



ՎԱՋԳԵՆ ՍԱՖԱՐՅԱՆ

Բանասիրական գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր, ԵՊՀ

ՀԱՄԱԲՆԱԳՐԻ ԽՈՅԱԿԱՆ ԵՒ ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ԸՆԴԳՐԿՈՒՄՆ «ԱՆՈՒՇ» ՊՈԵՄՈՒՄ

Նովհաննես Թումանյանը բնականորեն ամենից շատ է արժանացել գրականագիտության ուշադրությանը: Ընդհանուր առմամբ ճիշտ է բացահայտվել Թումանյանի աշխարհը, նրա մեծության պարզ գաղտնիքը, խիստ ազգային արտահայտություններում համաշխարհային գրականության չափորոշիչային մակարդակի կայուն գոյությունը նրա ստեղծագործություններում: Վերլուծական հիմունքները կապվում են լեզվի (գրականությունը բառի արվեստ է) եւ շատ ավելի բովանդակության հետ (գրականության հավերժական նյութը մարդն է՝ որպես տիեզերքի մանրակերտ): Ստեփան Զորյանը, դեռ 1919 թ. նշելով, որ «Հովհաննես Թումանյանը հայ գրականության համար նույնն է, ինչ որ Պուշկինը ռուս գրականության»¹, 1939-ին շեշտում է. «Ոչ մեկը մեր գրողներից, գուցե, այնպես լավ չգիտի մեր ժողովրդի լեզուն, հոգին ու աշխարհի մասին ունեցած հասկացությունը, ինչպես Թումանյանը» (էջ 23):

Թումանյանի աշխարհի պարզ խորքայնության լավագույն խտացումներից է «Անուշ» պոեմը, որի մասին կարծես ասված է ամեն ինչ, բայց ենթաշերտեր բացելու հնարավորություններ միշտ մնում են: Պոեմի ստեղծագործական պատմությունը ձգվում է 1890-ական թվականներից մինչև 1922 թվականը, եւ որոշակի զանազանությամբ հանդերձ՝ յուրաքանչյուր տարբերակ գեղարվեստական բարձր որակ է յուրովի: Դրանք բավականին համեմատվել են, վերլուծվել մշակումների տրամաբանությունը նաեւ վիպապաշտության եւ իրապաշտության հարաբերության տեսանկյունից: Առաջին տարբերակից մինչև 19-րդ դուրսը բնապատ-

¹ Ս. ՋՈՐՅԱՆ, Իմ Թումանյանը, Երևան, 1969, էջ 7 (նույն աղբյուրից հաջորդ մեջբերումների էջերը կնշվեն շարադրանքում):

կերներ են, հեղինակային խոհեր ու քնարական զեղում-բացատրություններ, հայ մարդու՝ իր օրերի կենցաղի եւ անցյալի հարաբերությունների արձագանքներ, որոնց արտաքին ընդգրկումների հաղորդակցական դերն ինչ-որ չափով ճնշում է հերոսների բազմաձայնությունը եւ ուղղակի ու անուղղակի երկխոսական վիճակներին:

Այսպես՝ Լոռու «չքնաղ լեռներում» ապրում է «մի պարզ ժողովուրդ», որի «հստակ հոգին»² դեռ չհնացած վերքեր ունի: Մինչդեռ «քաջասիրտ իշխան-մեծերն» են առաջնորդել նրան. այս ձորերում «Բագրատունին... խաղաց յուր խաղը վերջին», «Օհան Օձնեցին... հայրենյաց պաշտպան սուսերը» օրհնեց, Մամիկոնյանը հավատի կռիվ տվեց (էջ 248): Իսկ այսօր ցավի եւ ուրախության մեջ ապրում է նույնքան սիրելի ժողովուրդը. եւ այս առթիվ՝ քնարական խոհեր («Հոյակա՛յ երկիր, որ միայն երկնքի // Բարձրության մեջ ես խորհուրդդ խորհում, // Ուզում եմ պատմել, թե ինչ ես սիրել — // Բարձրացնել փառքը քո վսեմ անվան», էջ 252), դեպի բնության ազատությունը՝ տենչանք ու ձգտում, ծավալուն բնապատկերներ («Այն ճոխ գավառում, ուր Չաթինդաղի // Ուսերից պայծառ արեւը ծագում, // Իրիկնապահին Ղարախաչ սարի // Ետեն է շիկնած երեսը ծածկում, // ...Ուր հին Դեբեդը յուր վտակներով, // Ամեն մի քարի մոտից անցնելիս, // Վառված վաղեմի հիշատակներով, // Մերթ զայրանում է, մերթ փղձկում-լալիս», էջ 253), հընթացս՝ Անուշի ու Սարոյի՝ «քույր-եղբոր նման» ապրելու հուշ, նաեւ՝ խոհի մեջ վեհ բնության ու անցյալի պատկերման համար բառի անզորության ակնարկ՝ «Բայց թոթովանքը ապիկար լեզվի // Աստվածայինը չէ կարող հայտնել» (էջ 252): Ներկայացվում են սարերում բնության պես պարզ ապրող մարդկանց առօրյան, հովվական կենցաղը, եւ այս ծավալումների մեջ՝ կրկին թեթեւ անդրադարձ Անուշի ու Սարոյի՝ անսպասելի ծնված սիրո մասին ու հեղինակային բացատրություն (որը սովորաբար էպիկականության բաղադրամասերից չէ). «Երբ մարդու սրտում զարթնում է սերը, // Նրա հետ իսկույն, սատանայական, // Հայտնվում են եւ կյանքի հոգսերը» (էջ 255): Եւ՝ սիրո ուժի մասին զեղումներ, ներկայի ճնշումներին որպես հակադրություն, Արտաշեսի եւ Սաթենիկի վիպերգի անուղղակի վերհուշ («Նրանց պապերը մեծ Կուրի ափին // Խիստ հրճվում էին, երբ իրանց արքան, // Սիրուն, սեւաթույր նժույզը տակին, // Անցավ Կուր գետը արծվի նման,

² Հովհ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, Երկերի լրակատար ժողովածու (ԵԼԺ), հտ. 3, Երեւան, 1989, էջ 247:

// Լեռնականների բանակի դիմաց // Ձգեց ոսկեօղ շիկափոկ պարանն,
 // Բռնեց աշագեղ դստերն ալանաց // Եւ արագ հասցրեց յուր կարմիր
 վրանն. // Իսկ բանաստեղծը Գողթան աշխարքի // Երգ հյուսեց աշխույժ,
 երգեց ու լռեց», էջ 257), եւ սա, ըստ ամենայնի, նպատակ ունի ժամա-
 նակների տարբերության մեջ հակադրելու Սարոյի ու Անուշի՝ համարյա
 նմանօրինակ քայլից ծնված ողբերգությունը՝ անցյալի վեհության փոխա-
 րեն նորօրյա սովորույթների ճնշող միջավայրում: Այսպես միշտ կարեւոր
 կառուցվածքային տարր է մնում անցյալ-ներկա հակադրությունը:

Հաջորդող 19-րդ գլխից է միայն սկսվում էպիկական հատվածը, եւ
 որպես վերոհիշյալ հակադրության օրինակ՝ բերվում են հարսանիքի,
 Սարոյի եւ Մոսիի «կոխի» եւ հետագա աղետալի անցքերը: Զուգահեռա-
 բար տրվում են ինչ-ինչ կաշկանդիչ «աղաթների» ակնարկներ (Սարոն
 հո «կռո» չի, որ հորն ուղարկի՝ իր համար հարսնացու ճարելու, ոչ էլ այս-
 տեղ «խնամախոսի քար ունեն շեմքում», էջ 257), որոնք հաճախադեպ
 հեղինակային բացատրության եւ ընդհանրապես նրա ներկայության
 վկայություններ են, որ, գուցե անհրաժեշտ լինելով հանդերձ, ինչ-որ չա-
 փով թուլացնում են էպիկականության ուժը: Դրա հաստատումն են նաեւ
 կենցաղի բերած ցավերին ավելացող հասարակական ու քաղաքական
 հարվածների պատկերները. «Եւ ինչո՞ւ համար քո զավակները// Գեթ ըն-
 տանեկան շունեցան խնդում, // Քիչ էին դրսից հասած ցավերը, // Քիչ էր
 օտարը նրանց գիշատում» (էջ 250):

Այս ամենը հաստատում է առաջին տարբերակի կառուցվածքի այլ
 տրամաբանություն՝ առանցքային դարձնելով վեհ ու հերոսական ան-
 ցյալին հակադրված ավանդախելդ ու ճնշված ներկան, ուր սովորա-
 կան թվացող ընկերախաղը կարող է ողբերգություն դառնալ: Առկա են
 սիրո ինքնամոռաց ուժին տրված Սարոյի քայլը, Մոսիի թշնամանքը,
 մահվան սպասումը, եւ կրկին հեղինակի ուղղակի միջամտությունը. եթե
 մահը հաղթի սիրուն, «Նա դարձյալ կապրի պոետի մտքում», իսկ ապա-
 գայում եթե սիրո երջանկությունը հաղթի, «Եւ թող բախտավոր մարդիկ
 չիմանան, // Թե մի օր այսպես անբախտ էր սերը» (էջ 261): էպիկակա-
 նության այսպիսի շեղումներից հիմնականում զերծ եւ վերջնական տար-
 բերակին մոտ պատկերներով են ներկայացվում փախուստը գիշերապահ
 ծերունու խոսքի մեջ, Անուշի՝ հետ գալը, հոր քարկոծումները, քահանա-
 յի մխիթարող խոսքերը եւ Անուշի համարձակ պատասխանը. «Իմ կամ-
 քով փախա... սիրում եմ, տերտեր... // Ձէ՛ որ ասացիր՝ մեզ կըպսակես»

(էջ 264), եւ դրսի աղմուկը՝ էպիկական շափավորութեան արտահայտութեամբ՝ «Այ ափսոս իգիթ, ուր կորավ իգուր... // Անո՛ւշ, Անո՛ւշ, ջուր հասցրե՛ք, ջո՛ւր» (էջ 265): Չկա Անուշի անհավասարակշիռ երգի հատվածը Սարոյի մահից հետո, բայց ավարտվում է Դեբեդի նույն կանչով:

Այսպիսով՝ պոեմի առաջին տարբերակում հեղինակի խոսքի գերակայության մեջ բացակայում են հերոսների երկխոսական շատ իրավիճակներ, երգածիսային դրվագներ, որոնք ժողովրդական պատումայնության ուժով միջավայրի ու կերպարների խտացումներ են բերում («Աղջի՛, անաստված...»-ը, «Կըժերն ուսած...»-ը եւ նրանում՝ «Ամպի տակից...»-ը, «Ինձ չես լսում...»-ը եւ նրանում՝ «Ասում են՝ ուռին...», «Համբարձում յայլա»-ն եւ վիճակ հանելը, «Ա՛խ, իմ բախտը կանչում է ինձ»-ը, «գարին գցել»-ով գուշակությունը, Սարոյի «Բարձըր սարեր»-ը, «անցվոր ախպերը»—Անուշը—նրա երգը), եւ ոչ այնքան միջավայրի կամ ծեսի արտաքին նկարագրություններ են, որքան բազմաձայնության ուժով խորաքանդակում են կերպարները:

Հետագա տարբերակներն ու ինքնագրերը թումանյանական համաբնագրի հաջորդական նվաճումներ են՝ մինչեւ վերջնական կատարելության հասնելը: Ա. ինքնագիրն սկսվում է երկար Նախերգանքով՝ «Ո՛վ, որ ներշնչված լեռների երգչին // Հայտնվում ես միշտ հոգով կարեկից...» (էջ 278), որին հաջորդած ծավալուն հովվերգական բնապատկերի մեջ հեղինակային վերհուշի ձեւով տրվում է մանուկ Սարոյի ու Անուշի զգացմունքը՝ «Եւ հենց մի բինում, հենց իրար մոտ էլ // Սկսեցին իրար սաստիկ կարոտել» (էջ 278): Հասակ առնող Անուշի գեղեցկությամբ տարված «Հովիվների երգ»-ի մեջ են հնչում «Աղջի, էրեցիր սիրտըս քո սիրով, // Ոտըս կապեցիր թել-թել մագերով» (էջ 279) տողերը: Գ. ինքնագիրը, որն սկսվում է «Կանչում է դարձյալ, կանչում անդադար, // Այն չըքնաղ երկրի կարոտը անքուն» (էջ 287) քնարական միջամտությամբ, արդեն վերջնական տարբերակին ավելի մոտ Գ. ինքնագրին է փոխանցում Համբարձման տոնի տեսարանում ներառված «Բազմած լուսնի նուրբ շողերին» հատվածը՝ ունենալով նաեւ Սարոյի մահից հետո Անուշի թափառումների ու երգ-պոռթկումների դրվագը:

Այսպիսով՝ պոեմի նախնական տարբերակների համեմատությունն արդեն իսկ ցույց է տալիս ստեղծագործական ընթացքը հաստատող հիմունքը, որն ամփոփվում է համամարդկային ընդհանրացումները ժողովրդական բառ ու բանի, նրա էպիկականության ու երկխոսակա-

նություն, չափի խոր զգացողության մեջ՝ կերպարների հոգեբանական ընդգրկումների, Թումանյանի բնափիլիսոփայության դիպուկ դրսևորումներում: Պատահական չէ, որ, օրինակ, նախնական տարբերակներում բնության հեղինակային ընկալումների մեծ ծավալով հանդերձ՝ չկա այդ խոհերի բազմաշառավիղ ընդգրկումը, եւ անգամ հերոսների վախճանից հետո բնության ազատ անհունի մեջ իրար գտնելու կամ հավերժանալու՝ շատ այլ գործերում հանդիպող Թումանյանական խոհը: Հեղինակի գործուն դերն այստեղ եւս իր վրա է վերցնում այդ հավերժության հաստատման առաքելությունը. «Տխուր զրույցը տխրադեմ անցքի // Այստեղ է մարդկանց համար վերջանում, // Սակայն զգայուն սիրտը պոետի // Տակավին ուրիշ վիշտ է վրդովում: // Եւ ի՞նչ,— մի սուգ է մեռելին բաժին // Եւ մի ողորմի նրանից ավել, // Թե չի մոռացվում, եւ սրտիդ միջին // Կարող ես նրան հավիտյան պահել» (էջ 269):

«Անուշ» պոեմի վերջնական տարբերակում բառը լիարժեքորեն «մի աշխարհ է», մարդը՝ իր տեղային որոշակիության մեջ տարածաժամանակային (քրոնոտոպային) մեծ ընդգրկումների կրողը, եւ դա զգալիորեն դրսևորվում է մարդ—բնություն բարդ կապերի խոհական ընկալումներում: Այդ կապը բազմաշառավիղ է: Բնությունն է մարդկայանում, կամ մարդն է հայտնվում բնության անաղարտության եւ դրա մարդկային աղավաղումների աղետալի հարաբերությունների մեջ: Պոեմի մուտքը բանաստեղծական տպավորիչ պատկերավորությամբ բնությանն է վերապահում մարդու անկման ողբասացի դերը. «Հովի թեւին թռչելով», «լուսնի նուրբ շողերին» բազմաժ փերիններն են ողբում «ջահել սիրահարի» «վաղամեռ» սերը, այն սիրահարի, որ «Ջուրն ու ծաղիկ աստղումս դրեւի» եւ աստղերին է խնդրել, որ «Բարի ժըպտան իր սերին» (էջ 81): Փերիններին «ցող արցունքով» միանում են «Սարի ծաղկունք տըխուր սյուքով» (էջ 82): Սարոյի սպանությունից հետո գյուղը փոթորկվում է, նաեւ «Դեբեդն է մենակ անդընդում հուզված՝ // Խըլածայն ողբով սողում դեպի ցած» (էջ 102), իսկ երբ մարում է նաեւ մոր ողբը, մուլն է թանձրանում, կրկին «ծերուկ Դեբեդն» է «խավար անդընդում» սգում մենակ.

Սըգվոր գետը՝
Ծեր Դեբեդը,
Սիրաբ քըրքաժ,
Ջուրը փըրփրած,

Քարոտ ափին,
 Լեռ ֆարափին
 Դեռ ծեծում է,
 Հեծեծում է... (էջ 104)

Բնությունն անընդհատ մարդկանց միջավայրի, թախծի եւ ուրախության, անգամ կենցաղի անբաժանելի մասնիկն է, կարծես ուղղակի կամ անուղղակի ձգտում է մարդուն եւս իր նման անապակ ու զուլալ տեսնել՝ ցավով արձագանքելով հասարակական ճնշումների առաջացրած ճաքերին: Ահա թե ինչու նախերգանքն ամբողջացնում է բանաստեղծի քնարական խոհը բնության կանչի, «չքնաղ երկրի» կարոտի, «վես ու վիթխարի» սարերի, այնտեղ ապրող ու իրեն սպասող, «լոռու հին-հին քաջերից» զրուցող մարդկանց մասին, եւ այդ քնարական հատվածն անսպասելի անցումով բացում է էպիկական մասը. «Ու թա՛րմ, ցողապատ լեռների լանջում... // Սո՛ւս... ականջ արա,— հովիվն է կանչում...» (էջ 84):

Անընդհատ շեշտվում է մարդկայինն ամբողջացնող բնության ներկայությունը: Աղջիկների երգը «յարի» մասին դիմում է «ամպի տակից» եկող ջրին, աղբյուրից Անուշի ուշ վերադարձի համար անհանգստացած «պառավ նանի» կանչն ահաբեկ է դառնում, քանի որ «Ամպը կոխել է, աշխարհքը մըթնել» (էջ 87). Անուշը սիրո տառապանքից անհույս թվացող իր վիճակը համեմատում է սգվոր ուռենու հետ: Այսպիսի հուզիչ պատկեր-ապրումների համադրությունն ընդմիջարկվում է մարդկանց ու բնության պայծառության գեղաքանդակ տարրերով («Համբարձումն եկավ, ծաղկունքը ավվան // Զուգել են հանդեր նախշուն գորգերով...», էջ 89. կամ՝ երգի մեջ՝ «Մեռնեմ գարունքիդ, // Ծաղկած գարուն ես...», էջ 92), որին հաջորդում են կրկին մարդկային տառապանքի ներզգացողությունը (որի ակունքը դուրս է բնությունից), մարդկային կյանքը, ինչպես իր «սեւ վիճակից» հետո Անուշի մտորումներն են.

Դուք էլ սարի սիրուն ծաղկում
 Թափում մի ցավ ունիք լուռ,
 Աշիկներդ լիքն է աքցում,
 Սիրտներդ սեւ ու տըխտու: (էջ 93)

Սարոյի եւ Անուշի փախուստի մթնոլորտը եւս ամբողջացնում է բնությունը. «Ամպերը դանդաղ ուղտերի նըման՝ // Նոր են ջուր խըմած ձորից բարձրանում. // Քարոտ թիկունքից Զաթինդաղ լեռան // Նոր է արեւը

պըռռունգը հանում...» (էջ 98), ինչպես որ սպանության լուրից փոթորկված գյուղը զուգահեռվում է գլխակորույս հեղեղին.

Ինչպես մի հեղեղ վեր կենար հանկարծ,
Երկրնքի մըթնած ամպերից իջներ,
Ինչպես փոթորիկ սաստիկ սըընթաց,
Գյուղից սլացան մի խումբ կըտրիմներ: (էջ 102)

Իր նմանի միջավայրում հասարակական տարաբնույթ կապանքների պատճառով մենակ մնացած մարդը բնության հետ է կիսում ցավը, ապավինում նրա վստահելի ընկերակցությանը: Անուշի վերադարձից հետո Սարոն «ընկեր սարերին» է դիմում ու գանգատվում.

Բարձր սարեր, ա՛յ սարեր,
Ձե՛ն եմ տալի «վա՛յ», սարեր,
Դո՛ւ էլ ինձ հետ ձե՛ն տըվե՛ք,
Իմ դարդերին թայ սարե՛ր: (էջ 100)

Իսկ Սարոյի մահից հետո՝ գարնան ու հավքերի գալու հետ, «Սարեր ու ձորեր ծաղիկներ հագան» (էջ 105), եւ միայն Անուշն էր տխուր ու մոլոր ման գալիս, քանի որ դատարկվեց ամեն ինչ, «Սարերը մնացին որբ ու անշոբան». թեպետ այդ վիճակում էլ ապահովության բնազդը միշտ սարերի հետ է կապվում՝ «...Ոչխարդ էն սարով // Շուռ տուր, տո՛ւն արի» (էջ 106): Եւ հավատարիմ մնացած Դեբեդն է նաեւ, որ իր կանչով՝ «Արի՛, տանեմ յարիդ մոտ» (էջ 109), «օգնում է» սիրահարներին՝ նորից հասնելու իրար: Բնության բազմաշերտ այս դերակատարումների մեջ, անշուշտ, առանցքային է մնում թումանյանական խոհը՝ բնության անհունի մեջ իրար գտնելու, հավերժանալու հավատամքի մասին: Համբարձման գիշերը կարծես «Բացվում են ոսկի երկընքի դռներ», ամեն ինչ աստվածային «անհաս խորհրդով» ու «սուրբ գըթով» է լցվում, եւ՝

Երկրնքի անհո՛ւն, հեռու խոր՜երից,
Անմուրագ մեռած սիրահարների
Աստղերը թըռած իրար են գալիս,
Գալի՛ս՝ կարոտով մի հեղ համբուրվում
Աշխարհից հեռո՛ւ, լազուր կամարում: (էջ 109)

Այսինքն՝ պոեմի նախնական տարբերակների բնապատկերի արտաքին ծավալումների, հեղինակի քնարական զեղումների հետ համադրման, դրանց որոշ նկարագրական ու բացատրական դերակա-

տարումների փոխարեն այստեղ, գեղագիտական շափի հստակ պահպանմամբ, կարծես բնությունն ավելի քիչ է երեւում, բայց այն միշտ ներկա է պատումի, հերոսների երկխոսական հարաբերությունների, ամեն ինչ մարդկայնացնելու՝ բարձր գեղարվեստի պահանջած անսահմանություն մեջ, եւ այդ ամենը՝ բնության նման պարզ ու խորքային բառահամաբնագրի ընդգրկումներում:

«Անուշ» պոեմը կատարյալ է նաեւ «բառը իր տեղում» գեղագիտական սկզբունքի իրացման եւ դրանով հոգեբանական տարժամանակյա ընդհանրացումների ու բազմաձայնության առումով: Սա պոեմ է սիրո եւ մարդկային ողբերգության մասին, եւ հոգեբանական խորքային դիտարկումները կապվում են այդ համընդգրկուն երեւույթների հետ: Նկատվել է, որ «Թումանյանի պոետիկան էպիկական է, ... ամեն մի բառը, ամեն մի արտահայտությունը, առավել եւս՝ ամեն մի դրվագը, բովանդակավորում է հերոսների հոգեկան աշխարհը»³, եւ «Թումանյանը, ինչպես Նարեկացին, հիանալի գիտե մարդկային հոգու բոլոր գաղտնարանները» (էջ 132): Թումանյանի ոճի այդ զուգահեռն ու ընդգրկունությունը սահմանվում է ժամանակների համագրությունմբ եւս. «Թումանյանը այնպիսի հեռու հեռավոր... նվաճումների կախարդ համադրող է, ինչպիսին նարեկացիական ու աբովյանական լեզվաորակն է»⁴:

Հոգեբանական ընդգրկունությունը նկատվում է անմիջապես էպիկական մոտաքից սկսած, Սարոյի երգի մեջ կատարվում է սիրո հոգեբանության համամարդկային ընդհանրացում: Դա այն է, որ սերը մարդուն ինքնաամոռացությամբ է տանում («Աշուղ ես շինել, չեմ հանգըստանում, // Խաղեր կապելով, // Չուրի չափելով, // Ոչխարըս անտեր, // Ընկել եմ հանդեր»), դարձնում յուրօրինակ ներաշխարհային բանաստեղծ: Անուշը եւս այդ ինքնամոռացության բերած փոթորկի մեջ է, չի կարողանում «Աղջիկը հանգիստ նըստի վըրանում»⁵, աղբյուրից վերագառնում է՝ դատարկ կուժը ձեռքին, «Իսկ ուսին տարած ուսաշոր չըկա» (էջ 89): Հարսանիքի ավանդական «կոխի» տեսարանում Անուշին նկատած Սարոյի սիրտը «թունդ առավ», «Աչքերի առջեւ մըլարը պատեց, // Մոռացավ ընկեր, աղաթ ու աշխարհք» (էջ 94):

³ Մ. ՄԿՐՅԱՆ, Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը, Երեւան, 1981, էջ 51:

⁴ Ս. Ա. ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ, Թումանյանը եւ արեւելահայ գեղարվեստական գրականության լեզուն, Երեւան, 1986, էջ 259:

⁵ Հովհ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, ԵԼԺ, հտ. 3, էջ 84:

Սիրո հոգեբանության մեծագույն ընդհանրացումներից մեկն այն է, որ մեծ սիրուն, ընդհանրապես մեծ զգացմունքներին ու ձգտումներին միշտ զուգակցվում է մեծ կասկածը՝ հաճախ անբացատրելի, թվում է, նաեւ չպատճառաբանված: Մուտքի իր նույն երգում Սարոն ասում է. «Քու հերն ու մերը թե որ ինձ չըտան, // Արին կըթափեմ ես գետի նրման. // Սարերը կընկնեմ, կորչեմ անգյուման» (էջ 84), այն դեպքում, երբ նրանց սիրուն եւ հետագա կյանքին ոչինչ չի խանգարում. գյուղական կենցաղի պարզ հարաբերություններում ամեն ինչ բնական է ու հասկանալի: Նախնական տարբերակներում նշվում է, որ հովիվ Սարոն ու Անուշը կողք կողքի են մեծացել, հովիվը գյուղում ընդունված ու հարգված էր, Սարոն ու Մոսին ընկերներ էին: Բայց Սարոյին տանջում է, գուցե իր համար եւս անբացատրելի կասկածը. դա բանաստեղծի ընկալմամբ՝ ինքնաբերական է «բնության ամենամաքուր տարրերից հյուսած» մարդու համար՝ անկախ գոյություն ունեցող ու չունեցող պատճառներից, քանի որ մեծ զգացմունքը չի կարող քաղքենի անշարժության ապահով վիճակի մեջ պարուրվել: Նույն փոթորկուն կասկածը տանջում է նաեւ Անուշին, թաքուն մի ձգտում ինչ-որ անորոշ ու անտես բանի է մղում նրան, եւ նա էլ չգիտի, թե ինչ է եւ ինչու.

Ա՛խ, սիրտըս, նանի, չըգիտեմ ընչի,
Մի՛ն լաց է լինում սեւակնա՛ծ, տըխո՛ւր,
Մի՛ն թեւ է առնում, ուզում է թըռչի,
Զըգիտեմ՝ թե ո՛ւր, չըգիտեմ՝ թե ուր... (էջ 85)

Սա իսկապես հոգեբանական համընդգրկուն ընդհանրացում է՝ արտահայտված գեղջկական պարզ խոսքերի մեջ: Եւ ոչ միայն աղջկական քմահաճ ու հասկանալի խաղ է, այլեւ այս հոգեվիճակի շարունակությունն ու նոր արտահայտությունն է Անուշի բողոքը Սարոյին՝ «Դու ինձ չես սիրում, չես սիրում ինձ պես...», «Վաղո՛ւց, վաղուց ես դու ինձ մոռացել...» (էջ 87): Կասկածի այս ներաշխարհային տանջանքը կարող է արտաքին մեծ ու փոքր հաստատումներ ստանալ, ինչպես Համբարձման տոնին հանած վիճակը եւ հանգստացնող, մխիթարական խոսքերին ի պատասխան՝ Անուշի նույն հոգեվիճակը.

Ա՛խ, իմ բախտը կանչում է ինձ,
Զեմ հասկանում դեպի ուր...
Դողում է պաղ նրբա ձենից
Իմ սիրտը սեւ ու տըխուր: (էջ 93)

Այս առթիվ ավելի որոշակիացնենք թումանյանական բառի խոհական ու գունային ընդգրկումը, խոսքը Անուշի վիճակի մեջ բարբառային, օտար երկու բառերի մասին է՝ «Ջիգյարին գյուլլա դիպչի» (էջ 91): Փորձարարական անխոհեմ քայլով թույլ տանք մեզ՝ հայերեն գրականացնել այդ բառերը. «Այ թուխ մազավոր աղջիկ, // Այ սարի սովոր աղջիկ, // Սրտին թող գնդակ դիպչի, // Քեզ սիրի ով որ, աղջիկ»: Բանաստեղծական բառի առումով կարծես ամեն ինչ տեղին է, հնչում է գրական: Բայց մշտնջենք է, նույնիսկ չկա կարեւորը՝ ժողովրդական տոնի ու ծեսի, երգ ու խաղի, դրանց մասնակիցների բազմաձայնային մթնոլորտը («Դե հանիր, աղջիկ, // Վիճակն ի բարին, // Երգերով գովենք // էն իգիթ յարին», «Բեղը ծիլ-ծիլ, բոյը թիլ-թիլ էն յարի, // Ինչ դարդ ունեմ, քանի նա կա աշխարհի», էջ 90), այս ծաղկուն ու անհոգ երգախաղի մեջ՝ Անուշի «սեւ վիճակը», որ միայն այդ բառային համաբնագրով կարող է ամբողջացնել գեղարվեստական միջավայրն ու գունավորումը:

Իր խոսքում բարբառային տարրերի համար անընդհատ բանավեճի մեջ հայտնված Հովհաննես Թումանյանն ստիպված է լինում նաեւ պարզունակ օրինակներով հաստատել իր ճշմարտությունը: «Վռազ պատասխան պ. Ա. Մեղրյանին» (1910 թ.) հոգվածում հումորային չթաքցրած շեշտով նկատում է, որ եթե առաջարկ է արվում «ջան» բառը փոխարինել հայեցի «հոգյակ» ձևով, ապա ինչպես պատկերացնել այսպիսի կապակցությունները. «...Այսուհետեւ փոխանակ ախպեր ջան կամ Գրիգոր ջան ասելու, մաքուր հայերենով կասենք հոգյակ եղբայր, կամ հոգյակ Գրիգոր»⁶: Իսկ «էս, էդ, էն-ի մասին» (1910 թ.) հոգվածում ստիպված է լինում լուրջ հիմնավորումներ բերել. «1. Հոգեբանական պատճառ՝ որ ավելի անկեղծ ու հարազատ է հնչում: 2. Ես ժողովրդից եմ առնում իմ նյութերը եւ լեզուն, ու նրա հետ էլ խոսում... 4. Լեզվի զարգացման օրենքով հետզհետեւ բառերը, ոճերը ավելի ու ավելի սեղմվում են, կարճանում» (էջ 471): Եւ ընդհանրացնում է, թե «ամբողջ հայ ժողովրդի մեջ կա էս, էդ, էն, աս, ադ, ան, մինչեւ անգամ՝ իսիկ, հենց այս, այդ այն-ն է, որ չկա» (էջ 472):

Այս դատումները հասցնելով գիտական ընդհանրացումների՝ Թումանյանը «Հայոց գրական լեզվի խնդիրը» (1916 թ.) հոգվածում ամփոփում է իր սկզբունքները լեզվի՝ որպես ազգային հիմունքային արտահայտչաձևի մասին. «Լեզուն է ամեն մի ժողովրդի ազգային գոյություն

⁶ Հովհ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, ԵԼԺ, հտ. 6, Երեւան, 1994, էջ 239:

ու էությունն ամենախոշոր փաստը, ինքնուրույնության ու հանճարի ամենախոշոր դրոշմը, պատմության ու հեռավոր անցյալի կախարդական բանալին, հոգեկան կարողությունների ամենաճոխ գանձարանը, հոգին ու հոգեբանությունը»⁷։ Այս ամենի աղարտումը մեծ չափով տեսանելի է հենց լեզվի մեջ։ Դա եղել է օտարի երկարատեւ տիրակալության պայմաններում, մանավանդ «թուրք-թաթարական-մոնղոլական» բռնությունների մեջ։ Այդ ճակատագրի պարտադրանքով «մեր գրական լեզուն գլխավորապես ստեղծել են մեր գաղութները՝ իրենց կենտրոն ունենալով Պոլիսն ու Թիֆլիսը» (էջ 291), որոնք ինչ-որ չափով արհեստական լեզուն տարածել ու պարտադրել են նաեւ «բնաշխարհիկ ժողովրդին»։ Այսպես լեզուն ու գրականությունը երկատվել են «մայրենականի, հարազատի ու արհեստականի, շինծու լեզվի մեջ» (էջ 293)։ Իսկ «բնաշխարհիկ» լեզուն մնացել է ժողովրդական ստեղծագործություններում, պահպանվել են նրա «ընտիր բառերը, սեղմ ու սերտ պատկերավոր ոճերը, պարզ ու շքեղ ձևերը»։ Եւ այսօր «գրական լեզվի խնդիրը վերջնականապես պիտի վճռվի ժողովրդական լեզվի կատարյալ հաղթանակով, ժողովրդական լեզվի հաղթանակը պիտի պսակվի ազգային ուժեղ գրականությամբ, իսկ ազգային ուժեղ գրականություն՝ կնշանակի ինքնուրույն ու հզոր ժողովուրդ» (էջ 296)։

Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործական ընթացքը, շատ երկերի մշակումներն ու տարբերակներն այդ հաղթանակի հաստատման խորհուրդն ունեն։ Իսկ «Անուշ» պոեմի՝ ժողովրդական բառ ու բանի հենքի վրա ստեղծված հարաբերություններում, կերպարների երկխոսականության եւ գեղարվեստական չափի պահպանման մեջ, բնության հանդարտ շարժունակությամբ հասունանում է տեղային ողբերգությունը՝ բերելով համամարդկային ընդհանրացումներ, ինչպիսին է նաեւ մահվան ողբերգականության խորհական ընկալումը։ Մահը, տիեզերքի՝ մակրոաշխարհի բնական բաղադրույթ լինելով, իրականանում է մարդկային միկրոաշխարհում եւ պատկերացումներում, եւ անհատի չգոյությունը ողբերգական է այդտեղ։ Նա չկա, իսկ նրա միջավայրն ամբողջացնող ամեն ինչ շարունակելու է մնալ. թեպետ ինչ-որ չափով բովանդակազուրկ, այլեւս այլ իմաստ ստացած, բայց դրանք բոլորը կան, իսկ նա չկա։ Սա է հոգեբանական-խորհական ընդհանրացումը.

⁷ Հովհ. Թումանյան, Եկթ, հտ. 7, Երեւան, 1995, էջ 283։

Ողբացին անշունչ դիակի վրա՝
 Անտեր մնացած ոչխարի մասին,
 ...Եւ նրա մասին, որ ընկերները
 Հանդը գնալիս Սարո կը կանչեն,
 Որ սարից փախած սոված շրները
 Կը տերը պիտի ոռնան, կը կանչեն:
 Ծանր չոմբախը, գըլովսը մեխած,
 Օնորում դըրած պիտի մըրոտի,
 Երկար խանչալը, պատիցը կախած,
 Պատենում մընա ու ժանգը պատի⁸:

Հոգեբանական ու խոհական խորքային շերտեր են բացում հոգեկան հավասարակշռությունը կորցրած Անուշի խոսքն ու պահվածքը, որոնք բազմաձայնության մի այլ օրինակ են՝ անկախ այն բանից՝ դրսևորվում են «անցվոր ախպոր» հետ խոսքում թե մենախոսության մեջ երկխոսական վիճակների արտահայտչաձևերով: Այստեղ եւս բառահամաբնագիրը, արտաքին տոնական, բնության ու նրա մասնիկ-մարդու զուլալ, պայծառ մթնոլորտը հաստատելով, դրան զուգահեռում է մի մեծ ողբերգություն, որին մարդը կարծես հասու չէ, այդպես էլ չի գտնում տարաբախտ «ինչո՞ւ»-ի պատասխանը, այդ ողբերգության մեջ ապրելով եւ, գուցե, դա հեղինակելով՝ իր միամտության մեջ չի հասկանում, թե որտեղից եւ ինչու եկավ այն, «Թե ինչպես հանկարծ աշխարհքը փոխվեց, // Ինչպես դատարկվեց կյանքում ամեն բան» (էջ 106): Երբեմն թվում է, թե սերն է ամենազոր, եւ Սարոն կերեւա ծանոթ ու սովորական կերպարով.

Ա՛խ, էն կանանչ սարի լանջին
 Ո՞վ է քնած էն տըղեն,
 Վըրեն քաշած սեւ յափընջին,
 Կուտը հանած էն տըղեն: (էջ 107)

Ուրեմն՝ կհաջորդի նաեւ անհանգիստ սպասման տվայտանքը. «Վեր կաց, վեր, իգիթ, // Վեր կաց, անիրավ, // Ոչխարըդ բեր կիթ, // Օրը ճաշ դառավ» (էջ 107): Եւ անգամ այդ մշուշված խաբկանքին հաջորդող սթափության պահերին մահվան ու դիակի պատկերը արագորեն ծածկվում է Սարոյի տեսքի պայծառ ընկալումներով. «Նա սիրուն էր, անուշահոտ, // Աչքերը լի ծիծաղով, // Նա գալիս էր ցողոտ, շաղոտ, // Հանաքներով ու

⁸ Հովհ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, ԵԼԺ, հտ. 3, էջ 103–104:

խաղով» (էջ 108): «Անցվոր ախպոր» կոչի մեջ եւս համադրվում են լուսավորն ու ողբերգականը: Նույն համադիր տրամադրությունը շարունակվում է Անուշի պատասխանի մեջ, եւ այս երկխոսականությունն անընդհատ մնում է որպէս պոեմի կերտման հիմք:

Բառը՝ որպէս հոգեբանական խտացումների ու բազմաձայնության կրող, խոհերի տեղիք է տալիս հետեւյալ համաբնագրում: Անուշը սթափության պահին Սարոյին ընկալում է որպէս դիակ, որը նախնական տարբերակում ունեցել է «հոտած» մակդիրը, ինչը Թումանյանը հաջորդ տարբերակներում դարձրել է «սառած»: Երկերի լիակատար ժողովածուում պահպանվել է «հոտած» ձեւը, որի առթիվ կազմողները ծանոթագրության մեջ տալիս են հետեւյալ բացատրությունը. «Տպված է՝ «Մի դիակ է լո՛ւտ, սառած»: Մենք այն փոխարինել ենք այլ տարբերակով՝ «Մի դիակ է լո՛ւռ, հոտած»: Դա հիմնավորվում է նրանով, որ Թումանյանն ինքը մշակումների ընթացքում միշտ տատանվել է այս երկու բառերի միջեւ, 1903 եւ 1904 թթ. թողել է «հոտած», 1908, 1909 եւ 1914 թթ. հրատարակություններում՝ «սառած» տարբերակը: Նախապատվություն տալով «հոտած» ձեւին՝ մենք ղեկավարվել ենք պոեմի կառուցվածքի մի կարեւոր առանձնահատկությամբ, որ հակադրությունների հետեւողական կիրառություն է» (էջ 520), այն հիմքով, որ Անուշը անընդհատ Սարոյի մահվան հակադիր ընկալումների մեջ է. մի դեպքում նրան «տեսնում է» «անուշահոտ», «ծիծաղով լի» աչքերով, մի այլ դեպքում՝ որպէս դրան հակադիր՝ «անթարթ, սիպտակած» աչքերով «լուտ, հոտած» դիակ: Մյուս կողմից՝ Անուշի պատկերացման մեջ, ըստ կազմողների, «հոտածը» «Սարոյին չի վերաբերում, այլ «մի դիակի», որը հենց հակադրվում է սիրած տղայի պատկերին» (էջ 520):

Զբաղառելով այս բացատրության ինչ-ինչ հիմունքներ՝ փորձենք մեկնության այլ ճանապարհով գնալ՝ հենվելով հենց հոգեբանական հիմնավորումների վրա: Բացի «հոտած» բառի հակազեղադիրտական եւ Անուշի ընկալումներին անհարիր ազդեցիկությունից, նաեւ նրանից, որ ինքը՝ հեղինակը, ընդամենը նախնական երկու տպագրություններում է թողել «հոտած» ձեւը, իսկ վերջին երեք հրատարակություններում պահպանել է «սառած» տարբերակը, հիշենք ժողովրդի հոգեբանական ընկալման շատ ավելի կարեւոր ու տեղին մի հիմունք: Ժողովրդի ընկալմամբ՝ «սառածը» նշանակում է նաեւ նեղացած, խռոված («Ինձանից սառել ես» — «Ինձանից նեղացել հեռացել ես»): Անուշն իր «մոլոր» «խնդալու եւ լալու» ըն-

Թացքում հաճախ է Սարոյին պատկերացնում իրենից հեռացած, նեղացած, խնդրում է շուտ տուն գալ. «...Ետ դառ, անիրավ, // Կարոտած յարիդ // Աչքը ջուր դառավ» (էջ 106): Միաժամանակ նա ապրում է Սարոյի մեռած լինելու ցավը (ոչ թե մեկ ուրիշ մահացածի է տեսնում). «էդ ուր եք տանում, // ...Ինձ էլ թաղեցեք // Իր գերեզմանում» (էջ 107): Այս ապրումների մեջ նա անընդհատ մնում է որպես մի նեղացկոտ երեխա, որից խռովել ու հեռացել է ամեն ինչ իր մեջ ամփոփած սիրելի մարդը.

Տե՛ս, կըխռովե՛մ,
 Լաց կըլեմ ես էլ...
 Չեմ խոսիլ քեզ հե՛տ...
 Չեմ սիրիլ քեզ է՛լ... (էջ 108)

Եւ ուրեմն՝ այլեւս որեւէ բացատրություն տեղ չի մնում, եւ ցավալի է Թումանյանի համաբնագրի նկատմամբ կայացած սխալը, որի արդյունքում մի ամբողջ մարդկային հոգեկան աշխարհ ու կապեր բերող բառը փոխարինվել է ոչ գեղագիտական եւ հոգեբանական դիպուկությունն արտահայտող բառով: Ճիշտ է նկատված, որ «մեկ հատիկ բառը կարող է ներքուստ լուսավորել Թումանյանի էությունը... Մի զրույցի ժամանակ նա ասել է. «Ես ջնջելական եմ»... Ա. Պ. Չեխովի նման նա կարող էր ասել, որ գրելու արվեստը կրճատելու արվեստ է»⁹: Իսկ Թումանյանն ինքը հաճախ է նկատել, որ եթե գրողը ցանկանում է «լեզվի միջոցով օգնած լինել» ընթերցողին, ապա պետք է պարզ ու հասկանալի գրել, եւ եթե օգտագործվում են բարբառային բառեր կամ փոխառություններ, ապա դրանք «պետք է իմանալ շնորհքով, խելացի առնել եւ տեղը գործածել»¹⁰:

Եւ ահա, «բառը մի աշխարհ է» հավատամքը որոշում է Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունների մի ցայտուն հատկանիշ եւս՝ գեղարվեստական չափի զգացողությունը, որը նաեւ ժողովրդական էպիգմի դրսևորումներից է, ստեղծագործող է դարձնում ընթերցողին եւս: Դերենիկ Դեմիրճյանը հիշում է, որ Թումանյանը հաճախ ասում էր. «Մարդ ինչքան թեթեւություն է զգում, երբ ահագին կտորներ ջնջում է եւ դուրս բերում մի սեղմ, կոկիկ երկտող»¹¹: «Անուշ» պոեմն այս առումով համաշխարհային գրականության կատարյալ օրինակներից է: Հիշենք, որ

⁹ Է. Դ. ԶԻՔԱՇՅԱՆ, Թումանյանի գրական ժառանգությունը, Երեւան, 2000, էջ 135:

¹⁰ ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, ԵՎԺ, հտ. 6, Երեւան, 1994, էջ 20 (տե՛ս «Լեզվական փոխառություններ», 1910 թ.):

¹¹ Դ. ԴԵՄԻՐՃՅԱՆ, Թումանյանի հետ, Երեւան, 1969, էջ 38:

Անուշի արտաքինի հեղինակային նկարագրություն, ըստ էության, չկա, երգային կանոնիկ երանգներ նշվում են Սարոյի խոսքում («Այ սարի աղջիկ, // Այ սիրուն աղջիկ, // Այ դու կարմրաթուշ, // Թուխամազ Անուշ»)¹², եւ համարյա նույնը կրկնվում է Համբարձման վիճակի մեջ («Այ թուխ մագալոր աղջիկ, // Այ սարի սովոր աղջիկ», էջ 91), բայց ցանկացած ընթերցող տեսանելի պատկերացնում է նրա արտաքինը, հագուստը, քայլվածքն ու պահվածքը, եւ այդ ամենը նրա խոսքի, շարժման մեջ՝ հաճախ բառի ենթաբնագրային խորքի թելադրանքով («Ախ, սիրտըս, նանի՛, չըգիտեմ ընչի...», էջ 85. «—Թո՛ղ, կանչում են ինձ, մերըս կիմանա...», էջ 87. «—Նանի՛, վախեցի,— գանգատվում է նա, // Եւ ուզում է լալ, չի կարողանում», էջ 89. «Ախ, չէ՛, ես գիտեմ, որ ես բախտ չունեմ...», էջ 91. «—Վայ, վայ, Մոսի ջան, ինձ մի՛ ըսպանիր, // Սըրանից հետո չեմ սիրիլ նըրան...», էջ 96. ինչպես եւ Սարոյի մահից հետո նրա ընկալումների ու երգի բոլոր հատվածները)։

Նույն երկխոսական չափավորության մեջ տրվում է Սարոյի եւ Անուշի փախուստի դեպքը, որտեղ ծերունին ավելի երկար պատմում է իր անքնություն, «էն վաղվա» ուժը կորցրած ու «խեղճ մնացած» լինելու մասին՝ ընդամենը մի քանի տողում խորաքանդակելով նաեւ իր կերպարը, եղածի մասին ժլատ բառերը («Կըլիներ դառը գիշերվան կեսը, // Երկու մարդկային սեւ կերպարանքներ // Շան առջեւ փախած՝ ցած իջան դեսը», էջ 98)՝ բնապատկերի ու շարժման մանրամասներով տեսանելի են դարձնում դեպքը։ Հիշենք նաեւ դասական օրինակը, երբ հետ եկած Անուշին քարկոծում է հայրը, մխիթարում քահանան, եւ այս խառնաշփոթը ցնցում է ընդամենը երկու տողը՝ «Ո՛վ է ըսպանել... Մոսի՛ն... ո՛ւմ... ո՛ւր... // —Անո՛ւշ, հե՛յ Անո՛ւշ... ջուր հասցրե՛ք, ջո՛ւր...» (էջ 102)։ Համբարձման գրի խորքն այսպես՝ կերպարի գործունեությամբ բացում է հեղինակից ընթերցողի երեւակայությունը։ Նույնչափ բոլորը մանրամասնորեն «տեսնում են» Անուշի ինքնասպանությունը՝ ժայռից Դեբեդի մեջ նետվելով, մինչդեռ ասվում է ընդամենը այսքանը. «...Ու կանչում է՝ «Արի՛, Անո՛ւշ, // Արի՛, տանեմ յարիդ մոտ...»» (էջ 109)։ Հեղինակ—կերպար—ընթերցող բազմաձայնությամբ հատկանշվող այսպիսի խտացումները, որպես կանոն, երկխոսական իրավիճակների արդյունք են, եւ ավելորդ չի լինի վերհիշել այսպիսի մի հաշվարկ. «Անուշ»-ի «առաջին տարբերակում

¹² ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, ԵԼԺ, հտ. 3, էջ 84։

հերոսների ուղղակի խոսքը զբաղեցրել է 54 տող, վերջին տարբերակում այն 486 տող է»¹³։

«Անուշ» պոեմը, այսպիսով, դառնում է Հովհաննես Թումանյանի արվեստի բնորոշ առանձնահատկությունների գեղարվեստական խտացումը, որտեղ համաբնագրի խոր ընդգրկումներով բացվում է բնության ու մարդու ներդաշնակորեն բարդ կապերի, կյանքի եւ մահվան փիլիսոփայությունը, կառուցվածքի երկխոսականությունն ու բազմաձայնությունը խորաքանդակում են կերպարի հոգեբանական անցումները, ժամանակի խորհրդանշանային արտահայտիչը «հառաչանքն» է, տարածությունը հառնում է դեպի «անհունը», եւ մարդն իր համար իսկ անընկալելի հալածանքի մեջ է, ինչպես նույնիսկ ժողովրդի խորհուրդը ներառած Սասունցի Դավիթն էր, որը, սակայն, մաքառող, «նաեւ հաղթական էր, ինչպես չեղավ ու չէր կարող լինել Թումանյանի հերոսներից եւ ոչ մեկը»¹⁴։ Իսկ բանաստեղծի ընդհանրացումը հետեւյալն է. ճիշտ է, որ գրականությունը կյանքի հայելին է, բայց «շատ տարօրինակ ու կախարդական մի հայելի է նա։ Նա ոչ միայն արտացոլում է ժամանակը եւ իր դեպքերն ու դեմքերը, այլեւ տալիս է իր լույսն ու ջերմությունը կյանքին, եւ ձգտում է կյանքում ստեղծել մարդու էն վեհ ու վսեմ, էն մաքուր ու անաղարտ պատկերը, որ տվել է նրան Աստված, կազմված ու հյուսված բնության ամենամաքուր տարրերից»¹⁵։

РЕЗЮМЕ

В начальных вариантах поэмы доминировали обширный пейзаж, авторское слово о славном прошлом и косвенное его противопоставление фактам современности. Это делалось путем диалогичной активности образов. Окончательный вариант, который прошел сложный путь обработки, стал шедевром сопоставления природы и человечности, когда природа сделала целостным внутреннюю и внешнюю среду человека в противопоставлении жизни и смерти. В контексте трагичности смерти она превратилась в светлое пространство вечности героев. Ценность поэмы Ованеса Туманяна решают

¹³ Ռ. ԻՇԽԱՆՅԱՆ, Թումանյանի լեզվի զարգացման ուղին, Բեձ, 1977, թ. 1, էջ 47։

¹⁴ Լ. ՀԱՆՎԵՐԴՅԱՆ, Թումանյանի աշխարհը, Ե., 1966, էջ 308։

¹⁵ ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, ԵԼՓ, հտ. 7, Երեւան, 1995, էջ 32։

глубинные проявления психологии любви, которые выражаются в диалогичности героев и полифонии, а эпичность проявляется сознанием художественной меры в контексте.

SUMMARY

Vast landscapes, the author's words about the glorious past and its indirect opposition to the facts of the constraint of modern life prevailed in the initial versions of the poem. It was portrayed by the characters' active dialogues. The final version, which went through a difficult path of processing, became a masterpiece of juxtaposition of nature and humanity, when nature made the internal and external environment of a person integral, as opposed to life and death. In the tragic perception of death, the nature transformed it into a bright space of eternity for heroes. The value of Hovhannes Tumanyan's poem is determined by deep manifestations of the psychology of love, which are expressed in the dialogic nature and polyphony of heroes, whereas the epic character is manifested by the sense of artistic dimension in the context.

