





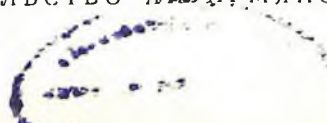


АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР  
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

АЛМАСТ ЗАКАРЯН

АРМЯНСКАЯ ПОЭЗИЯ  
НАЧАЛА XX ВЕКА  
(ИСТОКИ И ПУТИ РАЗВИТИЯ)

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН: АРМЯНСКОЙ ССР  
ЕРЕВАН 1973



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

Մ. ԱՐԵՎՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱԼՄԱՍՏ ԶԱՔԱՐՅԱՆ

XX ԴԱՐԻ ՍԿԶԻԻ

ՀԱՅՈՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

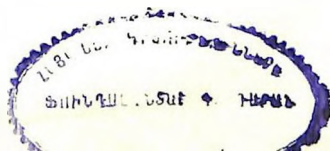
(ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ ԵՎ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ)

A II  
51512

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

ՆՐԱՎԱՆ

1973



Աշխատության մեջ քննվում են XX դարի սկզբի հայ բանաստեղծության զեղարվեստական առանձնահատկությունները: Փորձ է արվում ցույց տալ, թե դարամտի սրեղիան զեղարվեստական ինչպիսի ավանդներ է ժառանգել անցյալից. միաժամանակ բնութագրվում են նրա որակական նոր կուտակումները:

Պոեզիայի առանձնահատկությունների քննության ընթացքում վերլուծության նյութ են ծառայել բանաստեղծական առավել բնորոշ երևույթներ:

Պատասխանատու խմբագիր

Ս. Բ. ԱՂԱՐԱՅԱՆ

0723—059  
703 (02)—73 40—73

© ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն. 1973

Գ Լ Ո Ւ Խ Ա Ռ Ա Զ Ի Ն

## ԴԱՐԱՄՈՒՏԻ ՀԱՅՈՑ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ

«...Անցյալի ուսումնասիրությունը մեզ համար ունի առանձին կարևորություն, և մեր մեծ արժեքներն ու պարծանքներն էլ անցյալի մեջ են: Անցյալի մեջ են և մեր արվեստները»:

Հովն. Թումանյան

### ՀԱՅՈՑ ՀՆԱՄՅԱ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Շարադրելով հայոց բազմադարյան գրականության պատմությունը, Մ. Աբեղյանը նրա ինքնության սկզբնավորումը կապում է վեպի հետ: «...վեպն... իր ծագումով,— գրում է նա,— ընդհանուր առմամբ, բնիկ, ինքնուրույն ստեղծագործություն է: Դա պատմական բանաստեղծություն է: Դրա նյութը պատմությունն է, այս բառի ընդարձակ մտքով առած... Եվ մեր «վեպ» բառը հնումն հենց այդ ընդարձակ նշանակությունն էլ ունեցել է...»<sup>1</sup>:

Վեպի առանձնակի դերը Աբեղյանը բացատրում է նրա ժանրային բնույթով. վեպը «պատմական բանաստեղծություն է», «դրա նյութը պատմությունն է». ասել է՝ օժտված է ժամանակագրական ու տարածական առավել երկար միջոցում, իրողությունների հաջորդական կապակցությամբ ներկայացնելու պատմական

<sup>1</sup> Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Ա, Երևան, 1966, էջ 94:

իրականությունը, նրա մարդկանց օրերի ու վաստակների տարեգրությունը՝ «ընդարձակ մաքուր առած»:

Շեշտելով պատմականության երակը, մեծավաստակ հայագետը այս ելակետից էլ մեկնաբանում ու դնահատում է մեր առաջին վեպերը, մասնավորապես ժողովրդական վեպը՝ «Պարսից պատերազմը», հաջորդական գրվադներով, պատմական մեկ ընդհանուր եզրելության առանցքով: Եզրելությունը պարսկական տիրապետության դեմ հայ ժողովրդի մղած երկարատև պայքարն էր, որով որոշվում է ոչ միայն վեպի բովանդակությունը, այլև սյուժեատալին հյուսվածքը, միության կենտրոնը, հերոսների վիպականացման բնույթը, մտածողության եղանակն առհասարակ: Էսպես ժողովրդական վեպով էլ հայոց գրականությունը սկսում է իր ձանապարհը իբրև մաքսուման գրականություն:

Պատմական ձևակառգրի բերումով հայ ժողովուրդը նույն պարսկական տիրապետության դեմ մաքառման նոր իրողություններով և մաքառման նոր վեպով թեկնոյսեց իր գոյության նորագույն փուլը: Վեպով սկզբնավորվեց նրա նոր լեզուն, նոր ժամանակների գրականության ինքնությունը:

Այս զուգադիպությունը պարտավորեցնում է գրական բոլոր ժանրերի շարքում լրջորեն վերաբերվել հայոց վիպական մտածողության բնթացքին, նրա ժառանգական ակունքներով, առաջացող ժամանակներում հավելվող ու փոխակերպվող երակներով ու առանձնահատկություններով:

Հայոց հնագարչան առաջին վեպերը դարձան ժողովրդի գոյության ու պատմության, կյանքի ու կենցաղի, հոգևոր նկարագրի, աշխարհատեսության ու աշխարհըզացողության վկայագրեր: Ամենից ավելի դրանց մեջ կարելի է դիտել նաև հնօրյա ժամանակներում ձևավորվող ժողովրդի գեղարվեստական զգացողությունը՝ իր բնույթով, ժանրային-ճակատ հատկանիշներով:

Նույնը սրոշ խմբագրումներով կարելի է ասել նոր ժամանակների առաջին վեպի՝ «Վերք Հայաստանի» վերաբերյալ:

Դրականության պատմության մեջ քանիցս արձանագրվել է «Վերքի» խստորեն ինքնատիպ ժանրային բնույթը՝ նոր ժամանակների վեպի՝ ռոմանի, համեմատությամբ, մատնանշվել է նրա

ժանրային հարազատությունը ժողովրդին: «Ժողովրդական գրականության սկիզբը դրվել էր ժողովրդին հարազատ ժանրով: Լեւոն ժողովրդական էր, ունէր նույնպես, նյութը նույնպես: Գրական ուղղությունը չէր սկսված հեռվից, որ կարիք լիներ հետզհետե մոտեցնել ժողովրդին: Նա արդեն ժողովրդի մեջն էր»<sup>2</sup>, — գրում է Դ. Դեմիրճյանը «Խաչատուր Աբովյանի գրական ժանրերը» մեծարժեք հետազոտության մեջ:

Ինչպես տեսնում ենք վեպի լեզուն, ունի, ուղղությունը առնչվում են «Վերքի» ժողովրդին հարազատ ժանրային շրջանը:

Իսկ ո՞րն է «Վերքի» ժանրը, ավելի ճիշտ՝ ժանրային ինքնատիպ երանդը, որով վեպը հարազատ է ժողովրդին. անպայման այն, ինչ հարկ է համարել շեշտել ժամանակի եվրոպական ժանրային ըմբռնումներին լավատեղյակ Աբովյանը՝ «ողբ հայրենասերի»: Այս բնութագրության մեջ էլ պետք է որոնել «Վերքի» ժանրային հարազատությունը ժողովրդի գեղարվեստական մտածողության ոգուն:

Հայ գրականության բաղմադարյան պատմության ընթացքում Մ. Աբեղյանի հեղինակավոր կարծիքով հայրենասիրությունը անբաժան է եղել ողբից: Օրինաչափությունը չի խախտվում նաև նրա զարգացման նոր շրջանի նախաշեմին, և հայրենասիրությունը նորից դրսևորվում է իբրև հայրենասերի ողբ, իբրև պատմական ողբ, «պատմական բանաստեղծություն»:

Եվ ամբողջ հարցն այն է, որ պատմական բանաստեղծություն-պատմական ողբ-հայրենասերի ողբ հասկացություններն իրենց նախասկզբնական, ակունքային ձևավորվող տարրերով շոշափելի են դեռևս «Պարսից պատերազմում»:

Ինչպես ժողովուրդների գրական հնօրյա հուշարձաններից շատերը, այնպես էլ «Պարսից պատերազմը» ունի հյուսվածքային բաղմաներակ, կամ ինչպես ասում են՝ «անսամբլային բնույթ» («ансамблевый характер»)<sup>3</sup>: Այն համատեղում է իրականության վերարտադրության տարրեր՝ վկայաբանական-տարեգրական, է-

2 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, Երևան, 1963, էջ 227:

3 Տե՛ս Դ. Շ. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, изд. 2-е, М., 1971, стр. 151.

պիկա-պատմողական, բանաստեղծական-քնարական, դրամատիկ տարրեր ու եղանակներ: Իր բազմաերակ տարերքով վեպն իր մեջ է առել գեղարվեստական տարատեսակ հյուսվածքներ՝ վարքեր, տեսիլներ, դիմումնային երկխոսություններ՝ դրամատիկ պատկերներ, նկարագրություններ, երգեր, զրույցներ, ավանդություններ:

Այս ամենով հանդերձ, վեպի ոճական հիմնական դրոշմը, ուղղությունը մնում է «պատմական բանաստեղծություն», և ոճական այդ ուղղության մեջ վճռական դերը պատկանում է նախնական այն գլխավոր տարրերից մեկին, որից օգտվել են վիպասանները:

Վեպի առաջնային տարրերից մեկը, ինչպես հայտնի է, Մ. Աբեղյանը առնչում է «լալեսաց բանաստեղծությունը», «որ հորինում և ասում էին մեռելների հուղարկավորության կոծն անելիս»<sup>4</sup>:

Հնամենի դարերից եկող կոծը պատմական այդ ժամանակաշրջանի կյանքում ու կենցաղում մեծապես կապվում էր նշանավոր անձանց՝ թագավորների, զորավարների հուղարկավորության հետ, որոնք տեղում էին օրեր, անցնում հրկրի մի վայրից մյուսը: Սրանք ամենից հանդիսավոր ու համախմբված պահերն էին ժողովրդի կյանքում, որով և պայմանավորված էր լալեսաց բանաստեղծության հասարակական բովանդակությունն ու նշանակությունը: «Դրանք, — ինչպես արձանագրում է Մ. Աբեղյանը, — ժամանակի միակ պատմական հիշատակարաններն են եղել կամ, ճիշտն ասած, նույն դերն են կատարել, ինչ որ մեր ժամանակ լրագիրները կատարում են՝ լուր տալով եղած դեպքերի համար և մահաբան (նեկրոլոգ) գրելով նշանավոր անձերի մահվան առթիվ: Եվ ուրիշ կերպ էլ մտածել կարելի չէ մի ժողովրդի համար, որ զիր ու զրականությունից զուրկ էր: Այդ ձայնարկուների երգը և նրա հետ կապված դրույցը եղել են վեպի սկզբնական աղբյուրները, վեպի տարերքը, որոնցից հետագայում օգտվել են վիպասանները իրենց ստեղծագործության ժամանակ»<sup>5</sup>:

«Պարսից պատերազմում» ողբային բանաստեղծական տարրը առկա է իրական դեպքերին անմիջականորեն առնչվող սկզբնաղ-

<sup>4</sup> Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք 1, Երևան, 1948, էջ 185—186:

<sup>5</sup> Նույն տեղում, էջ 186:

բյուրացին զարկերակով, որը և հաղորդվել է նրա հյուսվածքային տարերքին: «Ձայնարկուների երգը և նրա հետ կապված զրույցը» ներխուժելով վեպ, թելադրել են իրենց ոճական շունչը, պայմանավորել նրա վիպա-քնարական բնույթը, հերոսների գնահատություն մեկնակետը:

Նշանավոր անձանց վարքն ու գործը վեպում հյուսվում և գնահատվում են միաժամանակ, ասել է՝ վերարտադրության պատմականությունն ու բանաստեղծականությունը իրացվում են միասին, որից և սերում է երկի հուղականությունը, հերոսների գաղափարականացումը չափազանցությամբ: Հուղական չափազանցությամբ վերաբերմունք դրսևորելը, վարք, արարք, վարմունք, իրադարձություն գնահատելը օրհասկանալի է վեպում, և այդ հուղական չափազանցության մեջ էլ արտահայտվել է «մահախոսականի» ձևը, ոճական շունչն ու շարակարգությունը:

Բայց սրանով չի վերջանում լալյաց բանաստեղծության դերը վեպում:

Վեպի ընդերքում լալյաց բանաստեղծության արարողական-արտահայտչական տարրերի խմորումներով սաղմնավորվում են ողբի ժանրային տարատեսակներ, որոնք առավել շոշափելի են «Պարսից պատերազմի» վերջին, իրականությանը ավելի անմիջականորեն վերաբերող պատումներում:

Ավելին. թվում է սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ վեպի այս դրվագներում հերոսների փոխհարաբերության ու հոգեբանության վերարտադրության ու գնահատության հիմնական եղանակը դառնում է ողբը, այն էլ բազմապիսի տարբերակներով: Ողբային եղանակով են իմաստավորվում հերոսների ինչպես անձնական փոխհարաբերություններն ու ապրումները, այնպես էլ հասարակական վարքն ու նկարագիրը: Ծնունդ են առնում ողբային տարատեսակ հյուսվածքներ: Դրանցից մեկում, ինչպես Փառանձեմի կոծում և կամ Փառանձեմի ու Պապի ողբախաղային պատկերում գերիշխողը քնարական-հուղական արտահայտչականությունն է, որ մեծապես ծառայում է նրանց անձնական հոգեբանության իմաստավորմանը, Մանվելի ողբում քնարական հուղականությունը կոչված է անձնականի հետ բացահայտելու հերոսի հայրենասիրական վարքն ու ողբերգությունը: Նույն ողբայինը բանաստեղծական դիմումային

շարակարգութեան տեսք է ընդունում պարսից արքայից արքայի հետ Արշակի և Վասակի հանդիպման պատկերներում:

Զեւովորւում են իրականութեան ու մարդկային հարաբերութիւնների ղեղարվեստական վերարտադրութեան բավականաչափ: Բարդ ժանրատեսակներ, որոնք, իրոք, զարմանալի են իրենց ընդգրկման տարողութեամբ:

Ամենից առաջ ուշագրավ է միանգամից մարդկային տարբեր հոգեբանութիւններ ու ճակատագրեր անդրադարձնելու ողբային մեկնակետի ձևոնութիւնը:

Մտաբօրենք Արշակի և Փառանձեմի շուրջը հշուսված դրվագները, նախ Փառանձեմի հայտնի կոծր:

Սպանված Գնելի կոծն անելիս՝

...Իսկ կինն սպանելոյն Փառանձեմն  
Զհանդերձսն պատառեալ, զղէսս արձակեալ,  
Մերկաւորիս 'ի մէջ աշխարանին կոծէր.  
Զայն արկանելով ճշէր,  
Յողբս արտասուաց յաղիողորմ զուժի  
Առ հասարակ զամենեանս լացուցանէր<sup>6</sup>:

Այս պահին ահա Տիրիթը շտապում է իր սերը հայտնել Փառանձեմին, և նույն Փառանձեմի ողբով Գնելի ողբին միահշուսվում է Տիրիթի տրիանքի, քսութեան և դավի ողբը:

Եվ Փառանձեմը՝

Բողոք բառնայր, թէ՛ լուարուք ամենեքեան,  
Զի մահ ատն իմոյ վասն իմ եղև.  
Զի որ ինձ ահն եդ՝ վասն իմ, զայլն իմ ետ սպանանել:  
Զհերն փետէր, ճշէր ընդ կոծելն:  
Ասպ իբրև մեծ իբրն համարձակ յայտնեցան  
'ի լսելիս ամենեցուն,  
Եւ 'ի ձայնարկոյն ամենայն,  
Եղև նա մայր ողբոցն,  
Եւ ձայնարկոյն ամենայն  
'ի ձայն ողբոցն սկսան նուագել՝  
Զիրան տրփանացն Տիրիթայ,

<sup>6</sup> «Փառատոսի Բիւզանդացոյ Պատմութիւն հայոց», Թիֆլիս, 1912, դպ. 4, գլ. Ժե, էջ 187: էջերն այսուհետև կնշվեն ընագրում:

Ձախն դնելն, դքսուցիւնն,  
Ձհարս մահու նիւթիւ, զսպանումն,  
Ձայնիւրն մրմնջոցն ՚ի վերայ սպանելոյն  
Ի մէջ կոծոյն բարբառէին  
Գեղգեղեալ խանդաղատութեամբ:  
Ի նուաճել իւրեանց ձայնիցն՝  
Իրքն յայտնեալ հռակ հարկանէր (ԺԵ, 188):

Մեջբերված հատվածները բնութագրվում են կառուցվածքա-  
յին-արտահայտչական շարժական ճեմաբարձր միտումներով: Ա-  
մենից առաջ նրանով, որ վիպական մեծարման կողքին՝ իբրև ներ-  
քին միասնական տարր, աչքի է ընկնում նվաստացման տարրը:  
Գնելի մեծարանքը Փառանձեմի և ձայնարկունների «գեղգեղեալ խան-  
դաղատութեամբ» հզորանում է **Տիրիթի** քսության և դավի մերկա-  
ցումով, այդ առթիվ նույն Փառանձեմի ու ձայնարկունների «բառ-  
նեալ» բողոքով:

Այս երկալի վերաբերմունքի միասնությունամբ որոշակիորեն  
ընդարձակվում է լալչաց բանաստեղծություն տարողությունը: Եթե  
«Պարսից սլատերալմի» Արշակի ձյուղին նախորդող պատումնե-  
րում (Խոսրով, Տրդատ և այլն) հարաբերությունը ձգվում է նեղ  
շրջանակում՝ հիմնականում մեկ մարդուց մյուսը, մեծարվող ան-  
ձը կամ անձինք ներկայանում են մեկ վերաբերմունքով, ապա այս-  
տեղ արգեն նկատելի է, թե ինչպես այդ հյուսվածքը փոխակերպ-  
վում է, ձյուղավորվում ու հարստանում: Նախ հարաբերությունը  
նշանավոր մի անձից ձգվում է դեպի մեկ ուրիշ հակոտնյա անձ,  
միանգամից՝ և՛ Փառանձեմ—Գնել, և՛ Փառանձեմ—Տիրիթ, որի հե-  
տեանքով ողբասացի վերաբերմունքը ձևոք է բերում երկտարր  
բաղադրություն՝ մի կողմից Գնելի մեծարում, մյուսից՝ Տիրիթի  
սլարսավանք: Ակտիվանում է ողբասացն ինքը, դառնում փոխադ-  
ղեցությունների մասնակից ոչ միայն իր վերաբերմունքով, այլև  
իբրև պատճառ, երկու կողմերի ներհակություն առարկա.

...Ձի մահ առն իմոյ վասն իմ եղև.

Ձի որ ինձ տկն եգ՝ վասն իմ, զայրն իմ ետ սպանանել...

Ասել է մեծարանքը բորբոքում է ոչ միայն բողոքով մյուսից,  
այլև իրենից, սեփական մեղավորությունից:

Եթե հիշենք, որ Տիրիթի հետ կապվող ներհակ կողմը հաս-  
նում է մինչև Արշակ, և հարաբերությունների նույն տարածության  
վրա, նույն ժամանակամիջոցում գործում է նաև Արշակը՝ եղբոր-  
որդու սպանության դավը թաքցրած, արտաքուստ սգում նրա մահը՝

Ապա հրաման եղև յարքայէն.  
Ամենայն մարդիկն որ իցեն 'ի բանակին,  
Մեծ և փոքր առ հասարակ,  
Մի՛ ոք իշխեսցէ շերթալ.  
Այլ ամենայն ոք առ հասարակ  
Երթիցեն դիցեն աշխար կոծոց,  
Եւ լացցեն զԳնել մեծ սեպուհն Արշակունի,  
Զսպանեալն:  
Իսկ ինքն թաղավորն գնացեալ 'ի լալիսն,  
Նստեալ լայր ղեղրօրորդին իւր,  
Զոր ինքն եսպան:  
Երթեալ նստէր մօտ առ դին,  
Լայր ինքն, և տայր հրաման՝  
Կոծ մեծ և աշխար դնել  
Շուրջ զսպանելով դիակամբն (Ժե, 187).—

Ապա այդ դեպքում միայն սլարդ կգառնա, թե որքան հետաքրքիր  
կառուցվածք ունեն Պենելի սպանության ողբային պատումը: Այն  
իմաստավորում էր պատճառակցական կապերի ու փոխադրեցու-  
թյունների մի շղթա, որն իր մեջ էր առնում տարբեր մարդկանց  
տարբեր շահեր ու ձգտումներ, հոգևոր նկարագրեր ու ճակա-  
տագրեր:

Ողբային այս պատումը վկայում է, որ դեռևս IV դարում հա-  
յոց բանաստեղծական մտածողությունը ընդունակ էր մարդկային  
անհատին ներկայացնել երկրիեղկված, գործողությամբ՝ այլ, հո-  
գեբանությամբ՝ այլ կյանքով, նրա հոգեբանությունը բացահայտել  
երկատված խորքով:

Այս մտածողության համար հատկանշականն այն է, որ գոր-  
ծողությունը անպայման նախորդում է հոգեբանությանը. կատար-  
վում է մի դեպք, մի արարք և այլա թարմ հետքերով իմաստա-  
վորվում հոգեբանորեն, որ ծավալվում է ոչ միայն արարքը կա-  
տարողի անմիջական վարքով, այլև դրանք մտաբերող-անդրա-

դարձնող մեկ ուրիշի, դիմացինի վերաբերմունքով: Տիրիթի անձը, արարքն ու վարքը Փառանձեմի վերաբերմունքով ու զնահատությամբ, Գնեղի անձը՝ նույնպես: Այս եղանակով է գծագրվում և Փառանձեմի անձը՝ առավելապես Արշակի ու Տիրիթի վերաբերմունքով:

Սա լալյաց բանաստեղծությունից եկող առանձնահատկություն է «Պարսից պատերազմում», որով նրա դրվագներից շատերը, ինչպես Գնեղի սպանությունը, դառնում են յուրատեսակ եռաստիճան հյուսվածք: Նման դրվագներում վիպասանների միջնորդված վերաբերմունքով ներկայացվող նշանավոր անձանց գործն ու վարքը միջնորդված է նաև ներսում, որքանով հերոսներից ամեն մեկի նկարագիրը և էությունը առավելապես ծավալվում է որպես դիմացինի վերապրում ու հոգեբանություն:

Դրանից հետևում է գործողության կողքին գործող անձանց, նրանց հոգեբանություն կարեւորությունը նման հյուսվածքներում: Եվ իսկապես անձնականությունը «Պարսից պատերազմի» ամենից շարժուն ու տարողական տարրերից մեկն է: Անձի անունից ասվող խոսքը կարող է արտաքին աշխարհի մեկ երևույթից ձգվել մյուսը, իրար մոտեցնել ամենատարբեր հասկացություններ, իբրև տվյալ անձի ըմբռնում կամ պատկերացում, լինելով անձնական, լինել նույնքան անանձնական, ներկայացնել ուրիշի, մեկի կամ շատերի վարքը, հոգեբանությունը կամ վիճակը: Խորապես անձնական Փառանձեմի ողբով ներկայանում են Գնեղն ու Տիրիթը, միաժամանակ Փառանձեմին արձագանքող ձայնարկուները, նրանց ունկնդրող «ամենեքեան»:

Այս առումով իմաստալից է, որ վիպական դրվագներում ամենալարված կամ հանգուցային պահերին խոսում են իրենք՝ հերոսները: Որպես կանոն դրանք վեպի ամենից դինամիկ ու բանաստեղծական հատվածներն են, որոնք մի տեսակ հանրազումարի են բերում հերոսների հոգեբանությունն ու ճակատագիրը: Տիպիկ նմուշ կարող է ծառայել Մանվել Մամիկոնյանի գործն ու վարքն ամփոփող սեփական խոսքը.

...Ապա երաց Մանուէլ զամենայն զանգամս իւր  
Առ հասարակ առաջի ամենեցուն,

Մերկացաւ և հցոյց, զի քան զդրամ խայծ՝  
 Ոչ գտանէր ողջ ՚ի մարմնի նորա,  
 Զոր խոցեալ էր ՚ի պատերազմի...  
 Սկսաւ լալ և ասել,  
 Թէ՛ ես ՚ի մանկութենէ  
 Համակ սնայ ՚ի պատերազմունս,  
 Եւ մեծաւ քաջութեամբ զամենայն վէրս յանձն իմ առի-  
 ւեւ ընդէ՞ր ոչ հՀաս ինձ մեռանել ՚ի պատերազմի,  
 Քան զօրէն անասնոյ մեռելոյ եղէ:  
 Զի լաւ էր ինձ, եթէ ՚ի պատերազմի  
 Մեռեալ էի ՚ի վերայ աշխարհի...  
 Եւ ՚ի վերայ Արշակունեաց,  
 Բնիկ տէրանց աշխարհիս,  
 Եւ ՚ի վերայ կանանց,  
 Եւ ՚ի վերայ որդւոց մերոց,  
 Եւ ՚ի վերայ աստուածապաշտ մարդկանս  
 Եւ ՚ի վերայ եղբայրութեան, ընկերութեան,  
 Եւ մտերիմ բարեկամութեանն,  
 Զի՞ էր թէ հասնաւ էր ինձ մեռանել:  
 Թէպէտ շատ զանձնս յանդուղն վարեցի,  
 Զվատթար մահս մահճացս հՀաս ինձ մեռանել

(դպ. 5, ԽԴ, 385—386),

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ արդեն մարդկային անհատի արժեքավորումը ողբով իր ոլորտն է առնում կենդանի մարդուն, և այս դեպքում ողբային սուբյեկտն ու օբյեկտը նույնն է, ինքը՝ Ման-վելը, երկփեղկված ճակատագրով՝ անցյալի փառքով և անշուք ներկայով, որ վկայում է լալյաց բանաստեղծության օրգանական վերափոխությունը ժողովրդական վկայում:

Անհատի հոգեբանություն և ճակատագիր իմաստավորելու վիպական-քնարական այս երկու տարբերակներին էլ հաճախ կարելի է հանդիպել «Պարսից պատերազմի» վերջին ճյուղում: Մեղապական երանգով, անցյալի ու ներկայի հակադրությամբ Ման-վելի տարբերակին է մոտենում Արշակի դիմումնային խոսքը Շապուհի առջև («Ասէ Արշակ արքայ, թէ՛ մեղայ քեզ և յանցեալ»), Գնելի սպանության ողբային պատումի մի այլ փոփոխակը կամ տարբերակն է իրենով դիմացիին բնութագրող Շապուհին ուղղված Վասակի խոսքը (դպ. 4, ՄԴ):

Ուղղվածը հարկ է շեշտել, քանի որ վեպի վերջին դրվագներում պարզապես զժվար է գտնել անձի անունից հյուսվող որևէ խոսք կամ արտահայտություն, որ ոչ միայն ուղղված չլինի դիմացինին, այլև անմիջականորեն չվերաբերի հասցեագրողի ու հասցեատիրոջ փոխհարաբերությանը։ Դրանց մեջ բացառված է մենախոսության տարրը, դրանք, ինչպես ասվեց, միշտ էլ որքան անձնական են, այնքան էլ անանձնական։ Սա նույնպես լալյաց բանաստեղծությունից ժառանգած և, իհարկե, փոխակերպված առանձնահատկություն է, որ միջուկում պահել է նաև այդ բանաստեղծության արտահայտչական եղանակը, առողանությունն ու ուճը։

Լինելով ժողովրդական վեպի սկզբնաղբյուրներից մեկը, լալյաց բանաստեղծությունը ազատ ներխուժել է վիպական հյուսվածք, որոշել ոչ միայն նրա կառուցվածքային տարրերից շատերը, այլև պատկերավոր մտածողության եղանակը՝ ամբողջության մեջ ու նրբերանգներով։ Այս համակարգում առավել ուշագրավը ասլուսմը կամ հոգեբանությունը միաժամանակ և՛ խոսքով, և՛ մեղեդիով, և՛ շարժումներով իրացնելու եղանակն է։ Բառով ու խոսքով ասվող ու պատմվող ամեն հոգեվիճակ ենթադրում է դրա ցուցադրումը գործողությամբ։

Սկսելով Գնելի ողբը խոսքով, Փառանձեմը միաժամանակ՝

...Ջհանդերձսն պատառեալ, զղէսս արձակեալ,  
Մերկատիտ ՚ի մէջ աշխարանին կոծէր.  
Ձայն արկանելով ճէր,  
Յողբս արտասուաց յաղիողորմ գուժի...

Մինչև սկսելը իր վրա լացելը, պատմելը, թե՛ «Ծս ՚ի մանկութենէ Համակ սնայ ՚ի պատերազմունս»՝

...երաց Մանուէլ զամենայն զանդամս իւր  
Ան հասարակ առաջի ամենեցուն,  
Մերկացաւ և եցոյց, զի քան զդրամ խայծ՝  
Ոչ գտանէր ողջ ՚ի մարմնի նորա...

Այն՝ ինչ ասվելու կամ պատմվելու է լսելիքի համար, որպես կանոն մեջտեղ է գալիս գործողությամբ, ինչպես և ցուցադրվում է առարկայական ապացույցներով։

Հնադուլյն գրական ժանրերը, ինչպես նկատում է սովետական տեսաբան Դ. Լիխաչևը՝ «...հաճախ ունեցել են ծիսական ու դործական մեծ խնդիր... Կարելի է անգամ վճռականորեն ասել՝ ժանրերից մեկի տարբերությունը... մյուսից պայմանավորված է նրանց գործածությունը, ծիսական, իրավական և այլ նշանակությունը»<sup>7</sup>։

Եթե ողբային այս և մյուս հյուսվածքներում գործողության տարրը գալիս էր ձևավորվող ժանրերի ծիսական-գործնական նպատակադրումից, ապա իրենց նպատակցությունը վկայում են գեղարվեստական մտածողության նախահիմքային նյութական, «ուսուլիստական» բնույթը։ Այստեղից էլ հետևում է փոխաբերության, փոխաբերական համեմատությունների առատությունը վեպի վերջին ճյուղերի ողբային նմուշներում և հակառակը՝ վերացական բառապատկերների ու զուգորդումների պակասը։

Ժողովրդական աշխարհընկալման տարերքը կազմող միաձուլ այս բաղադրության մեջ էլ թաքնված են այդ հնամյա ժամանակներում ձևավորվող հայ ժողովրդի պատկերավոր մտածողության ակունքները։

Հոգևոր, մտավոր, վերացական հասկացությունները, ըմբռնումներն ու վիճակները ներկայանում ու ցուցադրվում են նյութականորեն շոշափելի, տեսանելի, առարկայորեն պատկերացվող շարժումներով։ Պատմողական-վիպական եղանակով լարգացող «Պարսից պատերազմի» վերջին պատումներում հոգևոր-մտավոր լարված պահերը իմաստավորվում են ու ցուցադրվում աշխարհի իրենց առարկաների գործողությամբ։ Վերացական, ոչ նյութական ֆաջ ու հզոր հասկացություններն, օրինակ, վեպում արծարծվում են բազմազան առումներով ու կապակցություններով և ամեն անգամ էլ մարմնավորվում նշված եղանակով։ Եվ դա մանավանդ այն դեպքերում, երբ խոսքն իր անունից վարում է տվյալ անձը, վերաբերում է իրեն, ասել է՝ ասելիքը անձնական է, կամ իբրև ուրիշին հասցեացրված վերաբերմունք սերում է իրենից, տվյալ անձից։

Բնորոշ նմուշ է Վասակի անունից հյուսվող հայտնի դիմումնային խոսքը՝ ուղղված Շապուհին։

<sup>7</sup> Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, стр. 17.

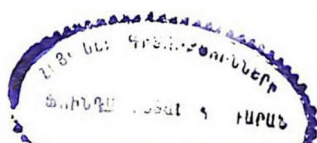
Իսկ Վասակ տուեալ պատասխանի, ասէ.  
 «Այժմ քո տեսեալ զիս անձամբս փոքրիկ,  
 եւ սուրն իմ ոչ է ընդ իս,  
 Ոչ առեր զշափ մեծութեան իմոյ.  
 Զի ցայժմ ես քեզ առեւծ էի, և արդ աղուէս:  
 Բայց մինչ ես Վասակն էի, ես սկսայ էի.  
 Մի ոտնս 'ի միոյ լերին կայր,  
 եւ միւս ոտնս իմ 'ի միոյ լերին կայր.  
 Յորժամ յաջ ոտնս յենուի,  
 Զաջ լեանն ընդ զետին տանէի.  
 Յորժամ 'ի ձախ ոտնն յենուի,  
 Զձախ լեանն ընդ զետին տանէի...

եւ ապա՝

եւ ասէ Վասակ.  
 «Լերինքն երկուք, մի դու էիր,  
 եւ մի՝ թագաւորն Յունաց:  
 Այն, մինչ տուեալ էր ինձ աստուծոյ,  
 Զքեզ ընդ զետին տանէի և զթագաւորն Յունաց...  
 Դիտացաք տալ քեզ խրատ.  
 Մինչև մեղէն աչօք բացօք անկաք 'ի խորխորատ:  
 Արդ զինչ և կամիս՝ արա՛... (զպ. 4, ԾԴ, 256):

Ավելորդ չէր լինի Զվարկել այս փոքր հատվածներում մեջտեղ բերված առարկայական ասլացույցներն ու նրանցով ցուցադրվող գործողությունները. քաջությունը չափվում է սրով, որ այժմ իր հետ չէ, ասլա Շապուհի ականարկած աղվեսի փոխարեն քաջության համալոր առյուծով, այնուհետև, նվաճելով հսկայության աստիճանը, այն ցուցադրվում է երկու՝ «ընդ զետին» տարվող լեռների բաղդատությամբ, երկրորդ հատվածում հունաց ու պարսից թագավորներին կործանելու միտքը իրացվում է լեռները զետին սուղելով, Արշակի ու Վասակի անկումը՝ դարձյալ նյութականորեն ընկալելի գործողությամբ, այն է՝ բաց աչքերով խորխորատ ընկնելը:

Ամենատարբեր առարկաների ու գործողությունների նմանատիպ կապակցություններով ու ձուլվածքով է հյուսվում նաև Շապուհի խոսքը: Եթե իմաստավորվում է, թե նրա ակոսապետը ինչպես է նվաստացնում Արշակին, ասլա դա մարմնավորվում է ոչ այլ կերպ, քան՝ «...այծից Հայոց արքայ, եկնիստ 'ի խրձան խոտոյ 'ի վերայ», եթե իմաստավորվում է հայոց զորքի ուժի Շապուհի պատ-



կերացումը, ասպա բարձրակետում դարձյալ վերաճում է սուսրկայ-  
յորեն տեսանելի շարժասլուկերի:

...Զի չորժամ Հայոց նիզակաւորքն առաջի կարգէին,  
Այսպէս յարձակէին որպէս զլեւան մի բարձր  
եւ կամ որպէս զաշտարակ մի հաստարեւտ, հզօր եւ անշարժ.  
եւ չորժամ մեր զնոսա սակաւ մի շարժէաք,  
եօրա 'ի լեզէոն Հոռոմոց ապաստան լինէին.  
եւ նոցա զվահանիական բացիալ,  
Զնոսա իրրեւ 'ի քաղաքօրմ  
Պարսպաւոր, ամրացեալ, ընդունէին:  
եւ անտի սակաւիկ մի ողի առեալ,  
'Իարձեալ կլեալք մարտնչէին,  
Մինչև անմի զզօրսն Արանց առնէին (ղպ. 5, ե, 302—303):

Մարդկային հոգեբանություն, անձնականություն իմաստավո-  
րելու և բացահայտելու այս եղանակը վերստին որոշակի մտածողու-  
թյուն է: Մինչդեռ վիսպական արտաքին գործողությունը պատվում,  
առաջ է շարժվում պարսից պատերազմի ղեկավարով և դրանց շուր-  
ջը, ասպա հերոսների հոգեբանությունը, լիցք ստանալով իր հետ  
դեմ առ դեմ փոխադրեցություն մեջ մտնող մի այլ անձից կամ  
անձանցից, առաջ է շարժվում և մատուցվում աշխարհի ամենա-  
տարբեր առարկաների և երևույթների համադրությամբ ու գործո-  
ղությամբ: Ըստ որում հավասարապես գործողություն ու շարժում  
է վերագրվում աշխարհի և՛ շարժուն, և՛ անշարժ առարկաներին.  
լեռներին, հզոր ու անշարժ աշտարակներին, նաև խտրություն չի  
դրվում դրանց և մարդկային գործողությունների միջև: Մի մարդու  
ոտքի ճնշումից լեռները գետին են իջնում, և դրանք հունաց և պար-  
սից թագավորներն են, հայոց նվաստացվող արքան զուգորդվում է  
այժի մոտենալուն խոտի իրձին, Վասակի ստացած պատիժը նյու-  
թականացվում է դարմանով լցված տիկով, պատժի հիշողության  
հավերժացումն իրացվում որոշակի գործողությամբ, նրանով, որ  
այդ տիկը կտխվում է Արշակի աչքերի առաջ:

Ուշագրավ է, որ պատմողական ընդհատումներով հանդերձ,  
միջանցուկ շարունակականությամբ զարգանում է այժի հետ առնչ-  
վող նույն պատկերը. այժերի արքայից ու այժից վերաճելով տիկի:

Պատկերի ծննդաբանություն և իմաստային հագեցվածության կողքին բնորոշ է և այն, որ ժողովրդական պատկերավոր մտածողությունը խտրություն չի դնում ցածր ու բարձր առարկաների ու հասկացությունների միջև, դրանք ալատ բերում է կողք-կողքի, բարձր բնութագրում ցածրով: Մանվելի վնասում անվանի գորականի մահը բաղդատվում է անասունի վախճանի հետ («զօրէն անասնոյ մեռելոյ եղէ»): Եւստեղ այժ ևն համարվում հայոց արքան ու հայերը, որով, թերևս, ակնարկվում է նրանց և՛ լեռնական լինելը, և՛ քաղաքական անհանգիստ վարքագիծը: Այժը պատրաստի շարժվող պատկեր էր, իսկ շարժվող պատկերը ժողովրդական վնասի ամենատևական տարրերից մեկն է:

Վաղեմի ժամանակների պատկերավոր մտածողության հնարավորություններն անկաշկանդ են, խորապես հարազատ օրհնանքների ու անեծքների, առած-ասացվածքների արտահայտչականությունը: Հարազատ են այնքանով, որքանով հոգեկոր-մտավոր հասկացություններն ու զգացողությունները ոչ թե բնութագրվում կամ վերլուծվում են, այլ նկարահանվում են արտաքին առարկաների տեսանելի շարժուն գործողություններով: Բայց, ի տարբերություն անեծքի կամ օրհնանքի, նկարահանվում են գործողության շարունակականությամբ, մի առարկայից փոխանցվելով մյուսին, մեկ անձից ու միայն երկրորդին, այլև երրորդին, շատերին: «Քար ընկնի գլխիդ», «գետինը մտնես» — խտացված է առարկայական գործողությամբ երևացող անբարյացակամ վերաբերմունք, և գործողությունը վերջավորված է այս ու այն ծայրից: Վիսական բանաստեղծական պատկերավորությունը գործ ունի վերաբերմունքից հոգեբանություն ձգվող ճանապարհի հետ, բնականաբար շարունակվող է գործողությունը, ներկա են գործողություն վարողն ու կրողը:

Շարունակվող է, ասենք, հայոց հողից պարսից հող փոխանցումով, որոնցից առաջինի վրա ոտք դնելով հայոց արքան «խստացեալ ամբարտաւանէր», մինչդեռ պարսից հողին ոտք դնելիս՝ «բանիւր յապաշխարութիւն դառնայր» (գլ. 4, ԾԴ), ներկա է այդ գործողության հրահրողը՝ պարսից արքան, նաև կրողը՝ Արշակ թագավորը:

Հետաքրքիր է, որ այս երկուսի համադրությունը կարելի է տարրալուծել անգամ վարք արտահայտող մոսկերիների բառակազմական ձուլվածքում. արյունահանք, գանձահատք, տիրանենդ, տիրագրութ, տիրասպան, տիրամատնիչ, շնաբերան և այլն:

Նման հարաբերակցությամբ մեկի անձնականությունը կամ նկարագիրը անսլայման խորանալով ծավալվում է մյուսի հետ ունեցած փոխհարաբերության ոլորտում, և հենց այդտեղ էլ պետք է որոնել և մեկի, և մյուսի վարքը, գործն ու ճակատագիրը. Արշակի, Վասակի ու Շապուհի հանդիպակաց փոխհարաբերություններում՝ նրանց երեքի էլ անձնականությունը, նույնը Գնեյի, Փառանձեմի և Տիրիթի փոխազդեցություններում: Սա նկատելի է նաև վեպի ավելի հին՝ Տիրանի ու Վարազ Շապուհի, Տրդատի ու Հռիփսիմեի զբրվածներում:

Քայլ առ քայլ կարելի է հետևել վեպի տարբեր ճյուղերում պատմողականի կողքին կամ դրան ձուլված զուգահեռաբար առաջացող ողբայինի փոխակերպություններին: Ենթադրենք Տրդատի և Հռիփսիմեի առասպելախառն ու պարզ հյուսվածքից մինչև Արշակի ու Փառանձեմի ճյուղի բարդ հյուսվածքները: Եթե առաջինում կողմերը երկուսն են, և ողբայինը ծառայում է դրանցից մեկի (Հռիփսիմեի) մեծարմանը, մյուս կողմի իջեցումով, որ դրսևորվում է մեղանշումով՝

...Տրտմեայ ընդ մահն աղջկանն,  
Տխրացեալ սգայր...  
Վասն սքանչելոյն Հռիփսիմեայ,  
Որոյ ոչ զոյր համեմատ յերկրի ի ծնունդս կանանց:  
«Վասն զի սիրտ հատեալ զհետ անհնարին,  
Եւ անմոռաց՝ ի մտացս չանկանի,  
Մինչ կենդանի եմ ես, Տրդատ արքայ»...  
Եւ իջեալ նստէր ի վերայ գետնոյ,  
Եւ լայր և ի սուգ մտանէր<sup>8</sup>,—

ապա՝ Արշակի ու Փառանձեմի ճյուղում մասնակցում են երեքից-չորս կողմ, միջնորդված տարբեր շահերով ու վիճակներով, ողբային և ոչ ողբային զնահատականներով: Այստեղ, ինչպես ա-

8 «Ազաթանդեգայ Պատմութիւն հայոց», Տփղիս, 1909, էջ 109—110:

սենք, Պապի ու Փառանձեմի ողբախաղաչին պատկերում, ողբաչին գնահատականը միանգամից կարող է ճեղքվել բացասականից՝ դրականը, նվաստացնելով՝ արդարացնել և արդարացնելով նվաստացնել միաժամանակ՝ և՛ ողբացյալին, և՛ ողբացողին, տվյալ դեպքում Պապին ու Փառանձեմին, տվյալ առնչությունից հասնել մինչև անցած ու հին փոխադրեցություններ:

«...Յորժամ պատանեակն Պապ ինքն ընդ անկողին մտեալ... հմուտ մայր նորա և նստաւ զառաջեաւ նորա՝ իւր որդւոյն: Ապա սկսաւ ճշել վայել պատանեակն. և ասէ ցմայր իւր. Յարիցես գնասցես ՚ի բաց զի մեռանիմ խորովիմ կսկծիմ՝ պայթիմ, թէ ոչ յարիցես գնասցես ՚ի տանէս: Իսկ մայրն ասէ, թէ ոչ գնացեալ ելից ՚ի տանէ աստի: Իսկ նա հաղ քան զհաղ ճշէր, բազմացուցանէր զվայելն: Իսկ մայրն նայեցեալ տեսանէր աշօք իւրովք օձք սպիտակք. զի պատեալք էին զգահոյիցն ոտամբք... Իսկ մայրն գիտացեալ յիշեաց զայն, որոց ՚ի ծննդեանն նուիրեաց զորդին իւր. գիտաց թէ նոքա են, որ ՚ի կերպարանս օձիցն ճապատէին զորդւովն իւրով. յարտասուս հարեալ, ասաց. Վա՛յ ինձ, որդեակ իմ. զի քեզ տագնապ էր, և ես ոչ գիտէի» (Դպ. 4, ԽԴ, 237):

Նման փոխակերպությունները վկայում են ողբի տարատեսակների առկայությունը, միաժամանակ ողբաչին կենսունակությունը ժամանակի հայոց միջավայրում:

Դա ամենից առաջ պայմանավորված էր սերնդե-սերունդ մարտնչող, բայց հիմնավոր արդյունքի չհասնող ժողովրդի կացությունմբ ու ճակատագրով, վրա հասնող անկախության կորստով:

Գնալով երկիրը թուլանում էր քաղաքական և տնտեսական առումներով: Դրա արտահայտությունն ու վկայությունն են արքայասիրության ու տիրասիրության զգալի նահանջը «Պարսից պատերազմի» վերջին դրվագներում, քննադատական ոգու սաստկացումը խորենացու «Հայոց պատմության» վերջին մասերում, նրա պատմությունը եզրափակող հայտնի «Ողբքը»:

Այնինչ կրոնական մոլեռանդությամբ Փալստոսը երկինք է հանում հոգեւոր մեկ այս մեկ մյուս ուղղադավան հովվին, երկրի արհավիրքները կապում երկնային անեծք-պատիժների հետ, ժամանակի առաջավոր մտածող-մտավորական խորենացին՝ հայոց

պետականության կորստյան մեծ Տառապյալը, զգաստ հայացքով սրում է ուշադրությունը բուն պարտության վրա, երկատված հայրենիքի ձախատալի և իրական վիճակի վրա, դրանց ներքին պատճառների վրա:

«...Պոեզիան (ասել է՝ գրականությունը—Ա. Զ.) ավելի փիլիսոփայական ու ավելի լուրջ է պատմությունից. պոեզիան խոսում է առավելապես ընդհանուրից, պատմությունը՝ մասնավորից»<sup>9</sup>, — արձանագրել է Արիստոտելը:

Նվազ Աշմարտության ասպարուցներից է նաև խորենացու «Հայոց պատմությունը»:

Մինչդեռ տարեգրական էջերում նրա ելուեկները կարող են լինել կամ թվալ միադիժ կամ միակողմանի, պատմության առավել դեղարվեստական հատվածներում, ինչպիսին է նաև «Ողբեր», խորենացու կողմնորոշումներն ու վերաբերմունքը գրսևորվել են լայն ու համակողմանի ամբողջությամբ:

«Ողբերում» Մ. խորենացին արձանագրում է քաղաքական, բարոյական այնպիսի քայքայում, որի ետագարձ փոքր շափերի առկայությունն իսկ կարող էր անկման առջև կանգնեցնել աշխարհակալ երկու տերությունների միջև ընկած Հայաստանի անկախությունը:

Հայոց պետականության գոյության IV դարի իրավիճակում հարկավոր էր հասարակական գերդաստություն, շրջահայացություն ու ձկունություն, որոնց բացակայության պատճառով էլ խորենացին սրատես հայրենասերի իրավունքով դատում է նախարարական տների նախորդ-հետնորդներին, հասարակական ղրբավոր բոլոր խավերին. «Վարդապետք տխմարք և ինքնահաճք...», «Կրօնաւորք կեղծաւորք, անձնացոյցք...», «Վիճակաւորք հպարտք, դատասացք...ծոյլք...», «Աշակերտք հեղզք առ ուսումն և փոյթք առ ի վարդապետել...», «Ժողովրդականք վէսք, ստահակք, մեծախօսք, տնվատակք...», «Զօրականք անարիք, սնապարծք, զինատեացք... կողոստիչք... համբարոյք աւաղակաց», «Իշխանք ապստամբք, դողակիցք դողոց... աղահք... յափշտակողք, աշխարհաւերք, աղ-

<sup>9</sup> Аристотель, Поэтика, М., 1957, стр. 68.

տեղասէրք...», «Դատաւորք տմարդիք, սուտք, խաբողք, կաշա-  
ռաւորք...»<sup>10</sup>:

Բոլոր վկայախոսներից ու վկայաբաններից առաջ խորենացու  
ուսուցիչը Հոմերոսն էր: Հոմերոսից էլ ուսանել այն արժանապատ-  
վությունը, որով գնահատվում է Տրոյական պատերազմի ժամա-  
նակների հայազգի Զարմայրը՝ «...անդ ի քաջացն Հելլենացւոց  
վիրատորեալ մեռանի, այլ կամիմ յԱքիլլեայ, և մի՛ յայլ ումեքէ  
ի քաջացն» (գ. 1, 18):

Նույն հոմերոսյան դասերով էլ խորենացին դատում է Արշակ  
Բ-ին. «...նշկահեալ արհամարհեաց զնոսս (ասել է՝ հռոմեացիներ-  
ին — Ս. Պ.). նա և ոչ զհետ Շապհոյ միտեցաւ ամենայն սրտիւ.  
այլ անձնահաճ եղևալ, պարծելով հանապազ ի գինարբուս և յերգս  
վարձակաց. քաջ և արի երեւալ քան զԱքիլլեսս, իսկ արդեամբք  
Թերսիտեայ նմանեալ կադի և սրագլխոյ» (գ. 3, ԺԹ):

Ասել է՝ մի կողմից Արշակը արհամարհում էր հռոմեացիներ-  
ին, մյուսից ինչպես հարկն է լեզու չէր գտնում Շապուհի հետ և  
զբաղված էր գինարբուքներով ու ինքնամեծար ցույցերով, ձեռնում  
էր Աքիլլեսից քաջ ու արի, ասել է նաև անխոցելի, իսկ չէ որ հո-  
մերոսյան դասերով խոցելի էր անգամ աստվածածին Աքիլլեսը, ուր  
մնաց պարսկական ու հռոմական հզոր տերությունների միջև երեր-  
վող Արշակունյաց թագավորությունը:

Նման իջեցումներով ու ճեղքվածքներով ինչպես ժողովրդա-  
կան վեպը, այնպես էլ խորենացու պատմությունը դադափարա-  
կան-դեղարվեստական միասնական առումով նշանավոր անձանց  
փոխարեն նախապատրաստում, ուղի էին հարթում մեծարման նոր  
առարկայ՝ ընդհանրական հայոց աշխարհի համար: Տիրասիրու-  
թյան և արքայասիրության փոխարեն ուղի էր հարթում սերը հայ-  
րենի երկրի հանդեպ, և որ շափազանց կարևոր է՝ իր այս նոր աս-  
տիճանով ու որակով բանաստեղծականացվում է նորից պատմա-  
գրությանը կամ պատմավիպագրությանը ձուլված, նորից նրա երա-  
կը կազմող ողբով:

<sup>10</sup> «Մովսէսի խորենացու Պատմութիւն հայոց», Թիֆլիս, 1913, էջ 363. քաղ-  
վածքներն այսուհետև նույն հրատարակությունից:

«Զմտաւ դայտոսիկ ածելով՝ հառաչումն յիսի ՚ի ներքս ընթանայ  
և արտօսը, և կամեցուցանէ բարբառել բան տխրական և սգաւոր:  
Եւ ոչ գիտեմ, եթէ զիա՞րդ յարմարեցից զողբերգութիւնս, և կամ  
զո՞վ արտասուեցից. զհէ՞քն իմ մանուկ և թագաւոր, զխորհրդակ-  
ցութեամբ վատթարն, զսպաւ ի բաց ընկեցիկն... եթէ զիս ինքն,  
զի վերացաւ ՚ի գլխոյս փարթամացուցիչ պսակն դեղեցիկ և կեն-  
ցազօգուտ. զհա՞յրն իմ և զբահանայապետ, զմիտսն վսեմացեալս...  
զաշխարհիս եկեա՞լ աղէտս, եթէ զսպագայիցն ակնկալութիւն»  
(գ. 3, ԿԸ):

Եվ ողբում է ոչ միայն երկրին հասած, այլև սպագայում  
սպասվող աղետներին համար:

Այս առումով, իրոք, անգնահատելի է խորենացու «Ողբը»  
նախ իբրև ղեղարվեստական հեռանկարային երևույթ, որը և նշում  
է պատմական հնամյա ողբերի մեթոդային հետազոտողը<sup>11</sup>, հենվե-  
լով այնպիսի հեղինակութունների կարծիքների վրա, ինչպես Ա.  
Զոպանյանն ու Մ. Աբեղյանը:

Իր պատմությունն հորինելու խորենացու նախասիրությունը  
Աբեղյանի կարծիքով վիպումն է, վիպական ձևը<sup>12</sup>, ասել է՝ մատ-  
նանշվում է հորինման գեղարվեստականությունը: Ավելի որոշակի  
դա շեշտում է Զոպանյանը, գրելով թե՛ «խորենացին իր ամբողջ  
գործին մեջ մտածող բանաստեղծ մըն է, որոշ ու լայն իմաստու-  
թյամբ մը տիրապետված, տողորված, այնքան հմուտ, որքան ներ-  
շնչյալ բանաստեղծ մը... իր քնարերգական էջերեն ոմանց մեջ...  
նարեկացիական ոճին իսկ նախագիծը տված է»:

Պարզ է, որ մինչև Նարեկացի ձգվող հեռանկարայինն ամենից  
ավելի վերաբերում է խորենացու «Ողբքին»՝ «ախրական և սգաւոր»  
Բանին, որն իր ծննդաբանությամբ հասնելով մինչև լալյաց բանաս-  
տեղծությունները, անպայման իր մեջ էր առնում նաև ժողովրդա-  
կան վեպի փոխակերպությունները:

<sup>11</sup> Տե՛ս Պ. Խաչատրյան, Հայ միջնադարյան պատմական ողբեր, Երևան,  
1969, էջ 15. Ա. Զոպանյանից քաղվածքը ևս առնված է նույն աղբից:

<sup>12</sup> Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, դիրք 1,  
էջ 289:

«Ողբերի» հորինվածքի համար ամենից բնորոշն այն է, ինչ բնորոշ է այդ բանաստեղծությանը և ապա ժողովրդական վեպում հանդիպող ողբի տարատեսակներին. բարձր, գնահատության արժանի առարկան արժեքավորվում ու դրվատվում է ողբով: Այլ է միայն օբյեկտը՝ Նշանավոր անձանց փոխարինում է հայոց աշխարհը, որ ժամանակի հոգևոր առաջիադասման, ղգաստացող ինքնաճանաչողության և աշխարհաճանաչողության արտահայտություն էր:

Խորենացու ողբում տիրաբար ուղի հարթող հայոց աշխարհի մեծարումն ընթանում է նրա տերերի նվաստացումով: Մեծարվող առարկան՝ Հայոց Աշխարհը, հեղինակի խանդավառ սիրով ու տաղնապնդմամբ դրվում է կշեռքի մի նժարի վրա, նրա տերերը՝ քննադատական դառը վերաբերմունքով, մյուս:

Սա ողբային օբյեկտի վերացարկման և ընդհանրացման նոր քայլ էր, որ անմիջականորեն սերում էր երկփեղկված փոխազդեցության և վերաբերմունքի վիպական նախահիմքից:

Խորենացին իր «Ողբերով» արմատավորեց հայրենյաց մորմոքի դրսևորման գրական մի ձև, մի ժանր, որին հայոց գրականության պատմության մեջ վիճակված էր դարավոր կյանք:

Ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս փոփոխությունները հաստատում են ողբային եղանակի ձևունությունը հայ ժողովրդի գոյության պայմաններում, որը սրվում է եռապատկվող ազդակների շնորհիվ:

Հեթանոսական ժամանակների լալիքի արարողություններից եկող, հայոց միջավայրում ժողովրդի կյանքով, կենցաղով, պատմական ճակատագրով արմատավորված ողբասացության ավանդույթը ամրապնդվում էր նաև քրիստոնեական հավատով: Քրիստոնեությունը, հալածելով հեթանոսական ժամանակների կենցաղի վալեք-խրախճանքային սովորույթները, դրա հետ միասին գրանց գրական արտահայտությունները՝ գինու և ուրախության երգեր և այլն, — որքան էլ քննադատորեն, այնուամենայնիվ լայնորեն որդեգրեց հեթանոսական կոծն ու ողբը:

Քրիստոնյա լիներու համար ամենից առաջ պետք էր «աշխարեւ» ու «ապաշխարեւ», հասկացություններ, որոնց իմաստը Հր.

Աճառյանի ստուգաբանությունը նշանակում է՝ «ողբ, լաց, կոծ» անել, «զղջալ, արած յանցանքի վրայ ցաւիլ. մեղքը լալ»<sup>13</sup>:

Քրիստոնեական եկեղեցիների հաստատման ու ծավալման հետ միասին ավանդականի կողքին ծնվում է ողբով Քրիստոսին կամ նրա նահատակներին փառաբանելու, սեփական անձը, հարազատին ապաշխարանքի կամ լալիքի առարկա դարձնելու հավաքական նոր կենցաղ, որ սնում ու բուրբուրում էր նաև ողբագրության ու ողբասացության գեղարվեստական հոգեբանությունը:

Ողբային ժանրատեսակները ապրում են երկարատև կյանք՝ հարատևելով ու փոխակերպվելով բանահյուսության մեջ, բանարվեստից փոխանցվելով գրավոր դրականությանը:

Այս ճանապարհին քրիստոնեական կրոնի ուժեղացող ազդեցության միջոցով ու ձևավորվող պաշտամունքային ողբային ժանրատեսակներն իրենց արտահայտչական արվեստով որոշակիորեն հեռանում են վերը վերլուծված բանահյուսական տեսակներից: Միջնադարյան կրոնական աշխարհացեղության միջոցով աստիճանաբար նահանջում է պատկերավորման առարկայական, «ոեակական» մեկնակետը, դատողական վերացականությունը, աստվածաբանական վերացարկված սիմվոլիկան՝ զալիս են սահմանափակելու նյութական անժայր աշխարհի հետ գործ ունեցող փոխաբերական արտահայտչականության ոլորտը: Եկեղեցական բանաստեղծությունը մշակում է չափական վերացարկված մի ոճաբանություն, որտեղ հիմնական բեռը ընկնում է խոսքի, տրամադրության արտահայտման մեղեդայնության վրա: Մեծապես կատարելագործվում է բանաստեղծության երաժշտականությունը՝ ներքին-կառուցվածքային, ինչպես և ոճական-տաղաչափական առումով: Պաշտամունքային բանաստեղծությունը հետապնդում էր գաղափարական ներգործության որոշակի նպատակներ և լայնորեն օգտագործում էր զանգվածային ազդեցության մեծ հնարավորություններով օժտված այնպիսի մի արվեստ, որպիսին էր երաժշտությունը:

Ժողովրդական վեսում հանդիպող նմուշներից հետո միջնադարյան ժամանակներում բանաստեղծական մշուտ տեսակների՝

<sup>13</sup> Տե՛ս Ն. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. Ա, Երևան, 1971, էջ 217, 227:

սւրախութեան, դինու երգերի կողքին, անկասկած, փոխակերպութուններ են ապրել նաև ողբից սերող բանահյուսական երգերը, վերափոխվել ու առաջացել են նոր ժանրատեսակներ, այնպիսի կատարելութուններ, որպիսիք են հայրեններն ու անտունները<sup>14</sup>։

Զպետք է ենթադրել, սակայն, թե բանահյուսական ու գրական բանաստեղծական այդ արտահայտությունների միջև դոյութուն է ունեցել անանցանելի անջրպետ։ «...Միջին դարերում,— գրում է Դ. Լիխաչևը,— ֆոլկլորն ու գրականությունը որքան էլ որ եղել են տարբեր, իրար միջև նրանք ունեցել են շփման ավելի շատ կետեր, քան նոր ժամանակներում։ Բանահյուսությունը... տարածված էր ոչ միայն աշխատավոր, այլև տիրապետող դասակարգի միջավայրում»<sup>15</sup>։

\* \* \*

Զարգացման ու փոխակերպությունների այս երկարատև ընթացքը պսակվեց Գ. Նարեկացու ստեղծագործությամբ, մասնավորապես «Մատչանով»։

Հետազոտելով հայկական երաժշտությունը, Կոմիտասը հիմնավորում էր ժողովրդական ու եկեղեցական երաժշտության արհեստագործությունը, առաջինը համարում երկրորդի աղբյուր։ «...Մեր թե՛ ժողովրդական, թե՛ եկեղեցական եղանակները... քույր-եղբայր են և նույն կազմությունն ունին»<sup>16</sup>,— գրում է նա՝ պեղելով ու մատնանշելով տարերքային-կառուցվածքային անառարկելի ընդհանրություններ։

Փաստորեն նույն ելակետից է պարբերացնում և շարադրում գրականության պատմությունը և Աբեղյանը՝ ժողովրդական բանավոր առաջին վեպերից մինչև Նարեկացի նրա անցած ճանապարհը համարելով՝ «եկեղեցա-քաղաքական մաքառման գրականություն»։

<sup>14</sup> Հարցերի հանգամանալից քննությունը տե՛ս Մ. Աբեղյանի «Հին դուստնական ժողովրդական երգեր» հետազոտության էջերում. Երկիր, հատ. Բ, Երևան, 1967։

<sup>15</sup> Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, стр. 67.

<sup>16</sup> Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 139։

Արդարեւ, չի կարող տարբեր լինել հեռավոր ժամանակներում չսահմանադրւած, միաձուլ, սերտ միասնութեամբ առաջացող բանաստեղծութեան ու երաժշտութեան դարգացման ուղին, երբ երաժշտութեանը ձուլւած էր բառային հիմքին, հալասարապէս մտորկային գործողութեանը՝ շարժումներին: Եվ, բնականաբար, այն ինչ օրինաչափական է մի ժողովրդի գեղարվեստական աշխարհընկալման մեկ ոլորտի համար, օրինաչափական է նաեւ մյուսի համար:

Ժողովրդական ստեղծագործութեան հետ ախտաբանական կապը օրգանական է նաեւ զրականութեան մեջ: Եվ դա շոշափելի է հենց Նարեկացու «Մատչանում», որն իբրեւ գեղարվեստական հշուտածք անխզելի թելերով մերձենում է ժողովրդական վեպին, լալչաց բանաստեղծութեանից սերող նրա ողբ-մեծարանքի, ողբ-օրհներգութեան միջուկին:

Որքան էլ կատարելագործւած ու հեռու վերը վերլուծւած Մանվելի ու Գնեւի վեպերից, «Մատչանը» մի հշուտածք է, որի հերոսը հանդես է գալիս իբրեւ ողբային միասնական օբյեկտ ու սուբյեկտ, ողբով նա նվաստացւում է մեծարանքի, հառնման համար մինչեւ աստված: Հենց այն, ինչ Նարեկը բնութագրելիս շեշտում է Հ. Թումանյանը. «...հայ հանճարը կարողացել է ...հասնել մինչեւ Նարեկացիին, որ առաջխարողի կերպարանքով, իր գլուխը բարձրացրել է մինչեւ երկինքն ու զրույց է արել աստծո իրեն հետ երես առ երես»<sup>17</sup>:

«Մատչանի» բարդ կառուցւածքում մի կողմից խորանում է Մանվելի վեպի առիթով նշված յուրօրինակութիւնը. մարդը ողբալով իրեն ներկայանում է երկատուած՝ ցածր ու բարձր վիճակներով ու հոգեբանութեամբ, մյուս կողմից հղորանում են այն տարրերը, որոնք առանձնանում են Գնեւի սպանութեան վեպում: Երկփեղկւած, երկկիսւած է ոչ միայն ողբացողն ինքը (Գնեւի սպանութեան վեպում Փառանձեմը), այլև նրանից դուրս գտնվող լալիքի առարկան, օբյեկտը՝ բաղադրւած Գնեւ ու Տիրիթ հակոտնյա կողմերից: Սա մարդկային անհատի և արտաքին աշխարհի միջև ձգվող երկկողմանի փոխազդեցութիւն է արտաքին գործոնի երկճյուղ, տրոհւած որոշակի արտահայտութիւններով:

<sup>17</sup> Հովն. Թումանյան, երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 331:

Նարեկում այս տրոհվածությունը գեղարվեստորեն վերացարկվում է ընդհանրացվում է: Վերացարկվում է ժամանակի տիրապետող աշխարհընկալման համապատասխան, ըստ որի մարդկային ամենալին արարմունքների և հոգեբանություն հարուցիչն ու սկիզբը արարիչն է: Վերացարկման արդյունքում երկու կողմերի համար էլ՝ և՛ մարդկային անհատի, և՛ փոխազդող գործոնի, ապահովվում է երկփեղկված, երկդիծ հարաբերության երկմիասնություն:

Երկատված մարդկային անհատ, երկատված արտաքին գործոն, նրանց միջև ծավալվող հոգեոր երկակի ու երկփեղկված փոխազդեցություն — սա է «Մատյանի» գեղարվեստական հյուսվածքային էությունը:

Նման հարաբերությամբ երկու կողմերն էլ համապատասխանաբար իջեցվում են ու բարձրացվում՝ մարդկայնացվելով իջեցվում է բարձրյալը, ազաշխարողի նվաստություն իջնելով, զուլսը աստվածային ոլորտն է հառնում մարդկային անհատը: Այնպես որ, իզուր չէ՝ Նարեկի վերջին Բաներից մեկում (ՂԵ) բանաստեղծը խոստովանում, թե ինքը աստծուն ենթարկել է անեծքների փորձություն, նրա կերպարանքը նմանեցնելով սեփական կերպարանքին («...Որ վասն իմ ՚ի փորձ եկիր անիծից, կերպարանեալ զիմ նմանութիւն...»):

Հենց այստեղ էլ պետք է որոնել Նարեկացու ստեղծագործության հարադատությունը Դանտեի «Աստվածային կատակերգությունը», նրա երկի ռենեսանսյան շունչը: Մարդկային կյանքի ղոժոխային ու քաղաքանային նվաստությունների ու ապաշխարությունների միջով Դանտեն բարձրանում է աստվածների բնակատեղին՝ դրախտ, հանդիպում աստվածների սանդուղքին բնակություն հաստատած իր մարդկային ու երկրային սիրուն՝ Բիաթրիչին: Աստվածների բնակատեղին Դանտեի գրչով իջեցվում է, դառնում մարդկային հոգիների հանդիպման, սիրո ու հարազատության ժամադրավայր: Հավատացյալի միստիկական ողջ վախճանորոշությամբ ու երկյուղով՝ աստվածների բնակատեղին ողբերգորեն իջեցնում էր և Նարեկացին, իր հոգին դարձնելով երկրային մեղքերի ու արատների և աստվածային առաքինությունների հանդիպման ասպարեզ:

ինչպես ժողովրդական վեպի վերջին դրվագներում, նարեկացու երկում ևս փոխադեցություն մեջ մտնող կողմերից ամեն մեկը հայելի է մյուսին. արարիչը՝ մարդու, մարդն՝ արարիչի, և այս փոխադարձ հաղորդակցության մեջ է նրա իմաստը: Արարչին ուղղված ապաշխարանքի ու փառաբանության ամեն «բան» նրա զորությունների մարդկային զգացողություն է, և սրանից դուրս «Մատչանում» դժվար է գտնել աստծո կամ նրա զորությունների նկարագրություն: Եթե աստվածային զորություն է բարին, ապա դա յուրաքանչյուր արտահայտությունը իմաստավորվում է իբրև մարդկային զգացողություն, ըմբռնում կամ խոհ: Նույնը չարը, անգամ իսկ մահն ու ահեղ դատաստանը: Այստեղ չկան ինքնին բարի, ինքնին չար, մեղք կամ մահ, կա այս ամենի մարդկային լարված ինքնազգացողություն:

Նարեկացու երկի այս բնույթում դժվար չէ շոշափել լայնացք բանաստեղծության միջուկը, որտեղ մեծարվող առարկան մեռածն էր և, պարզ է, բոլոր հատկանիշներով ու արարքներով կարող էր պատկերվել ու ներկայանալ միայն ու միայն սգացող ծաղնարկունների կամ ողբասացների զգացողությամբ: Այս միջուկով էլ ողբայինը ծննդաբանության սկզբից օժտված էր ուրիշին իր անձով զգալու, նրան վերաբերողը անձնականացնելու և սեփական ինքնազգացողությամբ հաղորդելու, ինչպես և ուրիշին իրեն նմանեցնելու դերով, որին մեծապես նպաստում էր քրիստոնեությունը:

Նպաստում էր՝ բուբոքելով այս անգամ էլ իրեն աստծո, հրեշտակների ու հրաշքների ինքնատեսություն, տեսանելու, տեսանելով չեղձալ ու եղձալ երևույթներ պատկերացնելու տեսլային հոգեբանություն:

Այն՝ ինչ կապվում էր աստծո հետ, հրաշք էր, հրաշքն ու հրաշքայինը տեսիլ. այստեղից տեսլայինի դրսևորումները «հայ միջնադարյան գրականության գրեթե բոլոր տեսակներում»<sup>18</sup> և՛ իբրև մտածողության ձև, և՛ իբրև պատկերավորման եղանակ: Ծագումնային ակունքներով տեսիլը առնչվում էր արտակարգի, զարմանալիի, սքանչելիի, ասել է՝ բանաստեղծականի հետ, և ուշագորավ է,

18 Մ. Ավդալիզյան, Հայ գեղարվեստական արձակի սկզբնավորումը, Երևան, 1971, էջ 96:

որ հին դրականության պատմաբանը տեսիլի ներկայությունը առանձնապես շեշտում է վարքերում. «Գրեթե անբաժանելի է տեսիլը վարքից, րնդ որում ոչ թե տեսիլի մի որոշակի տեսակ, այլ բազմազան ու զանազանակերպ, սովորական ճառագայթումից մինչև քաղաքական կանխագուշակություններ»<sup>19</sup>:

Վարդի ուրուընդունարար, հրաշքային հոգիների էություն ու նկարագրի իմաստավորման, արժեքավորման ու գնահատության ոլորտն էր: Գեղարվեստական խնդիրներով, հրաշքային մատուցելու բանաստեղծական լարվածությունամբ, որ կարելի է համարել մարդկային վարքի հասկնալորում երևումներով,—տեսիլը օժտված էր ողբին, ողբը տեսիլին հանդիպելու և ձուլվելու ձգողականությամբ, որ առավել միասնությամբ իրացրեց նարեկացին, արձանագրելով բանաստեղծական մի մտածողություն, որի տարերքը կոպիտ ասած՝ տեսանելն ու տեսանելով մարմնապես, առարկայորեն ու երևույթորեն ներկայացնելն է այն ամենի, ինչ համարում ենք մարդկային էություն, խոհ կամ հուղապրում:

«Մատչանը» ողբային ապաշխարանք-պաղատանքի և տեսչային երևումների ձուլվածք է: Նրկի տարբեր գլուխներում նա պաղատում է աստծուն գեթ մի անգամ երևալ իրեն, սեփական մարմնական զգացողությամբ լայնորեն շոշափվում է սատանան, դժոխքը, դրախտը: Քրիստոնեությունը բորբոքում էր այս ամենի, չեղած, աներեւելի ու աներևույթ հասկացությունների անձնական, տեսողական ու մարմնական զգացողություն: Այն գեպքում նշանավորանձանց առաքինությունների ու դործողությունների, այս գեպքում սատանայի փորձություններին ենթակա, կամ դժոխք ու դրախտ ընկած մարդու գերի մեջ մտնելու կարողություն, որ կենցաղ էր ժամանակի ասկետական կյանքում:

Նարեկացու երկը լալաց սովորության հնամենի ժամանակներից ձգվող, դարերով կատարելագործվող ու մշակվող այս ամեն բանի, եղած-չեղած, ճաշակած ու չճաշակած փոխազդեցությունների գերի մեջ իր անձով մտնելու ժողովրդական ու պաշտոնական հոգեբանության, կենցաղի ու արվեստի ծնունդ էր: Իր արվեստով

<sup>19</sup> Նույն տեղում, էջ 95:

«Մատչանը» անդրադաճնում և խտացնում է այդ դարավոր հոգեբանության ու մտածողության ամենաբնորոշ կողմերը:

Նախ, ի՞նչպես է անդրադարձել այդ մտածողությանը երկի ներքին կառուցվածքում: Նրանով, որ, ողջ բաղմամբ չլուծված հանգերձ, «Մատչանը», ինչպես բնութագրում է ինքը հեղինակը, հրաշակերտություն է «միազոյ իրի», պատվում է միևնույն «միազոյ իրի» շուրջը, դա է նրա միասնական առանցքը, միության կենտրոնը: Որքան էլ բարդ ու ճյուղավորված այս կառուցվածքը գալիս է լալյաց բանաստեղծությունից, որ, վիպական-պատմողական ծավալումներով ու ծալքերով հանգերձ, պահպանվում էր նաև ժողովրդական վեպում:

Այս կամ այն նշանավոր անձի շուրջը հյուսված վիպական ճյուղերը, մեջտեղ բերելով տվյալ անձի անձնական ու հասարակական կյանքի տարբեր դրվագներ ու մեծագործություններ, դրանցից յուրաքանչյուրը ներկայացնելու համար, բնականաբար, շեղվելով տվյալ նշանավոր անձից, բոլոր դեպքերում պատվում են նույն անձի շուրջը: Գնելի սպանության կամ Վասակի անձի հետ առնչվող դրվագներով հեռանալով հանգերձ Արշակից, այդ և նման բոլոր դրվագները ներքին միասնությամբ պատվում են Արշակի շուրջը, այդ առանցքով կապվում պարսից դեմ մղվող պայքարի վիպական միասնական գաղափարին:

Լինելով խորապես քնարական, բոլոր երակներով միջնորդված ու անձնականացված ստեղծագործություն, Նարեկացու «Մատչանն», իհարկե, չունի այլ անձանց հետ առնչվող նման դրվագներ: «Մատչանը»՝ Նարեկացու ստեղծագործության մերօրյա դնահատող Մ. Մկրչյանի բնութագրությամբ՝ «...ընդհանուր դրականության մեջ եղած լիրիկական ժանրի պոեմներից թերևս ամենալիրիկականն է, որովհետև պատմողական-սյուժետային տարրը ընդհանուր կառուցվածքի մեջ բոլորովին բացակայում է, իսկ եթե առանձին գլուխներում էլ երևան է գալիս՝ աննկատելի լինելու չափ քիչ տեղ է բռնում»<sup>20</sup>:

Նարեկացու երկի բաղմամբ չլուծված գալիս է սեփական

20 Մ. Մկրչյան, Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1955, էջ 173:

անձի տարբեր-տարբեր փոխադրեցություններից, բայց դրանք բոլորն էլ վերաբերում են միևնույն «միագոյ իրին»։ «...ստացեալ հիմնեցի, կառուցի, կարգեցի, կուտեցի, արձանացուցի, դիպի, բարդեցի, կացուցի, ցուցի, հաստատելով ՚ի հրաշակերտութիւն միագոյ իրի զբաղմաստեղնեան զրուագս զրութեան ալսմ սոփերի արգասաւորի...»<sup>21</sup>։

Երկի վերջաբանից մեջ բերելով հեղինակի այս խոստովանությունը, Մ. Աբեղյանը գրում է. «Ուրեմն իր երկը նա ըմբռնում է իբրեւ բաղմաձյուղ զբաղեցնելով հրաշակերտություն միագո իրի, մի՞ բանի. այսինքն՝ ստեղծագործության նյութն է մի ընդհանուր մնացուն դադալիար, մի՞ խնդիր, որ կազմում է երկի էությունը, անցնելով ամբողջ երկի միջով։ Դա միությունն է, մնացածներն այդ մեկ նյութի բաղմաղան զարգացումներն են միայն, որ էական զադալիարի շուրջը ձյուղավորվում են ղանաղան ձևերով։ «Փոխեալ զեղասակ Բանիս (=խոսքի ղարձվածք), այլ ոչ զեղեկութիւն աղէտիս», ասում է նա (Բան ԻՆ...)։ այսինքն՝ բանաստեղծության ոչ միայն նյութը մեկ միություն ունի, այլև տոնը նույնն է մնում նույն երկի համար»<sup>22</sup>։

Նարեկացու սեփական խոստովանություններով կարելի է վերականգնել և այդ միասնական նյութի՝ աղետի էությունը։ Աղետն այն է, որ մարդ արարածը իր կյանքով ոչ մեռած է աշխարհի համար, որպեսզի կարողանա մոռանալ այն ամենը, ինչ մարդկային է, ոչ էլ կարող է չապրել աստծո համար. ասել է մարդկային անհատի «երկրային» ու «երկնային» գոյությունն է, կոթորստյան սարսափը, ի վերջո նրա ձգտումների ու հնարավորությունների, նաև կյանքի ու մահվան երկվությունը։

Արանով, այս դրամատիկ երկվությամբ էլ որոշվում է երկի միասնական տոնը, կամ եղանակը, որ նույնպես հյուսված է մարդուն իջեցնող ու բարձրացնող, նվաստացնող ու մեծարող երկլար միասնությունից։ Եվ այնպես, ինչպես բաղմաձյուղ է միասնական նյութը, նույնքան է բաղմաձյուղ է երկլար այդ տոնը, եղանակը։

21 «Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի Մատեան ողբերգութեան», Կ. Պոլիս, 1858, էջ 296. մեջբերումներն այսուհետև նույն հրատարակությունից։

22 Ն. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք 1, էջ 529։

Նույն ողբ-երգությունը, քանի որ նրա երկը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ՝ «Նորոգ մատենի ողբոց նուագի», իր ամենատարբեր փոփոխակներով, տարբերակների ու երանգների իսկապես հրաշագործ հարստ-տությամբ:

Ուշագրավ է, որ այդ հարստությանը մոտենալու դադանիքնե-րի բանալին ևս «Մատյանի» վերջաբանից վերը բերված տողերով հուշում է ինքը բանաստեղծը. «ստացեալ հիմնեցի, կառուցի, կար-գեցի, կուտեցի, արձանացուցի, դիւի, բարդեցի, կացուցի, ցուցի, հաստատելով...»:

Հրացումների ու հավելումների խիստ կարիք ունեցող այս շրջագծով էլ հարկ է հետախուզել Նարեկացու բանաստեղծական վարպետության գաղտնիքները: Եթե ընդունենք, որ հիմնելն ու կա-ռուցելը վերաբերում են երկի ընդհանուր դադափարի, միության կենտրոնի և ճյուղավորությունների բարդ հարաբերությանը, ապա հաջորդ հասկացություններն անդրադարձնում են ճյուղից-ճյուղ ողբ նորոգելու ու տարբերակելու, ճյուղերի ներսում դրանք հնչեց-նելու նրա արվեստի բաղմաղան միջոցները:

Դժվար է, անշուշտ, բացահայտել «Մատյանի» գեղարվեստա-կան-արտահայտչական հնարանների ու միջոցների հարստու-թյունը: Դա հետազոտության մեծ բնագավառ է և պահանջում է ոչ միայն բանասեր-գրականագետների, այլև արվեստաբան-երա-ժիշտների, լեզվաբան-ոճաբանների լուրջակցված տեական ջանքեր:

«Նարեկը ալեկոծություն մըն է. հոգեկան վրդով մրբիկ մը և ալեկոծություն մը՝ ուր բառերն ու կշռությունները ալիքներու բա-խումին չափակցությունը՝ անոնց ինքնակերծման շաշումները՝ ա-նոնց իրարահալած խաղացքն ու անկումները ունին:

Եվ այս ալեկոծություններուն մեջ, հորձանքներու ափը ընկած պղտիկ նավակ մը կա զոր կոհակները ոչնչի մը պես ձեռք ձեռք կը նետեն, մինչև խորտակում»<sup>23</sup>:

Վերծանելու համար հոգեւոր մրբիկը, պետք է վերածել յուրա-տեսակ «ինքնասնույց» ալեկոծության՝ մակերնթացության ու տե-ղատվության, ալիքների իրար մեջ կործակելու ներքին կուտակման և

23 Է. Մեծարեց, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1956, էջ 304:

պոռթկալու իրարահալած խաղերի, կոհակների շարժումնային, ուժային, շարի, կշռի, ձևի, լսողական-շաղկունային՝ ամենաբազմապիսի բախումների՝ միմյանց հետ և այդ տարերքի հորձանուտն ընկած փոքրիկ մի նավակի:

Իր ներքին մակընթացության և տեղատվության դրամատիկ տեղատարափը նարեկացին ենթարկել է ոչ միայն բառերով ու խոսքով իմաստավորվող շարժումնային, նկարչական, այլև երգեցողական-եղանակային, ութմիկ-առողանական, ձայնառնության ու ներդաշնակման օրենքների:

Նրկի ալուղավորություններից ամեն մեկը ոչ միայն հոգում մրրիկ է՝ արտահայտված բառով ու խոսքով, այլև մրրիկ է երաժշտականորեն: Բանաստեղծական, երգեցողական, արտահայտչական, գեղանկարչական-քանդակային հնարավորությունների ղուլակցված միասնությամբ էլ երեկ թե սերունդները կընթերցեն «Մատյանի» գեղարվեստական ինքնատիպությունը, վերլուծելու համար ոչ միայն հայոց բանաստեղծական, այլև հրաժշտական, գեղանկարչական և մյուս արվեստների աղգային շատ ու շատ յուրօրինակություններ: Այդ նոր հետազոտությունները, անկասկած, ճանապարհ կհարթեն երկի գեղարվեստական էության աբեղյանական ընթերցման ելակետից, ըստ որի «Մատյանը» բազմաձևով մի միասնություն է ինչպես գաղափարով, այնպես էլ եղանակով ու տոնով:

Ըստ երևույթին ոչ միայն բանաստեղծական, այլև երգային եղանակով ու տոնով, քանի որ, ինչպես հայտնի է, Նարեկացին հիմնավոր կրթություն է ստացել «գրականագիտությունից» ու «երգեցողությունից», և վերջինս պարտադիր էր այնքանով, որքանով երգեցողական-եղանակավոր են եղել Հին կտակարանի մարգարեների գրքերը ու Ավետարանի թվասացությունները<sup>24</sup>: Ուղում ենք ասել, որ ամենայն հավանականությամբ երկի հիմքում նրա բանաստեղծական բազմաձևությունը համընկնում ու համապատասխանում էր երգեցողական (սաղմոսերգության, շարականային) բազմաձևությունը, նաև մեղեդորեն միմյանց առնչվող

<sup>24</sup> Տե՛ս Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 156:

տարբերակներով ու փոփոխականերով: «Շարականի եղանակները, — գրում է Կոմիտասը, — քառասուն են, բայց քսանը մնացածից ձևափոխված կամ նոցա նման լինելով, իբրև զուտ եղանակ՝ միմյանցից զանազան, միայն քսանն է. այս գումարելով հոգևոր երգերի տեսակների հավանական գումարի հետ 120-ի, վերջնական գումարը կլինի 140 կամ 150:

Այս թիվը մեզ չպետք է զարմացնե. մենք արևելյան ազգ գույնով, մեր եղանակները ևս արևելյան բաղմամբով եղանակներից են և մեծ առնչություն ունին»<sup>25</sup>:

Թվում է, որ անհատի և աստծո միջև նորոգվող նարեկացու զրույց-բաները բանաստեղծական ամենաբազմալիսի տարբերակներով տարբերակվել են նաև Կոմիտասի նշած հոգևոր երգերի տեսակների «բաղմամբով» եղանակներով, և Բանից-Բան խոսքը հըն-չեցվել ու զանազանվել է նաև երգային եղանակով:

Այս իմաստով երկի բանաստեղծական կառուցվածքային քննություն համար կարևորը տարբեր ձյուղերի հարաբերությունն է միմյանց հետ:

Ինչպե՞ս, ի՞նչ եղանակով են այդ ձյուղերը կամ Բաները առնչվում կամ հարաբերվում միմյանց, ինչպե՞ս է ընթանում շարժումը մեկ ձյուղից մյուսը: Արդյո՞ք Բաներից ամեն հաջորդը նախապատրաստվում է նախորդով, շարունակում ու հաջորդականորեն զարգացնում է այն, թե նկատվում է այլ բան:

Բանն այն է, որ այս այլը շատ է օրգանական նարեկացու երկում: Նրա Բաններից յուրաքանչյուրը, վերաբերելով հանդերձ «միազույժ իրին», նկատելիորեն առկա է և կարող է ընկալվել իբրև բանաստեղծական ամբողջություն: Երկի միջուկը նույնն է, բայց գլուխները երբեք էլ միմյանց շարունակությունը չեն: Գլխից-գլուխ «Մատյանի» ներքին հոսքը ընթանում է հեծություն և օրհներգություն անընդհատ նորոգվող նորանոր տարբերակներով, որի թելադրանքով նրա կառուցվածքը տաղաշարային է, որ և արտացոլված է վերնագրում՝ ողբերգերի կամ ողբերգությունացի գիրք:

Նման կառուցվածքով «Մատյանը» խորապես հարավատ է

---

<sup>25</sup> Նույն տեղում, էջ 125:

Պետրարքայի «Կանցոններին», որ նույնպես միության միասնական կենտրոն ունեցող երգերի զիրք է, հյուսված միաժամանակ և՛ առկաի, և՛ իրար շարունակող կանցոններից ու սոնետներից:

Հանրագիտարանային ավանդական սահմանումով կանցոներ քնարական երգ է, որ բովանդակում է «բանաստեղծի դիմումն առ այն անձն, որին ուղղված է կանցոնը»: Պետրարքայի «Կանցոնները» դիմում են մադոննա Լաուրային, նվիրված են նրա կյանքին ու մահվանը: Մի անգամ հանդիպած մի կնոջ, և պարզ է, որ անդրադարձնում են Լաուրային սիրո և պաշտամունքի առարկա դարձրած բանաստեղծի ամենատարբեր ապրումներն ու խոհերը: Ուշագրավ է նաև, որ նույն այդ շարքում է ամփոփված «Իմ Իտալիա» կանցոնը, որ քնարական դիմումն է հայրենիքին:

«Մատյանի» տաղաշարային կառուցվածքը, այլև ողբերգերի կամ Բաների դիմումնային ձևը, երկարաշունչ քնարականությունը, երաժշտականությունը և այլ յուրօրինակություններ ակամայից մղում են ծագումնաբանական-ժանրային աղբյուրներ տեսնելու դրանց և լատինո-իտալական բանաստեղծական ժանրատեսակների միջև, ենթադրելու, որ մշակույթի գալիք պատմաբաններն ու տեսաբանները առիթ կունենան ճարտարապետականի կողքին խոսակունակ լատինո-իտալո-հայկական բանաստեղծական առնչությունների շուրջը: Հնարավոր է, որ կանցոնի քնարական «դիմումն առ այն անձն...» առանձնահատկությունը սերում է նարեկացու Բաներին մոտ մի այլ ժանրից կամ դրա ձևափոխված, չարզացումով վերափոխված տարատեսակն է:

Այդ առնչությունները հետադրողները, թերևս, չկարողանան անտարբերությամբ անցնել Պետրարքայի ստեղծագործության մեջ բազմիցս նշված հակադրությունների խաղ ստեղծելու, դրանցից երկար ծաղկաշղթաներ հյուսելու, սեփական տառապանքը բանաստեղծացնելու և այլ հատկանիշների կողքով, որոնք մեծապես բնորոշ են նարեկացու ստեղծագործությանը: Եվ որ չափազանց կարևոր է՝ բացելու հոգևոր տառապանքը մարմնական շարժարանքի վերածուկելու, հոգևոր ասլոմը մարմնապես կատարելու կամ առարկայական-մարմնական տեսանելի-տեսլային պատկերներով իմաստավորելու արվեստային այն առանձնահատկությունները,

որոնցով Նարեկացու «Մատչանը» հարազատ է Դանտեի «Աստվածային կատակերգությունը»:

Ինչևէ. փաստը մնում է փաստ, որ որքան էլ նշվելով ու բովանդակությամբ, հոգեբանությամբ ու մտածողությամբ տարբեր, գեղարվեստական-հյուսվածքային առումով, հյուսվածքի ճարտարապետությամբ Նարեկը մոտ է Պետրարքայի «Կանցոններին»: Միասնական գաղափար և միասնական տոն ու եղանակ ունեցող Նարեկը զարգանում է տարբերակ առ տարբերակ, նույն գաղափարի նորանոր ու անընդհատ հարստացումներով, որ Պետրարքայի ստեղծագործության կառուցվածքային էությունն է:

Բայց հետաքրքրականը Բաներից ամեն մեկի կառուցվածքն է «Մատչանի» ներսում: Ամեն անգամ նորոգելով դիմումն առ աստված, ամեն անգամ տարբերակելով բանաստեղծական խոսքը՝ մի անգամ կուտակելով, մի անգամ արձանացնելով, երրորդ դեպքում դիզելով, ապա նկարելով, շարժանկարելով, ձայնադրելով, ճաշակելով-զգալով, լուսավորելով-սուլբերելով, հաստատելով-ցուցանելով երկնային ու երկրային ամենատարբեր փոխազդեցություններ, իր երկի Բաները Նարեկացին կնթարիկ է կանոնիկ որոշակի սկզբունքների: Հիմնականում եռաստիճան, երբեմն երկաստիճան, քառաստիճան ու հնգաստիճան դասակարգման, որտեղ աստիճաններից ամեն մեկն ունի որոշակի հնչեղություն:

Որպես կանոն Ա. աստիճանը ունի նախանվագային խառը պարունակություն, զրանով մատուցվում է տվյալ դիմումի բնահամարողով, ձևը, այն, թե այս անգամ ինչպիսի կերպ պետք է ունենա ասածուն ուղղված խոսքը, որ կարող է վերաբերել խոսքի բովանդակությանը, ինչպես և արտահայտչական ձևին ու եղանակին:

Բան Գ-ում, օրինակ, Ա. աստիճանը հաղորդում է, որ աստված փառաբանվելու է համեմատելիների թվարկում-կուտակումով. Բան Ե-ում՝ թե խոսքը հյուսվելու է մեղավոր հոգու ապերախությունների և ասածո երախտիքների համեմատությամբ, Բան Թ-ի Ա. աստիճանը հուշում է, թե եղանակելու կերպը մեղքերը աբարածականորեն և կշռելիությամբ մատուցելու ձևն է.

...Զի եթե զլին մի ծովուց  
Ի յորակովին գեղոյ յեղեղեցից,

Եւ զդաշտս ասպարիսօք բազմօք սահմանեալ՝  
Դի տարածումբն լայնութեան քարտենի շափեցից,  
Եւ զպուրակս յոքունց անտառաց շամբից եղեգանց  
Դի հատուածս դոյութեան զըլաց կազմեցից,  
Եւ ոչ զթիւ մի Դի բարդեւոյն անօրէնութեանց  
Զօրեցից ընդ զրով սահմանի զբաւելւ  
Նա՝ զի թէ զմայրս կիրանանու  
Դի մի լուծ կշռոց զօղեցից,  
Եւ կամ զլեւան արարատեան  
Դի կէտ ամբարձման նմարի միոյ  
Արդարութեան միջնորդ կացուցից,  
Ոչ հաւասարէ այնք հարթութեամբ համալուգակցելւ

Բան առ բան կարելի է թլարկել Ա. աստիճանների նախանվա-  
դային պարունակութիւնը, որ երբեմն բառացիորեն շարադրում է  
ինքը հեղինակը: Այս առումով հետաքրքրական է նշանավոր Բան  
Ի.Զ-ն, որտեղ նախանվագով բանաստեղծն ասում է, թե այս ան-  
գամ ողբերգը հորինելու է՝ նմանվելով լալչաց բանաստեղծութիւն-  
ներ եղանակողներին:

Եւ արդ ստուգապէս և իրաւարար,  
Ընդ որս որբ ըստ ձայնից կողկողանացն  
Եւ զբանիցն յարմարութիւն հանդերձեն,  
Դի նոյն գիր բերեալ զաւարտմունս տանցն,  
Որովք առաւել սաստիկ մորմոքեալ  
Ծմիցուցանեն զաղկտս կարեացն սրտին ըղծից  
Ան արտասուացն բղիմունս.  
Ուստի և բազմեալ իմ Դի զլուխս պարու ակմբից դասու  
Այնք երախանաց՝ որք զլալեացն յեղանակեն բանաստեղծութիւն,  
Եւ ես ընդ նոսին նոցին հեծութեամբ աւաղական ձայնարկութեամբ  
Զանձինս տարածանեմ զվշտակրութիւն...  
Եւ այս են պատկանեալ թախծականացն կիրպագրութիւնք,  
Կրկին ողորմելի այսու երեւեցեալ՝ որ Դի մի գիծ սահմանեալ  
Կացուցանեն զվշտառութեանցն զօրինակ,  
Այսպիսի կցորդութեամբ շաղկապեալ:

Քննելով այս հատվածը, Մ. Աբեղյանը մեկնում է նմանու-  
թյամբ հորինված այս Բանի տաղաչափական բնույթը, հաստատում  
գրա կենսունակութիւնը հնամենի լալիքի երգերից մինչև մեր ժա-  
մանակների ժողովրդական մահերգերը: «Այսպէս ուրեմն,— գրում

է նա, — ...Թրիգոր Նարեկացու ժամանակ լալկան կանայքը մեռլի «լալիքի» երգերը հորինելիս են եղել հայրենի շափով, որով և մինչև մեր օրերը, ինչպես կոեսնենք, պահված են ողբասաց կանանց մեռլի «լացերը» կամ մահերգերը»<sup>26</sup>:

Տաղաչափական հարադատության կողքին Իջ Բանից մեջբերված նախանվագին հաջորդող Բ և Գ աստիճանը հետաքրքիր են իրենց և՛ հնչեղությամբ, և՛ կառուցվածքով: Հնչեղությամբ Բ աստիճանը, ինչպես և «Մատչանի» մյուս Բաներում, ամենից բռնավորված ու լիցքառատ աստիճանն է, բանաստեղծական անընդհատ աճող շիկացումով: Այս աստիճանը Բաներից ճեժ մասում արտահայտում է տառապանք ու հեծություն, որ բարձրակետին է հասնում Գ աստիճանի կեսերից և հետո վերակերպվում օրհներգության (Դ): Երբեմն, ինչպես տվյալ Իջ բանում, օրհնության շեշտը կարճառոտ է, երբեմն այն ուղեկցում է հեծությանը, եղբայրակող աստիճանում ձգվում երկարաշունչ օրհներգությամբ:

Բայց ամենից հետաքրքրականն այն է, թե հայրենների շափով հորինված վերլուծվող այս Իջ Բանը արդյո՞ք չունի բանաստեղծական այլ տարրերի, արտահայտչական միջոցների ընդհանրություններ հայրեններին: Քանի որ Նարեկացու իմաստավորածն այստեղ տառապանքն է, արժեք ուշադրության առնել դրա մարմնավորման եղանակը հայրեններում: Չէ որ ձևական նմանությունը իր իսկ Նարեկացու վկայությամբ այդ երգին բերում է բովանդակության նմանություն, նրա խոսքը՝ նրա բառերով ասած, զարձնում «կոծ կսկծելի»:

Ուրեմն ինչպե՞ս է նրա խոսքը վերածնում կոծի, տուել է բանաստեղծորեն ծավալվում ու բարձրանում. փոխաբերություններով, զուգորդություններով ու համեմատություններով, փոխաբերական խորհրդանիշներով ինչպես ընդունված է գրականագիտության ճեջ: Բայց ի՞նչ բնույթ ունեն նրա փոխաբերություններն ու համեմատությունները, կոնկրետ Իջ գլխում որպիսին է նրանց ուղորդը:

Հոգևոր հեծությունն ու չարչարանքը՝ սեփական ֆիզիկական չափազանցված ու տիեզերացված չարչարանքների փոխաբերա-

<sup>26</sup> Մ. Արեղյան, Երկեր, հատ. Բ, Երևան, 1967, էջ 179:

կան կուտակումով ու շիկացմամբ իմաստավորելու և արտահայտելու եղանակը, որ որոշակի է հայրենի չափով հորինված **ԻԶ** Բանի և՛ Բ հատվածում, և՛ Գ.

...Մեղաց և մահու զինուր զգայարան զաղտնեաց խոցի,  
Անփրկելի մատնեալ բռնութեան շարեաց գերի,  
Սուր սուտերաւ սաստից զոյութիւն բնութեանս յօշափի  
Յիշատակաւ բեմին աստտին ՚ի դատաստանի,  
Անծագելի մուշկ շարատես աշացս երեւի,  
Անձեռնկալ կապեալ եղկելիս ՚ի տարակուսի,  
Ահարկութիւն դիմաց պատկերի վերնոյն տեսանի:  
Յոյժ ահարեւ և անվերարկու ՚ի տարտարոսի,  
Անապաւն մոլար մորմուքեալ ՚ի հուր գեհնի,  
Անյայտնելի կորուստ կործանեալ ՚ի մեղաց վհի...  
Այլ բեկեալ սրտիւ մատանց տատանմամբ յոյս առեալ դարձի,  
Զդէմս ՚ի յերկիր եղեալ պաղատիմ մօրդ Յիսուսի...

Այս չարչարանքը, ինչպես ասվեց, շիկացման է հասնում Գ հատվածում.

...Անբերուցի կրակարան տապոյ բորբոքմամբ մեծաւ անզովանալի,  
Անտեսական իմն քրայս հալոցաց սաստիկ եռացմամբ անշիջանելի,  
Սլաքս նետից պատկանեալ զեղովբ ՚ի շտեմարան խորութեան սրտի,  
Խիթբ ցաւոց խոցոտման մահու ՚ի գնացս երակաց զոյութեան լերդի,  
Կիրք երկանց անձարակ ճեպոյ ՚ի պատուած աղեացս անելանելի.  
Անզօրիլի զեղաց ջերմութիւն ՚ի յերկամանց մասունս երկորդի,  
Անհնարաւոր դանդութիւն մաղձի ՚ի նախագոտն իմոյս կոկորդի:  
Աւաղս ձայնից լքուցանողաց ՚ի փողս շնչոյս խռչոյս հնչի,  
Բաղմահատուած էութիւն բնութեանս ներհակ միմեանց ՚ի պատերազմի,  
Երկշտութեամբ կարծեաց վարանեալ ամենայնի կայ ՚ի վտանգի.  
Հարազատաց դավաճանութիւն անհաշտելի ՚ի կոտորուածի,  
Ոչ մեռեալ և ոչ կենդանի թաղեալ ՚ի մեղաց զարշտվեան տղմի...

Տող առ տող նորոգվում են ֆիզիկական չափազանցված շարժարանքի պատկերներն ու շարժապատկերները, վերաճում առինքնող հեծության հեղեղի Իրապես նարեկացին բանաստեղծականացնում է հոգեւոր տառապանքը՝ վերածելով ֆիզիկական հոշոտող ցավի, և այդ «բանաստեղծականացվող» տառապանքի վերաբերյալ կարելի է կրկնել ճիշտ և ճիշտ նույնը, ինչ մեր օրերում ասվում է Պետրարքայի հասցեին. «Որպես անալիտիկ և բանաստեղծ նա իս-

կապես որոշ հաճությք էր ստանում հոգևոր պայքարի այդ հանդե-  
սից»<sup>27</sup>։

Իսկապես հոգևոր պայքարի հանդեսներ են նարեկացու ողբերգերը, որտեղ ֆիզիկական շարշարանքը հոգևոր պայքարի և՛ վերլուծության, և՛ բանաստեղծականացման յուրովի ճանապարհ է։ Զուգակցված ճանապարհ, հոգևոր երևույթները ֆիզիկական-առարկայական նյութականությանմբ ու չափադանցությանմբ տեսանելի ու շոշափելի դարձնելու, տեսողական-զգացողական ընդարձակ պատկերներն հյուսելու եղանակ։ Եվ այդ մտածողությունը, իհարկե, իր արմատներով առնչվում է լալյաց արարողության և բանաստեղծության ավանդներին, նրա հանդեսային-արարողական, ողբ-չար-չարանքային բնույթին։

Այստեղ ավելորդ չէր լինի վկայակոչել Նարեկացու մի այլ խոստովանությունը սուրբ աստվածածնին նվիրված ներբողյանից, որտեղ նա բառացիորեն գրում է, թե ինքը պաղատում, աղաչում և երկրպագում է՝ «բաղխմամբ կրծից, տարածմամբ ձեռաց, տատանմամբ մատանց, կականմամբ ձայնից, հառաչմամբ սրտից, հեծովեամբ ողբոց, արտասուօք աչաց, յայտնութեամբ զաղտնեաց, խոստովանութեամբ մեղանաց... քառութին յանցանաց, հանգիստ փառաց...»:

Որոշակիորեն լալյաց բանաստեղծության և արարողության հատկանիշներ են սրանք՝ խորապես բնորոշ «Մատչանի» ողբերգե-րին: Անկասկած այդ հատկանիշներից է խտացել ու գոյացել հոգե-վոր մաքառումն ու հեծությունը ֆիզիկական շարժարանքով արտա-հայտելու այն եղանակը, որ տիրապետող որակ է երկում:

Ըստ երևույթին միջին դարերի արվեստի բնորոշ առանձնահատկություններից մեկն է սա, որ փոխանցվեց Վերածնունդին: Չէ՞ որ ֆիգիլական չափադանցված շարժարանքների տեսողական պատկերներ են և Դանտեի «Աստվածային կատակերգություն» դժոխային ու քավարանային տեսարանները, որոնք միջոց են իմաստավորելու մարդկային հոգևոր էություններ, հոգևոր տառապանք ու պայքար:

<sup>27</sup> Франческо Петрарка, Книга песен, М., 1963, *Sh'u* ч. *Муррлзлр* *мнш-гшршнр*, էջ 19:

Խորասլես քնարական նարեկացու երկում շարչարանքը մեծապես վերաբերում է իրեն, այսպես ասած՝ քնարական հերոսին։ Նվուշագրավն այն է, որ հոգևոր տառապանք արտահայտելու այդ եղանակը որոշակիորեն կարելի է մատնացույց անել նաև հայրեններում։ Անշուշտ ոչ այնպիսի կուտակումներով, որ հատկանշական է նարեկացուն։ Ժողովրդական կարճառոտ այս ժանրում հակիրճ է դիմումը, չկան զուգորդումների կուտակումներ, բայց կարևորն այն է, որ հոգևոր տառապանքը հաճախ է խմաստավորվում իբրև ֆիզիկական շափաղանցված շարչարանք, ֆիզիկական զգացողություն, տեսողական ծավալվող պատկեր։

—Քանի՞ ու քանի՞ կ'ասեմ,  
Թէ հերի՛ք զահլը տաս ուտել.  
Զեռկունքս ի ծոցիկս ի վար՝  
Քու տարաղդ արին է հոսել.  
Մսիկս է լեղի դարձեր,  
Շնեքո՛ւն ձղեմ՝ շին ուտել.  
Հիմալ, քո արեւդ ասեմ,  
Քանի՞ դու՞ մեկ ես պիտացել։

Կամ՝

—Հընցեղ եմ ի քո սիրուդ,  
Որ տղեկըն ծիծ չէ կերել.  
Մարիկըն վաղուց մեռել,  
Ու տղեկն որբուկ մնացել.  
Զուր ատուր իմ ծախս լերդիս,  
Քո սիրուդ ի տապն եմ ընկել.  
Խօսէ՛, որ առնում իխրար,  
Ես յետի նէֆէսս եմ եկել։

Կամ՝

—Իմ եա՛ր, քո արեւդ ասեմ,  
Միս չունիմ, ոսկերքս է մաշել.  
Կաթիկ մ՝ արիւնիկ ունիմ,  
Քո սիրուդ ան ա՛լ ցամաքել<sup>28</sup>։

<sup>28</sup> Մ. Արևիկյան, Գուսանական ժողովրդական տաղեր, Երևան, 1940, էջ 54—55։  
էջերն այսուհետև կնշվեն բնագրում՝ փակագծերի մեջ։

## Եվ ասլա՝

—Ո՞ւր էիր, ուսկի՞ց եկար,  
Քան զամէն ծաղիկ դու պայծառ.  
Եկիր ւ՛ի հոգիս մտար,  
Զես ի տար պահիկ մի դադար.  
Սրտի՛ս մէջ ի ծուռ եկար,  
Ի՛նչնելու ճարակ չի գտար.  
Զարկիր ի գլխուս վերայ,  
Ի՛ աշերուս ի վար թափեցար (էջ 65)։

## Եվ այնուհետեւ՝

—Ի՞նչ անեմ, կամ ի՞նչ լինիմ,  
Կամ լի ի՞նչ ունիմ կատարած.  
Հա՛յ-վա՛հ, իմ սիրած հարուկն  
Զէտ կատաղած շո՞ւն զիս էխած.  
Կանգուն մի դանակ ունէր,  
Անողորմ ի սրտիս էած.  
Ոչ ինքն աստծոյ վախեց,  
Ոչ յիշեց օրիկ մ՛աղ ու հաց (էջ 70)։

Կարելի է շարունակել օրինակները, որոնք բոլորն էլ վկայում են հոգևոր դառնությունն ու պայքարը ֆիզիկական զգացողությամբ իմաստավորելու այն եղանակը, ինչ բնորոշ է հայրենի չափով հյուսված «Մատյանի» ԻԶ Բանին։

Բայց այս եղանակը որոշակի է ոչ միայն վերոհիշյալ գլխում, որ հեղինակի վկայությամբ նմանություն է լալյաց բանաստեղծությանը։ Ֆիզիկական զգացողությամբ ու շարժարանքով հոգևոր մաքառում և էություն արտահայտելը առհասարակ տիրապետող է երկում։ Մտաբերենք ԿԹ բանը, որտեղ հոգևոր հեծությունն ու պայքարը իմաստավորվում են որպես մարմինը խոշտանգող ճի-ճոռների, որդերի ու լվերի արնախում հալածանք։

Քանզի խաղալն ինքնաբերական գիտք որովայնի՝  
Բոտոք ճապուկը շարժողականք և աղղի ազգիք,  
Որդունք աղեաց դաղտնակուրք,  
Խաղաարտք հրակայծակը և բիծք բոցակիծք  
Եվ անիծք անկերպաւորք և երամակք ոմանք  
Քրտնածինք զաղրաթորմիք կսկծեցուցիչք և մարմանջողականք։  
Ասպատակք այլոց վայրենեաց,

Ըստ նմանությունների հիաց զիշերամարտից,  
 և մեկնազկի բարբարոս զնդից խաւարասիրաց,  
 Ընդանուր վնասար զայլոց արաբացւոց,  
 Կորակոր զնացիւքն, արջնալոյսը գունովն,  
 Կրկնապարոյսը կոածագ կտցան,  
 Որ զօրէն ունի խալիոցաց կարճի,  
 Իրը զմնիկ փշովք խոցոտեալ ծծեն,  
 Զգեն. դարեանն խոնաութիւն,  
 և յանկողինս մահճաց հանգստեանն  
 Վաստակս կրից ցոցանեն:  
 և կարկառեալ ուրուք ձեռն՝  
 Հատուցանել զհատուցումն նոցա նոցին,  
 Վաղվաղակի զգան զվնաս վտանգին՝ զօր ազդեն մարդոյն.  
 և անդէն իսկոյն լերկամարմին փոքր հասական՝  
 Իրը վնաս իմն թուիս արձակեն,  
 և ըստ մարախի ձեռն ռստոստեալ՝  
 Այսր անդր տարարերին.  
 և ըստ բազմապատիր նենդութեան  
 Քարոյից զառող աղուեսուց՝  
 Խորամանկեալ խոստովեն ի պատուածս բազում ելից,  
 Զի երկուզէ մահուն ապրեսցին...

Կամ ՀԳ Բանը, ուր սեփական մահվան տեսիլը իմաստավոր-  
 ւում է մարմնական շարժարանքի ահեղ խառնապատկերով.

...Շորժամ, որ այժմս բանապաճոյճ  
 Խորխտածայն սիպացող բարձրապարանոց,  
 Անկեալ դնիմ դի անկենդան,  
 Կարկեալ ի խոսից, կաշկանդեալ ձեռք,  
 Լքեալ անդամօք, խփեալ շրթամբք,  
 Կափուցեալ աչօք, տախտակ անշարժուն,  
 Կոճղ կիսալրեաց, արձան ազգայ,  
 Պատկեր անբարբառ, դոյութիւն անշունչ,  
 Ողորմելի տեսիլ, աշխարելի կերպարան,  
 Ողբալի օրինակ, եղկելի դէմք,  
 Արտասուելի նմանութիւն, լոցեցեալ լեզու,  
 Տամաքեալ խոտ, լոթափեալ ծաղիկ,  
 Ծորեալ դեղ, շիջեալ զամբար,  
 Դատարկ կոկորդ, խոսանացեալ սիրտ,  
 Աղխեալ ազգարան, սպառեալ աղբիւր,  
 Քաղկացեալ մարմին, ժողխեալ ուրովայն, քակտեալ տաղաւար,

կոտորեալ ոսոր, բաժանեալ յօղբ,  
Հատեալ ծառ, սղոցեալ արմատ,  
Բողեալ սուն, հնձեալ արտ, ստորախոզեալ բոյս,  
Օտարացեալ բարեկամ, մոռացեալ պահաստ,  
Թաղեալ զարշափին, մերժեալ ատելի,  
Բարձեալ խէլի, անարդեալ կմախք.  
Եւ իբր զանպիտան առ ոտն կոխեալ...

Նշված առանձնահատկության կողքին՝ մեջբերված հատվածներում և ամենուր, աչքի են զարկում յուրօրինակություններ, որոնցից կարեորների վրա նորից ուշադրություն է հրավիրում Աբեղյանը. «Ինչպես պատկերների թվի մեջ չափ չգիտե, նույնպես և նրանց տեսակի մեջ ընտրություն անել չունի: Նրբեմն, ինչպես հատուկ է ամբողջ միջին դարին և ուամկին, ամենանուրբ և վեհ մտածողությունից հանկարծակի անցնում է անձաշակ, կոպիտ ու խիստ արտահայտության...»<sup>29</sup>:

Անցնում է՝ խտրություն չգնելով սեփական հոգեւոր ու ֆիզիկական զգացողությունների, առարկայական աշխարհի իրերի ու երեւելիքների միջև, որոնցից «ընտրություն անել չունի», ասել է դրանք ենթարկված չեն բարձր՝ բանաստեղծական, և ցածր՝ ոչ բանաստեղծական, հետագա ժամանակներին հատուկ ստորաբաժանման: Եվ որ նույնպես կարեւոր է՝ Նարեկացու ստեղծագործության այս առանձնահատկությունը Աբեղյանն առնչում է միջին դարերին և ուամկին:

Արդարեւ բարձր ու ցածր հասկացությունների ստորաբաժանում՝ դեյություն չունի և հայրեններում, սրտեղ յարը կարող է զուգորդվել շան հետ, նրա տված սերը՝ լեզու, ոսկոր մաշելու, դանակով զարկվելու հետ և այլն. որտեղ սիրո ու սառնապանքի հոգեւոր բարձր ուղորդ կարող է իջեցվել կոպիտ ու գոհճիկ տեսարանի, ինչպիսին է ասենք, վերը բերված հայրենում՝ «Մսիկս է լեզի դարձեր, Շներո՞ւն ձղեմ՝ չեն ուտել» պատկերը, կամ դիցուք մի այլ պատկեր՝ «...ճիկէրս ի փորս եփեցաւ», «Իմ ոսկերս է ցրվեր»:

Տառապանք և հեծություն իմաստավորելու բանաստեղծական մտածողության այս ընդհանրություններին կողքին բնորոշ է նաեւ կա-

29 Մ. Արեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք 1, էջ 552:

ընդ որ ալ տարրերի առկայութիւնը հայրեններում և նարեկացու ողբերգերում: Դա զովքն ու օրհնութիւնն է հայրեններում, վերասլաց ներքոյն ու օրհներգութիւնը՝ ողբերգերում: Եվ որ դարձյալ ուշագրաւ է՝ երկու դեպքում էլ, եթէ տառապանքն ու հեծութիւնը կապւում են այն անձի հետ, որի անունից հյուսւում է խոսքը, ապա օրհնութիւնն ու օրհներգութիւնը, հասցեագրւած են այն անձին (մարդուն կամ աստծուն), որին ուղղւած է խոսքը: Եթէ դա աստւած է, ապա պարզ է, որ, ինչպես նարեկացու երկում, օժտւած է արարչագործ ամենազոր շնորհներով.

Եւ արդ, վասն զի ՚ի ձեռն մեծիդ  
Եւ մանահնար արուեստաւորիդ,  
Իմս եղանութեան տեան և աստուծոյ՝  
Իբր ՚ի բրայս ընտրութեան փութոյ քոյ սիրոյ  
Հանապաղ հոամ և ոչ երէք պարզիմ,  
Միշտ խառնիմ զուզիլ և ոչ ևս միանամ,  
Ահա զոր արծաթագործդ երկնաւոր իմ ճարտարապետ,  
՚ի սնոտիս վաստակեալ առ իս աշխատիս... (ԿԹ)

Բայց արվեստավորի նման շնորհներով է օժտւած և մարդը-հայրենում, և որ չափազանց հետաքրքիր է՝ դրանցից մեկում նույնպես սերը զուգորդւում է քուրայում հալվող ազնիւ մետաղին, իմաստավորւում այդ զուգորդութեան տեսողական-զգացողական շարունակական երանգավորումով.

—Ուր էիր, ուսկի՞ց եկիր,  
Անձանոթ ըզիս սիրեցիր.  
Կրակն ի թեղնիքդ ունիր,  
Ի ծոցիկս ի վար թափեցիր.  
Քո սէրդ ալ ոսկի արիր,  
Իմ սրտիս բուրան հալեցիր.  
Դարձար, դան հալխայ արիր,  
Ի՛ իմ սրտիս ականջն անցուցիր (էջ 104—105):

Պարզւում է, որ արծաթագործ-ոսկեգործի արվեստով կարող է «վաստակեալ առ իս աշխատել»՝ սիրո թեժ քուրայում մարդուն հալել ու բորբոքել նաև մի յար, այն էլ ոչ պակաս ճարտարութեամբ:

Հայրենիների ամենատարբեր նմուշներում բաղմապիսի փոփոխակներով յարը օրհնվում է այն բանի համար, թե՛ «կուտաս ինձ շունչ ու հոգի, Մահուան է ի կեանս կու փոխես», պատկերվում է իրեն քնարական հերոսին և աշխարհին լույս-լուսավորություն, արև, կյանք ու շունչ պարգևելու, բայց և խավարի ու զնդանի, մահվան դատապարտելու արարչական շնորհներով:

Կարելի է բաղմապատկել օրինակները՝ ցույց տալու համար մի կողմից դուքային-օրհնության երակները հայրեններում, մյուս կողմից՝ ներքողային-օրհնությունյան հզոր շեշտերը Նարեկացու «Մատյանում», շրջանցելով, անշուշտ, կուտակումների ու ահագնացման վերջինիս բանաստեղծական պատկերավորման ու ոճի և հայրենների պարզ արտահայտչական միջոցների տարբերությունները:

«Մատյանը» համատեղում է և՛ եկեղեցական, և՛ բանահյուսական բանաստեղծության արտահայտչական ավանդներ: Դատողական-վերացական բառապատկերների, աստվածաբանական վերացարկված խորհրդանիշների, ծավալուն խորհրդանիշ-փոխաբերությունների հետ միասին այնտեղ անընդհատ շրջանառության մեջ են նյութական բովանդակությունն ունեցող, առարկայական մեծ աշխարհի երևույթներն անդրադարձնող կարճ ու ընդարձակ փոխաբերություններ, փոխաբերական համեմատություններ ու զուգորդություններ, խորհրդանշային բարդ մակդիրների կողքին «ոեալականության» հատկանշային բաղմապիսի ու բաղմատեսակ մակդիրներ:

Նարեկի այս բարդ կառուցվածքում, այնուամենայնիվ, դժվար չէ տեսնել, որ երկի Բաները բոլորն էլ հյուսված են իրար ձուլված երկու՝ ողբ-հեծություն և ներքող-օրհներգություն երակներից: Կասկածից վեր է, որ համանման երկու երակներից են բաղադրված և հայրենները:

Իր «Հին գուսանական ժողովրդական երգեր» խորագրին հետադոտություն արդյունքում հայրենների այս տարողությունն էլ շեշտում է Աբեղյանը. «...Ժողովրդական երգի էակածն հատկություններից մեկն այն է, — դրում է նա, — որ միևնույն երգը, անփոփոխ կամ փոքր փոփոխությամբ, իր բովանդակության պատ-

ճառով երգվում է և իբրև սիրու երգ, և իբրև վիճակի երգ, և իբրև լաց կամ հարսանեկան երգ, պանդխտի կամ օրորոցի երգ, զի այս երգերն ունեն հաճախ մի ընդհանուր գիծ, այն է գովելը: Ինչ է օրորոցի երգը, եթե ոչ երեսալի գովը, կամ հարսանեկան երգը, որ հաճախ գովը է հարսի կամ փեսայի... Եվ վերջապես լացը կամ հին լալիքը դարձյալ մեռելի գովը է, միայն ողբագին և լալով, որ և հենց «գովը» էլ կոչվում է, և կամ սիրու երգը, սիրու ղաղելը նույնպես հաճախ յարի գովը է (ղաղել = գովը) և սովորաբար տխուր ու ողբագին, ինչպես է պանդխտի սիրու երգը: Չուպանյանի բառերով ասենք. «բանաստեղծները գրեթե միշտ լալով է որ երգած են սերը, որովհետև սերը... հիմեն կը դղրդե հոգին ու անդիմադրելի տխրությունով մը կը զինովցնե դայն՝ նույնիսկ երբ երջանիկ է ան. արեւելյան բանաստեղծութեան մեջ մանավանդ սիրերգը ողբ մըն է միշտ, մեծագոյնը ողբերուն»: Եվ հասկանալի է, թե ինչու սիրու երգը, լինի տարփատենչ սիրահարի թե պանդխտի, պետք է երգվեր նույնպես ողբագին, ինչպես մեռելի գովը, քանի որ երեք դեպքում էլ երգվում է անջատումը սիրած անձից-մեռելից, պանդուխտ յարից և բացակա կամ անմատչելի սիրականից»<sup>30</sup>:

Այս ամենից հետևում է, որ հին ժամանակներից ողբն ու ողբերգը հիմնավոր արմատներ էին ձգել ժողովրդի միջավայրում՝ թե բանավոր ստեղծագործության մեջ, թե գրավոր, թե իբրև կարճառոտ քնարերգություն, թե իբրև ծավալուն ժանր: Ավելի ուշ ժամանակներում ծավալուն ողբը վերարտադրում էր պատմական պղեպետներ ու իրողություններ, ժողովրդի ճակատագրին վերաբերող անցքեր, իսկ մարդկային առօրեական ճակատագրերի անդրադարձնողը մնում էր ողբերգը՝ մահերգն ու անտունին; սիրերգն ու օրորոցայինը: Եվ այս բոլոր դեպքերում էլ իր ուրույն գովը-ողբային միասնական շաղախով, որ մարդկային հարաբերությունների և աշխարհի երևույթների արժեքավորման գեղարվեստական մտածողություն էր, չափ ու չափանիշ:

Չափանիշ էր այնքանով, որքանով միասնական ելակետն այն է, որ գնահատելին ու թանկը, գովքի և բանաստեղծականացման

<sup>30</sup> Մ. Արևիյան, Երկեր, հատ. Բ, էջ 231—232:

արժանին այն էր, ինչի համար կարելի էր հուզվել ու ցալել, վըշտանալ, ի վերջո՝ ողբալ: Նման հարաբերությունը ողբայինը այս թանկարժեքի և վշտացողի փոխհարաբերությունն էր, որից և հետևում էր գեղարվեստական այդ մտածողության օրգանական հատկանիշներին:

Ե՛վ ժողովրդական վեպում, և՛ Նարեկացու «Մատյանում», և՛ հայրեններում ողբայինը ամենուրեք գործ ունի երկկողմանի փոխադրեցություն հետ, միանգամից արժեքավորվում և բանաստեղծականացվում է առնվազն երկու կողմ, որտեղ մեկի անձնականությունը կամ նկարագիրը ծավալվում ու խորանում է մյուսի անձնականությունում, և հակառակը: Եվ դա ամգամ այնպիսի կարճառոտ ժանրում, որպիսին է հայրենը.

Մորճիկ մի երես բարեաւ,  
Իմ ամէ՞ն խոցըս նորեցաւ:  
Ասի՝ «Կու սիրեմ ըզբեզ»,  
Իմ խօսից ճուղապ շի դտաւ:  
Գարձավ զայն ճուղապ երեստ,  
Թ՛ «Թ՛նչ անեմ, լեզուս կայեցա՛ւ:  
Քո սէրդ ի դուխս ելաւ,  
Ու ճիկէրս ի փորոս եփեցա՛ւ» (էջ 41):

Կամ՝

Անցայ ու տեսայ իմ եարն՝  
Ի վերայ խալուն է նստած:  
Ասի. «Կու սիրեմ ըզբեզ»:  
Նա ալ իր պռունկն իխած:  
— Կտրի՛ճ, կու սիրե՞ս դու զիս,  
Մի՞ աներ շատ խալիի իմաց:  
Թէ չէ՛ նէ՛ կ'ենես գլխուդ,  
Արևուդ ու ալ շատ իրաց (էջ 55):

Մեկի անձնականությունը մյուսով ծավալելու գեղարվեստական այս ճիւղնությունում էլ պայմանավորված է հայրենների բովանդակության տարողությունը, որը և սկզբից, և վերջից ենթադրում է առնչությունների, խոհերի ու հույզերի շարունակականություն, արձանագրվող կարճառոտ փոխադրեցությունը դարձնում մարդկային կյանքի, սիրո ու տառապանքի պատմություն:

Մեր խնդիրներից դուրս է ընդգրկվել ողբի ու ողբերգի զարգացման ընթացքը, դրանց տարատեսակները կամ արտահայտությունները՝ ձևերը հայ մշակույթի պատմության դարավոր ճանապարհին:

Ասվածը վերաբերում է նաև հայոց բանաստեղծության մյուս տարատեսակներին՝ սկսած զուսանական վիպական, պատմական երգերից, ուրախության երգերից մինչև միջնադարյան տաղերգության մյուս ժանրերը կամ դրսևորումները: Հիմնավոր ուսումնասիրության արժանի հարցեր են՝ ինչպես միմյանց հետ, այնպես էլ ողբի ու ողբերգի հետ վերջիններիս համեմատական քննության, ազգակցության ու տարբերության հարցերը: Դ. Ալիշանից՝ Մ. Աբեղյան ձգվող հայագիտական երկարամյա ավանդներով ղինված այդ գործը շարունակում են հայոց հին և միջին դարերի գրականության մերօրյա հետազոտողները:

Այստեղ նպատակը մեկն էր. բանաստեղծական որոշ, առանձնապես ցայտուն նմուշների քննությամբ շոշափել ղեղարվեստական-մտածողական որոշ յուրօրինակություններ, քանի որ, մեր խորին համոզմունքով, մի խոշոր չափով այդ ավանդների վերակոչման ու վերաբարձման հետ են առնչվում հայոց նորագույն բանաստեղծության զարգացման միտումները:

Խ. ԱՐՈՎՅԱՆԻ «ՎԵՐՔ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻՆ» ԵՎ ՆՈՐԴԱՐՅԱ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայոց նոր գրականության զարգացման նախաշեմին բանաստեղծական տոհմիկ մտածողությունը բուն ժողովրդի միջավայրում հարատևող հատկանիշներով, գրավոր գրականության ավանդներով առաջինը վերակոչեց վեպը՝ «Վերք Հայաստանին»: Վերակոչեց նոր ժամանակների աշխարհայեցողության ոգով, որի մեծ իմաստներից մեկն էլ այն էր, որ մարդու արժեքն ու գնահատությունը իսկում էր աստծո դատաստանից և հանձնվում մարդու, ժողովուրդների ու մարդկության գնահատությանը: «Աստծո տնօրինած» ժողովուրդների բախտը զաղափարապես հանձնվում էր իրենց՝ ժողովուրդներին:

Ժառանգելով այս գաղափարները եվրոպական լուսավորիչներից, Աբովյանը դրանք դարձնում էր ազգային ինքնաճանաչման հզոր ղենք, որ ամենից առաջ ուղղվում էր քրիստոնեական կրոնի

դեմ: «Վերքը» այս աշխարհազգացման արտահայտությունն է՝ իբրև գաղափարախոսություն, և՛ իբրև գեղարվեստական կառուցվածք, որ հեշտությամբ կարելի է տեսնել Նարեկացու «Մատչանը» բաղդատելով Աբովյանի վեպին: Աստծո չափ բարձրացնելով մարդկային անհատին, Նարեկացին հետամուտ էր նրա արժեքին, այսպես ասած, աստճո աչքում, արարչի դիտակետից: Այլ է մարդկային անհատի արժեքավորման Աբովյանի ելակետը, որ բերում է ողբի ու ողբայինի նոր իմաստավորում:

Քննելով «Վերք Հայաստանի» ստեղծագործական պատմությունը, Խաչատուրյան Պ. Հակոբյանը հաստատում է, որ «Աղասու խաղը» նախադիր փորձից հետո՝ «իբրև օրինակելի ժանրի», Աբովյանը վերջնականապես կանգ է առել «ժողովրդական վեպի» վրա<sup>31</sup>: Եվ հետաքրքիր է, որ այս նոր «ժողովրդական վեպը» նույնպես որոշակիորեն ունի «անսամբլային բնույթ», այնտեղ համագրվում են գեղարվեստական վերարտադրության տարբեր եղանակներ:

Տարեգրական երակների կողքին ժողովրդական կյանքի, կենցաղի ու ճակատագրի ամենատարբեր երևույթներ վեպում անդրադարձվում ու գնահատվում են լուսաբանումների միջոցով, դանադան դիդակտիկ հնարաններով, արկածային, հեքիաթային տարրերի մոտ հանդիպում ենք՝ ծանրաշունչ նկարագրությունների, պատմողական խոսքը ընդհատվում է հեղինակային խոստովանությամբ, մի այլ դեպքում հերոսների անունից հյուսվող չափատուղով կամ դրամատիկ միստերիայի ցուցադրումով, սիմվոլիկ-փոխաբերական խառնանկարին ուղեկցում է քնարական զեղումը կամ երգիծական խարաղանումը և այլն:

Վեպի այս բաղմբերակ միասնության մեջ անհնար է շտեմնել նաև ողբի ու ողբերգի տարբեր տեսակների ու փոփոխակների շրջափան, որ աննահանջ անցնում է առաջին գլխից՝ վերջինը: Ողբն ու ողբերգը ամենից հզոր երակներից մեկն է վեպում, դրանցով են արժեքավորվում ու բանաստեղծականացվում հայրենիքն ու գոր-

31 Պ. Հակոբյան, *Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի ստեղծագործական պատմությունը*, Երևան, 1955, էջ 201:

ժողովրդյան մեջ ներքաշվող հերոսները, վեպի միասնական գաղափարը՝ հայրենասիրությունը:

«...Առհասարակ, ըստ էության, պատմական դեպքերի, տվյալ դեպքում ռուս-պարսկական պատերազմի իրադարձությունների նկարագրությունը «Վերք Հայաստանի» վեպում ավելի շուտ ընդհանուր ֆոն է, քան գեղարվեստական ու գաղափարական գլխավոր նպատակադրում: Ռուս-պարսկական պատերազմի իրադարձություններում Աբովյանը այլ բան էր հայտնաբերում՝ հայ ժողովրդի ազգային ոգու, ֆիզիկական ուժի և կենսունակության գաղափարը, որը նրան պետք է գոյություն իրավունք տար»<sup>32</sup>, — նկատում է Ս. Սարինյանը:

Եվ, իրոք, «Վերքի» բովանդակությունը վիպա-քնարական հայրենասիրությունն է, որ շեշտում է ինքը՝ հեղինակը՝ «Սերն էր, որ ինձ համարձակություն տվեց՝ որ պրեցի, թո՛ղ կարդացողը պակասությունս երեսովս շտա», — և, ինչպես հայոց ժողովրդական տոհմիկ ողբերգը դովք է ողբով:

Վեպի առաջին գլխից կարելի է հետևել ու թվարկել ողբի կերկրնվող ու տարբերակվող տասնյակ փոփոխակներ: Դրանց մեծագույն մասը անմիջականորեն առնված են ժողովրդից, ունեն ժողովրդական ողբախաղի ու դիմումնային ողբասացության բնույթ: Սրանց, այսպես ասած՝ հեղինակները, իրենք ժողովրդի մարդիկ են, Աբովյանի հերոսները: «Ծածկելով» իր հերոսներին, հաճախ նման ողբեր է հյուսում նաև ինքը՝ հեղինակը: Եվ հեղինակային ողբայինն ունի յուրօրինակություններ, որոնք առնչվում են ողբի դրականորեն կատարելագործված ավանդներին:

«Վերքի» գեղարվեստական էությանն ու կառուցվածքին անդրադառնալիս առաջին հարցը, որ ծագում է, դա այն է, թե ողբային այդ տարբերակները որքանով են մոտ միմյանց, և արդո՞ք սահմանաբաժան գիծ կա դրանց միջև: Մի հարց, որ նորից պտրտվում է այն առանցքի շուրջը, թե, ի վերջո, գրական-բանաստեղծական կատարելագործված ողբերգը որքանով է ազգակից ժողովրդական ակունքին:

32 Ս. Սարինյան, Հայկական ռոմանտիզմ, Երևան, 1966, էջ 208—209:

Խնդիրը վերաբերում է ողբերգի տոհմիկ հատկանիշներին, որի հետազոտությունը համար Աբովյանի վեպը պարունակում է անըս-  
պառ նյութ: Այն հնարավորություն է ընձեռում պարզելու ողբի  
ժանրային ներքին հնարավորությունները, ծավալման կարելիու-  
թյունները՝ հայոց ժողովրդական վեպից հայրեններ, Նարեկացուց  
Աբովյան, և ապա մինչև Չարենց ձգվող շրջագծով:

Աբովյանի վեպում ողբն ունի անփոխարինելի դեր, նրա  
հերոսների վիճակը, փոխադրեցությունները, հոգեբանությունը,  
արժեքը ամենից ավելի իմաստավորվում ու գնահատվում են  
ողբով:

Վեպի սկզբում բարեկենդանի հյուսիշ նկարագրությունը շա-  
վարտած, մեջընդմեջ ընդհատելով դա կրոնական հնամենի սովո-  
րույթների շուրջն Աղասու խորհրդածություններով, Աբովյանը հան-  
կարծ, միանգամից շիկացնում է իր հերոսի վերաբերմունքը, և դա  
ոչ այլ կերպ, քան աստծուն ուղղված դիմումով: Արժեք հանդա-  
մանորեն անդրադառնալ դրան, քանի որ այն, ինչպես Նարեկացու  
Բաները, դիմումն է աստծուն, իսկ հայտնի է, որ վեպի առաջաբա-  
նում մերժվում է «աստծո բանը» քննող Նարեկը: Մերժվում է ազդա-  
յին-ազատագրական պայքարի, լուսավորական առաջավոր իդեալ-  
ների դիրքերից, կրոնական կաշկանդվածությունյան ու վախվորածու-  
թյան փոխարեն ժողովրդին մաքառման ու ազատասիրական եռան-  
դով դաստիարակելու մղումով: Ճիշտ այդ ոգով էլ շնչում է աստծուն  
ուղղված Աղասու դիմումը, որի ղեկավարվածության արեակցությու-  
նը, սակայն, Նարեկի Բաներին հաղթել թե հնարավոր լինի կասկա-  
ծի տակ առնել:

Նախ բնորոշ է, որ դիմելուց առաջ հաղորդվում է, թե ինչ կերպ  
ու եղանակ պետք է ունենա այն. «...Հանդն էր դուրս գալի (Աղա-  
սին—Ա. Զ.), իր մասիչն ու պտուղը, դաշտերի ծառն ու ծաղիկը,  
երկնքի պայծառ արեգակի, լուսնի, աստղերի լիսը տեսնելիս նրա  
հոգին վերանում էր, խելքը քոչում, շատ անգամ աչքերը ծով դա-  
ռած՝ տեղն ու տեղը մոռում կանգնած. հենց իմանում էր՝ թե իրան  
դրախտը տարան: Ձեռները բացում, գլուխը բաց անում, երեսը մեկ  
երկինքը, մեկ երկի վրա բցում, հոգոց հանում ու ցանկանում էր՝ ու

ձեռն տա...»<sup>33</sup>, — և ապա նոր միայն սկսում է դիմումը, որ կբերվի ստորև:

Նթեն ընդգծված բառերով հետևելու լինենք Աբովյանի հերոսի գործողություններին, ապա մոտավորապես կստացվի ֆիզիկական հանդիսավոր-արարողական կեցվածքի մեջ մտնելու այն եղանակը, ինչ հատկանշական է Նարեկացու առ աստված ուղղված Բաներին, երկրպագելու և փառաբանելու այն արվեստին, որ առանձնանում էր՝ «բաղխամամբ կրծից, տարածմամբ ձեռաց... հառաչմամբ սրբ-տից, հեծովեամբ ողբոց, արտասուօք աչաց... խոստովանութեամբ մեղանայ... քառութիւն յանցանաց, հանդիստ փառաց...»: Քավու-թյան տարրերի շեշտված նվազումով, իհարկե, որով չէր կարող չտարբերվել նորդարյա լուսավորիչը միջնադարյան մտածող-մտա-վորականից: Մի կողմ թողած մյուս տարբերությունները, նաև այն, որ Նարեկացին գրում էր դասական գրաբարով, շարականային ոճով, մինչդեռ Աբովյանի շինանյութը՝ ռամիկ բարբառն էր, ռամիկ էր և հերոսը, որի անունից հյուսվում էր գաղտնիքների ու երկմտանքնե-րի խոստովանությունամբ աստծո առջև երկատվող այդ մարդու խոսքը:

Ազգակցությունն ակնառու է աստծուն ուղղված դիմումի մեջ, որ աչքի է ընկնում մարդկային և աշխարհային երևույթները նույնացնող համեմատությունների ու չափազանցությունների դիզու-մով, աստծուն մարդկայնացնելու, նրա «անձնականությամբ» բնա-կան մարդու սեփական էությունը ծավալելու յուրօրինակությամբ: Նվ որ դարձյալ կարևոր է՝ կրկնվում է աստծո տեսությունը գեթ մի անգամ արժանանալու տոչորուն կարոտը, նրա մեծագույն զորու-թյունը համարվում մարդկային սերը, այլասիրությունն ու գթա-սըրտությունը:

«Ա՛խ, ո՞վ ես դու՝ ո՞վ, յարագանիդ զուրբան՝ Աստված, որ էսքան բարիքը ստեղծել ես մեզ համար: Ա՛խ՝ ընչի՞ չե՞ս քո սուրբ երեսը մեկ օր մեզ ցույց տալիս, որ ոտներդ ընկնինք, մեր սիրտը, մեր հոգին քեզ մատաղ տանք: Թե ասեմ երկիրն ա մենակ գեղե-

33 Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1948, էջ 12. էջերն այսուհետև նշվելու են բնագրում՝ փակագծերի մեջ:

ցիկ հազար ծաղկներով, բուսով զարդարած, բաս երկինքը ո՞ր թողան, որ ցերեկը ինձ լիս ա տալիս, հանդիս պտուղը հասցնում. գիշերը մուլն իմ աչքիցս հեռացնում ու էնպես շաղրի պես գլխիս վրա կանգնած՝ անձրև, արև տալիս, որ ես ապրեմ, որդիքս պահպանեմ, աշխարհի պետքը գամ՝ որ մեռնելիս էլ՝ գան հողիս վրա, ինձ մեկ դարդակ ողորմի ասեն: Ա՛խ՝ երկնային թաղավոր Աստված՝ քանի աչքս բաց եմ անում՝ էս բո արարածը տեսնում, սիրտս կրակ է դառնում, աչքս ծով, բերանս լուլում, մնում եմ տաքացած, ջեռուցած, բայց ա՛խ՝ ո՛չ էս կրակն ա ինձ էրում, ո՛չ էս ջուրն ինձ խեղդում: Աչքս մոլորված էս թփից էն թուփ, էս սարից են ստրն ա ընկնում՝ ծառի տակին ասես, սարի գլխին ասես՝ մտիկ անելով աչքս շաղվում, ջուր ա կտրում: Հենց դիտես մեկ ձեն, մեկ թև, մեկ աներևույթ հոգի՝ տերևները խշշալիս, դուշը թռչելիս, աղբյուրը քըջալիս, բուլբուլը երգելիս, հովը փչելիս, շաղը երեսիս թափելիս, ամպը դռալիս, անձրևը դալիս՝ ինձ ձեն ըլի տալիս, ինձ ձեռով ըլի անում, ինձ վրա խնդում՝ թե վայելիր էստոնք՝ հողածին մարդ, բարի կա՛ց, բարություն արա՛, Արարչիդ մեծությունը ու խնամքը ճանաչիր, ծառի պես պտուղ տո՞ւր, ծաղկի պես հոտ, սարի պես աղբյուր, դաշտի պես մասիլ, երկրի պես հաց, երկնքի պես լիս, վայելի՛ր Աստուծո բարությունը, ուրիշին էլ փայ տո՞ւր. աղքատ տեսնելիս՝ կերցորո՛ւ, կշտացորո՛ւ, դուշը վրովդ անց կենալիս, կանչի՛ր, կուտ տո՞ւր, դու առատ ձեռք ունեցիր, որ առատ առնիս ու բախտավոր ըլիս: Ա՛խ, բոլոր կանեմ, կյանքս ուղեն, չե՛մ խնայիլ, բայց ի՞նչ կըլի, որ տե՛ր իմ և Ա՛ստված ջան՝ էս հոգին մեկ օր էլա՝ մի ինձ երևի, որ էսպես կարոտ չմնամ, չէրվիմ, չմաշվիմ նրա աննման սիրովը: Երազումն էլ ա, որ մեկ նրա պատկերը տեսնեի, սրտումս դարդ չէր մնալ, էսքան չէի հասարաթ ըլիլ ու տանջվիլ: Թե դու ես նրան ուղարկում՝ ո՞վ տեր իմ և Արարիչ՝ ինչի՞ չես հրամայում, որ մեկ օր, մեկ օր, ա՛խ՝ մեկ րոպե էլ ա, աչքըս բաց ու խոսի անելիս էլ ա, նա մի աչքովս ընկնի, նրան տեսնիմ, սիրտս հովանա ու էլի նրա ասածն անեմ, բերնիս թիբեն հանեմ, ուրըշին ուտացնեմ, հաքիս շորը հանեմ, ուրըշի լաշը ծածկեմ, որ հորնը մորս սիրտն էլ ուրախանա, ասեն թե՛ Աստված իրանց բարի դավակ ա պարգևել՝ որ իրանց խրատը գետինը չի՞

քցում, իրանց բարի ճամփին ա հետեում, իրանց ասածն անում» (էջ 12):

Մի կողմից համարյա մտերմավարի («Աստված, յարադանիդ զուրբան», «Աստված ջան» և այլն) երկնավորը մարդկայնացվում է, մյուս կողմից՝ նրա զորությունները հոգևոր կենսասիրական զգացողությամբ վեր են ածվում բնության հրաշքների: Բնության երևույթների, գույների, ձայների ու երանգների փոփոխվող համադրումներով ստեղծվում է զգայական ընկալումների արտաքննապես անկապ մի խաղ, որը իրար հաջորդող, վրա-վրա կուտակվող «անկասկածելի» հատկանշում է հոգևոր գործողության լարվածություն ու սլացք:

Այս գործողության համար բնորոշը երևույթների առերևույթ անկասկածելիությունն է, մեկից-մյուսին անցնելու ազատությունը, և ապա՝ ամենատարբեր այդ երևույթների ֆիզիկական չափազանցված զգացողությունը, տարբերություն չդնելը մարդկային հոգևոր ու ֆիզիկական զգայությունների միջև:

Պատկերացնելու համար այս առանձնահատկությունը արժեք մեջբերված հատվածից մտաբերել նյութական աշխարհի և անձնականության մերձեցման ամենաշիկացած ուղի, երբ իրար են հաջորդում երկնքին ու երկրին պատկանող ամենահեռավոր ու տարբեր երևույթներ ու առարկաներ, և դրանց հարուցած զգացողությունը պարզապես վերածում է արբեցման գլխապառույթի, որով և իրացվում ու իմաստավորվում է հոգևոր ապրումի հարցատությունն ու ուժը. «...աչքս բաց եմ անում՝ էս քո արարածը տեսնում, սիրտս կրակ է զառնում, աչքս ծալ, բերանս լվում, մենք եմ տախտակ, ջեռուցած, բայց ա՛խ՝ ո՛չ էս կրակն ա ինձ էրում, ո՛չ էս ջուրն ինձ խեղդում: Աչքս մոլորված էս քիից էն թուփ, էս սարից էն սարն ա ընկնում՝ ծառի տակին ասես, սարի զխին ասես՝ մտիկ անելով աչքս շաղվում, ջուր ա կտրում: Հենց գիտես մեկ ձեն, մեկ քե, մեկ ամերևույթ հոգի՝ տերևները խշշալիս, զուշը թռչելիս, աղբյուրը քրչալիս, բյուլբյուլը երգելիս, հովը փչելիս, շաղը երեսիս թափելիս, ամպը գոռալիս, անձրևը գալիս՝ ինձ ձեն քլի տալիս, ինձ ձենով քլի անում, ինձ վրա խնդում՝ թ՛

վայելի՞ր էստոնք՝ հողածին մարդ, բարի կաց, բարություն արա...»:

Նյութական աշխարհի երեւոյթների արեցնող զգացողությամբ հողեւոր հուշապրում իմաստավորելը որոշակի տարերք է Աբովյանի համար, որը բնութագրելիս երբեք էլ հնարավոր չէ հարցը փակել, ասենք, մակդիրների, համեմատութիւնների ու փոխաբերութիւնների մատնանշումով ու թվարկումով: Դա հողեւոր էութիւն բանաստեղծականացնելու ներքին, ոճական-ժանրային, տարերքային օրգանական մոտածողութիւն է, որ ներթափանցված ու միջանցուկ թեւածում է «Վերքի» էջերում:

Վեպում այսպես են ընկալւում ոչ միայն նյութական աշխարհը, բնութիւնն իր բաղմապիտի երեւոյթներով ու պահերով, այլև մարդիկ, մարդկային վիճակներն ու փոխհարաբերութիւնները: Մարդը մարդուն զգում, մարդը մարդու համար հողեւոր էութիւն է դառնում բանաստեղծական շիկացման ճիշտ նույն եղանակով, ինչ շրջապատող աշխարհը:

Այստեղից սկսած գործ ունենք ժողովրդականից սերող աբովյանական ողբի մի այլ տարատեսակի հետ, որն օժտված էր զարգացման մեծ հեռանկարներով հայոց նորդարյա գրականութեան մեջ, առաջին հերթին պոեզիայում: Դա այն ողբն է ու ողբերգը, որով իմաստավորւում և բանաստեղծականացւում են մարդկանց փոխազդեցութիւնները միմյանց միջև:

Նարեկացու ողբերը իմաստավորում են մարդ անհատի հարադատութիւնն ու անհարադատութիւնը աստծուն, ասել է՝ քննում են անհատի ու քրիստոնեական աշխարհայեցողությամբ սահմանված աշխարհի ընդհանուր օրինաչափութիւնների փոխառնշնչութիւններ: Բանից Բան վերաբորբոքվող խոսակցութիւնը վերաբերում է մարդու և Գոյի հարաբերութեանը: Այս աշխարհայեցողութեան փլուզումը գեղարվեստական մոտածողութեանը բերում է յուրովի դարձ գեպի մարդուց-մարդ ձգվող հարաբերութիւնները: Ընդհանուր օրինաչափութիւններից գրականութիւնը նորից դնում է գեպի մասնավորը, մասնավորից աշխարհի ընդհանուր օրինաչափութիւնների նոր իմացութիւն դառնալու համար: Սա զուգադիպում է ազգային զարթոնքի, ազգային-ազատագրական դադա-

փարսերի շուրջը ժողովրդին համախմբելու պատմական անհրա-  
ժեշտությունը, որը և թելադրում է մարդուց-մարդ ձգվող հարաբե-  
րությունների ընդհանուր ուղին:

Աբովյանի կողմնորոշումը այս բաղամասիվ առումներով գրա-  
կանության համար պարզապես լինում է ճակատագրական: Բախ-  
տորոշ է լինում ոչ միայն այն, որ գրականության օբյեկտ ու սու-  
բյեկտ են դառնում բուն ժողովրդի մարդիկ, այլև այն, որ Աբով-  
յանը գտնում է ղեղարվեստական մեկնակետը. ժողովրդի մարդիկ  
բերվում են գրականություն միմյանց հարապատացնող հոգևոր  
էություն, գտնվում է նրանց հարադատությունը ժողովրդական  
զգացողությամբ անդրադարձնելու ու բանաստեղծականացնելու  
եղանակը:

Դա մարդկային մեկ անհատի զգացողությամբ ու անձնակա-  
նությամբ մյուսի անձնականությունն ու էությունը ծավալելու այն  
մտածողությունն է, որ ժողովրդական երգերից, հայրեններից, նա-  
րեկացու ստեղծագործությամբ, միջանցուկ ձգվում է մինչև ժո-  
ղովրդական վեպը:

Սա էր հոգևոր հարադատության ղեղարվեստական իմաստա-  
վորման, թերևս, ամենից բնաշխարհիկ եղանակը՝ ողբն ու ողբեր-  
վը, որ և՛ բանավոր, և՛ գրավոր ձևով դարերով հարատևում, փո-  
խանցվելով շարունակվում ու զարգանում էր հայոց միջավայրում,  
և Աբովյանը վերաբորբոքում է այն, ղեղարվեստական մտածողու-  
թյան այս եղանակը ժառանգելով ժողովրդից:

Աբովյանը մարդկային անհատի արժեքը ամենուրեք քննում է  
մարդու աչքում: Թագուհու արժեքը՝ նրա մոր, Աղասունը՝ նրա հոր,  
մոր, կնոջ, համագյուղացիների, Մոսիի արժեքը՝ սրա հոր կամ  
Աղասու աչքում, նազլուի արժեքը՝ նրա զավակների, և, վերջապես,  
բոլորի արժեքը՝ սեփական վերաբերմունքով: Այս ամենը հերոսնե-  
րի միջև ծավալվող մի այնպիսի փոխազդեցությամբ ու մթնոլոր-  
տում, որտեղ մեկի էությունն ու նկարագիրը առավելապես ներկա-  
յացնում է մյուսը: Ասենք Աղասու անձնականությունը կամ վիճա-  
կը նրա հայրը՝ ողբով, հոր նկարագիրը կամ վիճակը՝ Աղասին ող-  
բով և այլն:

Վիպական տարբեր երակներից բաղադրված լայն կտավը ծա-

վալով ու տարողությամբ հնարավորութուն էր տալիս ողբն ու ողբերգը փորձարկելու ամենաբազմապիսի տարբերակներով ու հրնշեցումներով: Դրա տարատեսակներից մեկը, ինչպես կտեսնենք, ողբ-պարողիան է, մյուսը՝ նարեկացու Բաներն հիշեցնող դիմումնային խոստովանությունը, որի տիպիկ նմուշներից է, ի դեպ, նաև «Թուրքի աղջիկը»: Վեպի տարեգրային երակներում հաճախ ողբային են դեմքերի ու դեպքերի հեղինակային գնահատումները, ինչ հատկանշական է առհասարակ հայոց պատմական ողբին, անգամ պատմագրությունը: Եվ վերջապես ողբն ու ողբերգը «Վերքում» ամենից ավելի իրացվում են ժողովրդական ուղղակի հնչեցումներով՝ իբրեւ մահերգ, իբրեւ պանդխտության երգ, սիրերգ, վիճակի երգ, այլև ողբախաղ ու սգապար, իբրեւ թաղման արարողական պատկեր, ինչպիսին է Աղասու թաղումը, որ Պ. Հակոբյանի դիտումով՝ «հիշեցնում է վիպասանական երգերից Արտաշեսի թաղումը»<sup>34</sup>:

Տեղ-տեղ երկն իր մեջ է առնում ողբերի իրար հաջորդող մի ամբողջ շղթա: Այս էջերում շարադրանքն ընդունում է երաժշտականորեն ռիթմիկ շեշտ ու երանգ, որով «Վերքը» դառնում է խորապես բանաստեղծական մի երկ, ժանրային առումով մի յուրատեսակ ձուլվածք, որի անվանումը հայ գրականության մեջ գտնվեց տարիներ անց՝ պոեմանման վեպ:

Իսկ այդ ո՞ր հանգույցներում է, որ վեպը դառնում է պոեմանման: Ներքին մի օրինաչափությամբ հերոսների կամ իրեն՝ հեղինակի հոգևոր լարվածության պահերին, հիշտ այն հանգույցներում, որտեղ վիպական մյուս տարրերը նահանջում են և տիրաբար խոսք է առնում բանաստեղծական ողբը, որով և մեծապես որոշվում է երկի ժանրային նկարագիրը:

Վիպական գործողության լարված պահերին ամեն անգամ ողբ-ողբերգով, ողբ-ողբախաղով է բացվում ու ղնահատվում «Վերքի» հերոսների անձնակերպությունը: Մտաբերենք Թադևոս մուտքը՝ անեւանելի կացությամբ, որ անմիջապես ընդունում է ողբային բնույթ, վիճակի երգից վերափոխվում մահերգի, անգամ

<sup>34</sup> Պ. Հակոբյան, Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի ստեղծագործական պատմությունը, էջ 170:

Հարսանեկան երգի, օրորոցայինի, նորից մահերգի, բնության երգի, որ էջերով հյուսվում է նրա մոր անունից: Տանջող ոգևորության փոխարկվող ու կուտակվող անցումներով, արտաքին աշխարհի ամենաբազմադիմադրի անմիասնեո երևույթների համադրման մի աշխարհի խառնակ խաղով, որ պարզապես հիշեցնում է ֆիդիկական ու հոգևոր լարվածության տեսլային մի վիճակ, կամ ինչպես Դեմիրճյանն է ասում՝ «շուկ», որտեղ և նա տեսնում ու մատնանշում է Աբովյանի հարապատությանը՝ Նարեկացուն: Լարված այս պահերը աչքի են ընկնում միասնական ոգևորության՝ մի կողմից, այսպես ասած, լսողական-երաժշտական հուզականությամբ, մյուսից՝ տեսողական նկարչականությամբ:

Թեև «Վերքի» այս առանձնահատկության միասնությունը անհնար է տրոհել, բայց փորձենք քննել առանձին-առանձին:

Վեպի երաժշտական հուզականության վրա ուշադրություն է հրավիրել Դ. Դեմիրճյանը, նրա այդ առանձնահատկությունը առնչելով բնարական շեղումներին, «սրտնք երբեմն մեջ են ընկնում երաժշտության կազենցի նման՝ արձակաշար չափածոյի շարահյուսությամբ, երբեմն էլ իբրև սյունաշար ոտանավոր, երբեմն էլ իբրև սոսկական երգ: Ավելին. լիրիկական էլեմենտը հյուսվելով պատմողական տեքստին՝ ոչ միայն ընդհատում է նրան իբրև շեղումն, այլև մշտապես ներկա է ողջ պատմության ընթացքում իբրև լեյտմոտիվ, իբրև միջանցուկ տրամադրություն»<sup>35</sup>:

Ինչպես տեսնում ենք, շեշտվում է երկի քնարականության կամ հուզականության երաժշտականությունը, երաժշտական կազենցի ձևը, որ կարծում ենք, նույնպես ավանդական ողբից սերող յուրօրինակություն է վեպում և խորը աղերսներ ունի հայոց ազգային, ինչպես գեղջուկ, այնպես էլ հոգևոր երգ-երաժշտության ավանդներին:

Արդ՝ հիմնականում ի՞նչ բնույթ ունի հայոց ազգային երաժշտությունը, ինչպիսի՞ն է մեղեդու և բանաստեղծական խոսքի հարաբերությունը նրանում, իհարկե, ամենահեղինակավոր մեկնաբանի՝ Կոմիտասի տեսակետով:

35 Պ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, էջ 216—217:

Քննելով ժողովրդական երգը, Կոմիտասը գրում է. «Ստույգ-ված է... թե գեղջուկը բնականաբար ավելի խոսքին է կարևորություն տալի, քան եղանակին, որ ծառայում է իմաստի շեշտերն ու ոլորումներն առավել ևս շեշտելու և հասկանալի անելու»<sup>36</sup>:

Նույն օրինաչափությունը նա հաստատում է հոգևոր երաժշտության մեջ, վկայակոչելով հոգևոր երգերի հնօրյա տեսաբաններին. «...հայ նշանավոր հմուտ երաժշտագետ Անանիա Շիրակացի, որ իր Յաղագս ձայնից գործին մեջ կը դրե. «Հայ եկեղեցւոյ շարականներուն մեջ, խոսքերը ավելի պետք է գրավեն ունկնդիրներու ուշադրությունը, քան երաժշտությունը». այսինքն թե այդ շարականները հղացված էին իբր տեսակ մը բնականաբար երգվելու համար: Հայտնի է ուրեմն, թե այդ բոլոր անօգուտ դարդարանքները... որ շարափոխված տարբերակներուն մեջ կը ծանրաբեռնեն այդ շարականները, օտարամուտ են:

Տաղերու մեջ, կ'ըսե Անանիա, երաժշտությունը պետք է գերակշռե, բայց առանց խոսքերուն իմաստը խեղդելու: Այսպես որ, նույնիսկ տաղերուն մեջ, ինչպես նկատեցիր Տիրամայրին մեջ, երաժշտական ընդլայնումը... խոսքերուն իմաստեն բնավ չի հեռանար, զայն հավատարմությամբ ու զորությամբ արտահայտելու միայն կը ծառայե: Այդ ընդլայնումները արդեն կը համաձայնին այն ֆրազներուն, այն բառերուն հետ, որ շեշտված են կամ խորին հուզում մը կ'արտահայտեն (Տիրամայրին մեջ՝ եղանակը կ'արտահայտե աստվածամոր վիշտը, կը վերարտադրե անոր հեկեկանքներն ու հեծյունները):

Ուրիշ հայ հեղինակ մը, մեծանուն երաժիշտ Համամ Արևելցին... կ'ըսե՝

«Եկեղեցական երգերը պետք է երգել, ո՛չ թե ձգձգված ձևով մը, այլ աշխույժ՝ կերպով: Պետք չէ ձայնը հսնկարժ շատ բարձր հանել կամ շատ ցած իջեցնել, որովհետեւ ատիկա կրնա ազոթքին վեհությունը խանգարել»:

Բայց կենդանի ապացույցը ես գտա այն իրողության մեջ, որ այն եկեղեցական եղանակները զոր ես գյուղերու և հին վանքերու

<sup>36</sup> Կոմիտաս վարդապետ, Հայ դեզդուկ երաժշտություն, Փարիզ, 1938, էջ 34:

խորը հավաքեցի իրենց նախնական ձևին մեջ, կը հայտնվին համանման ժողովրդական երգերուն, որ հայ գեղջուկին անվիճելի ինքնահատուկ ստեղծագործություններն են»<sup>37</sup>:

Կարելի է ենթադրել, որ Նարեկը ևս, եթե ոչ ամբողջությամբ, ապա մի զգալի մասով հղացած էր շարականներին մոտ ասերգովի՝ («Բեսիթաթիվ») երգելու համար, ոչ թե ձգձգված ձևով, այլ աշխույժ, ոչ թե բարձր ու ցածր ելևէջներով, որ կարող էր խաթարել «աղոթքին վեհոթյունը», այլ բանաստեղծական բնագրի ավյուրով ու ընդհատվող հորդությամբ, որը մի այլ տեղում Կոմիտասը համարում է հայ գեղջուկի զգացմունքների արտահայտման կերպը առհասարակ. «Հայ գյուղացին,— դրում է նա,— շնչամանակ գործ է ածում շատ խնայողաբար, որովհետև երգի կամ զգացման ընթացքն ընդհատել չի սիրում»<sup>38</sup>:

Երգում և բանաստեղծության մեջ զգացմունքն ընդհատել չի սիրում և չի ձգձգում կամ սառեցնում զգացման այս կամ այն երանգը կամ օղակը, այլ, խնայողաբար շունչ առնելով, անընդհատ նորոգում է զգացման երանգները կամ փոփոխարկում, որով և՛ երգը, և՛ բանաստեղծությունը տարբերվում են արեւելյան հարեան ժողովուրդների երգային-երաժշտական ու բանաստեղծական կուլտուրայից:

«Հայ գյուղացին... զգացման ընթացքը ընդհատել չի սիրում» — որանից էլ առաջանում է այն լարվածությունը, շունչը պահած ավյուրը, ինչ հատկանշական է աստծուն ուղղված Աղասու դիմումից վերը բերված հատվածին, ինչ Աբովյանի վկայում իշխող եղանակ է բոլոր այն պահերին, երբ իմաստավորվում է հոգևոր-զգացմունքային լարվածություն կամ եռանդ: Այս հատվածներում էլ ահա՜ վերաձևելու լինեն դրանք չափածո սյունաշար շարադրանքի, թե շարունակվելու լինեն արձակ ուղիղ չափով,—միևնույն է, ինչ-որ տեղ ունեն ասերգի շեշտված երանգ, քնարական են երաժշտականորեն: Հայ ժողովրդին հարադատ եռանդուն շեշտերով, զգացմունքի հորդացող անընդհատությամբ ու սլացքով:

<sup>37</sup> Նույն տեղում, էջ 59:

<sup>38</sup> Նույն տեղում, էջ 51:

Այնպես որ պատահականություն չպետք է նկատել Վազների ասերգային արվեստի Կոմիտասի պաշտամունքը: Ասերգային արվեստը նրա համար տոհմիկ զգացողություն էր, ինքնահատուկ հայե՛ գեղջուկ, և՛ հոգևոր երաժշտությանը, բայց և՛ բանաստեղծությանը, որ թաքնված է նրա սինկրետիկ միջուկում, որից և սերում է գեղարվեստական խոսքի երաժշտականությունը:

«Երաժշտության և լեզվի շեշտադրության օրենքները,— գրում է Կոմիտասը,— սերտ կապ ունին: Երկուսի շեշտերն անբաժան ընթանալով մի անքակտելի ներդաշնակություն պետք է ներկայացնեն. հակառակ դեպքում լեզվի և եղանակի դաշնակը հիմն ի վեր խանգարվում է...»

Մեր լեզվի մեջ շեշտվում են բառերի վերջին վանկերը միայն. բացի կոշականներից. երգեցողության մեջ ներելի է բաղմամանկ բառերին երկու շեշտ տալ և, եթե հնարավոր է, բառի արմատը շեշտել, որպես արեւ են և մեր նախնի բանաստեղծ-երգիչ-երաժիշտ հայրերը: Ուրեմն, նախ պետք է երգի խոսքերը լեզվական չափի վերածել, ապա հատվածների բաժանել, որպեսզի լեզվի և եղանակի շեշտերն իրար համբուրեն»<sup>39</sup>:

Ասե՛ք է թե՛ ամեն դեպքում կարևորը խոսքն է, նրա իմաստային շեշտը, և զգացմունքի ինչպիսի ընթացք ու շեշտադրություն յուրահատուկ է երգին ու երաժշտությանը, նույնը և բանաստեղծությանը: Նման հարաբերությանը երգի ու եղանակի ասերգային բնույթը թելադրում է գեղարվեստական խոսքը: Բայց հետաքրքիր է, թե պատկերավոր հյուսվածքի իր ո՞ր հատկանիշով կամ լիցքով:

Սխալված չենք լինի, եթե ասենք՝ հենց այն, ինչ վերը համարվեց աշխարհի երեւոյթների համադրման տեսլային խառնակ խաղ: Երաժշտական հուզականությունը ձուլված՝ շրջահատվող շարժուն նկարչականություն:

Սրա բացատրության բանալին ևս տրամադրում է Կոմիտասը այն հատկանիշների թվարկումով, որոնք տեսնում ու շեշտում է Վազների ստեղծագործության մեջ՝ «Թրիստանում», «Երգչապետներում», Նիբելունգների հզոր վիպերգում, որ չափածոյով ու երա-

<sup>39</sup> Կոմիտաս. Հոգիվածներ և տառամասիրություններ, էջ 145—146:

ժըշտությամբ զրի էր առել Ռիխարդ Վագները՝ Աբովյանի ժամանակակիցը:

«Վագները 19-րդ դարի տմենաբարձր գրամատիկ երաժիշտն է: Վագները բոլոր դարերի տմենամիտի և կենտրոնացած մտածող երաժիշտներից է: Վագները շատ հանձարեղ և բարձրաթիշ բանաստեղծ է. Վագները երաժիշտ-բանաստեղծ է: ...նորա երկի մեջ միասին և համերաշխ են գործում սիրտ, միտք, աչք, որոնք անբաժան միություն են ներկայացնում: Վագները չէր գրում նորա համար, որ վերացնե, բարձրացնե զգայականից վերինը, երկրից երկինքը:

Վագները Գերմանիային ազգային երաժշտություն տվավ, իսկ օտարներին՝ դաս»<sup>10</sup>:

Գնահատության խարիսխն, ինչպես տեսնում ենք, այն է, որ Վագների ստեղծագործության մեջ՝ «միասին ու համերաշխ են գործում սիրտ, միտք, աչք, որոնք անբաժան միություն են ներկայացնում»:

Դժվար է ասել, թե այս միասնությունը ինչ ձևով է արտահայտվում կամ գործում երաժշտության մեջ, բայց, թվում է, անառակելի է, որ սրտի, մտքի, աչքի նշված այդ «անբաժան միությունը» հայոց բանաստեղծության օրգանախան հատկանիշն է, որով նրա մեծ ներկայացուցիչները արնակցորեն շղթայված են ժողովրդի բանաստեղծական զգացողությանը:

Դիցաքանական «Վահագնի ծննդից» սկսած ժողովրդական բանաստեղծության մեջ որպես կանոն մտքի մտաբերածը սրտով՝ հուզականորեն ապրվում-քնկալվում և աչքով նկարահանվում է միաժամանակ, որով և ամեն անգամ հարկ է տուգել, ասենք, նարեկացու ստեղծագործության ազգակցությունը հայրեններին, հարազատությունը ժողովրդական երգի և բանաստեղծական Աբովյանի միջև: Եվ ամենակարևորը՝ հայոց բանաստեղծությունը «սիրտ, միտք, աչք» «անբաժան միությամբ» հաստատեց նաև իր նորդարյա ինքնությունը, որ անպայման ինքնահատուկ փանապարհ էր և՛ երգ-երաժշտության համար, և՛ նկարչության:

<sup>10</sup> Նույն տեղում, էջ 176:

Դիտենք այդ անբաժան միասնությունը «Վերքում»: Ահա մի հատված Թագուհու մոր ողբից, որ տիպիկ նմուշ է պատկերացնելու երաժշտականորեն և նկարչորեն զգացմունքային լարվածություն ստեղծելու Աբովյանի արվեստը: Այլև հասկանալու բանաստեղծել-երգելու ժողովրդական մտածողության տարերքը, որտեղ հույզի շարժումը միաժամանակ աչքի տեսած շարժում է, որոնք անբաժան միասնությամբ նշանավորում են մտքի կամ խոհի ընթացքը, մոտավորապես այն, ինչ Կոմիտասը համարում է «բարձրաթևիչ բանաստեղծ», «երաժիշտ-բանաստեղծ» Վաղների «ամենաբարձր» դրամատիզմով օժտված ստեղծագործության էությունը:

«Թագուհի ջան՝ էս ինչ ա. քո հարսանիքի պա՞րն եմ գալիս. փեսեն ո՞ւր ա. տերտերն ընչի՞ համար չի գալիս: Հինեն ի՞նչ տեղ ա. բերե՞ք, որ աղչկանս ձեռները կարմրացնեմ: Դափ ու զուռեն ինչի՞ չեն ածում: Ա՛յ զոնաղներ, ի՞նչ եք էդպես պարապ կտրի ծերին կանգնած մնացել, ձեռներդ ծոցներդ գրել... Ինձ ձե՞ք սիրում... պար էկե՞ք՝ է՛... հարսանքավորն էդպես բաշխող կկանգնի ու թամաշա կանի՞... Խաբջն իմն ա. հո ձեր քիսիցը չի՞ դնում, կերեք, քեֆ արե՞ք, իմ որդուս արեն օրհնեցե՞ք: Մեկ աղչիկ ունիմ, որ աչքիս լսի հեռ չեմ փոխիլ, նրա խաթրն էլ ա չու՞նիք, որ մեկ ուրախություն անեք սիրտս հովանա: Հա՛... քնա՞ծ եմ, թե դարձում, թե գլուխս վրես չի՛: Բաժինքը հազիր ա. չե՛, չե՛... փեսեն հո Թիֆլիզ գնաց, էսպես թեղ չե՞ր կարող եղ զառնալ... Սրանք ո՞ւր են էկել... Թուրքը հո հայի հաց չի՞ ուտիլ... Հա՛ հա՛՝ հմիկ իմացա. մեք ձանառններն են, էկել են, որ երեխիս հարսանիքի ուրախությունը տեսնին... Լաց մի՛ ըլիլ՝ երեսիդ մեռնիմ... Թագուհի ջան՝ ջանս ու հողին քեզ մատաղ. քանի որ զլսիդ սաղ եմ, ո՞վ հաղդ ունի, որ քս մեկ մաղին դիպչի... Մաղերդ ոսկեթել Թագուհի ջան՝ ոտքերդ վարաղով քաշած՝ ո՞րդի ջան. օրորոցիդ մատաղ գնամ՝ Թագուհի ջան... վարդի պես բաց էլած, մանիշակի պես փրնջված. իմ ա՛րև, իմ կյա՛նք. իմ թա՛գ ու պարծանք՝ որդի ջան: Աչքերդ բա՛ց արա, աչքերիդ ղուրբան ըլիմ. բերանդ բա՛ց արա՝ էդ աննման, վարդահոտ բերնիդ մեռնիմ... Քո խեղճ, պառավ մորն էդպե՞ս ես սիրում...

է՞ղպես ես իմ սիրտը շահում... Թե ամաչում ես, ասեմ որ՝ էս կանգնողները հեռանան. ա՛յ մարդիկ՝ հեռացե՛ք, կորե՛ք. իմ աղէկա աչքին մեք երեւալ: Բան ու գործ չունիք. Էնացե՛ք ձեր տունը. ի՞նչ եք էստեղ կիտվել: Ի՞նչ անամոթ մարդիկ եք. տո ձեզ չե՞մ ասում. քառացե՞լ եք: Արի՛, գնա՛նք բաղը՝ Թա՛գուհի ջան՝ անումի՞դ մեռնիմ. ծառերը ծաղկել են՝ քո ծաղիկ երեսին դուրբան: Դաշտերը կանաչել են, քո կանաչ արեւին մատաղ գնամ, ո՛ւր ենք մնացել էստեղ, գնա՛նք, տեսնի՛նք, ուրախանա՛նք...» (էջ 39):

Միայն զարմանալ կարելի է, թե իրականության, մարդկային փոխհարաբերությունների որքան ընդգրկում ու լայնք ունի ալանդական եղանակով՝ ձայնարկուական դիմումնալին ասերգով ու խաղով առաջացող, վիճակի երգից հարսանեկանի, մահերգի, օրորոցայինի, սիրերգի փոփոխարկվող այս ողբը: Այն միանգամից ներկայացնում է ողբացող մորը, Թագուհուն՝ նրա հոգևոր ու մարմնական վայելչություններով, ներկա և ակնկալվող վիճակներով, նաև սուլասվող ինչ-որ փեսայի, ապա շրջապատող մարդկանց՝ Թագուհու դժբախտությունը վրա հասած շվարած համազուտացիներին, ներկայացնում է միջավայրային բարքեր ու սովորություններ, հայրենի բնաշխարհ ու բնաշխարհի ղգացողություն: Այս ամենը շրջուն մի փոխադրեցությունամբ, որտեղ նյութական աշխարհի երեւելությունների ներխուժման թափը կախված է մարդկային զգացողություն ու երեւակայության թափից, և ներխուժող ամեն մի երեւելի ամենից առաջ հոգևոր զգացողություն է:

Ինչ խոսք, որ սա բանաստեղծական վերաբնագրություն է, քանի որ ծանրությունն առավելապես ընկնում է արտաքին աշխարհն ընկալող անհատի վրա: Այս առումով հայաց ողբում, իհարկե, ամենից հետաքրքրականը ողբասացն է, այն անձը, որի բերանից կամ անունից հյուսվում է խոսքը:

Իբրև այդպիսին՝ որպիսի հնարավորություններով է օժտված նա կրելու և իրացնելու համար այդքան մեծ բեռը:

Նախ՝ որոշակի են այն տարբերը, որոնք Աբովյանի հերոսների ողբը մոտեցնում են հայոց հնամյա ժողովրդական վեպում արձանագրված նախահիմքային լալյաց բանաստեղծությանը: Վեպի առաջին գլխի Թագուհու մոր և Աղասու հոր ողբերը ողբախաղեր

են, բանաստեղծական-երգային-արարողական միասնական երաներով: Երկու դեպքում էլ խոսքը ղուգահեցվում է շարժումներով, որ ոչ թե մատնում, այլ ուղղակի շեշտում է գրողը. «Ողորմելի մերը էսպես խելքը կորցրել, չէր խմանում, թե ի՞նչ էր ասում, ի՞նչ էր անում»:

Սա նշանակում է, որ այս ասացողը ձայնարկուների պես մեկ գիմում էր Թագուհուն, մեկ ամբոխին, մեկ դառնում էր իրեն, շարժվում էր, պտավում, գնում էր, դառնում: Նույն ձևով և Աղասու հայրը, որի խոսքն արդեն բարձրակետում ասմունքից ու մեխախաղից վերակերպվում է երգի:

Անդրադառնալով հայոց ողբին ու կոծապարին, երաժշտագետ Բ. Քուշնարեը գրում է. «Ողբի կատարումը սկսվում է ողբասացությամբ, որ աստիճանաբար վերաճում է մեղեդու: Ասացողությանը կատարողը վերադառնում է մեղեդու ամեն նոր տան հետ (այն պահերին, որոնք զրի են առնվում իբրև դադար): Ողբերի բանահյուսական բնագրերում, որոնք սովորաբար ունեն իմպրովի-ղացիոն բնույթ, արտահայտվում են ողբացողի արտում ապրումները, ինչպես և զովերգվում են հանդուցյալի արարմունքները:

Այն հարցը, թե ինչպիսին է եղել հնագարում թաղման պարերի երաժշտությունը, մնում է բաց: Դատելով նրանցից, որ նախահեղափոխական Թբիլիսիում կատարվում էին որոշ հարգաբան հայ բաղարացիների թաղման ժամանակ, — թաղման պարի երաժշտությունը բաղկացած էր պարերի, իրար հաջորդող հետևյալ սկզբունքով կառուցված շարքից՝ համեմատաբար դանդաղ պարերից դեպի առավել արագները»<sup>41</sup>:

Այս բոլոր երանգները՝ երգային ու պարային միասնությամբ, տարրերի բազմադանությունը, կարելի է ձայնագրել, եղանակային առումով, խաղային-պարային կողմով շարժանկարել Թագուհու մոր, Աղասու հոր և մյուս ողբերում: Ասմունքով սկսելը, ասմունքից մեղեդու, ապա նորից ասմունքի վերադառնալը, դանդաղ

<sup>41</sup> X. С. Кушнареv, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, стр. 61. Վաստակաշատ երաժշտագետը իր այս ժալալուն ուսումնասիրությունը գրելիս, դժբախտաբար, չի օգտագործել «Վերբը», որ նրան կարող էր տրամադրել հարուստ նյութ:

շարժմունքից աստիճանաբար արագին անցնելը դժվար չէ դիտել, հետեւյալ հատվածում. «Աղասին ու՞ր ա... Աղա՛ ջան... Աղասուն տարան... զլխիս տեր... տներս քանդեցին... Աղա ջան... օջախդ խավարեցին... իմ սար ջան... դու՞ռդ փակեցին, իմ գլուխ... Աղա...ղա...ղա...սի՛... Ա՛ղասի... Աղասի... Աղասի... հրես եկա՞ն. հրես տանում ե՞ն... ձեռները կապեցին... ոտները բխով դրին... վա՛յ... վա՛յ... վա՛յ... աչքս փորեցին... ու՞մ էի մեկ շոռ ասել, որ առաջս էկալ... գնացե՛ք... հասե՛ք. էն սուրաչի բոլին մտիկ արե՛ք... Տեսե՛ք ի՞նչպես ա ջիրիդ խաղում... դալիս եմ, գալիս՝ Ա՛ղասի ջան... ոսբր արա՛, որ մեկ շարսալս քցեմ... գլուխս կապեմ... տո անաքանդի աղջիկ՝ մեկ ձեռներդ էլա բարձրացրու՛. ի՞նչ ես փետացել էդտեղ կաղնեւ... վա՛յ... վա՛յ... վա՛յ. ամա՛ն էրվեցի՛ խորովեցի՛... շորանաք դուք ա՛յ ձեռներ... խավարիք դուք ա՛յ աչքեր... Հարսի ջան, խաղա՛, է՛. տո մեկ կոներդ բարձրացրու՛ է՛հ Վարդիքե՛ր ջան. իմ մանիշակ, իմ սմբուլ, իմ ալվան լալա՛-ղար, իմ խնկան ծաղիկ... աչքերիդ մեռնիմ... էրեսիդ մատաղ գնամ. ի՞նչ ես ձեռներդ խաչեւ... ի՞նչ ես քեզ ջարդում... սպա-նում... Զանգուն մոտիկ ա, մի քիչ կա՛ց՝ Աղասուն ձամփուռ դնե՛նք... դեռ նրա հոգին երկինք չի՛ հասած... մենք նրանից առաջ կերթանք էնտեղ. դարդ մի՛ անիւ... Ականջ արա՛, մի Աղասու խաղն ասեմ...» (էջ 49—50):

Նվ ոչ միայն երգեցիկ խոսքով, այլև մենախաղով իմաստավորվող հոգեոր այս շարժմանը ես ուղեկցում են ֆիզիկական լարվածությունն ու շարժարանքը, մի վիճակ, որ հեղինակի բնութագրովթյամբ ոչ այլ ինչ էր, քան՝ «Հենց բռնես՝ մեկ թուփի դուլլա տրաքեց, դուռն ու փանջարեն ջախըփուրթ արեց, դուզ ձակատի մեջտեղին դիպավ, դուզն ու բեյինը տաղըթմիշ արավ, է՛նպես քամակի վրա գետնին դիպավ մաշված, շորացած հալեորը ու մնաց մորթված ոշխարի պես, սասը կտրած, ընկած...» (էջ 49):

Երկու հատվածն էլ ուշագրավ են նրանով, որ մենախաղային գործողություններով ու ֆիզիկական արտակարգ վիճակով ակտիվացվում է խոսքի լիցքը, խոսքի դինամիզմը, նույնն է թե՛ ասացող անհատի հոգու շարժումը: Հենց սա էլ ամենից կարևորն է ողբում, առունց որի անհնար է ձգել հոգեոր շարժման տարածությունը: Դա

նվաճվում է ողբասացի ֆիզիկական արտաքին շոկային-տեսլային նման վիճակներով, որով, մի տեսակ, պատճառաբանվում են ասացողի մենախաղը, խոսքից շարժման կամ երգի անցնելը, և ամենակարևորը՝ նրա մտքի տեսողական խռիչքը, աչքի սլացքը՝ արտաքինից անկապ թվացող մի երևույթից մյուսը:

Սրանից հետևում է ողբի մյուս առանձնահատկությունը, որ նշանավորվում է կիզակետային մեկ առարկայի՝ ներկա դեպքում Թագուհու կամ Աղասու շուրջը, շրջապատի ամենատարբեր երևույթներ ու առարկաներ մեջտեղ բերելու և կապակցելու ազատությունը, որքան ներում է, իհարկե, ավելալ ասացողի մտքի, հոգու և աչքի խռիչքը: Դրան համապատասխան ներքաշվող երևույթները չափազանցնելու, փոքր երևույթները մեծով և, հակառակը, նյութական աշխարհի շնչավոր ու անշունչ առարկաների, նրանց հատկանիշների, բարձրի ու ցածրի տարբերությունները ռանահարելու, և, որ ավելալ օրինակներում առանձնապես ցցուն է, իրական մի կացության հոգեվիճակ դրան հակառակա տեսլայինով վերակերպարանավորելու ազատությունը:

Առեանգվելու դժբախտությունը, այդ առթիվ մոր ապրած հոգեվիճակը, ինչպես տեսանք, վերակերպվում է հարսանքի տեսիլի: Մանրամասնորեն (օժիտով, փեսայով, հարսանքավորներով) դժագրվում է հարսանքի ամբողջական նկարեն մի պատկեր, որ ավելալ կացության ծայր հակապատկերն է և ունի բազմազմի իմաստ: Մի կողմից դա՝ Թագուհու: Բնական բախտի հեռանկարի զիտակետից, սրում է հոգեվիճակի ծանրությունը, մյուսից՝ հոգեւոր ներքին հարստություն ծավալելու միջոց է:

Ողբային հնչեղություն ունեցող այս տեսիլը հայ գրականության մեջ, մասնավորապես պոեզիայում լայնորեն տարածված տեսլայինի ժողովրդական պարզ արտահայտություններից է, նույնությամբ փոխադրված վեպ: Իբրև աչքպիսին իր ատաղձով այն չափազանց ուշագրավ է բացելու համար զեղարվեստական այդ կերեր տարրի կամ յուրահատկության էությունը:

Եթե հետևելու լինենք վերը բերված հատվածներին, ապա հեշտությամբ կարելի կլինի նկատել, որ տեսլայինը կոչված է ներկայացնելու ողբացողի հոգեւոր փոխազդեցությունները: Բայց այդ

փոխադրեցությունները ոչ թե սովորական, դատողական կարգով վերլուծվում են, այլ նկարահանվում: Ոչ թե ասվում է, թե դժբախտ մի մայր տառապում է ու տանջվում, այլ նկարահանվում է մի մայր խեղակորույս պատվելիս, ոչ թե ասվում է՝ թե հավաքված ամբոխը չգիտեր ինչպես օգնել դժբախտ աղջկանն ու մորը, այլ նրանք նկարահանվում են ձեռքերը ծոցին կտրի ծերին կանգնած, ոչ թե ասվում է, թե ի վերջո այդ մայրը դժգոհում է, որ հավաքված մարդիկ օգնության չեն հասնում, այլ նոր դիտակետից նորից է նկարահանում դրանց («պար եկե՛ք՝ է՛... հարսանքավորն էդպես բաշիբոշ կկանգնի ու թամաշա կանի՞...»), ոչ թե ասվում է, թե մոր ուժերը հասնեցին, այլ սեփական տեսադաշտում նորից է նկարահանում ինքը՝ իրեն. «...քնա՞ծ եմ, թե զարթուն, թե գլուխս վրես չի՞», — և այսպես շարունակ:

Նույն ձևով նկարահանվում է Աղասու հոր մտքի շարժումը. «հրեա էկա՞ն. հրեա տանում են... ձեռները կտակեցին... ոտները բխով դրին...»: Ապա անմիջապես՝ «Տեսե՛ք ի՞նչպես ա ջիրիդ խաղում»: Նկարահանվում է նաև ինքը՝ ասացողը, նկարահանվում են և շրջապատողները՝ կինը, հարսը. «սաբր արա՞, որ մեկ շարսավս քցեմ... գլուխս կտակեմ...», «ի՞նչ ես ձեռներդ խաչել... ի՞նչ ես քեզ ջարդում... սպանում...» (էջ 50):

Հոգևոր դրությունը ուրվագծվում ու խորանում է տեսողական զգայությունների որոշակի գերակշռությամբ, աչքի առաջ եղած իրականը տեսողական երևակայական պատկերներով զուգորդելու եղանակով: Այս ձանադարհով և՛ իրականությունը, և այն անդրադարձնողի հոգեվիճակը կենդանագրվում ու ներկայանում են միաժամանակ:

Իրականից երևակայականը ընկած այս ձանադարհով էլ ծավալվում է հոգևոր գործողության ընթացքը, մի ընթացք, սակայն, որ խորանում ու երանգավորվում է իրար հաջորդող նկարեն պատկերներով, ամբողջության մեջ կազմելով տարբեր օղակներ ունեցող հոգևոր գործողության շղթա: Այդ տարբեր օղակները առանձին-առանձին ունեն իմաստային այլ հնչեղություն, կողք-կողքի հարե-վանություն՝ այլ, ըստ այդմ էլ բաղմագիմի են, որքան իրական, այնքան էլ երևակայական: Առանձին-առանձին, օրինակ, ուրիշ հըն-

շեղություն ունեն այս՝ «Սրանք ու՞ր են էկել... Թուրքը հո հայի հաց չի՞ ուտիլ...», — և ապա այս՝ «Հա՛, հա՛... մեր ճանանչներն են, էկել են, որ երեխիս հարսանքի ուրախությունը տեսնին» պատկերները. միասին, սակայն, մանավանդ հաջորդ՝ «Լաց մի՞ քիլ՝ երեսիդ մեռնիմ... Թագուհի ջան...», — շարունակվող պատկերով բերում են ողբացողի ու ողբացչալի և խռնված մարդկանց միջև հոգեբանական նոր փոխազդեցություն:

Նման դառնալիության մեջ գտնվող փոխազդեցությունների կուտակվող գումարից ստացվում է մի հոգեվիճակ, որ կարելի է համարել դժբախտության ինքնագիտակցման լարված պահ: Այդ լարված պահը, հոգևոր լարվածությունը Աբովյանի վեպում միշտ էլ ծավալվում ու շրկանում է իբրև տեսիլ, տեսողական-տեսիլային ամբողջական պատկեր:

Հիշատակվածների կողքին մտաբերենք Աղասու ողբերից շատերը, Մոսիի, Նազլուի ողբերը, հատկապես վերջինը, որ ողբերգի շատ հետաքրքիր փոփոխակ է: Այնտեղ, ինչպես նրբորեն նկատում է Պ. Հակոբյանը, Նազլուի իղձերը հյուսվում են ուրիշի բերանով. «որպես թե ինքն արդեն մեռել է»<sup>42</sup>: Եվ վերջապես մտաբերենք, թե ինչպես է ներկայացնում դժբախտության մեջ ընկած իր հերոսների հոգեվիճակը: Ահա այն տողերը, որ վերաբերում են Աղասու արարքի բոլոր առած հարադատներին. «...Առաջին խաբարն՝ որ իմացել էին, նրանք էլ հենց խելքը թոցրածի պես հացատանը՝ որը մեկ պուճախում էր անշունչ մնացել, որը մշուտումն. նրանց տեսած երգվե՞րն էլ պակաս սարսափելի չէին (հոր տեսածի համեմատությամբ—Ա. Ձ.). մորը ջիրիդ խաղալիս էնպես էր երևում՝ թե Աղասու ձին բուդուրմիշ էլավ, վեր ընկավ. հենց էն ա վրա վազեց՝ որ որդուն խտտի, վեր թռավ: Հարսի աչքին երևում էր՝ թե հարսանիք էր. հարամիքը վրա տվին. Աղասին մեկ բոլ ձիու վրա նստած՝ նրանց առաջ արեց, թրով ծեծելով՝ թող ու գոմանումը կտրավ. իր թայրաշ հարաներն ուղում էին՝ որ իրան բռնեն. փեշը թափ տվեց,

42 Պ. Հակոբյան, *Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի ստեղծագործական պատմությունը*, էջ 190:

ուզում էր՝ որ նրա ետեիցը կորչի. երեսի վրա վեր ընկավ, աչքը բաց արեց, տեսավ որ տունը գլխին պատում ա...» (էջ 50):

Դե՞ եկ ու շրջանցիր այն հարավատուխունը, որ առանձնահատուկ է գեղջկական այս պարզ ողբերին և նարեկացու ողբերգելին: Ձէ որ այս գեղջուկ մարդիկ նույնպես իրենց պարզ հոգու լարված պահերին յուրովի տեսանողներ են, ինչը տարերք է տեսանող ու տեսիլների սիրահար նարեկացու համար: «Նրա (Նարեկացու—Ա. Ձ.) երեակայությունն ունի այն էական հատկանիշը,— գրում է Մ. Աբեղյանը,— որ ամբողջական պատկերներ է ընդգրկում: Նա «տեսանող» է. տեսիլը մեծ տեղ է բռնում նրա հոգու մեջ: Եվ իրոք, հաճախ նրա աչքին երևում է ոչ միայն սատանան զանազան կերպարանքներով ու որոգայթներով, այլև վերջին դատաստանը, դժոխքը, իր մահը և այլն: Եվ նա տեսնում է սովորաբար ոչ թե հեռուից, ընդհանուր և էական ուրվագծերով, այլ մոտից, պատկերի մանրամասնությամբ և բոլոր պայծառությամբ»<sup>43</sup>:

Նույն հատկանիշը Աբեղյանը հավաստում է նաև նարեկացու տաղերը վերլուծելիս. «Տաղերի մեջ ևս երևում է բանաստեղծի երեւակայության էական կողմը, որ խիստ վարդացած է Ողբերգության մեջ. նա նկարչի նման տեսնում է ամբողջական պատկերներ»<sup>44</sup>:

«Տեսանողների» մոտիկից, մանրամասներով ու պայծառությամբ դժպրվող ամբողջական պատկերներ են և՛ «Վերքի» հերոսների տեսիլները, և՛, իհարկե, նարեկացու նման «տեսանող» է ինքը՝ Աբովյանը: Դա նրա գեղարվեստական մտածողության էական կողմն է՝ զործողություններ ու տեսարաններ վերարտադրելիս, անձնականություն պատկերելիս: Աբովյանը իր հերոսների զործողությունները, վիճակը, վերաբերմունքը միմյանց հանդեպ, նրանց հոգեբանությունը, սևփական վերաբերմունքը իմաստավորում, վերլուծում ու ծավալում է շարժուն-նկարչությամբ: Եվ, անտարակույս, նորից իրավացի է Ա. Չուպանյանը, երբ գրում է, թե՛ «Աբովյանի մրրկաշունչ էջերուն մեջ նարեկացիի ոճին ցոլքը կա»<sup>45</sup>:

Թագուհու մոր տեսիլից հետո, օրինակ, երբ դիմումնային

<sup>43</sup>, <sup>44</sup> Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք 1, էջ 545, 565:

<sup>45</sup> Ա. Չուպանյան, Դեմքեր, Փարիզ, 1924, էջ 27:

խոսք է առնում հեղինակը («Թագուհի՛ն, Թագուհի՛ն. աշխարհի աչք Թագուհին...»), հերոսուհին նկարահանվում է տասնյակ դիտակետերից: Ահա դրանցից, ասենք, հետևյալը. «...Շլինքը ծովել (Թագուհու— Ա. Զ.), թուլացել, գլուխը շեմի էս կողմն էր մնացել կախ էլած, մարմինը էն կողմն ընկած: Ոսկեթել մազերի կեսը մընացել էր բարձր, որ նրա անմեղ երեսն ու դռը ծածկի, կեսը էնպես խճճված՝ գետնի վրա փռվել, քաշ էր ընկել: Նազուք ձեռների մեկը՝ սրտի վրա էր թուլացած, ընկած, մյուսը հողի վրա չորացած, ստրածված: Դամարը ցամաքել, շունչը կտրվել, հոգին երկինքն էր վերացել» (էջ 40):

Մարդկային այլ և այլ դրացողություններ ու արարքներ վերադրելով, ասենք, ծաղիկներին ու թռչուններին, Աբովյանը երևակայությամբ նկարահանում է նաև հերոսուհու և դրանց հաղորդակցությունը: Ոչ թե անշարժ մի դրույթամբ, այլ տարբեր երանգներ առնող ու ծավալվող գործողության ու վերաբերմունքի ամբողջական պատկերներով. «Մաղկներն էլ՝ հենց իմանա՞ն նրա ոտի ձենն առնելիս, ուրախանում, ցնծում, բացվում, փչում էին: Ղշերն էլ՝ նրա երեսը տեսնելիս, հենց բռնիք՝ նո՞ր հողի էին առնում, գլխները թևերների տակիցը բարձրացնում, ձխում, ճչում, ծվվում, թևերին խփում, ծափ տալիս» (էջ 41):

\* \* \*

Բայց Աբովյան «տեսանողի» բաղմադեմ երևակայության ամենավառ ապացույցները, իհարկե, մնում են Երևանի բերդի և Զանգիի երկփեղկված շնչով ներկայացվող պատկերները: Առաջինը գծված Նարեկացուն հարադատ դժոխային մտապատկերների, պարհուրանքի ահագնացող կուտակումներով, երկրորդը՝ հայրենի աշխարհի և ժողովրդի հեղեղանման վերասլացման սպասումով, և՛ հայրենիքի, և՛ սպասումների ոգեշունչ պաթոսով: Այս պատկերներում ոգևորությունը իսկապես որ «տանջում» է զրոդին, և տեսլային մտապատկերների արագությունն ու հոսքը պարզապես հասնում է գլխապտույտի:

«Ինչպես մեկ կատաղած վիշապ՝ երկնքիցը թռած, գլխովնը ճողովակ, մեկ տուտը Սևանի հանդարտ ծովումը, մեկ տուտը Արա-

զի քրքրված զրադումբը, սար ու ձոր կիսշոր տալով, քանդելով, տա-  
 պալելով, քափ ու քրտինքը բերանը կոխած, գզզված՝ մազերը  
 բլալին ցցած, կապը կտրած, գծված, ռեխն ավալով, քարով, զի-  
 բիւով լիքը, էս կողմն, էն կողմն փնշացնելով, ճոթեկով, ջարդելով,  
 տակ ու ղրաղ ծամելով, բրդելով—մեկ թեն իր ծոցի, էն սե՛, մութն  
 ու շանդը կոխած, խեւանդ, խեւանդ կտրատած փորն ու դոշը բաց  
 արած, ծառով, թփով դարդարած՝ ձորի զխոփը քցած, մեկ թեն՝  
 էն նեղ, շոր, տխուր, Կաքավասարի տակիցը, որ ական թոթափել  
 դուս չի՞ պրծնում, վալում, ու հրո՞ւ, սրո՞ւ, բոցով, բրով, փնշա-  
 լով, մոնչալով, խոնչալով, քարի, քարափի գլուխ վեր հատելով, իր  
 փորը խցկելով, վեմ, ապառած իրար ծեծելով, կայծակին տալով,  
 ձշալով, ճոնչալով, թնդալով, դղրդալով, ցած ափները, սաստնա-  
 հար գետինը պոկելով, պոճոկելով, քրքրելով, քրքրվելով, կենդա-  
 նի, անկենդան, իսան, հալվան գետնին վարկելով, բամբաշելով,  
 խլացնելով, քառացնելով, սրթսրթացնելով, վրթվրթացնելով—վառ-  
 ված, կրակված աչքերը արնով լիքը, յալը ցցած, ատամները դըր-  
 ճրտացնելով, կրճտացնելով, դաշտ ու տափ դրմբացնելով, դրնգաց-  
 նելով, դմդմբացնելով, դնդոնգացնելով, ու կայծակի թուրը բերնին  
 բռնած, վրա պրծած որ չի՞ գալիս ամեհի Զաւգին ու Զորագեղ  
 մտնում, որ Հայաստանի սուրբ գետինը ոտնատակ տվողին, մեր  
 նախնայց մարութ գերեզմանը քանդողին, կործանողին, մեր նահա-  
 տակաց սուրբ, անմեղ, արդար արինը թափողին, կիսորողին, մեր  
 աստվածաբնակ տաճարները, եկեղեցիքը ավերողին, ապականողին,  
 մեր հոյակապ թախթերը, քաղաքները խլողին, փշացնողին, մե-  
 անձար, օրվան հացին կարոտ, եթիմ, ցրված, սասանած, գերի ըն-  
 կած, հարամու, թշնամու ձեռին կոտորված, երկրե երկիր կորած,  
 փշացած, խեղճ, անտեր ազգի տունը քանդողին, հողի հետ հավա-  
 սարողին ու մեր շար հարամու բունը, անօրեն թշնամու տունը, մեր  
 արինը խմողի թախթը, մեր աշխարքը քանդողի ամբարթը, նրա  
 արինաշաղախ բերդը, նրա ոսկոռաշեն բուրջը, նրա գողաբնակ տե-  
 դը, նրա գաղանաբնակ հողը՝ քանդի՞, տապալի՞, փշրի՞, ավերի՞,  
 տակ ու գլուխ, գլուխ ու տակ անի, քարեքար, պատեպատ տա,  
 հիմնատակ, բրիշակ անի, կլանի, ու նրանց միշի ըլողներին, դրսի  
 թաղածներին, զխոմը բուն դնողներին, տակումը բուն մտնողնե-

րին քշի՞, տանի՞, սրբի՞, ողորդի՞, թիքա, թիքա, փառչա, փառչա  
անի ու մեր խեղճ աշխարքի, մեր ողորմելի աղգի՝ աղի արտասու-  
քը սրբի, էրված, խորովված սիրտը հովացնի, ղովացնի, մեր հա-  
ղար տարվան, թունալից, անբժշկելի յարեն կտրի, վերջանցնի՝ որ  
հաղարների, բյուրավորների ցավամաշ հոգին ուտում, կեղերում,  
մաշում, տոշորում, սաղ, սաղ, դալար ու զվարթ՝ էս անգո՞ւթ աղ-  
գին, անողո՞րմ դաղանին՝ շատ տարի, շատ դար ղուրբան էր տա-  
լիս, վերջացնում» (էջ 190—191):

Սա խեղագարված ղանդվածների հեղեղանման երթի, ժողո-  
վըրդի հառնման տեսիլ է, հոգևոր լարվածությունից ծնված, ալյա-  
բանորեն ամերից ելած Զանգիի կերպարանք առած սիմվոլիկ մի  
տեսիլ՝ աղգակից նարեկացու «Մատչանի», ասենք, տհեղ դատաս-  
տանի, կամ «Յարուլջան» տաղի Հիսուսի արշավանքի տեսիլներին:  
Մեծ տարբերությունն այն է, որ եթե նարեկացին տեսանողի սե-  
փական երեակալության թեղադրանքով Հիսուսին դարձնում էր  
առչուծ, որ, Սանդարամենտի ամբոցները քանդելով, դերյալներին  
աղատում է տանջանքներից, ապա նույն սեփական երեակալության  
թեղադրանքով, ժողովրդի փրկության սպասումով Աբովյանը ամե-  
րից ելած Զանգի է դարձնում ժողովրդին:

Տոհմիկ զարկերակով գործում է ժողովրդի փրկությունը տիե-  
ղերածալալ ահագնացող երևույթների երևումներով պատկերելու  
գեղարվեստական այն մեկնակետը, ինչ տեսնում ենք Վահագնի  
ծննդյան առասպելում:

Երկնէր երկին, երկնէր երկիր,  
Երկնէր և ծովն ծիրանի.  
Երկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն եղեգնիկ.  
Ընդ եղեգան փող ծովս ելանէր,  
Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր,  
Եւ ի բոցոյն վազէր խարտեաշ պատանեկիկ.  
Նա հուր հեր ունէր,  
Ապա թէ բոց ունէր մօրոս,  
Եւ աշկունքն էին արեգակունք<sup>46</sup>:

Վահագնի փրկչական առաքելությունը պատկերանում է տիե-  
ղերական հարաշարժ երկունքով, երկնքից երկիր, օդից ջուր, ջրից

<sup>46</sup> «Մ. Խորենացույ Պատմութիւն հայոց», Տփղիս. \*913, էջ 85—86:

ցամաք, ծխից բոց, հուր ու արեգակ փոխանցվող ու ծավալվող երե-  
վույթների տեսլալին երևումներով: Իր փրկությունը ժողովուրդը  
տեսանում է իբրև տիեզերական երկունքի շարժուն ընթացք:

Առաստվերական Վահագնի տեսիլում կարևորը շարժումն է և  
ապա շարժումը պես-պես փոխանցումներով ահագնացնելու և ծա-  
վալելու մեկնակետը, որ արնակցական թելերով գործում է աբուլ-  
յանական հեղեղացած, ափերից ելած Զանգիի դիմառնական տե-  
սիլում:

Ընդհանրություն մեջ, սակայն, շափաղանց կարևոր է այն  
տարբերությունը, որով Զանգիի տեսիլը առանձնանում է «Վահագ-  
նի ծննդից» սկսած ժողովրդի պատմության մեծ ճանապարհին  
հյուսված փրկչական բոլոր տեսիլներից:

Մինչդեռ Վահագնի ծննդյան կոսմիկական երկունքը կապվում  
է դիցարանական մեկ անհատի փրկչական զորության ու առաքե-  
լության հետ, համարյա նույնը կրկնվում է հաջորդ տեսիլներում,—  
աբուլյանական տեսիլում տեսնում ենք այլ բան: Այստեղ տեսլալին  
հեղեղացող երթի մեջ են զրվում վանդվածներ, համադրվում, զու-  
գակցվում ու զուգորդվում են զանգվածների՝ ամենատարատեսակ  
ու տարակերպ գործողություններ՝ դիմառնորեն վերակերպված  
շարժման ու դիմադրություն ամենատարբեր ու անմիասն ձևերի  
ու դրսևորումների:

Բառացիորեն անհնար է թվարկել կամ ձևակերպել ու ստու-  
գաբանել շարժման այն ձևերը, որոնք «Զանգիում» կուտակել ու  
դիզել է Աբուլյանը պատկերելու համար իր երազած ու սպասած  
ազատագրական պայքարի թափը:

«Գլխիվար ձողլալ», ափերը քանդ ու քարափ անող, փրփրած,  
ալազախառն-քարախառն ջրի սելավանման հոսանք, ձայնագրվող,  
նկարահանվող ու կենդանագրվող բազմատեսակ երանգներով:  
Քամու և դիմացից ամեն ինչ միախառնող բուր ու բորանի միջան-  
ցուկ շարժում, որի տարբերակները կենդանագրելիս համարժեք են  
ընտրվում մեկ կատաղած դահճի սրարձակ դամշու հարվածը, ապա՝  
մաթրախի, երրորդ տարբերակում՝ թոփի, չորրորդում՝ մզրախի:  
Սքանց հաջորդում է ալավի բորբոքվող ու տարածվող շարժումը,  
որ գունագրվում է կրակի վառվռուն բոցով, դեպի երկինք ցցված

հրեղեն ձողի բողկլոտոցով, թանձրամած ծխով, խավարը լրի սկսեց  
ձեղքող կայծակնային լուսարձակումով, միաժամանակ կենդա-  
նագրվում օձանման ոլորապատույտ ձոճումներով, մթին ձեղքեր  
սողոսկաղ լուսաժլորումներով, կիզակետում հասնում շարժումների  
տիեզերածավալ միաժամանակյա տեղատարափի, «սարերային-  
տիտանային... բնապաշտական, կոսմիկական երաժշտություն»<sup>47</sup>:

«Ու է՞ս հաղաղին, է՞ս սարսափելի սհաթին՝ որ բազի վախտ էլ  
Երկինքը՝ իր ալեկոծությունը չի սկսում, սարերը ջարդում, ամպե-  
րը տրաքացնում, կեծակի լախտին աշխարհի շորս կողմի գլխին  
վեր հատում, փշուր փշուր անում, ու Զանգին, սարսափելի Զանգին  
էլ որ մեկ կողմից չի գոռում, մենչում ու թուլ ձեռները, անկալմ  
ոտները քարեքար տալիս, թող, դուման անում, բառանչում ու  
քամու վզվզոցը, երկնքի տրաքոցը, քարափի ձուռոցը, սարերի  
դրմբդրմբոցը, ձորերի դրնգդրնգոցը, ծառերի խշխշոցը, էրերի  
խոնչոցը, դնդերի, ջաղացների թրխկթրխկոցը, գետնի զրզնդալը,  
տների թնդալը, պատերի տրաք-տրաքոցը, շների, գիլանոնց, ար-  
ջերի, դարավուլների, արլուրների՝ ծղրտալը, ձչալը, ծվալը, բա-  
ռանչիլը, խառանչիլը, վնդվնդոցը, կոնձկոնձալը, մնկմնկալը իր  
ահագին ձենի հետ չի խառնում, ոլորում, փորը քաշում, էլ եզ մեկ  
րոպեից հետո հալար կողմերով՝ դուս փշում, ցանում ու սարերի,  
ձորերի, քարափների բերանը էլ եզ լեզու դնում, էլ եզ շունչ տալիս,  
որ իր քաղցր ձենը քաշեն, դամ անեն, իրանց դժոխային քեֆն  
արամիշ անեն, պար դան, ծափ, ծիկոտ տան, ծղրտան, գիժինա  
քցեն, քեֆ անեն, խնդան, ցնծան» (էջ 193):

Նրկնային ու երկրային ալեկոծության, սանձարձակ «գոթիա-  
յին քեֆի»՝ սեյսմագրվող, ձայնագրվող, նկարվող, կենդանագրվող  
այս խառնանկարը, շարժման ու զլմագրություն մեջանցում ու միա-  
խառնված տարերքով, դրանց ուժի, արտահայտություն ձևերի ու  
չափերի ազատ վերագրումներով տեսլորեն ներկայացնում է հա-  
յոց դանդախածային ընդվզման դժոխային ահեղությունը:

Դժոխային այս խառնանկարը, եթե մի կողմից մոտենում է  
նարեկացիական նշված պատկերներին, մյուս կողմից անմիջակա-

<sup>47</sup> Ալ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 116:

նորեն նախանշում է ղանգվածային ընդվզման բանաստեղծական իմաստավորման այն հեռանկարը, որ կապվում է Սիամանթոյի անվան հետ:

Հաջորդական ժառանգականությունը ամենայն շոշափելիություն կարելի է տեսնել, մտաբերելով մանավանդ «Զանգին» ամփոփող կրկնվող ու տարբերակվող գրաբարառճ դիմումները՝ մարմնական չարձարանքի ու հեծույթյան տանջալից ու խեղակորույս բռնըկումներով. «Զանգի», Զանգի, անողոքելի իմ Զանգի՝ սիրտ իմ մորմորքի, աղիք իմ զալարին, ոսկերք իմ քսամոնին, ուշ իմ աղմկի, հոգիս բորբոքի. տուայտիմ ի ցաւս, վարանիմ ի ծուփս, հառաչեմ լալով, հայցեմ ողբալով, ա՛ռ զիմ արտասուս, տո՛ւր ինձ սիրոփ, յոյս: Քանի՞ցս, քանի՞ցս կանգնեալ ի վերայ ահեղատեսիլ քարաժայռից քոց, խայտալու՜ի ծաղկանկար, երփներանգ ծոց քո հրաշագեղ, մինչ տղայն էի, խնդայի, խաղայի, ցնծայի, զմալլեալ, աւլշեալ, մերթ ևս դարհուրեալ, սասանեալ, յահեղ-գեղեցիկ դէմս քո զայրագին, ահիւ, սարսափմամբ՝ կամ ի գիրկս ծնողաց վաղէի, կամ խնդովեամբ, ցնծովեամբ յալիս քո կայտռէի—այժմ թանձր հառաչք և թախիծք կուտակեալք ի մորկայոյզ, վարանեալ սրտէս՝ առ քե՛ղ համբառնան, առ քե՛ղ գոչեն, ի քեղ մեռանին, ի քե՛ղ կարկամին» (էջ 197—198):

Երկու կողմից էլ անժխտելի է գեղարվեստական մտածողություն, նրա բազմադիր շարքերի ու յուրօրինակությունների հարադատությունը. ֆիզիկական՝ տեսողական, ծավալային, քանակային, արագություն, լսողություն զգայությունների հարաբերումներով ու դուրդորումներով միախառնված, խառնակարային լարվածություն իրացնելու, հոգեւոր ապրումի ուժը երևութիւնների երեւակայություն կամ չափազանցվող պայծառություն կամ մանրամասներով դառնալիություն մեջ նկարահանելու եղանակը, առարկաները և նրանց գործողությունները կուտակելու, դիզելու, արձանացնելու, բարդելու ոճական-պատկերային բնույթը:

Արվեստական կտավում աչքի է զարկում բայերի ծանրաբեռնվածությունն ու կուտակումը, բայական չափազանցությունն ու միախառնվածությունը: Նա բազմապատկում է գրանց գործողություն և ուսանդը, ուժավորում ու շնչավորում հատկանիշներ, որոնց

միասնությամբ ապահովվում է ղիմառնական առարկաների ու գործողությունների երկդիմի՝ ահեղ ու տաղնասպալից, բայց և լավատեսական ու դուրսացնական միաժամանակյա հնչեղությունը։ Հենց սրանով էլ «Վերքը» իր տարեգրական-սլատմողական, ողբային՝ տեսլային-քնարական, խոհական-գիղակտիկ տարրերի ձուլվածքով դառնում է մի երկ, որը, ինչպես նկատել է Ա. Չոպանյանը, միատեղ անդրադարձնում է ժողովրդի և՛ ուժը, և՛ թուլությունը։

«Վերք՝ Հայաստանին»...—գրում է նա,—ժողովրդական դուրսագնեցողություն մըն է ան, ուր ժողովրդին կյանքը կը բաբախն ու կը տառապի ու կը հեռա, արտահայտված այնպես, ինչպես ժողովուրդը կը խոսի, բայց արտահայտված այնպիսի հոգիի մը մեջն, որ ինքը մինակը ավելի հզոր ու ընդարձակ կը զգա, քան ամբողջ ժողովուրդ մը մեկնն։

Վեսլը ծայրե ծայր ամբոխ կը հոտի. անոր մեծ ալեկոծումներն ունի, անոր միտն վայրագություններն ու անոր վիթխարի խեղճությունը, անոր միամտությունը, թանձրությունն ու զետեմը, անոր վսեմությունն ու անոր զռահկությունն ալ, անոր մրրիկներն ու անոր շեղակուտված դանդաղությունն ալ»<sup>48</sup>։

Ժողովրդական «ահեղ-զեղեցիկ» տարերքը ընդհանրականորեն ներկայացնելու համար Արուսյանը փոխ է առնում բնաշխարհիկ Զանգիի հորդացման «զմայլելի... զարհուրելի» կերպարանքը։ Զանգվածային շարժում խմաստավորելիս նրա բոլոր ձևերը, դուշներն ու ադմուկները առնում է հայրենի բնությունից, առնում է տեսլորեն արտադրված ու չափազանցված շարժունությամբ «հարմարեցնում» ժողովրդական ընդվզման սևփական սղատումների ու սղատկերացումների հավելյալ շափին։

Բայց չէ որ Հիսուսի երթը սլատկերելիս նարեկացին ևս ի վերջո երևույթների և նրանց գործողությունների բնորոշները միշտ էլ առնում էր իրականությունից։ Առնում էր և սևփական բորբոքված երեակայության գիտակետից հզորացնում նրանց գործողություններն ու հատկանիշները։ Իրականը, այսպես ասած, հարմարեցվում էր սևփական հավելյալ զգացողություններ, և հարմարեցվում էր տեսիլով։

48 Ա. Չոպանյան, Դեմքեր, էջ 71։

Նվաճյալ ամենը իրականի ու տեսլացիին հարաբերության նույն ալն տրամաբանությունը, ինչ իրականի առավել շեշտված դժագրությունը գործում է Դանտեի «Աստվածային կատակերգության» մեջ: Իրական մեղավոր մարդկանց հանցանքները ստորաբաժանվելով հարմարեցվում ու վերակերպվում են քավարանի ու դժոխքի շարշարանաց տեսիլների, մարդկային վերին առաքինությունները՝ արքայության երազային վալերների:

Ինչ խոսք, որ Դանտեի երկում աստվածաբանական քողն անհամեմատ նոսր է, թափանցիկ՝ նարեկացու առավել վաղ քրիստոնեական միստիցիզմի համեմատությունը: Ակներն է առաջացող ժամանակների և իտալական ազգային հզոր զարթոնքի կնիքը Դանտեի ստեղծագործության վրա, որոնք շատ շուտով Պետրարքայի ստեղծագործությանը բերում են դադափարական-գեղարվեստական նոր ուղղություն:

Նվրոպայի նոր ժամանակների առաջին հումանիստ բանաստեղծի երկերում արդեն գեղարվեստորեն հաղթահարվում է աստվածաբանական քողը: Եթե Դանտեի երկում բարձրյալը, այնուամենայնիվ, հանդես է գալիս մարդկային հարաբերությունները կառավարողի ու կարգավորողի դերում, և գեղագետ Դանտեն իր հերոսների բախտը տնօրինելիս կարիք ունի աստծո միջնորդությանը, նրա դատ ու դատաստանի օգնությանը, ապա Պետրարքան հաղթահարում է աստծո ու աստվածաբանական միջնորդությունը:

Հիշտ է, մարդկային սիրո ինքնամոռաց զովերգության մեջ, երբեմն նա, ասես, վախվորած սթափվում և երկյուղի տուրք է մատուցում աստծուն, բայց կարևորն այն է, որ նրա ստեղծագործության մեջ մարդը մարդու հետ հաղորդակցվում, մարդու բախտը հյուսվում է առանց երկնավորի ամենազոր միջնորդության: Իսկապես ասած, կարծես, դատ ու դատաստանի այնքան էլ պետք չունի բանաստեղծը, քանի որ նրա ստեղծագործությունը հեռու է մեծ նախորդի քաղաքական սուր, ներհակ ու անհաշտ ծայրերից:

Պետրարքան մարդկային հարազատության և ազգային համախմբվածության երգիչ է, և դա էս, ըստ երևույթին, պետք է բացատրել իտալական ազգային զարթոնքի շահերի ու խնդիրների ելակետից: Դանտեի ժամանակներից բոլորովին քաղաքական,

կուսակցական պայքարը երկիրը կանգնեցրել էր երկպառակությունների առջև: Իտալիան կարիք ուներ հավաքական միասնության, և Պետրարքան այն բանաստեղծն է, որ դարձավ այդ պաշտպանների դրոշակակիրը: Իզուր չէ նրա «Իմ Իտալիա» կանցոնը համարվում նոր ժամանակների առաջին հայրենասիրական հիմնը, իզուր չէ նրա անվան հետ կապվում հին Հռոմի պետական-դինավորական նշանավոր անձանց հայրենասիրությունն ու փառքը վերակոչելու առաքելությունը:

Պետրարքայի ստեղծագործությունն և կյանքի հանրահայտ փաստերը, իհարկե, այստեղ վկայակոչվում են հատուկ միտումով:

Հայտնի է Աբուլյանի առանձնակի վերաբերմունքը իտալացի բանաստեղծի հանդեպ, որը Պ. Հակոբյանի վկայությամբ Գորպատով ուսանելու տարիներից մինչև կյանքի վերջը գրողի համար եղել է հաստատուն կողմնորոշում<sup>49</sup>: Դրա արտահայտությունն են հիացական հիշատակությունը «Աղասու խաղում» («Քնարն Իտալիոյ թախծեալ Պետրարքայ») <sup>50</sup>, ինչպես և «Վերքը» եզրափակող հատվածի նշանավոր տողերը. «...Աղասու սուքն արինք պրծանք. ա՛խ նրա պես հայազդի հիշատակը, նրա պես աննման հսկայի պատմությունը՝ և՛ չպետք է գրեի: Նրանի՛ էն սհաթին, որ մեկ ալնիվ հալի ծնունդ, իմ անպիտան լեզվի վրա բարկանա, իմ անպիտան գրությունը դեն քցի ու ինքը նորեն էնպես գրի մեր քաջ Հայերի պատմությունը, որ լսող, կարդացող վառլի, բորբոքի, դարմանա, հիանա ու էն գրողի ղալամն ու դիրքը, ինչպես Պետրարքինը՝ մասունքի տեղ պաշտի, ծոցումը պահի: Սերն էր, որ ինձ համարձակություն ալեց՝ որ գրեցի, թո՛ղ կարդացողը պտկասությունս երեսովս շտա...» (էջ 196):

Դժբախտաբար մինչև այժմ պարզված չէ, թե Պետրարքայի կոնկրետ ո՞ր երկը նկատի ունի Աբուլյանը: Անշուշտ, կամ «Աֆրիկան», որի համար բանաստեղծը արժանացել է դափնեպսակի, կամ ավելի ուշ գրած «Նշանավոր աշրերի մասին» գիրքը: Մինչդեռ այս փաստը չափազանց կարևոր է «Վերքի» գաղափարական-գեղարվեստական էություն պարզաբանման համար:

49 Տե՛ս Պ. Հակոբյան, Խաչատուր Աբուլյան, Երևան, 1967, էջ 547—548:

50 Խ. Աբուլյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1948, էջ 132:

Հայրենասիրությամբ սոգորւած գրքի չափանիշը, ինչպես տեսանք, Աբովյանի համար «թախծեալ» Պետրարքայի երկն է (համեմայն դեպս այդ երկերից մեկը կամ մյուսը), որի հետ «Վերքի» համեմատական քննութիւնը կարող է օգնել ճշտելու հայոց նոր-դարւոյ առաջին վեպի գեղարվեստական աղբսները, պարզելու նրա վիպական ժանրային բնույթը:

Թվում է, օրինակ, թե պետք է մեծ ընդհանրութիւններ լինեն «Վերքի» վիպելու տարեգրական-գրվագային եղանակի և Պետրարքայի նշված երկերի միջև: Թվում է նաև, որ վեպը Պետրարքայի ստեղծագործութեանը պետք է որ հարադատ լինի չափածոյին բնորոշ ոգեշունչ ռիթմով, տեսիլին ու երազին դիմելու, մարմնական լարված զգայութիւնների կուտակումով, հերոսների միջև կամ նրանց և հեղինակի միջև հոգեոր հաղորդակցութիւն ու հարազատութիւն հաստատելու արվեստով:

Երկրորդական չափեր է համարել և այն, որ ձեւատագրի բերումով նորագոյն ժամանակներում Աբովյանին վիճակվել էր մեռած դրաքարի փոխարեն իբրև նոր գրական լեզվի հիմք շրջանառութեան մեջ դնել արարատյան բարբառը: Ասել է՝ իրագործել նույնանման բախտորոշ մի խնդիր, ինչպիսին իր ժամանակին, հետեւելով Դանտեին, իրականացնում էր Պետրարքան, լատիներենի փոխարեն իբրև գրական նոր իտալերեն օգտագործելով «գոեհիկ», սակայն ժողովրդին հասկանալի Տոսկանայի բարբառը:

Ինչէն. համենայն դեպս վերը նշված գեղարվեստական հատկանիշներից շատերը ականեր ևն Պետրարքայից փոխադրած կամ թարգմանած այն էջերում, որոնք «Նրազ» վերնագրով ղետեղված են Աբովյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի գիտական հրատարակութեան 4-րդ հատորում (էջ 107—110):

Ավելորդ չէր լինի մեջ բերել որոշ հատվածներ պատկերացնելու համար, թե իտալացի բանաստեղծի գրական մտածողութեան եղանակը, շարադրանքը, ոճը որքան կարող էր հարադատ լինել Աբովյանին: Նախ մտաբերենք այն սողերը, որոնք վկայում են Պետրարքայի՝ իբրև տեսանող արվեստագետի հիմնական առանձնահատկութիւնը: «Պետրարքա իտալացի անվանի բանաստեղծը երկու զարմանալի երազ ա պատմում... «Մեկ բարեկամ ունեի, որ

աշխարհի հետ չէի փոխիլ, էսպէս ա սկսում իր բանը: Հանկարծ հիվանդացավ ու բոլոր հեքիմները իրանց հույսը կտրեցին, սիրտս արնով լցրին: Իմ մխիթարությունն էս էր, որ գիշեր, ցերեկ սուր էի անում, ինձ սպանում: Մեկ գիշեր աչքս քուն չեկավ, էնքան էրվում. խորովում էի. լուսադեմին հենց փոքր նղզացի թե չէ, էս սարսափելի երազը տեսա»: Ու պատմում է, թե ինչպէս երազում հիվանդ բարեկամը եկել ու ասել է, թե ով կարող է իրեն ապաքինել:

Լուսաբացին եկել է ահա այդ բժիշկը. «Բայց ես նրան պատմեցի դեռ աչքս գիշերվան արտասուներովը թաց, ինչ որ տեսել էի լուրջ ժամանակս, ու ոտքը համբուրելով՝ աղաչանք արի, նրան (բարեկամին—Ս. Պ.) էս նեղությունիցն ազատի»: Եվ ահա բժիշկը դնում ու բերում է բարեկամի ապաքինման լուրը:

Առավել հետաքրքրականը երրորդ երազն է, որտեղ պատմվում է, թե ինչպէս Պետրարքան իր մի այլ բարեկամի հետ իրենց գլուղտն գտնում են ոսկի: Մոտիկից, մանրամասների ցցունությամբ տրվում է դոսաժ ոսկու շուրջը սրանց և այլոց միջև բորբոքված կռիվը: Հենց այստեղից էլ շիկանում ու վերլուծվում է հոգեբանությունը, որ ծավալվում է դատողականի հետ զուգահեռ ընթացող ֆիզիկական զգայությունների նույնախի կուտակումով, ինչ աչքի է զարկում բերված առաջին հատվածում՝ «սիրտս արնով լցրին», «գիշեր, ցերեկ սուր էի անում, ինձ սպանում», «էրվում, խորովում էի» և այլն:

Ահա այդ հատվածը, որ առանձնանում է նաև դիմումնային խոսքի ընձեռած ազատությամբ, որով հոգեւոր տարողության խորությունն ու լայնքը գծադրվում են մի առարկայից մյուսը՝ ամպից՝ տարտարոս, ապա Կրեսոս... ժամանակի անթիվ մարդիկ... մինչև սենյակ ու դռակ ձգվող կապակցությամբ:

«...Ո՞ւր ա մնացել մեր ուրախ, հանգիստ կյանքը: Էս հոքսի ամպը ո՞վ մեր զլխի վրա թափեց: Ո՞վ մեզ էս տարտարոսի մեջը քցեց: Միթե մենք չէ՞ինք գիտում, որ փողումը պսպղան հոգս կա, շողշողուն թշվառություն: Քանի հարստանաս, էնքան ցավ ու կարիքդ կավեւանս, քանի բավականանաս, էնքան բախտդ կկորչի. Շատ օրինակներ մըաներս ընկավ, որ հարստությունով տարաբախտվել էին, ու աղքատությունով բախտավորվել, Կրեսոս թագա-

վորի գանձը ոչինչ էին համարում, Միգասի ոսկին ցավալի, ու էն մալ ու դովլաթը, որը Դիոնիս ու Կրասուս տաճարիցը խլեցին: Ցինցինատի, Ռեգուլի, Կարիոսի ու Ֆաբրիցիոսի բախտավոր ու անվանի աղքատությունը գովում էին: Հասուր վրա էլ հեսաբ էինք առնում. մեր ժամանակի էնքան անթիվ մարդիկը, որ ցրտով, շոքով պնդացած, տկուր, չոլում, սարում մենակ կացել են, երկինքը նրանց օթախն ա էլել, երկիրը նրանց գոշակը, ուրախ սրտով պղտոր ջրերի վրա իրանց սիրտը հովացնելով, քարոտ, նեղ ճամփով ման գալով, աշրների առաջին դնելով՝ որ դհա լավ աշխար կա, բոլոր երկրրիս փառքը անպիտան են համարել: Ու որքան էսպես բաները մտածում էինք, էնքան փոշմանում, ցավում էինք, թե ընչի՞ չի առաջուց էսպես բանը միտք արինք, զվարներիս ցավ ավելացրինք, ու ինչպես սավերություն ա, որ ասում են, աչքներս ետևներս ունեինք: Վերջապես էն տեղը հասանք, որ հենց ամոթն էր մեզ պահում, որ մեր խաղնիցը ձեռք վերցնենք, չունքի էնքան բաների խառնվել էինք: Էն ա հա, օրը մոտեցել էր, որ վերջի կռիվը վերջանա, որ բարկացած, ջանս դող ընկած՝ կես զիշերին հանկարծ տեղիցս վեր լուս:

«Մեկ սառը քրտինք բոլոր մարմինս բռնել էր ու իմ հոգին դիտենա, հոգիս էլ, մարմինս էլ էնպես էին բեղարել, զվաթից ընկել, ինչպես թե մեկ ծանր գործ դարթուն ժամանակս կատարած ըլեի...»:

Ինչպես տեսնում ենք, հաղորդակցվող կողմերը գտնվում են հեռավորության վրա և հոգևոր մերձեցման համար կիրառվող հնարանքը երազն է, երեսուր կամ տեսիլը, հոգևոր ասլում ու վերաբերմունք իմաստավորելու եղանակը՝ հոգևոր երևույթները ֆիզիկական զգացական ու տեսողական շարժարանքի վերածուկելը: Արվեստագիտի յուրօրինակություններ, որոնցով համաշխարհային գրականության պատմության մեջ ամենից ավելի առանձնանում է «Աստվածային կատակերգությունը»:

Հաղորդակցվող կողմերի միջև տարածական հեռավորությունը, ինչպես և նրանց մերձեցումը երազով կամ տեսիլով, ըստ երևույթին, նաև հայոց ողբի բնորոշ առանձնահատկությունն է, և դա, ինչպես տեսանք, լայնորեն կարելի է դիտել «Վերքում»:

Հեռավորությունն ակներև է ոչ միայն հերոսների միջև՝ Աղա-

սին հետու է հարազատներից, Մոսին՝ այն աղջկանից, որին տեսնում է երազում և այլն,— այլև լեպը ի սկզբանե այդպիսին է մտահղացումով:

Աբովյանը վիպական նյութ է դարձրել ժամանակով ու տարածությամբ հետու մարդկանց, և այս փաստում մասնակից է հայոց ողբային մտածողությանը, որ լայնաց բանաստեղծության ժամանակներից, ժողովրդական վեպում, անգամ հայրեններում մարդանհատին, նրա գործերը, նրա հետ կապվող իրողությունները, աշխարհի անցքերը արժեքավորում ու գնահատում է որոշակի հեռավորությունից, ժամանակագրական-տարածական մի որոշ բարձունքից:

Այս հեռավորությունը, ինչ խոսք չպետք է շփոթել այն հեռավորության հետ, որ պարտադիր է, ասենք, պատմական վեպում, քանի որ այստեղ խոսքը միշտ էլ վերաբերում է մարդկանց ու դեպքերի, որոնց ձանաչել ու անձնապես զգացել է հեղինակը: Սա մի պատմականություն է, որը գնում է դեպքերի թարմ հետքերով և հնարավորություն ունի մի կողմից՝ դեպքերն ու մարդկանց դիտել ժամանակի ու տարածության ինչ-որ շարունակական կապակցության մեջ, ավելի օբյեկտիվորեն շոշափել դրանց արժեքը, մյուս կողմից՝ առավել ուժով ու իրավունքով արտահայտել սեփական վերաբերմունքը նկարագրվող դեպքերի ու անձանց հանդեպ: Դա, այսպես ասած, բանաստեղծական հեռավորություն է, որն իր այս յուրահատկությամբ, «Վերքին» հարազատ ողբային հնչեղությամբ, հետագայում դրսևորվեց Թումանյանի պոեզիայում, ինչպես «Մարտում» և «Անուշում», այնուհետև վերակերպվելու համար զեղարվեստական յուրատեսակ պայմանականության, որ շոշափելի է Թումանյանի «Դեպի անհունում», Սիամանթոյի «Դյուցազնորենում», Իսահակյանի «Աբու-լալայում», Չարենցի պոեմներում:

\* \* \*

Բայց Աբովյանի վեպում չափազանց հետաքրքրականն այն է, որ հեռավորությունն առկա է նաև իրենց հերոսների միջև: Որպես կանոն վիպական հերոսներից մեկի կամ շատերի հետ կատարվում է մի բան, կամ նրանք դրվում են մի վիճակի մեջ և հետո դրան

տեղյակ է դառնում, կամ վրա է հասնում մյուսը: Սկզբնապես կատարվում է, ասենք, Թագուհու առևանգումը և նոր միայն վրա է հասնում Աղասին: Աղասին ջարդում, փշրում է ֆարրաշներին, և նոր դրան տեղյակ են դառնում հարազատները: Կամ վեպի հաջորդ գրվագներում՝ Անիի ավերակներում, գերված վիճակում են հայերը, և ահա՝ վրա է հասնում Աղասու խումբը, և այսպես շարունակ: Նախապես կատարվում է հերոսներից ինչ-որ չափով առկախ մի գործողություն, և հերոսները, ինչպես հեքիաթում, դառնում են դրա ակտիվ մասնակիցները կամ ականատեսները:

Սա մարդկային անհատից առկախ գոյություն ունեցող օբյեկտիվ ունականությունների ժողովրդական զգացողության գեղարվեստական անդրադարձում է վիպական ներքին սյուժեում ու կառուցվածքում: Սրանից է հետևում վիպական գործողությունների մեջ կամ դրանց շուրջը հերոսների դասավորությունը, որոնք հանդես են գալիս ոչ թե միանգամից, ոչ թե դեմ դիմաց, այլ սկզբնապես իրարից հետո, միմյանցից որոշ հեռավորությամբ:

Վեպի առաջին էջերից տանը նստած մարդու հեռավորությունից է Աղասին անգրադառնում ու զնահատում Բարեկենդանի ծիսակատարությունը, եկեղեցու սպասավորներին: Հեռավորության տարրը ակներև է անգամ քեղխուղաների խնջույքի կենցաղային-երգիծական պատկերում, որտեղ, թվում է առհասարակ, խոսք չի կարող լինել որևէ հեռավորության մասին: Բայց ահա տանուտերի գոմի և քեղխուղաների ծխի ու կեղտի մեջ կորած հաղուստի ու արտաքինի նկարագրությունից հետո, գործողության, վիճակի մեջ են դրվում մարդիկ:

Ինչպե՞ս. իրարից հետո և իրարից որոշ հեռավորությամբ:

Նախ, ընդամենը գոմի դուռը բացելով, այդ մթնոլորտում շարժման մեջ է մտնում տանտիրոջ կինը, և անմիջապես դրվում անհարմար կացության մեջ: Ապա կնոջ վիճակից անտեղյակ կողքի օդայից վրա է հասնում տանտերը, և նա ևս ընկնում է նույն վիճակի մեջ: Ռամիկին հատուկ ամեն ինչ իր անունով կոչելու, «գեշ անեկդուրը» չափազանցնելու հյուժեղ գույներով նկարահանվում է նրանց կացությունը. «Դարդիմանդ տանտիկինը մարդի խայտառակությունը տեսավ թե չէ՝ իր ցավը մոռացավ ու տեղիցը ժած էկավ».

որ իր հալեորին մի քիչ քոմակ անի. հալեորն էլ՝ հենց է՛ն էր ուզում՝ որ զլուխը՝ էս անոշ բարձիցը բարձրացնի և իր խաթունի՛ն էս ուս-վայությունիցը ազատի, ձեռքները իրար չի հասան, քամակ-քամակի դիպավ—ա՛ռ քեզ տրաքոց—էլ եզ դուբարա իրանց վարդա-հոտի մեջը էնպես խրվեցան՝ որ երկու լուծ գոմեշը անջախ կարող էր նրանց էստեղանց հանի» (էջ 29):

Ու սրանից հետո միայն ծավալվում է այն, ինչ կարելի է համարել սեփական կացություն գիտակցում: Կինը՝ տանտերի վիճակն ու կերպարանքը աչքի առաջ, նրան անիծելով, և հակառակը: Ֆիզիկական վիճակով, դրա տեսանելի, լսանելի, շոշափելի մասների հնչեցումով հոգևոր դրություն հյուսելու այն եղանակով, որի դրսևորումները կարելի է մատնացույց անել ամեն քայլափոխում. «...ինչ նրա հալն էր, տանդրոջը հո Աստված ո՛չ շահաց տա... Միտուք, բերան, քամակ, ծոց, բուրբ, մուրբ, հոտած բազկաթանի մեջը չխշխպում, ծլծլում էին: Զեք, լաբչին բոլոր լցվել էին, տուտը պճեղն էր հասել: Քամակը բոր էր ընկել, աչքերը մրմնջում էին, թե ուզում էլ էր՝ որ ժած գա չէ, փոխանն էնպես էր լցվել բազկաթանով՝ որ փաշեքը իրար դիպչելիս, դափի, զուռնի, ձեն էին հանում, չփչփում:

էս շան հալին՝ էլի գոռում, զոռում, հարայ էր տալիս, ձենները դես ու դեն քցում...» (էջ 31):

Ռենեսանսյան հյութեղությունը՝ քանդակային-գեղանկարչական ողորկավորումներով շարժանկարված ու ձայնագրված վեսպի այս ծավալուն պատկերը խորապես ռենեսանսային է նաև իր ընդհանուր ոգով ու տրամադրությամբ: Բրամաշապական հորդացող կենսասիրություն, «փոր ու բերան բռնած» մարդկանց ծիծաղ ու քրքջոց, հայհոյանք ու հարաչհրոց, խայտառակություն իսկական խառնանկար-ծաղրապատկեր, և հանկարծ դրա միջից լսվող ողբի շեշտեր:

Ստեղծված այս մի վիճակի շուրջը Աբովյանը միանգամից համախմբում է երեք վերաբերմունք, իմաստավորում երեք տրամադրություն: Նույն վիճակի մեջ ընկած տանտերի ու նրա կնոջ վերաբերմունքը միմյանց հանդեպ, որ անեծք-հայհոյական է, բայց և ունի խնայելու ու կարեկցելու իմաստ: Նրանց շուրջը խմբ-

ված քեզխուդաների վերաբերմունք, որ անհոգ-թամաշայական է, և ապա վերջինը՝ ողբային-վշտահար, որ կապվում է տանտիրոջ գլխի՝ Կոտանի հետ: Ըստ որում այս Կոտանը ևս նախապես գրտնըվում է որոշ հեռավորության վրա և վրա է հասնում տիրոջ վիճակից անտեղյակ. «էսքան թամաշեն ու նաղը անց էր կացել, դեռ գլխի Կոտանը ո՛չինչ բանից խաբարովյուն չուներ» (էջ 30):

Եվ ահա ականատեսների թամաշայական տրամադրության մթնոլորտում, աչիս պահին, երբ երզիծական մերկացումը թվում է ամենից անխնա («էստուր համար էր մեր պարոն տանուտերը կատաղած առջի պես փորը բռնել, պտիտ գալիս»),— տանուտերի հասցեին Կոտանի բերանով հնչեցվում է մի իսկական սուգ-ողբ. «Վա՛յ իմ աչքս դուս դա՛ տանուտեր ջան. վա՛յ ևս դժոխքի փայլըլիմ. վա՛յ, վա՛յ, վա՛յ. էդ ի՞նչ ա քո հալը՝ դիսիդ մեռնիմ. մկամ քո Կոտանը մեռել, կորել ա, որ դու էդ օրն ևս ընկել» (էջ 30):

Մի ողբ, սակայն, որ երկու կողմերի՝ Կոտանի ու տանուտերի, հանդիպման կոմիկական մթնոլորտում անմիջապես վերաձում է պարոդիայի:

Կյանքի վերաբերմունքի գեղարվեստական ամենատարբեր երակներ միահյուսելու վիպական ժանրի ընձեռած հնարավորություններով իր զարգացման պատմության մեջ ողբը Աբովյանի գրչի տակ փորձարկվում է պարոդիկ-երզիծական հնչեղությունը: Ողբային գովքն ու կարեկցանքը հնչում են հակադարձ իմաստով, իբրև պտարյուն նվաստացում, իջեցնելով և՛ ողբացողին, և՛ ողբի առարկան: Սա նշանակում էր ողբի ու ողբայինի որոշակի ձեղք-վածք, ալլելիկ զգաստություն, այն առումով, որ մարդկանց համար ստեղծված ամեն վիճակ ու կացություն չէ, որ կարող է լինել ողբային կամ ողբերգական: Իր սուր ծայրով զգաստությունն ուղղվում էր վիճակ կոչվող հասկացողության դեմ, որքանով դա կարող է ստեղծվել նաև մարդկանց մեղքով, ուղղվում էր հանուն մարդ անհատի պատասխանատվության ընդդեմ՝ այն վիճակի, որի մեջ գտնվում է նա:

Ողբի նման հնչեցմանը ձկունացման, կատարելագործման ու խորացման մեծ ճանապարհ էր սպասվում հայ գրականության զարգացման հետագա ընթացքում՝ Հ. Պարոնյանի երզիծանքից,

Թումանյանի ողբ-պարողիաներից սկսած մինչև Չարենցի «Աղղա-  
յին երազը», «Ներկիր Նաիրին», «Գիրք ճանապարհի» պոեմները և  
հետո:

Բայց ողբի պարողիկ հնչեցման առավել հետաքրքիր նմուշն ու  
տարբերակը Աբովյանը հյուսում է վեպի հաջորդ գլխում, նշանա-  
վոր Մհառլամի սուգի տեսարանով:

Մի կողմից սուգի մասնակիցների ողբային-մոլեռանդ էքստազ,  
մյուսից՝ արյունահեղության հասնող թամաշայական կռիվ ու ինք-  
նադատաստան, խոշտանգում ու շարլաֆանք. երրորդից այս ամե-  
նին ուղեկցող հեղինակային վերաբերմունք, որ մինչև վերջ ընթա-  
նում է պարողիկ-երգիծական և սրտառուչ-մարդասիրական տրա-  
մադրությունների շնորհատվող միասնական ալիքով: Մի կողմից  
մարդկային սեղավանման հեղեղ, որ ճանապարհին հաշվեհարդար  
է տեսնում օտարադավան պատահած արարածի հետ, բայրամյան  
թոհ ու բոհ, հրմշտուկ, գոհհ շատակերություն, մյուսից՝ այդ մըթ-  
նոլոբատում սգի օրենքներով տառապող մարդկային էակներ, որոնց  
հանդեպ արվյանական հումանիստական վերաբերմունքի չափը,  
իսկապես որ, դժվար է պատկերացնել:

Այս երկու կողմերի չափազանցված, թատերայնորեն նկարա-  
հանված կառուցվածքն ու պատկերավորությունն էլ պայմանավո-  
րում են ողբային այն հնչեցումը, ինչ համարվեց ողբ-պարողիա-  
ներգիծական-առնական և քնարական-հուզական վերաբերմունքի մի  
շաղախ, որտեղ ողբը շրջվում է իր պարողիային, որքանով չի հա-  
մապատասխանում ողբացյալների իրական կացությանը: Ավելի  
ճիշտ՝ և համապատասխանում է, և չի համապատասխանում. չի  
համապատասխանում, որովհետև ողբացյալները իրենք են իրենց  
դրել այդպիսի վիճակի մեջ, և համապատասխանում է, քանի որ  
ներանք ինքնամոռաց նվիրումով ու հավատով են վերաբերվում ի-  
րենց կացությանը և խղճալի են դրանով:

Ահա այդ վիճակը և մարդիկ՝ անցումներով փոփոխվող ու շա-  
րունակվող հեղինակային երգիծական-քնարական վերաբերմունքով:

«Տո էս փոսիցն ո՞վ ա ձեն տալիս, բղղում, հարայ մարդավ  
անում, որ խալխը դեն կենան, եղ քաշվին. տուն քանդվե՞ց. էս ի՞նչ  
խաբար ա: ...Տո բաս տունը, որ լեզու չունի, էրթիկ է՞լ չունի, որ

քողքքող դնացողի հասիցը դա: Տան դարդը թողանք. քանդվեց, էլ կշինեն. բանն էս ա, որ մեկ ուխտավոր էլ մեկ հորից ա իր սև օրը լաց ըլում: Անջախ մի անջախ խալխը եդ քաշվեցին.— հավատը սուրբ ա, ազոթքը զորավոր, ո՞վ չհավատա, նա մնա պարտավոր՝ էլի մեր ազոթքի պարկը տեղիցը վեր կացավ թե չէ, ոտն ու զլուխը դղում, սրբում ա ու տնքալով, հազալով, ճրրալով, մրրալով, ա-կանջները լատիկալով տալով, ուսերը քաշելով՝ չու ու փալասը հա-վաքում, քափ ու քրտինք երեսը, փրփուրը բերանը կոխած, աբեն մեկ կողմը, չալմեն մյուսը ցխակոլոլ ընկած, տլոտ քոշերը չըխալ-չըխալացնելով, ծլփծլփացնելով, ծլունգ ըլելով, իր կոտրած ձողին էլ եդ պաշում, սրբում ու էն հալին՝ էլ եդ ճամփա ընկնում: Քո տունը չքանդվի. էս ի՞նչ անսիրտ մարդիք են տո, զլուխ առնի՞նք, կորչի՞նք: Տո մեկ ֆորթ սր ցխումը խրվում ա, պոչիցն էլա բռնում, քաշում են, որ հանեն, մեր համշարիքը բոլորեշուրջ կանգնել՝ փառք են տալիս Աստծո՝ որ իրանց կարգացողը՝ էս փառքին հասավ, էս դինումը պատժվեց, որ էն դինումը պսակվի: Խաչը տերը զորավոր կանի, բան չի՞ կա. մոտանաս ո՞չ, թե չէ մեծ թիքեդ ականջդ կմնա: Իր հավատին պինդ մարդի գլխին քար էլ աղա, հենց կիմանա թե դափ ու զլուխն էս ածում: Քո քիսիցն ի՞նչ ա դնում, որ զլուխ են ջար-դում, դո: քո զլխի դարդը քաշի՞ր. վա՛յ նրան, որ զլուխը հաստ ա, ծուծը բարակ» (էջ 71):

Մինչդեռ այս հատվածում տիրապետողը երգիծական վերաբերմունքն է, և հումանիստականը նույնպես ունի երգիծական երանդ («Տան դարդը թողանք...», կամ՝ «Տո մեկ ֆորթ որ ցխումը խրվում ա, պոչիցն էլա բռնում, քաշում են, որ հանեն...» և այլն), — ընդամենը մեկ հատված հետո նկարագրության թիկունքում գործող հեղինակային վերաբերմունքը հազենում է քնարական շնչով: Եվ այս աչն դեպքում, երբ սգի արարողության մեջ են մտնում կա-նաչը, ջահել աղջիկներ ու պատանիներ: Սկզբնապես՝ սգացող մայրը, ապա հեռվից նրան օգնության հասնող զավակները:

Այստեղ արդեն ակնհայտ է ոչ միայն հուզական վերաբեր-մունքը, այլև համալսողությունը խոսակցական-արարողական այդ արվեստով, «միատերիալի» բեմադրությամբ. «Բուրն էլ խոսում են, բուրն էլ է՞նպես կենդանի իրանց խաղը խաղում...», «պատ-մությունն անում, լալիս, իրան կտրատում, որ քարերն էլ ձեն են

տալիս, մղկտում...»: Եվ իրոք Մհառլամի սուգի ամբողջ տեսարանում, ծաղրելով ու քննադատելով կրոնական մոլեռանգությունը, Աբովյանը, իսկապես որ, մի տեսակ կլանված է իրենց դժբախտությունը ինքնամոռաց սգացող այս մարդկանց ողբախաղով:

Աբովյանի այս համալսականությունը, որ տարիներ առաջ նկատել է Դեմիրճյանը, կրկին մատնում է վերը քննված այն տարրերի առկայությունը նրա ստեղծագործության մեջ, որոնք իրենց ծննդաբանությամբ դնում-հասնում են հայոց գրականության ինքնություն ձևավորման նախահիմքերն ու ակունքները՝ լալչաց բանաստեղծություններն ու արարողությունները, և չափազանց ուշագրավ է, որ հայոց ժողովրդական վեպը քննելիս, գրանց մասին պատկերացում տալու համար Մ. Աբեղյանը վկայակոչում է ոչ այլ ինչ, քան նույն Մհառլամի սուգը:

Իսկապես զարմանալի է այս վերագրիչությունը: «Պաշտից պատերազմի» առիթով լալիքի սովորության հետ կապվող նրա օրգանական երակր բնութագրելիս՝ Աբեղյանը գրում է. «Վանայք ու տղամարդիկ հուզարկավորությանը մասնակցում էին լալով, երգելով ու նվագելով և ծալի տալով, դեմ ու դեմ պարելով ու կաքավելով: Նրանք երեսներն ու բազումները ցատում, պատառում էին... ինչպես մի 20—25 տարի առաջ մեզնում մահմեդականներն անում էին իրենց հայտնի կրոնական տոնի սգի հանդեսը կատարելիս»<sup>51</sup>:

Եվ ապա «Վերքի» արվեստը քննելիս նույն այդ կրոնական սգի հանդեսի աբովյանական պատումին է դիմում Դեմիրճյանը: Ուշադրություն հրավիրելով վեպի ժանրային էություն վրա, այս առումով անգրագառնալով կրոնական արարողության նկարագրությունը, Դեմիրճյանը գրում է. «Վիպասանության այս բարդ կոմպլեքսի մեջ մենք տեսնում ենք նաև ուրիշ տարրեր... բայց մի հանգամանքի վրա կուզեինք մենք ուշադրություն հրավիրել... Դա «Մհառլամի սուգի» նկարագրությունն է, և Աբովյանի վերաբերմունքը դեպի այդ ժանրային ձևը: Իհարկե, դա միատերիա է, դրամատիկական ժանր: Բայց հետաքրքրական է, որ Աբովյանի աչքից չի ախալ այդ լիրիզմով և բարձր տրամագրությամբ հագեցած միատերիան: Եվ այդ այն ժամանակ, երբ նա որոշ հումորով նկարագը-

<sup>51</sup> Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք 1, էջ 185:

րելով Երևանի շուկայի տիպերին, մզկիթի մոլլային և մի փոքր հետո պիտի նկարագրի հայերի կոտորածը՝ այդքան սիրով նկարագրում է «Մհառլամի սուգը» իբրև արվեստագետ, որ տարվում է միստերիայի «բեմագրություն», որից «քարերն էլ ձեն են տալիս, մղկոտում»... «Կավ սիրտ պետք է, որ դիմանա, լավ աչք՝ որ տեսնի ու լաց չլին...»:

Այստեղ շատ բան կա: Ե՞վ Աբովյան արվեստագետի աչքը, և՛ ներքին, արյունային ներդաշնակությունն ու համակրանքը դեպի մի ստեղծագործական ժանր, դեպի մի ողբ, որ շատ հիշեցնում է իր «ողբը»<sup>52</sup>:

Ժանրային այս առումով էլ հենց հետաքրքրական է այս սգի հանդեսի տեղը վեպի հյուսվածքում: Կոմպոզիցիոն տեսակետից, ինչպես ասվեց, դրան անմիջապես հաջորդում է հայերի կոտորածի ու տեղահանության նկարագրությունը: Այն սկսում է հայոց հոգևոր թափոթի հանդիսավոր երթով, սոնական բարեհաջող իրողությունից և հանկարծակի վերաճում կոտորածի ու արյունահեղություն:

Ողբ-միստերիայի կողքին Աբովյանը ներկայացնում է իսկական ողբերգության դրամատիկ մի պատում, որտեղ մարդիկ առանձին-առանձին ու զանգվածաբար քշվում են ու տեղահան արվում: Ղզլբաշի կրոնական մոլեռանդության հեղեղի դիմաց՝ սրի տակ բաշխած մարդկանց մի զխակորույս շարժում, ամենուրեք լիցքավորված հեղինակի ողբային-քնարական ահեղ շեշտերով. «...Ով կար չկար՝ ոչխարի պես թրի առաջն առած՝ դուս քշեցին, հետ ածեցին: Լացի, սքի ձենը երկինքն էր հասել, բայց էս անողորմ ազգի համար հենց իմանաս քյամանչի, սաղի ձեն ըլեր: Եկեղեցուցը դուս էկան թե չէ՛, աչքդ ո՛չ տեսնի էն օրը: Մհառլամի ձենն էլ էր կարվել, Հասան Հյուսեյնինն էլ. սար ու ձոր ոտն էր առել՝ փախչում էր, աչք առել՝ լալիս էր» (էջ 85):

Այս երկու հակադիր տեսարաններն ունեն միության մի կենտրոն, դադափարական ընդհանուր մի առանցք, որի սուր ծայրերը էռված են խարազանելու ոչ միայն պարսից մոլեռանդությունը, այլև հայոց դավանած քրիստոնեությունը: Հոգևոր առաջնորդների

52 Գ. Գեմիհյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, էջ 226—227:

Հնազանդության քարոզը եկեղեցում ընդհատվում է արյունահեղությամբ, անդրադարձնում՝ «Քրիստոնեն սրով չի՝ պետք է՝ իր բանը յուր տանի», «Քրիստոնեի թուրը՝ աղոթքն ա, ժամը, պատարագը...» քարուղի կործանարար վտանգավորությունը։ Էսպես հենց այստեղ էլ բացվում է Նարեկի հասցեին «Հառաջաբանում» նետված ակնարկի իմաստը, որ դառն խոստովանությամբ ծանուցվում է նաև տողատակի ծանոթությամբ. «Էս խոսակցությունիցը իմացողը կիմանա, թե ի՞նչ էր մեր խեղճությունյան պատճառը։ Էլ ես չեմ ուզում բերանս բաց անիլ» (էջ 84)։

Իսկ հայոց եկեղեցու առաջնորդների խոսակցության ուղղակի իմաստն այն է, թե՛ «Աշխարհումը կենալը ի՞նչ լալաթ ունի. Անապատը պետք է գնացած՝ Անապատը, որ Աստված երկնքիցն ուրախանա, երկիրս քիչ-քիչ քանդվի, Սատանեն ճարի, արաքի. հրեշտակները մեղ շուտով տանին, մեր փառքին հասցենն։ Աղյն ի՞նչ ա, աշխարքն ի՞նչ։ Բոլոր սուտ բան ա։ Ամեն մարդ իր հոգու ճամփեն պտի գտնի։ Քանի կարաս, օր առաջ թաղարեքդ տես, որ եղ չընկնիս» (էջ 84)։

Պատկերացնել պետք է, թե ներքին ինչպիսի ուժով է զսպում իրեն տաքարյուն Աբովյանը, որպեսզի «բերանը բաց չանի», չասի ասելիքը նման «վերին» դատողությունների վերաբերյալ։ Դա նաև գեղարվեստական չափի դրացողություն է, ավելի ճիշտ ինքնաբերական հնարանք՝ կոչված առաջժամ շմատնելու այս կործանարար մտայնություն՝ «քուրքուր գնալու» հանդիսավոր լրջությունը, քիչ հետո վիպական առավել պայթուցիկ հնարավորություններով փլելու համար այն։ Նրա ահեղ ասելիքը ծավալվում է մի փոքր հետո, երբ եկեղեցուց՝ «ոչխարի պես թրի առաջն արած», հանվում ու «Անապատ» են քշվում հայերը, «հրեշտակներին բաժին տալով» իրենց անմեղ երեխաներին ու կանանց։ Այս եղանակով «...հողեորակալություն, եկեղեցու և ճակատագրին հնազանդվելու քրիստոնեական քարուղի մերժումը դառնում է «Վերքի» քաղաքական դադափարներից մեկը, սերտորեն առնչվում ժողովրդի ազատագրական պայքարի հետ»<sup>53</sup>։ Եվ այստեղ ևս զրոյը հավատարիմ է մնում տե-

<sup>53</sup> Էլ. Թովչյան, Երկու խոսք «Վերք Հայաստանի»-ի մասին, «Կրակա՝ թերթ», 1961, № 18։

սանողի սեփական տարերքին ու ամբողջական պատկերով նկարահանում՝ այն, ինչ տեսել և ինչի մասին խորհում է ինքը: Այնպես, որ դժվար է «Վերքում» որոշել երգիծականի ու ողբերգականի սահմանը, հակադարձ իմաստով երգիծական ետադարձ հարվածը այնտեղ է նաև, ուր հորդում է ողբերգականը:

Իր այս երկու տարրերի շաղախով վեպի այդ հատվածները ներկայացնում են «դառնախախտ» երգիծանքի ու ողբերգականի մի միասնություն, որ այնուհետև դառնում է հայոց քաղաքական-երգիծական դիմանկարի, վեպի, պոեմի, պատմվածքի ներքին ոճական զլխավոր ուղղությունը:

Գեղարվեստական այդ նոր մեկնակետի հիմքը, ըստ երևույթին, դարձյալ ողբն էր, որը, ուղղակի հնչեցումից բացի, Աբովյանի վեպում վերաճում է նաև իր պարողիային: Ողբային շափազանցված գովքով կամ լուրջ հանդիսավորությամբ մի հույզ կամ դադափար, կամ անձ ու իրողություն այնքան է բարձրացվում, որ շափազանցության աճող ալիքով գովքը շրջվում է իր դեմ, վերաճում գովասանքով իջեցման, ողբային երգիծանքի:

Երգիծական այս ձուլվածքը՝ բարձրացնելով նվաստացնելու, գովաբանելիս ծաղրելու, իջեցնելիս ու նվաստացնելիս՝ կարեկցելու պատկերային հակադրամիասնությունը, հերոսների դասավորությունը սրու հեռավորության վրա, նրանց շարժելը սրու հեռավորությունից, ինչպես և ողբի ու գովասանքի բացահայտ պարողիկ ոճաբանությունը դժվար չէ նկատել, որ ինքնաբերական տարերք է նաև Հ. Պարոնյանի համար: Երգիծական առավել բարդ համամասնությունը, դառնության ավելի խտացված որակ-քանակով թվարկված յուրօրինակությունները Պարոնյանի արվեստի օրգանական հատկանիշներն են:

Այս հատկանիշների միասնությունից է սերում Ե. Ջարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի պատկերային-արտահայտչական երկսայրի, երկհոսք շաղախը: Երգիծական ու քնարական երակների շնորհատվող և չսահմանադատվող հոսք, պաթոսային յուրօրինակ վերաբերմունք և՛ դրականի հանդեպ, և՛ բացասականի, երգիծականի ներսում քնարական հեռասաց տատանումներ, քնարականով-եր-

գիծական հակադարձ անդադարձումներ—հյուսվածքային իր այս նկարագրով «Երկիր Նաիրին», գրական բոլոր փոխազդեցություններից առաջ, արնակցական ուղիղ գծով առնչվում է «Վերքի» ողբային-պարողիկ երակներին:

Դառնաթախիծ-երգիծական, քնարական-ողբային, գովասանքով նվաստացնող, դատապարտելիս ողբերգորեն տառապող ոճական այս ձուլվածքը՝ նախահիմքային ողբից եկող տարրերի ծավալումով, օժտված էր հեղինակային վերաբերմունքը ամենուրեք արտահայտելու, դեպքերն ու դեմքերը հեղինակային ելակետից առաջ մղելու, բորբոքելու ու մեկնելու անսպառ հնարավորություններով, այլև արձակին հաղորդելու բանաստեղծական թափ ու ռիթմ, ծառայելու վիպասանության մերձեցմանը «չավարտված ներկային», հավիտենական լինելիությամբ առաջ շարժվող կյանքի տարերքին, որ գրականագետ Մ. Բախտինի համոզմունքով վեպի ժանրային ուժեղացող տենդենցն է նորագույն ժամանակներում<sup>54</sup>:

Աբովյանը առաջինն էր, որ մերձեցավ հայ ժողովրդի գոյության ու ճակատագրի հարաշարժ լինելիությանը, դործի դնելով դեղալվեստական-տրտահայտչական այնպիսի ղենքեր, որոնցով ժողովրդի կյանքն ու ճակատագիրը ներկայանում էր ողբերգական ճեղքվածքներով, բայց և միաժամանակ հառնումի լավատեսական հեռանկարով:

Վեպի հավասարապես և՛ երգիծական-դատափետող, և՛ պաթոսային առնական-քնարական երակներից անբաժան լավատեսությունը դարերով փորձարկված պատմական ողբին՝ «հայրենասերի ողբին», ամբողջության մեջ բերում էր ժանրային նոր որակ: Ողբով բարձրացվում ու արժեքավորվում էր հայրենասերի սխրանքը, հայրենասիրության գաղափարը, ողբային-պարողիկ առնական-զգաստացնող շնչով նվաստացվում ու արժեքազրկվում էր հետամնացությունը, վախկոտությունը, ստրկական հնազանդությունը բռնությունը, կողք-կողքի միասնաբար, որտեղից և հորդում է «Վերքի» աննահանջ լավատեսությունը:

Այս ամենը, իրոք, վկայում են «Վերքի» հիմնաքարային նշա-

<sup>54</sup> ՏՄՈ՝ «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 121.

նակությունը: Վեպը գեղարվեստական-ժանրային առումով կանխորոշեց գրականության, մասնավորապես արձակի ու պոեզիայի զարգացման յուրօրինականություններից շատերը: Անշուշտ՝ սերտորեն կապված աշխարհայացքային-հոգևոր այն շրջադարձի հետ, որ հարյուրամյակից սովելի անխզելի է Աբովյանի մեծ վաստակից:

Նախ հայ ժողովրդի գոյություն ու հեռանկարների ամենակենսական շահերի թելադրանքով՝ վերանայելով ու վերաքննելով քրիստոնեությունը, «ամեն մարդ իր հոգու ճամփեն պտի գտնի» հոգևոր-գեղարվեստական ճանապարհի փոխարեն, որ նաև դարելով հոգու գիրք դարձած նարեկի էությունն էր,—Աբովյանը իր վեպով ամեն մարդու և ժողովրդի համար առաջադրում էր նոր ուղի, նոր ընթացք: Դա հայոց համախմբվածության, միասնության ու մարտունակության ապահովման գաղափարն էր այն հողի վրա, որ կոչվում էր Հայաստան աշխարհ: Առաջադրում էր գաղափարական-գեղարվեստական միասնական ելակետից, որի թելադրանքով մարդու և իր հոգու կամ աստծո միջև փոխհարաբերությանը փոխարինելու էր գալիս մարդկանց հարաբերությունները միմյանց միջև, նրանց հոգևոր հարազատությունը միմյանց հետ, պատասխանատվությունը միմյանց համար՝ իբրև միեկնույն բախտով ապրող ժողովրդի ներկայացուցիչների:

Վեպի առաջին էջից վերջինը այդ հարադասության ու պատասխանատվության բեռը, իհարկե, ամենից ազելի կրում է հեղինակը, մեծ Անճնվեր<sup>55</sup>, ամենուրեք կանգնած իր հերոսների կողքին, թիկունքին, հաճախ ծածկելով նրանց: Կրում է մի այնպիսի աներևակայելի եռանդով ու թափով, որ իրոք, ողևորությունը «տանջում է» նրան: Տանջող այս ողևորությամբ էլ նա ստեղծել է վեպի զլխավոր հերոսին՝ Աղասուն, որն «իր կապուտակ ձիով՝ դուփելով, փայլատակելով ու զրնգալով, քառասմբակ անցել է հայ ժողովրդի հոգու միջով և մեր 19-րդ դարի գրականության արժեքավոր երկերի միջով»<sup>56</sup>:

Ստեղծել է վիպական գործողության մեջ, սակայն, կերպարա-

<sup>55</sup> Վերը վիպակոչվող գիմանկարում այսպես է բնութագրում Աբովյանին Ա. Չոպանյանը:

<sup>56</sup> Ալ. Խանակյան, երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 115:

նալորման ու պատկերավորման բանաստեղծական մեկնակետով ու մտածողությամբ, որով և նրա հերոսը տարբերվում է եվրոպական գրականության դադափարատիպերից: Բանաստեղծական այդ մտածողությունը հնամենի ժամանակներից հայ ժողովրդի բանավոր ու գրավոր գրականության մեջ հարատևող ողբն էր, նրա քաղաքական ձևկատաղրի գեղարվեստական վերարտադրության դարերով արմատավորված, փորձարկված ու ստուգված ժանրը:

Հայոց ողբագրությունը դարերով հարատևել է իբրև հայրենասիրության գրեթե ունիվերսալ ժանր: Հետադոտելով XIV—XVII դարերի ողբագրությունը, Պ. Խաչատրյանը, նորից վկայակոչելով Մ. Աբեղյանին, եզրակացնում է. «...հայ ողբագրության առանցքային և իշխող գաղափարը հայրենասիրությանն է, ավելին՝ առանց հայրենասիրության, նկատել է Մանուկ Աբեղյանը, հայկական ողբն անհնար է պատկերացնել, և մեզ հետաքրքրող ժամանակների բանաստեղծության մեջ ևս հայրենասիրական գաղափարն ամենից առաջ ներկայանում է ողբի ձևով»<sup>57</sup>:

Գրականության նորդարյա ժամանակների զարգացման շնորհիվ հայրենասիրության գաղափարը նորից արտահայտվում է ողբի ձևով, իբրև հայրենասերի ողբ: Բնորոշ է, որ Աբովյանից անկախ հայրենասիրությունը գերազանցապես ողբայինով է ներկայանում նաև Ղ. Ալիշանի «Նահապետի երգերում» (1847—1850)<sup>58</sup>:

Հետագայում խոսք կլինի Ալիշանի բանաստեղծությունների բնույթի շուրջը, այստեղ հետաքրքիր է փաստը: Բայց և, մտաբերելով փաստը, տեղն է տեսել, որ ողբի ու ողբայինի առավել լայն ու հեռանկարային ավանդների ու միտումների վերականգնացումը կապվում է վեպի՝ անմահ «Վերքի» հետ: Ժանրի ընձեռած հնարավորություններով Աբովյանը վերակոչեց ողբը ամենատարբեր տարատեսակներով՝ ժողովրդի միջավայրում տարածված պարզ արտահայտություններից՝ ողբերգից, կոծապարից ու ողբախաղից մինչև ողբային թատերախաղը, գրականորեն կատարելագործված դիմումնային ողբը՝ ժամանակներում հավելված տեսլային ու դի-

<sup>57</sup> Պ. Խաչատրյան, Հայ միջնադարյան պատմական ողբեր, էջ 200:

<sup>58</sup> Տե՛ս «Հայ նոր գրականության պատմություն», հատ. 1, Երևան, 1962, էջ 483—487:

մանական բազմապիսի նստվածքներով ու ձուլվածքով, վերաբ-  
ժարժեց բանաստեղծական միաձուլ (սինկրեթիկ) տարերքի  
այն յուրօրինակություններով, որոնք վարդապետն հեռանկարներով  
շատ բան սենեկն տալու հայոց գրականությունը:

XIX դարի, հատկապես վերջերից, բանաստեղծության դար-  
դապման հոսնը նշանավորվում է որոշակի կողմնորոշումով ղեպի  
ժողովրդի զեղարվեստական մտածողության այն ակունքները, ո-  
րոնց նորդարյա վերակոշումը անխզելիորեն կապվում է «Վերքի»  
հետ:

Աբովյանը հայոց նոր ժամանակների մարգարեն էր ոչ միայն  
զաղափարախոսությամբ, այլև իբրև արվեստագետ: Պատմական  
անհամատեղելի նշանակությամբ նա մնում է այն, ինչ հարյուրամ-  
յա հեռավորությունից հավաստում էր Ավ. Իսահակյանը. «Ն. Աբով-  
յանը ամեն ինչ է մեկ համար: Նա ուսուցիչ է և դաստիարակ. նա  
հայրենասիրության մեր ներշնչարանն է: Նա հայության ապագա-  
յի խանդավառ պատգամախոսն էր: Նա սովորեցնում է մեղ սիրել  
և պաշտել հայրենիքը, հայ կուլտուրան և մայրենի լեզուն:

Ամբողջ մի դար նա իշխում է մեր զգացմունքների վրա:

Ինչ որ նրանից հետո եղել է մեծ բան մեր կյանքում, եղել է  
նրա գարկով, նրա շնչով—ազատագրական պայքար, ազգային ինք-  
նագիտակցության վարժոնք, նոր կենսաբողբոջ լեզու, և մեր նոր  
լիրիկան...

Նա մեր նոր առասպելն է, ազգային նոր միֆը՝ հավիտյան  
առինքնող, բազմախորհուրդ...

Մեծ մարդը նոր ճանապարհ է. մենք հավատում ենք նրա  
ցույց տված ճանապարհին. նա մեր լավատեսության անմահ  
պաթոսն է»<sup>59</sup>:

Նվ ապա՝ «Մեր գրական ամեն տեսակների սկիզբն է նա  
(«Վերքը»—Ա. Ղ.)— գյուցադեսական է և լիրիկական, բոցավառ  
դիդակտիկա, ապոստոլիք քարոզներ:

Սատիրա, յումոր, ֆուլկլորային անբավ նյութ, խառնված  
միմյանց հետ»<sup>60</sup>:

<sup>59</sup> Ավ. Իսահակյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 119:

<sup>60</sup> Նույն տեղում, էջ 117:

Բազմախորհուրդ Աբովյանի ստեղծագործության խորհուրդներին մեկն էլ այն է, որ նրա գեղարվեստական ավանդներից անբաժանելի է «մեր նոր լիրիկան...», հայոց բանաստեղծության զարգացումը նոր ժամանակներում:

#### ԱՐՏԱՀԱՅՏԱԿԱՆ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՆՈՐՈԳՄԱՆ ԸՆԹԱՅՐԸ

Հետադոտելու և բացելու համար այդ ընթացքի հունը՝ հարկ է նորից մտաբերել ողբի և ողբաչիտի միաձուլվ պարունակությունը, այդ պարունակության հետագա, ետնաբեկացիական էական փոխակերպումը:

Պատմական դարավոր տեղում լերափոխվելով ու տարատեսակվելով հանդերձ, հայոց ողբը իր գրավոր նմուշներով, ներառյալ պատմական ողբը, — իր բնույթով մնում էր դիմումնային-կատարողական: Դիմումնային-կատարողական է «Մատչանը»՝ մարդուց ձգվող, վերակրկնվող դիմումնային հաղորդակցություն, ժողովրդական-աշխարհիկ նոր փոխակերպումը դիմումնային-կատարողական է Ն. Շնորհալու «Ողբ Նդեսիոյն»:

Էսպես դիմելիս միաժամանակ կատարելու թելադրանքով էլ Շնորհալին գնացել է դիմառնության, քաղաքը կերպարանափոխել որբեայրի կնոջ, որի նորոգվող դիմումներով ու գործողություններով տեսլորեն բուրբուրում է հայոց քաղաքական սղբերգությունը, պատկերվում «ազգի կենսագրությունը», ձյուղավորվելով ու խորանալով այս որբեայրի սգացող կնոջից՝ նրա որբացած որդիները և այլ ողբակիցներ գնացող ամենատարբեր հաղորդակցություններով<sup>61</sup>:

Հայոց բանաստեղծության պատմության մեջ առաջին անգամ աննախընթաց ուժով անձնականացվում-բանաստեղծականացվում է հայրենիքի ողբերգությունը, և դա շափական խոսքի գաղտնիքների խորունկ ըմբռնումով, ըստ որի բանաստեղծականն այն է, ինչ մարդուն վերաբերվում է գերագրական շահագրգռվածությամբ, հուղապրումի գերլարված աստիճանով, ասել է այնպես, ինչպես որդիներ կորցրած «որբ և ալրի» մոր ցավ:

<sup>61</sup> Եթե հանգամանալից վերլուծությունը տե՛ս Գ. Հակոբյան, Ներսես Շնորհալի, Երևան, 1964, էջ 190—219:

Դիմաւնութիւնը Նարեկացուց հետո ողբի ամենից էական փոխակերպութիւնն էր, ածանցւած նրա նախասկզբնական միաձուլ շաղախից, որի տրամաբանութեամբ քաղաք անձնավորող այրին ծագումնալին միջուկում թաքցնում էր ողբասաց կանանց՝ ձայնարկունների, «արվեստի» օրգանական տարրերը: Քաղաքը պարզապէս «վերակերպւում» էր ձայնարկու կնոջ՝ որպէսզի վայելի ձայնել-կատարելու նրա բոլոր «արտոնութիւնները».

Լացէք, լացէք, բարձր ձայնի,  
Զիս ուրացէք կողկողակի:  
Եղևիա՝ Ուրհայ քաղաք,  
Որդեկորոյս որբ և այրի,  
Կանչեմ առ ձեզ ձայն կանացի,  
Կականալիր և ողորմելի.  
Քօզս ի զըլխոյ մերկանալով,  
Գիմ պատառնմ ծածկոյթ զարդի.  
Փետտեմ ըզվարս իմ ցանկալի,  
Խըզնմ ըզհերս անխնայելի.  
Քարամբ ծեծեմ կուրծըս սըրտի,  
Բաղխեմ զերեսս իմ յապտակի.  
Նըստիմ ի սուզ ի տան մըթին,  
Որսլէս օրէն սըզաւորի...62

Կերպարանափոխման ներքին իմաստն այն է, որ սկսած մըտաշղագումից ապահովւում է բանաստեղծական էութեան և դրա հանդեպ վերաբերմունքի սերտ միասնութիւնը՝ քնարականութեան հիմնական պայմանը: Քաղաքի հետ կատարւածը դառնում է մարդկային անձնական էութիւն, դրա հանդեպ վերաբերմունքը՝ նույնպէս և, ինչպէս էութիւնը, այնպէս էլ վերաբերմունքը իմաստավորւում՝ երգվում ու ասվում և ամենաբազմապիսի գործողութիւններով կատարվում են միաժամանակ:

Անպայման ժողովրդական արվեստից եկող Շնորհալու այս մեծ նորամուծութիւնից հետո, գրավոր ողբի բնութիւն, թիւում է, դժվար է որսալ նման խոր, էական փոխակերպութիւն, և, ուշադրաւ է, որ հետազոտողը «ողբերին հատուկ պատկերման դի-

62 Ն. Շնորհալի, Յաղագս երկնի և զարդուց նորա, Հանելուկներ, Ողբ եղևիոյ, Երևան, 1968, էջ 56:

մառնական եղանակը», ղիտելով XIV—XVII դարերի միջնադարյան պատմական ողբերում, նշում է նաև XIX դարի գրականության մեջ: «Բայց ամենակարևորը... ողբերի որոշ առանձնահատկությունների նորովի մուտքն է XIX դարի բանարվեստ: Կասկածից վեր է, որ ողբի աղոթելությունը նկատելի է այնպիսի ոտմանտիկներին վրա, որպիսիք են Ալիշանը, Պատկանյանը, Բաֆֆին և ուրիշներ: Նրանք, օրինակ, երբ անդրադարձել են Հայաստանի և նրա ժողովրդի պատմական դժբախտ ճակատագրին, հաճախ գիմել են ողբերին հասուկ պատկերման դիմառնական եղանակին: Բնությունը, անշունչ առարկան բանական անձ ներկայացնելու և նրա խոսքի մեջ ազդի կենսագրությունը խորհրդանշելու այս եղանակն է, ահա, որ միմյանց այնքան հարազատ է դարձրել հուշակալով «Ողբ Եղեսիոյն» և «Արաքսի արտասուքը»<sup>63</sup>:

Բանական անձ ներկայացնելուց բացի, դիմառնության նորովի արժարժույթը թելադրված էր գիմել-կատարելու բանաստեղծական քնարական մտածողության պահանջով, որ դարձյալ խորհրդանշում է իրարից դարեր բաժանող այս երկու երկերի գեղարվեստական ընդհանրությունը, բայց և տարբերությունը՝ ընդհանրության մեջ:

Եթե Շնորհալին «անշունչ քաղաքը» կերպարանափոխում էր այրի կնոջ, ասել է՝ նրան վերաբերողը վերագրում ու տալիս էր մարդուն, ասպա Ալիշանը, Բաֆֆին ու Պատկանյանը մարդուն հուզողն ու վերաբերողը տալիս են անշունչին: Դիմառնությունը այսպես ասած՝ շրջվում է, և շրջվում է, իրոք, ժամանակների թելադրանքով:

Խնդիրն այն է, որ եթե Շնորհալու ժամանակներում հուզապրումը ձայնով, խոսքով ու գործողությամբ կատարելը իրական, ալլե գեղարվեստական կենցաղ ու հոգեբանություն էր, ասպա նոր ժամանակների քաղաքակրթության պայմաններում երգել-կատարելը արդեն թվում էր անախրոնիզմ: Մարդու, անձի անունից կարող էր ծայր առնել միայն այն, ինչ կապվում է խոսքի, ասելու հետ, իսկ երգելն ու կատարելը բանաստեղծական «արհեստի» առումով պարզապես դարձել էր անհարմար:

<sup>63</sup> Պ. Խաչատրյան, Հայ միջնադարյան պատմական ողբեր, էջ 202:

Նորովի, շրջուն դիմառնությունն ահա կոչված էր ծառայելու ձայնելու և կատարելու այն պահանջներին, ինչ առաջներում խոսքի հետ իրացնում էր միեկնույն քնարական անձը:

Դժվար չէ նկատել, թե ինչպես Ալիշանից սկսած քնարական անհատն իր բեռի մի որոշակի մասը տալիս է բնության այս կամ այն երևույթին, և հետաքրքրական է՝ ամենից ավելի այն երևույթներին, որոնք ունեն շարժում ու ձայն: Մի վարմանալի օրինաչափությամբ Ալիշան, Պեշիկթաշյան, Բաֆֆի, Պատկանյան, Դուրյան, Հովհաննիսյան, Թումանյան, Իսահակյան ուղեգծով դիմառնությունը կամ կիսադիմառնական տարրերը առնչվում են շարժվող առարկաների ու երևույթների հետ: Նման դիմառնության հետ են կապվում և բանաստեղծական առաջին փայլատակումները, ինչպես Ալիշանի «Հրապարանը» (1848) և Պատկանյանի «Արաքսի արտասուքը» (1856):

Քնարական ապրումին անձնավորումով տեսք ու դեմք տալու այս եղանակով նախ աշխուժանում է հայոց ողբերգի դիմումնային երակը: Աշխուժանում է ավելի, քան Ալիշանի «Նահապետի երգերի» ողբային և ուղերձային կոչումներով ու շեշտերով գրված մյուս բանաստեղծություններում, որքանով «Հրապարանում» դիմառնության շնորհիվ կարելի էր զրույցը անընդհատ նորոգել դիմումի նորանոր երանգներով:

Մյուս կողմից՝ սա առավելապես նկատելի է «Արաքսի արտասուքում», դիմառնությամբ բոբբոքվում է ձայնով ու գործողություններով ապրումը կատարելու և հզորացնելու գեղարվեստական տարրը: Զինների հետ պար բռնելը, ավերից փախչելը, մեջքը ունցնելը, դարիվ-դարիվ զարկվելը, լալագին հառաչելը, արցունք ցայտելը՝ հնամենի ողբերգի անբաժան տարրերը, որոշակիորեն վերարծարծվում են դիմառնությամբ:

Պոեզիան XIX դարի հետագա ներկայացուցիչներով համառորեն որոնում էր բանաստեղծական էությունը քնարական անձնականության մեջ մարմնավորելու ուղիներ:

60-ական թվականներին և 70-ի սկզբներին անհամեմատ արդյունավետ է լինում արեւմտահայ պոեզիայի ճանապարհը, և բնորոշ է, որ կլասիցիզմի հաղթահարման, նոր, ուժմանտիկական բա-

նաստեղծության ձևավորման մեջ նորից վճռական դեր է ստանձնում ողբերգը:

Անհերքելի իրողությանմբ, ինչպես նկատում է Ա. Ինճիկյանը<sup>64</sup>, Մ. Պեշիկթաշլյանի շախմաթոն կենսական ավիշ է առնում այն պահից, երբ նա սկսում է փորձարկել ողբերգը՝ այն էլ բազմապիսի տարատեսակներով: Հիշենք գրաբարով գրված փորձերը՝ «Նրզ» («Վարդ մի գունեան և յոյժ փափկիկ...»), «Նրզ մոր ի վերայ մանկանն քնելոյ», «Ողբ մանկան ի թռչնիկն իւր վաղամեռիկ», «Ի մահ Յակոբայ Չամչեան», «Ի նահատակութիւն Վարդանանց» և այլն: Սրանցից առաջինը ողբերգ-սիրերգ է, երկրորդը՝ օրորոցային, երրորդները՝ պարզապես մահերգ են, պանդխտության երգ է ներշնչանքով գրված «Նրզ հայրենին»:

Այս փորձերով, դիմումնայինից անմիջապես հետո, արևմտահայ պոեզիայում վերակոչվում էր ողբայինի հեղական-քնարական տարերբը, հյուսվածքային-արաահայտչական մյուս հատկանիշները, սրունք վճռականորեն խթանում են քնարերգության մոտալուստ վերընթացը:

Գրականության պատմության համար ինքնին հետաքրքիր է այն փաստը, որ նոր ժամանակների հայոց առաջին քնարերգունները՝ Մ. Պեշիկթաշլյանը և Պ. Դուրյանը, միաժամանակ եղել են ողբերգակ-թատր-երգականեր:

Ինչո՞վ բացատրել այս երևույթը: Թերևս վիճելի, թերևս չհիմնավորված, թվում է, թե միաժամանակ կազմավորվող՝ ինչպես քնարերգությունը, այնպես էլ թատրերգությունը ձևավորվել են անմիջականորեն շոշափելով ողբը, խորապես մերձենալով նրա տարերքին: Որքան էլ ձևավորված եվրոպական գրամայի կամ ողբերգության հետևությանմբ, Պեշիկթաշլյանի և Դուրյանի պատմական ողբերգությունների նյութը, հենքք պատմական ողբերն են, ազդեցիկ է զալիս աչգ երկերի հուղական-սլաթետիկ հավելյալ բեռը, և անկարելի է, որ հետազոտության դեպքում չհայտաբերվեն այլ ընդհանրություններ:

<sup>64</sup> Տե՛ս «Այ նոր գրականության պատմություն», հատ. 2, Երևան, 1962, էջ 341:

Համենայն դեպս ողբի ծիսական-արարողական, դրամատիկ տարրը շափաղանց յուրատեսակ արտահայտությունն է գտել բանաստեղծության մեջ: Համարյա անխառն, շմիջնորդված ձևով դրանք կարելի է շոշափել հենց Պեշիկթաշլյանի գեյթունյան երգերում (1862—1863):

«Մահ քաջորդվուն» բնաստեղծությունն, օրինակ, ուղղակի դիմումնային խոսքով ծավալվող, շարժումով ու դործողությամբ ցուցադրվող դրամատիկ պատկեր է: Այստեղ որդին ունի իր «գերը», մայրը՝ իր, և թեև շրջված է ողբացողի ու ողբացչալի հարաբերությունը, մոր փոխարեն ձայն է առնում ողբացչալ որդին, բայց և հյուսվածքային առումով մայրը մնում է այն անձը, որին հասցեակցվում է դիմումնային քնտրական խոսքը, ինչպես և որդու խոսքի ու հուզարարումի ներսում դործում են մոր էությունն ու վերաբերմունքը:

Հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի իր ժամանակի խընդիրներին համապատասխան ողբայինով առավելապես շիկացնելով հերոսականը, Պեշիկթաշլյանը յուրովի վերախմբագրում է ողբայինը, բայց և, այնուամենայնիվ, բանաստեղծական հաղորդակցության ու պատկերավորման հիմքում ականհայտ է դարերով փորձարկված եղանակային լիցքը:

Նույնը կարելի է ասել «Թաղումն քաջորդվուն» բանաստեղծության վերաբերյալ, որ պարզապես թաղման թափորային արարողական պատկեր է:

Նմանությամբ ստեղծված այս քերթվածում հետաքրքիր է հակադրության եղանակը, որով հենց սկզբից խոսքը ստանում է պատմական ողբերին հատուկ հանդիսավոր բնույթ: Հանդիսավոր արարողականի հակադրությամբ անհանդիսավոր արարողություններին էապես գերհանդիսավոր պատվանդանի վրա է բարձրացվում ոչ հանդիսավորը: Գործում է՝ իջեցնելով բարձրացնելու ողբին ու ողբերգին բնորոշ մեկնակետը: Եվ, թվում է, սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ նման հակադրություններից էլ ծայր է առնում անտիթեզի՝ շղթայական հակադրության բանաստեղծական այն ըսկզբունքը, որ տարբերակային նոր երանգով կրկնվում է Պեշիկթաշլյանի լավագույն երգերում, ինչպես «Գարունում», հետագա-

յում նոր ուժով ու միջնորդվածությամբ դառնում Պ. Գուրջանի արվեստի էական առանձնահատկությունը.

Ո՛չ փող զարկինք, ոչ արձագանք լեռնատույզ  
Սարե ի սար շարաշրջուկ տարին լուր.  
Ու շերտեցինք ողբոց հրդեհը սրտահույզ,  
Երբ պատանվույն բացինք մըռայլ փոսին դուռն:

Ահա և հակադրություններով ծավալվող շղթան «Գարունում».

Թևպետ թռչնիկն ու հովն Հայոց  
Ավերակաց շրջին վերա,  
Թևպետ պղտոր վրտակն Հայոց  
Նսճիներու մեջ կը սողա,  
Նոքա հառա՛չք են Հայրենյաց,  
Նոքա շերթա՛ն սրտես ի բաց (էջ 30):

Հակադրությունների անտիթեզի ձևավորվող ու խորացող շարակարգությունը կարելի է դիտել և Պեշիկիշաշվյանի սիրերգում.

Այլ ի՞նչ պիտին ծաղկանց փունջեր  
Հորժամ նորա այտերն հայլս.  
Այլ ի՞նչ պիտին վաբդից հոտեր  
Հորժամ նորա մոտ զբանըվիս («Աշուն», էջ 39):

Արմատական այս առանձնահատկության հետ միասին Պեշիկիշաշվյանի չափածոյում ուղի է հարթում մի այլ յուրօրինակություն, որ կարելի է համարել բնությունը, բնության երևույթները ողբայնորեն շրջանառության մեջ դնելու և խոսեցնելու հակում: «Գարունից» վերը մեջքերված տողերում այդպիսի շրջանառությամբ, երևվելով ու գործողությամբ են երևում թռչնակը, հովը, վտակը: «Աշուն» երգում՝ սոխակը.

Ցայնժամ Սոխակ շիրմացն Հայոց,  
Որ միշտ ողբա հողմոց ի մոտնչ,  
Գեթ մի անգամ լըսյալ ըզկոծ  
Քեզ ողջուներ յուրախ մըրմունջ (էջ 41):

---

65 Մ. Պեշիկիշաշվյան, Տաղեր, Երևան, 1961, էջ 53. այսուհետև մեջքերումնե-րը նույն հրատարակությունից:

Սա նշանակում էր, որ բնության երևույթներն ու առարկաները մարդկային տրամագրությունների լեզվով խոսեցնելիս, այլևս պարտադիր չէր դիմել դիմառնության: Դիմառնությունը նահանջում էր՝ իր տեղը պիջելու բնության երևույթներին մարդկային հուշեր ու տրամագրություններ վերագրելու փոխաբերական ազատ մտածողությանը: Բանաստեղծական հսկայական մի քայլ, որը պայմանավորեց շարունակաբար խոսուն բնապատկերից՝ մարդկային խոսուն հուշի վերաճող Պեշիկթաշլյանի տաղերի կենդանի, վարակող հնչեղությունը:

Վերագրումների այս ազատության ներսում նորից բնորոշն այն է, որ Պեշիկթաշլյանի բանաստեղծություններում շրջանառություն մեջ են գրվում բնության այնպիսի երևույթներ, որոնք նորից առանձնանում են շարժումով ու ձայնով: Վտակը, թռչնիկը, սոխակը, հողմը և ամենից ավելի տրամագրությունների ամենատարբեր երանգներով փոփոխարկվող հովը, հովիկը, զեփյուռը.

*Ո՛ւր էր, թե զեփյուռիկ*

*Հլլալի թափառիկ,*

*Ոսկեթեկ մաղբուրդ*

*Տալի համբուրիկ... («Երգ», էջ 41):*

Հուշի շարժումը իմաստավորվում է զեփյուռի շարժումով, դրան վերագրվում է մարդկային համբուրի հուշ ու գործողություն, ձիշտ այնպես, ինչպես «Գարունում», որտեղ ավերակների վրա թռչնիկի ու հովի շրջելով և պղտոր վտակի սողալով առաջ է շարժվում ու խորանում բանաստեղծի հայրենացավը:

Այս բնական, մեր օրերում «աչք չծակող» վերագրումների կողքին, ուշագրավ է, որ Պեշիկթաշլյանի ստեղծագործության ողբային-դրամատիկ նմուշներում, ասենք՝ «Մահ քաջորդուն» բանաստեղծության մեջ, հանդիպում ենք «արտառուց» այնպիսի վերագրումների, որպիսիք որոշակի միտումի են վերաճում միայն XX դարի հայոց պոեզիայում:

*Ու ծափ դարկին մեր հարց ոսկերք,*

*Զի չէ՞ մեռած Հայոց կրթակ,*

*Ան ցրնծացին այնչափ զոհեր*

Զի լուծավ զրեժ յարյան Վըտակ.  
Խնդաց Մասիս, մա՛յր իմ, և դուն  
Ուրախ լուրեր տար ի Զեյթուն (էջ 51):

Այստասովոր այս պատկերով, որտեղ ոսկորներին վերագրվում է ծախ դարկելու, զոհներին՝ ցնծալու, Մասիսին՝ խնդալու զորություն, — Պեշիկթաշլյանի ստեղծագործության մեջ սաղմնավորվում, ապա Դուրյանի պոեզիայում շարունակվում է հավաքական մաքառման, հավաքական ցավի ու ողբերգության իմաստավորման տեսլային-խառնանկարային բանաստեղծական այն մեկնակետն ու եղանակը, որի ձևավորողն ու փորձարկուն դարձավ Սիամանթոն:

\* \* \*

Սակայն Պեշիկթաշլյանի ստեղծագործությունը իր միտումնոքությունով ամենից ավելի նախապատրաստեց ու կանխորոշեց Պետրոս Դուրյան երեսվյուր:

Ինչպես նախորդ տասնամյակներում, այնպես էլ 60-ական թվականներին արևմտահայ միջավայրում տիրապետող գրաբարն էր: Գրաբարը գերիշխող լեզու էր վարժարաններում, որտեղ նախորդների՝ Ալիշանի ու Պեշիկթաշլյանի նման, ժամանակի հայրենասիրական ոգով դաստիարակվել է Դուրյանը, հանգամանորեն ուսումնասիրելով հայոց պատմություն և գրականություն, «հատկապես դասական գրաբար բանաստեղծությունը»<sup>66</sup>:

Ալիշան, Պեշիկթաշլյան, Դուրյան ուղեգծով դասական գրաբար բանաստեղծությունը եղել է հայրենասիրության դաստիարակման միջոց, իր ավանդներով սնել է պոեզիան՝ պայմանավորելով նոր քնարերգության բանաստեղծական-ժանրային նկարագրի հիմնական ուղղությունը:

Եվ իրոք, մոտիվներով, բնության, մարդկային հույզերի ու խոհերի շրջանառությամբ, պատկերավոր արտահայտչականության այլևայլ յուրօրինակություններով դասական գրաբար բանաստեղծությունից տարբեր արևմտահայ քնարերգությունը, դժվար չէ

<sup>66</sup> «Հայ նոր գրականության պատմություն», հատ. 2, էջ 370:

նկատել, որ ճանաչված արժեքավոր նմուշներով հիմնականում մնում է դիմումնային: Իսկ դիմումնային էին ոչ միայն գրաբար դասական բանաստեղծության ողբի հետ առնչվող տարատեսակները, այլև եկեղեցական աղոթքային, պաշտամունքային-ծիսական, ուղերձային-ճառային-խոհական տեսակները:

Պ. Դուրյանը դարձավ առ հայրենիքն, առ աստված, ասանձն... հայոց տոհմիկ դիմումնային բանաստեղծության ավանդների շարունակողն ու կատարելագործողը: Դիմումնային բանաստեղծությունը նա փորձարկեց տեսակների բազմազանությամբ, տեսակների միաձուլումով ու երանգների հարստությամբ, Ալիշանից ու Պեշիկթաշլյանից հետո, բորբոքելով այնպիսի տարրեր, որոնք նահանջել էին ու մոռացվել ոչ միայն նարեկացուց ու Շիր-հալուց, այլև միջնադարյան աղերգուներից հետո:

Դուրյանի տաղերի մեծագույն մասը դիմումնային են. հավասարապես և՛ անձնական-սիրային, և՛ քաղաքացիական-հայրենասիրական, ինչպես և խոհական դրսևորումներով: «Իցի՛վ թե» («Ո՛հ, ի՞նչ ես դու, սե՛ր, երկնի հուր կամ ժրպի՛տ...» (1867), «Վիշաք հայուն» («Փոխանակ քաղցր օրորներու, հայրենի՛ք, Օրրանիս քով մայրիկս ըզբեզ միշտ ողբաց...» (1868), «Իղձք առ Հայաստան», «Սիրեցե՛ք զ՝ միմյանս», Սրիմյան Հայրիկին նվիրված բանաստեղծությունները (1869), «Կույսն լքյալ» (1870), «Առ կույսն», «Մանուկն առ խաչ», «Սիրել», «Լճակ», «Տրտունջք», «Մանիշակ», «Իմ մահը», «Ի՞նչ կ'ըսեն» (1871) — սրանք բացահայտորեն դիմումնային բանաստեղծություններ են՝ կենդանի խոսվածքի անընդհատ նորոգումով ու փոխակերպությամբ ծավալվող, մեկ անպատասխան, մեկ պատասխանվող դիմում-հարցումներով, որոշակի կամ անորոշ հասցեատերերով, պատասխան-ինքնադրսևորման շղթայականորեն աճող հակադրություններով:

Դիմում-հարցումների ու պատասխանների հաջորդումով ու փոխակերպությամբ էլ որոշվում է Դուրյանի բանաստեղծությունների նվագային-ասմունքային բնույթը: Հարցը խոսակցական-ասմունքային է, պատասխանը ռիթմայնորեն բարձրացող, փոխակերպվող ու նվագուն, որոնց ներթափանցումով էլ հորդում ու թափ է առնում տրամադրությունը:

Լիստ որում Դուրջանի լավագույն բանաստեղծություններում՝ ինչպես ասենք, «Սիրել», «Լճակ», «Ինչ կ'ըսեն»,—ներվափանցումը առանձնանում է աճող անտիթեզի փոփոխակալին այնպիսի հարստություն, որ զարմանում ես, թե ինչպես են դրանք համատեղվում: Լճակը դարձնելով իր ներքնաշխարհի հայելի, Դուրջանը, օրինակ, զուգահեռաբար անդրադարձնում է իր հոգին ու լճակը՝ և՛ նմանեցնելով, և՛ տարբերելով ու հակադրելով, միանգամից ու միաժամանակ՝ հուզալարումի խայտացող, նմանությունից հակադրության, հակադրությունից՝ նմանության փոխակերպություն:

Որքան ունիս դու ակի՝  
 Ճակատս այնքան խոկ ունի,  
 Որքան ունիս դու փրփուր՝  
 Սիրտս այնքան խոց ունի բյուր (I, 52)<sup>67</sup>,—

և այս նմանությունից անմիջապես ծայր է առնում հակադրությունը՝

Այլ եթե գողդ ալ թափին  
 Բույլքն աստեղաց երկնքին,  
 Նշանիլ չ'ես կրնար դուն  
 Հեղձույս՝ որ է բոց անհուն:  
 Հող ասաղերը չ'են մեռնիր,  
 Ծաղիկներն հող չ'են թոռնիր,  
 Ամպերը չ'են թրջեր հող,  
 Երբ խաղաղ եր դու և օդ,—

Ժայր է առնում ու բորբոքվում, բայց և հակադրությունից նորից վերադառնում նմանությանը՝

Լըճակ, դու ևս թաղուհիս,  
 Զի թ'հովե մ'ալ խորշոմիս,  
 Դարձյալ խորբիդ մեջ խրոմլ  
 Զ'իս կը պահես զողզալով (I, 53):

Եթե նմանությամբ բեկվում է քնարական եսի աշխարհով զրա՛վվելը, լռելն ու ներսուզված խոկալը, ալիքներով՝ խոհերի,

67 Պ. Գուրջան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1971. ախտահան մեղ-  
 րերումները նույն հրատարակությունից:

փրփուրներով՝ վերքերի շատույթյունը, ապա հակադրույթամբ հըն-  
չեցվում են իրարից հեռու հոգևոր այնպիսի հասկացություններ,  
ինչպիսիք են փոխաբերորեն իմաստավորվող անհուն բոցի ուժով  
հրավառվող հոգու այրող թռիչքը և դրա կողքին անկումը՝ այն էլ  
երեք փոփոխակով. մեկ հանգել-մեռնելը աստղերի պես, մեկ էլ  
թռչնելը ծաղիկների նման, ապա՝ ամպերով թրջվելը, — որոնց ավե-  
լանում է նորից նմանությունից անդրադարձվող ներքնաշխարհի  
զգայունությունը՝ ամեն հովից խորշոմել-մորմոքելը:

Նույն եղանակով՝ այս անգամ էլ համաձայնելով, ապա չհա-  
մաձայնելով ու հակադրվելով է զարգանում տրամադրությունը  
բանաստեղծության վերջնամասում: Մերժողների խոսքով՝ նրանց  
դիտակետից, անդրադարձվում է քնարական եսի նկարագրի երեք  
փոփոխակ՝ մեկ քնար ունենալը, դողդոջ դժգունությունը, ապա՝  
մահվան սպասումը, որոնց հակադրվում է ըղձալի ու շեղած մեկը,  
որը պետք է որ կարեկցեր ու սիրեր իրեն, ասել է՝ սրա դիտակետից  
անդրադարձվում է մտերմության ու սիրո սեփական կարոտները,  
ապա հաջորդում է վերջին քառատողը՝ դարձյալ հաստատող ու  
ժխտող իմաստասիրն շրջուն վերակերպությամբ.

Ոչ ոք ըսավ — սա արդին

Պատուհնք սիրտը տըրտմազին,

Նայինք ինչե՞ր գրված կան...

— Հոն հրեգ՝ կա, ո՞չ մատյան (1, 53):

Բանաստեղծի ցանկացածը վերաճում է ցանկացածի ժխտմա-  
նը: Մեկ նա ցանկանում է, որ կարդան իր սրտի տրամազին մատ-  
յանը, մեկ էլ ժխտում, ասելով, թե դա մատյան չէ, այլ հրդեհ:  
Ցանկությամբ հնչեցվում է նրա էության մի փոփոխակը, սրա  
ժխտումով՝ երկրորդը, որ գալիս է լրացնելու և ամբողջացնելու  
նրա սրտի տարողությունը՝ տրամազին մատյանից դարձնելու նաև  
հրդեհամատյան: Եվ այս ամենը նաև շաղախված մարդկային ան-  
սրբությունների գեմ հեղինակի ու վիրավորանքի շեշտերով, վիրավո-  
րանքից բնկճվելու, այլև ընդվզելու քնարական-առնական հագե-  
ցումներով:

Հայոց նորագույն բանաստեղծության մեջ առաջին անգամ  
Դուրյանի տաղերում մարդ անհատը բացահայտվում էր հոգևոր

նկաբազրի աշտպիսի բաղմատարրությամբ, անկումներով ու հառ-  
նումներով: Եվ դրան բանաստեղծը հասնում է նորովի փորձար-  
կելով հայոց դիմումնային բանաստեղծությունը, «կունացնելով,  
շրջելով ու շրջափոխելով դիմումը»:

Նրա բաղմաթիվ տաղերում, ինչպես «Էճակի» վերջնամասում,  
նկատելի է, թե ինչպես դիմումը քնաբուկան նսից սեղադրվում է  
ուրիշներին: «Սիրել» ու «Իրժել»՝ հարցով-քամահրանքով դիմողը  
սիրած էակն է: «Բ՛նչ կ'ըսեն» բանաստեղծության մեջ, դիմումնային  
վերաբերմունքը տեղադրվելով ուրիշներին, դրանցով հնչեցվում է  
քնարական նսի էության երեք տարբերակ, և կարելի է տեսնել, թե  
հակադրության շղթայական եղանակով ինչպես է ծավալվում ու  
ամբողջանում նսի տարողությունը:

Ինձի կ'ըսեն — ինչու՞ լուռ ես». —  
«Ո՛հ, միթե բառ կամ խոսք ունի՞»  
Արշալույսը, որ կը բոցնկի,  
Ձի անհուն է աչի ալ ինձ պես»:

Ինձի կ'սեն — միշտ ախար ես». —  
«Բ՛նչպես չըլլամ, մեկիկ մեկիկ  
Թոթափնցան գլխուս աստղիկը...  
Արշալույս մը չ'անցավ սքրտես»:

Ինձի կ'ըսեն — կրակոտ չ'ես,  
Լըճակի մը պես ես մեռած,  
Դայլա՛հա՛ր դեմքդ ու հայեցված» —  
«Ո՛հ, հատակն են իմ փրփուրներս»:

Ես ինձ կ'ըսեմ — ժամդ է հասեր,  
Քու երկրորդ սե մորդ զքնա զոզ,  
Դերեզե՛ա՛ն, հո՞ն գտնես դու զոզ  
Վարդեր, թրթռում, թռիչք ու աստղեր...» (I, 88):

Ամեն անգամ երկակի վերաբերմունքով՝ և՛ ընդունում ու հաստա-  
տում, և՛ մերժում ու հակադրվում է ասվածներին, և հետաքրքիր  
է, որ վերջին քառատողում, արտաքնապես ավելի հակադրվելով  
ուրիշներին, իրականում ինքն իրեն ասածով գերադրականորեն  
կրկնում-հնչեցնում է աչի, ինչ տեսնում-ասում են ուրիշները: Այս-  
տեղից վերնագրի շրջուն իմաստը՝ «Բ՛նչ կ'ըսեն», ասել է թե՛ որքան  
թույլ են ասվածները իր զգացածի համեմատությամբ:

Մեկուկան էության գնահատության դիտակետերի այսօրինակ տեղագրումով, սեփական էությունը ոչ միայն իր, այլև ուրիշների աչքով ու անասնկյունից փորձարկելու այս մտայնությամբ Դուրյանը համաշխարհային բանաստեղծության հետ էր, որը, այլևս չբավարարվելով բնարական անձնականության ինքն իրեն տված գնահատականով, հրամայաբար շրջանառության էր կոչում ուրիշների դիտակետն ու վերաբերմունքը:

Դիմումնային բանաստեղծությանը հատուկ միջոցներով Դուրյանը փոփոխում ու տարբերակում է դիտակետերը, մակերեսային-ստորին աստիճանից շարժելով մինչև բարձր, ասել է՝ խոր աստիճանը: Խորանում է՝ տարբերակ առ տարբերակ բացահայտելով բանաստեղծական էության մեկ այս, մեկ մյուս կողմը, միաժամանակ տարբերակներից ամեն մեկի ներսում, ինչպես երաժշտական հյուսվածքում, դորժիքավորում ներդաշնակությամբ ու աններդաշնակությամբ ծավալվող ու բարձրացող երկձայն վերաբերմունք:

XX դարի սկզբներին պոետները, մասնավորապես սիմվոլիստների միջավայրում, համառորեն որոնում էին երաժշտությունն ու բանաստեղծությունը համաձայնեցնելու և համատեղելու կովաններ, բանաստեղծության համար որոնում էին հյուսվածքային երաժշտական միաձուլ լիցք ու կառուցվածք: XIX դարի 60-ական թվականներին Դուրյանը տիրապետում էր այդ գաղտնիքներին. նրա ուսումնասիրության դպրոցը Կոպյային դիմումնային բանաստեղծությունն էր՝ ասմունքային-մեղեդային միաձուլ ավանդներով:

Վերլուծելով Դուրյանի ղեկսղործոցներից «Տրտունջը», հատված առ հատված, մաս առ մաս փոխակերպվող ու բորբոքվող՝ խռովահույզ հրաժեշտից հուսալից մեղմ խոստովանության, ապա ցասկոտ բողոքի, ջղադրվիռ անհավասարակշռության, այնուհետև փրկիսոփայական հանդարտությամբ ծաղրի վերաձող բարդ կառուցվածքը, — դրականադետ Վ. Թերզիբաշյանը գրում է. «Տրտունջը» բանաստեղծական խոր և բարդ կառուցվածք ունի: Դժվար է բնորոշել նրա ժանրը: Դա ոչ դուտ էլիպիա է, ոչ օդա, ոչ էլ ծաղր: Այն կարելի է համաբել լիրիկական այդ ժանրերի խառնուրդ, մտքերի, հույզերի, փրկիսոփայական խոհերի, ցասման ու ընդվզման մի երկար մենախոսություն՝ իրոնիայի շեշտերով:

Կարելի է ասել, որ բանաստեղծությունը կառուցված է սիմֆոնիկ երաժշտական մեծ ֆորմայի սկզբունքով: Դուրյանի լիրիկական սիմֆոնիան կյանքի ներքին ողբերգություն, կոնֆլիկտների և մաքառման արտահայտություն է»<sup>68</sup>: Նկատենք նաև, որ մեղեդայնությունը Ա. Չոպանյանը շեշտում էր Դուրյանի սիրային տաղերում՝ համարելով դրանք «սիրո մեղեդիների կամ ողբեր»<sup>69</sup>:

«Տրտունջքի» ժանրը բանաստեղծորեն-երաժշտորեն աստիճանաձև-թռիչքաձև բարձրացող (բնորոշ է, որ վերլուծողը նրանում տարբերակում է տրամադրության փոխակերպվող 4—5 աստիճան), իր մեջ և՛ հեծության ու տառապանքի, և՛ զրկության օրհներգության շերտեր կրող նարեկացիական դիմումնային «Բանն» է, որ նոր ժամանակների ողով ընդունել է նաև ծաղր-հեղինակների տարրեր:

Դուրյանը շարունակում ու խորացնում էր հայոց բանաստեղծության վեճամարտ-աստվածամարտության ավանդները, քայլելով ինչպես հին, այնպես էլ նորագույն «աստվածամարտության» հետքերով:

Այս առումով ուշադրավ է, որ հետազոտողը Մ. Նալբանդյանի «աստվածամարտության» մարտական թափը մատնանշում է հենց Դուրյանի առաջին երգերում: «Պետրոս Դուրյանը իր առաջին բանաստեղծություններում երգեց ազատությունը այնպիսի հուժկու շեշտերով, որոնց մեջ անհնար է չնկատել Կոմս էմմանուելի հուշակավոր բանաստեղծության անդրադարձումը»<sup>70</sup>, — գրում է նա և վկայակոչում «Իդձք առ Հայաստան» բանաստեղծությունից մի հատված, որն, իրոք, հիշեցնում է «Ազատությունը» (1860).

Երկաթ, շղթա, զնգան, անդունդք ու վրձեր,  
Ամպրոպ ու շանթ, մահվան դանդակ ու ջահեր,  
Զէ, չէ՞ն կարող պահ մը Զեր վառ հիշատակ  
Ծածկել սեխ ու սոսկումի՝ վեմի տակ:

Ազա՛տ օրե՛ք, Զեղ մոռնա՛լ...

Երբե՛ք, այլ հուր մ'ըլլալ և Զեղ Հայս՞ն տալ (I, 18):

Բայց դեղարվեստական առումով կարևորն այն է, թե ինչպես է ադահովվում հուժկու շունչը նվ ալստեղ է, որ նորից պետք է

68 «Հայ նոր գրականության պատմություն», հատ 2, էջ 389:

69 Ա. Չոպանյան, Պետրոս Դուրյանի կյանքն ու գործը, Երևան, 1967, էջ 163:

70 «Հայ նոր գրականության պատմություն», հատ. 2, էջ 358:

խոսվի աիեղերականորեն հզորացվող-չափազանցվող երևույթներով մարդկային ձգտման ու հուզականության ուժ զորացնելու այն յուրօրինակության մասին, որ պարզապես տարերք է հայ բանաստեղծների համար:

- Ազատություն, — գռչեցի, —  
Թող որոտա իմ գլխին  
Փալլակ, կաժակ, հուր, երկաթ,  
Թող դավ պնե լինամին,  
ես մինչ ի մահ, կախազան,  
Մինչև անարդ մահու սյուն,  
Պիտի գոռամ, պիտ կրկնեմ  
Անգադար. ազատություն<sup>71</sup>:

Դարձյալ դիմումնային՝ հարցումով ու պատասխանով, բնթացող նալբանդյանի այս երգում արտաքին դիմադրության հզորացումով ու շափազանցությամբ իմաստավորվում է մարդկային ուժի հուժկու թափ: Իր տաղերում Դուրյանը օրինականացնում էր բնության և մարդկային կյանքի երևույթների նման տիեզերացվող-չափազանցվող փոխաբերական հնչեցման մտածողությունը: «Տրտունջքում», սակայն, դրա կողքին ուղի է հարթում մարդկային անհատի զործողությունների հզորացումով հուզականություն անգնացնելու և շիկացնելու մի այլ միտում, որ հեռավոր ապագա էր բանաստեղծության համար:

Այդ միտումը դարձյալ բխում էր դիմումնային շափածոյի ներքին, հյուսվածքային արամաբանությունից: Դիմումնայինը դործունի երկու կողմերի առնչության հետ, և, բնական է, որ եթե մի կողմի խոսքը հարուցում է մյուսի պատասխան խոսքը (ինչպես «Էճակ», «Ի՞նչ կ'ըսեն» տաղերում), ապա զործողությունը ևս պետք է հարուցի պատասխան հակազործողություն: Այս սկզբունքը դիտելու համար կրկին մտաբերենք Մ. Նալբանդյանի «Ազատությունը», նրա դիմումնային՝ զուգախոսական-զուգախաղային հյուսվածքը:

71 Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1945, էջ 442:

...ես անբարբառ մի մանուկ  
երկու ձեռքս պարզեցի,  
եվ իմ անգար թևերով  
Ազատությունն զրկեցի,—

ապա՝ փոքր ինչ այլ ոգով հաջորդող ութնյակներին հետևում է ճակատագրի հարցում-պատասխանը. «Ազատությո՞ւն, ինձ կրկնեց ճակատագիրը վերևից...»: Զուգախաղի ձևով մեկը մղվում է ու դուշում, մյուսը՝ պատասխանում:

Մեջբերված ստղերում, ինչպես տեսնում ենք, ազատության ձգտումը հղորացվում է՝ վերագրվելով անբարբառ մանկանը, և հղորացվում է ոչ թե խոսքով վերագրվելով, այլ՝ ձեռքեր պարզելու և ազատությունը զրկելու կատարումով: Ազատության երգչի զրչով հայտց նորագույն պոեզիայում առաջին անգամ ազատության մղումը իմաստավորվում է մարմնով կատարվող գործողությամբ:

«Տրտունջքում»՝ զուգախոսությունից վերացարկված, բանաստեղծորեն միջնորդված խոհականությամբ Դուրյանը երկրորդում է այդ երևույթը, մերձենում հոգևոր ուժն ու տառապանքը մարմնական գործողությամբ ահագնացնելու և իմաստավորելու հայտց հրնամենի բանաստեղծական արվեստի տարերքին: Դիմումնային «Տրտունջքում» թափ առնող աստվածամարտության կիզակետում, ինչպես նախկին «Մատյանի» Բաներում, հոգևոր տառապանքն ու կորովը որոշակիորեն վերակերպվում են մարմնական հեծության ու կորովի:

...Այժմեն թո՛ղ որ շանթ մ'ըլլամ գավհահար,  
Պլլրվիմ անվանդ. մոռնեմ անգագար,  
Թող անեծք մ'ըլլամ քո: կողդդ խորիմ,  
Թող հորջորջեմ քեզ «Աւամած ոխերիմ» (1, 61):

Մարմնական չարչարանքի, իրոք, նարեկացիական պատկերով է սկսում նաև բանաստեղծական տրամադրությունն ու խոհի հաջորդ իշնող-հանդարտվող աստիճանը.

Ո՛հ, կը դողդոջեմ, դժգույն եմ, դժգու՞յն,  
Փըրփրբի ներքոս զըծոխբի մ'հանդույն...  
Հասաչ մ'եմ հեծող նոճերու մեջ սե,  
Թափելու մոտ չոր աշնան մեկ տերե... (1, 61):

Իսկապես երաժշտական սիմֆոնիկ կառուցվածքում միայն հնարավոր էր իրացնել տրամադրության ու հուզապրումի այսպիսի թռիչք՝ շանթային ուժով գործիքավորվող անեծքից ու մոնշյունից միանգամից իջնել դժոխքի հանգով փրփրող, ապա հառաչքի ու աշնան տերևի շրջյունի մեղմությանմբ տարածվող հեծության:

Ուշագրավ է, որ եթե Պեշիկթաշյանը՝ բնության որևէ երևույթով մարդկային ապրում իմաստավորելիս իր վերագրումներում ինչ-որ տեղ՝ համեմատության կամ բաղձանքի ձևով («Ո՞ւր էր, թե ղեկիյուտիկ Ըլլայի թափառիկ...»), այնուամենայնիվ դրանց միջև տեսնում էր տարբերություն, ապա Դուրյանը անկաշկանդ պնդում է ազատ փոխակերպությունների ու վերագրումների, ինչպես մարդուն վերաբերող որևէ բան բնությանը վերագրելիս, այնպես էլ բնությանը՝ մարդուն:

Հառաչ մ'իմ հեծող նոճերու մեջ սև,  
Բափելու մոտ շոր աշնան մեկ տերև,—

և ապա՝

Հուսինն հար կույա, խուզարկե վրհեր,

կամ՝

Աստղերն ի՞նչ են որ, եթե ո՞չ անբիծ  
եվ թշվառ հոգվոց անեծք ողբադին,  
Որք թրոին այրիկ ճակատն երկնքին.  
Այլ այն Աստուծուն՝ շանթերու արմատ  
Հավելուն զենքերն ու զարդերն հըրատ... (I, 60):

Հաղթանակում էր փոխաբերական մտածողությունը, և Դուրյանը այն բանաստեղծն է, որի փոխաբերական մտածողության մեկնակետը ելակետային եղավ արևմտահայ պոեզիայի համար: Դուրյանական փոխաբերական մտածողությունը բնության և մարդկային հատկանիշների ու գործողությունների վերագրում-վերաձևումներում ընթանում է հակադրության սկզբունքով, իրար հակից օղակ առ օղակ հակոտնյա երևույթների վերաճող համակարգով: Ծիշտ այնպես, ինչպես մեջբերված վերջին տողերում: Աստղերը, փոխաբերորեն վերացարկվելով, դառնում են թշվառ հոգու ողբադին անեծք, ապա վերակերպվում երկնքի (մարդկային

ճակատ ունեցող երկնքի) ճակատն այրող հակոտնյա երեւոյթի։  
Հաջորդ օգտկում, այս նոր վերաձեւումով, աստղերը նորից են ձեռք  
բերում համատեղ երկակի հնչեղություն՝ միեւնոյն տողում  
նրանք դառնում են շանթերի արմատ աստծո և՛ հովելլալ զենք, և՛  
հրեղեն զարդարանք։

Փոխաբերական մտածողության նման բարդ՝ առավելապէս  
միջնադարյան չափածոյին ինքնահատուկ համակարգով էլ փոխա-  
բերությունը բնավորովեց արեւմտահայ պոեզիայում, որոշելով նրա  
բաղմամբիւ յուրօրինակությունները։

Պարզ է, որ երբեք հնարաւոր չէր լինի արմատավորել փոխա-  
բերության բանաստեղծական հոգեբանությունը՝ առանց առարկա-  
յական աշխարհը շարժման մեջ տեսնելու, բնության երեւոյթներէ  
գործողությունները մարդուն, մարդկային ապրումներին, ինչպէս  
և մարդկային գործողություններն ու հատկանիշները բնության երե-  
ւոյթներին վերագրելու, միախառնելու ու վերաձուլելու բանաս-  
տեղծական այն բնատուր խորունկ տարերքի, որով օժտւած էր  
Դուրջանը։ Նրա մետաֆորական պատկերներն առանձնանում են  
առարկաների ու երեւոյթների հաղորդակցությամբ՝ շարժումով ու  
գործողությամբ, և դա ոչ միայն կոսմիկոսեն հզորացվող պատկեր-  
ներում, այլև գունային-մթնոլորտային, իրոք, իմպրեսիոնիստա-  
կան տեսողական շարժուն բնապատկերում։

Այլ ելլ գողդ ալ թափին  
Բույրն աստեղաց երկնքին,  
Նըմանիլ չ'ես կրնար դուն  
Հոգվույս՝ որ է բոց անհուն (1, 53),—

բույլերով լճի գողը թափւելու տիեզերական գործողությամբ են  
հաղորդակցվում աստղերն ու լիճը, և լճային հրավառությունը մի-  
ջոց է հակադրությամբ հզորացվող նմանությամբ իմաստավորելու  
հոգու հրեղեն անհունը։

Սրա կողքին նրա ստեղծագործության մեջ հանդիպում ենք  
լուծվող, երբեք ու հոսուն այնպիսի մթնոլորտային-գունային  
բնապատկեր-հուզապատկերների, որոնք կարող են զրվել ուշ ժա-  
մանակների մեծարկնցյան պատկերների կողքին։

Երեկոցան բալն կը սողար բարդիլ խալ,  
Աստեղադարդ անդունդն հյուսիս լուռ ու սյավ,  
Տըխտ՝ը ըստվեր, զոր կը ձրգեր իր ետե  
Հոսսափրկիթ օրն սիրայնոց կարճատե:  
Կը նըշմարվեր հագիվ երկնի կապուտակ  
Գմբեթին խոր փալլփրոզ լալվուչն ջինջ հատակ  
Անդրազարձող պիշերվան աստղն անդրանիկ,  
Զոր գրկեցին շուտ Վոսփորյան ջինջ ալիք:  
Մառը մտնող արփվուչն մարեր հուսկ շառալ  
Ստոնամանուտ սարերու վրա քալլ առ քալլ... (I, 89):

Բաղմալար բանաստեղծ էր Դուրյանը: Իր պոեզիայում նա  
թաքցնում է և Սիրամանթոյի, և Վարուժանի ու Մեծարենցի ստեղ-  
ծագործությունը բերող միաբույններ: Իմպրեսիոնիստներն թաթախ-  
ված ու հոսուն բնապատկերների կողքին իսկապես զարմանալի են  
նրա քաղաքացիական բանաստեղծություններում հանդիպող գեհե-  
նալին խառնանկարները:

Սածկե ամպով կարմիր կողերդ, Գողգոթա՛,  
Եվ թող խաչտան ցալոտ ոսկերք սե Հուդա...  
Ժանգոտ ու գոլ թուրերն առին կարմիր փայլ,  
Նոր կրոնին հետ արչան հեղեղն առավ քալլ...  
Բնդանոթին առջի բոմբյունն խեղցեց սեպ  
Զհագազրն քաղցր, թե ըրգմիմյանս սիրեցե՛ք»:

Մարդագոհով Վատիկանի մթխացին  
Մխնելույզը, կամարքը «փա՛ռ» գոռացին,  
Փոխ-Քրիստոսը խաչն ըրին դաստակ կաջինի՝  
Սե դրոշ մը ատելության արյունի.  
Դարուց մոխրեն կամ ամպերեն հոսա հեք  
Զրկյալն լրոնել, թե ըրգմիմյանս սիրեցե՛ք» (I, 21):

Զարչարանաց լեռան կարմիր ու ամպածածկ կողեր, ոսկորնե-  
րի պար, թրերի ժանդոտ ու կարմիր փայլ, քալլող արչան հեղեղ,  
մարդկալին գոհերի ծխահոտ, փոխ-քրիստոսներ-դահիճներ՝ ձեռ-  
քերին խաչակոթ կացիններ, այս ամենի միջից թնդանոթների որոտ,  
կամարների զորդյուն: Նման կարմրագույն-սևագույն, մոխրագույն-  
ծխագույն գեհենալին տեսլանման խառնանկարներով Դուրյանը  
ձեռք է պարզում Սիրամանթոյին:

Բայց այս շարժուն խառնադասերը միաժամանակ ծաղրապատկեր է, և այս առիթով տեղն է ասել, որ Դուրյանի բնատուր շնորհներից մեկն էլ ծաղրն է՝ Երզրիծանքը, որ չունեցավ արևմտահայ հաջորդ բանաստեղծներից ոչ մեկը: Նրբին քնարերգակը առաջին փորձելում իսկ հակված է քնարական սրտաձմլիկ պահը լիցքաթափելու հեգնանքով, հեգնության հնչերանգով առնականացնելու հուզապրումը:

Ահա կիջնեմ, ո՛հ, ես այժմնն  
Առջև բացված զերեզման խոր,  
Բայց սա տըխուր տեսարանն  
Ի՞նչ կա արդյոք հաճույք մ'Անոր (I, 12),—

սա քաղվածք է մեզ հայտնի Դուրյանի առաջին ոտանավորից, «անտարբեր» ծաղրի դրամատիկ առկայծում ոտանավորի վերջում, որ հետագայում դարձավ «Տրտունջքի» դրամատիկ երակներից մեկը: Եվ ոչ միայն «Տրտունջքի»:

Հայ պոեզիայի վարդաքանի հետագա օրինաչափությունների դիտակետից նշանակալից է այն փաստը, որ դիմումնալիք բանաստեղծության ամենաբազմապիսի տարատեսակների կողքին ստեղծագործական չափազանց կարճատև կյանքում Դուրյանը ստեղծեց նաև այսպես կոչված՝ պատմողական չափածո: Այգպիսին է «Զրդջումը»:

Երեկ, երբ պաղ քրտանց մեջ  
Սև մըրափ մը կ'առնեի... (I, 63),—

«Տրտունջքի» դրամատիկ հոգեվիճակից անցումը դրամատիկ նոր վիճակի ընթանում է պատմողաբար: Երեկից այսօր է ձգվում և դրամատիկորեն շրջվում բանաստեղծի հոգևոր կացությունը, պատմողաբար ստեղծվում է հոգևոր երկու կացության ներքին առնչություն, որով «Տրտունջքն» ու «Զրդջումը» ամբողջության մեջ վերաճում են յուրատեսակ չափածո նովելի:

Դուրյանի պոեզիայում ակնհայտորեն նկատվում է կյանքի երեկն ու այսօրը, հոգևոր տարբեր վիճակներ կամրջելու պահանջ, ասել է՝ հասունանում է բանաստեղծական ժավալուն ժանրերի անհրաժեշտություն, որի թեկադրանքով էլ շրջանառության է կոչ-

վում պատմողականությունը Այս առումով նրա ստեղծագործություն մեջ հետաքրքիր նմուշ է «Հայունհին»:

Նովելյատիպ այս բանաստեղծության մեջ ներկայացվում է կյանքի մի դիպված, որ սկզբից ունենում է դրամատիկորեն հիացական, վերջում շրջուն՝ կումիկական-երգիծական ընթացք, և այս երկու վիճակների ամբողջությունը սկզբից մինչև վերջ հյուսվում է պատմողաբար:

Աչնան մեջ էր, երեկո մը  
Վերադարձիս յՅուսկյուտար,  
Օղը պարզ էր, հողմը մեղմիկ,  
Մովուն ջուրերն ալ հանդարտիկ:

Շողհնավին սարավանդը  
Նըստած անկյուն մ'առանձնակի՝  
Ուշադրությամբ ես նույն օրվան  
Լըրազիրները կարդայի:

Մեկ մ'ալ հանկարծ սանդուխեն  
Վեր հինկու ոտնաձայն մը  
Շըփովեց գիս և աչերս  
Կարծուցի դեպի յայն կողմը:

Հայունհի մ'էր վեր կնոզն,  
Բարձրահասակ և դեղաղեմ,  
Անցավ մոտեա նե սիզաճեմ,  
Նստավ անկյուն մ'ինձ դեմ առ դեմ:

Ո՛հ, կարծես թե նե երկնային  
Ջըվարթուն մ'էր վար իջած՝  
Լույս սփռելու, սեր բուրելու,  
Խըսովելու սրտերն ալրած:

Այլ չըզիտեմ թե ինչու՞  
Կրկին աչերս հասած՝  
Իմ թերթիկիս վըրա միշտ՝  
Սիրտս էր ամբողջ խըսոված:

Մինչև մեկ մ'ալ նավաստին  
Խոսոտ ձայնով մը գալով մոտ,

Ըսավ. «Հասանք յՅունկյուտար,  
Այլ ի՞նչ նստեր ես դու հողս»:

Վեր վերցուցի աչնըս,  
Ոչ որ տեսի մեջ նավին.  
Մենակ էինք երկուքնիս,  
Մեկ մ'ես, մեկ մ'ալ... նավաստին (1, 92—93):

Բանաստեղծական նյութը, ինչպես և մատուցման եղանակը պատմվածքային-պատմողական է, կառուցվածքը՝ արտաքին սյուժետային, և ավելորդ չէր լինի պարզել, թե ինչու է աչդպիսին: Սյուժեն միջոց էր ոչ միայն կամրջելու բանաստեղծի հոգևոր տարբեր վիճակները, այլև ցուցադրելու գրանց առնչությունը ուրիշներին՝ տվյալ դեպքում հայուհու և նավաստու հետ, միջոց էր ցուցադրելու մարդկային անհատի վիճակների ու հոգեբանության պատճառակցական կապը՝ այլ մարդկանց հետ, նրանց վիճակների հետ: Հենց այն, ինչ կադմում է հաև «Ջղջումի» առանցքը. պատմողաբար ծավալվող «Ջղջումը» ծառայում է մի նպատակի՝ բացատրել արտունջքային ընդվզման պատճառները, և այդ պատճառները պնդում են մինչև մեկ ուրիշը, որդու ցավից տառապող մայրը:

Այս փաստերը վկայում են, որ դեռևս 70-ական թվականների նախաշեմին Պ. Դուրյանի պոեզիան հզի էր ծավալուն ժանրերի ծնունդով և դրանց ծնունդը կապվում էր պատմողականության զորացման, սյուժեի, այլև երգիծական տարրի երևալու հետ: Իսկ այս բոլորի էլ աշխուժացման իմաստն այն էր, որ պոեզիան պահանջ ուներ ընդարձակելու մարդկային կյանքի, էություն ու հոգեբանության շրջանառությունը, ձգելու մեկ անհատից մյուսը, երրորդը, չորրորդը, ոչ միայն դիմումնալին, այլև ոչ դիմումնալին փոխադրեցությունների շրջագծով և պատճառակցական շղթայականությունով: Օրինաչափություններ, որոնք ծավալվում են հետագայում, բնութագրելով հայոց նորագույն պոեզիայի զարգացման այն շրջանը, ինչ ընդունված է համարել ռեալիստական:

Ճակատագրի բերումով Պ. Դուրյանի վաղահաս մահը համարյա թե ղուդագրիպում է ռուս-թուրքական պատերազմին, այդ պատերազմում հայոց սպասելիքների ու հույսերի փլուզմանը<sup>72</sup>:

Ռուս-թուրքական պատերազմի արդյունքում ծայր է առնում աղալային խոր ձղնաժամ: Ստեղծված իրավիճակը հայուլթյան երկու հատվածների հոգևոր և ռանգը մղում է ինքնավերլուծութլսւն և ինքնաճանաչման ճանապարհը:

Մեծ տերութլունների շահերի ու հակասութլունների կաղքին ինչպիսի՞ն է հայուլթյան սոցիալ-տնտեսական, հասարակական-քաղաքական վիճակը, որքանո՞վ է ճանաչված ու համախմբված ժողովուրդը, ո՞րն է ժողովուրդը:

Անմիջականորեն ռուս-թուրքական պատերազմ տանող ինքնավերլուծութլան և ինքնաճանաչման ալիքը ղնալով լալնանում է ու խորանում՝ հավասարապես հայուլթյան և արեմտյան, և արեւելյան հատվածներում:

1879-ին Ռ. Պատկանյանը ելնում է շրջաղալելու ալն երկրի մի հատվածում, որի ճակատագրին ղինվորագրվել էր ղիտակցական կյանքի առաջին քալերից: Հայոց աշխարհին պատմիչների մատյաններով, Չամչանի ու Ալիշանի երկասիրութլուններով ծանոթ հայրենասերի պատկերացումները միանղամից փլվում են, և նա իրական Արեւլահայաստանի վիճակը ներկալացնելու համար մտաբերում է ոչ ալլ ուրիշի, քան Պուշկինի տողերը. «Միտս գալիս է Պուշկինի մեկ խոսքը՝ «Մնաս բարե, ամալի, պատառոտած Հայաստան»<sup>73</sup>, եվ ապա՝ «Ես կարծում էի, թե հենց որ հայոց հողի վրա կոխեմ, իսկուլն աչքիս առջև կհանղիսանան եթե ոչ հալկերը,

<sup>72</sup> Ժամանակաշրջանի սոցիալ-տնտեսական, հասարակական-քաղաքական իրավիճակի հանղամանալից քննութլունը տե՛ս Մ. Գ. Ներսիսյան. Հայ ժողովրդի աղատագրական պալքարը թուրքական բռնապետութլան ղիմ (1850—1870 թթ.), Երեւն, 1955. Ռ. Փ. Հովհաննիսյան, Արեւմտահայ աղղալին-աղատագրական շարժումները և Կարինի «Պաշտպան հայրենյալց» կաղմակերպութլունը (XIX դ. 70—80 թթ.), Երեւն, 1965. Հ. Ղաղարյան, Արեւմտահայերի սոցիալ-տնտեսական և քաղաքական կաղութլունը 1800—1870 թթ., Երեւն, 1967:

<sup>73</sup> Ռ. Պատկանյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 5, Երեւն, 1968, էջ 64:

արամները, վաղարշակներն ու վարդանները, գոնե նոցա պայազատ, քաջ, անվեհեր հետնորդները: Ավա՛ղ, իմ հույսերն ու ակնկալությունները այնպես ցնդեցան, ինչպես և շատ ու շատ հույսեր մեր այժմվա վիճակի մեջ ցնդել են: Ո՛չ Հայաստանը և ո՛չ նորա մեջի հայերը նման էին այն դաժապիւրներին, որն ստեղծել էի ես մըտքումս ու երեակայութենումս հեռավոր ազգային պանդխտության մեջ: Բայց այս մասին ես, թերեւ, երկարորեն կխոսիմ, երբ առավել հարմար դիպված կունենամ, այժմ նախինք բանի վրա սթափ խեղճով ու բաց աչքով: Ոսկի երազներն ու վառ երեակայությունը գրեթե միշտ խաբել են հայերիս»<sup>74</sup>:

Այս ուշադրավ խոստովանությունը լույս է սփռում Պատկանյանի աշխարհայացքի, ստեղծագործական վերելքի ու հակասությունների ակունքների վրա:

Անշուշտ, ճիշտ չէր լինի որեւէ չափով կասկածի տակ առնել բանաստեղծի քաղքացիական նւիրվածությունը, սակայն, փաստը մնում է փաստ, որ նրա պոեզիան՝ «ազգային պանդխտության» իրական հանգամանքների բերումով, ինչ-որ կարեւոր տեղում արմատականորեն չէր շոշափում ժողովրդի ռեալ վիճակը: Ոչ թե շահերը, այլ՝ վիճակը: Դրանում համոզվելու համար հարկ է նկատի ունենալ ոչ միայն քաղված խոստովանությունը, որ վերաբերում է Արեւելյան Հայաստանին, այլև որպէս պարտագիր պայման Պատկանյանի պոեզիային զուգահեռ մշտապես հաշվի առնել նրա մեծ ժամանակակցի՝ Հ. Պարոնյանի ստեղծագործությունը:

Սվ իրոք, ռուս-թուրքական պատերազմի ժամանակների արեւմտահայության ընդհանուր կացության, հասարակական կյանքի ու մթնոլորտի գնահատության հարցերում որքանով են մոտենում և որքանով հեռանում Պատկանյանն ու Պարոնյանը, Պարոնյանն ու Գ. Արծրունին և մյուսները: Չէ՞ որ Պարոնյանի ստեղծագործությունը՝ առաջին էջից վերջինը, շոշափում է պոլսահայ հասարակության այն սերնդի կյանքն ու նկարագիրը, որը պետք է առաջ տաներ արեւմտահայության ազատագրական ձգտումներն ու պահանջները՝ ռուս-թուրքական պատերազմում:

<sup>74</sup> Նույն տեղում, էջ 62:

Թվում է՝ առանց նման բաղդատության, անհնար է բացատրել ոչ միայն Պատկանյանի ստեղծագործությունը, այլև ազգային - ազատագրական շարժման այդ շրջանի էությունը, հայության երկու հատվածների հասարակական տարբեր հոսանքների դիրքորոշման բացերը կամ առավելությունները: Եվ որ նույնչափ կարևոր է՝ գնահատել իրեն՝ Պարոնյանի ստեղծագործության երևույթը, տնտեսական-հասարակական ազդակներով, հայ ժողովրդին նրա պատմական գոյության բոլոր պահերին կենսականորեն անհրաժեշտ զգաստացնող լիցքով:

«...Թաղին բոլոր ազգասերները հոս կը հաճախեն և օդի խոնելով աղբալին կենսական խնդիրներու վրա կը խոսին: Ողջ ըլլան, Անդին քանի մը երիտասարդներ նստած, պրին և բռնֆա կը խաղան. ողջ ըլլան ու խաղան: Ասդին քանի մը անձեր ջերմ վիճաբանության մը բռնված են. ասոնք Թաղական Խորհրդոյ անդամներ են և անանկ բարկությամբ իրարու երես կը պոռան, որ կարծես թե անոնցմէ մին եկեղեցիէն բան մը ծախած և ստակը ծոցը դրած է... առանց յուր ընկերներուն իմաց կամ բաժին տալու...» Եվ ապա՝ «Այս գեղին մէջ (Գատը գյուղ—Ա. Ղ.) ընդհանրապես կամչնան աղբալին զգացում կրելու, ինչպէս դու կամչնաս տունդ ջուր կրելու: Եթէ երբեք ստիպվին ասոնք օր մը աղբալին զգացման պետքը ճանաչելու՝ դարձալ իրենք անձամբ չալիտի կրեն զայն, այլ իրենց սպասավորներուն պիտի տան զայն, որ իրենց ետեւէն բերեն»: Եվ վերջապես՝ «...Զգիտեմ, թե այն ժողովուրդն, որ Հայրենիք մը չէ կարող ապրեցունել, իրավունք ունի՞ Հայրենիք պոռալու...»<sup>75</sup> և այլն և այլն:

Ինչեւէ. տվյալ դեպքում ուշագրավն այն է, որ այն պահին, երբ մեծ երգիծաբանը անկաշառ խղճով ու զայրույթով դատաստան էր տեսնում ռուս-թուրքական պատերազմի ժամանակների արեւմտահայ ու արեւելահայ աղբալին ջոջերի հետ, գանակոծում Պոլսոյ թաղերի մահացու անգործությունը, մանրախնդրությունն ու շահամոլությունը, — ճիշտ այդ պահին արեւելահայ զավառ այցելած Պատկանյանը գրում էր, թե այն ամալի է, ինչպէս շուրջ 50 տարի առաջ՝ ռուս-պարսկական պատերազմի օրերին, և որ «Ո՛չ Հայաստանը և ո՛չ

75 Ա. Պարոնյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1964, էջ 115, 145, 119:

նորա մեջի հայերը նման էին այն զաղափարներին, որն ստեղծել էի ես մտրումս ու երեակայութենումս հեռավոր ազգային պանդրխտության մեջ»:

Ձեավորվող նման խոհերով իջնում էր ողևորության այիրը, խորանում ազգային ողբերգության այն դիտակցությունը, որ ժաժանակին հոշոտում էր Աբովյանին: Տաղնայն ուժեղանում էր օրեցօր վայրենի շափերի հասնող համիդյան բռնապետության հալածանքներից, որ սպառնալից կացության սուջե էր կանգնեցնում ժողովրդին:

Մշտապես ապրվող այս ողբերգությունը հասարակական դիտակցությանը, և, ամենից առաջ, զրականությանը սնում է վերլուծության, պատճառների ու հետևանքների ձանաչման, անցյալի, ներկայի ու ապագայի շղթայական պայմանավորվածության, հաշվետվության ու հաշվեհարդարի, ասել է՝ պատմականության հոգեբանություն, որը և թելադրում է վիդականության, վիդականպատմական ժանրերի զարգացումը՝ ե՞րբ արեմտահայ, ե՞րբ արեւելահայ միջավայրում:

Երկու հասվածներում էլ միասնաբար իշխող է դառնում արձակը, այլև զրամատուրգիան: Եվ ինչպես արձակը՝ ռոմանտիկական ու սեալիստական ուղղություններով, այնպես էլ զրամատուրգիան, առաքելություն ունեին ծառայելու պատմականության հաղթանակին զրականության մեջ: Կոշված էին հաստատելու մարդկության նոր ժամանակների պատմականության ելակետերը, նրա արամաբանությունը, ըստ որի ամեն հետևանք ծալք է առնում ինչ-որ պատճառից, և ամեն հետևանք նոր պատճառ է:

Գրականությունը մերձենում էր անցյալում սկսված, ներկայում տեղ, ապագայում շարունակվելիք՝ մարդկային հարաբերությունների փոխազդեցությամբ հարառող կյանքի ու պատմության տրամաբանությանը, մերձենում էր հիմնավորապես հաստատելու ժողովրդի պատմական և ռեալական-առօրեական կյանքի իրավունքը այն հողի վրա, որի անունն էր Հայաստան:

Եվ մերձենում էր պատմելով-վիպելով, մի զեպրից՝ մյուսը, մի մարդուց՝ մյուսը, պատճառից՝ հետևանք պատճառակցություն ու կապակցություն սրոնելով, ասել է՝ արմատավորում էր զործողու-

թյունը իբրև գեղարվեստական երկի առանցք ու շարժիչ ուժ: Այս-  
տեղից արևելահայ արձակուժ «Վերքից» հետո սկսված վիպական  
խմբումների գեղարվեստական նշանակությունը, այլև հասարա-  
կական շարժման ու զաղափարախոսությունից առաջնությունը  
հերկայացուցիչների կողմնորոշումը գեպի վեպի ու վիպականու-  
թյունը, որի բնորոշ արտահայտություններից է Ս. Նալբանդյանի:  
վերաբերմունքը «Վերք Հայաստանի», այլև Պ. Պոռշյանի «Սոս և  
Վարդիթների» հանդեպ, ինչպես և հետագայում հայությունը բոլոր  
խավերի աննախագեպ հափշտակությունը Բաֆֆու ստեղծագոր-  
ծությամբ:

Որքան էլ ետագարձ հայացքով երբեմն «անձկուն» ու «միա-  
միտ», վիպական առաջին փորձերը սերմանում էին մարդկային  
անհատների ու կյանքերի առնչությունն ու շարժման մտայնու-  
թյուն, արմատավորում էին գեղարվեստորեն չիրացված տարրա-  
կան մի բան՝ այն, որ ամեն մարդու հոգեբանությունն ու կյանք  
սլացմանավորված է մյուս մարդու կամ մյուսների փոխազդեցու-  
թյամբ, այն, որ կյանք կոչվածը հասարակական-սոցիալական-  
մարդկային ամենատարբեր հարաբերությունների ժամանակների  
մեջ առաջ շարժվող գոմար է և ընթացք:

Ժամանակի, շարժման, պատճառակցության «տարրական ու  
միամիտ» առկայծումներով ու կոահումներով վեպն առաջադրում  
էր գեղարվեստական առաջընթացի արմատական հարցեր: Այդ  
հարցերի քաջ առ քաջ, աստիճան առ աստիճան լուծումներով էլ  
գրականությունը մոտենում էր ժողովրդի հավաքական կյանքի ու  
նկարագրի, սոցիալական շերտավորումների, խմբումների ու  
հակասությունների, պատմական գոյություն ու ճակատագրի շա-  
րունակելիության գեղարվեստական ճանաչողությանը:

Ռուս-թուրքական պատերազմի ժամանակների, ինչպես և հե-  
տագա վիպական խմբումների վեպերը բոլոր թելերով հանգուց-  
վում է հասարակական խորացող ինքնաճանաչողությանը՝ սոցիա-  
լական-քաղաքական-անտեսական, մարդկային-բարոյական, պատ-  
մական բախտի բոլոր առումներով: Եվ այս բոլոր առումներով էլ  
վիպականությունը բորբոքում և հզորացնում էր գործողությամբ:

առաջացող ու զարգացող մարդկային փոխադրեցությունների դե-  
ղարվեստական հոգեբանություն:

Այս պատճառով ամենևին պատահական չէ վեպի և դրամա-  
տուրգիայի այդ ժամանակներում նկատվող համատեղ վերելքը:  
Եվ հետաքրքիր է, որ թատերագույնությունը չափազանց կարևոր մի  
հանգույցում թաքցնում է վիպական տարրեր: Դա կարելի է դիտել  
ինչպես Գ. Սունդուկյանի, այնպես էլ Հ. Պարոնյանի ստեղծագոր-  
ծություններում:

Նախ երկուսի էլ կատակերգություններում, ինչպես «Պեպո-  
յում» և «Պաղտասար աղբարում», անկասկած, վիպական ժանրե-  
րի ազդեցությամբ, չափազանց շոշափելի է կենցաղային երակը:  
Այնուհետև ուշագրավ է կատակերգություն համարված այդ երկերի  
ժանրային անորոշությունը, այն առումով, որ դրանց մեջ զորեղ է  
կատակերգականին ձուլված դրամատիկ-ողբերգականը: Նման  
խառնուրդը գործող անձանց երկպառակալի՝ այն է՝ ո՛չ զուտ կատակե-  
րգական, ո՛չ զուտ ողբերգական, փոխադրեցության հետևանք է, մի  
երևույթ, որ, թվում է դժվար է դիտել նախորդ դրամատուրգիայում:  
Դրանցից հետևում է գործող անձանց ձակատագրերի չվերջավոր-  
վածությունը: Նշված երկու կատակերգություններում էլ ինչքան  
տեսնելու: Ինքենք կողմերի բախում և լուծում, այդուհանդերձ, դրանց  
կատակերգական-դրամատիկ վերջը գործող անձանց ձակատագրե-  
րի նոր հանգույց է, մի նոր սկիզբ, որքանով և՛ Պեպոյն, և՛ Պաղ-  
տասարը, ինչպես և մյուսները, պետք է որ նորից շարունակեն ապ-  
րել հին ձևկատարումը:

Սբանով թատերագույնությունը ոտը էր դնում կյանքի շարունա-  
կելիության և չվերջավորվածության, կյանքում մարդկային փո-  
խադրեցությունների բազմատարրության ոլորտը, որ վիպական  
ժանրերի ազդեցության հետևանք էր: Եվ, ներքաշվելով այդ ոլորտ-  
ները, թատերագույնությունը ոչ միայն պատմական ողբերգության  
մատուցներում երկարամյա որոնումներից հետո հաստատեց իր  
ինքնությունը, այլև իր հերթին զգալիորեն պայմանավորեց վիպա-  
կան ժանրերի առաջխաղացումը:

Գրականության պատմության, ինչպես առհասարակ պատմու-  
թյան համար, լիակատարն են ունեն օրինաչափության և օրենքի ուժ:

Այս առումով նշանակալից է այն փաստը, որ 70-ական թվականների արևելահայ գրականության առաջին մեծ իրադարձությունը՝ «Պեպոյն» (1871) երևույթն է, որին նոր միայն հաջորդեցին վիպական հաջողությունները՝ Ղ. Աղայանի «Երկու քույրը», Պ. Պոռչյանի «Հացի խնդիրը», Բաֆֆու սոցիալական վեպերն ու պատմավեպերը:

Գրականության պատմության համար նույնպիսի օրինաչափության ուժ ունի նաև այն փաստը, որ նույն 70-ական թվականներից արևմտահայ վիպասանության ճանապարհը ծայր է առնում Հ. Պարոնյանից, որ համատեղում էր վիպական ու դրամատուրգիական միասնական շնորհ:

Արդարև, հայ գրականության միասնական պատմության համար ապշեցուցիչ է զուգահեռությունը: Նրա երկու հատվածներում էլ վիպականության վերելքը համընկնում կամ անմիջապես հաջորդում է թատերգության հաջողություններին: Այս օրինաչափությունը, ըստ երևույթին, ունի խոր իմաստ, որի բացատրությունը, թվում է, նորից թաքնված է հայ ժողովրդի գեղարվեստական դարավոր մտածողության ընդերքում: Նյդ ժողովրդին ամենից հարապատրվաբար հաղորդակցության գեղարվեստական դիմումնային մեկնակետն ու եղանակն էր, և դրամատիկ-զուգահեռական ժանրով էլ նվաճվեց «զուգահաղը», մեկ մարդուց մյուսը, աշխարհումները ձգվող ու վերադարձվող գործողության շղթան:

Սրանով՝ գործողության ուժը սրելով էլ թատերագությունը խթանեց վիպականության զարգացումը, և ուշագրավ է, որ ժամանակի վիպական ամենատարբեր գործերում, ինչպես Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններում», այնպես էլ Բաֆֆու «Սամվելում», թեև ոճական այլ ուղղվածությամբ՝ առաջինում թվելիների հակադրության սկզբունքով, երկրորդում՝ ոգեշունչ խոսքի պաթետիկ ոճով, — դեռևս որոշակիորեն զորեղ է դիմումնային-ատենախոսական տարրը:

Զարմանալի չի՞վա, եթե ասենք, որ հենց այդ տարրն էլ աշխարհայացքային, գեղագիտական, ոճական այդքան մեծ հեռավորության վրա, այնուամենայնիվ ինչ-որ տեղ մատնում է անզամ Պարոնյանի ու Բաֆֆու ազդակցությունը:

Էր հերոսների գործն ու ներքնաշխարհը Ռաֆֆին վերաբերում է ռոմանտիկ ոգևորություն, պաթետիկ շնչով ու ուժով: Բայց չէ՞ որ այդ ոճաբանությունը դժվար չէ որսալ նաև «Մեծապատիվ մուրացկաններում»: Մասնավորապես Աբիսողոմ աղայի և լրագրողի ու դերասանի հանդիպման տեսարանում: Ո՞րն է այստեղ դրանց բոլորի էլ անձը և գործը արժեքավորելու և դնահատելու ոճական հիմնական եղանակը. ոգեշունչ գովաբանության, պաթետիկ գովասանքի շրջուն, պարողիկ այն մեկնակետը, որով պարոնյանական երգիծանքը մերձենում է ողբային գովեստի «Վերքի» պարողիկ հնչեցումներին:

Գովաբանությամբ դատափետելու և արժեքագրելու նույն մեկնակետով են հյուսված նաև «Ազգային ջոհերի» երգիծական դիմապատկերները:

Թվելիների առատությունը ու կուտակումով գովաբանությունը հակադրվում է գովասանքին, պաթետիկայի դերանձը հակադարձ հարվածում է ոգևորությանը: Պարոնյանը ռոմանտիկ ատենախոսությունը լիցքավորելով է հենց նույն ատենախոսական ոգեշունչ ոճաբանությամբ:

Եվ այսպես՝ դրականության երկու հատվածներում էլ ակներե է վիպական-պատմողական ժանրերի՝ պատմավեպի, նորավեպի ու վեպի, ակնարկի ու պատմվածքի աշխուժացումը, և այս բոլոր ժանրերում էլ գրականությունը գործ ունեն պատմվող, գործողությամբ առաջացող ու դարգացող մարդկային փոխհարաբերությունների ու փոխազդեցությունների հետ:

Փաստորեն վիպական ժանրերն էլ դիրքորոշվում են դեպի ժողովուրդը՝ նրա հասարակական-սոցիալական-ազգային ցավերն ու շահերը: Արեւելահայ ու արեւմտահայ վեպից ու պատմավեպից անբաժանելի է անմիջականորեն ազգային ինքնաճանաչողության խմորումներին առնչվող հետաքրքրությունը ժողովրդական բանահյուսությամբ, և որ կարեոր է՝ Գ. Սրվանձտյանցի անդնահատելի ծառայությունը այդ հետաքրքրության բորբոքումը 70—80-ական թվականներին խորապես կապվում է նաև արեւմտահայ գավառի հետ:

80-ական թվականների սկզբից դեպի պատմողականությունը բացահայտ կողմնորոշում է նկատվում նաև արևելահայ պոեզիայում:

Հարցումնային կրկնություններով հանդերձ պատմողական էր Հ. Հովհաննիսյանի առաջին ոտանավորը՝ «Տեսել՞ էս արդյոք այն բլուրները» (1880), պատմողական են նրա հաջորդ բանաստեղծությունները՝ շատերը ինչ-որ տեղ սյուժետային: Այդպիսին է «Երկու ճանապարհը» (1883), որտեղ առաջին տողից խոսքը ծավալվում է պատմողաբար: Դա ճանապարհի «սյուժեով» առաջին չափածոն է նորագույն պոեզիայում, մի «սյուժե», որ հետագայում արժարժվեց ու վերարժարժվեց հարյուրավոր անգամներ: Եվ, բանի որ հարցն այդպես է, հետաքրքիր է պարզել, թե իր հետ ինչ էր բնում երկու ճանապարհների այդ սյուժեն:

Նայում եմ առաջ—երկու ճանապարհ  
Բաց է իմ դիմաց. մեկը տանում է  
Շրթեղ, բազդավոր, նվիրական աշխարհ  
Քնքուշ զգացմունքի, որ միշտ ծաղկում է  
Գարունը սիրո երկնքից օրհնած:  
Այնտեղ անթառամ վարդի պրսակներ,  
Երջանիկ օրեր սիրով զարդարված  
Եվ վայելչության անձկալի ժամեր  
Աշխատավորի վաստակած զխի՜ն  
Պիտի պարգևեն հանգիստ խնդագին:

Մշտն անապատ ինձ դուրս է հանում,  
Որ կաթոսում է մըշակող բազկի:  
Այստեղ ուշահաս վարդ չէ բուսանում,—  
Միայն տառապեր և փուշը վայրի.  
Եվ կշահքը մեռած և ռդը խնդող,  
Մրտացավ խրնամք, և՛ և՛ այդ լիներ,  
Միշտ Լուսնատառն հոգուց ոտնակոխ.  
Չէ՞ ժպտում արեւ, սևաթույր ամպեր  
Գոռ փոփոքիկ են երկրին գուշակում:—  
Եվ ես կանգնած եմ և խոր մըտածում,  
Ո՞ր իմ անհաստատ քայլերբ ուղղւմ,  
Արդյոք երկուսից ես ո՞րը ընտրում:

Այնտե՛ղ ըզգում եմ, փարթամ, երջանիկ  
Գըլորվելու են իմ կյանքի օրեր.  
Աչազեղ կույսը հայացք շքնադիկ  
Պարզեում է ինձ, և սրբանքվեի  
Նոճինների տակ պիտ զըլուխս հանդչի  
Նորա մարմարիոն կուրծքին նազելի,  
եվ պիտի զըտնեմ այն վառ աչերում  
եվ՝ զրախտավայել մի վայելչութուն...

Այստե՛ղ ականջըս փայփայելու չէ  
Կանաչ պուրակում թռչնոց մեղեդին,  
Ոչ պիտի տեսնեմ սրփոռց լավիշի  
ես անուշաբույր ծաղկոտ մարգերին:  
Ո՛չ. արյուն-արցունք, լըքյալ հառաչանք,  
Անտեր ամբոխի անվերջ տառապանք,  
Արդար բրտինքով մըշակած գետին  
Ավարի մատնած—ահա՛ իմ բաժին:

Բայց այնտե՛ղ կյանքը շունի նըսպատակ  
Բացի անձնական բարօրությունից,  
Իսկ այստե՛ղ գործի ասպարեղ արձակ,  
Թզնիվ և վըսեմ, թեև փըշալից—  
եվ ես կանգնած եմ և խոր մտածում...

Կյա՛նք, ինձ երկուսից ո՞րն ես պատրաստում (I, 15—16)<sup>76</sup>:

Այս անբանաստեղծական, պատմողական չափածոն բերում էր միանգամից ե՛ր կյանքի, ե՛ր մարդկային ճակատագրի երկու պլան. առեւ է՝ հյուսվում է զրանց սերտաճող շորս պլանից, բերում էր կյանքի և մարդկային ճակատագրի ներկայից ապագա միտող, չվերջավորվող շարունակականություն: Եվ այդ անբանաստեղծական չափածոյում բանաստեղծական հեռանկարայինն էլ հենց այն էր, ինչով հնարավոր էր դառնում այդ ամենի համատեղ իրացումը: Բանաստեղծական էր տեսնվող երկու ճանապարհի մտահղացումը, որն իր մեջ թաքցնում էր գործողությունների հնարավորություն:

Դժվար չէ դուշակել, որ խոսքը վերաբերում է ճանապարհի «սյուժեին» առնչվող, զրանից հետևող «գնալու-քալելու» այն գործողությունը, որ Հովհաննիսյանից հետո՝ Թումանյանի և Իսահակ-

76 Չ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1964. այսուհետև մեջբերումները նույն հրատարակությունից:

յանի. Սիամանթոյի և Վարուժանի, Տերյանի ու Չարենցի պոեզիայում վերաճեց անվերջ արժարժվող գնացության:

Բայց 80-ական թվականների նախաշեմին գործողությունը (նաև գնացությունը) միայն տարր էր դիմումնային բանաստեղծության ներսում, և Հովհաննիսյանի ծառայությունն այն է, որ «Երկու ճանապարհից» սկսած ընթանում էր գործողության որոնման դժվարին հունով: Հունը որոշակիորեն նշմարվում է այն պահից, երբ ստեղծվում են նրա հայտնի գեղջկական պատկերները՝ «Գյուղի ժամն» ու «Հատիկը» (1886):

«...Բարձր ինտելեկտի մարդ, հազվագյուտ վարդաքաժ, բազմակողմանի կարգաքաժ, դասական ճաշակի և խորունկ կուլտուրայի տեր» Հովհաննիսյանը, որ՝ «Անթերի գիտեր հայերեն և ռուսերեն, զիտեր եվրոպական հին և նոր լեզուներ, լավ ծանոթ էր հայ բարբառներին և ֆոլկլորին»<sup>77</sup>, հայ ժողովրդական բանաստեղծության լավագույն դիտակն էր ու գնահատողը, — գեղջկական այդ պատկերներում, իրոք, հայտնագործում է այն, ինչ ամենից բնորոշ է ժողովրդական բանավեստին: Որսում է գործողության տարրը՝ բուն ժողովրդի միջավայրում հարատևող բանաստեղծական մտածողության ոգով, որտեղ պատկերային շարակարգում սկզբից մինչև վերջ դիմումին լուգակցում է պործողությունը, ըստ որում հաճախ ավելի ակտիվ է, քան դիմումը: Եվ սա անգամ իսկ ամենակարճագուտ ժանրում՝ ժողովրդական խաղիկներում.

Աղջի\*, դու մորեդ ուշ ելար,  
Մեծացար, կարմիր թուշ ելար.  
Տուն ըմ շունիմ, որ տուն էրթանք,  
Քեզի առնեմ, ո՞ւր էրթանք:

կամ՝

Ել ու էրթանք Կռնկու սար,  
Քոշկ մի շինենք, մտենք հիսար.  
Թող զա վեր մե Շահն ու Խոնդբար.  
Ուզե հարյուր, կուտամ հազար,  
Բազե՛, քո թուխ աչքիդ համար<sup>78</sup>:

77 Ալ. Խառակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 18:

78 Մեջբերումները Մ. Աբեղյանի «Ժողովրդական խաղիկներ» հետազոտությունից. տե՛ս Երկեր, հատ. Բ, Երևան, 1967, էջ 319, 367:

Որոշակի նշաններով Հովհաննիսյանի այդ պատկերները հյուսված են գործողությունների շղթայականորեն աճող նույն այս սկզբունքով: «Գյուղի ժամում» բառացիորեն մեջբերված խաղիկների ողով վեր ելնելու, էրթալու և այլ գործողությունների է հրավիրվում մի նապու:

Տա՛ն-դո, տա՛ն-դո... Նապու՞, վեր կա՞ց.

Արևն արդեն մայր է մտնում.

Տե՛ս, խաթունն էլ գործը պրծած՝

Փողոցումն է, ժամ է շտապում (I, 46):

«Հատիկում» նման գործողությունների է կոչվում քնարական անհատը.

Հույսը բացվում է. շուտ արտը զրնամ,

Պատռեմ սուր խոփով ևս կտրծքը հողի.

Իմ սիրո՞ւն հատիկ, քեզ նորան պահ տամ

Մինչև օրերը ամրան արևի (I, 55):

Ինչպես խաղիկներում, այս պատկերներում բանաստեղծական անհատը՝ դիմելով իր էությունից բաժին ունեցող մեկին կամ սրեկ առարկայի, անմիջապես պատրաստվում է ղեկավարող գործողությունների: Գործողության աշխուժացման ու բորբոքման նպատակին էլ ծառայում էր պատմողականությունը, որ այս նրմուշներից սկսած ինչ-որ չափով նահանջում, ավելի ճիշտ՝ փոխակերպություններ է ապրում Հովհաննիսյանի ստեղծագործություն մեջ:

Գործողության հետ նրա լավագույն բանաստեղծություններում նկատվում է և՛ դիմումնայինի հաճախականություն, որ հատում ու աշխուժացնում է պատմողական չափածոն, և բնորոշ է, որ դիմումնային կոչը հենց իր մեջ պարունակում է գործողության թեւադրանք. «Ասի՛ աշո՛ւղ, ա՞ն շունգուրդդ մեզ բան ասա՛ սրտալի» («Աշուղ», 1887), կամ՝ «Զարկեցե՞ք, դարբիններ՛ր, կրճանը սալին, Զարկեցե՞ք կրճանը-շղթայքն ամրանան» («Արտավազդ», 1887):

Այս տարիներից գործողությունը առաջին դիժ է մղվում նաև Հովհաննիսյանի ոչ ժողովրդական, բարձրադաս չափածոյում: Մտա-

բերենք զրանց առաջին տողերը. «Ես անմոռնչ գնում էի ճանապարհ», «Եվ այս դարուն կանցնի շուտով», «Ինչպես վտակ ես կըթափեմ», «Անպտուղ կյանքիս քսաներկու գարուն Անցան գընացին...», «Մի՛թողնիր, երգի՛չ, քնարըդ կախած», «Հասի՛ր, սիրելի՛ս, բե՛ր ոսկի քընար» և այլն:

Բայց բանաստեղծական անհատին գործողության մեջ գնելու հայտնությունը նորից կապվում է ժողովրդական մոտիվների հետ: Անդրադառնալով Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործական ուղուն, Դ. Դեմիրճյանը գրել է. «...մի մոտիվ՝ Հովհ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ վճռական դեր կատարեց Ավ. Իսահակյանի պոեզիայի սկզբնավորման համար: Դրանք ժողովրդի լեզվա-ոճական ձևով ու բնույթով մի քանի երգեր էին, ինչպես օրինակ.

Արաղն էկավ լափին տալով,  
ժեռ քարերին, ափին տալով.  
Ո՛րսեղ թաղեմ ես ի՞մ դարդը,  
Չոր գլուխս տափին տալով...

Այս երգը մինչև դառանցանքի հասցնող, կախարդիչ բան եղավ շատերի համար, առանձնապես Ավ. Իսահակյանի համար»<sup>79</sup>:

Չառանցանքի հասցնողն այն էր, որ ժողովրդական սիրերգի հետևությունամբ Հովհաննիսյանն այս երգում առաջին անգամ հայոց նորագույն պոեզիայում բանաստեղծական անհատի հոգևոր հուղապրումը իմաստավորեց սկզբից մինչև վերջ վերածուելով կատարվող գործողության:

Հայ գեղջուկի անունից հյուսվող այս երգում «ընդօրինակվեց» իր բնաշխարհին վայել հոգևոր նկարագրի տաքարյունությամբ մարմնական չափազանցված գործողություններով ու շարժարանքով հոգևոր հուղապրում արտահայտելու ժողովրդական եղանակն ու մեկնակետը: Հաղթահարվեց «քաղաքակրթության» կեղծ պատենները, և բանաստեղծությունը դարձավ իր հնամենի՝ մեղեդայնորեն ասացվող և գործողությամբ կատարվող, տեսածը գործողության

79 Դ. Դեմիրճյան, Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության ժողովրդայնությունը. տե՛ս ԳԱ Հաս. գիտ. Տեղեկագիր, 1955, № 11, էջ 4:

մեջ շարժանկարող, ամեն տեսածից՝ հոգևոր ու մարմնական շար-  
ժումն ու գործողությունն քաղող միաձուլ ահունքներին.

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

Ա՛յ իմ Արազ, ջուրըդ վարար,  
Սիրուն յարիս յարաբ տեսա՞ր.  
Ես չըհասա իմ մուրադին,—  
Արա՛զ, յարաբ կարոտս առա՞ր:

Ամպերն ընկան Մասիս սարին,  
Կարոտ մնացի ես իմ յարին.  
Աստո՞ծ սիրես, էրված սրտիս  
Ջուղար բերես էկող տարին:

Գիշերն անքուն գիր կըգրեմ,  
Արտասուքս գետ կըշինեմ.  
Արա՛զ, ձեզը ջրիդ շառած՝  
Իմ սև դարդը քեզ կըբերեմ:

Կասես՝ շողքը քարին ընկավ  
Կըրակըն իմ սրտին ընկավ.  
Կամար ունքից, թուխ աչքիցը  
Ցավն իմ ջիւման ջանին ընկավ:

Արազն էկավ լափին տալով,  
Ժեռ քարերին, ափին տալով,  
Ո՞րտեղ թաղեմ ես իմ դարդը,  
Զոր գլուխըս տափին տալով... (I, 100—101):

Ժողովրդական երգի պուրահեռականության սկզբունքով հյուս-  
ված այս բանաստեղծության մեջ գետալին բոլոր գործողություն-  
ներն ու հաստիանիշները վերաբերում են քնարական անհատին, ա-  
վելի ձիշտ՝ քնարական անհատը ինչ գործողություն տեսնում է գե-  
տում, տեսնում է՝ կիսա-գիմառնորեն նմանվելով, «կատարելու» և  
հաղորդելու համար իրենը: Իր հոգևոր տառապանքը, որը գետի  
գործողության ընդօրինակումով վերաձում է՝ նախ դարդը թաղելու  
տեղ գտնելու համար Արազի հանգով դես ու դեն նետվելու և «գլու-  
խը տափին» վարկելու գործողության:

Սա բանաստեղծութեան հիմնաթելային հենքն է՝ սկզբից մինչև վերջ, որի վրա դիմումնային և ոչ դիմումնային եղանակով գետնի վրա առարկայական աշխարհի այլ գործողությունների նմանությունամբ տարբերակվում է հուղարումը՝ ամենուրեք հոգևոր երկվույթների վերածությունով առարկայական-մարմնական երևույթների ու գործողության:

Ծրգ քառյակում, օրինակ, բացատրվում է հոգևոր այն երկվույթը, ինչ համարում ենք սիրահարվել, և տեսեք, թե առարկայական-մարմնական գործողությունների որպիսի տեսք է ստանում այն.

Կասեա՝ շողքը քարին ընկավ,  
Կըրակըն իմ սրտին ընկավ.  
Կամար ունքից, թուխ աչքիցը  
Ցավն իմ ջիվան ջանին ընկավ:

Զ-րդ ու Յ-րդ քառյակներում գետնի հեռվից գալու գործողություն բացատրվում է փոխադրեցություն քնարական հերոսի և նրա յարի միջև, և այժմ էլ տեսեք, թե որքան հեռուն է ձգվում փոխադրեցությունը՝ ոչ միայն տարածությունամբ, այլև ժամանակով՝ «Աստոծ սիրես, էրված սրտիս Զուղաբ բերես էկող տարին»:

Եթե ամբողջացնելու լինենք այս երկի կառուցվածքը, ապա կատացվի հետեյալ պատկերը. բանաստեղծության ամբողջ ընթացքով անցնում է հիմնաթելային մեկ ընդհանուր լարված գործողություն՝ «...Ո՞րտեղ թաղեմ ես իմ դարդը, Չոր գլուխըս տափին տալով», — որի հենքի վրա այլևայլ գործողություններով օղակ առ օղակ տարբերակվում ու զարգանում է հուղարումը:

Այս երևույթը կարելի է դիտել նաև նույն թվականին գրած «Արտավազդ» բալլադում, որտեղ հիմնաթելայինը նույնպես բորբոն նույնատիպ մի գործողություն է.

Ջարկեցե՞ք, դարբիննե՞ր, կոանը սալին,  
Ջարկեցե՞ք, կոանը—շղթայքն ամրանան,  
Անիծյալ արքայի կապանքն ամրանան,  
Ջարկեցե՞ք, դարբիննե՞ր, կռուանը սալին (I, 111):

Չափազանց հետաքրքիր է, որ բանաստեղծական արվեստի այս հնամենի նմուշի մշակումով էլ Հովհաննիսյանը պեղել ու

հայտնագործել է միասնական գործողության տարրը («Արտավազդը» թվագրված է՝ 1887 Վերսվար, «Արազն էկավ...»-ը՝ 1887 հուլիս)։

Հիմնաթեւային, ներքին-միասնական սյուժետային այս գործողության հայտնությունամբ նորդարյա պոեզիան լեակոխում էր վարդացման նոր շրջան։ Թեակոխում էր՝ վերարծարծելով ժողովրդի բանաստեղծական մտածողության այն ամբողջական համակարգը, ինչ շուրջ 50 տարի առաջ հրաբխային տարերքով վիպականորեն վերակոչել էր անմահ Աբովյանը։

Եթե նորդարյա պոեզիան՝ մինչև Հովհաննիսյանի ստեղծագործության այս նմուշները, մեծապես բնութագրվում էր այդ մտածողության դիմումնային տարերքի վերակոչումով ու արծարծումով և նրա բնձեռած հնարավորություններով հզորացրեց առարկայական աշխարհը շարժման ու գործողության մեջ տեսնելու հոգեբանությունը, ապա այժմ շարժման ու գործողության մեջ էր դրվում նաև մարդկային անհատը։ Մի մտայնություն, որի տրամաբանությունը որքան որսալի ու բմբուխի է բանաստեղծականի ժողովրդական տեսանկյունից՝ ժողովրդական երդում, այնքան «անբմբուխի» է դրական բանաստեղծության դիտակետից։

Ժողովրդական երգը իր բոլոր գրանորոշներով՝ աշխատանքային, հարսանեկան, սիրային, օրորոցային, մահերգային, վիճակի և այլն, — անբաժանելի է գործողությունից, որքանով ժողովրդի մարդիկ չեն նստում ու երգ դրում, այլ ստեղծում են տվյալ վիճակի մեջ, տվյալ փոխադեցության ու գործողության պահին։

Դրական բանաստեղծության ուղղակի տրամաբանությունը բացառում էր գործողությունը որպես այդպիսին, բայց չէ՞ որ բացառում էր նաև դիմումը։ Դիմումն առ չեղյալ աստված, դիմումն առ վերացական այնպիսի մի հասկացողություն, որպիսին է հայրենիքը, կամ դետը, լիճը, դիմումն առ այն անձը, անձինք, դիմումն հանուրին, — որոնց ներկայությունը, անշուշտ, երբեք էլ պարտադիր չէ բանաստեղծի կողքին։

Դրավոր բանաստեղծությունը, յուրացնելով դիմումնային այս պայմանականությունը, վերադառնալով ժողովրդական բանավեպի հին ու նոր ակունքներին, հետամուտ էր նվաճելու գործողության ու շարժման իրավունք ու մտայնություն։

Հարկ է արձանագրել, որ բանահյուսութեան հանդեպ երկարամյա հետաքրքրութիւնը արեւելահայ իրականութեան մեջ այս ուղղութեամբ ստեղծել էր բավականաչափ պարարտ հող: Արեւել-  
յանից Պոռշյան, Աղայան, Րաֆֆի շառավիղով բանահյուսական  
նշույթը ներառնում էր գրականութեան մեջ, մերվում գրակա-  
նութեանը:

Ավելին. 70-ական թվականների վերջերից գրականութեան մեջ  
աշխուժանում են բանահյուսական ժանրերը՝ հեքիաթ, զրույց,  
գլուցազներգութիւն, աշխատանքային երգեր ու պատկերներ: Ա-  
ղայանի անվան հետ կապվող այս ժանրերի վերարժարծումը խթա-  
նում էր այն մտայնութեան արթնացմանը, ըստ որի երգը անբա-  
ժանելի է վիճակից, աշխատանքից ու գործողութիւնից: Անկարելի  
է ուշադրութեան շահել այն երեւոյթը, որ Աղայանի հեքիաթներում  
հերոսների շափածո-երգային խոսքը միշտ վեր է վերցնում գործո-  
ղութեան կամ աշխատանքի թեժ պահին, կամ նրանց կյանքի ամե-  
նանկ վիճակում:

«Հայ գլուցազին իր բաղմադարյան փորձով վաղուց արդեն...  
լավ գիտէ, որ ինչքան շատ ծանր աշխատանք ունեն կատարելու  
ինքն ու իրեն լծակից կենդանիները, այնքան առավել ուժեղ պետք  
է զլի իր «հորովներն» ու «ել-ելներն»<sup>80</sup>, — այսպիսի եղրակացու-  
թեան է հանդիմ բանադետ Ա. Ղանալանյանը՝ հետադրուելով հայ  
շինականի աշխատանքային երգերը: Հանգում է՝ հենվելով նաև  
մեծավաստակ Գ. Սրվանձտյանի այն վկայութեանը, որի համաձայն  
հայոց աշխարհում խաղ ասելով են իրենց գործն անում՝ երկար  
ճանապարհ անցնող ուղևորն ու հեծյալը, դրաստավարն ու եզ-  
նավարը, սայլավարն ու հերկարարը: Հայ շինականը, — ավելաց-  
նում է նա՝ «Ձմեռն ձյուն կը սրբէ, խաղ կըսէ. փայտ կը կտրէ,  
խաղ կըսէ. բուրդ ու բամբակ կը գզէ, կը մանէ կամ շալ ու կըտալ  
կը գործէ, խաղ կըսէ...»<sup>81</sup>:

Ինչպես մանկական, այնպես էլ մյուս երգերում՝ «Առավոտը  
գլուղում», «Պառավի հորթը», «Ջաղացպանի ննջարանը», «Հրնձ-  
վորներ» (1882), և ապա հանրահայտ «Ճախարակից» մինչև «Հի-

80 Ա. Ղանալանյան, ներածութիւն. տե՛ս «Հայ շինականի աշխատանքի եր-  
գերը», Երևան, 1937, էջ 38:

81 Նույն տեղում:

շողովյուն» (1886)՝ Աղայանը բորբոքում էր միասնաբար աշխատելու և խաղ ասելու ժողովրդական մտայնությունը: Իրենց գերակշռող մասով նրա բանաստեղծությունները գործողության և վիճակի աշխատանքային երգեր են:

Ձյուն էր գալիս փաթիլ-փաթիլ,  
Հետն էլ անձրև կաթիլ-կաթիլ.  
Այս միջոցին մի պառավ կին  
Հորթ էր փնտրում դաշտի միջին:

Կամ՝

Մանի՞ր, մանի՞ր, ի՞մ ճախարակ,  
Մանի՞ր սխալակ մալանչներ,  
Մանի՞ր ընկեր հաստ ու բարակ,  
Որ ես հոգամ իմ ցավեր:

Եվ ապա՝

Սիժեռնակը բույն էր շինում,  
Ե՛վ շինում էր, և՛ երգում...<sup>82</sup>:

Այս բանաստեղծությունների հմայքը աշխատանքային գործողության ու վիճակի (աշխատանքային ու հողեոր լարված վիճակի) բանաստեղծականացման մեջ է, հարադատությունը ժողովրդական աշխատանքային երգի տարերքին, ոգուն և ութմին, որ ենթադրում է շարժումների ու խոսքի անքակտելի ներդաշնակություն, վիճակի և գործողության համաչափ լարում:

Բնութագրելով շինականի աշխատանքային երգերի առանձնահատկությունները, նույն հետազոտության էջերում Ա. Ղանալանյանը նկատում է, որ դրանց մեջ կատարվող «աշխատանքային գործողություններն ու շարժումները մեծապես պայմանավորվել են» շինականի «մարմնի բնական ու բնախոսական հնարավորություններով: Այդ շարժումներն ու գործողությունները, հարմարվելով մարդկային մարմնի օրգանական էությունից բխող ութմական զգացումին, կրել են չափական բնավորություն և կատարվել ավել կամ նվազ կանոնավորությամբ»<sup>83</sup>:

<sup>82</sup> Ղ. Աղայան, Երգերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1962, էջ 17, 13, 32:

<sup>83</sup> Տե՛ս «Հայ շինականի աշխատանքի երգերը», էջ 40:

Իր աշխատանքային ու վիճակի երգերով ու պատկերներով Աղայանը չափածո խոսքում սերմանում էր շարժման չափական զգացողություն, ժողովրդի օրինակով չափական խոսքը հարմարեցնում էր չափական կատարմանը, այդ կատարումը դարձնում չափածո խոսքի խաբիսիս ու հենարան:

Փաստորեն ժողովրդական աշխատանքային երգի նման «ընդ-օրինակումներով» էլ՝ Աղայանի մանկական և ոչ մանկական խաղերով, Հովհաննիսյանի «Գյուղի ժամով» ու «Հատիկով», Հովհ. Թումանյանի «Գութանի երգը» և մյուս աշխատանքային պատկերներով առաջին պահ գիտակցվում է շարժման ու գործողության անհրաժեշտությունը բանաստեղծական խոսքում:

80-ական թվականների սկզբներից ծավալվող այս մտայնությունն, ահա՜, նպատակ էր հետապնդում, ժողովրդական ակունքին վերադառնալով, նվաճել ուրիշի և ուրիշների հետ ոչ միայն դիմումով ու խոսքով, այլև գործողությամբ ու շարժումով փոխադրեցություն մեջ մտնելու հնարավորություն, որ մարդկային կյանքում փոխհարաբերության ու հաղորդակցության հիմնական եղանակն ու միջոցն է լեզվից առաջ և լեզվի հետ միասին:

\* \* \*

Եվ ամբողջ հարցն այն է, որ ժողովրդական ակունքից լրացվող, այժմ արգեն տարրերի միասնությամբ ներկայացող բանաստեղծական այդ մտածողությունն իր համակարգով արձագանքում, համապատասխանում ու պատասխանում էր նորագույն ժամանակների քաղաքակիրթ աշխարհի պոեզիայի վարդապետական ընդհանուր միտումներին:

Պոեզիանից հետո ռուսական պոեզիայի, այլև արձակի, վերլնթաց վարդապետական արդյունքում, իր ստեղծագործական առավել հասուն շրջանում, երբ հաղթահարված էր բանաստեղծական սիմվոլիստական մեկնակետի միակողմանիությունը, Ալ. Բլոկը՝ անդրադառնալով համաշխարհային պոեզիայի օրինաչափություններին, հանգում է չափազանց հետաքրքիր հետեությունների: Բլոկի եղբրակացությամբ եվրոպական հումանիզմի նախաշեմից իր առանցքով ու բովանդակությամբ մարդկային անհատի հեռ առնչվող

պոեզիան (նաև երաժշտությունը) նորագույն ժամանակներում վաղուց ստացել է իրեն և սպառել է այն պահից, երբ պատմության հրապարակ են իջել զանգվածները:

«Այդ շարժումը, — գրում է Բլոկը, — որի ելակետը և նպատակակետը մարդկային անհատն էր, — կարող էր աճել ու զարգանալ այնքան ժամանակ, քանի դեռ անհատը եվրոպական կուլտուրայի գլխավոր շարժիչն էր: Մենք գիտենք, որ առաջին հումանիստները՝ անկախ գեոտոթյան, աշխարհիկ փիլիսոփայության, դրականության, արվեստների ու գոյրոցների ստեղծողները, — բացահայտ արհամարհանքով էին վերաբերվում կոպիտ և տգետ ամբոխին: Այդ բանի համար նրանց կարելի է քարկոծել քրիստոնեական էթիկայի տեսանկյունից, բայց նրանք զրանով ևս հավատարիմ էին երաժշտության ոգուն, որքանով զանգվածները այդ ժամանակներում կուլտուրական շարժիչ ուժ չէին, նրանց ձայնը տիրապետող չէր համաշխարհային պատմության նվազախմբում: Բնական է, սակայն, որ, երբ եվրոպական պատմության հրապարակում հանդես եկավ շարժիչ նոր ուժ՝ ոչ թե անհատը, այլ զանգվածները, սկսվեց հումանիզմի ճգնաժամը»<sup>84</sup>:

Այս ելակետից դնահատելով նորագույն ժամանակների համաշխարհային պոեզիայի երևույթները, Բլոկն առանձնացնում է Գյոթին. «...Նա նշանաձող է երկու հարյուրամյակների սահմանագծում: Գյոթեն որքան վերջ է, այնքան սկիզբ է նրա սառը կերպարանքում մեռնող հումանիզմը (անհատապաշտությունը, անտիկայնությունը, գիտության կապը արվեստներին) ինչ-որ ներթափանցված է այն երաժշտությամբ, որ բարձրանում է սոսկալային մառախլապատ անհունից՝ զանգվածների երաժշտությամբ («Ֆաուստի» II մասը)<sup>85</sup>:

Զարմանալիորեն ուշադրավ է, որ, համեմատելով Շեքսպիրի «Համլետը» և Գյոթեի «Ֆաուստը», համանման մի եզրակացություն էլ հանդում է դեռևս բանաստեղծական առաջին քայլերն անող 22-ամյա Դ. Վարուժանը: «...Եթե Համլետի մեջ, — գրում է նա, —

84- А.А. Блок, Сочинения в двух томах, т. II, М., 1955, стр. 306, 307.

85 նույն տեղում:

Մարդո՞ւն կյանքն է երգվածը, Ֆաուստին մեջ՝ մարդկության կյանքն է. կյանք մը՝ իր ամենամանր և ամենամեծ հատվածներովը»<sup>86</sup>:

Բայց դառնանք Բլոկին:

Ժողովրդական ստեղծագործության ակունքից սերող «Ֆաուստը» Բլոկը համարում է նշանաձողային երևույթ, գտնում, որ ամեն ինչին պաղ հանդարտությամբ ու երկվությանմբ վերաբերող Գյոթեն իր ստեղծագործությամբ ձեռք է պարզում հաջորդներին՝ ապագայի կրակներում այրվող Վադներին ու Հայնեին: Ժողովրդական ակունքից բարձրացող «Ֆաուստը» նշանակում էր անհատապաշտության վերջ, այն մի սկիզբ է, որ բնութագրվում է որպես շատերի՝ զանգվածների ձայնի, դիտակետի ու զնահատականի մուտք պոեզիա:

Բացահայտ ճշմարտություններ՝ ասված «Ֆաուստի» հասցեին, որի հեբոսը իր ներքնաշխարհի հակասական երկվությամբ ու հալածականությամբ հերքում էր անհատապաշտությունը, որտեղ վալպուրգյան գիշերների խրախճանքով պոեզիա էին ներխուժում զանգվածները: Նվառ ամենը իրադրծվում է մի ժանրով, որի հիմնական երակները երկուսն են՝ փոխադրող կողմերի միջև գործողությունը, ապա՝ դիմումն ու դիմումնային զուգախոսությունը, որոնք հաճախ վերաճում են մեներգի ու մենախաղի, խմբերգի ու խմբախաղի: Իր ժանրային նկարագրի ամենացայտուն տարրերով «Ֆաուստը» բանաստեղծական դրամա է կամ՝ դրամա բանաստեղծության մեջ:

Գյոթեի «Ֆաուստից» սկսած համաշխարհային պոեզիայում անժխտելի են փոխադրող գործողության, դրամատիկ-սյուժետային միատումները, անժխտելի է հակումը դեպի ծավալուն ժանրերը՝ պոեմը, բալլադը, լեգենդը, որի վկայությունն են Բայրոնի և Հայնեի, հետագայում Պուշկինի ստեղծագործությունը:

Այս կողմնորոշման էությունն այն էր, որ պոեզիան թեև կոխում էր պատմականության ու պատմական օրինաչափությունների նոր ուղեգծեր, որ այն այլևս բացառում էր մարդկային որևէ հոգեբանության կամ ճակատագրի կայունությունը, առկայությունն ու գոյությունը՝ առանց դիմացինի, մեկի կամ շատերի փոխադրեցության, առանց աշխարհի ու կյանքի լայն կապերի ու փոխհարաբերությունների պատճառակցության:

<sup>86</sup> Գ. Վարուժան, Նամականի, Երևան, 1965, էջ 70:

Սրանք ֆեոդալական հարաբերությունների անկման և բուրժուական հեղափոխության հետ առնչվող օրինաչափություններ էին, որոնք վերջերս հրապարակած իր աշխատության մեջ գրականագետ Բ. Սուչկովը բացատրում է Գյոթեի ստեղծագործության ռեալիզմով, կապում ժամանակի պատմական բովանդակության գրողի «շափաղանց սուր ղգացողության» հետ:

Զգտելով բացատրել մարդու և մարդկության պատմական ձևատադիրը, հասարակական առաջընթացի իմաստն ու նպատակները, Գյոթեն հանգում է այն եզրակացությանը, որ մարդկության «Ոսկե դարը» ոչ թե անցյալում է, այլ ապագայում»<sup>87</sup>: Սրանից հետևում է նրա հերոսի՝ Ֆաուստի, ողբերգությունը, որի առանցքը մարդու և մարդկության ազատության իդեալների և դրան հասնելու ուղիների անորոշության հակասությունն է: Այդ իդեալներով Գյոթեն արձագանքում էր հեղափոխությամբ պատմական հրապարակ իջած զանգվածների պահանջներին, որոնց համար «... բուրժուական հեղափոխության գլխավոր արդյունքը՝ շահագործման ձևերի փոփոխությունը՝ նշանակում էր նոր ժամանակաշրջանի սկիզբ՝ ճշմարիտ ազատության համար մղվող պայքարում»<sup>88</sup>:

Դիրքորոշումը դեպի ժողովրդական զանգվածները, դեպի մարդկության առաջընթացի պահանջները՝ Գյոթեից հետո դառնում է առաջավոր գրականության էությունը: «Համաշխարհային արվեստի զարգացման մի ամբողջ ժամանակաշրջան վերջավորող Գյոթեի ողբերգությունը, — ավելացնում է Բ. Սուչկովը, — հաստատում էր, որ բուրժուական հեղափոխության արդյունքում պատմական զարգացման ընթացքով հասարակական մտքի առջև դրված հարցերի լուծումը կարելի է գտնել միայն իրեն պատմության մեջ:

Եվ պատմությունն էլ, ահա, դառնում է արվեստի ճանաչողության ու հետազոտության առարկա. դա հարկադրում էր նրան անել հենց ֆեոդալիզմի դեմ տարած հաղթության ժամին երևան եկած բուրժուական հասարակարգի անուղղելի հակասությունների սրությունը»<sup>89</sup>:

<sup>87</sup> Б. Сучков, Исторические судьбы реализма, М., 1970, стр. 65.

<sup>88</sup> Նույն տեղում, էջ 68:

<sup>89</sup> Նույն տեղում:

Պատմություն շարժման հետ սրվող, դարգացող ու տարածվող այդ հակասությունների լայնքն ու խորությունը, շահագործման, ազատազրկության ու անարդարության ձևերի բազմազանությունը, մասնավոր սեփականատիրական քաղաքակրթության արատներն ու այլանդակությունները՝ զրականության ներկայացուցիչների ուշադրությունը գամում են ժողովուրդների ներկային, ժողովուրդների ու մարդկության հյուսվող պատմությանը:

XIX դարի համակերպական գրականությունը նշանավորվում է պատմականության, պատմական հանգամանքների պատճառակցության ու շղթայականության սկզբունքի հետեռական որոնումներով, խորացումներով ու հաղթանակներով, որ ամենից առաջ կապվում է վեպի հետ:

Այդ սկզբունքին էր ծառայում ռոմանտիկական վեպը, որի «գեղագիտությունը չափազանց սուր էր զգում պատմության շարժունությունը»<sup>90</sup> պատմականության սկզբունքի հաղթանակն ապահովեց ռեալիստական վեպի մեծ ճանապարհը, այդ սկզբունքի խորացմանն էր նպաստում անգամ է. Զոլյայի նատուրալիզմը: «Զոլյայի ռեալիզմի անվիճելի նվաճումը պետք է համարել ներթափանցելը մարդկանց վարքագծի սոցիալական հիմքերի մեջ... ուշադրությունը մարդու ֆիզիկական բնությանը, ժողովրդական կյանքի լայն պատկերումը, սոցիալական տարբեր շերտեր ասպարեզ հանելը, մարդկային մեծ խմբերի ձգտումների ու շարժումների վերարտադրությունը»<sup>91</sup>, — գրում է գրականագետ Ն. Նվինյան:

Վեպի դիրքորոշումը, ըստ երևույթին, հենց սկզբից բախտորոշ է դառնում գրականության մյուս տեսակների ու ժանրերի համար: Կյանքի ընդգրկման, մարդու վարքագծի հիմնավորման, մարդկային հարաբերությունների փոխադրեցության ու շարժման գեղագիտական պահանջները թելադրում են ժանրային-արտահայտչական տեղական խմորումներ ու փոխակերպություններ:

«Հատկապես հետաքրքիր երևույթներ են դիտվում այն ժամանակաշրջաններում, երբ վեպը դառնում է առաջատար ժանր, — գրում է Մ. Բախտինը, — ամբողջ գրականությունը այդ ժամանակ

<sup>90</sup> Նույն տեղում, էջ 93:

<sup>91</sup> Е. М. Евнина, Западноевропейский реализм на рубеже XIX—XX веков, М., 1967, стр. 6.

քոնված է լինում դառնալիությունը և յուրատեսակ «ժանրային կրիտիցիզմով»: Դա տեղի է ունեցել հելլենականությունից ուրոշ շրջաններում, ուշ միջնադարի և Վերածնությունից ժամանակաշրջանում, բայց առավել ուժով ու վառ կերպով՝ XVIII դարի երկրորդ կեսից: Վեպի տիրապետության շրջանում համարյա բոլոր մյուս ժանրերը առավել կամ նվազ չափով «վիպականանում են»։ Վիպականանում է դրաման (Իբսենի, Հաուստմանի դրամաները, նատուրալիստական ողջ դրաման), պոեմը (Բայրոնի «Չարլզ Հարոլդը» և մասնավորապես «Դոն Ժուանը»), անգամ լիրիկան (ցայտուն օրինակ է Հայնեի քնարերգությունը)<sup>92</sup>:

XIX դարի սկզբներից պոեզիայի «վիպականացման» նման միտումներով և դեղադիտական, արտահայտչական ալլ, կարևոր տեղաշարժերով է նշանավորվում Պուշկինի ստեղծագործությունը:

Ռուսական դրականության պատմագրությունը բազմիցս նշել է Պուշկինի կրած ազդեցությունները Բայրոնից: Բայրոնյան հալածականություն-ազատասիրության ոգին ի դեմս թափառականի կերպարի շեշտվել է մասնավորապես Պուշկինի ռոմանտիկական առաջին պոեմներում: «Դժբախտ թափառականին հայրենի հողի վրա»<sup>93</sup>, որի կերպարը Ֆ. Դոստոևսկու համոզմունքով Պուշկինը հայտնագործել է դեռևս «Գնչուներում»:

Բայց թափառականի կերպարը, նրա հալածականություն-ազատասիրությունը արդյո՞ք այդ պոեմներով էլ վերջանում է Պուշկինի ստեղծագործության մեջ: Իհարկե՝ ո՛չ: Դա ինքնահատուկ է Պուշկինի լիրիկային, հաջորդ պոեմներին, ինչպես և արձակ ու դրամատիկ էջերին: Սկսած Ալեքսից, որի «դժբախտությունը հայրենի հողի վրա» այն է, որ ազատության ու երջանկության ձրկտում է տրված ոչ միայն իրեն, այլև կյանքում պատահած գիմացիներին, իր պես «հպարտ մի մարդու»՝ Ջեմֆիրային, — սկսած ահա նրանից մինչև «Եվգենի Օնեգինը», որանդ «համարյա նույն Ալեքսն հանդես է գալիս ոչ թե ֆանտաստիկ լույսի տակ, այլ շոշափելի,

<sup>92</sup> М. Бахтин, Эпос и роман, *տե՛ս* «Вопросы литературы». 1970, № 1, стр. 97.

<sup>93</sup> Ф. Достоевский, Полн. собр. сочинений, т. XII, СПб., 1882, стр. 389.

ռեալ ու հասկանալի տեսքով»<sup>94</sup>, — հալածականություն-ազատասիրությունը անբաժանելի է Պուշկինի ստեղծագործությունից:

Բնորոշ է, որ բանաստեղծի ժառանգության մերօրյա հետազոտողը, այսպես ասած՝ հալածականության թևման, արձանագրում է նաև Պուշկինի քնարերգության մեջ՝ կապված բանաստեղծի ճակատագրի հետ. «...հալածված իրեն թշնամի ուժերից՝ շար ու դաժան ճակատագրից: «Բայց ինձ հետ շար խաղ է խաղում երջանկությունը» — գրում է նա «Յագիրկովին» ուղերձում (1824): «Երկրից երկիր փոխերկից հետամուտ, զուգուս կորցրած ահեղ ճակատագրի ցանցերում» — կրկնում է նա «19 հոկտեմբերում» (1825): Հալածված ճակատագրից՝ մարզը թափառում է աշխարհում՝ «то в колыске, то верхом, то в кибитке, то в карете, то в телеге, то пешком»<sup>95</sup>, — վկայակոչելով Պուշկինի այս տողերը, գրում է դրականադեա Ա. Գուրևիչը:

Սակայն, ակաների է, որ «Գնչուներից» մինչև «Օնեգին» և հետո՝ հալածականության-ազատասիրության-երջանկության բախտախաղային մեկնություններով Պուշկինի ստեղծագործությունը ապրում է որոշակի զարգացում, և հենց այստեղ էլ, խորանալով, հեռանում բայրոնյան ռոմանտիզմից, նախանշում ռուսական գրականության մայրուղու օրինաչափություններից շատերը:

Եթե «Գնչուների» և վաղ շրջանի մյուս պոեմների «գծբախտ թափառականը» ռոմանտիկական «ընտրյալ» անհատն էր, վերացական իդեալների փարած հերոսը, ապա հետագայում ճակատագրի բախտախաղի մեջ են քաշվում առհասարակ մարդիկ. ոչ միայն ինչ-որ տեղ «ընտրյալ» Օնեգինը, այլև սովորական ռուս մարդիկ՝ Տատյանան, Լենսկին, Օլգան, — որոնց հետ բախտն ու երջանկությունը խաղում են հավասարապես, որոնց կյանքը ժրպտում ու չի ժպտում հավասարապես: Եվ ամեն դեպքում, ինչպես «Օնեգինում», այնպես էլ մյուս երկերում, նրա հերոսներից ամեն մեկի ներքին մղումների ու ազատության դիմաց, մյուս նժարին՝ մյուսի և մյուսների ներքին ձգտումներն են ու կամքը:

Այս եղանակով էլ Պուշկինը հաստատում է իր ժողովրդի

<sup>94</sup> Ф. Достоевский, Полн. собр. сочинений, т. XII, СПб., 1906, стр. 423.

<sup>95</sup> А. Гуревич, Проблема нравственного идеала в лирике Пушкина, *мб* «Вопросы литературы», 1969, № 9, стр. 138.

մարդկանց ազատասիրական տարերքը, որի առթիվ Դոստոևսկին գրում է. «...առաջինը Պուշկինը հայտարարեց, որ ուս մարդը ստրուկ չէ, և երբեք չի եղել այդպիսին, չնայած դարավոր ստրուկությանը: Ստրկություն եղել է, բայց ստրուկներ չեն եղել...»<sup>96</sup>:

Պուշկինը շարունակում և խորացնում էր Գյոթեի «Ֆաուստից» ծայր առնող, Բայրոնի ու Հայնեի ստեղծագործությամբ խորացող Բլոկի նշած անհատապաշտության լիցքաթափումը պոեզիայում: Լիցքաթափում էր՝ երջանկության ու ազատասիրության մարդկային կամքից ու զործողություններից «բաժին տալով» իր հերոսներից ամենքին: Այսպիսով նա մարդկային անհատին վերացական իդեալների ու ձգտումների ոլորտից իջեցնում էր իրականությունը, նրա մղումների հակասականությունը բացատրում մարդկային փոխհարաբերությունների, կյանքի օրինաչափությունների միասնության մեջ, այդ միասնությամբ հարազատացնում մարդուն մարդու հետ, կյանքին ու բնությանը, հարատևող մարդկային գոյությունը, նյութական աշխարհի անծայր հարստությունը:

Այդ հարազատությամբ էլ նշանավորվում է այն, ինչ իրավունք է տալիս Պուշկինի ստեղծագործությունը համարել ուսական ազդեցիկ ոգու արտահայտություն, որ գործ ունի մարդկային հոգիների ընդհանրությունների հետ, մարդկանց իրար մոտեցնող ու կապող հատկանիշների ու փոխազդեցությունների հետ,— նրա ստեղծագործությունը գնահատելու իբրև «իրականության պոեզիա»<sup>97</sup>:

Ռուսական դրականության համար Պուշկինը հայտնագործեց գեղարվեստական մի մեկնակետ, որ գործ ունի մարդկային հավասարազոր անհատների փոխհարաբերության ու փոխազդեցությունների հետ, նրանց մարդկային ազատության ու ձգտումների երկուստեք առնչության հետ, որտեղ մեկի ձգտումների ու ազատության ուժը չափվում է մյուսի դիմադրությամբ և հակառակը: Այդ իսկ հիմքով նրա հերոսները իրենց ներքին ձգտումներով որքան

<sup>96</sup> Ф. Достоевский, Полн. собр. соч., т. XII, СПб., 1882, стр. 390.

<sup>97</sup> Այս վերնագրի տակ և այս ոգով է վերլուծում Պուշկինի քնարերգությունը գրականագետ Լ. Գինդուրը «О Пушкине» գրքում (М.—Л., 1964, стр. 180—255):

աղատ են, այնքան էլ հալածական՝ այս հակասության անընդհատ, հարաճող լինելիությամբ:

Այս ճանապարհով էլ նա մերձենում էր հասարակական առաջընթացի շարժիչ ուժերին, «լուծում՝ գեղագիտական բարդ խնդիրներ. նա իր ժամանակի հասարակության մեջ բացահայտում էր այդ ուժերի ազդեցության մեխանիկան, հետևելով դրանց մեջ հենց այն ազդակների գործողությանը, որոնք պայմանավորում էին պատմության ինֆնազացացումը, և նրա համար վերարտադրության առարկա է դառնում արդիականությունը, ասել է՝ կենդանի պատմությունը»<sup>98</sup>:

Գեղարվեստական այս մեկնակետով Պուշկինը միաժամանակ հնչեցնում էր և՛ ամեն անհատի անձնականության արժեքը, և՛ օբյեկտիվ ունակականության ուժը, յուրաքանչյուր անհատի՝ ինչպես մեկի, այնպես էլ դիմացինի կյանքում ու ճակատագրում, նրանց անձնականության արժեքի և ուժի գործոններով բացահայտում հասարակության ինքնազարգացման իմաստը: Ալեքսյի ճակատագրում՝ Զեմֆիրայի դերն ու ուժը, Տատյանայի ճակատագրում՝ Օնեգինի արժեքը, և հակառակը. Սալչերիի ճակատագրում՝ Մոցարտի արժեքը և հակառակը, Հելմանի ճակատագրում՝ Պառավի և Լիզայի արժեքը. նույնը նրա մյուս երկերում, և հետաքրքիր է, որ «Բելկինի պատմվածքներում» վերարտադրվում է մարդկանց պատահական հանդիպումների ու շփումների երկուստեք ճակատագրական նշանակությունը: Պատահականության գործոնը գեղարվեստորեն հզորացվում է՝ շեշտելու համար մարդկային ճակատագրերի ու կյանքի հարաշարժ բնույթը:

Մարդկային հասարակության, մարդկանց ճակատագրերի գեղարվեստական նման ռեալիստական իմաստավորման դերը Պուշկինից հետո մեծապես վիճակվում է ռուսական արձակին: Տարբեր ժամանակներում տարբեր ելակետերից հետադոտվում է հասարակության էությունը, հռչակվում և հետևողականորեն պաշտպանվում է մարդկային հոգիների հավասարության, ոչ թե «ընտրյալ», այլ մարդկային ամեն մի անհատի արժեքի ու բնատուր ազատության մեծ ու անկապտելի սկզբունքը, որ XIX դարի ռուսական գրականության հոլարտությունն է:

<sup>98</sup> Б. Сучков, Исторические судьбы реализма, стр. 106.

Անհնար է, իհարկե, գրականության այս տեղաշարժերն անշատել ուսական իրականությունից ու պատմությունից: Այն, ինչ պատմության լեզվով կոչվում է 1812-ի Հայրենական պատերազմ, ուս ժողովրդի զանգվածային հավաքականության սկիզբ, Պուշկինի ստեղծագործության մեջ հորդում է որպես ուս մարդկանց միմյանց օգակող ոգի ու փոխազդեցություն, որին հաջորդում է լեռնոտության անհանդիստ անհատի ծառացումը: Եվ սա օրինաչափական էր Ռուսաստանի պատմության բերումով, որքանով Հայրենական պատերազմից հետո կարող էր դաժան դատաստանի արժանանալ ղեկաբերիստների շարժումը և գոյատևել ճորտատիրությունը: Օրինաչափական էր և մարդկային հոգիների ընդհանուր «առեղծվածայնության» և հավասարության զեղարվեստական հավատամքը, որ ազատագրական շարժման հետագա ընթացքով ծավալվում է Ֆ. Դոստոևսկու և Լև Տոլստոյի ստեղծագործությունների մեջ: Պատկերացնելու համար այս մեծ ընթացքի բարդությունը, բացատրելու համար «բռնության օրենքը» և «սիրո օրենքը» դիալեկտիկորեն հաշտեցնելու<sup>99</sup> ուսական արվեստի ճեղքվածքները, նրա քրիստոնեական երանգը, բայց և դեմոկրատական հզոր տարերքը, հարկ է ամեն պահ մտաբերել զոգույան «Մեռյալ հոգիների» Ռուսաստանը, հասարակական-տնտեսական, սոցիալական-իրավական, մարդկային-բարոյական ահավոր հակասություններով, որ երկիրը վերապրում էր ազատագրական պայքարի տանջալից երկունքով:

Այս ուղեգծով գնալով որոշակիորեն նահանջում է պուշկինյան կենսասիրության ուսնաստանյան թափը: Տարբեր երանգներով ու թրծվածքով, մի անսպառ լիցքով ընդհատակում գործելով հանդերձ, ուս գրականության հետագա ժամանակների կենսասիրությունն առանձնանում է մտահոգության, թախծի ու տագնապի շեշտերով: Կենսականության ամենատարբեր ոլորտներում, հասարակական, փիլիսոփայական, մարդկային, բարոյական ելակետերից հետազոտվում է մարդու արժեքն ու բախտը, այն, թե ի վերջո, ո՞րն է մարդու կյանքի իմաստը, ի՞նչն է կապում ու հարադա-

<sup>99</sup> Б. Мейлах, Ленин и проблемы русской литературы, изд. 4-е, Л., 1970, стр. 314.

տեցնում նրան կյանքին ու մարդկանց, ժողովրդի տարբեր ներկայացուցիչներին ու սերունդներին միմյանց հետ, հասարակության, մարդկության հետ: Հետազոտվում և իմաստավորվում են մարդկային լաշն, զանգվածային փոխազդեցություններով առաջ շարժվող կյանքի հակասություններն ու ընթացքը:

Գեղարվեստական հարցերի այս հանրագումարով էլ որոշվում է ուսական գրականության վիսյական հերոսների՝ Տուրգենևի, Դոստոևսկու, Տոլստոյի ստեղծած կերպարների նկարագիրն ու ճակատագիրը: «Ի հակադրություն հերոսի հայտնի «ապահովեցանացմանը» նատուրալիստական վեպում, որ գործող անձանց ազատագրում էր ներքին բարդությունից և նրանց հոգևոր կյանքը բացատրում «միջավայրի», հանգամանքների ազդեցությամբ և ժառանգականության բնախոսական գործոնով, ի հակադրություն անկումային գրականության էսթետացող, ամորալ հերոսի,— ուստի պատասանները ուշադրության կենտրոնում դնում են հոգևոր ու բանական հարուստ կյանք ունեցող մարդուն: Դա մտածող մարդն է, որ պատասխանատվություն է զգում հասարակության առաջ, կրքոտ կերպով ուղիներ է որոնում դեպի ժողովուրդը, դեպի աշխարհում տիրող սոցիալական անարդարության լուծումը»<sup>100</sup>:

\* \* \*

Առաջադրելով ու լուծելով գեղագիտական բազմապիսի խնդիրներ, 80—90-ական թվականներին արդիականությանը, իրականության «կենդանի պատմությանն է» մերձենում նաև հայոց վիսյատանությունը: «80-ական թվականների գրական սերունդը,— գրում է հայ նոր գրականության պատմաբանը,— ճիշտ ժամանակին գտավ այն նշանաբանը, որով պիտի ընթանար գրականության զարգացումը հաջորդ տասնամյակում»՝ «...անցյալն ու ապագան երկրորդական պլան են մղվում գրական շարժման ընդհանուր տարերքի մեջ, պատմական իրավունքը հատկացնելով նրան, ով կրում է ժամանակի գլխավոր զարկերակը»<sup>101</sup>:

<sup>100</sup> Е. Евнина, Западноевропейский реализм на рубеже XIX—XX веков, стр. 22.

<sup>101</sup> «Հայ նոր գրականության պատմություն», հատ. 4, Երևան, 1972, էջ 67—68:

Պոռշյան, Աղայան, Պարոնյան, Մուրացյան, Շիրվանզադե ուղեգծով լայնանում են արդիականության, հասարակական ընթացիկ կյանքի ընդգրկման շրջանակները, հետապնդում են մարդու հասարակական գոյությունն ու փոխադրեցությունները, բուրժուական զարգացման ու քաղաքակրթության ոլորտը ներքաշված սոցիալական խավերի վիճակն ու հակամարտությունները, խորանում է հասարակական ուժերի գեղարվեստական ճանաչողությունը:

Ստեղծագործական մեթոդի, գեղագիտական սկզբունքների ու նախասիրությունների, արտացոլման մեկնակետերի ու եղանակների բազմապիսի տարբերություններով հանդերձ, գրականության առանցքը հարստահարվող ու բռնադատվող խավերն են, իշխող տրամադրությունը՝ աննահանջ համակրանքը գյուղական աշխատավոր զանգվածների և քաղաքային դեմոկրատիայի հանդեպ:

Շիրվանզադեի ռեալիստական ստեղծագործությամբ արձակք նվաճում է գեղարվեստական զարգացման մի նոր աստիճան, որ առանձնանում է հերոսների մարդկային անձնական-հոգեբանական բարդ ներքնաշխարհի և նրանց գործողությունների՝ հասարակական-սոցիալական ոլորտների ու հանգամանքների համաստեղծաբանությունով: Սա վերաբերում է հատկապես բուրժուական աշխարհի ներկայացուցիչներին՝ նրանց հոգեբանության ու գործողությունների համապատասխանությանը, որը և սլաշմանավորում է նրա երկերի ռեալիստական մերկացման ուժը: Շիրվանզադեի ստեղծագործությամբ՝ հատկապես «Փառսով», գրականության մեջ հիմնավորապես արմատավորվում է վիպական մի արվեստ, որով համադրվում են մարդկային տարբեր հոգեբանություններ ու փոխադրեցություններ, շահեր ու ձգտումներ, հասարակական արմատական հակասություններ ու հակամարտություններ, և համադրվում են վիպական գործողությամբ՝ կյանքային հյուսվող լինելիությանը:

80-ական թվականները, ինչպես ասվեց, չափազանց լուրջ տեղաշարժերով են բնութագրվում նաև պոեզիայում:

Ետագարձ հայացքով, սակայն, անուրանալի է այն իրողությունը, որ այդ տեղաշարժերը քայլ առ քայլ նախապատրաստվել և ընթացել են հայոց նոր բանաստեղծության զարգացման նախաշեմից:

Ալիշան, Պեշիկթաշլյան, Պատկանյան, Նալբանդյան, Շահա-  
զիզ, գազաթնակետում՝ Պ. Դուրյանի ստեղծագործության մեջ դի-  
մումնային տարերքի հարստությամբ իրացվող, Աղայանի, Հով-  
հաննիսյանի ստեղծագործությունից նախորդ էջերում վերլուծված  
ժողովրդական մի քանի նմուշներում նաև գործողության երակով  
լրացվող՝ բանաստեղծական այդ համակարգն, ահա, իր միտումնե-  
րով ու հեռանկարներով արձագանքում էր այն պահանջներին,  
որոնցով բնութագրվում էր մարդկության գեղարվեստական զար-  
գացումը նոր ժամանակներում։ Արձագանքում էր Գյոթեից հետո  
համաշխարհային պոեզիայում ծայր առած խմորումներին։

Գյոթեից հետո՝ պատմության ղանգվածային շարժման, պատ-  
մականության մեկնակետի թելադրանքով պոեզիան ասլորել և ասլո-  
րում էր յուրատեսակ «կրիտիցիզմ»։

Դրա արդյունքում համաշխարհային պոեզիան իր ամենախո-  
շոր ներկայացուցիչների՝ Գյոթե, Բայրոն, Հայնե, Պուշկին, — հա-  
ջորդականությամբ կողմնորոշվել էր դեպի ժողովրդական ստեղ-  
ծագործության ակունքները։ Դիրքորոշվել էր այն հանգիստ, որ պո-  
եզիան պետք է գործ ունենար ոչ թե մեկ, այլ առնվազն՝ երկու  
անհատի, շատերի, ոչ միայն ներքնաշխարհի, այլև բախտի ու ճա-  
կատագրի հետ։

Մեկից՝ երկուսին, շատերին անցնելու այս օրինաչափությանը  
չափազանց հարազատ էր հայոց բանաստեղծության ողբային-դի-  
մումնային երակը, որ նորագույն ժամանակներում վերակոչվեց  
նախապես զրավոր բանաստեղծության ավանդներից։ Դիմումնա-  
յինը՝ մի մարդուց մյուսը և շատերը ձգվող փոխառնչություն էր,  
որ չափազանց կենսունակ էր նոր՝ զանգվածային պատմականու-  
թյան տեսանկյունից։ Նույն այդ պատմականության տեսանկյունից  
մարդկանց միջև փոխհարաբերությունները տարածության և ժա-  
մանակի մեջ, մարդկանց միջև ձգելու անհրաժեշտությամբ առա-  
ջին նշանակության իրավունքն էր ձեռք բերել գործողությունը։

Գյոթեից Պուշկին և հետո պոեզիան հետամուտ էր գործողու-  
թյան վերակոչվող, նորոգվող ու վերանորոգվող հայտնությանը։  
Գյոթեից Պուշկին հարատևող օրինաչափությամբ մարդկային ան-  
հատների միջև տեսականորեն ձգվող փոխառնչությունը ներկայա-

նում էր իբրև դրամա, դրամատիկ գործողություն: Եվ, որ ամենից ուշագրավն է՝ շրջադարձային բոլոր պահերին իբրև գործողության բանաստեղծական բնօրինակ կամ նախատիպ մշտապես օգտագործվում էին ժողովրդական ստեղծագործության սյուժեները:

Պոեզիան որոնում և հայտնագործում էր վեպում լայնացող ու ծավալվող գործողություններն ու փոխադրեցությունները բանաստեղծորեն սղապրելու ուղիներ, և սղապրելու մեկնակետն ու եղանակը առնում էր ժողովրդական հնամենի լեզենդներից, ավանդություններից, զրույցներից ու հեքիաթներից:

Սրա իմաստն այն էր, որ նորագույն ժամանակների մարդկության պատմության և պատմականության ըմբռնման թելադրանքով պոեզիան բախվում էր ժամանակի և տարածության, կյանքի անվերջանալիության ու շարժման տրամաբանությանը և կարիք ուներ խտացված այնպիսի սյուժեների, որոնց մեջ նվազագույնի էր հասցված ժամանակի ու տարածության դիմադրողականությունը, պատճառակցության անշրջանցելի օրինաչափությունը:

Հայ իրականության մեջ պոեզիան հարցերի այս հանգույցին: Բախվում է դեռևս XIX դարի 60-ական թվականներից, այն պահից, երբ կարիք է զգացվում անդադարձնելու անհատի կյանքի ու կենսագրության երեկն ու այսօրը, այստեղն ու այնտեղը: Դրա արտահայտությունն է սրուշակիորեն Բայրոնի «Չարլզ Հարոլդի» հետևությունամբ ստեղծված Սմ. Շահապիդի «Լեոնի վիշտը» (1865)՝ պատմողական-գատողական տարրի շեշտված գերակշռությամբ, մի տեղից մյուսը ուղեորվելու գործողությամբ:

70-ական թվականների նախաշեմին, ինչպես ասվեց, բախումն ակներև է Դուրյանի ստեղծագործության այն նմուշներում, որոնց մեջ հարկ է զգացվում հուղապրումը ձգել այսօրից երեկ կամ մեկ մարդուց մյուսը:

Բախումը, սակայն, սրուշակիորեն սրվում է 80-ական թվականներին, վիպական ժանրերի աշխուժացման մթնոլորտում: Մինչդեռ վիպական ժանրերը գործողության առաջատվությամբ կարող էին փոխադրեցությունը ձգել մի մարդուց մյուսը, այստեղից այնտեղ՝ երկար տեղողությամբ, պոեզիան դեռևս զուրկ էր այդ հնարավորությունից:

80-ական թվականների սկզբից Հովհաննիսյանն, ահա, կանգնում է այդ հնարավորությունների սահմանափակության առջև և նույն թվականների կեսերից կողմնորոշվում է դեպի բուն ժողովրդի հին ու նոր բանավեճերը:

Զարմանալի ղեկավարությամբ նրանից անկախ նույն ժամանակներում հանրահայտ «Շունն ու կատվով» այդ ձանապարհն է քննարկում Հովհ. Թումանյանը:

Կրկնվում է նորագույն ժամանակների համաշխարհային պոեզիայի զարգացման, ըստ երևույթին, անխուսափելի օրինաչափությունը: Հայոց բանաստեղծությունը ևս նոր ժամանակներին համապատասխան ավիշ առնելու համար նորից դառնում է ժողովրդական բանաստեղծական արվեստի ակունքներին: Եվ որ նույն օրինաչափության տեսանկյունից դարձյալ կարևոր է՝ առավել արմատական տեղաշարժերը հաջողվում է սկզբնապես իրացնել ոչ թե լիրիկայում, այլ ծավալուն ժանրերում: Հետաքրքիր է նաև այն, որ պոեզիան իր առջև ծառացած հարցերը լուծում է ինչ-որ տեղ շեղվելով ու հեռանալով իրենից, ոտք դնելով վիպականության ու պատմողական դրամայի հունը:

Բոլոր թելերով Թումանյանի անվան հետ կապվող արմատական այս խմորումներն ու տեղաշարժերը ուղիղ գծով տանում են դեպի «Շունն ու կատուն»: Այդ ժամանակից Թումանյանը բացահայտորեն ոտք է դնում վիպականության ուղին, որը և անմիջապես արձանագրում է ժամանակի դրական քննադատությունը:

Գնահատելով Թումանյանի առաջին ժողովածուն՝ «Բանաստեղծություններ» (1890, Մոսկվա), Մ. Արեղյանը գրում է. «Պ. Թումանյանի միտքն ու զգացմունքն զբաղվում են ավելի ժողովրդական աշխարհով. ժողովրդական կյանքի տխուր վիճակը, տգիտությունը, սնոտիապաշտական հավատալիքները և սրանցից առաջացած կորստաբեր վնասները, պանդխտությունը, ժողովրդի կտրճական, քաջամարտիկ ոգու անկումը, — ահա՞ այն խնդիրները, որոնք գրավել են բանաստեղծի ուշք ու միտքը, և որոնք գեղեցիկ արտահայտություն են դտել նրա գրվածքների մեջ. մնացածը՝ անձնական զգացմունքները, սերը, մարդկանց շարությունների գործը... Թույլ են և սովորական ձևով արտահայտված:

Պ. Թումանյանի բանաստեղծության բնութոյշ հատկութիւնն է վիպականութիւնը. վեպը նրան ավելի է հաջողւում, քան ին քնարերգութիւնը»<sup>102</sup>,

Ժողովրդական կյանքի ու վիճակի կենսական հարցեր անդրադարձնող վիպական բանաստեղծութիւն կոչված այս ժանրից էլ էապես հարկ է սկսել XX դարի հայ պոեզիայի հիմնական օրինաշափութիւնների ու յուրօրինակութիւնների քննութիւնը:

Զափազանց կարևոր է և ուշադրավ աչն, որ արևմտահայ պոեզիայի զարգացման նոր ճանապարհը վիպական բանաստեղծութեամբ սկսեց նաև Սիւսանյանի («Դուրեգազնորեն», 1899—1901): Սկսեց զործողութեան ու փոխադրեցութեան մեջ ղենելով հայոց եղբունի նահատակված և կենդանի սերունդների հալածական զանգվածներ:

Թումանյանի վիպական բանաստեղծութիւնը բերում էր կյանքի ընդգրկման հնարավորութիւնների ընդարձակում, ծավալվող սյուժեով մարդկային անհատը առնչութեան մեջ էր մտնում իր նմանների հետ, կյանքի, կյանքի բնական, հասարակական օրինաշափութիւնների հետ, յուրաքանչյուր անհատի կողքին հաստատւում էր մշտաւ անհատականութիւնը:

Հենց այստեղ էլ հարկ է որոնել Թումանյանական «հալածականութեան» բացատրութիւնը, որ տարիներ առաջ զգացել ու քանիցս արձանագրել է Դ. Դեմիրճյանը: «Զարմանալի երևույթ,— դրում է նա,— Թումանյանի մոտ շատ համառորեն կրկնւում է մի քանի այլ թեմաների մեջ մի լեյամոտիվ թեմա. մի էակ, մի պանդուխտ, մի ճամփորդ հալածված գնում է իր ճամփան «ղեպի տուն», «ղեպի վայրերը իր անցած կյանքի», հայրենիքից էլ հալածված՝ «ղեպի մի անհայտ երկիր», «ղեպի արեւելքն աստվածային՝ հայրենիքը իր հողում»: Այս հալածվածութեան թախիծով տողորված է, ողողված Թումանյանի լիրիկայից սկսած մինչև էպիկան, և դա հնչում է բազմապիսի լարերի միջով: «Երկու սև ամպ... հողմի առաջ գնում էին հալածական», «...Ջերմ ըղձերը բախտից

<sup>102</sup> Տե՛ս Վարսամ ստորագրութեամբ Մ. Արեղյանի գրախոսական՝ «նոր-դար», 1890, № 196:

հալածված թուշու՞ են լեռների մոտ... հախուռն երամով»։ Նա «պանդուխտ է մանուկ օրից... դնում է... «հալածված բախտից հեռու», «իր հայրենի աշխարհում օտար... մենակ անցվորի նման»։ «Ելած կյանքի ամեն ճամփից անհանգիստ թափառում է իր հոգին»։ «Ինքն ու հին տարին անդարձ ճամփորդի նման»<sup>103</sup>։

Դեմիրճյանը «հալածականության» այսպիսի «թեմա» է մատնանշում նաև ժողովրդական սյուժեների թումանյանական մշակումներում՝ անիծած հարսի, Պողոս-Պետրոսի, Աղավնու վանքի մետամորֆոզներում, նրա պոեմներում ու լեգենդներում՝ «Մարոյում», «Անուշում», «Լոռեցի Սաքոյում», «Փարվանայում»։

Եվ իրոր. հալածված ճամփորդի, էակի «թեման» Թումանյանի ստեղծագործությունյան առանցքն է, և անկախ ելքից կամ լուծումից համընդհանուր ծանրակշիռ սրակ է կազմում նրա ստեղծագործությունյան մեջ<sup>104</sup>։

Բայց այդ հալածականությունը արդյո՞ք թեմա է, թե պարունա-

103 Գ. Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, էջ 139։

104 Վերջին տարիներս Չարենցի վաղ շրջանի պոեզիայի առիթով գրականագիտության մեջ խոսվում է «թափառականի» կամ «հալածված ճամփորդի» «թեմայի» շուրջը և իրեն XX դարի համար բնորոշ երևույթ առնչվում է Ալ. Բուկի պոեզիային։ Ալ. Պուշկինի ստեղծագործության հետ կապվող բանաստեղծական օրինաչափությունը հետաձգվում է շուրջ մեկ հարյուրամյակ, հայ պոեզիայում Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությամբ հիմնավորված օրինաչափությունը՝ հետաձգվում է մինչև Ն. Չարենց։ Անտեսվում է նաև այն, որ այդ «թեման» առհասարակ ինքնահատուկ էր դարձնուտի հայ պոեզիային և, բնորոշ է, որ էպոս Դ. Դեմիրճյանից վերը բերված տողերի ողով կամ ելակետից էր ցնահատում Վ. Տերյանը՝ Ալ. Իսահակյանի և սեփական պոեզիան։ Ահա Իսահակյանի ցնահատականը.

Ճեղքելով կապույտ անապատն անհուն

Ուկի քարվաններն անցնում են կրկին.

Քո քարվաններն են ղերվի՞շ իմ անտուն,

Խառնում իրանց ջինջ կարկաշն իմ երգին... (Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1961, էջ 100)։

Ահա և տերյանական «ինքնանկարներից» մեկը՝

Ես մի ճամփորդ եմ մթնում մոլորված,

Ու հոգնած սիրտըս դարձել է խոնարհ... (Վ. Տերյան,

Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1961, էջ 101)։

կում է աշխարհայացքային-գեղարվեստական առավել լայն ու միասնական խոր լիցք:

Իհարկե, պարունակում է, և, իհարկե, այդ լիցքով էլ Թումանյանի ստեղծագործությունը առնչվում է Գյոթեից Պուշկին և հետո՝ ռուսական արձակի վերելքով նշանավորվեղ մարդկության գեղարվեստական զարգացման ուղիներին:

Այդ ուղեգծով համաշխարհային դրականության մայր հունը, առաջ շարժվելով հասարակական գիտակցության աստիճանական խորացման ու գեմոկրատացմանը համընթաց, բախվում էր մեծ կյանքում ու մեծ աշխարհում մարդու և մարդկանց ճակատագրի բարդությունը, կյանքի ու աշխարհի բարդությունը: Ահա այս ուղեգծով խորանում էր մարդկային ազատության ու ներքին մղումների պատճառակցության ու հարաբերականության գիտակցությունը, և նույն այդ հեռագծով հալածականությունը այդ ամենի գեղարվեստական հոմանիշն էր: Բոլոր առումներով մարդկային ներքին մղումների և դրանք դրսևորելու հնարավորությունների սահմանափակության ու հակասականության գեղարվեստական հոմանիշը, որն իբրև ողբերգական պայմանական սուանցք ու մեկնակետ կոչված էր անդրադարձնելու մարդկային ճակատագրերի, կյանքի ու աշխարհի անծայր բարդ հարստությունը:

Թումանյանը դավանում էր գեղարվեստական մի մտածողություն, որ դործ ուներ մարդկային անհատների, նրանց ներքին ձգտումների ու ազատության երկուստեք և ավելի առնությունների, հակասությունների ու պատճառակցության հետ: Նրա ստեղծագործություններում յուրաքանչյուր անհատի արժեք չափվում է մյուսով, ամեն անհատի հոգեբանության մեջ ու ճակատագրում հնչեցվում է մյուսի արժեքն ու ձգտումները, մեկի ներքին ազատության ուժը չափվում է մյուսի ուժի դիմադրությամբ: Այստեղից նրա վաստակի «չեյտճոտիվ թեման»՝ հալածվածությունը, որը է մեկի ներքին ազատության պայմանավորվածություն մյուսի կամ մյուսների նույնքան բնական ներքին ձգտումներով ու ազատություն, մարդկային մղումներին միաժամանակ և՛ թափ հաղորդող, և՛ կաշկանդող կյանք կոչվող անվերջանալի ընթացքի հակասական օրինաչափություններով:

XIX դարի վերջերին հետևողականորեն կողմնորոշվելով դեպի համաշխարհային գրականության այդ հունը, Թումանյանը դավանում է Գյոթեից Բայրոն, Հայնե, Պուշկին և հետո հարատևող մարդկային ճակատագրերի գեղարվեստական վերարտադրության հալածականության ողբերգական մեկնակետը, ըստ էության ժամանակի նշանավոր բանաստեղծների նման համոզված, որ՝ «ողբերգական աշխարհացեցությունը... միակն է, որ կարող է բանալի տալ հասկանալու աշխարհի բարգությունը»<sup>105</sup>։

Կողմնորոշվում է սեփական ժողովրդի բանաստեղծականի ըմբռնումներով ու պատկերացումներով, զրավոր ու բանավոր դարավոր ավանդներով, որը և պայմանավորում է նրա ստեղծագործության ճշմարիտ ինքնությունը։

Եվ ինչպես Աբովյանի «Վերքում», ինչպես XIX դարի նախաթումանյանական պոեզիայում՝ առանձնակի առաքելություն է վիճակվում հայոց բանաստեղծական ողբին, ողբերգին, դիմումային բանաստեղծությունը։ Թումանյանի գրչի տակ դրանք փորձարկվում են ամենաբազմապիսի՝ ժողովրդական-երգային, ասմունքային, խաղային, ծիսական, գրական՝ դիմումային, տեսլային, դիմառնական-կիսադիմառնական տարբերակներով, տարբերով ու հատկանիշներով, հյուսվելով նրա «վիպական բանաստեղծությունների» «արձակ սյուժեին», կանխորոշում պոեզիայի հետագա զարգացման հիմնական միտումներից շատերը։

Եվ հետաքրքիր է նաև, որ Թումանյանական արձակ սյուժեն, որքան էլ պատմվող սյուժե, արձակի սյուժե չէ, մի բան, որ նորից գալիս էր ազգային բանաստեղծական մտածողությունից։

Նրա պոեմներում՝ «Մարտ», «Լուսեցի Սաքուն», «Անուշ», «Դեպի անհունը» և այլն — մարդկային հալածականության զրամայով հյուսված սյուժեները, մի կարևոր հանգույցում արդեն դադարում են բրտաբին՝ արձակ սյուժե լինելուց, որքանով Անուշի և Սարոյի սիրո պատմությունը հենց սկզբից տեղադրված է բանաստեղծի քնարական վերհուշի ներսում։ Նույնը կարելի է տեսնել «Մարտում», «Դեպի անհունում» և մյուսներում։ Ասել է՝ ամեն դեպքում

<sup>105</sup> А.А. Блок, Соч. в двух томах, т. II, стр. 317.

պատմվող սյուժեն բանաստեղծի խոհերի ու հուզապրումների արտաքին՝ արձակ սյուժեով ներկայացող ներքին սյուժե է, սկզբից մինչև վերջ պարուրված բանաստեղծի քնարական-խոհական վերաբերմունքով: Ետադարձ նստվածքներ տված, էություն դարձա՝ վերապրվող վերաբերմունքով, և որ կրկին ուշադրավ է՝ նրա հերոսների արարքները, նկարագիրն ու ճակատագիրը գնահատվում է հերոսների ետմահու, ետադարձ գիտակետից:

Զարմանալի ետեղականությամբ հասուն Թումանյանը չի վերաճակել կամ կիսատ է թողել իր այն պոեմները, որոնց սյուժեները պատմողական են և չեն ընձեռում արտաքին սյուժեն, դործողությունը բանաստեղծի վերաբերմունքի ներսում տեղադրելու նման հնարավորություն:

Բնատուր խորունկ լզացողությամբ Թումանյանը կողմնորոշվում էր դեպի ներքին սյուժեն: Ավելի ճիշտ՝ արձակ արտաքին սյուժեով սերմանելով գործողության, դրամայի մտայնություն պոեզիայում, միաժամանակ հերքում էր արտաքին արձակ սյուժեն, հաստատում ու ամրապնդում ներքին սյուժեի հիմնավոր գիտակցություն:

Հերքելով հերոսների և հեղինակի միջև հեռավորություն պահպանելու «օբյեկտիվ» վեպի պահանջները, XIX դարի ուսական գրականության ներկայացուցիչները՝ Տոլստոյն ու Դոստոևսկին, նրանց միջև արմատավորում էին նոր, առավել սերտ հարաբերություններ: Նրանց ստեղծագործություններում ազատ շրջանառության մեջ են հեղինակային «փրկիսոփայական-հրապարակախոսական դատողություններ»<sup>106</sup>, սեփական կենսագրության տարբերը, հայացքներն ու մտահոգությունները, որոնք հաճախ շարադրվում են հերոսների անունից:

Նախընտրելով «ներքին սյուժեով» պոեմը կամ լեգենդը, Թումանյանը կողմնորոշվում էր դեպի գեղարվեստական այդ մտայնությունը, որ գրականության մեջ խորանալով ծավալվեց XX դարում: Նրա գրվածքներում հերոսների արարքներին, կյանքին ու բախտին ամենուրեք ուղեկցում են հեղինակային վերաբերմունքը,

<sup>106</sup> Գրականագետ Ս. Բոչարովը դա համարում է և՛ Տոլստոյի «երկրորդ լեգենդ», տե՛ս Մ. Н. Толстой, Война и мир, М., 1963, стр. 35.

մտահոգութիւնը, գնահատականը. անտարբեր «օբյեկտիվութունը» խորթ է Թումանյանին:

Դա բանաստեղծի աշխարհայացքի հետ կապված առանձնահատկութիւն է, դրա բացատրութիւնը թաքնված է նրա աշխարհատեսութեան խորքերում:

Թումանյանը զնաց դեպի ժողովրդական կյանք, ժողովրդական զանգվածների մեջ տեսնելով ժողովրդի պատմութեան «խնքնագարգացումը»: Դնաց, ինչպես իր ժամանակի գեղարվեստական տիրակալը՝ Լև Տոլստոյը, Ռուսաստանի ժողովուրդների զանգվածային ելույթների նախաշեմին գուշակելով նրանց դերը հասարակութեան «կենդանի պատմութեան» մեջ: Նա վերարտադրեց ժողովրդական կյանքը իր ողջ համակողմանիութեամբ, աշխատավոր զանգվածներին հետ կապելով ինչպես ժողովրդի պատմական խնդիրների իրագործումը, այնպես էլ հասարակական-հոգևոր պատմութեան առաջխաղացումը:

Թումանյանը ժողովրդի պատմական գոյութեան կռիւները ուրիշում ու տեսնում էր նրա ամենօրյա կյանքում, աշխատանքում ու կենցաղում: Նրա հերոսները ժողովրդի մարդիկ են, որտեղից և սերում է նրա ստեղծագործութեան խոր ժողովրդայնութիւնը, բանաստեղծի քնարական հարադատութիւնը իր հերոսներին: Կյանքի բոլոր երևույթները, հասարակական-սոցիալական իրողութիւնները, սիրո, մարդկայնութեան, ազատութեան ու արդարութեան, շարի ու բարու բոլոր հարցերը նրա երկերում առաջադրվում և մեկնաբանվում են ժողովրդական աշխարհազգացողութեան, ձգտումների և իդեալների դիտակետից, այդ դիտակետից էլ հակադրվում անմարդկայնութեանը, բռնութեանն ու ստրկութեանը, հասարակական անարդարութեանն ու կեղծիքին:

Նվ քանի որ գործ ունի ժողովրդի հետ, նրա պատմական լայն ու մեծ չափանիշներով էլ անդրադարձնում էր իրականութիւնը: Վերարտադրում էր ժողովրդի պատմական գոյութեան, նրա հարատևող կյանքի մնայուն գործոնների մասշտաբային, էպիկական չափանիշների ելակետից, շոշափում էր ժողովրդի նկարագրի պատմականորեն շարունակվող ու «խնքնագարգացում» ապրող կողմերը: Թումանյանի ստեղծագործութեան պատմականութիւնը՝

ժողովրդի կյանքի ու գոյության հարատևող գործոնների՝ մարդապաշտության ու աշխարհապաշտության, պատմականություն է, իր էությունը հարադատ և Տոլստոյի ստեղծագործության պատմականությունը:

«Իր կատարած աշխատանքով և կյանքի վրկանքներով ժողովուրդը... բարձր է կանգնած մեզանից... նրա մեջ բարին ավելի շատ է, քան չարը, այդ պատճառով էլ ավելի բանական ու ազնիվ է առաջինի և ոչ երկրորդի պատճառները գտնելը»<sup>107</sup>, — գրել է Տոլստոյը:

Այս տողերով կարելի է բացատրել նաև Թումանյանի ժողովրդասիրության էությունը, ինչ-որ տեղ նաև աշխարհայացքային հակասությունները: Թումանյանը ամենուրեք որոնում էր «բարին», իր հերոսների բախտում հետամուտ էր բարու պատճառներին, որի թելադրանքով էլ հաճախ լիցքաթափում էր չարը: Նա հետամուտ էր մարդկային վեհ սկզբունքների՝ մարդասիրության, սիրո, ազատության, հասարակական արդարության գոյատևող, «ինքնազարգացող» պատմությանը՝ ժողովրդի ընդերքում, նրա առօրեական կյանքում, որտեղից և հորդում է նրա անհուն լավատեսությունը, որ հարադատ ժողովրդի, մարդու և մարդկության հոգևոր-բարոյական հնարավորությունների հանդեպ տածած մեծ հավատի արտահայտություն էր:

Իր ստեղծագործության դադափարական-գեղարվեստական բովանդակությամբ Թումանյանն անդրադարձնում էր «երկու աշխարհի սահմանագծում» ողբերգական ծանր հեքով առաջ շարժվող հայ ժողովրդի գոյության փիլիսոփայությունը, նրա առօրեական տոկացող ողին, իր արվեստով նա արմատավորում էր խորապես հեռանկարային գեղարվեստական-արտահայտչական սկզբունքներ, մեկնակետեր ու ավանդներ:

Եվ այս ամենը սկսած բախտորոշ 1886 թվականից:

<sup>107</sup> Л. Н. Толстой, Собр. соч. в 20-и томах, т. 19, М., 1965, стр. 116.

ԴԱՐԱՄՈՒՏԻ ՀԱՅՈՑ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ  
ՈՒՂԻՆԵՐԸ

ՊԱՏՃԱՌԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ԻՐԻՆՎՊԱՏՄԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՈՒՂԻ

Ո՞րն էր Թումանյանի հայտնագործածը 1886-ին:

Անկասկած այն, ինչ մինչև կյանքի վերջը հավաստում էր բանաստեղծը, ամեն անգամ մտաբերելով Շեքսպիրին, մասնավորապես Համլետի Ադամյանի կատարումները. «...էնքան ուժեղ էր կախարդանքը, որ մինչև օրս էլ ես ինձ ավելի դրամատուրգ եմ համարում, քան ուրիշ մի բան»<sup>1</sup>: Եվ ապա՝ «Եվ թեև դրամա չեմ գրել դեռ, բայց դրաման բանաստեղծության մեջ իմ ամենասիրած ձևն է, ու ինձ թվում է, թե դրամատուրգի կոչումն ունիմ ես: Այս պատրանք է գուցե: Շեքսպիրն է ինձ այսպես կախարդել»<sup>2</sup>:

«Դրաման բանաստեղծության մեջ իմ ամենասիրած ձևն է...» — և իսկապես՝ Թումանյանի ողջ ստեղծագործությունը դրամա է միասնաբար՝ և՛ իբրև բովանդակություն, և՛ իբրև մտածողություն ու կառուցվածք: Դա նրա արվեստի էությունն է:

Այդ արվեստի գաղտնիքը բացել է «Համլետը», բացել է և մնացել նրա հետ մինչև կյանքի վերջը: «Ինտիմ Թումանյանի հոգեկան աշխարհը, — գրում է Դեմիդյանը, — մշտապես հուզված էր մի հերոսի բախտով, դա Համլետն է: Ամբողջ Շեքսպիրը չէ, բայց նրա «Համլետը»... Հիշում ենք այն երկու խնդիրը, որի մա-

<sup>1</sup> Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 354:<sup>2</sup> Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 232:

սին հաճախ ու կրկին խոստում էր: Համլետը՝ սպասարկ աչդ տա-  
պետը և նրա իդեալը՝ հայրը, որին Համլետը մեծարում էր իր հա-  
մար ամենավսեմ մի բառով. «Նա մի մարդ էր»: Այդ մարդը Թու-  
մանյանի իդեֆիքսն էր»<sup>3</sup>:

«Ինտիմ Թումանյանի» հարցերի հարցը միաժամանակ նրա  
ստեղծագործության հարցերի հարցն էր. և ուղիղ գծով տանում է  
դեպի հալածականության այն «լեյտմոտիվ թեման», որը Դեմիտր-  
յանի տարբեր տարիների հավաստումներով բանաստեղծի վաս-  
տակի առանցքն է: Իր զգացողությամբ բանաստեղծը «Համլետից»  
որսացել էր ժամանակի հայ գրականության համար ամենից կա-  
րևորը, որն, իհարկե, հեշտ չէր միանգամից իրացնել, ինչպես և  
գծվար է այժմ միանգամից բնութագրել:

Որսացել էր այն, որ մարդկային բնավորությունների հակա-  
սությունը պայմանավորված է կյանքի հակասություններով, նաև  
այն, որ բնավորություն կոչվածդ պատրաստի ու ավարտուն բան  
չէ, այլ այդ հակասությունների շղթայով առաջացող բնթացք:

Ուստի և սկսեց կենսական, առօրեական մի հակասության և  
այդ հակասության առանցքով առաջ շարժվող «բնավորություննե-  
րի» ցուցադրումից: Սկսեց «Շունն ու կատվից», որ Թումանյանի  
առաջին փորձն է իրացնելու դրաման բանաստեղծության մեջ:

Ո՞րն էր «Շունն ու կատվի» դրաման բանաստեղծության մեջ.  
գարմանալի շիվա, եթե ասենք՝ նույն հալածականությունը:

Շան ու կատվի թշնամության և հալածականության ժողովրդ-  
դական փոխակերպության (метаморфоз) մշակումով ու մեկնու-  
թյամբ պոեզիայում ամենից առաջ իր գեղարվեստական իրավուն-  
քըն էր հաստատում այն սկզբունքը, որ կոչվում է պատճառակցա-  
կան կապ ու փոխազդեցություն: Իբրև բովանդակություն և արվեստ  
դա ուղի էր հարթում հալածականությամբ, որ յուրովի խտացնում  
էր ռեալիզմի իմաստը. այն, որ գոյություն չունեն առանձին վերց-  
րած մարդկային ազատություն, հոգեբանություն ու ճակատագիր,  
դրանք շարժուն իրողություն են՝ պայմանավորված մարդկային այլ  
ճակատագրերի, հոգեբանության և ձգտումների, կյանքի ամենա-

3 Գ. Դեմիտրևյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, էջ 72:

լաշն, մեծ ու փոքր փոխազդեցությունների հակասական լինելիությունը:

Սա, ըստ երևույթին, «Համլետի» գալթակղությունից ծնված ու գիտակցված առաջին մղումն էր, սերած հակասական-պատճառակցական փոխազդեցությունների այն լաբիրինթոսի զգացողությունից, որ Շեքսպիրը հյուսում է իր հերոսի ներքին ազատությունյան ու ճակատագրի շուրջը՝ ձգելով մինչև մեռած հայրը, կենդանի մայրը, հորեղբայրը, բայց և սիրած աղջիկը, նրա հայրն ու եղբայրը, ուրիշ-ուրիշներ, ժամանակագրական անցածն ու ներկան և ապագան՝ միաժամանակ: Այս բոլոր առնչություններով Համլետը ապրում է յուրատեսակ դրամա, իր մեծ դրամայի մի կողմը կամ տարբերակը:

Անլարժ Թումանյանը սկսում է դեմ դիմաց կանգնած երկու կողմերի փոխազդեցությունից և ուշագրավ է, որ գեղարվեստական իմաստավորման առարկա է դարձնում ոչ թե մեծ, այլ սովորական, մանր ու առօրեական փափախ պատվիրելու մի դրդում, որը, սակայն, երկու կողմերի համար էլ, ասես, թյուրիմացաբար հղի էր ճակատագրական թշնամանքով:

Թումանյանի համար փոքր կամ «անշար» շարժառիթը այդպես էլ մնաց գեղարվեստական նախասիրած ոլորտ: Դրանով նա մի կողմից շեշտում էր կյանքի հակասությունների կենսական, անշրջանցելի իրողությունը, մյուս կողմից՝ այդ հակասություններից սերած հետևանքների «ինքնազարգացման» առումով բաց դռներ էր թողնում իր հերոսների կամքի և բնավորության համար:

Այս օրինաչափության շուրջը խոսք կբացվի հետո. դառնանք «Շունն ու կատվին», որտեղ Թումանյանը դարձյալ հետամուտ է փոքր շարժառիթի և մեծ հետևանքի դրամային, որ միջոց էր բացահայտելու կյանքի երևույթների, մարդկային փոխհարաբերությունների պատճառակցությունն ու լինելիությունը: Նույնն է թե՛ մարդկանց հոգեբանությունը կամ ճակատագիրը պատկերելու կազմավորման ընթացքով:

Երգիծական ակնհայտ վերաբերմունքով, որ բխում է բուն ժողովրդական փոխակերպության լիցքից, Թումանյանը (ինչպես հետագայում առավել վարպետությամբ՝ «Մի կաթիլ մեղրում»),

հետևում է շարժառիթից հետևանք շղթային՝ մի ծայրից մյուսը։  
Ըստ որում, հարազատ մնալով ժողովրդական ոգուն, նա առկախ է  
թողնում ինչպես շարժառիթի, այնպես էլ հետևանքի ժամանակա-  
գրական ծայրը. «Ժամանակով կատուն ճոն էր», և ասլա՝ «էն օրվա-  
նից մինչև օրս էլ», իսկ թե ո՞ր ժամանակից մինչև որ օրը, հայտնի  
չէ։ Սա պատճառակցության հետ պոեզիա մուտք գործող օրինա-  
չափություն էր, որով նվաճվում էր երևույթների շարունակական  
չվերջավորվող առնչությունը։

Դա Թումանյանի ինչպես այս, այնպես էլ հետագա լեզենդե-  
րից ու պոեմներից շատերին բերում է յուրատեսակ արձակ սյուժե,  
վիպական պատմողականություն, թեևադրում կառուցվածքային  
որոշակի տարրեր, պայմանավորում ժամանակին «վիպական բա-  
նաստեղծություն» համարվող դրանց ժանրային բնույթը, որ դրա-  
կանագիտության մեջ բազմիցս առնչվել է Բայրոնի ու Պուշկինի  
պոեմների ավանդներին<sup>4</sup>։

Լեզենդի ու պոեմի վիպականացումը Թումանյանի համարձակ  
նորամուծություններից մեկն էր, որ ծառայում էր պատմականու-  
թյուն, պատճառակցական լինելիության, գործողության ու դար-  
գացում կոչվող սկզբունքների դեղարվեստական արմատավորմա-  
նը։ «...Վեպի ներկայությունը,— դրում է Մ. Բախտինը,— բոլոր  
ժանրերը սկսում են հնչել այլ կերպ։ Սկսվում է երկարատև սյալ-  
քար հանուն մյուս ժանրերի վիպականացման, հանուն այն բանի,  
որ դրանք ներքաշվեն չվերջավորված իրականության հետ շփման  
գոտին»<sup>5</sup>։

Թումանյանի ստեղծագործության մեջ վիպականությունը  
մուտք է գործում այն պահից, երբ ներիսուծում է չվերջավորված  
կյանքը, տվյալ դեպքում՝ ինչ-որ ժամանակ սկսված ու հարատևող  
շան ու կատվի թշնամությունը։

Վիպականությունն ամենից առաջ պատմողականություն է, որ  
նշանակում է՝ «Դեպքերի ընթացքը ժամանակի մեջ»<sup>6</sup>,— և ահա իր  
այս դինամիկ հատկությամբ այն դալիս էր շարժունություն և  
պատմականություն արմատավորելու պոեզիայում։

<sup>4</sup> Տե՛ս Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, էջ 30, 228։

<sup>5</sup> Տե՛ս «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 121.

<sup>6</sup> Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, էջ 78։

«Շունն ու կատուն» կառուցված է ժամանակի մեջ գործողության հաջորդական աճման վրա, սկզբից դանդաղ, հետզհետե արագացող: Շարժման ընթացքով էլ գծագրվում է հարաբերության շարժումը մի չեղոք փոխադրեցությունից դեպի թշնամություն: Մի առօրեական շարժառիթից սկսած, որի ծայրում իշխում է երգիծական վերաբերմունքը, միջին մասում՝ դիմումային երկախոսությունը, որ միջոց էր ուժեղացնելու պատմողականի դինամիզմը, հետևանքի թշնամության լիցքը: Արտահայտչական այս տարբեր շերտերով ևս բանաստեղծը հետամուտ էր նույն նպատակին. տեղ հասցնել այդ շան ու կատվի փոխհարաբերության պատճառակցությունը, որ այլաբանորեն խտացնում էր մարդկանց շուն ու կատու դառնալու վերաբերյալ առածի իմաստը, ասել է՝ այլաբանորեն վերաբերում էր շանը և կատվին, իրականում՝ մարդկանց:

«Ժողովրդական առածները մի-մի կուռ դրամաներ են»<sup>7</sup>, — և Թումանյանը բացում ու ցուցադրում էր այդ դրամաներից մեկի իմաստը, այն, թե, ի վերջո, որտեղից և ինչու ծայր առավ այդ երկկողմանի ֆշշոցն ու հալածանքը, որն էր մեջտեղ եղած հանցանքը: Հանցանքի ծայրերը տանում են դեպի երկու՝ սկզբնապես երբեք էլ ոչ հակոտնյա, բնական ձգտումների փոխադրեցություն՝ գործողությամբ, որը, սակայն, նույն բնականությունամբ շրջվում է երկուստեք թշնամանքի և հալածականության, երկուստեք դրամայի:

Երգիծական փոխակերպությունը իր այս երկփեղկված լիցքով, երկկողմանի դրամայով որոշում է Թումանյանի ստեղծագործության ուղղությունը:

Դրանով, ինչպես և նույն 1886-ին գրած «Անբախտ վաճառականներով», որտեղ երկուսի փոխադրեցությանը ավելանում է մի երրորդ առնչություն, — բանաստեղծը հայտնագործում է ռեալիստական մտածողության խորհուրդը: Այն, ինչ կոչված էր մարդկային ամեն մի գոյություն և ազատություն բացահայտելու մյուսնե-րի գոյության ու ազատության փոխադրեցությամբ, իմաստավորելու որպես կյանքի ու աշխարհի լայն կապերով ու հարաբերություն-

<sup>7</sup> Նույն տեղում, էջ 133:

ներով, մարդկային կշանքի ու ճակատագրի բնական օրինաչափությանն ներով և՛ պայմանավորված, և՛ սահմանափակ, և՛ հավիտենական հնարավորություն: Կոչված էր հնչեցնելու և պաշտպանելու մարդկային ամեն անհատի ազատության ու գոյության իրավունք ու արժեք:

Իհարկե, փոխազդեցություն կոչված բարդ ու հակասական, տարածական մոտն ու հեռուն, ժամանակագրական անցածը, ներկան ու ապագան, պատճառներն ու հետևանքները հանգուցող կծիկը Թումանյանի այս երկերում դեռևս շոշափվում էր երևացող ու կոնկրետ շերտով: Առայժմ ընտրվում և գործողության են վերածվում դեմ առ դեմ առնչվող ձգտումներ ու շահեր, սակայն հենց այստեղ արդեն որոշակի է այդ ձգտումների և նրանց հակադարձ ներգործության շարժուն պոստենցիան:

Այս ոլորտից էլ սերում է թումանյանական հալածականությունը, որը ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ մարդկային ձգտումների լարված մղում՝ ձգող ու դիմադրող հակադարձ փոխազդեցությամբ, և սա նրա ստեղծագործության մեջ ոչ այնքան «լեյտամոտիվ» լինում էր, որքան գեղարվեստական-կառուցվածքային օրգանական մտածողություն, դրամա բանաստեղծության մեջ:

Կառուցվածքային առումով սա բերում էր ուժերի հավասար բաշխում կողմերի միջև, որոնցից յուրաքանչյուրը որքան ներգործող էր, նույնքան և կրավորական: Գնալով այս մտածողությունը արմատավորվում է ու խորանում միասնաբար՝ և իբրև մարդկային հարաբերությունների լինելիության կենսազգացողություն, և՛ իբրև ներքին, հյուսվածքային մեկնակետ:

«Մարոն» (1887) նշանավորում էր անհատի ներքին ազատության, բայց և կաշկանդվածության ինչ-որ ռեալական խորհուրդ: Եվ մեկը, և մյուսը շեշտվում համար գտնված էր հետադուրության շատ հարմար առարկա. մի մանկան ճակատագիր, որի դեղարվեստական մեկնությամբ ստացվում էր այնպես, որ մարդու ձգտումները կարող են կաշկանդել անգամ իսկ նրան աշխարհ բերած մարդիկ: Պոեմի հերոսուհու բախտը՝ իր ողբերգականությամբ, մարդկային ներքին ձգտումների ու ազատության ծառացում է անգամ բնատուր ծնողական սիրո ու մտահոգության դեմ, որի ուժը

փորձարկելիս բանաստեղծը դժբախտ ու հալածական է դարձնում ոչ միայն Ֆերոսուհուն, այլև նրա ներքին ազատությունը կաշկանդողներին, նրան աշխարհ բերած մարդկանց:

Սա նրա արվեստի ամենաբնորոշ հատկանիշներից մեկն է. նրա Ֆերոսներից ամեն մեկի ներքին ցանկությունը, ձգտումը կամ բախտը գործող լիցք է ոչ միայն իր համար, այլև դիմացինի, նաև ուրիշների: Այն՝ ինչ հալածականության ու ողբերգության պատճառ է Մարոյի համար (մերժված լինելը ծնողներից), նույնը՝ շրջուն փոխադրեցությամբ ողբերգական պատճառ-հետևանք է մյուսների համար: Պատճառ-հետևանքի խաչավորումով էլ՝ կողմերից ամեն մեկը որքան կրավորական է, նույնքան ներգործող, որքան հալածական է, նույնքան «հալածող», ասել է՝ հավատարիմ է իր մղումներին ու ներքին ազատությանը:

Մեկից մյուսին փոխանցվող համանման լիցքով էր առաջանում և «Շունն ու կատուն»: Որքան հալածական է շունը, այնքան էլ հալածող, նույնը՝ կատուն: Ուժերի նման հավասարազոր բաշխումով՝ որքան էլ իրար հանդեպ շուն ու կատու, իրենց հոգեբանությամբ ու բախտով նրանք այնուամենայնիվ հարազատ են միմյանց, հարազատ են այնքանով, որքանով նրանց երկուսին էլ տրված է կյանք, այդ կյանքում ինչ-որ ձգտում, շահ, և երկուսի ճանապարհին էլ երկուստեք կանգնած է մյուսի ձգտումը, հետաքրքրությունը կամ շահը:

«Մարոյում» խորացվում է այս երկուստեք հարազատության և հակառակության հակադրամիասնությունը: Խորացնում է ինչ-որ չափով ուղղագիծ, սկզբում կանգնեցնելով ծնողներին Մարոյի ճանապարհին, ասպա՝ հակառակը: Ըստ որում ծնողների հակառակության դեպքում շեշտվում է Մարոյի հարազատությունը ծնողներին, Մարոյի հակառակության դեպքում (որ վերջանում է ինքնակամ մահով)՝ ծնողների:

Երկուստեք ձգտումների այս երկկողմանի դրաման նույն ժամանակներում իմաստավորվում էր նաև բանաստեղծություններում: Եվ բնորոշ է, որ ինչպես ծավալուն երկերում, այստեղ ևս սկզբնապես նվաճվում էր պատմողական-սյուժետային համարյա արձակ հյուսվածքով և դարձյալ բանահյուսական շաղախով:

«Հին օրհնությունը» (1887) ցուցադրում էր, այսպես ասած՝ օրհնության դրաման, որ պատմողաբար տեղադրվում էր պապերից ու հայրերից ղավակներին ու թոռներին, և ապա այս հայր դարձած ղավակներից էլ՝ սրանց ղավակներին: Հերթագայող տեղադրումով իրացվում էր երազանքի ու իրականության հակասության մարդկային զգացողությունը՝ միանգամից երեքից-չորս սերնդով, անցյալով, չվերջավորված ներկայով, ասել է՝ ապագայով, այդ սերունդների աշխարհընկալման հարազատությամբ:

Փաստորեն թումանյանը բանաստեղծություններում լուծում էր նույն հարցերը, ինչ առաջին լեզենդներում ու «Մարոյում»: Երկուստեք փոխազդեցությամբ իմաստավորում էր հավաքական կենսազգացողություն. մի դեպքում անբարյացակամություն ու թըշնամություն, մյուս դեպքում ձախորդություն ու դժբախտություն, այս դեպքում երազանքի և իրականության ներհակություն:

Սա մի կողմից բերում էր մարդկանց և սերունդներին միմյանց օղակող հարազատություն, մյուսից՝ իբրև երկուստեք դրամա ի սկզբանե նշանավորում էր ձևափոխում ու ճշուղավորում հավաքականի ներսում, նրա տեղաբաշխումն ըստ փոխազդող կողմերի, ասել է թե՛ ըստ մարդկային անհատների: Իսկ սա էլ նշանակում էր, որ նրա պոեզիայում ժողովրդայնությունն ու ռեալիզմը ուղի էին հարթում միասնաբար, միանգամից, մի բան, որ հարատևում է մինչև թումանյանի ստեղծագործության վերջին էջը:

Ուշագրավ է, որ հավաքականը մեծապես տեղադրվում է ըստ մարդկային մեծ խմբերի կամ սերունդների՝ ծնողների ու ղավակների, բայց հենց այստեղից էլ ծայր էր առնում այն, ինչ համարվում է անհատականացում: Մի անհատականացում, սակայն, որի հանաստեղծը հասնում էր երկկողմանի, ներքին խոր փոխազդեցությամբ:

Այդ երկկողմանի դրամայի մասնակիցների անհատականացումն համար թումանյանը ինքնատիպ եղանակներ է գտնում «Մարոյում», որը մեծ չափով առնչված է հայոց ավանդական ողբի ու ողբայինի վերակոչման հետ: Դա նրա պոեմներին, լեզենդներին ու բալլադներին հաղորդում է նաև ժանրային ինքնատիպություն, որ ազգային բանաստեղծական մտածողության ինքնատիպություն էր միաժամանակ:

Պոեմի ողբային հյուսվածքը դժվար չէ գուշակել, մտաբերելով մասնավորապես Աբովյանի «Վերքը», ինչպես մտահղացումով, այնպես էլ ժողովրդական ողբային առանձին հնչեցումներով: Այս բոլոր դեպքերում էլ հերոսների կյանքը և բախտը բանաստեղծականացվում ու արժեքավորվում է ժամանակագրական հեռավորությունից, նրանց հետ ու նրանց կողքին ապրած մարդկանց ետադարձ հայացքով ու զգացողությամբ: Եվ արժեքավորվում է ոչ թե մեկ, այլ ամենաքիչը երկու հայացքով ու վերաբերմունքով: Ազատու կյանքը ոչ միայն Աբովյանի, այլև նրա ամենահարազատ մարդկանց վերաբերմունքով: Մարոյի բախտը՝ ոչ միայն ետադարձ հայացքով այն անդրադարձնող բանաստեղծի, այլև նրա մոր վերաբերմունքով:

Հետաքրքրական է, որ և՛ այն, և՛ այս դեպքերում բանաստեղծական կիվակետը համընկնում է այն պահին, երբ ձայն են առնում հերոսների ամենահարազատ մարդիկ՝ «Զանգիում»՝ Նազլուն՝ ողբով, «Մարոյում»՝ մայրը՝ ողբով: Նույնը բանաստեղծական առավել ուժով ու վարպետությամբ կարելի է տեսնել «Անուշում», այլ գունավորումով՝ «Թմկաբերդում»:

Թումանյանի պոեմներում դրանք մարդկային հարազատության ամենալիցքավորված պահերն են և միաժամանակ հանգուցում են գեղարվեստական ձանաչողության չափազանց էական մի օրինաչափություն:

Վեպի ժանրային զարգացման թելադրանքով նորագույն ժամանակներում պոեզիան ներքաշվում էր գեղարվեստական մի ուղորտ, որը բացառում էր մարդկային անհատին մի տեսանկյունով, մեկ հայացքով արժեքավորելու սկզբունքը: Պոեզիայում օրակարգի հարց էր դառնում տեսանկյունների բազմազանությունը, ոչ միայն այն, թե ինչպիսին է այդ «մարդը իրեն համար», այլև այն՝ թե ինչպիսին է նա «ուրիշների աչքում»<sup>8</sup>:

Հայոց ողբը և դիմումային բանաստեղծությունը օժտված էին այդ «ուրիշների աչքը», տեսանկյունը իրացնելու որոշակի կարելիություններով, որով և պետք է բացատրել նրա կենսունակություն-

<sup>8</sup> Տե՛ս «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 120.

նը նորագույն ժամանակների հայ պոեզիայի զարգացման ընթացքում:

Ողբայինի հնարավորություններով Թումանյանը պոեզիայում արմատավորում էր տեսանկյունների այդ բաղմաղանությունը. ոչ միայն այն, թե ինչ էր մտածում կամ կարծում մերժված ու հալածված Մարոն, այլև այն, թե իր բախտով ինչպիսին էր նա իրեն հարադատ և «ոչ հարադատ» ուրիշների աչքում: Ուրիշների աչքով էլ անհատականացվում էր նա՝ մանկական միամիտ ցանկություններով ու բնավորությամբ, որ խելահաս աչքով ինչ-որ տեղ դառնում է ծիծաղելի («— Լավն է, ասում էր, Կարոն, Բերում է ինձ ամեն օր Կանփեստ, չամիչ ու խընձոր»), և ողբերգական ճակատագրով («— Ո՛ւլ քեզ ծեծեց, Մարո ջա՛ն, Ո՛ւլ անիծեց, Մարո ջա՛ն...»):

Այս մտայնությունը ամենայն հետևողականությամբ ուղի էր հարթում նաև Թումանյանի քնարերգության մեջ:

Նախաթումանյանական քնարերգության մեջ «ուրիշների աչքի» կամ դիտակետի պահանջը ակներև էր դեռևս Դուրյանի պոեզիայում: Դիմումնային բանաստեղծության հնարավորություններով «Լճակ», «Ի՛նչ կ'ըսեն» տաղերում, ինչպես տեսանք, Դուրյանը փոփոխում և տեղադրում էր սեփական էություն հանդեպ ուրիշների դիտակետը, շոշափում իր հանդեպ ուրիշների վերաբերմունքը, որից և բխում է դրանց դրամատիկ լիցքը:

Դուրյանից առաջ և հետո, մինչև Թումանյանը, դժվար է գտնել ուրիշների դիտակետի նման տեղադրումներ: Բանաստեղծական տրամադրությունը հիմնականում հյուսվում և զարգանում է իբրև մի կողմից՝ լիրիկական անհատից, սերող էություն և վերաբերմունք, ծավալվում նույնի տեսանկյունից, առանց մեկ ուրիշի շեշտված հարաբերության ու զնահատականի:

Եթե տրամադրությունը, ասենք, արտահայտում է սեր, ապա այդ սերը մեծապես իրեն մեկի սերն է և ոչ նաև դիմացինի՝ կնոջ սերը: Կինը միայն սիրո առարկա է, քնարական անհատի վերաբերմունքի՝ սիրո, պաշտամունքի կամ մերժվածության առարկա: Բանաստեղծության մեջ բացակայում էր այդ կնոջ հայացքը, սերը կամ տառապանքը, ուստի և տվյալ անհատին առնչվող կինը մե-

Ժապես այդ պահի կինն էր, առանց հոգևոր կենսագրության: Այս առումով պատահական չեն կոչ արտաքինին վերաբերող պատկերները սիրային երգերում և այն, որ դրանց մեջ հուզապրումը առավելապես պատվում է նրա գեղեցկության և հրապույրների շուրջը:

Դրանց մեջ պատկերվող սերը մի մարդու սեր է և ոչ երկուսի կայացած կամ չկայացած սեր, դիմացինը՝ որքան էլ պաշտելի, պարզապես սիրո առարկա է:

Քումանյանի արդեն իսկ 90-ական թվականների սիրային բանաստեղծություններում սիրո առարկա ասած հասկացությունը վերանում է: Նրա պատկերած սերը որքան իրեն՝ բանաստեղծի, այնքան էլ դիմացինի սերն է, որն իր թիկունքում ունի սիրո ու տառապանքի այնքան կենսագրություն, որքան ինքը՝ քնարական անհատը.

Մի՛ որոնիր, մի ժամանակ  
Արհամարհածդ՝ այս կերձքի տակ,  
Հառաչանքով դուրս թռուվ նա  
Ու դատարկ է տեղը հիմա...

էլ մի՛ կանչիր, մի՛ լար իզուր.  
Քո արցունքից միայն տըխուր  
Հին հին հուշեր պիտի զարթնեն,  
Նվ ի՞նչ օգուտ... ո՞ւշ է արդեն... («Մի որոնիր», 1890)<sup>9</sup>:

Առաջին տողից վերջինը սերը ծավալվում է երկու կողմերի տեսանկյունից. ինչ արժեք ունեն և ունի այդ սերը քնարական անհատի աչքում, ինչ արժեք՝ դիմացինի: Արտաքին հրապույրների շուրջը և ոչ մի ակնարկ. տրամագրությունը ամբողջովին հյուսվում է նրանց հոգևոր փոխազդեցությունների շուրջը, ըստ որում տվյալ պահի ամեն առնչություն ու վերաբերմունք ենթադրում է նախորդի պատճառակցված, հիմնավոր առկայությունը:

Ելման կետից տրամագրությունը զարգանում է մի առնչությունամբ, որտեղ քնարական անհատը հարազատության կրողն է.

<sup>9</sup> Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1950 էջ 34. մեջբերումներն այսուհետև նույն հրատարակությունից:

դիմացինը՝ անհարազատության («Արհամարհածք՝ այս կըրծքի տակ») և ավարտվում է հակառակ հանգույցով («Եվ ի՞նչ օգուտ... ու՞շ է արդեն»)։ Վերաբերմունք-պատասխան երկուստեք հակադարձ փոխազդեցությամբ էլ զարգանում է բանաստեղծությունը, ապահովելով երկու կողմերի հոգեկոր բացահայտումը։ Սա արդեն երկու հավասարազոր անհատների և՛ սեր է, և՛ մերժվածություն, և՛ տառապանք՝ անցյալում, ներկայում ու հեռանկարում, երկուսի կյանքի դրամա։

Այս երկկողմանի դրաման, որ դալիս էր փոխարինելու նախաթումանյանական սիրերգության հիմնականում քնարական մեկ անհատի հոգեկոր զինանոցով ծավալվող միաձայն պաթոսին, կանխորոշում է քնարերգության զարգացման հեռանկարը՝ Թումանյանից Չարենց և ապա՝ Պ. Սևակ ուղեգծով։

Թումանյանը միանգամից հաստատում է երկու հավասարազոր ինքնություն և սրանով է հարազատ ժողովրդական բանաստեղծական մտածողությանը, նրա ոգուն ու կառուցվածքին։

Արնակցությունը հեշտությամբ կարելի է որսալ ժողովրդական սիրերգում, հայրեններում ու անտունիներում, ժողովրդական խազիկներում, որոնց գերակշռող մասում պատկերվող սերը երկկողմանի փոխազդեցությամբ ծավալվող զգացմունք է, իր այս տարերքով շարժուն ու գինամիկ։

— Կարմիր ու ճերմակ երես,  
Մազդ երեսդ ի վար կու բերես.  
Քանի պազնելու կ'անիմ,  
Չոր արմունկդ ի դէմ կու բերես։  
Չորնա՛յ քու ատ չոր բազկիկդ,  
Որ այս ի դէմ չի բերես.  
Մարդը սիրու տէր կ'անես,  
Կու դառնաս, «աղբար» կու կանչես։  
Ադ հալդ ալ աղբար չիլի՜ր,  
Սիրու տէ՛ր իմ, իս կու խաբես.  
Օտար մարդն աղբար չիլի՜ր.  
Դուն հոգիդ կրակը կ'երես (էջ 16)։

Կամ՝

Փողոցովդ ի վար կուգի,  
Ծուռ ու մուռ հաղար սոխախով.  
Իմ հարն ալ ի դէմս ելաւ,  
Հօք բարեւ Երեստ հէճապով.  
Գիրկ ածի ու պի՛նդ պագի  
Ձիւր աչերն խիստ կարոտով.  
Կ'երթար ու կ'ասէր լալով,  
Թէ՛ չի խաղք եղաք ցորեկով» (էջ 17):

Իվ կամ՝

Գնա, գնա, հետիդ եմ,  
Կարմիր խնձոր՝ դոտիդ եմ.  
Դու ինձ էստեղ շես թողնի,  
Որտեղ երթաս՝ մոտիդ եմ...<sup>10</sup>

Ժողովրդական երգը չի հանդուրժում, որ հանդես եկող անձը խոսի միայն իր վիճակից, նրա մեջ խոսքը վերաբերում է նաև մյուս կողմի վիճակին, ավելի ճիշտ՝ նրանց նյութը այդ երկու կողմերի վիճակների ու գործողության պատճառակցությունն է:

Վիճակն ու գործողությունը անպայման հարկ է շեշտել, քանի որ դրանք ժողովրդական բանաստեղծության պարտադիր գործոնն են, հաղորդակցության ու հոգեբանության ազդակն ու շարժիչ ուժը: Դրանց մեջ մեկի վիճակը կամ գործողությունը հարուցում է մյուսի պատասխան գործողությունը, ապա դա շարունակվում է հակադարձ վերաբերմունքով, ավարտվում երկու կողմերի համար էլ չվերջավորված նոր վիճակով:

Պատճառակցական գործողությունների այս չվերջավորված շղթան տող առ տող կարելի է դիտել վերը բերված ժողովրդական երգերի նմուշներում, որոնք հենց դրանով էլ դառնում են ոչ թե սիրային զեղում, այլ սիրային դրամատիկ պատմություն: Միայն դրամանալ կարելի է, օրինակ, թե մեջբերված առաջին երգում որտեղից-որտեղ է ձգվում պատմությունը. նազանքով մագները երեսին թափելուց ու համբույրից մինչև երկու կողմերի ապրած հոգե-

<sup>10</sup> Տես Մ. Աբեղյան, Երկերի ժողովածու, հատ. Բ, էջ 359:

վոր դրաման երկու տարբերակով՝ մեկի ապրած խաբեւու դրաման, մյուսի՝ խաբւածութեան:

Երկու կողմերի վիճակ-գործողութեան պատճառակցական շարժուն լիցքով է զարգանում և Թումանյանի բանաստեղծութիւնը, որ սիրային հարաբերութիւնների մի պատմութիւն է՝ մերժութեան երկու տարբերակով. մի ժամանակ ապրած, ինչոր չափով մարած քնարական եսի մերժութեան դրաման, և մյուսի ընթացիկ ու ապրւող մերժութեան դրաման:

«Շունն ու կատիկը» սկսած՝ ներառյալ սիրային այս բանաստեղծութիւնը, Թումանյանը վերծանում ու հայտնագործում էր ժողովրդական գեղարվեստական-բանաստեղծական խոսքի դիմումնային լիցքանքան գործողութեան տարրը, պատկերավոր համակարգում առաջին դիժ էր մղում կողմերի միջև փոխանակվող գործողութիւնը: Այնտեղից մինչև այստեղ՝ նրա ստեղծագործութեան առանցքը երկու կողմերի միջև գործողութեամբ ծավալվող երկուստեք դրաման էր, որ արձանագրվում էր դրամայի սկզբունքով՝ գնալու-գալու, հալածելու-հալածվելու, օրհնելու, որոնելու գործողութեամբ: Անընդհատ դառնալով ժողովրդական ակունքին՝ առածին, օրհնութեանը, մետամորֆոզին, ժողովրդի միջավայրում պատմվող զրուցին, նա ցուցադրում էր դրանց պարունակութեան շարունակական գործողութեան և խոսքի միաձուլ շաղախը, արմատավորում բանաստեղծական մի հոգեբանութիւն, որ դորժ ունեւոչ միայն փոխանակվող խոսքի կամ դիմումի հետ, այլ ամենից առաջ տվյալ վիճակին կամ փոխառնչութեանը համարժեք փոխանակվող գործողութեան հետ:

\* \* \*

Այս ճանապարհին արդեն իսկ իրենց հղացումով գեղարվեստական աննախընթաց երևութ էին «Լուսնցի Սաքուն» ու «Անուշը»:

Մինչև այստեղ մարդկային պատճառակցված փոխադրեցութիւն կոչված շոշափուում էր երկու կողմերով հավասարապես և կողմերի միջև հաջողվում էր հնչեցնել հիմնականում միայն մեկ փոխադրեցութիւն: Ասենք. Մարոյի ու ծնողների փոխադրեցու-

թյունը: «Լոռեցի Սաքոյում», ելման պահին սկսելով նույն եղանակով, Թումանյանն այնուհետև մեջտեղ է բերում չընդհատվող նոր փոխադրեցություններ: Սաքոյի տարբեր հասակներից, նրա կյանքի տարբեր օրերից, բնության տարբեր անկյուններից եկող առնչության թելեր, որոնց մթնոլորտում ելման պահի հոգեբանությունը, ինչ-որ տեղ մնալով նույնը, շիկանում է տարբեր երանգներով, ավելի ձիշտ՝ նոր տարբերակներով:

«Լոռեցի Սաքոյում» այդ տարբերակները Թումանյանն իրացնում է միևնույն անհատի միջոցով, նրա տարբեր առնչություններով աշխարհի հետ: Այստեղ նրան հաջողվում է մարդկային ներքին ձգտումների դրաման ձգող ու դիմադրող կողմերով հնչեցնել միևնույն անհատի հոգում, միաժամանակ ապահովել նրա հարազատությունը ուրիշների ձգտումներին:

Համանման նպատակներ է հետապնդում բանաստեղծը և «Անուշում», որ երևում է հենց առաջին տարբերակից: Վերջնական «Անուշում» մարդկային ազատության դրաման իր տարբերակներով իրացվում է տարբեր անհատների միջոցով: Հարազատությունը մեծապես Անուշ-Սարո, ներհակությանը՝ Սարո-Մոսի փոխադրեցությունների ուղեգծով: Բայց բնորոշ է, որ այս վերջին դեպքում ևս ներհակության հիմքում ընկած է նրանց մղումների հարազատությունը:

«Լոռեցի Սաքոյում» և «Անուշում» արդեն փորձառու Թումանյանը կարողանում է մարդկային հարազատության ու հակառակության պատճառակցական փոխադրեցությունների լինելիությունը ցրել ու ճյուղավորել ոչ միայն դեմ դիմաց առնչվող անհատների հարաբերություններում, այլև երրորդ, չորրորդ և ավելի, հեռու ու մոտիկ կապերով:

Գեղարվեստական այս մեկնակետով մարդկային յուրաքանչյուր անհատի հոգեբանություն ու ճակատագիր հյուսվում ու շարժվում է այլ մարդկանց, աշխարհի այլևայլ երևույթների պատճառակցական հարաշարժ, հարատև ընթացողությամբ, դրա ներսում ամեն պահ ենթադրում հարազատության ու ներհակության հարատև խաղ, հարատև դրամա:

Թեև ամենօրյա դրամա էր «Ախթամարի» (1891) հերոսների

կյանքը՝ ամեն դիշեր առանց նավակի ծով մտնելու և կղզում կրակ վառելու երկկողմանի առնչությունը, բայց նրանց ճակատագիրը լուծվում է այլ մարդկանց մասնակցությամբ: Ձգվում է դեպի անհայտ մարդիկ, որոնց հետ նրանք կապվում են հարապատության ու ներհակության նորանոր թելերով:

Որքան էլ հակառակ են լողորդ տղայի ու Թամարի սիրուն կղզու ջահելները, այդուհանդերձ այս ջահելները հարազատ են լողորդ ջահելին: Հարազատ են Թամարին աչք դնելու, նրանց զաղտնի սերը՝ դադանի դալով, նույնն է թե՛ դադանի նոր սիրով խափանելու, այլև Թամարին բամբասող մյուսների հետ լողորդ տղայի սերը՝ առհասարակ սերը, հավերժացնելու հոգեբանությամբ:

Ներհակության ու հարապատության նմանօրինակ տեսական դրամայի հետ գործ ունենք ն՝ «Փարվանայում», ն՝ «Մի կաթիլ մեղրում», որոնց մեջ փոխազդող կողմերը որքան միմյանց ներհակ են, այնքան էլ հարազատ, երկու առումով էլ այնքան ընդհանրություններ ունեն, որ պարզապես կարող են հալելի լինել միմյանց. Փարվանա աղջիկն ու կտրիճները իրար, «Մի կաթիլ մեղրում» խանութպանը՝ գյուղացուն, մի գյուղը մյուսին, նույնը և թագավորներն ու նրանց զորաբանակները:

Թումանյանի պոեմների ու լեզենդների միջուկում ամեն անգամ առկա այս միասնական դրաման նշանավորում էր մարդկային ազատության ու ձգտումների պատճառակցության և փոխազդեցության օբյեկտիվ իրողություն, միաժամանակ ապահովում մարդկային հոգիների հարապատության ռեալիզմի խորհուրդը, որն իր մեջ խտացնում է կյանքի հանդեպ պատմա-փիլիսոփայական խոր հայացք ու շրջահայեցություն:

Կողմնորոշվելով դեպի իրականությունը, կյանքի շարժվող ընթացքում վերարտադրելով մարդկային ձգտումների իրականացման հնարավորությունների սահմանափակությունը, ասել է՝ արմատավորելով ռեալականության զգացողություն, ռեալիստական արվեստը այս հակառակություն-հարապատությամբ շեշտում էր նաև կյանքում մարդկանց տրված կենսասիրական մղումների ուժը, իմաստավորում դրանք իբրև մարդու, ժողովուրդների, մարդկության պատմական առաջխաղացման հզոր ու մնայուն գործոններ:

ել Հալածականությունն ահա՞ ռեալականության և մարդու կենսասիրական մղումների այս հակասական միասնության գեղարվեստական համարժեքն էր:

Իր այս օրդանական առանձնահատկությամբ Թումանյանի պոեզիան առավել հարազատ է XIX դարի ռուսական գրականության մեծ ռեալիստների ստեղծագործությանը, հենց և Տոլստոյի վիպական արվեստին: Սրանով, իհարկե, չեն բացառվում տարբերությունները, սակայն ներկա դեպքում անհնար է շրջանցել ակնհայտ ընդհանրությունները:

Խնդիրն այն է, որ էսպես «հալածական» են Տոլստոյի հերոսներից շատ-շատերը, խնդիրն այն է, որ ամեն անգամ մարդկային հերթագայող և միջնորդվող հետաքրքրությունների միասնական կծիկներում ու հանգույցներում են առաջ շարժվում և լուծվում նրա հերոսների մարդկային աղատության հարցերը, նրանց բախտն ու ճակատագիրը:

Մտաբերենք տոլստոյական գեղարվեստական համեմատաբար պարզ կառուցվածքը՝ «Հարություն» վեպը:

Իր հերոսունու՝ Կատյուշայի, առաջին իսկ քայլից, նրա բախտի ճանապարհին կանգնեցնելով Նեխլյուդովին, Տոլստոյն այնուհետև շրջուն փոխադրեցությամբ, այս անգամ էլ Կատյուշային է կանգնեցնում Նեխլյուդովի ճանապարհին: Երկու դեպքում էլ իմաստավորվում է սիրո ու անտարբերության նույն դրաման, և որ բնորոշ է՝ Նեխլյուդովի անտարբերության դեպքում շեշտվում է Կատյուշայի սերն ու հարազատությունը Նեխլյուդովին, Կատյուշայի անտարբերության ժամանակ՝ հակառակը:

Եթե ուշադրությամբ հետևելու լինենք ռուս գրականության մեջ գեղարվեստական-կառուցվածքային այս մտածողության ընթացքին, ապա դժվար չի լինի որոշել ակունքները: Դրանք ամիջականորեն տանում են դեպի այն մայր հանգույցը, որտեղից ռուսական պոեզիան ծավալվում է իբրև «իրականության պոեզիա», «իրականության գրականություն»: Տվյալ դեպքում դեպի «Եվգենի Օնեգինի» կառուցվածքը, որը հյուսվում է Օնեգին-Տատյանա հակադարձ սիրո ու մերժվածության փոխադրեցությամբ, երկուստեք դրամայով:

Սիրում է Տատյանան՝ մերժում է Օնեգինը, սիրում է Օնեգինը՝ մերժում է Տատյանան. ասել է՝ նրանք հարադատ են ե՛ր սիրով, ե՛ր մերժվածությամբ. մարդկային տարբեր, բայց և համազոր անհատականություններ են՝ ընդունակ ե՛ր սիրելու, ե՛ր մերժելու:

Շեշտվում է մեկի կենսական մղումների արժեքն ու ուժը մյուսի կյանքում, բայց և տարբերակային երանդներով հանդերձ, նույն մղումների առկայությունը ե՛ր մեկի մեջ, ե՛ր մյուսի, հետախուզվում է դրանց փոխազդեցությամբ առաջ շարժվող մարդկային հարաբերությունների «խնքնազարգացման» կենդանի պատմությունը:

Պուշկինը հետամուտ էր մարդկային այս երկուստեք դրամային, որ հաստատում էր ամեն անհատի կյանքի դրաման: Ի հակակշիռ ռոմանտիկական դրականության լարված դրամայի, որ սլայմանավորված էր բախվող կողմերից մեկի (ռոմանտիկական առանձնացող անհատի հետ կապվող կողմի) ձգտումների ու կրքերի լարվածությամբ, — պուշկինյան այս երկկողմանի դրաման խաղաղ է, առավելապես դրամա և ոչ հղոր բախում: Այն մեծապես վիպական դրամա է, որ ե՛ր սնվում է, ե՛ր պարսվում մարդկային երկուստեք հավասարազոր ձգտումների փոխազդեցությամբ:

Այստեղից «Նվգեինի Օնեգինի» ժանրային սահմանումը՝ չափածո վեպ, բայց և մարդկային նման դրամաները բանաստեղծություններում<sup>11</sup> և արձակում իրացնելու գրողի հակումը: Այնպես որ իվուր չէր Ֆ. Դոստոևսկին գրում, թե Պուշկինը ռուսական դրականությանը «սովել է արվեստի համարչա բոլոր ձևերը»<sup>12</sup>: Պուշկինը ռուս գրականության մեջ հայտնագործողն է մարդկային հավասարազոր ձգտումների փոխազդեցության այն դրամայի, որ այնուհետև դարձավ ռուսական դրականության, մասնավորապես Տոլստոյի ու Դոստոևսկու արձակի առանցքը, իր բնութթով կանխորոշելով նրա առանձնահատկություններից շատերը:

Ռուսական վեպը ծավալում է Պուշկինի հայտնագործած մարդկային երկկողմանի ու բազմակողմանի առնչությունների դրամատիկ հնարավորությունները, որ ամենաբազմապիսի կծիկներով

<sup>11</sup> Բնորոշ է, որ Պուշկինի բանաստեղծությունները վերլուծելիս Վ. Բելինսկին դրանք հաճախ համարում է «պիես»։ Են՝ նրա «Сочинения Александра Пушкина» հայտնի հոդվածաշարը:

<sup>12</sup> Ф. Достоевский, Письма, т. IV, М., 1959, стр. 178.

հզոր ուժով գործում է գեղարվեստական այնպիսի բարդ հյուսվածքներում, որպիսիք են Տոլստոյի ու Դոստոևսկու երկերը:

Երկուստեք փոխադրեցությունների զրաման ամենաբազմապիսի խաղերով, զրամատիղմի տեական հնարավորությունների ամբողջ ուժով գործում է, օրինակ, գեղարվեստական այնպիսի բարդ կտավներում, ինչպիսիք են «Պատերազմ և խաղաղություն» ու «Աննա Կարենինան»:

Վերցնենք «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում գործող հարյուրավոր փոխադրեցություններից մեկը՝ ղլխավոր հերոսներից Անդրեյ Բոլկոնսկու և Նատաշայի փոխհարաբերությունը: Սիրո և մերժվածության այն միասնական լիցքը, որ վեպի սկզբում գործում է ի վնաս Բոլկոնսկու կնոջ, նույնը՝ այլ առնչությամբ, շուտով գործում է Անդրեյի դեմ: Ինչպես սիրել, ապա մերժել էր Բոլկոնսկին կնոջը, այնպես սիրում, ապա մերժում է նրան Նատաշան: Երկու դեպքում էլ սիրո ու մերժվածության ուժը Տոլստոյը հնչեցնում է հերոսներին կանգնեցնելով մահվան առջև, երկու դեպքում էլ հակառակությամբ ծավալում ու հաստատում է մարդկային մի վերին հարադատություն՝ ինչպես Անդրեյ Բոլկոնսկու մեռած կնոջ ու Անդրեյի, այնպես էլ Անդրեյի ու Նատաշայի, բայց և նրանց երեքի միջև, այլևայլ փոխադրեցություններով նաև Անդրեյի ու Բելուխովի, Բելուխովի ու Նատաշայի և ուրիշների միջև:

Կարենին-Աննա-Վոռոնսկի փոխադրեցությունների ոլորտում սիրո և մերժվածության կյանքի խորհորդը իմաստավորվում է մի այլ տարբերակով: Ելման պահին Աննան մերժում է Կարենինին, ղլիպական հետագա հանգույցներում այս անգամ էլ Վոռոնսկին է անտարբերանում և համարյա մերժում Աննային: Հաշվենկատ Կարենինը մերժվածությունը տանում է իր ձեով, կանացի ձգտումներում վերից վար անհաշվենկատ Աննան՝ իր: Այս հանգույցներում Աննայի կանացի աղատությունն ու ձգտումները փորձարկվում են նրա որդու վրա, հաջորդ հանգույցներում Վոռոնսկու տղամարդային մղումները՝ Աննայի: Եվ ամեն դեպքում Տոլստոյը գործում է այս մարդկանց անջատող, բայց և կապող ու հարադատեցնող գեղարվեստական նույն դեղքով:

Որքան էլ հաշվենկատ, իր սիրով ու մերժվածությամբ Կարեն-

նինի բախտը Աննայի բախտի տարբերակն է, բայց և Աննայի տարբերակն է մորը սիրող և նրանից մերժված որդին: Աննայի բախտով Տոլստոյը պարզապես հնչեցնում է սիրո և մերժվածության դերադրական աստիճանը: Հնչեցնում է, իմաստավորելով նրա օտարանալն ու հարազատանալը մարդկանց՝ Կարենինին, որդուն, Վռոնսկուն, Լեինին, Կիտիրին, Վեպի սկզբում իրեն զնացքի տակ նետած անանուն մեկին, և վերջապես, ինչպես «Պատերազմ և խաղաղության» մեջ Անդրեյ Բուկոնսկուն, Աննային երկու անգամ տանելով դեպի մահ, կամ, ինչպես Տոլստոյի հիշատակին զրած հոգևածում նկատում է Թումանյանը՝ «Մահվան հանդեսի հաշվելով մարդու կարճօրյա կյանքի օրերը»<sup>13</sup>:

Բնորոշ է, որ Տոլստոյի ստեղծագործություններում դիտած այս յուրօրինակությունը վերաբերում է նաև իրեն՝ բանաստեղծի երկերին:

Ե՛վ «Մարոյում», և՛ «Աղթամարում», և՛ «Փարվանայում» ու «Անուշում», և՛ «Թմկաբերդում» հակառակության, ասել է՝ նաև հալածականության, մարդկային ազատության ամենալարված, ասել է՝ ամենակաշկանդված պահերին,— Թումանյանը հակառակության ու օտարության բեռը լիցքաթափում էր՝ կարճացնելով իր հերոսների «կյանքի օրերը»: Ե՛վ դա ամեն անգամ էլ միջոց էր ծավալելու մարդկանց հետ նրանց հարազատության ներքին կարելիությունները: Եթե «Անուշում», օրինակ, Սարոյի մահից առաջ հարազատությունը ձգտում էր միայն Անուշից-Սարո, ապա նրա մահից հետո Անուշից ու Սարոյի մորից ծավալվելով, իր մեջ է առնում լայն շրջագիր՝ մի ամբողջ միջավայր իր սերունդներով, մի ամբողջ եղերք՝ շնչավոր ու անշունչ առարկաներով: Թումանյանի համար, ինչպես Տոլստոյի, ամեն անգամ էլ մահը միջոց էր ծավալելու իր երկերում թաքնված մարդկային հարազատության, մարդասիրության ու աշխարհության անսպառ զինանոցը:

Էապես նույն նպատակն էր հետապնդում բանաստեղծը նաև «Դեպի անհունում», որտեղ երկուստեք փոխադրեցության ելման կետում՝ կարճացնելով կողմերից մեկի կյանքի օրերը, այնուհետև

<sup>13</sup> Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 154:

երկարացնում էր նրա ներկայութիւնն ու հարազատութիւնը մշուսի՝ կենդանի մնացածի, կյանքի օրերում:

«Թմկաբերդի» երկու մահով ղեղարվեստորեն իմաստավորվում են մարդկային հարազատութեան ու ներհակութեան այլ տարբերակներ: Մինչդեռ կարճացնելով Թմուկ իշխանի կյանքի օրերը, ծավալում ու բացում է սիրո մեջ դավ կոչվածի հնարավորութիւնը, Թմկա տիրուհու մահով՝ մի կողմից կիսով չափ լիցքաթափում է դավը, մյուս կողմից խորացնում հերոսների փոխազդեցութիւնը, որը նույնպէս հարազատ է Տոլստոյի վեպերի կառուցվածքին:

Ինչպէս սիրում, ապա դավում է Թաթուլին նրա կինը, այնպէս սիրում (աշուղի բերանով), ապա դավում է Թմկա տիրուհուն շահը: Ըստ որում սյունի հյուսվածքում ելման սլահին Թաթուլի օգտին գործող սերը բարձրակետում հնչում է ի վնաս Թաթուլի, ասել է՝ հօգուտ Թմկա տիրուհու, աշուղի ու շահի.

էն տեսակ կին,  
էս իմ հոգին,  
Թե աշուղն էլ ունենար,  
Առանց զենքի,  
Առանց զորքի  
Շահերի դեմ կզնար...<sup>14</sup>:

Ճիշտ աշուղն էլ սյունի վերջին հանգույցներում ամբողջովին Թաթուլի դեմ՝ Թմկա տիրուհու, աշուղի ու շահի օգտին գործող դավը գործում է հօգուտ Թաթուլի.

—Քաջ էր ու սիրուն քեզնից առավել,  
Մի բարձր ու ազնիվ տղամարդ էր նա.  
Կոնջ մատնութեամբ ամբողջ չի առել,  
Չի եղել կյանքում երբեք խաբեբա... (II, 149):

Եվ ապա՝

Նըստած է շահը. նրա առաջին  
Ահա իրիկվան քեֆի սեղանը.  
Նայում է շահը անտեր զահույքին,  
Մտքովն անցնում է աշխարհի բանը:

<sup>14</sup> Հովն. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1940, էջ 142—143. էջերն այսուհետեւ կնշվեն ընդգրկում:

Աշխարհքում հաստատ չկա ոչ մի բան,  
Ու մի՛ հավատալ երբեք ոչ մեկին.  
Ոչ բախտի, փառքի, ոչ մեծ հաղթության,  
Ու սիրած կնկա տրված բաժակին... (11, 148):

Երեք դեպքում էլ շեշտվում է փոխադրեցությունների պատճառակցական ծավալման անսահման հնարավորությունը. սիրո մեջ դավի, դավի մեջ սիրո, ամենածայր ներհակության մեջ հարադատության, ամենավերին հարադատության մեջ ներհակության տարրը: Եթե մտաբերենք նաև, որ սրեմի այս առանցքի հետ, նրա շուրջը մեկը մյուսին լրացնելով, պտտվում է մի ուրիշ առանցք, որի ընթացքով շահի դեմ տարած հաղթական խրախճալից պահին Թաթուլը պարտվողն էր, շահը՝ հաղթողը, իսկ շահի հաղթության բարձրակետին բաժնի ու սիրունը, բարձրն ու աղնիվը Թաթուլը, ապա այդ դեպքում միայն ինչ-որ չափով մոտեցած կլինենք բանաստեղծի արվեստի էությունը:

Թումանյանը մարդկային անհատին ասրեցնում էր ամենալայն՝ ռազմի դաշտից կին ու գինի, կնոջից աշուղ ու շահ, սիրուց դավ, դավից սեր, հաղթությունից պարտություն, կյանքից մահ, մահից կյանք ձգվող փոխադրեցություններով, Իրան-Թուրանից Թմուկ բերդ, Թաթուլի մահիճը գնացող ու եկող հարաբերությունների ու առնչությունների թելերով:

\* \* \*

Իր երկերի գեղարվեստական էությունը վերծանելու և պարզելու բանալին ընձևում է ինքը բանաստեղծը՝ մանուկների համար գրած տրամախոսական հայտնի խաղով.

1

էս էն տունն է, որ շինել է վարպետ Օհանը:

2

էս էն ցորենն է, որ պահած է էն տանը,  
որ շինել է վարպետ Օհանը:

3

էս էն մուկն է, որ կերել է էն ցորենը,  
որ պահված է էն տանը,  
որ շինել է վարպետ Օհանը...—

և այսպես պատճառակցական կապերի անվերջանալի մի շղթա՝  
ճշուղավորվող, շիվավորվող, տերևավորվող, ինչպես ծառը, որի  
եզրերին հասնելու համար հարկ է տերևներից դնալ մինչև արմատ-  
ների ծայրերը, և հակառակը.

էս էլ էն՝ վարպետ Օհանը,  
որ մորթել է էն աքլորին,  
որ զարթեցրել է էն տերտերին,  
որ պսակել է էն տղին,  
որ ուզել է էն աղջկանը,  
որ կթել է էն կովը,  
որ հարու է տվել էն շանը,  
որ զրզել է էն կատվին,  
որ բռնել է էն մկանը,  
որ կերել է էն ցորենը,  
որ պահված է էն տանը,  
որ շինել է վարպետ Օհանը (1, 405—407)։

Մի կողմից վարպետ Օհանից՝ տուն, ցորեն, մուկ, կատու,  
շուն, կով, աղջիկ, տղա, տերտեր, ապա տերտերից աքլոր, նույն  
տղան, աղջիկը, կովը, շունը, կատուն, մուկը, ցորենը, վարպետ  
Օհանի կառուցած տունը, ապա վարպետ Օհանից այդ աքլորն ու  
տերտերը ձգվող՝ գնացող ու եկող փոխադրեցություններ, և հակա-  
ռակը։

Իրենց բոլոր եզրերով ու հանդուլցներով դեպի նման պատճա-  
ռակցություն ու փոխադրեցություն են տանում նրա բոլոր հերոսնե-  
րի ճակատագրերն ու հոգեբանությունը։ Դե՞ եկ ու որոշիր նրանց  
շինվածքի ու պարունակության պատճառակցական հերթագայու-  
թյունն ու միջնորդվածությունը, նրանց կանգունության ու անկման  
ժամանակային ու տարածական սահմանները։

Սա է Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության հիմքե-  
րի հիմքը, որ համառորեն հուշում էր նա ինչպես վերը բերված տո-  
ղերով մանուկներին, այնպես էլ մեծերի համար գրած տողերով՝  
մեծերին.

Զուր եմ փախչում, ինձ խաբում,  
Հաղար կապ է ինձ կապում.  
Ամենքի հետ ասրում եմ,  
Ամենքի շափ տառապում (1, 535)։

Այս հազար կապերի, ամենքի հետ ամենքի չափ ասլերելու պատճառակցական փոխադրեցության զեղարվեստական հայտնությունը բանաստեղծի անկապտելի ծառայությունն է հայոց պոեզիային և զրականությանը: Սրանով արմատավորվում ու հիմնավորվում է մարդկային հարաբերություններն ու հոգեբանությունը աշխարհի ամենահեռու ու մոտիկ փոխադրեցություններով պատկերելու զեղարվեստական այն մտայնությունը, առանց որի անհնար է պատկերացնել եսթումանյանական պոեզիայի ընթացքը:

Այդ հնարավորության բանաստեղծական սուաջին արտահայտություններից մեկը եղավ «Լոռեցի Սաքոն» (1889), որն իր հյուսվածքով կարող է շատ բան հուշել բացելու նրա հաջորդ երկերի՝ պոեմների, լեզենդների, բալլադների ու բանաստեղծությունների կառուցվածքային-պատկերային առանձնահատկությունները:

#### ԳՐԱԾԱՆԵԳՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Ինչպես նախորդ երկերում, «Լոռեցի Սաքոյում» ևս ամեն ինչ ըսվելով է փոխադրեցությունից: Բայց եթե նախորդներում (ասենք «Շունն ու կատվում» և «Անբախտ վաճառականներում») փոխադրեցությունը անմիջական է, և կողմերը հաղորդակցության մեջ են մտնում զեմ՝ առ զեմ, ապա այստեղ առկա է տարածական ու ժամանակազրական որոշակի հեռավորություն: Այս հեռավորությունը ինչ-որ չափով Թումանյանը նվաճել էր դեռևս «Անբախտ վաճառականներում», միասնական նույն հետաքրքրության շուրջը, միևնույն բախտով զործողության մեջ գնելով Չղզիկին ու Ճաչին: Փուշի հետ, սկզբում երկուսին էլ զեմ՝ առ զեմ, ապա Չղզիկին մոտիկից, Ճաչին՝ հեռվից, որի ոլորտում առաջինի բախտը, թեև ավելի ծանր, էպպես չէր տարբերվում երկրորդից:

«Լոռեցի Սաքոյում» հաղորդակցվող ու փոխազդող կողմերը միմյանցից հեռու են ելման կետից: Պոեմով Թումանյանի պոեզիան հաստատապես թեևակոխում էր մարդկային լայն, ոչ միայն մոտ, զեմ՝ դիմաց, այլև տարածականորեն ու ժամանակազրորեն հեռու փոխադրեցությունների իրացման ճանապարհը:

Եւման պաճը, որ շատ վճռական է պոեմում, ընդամենը 16 տող է.

...Հովիվ է Սաքոն, ունի մի ընկեր.  
Սատանի նրման՝ նա էլ էս գիշեր  
Գընացել է տուն: Սարերի շոբա՞ն—  
Գյուղիցը հեռու, հազար ու մի բան.  
Ո՞վ գիտի՝ պարկու՞մ շընալի՞ր չկար,  
Ա՞ղ էր հարկավոր ոչխարի համար,  
Ուղեց զոբանչի ձրվածե՞ղ ուտել,  
Թե՞ նըշանածին շատ էր կարոտել—  
Ոչխարը թողել՝ գընացել է տուն:  
Այն ինչ՝ համկալը հենց առավոտը  
Դեպի սարերը քըշեց իր հոտը:  
Ու Սաքոն անքուն,  
Թաց տըրեխները հանել է, քերել,  
Գուլպան բուխարու վըրա կախ արել  
Ու թիկը տվել,  
Մեն-մենակ թըթվել (11, 12):

Սա այն «փոքր» շարժառիթն է, որ հզի էր այդքան մեծ հե-  
տեանքով՝ Սաքոյի խելագարությամբ: Բայց դա որքանով է հեռու  
և որքանով է առկա հետեանքում:

Բանն այն է, որ այդ պաճից սկսած Սաքոյի հարաբերություն-  
ներ աշխարհի հետ պտտվում է ընկերոջը տրված կամ նրան վե-  
րագրվող հոգեբանության կամ վիճակի շուրջը.

...Սատանի նրման՝ նա էլ էս գիշեր  
Գընացել է տուն: Սարերի շոբա՞ն—  
Գյուղիցը հեռու, հազար ու մի բան...  
...Ուղեց զոբանչի ձրվածե՞ղ ուտել,  
Թե՞ նըշանածին շատ էր կարոտել...

Սա Սաքոյի հոգեբանության միջուկն է. շարքերի հարուցած  
բոլոր մղումները՝ ամենատարբեր երանգներով պատկանում են  
միայն այս ոլորտին: Նրանք մոլեգնորեն խոստանում են ոչ այլ  
ինչ, քան այն, ինչ տրված էր կամ Սաքոն վերագրում էր ընկերո-  
ջը. Սաքոն խելահեղ նետվում է շարքերի գիրկը կամ ընկրկում  
միայն ու միայն ընկերոջը վիճակված սիրո ու վայելքի խոստում-  
ներին.

կասեն՝ Սաքո՛, մեղ մոտ արի,  
Արի՛ մեղ մոտ հարսանիք.  
Տե՛ս, ինչ ուրախ պար ենք դալի,  
Սիրու՛ն-ջահել հարսն-աղջիկ:

— Ինձ մոտ արի՛ ձվածեղ անեմ...

-- Ինձ մոտ արի՛ բրլիթ տամ...

— Նս քու հոքիքն... Էս քու նանն եմ...

Նս էլ աղիղ բարեկամ...

— Սաքո՛, Սաքո՛, մեղ մոտ արի.

էս աղջիկը, տե՛ս, ինչ լավն ա... (II, 13):

Այն ցանկությունը, մղումը, ինչ զոքանչի ու նշանածի մոտ էր տարել ընկերոջը, նույնը ձվածեղ ու նշանածություն խոստացող «սատանաների» մոտ է տանում Սաքոյին: Սա հենց այն է, ինչ վերը համարվեց հավաքական հոգեբանության ճյուղավորում տարբեր անհատների միջև: Այդ լիցքով Սաքոյի հոգեբանությունը, ինչքան էլ խելացնոր, ելման պահից մինչև վերջ հարադատ է ընկերոջ մղումներին: Դրանք երկուսն էլ սիրո ու վայելքի նույն մարդկային ձգտման տարբերակներ են, ինչպես տարբերակներ են Մարոյի ու ծնողների հակառակություն-դժբախտությունը, շան ու կատվի, կամ Փշի, Չղջիկի ու Ճայի հակառակություն-հետապնդումները կամ ձախորդությունը: Ծահերի ողջ հակասականությամբ հանդերձ, Փուշն իր ձևով է խաբված ու ձախորդության մեջ, Չղջիկն իր ձևով, Ճայը՝ իր, և Թումանյանը դորժ ունի նրանց երեքի էլ բախտի դրամայի հետ: Միայն թե «Լոռեցի Սաքոյում» տարբերակներն ավելի են հեռու միմյանցից, ավելի ճիշտ վերջինը՝ Սաքոյի խելագարության մեջ ընկնելից տարբերակը, նշանածի ու զոքանչի ձվածեղի կարոտով գլուղ մեկնած ընկերոջ սովորական տարբերակի գերադրական աստիճանն է:

Պոեմում Թումանյանը հետամուտ է այդ կարոտները մարդկային միևնույն անհատի՝ Սաքոյի, հոգում և հոգեբանության մեջ խորացնելու և տարբերակելու արվեստին:

Բայց հետևենք պոեմի ընթացքին, Սաքոյի հոգեբանությանը՝ ընկերոջ բախտին աչք դնելու սովորական այս պահից մինչև սիրո ու վայելքի բորբոքումն պահի:

Վերը բերված վիսպական-պատմողական հատվածով («Հովիվ է Սաբոն...») նրա հաղորդակցությունը ձգվում է մինչև ընկերոջ «սատանայություն» հրահրողները՝ նշանածն ու ձվաձեղ խոստացող զոբանչը: Սրանից սերած հոգեբանությունը («Մեն-մենակ թըրվել») հաջորդում է երկրորդ փոխազդեցությունը՝ այս անգամ արդեն սեփական մենակության հետ, բայց և երեկվա ու անցած օրվա վիճակների հետ, որ պոեմում առայժմ հնչում է իբրև ինչ-որ տեղ առաջինից առկախ առնչություն ու վիճակ (ճիշտ և ճիշտ այն տրամաբանությամբ, ինչ տեսանք «էս էն տունն է, որ շինել է վարպետ Օհանը» խաղում):

Պոեմի հետագա հյուսվածքը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ այս երկու փոխազդեցությունների ներթափանցում: 4-րդ գլխից սկսած անբաժանելի են միմյանցից ընկերոջ վարմունքի «սատանայական» միջուկն ու ածրահա Սաքոյի մենակության հոգեբանության միջուկը՝ երկյուղը, բայց և այդ երկյուղը երեկվա, անցած օրվա քաջությամբ և ուրախություններով ցրելու ներհակ մղումը: Այս միասնականված հուզապրումը հենց նույն գլխում նյութականանում է իբրև մանուկ օրերում սատանաների մասին տատից լսած հեքիաթ, որով այնուհետև ածրահա Սաքոն շնչավորում ու գունավորում է շրջապատող աշխարհը:

Այս պահից պոեմում նահանջում է պատմողական սյուժեն: Այստեղից գործ ունենք Սաքոյի ներքին, հոգևոր գործողության, բացառապես հոգևոր դրամայով իրացվող փոխազդեցությունների այն ազատության հետ, որի նշանակությունը, իրոք, անհնար է գերազնահատել բանաստեղծության հետագա առաջընթացի տեսակետից:

Բայց գեղարվեստական ինչ դեր ունի հեքիաթը պոեմում:

Նշանավոր «Պիկովայա դամայում» իր հերոսի՝ Հերմանի, «գաղտնի անբարյացականություն» կոչվող հոգևոր գործողության ելման պահին Պուշկինը դա առնչում է մի պառավի իմացած թղթախաղի գաղտնիքի հետ, որ մի օր նա լսում է թղթախաղի ժամանակ: Երեք խաղաթղթերն այնուհետև դառնում են Հերմանի հոգևոր գործողության յուրատեսակ նյութական զինանոց, որով շարժման մեջ է դրվում նրա «գաղտնի անբարյացականությունը», որ բարձրակետում հնչում է իբրև խելագարություն:

խելագարութիւնը միջոց էր իմաստավորելու «դաղտնի անբարյացակամութեան», նույնն է թե՛ կյանքի բախտախաղում որիշից հաջողակ գտնվելու Հերմանի ներքին լարված մղումը: Այդ լարվածութիւնը Պուշկինը իրացնում է կյանքի հետ իր հերոսի փոխհարաբերութիւնները երեք խաղաթղթերով գունավորելու և շնչավորելու հնարանքով, որն իբրև Հերմանի հոգեւոր գործողութիւն Պուշկինը համարում է «անսանձ երեակայութեան շփոթ»:

«Երկու անշարժ գաղափարներ չեն կարող միասին գոյութիւն ունենալ բարոյական բնութեան մեջ այնպես, ինչպես երկու մարմիններ չեն կարող ֆիզիկական աշխարհում միեւնոյն տեղը բռնել», — գրում է Պուշկինը, անշուշտ, տեղ հասցնելու համար մտքի և հոգեբանութեան շարժումը մարդկային փոխհարաբերութիւններում: «Ջահել մի աղջիկ տեսնելիս նա ասում էր. «Ի՞նչ բարեկազմն է... Իսկական բազամի երեքնոց»։ Նրան հարցնում էին. «Ի՞նչ ժամն է», նա պատասխանում էր. «յոթնոցից պակաս է հինգ րոպե»։ Ամեն մի հաստափոր տղամարդ նրան հիշեցնում էր մեկնոցը: Երեքնոց, յոթնոց, մեկնոց հետապնդում էին նրան քնի մեջ, ամեն տեսակ ձեւեր ընդունելով: Երեքնոցը նրա առջև ծաղկում էր փարթամ գրանդիֆլուրի ձևով, յոթնոցը պատկերանում էր զոթական զոների պէս, մեկնոցը՝ որպէս վիթխարի մի սարդ...»<sup>15</sup>:

Թումանյանի պոեմում նման դեր է ստանձնում տատի հեքիաթը: Դրանով նախ՝ իրացվում է մի նոր, հեռվից եկող առնչութիւն, որով հաստատվում է հավաքական մի զգացողութիւն Սաքոյի և նրա տատ ու պապերի միջև, մշուս կողմից՝ նյութականացվում է այդ զգացողութեան բովանդակութիւնը:

Իրարից անբաժան մի միասնութեամբ, որը, թերևս, արժեր նախ քննել առնչութիւնների իրացման տեսանկյունից:

Ինչպէս տեսանք, մինչև տատի հեքիաթը մտաբերելու պահը Սաքոյի հաղորդակցութիւնը ընկերոջ միջոցով ձգվում էր մինչև նշանած ու ղոթանչ, հաջորդ գլխում մենակութեան երկյուղից՝ ըն-

---

<sup>15</sup> Մեջ է բերված երկի 1937 թ. հրատարակութեանից. Թարգմ. Ս. Սուքիասյան:

կերովի ուրախություններ, ասել է՝ դեպի ընկերները: Տատի հե-  
րիաթով ձգվում է դեպի այլ առնչություններ:

Թումանյանի նախորդների պոեզիայում հաղորդակցությունը  
մարդկանց միջև ամփոփվում էր սահմանափակ օղակում: Կարող  
էր մեկ անհատից ձգվել մյուսը, բայց ոչ երբեք հաջորդը. մինչև  
ընկերը և ոչ նրա նշանածը, հետո էլ զոքանչը, կամ մինչև տատը,  
և ոչ նրանից մինչև ծուռոտ կանայք, ապա նրանցից հալածված  
ուշացած մի ճամփորդ: Էլ չենք ասում բոլորը միասին:

Իր պոեզիայով Թումանյանը բերում էր մարդկային մեկ հա-  
ղորդակցության միջով մյուսին անցնելու հնարավորություն, ար-  
մատավորում նման հաղորդակցություններ ծավալելու գեղարվես-  
տական հիմնավոր պիտակցություն կամ ավանդ:

Եվ որ նույնպես կարեւոր է՝ այս բոլոր դեպքերում էլ գործ ու-  
նենք ոչ թե մեկ ուղղաձիգ փոխազդեցության, այլ հեռու ու մոտիկ  
կողմերից եկող առնչությունների շղթայի հետ: Ըստ որում այդ  
շղթաներով մատուցվող մարդկանցից, առարկաներից ու երևույթ-  
ներից բոլորն էլ գործում են Սաքոյի հետ փոխազդեցության մեջ  
մտնելու, նրա հոգեկան վիճակը պայմանավորելու միևնույն հա-  
վասար իրավունքով: Հավասար իրավունքով և՛ ընկերը, և՛ նշա-  
նածն ու զոքանչը, և՛ տատը, և ծուռոտ կանայք ու հալածված  
ճամփորդը, ինչպես և պոեմի հաջորդ պոլսներում ծավալվող  
առնչությունների շղթայով մատուցվող առարկաներն ու երևույթ-  
ները.

Սըրընիաց պախրա, թե դայլ դիշատիչ  
Շեշտակի անցավ փարախի մոտով,  
Այծյա՞մը հանկարծ մոտակա ժայռից,  
Անդունդը մի քար զըլորեց ոտով,  
Դիշերվան հովից տերեւն չը դողում,  
Երկշոտ մուկի՞կը վազեց պուճախում,  
Ի՞նչ ոչխարների թույլ մընչոցն էր այն,—  
Սաքոյին թըվաց, թե մի ոտնաձայն  
Նկավ ու կանգնեց փարախի վըրա,  
Կանգնեց ու լըռեց...

Ականջ դըրավ նա... (II, 14):

Հավասար իրավունքով՝ և՛ փարախի մոտից անցնող պախրան կամ դայլը, և՛ մոտակա ժայռից քար դնող ալժամը, և՛ դիշերվա հովից դողացող տերևը, պուճախում վազող մուկիկը, մենչացող ոչխարները, և ապա պոեմի 6-րդ գլխում դրանց փոխարինելու եկած Գևոն:

Դժվար չէ գուշակել, թե ինչ էր նշանակում այս հավասար իրավունքը: Սրանով նվաճվում էր մարդկային հարաբերությունները, կյանքի և աշխարհի ամեն մի երևույթ ու առարկա ամենալայն առնչություններով մարդկային անհատի հոգում բնակեցնելու այն ազատությունը, որից այնքան անկաշկանդ օգտվում էին ու օգտվում են հաջորդները:

«Լոռեցի Սաքոն» այդ ազատության վկայագիր էր, բանաստեղծական մի աղատություն, որի ուժով նրա հերոսը անկաշկանդ առնչության մեջ էր մտնում հեռու ու մոտիկ ամենատարբեր մարդկանց, առարկաների ու երևույթների հետ:

Անհնար է գծել այս հովիվ Սաքոյի վայելած հոգևոր ազատության, ասել է՝ հոգևոր կապերի ու առնչությունների սահմանները: Հովիվ ընկերոջից ձգվում է մինչև տասը, պուճախում վազող մի մուկիկ, ծուռստ կանաք... հոգևոր նույն կարճառոտ պահին նա իջնում է Դե-Ֆեդի անդնդախոր ձորերը, բարձրանում լեռները, սլանում երկինք, ոչ միայն հեռվից շփվելու լուսնին ու աստղերին, այլև դրանցից չփտես որը իջեցնելու-դարձնելու փարախի լիսածակից նայող մարդու կամ դայլի աչք:

Սա իր հետ բերում է մի այլ հատկանիշ. պոեմի հյուսվածքում ամենատարբեր՝ բանաստեղծական, և, այսպես կոչված՝ ոչ բանաստեղծական, առարկաներ ու երևույթներ, հատկանիշներ ու գործողություններ բնակեցնելու, շրջանառության մեջ դնելու անկաշկանդություն:

Գնահատելով Պուշկինի պոեզիան, Վ. Բելինսկին նշում է «ցածր առարկաները», «ամենապրողայիկ առարկաները» բանաստեղծականացնելու նրա «զարմանալի կարողությունը»<sup>16</sup>, Այդ «զարմանալի կարողությունը» իրականության, առարկայական աշխարհի և մարդկային անհատի փոխհարաբերությունների լիարյուն

<sup>16</sup> См. В. Г. Белинский, Собр. соч. в 3-х томах, т. III, М., 1948, стр. 402.

հարստությունը հաստատելու գեղարվեստական-կառուցվածքային մտածողությունն է, որ նույնությամբ կարող է վերաբերել Թումանյանին:

Մինչդեռ նախորդների համար առարկայական աշխարհը բաժանված էր երկու մասի, մի մասը կարող էր լինել բանաստեղծության առարկա, մյուսը՝ ոչ<sup>17</sup>, Թումանյանի համար նման բաժանում գոյություն չունի, և դրա բնորոշ օրինակներից է «Լոռեցի Սաքուն»:

Հովի, ծաղիկների, աստղերի կողքին պոեմում բանաստեղծական առարկա են դառնում թաց տրեխները, բուխարու վրա կախված դուլպան, շունն ու շնալյուրը, գլուխը մեխած մահակը, պուճախում վաղող մոկիկը... Նրա գրչի տակ ջրերը ոչ միայն կարող են խոխոջել, կարկաշել, ալեկոծվել, այլև խելագար թռչել, անդուսպ երախով թքել, դիվերեն ծաղրել և վերջապես՝ գժվել: Նույն հանգով և մարդ արարածը, որ կարող է ոչ միայն հրապուրվել, տարվել, սիրել, երկրպագել, տառապել, այլև աչք դնել ուրիշի սիրուն ու վայելքին, դրանից թթվել, այլև գժվել, կարող է ոչ միայն քաջ լինել, այլև վախենալ, կարող է անվախանալ ու վախենալ միաժամանակ: Բնորոշ է, որ «գոթությունն» իսկ հայոց պոեզիայում առաջին անգամ էր դառնում բանաստեղծության նյութ:

Այնպես որ ամենաուղիղ գծով պետք է որ «Լոռեցի Սաքունից» (ավելի ճիշտ «Շունն ու կատվից») սկսենք ոչ միայն Չարենցի, այլև մեր օրերում Պ. Սևակի պոեմներում ու բանաստեղծութուններում լայնորեն շրջանառության մեջ դրվող «պրոզայիկ» առարկաների բանաստեղծականացման ծննդաբանությունը, քանի որ խոսքը վերաբերում է ոչ թե, ասենք, կոնկրետ Սևակի քնարական

17 Այդ մտայնության արտահայտություն էր Ավ. Արասխանյանի դիտողությունը «Շունն ու կատվի» առիթով, որ Թումանյանը շարադրի է Ց. Խանդավազին ուղղած նամակում. «Եվ «Շունն ու կատուն» էթն իմ առաջին գրքում...չկա՝ պատճառը հանգուցյալ Արասխանյանի զարմանքն է, որ նա հայտնեց ինձ 1889 թվականին, երբ տարա նոր «Մուրճ»-ում տպագրելու կարդաց, շատ զարմացավ ու հարցրեց, թե՞ ասացեք խնդրեմ՝ Շունն ու կատուն՝ և բանաստեղծությունն, սրանք ի՞նչ կապ ունեն իրար հետ, էն էլ էս տեսակ վայրենի լեզվով...» (տե՛ս Հովն. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 415):

հերոսի հացի ու հոգու վրա նստած ճանճերին<sup>18</sup>, այլ աշխարհի «ոչ բանաստեղծական» առարկաներին դիմելու այն աղատությունը, որի իրավունքը նոր ժամանակներում սկսեց նվաճել Թումանյանը՝ խելագար Սաքոյով և նրա հետ հաղորդակցության մեջ մտնելու կոչված երկշտ մուկիկով կամ ծուռոտ կանանցով:

Եվ այսպես գլուխ առ գլուխ, ինչպես և գլուխների ներսում, կարելի է հետևել Սաքոյի և աշխարհի ամենաբազմապիսի առարկաների փոխադրեցությունների նորոգմանը: Բայց ոչ միայն դրան: Բանն այն է, որ ինչ հոսանքով ու արագությամբ դրանք ներխուժում են պոեմ, նույն արագությամբ էլ ինչ-որ տեղ շեղոքացնում են միմյանց: Այնպես որ նույն հաջորդականությամբ էլ կարելի է հետևել հակադարձ ընթացքին:

Նրկորոգ գլխում հանդես եկող ընկերը այդտեղ էլ անհետանում է, երրորդում փոխարինելու են գալիս ընկերները, չորրորդում հանդես է գալիս տատը և նորից անհետանում: Մինչև այստեղ Թումանյանը իր հերոսին որոշ առումով ասլբեցնում է ներկայով, բայց և խստորեն երկփեղկված ներկայով. ֆիզիկական գործողությամբ նա հանում է տրեխները, քերում, կախում բուխարու վրա, թիկն տալիս, այնինչ հոգևոր գործողությամբ՝ ընկերոջ հետ մեկնում է գյուղ, հնարավոր ենթադրություններով («Գյուղիցը հեռու, հազար ու բան...») հաղորդակցվում նրա կյանքին: Այս մոտակա առնչությամբ մի կողմից գծվում է սահմանը նրա ֆիզիկական ու հոգևոր կյանքի միջև, մյուսից՝ ուրիշների հետ հոգևոր հաղորդակցությամբ փորձարկվում է սիրո ու գուրգուրանքի մի թույլ կարոտ, միաժամկետ հույսական մենակության վախ ու անվստու-թյանը:

Չորրորդ գլխում ավելի է խորանում ճեղքվածքը ֆիզիկական ու հոգևոր գործողության միջև. ֆիզիկապես ածղահա Սաքոն մեկնվել է բուխարու կողքին, հոգեպես անցած-վնասած օրերի հետ է՝ տատից լսած զրույցի հետ:

Պոեմի ողջ տարերքն էլ հենց դա է. այն սկզբից մինչև վերջ գործ ունի մարդկային անհատի հոգևոր գործողության հետ, մար-

<sup>18</sup> Տե՛ս «Նդիցի լույս» զբքի «Բարեխոս եղիր իմ և իմ միջև» բանաստեղծու-թյունը. Նրևան, 1969, էջ 144:

դու հետ: Եթե քնարական պոեմի ժանրային էությունը Բելինսկու բնութագրությամբ այն է, որ դրանց մեջ, ինչպես Բայրոնի ու Պուշկինի պոեմներում, «գերիշխում են ոչ թե անցքերը... այլ մարդը, ինչպես դրամայում», և նրանցում «առնվում ու կենտրոնացվում են անցքի միայն բանաստեղծական պահերը»<sup>19</sup>, — ապա «Լոռեցի Սաքոյում» դեպք կամ անցք ասածդ բացառապես վերաբերում է նրա հերոսի հոգուն: Թումանյանը գործ ունի մարդկային անհատի հոգևոր գործողության լարված բարձրակետի հետ, ավելի ճիշտ իր պոեմով նա նյութականացնում ու ցուցադրում է մարդկային հոգու ընթացքը՝ ապրումի սովորական, առօրեական աստիճանից մինչև շիկացած «վթարային» պահ:

Այստեղից «Լոռեցի Սաքոյի» քնարական տարերբը. ժանրային բնույթով այն խորապես քնարական պոեմ է, քանի որ ամբողջովին կառուցված է հերոսի հոգևոր ու մտավոր զինանոցի, սկզբում հիշողություն-ենթադրության և ապա դրանց ձուլված երևակայության հենքով, իրականության ամենամիջնորդված փոխհարաբերությամբ: Միջնորդված հենքով Սաքոյի հարաբերությունը կյանքի հետ իր միջուկում որքան հիշողական է, այնքան էլ հենց սկզբից տպավորություններով ու ենթադրություններով սնվող, երևակայական:

Հոգևոր նման գործողության ոլորտում էլ կարելի էր իրացնել առարկայական աշխարհի փոխադրեցությունների անընդհատ նորոգումն ու չեզոքացումը, որ նշանակում էր ոչ այլ ինչ, քան մտքի ու հոգու լարված գործողություն:

Պոեմի շորրորդ գլխից ավելի ու ավելի է սահմանաբաժանվում Սաքոյի հոգեկան վիճակը՝ ֆիզիկականից: Ծեղքվածքի խորությամբ չեզոքացնելով նախորդ փոխադրեցությունները, բայց և պահելով դրանց միջուկը՝ նշանած ու զոքանչ, վախ ու անվախություն, բանաստեղծը տառի հեքիաթով այդ միջուկը վերածուկում է հոգևոր նոր շաղախի, որտեղ սերն ու վայելքը հեքիաթի պես որքան ձգող են, զարմանահրաշ, այնքան էլ անհասանելի, երկյուղալից:

<sup>19</sup> В. Г. Белинский, Собр. соч. в 3-х томах, т. II, М., 1948, стр. 29.

Նման եղանակով Սաքոյի ներքնաշխարհում ապահովվում է կենտրոնախույս և կենտրոնաձիգ մղումների փոխադրեցություն՝ միասնական այն դրաման, որ նախորդ երկերում Թումանյանը իրացնում էր երկու դեմ դիմաց գործող անհատների առկայությունով։ Այս ներքին դրամայում Սաքոյի մղումները որքան կրավորական են, այնքան էլ ներգործոն, քանի որ իրեն հետապնդող ու հալածող շարքերի հրահրողն ու բորբոքողը ոչ այլ ոք է, քան ինքը՝ իր ձգտումների բորբոքվածությամբ, ձգտումներ, որոնց թիկունքում, սակայն, գործում են պատճառակցական փոխադրեցությունների անվերջանալի շղթաներ։

Բորբոքված այդ ձգտումների ոգով էլ պոեմում ծավալվում է շրջապատող աշխարհը նշանած-դոքանչով և ուրախություն-երկյուղով գունավորելու ու շնչավորելու՝ «չարքավորելու», հոգևոր այն գործողությունը, որ Պուշկինը կհամարեր «անսանձ երևակայության շփոթ»։

Արագ հոսքով մի հույզը կամ խոհը, տեսողական կամ լսողական, հիշողության կամ երևակայության տվյալը մյուսի տեղը բռնելու համար հրում է մյուսին, սա նախորդին, հաջորդը սրան և այսպես անընդհատ, կանգ չառնելով նյութական ու աննյութական որևէ պատենշի առջև։ Նյութական տվյալը վերաճում է աննյութականի և, հակառակը, աննյութական ձայնային կամ գունային երեվակայական տվյալը վերածուլվում նյութականորեն շոշափելի ու զգալի գործողության, որ մարմնավորվում է արտաքին աշխարհի ամենատարբեր առարկաների ու երևույթների զուգորդումներով ու համադրումով։

«Զէ, քամին էր էն... էն գիլի շրվաք...»

էն աստղերն էին աչքերի տեղակ,

Որ լիսածակից ներս էին ընկել...» (II, 17)։

Կամ՝

Ջարքերը ընկած նըրա հտեից,

Հերարձակ խըմբով, ճիշ-աղաղակով՝

Հասնում են մեջքին, բըռնում են թևից,

Ջարկում են, զարկում օձի մըտրակով...

Քաջքերն էլ այրից զուռնա-դըհուով

Ըըլում են, կանչում ծանոթ ձայներով... (II, 17—18)։

Ինչպես տեսնում ենք, սա հոգևոր տառապանքն ու պայքարը ֆիզիկական զգացողություններ իմաստավորելու բանաստեղծական այն տոհմիկ եղանակն է, որ լայնորեն կարելի է մատնացույց անել հայոց հնամենի բանաստեղծության մեջ՝ ողբում ու ողբերգում, հայրեններում, Նարեկացու ստեղծագործության մեջ։ Ավելին՝ հոգևոր հալածանքն ու մաքառումը ֆիզիկական զգացողության ու շարժարանքի վերածուլելու հակումը պոեմում այնքան է հզոր, որ, ինչպես նկատում է Դեմիրճյանը, ի վերջո ստացվում է այնպես, թե նրա հերոսը հալածված է ֆիզիկապես<sup>20</sup>։ Հետապնդող քաջքերի տարափից՝ նրանց կանչերից, շուրջպարի մեջ առնելու քաջքշուկից, ծաղրից, ինչպես Նարեկացու «Մատյանի» քնարական հերոսը՝ մարմինը խոշտանգող ձիձուների, որդերի ու լվերի արնախում հալածանքից։

Եվ Թումանյանը ամբողջական պատկերներով առարկայական նյութականությամբ նկարահանում է հոգևոր մաքառումը, ամենից առաջ իբրև ֆիզիկապես տեսանելի տեսարաններ։ Նախ դանդաղ առաջացող գործողությամբ՝

Ու խուլ պատկերներ տեղեղ, ալյանդակ,  
Անհնձիք շարքով, խուռներամ, անկարգ,  
Ծանրաշարժ եկան Սաքոյի դիմաց  
Երևոթք եղան, անցնում են կամաց,  
Խավար ու դանդաղ, ըստվերների պես,  
Չար ծրպիտներով ժանտ ու սևերես... (11, 14)։

Եվ ապա հետզհետե զորացող արագությամբ, որի հոսանքով հոգևոր շարժարանքը մերթ վերածուլվում է տեսանելի, մերթ լսելի, ապա և շոշափելի ու մարմնապես զգալի գործողությունների, փոխակերպվող մի այնպիսի դառնալիությամբ, որին ընդունակ է միայն մարդկային միտքը։ Նկարահանվում են մերթ հեռվից՝ միայն ուրվագծերի որոշողությամբ, մերթ մոտիկից՝ «պատկերի բուր... պայծառությամբ», հրեմն էլ մի այնպիսի արագությամբ, որ աննախադեպ էր հայոց պոեզիայում։

Թվում է հենց այստեղ էլ հարկ է որոնել Թումանյանի ոճական-պատկերային տարբերություններից մեկը նրա միջնադար-

20 Տե՛ս Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, էջ 140։

յան մեծ նախորդից, տեսանող նարեկացուց, որին նա Աբովյանի հետ միասին համարում էր հայ ժողովրդի «հավիտյան ու անլուելի» կոթողը<sup>21</sup>։ Տեսանողի երեակայությամբ մարդկային հոգու և մտքի շարժումը նկարահանելով դառնալիտյան մեջ, նարեկացին շուշափելիորեն գծագրում էր մանրամասները, որից և հետևում են Աբեղյանի դիտած պատկերային կուտակումները նրա ստեղծագործության մեջ։

Թումանյանի ստեղծագործության մեջ մանրամասները բացակայում են, ավելի ձիշտ առարկաները ներկայանում են իրենց մեկ կամ երկու, գերադանցապես գործողության հատկանիշով, գործողությամբ։ Թումանյանը, ինչպես իրավացիորեն արձանագրում է Դեմիրճյանը, «մանրաքանդակ օրնամենտին» տալիս էր «երկրորդական տեղ» և ուժը զցում էր «ամբողջի կառուցիկության, արխիտեկտոնիկայի վրա»<sup>22</sup>։

Կառուցիկության առումով «Լուսեցի Սաքոն» մի առանձնակի երևույթ է, որտեղ ամեն ինչ ենթարկված է հերոսի հոգևոր շարժմանը, մտքի թռիչքին ու արագությանը, և բառացիորեն անհնար է, գործողությունից բացի, որսալ ներքաշվող առարկաների այլ մանրամաս կամ հատկանիշ։

Սըրընլաջ պախրա, լիև գալլ գիշատիչ  
Շեշտակի անցավ փարախի մոտով,  
Այծյա՞մը հանկարծ մոտակա ժայռից  
Անդունդը մի քար զըլորեց ոտով... (II, 14)։

Կամ՝

—Ո՞վ հոդ թափեց բուխարիկից...  
Էն ո՞վ նայեց լիսածակից...  
Էս ո՞վ կըտրեց անցավ լի՛կն,  
Շունչ է քաշում դըռան ևտե... (II, 14)։

Ներքաշված բոլոր առարկաները, մի բան անելուց, շարժվելուց բացի, չունեն շեշտված այլ հատկանիշ, և մակդիրներն անդամ ծառայում են դրանց մի բան անելուն, գործողությանը։ Նվ

21 Հովհ. Թումանյան, երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 158։

22 Գ. Գեմլիսեյան, երկերի ժողովածու, հատ. 8, էջ 135։

հետո, եթե պոեմի առաջին գլուխներում, ասենք, մի քառյակում իմաստավորվում է մի գործողություն և դրան համապատասխան պատմողականորեն դանդաղ է գործողության հոսքը, ապա վերջին գլուխներում ամեն սուղը առարկայական աշխարհից բերում է մեկ, անդամ երկու գործողություն:

Միանգամից պախրաչի ու գալչի շեշտակի քայլը, միանգամից այծյամի անցնել և քարի գլորվել, «ովի» անցնել ու հողի թափվել, մի նոր «ովի» լիսածակից նայել, մի ուրիշ «ովի» թեթևակի կտրել ու անցնել և շունչ քաշել... և այսպես շարունակ: Վերը բերված տողերի ոգով, որոնք կարող են որքան իրական լինել, այնքան էլ ենթադրական, երեակայական, թեականորեն միմյանց չեզոքացնող, ոչ մեկին չգամվող և հենց դրանով արագընթաց գործողություն, շարժում՝ հավաստող: Իսկ այդ շարժումը ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ իրականությունից, աստիճանաբար նաև կասկածից զերծ հիշողությունից, արամաբանությունից գերադրական աստիճանով պոկվող հոգու և մտքի բորբոքուն թռիչք:

Քամի և գիլի շվաք, ասաղ, աչք, լիսածակ, պախրա, գալչ, փարախ, այծյամ... և այլն և այլն... Պոեմի կարճառոտ գլուխներում Սաքոն միանգամից հաղորդակցվում է այսքան անմիասնու ու բավմանալի առարկաների ու նրանց գործողության հետ, տեսնում է նրանց գործողությունը, լսում, ճաշակում, մարմնապես զգում...

Այս ամենով՝ մարդկային ու առարկայական աշխարհի ամենաբավմանալի, ամենատարբեր գործողություն-փոխազդեցություններով նվաճվում էր այն, ինչ համարվում է մարդկային հոգու և մտքի ներքին գինամիզմ, մի զգացածից, տպավորությունից, մտքից, խոհից, արամադրությունից մյուսին, ապա հաջորդին անցնելու գեղարվեստական հնարավորություն: Սրանով մարդկային անհատի հոգևոր կյանքը զրականության մեջ հաստատվում էր նրա բոլոր զգայարանների, հոգևոր ու մտավոր ունակությունների՝ բնազդների, կանխազգացման, հիշողության, ենթադրության, երեակայության գործողությունների համատեղ առկայությամբ և առընչությամբ:

Փոխազդեցությունների այդ տարբեր հոսանքով պոեմում իմաստավորվում է սեր ու վայելք կոչվող մարդկային ձգտման

երեքից չորս տարբերակ։ Տարբերակներին առաջինը ներկայանում է որպես ուրիշի սիրուն ու վայելքին աչք դրած մարդու սովորական թթվածություն, երկրորդ տարբերակով իմաստավորվում է իբրև տատերից ու պապերից ժառանգած սիրո ու վայելքի սլառ-կերացում, ավելի անկարելի, քան կարելի. երրորդ տարբերակով՝ սիրո և վայելքի ձգտումը իր փոփոխականերով ծավալվում է Սաքոյի հոգևոր կյանքի այն լարված պահին, ինչ նարեկացին կհամարեր «հարսանքատան խնճուկքի» ու «փեսայի անձկության» («...հարսանարանին խնճուկիբ...փեսային անձկութեամբ մաշիմ», բան ԺԲ) խելահեղ պահ։

Մարդկային անհատին ոչ միայն երևացող, այլև գաղտնի, ուրիշից թաքցվող մղումներով, ոչ միայն առկա, տեսանելի, անմիջական, այլև հարակից, անտեսանելի, անիմանալի սլառճառներով ու հետևանքներով, հիշողության, բնազդների, երևակայության և այլ փոխազդեցություններով ու վերակերպություններով գեղարվեստորեն ապրեցնելու աննախընթաց վարդիտություն էր սա, որով և բնութագրվում է պոեմի արժեքը։

\* \* \*

Այս հիմնական սուանձնահատկությունից՝ այն, որ թումանյանի ստեղծագործությունը փոխազդեցությունների պոեզիա է, նյութական աշխարհի առարկաների ու երևույթների ընդգրկման ազատությամբ, նրանց շարժման ու գործողության անվերջանալի անդրադարձումով մարդկային հոգում, — հետևում են մյուս հատկանիշները։

Դրանց շարքում առաջիններից մեկը գեղարվեստական այն յուրօրինակությունն է, որ համարվեց բանաստեղծական տրամադրության տարբերակում և աստիճանավորում։

Հայոց և՛ բանավոր, և՛ դրավոր բանաստեղծական մշակութթում՝ մանավանդ նարեկացու ստեղծագործության մեջ և շարականներում, հիմնավորապես արմատավորված այս արվեստը թու-մանյանի ստեղծագործություններում վերակոչվում և հնչեցվում է նորովի, իրականության գույներով ու երանգներով, փոփոխակա-յին հարստությամբ։

«Լոռեցի Սաքոյում» տրամադրութիւնը, ինչպէս ասւեց, տարբերակվում ու աստիճանավորվում է միևնույն անհատի միջոցով, բայց և կառուցվածքային հետաքրքիր տեղաբաշխումով: Ելման պահին այդ տրամադրութիւն կրողը Սաքոյի հետ հավասար նրա հովիվ ընկերն է, բանաստեղծական շիկացման նախաշեմին հուզապլումի հավաքականութիւնը նորից է լիցքավորվում՝ հասնելով մինչև նրա տառ ու պապերը:

Բայց տրամադրութիւն տեղաբաշխումը երբեք էլ դրանով չի սպառնում: Կառուցվածքային ներքին առումով այն սկիզբ է առնում բնապաշտական ղգայնութիւնի համակիւծ պոեմի առաջին տողերից, որն այլաբանական-պաթոսային հնչեղութիւնով բանաստեղծական տրամադրութիւն բարձրակետն է՝ պոեմի սկզբում: Այնուհետև որքան էլ իջնում, ճշուղավորվում ու նորից բարձրանում, տրամադրութիւնը մնում է այս նախերգային հնչեղութիւն սահմաններում:

Նման կառուցվածքով պոեմը առավելապէս հիշեցնում է երաժշտական հյուսվածք, նախերգի ու վերջերգի պաթոսային միևնույն տոնայնութիւնով, որոնց միջև ընկած տարածութիւն վրա նույն տրամադրութիւնը տարբերակվում է իր փոփոխականերով՝ ցածրից բարձրակետը:

Ահա նախերգը.

Էն Լոռու ձորն է, ուր հանդիպակաց  
Ժայռերը՝ խորունկ, նոթերը կիտած՝  
Դեմ ու դեմ կանգնած, համառ ու անթարթ  
Հայացքով իրար նայում են հանդարտ:

Նրբանց ոտքերում՝ գազազած գալի՝  
Գալարվում է գիծ Դե-Բեղը մոլի,  
Խելագար թըռչում քարերի գըլնով,  
Փըրփուր է թըքում անզուսպ երախով,

Թըքում ու ղարկում ժողուտ ասիւրին,  
Փընտրում է ծաղկած ասիւրը հին-հին,  
Ու գոռում գիծ-գիծ.

— Վա՛շ-վի՛շ 22, վա՛շ-վի՛շ 22...

Մոլն անձալներից, հազար ձկներով,  
Քաջքերն անհանգիստ՝ հըտպիտ ձայներով

Ի՛նչ հառաչքին արձագանք տալի,  
Մաղրում են ներա զոռոցն ահոնի  
Ու կրկնում գիժ-գիժ.  
— Կա՛շ 2-վի՛շշ, և՛ 2-վի՛շշ... (II, 11):

Ահա և վերջերգը՝ նախերգին հարազատ նույն տրամադրու-  
թյան շվերշավորված շարունակականությամբ.

Այն ինչ Դերեգից ալքեր են լըռում,  
Ալիքներն էլնում, ալիքներն ուռում,  
Խավարի միջին ծրփում են կալտա՞ն՝  
— Բրոնկեկ՝, փախա՛վ Սաբոն խեղազար... (II, 18):

Նախերգը պոեմի կառուցվածքում հետաքրքիր է և այլ առումնե-  
րով: Նախ նրանով, որ աչքի է ընկնում նյութական աշխարհի ա-  
ռարկաները շնչավորելու, դրանց մարդկային արարմունքներ ու  
հատկանիշներ վերագրելու շնչաված յուրօրինակությամբ, որ գե-  
ղարվեստական իշխող միտում է դառնում XX դարի սկզբների և՛  
ուսու, և՛ հայ պոեզիայում:

Մյուս կողմից այն հուշում է պոեմի նշված երաժշտական կա-  
ռուցվածքը՝ մի այլ տեսանկյունից: Շարժման և գործողության հետ  
միասին պոեմի հյուսվածքային մյուս տարրը ձայնային տարրն է,  
սկսած նախերգից, որի տրամադրության իմաստը, պաթոսն ու  
տոնայնությունը հանգում են մի «գիժ», անդուսպ ու հառաչալից  
ձայնի և նույնանման հաղարավոր ձայների միախառնված շա-  
ղախի:

Պոեմի բուն հյուսվածքում այդ մի ձայնը՝ Սաբոյի ներքին ձայնն  
է, որ իմաստավորվում է Սաբոյից գեպի նրան շրջապատող միջա-  
վայրն ու աշխարհը դնացող ու եկող, խաչավորվող ու միախառնը-  
վող հաղարավոր ձայների արձագանքով: Բնորոշ է, որ պոեմի  
կիզակետային հատվածներում ձայն կոչվածը փորձարկվում է  
տասնյակ փոփոխակներով՝ իբրև ծածուկ փսփսոց, հեք, ձեն-ձուն,  
իբրև կանչ, շրխկոց, ճիչ, ճիչ-գոռոց, ճիչ-աղաղակ, ճիչ-բրբջոց,  
հոհոց, ծիծաղ, ծաղր, իբրև մարդկային շնչի ձայն, հարսանքի ու  
զուռնի ձայն, պարի ձայն, հարայ, վշշոց, վշվշոց, քամու ձայն,  
մարդու և անասունների ոտնաձայն, ոչխարի մնչոց, իբրև լուս-  
թյան ձայն և ալն և ալն:

Ձայնագրելու թումանյանական այս վարպետությունը նկատի ունենալով. Բրյուսովը, երբ գրում էր, թե՛ Թումանյանը օժտված է «...ուրիշի վգայուն քմբոնողությունամբ և հնչագրելու հաղվագյուտ շնորհով»<sup>23</sup>:

Պատկերացնելու համար ձայների այս անմիասեռ շաղախը, տեղին է մտաբերել հայոց միջավայրում ամենից տարածված փողի երաժշտական հնարավորությունների կոմիտասյան բնութագրությունը: Նշելով, որ փողի յուրաքանչյուր ձայնի հնչյունը ունի երեք գույն, շեշտելով դրանց եռանդը, խորհրդավոր թովչությունն ու կախարդանքը, Կոմիտասը գրում է. «Պարզ ձայների հնչյունը պայծառ, եռանդուն և միամիտ է: Նուրբ հնչյունը հիշեցնում է մի քիչ ջութակի ilageolet ձայները, բայց սոքա շատ զգայուն են և խորհրդավոր և արտահայտում են ուժասպառ հուսահատություն, անճար կսկիծ ու թախիծ, անմխիթար սուգ և մղկտացող լաց»:  
«...Մեղմ ձայնը, մանավանդ ամենաբարակ և ամենանուրբ մեղմը, մի խորհրդավոր ու կախարդական թովչություն ունի. կարծես հեռու, շատ հեռու ձորում նվագում են, և բարակ քամին բերում է նվալների ալիք-ալիք մարող շունչը: Կես մեղմն ու կես ուժեղը խաղաղ չէ մեղմի սկես, ձնշված է. թեպետ էլի ունի մի տեսակ քողարկված խորհրդավորություն: Փողը՝ «Ընդունակ է մի շարք խորհրդավոր տպավորություններ առաջ բերելու. մանավանդ մի քանի սրնգով, դաշնակների դողդողը մի ամբողջ բնություն է պատկերացնում. կենդանացնում է ջրի գլգլալը, հովի հեալը մենակության մեջ և այլն»:

Նվաղապա՝ «Փող փչողները առավելապես հովիվներն են, որոնք... շունչ են տալիս անշունչ գործիքի անկենդան ծակերին, սիրտը բաց, հուր ու կրակ են թափում բնության գիրկը, կամ խինդ ու ծիծաղ են խոստովանում խոլ ձորերին, բաց հովիտներին և դով հովերին... և մենակության մեջ ուժ առնում և ուժ տալիս:

Նվաղապա՝ «Փող փչողները առավելապես հովիվներն են, որոնք... շունչ են տալիս անշունչ գործիքի անկենդան ծակերին, սիրտը բաց, հուր ու կրակ են թափում բնության գիրկը, կամ խինդ ու ծիծաղ են խոստովանում խոլ ձորերին, բաց հովիտներին և դով հովերին... և մենակության մեջ ուժ առնում և ուժ տալիս:

<sup>23</sup> «Поэзия Армении», М., 1916, стр. 83.

<sup>24</sup> Կոմիտաս վարդապետ, Հայ գեղջուկ երաժշտություն, էջ 12—14:

Պոեմում Թումանյանը ակնհայտորեն հետամուտ է ձայների այս խորհրդավոր՝ բարձրացող, իջնող, անձար ղողղողացող, մարող, ուրվող, նորից բարձրացող, կրակ թափող կախարդանքին։ Շարժման ձևերի ու փոփոխականների հետ միասին ձայները իրենց բարձրովյան աստիճաններով ու փոփոխականներով, հիմնաձայների ալիքավորումներով, շեշտաձայների խաղով բանաստեղծի համար յուրատեսակ շինանյութ են՝ իրացնելու մեն-մենակ գիշերվա խավարում բուխարու կողքին մեկնված Սաքոյի հոգևոր առնչություններն ու կապերը աշխարհի հետ, երանգավորելու նրա խոհերի ու ապրումների շարժումն ու զիմախաղը, հոգևոր փոխակերպությունների առգանությունը, արագությունն ու ռիթմը։

Իր այսօրինակ արտահայտչականությամբ պոեմը հեշտությամբ կարելի է վերածել կինո-նկարի, այլև երաժշտական խորապես դրամատիկ հնչեղություն ունեցող ստեղծագործության, վերլուծել ինչպես կինո-արվեստի, այնպես էլ երաժշտության լեզվով։

Քանի որ խոսքը վերաբերում է բանաստեղծական տրամադրության տարբերակմանն ու աստիճանավորմանը, փորձենք դա բնութագրել երաժշտության լեզվով։

Այդ լեզվով նախ՝ իբրև նախերգ, լեռնային բնության ձայների հղոր ղողանջով հնչում է պոեմի առաջին գլխի փոխաբերությունը՝ խելագար թռչող, ափերին զարկվող և անդուսպ փրփուր թքող Դև-Քեդի գիծ-գիծ գոռոցների ու քաջքերի հուպիտ ձայների հակադրություն-համադրումով, որ հիմնաձայների միասնությամբ խտացնում է պոեմի ողջ իմաստը։

Նախերգից հետո փոքր ինչ հեռվից լսվում է տղամարդկային մի ձայն՝ կանացի երկու մեղմ ձայների արձագանքով, որոնցից մեկը խոստանում է նշանած կանչող սեր, մյուսը՝ զոքանչային հոգատարություն։ Հենց նույն պահին այդ տղամարդու ձայնը արձագանքների խորհրդավորությամբ ինչ-որ դժգոհությամբ հնչեցնում է Սաքոն, որ աստիճանաբար ստանում է վախի ու անվախության, խիղախումի ու անելանելիության միաժամանակյա շեշտեր։ Մյուս կողմից բարձրանում է շհու և պկու ուղեկցությամբ ծավալվող մի խմբերգ, որտեղ Սաքոյի ձայնը մյուսների մեջ լսվում է առնական ու սրտառուչ միևնույն եղանակով։

Ապա իշնում է խմբերգը, առանձնանում է Սաքոյի ձայնը. որին հեռու-հեռուներից ուղեկցում է հեքիաթային թովիչ մի արծագանք: Ջայնային այս նոր հյուսվածքում դժվար է ասել, թե որն է թեկադրողը՝ հեռու-հեռուներից եկող հեքիաթային արծագանքը (տատի հեքիաթը), թե Սաքոյի մեներգը, որ ծավալվում է խմբերգային նոր երանգով՝ կիսա-ֆանտաստիկ, կիսա-հեքիաթային, և ունկնդրող, և՛ թեկադրող մեղեդային-ռիթմիկ վերելք-վայրէջքներով:

Ապա հեռու-հեռուներից եկող հեքիաթային այս ձայնը ռիթմիկ հզոր տատանումներով զուգորդվում է բնության տարբեր անկյուններից լսվող ձայն-հնչյուններով, ձայն-ռիթմերով, որոնց միասնությունը ենթադրում է և՛ պախրայի ու այծյամի քայլք, ոչ-խարի քնկոտ մնչյուն, հովի շնկշնկոց, բայց և քարեղեն դոփյուն, գայլային ու մարդկային սարսռեցնող ոտնաձայներ, որոնք արագացնում ու բարձրացնում են Սաքոյի հիմնաձայնը, այլև նրան ուղեկցող արծագանքային ձայները, ապա՝ միախառնված քաջքերի նշանածային ու զորանշային խոստումնալից կանչերին ու ճիչ-բրբջոցին, տարածվում մարդկային սիրո ու վայելքի անսանձ, բայց և անկարելի, անիրագործելի կարոտների հուժկու ղողանջով:

Ստացվում է «բնության գիրկը հուր ու կրակ թափող» փեսայական կարոտների ու անձկության մի յուրովի գովք-ողբերգություն, հյուսված երեք մասից, երեք տարբերակից, որոնք իրենց մեղեդիկ-ռիթմային հնչեղությունամբ, որքան էլ տարբեր, միջուկում հարադատ են սիրո ու վայելքի միասնական ձգող ու դիմադրող լիցքով ու տարողությունամբ:

Մարդկային հոգու տարողությունը եռաստիճան, այլև բազմաստիճան, տարբերակներով ու փոփոխակներով հնչեցնելու թումանյանական վարպետության շուրջը խոսք կլինի նաև մյուս երկերի առիթով: Այս դեպքում տեղն է անդրադառնալ վերջին տարբերակին, դրա հետ կապված պոեմի շափաղանց կարևոր առանձնահատկություններից մյուսին:

\* \* \*

Սաքոյի հոգեվիճակի վերջին տարբերակը, ինչպես տեսանք, երաժշտության լեզվով հնչում է իբրև շրջապատող աշխարհի հա-

զար կողմերից եկող ձայների ու արձագանքների հզոր լողանջ՝ Պոեզիայի լեզվով նույնը Թումանյանը հնչեցնում է տեսիլով ու խելագարությամբ:

Անշուշտ անտեղի կլիներ Մաքոյի խելագարությունը հոգեբանորեն պատճառաբանելու համար որոնել իրական-պատմական հիմնավորումներ: Այս տրամաբանությունը պետք է որ նույնպիսիք փնտրեինք պատճառաբանելու համար լեզվական ամենասովորական ալլաբանական կապակցությունները: Ենթադրենք, «քարսիրտ» ասելիս որոշեցինք, թե հայոց պատմագրությունը քանի փաստ է արձանագրել, երբ մարդկանց սիրտը դարձել է քար: Նույն ոգով մարդկության գեղարվեստական մեծ կուլտուրան իր խոշոր մասով պետք է որ համարվեր ողբալի ցավագարություն, քանի որ հազիվ թե գտնվեր որևէ փաստ, որ ապացույցեր Դանտեի դժոխքում, քավարանում և արքայություն աստիճաններով վիրդիլիոսի հետ ճամփորդելու, Համլետի՝ հոր ուրվականի հետ զրուցելու, պղնձե հեծյալի կամ քարե-հյուրի շարժվել-հետապնդելու և այսպիսի գեղարվեստական բազմաթիվ ու բազմազան իրողությունների բնախոսական-հոգեբանական կամ պատմական հավաստիությունը:

Մաքոյի տեսիլն ու խելագարությունը հնամենի ժամանակներից մեծ զրականությունը ուղեկցող պայմանականություն է, գեղարվեստական տարր, որը, թեև իստորեն բնորոշ բանահյուսությանը՝ հայոց «Սասնա ծռերին», հեքիաթին ու ավանդություններին,— հայ նոր պոեզիայում ուղի էր հարթում Թումանյանի ստեղծագործությունը:

Այս իմաստով «Լուսեցի Սաքոն» շրջագարձային էր ոչ միայն առարկայական աշխարհի փոխադրեցությունների աղատությունը, ալև հենց զրանով պայմանավորված, զրանից բխող պայմանականի աղատությունը՝ պոեզիայում և գրականության մեջ:

Ռուսական գրականության հզոր առաջընթացի ճանապարհին Պոեզիինի գրչի տակ մի պղնձե հեծյալ արձան ջրհեղեղի միջով հետապնդում էր մի մահկանացու ելվեցնի՝ աչք տեսիլով ու խելագարությամբ նյութականացնելու նրա խոհերի ու սարսափների տարողությունը՝ ձգող ու դիմադրող բարդ փոխադրեցությունը, միապետություն կոչվող ուժի առջև Հետապնդում էր՝ ոտքի հանե-

լու անհատի հոգեկոր աշխարհի շարժուն կարելիությունները: Նույն նպատակն էր հետապնդում Պուշկինը հասուն տարիների մյուս երկերում, ինչպես «Պիկովայա դամայում», որի հերոսի «զաղտնի անբարյացակամությունը» կյանքի բախտախաղում իր ծայր լարվածությունից դարձյալ իմաստավորվում է տեսիլով ու խելագարության:

Գնահատելով Պուշկինի այս երկը, Ֆ. Դոստոևսկին գրում է. «Պուշկինը... զրեց Պիկովայա դաման՝ ֆանտաստիկական արվեստի բարձրակետը: Եվ դուք հավատում եք, որ իրոք Հերմանը տեսել է իր աշխարհայացքին համապատասխան տեսիլք, սակայն վիպակի վերջում, այսինքն այն կարգալուց հետո, Դուք չեք կարող որոշել՝ թե արդյոք տեսիլը հետևանք է Հերմանի բնության, թե իրոք նա մեկն է նրանցից, ովքեր հաղորդակից են մի այլ աշխարհի... Այ, սա արվեստ է»<sup>25</sup>:

Մեջբերված տողերը բանալի են պարզելու նաև իրեն՝ տեսիլների սիրահար Դոստոևսկու արվեստի էությունը: Արթմնի տեսիլ, կիսաքուն տեսիլ, տեսիլ տենդի մեջ, սպիտակ և խավար գիշերների երազներ, տեսիլներ օրը ցերեկով, երազ-իրողություններ, որոնք հետո մտաբերվում են իբրև տեսիլ կամ երազ,— Դոստոևսկու ստեղծագործություններում ամեն քայլափոխում հանդիպող հնարանքներ են սրանք, ի վերջո, իհարկե, հյուսված նրա հերոսների «աշխարհայացքին համապատասխան», իրականի ու ֆանտաստիկականի ներթափանցումով, և որոնց հասցեին ևս, իհարկե, պետք է որ կրկնվեն «Պիկովայա դամայի» ավթիվ նրա գրած տողերը:

Մարդկային անհատի ներքին տարողությունը առարկայացնելու պայմանականություններ են դրանք, որոնց առջև իր արվեստով Պուշկինը բացում էր ոչ թե դռներ, այլ դարպասներ, ցուցադրելու մարդկային հոգու անսահման հնարավորությունները, հոգեկոր միաժամանակյա ծավալվող գործողությունը ապրածից չապրածը, ուրիշի ապրածից իր ապրածը, հիշողությունից երևակայածը, տեսածից, լսածը, շոշափածը, զգացածը, ժամանակագրական ու տարածական մոտիկն ու հեռուն, անցածը, ներկան ու ապագան:

<sup>25</sup> Ф. Достоевский, Письма, т. IV, М., 1959, стр. 178.

Անհատի հոգևոր ներքին տարողությունը իմաստավորելու պայմանական հնարանք է և քաջքերի տեսլային արշավանքը Սաքոյի վրա, ստեղծված նրա տրամադրվածությունը և «աշխարհայացքին համապատասխան»:

Հարսանիքի ելած շարքերի ու Սաքոյի փոխադրեցությունը իր հիմքում անհատի ու բնության հարաբերությունն է միայն. դա ամենից առաջ անհատի ներքին հաղորդակցություն է քաջքերի կերպարանքով նյութականորեն ծավալվող սեփական էության հետ: Նույն այս փոխադրեցությամբ Սաքոյի խելագարությունը պոեմում, սիրո վայելրի ու արբեցման խելահեղ պոռթկում է, տեսլային խորքով լեռնական սովորական հովվի ապրած սատանայական մի դիշեր, որի ուժը պատկերելու համար բանաստեղծը ոտքի է հանում նրա զգայարանների, հիշողության ու երևակայության միաժամանակյա ծավալվող ընթացքը, դրանով մի ամբողջ բնություն, նրա «դիվային հանգեսով», հզոր խաղերով, հնչյուններով ու գույներով առարկայացնում մարդկային մղումների խելահեղ հարստությունը:

Խելահեղ հարստությունը մարմնավորվում է խելահեղ տեսիլով, որտեղ տեսլայինը միջոց էր ազատ ու անկաշկանդ տեղագրումներով համախմբելու հերոսի մտավոր ու հոգևոր եռանդը, մոտեցնելու մոտիկն ու հեռուն, ապրածն ու չապրածը, իր և ուրիշների ապրածն ու զգացածը, մարդկային հոգու չընդհատվող ներգործոն ու կրավորական բազմատարր փոխադրեցությունների լինելությունը, նրա հոգու և հոգեբանության անդուլ ու անվերջանալի դրաման:

«Երազները,— գրում է Լ. Տոլստոյը,— չէ որ դրանք արթնացման պահեր են: Այդ պահերին մենք կյանքը տեսնում ենք ժամանակից դուրս, միատեղ միավորված ենք տեսնում այն, ինչ տրոհված է ժամանակների մեջ. տեսնում ենք մեր կյանքի էությունը, մեր աճման աստիճանը»<sup>26</sup>:

Խոսքն, անշուշտ, վերաբերում է երազին, առավել ևս տեսիլին արվեստում, որտեղ «միատեղ միավորված ենք տեսնում այն, ինչ

<sup>26</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 55, М., 1951, стр. 18, 19.

տրոհված է ժամանակների մեջ»։ Տեսլային նման միավորման շգեքաղանցված կոթող է «Աստվածային կատակերգությունը», որտեղ ժամանակների մեջ տրոհված հայրենի Ֆլորենցիայի տարեգրությունը, սեփական կենսագրությունն ու աշխարհատեսությունը հանճարեղ Դանտեն միավորում ու համախմբում է դժոխքի, քավարանի և արքայության սեփականությունը։ Միավորում է ոչ թե իրողությունների օրացույցային հաջորդականությունը, որ պարզապես կարող էր վերածվել ռեալականության միաժամանակյա և չընդմիջվող ղեկավարների ու ղեմքերի քառսի, այլ կյանքի այն էությունը, որ տեսնում էր ինքը։

Միավորում է՝ արտահայտչական զինանոց ունենալով արտաքին աշխարհի առարկաների, երևույթների, շարժումների ու ձևերի, գույների ու ձայների նույնպես միաժամանակյա և նույնպես չընդմիջվող ու անընդգրկելի քառսը։ Սա ճշմարիտ ու մեծ արվեստի օրինակաբանություն է, որի մասին Ալ. Բլոկը գրել է. «Արվեստը միայն տիեզերքն է, ստեղծագործող ոգին՝ քառսը ձևավորողը (հոգևոր ու մարմնական աշխարհի)։ Այն, որ մարմնական ու հոգևոր երևույթների աշխարհը միայն քառս է... պետք է որ հայտնի լինի արվեստագետին (և հայտնի էր էսքիլեսին, Դանտեին, Պուշկինին, Բելլինին, Լեոնարդոյին, Միքելանջելոյին ու հայտնի է լինելու գալիք ղեկագետներին)։ Մեր մեծ գրողները (գլխավորապես Տոլստոյը և Դոստոևսկին) ամեն ինչ կառուցել են քառսից...»<sup>27</sup>։

Կարելի է ասել, որ աշխարհի մարմնական ու հոգևոր երևույթների քառսի այդ զգացողությունը հարազատ ու հայտնի էր և Թումանյանին, որի ըմբռնումով՝ «Կյանքն՝ իր ամբողջության մեջ՝ մեծ է, շատ է մեծ։ Կյանքը-տիեզերական կյանքն է»<sup>28</sup>։ Որի համովմունքով նաև՝ կյանքի ամեն երևույթ պատճառակցական կապերի ու փոխազդեցությունների անծայր շղթա է՝ «էս էն տունն է, որ շինել է վարպետ Օհանը» անվերջանալի խաղի ոգով, և այդ շղթան «հազար կապերով» վերականգնելը փաստագրությամբ պարզապես անհնարին։

27 *Ал. Блок, Сочинения в двух томах*, т. II, стр. 633.

28 Հովհ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, էջ 224։

«Լոռեցի Սաքոն» ժամանակի և տարածության մեջ արոճված նման հազար կապերի ու փոխադրեցությունների միավորման ու ձևավորման արտահայտություն է, հոգևոր ու մարմնական երեւելույթների բառայնության որոշակի կնիքով, որ զեղարվեստորեն վերածուլվել է իբրև տեսիլ, «անսանձ երևակայության շփոթ»։ Վերածնել է հոգևոր երևույթները մարմնական-նյութական երևույթների՝ և հակառակը, փոխակերպելու մի ազատությանմբ, որն իր անկասկածաբար ու անպատճառակցությամբ նշանավորում էր հոգևոր շարժման, հոգու անսանձ թևածումների «անպատճառ» պատճառակցությունը։

Հոգևոր երևույթները մարմնականի վերածուլելու ստեղծագործ ոգու նույն ազատությամբ էլ Թումանյանը հոգևոր շարժման խելահեղությունը վերածուլել է մարմնական-ֆիզիկական խելահեղության։ Եվ այստեղ էս նրա խորհրդատուն մարդկության մեծ գրականությունն էր, Շեքսպիրը, որ Համլետի հոգևոր գրաման վեր էր ածում հոր ուրվականի հետ տեսլային հանդիպման «մարմնական» գրամայի, Պուշկինը, որ Եվգենիի ու Հերմանի հոգևոր լարված, խելահեղ գործողությունը փոխակերպում էր ֆիզիկական խելահեղության։

Ինչպես Պուշկինը ողոտական գրականությանը, Թումանյանը տեսիլով հայոց գրականությանը բերում էր մարդկային անհատի ներքին պարունակության աննախընթաց ակախվացում, ժամանակների մեջ կուտակված նրա հոգևոր էությունը բազմակողմանիորեն, իրականության բազմապիսի փոխադրեցություններով դառնալիությամբ ու «աճման աստիճանով» արագ ծավալելու հնարավորություն։ Տեսիլը հնարավորություն էր ընձևոտում կրճատելու հոգևոր և մարմնական երևույթների պատճառակցության անվերջանալի շղթան, ձևավորելու և տեղադրելու դրանք անմիասեռ համամասնությամբ, որ միջոց էր պատկերելու մարդկային անհատի անմիասեռ հոգեբանությունն ու էությունը։

Անմիասեռը հարկ է շեշտել՝ ասելու համար, որ Թումանյանի հերոսների հոգևոր աշխարհը երբեք միատարր չէ, բաղադրված զտարյուն հատկանիշներից. սկսած «Շունն ու կատվից», որտեղ այլաբանական շունը գտարյուն «շուն» չէ, և կատուն՝ «կատու»։ Շան

շնությունը ծայր է առնում նրա կատու դառնալով՝ խեղճանալով՝ ու անդորությամբ կատվի առջև, և հակառակը՝ կատվի կատվությունը սկսում է նրանով, որ մի օր շնությամբ գերազանցում է շանը և կատու դարձնում նրան:

«Մարոյում» Մարոյի անհնազանդությունը սկսում է հլու հնազանդությունից, անկամությունը վերջանում կամայնությամբ, «Աղթամարում» ջահել սիրահարի առնացի խիզախությունը վերջանում է ծովը հաղթահարելու անդորությամբ:

«Լուսեցի Սաքոյում» փորձարկվում է մարդկային հոգու պարունակության առավել բարդ ու անմիասնե մի կծիկ: Սկսվում է չեղյալից՝ մարդկային մերձեցման ու վայելքի բոլոր հնարավորությունների բացակայությունից և ավարտվում այդ ամենի սատանայական տեղատարափ եղջալությամբ: Իմաստավորվում է մարդու ունեցածը՝ չունեցածի մեջ, չեղյալ-եղյալի դրաման, ամեն չեղյալությամբ իսկ անկապտելի մարդկային հոգու ունեցվածքը: Հետամուտ է փոթորկին դատարկության ու անշարժության մեջ, մի հակադարձ վերաձևումով, որը և տեսիլն է, հոգևոր հուզասրբումի կյանքային-առարկայական աշխարհի երևույթների իրար սեղմող լեցունությունամբ ու շարժունությամբ: Վերաձևում ու վերակերպում է իր հերոսի հոգու անտեսանելի, բայց և անխոնջ ու անդուլ շարժումները գերաճեցնելու, դրանց արտաքին երևույթների շարժման, ձևերի ու ձայների տեսք տալու եղանակով, որը և հերոսի ներքնաշխարհին ու պոեմի հյուսվածքին բերում է տեսլայնություն:

Տեսլայինը հոգևոր երևույթների գերաճն է ու վերակերպությունը՝ մարմնական, աչքով, տեսանելի երևույթների ու գործողության, որ անբաժանելի է հայոց բանաստեղծական մտածողությունից: Սկսած Գր. Նարեկացուց (թերևս նրանից էլ դեռ առաջ), որը մահվան հոշոտող խոհն ու հուզապրումը վերաձևում էր աչքով տեսնելով այն, թե ինչպես իր մարմինը ուտում և հոշոտում են զանազան միջատներ, ձիճուներ ու որդեր:

Կյանքային-առարկայական աշխարհից գերաճեցվող լեցունությամբ հոգևոր աշխարհ, հոգևոր դրամա վերաձուլելու այս տարերքով էլ տեսլայինը Թումանյանից հետո բնավորվեց պոեզիայում, ձգվելով մինչև բանաստեղծական այնպիսի երևույթներ, ինչպի-

սին է, ասենք, Ալ. Թամանյանի հիշատակին դրած Զարենցի «Մահ-վան տեսիլը», որտեղ արդեն մահվան ունայնությունն սլահը վերածուլում է արեւային քաղաքի հրաշակերտ տեսիլի:

\*\*\*

Բայց որտե՞ղ որոնել թումանյանական տեսիլի տեսլային վերածույման ու պատկերավորման ակունքները, որտե՞ղ, ո՞ր ժանրում փնտրել ղեղարվեստական-հյուսվածքային հարադատության տարրեր ու երակներ:

Թվում է, ամենից ավելի հայոց սղբի ու սղբերգի ոլորտում, նորից նրա և՛ գրավոր, և՛ ժողովրդական նմուշներում: Սա կարելի է անմիջապես զգալ ու շոշափել Սաքոյի տեսիլը համեմատելով Աբովյանի «Վերքում» միմյանց հաջորդող Թաքուհու մոր, Աղասու հոր, Աղասու, Նաղուի և մյուսների սղբերին: Դրանց միջև միևնույնն է բանաստեղծական «շոկային» շիկացումը, կիպկետային մեկ տրամադրության շուրջը մի առարկայից ու երևույթից մյուսին անցնելու ազատությունը, տվյալ վիճակը՝ դրան հակոտնյա վիճակով արտահայտելու, հոգևոր ապրումը մարմնական, ֆիզիկապես տեսանելի, լսելի, զգալի զուգորդություններով իմաստավորելու եղանակը:

Իսկ տարբերություններ: Բանն այն է, որ տարբերությունները ևս սերում են հարադատությունից:

Նկատելի տարբերություններից մեկն այն է, որ, եթե ժողովրդական ողբում տվյալ անհատի բանաստեղծական առարկան ուրիշն է (Թաքուհու մորը՝ Թաքուհին, Աղասու հորը՝ Աղասին), ապա թումանյանի պոեմում տեսնում ենք փոքր-ինչ այլ բան: Նրա հերոսի բանաստեղծական տրամադրության առարկան ինքն է, բայց, որ նշված հարադատության տեսակետից չափազանց ուշագրավ է, քաջքերի և այլ կերպարանքներով ուրիշներ դարձած ինքը: Չէ որ սկզբից մինչև վերջ Սաքոն մաքառում է այլևայլ տեսք ու դեմք առնող սեփական էություն հետ, վերապրում սեփական կարոտներն ու անձկությունը: Բայց չէ՞ որ նույնպիսի սեփական, հարադատ էություն է նաև տարբեր տեսքով ու վիճակով ներկայացող Թաքուհին նրա մոր համար, Աղասին՝ ողբացող հոր:

Դա ժողովրդական ամենից քնարական ժանրից գեղարվեստական պատկերավորման արվեստ ածանցելու և վերացարկելու թռիչք էր, օժտված բանաստեղծականը ազգային ոգով, բովանդակությամբ ու ձևով ծավալելու պատմական նշանակությամբ։ Այս կառուցվածքը՝ ուրիշին և ուրիշներին իր էությունը դարձնելու միջուկով, լեռագրում էր մարդկային միևնույն անհատին երկպալան և բազմապալան էություն, երկկողմանի փոխազդեցությամբ պատկերելու հնարավորություն։ Իրեն և իր էությունը, իրեն և ուրիշների էությունը՝ դրանց միջև որոշ առումով կրկնորդային հաղորդակցությամբ։

Թումանյանի պոեմը իր այս հյուսվածքով մի շատ կարևոր հանգույցում մոտենում է Գ. Նարեկացու «Մատյանին», որի բանաստեղծական կառուցվածքային առանցքը կամ միջուկը աստծո կերպարանքով ստեղծված մարդ արարածի փոխազդեցությունն է աստծո հետ, նրա «պարգևած» սեփական էության հետ, երկկողմանի ու երկդիմի հաղորդակցությամբ ու վերաբերմունքով։ «Մատյանում» այդ էության ամեն տարբերակի առջևից ու ետևից, թիկունքից ու կողքից տեսլորեն կանգնած է այդ էության «պարգևողը»՝ արարիչը։ Թումանյանի այս և մյուս ստեղծագործություններում նրա հերոսների էության մեջ ու թիկունքում ամեն անգամ կանգնած են մարդիկ, նրան էություն հաղորդողները։ Ինչ կերպարանք էլ որ ընդունելու լինեն նրանք՝ տառի, քաջքերի, հուպոպի, թե թիթեռնիկների, նրանց էությունը դալիս է մարդկանցից, բոլոր հանգույցներում պայմանավորված է մարդկային փոխհարաբերություններով ու կյանքով։

Նման դասավորությամբ պոեմում քաջքերը որքան Սաքոյի էության երկվորյակներն են, այնքան էլ նրա էությունը կազմող, նրան բովանդակություն հաղորդած այլ արարածների՝ ընկերոջ, տառի, սիրո ու վայելքի սատանայության տրամադրող նշանածողորանների նմանակներ։ Միայն թե փոխադրող այս կողմը, ի տարբերություն ժողովրդական ողբայինի, ավելի է վերացարկված և ներկա է բացառապես իբրև մի կողմի ղեգացողություն։ Ի դեպ վերացարկման հնարավորությունը գալիս է հենց ողբ-ողբերգի ներքին լիցքից, քանի որ աչն միշտ էլ՝ և՛ սիրերգում, և՛ անտունի-

ներում ու պանդխտության ելուցներում, և՛ մահերգում, — ենթադրու՞մ է ողբացողին ողբացյալից բաժանող հեռավորութուն, ողբացյալի բացակայություն, ողբացյալին սեփական էությամբ ու հնարավորություններով իմաստավորելու բորբոքուն զգացողություն:

Սարգսի տեսիլը ժողովրդական ողբին մոտենում է նրանից հեռանում է նաև էական մի այլ հասկանիշով: Այստեղ, ինչպես Թաքուհու մոր կամ Աղասու հոր ողբում, հոգեկոր տառապանքը մարմնավորվում է հակոտնյա վիճակների յուրատեսակ համագործով: Առեանդվող Թաքուհին մոր ողբում պատկերանում է հարսնության մեջ, հարսանիքով, ողբացող մոր գառնությունն ու ցավը վերածովում հարսանքաթիրոջ ուրախության ու պարի, այն էլ՝ դանդաղից արագի աճող ուրախության հանդեսի ու պարի:

Սարգսի տեսիլում նույնատիպ հակոտնյա վերածովում է ապրում նրա հոգեկոր անձկության ու մարառման շարշարանքը: Բայց այստեղ ևս նկատվում է վերացարկման յուրովի ընթացք: Մինչդեռ նշված համարյա զտարյուն ողբերում խոսքը, իսկապես, զուգակցվում է պարային ու հանդեսային շարժումների տարրերի հետ, Թումանյանի գրչի տակ միաձուլվելով այդ տարրերը (պարելու հետ նաև երգելը) վերաձևվում են ձայնային ու շարժումնային բառերով իմաստավորվող պատկերավոր շաղախի Փոփոխակ-տարբերակային ողջ հարստությամբ՝ այդ շաղախում պահպանվում է սինկրետիկ այդ տարրերի հնչեղությունը, շարժվածքը, դիմախաղը, երանդներն ու գունները, աստիճանավորվող թափը: Շարժում ու գործողություն արտահայտող տարրերից իբրև ֆիզիկական գործողություն Սարգսի տեսիլում շեշտվում ու հզորացվում է մեկ տարր՝ խելաղար փախչելը, որ նույնպես սերում է ժողովրդական ողբի ոգուց, որտեղ, ինչպես «Վերքի» ողբերում, «շուկը» պատճառաբանելու համար համարյա միշտ էլ պարտադիր են «խելքը թոցները», «գծվել սարերն ընկները», հոգեկոր շարժարանքից ֆիզիկական-մարմնական արտառոց, գերադրական որևէ «վիթրի» ենթարկվելը՝ սիրտը ճաքելը, ջուրն ընկնելը, կրակում այրվելը և այլն:

Սա արդեն ժողովրդականից սերող և նորովի ձևավորվող բանաստեղծական նոր առանձնահատկություն էր, որ հայ պոեզիայում ապրում է կազմավորման ու փոխակերպությունների երկարատև ընթացք:

Թումանյանի նորոգած տեսլայինը ինչ-որ տեղ տարբերվում է նաև հնամենի գրավոր ողբային տեսիլից: Մինչդեռ նարեկացու «Մատյանում» արարչի գրուցակիցը, Շնորհալու «Ողբ Նդեհոյում» որբեայրի կինը օժտված էն սեփական՝ շարժումնային ու ձայնային գործողություններով և մասնակցելու ու լրացնելու հոգևոր երկվույթների վերակերպությունը մարմնական՝ աչքով տեսանելի, ընկալելի ու լսելի առարկաների ու երևույթների շարժման, ձևերի, գույների ու ձայների,— Թումանյանի պոեմում նրա հերոսն արդեն զրկված է այս ամենից:

Իզուր է է պոեմում շեշտվում Սաքոյի մենակությունը, նաև այն, որ փարախի մի անկյունում անշարժ մեկնված է նա: Սեփական ֆիզիկական ոչ մի գործողություն, նույնը և շուրջը՝ ո՛չ փոփոխիկ, ո՛չ բուր ու բուրան: Խոսքը վերաբերում է բացառապես Սաքոյի հոգևոր գործողությանը, որը մարմնական երևույթների տեսանելի գործողության վերակերպելու համար էլ Թումանյանը պայմանական խելահեղություն մազահովում է հերոսի անսովոր մասնակցությունը վերակերպությանը: Եվ սա նշանակում էր, որ, կորցնելով հոգևոր մաքառումը սեփական մարմնական արձանագրվող շարժումներով, գրավոր ողբում՝

...Փետտեմ ըզվարս իմ ցանկալի,

Խըզեմ ըզհերս անխայելի.

Քարամբ ծեծեմ կործրս սրբի,

Բազխեմ զերեսս իմ չապտակի... և այլն,—

ժողովրդական ողբում համանման այլ գործողություններով արտահայտելու նոր, քաղաքակիրթ ժամանակներում անհետացող նշանները, բանաստեղծական մտածողությունը ձևով էր բերում միաձուլյալ այդ տարրերը ներքին էություն մազապանելու և գործադրելու հնարավորություն:

Նախորդ պիտում վերլուծված «Արաղն եկավ...» բանաստեղծության մեջ Հովհաննիսյանը, ինչպես տեսանք, քնարական անհատի ներքնաշխարհը արտահայտելու համար ամեն քայլափոխում զետից առնում էր մի նոր տվյալ: Ըստ որում այդ տվյալները խլստորեն համապատասխանում էն մարմնական գործողությամբ, ձայնել-դիմելով և լալով սեփական էությունը դրսևորելու ողբային

միաձուլլ տարրերին: Նորից մտաբերենք բանաստեղծության որոշ քառյակներ, շոշափելու համար այդ տարրերը, ինչպես և դրանց ոգով հոգևոր երևույթները մարմնականի վերակերպելու պատկերավորման եղանակը.

Արազն էկավ լափին տալով,  
Ժեռ քարերին, ափին տալով.  
Ո՞րտեղ լաղեմ ես իմ դարգը,  
Չոր գլուխըս տափին տալով:

Ինչպես ժողովրդական խաղիկներում, երրորդ տողից սկսում է քնարական անհատի հոգևոր կյանքը, որ անմիջապես շորրորդ տողում գերաձուլում ու վերակերպվում է մարմնական գործողության՝ «Չոր գլուխըս տափին տալով», և սա ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ նույն կուրծքը թակելը, քարով սիրտը ծեծելը, երեսին ապտակելը՝ «վթաւրային» վիճակը, բայց արդեն միջնորդված ու վերափոխատավորված բնության, արտաքին աշխարհի երևույթի նույնատիպ գործողության դիմառնություն-նմանությամբ:

Հաջորդ քառատողը՝ «Ա՛յ իմ Արազ, ջուրըդ վարար», դիմումնային է. դիմումնային ողբում ու ողբերգում սովորաբար դիմումը սկիզբ էր ու վերջ, դրանով պաթետիկ ոճով սկսվում և օրհնեղություն շեշտերով ավարտվում էր այն:

«Գիշերն անքուն գիր կըգրեմ, Արտասունքս գետ կըշինեմ» քառատողում արդեն կարելի է նկատել սգերգի տարրեր, վերափոխատավորված արտասուք-գետ դիմառնության գերաձվողգործություն:

Բանաստեղծության մեջ ամենից բնորոշը մարմնական գործողության ու չարչարանքի ելնելն է առաջին գիծ, առաջին քառատող, և այն, որ նույն այդ քառատողով էլ ավարտվում է բանաստեղծությունը: Ասել է՝ այն սկսվում և վերջանում է գետի տարրերը հիշեցնող քնարական անհատի մարմնական գործողություն-չարչարանքով, որն է՝ «Չոր գլուխը տափին տալը»:

Թումանյանը խորացնում է այս հատկանիշը, մարմնական լարված գործողությունը դարձնում առավել առական, ապահովում անհատի բանաստեղծական կերպարանափոխությունն ու մասնակցությունը սեփական էության ու դրա հանդեպ վերաբերմունքի

միասնական դրսևորմանը՝ առավել երկար ժամանակով: Մի հնարավորություն ու պայման, որ հնամենի ժավալուն ողբում նվաճվում էր ամեն անգամ նորովի բորբոքելով դիմումը՝ ձայնային բազմապիսի երանգներով ու շեշտերով, գործողությունների ամենատարբեր փոխակերպություններով:

Իսկ այդ երկար ժամանակը, տեսլային տեղումները հարկաշուր էր տեղավորելու համար մարդկային ներքնաշխարհի պատճառակցական առնչությունների շարունակականությունը, փոխադրեցությունների չվերջավորվածությունը ժամանակի ու տարածության մեջ, հատկանիշներ, որոնք նոր ժամանակների պոեզիան ձևեր էր բերում վարակվելով մարդու ներքնաշխարհը կյանքի մեկ փոխադրեցությունից մյուսը, առարկայական աշխարհի մի ծայրից մյուսը ձգելու օրինաչափությամբ:

Ինչպես բոլոր ժողովուրդների, այնպես էլ հայ ժողովրդի միջավայրում վերջին այս օրինաչափությունը ամենից ավելի ինքնահատուկ է հերիաթին, ապա և լեզենդին, ավանդությանն ու զրույցին: Սրանց համեմատությամբ այս առումով ողբի հնարավորությունները, ինչ խոսք, ավելի սահմանափակ են: Ողբը օժտված էր մարդկային էությունը բանաստեղծորեն վերածուլելու որոշակի շրջանակներով: Օժտված էր իբրև Թաքունհու մոր ողբ՝ վերածուլելու Թաքունհուն և նրա ենթադրվելիք փեսացուին, փոխանցումով այդ պահին ներկա շրջապատողներին, Աղասուն անցնելու համար պետք է դար նրա հայրը կամ Նազուն, Նազուին անցնելու համար՝ Աղասին կամ սրանց ժառանգները: Խորապես քնարական ողբի ժանրային պաթոսը կենտրոնացումն էր բանաստեղծական երկկողմանի փոխազդեցության շուրջը, մի կենտրոնացում, որ սահմանափակում էր մարդկային այլևայլ էությունների հետ սրանց լայն առնչության հնարավորությունը, ինչից այնքան ազատ ու անկաշկանդ օգտվում էր հեքիաթը: Փաստորեն հեքիաթի ժանրային այս ազատությունից օգտվելով էլ Աբովյանը իր հերոսին տանում էր մեկ փոխազդեցությունից մյուսը:

Իր պոեմով Թումանյանը մարդկային անհատի բանաստեղծական էություն տարողությունը ընդարձակում էր՝ միանգամից այդ էության մեջ տեղադրելով արդեն ոչ թե մեկ մարդու, այլ շա-

տերին՝ ընկերոջը, նրա նշանածին ու զոքանշին, մյուս ընկերներին, տատին, նրա պատմած հեքիաթի ծուռոտ կանանց, նրանցից խաբված անցորդին, կյանքում տեսած ու շտեսած այլ նշանած-զոքանշներին: Եվ խելահեղություն տեսլային տեսողությունը, ահա՛, միջոց էր տեղադրելու համար այս ամենը: Տեղադրելու որպես անմիասն համադրություն, մեկից եկող մի փոխադրությունամբ, մյուսից՝ այլ, երրորդից՝ երրորդ, չորրորդից՝ չորրորդ, ասել է՝ միմյանց և շարունակող, և՛ չեզոքացնող, և՛ հարազատ, և՛ օտար, և ներդաշնակ, և՛ ներհակ ձուլվածքով: Տեսլային մի յուրատեսակ կենտրոնացում-ցրվածությունամբ, որին հասնելու համար, բնորոշ է, որ պոեմում մեջտեղ է բերվում տատի հեքիաթը: Սա ծառայում է Սաքոյի հոգեբանությունը նրանից ժամանակով ու տարածությամբ հեռու այլ հոգեբանությունների մոտեցնելու նպատակին, զծաղրելու նրա էություն «կենսագրությունը»՝ նրա շինելուց էլ առաջ գործող ու գոյատևող ընթացքով ու ազդակներով:

Հեքիաթի, լեզենդի, ավանդության, զրույցի տարրերը համանման դեր ունեն և՛ Թումանյանի մյուս պոեմներում ու լեզենդներում: Դրանք միջոց են վերականգնելու մարդկային էությունների ձուլվածքային շարունակականությունը՝ անցյալով, ներկայով ու ապագայով, չվերջավորված տեսողությամբ:

Այս ամենը տեղադրելու համար էլ, ահա, մեջտեղ են գալիս հեքիաթը, տեսիլն<sup>29</sup> ու խելահեղությունը՝ առաջմ վիպական նախապատմությամբ, հոգեբանության իրական ազդակների ու հանգամանքների հիշատակությամբ:

«Լոռեցի Սաքոյում» առաջին անգամ հայ նոր պոեզիայում տեսլայինը իրացվում է ոչ ողբային ոլորտում, հաստատապես ուղի հարթում իբրև մարդ անհատի ու իրականության բարդ փոխադրեցություններ իմաստավորելու բանաստեղծական հնարավորություն: Այնուհետև տեսլայինը հիմնավորապես արմատավորվում է հայ գրականության մեջ. Թումանյանի հետագա երկերով, Իսահակ-

<sup>29</sup> Հետաքրքիր է, որ տեսիլի ու հեքիաթային տարրի «համադրածակցություն» Մ. Ավդալբեկյանը տեսնում ու արձանագրում է հայոց հնամենի վարքերում, զրանց բանասիրական ակունքներում (տե՛ս «Հայ գեղարվեստական արձակի սկզբնավորումը», էջ 98):

յանի, Սիամանթոյի ու Վարուժանի, Տերյանի ու Ջարենցի ստեղծագործություններով առհասարակ պոեզիայում, ներառյալ քնարերգությունը:

XX դարի տասական թվականներին Լ. Շանթի, ապա և Դ. Դեմիրճյանի դրամատիկական առաջին երկերով ներթափանցում է դրամատուրգիա, ալեկի ուշ Ալ. Իսահակյանի, Ե. Ջարենցի ու Ակ. Բակունցի ստեղծագործություններով՝ արձակ: Եվ գրականության բոլոր սեռերում ու ժանրերում էլ այն կոչված էր կրելու մարդկային անհատի և իրականության բարդ փոխազդեցությունների, մարդկային հոգեբանության ու էության տարածական, ժամանակագրական ու խորքային տարողության իրացման խնդիրներ:

\*\*\*

Հայ պոեզիայի զարգացման համար բնորոշ է, սակայն, որ նախապես և զգալի ժամանակով տեսիլը մեծապես փորձարկվում է ծավալուն ժանրերում: Դրանք դառնում են մարդկային հոգու ընդգրկման ծավալն ու խորությունը տեսիլով բացահայտելու յուրատեսակ փորձաքար և ապա փոխանցվում բանաստեղծությանը:

Այս երևույթը կարելի է դիտել ինչպես արեւելահայ, այնպես էլ արեւմտահայ պոեզիայում, մտաբերելով հատկապես Սիամանթոյի ստեղծագործությունը, «Դյուցազնորենը»՝ հավաքական-խառնակարային նորոգվող, որոշակիորեն երկի միասնական նույն գաղափարին ծառայող, դիմումից-դիմում, գործողությունից-գործողություն ծավալվող տեսիլներով: Հետաքրքիր է նաև, որ փորձարկվող տեսիլը իր զարգացման ճանապարհի սկզբում, ինչպես Սիամանթոյի «Դյուցազնորենում», այնպես էլ Թումանյանի պոեմներում, լայնորեն մատնում էր ողբային ծաղումն ու ծննդաբանությունը: «Դյուցազնորենում» արնակցությունը նարեկացիական դիմումնային՝ ողբային-օրհներգային, տեսլային-արարողական, ալլաբանական-խորհրդանշային պատկերներին, Թումանյանի պոեմներում՝ ժողովրդական-ծիսական, ալլա գրական ողբին:

Փաստը մնում է փաստ, որ բնույթով ու տարերքով ողբային-տեսլային է «Անուշը», միմյանցից որքան էլ տարբեր՝ ալգայիսիք են «Մարուն» ու «Դեպի անհունը» (1894—1898):

Այս առումով, ինչպես նկատում է բանաստեղծի վաստակի երկարամյա հետադուտող Ա. Ինձիկյանը, «Դեպի անհունը», իհարկե, Թումանյանի գեղարվեստական «մտածողության արդյունք է»<sup>30</sup>, հարազատ նրա մյուս պոեմներին, մասնավորապես «Հոռեցի Սաքսին» և «Անուշին»: Հարազատ է տեսլային բնույթով, որ այստեղ ևս կրում է մարդկային ներքին հաղորդակցություն իրացնելու բեռը, և ապա՝ բանաստեղծական տրամադրություն ու խոհ՝ երկարաձգելու, տարբերակելու և աստիճանավորելու արվեստով:

«Հոռեցի Սաքսում» տեսլայինը իբրև մարդկային անհատի գերադրական հոգեվիճակ, ինչպես տեսանք, նկատելիորեն նախապատրաստվում է աստիճանաբար, որոշ առումով, վիպականորեն: «Դեպի անհունը» միանգամից սկսում է տեսիլով, պոեմի հերոսի հոգեվիճակի գերադրական շիկացումով, և այս գեպքում, անշուշտ, բարդ խնդիր էր դրա տարբերակումը նույն գերադրականի շրջանակներում:

Իր հետագա զարգացման ճանապարհին հայոց պոեմը միախառնված ձևով կամ նույն ստորաբաժանումով լայնորեն օգտագործում, ծավալում ու խորացնում է կառուցվածքային այս երկու տարատեսակն էլ: Թումանյանի հաջորդների պոեմներում խորացվում են նաև «Դեպի անհունի» ժանրային-կառուցվածքային առանձնահատկությունները:

Տեսիլով ապահովվում է քնարական անհատի հոգեվիճակի գերադրական մի աստիճան, իսկ այնուհետև տրամադրությունը տարբերակվում է և ապա իմաստավորվում նոր բարձրակետով: Ուշագրավ է, որ այս բարձրակետում նույնպես չուրովի կրկնվում է «Դեպի անհունի» տեսլային յուրօրինակությունը: Թումանյանի պոեմում բանաստեղծական տրամադրության նոր բարձրակետը ներկայանում է պոեմի վերջում: Օրհներգային վերասլաց մթնոլորտում կրկնվում է պոեմի սկզբում պատկերված տեսիլը՝ հանդիպումը սիրած կնոջ հետ, այս անգամ էլ սիրո ու մահվան խորհրդի խոհական այլ տարբերակով:

Պոեմի վերջում օրհներգության վերասլաց մթնոլորտ, տեսլա-

30 Ա. Ինձիկյան, Հովհաննես Թումանյան, Երևան, 1969, էջ 485:

յին նոր բարձրակետ,—սրանք կառուցվածքային հատկանիշներ են, որ կարելի է մատնացույց անել և՛ «Արու-լալայում», և՛ «Կապու-տաշա հայրենիքում», և՛ «Ամբոխներում»:

Նման փաստերը համառորեն հուշում են տեսլայինի կարևոր դերը պոեմի ժանրային նկարագրի ու հատկանիշների կազմավորման մեջ, որ կարելի է նկատել՝ մտաբերելով Թումանյանի լեզենդների ու պոեմների ժանրային զարգացումը՝ «Շունն ու կատվից» մինչև «Դենպի անհունը»:

«Շունն ու կատվում», ինչպես տեսանք, ձևավորվող փոխհարաբերությունը կամ հոգեբանությունը ցուցադրվում է նախապատմությամբ. սա աշխատեա եղալ, սա աշխատես, հետո աշխատես, և մի օր էլ պատվիրատուն ու ճոնը դարձան թշնամի: Նախապատմությունը հյուսվում է և՛ «Մարոյում», զգալի տեղ զբաղում «Լոռեցի Սարոյում»:

«Դենպի անհունը» սկսում է առանց որևէ նախապատմության: Ներկայանում է միայն փոխադրող կողմերի հարաբերության հանդույցը, որը միաժամանակ պարունակում է և՛ մեծ նախապատմություն, և՛ հետպատմություն: Նախապատմությամբ է լիցքավորված աշխատեա ասած՝ նախերգային տեսիլը, որը՝ սիրած կնոջ մահվան տեսիլը լինելու հետ միասին, քնարական հերոսի հետ նրա ապրած սիրո ու կյանքի տեսիլ է, ամբողջ սիրավեպ՝ տեսիլով անդրադարձված վերջնականում:

Տեսիլը հնարավորություն է տալիս կրճատելու սիրով, տագնապներով ու երջանկությամբ լի փոխհարաբերությունների մի ամբողջ շղթա, ասել է՝ տեական-վիպական մի ամբողջ դրամա մարմնավորելու խտացված բարձրակետում, պահելով փոխադրեցության նախապատմությունը՝ ներքին առավել լարված դրամատիզմով: Եվ սա նույնն էր թե՛ պահելով վիպական լայն փոխադրեցությունների հարստությունը, երկի առաջին խսկ տողից թևակոխելու բանաստեղծականի ոլորտը:

Նշված բարձրակետը իբրև սիրած մարդուն շունենալու, ապա և կորցնելու ահ, իբրև դիմացինից սերող ներքին էություն և դրամա, երանգավորվում է տեսլային նախապատմության հենց սկզբից: Նախ որպես թիթև խաղ, ծիծաղ ու ծաղր:

Հընչում էր փըրփրուն վըտակն արծաթի,  
 Արևը խաղում պայծառ կապույտում...  
 Առանց հոգսերի ու առանց վըշտի  
 Խաղում էինք մենք էն երազ հովտում,  
 Այս ընդում էր հենտ ծիծաղն ինձ ծաղրող.  
 — Զի՛ս կարող, չէ՞, չե՛ս կարող... (11, 75), —

և սա աշնուհետև 18 տողանոց նույն տեսիլում ձեռք է բերում տագնապալից ռիթմ, վերակերպվում շար խաղի, որ իր հետ խաղում է սիրած էակը.

Մին էլ ես ճարպիկ մի շարժում արի,  
 Բրոնեցի նրբան: Հանկարծ նա ճըշաց,  
 Ձեռքումըս դառավ ճերմակ աղափնի,  
 Այս թևին արավ, ու ըռա՞վ, զընա՞ց.  
 Իրնա՞ց ճախրելով էն երազ հովտում,  
 Սուզվեց, չըբացավ պայծառ կապույտում... (11, 75):

Թումանյանը ստեղծում է ժողովրդական ողբաչին տեսիլին հարազատ մի պատկեր, որտեղ հողեոր երևույթը ներկայանում է նյութական աշխարհի մարմնական տեսանելի գործողությամբ: Զուգահեռաբար սկսում է հետախուզել մարդկային անհատի հոգու թաքստոցներում պահված մյուսին կորցնելու ահի ողբերգական տարողությունը: Մոտավորապես այն, ինչ տեսլային այլ տարբերակով՝ վիճակահանությունը, իմաստավորվում է «Անուշում»:

Փաստարկներն ավելորդ են համոզվելու համար, թե բանաստեղծական որպիսի խիղախում էր սա: Մինչև «Դեպի անհունը» հայոց բանաստեղծությունը, իհարկե, իմաստավորել է մահվան զգացողությունը. նարեկացուց մինչև Պ. Դուրյան, մինչև Հովհաննիսյան, որի բանաստեղծական դազաթը Մ. Աբեղյանի համոզմունքով մնում է նարեկացու պատկերը «Մատչանում»:

«Դեպի անհունում» ցուցադրվում էր ուրիշի, հարազատի մահվան զգացողությունն ու մահը՝ որպես ի սկզբանե մարդուն տրված տեական-շարունակական ապրում ու խոհ, որ անսովոր երևույթ էր սյուզիալում, և Թումանյանը կոչված էր բանաստեղծո-

րեն ընտելացնելու դրան: Ընտելացնելու և հնչեցնելու XIX դարի սեալիստական աշխարհատեսություն ոգով, որով (ինչպես և Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում) ուրիշի մահվան զգացողությունը ուղի էր՝ հաստատելու մարդկային հոգիների մեծ հարապատությունը: Թումանյանական աշխարհատեսությունը իր հիմքում խառնալված էր ժողովրդական բանաստեղծական մտածողությամբ, բրտեղ մարդկային յուրաքանչյուր էություն ամեն դեպքում անբաժանելի է ուրիշից, նրա վիճակից ու ձևակառագրից:

Պոեմում աչդ նպատակին էր ծառայում ամենից առաջ տեսիլը, որը ոչ այլ ինչ էր, քան ուրիշին վերաբերող հուզապրում՝ վերածուլված մարմնականի, ուրիշի կյանքի ու մահվան կիսամանձնավորված, կիսա-մետաֆորիկ խորհուրդ ու մտահոգություն քնարական անհատի հոգում, որի իրողությունն ու ուժը բացահայտելու համար բանաստեղծը քայլ առ քայլ տեսիլը վերակերպում է իրականության:

Ճիշտ և ճիշտ այնպիսի բացատրություններով, ինչպիսիք հանդիպում ենք, ասենք «Պիկովայա դամայում», նա բացատրում է նման թաքնված, անբացատրելի, թերևս անառիթ ապրումների ու խոհերի իրավունքն ու ուժը, ոչ միայն արտաքին աշխարհից, այլև սեփական զինանոցից սնունդ առնելու և ծավալվելու մարդկային հոգևոր կարողությունների հզորությունը.

...Բայց երազն ի՞նչ է:

Երազ, թե իրոք — աչդ միթե մի՞նչ չէ,

երազն էլ երբ որ կարող է կանչել,

կարող է հուզել, խընդացնել, տանջել... (II, 76):

Խոսքը վերաբերում է հոգևոր ապրումին, որ կարող է մարդ արարածին մղել ու տանել այնպիսի գործողությունների, ինչպես իրական փոխհարաբերությունների ժամանակ: Հոգևոր ապրումով մարդու մեկը կարող է կանչել, հեռվից հեռու տանել իր մոտ, հուզել, ուրախացնել, տանջել, և ամեն դեպքում իրականի ուժով, գույներով, ձայներով ու հնչղությունը:

Եվ ամենից առաջ կանչել: Թումանյանի երկերում գեղարվեստական յուրօրինակ բևեռով օժտված այս կանչելու վերաբերյալ հանդամանակից խոսք կլինի «Անուշը» վերլուծելիս, որտեղ, ինչպես

կտեսնենք, հերոսներից բոլորն էլ կանչում են իրար, կամ նրանց կանչում է ինչ-որ բան: Ճշուղավորված, մեկից մյուսին փոխանցվող «Անուշի» դիմումնային կանչերի փոխարեն «Դեպի անհունում» գործում է մեկը՝ կանչում է սիրած էակը:

Ինչպես «Անուշում», այստեղ ևս կանչելը առաջին օղակն է, հարադատության կամուրջը, որ ձգվում է հերոսների միջև: Ուշագրավ մի եղանակով, կանչում է Սարոն, և մարմին առած տագնապով ու տեսքով նրա կանչելը վերապրում է Անուշը. մտաբերում է Անուշը, որ կարող է անհանգստանալ մայրը, և ձորի զլխից տեսանելի գործողությամբ՝ դատեր բախտի համար տագնապով ու ահով, կանչում է մայրը:

Այդպես էլ «Դեպի անհունում». մտաբերում է անանուն քնարական հերոսը, թե իրեն կանչում է Հասմիկը, և դա որպես մյուս՝ Հասմիկի կողմի արձագանք, մարմին է առնում իբրեւ գիրք.

Ու... գիր է գալիս ահա իմ տանից,

Թե՛ կինըս հիվանդ—ըսպասում է ինձ... (11, 76):

Այսքանը միայն, իսկ այնուհետև միայն կանչող կողմի մահը, և այս ազդակով ծավալվող գիր առնողի հոգևոր ներխուժումը, որ սիրած կնոջ կյանքի ու սիրո միջով ձգվում է մինչև նրա և հետո էլ սևիակա՛ն մահը, աշխարհում եղած ու չեղած, անցած ու սպասվող մահերը: Մարդկային հոգու այնպիսի յուրատեսակ ցրվածությամբ ու կենտրոնացումով, ինչպիսին հանգիստում ենք «Լուսնի Սաքոյում»:

Քնարական անհատի ներքնաշխարհում իր կերպարանքով մեկ հասակ է առնում կենդանի Հասմիկը.

Տեսնում եմ նրան  
Կանգնած է դարնան  
Շողերի միջին,  
Ու ժլպտում է ինձ  
Իր պատուհանից  
Ծաղիկը լանջին...

Մեկ էլ երևում է մեռած.

Տեսնում եմ մեռած  
Ծաղկով զարդարած,

Դրրած դագաղում,  
Տըխրալի մի օր,  
Արտասուք, սըգվոր,  
Սևեր ու թաղում... (II, 76—77)։

Այս հատվածները ակամայից հուշում են, որ պոեմը հյուսված է ողբին հարապատ, երբեմն իրարից այսքան հեռու, տրամադրության այսքան ցրիվ տարբերակներով։

Սիրած էակի շուրջը պտտվող, բայց և ցրիվ ու խռիվ խոհերի ու ապրումների շնորհատվող, մեկը մյուսին փոխարինող կամ չեղարացնող այս ընթացքը Թումանյանը բնութագրում է ոչ այլ կերպ, քան շրջապատող առարկաների շտապ վաղը․

Տուն, տուն, դեպի տուն  
Թրոշում եմ արթուն,  
Որպես երազում։  
Շուրջս ամեն բան  
Ըշտապ, ինձ նըման,  
Անցնում է, վաղում։

Շրջած գլխիս մեջ  
Գալիս են անվերջ  
Ու ճընշում իրար  
Զանազան դեպքեր,  
Հուշեր ու մըտքեր,  
Պայծառ ու խավար... (II, 76)։

Սարոյի հողերը շարժման արագությունը իմաստավորվում էր սրտաբին աշխարհի առարկաների վազքով, նույնը և «Դեպի անհունի» զինամիկ պահերին. դա մատնում են վերը բերված տողերը («Շուրջս ամեն բան Ըշտապ, ինձ նըման, Անցնում է, վաղում»), որի հետ զուգորդվում է մտքի շարժումը՝ միմյանց հորդ, մեկը մյուսի տեղը զրավող՝ խավար ու պայծառ հուշերով ու խոհերով։

Հողերը շարժում իմաստավորելու այս եղանակը իր այս միասնությամբ էլ բնավորվեց պոեզիայում։ Իհարկե, հայտնագործվող առավել խոր վերածուկումների ու նորանոր տարբերակփոփոխակների կողքին, որոնք բոլորն էլ կոչված էին արտացոլե-

լու մարդկային հոգու շարժման ու թռիչքի անսպառ կարելիությունները:

«Դեպի անհունը» մարդկային այդօրինակ կարելիության փորձարկում էր սեր-հարազատություն-մահ ապրումների ուստում: Գլուխ առ գլուխ կարելի է հետևել տարբերակվող, տարբերակներով ընդարձակվող այդ ապրումների ծավալվող ընթացքին, որ բոլոր հանգույցներում էլ շարժում է հերոսի ներքնաշխարհում: Պոեմի տասնհինգ գլուխներից յուրաքանչյուրը հարազատի մահվան վերապրում է այլ կողմից, այլ երանգով ու փոխազդեցությամբ:

Թվարկենք այդ տարբերակները, որոնք կարող են անցնել տասնհինգից, քանի որ գլուխներ կան, ինչպես 1,3 և վերջինը, որոնցով երբեմն հնչեցվում է երկու և երեք փոփոխակ:

Գլուխ 1. հարազատի մահվան տազնապ, որ հեռվից կարող է հետապնդել մարդուն և մի օր էլ երազում կամ արթմնի վերապրվել իբրև մահ: Գլուխ 2. երազով վերապրածը կարող է իր տպավորությամբ ճնշել և արթմնի. այս երկուսը կունենան միեկնույն երանգը և կարող են համարվել տազնապ առանց առթիի: Գլուխ 3. տազնապ, երբ առիթը կա (ստացվել է գիր), և մարդ մեկ հակված է հեռացնելու վատը, մեկ խտացնելու. տազնապ ճանապարհին, տեղ հասնելիս, երբ տեսնում ես հավաքված մարդկանց: Գլուխ 4. մահվան վերապրում, երբ լսում ես կորցրած հարազատիդ հարազատի ձայնը, տեսնում դադաղում, ասել է հարազատի մահվան ապրում, երբ արդեն իրողություն է: Գլուխ 5. երբ այդ պահին փողոցից լսում ես ծիծաղ, շրջապատողները անտարբեր զրուցում են, իսկ մեկն էլ միխիթարում է քեզ: Գլուխ 6. մահվանը համակերպվելու ակամա մտածմունք: Գլուխ 7. հակառակը. հույսի առկայծում, որ հարազատդ կարող է մեռած չլինել: Գլուխ 8. նախորդ մտածման լիակատար բացառում: Գլուխ 9. մահվան ամենազոր զգացողությունից ծնված սարսափ, երբ տառապանքից հոգնած կանգնած ես առանց մտքերի («Մըտքերըս հատան: Առանց մըտքերի կանդնած էի ես խորտակված ու պաղ»): Գլուխ 10. ետին ճիշով բողոք մահվան դեմ: Գլուխ 11. հարազատի մահվան վերապրում, երբ հոգումդ ցավ է, իսկ աշխարհում պայծառ օր, ղուգակցված մի տրամադրություն հետ, որը ժողովրդական սգով արտահայտվում է այն ցանկությամբ, թե հանգուցյալը վեր կենար տեսներ իր համար 226

առաւուսալողները ցաւլը: Գլուխ 12. այդ վեր կենալու ամեն հնարա-  
վորութեան հերքում, հարազատի մահւման վերապրում աշխարհում  
եղած մահերի հետ: Գլուխ 13. սիրած էակի հետ ամեն ինչ՝ խնդում,  
սեր, իղձեր թաղելու խոհ, մոտավորապէս այն ոգով, ինչ ձեակեր-  
պել է Սայաթ-Նովան՝ «Թե կու պակսիմ, քի՛զ կու պակսիմ...», և  
այսպէ՛ 14-րդ գլխում այս ամենի հաւաքական մի աստիճան՝ հոգե-  
վոր ու ֆիզիկական ուժասպառութիւն:

Մըրափը սակայն ծանրը ու դանդաղ  
Զորեց ինձ վըրա՝ սե թեերը կախ,  
Միտքես իր թելը կըտրեց ու թըռաւ,  
Ննհուն, խաւարտչին քառսում կորաւ:  
Մահ, մեռել, շիրիմ—թեթե հեռացան,  
Ու հեռանալով՝ փոխվեցին, դարձան  
Ամպեր, քամիներ, կետեր երբուն,  
Դողացին, հանգան, ու մըթնեց հեռուն... (II, 84—85):

Եւ սրա միջից պոեմի 15-րդ գլխում նորից նույն կյանքի ու  
մահւման տեսիլը, այս անգամ արդեն հակառակ դասավորութեամբ:  
Եթե նախերգային տեսիլում հարազատութեան մղվողը քնարական  
հերոսն էր, Հասմիկը՝ վանողը («—Զե՛ս կարող, չէ՛, չե՛ս կա-  
րող...»), ապա այստեղ վանող կողմը կանչող է:

«...Արի՛, թըրի՛ր, դնա՛նք ինձ հետ,  
Անցա՛վ, անհո՛ղ, անհո՛շ, անհե՛տ...» (II, 85):

Վերջին այս տեսիլը շաղախված է շարականային օրհներգու-  
թեան, անմահութեան քրիստոնեական սիմվոլիկայի տարրերով, որի  
խմաստը հանդուս է սիրո համալսութեանը: Նկատվում է որոշա-  
կի տուրք՝ «մահւման պաղ ու խորունկ աչքերին» խաղաղութեամբ  
նայելու, «նրա ու նրա առջև սարսափող հոգիներին» միջև հաշտու-  
թիւն կայացնելու, «կյանքի արժեքը իշեցնելու» և կյանքը «սիրո ու  
բարութեան աստծուն» նվիրելու քրիստոնեական այն խորհրդին,  
որ Թումանյանը բացահայտորեն բարձր էր գնահատում և Տոլստո-  
յի ստեղծագործութեան մեջ<sup>31</sup>: Սակայն, որքան էլ առկա, այդ տրա-

31 Տե՛ս Հովն. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 154:

մադրությունները ոչ չեղբայրացնում, ոչ էլ հավասարակշռում են ժողովրդական ողբի սգով պոռթկացող մարդու ողբերգական բողոքը մահվան դեմ:

Շարականային երանգը նույնանման սիմվոլիկ տարբերով, վերասյաց խորհրդածությունների ձևով զգացվում է նաև պոեմի միջին հատվածներում: Եվ ամենակարևորը՝ շարային-շարական հյուսվածքը որոշիչ տարր է «Դեպի անհունի» կառուցվածքում:

Պոեմը, ինչպես տեսանք, վարդանում ու առաջ է շարժվում բանաստեղծական միասնական գաղափարի ու տրամադրության տարբերակ-փոփոխականերով, որոնք ինչ-որ տեղ հեռանում են ժողովրդական ողբի սիմվոլիկ, իջնող-բարձրացող, խառը, միաժամանակյա թափից, որտեղ մի տարբերակը, երանգը չվերջավորված տեղը դիջում է մյուսին: Մի բան, որ լայնորեն կարելի է դիտել «Վերքի» ողբերում, «Անուշում»:

«Դեպի անհունում» աստիճանավորումն ու տարբերակումը այլ է: Որքան էլ ցրիվ, այդ տարբերակները ժողովրդական ողբի համեմատությամբ ավելի կենտրոնացած են և միմյանց հաջորդում են հստակ վերջավորվածությամբ, խորհրդածության բացահայտ դերակշռությամբ: Սրանք երկին հաղորդում են շարքային-շարական կառուցվածք, որտեղ գլուխներից յուրաքանչյուրը, անդադարձնելով պոեմի միասնական գաղափարն ու տրամադրությունը, իբրև տարբերակ ինչ-որ տեղ ունի առկալս հնչեղութուն:

Սա միջնադարյան հայոց եկեղեցական բանաստեղծական արվեստի, հատկապես Նարեկի, դեղարվեստական-կառուցվածքային բնույթն էր, որ վերակոչում էր Թումանյանը:

Ուշագրավ է, որ նույն 1898-ին, երբ ավարտում էր «Դեպի անհունը», շարային եղանակն ու կառուցվածքը նա փորձարկում էր նաև բանաստեղծությամբ: Խոսքը վերաբերում է միասնական տրամադրության ու խոհի տարբերակման ու աստիճանավորման սկզբունքով ստեղծված «Տրամության սաղմոսներին» (1898), որի փաստը իրավամբ պետք է արձանագրել որպես հետագայում՝ լայնորեն ուղի հարթող բանաստեղծական շարային, շարքավոր մտայնության սկիզբ:

«Լոռեցի Սաքոյում» տարբերակումն ընթանում էր ստորին

աստիճանից գերադրականը: «Դեպի անհունում» տարբերակները գերադրական-բանաստեղծական աստիճանի վրա են, ելման պահից նույն տրամադրության կիզակետը ձգվող տարբերակային արձարժումներ: «Դեպի անհունում» առաջին անգամ պոեմի ժանրում, «Տրտմության սաղմոսներում»՝ բանաստեղծության մեջ, կիրառվում է շարային ալն կառուցվածքն ու մտածողությունը, որ այնուհետև շարունակվում է և՛ պոեմում, և՛ քնարերգության մեջ:

Կենտրոնական, միջանցուկ միևնույն միասնական գաղափարի կամ տրամադրության տարբերակային ու փոփոխակային արձարժումներ՝ համառոտակի այսպես կարելի է բնութագրել տերյանական ու շարենցյան բանաստեղծական շարքերի, ասենք «Երկիր Նաիրիի» կամ «Ողջակիզվող կրակների» գեղարվեստական բնույթը, որքան էլ դրանք օժտված լինեն կառուցվածքային, պատկերավորման ալլեգյալ առանձնահատկություններով: Սուրահ առ սուրահ տարբերակվող, բորբոքվող ու հլորացող միջանցուկ միևնույն գաղափարի ու տրամադրության արձարժումներ՝ գեղարվեստական իր նոր հայտնություններով հանդերձ, հյուսվածքային տարերքով աղպիսին է մնում Իսահակյանի «Աբու-լալա Մահարին»:

Բայց «Տրտմության սաղմոսներում» նկատվում է նարեկի արվեստը հիշեցնող մի առանձնահատկություն ևս: Մինչդեռ Ա. սաղմոսում դիմում-հարցումային եղանակով ու սաղմոսային ոճավորումով հայոց կոտորածի ու տարագրության հեծությունը մեծապես ձայնագրվում է աշխարհ տարածվող գույժի կականաղաղակով, Բ. սաղմոսում հայոց վշտից բանաստեղծի տառապանքն իմաստավորվում է հոգևոր ցավը բացահայտորեն վերածուլելով ֆիզիկական չարչարանքի:

Աստված, ինչպես ծուխ օրերըս անցան,  
Ոսկերքըս, ինչպես խրոփ, չորացան,  
Սիրտըս ցամաքեց, ընկա խոտի պես,  
Ճամփես մոռացա ահադին վըշտես:

Հացըս նախատինըս հղավ օտարին,  
Հանդիստըս ճամփում հալածանքների,  
Լըսեցի ցերեկն աղաղակ ու ըոթ,  
Կիշերը լացի մինչև առավոտ:

Տրբնեցի, ինչպես ըու ավերակում,  
Ինչպես միայնակ անճղուկ տանիքում...  
Աստված, տանջանքից ուժերս հատան,  
Միթե՞ չըհասավ ժամը փրկութեան (1, 29):

Մարմնական շարշարանքի թվարկում համալրումներով հոգևոր տառապանք արտահայտելը, սեփական մարմնականին նյութական աշխարհի առարկաների դործողություններ վերագրելը, որ «Մատչանի» գլխավոր առանձնահատկություններից մեկն է, ակընհայտ է մեջ բերված սաղմոսում:

Այնպես որ իդուր շէր բանաստեղծը հավաստում, թե՛ «անցյալի ուսումնասիրությունը մեզ համար ունի առանձին կարևորություն, և մեր մեծ արժեքներն ու պարծանքներն էլ անցյալի մեջ են: Անցյալի մեջ են և մեր արվեստները»<sup>32</sup>: Հավաստում էր ու վերակոչում բանաստեղծական արվեստը, ոչ թե մականբասայնորեն՝ ժողովրդական ավանդություններ, գրույցներ ու սյուժեներ մշակելով կամ սաղմոսներ սճավորելով, այլ էությունամբ՝ ժողովրդի ընդերքում դարբերով արմատավորված ու հղկված պատկերավոր մտածողության կառուցվածքային-արտահայտչական խորքն ու առհմիկ հատկանիշները:

Պետք է ենթադրել, որ զեղարվեստական այլևայլ խնդիրների հետ միասին հոգևոր էությունն ու տառապանքը մարմնականով իմաստավորելու նման նպատակներ էր հետապնդվում նաև «Դեպի անհունի» երկրորդ մասում: Ենթադրության կուլանները Ս. Գորոդեցկու հուշերն են, որի ավյալներով բանաստեղծը պոեմի այս մասը ոչնչացրել է և. Շանթի խորհրդով, իսկ վերջինիս փաստարկը եղել է այն, թե պոեմը կարող է ձնշող ապավորություն թողնել ընթերցողի վրա<sup>33</sup>: Եվ հետո՝ պոեմի երկրորդ մասի մոտավոր բովանդակությունից, որ հաղորդում է Գորոդեցկին: «Երկրորդ մասի համար բանաստեղծը հնազույն լեգենդներից շատ նյութ է հավաքում կարծեցյալ մեռելների վերաբերյալ: Ամեն մի դյուղում պահ-

32 Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 459:

33 Վկայությունը, ինչպես և հաստատվեց Ս. Գորոդեցկու հուշերից քաղված է Ա. Ինճիկյանի «Հովհաննես Քումանյան» գրքից, էջ 484:

պանված են պատմություններ, թե ինչպես են նրան կամ սրան կենդանի թաղել: Եվ ահա պոեմի երկրորդ մասում նկարագրվում է, թե կենդանի թաղված Հասմիկն ինչպես է սկսում գիշերներն ալցելել ամուսնուն, և երրորդ անգամ՝ արնոտված կրժքով: Ամուսինը դնում է գերեզմանոց, բայց արդեն հեռվից նկատում է, որ գերեզմանի վրա ինչ-որ բան է սպիտակին տալիս. շիրիմի մեջ խրել էին կաղամախու ցից»:

Ինչպես հնագույն լեգենդներում, այնպես էլ ժողովրդի միջավայրում պոետիկ զրուցներում Թումանյանին հավանաբար ամենից ավելի զբաղեցնում էր մի հարց. այն, թե ինչպես է պատկերացնում ժողովուրդը մեռյալի «ներկայանալը» կենդանի մնացածներին, ինչպես է ենթադրում ու երևակայում մեռյալի երևալու տեսիլը, նրա երևալ-անհետանալը, որը և դառնում է պոեմի ներքին սյուժեն: Գորոգեցկու վկայությամբ Հասմիկը սկսում է գիշերներն ալցելել ամուսնուն և ալցելում է երեք անգամ. ուրեմն երեք անգամ կրկնվում էր մեռյալի տեսիլը, և դա, անշուշտ, միջոց էր, արտաքին դարձած յուրատեսակ ներքին սյուժե, հասմիկային տեսքով ու շարժումներով, ձևերով ու ձայնով իմաստավորելու նրա ներկայությունը քնարական հերոսի հոգու ու հոգեբանության, տառապանքների ու վշտերի մեջ: Ծիշտ այնպես, ինչպես շարքավորված հարսների ու զոքանչների կերպարանքով, շարժումներով ու կանչերով պատկերվում էր նրանց ներկայությունը Սաքոյի կարոտներում ու անձկության մեջ, կամ ինչպես խելագար Անուշին պատկերանում է Սարոն՝ կենդանի գործողություններով ու հմայքներով, այլև մեռյալի տանջող անշարժությամբ ու լռությամբ:

Կրկնվող տեսիլները ուղի էին պատկերային մանրամասներից սկսած վերամարմնավորելու Հասմիկի առկայությունը քնարական հերոսի էության մեջ, մի բան, որ պոեմի առաջին մասում ինչ-որ տեղ նահանջում է երկրորդ գիծ: Նախերգային տեսիլից հետո պոեմի հայտնի առաջին մասում շրջանառության մեջ են դրվում խոհեր ու խորհրդածություններ, որոնց վիճարկումով, հերքումով ու հաստատումով խոհականորեն դանդաղում է գործողությունը, անդրադարձնելով կյանքի ու մահվան իմաստը համառորեն որո-

նող հերոսի հասկացումներով՝ ծառացումով ու համակերպության մեջ առաջ շարժվող մարի ու հոգու ընթացքը:

Հաջորդելով խոհականորեն դանդաղ վարդապետ առաջին մասին, երկրորդը, թերևս, պետք է որ գործողության մեջ եղած լինի ավելի դինամիկ, երկու կողմերի ավելի ներթափանցված հաղորդակցությամբ, որը, ըստ երևույթին, Թումանյանը իրացնում էր հոգևոր հաղորդակցությունը վերածուկելով մարմնական շարժարանքի, որից է սերում էր հիշատակված ճշնող տպավորությունը: Դրա պատճառը, թերևս, այն էր, որ բանաստեղծը, վերակոչվելով ու օգտագործելով տեսիլը, չէր դտել մեծ կտավի համար տեսլային մթնոլորտում հոգևոր տառապանքը մարմնականի վերածուկելու բանալին:

Իսկ բանալին գտնել, նշանակում էր լուծել մի պարագոքս, որ դարեր առաջ գեղարվեստորեն հայտնագործել ու լուծել էր հանձարեղ Դանտեն: Այդ պարագոքսը տեսլային առարկայի և դրա հետ հաղորդակցության մեջ մտնողի հարաբերության հարցն էր:

Ուղիղ տրամաբանության տեսանկյունից, եթե որեւէ մեկը մտաբերում է կենդանի կամ մեռած ուրիշին կամ ուրիշներին, ապա շարժվողը այդ ուրիշն է և ոչ թե մտաբերողը: Հենց այդպես էլ պոեմի երկրորդ մասում Թումանյանը լուծում է քնարական մտաբերող հերոսի և Հասմիկի փոխազդեցությունը, տեսլորեն ակտիվացնելով վերջինիս՝ երեք անգամ այցի բերում ամուսնուն: Տեսլային առարկայի նման շարժունությունը, սակայն, բերում էր քրնարական հերոսի կաշկանդվածություն, գամում նրան միևնույն առարկային, մինչդեռ չէ՞ որ տեսլային առարկան վերջինիս հոգևոր լարված գործողության արգասիք էր, ուրեմն և տեսլային առարկայի շարժունությունը պետք է որ զուգակցվեր այն մտաբերողի համադր ակտիվության մեջ: Ժողովրդական ողբային տեսիլում մտաբերողի ակտիվությունն ապահովվում էր մարմնական ամեն կարգի շարժում-գործողություններով. «Լուսնի Սարոյում» այս օրինաչափության թելադրանքով Սարոն խելագարվում է, նույնը՝ «Անուշում», ավելի ճիշտ՝ «Անուշի» գործողության զարգացման տեսլային կիզակետում: «Դեսպի անհունում» բանաստեղծը, թերևս, չէր գտել մինչև տեսլային կիզակետը քնարական անհատին ակտիվացնելու բանալին:

Պոեմի խոհական-փիլիսոփայական ժանրատեսակում քնարական անհատի հետագա լիցքավորման առաքելությունը վիճակվում է Ավ. Իսահակյանին, որը «Աբու-լալայում» անապատների միջով, քարավանով պայմանական-տեսլային շարժման է կոչում պոեմի հերոսին՝ Մահարուն։ Համարյա առանց նախապատրաստության, միանգամից, տարածություններ ձեղքող քարավանային մի այնպիսի արագացող երթով, որի վերջնակետը արևն էր։ Այստեղ արդեն շրջվում է ուղիղ տրամաբանությունը. ոչ միայն «տեսլային» առարկաներն են «ալցելում» հերոսին, այլև ինքը, որ օժտված է տեսլորեն աճող շարժունությամբ ծավալելու, նորոգելու ու բորբոքելու հաղորդակցությունները աշխարհի հետ։ Իր հերոսի տեսլային երթի ճանապարհին Իսահակյանը յուրովի է լուծում նաև խոհական-հոգևոր երևույթները մարմնական երևույթներով զուգորդելու, վերաձուլելու և այլ հարցեր։

Այս ամենի համար, սակայն, պոեզիան պետք է անցներ հայտնադործությունների նոր աստիճան, որտեղ, իրոք, զեղարվեստական հանգուցային նշանակություն ունեն Սիամանթոյի «Դյուցազնորենն» ու «Հոգևարքի և հույսի ջահերը» (1897—1907)։ Դեռևս «Դյուցազնորենով» Սիամանթոն ոչ թե ուղիղ ու սովորական, այլ դանտեական «Աստվածային կատակերգության» զեղարվեստական տրամաբանությամբ «երես առ երես» պայմանական-տեսլային շարժման ու գործողության մեջ դրեց մեռյալներին ու կենդանիներին, իմաստավորելով հայոց անվերջանալի եղեռնի մեռած ու կենդանի սերունդների մաքառման ու ձգտումների հավաքական հարազատությունը։ Խորացնելով Պեշիկթաշլյանի և Դուրյանի խառնանկարային բանաստեղծական ավանդները, Սիամանթոն հավաքական դիմումին զուգակցեց հավաքական գործողությունը, ըստ էության փորձարկելով մաքառումն ու պայքարը մարմնական գործողության ու շարժարանքի վերաձուլելու դանտեական մեկնակետը։

Ըմբոստացողներու ամբոին երբ առավոտին մեջեն

խելահեղորեն կը հառաջանար

Դեպի բախումները նորանոր ու նպատակը սրբազան,

Տեղափոխվող անտառներու զարհուրանքը տարածելեն՝

Ու նվաճելով հորիզոնները սարսափահար,

Հանկարծ հրկու Ձևեր, դաժանորեն սպառազեն,  
իրենց սուրերը արեղակին՝ ու ծանրադեմ մեզի րսին...<sup>34</sup>

Եվ ապա՝

Ու արհավիրքով լեցուն Մեռելներն այն ապառաժուտ բլուրներուն  
տակեն,

Որոնց վրա ըմբոստացումի մեր կարավանը կը լեռնավորվեր.

Հանկարծ իրենց լճերի բազուկները դեպի մեզ տարածելեն,

Նսրեն կյանքը վերագտածի իրենց հրգիլը ցնորաբեր,

Ամենքը մեկ, անշարժ ու երկյուղած ու մղձավանջային

Տարօրինակ հրջանկությունով մը երգեցին...<sup>35</sup>

«Հուլյսին ճամփան», «Աստվածացումը», «Արշալույսները», «Ճակատամարտը», «Հաղթանակեն հետո», «Հանգրվանը և վաղորդաչեն», — վիպական «Դյուցազնորենի» միմյանց հետ սերտորեն կապված, բայց և տարբերակային հնչեղություններով ինչ-որ տեղ առկախ այս օղակներում իմաստավորվող հայրենասիրական հուղապրումի յուրաքանչյուր աստիճանին համապատասխան նորոգվում են անցյալի, ներկայի և երազվող գալիքի տեսիլները, որոնց միասնությամբ մարմին է առնում հայոց եղեռնամարտ-ազատամարտը։ Քաղաքացիական պարումները ոչ թե քարոզվում են, այլ մարմին են առնում իբրև խիզախումի ու նահատակության շարունակաբար ծավալվող ու տեսանվող հավաքական զործողությունների խառնանկար-խառնաբանդակներ։ Խառնապատկերով Սիամանթոն տեսանում է այն ամենը, ինչ մտածում է ու խորհում, զգում ու ապրում, ձգտում ու երազում։

Գեղարվեստական մեկնակետային այս հանգույցում էլ խաշավորվում են արտաքին հայացքից անհամասեղելի Սիամանթոյի գրական նախասիրությունները, որ մատնանշում է Հր. Թամրազյանը. մի կողմից նարեկացի ու Աբովյան, մյուսից՝ էմիլ Վերհարն<sup>36</sup>։ Եվ բանաստեղծական ավանդների նման խաշավորման հնարավորության բացատրությունն այն է, որ XX դարի նախաշեմին համաեվրոպական պոեզիայի մոդեռնիստական ամենատարբեր որո-

34 Սիամանթո, Հնտիք երկեր, Երևան, 1957, էջ 7։

35 Նույն տեղում, էջ 10։

36 Հր. Թամրազյան, Սիամանթո, Երևան, 1969, էջ 224։

նումների բովում էմիլ Վերհարներ այն բանաստեղծն էր, որը սլափերավոր մտածողության մեջ նոր ուժով ու թափով վերակոչեց ու նորոգեց շարժման ու գործողության մտածողությունը:

«Դյուցազնորենի» տեսանկյունից-շարժվող մարդկային հավաքական խոռոչներում, խառնիճադանձ երթում անկարելի է շորսալ հարադատությունը ժողովրդի զանգվածային ընդվզումն ու եռանդը կոտակելու, դիզելու, «տարօրինակ» համանմանություններով բարդելու արվեստական «Զանգիի» արվեստին: Այն, ինչ երազում էր Աբովյանը՝ մարմին է առնում հեղեղանման շարժվող-տեսանկյուն, ափերից ելած Զանգիի կիսագիմառնական խառնանկարային տեսքով ու կերպարանքով, Սիամանթոյի գրչի տակ նույնը արդեն սլափերվում է մարդկային տեսանկյուն ու շարժվող երթի խառնանկարային պատկերներով:

Իհարկե, «Դյուցազնորենում» շարժումն ու գործողությունը դեռևս չունեն դինամիկ այն առաջատվությունը, ինչ Սիամանթոն նվաճեց հետագայում, նրանում զգալի է դիմումային խոսքի բեռը: Սակայն կարևորն այն է, որ բանաստեղծական ուղու սկզբից Սիամանթոն ուղղություն է վերցնում դեպի տեսլային խառնապատկերը՝ հավաքական-զանգվածային շարժապատկերը, լուծելով դժվարին ու հեռանկարային խնդիրներ, միաժամանակ անդրադարձնելով դարամոտի հայոց բանաստեղծության միասնական ուղու դեղարվեստական օրինաչափություններ:

Այդ օրինաչափության հիմնական իմաստը հանգում էր շարժման ու գործողության առաջնությանը՝ պատկերավոր մտածողության համակարգում: Մարդկային էությունը, հուզապրումը, խոհը վերարտադրվում էր մարդկային զգայարանների խաչավորվող, «հիբրիդային»<sup>37</sup> եղանակով, այդ ամենը մարմնական-առարկայական համարժեք գործողության վերաձուլելու և պատկերելու մեկնակետով, որ «Դեպի անհունում» Թումանյանին, թերևս, չհաջողվեց իրացնել այն ուժով, ինչ ուժով «Լոռեցի Սաքոյում» և «Անուշում»:

37 Այս ձևակերպումով է բնութագրում Օ. Մանգելշտամը Դանտեի արվեստը, Տե՛ս «Разговор о Данте». М., 1967, стр. 18.

Ակնհայտ է «Դեպի անհունի» և մասնավորապես «Անուշի» գեղարվեստական հարազատությունը: Երկու գեպքում էլ փորձարկվում է մեծ սիրո ուժը, երկու գեպքում էլ Թումանյանը փորձարկում է դա կողմերից մեկին կանգնեցնելով մահվան առջև, «կարճացնելով նրա կյանքի օրերը», իսկ մյուսին ապրեցնելով միայն ու միայն կորցրածով: Երկու գեպքում էլ ավարտվում է նրանով, որ ապրողին կանչում է մեռնողը: «Դեպի անհունում» վերը մեջ բերված տողերով («Արի՛ ինձ հետ, իմ թշվա՛ռ...»), «Անուշում»՝ Դեբեդի կանչով:

«...Արի՛, Անու՛շ,

Արի՛, տանեմ յարիզ մոտ...» (II, 71):

Եվ թե այս, թե մյուս գեպքում կանչողը տեսլային կերպարանք առած սեփական ներքին ձայնն է, մեծ սիրո ու հարազատության բնորոշակ հոգիների ձայնը, որով բանաստեղծը հնչեցնում ու շարժում էր մարդկային հարազատության գերազույն աստիճանը:

Սրանով, անշուշտ, չեն վերջանում այդ երկերի ընդհանրությունները, որոնք կարելի է դիտել՝ համեմատելով «Դեպի անհունը» մասնավորապես «Անուշի» 6-րդ երգի այն զլխի հետ, որտեղ Սարոյի մահից հետո Անուշը վերապրում է կենդանի Սարոյին ու նրա մահը: Շուրջ տաս տարբերակ-փոփոխակներով, որոնք տեղ հասցնելու համար ամեն անգամ փոխվում է չափածոյի ռիթմն ու չափը:

Ինչպես «Դեպի անհունում» քնարական հերոսի էությունը լրացված է Հասմիկով, այնպես էլ «Անուշում» որոշողը մյուսի հետ հաղորդակցությունն է, և հերոսուհու հոգեբանությունը, բախտը ըսկըվից մինչև վերջ լցված է Սարոյով: Երկու գեպքում էլ Թումանյանը հետամուտ է ուրիշի հետ ներքին հաղորդակցության ուժով գործող մարդկային շարժուն էությունը: Միայն այն տարբերություն, որ այդ շարժումը «Դեպի անհունի» մեղ հասած առաջին մասում իմաստավորվում է խոհական-պատմողական հղանակով, «Անուշում»՝ հոգևոր գործողության տեսլային-շարժապատկերային եղանակով:

Անուշի բոլոր վերապրումներում, նրա հոգևոր վիճակի տասից ավելի տարբերակներում, և՛ ընդհատակում, և՛ մակերեսում, տողե-

րում ու տողամիջին բոլոր պահերին, ինչպես ժողովրդական ողբում ու ողբային տեսիլում, ներկա է Սարոն, ամեն անգամ իր կյանքի, սիրո ու բախտի առարկայորեն ու գործողությամբ նորովի տարբերակվող լեւրամարմնավորումով: «Դեպի անհունում», առավելապես մշակվում ու տարբերակվում են միտքն ու խոհը, մի արվեստ, որին Թումանյանը խորապես տիրապետեց հետագայում և սեփական աշխարհատեսությունը խոհականորեն հնչեցրեց այնպիսի բաղմիմաստ տարբերակներով, ինչպիսիք են նրա քառյակները:

Բայց «Անուշում» վերը նշված մեկի էությունը, բախտը մյուսի միջոցով իմաստավորելու և տարբերակելու կողքին, գործում են մարդկային էություններ բացահայտելու բանաստեղծական արվեստի նաև այլ միջոցներ: Տեսիլի կողքին օգտագործվում են փոխաբերությունը, անձնավորումն ու դիմառնությունը, փոխակերպությունն ու սիմվոլը, ողբի կողքին մեջտեղ են բերվում ժողովրդական դրամատիկ խաղային տեսարաններ ու գործողություններ, կենցաղային պատկերի կողքին առկա են հեքիաթի ու լեգենդի տարրեր: «Անուշում» փորձարկվում է «Շունն ու կատվից» սկսած շուրջ 15 տարում Թումանյանի ձեռք բերած գեղարվեստական վարպետությունը, որ ամենեւին էլ չի սպառվում շոշափված հարցերի շրջանակով:

Փորձներ փոքր-ինչ լայնացնել շրջանակը, քննել նրա արվեստի և գեղարվեստական մտածողության այլ կողմեր ու հատկանիշներ, որոնք միասնությունը խտացել ու դրսևորվել են «Անուշում»:

\* \* \*

«Հովհաննես Թումանյան» դիմանկարում տարիներ առաջ դրականահոտ Պ. Մակինցյանը արել է մի դիտողություն, որը որքան կարող է մերժելի թվալ, այնքան էլ, երևի թե, ընդունելի, երկո: Դեպքում էլ անպայման բացատրության կարոտ: «...Հովհ. Թումանյանը,—գրում է նա,—ինչպես ավելի մանրամասն կցուցադրվի այդ հետո, շատ քիչ է զբաղվում մարդկային ապրումներով, մարդկային բնավորություններով, և անհատական հոգեբանությունը, մարդը, որպես մի ուրույն անձնավորություն, միանգամայն բացակայում է նրա գործերում»: Եվ այնուհետև՝ «Թումանյանի լե-

գենդներում մարդիկ երևան են գալիս լուկ գրուպային հատկություններով, նրանք սումմար բնավորություններ են, միանգամայն զուրկ որևէ անհատական հատկանիշներից»<sup>38</sup>։

Առաջին հայացքից անվերապահորեն անընդունելի այս դատողությունները, թե՛ Թումանյանի ստեղծագործություններում «մարդիկ միանգամայն զուրկ են որևէ անհատական հատկանիշներից», կամ թե՛ «մարդը որպես մի ուրույն անձնավորություն, միանգամայն բացակայում է նրա գործերում», — խորամուկս լինելու դեպքում ինչ-որ կարևոր կետում անդրադարձնում են բանաստեղծի գեղարվեստական մտածողության բնույթը։

Ինչպես տեսանք, նրա երկերում մարդու ներքնաշխարհում ամեն դեպքում շեշտվում է հաղորդակցությունը այլ անհատի կամ անհատների հետ, մարդու և արտաքին աշխարհի այլևայլ երևույթների ներքին փոխազդեցությունը։ Որոշողը փոխազդեցությունն է, և մարդկային ամեն մի էություն ու հոգեբանություն ձուլված է հաղորդակցությունից ուրիշի հետ։

Սաքոյի հոգեբանությունը ձուլված է ընկերոջ, տատի, ինչ-որ ժամանակ մի տեղ ուշացած ճամփորդի, նշանած-զոքանչների հոգեբանության թելերից, նրանց հետ Սաքոյի ներքին հաղորդակցությունից։ Ճիշտ այդպես էլ «Դեպի անհունում», որտեղ քնարական հերոսի ներքին էությունը անբաժանելի է մեկ ուրիշի՝ սիրած կնոջ կյանքի ու մահվան փոխազդեցությունից։

Նույնը կարելի է տեսնել «Փարվանայում» (1902), մյուս երկերում։ Փարվանա դստեր անշեշ սիրո կարոտն ու բախտը հյուսվում է կտրիճների կարոտի ու բախտի փոխազդեցությունից։ Լեգենդի սկզբում անհատնում սեր ունենալու բնական երազով աղջիկը վանում է կտրիճներին։ Հյուսվածքի ընթացքով՝ թառամելով սպասում է նա, և չի վերադառնում կտրիճներից ոչ մեկը։ Վերջերգում՝ շտապելուց թիթեռներ դարձած, կտրիճներն այրվում են անշեշ հուր հիշեցնող կրակներում։ Ասել է՝ հավասարապես այրվում են և այդ հուրը երազող ու սպասող, և այն բերելու պատրաստ հո-

38 Պ. Մակինցյան, Դիմապծիր, Հովհաննես Թումանյան. տե՛ս «Դարուն», գիրք 3, 1912, Մոսկվա, էջ 254, 264։

գինները, որքան էլ հակասական, երկու կողմերից ամեն մեկի հոգեբանությունը մյուսինից է, ամեն մեկի բախտը որոշվում է մյուսի հարաբերությամբ:

Այստեղից հետևում է նրա հերոսների բնավորության «սոսմամար» բնույթը: Եվ իսկապես. եթե ամեն մի հոգեբանություն հաղորդակցություն է ուրիշի կամ ուրիշների հետ, ապա այդ հոգեբանության մեջ իրենն այնքան է, որքան ուրիշինը կամ ուրիշներինը, ուրեմն և նրանք էապես այնպիսի բնավորություններ են, որոնց անհատականի մեջ անվերապահորեն ենթադրվում է ուրիշինը, ուրիշի հոգեբանությունը, հաղորդակցությունն ու լիցքը:

Մեկից մյուսին հաղորդվող, գնացող ու եկող այդ շարժուն անցումների մեջ էլ պետք է որոնել նրա հերոսների անհատական հատկանիշները, որոնցից, իհարկե, նրանք երբեք էլ ղուրկ չեն: Միայն թե անհատականը իմաստավորվում ու մատուցվում է ոչ թե տվյալ անհատի միջոցով, հոգեբանական պրպտումների և ինքնաքննության սկզբունքով, այլ ամենից հաճախ դիմացինի արձագանքով, հակազդեցությամբ ու վերաբերմունքով: Մեկի էությունը մյուսի էության հայելիով անդրադարձնելու օղակաձև վարգացող շղթայով, որը և իրապես նրա երկերի և՛ էպիկականության, և՛ ներքին դինամիզմի, այլև անսպառ քնարականության աղունքն է:

Այս օղակաձև շղթայում յուրաքանչյուր հոգեբանություն ամեն պահ սնունդ է առնում մյուսի հոգեբանությունից, որով և հարաձուռն շարժուն էություն է: Նման շարժունությամբ հերքվում էր ապրումի կամ հոգեբանության անշարժ կայունությունը, իսկ մանրամասնորեն պատկեր դրանց քննությամբ ու վերլուծությամբ, նշանակում էր ինչ-որ տեղ սառեցնել շարժումը, վերադառնալ ու որդեգրել հերքածը՝ մարդակային հոգեբանության ու էության, նրա բախտի կայունությունը:

Թումանյանը մեծապես գործ ուներ մարդու հոգեբանության ու բախտի շարժման ու թռիչքների հետ, և նա, իսկապես որ, քիչ էր զբաղվում ապրումի հանգամանալից մանրամասներով ու վերլուծությամբ: Նա հետամուտ էր ուրիշի կամ ուրիշների հետ անխափան հաղորդակցության ու փոխազդեցության ուժով գործող մարդկային հարաշարժ էությանը, որ չի հանդուրժում կայուն որևէ դրություն:

Մոտավորապես այն, ինչ տեսնում ենք հետազայում ստեղծված հայտնի «Կիկոսի մահը» (1913) հեքիաթում, որը շափաղանց ուշագրավ է բանաստեղծի ստեղծագործական այս յուրօրինակության բնութագրության տեսակետից:

Մի աղջիկ գնում է ջրի և աղբյուրի գլխին տեսնում է մի ծառ. «էս ծառը, որ տեսնում է՝ իրեն-իրեն միտք է անում».

— Հիմի որ ես մարդի գնամ ու մի որդի ունենամ, անունն էլ դնենք Կիկոս. Կիկոսը դա էս ծառին բարձրանա ու վեր ընկնի, քարովը գիպչի մեռնի...

— Վա՛յ, Կիկոս ջան, վա՛յ...

Տեղն ու տեղը ծառի տակին նստում է՝ սկսում է սուգ անել.

Գրնացի մարդի,

Ունեցա որդի,

Գըղակը պոպոզ,

Անունը Կիկոս,

Վեր ելավ ծառին,

Ցած ընկավ քարին...<sup>39</sup>

Ինչպես տեսնում ենք, հերոսուհու հոգու շարժումը ոչ հիմնավորվում է, ոչ վերլուծվում, ոչ էլ պրայտվող մանրամասներով պատճառաբանվում. այլ մի արտակարգ արագությանբ իրացվում ու զարգանում է նրա հետ առնչության կոշվող ուրիշներով՝ մարդու գնալով, որդի ունենալով, և այդ անկոշ որդու ու այս մոր, այլև աշխարհի ամենատարբեր առարկաների հետ հարաբերվող գործողությունների շղթայով: Ոչ թե «միտք անելը» վերլուծվում կամ նկարագրվում է, այլ շոշափելի, տեսանելի գործողություններով ցուցադրվում է մի դեռատի աղջկա սլատկերացրած մայրության, որին միանգամից բանաստեղծը տալիս է մարդի, անմիջապես որդի, անունը կնքում Կիկոս, բարձրացնում ծառին, վեր դցում քարին, մեջտեղ բերում մորաքույրեր, տատ ու պապ, դրանցից սմեն մեկի հետ պարողիկ հավաքական ընդհանրությանբ, բայց և փոփոխակային ինչ-որ հնչեղությանբ ու խորացումով, իրացնում անհանգիստ մայրության զգացումը՝ մարդու գնալու, որդի ունենալու,

<sup>39</sup> Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1949, էջ 197:

զգալ ծածկելու ուրախությունից—ծառ բարձրանալու և քարին ընկնելու ահի միջով մինչև նրա մահն ու թաղումը:

Մայրության զգացումը իբրև սյուժե իրացվում է չեղած, ասպառնի մի մայրությանմբ, անհանգստությունը՝ իբրև յուրատեսակ շաշուկյուն, և այս անմիասն Հոգեբանությունը իմաստավորվում է որպես «գրուպային հատկանիշ», բնորոշ ոչ միայն այդ գեռատի աղջկան, այլև նրա բույրերին, մորը, «զգաստության» նոր շորշոփով՝ հորը:

Այն, որ միտք անելը, հոգեբանությունը, ապրումը, ձգտումը Թումանյանը ոչ թե վերլուծում է, այլ պատկերում, ավելի ճիշտ՝ շարժանկարում, ուրիշներով կամ արտաքին աշխարհի այլևայլ առարկաների հարաբերությունների նյութականորեն տեսանելի, լսելի ու շոշափելի գործողություններով, այն, որ նա չի ծանրանում հերոսների հոգեբանության մանրամասների վրա, այլ շարժուն արագությունը նրանց դնում է նոր փոխհարաբերության ու գործողության մեջ, նրանց հոգեբանությունը լիցքավորում ծավալվելու նոր կարելիություններով, և այդ լիցքը սերում է և՛ իրենից, և՛ ուրիշներից,— գեղարվեստական առանձնահատկությունների այս միասնական շղթան կարելի է մատնացույց անել նրա տարբեր ժանրերի երկերում՝ պոեմներում, լեզենդներում, արձակ էջերում, քնարերգության մեջ:

Թումանյանը կոչված էր իմաստավորելու և հաստատելու անսահման ու անմիասն մեծ աշխարհի առկայությունը մարդու հոգում, աշխարհի մարդկային զգացողությունը, և դա մարմնավորում էր՝ զգացողությունը նկարահանելով աշխարհային կերպարանքով: Աշխարհային կերպարանքով և մարդկային հոգու ու մտքի թափով ու սլացքով, զրանց զուգակցված միասնությունմբ: Եթե առաջինով ապահովվում էր մարդկային հոգեբանության ռեալականությունն ու նյութականությունը, ապա միասնական երկրորդով հաստատվում էր աշխարհի երևույթները ուղածդ հաղորդակցության մեջ դնելու, փոխակերպելու ու վերածուլելու ազատությանմբ: Մառից մտահանելու մայրության զգացողություն, որ ծառի հետ կարող է հարաբերության մեջ մտնել որդու ընկնելու ինչ-ինչ առնչությամբ, փարվանա կտրիճներին փոխակերպելու թիթեռնիկների, որբու-

թիւան զգացողութիւնն ու հոգեբանութիւնը պատկերելիս՝ որբին փոխակերպելու դառան:

Այս առումով Թումանյանի ստեղծագործութեան մեջ տեսիլի կողքին առանձնակի ուշադրութեան է արժանի փոխակերպութեան արվեստը: «Շոտնն ու կատվից» սկսած այդ արվեստը ժողովրդական մետամորֆոզների ձևով, ընդհանուր մտահղացումային եղանակով վերակոչվում է մասնավորապես նրա լեզնդներում ու բալլադներում: Մարդկային հոգեոր երեւոյթները մարմնական-նյութականի վերածուելու, վերածուելիս ամենահեռավոր ու անմիասեռ առնչութիւնների ու վերափոխութիւնների զնալու գեղարվեստական նույն այն մտածողութեան թելադրանքով, որ Թումանյանը ժառանգել էր իր ժողովրդից և հղկում, կատարելագործում ու հարստացնում էր առհմիկ ոգով ու եղանակով:

Փոխակերպութիւնը տեսիլի հետ միասին դառնում է այն ոլորտը, որաւղից ծայր են առնում բանաստեղծական պատկերի, նրա արտահայտչական միջոցների՝ փոխաբերութեան, այլաբանութեան, համեմատութիւն-զուգորդութիւնների, մակդիրային հրեշտարարութիւնների նորոգման խմբումները: Այս ասելիս հարկ է շեշտել, որ Թումանյանի ժամանակներում արեւելահայ գրական լեզուն նոր էր թեւակոխել ձեւավորման ու զարգացման հունը, և այդ ամենի նորոգումը պատմական անհրաժեշտութիւն էր ոչ միայն բանաստեղծութեան, այլև գրական լեզվի հեռանկարների դիտակետից:

Բայց փոխակերպութիւնները Թումանյանի լեզնդներում ու բալլադներում նախապես և ամենից առաջ մարդկային էութիւն անհատականացնելու միջոց էին՝ սերտորեն կապվող նրա տարբերակման արվեստին: Անհատականացման միջոց և միաժամանակ բանաստեղծական ազգային մտածողութեան վերարծարծման ուղի, և սա անգամ իսկ առաջին դործերում, ինչպիսին է, ասենք, «Անբախտ վաճառականները»:

Զղջիկի, Ճաշի ու Փուշի փոխակերպված վաճառականների բախտում «սումմարն» այն է, որ նրանք երեքն էլ «անբախտ» են ու հալածված, սակայն, դժբախտ են՝ մեկը՝ փշային, մյուսը՝ չրդ-շիկային, երրորդը՝ ճաշային տարբերակներով: Փաստորեն փոխա-

կերպութիւնը հենց սկզբից, իբրև մտահղացում, «անհատական հատկանիշներ» իմաստավորելու հայտ էր՝ հոգևոր ապրում ու էութիւն շարժանկարելու հենց այն սկզբունքով, ինչ բնորոշ է Թումանյանի արվեստին։ Նրանցից ամեն մեկի էութեան և մշտնի վերաբերմունքի խաչավորումով, որ ամենուրեք կարելի է դիտել երկի սյուսետային ընթացքի կիսա-վիպական օղակներում և երեքի ճակատագիրն ընդհանրացնող ավարտում։

Այնուհետև իր նամուսից,  
Զրդշիկը՝ մերկ, փախած լուսից,  
Ցերեկները դես դեն թաքում,  
Կիշերն է միշտ մըթնում թըռում,  
Որ չերևա իր թալ-թուշին,  
Ոչ պարտքատեր աղա-Փուշին։  
Ճայն էլ ծովում,  
Ճըշում, ծըվում,  
Ջուրն է մըտնում,  
Դուրս է պըրծնում,  
Թեին տալիս,  
Ման է գալիս,  
Թե մի գուցե բախտը բանի,  
Կորուստն էլ ետ ջըրից հանի։  
Իսկ Փուշն, արդեն հուլիսը հատած,  
Ճանկ ու ատամ սուր պատրաստած,  
Կողբովն ու՛ որ անց է կենում՝  
Քաշում է փեշն ու հարցընում,  
Թե շն՞ տեսել մեկն ու մեկին,  
Էն լիրբ Ճային կամ Զրդշիկին.  
Ու էն օրից մինչև օրս էլ  
Մեկը մեկին դեռ չեն տեսել (I, 271)։

Անբախտութեան երեք տարբերակ, և երեքն էլ հնչեցվում է գրանցից ամեն մեկին բնորոշ գործողութիւնների նկարահանութեամբ։ Զրդշիկինը՝ մերկ, լուսից փախած, ցերեկները դես ու դեն թաքչելիս, գիշերները մթնում թռչելիս, Ճայինը՝ կորցրածը ջրից հանելու հույսով՝ ջուրը մտնելիս ու ելնելիս, Թեին տված ման գալիս, Փշինը՝ փշայնութեամբ խոշորացված Ճանկ ու ատամով կողքից անցնողների փեշը քաշելիս։

Սրանք գործողություններ են, որոնց նմանները, այլև առավել «արտառոցները», մեր օրերի պոեզիայում առանց աշխարհային, անգամ առանց համեմատության ու գույքորոշության դիմելու վերադրվում են մարդուն, և այս բնթացքի արմատավորման ճշմարիտ սկիզբն ու սկզբնավորումը, ահա, անբաժանելի է Ռումանյանի կողմնորոշումից:

Աշխարհությունամբ ձկունացվում էր մարդկային էության զբոսերման հնարավորությունը, որ տվյալ դեպքում միջոց էր ձգելու կորցրածի հանդեպ վերաբերմունքի տարողությունը, դասդասելու երեք վերաբերմունք, երեք վերապրում և շարունակական թռչնելու խորացնելու ու հյուղավորելու այն:

Կորուստ ունեցող մեկը անհուսությունից ու ամոթից թաքնվում է մարդկանցից, մյուսը՝ դեռ ու դեռ գարկվելով հանգստացնում է իրեն կորցրածը գտնելու գուր հույսերով, երրորդը դրանից շարացած ու փշտոված՝ անհանգստացնում է անցնող ուրիշներին: Եվ այս երեք դեպքում էլ բանաստեղծին հավասարապես զբաղեցնում են նրանց էություն և՛ ազգակցությունը, և՛ տարբերությունը:

Ինչպես տեսիլում, այնպես էլ աշխարհայինություններում թումանյանական գեղարվեստական բնահանրացումների հիմքը մարդկային էությունների այս ազգակցության ու տարբերության միասնությունն է, նրա սեպիստական տրվեստի խարխիսը:

Վերցնենք 90-ական թվականների լեզենդներից «Անիծած հարսը» (1898)՝ նրա փոխակերպական միջուկով, և փորձենք քննել նշված օրինաչափության և առանձնահատկությունների դիտակետից:

Լեզենդի սկզբից պատմողաբար ներկայացվում է մի հարսի խոնարհություն, հետագա բնթացքով դրա տակ թաքնված նրա ազատասիրական մղումը: Նախ իբրև բնական ձգտում ու պատկերացում, որ ոչ թե վերլուծվում է, այլ նկարահանվում ծախվալեղած ազատության պատկերով:

Երևե՛կ ծբախն,  
Ճյուղքի միջին  
Մըլմըլում է, թրթրում,  
Թըռչում՝ սիրած

Ընկերն առած,

Ազա՛տ, կանա՛շ արտերում... (I, 282):

Այս մեներգային այս քնարական երակը միանգամից ընդհատվում է, և նկարահանվում է ուրիշի՝ սկեսրոջ հետ, այս հարսի հաղորդակցությունը, նույն արագությունը սղատասիրության վերակերպությունը՝ հարսի ձգտած ազատության ու սկսերոջ անեծքի (փոխազդեցության) նոր ձուլվածքով: Ազատասիրության հոգեբանությունը այժմ էլ շարժանկարվում է անիծված, կաշկանդված տարբերակով, ցատկաւոր հոգույի կերպարանքով:

Ազատության ձգտման այս երկու առարկայորեն ու դործողությունը ցուցադրվող տարբերակների այլափոխական զուգորդությունը էլ խորանում ու երանգավորվում է այն հոգեբանությունը, որ միատարր անուն չունի և կարող է համարվել՝ ազատասիրություն խոնարհության մեջ, խեղդված ազատասիրություն:

Առարկայորեն ու գործողությամբ ցուցադրվող, ոչ թե ինքնաբնությունը վերլուծվող, այլ տարբերակներով հոգեբանությունը զարգացնելու ու խորացնելու գեղարվեստական-կառուցվածքային այս մտածողությունը հնարավորություն էր ընձեռում փոխազդեցություն-գործողության հոնում երանգավորել հոգեբանությունը, հարստացնել ամենաբազմալիսի փոփոխակներով, ներկայացնել բազմապլան հնչելությամբ: Դա նույնն է թե՛ իմաստավոր մարդկային հոգեբանության հարաշարժ ընթացքը, նյութական աշխարհի անընդգրկելի ու անվերջանալի անմիասն ազդակներով, ցույց տալ նրա առաջարժույթը ուրիշների հետ ամենպահանջ-ամենօրյա փոխհարաբերություններում, որտեղ մարդ արարածի հոգեբանությունը անընդհատ ինչ-որ բան ստանում է, ինչ-որ բան հաղորդում:

Վերլուծվող երկում հարսի ստացածը սկեսրոջից կաշկանդվածությունն է, երկյուղը, որ նա գուշակել է ազատության և վայելքի իր ներքին մղումը, որը և վերջնամասում ժողովրդական այլափոխության խորունկ ոգով բանաստեղծականացնում է Թումանյանը: Արդեն առանց սկեսուրի մասնակցության, դրա վերացարկումով որպես հարսի կաշկանդվածություն, նրա ազատությունը ճնշող ու հսկող լիցք, ներքին դրամա՝ և՛ լուռ ու անխոս խոնարհության մեջ, և՛ սրտատրոփ ճշալիս:

էն էր ու էն.  
Խնդէն էն օրեն  
Հանդերն ընկած՝  
Հոսոս մընաց.  
Միշտ էլ էն հին  
Սանը գըլխին,  
Չալի՛կ-մալի՛կ,  
Լեզուն լալիկ,  
Անխոս ու լուռ,  
Մոլոր, տըխուր:

Բայց երբ հանկարծ  
Միտն է պալիս,  
Որ գլխաբաց,  
Երգ ասելիս՝  
Իր կեսուրը բացեց դուռը,  
Վեր է թըռում  
Սըրտատըրոփ  
Ու դեռ ճըռում.  
— Հո՛ւ-պո՛ւ... հո՛ւ...պո՛ւ... (I, 283—284):

Միաժամանակ որոշակիորեն կարելի է դատել լեզենդի ոճա-  
կան-պատկերային շաղախի փոխակերպությունը քնարական «ձե-  
նով» մեներգից թատերական երկախոսություն, որ շուտասելուկի  
ասամունքային շեշտերով դառնում է ժողովրդական ալլափոխու-  
թյանը թոհչք հաղորդող ութմ:

Ասավ-չասավ,  
Մին էլ տեսավ՝  
Սանը գըլխին  
Հարսն առաջին  
Հոսոս դառավ,  
Երգկից թըռավ,  
Ու վերացավ,  
Վե՛ր, հեռացավ... (I, 283):

Այս ալլափոխությունը, ինչպես ամեն ալլափոխություն, ժողո-  
վրդական մտածողության տարերքով ալ բան չէր, եթե ոչ հոգևոր  
էություն տարողությունը ձգելու, ալլե մարմնական տեսանելի դոր-  
ծողություններով ու հատկանիշներով արտահայտելու միջոց, որը  
և իրացնում է Թումանյանը մեջբերված հատվածների մեջախաղով:  
Հոսոսային վեր վերացող, բայց և ծոփ պես թոչել շկարողացող.

մոլոր ու տխուր շրջող, ապա նորից սրտատրուփ ցատկող մի մնջա-  
խաղ, թռչներդ ու թռչնապար, որով իմաստավորվում է այդ ջահճի,  
խոնարհ ու մոռնջ հարսի ազատասիրտության իսկական բնույթը, բստ  
որի **ոչ թե** «աշխարհն է բանտ», այլ հոգևոր կաշկանդվածությունամբ  
ինչ-որ ժամանակից հարատևող զիտակցությամբ բանտված է ին-  
քը՝ հարսը:

Յուրաքանչյուր հոգեբանություն, ամեն ապրում, ամեն խոհ  
Ռումանյանը իրացնում է որպես փոխազդեցություն ամենաքիչը  
երկու կողմերի միջև: Ըստ երևույթին հենց դրանով էլ պետք է բա-  
ցատրել նրա ռեանսմանկի հակումը դեպի ժողովրդական փոխա-  
կերպությունները, որոնցից անբաժանելի է փոխազդեցության մի-  
ջուկը: Դրանց մեջ միշտ էլ վերացարկված են երկու և ավելի կող-  
մերի հաղորդակցություն՝ երկու կողմերի անմուրազ սեր, հետա-  
պնդված սեր, սեր ու խարդալանք և այլն:

Երկու կողմերի ներթափանցված ղզացմունք, մտածմունք կա՛մ  
խոհ վերացարկելու համար էլ դրանք օգտագործում է բանաստեղ-  
ծը՝ աշխարհային կմախքը ծավալում միս ու արյունով, շնչով ու  
շնչառությամբ, վերծանում ու գործողությամբ վերամարմնավորում  
կողմերի հարաբերությունը: Երկու կողմերի փոխհարաբերության  
միասնական պարունակությամբ է հնչում կրակ-ճրագներում ալը-  
վող թիթեռների աշխարհայինությունը «Փարվանայի» վերջերգում, աշ-  
խարհականը նույն դերն է կատարում «Անուշում»:

Քրքրելով **իրեն, թե** ի վերջո ինչքան է սիրում ինքը Սարույին,  
դժգոհելով, որ նա այնպես չի սիրում, ինչպես պետք է («Ինձ չես  
լսում, Չես ափսոսում...»), հաղորդելու համար, թե ինչպես է ին-  
քը սպասում-մնում Սարույին, Անուշը մտաբերում է լացող ուռենու  
փոխակերպությունը, և դա բանաստեղծի գրչի տակ ստանում է  
առհասարակ «յարին մնացողի» բախտի հնչեղություն: Փոխակեր-  
պության միջուկում ուրին, ասել է Անուշն ինքը, այնքան մասնակ-  
ցություն ունի, որքան նա, որին սպասում է. ուռենու տեսանելի-  
մարմնական գործողությունները՝ դողալը, կռա՛նալը, շորանալը,  
ջրերի վրա գլուխը կախելը, լալը, — միջոց են իմաստավորելու  
կենտրոնացած ու ամենակուլ մի սպասում, առերևույթ անշարժ մի  
վիճակ, ժամանակների մեջ ձգվող հոգևոր անվերջանալի գոր-  
ծողություններով: Եվ որ նորից բնորոշ է՝ «կայուն» այդ վիճա-

կի՝ մնալու հոգեբանութիւնը, այստեղ ևս պատկերվում է մնջա-  
խաղով:

Փոխակերպութիւնները նման բազմատարր գործողութիւններ-  
ով օգնում էին Թումանյանին լուծելու ժամանակաշրջանի բանաս-  
տեղծական առաջընթացի դժվարին խնդիրներ: Դրանք հիմնականում  
առնչվում են մարդկային հոգու ու հոգեբանութեան ձգվելու ծավա-  
լըն ու խորքային տարողութիւնը բացահայտելու հետ, որ որոշա-  
կիորեն բնութագրվում է պատկերավորման այնպիսի միտումնե-  
րով, որոնք մերձենում են հնամենի կերպարանափոխութեան տա-  
րերքին: Դա վերաբերում է հատկապես պոեզիայում զորացող  
այն միտումներին, որոնք զարգացման ընթացքով նշանավորվում  
են աշխարհի առարկայական ու մարդկային գործողութիւններն ու  
հատկանիշները միախառնելու, շնչավոր առարկաներին անշունչի  
և հակառակը՝ անշունչին շնչավորի գործողութիւններով ու հատկա-  
նիշներով լիցքավորելու այն ազատութեամբ, որը նույն ժամանակ-  
ների ռուսական պոեզիայում ուղի էր հարթում բարդ ընթացքով:

XIX դարի վերջերից այս միտումները հայ պոեզիայում ծա-  
վալվում են անասելի արագութեամբ, որ մի խոշոր չափով պետք  
է բացատրել Թումանյանի ճշմարիտ կողմնորոշումով, ժողովրդա-  
կան բանաստեղծականի խոր զգացողութեամբ: Մինչև մեր օրերը՝  
մինչև Պ. Սևակ շարունակվող, հունավորվող ու խորացող վերը  
նշված այդ օրինաչափութիւնը Թումանյանի ստեղծագործութեան  
մեջ ապրում է ձևավորման ուրույն ընթացք:

Նրա վաղ շրջանի ոտանավորներում, ներառյալ «Գութանի եր-  
գը» (1887) և մյուսները, դժվար է գտնել նման խախտումներ կամ  
միախառնում: Ինչպես հյուսվածքի ամբողջութեան մեջ, այնպես էլ  
մանրամասներում որոշակի է սահմանափակման գիծը մարդկային  
և ոչ մարդկային, առարկայական ու ոչ առարկայական գործողու-  
թիւնների միջև: 90-ական թվականների սկզբից՝ անպայման լե-  
զենդներում ու բալլադներում փորձարկվող այլափոխական վերա-  
գրում-փոխակերպութիւնների զգացողութեան թելադրանքով,—  
հնալով խախտումները դառնում են ավելի ու ավելի հաճախակի:  
Նախ իբրև ամբողջական պատկերի բաղադրիչ տարր, իսկ այնու-  
հետեւ նաև բանաստեղծական-հյուսվածքային մյուս օղակներում:

Բնորոշ է «Համերգը» (1890), որտեղ բնության առարկաներին ու երևույթներին ուղղակիորեն վերագրվում են մարդկային գործողություններ, և այդ վերագրումների մետաֆորիկ սղագրությամբ էլ զարգանում է տրամադրությունը.

Վշտակը ժառից ներքև է թռչում,  
Բափ առած ընկնում քարերի գլխին,  
Ջարկում ավադին, շաշում է, ճըշում,  
Ճըշում անհանգիստ, փրփուրը բերնին:

Ինչպես ծերունին, ձայնով պառաված,  
Ձայնակցում է ժիր թռռիկի երգին,  
Այնպես է ծերուկ անտառը կամաց  
Արձադանք տալիս ջրի աղմուկին.

Այնինչ բնությունը զվարթ համերգի  
Ունկընդիրն անխոս, հավիտենական,  
Ժայռը մըտախոհ՝ իր մըռայլ մըտքի  
Նտեկից ընկած՝ լըսում է նըրան (1, 51):

Բանաստեղծության մեջ միևնույն համերգը պատկերվում է մեկից մյուսին փոխանցվող էություն-վերաբերմունքի հերք տարբերակով. վտակի՝ անհանգիստ շաշող, անտառի՝ արձագանքային-ձայնակցող, և ժայռի՝ անխոս ու մտախոհ ունկնդրող, մաժորից մինոր իջնող հաջորդականությամբ: Տարբերակ առ տարբերակ տրամադրությունը հնչեցվում է հրանդային բազմապիսի փոփոխականերով, որոնք համարյա միշտ զանազանվում են առավելապես գործողությամբ՝ ներքև թռչելով, քարերի գլխին ընկնելով, զարկելով, շաշելով, ճաշելով, փրփրելով, ձայնակցել-արձագանքելով, մտքի ետեկից ընկած լուռ ունկնդրելով:

Ինչպես տեսնում ենք գործողությունների մեծ մասը վերաբերում է ձայնել-լսելու ոլորտին, առնված են մարդուց և վերագրվում են բնության երևույթներին: Վերագրվում են աշխարհի հավերժության կիսաառախ-կիսատխուր մարդկային խոհը իրեն աշխարհի շարժուն ու կանգուն, մոլեգին ու հանդարտ, զվարթ ու տխուր կերպարանքով վերածուլելու և նկարահանելու եղանակով, բանաստեղծական մի արվեստով, որ կարելի է համարել խոհական ձայնանկարչություն: Մարդկային խոհը Թումանյանը վերածում է արտա-

քին աշխարհի երևույթների ձայնային երաժշտության, ապա օգտվելով «երաժշտության նկարող ոճից», նրանց ձայնային դոր-ծողությանը նկարում ու ձայնանկարում մարդկային ներքնաշխարհում խաչավորվող անմիասն ու խոհերի շղթան, հավաստելով Կոմիտասի նշած այն ճշմարտությունը, ըստ որի «իսկապես ներքին աշխարհի զգացմունքներն արտահայտելն էլ է մի տեսակ ձայնա-նկար»<sup>40</sup>:

Նույն ժամանակներում Թումանյանի ստեղծագործության մեջ նկատվում են մարդկային հոգևոր գործողություններն աշխարհի երևույթների ու առարկաների գործողություններով իմաստավորելու, մարդկային զգացողությունները առարկաների ու երևույթների զգացողություն դարձնելու և միախառնելու միտումներ: Լեզենդներում ու բալլադներում, ինչպես «Ախթամարում» կամ «Անիծած հարսում», դա ուղեկցում է ալլափոխությունը: «Ախթամարում», օրինակ, սերը դառնում է վառվող փառոս, կրակ, մյուսին կանչող լույս («Մի լույս կանչում է նրան»), տղայի սիրտը՝ ծփում է, գիշերը օժտվում է կասկածավորությամբ, ալիքները հրում են իրար ու շնչում, փսփսալով աստղերի հետ բամբասում «լիրը» Թամարին...

Բնորոշ է, որ քնարերգության մեջ նման վերագրումների ու միախառնման անհրաժեշտությունը իր հետ բերում է կերպարա-նափոխական մտահղացումներ, ալլափոխվելու ցանկություն.

Ա՛խ, ես երանի

Կայծա՛կ լինեի.

Որոտ-ճայթյունով

Մըռալլ ամպերից

Ժայթքելի ըմբոստ,

Ձարկելի ուժգին,

Պատռելի խավար

Կամարը երկնի,

Յույց տալի մարդուն

Դաղտնիքը վերին,

Որ տեսներ՝ այնտեղ

Ի՞նչ բան կա ահեղ,

Կամ ո՞վ է նրստած

Նվ ո՞ր է աստված... («Ա՛խ, ես երանի», 1891, I, 60):

<sup>40</sup> Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 179:

Սա տրամադրութեան բորբոքում է միևնույն աստիճանի վրա՝ անընդհատ, ամեն տողով նորովի կայծակից մարդուն փոխանցվող գործողութիւնների նորոգումով, որտեղ հոգևոր պաթոսը մարմնավորվում է արտաքին աշխարհի երևույթների և մարդկային պատկերացումների միախառնված հնչեցումով:

Կարճ ժամանակից Թումանյանի քնարերգութեան մեջ նրա քնարական անհատը արդեն առանց որևէ արդելքի ընդունակ էր իր վրա վերցնելու այսպիսի հատկանիշ-գործողութիւններ. առանց երանիի, առանց դրանում խոչընդոտ տեսնելու, նա միանգամից դառնում էր հրեղեն արեւ և երգով ու հառաչանքով սլարդապես «խանձում» խոտ ու վարդ, անասլատ դարձնում մի ամբողջ սար:

Ես երգեցի սարի վրա,  
Ուր շորացան խոտ ու վարդ,  
Անասլատ է այնտեղ հիմա,  
Սև՝ ամայի անասլատ...

Հառաչանքից այրված սարում

էլ ծաղիկ չի դալարում («Ինձ մի՞ խընդրիր...», 1892, I, 89):

Սա բանաստեղծական մտածողութեան առաջընթացի ու ճկունացման մեծ ճանապարհ էր, որ Թումանյանը կտրում-անցնում է ընդամենը մի քանի տարում: Դրանով ապահովվում էր մարդկային հոգևոր թռիչքն ու խորութիւնը պատկերելիս առանց արդելքի աշխարհային ամեն փոխադրեցութեան ու վերածուլման, ինչպես և ամեն շարժականութեան զնալու այն ազատութիւնը, առանց որի անհնար է պատկերացնել ետթումանյանական պոեզիան:

Այստեղից՝ այս առանց արդելքի երգով խոտ ու վարդ խանձելու, հառաչանքի ուժով ծաղկուն սարը սև անասլատ դարձնելու և ասլա՝ հառաչանքը արծվի ու ծխի փոխակերպելու—

...եվ սիրաս բացվեց.

եվ նըրա միջից,

Որպես վանդակից

Արծիվը գերի,

Մի կարոտալի

Հառաչանք թռավ,

Մուխ դարձավ, կորավ

Դեպի ժայռերը

Իմ հայրենիքի,

կամ մի ալ տեղում ծաղիկները շերտած երգեր ու համբույրներ դարձնելու («Եթե մի օր, անո՛ւշ ընկեր», 1894), սե ամսերին հանգրստության դա՛ ու հալածականություն պարգեհելու («Երկու սե ամս», 1894) և ապա՝ անցած կյանքն ու հին տարին ծերացած զրուցակիցներ ու անդուրձ ճամփորդներ վերակերպելու («Անդարձ ճամփորդներ», 1897)—այս որոշակի միտումներից է սկիզբ առնում ու ծավալվում այն ուղին, որ հետագայում պատկվեց արևը համբուրելու, արևը իջեցնելու և իբրև բորոց փողկապին ամրացնելու, ոտքերը հողի մեջ մխելու... պատկերավոր մտածողության աներեւակայելի սլացքներով:

Եվ ճանապարհի կենսունակությունը, իհարկե, ամեն զեպքում պետք է բացատրել հարադատության մեջ ժողովրդի բանաստեղծական զգացողությանն ու ավանդներին: Նման ազատությունը, ինչպես սեսանք, ինքնահատուկ էր հայոց բանաստեղծական ողբին, ողբային տեսիլին, բայց այս խմաստով պատրաստի խտացումներ են և կերպարանափոխություններ՝ մարդկային փոխհարաբերությունները, խոհերը, ապրումները, կենսազգացողությունը նյութական աշխարհի անմիասեռ առնչություններով փոխակերպելու արվեստով:

Կերպարանափոխության զեղարվեստական հնարավորությունը, օրինակ, մանուշակը կարող է լինել լեզուն ծոծրակին բուսած աղջիկ, կանաչ սիրի-սիրին կարող է բաղադրված լինել երեք սիրահար եղբայրների արյունից, կալից կարող է գոյանալ բամբակ, Պողոս մինուհարին ողբացող մայրը մի վայրկյանում կարող է դառնալ բու, առյուծի փռշտալուց կարող է դուրս ընկնել կատու, ծիծեռնակը կարող է եղած լինել քաղցրախոս երեխա, թիթեռը կարող է կին ուղել սատանալի աղջկան, մարդը կարող է դառնալ կրակներում այրվող թիթեռ, քարերի վրա դարերով կարող են պահպանվել նարեկացու ոտքերի ու թիկունքի հետքերը, այդ մտածողությամբ հացը աշխարհ է եկել շան ոռնոցով, ձկան փորի փայլից կարող է փալատակել երկինքը, կրակն ու ջուրը քույր-եղ-

բայր են, և կրակը ջրին մարդկայնորեն կարող է առաջարկել նստել ու տաքանալ<sup>41</sup> և այլն և այլն:

Իր ստեղծագործություններում լայնորեն օգտագործելով հայոց գրույցների, ավանդությունների, լեզենդների ու հեքիաթների փոխակերպությունները, Թումանյանը պեղում և վերծանում էր ամենատարբեր կապակցությունների ու վերածուլումների ղնալու դրանց դեղարվեստական դաղտնիքները, ծառայեցնում պոեզիայի վարդաշման ու հեռանկարների ամենակենսական պահանջներին, պատկերավոր մաածողություն ու նրա հնարավորությունների նորոգմանը:

Իսկ որ փոխակերպության արվեստը համահնչուն էր ժամանակաշրջանի պոետիկական առաջխաղացման խնդիրներին, դա, իհարկե, վկայում է ոչ միայն հայ բանաստեղծի հետեողական կողմնորոշումը:

1918-ին, հենց նոր ավարտած «Տասներկուսը», իր ղեկույցներից մեկում Ալ. Բլոկը անդրադառնում է հնօրյա մետամորֆոզների արվեստին:

Նրա ղեկույցումը վերաբերում էր հին Հռոմի քաղաքական ամենասուր անցքերին և դրանց ղրական անդրադարձումներին՝ փոխակերպումով: Մտաբերենք որոշ հատվածներ նրա բացատրություններից. «Վաղեմի հնում ալլափոխության երևույթը, «մետամորֆոզները» հայտնի էին մարդկանց, ղրանք գործածական էին կյանքում, որը դեռևս թարմ էր... Բայց այն ժամանակներում, որին վերաբերում է մեր խոսքը, մետամորֆոզը վաղուց արդեն «գործածական չէ կյանքում», նրա մասին «դժվար է մտածել», այն դարձել է փոխաբերություն, գրականության սեփականություն: Բանաստեղծ Օվիդիոսին, օրինակ, ակներևաբար հայտնի էր ալլափոխության վիճակը, ալլապես նա չէր կարող գրել «Մետամորֆոզների» տասնհինգ գիրք: Սակայն Օվիդիոսին շրջապատող մարդիկ արդեն ընկել էին կյանքի հատակը. Օվիդիոսի երկերը նրանց համար, լավագույն դեպքում, ղեղարվեստական հաճույքի առարկա

41 Ա. Վանալանյան, Ավանդապատում, Երևան, 1969, էջ 112, 114, 118, 131, 136, 142, 145, 390, 403, 409, 411:

էին այն գեղեցիկ նկարների կողքին, որտեղ նրանց գրավում էր սյուժեն, ո՞՞՞ր... Բայց որտեղ նրանք իրենց արդեն չէին ճանաչում»<sup>42</sup>։

Կարդալով այս տողերը, մանավանդ ղեկույցի ամբողջութեան մեջ, դժվար չէ գուշակել, որ հին Հոռմի անցքերի ետեւում Բլոկի խոսքն անմիջականորեն շոշափում էր Ռուսաստանի ժամանակի իրավիճակը, իսկ այլափոխութիւնների վերակոշումով ու մեկնութեամբ պարզապէս բացատրում ու պաշտպանում է «Տասներկուսի» հանրահայտ կերպարանափոխութիւնը։

Գլարդիական ջահելների աղմկալից, կոշտ ու կոպիտ արշավը, ինչպէս հայտնի է, պոեմի վերջում «պարզ ու մեկն» փոխակերպւում է Հիսուսի առաջնորդութեամբ առաջ շարժվող տասներկու առաքյալների հանդիսավոր երթի, և այս փոխակերպութեամբ Բլոկըն իմաստավորում էր հեղափոխութեան հումանիստական էութիւնն ու առաքելութիւնը։ Պատկերում էր փոխակերպութեամբ ծավալելով հեղափոխութեան տարողութիւնն ու խորքը՝ հինը ավերող ու կործանող տարբերակային էութիւնից մինչև պատմական անցյալն ու դալիքը ձգվող խորքային տարբերակները։

Փոխակերպութեան արվեստը, այլև պոեմի ժանրը նորութիւն էր Բլոկի ստեղծագործութեան մեջ և սերտորեն առնչվում էր այն ուղեգծերի հետ, որ XX դարի սկզբներին նվաճում էր ռուսական պոեզիան։ Բնորոշ է, որ որքան էլ բովանդակութեամբ ու արվեստով միմյանցից հեռու, Թումանյանի երկերում, ինչպէս ասենք «Փարվանշում», այնպէս էլ «Տասներկուսում», փոխակերպութիւնը, երկու դեպքում էլ լինելով կոմպոզիցիոն ավարտ, կոշված էր ընդհանրացնելու մարդկային սերունդներ ձգվող ու միավորող բովանդակութիւն։

Տարբերութիւնը միայն այն է, որ բլոկյան փոխակերպութիւնն առնչվում էր քրիստոնէական սիմվոլիկայի ավանդներին, Թումանյանի երկերում ժողովրդական կերպարանափոխութեանը, իր հնադարյան ժողովրդի մշակութիւն, որի ղեկարվեստական մտածողութեանը վաղեմի հնութիւնից հայտնի էր այլափոխութեան վիճակը և որի միջավայրում կերպարանափոխութիւնները դեռևս չէին կորցրել իրենց թարմութիւնը։

42 *Ал. Блок, Соч. в двух томах, т. II, стр. 272.*

Քննարկվող գեղարվեստական յուրօրինակությունները առավել ամբողջությունամբ արտահայտություն են դառնում «Անուշում», 900-ական թվականների նախաշեմին ավարտված հայտնի տարբերակում: «Անուշում» Թումանյանը ամրապնդում է նվաճածը, հայտնագործում բանաստեղծական արվեստի գաղտնիքների նոր օղակներ: Այդ շարքում ամենակարևորը ներքին գործողության ամրապնդումն է իբրև բանաստեղծական միասնական դադափարդ ծավալելու ներքին լիցք և ընթացք: Պարզելու համար սրա իմաստը՝ մտաբերենի գործողության կերպը նրա պոեմներում:

«Մարոյում», «Դեպի անհունում», ինչպես և «Անուշում» Թումանյանը բացահայտորեն ընտրում է հերոսներ, որոնց հեղինակը ձանաչում է, բայց որոնք արդեն չկան: Տարրական այս իրողությունը թաքցնում է գեղարվեստական շատ կարևոր օրինաչափություններ:

Դրանցից մեկն այն է, որ հեղինակը, դառնալով իր հերոսների ժամանակակիցն ու կյանքի վկան, ձեռք էր բերում նրանց կյանքն ու ձևկատաղիքը սեփական մտահղացմանն ու փորձին, էությունն ու վերաբերմունքին ենթարկելու լայն հնարավորություն: Գեղարվեստական մի երևույթ, որ արդի գրականագիտությունը, ռուսական գրականության մեջ կապելով Պուշկինի «Եվգենի Օնեգինի» հետ, որակում է «արմատական շրջադարձ»: Դրանով հեղինակը իրավունք էր նվաճում «ամեն դիմակով ու տեսքով ազատ շարժվելու աշխարհի արտացոլվող դաշտում»<sup>43</sup>, միջամտելու և դնահատելու վերարտադրվող իրողություններ:

Բայց հայտնի է, որ հեղինակը հերոսի ժամանակակիցն էր և Շահազիզի «Հեռնի վշտում»: Ո՞րն է ուրեմն Թումանյանի նորամուծությունը: Այն, որ Շահազիզը մուտք ուներ և շրջագայում էր միայն իր հերոսի մտքերի աշխարհում, առանց էպոսի շոշափելու նրա կյանքի աշխարհը: Թումանյանը, ինչպես Պուշկինը, ամենուրեք հետամուտ է իր հերոսների կյանքի աշխարհին, ավելի ձիշտ՝

<sup>43</sup> *SL'n* «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 103, 112.

սեփական խոհերի և հուլզերի աշխարհը իմաստավորում, բացում և առաջ է տանում իր հերոսների կյանքային գործողություններով ու հարաբերություններով:

Աշխարհում ապրած և այն թողած ճանաչ մարդկանց կյանքի գործողությունները դառնում են ոչ միայն հերոսների, այլև հեղինակի խոհերի ու հուլզերի, էություն ու վերաբերմունքի դրսևորման շարժիչ ուժ և ընթացք, ներքին գործողություն և ներքին սյուժե: Մեկից մյուսը միջնորդված, ներթափանցված փոխանցումով, որով հերոսների կյանքը, ճակատագիրը վերածելում էր հեղինակային էության, միաժամանակ ծավալվում ու բացվում առաջինների փոխադրեցություններով:

Այս ոլորտներում էլ նա ազատ շրջագայում է «կյանքի արտացոլվող դաշտում», ամեն տեսքով ու դիմակով միջամտում ու վերաբերվում հերոսների հարաբերություններին ու արարքներին, մեկից էություն առնում ու տալիս մշուսին:

Այստեղից նրա պոեմների, մասնավորապես «Մարոյի» ու «Անուշի», ժանրային ինքնատիպ բնույթը: Դրանք երկուսն էլ ունեն հերոսների կյանքի ու փոխհարաբերությունների պատմվող վիպական արձակ սյուժե, բայց և այդ սյուժեն տեղադրվում և հյուսվում է իբրև հեղինակի քնարական վերհուշ, ողբշունչ վերապրում: Արձակ սյուժեն մտնում է բանաստեղծական վերհուշի մեջ, ներարկվում հեղինակային տարերքով ու էություն: Հեղինակի տարերքը դառնում է արձակ սյուժեն միավորող յուրատեսակ հանգույց:

«Անուշի» առիթով Դ. Դեմիրճյանը արձակ սյուժեն առնչում է բայրոնյան-պուշկինյան ավանդների հետ, պոեմի պաթոսը՝ արևելեյան վիպասանության: «...Ճիշտ է, «Անուշ»-ը նմանապես բուրրովին այլ կուլտուրաների արձագանքն է. դա բայրոնյան և պուշկինյան լիրո-էպիկական պոեմի ժանրն է որոշ մասով. բայց հեռու չէ բուրրովին արևելյան վիպասանության ժանրային հատկություններից: Ճիշտ է, այս ելակետից մեկնելով մենք կորցնում ենք արահետը... արձակ սյուժեն: Բայց դա թաքնված է պոեմի ուսուցիչական սյուժեի մեջ, որին հյուսվում են Սարոյի, աղջիկների և փերինների երգերը և «շոկ» են առաջ բերում այս ուսուցիչական

սյուժեի մեջ, Ոչ մի պուշկինյան կամ լերմոնտովյան ռեալիստական պոեմ աչդպիսի միթոլոգիական տարր չունի»<sup>44</sup>, — գրում է նա:

«Շուկային»-պաթոսային տարրը, ավելի ճիշտ՝ տարերքը, վիպական սյուժեին ուղեկցում է ոչ միայն նշված առանձին երգերով, այլ ներկա է և հորդում է ծավալվող սյուժեի բոլոր հանգուցային օղակներում: Ծայր է առնում այն կետից, որտեղից սյուժե-տային գործողությունը սկսում և զարգանում է՝ վերաճելով հեղինակային վերհուշ-վերապրումի, ներքին գործողության:

Իր այս երակով «Անուշը» անխղճի արնակցությամբ առնչվում է հայոց բանաստեղծական ողբային մտածողությանը, որ Թումանյանի գրչի տակ՝ վերակոչվելով տոհմիկ դժերով, ձեռք էր բերում նոր հատկանիշներ ու բովանդակություն:

Պոեմն անբաժանելի է ողբային մտածողությանից՝ մեղեդային-երգային, դրամատիկ-աամունքային շնչով ու շեշտերով, գործողության մեջ ներքաշվող անձանց միմյանց հանդեպ բարձր, վերասլաց վերաբերմունքով:

Մյուս կողմից պոեմի վերասլաց թափը սերտորեն աղերսվում է հայոց ժողովրդական խաղային միասերիաներին, որ ողբայինի հետ միասին պայմանավորում է պոեմ ներքաշվող անձանց գործողության մեջ մտնելու եղանակը: «Արձակ սյուժեն» իբրև գործողություն զարգանում է իրար հաջորդող՝ եկող-գնացող, երևացող-անհետացող հերոսներով, նրանց մեներգ-մենախոսություններով, երկխոսությամբ, խմբախոսություն-խմբախաղերով, մի տեսակ դրամայի սկզբունքով:

Գրականագիտության մեջ ճիշտ է նկատված, որ «Անուշը» «իր կոմպոզիցիայով շատ մոտ է դրամատիկական երկին» և որ այն «լիակատար իրավունքով կարող էր դրամատիկական պոեմ կոչվել»<sup>45</sup>:

Նվ իրոք՝ պոեմը դրամատիկական է թատերայնորեն: Նրա հերոսներն ունեն խաղային-թատերական մոտք ու ելք, թատերական է պոեմի դրամատիզմը. եթե հերոսները խոսում են, ապա անպաման ուղղված է որևէ մեկին, նույնը գործելիս և վերաբերվելիս, և ամենակարևորը՝ մեկի կողմնորոշումն ու վերաբերմունքը մյուսի

<sup>44</sup> Դ. Դեմիրճյան, երկերի ժողովածու, հատ. 8, էջ 228—229:

<sup>45</sup> Էդ. Զրբաշյան, Թումանյանի պոեմները, Երևան, 1969, էջ 177:

գործողության հետեանք է, այդ գործողության պատասխան գործողութիւն կամ գնահատական: Գործողութիւն-վերաբերմունք դրամատիկովի հարաձուլ, շղթայական հերթագայող սկզբունքով, որ Սարգից անցնում է Անուշին, Անուշից նանին, ապա Անուշից՝ Սարգին, արանցից Մոսիրին...

Մարդկային փոխհարաբերութիւններն ու գործողութիւնները դրամատիկորեն վարելու աշխատում Թումանյանի վարպետը, անշուշտ, Շեքսպիրն էր, որից նա սովորել էր փոքր պատճառից մեծ հետեանք, մարդկային մեծ ողբերգութիւններ բխեցնելու, իմաստավորելու և ճշուղտավորելու հմտութիւն, սովորել էր դրամատուրգիորեն տեղադրել հերոսների գործողութիւնները, նրանց էութեան և արարմունքների գնահատականը՝ տարբեր տեսանկյուններից, տարբեր մարդկանց դիտակետից:

Սակայն Թումանյանը կոչված էր այս ամենը իրացնել իր ժողովրդին հարազատ դրամատիկ արվեստով, և այդ արվեստը նա քամում ու սինթեզում է՝ պեղելով ժողովրդական զուգախաղի, մենախաղի ու խմբախաղի սովորույթներն ու պատկերացումները, վերծանելով սիրերգի զուգախաղը, մեներգի մնջախաղը, օգտագործելով խմբախաղն ու խմբերգը, ժողովրդական ուրախութեան ու տխրութեան խաղերի ու հանդեսների խաղային-թատերական զինանոցը:

Սինթեզում է և իր հերոսների կյանքն ու հարաբերութիւնները դրամատիկորեն ձևավորում խաղակերպ ու խաղաձև, ըստ երկվույթին սկզբունք ունենալով խաղի էութեան սեփական ըմբռնումը: «Էսպես է, — գրում է նա, — բնութեան սքանչելի օրենքը. կյանքն ու կենդանութիւնը, ուժեղ հոգին և առողջ սիրտը խաղով են արտահայտվում...

Մարդիկ կան... որ խաղը հասարակ բան են կարծում...

Էդպես չի կենդանի, ապրող մարդը՝ նա ոչ թե միայն խաղի պահանջն է զգում, այլև պարզ տեսնում ու նկատում է, որ էն ժամանակ, երբ մենք ծանր նստած մեծ մեծ բաներ ենք խոսում, խաղն ու նրա նման փոքրիկ համարված բաները իրենց վճռական դործն են տեսնում, կյանք, հոգի, լեզու — մարդ են ստեղծում»<sup>46</sup>:

<sup>46</sup> Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 327—328:

Ընդունված է ասել, թե «Անուշում» Թումանյանը վերարտադրել կամ նկարագրել է ժողովրդական ծեսեր ու ավանդույթներ: Եվ իրոր աչգախիք շատ են նրա հյուսվածքում: Համբարձման գիշերի ալլաբանական խմբախաղ, համբարձման տոն ու վիճակահանություն, ձմռան հարսանիք, կոխ, անգամ գարի զցել: Բայց սրանք վերարտադրություն չեն, ինչուց առաջ պոեմում ունեն գեղարվեստական-կոմպոզիցիոն կարևոր դեր: Դրանց վրա է ընկած հերոսների ներքին էություն ու ներհակության հրահրման ու բորբոքման բեռը, բացահայտորեն այն իմաստով, ինչ մատնանշում է Թումանյանը. «Խաղն ու նրա նման փոքրիկ համարվող փոքրիկ բաները իրենց վճռական դործն են տեսնում, կյանք, հոգի, լիզու—մարդ են ասեղծում»:

Պոեմում որոշակիորեն խաղով է արտահայտվում նրա հերոսների «կյանքն ու կենդանությունը», խաղով է ծնվում նրանց սերը, խաղով մատնվում, խաղով է բորբոքվում տագնապը, խաղային փոքր ալլաբանով էլ խափանվում է նրանց սերը, վերաճելով «վճռական դործ տեսնող» ողբերգական դրամայի, որն այս անգամ ևս իրացվում է ժողովրդական հարազատ եղանակով՝ ողբախաղով, ողբային խմբախաղով ու մենախաղով:

«Անուշում» Թումանյանը կռահում ու բացում է ժողովրդական խաղային արվեստի դրամատիկ տարողությունը, վերակոչելով նրա ավանդները շղթայավորում մոնումենտալ թատերայնություն, որտեղ միջավայրն ու բնաշխարհը թատերաբեմ են, և դործողության ու կյանքի կոչվող մարդիկ հանդես են գալիս ոչ միայն բանաստեղծական հոգեբանությամբ, այլև թատերայնորեն բանաստեղծական գործողություններով, շարժ ու ձևով ու պահվածքով, որոշակի դերերով:

Թումանյանի վերակոչած ծիսական սովորություններում ջահելներն իրենց դերն ունեն, աղջիկներն իրենց, ծնողները, տարեցներն ու հասուն մարդիկ իրենց, «գերային» որոշակի տեղաբաշխումով ու հավաքականությամբ, որով և բացվում է ժողովրդական ուրախության ու տխրության հավաքական հոգեբանությունը:

«Գլուղական հարսանիքը,— գրում է Կոմիտասը,— մի շքեղ, գեղարվեստական, բանաստեղծական, ժողովրդական ներկայա-

ցում է՝ ղանադան արարողություններով և երգերով համեմած: Գյուղական համայնքի յուրաքանչյուր հրավիրված անդամ դելուներ»<sup>47</sup>:

Սա վերաբերում է և մյուս տոնխամբություններին, ուրախության և տխրության արարողություններին: Եվ չափազանց ուշադրալ է, որ Թումանյանի պոեմում նրա հերոսները կամ գյուղական համայնքի առանձին խմբեր՝ սկզբնապես իրենց դերը ստանձնելով նման արարողություններում և կատարելով այն, նույն դերը, ասես, շարունակում են կյանքում: Պոեմի հետագա ողջ ընթացքում Անուշը շարունակում է Համբարձման վիճակախաղում իրեն վիճակված դժբախտ սիրահարի դերը, պոեմի հետագա գործողության մեջ շրջուն փոխադրեցություններ, տեղում է ու լուծվում Մոսիի ու Սարոյի հարսանքատան կոխի գետին զարկելու մրցակցությունը:

Այստեղից պոեմի հերոսների, ասես, բնատուր, խորունկ արտիստիզմը՝ և՛ սիրո մեջ, և՛ ատելության, և՛ երջանկության մեջ, և՛ տագնապների ու վշտի: Բանաստեղծական թատերայնություն, որ ինքնահաստուկ է նրանց բոլոր փոխհարաբերություններին ինչպես կյանքում, այնպես էլ նրանց սիրո հարատևող հուշ-հիշողություններում:

«Անուշը» միաժամանակ և սիրերգ է, և սիրախաղ, և ողբերգ է, և ողբախաղ, իսկական դրամա բանաստեղծության մեջ, և այս յուրօրինակության ներսում բաբախում է հայոց բանաստեղծական մտածողության հնամենի զարկերակը, մատնում խոսքի ու գործողության, երգի ու շարժման միասնական միաձուլ տարերք: Վերասլաց, ոչ առօրեական խոսք և վերասլաց, ոչ առօրեական շարժում-գործողություններ: Նարեկացու «Մատչանում» վերասլաց խոսքը ձուլված էր ծիսաչին-արարողական շոկային շարժում-գործողություններին, Շնորհալու ողբում՝ սգացող կնոջ ողբը արտահայտվում է փոխակերպվող նմանօրինակ շարժումներով ու գործողություններով. «Անուշում» վերասլաց-քնարական խոսքը ձուլված է նրա հերոսների թատերական-խաղային շարժում-գործողություններին: Եվ այս երեք դեպքում էլ տրամաբանությունն այն է, որ բանաստեղծական խոսքը ենթադրում է բանաստեղծական և ոչ

<sup>47</sup> Կոմիտաս վարդապետ, Հայ գեղջուկ երաժշտություն, էջ 81

սովորական գործողություններ: Եվ երեք դեպքում էլ բանաստեղծական արտիստիզմի բնորոշ ժողովուրդն է, ժողովրդական բանաստեղծական արվեստը, որտեղ չափածո խոսքը անբաժանելի է գործողությունից, այլև երգից:

Թատերայնությունը «Անուշի» ներքին էությունն է, սկսած հայտնի նախերգանքից, որ այլափոխական նստվածքով Համբարձման գիշերի հայոց աղջկական խմբախաղ-խմբերգ է՝ շարժումների ու կեցվածքի նկարահանվող ձևունությամբ, խոսքային-մեղեդային հնչնագրվող դյուխական թավջությամբ:

Նախերգանքի առաջին իսկ բառերով փոխաբերորեն նկարահանվում է նրանց հայտնվելու շարժուն նաղանքն ու փխրուն վեհությունը.

Բազմած լուսնի նուրբ շողերին,  
Հովի թևին՝ թռչելով՝  
Փերինները սարի գլխին  
Հավաքվեցին գիշերով... (II, 45):

Վերջում նկարահանվում է սրանց անհետանալու ու թաքնվելու տազնապալից հանկարծակիությունը.

Խոր սուգվեցին ակն աղբյուրի,  
Մըտան կաղնին հաստաբուն,  
Ու լեռնային վըտակների  
Ալիքները պաղպաղուն (II, 46):

Գործողության ու շարժումների թատերային սլացքով է նկարահանվում և մտաբերվող Անուշը՝ մի յուրատեսակ մնջախաղով, որով նա լռին կասյում է իր սիրո ուխտը.

Օխտն աղբյուրից ջուր է առել  
Կույս սափորով, լուռ ու մունջ,  
Օխտը ծաղկից ծաղիկ քաղել,  
Կապել սիրո ծաղկեփունջ:

Ջուրն ու ծաղիկ աստղունք դրել,  
Խընդիրք արել աստղերին,  
Փափազ սըրտով խընդիրք արել՝  
Բարի ժըպտան իր սերին... (II, 45):

Գործողությունը տրվում է Անուշին, վերաբերմունքը՝ փերինե-  
րին ու անմիջապես ձայնագրվում մեղեդայնորեն.

Ափսո՞ս, Անուշ, սարի ծաղիկ,  
Ափսո՞ս իդիթ քու յարին.  
Ափսո՞ս բոյիդ թելիկ-մելիկ,  
Ափսո՞ս էդ ծով աչերին... (II, 45):

Ապա մեղեդայնորեն ձայնագրվող ավսոսանքը նկարահան-  
վում է խմբախաղային գործողությամբ՝ վերականգնվելով ծաղիկնե-  
րի քնքշողին ցող-արցունքի և սյուր-հառաչանքի.

Ու նրբանց հետ՝ ցող-արցունքով  
լըցված սըրտերն ու աչեր՝  
Սարի ծաղկունք տըխուր սյուրով  
Հառաչեցին էն դիշեր (II, 45):

Գործողության և վերաբերմունքի նման միաձուլվ շաղախով,  
որ կոնկրետ է Անուշի սիրո ձևկատարգրով, հավաքական՝ նրա  
բախտի հանդեպ փերի ու ծաղիկ աղջիկների վերաբերմունքով,  
Թումանյանը հնչեցնում է հայրենի աղջկական սիրո ընդհանրա-  
կան մի հոգեբանություն, որ տրոփում է նվիրվածությամբ ու տագ-  
նապով, մեկով չափվում մյուսի ուժը: Չափողը տաղնայն ու ափ-  
սոսանքն է, լացը, երկյուղն ու վախը, որ դառնում է կանացի սիրո  
ու հավատարմության կշռաքար, տարբերակող հատկանիշ տղա-  
մարդկային սիրուց, որի ուժը պատկերակա արդեն պոեմի առաջին  
գլխից կշռաքար է դառնում հովվական իդիլությունը, տաքարյու-  
նությունն ու քաջությունը:

Այս իմաստով կոմպոզիցիոն առումով նախերգային է և պոե-  
մի առաջին երգի առաջին հատվածը, որ կիսա-իրական-կիսա-  
ալլափոխական հյուսվածքով իդիլության վերասլաց հնչեցում է՝  
տոգորված իրեն բանաստեղծի առնական կարոտներով: Չքնաղ  
երկրի կարոտը կանչում է, կարոտով սպասում են, և այդ կարոտ-  
ներից տեսլացած հառնում են հայրենի երկիրն ու նրա մարդիկ,  
ներթափանցված, մեկը մյուսից կերպարանք առած: Սարերը դառ-  
նում են մարդիկ, մարդիկ՝ վես ու վիթխարի սարեր, Արազածի  
դստերը փախցնելու իդիլության հրճվանքից երկնքում բռնում  
հարսանեկան հարբած շուրջալար:

Հայ պոեզիայի հետագա ճանապարհին բանաստեղծական ամենաբազմապիսի վերածննդն արժանացած հայոց սարերն ու լեռները բռնում են մարդկային հարբած շուրջպար՝ թատերայնորեն մարմին տալու համար հավաքական մի հոգեբանության, որ այնուհետև իմաստավորվելու է ողբերգական հակառակ տարողությանմբ, հակառակ տարբերակով: Մարդկային հոգեբանությունը գործողության վերածելու, մարմնական-առարկայական տեսանկյունի գործողության վերածուկնու գեղարվեստական սկզբունքով, որ Թումանյանի հավատամբն է բառացիորեն՝ պոեմի ամբողջական մտահղացումից սկսած ներառյալ պատկերներից յուրաքանչյուրը: «Անուշում» չկա հեղինակի և նրա հերոսների հոգեբանական որևէ սլահ, զղացած-մտածած-մտաբերածի հյուլեաշափ շարժում, որ մարմին առած չլինի իբրև մարմնական-առարկայական շարժում ու գործողություն:

Այդ նպատակն են հետապնդում պոեմի առաջին գլխի կանչումները. կրկին, վերստին, անդադար կանչումներ ու դիմումներ, որոնք ծառայում են կարոտով հիշածն ու մտաբերածը տեսանելի, լսելի ու շոշափելի դարձնելու խնդրին, ավելի ճիշտ՝ նրա ընթացքը վերածուկնու գործողության.

է՛յ հին ծանոթներ, է՛յ կանանչ սարեր,  
Ահա ձեզ տեսա ու միտքս ընկան,  
Առաջս եկան երջանիկ օրեր,  
Սիրելի դեմքեր, որ հիմի չկան (II, 49):

Կանչում է, դիմում և անմիջապես տեսնում, միտն են ընկնում և անմիջապես սիրելի, ծանոթ դեմքերը գալիս են նրա առջև, հոգևոր ու մարմնական երևույթները միախառնելու շղթայական-զսպանակային սկզբունքով, հոգևոր ապրումին մարմնական լիցք հաղորդելու, մարմնականի գործողություններ վերագրելու անվերջանալի նորոգումներով:

Թումանյանի կարոտն ի վերջո դառնում է հարության հրաման, իսկ չէ որ հարություն առնել ամենից առաջ նշանակում է շնչել, ապրել ու շարժվել:

Դո՛ւրս եկեք կրկին շիրմից, խավարից,  
Դո՛ւրս եկեք տեսնեմ, շոշափեմ, լրսեմ:

Կյանքով շընչեցե՞ք, ապրեցե՞ք նորից,  
Լըցրե՞ք պոետի հաճույքը վըսեմ... (II, 49):

Եվ «Հարություն է առնում» ամենից առաջ իրեն բանաստեղծի մանկությունը, մանուկ օրերի հնչուն ծիծաղը՝ ձայնադրված միանգամից մի քանի տեղից՝ մութ ալյուրից, մամուռ ժայռերից, թավուտ ծմակից եկող արձագանքով, միախառնված բինի վլարթ աղմուկին, հովվական կանչին, միաժամանակ նկարահանված վաղորդյան մութով, բարձրացող ծխով, կենդանի մարդկանցով, յուներով ու զրանց ցողապատ լանջերով...

Եվ մութ ալյուրից մամուռ ժայռերի,  
Թավուտ ծըմակի լըին խորքերից,  
Մանուկ հասակիս հնչուն ծիծաղի  
Արձագանքն ահա լըսում եմ նորից:  
Թընդում է զվարթ աղմուկը բինի,  
Բարձրանում է ծուխն իմ ծանոթ ուրթից,  
Ու բոլորն, ահա, նորից կենդանի,  
Ելնում են աշխույժ վաղորդյան մութից,  
Ու թա՛րմ, ցողապատ լեռների լանջում...  
Սո՛ւա... ազնիւ արա,—հովիվն է կանչում... (II, 49):

Այս տողերի առիթով Լ. Հախվերդյանը իրավացիորեն նկատում է, թե՛ «Սա կարելի կլիներ բնանկար կոչել, եթե այնքան շատ չլիներ շարժումը. «թնդում է», «բարձրանում է», «եկնում են», «կանչում է» բայական ձևերը սկսում են նվաճել պատումը, որ նույնն է, ինչ շարժման, ընթացքի, գործողության նվաճումը»<sup>48</sup>:

Գործողությունը նվաճվում է պատկեր ներառվող առարկաների ու երևույթների աճող ու նորոգվող բաղմամբանով: Նաև նրանով, որ դրանք բոլորն էլ շրջանառության մեջ են մտնում միանգամից հրահրելով ու գործի դնելով տարբեր զգայություններ, ափելի ճիշտ՝ բանաստեղծական պատկեր են ներխուժում միաժամանակ գործող տարբեր զգայությունների՝ մասնավորապես լսողության ու տեսողության միասնական րնկալումով:

Եթե անշարժ մութ ալյուր, մամուռ ժայռեր, լըին խորքերով թավուտ ծմակ են, ապա դրանց գեղանկարչական տպավորությունը զուգակցում է ծիծաղի հնչուն արձագանքը՝ առանձին-առանձին և

48 Լ. Հախվերդյան. Թումանյանի աշխարհը, Երևան, 1966, էջ 239:

միասին, լսողի մանկական ծիծաղի և հասուն լսողութեան տոնայնութեամբ: Միաժամանակ բինան նկարահանվում է և ձայնագրվում թնդացող աղմուկով, ծանոթ ուրթը՝ բարձրացող ծխով, վաղորդյան մութը՝ նրա մեջ շարժվող մարդկային կիսաստվերներով, լեռներն ու լանջեր՝ ցողապատ: Երևացող կամ շերտացող հովիվը պատկեր է ներբաշվում՝ նրա կանչը լսողի լսելու և ականջ անելու սպասումով ու լարվածութեամբ:

Արարքին աշխարհի երևույթների շարժումն ու գործողությունը ամենուրեք ենթադրում է և այն ընկալողի տեսողության ու լսողության գործողություն, որով և գործողություն կոչվածդ կրկնապատկվում է, մեկը միջնորդվում մյուսով, ընթանում տրամագրության էության ու վերաբերմունքի միասնությամբ: Վերաբերմունքը ձուլվում է առարկաներին ու երևույթներին, վերաճում շարժուն մթնոլորտի, թելադրում դրանք պատկերացնելու կերպ ու եղանակ: Մութ աչքերն ու թափուտ ծմակը ընկալելու հնչուն ծիծաղի արձագանքով, տեսնելուց առաջ՝ համակ լսողություն դարձած լսելու հովվին:

Էապես իր հերոսների ներքնաշխարհը Թումանյանը շատ հաճախ ձայնակարում է և ձայնը, նրա արտաբերման կամ ընկալման շփը, տոնը կամ եղանակը՝ միշտ էլ վերաճում է վերաբերմունքի այն ամենի հանդեպ, ինչ մտաբերվելով նկարահանվում է:

Չայնականարային է Սարոյի մուտքը՝ միահյուսված պոեմի դրամատիկ ամբողջական կառուցվածքին, որով բանաստեղծի կարոտները տեսլորեն մարմին են առնում, և շիրիմից ելնում է Սարոն կանչելու Անուշին, նրա հետ ապրելու իր սերն ու կյանքը: Ապրելու ոչ թե ինքնին՝ արտաքին նկարագրով կամ բնավորության այս կամ այն հատկանիշով, այլ արտաբերվող առաջին իսկ բառից դեպի մեկ ուրիշը՝ Անուշը, և նրանից ուրիշները ձգվող հարաբերություններով:

Իր պոեմի դրամատիկ կառուցվածքը Թումանյանը բառացիորեն կորզում և ածանցում է հայոց ժողովրդական բանաստեղծության կառուցվածքից, նրա հյուսվածքային ներքին տրամաբանությունից: Քնարական հերոսի ամեն դիմում ու ձայնել ժողովրդական բանաստեղծության մեջ տեղն ու տեղը բերում է մյուսի՝ քնարական առարկայի, ոչ թե անշարժ պատկերը, այլ գործողությունը, որ զուգորդվում է իրեն հերոսի գործողությամբ: Նույնը տեսնում ենք «Անուշում».

—Աղջի՛, ասեստված, նըստի՛ր վըրանում,  
Ի՞նչ ես դուրս գալիս, խնըքամաղ անում,  
Աշուղ ես շինել, չեմ հանգըստանում,  
    Խաղեր կասկելով,  
    Չուր շափելով,  
    Ոչխարըս անտեր,  
    Ընկել եմ հանգեր (11, 49)։

Ձայնելով սկսում է կենդանադրվում է Անուշի վրանից ելնելու գործողությունը, ապա սեփական գործողությունը՝ ձայնադրված ու նկարահանված միաժամանակ։ Բնորոշ է, որ սեր կոչվող հոգևոր ապրումը, ինչպես ժողովրդական սիրերգում, հղորանում է վերածուլվելով մարմնականի, մարմնական զգացողության ու ցավի։ Չափազանցված փոխակերպությունը, փոխաբերորեն, որ ժողովրդական բանաստեղծության տարերքն է.

Ամա՛ն, էրեցիր սիրտըս քու սիրով,  
Ոտըս կադիցիր լիւ-լիւ մաղերով,  
Էլ չեմ դիմաւալ, կփախցնեմ զոռով... (11, 50)։

Անձնական ապրումը՝ ներքնաշխարհային հոգևոր դառնությունը, մարմնական տեսանելի գործողության է վերակերպվում նաև Սարոյի երգի վերջնամասում, որ անաստված աղջկանից ձգվում է նրա ծնողները, միաժամանակ ձայնակարվում անուշային հմայքներով.

Քու հերն ու մերը թե որ ինձ շտան,  
Արին կթափեմ ես դետի նըման,  
Սարերը կընկնեմ—կորչեմ անդուման,  
    Ա՛յ սե աչքերով,  
    Ա՛յ ծով աչքերով,  
    Ունքերըդ կամար  
    Աղջիկ, քեզ համար (11, 50)։

Քայլ առ քայլ առաջադրվում է լուծվում են գեղարվեստական-հոգեբանական մի քանի խնդիրներ։

Սարոյի մեներգով բացվում է ազատ հեռուների ազատությունը՝ վայելող մարդու կաշկանդվածության դրաման, դրան հաջորդող Անուշի ու նախի տեսարանում՝ «չուր շափելու» ազատությունը

շունհցողի կրկնակի անազատութեան դրաման: Մեկի ապրած դրաման դրամատիկորեն փոխանցելով մյուսին, առաջինի բախտից բաժին տալով երկրորդին և հակառակը: Կոմպոզիցիոն բացառիկ հղկվածութեամբ, որով մեկի գործողութիւնը ուղեկցում, հետևում և արձագանքում է մյուսի գործողութեանը, սրանք դառնում նրա գործողութեան մղիչ ուժ, այլև վերաբերմունք: Ելնում է Անուշը վրանից, և խելքամաղ եղած աշուղ է դառնում Սարոն, երգում է Սարոն, և աղջիկը նստել չի կարենում վրանում: Շղթայական, զսպանակային նույն եղանակով դրանց հետևում է նաև խրատական-հանդիմանական վերաբերմունքը, որ հնչեցվում է երկխոսութեամբ: Թումանյանը Անուշի արարքը հայելիավորում և զնահատում է միանգամից երեք դիտակետից. Սարոյի, նաև և իրեն՝ Անուշի, որն իմաստավորելիս արդեն դիմում է ազատ վերագրումների, անմիասեռ գործողութիւնների ու հատկանիշների դիմառնական փոխանակութեան.

—Մէխ, սիրտըս, նանի՛, չգիտեմ ընչի,  
Մին լաց է լինում սեակնած, տըխու՛ր,  
Մին Բե է առնում—ուզում է թըռչի,  
Զգիտեմ՝ Թե ո՛ւր, չգիտեմ՝ Թե ուր... (II, 50):

Առավել համարձակ փոխակերպութիւնների է գնում հաջորդ հատվածում, որտեղ ամպի տակից եկող ջուրը մեկ զուգորդվում ու նույնանում է յարի հոնգուր-հոնգուր արտասուքի հետ, մեկ ջուրը դառնում է անքուն ցավ բուժող դարման, երրորդ տարբերակով՝ պաղ ջուրն ու յարը փոխաբերորեն միաժամանակ և հակադրվում են, և համեմատվում: Հակադրվում են ջրի պաղութիւնն ու ջիգլարի էրվածութիւնը, համեմատվում՝ ջրի ու յարի գալն ու անցնելը:

Խմբերգային բնույթով վերլուծվող հատվածը ինչ-որ տեղ առհասարակ փոխակերպական-դիմառնական է ամբողջութեան մեջ: Նախորդ հատվածն ավարտելով աղբյուրը ջրի գնալու Անուշի ցանկութեամբ, Թումանյանն այստեղ ուրիշների գործողութեամբ ու խոսքով ցուցադրում է Անուշի ցանկութեան բովանդակութիւնը, այլև թովռալով ջրի իջնող աղջիկների անուշատիպ հոգեբանութիւնը, սերն ու տառապանքը: Փոխադարձ հայելիավորումով և հավաքական նոր հնչեղութեամբ, որ խարսխված է սերն ու ծարավը զուգորդելու ժողովրդական ըմբռնմանը, միաժամանակ անդրա-

դարձնում է ջուր բերելու պատրվակով սիրային հանդիպման գնալու աղջկական ծածուկ հոգեբանությունը: Ծածուկ և մշտապես՝ հանդիպելիս ու չհանդիպած թեական, ամեն ժամանակ հարցականներով լի, վախվորած ու անհանգիստ, կիսատ ու անորոշ:

Թվարկված երանգները ներթափանցված միասնությամբ կազմում են պոեմի առաջին երգի պաթոսը, ծալք առնում Սարոյի ու Անուշի մուտքից: Երկուսի էլ նման մուտքը ավետում է կանչող բախտի առեղծվածը, որ այնուհետև դառնում է պոեմի առանցքը: Նրանց երկուսին էլ՝ ամեն մեկին իր և մյուսի ձայնով, կանչում է կանչող բախտի՝ ներքին ազատության, սիրո ու երջանկության ձայնը, բայց և մուտքից սկսած կանչում է աշխարհի կաշկանդող ու դիմադրող փոխազդեցություններով:

\* \* \*

Առավել ուշագրավն այն է, որ դիմադրող ու կաշկանդող փոխազդեցությունները պոեմում առնչվում են Անուշի մոր հետ, իմաստավորվում նրա միջոցով, նրա երկյուղով ու տագնապներով, որոնք, իհարկե, կարճամտություն կլինե՞ր համարել նահապետական նախապաշարմունք:

Իրականում այս նանը պոեմում ունի բարդ առաքելություն և կատարում է ռեալականության զգայաշափի դեր: Մի զգայաշափ, որ մայրական ինքնամոռաց կրքով ճոճվում է դատեր բախտի շուրջը, անդրադարձնում նրան սպառնացող վտանգները՝ ծանոթ ու անծանոթ անմիասն համամասնությամբ, արձանագրում Անուշի ներքնաշխարհը, նրա սիրո ուժը, սեփական տագնապների շափը: Մի անդուսպ շահագրգռվածությամբ, որտեղ զայրույթի աճող հորձանքով չափվում է մայրական զավակապաշտպանության ու նվիրվածության խորությունը, անեծքով ու հանդիմանանքով՝ անշահախնդիր շահախնդրությունը:

Այս նանի, ինչպես և Սարոյի նանի մեջ Թումանյանն անպայման շատ բան է դրել սեփական մորից, որին նա կոչում էր «թըռչող կին», «...վայրենի... սարի պախրա... եղջերու... զարմանալի առողջ ու տաք սրտի տեր»<sup>49</sup>:

49 Ն. Թումանյան, Հուշեր և զրույցներ, Երևան, 1969, էջ 314:

«Վայրենիորեն» տաք նման մի բնազդական սեր էլ Անուշի մորը դարձրել է հավանական ու անհավանական վտանգների վզալացույց, դստեր կյանքի ու բախտի համար երկյուղով ու զգաստությամբ սարի պախրա ու եղջերու, թռչող կին ու արծիվ:

Այս լեռնական կնոջ կերպարը բանաստեղծն ստեղծել է, ասես, մայրական սիրուց սկսելու համար սիրո ու երկյուղի համագործակցության ծննդաբանությունը, որոնք քայլ առ քայլ միասնաբար հանձնվում են Անուշին: Որտեղ սեր, այնտեղ՝ երկյուղ, որտեղ սիրած էակ, այնտեղ նրան շունենալու կամ կորցնելու վախ—տրամաբանությամբ, որով նրա հերոսները մոտքից սկսած դառնում են յուրովի հալածական: Հալածական հոգով, որը առաջին երգում իմաստավորվում է հավատալու մեջ անգամ անհավատ, մեծ սիրո մեծ ուղահանջից ծնված կասկածամտության շեշտերով, հասկացված չլինելու դժգոհությամբ, երկուստեք հարազատություն-հակառակությունյամբ.

Դու ինձ չես սիրում, չես սիրում ինձ պես,  
Հենց ես եմ մենակ լալիս ու տանջվում,  
Դու սարի լանջին խաղեր ես կանչում...  
Վաղուց, վաղուց ես դու ինձ մոռացել...  
Ես ե՞րբ եմ եկել էստեղ քարացել...  
Ու մընում եմ քեզ, մընում, անիրավ,  
Էնքան մընացի՝ աչքես ջուր դառավ.

Ինձ չեն լրսում,  
Չես ավստսում... (II, 52):

Անուշի հանդիմանանքում սեփական տառապանքը հակադրվում է Սարոյի անհոգությանը, Սարոյի խոսքում՝ Անուշի անաստվածությունը, երկուստեք մեղքով ու մեղադրանքով, որոնք որքան էլ ինքնահնար, հավասարապես անկեղծ են ու ապրված և անդրադարձնում են նրանց անհագ կարոտը.

—Ա՛խ, Անու՛շ, Անու՛շ, էդ ի՞նչ ես ասում,  
Բա դու շե՞ս լըսում.  
Էն, որ լանջերին խաղեր եմ ասում,  
Ո՞ւմ հետ եմ խոսում...  
Էն, որ գիշերով շըհու եմ փըշում,  
Էն ո՞ւմ եմ կանչում...

էն, որ մոլորված նըստած եմ մընում,  
 Ո՞ւմ հետ եմ լինում...  
 էն, որ հառաչում ու ախ եմ քաշում,  
 էն ո՞ւմ եմ հիշում...  
 Ա՛խ, Անո՛ւշ, Անո՛ւշ, անաստվա՛ծ Անո՛ւշ...»  
 Արբեցա՛ծ, անո՛ւթ  
 Հառաչեց հովիվն ու սըրտին ընկավ,  
 Հալվեցա՛վ, հանգա՛վ... (II, 53):

Եվ երկուսի էլ սերն ու տառապանքը իմաստավորելիս Թու-  
 մանյանը հոգևոր երևույթները վերածուլում ու արտահայտում է  
 մարմնական գործողություններով, երկուսի էլ կապակցությամբ  
 սերն ու տառապանքը մտաբերվում է մի տեսակ մնջախաղով, որ  
 ենթադրում է մյուս կողմի ներկայությունը՝ բացակայությամբ:

Անուշի «յարին մնալու» հոգեբանությունը մարմնավորելիս  
 ամենուրեք գործում է փոխակերպության արվեստը, և հերոսուհուն  
 վերադրվում են փոխակերպված բաղմապիսի անմիասն ու գործողու-  
 թյուններ. «Ես երբ եմ եկել էստեղ քարացել», «էնքան մընացի՝  
 աչքըս ջուր դառավ», «Ես կվառվեմ, հուր կդառնամ, Ես կհալվեմ—  
 Զուր կդառնամ», և ապա մեջտեղ է բերվում ուռենու մետամորֆո-  
 ղը, որով Անուշը փոխակերպվում է ուռենու, նրա լացը՝ հոսող  
 ջրերի: Փոխակերպված գործողություններ, որոնք հատկանշում են  
 մնալու լինելիությունը, սպասման հոգեբանության դառնալիու-  
 թյունը:

Սարոյի էությունը բացահայտելիս նրա գործողությունները  
 պարզապես թատերայնորեն նկարահանվում են, որը, սակայն,  
 վերջնակետում նորից ձեռք է բերում փոխակերպության երանգ.  
 «Հառաչեց հովիվն ու սըրտին ընկավ, Հալվեցա՛վ, հանգա՛վ...»:  
 Հալվեցա՛վ՝ ջուր դարձավ, հանգա՛վ՝ ինչպես կրակը, ի վերջո այն,  
 ինչ սպառնում էր դառնալ Անուշը:

Տարբերակվող տառապանքով բացահայտվում է նրանց եր-  
 կուստեք հարազատությունը, այն, ինչ այլափոխական այլ տարբե-  
 րակով գեղարվեստորեն իմաստավորվում է «Փարվանայում»՝  
 Փարվանա դասեր արտասուքների ու լճի և կտրիճների ու կրակ-  
 ներում այրվող թիթեռնիկների փոխակերպությամբ:

Բայց պոեմում Անուշի մայրը կրում է նաև այլ լիցք, այլ բեռ, և դա բացատրելու համար ոչ միայն չպետք է մոռանալ, որ վիճակահանության տեսարանում, մտաբերելով աղքատ դերվիշի անեծքը, իր դժբախտությունը մոր հետ է կապում ինքը Անուշը, այլև այն, որ նույն մորից է ծնվել Անուշի կյանքի ու սիրո ճանապարհին թշնամանքով կանգնած Մոսին:

Պոեմում հյուսվող կանչող բախտի թումանյանական առեղծվածի հետ սերտորեն առնչվող հանգույցներ են սրանք, արժանի առանձնակի ուշադրության:

Նախ ո՞րն է վիճակահանության տեսարանի իմաստը, որ Անուշի նման ջահել աղջիկների բերանով համարվում է «սուտ բան», «սպառահալկան չար խոսք»: Մի կողմից ճակատագրական գուշակություն՝ «Ջիգյարին գյուլա գիպչի Քեզ սիրի ով որ, աղջիկ», մյուս կողմից դրա հերքումն՝ «Մեր ձեռքով հանած մի անմիտ վիճակ»: Ինչպե՞ս հասկանալ դա:

Անշուշտ այնպես, ինչպես մարդկային ազատության ու երջանկության, ասել է՝ բախտի խորհուրդը, պոեմում լուծում է Թումանյանը: Իսկ նա լուծում է մարդկային հեռու ու մոտիկ կապերի, հետաքրքրությունների ու փոխադրացությունների մի հանգույցում, որի մասնակիցները ոչ միայն իրենք՝ իրենց կանչող բախտին հետամուտ նրա հերոսներն են, Անուշն ու Սարոն, այլև ուրիշները:

Պոեմի սկզբից մոր միջոցով հուղվող ուրիշները վիճակահանության տեսարանում սինթեզվում են ամենահեռավոր սահմանագծով, չգիտես աշխարհի որ ծայրից Անուշի բախտին առնչվող մի անհայտ դերվիշով, և դա այն ժամանակից, երբ նա լացում էր օրորոցում: Պարզապես դժվում է բախտ կոչվածի ծննդաբանությունը, որ ենթադրում է ոչ թե ինչ-որ նախախնամության առկայություն կամ լուծվում մի պահով, մի առնչությամբ, հանդիպումով կամ պատահմունքով, այլ հավաստվում է իբրև աշխարհի ամենատարբեր կողմերից, ամենատարբեր դրդումներով ու ամենատարբեր ժամանակներից հայտնի ու անհայտ ուրիշների մասնակցությամբ հյուսվող իրողություն:

Իսկապես ասած, երևի թե, իմաստային այս նստվածքով ու տարողությամբ էլ ժողովրդի հոգեբանության մեջ, նրա կյանքում

ու մշակութում (հեքիաթում, զրույցում, ավանդություններում) դարերով կենսունակ է գտնվել վիճակահանության ավանդույթը՝ իր տոհմիկ ու սյարտադիր պայմանով։ Վիճակը անպայման հանվում է ուրիշի ձեռքով, բախտը գուշակում է ուրիշը կամ գրունը՝ ուրիշի ձեռքում, և սա, թերևս, իր մեջ խտացնում է սեփական բախտին հետամուտ այս կամ այն անձնավորության ճակատագրում ու հոգեբանության մեջ նրանից դուրս գործող ուժերի, փոխհարաբերությունների ու հանգամանքների առկայությունը, օբյեկտիվ ռեալականության մեծազոր գործոնը։

Ինչևէ, բնորոշ է, սակայն, որ վիճակահանությամբ հեռավոր սահմանով ուրվագծվող ռեալականության գործոնը, որ առաջին երգում նանի միջոցով ևս ներկայանում է համարյա նույն հեռավորությամբ ու հավանականությամբ (նանը աղջկա հնարավոր դժբախտությունը կապում է հաղար շար ու շառի, հաղար հարամիների, հաղար ջահելների հետ),— ռեալականության այս գործոնն, ահա, պոեմի հանգույցում ներկայանում է ամենամերձավոր փոխադրեցությամբ, արնակցական հարադատ կապերով։

Սա բխում էր Թումանյանի աշխարհայեցողության էությունից, որ մարդկային ամեն ներհակության ներսում հավաստում էր հարադատությունը մարդկանց միջև։ Այստեղից նրա վաստակի հիմնական թեմատիկան՝ սեր և մահ, այստեղից նրա օրգանական հարադատությունը XIX դարի մեծ ռեալիստներին։

Ասում են ինչև՛հ Տոլստոյը սիրում էր խաղաթուղթ բացել և դրանով որոշել իր հերոսների ճակատագիրը։ Օրագրերում նա գրում է, թե ինքը հասկանում է հոռմեացիներին, որոնք ամենակարևոր հարցերը վճռում էին վիճակախաղով։ Վերջերս մի հոդվածում դրականագետ Վ. Շկոլովսկին, վկայակոչելով այս փաստերը, ևզրակացնում է. «Տոլստոյին շատ կհետաքրքրեին խաղի արդի տեսությունները»։

Սակայն խաղի տեսությունից բացի, կա և խաղ։

Կա բախտի խաղաթղթերը բացելու երկուդ։ Խաղը՝ հետաքրքրությունների հերթափոխ է. նա ճակատագիր է ստեղծում և պահում...

Վեպերը խաղ են մարդու բախտի հետ։

Խաղ՝ դրամով, շահագրգռությամբ:

Վեպի տեսությունն մեջ հարկ է մտցնել շահագրգռության վերլուծությունը<sup>50</sup>:

Եվ իրոք. ինչո՞վ մարդու բախտի հետ խաղ չէ մարդկային շահերի ու հետաքրքրությունների խաչավորվող հերթափոխը տոլստոյական «Աննա Կարենինայում»: Վեպի նախամուտքի խաղաղության ու անհոգության մթնոլորտում անհայտ մեկը նետվում է գնացքի տակ և ճակատագրական ղուդադիպությամբ «գուշակում» Աննայի վախճանը վեպի վերջում: Վիճակահանության նման մի բան է սա, որ խորհրդանշում է Աննայի հարազատությունը այդ անձնավորությանը: Աննայի բախտը, սակայն, հյուսվում և լուծվում է ռեալականության ամենամերձավոր փոխհարաբերությունների ոլորտում, ամենից հարազատ մարդկանց դրության, ձգտումների ու շահերի գործոններով: Ի վերջո ովքե՞ր են նրա բախտը որոշող գործող անձինք. չէ՞ որ Աննան ուժ ունեցավ հանուն սիրո ոտնահարելու և իր դրությունը, և հասարակական կարծիք ու շրջապատ, և չկարողացավ շրջանցել միայն հարազատ որդուն ու Վոդնսկուն, սրանց վիճակն ու վերաբերմունքը, սերն ու անտարբերությունը:

Հենց սրանով՝ ռեալականության այս մերձավորությամբ էլ նախամուտքի ճակատագրական դիպվածը վերաճում է անձնական գործոնի, առարկայական շոշափելի նյութականությամբ խորհրդանշում Աննայի ներքին անհանգստությունը, «խաղաթղթերը բացելու երկյուղը»՝ չսիրած ամուսնուց Վոդնսկուն գնալու ճանապարհին: Ռեալականության գործոնները մոտեցնելով Աննային, Տոլստոյը սրում էր դրա զգացողությունը յուրաքանչյուր անհատի հոգում, միաժամանակ մարդկային փոխհարաբերություններն ու կյանքը, իրեն մարդ արարածին լիցքաթափում առանձնակի շարությունից:

Համոզված կարելի է ասել, որ կանչող բախտի հորձանուտում՝ մարդկային ճակատագրերի հանդեպ երկյուղով, մարդկային հե-

<sup>50</sup> В. Шкловский. Конвенция времени. տե՛ս «Вопросы литературы», 1969, № 3, стр. 126.

առաքրբրությունների խաչավորվող հերթագայության օրգանական զգացողությամբ, այն համոզումով, որ «խաղն ու նրա նման փոքրիկ համարվող փոքրիկ բաները իրենց վճռական դործն են տեսնում»։ Այս ամենով ահա՝ խաղի արգի տեսություններին հետաքրբրությամբ կվերաբերվեն նաև բանաստեղծ Թումանյանը, և խաղայնորեն հերթագայող ու խաչավորվող հետաքրբրությունների համակարգ են նրա ծավալուն երկերը, պոեմներն ու լեզենդները, բալլադները, այլև հեքիաթները, որոնց մեջ նա փորձարկում է իր հերոսների շահադրդություններն ու հակատաղրերը։

Եվ իսկապես. եթե հանելու լինենք շահադրդությունը, «խաղաթղթերի դասավորության երկյուղը», ի՞նչ կմնա Թումանյանի հանրահայտ «Կիկոսի մահից», դեռ լույս աշխարհ չեկած Կիկոսի բախտախաղից։ Մի՞թե բանաստեղծի նպատակն այն է, որ, մահվան առջև կրճատելով այդ շփված Կիկոսի կյանքի օրերը, պատկերի դեռափ մի աղջկա երեակաշած մի հիմար մայրություն։ Բայց տարբերվում է արդյո՞ք այդ շփված Կիկոսի մոր «հիմարությունը» այս սիրունատես Անուշի մոր ամենօրյա անհանգստությունից, դատեր կյանքի ու բախտի երկյուղից։ Շատ քիչ բանով։ Կանչող բախտի առեղծվածը պարզապես այս դեպքում էլ լուծվում է հակառակ ծալից, կոմիկականի սլորտում, և Թումանյանը նորից է հաջողապես մնում իրեն։

Ժողովրդական պարողիկ այլաձևությամբ կյանքի հետ մարդու հարաբերությունների ու առնչությունների հանգույցները ընդարձակելով մինչև շփված որդու հեռանկարը, Թումանյանը մեջտեղ է բերում «գժբախտների» մի ամբողջ շարք։ Դժբախտ ոչ թե վերուստ, այլ նրանով, որ այդ «հիմար» աղջկան ի սկզբանե տրված է ռեալականության զգացողություն ու երկյուղ ոչ միայն ներկայում, այլև հեռանկարում, ոչ միայն իր համար, այլև ծնված ու շփված ուրիշների։ Ծառ պիտի բարձրանա՞ր իր ծնվելիք Կիկոսը. պիտի՞ բարձրանար. կարող էր մի օր ընկնել. կարո՞ղ էր։

Թումանյանի ղեղարվեստական աշխարհատեսության բնույթն էլ հենց այն է, որ նա պատահական շարժառիթներով էր հնչեցնում ռեալականության գործոնը, նրա ուժը, ռեալականության մարդկային զգացողության լայնքն ու խորությունը։ Փոքրացնելով շարժա-

ոիթը մեծացնում էր հետեւանքը, խոշորացնում շարժառիթից հետեւանք մարդկային գիտակցության ու հոգու ծավալման հնարավորությունները: Ըստ որում հակադարձ հանգուցյցներով նա խաղում էր և այդ գիտակցության հետ, իմաստավորում դրա հարաբերականությունը՝ ռեալականության հանգամանքների դասավորության համեմատությամբ:

«Անուշում» նա ազգայն խաղում է և՛ նանի, և՛ Սարույի զգացողության հետ: Նանի, որի երկյուղը, ճոճվելով «հազար շար ու շառի» շառավիղով, շրջանցում է բուն շարը՝ Վիճարկվում է և Սարույի զգացողությունը: Նա գործողություն է մտնում մի համոզմունքով, որ գործող-վճռողը պետք է լինի ինքը. «Քու հերն ու մերը թե որ ինձ չտան, Արին կթափեմ ես դետի նրման. Սարերը կընկնեմ—կորչեմ անգլուման»— մինչդեռ վճռողը լինում է ուրիշը, և գետի նման հոսում է սեփական արյունը: Երկու դեպքում էլ զգացողությունը հաստատվում ու հերքվում է հավասարապես, կիսով չափ պարունակում մոլորություն:

Գեղարվեստական-կառուցվածքային առումով այս տեսակետից հանգուցային օղակ է վիճակահանության տեսարանը, որտեղ, շարի զգացողությունը նանից ու Սարույից տեղադրելով Անուշին, Բումանյանը մի տեսակ լիցքաթափում է նրանց պատկերացրած շարը, կանխազգացման ձևով մեջտեղ բերում նոր շար, վերաարժեքավորում, բայց և հետագա դեպքերին ավելի մոտեցնում նանի ու Սարույի զգացողությունը:

Մատնանշելով էպոսի ու վեպի էական տարբերություններից մեկը, Մ. Բախտինը գրում է. «էպոսի համար հատկանշական է մարգարեությունը, վեպի համար՝ կանխազգացումը... Վեպը ցանկանում է կանխագուշակել փաստերը, նախազգալ ու ներգործել ռեալ ապագայի վրա, հեղինակի և ընթերցողի ապագայի վրա: Վեպն ունի նոր, ինքնատիպ պրոբլեմատիկություն. նրան հավիտենապես բնորոշ է վերաիմաստավորելը, վերագնահատելը»<sup>51</sup>:

Սարույից ու նանից Անուշին փոխանցվող նախազգացումները ամենուրեք ունեն վերաիմաստավորող, վերագնահատող, դեպքե-

<sup>51</sup> Տե՛ս «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 115.

րի վրա ներազդող նման դեր, և ժանրային առումով պոեմը մոտեցնում են այն խնդիրներին, որոնք նոր ժամանակներում առնչվում են վեպի հետ:

Կանխազգացում-նախազուշակություններով ուրվագծվում է նրանցից յուրաքանչյուրի շահագրգռության շափն ու որակը՝ անցքերն այդ շահագրգռությունների շուրջը համախմբելու, դրանց լիցքով ու ուժով զարգացնելու համար: Պոեմի առաջին երգում Սարոյի սիրո մեջ համոզվելուց հետո, Անուշին պետք էր միայն ու միայն Սարոյի կյանքը, ուրեմն և նրա շահագրգռությունները վերաբերում են Սարոյի կյանքին, և վիճակահանություն տեսարանում, ահա՛, վտանգի տակ է գրվում Սարոյի կյանքը:

Դրվում է հայոց ավանդական սիրո ու սիրահարների օրվա՝ Վարդավառի և Համբարձման տոնախմբական իրավիճակում, որ միջոց էր բացահայտելու ժողովրդի հավաքական նախանձախնդրությունը ջահելների սիրով, ինչպես ամեն մեկինը՝ իր սեփական սիրով, այնպես էլ ուրիշների<sup>52</sup>:

Նախանձախնդրությունը սիրահարների բախտով, ցավը՝ խափանվող ամեն մի ճշմարիտ սիրո համար, որ պոեմի միասնական գաղափարն է, նրա համամարդկային բովանդակության առանցքը: Պատահական չէ, որ պոեմը սկսվում է անմուրաղ սիրահարների բախտի Համբարձման գիշերի խմբախաղ-խմբերգով, պատահական չէ նաև, որ ավարտվում է սիրահարների երկնային հանդիպումով՝ Համբարձման գիշերին: Դրանք կառուցվածքային վճռական հանգույցներ են և համախմբում են երկրի գաղափարական բովանդակությունը:

«Անուշուլ» Թումանյանը պատվանդան է կանգնեցնում իր ժողովրդի անձնուրաց սիրո ունակությանը, այդ սիրո հանդեպ ժողովրդական պաշտամունքին:

<sup>52</sup> Անպայման այս բովանդակության համար էլ Թումանյանը սիրում էր Համբարձման տոնը. «Տոներից ամենից շատ սիրում էր «Համբարձումը»,—գրում է բանաստեղծի դուստրը—Առավոտը վաղ վեր էր կենում, պահարանից հանում էր բոլոր՝ մոտ երկու տասնյակ, մեծ ու փոքր ծաղկամանները, լցնում հատկապես դաշտի և սարի պես-պես ծաղիկներով և դնում սենյակների բոլոր սեղաններին ու անկյուններում».  
տե՛ս Ն. Թումանյան, Հուշեր և գրույցներ, էջ 45:

Ինչպիսի՞ն է հարադատ ժողովրդի սերը, ինչպիսի՞ն՝ ատելությունը, առավելապես սերը. ինչպե՞ս է վերաբերվում իր ժողովուրդը սիրուն, ինչպե՞ս ատելությունը: Եվ, եթե մարդը ծնված է սիրելու ու սիրով ասվելու համար, որտեղի՞ց և ինչպե՞ս են ծնվում ատելությունն ու ուրիշ:

Իր երկով Թումանյանը հետամուտ է այս հարցերին և դրանց շուրջն էլ համախմբում է հերոսների կյանքն ու ճակատագիրը, նրանց բախտի առեղծվածը: Սիրո և ատելության միջանցուկ, ներթափանցված հերթագայություններ, որ տարբերակվելով խորանում է ճիշտ այն տրամաբանությամբ, ինչ «Հաղարան բլբուլում» ձևակերպել է ժողովուրդ բանաստեղծը. «Սինամը Գյուլին ինչ արավ, Գյուլը Սինամին ինչ արավ—այսինքն՝ սիրտը սերին ինչ արավ, սերը սրտին ինչ արավ...»<sup>53</sup>:

Ինչ դարձրեց սերը Անուշին, ինչ՝ Սարույին, ինչ դարձրեց ատելությունը՝ Մոսիին: Սրան համապատասխան այս երկու կողմերը պոետում դրվում են կրավորական ու ներգործոն երկկողմանի փոխազդեցության մեջ, և գործողության ընթացքով հալածական են դառնում մեկ մի կողմը, մեկ մյուսը. ոչ միայն Անուշն ու Սարոն, այլև Մոսին:

Վիճակահանություն տեսարանում Անուշի միջոցով և նրա հայացքով Թումանյանն առաջադրում է շարի ու բարու, սիրո ու ատելության անշար մի տարբերակ և հնչեցնում մարդկային հալածականության իմաստը.

Ասում են՝ մի օր, ես օրորոցում,  
Մի պառավ դարվիշ մեր դուռն է գալի,  
Իր խաղն ասում է ու բաժին ուղում,  
Իմ նախը նրան բաժին չի տալի:  
— Կորի՞, ասում է, կորի՞ մեր դռնից,  
Նրեխաս ճաքեց, հեռացի՞ր, զբնա՞...»  
Ու դարվիշն էնտեղ անիծում է ինձ,  
Թե՛ դրա օրը լացով անց կենա... (11, 56):

Իդուր չեն հարաբերվող երևույթներ ընտրվում արդար իրենք և արդար ուրիշինը. սևփական երեխայի լացը և դարվիշի բաժինը՝

<sup>53</sup> Նույն տեղում, էջ 215:

աղբասի հացը, որին մերժելը ժողովրդական չգրված օրենքով համարվում է աններկի դանցանք ու սրբապղծություն: Երկկողմանի արդար շահ ու շահագրգռություն, որ վերակերպվում է նաևի ու դարվիշի երկկողմանի անարդար ատելության ու թշնամանքի, և մեջտեղը անիծվում է օրոքոցում անտեղյակ լացող Անուշը:

«Պուշկինի մոտ կինը միշտ իրավացի է, թույլը միշտ արդար է»,<sup>54</sup> — Պուշկինի ստեղծագործության երկարամյա հետազոտություն արդյունքում գրում է Ա. Ախմատովան: Արդարությունը թույլի, Անուշի հետ է կապվում նաև «Անուշում», և այս թույլի ելակետից էլ առաջադրվում ու լուծվում է սիրո և ատելության, շարի ու բարու փոխադրեցության կյանքի խորհուրդն ու դադանքը:

«Ա՛խ, իմ բախտը կանչում է ինձ՝ Չեմ հասկանում դեպի ուր...» — ամեն աշխարհ եկողի հետ ծնվող հարց է սա Թումանյանի համար, որ ամեն աշխարհ եկողի համար հյուսվում ու լուծվում է հաղար կապերով, հաղար ճանապարհներում, հաղար շահերով ու հետաքրքրություններով մարդկանց կապում միմյանց ու կյանքի հետ և բաժանում: Թերևս միաժամանակ և կապում, և բաժանում, կապում սիրով, բաժանում ատելությամբ: Եվ որտեղից է սկիզբ առնում այդ ամենը. գուցե օրոքոցից, ինչպես մտածում է Անուշը, որ մանկական անմեղ լացով արժանացավ դարվիշի անեծքին կամ գուցե վարադույրի ետևից նետած աղջկական երկչուղած հայացքից, որից թունդ առավ Սարոյի սիրտը: Անշար լաց կամ հայացք, որ կապեց-կապկպեց Անուշի բախտը՝ սիրո և թշնամության կապանքներով:

Անշար, բնականից-բնական մղումների ու հանգուցների վրա է խարսխում Թումանյանը իր հերոսների փոխհարաբերություններն ու ճակատագիրը, այնքան անշար, որ երբեմն թվում է, թե նրանց բախտը կանխորոշված է ճակատագրով: Անշարով սկսելով շարի ծննդաբանությունը, նա մարդկային կյանքը լիքճաթափում էր առանձին շարությունից:

Թումանյանի ըմբռնումով կյանքը միմյանց հաջորդող մարդ-

<sup>54</sup> «Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине», там же «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 160.

կային սերունդներով երբեք էլ ինչ-որ հատուկ շարունակմամբ չի գործում: Մարդիկ աշխարհ են դալիս բնական մեծ ու փոքր ցանկություններով, մղումներով ու շահերով, որոնք մարդկային կյանքի յաբիրինթոսում կարող են մեկ կամ հազար անգամ կատարվել, մեկ կամ հազար անգամ էլ չկատարվել, մնալ անկատար, դեմ առնել մի ծառի, մի քարի, էլ չենք ասում օտար կամ հարադատ մարդու, մեկի հետ տապալել շատերին, աշխարհ եկածին դարձնել դժբախտ ու հալածական:

Ճիշտ այնպես, ինչպես իր ներքին բնազդով ու ազատությամբ սիրո ճանապարհն ընտրած Անուշին: Նրա կյանքի հազար ճանապարհներում չէր պատահել մոր «խավար կասկածներից», «հազար շար ու շառից, հազար հարամիներից ու հազար ջահելներից» ոչ մեկը, և նրա ճանապարհը եկավ զեմ առավ հորադատ եղբորը, նրա սերը՝ եղբոր պատվասիրության:

Հեաարբբիր է, որ պոեմի հերոսների ներհակության բոբբոբման նախաշեմին՝ կոխի տեսարանում ևս, գործում է երկկողմանի արդարություն և անարդարության նույն հանգույցը: Սաբոն արդար է, որքան Մոսին, թերևս վերջինը՝ ավելի: Իգիթին չէր վայելում գետին զարկել իգիթին:

Այս իմաստով, իհարկե, միանգամայն իրավացի է Մ. Շահինյանը, որ սկզբունքորեն հերքում է սգաթ կամ նահապետական սովորություն կոչվող հասկացողությունները «Անուշում»: «Սովորաբար,— գրում է նա,— և գրախոսականներում, և լիբրետում «Անուշի» բովանդակությունը շարադրվում է այսպես, թե իբր նրա հերոսները դառնում են պապենական հետամնաց ազաթի, արյան վրեժի սովորության անմեղ զոհ: Նրիտասարգ հովիվ Սաբոն... գետին է զարկում Մոսին...

Իսկ հին օրենք է—լավ ու իմաստուն օրենք, որ իգիթ ընկերները կոխ բռնելիս շատորացնեն միմյանց, իրար չգետնեն, ասել է՝ չհասցնեն մինչև ծայրակետը, և հանդիսատեսի աչքից հեռանալ հավասարապես ուժեղ:

Նրկուան էլ՝ Սաբոն ու Մոսին, պատրաստվում են կոխ բռնել հենց այդպես: Բայց Անուշի մեջ պոսթկում է սիրածին հաղթող տես-

նեկու սնափառ ցանկություն, նա հայացքով զրգռում է սրան, և դա կործանում է Սարոյին»<sup>55</sup>։

Եվ իրոք՝ կարևորը կոխ բռնելը չէ, որ համարենք կամ չհամարենք նահապետական սովորություն, այլ արժանապատվություն ունահարելով իզիթություն հաստատելը, որ վերահսկում է Սարոյի և Մոսիի ներհակության և ունենում ողբերգական վախճան։

Մ. Շահինյանի մեկնությամբ, սակայն, թվում է, աղավաղվում է Անուշը։ Նրա պահվածքն ու հոգեբանությունը մոտեցվում է Թըմկա տիրուհուն, նրան վերագրվում է կանացի ինքնավստահություն ու սնափառություն, որ անհարիր է կանացիորեն անինքնավստահ ու երկյուղած Անուշին։

Իզուր է գոռում ամբոխը հարբած,  
Զուր սըրտատըրուի նայում աղջիկներ,  
Եվ զուր է Անուշն իր շունչը կըտրած,  
Սառել ու կանգնել ինչպես մի պատկեր։  
Անուշը կանդնած... Մարոն նըկատեց,  
Թունդ առավ սիրտը ու դարկեց արագ.  
Աչքերի առջև մըլարը պատեց,  
Մոռացավ ընկեր, աղաթ ու աշխարհ (II, 58—59)։

«...Զուր սըրտատըրուի նայում աղջիկներ, Եվ զուր է Անուշն իր շունչը կըտրած, Սառել ու կանգնել ինչպես մի պատկեր» — բացահայտորեն շեշտվում է և՛ Անուշի, և՛ նրա նման աղջիկների սրտատրուի, շունչը կտրած երկյուղը, վախը այն բանի համար, թե շիկացած այդ պահին չկատարվի հանկարծ այն, ինչ կատարվեց։

Սերը, այլև սիրած տղամարդու տաքարյուն պատվասիրությունը, որ Անուշին հայտնի էր հենց սկզբից («Քու հերն ու մերը թե որ ինձ չտան, Արին կթափեմ ես գետի նըման...»), վերջինիս դարձրել էին երկյուղած, և նա շնչակտուր տագնապով հետևում էր Սարոյի ու Մոսիի մրցությունը, և ինչպիսի մրցություն էլ լիներ, պետք է որ հետևեր հենց այդպես։ Անուշի վախը ճիշտ այդպես էլ ընկալում է Մարոն, և հենց դա էլ զրգռում է նրան, մղում գետնելու չմտածված անվախություն։

<sup>55</sup> М. Шагинян, Об армянской литературе и искусстве. Ереван, 1961. стр. 167—168.

Սեփական իզիթությունը շեշտելու, հաղթող դուրս գալու նախաձեռնությունը պատկանում է Սարոյին, և դա ոչ այնքան հին ու իմաստուն օրենքը ոտնահարելու նախաձեռնություն է, որքան միանգամից խաղաթղթերը մատնող տաքարյուն ընդվզում իր և Անուշի սիրո ճանապարհին կանգնած հնարավոր արգելքների դեմ, որ այնուհետև շրջվում ու գործում է իրեն՝ Սարոյի դեմ: Հալածականության նույն «լեյտմոտիվ» առանցքով, որտեղ մեկի քայլին հետևում է մյուսի հակաքայլը, մեկի գործողությունը հարուցում է մյուս կողմի դիմադրությունը:

Պոեմի նմանօրինակ դրամատիկ ընթացքում դժվար չէ տեսնել ու հասկանալ թումանյանական հալածականության վարմանալի պարագործը. նրա հերոսների հալածականությունը ծայր է առնում այն պահից, երբ պոռթկում է սեփական ներքին ազատությունը, որի ուժը ամեն զեպքում չափվում է դիմացինի դիմադրության փոխազդեցությամբ: Ուշագրավ է, որ կոխի տեսարանից հետո դիմադրության կրողը մեծապես դառնում է Անուշը.

—Վա՛յ, վա՛յ, Մոսի ջան, ինձ մի՛ բսպանիր,  
Սըրանից հետո շե՛մ սիրիլ նըրան...  
Վախենում եմ ես... զամեդ տեղը դիր...  
Սիրտըս դողում է տերևի նըման...  
Խընդրում էր լալով եղրոր առաջին  
Անդոր ու դալուկ իր քույրը չոքած,  
Մոսին՝ փաշկըտուն խանչալը ձեռին՝  
Ուզում էր մորթել նըրան՝ աչքը բաց (11, 60):

Թումանյանը այնուհետև բարձրացնում է այս վախկոտ ու անշուր Անուշի ինքնության դիմադրողականությունը: Այսքանից հետո նա ոչ միայն փախչում է Սարոյի հետ, փաստորեն «բաց աչքերով» ինքը սպանում եղբորը, այլև հանուն Սարոյի «բաց աչքերով» ինքնակամ գնում է դեպի մահ:

Պոեմի գաղափարական բովանդակության կարևոր հանգույցներից մեկն է սա՝ թույլի դիմադրության ուժը, որ գրողի համար ռեալիստական աշխարհատեսություն էր դեռևս «Մարոյում»: Հետագայում հեքիաթաչին ուղղադիժ տարողությամբ նա մարմնավորեց դա «Գառնիկ Կոստանում» (1905), դառան անգն անդորությունամբ կանխելով հրեշտությամբ զինված չարի հաղթանակը:

Տարբերակվող ու տեղադրվող գործողություն-գիտադրություններ իմաստավորելով թուլի ուժը, ուժեղի՝ անվտանգությունը, հանգամանքների գործոնը և՛ Սարոյի, և՛ Մոսիի ուժի ու անվտանգության մեջ, Թումանյանը ապահովում է նրանցից յուրաքանչյուրի ներքին ազատության ու մղումների և ռեալականության փոխադրությունը, հնչեցնում մեկի անձնականության արժեքը մյուսի հոգեբանության և բախտի մեջ: Իր հերոսների հոգին, հոգեբանությունը, վիճակը նժարավորելու սկզբունքով, ատելությամբ հղորակելով սերը, սիրով՝ առեկռությունը, բայց և առեկռությունը մարդկայնացնելով հանդերձ շարժառիթում ու դիպվածում, դատում ու դատապարտում է իբրև չարագործություն:

Սրա հակառակ նժարին նրանց ներհակության բորբոքմանը զուգընթաց ալիքավորում է սերը, տարբերակվելով հնչում իբրև մեծ սիրո և մեծ մարդկայնության հիմն:

Անդրադառնալով «Անուշի» սյուժետային կառուցվածքին, էդ. Զրբաշյանը գրում է. «... բազմաթիվ դեպքեր և բավական մեծ ժամանակահատված... ընդգրկող այս պոեմում ուղղակի պատմված են միայն գործողության մի քանի օղակներ, իսկ մնացածները կամ սոսկ ակնարկվում են կամ առհասարակ լռության են մատնվում...»<sup>56</sup>:

Արդարև պոեմում անհնար է գտնել գործողության որևէ ավելորդ օղակ, որևէ դեպք կամ դիպված. շեշտված են բացառապես այնպիսի օղակներ, որոնցից յուրաքանչյուրը իր հետ բերում է հերոսների նոր վիճակ և նոր հոգեբանություն: Ձի կրկնվում և ոչ մի ապրում, ապրումի և ոչ մի նրբերանգ:

Պոեմի հերոսների սերն ամեն անգամ ծավալվում է նոր կողմից, հոգեբանական նոր խառնուրդով: Եվ մասնավանդ Անուշի սերը, որի տարողությունը ձգվում և իր մեջ է առնում սեր կոչվող մարդկային զգացմունքի ամենատարբեր որակներ. սիրահարվածների անհանգստություն, գաղտագողի, կասկածող ու բացատրության կարոտ սեր, անմուրաղ մնալու տառապանք, տառապած սեր, արգելված սեր, արգելքներ չճանաչող սեր, վախ ու վայելքով լի հետապնդվող սեր, տարած ետ բերածի պարսաված

<sup>56</sup> էդ. Զրբաշյան, Թումանյանի պոեմները, էջ 168:

սեր և վերջապես՝ այս ամենը ապրելուց հետո, ողբային անանձնական մի բարձրակետ՝ սիրած մարդու պարգևած երջանկության և նրա կորստյան ողբերգական ձուլվածքով:

Ամեն անգամ նոր խառնուրդով է ներկայանում և Սարոյի սերը. անհանգիստ, տաքարյուն, մատնող, արգելքներ չճանաչող, այլև անդոր, հոգնած ու դանգատվող: Ուշադրավ է, որ անդորության մեջ էլ մաքրագործվում է նա, իր իգիթային հոգեբանությամբ սահմանադատվում Մոսիի նկարագրից.

Ա՛խ, կմենեմ՝ ամա նա  
վա՛յ թե հանկարծ իմանա,  
ես աղատվեմ էս ցավից:  
Աչքը լալով նա մընա (II, 64):

Մի առիթով ձևակերպելով իգիթ հասկացողությունը, հարազատ ժողովրդի պատկերացրած տղամարդության դերագույն չափը, Թումանյանը հարցնում է. «—Մենք սրա՞ն ենք իգիթ ասում, որ իրան վառած կրակում ուրիշին թողանի էրվելիս, ինքը գլուխն աղատի... իրան նամուսը—ծնողը, կինը, երեխեքը վեր գցի...»<sup>57</sup>:

Գերագույն այս չափով էլ բանաստեղծը սահմանադատում է Սարոյին Մոսիից, Անուշի սիրած տղամարդուն հարազատ եղբորից: Ուրիշի, թույլի բախտով մտահոգվելու, իրենից՝ իր գոյությունից, պատվից առաջ ուրիշի, հարազատի գոյության հետ հաշվի նստելու, ուրիշին խնայելու իգիթության բարոյական նույն ելակետով, որ օրհասական պահի անկեղծությամբ ետադարձ հնչեղությամբ մաքրագործում է Սարոյին, և հակառակը՝ խորացնում հարազատ քրոջ բախտի հետ հաշվի չնստող Մոսիի բորբոքված պատվասիրության ոչ իգիթությունը:

Այս ամենի հետ տարուբերվում և տարբերակվում է գյուղական համայնքի հավաքական վերաբերմունքը, ինչ-որ տեղ հակվում Մոսիի կողմը, ինչ-որ տեղ տատանվում սիրո և ատելության միջև: Եվ ամեն դեպքում հերոսների գործողությունը անդրադարձվում և գնահատվում է ոչ միայն նրանց սեփական, այլև ուրիշների հալացքով: Անուշի ու Սարոյի փախուստը՝ ձերբանոցի մի մարդու, ասպավրգովված տղերքի: Ըստ որում Մոսիի կողմնակիցների, նույն զի-

57 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 33—34:

նաւառ տղերքի աչքով ներկայանում է և Սարոյի արարքի թեր  
գնահատականը. «—Հալալ է տըղին, ա՛յ իղիթություն, Ահա թե  
ինչպես կրիսխցնեն աղջիկ»:

Ապա անմիջապես գործում է այլ զգայաչափ, Սարոյի իգի-  
թության ու վիճակի նոր գնահատական, տագնապի ու անհանգըս-  
տության նոր վերաբերմունքով: Եվ հետաքրքիր է, որ տագնապը  
նորից կապվում է գյուղական համայնքի կանանց հետ և դարձյալ  
նյութականացվում երազով ու վիճակ գցելով: Երազով, որ ինչպես  
ժողովրդական ողբում, միջոց էր Սարոյի վերահաս օրհասը իմաս-  
տավորելու և վերաձուլելու շոշափելի, մարմին առած տեսանելիու-  
թյամբ, վերաբերմունքի կրկնակի, եռակի շերտերով.

...Ողորմած աստված, քու դուռը բանաս,  
Քու ոտի հոդն ենք—դու ես քստեղծել...

Անբան գառները մութ ձորի միջին

Խաղ էին կանչում ու ձենով լալիս,

Սարոյի նանն էլ նըրանց առաջին

Աղլուխ էր առել ու պար էր գալիս...

—Աղջի՛, Մա՛նիշակ, վատ բան ես տեսել,

Գարիս էլ, ահա, էդպես դուրս եկավ.

էս շարն, էս բարին... Սարոն է էս էլ...

Տե՛ս, ահա, Սարոն սև ճամփին ընկավ...

Աստված խընայի ջահել-ջիվանին,

Աստված խընայի իր անբախտ նանին... (II, 63):

Դժվար է տարրալուծել ու թվարկել վերաբերմունքային այս  
շաղախի շերտերը, դրանց միջնորդված ու շրջուն անցումները:  
Մանիշակից Վարդիշաղ ձգվող երկխոսությամբ մեջտեղ է բերվում  
և համագրվում Սարոյի դժբախտության երկու պատկերացում, որ-  
տեղ երկյուղը համոզմունք է, բայց և պարտրված է փրկության  
խորունկ իղձով: Այդ ձուլվածքում երկյուղը համարժեք է մարդկա-  
յին մտահոգությանն ու ամսոսանքին, աղոթալից մտահոգությու-  
նը՝ վախ ու հույս, սեր ու գնահատական է միաժամանակ՝ ոչ միայն  
Սարոյի, այլև նրա նանի, ոչ միայն Սարոյի կյանքի, այլև գործի:

Հայ նոր պոեզիայում աննախագեղ մի արվեստ էր սա, որով  
մեկի վիճակը ոչ թե անմիջականորեն վերարտադրվում էր կամ  
պատկերվում այդ մեկի վերաբերմունքով իր վիճակի հանդեպ, այլ  
անդրադարձվում էր իբրև նրա դժբախտությունը ապրողների ու

վերապրողների վերաբերմունք: Նուստիձան, ալլե քառաստիձան մի շղթայով, մեկը՝ մյուսի մեջ. Սարոյին սպառնացող դժբախտությանը նրա նանի ու զառների վիճակի ու վերաբերմունքի ծածկույթով, ալլե ալս ամենը առանձին-առանձին ու միասին Մանիշակի ու Վարդիշաղի վերապրումների շղարշով:

Նման կույլի տարրալուծումով, իհարկե, անհնար է հետեւել անցումների ու առնչությունների երանդներին, բայց և դժվար չէ տեսնել, որ Սարոյի կյանքի ու մահվան արժեքը միանգամից ներկայանում է չորս տեսանկյունից. հեռու ուրիշների՝ Մանիշակ-Վարդիշաղի տեսանկյունից, ալլե նրա նանի ու զառների, վերջին երկուսը՝ տեղադրված առաջին երկուսի վերաբերմունքի ներսում:

Պատկերավորման այս արվեստի թուփանյանական բնորոշ ժողովրդական բանաստեղծությունն էր, որտեղ մեկի գոյության ու կյանքի բանաստեղծական արժեքը անպայման ներկայանում է այդ մեկին ամենից հարադատ մյուսի տված արժեքով: Սա օրինաչափություն է սիրերգում, օրորոցային, պանդխտության, հարսենական, վիճակի, աշխատանքային երգերում, սգերգում:

«Անուշում» վերակոչվում է ժողովրդական բանաստեղծության այս օրգանական հատկանիշը, վերակոչվում է ոչ միայն անմիջականորեն, ալլե նոր միջնորդվածությամբ՝ տեղադրված իրեն բանաստեղծի և ուրիշների վերաբերմունքում: Սա հավաքական հոգեբանություններ ստեղծելու և ընդհանրացնելու որոշակի եղանակ է պոեմում, որ ամեն անգամ նոր ձևով գործադրվում է բոլոր զուգահեռներում:

Վիճակահանության տեսարանում իր բախտի հանդեպ Անուշի վերաբերմունքը տեղադրվում է աղջիկների խմբական վերաբերմունքում, իր անպատվության հանդեպ Մոսիի վերաբերմունքը երկու խմբի բաժանված գյուղական ջահելների վերաբերմունքում: Եվ հիշատակված բոլոր դեպքերում էլ տեղադրվում է երկխոսությունամբ, անպայման որևէ արարքի, որևէ գործողության հաջորդող, դրանք գնահատող երկխոսությունամբ:

Բազմադան են «Անուշում» գործադրված երկխոսությունները, դրանց տիպերը. դիմումնային երկխոսություն, երբ երկու կողմն էլ ներկա են, դեմ դիմաց, երկխոսություն, երբ մի կողմը չկա, մի տե-

սակ հասցեագրված հարց ու պատասխան, երկխոսություն, երբ մի կողմը մեկն է, մյուսը՝ մարդկային խումբ է, խմբական երկխոսություններ, խմբականի մեջ փոխանակվող երկխոսություն, երբ խոսքը ուղղված է մեկին, բայց պատասխան է շատերին, երկխոսություն, երբ մի կողմը միայն լսող է, խմբախոսություն, երբ ամեն մեկին լսում է մյուսը և լրացնում, բայց և շի լսում նա, ում հասցեագրված է, երկխոսություններ, երբ կողմերը համաձայն են, համաձայն ու անհամաձայն են միաժամանակ, այլև անհամաձայն են ամբողջովին:

Ամեն վիճակ, ամեն քայլ, արարք ու գործողություն պոնմում անպայման իմաստավորվում ու գնահատվում է ամենաքիչը երեք վերաբերմունքով, գումարած հեղինակային վերաբերմունքը, որ անկաշկանդ շարժվում և ամենուրեք չափում-ձևում է իր հերոսների մարդկային տեսանկյունը: Մեկին հակադրում մյուսը, մեկը լրացնում ու բացում մյուսով, և ամենուրեք գործում է ոչ թե նահապետականության, այլ մարդկայնության մեծ շափանիշը:

Եվ իրոք, եթե Թումանյանի հերոսները նահապետական նախապաշարմունքներով ապրող մարդիկ են, ապա դա էլ ո՞րտեղ կարող էր ավելի շատ արտահայտվել, եթե ոչ Անուշի հանդեպ վերաբերմունքում, մանավանդ տարած-ետ բերած Անուշի: Բայց ահա պոնմի հինգերորդ երդի մոտքը.

Լալիս է Անուշն երեսին ընկած,  
Կանգնած են շուրջը կանաչը հարեան,  
Ու խոսք չեն զրտնում ասեն անարգված,  
Տարած-ետ ընրած, անբախտ աղջրկան:  
Աստված խընայեց՝ կոպիտ ախպրը  
Հետո հանգերից զեռ սուն շէր զարձկ,  
Իսկ խոթողագեմ ալեոր հերը  
Ըսկսավ փրփրած թըրել, անիծել:  
— Դո՛ւրս զընա, կո՛րի, ա՛յ լիրբ, անըղգա՛մ,  
Սև ու սուգ լինի թագ ու պըսակըդ.  
Կորի՛, չերեաս աչքիս մյուս անկամ,  
Գիտինը մընի՛ երկար հասակըդ:  
Տեսա՛ր, որ նրան ատում է Մոսին,  
Չեն ուզում, տեսար, նըրան հերն ու մերդ,  
Դու քանի զըլուխ ունիս քո ուսին,  
Որ վեր ես կենում փախում նըրա հետ:

Խոնքված գլուղացիք կըտուրից իջան  
 Մեզմէլու կոպիտ բարկութիւնը հոր,  
 Հայտնովեց նույնպէս գլուղի քահանան,  
 Մի պատկանելի հըսկա ալեոր:  
 — Դո՛ւրս զընացեր, զո՛ւրս, զոչեց տերտերը,  
 Անուշը թողեր ուղիղն ինձ ասի,  
 Թողեր նա հայտնի իր միտքն ու սերը,  
 Երբանից հետո բանք կըսարզի:  
 Մի՛ լար, իմ աղջի՛կ, ինձ խոստովանի՛ր,  
 Սիրում ես նրբան, բու կամքո՞վ փախար...  
 Եթէ սիրում ես՝ էլ դարդ մի՛ անիր,  
 Պիտի պըսակեմ ես ձեզ անպատճառ... (II, 64—65):

Թույլի, դժբախտի պաշտպանութիւնն է սա մարդկայնութեան  
 անխոցելի դիրքերից, որին Թումանյանը մասնակից է դարձրել գլու-  
 դական համայնքի ողջ կազմը՝ հավաքական շերտերով, դրանցից  
 ամեն մեկին բնորոշ պահլածքով ու վարքով:

Պոեմի 5-րդ գլխում դժբախտի ու դժբախտութեան հանդեպ ժո-  
 դովրդական բարձր մարդկայնութիւնը հավաքական նույն շերտե-  
 րով այնուհետեւ տարբերակվում է Սարոյի սպանութեան առիթով,  
 հղորացվում բանաստեղծական այնպիսի ուժով, որ աննախագեպ  
 էր նորագույն պոեզիայում: Դրանով Սիամանթոյի ստեղծագործու-  
 թեան հետ միասին նախանշվում էր մարդկային վանգվածներ գոր-  
 ծողութեան մեջ դնելու այն ուղու սկիզբը, որ հետագայում տես-  
 նում ենք Ն. Չարենցի պոեզիայում: Հավաքական շարժման, հա-  
 վաքական երթի տարերային այնպիսի թափով, երևույթների խոշո-  
 րացումով, որի գեղարվեստական առաքելութիւնն ու հեռանկարը  
 ժամանակին չգուշակեց անգամ իսկ «ամենամոգեոն» քննադատու-  
 թիւնը:

Այլափոխական վերակերպութեամբ մարդկային շարժումը  
 հղորացվում է՝ մեկ գառնալով երկնքից իջնող, ասել է անարգելք  
 հեղեղ, մեկ համեմատվում սլընթաց փոթորիկի հետ, ապա վերա-  
 դառնում մարդկային գործողութեան՝ «ահից հալածված» կտրիճե-  
 րի սլացքի, շարժման նոր տարբերակով՝ «թռչելով», նորից պահե-  
 լով գործողութեան ոչ մարդկային թափը:

Ինչպես մի հեղեղ վեր կենար հանկարծ,  
Երկրների մըթնած ամպերից իջներ,  
Ինչպես փոթորիկ սաստիկ սըընթաց,  
Դյուրից սըլացան մի խումբ կըտրիճներ,  
Ցավից տաքացած էլ բան չեն հարցնում,  
Բըռում են, ասես ահից հալածված,  
Ու նըրանց առջև ահռելի բացվում,  
Բըշշում է ձորը արյունով լըցված (II, 65):

Սա ժողովրդական մտածողությունից ամֆիքսականորեն սերած մտայնություն էր, որով պոեզիան նվաճում էր ոչ միայն բանաստեղծական դինամիզմ, այլև նորոգվում փոխաբերությունների, համեմատությունների ու զուգորդումների համակարգով:

Հեղեղանման, փոթորկանման, թռչող-խմբային արագացված համահալար նման երթեր հազիվ թե հնարավոր լինի մատնացույց անել Թումանյանի նախորդների, այլև անմիջական հաջորդների ստեղծագործության մեջ: «Անուշից» հետո շարժման ամենաբաղմապիսի ձևերի համադրությամբ դրա փորձարկողը նորից ելավ Թումանյանը: «Մի կաթիլ մեղրում» (1909), որտեղ երկի երգիծական ոգուն համապատասխան իրար վրա եկող հավաքական կողմերի շարժումը սկսելով՝ «Վերի թաղից, ներքի թաղից, Ճամփի վրրից, գործի տեղից...» «Գալիս են ու անվերջ գալիս, Ով գալիս է՝ տուր թե տալիս» (I, 330) և նման այլ գործողություններով, աչնուհետև դրանց զվլրատրքի վերաճող արագությունը փոխակերպում է շնաճանճերի պարսաչին խառնիճաղանձ ու աղմկալից հարձակման. «Ինչպես շնաճանձի մի բուն Քանդես, թողնես, էն ճանձի պես Ամբողջ գյուղով օրդու կապում, «Բուհ» են անում, զուրս են թափում Ամեն մինը առած մի բան...» (I, 331):

Փաստորեն «Անուշից» էլ հարկ է սկսել մարդկային հավաքական զանգվածների շարժման ու փոխազդեցության մեջ դնելու, այլև նրանց զործողություններին հավելյալ թափ հաղորդելու բանաստեղծական այն միտումների հետադրողությունը, որոնք, խորանալով ու հարստանալով, որսշում են տասական թվականների պոեմի ժանրային նկարագիրը:

Տասական թվականների հայոց պոեմի ժանրը գործ ունի ժողովրդի հավաքական խմբերի, նրանց հավաքական հոգեբանության

խառնանկարային-քնարական իմաստավորման հետ, և այս օրինա-  
չափությունը արդյունք է տառացիորեն քարը քարի վրա դրվող մի  
ընթացքի, որ անհնար է պատկերացնել առանց մարդկային հոգի-  
ների, սերունդների կամ մարդկային խմբերի հարադատության ու  
փոխադրեցության թուժանյանական զգացողության, առանց «Շունն  
ու կատվից»՝ «Անուշ», սրանից «Մի կաթիլ մեղր», ներառյալ Թու-  
մանյանի հեքիաթները ծավալվող հայտնությունների:

Զափազանց բնորոշ է նաև, որ վերը նշված զանգվածային  
հղորացվող շարժման հետ միասին հղորանում են և երևույթները,  
խոշորանում է առարկայականը:

Նախորդ էջում «Անուշից» քաղված տողերի առիթով Պ. Մա-  
կինցյանը ժամանակին նկատել է արտառոց մի շափազանցու-  
թյուն, բայց որի Սարույի սպանությունամբ, կարծես թե, թափվել է ոչ  
թե մեկի, այլ շատերի արյունը: «Դուք կարծում եք,— գրում է  
նա,— որ մի ամբողջ զորք է կոտորվել և այդ «հոգի» ջարդիցն  
է ձորը լցվել արյունով: Ոչ—միայն մի հատիկ մարդ, Սարուն է  
սպանվել»<sup>58</sup>: Զափազանցված է ոչ միայն արյունը («Թըշշում է ձո-  
րը արյունով լըցված»), այլև հեղեղի ու փոթորիկի հետ համեմատ-  
վող մարդկային շարժումը, այլև այս ամենին հաջորդող Դեբեդի  
հուլմունքը: Այս անգամ էլ հակառակ վերագրումով: Բնության երե-  
վույթներին մարդկային գործողություն ու վարք պարզեցնելու, մարդ-  
կային վիշտը առարկայական երևույթների վերածուլելու սկզբուն-  
քով:

Այս երևույթը Թումանյանի բանաստեղծական մտածողության  
զլխավոր առանձնահատկություններից մեկն է: Ինչպես միշտ, այս-  
տեղ ևս նա իր հերոսների ապրածը, նրանց ներքնաշխարհը իմաս-  
տավորում է հոգեւոր ապրումը վերածելով մարմնականի, աչքով  
տեսանելի ու ականջով լսելի երևույթների: Եվ ինչպես բնության  
երևույթներից (հեղեղ, փոթորիկ) մարդկանց վերագրվող գործողու-  
թյուններով հավելվում ու շափազանցվում է նրանց շարժումը՝ ար-  
տահայտելու համար նրանց ներքին անհամբերությունը, այնպես  
էլ, շափազանցնելով թափված արյունը, իմաստավորում է նրանց  
զերադրական անմիասեռ հաճ ու զայրույթը: Այդպես էլ Դեբեդին

<sup>58</sup> Պ. Մակինցյան, Հովհաննես Թումանյան, տե՛ս «Գարուն», դիրք 3, էջ 252:

վերագրելով ողբալու կարողություն, նրա անդնդային հուզմունքով մարմնավորում է դարձյալ նույն մարդկանց հոգևոր գերադրական ցավն ու վիշտը.

Քարափի զլխին կանդնած անհամբեր,  
լո՞ւռ, սրբտառերոփ ականջ են զընում,  
նայում են ներքե... ձեն չի գալիս դեռ.  
Դեբեղն է մենակ անդընդում հուզված՝  
Խըլածայն ողբով սոռում զեպի ցած (11 65):

Սա քարափի զլխին մի պահ դադար առած, ձորի արյունը տեսած կտրիճների հուզապրումն է՝ նկարահանված ու ձայնագրված միաժամանակ: Թումանյանի զրչի տակ այս կտրիճները սևփական ցավն ու վիշտը ասորում՝ «տեսնում ու լսում» են այնպես, ինչպես հայանի «Պատրանքում» սևփական կարոտը ասորում՝ «տեսնում ու լսում» է բանաստեղծը:

«Տեսնում» են սևփական ցավը, տեսողական գործողությամբ նկարահանվում ու տեսնվում է և այն հուզապրումը, որ կարող է համարվել վերաբերմունք մարդասպանի ու մարդասպանություն հանդեպ: Պոեմի 5-րդ երգի 24 զլխում, որտեղ անցած դեպքեր, անցած մարդասպանություն մտաբերող հեղինակը ոչ թե փնտրում ու քարկոծում է մարդասպանին, կամ վերհիշում այն ժամանակվա իր ասորումները, այլ նկարահանում է նրան, նրա կերպարանքի ու գործողությունների արձանագրումով կենդանագրում ու ծավալում հուզապրումը:

Ծիշտ այդպես էլ տեսողաբար նկարահանվում, այլև ձայնագրվում է Սարոյի մոր վերհիշվող ու վերապրվող վիշտն ու ողբը.

Մենակ մի հոգի անզուսպ կատաղած՝  
Հարա՞յ է կանչում, երեսը պոկում:  
Մեռած շորանի, պառավ նանն է նա՝  
Ցավից խեղադար, բառաշում, լալիս, (11, 66):

Իր հերոսների, ինչպես և սևփական բոլոր ասորումները, ղգացողություններն ու խոհերը «Անուշում» Թումանյանը բացահայտորեն կենդանագրում է, ամեն դեպքում հոգևոր երևույթները վերածուկելով մարմնական, առարկայական գործողությունների, ամեն դեպքում գտնելով հոգևոր գործողության մարմնական համարժեքը.

Ամենից վառ կերպով դա արտահայտվել է նույն երգի 25-րդ գլխում, Սարոյին սգալու տեսարանում: Թատերայնորեն ուրվագրծվող մի տեսարան, որտեղ բնական բեմահարթակի վրա Սարոյի մոր ետեից վազող կանայք կատարում են իրենց «դերը», մոտիկ քարերին լուռ ու զլխիկոր նստած տղամարդիկ՝ իրենցը: Այս տեսարանում Թումանյանն, ասես, և՛ նկարիչ ձևավորող է, և՛ բեմադրող ռեժիսոր, և՛ ամենից ավելի խմբավար-դիրիժոր, որ կարգավորում ու ներդաշնակում է բաղում ձայներ, տարբերակային հնչեղությամբ իջեցնում ու բարձրացնում մեկ սրա ձայնը, մեկ նրա, դրանց միջից ապոֆեոզի հզոր ուժով առանձնացնում ողբացող մոր ծառացող ձայնը:

Հայտնի է, որ պոեմի այս հատվածը՝ «կանանց կոծը», Թումանյանը լրացրել ու ընդարձակել է Կոմիտասի խորհրդով<sup>59</sup>: Ըստ երևույթին դա եղել է դժվար խնդիր, և Կոմիտասի խորհուրդը ունեցել է վճռական դեր: Ինչու՞մն էր դժվարությունը. պոեմի նախորդ գլուխներում Թումանյանը, գործողության մեջ դնելով հավաքական խմբեր, նրանց խոսեցնում էր հավաքական մեկ կամ երկու ձայնով: Այս խումբը խոսում էր այն խմբի հետ, կամ խումբը դիմում էր մեկին, անհատ մեկը՝ խմբին:

Հավաքական-ողբային այս տեսարանում Սարոյի ցավի հետ միասին ամեն մեկը պետք է որ խոսեր նաև իր ցավից («Իրենց կորցրածն էլ հիշելով նորից՝ Դիակի շուրջը կարգով շարվեցին»), պետք է մտաբերեր Սարոյին սեփական ելակետից, միաժամանակ պետք է կարեկցեր ու արձագանքեր Սարոյի մորը, Սարոյի մյուս հարազատներին: Պետք էր բանաստեղծորեն միավորել այսքան անմիասնե տարողություն, պետք էր հավաքականի մեջ խոսեցնել առանձինին, առանձինով հնչեցնել հավաքականը:

Եվ այս ամենը նա իրագործում է, իրոք, չգերազանցված վարպետությամբ, ժողովրդական ողբի ավանդական հիմքի վրա ստեղծում Սարոյի ապրած ողջ կյանքը, դրա և պոեզիան, և պոեզան ընդգրկող այնպիսի կենդանի բազմաձայն մի պատկեր, որ դարմացնում է ինչպես հավաքական մոնումենտալությամբ, այն-

<sup>59</sup> Տե՛ս «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», Երևան, 1969, էջ 479:

պես էլ տարասեռ առարկաների ու ձևերի, շարժումների ու ձայների ճկուն, առաձգական պատկերահանությամբ ու հնչնագրությամբ.

Ողբացին անշունչ դիակի վերա,  
Անտեր մընացած ոչխարի մասին,  
Անսիրտ անեծքով հիշեցին ներա  
Անճար մընացած խեղճ յարի մասին.  
Եվ ներա մասին, որ ընկերները  
Հանդը զընալիս Սարո կկանչեն,  
Որ սարից փախած դուրս շրները  
Կըտերը պիտի ոռնան, կըլանչեն:  
Ծանրը շոմբախը, զըլուսը մեխած,  
Օճորքում զըրած պիտի մըրոտի,  
Երկար խանչալը, պատիցը կախած,  
Պատենում մընա ու ժանդը պատի....  
Որ հով սարերի սովորած նանը,  
Էլ սար չի զընալ առանց Սարոյի,  
Սև շորեր հագած կընստի տանը,  
Անցած օրերը միտը կրերի (II, 66):

«Պոեզիան,— գրում է Բելինսկին,— արտահայտվում է մարդկային ազատ խոսքով, որը և հնչյուն է, և նկար, և որոշակի, պարզ ասվող պատկերացում: Այս ամենով պոեզիան իր մեջ պարունակում է մյուս արվեստների բոլոր տարրերը, մի տեսակ միանգամից ու առանց պատելու օգտվում այն բոլոր միջոցներից, որոնք առանձին-առանձին տրված են մյուս արվեստներին»<sup>60</sup>:

Ազատ խոսքի ճկուն ու լիարյուն օգտագործումով հնչնագրվում է անշունչ դիակից անբան ոչխարներ ձգվող, ախտեղ ահալից, այստեղ անահ կարեկցող մի ողբ, որ թափ է առնում մեկ ուրիշի անսիրտ անեծքով Անուշի հասցեին, իջնում ու նվազում մի շորերդի կամ հինգերորդի Անուշի անճարությունը մտաբերող խղճմտալից ձայնով, այս ամենի միջից բարձրանում են հանդ զնացող ընկերների կարոտալից ու ավստսող, ինչ-ինչ օրեր մտաբերող կանչերը, ողբային բողոքող, անդուռ անեկանելիությամբ վերաճում սուրճ շների ոռնոցի ու կլանչի:

Հավաքական մի սուգով առաջադրվում էր սուգ անողների այսքան տարբերակ, նայած թե այս կամ այն սդացողը նույն պահին

<sup>60</sup> В. Г. Белинский, Собр. соч. в 3-х томах, т. II, стр. 6.

ինչ է մտաբերում Սարոյից ու իրենից և ում հետ առնչված է մտաբերում նրան՝ ոչխարների, շների, ընկերների, Անուշի, Թե նանի: Ծիշտ աշխարհ, ինչպես՝ նայած Թե ինչ առնչությամբ էր պատկերացնում Կիկոսին նրա անկող մայրը՝ անկող մոտանու հետ, գդակով, ծառ բարձրանալիս, Թե քարին ընկնելիս, և նայած Թե ում հետ էր վերապրում նրա մահը՝ «անբախտ» Կիկոսի մորաքույրերի, տատի, Թե պապի: Սարոյին մտաբերողների զգացմունքների, ապրումների վերլուծության ու մանրամասների փոխարեն ծավալվում է Սարոյի կյանքը՝ նրան շրջապատող միջավայրի, մարդկանց ու առարկաների հետ առնչությունների ու փոխազդեցությունների շրջվան:

Ձայնագրվող, միաժամանակ և նկարվող ու նկարահանվող կոմպոզիցիոն այս պատկերներին հաջորդում են շոմբախի ու խանշալի որմնանկարային, գծայնությամբ չվերջավորված, ինչ-որ մանրամասների դարդանկարայնորեն շեշտված պատկերները, խոսքի հնարավորություններով նորից փոխակերպվելու համար կոմպոզիցիոն նոր կտավի, որտեղ բանաստեղծն արդեն մի կողմից ինչ-որ անշարժ մոնումենտալությամբ քանդակում է այլևս ոչ մի սպասելիք չունեցող սգավոր մորը, մյուս կողմից՝ ուրվանկարում և ուրվանկարահանում Սարոյին վերաբերող նրա հուշապատկերները:

Այս ամենին հետևում է որոշակի ու պարզ մատուցվող հեղինակային պատկերացումը.

Եվ ամեն մի խոսք, մի հիշողություն

Կըտրատում էին սիրտը ձեր նանի,

Եվ աղաչում էր նա մեռած որդուն

Մի անգամ խոսի, աչքը բաց անի (11, 66—67),—

որ անմիջապես վերածուլվում է ողբից ու ողբախաղից դրամատիկ պատկերի փոխակերպվող դիմում-մենախոսություն և մենախաղի: Կատաղի, արևելորեն տաք ու սրտառուչ մենախաղ, որին ուղեկցում է նատուրալիստորեն սառը, հեղինակային արձանագրությունը, ապա ազատ խոսքի հրաշագործ ունակությամբ դրամատիկորեն նորից բարձրանում՝ վերածվելով ձեն-ձենի տված քնարական, երգային-ասմունքային խմբերգ-մեներգի.

— Ընչի՞ չես խոսում, ընչի՞ չես նաչում,  
 Իմ օր ու արև, կյանք ու ջանք որդի,  
 Դու իմ գերեզմանն ընչի՞ ես խըլում,  
 Թըշնամի՞ որդի, դավաճան, որդի...  
 Բայց չէին բացվում աչքերը փակված,  
 Շուրթերը սառել, շորացել էին,  
 Նըրանց արանքից ատամները բաց  
 Սխալտակ շարքերով երևում էին:  
 Ու նա կատաղած՝ հանդուգն անեծքով  
 Մառս եղավ դուշման երկընթի դիմաց,  
 Եվ հայհոյում էր, և կուրծքը ծեծում,  
 Եվ լալիս էին ձեն ձենի տըված...  
 «Կարմիր արեկից ընկած, Սարո ջա՛ն,  
 Կանաչ տերեկից ընկած, Սարո ջա՛ն...  
 Արես հանգավ, Սարո ջա՛ն,  
 Գիշերս ընկավ, Սարո ջա՛ն» (11, 67):

Եվ ապա գիշերային խավարի գունային թանձր մթնոլորտում, որ նախ ալս սգավոր մոր հողեբանության խորհրդանիշ է և նոր միայն բնանկար,— նվաղում ու հանգչում, ձայնը տալով մենակ խավար անդունդում սղացող ծերուկ Դեբեդին, որը անշունչ առարկային մարդկային էություն վերագրելու դիմաւնական սկզբունքով, դարձյալ բնապատկեր, բնադործողություն, բնաձայն լինելուց առաջ՝ սղացող, ծառացող, փրփրող, իրեն բրբրող, լեռ քարերին զարկվելու ուժով ծեծվող ու հեծեծող մոր խորհրդանիշ է:

Բանաստեղծական, այլև հողեբանական չափի մեծ զգացողությունամբ օժտված Թումանյանը՝ «հոգնեցնելով» սղացողներին, այլև սղացող մորը, չհոգնող Դեբեդով անձնավորում ու իմաստավորում է մայրական չհանգչող ու չհոգնող, շարունակվող ու հարատևող վիշտը, նրա վշտի տարողությունը նյութականացնում ու չափում Դեբեդի տարողությունամբ: Եվ բնորոշ է, որ շուտասելուկային տաղաչափությունամբ «չափավորվում» է նաև Դեբեդի տարերքը.

Գիշերը ընկավ, թանձրացավ մութը,  
 Ու նըվաղեցին ձեները տըրտում,  
 Հոգնեցի՛ն, հանգա՛ն... Մերուկ Դեբեդը  
 Սըգում էր մենակ խավար անդընդում:

Սըգվոր գետը  
 Մեր Դեբեդը,

Սիրտը բերբերած,  
Ջուրը փրփրած,  
Քարոտ ափին,  
Լեռ քարափին  
Դեռ ծեծում է,  
Հեծեծում է... (11, 67):

«Անուշի» 5-րդ երգի վերլուծվող այս 25-րդ գլուխը բանաստեղծական հավաքական հոգեբանությունն ու տրամադրություն հյուսելու աննախագեպ սինթեզ ու թռիչք էր հայ պոեզիայում: Մի հայտնություն, որին կարող է համեմատվել միայն և միայն հայոց երգի եղանակային տարբերքի կոմիտասյան հայտնությունը: Արդարև ինչպես կոմիտասը վերծանեց, վերականգնեց ու սինթեզեց հայ ժողովրդական երգի, մեներգի, խմբերգի ու խմբախաղի ներքին կազմությունը, ուղի հարթելով դեպի բարդ բազմաձայնություն, նույն առաքելությունը պոեզիայում վիճակվեց իրականացնել Թումանյանին: Նրան հաջողվեց բանաստեղծորեն վերամարմնավորել խմբայինը, միաժամանակյա ու համատեղ արձանագրել բազումի բանաստեղծական հուզապլումբը, վերծանել, վերաիմաստավորել ու սինթեզել հավաքականի ազդային բանաստեղծական արտահայտչականության ներքին համակարգը:

Գնահատելու համար դրա նշանակությունը, ավելորդ չէր լինի պատկերացնել դժվարությունները, վերհիշելով դիմումնային: ու ողբային իմաստավորումները հայ նորագույն գրականության մեջ:

«Վերքի» ամենատարբեր էջերում իր հերոսին՝ Աղասուն, ողբալուով մեկ նրա հոր, մեկ մոր, նազլուի, սրա ղավակների, ապա այս կամ այն ընկերոջ կամ համագյուղացու բերանով, ողբալով-գովելով՝ սեփական վերասլաց վերաբերմունքով ու խոսքով, Աբովյանը չի ստեղծել հավաքական ողբային ոչ մի պատկեր: Աղասու ողբային գնահատականը «Վերքում» ստացվում է այս առանձին-առանձին ողբերի գումարից, որտեղ գործում է հաջորդականության և ոչ թե միաժամանակյա գործիքավորման սկզբունքը: Պատահական չէ, որ երբ խոսք է առնում մեկը՝ մյուսը լուռ է, պատահական չէ, որ ողբացող երկրորդը անպայման ոչ թե առաջինի կողքին է, այլ նոր միայն գալիս է կամ հայտնվում, և դա անդամ «Զանդի» բարձրակետային պատկերներն է:

Իր բնատուր մեծ տարերքով վերակուշելով ժողովրդական բանաստեղծական մտածողությունը, նրա օրգանական շափազանց կարևոր տարրեր, ինչպիսին է, օրինակ, հոգեպարսկությունների վերածուցումը մարմնականի և այլն,— Աբովյանը, իհարկե, միանգամից չէր կարող լուծել բոլոր հարցերը, ինչպես և բոլոր հարցերը չլուծեց Թումանյանը։ Սակայն Աբովյանից հետո նա նվաճեց գեղարվեստական այնպիսի օղակներ, բացեց այնպիսի երակներ, որոնք հիմնաքարային ու հեռանկարային էին զրական-սլաւոնական առումով։ Այդ երակներից մեծ բաժին է հասնում «Անուշին», որը հիմնաքարային երկ է ազգային բանաստեղծական արվեստի սլաւոնության մեջ։

Հանդես գալով մի շրջանում, երբ ժամանակների բերումով ժողովրդական միաձուլ արվեստը պետք է որ անհետանար, տեղը դիջելով ինքնուրույնացող, տարբերակվող արվեստներին, բանարվեստի միաձուլ էություն կոչող զգացողությամբ Թումանյանը հայտնագործեց տոհմիկ միաձուլ բանաստեղծական խոսքի մեջ պահպանելու և վերամարմնավորելու հաստատուն ուղիներ։ «Անուշը» նման վերամարմնավորման ու գործիքավորման, հայ ժողովրդի կյանքում դարերով հարատևող՝ երգային, ասմունքային, խաղային, ծիսային, արարողական միաձուլ բանաստեղծականը՝ պատկերավոր խոսքով մարմնավորելու և արտահայտելու խիզախում է և թռիչք։

Բանաստեղծական նմանօրինակ միաձուլ մարմավորման ու հնչեցման չգերադանցված նմուշ է 5-րդ երգի 25-րդ դրույքը, գործիքավորված մեկի ու բազումի պատկերացումների, հոգեբանությունների, ճակատագրի, կյանքի ու կենսագրության այնպիսի միաժամանակյա համագրումով, որի տարրողության թվարկումը կարող է էջեր կազմել։

Մեկի և բազումի. բայց ո՞ր մեկի ու ո՞ր բազումի։ Եվ նորից ուղենք-չուղենք պետք է որ զարմանանք միաժամանակյա (սինխրոն) համագրությունների հասնելու թումանյանական վարպետությամբ։ Բանաստեղծական առարկայով մեկի ու բազումի՝ Սարոյի և նրան առնչվող ոչխարների, շների, բնկերների, Անուշի ու նանի, որոնք բոլորն էլ ներկայանում են հոգեբանության, վիճակի, գործո-

ղությունների, անցած, ներկա ու ապագա ճակատագրի էական համակարգով, այլև բանաստեղծական սուբյեկտներով՝ մեկի ու բազումի, որով սղացող նախի կողքին ու թիկունքում կանգնած գործում են ուրիշները, իրենց կորցրածը հիշող սգավոր կանաչք, այլև Սարոյի պես՝ նրա կյանքի նման բարի ու շար բախտով ապրող իգիթներ, և սրանք էլ բանաստեղծական նույն պատկերում շատերն են նախի կողքին: Իսկ այս նախի կյանքի ու կենսագրությունից սինխրոնիկությունը: Հանդես բերելով պոեմում առաջին ու վերջին անգամ, Թումանյանը միանգամից գծագրում է նրա երջանիկ ու դժբախտ մայրության ողջ տարեգրությունը, կյանքի այս մի պահում խտացնում ու արտահայտում նաև նրա մնացած կյանքի հեռանկարը:

Եվ բոլոր ճանապարհներում իմաստավորվում է հարադատ ժողովրդի անհուն աշխարհաստեղծությունն ու աշխարհասիրությունը, որ ամենից առաջ արտահայտվում է մարդասիրությամբ:

Հայոց հնամենի լալաց արարողություններից հարատևող ողբայինով Թումանյանը հնչեցնում է մարդ արարածի անշափելի արժեքը, հնչեցնում է հարադատ ու ոչ հարադատ ուրիշների աչքով ու հայացքով, տոհմիկ, բայց արդեն գեղարվեստորեն ու բովանդակությամբ վերափոխված մտածողությամբ ու եղանակով: Արքաների ու նախարարների փոխարեն ողբային մեծարման առարկա է դառնում ժողովրդի շարքային, ասես, միայն ոչխար պահելու և սեր ունենալու համար ծնված մարդը, մի նաև ու Անուշ ունեցող Սարոն: Հնօրյա տիրասիրությանը փոխարինելու է գալիս մարդասիրությունը, ողբային լացի, կոծի, սղերպի, կոծապարի, ծեծվելու և այլն, հայոց լալաց արարողության միաձուլյ հրակների փոխարեն գործի է դրվում այս ամենի տոհմիկ հանգը, ձևը, չափը, դիմը, գործողությունների կերպը, դիմախաղը արտահայտող բանաստեղծական ազատ խոսքը:

Աղատ խոսքը՝ առարկայական աշխարհի մեկ երևույթից, մեկ փոխադրեցությունից մյուսը թեքվելու հայոց ողբային մտածողության ընձեռած կրկնակի ազատությամբ, որ նյութական ու մարմնական աշխարհում «բարձրի» ու «ցածրի» ստորաբաժանում չի ճտնաչում, անկաշկանդ բանաստեղծականացնում է «ցածրը»՝ ան-

տեր ոչխարներ, սոված կլանշին սովող շներ, ծանր շոմբախ: Եվ սա նշանակում էր, որ ընդարձակվում էր աշխարհի ու մարդկային կյանքի ընդգրկման պոեզիայի տարողությունը, այլև այն, որ նրանում մարդ անհատը սկսում էր ապրել լիարյուն հոգեբանությամբ, հոգեբանության պատենշներ շճանաչող շրջապատությունում ու սլացքներով: Թումանյանը մարդկային հոգու և հոգեբանության անպատենշ սլացքների բույսատեղծ է, ինչպես բաղումի հավաքական, այնպես էլ առանձին անհատների հոգեբանություններ հյուսելիս:

\* \* \*

Այս վերջին առումով պոեմում առանձնակի քննության է արժանի վեցերորդ երգը, նրա կառուցվածքը, Անուշի հոգեբանության բացահայտման եղանակը:

Ինչպես նախորդ երգերը, պոեմի այս երգը ևս զրամատիկ-զրամատուրգիական պատկեր է, զրամատուրգիական սկզբունքով է ներկայանում հերոսուհու ինչպես արտաքին, այնպես էլ ներքին կյանքը:

Պատկերը սկսում է ազատ մենախաղի ու մենախոսության որոշակի հայտով:

Դարունը եկավ, հավերքը եկան,  
Սարեր ու ձորեր ծաղիկներ հազան.  
Մի աղջիկ եկավ, մի մենակ քաղվոր,  
Դետի եղբրին շրջում է մուր,  
Շրջում է մուր, խընդում ու լալիս,  
Երգեր է ասում ու ման է դալիս (11, 68):

Բայց այս մենախաղը իսկույն վերակերպվում է ղուգախաղի ու ղուգախոսության, հարցում-պատասխանի.

— Սիրուն աղջիկ, ի՞նչ ես լալիս  
էդպես մենակ ու մուր... (11, 68):

Հարց է ծագում՝ եթե Անուշը մենակ էր, որտեղից հայտնվեց նրան դիմող այս անցվորը, եթե մենակ էր, ապա այդ ում է լսում ու պատասխանում Անուշը. «— Շնորհակալ եմ անցվոր ախպե՞ր, Աստված պահի քու յարին...»:

Պարզապես ոչ մի անցվոր էլ չկա, պարզապես հոգևոր երկ-  
խոսություն է սա, ներքին հոգևոր զուգախաղ: Սա ապրելու-մենելու  
երկընարանքի առջև կանգնած Անուշի ապրել-լինելու հոգեբանու-  
թյունն է՝ մարմին առած ու տեսլացած իրեն նոր սեր առաջարկող  
ուրիշի և սեփական զուգախաղի կերպարանքով: Նախնական,  
պարզ դիմակավորումով ներքին երկխոսությունը վերածելով ար-  
տաքինի, Թումանյանը ցուցադրում է Անուշի հոգեբանության հա-  
կասական՝ հաստատող ու ժխտող գործողությունն ու շարժումը, որ  
տվյալ դեպքում ինչ-որ չափով իրացվում է մեխանիկորեն, որքա-  
նով չի ապահովվում դրանց միջնորդված հոսքային միաժամա-  
նակյա ընթացքը: Նախ հաստատվում է, ապա ժխտվում, բայց և  
բնորոշ է, որ ժխտվում է հավիտենական սիրո ու նվիրվածության  
Անուշին հատուկ նույն երակետից, ըստ որի մինչև ճամփի վերջը  
Սարոն՝ «Անուշ ծիծաղն աչքերին», իր կյանքի ուղեկիցն է:

Անուշի հոգեբանության տաքասեռ, տարրնթաց, մահից կյանք,  
կյանքից մահ անցնող ու դարձող հոսքը, նրա հոգու դրաման վե-  
ցերորդ երգում նորից իմաստավորվում ու շիկանում է ողբով, նո-  
րից տեսիլով, նորից դրամատուրգիորեն մատուցվող արտաքին ու  
ներքին գործողությամբ: Ուշագրավ է, որ արտաքին գործողությու-  
նը ինչ-որ տեղ պարունակում է ռեմարկի տարր, որը, սակայն,  
ծածկվում է հերոսուհու բանաստեղծական կեցվածքով ու տրամա-  
դրությամբ, ռեմարկայինին ձուլված մենախաղով:

Ու ման է գալիս,  
Երգում ու լալիս:  
Երգերը անկապ, երգերը տըխուր,  
Արցունքի նման հոսում են իզուր.  
Բայց լալիս է նա ու երգեր ասում,  
Ու միշտ էն անմիտ տրտունջն է խոսում,  
Թե ինչպես հանկարծ աշխարհը փոխվեց,  
Ինչպես դատարկվեց կյանքում ամեն բան,  
Սարերը մնացին որր ու անշորան,  
Թե ի՞նչպես հանկարծ նա զընաց հեռու,  
էլ չի դառնալու, էլ չի դառնալու... (II, 69):

Փաստորեն դորժ ունենք հուղապրումը խոշորացնելու, նրա չափն ու ուժը արտաքին աշխարհի առարկաների ու երևույթների չափազանցումով արտահայտելու բանաստեղծական այն յուրօրինակությամբ հետ, ինչ նշվեց Սարոյի սղանություն տեսարանը վերլուծելիս: Օգտվելով Մակինցյանի ձևակերպումներից և, իհարկե, հիմնովին շրջանցելով Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության բնույթը, այս դեպքում ևս կարելի է ասել՝ թե կարծես ոչ թե մի մարդ է մեռել, այլ միլիոն, թե կարծես սարերից ոչ թե մի հովիվ է պակսել, այլ պակսել են բոլոր հովիվները:

Թե ինչպես հանկարծ աշխարհը փոխվեց,  
Ինչպես դատարկվեց կյանքում ամեն բան,  
Սարերը մնացին որբ ու անշուրան...

Հոգևոր ներքին ապրումը արտաքինի, աշխարհայինի վերաձուլելու, աշխարհայինի չափազանցությունը հոգևոր հուղապրումի բարձրակետային ուժ ու լարում մարմնավորելու և իմաստավորելու մի եղանակ, մի մտայնություն էր սա, որ, արմատավորվելով ու խորանալով, հետագայում Թումանյանի հաջորդների ստեղծագործության մեջ մարդկային հավաքական ու անձնական հույզերի, խոհերի ու կրքերի ուժ բացահայտելիս ընդունեց տիեզերական չափեր ու ծավալ:

Նման չափազանցությամբ միաժամանակ նվաճվում էր հոգևոր կենտրոնացում, որ պոեմի վեցերորդ երգում Անուշի ողջ էության համախմբումն է իր ու Սարոյի կյանքի ու սիրո շուրջը: Տեսացած կյանքի ու սիրո, սրով նկարահանվում է սպասումներով, կարոտներով և ուրախություններով, երազանքներով ու ողբերգությամբ լի սիրո մի ամբողջ պատմություն: Եվ ամեն անգամ նկարահանվող ամեն մի գործողություն բերում է Սարոյի ու Անուշի կյանքի և սիրո մի դրվագ, հոգևոր ապրումի ու մարդկային բախտի մի նոր տարբերակ:

«Ե՛տ դառ, ե՛տ իգի՛թ,  
Ետ դառ, անիրա՞վ,  
Կարոտած յարիգ  
Աչքը ջուր դառավ:  
Ոչխարդ էն սարով

Շուռ տուր, տո՛ւն արի,  
Փախի՛ր գիշերով  
Ու թաքուն արի... (II, 69):

Սա հայոց ողբի դիմումնային երակի դրամատիկ հագեցման նմուշ է, որ թաքցնում է ներքին կրկնակի դրամա, կրկնակի բովանդակություն: Սարոն ետ է կանչվում մահից՝ այս մի դրամա, Սարոն ետ է կանչվում ինչպես կյանքում՝ այս էլ երկրորդ: Ավելի ճիշտ մահից ետ կանչելը Անուշը վերապրում է կյանքում ամեն օր ապրած դրամայով, այս կանչին ու սպասելը նրա կյանքային կանչել-սպասելու բանաստեղծական գերադրական աստիճանն է: Եվ մահից Սարոյի ետ գալն էլ ապրվում է իբրև կյանքային ետ գալ, այն էլ երկու տարբերակով, մեկ անտագնապ օրերի ետ գալ՝ «Ողխարդ էն սարով Շուռ տուր, տո՛ւն արի», մեկ էլ հալածական, տագնապալից օրերի՝ «Փախի՛ր գիշերով Ու թաքուն արի...», երբ Սարոն թաքուն պետք է գար ու փախցներ, տաներ Անուշին:

Սա նրանց, ոչ թե մեկի կամ մյուսի, այլ երկուսի՝ գաղտնի սպասումների ու կարոտի օրերի դրաման է, որտեղ սպասողի կարոտի շափը նյութականացվում է «աչքը ջուր դառնալով», եկողի զալը՝ ողխարը սարով շուռ տալով, գիշերով փախչելով: Այս ժամանակ ուշանալը կարող էր և բացատրվել քնել-մնալով, և միջավայրային, առարկայական առնչություններով թատերայնորեն նրկարահանվում է Սարոյի քունը Անուշի պատկերացումով:

Ա՛խ, էն կանաչ սարի լանջին  
Ո՞վ է քնած էն տղեն,  
Վրբեն քաշած սև յափընջին,  
Կուռը հանած էն տղեն...  
Ջա՛ն, իմ յարն է, ջանի՛ն մեռնեմ,  
Ծաղկի հոտով նա հարբել,  
Սարի լանջին, հովի միջին  
Մուշ-մո՛ւշ, անուշ, մըրափեւ (II, 69):

Պատկերացումով ու մասնակցությամբ, որը մարդկային հոգեբանությունը թատերայնացնելու, գործողության վերածելու բանաստեղծական արվեստ էր: Այս արվեստի ուժով մեջ բերված պատկերում հերոսներից ամեն մեկի հոգեբանությունը ենթադրում

է գործողութիւնների չվերջավորված մի շղթա, որտեղ երկու կողմն էլ երկուստեք դրամատիկ առնչութեան ու վիճակի մեջ են: Մեկը սարի լանջին քնած տղա է տեսել և մոտենում է, համոզվում, որ իր յարն է, հետո պիտի զարթնեցնի, հետո կարոտն առնի: Թատերայնորեն դրամատիկ է և քնածի քունը ոչ միայն բնութեան իսկապէս թատերական մասունքներով՝ սարի լանջ, սև յալիւնջին վրեն քաշած, կուռը հանած,— ալլև նրանով, որ քունը ենթադրվում է իբրև հարբածի մրափ, որին նախորդել է մի ալլ հոգեբանութիւն, դրամատիկորեն չվերջավորված մի ալլ վիճակ՝ «Ծաղկի հոտով նա հարբել», ասել է՝ հարբել սիրով ու երջանկութեամբ:

Այսքան իրական, այսքան կենդանի քնից միայն կարելի է կանչել ու զարթնեցնել մարդուն, և այս անգամ էլ ցուցադրվում է կանչվել ու վեր կենալու հոգեբանութիւնը, նորից չվերջավորված շարունակականութեամբ, նորից կյանքային դրամայով հնչեցվում ողբերգորեն վերասլւթող Սարոյի մահվան դրաման.

Վե՛ր կաց, վե՛ր, իղի՛թ,  
Վե՛ր կաց, անիրա՞վ,  
Ոչխարդ բեր կիթ,  
Օրը ճաշ դառավ...  
Արի՛, ջա՛ն, արի՛,  
Քու գալուն մեռնեմ,  
Թուխ շորան, արի՛,  
Կարոտըս առնեմ... (II, 69):

Մեջ բերված այս հատվածները մենախոսութեամբ արտահայտվող հուզապրումներ ու պատկերացումներ են, հոգեբանութիւն են, բայց երկկողմանի մարմնական գործողութեամբ կատարվող-զարգացող հոգեբանութիւն: Սա իրոք դրամա էր բանաստեղծութեան մեջ, իսկական հեղաշրջում պոեզիայում, որով հայտնագործվում է մարդկային անհատի, եսի էութիւնը բանաստեղծականորեն մարմնավորելու նոր ուղի:

Բնորոշ է, որ, որքան էլ տարբեր, այստեղից՝ բանաստեղծական անհատի էութիւնն ու հոգեբանութիւնը երկկողմանի գործողութեան վերածուելու քնարական փորձերով սկսեց իր ստեղծագործական ուղին Իսահակյանը, ալլև, նորից որքան էլ տարբեր, ալլտեղից սկսեց Տերյանը:

Բայց «Անուշում» հերոսուհու ողբային մենախոսության տա-  
րողությունն, իհարկե, այդքանով չի սպառվում: Ողբային խոսքը  
երանգավորվում է նոր տարբերակներով և հոգեբանությունը վե-  
րածուլվում մարմնականորեն կատարվող-զարգացող այնպիսի գոր-  
ծողությունների, որոնք կարող ենք համարել տեսիլ-խառնապատ-  
կեր:

Տեսե՛ք, տեսե՛ք, դափ ու զուռնով  
Խնչ հարսնիք է դուրս գալի,  
Մարդիկ ուրախ, թոն ու ձյունով  
Զի են խաղում, չափ տալի...  
Աղջի՛, աղջի՛, մըտիկ արեք,  
էս ի՞նչ տեսիլք ես տեսա.  
Ո՞վ էր տեսել էսպես հարսնիք—  
Ոչ հարս ունեն, ոչ փեսա... (II, 70):

Եթե Թաքուհու մօր ողբը («Վերքից») համեմատենք այս հատ-  
վածի հետ, կտեսնենք դրանց և արնակցությունը, և տարբերու-  
թյունը: Երկուսում էլ գործ ունենք, այսպես ասած, հոգեբանական  
ալլափոխության հետ, ողբերգականի յուրովի վերակերպության՝  
տեսլային հարսանիքի: Առաջին դեպքում, սակայն, դա կիսով չափ  
իրական է, կիսով չափ տեսլային: Հավաքված համագյուղացիների  
առջև այդ մայրը «խաղում» է իր դժբախտությունը, դիմելով մերթ  
աղջկան, մերթ ամբոխին, և խաղում է իբրև իր աղջկա տեսլային  
հարսանիք:

Անուշի դեպքում տեսլային է ամեն ինչ. ոչ հարսանքավոր, ոչ  
դափ, ոչ զուռնա... Բայց այս ամենը մենակության մեջ իբրև հան-  
դիսատես ու մասնակից Անուշը լսում է ու տեսնում, լսածից ու  
տեսածից զարմանում, լսած-տեսածը և՛ հաստատում, և՛ ժխտում,  
այլև այս ամենը կիսում դարձյալ տեսլային ուրիշների հետ:

Մարդկային հոգու այսպիսի համատեղ ու միաժամանակյա  
զգացողություններ ու գործողություններ միաձուլող այս պատկե-  
րում այլևս չկան հեղինակային բացատրություններ, որոնցով Ա-  
բովյանը սլառաճառաբանում էր իր ողբացող հերոսների արտակարգ  
վիճակն ու լարվածությունը: Բանաստեղծորեն վերացարկված է ա-  
մեն ինչ, տեսլորեն մարմին առած Անուշի հոգեվիճակի ամեն

մանրամասն, հուղապրումի միախառնված, անմիասեռ մի ձուլվածքով, որտեղ իրեն վերաբերողը՝ շվերաբերող է, տեսիլը՝ զարմանալի, զարմանալին՝ տեսիլ:

Ամենից ուշագրավը, սակայն, այն է, որ մինչդեռ «Վերքում» ողբային-հուղականը իմաստավորվում է տեղն ու տեղը, ողբային անմիջական իրավիճակի մեջ ու մթնոլորտում, Անուշի նույնանման հոգեվիճակը Թումանյանը հնչեցնում է հետին թվով, իբրև կրկնություն, մի անգամ ապրածի նորովի վերապրում:

Պոեմի 5-րդ երգում Անուշին թողնելով նրան ու Սարոյին պսակել խոստացող քահանայի հետ, թողնելով այն պահին, երբ նրա ուշքը մի կողմից այս խոստման հետ է, մյուսից՝ առնում է Սարոյին սպանության բռիքը—

...եթե սիրում ես էլ դարդ մի՛ անիր,

Պիտի պըսակեմ ես ձեզ անպատճառ...

—Ի՞նչ եմ հառաչում... էն ո՞վ էր, մի տե՛ս,

Որ դուրսը հանկարծ աղմկեց էսպես...

Ո՞վ է ըստանել... Մոսի՞ն... ո՞ւմ... ո՞ւր...

—Անու՛շ, հե՛յ Անու՛շ... չոր հասցրե՛ր, չու՛ր... (II, 65),—

Թումանյանը այս պահի բանաստեղծական իմաստավորումը կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային առումով հետաձգում է՝ ձգելու և խորացնելու համար ողբերգական հուղապրումի տեղդությունը, այլև համախմբելու և սեղմելու նրա տարողությունը: Հետաձգում է այս դրամատիկ իրականը կամ դրամատուրգիականը հետագայում դարձնում՝ բանաստեղծական դրամատիկ հոգեբանություն:

Իսկապես ասած «Անուշում» Թումանյանը իր բոլոր դերերի հետ միասին, կարծես, որոշակիորեն ստանձնել է նաև գեղարվեստական մեկնաբանի դերը: Երբեմն միեևույն իրողությունը կամ երևույթը նա փորձարկում ու ցուցադրում է ե՞րբ դրամատուրգիորեն, ե՞րբ բանաստեղծորեն, և ասես, հավաստում, թե ահա տեսեք՝ սա դրամատուրգիական դրամա է, սա էլ հոգեւոր ներքին, բանաստեղծական:

5-րդ երգում բացահայտորեն դրամատուրգիորեն ներկայացվող ու ցուցադրվող պսակային-բռնային այս պատկերը՝ 6-րդում ներկայանում է բանաստեղծորեն, մտքմիտ առնում որպես Անուշի

Հոգեւոր, ներքնաշխարհային դրամա: Իրական տեսած-լսած-ապ-  
րածի մտապատկերային նոր կրկնությամբ, արագացված միա-  
խառն արծաթծովով, որին ընդունակ է միայն մարդկային մտքի  
գործողությունը: Մտավոր-հուզական մի գործողություն, որն, իր  
արագությամբ հանգերձ, մնում է տեսողական-տեսլային, ասել է՝  
մտաբերածը տեսանվում է, և ճիշտ այնպիսի անկարգ, խուռներամ  
ներխուժումով ու արագությամբ, ինչ մարդ ունենում է տարբեր  
խոհեր, տպավորություններ, դեմքեր, երևույթներ ու գործողու-  
թյուններ միանգամից ու միաժամանակ մտաբերելիս ու պատկե-  
կերացնելիս: Հենց դա էլ տեսիլին հաղորդում է յուրատեսակ խառ-  
նանկարային կերպարանք, որ մեկ էլ հանդիպում ենք «Լոռեցի  
Սարոյում», Սարոյի հոգեբանության «սատանայացման» պահին:

Բանաստեղծական նման խուռներամ, արագընթաց հնչեցումը  
պահանջում էր մարդկային մտքի ու հոգու շարժման ու դինամիզմի  
խորունկ զգացողություն, որով անժխտելիորեն օժտված էր Թուման-  
յանը: Այս առումով նա արեւելահայ հաջորդներից, թերևս, զիջում  
է միայն Չարենցին, այն էլ եթե շրջանցելու լինենք պատմականու-  
թյան գործոնը:

Տեսլային-խառնանկարային են նաև Անուշի հուզապրումների  
հաջորդ տարբերակներն ու աստիճանները, նորից խուռներամ ու  
արագընթաց, նորից հոգեւոր ապրումի մարմին առնող, կատարվող-  
ծավարվող գործողությամբ.

Բերում են հըրե՞ն,  
Ամա՞ն, մեր տան դեմ...  
Վե՛ր դըրեք, վըրեն  
Հյուսերոս քանդեմ...  
Սա էլ եմ գալի՞ս,  
էդ ո՞ւր եք տանում...  
Ինձ էլ թաղեցեք  
Իր գերեզմանում... (II, 70):

Միայն զարմանալ կարելի է, թե չափի որպիսի զգացումով է  
Թումանյանը հղկում արեւիւրեւն բուռն, ցրիվ, կուտակվող ու տա-  
քարյուն սգերը, ինչպիսի վարպետությամբ է հասնում այն զուսպ  
անզարդարուն մոտմոհնտալությանը, որ հանդիպում ենք միայն

Հայոց հայրեններում ու անտուններում: Տեսնելու գործողությունը ինչպես է համադրում մասնակցելու գործողությանը, տեսնելու ռեակցիան՝ շարժվելու, այլև ձայնել-լսելու մարդկային զգացողությունը, բանաստեղծական հյուսվածքում ինչպիսի հմտությամբ է պահպանում հայոց սգերգի, առհասարակ հայ երգի, Կոմիտասի նշած երգային ոչ թե ծուլորեն ձգվող, այլ ասմունքային հատուկ, եռանդուն շեշտերը: Եռանդուն, նաև անընդհատ փոփոխվող ու տարբերակվող՝ նայած թե ողբային բանաստեղծական եղանակի ընձեռած ազատությունը ինչ է մտաբերում Անուշը Սարոյից ու իրենից, աշխարհից ու կյանքից:

Պոեմի 6-րդ երգի այս բաժինը վերլուծելիս սովորաբար նշվում է բանաստեղծական շափերի բազմազանությունը: Բայց տաղաչափական բազմազանությունը բոլոր դեպքերում պայմանավորված է տարբերակվող տրամադրությունների բազմազանությամբ, իսկ հուզապրում տարբերակել նշանակում է ամեն անգամ փոփոխել կամ նոր դիտակետից կամ նորոգվող նոր վերաբերմունքով արժեքավորել բանաստեղծական առարկան:

Կարելի է թվել, թե փոփոխարկվող քանի դիտակետից է ներկայանում Սարոն և քանի գույն ու երանգ է առնում Անուշի նույն քնարական վերաբերմունքը. հրամայական-պահանջող, հիացական-վայելող ու երջանկացող, հանդիմանող, այլև սրտառուչ հորդորող, դժբախտության մեջ ինչ-որ հրաշքի հավատացող-զարմացող, Սարոյի մահը խելահեղորեն հաստատող, ապա ժխտող, Սարոյի սառած կերպարանքը մտաբերող-սարսափող՝

Ա՛խ, չէ՛, ամա՛ն, ասում են՝ դա  
Մի դիակ է լո՛ւռ, հոտած,  
Արյունը չոր գեմքի վերա,  
Աչքերն անթա՛րթ, սիպտակած (II, 70),—

Հենց մտաբերելիս այդ կերպարանքը վանող ու հերքող, դրան կենդանի Սարոյի կեցվածքն ու նկարագիրը հմայված հակադրող՝

Նա սիրուն էր, անուշահոտ,  
Աչքերը լի ծիծաղով,  
Նա դալիս էր ցողոտ-շաղոտ,  
Հանաքներով ու խաղով... (II, 70):

Ասկա քնարական հմայվածությունը վերաճում է պարզապես նվազուն հավիլելու, տեղն ու տեղը ալիքավորվում պահանջ-հորդոր-աղերսով, նորից բարձրանում խռովելու պայման-սպառնալիքով, և դժվար է ասել, թե սպառնացողն արգյոք հավատում է խռովելուն, թե խռովելու պայմանը անանձնական նվիրումի պայման է, ինչպես Սարոյի կենդանությունն օրոք, այնպես էլ նրա մահից հետո.

Արի՛, ջա՛ն իգիթ,  
Արի՞, անիրա՛վ,  
Կարոտած յարիդ  
Աչքը ջուր դառավ:

Էլ մի՛ ուշացնի,  
Ես շատ եմ կացել,  
Էլ մի՛ լացացնի,  
Ես շատ եմ լացել...

Տե՛ս, կխրոսովե՛մ,  
Լաց կլիեմ ես է՛լ...  
Ձեմ խոսիլ քեզ հե՛տ...  
Ձեմ սիրիլ քեզ է՛լ... (II, 70):

Սա միաժամանակ նրանց երկուսի սիրո դրամա-տարեգրությունն է, որտեղ սերը մեծարվում է սիրո ողբերգությամբ, սիրուն զոհաբերվելով, Սարոյի անձն ու սերը արժեքավորվում Անուշի աչքով ու ելակետից, Անուշինը՝ Սարոյի:

Այսքան համատեղ, այսքան միաժամանակյա դրամատիկ տարողությամբ Անուշի ողբը քնարականության ու քնարերգության ճշմարիտ գյուտ էր XX դարի արվեստում: Առաջին անգամ նորագույն պոեզիայի պատմության մեջ քնարական անհատի ներքնաշխարհային պարունակությունը բացահայտվում է այսքան երկկողմանի, այսքան համակողմանի, անցած ու ներկա, մահից կյանք, կյանքից մահ, Անուշից Սարո, սրանցից ուրիշները ձգվող թելերով ու նստվածքներով: Քնարական հուզապրումը իմաստավորվում է տրամադրությունների դառնալիության այնպիսի լիարյուն, անմիասեռ ձուլվածքով, որպիսին ծավալվող ու խորացող դալիք օր էր պոեզիայի համար: Օգտագործելով և ընդլայնելով ողբի հնարավորությունները, Թումանյանը եսի հոգևոր պարունակությունը «հա-

մալրում» էր ոչ եսի պարունակությամբ, եսի ելակետն ու վերաբերմունքը ընդարձակում ոչ եսային ելակետերով ու վերաբերմունքով, իսկ սա նշանակում էր, որ քնարականը նվաճում էր մարդկային անհատի տարողությունը աշխարհային ամեն առնչությամբ բացահայտելու հեռանկարային լայն բնագծեր:

Բայց Անուշի ողբը պոեմում հետաքրքիր է նաև կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային տեղով ու դիրքով, ինչպես և հետաքրքիր է պոեմը եզրափակող նույն 6-րդ երգի հաջորդ՝ 28-րդ գլուխը, որ պատմողաբար նորից է վերաճում նոր ողբի, և այստեղ արդեն դժվար է առանձնացնել ողբային հոսքի երակները.

Անլուի վըշվըշում է  
Պըղտոր ջուրը Դերեդի,  
Նըրա ափին կանաչում է  
Մենակ շիրիմն իգիթի:

Նըրա շուրջը հեգ սիրուհին  
Բընդացնում է ողբ ու լաց,  
Ձեն է տալիս իր Սարոյին  
Ու պըտըտվում մոլորված:  
Ու հոսում է դիշեր-ցերեկ  
Արցունքն անբախտ աղջըկա,  
Բայց իր սիրած տըղան երբեք  
Ձկա՜, չկա՜ ու չկա...

Վըշվըշում է գետը — Վո՛շ, վո՛շ,  
Ու հորձանք է տալիս հորդ,  
Ու կանչում է՝ «Արի՛, Անո՛ւշ,  
Արի՛, տանեմ յարիդ մոտ...»:

— Անո՛ւշ, ա՛յ աղջի՛, Անո՛ւշ, տո՛ւն արի...  
Կանչում է մերը վերեից, կանչում.  
Լո՛ւտ են ձորերը, լուռ են ահոեկի,  
Դուժման Դերեդն է մենակ մըռընչում:

Վո՛ւշ-վո՛ւշ Անո՛ւշ, վուշ-վո՛ւշ, քույրի՛կ,  
Վո՛ւշ քու սիրին, քու յարին,  
Վուշ-վո՛ւշ, Սարո՛, վուշ-վո՛ւշ իգի՛թ,  
Վո՛ւշ քու սիրած սարերին... (II, 71):

Սա Դերեդի ձայների ուժով և հավիտենական տևողությամբ հնչեցվող Անուշի ողբ է, այլև Անուշի ու Սարոյի մոռ ողբ, ուրիշ-ուրիշների ողբ:

Պոեմի նման վերջավորումը կամա թե ակամա պարտադրում է նորից դիմել «Վերքին», նրա ողբային հյուսվածքին:

«Ողբ հայրենասերին», իր մեջ ամփոփելով Աղասուն մեծարող բազմաթիվ ողբեր, «Զանգիում» ի վերջո վերջավորվում է նրանով, որ Աղասու սպանության ճշմարտությունը, չկարողանալով ապրել առանց Աղասու, մեռնում է նազլուն, իր ետևից թողնելով իրեն կանչող-ողբացող զավակներին («Նա՞նի ջան՝ նա՞նի. ա՛խր մի աչքդ էլա բա՛ց... Վե՛ր կաց, գնա՛նք տուն, քանի՛ լաց ըլիս՝ քանի՛, մեր ափուն հո կորե՛լ չի՛, էլ եդ կգա... էլ քո սիրտը չե՛նք կտրիլ՝ քո հոգուն մատաղ՝ թաքըլի մեզ սիրես, մեզ պահես, մեղանից էլ չխոսվիս», էջ 195):

«Անուշում» ևս, չկարողանալով ապրել առանց Սարգյի, մեռնում է Անուշը, իր ետևից թողնելով կանչող-ողբացող մորը: Երկու դեպքում էլ հերոսների վերջին բարձրագույն գնահատականը դառնում է նրանց ամենից սիրելի, ամենից հարազատ մարդկանց տառապանքն ու մահը, երկու դեպքում էլ սրանք ևս՝ նազլուն ու Անուշը, արժեքավորվում են ապրող ամենահարազատ մարդկանց վերաբերմունքով ու գնահատականով:

Որքան էլ իրարից տարբեր, մեկը հրաբխորեն բուռն, հուզապրումը պաթոսայնորեն դիզող ու կուտակող, մյուսը՝ հուզապրումը սանձող, և՛ Աբովյանը, և՛ Թումանյանը մարդ արարածի վերին արժեքը հնչեցնում են նրա ամենահարազատ մարդու դիտակետից, ասել է՝ ամենաբարձր ելակետից, գնահատության չափ ու կշեռքը նտրելով մարդկային սերը:

Նվաճող բարձր ելակետը ինչպես «Վերքում», այնպես էլ «Անուշում» ի վերջո վերաճում է հեղինակային մարդասիրական ելակետի, ծավալվում որպես հումանիստական անկոտրում ու աննահանջ իդեալ ու դավանանք:

Առնելով նազլուի զավակների՝ մեկի, ապա մյուսի ձայնը, նրանց ողբային-մեծարող քնարական գնահատականը ներառնելով սեփական հեղինակային վերաբերմունքի մեջ, նույնի մեջ առնելով նաև Աղասու՝ նազլուի գնահատականն ու վերաբերմունքը, և հզորացնելով այս ամենը, Աբովյանը գրում է. «...Սերը, սուրբ սերը՝ որ բալասամի պես կենդանացնում ա մարդի սիրտը, ու թրի պես

կտրատում, սերը՝ ի՞նչ ասես՝ որ չանի: Ի՞նչ կրակ կարա անսեր սիրտը տաքացնիլ. ի՞նչ ջուր կարա սիրով վառված հոգին դինջացնիլ, հանքցնիլ: Սիրով վերափութված սիրտը ոչ հողից կվախենա, ոչ գողից. ոչ ա՞հ գիտի, ոչ վախ. ոչ սրից երեսը կդարձնի, ոչ ջրից: Քանի շատ ա սերը, էնքան քաղցր ա տանջանքը: Սերին ի՞նչ կդիմանա, որ մահից վախենա: Սիրելուցդ զրկված վախտը՝ հողն էլ ա բերան առնում, քեզ ուտում, քարերն էլ են աչքումդ մզրախի պես ցցվում, քաշած շունչդ էլ ա քեզ կրակ դառնում, էլում, փոթոթում, քո մարմինը քեզ գերեզման դառնում, քո սիրտը՝ քեզ դժոխք, քո աչքը՝ քեզ արյան ծով, քո ձենը՝ քեզ ամպ ու որոտումն, մրրիկ, փոթորիկ: Բաս նաղլուն կարող էր առանց Աղասուն կենալ, ասած խոսքը, նրա հետ կապած ուխտը չկատարի՞լ: Ճշմարիտ սիրողի մեծ մուրազն հենց էն ա, որ իր սիրելու խաթեր մեռնի, նաղվի սիրելին էր հողումը, էն թագավոր տերը, է՛ն աշխարքի աչքի լիսը, բաս նա կարող է՞ր՝ առանց նրան՝ աչքը բաց ու խուսի անիլ, կամ մեռած, գնացած՝ շունչը երկար քաշի՞լ» (էջ 195):

Այս տողերի առիթով անհնար է շեշտելու համար, որ «Վերքը» բառացիորեն ժողովրդական բանաստեղծական եղանակների ու պատկերավորության գանձարան է: Անկարելի է չհիշեցնել «Վերքը» պարզունակ համարող մոդեռն նորարարներին, ինչպես և մեր օրերի պոեզիայի զարգացման միտումները չհասկացող որոշ գրագետների, որ աշխարհի ուղածդ առարկան ու երևույթը հոգևոր երևույթների դիտակետից ու թելադրանքով ուղածդ գործողությամբ ու հատկանիշով օժտելը, խոշորացնելը կամ փոքրացնելը, հայ ժողովրդի պատկերավոր մտածողության տարերքն է, «Վերքային»-ժողովրդական բանաստեղծականի ուսումնասիրության և ուսումնառության անսպառ դպրոց: Այդ ո՞ր բանաստեղծական «նորաձևությունը», օրինակ, կարող է համարձակությամբ համեմատվել աբովյանական նման վերաձևումների հետ, երբ տառասլողի հայացքով՝ հողը կարող է բերան առնել, քեզ ուտել, քարերը կարող են մզրախի պես ցցվել աչքում, քաշած շունչը վերածվել կրակի ու այրել, սեփական մարմինը դառնալ սեփական գերեզման, սեփական ձայնը դառնալ մրրիկ ու որոտ: Այդ որտեղ, օրինակ, կարելի է, մտնել ուրիշի «փորը և հինգ օր ման գալ», «շարականի բուրդը գլել», հրամայել

«գղականերին դժուր լիցն շանն, իրենց չափը ճանաչեն ու դուզ կանգնեն», կամ հանդիպել աշուպիսի «արտառոց» անականակալի՝ «հայոց լեզուն առաջիս փախչում էր Կրեսոսի պես» և այլն և այլն:

Անկասկած «Վերքը» այգափիսի դարոց է եղել Թումանյանի համար, և նա հանգամանորեն ուսումնասիրել, պեղել ու վերծանել է ոչ միայն նրա բովանդակությունն ու պատմական ատաղձը, այլ ամբողջական-հանրագումարային առումով՝ իբրև հայ ժողովրդի աշխարհատեսություն, աշխարհափիլիսոփայության և գեղարվեստական մտածողության միաձույլ կոթող: Դրա ապացույցն է «Անուշը» իր էությանմբ, տոհմիկ ողբայինով մարդկային հոգիների գոյության մեծ իրավունքն ու հոգու վեհությունը հաստատելու և սրբագործելու, հարազատ ժողովրդի հոգևոր տարերքը սիրո վեհացնող ուժով ու դորությունմբ բանաստեղծականացնելու աշխարհայացքային-գեղարվեստական միասնական մեկնակետով: Եվ վերջապես նրանով, որ ինչպես «Վերքում», այնպես էլ «Անուշում» սիրո ուժը (հայրենիքի, թե մարդու հանդեպ՝ միեւնույն է) իմաստավորվում է նվիրվածության ու զոհաբերումի ողբերգորեն դրամատիկ, այլև ողբայնորեն-քնարական ոլորտում ու մթնոլորտում: Ողբերգական-դրամատիկ տեղադրված հեղինակային խոհի ու վերաբերմունքի, հեղինակային հուզապրումի ներսում, միատեղ ձուլվածքով, ողորումով ու տողորվածությամբ:

Նման շրջանառությամբ «Անուշում» պատկերված սերը նաև Թումանյանի սիրո իդեալն է, կիրքն ու դավանանքը:

«...Սերը,—գրում է Վ. Բևիսկին,—ինչպես ամեն մի զորեղ զգացում, ինչպես ամեն մի խոր կիրք՝ ինքնին նպատակ է. սիրողների համար այն պարտք է, որ պահանջում է ծառայություն ու զոհաբերում, և, տրվելով այդ զգացմունքին, նրանք չեն նահանջում, ինչ էլ որ խոստանալու լինի նրանց վեպի լուծումը՝ երջանիկ միություն, կամ տառապանքի փշե պսակ ու վաղաժամ գերեզման... Եվ էլ ինչպե՞ս կարող է լինել. կրքի համար հարկավոր է դաստիարակվել, դարգանալ: Իսկ դրա համար պետք է հասակ առնել այնպիսի հասարակական մթնոլորտում, որտեղ հոգևոր կյանքը շնչառությամբ մտնում է մարդու մեջ, և ոչ թե իմացվում գրեթե... միայն այդ ժամանակ նրա կրքից կարող է ստացվել կամ

լուրջ վեպ, կամ բարձր դրամա, և ոչ թե խղճուկ կատակերգություն, կարիկատուրային պարոդիա...»<sup>61</sup>:

Սերը՝ նպատակ է, սերը՝ զոհաբերություններ պահանջող պարտք, և սա վերաբերում է բոլոր տեսակի սերերին. մարդկային սիրո կիրք ունենալու համար հարկավոր է հասակ առնել այնպիսի մթնոլորտում, որտեղ սերը «շնչառությամբ մտնում է մարդու մեջ»: Եվ իրեն՝ Աբովյանի ու նրա հերոսների, և՛ իրեն՝ Թումանյանի ու նրա հերոսների համար այդպիսի մթնոլորտ, միջավայր ու տարերք էր հարազատ ժողովուրդը՝ սիրո ու նվիրվածության, սիրո ու զոհաբերության պատկերացումներով և ըմբռնումներով, աշխարհի վրա սիրով ու մարդասիրությամբ ապրելու կրակոտ ու բորբոքուն կրքով, պարտքով ու նպատակով, համամարդկային խորհրդով ու աշխարհատեսությամբ:

ՄԻԱՍՆԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ՆԵՐՔԻՆ

ԱՅՈՒԺԵ

«Անուշի» վերջնական տարբերակով (1901) Թումանյանը՝ Թումանյան էր իր արվեստի բոլոր էական առանձնահատկություններով, և, պատահական չէ, որ պոեմի ավարտման ու դրան հաջորդող թվականը ամենից բեղմնավոր ու արդյունավետ տարիները եղան նրա ստեղծագործական կյանքում: 1901—1902 թթ. կարճ ժամանակամիջոցում ստեղծվում են այնպիսի արժեքներ, որպիսիք են «Պոետն ու մուսան», «Փարվանան», «Սասունցի Դավիթը», «Թմկաբերդի առումը», «Հայոց լեռներում», «Դու քո ճամփեն...», «Տրտունջք» և շատ ու շատ գործեր:

Խորացնելով իր արվեստի մեկ կամ մյուս կողմը, կամ միասին, Թումանյանը այս երկերով նորից հաստատում ու ամրապնդում էր պոեզիայի համար շափաղանց կարևոր ու հեռանկարային ավանդներ:

«Պոետն ու մուսան» պոեմում, օրինակ, հոգևոր ներքնախոսությունն ու ներքնավեճը վերածուլվում է դրամատուրգիական «արտաքին» երկխոսության, ամրապնդվում այն մտայնությունը, ըստ որի մարդ անհատի ներքնաշխարհը իրարամերժ ձգտումնե-

<sup>61</sup> В. Г. Белинский, Собр. соч. в 3-х томах, т. II, стр. 568.

քով սնվող ու ծավալվող դրամատիկ տարերք է, ներհակ հետաքրքրությունների ու շահախնդրությունների պայքարի ասպարեզ: Թեև փոքր-ինչ ճակատային, պոեմը ուղղություն էր վերցնում դեպի մարդկային ներքնաշխարհը, ներքին ներհակությունը, նպատակ էր հետապնդում այն պատկերելու որպես իրար սնող ու ժրխող, վիճարկող հետաքրքրությունների տևական դրամա: Հեռակարային էր և դրաման մարմնավորելու համար փորձարկվող եղանակը: Դա դիմակավորման, կրկնակ-երկվորյակ ստեղծելու, թերևս, առաջին նախափորձերից մեկն էր, մի արվեստ, որ, թվում է, տուժել է զժվարությունը արմատավորվեց հայոց բանաստեղծության մեջ:

«Փարվանայում» վարպետ զրչով իմաստավորվում է մարդկային հոգիների ու ձգտումների վեհությունն ու փոխազդեցության՝ ներհակության-հարազատության դրաման: Հետախուզվում է մարդկային բախտի ու ձգտման հակադարձ առնչությունը. բախտը իջեցվում է, ձգտումն ու իղեալը՝ խոշորացվում, արքայական բախտի փոխարեն բացահայտվում արքայական իղեալի անհուն ձգողականությունը, վերացարկված ու դրամատիկ սիմվոլային տեղությունը: Դրամատիկ ձգտումը «Փարվանայում» գտնվում է ձգտում կոչվող հասկացողության, խոհի ու հողհբանության մարմնավորման մի համարժեք, այդ համարժեքը բանաստեղծորեն իմաստավորելու մի բանալի, որի դերը բեկումնային էր մասնավորապես խոհական պոեզիայի համար:

Ի՞նչ է նշանակում ձգտել:

«Շունն ու կատվում», ձգտումը դարձնելով առօրեական, Թումանյանը որոշակիորեն խոսում էր ձգտման այբուբենից: Ձգտել նշանակում է հետամուտ լինել՝ գնալ ու գալ, նորից գալ ու գնալ:

Աստիճանաբար ձգտումը բարձրացնելով առօրեականից, Թումանյանը ընտելացնում էր դրա հոգևոր-բանաստեղծական բարձր չափանիշներին, սերմանում հոգևոր ձգտումը գործողության վերաձուլելու գեղարվեստական ճշմարիտ միտումներ: «Ախթամարում» ձգտման ձգողականությունն ու «գործողությունը» ստանում է բանաստեղծական համարժեքային այնպիսի վերաձուլում, որպիսին է ամեն դիշեր ծովը ճեղքելու և դեպի Թամարի վառած կը-

րակն ընթանալու բալլադային սյուժեն, արտաքին մի սյուժե, որ սիրահարված ջահելի հոգու և հոգեբանության ներքին սյուժեն է, ամենից առաջ «Ախթամար» անվան ու հասկացության հեղինակային-բանաստեղծական խոհի ու ապրումի ներքին սյուժե:

«Փարվանայում», ահա, խորացվում է այս արտաքին սյուժեի ներքին սյուժե լինելու հանգամանքը, որ Թումանյանի ողջ ստեղծագործության կետ-նպատակներից մեկն էր: Դրամատիկոսին ներկայացնելով Անուշի ու Սարույի սիրո պատմությունը՝ զեղարվեստական իհնչ մտայնություն էր հավաստում Թումանյանը: Այն, որ արտաքին սյուժեով ու գործողությամբ մատուցվող աչգ պատմությունը, ի վերջո, սեփական հեղինակային վերհուշի ներքին գործողությունն է, նրա հոգու ներքին կառուցիկ շարժումը: Նույնը «Մարոյում», այլև «Դեպի անհունում», որտեղ սիրած կնոջ կյանքն ու մահը վերջին հաշվով կյանքի ու մահվան շուրջը խորհրդածող բանաստեղծի ներքնաշխարհի ներքին սյուժեն է:

Արտաքին ու ներքին սյուժեի ու գործողության նման հարաբերությունը ամենից որոշակիորեն երևում է բալլադներում ու լեզեզներում: Ամեն անգամ նյութ դարձնելով վաղեմի որևէ ճշմարտություն կամ խոհ, հնօրյա թշնամության կամ սիրո ավանդություն, հնօրյա զրույց, Թումանյանը դրանք իմաստավորում է՝ վերադրելով պայմանական գործողություն: Պայմանականությունը նկատելի է հենց առաջին գործերում՝ «Շունն ու կատվում» և «Անբախտ վաճառականներում», որոնցից երկուսի գործողությունն էլ բացահայտորեն հեղինակի վերադրածն է, հեղինակային խոհի ու մաքի շարժման գործողություն է, որ՝ վերադրվելով ցուցադրվում է արտաքին գործողությամբ:

«Փարվանայում» փոխազդեցության մեջ մտնող կողմերին վերադրվում է մի գործողություն ու սյուժե, որ պայմանական է կրկնակի առումով:

Ստեղծելով հեքիաթային մթնոլորտ, Թումանյանն այստեղ օգտագործում է արևելյան հեքիաթներում տարածված այն գործողությունն ու սյուժեն, ըստ որի մեկի բարձրագույն ձգտումն ու մուրազը մարմնավորվում է աշխարհի չորս կողմը, աշխարհի եզրը գնալու և ըղձացողի իղձը բավարարելու գործողությամբ: Զճանա-

չելով ժամանակային ու տաշածական որևէ արգելք, հեքիաթի հետոսները զնում են, դնում, հաղթահարում ամեն տեսակ դժվարություններ և վերադառնում ի կատար ածած արքայի կամ արքայադստեր կամքը:

Թումանյանը փորձարկում է, ահա, այս գործողությունը, այս «սյուժեն», որից և հետևում է «Փարվանայի» սիմվոլային տարողությունն ու բնույթը: Սակայն փորձարկում է շրջոն իմաստով, կրկնապատկում գործողության պայմանականությունը: Նրա հետոսով՝ Փարվանա աղջկա, կամքը չի կատարվում, աշխարհի շորս կողմը ելած կտրիճները չեն դառնում, միայն գնում են ու գնում: Հեքիաթներում ուշադրությունը գնացողների հետ է, «Փարվանայում» մնացողի, և, մնացողին շնորհելով սրա ամբողջ կյանքի տևողությամբ գնացողներ, Թումանյանը նրանց գնալով ձգում ու քնդարձակում, չափում ու խորացնում է սրա ձգտման ու երազանքի տարողությունը:

Էսպես հայտնագործվում է միենույն ձգտման, խոհի կամ հուզապրումի ներքին-ընթացքային դինամիզմը, հայտնագործվում է որպես մնալով գնալու ընթացք, որքանով մնացող Փարվանա դստեր ուշքն ու միտքը գնացող կտրիճների հետ է, գնում է նրանց գնալու հետ:

Մինչդեռ պոեմներում, ինչպես «Անուշում», գործողությունը զարգանում է այլ ձևով՝ մի գործողությանը, գործողության մի կերպին փոխարինում է մյուսը, այստեղից նրա դրամատուրգիական կառուցվածքը, — «Փարվանայում», ինչպես հեքիաթներում, ձգվում է միենույն գործողությունը: Հեքիաթներում գնալը, «Փարվանայում» հակադարձ ձևով՝ գնացողներին սպասելը, որ չչեղվող, չփոփոխվող սլացիկ տևողությամբ իր մեջ է առնում ժամանակագրական ու տարածական մոտն ու հեռուն, անցածը, ներկան ու ապագան: Եվ ձգտման ու երազանքի ձգողականության ու շքեղության այս դիտակետից էլ գնահատվում են ինչպես մնացողը, այնպես էլ գնացողները:

Ու ամբողջ ուժով նորից հնչում է Թումանյանի «Իդեֆիքսը»՝ Մարդը, իր երազանքների արքայական-հեքիաթային շքեղությամբ, հրջանկության անկուտրելի մղումներով, արքայական բախտի սպաս-

ման ու որոնումների ողբերգական հատնումով: Սպասման՝ դան-դաղ ու մարող, որոնման՝ շտապ ու այրող տարբերակներով իմաստավորվում է ամեն աշխարհ եկող մարդուն՝ և՛ սպասողի, և՛ որոնողի համար կրկնվող ու վերակրկնվող մարդկային երազանքի և դրան հասնելու անհնարինություն հավերժական խորհուրդը, հավերժական դրաման:

Սպասելու ուժով անդրադարձվում է սպասվելիքի ուժն ու էությունը, որ չվերջավորվող շարունակականությունում ու անմիասնության պարունակությամբ հնչեցվում է նաև լեզենդի աշխարհական վերջավորությամբ, որտեղ աղջիկը փոխակերպվում է սպասելով ծփացող լճի, կտրիճները՝ թռչող թիթեռների: Աշխարհական վերջավորությանն է մնում նաև միասնական գործողությանն ուղեկցող մյուս գործողությունների բեռը: Երազածին սպասելու տառապանքը, որ առարկայացվում-չափադանցվում է արցունքների վերածուլումով ջրի, կրկնապատկվում իրենց ձգտածի ետևից ելած կրտրիճների տառապանքով, որ նույնպես մարմին առած նկարահանվում է կրակ-ճրագների վրա նետվող ու այրվող թիթեռների փոխակերպությամբ:

Ակնհայտորեն հեքիաթից է ածանցվում հողեոր միևնույն լարված գործողությունը, ձգտումը, հուզապրումը մարմնական միևնույն գործողությամբ ձգելու, շրկացնելու և խորացնելու գեղարվեստական այն հայտնությունը, որ «Փարվանային» դուգահեռ Թումանյանը փորձարկում է նաև քնարերգության մեջ, մասնավորապես 1902-ին գրած «Դու քո ճամփեն», «Ծրտունջ» և «Հայոց լեռներում» բանաստեղծություններում:

Հետաքրքիր զուգահեռությունում 900-ական թվականների նախաշնամին և՛ Թումանյանի, և՛ Իսահակյանի քնարերգության մեջ (ժողովրդականին հարադատ Իսահակյանի բանաստեղծություններում ավելի վաղ, դեռևս 1893-ին), ապա և Սիամանթոյի «Դյուցազնորենում», հայտնվում են նախապահին ու գնալը դառնալու համար քնարական բանաստեղծության և պոեմի պայմանական սյուժե, ամենատարածված, ամենից տարողական սյուժեներից մեկը հայոց պոեզիայի զարգացման հետագա պատմության մեջ:

«Արևը և նախապահը՝ մեկն իբրև աշխարհի պատկերացում,

մյուսն իբրև աշխարհի ճանաչում խորհրդանշող հասկացություններ անընդհատ լիցքավորում են Չարենցի գեղագիտությունը, շարունակ, նորանոր համադրություններ կազմելով, երևում նրա ստեղծագործության մեջ:

Չարենցը արևի նախապարհի բանաստեղծն է»<sup>62</sup>, — գնահատելով Չարենցի վաստակը, իրավացիորեն գրում է Ս. Աղաբաբյանը:

Եվ արձանագրվող այս օրինաչափությունը ծայր է առնում 19-րդ դարի վերջերից: Ճանապարհն ու գնալը (նաև դեպի արևը) իբրև մարդկային ներքնաշխարհի էություն, կյանքային-հոգևոր բախտ իմաստավորելու ընթացք և ուղի, գործողություն և սյուժե՝ XX դարի նախաշեմին առաջինը փորձարկել և իրացրել են Հովհան-նիսյանն ու Թումանյանը, Իսահակյանն ու Սիամանթոն:

Այս առումով Թումանյանի հիշատակված երեք բանաստեղծությունն էլ, որոնց առանցքը նույն ճանապարհն է, գործողությունը նույն գնալը, արժանի են առանձին քննության:

«Պու քո ճամփեն» բանաստեղծության մեջ իմաստավորվում է երկու ճանապարհ, կյանքային ու հոգևոր երկու բախտ՝ եսի և ոչ եսի:

«Փարվանայի» ողով ոչ-եսային ճանապարհը տեղադրվում է եսի ճանապարհների մեջ, սա իր մեջ է առնում ոչ-եսային հաղար ու մի ճանապարհ, ձգվում կյանքային ու ոչ կյանքային այդ ճանապարհների անմիասնե շառավիղով, դառնում մարդկային կարոտների ու ձգտումների անեզրության հանգույց ու կշռաչափ: Եվ քանի երանդ, քանի թափ է առնում գնալը, և քանի ծայր ու եզր են ձգվում ճանապարհները, և դա եսի խորանալ է և՛ կյանքի մեջ, և՛ սեփական հոգու տարողության:

Մի խորանալ, սակայն, որ բնութագրվում է ոչ թե ասեղնագործ վերլուծությամբ, թեև-թեև պեղելով կամ կծիկ ետ տալով, այլ թռիչքավոր ներսուզումով: Աշխարհային-կյանքային անեզրությունը՝ հոգու անեզրության աստիճաններ ու սանդուղքներ դարձնելու սկզբունքով, այդ աստիճաններից մեկից մյուսը սլացիկ ներխուժումով: Մի տարողություն, որ անսպառ է կյանքի ու աշխարհի

<sup>62</sup> Ս. Աղաբաբյան, *Նդիշե Չարենց*, դիրք 1, Երևան, 1973, էջ 2:

ամենատարբեր փոխադրեցությունների պարունակությամբ և բանաստեղծական անհատի համար հոգևոր ու կյանքային չվերջավորվող կենսագրություն և բախտ է միաժամանակ.

Դու քո ճամփին՝ զնա, բույրի՛կ,  
Եվ թող լինի նա սլաճառ:  
Ինձ մի՛ ժըպտա, ինձ մի՛ սիրիր,  
Ես քեզ քեզ համար:

Եղած կյանքի տմեն ճամփից,  
Կարոտներով անմեկին,  
Ագահ, անվերջ ու անհանդիստ  
Թափառում է իմ հոգին:

Մի ձևը չըկա, մի դիրկ չըկա՝  
Պահի նըրան իրեն մեջ,  
Խենթ, խեղադար զընում է նա  
Ձըպտումներովն իր անվերջ:

Եվ ո՛վ գիտի՝ դեռևս անմեղ  
Քանի հոգի կտանջի,  
Եվ ո՛վ գիտի՝ ինչ մութ, ահեղ  
Անապատում կհանդչի...

Դու քո ճամփին՝ զրնա, բույրի՛կ,  
Եվ երբ լինենք մենք հեռու,  
Աղոթք արա, որ մյուս անգամ  
Ձը հանդիպենք իրարու (I, 135):

Սա բանաստեղծի հոգու տարողության և ուժի չհանդարտվող երթ է: Եթե տարողությունը ձգվում ու մարմին է առնում ճանապարհներով, ապա ուժը ոչ միայն զրանով, այլև դիմացինի և սեփական տառապանքով, այդ տառապանքի հանդեպ մարդկային արձագանքող վերաբերմունքով. դիմացինին շխնայել-խնայելով, սեփական տանջանքի մետաֆորիկ հզորացումով: «Եվ ո՛վ գիտի՝ ինչ մութ, ահեղ Անապատում կհանդչի...» — «անապատային չարչարանքով» (այդ տարիներին դա նախասիրած ոլորտ էր հատկապես Իսահակյանի համար) առարկայացվում է հոգևոր տառապանքը, մի խնդիր, որ «Փարվանայում» իրագործվում էր մետամորֆոզով: Մետամորֆոզին փոխարինելու է դալիս մետաֆորը, և դա

ծավալվող այն առանցքային պայմանական սյուժեի թելադրանքով ու տրամաբանությունով, որով հոգու և բախտի ընդդրվածան սահմանները վերածուլվում են ամեն կողմ ձգվող ճանապարհների, այդ ճանապարհներում անվերջանալիորեն դնալու քնարական անհատի գործողությունը:

«Տրտունջում» խորանում է դնալու և ճանապարհի պայմանականությունը, և երկուսն էլ ձեռք են բերում ներքին գործողության ու սյուժեի առավել օրգանական հատկանիշներ:

Օրերս անպրտուղ, տխուր, ձանձրալի,  
Ու գնում եմ ես ունայն տըրտունջով  
Իմ սիրած մարդկանց, իմ լավ հույսերի  
Գերեզմանների շարքերի միջով:

Թաղել եմ ներանց: Տխուր է ճամբան:  
Եվ իմ հայրենի աշխարհում օտար,  
Օտար ու մենակ անցվորի նրժան,  
Որ չունի ընկեր, ոչ տեղ ու դադար (1, 138):

Սիրած մարդկանց և լավ հույսերի հոգևոր թաղումը վերածուլվում է առարկայական գերեզմանների շարքերի, անհատի ներքնաշխարհը բացվում մարմնական ընթացքով այդ շարքերի միջով՝ տխուր ու մենակ, օտարականի պես: Այա գերեզմանալիներ դառնում է շրջապատող անկարեկից, չարձադանքող սառնություն խորհրդանիշ, անհատի էություն հակոտնյա:

Չընչի՞ն մարդուկներ, լըրբորին հանգիստ,  
Անսիրտ, փոքրոգի, գրծուծ ու կոպիտ.  
Մեռնում են, մարում նըրանց հայացքից  
Եվ հոգու ձըգտում, և՛ սըրտի ժըպիտ:

Էլ ո՞ւմ առաջին սիրտը բաց անես,  
Ո՞ւմ համար երգես սըրտալի երգեր,  
Ո՞ր չըբին սիրես, կյանքըդ նվիրես,  
Էլ ինչպե՞ս ապրես ահսեր, անընկեր...

Թեև այս վերջին հատվածներում խոհրդ ստանում է քարոզիկական, բայց բանաստեղծական է մնում հենքը. այն, որ մարդկայնության բացակայության համարժեք է դառնում գերեզմանը, ուսի քաղաքացիական ձգտումներին չարձադանքելու, անմարդկա-

յին վերաբերմունքի այլևայլ հոմանիշներով, և ամենակարևորը, այն, որ հոգևոր ինքնաժխտման ճանապարհը դառնում է ինքնահաստատման ճանապարհ:

Բանաստեղծի ներքնաշխարհը միանգամից անցնում է և՛ կյանքի միջով, և՛ իր, միաժամանակ և՛ բեռնաթափվում, և՛ բեռնավորվում: Բեռնաթափվում է չնչին մարդուկներին հուզող կրքերից, բեռնավորվում՝ բարձր ձգտումներով ու իդեալներով: Քնարական անհատը ձեռք է բերում հոգևոր-խոհական գործողությամբ միանգամից ինչ-ինչ երեւոյթներ ու կրքեր մերժելու, ինչ-ինչ կրքեր հաստատելու, դրանցից մի մասը դատափետելու, մյուսները՝ վեհացնելու ճկունություն: Եվ այդ ճկունության խարիսխը բանաստեղծության միասնական ներքին գործողությունն է՝ դնալով ձգվող ճանապարհ:

Գեղարվեստական այս միտումները՝ քաղաքացիական շեշտված պաթոսով ու ծառացումով, քնարական անհատի և իրականության առավել ջղաձիգ ներհակությամբ, բնորոշ են նաև նույն տարիների Իսահակյանի ստեղծագործությանը:

Բայց հազա դնալու և ճանապարհի ներքին սյուժեով հյուսված Թումանյանի «Հայոց լեռներում» բանաստեղծությունը առանձնանում է յուրօրինակությամբ, որ դժվար է որսալ Իսահակյանի այդ տարիների պոեզիայում: Նրա բանաստեղծական հերոսը մշտապես անհատն է, Իսահակյանը չունի, այսպես ասած՝ հավաքական, զանգվածային հերոսներ:

Գրական մոտքից սկսած Թումանյանի ինչպես սյուժեներում, այնպես էլ փոքր կտավներում անհատի կողքին հանդես են գալիս նաև հավաքական խմբեր՝ սերունդներ, հայրեր ու որդիներ, կանայք ու տղամարդիկ, հասարակական շերտեր, այս և այն գյուղացիք, և ահա «Հայոց լեռներում» իբրև հավաքական «մենք» հանդես է գալիս ժողովուրդը: Հավաքական մի ամբողջ ժողովուրդ՝ իր պատմական բախտի հավաքական նկարագրով: Գրական մոտքից հավաքական ժողովրդի և նրա հավաքական բախտի հետ գործ ուներ մեկ էլ Սիամանթոն:

Ժողովրդի գոյության ընթացքը բանաստեղծորեն վերածուլվում է ճանապարհի, գտնվում է ժողովրդի պատմական դոյա-

տեումն արտահայտելու մի համարժեք, որ այնուհետև ամենատարբեր մտահղացումներով ու տարբերակներով փորձարկվում և իմաստավորվում է պոեզիայում՝ ներառյալ արևմտահայ ու արևելահայ հատվածները: Գտնվում է ժամանակների մեջ ժողովրդին ու նրա բախտը ընթացքի մեջ դնելու, այդ ընթացքը անցյալով, ներկայով ու ապագայով, լույսերով ու ստվերներով կամրջելու և միավորելու բանալին: Եվ այդ բանալին դարձյալ գործողությունն էր՝ ղանգվածային շարժումը, երթը, որ դառնում է ժողովրդի գոյության պատմությունը, ճակատագիրը, նկարագիրը, ձգտումները, կորցրածն ու սպասածը՝ բացահայտելու և շաղկապելու գեղարվեստական հայտնություն ու միջոց:

Մեր ճամփեն խավար, մեր ճամփեն գիշեր,  
Ու մենք անհատնում  
էն անլույս մըթնում  
Երկա՛ր դարիերով գընում ենք դեպ վեր  
Հայոց լեռներում,  
Դըժար լեռներում:

Տանում ենք հընուց մեր դանձերն անգին,  
Մեր գանձերը ծով,  
Ինչ որ դարերով  
Երկնել է, ծընկ մեր խորունկ հոգին  
Հայոց լեռներում,  
Բարձր լեռներում:

Բայց քանի անգամ շեկ անապատի  
Օրդուները սև  
Իրարու ետև  
Նկա՛ն զարկեցին մեր քարվանս ազնիվ  
Հայոց լեռներում,  
Արնոտ լեռներում:

Ու մեր քարվանսը շըփոթ, սոսկահար,  
Թալանված, ջարդված  
Ու հատված-հատված  
Տանում է իրեն վերքերն անհամար  
Հայոց լեռներում  
Սուգի լեռներում:

Ու մեր աչքերը նայում են կարոտ՝  
Հեռու ատղերին,

Երկրնքի ծերին,  
Թե ե՞րբ կբացվի պայծառ առավոտ՝  
Հայոց լեռներում,  
Կանաչ լեռներում (I, 144—145):

Ժողովրդի հավաքական գոյության ու ճակատագրի դրաման մարմին է առնում ու ցուցադրվում ճանապարհի սյուժեով, գնալու միևնույն գործողության տարբերակումով՝ գնալուն ուղեկցող բազմապիսի գործողություններով: Էպոսն բանաստեղծության մեջ հաստատապես հիմնավորվում է միասնական ձգվող գործողության այն տրամաբանությունը, ինչ Թումանյանը նախապես փորձարկում էր լեզենդներում ու բալլադներում, ելակետ ունենալով գործողությունը շարունակելիս ու արագացնելիս ժամանակի ու տարածության դիմադրություն չճանաչող ժողովրդական զրույցների, ավանդությունների, հեքիաթների զեղարվեստական-հյուսվածքային մտածողությունը:

Գործողությամբ վարակվող բանաստեղծությունը՝ միտում էր արձանագրելու ոչ թե հուզապրումի կամ խոհի տվյալ հանգույցը, այլ դրանց աճող հանգուցականությունը, մարդկային անհատի կամ ղանգվածների բախտի ու ճակատագրի պատճառակցական շարունակականությունը, այդ իսկ հիմքով էլ կարիք ունեն նվաճելու գործողությունը ձգելու կարելիություններ: Եվ դա նվաճում էր Հովհաննիսյանի «Արտավազդից» սկսած աշխուժացնելով միասնական ձգվող գործողությամբ հատկանշվող այնպիսի ժանրեր, որպիսիք են լեզենդը, բալլադը, վիպերդը, չափածո նովելը:

Այս առումով չափազանց ուշագրավ է այդ ժանրերի ձևավորման ու զարգացման օրինաչափությունը դարամուտի և դարասկզբի հայոց պոեզիայում, լայնաշունչ բոլոր բանաստեղծների՝ Թումանյանի, Իսահակյանի, Սիամանթոյի, Վարուժանի, Զարենցի ստեղծագործության մեջ:

Ձևավորվող և թափ առնող այս ժանրերը լայնորեն սերմանում էին գործողության մտայնություն, բարձրացնում գործողության տեսակարար կշիռը բանաստեղծության մեջ, մի բան, որ կոչված էր ծառայելու մարդկային հոգեբանությունների ու բախտերի և կյանքի ու աշխարհի լայն ու խոր, հարուստ ու բարդ փո-

խառնընթացությունների ու փոխազդեցությունների գեղարվեստական վերարտադրությունը:

Գեղարվեստական ճանաչողության նման նոր ու լայն հորիզոններ թևակոխող հայոց պոեզիայի զարգացման այս մայր ճանապարհին, իրոք, պատմական էր Հովհ. Թումանյանի այն հայտնությունների նշանակությունը, որոնք ինքը համառոտակի համարում էր՝ դրամա բանաստեղծության մեջ:

## ՎԵՐՋԱՐԱՆԻ ՓՈԽԱՐՆԵ

Դեռևս XIX դարի 40-ական թվականներին մեկնելով նորագույն վեպի էությունը, Վ. Բելինսկին գրում էր. «Վեպը... ծագել է... ժողովուրդների նորագույն քաղաքակրթությունից, մարդկության մի ժամանակաշրջանում, երբ քաղաքացիական, հասարակական, ընտանեկան և ընդհանրապես մարդկային բոլոր հարաբերությունները դարձել են անվերջանալիորեն բաղմաբարդ ու զրամատիկ, կյանքը թափ է առել անվերջանալի բաղմապիսի տարրերի խորքով ու լայնությամբ»<sup>1</sup>:

Մարդկության զարգացման այս բաղմաբարդ ու զրամատիկ ժամանակաշրջանը իր սլահանջներն էր առաջադրում ոչ միայն վեպին, այլև գրականության մյուս սեռերին ու ժանրերին, բոլոր արվեստներին: Նորագույն արվեստը անդիմադրելի ընթացքով հնարավորություններ և ուղիներ էր նվաճում տարածվելու կյանքի բաղմաճյուղ ու անվերջանալի երակների լայնքով ու խորությամբ, իրավունք էր նվաճում «առանձին մարդու ճակատագիրը» իմաստավորելու ոչ միայն հասարակության, այլև «մարդկության հանդեպ վերաբերմունքով»<sup>2</sup>:

Տեղական փոխակերպությունների արդյունքում՝ XIX դարում վեպը ձեռք էր բերում և իր մեջ առնում կյանքը ընդգրկելու և վերարտադրելու գեղարվեստական նոր ու հզոր կարելիություններ: Վեպում,—նույն հոգվածում ավելացնում է Բելինսկին՝ «կյանքը

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Собр. соч. в 3-х томах, т. II, стр. 39.

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 38:

հանդես է դալիս մարդու մեջ, և մարդկային սրտի, մարդկային հոգու միատիկան, մարդու բախտը, ժողովրդական կյանքի հետ նրա բոլոր հարաբերությունները՝ առատ նյութ են վեպի համար»<sup>3</sup>:

Կյանքը լայնությամբ ու խորությամբ ընդգրկելու և վերարտադրելու վիպական ժանրի արմատական ղենքը մարդկանց միջև գործողություն և փոխազդեցություն ծավալելու հնարավորությունն էր, որի զգացողությունը գնալով ուժեղանում և սրվում է ժանրի խոշորագույն ներկայացուցիչների գեղարվեստական աշխարհատեսության համակարգում:

1853 թ. Լև Տոլստոյը արձանագրում էր, որ այժմ վիպական «նոր ուղղության մեջ իրավամբ զգացմունքի մանրամասների հանդեպ հետաքրքրությանը փոխարինում է հետաքրքրությունը իրենց գործողությունների հանդեպ» (ընդգծումը մերն է—Ա. Զ.)<sup>4</sup>, և իրոք, գործողությունը Տոլստոյի արվեստի էությունն է, նրա վիպական բարդ հյուսվածքների շարժիչ ուժը: Գրականագիտական մերօրյա խորունկ հետազոտությամբ գործողությունը սկիզբների սկիզբ է Զ. Դոստոևսկու արվեստում<sup>5</sup>:

Գործողություններ ծավալելու ազատությունը վեպի ժանրին բերում է կյանքն ու մարդկային հարաբերությունները նորանոր, անմիասն կողմերով ու տարբերակներով, շերտերով ու կտրվածքներով ընդգրկելու հնարավորություն, որոնցից հյուսվում է կյանքի անընդգրկելի, բազմաձայն ու բազմատարր լինելիությունը, մարդկային հոգեբանությունների ու ճակատագրերի դառնալիությունը:

Լինելիություն և լայն տարողություն նվաճելու ճանապարհին վեպը հասնում է գործողությունների ու փոխազդեցությունների պայմանականության ու ազատության գեղարվեստական այնպիսի մտայնության, որ կարող է համեմատվել միայն ժողովրդական պայմանական-ֆանտաստիկական մտածողությանը, ժողովուրդների բանավոր ստեղծագործությանը՝ հեքիաթին, լեգենդին, զրույցին, փոխակերպություններին:

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 39:

<sup>4</sup> Л. Н. Толстой, Собр. соч. в 20-ти томах, т. 19, М., 1965, стр. 117.

<sup>5</sup> Э. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, изд. 2-е, М., 1963.

Ուշագրավ է, որ, քննելով Դոստոևսկու վեպերի գործողության ծավալման եղանակը, Դ. Լիխաչևը այն համեմատում է հեքիաթների հետ, գտնում, որ իր հերոսների հոգևոր շարժումն ու փոխադրնշովթյուններն իմաստավորելիս Դոստոևսկին ժամանակի և տարածության դիմադրողությունն իջեցնում է այնպես, ինչպես ժողովրդական հեքիաթներում իջեցվում է նյութական միջավայրի դիմադրողությունը: «...Դոստոևսկու գեղարվեստական աշխարհում, ինչպես և հեքիաթում,—գրում է նա,— դիմադրողականության գործակիցը չափազանց ցածր է: Բայց այնքանով, որքանով Դոստոևսկու ստեղծագործողությունների սյուժեները իրենց համար ճանապարհ են հարթում հոգեբանական և գաղափարական կյանքի ոլորտում, ապա Դոստոևսկու ներքին աշխարհի հենց այդ մասն էլ առանձնանում է նվազագույն «դիմադրողականությամբ»:

Եթե հեքիաթի աշխարհում գերակշռում է նյութական աշխարհի ազատությունը, ապա Դոստոևսկու մոտ գերիշխում է հոգևոր կյանքի ազատությունը<sup>6</sup>:

XIX դարի վերջերից ի գեմս իր ամենից խոշոր ներկայացուցիչների նյութական աշխարհի և մարդկային հոգևոր կյանքի իմաստավորման համանման սղատ շրջանառության ուղիներ էր հարթում և համաշխարհային պոեզիան: Աճում էր մարդկային փոխադրնշովթյունների, նյութական աշխարհի իրերի ու երևույթների շարժման ու գործողության բանաստեղծական մտայնությունը, և պատահականություն չպետք է նկատել, որ ժամանակի համանվորոպական բանաստեղծական առաջիադասման գրողակալիր է ճանաչվում այն բանաստեղծը, ով ամենից ավելի էր օժտված շարժման ու գործողության հավելյալ զգացողությամբ:

Համանվորոպական ամենատարբեր բանաստեղծական հոսանքների միջից առանձնանում է էմիլ Վերհարներ, որը նշանավոր «Ֆլամանդուհներով» (1883) իր բանաստեղծական ուղին սկսում է հարազատ ժողովրդի գեղջիկական կյանքի ու առօրյայի, ծեսերի ու տոնախմբությունների, կենցաղային հյուսիս տեսարանների շարժուն ու սլացիկ պատկերավորումով ու պատկերահանությամբ:

6 Д. Лихачев, Внутренний мир художественного произведения, *«Вопросы литературы»*, 1968, № 8, стр. 83.

Վերհարնի այս գրքում, անկասկած, նրա հայրենակիցները որսում են ու գտնում հուշակավոր «Ուլենշպիգելի» (1867) խառնանկարային հախուռն ու ներխուժող երանկներ, այն վեպի, որ համարվում է բելգիական դրականության սկիզբը, որով, նույն Վերհարնի բնութագրությամբ՝ «ժողովուրդը վերստին գտավ իրեն: Ուլենշպիգելը ինքը բանաստեղծ է, իսկ բանաստեղծը, ամբողջ ժողովուրդն է»<sup>7</sup>:

Բախտորոշ այս սկիզբն էլ՝ որի ելակետը հարազատ ժողովրդի կյանքն էր, նրա բանաստեղծական-արվեստային կենսափոխությունն ու մտածողությունը, ուղենշում է էմիլ Վերհարնի տեղն ու դերը դարամուտի եվրոպական պոեզիայում: 1906-ին, արդեն կոահելով սիմվոլիզմի սահմանափակությունը, Ալ. Բլոկը գրում է. «...ուշադրություն է գրավում ներքին այն տառապալից պայքարը, որից Վերհարնը դուրս եկավ հաղթանակով, հյուսելով եվրոպական փառք և «արդի եվրոպական կյանքի Դանտե» հնչեղ անունը...

Արդի պոեզիան ունի երկու ճանապարհ: Մեկով ընթացող բանաստեղծները, հանդիպելով առօրյա կյանքին, անրջում են և կառչում ցնորային երազներին: Նրանք կարծես չեն «ընդունում աշխարհը», առարկաներից դերազատելով նրանց արտացոլքը, հսկա կաղնուն՝ նրա խաբուսիկ ստվերը:

Մյուս ճանապարհին պոեզիան իր գիրկը լայնորեն բացում է աշխարհի առջև: Նա այն ընդունում է ամբողջովին: Նա սիրում է կապույտ երկինք տարածվող հզոր ծառի լայնարձակ պսակը: Այդ ճանապարհին կանգնած է Վերհարնը»<sup>8</sup>:

«Արդի եվրոպական կյանքի Դանտե» հնչեղ անունը Վերհարնը վաստակում էր գեղարվեստորեն վերակոչելով և նորովի հնչեցնելով բանաստեղծական արվեստի միաձուլ այն տարերքը, որի հանձարեղ փորձարկուն մնում է Դանտեն, մնում են ժողովուրդները՝ ինքը բանաստեղծ ժողովուրդ Ուլենշպիգելը, մյուս ժողովուրդները՝ դարերով բյուրեղացած գեղարվեստական ավանդներով ու կուտակումներով:

7 Ալ. Խաճակյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 136*:

8 А. Л. Блок, Собр. соч. в 8-ми томах. Т. 5, М.—Л., 1962, стр. 626, 627.

XIX դարի վերջերից՝ երակների ողջ լայնքով, հաստատապես սեփական բանաստեղծ ժողովրդի պատկերավոր մտածողության մեկնակետային դիրքերի վրա է կանգնում հայոց բանաստեղծությունը, որը և կանխորոշում է նրա ճշմարիտ մեծ վերելքը: Թեև կոխում է դասեր քաղելով Գյոթեից—Պուշկին համաշխարհային պոեզիայի զարգացման փորձից, որդեգրելով լուսավորականությունից՝ ռոմանտիզմ, ռոմանտիզմից՝ ռեալիզմ աննահանջ ընթացքով շարունակվող ու հարատևող աշխարհայացքային-գեղարվեստական այն նշանաբանը, ինչ կոչվում է

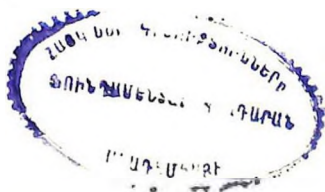
Բանաստեղծական արվեստի ժողովրդական ներածույլ ակունքներն ու տարրերը նորովի վերակոշելու միտումներով դարասկզբի հայոց բանաստեղծությունը հետամուտ էր լուծելու գեղարվեստական խնդիրներ, որոնք օրակարգի հարցեր էին ժամանակի եվրոպական գրականության մեջ, մասնավորապես պոեզիայում:

Հովհ. Թումանյանի վաստակով հայոց բանաստեղծությունը ոտք էր դնում համանվթողական գրական-բանաստեղծական օրինաչափությունների արդիականության հունը: Այդ հունի առաջընթաց ուղիներից անբաժանելի է նրա հաջորդների՝ ինչպես ժողովրդական ակունքներին անմիջականորեն կապված Իսահակյանի, այնպես էլ՝ ընդունված կարգով եվրոպական, առավելապես վերհարյչյան բանաստեղծական ավանդներին աղերսվող՝ Սիամանթոյի՝ ու Վարուժանի, XX դարի առաջին տասնամյակների պոեզիայի մյուս անվանի ներկայացուցիչների ստեղծագործությունը:

Այդ խնդիրների լուծումով հայոց բանաստեղծությունը նվաճում էր աշխարհի ու կյանքի բազմաբարդ, բազմաճյուղ ու բազմաձայն շերտերի լայնքով ու խորությամբ ծավալվելու հնարավորություններ: Նվաճում էր վերարտադրելու համար կապիտալիստական քաղաքակրթության ու հարաբերությունների բարդ ու դրամատիկ հանգույցների ոլորտը թևակոխած հայ ժողովրդի ճակատագիրը, նրա կյանքն ու կենսափոխությունը, աշխարհի բոլոր ժողովուրդների պատմական գոյության սկզբունքներին համահնչուն՝ մարդկայնության, սիրո, հայրենասիրության, հասարակական ազատության ու արդարության բանաստեղծական շարժանիշները:

## Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

|                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Կլույս առաջին. . . . .                                                           | 5   |
| Հայոց հնամյա բանաստեղծության մի քանի առանձնահատկությունները . . . . .            | 5   |
| Խ. Արուվյանի «Վերք Հայաստանին» և նորդարյա բանաստեղծությունը . . . . .            | 51  |
| Արտահայտչական եղանակների նորոգման ընթացքը . . . . .                              | 100 |
| Վերական ժանրերի զարգացումը և պոեզիայի նոր դիրքորոշումը . . . . .                 | 123 |
| Կլաիս Երկուրդ. Գառամուտի հայոց բանաստեղծության զարգացման ուղի-<br>ները . . . . . | 163 |
| Պատճառականություն իրրև պատմականության ուղի . . . . .                             | 163 |
| Դրամա բանաստեղծության մեջ . . . . .                                              | 186 |
| Թեալականությունը և ժողովրդի կյանքի մեղալուն գործոնների ուժը . . . . .            | 255 |
| Միասնական գործողությունը՝ ներքին սլուծի . . . . .                                | 312 |
| Վերջարանի վոլսարեն . . . . .                                                     | 324 |



ԱՆՄԱՍ ԳՐԻԳՈՐԻ ԶԱԲԱՐՅԱՆ  
АЛМАСТ ГРИГОРЬЕВНА ЗАКАРЯН

XX ԳԱՐԻ ԲԿԶՐԻ ՀԱՅՈՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂՄՈՒԹՅՈՒՆԸ  
(Ակումբները և զարգացման ուղիները)

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի  
անվան գրականության ինստիտուտի  
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատ. խմբագիր Ա. Հ. ՇԱՂԳԱՄՅԱՆ  
Նկարիչ Կ. Կ. ՂԱՖԱԴԱՐՅԱՆ  
Տեխ. խմբագիր Ս. Կ. ԶԱԲԱՐՅԱՆ  
Սրբագրիչ Ա. Վ. ՀՈՎՍԱԽԻՄՅԱՆ

| ՎՖ 05822                                                                                                                                                                                    | Հրատ. 3902 | Պատվեր 344 | Տպաքանակ | 1500 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|------------|----------|------|
| Հանձնված է արտադրության 23/V 73 թ., ստորագրված է տպագրության 19/X 1973 թ.<br>տպագր. 20,63 մամուլ, որատ. 15,9 մամուլ, պրամա. 19,2 մամուլ, թուղթ № 1,<br>60 $\times$ 841/16: Գինը 1 ո. 50 կ.: |            |            |          |      |

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ մատուցվածության տպարան, Երևան, Բարեկամության 24:





ԳԼԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220051512

A  $\frac{\pi}{51512}$