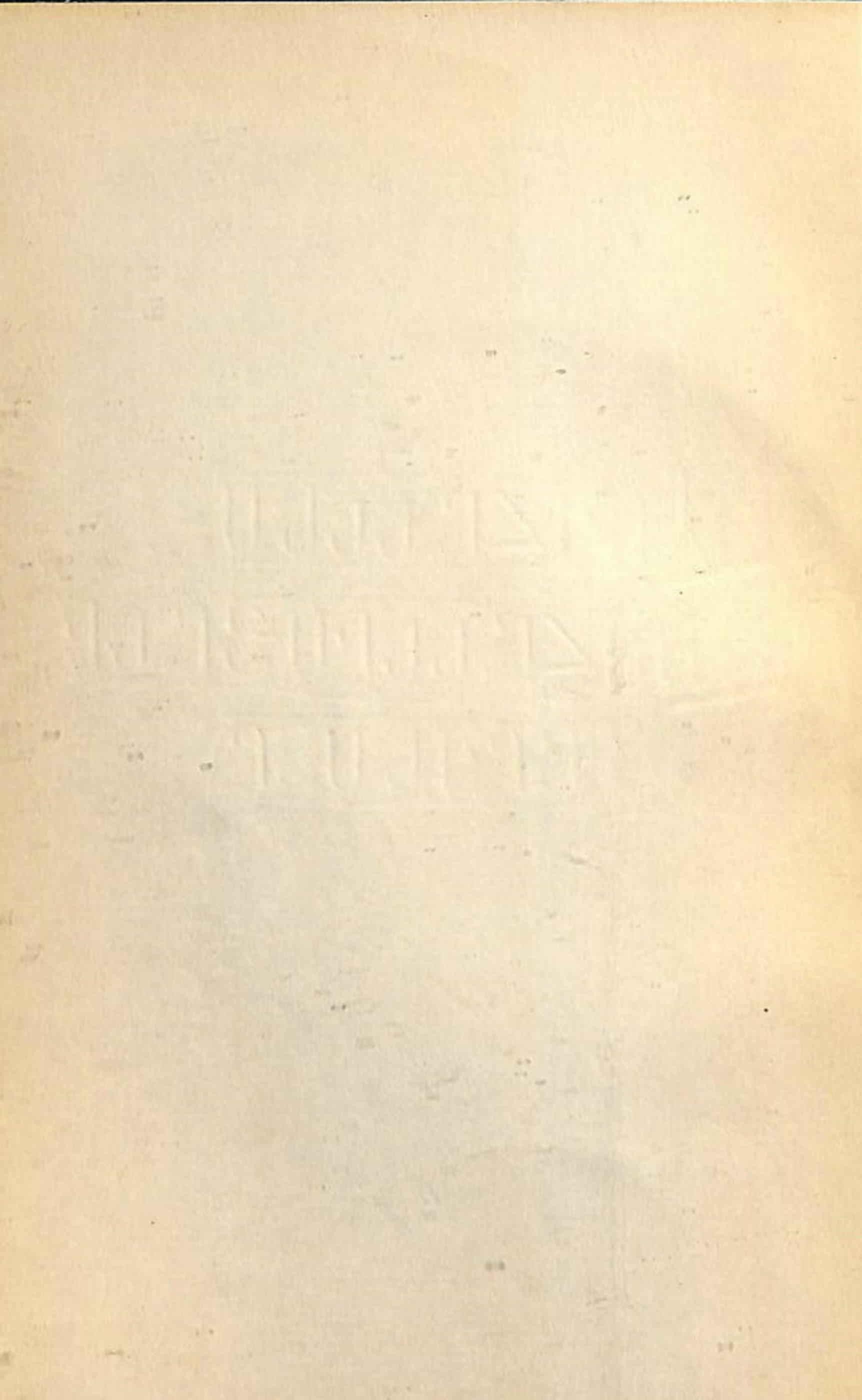


ՆՇԱՆ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

ՈՎԶԱՆՆԵՍ
ՈՎԶԱՆՆԻՍՅԱՆ
ԱՐԿԵՍՏԸ





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

НШАН МУРАДЯН

ИСКУССТВО
ИОАННЕСА ИОАННИСЯНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1964



ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍԻԱՆ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

Մ. ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

891.99.092 [Հովհաննիսյան]

891-981. 092 [Հովհաննիսյան]

ՆՇԱՆ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ
ԱՐՎԵՍՏՐ

11
34808

A



Աշխատութեան մէջ փորձ է արժում ցուց տալու այն նորը, որ
բերում է բանաստեղծը ինչպէս թեմատիկայի, նույնպէս և ձևերի
տեսակետից: Հատուկ գլուխ է նվիրւում բանաստեղծի ստեղծագոր-
ծութեան մէջ ժողովրդական մոտիվների բննարկմանը, թարգմանա-
կան արվեստի բնագավառում նրա խաղացած վճռական դերին:
Աշխատութեան երկու հիմնական գլուխներում առաջին անգամ
բննարկւում է բանաստեղծի ստեղծագործական լարօրատորիան և
նրա տաղաչափութիւնը:

Մ Ո Ւ Տ Ք Ը

...Այն ժամանակ ես առաջին անգամ խմեցի բանաստեղծության նոր, իսկական աղբյուրից, որովհետև Դու ինքդ էիր ոսկեղեն աղբյուր, որ կարկաչում էիր հայոց հին ու նոր երգերի ուժ-մանազծում:

Ա. Վ. Ի ս ա հ ա կ յ ա ն

Խոսելով այն դերի մասին, որ հայ պոեզիայի մեջ խաղացել է Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Վ. Յա. Բրյուսովը իր հայտնի ակնարկում գրում է. «Փայլուն կրթության տեր մի մարդ, որ իր ճաշակը հղկել է համաշխարհային գրականության դասական օրինակների վրա, Հովհաննիսյանը, շատ տեսակետներից, հիմնադիր է հանդիսանում հայ նոր գրականության նորագույն շրջանի. նրա շատ ներկայացուցիչներ հանդիսանում են կամ Հովհաննիսյանի անմիջական աշակերտները կամ թե կապված. են նրա հետ բարեկամական կապերով և չեն խուսափել նրա բարերար ազդեցությունից»¹:

Այն տեսակետը, թե Հովհաննիսյանը հանդիսանում է մեր պոեզիայի զարգացման նոր փուլի նախաքայլ կատարողը, անցյալում գիտակցվում էր ո՛չ բոլորի կողմից. գրականության պատմաբաններից ոմանք նրան համարում էին անցման էտապի ներկայացուցիչ, մի տեսակ «միջին օղակ» Պատկանյանի (կամ Շահադիզի) և Թումանյանի միջև. մյուսներն ավելի էին նվազեցնում մեր բանաստեղծի դերը, համարելով

¹ «Поэзия Армении, с древнейших времен до наших дней», под редакцией Валерия Брюсова, М., 1916, էջ 77:

նրան Շահազիզի դպրոցին պատկանող: Այսպես, օրինակ, Հովհաննիսյանի գրական գործունեության երեսնամյակի առթիվ գրված մի հոդվածում ասվում է. «Հովհաննիսյանը պատկանում է Շահազիզի գրական դպրոցին. իր լեզվով և տաղաչափությամբ հարում է նրան: Նա մտքրեց մեր նոր բանաստեղծության մեջ ավելի խնամած ձևեր՝ հատվածի և հանգի տեսակետով և, հետևելով Գամառ Քաթիպային՝ հնչեցրեց ժողովրդական մոտիվներ, որ հետո այնքան ցայտուն զարգացման պիտի հասնեին Հ. Թումանյանի և Ա. Իսահակյանի երկերում»:

Ո՞րն էր, ուրեմն, այդ նոր էտապի էությունը, ի՞նչ էր ժառանգում Հովհաննիսյանն իր մեծանուն ուսուցիչներից և ի՞նչ էր բերում ինքը, ի՞նչ նոր բան իմաստի և ձևի առումով, որ չկար մինչև այդ, — հարցեր են սրանք, որոնց պատասխանը պետք է նախորդի բանաստեղծի արվեստի քննությանը:

1877—1888 թվականների ռուս-թուրքական պատերազմից հետո, որը վերջացավ Ռուսաստանի հաղթանակով, դիվանագիտական աշխարհից «իրական աշխարհ» մտավ հայկական հարցը, հույսով ու բերկրանքով լցնելով ինչպես արևմրտահայերի, նույնպես և արևելահայերի սրտերը: Սակայն թղթի վրա ծնվածը թղթերի մեջ խեղդամահ արվեց, հազիվ իր գոյությունը քարշ տալով Սան-Ստեֆանոյից Բեռլին: Արևմրտահայերի և արևելահայերի վերամիավորման փորձը տապալվեց. ռուս ղորքերը ստիպված եղան թողնել գրաված վայրերը: Մեծ տերությունների միջև եղած հակասությունների հետագա սրման կապակցությամբ հայկական հարցը ավելի ու ավելի խճճվեց դիվանագիտական բավիղներում, նորանոր և անասելի աղետներ բերելով հայ ժողովրդին:

Տիրեց այնպիսի մի վհատություն ու տխրություն, հոգեվոր ուժերի այնպիսի անկում, որպիսին չէր եղել վաղուց, **վաթսունական** թվականների զարթոնքի առույգ տարիներից **սկսած**: Իմպերիալիստական պետությունների գզվուտությից սրտապնդված սուլթանը, ուշքի դալով, անցավ հակահարձակման. հայերին գլխովին ոչնչացնելու հրեշավոր պլանը

սկսվում էր զառանցանքից գործի վերածվել: Ֆիզիկական ոչնչացման վտանգն էր կախված հայության գլխին Թուրքիայում:

Խստությունները Կ. Պոլսում ուղղվում են ամենից առաջ տալազրական և դպրոցական այն շնչին աղատության դեմ, որ վայելում էին հայերը մինչ այդ: Լրագրերը ենթարկվում են ամենօրյա հալածանքի, արգելվում են օրացույցները, ջնջվում պատմությունից կատարված վկայակոչումները, աղ-դային հերոսների պատկերները բռնագրավվում են, տպարանատերերը հալածվում, տուգանքի ենթարկվում կամ բանտարկվում, արգելվում նույնիսկ աշակերտական անմեղ հավաքույթներն ու հանդեսները: Փակվում է հայկական թատրոնը: Կյանքը ճնշված էր, մամուլը դարձել էր զգույշ, սակավախոս, վախկոտ, ասես խարխափելով էր առաջ գնում: Ընդհանուր աղետին ավելանում է և զարհուրելի սովը, սրան հետապնդում է անբաժան տիֆը: Թուրքական կառավարութ-յունը փորձում է իր երկաթե ձեռքը դնել այն գումարների վրա, որոնք բոլոր կողմերից հավաքվել էին սովյալների հա-մար: Բոլորը գտնում էին, որ դրությունը շատ ավելի ծանր է, քան էր մինչև Բեռլինի կոնգրեսը:

Մղձավանջային օրեր էին և երկրի ներսում:

Ալեքսանդր Երկրորդի սպանությունից հետո քաղաքական թատերաբեմ է իջնում Պոբեդոնոսցևը, անլուր հալածանք է սկսվում աղատ մտքի ամեն մի արտահայտության դեմ: Սարսափելի ռեակցիան շուտով իր սովերն է նետում ինչպես հա-սարակական կյանքի, նույնպես և մամուլի ու գրականության վրա: Դեպի Սիբիր ձգվող ձյունոտ ու ամալի ճանապարհներն աշխուժանում են, ավելի հաճախ են բացվում Շիսեյբուրգի բերդի երկաթյա դարպասները...

Մոլեգնող ռեակցիան ուժեղացրեց փոքրաթիվ ժողո-վուրդների իրավունքների ոտնահարումը՝ սկսելով դա հայե-րից: 1883 թվականին փակվում են հայկական բոլոր ծխական դպրոցները. թեև դրանք վերաբացվում են 1886 թվականին, բայց զգալի սահմանափակումներով: Ծանրագույն մի ճգնա-

ժամ է ապրում հայ մամուլը. շատ պարբերականներ փակվում են հետք չթողած: «Մամուլի այս անկայուն դրությունը, — նկատում է գրականության պատմաբանը, — այնպիսի տպավորություն էր գործում, կարծես մի վարակիչ ախտ էր երևացել և բնաջինջ արել բոլոր լրագիրները: Բայց համաճարակը բոլորին չտարավ»²:

Խղճալի դրության մեջ էր նամանավանդ թատրոնը: Ադամյանը երկրից դուրս, պոլսահայ դերասանները հեռացած, մյուսները աղքատության մատնված, հասարակությունը շվարած, գրողների ձեռքից գրիչը վայր ընկած, ամենուր դատարկություն, տաղտուկ, ամլություն...

«Հուլյսի և հուսահատության մեջ տարուբերվող մի ծանր ժամանակ էր, — վերհիշում է մի այլ ականատես: — Մթնոլորտը թանձրացած էր մի նոր վիճակ ծնելու հայության համար: Ամեն օր իր հետ բերում էր մի նոր տխրագին բոթ, բայց մարդիկ տանջվելով հազար ու մի ցավերով, կարծես, մի անորոշ թմրության մեջ էին ընկած: Լուռ էր և հայ մուսան. միայն Գամառ Քաթիպան էր իր վերջին երգերը երգում: Հիշում եմ, շատ անգամ հարցնում էին՝ Հապա մենք բանաստեղծներ չպիտի՞ ունենանք, որ մեր այս ամենօրյա ցավը լա: — Բանաստեղծական շնորհքից զուրկ ազգ ենք, — լինում էր պատասխանը»³:

Թվում էր, թե բոլորը կարող են թառամել ու հուսահատվել, բացի Ռափայել Պատկանյանից. չէ՞ որ յոթանասնական թվականները նա իր ուսերի վրա էր տարել պոեզիայի մարզում: Բայց ահա, տեսեք, թե ինչ է գրում նա.

«Շատ տխուր էի այն օրը... Արշավանքը Տաճկաստանի վրա թեև մեծամեծ ու ազնիվ խոստմունքներով էր սկսված, բայց փայ-բաժինը շատ անարդարությանմբ էր կատարվում... Ոչ մի ավազակախումբ այնպիսի լրբությանմբ իրա մեջ բաժանած չէր կապուտ կողոպուտը, որքան որ այս նորատեսակ

² Առն Մանվելյան, Ռուսահայ գրականության պատմություն, Դ, էջ 8:

³ Մ. Արեղյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան, «Արարատ», 1912, № 4, էջ 347:

խաշակիրների ոհմակը բաժանում էր օր ցերեկով, փող ու թմբուկների ձայնով յուր կատարած հափշտակությունը: Իսկ տաճկահայերս, թշվառ հայերս, այդ միջոցին դռնն դուռ քնկած, այդ ավաղակապետների ծառաների առջև ծունր դրած՝ մեր պապերու թողած ժառանգության ամենափոքրիկ մասն էինք խնդրում և մեզ չէին տալիս. ոչ միայն չէին տալիս, այլև ծիծաղում էին մեր պարզամտության վրա... Ա՛խ, շատ տխուր էի այն օրը... Ամենին, ամենին անիծում էի այդ տրխուր օրը, մինչև անգամ ծնած օրս անիծում էի»⁴:

Վհատիչ մտքեր... բայց ևս ի՞նչ անեմ,
Չունիմ ևս ոսկի, որ եղբարցս տամ,
Ույժ էլ չունիմ ևս նոցա պաշտպանեմ...
Է՛հ, կերթամ հետերն դեթ տրամիմ ու լամ:

Այսպես պետք է գրեր (եթե միայն այդ թեմայով գրեր) երիտասարդ Հովհաննիսյանը, բայց առայժմ այդպես էր գրում... նույն Գամառ Քաթիպան:

Հասարակական-քաղաքական այս պայմանները խոսում էին նախ և առաջ մի ամբողջ պատմաշրջանի, ինչպես և այդ պատմաշրջանի խոհերի ու զգացմունքների թարգմանը հանգիսացող գրականության մի ամբողջական փուլի ավարտման մասին: Հասարակական այդ պայմանները նաև հուշում էին, որ պոեզիայի մարդում դրությունը չի կարող փրկել նույնիսկ հանճարեղ կարողություններով մեկը, եթե նա պետք է շարունակի երգել այն, ինչ երգվել էր արդեն. դեռևս ոչ մի տեղ աշխարհում, ոչ մի ժամանակ բանաստեղծը ժամանակ չէր ստեղծել. ժամանակն էր բանաստեղծ ստեղծել միշտ: Նոր ժամանակը սպասում էր ոչ միայն նոր բանաստեղծի, այլև ի՛ր բանաստեղծին:

Ամենուր, հասարակական բոլոր խավերում կարոտ էին թարմ, մինչ այդ չասված խոսքի և այդ նոր խոսք ասողը եղավ Հովհաննես Հովհաննիսյանը:

⁴ Սյուլուկ, «Մեր տեղի ծակարունները», Հացի կտոր դեյթունցուն, ժողովածու, Նոր-Նախիջևան, 1909, էջ 12—13:

Ո՞րն էր այդ խոսքի էությունը:

Քաղաքացիական պոեզիան հայ իրականության մեջ կատարել էր իր պատմական դերը և կատարել էր փայլուն կերպով. նրան պետք է փոխարինելու գար լիբիկական պոեզիան, այլապես գրականության առողջ զարգացումը կանգ կառներ: Ուշադրության առարկա դարձավ ոչ թե սոսկական դադարը, այլ այդ իդեան կրող մարդը, ոչ գաղափարների մերկ պրոպագանդան, այլ նույն այդ պրոպագանդան՝ արվեստի միջոցներով, ոչ միայն հասարակությունը, այլև հասարակական կյանքով ապրող անհատը: Ծնվե՞ր Հովհաննիսյանը մի քսան տարի առաջ, մենք կունենայինք մի երկրորդ Շահազիզ, ծնվե՞ր Շահազիզը քսան տարի հետո, կունենայինք մի զույգ Հովհաննիսյան:

Բայց մի՞թե այս տաղանդավոր երիտասարդը հանդես չէր եկել երկու տասնյակ տարի առաջ և չէր հայտնագործել մեր իրականության համար պոեզիայի այն տեսակը, որին կոչում ենք քնարական: Ճիշտ է, նրա անունը Պետրոս Դուրյան էր, բայց դա խնդրի էությունը չի փոխում: Ինչո՞ւ հապա չթեքեց նա արևելահայ բանաստեղծության հունը:

Հենց նույն այն պատճառով, որ հասարակական-քաղաքական պայմանները հող չէին պատրաստել դրա համար: Եվ ընդհակառակը, օբյեկտիվ ամենայն պայմաններ էին ստեղծված հենց քաղաքացիական լիբիկայի համար, որի խոշորագույն ներկայացուցիչները դարձան Միքայել Նալբանդյանը, Ռաֆայել Պատկանյանը, Սմբատ Շահազիզը, Ղևոնդ Ալիշանը և Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանը:

Բայց դրանցից էլ առաջ երիտասարդ բանաստեղծի վրա անջնջելի տպավորություն էր գործել մի մարդ, որի կյանքի վեպն էր ընթերցվել նախ. դա Խաչատուր Աբովյանն էր:

Այսօր, երբ մենք ունենք Աբովյանի երկերի տասնատորանոց հրատարակությունը, դժվար է պատկերացնել, որ անցյալ դարի ութսունական թվականներին անգամ հայ ինտելիգենցիան ամենաաղոտ պատկերացում ուներ նրա կյանքի և գործի

մասին: Բայց հայրենասիրական զգացումներով տոգորված երիտասարդներն իրենց ձեռքերն այրել էին արդեն՝ վերցնելով «Վերք Հայաստանի» վեպը: Պոռշյանի հիանալի հուշերը այս գրքի առաջին տպավորության մասին՝ ամբողջությամբ կարող է վերաբերվել և Հովհաննիսյանի սերնդին: Աբովյանը նրանց համար հայրենասեր գրողի իդեալն էր, նրա գործը՝ ամենամեծ սխրագործությունը հայրենի գրականության մեջ:

Հովհաննիսյանը չէր կարող չգիտակցել այն արտակարգ դերը, որ կատարել էր Աբովյանն իր այդ երկով. հիմք էր դրված ժողովրդական գրականության: Հայտնաբերված էր և նոր բովանդակություն, և՛ նոր ձև: Աշխարհաբար լեզվի հաղթանակը գրականության մեջ նախ և առաջ ընկալվում էր իբրև աշխարհիկ ոգու հաղթանակ: Այնուհետև ու ընդմիջտ գրականությունը պետք է գոյություն ունենար իբրև ժողովրդի, նրա կյանքն ու կենցաղը, նրա ազգային շահերն արտացոլող գրականություն, կամ չպետք է գոյություն ունենար: Աբովյանի դավանանքը՝ ծառայել ժողովրդին, դառնալ նրա ուսուցիչը և՛ առօրյա, և՛ (եթե հնարավոր է) պատմական առումով, — դարձավ դավանանք և Հովհաննիսյանի համար: Աշակերտական «Հույս» թերթի նրա առաջնորդող հոդվածներն այնպիսի հավատով են շնչում, այնպիսի բարձր իդեալներով են տոգորված, որ դժվար չէ կռահել Աբովյանի ներկայությունը նրա թիկունքին.

«Թող մեզ ասեն, թե մենք իդեալիստ ենք, թե մեր քարոզած մտքերը ոչ իրականություն պիտի ստանան, ոչ էլ առհասարակ հարկավոր բաներ են. բայց մենք երբեք չենք փոխել մեր համոզմունքը, թե և մեր աշակերտական նեղ շրջանում կարելի է շատ բան անել, Գոնե ցանկել այն սերմերը, որոնք ապագայում պիտի առատ հունձք տան, եթե միայն կամենանք, եթե միայն մենք այնքան համառ չլինենք, որ չկարողանանք մեր հին փտած ուղղությունը թողնել ու նոր, ավելի կենդանի, ավելի փրկարար գաղափարներով ոգևորվել»⁵:

⁵ Գրականության և արվեստի թանգարան (այսուհետև՝ ԳԱԹ), Հ. Հովհաննիսյանի Գոնդ, № 241:

Ի՞նչ գաղափարներ են դրանք, հասարակական ի՞նչ խնդիրներ են ծառացած ամբողջ ազգի, ուրեմն և նրա մտավորականության առաջ:

«Մեր ժողովուրդը ստրուկ է, այդ շատ ճիշտ է. իսկ ինչո՞ւ: Բարբարոս, վայրենի դրացիների ու անգութ բեգերի ու մելիքների դարևոր խարաղանը միշտ անպակաս է եղել մեր գյուղացու գլխից և այդ խարաղանի, այդ կորստաբեր բռնակալության շնորհիվ է ահա, որ հայի ոգին այժմ բոլորովին ստրկացած, մեռած է: Դեռ մենք պետք է զարմանանք հայի բնավորության տոկունության վրա, որ նրան կենդանի է պահել մինչև այժմ»⁶:

Ժամանակներն այլ էին, հարցերն էլ կարծես նույնը չէին, բայց ելակետը նույնն էր. աշխատավոր ժողովրդի շահերի պաշտպանությունը ինչպես օտար, նույնպես և ներքին բռնակալներից: Այսպես կարող էր դրել միայն գյուղից եկած և Աբովյանի «Վերքը» իր բարձի տակ պահող պատանին: Սատպագա բանաստեղծի առաջին ելույթն է աշակերտական լսարանի առաջ, բայց հենց այս տողերից երևում է հոգևոր ուսուցչի ազդեցությունը:

1885 թ. դեկտեմբերի 14-ին Հովհաննիսյանը Խաչատուր Աբովյանին է նվիրում մի բանաստեղծություն, որին տալիս է «Հայրենասեր» խորագիրը:

Այնպիսի խոր, հասուն վշտով է տոգորված այս երկը, հասարակական խնդիրների այնպիսի զորեղ քննադատություն կա այստեղ, որ անկարելի է մեջ չբերել ամբողջությամբ, մանավանդ որ մեր ընթերցողների շատ նեղ շրջանին է ծանոթ այն.

Այս դառն օրերում, երբ ահն օւ կասկած,
Իբր երկնաբար, հանդերձ կասարի
Պատել խեղդել է միտքն հասարակաց,
Երբ կոպիտ ձեռքը անլույս խավարի
Նվ խարաղանը անդուստ բռնության
Միայն բերում է հուսահատություն,

⁶ Նույն տեղում:

Մինչև երկյուղով ստվերը սևափական
Բնդունել վրիժու մարմնավորություն,

Երբ որ սկսեմ կռապաշտ հոգին
Համառ, անմատույց մի ազնիվ զգացման,
Իբրև տալառած ցցված ծովափին,
Որ ալիքների սիրտ բերկրության
Միշտ նույն անտարբեր կուրծքն է ցույց տալիս,
Երբ տգիտության թևերն արձակած
Նար նոր զոհերով լուռ ման է գալիս,
Մեր երկրին և տեր և իշխան դարձած,—

Հիշենք այն ազնիվ հայրենասերին,
Որ հայի վերքը և գերեզմանում
Գուցե ողբում է նույնպես սրտադին
Ինչպես երբեմն անդին տողերում.
Որ ինչպես վառված վայր ընկնող աստղիկ
Մի մութ երկնքում ցուլաց մի վայրկյան,
Իր իրչու կայծակ, ահեղ փոթորիկ,
Յնցեց խոր բունը հայի թմրության:

Բացավառ սիրով տես մանուկ այրված,—
Այդպես սիրելու մենք չենք ընդունակ—
Անհուն ցավիցը գառնությամբ լցված,
Նա առավ ինարն—և իբրև վտակ
Առատ հորձանքով ձալներն հնչեցին.
Այնտեղ քնքուշ սեր և առեղծված,
Նվ ողբ գառնակած հայրենասերին,
Նվ քաղցր երազով քաջալերություն...

Մենք որ անհանձար, անսիրտ, կռական
Էլ չենք կարծրում այլուղ ամոթից,
Մենք որ գիմակը փարիսեական
Չբկամինք առնել մեր սև երեսից,
Գոնե ունենանք այնքան արություն,
Որ քրտնավառտակ մեր մշակներին
Աննախանձ հիշենք սրբազան անուն—
«Օրհնյա՛լ հիշատակ տշխատավորին»:

Անցյալի մեր պոեզիան քիչ գործեր գիտի այս ուժով գր-
ված: Բանաստեղծը ոչ թե մեծարման ընդհանուր խոսքեր է ա-

սում Արուստանի հասցեին, ոչ թե ներքող է հյուսում, այլ մերկացնում է այն իրականությունը, որի մեջ ապրում է ինքը, նշավակում թուլամորթ ու խեղճ այն սերնդին, որ արդեն հաշտըվել է ոգու ամլությանը, կորցրել նույնիսկ ժողովրդի ազատության համար մարտիրոսացած անուններն արտաբերելու քաջությունը. Արուստանների կարիքը մեր ժողովուրդը երևի այնքան չի զգացել, որքան այժմ, — ահա՛ բանաստեղծի միտքը⁷:

Միքայել Նալբանդյանը և Ռափայել Պատկանյանը որպես բանաստեղծներ միաժամանակ հանդես եկան մամուլում, բայց Նալբանդյանն ավելի շուտ և ավելի աղմկոտ հուշակ ձեռք բերեց և այդ՝ շնորհիվ «Հյուսիսափայլ»-ի: Այդտեղ տպագրված մեկ տասնյակ ոտնավորներին էլ հենց պետք է որ ծանոթ եղած լինի Հովհաննիսյանը: Բայց արվեստի ու գրականության մեջ մի՞թե գործ ունի քանակը: Բավական է, որ այդ գործերը ձեռքից-ձեռք էին անցնում, անգիր արվում, երգվում, էլ ավելի կարևոր է, որ այդ բանաստեղծությունները տարածվում

7 Անհետաքրքրական չէ այս ոտնավորի տպագրության պատմությունը: Բանաստեղծի արխիվում պահպանվել է սրա ինքնագիրը՝ ուղղումներով: Դրանից արտադրելով, նա ոտնավորը մոցնում է այն տետրերից մեկի մեջ, որը ներկայացվելու էր գրաբնությանը: Վեց այլ բանաստեղծությունների հետ գրաբնիչն արգելում է և այս «Հայրենասերը» (երեքի մեջ կրճատումներ են կատարվում): Սաստիկ վրդովված Հովհաննիսյանը բոլոր այս տասը բանաստեղծություններն ուղարկում է Մարսել, որտեղ և նույն 1887 թվականին գրանք լույս են տեսնում Մ. Փորթուգալյանի «Արմենիա» լրագրի համարներում:

Ցավով ավելացնենք, որ այս ոտնավորը, կաղմողից անկախ պատճառներով, տեղ չգտավ նաև «Երկերի ժողովածու»-ի առաջին հատորի մեջ (1937): Այն շմտավ նույնպես բանաստեղծի հաջորդ հավաքածուների մեջ, մինչև որ 1949 թ. Ռուբեն Զարյանը տպագրեց «Սովետական գրականություն և արվեստ»-ում (№ 9): Բայց այս բանաստեղծության «բախտը չի բերում» համառ կերպով. մասամբ թյուրիմացության, մասամբ էլ անփութության պատճառով այն շմտավ նաև հետագա ժողովածուների մեջ: Այսպիսով, Հովհաննիսյանի ոչ մի գրքի մեջ ընթերցողը չի կարող գտնել այս արժեքավոր գործը...

էին գաղտնի, որ արգելված էր նույնիսկ հիշել մեծ արտա-
րականի անունը...

Այսպիսով, Նալբանդյանն էլ հենց հանդիսացավ քաղա-
քացիական պոեզիայի հիմնադիրը հայ իրականութեան մեջ:

Դա Նալբանդյանի ոճը չէր միայն, այլև դարաշրջանինը: Նրա պոեզիան կրում էր հեղինակի ինքնատիպ տաղանդի, նրա բուռն խառնվածքի զորեղ կնիքը: Դրա հիմնական ա-
ռանձնահատկություններն էին գաղափարական նպատակա-
սլացությունը, պատկերավորությունը, կիրքը: Որ Նալբանդ-
յանն օժտված էր նաև ճշմարիտ լիրիկական երգեր հյուսելու
անժխտելի կարողությամբ, երևում է հենց միայն «Վազող
շրին» գողտրիկ ոտանավորից: Բանաստեղծը տառապանք է
ապրում. նա բաղձում է, որ ջրի ալիքները տանեն իր ցավերը,
լվանան իր խոցված, արյունով ու շարավով պատած սիրտը:
Բայց ինչո՞ւ է նրա սիրտը վիրավոր: Որովհետև նրա ազգը
իրավադուրկ է, ճնշված: Անձնական վիշտը չէ նրան հետա-
պնդողը, ո՛չ, այլ հասարակականը: Միայն հասարակական:
Ուրեմն այդ ոտանավորները քնարական պոեզիայի նմուշ չեն
ոչ թե այն պատճառով, որ պարզունակ են կամ ձևով անկա-
տար, այլ որ նրանց թեման է զուտ հասարակական, որովհետև
այդ գաղափարները չեն բեկվում հեղինակի անձնական ապ-
րումների մեջ:

Վաթսունական թվականների համարյա բոլոր բանա-
ստեղծներին է հատուկ պոլիմիկական ընդվզումը պոեզիայի
հին, կլասիցիզմից եկող հասկացության դեմ: Ներշնչանքը
էրանք վճռականապես իջեցնում էին Պառնասից և տալիս
մարդուն, հասարակական մարդուն, որ նաև մարտիկ է, այր-
վում է իր գաղափարներով, ոգեշնչվում ժողովրդի ազատա-
գրության հարցով: Նրանք չեն էլ մտածում թաքցնել իրենց
գաղափարները.

Նս պիտի գուրս գամ դեպի հրապարակ
Առանց քնարի, անզարդ խոսքերով.
Նս պիտի գոչեմ, պիտի բողոքեմ,
Խափարի ընդդեմ պատերազմելով:

Ահա՛ և հիմնավորումը:

Ներկա: օրերում այլ ի՛նչ սև բնար,
 Սուր է հարկավոր կտրճի ձեռքին.
 Արյո՛ւն և կրա՛կ թշնամու վերա,
 Այս պիտի լինի խաբհուրդ մեր կյանքին:

Ոչ ոք մինչև այդ (և դրանից հետո էլ նույնպես) այսպիսի խիղախությամբ չէր ձևակերպել իր դավանանքը: Նալբանդյանը քիչ է համարում նույնիսկ ազատության քարոզը. նա ուղղակի մարտի է կոչում հանուն ազատության:

Նալբանդյանը չի տարբերում ազատությունը հայրենասիրությունից. դրանք երկու թեմաներ չեն: Նա ազատություն է քարոզում իր հայրենիքի համար և հայրենիք է տենչում նրա ազատված դավակների համար: Ազգային ազատագրական պայքարը նրա մոտ վերաճում է սոցիալական դոտեմարտի. ազատության է ձգտում օտարի լծի տակ հեծող ամբողջ ազգը, բայց մարտնչում է առաջին հերթին աշխատավոր ժողովուրդը, նա, որ հեծում է նաև հայրենի բռնակալների կրքունկի տակ: Այսպիսով, «Խտալացի աղջկա երգը» մտնում է «Ազատության» մեջ այնպես, ինչպես Բեթհովենի մոտ երգչախումբն է մտնում սիմֆոնիայի մեջ:

Ամենայն տեղ մահը մի է
 Մարդ մի անգամ պիտ մեռնի.
 Բայց երանի՛, որ յուր ազգի
 Ազատության կըզոհվի...

Ազգի ազատագրությունը մեծ բան է, ամենամեծ բանը, որի համար արժե զոհաբերել ամեն ինչ, բայց կա առավել մեծը՝ նրա որդիների ազատությունը: Դա բարձրագույնն է, սկիզբների սկիզբը և ավարտը բոլոր ավարտների: Որովհետև ազգությունը պատմական երևույթ է, իսկ մարդկությունը՝ հավերժական: Ազգությունը պետք է այնքան, որպեսզի մարդը մտնի մարդկության մեջ և կհարատևի այնքան, մինչև որ մարդկությունը ձեռք բերի լիակատար ազատություն իր բոլոր անդամների համար: Ազատության համար պայքարն ավելի խմաստուն է, հեռուններից եկող և դեպի գալիքը գնացող: Ազա-

տության գաղափարը ուղեկցում է մարդուն ծննդից մինչև ծերություն և պետք է ուղեկցի մարդկությանը նրա գոյության ամբողջ ընթացքում:

Դիդակտիկ, անավարտ ոտանավորներ, իհարկե, ունի նալբանդյանը և ոչ քիչ, բայց ունի նաև պոետական արվեստի այնպիսի գոհար, որպիսին է «Ազատությունը». այստեղ է ահա, որ նալբանդյան-բանաստեղծը հասնում է անբարձրանալի մի բարձրության: Նրա լեզուն մաքուր է, ախորժալուր, մակդիրները դիպուկ, թարմ, երևակայությունը. ճշիւ, բարձրաթուիչ, հանգավորումը թեև անփույթ, բայց շափը մեծ մասամբ պահպանված, — հատկանիշներ, որոնք փոքր նվաճում չեն վաթսունական թվականների համար:

Ազդե՞լ է արդյոք նալբանդյան-բանաստեղծը Հովհաննիսյանի վրա:

Ո՛չ, եթե այդ ազդեցությունը պետք է հասկանանք տողի իմաստով: Այո՛, եթե ոգու իմաստով պետք է հասկանանք:

Առաջին գրքում տեղ գտած «Երբ նա դեռ նոր էր լույս աշխարհ տեսել» ոտանավորը առաջին իսկ տողերից տարակույս չէր թողնում, որ նվիրված է Միքայել Նալբանդյանին, թեև այդ մասին, հասկանալի պատճառով, որևէ նշում չկա:

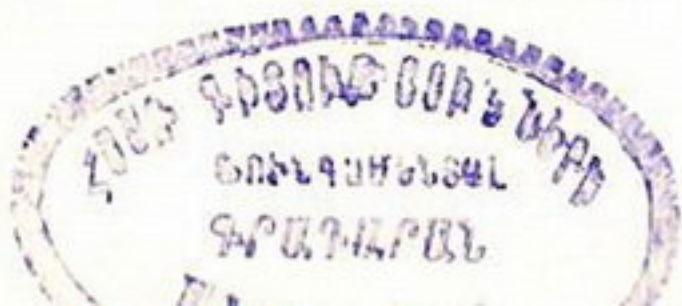
1955 թ. բանասեր Գոհար Աղնավուրյանը հրապարակեց Հովհ. Հովհաննիսյանի երկու նոր անտիպ ոտանավորները՝ դարձյալ նվիրված նալբանդյանին⁸: Քանի որ նա ոչ մի տողով չի հիմնավորում դրանց մեծ հեղափոխականին նվիրված լինելու հանգամանքը, երկու խոսք այդ մասին:

Ամենից վաղ՝ 1880 թ. մայիսի 28-ին գրածը («Ճակատըդ պայծառ դաբնով պսակած») նույնպես կասկածելու հիմք չի տալիս:

Հիշենք երկրորդ տունը.

Դու «Ազատություն» ձայն էիր տալիս
Հայրենակցացրդ, թոթափել շղթան,

⁸ Տե՛ս ԳԱ «Տեղեկագիր» (հասարակական գիտություններ), 1955 թ. № 1: Հաղորդման մեջ բերված է երեք ոտանավոր. թյուրիմացաբար այդ շարքի մեջ է մտցվել նաև 1887 թ. տպագրվածը:



Դեմ տալ հարվածին, հեռո՛ւ խավարից—
«Ողջո՛ւն լուսաբեր շողդ առավոտյան»...

Թեև վերջին տողը Նալբանդյանի գրչին չի պատկանում, Իհարկե, բայց «Ազատությունը» փարատում է ամեն երկմըտանք:

Երրորդ ոտանավորը՝ «Առաջին դոհ», գրված 1883 թ. մարտի 9-ին, նույնպես պետք է կարծել Նալբանդյանին նվիրված. հայ իրականության մեջ մինչ այդ չի եղել մի գործիչ, որ «մաշված» ընկած լինի բանտում:

Տանջեցին նորան, կիսամեռ-արին,
Բայց կամքն երկաթի ընկճել չկարացին.
Ոչ կին, ո՛չ դավակ զբաղում են նորան,
Այլ յուր գաղափար նախկին սրբազան:

Իհարկե, այս ոտանավորի քնարական հերոսն էլ Նալբանդյանն է: Նա, միայն նա է այդպես փոթորկվում չքնաղ հայրենիքի ազատության համար:

Գրականագետ Գ. Հովսեփյանը իր «Հովհաննես Հովհաննիսյան» մենագրության մեջ խոսելով Նալբանդյանին նվիրված ոտանավորների այս շարքի մասին, փակագծի մեջ հիշատակում է և «Կալանավորը»: Այս ենթագրությունը հիմնավորելու համար նա, ցավոք սրտի, ոչ մի փաստարկ առաջ չի քաշում՝ ո՛չ բանասիրական, ո՛չ էլ հոգեբանական կամ ոճական կարգի: Թեև չհիմնավորված թեզը հերքելը ինքնին պարապ մի բան է, դարձյալ չի կարելի շասել, որ դա զուրկ է ամենանուրբ կովանից անգամ: Նախ, անկարելի է, որ նույն 1880 թվականին, առաջինից ընդամենը երեք ամիս հետո (հունիսի 11-ին) նա պահանջ զգացած լինի գրելու մի նոր ոտանավոր նույն թեմայով և ապա, որ ավելի էական է, ժամանակակիցների պատկերացման մեջ Նալբանդյանը սիմվոլացվել է ոչ թե իբրև «կալանավոր», այլ իբրև «աքսորական». վերջապես, հազիվ թե հպարտ, անհողդողդ, արիության տիպար հանդիսացող մեր կալանավորն ասեր. «Անցնում են օրերս լացով ու ողբով»: Իհարկե, սրա լիրիկական հերոսն էլ քաղաքական կալանավոր է, բայց մեր հերոսը չէ:

Դառնանք, սակայն, մեր խնդրին:

Պատմական նույն գործչին ոչ թե մեկ, այլ երեք բանաստեղծություն նվիրելը ինքնին արդեն խոսում է նրա նկատմամբ ունեցած սիրո ու մեծարանքի մասին: Միամտություն կլինեք, սակայն, մտածել, թե պատանի բանաստեղծը բաժանում էր Նալբանդյանի քաղաքական բոլոր հայացքները, մասնավորապես որ դրանց մասին շատ աղուտ պակերացում ուներ նա այդ շրջանում, բայց որ «Երկրագործության» հեղինակի գյուղացիական ուսույթը շատ կողմերով հարազատ էր նրան, այդ աներկբա է: Ութսունական թվականների վայրէջքի տարիներին շենք կարող ցույց տալ մեկին, որի հայացքներն աշխատավոր գյուղացիության մասին այնքան մոտ լինեին Հովհաննիսյանին, որքան հենց Նալբանդյանին: Բայց ահա բանաստեղծը և տրիբունը նրա կուռքն էր ճիշտ այնպես, ինչպես և Արուսյանը:

Աներկբա մտքով, հավատող հոգով,
Քարոզում էր յուր խաչի քաղցրություն
Ինչպես խարազան երկաթի խոսքով
Նա հալածում էր շահ տւ բռնություն:

Եվ հավատարիմ յուր կոշման մեռավ,—
Սուրբ ճշմարտության անբիծ նահատակ,—
Իսկ սիրո նշանն անմահ դրոշմվեցավ
Շատերի սրտում մեկի փոխանակ...

Դրանցից մեկն էլ ինքն էր, բայց այնպիսի մեկը, որի համար ամենամեծ պատիվը ժողովրդի լուսավորության և ազատության գործին զինվորագրվելն էր և հենց այն բանակում, որի պարագլուխն էր «սուրբ ճշմարտության անբիծ նահատակը»:

Աններելի մոլորություն կլինեք մեր պոեզիայի պատմության մեջ Հովհաննիսյանի դպրոցի մասին խոսելիս աչքաթող անել այն սերտ, անխղելի կապը, որ կա նրա և նախորդ սերունդի ականավոր ներկայացուցիչների միջև: Նրա լիրիկական պոեզիան օրգանական շարունակությունն էր այն պոեզիայի, որի ներկայացուցիչներն էին Նալբանդյանը, Պատ-

կանյանը, Շահազիզը, միայն թե՛ հասարակական նոր պայմաններում, գեղարվեստական նոր միջոցներով:

Յոթանասնական թվականների ազգային-ազատագրական շարժումների ուժեղ մակընթացությունը աննախընթաց ժողովրդականություն բերեց Ռաֆայել Պատկանյանին: Եթե արձակի բնագավառում մտքերի տիրակալը հանդիսանում էր Բաֆֆին, ապա նույնն էր Պատկանյանը պոեզիայի ասպարեզում: Ազատագրական պայքարի նրա պոեզիան հայ հասարակական կյանքում կատարեց այնպիսի մի դեր, որ անկարելի է պատկերացնել մեծ ազգերի գրականության մեջ ընդհանուր զարգացման և պետականության առկայության պայմաններում: Դա ոչ մի կապ չունի, իհարկե, գրողի տաղանդի հետ: Դա արձագանք էր լեռներում, երբ ձայն արձակողը ինքն էլ զարմանքով է հետևում լեռնային ամֆիթատրոնում կենդանացած, ձորերից գազաթ և գազաթներից ձոր անցնող իր կոչին, որ այժմ որոտ է արդեն: Վաթսունական թվականների նրա գործերից, սրանց մեջ՝ անզուգական «Արաքսի արտասուքը» նշանակալից երևույթ էին անշուշտ, սակայն այլ էին ռազմաշունչ «Ազատ երգերը», որոնք անմիջապես լայն տարածում գտան ամենուր, պոկվելով գրքերից՝ մտան տնե-տուն, անցան գյուղե-գյուղ, դարձան իրոք երգ.

Գիտո՛ւն, թո՛ղ գիրքը, ժամ չէ կարդալու,
Գեղճո՛ւկ, դու էլ թո՛ղ եզներն ու գութան,
Տեր-հայր, դադարե՛ մեռել թաղելու,—
Երկունքի մեջ է մեր մայր Հայաստան...⁹

Շարունակելով պատկերը, նա հորդորում է պաշտպանել ծանր երկունքով ծնված ազատության «գեղեցիկ մանկան», այլապես թշնամին խեղդամահ կանի նրան.

Նորածնի առջև բանանք մեր գանձը—
Հարուստը՝ ոսկի, ուլժը՝ սլատանին,
Հարսը՝ յուր փեսան, քաջը՝ յուր անձը,
Կոնդակի շանթեր՝ սուրբ էջմիածին!¹⁰

⁹ Ռ. Պատկանյան, Ընտիր երկասիրություններ, հ. 1, 1893, էջ 240:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 241:

Ռուսաստանի օգնութեամբ Թուրքիայի դարավոր լծից ազատագրվելու հեռանկարը երբեք այնքան մոտ, այնքան շոշափելի չէր եղել, որքան ռուս-թուրքական պատերազմի օրերին. չկար այլ ելք, քան հետևել բուլղարներին, դիմել դինված ապստամբութեան, դիմել զենքի և միայն զենքի. հապաղումը, տարակուսանքն ու երկմտությունը մահվան է համազոր.

«Ի՞նչ անենք»... Ամոթ այսպես ասողին,
 Ամոթ, բյուր ամոթ հուսահատվողին,
 Մահ, մահ, հազար մահ հեզ վհատողին...
 Եղբարք, ալ շասենք. «Հայեր ի՞նչ անենք»:

Անվիճելի է Պատկանյանի ազդեցությունը Հովհաննիսյանի վրա ամենավաղ շրջանում: Դա այնքան է բնական, որ մեկնաբանության կարիք չի զգում: Մեկնաբանության հարկ կլինենք, եթե այդպիսի ազդեցություն բնավ չզգացվիր: Աշխարհում դեռ պետք է ծնվի այն բանաստեղծը, որ տասնվեցամյա հասակում շունենա իր ուսուցիչը, որ մղում ստանալու համար չդիմի անվանի բանաստեղծների՝ ինչպես մոտիվների, նույնպես և ձևական հնարանքների իմաստով: Լազարյան ճեմարանում, ականավոր հայագետների միջավայրում սովորող Հովհաննիսյանը ոչ միայն կտրված չէր հասարակական կյանքից, այլև շնորհիվ գրականությանը սիրահարված լինելուն (նրա առաջին փորձերը վերաբերում են 1879 թվականի ապրիլ ամսին), արտակարգ զգայուն էր այն ամենի նկատմամբ, ինչ կարող էր վերաբերել իր հայրենիքին: Եթե կարելի է մի պատանու գրչախաղերում որոշակի թեմաների մասին խոսել, ապա դա սերն է, բնությունը, հայրենիքի կարոտը, առաջինը բնավ չապրված, մյուսներն ընդհանուր, բոլորը միասին՝ վաղանցուկ, անառարկայական, անհասցե, իրականության և անուրջի սահմանում: Սակայն տառացիորեն մի քանի ամիսների ընթացքում նրա ձեռքն ամրանում է, միտքը աշխուժանում, թարգմանական վարժությունների համեմատությամբ ավելանում են ինքնուրույն գործերը: Առաջնային է դառնում կարոտը, հուշը, աշխատանքային

պատկերների վերականգնումը, նաև՝ խոհը հայրենիքի վիճակի մասին, նաև՝ մարտական տրամադրությունը Պատկանյանի (և Շահազիզի, իհարկե) հետևությունները:

Կանգ առնենք դրանցից մի երկուսի վրա ինքնագրերի այն շարքից, որոնք չեն հրապարակվել մինչև օրս և, թույլ լինելու պատճառով, չեն էլ մտնելու առաջիկա գիտական հրատարակության մեջ:

«Հայրենյաց բաժակ» ռտանավորը (1879, սեպտեմբերի 27) չափածո մի բաժակաճառ է. հայրենիքից կտրված ուսանողը վերհիշում է իր ծննդավայրը, պատկերացնում մանկությունը, մանկական խաղերը խոխոջուն վտակների ափին, նոճիների տակ, անթիվ ծաղիկների գրկում, ուր, իհարկե, քաջ նախնիներն են պառկած իրենց շիրիմներում:

Խմենք այս բաժակ, անմոռաց հիշենք

Մեր սուրբ Հայրենիք, չքնա՞ղ աշխարհիկ¹¹:

Այլ տրամադրությամբ է հյուսված «Ազատության ոգի» ռտանավորը (1879, հոկտեմբերի 13): Այստեղ արդեն պատկերված է ճակատամարտի մի դրվագ. պայթում է մարտը, լեռների մեջ ընկած հովիտը ծածկվում է ծխով. բանաստեղծն ավարտում է այն առնական մի կոչով.

«Հառա՛ջ, եղբարք իմ, անվեհեր,

Մեր արյունով այն ջնջենք,

Ինչ անհոգի բռնավորներ

Հախշտակեցին չարանինգ,—

Ազատություն հետ առնենք»¹²:

Բանաստեղծի անվարժ տողերում արձագանք է գտնում ռուս-թուրքական պատերազմը: «Գաղթականի դանդաղ» գործում (միակ չափածո երկը, որտեղ օգտագործված է բարբառը) հեղինակը գաղթականի բերանով դատապարտում է այն հայերին, որոնք թողած իրենց հարուստ տուն-տեղը, սուրբ վայրերը, երկշտություններ շտապել են բռնել գաղթի

11 ԳԱԹ, Հովհ. Հովհաննիսյանի ֆոնդ, բաժին 1, 2:

12 Նույն տեղում, բաժին 1, 6:

Ճամփան: Եվ սակայն հույս կա, որ ռուսի թուրը կտրուկ կլինի
և իրենք դարձյալ ծննդավայր կվերադառնան... Բանաստեղծը
մերթ պահանջ է զգում նորոգելու իր քնարը, երգելու՝ հայրե-
նիքի սերը («Երգիչ», 1879, հոկտեմբեր), մերթ առույգ տրա-
մադրությամբ հավաստում է, թե պատուհց վերջապես թանձր
խավարը, նոր լույս ծագեց, թե «փրկության հանգիստն առ
միշտ պատրաստ է» («Փրկության ոգի», 1881, ապրիլի 21):

Չափածո մի փոքրիկ նուրբ է «Մի առավոտ էր շքեղ դար-
նանային» սկսվածքով երկը (1882, սեպտեմբերի 28): Նկա-
րագրվում է հին հայկական մի գյուղ. դարնանային խաղաղ
առավոտ է, բոլորը գործի են շտապում, կյանք չկա միայն մի
տան մեջ: Խրճիթում նստած է մի հյուծված ծերունի՝ արցուն-
քից ցամաքած աչքերով, նրա առջև մի կայտառ մանուկ է
խաղում: Մայրը օրոր է ասում երեխային, սովորեցնում նրան,
հորդորում շմոռանալ անբախտ մորը, զոհաբերել անձը
եղբոր համար («Դու եղբորդ համար քու անձը զոհիր, || Ամեն
թշվառի դու այդպես սիրիր»), կտրիճ դառնալ և թոթափել
տաճիկի լուծը:

Երբ դու մարդ դառնաս, չես լինի նման
Քո թշվառ հորը խղճուկ գաղթական.
Քո ձեռք կըտամ ես հրացան ու թուր,
էլ կեղտոտ բրդին չլինես անձնատուր.
Եվ դու կըկովես, արյուն կըթափես,
Քո իրավունքը քաջ կըսպաշտպանես.
Օրոր, իմ որդյա՛կ, երբ որ մեծանաս,
Քո անբաղդ մորը դու չըմոռանաս¹³:

Նույն գիշեր քրդերը գյուղ են ներխուժում և սրածում են
ինչպես ծերունուն, նույնպես և մորը մանկան հետ: Քիչ ժա-
մանակ անց նույն այդ տեղում շոքած տեսնում ենք մի երի-
տասարդի. նա կոծում է, համբուրում հողակույտը, վերջապես
ընդոստ ոտքի կանգնում:

Ու ելավ անխոս յուր նժույզն հեծավ
Մահառիթ սուրը կողքին քաշ արած,

¹³ ԳԱԹ, 2. Հովհաննիսյանի ֆոնդ, բաժին 1, 24:

Հրացանը ուսին լեռները սլացավ:

Իսկ թե այդ ինչո՞ւ—գիտե միայն աստված¹⁴:

Այս գործին նա նորից է վերադառնում նոյեմբերին, վերամշակում է հիմնովին և տալիս «Վրիժառու» խորագիրը:

Ահա դրա սյուժեն:

Պանդուխտը թողել է ոչ թե մեկ, այլ երկու երեխա և գնացել է ոչ թե վերջերս, այլ տարիներ առաջ. ողջ է նա թե մեռած, ոչ ոք չգիտի: Տղան՝ Վարդանը, սփռվելով է պապով, մորով, բայց առավել ևս՝ քրոջով, որ դարդն է ընտանիքի: Եվ ահա, մարդակերպ դեր՝ շար քուրդը հափշտակում է Շուշանիկին: Ոչ ծերունին, ոչ էլ մայրը չեն կարողանում երիտասարդին տանը պահել. նա գնում է վրեժ լուծելու քրոջ համար: Հաջորդ դրվագում մենք նրան տեսնում ենք տանը՝ իր գլխին եկածը մորը պատմելիս (ո՞րքան այս հատվածը հիշեցնում է «Մծիրին»...): Պարզվում է, որ նա որպես ավազակ մտնում է շեյխի խումբը, մասնակցում նրա ավարառություններին, մինչև որ հաջողեցնում է փախցնել քրոջը: Բայց անարգված օրիորդը չի ցանկանում տուն վերադառնալ և ինքնասպանություն գործելով՝ մեռնում է եղբոր գրկում: Սա էլ հենց որոշում է հերոսի բախտը. նա վերջնականապես դառնում է ավազակ:

Պատկանյանի ստեղծագործության սևեռուն գաղափարը՝ ազգության ակտիվ պաշտպանությունն էր: Նրա անդուստլատելությունը ընդհանրապես օտարի նկատմամբ, տիրող օտարների նկատմամբ ունեցած ատելության հիվանդագին շափաղանցությունն է: Նույնիսկ այսպես ասած «պատկանյանական թեմայի» մեջ պատանի Հովհաննիսյանը զուսպ է, հավաք: Սակայն սա էլ, ինչպես պարզվեց շուտով, խորթ էր նրա պոետական խառնվածքին. անդրանիկ իր գրքի մեջ նա այդ կարգի ոչ մի գործ չմտցրեց: Պատկանյանից մնում էր այն, ինչ հարազատ էր երկուսին և շատերին. ջերմ, բոլորանվեր հայրենասիրությունն ու ազգասիրությունը:

Այս կապակցությամբ ուշագրավ է հետևյալը: «Բանա-

¹⁴ Նույն տեղում:

ստեղծությունների» առթիվ «Մշակ» լրագրում (1887, № 64) լույս է տեսնում մի հոդված, որտեղ հեղինակը, խոսելով Գամառ Քաթիպային հետևող երիտասարդության մասին, այդ թվին է դասում և Հովհաննես Հովհաննիսյանին, համարում նրան նվազ ինքնուրույն: Մկրտիչ Բարխուդարյանին գրած 1887 թ. հուլիսի 6-ի նամակում խոսելով այն մասին, որ չգիտի, իր ուղարկած գիրքը «Արձագանք»-ի խմբագրությունն ստացել է, թե ոչ, ավելացնում է. «Մյուսները գոնե ուշունց տվին— Գամառ Քաթիպայի հետևող հռչակեցին և ինքնուրույնությունից զուրկ, ուրեմն և բանաստեղծ անվանն անարժան, իսկ «Արձագանքը» չէ էլ գրում, թե ստացել է»¹⁵:

Հովհաննիսյանն, իհարկե, իրավացի էր. հայտարարել նրան Պատկանյանի դպրոցի ներկայացուցիչ, նշանակում էր բնավ չհասկանալ նրա արվեստը: Ստորև կտեսնենք, որ ժամանակակից մամուլը ճիշտ հակառակ տեսակետի էր: Կարեւորն այստեղ այն է, որ ինքը բանաստեղծը դա համարում է թյուրիմացության հավասար մի բան: Սա նշանակում էր արդյոք, թե նա թերագնահատում էր Պատկանյանին: Բնավ երբեք: Սա նշանակում էր միայն, որ իր համեստ արժանիքը նա համարում էր հենց մոտիվների թարմությունը, չխոսած արդեն պոետական սկզբունքների մասին: Մեր բանաստեղծի համար Ռաֆայել Պատկանյանն այլևս պատմական արժեք ուներ: Որ այդ արժեքը շատ էր մեծ Հովհաննիսյանի համար, շատ էր մնայուն, երևում է ոչ միայն առաջին ձոնից («Նա որ հզոր, դյուրիշ գրչով», 1886), այլև մահվան տասնամյակի առթիվ գրած ձոն-բանաստեղծությունից («Երգիչը», 1902):

Սունդուկյանին բախտ էր վիճակվել աշակերտել, թեկուզ և մի կարճ ժամանակով, Աբովյանին, Իսահակյանը եղել է Հովհաննիսյանի աշակերտը, Հովհաննիսյանի ուսուցիչն է եղել Շահազիզը: Ուսուցիչը, ուրեմն, կրկնակի առումով: Որովհետև հազիվ թե կարելի է տարակուսել, թե Հովհաննիսյանի պոետական քնդունակությունների այդքան վաղ դրսևորման գոր-

15 ԳԱԹ, Մ. Բարխուդարյանի ֆոնդ, № 203:

ծում իր դերը կատարած չլինի անձնական շփումը այնպիսի մի անվանի բանաստեղծի հետ, որպիսին էր Սմբատ Շահազիզը: Դա կարող էր չգիտակցվել երկուսի կողմից էլ, կարող էր, գիտակցվելով, շարտահայտվել, բայց որ դա բարեպատեհ մի դեպք էր աշակերտի կյանքում — անվիճելի է:

Ո՛վ ազատություն, սուրբ աքսորական,
Զոհելու եմ քեզ իմ անձս հավիտյան,
Թող ստրկացած դարերով մարդիկ
Դնեն իմ վերա նզովքի կնիք:

Այսպես էր գրել այդ ուսուցիչը տարիներ առաջ, այն փառավոր վաթսունական թվականներին, երբ մի անգամից հանդես եկան Նազարյանը, Նալբանդյանը, Պատկանյանը, ինքը՝ Շահազիզը...

Շահազիզի ամենամեծ վաստակը հայ գրականության մեջ՝ քաղաքացիական պոեզիայի սկզբունքները գրական պրակտիկայում հաջողությամբ կիրառելն է: Որպես ժամանակի առաջավոր մտածողներից մեկը, նա հիանալի հասկանում էր գրականության վիթխարի դերը իրականության համակողմանի ճանաչման գործում: Ռուս վաթսունականների օրինակով նա ևս իր քնարը ամբողջությամբ տրամադրում է «հասարակաց պիտույքին»: Նեկրասովի «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» հանրահայտ աֆորիզմին ի պատասխան, Շահազիզը հրապարակում է «Նախ քաղաքացի և ապա պոետ» թևավոր խոսքը:

Սակայն Շահազիզի պոեզիան չունի այն միակողմանիությունը կամ ուղղագծությունը, ինչ որ ունի Պատկանյանինը: Նա չի խուսափում երգելու նաև սեր, բնություն, մարդկային վսեմ զգացումներ, միայն թե նրա մոտ դրանք չեն կրում վերացական բնույթ, չեն կտրվում հիմնականից: Անհատական զգացումների համար նա միշտ մի շափանիշ ունի. հասարակական խնդիրների տեսակետից նրանց արժեքավոր լինելը: Ծրբեմն նա ուղղակի հակադրում է հայրենիք ու սեր հասկացողությունները. այդ դեպքում առանց երկընտրանքի նախապատվությունը տրվում է առաջինին:

Ինձ մի՛ սիրիր, ինձ մի՛ սիրիր.
 Ես շատ և շատ փոխվել եմ.
 Ա՛ռ թաշկինակդ — աչքերդ սրբի՛ր,
 Ես քեզ սիրել կարող չեմ:

 Խավար եմ ես որպես գիշեր,
 Իմ շորս կողմին փոթորիկ.
 Չունի՛մ քեզ սեր, չունի՛մ քեզ սեր,
 Ես սիրում եմ հայրենիք:

Այլ կերպ ասած, Շահազիզը դնում է անհատական լիրիկայի խնդիրը, բայց չի լուծում: Եվ որովհետև չի կարողանում գտնել անհատականի տեղը հասարակականի մեջ, անկարող է տեսնելու դրանց դիալեկտիկական միասնությունը, ուստի լիրիկական պատկերները նրա մոտ դառնում են սոսկ մատուցման միջոց: Բայց այն դեպքում, երբ նա իրեն հանձնում է զգացումներին, կամ ապրումներին, ստեղծում է այնպիսի զմայլելի գործեր, ինչպիսին է «Երազը»:

Ես լսեցի մի անուշ ձայն...

Ավելորդ է բերել շարունակությունը. այն արդեն մեր շրթերի վրա է, այդ մեղեդիով արդեն լի են մեր ականջները... Նորից ու նորից ակեղծվում է մեր հոգին, ազատվում առօրյա բռնից և մենք անգիտակ և հենց գիտակցաբար հանձնվում ենք հուշերին, վերհիշում, վերակենդանացնում ենք պատկերները մեր մանկության, որ այլևս չկան...

Մորս համբույրն ես զգացի...

Ա՛յս ափսոս որ երազ էր:

Բնավ հարկ չկա, որ կախարդական տպավորությունից դեռ չսթափվածներիս բանաստեղծն ասի, թե հանձին մոր նա տվել է հայրենի օջախի, հայրենական տան գաղափարն ընդհանրապես, որ հարկավոր է, և այլն, և այլն... Այդ բոլորը մենք զգացել ենք արդեն:

Այո՛, Հովհաննիսյանը հպարտ կարող էր լինել, ունենալով այդպիսի ուսուցիչ: Շահազիզը հիանալի բանաստեղծ էր, և ինչ որ նրա մոտ թույլ էր կամ անկատար, կարող ենք հաշ-

վել, որ նրանք չէր: Ամեն արվեստագետ իր ստեղծած լավագույնի հեղինակն է...

2. Հովհաննիսյանի գրական գործունեության երեսնամյակի տոնակատարության օրերին գրած հոդվածում, ցանկանալով բնորոշել նրա արվեստը, գրականագետ Պողոս Մակինցյանը վերհիշում է Շահազիզին և հանում հետևյալ արտառոց եզրակացությունը. «Հովհ. Հովհաննիսյանը նախ բանաստեղծ է և ապա քաղաքացի, և այդ է նրա ույծը»¹⁶:

Հայ ժողովուրդը իրավամբ կարող է պարծենալ իր ստեղծած գրականությամբ: Այդ գրականությունն այդպես էլ չբռնվեց մի անուն, ոչ հայտնի, ոչ էլ նույնիսկ անհայտ, որի համար բնութագրական լինեի «նախ բանաստեղծ և ապա քաղաքացի» նշանաբանը: Առավել ևս անհեթեթություն է այդպիսի բանաստեղծ համարել Հովհաննիսյանին, որի քաղաքացիական ջիղը նվազ զորեղ չէր, քան Պատկանյանինն է կամ Շահազիզինը: Քննադատը այս դեպքում գերի է դառել անսպասելի ֆրազին. ֆորմալիզմը ձևի նկատմամբ ունեցած հատուկ ուշադրությունը չէ, այլ անուշադրությունն ու արհամարհանքը բովանդակության նկատմամբ: Ռուսական ֆորմալիստների գրական արտադրանքին լավ ծանոթ Մակինցյանը չէր կարող չիմանալ, որ ֆորմալիզմի համար բնորոշը արվեստը ռեալ իրականությունից կտրելն է, հասարակական կյանքի և պատմական երևույթների արտացոլումը նրա մեջ ժխտելը: Բազմաթիվ ծրագրային ոտանավորներ, ո՛չ, ամբողջ ստեղծագործությունը, հենց առաջին տողից մինչև վերջին վերջակետը ցույց է տալիս, որ Հովհաննիսյանի դրոշի վրա ևս գրված է մեզ ծանոթ

Նախ քաղաքացի, և ապա, պոետ

խոսքը:

Սեր, եղբայրություն, գիտություն ու լույս

Դու քարոզեցիր խավար սրտերին

Եվ վառ հավատով կարգացիր խրախույս

մանրը, ահարկու կռվում ընկճվողին:

¹⁶ «Թաղվի ձայն», 1913, № 87:

Դու ներշնչեցիր մեզ մի հույս գողտրիկ,
 Թե մեր վերկության օրն էլ շուտ կըգա.
 Անկեղծ սիրեցիր դու քո հայրենիք,
 Նա, ազնիվ երգիչ, քեզ չի մոռանա:

Այսպես է գրել Հովհաննիսյանը Շահազիզին նվիրված բանաստեղծության մեջ: Այդ տողերն ամբողջությամբ կարող են վերաբերել և իրեն...

Ճշմարիտ բախտավոր են նրանք, ովքեր գրականության մեջ մուտք են գործում միանգամից, առաջին իսկ գրքով, ոչ թե քարշ գալով նրա կտնամուտքերի մոտ, այլ հպարտ մտնելով ասես հենց նրանց համար կառուցված շքամուտքից: Հովհաննես Հովհաննիսյանի շոնդալի մուտքը մեր գրականության մեջ իր նախադեպը չունի: Նրանից հետո միայն Իսահակյանը և Տերյանը կարող էին պարծենալ, թե իրենք էլ առաջին գրքով կենցաղով են նվաճել կլասիկ կոչվելու իրավունքը... Բազում պահանջների մեջ երկուսը պարտադիր են այս դեպքում. հեղինակի տաղանդը և հասարակական պահանջին ճիշտ ժամանակին արձագանքելը:

Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունների հանդես գալը ոչ թե նշեցին, այլ ուղղակի ողջունեցին ժամանակի բոլոր պարբերականները: Տպավորությունն աննախընթաց էր, հիացմունքն ու գոհունակությունը՝ համընդհանուր: Գրականության երկնակամարում հայտնվել էր նոր աստղ՝ այնտեղ մշտապես շողալու համար: Բանաստեղծի երիտասարդ լինելու հանգամանքը (նա ընդամենը 23 տարեկան էր) ոչ ոքի չհուշեց ներողամտաբար մոտենալու. նրան քննեցին խստորեն և ընդունեցին գրկաբաց:

Ջերմ, անմիջական, բացսիրտ մի գրախոսականով հանդես է գալիս արևմտահայ բանաստեղծ ու քննադատ Լևոն Բաշալյանը: Նա չի վախենում գերադրական մակդիրներից, չի մտահոգվում համարձակ ընդհանրացումների մասին. բանաստեղծը բանաստեղծ է գտել, ու հպարտությունը չի կարողանում սանձել ցնծությունը.

«Բանաստեղծության գիրք մը, բայց այս տեսակ բանա-

ստեղծութեան գիրք մը երբեք չէր եկած ռուսահայոցմէ: Առանց ոչ զոք վիրավորել ուզելու, բացահայտապէս կրնանք ըսել թէ ռուսահայոց մեջ բանաստեղծութիւնն երբեք չէ զգացված այնպէս, ինչպէս կզգացվի այլուր: Ի բաց առեք հայրենասիրական հոգեշունչ երգերը, զորս ռուսահայ բանաստեղծք գիտեն հորինել այնքան խանդով ու ճարտարութեամբ, մնացյալ քերթվածք բոլորովին զուրկ են այն ոգին, որ պետք է թրթռա բոլոր տաղերու մեջ: Բանաստեղծութեան մեջ պետք է գտնես բարձրագույն բան մը, որ հուզե, վերացնե, հորիզոնեն անդին փոխադրե զքեզ, թռիչ տա երազներուդ և ցունց տա հուշերուդ, մոռցնել տա քեզ իրական կենաց բոլոր տափակութիւններն, ու մտածել տա քեզ, ու տխրեցնե՞ զքեզ, ու լացցնե՞:

Պ. Հովհաննիսյան այս հիմնական հեղափոխութիւնը կը մըտցնե ռուսահայոց բանաստեղծութեան մեջ»¹⁷:

Բաշալյանը առաջին իսկ հայացքից նկատում է այն, ինչ չեն նկատում շատերը նույնիսկ տարիներ հետո, գրական ավելի հարուստ արտադրանքի պայմաններում,— պոեզիայի կտրուկ շրջադարձը դեպի մարդը, դեպի նրա ներքինը, նրա ճակատագիրը: Բանաստեղծի տխրութիւնը նրան չի մոլորեցնում. նա գիտե, դա անդորր տխրութիւն է, հղի ապրելու և ստեղծագործելու անդուսպ տենչանքով:

Հովհաննիսյանը չէր կարող դժգոհ լինել իր քննադատից. նրան հասկացել էին լիովին: Ահա թէ ինչու 1889 թվականի հունիսին Փարիզ գնալու համար Պոլսով անցնելիս նա շտապում է տեսնուիլ Բաշալյանի հետ, սեղմել նրա ձեռքը:

Հայրական գործվանքով է ընդունում գիրքը և ծերունազարդ Ալիշանը: Փոքրիկ մի նամակով նա շտապում է ուրախացնել երիտասարդ բանաստեղծին, խրախուսել նրան: «Ընդունեցա և ժպտելով կարդադի աշխույժ հասակիդ և մտացրդ դրդյալ բանաստեղծութիւնները, որք և ի սիրո զգացմանն հառաջ հելյալ՝ բանաստեղծութեան մեծ պայման ունին, որ է ստուգութիւն հերեակայութեան անդ, կամ երեակայու-

¹⁷ «Արեւիկ», 1887, № 1154, 7 նոյեմբերի:

թյունն ի ստուգության: Փափագիմ որ կյանքդ միշտ հիմնյալ ըլլա ի ստուգություն այլ զարդարեալ և բանաստեղծությամբ, և անբաժան ըլլան այն երկունքն՝ զոր դու բաժնես (երես 81)»¹⁸:

Հովհաննիսյանի առաջին քննադատների մեջ մի առանձին տեղ է բռնում մանկավարժ Սեդրակ Մանդինյանը: Հանդես գալով «Աղբյուր»-ում, Ղազարոս Աղայանից հետո, նա մանրամասն վերլուծում է բանաստեղծությունների այդ ժողովածուն, անում բազմաթիվ նուրբ դիտողություններ նրա արվեստի վերաբերյալ: Երկու խոսք այն ընդունելության մասին, որ ցույց տվեց մեր բանաստեղծին Աղայանը:

Ձի կարելի ասել, թե դա ընդհանուր առմամբ բացասական քննադատություն էր, բայց հոգվածի տոնը այնքան էր սառը, շեղումներն այնքան շատ, որ հենց այդ կերպ ընդունվեց շատերի, այդ թվում և Հովհաննիսյանի կողմից: Որքան էլ որ Աղայանը գրեր, թե «պ. Հովհաննիսյանի ոտանավորները ճշմարիտ բանաստեղծության դրոշմ են կրում իրանց վրա», դարձյալ չէր կարող ցրել դրանից առաջ արձակած հետևյալ դատավճռի ազդեցությունը. «Արդարև պ. Հովհաննիսյանը պ. Շահազիզյանի հարազատ աշակերտն է, և ոչ է առավել, քան զվարդապետ յուր: Այսօր պ. Հովհաննիսյանի մեջ յուր վարժապետի թերություններն ավելի են աչքի ընկնում, քան նրա արժանիքը, որ դեռ պետք է վաստակել»¹⁹:

Այս հոգվածի դեմ հանդես է գալիս երիտասարդ քննադատ Գարեգին Ենգիբարյանը²⁰: Վիրավորված Աղայանը հարկ է համարում մի նամակով դիմել իրեն՝ Հովհաննիսյանին՝ բացատրելու իր գրախոսության թվացող սառնության պատճառները և այն հանգամանքները, որոնց մեջ գրվել է²¹: Պա-

18 «Աղբյուր», 1888, № 1: Խոսքը վերաբերում է «Երկու համբույր» ոտանավորին:

19 «Աղբյուր», 1887, № 10:

20 «Արձագանք», 1887, № 45:

21 ԳԱԹ, Ղ. Աղայանի ֆոնդ, 150:

տասխան նամակում այս կապակցութեամբ բանաստեղծը գրում է.

«Գալով այժմ այն տպավորութեանը, որ թողեց ինձ վրա Ձեր քննադատութիւնը, պետք է ճշմարիտ խոստովանիմ, որ Ձեր կարծիքը իմ մասին նպաստավոր չկարողացա համարել: Երբ որ երեխան մի շարութիւն է անում ու մեծերից մեկը, վրան բարկանալով վշտացնում է նորան, մի ուրիշը մի կողմից դառնում է վշտացնողին, թե՛ ի՞նչ ես խեղճ երեխայի սիրտը կոտրում դատարկ բանի համար, իսկ մյուս կողմից լաց լինող երեխայի գլուխը շոյելով, քաղցր ձայնով կրկնում է՝ իմ բալեն խելոք է, լաց չի լինի և այլն: Այս վերջին մխիթարութեան տպավորութիւնը գործեց ինձ վրա Ձեր հողվածը, և այդ տեսակ մխիթարութիւնը, իմ կարծիքով, ավելի վիրավորական է, քան բացարձակ անհանճար հռչակելը մի երիտասարդ հեղինակի, ինչպես արեց մեր լրագիրներից մեկը իմ վերաբերութեամբ²²: Այսուամենայնիւ հիմա ես ուրախութեամբ «վարպետի ապտակի» տեղ եմ ընդունում Ձեր հողվածը, բոլորովին հավատալով Ձեր խոսքերին և ի նկատի ունենալով, որ ցենզորի դուրս ձգածը գուցե կարող էր ուրիշ կերպարանք տալ Ձեր հողվածին»²³:

Այս փոքրիկ բանավեճը ունեւ շատ լուրջ հիմք. պատասխան էր փնտրվում այն հարցին, թե ինչ նոր բան էր բերում իր հետ Հովհաննիսյանը, ինչ բան, որ չկար մինչ այդ: «Մշակ»-ի գրախոսը (որ հավանորեն Խաչատուր Մալումյանն է) և Աղայանը, բաժանվելով ընդհանուր կարծիքից, գտնում էին, որ երիտասարդ բանաստեղծը ըստ էութեան ոչ մի նոր խոսք չի ասում. Մալումյանը նրան համարում է Պատկանյանի աշակերտ, Աղայանը՝ Շահազիզի: Հենց այս է, որ վշտացնում է մեր բանաստեղծին:

Սկզբունքային այս վեճը, որ վերաբերում էր ոչ այնքան անուններին, որոնք մեր նոր գրականութեան տարբեր փու-

²² Խոսքը վերաբերում է վերը հիշած «Մշակի» հողվածին:

²³ Հովհաննէս Հովհաննիսյան, Երկեր, 1959, էջ 334:

լիւրի արժեքավորմանը, շարունակվեց երկար ժամանակ: Ուշագրավ է, որ այս խնդրին նորից ու նորից վերադառնում է Թումանյանը ինչպես իր հողավածներում, նույնպես և դասախոսութիւններում: Քննելով խնդիրը ժամանակի գրականութեան առաջ ծառացած պրոբլեմների տեսակետից, նա գալիս է այն եզրակացութեան, որ ավարտվել է մեր գրականութեան այն ամբողջական շրջանը, որի ներկայացուցիչներն էին Պատկանյանը և Շահազիզը: Ապրելով ու ստեղծագործելով ժողովրդից հեռու, նրանք չկարողացան համակողմանիորեն արտահայտել ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը, ինչպես և, իհարկե, լեզուն: Գրականութեան մեջ շրջադարձը պայմանավորված է նրա ժողովրդայնութեամբ միայն: Ուստի՝ «Դեպի ժողովուրդը, դեպի բնութիւնը, հայոց գրողներ...»²⁴:

Գրականութեան հետագա ընթացքը ցույց տվեց, որ ճիշտ էին նրանք, ովքեր ութսունական-իննսունական թվականների գրականութեան մեջ տեսնում էին նոր, ավելի բարձր էտապի բոլոր հատկանիշները: Արձակում Բաֆֆին ու Մերենցին փոխարինելու եկան Շիրվանզադեն, Նար-Դոսը, Մուրացանը, պոեզիայում Հովհաննիսյանը, Մատուրյանը, Իսահակյանը անցան շարժման գլուխ՝ Պատկանյանի և Շահազիզի փոխարեն: Որպեսզի գրականութիւնը, արտացոլելով հասարակական կյանքը, նոր վերելք ապրեր, պետք է որ նրանք իրենց հետ բերեն և արվեստի նոր խոսք: Սերնդափոխումը սերնդաժխտում չէ: Հովհաննիսյանն, օրինակ, շատ բան վերցրեց իր նախորդներից, բայց միաժամանակ բերեց այնպիսի բաներ, որ իր նախորդները չունեին և չէին էլ կարող ունենալ: Պոետական արվեստի տեսակետից մասնավորապես դա մի կատարյալ հեղաշրջում էր:

²⁴ Հովհաննես Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, էջ 108:

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾ ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ

Պոեզիան դատում և մտածում է պատկերներով ու տեսարաններով, այլ ոչ քե սիլոգիզմներով ու դիլեմաներով: Ամեն մի զգացմունք և ամեն մի միտք պետք է արտահայտվի պատկերավոր, որպեսզի բանաստեղծական լինի... Պոեզիայի էությունը հենց այն է, որ նա անմարմին գաղափարին կենդանի, զգայական և գեղեցիկ պատկեր է տալիս:

Բ Ե Լ Ի Ն Ս Կ Ի

Ամեն մի ժողովրդի պոեզիայի պատմությունը անպայմանորեն ունի մի շրջան, որ կարելի է անվանել և նախապատրաստական. երբ ռեալիզմի հաղթանակի շնորհիվ բանաստեղծի ապրումներն ու զգացումները, խոհերն ու մտորումները այնքան են կուտակվում, բարդանում, խորանում, նույնիսկ իրարամերժ դառնում, որ այլևս դժվար է լինում դրանք անվերապահորեն հեղինակի ապրումներ ու մտորումներ համարելը: Առաջանում է քնարական հերոսի կամ քնարական կերպարի գաղափարը:

Ընդունված է կարծել, թե քնարական բանաստեղծության մեջ ևս անպայման հանդես է գալիս մարդկային կերպար, որի բնավորությունը բացահայտվում է տիպական որևէ ապրումի կամ զգացմունքի միջոցով: Հենց սրանով էլ նա տարբերվում է վեպի կամ դրամայի մեջ պատկերվող կերպարներից, որոնք արարք-գործողությունների շնորհիվ առավել ամբողջական, հարուստ, կենդանի, շոշափելի ու տեսանելի են դառնում: Քնարական հերոսի կերպարը թեև միայն ուրվագծվում է, բայց այնքան որոշակի է, որ կարող ենք ասել, թե

համենայն դեպս հեղինակը չէ, շնայած անշափ մոտ ու հարազատ է նրան, նրա երկրորդ ես-ն է կամ ուղղակի ես-ն է:

Գրականագիտական այս պրոբլեմը վճռական նշանակություն ունի բանաստեղծի հայացքները, այդ հայացքների սահմանները որոշելու տեսակետից: Եթե բանաստեղծը կարող է թափանցել ուրիշ մարդկանց ներքնաշխարհը, նրանց անունից բացահայտել այս կամ այն տրամադրությունը, նրանց ապրած խնդրության, բավականության, վայելքի, մենակության, թախծի զգացմունքները, կարոտը, հիասթափությունը և այլն, և այլն, ապա դա հավասար կամ նույնական չէ հեղինակի հիասթափությանը, կարոտին կամ հոռետեսությանը: Որքան լայն է քնարական ես-ի շրջանակները, այնքան հասարակական շատ հարցեր է ընդգրկում, այնքան ժողովրդային է բանաստեղծի պոեզիան:

Էպոսը բացարձակ օբյեկտիվ չէ, իսկ լիրիկան՝ բացարձակ սուբյեկտիվ: Օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի միասնությունը հատուկ է և՛ էպոսին, և՛ լիրիկային, միայն թե առաջինի մեջ դերակշռում է երևույթների նկատմամբ օբյեկտիվ, երկրորդի մեջ՝ սուբյեկտիվ մոտեցումը: Ինչպես որ արտաքին աշխարհի երևույթները պատկերելիս վեպի հեղինակն արտահայտում է և իր անձնական հայացքները, այնպես էլ իր ներքնաշխարհի, նեղ ապրումների մասին խոսելիս բանաստեղծն, ի վերջո, քնութագրում է հասարակական այն օբյեկտիվ պայմանները, որի ծնունդն է ինքը, որոնք հիմք են ծառայել, դրրդիչ հանդիսացել այդօրինակ տրամադրությունների ու խոհերի համար:

Եթե ենթադրենք, որ ճշմարիտ բանաստեղծն ամեն մի նոր թեմայի համապատասխան, ավարտված արտահայտություն է տալիս, ապա պետք է ընդունենք, որ ինչքան բաղմազան են այդպիսի թեմաները, այնքան հարուստ է նրա քնարական հերոսը, այնքան ամբողջական է այդ հերոսի բնավորությունը:

Իսկ եթե լիրիկական հերոսի ապրումները շատ են հարուստ մեկի ապրումներ լինելու համար, եթե դրանք ուղղակի

անհամատեղելի են մի բնավորության սահմաններում, որքան էլ բարդ լինի այդ բնավորությունը, եթե նրա զարգացումը ժամանակի մեջ այնքան է, որ թվում է, թե մենք գործ ունենք ոչ թե մեկ խարակտերի, այլ մեկից ավելի (միմյանց հիշեցրնող, բայց իրարից, այնուամենայնիվ, տարբեր) խարակտերների հետ,— այդ դեպքում ինչո՞ւ չխոսել քնարական հերոսների մասին հենց նույն բանաստեղծի մոտ: Այսպես, Ավ. Իսահակյանը ապրել է զարգացման առնվազն երեք էտապ, որոնք այնքան են տարբերվում միմյանցից, որ թվում է թե երեք բանաստեղծներ շարունակում են ստեղծագործել նույն անվան տակ: Մի բան է «Նրգեր ու վերքեր»-ի լիրիկական հերոսը, միանգամայն այլ՝ «Աբու Լալա Մահարի» պոեմի հերոսը և բոլորովին ուրիշ՝ սովետական շրջանի բանաստեղծությունների հերոսը: Այս տեսակետից Իսահակյանը տարբերվում է Տերյանից, որ «մեկ» լիրիկական հերոս ունի և ավելին չէր կարող ունենալ: Բայց ահա Չարենցը հիշեցնում է ոչ թե Տերյանին, այլ հենց Իսահակյանին:

Ի՞նչ է հետևում սրանից: Համենայն դեպս այն, որ քնարական հերոսին չի կարելի նույնացնել հեղինակի հետ, որ հեղինակի կրկնակը հանդիսացող հերոսը այնքան կարող է հեռանալ նրանից, որքան ուժեղ է նա, ճիշտ այնպես, ինչպես հսկա լուսատուն նույնիսկ շատ մեծ հեռավորության վրա կարող է պահել իր արբանյակներին:

Քնարական հերոս գրականագիտական տերմինը ոչ բոլոր ժամանակներում և ոչ բոլորի կողմից է ընդունվել անվերապահորեն. որոշ բանաստեղծներ ու քննադատներ ընդհանրապես ժխտում են դրա գոյությունը, այդ հասկացությունը համարելով մտացածին, քանի որ դրա տակ հասկանում են միշտ արվեստագետի անձնավորությունը: Գռեհիկ սոցիոլոգիզմի տիրապետության տարիներին դա համարվում էր մի մարդ, որ եթե շրջում էլ էր բանաստեղծների երկերում, համենայն դեպս անձնագիր չուներ:

Ցույց տալու համար, թե որպիսի տխուր թյուրիմացությունների կարող են առաջանալ այդ հոդի վրա, բերեմ միայն

մեկ օրինակ մեր արդի գրականությունից: 1949 թվականին լույս տեսավ բանաստեղծ Հովհաննես Շիրազի «Հատընտիր»-ը: Թվում էր, թե գրական քննադատությունը կասեր իր խոսքը. չէ՞ որ հրապարակի վրա էր դրվում այն ամեն լավագույնը, ինչ ստեղծել էր պոետն իր ողջ կյանքում: Եվ ասաց: «Գրական թերթ»-ում տպագրվեց մի ընդարձակ գրախոսական՝ «Երբ բանաստեղծը կտրվում է իրականությունից» սպառնալի վերնագրով: Բանաստեղծի օժտված լինելու, նրա վառ երևակայության մասին մի քանի ընդհանուր ֆրազներից հետո, գրախոսն անցնում է իր հիմնական ասելիքին և հայտարարում, թե «Հատընտիրում» ամփոփված գործերի մեծ մասը ցույց է տալիս, որ հիմնովին սխալ է Շիրազի ստեղծագործական մեթոդը, այդ էլ հենց պայմանավորում է նրա անհաջողությունը»:

Նշելով Շիրազի պոետիկայի ամենազգացուն, եթե շասենք խոցելի կողմերից մեկի՝ պատկերների կուտակման մասին, քննադատն իսկույն էլ մոռանում է դա և հիմնավորումը տանում բոլորովին այլ ուղղությամբ. պարզվում է, որ այդ պատկերները «չեն վերցված հասարակական կյանքից և մեր սովետական իրականությունից, այլ վերցված են բնությունից (տիեզերք, աստղեր, արև, լուսին, լեռներ, գետեր և այլն)»: Այստեղ արդեն մենք մոտենում ենք Շիրազի ստեղծագործության ամենահիմնական թերությանը՝ մեր սովետական կյանքից և իրականությունից կտրված լինելուն»:

Բայց սարսափելին դեռ առջևումն է:

«Կյանքից կտրված լինելն այնտեղ է հասել, որ հեղինակը հրբեմն իր կամքից անկախ աղավաղում է մեր իրականությունը»:

Այսպես, պոետն իր մանկությունն անց է կացրել սովետական պայմաններում: Այդ են վկայում նրա հետևյալ տողերը.

Հին աշխարհը չեմ տեսել
Ու ոչ մի բան չեմ հիշում,
Ու չեմ նրան հրազել
Իմ վշտերի մշուշում:

Նախ՝ անհասկանալի է, թե այդ ի՞նչ վշտերի մշուշ է և ինչո՞ւ պիտի սովետական պոետը անցյալը երազի» և այլն:

Բանաստեղծը գովերգում է իր հայրենի աղջիկներին, իր հիացմունքն է արտահայտում նրանց մասին, քննադատը խորիմաստ շարժում է գլուխը. «Մի՞թե Սովետական Հայաստանի աղջիկները միայն զարդեր են և մի՞թե ծաղր չէ նրանց հասցեին պոետի մեծամիտ խոսքը».

Այս չգիտեմ որին սիրեմ...

Քննադատը ոչ մի կերպ չի կարողանում պատկերացնել, որ բանաստեղծի լիրիկական հերոսը կարող է և՛ իր մանկությունը երազել, և՛ թախծել, և՛ վիշտ ճաշակած լինել ու դառնություն, խնդություն ապրել աղջիկների հանդիպելիս, շփոթվել ու չիմանալ, թե որի հետ գնա, ում սիրի... Նախ, սրանք սովորական հիպերբոլաներ են, առանց որի բանաստեղծական մտածողությունը չի պատկերացվել և չի պատկերացվում: Պահանջել, որ պոետի խոսքը, նրա համեմատությունները չխախտի մասշտաբները, մնա առօրյա ճշտության սահմաններում, նշանակում է զրկել նրան բանաստեղծությունից: Երբ թումանյանն ասում է՝ «Թշուշ է ձորը արյունով լցված», բնավ չի նշանակում, թե ձորում ջրի տեղ արյուն է հոսում: Ապա, որ տվյալ դեպքում ավելի կարևոր է մեզ համար, հիշված բոլոր այդ ապրումներն ունենում է Շիրազի լիրիկական հերոսը և ոչ թե անձամբ Հովհաննես Շիրազը, որ ապրում է քաղաքամայր Երևանում, այսինչ փողոցի, այսինչ համարի տանը:

Արտառոցն այն է, սակայն, որ նույն այդ մեթոդով առաջնորդվող քննադատները վճռականապես դեմ են և սուբյեկտիվ լիրիկային, առանց իրենց հաշիվ տալու, թե չընդունելով քնարական հերոսի ինքնուրույն կենսագրությունն ունենալու իրավունքը, այսինքն՝ սահմանափակելով օբյեկտիվ աշխարհի արտացոլումը բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ, նրանք դրանով իսկ պոետին կանգնեցնում են սոսկ իր անձնական ապրումները վերարտադրելու հարկադրանքի առաջ, ասել է

թե՛ ակամա մղում են նրան սուբյեկտիվ լիրիկայի անձուկ սահմանները:

Սակայն շմոռանանք Հեղելի սիրած խորհուրդը ամեն ինչում շափը պահպանելու մասին. լիրիկական հերոսը չի կարող անվերջ հեռանալ հեղինակից՝ չենթարկվելով նրանից բոլորովին անջատվելու վտանգին: Բոլոր դեպքերում գրական այս սեռն ունի իր ենթադրվող սահմանները, որոնց խախտումն անկարելի է պատկերացնել առանց ժանրերի կտրուկ փոփոխության: Այսպես, օրինակ, մեծ տարբերություն կա Լերմոնտովի հոգեդավակներ հանդիսացող Դեի և Պեչորինի միջև. առաջինը լիրիկական հերոս է, երկրորդը՝ էպիկական. Պեչորինն ապրում է իր ինքնուրույն կյանքով, օժտված է բնավորության բաղմազան գծերով, որոնք հեղինակինը չեն և չեն էլ կարող նրանը համարվել, մինչդեռ Դեը ինչ-որ շափով հենց ինքը՝ հեղինակն է: Անհնար է պատկերացնել, որ հեղինակը մատերիալիստ լինի, իսկ լիրիկական հերոսը՝ համոզված իդեալիստ, որ ինքը լինի աթեիստ, իսկ հերոսը՝ կրոնական նախապաշարումներին դերի, որ ինքը լավատես լինի, իսկ հերոսը՝ հոռետես և այլն. բայց թույլատրելի է, որ հերոսը հասուն կամ ծեր լինի, մինչդեռ գրողը երիտասարդ է, հերոսը երեխաներ ունենա, մինչդեռ ինքը ամուրի է, ապրի հյուսիսում, մինչդեռ ինքը հարավցի է և այլն, և այլն: Այլ խոսքով, հեղինակը պատասխանատու է իր հերոսի աշխարհայացքի համար, բայց ոչ կենսագրության: Պատկերավոր ասած, լիրիկական հերոսը արդեն մարդ է, բայց նրա պորտը դեռևս կրտրված չի, մինչդեռ էպիկական հերոսը կարող է ապրել նաև հեղինակից «անկախ»: Վերադառնալով վերը բերած օրինակին, կարող ենք ավելացնել, թե Դեը գտնվում է հեղինակի և Պեչորինի միջև, ըստ որում ավելի մոտ է հեղինակին, քան Պեչորինին:

Այսպիսով, քնարական հերոս կամ քնարական խարակտեր հասկացությունը եթե ոչ անսահման, ապա համենայն դեպս ամենալայն հնարավորություններ է ընձեռում բանաստեղծին՝ ավելի ու ավելի հեռանալու իր ես-ից, թափանցելու

լայնարձակ կյանքի մեջ, ապրելու շատերի մեջ և շատերի համար, հանդիսանալու ոչ թե սոսկ իր հույզերի, ապրումների ու խոհերի արտահայտիչը, այլ իր նմանների, ոչ էլ նույնիսկ շատերի, այլ հենց այն ժողովրդի, որի զավակն է նա:

Այս ամենից հետո անսպասելի չի թվա, եթե ասեմ, որ Հովհաննիսյանը առաջին բանաստեղծն է մեր գրականության մեջ, որ քնարական հերոս է ստեղծել: Սա էլ հենց, ինչպես կտեսնենք, հնարավորություն է տալիս առավել ճիշտ հասկանալու նրա ստեղծագործության էությունը:

Այսպես, Հովհաննիսյանի պոեզիայի ընդհանուր շեշտը որոշելիս շատերն են կանգ առել թախծի, տխրության, ընդհանրապես միևնույն տրամադրության վրա: Թադ. Ավդալբեգյանը ևս իր ուսումնասիրության մեջ հաստատում է, թե «նա մեր գրականության մեջ առաջնակարգ թախծերգակ է ճանաչված»¹: Քննադատներից մեկը նրան նույնիսկ անվանում է «սգավոր իդեալիստ»²: Պարադոքսալ՝ երևույթ. հենց այդ տխրությունն էր, որ ուրախությամբ ընդունվեց ժամանակակիցների կողմից: Մարդուն տխրելու իրավունք տալը ազատություն շնորհելու նման մի բան համարվեց այն օրերին...

Եվ դարձյալ, ճշմարտամոտ լինելով, այս բնորոշումը լրիվ և ամբողջական պատկերացում չի տալիս մեր բանաստեղծի մասին: Կարելի է շատ տողեր բերել, ապացուցելու համար, որ ներքուստ նա մեր ամենալավատես, հավատով ու հույսով լեցուն արվեստագետներից է, ինչ որ իսկապես էլ այդպես է: Բայց այս երկու հոգեվիճակների միջև կա տրամադրությունների մի ամբողջ գամմա: Առանց քնարական հերոս գրական հասկացությանը դիմելու համարյա անկարելի է բացատրել այդ երևույթը: Այն էլ ասեմ, որ Հովհաննիսյանի լիրիկական հերոսը առաջին թախծողը չէր մեզանում. թախծով, ազնիվ տխրությամբ էին համակված և՛ նախնադարյանի Կոմս էմանուելը («Մեռելահարցուկ»), և՛ Շահազիզի Լևոնը

1 Թադ. Ավդալբեգյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան, Երևան, 1934, էջ 30:

2 «Արարատ», 1908, № 3, Մինաս Բերբերյանի հոդվածը:

(«Լեւոնի վիշտը») և էլի ուրիշ դրական հերոսներ: Տխրությունը անսխալ ապացույց էր նրա՝ հասարակական ցավերով տառապելուն:

Հովհաննիսյանի առաջին բանաստեղծություններից մեկը «Երկու ճանապարհ» ոտանավորն է: Խորունկ մի գործ է դա իր մտահղացմամբ: Հեղինակի առջև հենց սկզբից կանգնում է ամենալուրջ հարցը՝ գտնել կյանքի իմաստը: Ապրելու է նա ի՞ր համար, թե՞ ծառայելու է որևէ բարձր գաղափարի, այսինքն՝ իր նմանների համար, վաղելու է անձնական երջանկության ետևի՞ց, թե՞ այդ երջանկությունը գտնելու է տառապող մարդկանց հոգսը թեթևացնելու, արյուն-արցունքը մաքրելու, արդար քրտինքով մշակված հողը տիրոջը վերադարձնելու մեջ, հանձնվելու է քնքուշ զգացումների, փարթամ մի կյանքի, կույսի գգվանքների՞ն, թե՞ ընտրելու է փշերով ծածկված այն ճանապարհը, որով գնում են միայն ընտրյալ հոգիները՝ շապասելով ճանաչում և դափնեպսակ: Հիանալի է իսկապես բանաստեղծության վերջույթը.

Ծվ ես կանգնած եմ և խոր մըտածում...

Կյանք, ինձ երկուսից ո՞րն ես պատրաստում:

Երկի խորությունը այս հարցադրման մեջ է հենց:

Կարիք կա՞ արդյոք ճշտելու, թե ո՞ր ճանապարհն է ընտրելու մեր հերոսը: Ո՛չ, մեր օրերում դրա կարիքը չի զգացվում: Բայց ահա այն ժամանակ դտնվեցին քննադատներ, որոնք դժգոհ մնացին հեղինակից... անորոշ պատասխանի համար: Նրանց պետք էր այո կամ ոչ: Զգուշանալով հենց դրանից, երիտասարդ բանաստեղծը ի հայտ է բերել իր բարձր կուլտուրան. պատասխան պետք չէր: Նախ, որ դա ինքնին պարզ էր («Բայց այնտեղ կյանքը շունի նպատակ||Բացի անձնական բարօրությունից») և ապա՝ այդ պատասխանը կլինե՞ր հեղանակինը, մինչդեռ հարց տվողը քնարական հերոսն է՝ Նկատի ունեցեք. հարյուրավոր իր նման երիտասարդների անունից: Հենց սրանում է ոտանավորի իմաստը:

Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունների ժողովածուները.

սովորաբար բացվում են նրա ամենավաղ գրած «Տեսե՛լ ես արդյոք այն բլուրները» ոտանավորով³, որ առանձնապես հռչակվեց Թումանյանի «Parodia»-ի շնորհիվ: Տասնվեցամյա պոետը հիշում է իր հայրենիքը սիրով ու խանդադատանքով, գովերգում նրա ճոխ բլուրները, կանաչում թաղված այգիներն ու մարգագետինները, շքեղ սլարտեզներով շրջապատված գյուղերը, վերջապես նրա դանձն անդին՝ որ դեմքով հրեշտակ է, հասակը փարթամ... Մի խոսքով, առկա է ումանտիկական ոգևորությունը: Այսպիսի տրամադրությամբ գրված տողերի մեներ այլևս չենք հանդիպում բանաստեղծի ողջ ստեղծագործական կյանքում: Ռեալիզմը վերջնականապես էր տարել իր հաղթանակը:

Թումանյանի պարողիան հասարակական այլ հանդամանքների ծնունդ է: Տասական թվականներին հայ գյուղն այլևս ութսունական թվականների գյուղը չէր: Թումանյանն իրավացի էր միանգամայն, այդ գյուղի համար բնորոշը համարելով սոցիալական խոր հակասությունը, շարիքի անսանձ տիրապետությունը, զրկանքն ու շահագործումը: Հովհաննիսյանի պատանեկան գրչախաղը վաղուց այլևս պատմությանն էր պատկանում: Այն հանգամանքը, որ նա 1908 թվականի հրատարակությունից դուրս է թողնում այս ոտանավորը, խոսում է հենց նրա դադափարական հասունացման մասին: Համենայն դեպս նա չէր կարող չբաժանել Թումանյանի պարողիայի պաթոսը (չմոռանանք, գրված 1910-ին), մանավանդ որ ճիշտ այդ ոգով նա ոտանավոր էր գրել «Տեսե՛լ ես արդյոք այն բլուրները» ոտանավորից բնդամենը երկու տարի հետո՝ 1882 թվականի սեպտեմբերին (կանխելով Թումանյանին 28 տարով...): Քանի որ այդ ոտանավորը մինչև օրս անտիպ է մնացել, բերում եմ ամբողջությամբ.

Հավատացե՛ք, դուք Հայաստան
Չեք ճանաչիլ բնավին,

³ Գրականության մեջ սա հայտնի է «Իմ հայրենիքը տեսե՛լ ես, ասա» սկզբնատողով, որ սխալ է. այդ տողը նրա բնաբանն է, վերցված Գյոթեից:

Եթե կուգեք տեսնել նորան
Տար սենեկում ձեր առջին:

Չեք ճանաչիլ երբեք հայուն
Երբ խոսում եք ճաշի վրա,
Եվ չեմ ասի ձեզ զգայուն
Գինին այդպես թե ցույց տա:

Կամենում եք իրավ գիտնա՞լ
Թե ինչ բան է Հայաստան,
Կամ թե իրոք տեղեկանալ
Հայի թշվառ կացության,—

Դուք տեսն՞լ եք խրճիթն աղքատ
Թանձր ծխից սեպած,
Ուր հայի բարբր դեռ անարատ
Հայ մարդու մեջ մնացած,

Ուր ձեր շքեղ թեև չկան
Գորգերն ու այլ զարդարանք,
Բայց և չկա աղնվական
Զեղխ, անհաշիվ, շռայլ կյանք:

Դուք տեսն՞լ եք հայ գյուղացուն
Արյուն-քրտինք թափելիս,
Յուր սիրական գութանն արտում
Տխուր երգով քշելիս:

Դուք տեսն՞լ եք հայ աղջկան
Արեգակի տակ այրված,
Եվ ձեռները այն կուսական
Աշխատանքից կոշտացած:

Եվ տեսն՞լ եք դուք վերջապես
Թե հայ մարդը անբնդհատ
Յուր գոյության կռվում ինչպես
Մնում է միշտ անվհատ:

Ահա՛ որտեղ պետք է տեսնեք
Դուք հայի կյանք, հայի ույժ,
Ահա՛ որտեղ պիտի քննեք
Նորա վերքերը անբույժ:

Հավատացե՛ք, դուք Հայաստան
Չեք ճանաչիլ բնավին,

Եթե կուզեք տեսնել նորան
Տաք սենեկում ձեր առջին...⁴

Թումանյանն ասում է.

Տեսն՞լ ես արդյոք այն այգիները,
Որ իբրև գոհար խաղողն է հասնում,
Որից դատարկ են նստում տերերը,
Որ միշտ ցեցերի գրպանն է լցնում⁵:

Հովհաննիսյանն այդ նույնը ասել էր արդեն.

Դուք տեսն՞լ եք հայ գյուղացուն
Արյուն քրտինք թափելիս,
Յուր սիրական գութանն արտում
Տխուր կրգով բշելիս:

Թումանյանը նկատում է իրոնիայով.

Եվ դու տեսն՞լ ես նրա գանձն անգին,
Հարավի դուստրը—խղճուկ արարած,
Հառթյան կնիքն իրեն շրթունքին,
Ու ինքը ամբողջ կեղտի մեջ կորած:

Հովհաննիսյանը լիովին համաձայն է դրան.

Դուք տեսն՞լ եք հայ աղջկան
Արեգակի տակ այրված,
Եվ ձեռները այն կուսական
Աշխատանքից կոշտացած:

Զարմանալին այն չէ, որ երկու բանաստեղծն էլ հարցով են դիմում այն ինտելիգենտին, որ վարդագույն ակնոցներով է տեսնում գյուղը, նրա մասին պատկերացում ունի միայն թերթերից կամ գրքերից, որոնք ստում են, բայց ո՛չ երբեք իրականությունից, զարմանալին այն է, որ երկուսն էլ նույն երևույթներն են տեսնում, սոցիալական նույն շարիքը: Թումանյանի պարոդիայից շատ առաջ Հովհաննիսյանն ինքն էր պարոդիա գրել իր դեմ: Ահա՛ թե ինչու 1908 թ. ժողովածուի

⁴ ԳԱԹ, Հովհ. Հովհաննիսյանի ֆոնդ, բաժին 1, № 10:

⁵ Հովհաննիս Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, էջ 160:

մեջ նա շմտցրեց իր ստեղծագործութեան ոգուն հակասող այդ ոտանավորը:

Հասարակական կյանքին մասնակցելը Հովհաննիսյանը, ինչպես և ժամանակակիցներից շատերը, դիտում են իբրև մեծագույն պարտքի դիտակցություն: Մի շարք լայնորեն հայտնի բանաստեղծություններում նա ինքն է խոսում այդ մասին, որոշում իր կոչումը, ճշտում գործունեության սահմանները, որ երբեք, իհարկե, չի իջնում մինչև կոնկրետություն: Ձևի տեսակետից այդ գործերը դուրս չեն գալիս ավանդական շրջանակներից («Երբ մատաղ մուսաս ժպիտն երեսին», «Մի՛ թողնիր, երգիչ, քնարըդ կախած», «Ամենայն անգամ, երբ թեթևամիտ», «Ասում են. «Պոետ, մենք չենք կամենում», նույն կարգի թարգմանական գործերը). բանաստեղծը կամ հրաժարվում է Մուսայի հորդորներից՝ հրգելու սեր, վայելչություն, գրգանք, «կյանքի խնջույք, դինով բաժակներ», կամ թե ինքն է հորդորում նրան՝ հրգելու կարիք և ղրկանք, սրբելու վիշտ և՛ արտառուք, և՛ կամ թե ինքն իրեն է հորդոր կարդում.

Միրո ղվարճության մեղեդիների
Ժամանակը չէ, ո՛վ անհոգ երգիչ.
Դուրս եկ ասպարեզ մահառիթ կովի,
Թունով թաթախված առ կարող գրիչ:

Անխնա դատիր եղեռնագործին,
Մեծատան երեսն այրիր ամոթով,
Մեր բոլոր ախտեր ցույց տուր աշխարհին,
Խայտառակության անարդ պսակով:

Թող որ շարություն սարսափի տեսած
Արժանի պտուղն ըստոր գործերի,
Եվ կեղծավորը ուժաթափ եղած
Թող յուր ոսկեզօծ դիմակը հանի...

Հովհաննիսյանի համար հայրենիքի հետ կապված երկու հիմնական հարցերը՝ նրա ճնշված լինելը արտաքին տիրապետողներից և կաշկանդված լինելը սեփական բռնակալներից, այսինքն՝ ազգային և սոցիալական մոտիվները անջատված չեն այնպես, ինչպես Պատկանյանի մոտ: Իսկ եթե

երբեմն նաև անջատվում են (օրինակ, «Սգո օրեր», «Նոր գարուն» և այլն), ապա բոլորովին տարբեր են նրանց դիտակետերը. այն ժամանակ, երբ Պատկանյանի մոտ ազգային-ազատագրական խնդիրը առաջնային է, իսկ սոցիալականը երկրորդային, Հովհաննիսյանի մոտ, այդ շարժման տեղատվության պայմաններում, գլխավորն արդեն ներքին, սոցիալական շարիքն է:

Հովհաննիսյանի հայրենասիրության մասին խոսելիս ուսումնասիրողը ակամա պետք է ընտրի-առանձնացնի բանաստեղծություններ այդ մոտիվներով կամ մոտավորապես այդ մոտիվներով, հիշելով միշտ, որ դա դժվար, եթե ոչ անհր-նար մի բան է: Հայրենասիրությամբ են շնչում բանաստեղծի բոլոր գործերը, և՛ այն ժամանակ, երբ նա հայրենի որևէ բնա-նկար է վերակենդանացնում, և՛ այն պահերին, երբ հանձնը-վում է իրեն տանջող խոհերին, առավել ևս (որքան էլ տարօ-րինակ թվա), երբ սիրում է, սիրած էակի հետ է: Պերճախոս, կրքոտ, բոցավառ քաջալերանք-կոչերին եկել էին փոխարի-նելու մեղմ մտորումները, տառապանքից ծնված ու տանջան-քով իմաստնացած խոհ-խորհրդածությունը նույն այդ հայ-րենիքի զավակների մասին, ուրեմն և հայրենիքի մասին: Շե-փորին փոխարինելու էր եկել թավջութակը... Հայրենիքը աշ-խարհագրական հասկացությունից դառնում էր նաև հոգե-բանական կատեգորիա: Առաջավոր մտավորականությունը հետզհետե հաշտվում էր այն դիտակցությանը, թե հայրե-նիքը դրսից պետք է փոխադրվի ներս, դեպի հոգևոր մշա-կույթի մարզը, որ ճարտարապետության, երաժշտության, նաև գրականության բնագավառում շահած մարտը բնավ ստոր չէ բարբարոս մի ազգի դեմ բաց դաշտում շահած ճա-կատամարտից: Այո՛, Հովհաննիսյանը մեր պոեզիայում ստեղծեց հայրենասիրության նոր հասկացություն, շատ քրն-քուշ, շատ խոր, և ստեղծեց առանց աղմուկի:

Հովհաննիսյանի բանաստեղծական նկարագրի ուշագրավ կողմերից մեկը անմիջականությունն է: Եթե ենթադրվում է, որ Հայնեն ամենատխուր պահերին կարող էր գրել զվարթ, իրո-

նիայով շնչող բանաստեղծություններ, իսկ Լերմոնտովը խըն-
ջույքի ամենաուրախ րոպեին հորինել իր թախծոտ էլեգիա-
ները, — ապա մեր բանաստեղծը այդ տեսակետից այլ էր բո-
լորովին. ուժեղ ապրումները նրան նույնպես զրկում էին ար-
տահայտվելու կարողությունից, ինչպես որ ծանրացած ձանձ-
րույթը: Այստեղից էլ՝ նրա արտակարգ սակավախոսությունը,
որ երբեք չի կարելի շփոթել ծուլության հետ: Հայրենասիրա-
կան թեմայով նա զրել է քիչ, ավելի իր համար, քան հասա-
րակության, բայց հենց դրանք էլ ընդհանուր ճանաչում
գտան:

Պատկանյանի ժամանակ ամբողջական, ազատ հայրե-
նիքի գաղափարի իրագործումը ժամանակի առումով չափ-
վում էր ամիսներով, շատ-շատ՝ տարիներով. դրանից էր գա-
լիս նրա սաստիկ ներվալյոսությունն ու շտապողականու-
թյունը: Հովհաննիսյանը հաշտվեց այն մտքին, որ տասնյակ
տարիների գործ է դա: Հաջորդ սերունդներին, ինչպես երևում
է, սպասում էր ևս մի զերո՝ հույսի տարիները չափելու հա-
մար...

Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ «Սգո օրերի»
նման ոտանավորներ քիչ կան: Դա նման է այն ճիշին, որ
արձակում է զորեղ, երկաթե ներվերով մարդը: Անկարող էր
բանաստեղծը լուռ հետևելու այն նախճիրին, որ այդ օրերին
(1896) կատարվում էր Արևմտահայաստանում. շատ գործած-
վելուց բթանում էր թրքական բնավ ժանգ շտեսած յաթա-
ղանը, բթանում էր միայն հայերի վրա...

Ն'վ ողբում, և՛ սգում է բանաստեղծը.

Թե ոգևորվել կարող ես կրկին,
Թե կարող ես դեռ կրքակվել վշտից,
Մի՛ բռ իմ շարատանջ, այս սուգն ահագին
Հերիք է, որ դու պատառվես ցավից:

Բարդ բարդ կուտակված ամպեր զո գլխին,
Սուրանից էլ սև կըլինի՞ թախիծ...
Ա՛հ, թող արտասուքն իմ մաքած աչքից
Հեղեղի նման թափվի դառնագին:

Թե՛, սիրտ իմ, դու դեռ այնքան աննկուն,
 Որ այս ցավին էլ պիտի դիմանաս.
 Թե՛ այնքան է դեռ քո հույսն հաստատուն,

Որ սպասում ես, թե կըշողա արև,
 Նոր ույժ ու նոր կյանք դարձյալ կստանաս,
 Դարձյալ կըծաղկի գարուն քո առջև...

Անցնում են օրեր, ամիսներ են անցնում, բայց լուրերը
 չեն հանգստացնում. մի՞թե անցավ ձմեռը, մի՞թե պետք է
 նորից կենդանանա աշխարհը, գարուն պետք է գա: Ո՞ւմ
 համար...

Քեզ սպասող չըմնաց,
 Ու՛ր ես գալի, ա՛յ գարուն.
 Դովքդ ասող չըմընաց,
 Զուր ես գալի, ա՛յ գարուն:
 Սև-մուխ պատեց աշխարհին,
 Սար ու ձոր դառան արին,
 Մեզ վա՛յ բերեց էս տարին—
 Ո՞ւր ես գալի, այ գարուն:

Գարնանից երես թեքել, նշանակում է երես թեքել ծնվող
 երեխայից: Ո՛րքան պետք է մի ժողովուրդ դժբախտ լինի, որ
 հողի աշխատավորը ձեռք չմեկնի դեպի ծաղիկը, կանաչը...

Դու ետ բերիր հավերերին,
 Ո՞նց տեր ընեն բըներին,
 Սաղ տեղ չկա մեր երկրին—
 Զուր ես գալի, ա՛յ գարուն:

Ինչպես էլ որ դառնում է զգայուն պոետը, տեսնում է
 միայն անուրախ պատկերներ, և՛ լաց, և՛ հառաչ, հուսահա-
 տություն.

Թռչնեցան ծաղկունքն իմ անուշ երկրի,
 Սառույցը կապեց արյունոտ վտակ.
 էլ պիտի ծաղկի՞ կուրծքը սարերի,
 Արդյոք կըտեսնե՞մ աղբյուրներն հստակ....

Սրանք բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ ամենա-

ցավոտ տողերն են: Ընդհանրապես նրա պոեզիայի համար հատկանշականը՝ էլիգիական տրամությունն է:

Բայց որպեսզի վերականգնի հոգեկան խախտված հավասարակշռությունը, նրա լիրիկական հերոսը նետվում է դեպի գործ. միայն ընդհանուրի համար և ընդհանուրի հետ տառապողն է ազատվում իր տառապանքից: Եվ կաթիլ առ կաթիլ նրա երակաների մեջ է լցվում հողի ուժը, և բարձրանում է կրծքին հակված նրա գլուխը: Լո՛ւ, Հանցանք է լռել այժմ՝

Երբ այսչափ մեծ է և անծայր շարիք:

Միայն մի փոքր ճեղք ամպերի մեջ, և ահա խոնավ գետին են թափվում հույսի հրեղեն խրձերը. անկարելի է, որ շարիքի հաղթանակը տևական լինի.

Թող ավերվի հայրենի տունն հիմնահատակ,
Բայց քանի հուրն առկայծում է դեռ մոխրի տակ,
Նորա կորուստն, ո՛հ, մի ողբալ դու սգավոր—
Իբրև փյունիկ նա կըհառնե անշուշտ մի օր...

Տեղատվությունն ավարտված է: Մի փոքր դադար, և ջրերն սկսում են ուռչել, բարձրանալ: Ետ նայելով, նա տեսնում է, որ ծանր մի ճանապարհ են անցել. հանգրվանը մոտ չէ, մինչ երկինքը գոռ փոթորիկ է պատրաստում: Բայց ո՛չ, պետք չէ վհատվել, գնալ, շարժվել է պետք, համոզված, որ այս ուղին էլ վերջ ունի: Նա հորդորում է շխարվել՝ արևի փայլից. անհրաժեշտ է ուժեր կուտակել՝ դիմագրավելու համար այս հարվածներին, այլև գալիք բոլոր փորձություններին, որ բախտը կարող է հանել մեր առջև.

Կըզայրանա, կըկատաղի շարություն
Եվ դեմ առ դեմ մենք կրտեսենք թշնամուն.
Նա սպառազեն և ահարկու, մենք՝ անզոր,
Եվ մեր շարերը կընոսրանան օրեցօր:

Եվ կըխլի նա մեզանից լավերին,
Եվ կըհասնեն սգո օրեր մեզ բաժին.

կըհալածվինք, կտառապենք մենք երկար,
Բայց և կապրենք—մեռնելու չէ՞ սերմն արդար...

Բեղմնավորված անկածներն արյունով՝
Երկիրն էլի պտուղ կըտա երկունքով.
Ժամը կըգա, կըդադարի փոթորիկ,
Եվ հաղթութուն կըվաստակես մեր տրդիք:

Մեր ժողովրդի պատմության փիլիսոփայությունն է խտացած այս տողերում: Տառապանքը ոչ թե մեր հոտն է մնացել, այլ մեր առջևն է: Հաղթահարված դժվարություններին թիվ չկա, բայց ավելի ծանրը դեռ առջևումն է. չպետք է հանգստանալ շահած հաղթանակներով, այլ պետք է ոգով զինվել առաջիկա մարտերի համար, միշտ համոզված, որ հաղթությունը մերն է անպայման, որ հողի դիրկն ընկած սերմերը կտան իրենց պտուղները, որ եթե այդ հաղթության բերկըրանքը մեզ էլ բաժին չհասնի, կհասնի անպայման մեր որդիներին:

Առնակա՞ն տողեր, վսեմացնող լավատեսություն... Եվ ի՞նչ առողջ, ի՞նչ ռեալ մտածողություն... Ոչ թե սին խոստում անպայման սպասվող երջանկության մասին, այլ գովք այն երջանկությանը, որ սպասվում է պայքարից հետո: Սա նույնը չէ՞, ինչ դավանում և քարոզում էր Բեթհովենը. «Ուրախություն՝ Տառապանքի միջոցով»:

Ինչ որ վերն ս:սվեց հայրենասիրական մոտիվներով գըրված ոտանավորների մասին, նույնն էլ վերաբերում է սոցիալական մոտիվներով հորինված գործերին: Դրանք քիչ են թվով և դրանց համար բնորոշը վերացական լինելն է: Դա ինքնին հասկանալի է. Հովհաննիսյանը ոտքից գլուխ լիրիկական պոետ է, և բոլոր կարգի հարցերը դրվում են լիրիկական հերոսի ապրումների մեջ բեկված:

Այս շարքի ամենաբնորոշ ոտանավորը՝ «Գյուղի ժամն» է, որի մասին խոսք կլինի ստորև. մյուսները, թվով 6—7, այն բնույթի են ճիշտ, ինչ որ է «Տեսե՛լ ես արդյոք այն բլուրները» ոտանավորը:

Դարձյալ վաղ գրած գործերից է «Հայ գեղջուկի երազը»

(1883, մարտի 8): Նկատենք անմիջապես, որ սա կրում է նեկրասովի «Չհնձած արտը» հայտնի բանաստեղծության խոր ազդեցությունը, թեև կատարումը շատ է պարզունակ:

Հասած արտի մեջ կանգնած է միայնակ հայ գյուղացին. թեև գերանդի կա ձեռքին, բայց չի հնձում. նա այնքան է հոգնած ու ջարդված, որ ոտքի վրա կանգնել չի կարողանում: Ինչո՞ւ, ի՞նչ է պատահել, մենք չգիտենք: Բայց ամենակարեւորը. ինչո՞ւ է նա մենակ: Չէ՞ որ հայ գյուղացին, որքան էլ չքավոր լինի, հունձը կատարում է խմբովին (առնվազն՝ երեք հոգով), հարևան-բարեկամների հետ, թեկուզ փոխարա գնալով: Արդյոք այդքա՞ն խեղճ ու լքված է նա: Մի բան, սակայն, պարզ է. նա դալիս է մի այլ աշխատանքից, քանի որ կեսօր է, ի՞ր համար կատարած, թե՞ պարտատիրոջ, գժվար է ասել: Եվ ահա, նա քայլում է դեպի ծառի ստվերը, հանգրստանալու. բայց դուխը գետնին չհասցրած՝ քնում է խոր քնով: Ու երազ է տեսնում նա. իբր թե ոսկի արտը, ծածանվելով կամացուկ, նրան մրմնջում է.

«Քա՛ղցր քուն քեզ, ով խղճուկ»:

Պատկերը փոխվում է.

Եվ տեսնում է, յուր խեղճ կյանքի
Հորիզոնը տխրամած
Առ ժամանակ մի կենդանի
Վառ լուսով է նկարված,
Եվ մի փոքր այնտեղ հեռու
Ծիծաղում է դեմքն արևու:

Նա տեսնում է, արդեն մոտ է
Հըրեշտա՛կը փրկության,
Եվ ահա՛ նա, և քակում է
Ստրկության կուռ շղթան,
Ավետում է հային անհույս
Ազատության նոր արշալույս...

Նա տեսնում է յուր մշակած
Երկիրն իրանն է անկախ,
Եվ արդյունքը քրտնոլ ձեռաց
Վայելում է ինք խաղաղ.

Եվ հայ եղբայրն այնպես զվա՛րթ,
Կյանքն ամենի այնպես ազա՛տ...

Եվ պառկած է. արտը ոսկի
Ծածանելով կամացուկ
Ասես նորան մնչում լինի.
«Քա՛ղցր քուն քեզ, տվ խղճուկ»:
Բայց զարթնում է... չար թշնամին
Ծաղրում է յուր թշվառ զոհին...⁶

Պարզ է. ոտանավորի լիրիկական հերոսը սոցիալական ամենացածր աստիճանի վրա է գտնվում. նա ստրուկ է համարում իրեն, շղթայված կռու շղթաներով: Նա կրկնակի է ստրուկ այն պատճառով, որ ոչինչ չի անում այդ վիճակից դուրս գալու համար: Եվ հեղինակն իրավամբ ծաղրում է նրան, փրկությունը... հրեշտակի ձեռքով ուղարկելով: Հիմարդեն իրեն է պատկանում մշակած երկիրը, իր երեխաներն են վայելելու իր ձեռքի վաստակը... Ավա՛ղ, երազ է այս ամենը, չար կատակ, և արտն իրավունք ունի օրոր ասելու նրան:

«Լուռ կաց, սիրտ իմ, այս աշխարհում», «Արի՛, բնկեր, արի՛ ողբանք միասին», «Հոգիս սև դարդ է մաշում» և այլ ոտանավորներում զժգոհության, անբավարարվածության, բողոքի նույն տրամադրությունն է իշխում, սակայն պասսիվ բողոքի: Եթե նկատի ունենանք, որ բանաստեղծի նախորդների ստեղծագործություններում գերակշռում էր դյուղի ու մանտիկական գովքը, ապա պետք է բնդունենք, թե այն հանգամանքը, որ նա այլևս չի իդեալականացնում գյուղը, մի քայլ էր դեպի առաջ. այդ քայլը մեծ չէր, ճիշտ է, բայց անպայման քայլ էր դեպի ռեալիզմի լիակատար հաղթանակը նաև այս բնագավառում: Բանաստեղծությունների այս շարքի համար որպես բնաբան կարող էին ծառայել իր իսկ հորինած տողերը՝

Իմ հայրենիք ավերակ,
Չբնաղ երկիր ու թշվառ...

⁶ ԳԱԹ, Հովհ. Հովհաննիսյանի ֆոնդ, բաժին 1, № 10:

Բաղմաթիւ տարբերակներով է կրկնւում այս միտքը. երկիրը չքնաղ է, բայց թշւառ է, ավերակ: Եթե Պատկանյանն ու Բաֆֆին իրենց վաղ շրջանի ոտանավորներում հայրենիքի ավերակ լինելը կապում էին դերազանցապէս արտաքին տիրապետողների հետ, ապա Հովհաննիսյանը ճշտում է մտքը՝ նաև այստեղ: Եւ բանաստեղծ-քաղաքացին գրում է իր գլուխ-գործոցներից մեկը՝ «Գյուղի ժամը»:

Եղիշե Թադևոսյանը մի նկար ունի, որ կոչւում է «Մեր փողոցը Վաղարշապատում»: Հին Վաղարշապատն է դա, նեղ մի փողոց, որի վերջում՝ դիմացը կանգնած է եկեղեցին: Իրիկնաժամ է. արևի վերջին ճառագայթները մեղմորեն ներկել են փողոցի հողե պատերը, ծառերի կատարները: Չադրայով ծածկված մի երկու կին, սպիտակ ստվերներ, խոնարհ ու անշտապ գնում են դեպի եկեղեցի. պատի տակ կծկված է մի ծերունի. իհարկե, մուրացկան: Օդի մեջ ասես թրթռում, հալվում է զանգերի ղողանջը... Ամբողջ նկարը, գունային նրբերանգների տեսակետից գողտրիկ մի գործ, շնչում է այնպիսի տրամուլթյամբ ու թախիծով, որ ճմլւում է դիտողի սիրտը: Թադևոսյանը այն նկարել է 1925 թվականին, բայց դա, անկասկած, հին, անցած Վաղարշապատն է, համենայն դեպս, այն օրերից մնացած, որոնք կանգնել էին Մոսկվայում ուսանող Հովհաննիսյանի աչքերի առաջ, երբ նա գրիչ էր վերցրել հորինելու «Գյուղի ժամը»...

Քնարական ստեղծագործութունն այնքան է ուժեղ, որքան հազեցված է ներքին դրամատիզմով: Թադևոսյանի մեղմ տրամադրությամբ համակող նկարի կողքին Հովհաննիսյանի ստեղծած պատկերը ցնցող տպավորութուն է գործում: Բանաստեղծը կանգ է առել հայ գյուղացու կյանքում մահվանից հետո իր ծանրությամբ միակ տեսարանի վրա. սպասւում է վաշխառուի մուտքը:

Երեկո է դարձյալ. արեամուտ: Տան միակ տղամարդը բացակա է: Փոքրիկ աղջիկը խաղո՞ւ է տարված, թե՞ գործով: Եւ հանկարծ, ջինջ երեկոյի մեջ, երբ արեգակն իր թույլ շողերով ներկում ու ներկում է հարևանի դեղը, բարդու կա-

տարը, եկեղեցու գմբեթը հեռվում, հնչում է երգեցիկ ու թախ-
ծոտ զանգերի ղողանջը...

Օրն իսկապես ավարտված է, մինչդեռ տան տերը չկա ու
չկա: Ի՞նչ է պատահել: Եվ մայրը, վերջ շունեցող գործը թո-
ղած, դիմում է մանկահասակ աղջկան. ժամանակն է եկե-
ղեցի գնալու:

Ինչի՞ համար պիտք է աղոթեին փոքրիկ Նազլուն ու իր
մայրը:

Ա՛խ, Նազլու ջան, չես իմանում—
էգուց էլի աղան կըգա,
Նորա սիրտը միշտ անկշտում,
էլ ամպի պես պիտի գոռա.

«Շուտով, Գրիգոր, փողերը բեր...—
էլի չկա՞. կովըդ հանիր»...
Ա՛խ, Նազլու ջան, այն ի՞նչ բան էր,
Մի՞տդ է հերու... Տե՛ր, դու փրկի՛ր:

Ուսումնասիրողներից ոմանց թվացել է, թե այդ ձեռնա-
պակաս Գրիգորը գնացել է օտարություն՝ մշակություն կամ
մի այլ աշխատանք կատարելու: Կնոջ ամբողջ հուզված վի-
ճակը («Ե՛րբ պիտի գա», «էգուց էլի աղան կըգա») ցույց է
տալիս, որ նա գյուղում (կամ հարևան գյուղում) է հենց, գը-
նացել է օգնություն խնդրելու, եթե հնարավոր է պարտք վեր-
ցրնելու հենց համագյուղացիներից.

Հայրիկդ արդեն գնացել է,
Որ փող ճարի. ե՛րբ պիտի գա,
Տեսնենք մեկը խղճացե՞լ է...
Ա՛խ, սե օրը տերն էլ չըտա:

Պարտքը փակել նոր պարտքով, — կա՞ ավելի ծանր բան
այն գյուղացու համար, որի միակ, վերջին հույսը կովն է, նրա
տված կաթով է հոգում իր ցավը. բայց ո՞րը...

Գեղջկուհին հույսը դնում է ոչ թե ամուսնու վրա (Գրի-
գորն առաջին անգամ չէ փող գտնելու հույսով տանից դուրս

գալիս), այլ փոքրիկի անարատ շրթունքներով կարդացած աղոթքի վրա... «Քո ձայնն աստված շուտ կըլսի»:

Հարկ չկար, որ բանաստեղծը մեզ ասեր, թե ինչ գրպանով վերադարձավ Գրիգորը: Ընթերցողն այդպիսի պատասխան չի էլ սպասում: Թերթեք ժամանակի լրագրերը և կհանդիպեք բազմաթիվ, առավել ցնցող տեսարանների նկարագրության: Առևտրա-վաճառական կապիտալը թափանցել էր արդեն գյուղ և ակոս-կնճիռներ էր քաշում նահապետական հայ շենների երեսին: Այն ճիշդ, որ պիտի արձակեր փոքրիկ նազլուն իրենց կովը տանելիս, պակաս սրտաճմլիկ չէր լինելու, քան թուրքական յաթաղանից մազապուրծ մանուկների ողբը:

«Գյուղի ժամը» բանաստեղծի դեմոկրատական մտածողության բարձրակետն է: Նա իրավունք ուներ դրանից մի տարի հետո բացականչելու.

Մընա՛ք բարով, արև, գարուն
 Եվ խնկաբույր ծաղիկներ,
 Կարկաչահոս վտակ սիրուն,
 Կանաչազգեստ բլուրներ.

Մընա՛ք բարով, համբույր և սեր,
 Դեմքով հրեշտակ կույս շքնաղ,
 Վայելչության պայծառ ժամեր,
 Քաղցըր ժպիտ, կյանք մատաղ...

Աղքատություն ես սիրեցի,
 Խեղճի լացը, հառաչանք,
 Ես քընարըս նըվիրեցի
 Վիշտ երգելու և տանջանք:

Առավել ևս ցավալի էր տեսնել, որ բողոքի այդ տրամադրությունը տարիների հետ ոչ թե ցասման էր փոխվում, այլ ապրում էր տարտամ մի անորոշություն: Այլ կերպ չի կարելի բացատրել 1908 թվականի ժողովածուից այս ոտանավորի դուրս թողնելը: Արդյոք դրա պատճառը Սեդրակ Մանգինյանի տարիներ առաջ գրած քննադատականն էր, թե՞ ինքն այժմ այլ

պատկերացում ուներ մեր գյուղի մասին, — դժվար է ասել, զրականության պատմաբանին մնում է ամսոսանքով արձանագրել տխուր փաստը...

Հայրենիքի գաղափարին են առնչվում անմիջապես հայրենի բնաշխարհին նվիրված բանաստեղծությունների փունջը: Այս շարքը մեծ չէ, ոչ էլ արտահայտչական միջոցներն են բազմազան: Դրա պատճառը ոչ միայն այն է, որ բանաստեղծը Արարատյան դաշտի զավակն է, որտեղ սովորաբար իշխում են մեղմ, քնքուշ գույները, որտեղ արևածագն ու արևամուտը անզուգական են լինում վեհապանծ Արարատների շնորհիվ միայն, այլև այն, որ մեր պոեզիայի մեջ բնության նկարագրությունը դեռևս իր ավանդությունը չունի: Բնությանը, մասնավորապես հայկական բնաշխարհին նվիրված գողտրիկ երգեր հյուսեցին Իսահակյանն ու Թումանյանը, առաջինն անմահացնելով Մանթաշը, երկրորդը՝ իր ծննդավայր Լոռին:

Գալով մեր բանաստեղծին, պետք է ասել, որ ստեղծագործական իր բնավորությամբ շատ նման լինելով Եղիշե Թադևոսյանին, բնանկարում նա ավելի հիշեցնում է Գևորգ Բաշինջաղյանին: Հովհաննիսյանի նախընտրած պահերը բնության անդորր վայրկյաններն են, ավելի վերջալույսը, քան արշալույսը, ավելի գիշերը, քան ցերեկը, ավելի լուսնակ գիշերը, քան աստղազարդ: Նա չունի ոչ անձրևի, ոչ բքի, ոչ փոթորկի նկարագրություն, ոչ էլ ամպերի խաղն է նկատում, բացի այն դեպքերից, երբ դրանք փոխաբերական, սիմվոլիկ առումով են հիշվում («Անցի՛ր, սև ամպ, դու իմ սրտից» և այլն), բայց շատ ունի մեղմ արևամուտ («Արևը վերջին անգոր շողերով || Ոսկեզօծում է կատարը լերան» և այլն), ունի և արևածագ: Տարվա եղանակներից ձմեռ համարյա չունի, շատ քիչ ունի աշուն, հանդիպում ենք և ամառվա պահերի, բայց դարունը տիրաբար է իշխում նրա բոլոր գործերում: Ընդհանուր առմամբ գարնան պաշտամունք ունի մեր բանաստեղծը, և՛ առվակի սեր, և՛ սեր կանաչի, ծառ ու ծաղկի, թրուշունի (ծիծառ, արտուտ, սոխակ՝ հաղվադեպ): Սակայն մաքուր բնանկար նա չունի բոլորովին: Սովորաբար նա այս

շարքի կամ տիպի ոտանավորները բաժանում է երկու մասի. բնություն և խոհ (ապրում, տրամադրություն, վիճակ): Հաղվադեպ է բնության նկարագրությունը տողերի քանակով հավասար լինում երկրորդ մասին. որպես օրինք, դա խաղում է նվազակցության դեր երկու առումով. կամ լիրիկական հերոսի տրամադրությունը հակադրվում է դրան (ծաղկուն բնություն—հոգեմաշ վիճակ), կամ համընկնում (կենդանացած աշխարհ—ցնծուն հոգեվիճակ և մութ գիշեր—անուրախ տրամադրություն):

Բնությունը հանգստացնում է Հովհաննիսյանի լիրիկական հերոսին, մղում դեպի խոհ, երազանք, կարոտ, տխրություն, թախիծ, ուժեղացնում է սպասումի պահը: Նա սիրում է շնչել բնության բուրմունքը, ունկնդրել նրա ձայնը, որսալ նրա իմաստուն շշուկները, հասկանալ նրա անբարբառ լեզուն, զմայլվել նրա հեղեպարար երաժշտությամբ: Հայրենի բնությունը լցնում է բանաստեղծի սիրտն ու հոգին իմաստությամբ, վեհությամբ, հավատով՝ դեպի ապագան այն ժողովրդի, որի զավակն է ինքը:

Հովհաննես Հովհաննիսյանը տվել է նաև փիլիսոփայական կամ լավ է ասել՝ խոհական պոեզիայի հաջողված նմուշներ:

Ենթադրվում է, որ փիլիսոփայական բանաստեղծության համար որոշողը խոհն է, մտածումը, դատողությունը, այն ժամանակ, երբ քնարական ոտանավորների համար բնորոշը ապրումն է, հույզը, տրամադրությունը, զգացմունքը... Այսպիսով, խոհական ոտանավորում պատկերը ցանկալի է, բայց պարտադիր չէ, մինչդեռ ոտանավորի մյուս բոլոր հատկանիշները պարտադիր են անպայման: Բանաստեղծը կարող է հորինել լիրիկական ջերմ ոտանավոր, կարող է և խոհական ոտանավոր հորինել, բայց հաղվադեպ իրավունք ունի լիրիկականը խոհական համարել, երբ այն անհաջող է ստացվում. փիլիսոփայական բանաստեղծությունը քնարականի մնացուկը չէ, այլ նրա մի տեսակը:

Հովհաննիսյանի խոհական բանաստեղծությունները վը-

կայում են նրա հարուստ մտապաշարի մասին: Մնողներին տված խոստման համաձայն, բարձրագույն կրթություն ստանալուց հետո նա վերադարձավ ծննդավայրը, շնայած նրան ապահով պաշտոն էին խոստանում Լազարյան ճեմարանում: Դասական կրթության տեր մի մարդ (հիշենք, որ մայրենի լեզվից հետո նա կատարելապես տիրապետում էր ռուսերենին, հիանալի գիտեր ֆրանսերեն, հունարեն, ազատ օգտվում էր իտալերենից, գերմաներենից, անգլերենից, հետագայում նաև՝ ուկրաիներենից), էջմիածնում նա իրեն դրեց ստեղծագործողի համար հազվադեպ աննպաստ ուայմաններում: Եվ մտածել, որ իր կյանքի ամբողջ 25 տարին նա անց է կացրել խեղդող այդ մթնոլորտում... Եթե Թումանյանին փրկեց Թիֆլիսը՝ նրան դարձնելով համազգային ճանաչում գտած բանաստեղծ, ապա Հովհաննիսյանին կապեց-կաշկանդեց էջմիածինը, նրան զրկելով հասարակական կյանքին լայն մասնակցություն ունենալու հնարավորությունից: Զարմանալի չափի թվա, եթե ասեմ, որ այն ժամանակվա միջին մտավորականությունը Հովհաննիսյանին ինչպես հարկն է՝ չէր ճանաչում: Ահա ձեզ մի օրինակ: 1908 թվականի ժողովածուն հայտնագործություն է լինում շատերի համար: Հայ մտավորականներից Գրիգոր Վանցյանը հիացմունքի խոսք է ասում նրա մասին, համարում է առաջնակարգ լիրիկ, ցավում է միաժամանակ, որ մինչ այդ, բանաստեղծի համեստության պատճառով, ծանոթ չի եղել նրա ստեղծագործություններին⁷: Բայց մեր բանաստեղծը վաղուց կարծես հաշտվել էր այդ դրությանը... Բարոյական սքանչելի նկարագրի տեր մի մարդ, նա բնավ երբեք իրեն բարձր չէր համարում այն միջավայրից, որտեղ ապրում էր և աշխատում (բայց ոչ ստեղծագործում), մինչդեռ այդ միջավայրը շատ էր ցած նրանից: Կյանքը մեռած էր վանքաշատ այդ աշխարհում: Այստեղից էլ՝ թեմաների անձկությունը, տպավորությունների պակասը: Ճեմարան, տուն, նորից ճեմարան, երեկոները եկեղեցական տո-

7 «Մշակ», 1908, № 102:

ներին, զրույցներ թարմությունը վաղուց կորցրած լուրերի շուրջը: Բայց չէ՞ որ նույն այդ միջավայրում ծավալեցին իրենց ստեղծագործական բեղուն գործունեությունը, ասենք, Կոմիտասն ու Աբեղյանը,— կառարկեն ինձ: Իհարկե: Բայց Կոմիտասի աշխարհը էջմիածինը չէր, այլ Արարատյան դաշտը, ողջ հայ ժողովուրդը, և ոչ էլ Աբեղյանի աշխարհն էր էջմիածինը. կար ավելի լայնարձակ մի աշխարհ նույն էջմիածնում. դա Մատենադարանն էր: Այո՛, գիտնականն ու երաժիշտը հոգու սնունդ թերևս կարող էին գտնել այդտեղ, մինչդեռ բանաստեղծը հարկադրված էր ներից ու նորից երգել նոր տարի, Զատիկ, Վարդանանց տոն, Տիրամայր... Շրջափոխելով Օսկար Ուայլդի այն խոսքը, թե՛ «Ես իմ հանճարը տվեցի կյանքին, իսկ տաղանդս՝ գրականությանը», Հովհաննիսյանը կարող էր ասել. «Ես իմ հանճարը տվեցի դպրոցին, իսկ տաղանդս՝ պոեզիային»:

Այսպիսի մի անձուկ կյանքով ապրող բանաստեղծի համար խոհական ոտանավորները անհրաժեշտություն էին, սփոփանք, բայց հենց նույն այդ նեղ, հետամնաց միջավայրի պատճառով էլ դրանք այն չեղան, ինչ կարող էին լինել այլ պարագաներում: Նրան զբաղեցնող հարցերը շատ չեն. կյանք և մահ, կյանք և պայքար, մարդու կոչում, մարդ և բնություն, երազանքների վաղանցիկություն, կյանքի խորհուրդ, դարձյալ ծերություն, դարձյալ՝ հարցերի հարցը. ի՞նչ պետք է թողնի մարդս իրենից հետո...

Միայն այն կապրի, որ միշտ է անմահ—
Սուրբ գեղեցկություն և սուրբ դադափար.
Վեհ միտքը ազատ կենդանի կրմնա
Ու սերն անձնազոհ՝ խեղճ եղբոր համար...

Այսպես էր ձևակերպել իր փիլիսոփայական դավանանքը երիտասարդ բանաստեղծը: Հոգևոր ազատություն և սոցիալական ազատություն,— ահա՛ թե ինչն է համարում նա հավերժական ճշմարտություններ: Հովհաննիսյանի աշխարհայացքի համար տիպական չեն ծանր երկընտրանքներ, որոնումներ կամ դեգերումներ: Փիլիսոփայական մտածողությամբ

իդեալիստ, կյանքում նա ուներ բարոյական հաստատուն սկզբունքներ, որոնց բնավ չդավաճանեց, երբեք նրա մոտ չխախտվեց իդեալի ու պրակտիկայի հարմոնիան: Նա մարդուն չի անջատում բնությունից, այլ համարում է նրա մի մասնիկը, նույն օրենքներին ենթարկվող, հավերժորեն փոփոխվող, շարժվող, ծնվող ու մեռնող: Աշնան տխուր տերեվաթափը հիշեցնում է նրան մարդու ծերությունը: Բայց մարդը բարձր է բնությունից, որովհետև իդեալ ունի, գիտի արդարացնել իր գոյությունը: Ցավալին ոչ թե այն է, որ մարդու կյանքը շատ է կարճատև, մի ակնթարթ է բնության անմահության առջև, այլ որ մարդը երբեմն (շատ հաճախ) չի էլ դիտակցում այդ կյանքի արժեքը:

Ո՛հ, գեղեցիկ է աշխարհն աստծո,
Գեղեցիկ է միշտ մատաղ բնություն.
Բայց ինչո՞ւ մարդը բախտի ու սիրո
Վառ զգացմունքիցը միշտ զուրկ է մնում:

Երբեմն նրա լիրիկական հերոսը խոր հիասթափություն է ապրում, չգիտի ի՞նչ է ուզում, ո՞ւր է ձգտում անհանգիստ հոգով. երկիրը նրա շուրջը սառած է թվում, ազնիվ զգացմունքները՝ ընդմիշտ մեռած: Եվ ակամա հառաչում է նա.

Ա՛խ, ինչ կուգի մոռանալ աշխարհ
Ու քաղցր քնով ննջել հավիտյան...

Ավելի հաճախ նա առանձնության է ձգտում, խոկումի, երազում է հեռանալ աշխարհի ժխորից, ազատվել առօրյա կրքերից, անրջում է հալվել ու ձուլվել.

Ցնդել երկնքում անհուն, կապուտակ...

Դառնաթախիծ այս տրամադրությունները հեռավոր արձագանքն էին կյանքի դառնությունների, հոգսերի, մոլեգնող կեղծիքի ու շարության: Ուշադիր ընթեցողը հենց այդպես էլ ընկալում էր բանաստեղծին: Ահա թե ինչու այդ ոտանավորների հասարակական ֆունկցիան շատ էլ նվազ չէր կենսական հարցերին նվիրված նրա ոտանավորների սոցիա-

լական ֆունկցիայից. մտքի դժգոհությունը ընդհանուր դժգոհության մի տեսակն էր՝ բանաստեղծական լեզվի փոխադրած:

Զգիտեմ ինչո՞ւ, երբ տեսնում եմ հո,
 Ինչպես սաստկանում, աճում է շարիր
 Եվ անագորույն դաժան Սֆինքսի պես
 Խլում է մատաղ մեր կյանքի ծաղիկ,—
 Ես մտածում եմ, որ այս շարիրն էլ
 Պիտի չըմբնա անվերջ, անվախճան.
 Թե շար, թե բարի, խինդ թե վիշտ անել՝
 Կանցնեն զերդ երազ, ինչպես ամեն բան...

Եվ հնչում է անսասան հավատով լեցուն խոսքը.

Հավատում եմ—մեռնելու չէ սուրբ դադափար,
 Եվ անմահ է, որ մեռնում է նրա համար.
 Հավատում եմ—չկա ոչինչ հավերժական,
 Բայց սուրբ գործի ուժը դյուբիշ՝ շունի վախճան:

Հովհաննիսյանի խոհական բանաստեղծությունների շարքում կա մեկը, սակայն, որ անզուգական է ինչպես իր մտահղացմամբ, նույնպես և կատարմամբ. «Որպես հաղթանդամ մի ծերուկ հսկա» ոտանավորն է դա.

Որպես հաղթանդամ մի ծերուկ հսկա,
 Կախված է ժայռը ջրերի վրա.
 Ալիքը կայտառ գնում են, գալիս
 Եվ ժայռին սիրո համբույր են տալիս:

Խաղում են անհոգ ալիքը գետի,
 Յուցնում են գրկած պատկերն արևի,
 Եվ, որպես մանուկ ժպիտն երեսին,
 Մեղմիկ շշունջով խոսում են ժայռին.

«Էսի՛ր, ծերունի, ինչո՞ւ ճակատիդ
 Սև կնճիռներ չեն տալիս դեմքիդ
 Մի օր խնդության շողով ցուլանալ—
 Ողջը փոխվում է, դու նույնն ևս դարձյալ:

«Ազատ լեռների ազատ զավակներ,
 Մենք քեզ բերել ենք անթիվ գոհարներ.

Երկնքի դստեր—վարդի լեռնասուն
կըցողենք կուրծքիդ անուշոտություն:

«Մենք երանավետ քնքուշ նվագով
կըկոչենք խորքից ձկներն երամով
Եվ ոսկեղօծված դարնան արևից
Քեզ մեր գլարթ պարին կանենք խնդակից:

«Եվ քո ականջին միշտ սիրո երգեր
Մենք արշալույսից կասենք մինչ աստղեր,
Եվ քեզ կըփարենք և քո ծեր կուրծքին
Մենք հանդշել կըտանք մեր բաղցըր կրքին...»

Ալիքը կայտառ գնում են, գալիս,
Սև ժայռ նախկին յուր վիշտն է լալիս...
Խաղում են ալիք, ուրախ կարկաշում—
Նա կրկին անշարժ, նա կրկին տրտում...

Ի՞նչ է սիմվոլալիզմը ժայռը և ի՞նչ՝ գետը. արդյոք մարդու ծեր ու մանուկ հասակները, մեկը հայրենի՞քն է արդյոք, իսկ մյուսը նրա զավակները, թե՞ ժայռը հավերժական բնությունն է, իսկ ջուրը՝ հոսող կյանքը... Այդ դեպքում ի՞նչ վիշտ է, որ լալիս է սև ժայռը,— հարցեր են սրանք, որոնց պատասխանը դժվար է տալ: Եվ երկի հմայքն ու խորհուրդը հետևանք չե՞ն արդյոք այն բանի, որ բանաստեղծն այդքան խորն է թաքցրել իդեան: Նա դրան հասել է ժայռին զգալու հատկություն հաղորդելով, մինչդեռ այդպես թվում է գետին: Ժայռը մեռած է հավիտյան, նա իր մահն է ողբում, ավելի ճիշտ՝ կողբար, եթե կարողանար արտասվել: Չարաճճի ալիքների ցողն է հենց ընկալվում իբրև արցունք ժայռի երեսին... Ի՞նչ զմայլելի պոեզիա... Ակամա հիշում ես Բելինսկու խոսքերը. «Այդ ժամանակ արդեն հասկացան, որ շափածոյի տարբերությունը արձակից կայանում է ոչ միայն ութմի ու չափի մեջ, և որ շափածոն էլ, իր հերթին, կարող է լինել և բանաստեղծական, և պրոզայիկ»⁸:

⁸ В. Г. Белинский, Сочинения Александра Пушкина, 1937, էջ 255.

Որքան էլ տարօրինակ թվա, Հովհաննիսյանի ստեղծած պոետական ժառանգության մեջ ամենահամեստ տեղը բռնում է անձնական լիրիկան: Ի՞նչու՞մ է բանը, ի՞նչպես է, որ այն բանաստեղծը, որի մեծագույն վաստակը մեր գրականության պատմության մեջ համարվելու էր քնարական պոեզիայի ստեղծումը, այդքան փոքր տեղ է հատկացրել իր անձնական ապրումներին: Չէ՞ որ արևմտաեվրոպական գրականության մեջ նոր դարաշրջանն սկսվեց նրանով, որ առաջացավ անհատական պոեզիան՝ հանձինս Պետրարքայի և մյուսների: Շեքսպիրն, օրինակ, իր սոնետներում տվել է անհատական պոեզիայի փայլուն նմուշներ: Միջնադարյան մտածողությունից ազատագրվում էր մարդը. նա հայտարարում էր իր իրավունքները հոգևոր աշխարհի բոլոր բնագավառներում: Քրիստոնեությունը ոչնչացրել էր անհատին, վերածնությունը խնդիր էր դրել ազատագրել նրան: Եվ՝ նոր դարաշրջանի բանաստեղծները բնավ էլ անհամար չէին զգում զբաղվել իրենց հույզերով ու ապրումներով: Առաջացավ նույնիսկ քնարական հերոսի հասկացությունը: Այսպես, շեքսպիրագետները, թեև բավական ուշ, սակայն կռահեցին, թե նրա սոնետներից կարելի է թանկարժեք տեղեկություններ քաղել բանաստեղծի ոչ միայն հոգեկան, այլև իրական կենսագրության մասին: Եվ, սակայն, այդ ուղղությամբ կատարված հետազոտությունները շտվին սպասված արդյունքը: Շեքսպիրի քնարական հերոսը հեռացել էր արդեն հեղինակից, կամ հեռանում էր:

Սա բնավ չէր նշանակում, թե այդ սոնետներում ներկա չէր ինքը՝ հեղինակը: Ընդհակառակը, դրանց արժեքը բարձր էր հենց նրանով, որ բանաստեղծն իրավունք էր նվաճել խոսելու իր մասին որպես անհատի, որպես եղակիի, որպես եսի: Բայց հենց իր խանձարուրդով պոեզիան ունեցավ երկու թև. քնարական և ինտիմ կամ անձնական: Եթե վերջինս զբաղվում էր բացառապես հեղինակի անձով, նրա նեղ, կենսագրությունից դուրս չեկող ապրումներով ու խոհերով, ապա քնարական պոեզիան գնաց դեպի օբյեկտիվ իրականության

արտացոլումը այն սահմաններում, որ թույլ էր տրվում դրականության այդ սեռի համար, երբ արտաքին աշխարհի արտացոլումը կատարվում էր անպայման լիրիկական հերոսի ապրումների միջոցով:

Դիտված է, որ առաջին խմբի բանաստեղծներ է տալիս միշտ բարձրացող դարաշրջանը կամ դասակարգը, և ընդհակառակը, որքան անկում է ապրում տվյալ հասարակական խմբակցությունը, այնքան նրա աշխարհազգացումն արտահայտող պոետը նեղվում է ոչ նույնիսկ անհատական, այլ հենց անձնական կամ ինտիմ լիրիկայի ոլորտը:

Կենսագրական ի՞նչ փաստեր կարելի է մակաբերել Հովհաննիսյանի այս շարքի ոտանավորներից. համարյա ոչ մի: Հենց առաջին բանաստեղծություններում նա հայտարարում է, թե «առավոտս անցավ...» (1882), թե նրա հոգին մարած է (1885), սիրտը մաշված (1886), զգում է արդեն, հանգչում է հոգին (1886), և այլն, և այլն: Ո՛չ, իհարկե, իր մասին չի ասված սա, այլ իր լիրիկական հերոսի: Բայց վերջապես ո՞վ է հեղինակը, որտեղ է ապրում, Մոսկվայո՞ւմ, թե՞ էջմիածնում... Ահա և հանդիպում ենք իրական հիմք ունեցող մի ոտանավորի. կոչվում է այն «26 ապրիլի»: Առաջին իսկ տողը ցույց է տալիս, որ դա նրա ծննդյան օրն է:

Ի՞նչ է երգում նա այդ ոտանավորի մեջ.

Անպտուղ կյանքիս քսաներկու գարուն
Անցան գընացին որպես մի վայրկյան...
Ինչո՞ւ ապրեցա, ինչո՞ւ եմ ապրում—
Միտքըս չէ կարող տալ ինձ պատասխան:

Մի՞թե սա ասում է ընդամենը քսաներկուամյա երիտա-
սարդը, հենց նա, որ շուտով ավարտելու էր համալսարանը,
նա, որ գողտրիկ ոտանավորների տետրեր ուներ արդեն...

Իբրև երեքուն եղեգն առվակում,
Տեսնում եմ պատկերս և սարսափում եմ.
Լսում եմ մարդկանց երգերը տրտում,
Անմիտ ու դատարկ, և տաղտկանում եմ...

Ո՛չ, իհարկե, սա ոչ մի կապ չունի անհատական լիրիկայի հետ:

Եթե այս շարքի մեջ շփոթենք նրա ձոներգերը՝ նվիրված Աբովյանին, Նազարյանին, Նալբանդյանին, Պատկանյանին, Շահազիզին, Պռոշյանին, Մանդինյանին, Խրիմյանին,— ապա մենք հենց նոր բերած օրինակից բացի, չենք ունենա անհատական բնույթի և ոչ մի ոտանավոր (հաճելի բացառություն է մորը նվիրված սրտառուլ բանաստեղծությունը): Այսպիսին է մեր բանաստեղծը: Իրոք, քաղաքացի բանաստեղծ, արժանի հաջորդը այն հսկաների, որոնք նույնիսկ կյանքում անձնական կյանք չունեցան, ո՛ւր մնաց գրականության մեջ:

Այլ որակ է ներկայացնում Հովհաննիսյանի սիրային լիրիկան:

XIX դարի հայ դասական գրականությունը չի կարող հրապարտանալ իր կանացի կերպարներով: Պատճառը հասկանալի է ինքնին. կնոջ ազատությունը ուղիղ հարաբերական է տվյալ հասարակության ազատությանը, իսկ որտեղ չկա ազատագրված կին, գրականությանից նրա վերաբերադրությունը չեն սպասում: Դարավերջին միայն Սունդուկյանի, Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի և մյուսների երկերում հանդես եկան բնական կապանքներից ազատագրվող կանայք: Եթե այսպես էր դրությունը արձակի բնագավառում, ապա ի՞նչ կարելի էր սպասել պոեզիայից, թեկուզ դա կանգնած լիներ ռեալիզմի և ժողովրդականության դիրքերում:

Միջնադարյան հայ գրականությունը չգիտի կնոջ ավելի վսեմ կերպարներ, քան որ ստեղծել է մեր հանճարեղ էպոսը՝ «Սասունցի Դավիթը»: Եկեղեցու և եկեղեցականների ջանքերով գրականությունից իսպառ վտարված կինը պոեզիայի մեջ վերադարձավ նույն բնապաշտ ու կենսասեր, հավերժորեն առողջ բնազդը պահած ժողովրդի կողմից. մեր հայրեններն էին, որ բերեցին կենսալի, մարմնական սիրո բոցկլտումներ, որոնք արվեստի տեսակետից անդուգական էջեր են համաշխարհային գրականության մեջ: Հայրեններին զուգահեռ միջնադարյան մեր տաղանդավոր քնարերգուներն ստեղծեցին

աշխարհիկ տրամագրություններով հագեցած, մասնավորապես սիրո և գարնանը նվիրված բաղմաթիվ գողտրիկ երգեր: Չմոռանա՛նք, որ իրենց բնույթով դրանք պետք է կոչվեն ոչ թե սիրո, այլ իսկապես սիրո և ուրախության, սիրո և վայելքի երգեր. դրանով են հենց մեր միջնադարյան բանաստեղծների գործերը տարբերվում, ասինք, այդ դարաշրջանում Ֆրանսիայում տարածված սիրերգերից, որոնք գերազանցապես անսպասախան զգացումների պոետական արտահայտություններ են:

Կնոջը սիրահարվելուց առաջ պետք է նրան հավասար կամ ազատ ճանաչել, այլապես անիմաստ է նրանից սեր հայցելը, ինչ տեսնում ենք բոլոր երգերում անխտիր: Մեր հայրեններում հենց այդպես էլ դիտվում է կինը. ճորտ ու գերի հասկացությունը ընդունում է նախ և առաջ սիրո մեջ և սիրածի համար:

Սէրդ ալ իմ սրտիս դու տուր,
Քո սիրուդ եմ ճորտ ու գերի:

Սիրային այս ոտանավորում կինն այլևս սատանա կամ մեղքի անոթ չէ, ինչպես քարոզվում էր կրոնական դրքերում, այլ իրական անձնավորություն: Եվ ինչպես Արևմտյան Եվրոպայում վերածնությունը կնոջը դարձրեց գեղարվեստի ու գրականության օբյեկտ, այնպես էլ մեր հայրեններում կինը հանդես եկավ մարմնական բոլոր բարեմասնություններով: Սերը համարվում է ամենազորեղ, անհաղթահարելի զգացմունքը, սիրած կնոջ հանդիպելը՝ մեծագույն ցնծությունը, նրա հետ անցկացրած վայելքի գիշերը՝ հավասար ամբողջ հանդերձյալ կյանքին... Նույնն են մտածում և հայրենների կին հեղինակները երիտասարդների մասին: Այսպիսով, պոետիան առաջինն էր ճանապարհ հարթում մարդկային նոր, առողջ փոխհարաբերությունների համար, բորբոքում էր կյանքի սեր, վայելքի տենչ, ապրելու անհագ ծարավ. առջևից, ինչպես միշտ, գնում էր սիրային լիրիկան, ամենից զգայուն, առավել մասսայական ժանրը գրականության մեջ:

Կնոջ գեղարվեստական նկարագիրը շատ ավելի հարուստ

է Սայաթ-Նովայի պոեզիայում: Պահելով հայրենների նվա-
ճումը՝ կնոջը տեսնել կանացի հմայքների ու հրապույրների
ամբողջության մեջ, մեծ բանաստեղծը նրան դիտում է նաև
այլ կողմից, այսինքն՝ բացահայտում է նաև նրա հոգևոր
գեղեցկությունները: Նրա սիրո ու մեծարման առարկան,
իհարկե, այլևս հայրենների պարզ ու ամկուհին չէ, այլ մի
պերճաշուք գեղեցկուհի, պալատների ու մեջլիսների զարդ:
Բայց դա ոչ թե նրա ազնվական լինելն է ցույց տալիս,
ինչպես ենթադրում են ոմանք, այլ բանաստեղծի մտածո-
ղության եղանակը, հիպերբոլային դիմելու շափը: Իբրև արե-
վելքի զավակ, անտես չառնելով սիրած կնոջ արտաքին հրա-
պուրանքները, նա մի հնարանքի էլ է դիմում, որ կարող է
պատիվ բերել ամեն հանճարեղ արվեստագետի. ոչ այնքան
նկարագրում է սիրած էակին, որքան պատկերում է նրա թո-
ղած ազդեցությունը շրջապատողների վրա:

Դիտարկենք գեղագիտական այս հարցն ավելի մոտիկից:

Սիրո կամ գեղեցկության օբյեկտը կարելի է նկարագրել
տարբեր տեսակետներից. երբ ուշադրության առարկան միայն
նկարագրվող անձն է, երբ նկարագրողը և նկարագրվողը շրփ-
ման, կապի մեջ են, և երբ, վերջապես, նկարագրվող անձը
կամ առարկան համարյա բացակայում է և մենք նրա թողած
տպավորությունն ենք միայն կարգում դիտողի դեմքին կամ
արտաքինի վրա: Սայաթ-Նովան սիրած կնոջ արտաքինի
պասսիվ նկարագրություն բոլորովին չունի, շատ ունի ակտիվ
նկարագրություն, երբ ոչ միայն գեղեցկուհուն ենք տեսնում,
այլև իրեն, և տեսնում ենք, ասես զմայլանքի մեջ, հոգեկան
ամենալարված վիճակում: Բայց Սայաթ-Նովան ունի նաև
բանաստեղծություններ, որոնք ոչ այնքան նվիրված են սի-
րած կնոջը, որքան իր հոգեկան աշխարհի վրա թողած նրա
տպավորությանը: Այդպիսի պահերի է կենդանանում այն
հրեղեն խոսքը, թե՛

Դուն կրրակ, հագածքտ կրակ, վո՛ւր մե կըրրակին դիմանամ.

Ահա մի օրինակ անտիկ դրականությունից՝

Հուլյնների և տրովացիների տասնամյա պատերազմի համար, ըստ ավանդության, առիթ է ծառայում այն, որ համաձայն իր խոստման, ոսկե խնձորն ստանալուց հետո Աթենասն օգնում է Պարիսին առևանգելու ամենագեղեցիկ կնոջը՝ Հեղինեին: Երբ պատերազմը ձգձգվում է, երբ ընկնում են անվանի քաջեր երկու կողմերից էլ, տրովական ժերակույտում առաջարկ է մտցվում հաշտություն կնքել, հանձնելով Հեղինեին իր օրինական ամուսնուն. միաժամանակ հարմար է դատվում իմանալ նաև այդ աննախընթաց ու արյունալի պատերազմի պատճառը հանդիսացողի՝ Հեղինեի կարծիքը: Եվ ահա, ժերակույտ է մտնում գեղեցկուհին: Թվում է, թե վերջապես կույր կախարդը կնկարագրի նրա արտաքինը, ցույց կտա, թե ինչով է նա այդքան զգլխիչ: Բայց Հոմերոսն այս անգամ էլ է խուսափում ուղղակի նկարագրությունից: Դրափոխարեն, սակայն, իմանում ենք, թե ինչ են ապրում այդ ծեր մարդիկ, տեսնելով Հեղինեին իրենց այդքան մոտ. նրանք ասես, սթափվում են, առույգանում, երիտասարդական ավյուն է սկսում հոսել երակների մեջ... Տպավորությունն այնքան է լինում ցնցող, որ մարդիկ միաբերան որոշում են շահանձել Հեղինեին, կռիվը շարունակել մինչև վերջ:

Ահա՛ թե ինչ նկարագրության մասին է խոսքս: Չկա սիրային բովանդակությամբ մի տող, որի մեջ Սայաթ-Նովան ցույց չտա այն հոգեվիճակները, որ ապրում է ինքը, հիշելով կամ հանդիպելով իր գոգալին: Բոլոր այդ պահերը ստեղծագործական ճշմարիտ վայրկյաններ են լինում մեր բանաստեղծի համար: Մեզ մնում է անպայման հավատալ, որ նա սիրել է հայ ցեղի ամենագեղանի դստերը, թերևս և ոչ պակաս սիրվել նրա կողմից: Մասամբ սրանով էլ չպիտի՞ բացատրվի արդյոք Սայաթ-Նովայի պոեզիային հատուկ այն հազվագյուտ արտահայտչականությունը, այն կիրքը, որ աչքեցնում է մեզ մինչև օրս էլ:

Համաշխարհային և ռուսական պոեզիային լավ ծանոթ Հովհաննիսյանի համար, ինչպես երևում է, շատ հարազատ

են հղել ազգային այս տրադիցիաները: Իր հիմնական առանձնահատկություններով նրա սիրային պոեզիան առնչվում է առաջին հերթին հենց Սայաթ-Նովայի հետ, թեև ընդհանրապես նրանք տարբեր խառնվածքի տեր արվեստագետներ են:

Սիրային քնարերգությունը, եթե այն ելնում է էթիկական բարձր սկզբունքներից, իր ձևավորման օրից հրկու ծայրահեղություններից է խուսափում կամ զգուշանում, երբ այնքան է կոնկրետ, որոշ, առօրեական, փաստամոտ, մարմնական, որ զրկվում է ընդհանրացման ուժից, կամ, որ նույնն է, հասարակական իր ֆունկցիան կատարելու հնարավորությունից, և երբ այնքան է ընդհանուր, վերացական, կենսազուրկ, անարյուն, որ լիցքաթափվում է ներգործուն ուժից, զգայականությունից, ջերմությունից, թրթիռից, հույզից, փոխվում է ոտանավորի, մինչդեռ բանաստեղծություն լինելն է նրա կոչումը:

Հովհաննիսյանը սիրային ոտանավորներ հորինել է շատ վաղ հասակից: Խիստ շիկնեք: Դրանք հավակնություն էլ չեն ունեցել սիրային կոչվելու: Նմանություններ են հղել ըստ մտահղացման ու ձևի, նաև վարժությունների: Պատանեկան, ջինջ, սրտամոտ մտերմության կարոտ են թաքցնում դրանք, ավելի սիրահարված լինելու տենչ, քան սիրածին մոտ լինելու պահանջ: Իսկ երբ, վերջապես, դրի է առնվում նրա առաջին սիրային բանաստեղծությունը, դրա մեջ արդեն նշմարվում են նրա սիրային լիրիկայի բոլոր առանձնահատկությունները:

Շատ է հայտնի ու սիրված այդ ոտանավորը:

Ա՛խ, տվեք ինձ քաղցրը մի քո՛ւմ,
կյանքից հեռու սրլանամ
Այն աշխարհը, ուր խնդություն,
Ուր սերն է միշտ անթառամ:

Բայց մի՞թե սա սիրային ոտանավոր է, — կառարկի ընթերցողը: Սա պատանու երազանքն է մի կյանքի, որ չկա, որ հակադրություն է ներկայացնում ծանր, անուրախ իրականության, ինչ տեղ ունի այստեղ սերը...

Հենց այդ էլ կուզեի ցույց տալ: Ոչ միայն այս, այլև հենց սիրային բնույթի շատ ուրիշ ոտանավորներում սերն իրոք այնքան անորոշ է, անրջային, աննյութական, որ չգիտես ո՛ր փնջի մեջ տեղավորես այն:

Նախ, նրա սիրած էակին և ոչ մի նկարիչ փորձ չի անի վերարտադրել կտավի վրա: Մենք բացարձակապես ոչինչ չգիտենք նրա մասին, կամ այնքան գիտենք, որքան և հեղինակը. հայտնի չէ ոչ նրա հասակը, ոչ տարիքը, ծագումը, ոչ էլ դիմագծերն են թեկուզ մոտավորապես հայտնի... Գիտենք հաստատ, որ նա մի հրեշտակ է, քնքուշ է, զգայուն, անմեղ է, անարատ, տիպար մաքրության, որ մեր լիրիկական հերոսը սեր էլ չի հայցում նրանից, այլ լոկ մտերմություն, քանի որ չի ցանկանում իր տանջված հոգուն մասնակից դարձրնել նրան, խռովել նրա հանգիստը: Բայց երբեմն նրա սրբություն էլ է առաջանում սիրվելու բուռն ցանկություն.

Այս ի՞նչ է արդյոք, ով կույս նազելի.
Մի՞թե սերն արդեն, ո՛հ, եթե այդպես—
Թող ուրեմն, հոգյա՛կ, նվերն երկնքի,
Այս աստվածեղեն կայծն հասնի և քեզ.

Կուզեի և քո արյունը վառված
Սիրո փոթորիկ հաներ քո սրտում,
Կուզեի տեսնել քո հոգին խռոված,
Արցունքի շիթեր և քո աչքերում...

Հետզհետե մեզ համար բացվում է բանաստեղծի հոգունուրբ գաղտնիքներից մեկը. նա սեր է տենչում ոչ ցանկասիրությունից մղված (այդպիսի ականարկ անգամ չեք գտնի նրա մոտ), այլ որ մարդկայնորեն կարոտ է գգվանքի, սփոփանքի, որովհետև... զրկված է բախտի գգվանքից: Նա հանգրստություն է փնտրում քնքուշ զգացումների մեջ միայն.

Կուզեի գտնել հանգիստ երգի մեջ,
Մի զեղուն, մաքուր, հոգեբուլիս երգի,—
Բայց սիրտըս դատարկ, և ես մի անշեջ
Կարոտ եմ բոցոտ, անհուն զգացմունքի:

Սիրելու և սիրված լինելու ցանկությունը իրապես սիր-
ված լինելու հետ այնքան է կապված, որքան փետրվարը
ապրիլին. նրանք միմյանց հետ չեն էլ շփվում: Է՛լ ավելի
վատ, երբ այդ զգացմունքը հոգեկան ներքին պահանջը բա-
վարարելու փոխարեն խաղալու է և մի երկրորդ դեր, ակա-
մա հավասարվելով առօրյա զվարճություններին ու ժամանց-
ներին: Սա, իր հերթին, նշանակում է երկու բան, որ բանա-
ստեղծի (կամ նրա լիրիկական հերոսի) սիրտը ցաված է ընդ-
հանրապես և ապա, որ նա իսկապես դեռ չի ճաշակել իսկա-
կան, զգայական սիրո հաճույքը:

Այնուհետև մենք ոչինչ չգիտենք սիրած կույսի հոգեկան
բարեմասնությունների մասին: Տանջված մարդուն կարեկցե-
լու համար կինը պետք է հարուստ ներքին ունենա, իսկ մեր
բանաստեղծը եթե խոսում էլ է սիրած էակի ինչ-որ վսեմ
հատկությունների մասին, ապա, իսկն ասած, խոսում է իր
շնորհածի, և ոչ տեսածի կամ հայտնաբերածի մասին: Ստաց-
վում է, որ սիրած աղջիկը իր երևակայության ստեղծածն է,
ուրիշ ոչինչ:

Սա այն վերացական, աննյութական սերը չէ՞, որի մա-
սին խոսք եղավ վերը: Բայց շշտապենք. դնանք առաջ, գիտենք
նրա սիրո զարգացումը տարի առ տարի:

Սերը ճաշակած, Հովհաննիսյանի լիրիկական հերոսը
ուժ է գտնում իր մեջ նաև մերժելու սիրած էակին. պառակտ-
ման պատճառը հենց հոգևոր կապի բացակայությունն է. որ
նրա երկրպագության առարկան ջերմոցում սնած մի վարդ է,
որ անտարբեր է եղել կյանքի ահռելի փոթորկին, չգիտե ինչ է
կարիքը, ինչ՝ թշվառությունը:

Տես՝ թշվառության հաղարակելու
Բոցը բորբոքված խնդրում է զոհեր,
Տես՝ այստեղ խռնած իրար մոտ ահու
Վերջին են սպասում քանի անբաղդներ....

Եվ դոցա համար ես սեր եմ պահում,
Այդ ճակատագրի խորթ որդոց համար,

Որոնց առաջին դուռը չէ բանում
Մխիթարութեան՝ քարասիրտ աշխարհ...

Բանաստեղծը դնում է հիմնական պայմաններից մեկը ճշմարիտ սիրո համար. դա պետք է կրի նախ և առաջ ճշմարիտ մտերմութեան բնույթ: Նրա հոգուն խորթ են այն փափկասուն արարածները, որոնց աչքերից երբեք արցունք չի կաթել թշվառ կացութեան մեջ գտնվող հայրենիքի, նրա հեղորդոց համար:

Մի նոր հանդիպում այդպիսի կույսի հետ չէր կարող նույն վախճանը շունենալ. մակերեսային սիրո սփոփանքն էլ անցավ բաժանումն է.

Բայց դու, դավալ փարթամութեան,
Զհասկացար երգս աղբատ.
Դու.—նույն անհող թռչնակ գարնան,
Ես նույն երգիչն հուսահատ...

Մենք արդեն սկսում ենք հաշտվել մեր լիրիկական հերոսի անձնական դրամային: Բոլոր այն դեպքերում, երբ սիրեցյալը չի համապատասխանում իդեալին, սերը վերջանում է անջատումով: Անհաջող են Հովհաննիսյանի երգած սերերը, բայց տանջալի չեն. նրան այդպես էլ անժանոթ են մնում այնպիսի զգացումներ, ինչպես հիասթափություն, դառնություն հոգու, մենություն կարոտ, ոչ էլ, իհարկե, փախուստ իրականությունից, էլ չեմ խոսում մահ տենչալու մասին: Դրա պատճառն, իհարկե, նրա վերացական լինելն է: Բայց այն էլ է ճշմարիտ, որ եթե նվաղ ոռոմանտիկական էլ լիներ այդ սերը, կյանքի զարկերակը զգացվեր դրա մեջ, դարձյալ նրա հերոսը պատրանաթափ թախիժ չէր ապրելու... նրա ոտքերը շատ էին ամուր խրված հայրենի հողում:

Այս ամենից չպետք է հետևեցնել, իհարկե, թե Հովհաննիսյանը շունի սիրո վայելքին նվիրված տողեր: Ավելին կարելի է ասել. հենց դրանք են մեր բանաստեղծի առավել հաջողված սիրերգերը: Դրա գաղտնիքը ոչ միայն նրա առողջ, անաղարտ հուղաշխարհի մեջ է, այլև այն բանի, որ նրա

գրիչը ճշմարիտ վայելքը սարքովի ախրությունից լավ է կարողանում պատկերել: Նորից քննեցեք «Քո՛ւն եղիր, հոգյակ» բանաստեղծությունը, և դուք կհամոզվեք դրան: Ավելացնեմ միայն, որ դա նվիրված է կնոջը՝ Զարուհի Հովհաննիսյանին:

Հովհաննիսյանի քնարական երգերի մեջ կա մեկը, սակայն, որ մեր դասական գրականության մարդարիտներից կարող է համարվել:

Մարիա Նիկողաևնա Ակիմովային նվիրված բանաստեղծությունն է դա:

...Ճոխ, բարձրադիր օթոցին նստել, ո՛չ, կիսահենվել է մոտ քառասնամյա մի կին, նիհարավուն է, ճերմակ, արեազուրկ ճերմակ դեմքով: Հոգնած է շատ: Հաղիվ թե: Հանգրստանում է. դուցե խորհում: Հանգստանում է այդ դեպքում փխրուն, նրբակերտ, կապույտ երակների ցանցում սեղմրված մարմինը, բայց ոչ հոդին, ո՛չ այդ աչքերը: Ընդհանուր տպավորությունը շհաշտված, ուղում ես ըմբռնել նրա հայացքը, ուստի և շրջում, փախցնում ես քոնը, հետո վերադառնալու հույսով: Օթոցը վառ կակաչ է, դեկորատիվ, ամառային պարզ զգեստը՝ ճերմակին տվող, ճերմակ կարդացվող՝ տիրական կակաչի հարեանությունը: Բարձերի խուրձը, որին հենվել է թույլ բազուկը, սեին միտող կապույտ է: Այդ ի՞նչ սև պսակ է գլխի շուրջը... Ուշքի ես դալիս. հյուսերն են: Նորից նույն հարցը. հիվա՞նդ է: Այդ դեպքում ինչո՞ւ են ցույցում այդ աչքերը, հայկական աչքերը անկասկած... Եվ ի՞նչ են ասում այդ նեղ, արնագույն շուրթերը, այտերի այդ հիվանդագին կարմիրը, ի՞նչ է նշանակում գույների այս համերգը և մարմնի այս հառաչանքը. կյա՞նք, մա՞հ... այսքան մո՞տ միմյանց:

...Այսպես, կամ մոտավորապես այսպես է տեսել նրան ռուսական հողի մեծ նկարիչը՝ Վալենտին Սերովը:

Դրանից ուղիղ քսան տարի առաջ է հանդիպել Մարիա Ակիմովային մեր բանաստեղծը: Սիրահարվե՞լ է անմիջապես: Թերևս: Բայց հրապուրվել է անպայման, ապրել ներշնչման այն պահը, որ հարյուր հազար սիրո է հավասար:

Եվ վազել, և հյուսվել են սքանչելի տողերը.

Կուզեի լինել կարկաշուն վտակ,
Վճիտ ալիքը դրախտի բուրմունքով,
Եվ առավոտյանն, ինչպես ցող հստակ,
Երեսդ ոռոգել գոհար շիթերով:

Կուզեի լինել սոսի հովասուն,
Համարձակ փռված կանաչ սաղարթով,
Եվ միջօրեին այդ դեմքիդ սիրուն
Հովանի լինել հեղիկ շրշյունով:

Կուզեի լինել ծաղկոցում բացված
Քաղցրաբույր մի վարդ, երկնից արժանի,
Եվ սիրո ժամին, խանդիցս արբած,
Զարդարանք լինել կուրծքիդ գեղանի:

Եվ շող դառնալով դարնան արևի՝
Կուզեի պայծառ աչերումդ վառվել,
Կամ ինչպես ընթուշ ոսկեվառ դոտի
Զքնադ իրանիդ փաթաթվել, փարել:

Լուսափայլ աստղիկ կուզեի դառնալ,
Քաղցր մանկան պես ծիծաղն երեսին,
Ինչպես ադամանդ շողշողել, ցլալ,
Ո՛վ իմ թագուհի, քո բաց ճակատին:

Կուզեի լինել լուսին ամոթխած,
Արծաթի փայլով մազերըդ շոյել,
Այտերըդ գգվել, սիրուց բորբոքված,
Դողդոջ շրթունքիդ համբույրներ դրոշմել:

Կուզեի լինել սիրահար սոխակ
Եվ ձեռիդ գերի, վանդակում փակված,
Ականջիդ հնչել հրաշալի նըվադ,
Մեղմ օրոր ասել քո հոգուն զմայլված:

Եվ կախարդական տաճարում կանգնած
Կուզեի տեսնել ևս քեզ Անահիտ,
Եվ երկրպագել, առաջիդ շոքած,
Սուրբ գեղեցկության անմահ տիպարիդ:

Գեղեցկությունն աչքի մեջ, գեղեցկուհուն մոռացած, իր
գեղեցիկն էր փնտրում արտիստը: Իր հոգում ընկած լույսը
տեսնել, ոչ թե լույսի աղբյուրը: Նկարե՞լ է արդյոք նա բնոր-

դուհուն: Անսպասման: Բայց նա նկարել է նաև իրեն, բայց արել իր հոգին, իր հուզաշխարհը, խոսել գեղեցիկի իր իգեալի մասին:

Մենք տեսանք Հովհաննիսյանի սիրային բանաստեղծությունների բնույթը: Արվեստի տեսակետից դրանք շատ ցածր էին Սայաթ-Նովայի նույնատիպ երգերից և նրանով նախ և առաջ, որ վերացական էին, հուղազուրկ, նաև միամիտ: Սա այն միակ գործն է ահա, որ բարձրանում է մինչև Սայաթ-Նովայի գործերի աստիճանը: Մարմնի մեջ Սայաթ-Նովան հայտնաբերեց և կնոջ հոգին: Մեր բանաստեղծը Սայաթ-Նովայի սիրային երգերից վերցրեց հոգին, մոռանալով կենդանի, խայտացող մարմինը: Բայց այդպիսի սիրային ոտանավորներ չկան աշխարհում: Ակիմովան հենց այդ ճշմարտությունը հիշեցրեց պոետին: Եվ հիշելով, պոետը դաշնակեց այնպիսի մի երգ, որի դյուբական հնչյունները գնացին ձուլվելու Պուշկինի՝ Կերնին նվիրած բանաստեղծության հրնչյուններին («Я помню чудное мгновение»):

Ընդհանուր առմամբ Հովհաննիսյանի սիրերգերը բարձր կուլտուրական կոլորիտ ունեն, շնչում են վսեմ բարոյականությամբ:

Այսպիսով, պատասխանելով ավելի վերը տրված հարցին, կարող եմ ասել հետևյալը. Հովհաննես Հովհաննիսյանի պոեզիան հայտնագործություն էր նախ և առաջ բովանդակության իմաստով. վերցնելով իր նախորդներից հայրենասիրական թեման, նա դրան մոտեցավ բոլորովին նոր տեսակետից՝ հայրենիքից հասնելով հայրենիքի՝ որդիներին: Մյուս բոլոր թեմաներն իրենն են արդեն, իր բերածը: Մենք չունենինք կամ քիչ ունենինք զուտ խոհական ոտանավորներ, ունեցանք, և շատ, և որակով կատարյալ. չունենինք կամ շատ քիչ ունենինք անհատական և սիրային բնույթի լիրիկական գործեր, հենց դրանք էլ գերակշռում են մեր բանաստեղծի մոտ:

Անհրաժեշտ է մի վերապահում: Անհատական և սիրային լիրիկան համարելով Հովհաննիսյանի հայտնագործությունը մեր գրականության մեջ, հս միշտ աչքի առաջ ունեմ պայ-

ծառանուն Պետրոս Դուրյանին: Ճշմարտությունն ստիպում է խոստովանել, որ այն, ինչ կատարեց պատանի Հովհաննիսյանը, մոտ քսան տարի առաջ կատարել էր պատանի Դուրյանը: Այդ ի՛նչպես եղավ, որ արևելահայ պոեզիան անտեսեց Դուրյանի վաստակը: Նախ, դա գոհակորեն չպետք է հասկանալ: 1872-ին լույս տեսած ժողովածուն չէր կարող մեկ-երկու տարում ծնել իր հետևորդին, և ապա, որ ավելի էական է, իհարկե, հասունացած չէին հասարակական պայմանները: Ինչպես վերն էլ ասվեց, Հովհաննիսյանը եկավ ճիշտ իր ժամին և ավելի վաղ դալ նա չէր էլ կարող:

Բայց նույնիսկ սրանով չի սպառվում մեր բանաստեղծի վաստակը: Հովհաննիսյանի պոեզիան ունի և այլ բաժին, չափազանց ուշադրավ, որի մասին բոլորովին խոսք չեղավ մինչև այժմ:

Ժողովրդական մոտիվներով դրված երգերն են դրանք:

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐ

Ամեն մի բանաստեղծ իր ժողովրդի սիրտը
պետք է լինի:

Հ ո Վ Հ. Թ ու մ ա ն յ ա ն

«Ամենաբարձր գովասանքը, որին միայն կարող է արժանանալ մեր ժամանակի բանաստեղծը, ամենամեծ տիտղոսը, որով այժմ կարող են հարգել նրան մեր ժամանակակիցները կամ սերունդները, պարունակվում է «ժողովրդային» կախարդական մակդիրի մեջ»¹:

Հայ նոր գրականությունը ծնվեց ավանդական կտուրի տակ, նահապետական պարզ մի օրորոցում: Վեճը նրա ժողովրդայնության մասին սկսվել էր ծնունդից էլ առաջ և շարունակվեց այն հասակում նույնիսկ, երբ լցվել էին նրա լայն թիկունքն ու պողպատե մկանները ... Իհարկե, ժողովրդից կտրված կամ նրան խորթ գրականության քարոզ անցյալի մեր հասարակական միտքը չգիտի բոլորովին. ժողովրդայնության սկզբունքը և՛ թատրոնում, և՛ գրականության մեջ շատ էր կենսական օտար նվաճողներից ազատագրվել ցանկացող մի ազգի համար, որպեսզի խոսք լիներ այն ընդունելու կամ չընդունելու մասին. կրքոտ, բուռն վեճեր առաջացան ոչ նվազ կարևոր այն հարցի շուրջը միայն, թե ինչ բնույթ պետք է կրեր այդ ժողովրդայնությունը:

Աբովյանից հետո Նալբանդյանին է պատկանում ժողովրդական գրականության էությունը, նրա սկզբունքները տեսականորեն հիմնավորելու պատիվը: Այն ժամանակ, երբ պահպանողական մտայնության տեր հեղինակները ամեն

¹ В. Г. Белинский, Собрание сочинения, 1948, հատ. 2, էջ 118:

կերպ իդեալականացնում էին անցյալը, ավանդական սովորությունները, կրոնական մտածողությունը, նալբանդյանը գտնում էր, որ ժողովրդական գրող լինելու համար ամենից առաջ պետք է ճշմարտացի պատկերել կյանքը, ցույց տալ, թե ինչ ուղղությամբ է զարգանում այն և ակտիվորեն նպաստել նրա առաջընթացին: Նա հենց սկզբից դնում է ժողովրդի հավաքական բնավորությունը, նրա ոգին պատկերելու պահանջը: «Ազգերի սեփական դպրության մեջ, այսինքն նոցա բանաստեղծական գործերի մեջ երևում է նոցա հոգին, նոցա վարք ու բարքը և այլ այնպիսի բարակ ու քնքույշ բաներ, որի համար պատմությունը տկար է և կարոտ բանաստեղծության օգնությամբ»²:

Վաթսունական թվականների զարթոնքի տարիներին մեր բանաստեղծներից ոմանք շահացրին թափանցելու ժողովրդական կյանքի խորքը, արտահայտելու նրա բուն հոգեբանությունը: Ժողովրդական գրականության արժեքը տեսականորեն բարձր գնահատող Պատկանյանի և Շահազիզի սերնդին հաջորդեց մի սերունդ, որը լավ էլ չէր հասկանում դրա կարեւորությունը, այնքան էր նրա մտածողությունը ժողովրդական, ճիշտ այնպես, ինչպես գյուղացի երիտասարդը չի էլ պատկերացնում բաց օդում շատ լինելու օդտակար խորհուրդը: Ժողովրդայնությունը նրա համար, Բելինսկու հետեւությամբ ասած, ոչ թե բառեր ընտրելու կամ թե երգերի ու հեքիաթների նմանությամբ բռնի կեղծելու մեջ է, այլ հայկական մտքի դարձվածքի, իրերի նկատմամբ հայկական հայացք ունենալու մեջ:

Ժողովրդայնությունը եթե ոչ բարդ, համեմատյալ դեպս ամբողջական մի հասկացություն է: Այնպես, ինչպես ազգություն հասկացությունը բաղկացած է մի քանի անհրաժեշտ տարրերից, որոնցից մեկն ու մեկի պակասը զրկում է մյուսներից տալու ազգության ամբողջական, ճիշտ գաղափարը, այնպես էլ ժողովրդայնության գաղափարը թերի կլինի, եթե

2 Միք. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 3, էջ 119:

անտեսման սրա որևէ բաղկացուցիչ տարրը: Այսպես, աշխատավորական խավերի կյանքի պատկերումը անհրաժեշտ մի պահանջ է ժողովրդայնության համար, բայց չի կարելի մի գրողի ստեղծագործություն ժողովրդային հայտարարել սոսկ նրա համար, որ նա լուսանկարչական ճշտությամբ է պատկերել դյուղացիության կենցաղն ու լեզուն: Ազգայանի կամ Ճուղուրյանի համեմատությամբ Շիրվանզադեն ու Նար-Դոսը «կտրված են ժողովրդից», բայց, անկասկած, բնահանուր առմամբ սրանք շատ ավելի ժողովրդային գրողներ են, քան առաջինները: Ժողովրդային դրականության անհրաժեշտ տարրերը (լեզու, կյանք, կենցաղ, ժողովրդական բանահյուսության օգտագործում, մատչելիություն լայն խավերի համար, ամուր կապ ժամանակի և միջավայրի հետ, բնություն, գեղարվեստական ձևի կատարելություն և այլն) կարելի է բաժանել երկու հիմնական խմբի. բովանդակության և ձևի արժանիքներ: Այդպես էլ դնում է հարցը Չերնիշևսկին, երբ գրում է. «Իրոք, ինչո՞ւ է արտահայտվում ժողովրդայնության ամենալրիվ ազդեցությունը գեղեցիկ դրականության վրա: 1) Այս կամ այն առարկայի նկատմամբ դրականության ցուցաբերած ուշադրության աստիճանը համապատասխանում է ժողովրդի կյանքում այդ առարկաների ունեցած կարևորության աստիճանին. այդ պատճառով դրականությունը դրադվում է գերազանցապես իր հայրենի կենցաղի ուսումնասիրությամբ: 2) Գեղարվեստական երկի ձևը պետք է կատարելապես ժողովրդային լինի»³:

Գրականության ժողովրդայնության խնդիրը ամենայն սրությամբ դրել և քննել է նաև Հովհաննիսյանը: Ուշադրությամբ հետևելով այս ուղղությամբ ստեղծվող ուսումնասիրություններին կամ հավաքածուներին, նա շտապում է ողջունել դրանց հեղինակներին, իր դիտողություններն ու ցանկությունները հայտնել: Այսպես, մամուլում նա երկու անգամ արտահայտվել է Տիգրան Նավասարդյանի լույս ընծայած

³ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. 3, 1947, էջ 655:

հայ ժողովրդական հերիաթների և ապա հայ ժողովրդական ավանդությունների մասին, համարելով դրանք խիստ արժեքավոր ձեռնարկումներ մեր գրականությանը նոր կյանք ու կենսունակություն հաղորդելու տեսակետից: Չափազանց բարձր է գնահատում նա և Գարեգին Սրվանձտյանի վաստակը, ավելի ուշ՝ հիացմունքով է արտահայտվում Սահակ Ամատունու «Հայոց բառ ու բան»-ի մասին և այլն: Բանաստեղծի արխիվում պահպանվում է ժողովրդական ծեսերի, հավատալիքների ու սովորությունների մասին ոչ մեծ մի ուսումնասիրություն, որի արժեքը դժվար է գերադնահատել: Այս ամենը ցույց է տալիս, որ մեր բանաստեղծը շատ լայն էր պատկերացնում գրականության ու ժողովրդի կապի հարցը, գրականության թարմացումն ու հարստացումը կապում էր բացառապես նրա ժողովրդայնության հետ:

«Ժողովրդական գրականության բարձր նշանակությունը պատմության և լեզվագիտության համար ընդհանրապես՝ վաղուց արդեն ճանաչված է եվրոպական քաղաքակիրթ աշխարհումը, — գրում է նա: — Թե մի աղդի կյանքը, անցյալն ու ներկան, և թե նրա գրականությունն ու լեզուն ուսումնասիրելու համար անհրաժեշտ է, ինչպես ապացուցեց այն դիտությունը, որի հիմնադիրն ու գլուխը եղավ Բոպպը, ուշադրություն դարձնել ժողովրդի բերանում կենդանի մնացած այն անպաճույճ բանավոր ավանդությունների վրա, որին սովորաբար «Ժողովրդական գրականություն» անունն են տալիս»⁴:

Ուշադրավ է, որ այս խնդրի ուսումնասիրությունը նա կապում է «ազգության» առաջացման ու ձևավորման հետ, այսինքն՝ արդյունքը տասնիններորդ դարի: «Ե՞րբ և ի՞նչպես ծագեց ժողովրդական գրականության ուսումնասիրությունը: Այս հարցի պատասխանը մեզ համար այսօր մի առանձին նշանակություն ունի և արժանի է ուշադրության, որովհետև սերտ կապ ունի մի մեծ ու մսեմ գաղափարի ծագման հետ, որ, կարելի է ասել, մի նշանավոր հեղափոխություն ձգեց

⁴ Հովհաննես Հովհաննիսյան, Երևան, 1959, էջ 247:

հվրոսդական աղգերի պատմական կյանքի մեջ և որ սկսվում է համարյա տասնիններորդ դարու հետ, իսկ մեր աղգի համար միայն մեր օրերից: Այդ գաղափարը — «աղգության» գաղափարն է»⁵:

Հովհաննիսյանը չի ֆիտիշացնում անցյալը: Ժողովրդական ծեսերը, հավատալիքները, ավանդությունները նա դիտում է պատմական տեսակետից, որպես ժողովրդական ոգու արտահայտություններ տվյալ ժամանակաշրջանի համար և ոչ թե ընդհանրապես, ոչ թե վերացականորեն, ուստի և շատ զգուշորեն է մոտենում դրանց օգտագործման խնդրին: Ավելի մեծարժեք է նրա համար ժողովրդի ստեղծած բանավոր դրականությունը, որի մի տեսակն է և ժողովրդական խաղը կամ երգը: Բայց նույնիսկ այս դեպքում նրան հետաքրքրում է ժողովրդական մտածողության եղանակը և ոչ թե արդյունքը: Կարելի է արդյոք պահպանել այդ տաղիկների ձևը, դնելով նրանց մեջ նոր բովանդակություն, — ահա՛ նրան զբաղեցնող հիմնական հարցը:

Բայց նախ, տեսնենք ժողովրդական այդ խաղիկների հիմնական հատկությունները:

Ժողովրդական երգի ամենաէական տարրերից գլխավորապես հեռականությունն է ընդարձակ նշանակությամբ, այսինքն՝ միևնույն իմաստի կրկնությունը տարբեր արտահայտությամբ, կամ ընդհանրապես խաղերի բաժանելը երկու մասերի: Ահա թե ինչ է դրում այդ մասին մեծանուն հայագետ Մանուկ Աբեղյանը, որից և ազատորեն օգտվելու եմ հետագա շարադրանքի ընթացքում:

«Խաղի էական մասը, որի մեջ է բուն իմաստը, գրեթե միշտ երկրորդ երկատողն է. իսկ առաջին երկատողը սովորաբար երկրորդի լրացումն է որևէ կողմից, նրա սկսվածքը, նախապատրաստությունը, բաղդատությունը և այլն»⁶:

Այսպես, օրինակ.

⁵ Նույն տեղը, էջ 248:

⁶ Մանուկ Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, Երևան, 1940, էջ 52

էս գիշեր, լուսնակ գիշեր,
 Զյունն եկիր, գետին հախշեր.
 Աչքդ դեմ արա պաշիմ,
 Կեռ տնքեր, կարմիր թշեր:

Խաղերի առաջին, բնությամբ սկսված մասը, երկրորդ մասի վերաբերությամբ, հիմնականում երեք տեսակ է լինում.

Նախ. երբ խաղի առաջին մասը մի նկարագիր կամ պատկեր է պարունակում:

Օրինակ.

Մեր ջուխտ դութան դաշտ կու բանի,
 Զուլո խաթուն հաց կու տանի,
 Մին կու քելե, մին կու կայնի,—
 Աչքով, տնքով մարդ կու սպանի:

Ապա. խաղի սկսվածքի երկրորդ ձևը լինում է բաղդատությունը: «Բնության երևույթների ընդարձակ շրջանից վերցրած որևէ պատկեր է նկարագրվում առաջին մասում և այդ պատկերին համեմատվում է երկրորդ մասի մեջ արտահայտված հոգեկան կյանքի երևույթը կամ նմանությամբ կամ հակադրությամբ»:

Օրինակ.

Լավ ձին նա՞ն ինչ կանե,
 Միրունը խա՞ն ինչ կանե.
 Միրածը սրտով լինի,
 Աշխարհի մա՞ն ինչ կանե:

Այնուհետև. երբ «երգի առաջին մասը, բնությամբ սկսվածքը վերցվում է երկրորդ մասի համար միաժամանակ թե իբրև շոջապատի նկարագիր և թե իբրև բաղդատություն»:

Օրինակ.

Զաղացս մանի, մանի,
 Քունս անուշ կըտանի,
 Իմ յարը սարում, քոլում,
 Իմ քունը ո՞նց կըտանի:

Նախքան Հովհաննիսյանի ժողովրդական այս մոտիվներով ստեղծված ոտանավորների քննությանն անցնելը, բա-

նաստեղծություններ, որոնք պետք է հեղաշրջում առաջացնեին մեր նոր պոեզիայի մեջ, նկատեմ, որ ընդհանուր առմամբ իրենց մշակման սկզբունքով դրանք երեք խմբի կարող են բաժանվել:

Առաջին փնջի մեջ եմ հաշվում այն ոտանավորները, որոնց ձևն է մոտ ժողովրդական խաղիկներին, բայց ոչ բովանդակությամբ, իդեան: Դրանք են «Արև», «Երգ» և «Հուշիկ»:

Երկրորդ փնջի մեջ եմ մտցնում այն ոտանավորները, որոնց ոգին, գաղափարն է ժողովրդական, բայց ոչ ձևը: Դրանք են «Աշուղը», «Հատիկը», «Գյուղի ժամը»:

Երրորդ փնջին են պատկանում նրա՝ ձևի և բովանդակության տեսակետից հազվագյուտ ներդաշնակություն կազմող գործերը. «Արազն էկավ լափին տալով», «Ալադյազ բարձր սարին», «Ա՛յ վարդ աղջիկ, մոտ արի», «Հին երգ», «Աղիդ բալա, ջան բալա», «Ես երգելու ձեն շունեմ», «Ինչ եմ անում վարդ ու շուշան»:

Արդյոք հեղինակը գիտակցե՞լ է այդ բաժանումը, հատուկ միտումով է նա մեկ այս, մեկ այն ձևին դիմել:

Ո՛չ, իհարկե:

Ստեղծագործական պրոցեսը գիտակցական պրոցես է անպայման, բայց նրա մեջ լինում են նաև ներքին մղումով հորինելու պահեր, որոնք ի վերջո վերահսկվում և կարգավորվում են գիտակցությամբ: Ժողովրդական մոտիվներին դիմելու, նրանց նմանությամբ ոտանավորներ ստեղծելու գործում կարող են եղած լինել և արտաքին դրդիչներ, կարող են և եղած չլինել, եթե կա միայն աղատ ու անկաշկանդ ստեղծագործելու գիտակցությունը: Ենթադրենք, թե այդ տիպի առաջին ոտանավորն է լինում «Գյուղի ժամը». բավարարո՞ւմ է նա արդյոք բանաստեղծին, թողնո՞ւմ է ժողովրդական մտածողության հետևությամբ ստեղծվածի տպավորություն: Իսկ «Ե՛րգը»: Բայց ահա «Ալադյազ բարձր սարին»-ը, թվում է, պետք է որ ցնցող տպավորություն գործած լինի ուսանող ընկերների վրա: Այս ի՞նչ է, ժողովրդական անհայտ խաղիկ-

ների մի մարգարտաշա՞ր, հոգեբանորեն այսքան ամբողջական, այսքան ճարտար հյուսված: Բայց որտեղի՞ց է ձեռք բերել այդ խաղը բանաստեղծը, թե՞ իրոք ինքն է ստեղծել նույն ոգով ու ոճով...

Իսկ ինչպե՞ս պետք է կատարված լինի մտահղացումը:

Հնթերցողից ներողություն խնդրելով, պետք է ասեմ հետևյալը.

Այս տողերի կապակցությամբ նորից վերընթնոնելով Արեղյանի ներածությունը, ես զարմացա խաղերի հորինման հոգեբանական պրոցեսի նրա ամբողջական ու հստակ պատկերացման վրա: Լինելով Արարատյան դաշտի զավակ, ծնված հենց Արաքսի ափին, մանկությանս օրերին բազմաթիվ անգամ ներկա և մասնակից եմ եղել այդպիսի խաղիկների ստեղծմանը: Եվ անմիջապես պարոդների («թունոդների»), և դիտոդների համար կարևորը ոչ այնքան շուրջպարն էր, որքան երգը, երգի մեջ էլ այն պահերը, երբ ստեղծվում էին նոր խաղիկներ: Պարը չէր սկսվում, մինչև որ չէին որոշվում երգողների անպայման երկու խմբերը (սովորաբար՝ զույգեր): Առանց դրա՝ երգ-դիալոգ չէր ստեղծվի, պարն էլ աշխույժ չէր անցնի: Առաջին քառյակից մինչև վերջինը, ամբողջ երեկոյի ընթացքում, որ կարող էր մինչև կեսդիշեր տևել, խմբերը երգում էին փոխն ի փոխ. սկզբում երգերը լինում էին «չևղոք». խաղաղ, երգիչներն ասես լրացնում էին միմյանց, մինչև որ շիկանում էր մթնոլորտը և նրանք անցնում էին վեճի կամ մրցության: Ավելի հետքրքրական և անսովոր դժվար պայմաններում տեղի ունեցող իմպրովիզացիայի չեմ հանդիպել երբևէ: Այժմ էլ կարելի է վայրկյանաչափով հաշվել, թե որքան կարող էր տևել մի քառյակի երգը՝ պարային ռիթմի ընթացակցությամբ: Հաջորդն սկսվում էր անմիջապես, առանց ռիթմի խախտումի: Եթե պատրաստի քառյակներն արդեն ըստպառվել էին կամ նոր դրություն էր ստեղծվել, ապա հակառակ կողմի կատակը կամ պատասխանը պետք է հորինվեր ճիշտ այնքան վայրկյանների ընթացքում, որքան տևում էր մյուս կողմի երգը, այլապես կխանգարվեր տեմպը, և կողմն իրեն

պարտւած պետք է ճանաչել: Բայց ի՞նչպես էր այդպիսի կայ-
ծականային արագությամբ ամբողջ քառյակ ստեղծվում (եր-
բեմն, շատ հաճախ, անուններով կամ կենսագրական ման-
րամասներով, կամ իրական դեպքի հիշատակությամբ հա-
մեմված, ինչը և կազմում էր ծիծաղի ու զվարճության առար-
կան): Նախ, պատանի երգիչները (և պարողներն այդ պահին)
զինված էին հիանալի հիշողությամբ. նրանք գիտեին տարբեր
շափերի տասնյակ ու հարյուրավոր խաղիկներ: Եվ սակայն
բուն ստեղծագործական մոմենտը (հազվադեպ բացառու-
թյամբ) համընկնում էր հենց պարելու մոմենտին: Այդ ժա-
մանակ ահա սրամիտ պատանիները (իմ մանկական տպա-
վորությամբ՝ ավելի շատ աղջիկները), այնպիսի անսպասելի,
անհայտ քառյակներ (կամ դրանց մասեր) էին հորինում, որ
մյուս խմբի երգիչները շատ հաճախ դժվարագույն կացու-
թյան մեջ էին ընկնում. պետք էր սուր պատասխան գտնել,
վայրկյանները հաշվված են... Եվ գտնվում էր: Գտնվում էր
նույնիսկ առաջին կամ հենց երկրորդ տողից հետո, այսինքն՝
երգիչն սկսում էր շատած, բայց համոզված, որ երբ հասնի
դրան, տողն ինքն իրեն կվազի առաջ: Այսպիսի ուշ գիշերների
հոգեկան մեծ բավականություն էր պատճառում հենց տվյալ
օրվա պոետական «բերքը»: Ոչ ոք չէր էլ մտածում դրանք գրի
առնելու մասին, բայց ոչ ոք դրանք չէր էլ մոռանում մինչև
մյուս երեկո, եթե, իհարկե, իրենց գեղարվեստական և այլ
հատկանիշներով դրանք արժանի էին լինում հիշվելու:

...Ի՞նչպես, ի՞նչ պայմաններում պետք է վերակենդա-
նացներ Արարատյան դաշտի զավակ Հովհաննիսյանը «Արազն
էկավ լափին տալով» տողը, երբ այդպիսի տող չկար: Տաս-
նյակ ձևերով: Կարևորն այս դեպքում երկու բառ էին. «Արազ»
և «լափին տալ» (ալիք տալ): Եվ շափն, իհարկե: Ինչ խոսք,
ստեղծագործության պահին վանկերի թվի տեսակետից կա-
րող էր փոխվել և շափը, յոթվանկանին դառնալ ութվանկանի,
բայց ոչ ավելի մեծ, քանի որ, ի վերջո, տողի երաժշտական
միավորն էր մնում հիշողության մեջ և ոչ թե բառերի կա-
պակցությունը: Հայրենիքից հեռու ուսանողի հիշողության

մեջ բավական էր վերականգնվեր քառյակի կամ երկատողի առաջին իսկ տողը, և ահա անկաշկանդ կհյուսվեր, կկենդանանար ամբողջ քառյակը, բայց այս անգամ ոչ թե անդիր մնացած, այլ սեփական երևակայության ծնունդ: Պահպանված էր ոտանավորի և՛ ձևը, և՛ բովանդակությունը: Նորությունը, թարմությունը՝ բովանդակությունն էր:

Ի՞նչ նոր բան էր բերում բանաստեղծությունների այդ շարքը՝ ամբողջությամբ առած, անկախ մշակմանը վերաբերող նրբերանգներից:

Դրանք ամենից առաջ բերում էին հայ աշխատավոր ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը այնպիսի հարազատությամբ, որպիսին չէր տեսնված մինչ այդ: Բայց այդ ոտանավորները առաջ էին քաշում նաև սոցիալական հարցը, բացահայտում էին գյուղացիության անասելի ծանր վիճակը:

Այդ հարցն է դնում հենց մեր բանաստեղծը «Աշուղ» ծրագրային ոտանավորում:

Արար-աշխարհք գիտի՝ չըկա
Մեր դարդերին չափ սահման...

Պետք է խոսել, պետք է բողոքել, քանի որ

Լուռ մնալով մեր վերքերին
Դու չես անիլ դեղ դարման...

Բոլոր դեպքերում՝ խոսքը, ազատ խոսքը սփոփանք է բերում սրտին, ցույց է տալիս ճնշված ու հարստահարվածի՝ իր վիճակին հաշտված չլինելը, որն արդեն մի բան է: Երբ ստրուկը գիտակցում է, որ ինքը ստրուկ է, նա այլևս ստրուկ չէ, այլ սոսկ գերի: Բանաստեղծն իր բողոքի ձայնն է բարձրացնում նախ և առաջ այդ ստրկական հոգեբանության դեմ: Ժողովրդի անունից նա դիմում է աշուղին (բանաստեղծին), ասելով.

Լավ է ազատ լաց ընիլը,
Քան դարդ տանիլն անմոռնչ....

Կանգ առնենք այժմ ոտանավորների առաջին փնջի վրա

այն նկատառումով, որ ամենավաղ գրվածը սրանցից առաջինն է:

Խոսքը «Արև» ոտանավորի մասին է (1883): Բառի բուն իմաստով՝ ժողովրդական մոտիվներով հորինված գործ չի սա, բայց հանգավորման սխտեմը հանդիպում ենք առավելապես մեր խաղիկներում: Դա յամբական երկանդամ յոթվանկանի ոտանավոր է: Հանգավորման սխեման է aaba, ccde, այսինքն հանգավորվում են առաջին, երկրորդ և չորրորդ տողերը, երրորդը մնում է անհանգ: Նյութը՝ թուխ-թուխ ամպերում ծածկված արևին հրապուրել-կանչելը հարազատ ու մոտ է գեղջկական խաղերին: Ամբողջ ոտանավորն էլ մի խաղ է՝ այդ ոգով հյուսված:

Երկրորդը դրանցից, որի մեջ ղգացվում է ժողովրդական մոտիվների արձագանքը, «Երգ» ոտանավորն է (1885): Դա յամբական եռանդամ տասնմեկ վանկանի ոտանավոր է, մի շափ, որ քիչ է հանդիպում մեր տաղիկներում: Հանգավորման սխեման է (խախտումով) aaab, cccb, dddb: Մաքուր ժողովրդական տաղերն են հիշեցնում արդեն համեմատություններն ու փոխաբերությունները («շրթունքի մեղր», «թշերի վարդ», «շամամ ծծեր», «ապրշում մաղեր»): Բանաստեղծը գովերգում է իր սիրածի մարմնական բարեմասնությունները՝ երեսը, աչքերը, շրթունքները, կուրծքը, և թույլտվություն հայցում գրկել համբուրել:

Թող ապրշում մաղերովրդ ինձ կախ տամ
Բընավ մի կյանք էլ չի հասնի այդ մահին...

Երրորդը՝ «Հուշիկ», դարձյալ ավանդական սիրային բանաստեղծություն է, գրված արդեն հասուն տարիքում (1915): Սա ևս յամբական երկանդամ յոթվանկանի ոտանավոր է: Հանգերը տողամեջ են՝ abab, cdcd: Ժողովրդական ոճերը («աղիղ յար», «անուշ յար») այս ոտանավորը ռարձնում են հարազատ գեղջկական մտածողությանը: Բաքվում ապրող բանաստեղծի համար անսպասելի հառնում է մանկական պատկերները, յարի կարոտը, բայց իսկապես կարոտը այն

ամենի, ինչ հիշեցնում է իր գարնան հասակը, երբ հաճախ սիրո խոստովանությունը հենց երգի տողերով էին կատարվում, երգով առաջարկ անում, երգով մերժվում... Բայց նոր մոտիվ էլ կա այստեղ՝ ծովը.

Ծովը ծփում, վշվշում,
Աչքս քցած ջրերին
էն իրիկունն եմ հիշում,
կարոտ անուշ սլատկերին...

Ընդհանուր առմամբ, սակայն, սա ևս քիչ բան է ավելացնում նրա սիրային լիրիկային: Դրա պատճառն արդյոք ուշացած արձագանքը չէ՞ր այն տարիների, երբ առաջին անգամ էին գրականության առջև լայնորեն բացվում ժողովրդական բանահյուսության դռները...

Եվ այսպես, այս փնջի մեջ մտնող գործերը շունեն այն, ինչ ամենակարևորն է մեզ համար. ժողովրդական ոգին, նրա մտածողության եղանակը: Դրա պատճառը սոսկ սիրային թեման չի. «Ալադյազ բարձր սարին»-ն էլ է սիրային մոտիվով հյուսված ոտանավոր, բայց նրա արժեքը չափազանց մեծ է: Այս ոտանավորները ժողովրդական տաղիկների սիրած չափերի որոշ տարրերն են պարունակում, դրանցով էլ հենց հիշեցնում են այդ տաղերը: Ավելի ճիշտ, դրանք ոճավորված գործեր են, ուստի և մեզ համար նվազ արժեքավոր: Նրանց սակավաթիվ լինելը ցույց է տալիս, որ հեղինակը ևս ստեղծագործական այս եղանակին լուրջ արժեք չէր տալիս:

Բոլորովին այլ սկզբունքով են մշակված այն ոտանավորները, որ խմբավորեցի երկրորդ փնջի մեջ: Այստեղ կարծես թե խոսք էլ չի կարող լինել ժողովրդական երգի օգտագործման մասին. ոչ չափը, ոչ էլ հանգավորման սխառնմը, ոչինչ չի հիշեցնում մեր խաղիկները: Բայց դրանք, այնուամենայնիվ, ստեղծված են ժողովրդական ոգով ու մտածողությամբ: Մեր բանաստեղծի ողջ ստեղծագործության մեջ չկան գործեր, որ այսքան ուժեղ կերպով արտահայտեն դյուղում տեղի ունեցող տնտեսական-հասարակական հակամարտությունները:

«Գյուղի ժամը» և «Աշուղ» բանաստեղծությունների մասին խոսք եղավ վերը: Կանգ առնենք այժմ «Հատիկի» վրա:

Այս բանաստեղծությանը բարձր գնահատական են տվել բոլոր նրանք, ովքեր զրիչ են վերցրել թեկուզ երկու էջ գրելու հեղինակի մասին: Դարձել է դա մեր դասագրքերի ու քրեստոմատիաների զարդը, դաստիարակելով սերունդներ, թարգմանվել է շատ լեզուներով, թանկարժեք, գաղափարներով հարուստ մի գործ է համարվել՝ հասկանալու և հասկանալի դարձնելու համար հեղինակի աշխարհայացքը:

Միշտ էլ դրվատանքի է արժանացել այս գործն, այո՛, բայց ցավոք սրտի՝ ոչ միշտ է ուղիղ մեկնաբանվել: Այսպես, Թ. Ավդալբեգյանը գրում է. «Հատիկը» տոգորված է կրոնական ոգով, բայց այս նրա հատկանիշներից մեկն է, սակայն ոչ գլխավորը: Նրա գլխավոր հատկանիշը գյուղի տնտեսական-հասարակական հակամարտությունների անտեսումն է»⁷:

Անվանի տնտեսագետ-պատմաբանը մոտենում է այս բանաստեղծությանը սոցիալական տեսակետից: Քննենք այդ գործը մի փոքր հեռվից, շմոռանալով նաև այդ մասին:

Հովհաննիսյանն այստեղ չի պատկերել գյուղացուն իր արտը ցանելիս, այլ տվել է հայ Սերմնացանին: Ոչ թե մեկ սերմնացանի, այլ սերմնացանների բազում սերնդի ներկայացուցչին: Սև ցեղերի սերմնացանին, ինչպես պիտի արտահայտվեր մի այլ գրող մեր օրերում:

Բայց ինչո՞ւ է նա կանգ առել հենց սերմնացանի վրա և ո՛չ, ասենք, վար անողի կամ հնձվորի: Որովհետև եթե գյուղատնտեսական աշխատանքների մեջ ցանկանանք որոշել ամենադժվարը, աշխատատարը, կոլեկտիվ ուժերով կատարվողը, ապա երեքն են դրանք. վարը, ցանքը և հունձը: Նորից թերթեք մեր ժողովրդական խաղիկները և ամենից ավելի ու ամենից գունագեղ աշխատանքի հենց այս տեսակների արտացոլումը կգտնեք դրանց մեջ:

Մի՞թե պակաս սիմվոլիկ է գութանավարը: Հապա հի-

7 Թադ. Ավդալբեգյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան, 1934, էջ 46:

շեք, թե ինչ վսեմ ներշնչանքով է նկարագրում այն Կոմիտասը.

«Արևն արդեն թռել, ու գիշերն իր մութն է փռել. ցորեկը հանգել ու գիշերն է գործի կանգնել: Երկու ծով դեմ-դեմի են ծառացել՝ կապուտակն երկնային ու զվարթուն և սևուկն երկրային ու արթուն. լուսինն անցել է աստղերի գլուխը՝ հերկելու շարան ամպերը. երգում են տարուբեր հովերը, իսկ մաճկալն անցել է գութանավորների գլուխը՝ արթնցնելու պարարտ արտերը. նվագում են զլզլան առվակները: Վերևն երկինքն է շնչում, ստորև երկիրը. վերն աշխատում են լուսինն ու աստղերը և հողմավոր ամպերը, վարը՝ գութանն ու շինականը և գործավար եղները. վերև՝ կյանքն ու ստորև՝ ջանքը հուզում են միտքն ու սրտի լարերը: Շունչ է առնում շինականը ու շունչ տալիս իր շուրջը: Թե է առնում գութանն ու թե տալի մշակին՝ պատռում է արտը, դիզում հողակույտ ալիքներն աջ ու ձախ և ձևում ոսկի ակոսների շարք: Հեռում է, հեռում ամբողջ վառը՝ և կրկում է գոմշուկը, և դանշում գեղջուկը. և սուլում է սարի հովիկ, և փսփսում լեռան ծաղիկ, և զլզլում թռչով վտակ, իսկ գութանի ա՛կը հեծում, լալիս, ծրվրլում, մղկտում, նրոնոում ու նրվստում է: Շինականի կյանքի մութն ու լույսը, գործն ու հույսը ծնում են մեր գողտրիկ գութաներգը»⁸:

Եվ դարձյալ՝ ցանքը շատ ավելի է բանաստեղծական ու խոր, քան նույնիսկ վարը կամ հունձը: Ցանքի համեմատությամբ վարը և՛ ծանր, և՛ «հանգիստ» աշխատանք է. գութանավորը բարձր տրամադրության մեջ է լինում, անշուշտ, բայց ոչ հուզված: Առանձնապես չի հուզվում նաև հնձվորը. նա արդեն փորձված աչքերով չափել է բերքը դրանից էլ շատ առաջ և հանումներ ու էլի հանումներ կատարելուց հետո հաշտվել է իր ստանալիքի հետ:

Ուրիշ է սերմնացանը:

⁸ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, հավաքեց Ռ. Թեր-լիմեզյան, Երևան, 1941, էջ 98—99:

Նրա համար այդ գիշեր, ցանքին նախորդող գիշերը, հսկումի գիշեր է, լի խուռներամ հիշողություններով, հույսերով, սպասումներով:

...Ահա՛ և նա արտի գլխին է: Բացվել, բացվում է գարնանային այդ օրը, օրերի մեջ ամենախմաստունը, բարին, խոստմնառատը: Արևը դեռ չի ծագել, բայց կծագի շուտով: Օրենք չէ Արարատյան դաշտում Արարատից առաջ հանդիպել արևին: Ամեն ինչ պատրաստ է. արտի մեջ հավասար հեռավորությամբ դրված են պարկերը, որպեսզի նա շատ ժամանակ չկորցնի ցորեն վերցնելու վրա: Ահա և հանդիսավոր պահը. գոգնոցը՝ լի է սրսուռ ցորենով: Սերմնացանը խաշակնքում է երեսն ու սկսում: Քայլերը հավասար են, գլուխը բարձր, հայացքը՝ հեռու մի կետի, որպեսզի ապագա ծորն էլ ուղիղ ստացվի: Մինչ ձախ ձեռքով պահում է պարանոցին կապված ծանր գոգնոցը, աջ ձեռքը լայն ու տիրական իր շարժումն է կատարում. ափն իր աղեղն է սկսում լիքը և ավարտում դատարկ, կատարելով նույն և միևնույն պտույտը:

Սկսվե՛ց...

Հեռվից դիտողին թվում է, թե սերմնացանը վերացած է աշխարհից: Նրա շարժումներն այնքան են դուսպ, դեմքն այնքան է հանդիսավոր, որ չես համարձակվում բնդմիջել: Քեզ թվում է, թե ցորենի հատիկները նա շաղ է տալիս արևի երեսին, արևը ծիծաղում է ասես ու ոսկու հատիկների փոխում դրանք, որոնք մի ակնթարթ մանր թռչկոտում են կոշտերի վրա, ցրիվ գալիս ու լռում փափուկ, խոնավությամբ շնչող արտում: Համաչափ քայլերով շարժվում է նա առաջ, և վարժ, ջղուտ բազուկը կատարում է իր գործը:

Իսկ մի՞տքը:

Նրա մտքերն այլևս այս աշխատանքի շուրջը չեն, այլ կյանքի, նրա իմաստի, ծննդի ու մահվան: Նա հողառործ չի այժմ, այլ ստեղծագործ: Շա՛տ կուրախանա նա, եթե իրոք արևի ճառագայթները ոսկու փոխեին այդ հատիկները: Հաղիվ թե: Ուղած բոպեին նա կդառներ, կհավաքեր այդ հատիկները, և ճիշտ այնքան, ինչքան որ հողին էր հանձնել: Կվեր-

ջանար ցանքը: Ծնունդը կվերջանար: Կյանքը: Որովհետև հատիկն է կյանքի իմաստը, ցորենի փոքրիկ, իմաստուն հատիկը: Ահա նա ընկավ, կարծես կուլ գնաց հողում. բայց մի քանի ամիս, և նա արևին կտա ծանրացած իր հասկը: Նրա մեջ է կյանքի ողջ բերկրանքը... Նա է պահում տունը, սնում փոքրիկներին: Նրանով է շեն աշխարհը:

Այս մարդը տոգորված է այժմ կրոնական մտածումներով, ինչպես ասում են: Իհարկե, բայց այդ ի՞նչ կրոն է: Դա խոհն է բնության առաջ, նրա անսահման իմաստության առաջ, հենց իր՝ մարդու իմաստության առաջ: Չէ՞ որ ինքն է այժմ շարունակում կյանքը: Նա իրեն բնավ էլ պակաս մեծ չի համարում, քան մայր բնությունը: Նա բնությանը ավելացնում է Աշխատանքը, շարունակելու կյանքը երկրի վրա:

Բայց ինչո՞ւ է այդ դեպքում աղոթքն առ աստված, ինչո՞ւ է այդ աղերսանքը:

Հենց այն պատճառով, որ «տնտեսական-քաղաքական հակամարտությունները» հանգիստ չեն տալիս նրան, որովհետև ոչ ոք չի մնացել այլևս՝ իրենից ու աստծուց բացի: Ամենքը նրան օտար են, թշնամի. գյուղի հարուստը, վաշխառուն, պրիստավը, տերտերը. բոլորը պահանջում են, քաշում տանում, թալանում: Չկա մեկը, որ նրան մի բան տա, բայց ահա սպառնում, պահանջում են բոլորը: Ուրիշ ո՞վ կարող է այսպիսի սրտամորմոք աղերսանքով երկնքին դիմել, եթե ոչ հենց շարքաշ, աշխատավոր, օրապակաս գյուղացին: Պարզ չէ՞, որ մեր այս սերմնացանը իր բոլոր տալիքն ու առնելիքը, ամեն, ամեն ինչ կապել է այս ցանքի հետ: Բերք կստացվի, կապրեն մի կերպ երեխաները, չի ստացվի...

Ո՛չ, միայն ու միայն սոցիալապես ծայրահեղ հարստահարված մի գյուղացի է «հատիկի» սերմնացանը: Մի՞թե հարկ կար, որ դա էլ ասեր ինքը՝ պոետը: Հապա էլ ինչո՞ւ է ստեղծված բանաստեղծական արվեստը.

Լույսը բացվում է. շուտ արտը գընամ,
Պատռեմ սուր խոփով ես կուրծքը հողի.

Իմ սիրուն հատիկ, քեզ նորան պահ տամ
Մինչև օրերը ամբան արևի:

Թաղեմ քեզ, հատիկ, և դարդըս քեզ հետ.
Բն աստված ուզեց, դու կանաչեցիր,
Թող դարդըս մեռնի գետնի տակ անհետ,
Դու ինձ մխիթար կրկին տուն դարձիր:

Եվ ջերմ աղոթքով տիրամոր առջև
Ես մոմ կը վառեմ, ես խունկ կը ծրխեմ,
Որ քեզ պարզեն մի առատ անձրև,
Որ քեզ միշտ սիրով նայն խնդադեմ:

Բայց թե այդ շնորհին մեղքերիս համար
Արժանի չլինեմ, ծով կը դարձնեմ
Ես տաք քրտինքը ճակտիս արևոտ,
Որ քեզ, իմ հատիկ, ծառավ չըթողնեմ:

Մըլի՛ր, կանաչի՛ր, ոսկե սավանով
Մածկի՛ր իմ արտը ողջ ալեծածան,
Նոր այն ժառանգակ անուշ շրջունով
Տո՛ւր ջարդված սրտիս մի քուն հանդստյան:

Եվ այսպես, բանաստեղծական արվեստի յուրահատուկ օրենքների անտեսումը ոչ միայն խանգարում է երկի իդեան ճիշտ ըմբռնելու, այլև մղում է կամայական եղրակացությունների: Գրական ստեղծագործությունն այնքան է բարձր, որքան հաստատ է կանգնած կենդանի իրականության վրա, և դարձյալ, նույն այդ ստեղծագործությունն այնքան է վեր իր ճշմարտության-պատվանդանից, որքան արտաքին, մանր, պատահական, լուսանկարչական ճշմարտությունների փոխարեն տալիս է երևույթին հատուկ. ներքին ճշմարտությունը: Չկա ավելի հեշտ բան, քան բանաստեղծին կյանքի իսկությունից կատարած մեղանշումների մեջ բռնելը: Ի՞նչ է նշանակում, օրինակ, այս ոտանավորի երկրորդ տողը՝

Պատռեմ սուր խոփով ես կուրծքի՛ հողի

և անմիջապես՝

Իմ սիրուն հատիկ, քեզ նորան պահ տամ...

Այդ ե՞րբ է եղել, որ հայ գյուղացին արտ գնա և նույն օրը հենց, միաժամանակ վարի ու ցանի: Տոհմիկ երկրագործի ղավակ Հովհաննիսյանի համար այդպիսի սխալ անթույլատրելի է, բանաստեղծ Հովհաննիսյանի համար այդպիսի սխալ գոյություն չունի: Երբ նրա լիրիկական հերոսն ասում է, թե՝

Նս մոմ կրվառեմ, ես խունկ կըծխեմ,

բնավ չի նշանակում, թե նույն երեկո նա իրոք խունկ է ծրխելու, այլ թե՝ ամեն ինչ կանեմ, որ դու կանաչես և նույնիսկ ավելին. ամեն ինչ կանեմ, որ երեխաներս սովամահ չլինեն, եթե նույնիսկ անձրև չգա և դու չկանաչես: Մեր սերմնացանը չի ասում այն, ինչ մտածում է, որովհետև այդ պահին նա իր անթիվ անհամար նախորդների նման մտահոգված է հարցերի հարցով. ապրել, միայն թե որևէ կերպ դիմանալ, չհանձնելու: Այն էլ ասեմ, որ հայ աշխատավոր, առողջ գյուղացին, ամբողջ կյանքը բնության հետ ու բնության մեջ ապրող գյուղացին երբեք էլ այնպես խենթացած չէ կրոնով, ինչպես պատկերել են նրան անցյալում: Դեռևս Աբովյանն է նկատել այդ: Աստվածապաշտ լինելուց առաջ նա բնապաշտ է անկասկած: Ապացույց, նրա տիտանական մաքառումը բնության դեմ՝ իր բաժինը նրանից խլելու համար: Որքան վատ էր ճանաչում նա աստծուն, վախենում նրանից, ամեն (համեմատաբար, իհարկե) լավ էր ճանաչում բնությունը, չէր վախենում նրանից: Այլ խոսքով, նրա ակտիվությունը կյանքում պասսիվ կրոնամոլ լինելուց էր գալիս նաև:

Կանգ առնենք այժմ ոտանավորների երրորդ փնջի վրա:

Թեմատիկ առումով դրանք սիրային գործեր են, բացի մեկից, որ մի ողբ է՝ ժողովրդական քառյակների հետևությամբ հորինված: Որպես կրկներգ է ընկալվում առաջին երկատողը («Ազիզ բալա, ջան բալա || Նանի բալա, ջան բալա»), որ, սակայն, դիտությամբ այլևս չի կրկնում բանաստեղծը: Երբ նա կազմում էր առաջին ժողովածուն, գրված էր և այս

ոտանավորը (1886), բայց դարձյալ զգուշացել է մտցնել դրքի մեջ և լավ է արել իհարկե:

Մնացածներից երկուսը («Ա՛յ վարդ-աղջիկ, մոտ արի» և «Հին երգ») շատ նման են կառուցվածքով, ինչպես և հանգավորման սխեմայով: Երկուսն էլ յամբական երկանդամ յոթվանկանի ոտանավոր են. հանգավորման սխեման է՝ aaba, cccd. տողերն ունեն նաև ներքին հանգավորում: «Ես երգելու ձեն չունիմ» ոտանավորը սրանցից տարբերվում է նրանով, որ տարբեր, ավելի ճիշտ՝ խառն է հանգավորման սխեմայով: Վերջապես մյուսը՝ «Ի՞նչ եմ անում վարդ ու շուշան», ժողովրդական խաղիկներում սակավ պատահող «հայրեն» չափն է, որ շուռ է տված սակայն՝ ստեղծելով ութ և յոթվանկանի տողեր (խախտումներով), որ արդեն հազվագեպ է պատահում. հանգավորումը ստացվել է abab, cded և այլն, բայց այստեղ ևս կան խախտումներ: Ժողովրդական երգի կոլորիտն ուժեղացնելու համար հեղինակը դիմել է օտար ու բարբառային բառերի և ոճերի («Նոր բանաւ ես դու, աննման», «Քու ձենն ինձ ինչ էյար կանի»): Ընդհանուր առմամբ ժողովրդական քառյակների ոգով հյուսված ոտանավորներ են սրանք, զուրկ պոետական ինքնուրույն մտահղացումից, ներքին կրակից:

Ի դեպ, սրանցից «Հինգ երգ» ոտանավորի գրության համար որպես մեկնություն կարող է ծառայել բանաստեղծի՝ Տիգրան Նազարյանին ուղղած նամակից պահպանված հետևյալ տողերը.

...«Նամակս վերջացրի, ամսաթիվը դրի, և,— դե արի հասկացի՛ր, թե ին՛չ բան է մարդու հոգին, հասկացիր իմ հոգեբանությունը,— էս անպիտան տրամադրությունս. հանկարծ գլխումս իրար հետեից՝ մայիս, վարդ, սոխակ, համբույր և այլն... Վերջապես, ЭКСПРОМТОМ, հանպատրաստից, ինչպես թարգմանում են մեզանում, գրեցի այս երեք տուն բանը, որ ուղարկում եմ սրա հետ: Վերնագիրն էլ հանկարծ դրի. ճիշտ որ հին, շատ հին, աշխարհի ստեղծագործությունից սկսած

սերը, համբույրը կա, սոխակն ու վարդն էլ նույնպես. բայց ի՞նչ անես, որ միշտ նոր է ու նոր...»⁹:

Այս ոտանավորներով մեր բանաստեղծը շէր կարող, իհարկե, հայտնի դառնալ իբրև ժողովրդական երգերից վարպետորեն օգտվողի: Այդ հռչակը ստեղծեցին երկու ուրիշ բանաստեղծություններ. «Արազն էկավ լափին տալով», «Ալագյազ բարձր սարին»: Պարբերականներից դրանք անմիջապես անցան դասագրքերի մեջ, դարգարեցին հարյուրավոր ձեռագիր երգարաններ, արտասանվեցին ու երգվեցին ամենուրեք՝ հավաքույթներում, հանդեսներում, երբեմն՝ հեղինակի անվան հիշատակումով, շատ հաճախ՝ առանց որևէ հիշատակության, իբրև ժողովրդական ստեղծագործություն: Մեծագուշն, աննախընթաց պատիվ բանաստեղծի համար:

Բայց ի՞նչ կար անպաճույճ այդ տողերի մեջ, որ երկը միանգամից գերեց, հմայեց հասարակության բոլոր խավերին: Ով ծանոթ չէր մեր ժողովրդական երգին, ազահորեն ընկավ նրա վրա, փոշիների միջից հանեց մեր անխոնջ ու համեստ բանահավաքների տառապանքով կաղմած ժողովածուները, իսկ ով գիտեր՝ ավելի սիրեց այն, բայց այս անգամ գիտակցաբար, ջանք թափելով այդ խաղիկներում հայտնաբերել մինչ այդ անհայտ մարդարիտներ: Եվ որքան շատ էին ընթերցում «Արազն էկավը», այնքան ավելի էին շփոթվում. ի՞նչ է վերցրել բանաստեղծը ժողովրդից, ի՞նչն է իրենը:

Վերը, Աբեղյանի օգնությանը դիմելով՝ տեսանք, որ ժողովրդական երգի էական տարրերիչ գիծը զուգահեռականությունն է, տեսանք նաև, որ դրանցից համեմատաբար բարդը երրորդ տեսակն է, երբ երգի բնության սկսվածքը երկրորդ մասի համար հանդիսանում է թե՛ իբրև շրջապատի նկարագիր և թե՛ իբրև բաղդատություն: Այս փնջի մյուս ոտանավորների մեջ մենք բոլորովին չենք հանդիպում ստեղծագործական այդ հնարանին. միայն «Հին երգի» մեջ բնությունը

⁹ «Տարազ», 1913, № 4:

խաղում է սոսկ նկարագրի կամ պատկերի դեր: Տարբերությունը շատ է խոշոր, ոտանավորը բանաստեղծության աստիճանի բարձրացնելու շափ:

Արազն էկավ լափին տալով,
Ժեռ քարերին, ափին տալով.
Ո՞րտեղ թաղեմ ես իմ դարձը,
Զոր գլուխս տափին տալով:

Շրջապատի նկարագիրը պարզ է, բայց պարզ չէ բաղդատությունը: Մենք չգիտենք, թե ով է այդ դարդոտ մարդը, տղամա՞րդ, կի՞ն, ի՞նչ է կորցրել, ծնո՞ղ, երեխա՞. գուցե և ունեցած ինչքը, քանի որ շոր գլուխը հողին է դնում:

Անորոշությունն ղգալապես ցրում է հաջորդ քառյակը.

Ա՛յ իմ արագ, ջուրըդ վարար,
Սիրուն յարիս յարար տեսա՞ր.
Ես չըհասա իմ մութագին,
Արագ, յարար կարոտս առա՞ր:

Երգիչը, աղջիկ է, թե կին արդեն, միևնույն է, խորտակված բախտի տեր մի արարած է: Կատարվածը սովորական պրամաներից մեկն է. սիրած սրտերին բաժանել են կոպիտ կերպով, բաժանել են ուժեղները՝ իրենց հաշիվներից ելնելով: Դետովն անցածն, ուրեմն, անցել գնացել է ընդմիշտ. հույս չկա վերադարձի նաև այն պատճառով, որ գետը շա՛տ է վարարած:

Միանգամից մենք մտնում ենք իսկական պոեզիայի աշխարհ: Ընդամենը ութը տող, և սիրային մի ամբողջ ողբերգություն է ծավալվում մեր առաջ: Ահա թե ինչ էին նշանակում «Արազն էկավ լափին տալով || Ժեռ քարերին ափին տալով» կուռ տողերը: Այդպես վարարել, ափին է տալիս և երգչի հոգին: Բայց Արաքսը դարնանը, երբ հեռու Բինգյուլում սկսվում է ձնհալը, նաև պղտորվում, արնագույն ցեխաջուր է շարտում ափերը: Հարկ կա՞ ասելու, որ այդպես պղտոր է և երգչի հոգին:

Ամպերն ընկան Մասիս սարին,
Կարոտ մնացի ես իմ յարին.

Աստուծ սիրես, էրված սրտիս
Զուղար բերես էկող տարին:

Ի՞նչ հավատարմություն զգացմունքներին: Նույնիսկ հավերժ հեռացած տղամարդը նրա համար մնում է կյանքի աղբյուր. նա լուր է սպասում, թեկուզ ամիսներ հետո, թեկուզ հաջորդ տարի: Ինչպես որ ամպերը ծածկել են Մասիսի դեմքը, այնպես էլ վշտի ամպով է ծածկված իր դեմքը: Սիրո՞ւն համեմատություն:

Հաջորդ քառյակից իմանում ենք, որ մեր երգիչը գրագետ կին է. նա պատրաստ է նամակ գրելու, եթե միայն նամակատար գտնվի:

Գիշերն ամբողջ գիր կըգրեմ,
Արտասունքս գետ կը շինեմ.
Արագ, ծեգը ջրիդ շառած՝
Իմ սև դարդը քեզ կըբերեմ:

Զուգահեռ պատկերի մի գողտրիկ օրինակ է սա: Նա գիտե, որ նամակի տողերի հետ աչքերից կվազեն և արտասուքի հեղեղներ (հենց այդ արտասուքի պատճառով է նա գրելու մինչև լույս. խանգարելու է ուրեմն արցունքը, բայց ոչ անվարժ լինելը): Եվ նա խոստանում է ծեգը շառած՝ բերել իր սև դարդը. նամակո՞ւմ արտահայտված, թե՞ պղտոր գետի մեջ լցվող գուլալ գետակով՝ գոյացած արցունքից...

Կասես՝ շողքը քարին ընկավ,
Կըրակըն իմ սրտին ընկավ.
Կամար ունրից, թուխ աչքիցը
Ֆավն իմ ջրվան ջանին ընկավ:

Թվում է, նամակից է արդեն սա: Թեև ամեն ինչ վերջացած է, բայց թող մի անգամ էլ իմանա, որ մատաղահաս իր սրտին այս ցավը նրա թուխ աչքերը պատճառեցին:

Ահա՛ և ամբողջը:

Բայց ո՛չ, կա և երաժշտական ակորդը.

Արագն էկավ լափին տալով,
Ժեռ քարերին, ափին տալով.

Ո՞րտեղ թաղեմ ես իմ գարդը,
Զոր գըլուխս տափին տալով:

Իհարկե, այժմ արդեն այս տողերը այլ կերպ են ազդում մեզ վրա: Հիմա պարզ է միանգամայն, որ հոգեվիճակի դրամատիզմն ուժեղացնում է բնության հենց այս դորեղ բաղդատությունը: Գարուն է, սիրո, բերկրանքի ժամ արաբ աշխարհի համար, բայց ոչ նրա, ում սիրտը վարարել, ափե ափ է խլփում մուկգին ու խենթ... Ճիշտ ինչպես Արաղը:

Ահա գաղափարի և ձևի այն երջանիկ միասնությունը, որ հատուկ է միայն ժողովրդական ստեղծագործությանը: Սիրային թեման, բնականաբար, հնարավորություն չի տալիս լայն ընդհանրացումների, բայց նույնիսկ այս սահմաններում բանաստեղծական իդեան բավականաչափ որոշ է. երգչուհին կորցրել է սիրած տղամարդուն, իր երջանկությունը: Այսքանը դիտենք հաստատու: Հավանորեն կորցրել է ոչ իր մեղքով, ոչ էլ սիրած տղամարդու, — շարունակում ենք խորհել մենք: Միջավայրի բիրտ միջամատության մի նոր զոհ է մեր հերոսուհին. ապացույց՝ մեր ժողովրդական խաղիկների ճնշող մեծամասնությունը: Բանաստեղծի խոսքը բացառիկ ուժի է հասել ոչ միայն այն պատճառով, որ պահել է խաղիկների արտաքին ձևը, հանգավորումը և այլն, այլ հենց այն ոգին, որն իմաստնանում է, կրելով իր վրա «ժողովրդային» մակդիրը:

Վերն արդեն խոսք հղավ այն նշանակության մասին, որ ունեցան մեր գրականության, մասնավորապես պոեզիայի պատմության մեջ Հովհաննիսյանի «Արաղն էկավ լափին տալով», «Ալագյազ բարձր սարին» և այլ բանաստեղծությունները: Դրանց ժողովրդայնության աստիճանը որոշելու համար ավելորդ չի լինի հիշատակել անեկդոտային այն վեճի մասին, որ տեղի է ունեցել «Արաղն էկավ» ոտանավորի առթիվ, վեճ, որին ակամա միջամտել է և հեղինակը:

«Հանդես գրականական և պատմական»-ի 1888 թվականի առաջին գրքում հանդիպելով այս ոտանավորին, Հ. Տիր-Աստվածատրյանը այն համարում է ժողովրդական և,

տեղ-տեղ նույնիսկ թեթև «շտկելով», մտցնում է իր հավաքած «Զան գյուղում»-ի շարքը: 1916 թվականին Պ. Մակինցյանը «Մշակ»-ում լույս տեսած (№ 87) փոքրիկ մի հոդվածում իր տարակուսանքն է հայտնում այդ առթիվ. «Կամ Հովհաննիսյանն է օգտվել ժողովրդական խաղերից, կամ պոետի «Արազն էկավն» է ժողովրդականացել»:

Զբավարարվելով Գ. Լևոնյանի բացատրությամբ, մի լուսաբանությամբ հանդես է գալիս և Հովհաննիսյանը: Շարադրելով այս ամենը, նա գրում է, որ Հ. Տեր-Աստվածատրյանի հրատարակած տները ժողովրդական քառյակների չափին չեն համապատասխանում, աղավաղված են թերևս հենց «Արազն էկավ»-ի ազդեցությամբ, — և ապա ավելացնում.

«Ինձ մնում է կրկնել Գ. Լևոնյանի հետ, որ այսօր հրապարակի վրա բավական թվով ժողովրդական հրատարակություններ կգտնենք, ուր թե «Արազն էկավ», թե Իսահակյանի և ուրիշների երգերը տպագրված են «Ժողովրդական երգ» անունով, առանց հեղինակների անվան հիշատակության»:

...«Ի՞նչ զարմանալի բան կլինի, եթե հենց ամբողջ երգը մի օր մի ժողովրդական հրատարակության մեջ լույս տեսնի, որպես «Ժողովրդական» երգ: Ձեռագիր «երգերաններ» (հենց նոր ժամանակի) չե՞ք տեսել, որ բազմաթիվ հայտնի հեղինակների ոտանավորներ են պարունակում, առանց հեղինակների անվան: Հասարակ ժողովրդին մատչելի ու ժողովրդական երգի արտաքին ձևն ունեցող ոտանավորները բնականաբար կարող են անցնել ժողովրդի մեջ և, կարող եմ ասել, որքան մոտ լինեն նրա սրտին ու որքան պարզ, այնքան ավելի ենթակա կլինեն փոփոխությունների»¹⁰:

Ժողովրդից վերցնել՝ ժողովրդին վերագարձնելու համար, — սա է այն կախարդական բանաձևը, որին հասան նոր գրականության խոշորագույն բանաստեղծները՝ Հովհաննիսյանը, Իսահակյանը, Թումանյանը:

¹⁰ Հովհաննես Հովհաննիսյան, երկեր, 1959, էջ 318—319:

Լայն առումով հասկանալով ժողովրդայնության պրոբլեմը, Հովհաննես Թումանյանը, սահմանափակ մտածողության տեր քննադատներին նկատի ունենալով, ասում է.

«Ես իմ լեզենդներն էլ եմ ժողովրդից առել, բոլոր հեքիաթներն ու զրույցներն էլ եմ ժողովրդից ու ժողովրդականից առել, ու միշտ աշխատել եմ և աշխատում եմ ինչքան կարելի է մոտիկ ու հարազատ մնալ, Սասունցի Դավիթը կազմելիս էլ եմ էդպես արել, նույնիսկ Անուշն էլ, Թմկաբերդն էլ, մյուսներն էլ, որտեղ քեֆս տվել է, օգտվել եմ ժողովրդական նյութերից և շատ անգամ հենց ինչպես իրենք են ասում «բառացի»¹¹:

Հարկ կա՞ արդյոք ավելացնելու, որ այստեղ ևս նրա ուսուցիչը Հովհաննես Հովհաննիսյանն էր:

¹¹ «Թումանյանը քննադատ», էջ 268:

ԲԱԼԼԱԴՆԵՐ ԵՎ ՊՈՆՄՆԵՐ

Ազգային գիտակցութեան կազմակերպման շրջանում գրականութեանն առաջին հերթին անցյալն է մտաբերում, վկայակոչում պատմական հիշատակարաններ, վերազգեստավորում պատմական գործիչներին, մեծարում ինչպես ճշմարիտ, նույնպես և կեղծ հերոսներին. «...Չճանաչված ազգերը տրամադիր են մեծարել իրենց անցյալը», — ասում է Մարքսը: Նույն ուղղութեամբ է դարգանում և Նալբանդյանի միտքը. «Մեր ազգութեանը դորացնելու և ազգութեան դադարի փարը հասարակաց դարձնելու համար, — ասում էր նա, — ամենամեծ և զորավոր հնարներից մինն է նաև ազգային պատմութեան ուսումը»¹²: Պատմական ողբերգութեանների, պոեմների և հանգավոր մտորումների հեղեղը անցյալ դարի հիսունական-վաթսունական թվականներին՝ հասկանալի էր միանգամայն, բայց ահա դրանց հարատևումը յոթանասնական-ութսունական թվականներին՝ արդեն ուշացած մի բան էր դիտվում: Ինչպես միշտ, դանդաղ էր շարժվում պատմագրութեանը: Չամչյանից հետո եկած մեր պատմաբանները, խուսափելով ընդհանրացումներից, կոնկրետ հարցեր էին քննում, փորձում էին հաղթահարել իրենց ուսուցչի ոճը, բայց ոչ պատմա-փիլիսոփայութեան նրա սկզբունքները: Նթի, ըստ Չամչյանի, հազկերտները, լանկթամուրները, թաթարները, հույները և այլ ազգեր ավերում են Հայաստանը, քանի որ աստված բարկացել է Հայաստանի վրա, ապա նրա հետնորդները շատ էլ առաջ չէին դնում ազգային ռոմանտիզմի համար պարարտ հող հանդիսացող իրենց հայացքներով:

¹² Միֆայել Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, 1, էջ 403:

Հայոց պատմութեան վերագնահատման խնդիրը առաջինը գիտականորեն դրեց Միքայել Նալբանդյանը: Նա էր, որ մեզ մոտ առաջ քաշեց դրական ազդեցությունների գիտական հրատարակութեան ու մեկնաբանման հարցը, հնագիտական հուշարձանների ուսումնասիրման անհրաժեշտությունը, հայկական բանահյուսութեան, ժողովրդական էպոսի, ավանդությունների, սնտիպաշտությունների ու արարողությունների օգտագործման պիտանիությունը: Նալբանդյանը շէր կարողանում հաշտվել այն փաստին, որ հայ պատմիչները անտեսել են աշխատավոր ժողովրդին, պատմությունը հյուսել են թագավորների ու իշխանների վարած պատերազմների վրա, անգիտացել են ներքին սոցիալական հակամարտությունները, վերջապես սաստիկ գերագնահատել են եկեղեցու նշանակությունը: Բնավ չմոռանալով ազգային պատմութեան լուսավոր էջերը, նա միաժամանակ, արդիականութեան առաջնահերթ խնդիրներից ելնելով, վեր էր հանում նաև այդ պատմութեան ստվերոտ կողմերը, սրում ուշադրությունը ազգային կուռ օրգանիզմ ստեղծելու վրա: Իրենց ազգային ոգին հայերը պահել են շնորհիվ այն հանգամանքի, որ ստեղծված են եղել մշտապես պայքար մղել օտար տիրապետությունների դեմ, ո՛րքան, ուրեմն, ուժեղ ու կենսական կլինել այդ ոգին, եթե հայ պետականությունը չլիներ տերերի ու հպատակների մի կոնգլոմերատ:

Դժվար է անվերապահորեն հայտարարել, թե Հովհաննիսյանի պատմափիլիսոփայական հայացքները զարգացել են Նալբանդյանի անմիջական ազդեցությամբ, բայց և ասել, թե նա բացարձակապես անտեղյակ է եղել Նալբանդյան-մշտածողին, — կլինե՞ր մեղանշել տրամաբանութեան դեմ: Հազարյան ճեմարանի սաները անկարելի է որ «Հյուսիսսփայլ»-ը թերթած չլինեին ծայրից ծայր: Կարևորը, սակայն, նրանց հայացքների ընդհանրությունն է որոշ խնդիրներում: Հովհաննիսյանը ևս, հակառակ իր ուսուցիչների, հայ պատմագրությունը հիմնովին վերանայելու խնդիր է դնում: Հայ ժողովրդի իրական, ճշգրիտ պատմությունը ստեղծելու գործում նա խո-

շոր, անփոխարինելի տեղ է հատկացնում գրավոր և բանավոր ավանդություններին: Դրանց դերը մեծ է համարում նա մասնավորապես սլատմական հեռավոր անցյալի համար:

«Ազգային պատմագրությունը, — գրում է նա վերը հիշատակած անտիպ աշխատության մեջ, — ինչպես հայտնի է, զլացել է գեթ համառոտ կերպով դժագրելու մեր ժողովրդի հնագույն կյանքը, նորա ներքին կացությունը, որ հիմա մի անգին գանձ պիտի համարվեր մեզ հետաքրքրող խնդրի լուսաբանության նկատմամբ. մեր պատմագիր սուրբ հայրերը բավականացել են միայն թագավորների, նախարարների ու կաթողիկոսների կատարած գործերը գրի անցնելով, իսկ ժողովուրդը յուր ընտանեկան կյանքովն ու հոգևոր գործունեությամբը, այդ պատմագրի գլխավոր ուշադրության արժանի բաղմությունը, մնացել է մեկուսացած և իբրև թե ամենևին անհաղորդ ազգային պատմության ընթացքին: Մեր պատմական մատենագիրները ուղղակի արհամարհանք ու ատելություն են հայտնում դեպի ժողովրդական ավանդությունները, ժողովրդական բանահյուսությունը, ամբոխի վառ երևակայության արտադրությունները»¹³:

1885 թվականին ուսանող ընկերների համար կարդացած մի այլ դասախոսության մեջ՝ «Ծայրագույն իշխանության սկզբունքը և նախարարությունը հին Հայաստանում», նա ընդհուպ մոտենում է սոցիալական մոմենտի կարևորությանը քաղաքական հարցերի լուծման մեջ, երբ խոսում է այն մասին, թե ինչպես կենտրոնական իշխանության ու մանր նախարարությունների պայքարը Արշակունիների տիրապետության ժամանակ փաստորեն մղվում էր նյութական գերիշխանության համար¹⁴:

Պատմության ընթացքի նկատմամբ ունեցած ահա այս մտորումների արդյունք էին իրենց խորությամբ հազվագյուտ

¹³ ԳԱԹ, Հովհ. Հովհաննիսյանի ֆոնդ, բաժին 1, № 246: Նկատի պետք է լինի նաև, որ այս տողերը գրված են 1883 թվականին, երբ նրանց հեղինակը ընդամենը 18 տարեկան էր:

¹⁴ ԳԱԹ, Հովհ. Հովհաննիսյանի ֆոնդ, բաժին 1, № 249:

այն տողերը, որոնցով սկսվում է «Սյունյաց իշխանը»: Հեղինակը չի բաժանում կարծիքը այն մարդկանց, որոնք մեր ժողովրդի անցած օրերին նայում են ազգային սնապարծության դիրքերից. իրոք, ի՞նչ են թողել մեզ մեր գովված նախնիները:

Արյան փայլով, տանջանքներով անմահացած,
Ինչպես ցընորք երևում են օրերն անցած.
Ես չեմ կարող նոցա նայել լուռ պարծանքով,
Այլ մի խորին ցավակցության ըզգացմունքով.—
Ի՞նչ մեզ թողին մեր քաջարի գոված նախնիք.
Լացի՛, ողբի՛ անփառունակ մի հայրենիք...
Նվ անձրևը ծաղկապլսակ վառ փունջերի,
Որ մանկական բերկրությունով անմիտների
Առաջինն ենք մենք տարածում, ես մի նըշան
Համարում եմ մեր փորը հողու ազրատության,
Շղթան սիրող ըստրուկների մի բազմություն—
Ահա՛ նոցա թողած անփառ ժառանգություն...¹⁵

Նշանավոր այս նախերգանքը բանալի է հանդիսանում այն մոտեցմանը, որ հանդես է բերում բանաստեղծը իր հերոսի նկատմամբ: Առանց այդ տողերի՝ նրա մոտեցման պոլեմիկական բնույթը չէր հասկացվի: Նա դուրս է գալիս հենց տրադիցիաների դեմ պատմադրության բնագավառում, եկեղեցական դոգմաների դեմ, որ ընդունվել է անվերապահորեն դարեդար:

Մենք որ սովոր ենք միշտ մընալ գերի
Կանխակալ կարծյաց, մենք անփուլթ կերպով
Մի ավանդություն անցած դարերի
Պատրաստ ենք կրկնել տնհաշիվ խոսքով,
Որի ճակատին դափնի ենք տեսնում,
Գոչում ենք. «Սա է մեր կուռքը անմահ»,

¹⁵ Պոեմի այս և հաջորդ ութ տողերը խիստ ազդված են Նադսոնի «Из тьмы времен» բանաստեղծության սկզբի քսան տողերից: Ինչպես անմիջապես կտեսնենք, շարունակությունը կրում է ազդեցությունը՝ նույն հեղինակի մի այլ գործի:

Հասկանալ բընավ էլ չենք կամենում —
 Անմահությունը որըն է նորա:
 Եվ ոտքի կոխան շարախինդ կերպով
 Դարձնում ենք նորա, որի երեսին
 Նշավակության անարգ դրոշմով
 Կարգում ենք անեծք մեր նախորդներին...¹⁶

Ընթերցողին անծանոթ այս տողերը վերցված են պոեմի առաջին տարբերակից: Ինքնագրում դրանք ջնջել է հեղինակը, որպես ինքնին հասկանալի մի բան, դրանք սոսկ պարզաբանում են նախորդ տողերի միտքը:

Եվ այսպես, Հովհաննիսյանն առաջ է քաշում շատ կարեւոր մի հարց. իրավունք ունի՞ բանաստեղծը իր տեսակետն ունենալու պատմական անցյալի վերաբերյալ, տեսակետ, որը նրան հուշում է պոետական արվեստի սպեցիֆիկումը:

Անպայման ունի այդ իրավունքը:

Որովհետեւ նրա առարկան պատմական հերոսների արտաքին կենսագրությունը չէ, այլ ներքին, հոգեբանությունն է նաև և ոչ միայն մերկ գաղափարները: Այդ գաղափարները արվեստագետի ձեռքի տակ բացահայտվում են հոգեբանական ապրումների, ներքին պայքարի, բախումների միջոցով: Հենց այդպես էլ մոտեցել են պատմական գործիչներին բոլոր մեծ արվեստագետները. այդպես է մոտեցել Բալզակը իր բոլոր բացասական տիպերին, Նույնպես և Տոլստոյը և Շոլոխովը, և էլի շատ-շատերը, երբ պատկանել են հոգեբանական ռեալիզմի դպրոցին: Նշանակում էր սա արդյոք, թե նրանք դրանով իսկ արդարացնում էին այդ գործիչների բընականությունը, դավաճանությունը, շարագործությունը, ստորությունը, դավերն ու բանասարկությունները, սպանությունները սեփական ձեռքերով կատարված կամ տեղի ունեցած հատուկ թելադրանքով: Ո՛չ, չէր նշանակում:

Լսենք թեկուղ դրանցից մեկին:

Օ՛հ, գարշ է մեղքրս, և մինչև երկինք բուրում է հոտը.
 Այն ամենահին, անդրձանիկ անեծքն է վրան դրված,

Եղբայրասպանութիւն: Աղոթել, ավա՞ղ, չեմ կարողանում.
 Թեև փափագըս նույնչափ սաստիկ է, որչափ որ կամքըս.
 Ավելի զորեղ մեղքըս հաղթում է զորեղ դիտումիս.
 Եվ մի մարդու պես, տր կատարելու երկու գործ ունի,
 Վարանոտ կտնդնած՝ չբոխտեմ արդյոք որից սկսեմ,
 Անտես անելով թե մինը թե մյուսը:
 Նույնիսկ եթե այս անիծյալ ձեռքը
 Եղբոր արյունով թանձրացած լիներ՝
 Մի՞թե գրթառատ երկնքում չըկա բավական անձրե,
 Որ լըվա նըրան, ձյունի պես ճերմակ:
 Ի՞նչ բանի է պետք ողորմութիւնը,
 Եթե ոչ մեղքին դիմագրավելու.
 Եվ աղոթքի մեջ ի՞նչ կա, բայց միայն երկու զորութիւն.—
 Փորձանքից պահվել, բանի չենք ընկած,
 Եվ ներում գտնել՝ բնկնելուց հետո: Վեր նայեմ ուրեմն.
 Մեղքս անցա՞վ. բայց ո՞հ, աղոթքի ի՞նչ ձև ինձ կծաւայե.
 «Ներիր՝ ինձ իմ ժառանգ սպանութիւնը»:
 Ոչ, դա հարմար չէ, բանի դեռ իմս են այն արդյունքները,
 Որոնց համար է, որ ես գործեցի սպանութիւնը,—
 Թագըս, թագուհիս, ձեռք բերած փառքըս:
 Կարո՞ղ է մի մարդ ներում ստանալ
 Պահելով հանդերձ մեղքի արդյունքը:
 Այո, աշխարհի եղծ կարգերի մեջ՝
 Կարող է մեղքի ոսկելից ձեռքը
 Մեկդի վտարել արդարութիւնը.
 Սակայն այդպես չէ այնտեղ, վերևում.
 Այնտեղ այդպիսի ձեռնածութիւններ բանի չեն գալիս.
 Այնտեղ ամեն գործ դրուում է մեջտեղ հարադատ գույնով,
 Եվ մենք ինքներս հարկադրվում ենք ճակատ առ ճակատ,
 Ատամ առ ատամ մեր մեղքերի դեմ վկայութիւն տալ...

Այսպես է ասում Համլետի հորեղբայր Կլավդիոսը («Համ-
 լետ», III, 3): Ո՞ւմ մտքով կանցնի, թե դրանով Շեքսպիրը
 ցանկացել է գեթ մասամբ արդարացնել շարագործի մեղքը...

Համաշխարհային գրականության նվաճումներից է Գրի-
 դորի Մելեիսովի բարդ, հակասական, հսկայական ուժով քան-
 դակված կերպարը, բայց և հիշենք հեղինակի անողորմ դատա-

վճիռը. շատ են նրա խղճի վրա ծանրացած մեղքերը, որպեսզի խոսք լինի արդարացնելու մասին:

Անցնենք, սակայն, մեր պոեմին:

«Սյունյաց իշխանը» Հովհաննիսյանի այն հազվագյուտ ստեղծագործություններից էր, որը եթե ոչ բացահայտ թշնամարար, ապա, համենայն դեպս, տարակուսանքով է ընդունել քննադատությունը: Ինչպես է, որ հայրենասեր բանաստեղծը փորձել է արդարացնել հայրենիքի այնպիսի մի դավաճանի, որպիսին է Վասակը, այն Վասակը, որի անունը նշավակվել է դարեդար, սերնդից սերունդ, համարվել սիմվոլ ազգության: Ոմանք փորձել են շտեմնելու տալ այդ գործը, խնայելու բանաստեղծին, մյուսները ջանացել են բացատրել, բայց դրանով տարակուսանքը չի փարատվել: Այն հանգամանքը, որ «Երկերի ժողովածու»-ի 1937 թվականի հրատարակության մեջ այս երկը տեղ չի գտել, դրա լավագույն ապացույցը կարող է համարվել:

Բայց դարձյալ ի՞նչը կարող էր երիտասարդ բանաստեղծին դրդել հղանալու այդպիսի հանդուգն մի միտք, վերանայելու, այլ մեկնաբանություն տալու Վասակի պատմական նկարագրին, ի՞նչը կարող էր մղում հանդիսանալ այդպիսի մի գործի համար: Այդպիսի մղում է հանդիսացել հավանորեն Նադսոնի «Հուդան», մի երկ, որ այդ տարիներին բուռն վեճեր էր առաջացրել ընթերցողների շրջանում: Փիլիսոփայական պրոբլեմը՝ Չարի մեջ տեսնել բացասող, ժխտող ուժը, գալիս էր, իհարկե, հնից, բայց իր փայլուն արտահայտությունն էր գտել Միլտոնի Սատանայի, Գյոթեի Մեֆիստոֆելի, Լերմոնտովի Դևի մեջ: Հիշո՞ւմ եք Մեֆիստոֆելի հայտնի խոսքը.

Այն ոգին եմ, որ ամեն ինչ ժխտում է միշտ
Հարկավ տեղին, քանզի ինչ էլ ծնունդ առնի,
Կործանման է լուկ արժանի:

(Թարգմ. Պ. Միֆայելյան)

Բնավ այս մասշտաբով չի վերցված Նադսոնի Հուդան, բայց որ նա հանդես է գալիս առավելապես իբրև մի մեղան-

չող, զղջացող մարդ, — արդեն խախտում էր եկեղեցու կողմից սրբադործված պատկերացումը:

Հովհաննիսյանի թեման այլ է բոլորովին: Աղգային-ռոմանտիկական պիեսները վաղուց արդեն հոգնեցրել էին հայ հասարակությանը կեղծ վարդաններով և նույնքան կեղծ վասակներով. դրանց խոսքը բեմից բազմիցս կրկնված հայրենասիրական ճառեր էին. բացակայում էր ինքնատիպ միտքը, չկար կենդանի մարդը:

Ահա՛ թե որտեղից էր գալիս Վասակի կերպարի նոր մեկնաբանման պահանջը նաև նեղ, ստեղծագործական առումով: Նադսոնի «Հուդան» գրական առիթ էր սոսկ, ուրիշ ոչինչ, թեև մեր բանաստեղծը մի քանի տող նույնիսկ փոխադրում է՝ Հուդայի խոսքերը ղենելով Վասակի բերանը:

Այսպես, անքնությունից շարշարվող Հուդայի աչքի առջև կանգնում է Հիսուսի տեսիլքը:

Все тот же призрак роковой
Встает во мраке, как живой!

Հովհաննիսյանի մոտ, Վասակի աչքի առջև կանգնում է հայրենիքի պատկերը:

Ահա կենդանի դու մի կշտամբանք
Կանգնած առաջիս, պրսակըդ փետած...

Նադսոնի Հուդան չի դիմանում այդ տեսիլքին և բացականչում է.

Прочь, непорочное виденье,
Уйди, не мучь больную грудь!..
Дай хоть на час, хоть на мгновенье
Не жить... не помнить... отдохнуть...
...Твой взор мне душу разрывает...
Уйди... исчезни... не гляди!..

Նման բացականչություն է դուրս թռչում և Վասակի բերանից.

Հեռո՛ւ աչքիցըս, տաղտուկ տեսիլներ,
Մերունի կուրծքս դըժոխք դարձրիք.

Կամ՝

Եվ ևս... ա՛հ, թո՛ղ ինձ, շար հիշողություն...

Եվ կամ՝

Ա՛խ, հանգիստ թող ինձ, տեսիլ սոսկալի...

Եվ ապա՝

Հեռո՛ւ ինձանից, թշվառ ուրունե՛ր...

Մի զուգահեռ ևս.

И на челе венец терновый,
Венец страдания лежит!

Եվ բոլորեցին տանջանքի պլսակ
Ալևոր դիտիդ...¹⁷

Այս և մյուս նմանությունները չեն խանգարել, որ Հովհաննիսյանը տա բոլորովին ինքնուրույն, խորապես մտածված մի գործ, և եթե նշեցի տող առ տող, ապա սոսկ դադափար տալու համար, բայց առավելապես՝ ցրելու այն թյուր պատկերացումը, որ կարող է ստացվել «խիստ ազդվել է» արտահայտությունից: Խոսքը միայն և միայն գրական մղումի մասին է, ուրիշ ոչինչ:

Հովհաննիսյանի վասակը ոչ թե ի տարբերություն, այլ հակառակ իր նախատիպերի¹⁸, ճշմարիտ դրամատիկ կերպար է: Քանիևրորդ անգամ նա վերաքննում, վերանայում է իր արարքը, որ ամբողջ կյանքում փայփայած մտածումների ու ծրագրերի արդյունք էր և ոչ թե պատահականորեն ծնված գաղափարի. ճիշտ է, եղել ինքն արդյոք, թե՞ սխալ: Նա մերթ զղջում է, արտասվում դառնորեն, մերթ զայրանում է, հետ մղում իր երեսին նետված «դավաճան» մակդիրը, պարզաբանում, նորից է բացատրում, վերստին է հիմնավորում իր

17 С. Я. Надсон, Стихотворения, СЛБ, 1888, էջ 29—34:

18 Հիշենք թեկուզ Ալիշանի «Դատաստանի վասակա մատնչի» պոեմը: «Նվազր», Գ պրակ, Վենետիկ, 1867, էջ 129—143:

արարքի շարժառիթները, սուբյեկտիվորեն նա չի ընդունում, որ հայրենադավ է, բայց ընդունում է, որ այդպես է ստացվել, հենց իր կամքից անկախ: Եթե այդպես է, ուրեմն իսկապես դավաճան է:

Եվ ահա նրա շարժրկված մտքի, հիվանդագին երևակայության առջև բարձրանում կանգնում է արյունոտ սուսերը, ճիշտ ինչպես այն կանգնում է Մակբեթի դիմաց խնջույքի տեսարանում. նրան փոխարինելու է դալիս ավելի սարսափելին՝ հայրենիքի տեսիլքը:

Հեռո՛ւ աչքիցըս, արյունո՛տ սուսեր,
Եվ դո՛ւ, անողո՛րմ, թշվա՛ռ հայրենիք:

Նա երջանիկ կհամարեր իրեն, եթե հայրենիքի անեծքը իր գլխին ընկներ մահառիթ կռվում, պղտոր Տղմուտի ափին...

Իսկ այժմ անջատված արևի շողից,
Հեծում եմ մենակ բանտումս խավար,
Գործած հանցանքըս,—ըստվեր թունալից,
Մի օձ է խայթող իմ հոգու համար...

Դարձյալ ու հավերժորեն նույն հարցը.

Բայց ինչո՞ւ, ինչո՞ւ, մի՞թե այլոց պես
Քեզ, իմ հայրենիք, չըսիրեց Վասակ...

Բայց շուրթերը դեռ չեն ավարտում հարցը, երբ միտքը կայծակնապես տալիս է պատասխանը.

Ո՛չ, ոչ. ես չի խեղճ, անըրշտն ճճի,
Արժանի էլ չեմ լինել քո ոտքին
Կռխնելու հողը... անեծք դարերի,
Ես օրինակ եմ գալոց սերունդին
Իբրև շարագործ, որից գթառատ
Երկինքն էլ արդեն դարձրել է երես...

Բայց ուրացողն էլ մարդ է: Եվ հեղինակն իր հերոսին հիշել է տալիս առտնին պատկերներ. կնոջը, երեխաներին, սիրելի... Այժմ ի՞նչ են մտածում նրանք իր մասին:

Բայց սրանք տրամադրութեան (և մտքի) սրընթաց անցումներ են: Հաջորդ դրվագում մեր առջև է կանգնում արդեն վասակատիպ Վասակը: Մտային այս լլկումները նրա մեջ ոչինչ էլ չեն փոխել. նա գտնում է, որ հայրենիքն ի վերջո ճիշտ չի վարվել՝ դուրս գալով Պարսկաստանի դեմ.

...Սնրա՛ղդ հայրենիք,
Արյունդ հոսում էր հեղեղի նման,—
Դու նոր վերբերով մի՞թե հարություն
կամեցար առնել.... երեսիդ վըրան
Դեռ չէր ցամաքիլ արտասվաց առուն—
Մի ժրպիրհ ճակատ դու գոռ վըտանդին
ճուլց տըվիր անահ: Եվ ի՞նչ. փոխանակ
Օրոր ասելու նիրհող գաղանին,
Սոսկալի մարտի դարկեցիր կոշնակ...

Հետո պատկերները խառնվում են. ճակատամարտի տեսարանն անցնում է ընդհանուր պլան, . տեղի տալով դարձյալ երեխաներին, հետո նորից խոհ-տանջանքներ, որոնք և հանում են վերջնական դատավճիռը.

Ես—ապուշ մատնիչ, բաժինըս—տանջանք,
Այս գերեզմանում հավիտյան փակված:

Մի վերջին ճիշ ևս. եթե մատնիչ, ապա թող սեփական սուրը պատռի իր կուրծքը, արյունով լվանա ճերմակ հերքը և ճակատին դնի անեծքի կնիքը.

Թող դարերն անցնեն, աշխարհն իմանա,
«Անարգ Վասակը մատնեց հայրենիք»...

Նյութը ինքն է հուշում այն հարցը, թե ինչ հիմք է ունեցիլ բանաստեղծն իր ձեռքի տակ այսպիսի մոտեցում հանդես բերելու համար: Նրանից հետո միայն Գարագաշյանը, իսկ ավելի ուշ՝ Ադոնցը փորձեցին արդարացնել Վասակի դիրքը: Հովհաննիսյանը չէր կարող ծանոթ չլինել դրանցից կարևորներին: Սակայն ամբողջ խնդիրն էլ այն է, որ այդ աղբյուրները նրա համար վճռական նշանակություն չեն ունեցիլ հենց այն պատճառով, որ մեռ հեղինակը չի արդարացնում Վասակ

ֆաղաֆագետին, նրա վարած օրինատացիան, չի համարում
նրան «հեռահայաց հայրենասեր, իրատես ֆաղաֆագետ»:
Պատմաբան Ադոնցը համաձայն էր բանաստեղծ Հովհաննի-
սյանի հետ, քանի որ սխալ էր ըմբռնում նրան, բայց Հովհան-
նիսյանը Ադոնցի հետ համաձայն լինել չէր կարող:

«Սյունյաց իշխանը» սխալ շհասկանալու համար պետք է
նկատի ունենալ սրա հետ սերտորեն կապված «Տղմուտ» բա-
նաստեղծությունը, գրված պոեմից ընդամենը 10 օր առաջ՝
1887 թ. փետրվարի 7-ին:

Ավարայրի ճակատամարտը Տղմուտի ափին հեղինակը
համարում է հայ ժողովրդի պատմական մեծագույն սխրա-
դործությունը: Այստեղ է, որ հառնեց հայերի ազատասիրա-
կան մեծ ոգին, ոգին ամբողջ ժողովրդի, ինչպես անվանի,
նույնպես և անանուն քաջերի, ինչպես արանց, նույնպես և
կանանց:

Նորա գըլուխ շրտվեցին բռնության,
Ջրծախեցին նորա խիղճը և ամոթ,
Ազատության երկրպագու կանգնեցան,
Հավասարով փառքի լուսույն անաղտու:

Իսկ ովքե՞ր ծախեցին «խիղճ ու ամոթ», հիթե ոչ հենց
Վասակն ու վասակյանները, որոնք ապստամբության վճռա-
կան սլահին անցան թշնամու կողմը, սուր բարձրացրին հայ-
րենիքի վրա: Մինչ Վարդանանք էին, որ

Եվ անթառամ դարդարվեցան պըսակով,
Անմահացավ այն վեհ հոգին արության,
Եվ հայրենյաց կյանք տվեցին արյունով
Ահեղ մարտի դաշտում հայ մարդ, հայ կուսան:

Բայց այս բանաստեղծության պաթոսը այլ է բոլորովին.
նախնյաց մեծությունն ու փառքը հիշելով՝ ցույց տալ ժամա-
նակակից սերնդի ապիկարությունն ու խեղճությունը:

Դո՛ւք ինչ արիր, դուք, փառավոր նախորդաց
Ստրուկ ծընած, անփառք սընած զավակներ:

Հայ սար, հայ գետ, հայ դաշտորայր շունչ առած,
Պիտ ամօթով այրեն ձեր սև երեսներ:

Ո՛չ, կասկածել Հովհաննիսյանի հակավասակյան լինելու վրա, նշանակում է սրբապղծություն կատարել: Դա նշանակում է նաև գլխիվայր պատկերացնել նրա պատմական հայացքները: Պատմության մեջ անհատի դերի նկատմամբ ունեցած իդեալիստական հայացքը չէր խանդարում նրան ինտուիտիվ կերպով ըմբռնել ժողովրդի վիթխարի դերը ազատագրական ազդպիսի պատերազմների ժամանակ: Յդիշեին սրբացնող մեր բանաստեղծը շատ լավ էր-ըմբռնում, որ դավաճանի հաղթության դեպքում հայերը թերևս որոշ ժամանակ ունենային ուժեղ, կենտրոնացած պետություն (վերը հիշատակված «Ծայրագույն իշխանության սկզբունքը և նախարարությունը հին Հայաստանում» հոդվածում նա արդեն մատնանշել էր դրա անհնարինությունը ավատական տնտեսաձևի պայմաններում), բայց նրանք շուտով էլ կդադարեին հայ լինելուց և կձուլվեին տիրող ցեղերի մեջ, և, ընդհակառակը, ժողովրդի կտրուկ, միահամուռ դիմադրության շնորհիվ հաղթեց նրա ոգին, հաղթեց հաղարամյակների համար:

Մինչև մեր օրերը հարատևող այն հայացքը, թե Հովհաննիսյանը վերագնահատում է վասակի նկատմամբ եղած վերաբերմունքը, թե «պոետը լիովին արդարացնում է վասակ Սյունու գործունեության ամբողջ ընթացքը»¹⁹, — քննադատության չի դիմանում բնավ:

Տեսանք արդեն, որ նա տվյալ դեպքում բոլորովին այլ խնդիր էր հետապնդում. ցույց տալ դավաճանին այն պահին, երբ նա փորձում է արդարացնել իր արարքը, դուրս կորզել այդ խոստովանությունը նրա իսկ շուրթերից: Հեղելի այն միտքը, թե մահվան դատապարտվածի վերջին ժամի մտածումները իր համար ավելի թանկ են, քան աշխարհի բոլոր բարիքները, — լիովին հարմար է գալիս այս դեպքին: Հովհաննես Հովհաննիսյանն առաջին գեղագետ բանաստեղծն է հայ

19 Գարեգին Հովսեփյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան, 1957, էջ 205.

իրականության մեջ, որ բացասական հերոսի աշխարհում է դիտում կատարվածը։ Դա գրականության մեջ հազվագեղ գործադրվող հնարանք է, որ հաշտվում է ճշմարիտ տաղանդավոր, գրական վարպետություն ու ճաշակ ունեցող արվեստագետներին միայն։ Քննադատին մնում է շատ փոքր բան, ճիշտ հասկանալ բանաստեղծին։

Այս է ահա Հովհաննիսյանի պոեմի էությունը և ինչ չհասկացան նրա քննադատներից ոմանք ոչ միայն անցյալում, այլև մեր օրերում, հասկացավ մի մարդ, որին և պատկանում է Վասակի դեղարվեստական (և պատմական, իհարկե) ճշմարիտ կերպարն ստեղծելու պատիվը. դա Դերենիկ Դեմիրճյանն է։ Ճիշտ այնպես, ինչպես «Վարդանանքի» ընթերցողները չեն տարակուսում հեղինակի վերջնական դատավրճոյի համար Վասակի նկատմամբ, այդպես էլ չեն տարակուսում այդ մասին «Սյունյաց իշխանի» լրջմիտ ընթերցողները։

«Սյունյաց իշխանը» մեր բանաստեծի՝ պոեմի ժանրին պատկանող միակ գործը չէ։ Նա ունի նաև այլ պոեմներ, գրված ստեղծագործության վաղ շրջանում, հրապարակված հեղինակի մահից հետո միայն։ Այս աշխատության ծրագրից դուրս է դրանց քննարկումը. ասեմ միայն, որ ընդհանուր առմամբ պոեմի ժանրում Հովհաննիսյանի արվեստը չհասավ այնպիսի բարձրության, որպիսին դրսևորվել էր լիրիկայի բնագավառում։ Էպիկական ժանրը սպասում էր դեռ իր իսկական վարպետին։

Առաջինը դրանցից, «Փինաչի», արևելյան մի զրույցի չափածո շարադրանք է սոսկ (1880, օգոստոս)։ Նույն թվականին նա գրի է առնում սյուժետավոր մի ուրիշ չափածո էրկ, որ հրապարակվեց «Քերիմը և Նազլուն» խորագրով (1880, նոյեմբերի 2)։ Սա ևս թույլ գործ է, և ցույց է տալիս միայն պատանի բանաստեղծի ձգտումը՝ վարժեցնել զրիչը, դուրս գալ կաշկանդվածությունից, նկարագրել ոչ միայն բնությունը, այլև մարդկանց։ Այդ նկարագրությունները դեռ շատ են ընդհանուր, գրքային, բնավորությունները չեն էլ ուրվա-

գծվում: Մի զգալի քայլ առաջ է «Բագրին» (1882, դեկտեմբերի 20—21). տողերն այստեղ ամրացնել են զգալապես, արդեն նշմարվում է բնավորության գծագրելու ձիրք, թեև դարձյալ սյուժեն արտաքին դեպքերի վրա է կառուցվում, բայց ոչ ներքինի, ոչ հոգեբանության:

Իսկական պոեմ դառնալու տվյալներ է ունեցել «Հակոբ Դուրյանը» (1883, մարտի 23): Այս պոեմի մասին առաջին հիշատակությունն արել է ինքը՝ Բանաստեղծը Յուրի Վեսելովսկուն գրած պատասխան նամակում: Խոսելով Պուշկինի և Լերմոնտովի մասին, նա գրում է. «Դեռևս Լադարյան ճեմարանի նախ, «Եվգենի Օնեգինի» նմանությամբ ես գրել եմ (երբեք, իհարկե, որևէ տեղ չտպագրված) մի ամբողջ պոեմ»²⁰: Ինքնագիրն անավարտ է և անվերնագիր: Վարժ գրված ձևագիրը, ջնջումների ու փոփոխությունների սակավությունը ցույց է տալիս, որ հատվածն ունեցել է և իր սեագրությունը, որ մեզ չի հասել: Բանաստեղծն իր երկը նախապես օկտավների չի բաժանել, քանի որ դրանք չեն անջատված բաց թողնված տողերով: Այդ բաժանումը նա կատարել է հետո, հատուկ պայմանական նշանով, ի վերջո նկատեմ, որ ամբողջ պոեմն սկսվում է «Մասն Ա» նշումով:

Բանաստեղծի թղթերի մեջ պահպանվել է պոեմատիկ մի երկի սեագրություն ևս, որ Ռուբեն Զարյանը հրատարակել է «Հատված» խորագրով: Քանի որ իր թեմայով սա շատ նման է «Եվգենի Օնեգինի» հետևությամբ գրված «Հակոբ Դուրյան» պոեմին, ուստի և հիմք է տվել հրատարակչին կարծելու, որ եթե նրա անմիջական շարունակությունն էլ չէ, ապա, համեմալն այն դեպք, մասերից մեկն է: Այն հանգամանքը, որ դրանցից առաջինը օկտավներով է հորինված, երկրորդը՝ վեցյականներով, մի փոքր անհավանական է դարձնում այս վարկածը, նամանավանդ, որ «Հակոբ Դուրյան» պոեմի հերոսը հայրենի տուն է վերադառնում հավանորեն Թիֆլիսից (քանի որ ա-

20 Ю. Веселовский, Русское влияние в современной армянской литературе, М., 1909, էջ 19:

վարտում է գիմնազիական դասընթացը), իսկ «Հատվածի» հերոսը՝ հյուսիսից՝ ուրեմն Մոսկվայից կամ Պետերբուրգից, որտեղ նա անց է կացրել մի քանի տարի: Անվիճելի է թվում միայն այն, որ երկու դեպքում էլ երիտասարդ հեղինակը (մասամբ Շահադիդի և մասամբ Բայրոնի ազդեցությամբ) ցանկացել է մշակել մի թեմա, որ կենսագրական հանգամանքներով չափազանց մոտ է եղել իր սրտին:

Այսպիսին է ընդհանուր պատկերը այն գործերի, որոնք մշակվելու դեպքում պետք է մոտենային պոեմի ժանրին: Բանաստեղծը շարունակեց այդ փորձերը, հրաժարվեց այն ժանրից, որտեղ գրիչը բռնադատված էր զգում իրեն: Նրա տարերքը՝ քնարերգութունն էր:

Ստեղծագործական կարգի ուշագրավ մի մանրուք. «Սյունյաց իշխանը» բանաստեղծը գրել է 1887 թվականի փետրվարի 17-ին: Ճանաչելով նրա աշխատանքի ոճը, կարող եմ պնդել՝ մեկ շնչով, շրնգմիջվող ժամերի ընթացքում: Թվում է, դրանից հետո նա պետք է հանգստանար, սպասեր հաջորդ մակընթացությանը: Բայց ահա մյուս օրը նա հորինում է իր սքանչելի բալլադը՝ «Արտավազդը»:

Արտաշեսի որդի Արտավազդի անվան շուրջը հյուսված առասպելի մասին, խորենացուց բացի, խոսում է և Եզնիկը, ըստ որում սրանք բոլորովին տարբեր բնույթ ունի: Եթե առաջին տարբերակում Արտավազդը իր շար, դաժան ու մոլեգին բնավորության պատճառով փակված է Մասիսի այրերից մեկում և հավատարիմ գամփոռների միջոցով ուզում է ազատվել շղթաներից՝ կործանելու աշխարհը, ապա Եզնիկի պատմածի համաձայն Արտավազդը ներկայանում է իբրև թագավորազգի կամ դյուցազն և հայերը նրան սպասում են, որ ելնի և տիրի աշխարհը:

Ասել, թե ժողովրդի մեջ ավելի տարածված և մինչև XIX դարը հարատևածը խորենացու պատմածն է, դեռ չի նշանակում պատասխանել այն հարցին, թե ինչու գրական մշակման էր ենթարկվել այդ և ոչ թե մյուս պատումը. արվեստագետը գրական ազդեցություններից կարող էր ծանոթ լինել երկու պա-

տումներին էլ, նույնիսկ ճշտել դրանք այդ աղբյուրներով:
Հովհաննիսյանն առաջինը չէր ձեռք զարկում այդ նյութին.
Նրանից էլ վաղ Արտավազդի առասպելը մշակել էին Բաֆֆին
ու Շահազիզը: Բայց ահա Շահազիզը, անդրադառնալով այս
առասպելին, վերցրել է հենց Նզնիկի պատումը:

Ահա վերջին տողերը.

Որբա՛ն երկյուղած զգացումներով,
Աղոթք շրթունքին, դողդոջ ոտներով
Մոտեցել է քեզ հայ ազգի որդին,
Որպես այցելու խեղճ Արտավազդին:
Կրժեցե՛ք, շներ, ժանգոտ շղթաներ,
Թող լույս տեսանե անիծյալ ժառանգ.
Այժմ Հայաստան շունի գարրիններ,
Որ զորանային սոսկալի կապանք²¹:

Բաֆֆին շարադրում է ավանդությունը առանց որևէ
կրքի. թեև նրան համարում է քաջ, բայց էլի արդարացի է
գտնում հոր անեծքը, ուրեմն՝ նրա փառամոլ լինելը: Բա-
նաստեղծությունից այն տպավորությունն է ստացվում, սա-
կայն, թե Արտավազդի մոտ աշխարհն հիմն ի վեր ավերելու
վճիռը անարդարացի կերպով շղթայվելուց հետո է կայաց-
վում²²:

Միանգամայն այլ մոտեցում է հանդես բերել Հովհան-
նիսյանը: Նա հետևել է արդեն խորհնացուն, կամ, որ նույնն
է, էմինին²³:

Բայց ո՞րն է բուլլադի իդեան, ի՞նչ էր հետապնդում մեր
հեղինակը:

Քանի որ Արտաշեսի որդի Արտավազդը դավերով ու
սպանություններով, նաև եղբայրական արյան գնով էր դար-
ձել առաջին անձը պետության մեջ թագավորից հետո, քանի
որ նախանձում էր հորը նույնիսկ սրա մեռած վիճակում, այդ
իսկ պատճառով նրա անեծքի ուժով դատապարտված էր հա-

21 Սմբատ Շահազիզ, Երկեր, 1961, էջ 166:

22 Բաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, էջ 44—45:

23 Մկրտիչ էմին, Վեպր հնոյն Հայաստանի, Մոսկվա, 1850, էջ 39—40:

վերժ տանջվելու Մասիսի խորխորատներում, իշխանատենչության ու փառասիրության այդ սիմվոլը, մերժված ոչ միայն հարազատներից, այլև ժողովրդից,— այդ Արտավազդը չէր հանդստանալու աշխարհ դալով, մինչև որ չկործաներ այդ աշխարհը: Ժողովուրդը, որ հավատում էր Բարու վերջնական հաղթանակին, գիտեր միաժամանակ, որ սարսափելին այն շարությունը չէ, որ մեզ հետ է և մեր շուրջը, այլ այն Չարը, որ փակված է մի տեղ և սպասում է իր ժամին՝ ավերելու կյանքը: Եթե նրա շղթաների ամրությունը կախված է դարբինների սալից ու մուրճից, ուրեմն թող առավել զորանան նրանց բազուկները, առավել ամրանան շղթաները:

Սակայն բալլադը, պահպանելով հանդերձ ավանդականի և առասպելականի կորիզը, պետք է ունենա և արդիականության կնիք, հասկանալի լինի նաև ժամանակակից ընթերցողին:

Վարպետությունն այստեղ այն է, որ այդ տենդենցը մերկ շարտահայտվի, այլ թաքցվի որքան հնարավոր է խոր, ընկալվի իբրև երկի վերջնական իդեա: Հենց դրան էլ հասել է մեր բանաստեղծը: Նրա բալլադը չի կարելի մեկնաբանել՝ վկայակոչելով ժամանակի հասարակական-քաղաքական իրադարձությունները, բայց նա ընկալվում է հենց իբրև բողոքի և ցասման արտահայտություն և՛ այն շարության դեմ, որ կա, և՛ այն Չարի դեմ, որ սպառնում է մարդկային ցեղին:

Եվ անդոր շարության քո կուռ հարվածներ
Դեռ պիտի փշրվին մեր մուրճի տակին—
Մենք սպասում ենք դեռ ևս գեղեցիկ օրեր,
Դեռ հաշտ է երկինքը մեղսոտ աշխարհին:

Բայց եթե քարացած՝ մենք չենք լսելու
Նոր կյանքի կոչն հուժկու, և վերածնության
Սրբարար ավազան մեզ չէ փրկելու,—
Արտավա՛զդ, փշրվի թող մեր կուռ կրոն:

Նոր կյանքի ուժգին տենչի մեջ է բալլադի պաթոսը, վերածնության պահանջի, խոր հավատի.

Բայց ո՛չ, հավատում ենք դեռ մենք փրկության,
 Մեզ մի նոր երկնքից նոր լույս կըբացվի.
 Եվ տեսնում ենք ահա արդեն ծիածան
 Մենք ազատ, լուսավոր մի նոր վիճակի...

Առասպելի խուլ բողոքը շարության դեմ ընդհանրապես
 բանաստեղծի գրչի տակ ստացավ նոր, թարմ բովանդակու-
 թյուն. բողոք նաև եղած շարության դեմ, այն կապանքների
 դեմ, որի մեջ գտնվում է Արտավազդին կապանքների մեջ
 պահող ժողովուրդը...

Անցնենք «Վահագնի ծնունդին»:

Վահագնի առասպելը շատ է հայտնի, մանավանդ թե՛
 հիմնավորապես ուսումնասիրված, նրա մասին նախնական
 դատողություններ անելու համար: Մեր բանաստեղծն այստեղ
 օգտագործման այլ եղանակի է դիմում միանգամայն: Եթե
 մեզ հասել է Արտավազդի առասպելի բովանդակությունը
 միայն, ապա այս դեպքում, մեր Քերթոզահոր շնորհիվ, պահ-
 պանված է և երգի մի փոքրիկ հատված՝ ընդամենը ինը տող:

Ահա այն.

Երկնէր երկին, երկնէր երկիր,
 Երկնէր և ծովն ծիրանի.
 Երկն ի ծովուն ունէր
 Եւ զկարմրիկն եղեգնիկ.
 Ընդ եղեգան փող ծուխ ելանէր,
 Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր.
 Եւ ի բոցոյն վազեր խարտեաշ պատանեկիկ.
 Նա հուր հեր ունէր.
 <Ապա թէ> բոց ունէր մօրուս,
 Եւ աշրունքն էին արեգակունք:

Այս հատվածը բերելուց հետո Խորենացին ավելացնում
 է. «Զայս երգելով ոմանց փանդռամբ, լուաք մերովք իսկ
 ականջօք: Յետ որոյ և ընդ վիշապաց ասեին յերգին կռուել
 նմա և յաղթել. և կարի իմն նմանագոյնս զՀերակլեայ նա-
 հատակութիւնսն նմա երգէին»²⁴:

24 Մովսես Խորենացի, Պատմություն հայոց, Ա, էջ 31:

Հովհաննիսյանը չի վերցնում Վահագնի ամբողջ առասպելը. բաց է թողնում նրա կռիվը վիշապների դեմ (որ, ի դեպ, սերտորեն կապվում է աստվածների ծննդի հետ), էլ չեմ խոսում Հարդագողի ճանապարհի առաջացման դրվագի մասին, որ պատմում է Անանիա Շիրակացին: Ահա թե ինչու նա իր լեզենդին տվել է «Վահագնի ծնունդը» խորագիրը:

Հովհաննիսյանն այս բանաստեղծությունը բաժանել է երկու մասի. տաղաչափական տեսակետից բարդ կաղմություն ունեցող առաջին մասը՝ հենց ծնունդն է, երկրորդը՝ դրա տպավորությունը և տիրող ցնծությունը:

Այս առաջին մասն իր հերթին տրոհված է տաղաչափական տեսակետից հինգ հատվածիկի. առաջին քառյակը յամբական երկանդամ յոթվանկանի ոտանավոր է, հանգուլորված խաչմերուկ դասավորությամբ. երկրորդ հատվածը՝ յամբ-անապեստյան երկանդամ տասվանկանի երկատող է. երրորդը՝ յամբական երկանդամ իննվանկանի ոտանավոր է՝ նույնպես խաչմերուկ դասավորությամբ հանգավորված. չորրորդ՝ յամբական միանդամ չորսվանկանի երկատող է և վերջապես հինգերորդը՝ յամբական երկանդամ ութվանկանի երկատող է:

Ելնելով վիպերգի ոգուց, բանաստեղծը տարբեր շափեր է բանեցրել՝ հաղորդելու լարվածություն, հանդիսավորություն և կտրուկ արագություն, քանի որ բնագիրն էլ հյուսված է բարդոտնյա խառն ոտանավորով: Խոսելով գուսանական երգերի տաղաչափության մասին, Աբեղյանը գրում է.

«Կատարյալ երաժշտություն չունեն այդ երգերը, բայց ունեն որոշ ութմ: Այստեղ գտնում ենք արձակին շատ մոտիկ ազատ ոտանավորի մի ձևը, պարզոտնյա խառն ոտանավորը, որ հատուկ է մեր մի շարք հին հոգևոր երգերին, և մի քանի ժողովրդական վիպական երգերին, ինչպես և «Սառնա Ծռերին», վերջինիս թե երգված և թե պատմված մասերի մեջ: Տողերի մեջ վանկերի թվի նույնությունն անհրաժեշտ չէ: Բայց Վահագնի երգի մեջ առանձնապես գտնում ենք տողերի որոշ շափակցություն, ինչպես լինում է բարդոտնյա խառն ոտա-

նաւորների մեջ: Առաջին երկու տողերը, որոնք իրար զուգահեռական են, կշռվում են 5-րդ և 6-րդ տողերի հետ, որոնք նույնպես իրար զուգահեռական են. իսկ 3-րդ և 4-րդ տողերը, որոնք մի ամբողջութուն են կազմում, կշռվում են 7-րդ և 8-րդ տողերի հետ, որոնք նույնպես մի ամբողջութուն են կազմում: Վերջընթեր տողի «ապա թե» բառերը երգինը չեն, որով իրար հանդիպում են համակշիռ կերպով՝ հետևյալ երկու տողերը.

«Նա հուր հեր ունէր,
Բոց ունէր մօրուս»:

Եւ վերջապես՝ վերջին տողն ինքն իր մեջ հանդական հանդիսութեամբ կազմում է մի առանձին միութուն.

— «Եւ աշկունքն էին արեգակունք»:

Մյուս կտորները, հարկավ, այսպիսի հորինվածք չունեն ու լոկ պարզոտնյա խառն ոտանավորներ են տողերի ազատ դասավորութեամբ»²⁵:

Բանաստեղծության երկրորդ մասում նկարագրվում է հրեղեն այն միջավայրը, որի մեջ ծնվում է պատանյակը: Եւ մրրիկը, և ծովը կարող են վերջապես դադար առնել. ահա թեաւոր, հրահեր բաշով նծույզն հեծած՝ երկինք է սլանում երկնածինը: Ամբողջ ոտանավորի մեջ «հուր» բառը (առանձին կամ բարդված) գործածվում է 5 անգամ, «բոցը»՝ նույնպես 5 անգամ, «Ծովը»՝ 7 անգամ: Հիանալի՝ դաշնակավորում. չէ՞ որ Վահագնը ծնվում է ծովից, որ է երկինքը. նա մի կրակ է, զարդարված բոցով՝ բոց մորուքով, հուր շրթունքով, հրեղեն պսակով...

Ի՞նչ ասել այս գործի փիլիսոփայական իմաստի մասին: Դա նույնքան է թարմ ու գեղեցիկ, հավերժորեն թարմ ու մրշտապես գեղեցիկ, ինչպես և Պրոմեթեոսի առասպելը: Այդ

²⁵ Մանուկ Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, Գիրք առաջին, 1944, էջ 69:

ադամանդի կտորը, վարպետի ձեռքում հղկվելով, բոցավառ-
վեց նոր բոցով, վարակելով ընթերցողներին վիթխարի հա-
վատով դեպի այն ծնող ժողովրդի ապագան: Ամբողջ երկը
ցնծագին մի գովք է ծնունդի, կյանքի, արևի: Այդ ցնծությունը
վարակում է և մեզ. մենք էլ, Վահագնին. դիմավորողների
համան, ուզում ենք բացականչել.

Երեսըդ ծածկի՛ր համեստ շղարշով,
Տես, ո՞վ է գալիս, և դու, հո՛ւր—արև.
Գլուխդ ալևոր, քաշածին Մասիս,
Դու էլ խոնարհի՛ր, Վահագն է գալիս:
Երկինք ու երկիր և ծիրանի ծով
Ավետում են քեզ, ցավերի դու ծով՝
Ցնծա՛, բյուրվիշապ Հայաստան աշխարհ
Փրկության արև Վահագնիդ տեսար²⁶:

26 Այս բանաստեղծությունը առաջին անգամ լույս է տեսել «Մուրճ»-ի
1904, № 1-ում կրճատված, առանց վերջին չորս տողերի, երկրորդ ան-
գամ, լրիվ «Գեղարվեստ»-ի 1908, № 1-ում խմբագրի հետևյալ ծանո-
թությամբ.

«Այս բանաստեղծությունը, երբ դեռ չէինք վայելում տպագրական
խոսքի ազատությունը, «Մուրճ» ամսագրում լույս տեսավ կրճատված.
այժմ մենք հնարավորություն ունինք տպագրելու լրիվ, յուր ամբող-
ջությամբ »:

ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

Ոչ քե պետք է քառերը քարգմանել,
այլ ուժը և ոգին:

Դ ր ա յ դ ե ն

Թարգմանել, չի նշանակում ուրիշին իր փոխարեն մտածել տալ, այլ թե՛ ուրիշի հետ մտածել ու ապրել: Այդպես պետք է լինի իսկական թարգմանությունը և այդպիսիք են եղել մեր շատ թարգմանությունները նույնիսկ սկզբնական շրջանում: Եվ որովհետև դրանք պատվերի հետևանք չեն եղել կամ եթե եղել են, ապա միայն ներքին պատվերի, ուստի և առաջացել է այն աղատությունը, որ այսօր մեզ առնվազն դարմանք է պատճառում:

Զգալի ժամանակ պետք է անցներ, մինչև որ թարգմանելիք նյութի նկատմամբ ստեղծագործաբար մոտենալու պահանջին ավելանար և նրա արտահայտչական ձևին հավատարիմ մնալու պահանջը: Դասական թարգմանություններով հարուստ այնպիսի մի գրականություն, որպիսին հայ գրականությունն է, վաթսունական թվականներին զգալի աղատություն ցուցաբերեց թարգմանելիք երկերի նկատմամբ, և դա ինքնին հասկանալի է. պետք էր նոր, առաջադիմական գաղափարների պրոպագանդա, ուստի և երկրորդական էր դառնում այն հարցը, թե տվյալ արձակ կամ շափածո երկը որտեղի՞ց է քաղված, ո՞ւմ գրչի գործն է: Ճշգրիտ թարգմանությունը ոչ միայն լուրջ ժամանակ և կուլտուրա կպահանջեր, այլև կդիտվեր իբրև շռայլություն. պետք էր նյութը «հայացնել», հասկանալի դարձնել հայ ընթերցողի համար:

Շատ են դեպքերը, երբ մամուլում լույս են տեսել դեղարվեստական երկեր, միայն թարգմանչի անվան հիշատակությամբ, երբեմն նույնիսկ՝ առանց որևէ հիշատակության:

Այսպիսի դեպքերում խոսք չէր կարող լինել թարգմանության ճշտության ու հարազատության մասին. փոփոխման կարող էր ենթարկվել ամեն ինչ, և՛ վերնագիրը, և՛ շափը (եթե բանաստեղծություն էր), և՛ անունները, գործողության վայրը և այլն: Կլասիկ նմուշներ են հանդիսանում Աբովյանի թարգմանությունները: Նույնը կարելի է ասել Նազարյանի, Նալբանդյանի, Պատկանյանի, Դոդոխյանի, Շահազիզի որոշ գործերի մասին: Առաջացավ թարգմանության մի տեսակ, որի համար ավելի հարմար է դալիս փոխադրություն տերմինը: Եթե նրկատի ունենանք, որ այդ թվականներին խիստ ընդունված էր նաև նմանությամբ գրելը, — ապա մենք կունենանք ոչ ինքնուրույն երկերի երեք տեսակ. թարգմանություն (արդի իմաստով), փոխադրություն և նմանությամբ ստեղծված երկ:

Նմանությամբ ստեղծված շափածո երկ ենք համարում այնպիսի ոտանավորը, անկախ նրա ժանրից, որտեղ վերցրված է ոչ միայն կոնկրետ դադափարը կամ պատկերը, այլև ձևը, տրամադրությունը և այլն: Դա սկզբնականի (նույն կամ օտար լեզվով գրված) մի նոր վարիանտն է՝ հարմարեցված մոլյալ պատմական կամ գրական պայմաններին ու լեզվին: Հեղինակը՝ երբեմն նշում է աղբյուրը, երբեմն չի նշում, երբեմն հիշում է, որ նմանություն է, երբեմն այդ էլ չի անում:

Փոխադրության մեջ փոխադրողի վաստակը իսկական հեղինակի համեմատությամբ ավելի է նվազում. նա համարյա թի թարգմանիչ է արդեն, բայց շատ ազատ իրավունքներով. կարող է, ինչպես ասվեց, փոխել գործողության վայրը, գործող անձանց անունները, ավելացնել կամ հանել կտորներ (երբեմն նաև դլուխներ), մի խոսքով՝ շարադրել ինչպես ցանկանում է, բայց պահպանելով հեղինակի ստեղծած գեղարվեստական օրդանիզմը: Այս դեպքում ևս հեղինակի անունը կարող է նշվել, կարող է և բաց թողնվել, նայած այն պարբերականի բնույթին, որտեղ լույս է տեսնում:

Թարգմանական արվեստի դարգացումը չի ընթացել փոխադրությամբ ու նմանությամբ ստեղծված երկերը դուրս մղելով. դրանք եղել են և կան այժմ էլ: Տարբերությունն այն

է միայն, որ այժմ գրական էթիկան պահանջում է հստակորեն որոշել թարգմանութեան տեսակը կամ օգտուելու սահմանները, անպայման հիշատակել այն հեղինակի անունը, որի մտահղացումն ընկած է տվյալ երկի հիմքում: Վաթսունական թվականներին այդ էթիկան մեզ մոտ իր իրավունքների մեջ չէր մտել դեռևս:

Այդ է պատճառը գլխավորապես, որ դժվարութեամբ էր ըմբռնվում ճշգրիտ, ամեն տեսակետից կատարյալ թարգմանութեան պահանջը:

Ի՞նչ պայմաններ էին առավել անհրաժեշտ դրա համար շափածոյում:

Նախ, բնագրի մի տողը նույնպես մի տողով արտահայտելու պայմանը: Սա մի հարց է, որ մշտապես դրադեցրել և դրադեցնում է մեր (և ոչ միայն մեր) թարգմանիչներին, անկախ նրանց տաղանդից ու վարպետութեան աստիճանից: Իր հերթին սա կապված է երկու լեզուների բնույթի, տաղաչափական սխեմաների և այլ խնդիրների հետ:

Ապա, հնարավորութեան սահմաններում տաղաչափական նույն միավորով արտահայտելու ցանկութեանը: Ոչ բոլոր լեզուներում և ոչ բոլոր գեպքերում է այս պահանջը կիրառելի, բայց իդեալական թարգմանութեանը այն է համարվում, որ պահպանում է բնագրի շափը, կամ համեմատյան դեպք, շատ էլ չի հեռանում նրա բանեցրած շափից:

Այնուհետև, թարգմանել այն լեզվից, որ լեզվով գրված է, կամ, որ նույնն է, խուսափել միջնորդ լեզվից: Չափածոյում սա պարտադիր է, որովհետև նույնիսկ իդեալական թարգմանութունից կատարված փոխադրութեանը ճիշտ այնքան տարբերութեան է տալիս, որքան կտա, եթե այդ թարգմանութունը ետ թարգմանենք նույն լեզվին: Մեր նոր գրականութեան մեջ բազմաթիվ ոտանավորներ կարելի է ցույց տալ, կատարված թարգմանութունից, հիմնականում՝ ոտաներենից: Լավագույն դեպքում դրանք պատկերացում են տալիս ոտանավորի մասին, բայց չեն հաղորդում նրա բույրն ու հմայքը: Եթե կան բացառութեաններ (հիշենք, առաջին հեր-

թին, «Հայաւլաթի երգի» մի հատվածի Թումանյանի թարգմանությունը), ապա դրանք միայն հաստատում են օրենքը:

Չի կարելի ասել, թե մինչև իննսունական թվականները պոետական արտադրանքի մեջ չեն արտահայտվել թարգմանական այս սկզբունքները. դրանց տարրերը գտնում ենք ժամանակի նշանավոր բանաստեղծների և բանաստեղծ-թարգմանիչների՝ Մանուկ Սադաթյանի, Գևորգ Բարխուդարյանի, Հովհաննես Մասեհյանի և մյուսների մոտ, բայց ընդհանուր առմամբ մինչև ութսունական թվականների վերջը պետք է նախապատրաստական տարիներ համարվեն նաև պոեզիայի այս ճյուղի համար: Ռուս և եվրոպական դասական գրողների երկերի վրա փորձվում էր մեր լեզվի հարստությունը, ճկունությունը, նրբությունն ու երաժշտայնությունը, դրվում է և մեր լեզվի տաղաչափության առանձնահատկությունները ճշտելու խնդիրը: Հրապարակախոսության մեջ իր քննությունը բռնած աշխարհաբարը, վեպից հետո, օգտվելով արևմտահայերենի անվիճելի նվաճումներից, դառնում էր նաև պոեզիայի լեզու:

Սկսվում է նոր էտապ մեր գրականության մեջ այս տեսակետից: Թարգմանական ավելի կամ պակաս հաջողված փորձերին հաջորդում են արդեն փայլուն թարգմանություններ բոլոր կողմերից: Ռուսերենից կատարված դասական թարգմանություններին հետևում են նաև թարգմանություններ եվրոպական լեզուներից:

Որպեսզի թարգմանական արվեստը տար իր մեծագույն ներկայացուցչին՝ Հովհաննես Մասեհյանին, լիրիկական պոեզիայի բնագավառում պետք է հայտնված լիներ նաև Հովհաննես Հովհաննիսյանը:

Հիացմունքի է արժանի բանաստեղծի բեղմնավորությունն այս տեսակետից: Նա թարգմանել է անմիջապես ութ լեզվից (ռուսերեն, հունարեն, իտալերեն, ֆրանսերեն, անգլերեն, գերմաներեն, լեհերեն, ուկրաիներեն¹) 43 բանաստեղծի 88

¹ Այստեղ չի մտնում լատիներենը, որ նա իմացել է հիմնավորապես: «Հովհաննիսյանը շատ լավ տիրապետում էր կլասիկ լեզուներին, հունա-

գործ: Հազվագյուտ, նմանը չունեցող օրինակ հայ պոեզիայի պատմութեան մեջ...

Տեսնենք նախ ուսերենի փունջը:

Հանրահայտ է ուս գրականութեան և կուլտուրայի դերը Հովհաննես Հովհաննիսյանի հոգևոր դարգացման գործում: Գրական այն բարձր կուլտուրան, որով միանգամից հանդես եկավ մեր երիտասարդ բանաստեղծը, արդյունք էր ուսական միջավայրի, ուս գրականութեան, մասնավորապես՝ ուսական պոեզիայի: Եթե նա ոչ մի ոտանավոր էլ թարգմանած չլիներ ուսերենից, դարձյալ նրա պոեզիայի վրա կնկատվեր ուսականի ներկայութիւնը ոչ միայն ձևի, այլև ազատասիրական և հումանիստական իդեաների տեսակետից:

Ռուս բանաստեղծներից նա թարգմանել է Պուշկինի, Լերմոնտովի, Նեկրասովի, Յակուբովիչի, Պլեշչեևի, Նիկիտինի և Նադսոնի ոտանավորներից:

Առավել մոտ ու հարազատ են եղել Հովհաննիսյանի սրտին Պուշկինը և Լերմոնտովը:

Պուշկինից նա թարգմանել է «Անավարտ պատեր», «Ո՛վ վարդ աղջիկ», «Պոետին», «Անցած բերկրանքը անմիտ օրերի», «Պոետ», «Թե պատահում է հասարակական», «Աղմըկալից փողոցում», «Զեզ շեմ ափսոսում, իմ դարնան տարիք» ոտանավորները և մի հատված «Ժլատ ասպետ»-ից: Դրանցից ամենավաղը վերաբերում է 1880 թ. սեպտեմբերի 30-ին («Ո՛վ վարդ աղջիկ»), երբ նա անվստահ ձեռքով իր առաջին ոտանավորն էր հյուսում: Այդ և մյուս թարգմանու-

րենին ու լատիներենին, — հիշում է նրա մասին հանդուցյալ Ավետիք Տեր-Պողոսյանը: — Մի տարի հունարենի մեր դասագիրքը Համբարում էր նոր լեզուներից դիտեր ֆրանսերեն, օգտվելու շափ դերմաներեն ու անգլերեն, իսկ նրա ուսերենի գիտութեանն ուղղակի առաստելական էր» (ԳԱԲ, Ավետիք Տեր-Պողոսյանի հուշերը): Ավելացնեմ, որ լատիներենից նա թարգմանել է Հորացիուսի մի ոտանավորը (ԳԱԲ, Հովհ. Հովհաննիսյանի ֆոնդ, բաժին 1, № 7 և 230): Զափածո թարգմանութեանները հունգարերենից, խորվաթերենից, բուլղարերենից և վրացերենից նա կատարել է տողաթարգմանութեանների հիման վրա:

Թյունները պետք է դիտվեն սոսկ իբրև վարժություններ պոետական արվեստի բնագավառում, ուրիշ ոչինչ: Ուշագրավ է, որ նույնիսկ «Անցած բերկրանքը անմիտ օրերի» (բնագրում՝ «Элегия») ստանալորը, Թարգմանած 1884 թ. օգոստոսի 11-ին, նա չի համարել հաջողված, ուստի և չի ղեկեղել 1908 թվականի ժողովածուի մեջ: Թե հետագայում ինչպիսի վարպետության հասավ նա պուշկինյան տողը հայացնելու ուղղությամբ, ցույց է տալիս Թեկուղ «Պոետին» բանաստեղծությունը:

Ահա այդ սոնետը բնագրով և Թարգմանությամբ.

Поэт! не дорожи любовью народной:
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышать суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Պոէտ, սիրուն դու ամբոխի մի՛ տար դին—
Շո՛ւտ կըլուեն արմկալից դրվատներ,
Ծաղի՛ք ու լուսանք Թող չը Թափեն քո գլխին,
Այլ դու մընա միշտ անխռով, աներեր:

Արքա ես դու. ապրի՛ր մենակ: Քո ուղին
Գընա՛ վստահ, ուր որ տանե միտքդ ազատ.
Հասունացրո՛ւ դու պտուղներն հարազատ
Վեհ խոհերիդ, վարձ մի՛ ուզիր՝ քո գործին:

Վարձահատույց և դատաւոր դու ինքդ ես.
Քո գործը դո՛ւ ամենից խիստ կըդատես:
Ինքդ գո՛հ ես, արվեստավո՛ր անաշատ:

Գո՞հ ես. խուժանն հայհոյն՝ թող քո վաստակ,
 Մաղրե բազինդ, ուր վառվում է քո կրքակ,
 Եռոտանիդ գրգռեցրին տղայաբար:

Ինչպես հայտնի է, հիսունական-վաթսունական թվական-ներին գրական պահպանողական շրջանները սխալ ընդունեցին և միտումնավոր կերպով մեկնաբանեցին Պուշկինի այս և այս շարքի մյուս երկու բանաստեղծությունները, հիմնավորելու համար «արվեստը արվեստի համար» իրենց սեական տեսությունը: Բայց այս բանաստեղծությունը այդպիսի հիմք չի տալիս բնավ, չխոսելով արդեն Պուշկինի ողջ ստեղծագործության մասին, որի ամենամեծ ուժը հենց ժողովրդայնությունն էր: Ձևի անդուգական վարպետ Պուշկինի համար երկն արժեք չունեին, եթե դուրի էր գաղափարից: Եվ եթե այստեղ նա դառնում է պոետին, ասելով՝ «Ты царь, живи один», ապա դրանով նա արտահայտում էր իր արհամարհունքը ոչ թե իսկական ժողովրդի, այլ հենց բարձրաստիճան «ամբոխի» նկատմամբ, որը և գովերգում էր նիկոլաևյան իրականությունը:

«Մաքուր արվեստի» գաղափարը օրգանապես խորթ էր ոչ մեայն Պուշկինին, այլև Հովհաննիսյանին: Այդ է ցույց տալիս մասնավորապես այս թարգմանությունը: Հովհաննիսյանը հիանալի է հասկացել Պուշկինին, երբ առաջին տողում գործածված «народный» բառը թարգմանել է «ամբոխ» բառով, իսկ այնուհետև հանդիպող «толпа» բառը՝ «խուժան»-ով: Ժողովուրդը վսեմ հասկացողություն է մեր երկու բանաստեղծների համար էլ. նրանք ժողովրդական մտածողությունը, ժողովրդի իմաստությունը բարձր են դասում ամեն ինչի: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная», — ահա Պուշկինի գեղագիտական սկզբունքը:

Այնտեղ, ուր արցունք, շղթա ու ավեր,
 Ուր լսվում է լուկ հառաչք լալազին,
 Քո քրնարիցը թող ուրախ ձայներ,
 Ո՛վ թշվառ կրգիչ, բընավ չըլավին...

երկրորդում է մեր բանաստեղծը: Այս գաղափարով է տողորված Հովհաննիսյանի ամբողջ ստեղծագործությունը և այստեղ իր ճառագայթների խուրձն ունի ռուսական պոեզիայի արեգակը՝ Ալեքսանդր Պուշկինը:

Լերմոնտովին ևս շատ է սիրել մեր բանաստեղծը, թեև քիչ է թարգմանել: Առաջին գործը եղել է «Մահու հրեշտակը» պոեմը, որի մասին և գրում է Յու. Վեսելովսկուն: Հասկանալի է միանգամայն, որ 1880 թվականին Հովհաննիսյանը բնավ չէր կարող հաղթահարել լերմոնտովյան տողը: Եվ իսկապես, շնայած որոշ հաջողված տողերի և նույնիսկ կտորների, ընդհանուր առմամբ դա թարգմանության մի փորձ է, դարձյալ գրիչը մարդելու, հեղինակի մտածողության եղանակին ծանոթանալու, քան երբեք հրապարակելու համար: Վատ չէ «Ես դուրս եմ գալիս մենակ ճամբու վրա» ոտանավորի թարգմանությունը, բայց սա հրատարակելու համար արժանի չի համարել նա: Ավելորդ է ասել, որ քնարական մեղմ նկարագրի տեր Հովհաննիսյանին ավելի մոտ էր Պուշկինը, քան Լերմոնտովը:

Նեկրասովից մեկ բանաստեղծություն է թարգմանել Հովհաննիսյանը, բայց նույնիսկ այդ մեկ հատիկ ոտանավորով կարողացել է տալ հեղինակի խառնվածքը, նրա դեմքը, նրա գրական ոճը: Դա նրա հռչակավոր «Նոր տարին» է: Թարգմանությունը թեև կատարված է երիտասարդ հասակում (1882 թ. փետրվար), բայց ստացվել է բնագրին համարյա հավասարարժեք մի գործ: Մեր բանաստեղծի արխիվում պահպանվել են դրա երկու ինքնագիր սևագրությունները և մի հեղինակային պատճենը: Նրա ծրագրով դա պետք է մտներ «Բանաստեղծությունների» 1887 թ. ժողովածուի մեջ, սակայն ի շարս այլ գործերի՝ սա էլ է գրաքննությունը արգելում: Առաջին անգամ լույս է տեսել Մարսելում, Մ. Փորթուգալյանի խմբագրած «Արմենիա» թերթի 1887 թ. № 16-ում (մեզ մոտ այն հրատարակվել է 1896-ին, «Արարատ»-ում):

Նույն այդ գրքի մեջ պետք է մտներ և մի ոտանավոր, որ սկսվում է «Անկենդան հովիտ ձյունով սքողված» տողով:

Խորագրի փոխարեն գրված է. «Պ. Ն-ից (Թարգմանություն)»։ Գրականագետ Ա.ս. Ասատրյանի օգնությամբ հաջողվեց պարզել, որ դա ունի հեղափոխական նարոդովոլեց Պյոտր Յակոբովիչն է (1860—1911)։ Ուսանավորի առաջին տողերն իսկ՝

Անկենդան հովիտ ձյունով սըողված
Նվ շուրջը թախիծ, սև, չարագուշակ,

ինքնին խոսում են այն ծանր տրամադրության մասին, որով համակված է հայրենիքի ապագայով մտահոգված բանաստեղծը.

Երկիր հարազատ, այդ քե՞զ կմ տեսնում
Գեղեցիկ դուխդ ալդպես խոնարհած։

Բանաստեղծության թարգմանության տպագրությունը, ինչպես և սպասելի էր, դրաքննությունը թույլ չի տալիս և այն մնում է արխիվում մինչև օրս, երբեք չարժանանալով բանաստեղծի ժառանգության ուսումնասիրողների ուշադրությանը։ Այն առաջին անգամ լույս կտեսնի «Երկերի ժողովածուի» նոր հրատարակության մեջ։

Հովհաննիսյանի մասին ստեղծված գրականության մեջ այն միտքն է հայտնվել, թե նրա վրա մնացուն ազդեցություն է գործել Սիմեոն Նադսոնը², որի համբավի տարածումն, ի միջի այլոց, զուգադիպեց նրա վաղաժամ մահվան, որը և տեղի ունեցավ մեր բանաստեղծի տաղանդի ձևավորման տարիներին։ Ճշմարտությունը պահանջում է ասել, որ իրոք, մի կարճ ժամանակ Հովհաննիսյանը ոգեշնչվել է Նադսոնով, թարգմանություններ է կատարել նրանից («Պոեմ», «Ընկեր իմ, եղբայր, դու վաստակաբեկ եղբայր իմ տանջված», որոնք տպագրված են և «Իմ սերը, մանուկ, քո զարթած հոգում», որ ցարդ անտիպ է)։ Գործեր են դրանք, որոնց մեջ արտահայտված խոհերն ու տրամադրությունները

2 Ю. Веселовский, Русское влияние в современной армянской литературе, 1909, էջ 20.

համընկել են, իհարկե, թարգմանչի տրամադրություններին, բայց այստեղից բնավ չի կարելի եզրակացնել, թե նադսոնը որևէ լուրջ դեր է խաղացել մեր բանաստեղծի աշխարհայացքի, թեկուզ և պոետական վարպետության ձևավորման դործում: Նադսոնի ապրած ինտելիգենտական տխրությունը շատ էր դալուկ այն ժանր իրականության բաղդատությամբ, որի մեջ ապրում էր Հովհաննիսյանի հայրենիքն այդ տարիներին: Մեր բանաստեղծի թախիծը դրքերից չէր դալիս, այլ կյանքից և հենց այդ հանգամանքն էլ հազվագյուտ անկեղծություն ու ջերմություն հաղորդեց նրա պոեզիային:

Դասական լեզուները միշտ էլ Հովհաննիսյանի ուշադրության կենտրոնում են եղել ինչպես ուսումնառության տարիներին, այնպես էլ ուսուցչական գործունեության-ամբողջ ընթացքում: Քիչ է ասել, թե նա սիրել է անտիկ գրականությունը. նա իմացել է այն որպես առաջնակարգ մասնագետ: Հույն գրականության հանճարեղ ներկայացուցիչները նրան գերել են որպես բանաստեղծի: Նա թարգմանություններ ունի հունական դրամատուրգիայի գագաթներ էսքիլոսից և Սոփոկլեսից, հունական պոեզիայի փայլուն ներկայացուցիչներ Սաֆոյից և Անակրեոնից. բայց երկար տարիներ, մինչև իր կյանքի վերջը, նրան տանջելու շափ հետաքրքրել է Հոմերոսը աշխարհաբար թարգմանելու գաղափարը:

«Իլիականի» և «Ոդիսականի»՝ Հովհաննիսյանի կողմից թարգմանելու մտադրության մասին առաջին անգամ իմանում ենք Մկրտիչ Բարխուդարյանին 1889 թվականի հունվարի 20-ին գրած նրա նամակից: Այդտեղ նա խնդրում է ուղարկել իրեն «Իլիականի» և «Ոդիսականի» հունարեն բնագրերը: Ռ. Զարյանը այս երկին նվիրված իր ծանոթության մեջ բերում է. Ստ. Իլսիցյանի դրավոր վկայությունն այն մասին, որ այդ թարգմանությունը պետք է կատարված լինի 1889—1891 թթ.:

«1889—90 թ., մինչև 91 թ. մարտ ամիսը,— գրում է Լիսիցյանը,— ես և Հովհաննիսյանը միասին պաշտոնավարում էինք էջմիածնի ճեմարանում: Մեզ հետ էր և Վարդգես Սուբենյանը, նկարիչը, որը շատ էր հափշտակված Շեքսպիրի

գրվածքներով և փորձեր էր անում նրա ստեղծագործությունները հայերեն թարգմանելու Մեր շրջանում այն համոզմունքն էր տիրում, որ Հ. Հովհաննիսյանը տիրապետելով հունարենին, ամեն հարմարություն ունի տալու Հոմերոսը ընտիր հայերենով: Եվ իրավ. նա այն ժամանակ կարդաց մեզ «Իլիական»-ից իր թարգմանած մի քանի հատվածները. դրա համար օգտվել էր Մխիթարյանների գրաբար թարգմանությունից: Նրա կարդացած հատվածները մեզ այն ժամանակ ավելի ևս համոզեցին, որ մեր ակնկալությունները հիմնավորված էին: Այդ թարգմանությունը նա այնուհետև չշարունակեց և միշտ, մինչև վերջին տարիները, մեր հանդիպումների ժամանակ ամսոսանք էր հայտնում այդ անկատար մնացած իր աշխատության մասին»³:

Կարևոր այս վկայությունը հաստատվում է բանաստեղծի ձեռագրերի մեջ պահպանված մի տետրով, որն սկսվում է Հոմերոսի «Իլիականի» թարգմանությամբ: Ցավոք սրտի, դա մի շնչին մասն է այն հսկա աշխատության, որին ձեռնարկել է մեծատաղանդ բանաստեղծը: Նա թարգմանել է և մշակել ընդամենը 186 տող. բացի դրանից, նա թարգմանել է ևս երկու հատված, որոնք համեմատաբար անմշակ են: Այս հատվածներն ևս առաջին անգամ հրապարակվել են «Երկերի ժողովածուի» 1937 թ. հրատարակության ծանոթություններում:

Չնայած դրան, Գ. Լևոնյանն իր «Գեղարվեստի» 1909 թ. հրատարակած երրորդ գրքի մեջ, տեղեկանքի բաժնում տեղավորում է հետևյալ լրերը.

«Մեր նորագույն գրականության լանդրանիկ դեմքերից տաղանդավոր բանաստեղծ Հ. Հովհաննիսյանը մի քանի տարի առաջ ձեռնարկել էր Հոմերոսի թարգմանության՝ բնագրից, այժմ, ինչպես հաղորդում են մեզ էջմիածնից, պ. Հովհաննիսյանը աշխատում է իր անկատար գործը լրացնել և, վերջնական խմբագրությունից հետո, հանձնել տպագրու-

3 Հովհաննես Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, առաջին հատոր, 1937, էջ 448:

թյան: Մեղ միանգամայն ուրախացնում է սիրելի բանաստեղծի այդ նոր եռանդը, որի հետևանքը կտա մեր գրականությանը մի արժեքավոր սյուրպրիզ՝ ընտիր թարգմանությունը համաշխարհային հռչակ ունեցող այդ կյասիկ ստեղծագործության»:

Ինչպես հաղորդում է Ռ. Զարյանը նույն հրատարակության մեջ, Վեոնյանի այս հայտարարությունը զուրկ է եղել հիմքից: «Գեղարվեստի» խմբագիրը դա արել է բանաստեղծին ոգևորելու համար միայն:

Այն հարցը, թե Հովհաննիսյանն ինչո՞ւ չի շարունակել իր ձեռնարկած թարգմանությունը, իր սպառիչ պատասխանն է դնում 1910 թ. հոկտեմբերի 17-ին բանաստեղծի իսկ գրած մի պաշտոնական նամակում, ուղղված Կովկասի Հայոց հրատարակչական ընկերության վարչությանը: Հովհաննիսյանը, որին Հրատարակչական ընկերությունը «Իլիականը» թարգմանելու առաջարկն էր արել, գրում է.

«Իլիականն» ու «Ոդիսականը» թարգմանելը շատ ազդեցիկ թարգմանիչների համար ամբողջ կյանքի գործ է եղել, համենայն դեպս, ամեն մեկն առանձին մի փանի տարվա յուրջ, հարատև աշխատանք է պահանջում, եթե խոսքը կանոնավոր, գեղարվեստական թարգմանության մասին պետք է լինի և հարկավ հունարեն բնագրից:

Հոմերոսն իմ սիրո առարկան է եղել դեռ աշակերտական նստարանի վրա և համալսարանում. տարիներ հունաց գրականության պատմություն եմ ավանդել ճեմարանում և մասնավորապես Հոմերոսով զբաղեցրել եմ ունկնդիրներիս (մի կարճ ժամանակ նույնիսկ հունարեն բնագրով), վերջապես փորձել եմ թարգմանել աշխարհաբար «Իլիականը» և եկել եմ այն եզրակացության, որ մեր գրական լեզվի արդի միճակը և մանավանդ թե տաղաչափությունը հնարավորություն չեն տալիս այն թարգմանությունը տալու, որ յուր աշխատությունը դնահատող և դիտակցող թարգմանիչը գոհ մնա յուր արածից:

Այս խնդրի մասին երկարաբանելն ավելորդ եմ համարում այստեղ. միայն այսքանը կասեմ, որ եթե այդ հանգամանքն էլ մի կողմը թողնենք, Հոմերոսի թարգմանությունը հանձն

առնողը անշուշտ նյութական հոգսերից ազատ և բացի գրական աշխատանքից՝ ուրիշ ոչ մի գործով չսլաքալող մարդ պիտի լինի, որ կարողանա մի քանի տարվան ընթացքում գլուխ բերել այդ թարգմանությունը, ուրիշ խոսքով, Դուք մի 5—6 տարի առնվազն՝ տարեկան 2000 (երկու հազար) ռոճիկով պիտի ապահովացնենք թարգմանչին, եթե նա յուր ընտանիքի ապրուստը ուրիշ աշխատանքով է հայթայթում, իմ կարծիքով, այս նվազագույն պահանջն է, որ կարող է Հոմերոսի թարգմանության հանձն առնողը Ձեզ առաջարկել: Եթե ես համալսարանն ավարտելուց հետո տարին տասներկու ամիս լծի եզան նման դատապարտված չլինեի իմ աշխատանքին միայն ապավինած ընտանիքիս ապրուստի համար շարժարվելու, ես եթե ոչ ուրիշ բան, գեթ «Իլիականը» վաղուց այսպես թե այնպես թարգմանած կլինեի, բայց *halent fata sua... autos*—գրական աշխատանքն ինձ համար եղել է և երկրորդական և երրորդական, ազատ, հոգսերից ազատ ժամերի գործ, որովհետև երեխաներիս փորը չի կշտացել և մերկությունը չի ծածկրվել»⁴:

Այսպիսի տխուր ճակատագիր ունեցավ «Իլիականի» աշխարհաբար թարգմանության Հովհաննիսյանի փորձը:

Նույն այն ծանոթության մեջ, որի մասին խոսք եղավ վերը, Ռ. Զարյանը նկատում է, թե «իր թարգմանական աշխատանքների մեջ, կասկածից դուրս է, որ Հովհաննիսյանն օգտագործել է Մխիթարյանների և հատկապես Արսեն Բազրատունու թարգմանական հարուստ փորձը»: Ճշմարիտ դիտողություն, քանի որ ընդհանուր է, առանց օրինակի: Բայց ահա նա մի քանի տողեր է համադրում. տառակուսանք պատճառելով բնթերցողին. ցույց տալու համար նմանությունը, թե՞ տարբերությունը: Հավանորեն առաջինը: Բայց այդ տողերի (և ընդհանրապես թարգմանած ամբողջ հատվածի) ու Բազրատունու գրաբար կլասիկ թարգմանության միջև ոչ մի

⁴ Գ.Լ.Բ., Կովկասի Հայոց հրատարակչական ընկերության ֆոնդ, 2 քաթին, № 361:

նմանություն չկա, իսկ եթե կա, ապա այնքան, որքան չի կարող շինել ամեն մի զույգ թարգմանության դեպքում: Ավելի ճիշտ կլինի ասել, թե օգտագործելով Բազրատունու թարգմանական հարուստ փորձը, Հովհաննիսյանը բոլորովին նոր թարգմանություն է տվել. խուսափելով ստրկաբար պահպանել բնագրի կանոնավոր հեկզամետրը, նա կարճ տողեր է ստեղծում, երբեմն՝ պենտամետր, բայց դրանից էլ ավելի՝ տասնչորս, նույնիսկ տասներեք վանկանի տողեր. հնգոսնյա դակտիլի և մի քորեյի մասին խոսք լինել չի կարող: Ընդհանրապես նրա բանեցրած շափը տենդենց ունի մոտենալու հայկական տասնվեց վանկանի ոտանավորին: Եվ սա՝ չէր պատճառն արդյոք, որ նա մշտապես գանգատվում էր հայկական տաղաչափության անձուկ հնարավորություններից, ինչպես որ նամակում էլ կարդացինք: Մտքի հարադատություն և դյուրասահություն—ասա՛ նրա թարգմանության երկու գլխավոր առավելությունները նախորդների համեմատությամբ: Եվ դա ինքնին հասկանալի է. թարգմանիչը չի լուսանկարում բնագիրը, այլ վերականգնում է ստեղծագործորեն, ստեղծագործում է հեղինակի հետ, հեղինակին հավասար, համարյա հավասար: Շեքսպիրին թարգմանողն, ասենք, չի կարող շապրել նրա խառնվածքով, շյուրացնել նրա ոճը, նրա մտածողության հղանակը, արտահայտվելու մաներան, երևույթները դիտելու կերպը, մի խոսքով՝ չբառնալ նրա կրկնակը:

Էսքիլոսի «Շղթայված Պրոմեթևս»-ի կապակցությամբ խոսելով մեր բանաստեղծի «գեղարվեստական սիտակցության մեջ նշանավորված խոշոր տեղաշարժի» մասին, գրականագետ Գարեգին Հովսեփյանը անսպասելիորեն հայտարարում է, թե դա... թարգմանություն չէ, այլ Հովհաննիսյանի ինքնուրույն ստեղծագործությունն այդ թեմայով: «Եվ հենց համեմատության հիման վրա դժվար չեղավ դույց տալ,— գրում է նա,— որ դա թարգմանություն չէ, ինչպես մինչև այժմ կարծվել է»⁵:

⁵ Գարեգին Հովսեփյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան, էջ 196:

Ի՞նչումն է բանը, ի՞նչպես է առաջացել այս թյուրիմացությունը, բանաստեղծի՞ մեղքով, թե՞ նրա ուսումնասիրողների:

Ինչ որ մինչև այժմ հայտնի է եղել, հետևյալն է:

Ըստ երևույթին, արդեն ութսունական թվականներից Հովհաննիսյանը ձեռնարկած է եղել էսքիլոսի «Շղթայված Պրոմեթևսի» թարգմանությանը բնագրից: Այդ է ապացուցում ողբերգությանից կատարված հատվածների թարգմանության ինքնագիրը: Այդ հատվածներից առաջինը նա մշակել և հրատարակել է նախ «Արարատ»-ում (1908, № 4), ապա «Գեղարվեստ»-ում (1913, № 5): Հատվածներից երկրորդը, որ սեվագրություն է, առաջին անգամ հրապարակվել է «Երկերի ժողովածու»-ում ծանոթությունների բաժնում: Երկու անգամ տպագրելիս բանաստեղծը դրել է նույն վերնագիրը. «Էսքիլեսից», որ նշանակում է՝ թարգմանություն էսքիլեսից: Ճիշտ այնպես, ինչպես որ «Անտիգոնից» նշանակում է «Անտիգոնից» կատարված թարգմանություն:

Պրոմեթևսի հռչակավոր մենախոսությունը հայ ընթերցողին ամբողջական կերպով ներկայացնելու դիտավորությամբ, Հովհաննիսյանը շեղվել է իր սկզբունքից, տվել է ազատ թարգմանություն կամ փոխադրություն, որի հիմնական պահանջը, ինչպես տեսանք, տվյալ երկի ոգուն և ոչ թե տողին հավատարիմ մնալն է: Թարգմանական արվեստի արդի պահանջներից ելնելով չպետք է դիտել դա, երբ տողի դիմաց անպայման տող է դրվում, այլ այն պահանջներից, որ դրվում էր թարգմանչի առաջ անցյալ դարի վերջերին: Այսպիսով, ավելի ճիշտ կլինի ասել, թե մեր բանաստեղծի այս թարգմանությունը հատուկ միտումով կատարված փոխադրություն է, բայց ո՛չ երբեք ինքնուրույն ստեղծագործություն՝ այդ թեմայով:

Ինչպես վերը նշվեց, լատիներենից միայն մեկ թարգմանություն ունի մեր բանաստեղծը. Հորացիոսի XVIII կանցոնն է դա՝ «Ոչ ի փղոսկրի և ոչ ի ոսկյա...» սկսվածքով (1882, մարտի 13): Բայց ահա իտալերենից նա ունի թարգմանու-

թյուններ, որ կատարել է նույն շրջանում թերևս, սակայն հետագայում մշակել է և հրատարակել: Դրանք են Զակոմո Լեոպարդիի «Սիրո ցնորքներ, վսեմ երազներ», «Ո՛հ, կանայք, ի՞նչեր դուք չէիք անի» և «Անհունը», Արտյուրո Կամպիոնիի «Ազատության երգը» (առաջին անգամ լույս է տեսել «Արարատ», 1896, № 2, «Այտորի դստեր երգը» խորագրով, խմբագրության հետևյալ ծանոթությամբ. «Բասկյան ավանդություն, Արտյուրո Կամպիոնի») և ինձ անհայտ մի հեղինակից՝ «Աղջկա երգ» (Իտալերենից հեղինակային նշումով):

Զգալիորեն մեծ է ֆրանսերենից կատարված թարգմանությունների փունջը: Նրա արխիվում հանդիպում ենք Շարլ Պիեր Կուլարի, Բակալյաո դ'Առնոյի, Մելեվոթի և Բերանժեի անունները. թարգմանական այդ փորձերը գեղարվեստական որևէ արժեք չեն ներկայացնում սակայն: Հովհաննիսյանի սիրած բանաստեղծներից է եղել Հյուգոն, որից նա թարգմանել է ավելի, քան որևէ այլ հեղինակից՝ 11 ոտանավոր. դրանք ութսունական թվականներին վերաբերող գործեր են և, ամենայն հավանականությամբ, կատարվել են վարժությունների համար:

1918—1919 թվականներին Կիսլովոդսկում թարգմանում է Սարգուի «Հայրենիք» դրաման, իսկ սովետական տարիներին Նրևանում՝ Բոմարշեի «Սեիլյան սափրիչը»: Ուշագրավ է և էժեն Պոտյեի «Ինտերնացիոնալի» Հովհաննիսյանի թարգմանությունը, որ ցարդ անտիպ է և անհայտ:

Ահա այն.

Մեզ արբաներ ծխահեղձ արին.
Ռազմը՝ նոցա, մեզ խաղաղ կյանք.
Արդ զինադուլ հայտնենք աշխարհին,
Թողնենք շարքեր ու տուն դառնանք:
Եթե պնդեն այն մարդակերներ,
Որ հերոսներ մեզ հռչակեն,
Թող իմանան, որ մեր գնդակներ
Իրանց վրա պիտ արձակվեն:

Այս կրոնիկն է մեր՝ վերջին.
Զեռք ձեռքի՛, բնկերներ.

Ինտերնացիոնալին
Հարեն բոլոր ազգեր:

Ելե՛ք, ելե՛ք, դատապարտվածնե՛ր,
Սովատանջներ դուք անմոռնչ,
Որստում է մեր միտքն եռուղեռ,
Ժայթքումն է այս ահեղաշո՛նչ:
Խորտակենք, ջնջենք անցյալն իսպառ,
Ըստրո՛ւկ ամբոխ, ելե՛ք, ելե՛ք,
Մենք հիմնահատակ կանենք աշխարհ—
Ոչինչ էիք, արդ տե՛ր դարձե՛ք:

Մարտն է այս վախճանական.
Օ՛ն, հառա՛ջ միասին.
Թող հարի ողջ ազգ մարդկան
Ինտերնացիոնալին:

Ոչ ոք չի տա մեզ ազատություն—
Նվ ոչ երկինք, և ոչ կեսար,
Մեր բազուկներով յոկ փրկություն
Զոռք կըբերենք մենք մեզ համար:
Թե պիտ կործանվի մեր ախոյան
Թե ուղղւմ ենք մենք կյանք ազատ,—
Բոբրոքենք ինքներս մեր քուրան,
Քանի տաք է՝ ծեծենք երկաթ:

Օ՛ն, հառաջ կուռ շարքերով
Վերջին մարտի համար
Ինտերնացիոնալով
Ի մի ձուլվի աշխարհ՛:

«Ինտերնացիոնալի» թարգմանության սույն փորձը (ղրա-
տեր՝ Աննա Հովհաննիսյանի հաղորդման համաձայն՝ Ասքա-
նազ Մոավյանի հանձնարարությամբ) բանաստեղծը կատա-
րել է հավանորեն 1921 թվականին: Աշխատանքն ավարտ-
ված չէ, անշուշտ, բայց արդեն պարզ է նրա հիմնական թե-
րությունը. թեև հարազատ է բնագրին, սակայն պիտանի չէ
երգելու համար: Թերևս դրանից հետո և այդ հանգամանքը

նկատի ունենալով է նրա թարգմանությունը հանձնարարվել
Եղիշե Չարենցին...

Հովհաննիսյանը նույնքան մաղ է հետաքրքրվում Շեքսպիրով, որքան Հոմերոսով: Պետք է ենթադրել, որ առաջին
իսկ ընթերցումները կատարվել են նաև բնագրով, ուսանողա-
կան վաղ տարիներին: Այդ շրջանին են վերաբերում նաև նրա
թարգմանական երկու ֆրագմենտները «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ից
և «Մակբեթ»-ից: Մեր բանաստեղծի հետաքրքրությունը դե-
պի անգլիական հանճարեղ դրամատուրգը սրանով չի սպառ-
վում սակայն: Հետագա տարիներին ճեմարանում նա դասա-
խոսությունների հատուկ շարք է նվիրում Շեքսպիրին, վերլու-
ծում է նրա ստեղծագործությունները, կերտած կերպարները
այնպիսի մանրամասնությամբ ու խորությամբ, որ պատիվ
կարող է բերել անգլիական գրականության ամեն մի մասնա-
դեպի: Հովհաննիսյանի դատողություններն իր ժամանակի
համար նոր էին, թարմ, ինքնատիպ և հաճախ ինքնուրույն:
Հենվելով այն նվաճումների վրա, որ ձեռք էր բերել ռուսական
շեքսպիրագիտությունը հանձին մասնավորապես Ստորոժեն-
կոյի, Հովհաննիսյանը համարձակորեն քննադատում է գեր-
մանական իդեալիստական դպրոցի ներկայացուցիչների մո-
տեցումը Շեքսպիրի նկատմամբ, դիտելով նրան իբրև իր
դարի հարադատ զավակ, իր ժամանակի ամենաառաջավոր
մտքի, հումանիստական իդեաների ներկայացուցիչ: Այդ քաղ-
վածքներն ու մտածությունները մեծապես օգնում են հաս-
կանալու մեր բանաստեղծի գեղագիտական սկզբունքները,
նրա հայացքները արվեստի դերի նկատմամբ ընդհանրապես:

Անգլերենից Հովհաննիսյանը թարգմանել է նաև Տեննիսոնի
«Մնաս բարև» բանաստեղծությունը, էլիգիական տրա-
մադրությամբ համակված գողտրիկ մի գործ:

Հանրահայտ են գերմանական պոեզիայի հսկաներ Գյո-
թեից («Ջկնորս», «Օդն անվրդով և խաղաղական», «Դաշտի
վարդը», «Ման էի գալիս», «Երգիչ»), Շիլլերից («Տենչանք»,
«Երաշխիք», «Պոլիկրատեսի մատանին», «Իբիկոսի կռունկ-
ները», «Նետն աղեղ ձեռին», «Հույս»), Հայնեից («Իմ ար-

ցունքից բուսնում են», «Այս ի՞նչ երգ է հեշտագին», «Ասրա», «Կարմիր շողը վերջալույսի»), Ուլանդից կատարած նրա մեծարժեք թարգմանությունները: Մի-մի գործ նա թարգմանել է նաև Գևորգ Հեռվեգից («Կուղեի անհետ հեռանալ, կորչել»), Հայնրիխ Յեյդեից («Մի ամսոսիր անցած օրերիդ») և Օտտո Ռոկետից («Այն գեղեցիկ օրեր էին»): Այս անուններին պետք է ավելանա և Ալբերտ Տրեգերը («Կիզիչ տապ... նա դառը վշտերով», անտիպ): Մեր բանաստեղծի վարպետությունն այնքան է բարձր, որ նույնիսկ մեկ-երկու գործով նրան հաջողվում է տալ թարգմանած հեղինակի գեղարվեստական անհատականությունը, նրա ոճի ինքնատիպությունը:

Թարգմանական արվեստի մի գոհար է Ուլանդի «Երգչի անեծքը»: Եթե Հովհաննիսյանը ոչինչ թարգմանած չլիներ, միայն սա բավական էր նրա հաղվագյուտ կուլտուրայի մասին գաղափար կազմելու համար:

Դարեր առաջ կար թարձրարերձ պարիսպներով մի գոյակ—
Հոյակապ էր, փառքն հասել էր մինչև օվկիանոսի,
Շուրջը փռված ծաղկապսակ անուշարույր սլաքակներ,
Թարմ, զոլաշունչ շատրվաններ ցայտում էին վառ շիթեր:

Յամբական քառանգամ 15-վանկանի տողը հիանալի է համապատասխանում ավանդության ոգուն, զրսևորում մեր բանատողի հանդիսավորությունն ու հարստությունը միաժամանակ: Սա այն թարգմանություններից է, որոնք աղեկվատ են բնագրին, ունեն նրա ուժն ու գեղեցկությունը, թափն ու կորովը, շունչն ու ոգին: Ասես հեղինակի արյունն է աղմկում թարգմանչի երակներում: Շնորհիվ մեր բանաստեղծի, Ուլանդի մեծիմաստ ավանդությունը երկրորդ անգամ ծնվեց հայերեն, կենդանացավ հայ մանուկների շրթերին, աննկատ, բայց վատահ խաղալով իր դերը՝ կապելով ժողովուրդներին անտեսանելի կապերով:

«Երգչի անեծքի» կողքին պետք է դրվի Սիրակոմլյայի հռչակավոր «Անդրադետը»:

Լեհ բանաստեղծներից երկուսն են արժանացել Հովհան-

նիսյանի ուշադրութեանը. պոետ և հասարակական գործիչ Սիրակոմլյան (Վլադիսլավ Կոնդրատովիչ) և հանճարեղ Ադամ Միցկևիչը: Առաջինից նա թարգմանել է «Անգրագետը» և «Տիկինը», երկրորդից՝ «Ծփալով լճերն այսպես մռայլադեմ», «Ես ջերմ արցունք խափեցի», «Երազ» և «Երբ որ սիրուհիս իմ թովռալով»: Այս աշխատանքի կապակցությամբ հարկ եղավ պարզել այն հարցը, թե ի՞նչ լեզվից են կատարված թարգմանությունները. արդյոք ռուսերենի՞ց, թե՞ լեհերենից՝ տողաթարգմանությամբ: Պատասխանն անակնկալ եղավ. հենց լեհերենից անմիջապես⁷:

Սովետական շրջանում արդեն Հովհաննիսյանը ամենաջերմ հետաքրքրություն է հանդես բերում ուկրաինական գրականության նկատմամբ: Հայտնի է նրա անձնական մտերմությունը ուկրաինական գրականության կլասիկ Պավլո Տիչինայի հետ: Հովհաննիսյանին է պատկանում Տիչինային առաջին անգամ հայերեն թարգմանելու պատիվը: «Նոր ուղի» ամսագրում (1929, № 4) լույս ընծայած «Պավլո Տիչինա» խորագրով հոդվածի վերջում, խոսելով իր կատարած թարգմանությունների մասին, բանաստեղծը գրում է. «Մեր առաջարկած նմուշներից երեքը թարգմանված են ուկրաիներեն բնագրից և միայն մեկը («Կոմունիստ աղջիկ եմ»...) ռուսերենից: Մենք հարազատությամբ տվել ենք այդ կտորների բովանդակությունը և պահպանել ենք արտաքին ձևը, որքան այդ հնարավոր էր»⁸: Ուկրաիներենից թարգմանած ոտանավորներն էին. «Մոտենում է գարունը», «Ճահիճների վրա կաթն է ծորում» և «Հրապարակում ժամի մոտին»: Սրանց արտասովոր ձևը կարող էր մոլորության մեջ դնել անտեղյակ ընթերցողին, կարծել տալով, թե թարգմանությունն անմշակ է: Ափսո՛ս, որ շփոթվել է նույնիսկ «Երկերի» 1959 թ. հրատարակության ծանոթագրողը, կարծելով թե իսկապես դրանք տողացի թարգմանություններ են Տիչինայից:

7 Գտեր՝ Աննա Հովհաննիսյանի վկայությամբ:

8 Հովհաննես Հովհաննիսյան, Երկեր, 1959, էջ 327:

Արդ, ե՛րբ է սկսել Հովհաննիսյանը ուսումնասիրել ուկրաիներենը, ի՞նչ առիթով: Բայց սա մեծ հարցի մի մասն է: Ե՛րբ է նա ուսումնասիրել լեհերենը, գերմաներենը, անգլիերենը, թարգմանությունների՝ կապակցությամբ միայն, թե թարգմանությունները հետևանք են հանդիսանում նրա ակտիվ հետաքրքրության դեպի այդ գրականությունները: Պետք է ցավել, որ այս հարցերի պատասխանը մենք չունենք նույնիսկ այսօր, բանաստեղծի ծննդյան հարյուրամյակի նախօրյակին:

Ավելացրեք սրանց և Հովհաննես Հովհաննիսյանի կատարած թարգմանությունները խորվաթերենից (Պրերադովիչ), հունգարերենից (Շանդոր Պետեֆի, Յանոշ Արանի⁹), բուլղարերենից (Ստոյան Միխայլովսկի¹⁰), վրացերենից (Ակակի Ծերեթելի, Վաթա Փշավիյա), — և դուք կունենաք մի հայ բանաստեղծ, որի լեզվագիտական ունակությունները նույնքան են հիացմունքի արժանի, որքան և նրա խոր սերը համաշխարհային գրականության ու կուլտուրայի նկատմամբ: Ոչ միայն ինքնուրույն ստեղծագործությամբ, այլև իր հիանալի թարգմանություններով (ինչպես շափածո, նույն-

9 Արանիից նա թարգմանել է «Գերի արագիլը»: Ընդառաջելով իմ խնդրանքին, Նրևանի պետական համալսարանի ասպիրանտ, ազգությամբ հունգար Պալ Սալմաշին կատարեց այս թարգմանության համեմատությունը բնագրի հետ: Ինչպես Հովհաննիսյանն էլ նշում է, սա աղատ թարգմանություն է: Ահա բանաստեղծության առաջին տունը Սալմաշիի տողաթարգմանությամբ. «Որբ արագիլը կանգնած է մենակ || Մի տեղամասի ցանկապատի մեջ|| (նա) կթռչեր, հեռու կգնար|| Հեռու, հեռու,|| Դեպի ծովերը,|| Բայց խուզված են նրա թևերը»:

Օգտվելով առիթից, շնորհակալությունս եմ հայտնում երիտասարդ հայագետին:

10 Ինքնադրում նշված է՝ «Թարգմ. Միխայլովսկուց» (ԳԱԹ, Հովհ. Հովհաննիսյանի արխիվ, 1 բաժին, № 217): Թվում է թե խոսքը վերաբերում է բուլղար բանաստեղծ-սատիրիկ և առակագիր Ստոյան Միխայլովսկուն (1856—1927): Նա ժխտում էր հասարակական պրոգրեսը և պահպանողական դիրքերից քննադատում կապիտալիզմը:

պես և արձակ, որ հատուկ ուսումնասիրության նշուի է), նա հարստացրեց հայրենի գրականությունը մարդկության ստեղծած մի շարք լավագույն արժեքներով, դրանով իսկ նպաստելով այդ ժողովուրդների հոգևոր կապին:

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԼԱԲՈՐԱՏՈՐԻԱՆ

Բնության և արվեստի ստեղծագործությունները չի կարելի ուսումնասիրել, երբ նրանք ավարտված են, շատ քե քիչ հասկանալու համար նրանց պետք է բռնել ստեղծելու պահին:

Գ յ ո թ Ե

Մարդկային գործունեության ոչ մի բնագավառ հավանորեն այնքան զրավիչ և այնքան բարդ չէ, որքան գեղարվեստական ստեղծագործության բնագավառը: Ինչպես որ մարդկային միտքն իր մեջ արտացոլում է շարժման ու զարգացման ամենաբարդ ձևերը, այնպես էլ ստեղծագործական աշխատանքն իր մեջ ընդգրկում է աշխատանքի համարյա բոլոր ձևերը՝ ֆիզիկական պարզ տքնությունից մինչև հոգեկան ու մտավոր ուժերի գերազույն կենտրոնացումն ու լարումը, որ դարձյալ, ի վերջո աշխատանք է, աշխատանքի ամենաբարդ ձևը:

Ո՞ւմ չի զբաղեցրել այն հարցը, թե ինչպես, ինչ պայմաններում են ստեղծվել «Վերք Հայաստանին», «Պեպոն», «Քառուր», «Նվգենի Օնեգինը», «Մեռած հոգիները», «Աննա Կարենինան»... Ինչպես է մտահղացվել ու իրագործվել Պարթենոնը, «Զիոկոնդան», «Դավիթը», «Դոն Կիխոտը», «Համլետը», «Ֆաուստը», «Մարդկային կատակերգությունը» և էլի տասնյակ ու հարյուրավոր գործեր, մարդկային մտքի մեծագործություններ, որոնք ապրել են իրենց ժամանակի հետ համահնչյուն, ապրում են մեզ հետ և կապրեն երկար, շատ դարեր ու հազարամյակներ:

Հենինի մասին իր հիշողություններում Գորկին գրում է.

«Մի անգամ երեկոյան, Մոսկվայում, Ե. Պ. Պեշկովայի բնակարանում լենինը, լսելով Բեթհովենի սոնատը Իսայ Դորրովեյնի կատարմամբ, ասաց.

«Ես «Appassionata»-ից լավ ոչինչ չգիտեմ. պատրաստ եմ ամեն օր լսել այն: Զարմանահրաշ, ոչ մարդկային երաժշտություն է: Ես միշտ հպարտությամբ, գուցե նախ, մանկական,— մտածում եմ. ահա՛ թե ինչ հրաշքներ կարող են գործել մարդիկ»:

Ստեղծագործական պրոցեսի բազմաթիվ, տեսական կանոններին դժվար ենթարկվող առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ համարյա անհնար է որոշել այն պահը, երբ նախապատրաստական կուտակումը ի վերջո բյուրեղանալով՝ հասցնում է մի վիճակի, երբ երկը ծնվում է միանգամից, բուն թափով: Այն դեպքում, երբ հեղինակին իր կոմպոզիցիոն մտահղացումը վերջապես հաջողվում է, գեղարվեստական ստեղծագործությունն այնպիսի կատարյալ և ավարտված ամբողջություն է թվում, որ ենթադրվում է իբրև մի ինքնուրույն աշխարհ, որտեղ ամեն մի անձ մտածում և գործում է ասես հեղինակից անկախ, միանգամայն ինքնուրույն կերպով:

«Ես լսում եմ իմ հերոսների երգը այնպիսի հստակությամբ,— ասել է Գունոն,— ինչպես տեսնում եմ ինձ շրջապատող առարկաները, և այդ պարզությունը իմ հոգին երանությամբ է լցնում»: Իր «Հայրեր և որդիներ» վեպի հերոսների մասին Տուրգենևը հետևյալն է ասում. «Բոլոր այդ դեմքերը ես նկարել եմ, ինչպես կնկարեի սուսկեր, տերևներ, ծառեր. հոգնեցրին նրանք իմ աչքերը, և ես ձեռնարկեցի նրանց պատկերելուն»: Համանման մի խոստովանություն ունի և էլ Տոլստոյը: Որպես պատասխան իրեն արված այն հանդիմանության, թե նա դաժան է վարվել Աննա Կարենինայի հետ, ստիպելով, որ նա ինքնասպանություն գործի գրեհացքի տակ ընկնելով, Տոլստոյն ասում է.

«Այդ կարծիքը հիշեցնում է ինձ Պուշկինի հետ կատարված դեպքը: Մի անգամ նա ասում է իր բարեկամներից մե-

կին. «Պատկերացրու, թե ինչ խաղ խաղաց գլխիս Տառչանան։ Նա մարդու գնաց։ Այդ ես երբեք չէի սպասում նրանից»։ Նույնն էլ ես կասեմ Աննա Կարենինայի մասին։ Ընդհանրապես իմ հերոսներն ու հերոսուհիները երբեմն այնպիսի բաներ են անում, որ ես երբեք չէի ցանկանա։ Նրանք անում են այն, ինչ կարող էին անել իրական կյանքում և ոչ թե այն, ինչ ինձ է դուր գալիս»։

Իսկ ե՞րբ է հասնում այն պահը, երբ դրելը դառնում է հեշտ (համեմատաբար հեշտ), երբ քանդակագործը չքանդակել, նկարիչը չնկարել, երաժիշտը չնվագել չի կարող և ընդհանրապես ինքն իրեն է գալիս, թե՛ նրան բերում են, ինչպես անել, որ այդ պահը հարատևի, դառնա պրոցես, շլփարվեստագետին մինչև գործի ավարտը, — հարցեր են սրանք, որոնց դժվար է պատասխանել։ Ամեն մի արվեստագետի համար յուրովի է գալիս այնքան թանկագին այդ ներշնչումը։ Մի բանում են միայն արվեստագետները համակարծիք. ներշնչումը անխզելիորեն կապվում է աշխատանքի հետ, բայց ոչ թե սովորական աշխատանքի, որ լուկ հաճույք է պատճառում, այլ շատ ծանր, որ համարյա մոտենում է տառապանքի։ Ահա՛ թե ինչու հին հույները սլարոս խոսքի տակ հասկանում էին ոչ միայն ստեղծագործական ներշնչում, այլև տանջանք։

Ստեղծագործական պրոցեսի ամենաուշադրավ կողմերից մեկը ուսումնասիրությունն է այն պայմանների, որոնք առավել նպաստավոր են հանդիսանում երկի ստեղծման համար, այլ կերպ ասած՝ դիտականորեն պարզելու ներշնչում հասկացությունը։ Բազմաթիվ և բազմատեսակ բնորոշումներից առավել ճշմարիտը պետք է համարվի հետևյալը. «Ներշնչումը կարողությունն է այնպիսի վիճակի մեջ գնելու իրեն, որ առավել նպաստավոր է աշխատանքի համար»։

Ի՞նչ պայմաններ են դրանք։

Դրանք երկու մեծ խմբի պետք է բաժանվեն անպայման. անձնական և հասարակական։ Այն ժամանակ, երբ հասարակական պայմանների դերը արվեստագետների վրա դիտված

է և ավելի կամ պակաս խորությամբ ուսումնասիրված, բնավ չի ուսումնասիրված առաջին խումբը՝ անձնականը:

Սովետական և համշխարհային գրականության մեջ արդեն հանդես են գալիս աշխատություններ, նվիրված գրական հուշարձանների ստեղծման պատմությանը: Չափազանց ուշագրավ լինելով հանդերձ, դրանք բոլորն էլ նվիրված են կատարված աշխատանքի արդյունքին, բայց ոչ բուն աշխատանքի ընթացքին, սկսած մտահղացումից, կոմպոզիցիայի կառուցումից, կերպարի կամ կերպարների ծնունդից ու զարգացումից մինչև գործի ավարտը:

Ինքնին հասկանալի է, որ գրողի ստեղծագործական աշխատանքի արդյունքն ուսումնասիրելը շատ ավելի հաղթահարելի է, քան կերպարի ծագումը դիտելը, մտածողության պրոցեսին հետևելը: Այդ դեպքում միայն, հենվելով ֆիզիոլոգիայի և հոգեբանության ամենավերջին նվաճումների վրա, հնարավոր կլինի հասկանալ, թե ինչպես են առանձին կենդանի տպավորությունները ի մի գումարվում՝ կերպարանափոխվելու պատկերների, ինչպես է կատարվում սրանց բյուրեղացումը, երբ է տեղի ունենում թռիչքը պատկերավոր մտածողության աշխարհը, ինչ դեր է կատարում այստեղ արվեստագետի ֆանտազիան, ինչ փոխհարաբերության մեջ են դառնում այս դեպքում զգացումը և միտքը:

Գրողի գեղարվեստական մտածողությունը բացահայտելու գործում անգնահատելի դեր ունի նրա ստեղծագործական լաբորատորիայի ուսումնասիրությունը: Բոլոր մյուս տվյալները ստեղծագործական պրոցեսի վերաբերյալ (ինքնադիտում, նամակ, կողմնակի անձանց վկայություն և այլն) չեն կարող տալ այն օբյեկտիվ պատկերը, ինչ կտան գրողի, եթե կարելի է այսպես ասել, մտքի «ստնահետքերը» թղթի վրա:

Գրական թանգարաններում գրողների գուրգուրանքով պահպանվող արխիվների մեծությունը, դժբախտաբար, բնավ ուղիղ համեմատական չէ նրանց անվան մեծությանը: Գրողներ կան, որոնց ինքնագրերը ոչինչ չեն ասում նրանց ներքնաշ-

խարհի, նրանց տառապանքի մասին: Ահա՛ ձեռագիրը այն վեպի, դրամայի կամ բանաստեղծության, որն այնքան սիրելի ու հարազատ է եղել շատ սերունդների համար: Մաքուր, խնամքով արտագրված և... լուռ, գաղտնապահ: Ոչ մի էական ուղղում, ոչ մի լուրջ հավելում, ոչինչ, որ մատնի հեղինակի անբավականությունը կամ գյուտը: Որոշումները մնացել են հետևում: Դրանք չկան: Ոչ մի կերպ չի կարելի իմանալ, թե մեր գրողը ինչպե՞ս է հասել այս զարմանալի արդյունքին:

Կան և այլ տիպի արխիվներ, երբ ինքնագրերի առատությունը գլխապատույտ է առաջացնում: Ի՞նչ է նշանակում այս ֆրագմենտը, այս նշումները, հավելումները, այս դծերը, հղումները, ի՞նչ է պարունակում այս անընթեռնելի ձեռագիրը, ինչո՞ւ է այսքան շտապել գրողը, ինչո՞ւ է հապա գրածը ջնջել, ո՞րտեղ է շարունակությունը, գտե՞լ է, թե՞ կիսատ թողած՝ անցել է այլ գործի... Ամիսներ, տարիներ են տրամադրում առաջնակարգ մասնագետները այս ոճի գրողների ինքնագրերը վերծանելու համար, որոշելու, թե որ երկին է վերաբերում այս կամ այն պատառիկը, այս կամ մյուս ֆրագմենտը: Եվ ահա, դժվարությամբ դիմադրելով բացվում է ասես վարագույրը գաղտնիքներից մեծագույնի վրա. մենք համարյա թե ականատես ենք դառնում երկի ծննդին, մարդկային աչքից թաքնված այն պրոցեսին, որի հետ ոչինչ չի կարող համեմատվել:

Ավելորդ է ասել, որ ստեղծագործական այսպիսի «մաքուր» տիպերը քիչ են գրականության մեջ: Ավելի հանդիպում ենք այնպիսի գրողների, որոնք ընտրում են միջին ճանապարհը. թղթին են հանձնում կարևոր անցումները, հիմնական վարիանտները, աշխատանքի կարևոր, արժեք ներկայացնող տարբերակները և այլն:

Ի՞նչ է նշանակում սա: Որ ոմանք ստեղծագործում են հեշտ, ոտքի վրա, առանց աշխատանքի, առանց դժվարություն հաղթահարելու, իսկ մյուսները՝ տանջանքով ու տքնությունով:

Եվ այո՛, և ո՛չ:

Ոչ մի մարդու դեմք նման չէ մի ուրիշ, իրեն նման թվա-
յող մարդու դեմքի. առավել ևս նման չեն ստեղծագործական
նույն մեթոդով աշխատող արվեստագետները: Մի հարցի,
սակայն, նրանք նույն, ճիշտ նույն պատասխանն են տալիս.
երկը հետևանք է աշխատանքի: Ո՞րքան է տևում այդ աշխա-
տանքը, ո՞րտեղ, թղթի վրա՞, թե՞ բանաստեղծի մտքում՝ մինչ
սա ֆիզիկական գործով է զբաղված, կամ քայլում է, կամ
կրած շտուկն է ունկնդրում, — էական չէ այս դեպքում:

Արխիվում պարզվում է ստեղծագործողի տիպը այս տե-
սակետից միայն, ուրիշ ոչինչ:

Եվ դարձյալ, արխիվից վստահելի աղբյուր մենք չգի-
տենք:

Ամենաաղքատ արխիվն ավելի հարուստ է, քան պատաս-
խանը տասնյակ անկետաների:

Արդ, ի՞նչ վիճակի մեջ է Հովհաննես Հովհաննիսյանի
արխիվը, ի՞նչ պատկերացում կարող է տալ նրա ստեղծագոր-
ծական լաբորատորիայի մասին:

Հովհաննես Հովհաննիսյանի արխիվը գրական թանգա-
րանի ամբողջական ու հարուստ ֆոնդերից է: Վաղ հասակից
նա սովորություն է ունեցել պահել իր ձեռագրերը, չկորցնելու
համար արտագրել կամ ուղղակի գրել ընդհանուր տետրերում:
Այդ գեղեցիկ սովորության շնորհիվ մեզ են հասել նրա հա-
մարյա բոլոր բանաստեղծությունների ինքնագրերը: Ավելաց-
նեմ, որ այն օրինակելի են պահպանել ժառանգները և ամ-
բողջությամբ հանձնել թանգարանին:

Ինչպես արդեն ասվել է, Հովհաննիսյանն սկսել է ստեղ-
ծագործել աշակերտական նստարանից: Նրա ամենավաղ գը-
րած ոտանավորները վերաբերում են 1879 թվականին (ապրիլ):
Դրանք ղետեղված են սովորական աշակերտական տետրե-
րում, մասամբ դասարանական այլեայլ առաջադրանքների
շարքում, մասամբ հատկապես ոտանավորների համար
առանձնացված տետրերում: Այդպիսի ընդհանուր տետրերի
թիվը արխիվում հասնում է քսանի (№№ 1—20 ներառյալ):
Այս բաժնի հաջորդ համարների տակ արդեն գրանցված են

մեկ կամ մի քանի ինքնուրույն բանաստեղծություններ, գրքաված առանձին թերթիկների վրա, կամ մի քանի ոտանավոր՝ նույն մեկ թերթի վրա:

Այս քսան տետրերից հասուկ ուշադրութեան են արժանի № 18-ը, 16-ը, ինչպես և 14-ը: Դրանք մեկ ամբողջութիւն են կազմում: Որ տարբեր համարների տակ են դրանցված, չպետք է զաղմանալի թվա: Միայն մեր ակադեմիական հրատարակութեան ժամանակ պարզվեց, որ դրանք ամփոփում են հեղինակի այն բանաստեղծությունները, որոնք ընտրված են 1880—1884 թվականներին, բայց մեծ մասամբ 1885—1887 թթ. հորինված գործերից, թվով 90 հատ, որոնք և ներկայացվել են Պետերբուրգի գրաքննչական կոմիտեին՝ թույլտվութիւն ստանալու համար: Գրաքննութիւնն արգելել է դրանցից 7 հատը («Ահա՛ քնար և տալիզներ», «Հայրենասեր», «Զինվորի մահը», «Տեսնում եմ ահա՛ ազգեր են մեռնում», «Իմ խեղճ հայրենիք, անփառք վիճակիդ», նեկրասովի «Նոր տարին» և «Տըղմուտը»): Այս վերջինը մինչև թանգարան մտնելը պակվել է բուն տետրից և այժմ դրանցված է առանձին համարի տակ), 3-ը թույլ է տրվել սաստիկ կրճատումներից հետո («Գիշերվան երգը», «Անցան դարեր-ստրկութեան» և «Առավոտ»): Բոլոր այս բանաստեղծութիւնները Հովհաննիսյանն ուղարկել է Մարտի, Փորթուղալյանին, որը հրատարակել է իր «Արմենիա» լրագրի էջերում: Այսպիսով, 1887 թ. ժողովածուում տպագրվել են ընդամենը 69 բանաստեղծութիւն: Ինչո՞ւ չեն տպագրվել մնացած 14 ոտանավորները, մի հարց է սա, որին դժվար է այժմ ստույգ պատասխան տալ. պետք է ենթադրել, որ տպագրութեան ընթացքում հեղինակն իր հայեցողութեամբ կամ ընկերների խորհրդով դրանք հարմար չի գտել զետեղելու անդրանիկ դրքում:

Ահա մեր հայացքի առաջ է բանաստեղծի ամբողջ արխիվը, նրա բոլոր ինքնագրերը՝ ավարտված և անավարտ, ջրնջումներով, ուղղումներով կամ մաքուր արտագրված: Ի՞նչ է ասում ընդհանուր տպավորութիւնը, գրողների ո՞ր տիպին է պատկանում Հովհաննիսյանը:

Զնջումների և ուղղումների, սեպերի ու վարիանտների սակավութիւնը կասկած չի թողնում, որ մեր բանաստեղծը պատկանում է պոետների այն խմբին, որոնք իրենց ստեղծագործութիւնները թղթին են հանձնում համարյա ավարտված վիճակում, մինչև գրասեղանին մոտենալը։ Ուրեմն աշխատանքի իր ոճով այս դեպքում նա ավելի հիշեցնում է Լերմոնտովին, քան Պուշկինին, որ սովորութիւն է ունեցել գրի առնել իր մտքերը անընդմեջ, մտածել թղթի վրա, ստեղծագործական բուն պրոցեսը շթաքցնել թղթից, ուստի և թողել է բաղմամբով նշումներ, դիտողութիւններ, սեպերութիւններ, սեպերութիւնների նորանոր թերթեր, վարիանտներ, մինչդեռ Լերմոնտովը, ինչպես հայտնի է, ամբողջութեամբ անգիր արած ոտանավորն էր գրին հանձնում (բացառութիւններ չեն կարող չլինել, իհարկէ)։ Պուշկինի նման է աշխատել Տոլստոյը, բայց ահա Տուրգենևն աշխատել է Լերմոնտովի պես. գրել է ասես մի շնչով։ Հովհաննիսյանին հետագայում պետք է հիշեցնեն Տերյանը, որ նույնպես քիչ ինքնագիր չի թողել, բայց դրանց մեջ աշխատանքի հետքեր ունեցողները համեմատաբար քիչ են։ Արձակագիրներից մեզ մոտ հազվագյուտ արագագիր է եղել Պոռշյանը, իսկապես մի քանի շաբաթների ընթացքում վեպը շարագրող, բայց սրա համեմատութեամբ անշտապ է աշխատել Նար-Դոսը. գրելուց հետո անպայման մշակել, փոփոխել, հղկել, մշակել է և ավարտելուց հետո, նաև տպագրութեան ընթացքում։ Ի՞նչպես է աշխատել Շիրվանզադեն, մենք չգիտենք. ճիշտ ինչպես Տերյանը, նա ոչնչացնում էր այն բոլոր թերթիկները, որոնց վրա ուղղում կամ ջնջում կա. նա ևս մեզ հաղորդակից է դարձնում իր աշխատանքի արդյունքին, բայց ոչ երբեք իր մտածողութեան պրոցեսին։

Հանպատրաստից լավ ոտանավոր հորինելը առանձնահատուկ մի շնորհք է, որով օժտված են շատ բանաստեղծներ. թեև սա չի նշանակում բնավ, թե էքսպրոմտով չգրողները պակաս տաղանդավոր են, դարձյալ իր հերթին դա օգնում է ճանաչելու պոետի ստեղծագործական բնավորութիւնը։

Հայտնի է, որ էքսպրոմտով ոտանավոր է հորինել և Հով-

հաննիսյանը: Դա նրա «Նոր գարուն» հռչակավոր բանաստեղծությունն է:

«Այս բանաստեղծության հորինման պատմությունը կապված է մի հետաքրքրական դիպվածի հետ,— դրում է Ռ. Զարյանը,— ժամանակակիցները պատմում են, որ Հովհաննիսյանին գցել են մի սենյակ, դռները փակել և պայման դրել, որ չեն բացի, մինչև որ մի բան չի գրի: Մի քանի ժամ հետո, երբ բացել են սենյակը, Հովհաննիսյանին գտել են քնած, իսկ սեղանի վրա՝ «Նոր գարուն» բանաստեղծության ինքնագիրը»¹:

Ինքնագրում առաջին քառատողից հետո գալիս է մի վեց տող, որը, սակայն, անընթեռնելի է: Ի՞նչ է վկայում դա, եթե ոչ շատ արագ գրելու հանդամանքը (ի դեպ, բաղմաթիվ անընթեռնելի տողեր ունի Պոռչյանը): Բացի այդ, կրճատված է ինքնագրի վեցերորդ քառատողը, որ բերում եմ.

Խեղճ աւ կրակ անտերունչ,
Մնացել ենք անմոռնչ,
Ու՛մ հասցընենք մեր տրտունջ...
Ու՛ր ես գալի, ա՛յ գարուն:

Դարձյալ արագ, մի շնչով ստեղծված լինելու հետևանքով է առաջացել այս տունը, որ կրկնություն է փաստորեն: Տպագրության հանձնելուց առաջ (կամ հենց նույն օրը՝) բանաստեղծը կրճատել է այս տողերը՝ թերևս նորից արտագրել (որ մեզ հայտնի չէ), բաց թողնելով նաև մեզ համար այսօր անընթեռնելի տողերը:

Համանման մի դեպքի մասին է պատմում և Գարեգին Լևոնյանը: Խոսքն այս անգամ վերաբերում է «Հուսավորչի կանթեղը» բանաստեղծությանը:

Իր հուշերում վերհիշելով այն մասին, թե ինչ-որ տոնի առթիվ պատրաստվելով, Գևորգյան ճեմարանի տեսուչը ի շարս ուրիշների, հանձնարարություն է անում նաև Հովհաննիսյանին, խնդրելով նրան մի նոր բանաստեղծություն կար-

¹ Հովհաննես Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, 1937, էջ 424:

դալ: Երեկույթի օրը մոտենում է, բոլորը պատրաստ են՝ բացի Հովհաննիսյանից:

«Հետևյալ օրը, — շարունակում է Լևոնյանը, — երեկույթը դեռ չսկսած, երբ տեղեկացանք, որ Հովհաննիսյանը դեռ չի կատարել իր վրա դրված պարտականությունը, փորձեցինք նրան փակել ուսուցչանոցում, և պայման դրինք՝ մինչև մի լավ ոտանավոր չգրե, դուռը բաց չանենք: Այլևս ազատում չկար: Բանաստեղծը, ըստ երեկույթին, իր գրելիք նյութը որոշել էր արդեն և գուցե մտքի մեջ էլ ձևակերպել: Մեր դուրս գնալուց հետո, նա մնում է ուսուցչանոցում և, թուղթ չգտնելով, պատռում է իր աշակերտներից մեկի տետրի երեսը, և դրա վրա մի ոտանավոր գրելով շտապում է հանդիսարան»:

«Լուսավորչի կանթեղն» է լինում այդ բանաստեղծությունը:

Այնուհետև Լևոնյանը հայտնում է մի կարևոր տեղեկություն ձեռագրի բախտի վերաբերյալ:

«Երբ ամբողջը վերջացրեց բուն ծափահարությունների տակ, թուղթը նորից ծոցը դնելով, եկավ նստեց իր տեղը, իմ կողքին, ևս թուղթը ձեռքից առա և պահեցի, ասելով, որ վաղը իրեն կտամ իմ արտագրած օրինակը, իսկ ձեռագիրը կպահեմ ինձ մոտ, որպես հիշատակ: Նա չընդդիմացավ: Մոտ քառասուն տարի է անցել այդ օրից, և ես դեռ պահում եմ այդ թանկագին հիշատակը՝ «Լուսավորչի կանթեղի» նախնական օրինակը, մատիտով գրած, ջնջումներով և ուղղումներով»²:

Բանաստեղծության՝ Լևոնյանի ձեռքով արտագրված օրինակը մեզ հայտնի չէ, բայց հայտնի է հեղինակի ինքնագիրը՝ հենց Լևոնյանի արխիվում, սովորական աշակերտական տետրի կազմի վրա, մատիտով գրված: Ուրեմն նրա պատմած դեպքը ճշմարտություն է:

Մի ուրիշ դեպքի մասին էլ է պատմում Գարեգին Լևոնյանը, հենց նույն հուշերում:

...«Մի երեկո էլ, 1904 թ. փետրվարի 5-ին, իմ պաշտո-

նակից ընկերները հավաքվել էին ինձ մոտ, ավելի ճիշտ՝ այն տունը, ուր ես մի սենյակ էի վարձած: Առիթ էինք բռնել այդ օրվա Վարդանանց տոնը և ուղում էինք քիչ ուրախ ժամանակ անցկացնել: Սեղանի շուրջը, երբ խոսք եղավ Ջիվանու մասին, որոշվեց սեղանակիցների կողմից նրան մի հեռագիր ուղարկել, ապա ավելի հարմար համարվեց, որ մի թղթի վրա բոլորն էլ մի-մի բան գրեն և ստորագրելով՝ ուղարկեն իրեն: Այդպես էլ արին. թուղթն ամենից առաջ վերցրեց Հովհաննիսյանը, առանձնացավ հարևան սենյակը, և մինչ մենք շարունակում էինք մեր խոսակցությունը, նա մի տաս րոպեից վերադարձավ և թուղթը հանձնեց ընկերներին: Նա գրել էր հետևյալ ոտանավորը»³:

Խոսքն այս անգամ վերաբերում է «Որդիդ տոնատեր, ո՞ւր ես, Ջիվանի» ոտանավորին:

Հանպատրաստից գրված այս երեք ոտանավորների փաստից չի կարելի այն եզրակացությունը հանգել, թե Հովհաննիսյանի համար ոչինչ էր արագ, առանց նախնական պատրաստության ստեղծագործելը: Բանաստեղծի կյանքում, իհարկե, լինում են այդպիսի բախտավոր վայրկյաններ, բայց այն էլ կա, որ կողմնակի անձինք շատ հաճախ շփոթում են ստեղծման պահը արտահայտման պահի հետ: Այդ նկատում է նաև Լևոնյանը, երբ գրում է. «Բանաստեղծը, ըստ երևույթին, իր գրելիք նյութը որոշել էր արդեն և գուցե մտքի մեջ էլ ձևակերպել»: Ստեղծագործական պրոցեսը հենց նրանով է բարդ, որ արդյունք կարող է հանդիսանալ բազմաթիվ պայմանների, պայմանների այնպիսի զուգակցության, որ դժվար է առաջուց նախագուշակել:

«Նոր դարունի» թեման, օրինակ, չէր կարող նրա մոտ առաջանալ պատահաբար, իբրև երևակայության խաղ: Դա անպայման պետք է կապվեր (և իրոք կապված էր) 1896—1897 թվականներին Թուրքիայում սանձազերծված հայկական ջարդերի հետ: Դա չէր կարող նաև աշնանը ծնվել, որով-

³ Նույն տեղում, էջ 51:

հետև բանաստեղծական գյուտը հենց բնության դարձոնքից երես թեքելն է, նրան շնկատելը, նրանով շհիանալը, երկու պայմաններն էլ բանաստեղծի հուզաշխարհում կարող էին ապրել, բայց առանձին, առանձին, չհանդիպելով և կայծ չառաջացնելով, քանի դեռ չէր ներկայացել բախտավոր առիթը, ժամը, վայրկյանը... Փակելով հարկադրել բանաստեղծին մի բան գրել, նշանակում է, ի վերջո, կատակ անել: Հովհաննիսյանն այս դեպքում չէր զարմացնի իր բարեկամներին, եթե ոչինչ էլ չգրեր, ավելի բնական կլիներ, իհարկե, եթե գրեր մի զվարթ բան, ընդհանուր տրամադրությանը համապատասխան, բայց ահա նա զարմացնում է, գրելով իր սրտառու, ցնցող էլեգիաներից մեկը:

Ահա՛ թե ինչու վերջնական մի եզրակացություն հանելու համար մենք պետք է շարունակենք մեր զննումը, բազմակողմանիորեն դիտենք արվեստագետի դործունեությունը, ինչպես առանձին երկերի ստեղծման պրոցեսը, այնպես էլ այն պայմանների ամբողջությունը, որոնց մեջ ստեղծվել են այդ երկերը, պայմաններ, որոնք ի վերջո հանդիսանում են ակտիվ ֆոն ստեղծագործական պրոցեսի համար:

Նախքան ձեռագրերին, այդ թանկարժեք վկաներին, անցնելը, տեսնենք, թե բնավորության ի՞նչ առանձնահատկություններով է աչքի ընկնում մեր բանաստեղծը, աշխատասե՞ր է, ծո՞ւյլ, համա՞ռ է, շուտ հիասթափվո՞ղ, փառասե՞ր է, համե՞ստ, մե՞ղմ... երբ է նա սիրել աշխատել, օրվա ո՞ր ժամերին, տարվա ո՞ր եղանակներին, ո՞ր տարիներին է նրա գրիչը առավել բեղմնավոր գտնվել:

«Երկերի ժողովածուի» առաջին երկու հատորներում զետեղված են 406 չափածո գործ (տպագրված և մինչև օրս անտիպ), որ նա գրել է իր ստեղծագործական կյանքի 50 (ուղիղ այդքան) տարիների ընթացքում: Այդ արտադրանքն ի՞նչպես է բաշխվում տարիների վրա:

Բանաստեղծը 16 տարեկան հասակում կամ 1880 թվականին գրել (կամ թարգմանել) է... 60 ոտանավոր, հազվադեպ՝ ևս բեղմնավորություն բուրրովին սկսնակ մի պատանու

Համար: Բայց գնանք առաջ: 1881-ին դրել է 10 հատ, 1882-ին՝ 17, 1883-ին՝ 22, 1884-ին՝ 36, 1885-ին՝ 10, 1886-ին՝ 48, 1887-ին՝ 44, 1888-ին՝ 17, 1889-ին՝ 9, 1890-ին՝ 5 հատ: Այստեղ կարող ենք կանգ առնել մի պահ. լրացավ ստեղծագործության առաջին տասնամյակը. նրա գրիչն արդեն արտադրել է 278 ոտանավոր (միշտ հիշենք՝ ինքնուրույն և թարգմանական, ավարտված և սկզբի), ամբողջ վաստակի կեսից ավելին:

Այժմ շարունակենք. 1891-ին դրել է 5 հատ, 1892-ին՝ 4, 1893-ին՝ 3, 1894-ին՝ 1, 1895-ին՝ 9, 1896-ին՝ 12, 1897-ին՝ 8, 1898-ին՝ 1, 1899-ին՝ 5, 1900-ին՝ 10 հատ:

Ավարտվեց և երկրորդ տասնամյակը, որը տվեց ընդամենը 58 գործ:

Հետագա երեսուն տարիների արտադրանքը կարող ենք և չհաշվել. բոլոր այդ հասուն տարիների ընթացքում նա գրել է ընդամենը 70 ոտանավոր:

Ինչո՞վ բացատրել այս հանգամանքը: Տաղանդի բնույթով:

Բայց չշտապենք: Շարունակենք մեր զննումը: Վերցնենք ամենաբեղմնավոր տարին. ոչ 1880-ը, իհարկե, որովհետև այդ տարվա պոետական բերքից նա ընդամենը 2 գործ է արժանի համարել հրատարակելու, այլ հետագա տարիների ամենաբեղմնավորը՝ 1886-ը: Տեսնենք թե ամիսները որևէ դեր խաղում են նրա ստեղծագործական ավյունը բորբոքելու գոր-

հունվ.	փետր.	մարտ	ապրիլ	մայիս	հունիս	հուլիս	օգոստ.	սեպտ.	հոկտ.	նոյեմբ.	դեկտ.
6	2	12	17	2	—	—	—	2	1	—	6

ծում: Հայտնի է, որ Պուշկինի համար ամենաբեղմնավոր ժամանակը տարվա մեջ՝ աշունն էր: Ո՞ր եղանակն է ավելի նպաստավոր մեր բանաստեղծի համար:

Հունիս, հուլիս և օգոստոս ամիսներին ոչ մի օր նա գրիչ չի վերցրել. սեպտեմբերին գրել է 2 բանաստեղծություն,

հոկտեմբերին՝ 1, անպատուղ է նոյեմբերը, բայց ահա դեկտեմբերը բերում է 6 ոտանավոր: Բուն ստեղծագործությունն, ասես, սկսում է նոր տարվանից և շարունակվում է մինչև ապրիլ այս արդյունքով. հունվար՝ 6, փետրվար՝ 2, մարտ՝ 12, ապրիլ՝ 17:

Համարյա նույն պատկերն ունի նաև հաջորդ՝ 1887 թվականը, հունվար՝ 10, փետրվար՝ 11, մարտ՝ 5, ապրիլ՝ 3, մնացած ամբողջ տարվա ընթացքում նա գրում է ընդամենը 15 ոտանավոր:

Որքան հետաքրքրական կլինիր, գնալով այս թվերի հետքերով, վերականգնել այդ ամիսների նրա զբաղմունքը. ո՛րտեղ է անցկացրել նա 1886-ի ամբողջ ամառը, որ գրիչը թանաքամանին չի մոտեցրել, իսկ ինչ հոգեկան տրամադրության մեջ է եղել, ասենք, 1884 թվականի օգոստոս և սեպտեմբեր ամիսներին, որ կարողացել է տալ 18 բանաստեղծություն: Հենց այս օգոստոսի մեջ է, որ նա օրվա ընթացքում 3 ոտանավոր է հորինում:

Ստեղծագործական ուժերի այսպիսի արագ, համարյա տազնապալի տեղատվությունը բացատրելու համար ընդհուպ մոտենանք այն հարցին, թե ինչ դեր է կատարում այն միջավայրը, որ քիչ առաջ, ընդհանուր առմամբ, ակտիվ անվանեցի: Որովհետև մի բանաստեղծի ապրումների ու խոհերի ազդեցությունը իր մեջ չէ ի վերջո, այլ իրենից դուրս, առավելապես՝ իրենից դուրս. միջավայրի մեջ լայն առումով վերցրած: Որքան հարուստ են նրա ստացած տպավորությունները դրսից, որքան սերտ է շփումը ոչ միայն ընտանեկան, այլև հասարակական, այլև քաղաքական շրջանների հետ, կարճ՝ որքան հրամայական է հասարակական պատվերը, այնքան անհանգիստ, գործունյա, զգայուն, զգոն է բանաստեղծը: Քանի որ, իսկապես ասած, ամեն մի ճշմարիտ բանաստեղծություն կա՛մ կանչ է, կա՛մ արձագանք կանչի:

Առաջին գրքի մեջ մտած բանաստեղծությունների աշխարհը Մոսկվան չէ և ոչ էլ ուսանողական միջավայրը, **թեև** Մոսկվայում է գրված **գիրքը, այդ աշխարհը հենց հայրենիքն**

է, հայրենի գյուղը, հայրենիքի վիճակը: Տեղափոխվելով ծննդավայրը, թվում է, թե նա նոր լիցք պետք է ապրեր կենդանի, թարմ տպավորություններից, մինչդեռ կատարվեց դարմանալին. այդ միջավայրը շրոցավառեց նրան: Միջավայրի ճնշումը կամ ակտիվությունը շափող ծանրաշափը իջավ մինչև դերո: Տեղի ունեցավ այն, ինչ դիտված է նաև այլ գրողների մոտ, երբ ծաղկած ծառը լավ են նկարագրում ոչ թե նրա տակ պառկած ժամանակ, այլ նրանից հեռու՝ վերհիշելիս: Գոգոլն իր բոլոր մեծ երկերը գրել է արտասահմանում, ապշեցնող ուժով պատկերել Ռուսիան նրանից հեռացած: Մլտնելով Արարատյան դաշտ, Հովհաննիսյանն այլևս չկարողացավ այն ստեղծագործական ֆանտազիայի նյութ դարձնել: Եվ որովհետև չկար այնպիսի միջավայր, որ սնունդ հանդիսանար նրա պոեզիայի համար (ուսանողական միջավայրն այդպիսին հանդիսանալ չէր կարող) ուստի նա ապրեց ոչ թե (ոչ այնքան) ստեղծագործական ավյունի անկում, որքան հենց արտաքին, օբյեկտիվ, հարուստ, հետաքրքիր, ուրախ կամ տխուր, գեղեցիկ կամ տգեղ, բայց ակտիվ, բայց գրգռող տպավորությունների սով: Արտաքին հանդամանքների դերը ցույց տվող ծանրաշափը չէր կարող մշտապես չեզոք կետում գտնվել. երբ ստեղծագործական պրոցեսում նա ակտիվ չէ, ուրեմն պասսիվ է: Ոգու մեծ կորույթ էր հարկավոր ստեղծագործության մարտենյան վառարանը գոնե տաք պահելու համար: Հետագա տարիներին հոգեկան վիթխարի էներգիա ծախսվեց հենց միայն նրա համար, որ կախարդական այդ քուրան շատուշի իսպառ: Վառարանը կար, դործում էր, պակասում էր վառելիքը միայն...

Օրեցօր՝ հարվում մեղրամոմի պես,
Հատնում են ույծերս, և խինդ, և ավյուն,
Մանուկ իզձերիս կարոտում եմ ես,
Էլ բացվելու չէ ինձ համար դարուն:

Եվ սիրտս, որ մի տավիղ էր անուշ,
Հնչում էր, որպես կարկաշուն աղբյուր,

Ա՛խ, այսօր բեկբեկ՝ լարերը քնուշ,
Մահու գրոշմով լռել է տխուր...

Աշխատանքի պահանջը՝ նյութի դիմադրությունը հաղթահարելու ձգտում է։ Որքան նյութը մակերեսային է, սովորական, զգացումներ է արտահայտում, տրամադրություններ, բայց ոչ նաև խոհեր, այնքան նրա գեղարվեստական մշակումը նվազ ջանքով է իրականանում։ Միջակ ոտանավորը միջակ է հենց նրանով, որ այնտեղ չկա նյութի հաղթահարում, չկա տառապանք, համապատասխան ձևի որոնում։ Եվ բնդհականակը, որքան բարդ է նյութը, թեման, այնքան ավելի մշակում է պահանջում։ Թեթև հույզերը հեշտությամբ են թրղթին հանձնվում, ազնիվ գյուտերը պահանջում են մշտական որոնում։

Ասել, թե ինչպես է աշխատել այս կամ այն գրողը, չի նշանակում միայն ցույց տալ, թե ինչպես է ստեղծագործել, այլ նաև՝ թե ինչու է այդ կերպ ստեղծագործել։ Տարբերակները քննելիս ահամա այն տպավորությունն է ստացվում, թե դասական գրողները մշտապես ձգտել են արտահայտության ճշտության, ասես այդ ճշտությունը բոլորին է տրվում, բացի կլասիկներից։ Վարիանտների առատությունը Պուշկինի կամ Տոլստոյի մոտ բնավ չի նշանակում, թե այդ ավարտվածությունը տրվում էր նրանց մի առանձին դժվարությամբ, որ մինչև վերջնական տեքստը ընկած ճանապարհը ծածկված է անհաջող, անարվեստ, անճաշակ տարբերակների մի կույտով։ Մինչդեռ ճիշտն այն է, որ կատարյալը հարաբերական հասկացություն է։ Այն ժամանակ, երբ մեկի համար լիովին ավարտված կարող էր համարվել, ասենք, հինգերորդ տարբերակը, կլասիկը շարունակում է աշխատել՝ հասնելու համար ոչ անպայման տոսաներորդին, այլ այն միակ վարիանտին, որ ծնվում է այդ պահին, որպես ամբողջ պրոցեսի հետևանք։

«Բառերով արտահայտել այն, ինչ բմբռնում ես,— գրել է Լև Տոլստոյը իր օրագրում,— որպեսզի մյուսները հասկանան քեզ այնպես, ինչպես ինքդ,— ամենադժվար գործն է, և միշտ

զգում ես, որ դեռ շատ, շատ հեռու ես հասնելու նրան, ինչին պետք է և կարելի է հասնել»:

Ահա թե ժորժ Սանդին դրած նամակում ինչպես է արտահայտվում իր աշխատանքի մասին Ֆլոբերը.

«Դուք չգիտեք, թե ինչ է նշանակում ամբողջ օրը նստել, զլուխն առնել ձեռքերի մեջ և քամել իր դժբախտ ուղեղը՝ բառ գտնելու համար: Ձեր մտքերը հոսում են լայնարձակ, անընդհատ, ինչպես դետ: Ինձ մոտ դա ջրի նեղ շիթ է: Կասկածի փոխելու համար ես պետք է արհեստական վիթխարի աշխատանք կատարեմ: Օ՛ ծանոթ եմ դրանց, ոճի այդ տառապանքներին»⁴:

Ցավոք սրտի, արխիվից չի երևում, թե ինչպես և ինչքան է տանջվել մեր բանաստեղծը իր լավագույն դործերը ստեղծելիս: Նրա նույնիսկ այն ոտանավորները, որոնք իրենց վրա աշխատանքի կնիք են կրում, ունեն տարբերակներ, ուղղումներ և ջնջումներ, շատ թե քիչ ամբողջական պատկերացում, չեն տալիս մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից:

Տեսնենք այժմ դրանցից մի քանիսը:

«Տեսե՛լ ես արդյոք այն բլուրները» բանաստեղծության իդեական բովանդակությանը մենք արդեն ծանոթացանք: Տեսնենք այժմ, թե ինչպես է ստեղծվել այն, ստեղծագործական կարգի ի՞նչ փոփոխությունների է ենթարկվել:

Արխիվում պահպանված է ինչպես առաջին գրառումը, նույնպես և հեղինակային վերամշակված օրինակը, բանաստեղծությունների՝ գրաքննությանը ներկայացրած տետրում: Առաջին ինքնագրի նախնական վերնագիրը պետք է որ եղած լինի «Իմ հայրենիքը», ապա սկզբից ավելացրել է «Տեսե՛լ ես» բառերը, հետո դրանք էլ է ջնջել, երբ, հավանորեն, գտել է (կամ որոշել է դնել) «Իմ հայրենիքը տեսե՛լ ես, ասա» Գյոթեից առնված բնաբանը, որով և փոխվել է ոտանավորի կառուցվածքը. սկզբում մտահղացված վեց տողանի տները ա-

⁴ Б. Грифцов, О писательском пути Флобера, М., 1922, кн. 1, т. 2 146:

ռայժմ դարձել են շորս տողանի, այսինքն ջնջվել են բոլոր տների 5-րդ և 6-րդ տողերը, բացի վերջինից:

Վերցնենք առաջին տարբերակի առաջին վեցնյակը⁵:

[Ասա,] Տեսե՛լ ես արդյո՞ք այն բլուրները
Ուր ճոխ ծաղկում է մշտական գարուն,
Կանաչում թաղված այն այգիները,
Ուր երբեմն գոհար խաղողն է հասնում,
[Տեսե՛լ ես, ասա՛, իմ հայրենիքը,
Սիրաշունչ նորա ախորժ երկինքը],
[Ծրեղ գալարուն պաճուճանք նորա]:

Սա նշանակում է, որ բանաստեղծը տողն սկսել է բնաբանի վերջին բառով՝ «Ասա», բայց հետո ջնջել է, ավելացնելով «արդյոք» բառը. ավելացրել է նաև շորրորդ տողի, «երբեմն» բառը, պահպանելու համար յամբ-անապեստյան տառվանկանի տողը: Այստեղ յոթերորդ տողը պետք է որ գրված լինի վեցերորդի փոխարեն, բայց հետո ջնջվել է, ինչպես որ ջնջվել են նաև նախորդ երկու տողերը:

Նույն ինքնագրի երկրորդ վեցնյակն այս պատկերն ունի.

Տեսե՛լ ես դաշտեր, մարգագետիններ
Ու բացված այնտեղ վառ շուշան, մեխակ,
Շնորհատու [արեգն] արև, ոսկի նշույլներ,
[Կամարում սփռած պայծառ կապուտակ]
Եվ միշտ սիրաշունչ երկինք կապուտակ.
[Տեսե՛լ ես, ասա՛, իմ հայրենիքը,
Սիրաշունչ աննման նորա երկինքը]:

Երրորդ տողի «արեգն» անմիջապես ջնջվել է և գրվել «արև» հենց շարունակության վրա: Չորրորդ, վեցերորդ և յոթերորդ տողերը պետք է լրացնեին (և լրացրել են) վեցնյակը, բայց ահա վերամշակման ժամանակ հանվում են վերջին երկու տողերը, իսկ «Սիրաշունչ աննման նորա երկինքը» և նախորդ «Կամարում սփռած պայծառ կապուտակ» տողերից կազմվում է այժմյան «Եվ միշտ սիրաշունչ երկինք կապուտակ» տողը:

⁵ Ուղիղ փակագծերի մեջ են առնված ջնջված բառերը կամ տողերը. արամյանով են շարված ավելացրած բառերը կամ տողերը:

Այս ոգով մշակվել և երկուական տողերով կրճատվել են նաև երրորդ, չորրորդ և հինգերորդ վեցնյակաները, բայց անփոփոխ է թողնվել վերջինը:

Գրաքննությանը ներկայացրած «Բանաստեղծությունների» տետրը մուծելիս ոտանավորը ենթարկվել է հետագա փոփոխության. քառյակաները միանալով՝ դառնում են օկտավներ, փոխվում, մշակվում են տողերը:

Տպագրության ընթացքում ոտանավորը նորից է թեթև մշակման ենթարկվում, դուրս է թողնվում հետևյալ չորս տողը.

Սիրուն թփերում տեսն' ևս փթթած
Մանուշակը հովտում ամոթխած դեմքով
Գաբնան գիշերին կայտառ խաղ բռնած
Վառ աստղերի հետ սիրահար աչքով:

Այսպիսով, այս ոտանավորը ստեղծագործական տեսակետից երեք էտապ է անցել. նախնական ձևագիրը՝ վեցնյականերով, որ վերնագիր է ունեցել, տետրի մեջ մաքուր արտագրվածը, որտեղ քառյակաները միանալով՝ դարձել են ութնյականեր, որ և ներկայացվել է գրաքննությանը և, տպագրության ընթացքում ստեղծվածը, որ լույս է տեսել առաջին գրքում:

Տեսնենք մի այլ ոտանավոր՝ «Տղմուտը»:

Բանաստեղծի արխիվում պահպանվում է այս գործի երկու ինքնագիրը. առաջինը թվագրված «1887, 7 հունվարի», երկրորդը, նախորդից մաքուր արտագրված «1887, 7 փետրվարի»: Ամբողջ բանաստեղծությունը, տետրի չորս էջ, հետագայում կրկնակի անդամ (մատիտով և թանաքով) ջրնջված է. լուսանցքի ստորագրությունները ցույց են տալիս, որ ջնջումը կատարված է գրաքննչի կողմից: Ասել է թե՛ երկրորդ ձևագիրը հանված է տետրից:

Առաջին և երկրորդ ձևագրերը վարիանտներ չեն: Աշխատանքի որոշ հետքեր կան առաջին ձևագրի վրա: Այսպես՝

Եվ ծերունին հառաչում է սգավոր

տողը եղել է.

Եվ Տղմուտը հառաչում է սգավոր.

այսինքն՝ առաջին անգամ անձնավորումը սկսվում է այս տողից, որ խհարկե, ուժեղացնում է տպավորությունը: Այնուհետև.

Անցած փառքը [միտ են բերում] հիշեցնում են հայերին.

ասել է թե՝ «միտ են բերում»-ը դարձել է «հիշեցնում են», որ, խհարկե, ավելի լավ է: Մշակվում է և իններորդ տան երրորդ տողը, այսպես՝

Հայ սար, հայ գետ, հայ դաշտաւրայր [մարմնացած] շունչ առած

Մի անգամ էլ վերջին տան առաջին տողում «Տղմուտը» դառնում է «ծերունին»:

Այստեղ ևս մենք հանդիպում ենք ուղղումների, որոնք կատարված են անմիջապես, գրիչը թղթից շպոկած, և ուղղումների, որոնք կատարված են հետո: Ի միջի այլոց, գրության երկու ամսաթվերը ցույց են տալիս, որ գրաքննությանը ներկայացրած այդ տետրը ստեղծվել է 1887 թվականի հունվար-փետրվար ամիսներին:

Ստեղծագործական աշխատանքի հետքեր է կրում նաև առաջին գրքի ձոնը: Թվում է, թե սա այն հազվագյուտ ոտանավորներից է, որ ստեղծվել է թղթի վրա, անմիջապես: Պահպանված է սևագրությունը՝ բաղմաթիվ ուղղումներով և հեղինակային պատճենը՝ գրաքննությանը ներկայացրած տետրերից առաջինում:

Առաջին ձեռագրում, 4-րդ տողից հետո ջնջված է՝

Ո՛հ, հավատացե՛ր, որ մենք [վաղ] ուշ թե՛ վաղ
Պիտի չքանանք, [որպես] ինչպես մի ճճի,
Եվ պիտի ցնդի մեր կյանքը մատաղ
Ինչպես քաղցրություն ոսկի երազի:

Այնուհետև, 12-րդ տողից հետո եղել է՝

Ուրեմն տրվե՛ր ձեռներդ անկասկած—
Եվ առաջ իբրև հղբարք հարազատ,

Մի անմահ՝ գործ է մեր առաջ կանգնած,
Ասպարեղ մտնենք հուսով անվրհատ:

Լույս, ճշմարտություն—ահա մեր նըշան,
Եվ թող պատերազմն ահեղ բորբոքվի,—
Մենք հավատարիմ ենք որ ազատության
Վառ արշալույսը [շուտ] մեզ [պիտի] շուտ կըբացվի:

Եվս մի փորձ՝

Լուռ փոթորիկը մեզ է մոտենում,
Եվ մենք թողնում ենք մեր անհոգ խաղեր՝,
Վախով և հուսով մենք ձեռք ենք [սեղմում] մեկնում:

Այս վերջին երեք տողը ջնջված է, երևի հենց գրության պահին, բայց ահա վերը բերած երկու քառյակը նա պահել է մինչև արտագրություն: Ինչո՞ւ է թողել դրանք արտագրության ժամանակ. չէ՞ որ այդ դեպքում վերջին տողը կլիներ՝

Վառ արշալույսը մեզ շուտ կըբացվի:

Եվ ընդհանրապես վերջին քառյակն, ամբողջությամբ առած, ուժեղ, մարտական տրամադրությամբ է շնչում («Եվ թող պատերազմն ահեղ բորբոքվի»): Արդյոք դրաքննական նկատառումներով չի՞ առաջնորդվել հեղինակը, բայց թողնելով այս քառյակները: Եվ էլի այս տողը՝

Լուռ փոթորիկը մեզ է մոտենում,

Երկրորդ՝ 1908 թվականի ժողովածուն կազմելիս բանաստեղծը բաց է թողնում և առաջին երկու տները, ու վերջինը դարձնում բնաբան ամբողջ գրքի համար:

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ բովանդակությամբ բանաստեղծությունը իր վերջնական տեսքով շատ վերացական է, նրա մեջ պակասում է նախնական դրառման ժամանակ առաջացած քաղաքական տաղնապը, պատասխանատվության խոր զգացումը՝ կյանք մտնելով պատրաստ լինել առաջիկա պայքարի համար և համարձակ կոչը նալբանդյանի ոգով:

Եվ թող պատերազմն ահեղ բորբոքվի:

Նորից ու նորից թերթելով արխիվը, համոզվում ես, որ մեր բանաստեղծը հազվագեպ է գրիչ վերցնում, շիմանալով, թե ինչ պետք է գրի, ինչպես պետք է ավարտի մտահղացումը: Սրանով պետք է բացատրել թերի գործերի պակասը նրա ձեռագրերում:

Գաղափար տալու համար բերում եմ մեկ օրինակ միայն: Քսանական թվականների սկզբին նա գրի է առնում մի յայսպիսի բանաստեղծություն.

Թող հորձանուտ ծովի վերա նավարկողին
Սպառնան կորուստ գոռ ալիքներ փրփրադեզ,
Ապավինած հեռու ափում փայլող շողին
Նա ալյաց դեմ մարտ կըմղե արիապես.
Եվ թող մնա՝ ճրագը վառ ափի վերա—
Նա նավորդի փրկությանն է տահավառչա:

Այդպես մի օր և մեր՝ նավի մեծ Ղեկավար,
Կարող մտքի վեհ հանճարով ծննդական,
Խավարի դեմ մարտնչելով կազմ, զինավառ՝
Անշեջ լուսո կանգնեց տաճար հավերժական
Դեռ անադատ ափի վերա, խռովահույզ <...>

Բայց չէ՞ որ բանաստեղծությունն սկսվում է վերջին տողից, ինչպես հետագայում պետք է ասեր Բլոկը: Ո՞րտեղ է այդ վերջին տողը (թվում է՝ միակ տողը. ոտանավորն, ինչպես երևում է, պետք է բաղկացած լիներ երկու վեցնյակից): Չի՞ դտել, թե՞ գտածը գրառման պրոցեսում չի հավանել:

Երկրորդ վեցնյակի առաջին երկու տողերը ցույց են տալիս («Այդպես մի օր և մեր՝ նավի մեծ Ղեկավար || Կարող մտքի վեհ հանճարով ծննդական»), որ բանաստեղծությունը պետք է նվիրված լինի Լենինին: Այդ թվականներին նա ոչ մի այլ պարտիական կամ պետական գործչի չէր մեծարի «մեծ Ղեկավար» կամ «վեհ հանճար» մակդիրներով: Հենց այդ հանգամանքն էլ պատասխանատվության լրացուցիչ զգացումով չի՞ համակել նրան, ինչը և պատճառ է եղել գործը թերի թողնելուն:

Թվում է, թե մեզ համար արդեն լիովին պարզ է Հովհաննիսյանի պոետական խարակտերը: Լինելով լիրիկ բանաստեղծ, նա ամբողջովին տրամադրության գերի է, ստեղծագործում է թեև ոչ ամեն օր, սակայն բուն մղումով, միանգամից: Բայց սա ցույց է տալիս նրա բնավորության հոգեբանական կողմը: Հաղիվ թե սխալ կլինի ասել, թե ավելի լճոական դերը պատկանում է հասարակական գործունին, որի մասին արդեն քանիցս ակնարկ եղավ:

Բանաստեղծի համար շուտ է բացվել այդ դադանիքը, որի համար և նա ծանր դրամա է ապրել: Սովորաբար չափազանց զուսպ, իր նեղ, անձնական կյանքի մասին չխոսող, մտերիմներին դրած նամակներում նա կրկին ու կրկին վերադառնում է այն հարցին, թե ինչո՞ւ չի կարողանում ստեղծագործել: Դրա համար նա երկու պատճառ է նշում, ավելի ճիշտ՝ նույն պատճառաբանության երկու կողմը. սաստիկ զբաղված լինելը և ճնշված տրամադրությունը:

Այսպես, Մկրտիչ Բարխուդարյանին 1889 թվականի հոկտեմբերի 14-ին դրած նամակում նա ասում է.

«Իմ աշխատակցությունը անպակաս կլինի, քանի ես կենդանի եմ, միայն չես իմանում, թե որքան կարոտ եմ ազատ ժամանակի. ուսուցիչ 22 դասով, հոգաբարձու երկու անփող ուսումնարանի, բարեգործական բնկ<երության> վաղարշապատի նոր կազմակերպված վարչության — գումարի, տես ի՞նչ է դուրս գալիս. ես ի՞նչ քարով տամ զլուխս. կարո՞ղ եմ և մատենագիր անվանել ինձ... Ո՛հ, եթե մի փոքրիկ նյութական ապահովություն ունենայի, ես գիտեմ, թե ինչ կանեի»⁶:

Տասը տարի հետո, նույն հասցեատիրոջն ուղղած 1899 թվականի հուլիսի 5-ին նա գրում է.

«Եթե ծուլության համար մեղադրության արժանի եմ, պիտի իմանաս, որ այնուամենայնիվ դրականության սերս ոչ միայն չէ սառել, այլ ընդհակառակը իմ մտատանջության զլխավոր առարկան այն է, որ չեմ կարողանում այնպիսի մի

6 ԳՍԹ, Մկրտիչ Բարխուդարյանի ֆոնդ, № 215:

գրություն ստեղծել ինձ համար, որ ավելի ազատ պարապիմ գրականությամբ»⁷:

Անցնում է ևս մի տասնամյակ, նույնիսկ մի փոքր ավելի. սպասված երկրորդ գրքի փոխարեն, ճիշտ է, լույս է տեսնում 1908 թվականի շտապ կազմած ժողովածուն, բայց ամբողջ էությամբ գրականությանը նվիրվելու պրոբլեմը այդպես էլ չի լուծվել: Բանաստեղծը նորից է վերադառնում իրեն տանջող հարցին. բացատրում, պարզաբանում է խնդրի էությունը այնպիսի լրջությամբ, ասես իր համար է կատարում դա, ներքին ձայնը լռեցնելու համար:

«Այո՛, սիրելի՛ս,— գրում է նա նույն Բարխուդարյանին 1912 թվականի հունվարի 9-ի նամակում,— թեպետ շատ ու շատ ուշ և միանգամայն ապարդյուն կերպով, բայց և այնպես ես այսօր այն համոզմանն եմ եկել, որ գրագետի, արվեստավորի համար այսպիսի խավար մթնոլորտում մնալը կենդանի թաղվել կնշանակե. և այն, որ դու և ուրիշ բարեկամ մարդիկ ծուլություն են անվանում, ծուլություն չէ, այլ մեծ դժբախտություն ինձ համար, որ այսքան ժամանակ ապրել եմ ու ապրում եմ մի միջավայրում, ուր ոչ մի, ոչ մի էսթետիկական բան չկա, ոգևորության մի գրդիչ, երևակայության սնունդ տվող մի հանգամանք, վերջապես արտիստի կյանքի ամենատարրական պահանջներից և ոչ մեկը, բացի գրքերից, որով միայն դեռ կենդանի եմ մնացել: Եթե այս բոլորի վրա ավելացնեւ ընտանեկան անտանելի ծանր հոգսերը, որ արդեն գիտես Կոլյային գրածս նամակից, և այն բոլոր այլանդակությունները մեր վանքի կյանքում, որոնցով այսքան տարի շրջապատված եմ եղել ու դիմացել եմ, հասկանալի կլինի, կարծեմ, քեզ համար, թե ինչու ես այնքան ու այն չեմ տվել մեր գրականությանը, ինչ որ կարող էի թերևս տալ»⁸:

Ես կարող էի երկարացնել այս մեջբերումները՝ վերհիշելով Կովկասի Հայոց հրատարակչական ընկերության վարչու-

7 ԳԱԹ, Մկրտիչ Բարխուդարյանի արխիվ, № 230:

8 Նույն տեղում, № 231:

թյանը (1910, հոկտեմբերի 17), Հովհաննես Թումանյանին (1910, դեկտեմբերի 7) գրած նամակների հանրահայտ տողերը և էլի շատ տողեր Բարխուդարյանին, Մառին, Բրյուսովին գրած նամակներից, բայց սա էլ բավական է: Այս խորունկ, ցավով արված խոստովանությունից հետո, թվում է, հարկ չկա տարակուսելու, թե մենք գործ ունենք մի բանաստեղծի հետ, որի «մուսան հանգել է», հանգչում է ուժերի ծաղկման շրջանում... Այդ ենթադրությունը պետք է մերժվի որպես հակադիտական, իրական հիմքից զուրկ մի կարծիք: Վերջապես այստեղ և ամենուր խոսքը վերաբերվել է ստեղծագործական էներգիայի համեմատական նվազմանը և ոչ բացարձակ: Առաջին գրքից հետո էլ Հովհաննիսյանը տվել է փայլուն բանաստեղծություններ, որոնք հարստացրել են մեր դասական պոեզիան. հիշատակենք Ակիմովային նվիրած ոտանավորը, «Անցի՛ր, սև ամպ, դու իմ սրտից», «Դարերով լացիր, ով մայր հայրենիք», «Սարն ի վեր», «Հավատում եմ, մեռնելու չես սուրբ գաղափար», «Նոր գարուն», «Մենք միասին գնում էինք ճանապարհ», «Ալադյազ բարձր սարին», «Լուռ կաց, սիրտ իմ. այս աշխարհում», «Լուսավորչի կանթեղը», «Վահագնի ծնունդը» և այլն:

Ասվեց արդեն, որ հասարակական զարգացման ընդհանուր ֆոնը ակտիվ ներգործություն է ունեցել և ունի բոլոր դրողների վրա՝ մղելով նրանց ավելի կամ պակաս արդյունավետ ստեղծագործության: Փոքր դեր չեն խաղում և բանաստեղծի կենսագրության հետ կապված անձնական մոմենտները: Հասարակականն ու անձնականը գտնվել են անբաժանելի միասնության մեջ, ըստ որում մեկի մոտ վճռական դերը պատկանել է հասարակականին, կամ սոցիալականին, մյուսի մոտ՝ անձնականին, մի շրջանում՝ անձնականին, մի այլ շրջանում՝ հասարակականին և այսպես անվերջ:

Ոգեշնչման վերը տրված մատերիալիստական բնորոշումը ամենալայն հնարավորություններ է բաց անում աշխատանքի բոլոր ներկայացուցիչների առջև: Ոգեշնչումն աշխատանքի և միայն աշխատանքի արդյունք է: Հանրագումարի

բերելով իր բեմական ստեղծագործության փորձը, Ստանիսլավսկին գրում է.

«Ես հասկացա, որ ստեղծագործությունը՝ դա ամենից առաջ հոգեկան և ֆիզիկական էության լիակատար կենտրոնացումն է: Այն ընդգրկում է ոչ միայն տեսողությունը, և լսողությունը և մարդու բոլոր մյուս հինգ զգայարանները, այն ընդգրկում է դրանից բացի և մարմինը, և հոգին, և միտքը և զգացումները, կամքը և հիշողությունը, երևակայությունը»:

Միայն այդպիսի գերագույն կենտրոնացման, հավաքվածության և ոգևորության պահերին կարելի է ստեղծել որևէ արժեքավոր բան: Հենց այդ էլ դիտվում է որպես ներշնչում: Այդպիսի պահերը առաջ են գալիս մեծ մասամբ ավելի կամ պակաս երկարատև նախապատրաստական աշխատանքից հետո միայն:

Սովորեցներ Հովհաննիսյանն իրեն աշխատել (կամ հնարավորություն ստեղծեր աշխատելու) ամեն օր, որոշված ժամերին պարտադիր կերպով, աշխատել անպայման, չմտածելով ներշնչման մասին, — անկասկած նա թվով շատ ավելի ստեղծագործություններ կթողներ մեզ այսօր:

Ստեղծագործական լաբորատորիան բաղմակողմանիորեն ուսումնասիրելու տեսակետից կենսագրական ոչ մի փաստ ավելորդ չէ, քանի որ կարող է բացատրել գրողի բնավորության այս կամ այն դիժը: Զանալով ավելի լավ պատկերացնել մեր բանաստեղծի բնավորությունն այս տեսակետից, նրա ժառանգներին մի փոքրիկ հարցաթերթիկ ներկայացրի (նախօրոք համոզված, իհարկե, թե ինչպիսի պատասխաններ պետք է ստանամ):

Այն հարցին, թե ինչ է պատմել Հովհաննիսյանը իր կամ մյուսների ստեղծագործական պրոցեսի մասին, հետևում է լակոնիկ մի պատասխան.

«Իր ստեղծագործական պրոցեսի մասին մենք, հարազատներս, երբեք լսած չկանք, որ պատմեր»:

Կան այնպիսի բանաստեղծներ (և շատ), որոնք սովորու-

թյուն շունեն նույնիսկ մտերիմների մոտ խոսելու իրենց ստեղծագործական պլանների, ստեղծագործական դժվարությունների մասին՝ հենց թեկուզ կենցաղային իմաստով կազմակերպելու տեսակետից։ Սովետական ականավոր գրող Վերա Ինբերը այս հարցին նվիրված աշխատության մեջ երկարորեն խոսում է... իր գրամեքենայի մասին, այն մասին, թե նա ինչպես չի կարողանում այլ գրամեքենայով աշխատել, աշխատել առանց գրամեքենայի և այլն։ Ճանաչելով Հովհաննիսյանին, կարելի էր նախօրոք կռահել, որ նա բնավ չէր դանդատվի ստեղծված կենցաղային պայմաններից, չէր պահանջի լուել, չխանդարել կամ հեռանալ, կամ թե ինքը հեռանար, առանձնանար մյուս սենյակը՝ երբ նրա երեակայությունն զբաղված էր։

Եվ ահա պատասխանը.

«Հովհաննիսյանը երբեք չի դանդատվել իր ստեղծագործական դժվարություններից ոչ մեզ, ոչ էլ իր բարեկամներին»։

Շատ հետաքրքիր է իմանալ, թե որ ժամերին է սիրել աշխատել, ունեցե՞լ է հատուկ ժամեր ստեղծագործելու, ընդհանրապես աշխատելու համար (ոչ պաշտոնի բերումով)։

«Աշխատում էր (ենթադրում ենք) մեծ մասամբ ուշ երեկոյան, երբ իրեն ոչինչ արդեն չէր խանդարում և շուրջը խաղաղ էր։ Բայց վերջին տարիները, երբ արդեն չէր ծառայում, աշխատում էր և ցերեկները, առավոտյան ժամերին (քույրերս հիշում են, որ Մյասնիկյանին նվիրված բանաստեղծությունն, օրինակ, գրել է ցերեկը)։ Արձակը թարգմանում էր նույնպես առավոտյան ժամերին»։

Հաջորդ հարցը. «Մշակումը անմիջապես է սկսել, թե՞ որոշ ժամանակ հետո»։

«Որքան մեզ հայտնի է, բանաստեղծությունները մշակում էր անմիջապես, իսկ թարգմանությունները (արձակ) վերանայում էր որոշ ժամանակ հետո»։

Այստեղ կարող եմ ավելացնել հետևյալը. չափածո թարգմանություններն էլ նա մշակել է որոշ ժամանակ հետո, երբ դրանք բավականաչափ մեծ են եղել ծավալով։ Այսպես,

Շիլլերի «Պոլիկրատեսի մատանին» պետք է որ թարգմանած լինի մի քանի օրվա ընթացքում, նախ՝ տողաթարգմանությունը, ապա բուն թարգմանությունը, որը շատ ուղղումներ ունի: Նույնը կարելի է ասել և նույն հեղինակի «Երաշխիք»-ի մասին. պահպանված է թարգմանության սևագրությունը՝ բաղմաթիվ ուղղումներով և մաքրագրությունը, որ դարձյալ հետագա աշխատանքի հետքեր ունի: Ուրեմն կարելի է ասել, թե թարգմանության դեպքում նա կարողանում էր նորից ու նորից վերադառնալ ընդհատված աշխատանքին, մինչդեռ ինքնուրույն երկեր ստեղծելիս՝ չէր կարողանում:

Այն հարցին, թե դիմե՞լ է տրամադրությունը բարձրացնող որևէ միջոցի (երաժշտություն, զրույց, զբոսանք, որսորդություն), հետևել է պատասխանը.

«Անպայման: Երիտասարդ ժամանակ տրամադրությունը բարձրացրել են զբոսանքը, ձկնորսությունը, որսորդությունը, իսկ ավելի մեծ հասակում հանգստացել է միայն բնության ծոցում, այգում աշխատելիս, մարդկանցից հեռու: Երաժշտությունը նույնպես միշտ հանգստացրել է Հովհաննիսյանին, երբեմն հանգստի պահին ինքն էլ էր շվի նվագում: Հարևան սենյակից իրեն հասնող երաժշտությունը (եղբորս ջութակ նվագելը, մորս երգը) նրան անպայման տրամադրել են ստեղծագործելու»:

Այն հանգամանքը, որ այս խոստովանանքից մենք այդպես էլ ոչ մի նոր բան չիմացանք բանաստեղծի ստեղծագործական լաբորատորիայի մասին, ոչ մի այնպիսի բան, որ չիմանայինք նախօրոք, չպետք է մեզ հտ պահի այդ լաբորատորիան հնարավոր ամեն կողմից թափանցելու փորձից: Ընդհակառակը, նման փորձերն այնքան ավելի են անհրաժեշտ, որքան արդյունքը դժվարությամբ է ձեռք բերվում:

Հասկանալի է ինքնին, որ սա չի վերաբերում միայն Հովհաննիսյանին: Նույն տիպի բոլոր բանաստեղծներն են այդպես:

Իսկ ո՞րն է այդ տիպի բնորոշ կողմը: Հայեցողական լինելը, — եթե ցանկանանք բնորոշել մեկ բառով: Գեղարվես-

տական մտածողութեան տարբեր տեսակների մեջ սա ամենից պարզն է, հասարակը, ուստի և ամենից տարածվածը: Բանաստեղծը միշտ պատրաստ է դիմավորելու ներշնչմանը, օգտւելու նրանից, բայց չի գնում նրան բնդառաջ, չի հաղթահարում այդ ճանապարհին ծառացած բաղմաթիւ ու բաղմատեսակ խոչընդոտները, կարճ՝ ստեղծագործութեանը չի դիտում իբրեւ աշխատանք, աշխատանքի բարձրագույն ձևերից մեկը:

Հովհաննիսյանի օրինակը բնավ եղակի չէ հայ գրականութեան մեջ: Պետք է ենթադրել, որ մեր բանաստեղծներից շատերն են պատկանել այդ տիպին: Վերցնենք հենց թեկուզ Վահան Միրաքյանի օրինակը: Եթե հաշիւի առնենք ժանրային առանձնահատկութեանները, այսինքն այն, որ սյուժե և կերպարներ ունեցող պոեմը նույնիսկ լավագույն դեպքում չի կարող ստեղծվել մի շնչով, — ապա «Լաւլարի որսի» հեղինակը ևս հարուստ լաբորատորիա ունեցողներից չէ, նա ևս ստեղծագործական պրոցեսի մասին ունեցել է նույն կարծիքը, ինչ Հովհաննիսյանը: Նա էլ շատ խորն է ապրել իր ամլութեանը, ջանք է թափել որեւէ բանով լցնել դատարկ տարիները, կուտակել է բաղմաթիւ ձեռագրեր, արձակ, նույնիսկ դրամատիկական գրվածքներ, ոչ մեկը դրանցից չհասցնելով կատարելութեան, — և բավարարվել է բացատրել դա իրենից դուրս գտնվող պատճառներով:

Իր գրական-մանկավարժական գործունեութեան 40-ամյակի առթիւ ահա թե ինչ է գրում նա բանասեր Արամ Երեմյանին:

«Գեղարվեստի ասպարեզում այնքան սակավաբեր եմ եղել ես, որ դժվար թե այդ հանգամանքն ինձ իրավունք տար այդքան ուշադրութեան արժանանալու: Բայց այն էլ ասած, այդ սակավաբերութեան պատճառը պետք է որոնել ոչ թե իմ մեջ, այլ դժնդակ հանգամանքների մեջ, որոնց ընթացքում իմ երիտասարդական ամենազեղուն շրջանը՝ 40 ձիգ տարիներ, անընդհատ լծված եմ եղել մանկավարժութեան ծանր ասպարեզում, ժողովրդական դպրոցներում: Եվ փոխանակ ազատ

ստեղծագործությամբ զբաղվելու, ծանրաբեռնված եմ եղել դպրոցականների տետրակների կույտերով»⁹:

Սա նույն խոստովանությունն է, ինչ տեսանք վերը Հովհաննիսյանի մոտ, համարյա նույն բառերով շարադրված: Տեսանք նաև, որ դա մերկ ճշմարտություն է: Հայ գրողը միշտ էլ գտնվել է բացարձակ աննպաստ պայմաններում: Դա է հաստատում նաև այնպիսի մի հեղինակություն, որպիսին է Նար-Դոսը:

«Գրական դիրքերում» ամսագրի խմբագրությանն ուղղած պատասխան-նամակում, խոսելով գրողի ծանր վիճակի մասին անցյալում, նա ավելացնում է. «Պրոֆեսիոնալ գրողներ մենք համարյա թե չունեինք, որովհետև գրականությունը գրողին չէր ապահովում: Մենք ունեինք միայն ի միջի այլոց գրողներ»¹⁰:

Հենց այդ պրոֆեսիոնալիզմի մասին է խոսքը: Այն մասին, որ անցյալի մեր նույնիսկ առաջավոր գրողները չկարողացան ստեղծել մինիմալ պայմաններ՝ ստեղծագործական բարդ կյանքով ամբողջությամբ ապրելու համար, ոչ միայն իրենց արվեստի մեջ խորանալու, այլև ստեղծագործական պրոցեսը որպես այդպիսին կազմակերպելու: Պրոֆեսիոնալիզմը նախնական պայմանն էր: Դրանից հետո միայն կարող էր խոսք լինել գեղարվեստական մտածողության գաղտնարանները թափանցելու և, որքանով այն ենթակա է ինչ-որ օրենքների, ստեղծագործական պրոցեսը նաև կազմակերպելու և ղեկավարելու մասին: Արվեստագետը մի՛ աստված պետք է ճանաչի՝ Աշխատանքը: Ճշմարիտ է միանգամայն Միտչել Ուիլսոնը, երբ գրում է. «Եվ գիտության, և գրականության մեջ ստեղծագործությունը ոչ միայն բերկրանք է, միախառնված ոխիկին,— դա գաժան անհրաժեշտություն է: Ե՛վ գիտնականը, և՛ գրողը... իրենց կոչումն են գտնում, ասես, նույն այն ուժի ազդեցության տակ, որը հարկադրում է արևածաղկին թեքվել դեպի արեգակը»¹¹:

Այո՛, տառապանքի միջով դեպի աստղերը:

9 ԳԱԹ, Վ. Միրաքյանի ֆոնդ, № 253:

10 Գրական ժառանգություն, գիրք առաջին, 1961, էջ 272:

11 «Литературная газета», 1960, № 108.

ՏԱՂԱԶԱՓԱԿԱՆ ՄԻ ՀԱՐՅ

Ինչո՞ւ է միտքը բանաստեղծի զլխից դուրս
գալիս զինված չորս հանգերով, բաժանված գե-
ղեցիկ միանման ոտների:

Պ ու շ կ ի ն

Իր «Դրականության տեսություն» աշխատության մեջ,
խոսելով հայկական տաղաչափության բնույթի մասին, գրա-
կանագետ էդ. Զրբաշյանը գրում է.

«Հայկական տաղաչափության հիմնական որակի հարցը
երբեմն տարբեր կերպ է լուսաբանվում: Մ. Աբեղյանը բազ-
մակողմանիորեն հիմնավորում է այն միտքը, որ հայկական
ոտանավորն իր բնորոշ գծերով մոտ է գերմանական և մանա-
վանդ ուսական տաղաչափությանը, ցույց տալով և նրա
տարբերիչ գծերը (Մ. Աբեղյան, «Հայոց լեզվի տաղաչափու-
թյուն», 1933, էջ 43—46, 125—132): Տաղաչափական այդ
տեսակը նրա գրքում կոչվում է «շեշտական ոտանավոր»,
բայց դա փաստորեն այն սխառն է, որը ժամանակակից
գրականագիտության մեջ անվանում են սիլաբո-տոնիկական
(վանկա-շեշտական): Մյուս կողմից, Աբեղյանից առաջ և
հետո ոմանք հայկական ոտանավորը հիմնականում վանկա-
կան են համարել, նկատի առնելով այն, որ մեր լեզվում բա-
ռաշեշտերը գրեթե միշտ վերջին վանկերի վրա են դրվում, իսկ
բանաստեղծական տողերը գերազանցապես կազմվում են
տարբեր ոտքերից, և նրանց մեջ վանկերի թիվը մեծ մասամբ
հավասար է լինում: Վկայակոչենք միայն մեր երկու նշանա-
վոր բանաստեղծների կարծիքը այդ մասին: Հ. Հովհաննի-
սյանը 1895 թ. գրած «Մի քանի խոոք մեր աշխարհաբարի

տաղաչափության մասին» հոգւածում ամբողջովին ելնում էր այն դրույթից, որ «մեր տաղաչափությունը վանկական է» (Հ. Հովհաննիսյան, Երկեր, 1959, էջ 291)»¹:

Իր հոգւածում Հովհաննիսյանը քննության է առնում Շեքսպիրի «Համլետի» Մասեհյանի կատարած թարգմանության սկզբունքները:

«Մեր նորագույն դրականության մեջ ընդունված տաղաչափական ձևերն ինքնըստինքյան մինչ այն աստիճան անկերպարան են,— դրում է նա,— և օրենքները մինչ այն աստիճան անմշակ ու խառնաշփոթ, որ մեր հատկապես ռուսահայոցս նույնիսկ լավագույն բանաստեղծները մեզ երևում են որպես արհամարհող բանաստեղծության այն անհրաժեշտ պայմաններից մեկի, որ է գեղարվեստական արտահայտության արտաքին ձևը, չափը»:

Պատասխանելով Մասեհյանի առաջ քաշած այն հարցին, թե ի՞նչ չափով թարգմանել հայերեն, որ պահպանվի բնագրի ոճի ուժը, ձայնի ելևէջը, ընդհանրապես նրա ոգին,— Հովհաննիսյանն ասում է. «Նախ և առաջ մի անհրաժեշտ պայման պետք է ճանաչել. այն, որ թարգմանության ոտանավորն անհանդ լինի, երբ բնագրինն էլ անհանգ է»...

Անցնելով չափի խնդրին, նա շարունակում է.

«Մեր տաղաչափությունը վանկական է, ուրեմն որևէ բնագրի (եթե սորա տաղաչափությունը շեշտավոր է, ինչպես, օրինակ, անգլիականն է, կամ չափողական է, ինչպես օր., հունականը կամ լատինականն է) տողերի մեծությանը, վանկերի միջին թվին մոտ տող պետք է ընտրել և մեր չափերից»²:

Այս է այն տողը, որի վրա հենվել և հենվում են, ասելով, թե Հովհաննիսյանը պատկանել է նրանց թվին, ովքեր մեր տաղաչափությունը համարել են վանկական:

Բայց զնա՞ք առաջ:

Քննության առնելով մեր միջնադարյան տաղերգուների

1 Էդ. Մ. Զրբաշյան, Գրականության տեսություն, 1962, էջ 343—344:

2 Հովհաննես Հովհաննիսյան, Երկեր, 1959, էջ 289—291: Ընդգծումն իմն է:

(մասնավորապես՝ Շնորհալու), Մխիթարյանների, ինչպես և իր ժամանակակից բանաստեղծների բանեցրած շափերը (Մասեհյանի համար հարմար մի շափ գտնելու տեսանկյունից), նա գրում է.

«Այստեղ ահա կարող ենք ասել, թե ինչ ենք հասկանում մենք «մի պայմանական շափ» ասելով՝ անհանգ տողեր ունենալու համար «Հայկականը» մի կողմ թողնելով, մենք մեր վանկական տաղաչափության մեջ էլ կարող ենք անհանգ ներդաշնակ տողեր ունենալ զանազան մեծության անդամներից կազմված, եթե միայն շեշտադրության պայմանը նրշտությամբ պահպանենք»:

Թվում է, եզրակացությունն ինքնին պարզ է:

Բանաստեղծական ենք համարում այն ոտանավորը, որն առնվազն ունի շեշտ և հանդ (որովհետև կարող է ունենալ և խսկապես էլ ունի նաև տողերի հավասար շափ): Քանի որ դրամատիկական երկը գրվում է ազատ ոտանավորով, ուստի այն չի կարող և չպետք է հանդ ունենա, բայց այդ դեպքում նա պետք է անպայման ունենա բանաստեղծական տողի մյուս էական պայմանը՝ շեշտը, այլապես կդիտվի արձակ տող:

Ահա և նրա եզրակացությունը:

«Ինչևիցե, վերջացնելով մեր խոսքը՝ մենք պնդում ենք, որ անհանգ ոտանավոր մեզանում կարող է գոյություն ունենալ միմիայն այն պայմանով, որ ամենայն ճշտությամբ, պահպանվի անդամների կանոնավորությունը և շեշտադրության օրենքը անդամների վերջավորության նկատմամբ առանց այս պայմանների գրվածը, այն էլ անհանգ, ոչ մի կերպով չափաբերական համարվել չի կարող»:

Այսպես է վերջանում այս ուշագրավ հոդվածը³, բայց

3 Հովհաննես Հովհաննիսյան, Երկեր, 1959, էջ 289—303: Ի դեպ, մեծատաղանդ Մասեհյանը անմիջապես էլ օգտվեց այս խորհրդից, նրա հետագա թարգմանությունները, բայց առանձնապես դրանց արմատական վերամշակումը բուհական թվականներին չէին հասնի այն կատարելությունը, ինչպես հասան՝ մշակվելով Հովհաննիսյանի նշած եղանակով:

մենք վերջացնել այստեղ շենք կարող: Չէ՞ որ դեմ առանք մի լուրջ հակասության. մեր բանաստեղծը սկզբում հայտարարեց, թե հայկական տաղաչափությունը վանկային է, ապա Շեքսպիրի թարգմանչին խորհուրդ տվեց անպայման անցնել ութմիկ, շեշտային տողերի:

Ինչո՞ւմն է բանը:

Բանն այն է, որ Հովհաննիսյանի խոսքը վերաբերում է իրենից առաջ եղած կամ մինչև իր օրերը հարատևող տաղաչափությանը և ոչ թե այն տաղաչափությանը, որ ստեղծվում էր իր աչքերի առջև, նաև իր ջանքերով: Նա կարող էր նաև գրած լինել. «Մեր տաղաչափությունը վանկական է եղել մինչև օրս», բայց չի գրել: Նա դանդաղատվում է միայն և միայն բանաստեղծական կուլտուրայի ցածր վիճակից, բայց ոչ երբեք նրա ապագայից: Ռուսական դասական պոեզիային, մասնավորապես Պուշկինի պատմական դերին հիմնավորապես ծանոթ Հովհաննիսյանը չէր կարող չիմանալ, թե ինչ էվոլյուցիա էր ապրել ռուս գրականությունը XIX դարի սկզբներին, ինչ դեր էր խաղացել Պուշկինը հենց միայն մետրիկայի բնագավառում: Այդ հոգվածը գրելիս նա չէր կարող չտեսնել, որ զարգացման իր նոր փուլն էր մտել և հայ գրականությունը:

Քանի որ մի անգամ արմատավորվել է այն կարծիքը, թե մեր տաղաչափությունը վանկային համարողներից է (եթե ոչ միակը) Հովհաննես Հովհաննիսյանը, քննենք հարցը մի փոքր հեռվից:

Ամեն մի լեզվի տաղաչափություն կապված է տվյալ լեզվին, ելնում է նրա օրենքներից և օրինաչափություններից: Եթե լեզուն անշեշտ է, նրա տաղաչափությունը չի կարող շեշտային լինել: Եվ ընդհակառակը:

Կարո՞ղ էր արդյոք հայկական լեզվամտածողությանը հիմնավորապես գիտակ, հայոց լեզվի բազմամյա ուսուցիչ Հովհաննիսյանը չիմանալ և չընդունել, որ հայոց լեզուն շեշտային է (որքան հայտնի է, միայն մեկ գիտնական է Մխիթարյաններից հակառակ կարծիք հայտնել): Կարո՞ղ էր, ըն-

դունելով հանդերձ դա, պնդել, թե նրա տաղաչափությունը, այնուամենայնիվ, վանկային է: Բայց այդպիսի լեզու աշխարհում իսպառ դոյություն չունի:

Այնուհետև:

Հովհաննիսյանն առաջինը չէր իսկապես, որ ասում էր, թե հայկական տաղաչափությունը վանկային է: Իննսունական թվականներին շատերն էին այդ տեսակետին, այդ թվում և Մանուկ Աբեղյանը:

Այսպես, խոսելով «Դավիթ և Մհեր» ժողովրդական դյուցազնավեպի իր հրատարակած ճյուղի տաղաչափության մասին, Աբեղյանը գրում է.

«Սակայն ոտանավորի համար այստեղ նշանակություն ունի ոչ թե վանկերի թիվը, այլ ձայների ելևէջը և ոտքերի (смена, pes) թիվը, որ լինում է 3—6 ոտք: Ամեն մի ոտք բաղկացած է երկու կամ երեք վանկից և շեշտը սովորաբար վերջին վանկի վրա ունի, որով և ամբողջ ոտանավորը հորինված է ձայնական (շեշտական, тонический размер) չափով և կազմված է մեծավերջ (ЯМБ) և վերջատանջ (анapest) ոտքերի խառնուրդից՝ երկար և կարճ տողերով»⁴:

Հաջորդ թվականին գրած մի ընդարձակ հոդվածում՝ «Ժողովրդական լեզվի շեշտադրությունը» խորագրով, նա պարզաբանում է իր հայացքը մեր լեզվի մասին այս տեսանկյունից, ուրեմն և հայկական տաղաչափության մասին:

«Սակայն, ճիշտ խոսելով, մեր աշխարհաբար գրական լեզվի և մանավանդ գրաբարի բառերն, առանձին-առանձին վերցրած, ոչ մի վանկի վրա չունին շեշտ այն մտքով, ինչ մտքով և զորությամբ որ ուրիշ լեզուների մեջ է վերցվում. որովհետև շատ քիչ է պատահում, որ մենք առանձին բառի միջին վանկը զորավոր ու սուր կերպով շեշտենք: Ամեն հայերեն բառ (բացի մասնավոր բառերից) բով է ի բնե, այսինքն ամեն բառի վանկերն իրար հավասար սրության կամ բարձրության աստիճան ունին իրենց բնական հատկությունով...»:

⁴ «Դավիթ և Մհեր», ժողովրդական դյուցազնավեպ, Շուշի, 1889, էջ 9:

Եվ ապա՝ եզրակացությունը.

«Ահա այս է հայոց լեզվի շեշտադրության բոլոր կանոնները, որ մենք գտնում ենք հին ու նոր քերականությունների մեջ, որով և հայոց լեզուն ունենում է միայն տրամաբանական շեշտադրություն, և ոչ ֆեռականական ասած շեշտադրությունը, որ ամեն մի բառի ի բնե հատուկ է: Սակայն այդպիսի տրամաբանական շեշտադրությամբ միայն գրաբարը (արդի ընթերցանությամբ, որովհետև հների ճիշտ առոգանությունը չգիտենք), մեր գրական լեզուն (մեծ մասամբ միայն կարդալու ժամանակ և ոչ խոսելու) և արևմտյան ճյուղի բարբառներն են վարվում, իսկ արևելյան ճյուղի բարբառները, բացի տրամաբանական շեշտադրությունից ունին առանձին ֆեռականական շեշտադրություն, որ ամեն մի բառի հատուկ է ի բնե, և որի շեշտերը միշտ վերջին վանկի վրա չեն դրվում, այլ շատ անգամ և վերջինից առաջ եղած վանկերի վրա»⁵:

Այս հատվածը տարակույս չի թողնում, որ ժողովրդական էպոսի նոր ճյուղը հրատարակության պատրաստելիս հեղինակը հայտնաբերում է շեշտի ներկայությունը նախ տվյալ (Մոկաց) բարբառի մեջ, ապա և ընդհանրացնում արևելյան ճյուղի բոլոր բարբառների վրա, բայց ոչ գրական լեզվի: Այլ կերպ ասած, նա ևս գտնում է, որ գրական լեզվի մեր տաղաչափությունը վանկային է: Ե՞րբ է նա առաջին անգամ գալիս հակառակ եզրակացության, որ և արտահայտվեց նրա մոտում մենտալ «Հայոց լեզվի տաղաչափություն» աշխատության մեջ, սկզբնապես պատրաստ 1912 թվականին, հրատարակված 1933-ին, — իմ խնդրից դուրս է: Այստեղ հարկ եմ համարում ավելացնել միայն հետևյալը. Արեղյանը միակ գիտնականը չէ, որ մեր տաղաչափությունը համարում է շեշտային: Այդ տեսակետը բաժանել են և ուրիշները: Հիշենք այստեղ մեծավաստակ Ստ. Մալխասյանին. 1915 թվականին հրատարակած իր մի հոդվածը նա հենց այդպես էլ վերնագրել է. «Հայերեն տաղաչափությունը շեշտային է»⁶:

⁵ «Նոր դար», 1890, № 142:

⁶ «Զիթենի», 1915, էջ 359:

Ընդամենը մեկ քսանամյակում տեղի ունեցած հայացքների էվոլյուցիան հետևանք էր այն բուռն զարգացման, որ ապրեց հայ գրականությունը, մասնավորապես պոեզիան XIX դարի վերջին և XX դարի առաջին տասնամյակում: Հովհաննիսյանից անմիջապես հետո, համարյա նրա հետ հանդես եկան Թումանյանը, Իսահակյանը, ապա ավելի կամ պակաս գունագեղությամբ փայլեցին Ալեքսանդր Ծատուրյանը, Լևոն Մանվելյանը, Վահան Միրաքյանը, Շուշանիկ Կուրդինյանը, Վահան Թեքեյանը, Միսաք Մեծարենցը, Սիամանթոն, Դանիել Վարուժանը, Ռուբեն Սևակը, Հակոբ Հոկոբյանը, մինչև որ երկրորդ տասնամյակը շրջացած՝ ասպարեզ իջավ Վահան Տերյանը: Վեճը մեր տաղաչափության բնույթի մասին վճռեց նախ և առաջ կյանքը: Վանկաչինին փոխարինելու եկավ վանկաշեշտայինը:

Արեղյանը, սակայն, մեր տաղաչափությունը համարում է շեշտային: Ինչպես տեսանք վերը բերված ցիտատից, էդ. Զրբաշյանն այս հարցում փորձում է ճշգրտում մտցնել նրա տերմինոլոգիայի մեջ, շեշտայինի տակ հասկանալով մեր վանկաշեշտայինը: Ինձ թվում է, թե այս ճշաման հարկը չկա: Արեղյանը չի շփոթում տերմինները. հենց գիտակցաբար նա մեր տաղաչափությունը համարում է շեշտային, տարբերելու համար սիլաբո-տոնիկական շափից, որպիսին է, ասենք, ռուսականը: Այդ ցույց է տալիս գերագույն բարեխղճությամբ հավաքած ու մշակած ոտանավորի նրա թվով վաթսուն սխեմաները: Ուրիշ բան է, որ այդ սխեմաներից շատերը «դատարկ» են, մյուսները մեկ կամ մեկ-երկու տող ունեն իբրև իլյուստրացիա, այլ բան է, որ հայկական տաղաչափությունը ընդհանրապես վանկաշեշտային է, ավելի ճիշտ՝ բարձրացավ վանկաշեշտայինի աստիճանի: Բայց Արեղյանը ճիշտ այնպես է մտածում, ինչպես գրում է: Տեսանք, որ այդպես էր մտածում և Մալխասյանը:

Վերադառնանք, սակայն, մեր բանաստեղծին:

Այս հարցի մասին հետագա տարիներին Հովհաննիսյանն այլևս մամուլում չի արտահայտվել և մենք չգիտենք նրա

կարծիքը Տերյանի և մյուսների պոետիկայի վերաբերյալ: Ելնելով այն դրույթից, որ ստեղծագործական պրակտիկան չի կարող հակասութեան մեջ գտնվել ստեղծագործողի տեսական մտածողութեանը, տեսնենք, թե ինչպես է արտահայտվել նրա հայացքները իր իսկ ստեղծագործութեան մեջ, որպիսին է նրա պոեզիայի բնույթը, նրա տաղաչափութեան որակը. կարողացել է նա արդյոք հաղթահարել վանկային ոտանավորի միօրինակութեունն ու թուլութեունը, ստեղծել վանկաշեշտային ոտանավորներ, այսինքն՝ ճանապարհ հարթել իր հետնորդների համար:

Զորահատորյակի առաջին երկու հատորներում զետեղված ինքնուրույն ոտանավորների թիվը (տպագրված և մինչև օրս անտիպ) հասնում է 341-ի:

Տեսնենք այժմ, թե բանաստեղծական քանի՞ տեսակ ունի նա, ոտանավորի ինչ սխեմաներ է օգտագործել:

Ահա՛ համապատասխան աղյուսակը (տես՝ հաջորդ էջը):

Ոտանավորի շափերի բաղմազանութեունը որքան ժամանակի և կուլտուրայի հետ է կապված, նույնքան և պայմանավորված է բանաստեղծութեան ժանրով: Քնարական պոետը թերևս կարող է բավարարվել ոտանավորի մի քանի տեսակներով, մինչդեռ էպիկ բանաստեղծի համար պոեմների մեջ կպահանջվի շափերի ավելի բաղմազանութեուն. վերջապես բաղմազան շափերի ավելի մեծ կարիք ունի դրամատիկ բանաստեղծը, ոչ թե դրամատուրգը, այլ դրամատիկ ժանրով զրող բանաստեղծը:

Այս տեսակետից մոտենալով հարցին, շենք կարող ասել, թե Հովհաննիսյանի բանեցրած շափերը քիչ են, թեև ինքնին հասկանալի է, շատն այստեղ շատ հարաբերական հասկացողութեուն է: Ընդհակառակը, պատմականորեն դիտած, տեսնում ենք, որ դրանք բավականաչափ բաղմազան են: Մինչ այդ էլ մեր բանաստեղծների սիրած շափը յամբ-անապետյան երկանդամ 10-վանկանի ոտանավորն է եղել, նախընտրած շափ է դա և Հովհաննիսյանի համար. դրան է դիմում նա և խոհական կամ թախծալի, ինչպես և հավատով լի տրա-

№	Ո տ ա ն ա լ ո Ր ի տ ե ս ա կ Ը	Ոտանա- վորի քանակը	Տողերի թիվը	%
1	Յամբ-անապետյան երկանդամ 10-վանկանի	179	3562	53,0
2	Յամբական երկանդամ 8-վանկանի	82	1499	24,0
3	Յամբական երկանդամ 7-վանկանի մեկ ա- նապետով	37	588	11,0
4	Յամբական եռանդամ 11-վանկանի մեկ ա- նապետով	19	429	00,5
5	Յամբական երկանդամ 9-վանկանի մեկ ա- նապետով	6	93	00,15
6	Յամբ-անապետյան միանդամ 5-վանկանի	4	88	00,1
7	Յամբական քառանդամ 14-վանկանի երկու անապետով	2	46	000,5
8	Յամբական միանդամ 4-վանկանի	2	44	000,5
9	Յամբական եռանդամ 12-վանկանի	3	39	000,5
10	Անապետյան եռոտնյա 9-վանկանի	2	32	000,5
11	Յամբական երկանդամ 11-վանկանի մի շարժուն անապետով	2	31	000,5
12	Յամբական քառանդամ 15-վանկանի մեկ անապետով	1	20	000,3
13	Անապետյան երկոտնյա 6-վանկանի	1	16	000,3
14	Անապետյան երկանդամ 11-վանկանի՝ եր- րորդ ոտքը յամբ	1	5	000,3
Ընդամենը		341	6492	99

մադրություններ արտահայտելու համար, հաստատելով նո-
րից այն ճշմարտությունը, թե չկա որևէ կապ ինքնին վերցը-
րած ութմերի և որոշակի որևէ տրամադրության մեջ: Ընդհան-
րապես պետք է ասել, որ յամբն ու անապետը մեր լեզվի
էությունը հարադատ չափեր են, համակողմանիորեն օգտա-
գործվել են ինչպես միջնադարյան տաղերգուների, նույնպես
և մեր նոր բանաստեղծների կողմից: Այլ բան է քորեյի,
դակտիլի և ամֆիբրաքոսի օգտագործումը, որով և սկիզբ դրը-
վեց մեր տաղաչափության վանկաշեշտային դառնալու էտա-

պին: Հովհաննիսյանը չէր, որ պիտի կատարեր այդ գործը, բայց նա փորձեց շեշտային տաղաչափությանը հատուկ այդ շափերը օգտագործել եթե ոչ մաքուր ձևերում, համենայն դեպս խառը շափերի մեջ:

Տեսնենք, ամենից առաջ, յամբ-անապետյան հրկանդամ 10-վանկանի ոտանավորը:

Իր «Տաղաչափություն»-ը ստեղծելիս Աբեղյանը ձեռքի տակ է ունեցել Հովհաննիսյանի՝ այս շափով գրված 1724 տողը: Վերը բերված աղյուսակում դրանց թիվը հասնում է 3562-ի, կրկնակիից էլ ավելի: Եթե նկատի ունենանք, որ «Փինաշի», «Հակոբ Դուրյան», «Հատված» պոեմները ևս այս շափով են հորինված, — պատկերը պարզ կլինի: Եղել են շրջաններ, ամիսներ տևող, երբ նա միայն և միայն այս շափն է բանեցրել. եղել է նույնիսկ մի ամբողջ տարի (1884), երբ նա «Հիվանդացել» է այդ շափով: Խախտումների շատությունն այս դեպքում ինքնին հասկանալի է. դարձանք է պատճառում, սակայն, այն վարպետությունը, որ հանդես է բերում հրիտասարդ բանաստեղծը. նրա լավագույն ստեղծագործությունները գրված են այս շափով: Ահա թե ինչու այս ոտանավորը տեսականորեն մշակելիս Աբեղյանը հիմնվում է գլխավորապես մեր բանաստեղծի վրա:

Այս շափով է գրված և «Սյունյաց իշխանը»: Հանդիսավոր մուտքից հետո, որ զորեղ տպավորություն է գործում շնորհիվ խորունկ մտքերի (եռանդամ 12-վանկանի յամբ), լիրիկական հերոսը ներկայացնում է պատմական հերոսին և անմիջապես ասես բացվում է վարագույրը: Հոգեկան լարված տրամադրությանը համապատասխան, Վասակի ամբողջ այս մենախոսությունը տրվում է հազվագյուտ թափով ու էքսպրեսիայով: Դա ճշմարիտ արվեստով հյուսված մի տեսարան է, խոշոր մի բեկոր չգրված ողբերգությունից, հար և նման Գյոթեի «Էդմոնտի» բանտի հռչակավոր տեսարանին: Թեև շափը մինչև վերջ էլ չի փոխվում, բայց շնորհիվ ինտոնացիաների բազմազանության, այն դերժ է միապաղաղությունից ու սառնությունից: Ամբողջ այս մեծ ֆրազմենտը բաղկացած է տար-

բեր մեծության 9 փոքր ֆրագմենտներից, որոնք բաժանվում են միմյանցից տրամադրությամբ, շնչով, դույնով, պառուզայով, վերջապես զեղումի թափով... Հատվածներն սկսվում լին կամ հարցական, կամ բացականչական նախադասություններով, կամ հրամայական շեշտերով («Հեռո՛ւ աչքիցըս, տաղտուկ տեսիլներ», «Բաց ինչու՞, ինչու՞. մի՞թե այլոց պես», «Ո՛չ, ո՛չ, ես մի խեղճ, աննշան ճճի», «Ա՛խ, անցյալ օրերն անմեղ շրջանում», «Բայց ի՞նչ եմ տեսնում. այդ մի՞թե դուք եք», «Ի՞նչ... ի՞նչ եք ուզում. վասակը ձեզ հա՛յր», «Նշավակության բանտի անկյունո՞ւմ», «Եվ դո՛ւ, հայրենի՛ք, լսում եմ արդեն»): Վերջապես կա մի անցում, որի էֆեկտը դժվար է գերազնահատել:

Ո՛հ, հեռու, սիրո՛ւմ, թշվառ դավակներ,
Զեր հայրը մեռավ.— ի՞նչ հայր, ե՞ս միթե.
Հեռո՛ւ ինձանից. ձեր հայրն իշխան էր...
Ինձ շուտով խորունկ շիրիմ կըփակե—
Դեռ լայն է բանտըս...

— Նորա փառավոր

Պայազատեցին անուն, հիշատակ,
Նորա՛ քեզ բերին մահվան այս սև օր
Եվ բոլորեցին տանջանքի պըսակ
Ալևոր դլխիդ...

Անցումը ընդհանրապես իրենից ներկայացնում է հուղական ուժեղ պառուզա, որ առաջանում է անկախ խոսքի շարահյուսական կառուցվածքից: Այն բնորոշ է տրամադրության և մտքի ծանր տեղեկությունների, ցավագին անցումների, անսպասելի վերհուշների, շփոթվածության համար: Դա մեծապես օգնում է՝ խոսքը դարձնելու կենդանի, շոշափելի, ռեալիստական: Հովհաննիսյանն իր բանաստեղծություններում այնքան անցում չունի, որքան սովոր է մեր աչքն այսօր, բայց, պատմականորեն դիտած երևույթը, արդեն ունի, և դա էլ վկայում է նրա պոեզիայի նորարարական բնույթի մասին:

Մեր բանաստեղծը շատ է սիրել նաև յամբական երկանդամ 8-վանկանի ոտանավորը: Խոսելով այս ոտանավորի

էական առանձնահատկությունների մասին. Աբեղյանը գրում է. «Իր այս հատկությունների շնորհիվ մեր այս ոտանավորը և ռիթմիկ է և միաժամանակ նաև ճկուն ու բազմազան և խիստ հրապուրիչ, մանավանդ երբ առաջին անգամը չի վերջանում բառական ոտքի հետ»⁷:

Այս ոտանավորը շատ սիրված է և մեր ժողովրդական երգերի մեջ, ահա թե ինչու մեր բանաստեղծը «Արազն էկավ լափին տալով» երկը հորինել է այս շափով և ոչ նրա սկզբնատիպը հանդիսացող յամբական երկանդամ 7-վանկանի ոտանավորի, որ ժողովրդական «Ջան գյուլում»-ների հիմնական շափն է: Հ. Տեր-Աստվածատրյանը, որի մասին խոսք եղավ վերը, խորթ լինելով ժողովրդական տաղիկների կազմության բարդ պրոցեսին, առաջնորդվելով մակերեսային ձևական նկատառումներով, «Ջան գյուլումի» տիպի քառյակները դարձնում է 8-վանկանի և ապա՝ Հովհաննիսյանի ոտանավորն էլ համարում է «Ջան գյուլում»:

Եվ հարկադրված, բացատրում է բանաստեղծը.

...«Ես չգիտեմ որտեղից է գրի առել, ումնից է լսել Հ. Տեր-Աստվածատրյանը, բայց այսքանը պարզ է, որ նրա հրատարակած տները կամ ժողովրդական քառյակների (Ջան գյուլումի) շափին չեն համապատասխանում, որովհետև նույնությամբ վերցրած են «Արազն էկավից» (ջան-գյուլում-ները 7-վանկանի են, իսկ «Արազն էկավը» — 8 վանկ.) օրին.

«Քշերն անբուն դիր կը գրեմ
Արտասունքս գետ կը շինեմ»...

կամ աղավաղված են այնպես, որ ոչ ես կարող էի այդպես գրել, ոչ էլ ժողովուրդը. իսկական ժողովուրդը կարող է ասել. օրին. «Ամպերն ընկան Մասիսին», «Կարծես շողՖ քարին ընկավ», «Յավն ջիվան ջանիս ընկավ» և այլն: Իհարկե, խոսքս մեր բարբառի մասին է»⁸:

7 Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, 1933, էջ 200:

8 Հովհաննես Հովհաննիսյան, Երկեր, 1959, էջ 318:

Ի դեպ, քորեյական ոտանավորների կապակցությամբ խոսելով այն մասին, որ «Քորեյական և նույնիսկ դակտիլական գեղեցիկ ոտանավորներ կարելի է հորինել— և ապագայում անպայման կհորինվեն— մեր արևելյան բարբառների նոր շեշտադրությամբ»⁹,— Աբեդյանն ավելացնում է. «Հովհ. Հովհաննիսյանն, օրինակ, գրել է ժողովրդական երգերի մոտիվներով, բայց նա արևելյան բարբառով հորինելով հանդերձ՝ շեշտադրությունը պահել է՝ գրականինը և ժողովրդական երգերը գրել է մեր ոտանավորների սովորական ձևերով: Բայց և այնպես նրա 4+4 սքեմայով գրած «Արազն էկավ» բանաստեղծությունն, օրինակ բնականորեն մեծ մասամբ քորեյական ոտքերով է ըստ նոր շեշտադրության»¹⁰:

Դա կունենա այս տեսքը.

Ա՛րազն է՛կավ լա՛փին տա՛լով,
Ժե՛ռ բարե՛րին, ա՛փին տա՛լով.
Ո՛րտեղ թա՛ղեմ ե՛ս իմ դա՛րդը,
Զո՛ր գըլո՛ւփըս առա՛փին տա՛լով: Եվ այլն:

Ավելորդ է ասել, որ մեր բանաստեղծը ճիշտ է վարվել, պահելով գրական շեշտադրությունը: Ժողովրդական մոտիվների օգտագործմամբ նա ձգտել է հարստացնել հենց գրական լեզվով ստեղծված պոեզիան: Մեր սովետահայ բանաստեղծները այդ շափով քորեյական ոտանավորներ հյուսեցին ոչ թե դիմելով բարբառային շեշտադրության, այլ պահելով գրական շեշտադրությունը, այսինքն՝ անխախտ պահելով միասնական գրական լեզուն:

Մեր առաջ գրած խնդրի կապակցությամբ՝ ցույց տալ, որ Հովհաննիսյանը ևս հորինել է վանկաշեշտային ոտանավորներ,— կանգ առնենք այլ շափերով հյուսված մի քանի տեսակ ոտանավորների վրա, հիշելով ի միջի այլոց, որ պրակտիկայում «մաքուր» սխեմայի համապատասխան ոտանավոր դոյություն չունի. ոտանավորն արդեն մաքուր է համարվում, եթե գիտակցվում է ամբողջ սխեման, միշտ ենթադրելով, որ

⁹ Ընդգծումը բնագրինն է:

¹⁰ Մ. Աբեդյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, 1933, էջ 293, 294:

շատ ոտքեր կարող են կազմված լինել պիռհիքոսներից, այսինքն՝ յամբին կամ քորեյին փոխարինող երկու անշեշտ վանկերի զուգակցումից, իսկ ավելի մեծ շափերի համար՝ ընդհանրապես իպոստասներից:

Ահա յամբական քառանդամ 15-վանկանի ոտանավորը, որին Հովհաննիսյանը տիրապետում է վարպետորեն. այս շափով է գրված նրա հռչակավոր «Աշուղը», այս շափով է թարգմանված ոչ պակաս հռչակավոր «Անգրագետը» և «Երգչի անեծքը»: Այս ոտանավորի առանձնահատկությունների մասին խոսելիս Արեղյանը նորից ու նորից վերադառնում է Հովհաննիսյանին, վկայակոչում նրան:

«Եվ իսկապես, — գրում է նա, — այս 15-վանկանին տողի մեծությունը և բազմազանությունը հարմար է վիպական ծանր ու մեծավայելուչ պատմվածքների համար, ընդունակ լինելով ամեն տեսակի երկար խոսքեր ու պարբերություններ կազմելու և բովանդակության համեմատ անդամատումներ առաջ բերելու՝ պահելով միաժամանակ և յամբական ուժով և տողավերջի ուժովական ձևափոխությունը՝ իր տողի ամբողջությունը»¹¹: Մեծ գիտնականը մատնացույց է անում այն նուրբ տարբերությունը, որ բաժանում է այս ոտանավորը երկանդամ 8 և 7 վանկանի տողերի փոխիփոխ հաջորդությամբ հորինված ոտանավորներից: Բերելով շորսական տողեր Իսահակյանից և Հովհաննիսյանից, նա շարունակում է. «Այստեղ, ինչպես կարելի է տեսնել, ամեն երկու 15-վանկանի երկար տողերը (ուրեմն երեսուն վանկ) միասին կազմում են մի շարահյուսական մեծ միություն, և այս ազատ կերպով հնարավոր է այս 15-վանկանի մեծ ոտանավորի համար և դրանով և հենց այս ոտանավորն ընդունակ վիպական պատմվածքների համար»¹²:

Ուշագրավ է յամբական միանդամ 4-վանկանի ոտանավորը: Այս սխեմայով նա գրել է ընդամենը երկու բանաստեղծ-

11 Մ. Արեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, 1933, էջ 220:

12 Նույն տեղում, էջ 222:

ծություն և հենց նույն՝ 1880 թվականին (մայիսի 15-ին և մայիսի 30-ին). առաջինը կոչվում է «Մայիս (մանկական երգ)», երկրորդը՝ «Քարաժայռ»:

Ոտանավորի էության մասին կարդում ենք. «Այս ոտանավորի բարձրացող յամբական բնավորությունը պահանջում է, որ 4-րդ վանկն անպայման շեշտված լինի. իսկ 2-րդ վանկը կարող է շեշտ ունենալ կամ ոչ: Երկրորդ շեշտի ազատությունն անհրաժեշտ է. դի առանց դրան՝ այս կարճ ոտանավորը շատ միակերպ կդառնար. մինչդեռ այդ շեշտի ազատությամբ՝ ոտանավորն ընդհանրապես դիյամբերից կազմվելով հանդերձ՝ իր մեջ ընդունում է մեկ մեկ նաև շորրորդ պեոնիկն ջաշեշտ քառավանկ բառեր («միապաղաղ») և քորեյամբեր («ձյո՛ւնը խաղա՛ղ»), որով և ռիթմի բնավորությունը թեթև կերպով փոխվում է: Ամբողջ ոտանավորն զգացվում է իբրև մի բարդ ռիթմական ոտք՝ միայն 4-րդ վանկերի շեշտի կանոնավոր կրկնությամբ»¹³:

Օրինակներն առնենք մեր ոտանավորներից.

Մայիսն եկավ
Ու մեզ բերավ
Ոսկի օրեր,
Ուրախ ժամեր:
Սոխակն երգեց
Անտառումը,
Վարդը բացվեց
Մողկոցումը:

Այստեղ 6-րդ և 8-րդ տողերը շորրորդ պեոն չեն, այլ երրորդ:

Ահա մի հատված երկրորդ ոտանավորից.

Քնած է ափում
Սև քարժայռ.
Ծովն է ծփում
Միշտ անդադար:
Առվոտ, իրկուն
Մառախլապատ,

¹³ Մ. Արեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, 1933, էջ 197:

Լույս չի տեսնում
 Նա շողակաթի
 Գիշեր եկավ.
 Սոսկավիթխար,
 Վեր բարձրացավ
 Հսկայաբար: Նվ ալին:

Այստեղ էլ խախտումներ կան, բայց այլ տիպի. հենց առաջին տողը յամբ-անապեստ է, որովհետև չի կարելի «քնած» բառը այնպես արտասանել, որ սղումը չնկատվի. այնուհետև 6-րդ, 10-րդ և 12-րդ տողերը դիյամբ չեն, այլ շորրորդ պեոն:

Բայց այս դեպքում կարևոր է այն, որ տասնվեցամյա պատանին, առաջին անգամ դրիչ վերցրած, արդեն կարողանում է յամբական միանգամ 4-վանկանի ոտանավոր հյուսել, ամենադժվար սխեմաներից մեկը մեր (և ոչ միայն մեր) տաղաչափության մեջ:

Ուշադրության արժանի են նույնպես անապեստյան եռոտնյա 9-վանկանի շափով հյուսված երկու բանաստեղծությունները: Առաջինը դրանցից կոչվում է «Պատկեր». գրվել է 1880 թ. հոկտեմբերի 13-ին. թերի է, ընդամենը 31 տող: Գաղափար տալու համար բերում եմ առաջին երեք տունը.

Զարկում է պերճագեղ շատրվան,
 Սփռում է վառ ծաղկանց մարգարիտ
 Եվ արփին ոսկեհուռ առվոտյան
 Զգում է զվարթ նոցա յուր ժպիտ:

Կախարդիչ ցուում է բյուր՝ փայլով,
 Զվարճագեղ զգվելով նշույլներ,
 Սիրով է մրմնջում խայտալով,
 Դուրում բյուրեղյա արցունքներ:

Փափկասեր շուրջ փթթած վարդենիք
 Քաղցրությամբ բուրում նն հեշտալի...
 Եվ կուտանք սիրափայլ, զերթ ծաղիկ,
 Ճեմում են կուռ-կռան նազելի:

Անապեստյան եռոտնյա 9-վանկանի երկրորդ ոտանավորը՝ «Նավակ», գրված է նույնպես 1880 թ. (հունիսի 12-ին):

Սա պատկանում է ոտանավորների այն տիպին, որոնք կոչվում են լոգաէդիկ, երբ նույն տան մեջ հյուսվում են տարբեր շափերի տողեր այն հաշվով, որպեսզի դրանք անմիջապես ընկալվեն լսողությամբ և կրկնությամբ իմացվեն:

Ահա՛ այդ ոտանավորը.

Վառվում են աստղերը երկնքում,
 Լուսինը լողում է հեզիկ.
 Փչում է գեփյուռը մեղմիկ.
 Նիրհում է բնությունը: Լռություն...

Այստեղ 2-րդ և 3-րդ տողերը վերջանում են յամբական ոտքով:

Թեթևարժ ամպերի ստվերը
 Անցնում է Երկրի վրայից,
 Հանգարտիկ ջրի մեջ երկնից
 Խաղում են սակավալ շողերը:

Այստեղ 2-րդ տողն ալլևա խախտված չէ. այն նույնպես անապեստյան է, որն, իհարկե, անփութության արդյունք է:

Անսահման օվկիանոս գիշերին
 Թռչում է նավակը սրբնթաց.
 Դիմում է երկիրը ուխտած:
 Ուղեցույց է նորան հույան անդին:

Այստեղ ևս 2-րդ տողը անապեստյան է. ուրեմն սխեման չի պահպանված և այստեղ:

Վերն ասվեց, որ սա անապեստյան եռտոնյա 9-վանկանի ոտանավոր է: Բայց հիմնական տողերի մեջ այդ սխեման ևս խախտված է. փաստորեն առաջին տողը պետք է կարդալ.

Վառվո՛ւմ են խոտաղե՛րը| երկնքո՛ւմ,

որ արդեն բոլորովին փոխում է ոտանավորի բնույթը, քանի որ տողի մեջ գերակշռում են քողաղոտ ոտքերը:

Նույնն է և չորրորդ տողը.

Նիրհո՛ւմ է |բնությո՛ւնը|: Լռությո՛ւն:

Նույնպես և ութերորդ տողը.

Խաղո՛ւմ են խակեփա՛յլ շողե՛րը:

Այստեղ քողաղոտ են առաջին և վերջին ոտքերը: Չնայած դրան, ոտանավորն ամբողջությամբ պետք է դիտվի իբրև անապետյան:

Բոլորս հիշում ենք Տերյանի անապետյան շարքի գոհարներից մեկը.

Տրտահար, հողմավար,
Դողացին մեղմաբար
Տերեները դեղին,
Պատեցին իմ ուղին...

Սա անապետյան երկոտնյա 6-վանկանի ոտանավորի իդեալական նմուշն է հայ պոեզիայի մեջ: Դա վկայում է հեղինակի լեզվական խոր իմացության, բանաստեղծական ներբազույն լսողության և, իհարկե, հազվագյուտ ճաշակի մասին:

Գոհունակությամբ պետք է նշել, որ այս շափով մի ոտանավոր ունի և Հովհաննիսյանը: Այն դարձյալ 1880 թվականին գրած ոտանավորների շարքին է պատկանում:

Մաղկազարդ է հովիտ,
Դալարիք գեղեցիկ
Զվարթ ու քաղցրաժպիտ
Մաղկանց հոտն անուշիկ:

Եվ թիթուներ ճախրում են
Թփից թուփ թռչելով,
Եվ համբույր տալիս են
Մաղկանցը գգվելով:

Ջինջ վտակ վազում է,
Հեշտ գոլ է տարածում.
Շուշանին փարում է
Կանաչ յուր ափերում:

Եվ արևն հանդարտիկ
Խաղում է ջրերում.

Ժպտում է սլարզ երկինք
Նրա հստակ հատակում:

Ի վերջո երկու խոսք այն միակ ոտանավորի մասին, որ գրված է անապետյան երկանդամ 11-վանկանի երրորդ ոտքը յամբ կոչված շափով: Այս ոտանավորի սխեման բացատրելուց հետո Աբեղյանը մի օրինակ է բերում Մկրտիչ Նաղաշից, հիշում է, որ նույն տաղերգուն մի ուրիշ քերթված էլ ունի և իր շափաղանց կարճ վերլուծությունն ավարտում այսպես. «Այս շափը գործածած շունին մեր նոր բանաստեղծները»¹⁴:

Նկատեմ, նախ, որ ոտանավորն անտիպ է, հետևաբար Աբեղյանը դրա մասին չէր կարող իմանալ: Բայց այն նաև անավարտ է: Դատելով այս ֆրագմենտից, պետք է ենթադրել, որ նվիրված է մեր լեզվին. գրված պետք է լինի հավանորեն 1913—1914 թվականներին:

Ահա՛ այդ հատվածը.

Իմ ընկեր մտերիմ, իմ նենգ թշնամի,
Իմ արքա, իմ ըստրուկ—լեզու մայրենի,
Իմ երգերը որպես ճենճեր սրբազան
Եվ իմ ճիշն է որպես մի գոռ մարտակոչ
Ճնորամիտ երազիս թևեր դու տվիր <...>

Ինչ պետք է լիներ մտահղացմամբ հաղվադյուտ խոր, ձևով կատարյալ այս բանաստեղծությունը— դժվար է ասել. բայց նույնիսկ այս տողերը ցույց են տալիս նրա բարդ կառուցվածքը. լեզուն դիտվում է իր հակասությունների մեջ, նաև՝ մտերիմ ընկեր է, և՛ նենգ թշնամի, և՛ արքա, և՛ ստրուկ... ակամա հիշում ես Զարենցի հանճարեղ բանաստեղծությունը մեր լեզվի մասին:

Վերը բերած օրինակները, թվում է, ցույց տվին, որ ստեղծագործական պրակտիկայում Հովհաննիսյանը կանգնած է վանկաշեշտային տաղաչափությունը ընդունողների դիրքերում: Նա հսկայական գործ կատարեց այդ ուղղությամբ,

14 Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, 1933, էջ 241:

նպաստեց մի նոր աստիճանի բարձրացնելու մեր ոտանավորի կուլտուրան:

էդ. Զրբաշյանից վերը բերված ցիտատը ես դիտմամբ թողեցի թերի. նա խոսում է երկու բանաստեղծների մասին, մինչդեռ Հովհաննիսյանի անվան վրա էլ կանգ առա: Շարունակության մեջ ասված է. «Իսկ Ե. Չարենցը 1934 թ. օրագրում, հակադրվելով Աբեղյանի կարծիքին, գրել է, թե «մեր տաղաչափությունն իր հիմքում, այնուամենայնիվ, վանկային է» (Ե. Չարենց, Գրականության մասին, 1957, էջ 157)»¹⁵:

Եթե Հովհաննիսյանին վերագրվող այդ տեսակետը դեռ կարելի է բացատրել հարցը ի մոտո ուսումնասիրած չլինելով, ինչպես տեսանք, ապա նույնը չի կարելի ասել Չարենցի մասին, այն Չարենցի, որ գրել է բաղմամբով շեշտային բանաստեղծություններ, որոնց վրա, ի միջի այլոց, և հենվում է Աբեղյանը:

Բայց այդ հարցն արդեն իմ թեմայից դուրս է:

Բաժանվելուց առաջ ուզում ես մի անգամ էլ տեսնել Հովհաննես Հովհաննիսյանի բանաստեղծական վաստակն իր ամբողջության մեջ, ճշտել նրա արվեստի սահմանները մի փոքր հեռացած: Եվ սակայն գրիչ վերցնելու հարկ չկա այս անգամ. այդ արված է մեզնից էլ շատ առաջ և արված է փայլուն կերպով: Ես նկատի ունեմ հայկական պոեզիայի այնպիսի զարմանալի մի գիտակի, որպիսին է Վալերի Բրյուսովը: Հովհաննիսյանին տված նրա բնութագրման առաջին տողերին ծանոթացանք արդեն. դրանցով սկսվեց այս աշխատությունը:

Վերհիշենք և շարունակությունը.

«Հովհաննիսյանի բնավորության նշված գծերը որոշում են և նրա պոեզիայի բնույթը: Կասկած չկա, որ նրա ստեղծագործությունը, ինչպես և բոլոր ճշմարիտ պոետների մոտ, զարգացավ միայն ներքին, «անգիտակցական» մղումների

15 էդ. Մ. Զրբաշյան, Գրականության տեսություն, 1963, էջ 244:

ազդեցության տակ: Բայց, զննելով նրան հեռվից, կարելի է մտածել, որ այն հանդիսանում է մեթոդաբար կատարված պլանի արդյունք: Հովհաննիսյանը կարծես իր առջև խնդիր էր դնում՝ նշել բոլոր ուղիները և տալ լիրիկայի բոլոր նմուշները: Նրզը, ներբողը, էլեգիան, պատմական լեգենդի մշակումը, փիլիսոփայական խոհը, այս բոլորը և քնարերգության մյուս հիմնական ձևերը սիրով և խնամքով մշակված են Հովհաննիսյանի կողմից: Նա շատ ավելի մեծ ուշադրություն էր դարձնում իր արվեստի տեխնիկայի վրա, քան իր նախորդները. Հովհաննիսյանի լեզուն մաքուր է և մտածված, նրա շափերը խստիվ պահպանված են, և նրա հանգը ենթարկված է որոշակի կանոնների: Հովհաննիսյանի պոեզիայի աչքի ընկնող առանձնահատկությունն է կապը ժողովրդական երգի հետ. բանաստեղծը մշակեց մի քանի հնագույն երգեր ու ավանդություններ (օրինակ, Վահագնի ծնունդը, Արտաշես թագավորի լեգենդը). օգտվում է ժողովրդական երգի մոտիվներից ու ձևերից և Հովհաննիսյանի մի քանի ոտանավորները վերադարձան ժողովրդին. երգվում են ինչպես ճշմարիտ ժողովրդական երգեր, կորցնելով իրենց հեղինակի անունը (օրինակ, «Արաղն էկավ լափին տալով» երգը): Իհարկե, սա այն բարձրագույն պարզեններից մեկն է, որի մասին միայն կարող է երազել բանաստեղծը: Այս իմաստով Հովհաննիսյանը, իրոք, ճշմարիտ ազգային բանաստեղծ է»:

Իմ կողմից կավելացնեմ հետևյալը:

Բախտավոր են այն բանաստեղծները, որոնք մարդկային ապրումների ու հույզերի հեղեղից ընտրում են և արվեստորեն վերարտադրում այնպիսիները և այնպես, որ մարդիկ իրենց ապրումների ու խոհերի տեսակը, խորությունը քնքշությունը, երանգը որոշելու համար դիմում են նույն այդ բանաստեղծներին: Առավել բախտավոր են նրանք, ովքեր վերարտադրելով մարդկային խոհերն ու ապրումները, դառնում են մարդկանց ուսուցիչը և Մարգարեն երկար ժամանակով: Նրանց ստեղծագործությունները դառնում են սերունդների սեփականությունը: Այսպիսի հազվագյուտ գյուտերի

թվին են պատկանում և մեր բանաստեղծի այն տողերը, որոնք բերվում են ստորև: Ում են հասցեագրված այդ տողերը, թույլերի՞ն, թե՞ ուժեղներին, վհատվածների՞ն, հոգնածների՞ն, խիղախների՞ն ու քաջերի՞ն, թե՞ ճշմարիտ մեծ հոգիների... Անպայման մեծ հոգիների, անպայման բոլոր նրանց, ովքեր գնում են առաջ. և՛ դեպի առաջ, և՛ դեպի վեր...

Ավելի կարծրանան թող այս սև ժայռեր,
 Ավելի թող սպառնա անդունդն ահավոր,
 Դեռ շունչ կա բերանումս, շարժվում են ձևեր,
 Դե՛պի վեր, սարն ի վեր, ով արի՛ զինվոր:

Դեռ հեռու է կատարն անամպ ու հստակ,
 Բայց եթե չհասնենք այնտեղ մենք այսօր,
 Վաղն այնտեղ ենք անշուշտ, մերն է հաղթանակ,
 Դե՛պի վեր, սարն ի վեր, անվահե՛ր զինվոր:



ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Մուտք	5
Բանաստեղծ քաղաքացի	34
Փոլովորդական մոտիվներ	77
Բալլադներ և պոեմներ	102
Բարդմանական արվեստը	124
Ստեղծագործական լաբորատորիան	146
Տաղաչափական մի հարց	176

ՆՇԱՆ ՀԱԿՈՐԻ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ
ИШАН АКОПОВИЧ МУРАДЯН

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ
ԱՐՎԵՍՏՐ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ ԳԱ գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի հանձնարարությամբ

Պատ. խմբագիր՝ Ս. Բ. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ
Հրատ. խմբագիր՝ Ս. Ա. ԳԵՎՈՐ ԳՅԱՆ
Նկարչական ձևավորումը՝ Լ. Ա. ՍԱԴՈՅԱՆԻ
Տեխ. խմբագիր՝ Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբադրել՝ Լ. Ս. ՍԱՐԱՖՅԱՆ,

ՎՖ 06640, հրատ. № 2406, ԽՀՆ 903, պատվեր 110, տպաքանակ 1000
Հանձնված է արտադրության 10/III 1964 թ., ստորագրված է տպադրու-
թյան 10/V 1964 թ., տպադրական 12,5 մամուլ, բատարակչական
8,46 մամուլ, թուղթ $84 \times 108^{1/32}$ Գինը կազմով 55 կոպ.

Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի հրատարակչության
տպարան, Երևան, Բարեկամության 24:

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220034808

A II
34808

ԳԻՆԸ 55 4.

Ե Ր Ե Վ Ա Ն 1964

ЦЕНА

ДП
34808

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱՅԻ
ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ