերոսի եւ ընդհանրապես դիցաբանության պատմականացման ընթացքն ակնհայտ է: Բայց դա երեւոյթի մի կողմն է միայն: Նրա անսովոր բարդության տեսակետից շատ կարելու է նկատել, որ նա ոչ թե մեկ, այլ մի ամբողջ շարք դարաշրջանների արդյունք է», — գրում է Գ. Գրիգորյանը (Գ. Գրիգորյան, *Էպոսի ժանրային հատկանիշները, Երեւան, 1985, էջ 27*):

Վիպերգի հիմքում ընկած են բազմաթիվ ապստամբություններ, որոնք հայերը մղել են արաբական խալիֆաթի նվաճողական քաղաքականության դեմ (Ա. Դուրխանյան, *Չայ գրականության պատմություն, Երեւան, 2006, էջ 54*):

Սակայն միայն դրանով չի սպառվում մեր էպոսի բովանդակությունը. այն չի սահմանափակվում միայն պատմական դեպքերի պատկերմամբ: «Սասնա ծռերի» մյուսը կուտակվել է դարերով:



Գործ Դ. Կոչոյանի

Ավելի քան հազար տարի «Սասնա ծռերի» ստեղծմանը մասնակցել են ժողովրդական վիպասացների բազում սերունդներ: Նրանց ստեղծագործական երեւակայությամբ «Սասնա ծռերը» շարունակ հղկվել, հարստացել է նորանոր միջադեպերով եւ բազմաթիվ պատումներով հասել նոր ժամանակներին: Լինելով հայության տարբեր սերունդների ստեղծագործական ձիրքի եւ դարավոր կենսափորձի արդյունքը՝ «Սասնա ծռերն» արտացոլում է ժողովրդի հավաքական մտածողությունը, կենսասիրությունն ու բարոյական ըմբռնումները, ազատասիրական ոգին: Էպոսում հետեւողականորեն ընդգծվում եւ պաշտպանվում է հերոսական պայքարով ու հաղթանակով սեփական երկրի անկախությունը պահպանելու գաղափարը:

«Սասնա ծռեր» կամ «Սասունցի Դավիթ» հայ ժողովրդական հերոսավեպը վիպասացների եւ բանահավաքների կողմից կոչվել է նաեւ «Սասնա փահլեւաններ», «Սասնա տուն», «Զոջանց տուն», «Սասունցի Դավիթ կամ Միերի





Գործ Ե. Քոչարի

դուռ», «Դավիթ եւ Միեր», «Դավթի պատմություն», «Դավթի հեքիաթ» եւ այլն:

Էպոսի հերոսներից Սանասարի եւ Բաղդասարի մասին հնագույն գրավոր ավանդությունը պահպանվել է Աստվածաշնչում (Թագավորաց չորրորդ, ԺԹ), հետագայում Մովսես Խորենացու (գիրք Ա, ԻԳ) եւ Թովմա Արծրունու (Թովմա Արծրունի եւ Անանուն, «Պատմություն Արծրունյաց տան») երկերում: «Անհծված եւ ժայռի մեջ փակված հերոսի արմատները հասնում են խորին հնադար, իսկ Սանասար ու Բաղդասարի սյուսթեն կար արդեն Հին Կտակարանում... Բայց ձեւավորման ժամանակի հանգամանքը չի կարելի թերագնահատել»,— գրում է Ա. Եղիազարյանը (Ա. Եղիազարյան, «Սանա ծռերի» պոետիկան, Երեւան, 1999, էջ 3):

Դավթի եւ Խանդուբի մասին գրույցների, Սասունում եղած իրեղեն ապացույցների հիշատակություններ կան XVI դ. պորտուգալացի ճանապարհորդների (Ա. Տենրեյրո, Մ. Աֆոնսո) ուղեգրական նոթերում: Ուշհայկական աղբյուրների թռուցիկ հիշատակությունները վերաբերում են XIX դ. հանդիպող վեպի հերոսների անուններով տեղավայրերին (Խանդուբի ձոր, Խանդուբի բերդ, Դավթի թշնամիների գերեզմանները Խլաթի մոտակայքում):

«Սասնա ծռերը» հայտնաբերել եւ ամբողջությամբ գրառել է Գարեգին Սրվանձտյանցը 1873 թվականին Մշո Առնիստ գյուղում՝ երեսփոխան Կրպոյից, եւ հրատարակել Կ. Պոլսում («Գրոց ու բրոց» եւ «Սասունցի Դավիթ կան Միերի դուռ», 1874 թ.): Երկրորդ տարբերակը 1886 թվականին Էջմիածնում գրի է առել Սանուկ Աբեղյանը՝ Նախտ

քեռի Մուկացուց եւ հրատարակել Շուշիում («Դավիթ եւ Միեր», 1889 թ.): Նորանոր տարբերակներ են գրառել Գ. Հովսեփյանը, Խ. Դադյանը, Ս. Հայկունին, Ա. Աբեղյանը, Ե. Լալայանը, Կ. Մելիք-Օհանջանյանը, Ա. Ղանալանյանը եւ ուրիշներ:

1938–1939 թթ. «Սասնա ծռերի» հազարամյա հորեւյանի առթիվ մինչ այդ գրառված 60-ից ավելի պատումների հիման վրա Մ. Աբեղյանի, Գ. Աբովի, Ա. Ղանալանյանի խմբագրությամբ հյուսվել-կազմվել է մեկ միասնական համահավաք բնագիր («Սասունցի Դավիթ», 1939 թ.): Վեպի մեկ այլ համահավաք բնագիր է կազմել Տ. Հիթունին Փարիզում («Սասունական», 1942 թ.):

«Սասնա ծռերը» ավանդվել է բանավոր, եւ նրա բնագրերը XIX–XX դդ. տարբեր վիպասաններից գրառված տարբերակներ են, որոնք կառուցվածքով, լեզվաբարբառաւիճ եւ վիպական ներքին հատկանիշներով բաժանվում են տիպաբանական-տեղագրական երեք մեծ խմբի՝ Սասնա, Մշո եւ Մուկաց: Նախնական պարզ ու կուռ տիպը հավանաբար եղել է Սասունինը, որի տարածումից էլ ստեղծվել են մյուս տարբերակները:

Էպոսում գործում է վիպական հերոսների չորս հիմնական սերունդ՝ Սանասար եւ Բաղդասար, Մեծ կամ Ջոջ Միեր (երբեմն՝ Առյուծաձեւ Միեր), Դավիթ (Թլու, Թլոր, Թլվատ, Թառլան մականուններով) եւ Փոքր կամ Պստիկ Միեր: Հերոսների այս չորս սերունդը միմյանց հետ կապված են ազգակցական կապերով:

«Սասնա ծռերի» ամենաբնորոշ գիծը հերոսական անպարտելի ոգին է՝ պայմանավորված նրա մախահիմքում ընկած առասպելական դյուցազունների սխրանքներով եւ հայ ժողովրդի՝ իր ոսոխների, հատկապես արաբական բռնակալության դեմ մղած դարավոր պայքարով:

«Սասնա ծռերի» գրական մշակումներն սկսվել են դեռեւս 1890-ական թվականներից, սակայն Դավթի ճյուղի լավագույն մշակունը համարվում է Հովհաննես Թումանյանինը («Սասունցի Դավիթ», 1903 թ.): Փոքր Միերի ճյուղը բանաստեղծական մշակման են ենթարկել ռուս բանաստեղծ Ա. Կուլեբյակինը («Միերի դուռ», Թիֆլիս, 1916 թ.) եւ Ա. Իսահակյանը («Սասնան Միեր», 1922 թ.): Դավթի ճյուղը մշակել է նաեւ Եղիշե Չարենցը (Սասունցի Դավիթը», 1933 թ.) եւ ուրիշներ:

Էպոսի ամբողջական, մշակված տարբերակը 1939 թ. թարգմանվել է ռուսերեն: Համահավաք բնագիրը թարգմանվել է ֆրանսերեն, չինարեն, անգլերեն (թարգմանիչ՝ Լեւոն-Ջավեն



Սյուրմեյան), գերմաներեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն եւ այլ լեզուներով:

Մեր էպոսը թարգմանվել է բազմաթիվ լեզուներով եւ ենթարկվել գեղարվեստական մշակման՝ արձակ եւ չափածո: «Սասունցի Դավթի» մշակման փորձեր են կատարել Ս. Մանդինյանը (*Ազգային դյուցազնական աշխարհ, Թիֆլիս, 1880*), Գ. Ճաղարբեգյանը (*Գ. Ճաղարբեգյան, Սասունցի Դավթի դյուցազն, Թիֆլիս, 1895*), Գ. Բալասանյանը (*Գ. Բալասանյան, Առյուծածեւ Միեր, Մոսկվա, 1889, Ասլի Մելիք եւ Սանասար, Թիֆլիս, 1898, Սասունցի Դավթի, Թիֆլիս, 1904*) ու Լ. Մանվելյանը (*Լ. Մանվելյան, Սասունցի Դավթի եւ Սարա Մելիք, «Սուրճ», Թիֆլիս, 1905, N 4–5*): Նշված մշակումները, սակայն, գեղարվեստական մեծ արժեք չեն ներկայացնում եւ ուշագրավ են սոսկ որպէս էպոսի մշակման նախափորձեր:

«Սասունցի Դավթի» հազարամյա հորելյանը 1939 թ. առիթ հանդիսացավ նաեւ այլ մշակումների ստեղծման մի շարք գրողների կողմից՝ Վ. Վաղարշյան, Սարմեն, Գ. Շիրազ, Ս. Տարոնցի, Ա. Շայբոն եւ այլն (*Վ. Վաղարշյան, Սասունցի Դավթի, Երեւան, 1938, Սարմեն, Խանդուխտանում, Երեւան, 1939, Գ. Շիրազ, Վերածնունդ, Երեւան, 1939, Սողոմոն Տարոնցի, Դավթի երգը, Երեւան, 1946, Ա. Շայբոն, Զոջանց Դավթի, Երեւան, 1939*): Զարկ է նշել նաեւ Կ. Սիտալի, Մ. Խերանյանի, Ն. Զարյանի, Տ. Զիթունու կատարած մշակումները (*Կ. Սիտալ, Սասնա ծռեր, Երեւան, 1957, Մ. Խերանյան, Սասնա տուն, Երեւան, 1958, Ն. Զարյան, Սասունցի Դավթի, Երեւան, 1966, Կ. Զիթունի, Սասունական, Փարիզ, 1943*): Հայ ժողովրդական էպոսի իրենց բարձրարվեստ մշակումներով առանձնանում են մեր դասական գրականության երեք մեծ ներկայացուցիչները՝ Դավթիանցի թուրմանյանը (*Գ. Թումանյան, Սասունցի Դավթի, Երեւան, 1958*), Ավետիք Իսահակյանը (*Ա. Իսահակյան, Սասնա Միեր, Երկեր, հ. 2, Երեւան, 1958*) եւ Եղիշե Զարենցը (*Ե. Զարենց, Գիրք ճանապարհի, Երեւան, 1933*):

Թումանյանը հավասար սիրով ու հափշտակությամբ է վերաբերվել ժողովրդական հեքիաթներին, երգերին, լեգենդներին ու ավանդույթներին: Վիպական բանահյուսության ասպարեզում Թումանյանի գեղարվեստական մշակումների մեջ մեծագույն նվաճումներից մեկը նրա «Սասունցի Դավթի» պոեմն է: Բանաստեղծը ստեղծագործական մեծ աշխատանք է կատարել «Սասունցի Դավթի» վրա: Թեւեւ էպոսի իր մշակումը հրապարակ դուրս եկավ 1902 թ., Թումանյանը, սակայն, մինչեւ իր կյանքի վերջն էլ հետաքրքրվում էր էպոսով:

Նա բանագետի խորաթափանցությամբ ուսումնասիրել է միջազգային վիպերգությունը ու քաջածանոթ էր աշխարհի շատ ժողովուրդների էպոսներին: Պատահական չէ, որ նա թարգմանել ու փոխադրել է նաեւ ռուսական էպոսի եւ սերբական էպոսի առանձին կտորներ, ինչպէս նաեւ Հյուսիսային Ամերիկայի հնդիկների վիպական երգերի վրա հիմնված Գ. Լոնգֆելտրի «Հայավաթի երգից» հատվածներ (*Գ. Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 10, Երեւան, 1999, էջ 215*):

Բանաստեղծի առանձնահատուկ վերաբերմունքն էպոսի նկատմամբ պայմանավորված էր նրանով, որ էպոսը պատմում է ոչ միայն ժողովրդի հերոսական անցյալի մասին, այլեւ նրա պատմության գեղարվեստական արտացոլումն է: Էպոսի հիմքում սովորաբար դրված են լինում պատմական կարեւորագույն իրադարձություններ, ժողովրդի մղած հերոսական պայքարն իր ազատության համար: Էպոսի բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը նրանում պատմության ու երեւակայության միախառնումն է: Հենց երեւակայությունն էլ, արտացոլելով ժողովրդի պատմական գիտակցության որոշակի աստիճանը, նույնպէս ինչ-որ չափով պատմական է: Ժողովրդի կյանքն էպոսում արտացոլված է իր ամբողջ լայնությամբ ու բազմազանությամբ: Ահա թէ ինչու ծանոթանալով որեւէ ժողովրդի էպոսին՝ մենք քաղում ենք բազմաթիվ տեղեկություններ նրա հոգեբանության, մտածողության, բարքերի, կենցաղի, սովորույթների մասին, այն բնության մասին, որը շրջապատում է էպոսի հերոսներին եւ օգնում՝ հասկանալու նրանց, ժողովրդի բանաստեղծական, հոգեւոր մշակույթի, նրա պատկերավոր մտածողության, գեղագիտական աշխարհընկալման մասին եւ այլն:

Թումանյանի մի շարք հոդվածներից ու ճանապարհորդներից երեւում է, որ նա խորապէս ընկալել է էպոսի ժանրային առանձնահատկությունները: Մի առիթով նա գրել է. «Ժողովուրդների էպոսներին մոտեցող մարդիկ պետք է լավ իմանան եւ միշտ հիշեն մի օրենք, որ ժողովրդական էպոսի համար ժամանակ ու տարածություն եթէ կան, ապա կան հսկայական չափերով. եւ միջավայր էլ եթէ կա,— էլ էլ ամենից առաջ ամբողջ մարդկային կյանքն է ու մարդկության պատմությունը» (*Թումանյանը քննադատ, Երեւան, 1939, էջ 447*):

Անդրադառնալով հայկական էպոսին՝ Թումանյանը նշում է. «Հայկական էպոսը հայ ցեղի ապրած կյանքի ու հոգեկան կարողությունների հոյակապ գանձարանն ու իր մեծության անհերքելի վկայությունն է աշխարհքի առաջ: Դեռ





չեն գտնված հայկական էպոսի բոլոր ճյուղերը, գտնվածն էլ քիչ է ուսումնասիրված եւ շատ մթին տեղեր ունի, որոնց լուսավորությունով զբաղվում են թէ մասնագետ բանասերներ, թէ սիրողներ» (*Մուսն տեղում*, էջ 446): Պահպանվել է Թումանյանի սեւագիր մի ուսումնասիրությունը՝ նվիրված հայկական էպոսին, որտեղ, չնայած մի շարք հնացած ու մերժելի տեսակետների, Թումանյանը հայկական հին ու նոր բանահյուսության, Հին Արեւելքի ու եվրոպական ժողովուրդների բանահյուսական նյութերի համեմատական քննությամբ ուշագրավ դիտողություններ է անում:

Թումանյանը «Սասունցի Դավիթ» պոեմը գրելիս ձեռքի տակ ունեցել է էպոսի մինչ այդ հրատարակված բազմաթիվ պատումներ՝ Գ. Սրվանձոյանցի գրի առած Մշո, Ս. Աբեղյանի՝ Մոկյաց, Գ. Հովսեփյանի՝ Ապարանի տարբերակները, Ա. Աբեղյանի, Ե. Լալայանի, Ս. Հայկունու, Ս. Կանայանի եւ ուրիշների գրառած ու հրատարակած եւ այլ տարբերակներ: Բանաստեղծն ուսումնասիրել է «Սասնա ծռերի» տարբերակները, բացահայտել ընդհանրություններն ու տարբերությունները եւ ըստ այդմ նախագծել գեղարվեստական մշակման իր ծրագիրը, ընդգրկման սահմաններն ու կատարել դրվագների ընտրություններ: Թումանյանից առաջ եւ հետո շատ գրողներ են մեզանում ձեռնարկել «Սասունցի Դավիթ» էպոսի մշակմանը՝ օգտագործելով գրական տարբեր ժանրերի միջոցները, սակայն հայ գրականության մեջ Թումանյանի «Սասունցի Դավիթը» էպոսի գրական մշակումների շարքում ամենակատարյալն է:

Թումանյանի համար արժեքավորն էպոսի մեջ ժողովրդի կյանքի բոլոր կողմերի բազմակողմանի ընդգրկումն է: Պատահական չէ, որ էպոսի մասին խոսելիս Թումանյանն ընդգծում է, «ընդգրկում է ժողովրդի կյանքի ամբողջությունը սկզբից մինչեւ վերջը եւ ստեղծում է այն բարոյա-գաղափարական աշխարհքը, ուր անձնավորվում ու կենտրոնանում են ամբողջ ժողովրդի դարավոր մաքառումներն ու հեռավոր իդեալները, բոլոր հոգեկան ու բարոյական կարողությունները» (Հ. Թումանյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 6, 1994, էջ 358):

Էպոսի նկատմամբ Թումանյանի համակրանքը պայմանավորված էր նրա գեղարվեստական մտածողությամբ: Թումանյանն էպիկական խառնվածքի բանաստեղծ էր՝ հակված դեպի էպիկական ժանրը, դեպի պոեզիայի էպիկական ձևերը: Ինչպես նշվեց, «էպոսն իր ընդգրկումների լայնությամբ, համազգային ու համամարդկային լրացումներով, իր բովանդակության ու պոետիկայի վառ արտահայտված յուրօրինակ գծերով շատ համահնչուն էր Թումանյանի

էպիկական տաղանդին, պատմական եւ փիլիսոփայական մեծ խտացումների նրա մշտական ձգտմանը» (*Է. Ջրբաշյան, Թումանյանի պոեմները, Երեւան, 1964, էջ 312–313*):

Էպոսի թումանյանական մշակման մեջ քիչ տեղ է տրված հերոսների ներքին, հոգեբանական ապրումներին. ներկայացվում են դրանց լոկ արտաքին, առավել ակնառու դրսեւորումները: Դա բնորոշ է նաեւ Թումանյանի ոճին: Բանաստեղծը չի սիրում մանրամասն նկարագրել ապրումները, զգացմունքները: Դրանք հիմնականում դրսեւորվում են Թումանյանի հերոսների գործողություններում ու արարքներում:

Իր պոեմի համար Թումանյանն ընտրել է էպոսի երրորդ ճյուղը, սակայն մշակել այդ ճյուղի միայն առաջին մասը՝ պոեմն ավարտելով Սարա Մելիքի դեմ Դավթի հաղթանակով: Էպոսի բազմաթիվ տարբերակներից բանաստեղծն ընտրել է Դավթի ճյուղը, որն առավել խորությամբ ու պայծառությամբ է անդրադարձնում էպոսի գաղափարական հիմնական գիծը՝ օտար զավթիչների դեմ հայ ժողովրդի մղած ազատագրական պայքարը: Թումանյանը մեծ վարպետությամբ ոտանավորի չափով ու ռիթմով վերարտադրել է էպոսի գործողությունների թափն ու ոգին: Էպոսի երգվող հատվածների համար բանաստեղծն ընտրել է քնարական արտահայտչամիջոցներ՝ կրկնություններ, չափազանցություններ, այլաբանություններ եւ այլն: Բոլոր այդ միջոցներով ու եղանակներով Թումանյանի պոեմն արտահայտում է էպոսի հերոսների ու վիպական հանգամանքների կոլորիտը:

Ընտրությունը միանգամայն հասկանալի էր: Երրորդ ճյուղը մեր էպոսում գլխավորն է: Այդ ճյուղի համար հիմք դարձած պատմական իրադարձությունը՝ հայոց աշխարհից արաբների վտարումը, եղավ իրադարձությունների այն շրջանակը, որի շուրջ էլ ծայր առան ու հետագայում միավորվեցին վիպական առանձին գրույցներ՝ ձեւավորելով էպոսը: Հենց երրորդ ճյուղում են առանձնահատուկ ուժով ու խորությամբ արտացոլվել անկախության համար հայ ժողովրդի պայքարն ու ազատաբաղձ ոգին: Երրորդ ճյուղում հանդես է գալիս մեր էպոսի գլխավոր հերոսը՝ Սասունցի Դավիթը, որի անունով էլ կոչվում է էպոսը: Դավիթը հայ ժողովրդի ամենասիրելի հերոսն է: Ժողովուրդն իր հերոսին օժտել է մեծահոգությամբ ու հերոսությամբ, խիզախությամբ ու արդարամտությամբ, ողջախոհությամբ ու բարությանբ, սակայն նրան գերծ չի պահել մարդկային որոշ թերություններից, որպեսզի իր սիրելի հերոսին դարձնի առավել երկրային ու հարազատ: Մշակել Սասունցի Դավթին վերաբերող ճյուղը





նշանակում էր անդրադառնալ էպոսի հիմնական բովանդակությանը:

Թումանյանն էպոսի մշակման մասին խոսելիս բազմիցս նշել է, որ այն գրել է երեխաների համար (Յ. Թումանյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 4, էջ 351–353, հ. 5, էջ 227), սակայն այդ հանգամանքը չի սահմանափակել պոեմի նշանակությունը, եւ այն սիրելի է նաեւ մեծահասակների համար: Պարզապես ստեղծելով իր պոեմը՝ Թումանյանը միշտ աչքի առաջ է ունեցել մանուկ ընթերցողին՝ հաշվի առնելով նրա ճաշակն ու հետաքրքրությունները:

Հայկական էպոսի բազմաթիվ հետազոտողներ ուշադրություն են հրավիրել այն նմանությունների վրա, որոնք առկա են տարբեր ժողովուրդների էպոսների միջև, եւ որոնք վերաբերում են ոչ միայն գերբնական ուժի տեր հերոսների վարքին ու սխրանքներին, այլեւ տիեզերքի մասին պատկերացումներին: Յ. Թումանյանը գրել է, որ մեր էպոսի ներսը չի կարելի լուսավորել ազգային ճրագով՝ նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ դարերի ընթացքում մեր էպոսի մեջ առաջացած տարբեր շերտերն ինչպես ժողովրդի պատմական զարգացման, այնպես էլ տարբեր ժողովուրդների մշակութային շփման ու ազդեցությունների հետեւանք են, պատկերավոր ասած. «Հազարավոր տարիներ էպոսի հերոսը իր հրեղեն ձիու վրա ոտնատակ է տալիս շատ մոտիկ ու հեռավոր աշխարհքներ, շատ բան է բերում իրեն հետ ամեն կողմից ու իրեն հետքերն էլ թողնում ամեն տեղ» (Յ. Թումանյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 8, *Երեւան*, 1999, էջ 302): Բայց միեւնույն ժամանակ Թումանյանը նկատել է, որ ընդհանրական ու համամարդկային շատ հատկանիշներ ունեցող էպոսներին ամեն մի ժողովուրդ «տվել է իրեն հատուկ երանգը, դրել է հոգեբանությունն ու ձգտումը, տվել է իր հավաքական տիպն ու հոգին, իհարկե, էպոսական մասշտաբով գերազույն ձգտումները, ինքնագիտակցությունը, կոչումը» (Յ. Թումանյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 8, *Երեւան*, 1999, էջ 302):

Թումանյանի «Սասունցի Դավիթ» պոեմի համար աղբյուր են հանդիսացել «Սասնա ծռեր» էպոսի բոլոր այն պատումները, որոնք տպագրվել էին հեղինակի կենդանության օրոք (Գ. Սրվանձոյանցի «Գրոց-բրոց կամ Սասունցի Դավիթ եւ Միերի դուռ», Մ. Արեղյանի «Դավիթ եւ Միեր», Գ. Հովսեփյանի «Սասնա ծռեր. Սասունցի Դավիթ» եւ Բ. Խալաթյանի «Սասնա փահլեւաններ կամ Թլոր Դավիթ եւ Միեր»):

Չկառչելով այդ պատումներից որեւէ մեկին՝ բանաստեղծը հավասարապես օգտագործել է ձեռքի տակ եղած ողջ նյութը: Հիմնականում

հարազատ մնալով էպոսի սյուժետային գլխավոր գծին՝ նա նշանակալից կրճատումներ ու հավելումներ է արել նրա բովանդակության մեջ: Թումանյանն իրեն հատուկ ճաշակով ընտրել է տարբեր պատումներում առկա առավել իմաստալից դրվագները: Պոեմում հարազատորեն վերարտադրված են ոչ միայն էպոսի սյուժետային գլխավոր գիծը, այլեւ նրա բուն ժողովրդական ոգին ու գաղափարական բովանդակությունը:

Սասունում շուրջ քառասուն տարի իր զարմով իշխում էր Առյուծ Միերը: Այդ քառասուն տարում դեռ ոչ մի սասունցի նեղություն չէր կրել: Բոլորն ապրում էին իրենց արդար վաստակով: Բայց Միերը մտահոգվում էր, որ կարող է աշխարհից հեռանալ անժառանգ՝ իր ժողովրդին անտեր թողնելով (Յ. Թումանյան, *Երկեր, Երեւան*, 1986, էջ 214):

*Չըրեշտակն էստեղ ցուացավ նորից,  
Ու էս երջանիկ ավետման օրից  
Երբ ինը ամիս, ինը ժամն անցավ,  
Առյուծ-Միերը զավակ ունեցավ:  
Դավիթ անվանեց իր կորյունին,  
Կանչեց իր ախպեր Ձենով Օհանին,  
Երկիրն ու որդին ավանդեց նրան,  
Ու կինն էլ, ինքն էլ էն օրը մեռան:*

Մարա Մելիքը, իմանալով Միերի մահվան մասին, հավաքում է իր զորքն ու գալիս Սասուն: Նա պահանջում է բոլորին անցնել իր թրի տակով: Միայն Դավիթն է հրաժարվում անցնել նրա թրի տակով: Ջարհուրում է Մարա Մելիքը եւ հասկանում, որ եթե իրեն վտանգ սպառնա, ապա՝ միայն ծուռ Դավթից:

Առանձնահատուկ ջերմությամբ է Թումանյանը ներկայացնում իր հերոսին (*նույն տեղում*, էջ 216):

*Ես որ պատահեց, մեր Դավիթ հրսկան  
Մի մանուկ էր դեռ յոթ-ութ տարեկան.  
Մանուկ եմ ասում, բայց էնքան ուժեղ,  
Որ նրա համար թե մարդ, թե մժեղ:  
Բայց վայ խեղճ որբին աշխարքի վրա,  
Թեկուզ Առյուծի կորյուն լինի նա:*

Թումանյանն իր պոեմի համար նյութ ընտրելիս չի անդրադարձել այն իրադարձություններին, որոնք տարբեր պատճառներով մանկական գրվածքի համար բնորոշ ու պիտանի չի համարել: Այդ պատճառով նա բաց է



թողել էպոսի բավականին մեծ դրվագներ, որոնք պատմում են Դավթի մանկական արարքների ու չարաճճիությունների մասին՝ մտածելով, որ Դավթի անզգույշ խաղերի ու զվարճալիքների պատճառով ծառից ընկնող եւ ջարդվող սասունցի մանուկների կամ Դավթի գուռզից խեղձված հսկաների պատմությունները կարող են մանկան հոգում վանող զգացմունքներ կամ հակում առաջացնել դեպի մամն արարքները:

Բանաստեղծը շրջանցել է նաեւ այն դրվագը, որտեղ Ձենով Օհանի կինը՝ Սառյեն, փորձում է գայթակղեցնել պատանի Դավթին: Այդ դրվագը փոխարինված է բանասիրական այլ մոտիվով: Թումանյանը Սառյեին ներկայացնում է որպես չար կին, որը համդիմանում էր ամուսնուն, որ Դավթին բերել ու պահում է *(նույն տեղում, էջ 218)*:

*Ես մենակ հոգի, հազար ցավի տեր,  
Ինչ ես ուրիշի եթիմը բերել,  
Նըստեցրել գլխիս պարսպ հացակեր...  
Հողեն զըլուխը... Ես գերի հո չեմ՝  
Ամենքի քեֆի ետեւից թըռչեմ...  
Մի կուռ կորցրու, կարգիր մի բանի,  
Գնա իր համար աշխատանք անի:*

Բաց են թողնված նաեւ Դավթի կողմից Կոզբաղինի խեղձան մանրամասն նկարագրությունները եւ էպոսի մի քանի այլ դրվագներ: Թումանյանը պոեմի սյուժետային ընթացքից հանել է նաեւ Մեծ Միերի ու Իսմիլ Խաթունի հարաբերության հարցը: Բանաստեղծն այլ կերպ է պատմել Դավթի ծնունդը. նա չի պատկերել երկու ոխերին թշնամիներին՝ Դավթին ու Մարա Մելիքին՝ որպես հոր կողմից եղբայրների, քանի որ երեխաներին անհասկանալի կլիներ, կխաթարեր նրանց ընկալման ներդաշնակությունը:

Մանուկների համար գրված ստեղծագործությունը պետք է գրավի նրանց երեւակայությունը իր բազմազանությամբ, սրընթացությամբ. կենդանի պատմելածեւով, այն պետք է աչքի ընկնի վառ ու մատչելի լեզվով, ինչպես նաեւ չխճողվող պատկերայնությամբ: Թումանյանն օգտագործել է էպոսի դրվագների նվազագույն մասը, ամենաանհրաժեշտն ու առանցքայինը, քանի որ դրվագների առատությունն ու ծանրաբեռնվածությունը կղժվարացնեին նյութի ընկալումը:

Թումանյանը չի անտեսել նաեւ պոեմի նկարագրական կողմը, առանձնացնելով որոշ դրվագներ ու տեսարաններ՝ ցանկացել է այդ ամենն առավել վառ տպավորել մանկական հիշողության մեջ: Այս տեսանկյունից ուշագրավ են

հատկապես Դավթի չարաբաստիկ հովվության հետ կապված դրվագները, ինչպես նաեւ այն մասերը, որտեղ նկարագրված են Մարա կանայք Կոզբաղինին ծաղրելիս, Ձենով Օհանի երազը եւ ձիերի հետ նրա զրույցը, Մարա Մելիքի խարդախ ծրագիրը՝ Դավթից մի կերպ ազատվելու վերաբերյալ, այն տեսարանները, որտեղ պատմվում է, թե ինչպես Դավթի չի անցնում Մարա Մելիքի թրի տակով եւ այլն:

Ձենով Օհանը Դավթի համար գնում է երկաթե տրեխներ՝ նրան կարգելով գառնարած: Դավթի զառների ու ուլերի հետ վայրի գազաններ է բերում եւ լցնում քաղաքը: Օհանն ստիպված նրան նախարապան է նշանակում: Մարդիկ բողոքում են եւ խնդրում Օհանին, որ իրենց ազատի Դավթից, որը ողջ քաղաքը վայրի գազաններով էր լցրել: Դավթի լեքցնում է նետ-աղեղն ու գնում որսորդության: Հանդիմանում է նրան մի պառավ՝ իր արտը տրորելու համար, եւ պատմում նրան Միերի որսասարի մասին: Դավթի վերականգնում է Մարութա սարի վանքը: Այդ մասին իմանում է Մարա Մելիքն ու հարկահաններին ուղարկում Սասուն: Օհանը վախից աղուհացով է դիմավորում նրանց *(նույն տեղում, էջ 234)*:

*Ինչ որ կուզես՝ առ, տանր, աման,  
Վարդ աղջիկներ, կանայք Սասման,  
Դառը դատած դեղին ոսկին,  
Միայն թե զըթա մեր խեղճ ազգին,  
Մի կոտորիր, մի տար մահու,  
Վերել՝ Աստված, ներքեւը՝ դու...*

Դավթին իջնում է Մարութա սարից: Այս անգամ էլ տրորում է պառավի շաղգամը: Պառավը բարկանում է եւ հայտնում հարկահանների մասին: Նա կոտորում է Մելիքի հարկահաններին, որոնք ջարդված ու արյունվա փախչում են: Մարա թագավորը հավաքում է իր զորքն ու գալիս Սասուն *(նույն տեղում, էջ 234)*:

*Եկավ Սասմա դաշտ, բանակը զարկեց  
Ու ծանրը նստեց Մարա թագավոր:  
Էնքան ահագին բազմություն էն օր  
Բաթմանա ջրրին եկավ ու չոքեց,  
Ով եկավ, խըմեց — գետը ցամաքեց,  
Սասմա քաղաքում մընացին ծարավ:  
Ձենով Օհանին զարմանքը տարավ:  
Քուրքը ուսն առավ, սարը բարձրացավ,  
Սարը բարձրացավ, տեսավ, ինչ տեսավ.-*





Գործ Յ. Կոշյանի

*Ճերմակ վրանից դաշտը ճերմակել,  
Ասես՝ էն գիշեր ձըմեռը եկել,  
Սպիտակ ձյունով պատել էր Սասուն:*

Ոչ միայն պոեմի գեղարվեստական պատկերավորությունը, այլև լեզուն էլ իր ամբողջության մեջ աչքի է ընկնում պարզությամբ ու մատչելիությամբ: Պարզությունն ընդհանրապես Թումանյանի լեզվին բնորոշ հատկանիշ է, բայց «Սասունցի Դավիթը» պոեմում այդ հատկանիշը ստեղծագործական որոշակի նպատակադրման թելադրանքով առավել ցայտուն դրսևորում ունի: Թումանյանը ժողովրդական նյութն անցկացրել է իր ստեղծագործական աշխարհով, վարպետի գրչով հղկելով ժողովրդական խոսքը՝ այն վերադարձրել է իր ժողովրդին անհամեմատ պայծառ ու կատարյալ տեսքով, որ ժողովրդականի համն ու հոտը չկորչի: Ահա այն երկու անհրաժեշտ պայմանները, որ Թումանյանն իր առաջ դրել էր էպոսի մշակման ժամանակ: Ինչպիսին էլ լինեին էպոսին դիմելու շարժառիթները, բանաստեղծը միշտ առաջնորդվել է էպոսն ստեղծող ժողովրդի ազգային բնավորությունը, նրա հոգական ու գեղագիտական աշխարհը վերարտադրելու, արտացոլելու նպատակով: Էպոսն օգնում է ճանաչելու ժողովրդի ոգին, թափանցելու նրա երազների ու ձգտումների մեջ:

Էպոսը Թումանյանի համար նաև ժողովրդին հասկանալու եւ ճանաչելու լավագույն միջոցներից մեկն էր: «Ժողովուրդները ոչ մի

բանի մեջ էնքան պարզ ու պայծառ չեն երեւում, ինչքան իրենց ազգային էպոսի մեջ» (Յ. Թումանյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 4, Երեւան, 1991, էջ 392): Այս խոսքում էլ խտացված է էպոսի թումանյանական ըմբռնումը:

### **ՀԱՆՐԱՅԻՆ-ԱԶԳԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՉ ՀՈԿՅԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ**

Թումանյանի ստեղծագործությունը, շնչելով ու ապրելով ազգային ոգով, դարձավ մեր ժողովրդի սրտից բխած խոսքը, իսկ նա՝ ամենաազգային, ամենաժողովրդական բանաստեղծը, իր ժողովրդի կենսագիրն ու ժամանակագիրը: Թումանյանի ստեղծագործությունը կարծես հայի կյանքի հանրագիտարան լինի, որից շատ բան կարելի է սովորել եւ քաղել հայ ժողովրդի վարքուբարքի, կենցաղի, սովորույթների, ազգային հոգեբանության ու մտածողության մասին: Թումանյանն իր ստեղծագործությամբ հանրագումարի բերեց, ամփոփեց մեր ունեցածը, դարձավ այն անընդգրկելի հոգեւոր ավազանը, որի մեջ պետք է մկրտվեին իրենից հետո եկող գրական սերունդները: Հայրենիքի ու ժողովրդի համար բախտորոշ ժամանակաշրջանում Թումանյանի գործունեությունը նպատակաուղղված էր ազգային փրկությունն իրականություն դարձնելու գործին, ժողովրդի առջեւ ծառայած բազմաթիվ խնդիրների լուծմանը: Թումանյանի նման մտավորականների շնորհիվ է հայ ժողովուրդը գոյատևել՝ պայքարելով բազմաթիվ մարտահրավերների ու դժվարությունների դեմ: Պատահական չէ՝ «Ամենայն հայոց բանաստեղծ» պատվանունը հայ ժողովուրդը շնորհել է հենց Հովհաննես Թումանյանին, որի ստեղծած արժեքները, գրական կոթողները լիովին ներդաշնակում են բանաստեղծի մարդկային կերպարին, նվիրյալ տեսակին ու հզոր անհատականությանը:

Բանաստեղծի մուտքը հասարակական կյանքի ապարեզ սկսվել է 19-րդ դարի 80-ականների վերջերին՝ մի ժամանակաշրջանում, երբ սկիզբ էր առել հայ ժողովրդի ազատագրական շարժման վերելքը, եւ առավել կազմակերպված բնույթ էին կրում ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության դրսևորումները: 80-ական թվականների կեսից Արեւմտյան Հայաստանում սկիզբ առավ հայդուկային շարժումը, կազմավորվեցին քաղաքական գաղտնի խմբակներ եւ ընկերություններ (1888 թ.՝ «Հնչակյան կուսակցությունը», 1889 թ.՝ «Երիտասարդ Հայաստան» խմբակը): Ազատագրական շարժման գաղափարական դրսևորումները, կենտրոնանալով հատկապես հայաշատ



Թիֆլիսում, ընդգրկում էին տեղի առաջադիմ երիտասարդներին, որոնք, տոգորված ազգային-հայրենասիրական գաղափարներով, պատրաստ էին զորավիճ լինելու արեւմտահայ եղբայրակիցների փրկության գործին: Թումանյանը դեռեւս 1888 թ. ատրճամակ էր գնել՝ Արեւմտյան Յայաստան մեկնելու համար, բայց հիվանդանալով՝ չկարողացավ իրագործել նպատակը: 1890 թ. ամռանը նա բանակցություններ էր վարում՝ առաջին ժողովածուն Մոսկվայում տպագրելու համար: Երբ 1890 թ. ամռանն ստեղծվեց «Դաշնակցություն» կուսակցությունը, Թումանյանը՝ որպէս «Երիտասարդ Յայաստան» քաղաքական խմբակի անդամ, համալրեց կուսակցության շարքերը:

Դեռեւս առաջին բանաստեղծություններից զգացվում էին գրողի հայրենասիրական շունչը, ազգային ոգին: Բնածին բացառիկ ընդունակությունների, արվեստի, բնության եւ ընդհանրապէս կյանքի խոր զգացողության տեր գրողը, նույնիսկ Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի լրիվ դասընթացը չավարտած, բազմաբովանդակ հետազոտություններ գրեց միջնադարյան հայ քնարերգության մասին (Քուչակ, Յովնաթան, Սայաթ-Նովա), խորիմաստ դիտողականությամբ վերլուծեց «Սասունցի Դավիթ» էպոսի եւ Աբովյանի «Վերք Յայաստանի» վեպի պատմական արմատները, ճշգրիտ գնահատականներ տվեց Պուշկինին, Լերմոնտովին, Տոլստոյին, Գյոթեին, Բայրոնին, Շեքսպիրին ու Սերվանտեսին, հայ գրողներից՝ Նարեկացուն, Ալիշանին, Պատկանյանին, Բաֆֆուն, Աղայանին եւ ուրիշներին՝ միշտ մնալով գրականագետ-քննադատի բարձրագույն դիրքի վրա: Թումանյանը, լինելով մեծագույն հայ, իր էությամբ մարմնավորեց հայ ազգի ոգին եւ մտածողությունը, բարեխղճությունն ու հոգատարությունը:

Հանճարեղ բանաստեղծը երեք կեղծանուն է ունեցել. առաջին՝ «Ամենայն հայոց թամադա» տիտղոսին արժանացել է իր զվարթ, ուրախ եւ քեֆչի բնավորության համար: Նա ամբողջ կյանքում իրեն շրջապատել է լավ մարդկանցով: Հիշենք Տերյանի վկայությունը (Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հ. 2, Երեւան, 1973, էջ 97).

*Թումանյանի պալատում  
Ով որ քեֆի չի մատել,  
Նա չի տեսել դեռ խնդում,  
Աշխարհի չի տեսել:*

Ճավալած որբախնամ գործունեության համար Թումանյանին շնորհվել է երկու պատվանուն՝ «Ամենայն հայոց որբերի հայրիկ» եւ «Ամենայն հայոց բանաստեղծ»:

Առաջին աշխարհամարտի դժնդակ օրերից սկսած՝ բանաստեղծը համակվեց իր ժողովրդի ու հայրենիքի նկատմամբ խորին մտահոգությամբ՝ առաջ բերելով մի կարեւոր ճշմարտություն՝ հայրենիքը պետք է սիրել ոչ միայն զգացմունքով, սրտով, այլեւ խորապէս ճանաչելով ու հասկանալով նրան, ասել է թե՛ բանականությամբ: Թումանյանն իր ողջ խորությամբ գրականություն բերեց հայրենասիրության այս որակը, հայրենիքի զեղարվեստական պատկերի իր որոնումներում զգացմունքային հայրենասերի կողքին դրեց գիտակից հայրենասերին, որը հայրենիքը սիրում է ոչ թե չընկալված, չգիտակցված սիրով, այլ խորամուխ լինելով նրա էության մեջ. «Պարզ հասկանալ մեր երկիրը, մեր ժողովուրդը, մեր գրականությունը, մեր պատմությունը ու մեր պատմական հիշատակարանները: Մինչեւ այժմ նրանք խոսել են մեր սրտի հետ, եւ մենք սիրել ենք զգացմունքով, անխտիր, հախուռն, առանց հասկանալու, թե ինչ ենք սիրում եւ ինչու: Այժմ գալիս է ժամանակը՝ նրանց էությանը ներհմուտ լինելու, նրանց լեզուն ու միտքը հասկանալու...»: Մեծ բանաստեղծին վիճակված էր ապրել հայոց բազմադարյա պատմության ամենածանր իրադարձություններով լի ժամանակաշրջանում՝ ռուսական ցարիզմի հայաստանի քաղաքականություն, Բեռլինի վեհաժողով, Առաջին աշխարհամարտ, հայոց Մեծ եղեռն, երկու հեղափոխություն, Յայաստանի առաջին Հանրապետության ստեղծում եւ անկում, 1921 թ. քաղաքացիական պատերազմ, որոնց գունարկեցին նաեւ բանաստեղծի 1908 եւ 1912 թվականների ձերբակալություններն ու պետերբուրգյան դատավարությունը, սիրելի գավակների մահը եւ այլն:

1915 թվականին Թումանյանի համար Էջմիածինը դարձավ հայրենիքի սիրտը: Նա կոչով դիմեց հայ կանանց ու աղջիկներին, որ գան Էջմիածին եւ դառնան գթության քույրեր: Նման խնդրանքով Թումանյանը դիմեց նաեւ Ազգային բյուրոյին: Անտեսելով բժիշկների թախանձանքն ու պարտադրանքը՝ բանաստեղծը շտապեց Էջմիածին՝ պատերի տակ կուչ եկած գաղթականությանն օգնելու եւ զորավիճ լինելու: «-Ո՞րն է Էջմիածնի ճամփեն... Ես երբեք էսքան տխուր չեմ լսել Էջմիածնի զանգերի ձենը... ո՛ր, մինչեւ ո՛ր եմ հասնում արդյոք էս հառաչանքն ու կոծը»,— գրել է բանաստեղծը (Հ. Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու 10 հատորով, հ. 8, Երեւան, 1995, էջ 405–406):

Անտեսելով բազմաթիվ հիվանդությունները, դրանցից բխող վտանգները՝ Թումանյանն իր ձեռքը մեկնեց ցեղասպանության սարսափներն ու դժոխքը տեսած գաղթականներին, կեղտոտ ու





սոված որբերին: Բանաստեղծի վկայությամբ՝ որբերն իրեն հայրիկ էին կանչում. «Երեխաներից ոմանք այնպես են սովորել, ճաշից հետո էլ փեշերս բռնում են — հայրիկ, ես որբ եմ, խեղճ եմ, նա հեր ունի, նա մեր... Որ ասում էի՝ նոր շորեր պիտի կարենք ձեզ համար — ինչպես էստեղից-էնտեղից գլուխ էին բարձրացնում.— Հայրիկ, ինձ համար կարմիր հայլավ կարեցե՞ք» (Յ. Թումանյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու 10 հատորով, հ. 8, Եր. 1995, էջ 408–409*):

«Ամենայն հայոց հայրիկը» մարդասիրությամբ ու նվիրունով իրագործում էր որբերի տեղաբաշխման, սննդի, հագուստի եւ այլ հարցեր՝ մշտապես կապ պահելով Էջմիածնի, Ալեքսանդրապոլի, Երեւանի, Բաքվի, Դիլիջանի եւ այլ մանկատների հետ: Նա մտահոգ էր գթության քույրերի նկատմամբ, որ նրանք հանկարծ քաղցած չմնան, հոգ էր տանում մահացածների, նրանց անթաղ դիակների մասին, երբ սայլապանները աշխատավարձ չստանալու պատճառով հրաժարվում էին թաղել դիակները: Բանաստեղծը դատեր հետ Էջմիածնում մնաց երկու ամիս: Նա շարունակաբար դժգոհում էր հոգեւորականությունից եւ զանազան կոմիտեներից, որ չեն կարողանում արագ կազմակերպել աշխատանքները՝ ժամանակին օգնություն ցուցաբերելու գաղթականներին: «Հայրիկը զայրացած էր,— գրել է Նվարդ Թումանյանը,— հակառակ կաթողիկոսի արգելքին՝ նա գաղթականությանը տարավ դեպի նոր վեհարանի շենքը: Ուսանողները՝ Լեւոն Լիսիցյանը, Լյալյա Աճեմյանը, Ալեքսանդր Բարխուդարյանը, ջահերով (երկար փայտե ձողերի ծայրին աթար էին ամրացրել, վրան նավթ էին անել ու վառել) գնում էին հայրիկի երկու կողմից եւ լուսավորում էին նրա ճանապարհը: Հայրիկը՝ թիկնոցի մեջ փաթաթված, տեղատարափ անձրեւի տակ առաջ էր գնում, նրան հետեւում էր հազարավոր գաղթականությունը իրենց կապոցներով, երեխաներով, նույնիսկ հարազատների դիակներով... Սարսափելի տեսարան էր...» (Ն. Թումանյան, *Յուշեր եւ գրույցներ, Երեւան, 2009, էջ 126*):

Բազմաճյուղ էր Թումանյանի ծավալած ազգային-հասարակական հայանպաստ գործունեությունը: Նա գրական, հասարակական բազմաթիվ կազմակերպությունների անդամ ու ղեկավար էր: Տասնամյա կյանք ունեցավ նրա՝ Բեհբության փողոցի թիվ 50 տան 5-րդ հարկում 1899 թվականին ստեղծված «Վերնատունը», որը յուրօրինակ դպրոց ու խորհրդանիշ դարձավ ոչ միայն թիֆլիսահայության, այլև ողջ գրասեր հայ հասարակության համար՝ ծնունդ տալով անգերազանցելի գրական գործերի:

1899 թվականի աշնանը Յ. Թումանյանը նոր բնակարան էր ձեռք բերել: Ինչպես վկայում է Ավետիք Իսահակյանը, «Դ. Աղայանը, Դ. Դեմիրճյանը, ես եւ մեր մյուս ընկերները կանոնավոր կերպով շաբաթը մեկ-երկու անգամ հավաքվում էինք նրա մոտ՝ իրար տեսնելու եւ զրույց անելու: Այսպիսով նրա տունը դարձել էր մեր հավաքատեղին: Թեյ էինք խմում, ընթրում, խոսում: Ձմեռը վառվելու բուխարիկի շուրջը նստած՝ կատակում էինք, անվերջ զրույց անում, խոսում, վիճում» (Ա. Իսահակյան, *Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 5, Երեւան, 1977, էջ 54*):

«Վերնատուն» խմբակը կազմվեց մեծ եռանդով ու վճռականությամբ. «Առաջարկվեց «Վերնատուն» անունը՝ իբրեւ Թումանյանի բարձրահարկ բնակարանին հարմար անուն: Այդ դուր եկավ մեզ: Դա հիշեցնում էր մի ուրիշ վերնատուն, ուր հավաքվեցին Քրիստոսի աշակերտները: Դրա մեջ ինչ-որ հոգեկան ներքին իմաստ կար...»,— գրում է Դ. Դեմիրճյանը (Դ. Դեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու 14 հատորով, հ. 14, Երեւան, 1987, էջ 242*):

Իր հուշագրության մեջ Դեմիրճյանը փորձել է բնորոշել «Վերնատան» գործունեությունը. «Ի՞նչ էր մեր գրական ուղղությունը: Դա ոչ մի տերմինով չէր արտահայտվում: Դա որոշվում էր համաշխարհային եւ ազգային գրողների հանդեպ ունեցած մեր վերաբերմունքով: Մենք չէինք ընդունում Ռ. Պատկանյանին՝ պարզապես ազգայնական ուղղության համար: Շահագիզը, Ծատուրյանը մեզ թվում էին անարյուն եւ «տեղեկացիոգ»: Ահարոնյանը նույնպես ընդունելի չէր իր ազգայնական ուղղության համար: Ռաֆֆին եւ Մուրացանը հարգվում էին իրենց գեղարվեստական հատկությունների համար միայն: Նույնը եւ Յովհաննես Յովհաննիսյանը, որի ազգայնականությունը մեղմանում էր «բնության եւ մարդկայնական» երգերով (*նույն տեղում, էջ 242–243*):

Գրողները ընթերցում էին իրենց նոր գրած ստեղծագործությունները, քննադատում, կարծիքներ փոխանակում: Հենց գրական խմբակի առաջնային նպատակներից էր նոր երկերի ծանոթացումը գրչընկերներին, քննարկումների, մտքերի փոխանակության իրականացումը: Եթե Թումանյանն ու Իսահակյանը սիրում էին իրենց նոր գրվածքները «Վերնատան» անդամների համար ընթերցել, ապա Դեմիրճյանը եւ Շանթը նախընտրում էին նոր գրած երկը մինչեւ հրատարակումը չծանոթացնել ընկերներին, մանավանդ Դեմիրճյանը, որն իր նոր գրածները մինչ հրատարակումը զաղտնի էր պահում:

«Վերնատան» հիմնական վեցյակը իր շարքերում նոր անդամներ չէր ընդունում, սակայն կային արվեստագետ-



ներ, որոնց համար «Վերնատան» դռները միշտ բաց էին Պ. Պռոշյան, Վ. Փափազյան, Մուրացան, Նար-Դոս, Գ. Բաշինջադյան, Մ. Սարյան, Փ. Թերլեմեզյան, Ա. Տիգրանյան եւ Կոմիտաս: Նրանք «Վերնատան» հարգարժան հյուրերն էին: Իսկ նահապետի տիտղոսը վերապահված էր Ղազարոս Աղայանին: Նրան նաեւ Նահապետ էին անվանում. «Գրականության նահապետ: Նրան հարգում էինք եւ սիրում: Ուշադրությամբ էինք լսում նրա կարծիքները, դիտողությունները: Մեր երեկոյթներին, զիջելով մեր թախանձանքներին, Աղայանը երգում էր սիրած Քյորոզլու ասպետական երգերը, իրեն՝ Աղայանի հրաշալի թարգմանությամբ: Պարթեւ հասակով կանգնում էր նա, հուժկու ձեռքերը շարժելով, բամբ ձայնով կատարում էր Քյորոզլին» (Ա. Իսահակյան, *Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 5, էջ 54*):

«Վերնատան» նահապետն Աղայանն էր, իսկ առանցքային կերպարը՝ Դ. Թումանյանը: Ինչպես վկայում է Դ. Դեմիրճյանը, «Թումանյանը գլխավորում էր կազմակերպությունը՝ իբրեւ նրա իրական ուժը, գրական մեծ արժեքը: Ավետիք Իսահակյանը կազմում էր այդ գրական կոլեկտիվի ոսկե ֆոնդը, իսկ ես դեռ «ձայն էի պահում» իբրեւ ապագա խոստացող եւ ամենից կրոստերը... Թումանյանը շարժիչ ուժն էր «Վերնատան»: Նախ եւ առաջ նա ուներ հարուստ գրադարան, առանձնակի սենյակ, հյուրասեր սեղան, ընկերության տաքացնող զվարճախոսություն եւ, որ գլխավորն է, գրական-հասարակական ուժեղ դիրք: Այն ժամանակվանից իսկ արդեն զգացվում էր, որ Թումանյանի բնակարանը դառնում էր մի տեսակ գրական սալոն, գրական շարժման մի նոր կենտրոն, որի ֆոկուսը Թումանյանն էր» (Դ. Դեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու 14 հատորով, հ. 12, Երեւան, 1985, էջ 172*):

Խորհրդային կարգերի շրջանում այլեւս չկային «Վերնատան» հերոսները: Աղայանը մահացել էր, Շանթը, Աղբալյանը, Իսահակյանը օտար ափերում քաղաքական վտարանդիներ էին դարձել: Չնայած այդ ամենին, կրած բազմաթիվ զրկանքներին, տառապանքներին ու հիասթափություններին՝ Թումանյանը հույս ուներ տեսնելու «Վերնատան» վերածնունդն այս անգամ արդեն հայրենիքում: Այդ մտադրության մասին նա հայտնել էր Ա. Իսահակյանին.

«Շատ բան ունեն գրելու, բայց սպասում եմ — կգաս, կխոսենք եւ կանենք, ինչ որ կարող ենք անել:

...Թերեւս այժմ կազմենք մեր «Վերնատունը» մեր երկրում ու վերջին օրներս միասին անցկացնենք...



Գործ Դ. Կոչոյանի

Դե արի, Ավո ջան» (Դ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու 10 հատորով, հ. 10, Երեւան, 1999, էջ 396–397*):

1912 թ. հոկտեմբերի 3-ին Թիֆլիսում Թումանյանի նախագահությամբ կազմավորվել էր «Յայ գրողների կուկասյան ընկերությունը», որի անդամ կարող էին լինել հայ գրականության, գիտության ու լրագրության ոլորտում աշխատողները: Ընկերության նպատակն էր գրական ֆոնդի ստեղծմամբ նյութական օժանդակություն տրամադրել ընկերության անդամներին, պաշտպանել նրանց հեղինակային իրավունքները, մասնակցել գրական-հասարակական կյանքի մշանակալի իրադարձություններին եւ այլն:

Ընկերության ջանքերով ու միջոցներով է 1914 թ. Թիֆլիսի Ս. Գեւորգ եկեղեցու գավթում կանգնեցվել է Սայաթ-Նովայի մահարձանը, վերահրատարակվել նրա ստեղծագործությունների ժողովածուն: Ինչպես Ս. Յովհաննիսյանն է նշում, «...ընկերության ողջ գործունեությունը կենտրոնացել էր հիմնականում ազգային խնդիրների շուրջ: Դրանք գրական միջոցառումներ, երեկոներ էին, որոնք իրենց թեմատիկայով համահունչ էին ժամանակին (Լեոյի, Կարեն Միքայելյանի եւ ուրիշների զեկուցումները), եւ որոնցից գոյացած գումարները տրամադրվում էին պատերազմի վիրավորներին, գաղթականներին, սովյալներին...: Դրանք նաեւ տարբեր երկրների կառավարություններին, ակադեմիաներին, խմբագրություններին, անվանի գրողներին ու հասարակական գործիչներին ուղղված կոչեր էին, կոչեր, որոնցով ընկերությունը դիմել է երկու անգամ՝ 1915 թ. եւ 1918 թ. ամռանը, երբ բոլշեվիկների հրամանով ռուսական զորքը սկսեց թողնել



Արեւմտյան Հայաստանի՝ իր կողմից գրաված տարածքները: Այն ժամանակ՝ 1918 թ., Թումանյանն անձամբ էր այցելում Թիֆլիսում տեղակայված տարբեր երկրների դիվանագիտական ներկայացուցիչներին եւ ակամայից ստանձնում էր ազգային-քաղաքական գործչի, դիվանագետի պարտականություններ՝ պետական կարեւոր ատյաններում ներկայացնելով իր ժողովրդի շահերը» (Ս. Հովհաննիսյան, Թումանյանը եւ Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը, Երեւան, 2007, էջ 129):

1921 թ. դադարեց ընկերության գործունեությունը: Վրաստանում խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո ընկերությունը վերանվանվեց «Հայ գրչի մշակների միություն»:

Թիֆլիսում հիմնադրված «Հայարտուն» («Հայ արվեստի տուն») գրական-մշակութային եւ հասարակական կազմակերպության գլխավոր նպատակը հայրենիքի սահմաններից դուրս բնակվող արվեստագետների ստեղծագործական գործունեությանն աջակցություն ցուցաբերելն էր: Տարբեր մասնաճյուղեր ունեցող «Հայարտունը» կազմակերպում էր տարբեր թեմաներով դասախոսություններ, ցուցահանդեսներ, համերգներ, մեծարման երեկոներ: Թումանյանի գլխավորությամբ այն համախմբում էր հայ մշակույթի լավագույն ուժերը, բազմաթիվ գործիչների՝ հայ արվեստն ու մշակույթը բարձրացնելով մի նոր աստիճանի: Թումանյանի առաջարկով 1922 թ. փետրվարի 1-ին «Հայարտուն» էր ստեղծվել Կոստանդնուպոլսում, 1923 թ.՝ Բաթումում, իսկ 1925 թ.՝ Բաքվում՝ կրելով Ա. Մյասնիկյանի անունը:

Թբիլիսիի «Հայարտան» գրական մասնաճյուղը դեկավարել է Դ. Դեմիրճյանը, Երաժշտականը՝ Ռ. Մելիքյանը, նկարչականը՝ Գ. Շարբաբջյանը, դերասանական խումբը՝ Ստեփան Քափանակյանը:

«Հայաստանի օգնության կոմիտե» (ՀՕԿ) հասարակական կազմակերպությունը հիմնադրվել է 1921 թ. սեպտեմբերի 13–18-ին Երեւանում: Թումանյանը 1912–1921 թթ. դեկավարել է «Հայ գրողների կովկասյան միությունը», իսկ Հայաստանի խորհրդայնացումից հետո դարձել է ՀՕԿ-ի նախագահ: Կազմակերպության հիմնական նպատակն էր օգնել երկրի սովյալ բնակչությանը, օժանդակել շինարարությանը, սերտ կապեր հաստատել աշխարհով մեկ սփռված հայ տարագիրների հետ, նրանց համախմբել հայրենիքի շուրջը: ՀՕԿ-ի ժողովում ընտրվել է ՀՕԿ-ի բարձրագույն գործադիր մարմին՝ նախագահություն (9 հոգի), նախագահ՝ Հովհաննես Թումանյան,

անդամներ՝ Ա. Երզնկյան, Ե. Թադիանոսյան, Դ. Տեր-Սիմոնյան, Ա. Պապոկյան, Հ. Մելիքյան, Գ. Վարդանյան, Կ. Տեր-Օհանյան, Լեո: Հիմնադրումից հետո անմիջապես ստեղծվել են ՀՕԿ-ի տեղական մասնաճյուղերը՝ Թիֆլիսում, Բաթումում, Մոսկվայում, Բաքվում, Կիեւում, Խարկովում, Օդեսայում, Ցարիցինում, Հյուսիսային Կովկասի ու Միջին Ասիայի, ԽՍՀՄ-ի գրեթե բոլոր հայաշատ քաղաքներում, 1924–1925 թթ.՝ Հունաստանում, Բուլղարիայում, Ռումինիայում, Ֆրանսիայում, Անգլիայում, Գերմանիայում, Ամերիկայում, Պարսկաստանում, Եգիպտոսում, Ալժիրում եւ այլուր: ՀՕԿ-ի 200 մասնաճյուղում ընդգրկված էր շուրջ 10 հազար անդամ:

Թումանյանի նախագահության տարիներին ընթացել է ՀՕԿ-ի գործունեության առաջին փուլը: 1-ին փուլում՝ 1921–1923 թթ., աշխատանք է տարվել՝ հիմնականում կարիքավոր բնակչության համար պարեն, հագուստ, դեղորայք եւ առաջին անհրաժեշտության այլ ապրանքներ ձեռք բերելու եւ բաշխելու համար: Այս շրջանում մեծ նշանակություն ունեցավ Հովհաննես Թումանյանի գլխավորած պատվիրակության այցը Կոստանդնուպոլիս (1921 թ. նոյեմբեր-դեկտեմբեր), որը վստահություն ներշնչեց սփյուռքահայ լայն զանգվածներին, կազմակերպվեց նյութական մեծ օգնություն հանրապետության սովյալ բնակչությանը, գաղթականությանը:

2-րդ փուլում՝ 1923–1931 թթ., ՀՕԿ-ի գործունեությունը ծավալվել է սփյուռքի եւ հայրենիքի միջեւ կապերն ամրապնդելու, Խորհրդային Հայաստանում շինարարական ու մշակութային միջոցառումներ իրականացնելու ուղղությամբ:

3-րդ փուլում՝ սկսած 1931 թվականից, հնարավորություններ ստեղծվեցին հայրենադարձության կազմակերպման, հայրենադարձների համար հայրենիքում նոր ավանների ու բնակավայրերի շինարարության ուղղությամբ: 1930-ական թթ. ստեղծվեց համագաղութային ծավալով գործող «Ներգաղթի եւ բնակարանային ֆոնդ» (կենտրոնական մարմնի նախագահն էր Ավետիք Իսահակյանը), որտեղ հավաքված ամբողջ գումարը հատկացվեց ներգաղթի կազմակերպմանը: ՀՕԿ-ի եկամուտները զոյանում էին անդամավճարներից, հրատարակումներից, նվիրատվություններից, կտակներից եւ այլ աղբյուրներից: Հայրենիքի շուրջը սփյուռքահայությանը համախմբելու գործում կարեւոր դեր կատարեցին ՀՕԿ-ի պարբերականները եւ այլ հրատարակություններ («Հրավիրակ», Երեւան, 1925–1926, «Օգնիր Հայաստանին», «Հայրենաշեն», Թիֆլիս, «Հայաստանի



օգնության կոմիտեի լրաբեր», Մոսկվա եւ այլն) (*Ա. Վարդապետյան, Հայաստանի օգնության կոմիտե (1921–1937), Երեւան, 1966, էջ 10–12*):

1922 թ. ամռանը Թումանյանի առողջական վիճակը կրկին սկսեց վատանալ: Եվ նորից հրատապ ու արդիական դարձավ գրողին Բեռլին ուղարկելու խնդիրը: Բանաստեղծի դուստրը՝ Նվարդը, աջակցության համար դիմեց Հայաստանի լուսժողկոմի նախարար Պողոս Մակինցյանին, սակայն վերջինս մերժեց նրան: Մերժեցին այն մարդուն՝ հայրենասերին, ժողովրդի ու հայրենիքի նվիրյալին, որն ընդամենը մի քանի ամիս առաջ ՀՕԿ-ի նախագահի պաշտոնում կազմակերպել էր Հայաստանին միջազգային ֆինանսական եւ մարդասիրական օգնություն ցուցաբերելու գործը՝ այդ նպատակով ուղեւորվելով Կոստանդնուպոլիս: Աջակցության հարցում մերժվեց մի մարդ, որը, գտնվելով նյութապես ծայրաստիճան նեղ վիճակում, վաճառեց իր հրատարակությունների հեղինակային իրավունքը եւ ստացված գումարը նվիրեց հայ որբերին, Գորիի երկրաշարժից տուժածներին եւ Բուսաստանի սովյալներին:

Այսպիսով, ակնհայտ է՝ Հովհաննես Թումանյանի ազգային-հասարակական գործունեության մեջ ամենից առաջ աչքի զարնող հատկանիշներն են սկզբունքայնությունը, ինքնուրույնությունը, անձնվիրությունը, անսահման մարդասիրությունն ու հայրենասիրությունը: Բանաստեղծը միշտ ուղիներ է որոնել՝ ծառայելու իր ժողովրդի ազատագրության գործին: Դրանով է բացատրվում 1895 թ. նրա մասնակցությունն Արեւմտյան Հայաստանից Կովկասում հանգրվանած հայ գաղթականությանն օգնող կոմիտեների աշխատանքին թիֆլիսում, Ախալքալաքում, Ալեքսանդրապոլում, Երեւանում, Էջմիածնում եւ այլ վայրերում: 1905 թ. փետրվարին, երբ սկսվեցին հայ-թուրքական ընդհարումները, Թումանյանն իր ամբողջ էությանը նվիրվեց հարազատ ժողովրդի ինքնապաշտպանության եւ երկու հարեւան ժողովուրդների հաշտեցման գործին: Բաքվի կոտորածից (1905 թ. փետրվարի 6–9) անմիջապես հետո հայ եւ թուրք մտավորականների որոշմամբ թիֆլիսում կազմակերպվեց ցույց, որի նախապատրաստման առաջին շարքերում էր Թումանյանը: Ցույցերն արվում էին ոչ միայն հանուն անդրկովկասյան ժողովուրդների հաշտության, այլեւ որոշակի վերաբերմունք էին դրսեւորում ցարական կառավարության, կոտորածների կազմակերպիչների դեմ:

Չմայած պատերազմական դրությանը եւ քաղաքական հեղիեղուկ պայմաններին՝ Թումանյանը խաղաղասիրական ու մշակութային, հասարակական մեծ գործունեություն իրականացրեց՝ հիմնադրելով «Վերնատունը», «Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը», նախագահելով «Հայաստանի օգնության կոմիտեն» եւ այլն: 1917–1918 թթ. բանաստեղծը գլխավորեց հասարակական մի շարք կազմակերպությունների գործունեությունը: 1917–1918 թթ. պատերազմից տուժածներին ու գաղթականներին օգնելու համար հայկական բազմաթիվ գավառներում գործում էին «Հայրենակցական միություններ»: Թումանյանը 1918 թվականին թիֆլիսում ստեղծված «Հայրենակցական միությունների միության» խորհրդի անդամ էր, կարճ ժամանակ անց ընտրվեց նաեւ «Համաշխարհային պատերազմից հայ ժողովրդի կրած վնասների քննիչ հանձնաժողովի» նախագահ: Հանձնաժողովը, բացի անօթեւան ու գաղթական հազարավոր հայերին օգնելուց, նաեւ փաստական նյութեր էր հավաքում եւ տրամադրում խաղաղության կոնֆերանսի պատվիրակությանը:

1919 թ. ամռանը Թումանյանի ղեկավարությամբ կազմավորվեց «Հայ որբերի եւ գաղթականների օգնության հանգանակիչ կոմիտեն», որի անդամներն էին դաշնակից պետությունների գերագույն կոմիսարի ներկայացուցիչ Էռնեստ Յարրոուն, իշխան Բորիս Արղության Երկայնաբազուկը եւ Տիգրան Հովհաննիսյանը: Որբերի նկատմամբ գրողի հայրական ջերմ ու հոգատար վերաբերմունքը երբեք չմարեց: 1920 թ. նա, գրքերի հրատարակության իր իրավունքը վաճառելով, ստացած գումարից 10 000 ռուբլին հատկացրեց հայ որբերին («*Աշխատավոր», Թիֆլիս, 1920, թիվ 55*):

ՀՕԿ-ի նախագահի պաշտոնը վերջին գործն էր, որ Թումանյանը հասցրեց անել հայրենիքի ու ժողովրդի համար: Բանաստեղծի հայրենասիրական գործունեությունն արժանի է խորին հիացման ու ակնածանքի: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Է. Ջրբաշյանը, «Թումանյանի գործունեության որ մասին էլ դիմենք, մեզ անմիջապես գրավում եւ հիացնում է գեղարվեստական անթերի կատարելությունը, գեղագիտական համաձուլյ միասնությունը» (*Է. Ջրբաշյան, Թումանյանի բալլադները, Երեւան, 1969, էջ 3*):

**Մերի ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ**  
**Բանասիրական գիտ. թեկնածու**





# Բովանդակություն

## I. Կոմիտաս Վարդապետ

Վ. Եղիազարյան. Կոմիտասի բանաստեղծական աշխարհը . . . . .	5
Ա. Չանթիկյան. Կոմիտաս վարդապետը՝ հողվածագիր . . . . .	9
Ա. Շահնազարյան. Ես եկել եմ հայերեն սովորելու. . . . .	16
Ա. Կարապետյան. «Անլռելի Ջանգակատուն»... 60 տարի անց . . . . .	19
Ա. Ստամբոլցյան. Կոմիտասի կերպարը հայ կերպարվեստում . . . . .	22
Սկիզբ, որ վախճան չունի. <i>խոսքեր Կոմիտասի մասին</i> . . . . .	30

## II. Հովհաննես Թումանյան

Դ. Գասպարյան. Հովհաննես Թումանյան . . . . .	35
Ս. Մուրադյան. Այլաբանությունը Հովհաննես Թումանյանի գործերում . . . . .	58
Ա. Մուշեղյան. Թումանյանի չորս որդիների եղերական ճակատագիրը . . . . .	70
Մ. Հովհաննիսյան. «Սասնա ծռեր» էպոսի թումանյանական մշակումը . . . . .	79



# «Քրիստոնյա Հայասան» երկօրյա թերթ

Շապիկի վրա՝ Չենդիկ Սիրավյանի «Ծաղկեպսակ»  
(Կոմիտասը եւ Յ. Թումանյանը) (1969)

Գլխ. խմբագիր՝ **Աստղիկ Ստամբուլյան**  
Խմբագիր՝ **Նարինէ Սարգսյան**  
Գեղ. խմբագիր՝ **Գոռ Գրիգորյան**

ՄԱՅՐ ԱԹՈՒ ՍԲ ԷԶՄԻԱԾՆԻ ՏՊԱՐԱՆ