

Էդվարդ Ջոբսոն



ՊՐԵՍԿՆԵ

ԵՎ

ՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՆԵՐԸ

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչությունը
Շնորհակալություն է հայտնում սփյուռֆահայ
մշակութային գործիչ Հարություն Սիմոնյանին,
որի հովանավորությամբ տպագրվում է այս գիրքը՝
որոշ նվեր ակադեմիկոս
Էդվարդ Զրբաճյանի ծննդյան 75-ամյակին:

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՔԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԷՂՎԱՐԴ ԶՐԲԱՇՅԱՆ

ՊՈՒՇԿԻՆԸ

ԵՎ

ՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂՃՆԵՐԸ

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ԻՐԱՏԱՐԱՆԿՅՈՒԹՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ 1999

24 JUL 2013

ՊՏՀ 882.0+891.981.0

ԳՄԴ 83.3Ո1+83.32

Ջ 864

Տրագրվում է ՀՀ ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրավաճառության
ինստիտուտի գլխավոր խորհրդի որոշմամբ

**Պատ. խմբագիր՝ բանասիրական գիտությունների դոկտոր
ԱԶԱՏ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ**

Ջ 864 - ԶՐԲԱՇՅԱՆ ԷԴ., Պուշկինը և հայ բանաստեղծները.-
Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999, 245 էջ:

Աշխատության մեջ ժամանակագրական կարգով քայահայտվում և
գնահատվում են XIX-XX դարերի հայ բանաստեղծների բազմազան
առնչությունները Ա.Ս.Պուշկինի հետ, այն հարյուր, թե նրա գրական
ավանդույթներն ինչպես են արտահայտվել մեր գրողների ստեղծագործական
որոնումների մեջ: Հատկապես մանրամասնորեն է խոսվում Հովհ. Թումանյանի
և Ե. Չարենցի ստեղծագործական ժառանգության մասին՝ այն դիտելով
տիպաբանական համադրության մեջ պուշկինյան պոեզիայի հետ: Առանցիկ
բաժիններ են նվիրված նաև մի շարք ուրիշ արևելահայ բանաստեղծների:

Գիրքը հրատարակվում է Ա.Ս.Պուշկինի ծննդյան 200-ամյակի առթիվ և
նախատեսված է գիտաշխատողների, ուսանողների և ընթերցող լայն շրջանների
համար:

Джрбашян Эдуард Мкртичевич
ПУШКИН И АРМЯНСКИЕ ПОЭТЫ
(на армянском языке)

Հ $\frac{4603010000}{(02) 99}$ 99թ.

ԳՄԴ 83.3Ո1+83.32

© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 1999
Издательство “Гитутюн” НАН РА, 1999

Հայ իրականության հետ ռուս ազգային մեծ բանաստեղծ Ալեքսանդր Սերգեևիչ Պուշկինի առնչությունները, կամ, այլ կերպ ասած՝ «Պուշկինը և Հայաստանը» թեման ունի բազմազան կողմեր ու փնտանկյուններ: Թվարկենք դրանցից ամենակարևորները.

1. Պուշկինի հայազգի ծանոթները:
2. Հայկական մոտիվները Պուշկինի ստեղծագործության մեջ:
3. Պուշկինի ճանապարհորդությունը Հայաստանում (1829թ.):
4. Հայ բանաստեղծների գրական առնչությունները Ա.Ս. Պուշկինի հետ և նրա ավանդների նշանակությունը արևելահայ գրականության զարգացման մեջ:
5. Պուշկինի երկերի հայերեն թարգմանությունների գեղարվեստական առանձնահատկությունները:
6. Պուշկինը հայ գրականագիտության մեջ:
7. Պուշկինը հայ կերպարվեստում, թատրոնում և երաժշտության մեջ:

Ներկա աշխատության մեջ առավել հանգամանորեն լինարկվելու են 4-րդ կետում նշված հարցերը՝ հայ բանաստեղծների գրական ճակատագրի մեջ պուշկինյան ավանդների խաղաղաբար, ճշգրիտ հաշվարկով, անհրաժեշտության ասիմանակում, դիմում ենք նաև 5-րդ և 6-րդ կետերում նշված հարցերին, այն է՝ Պուշկինի հայերեն թարգմանությունների և հայ քննադատության մեջ ռուս բանաստեղծին վերաբերող որոշ նյութերի վերլուծությանը: Յուրաքանչյուր նշված մնացած չորս հարցերին (1, 2, 3 և 7-րդ) առհասարակ չենք անդրադառնալու:

Այսպիսով, ներկա աշխատության գլխավոր խնդիրն է՝ գեղարվեստական փնտրի կոնկրետ վերլուծությամբ ցույց տալ, թե ի՞նչ դեր է խաղացել պուշկինյան պոեզիան հայ բանաստեղծների գրական ճակատագրում, բացահայտել «պուշկինյան շերտերը» նրանց ստեղծագործության մեջ: Այդ պարհառով էլ գիրքը կոչել ենք «Պուշկինը և հայ բանաստեղծները» (և ոչ թե, ասենք, «Պուշկինը և հայ գրականությունը», որն ավելի լայն թեմա է): Նշված առումով քննության է ենթարկվում մոտ երկու փասնյակ հայ բանաստեղծների գրական վաստակը՝ սկսած անցյալ դարի կեսերից: Բնականաբար, հարկապես մեծ տեղ է հատկացվել Պուշկինի հետ

Թումանյանի և Չաքմեյի բազմազան առնչություններին, որոնց (ինչպես նաև Ալ. Շապուրյանին) նվիրված են հարուկ գլուխներ: Այդու բանաստեղծների մասին, նյութի ծախսի և նշանակության համեմատ, խոսվում է առանց ինքնագլուխներում:

Ինչպես կնկարի ընթերցողը, այս աշխատության մի շարք գլուխներում երբեմն բավական մանրամասն խոսվում է մի հարյի մասին, որը սովորաբար համարվում է խիստ մասնագիտական և հանվում է մասնագետների ընթերցողին հասցեագրված աշխատությունների սահմաններից: Նկարի ունենք պուշկինյան թարգմանությունների փառաշատական ուղանցիկ-հարկությունները, որոնց անդրադարձել ենք փարբեր առիթներով: Այդ հարյերի բնությունը աշխարհի ենք ցույց տալ, թե ինչքան կարևոր դեր են խաղում թարգմանությունների չափական հատուկվածքի գծերը բնագրի ոգին ճիշտ հաղորդելու և ազգային ոգևորման Լալան հարկանիշները պահպանելու համար:

«Պուշկինը և հայ գրականությունը» թեմային նվիրված հոդվածների և աշխատությունների ցանկը բավական մեծ է: Գրքի ինդեքսակը, արժանին մարուցելով իր նախորդների կատարած գործին, չգրել է ստեղծել հայ պուշկինականի ավելի ամբողջական պատկերը, որը, սակայն, չի սպառում թեմայի բոլոր կողմերը և, հույսով ենք, կնպաստի նրա հետագա մշակմանը:

Գիրքը նվիրվում է Ա.Ս. Պուշկինի ծննդյան 200-ամյակին, որը լրանում է 1999 թվականին: Այն գրվել է մի այնպիսի ժամանակ, երբ հայ հասարակության որոշակի (ճիշտ է, ոչ մեծ) շրջաններում, հայրենի քաղաքական փոփոխության ազդեցության տակ, ուժեղացան հակառակության և, իրեն դրա անմիջական հետևանք՝ հակապուշկինյան փրամադրություններն ու արարքները: Գիրքն ստեղծվել է իրեն անուղղակի պատասխան նման ըմբռնումներին:

Ուզում ենք հավատար, որ այսօրեղ հավաքված հարուստ նյութը կօգնի ճիշտ հասկանալու հայ բանաստեղծների պուշկինյան նախաափրությունների պատկերը, իրեն հայ նոր գրականության պատմության և նրա միջազգային առնչությունների ամենալիմապալայից և ուսանելի էջերից մեկը:

ՄԱՏՈՒՅՈՆԵՐՈՒՄ

(Ա.Ս.Պուշկինի ստեղծագործության
հայկական առաջին ընկալումները)

Պ

1

ուշկինի մուտքը հայ գրականություն եղել է դժվարին ու դանդաղ, հաճախ ուղեկցվել է ընդհատումներով և շեղումներով: Տասնամյակներ էին պետք, մինչև հայ հասարակությունը հասներ Պուշկինի հիմնական երկերի գեղարվեստական հմայքի և, առհասարակ, մեծ բանաստեղծի տեղի և նշանակության համարժեք ըմբռնման: Այդ երևույթը շատ պատճառներ ուներ, բայց հատկապես կարևոր են հետևյալ երկուսը:

Նախ, լավ հայտնի է, որ Պուշկինի համազգային, առավել ևս համա-եվրոպական հռչակն ու ճանաչումը ձևավորվեցին ոչ միանգամից, ի տարբերություն, ասենք, Բայրոնի, որն իր արժարժած «համաշխարհային թախծի» մոտիվներով դեռ կենդանության ժամանակ արագորեն համընդհանուր ուշադրություն նվաճեց և մի քանի սերնդի համար դարձավ «մտքերի տիրակալ»:

Պուշկինի պարագայում պատկերն այլ է: Թեև դեռ անցյալ դարի 40-ական թվականներին, Պուշկինի մահից անմիջապես հետո, Վ.Գ. Բելինսկին իր նշանավոր հոդվածներով դրեց մեծ բանաստեղծի ճշմարիտ ըմբռնման և գնահատման կայուն հիմքերը, սակայն այդ պրոցեսը հարթ և անխռով չընթացավ: Հաջորդ տասնամյակներում ծավալված գրական-հասարակական լարված պայքարի ժամանակ հատկապես պոեզիան և արվեստը կյանքի գործնական խնդիրներին ծառայեցնելու ջատագովները հաճախ նսեմացնում էին Պուշկինի ստեղծագործության արժեքը՝ նրան ներկայացնելով իբրև կենսական շահերից ու նպատակներից բացարձակորեն կտրված «մաքուր գեղարվեստի» քուրմ: Այդ հանգամանքը չէր կարող չվնասել, համենայն դեպս՝ չդանդաղեցնել Պուշկինի ստեղծագործությունը ուրիշ ազգերի, տվյալ դեպքում՝ հայ ընթերցողին մոտեցնելու ընթացքը:

Երկրորդ պատճառն այն է, որ Պուշկինի գրական գործունեության և նրա մահվանը հաջորդած տասնամյակներում, այսինքն՝ 1820-1860-ական թվականներին հայ նոր գրականությունը դեռ ձևավորման և որոնումների ընթացքի մեջ էր: Նրա կենսական դիրքորոշման և բովանդակության, գեղարվեստական ուղղության, ժանրերի և լեզվի հարցերը դարձել էին սուր գրապայքարի նյութ, լուծվում էին դժվարությամբ, քայլ

առ քայլ: Վեճերի կենտրոնակետ դարձավ հատկա-պես նոր գրականության լեզվի խնդիրը՝ գրաբա՞ր, թե՞ աշխարհաբար: Մի հարց, որն անհրաժեշտորեն պետք է ծագեր նաև թարգմանության բնագավառում, տվյալ դեպքում՝ Պուշկինին հայերեն ներկայացնելիս: Պատահական կամ սոսկ անձնական նախասիրությամբ պայմանավորված փաստ չէ այն, որ սկզբնական շրջանում (30-50-ական թվականներ) Պուշկինից կատարված հայերեն թարգմանությունները բացառապես գրաբարով են կատարվել: Աշխարհաբար լեզուն և նրա ոտանավորը տակավին այն չափով մշակված չէին, որ ստանձնեին Պուշկինի թարգմանության դժվարին գործը:

Ե՞րբ են սկսվել Պուշկինի երկերի հայերեն թարգմանությունները, ո՞ր ժամանակից են նրա տողերը հնչել հայերեն: Բնականաբար, այս կապակցությամբ մեզ առաջին հերթին պետք է հետաքրքրի Պուշկինի հետ հայ նոր գրականության հիմնադիր Խաչատուր Աբովյանի ծանոթության խնդիրը: Մի հարց, որը իրոք բազմիցս եղել է գայթակղության քար, դարձել է վեճերի ու ենթադրությունների առիթ: Ավելորդ է հատուկ քննել Պուշկինի և Աբովյանի անձնական հանդիպման հնարավորության հարցը 1829թ. ամռան ամիսներին, երբ ռուս բանաստեղծն անցնում էր Հայաստանի տարածքով դեպի Արզրում կատարած ուղևորության ժամանակ: Թեև՝ այդ «հանդիպման» մասին հաճախ գրվել է Աբովյանին վերաբերող պատմական սագրական երկերում, բայց դա ոչ մի փաստական հիմք չունի, քանի որ Պուշկինը չի մտել Էջմիածին, ուր այդ ժամանակ գտնվում էր 20-ամյա սարկավագ Խաչատուր Աբովյանը:

Դժբախտաբար, մեզ ոչ մի փաստ չի հասել նաև Պուշկինի ստեղծագործությանը Աբովյանի ծանոթության մասին: Ծիշտ է, ելնելով դորպատյան և ետդորպատյան շրջանում Աբովյանի կյանքի հանգամանքներից, կարելի է վստահորեն ասել, որ նա չէր կարող ծանոթ չլինել Պուշկինի անվանն ու գործին: Վերջինիս մահից հետո Աբովյանն ապրեց ևս 11 տարի, որոնց ընթացքում բանաստեղծի ետմահու փառքը գնալով տարածվում ու մեծանում էր, և Թիֆլիսի, ապա նաև Երևանի պետական գավառական դպրոցներում իբրև տեսուչ աշխատող, ռուսաց լեզու և գրականություն դասավանդող Աբովյանը չէր կարող անտեղյակ լինել այդ բոլորին: Սակայն դա մեզ հիմք չի տալիս այստեղ խոսելու Պուշկին-Աբովյան առնչության մասին, քանի որ մենք հենվում ենք միայն հավաստի փաստերի վրա, իսկ այս դեպքում այդպիսիք մեր ձեռքի տակ պարզապես չկան¹:

¹ Այս խնդրին հանգամանորեն անդրադարձել է արվյանագետ Պիոն Հակոբյանն իր «Թյուրիմացության և ճշմարտության սահմաններում (Աբովյանի և Պուշկինի մտացածին փոխհարաբերությունների մասին)» հոդվածում (տե՛ս նրա «Խաչատուր Աբովյանի կենսագրության առեղծվածները» գիրքը, 1997, էջ 253-282):

Իսկ ո՞վ է եղել Ա.Ս.Պուլշկինի հայերեն առաջին թարգմանիչը: Բարեբախտաբար, առկա փաստերը մեզ իրավունք են տալիս այս կարևոր հարցին տալու որոշակի ու աներկմիտ պատասխան. Պուլշկինի պոեզիան հայերեն ներկայացնելու առաջին փորձը կատարել է (և այն էլ դեռ մեծ բանաստեղծի կենդանության ժամանակ) հետազայում խոշորագույն հայագետ Մկրտիչ Էմինը, որը 1830-40-ական թթ. սերտորեն կապված էր Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի հետ՝ նախ իբրև աշակերտ, ապա որպես ուսուցիչ: Հենց 30-ական թթ. նա գրաբարով թարգմանել է Պուլշկինի «հարավային պոեմներից» երկուսը՝ «Կովկասի գերին» և «Բախչիսարայի շատրվանը», և այդ փաստը լավ ծանոթ է եղել հայ մտավորական շրջաններին: Իսկ թե գրական, նաև քաղաքական ինչպիսի կարևորություն է տրվել այդ թարգմանություններին, երևում է նրանից, որ այդ մասին հատուկ տեղեկանք է տպագրվել 1830-ական թթ. Մոսկվայում հրատարակվող «Հայ ժողովրդի պատմության տեսությանը վերաբերող վավերագրերի ժողովածուներ» մատենաշարում: Այդ հեղինակավոր հրատարակության երրորդ հատորում կան այսպիսի տողեր.

«Մկրտիչ Էմին, արևելյան լեզուների հայկական ճեմարանի սան, ուղարկված այդ ճեմարանը Հնդկաստանի Կալկաթա քաղաքից՝ կրթություն ստանալու համար: Ռուսերենից չափածո հայերեն է թարգմանել Ա. Պուլշկինի երկերը՝ «Բախչիսարայի շատրվանը» և «Կովկասի գերին»: Այս թարգմանությունները շուտով կհրատարակվեն, և այն ժամանակ Շատրվանի ու Գեոյալի երգիչը հայտնի կդառնա Ասիայի գանազան երկրներում, ուր հայեր են բնակվում»²:

Այս գրքի գրաքննական թույլատվությունը կայացել է 1836թ. հոկտեմբերի 16-ին, այսինքն՝ Պուլշկինի ողբերգական մահից մի քանի ամիս առաջ, բայց ժողովածուն լույս է տեսել 1838թ., երբ բանաստեղծն այլևս չկար:

Մկրտիչ Էմինի հատուկ նախասիրությունը Պուլշկինի ստեղծագործության նկատմամբ ձևավորվել և ամրապնդվել էր Մոսկվայի համալսարանում ուսանելու շրջանում, երբ նա լսել էր նշանավոր գրականագետների, մանավանդ Ս. Շևիրյովի «ոգևորված դասախոսությունները» մեծ բանաստեղծի մասին: Ժամանակին դա վկայել է Էմինի կենսագիր Երվանդ Շահագիզը, անշուշտ, հենվելով գիտնականի պատմածների վրա:³ Սակայն այդ թարգմանությունները ժամանակին լույս չեն տեսել: Հազիվ թե դրա պատճառը գրաբար լինելու

² Собрания Актов, относящихся к обозрению истории армянского народа, т. III, М., 1838, стр. 220.

³ Երվանդ Շահագիզ. Մկրտիչ Էմին. Կենսագրական-գրական տեսություն. Թիֆլիս, 1900, էջ 66:

հանգամանքն էր, քանի որ Լազարյան ճեմարանում Սկրտիչ էմինի պաշտոնավարության շրջանում՝ 1843թ. լույս տեսավ Պուլշկինի և ուրիշ ռուս բանաստեղծների գրաբար թարգմանությունների ժողովածուն (Հ.Համազասպյանի), որի մասին կխոսվի ստորև։ Տպագրությունը հետաձգելու փաստը թերևս կապված էր Պուլշկինի երկու պոեմների թարգմանությունը կատարելագործելու ցանկության հետ։ Սակայն մի որոշ ժամանակ անց լեզվական իրադրությունը էապես փոխվեց. անվիճելի էր դառնում աշխարհաբարի հաղթանակը, և Պուլշկինին գրաբարով ներկայացնելն արդեն ժամանակավրեպ մի բան կլիներ։ Եվ Սկրտիչ էմինը ստիպված էր մի կողմ դնել իր գրաբար թարգմանությունները, թեև հոգու խորքում նա մինչև վերջ էլ չհաշտվեց լեզվական նոր իրադրության հետ։ Ինչպես իր հուշերում վկայել է Ռաֆայել Պատկանյանը, որը 1843-1849թթ. ճեմարանում եղել է Մ. էմինի աշակերտը, «թեև ինքը հիանալի կանոնավոր, գեղեցիկ ու մաքուր աշխարհաբար էր խոսում, բայց բնավ չէր խոստովանում և չէր ուզում ճանաչել նորա գոյությունը և նորա ժողովրդականության ընթացք և իրավունք տալու չէր աշխատում» (V, 165)։⁴

Պուլշկինի պոեմների էմինյան թարգմանության և նրա հետ կապված փաստերը տասնամյակներ անց վերահրապարակեց գիտնականի կենսագիր Նշանավոր բանասեր Ե. Շահագիզը, որն այդ առթիվ գրել է. «... Արդյոք կատարվե՞ց Ակտերի խոստմունքը և երբ և իցե հրատարակվեցի՞ն այդ թարգմանությունները, կրկնում ենք, չգիտենք, բայց մենք արդեն այդ փոքրիկ տեղեկությամբ պետք է երախտապարտ լինենք Ակտերի հավաքողին, որովհետև դրանով մենք վերահասու ենք լինում այն հանգամանքին, որ էմինը նախ, դեռ յուր աշակերտության ժամանակ հակումն է ունեցել գրական պարապմունքի, երկրորդ, որ նորա գրաբարի և ռուսերենի գիտության աստիճանը նորա կյանքի այդ վաղ օրերում արդեն այնքան բարձր է եղել, որ կարողացել է ռուս առաջնակարգ բանաստեղծի դասական երկերը այնպիսի հաջողությամբ հայերենի վերածել, որ մինչև անգամ արժանի են համարվել նորա տպագրության»։⁵

1899թ. հրապարակած՝ ծավալով փոքր, բայց փաստական նյութով հարուստ մի հոդվածում Յուրի Վեսելովսկին նույնպես անդրադարձավ Պուլշկինի թարգմանության և պրոպագանդման ուղղությամբ Մ. էմինի ունեցած ծախսությանը։ Այդ հոդվածի համար («Պուլշկինի պոեզիան Ասիայի նախաշենին») նրան իր հաղորդած տվյալներով օգնել է պրոֆ.

⁴ Ռաֆայել Պատկանյան. *Երկերի ժողովածու 8 հատորով, 1963-1974*։ Ռ. Պատկանյանի բոլոր քաղվածքները բերվում են այս հրատարակությունից՝ նշելով միայն համապատասխան հատորն ու էջը։

⁵ Երվանդ Շահագիզ. *Նշված աշխատությունը, էջ 73*։

Լ.Զ. Մսերյանցը:³ Դրանից հետո Պուլշկինի հայերեն առաջին թարգմանությունների հետ կապված տվյալները լայնորեն մտել են գրականագիտության մեջ: Բայց մինչև այժմ էլ այդ թարգմանությունների ճակատագիրը շատ չպարզված հանգամանքներ է պարունակում: Ավելի հաճախ տարածված է այն կարծիքը, թե դրանք անդառնալիորեն կորել են: Բարեբախտաբար, դա իրավացի է միայն կիսով չափ. թարգմանություններից մեկի՝ «Բախչիսարայի շատրվանի» ձեռագիրը երջանիկ պատահականությամբ փրկվել է և պահվում է Գրականության և արվեստի թանգարանում: Բայց ներկայացնենք խնդիրն ավելի մանրամասն:

Դեռ մի քանի տասնամյակ առաջ թանգարանի հնագույն աշխատակցուհի Արծվիկ Պողոսյանը հայտնի բանահավաք, գրող և մանկավարժ Սարգիս Քամալյանի թղթերում հայտնաբերեց փոքրադիր մի տետր, որի մեջ մաքուր գրչագրով արտագրված է «Բախչիսարայի շատրվանի» լրիվ թարգմանությունը,⁷ և այդ մասին առանձին հաղորդում տպագրեց:⁸ Թեև տետրի վրա նշված չէ ոչ թարգմանչի և ոչ էլ հեղինակի անունն ու պոեմի վերնագիրը, բայց ոչ մի կասկած չիմել չի կարող, որ սա հենց Պուլշկինի պոեմի էմինյան թարգմանությունն է (անհնար է ենթադրել, որ կարող էր լինել «Բախչիսարայի շատրվանի» մի երկրորդ գրաբար թարգմանություն): Հավանաբար, այս տետրը Սարգիս Քամալյանի ձեռքն է ընկել նրա բանահավաքչական գործունեության ընթացքում, ու, թերևս, նա չի էլ կռահել, թե իրենից ինչ է ներկայացնում այդ տետրը (այդ պատճառով էլ տետրի վրա որևէ նշում չի արվել): Ինչևիցե, հայ պուլշկինականի այս առաջին և շատ կարևոր վավերաթուղթը մեր տրամադրության տակ է, և պետք է իր արժանի գնահատականը ստանա:⁹

Սկստիչ էմինի թարգմանությունները կատարվել են, հավանաբար, 1834-1836թթ. ընթացքում, երբ նա Լազարյան ճեմարանն ավարտելուց հետո ուսանող էր Սոսկվայի համալսարանի փիլիսոփայական

⁶ Ю.А.Веселовский. Очерки армянской литературы, истории и культуры. Вступительная статья, составление, редакция и примечания Аллы Давтян. Ереван, 1972, стр. 347. Յու. Վեսելովսկու աշխատություններից կատարվող բոլոր քաղվածքները բերվում են այս գրքից՝ նշելով միայն Ю.А. Веселовский. Очерки... և համապատասխան էջը:

⁷ Տե՛ս ԳԱԹ, Սարգիս Քամալյանի ֆոնդ. բաժին XIV, վավերաթուղթ N49:

⁸ Ա. Պողոսյան. Պուլշկինի երկերի ամենահին թարգմանություններից մեկը. Հայկական ՍՍՐ Գիտությունների ակադեմիայի «Տեղեկագիր» (Հասարակական գիտություններ), 1954, N12, էջ 85-87:

⁹ Թարգմանության ձեռագրի հայտնաբերումից հետո էլ այս կարևոր փաստը պատշաճ ուշադրության չարժանացավ, և պետք եղավ, որ քսան տարի անց Պիոն Հակոբյանը հատուկ հոդվածով նորից հիշեցներ այդ մասին (տե՛ս նրա «Լուծված ու մոռացված մի առեղծված» հոդվածը, «Երեկոյան Երևան», 3 հունիսի 1974, N127): Կարծում ենք, վաղուց ժամանակն է հրապարակելու Մ. Էմինի թարգմանության ամբողջական բնագիրը՝ մտցնելով այն գիտական շրջանառության մեջ:

Ֆակուլտետի բանասիրական բաժնում

Ի՞նչ կառուցվածք ունի պուշկինյան պոեզիայի այս առաջին հայերեն թարգմանությունը: Բնագրի 8-9 վանկանի քառոտնյա-յամբական տողերը Մ. Էմինը փոխարինել է 10-վանկանի հայկական ավանդական չափով (5+5), դրանով կարծես մատնանշելով հետագա հայերեն պուշկինյան թարգմանությունների հիմնական ձևերից մեկը: Բովանդակության առումով թարգմանությունը բավական ճշգրիտ է, տեղ-տեղ նույնիսկ բառացի: Իսկ հանգավորման հարցում թարգմանիչն ազատորեն շեղվել է բնագրից և, իմաստի կորուստներից խուսափելու համար, մեծ մասամբ թարգմանել է անհանգ ոտանավորով: Այդ թարգմանության մասին ժամանակակից ընթերցողին որոշ պատկերացում տալու համար բերում ենք մի քանի համեմատաբար մեծ հատվածներ պոեմի տարբեր մասերից: Չմոռանանք՝ սրանք այն տողերն են, որոնցով առաջին անգամ պուշկինյան պոեզիան հնչել է հայերեն (թեպետև մեռած գրաբար լեզվով): Ահա պոեմի սկիզբը.

Տըրտմագեաց դիմօք Բերիմ Կիրեյ ԴՍան
Նըստեր, ձըգեր ծուխ՝ նաթիւ 'ի բերան.
Անդ ըստրուկ, համրեալ ընտանիք Նորին
Շուրջ պար բոլորեալ սոսկմամբ խըռնուիւն.
Լըռութիւն տիրեր ողջոյն պալատին,
Սակայն 'ի մըթին յերես գոռոգին
Համայնք գբարկութեան Նիշ վերժանէին..
Մերժեաց մատնանիշ անդ հըպարտրն հուսն
Եւ անդէն արտաքս գըլխակոր խումանն:
Միայնիկ Նըստի Նա յիւր 'ի գահոյս-
Եվ ազատ շընչէն արդէն Նորին կուրծք,
Եվ 'ի խըռովեալ Նորին ճակատու
Զի՛նջ Նըկարագրին վըրդովմունք սըրտին:
Այսպես 'ի լույս ջուրս պարզ պատկերանալ
Ամպը մըրըրկայողը մըթին եթերաց:

Ահա և խան Գիրեյի հարեմի լավագույն գեղեցկուհուն՝ Ջարեմային նվիրված երգը, որի մեջ թարգմանիչը կարողացել է պահպանել արևելյան ոճի բնորոշ գծերը.

ԹԱԹԱՐԱՅ ԵՐԳԸ

1

Ընծայէ երկին Վարդոյ զփոխարեն
Լալեաց, աղետից.
Երանեալ ֆաղիրն որ տես զՄեքքայն,
ՉՅալիս ձիւնացեալ, ձերացեալ ամօք:

2

Երանեալ է նա՝ որ ըզփառաւոր
Չերես Դանուբի իւր մահուամբ սըրբեց,
Նըմա ընդառաջ Կուսանն Դըրախտի
Չեթերեան 'ի ժպիտ թըռուցեալ ելցէ:

3

Բայց երանագոյն նա՝ ով Չարեմա,
Որ զփափկութիւն՝ գըրգանս սիրելով՝
Ըգեզ գերթ ըզվարդ, նազերով գըրկէ
Յիւրում Չարեմի:

Բերենք նաև ստեղծագործության եզրափակիչ հատվածը, ուր կարելի է տեսնել պոեմի էլեգիկ-իմաստասիրական բովանդակության բնորոշ գծերի խտացումը.

Պաշտօղս Մուսայից և խաղաղութեան
Մոռացեալ զփառս, մոռացեալ ըզսեր
Տեսից ըզձեզ խորոգ՝ օ՛ զուարճալի
Եզերք Սալկիրայ, եկից ես 'ի յոտս
Լերանց ծովեզրեայ, լի յիշողութեամբ
Ավուրց թըռուցեալ, և զուարճագին,
Նորոգ Թարիդեան տես ալիք մաքուր:
Երկի՛ր դիւթական, աչաց բերկրութիւն.
Ամէն ինչ զըուարթ է անդ որպէս կեանք.-

Բըլուրք ու անտառք, ոսկի ու յակիկ
 Բաղքիկ խաղողոյ և գեղիւրընկալ
 Դաշտաց լայնաձիր նա՛, զով վըտակաց,
 Վեհ կաղամախայ: Անդ ողջ զգացմունք
 Հանապարհորդին առ Նոսա դառնան,
 Յորժամ ի լերինս յանխըռով ժամու
 Չով աջալուջաց յուղի ծովեզրեայ
 Փութայ սըլացեալ Նորա սովորեալ
 Նըժոյգ արագոտն - առաջի Նորա
 Չուրք կանաչացեալ շողան, շառաչին
 Շուրջ զԱյուտաղի ժայռինք ամբարձեալ:

Սրանք են Պուլշկինի հայերեն թարգմանության առաջին էջերը, որոնք մի մեծ և հարուստ ավանդույթի սկիզբ դարձան: Մկրտիչ Էմինը սկզբից ևեթ այդ գործն իրականացրեց մի այնպիսի մակամրդակով, որ նրա արածը կարող էր հուսալի հիմք դառնալ հետագա որոնումների համար: Դժբախտաբար, մնալով անտիպ և անհայտության մեջ, Էմինի թարգմանություններն իրենց դերը կատարեցին միայն ունկնդիրների նեղ շրջանում:

Իրոք, Պուլշկինի պոեզիան հայ հասարակությանը մոտեցնելու գործում Մկրտիչ Էմինի երախտիքը միայն նրա թարգմանություններով չի որոշվում, եթե նույնիսկ ասվածին ավելացնենք «Կովկասի գերին» պոեմի կորած (կամ առայժմ չհայտնաբերված) թարգմանությունը: Ավելի շոշափելի է եղել նրա դերը որպես Լազարյան ճեմարանի երկարամյա դասախոս, որը լայն գիտելիքներ, սեր և ճաշակ է ներշնչել ունկնդիրներին ռուս և համաշխարհային գրականության դասականների և, ամենից ավելի, թերևս, Ա.Ս. Պուլշկինի նկատմամբ: Այդ մասին մեծ երախտագիտությամբ է հիշել Ռաֆայել Պատկանյանը, որը վեց տարի (1843-1849) աշակերտել է Մկրտիչ Էմինին: Վերջինիս մասին բանաստեղծը գրել է, որ «Պուլշկինի և Լերմոնտովի գրվածքը առաջին անգամ մեզ ծանոթացրուց նա. շատ անգամ, հենց յուր դասի միջոցին ձեռքը առնում էր նոցա շարադրությունները և կարդում էր մեզ համար և այդ կերպով մեր մեջ սեր և ճաշակ էր ձգում այդ և ուրիշ ռուս հեղինակների մասին» (V, 163): Ավելացնենք, որ Մ. Էմինի հանձնարարությամբ նրա աշակերտները հատվածներ են թարգմանել Պուլշկինի «Ճանապարհոր-

դություն դեպի Արգրուն» ուղեգրութիւնից,¹⁰ իսկ գիտնականի մտերիմ ընկեր Սարգիս Խորասանյանը իր մայրենի Ղրիմի բարբառով թարգմանել է «Բորիս Գոդունով» ողբերգության մի քանի գլուխ:¹¹

Ուստիայել Պատկանյանն իր հուշերում Մ.Էմինի լայն գիտելիքներով և անձնական հմայքով է բացատրում նաև այն, որ նրան աշակերտած երիտասարդներից շատերը հետագայում դարձան հայ գրականության և մշակույթի հայտնի դեմքեր (Ս. Շահագիզ, Գ. Դոդոխյան, Գ. Միրիմանյան, Մ. Միանսարյան, Ք. Պատկանյան և ուրիշներ): Օգտագործելով Պուշկինի մի բանաստեղծության պատկերավոր խոսքը, բանաստեղծն անվանում է նրանց Սկրտիչ Էմինի «արծիվների փառավոր երամ» (V, 158-163): Այդ երամից էր նաև ինքը՝ ապագա նշանավոր ազգային բանաստեղծը: Սակայն, նախքան Ռ. Պատկանյանին անցնելը, պետք է անդրադառնալ Լազարյան ճեմարանի մի ուրիշ շրջանավարտի, որի անվան հետ է կապվում Ա.Ս. Պուշկինի, ինչպես նաև մի քանի այլ ռուս բանաստեղծների գործերի առաջին հայերեն տպագրության փաստը:

Խոսքը վերաբերում է Զովի. Զամազասայանին, որը 1843թ. հրատարակեց իր տեսակի մեջ եզակի և անկրկնելի մի գրքուկ՝ այսպիսի տիտղոսաթերթով.

«Թարգմանութիւնք արձակ և ոտանաւոր ի ռուսաց լեզուէ ի հայ բարբառ: Ի Ժուկովսկիոյ, Պուշկինէ, Լերմոնտովայ, Բարատինսկիոյ և Գնեդիչէ. 3. Զամազասպեանց: Արդեամբք և ծախիւք ազնուականի վրաց՝ Սկրտչի Մուրաչեանց: Ի Մոսկով: Ի տպագրատան ճեմարանի տեսրց Լազարեանց: 1843»:

Գրքի ծախ կողմում նույն տիտղոսաթերթը տրված է նաև ռուսերեն.

“Переводы в прозе и в стихах с русского на армянский язык из Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Баратинского, Гнедича. И. Амазаспова. Изданием грузинского дворянина Никиты Мурачева, Москва. В типографии Лазаревых Института восточных языков, 1843”.

Ամբողջ գրքում, որն ընդամենը 113 էջից է կազմված, կողք կողքի, թարգմանությանը զուգահեռ տրվում են նաև ռուսերեն բնագրերը, մի բան, որը խոսում է ժողովածուի ոչ միայն գեղարվեստական, այլև գործնական-ուսումնական նպատակադրման մասին¹²: Զ. Զամազասայանի անձնավորության վերաբերյալ մենք չատ քիչ բան գիտենք: Զայտնի է միայն, որ նա ծագումով Աստրախանից էր, Լազարյան ճեմարանն ավարտելուց հետո վերադարձել է հայրենի քաղաք, ծառայել

¹⁰ Ю.А.Веселовский. Очерки... с. 347.

¹¹ Երվանդ Շահագիզ. *Նշված աշխատությունը, էջ 24*:

¹² Այս հազվագյուտ գրքից միայն մեկ օրինակ է պահպանվել, որն այժմ գտնվում է մեր Ազգային գրադարանի անձեռնմխելի բաժնում: Օգտվել ենք այդ աղբյուրից:

իբրև պետական պաշտոնյա: Նրանից որևէ ուրիշ գրական աշխատանք մեզ չի հասել:

Համազասպյանի ժողովածուի մեջ ներկայացված է ընդամենը 20 ստեղծագործություն, որից վեցը ժուկովակուց (մեծ մասամբ արծակ թարգմանությամբ), երկուսը Լեոնոնտովից, մեկական՝ Բարատինսկուց և Գնեդիչից: Ամենից շատ թարգմանված է Պուշկինը՝ 10 բանաստեղծություն, որոնք նրա գրական կյանքի տարբեր շրջաններին են պատկանում: Իբրև Պուշկինի երկերի հայերեն առաջին հրապարակումներ, այդ թարգմանությունները գրապատմական անփոխարինելի արժեք ունեն, բայց լինելով այն ժամանակ ընթացիկ գործածությունից արդեն դուրս ընկած գրաբարի դրսևորումներ, դրանք չէին կարող ոչ մասնակցել հայ նոր գրականության ձևավորմանը, ոչ էլ քիչ թե շատ լայն հասարակական արձագանք գտնել: Սրանով հանդերձ, պետք է միանգամայն իրավացի համարել հարցի առաջին հետազոտողներից մեկի՝ Վահրամ Թերզիբաշյանի գնահատականը, ըստ որի Համազասպյանի պուշկինյան թարգմանությունները «գուրկ չեն գեղարվեստական որոշ արժեքից, բավական հարազատ են բնագրին: Թարգմանիչն աշխատել է ըստ հնարավորին ճշտությամբ տալ Պուշկինի պատկերները, նույնիսկ չափերի ռիթմը՝ հատկապես յամբական ոտանավորների մեջ»:¹³

Իրոք, Հ. Համազասպյանի թարգմանությունների մեջ տաղաչափության խնդիրը հետաքրքիր լուծումներ է ստացել, որը խոսում է թարգմանչի որոշակի տեսական պատրաստվածության և ծրագրի մասին: Այսպես, թարգմանված բանաստեղծություններից հինգը բնագրում ունեն 8-9-վանկանի քառոտնյա յամբական կառուցվածք, որը ռուսաց ոտանավորի ամենատարածված չափն է: Բոլոր այդ գործերը Համազասպյանը թարգմանել է 8-վանկանի երկանդամ (4+4) տողերով, որոնք իրենց ռիթմական նկարագրով բավական մոտ են ռուսական քառոտնյա յամբին: Այստեղ ավելորդ չէ հիշեցնել, որ հետագայում Պուշկինի, ինչպես նաև ուրիշ ռուս բանաստեղծների քառոտնյա յամբը հայ թարգմանիչներն ավելի հաճախ վերածել են 10-վանկանի երկանդամ (5+5) տողի: Դա, անշուշտ, ավելի մեծ ազատություն է տալիս թարգմանչին, թեև իր կառուցվածքով ու ելևէջով զգալիորեն տարբերվում է բնագրի չափից: Ինչպես վերը տեսանք, Համազասպյանից առաջ նրա ուսուցիչ Սկրտիչ էմինը ևս «Բախչիսարայի շատրվանը» թարգմանել էր 10-վանկանի չափով:

Ասվածն առարկայորեն ներկայացնելու համար կողք կողքի մեջ ենք բերում նշված հինգ բանաստեղծությունների առաջին տողերը ռուսերեն

¹³ Վ. Թերզիբաշյան. Պուշկին և Սրենյք, Երևան, 1937, էջ 51:

և հայերեն՝ համապատասխան շեշտադրությամբ.

Русалка (*Над о'зёром, в глечи'х гыб'но'вах*) - **Ռուսալկա** (Ի հի'ն առ'ւրս/ անջեա'լ ամա'ց)

Земля и море (*Когда' по синеве' море'й*) - **Ծով և ցամաք** (Երբ գերեա'ջ/հաղա'ղ ծովո'ւ)

Не да'й мне, Бо'г, сойт'и' с ума' - Մի' տար ինձ՝ Տե'ր, խելագար'ի

С тобо'ю гре'влю, о Всеси'льный - Ի հի'ն առ'ւրս, Տե'ր գորութեա'ն

Пророк (*Духо'вной жа'ждою жа'млю'м*) - **Մարգարէ** (Զլնմա'հ աղբե'րն/ հոգե'ւ ծարա'ւ)

Похоронная песня (*С Бо'гом, в да'льнюю доро'гу!*) բանաստեղծությունը բնագրում ունի 7-8-վանկանի քորեյական կառուցվածք: Հ. Համազասպյանն այս գործը նույնպես թարգմանել է երկանդամ 8-վանկանի չափով. **Երգ թաղման** (Խաղաղութեամբ/ե'րբ Տե'ր ընդ քա'ն): Նա նպատակ չի դրել պահպանել ոտանավորի քորեյական շեշտադրության կարգը, որը հայերենում գրեթե անհնար մի բան է:

Առանձին պետք է խոսել **“Соловей” (Սոխակ)** բանաստեղծության մասին: Բնագրում (որի լրիվ վերնագիրն է **“Соловей и роза”**) տողերը 6-ոտնյա յամբական են (12-13-վանկանի).

В безмолвии садов, весной, во мгле нечей
Пост над розою восточный соловей.

կամ՝

Она не слушает, не чувствует поэта,
Глядишь, она цветет, взывает-нет ответа.

Այս չափի հայերեն համարժեքը Հ. Համազասպյանը գտել է 12-վանկանի երկանդամ (6+6) տողի մեջ, որի կիսատողերն ունեն կառուցվածքի մի քանի տարբերակ (4+2, 3+3, 2+2+2): Բերենք այս թարգմանությունն ամբողջությամբ, մանավանդ որ սա գրքի ամենահաջողված էջերից է:

Յանդորրութեան այգւոյ, ի գիշերի գարևան
Երգէ վաւն վարդոյն սոխակն Ղրևելեան.
Իսկ վարդըն անուշակ ո՛չ ունկնդիր լինի,
Եւ նուագացն ի ձայն նիրհէ, ի քուն լինի:
Զդպես և դու երգես զգեղեցկութիւն անեղծ.

Չի՞նչ նպատակ է քո, ի յուշ ամ, բանաստեղծ:
 Բեզ ո՛չ ունկն դնե և անգգայ է նա
 Հայիս ի նա՝ ծաղկի, կարդաս՝ անխօս մնայ:

Ինչպես երևում է այս օրինակից, Յ. Յամագասայանը իր նախորդի՝ Սկրտիչ էմինի համեմատությամբ մի կարևոր առաջընթաց քայլ է կատարում՝ թարգմանության մեջ պահպանելով հանգերը: Նրա պուշկինյան թարգմանություններից անհանգ են միայն «Կովկասը» և «Մարգարեն» (վերջինս մասամբ): Իսկ հանգի ներմուծումը թարգմանության մեջ, բնականաբար, օգնում էր հայ ընթերցողին ավելի խոր ընկալելու պուշկինյան ոտանավորի գեղեցկությունն ու ներդաշնակությունը:

Վերջապես, առանձին խումբ են կազմում Յ. Յամագասայանի թարգմանություններից երեքը՝ «Նմանություն Ղուրանին» շարքի գործերից մեկը, «Ամպ» և «Կովկաս», որոնք բնագրում ունեն քառոտնյա քողաղոտային կառուցվածք (11-12 վանկանի տողեր, որոնք պարտադիր կերպով շեշտեր են կրում 2, 5, 8, 11-րդ վանկերի վրա): Հիշենք այդ բանաստեղծությունների առաջին տողերը.

И пу'тник уста'лый на Бо'га ропта'л...
 После'дняя ту'ча рассе'янной ду'ри...
 Кавка'з подо мно'ю. Оди'н в вышине'...

Հայ թարգմանիչը լավ է զգացել եռավանկ ոտքերի ռիթմը և ձգտել է հավատարիմ մնալ այդ սկզբունքին: Երեք թարգմանություններն էլ (առանձին խախտումներով հանդերձ) նա կատարել է եռավանկ ոտքերով, բայց ոչ թե քողաղոտային, այլ անապեստյան չափով, երբ շեշտվում են տողի 3, 6, 9 և 12-րդ վանկերը: Բերենք երկուական տող այդ թարգմանություններից՝ ընտրելով այնպիսի հատվածներ, ուր այդ սկզբունքը հետևողականորեն պահպանված է.

Եւ խոնջեա'լն ուղեո'ր տրտնջե'ր գեղատուծո'յ.
 Չի խնդրե'ր նա գստուե'ր, գշիջո'ւմն ծարաւո'յ...

Ի ժամո'ւս տարածեա'լ դու գերկի'նս ծածկեի'ր.
 Էր կայծա'կն շուրջ գրե' իբրեւ օ'ձ պատատեա'լ...

Աստ և ա մայք թեանա՛ն հեզաբա՛ր ընդ ինև՛:

Ընդ Նոսա՛ հեղեղեա՛լ շառաչե՛ն ջուրց հոսա՛նք...

Հայ բանաստեղծության մեջ եռավանկ ոտք-անդամների կիրառությունն նկատվում է դեռևս վաղ միջնադարում, և մեր լեզվի բառաշեշտի հայտնի դիրքի պատճառով (շեշտվում է մեծ մասամբ բառի վերջին վանկը) ոտանավորը հիմնականում անապեստյան նկարագիր էր ձեռք բերում: Իր այս երեք թարգմանությունների մեջ Հ. Համազասպյանը հետևել է այդ ավանդույթին՝ բնագրի շեշտադրության քողադոտային կարգը փոխարինելով անապեստյան սկզբունքով: Իսկ քողադոտային չափը մեր ոտանավորի մեջ մտավ շատ ավելի ուշ՝ XX դարի սկզբին, Վ. Տերյանի և ապա Ե. Չարենցի գործադրած նորարարական ջանքերի շնորհիվ:

2

Ա.Ս.Պուշկինի երկերի հայերեն հաջորդ տպագրությունը տեղի ունեցավ Հ. Համազասպյանի գրքից յոթ տարի անց՝ 1850թ.: Դա թիֆլիսում Գաբրիել Պատկանյանի խմբագրությամբ հրատարակվող «Արարատ» պարբերականում տեղ գտած «Թռչնակ» գրաբար բանաստեղծությունն էր՝ կազմված ընդամենը չորս քառատողից: Թեև հրապարակման մեջ բանաստեղծության աղբյուրն ու հեղինակի անունը նշված չեն, բայց դա մի հատված է Պուշկինի «Գնչուներ» պոեմից: Ավելի ճշգրիտ ասած, իր բնույթով դա կարող է նաև ինքնուրույն բանաստեղծություն համարվել, բայց միաժամանակ այլաբանական ակնարկ է պոեմի գլխավոր հերոսի՝ օտար թռչունի նման գնչուների աշխարհն ընկած Ալեքոյի մասին, և այդ իմաստով սերտորեն կապվում է ստեղծագործության նյութի ու գաղափարի հետ: Թարգմանությունը պատկանում է հրապարակիչ-խմբագրի որդու՝ Ռաֆայել Պատկանյանի գրչին (ստորագրված է Ռ.Պ.) և ապագա նշանավոր բանաստեղծի առաջին տպագիր ելույթն էր: Սա նաև առաջին վկայությունն է ռուս գրականության և մասնավորապես Պուշկինի նկատմամբ ունեցած այն հետաքրքրության, որ, ինչպես արդեն գիտենք Ռ. Պատկանյանի վկայությունից, նրա մեջ պատվաստել էր Մկրտիչ Էմինը:

Հետաքրքիր է, որ Էմինի և Համազասպյանի փորձերի նման, այս թարգմանությունը ևս գրաբարով է արված. պատանի Ռ. Պատկանյանն այդ ժամանակ դեռ չէր հաղթահարել գրաբարի հոգեբանական

կապանքները և կարծում էր, թե կարելի է նոր գրականություն ստեղծել, հին դասական լեզվով: Միայն մի քանի տարի անց նա հրաժարվեց այդ պատրանքից և Գամառ-Քաթիպայի տետրերով դարձավ աշխարհաբար լեզվի ակտիվ ջատագովներից մեկը:

Ստորև բերում ենք «Թռչնակ» բանաստեղծությունն ամբողջությամբ, քանի որ այն ոչ միայն Ռ. Պատկանյանի առաջին տպագիր գործն է, այլև հետաքրքիր մի դրվագ Պուլշկինի հայերեն թարգմանությունների պատմության մեջ.

Ոչ հոգ գիտե և ոչ վառտակ,
Անգոր, անտեր անմեղ թռչնակ,
Ոչ քրտնաջան գորըն ողջոյն,
Աշխատ լինի հիւսել ըզբոյն:
Թառեալ ըզցայգ յոստ ինչ ծառոյ,
Ընդ հաս այգուն ծագման արփոյ՝
Չայնի բնութեան ունկն դընէ,
Չթևս թօթափէ և յերգ կանխէ,
Ըզիետ գարնան՝ գեղոյ բնութեան
Ահա ամառն գայ ջերմութեան,
Եվ մեզ և օդ անձրևածին
Բերէ աշուն՝ անագաւին:
Վիշտ է մարդկան՝ ցաւ և ձանձրույթ,
Թռչնակն ի բաց յերկիր անքոյթ
Ի ծագ ջերմին անդր քան ըզծով
Տըգաւ գարնան թռչնի փութով¹⁴:

Պետք է ենթադրել, որ այս թարգմանությունը պատանի բանաստեղծը կատարել է իր ուսուցիչ Սկրտիչ Էմինի առաջարկով և հորդորով, որը Պուլշկինի «հարավային պոեմներից» երկուսը թարգմանելուց հետո

¹⁴ Այս թարգմանության հետ կապված է մի արտառոց թյուրիմացություն, որը, ցավոք, տեղ է գտել Ռ. Պատկանյանի երկերի ակադեմիական հրատարակության մեջ, ուր այն համարվել է 4. Բաղյուշկովի համաձայն բանաստեղծության թարգմանություն (տե՛ս հատ. 2, էջ 362): Այս պնդումը ոչ մի հիմք չունի. բավական է Պատկանյանի թարգմանությունը համեմատել «Գնչուներ» պոեմի համապատասխան տողերի հետ:

կուզեր հայերեն տեսնել նաև այդ շարքի երրորդ գործը՝ «Գնչուները»:

Սակայն այս առաջին փորձից հետո Ռ. Պատկանյանն իբրև թարգմանիչ երկար ժամանակ այլևս չի անդրադարձել Պուշկինին, թեև վերջինիս անունը բազմիցս հանդիպում է նրա մամականերում, հոդվածների և հուշագրության մեջ: Բայց այդ հիշատակումների թվարկումը տվյալ դեպքում սկզբունքորեն կարևոր չէ: Միայն «Թռչնակից» ավելի քան երեք տասնամյակ անց Պատկանյանը ձեռնամուխ եղավ պուշկինյան նոր թարգմանությունների: Դրանցից առաջինը «Յեքիաթ ձկնորսի և ձկան մասին» ստեղծագործությունն է՝ հայերենում ավելի հայտնի պարզապես «Ոսկի ձկնիկ» վերնագրով (այդպես է կոչվում նաև Պատկանյանի թարգմանությունը): Այս թարգմանությունը, հավանաբար, կատարվել է 1883-ին, քանի որ հաջորդ տարվա սկզբին Պատկանյանն իր թարգմանության ձեռագիրը արդեն ուղարկում է գրական բարեկամներին՝ խնդրելով նրանց դիտողությունները: Նույն 1884-ին հեքիաթի թարգմանությունը տպագրվեց մամուլում և առանձին գրքույկով:

Պուշկինի հեքիաթի թարգմանության շուրջ ծագած մամակագրությունից այստեղ հիշենք մի երկու էջ: 1884թ. հունվարին Գր. Չախուշյանին գրած մամակում՝ բանաստեղծն իր գործի մասին ասում էր. «Թարգմանած է, իհարկե, երեխայոց ընթերցանության համար: Զուքնությունը մանկավարժական թող լինի, այսինքն՝ հասկանալի¹, ըմբռնելի², հետաքրքրակա³ն է արդյոք երեխայոց, հաջողա⁴կ է, թե՞ ուղղություն (այսինքն՝ ուղղումներ.- էդ. Ջ.) պահանջում է» (VII, 115): Կարելի է ասել, որ պուշկինյան հեքիաթի թարգմանությունը բնականորեն մտնում էր Ռ. Պատկանյանի գրական-մանկավարժական հայացքների ու գործունեության համակարգի մեջ, որին կյանքի վերջին շրջանում նա շատ ժամանակ ու ջանքեր է նվիրել: Նրա այս գործը փաստորեն Պուշկինի լավագույն հեքիաթի առաջին ամբողջական և լիարժեք թարգմանությունն էր, քանի որ դրանից առաջ կատարված փորձերը ավարտուն բնույթ չունեին:

Ժամանակակիցների արձագանքներից հետաքրքիր է հատկապես հայտնի մանկավարժ և գրական գործիչ Սեդրակ Մանդինյանի կարծիքը, որը 1884թ. մայիսին իր մի մամակում, թարգմանության ձեռագրի հիման վրա կատարելով մի շարք կոնկրետ դիտողություններ և առաջարկներ, գործն ամբողջությամբ բարձր էր գնահատում՝ գրելով. «... Կարդացի և «Ոսկի ձկնիկը» երեք անգամ, և յուրաքանչյուր անգամ ավելի զվարճությամբ, որովհետև իսկույն զգացի, թե այդ հանրածանոթ Ռսի հեքիաթը գեղեցիկ կերպով ձուլվել է մեր մայրենի բառերի մեջ, մի առավելություն, որ մեր շատ թարգմանիչներին շատ քիչ է հաջողվում: Ժամանակն է

մեզ ժանոթացնել, թե ինչպես օտարազգի հանճարները օգուտ են քաղել, յուրյանց բուն ազգային տարերքներից և թե ինչպես նոքա հանճարեղ կերպով պարզ ազգայինը նուրբ արվեստի մեջ են ամփոփել»¹⁵:

Բնորոշ է, որ հենց Պուշկինի հեքիաթի առթիվ նամակագիրն առաջադրում է հայ ժողովրդական վիպական գանձերը և առաջին հերթին՝ «Սասունցի Դավիթը» գեղարվեստորեն մշակելու խնդիրը (պետք է հիշեցնենք, որ դրանից քիչ առաջ՝ 1880թ. Ս. Մանդինյանը հրատարակել էր «Ազգային դյուցազնական աշխարհ» գիրքը, որը հայկական էպոսի առաջին՝ Գ. Սրվանձտյանի գրի առած տարբերակի արձակ հանրամատչելի վերաշարադրանքն էր): Գրական - պատմական առումով միանգամայն արդարացված է, որ այդ խնդրի իրականացումը Ս. Մանդինյանը կապում էր Ռ. Պատկանյանի հետ, քանի որ նա այդ ժամանակ արդեն տվել էր բանահյուսությունից օգտվելու մի շարք հաջող օրինակներ («Դուք էլ փորձեցիք մեր ազգայինը ձեր արվեստով քաջ ներկայացնել, բայց ափսոս, որ էլ չշարունակեցիք», - ցավով արձանագրում է նամակագիրը և իր զարմանքն է հայտնում. «Ինչպե՞ս մեր «Սասունցի Դավիթը» մինչև այսօր չկարողացավ ոգևորել Ձեր ձիրքը»):¹⁶ 80-ական թթ., Թումանյանի ասպարեզ իջնելուց առաջ, հայ ժողովրդական վեպի գեղարվեստական իմաստավորման միակ կարող ուժը իրոք Ռ. Պատկանյանն էր, որն իր «Քաջ Վարդան Մամիկոնյանի մահը», «Քյոռ-օղլի» պոեմներով ու մի շարք լեգենդների մշակմամբ ապացուցել էր, որ ունի նաև վիպական լայն շունչ: Ահա թե ինչու համազգային կարևորություն ունեցող այդ հարցով Մանդինյանը դիմում էր այդ ժամանակ ամենից մեծ ժողովրդականություն և ազգային համբավ վայելող արևելահայ բանաստեղծին: Բայց հանգամանքները դասավորվեցին այնպես, որ այդ խնդրի իրագործումը պատմականորեն վիճակվեց հայ բանաստեղծների հաջորդ սերնդին և առաջին հերթին՝ Դովի. Թումանյանին:

«Ոսկի ձկնիկի» պատկանյանական թարգմանությունը Պուշկինին ըստ ամենայնի «հայացնելու» առաջին հաջողված փորձերից մեկն էր: Բնագրի ռուսական ազգային ոճը փոխարինվել է հայ ժողովրդական պատումի տարրերով, որոնց մեջ կա բանաստեղծի հարազատ նորմախիջևանյան բարբառի բավական նկատելի շերտ (բառապաշար, քերականական ձևեր): Ջգալի փոփոխություններ են մտել հեքիաթի տաղաչափական կառուցվածքի մեջ, որոնց նպատակն է խոսքն ավելի հարազատ և հիշելի դարձնել հայ մանկանը: Կարևոր են հատկապես հետևյալ երկու տարբերությունները.

¹⁵ ԳԱԹ, Ռախայել Պատկանյանի ֆոնդ, N861:

¹⁶ Նույն տեղում, N861:

ա) Ռուսերեն բնագրի խառը ոտքերն ու անհավասար տողերը ամենուրեք փոխարինված են հայ ավանդական 10-վանկանի երկանդամ տողով,

բ) անհանգ (սպիտակ) ոտանավորի փոխարեն հայերենում տողերը կապված են կից հանգավորմամբ:

Բերենք Պատկանյանի թարգմանության սկիզբն ու վերջնամասը, որոնք հիմք են տալիս բնագրի և թարգմանության փոխհարաբերությունը բնորոշելու այսպես. ոչ մի նոր բան չավելացնելով և իմաստային որևէ էական կորուստ չտալով, Ռ. Պատկանյանը միաժամանակ չի կաշկանդվել ամեն ինչ տող առ տող, բառ առ բառ վերարտադրելու պարտավորությամբ: Նա հետևել է ազատ և բնական շարադրանքի սկզբունքին՝ հայերենի միջոցներով հարազատորեն վերարտադրելով հեքիաթային պատումի ոճական մթնոլորտը: Ահա հեքիաթի սկիզբը.

Կապուտակ ծովի ափին շատ մոտիկ
Երեսուն տարի ծեր երիկ-կնիկ
Մեկ հատ խզդի մեջ՝ կիսավեր ու հին
Լըռիկ հանդարտիկ ու սոսկ կապրեի.
Ծերուկը ծովեն միշտ ձուկ կբռններ,
Պառավն ալ տունը դերձան կըմաներ:
Մեկ օր ցանց ձգեց ծովը ծերունիս,
Ու ջրբեն հանեց տիղմ բավականիս.
Նա երկրորդ անգամ ցանցը ձգեց ծով,
Ցանցը լըցվեցավ ջրաբույս խոտով.
Նա երրորդ անգամ ցանցը ծով ձգեց,
Ու հանկարծ ոսկի մեկ ձկնիկ բռնեց:

Հիշենք նաև հեքիաթի եզրափակիչ տողերը.

Չըկնիկը ոչինչ չըպատասխանեց,
Պոչը կամացուկ նա ջրին խփեց,
Լուռ ու մունջ ջուրի մեջը սուզվեցավ
Ու ծովի խորքը գնաց պահվեցավ:

Երկար ըսպասեց նորան ծերուկը,
Եւ չի երեցավ խեղճ ոսկի ձուկը.
Իրիկնադեմին տուն վերադարձավ
Ու առջև այսպես պատկեր բացվեցավ.
Նորա պառավը շեմքին էր նըստած
Ու կոտորած տաշտը կար նորա դիմաց:

Նույնիսկ մեջքերված երկու տասնյակ տողերից երևում է, որ հնաբան և բարբառային ձևերի օգնությամբ թարգմանիչը ցանկացել է շարադրանքը ենթարկել որոշ ռճավորման, որն անհրաժեշտ էր մանկական լսարանին (նորից հիշենք Պատկանյանի խոսքերը) «հասկանալի, ըմբռնելի, հետաքրքիր» լինելու համար: Սակայն պետք է ուղղակի ասել, որ Պատկանյանի այս թարգմանությունը բախտավոր չեղավ: Այն կարող էր ավելի մեծ տարածում գտնել, եթե չլիներ գրական-պատմական մի զուգադիպություն. Պատկանյանի թարգմանությունից քիչ անց՝ միևնույն 1884թ. վերջին «Ոսկի ձկնիկը» լույս տեսավ նաև Դ. Աղայանի ազատ թարգմանությամբ: Վերջինիս ընդհանուր գնահատականը թողնելով աշխատության հաջորդ գլխին, այստեղ միայն ասենք, որ Աղայանի թարգմանությունն, անշուշտ, արված է ավելի-մաքուր և հյութեղ լեզվով: Այդ պատճառով էլ այն ավելի մատչելի ու գրավիչ պիտի լիներ մանուկ ընթերցողի համար: Ահա թե ինչու այդ «մրցության» մեջ հաղթեց Աղայանի թարգմանությունը, որն արդեն հարյուր տարուց ավելի ճանաչված է որպես Պուշկինի հեքիաթի հայերեն լավագույն վերակերտում, մտել է շատ դասագրքերի և ժողովածուների մեջ: Այնինչ Ռ. Պատկանյանի թարգմանությունն այսօր ունի միայն գրական-պատմական արժեք և լայն ընթերցողի կողմից փաստորեն մոռացվել է:

Այս առումով հետաքրքիր վավերաթուղթ է 1884թ. դեկտեմբերի 15-ին Փիլ. Վարդանյանին գրած նամակը: Այստեղ Ռ. Պատկանյանն անդրադառնում է իրեն հասած այն տեղեկությանը, ըստ որի Պուշկինի նույն հեքիաթը թարգմանելու մտադրություն է ունեցել ոչ միայն Դ. Աղայանը, այլև Բաֆֆին: Դա չէր կարող չվշտացնել բանաստեղծին, քանի որ դրանով, կամա թե ակամա, կասկածի էր ենթարկվում իր հենց նոր ավարտած գործի լիարժեքությունը: Բայց նա կարողացել է մնալ բարոյական բարձրության վրա՝ գրելով. «Շատ ուրախ եմ, որ պր.պր. Աղայանց, Բաֆֆի իմ օրինակիս են հետևում, ես նոցա շատ հաջողություն կցանկամ. իմ կարծիքով՝ նոցա թարգմանությունը առավել լավ պիտի լինի քան իմը, վասնզի դժվարը առաջինն է. իմ սխալը կամ

պակասությունը նկատել կամ նորանից զգուշանալ արդեն մեծ քաջություն չէ՝»։ Շարունակության մեջ Պատկանյանն իր թարգմանության հնարավոր թերությունները բացատրում է երկու պատճառով, նախ այն, որ ինքը առհասարակ քիչ է զբաղվել թարգմանությամբ, և երկրորդ՝ շատ տարիներ ապրել է «հայ մտավոր զարգացման» կենտրոններից հեռու, «վայրի և տմարդի ընկերության մեջ»։ «Այն էլ մեծ հրաշք է, - դառնությամբ շարունակում է բանաստեղծը, - որ մինչև այժմ վայրենացած չեմ և մի փոքր վրաս Աստծո պատկեր եմ կրում։ Ես նախանձելու տեղ ոչինչ չունիմ, ափսոսալու՝ խիստ շատ... Եթե խոսք բացվի՝ այսպես կամ սորա նման խոսե՛ իմ նկատմամբ» (VII, 136)։

Ինչպես տեսնում ենք, Պուշկինի հեքիաթի թարգմանության առիթով Ռ. Պատկանյանը փաստորեն խոստովանում է իր, իբրև «տարաշխարհիկ գրողի», մարդկային և ստեղծագործական մեծ դրաման։ Մի հարց, որի մասին մի փոքր անց պետք է շատ խոսվեր մեր գրական շրջաններում, հատկապես Յովհ. Թումանյանի հայտնի ելույթների մեջ։

Ավելացնենք, որ բացի այս նամակում եղած հիշատակությունից, մեզ ոչինչ հայտնի չէ «Ոսկի ձկնիկը» թարգմանելու Րաֆֆու փորձի մասին։ Բացառված չէ, որ սա կարող է նաև սխալ տեղեկություն լինել՝ Թիֆլիսից հասած Նոր. Նախիջևան։

Վերջապես, Պատկանյանի գրական կենսագրության մեջ կա պուշկինյան մի դրվագ ևս, որը պետք է գնահատվի փաստերի ընդհանուր շղթայի մեջ։ Փ. Վարդանյանին գրած նույն նամակում բանաստեղծը հայտնում է. «Գրեթե կեսը թարգմանած ունիմ Պուշկինի «Պոլտավան» (VII, 136)։ Ցավոք, այդ թարգմանության հետքերն իսպառ կորել են, մեզ հայտնի չէ՝ ավարտե՞ց Պատկանյանը պոեմի թարգմանությունը, կամ թե ի՞նչ ճակատագիր ունեցան թարգմանված մասերը։ Սակայն պուշկինյան «Պոլտավային» դիմելու փաստն ինքնին ոչ միայն անակնկալ չէ, այլև ուներ կենսագրական և աշխարհացքային լուրջ նախադրյալներ։ Հիշենք, որ դեռ դրանից երկու տասնամյակ առաջ՝ 1863թ. ռուսաց պետականության 1000-ամյակի առթիվ Ռ. Պատկանյանը գրեց և բացառիկ չքեր հրատարակությամբ լույս ընծայեց «Պատմություն Մեծին Պետրոսի» գիրքը։ Այդ գրքի առաջաբանում կան այսպիսի տողեր.

«Մեծն Պետրոսը միշտ էլ մնալու է պատմության մեջ մի չքնադ նախագահափար աշխարհաշեն, ազգասեր և այն ամենայն առաքինութենով զարգացած թագավորի, որ ինչպես կենդանի օրինակ պիտի լինի աշխարհիս ամեն հզորների առջև։ Նորա վարքը պիտի մնա ինչպես հետախուզելի առարկա ամեն վիճակի և կոչման մարդոց համար՝ ամենաբարձրից բռնած մինչև ամենաստորը» <...>։

«Միայն հանճարի, միմիայն կիսաստվածի գործ էր քառորդ դարումը

կատարել այն, ինչու համար պետք էին տասնյակ դարեր և շատ քանքարավոր մարդոց քրտնաջան և անդուլ վաստակ» (V, 204):

Ունենալով այսպիսի ըմբռնում Ռուսաստանի մեծ վերափոխիչի մասին, Ռ. Պատկանյանը, բնական է, պետք է հետաքրքրվեր նրա կերպարը գեղարվեստորեն մարմնավորող պուշկինյան հանճարեղ երկերով: Եվ, իհարկե, այս դեպքում առաջին հերթին նրան պետք է գրավեր «Պոլտավա» պոեմը՝ իր կոնկրետ պատմական բովանդակությամբ և բախտորոշ ճակատամարտի էպիկական վեհաշունչ նկարագրությամբ (և ոչ թե, ասենք, «Պղնձե հեծյալը»՝ նրա փիլիսոփայական բարդ ենթատեքստով): Թեև, ինչպես ասվեց, Ռ. Պատկանյանի այս թարգմանությունից մեզ ոչինչ չի հասել, բայց այս մտահղացումն ինքնին արժանի է արձանագրվելու հայ պուշկինականի պատմության մեջ:

3

1850-60-ական թվականների հայ կյանքի և գրականության ամենատիրական դեմքի՝ Միքայել Նալբանդյանի ստեղծագործության և հայացքների մեջ կան Ա.Ս.Պուշկինի ընկալման և գնահատման մի քանի հետաքրքիր փաստեր: Ճիշտ է, այդ փաստերը բավական ժլատ են, բայց միշտ սկզբունքային արժեք ունեն ինչպես Նալբանդյանի դիրքորոշման, այնպես էլ ժամանակի հայ գրականության որոնումների ըմբռնման համար: Հիշենք և բացատրենք այդ փաստերն առանձին-առանձին:

Առաջինը այն տողերն են, որոնք հանդիպում են 1855թ. գրած «Յաղագս հայկական մատենագրութեան ճառ» աշխատության մեջ: Թեև իր այս առաջին գիտական-հրապարակախոսական ծավալուն գործը Նալբանդյանը գրել է գրաբար, բայց դա, կարելի է ասել, աշխարհաբար լեզվի և նոր գրականության իրավունքները պաշտպանող համարձակ մանիֆեստ էր, որը շարունակում էր խաչատուր Աբովյանի սկսած գործը: Ընդսմին իր ըմբռնումները հաստատելու համար Մ. Նալբանդյանը մի քանի անգամ դիմում է ուրիշ ժողովուրդների գրողների օրինակին, որոնք գրական-պատմական անհրաժեշտության թելադրանքով հրաժարվել են հին, արդեն անհասկանալի դարձած լեզվից և դիմել կենդանի ժողովրդական խոսվածքին: Նախ նա վկայակոչում է «անմահ Դանթեին», որն իր պոեմը «գրեաց ո՛չ ի լեզու լատին, այլ ի հասարակաց հասկանալի իտալական», իսկ հնության պաշտպանների բոլոր կատաղի ճիգերը անգոր եղան հերքելու «զանպարտելի ճշմարտութիւնն՝ որ քարոզիւր բերանով իմաստնոյն Դանթեայ»:

Մյուս պերճախոս օրինակը Նալբանդյանը քաղում է ռուս գրականության պատմությունից, որը, հրաժարվելով հին սլավոնական լեզվից («զարձակել նորա ի Սլաւոնական կապանց»), XIX դարում հասավ գեղարվեստական աննախընթաց բարձրության: Այդ գրականությունը, որի մեծ երախտավորների շարքում Նալբանդյանն ամենից առաջ նշում է Պուշկինի անունը, արդեն նվաճել է համընդհանուր ճանաչում: Ռուս գրականության օրինակը քննադատը ուսանելի է համարում նաև հայ ընթերցողի համար՝ գրելով. «... Հայք Ռուսաստանի առեալ ի ձեռին զտաղաչափութիւն և առ հասարակ բանաստեղծութիւնս հեղինակաց Ռուսաց, որպիսիք են Պուշկին, Ժուկովսկի, Լերմոնտով, Գոգոլ և այլն, սքանչանան և հրճուին զճաշակ առեալ քաղցրութեան լեզուին»: Բայց այդ գրականության պատճառած հոգեկան վայելքը, ըստ Նալբանդյանի, պայմանավորված է ոչ միայն լեզվի ու ձևի կատարելությամբ, այլև բովանդակության, մտքերի հարստությամբ, որի մասին քննադատն ասում է. «... Հոգեկան զուարճութիւն, զոր պատճառէր ընթերցողին մատենագրութիւն Ռուսաց, չէր միայն աղբերացեալ ի յորդութեան կամ ի՛ ճոխութեան լեզուին, այլ ի բանաստեղծական գեղեցիկ մտացն» (II, էջ 16, 50, 56):¹⁷

Ինչպես տեսնում ենք, դեռ անցյալ դարի 50-ական թվականներին Մ. Նալբանդյանը մատնանշել է ռուս գրականության բովանդակության ու ձևի այն բարձր հատկանիշները, որոնք դրանից մի քանի տասնամյակ անց այդ գրականությանը բերեցին համաշխարհային ճանաչում ու հռչակ: Այդ երևույթի ակունքների մոտ կանգնած է եղել Պուշկինը՝ ռուս նոր գրականության հիմնադիրը, նրա առաջին և ամենամեծ դասականը:

Պուշկինի անվան մի հիշատակության էլ հանդիպում ենք 1863թ. մարտի 2-ին եղբորը՝ Ղազարոսին հասցեագրած նամակում, որը, ինչպես նաև բանախոս Նալբանդյանի ուղարկած բոլոր մյուս նամակները, գրված է ռուսերեն: Անդրադառնալով կալանավորի մենախցում իր ընթերցած պատմափիլիսոփայական աշխատություններին (Բոքլի, Մակուլեի, Գերվինուսի, Շլոսսերի, Ֆոշերի և այլոց), նա հայտարարում է. «Այժմ ես դժվարությամբ եմ կարդում այնպիսի գրքեր, որոնք փիլիսոփայական երկասիրության դեր խաղալու հավակնություն ունեն, վերջիններից ես խուսափում եմ այնպես, ինչպես Պուշկինը սեմինարիստներից: Բոլոր այդ փիլիսոփաներն իրենց ամբիոնների բարձունքից առաջադրում են տեսություն-տեսության ետևից, դեռ մինչև հիմա պարզամտորեն ենթադրելով, որ մարդու կյանքը կազմվում է ըստ ինչ-որ նախագծված տեսության» (V, 228):

¹⁷ Սրբախել Նալբանդյան. *Երկերի լիակատար ժողովածու 6 հատորով, 1979-1997: Բոլոր քաղվածքները Մ. Նալբանդյանից բերվում են այս հրատարակությունից՝ նշելով միայն հատորն ու էջը:*

Շատ տարօրինակ ու անբացատրելի մի բան կլիներ, եթե մենք այս խոսքերը վերագրեինք ուղղակի Զենրիկոս Թովմաս Բոքլին, թեև նամակի նախընթաց տողերում իրոք խոսվում է անգլիացի գիտնականի գրքի («Քաղաքակրթության պատմությունը Անգլիայում») ընթերցման մասին: Նամակի հապճեպ գրելաձևի պատճառով առաջին հայացքից տարբերակումը դժվար է նկատել, բայց, կարծում ենք, նամակի այս տողերում խոսվում է հենց այն վերացական տեսությունների մասին, որոնց հակադրվել է Բոքլը՝ ձգտելով հասարակության պատմությունը դիտել իբրև բնականոն ընթացք: Հիշենք, որ հենց բանտում Բոքլի հիշատակին նվիրված բանաստեղծության մեջ Նալբանդյանը նրան անվանել է «Մեծ Անգլիացի, բարոյական Զերքուլես», որի շնորհիվ «պատմությունը դառնում է ճիշտ գիտություն»: Ինչ վերաբերում է «սեմինարիստների» նկատմամբ Պուլշկինի վերաբերմունքի հիշատակությանը, ապա այստեղ Մ. Նալբանդյանն ակնարկում է «Եվգենի Օնեգինի» հետևյալ տողերը (III գլուխ, 28-րդ տուն.)

Не дай мне Бог сойтись на бале
Иль при разъезде на крыльце
С семинаристом в желтой шали
Иль с академиком в чепце!¹⁸

Իհարկե, Պուլշկինն ու Նալբանդյանը տարբեր բաներ են ծաղրում, տարբեր արժեքներից են հրաժարվում: Հանձին «սեմինարիստի» Պուլշկինը հակադրվում էր պահպանողականությանը լեզվի և գրականության հարցերում, մերժում էր գրքային, եկեղեցա-սլավոնական տարրերի չարաշահումը, ծաղրում էր «ղեղին շալով» կամ «կապագլխարկով» իմաստակություն անող կին գիտնականներին:¹⁹

Իսկ Մ. Նալբանդյանը իր դժգոհությունն է հայտնում վերացական դատողությունների վրա հիմնված, դրական գործառության համար անպետք տեսություններից, որոնց պատճառով «մարդկությունն արդեն չատ է տառապել»: Բայց տվյալ դեպքում մեզ համար կարևորն այդ տարբերությունը չէ, այլ հետևյալը. այս մեկ հատիկ փաստը հիմք է տալիս մտածելու, թե Նալբանդյանը ինչքա՞ն լավ գիտեր Պուլշկինի պոեզիան, որ անգամ բանտի մենության մեջ կարող էր հիշողությամբ բերել նրա չափածո վեպի այս «չարքային մանրամասներ»:

¹⁸ Հմմտ. **С.К.Даронян**. "Его десницы меч разящий" (Пушкин и Налбандян). - В сборнике: Пушкин и литература народов Советского Союза, Ереван, 1975, стр. 410. Տե՛ս նաև Մ. Նալբանդյան, V, 434:

¹⁹ Տե՛ս **Н.Л.Бродский**. "Евгений Онегин". Роман А.С.Пушкина. Издание третье, переработанное. М., 1950, с.186-187. **Ю.М.Лотман**. Роман А.С.Пушкина "Евгений Онегин". Комментарии. Изд. второе. Л. 1983, с.255.

Մ. Նալբանդյանի չափածո ժառանգության մեջ երկու գործ կա, որոնք ուղղակի կապվում են Պուլշկինի հետ: Մեկը թարգմանությունն է «Կովկասի գերին» պոեմի մի հատվածի, որը բնագրի մեջ առանձնացված և վերնագրված է «Չերքեզի երգը» (ընդամենը 18 տող, որը թարգմանության մեջ վերածվել է 24 տողի): Թարգմանությունը կատարվել է 50-ական թթ. սկզբին և բացում է այն ձեռագիր տետրը, ուր պատանի Նալբանդյանը հավաքել է իր առաջին աշխարհաբար բանաստեղծությունները և մի նախաբանով հանձնել Չարություն քահ. Գեորջեյանին: Այսպիսով, գրաբար բանաստեղծական փորձերից անցնելով աշխարհաբարի, պատանի Նալբանդյանն իր գործը սկսում էր Պուլշկինի թարգմանությամբ (տետրում կա նաև երեք թարգմանություն Լերմոնտովից՝ «Մարգարե», «Վեճ», «Պալեստինու ոստը»): Սա երևի ըստ ժամանակի Պուլշկինի աշխարհաբար ամենավաղ, բայց, պետք է ուղղակի ասել, ոչ հաջող թարգմանությունն է: Այսպես, 7-8-վանկանի տողաչափը բավական հաճախ խախտվում է, չի պահպանվում մաս տողերի ներսում կայուն հատած ունենալու պահանջը, առանց որի հայկական վանկային ոտանավոր պատկերացնել չի լինի (օրինակ. «Նվիրական ջրի եզերքում Ծաղկում են հարուստ ավաններ»):

Պուլշկինի հետ է կապվում նաև Նալբանդյանի տետրի մեջ մտնող «Բանաստեղծ» ոտանավորը: Նրա նախատիպը կամ ազդակը եղել է Պուլշկինի համանուն բանաստեղծությունը («Поэт», 1827): Իր այս գործը Նալբանդյանն անվանել է «Նմանություն», բայց այս բնութագիրը լրիվ պատկերացում չի տալիս երկու բանաստեղծությունների փոխհարաբերության մասին: Ամբողջության մեջ Նալբանդյանի գործը ճիշտ չի լինի կոչել նաև թարգմանություն, փոխադրություն կամ հակադրություն, թեև այս բոլորի տարրերը նրա մեջ կարելի է նկատել: Որպեսզի ճիշտ պատկերացնենք հարցի էությունը, անհրաժեշտ է Պուլշկինի և Նալբանդյանի բանաստեղծությունները համադրել ամբողջությամբ: Ընդհանուրը նրանց միջև այն է միայն, որ երկուսն էլ բանաստեղծական խոսքը կապում են աստվածային ներշնչման հետ, առանց որի բանաստեղծը մի սովորական, նույնիսկ աննշան մահկանացու է: Այդ մասին է խոսվում Պուլշկինի բանաստեղծության առաջին երկու քառատողերում, որ մեջ ենք բերում Ալ. Ծատուրյանի բավական հարազատ, թեև այսօր արդեն փոքր-ինչ հնաբույր թարգմանությամբ.

Բանի Ապողոն չէ կոչել երգչին
Դեպի սըրբազան ոգևորություն,

Ունայն աշխարհի հոգսերի միջին
Թաղված է երգիչն անխանդ, անավյուն.
Չէ՛ հընչում Նորա քընարն ոգելից,
Ցուրտ թըմրությունն է հոգին ճաշակում,
Եվ, գուցե, չընչին շա՛տ էակներից՝
Ամենից չընչին Նա՛ է աշխարհում:

Այս տողերին իր իմաստով բավական մոտ է Նալբանդյանի բանաստեղծության սկիզբը, թեև պուշկինյան մոտիվը զգալի չափով թուլացել է.

Քանի բանաստեղծն չունի մուսայից
Մի բան երգելու հատուկ հըրաման,
Նորա քնարը միշտ մունջ է մնում,
Ինքը՝ անհոգի, անգոր ու անձայն:

Իսկ շարունակության մեջ հայ բանաստեղծը շատ ավելի է հեռացել Պուշկինից: Տարբերության էությունը հասկանալու համար նախ հիշենք Պուշկինի բանաստեղծության շարունակությունը.

Բայց հենց հասնում է բարբառն երկնային
Երգչի ականջին արթուն, հուշազգաց:
Ցընցվում է իսկույն պոետի հոգին,
Որպես մի արժիվ քընից սթափված:
Եվ Նա անհաղորդ ծափին ու գովքին,
Տխրում, տրտմում է զվարճ աշխարհում.
Ամբոխի պաշտած և ո՛չ մի կուռքին
Երգիչը երբեք գլուխ չի խոնարհում:
Եվ, կարծես, կյանքի խորթ, դաժան զավակ,
Երգով, հույզերով կուրծքը ալեկոծ,
Փախչում է Նա միշտ դեպի լայնարձակ
Դաշտեր, անապատ, թավ անտառի ծոց:

Ինչպես տեսնում ենք, զգալով իր մեջ աստվածային ոգևորության սրբազան կրակը, բանաստեղծն այստեղ ավելի խորն է գիտակցում իր խորթությունը միջավայրի հետ և հպարտորեն մերժում է ամբոխի պաշտած կեղծ արժեքները: Նա մտքով տեղափոխվում է անհասանելի հեռուներ, բարձրագույն հոգեկան վայելք է գտնում կուսական բնության գրկում, չի ուզում գործ ունենալ մանր կրքերով ապրող մարդկանց հետ: Կարելի է ասել, որ այս բանաստեղծության մեջ փաստորեն նախապատրաստվում է «բանաստեղծ-հասարակություն» փոխհարաբերության մասին այն անհաշտ եզրակացությունը, որն արտահայտվեց դրանից մեկ տարի անց՝ 1828թ. գրած «Բանաստեղծը և ամբոխը» չափածո երկխոսության մեջ: Այստեղ արվեստագետի ազատությունն ու անկախությունը ոտնահարող մարդկանց երեսին բանաստեղծը նետում է հպարտ ինքնագիտակցությամբ տոգորված այսպիսի խոսքեր, որ մեջ ենք բերում Նաիրի Ջարյանի թարգմանությամբ.

Հեռո՛ւ. ինձանից, հեռո՛ւ գնացեք,
Ի՞նչ ունի՛ ձեզ հետ պոետը բարի:
... Ոչ կենցաղային ալեկոծության,
Ոչ շահի համար և ոչ պայքարի
Ո՛ւ, մեկը ծնվել եք հաևուն ներշնչման,
Զերմ երգի համար և աղոթքների:

Հայտնի է, որ այս խոսքերը հետագայում բազմիցս առիթ են դարձել Պուշկինին մեղադրելու ժողովրդի հոգսերի նկատմամբ անտարբեր, նպատակազուրկ, «մաքուր արվեստին» հարելու համար: Բայց իրականում այս տողերի իմաստն այն է, որ բանաստեղծն անվերապա հորեն մերժում է արվեստի ազատությունը, նրա բարձր իդեալական կոչումը չհասկացող մարդկանց փորձերը՝ այն ծառայեցնելու առօրյա մերկանտիլ շահերին:

Այժմ տեսնենք, թե ինչպես է զարգանում բանաստեղծի թեման Մ. Նալբանդյանի «Նմանություն» կոչած այս գործի մեջ: Առարկայորեն համոզիչ լինելու համար դարձյալ մեջ բերենք բանաստեղծության շարունակությունն ամբողջությամբ:

Բայց երբ երկնքից կըփայլե հոգուն
 Զնադոտ լուսը պայծառ արևին,
 Նա կմոռանա բոլոր աշխարհը:
 Եւ չի պատկանիլ նա այս աշխարհին:
 Գրիչը ձեռքին թղթի դաշտումը
 Կվազե արագ, ինչպես եղջերու,
 Ո՛չ ոք չէ կարող նորա հակառակ
 Ի գուր փորձ փորձել կամքը կոտրելու:
 Նա այն ժամանակ սուր ունի՝ հատու,
 Կըրակ է թափում այրող բերանից.
 Մուսան նորանով խոսում է մեր հետ,
 Սիրտ է զմայլում նորա երգերից:
 Նա այն միջոցին ոչինչ այլ բան չէ,
 Բայց եթե թարգման մուսայի խոսքին.
 Նորա ասածը, որ նա լսում է,
 Մեզի բաշխում է զինչ գոհար անգին:
 Ոչինչ դատավոր, ոչինչ իրավունք
 Չեն այնքան սուրբ, ճիշտ, ջինջ, քան հայելի,
 Որքան դատաստան բանաստեղծ հոգուն
 Մի բան ասելում՝ թե չար, թե բարի:
 Ողջ մին է նորան՝ եթե թագակիր,
 Եթե սոսկական քաղաքացի լոկ.
 Պատճառ՝ ուղիղը խոսելուց հետո
 Պետք է սպասել դառնալու մերկ, բոկ:

Այսպես, Նալբանդյանի բանաստեղծության մեջ արվեստագետի մի բոլորովին ուրիշ ճանապարհ է գծագրվում: Իր հոգում զգալով վերին ոգևորությամբ ձեռք բերած ուժ, նա ոչ թե հեռանում է մարդկանցից և կենսական պայքարից, այլ մտնում է նրա մեջ ավելի մեծ վճռականությամբ: Նա իր ձեռքն է վերցնում արդարության «հատու սուրը», որով պիտի պատժի չարիքն ու հաստատի բարին: Այս տողերում փաստորեն նախապատրաստվում է մարտիկ-բանաստեղծի նալբանդյանական

կերպարը, որը դրանից մի քանի տարի անց իր գերագույն արտահայտությունը գտավ «Մանկության օրեր» բանաստեղծության հայտնի տողերում.

Ես պիտի դուրս գամ դեպի հրապարակ
Առանց քնարի, անգարդ խոսքերով.
Ես պիտի գոչեմ, պիտի բողոքեմ,
Խավարի ընդդեմ պատերազմելով:
Ներկա օրերում այլ ի՞նչ սև քնար,
Սուր է հարկավոր կտրիճի ձեռքին.
Արյո՛ւն ու կրա՛կ թշնամու վերա,
Այս պիտի լինի խորհուրդ մեր կյանքին:

Հատուկ բացատրություն է պահանջում վերլուծվող բանաստեղծության եզրափակիչ արտահայտությունը. «Ուղիղը խոսելուց հետո պետք է սպասել մնալու մերկ, չոկ»: Հայ բանաստեղծն այստեղ ուղղակի ծայնակցում է Լերմոնտովին՝ յուրովի կրկնելով նրա «Մարգարեի» գաղափար-պատկերը մարդկանցից անգթորեն հալածվող ճշմարտախոս անհատի մասին: Հիշենք նաև, որ այս բանաստեղծությունից մի քանի տարի անց «Հիշատակարանի» առաջին իսկ գլխում, իբրև ընդհանուր օրինաչափություն արձանագրելով, որ «ճշմարտությունը հալածվում է միշտ և պատճառ է լինում յուր պաշտոնեի հալածանքին», Նալբանդյանը մեջ էր բերում լերմոնտովյան «Մարգարեի» տողերը. «Սկսեցի սեր քարոզել, Սուրբ՝ ուսումը ճշմարտության, Եվ իմ բոլոր մերձավորքը կամեին ինձ քարկոծ առնել» (III, 20-21):

Այսպիսով, Մ. Նալբանդյանի «Բանաստեղծը» գեղարվեստական տարբեր շերտերի և ավանդույթների մի ինքնատիպ համաձուլվածք է: Այն սկսվում է բանաստեղծական ներշնչանքի աստվածային ծագման պուշկինյան պատկերով և ավարտվում է հանուն ճշմարտության ամեն մի զրկանքի ընդառաջ գնալու լերմոնտովյան գաղափարով: Իսկ բանաստեղծական խոսքով հասարակական պայքարին մասնակցելու, չարիքն ու խավարը դատապարտելու մոտիվները, վերջապես՝ այդ խոսքի համեմատությունը հատուկ սրի հետ, կապված են XIX դարի համաեվրոպական և առաջին հերթին՝ 50-60-ական թթ. ռուսական քաղաքացիական քնարերգության ավանդույթների հետ: Կարելի է ասել, որ այս մեկ հատիկ բանաստեղծության օրինակով մենք տեսնում ենք ծագումնաբանական այն բազմազան կապերը, որոնք բնորոշ էին

ինչպես Նալբանդյանի գեղարվեստական ստեղծագործության, այնպես էլ ձևավորման շրջանի հայ նոր գրականության համար ընդհանրապես:

Գրականագիտության մեջ խոսվել է նաև Պուշկինի «Գաբրիելական» և Նալբանդյանի «Արկածք նախահօրն» պոեմների որոշակի ընդհանրության մասին: Դա երևում է ինչպես երկու պոեմների թեմայի մեջ (երկուսի նյութն էլ քաղված է Աստվածաշնչից), այնպես էլ նրա գաղափարական մեկնաբանության ընթացքում: Եվ Զրիստոսի ծննդյան առասպելը Պուշկինի պոեմում, և՛ առաջին մարդկանց սիրո պատմությունը Նալբանդյանի մոտ ներկայացվում են երգիծական տեսանկյունից²⁰: Այսպիսով, խոսքը ոչ թե ուղղակի գրական ազդեցության, այլ տիպաբանական ընդհանրության մասին է, որը երկու գեղարվեստական երևույթների մեջ կարող է հանդես գալ իրարից բոլորովին անկախ՝ համանման հասարակական և ստեղծագործական ազդակների շնորհիվ: Այդ բարդ և վիճելի հարցին մենք այստեղ չենք անդրադառնա, քանի որ այս աշխատության հիմնական խնդիրը Ա.Ս. Պուշկինի հետ հայ բանաստեղծների ուղղակի կապերի քննությունն է:

4

Պուշկինի հետ առնչվող փաստերն ավելի շատ են արևելահայ բանաստեղծության մեկ այլ սկզբնավորողի՝ Սմբատ Շահազիզի գրական ժառանգության մեջ: Ամբողջ գիտակից կյանքն ապրելով Մոսկվայում, նա գտնվել է ռուսական ճշակության նկատմամբ լայն հետաքրքրությունների և բազմազան շփումների մթնոլորտում: Առաջին հերթին դա, իհարկե, ռուս դասական բանաստեղծությունն էր հանձին Պուշկինի և Լերմոնտովի: Եվ ահա մեր դարի սկզբին, պատասխանելով Յուրի Վեսելովսկու հայտնի անկետայի հարցերին և հանրագումարի բերելով իր շուրջ 50-ամյա պուշկինյան նախասիրությունները, Ս. Շահազիզը գրում էր.

«Պուշկինով ես միշտ հրապուրվել եմ ամենից առաջ իբրև բազմակողմանի և ճշմարտացի արվեստագետ-բանաստեղծով, որի ստեղծագործությունը զգայուն ընթերցողի համար կարծեք մի հիանալի ծաղկուն այգի է, որը փայլում է դրախտային գեղեցկությամբ... Նայե՛ք, թե նա ինչպես է նկարագրում բազմազան բնությունը, ինչպես է կարողանում երգել սերը, ինչքան նրբագեղություն և գույների

²⁰ Այդ մասին գրել է նաև տողերիս հեղինակը (Էդ. Զրբաշյան. Միքայել Նալբանդյանը և արդիականությունը, 1984, էջ 174-176):

հարստություն կա նրա լավագույն երկերի մեջ»²¹:

Դարասկզբին հրատարակած իր մի ուրիշ աշխատության մեջ («Հայ բանաստեղծ Սմբատ Շահագիզ») Յու. Վեսելովսկին վկայում է. «Շահագիզը մինչև այժմ հիացմունքով է արտահայտվում Պուշկինի մասին՝ ամենից բարձր դասելով նրա տաղանդի լայնությունը, բազմակողմանիությունը և հարստությունը, ձևի գեղեցկությունը՝ նրան նախապատվություն տալով մյուս ռուս բանաստեղծների նկատմամբ»:²²

Վերջապես, հիշենք այն քառյակը, որ Ս. Շահագիզը նվիրել է ռուս մեծ բանաստեղծին դեռևս 1872 թվականին, բայց հրապարակվել է շատ տասնամյակներ հետո.

Իմ սրտիս սիրած պոետ դու անգիս,
Որ դուրեւ ես ինձ սիրո գգվանքով,
Տաճել ես հողիս ոսկե բնարով՝
Կեցցես՝ հավիտյան, կեցցեն՝ս դու, Պուշկին:

Սրանք, ինչքան մեզ հայտնի է, հայոց լեզվով Ա.Ս. Պուշկինին ձոնված առաջին չափածո տողերն են: Իսկ ի՞նչ «պուշկինյան հետքեր» կարելի է նկատել Սմբատ Շահագիզի բուն գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ:

Իր առաջին՝ «Ազատության ժամեր» փոքրիկ ժողովածուի մեջ, որը լույս է տեսել 1860թ., Ս. Շահագիզը երեք բանաստեղծության համար իբրև բնաբան ընտրել է պուշկինյան տարբեր տողեր՝ տալով նաև նրանց հայերեն թարգմանությունը: Դրանք են «Երգ» («Լար ժամանակ, որ ես եմ գրել»...), «Երգ» («Ինչպե՞ս վերադառնալ»...) և «Այցելություն» («Եկե՛ք, որպեսզի տեսնեմ սիրելիքի»...):

Դրանից մի քանի տարի անց՝ 1865թ. տպագրված «Լևոնի վիշտը եւ զանազան բանաստեղծություններ» գրքում, որը Ս. Շահագիզի գլխավոր վաստակն է հայ բանաստեղծության պատմության մեջ, ինչպես նաև հետագա տարիների գրած հատ ու կենտ բանաստեղծություններում, Պուշկինի ներկայությունն զգացվում է ուրիշ ձևերով: Նախ, առանձին դեպքերում Շահագիզը փաստորեն քաղվածքներ է կատարում Պուշկինից և Լերմոնտովից՝ նրանց տողերը թարգմանաբար ներմուծելով իր բանաստեղծության ընդհանուր հյուսվածքի մեջ: Բերենք 1864թ. գրված «Պոետ» բանաստեղծության առաջին քառատողը.

²¹ Ю.А.Веселовский. Очерки..., с. 304:

²² Նույն տեղում. էջ 219-220:

Պոետ, հեռո՛ւ կաց ծափից ամբոխի
 Երբ քեզ տիրում է ոգևորություն.
 Նա ծա՛նր ցնորք է մի հիվանդ սրտի.
 Մի խախու՛տ խելքի թելադրություն:

Դժվար է ասել՝ գիտակցաբա՞ր, թե՞ տարերայնորեն է դա ստացվել, բայց անվիճելի է, որ առաջին տողում գրեթե բառացի կրկնվում է Պուշկինի հայտնի սոնետի (“Поэту”) սկսվածքը. “Поэт, не дорожи любовью народной”, իսկ շարունակությունն անմիջապես ստիպում է վերհիշել Լերմոնտովի «Քեզ մի՛ հավատա» բանաստեղծության սկիզբը.

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
 Как язвы бойся вдохновенья...
 Оно-тяжелый бред души твоей больной
 Иль пленной мысли разтраженье

Ստեփանոս Եազարյանի հիշատակին նվիրված բանաստեղծության մեջ (1879) Շահագիզը ելակետ է ունեցել պուշկինյան «Յուշարձանը», իսկ նրանց առաջին տողերը պարզապես նույնական են: Իր մասին Պուշկինի ասածը (“Я памятник себе воздвиг нерукотворный”) Շահագիզը բառացի կրկնում է հանգուցյալ հրապարակախոսի վերաբերյալ.

Անձեռագործ դու մահարձան քեզ կանգնեցիր,
 Ո՛չ հողանյութ, որպես երկաթ կամ որձաքար.
 Հըզոր գըրջով, սուրբ վաստակով և անձանձիր
 Շունչ կենդանի և հետ մահվան հանդիսացար:

Նշենք նաև բանաստեղծական ապրումի և պատկերի մի ուրիշ ակնհայտ նմանություն, որը, նկատի ունենալով Ս. Շահագիզի հատուկ հետաքրքրությունը Պուշկինի ժառանգության նկատմամբ, պետք է համարել գրական փոխառության փաստ: 1890թ. նա իր վաղամեռ ընկերոջ՝ Լերմոնտովի «Դևի» տաղանդավոր թարգմանիչ Մանուկ Սադաթյանի հիշատակին նվիրված ոտանավորն ավարտում է բանաստեղծի շիրմի չորս բոլոր շարունակվող կյանքի պատկերով: Դա բնության հետ միաձուլված մարդու անմահության առհավատչյան է,

որը հատկապես ցայտուն է արտահայտվել բանաստեղծության եզրափակիչ տողերում.

Ազատ թուխսերից թո՛ղ պայծառ շողա
Արեգն երկնքին միջօրեական
Եվ հավե՛րժ մատաղ կյանքի պես խաղա,
Որ լուսավորե իմ կորա՞ծ դամբան:

Սա մարդու և բնության միասնության այն բանաստեղծական ըմբռնումն է, որը գեղարվեստական մեծ ուժով արտահայտվել է Պուշկինի «Թե շրջում եմ աղմկալից փողոցում...» հայտնի էլեգիայում: Հիշենք այդ բանաստեղծության վերջին տողերը (Ալ. Ծատուրյանի թարգմանությամբ).

Եվ թող կյանքը, մատաղ կյանքը սիրավետ
Օհրմիս ափի՛ն, զվարճանա ու խաղա.
Եվ անտարբեր բնությունը յուր հավետ
Գեղեցկությամբ շուրջըս փայլե ու շողա:

Ինչպես տեսնում ենք, - նման է ոչ միայն երկու քառատողերի ընդհանուր տրամադրությունը, այլև բանաստեղծական պատկերի առանձին մանրամասները (օրինակ. «մատաղ կյանքի խաղ» խորհրդանշային արտահայտությունը):

Բայց ինչի՞ մասին են խոսում այս զուգահեռները, որոնք, ի դեպ, դեռ կարող են շարունակվել: Նրանք ցույց են տալիս, որ ռուսական պոեզիան՝ հանձին ամենից առաջ Պուշկինի և Լերմոնտովի, շատ դեպքերում ուղղակի մասնակցել է արևելահայ բանաստեղծական դպրոցի ձևավորման ընթացքին՝ հաճախ կողմնորոշելով մեր հեղինակներին, տալով նրանց թեմաներ և պատվերներ: Իհարկե, այս և նման փաստերը պետք է գնահատել գրական ըմբռնումների այն ժամանակի չափանիշներով, երբ ընդունված ու տարածված երևույթ էր համանման պատկերների օգտագործումը, միևնույն թեմայի նոր մշակումները, եթե դրանք ծառայում էին ազգային գրականության առջև կանգնած խնդիրներին: Այդպիսի օրինակներ կան ոչ միայն Մ. Շահագիգի, այլև Մ. Նալբանդյանի, Ռ. Պատկանյանի և մյուսների ստեղծագործության մեջ:

Իսկ ի՞նչ ստեղծագործական կապեր կան «Լևոնի վիշտը» պոեմի և Պուլշկինի չափածո վեպի միջև, որի մասին Ս. Շահագիզը իր նույն նամակի մեջ գրել է. «Նրա պոեզիայի, մասնավորապես «Եվգենի Օնեգինի» (հայտնի չափով նույնիսկ «Կոմս Նուլինի») ազդեցության հետքերը տեղ-տեղ նկատելի են իմ «Լևոնի վշտի» մեջ:²³ Փորձենք ավելի կոնկրետ պատասխանել, թե ի՞նչ «ազդեցության հետքեր են» դրանք:

Անցյալի գրականագիտության մեջ մատնանշվել է մի այսպիսի արտաքին նկարագրական նմանություն:²⁴ «Եվգենի Օնեգինի» մեջ գլխավոր հերոսի ձևավորման ընթացքն ու հոգեկան նկարագիրը ներկայացնելու համար Պուլշկինը հաճախ հիշում է նրա ընթերցած գրքերը՝ անտիկ աշխարհի հեղինակներից մինչև իր ժամանակի արևմտաեվրոպական գրողները: Այդ մասին շատ ակնարկներ կան հատկապես վեպի 1-ին և 7-րդ գլուխներում: Նույն գեղարվեստական հնարանքը տեսնում ենք նաև «Կոմս Նուլին» պոեմում, այն էլ երկու անգամ: Մեկ պոեմի հերոսուհի Նատալիա Պավլովնայի մասին պատմելիս, երբ թվարկվում են նրա ընթերցած սենտիմենտալ և դասական վեպերը (Էլիզի և Արմանի սերը, Երկու ընտանիքների նամակագրություն և այլն): Մի փոքր անց, նկարագրելով արտասահմանից ժամանած Կոմսի ճամպրուկների պարունակությունը, Պուլշկինը հիշատակում է նաև նրա վերցրած գրքերից մի քանիսը (Գիզոտայի «սարսափազդու գրքույկը», Վալտեր Սկոտի նոր վեպը, Բերանժեի վերջին երգերը, ծաղրանկարների և երաժշտական մոտիվների տետրակներ և այլն):

Հերոսին ուղեկցող գրքերի և թերթերի հատուկ թվարկման հանդիպում ենք նաև Ս. Շահագիզի պոեմում: Լևոնը հյուսիսից Հայաստան է ուղևորվում գրքերի մեծ կապոցով, որոնց թվարկումը պետք է պատկերացում տա հերոսի ազգային-գաղափարական հետաքրքրությունների ու նպատակների մասին.

Սիրած գրքերից մեծ պաշար առած.
Տխուր մեղեդիք Հեյլե պոեմի,
Գեոտեի «Ֆաուստ», այս անմահ քերթված,
Թափառաշրջիկ արկածքն Հարուդի:

Երգիծանիշ գործը Հոբեռալի,
Եվ Բերանժեի ոգելից երգեր.

²³ Ю.А.Веселовский. Очерки... с. 304:

²⁴ Նույն տեղում. էջ 350: Վ. Թերգիբաջյան. Ողբերգությունը, էջ 56-57:

Եվ պատմությունը լրջամիտ Բոքլի.
Եվ Շեքսպիրի ողբերգություններ:

Մի քանի համար «Մեղվից» Պուլիսի.
Մի քանի երգեր մեզ ծանոթ Կոմսի.
Եվ այս բոլորը ամուր կապկապած.
Զննեղ լրագրի թերթերով փաթեած.
Գնում է Լևոն:

Կարծում ենք, սա է այն միակ փաստարկը, որը հիմք է տվել Շահագիզին՝ իր պոեմի վրա ազդած երկերի շարքում հիշելու նաև պուլշկինյան «Կոմս Նուլինը»: Ուրիշ որևէ ընդհանրություն ղժվար է մատնանշել հայ բանաստեղծի՝ հրապարակախոսական դատողություններով գերհագեցած քնարական պոեմի և սուր կոմիկական սյուժե ունեցող «Կոմս Նուլինի» միջև:

Շատ ավելի բազմազան են «Լևոնի վշտի» կապերը Պուլշկինի չափածո վեպի հետ: Եիշտ է, ժանրային-տիպաբանական նկարագրով «Լևոնի վիշտն» առնչվում է նախ և առաջ «Չայլդ Յարուլդի» և ընդհանրապես Բայրոնի հետ, որի մասին Շահագիզը գրել է. «Յամաշխարհային պոեմ տպանծալի, Դու քեզ կանգնեցիր երկնահաս արծան»:

Ս. Շահագիզի պոեմը իր հուզական-գաղափարական բովանդակությամբ և ժանրային կառուցվածքով հայկական բայրոնիզմի ամենաբնորոշ օրինակներից մեկն է և այս առումով էապես տարբերվում է Պուլշկինի չափածո վեպից: Վերջինս լիարյուն ռեալիստական-հոգեբանական ստեղծագործություն է, որն իր քնարական ուժեղ տարերքով հանդերձ ունի նաև սյուժետային ամուր հիմք: Այնինչ Շահագիզի պոեմում, բացի հերոսի ճանապարհորդության մասին արվող ընդհանուր ակնարկներից, սյուժետային որոշակի ընթացք չկա, օբյեկտիվ կերպարներ չեն գծագրվում, իսկ հեղինակն ու հերոսը փաստորեն քնարականորեն նույնանում են: Իզուր չէ, որ պոեմի վերջում հերոսը խոստովանում է. «Ես շատ խոսեցի և քիչ գործեցի»:

Սակայն, այս սկզբունքային տարբերությամբ հանդերձ, Շահագիզի պոեմի գեղարվեստական հյուսվածքի մեջ առկա են այնպիսի հատկանիշներ և առանձին մանրամասներ, որոնք, վստահորեն կարելի է ասել, զգալի չափով ներշնչված են Պուլշկինի չափածո վեպից: Դա,

ամենից առաջ, այն է, որ «Եվգենի Օնեգինի» նման «Լևոնի վիշտը» ևս զարգանում է անհամար քնարական շեղում-դատողությունների ուղեկցությամբ: Հայ բանաստեղծը ևս մեծ մասամբ նախընտրում է *ընթերցողի հետ անմիջական զրույցի ոճը*:

Կարծում ենք, Պուշկինի չափածո վեպից է ներշնչվել Ս. Շահագիզը նաև իր պոեմի ենթավերնագիրն ընտրելիս՝ «Ժամանակակից վեպը»: Ինչքան էլ իրենց բովանդակությամբ ու ոճով տարբեր և տաղանդի չափով անհամատեղելի լինեն այս երկու գործերը, բայց վստահորեն կարելի է ասել. «Լևոնի վիշտը» գրելիս Շահագիզի համար մի որոշ առումով օրինակելի նմուշ է եղել Պուշկինի չափածո վեպը: Վերջինիս հետևության մեջ նա ցանկացել է ստեղծել ժամանակակից հայ կյանքի քաղաքական, հոգևոր, մշակութային և լեզվական խնդիրներն ընդգրկող մի համապարփակ ստեղծագործություն: Այս առումով «Լևոնի վիշտը» ևս կարելի է համարել անցյալ դարի 50-60-ական թթ. հայ կյանքի յուրօրինակ «հանրագիտարանը», որը դրանով իսկ իր անփոխարինելի տեղն ունի մեր ազգային գրականության պատմության մեջ:

Բացի այս ընդհանուր զուգահեռից, արժե համադրել երկու գործերի որոշ հատվածներ: Վերցնենք Ս. Շահագիզի պոեմի նախերգանքի այն տողերը, որոնք Մոսկվայի քաղաքային տեսարաններ են նկարագրում.

Ո՛վ դու Մոսկվա, քո փողոցներում
Զրդեն խռնում է հանդես շտապով.
Այլ ժողովվում են մագազիններում՝
- Պատրաստել տոնիս ընտիր ճաշակով
Նորագույն զարդեր. փողապատ, ձեռնոց,
Քորոց, նուրբ բեհեզ, շալեր մետաքսի,
Պատմուճակ, սալոպ, լոռնետ, հովանոց,
Թաշկինակ բատիստ, մանյակներ ոսկի:
Քողեր մեծարվեստ ասեղնագործած,
Բուռնուս գույնզգույն վերջավորներով,
Ե՛վ նոր գլխարկներ ոսկեթել նախշած,
Ե՛վ բարակահյուս ժապավեններով.
Ե՛վ ամենայն բան, և՛ ամեն լաթեր,
Որով պարապ մարդ կարող էր պճնել,
Ե՛վ որ գեղագետ, և՛ որ նորասեր

Տրանսիսիացու խելքն է ստեղծել:

Այս տողերը գրելիս հայ բանաստեղծն արդեն երկար տարիներ բնակվում էր Մոսկվայում, բայց առանց վարանելու կարելի է ասել, որ, բացի անմիջական կենսական տպավորություններից, նա ստեղծագործական ազդակներ է ստացել նաև Պուշկինի չափածո վեպի համապատասխան հատվածներից: Բավական է վերը բերված տողերը համադրել վեպի 7-րդ գլխում առկա մոսկովյան քաղաքային տեսարանների համայնապատկերի հետ: Հիշենք միայն մեկ հատված այդ նկարագրությունից.

Առա՛ջ. սպիտակ ուղեփակի
Մոտ են արդեն. Տվերյան փողոց
Մտան հիմա դերբուկաշատ.
Այստեղ-այնտեղ խանութ, պալատ.
Մանուկ, լապտեր, կին, շինական,
Բուլվար, այգի, վաճառական
Բուխարացի, կառք, աշտարակ,
Կրպակ, քողտիկ, բանջարանոց.
Կազակ, դեղատուն,- կուսանոց.
Մոդաների խանութ, սահնակ,
Առյուծակիր կուռ դաճբասներ,
Խաչի վրա գորշ ագռավներ:

(Թարգմ. Գ. Սևակի)

Ինչպես տեսնում ենք, նմանությունը շատ ակնհայտ է, մանավանդ եթե հիշենք, որ հայ բանաստեղծը ևս քաղաքային պատկերը գծագրում է առանձին իրերի ու երևույթների սրընթաց թվարկման ուղիով: Կամ՝ հիշենք թատերական Մոսկվայի այն պատկերը, որ Շահագիրը ներկայացնում է պոեմի նախերգանքում.

Լի են բազմությամբ ժողովարաններ:
Թնդում է թատրոն քաղցր երաժիշտով:
Աջ-ձախ թեքելով ճոճում է ոտեր
Դերասանուհին, - և ի՞նչ արվեստով:

Շափահարությունք ցածից, վերևից,
Խլացնում են մարդու լսելիք,
Եվ թատրոնասերք բազկաթոռներից
Չոնում են առատ սիրո հետ դափներ:

Այս դեպքում ևս մենք կարող ենք ասել, որ տվյալ հատվածում լսվում է ուղղակի արձագանքը այն հայտնի նկարագրության, որ իր վեպի առաջին գլխում Պուլշկինը նվիրել է պետերբուրգյան թատրոնին: Հիշենք այդ հատվածը.

Լեզուն թատրոն, ճոխ օրյակներ,
Բազկաթոռներ, և պարտերում
Շափեր ուրախ ու անհամբեր.
(Սայլաբափանց, Լեռնային,
Միջո՛ւ ունկնդիր մեղմ ջութակին.
Փերիների խմբում ևազան
Կաքավում է Իստոմիևան:
Գետնին հեևած մի ոտքն ամուր.
Մյուսով ջրջվում է ևա դանդաղ,
Ոստնում, թռչում ինչպես փետուր,
Սահում, ինչպես եղյան տաղ,
Գալարվում է, ձգվում արագ,
Ոտքերն իրար խփում բարակ:

(Թարգմ. Գ. Սևակի)

Այսպիսի նմանությունները պատահական չեն լինում: Դրանք երևան են գալիս այն դեպքում, երբ գրական նախորդի կերտած որևէ պատկեր խորապես տպավորվում է մի ուրիշ բանաստեղծի հոգեկան աշխարհում, երկար ժամանակ նրան պահում է իր ազդեցության ոլորտում և, թեկուզ տարերայնորեն, մղում է նրան ստեղծելու համանման տողեր: Այդպիսի՝ վերջին հաշվով օրինաչափ և ոչ պատահական փաստ է և այն, որ «Եվգենի Օնեգինը» և «Լևոնի վիշտը» ավարտվում են հար և նման տողերով, ուր բանաստեղծները հրաժեշտ են տալիս իրենց հերոսներին և տարիների նվիրական գործին: Պուլշկինի վեպի եզրափակիչ խոսքերից

(*"И вдруг ямел расстаться с ними Как я с Онегиным моим"*) ավելի քան երեսուն տարի անց հայ բանաստեղծը ևս իր պոեմի վերջին տողով ազդարարում էր. «Ահա խաղաղ հոգով հա՛րկ է հրաժարվել»:

Վերջապես, հիշենք մի փաստ ևս, որի մասին Ս. Շահագիզը հայտնում է Յուրի Վեսելովսկուն գրած նույն նամակում: Վերջինիս մեջ կան այսպիսի տողեր. «Անկախ դրանից (այսինքն՝ «Լևոնի վշտից». - էդ. Ջ.) ես մի ժամանակ ծրագրեցի և սկսեցի գրել մի պոեմ հայոց նոր կյանքից, որը լինելու էր մասամբ նմանություն «Եվգենի Օնեգինին», հատկապես՝ պոեմի վիպական հանգույցին, Տատյանայի պատմությամբ»:²⁵

Դժբախտաբար, Շահագիզի այս մտահղացման մասին մեզ ուրիշ ոչինչ հայտնի չէ (որևէ ձեռագիր չի պահպանվել): Այնինչ, դատելով վերը բերված տողերից, այդ պոեմն իր նյութով և ոճով նոր խոսք պիտի լիներ Շահագիզի ստեղծագործության մեջ՝ մոտեցնելով նրան կյանքի կոնկրետ իրողություններին, կենդանի հույզերի և կրքերի պատկերմանը: Եվ այդ ուղին նրա առջև, ի թիվս այլ գործոնների, բացելու էր Պուշկինի ռեալիստական չափածո վեպի օրինակը: Բայց, ինչպես ցույց տվեց ժամանակը, այդ խնդիրը վեր էր Սմբատ Շահագիզի ուժերից:

²⁵ Ю.А.Веселовский. Очерки... с. 304-305.

ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐ

(XIX դարի վերջին քառորդի հայ գրականության մեջ
Ա.Ս. Պուշկինի ժառանգության յուրացման և
գնահատման հարցերից)

Ա

1

Անցյալ դարի վերջին տասնամյակներում հայ նոր գրականությունը մտավ գեղարվեստական հասունության շրջան, և դա իր ուղղակի արտահայտությունը գտավ նաև նրա միջազգային առնչությունների ու փոխադարձ թարգմանությունների նկատելի ուժեղացման մեջ: Ասվածի ամենացայտուն վկայություններից մեկն էլ հայ գրականության մեջ Ա.Ս. Պուշկինի ստեղծագործության յուրացման ընդհանուր պատկերն է: 80-90-ական թվականներին, նախորդ տասնամյակների համեմատությամբ, հայ մամուլի էջերում պուշկինյան թարգմանություններին շատ ավելի մեծ տեղ է հատկացվում: Բացի բանաստեղծություններից ու պոեմներից, փորձեր են արվում հայ ընթերցողին ներկայացնելու նաև Պուշկինի արձակը (օրինակ՝ Բելկինի պատմվածքներից մի քանիսը, «Կապիտանի աղջիկը», հատվածներ «Ճանապարհորդությունը դեպի Արզրում» ուղեգրությունից) և դրամատուրգիան («Փոքր ողբերգությունների» մի մասը): Սակայն, մի կողմ թողնելով այդ թարգմանությունների ամբողջական գնահատականը, մեր ուշադրությունը կենտրոնացնենք այն հարցի վրա, թե ի՞նչ դեր է խաղացել Պուշկինը առանձին հայ բանաստեղծների գրական որոնումների և ճակատագրի մեջ:

Առաջին հերթին անդրադառնանք Ղազարոս Աղայանին, մի գրողի, որն ինչպես իր գրական-մանկավարժական գործունեությամբ, այնպես էլ մարդկային նկարագրով դարավերջի հայ գրական կյանքի կենտրոնաձիգ դեմքերից մեկն էր: Ճիշտ է, Աղայանի գրական կենսագրության մեջ Պուշկինի հետ ուղղակի առնչվող միայն մեկ կարևոր փաստ կա՝ «Ոսկի ձկնիկ» հեքիաթի փոխադրությունը (կամ «ազատ թարգմանությունը», ինչպես իր գործն անվանել է գրողը): Սակայն ճիշտ չէր լինի սահմանափակվել այդ մեկ հատիկ փաստով, քանի որ, ուղղակի թե անուղղակի, Պուշկինը նկատելի դեր է խաղացել նաև ընդհանրապես Ղ.Աղայանի ստեղծագործական նկարագրի ձևավորման մեջ: Այս կարևոր հարցին ինքը՝ Աղայանը, անդրադարձել է մի քանի անգամ՝ «Իմ կյանքի

գլխավոր դեպքերը» հուշագրության մեջ, Հովհ. Հովհաննիսյանի անդրանիկ ժողովածուի մասին 1887թ. գրած հոդվածում և Յու. Վեսելովսկուն 1903 թվականի հոկտեմբերին հղած նամակում՝ ի պատասխան նրա անկետայում առաջադրված հարցերի:

Հայտնի է, որ իր գրական տաղանդի ձևավորման շրջանում՝ 60-ական թվականներին, Ղ.Աղայանը մի քանի տարի ապրել է ռուսաց հոգևոր կյանքի կենտրոններում՝ Մոսկվայում և Պետերբուրգում: Դա պետք է բարենպաստ նախադրյալ դառնար ռուս գրականությունից, առաջին հերթին՝ Պուշկինից ստեղծագործական ազդակներ ստանալու համար: Սակայն իշխող հանգամանքները, հոգեբանական իրադրությունը շատ դեպքերում խանգարում էին դրան: Հետագայում Աղայանը ցավով նշել է, որ ինքն այդ ժամանակ գտնվել է «ռուսական նիհիլիզմի շրջանում, երբ կրթվող սերունդը հերքում էր ամեն հեղինակություն և արհամարհանքով էր վերաբերվում դեպի գեղարվեստը առհասարակ և դեպի բանաստեղծությունը մասնավորապես» (IV, 577):¹

Այս տողերից մի քանի տարի առաջ Ղ. Աղայանը նույն երևույթի մասին խոսել է ավելի սուր արտահայտություններով՝ գեղարվեստի նկատմամբ 60-ական թվականներին իշխող տրամադրությունները բնութագրելով այսպես. «Ռուսաց գրականությունն այդ ժամանակ յուր դարավոր կապանքներից ազատված մի տեսակ սանձարձակություն ստացավ, և սկսեց դարերով սրբացած բաներ ոտնատակ տալ, - տաղանդը շինեցին կաղամբ, համճարը՝ բանջար, և մոդայից ընկան Պուշկին, Լերմոնտով, Ժուկովսկի և այլք: Ուսանողությունն այլևս բանաստեղծություն չէր կարդում և ոտնավորներ գրողների վրա ծիծաղում էր: Գիտնական գրքերով հեղեղվեցավ ռուսաց թարգմանական գրականությունը, և ընթերցող հասարակությունը սով տեսածի նման սկսեց լափել այդ գրքերը և, փոխանակ մարսել կարողանալու, հարբեցավ» (III, 127):

Բայց ինչքան էլ այս բոլորը լրացուցիչ դժվարություններ էին ստեղծում ապագա գրողի մտավոր աշխարհի և նախասիրությունների ձևավորման համար, տարածված «ժխտական ուղղությունը» ի վերջո չկարողացավ նրան կտրել գրականության զարգացման ժողովրդական միտումներից, որոնց նա սկզբից ևեթ զինվորագրվել էր: Համոզված լինելով, որ հայ գրականությունը XIX դարում եղել է ռուսաց գրականության «մտերիմ արբանյակը», նա 1887թ. գրած նույն հոդվածում իր գեղարվեստական սկզբունքները և պատկերացումները բանաստեղծի

¹ Դազարոս Աղայան. *Երկերի ժողովածու չորս հատորով. 1962-1963: Բոլոր քաղվածքները կատարվում են այս հրատարակությունից՝ փակագծերում նշելով համապատասխան հատորն ու էջը:*

կոչման մասին ձևակերպում էր գրականության ժողովրդայնության այն ըմբռնումների ոգով, որ ժամանակին շարադրել էր Բելինսկին՝ հենվելով առաջին հերթին Պուշկինի ստեղծագործության վրա: Բերենք մի քանի տող Չովի. Չովիաննիսյանի մասին գրած հոդվածից.

«Լավ բանաստեղծը յուր լեզվով, յուր ոճով, յուր երևակայությամբ մի ամբողջ ժողովուրդ է... Բանաստեղծի ցավը, վիշտը ժողովրդինն է, ինչպես և ժողովրդինը՝ նրանը: Նա ունի նույն հավատը, որ ունի ժողովուրդը անցյալի վերաբերությամբ, նույն սերը, որ ունի ներկայում և նույն հույսը, որ ունի ապագայի վերաբերությամբ: Բանաստեղծը ժողովրդի ծնունդն է, և ոչ ժողովուրդը՝ բանաստեղծի» (III, 129-130):

Այս տողերում արտահայտված մտքերի մասին կարելի է ասել, որ նրանց մեջ կա անուղղակի արձագանքը ինչպես համապարփակ ժողովրդայնության պուշկինյան ըմբռնման, այնպես էլ արվեստագետի քաղաքացիական պարտքի մասին 60-ական թթ. տարածված հայացքների, բայց առանց հարցի ուսիլիտար գոեհկացման:

Անցնելով «Ոսկի ձկնիկի» թարգմանությանը, նորից ասենք, որ Ղ. Աղայանը դա կատարել է 1884թ. վերջին՝ այսինքն՝ Ռ. Պատկանյանի թարգմանությունից անմիջապես հետո: Սակայն նեղմիտ բան կլիներ այդ զուգադիպությունը բացատրել նրանով, որ Աղայանը այդ գործին դիմել է «մրցելու» համար մի բանաստեղծի հետ, որին, իրոք, նա անձամբ չէր համակրում: Ավելի ճիշտ կլինի ենթադրել, որ Պուշկինի լավագույն հեքիաթը թարգմանելու ծրագիր նա ունեցել է վաղուց, իսկ Ռ. Պատկանյանի թարգմանության երևան գալը հոգեբանորեն արագացրել է այդ մտահղացման իրականացումը: Չմոռանանք, որ հենց այդ ժամանակ՝ 80-ական թվականներին, Աղայանն ադիասարակ շատ ուժեր է նվիրել հեքիաթի ժանրին՝ հայ ընթերցողին պարգևելով ինքնուրույն և թարգմանական բազմաթիվ գործեր: «Ոսկի ձկնիկի» հայացումը այդ աշխատանքի մասերից մեկն էր:

Ղ. Աղայանից առաջ Պուշկինի այս հեքիաթի հայերեն թարգմանության մի քանի փորձեր էին արվել: Այսպես, դեռ 1858 և 1863թ. «Մեղու Հայաստանի» պարբերականում հրապարակվեցին Չովի. Բաղդասարյանի և Գ.Տեր-Աղեքսանդրյանի թարգմանությունները, առաջինը՝ գրական լեզվով, բայց արձակ ձևով, իսկ երկրորդը՝ չափածո, բայց թիֆլիսի բարբառով: Հաջորդ թարգմանական փորձը կատարել է Կամսար Տեր-Ղավթյանը 1878թ., այսինքն՝ Պատկանյանից և Աղայանից առաջ: Բայց այդ թարգմանությունը լույս է տեսել քառորդ դար հետո միայն (1903թ.), հեղինակի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուի մեջ: Այսպիսով, Պատկանյանի թարգմանությունն ըստ ժամանակի չորրորդն

էր, իսկ Աղայանինը՝ հինգերորդը:²

Այս թարգմանությունների շարքում լավագույնը ճանաչվել է և շարունակում է մնալ Ղ. Աղայանի գործը, որի միջոցով ահա արդեն մեկ դարից ավելի հայ ընթերցողը սիրով հաղորդակից է լինում պուշկինյան հանճարի այս սքանչելի նմուշին: Այն ամուր մտել է հայ մարդու գիտակցության մեջ, և մեզանում ասել՝ «դարձավ ոսկի ձկնիկի պատմությունը», «ոսկի ձկնիկին ծառա ունենալ», «մնացինք կոտրած տաշտակի առջև» և այլն, - նշանակում է ասել դառը կենսափորձով հաստատված ճշմարտություններ, որոնք Աղայանի թարգմանության շնորհիվ դարձել են մեր սեփականությունը:

Այս թարգմանությունը կատարելիս Ղ. Աղայանն ամենևին չի ձգտել պահպանել բնագրի բոլոր մանրամասները: Նա, կարելի է ասել, փաստորեն ստեղծել է հեքիաթի իր տարբերակը, որը շարադրանքի որոշ երանգներով շեղվում է ռուսերեն բնագրից: Առհասարակ, դատելով Աղայանի ինքնուրույն և թարգմանական հեքիաթներից, նա համոզված էր, որ հեքիաթը ենթակա չէ ճշգրիտ թարգմանության, այն պետք է ամեն անգամ վերակերտվի սեփական ոճին և ազգային մտածողությանը համապատասխան: Այս առումով «Ոսկի ձկնիկի» վերնագրի տակ Աղայանի նշած «ազատ թարգմանություն» բառերը սոսկ ձևական վերապահություն չեն, այլ մատնանշում են կատարված իրոք ստեղծագործական աշխատանքը: Իսկ ինչի՞ մեջ է արտահայտվել Աղայանի թարգմանության այդ ազատությունը: Փորձենք այս հարցին պատասխանել մի քանի առանձին կետերով:

² «Ոսկի ձկնիկի» հայերեն թարգմանությունների մասին գրված նյութերից առավել արժեքավոր են Ա. Ղանալանյանի («Պուշկինի հեքիաթները հայ գրողների թարգմանությամբ», «Խորհրդային գրականություն», 1937, N2, էջ 245-248), Աս. Մնացականյանի («Պուշկինի «Ոսկի ձկնիկի» հայերեն թարգմանությունները», Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի «Տեղեկագիր», Հասարակական գիտություններ, 1949, N5, էջ 31-39) հոդվածները, ինչպես նաև Աս. Սատրյանի ժանոթագրությունները Ղ. Աղայանի երկերի քառահատոր ժողովածուի երկրորդ հատորում (1962, էջ 580-582): Ի դեպ, Աս. Մնացականյանի հոդվածում առաջին անգամ հրապարակվեց այն փաստը, որ հիշյալ տպագիր հինգ թարգմանություններից բացի Սատենադարանի նյութերում (N8724) պահվում է «Ոսկի ձկնիկի» թարգմանության մի ձեռագիր ևս, որի հեղինակն անհայտ է: Սակայն այդ անտիպ թարգմանության ժամանակի հարցը (արդյոք Աղայանի և Պատկանյանի թարգմանություններից ավելի վաղ է կատարվել այն, թե՞ հետո) մնում է բաց և առանձին քննություն է պահանջում:

Ավելացնենք, որ այս վեց թարգմանություններով էլ մեր բանաստեղծների հետաքրքրությունը Պուշկինի հեքիաթի նկատմամբ չի սպառվում: Հետագայում եղել են նաև թարգմանության ուրիշ փորձեր, ինչպես Հովհաննիս Պողոսյանինը («Խորհրդային գրականություն», 1937, N2), Յուրի Սահակյանինը (զետեղված է Պուշկինի երկերի 1985թ. հրատարակության մեջ): Այս երկու թարգմանիչներն էլ, հետևելով բնագրին, հրաժարվել են հանգից, ինչը և հնարավորություն է տվել ավելի ճշգրտորեն վերարտադրել բնագրի իմաստը, թեև համահնչուն վերջավորությունների բացակայությունը թարգմանության մեջ, անշուշտ, նվազեցնում է ամենից առաջ մանկական լսարանին հասցեագրված այս հեքիաթի գրավչությունը:

Նախ, Ղ. Աղայանը ևս հրաժարվել է բնագրի ազատ և անկանոն տաղաչափությունից և հեքիաթը թարգմանել է 10-վանկանի երկանդան չափով, իսկ անհանգ (սափտակ) ուտանավորը փոխարինել է ամբողջովին կից հանգավորում ունեցող տողերով: Գիշտ և ճիշտ Ռ. Պատկանյանի մաման, որի հետ Աղայանն այս դեպքում ոչ մի տարածայնություն չունի:

Երկրորդ, մանրակրկիտ համեմատությամբ կարելի է ցույց տալ, որ թարգմանելիս նա, իրոք, բավական ազատ է եղել՝ կրճատելով առանձին բառեր ու արտահայտություններ և, մանավանդ, ավելացնելով հայ ազգային ոճից բխող մանրամասներ, ուժեղացնելով պատմության բնական խոսակցական երանգները: Ահա այդ հավելումներից մի քանի օրինակ. «Ո՞վ կարե ասել, թե ի՞նչ դուրս հանեց», «Մեծ-մեծ իշխաններ, խաներ ու բեգեր» (բնագրում. «Служат ей бояре да дворяне»), «Որ էլ չըցանեն՝ս մանդր կտավատ» (բնագրում. «Не садися не в свои сани»), «Բայց ի՞նչ տեսնի լավ, որ արդար՝ լինի և ոչ անիրավ»: Թե ինչքան ազատ է զգացել իրեն թարգմանիչը, երևում է նաև ծավալային ցուցանիշներից. բնագրի 206 տողի փոխարեն Աղայանի թարգմանության մեջ կա 312 տող՝ տալով ավելի քան 50 տոկոսի աճ:

Վերջնապես, Աղայանի թարգմանության լեզուն հյութեղ է ու կենդանի՝ միաժամանակ հիմնականում մնալով գրական խոսվածքի սահմաններում: Գիշտ է, թարգմանության որոշ տարրեր այսօր ընկալվում են որպես հնաբանություն, բայց XIX դարի վերջին դրանք լայնորեն օգտագործվում էին և բնական էին հնչում: Ահա մի քանի օրինակ. «Նա այնքան տարի ձկնորս էր եղած», «Այսպիսի հրաշք ոչ ոք չի տեսած», «Մերը կուտրած է, էլ չէ պետքական», «Ու ինչ ուզենա, շուտ կախարարում տաս», «Քոթկեց անխնա», «Ծովումը կենալ», «Շենքումը կանգնեց» և այլն: Այսպիսի բարբառային լեզվածևերը տվյալ դեպքում նպաստում են ստեղծելու հեքիաթային պատումի համար անհրաժեշտ հնության զգացողություն:

Նշված առանձնահատկությունները լավ են երևում հեքիաթը բացող և եզրափակող հատվածներից, որոնք մեջ ենք բերում ստորև: Դրանք համապատասխանում են այս աշխատության նախորդ գլխում Ռ. Պատկանյանի թարգմանությունից բերված տողերին, և դա հնարավորություն կտա առարկայորեն տեսնելու մեր երկու նշանավոր հեղինակների թարգմանական ոճի, բնագրի վերակերտման արվեստի յուրահատկությունը: Հետաքրքիր է այդ համեմատությունը մանավանդ այն պատճառով, որ այդ թարգմանությունները կատարվել են միաժամանակ, մեկը՝ Նոր Նախիջևանում, իսկ մյուսը՝ Թիֆլիսում:

Ահա Ղ. Աղայանի թարգմանության սկիզբը, որը համապատասխանում է բնագրի առաջին 12 տողերին.

Մի ձերուկ ձկնորս և իր պառավ կին
 Բընակվում էին Մեծ ծովի ափին.
 Ծերը գնում էր ձուկ բռնում ծովից,
 Պառավն էլ տանը թել մանում բրդից.
 Զյապես միասին՝ մի հին գետնատան,
 Երեսուներեք տարի ապրեցան:
 Զիս մեկ օր էլ ձերը գնաց ծով,
 Որ ձուկը որսա իր մաշված ցանցով.
 Նա ուրախ-ուրախ ցանցը ծով ձգեց,
 Զռաջին անգամ միայն տիղմ հանեց,
 Երկրորդ անգամը ցանցը ձգեց ծով,
 Ցանցը դուրս եկավ ծովային խոտով.
 Իսկ երրորդ անգամ որ ցանցը ձգեց, -
 Ո՞վ կարե ասել, թե ի՞նչ դուրս հանեց.-
 Նա բերավ՝ իր հետ մի ոսկի ձկնիկ՝
 Չկանց արքայի դուստրը գեղեցիկ.-
 Ծերի ցանցն ընկավ իբրև խեղճ գերի,
 Ոսկի աղջիկը ձուկ-թագավորի:

Համեմատությունից երևում է, որ Աղայանն այս տողերի մեջ
 առանձին մանրամասներ ստեղծել է ինքնուրույնաբար. օրինակ, երկու
 անգամ հիշատակվող այն փաստը, թե բռնված ձուկը ծովի թագավորի
 ոսկի աղջիկն էր, թարգմանողի հավելումն է՝ բնագրում այդպիսի բան
 չկա: Նման հավելված մանրամասներ կան նաև թարգմանության վերջին
 հատվածի մեջ.

Ոսկի ձկնիկը լուռ ու մունջ լսեց.
 Բայց էլ ձերուկուն չպատասխանեց.
 Ջրի երեսին շրջմիեց պոչով
 Ու անցա՛վ, գնա՛ց դեպի խորին ծով...
 Շատ մնաց ձերը և շատ նայեցավ,
 Բայց ոսկի ձկնիկն էլ չերևեցավ.

Դարձավ գլխակոր, որ հայտնե կեկան,
Թե ի՛նչ փորձանքի մեջ գտեց իրան...
Եվ գնաց, տեսավ... (բայց ի՞նչ տեսնի լավ,
Որ արդար լինի և ոչ անիրավ).
Հին խուղի շեմքում պառավը նստած,
Կոտրած տաշտակը առջևըն ընկած...

«Ոսկի ձկնիկի» ազատ թարգմանության մեջ Ղ. Աղայանի կիրառած սկզբունքները հետագայում իրենց շարունակությունն ու զարգացումը գտան Պուշկինի մյուս հեքիաթների, հատկապես Ա. Խնկոյանի թարգմանությունների մեջ («Տերտերն ու իր Բալդի ծառան», «Քնած դշխուհին և յոթ քաջերը»):

2

Արևելահայ գրականության աշխարհագրական քարտեզի վրա Մոսկվան կարևոր տեղ է գրավում: Այստեղ անցյալ դարի 50-60-ական թվականներին «Յուլսիսափայլ» ամսագրի շուրջ համախմբվեցին աշխարհաբարի կողմնակիցները Ստ. Նազարյանի և Մ. Նալբանդյանի գլխավորությամբ ու վերջնականապես լուծեցին գրապայքարի ելքը:

Մոսկվայի հետ հատկապես սերտորեն է կապված հայ նոր բանաստեղծության ճակատագիրը: Այստեղ են գրվել Մ. Նալբանդյանի և Ռ. Պատկանյանի՝ համազգային ճանաչում գտած բանաստեղծություններից շատերը, իսկ Ս. Շահագիզի ամբողջ գրական վաստակը լույս աշխարհ է եկել բացառապես Մոսկվայում: Ավելի ուշ՝ 80-ական թվականներին, Մոսկվան մկրտության ավազան դարձավ Զովի. Զովհաննիսյանի և Ալ. Ծատուրյանի, իսկ XX դարի սկզբին՝ նաև Վահան Տերյանի համար: Այսպիսով, կարելի է խոսել *հայ բանաստեղծների մոսկովյան խմբի* մասին, որի դերը մեր չափածո գրականության մեջ շատ մեծ է: Եվ բնական է, որ բանաստեղծների այդ խումբը, երկար տարիներ ապրելով ու ստեղծագործելով ռուս մշակույթի հնագույն ու խոշորագույն կենտրոնում, հատկապես սերտորեն էր կապված ռուսաց գրականության և, իհարկե, առաջին հերթին, նրա բոլոր լավագույն գծերը հիմնադրող ու մարմնավորող Պուշկինի գրական ժառանգության հետ:

Տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է Զովհաննես Զովհաննիսյանին:

Սկսած անցյալ դարի 80-ական թվականներից, երբ էջմիածնից ժամանած պատանին սովորում էր Լազարյան ճեմարանում և ապա

Մոսկվայի համալսարանում, Հովհաննիսյանը ձգտել է լայնորեն ծանոթանալ և օգտագործել համաշխարհային պոեզիայի փորձը: Այդ մասին է վկայում նրա թարգմանած բանաստեղծությունների ցանկը, թեև նա սովորաբար սահմանափակվել է ամեն մեկից ընտրած մեկ-երկու գործով: Այդ ցանկը սկսվում է անտիկ գրականությունից (Հոմերոս, Էսքիլես, Սոֆոկլես, Անակրեոն, Սաֆո) և հասնում է նոր ժամանակների համեմատական բանաստեղծության խոշորագույն դեմքերին (Գյոթե, Շիլլեր, Հայնե, Ուլանդ, Հյուգո, Միցկևիչ, Պետեֆի, Լեոպարդի, Սիրակոմլի և ուրիշներ): Ռուսական պոեզիան նրա թարգմանություններում ներկայացված է Լերմոնտովի, Նեկրասովի, Նադսոնի անուններով, բայց ամենից շատ՝ Պուշկինի գործերով: Ընդհանուր առմամբ 80-90-ական թվականներին Պուշկինից Հովհ. Հովհաննիսյանի թարգմանած բանաստեղծությունների թիվը անցնում է տասից: Դրանց մի մասը նա համարել է «բավական հաջող» և տպագրել է (IV, 132)³, իսկ մյուսները անտիպ են մնացել՝ ըստ երևույթին, վերջնականապես մշակված չլինելու պատճառով:

Հովհ. Հովհաննիսյանը թարգմանել է պուշկինյան քնարերգության այնպիսի հանրաժանոթ գոհարներ, ինչպիսիք են «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Պոետին», («Поэт, не дорожи любовью народной...»), «Էլեգիա». («Безумных лет угасшее веселье...»), «Պոետ» («Пока не требует поэта...»), «Վախճան» («Миг вожделенный настал...») և այլն: Դրանք պատկանում են Պուշկինի քնարական այն գործերի թվին, որոնք ելակետային նշանակություն ունեն նրա բանաստեղծական դավանանքը հասկանալու համար: Եիշտ է, իրենց լեզվով և մասամբ էլ ոտանավորի տեխնիկայով Հովհաննիսյանի թարգմանությունները այսօր կրում են հնաբանության որոշակի կնիք, բայց իմաստով հիմնականում բնագրին համագոր են: Որպես օրինակ բերենք Պուշկինի նշանավոր սոնետի առաջին քառատողը.

Պոե՛տ, սիրույն դու ամբոխի մի՛ տար գիւն-
Շո՛ւտ կըլռեն աղմկալից դրվատներ.
Ծաղր ու լուտանք թող որ թափեն քո գլխին,
Այլ դու մընա՛ միշտ անխռով, աներեր:

³ Հովհաննես Հովհաննիսյան. *Երկերի ժողովածու (չորս հատորով)*. 1964-1968: Հովհ. Հովհաննիսյանի արխիվում Պուշկինի հետ կապված նյութերի մանրամասն նկարագրությունը տես հետևյալ գրքում. «Ա. Պուշկինին՝ նրա ողբերգական մահվան հարյուրամյակի առթիվ», Երևան. 1937, էջ 269-292, 304-307:

Նույնը վերաբերում է «Էլեգիա» բանաստեղծությանը, որի առանցքը կյանքի պատճառած տառապանքների մեջ անգամ գեղեցկություն տեսնելու իմաստուն հայացքն է.

Բայց չեմ կամենում, ընկերներ՝ ու մեռնիլ.
Ես ապրիլ կամեմ, խորհիլ ու տանջվիլ...

Ուզում ենք ավելի մանրամասն խոսել “Брожу ли я вдоль улиц шумных”... տողով սկսվող բանաստեղծության թարգմանության, մանավանդ նրա տաղաչափական կառուցվածքի մասին: Ռուսական քառոտնյա յամբը, որով գրված է այս բանաստեղծությունը, հայերեն թարգմանություններում սովորաբար արտահայտվում է կամ 8-վանկանի երկանդամ (4+4), կամ 10-վանկանի երկանդամ (5+5) տողաչափերով: XIX դարի երկրորդ կեսին այս բանաստեղծությունը բազմիցս թարգմանվել է հայերեն, հիշյալ երկու տաղաչափական տարբերակներով: Բայց ահա դարավերջին՝ Ա.Ս. Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ այս բանաստեղծությունը նորից գրավեց Հովի. Հովհաննիսյանի և Ալ. Ծատուրյանի ուշադրությունը, բայց նրանք երկուսն էլ որոշակիորեն շեղվեցին նշված ձևերից և կիրառեցին տաղաչափական ուրիշ կառուցվածք: Հարցն առարկայորեն պատկերացնելու համար մեջքերենք բանաստեղծության առաջին երկու քառատողերը բնագրով և թարգմանությամբ: Ահա Պուշկինի բանաստեղծության սկիզբը.

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь не видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды-
И чей-нибудь уж близок час.

Հովհաննես Հովհաննիսյանն իր թարգմանության մեջ ուղանավորի չափը զգալիորեն կրճատել է՝ բնագրի 8-9-վանկանի տողերի փոխարեն կիրառելով 7-վանկանի երկանդամ (4+3) տողը.

Աղմկալից փողոցում	Ասում եմ ես, տարիներ
Թե տաճարումն ես լինիմ	Կանցնեն, ու մեզ հավիտյան
Կամ խնջույքի ժողովում, -	Պիտի գրկե սև գիշեր-
Իմ մտորմունքն ես ունիմ:	Մեկինս էլ արդ մոտ է ժամ:

Իսկ Ալ. Ծատուրյանն ընթացել է հակառակ ուղիով և ընտրել է 11-վանկանի եռանդամ (4+4+3) չափը, որը բավական լայն է.

Թե շրջում եմ աղմկալից փողոցում,
 Թե մտնում եմ ես մարդաշատ սուրբ տաճար,-
 Թե նստած եմ ջահիլների շրջանում,-
 Միշտ նույն մտքերն ինձ հուզում են անդադար:

Ես ասում եմ-տարիք կանցնեն ու կըգան,
 Եվ ամենքս, որ կանք այստեղ խըմբովին,
 Պետք է՝ նընջենք երկրի խորքում հավիտյան,
 Եվ, գուցե, մեկն արդեն մոտ է յուր մահին:

Չափերի սուր տատանումների պատճառով ծավալային ցուցանիշները շատ տարբեր են, եթե բնագրում քառատողը պարունակում է 34 վանկ, ապա Դովի. Դովհաննիսյանի թարգմանության մեջ այն ունի ընդամենը 28 վանկ, իսկ Ալ. Ծատուրյանն այդ թիվը հասցրել է 44-ի: Այսպիսով, միաժամանակ կատարված այս երկու թարգմանությունների ծավալի տարբերությունը մեկ քառատողում հասնում է 16 վանկի, իսկ ամբողջ բանաստեղծության մեջ՝ 128-ի: Սա շատ զգալի տարբերություն է, որը չէր կարող չազդել ոչ միայն ոտանավորի ռիթմական ընթացքի, այլև բուն բովանդակության վրա: Իրոք, Դովհաննիսյանի թարգմանությունը մի տեսակ կաշկանդված է, կցկտուր, իսկ կարևոր իմաստ կրող բառերից մի քանիսի կրճատումը (орինалъ. брожу ли я, многолюдный, юношей безумных, предаюсь, и сколько здесь не видно нас, под вечны своды) չէր կարող չաղքատացնել բովանդակությունը: Այս առումով Ալ. Ծատուրյանի թարգմանությունը, իհարկե, շատ ավելի ազատ է շնչում և ավելի լրիվ է արտահայտում բնագրի իմաստը, թեև իր ռիթմական կառուցվածքով այն ևս, որոշ չափով, հեռանում է բնագրից: Իսկ Դովհաննիսյանի

թարգմանությունը այսօր հետաքրքիր է սոսկ որպես որոնողական փորձ, բովանդակությունն ըստ հնարավորին «սեղմելու» և «մերկ պարզությամբ» ներկայացնելու օրինակ:

Սակայն Հովհ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործական ժառանգության մեջ Պուշկինի հետ առնչվող ամենակարևոր փաստը այն անավարտ պոեմն է, որի մասին բանաստեղծը 1903թ. Յուրի Վեսելովսկուն գրել է. «Եվգենի Օնեգինի» նմանությամբ, դեռևս ճեմարանում, մի ամբողջ պոեմ գրեցի (որն իհարկե երբեք չեմ տպագրի)» (IV, 132): Բարեբախտաբար, պոեմի ձեռագիրը պահպանվել է և առաջին անգամ հրապարակվեց գրվելուց ավելի քան կես դար անց՝ արդեն հիշատակված «Ա.Ս. Պուշկինին» գրքում, իսկ հետո մտավ նաև բանաստեղծի ժողովածուների մեջ (տե՛ս II, էջ 239-256): Պոեմն անավարտ է (ավելի ճիշտ՝ դա ծրագրված մեծ ստեղծագործության ներածական գլուխն է), ինչպես նաև՝ անվերնագիր (հրատարակիչները գլխավոր հերոսի անունով այն կոչել են «Հակոբ Դուրյան»): Ինքնագիրը թվագրված է 23 մարտի 1883թ., որն, իհարկե, աշխատանքի ավարտման օրն է ցույց տալիս: Պոեմի պահպանված մասը ընդամենը 416 տող է՝ կազմված 52 տներից:

Ծանոթանալով քննարկվող պոեմին՝ դժվար չէ հասկանալ, թե բանաստեղծն ինչու է հրաժարվել այն տպագրելուց: Դա ամեն առումով դեռ անկատար մի գործ է, որը կրում է սկսնակ բանաստեղծի անվարժության բնորոշ գծեր և շուտով չպետք է բավարարեր հեղինակին: Բացի այդ, շատ ակնհայտ է դրանից երկու տասնամյակ առաջ տպագրված՝ Ս. Շահագիզի «Լևոնի վիշտը» պոեմին հետևելու փաստը, բայց ավելի թույլ մակարդակով: Այս անավարտ պոեմն այսօր մեզ կարող է հետաքրքրել սոսկ իբրև պատանի բանաստեղծի գրական որոնումների արտահայտություն, իբրև Պուշկինից ստեղծագործական ազդակներ ստանալու օրինակ:

Իսկ ինչո՞վ է առնչվում Հովհաննիսյանի այս երկը Պուշկինի չափովեպի հետ: Ամենից առաջ՝ մտահղացմամբ: Հետևելով նրան՝ հայ բանաստեղծը ևս ծրագրել է մի ծավալուն չափածո երկ ժամանակակից երիտասարդի, «հայ Օնեգինի» ճակատագրի, նրա ձևավորման ընթացքի և հանգամանքների մասին՝ տանելով նրան ժողովրդասիրական գաղափարներին զինվորագրվելու ուղիով: Հիշենք միայն մեկ ութնյակ.

Եվ այսպես Դուրյան գիմնազիայի
Եվարտել էր յուր ընթացքը ուսման,

Եվ շուտով պետք է ընկնի նա ուղի
 Բարձրագույն կենտրոն լուսավորության:
 Այնտեղ նա՝ խելքով, հոգով զարդարված,
 Պիտի պատրաստվի որդի մտերիմ,
 Օգնության կարոտ յուր խեղճ հայրենյաց.
 Բայց այդ կըտեսնենք յուր ժամանակին:

Թեև պոեմի պահպանված մասը հիմնականում քնարական զեղումներից ու խոհերից է կազմված, բայց բանաստեղծն իր գործը համառորեն «վեպ» է անվանում («Դե՛, ժամանակն է մեր վեպն սկսենք», «Անխոռվ հասար չսկսած վեպի», «Վեպիս հերոսին», «Այդ մտածմունքներ մեզ շատ մեր վեպից պիտ հեռացնեին» և այլն): Անշուշտ, բանաստեղծը նկատի ուներ այն վիպական հանգույցը, որ նա մտածել էր հաջորդ գլուխների համար, բայց այդպես էլ մնաց չիրագործված: Իսկ չափածո վեպի լավագույն և միակ դասական օրինակը նա տեսել էր «Եվգենի Օնեգինի» մեջ: Այստեղից է ընդօրինակել Յովհաննիսյանը նաև ընթերցողի հետ անկաշկանդ զրույցի, քնարական ծավալուն զեղումների ոճը, որն իշխում է ամբողջ ստեղծագործության մեջ («Եվ ահա՛ կամիմ մի փոքր զրուցել, քեզ հետ, ընթերցող», «Իմ նախերգանքը շատ երկարեցավ» և այլն):

Թեև ըստ արտահայտության ձևի բանաստեղծն ու նրա հերոսը իրարից բաժանված են (Հակոբ Դուրյանի մասին բոլոր դեպքերում խոսվում է երրորդ դեմքով), բայց իրենց հույզերով ու խոհերով նրանք փաստորեն նույնանում են՝ ներկայացնելով ժամանակի ազգային - հասարակական հոգսերով ապրող առաջավոր երիտասարդի կերպարը: Այդ առումով ևս Հակոբ Դուրյանը Ս. Շահագիզի «Ժամանակակից վեպի» հերոսի՝ Լևոնի երկվորյակն է, թեև վերջինիս համեմատությամբ նրա ըմբռնումները, պոեմի անավարտ լինելու պատճառով, շատ ավելի կցկտուր և անորոշ են:

Այսպիսով, 20 տարվա ընթացքում արևելահայ բանաստեղծությունը հանձին իր «մոսկովյան խմբի» երկու անգամ («Լևոնի վիշտը», 1864-«Հակոբ Դուրյան», 1883) փորձ է անում բանաստեղծական լայն կտավի վրա ներկայացնելու մեր ազգային կյանքի համայնապատկերը: Եվ երկու դեպքում էլ ոգեշնչման աղբյուրն ու մանակման օրինակը Պուշկինի չափածո վեպն էր: Ուրիշ հարց, որ և Շահագիզը, և՛, մանավանդ, սկսնակ Յովհաննիսյանը, ի վիճակի չեղան իրագործելու մի այդպիսի դժվարագույն խնդիր: Կարևորը, տվյալ դեպքում, Պուշկինի

ստեղծագործական փորձի յուրացման ձգտումն է, որը բխում էր ազգային գրականության պահանջներից:

Ուշադիր ընթերցելով Հովհաննիսյանի այս անավարտ պոեմը, մենք հաճախ նրա մեջ լսում ենք Պուշկինի չափածո վեպի արձագանքը (գիտակցաբա՞ր է դա արվել, թե՞ ստացվել է տարերայնորեն, - ուրիշ հարց է): Այսպես, պոեմն սկսվում է հյուսիսային գարնան նկարագրությամբ, և այդ կապակցությամբ հայ բանաստեղծն ուղղակի ակնարկում է Պուշկինին:

Ո՛չ, սառնամանյաց ժառանգ արժանի
Եւ վառում սրտումս կիրք ամենևին
Գարունն հիվանդոտ տխուր հյուսիսի:

Անշուշտ, այս ակնարկը վերաբերում է «Եվգենի Օնեգինի» 7-րդ երգի հետևյալ տողերին, որոնց և փաստորեն հակադրվում է հարավից եկած հայ բանաստեղծը.

Как грустно мне твоё явление,
Весна, весна! Пора любви!
Какое томное волнение
В моей душе, в моей крови !⁴

Մի ուրիշ օրինակ: Խոսելով իր ապագա ստեղծագործության բովանդակության տարրերի մասին, Հովհաննիսյանը նրանց էությունը բնութագրում է այսպես.

Մի քանի անփորձ, անփույթ կարծիքներ,
Զրգասիք մտքիս իմ ինքնահավան,
Եռուն կրքերի, զգացմանց երազներ
Կայտառ, կենդանի պատանեկության-
Եւհա՛ իմ գրիչ ինչ տալ կարող էր:

⁴ Հմմտ. «Ա. Պուշկինին» ժողովածուն, 1937, էջ 273: Այս գրքում «Հակոբ Պուրյան» պոեմի առաջին հրատարակիչ-ծանոթագրողը հանդես է եկել Ա. Ֆ. սկզբնատառերով, որոնց իսկությունը մեզ հայտնի չէ:

Այս տողերն անմիջապես հիշեցնում են Պուշկինի չափածո վեպի նախերգանք-ուղերձը, ուր կան ապագա ստեղծագործության տարրերի այսպիսի բնութագրումներ.

Прими собрание пестрых глав,
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав,
Бессониц, легких вдохновений,
Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

Ինչպես տեսնում ենք, երկու դեպքում էլ բանաստեղծները (անկախ գեղարվեստական կատարման մակարդակից) հավաստիացնում են, որ ընթերցողի դատին հանձնվող գործը կազմված է լինելու իրական կյանքի պատկերներից՝ առանց արտաքին չափի և կեղծ իդեալականացման: Այս հարցում ևս հայ բանաստեղծին ներշնչանք է տվել Պուշկինի չափածո վեպը:

Վերջապես, նշենք նաև Հովհաննիսյանի ստեղծագործական կենսագրության մի ուրիշ փաստ: Իր պոեմի այս առաջին մասն ավարտելուց երկու օր առաջ՝ 1883թ. մարտի 21-ին, նա թարգմանել է Պուշկինի «Վաստակ» («Труд») բանաստեղծությունը, որն, ինչպես հայտնի է, գրվել է «Եվգենի Օնեգինի» ավարտման առիթով: Թեև վաղուց արդեն հայ ընթերցողը այդ բանաստեղծությունն ընկալում է եղիշե Չարենցի գերազանց թարգմանությամբ («Աշխատանք» վերնագրով), բայց Հովհաննիսյանի փորձն էլ, իբրև գրական-պատմական փաստ, շատ կողմերով հետաքրքիր է: Սեջրերենք այդ թարգմանությունը.

ՎԱՍՏԱԿ

Ժամը հասավ անձկալի ծանր գործիս կատարման:
Բայց է՛ր ծածուկ մի թախիժ խռովում է իմ հոգին.
Թե՛ կատարած իմ վաստակ՝ ես եմ անպետք մի վարձկան,
Որ օրավարձն ստացած սպասում է նոր գործին.
Թե՛ իմ ջանքն եմ ափսոսում, գիշրան լռիկ ուղեկից.
Ոսկի Ելզին մտերիմ և սրբազան Պենատից:

Այս թարգմանության մեջ յուրովի արտահայտվել է իր ժամանակի արևելահայ լեզվի և բանարվեստի մակարդակը: Բայց այն չատ հետաքրքիր է նաև նրանով, որ լրացուցիչ կերպով հաստատում է մի կարևոր իրողություն: Իր այս պոեմը գրելիս Յովի. Յովհաննիսյանն, իրոք, ըստ ամենայնի գտնվել է Պուշկինի չափածո վեպի ձգողության դաշտում:

3

Առանձին պետք է խոսել հայկական մամուլում Ա.Ս. Պուշկինին վերաբերող որոշ նյութերի մասին: Եթե 1860-80-ական թթ. դրանք կարող են տառացիորեն մատների վրա համրվել, ապա դարավերջին դրանց թիվը կտրուկ կերպով աճում է, երևան են գալիս բազմաթիվ բնութագրական հոդվածներ և տեղեկատվական հաղորդումներ: Շարժառիթը 1899թ. լրացող՝ բանաստեղծի ծննդյան 100-ամյակն էր, որը մեծ հանդիսավորությամբ նշվեց բովանդակ ռուսական կայսրության սահմաններում: Այդ կապակցությամբ հայ պարբերականներից հատկապես շատ նյութեր հրապարակեցին «Մշակը», «Նոր-Դարը», «Տարազը»: Հոդվածների գլխավոր դրույթը Պուշկինի, իբրև իսկական ռուս ժողովրդական բանաստեղծի, գնահատականն էր, ոչ միայն հայրենի գրականության զարգացման, այլև ազգային հոգեբանության, լեզվի և գեղարվեստական ըմբռնումների ձևավորման մեջ նրա խաղացած մեծ և անկրկնելի դերի հավաստումը:

Այս աշխատության մեջ մենք այդ նյութերին չենք անդրադառնա՝ մի քանի բացառությամբ: Դրանցից մեկը Ալ. Ծատուրյանի պուշկինյան հոդվածների շարքն է, որոնց մասին խոսք կլինի հաջորդ գլխում. այն ամբողջովին նվիրված է այդ բանաստեղծին՝ նկատի ունենալով նրա մեծ ծառայությունները Պուշկինի թարգմանության և գնահատման գործում: Իսկ այստեղ կխոսենք միայն դարավերջին երևան եկած մի քանի հրապարակումների մասին, որոնք իրենց բնությով շեղվում են սովորական հոբելյանական խոսքից և այսօր էլ որոշակի բացատրության, գրական-պատմական հիմնավորման պետք ունեն:

Նախ ծանոթանանք Պուշկինին ձոնված հայերեն առաջին բանաստեղծությանը, որի հեղինակը այսօր մոռացված մի անուն է՝ Նիկողայոս Տեր-Ավետիքյան: 1881թ. նա Շուշիում տպագրել է ինքնուրույն և թարգմանական բանաստեղծությունների մի փոքրիկ ժողովածու՝ «Քնար խոսնակ» վերնագրով: Գրքում խառը կարգով տեղ են գտել աշխարհաբար և գրաբար ոտանավորներ: Թարգմանություններ կան Գյոթեից և Շիլլերից, Բայրոնից և Յայնեից, Լերմոնտովից, Դոբրոյուբովից, Մայկովից և ուրիշներից: Պուշկինից թարգմանված է

«Բանաստեղծ» ոտանավորը ("Пока не трещит поэта...") գրաբարով: Սակայն տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է գիրքը բացող առաջին գործերից մեկը՝ «Պուշկինի արձանը» բանաստեղծությունը, որը, ըստ հեղինակային նշան, գրվել է 1880թ. հուլիսի 6-ին Սոսկվայում: Այսպիսով, ոտանավորի գրության շարժառիթը պարզ է, դրանից ճիշտ մեկ ամիս առաջ՝ 1880թ. հունիսի առաջին օրերին, տեղի էին ունեցել քանդակագործ Ա.Մ.Օպեկուշինի կերտած պուշկինյան նշանավոր արձանի բացման արարողությունները: Դա սովորական արձանի բացում չէր, այլ Ռուսաստանի հոգևոր կյանքում Պուշկինի վիթխարի ծառայությունների համաժողովրդական ճանաչման առաջին մեծ հավաստումը, որը կատարվում էր նրա ողբերգական վախճանից մոտ կես դար անց: Պատահական չէ, որ հենց այդ արձանի բացման օրերին ռուս գրողների և գիտնականների ճառերում տրվեցին Պուշկինի նշանակության այնպիսի գնահատականներ, որոնք մեծապես ազդեցին պուշկինագիտական մտքի հետագա զարգացման վրա:

Նիկ. Տեր-Ավետիքյանի բանաստեղծությունը այդ նշանավոր իրադարձության ուղղակի արձագանքն է և կենդանի պատկերացում է տալիս արձանի շուրջ ստեղծված հասարակական մթնոլորտի վերաբերյալ: Ուղղակի ասենք, թույլ է այս գործն իբրև գեղարվեստական ամբողջություն, անկատար են նրա պատկերներն ու ոտանավորը, բայց այն թանկ է մեզ համար իբրև արձանի բացման միակ վկայություն հայ գրականության մեջ, իբրև ռուս բանաստեղծի ազատասիրական ոգու և բարոյական մեծ ներգործության, նրա հարատևող հմայքի ամենավաղ ըմբռնումներից մեկը: Արժե ամբողջությամբ մեջ բերել այդ բանաստեղծությունը, որի գրությունից անցել է մոտ 120 տարի.

Պուշկինի արձանը

Ահա ամբողջ բացավ
Խորաթմբիր յուր աչեր
Եվ լուսի մեջ նա տեսավ
Յուր քաջ պովետ որ երգեր:

Ապառաժներ ջարդվեցան
Նրա քնարի վեհ ձայնից,
Որոտացին և փախան
Խավար օդեր նրա շնչից:

Ազատության արուսյակ
Էր հայրենի աշխարհին.
Արթեց ամբոխն յուր համրակ
Փրկող լուսին, գեղեցկին:

Վեմ արաստո նրանք բերին
Չարչարանքով քրտնաթոր,
Առին կռան կոփեցին
Ժայռի կտորն ահավոր:

Անցան օրեր և տանջանք.
Կռել կոփել դադրեցան,
Վայրի քարերն մենք տեսանք
Դարձած չքնաղ մի սեղան:

Ուր դափնիով ծաղկունքով
Նրանք փոխանակ փշերին.
Չարդարեցին պսակներով
Արձան գոհին պովետին:

Ուրախացիր, ո՛վ հանճար,
Ջիեղազոր են խոսքերդ,
Ազնիվ դարձան սրտեր քար
Եվ ծաղկեցան քո փշերդ։⁵

Այս բանաստեղծությունը վկայում է, որ 1880-ական թթ. սկզբին հայ մտավորականության շրջաններում ևս գիտակցվել է Պուշկինի ժառանգության նկատմամբ հասարակական կարծիքի մեջ կատարված մեծ բեկումը:

Բայց գրականագիտական մտքի պատմության մեջ ևս լինում են յուրօրինակ «ատավիզմի» երևույթներ՝ անցյալում առաջադրված և ժամանակի կողմից մերժված ըմբռնումները վերակենդանացնելու փորձեր: Պուշկինը մեկ անգամ չէ, որ ենթարկվել է այդպիսի փորձությունների: Այդ առումով հայ պուշկինականի պատմության մեջ առանձնանում է մի դրվագ, որը մեկ դար հետո էլ չի կորցրել իր գրական-պատմական հետաքրքրությունը: Անդրադառնանք այդ դրվագին ավելի մանրամասն:

1897թ. աշնանը Մոսկվայում լույս տեսավ «Նոր-փորձ» գրական-հասարակական հանդեսի առաջին (և միակ) համարը՝ կազմված գեղարվեստական և գիտական բազմազան նյութերից: Հանդեսի խմբագիրն ու գլխավոր հեղինակը քննադատ Հովհաննես Շահնազարյանն էր (նույն ինքը՝ Գնունի), որը, ի դեպ, շատ տարիներ անց՝ 1916թ. Սարատովում հրատարակել է «Հայ պոեզիայի մոտիվները» ռուսերեն գրքույկը: Գրականության և կյանքի հարցերին հանդեսի խմբագիրը մոտենում էր պոզիտիվիզմի փիլիսոփայության և կոպիտ օգտապաշտության դիրքերից՝ հետևելով ռուս ռադիկալ-դեմոկրատ Դ.Ի. Պիսարևին, որին նա անվանում է «ռեալիզմի քաջ զինվոր»՝ գրելով. «Ես հոգով և սրտով հարգում եմ Պիսարևին, նրա տաղանդը, նրա ուղղությունը, եթե աչքի առաջ չունենալ, իհարկե, մի քանի ծայրահեղություններ, որոնք այստեղ ու այնտեղ ցրված են նրա գրվածքներում, նրա հոդվածների կրթողական ազդեցությունը անուրանալի է ինձ համար...»:⁶

Ամբողջովին «նեո-պիսարևական» դիրքերից է գրված Հովհ. Գնունու «Ինչ է կտակել իր ազգին Ա.Ս. Պուշկինը» ծավալուն հոդվածը⁷, ուր,

⁵ Զնար խոսնակ Նիկողայոսի Տեր-Ավետիքյան, *Եռլի, 1881, էջ 4-5*: Այս հազվագյուտ գրքի միակ օրինակը պահվում է մեր Ազգային գրադարանի անձեռնմխելի ֆոնդում:

⁶ «Նոր-փորձ», գրականական և հասարակական հանդես, 1897թ., սեպտեմբեր, N1, էջ 39:

⁷ Նույն տեղում, էջ 73-94: Հետագա քաղվածքները կատարվում են այս հոդվածից՝ ամեն անգամ համապատասխան էջերը նշելով:

կանգնելով ռուս մեծ բանաստեղծին «պսակազերծելու» ուղու վրա, նա հիմնականում հետևում է Պիսարևի՝ աղմուկ հանած «Պուշկին և Բելինսկի» հոդվածին (1865): Ահա թե ինչպես է նա ներկայացնում Պիսարևի հոդվածում Պուշկինի մասին արտահայտված կարծիքները. «Պիսարևը 1) հերքում է Պուշկինի պատմական նշանակությունը. 2) պնդում, թե նրա պոեզիան անպետք և անօգուտ մի բան է ժամանակակից սերնդի համար, որովհետև չի կարող պատասխանել նրա հանապազորդ ամենատարրական պահանջարկներին. 3) ծաղրելով ծաղրում է նրանց, որոնք, Պուշկինին համամարդկային պոետ ճանաչելով, տեղավորում են նրան Եվրոպայի առաջնակարգ պոետների հետ մի աստիճանի վրա»:

Շարադրելով այս եզրակացությունները՝ հայ քննադատն իր կողմից ավելացնում է. «Չընդունելով կրիտիկոսի առաջին կետը՝ մենք երկու ձեռքով ստորագրում ենք նրա մյուս երկու կետերի տակ»: Այսինքն՝ Գնունին չի ժխտում Պուշկինի խաղացած դերը հայրենի գրականության պատմության մեջ, բայց նա Պուշկինի մեջ չի տեսնում ոչ ժամանակակից սերնդին դաստիարակող և դրական գործի լիցք տվող ուժ և ոչ էլ համաեվրոպական գրականության խոշորագույն դեմքերի կողքին կանգնելու արժանի մեծություն:

Այս ոգով են շարադրված հոդվածի դրույթները, որոնք, գրեթե միշտ, անվերապահորեն բացասական բնույթ ունեն: Բերենք մի քանի օրինակ. Պուշկինը «ոչ մի լուրջ նշանակություն չի կարող ունենալ օտարազու մոտ», նրա այսպես կոչված «հարավային պոեմները» («Կովկասի գերին», «Բախչիսարայի շատրվանը», «Գնչուներ») «թույլ, անհամ, համարյա երեխայական գրվածքներ» են, իսկ նրա գլխավոր գործերը՝ «Եվգենի Օնեգինը» և «Բորիս Գոդունովը» ոչ մի «համամարդկային գաղափար» չեն պարունակում: Պուշկինն «իր գրվածքների ճնշող մեծամասնությունը գրել է իր անձնական հաճույքի համար», նա «մեր ժամանակից շատ է ետ մնացել, - ուրեմն և չի կարող ժամանակակից սերնդի դաստիարակը լինել»: Վերջապես, քննադատը հայ բանաստեղծներին և թարգմանիչներին «բարի խորհուրդ» է տալիս՝ «այնքան էլ չհանձնվել Պուշկինին», նրա վրա «ժամեր կորցնելն ավելի քան անարդարություն է», քանի որ «վնասից զատ Պուշկինը մեզ գրեթե ոչինչ տալ չի կարող»:

Ի՞նչ արձագանք ունեցավ Շահնազարյան-Գնունու այս «հակապուշկինյան արշավանքը»: Բարեբախտաբար, այն հիմնականում մերժվեց և գնահատվեց իբրև գռեհիկ ուտիլիտարիզմի, գեղարվեստական ստեղծագործության յուրահատուկ բնույթի ու խնդիրների բացարձակ անըմբռնողության արդյունք: Ծագած բանավեճը ցույց

տվեց, որ Պուշկինի գնահատման հարցը վերջին հաշվով կապված էր նաև ազգային գրականության կոչման ու խնդիրների ճիշտ ըմբռնման հետ:

Սուր էին հատկապես հայտնի գրականագետ և թարգմանիչ Սեդրակ Թառայանի առարկությունները ծախողակ պուշկինագետին: Բերելով վերջինիս դատողություններից մեկը կյանքի հետ գրականության սերտ կապի մասին, նա այդ կարծիքը բնորոշում է այսպես. «Այդ տողերից բոլորովին պարզ երևում է, որ հեղինակը *կատարելապես* չէ հասկանում գեղարվեստի իսկական էությունը: Գեղարվեստը մարդու ամենաբարձր, ամենասուրբ զգացումների արտահայտությունն է... զգացումներ, որոնք դուրս են վաճառականական կամ ստամոքսային հաշիվներից, որոնք երկրի վրա մարդու երկնային կյանքն են կազմում, որոնք զմայլեցնում են մարդուն և մյուս կողմից ընդունակ են դարձնում նրան «աստվածային» քայլեր անելու: Սրանք են, որ մարդուն այնպես բարձր են պահում *անասուններից*»³:

Վիճող կողմերի հակադրությունը հատկապես ցայտուն է երևում Պուշկինի «Բանաստեղծին» սոնետի մեկնաբանության մեջ: Եթե Յ. Գնունին բանաստեղծի պատվիրանները («Поэт, не дорожи любовью народной», «Ты царь: живи один...», «Ты сам-свой высший суд, всех строже оценить умеешь ты свой труд» և այլն) համարում է «այլանդակ խորհուրդներ», ապա Ս. Թառայանը նույն այդ խոսքերի առիթով գրում է. «Այս տողերի մեջ հնչում է մեծ բանաստեղծի հոգեկան բարձրությունը, խորությունը, անհունությունը»: Այստեղ փաստորեն բախվում են արվեստի կոչման երկու հակադիր ըմբռնում. մեկը նրա գնահատմանը մոտենում է կյանքի առօրեական պահանջների տեսանկյունից, իսկ մյուսը արվեստի ճիշտ ճանապարհը տեսնում է այդ պահանջներից անկախ լինելու և սեփական էությանը հավատարիմ մնալու մեջ:

«Նոր-փորձի» հակապուշկինյան ելույթին անվերապահորեն բացասական գնահատական տվեց նաև «Մուրճի» խմբագիր Ավ. Արասխանյանը: Պատասխանելով Գնունու բարձրացրած կեղծ տագնապին, ըստ որի Պուշկինի հետ ավելի մոտիկից ծանոթանալը հայ գրականության համար կարող է վնասակար լինել, Արասխանյանն ասում էր. «Ընդհակառակը, հայ գրականությունը դեռ միայն նոր-նոր սկսում է ծանոթանալ Պուշկինի հետ: Եվ Պուշկինը առնվազն այնքան արժեք ունի, որ նորա հետ ծանոթանալը հայ հասարակության համար միանգամայն անհրաժեշտ է: Պուշկինի ռեալիստական բանաստեղծության հմայքի դեմ կատարելապես անգոր են պ. Գնունու առաջ բերած այն ցիտատները, որոնցով Պուշկինը յուր թեթև վերաբերմունքն է ցույց

³ «Տարագ», 1897, N48, էջ 762:

տվել դեպի կյանքը, պոեզիան, ամբոխը: Այդ ցիտատներով դուք երբեք, ավելորդ չեք դարձնիլ Պուշկինի ընթերցումը: Մեր կարծիքով՝ ավելի շնորհապարտ թեմա կլիներ գրել այն մասին, թե ինչու Պուշկինը, չնայած յուր բոլոր պակասավոր հայացքներին, այնուամենայնիվ կարդացվում է և դեռ շատ տարիներ կարդացվելու է. քան անհանգստության մեջ ընկած՝ շտապել և Պուշկինի դեմն առնելու հոգսը քաշել, քանի որ Պուշկինը մեզանում բնավ հափշտակության առարկա չէ»:⁹

Ինչպե՞ս հասկանալ այս քաղվածքի վերջին խոսքերն այն մասին, որ Պուշկինը մեզանում բնավ հափշտակության առարկա չի եղել: Այստեղ Ավ. Արասխանյանը արձանագրում է այն իրողությունը, որ հայ գրականության մեջ, մանավանդ մինչև 1899թ. հոբելյանը, Պուշկինն իրոք կարծեք ընդհանուր և բոլոր հետաքրքրություն չի հարուցել ընթերցող շրջանների մեջ: Պուշկինը դժվարությամբ է յուրացվել, քանի որ նրա ռեալիստական հավասարակշռված արվեստի իրական հմայքն ու գեղեցկությունը հասկանալն ավելի դժվար էր, քան, ասենք, Բայրոնի կամ Լերմոնտովի ռոմանտիկական հզոր պատկերներով հափշտակվելը:

Իր բնույթով նախորդներից էապես տարբերվում է «Նոր-փորձի» մի ուրիշ գրախոսական, որի հեղինակը հանդես է եկել Գոշ ստորագրությամբ (այս կեղծանունը պատկանում էր երիտասարդ Գարեգին Լևոնյանին՝ ապագայում հայտնի բանասեր-արվեստաբան և մատենագետ): Դ. Գնունու հակապուշկինյան գրվածքը այստեղ որակվում է իբրև հանդեսին «պատիվ բերող մի խոհուն և լրջմիտ հոդված», որն իբր թե «արմատախիլ է անում մինչև այժմ գրական մտքերում ամրացած կարծիքը Պուշկինի նշանակության մասին»: Այս հախուռն և, ուղղակի ասենք, անհեթեթ պնդումը բարեբախտաբար հերքվում է հենց հոդվածի շարունակության մեջ, ուր գրախոսն ստիպված է խոստովանել, որ «Պուշկինի չափ ազդեցություն ռուս մտքերի, ռուս լեզվի և ռուս ժամանակակից սերնդի զարգացման վրա թերևս ոչ մի ուրիշ հեղինակ չի թողել: Պուշկինի անունը դեռ ապրելու ուժ ունի»¹⁰:

Գրախոսը, ինչպես երևում է, գրական-պատմական և գեղարվեստական կայուն չափանիշներ չունի, և դա նրան հանգեցրել է այսպիսի հակասական պնդումների:

Ավելացնենք, որ Դ. Գնունին հետագայում էլ անդրդվելի մնաց իր ընթերցողների մեջ և շարունակեց Պուշկինին «պսակազերծելու» իր ընտրած ուղին: Մինչև վերջ էլ չհասկանալով հարցի ամբողջ բարդությունը, նա մի հոդվածում գրել է. «Գրականությունը, իմ կարծիքով, առօրյա կյանքից ծնվելով, այդ կյանքին էլ հենց պետք է

⁹ «Մուրճ», 1897, N10, էջ 1425-1426:

¹⁰ «Նոր-Պար», 13 նոյեմբերի, 1897թ., N 195:

ծառայի: Եթե նա շեղվում է այդ ճանապարհից, եթե նա մի կողմ է դնում կյանքի անմիջական պահանջները և ապրում է для звуков сладких и молитв, այն ժամանակ ես ասում եմ, որ այդ գրականությունը չի ծառայում յուր սուրբ նպատակին, և ես այլևս չեմ հետաքրքրվում նրանով»:

Այս քաղվածքի մեջ Պուշկինից բերված տողը ցույց է տալիս, որ իբրև կյանքից կտրված և անբովանդակ պոեզիայի օրինակ քննադատը նկատի ուներ, առաջին հերթին, Պուշկինի ստեղծագործությունը: Իրոք, քիչ անց նա ուղղակի անդրադառնում է Պուշկինին՝ իր միտքն ավարտելով մի այսպիսի տափակ դատողությամբ. «Այդպես վարվեցի ես մի երկու տարի առաջ, երբ որ 10-20 երեսանի մի հոդված նվիրեցի Պուշկինի գործունեությանը և պոեզիային: Իմ միակ նպատակն էր պարզել ընթերցող հասարակությանը, թե Պուշկինն այդքան էլ մեծ մարդ չէ, ոչ էլ «անհասանելի» բանաստեղծ, ինչպես սովորաբար գոռում-գոչում են նրա մասին»¹¹:

Վերջապես, մի փոքր անց, այս քննադատը Վ.Ա.ժուկովսկու մահվան 50-ամյակն օգտագործեց Պուշկինին նորից ինչ-որ կերպ նսեմացնելու համար: Ճիշտ է, այս դեպքում դա արվում էր «պատմական արդարության և օբյեկտիվության» անվան տակ: Անտեսելով գեղարվեստական տաղանդի և գրական զարգացման վրա ունեցած ներգործության չափերը, նա պնդում էր, թե Պուշկինին վերագրվող արժեքները («պոետիկական նոր լեզու», «նոր ոգի, իդեալների ու մտքերի արտահայտման նոր ձև» և այլն) հավասարապես կարելի է տեսնել նաև նրան ժամանակակից մի շարք ուրիշ ռուս բանաստեղծների մոտ: Հոդվածագիրն, անշուշտ, նկատի ուներ պուշկինյան դարաշրջանի այնպիսի բանաստեղծների, ինչպես Բատյուկովը, Բարատինսկին, Վեննիկովը, Յազիկովը, Տյուտչևը և ուրիշներ: Իհարկե, ինչքան էլ բարձր գնահատվեն այդ բանաստեղծները, նրանց և Պուշկինի միջև հավասարության նշան դրվել չի կարող, և Հ. Գնունով այս պնդումն անհամոզիչ է, ինչպես նաև Պուշկինին և ժուկովսկուն հակադրելու փորձը («Պուշկինին երկինք հանողները, դժբախտաբար, ամենևին մոռանում են և ժուկովսկուն») ¹²:

Ինչպես տեսնում ենք, Հովհ. Շահնազարյան-Գնունին յուրովի հետևողական է իր հակապուշկինյան դիրքորոշման մեջ: Եթե նրա նպատակը այդ ճանապարհով հերոստրատյան փառք նվաճելն է եղել, ապա նա դրան հասել է լիովին: Ուզենք թե չուզենք, մենք այդ քննադատի անունը չենք կարող շրջանցել հայ պուշկինականի պատմության մեջ,

¹¹ «Նոր-Ղար», 29 հունվարի 1900թ., N18:

¹² «Նոր-Ղար», 8 հունիսի 1902թ., N90:

ուր նա մտել է իբրև մեծ բանաստեղծին «գահընկեց անելու» մի ձախողակ փորձի հեղինակ:

Ա.Ս.Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ հայ մամուլում տպագրված բազմազան նյութերի շարքում իր բնույթով առանձնանում և հատուկ բացատրություն է պահանջում Արշակ Չոպանյանի «Բուշքին և Միցքիևիչ» հոդվածը¹³: Ինչպես վերնագրից էլ երևում է, այն նվիրված է սլավոնական աշխարհի երկու մեծ բանաստեղծների զուգահեռ քննությանը, իսկ առիթը նրանց՝ գրեթե միաժամանակ լրացող 100-ամյա հոբելյաններն էին¹⁴:

Երկու բանաստեղծների զուգահեռ բնութագիրը տրվում է տարբեր կողմերից: Նախ, Չոպանյանն անդրադառնում է հարցին քաղաքական տեսանկյունից՝ նշելով երկու հոբելյանների բովանդակության և ձևի խոշոր տարբերությունը: Պուշկինն ու Միցքիևիչը, հիշեցնում է հայ քննադատը, պատկանում են սլավոնական ցեղի երկու ամենամեծ ճյուղերին՝ ռուս և լեհ ազգերին, որոնք դարեր շարունակ գտնվել են թշնամանքի մեջ, մեկընդմեջ եղել են հաղթող կամ պարտվող կողմեր: XIX դարում Ռուսաստանը հաղթող դուրս եկավ Լեհաստանի նկատմամբ, և Պուշկինի, իբրև ռուս ազգային բանաստեղծի, հոբելյանը նշվում էր կառավարական հովանու ներքո. պաշտոնական հանդիսավորությամբ: Բայց դա պետք էր կառավարող շրջաններին և ոչ թե Պուշկինին, որովհետև, ինչպես նշում է Չոպանյանը, «բանաստեղծի մը հիշատակին համար չկա ավելի աղարտող, ավելի երկդիմի պատիվ, քան բռնապետական կառավարության մը մեծարանքը»:

Ա. Չոպանյանը հարկ է համարում անդրադառնալ Պուշկինի կյանքի և ստեղծագործության այնպիսի էջերի, որոնք հաճախ շրջանցվում են իրենց բարդության պատճառով: Դրանցից է 1830թ. լեհական ապստամբության առթիվ գրված «Ռուսաստանի զրպարտիչներին» բանաստեղծությունը, որի սկզբնամասը Չոպանյանը մեջ է բերում տողացի թարգմանությամբ: Այստեղ նա տեսնում է շովինիստական տրամադրությունների ուղղակի արտահայտություն, բայց դա եղել է «ստիպմամբ, պարագաներեն բռնադատված, առանց անկեղծության»: Միաժամանակ Չոպանյանը լավ տեղյակ է Պուշկինի ազատասեր ոգու,

¹³ «Անահիտ» (Փարիզ), 1899, N9-10, էջ 293-298: Հոդվածն արտատպվել է (ցավոք, շատ կոպիտ սխալներով) «Հայ դասականների գրադարան» մատենաշարով Ա. Չոպանյանի «Երկեր» հատորում, 1988, էջ 833-843: Քաղվածքները բերում ենք վերջին հրատարակությունից, առանց էջերը նշելու: Չոպանյանի բնագրում պահպանվում են անունների համապատասխան տառադարձության ձևերը, ինչպես Բուշքին, Միցքիևիչ, Տասթակսքի և այլն:

¹⁴ Չոպանյանի հոդվածում մի քանի անգամ հիշատակվում է երկու բանաստեղծների հիսնամյակը, բայց դա ակնհայտ վրիպակ է. 1898թ. դեկտեմբերին լրացավ Ադամ Միցքիևիչի, իսկ 1899թ. մայիսին՝ Ա.Ս.Պուշկինի ծննդյան հարյուրամյակը, որի առիթով էլ հենց գրվել է Չոպանյանի սույն հոդվածը:

պաշտոնական շրջանների հետ գնալով խորացող հակադրության մասին, որը և նրան դարձրեց «քննության զոհ մը»:

Իսկ Ա. Միցկևիչին հայ քննադատը համարում է «գերագույն արտահայտությունը հաղթած ճյուղին հանճարին ու տառապանքին»: Ահա թե ինչու բզկտված, տարբեր պետությունների միջև մասնատված Լեհաստանի բանաստեղծի հորեյանը տեղի է ունենում «իր խեղտված ու վեհ պարզությանը մեջ», «ծայրահեղ սեղմումներով»: Այդ ամենի մեջ քննադատը տեսնում է «մեծ դժբախտ ժողովրդի մը դյուցազներգական ցավը»: Մենք, հայերս, ասում է Չոպանյանը, լեհերին համարում ենք մեզ բախտակից ժողովուրդ և երկու բանաստեղծներից, առանց վարանելու, «մեր նախընտրությունը» տալիս ենք Միցկևիչին:

Ինչպես տեսնում ենք, իր զուգահիշ քննության մեջ Ա. Չոպանյանը ազգային-քաղաքական ուժեղ երանգներ է մտցնում, որը չէր կարող չխանգարել Պոլշկինին իր բովանդակ մեծությամբ հասկանալու և գնահատելու գործին:

Ըստ Չոպանյանի՝ Միցկևիչն ու Պոլշկինը արվեստագետի բոլորովին տարբեր նկարագիր ունեն: Ապրելով XIX դարի առաջին կեսին, Միցկևիչը կարծեք հին աշխարհի վերջին բանաստեղծն էր, բնական և անմիջական ներշնչանքի կրող, տեսանող և Մարգարե, որի արարման հիմնական եղանակը «հանպատրաստից քերթությունն» էր (էքսպրոմտ): Իր բնույթով նա ավելի նման է հին և միջին դարերի ժողովրդական երգիչներին և ոչ Գյոթեին կամ Բայրոնին: Պոլշկինը ազգային գրական զարգացման պատմականորեն օրինաչափ օղակն էր, որով նա, ասում է Չոպանյանը, «ճշմարիտ ռուս գրականության ռահվիրան եղավ, եթե ոչ հիմնադիրը, ու ռուս գրական լեզուն ստեղծողն ու մեկ հարվածով գեղարվեստական բարձրագույն կատարելության հասցնողը»:

Մի կարևոր դրույթ էլ կա Ա. Չոպանյանի հոդվածում, որը վիճելի է և պարզաբանման կարիք ունի: Միցկևիչին համարելով «իր ժողովրդին հանճարին բարձրագույն արտահայտությունը», նա հրաժարվում է նույնպիսին տեսնել Պոլշկինի ստեղծագործության մեջ. այստեղ «ռուսական գիտակցությունն է, որ նոր կարթնանա» և դեռ լիակատար ինքնադրսևորման չի հասել: Հետևելով դարավերջի համաեվրոպական գրականագիտության մեջ տարածված ըմբռնումներին, Չոպանյանն առաջ է քաշում մի այսպիսի անսպասելի դրույթ. «Միցքիևիչին դիմացը հանելու համար ռուս ժողովուրդը Տասթակսքին ունի. ան է իր ճշմարիտ մեծ բանաստեղծը: Եվ, տարակույս չկա, որ Տասթակսքին ավելի ընթարձակ, ավելի մեծ, ավելի «մարդկային» է, քան Միցքիևիչը»:

Ի՞նչ կարելի է ասել այս առիթով:

Ճիշտ է, ռուս գրականությունը XIX դարի վերջին միջազգային լայն

ճանաչման հասավ ոչ թե իր կերտած բանաստեղծական արժեքներով՝ Պուշկինի, Լերմոնտովի կամ Նեկրասովի ստեղծագործությամբ, այլ իր վիպական ճյուղով՝ Գոգոլի, Տուրգենևի և մանավանդ Տոլստոյի ու Դոստոևսկու երկերի միջոցով: Հատկապես վերջինիս վեպերով եվրոպան սկսեց ճանաչել «Ռուսական առեղծվածային հոգին»: Այստեղից՝ «Պուշկինին Դոստոևսկիով փոխարինելու» փորձերը, որոնք բազմիցս կատարվել են արևմտյան գրականության մեջ: Սակայն, իր վիթխարի հանճարով հանդերձ, Դոստոևսկին Պուշկինից չխլեց և չէր կարող խլել ռուս ազգային մեծ բանաստեղծի դափնին, որն իրավամբ պատկանում է *միայն Պուշկինին*: Ռուս ազգային ոգու և բնավորության, գեղարվեստական ավանդների և դրական իդեալների ամենից ամբողջական պատկերը դրոշմվել է Պուշկինի պոեզիայում:

Այս միտքն առաջին անգամ հաստատել են Գոգոլն ու Դեկինսկին, և այն այսօր էլ մնում է հարցի էության ամենաճիշտ ըմբռնումը (մի բան, որը, ի դեպ, անվերապահորեն ընդունում էր նաև ինքը՝ Դոստոևսկին, - բավական է հիշել 1880թ. նրա նշանավոր պուշկինյան ճառը):

Ա.Ս.ՊՈՒՇԿԻՆԸ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԾԱՏՈՒՐՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՄԲ ԵՎ ԳՆԱՀԱՏՄԱՄԲ

1

Հայ պուշկինականի և ընդհանրապես հայ-ռուսական գրական հարաբերությունների պատմության մեջ խոշոր, բազմակողմանի դեր է խաղացել Ալեքսանդր Ծատուրյանը: Նրա ստեղծագործական կենսագրության մեջ կան և անձնական կապեր ռուս գրողների հետ, և նրանց տրված գնահատականներ, և գրական ուղղակի ազդեցության փաստեր: Այս բոլորին, անշուշտ, նպաստեցին նաև կենսագրական հանգամանքները՝ այն, որ շատ տարիներ Ծատուրյանը ապրել և աշխատել է Մոսկվայում և Ռուսաստանի այլ քաղաքներում: Հատկապես նշանակալից են ռուս պոեզիայից նրա կատարած թարգմանությունները, որոնցով նա զբաղվել է երկար տարիներ: 1843թ. Հ. Համազասպյանի գրաքար ժողովածուից հետո Ալ. Ծատուրյանը երկրորդն էր, որը կես դար անց միանձնյա և շատ ավելի լայն ծրագրով ձեռնարկեց ռուս դասական բանաստեղծության լավագույն նմուշները հայ ընթերցողին մատուցելու գործը:

Արդյունքը եղավ դարասկզբին Ծատուրյանի թարգմանած «Ռուս բանաստեղծներ» երկհատոր ժողովածուն: Առաջին հատորը (1905) նվիրված է «միայն Պուշկինին և Լերմոնտովին՝ ռուսական պոեզիայի այդ երկու մեծանուն ու հսկա ներկայացուցիչներին, որոնք, - նշվում է գրքի նախաբանում, - բոլորովին ուրույն տեղ ունեն գրված ռուսաց բանաստեղծական գրականության մեջ»:¹ Իսկ երկրորդ հատորը (1907) պարունակում է Կուլցովի, Նեկրասովի, Նիկիտինի և Պլեչեևսկի բանաստեղծությունները: Ընդամենը երկու հատորներում զետեղված է թվարկված վեց հեղինակների մոտ 130 բանաստեղծություն: Այս հատորները հիմք են տալիս խոսելու Ալ. Ծատուրյանի մոտեցման յուրահատկության մասին, որը հետևյալն է. նա ոչ թե իր ժողովածուներում, իբրև լրացում, տեղ է տվել նաև այլազգի (տվյալ դեպքում՝ ռուս)

¹ Ալեքսանդր Ծատուրյան. *Ռուս բանաստեղծներ. Պուշկին և Լերմոնտով. առաջին գրքույկ, Մոսկվա. 1905, էջ II:*

բանաստեղծների այն գործերին, որոնք համարել է իրեն հոգեհարազատ (ինչպես վարվել են, օրինակ, Թումանյանը, Յովհաննիսյանը, Չարենցը), այլ թարգմանությունը դիտել է իբրև ինքնուրույն ստեղծագործական խնդիր, որը և պետք է պահանջեր առանձին հրատարակություն:

Սրանով է պայմանավորված Ալ. Ծատուրյանի հատուկ տեղը հայերեն չափածո թարգմանությունների, տվյալ դեպքում՝ Պուշկինի պոեզիայի թարգմանության պատմության մեջ: Այդ առումով շատ կարևոր են ժամանակի քննադատության մի քանի արձագանքները: Վալերի Բրյուսովը հայ բանաստեղծության իր հայտնի տեսության մեջ (1916) գրում էր. «Նշանավոր տեղ է գրավում Ծատուրյանը հայ գրականության մեջ որպես չափածոյի թարգմանիչ: Ե՛վ Յովհաննիսյանը, և՛ Թումանյանը հայրենի պոեզիային նվիրել են մի քանի գերազանց թարգմանություններ, բայց դա նրանց համար պատահական ոգևորության արդյունք է եղել: Ալեքսանդր Ծատուրյանն, ընդհակառակը, գիտակցաբար և սիստեմատիկորեն իրեն նվիրել է թարգմանություններին»²: Հետաքրքիր է նաև այն ժամանակ երիտասարդ քննադատ և բանաստեղծ Տիգրան Հախումյանի կարծիքը, որը 1917թ. սկզբին (բանաստեղծի մահից քիչ առաջ) Ծատուրյանի թարգմանությունների մասին գրել է, որ դրանք «գրեթե առաջին փորձերն են ժանոթացնելու հայ հասարակությանը ռուսաց պոեզիայի հետ քիչ թե շատ ամբողջական տեսքով»: Այդ թարգմանությունները «գեղարվեստական են և ամենից առաջ ոչ թե արտաքուստ, այլ ներքուստ հավատարիմ են բնագրերին»³:

Ա.Ս. Պուշկինից Ծատուրյանը թարգմանել է ճիշտ 30 բանաստեղծություն (դրանցից մեկը հատված է «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմից): Սա, իհարկե, փոքր մասն է պուշկինյան ծովածավալ քնարերգության, որը պարունակում է ավարտուն և անավարտ շուրջ 1000 միավոր: Բայց, իր նախորդների համեմատությամբ, Ծատուրյանը նույնիսկ քանակական առումով զգալի առաջընթաց կատարեց. նրանից առաջ ոչ մի ուրիշ հայ բանաստեղծ այդ չափով պուշկինյան գործեր չի թարգմանել: Եվ, իրոք, վերցնենք Պուշկինի հայերեն թարգմանությունների մատենագիտությունը և հեշտորեն կհամոզվենք, որ հրապարակումների քանակով ու հաճախականությամբ Ալ. Ծատուրյանը բացարձակորեն գերազանցում է բոլոր մյուս թարգմանիչներին: Հայ ընթերցողների մի քանի սերունդ Պուշկինի շատ գործեր ընկալել է Ծատուրյանի թարգմանությամբ, իսկ դա ինքնին արդեն քիչ բան է:

² Поэзия Армении. Под редакцией В. Брюсова, М., 1916, с. 81.

³ "Армянский вестник", М., 1917, №5, с. 22.

Ծատուրյանը ներկայացրել է Պուլշկինի քնարերգության տարբեր շերտեր, մոտիվներ և թեմաներ: Չուտ քնարական, անձնական խոստովանության բնույթ ունեցող բանաստեղծությունների կողքին (որոնք մեծամասնություն են կազմում) կան նաև որոշ սյուժետային հիմք ունեցող, պայմանականորեն ասած՝ բալլադանման գործեր («Անչար», «Հավերժահարս», «Երկու ասպետ» և այլն): Սիրո, կարոտի, բնության և խոհական բանաստեղծությունների հետ միասին ներկայացված են նաև Պուլշկինի քաղաքացիական քնարերգության լավագույն էջերից մի քանիսը («Գյուղ», «Չաադաևին», «Կալանավոր», «Պոետ» և այլն): Սրանցից առաջին երկուսը Պուլշկինի այն ըմբոստ, ազատախոհ գործերից են, որոնց համար ժամանակին երիտասարդ հեղինակը արտաքսվել էր կայսրության հարավային շրջաններ, և որոնք շատ տասնամյակներ գտնվել են արգելված գրականության ցանկերում: Արգելքները վերջնականապես հանվեցին երկու դարերի սահմանագլխին, և Ծատուրյանն առաջինն էր, որ դրանք հնչեցրեց հայերեն:

Ծատուրյանի պուլշկինյան թարգմանությունները մամուլում սկսեցին երևալ 1893 թվականից, իսկ դրանց մեծ մասը (30-ից 25-ը) 1899թ. մտան բանաստեղծի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ հրատարակված «Քնար Պուլշկինի» ժողովածուի մեջ: Բանաստեղծությունների դասավորությունն այստեղ ճիշտ ունեն է, ինչ հետո պահպանվեց նաև «Ռուս բանաստեղծներ» գրքում՝ խառը կարգով, առանց գրության թվականը նշելու և հաշվի առնելու: Դա, իհարկե, դժվարացնում է թարգմանված բանաստեղծություններն ըստ Պուլշկինի ստեղծագործական ուղու շրջանների ընկալելու հնարավորությունը: Ստորև, թարգմանված բանաստեղծությունների ժամանակագրության մասին պատկերացում տալու համար, դրանք դասավորում ենք ըստ գրության թվականների: Բանաստեղծության հայերեն վերնագրից հետո բերվում է նաև ռուսերեն վերնագիրը (կամ առաջին տողը), որոնք երբեմն իրարից տարբերվում են, իսկ տողի վերջում նշվում է այն հերթական համարը, ըստ որի տվյալ բանաստեղծությունը զետեղվել է «Ռուս բանաստեղծներ» գրքում.

1814. Ռոմանս (Романс) - 18

1816. Աշման առավոտ (Осеннее утро) - 3

Բաղյանք (Желание) - 6

1818. Շո՛ւր անցան... (К Чаадаеву) - 29

1819. Գյուղ (Деревня) - 28

Հսկերժահարս (Русалка) - 22

Վերածնունդ (Возрождение) - 10

1822. Կալանավոր (Узник) - 12
 Բախչիսарայի շարրվանը
 (Бахчисарайский фонтан) - 30
1823. Թռչնիկ (Птичка) - 11
 Կյանքի սայլակը (Телега жизни) - 21
1824. Օ՛, վարդ անշիկ... (О дева-роза, я в оковах) - 5
1825. Փառքի րենչ (Желание славы) - 16
 Օ՛, մի րխրիկ... (Если жизнь тебя обманет) - 17
 Վերջին ծաղիկներ (Цветы последние милей) - 19
 Փոթորիկ (Буря) - 8
1826. Մարգարե (Пророк) - 14
1827. Հրեշտակ (Ангел) - 1
 Պոետ (Поэт) - 25
 Թալիսման (Талисман) - 20
1828. Անշար (Анчар) - 4
 Ծաղիկ (Цветок) - 13
1829. Առակ. Նկարիչ և կոշկակար
 (Сапожник. Притча) - 26
 Թե շրջում եմ անկախից փողոցում...
 (Брожу ли я вдоль улиц шумных...) - 9
 Կովկաս (Кавказ) - 7
1830. Դու հեռավոր...
 (Для берегов отчизны дальней) - 24
 Երկու տաղեր (Пред испанкой молодою...) - 23
1834. Բլրուկ (Соловей) - 15
1835. Ամպ (Туча) - 27
 Ես կարծում էի... (Я думал, сердце позабыло) - 2

Ինչպես տեսնում ենք, թարգմանությունները դասավորված են խառը կարգով՝ առանց հաշվի առնելու պուշկինյան բնագրերի ժամանակագրությունը։ Այդպես է վարվել Ծատուրյանը նաև Լերմոնտովից, Նեկրասովից և մյուսներից թարգմանած բանաստեղծությունների նկատմամբ։ Հավանաբար, նա ղեկավարվել է իր կատարած

թարգմանությունների ժամանակային հերթականությամբ: Այս ենթադրության օգտին է խոսում հետևյալ փաստը:

«Քնար Պուշկինի» գրքում (1899) բացակայում են քաղաքացիական սուր հնչեղություն ունեցող այնպիսի բանաստեղծություններ, ինչպես «Գյուլ», «Չաադակին»: Ըստ երևույթին, այդ ժամանակ գրաքննական պայմանները դեռ թույլ չէին տալիս դրանք ներկայացնել հայ ընթերցողին: Բայց ահա մի քանի տարի անց՝ «Ռուս բանաստեղծների» առաջին հատորը տպագրելիս (1905), պայմանները փոխվել էին, և Օստուրյանը կարող էր թարգմանել նաև այդ երկու բանաստեղծությունները՝ տեղադրելով բաժնի վերջում (թեև դրանք գրված են Պուշկինի գրական կյանքի ավելի վաղ շրջանում՝ 1818-1819թթ.): Ըստ երևույթին, իր թարգմանությունները դասավորելիս նա ունեցել է նաև որոշ թեմատիկ նկատառումներ: Օրինակ, թվում է ոչ պատահական այն փաստը, որ և՛ Պուշկինի, և՛ Լերմոնտովի բաժինները նա բացում է նույնանուն «Հրեշտակ» բանաստեղծությամբ՝ դրանով իսկ նրանց միջև ստեղծելով մի յուրօրինակ «կամուրջ»: Սակայն թեմատիկ սկզբունքը ևս հետևողականորեն կիրառված չէ:

Ոչ միայն թարգմանությունների քանակով, այլև նրանց գեղարվեստական մակարդակով Օստուրյանը նոր աստիճան նշանավորեց Պուշկինի քնարերգությունը հայ ընթերցողին մատուցելու գործում: Այդ առումով նրա դերը մեծ է և անժխտելի, թեև, իհարկե, բոլոր թարգմանությունները հավասարազոր չեն: Առավել հաջողված թարգմանություններից են «Կովկաս», «Մարգարե», «Թե շրջում եմ աղմկալից փողոցում...», «Կյանքի սայլակը», «Փոթորիկ», «Պոետ», «Ամպ», «Թռչնիկ», «Չաադակին» և այլն: Լինելով պուշկինյան բանաստեղծական խոսքի հիմնականում հարազատ վերակերտումներ, դրանք մի ամբողջ դար պահպանել են իրենց ներգործության ուժը, բազմիցս մտել են տարբեր ժողովածուների և դասագրքերի մեջ:

Կանգ առնենք դրանցից միայն մեկի՝ «Մարգարեի» թարգմանության վրա: Պուշկինի ստեղծագործական ուղու կենսին գրված այդ բանաստեղծությունը պատկանում է նրա կենտրոնական, ելակետային երկերի թվին և իր պատկերային համակարգով ու ոճով լուրջ դժվարություններ է հարուցում թարգմանչի առջև՝ մասնավորապես բիբլիական նյութին համապատասխանող լեզվական միջոցների ընտրության առումով: Օստուրյանի թարգմանությունը հիմնականում բավարարում է այդ պահանջներին և այսօր էլ փաստորեն մնում է լավագույնը, թեև պուշկինյան «Մարգարեն» հայացնելու ուրիշ ոչ քիչ փորձեր են արվել (Գ. Համազասպյան, Լ. Մանվելյան, Ա. Տեր-Մարտիրոսյան, Տ. Հախումյան, Ե. Չարենց, - վերջինիս թարգմանու-

թյունը, դժբախտաբար, մեզ հասել է անմշակ վիճակում): Բացի բնագրի հարազատ վերարտադրությունից, Ծատուրյանը հաջողությամբ պահպանել է բանաստեղծության աստվածաշնչային մթնոլորտը՝ լայնորեն դիմելով լեզվական հնաբանությունների օգնությանը: Մեջ բերենք թարգմանության առաջին և վերջին հատվածները.

Հոգևա՞ծ ու տանջվա՞ծ, հոգով ծարավի՜
Մութ անապատում թափառում էի.
Եվ ահա այնտեղ տեսա վեցթևյան
Ելավ Սերովբեն իմ դեմ-հանդիման.
Եվ նուրբ մատներով թեթև ու քրքրուշ
Շրփեց իմ աչերն, կարծես նինջ անուշ.
Եվ զարհուրանքով նոքա բացվեցան,
Զհաբեկ արծվի աչքերի նըման...
... Եվ ընկած էի ես անապատում,
Որպես մի դիակ: Եվ ահա բարձրից
Զնսացի տիրոջ կոչը դեպի ինձ.
«Ե՛լ, ո՛վ մարգարե, և լո՛ւր, և հայի՛ր,
Եվ հեզոր կամքիս հելու, անձևվեր,
Շըրջի՛ր դու ծովեր, շըրջի՛ր դու երկիր,
Եվ խոսքով այրի՛ր մարդկային սըրտեր»:

Այս տողերի հանդիսավոր վեհությունը պայմանավորված է ոչ միայն բուն բանաստեղծական իրադրությամբ, այլև հնաբանությունների առատությամբ, որ Ծատուրյանը հարազատորեն վերարտադրել է՝ բնագրի սլավոնիզմները փոխարինելով գրաբարյան լեզվածներով: Հիշենք միայն բնագրի Восстань, пророк, и виждь, и внемли տողը, որը թարգմանվել է «Ե՛լ, ո՛վ մարգարե, և լո՛ւր, և հայի՛ր», - իր կառույցով և բառամթերքով նույնքան վեհաշունչ ու ներշնչող: Ցավոք, Ծատուրյանը լրիվ չի պահպանել բնագրի մի ուրիշ առանձնահատկություն՝ տողերի մեծ մասը և շաղկապով սկսելը, որն Աստվածաշնչի ոճն է հիշեցնում:

Մի քանի խոսք էլ այս թարգմանության տաղաչափական սկզբունքի մասին: Բնագրի քառոտնյա յամբը (8-9 վանկանի տողեր), որը ռուս դասական պոեզիայում ամենից հաճախ կիրառված չափն է եղել,

Ծառուրյանը փոխարինել է հայերենում ամենից շատ տարածված ու սիրված 10-վանկանի երկանդամ (5+5) տողով: Նորից հիշենք թարգմանության սկիզբը. «Հոգնա՛ծ ու տանջվա՛ծ, հոգով ծարավի՛ // Մութ անապատում/ թափառում էի»:

Տաղաչափական նույն կառուցվածքն ունի Լ. Մանվելյանի թարգմանությունը, որը կատարվել է Ծառուրյանից մի քանի տարի անց և իր մակարդակով եապես զիջում է նրան («Ելիր, մարգարե /, և լսիր, և տես // Իմ կամքը թող քեզ / լինի քաջալեր»), ինչպես նաև Ա. Տեր-Մարտիրոսյանի թարգմանածը, որը հրապարակվեց 30-ական թվականներին («Անապատի մեջ/ խավար ու դժխեմ// Դեգերում էի / ես հոգով ծարավ»): Այնինչ «Մարգարեի» առաջին թարգմանիչ Հ. Համազասպյանը նախընտրել է 8-վանկանի երկանդամ (4+4) տողաչափը («Անմահ աղբերն / հոգւով ծարաւ // Թափառէի / յանապատի»): Նույն «սեղմված» չափն է կիրառել նաև Տ. Հախումյանը 1936թ. տպագրած թարգմանության մեջ. «Հոգեծարավ / սովից տոչոր // Մութ անապատն / էի շրջում»: Վերջապես, Պուշկինի «Մարգարեն» հայացնելիս մի երրորդ ուղի է ընտրել Ե. Չարենցը՝ դիմելով 9-վանկանի (5+4) տողաչափին, որը ստեղծագործական կյանքի վերջին շրջանում նա շատ հաճախ է կիրառել («Բացվեցին աչքերս/ ամենատես //, Ահաբեկ արծվի / աչքերի պես»): Այդ չափը երևի բնագրի դիմն ու ոգին վերակերտելու հայերեն լավագույն տաղաչափական համարժեքը կարող էր լինել, թեև անմշակ լինելու պատճառով Չարենցի թարգմանության մեջ կան առանձին շեղումներ այդ չափից՝ դեպի 9-ից ավել կամ պակաս վանկեր ունեցող տողեր:

Ալեքսանդր Ծառուրյանի թարգմանություններից մի ամբողջ դար է անցել, և այսօր նրանց մեջ դժվար չէ նկատել հնացած տարրեր, անհաջող կամ անճիշտ վերակերտման փաստեր: Չմոռանանք, որ նրա պոեզիայի լեզուն պատկանում է արևելահայ աշխարհաբարի զարգացման այն աստիճանին, երբ դեռ շատ բան մշակված և տարրորոշված չէր: Մեր բանաստեղծության լեզուն դասական կատարելության հասավ մի փոքր ավելի ուշ՝ հատկապես Վահան Տերյանի և Եղիշե Չարենցի ստեղծագործության մեջ՝ հաղթահարելով նախորդներին, այդ թվում նաև Ծառուրյանին հատուկ բառապաշարի և քերականական կառուցվածքի հնացած ձևերը, անմիատարրությունը: Պուշկինից կատարած նրա թարգմանություններում ևս կարելի է հանդիպել հնաբույր արտահայտությունների, ինչպես. «Դեռ ողջ աշխարհը չեմ արհամարհած», «Բայց այդ կապանքն ինձ ամոթանք չի բերում», «Ու գիշերային ծածկվեց խավարում», «Սիրելում (այսինքն՝ սիրելու մեջ-էդ.Ջ.) մրցում»: Հաճախ գործածվում են բովանդակությամբ

անմիջաբար չպայմանավորված հնացած լեզվաձևեր (յուր, վերա, նորա, նոքա), ինչպես նաև բառեր, որոնք շատ հարազատ են Ծատուրյանի սեփական պոեզիայի ոճին, բայց չեն ներդաշնակում Պուլկինի ստեղծագործությանը (յար, բլբուլ, դարդոտ, ազգ և այլն):

Մի ուրիշ շեղում էլ կապվում է ոտանավորի չափերի փոփոխության հետ: Հայտնի է, որ տաղաչափական տարբեր համակարգերի հետևող լեզուների միջև թարգմանության ընթացքում տողաչափերի փոփոխությունները գրեթե անխուսափելի են: Այսպես, ռուսերենից հայերեն թարգմանելիս վանկաշեշտային ոտանավորը մեծ մասամբ փոխարինվում է մեր ավանդական վանկային չափերով (սովորաբար ավելի երկար, քան ռուսերենում): Այդ պատճառով էլ վանկերի թիվը մեր լեզվում որոշ չափով (10-20 տոկոսի սահմաններում) աճում է: Սա ընդհանուր լեզվական իրողություն է, որը, սակայն, Ծատուրյանի թարգմանություններում երբեմն հասցվում է չափազանցման, այսինքն՝ ընտրվում է բնագրից զգալիորեն ավելի երկար տողաչափ, որի պատճառով պետք է լինում ավելացնել բառերի քանակը: Ահա մի քանի օրինակ:

Պուլկինի «Կովկաս» բանաստեղծությունը գրված է քառոտնյա քողաղոտային չափով, տողերը 11-12-վանկանի են, իսկ 6-տողանի տունը պարունակում է ճիշտ 70 վանկ: Այնինչ Ծատուրյանի թարգմանության մեջ ընտրված է բավական երկար՝ 15-վանկանի քառանդամ չափը (4+4+4+3), և տան ընդհանուր ծավալը հասնում է 90 վանկի, այսինքն՝ աճում է ամբողջ 30 տոկոսով:⁴ Աճի նույն ցուցանիշը տեսնում ենք նաև «Թե շրջում եմ աղմկալից փողոցում...» բանաստեղծության մեջ, ուր բնագրի քառոտնյա յամբի փոխարեն կիրառված է 11-վանկանի եռանդամ չափը (4+4+3), և քառատող տան ընդհանուր երկարությունը (ինչպես արդեն նշել ենք), 34 վանկից հասնում է 44-ի:

Սակայն ամենից մեծ շեղումը նկատվում է «Գյուղ» բանաստեղծության թարգմանության մեջ. այստեղ բնագրի 61 տողի փոխարեն տողերը թիվը հասնում է 99-ի, որոնք 10-վանկանի են (բացի 5-վանկանի 5 կիսատողերից): Վերցնենք Պուլկինի բանաստեղծության վերջին քառատողը.

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный
И рабство, падшее по манию царя,

⁴ Յ. Խանգադյանը 1917թ. գրել է. «Կովկասը» Ծատուրյանի լավագույն թարգմանություններից է, բայց ծգծգված, ջրալիացրած է դուրս եկել հայերեն Պուլկինի գրվածքը. չկան բնագրի սառը գեղեցկությունն ու քանդակագործական գծերը» (Յուլակ Խանգադյան. *Հողվածների ժողովածու*, 1963, էջ 98-99):

И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная заря?

Այս քառատողի ընդհանուր ծավալը 50 վանկ է: Իսկ Ծատուրյանը տողերի քանակը կրկնապատկել է և վանկերի թիվը հասցրել 80-ի (աճը կազմում է ամբողջ 60 տոկոս): Ահա այդ հատվածը.

Ընկերնե՛ր, արդյո՞ք կըտեսնեմ աչքով
Ես մի օր իմ ազգն ազատ, անհալած,
Եվ արքայական քաջահաղթ բազկով
Անարգ ստրկությունն իսպառ տապալած.
Եվ քեզ, հայրենի՛ք, վերջապես, մի օր
Կըշողա՞մ արդյոք պայծառ, լուսավոր
Այնքա՛ն փափագած, այնքա՛ն տենչահույզ
Սուրբ Ազատության սիրո՛ւն արշալույս...

Ծավալի մեծացման պատճառով՝ ձրյացած «բաց տարածությունը» լրացնելու համար թարգմանիչն ստիպված է եղել մտցնել մի շարք բառեր, որոնք կամ կրկնաբանություն են, կամ ավելորդ են և շեղում են բանաստեղծական մտքի ուղղությունը: Ահա այդպիսի օրինակներ (ավելորդ բառերն ընդգծվում են) . Կըտեսնեմ աչքով, Ազատ, անհալած, Արքայական քաջահաղթ բազկով, Անարգ ստրկությունն իսպառ տապալած, Պայծառ, լուսավոր, Այնքան փափագած, այնքան տենչահույզ, Սուրբ Ազատություն և այլն:

Ալ. Ծատուրյանի թարգմանությունները Պուլշկինից՝ ինչպես իրենց ակնառու արժանիքներով, այնպես էլ թերացումներով, հայ թարգմանական գրականության մի որոշակի փուլի արտահայտությունն են: Նրանցից լավագույնները այսօր էլ հնչում են իբրև պուլշկինյան բանաստեղծական խոսքի հարազատ վերարտադրություն:⁵

Հատուկ չենք խոսի այն մասին, թե պուլշկինյան մոտիվներն ու պատկերները ի՞նչ չափով են ներգործել Ծատուրյանի քնարերգության վրա, մի հարց, որի մեկնաբանությունը, իհարկե, միշտ էլ կարող է վիճելի

⁵ Ա.Ս. Պուլշկինի երկերի հանդերձն թարգմանության լավագույն նմուշներն ամփոփող հինգհատորյակի առաջին հատորում (1954) տեղ է տրվել Ալ. Ծատուրյանի թարգմանած 12 բանաստեղծության, որը նրանց պաշտպանվող արժանիքների ծանաչման վկայությունն է: Տես նաև Ալվինա Արամյան. *Ալեքսանդր Ծատուրյանը և ռուս գրականությունը*: «Հայ գրականության միջազգային կապերը», հ. 1, 1983, էջ 7-109:

թվալ: Բավարարվենք միայն մեկ օրինակով, որը չի կարող առարկություն հարուցել: Իր ծովային բանաստեղծությունների շարքը («Խրիմի ալբոմից», 1896-1898) Ծատուրյանն սկսում է այսպես.

Ողջո՛ւյն քեզ, ա՛յ ծով, դու ազա՛տ տարերք,
Առաջին անգամ տեսնում եմ ես քեզ...

Այս տողերն, անկասկած, գիտակցաբար թե տարերայնորեն, ներշնչված են Պուշկինի «Ծովին» բանաստեղծության հայտնի սկսվածքով.

Прощай, свободная стихия!
Последний раз передо мной...

Բերված քաղվածքները կապվում են նմանություն-հակադրություն սկզբունքով. Պուշկինը հրաժեշտ է տալիս «ազատ տարերքին», իսկ հայ բանաստեղծը ողջունում է նրան, մեկը վերջին անգամ է տեսնում ծովը, իսկ մյուսը՝ առաջին անգամ... Այս տարբերությամբ հանդերձ՝ թեմայի ստեղծագործական փոխանցման փաստն անվիճելի է:

2

Անցնենք մեր թեմայի երկրորդ կողմին՝ այն հարցին, թե Ալ. Ծատուրյանն ինչպես է հասկացել ու գնահատել ռուս գրականության մեծագույն հանճարին: Բայց նախ անդրադառնանք մի փաստի, որն առաջին հայացքից շատ տարօրինակ է և անհասկանալի:

1902թ., պատասխանելով ռուս գրականագետ Յուրի Վեսելովսկու հարցերին և խոստովանելով, որ ռուս գրականության, մասնավորապես պոեզիայի ազդեցությունն իր վրա եղել է «հսկայական», որ իր «համեստ քնարը շատ ու շատ բանով է պարտական այդ ազդեցությանը», Ծատուրյանն առանձնացնում և հատուկ նշում է Լերմոնտովի անունը, հիշում է նաև Պլեչեևսկին ու Նադսոնին, արձակագիրներից՝ Տուրգենևսկին ու Գարշինին, բայց (զարմանալի՝ բան) չի տալիս... Պուշկինի անունը (վերջինս հիշատակվում է միայն նամակի եզրափակիչ տողերում՝ իր թարգմանած ռուս հեղինակների թվարկման մեջ):⁶

Ինչպե՞ս բացատրել այս տարօրինակ փաստը: Ծատուրյանն

⁶ Ю.А.Веселовский. Очерки..., с. 319-321. Տե՛ս նաև՝ Юрий Веселовский. Русское влияние в современной армянской литературе (на основании анкеты), М., 1909, с. 28-30. Ծատուրյանի նամակի հայերեն բնագիրը տե՛ս «Գրական ժառանգություն», հատ. 1, 1961, էջ 62-64:

ինչպես կարող էր «մոռանալ» ռուսաց բանաստեղծության ամենատիրական դեմքին: Իհարկե, խոսք չի կարող լինել Պուշկինի նկատմամբ «խորթության» կամ «անտարբերության» մասին, մանավանդ որ մենք ունենք ճիշտ հակառակն ապացուցող շատ տվյալներ: Ահա դրանցից մեկը: Երբ 1911թ. փետրվարին Նար-Դոսը դիմեց իր վաղեմի դասընկեր Ալ. Ծատուրյանին՝ խնդրելով իր և Զովի. Մալխասյանի կազմած «Գիր և կյանք» դասագրքի համար շտապ թարգմանել Պուշկինի «Մոցարտ և Սալերի» դրամատիկական հատվածը, բանաստեղծը նրան պատասխանեց այսպես. «Գալով Պուշկինի «Մոցարտ և Սալերի»-ին՝ դա շատ լուրջ գործ է, սիրելի՛ս, և ձեռաց թարգմանելու բան չի, այն էլ զակագով: Ես չափազանց շատ եմ սիրում Պուշկինին, որպեսզի կարողանամ այդպիսի մի անպատվություն հասցնել նրան՝ ձեռաց թարգմանելով նրա գեղեցիկ և զորեղ ստեղծագործություններից մեկը: Դու, իբրև գեղարվեստագետ-ստեղծագործող, Միքայել ջան, լավ կհասկանաս իմ միտքն ու զգացմունքը»⁷:

Հետևաբար, Յու. Վեսելովսկուն գրած նամակում Պուշկինի անվան բացակայության պատճառը հոգեբանական ուրիշ գործոնների մեջ պետք է որոնել: Եվ հիմնականը, մեր կարծիքով, հետևյալն է. Ծատուրյանի համար Պուշկինն այնպիսի մեծություն և անվիճելի հեղինակություն էր, որ նա առհասարակ հարկ չի համարել հատուկ անդրադառնալ նրա նկատմամբ իր տածած սիրուն («ո՞վ չի սիրում Պուշկինին»): Գուցե նա վախեցել է «մեղադրվել» անհամեստության մեջ, եթե խոսի Պուշկինի համապարփակ հանճարից ազդվելու և ներշնչվելու մասին:

Շատ կարևոր է և այն, ըր Յու. Վեսելովսկուն գրած նամակից մի քանի տարի առաջ՝ 1899թ. Ծատուրյանը բազմիցս հրապարակավ խոսել էր ռուս մեծագույն բանաստեղծի համազգային և համամարդկային նշանակության մասին, ցուցադրել էր Պուշկինի շատ խոր և լայն ըմբռնում: Նկատի ունենք Ա.Ս. Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ հայ բանաստեղծի գրած հոդվածները, որոնցից մեկը տպագրվել է «Մուրճ» ամսագրում, իսկ 6-ը՝ «Մշակ» թերթում: Այդ նյութերը, ցավոք, մինչև այժմ լայն շրջանառության մեջ չեն մտել, և այդ հանգամանքը մեզ ստիպում է համեմատաբար մեծ քաղվածքներ բերել մեր հասարակությանը փաստորեն անծանոթ այդ հոդվածներից:

Ապրելով Մոսկվայում և անձամբ մասնակցելով Պուշկինյան հանդիսություններին, Ծատուրյանը ձգտել է հայ ընթերցողին կենդանի պատկերացում տալ բանաստեղծի մեծարժան կոնկրետ փաստերի,

⁷ *Գրական ժառանգություն, հատ. 1, 1961, էջ 84 (նախադասության ընդգծումը մերն է - էդ. Զ.):*

հոբեյանի շուրջ ստեղծված համընդհանուր ոգևորության մասին: Բնորոշ է այդ առումով «Մուրճ» ամսագրում տպագրված «Հայերիս սերը» հոդվածի սկիզբը, որն ինքնին ծավալված տոնակատարությամբ մի համադրական ու լայն պատկեր է գծագրում.

«Իմ շուրջը տիրում է ընդհանուր ոգևորություն: Փառաբանության ոգելից ծայներ, սրտերի անսպառ զեղում, հրաշք ու զարմանք, կենդանի խոսք ու գործ, սիրո դափնիներ ու սիրաշունչ երգեր - այդ բոլորն այսօր միախառնված, միափնջված նվեր է բերվում, ի՞նչ եք կարծում, ո՞ւմ անվան, ո՞ւմ հիշատակին: Գրչի մշակի, գրականության աշխատավորի անվան ու հիշատակի և որքան երախտագիտական զգացմունք այդ նվիրաբերության մեջ. նվիրաբերություն, որ կրում է համազգային սիրո և հարգանքի դրոշմ: Այդ զգացմունքը քիսում է ազգի ինքնաճանաչողությունից, ազգի գիտակցական վերաբերմունքից դեպի յուր մտավոր, յուր քաղաքակրթական կյանքի շահերը: Խոսքս, իհարկե, բանաստեղծ Պուշկինի ծննդյան հարյուրամյակի տոնախմբության մասին է, որ այսօր գրավել է ամբողջ մտածող Ռուսիայի ուշ ու միտքը: Հանձին Պուշկինի՝ այսօր գրիչը տոնում է յուր փառավոր հաղթանակը մի բազմամիլիոն ազգի մեջ: Գրչի մշակն յուր հավերժացած հիշատակով այսօր քաղում է այն «բարի զգացմունքների» սերմերի պտուղը, որոնց նա մի ժամանակ ցանել է յուր ազգի խոպան կյանքում: Պատիվ այն ժողովրդին, որ ընդունակ է հաղթվելու գրչի ուժից, ընդունակ է ոգևորվելու սրտի խոսքով. ընդունակ է գլուխ խոնարհելու բարի տաղանդի առաջ: Այդպիսի մի ընդունակություն գեղեցիկ և գովելի հատկություն է. դա պարզ ապացույց է ժողովրդի ձգտման դեպի մտավոր և բարոյական հասունություն, դեպի քաղաքակրթական առաջադիմություն»⁵:

Ազգային բանաստեղծի անվան շուրջ ստեղծված այս համընդհանուր հետաքրքրության և սիրո մթնոլորտի տպավորության տակ, հակադրության սկզբունքով, Ծատուրյանը շարադրում է իր տխուր մտորումները հայ իրականության մեջ գեղարվեստի գործիչների նկատմամբ տիրող անտարբերության մասին: Հոդվածի մեծագույն մասը նվիրված է այդ հարցերին: Տաղանդի նկատմամբ հասարակության անտարբեր վերաբերմունքը խափանում է նրա ստեղծագործական ուժերը, իսկ մահից հետո նրա գրական ժառանգությունը, որն ազգային հարստություն է, ծածկվում է մոռացության փոշով: Մենք՝ հայերս, դառնությամբ նշում է Ծատուրյանը, միայն մեկ դեպքում ենք «սիրում» գրողին և զբաղվում նրա ճակատագրով, և դա նրա... թաղումն է: Իսկ դրանից առաջ և հետո նա շրջապատված է անհոգի և նույնիսկ արհամարհական վերաբերմունքով: Այսպիսով, Պուշկինի հոբեյանի

⁵ Ալ. Ծատուրյան. *Հայերիս սերը*: - «Մուրճ», 1899, №6, էջ 691-692:

առթիվ, Ծատուրյանն արժարժում է ժամանակի հայ մամուլում հաճախ բարձրացված «Գրականության ազգային պաշտպանության» խնդիրը, որի շուրջ հանդես են եկել մեր շատ գրողներ և ամենից ավելի՝ Հովհ. Թումանյանը:

Իսկ «Մշակի» էջերում տպագրված հոդվածներն ամբողջովին նվիրված են Ա.Ս. Պուշկինի հորեյանի մոսկովյան հանդիսությունների նկարագրությանը և իրենց պատմաճանաչողական արժեքով լավագույնն են այդ տարելիցի առիթով հայ մամուլի էջերում հրապարակված նյութերի շարքում: «Նամակներ Սոսկվայից» ընդհանուր վերտառությամբ Ծատուրյանը հայ ընթերցողին հաջորդաբար լայն և արժանահավատ տեղեկություններ էր հաղորդում ռուս ազգային հանճարի մեծարման բոլոր հիմնական փաստերի մասին՝ գիտական և հանրային հավաքներ, դասախոսություններ և ցուցահանդեսներ, Պուշկինի երկերի և նրան վերաբերող գրականության նոր հրատարակություններ և այլն: Ծատուրյանի նամակ-հոդվածների բովանդակության մասին որոշ պատկերացում են տալիս նրանց վերնագրերը, որոնք հետևյալն են. Նշանավոր հարյուրամյակ, Պուշկինի ծննդավայրում, Պուշկինի տունը գրականության մեջ, Առաջին օր, Երկրորդ օր, Երրորդ օր⁵:

Ծատուրյանի հոդվածները, ճիշտ է, հիմնականում շարադրում են այն ճառերը, դասախոսություններն ու հարցազրույցները, որոնց այդ օրերին ունկնդիր է եղել հայ բանաստեղծը: Բայց այդ ամենի մեջ հստակորեն երևում է նաև հեղինակի վերաբերմունքը, նրա պուշկինագիտական լայն իմացությունները: Բերենք մի քանի հատված Ծատուրյանի նամակ-հոդվածներից:

Առաջին հոդվածում կարդում ենք. «Ով ընդունակ է մարդկանց սրտերում զարթեցնել «բարի զգացումներ», նա չէ մեռնում, նա անմահ է, որպես անմահ է և բարիի գաղափարը: Սակայն Պուշկինը միայն բարիի զգացումներ չէ արթնացրել իր ժողովրդի սրտում: Անմոռանալի է նրա երախտիքն ազգի վրա: Նա իր ազգին տվել է լեզու, գեղարվեստական այնպիսի ճոխ, գողտրիկ և կենդանի լեզու, որ մինչև այժմ համարվում է օրինակելի և որից, որպես անսպառ աղբյուրից, ամբողջ երեք քառորդ դար օգտվել ու հագեցրել են իրենց ծարավը հետագա շատ անվանի գրողներ ու բանաստեղծներ»: Հարազատ ժողովրդին և ազգային մշակույթին մատուցած «մեծ և բազմակողմանի» ծառայություններով Պուշկինը «մայրենի գրականության պատմության մեջ... մինչև օրս էլ բռնում է ամենամեծ և ամենալայն էջը» (N73):

⁵ Ծատուրյանի պուշկինյան հոդվածները հրապարակվել են «Մշակ» թերթում 1899թ. ապրիլի 24-ից մինչև հունիսի 16-ը: (NN 73, 81, 88, 102, 104, 108): Քաղվածքներից հետո փակագծերում նշվում է միայն թերթի համապատասխան համարը:

Երկրորդ հոդվածում, մանրամասն շարադրելով Մոսկվայում՝ «ազգային մեծանուն բանաստեղծի օրրանում», կազմակերպվող բազմազան հորեյանական միջոցառումների իրականացման ընթացքը, Ծատուրյանն իր խոսքն ավարտում է՝ հիշեցնելով Պուշկինի իմաստուն պատվիրաններից մեկը. *Да здравствует солнце, да скроется тьма!* («Կեցցե՝ արեգակը, խավարը թող չքվի») (N81):

Իսկ հաջորդ հոդվածում կարդում ենք. «... Մինչև այսօր ռուսական գրչի ու տաղանդի ներկայացուցիչներից, որոնցից շատերը հասել են բարձր փառքի ու հռչակի, դեռ ոչ ոք այնպիսի հաղթանակով չէ իշխած ռուսաց գրականության վրա, ինչպես Պուշկինը: Պուշկինն իր տաղանդի փայլով ամենախոշոր աղամանդն է հանդիսանում այդ գրականության թագի վրա: Նա իր քնարի այնքան դյուքիչ ու զարմանալի ուժով, որպես մտքի և սրտի պետ, գրավել է գրականության մեջ մայրենի պոեզիայի գահը»: Ահա թե ինչու, ասվում է հոդվածում, Պուշկինի պոեզիան ուսումնասիրվել է և մշտապես կուսումնասիրվի «որպես մարգարիտներով լի ծովի հատակ, որպես մի ոսկեհանք» (N 88):

Վերջապես, մի քանի տող հոդվածաշարի եզրափակիչ մասից. «Ռուսաստանի անդրանիկ և անգուգական քերթողը, ռուսական մտքի և տաղանդի ամենագործող արտահայտիչը, մայրենի լեզվի զարմանալի ճարտարապետն այսօր էլ իր լայնատարած հայրենիքում պսակվեց համազգային սիրով ու երախտագիտությամբ: Եվ արդարացավ մի այլ մայրենի բանաստեղծի՝ Տյուտչևի ասածը Պուշկինի մասին.

Тебя ж, как первую любовь,
России сердце не забудет!... (№108)

Ծատուրյանի այս հոդվածաշարը, իբրև մեկ ամբողջություն, ամենայն իրավամբ պետք է համարվի հայ պուշկինագիտական մտքի պատմության կարևոր դրսևորումներից մեկը: Ավելացնենք, որ դա հայոց լեզվով առաջին ծավալուն հրապարակումներից էր ռուս մեծ բանաստեղծի մասին, քանի որ մինչև Ա.Ս. Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակի տոնակատարությունը մեր մամուլում նրան վերաբերող ծավալուն նյութեր չէին եղել: Միակ բացառությունը դրանից երկու տարի առաջ «Նոր-փորձ» հանդեսում Հովհ. Շահագիզյանի (Գնունի) աղմուկ հանած հոդվածն էր («Ինչ է կտակել իր ազգին Ա.Ս. Պուշկինը»), որին մենք արդեն անդրադարձանք այս աշխատության նախորդ գլխում: Միայն 1899թ. հորեյանի առթիվ տպագրվեցին մի քանի ծավալուն նյութեր (այդ թվում Ստ. Լիսիցյանի «Պուշկին. նրա կյանքն ու ստեղծագործությունը» գրքույկը):

Ալ. Ծատուրյանի պուշկինյան հոդվածները հայ իրականության մեջ մեծ բանաստեղծի ըմբռնման և գնահատման նոր աստիճանի արտահայտություն էին: Պուշկինի գնահատականն այստեղ տրվում է դարավերջի ռուս պուշկինագիտության դիրքերից, որոնք հատկապես խոր և հստակ արտահայտվեցին 1880թ. Սոսկվայում Ա.Ս. Պուշկինի արձանի բացման առթիվ հնչած ճառերում (Տուրգենևի, Դոստոևսկու, Օստրովսկու, գիտնականներից՝ Կլյուչևսկու, Ստորոժենկոյի, Տիխոմիրավովի և այլոց): Ծատուրյանը փաստորեն առաջինն էր, որը հայերեն լիաձայն խոսեց Պուշկինի գրական ժառանգության հասարակական և գեղարվեստական հավերժական նշանակության մասին:

Ա.Ս. Պուշկինի հայկական արձագանքների պատմությունը շարադրելիս չպետք է մոռանալ Ալեքսանդր Ծատուրյանի նաև այս ծառայությունը:

ՊՈՒՇԿԻՆԸ ԵՎ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ

(Ազգային-ժողովրդական բանաստեղծի տիպաբանական
հատկանիշների շուրջ)

1

Ա. Ս. Պուշկինի ստեղծագործության հայկական ընկալումների պատմության մեջ Հովհաննես Թումանյանը բացառիկ կարևոր, եզակի տեղ է գրավում: Պուշկինի և հայ գրականության կապերի մասին խոսելիս մեր ոչ մի ուրիշ բանաստեղծի անուն այնքան հաճախ չի հիշատակվում, ինչքան Թումանյանինը: Եվ ոչ ոք, բացի Թումանյանից, չի արժանացել «հայոց Պուշկին» պատվավոր կոչմանը:

Ասվածն առաջին հայացքից կարող է տարօրինակ թվալ, եթե հիշենք, որ Թումանյանի գրական ժառանգության մեջ Պուշկինի հետ ուղղակի առնչվող փաստերն այնքան էլ չատ չեն: Այսպես, նա թարգմանել է ընդամենը պուշկինյան վեց բանաստեղծություն (չատ ավելի քիչ, քան, ասենք, Ալ. Ծատուրյանը կամ հետագա շրջանի ուրիշ հայ բանաստեղծներ): Ընդամենն անկարևոր չէ նշել, որ այդ թարգմանությունները Թումանյանն արել է բավական մեծ ընդմիջումներով՝ ստեղծագործական կյանքի տարբեր փուլերում: Հիշենք, որ Թումանյանի առաջին երկու ժողովածուներում («Բանաստեղծություններ», 1890, 1892) տեղ գտան ընդամենը մեկական թարգմանություն Պուշկինից՝ «Եթե իրավ է, որ գիշերները...» և «Ռոմանս» («Մի աշնանային մռայլ երեկո...»): 1899 թ. ռուս բանաստեղծի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ նա թարգմանեց պուշկինյան երկու բալլադ՝ «Օլեգի երգը» և «Ջրահեղձը», իսկ մեկ տասնամյակ անց՝ 1910 թ., հրատարակվեց հռչակավոր «Ձմեռվա իրիկունը» և մի հատված «Խրախճանք ժանտախտի պահին» ողբերգությունից (Մերիի երգը): Ավելացնենք «Ազատություն» ներբողի հայտնի քառատողը («Ատում եմ քեզ և քո գահը...»), որ Թումանյանը թարգմանել է 1903 թ.:

ժլատ են նաև Պուշկինին վերաբերող էջերը Թումանյանի քննադատության մեջ: Որևէ ամբողջական հոդված Պուշկինի մասին նա չունի. նրա գնահատմանը Թումանյանն անդրադարձել է տարբեր հոդվածներում, նամակներում, զրույցների ժամանակ: Վերջապես ասենք, որ Պուշկինը Թումանյանի «առաջին սերը» չի եղել ռուս

գրականության մեջ: Սկզբնական շրջանում նա ամենից շատ հրապուրվել է Լերմոնտովի ստեղծագործությամբ, հատկապես նրա կովկասյան երկերով: Այդ հրապուրանքը շարունակվեց նաև հետագայում, որի լավագույն վկայությունը Լերմոնտովի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ 1914թ. գրած «Կովկասի մեծ որդեգիրը» հոդվածն է: Եվ ապա՝ 1890-ական թթ. կեսերին Թումանյանն ապրում է իր «բայրոնական շրջանը», ոգևորվում է անգլիացի մեծ բանաստեղծի տրամադրություններով ու կերպարներով, թարգմանում է նրա որոշ գործեր:

Ահա այս բոլորից հետո միայն՝ 1890-ական թթ. վերջից Թումանյանը հասնում է Պուշկինի ստեղծագործության ավելի խոր ընկալման, հասկանում է նրա ժողովրդայնության և ռեալիզմի բացառիկ ուժն ու հմայքը: Դրա լավագույն հաստատումը եղան «Օլեգի երգի», «Ջրահեղծի», «Ձմեռվա իրիկունի» թարգմանությունները, որոնք, իրոք, համահանճար են բնագրին, հարազատորեն պահպանում են նրա ոճի և մտածողության համակարգը: Հովհ. Քաջազունին իր հուշերում հպանցիկ խոսում է դեպի Պուշկինը Թումանյանի կատարած այդ շրջադարձի մեջ իր, իբրև բանաստեղծի մերձավոր բարեկամի, ունեցած որոշակի ազդեցության մասին, գրելով. «Հիշում եմ, օրինակ, որ մեր բարեկամության սկզբնական շրջանում ես Թումանյանի ուշադրությունը դարձրել եմ Պուշկինի վրա (շատ էր տարված Լերմոնտովով և համարյա չէր ճանաչում Պուշկինին)»¹: Ամենևին չժխտելով այս վկայության հավաստիությունը, միաժամանակ պետք է ասել, որ 90-ական թթ. վերջից Պուշկինի նկատմամբ հետաքրքրության նկատելի մեծացումը կապված էր առաջին հերթին իր իսկ Թումանյանի ստեղծագործական աճի, ժողովրդայնության և ռեալիզմի սկզբունքների խորացման հետ: Ահա այդ ժամանակից էլ Պուշկինը Թումանյանին ներկայանում է իբրև ազգային-ժողովրդական բանաստեղծի լավագույն տիպար, որի փորձը շատ կողմերով ուսանելի էր նաև հայ բանաստեղծի համար:

Օրինաչափ է, որ հենց դարասկզբին էլ հայ գրական քննադատության մեջ ծագում է Պուշկին-Թումանյան զուգահեռը, «Թումանյանը հայոց Պուշկինն է» բնորոշումը, որը հետո ամուր կերպով մտավ թումանյանագիտության մեջ: Իհարկե, որևէ գրողի համեմատություն կամ նմանեցում մեկ այլ գրողի հետ միշտ զգալի չափով պայմանական, փոխաբերական բնույթ ունի և տառացի իմաստով հասկացվել չի կարող: Չէ՞ որ մեծ արվեստագետն անկրկնելի է: Չկա երկու Հոմերոս, երկու Դանթե, Մոլիեր կամ Պուշկին: Ու երբ անցյալում Հ. Պարոնյանին կոչել են «հայոց Մոլիեր» կամ Գր. Ջոհրապին՝ «հայ Մոպասան», ապա դա, իհարկե, չի հասկացվել ոչ

¹ Հովհ. Քաջազունի. «Անդարձ ծամփորդը» (անկապ հուշեր): - «Գարուն», 1994, N5, էջ 73:

ուղղակի առումով, ոչ էլ մեկին մյուսով «փոխարինելու» իմաստով: Նման դեպքերում զուգահեռը հիմնվում է երկու գրողների որոշ էական հատկանիշների, իրենց ազգային գրականության մեջ նրանց խաղացած դերի օբյեկտիվ նմանության վրա: Այլ կերպ ասած՝ խոսքը գրական երևույթների այն կողմերի մասին է, որոնք ժամանակակից գրականագիտության մեջ կոչվում են *տիպաբանական ընդհանրություններ* և հիմք են տալիս մի գրողի բնութագրելիս հիշել մյուսի համանման հատկանիշները:

✓ Ե՞րբ և ինչպե՞ս է ծագել Պուշկին-Թումանյան զուգահեռը: Փաստերի բծախնդիր քննությունը ցույց է տալիս, որ այդ միտքն առաջ են քաշել Վահան Տերյանն ու նրա գրական համախոհները: Արտ. Կարինյանն իր հուշերում վկայել է, որ դեռևս 1909թ. «Վահան Տերյանը Պուշկինի մասին խոսելիս հաճախ անցնում էր Թումանյանի պոեզիայի քննարկման»՝ ասելով «Թումանյանն էլ մեր Պուշկինն է, հայ ժողովրդի ամենապայծառ և մեծ բանաստեղծը»: Այս համեմատության իմաստն ըմբռնելու համար շատ կարևոր է հուշագրի մեկ այլ վկայություն, ըստ որի «Պուշկինյան ստեղծագործությունը Տերյանի համար արվեստի գերագույն բարձունք էր: Երբ նա էքսպանսիվ ոգևորությամբ ասում էր՝ պուշկինյան ուժ, պուշկինյան ոճ, պուշկինյան պարզություն, դրանով արդեն ընդգծում էր կարծես գեղարվեստական ելակետն ու որոշում իր դիրքը որևէ բանաստեղծի կամ պոեմի նկատմամբ»²:

Հիշյալ զրույցներից մի քանի տարի անց՝ 1914թ. գարնանը կարդացած «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման մեջ Տերյանը բազմիցս հիշում էր «Պուշկինի դյուբակյան անունը»՝ կողմնորոշվելով դեպի նրա «բյուրեղյա պարզությունը, վսեմ ու բարձր ռեալիզմը», դասում էր նրան «ռուս հոգու ամենաբնորոշ արտադրությունների» թվին: Եվ պատահական չէ, որ գրեթե ամեն անգամ Պուշկինի անվան հիշատակությունը այս կամ այն կերպ առնչվում է «մեր օրերի մեծ պոետի»՝ Թումանյանի գնահատման հետ: Բերենք Տերյանի համապատասխան ասույթներից միայն մեկը. «Այսօր Թումանյանը իր լեզուն հասցրել է այն բյուրեղանման պարզության, որը մոտեցնում է նրան Պուշկինին, և որը նրա գերագույն արժանիքներից մեկը պիտի համարվի»³:

Վահան Տերյանի գրական համախոհների շրջանում սա անառարկելի ճշմարտություն էր: Այսպես, նույն 1914թ. սկզբին գրած մի հոդվածում բանաստեղծի մերձավորագույն ընկեր Յուլակ Խանզադյանը նույնպես Թումանյանի ստեղծագործության մեջ տեսնում

² Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, 1969, էջ 789:

³ Վահան Տերյան. երկերի ժողովածու չորս հատորով, հատ. 3, 1975, էջ 89:

էր «այն սքանչելի պարզութիւնը, որ պուշկինյան կարելի է անվանել»⁴:

Պուշկին-Թումանյան զուգահեռի ամբողջացման և իմաստավորման ճանապարհին կարևոր նշանաձող եղավ 1919թ. բանաստեղծի ծննդյան 50-ամյակի առթիվ Ստեփան Զորյանի փոքրածավալ, բայց շատ տարողունակ հոդվածը՝ «Ռ՞վ է Զովի. Թումանյանը» վերնագրով: Թումանյանին համարելով մեր իսկական համազգային բանաստեղծը, Զորյանն իր հիմնական դրույթը ձևակերպում էր այսպես. «Զովի. Թումանյանը հայ գրականության համար նույնն է, ինչ որ Պուշկինը ռուս գրականության համար»⁵: Զետագա շարադրանքի մեջ մենք դեռ կանդորադառնանք Ստ. Զորյանի այս հոդվածին: Այստեղ միայն ասենք, որ Թումանյանի մահից հետո նրա և Պուշկինի զուգադրումները դառնում են ավելի հաճախադէպ: Տարբեր կողմերից այդ հարցն արծարծել են շատերը, այդ թվում՝ Ավ. Իսահակյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Ե. Չարենցը, Ս. Գորոդեցկին և ուրիշներ: Զարկ չկա մեկ առ մեկ մեջ բերել այդ բոլոր ասույթները: Բայց նախքան հարցի անմիջական շարադրանքին անցնելը պետք է անդրադառնալ գրական-պատմական և տեսական մի կարևոր դրույթի:

Նոր ժամանակների համաեվրոպական գրականության մեջ՝ սկսած հատկապես ռոմանտիզմի շրջանից, որոշակիորեն նկատվում է մի ընդհանուր միտում: Դա տվյալ ազգության անցած պատմական ուղին և բնավորության գծերը գեղարվեստորեն մարմնավորելու, նրա գրական-բանահյուսական լավագույն արժեքները հայտնաբերելու, համակարգելու և վերանորոգելու խնդիրն էր, որը դրվեց ազգային գրականության առջև, իբրև նրա հետագա զարգացման անհրաժեշտ պայման ու ելակետ: Կարճ ասած՝ դա գրականության ժողովրդայնության հարցն էր, որն իբրև գիտակցված սկզբունք գեղագիտության մեջ մտավ նոր ժամանակներում: Վկայակոչենք հայտնի պուշկինագետ

«Բաքվի ծայր», 1914, N10: Կարելի է ասել, որ Պուշկին-Թումանյան զուգահեռը Ցոլակ Խանզադյանի գրական-պատմական ըմբռնումների հիմնաքարերից մեկն էր: Այդ առումով շատ հետաքրքիր է կենսական մի փաստ, որի մասին նա պատմել է 1916թ. հոկտեմբերի 3-ին Թումանյանին գրած նամակում: Խոսելով իր աշխատասենյակի ձևավորման մասին, Խանզադյանը անդրադառնում է մի հարցի, որ հիշեցնելը, կարծում ենք, ժամանակակից ընթերցողին ևս շատ հետաքրքիր պետք է լինի: Ց. Խանզադյանը հայտնում է բանաստեղծին.

«Ուժեղ պահանջ զգացի ունենալու պաշտելի Պուշկինիս նկարը սեղանիս վերև, պատի վրա. շրջանակը պատվիրեցի երկրորդածրայամբ (կինս էլ է թունդ «պուշկինիստ»), և կարծեք թե մի փոքրիկ երջանկություն մտավ համեստ խցիկս: Ուրախ եմ, բայց Պուշկինն ունենալուց հետո մի անհաղթելի ցանկություն զգացի նրա կողքին տեսնելու Ձեր նկարը, ամեն վայրկյան, ամենայն օր...»

Չայ հեղինակների մեջ (Նոյից սկսած) ո՞րը կարող էր Ձեզանից առաջ գծագրվել երևակայությանս մեջ. - ոչ ոք» (տես ԳԱԹ, Զովի. Թումանյանի ֆոնդ, լրացուցիչ ցուցակ, N60): Այնուհետև Խանզադյանը խնդրում է բանաստեղծին ուղարկել իր լուսանկարը, Պուշկինի կողքին կախելու համար:

⁵ Ստեփան Զորյան. *Իմ Թումանյանը*, 1969, էջ 7:

Բ. Տոմաշևսկու մի շատ կարևոր դիտողություն. «Ժողովրդայնության պրոբլեմը ծագում է այն ժամանակ, երբ տեղի է ունենում բուն ազգերի կազմավորումը և իբրև այդ կազմավորման արդյունք գոյանում է ազգային կուլտուրական ինքնության պահանջմունքը: Այդ գիտակցությունն առաջին հերթին արտացոլվում է գրականության բնագավառում, որին և ներկայացվում են «ազգային բնավորությունն» առավել լրիվ արտահայտելու պահանջները»⁶:

Տվյալ դրոշքը հաստատվում է նաև հայ գրականության օրինակով: Եթե V և հաջորդ դարերի պատմագրության մեջ ազգային-հայրենասիրական մոտիվները առաջատար տեղ են գրավում, ապա բուն գեղարվեստական գրականության, մասնավորապես բանաստեղծության մեջ դրանք դժվարությամբ են թափանցում: Բնորոշ է, որ Գրիգոր Նարեկացու «Ողբերգության մատյանում» հայ կամ Հայաստան բառերն առհասարակ չեն հանդիպում: Իսկ ավելի ուշ (XII և հաջորդ դարեր) թեև գրվում են ամբողջովին ազգային-հայրենասիրական գաղափարով տոգորված մի շարք գործեր, ինչպես Ներսես Շնորհալու «Շարադրութիւն հոմերական վիպասանությամբ...» և, մանավանդ, «Ողբ Եղեսիոյ» բարձր գեղարվեստական պոեմը, Ստեփանոս Օրբելյանի «Ողբ ի դիմաց Կաթողիկէին» և այլն, բայց նրանց մեջ ևս ազգային ժողովրդական բնավորության գեղարվեստական մարմնավորման խնդիր, իբրև այդպիսին, առհասարակ չի դրվում: Այն սկիզբ է առնում հայ նոր գրականության արշալույսին և այսպես կամ այնպես կանգնում է մեր բոլոր մեծ գրողների առջև՝ Աբովյանից և Ալիշանից մինչև Իսահակյան և Վարուժան:

Սակայն մի ընդհանուր օրինաչափություն էլ կարելի է նկատել: Այն, որ յուրաքանչյուր գրականության մեջ ազգային ոգու գեղարվեստական մարմնավորման խնդիրը սովորաբար իր լավագույն և համապարփակ արտահայտությունը գտնում է, խտանում է *մեկ բանաստեղծի մեջ*, որն այդ առումով դառնում է *եզակի, անկրկնելի և անփոխարինելի երևույթ*: Դրանք կարծեք «վերուստ ընտրված» գրողներ են, որոնց վրա դրվում է հարազատ ժողովրդի հոգևոր-գեղարվեստական գանձերն ի մի հավաքելու և գտված տեսքով աշխարհին ներկայացնելու բարձր առաքելությունը: Համազգային առաջին մեծության այդպիսի բացառիկ բանաստեղծներ են եղել Գյոթեն՝ գերմանական, Պուշկինը՝ ռուսաց, Միգկևիչը՝ լեհական, Շևչենկոն՝ ուկրաինական գրականության մեջ, որոնք առավել խորությամբ մարմնավորել են իրենց ժողովուրդների ազգային ոգին և ձգտումները: Հայ ժողովրդի համազգային մեծագույն

⁶ Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824-1837), М.-Л., 1961, с. 107.

բանաստեղծի առաջին դափնին պատկանում է Յովհաննես Թումանյանին: Այս իմաստով նա հավասար ախոյան չունի: Իզուր չէ, որ նա ինքն իրեն մի առիթով կոչել է Ամենայն հայոց բանաստեղծ և բազմիցս սիրով կրկնել է դա...

Այն առանձնահատուկ, բացառիկ դերը, որը պատմականորեն դրվում է ազգային-ժողովրդական բանաստեղծների վրա, ծնում է որոշ համանման գծեր և հիմք է տալիս խոսելու նրանց ստեղծագործական նկարագրի տիպաբանական ընդհանրության մասին: Եվ այս տեսանկյունից անդրադառնալով Թումանյանին, մենք հեշտությամբ կնկատենք, որ նշված և այլազգի ուրիշ բանաստեղծներից նա առավել շատ շփման կետեր ունի Պուշկինի հետ: Դա ակնհայտ օբյեկտիվ ընդհանրություն է, որը և մեզ հիմք է տալիս նորից ու նորից դիմելու Պուշկին-Թումանյան զուգահեռին, հնարավորություն է ընձեռում հայտնաբերելու կապերի և նմանության նորանոր կողմեր: Այս է հայ գրականագիտության մեջ տվյալ հարցի «մշտական ներկայության» հիմնական պատճառը⁷:

2

Եթե ուզենք մեկ բառով բնութագրել այն հիմնական ստեղծագործական որակը, որն առավել չափով հատուկ է և Պուշկինին և Թումանյանին, միաժամանակ հիմք է տալիս նրանց գրական ժառանգության զուգահեռ գնահատման համար, ապա այդ բառը կլինի *ժողովրդայնություն*: Աշխարհագրությամբ և արմատներով, գեղարվեստական մտածողության և լեզվաոճական հատկանիշներով նրանց ստեղծագործությունն ամբողջովին տոգորված է ու շնչում է ժողովրդայնությամբ: Ամեն մեկն իր հայրենի գրականության մեջ ներկայացնում է ժողովրդայնության սկզբունքի մարմնավորման բարձրագույն և համապարփակ աստիճանը, դարձել է տիպար և չափանիշ հաջորդ գրողների համար: Ամենից առաջ այդ է միավորում ժամանակով իրարից բավական հեռու (Թումանյանը ծնվել ու գործել է

⁷ Լրացման կարգով ասենք, որ Պուշկին-Թումանյան (կամ գրողների որևէ այլ զույգի) տիպաբանական համադրությունը ամենևին չի նշանակում, թե նրանք պետք է համարվեն գեղարվեստորեն համագոր երևույթներ: Կոռեկտ չի լինի նաև դնել այն հարցը, թե զուգադրվող հեղինակներից ով է ավելի մեծ կամ փոքր: Սիա թե ինչու՝ և որպես հարցադրում, և իբրև պատասխան, մեզ համար ընդունելի չեն Ստ. Շահումյանի խոսքերը 1916թ. գրած մի հոդվածից. «Տաղանդավոր Թումանյանը այնքան փոքր է թվում Պուշկինից, որքան հայ ազգը փոքր է ռուս ազգից» (Ստ. Շահումյան. *Գրականության մասին*, 1948, էջ 106): Առավել ևս սխալ կլինեք այս խոսքերին տալ ընդհանուր մեթոդաբանական նշանակություն, համարել փոքրաբանակ ազգության գեղարվեստական հնարավորությունների սահմանափակության խոստովանություն, մի միտք, որը հերքվում է համաշխարհային գեղարվեստական զարգացման մեջ այսպես կոչված «փոքր երկրների» խաղացած դերով՝ Դին Դունաստանից մինչև Նորվեգիա:

Պուլշկինից ճիշտ 70 տարի հետո), տարբեր ազգային և սոցիալական միջավայրում ապրած երկու մեծ բանաստեղծներին: Եվ հենց ժողովրդայնության բազմազան դրսևորումների մեջ են երևան գալիս ազգային բանաստեղծի այն տիպաբանական ընդհանուր հատկանիշները, որոնցով լիովին օժտված են և Պուլշկինը, և Թումանյանը:

✓ Պետք է նշել մի կարևոր համագամանք ևս: Թումանյանի ըմբռնումները ժողովրդայնության մասին, իհարկե, նախ և առաջ, սեփական ստեղծագործական փորձի և մեր ազգային գրականության բնականոն զարգացման արդյունք էին: Բայց նրա հայացքների ձևավորման մեջ զգալի դեր է խաղացել նաև Բելինսկու տեսությունը ժողովրդայնության մասին, իսկ վերջինս, ինչպես հայտնի է, մշակվել է առաջին հերթին Պուլշկինի ստեղծագործության հիման վրա: Այդ հարցին Թումանյանը հատուկ անդրադարձել է 1904թ. ամռանը Փ. Վարդազարյանին գրած նամակներում: Իր բարեկամին բանաստեղծը հաղորդում էր. «Այս օրերում կարդում էի Բելինսկու հոդվածները: Տե՛ր աստված, ի՜նչ զարմանալի նման են ազգերն իրար, ինչքա՛ն նման են ազգերի կյանքի որոշ շրջաններն իրար»: Իսկ հաջորդ նամակում իր միտքը շարունակում էր այսպես. «Բելինսկին ասում է՝ բանաստեղծի մեծությունը ամենից առաջ կայանում է նրա ժողովրդյան լինելու մեջ (народность): Ամենից առաջ ամեն բանաստեղծ իր ժողովրդի սիրտը պետք է լինի» (IX, 447-448)^{7ա}:

Այստեղ Թումանյանը յուրովի արծագանքում է ժողովրդայնության մասին Բելինսկու համանման մտքերին, ինչպես, օրինակ, հետևյալ տողերը 1841թ. գրած մի հոդվածից. «Ժողովրդայնությունը» մեր ժամանակի ալֆան և օմեգան է... Բարձրագույն գովասանքը, որին մեր օրերում կարող է արժանանալ բանաստեղծը, ամենամեծադորդ տիտղոսը, որով ժամանակակիցները կամ ժառանգորդները այժմ կարող են պատվել նրան, «ժողովրդական բանաստեղծ» բառերն են... Կարճ ասած՝ «ժողովրդայնությունը» դարձել է ամեն մի բանաստեղծական երկի արժանավորության և ամեն մի բանաստեղծական փառքի կայունության բարձրագույն չափանիշը, փորձաքարը (V, 289)⁸: Թումանյանին անշուշտ գրավել են նաև Բելինսկու մտքերը Պուլշկինի, իբրև ռուս գրականության մեջ ժողովրդայնության ամենակատարյալ և ամբողջական դրսևորման վերաբերյալ, նրա այն համոզմունքը, ըստ

^{7ա} Զադվածքները Թումանյանի երկերից կատարվում են ըստ հետևյալ հրատարակության. Դովհաննես Թումանյան. Երկերի լիակատար ժողովածու տասն հատորով, հատ 1-9..., 1988-1997: Փակագծերում նշվում են համապատասխան հատորը (հոռմեական թվերով) և էջը (արաբական թվերով):

⁸ Զադվածքները Բելինսկու հոդվածներից կատարվում են ըստ հետևյալ հրատարակության. В.Г.Белинский. Полное собрание сочинений. Т. I-XIII. М., 1953-1959. Փակագծերում նշվում են համապատասխան հատորը (հոռմեական թվերով) և էջը (արաբական թվերով):

որի՝ «Պուշկինը լիովին ազգային բանաստեղծ է, որն իր ոգու մեջ ամփոփում է բոլոր ազգային տարրերը» (V, 557):

Այս տողերը գրվել են Թումանյանի բեմելից ճիշտ կես դար առաջ: Սակայն դարավերջին հայ գրականության մեջ դեռ չէին լուծվել շատերն այն խնդիրներից, որոնք ռուս իրականության մեջ վաղուց արդեն լուծել էր Պուշկինը: Ռուս և արևմտաեվրոպական չափանիշներով XIX դարի հայ գրականությունն իր զարգացման մեջ «ուշացել էր», ժողովրդայնության սկզբունքի համակողմանի ըմբռնման, նրա գեղարվեստական կատարյալ մարմնավորման խնդիրը պատմականորեն վիճակվեց Թումանյանին: Իզուր չէ, որ նրա առաջին իսկ երկերը ժամանակակիցների կողմից ընկալվեցին իբրև այդ սկզբունքի ցայտուն արտահայտություն: Այսպես, Թումանյանի առաջին գրքի մասին Լևոն Մանվելյանի գրախոսականի մեջ կարդում ենք. «Նա յուր պոեմների մեջ նման չէ ոչ մեր հին, ոչ նոր բանաստեղծներին. նա կանգնած է առանձնակի, նա ինքնուրույն է, նա մի տեսակ նորություն է մեզ համար: Այս առանձնահատկությունը ժողովրդական տարրն է, որը և կազմում է նորա վիպական ոտանավորների զարկերակը»⁹:

Ուշադրություն դարձնենք նաև հետևյալի վրա: Եթե Շեքսպիրը՝ հայ բանաստեղծի ամենամեծ գրական պաշտամունքը, նրա համար միշտ առիթ է դարձել խորհրդածելու մարդու և աշխարհի կեցության հավերժական հարցերի շուրջ, ապա Պուշկինին տված գնահատականների մեջ առաջատար մոտիվը բանաստեղծի և ժողովրդի, հայրենի միջավայրի հետ ունեցած անխզելի կապի գաղափարն է: Քիչեցնենք Թումանյանի գրույցներում Պուշկինին տված բնութագրերից մի քանիսը: Դրանք մի անգամ ևս համոզում են, որ նրա պուշկինյան նախասիրությունները գիտակցված և հետևողական սկզբունքի արտահայտությունն են եղել:

✓ 1919թ. սկզբին Թումանյանն ասել է. «Ռուս բանաստեղծներից ամենամեծը Պուշկինն է: Եվրոպայում նման մեծ բանաստեղծ չկա. Բայրոնը կրակոտ է, կրքոտ, իսկ Պուշկինը հավասարակշռված գեղարվեստագետ է, մեծ բանաստեղծ» (էջ 180)¹⁰:

Բայրոնի և Պուշկինի որոշ հակադրությունը, որն առկա է այս խոսքերում, պայմանավորված էր իր իսկ Թումանյանի ստեղծագործական զարգացմամբ. 90-ական թթ. կեսերին անգլիացի մեծ բանաստեղծով հրապուրվելու կարճատև շրջանից հետո (որը հետագայում Թումանյանը համարել է «нашосудь», ոչ հարազատ), նա

⁹ «Սուրճ», 1891, N1, էջ 95-96:

¹⁰ Թումանյանի գրույցներից բերվող հատվածները քաղվում են հետևյալ հրատարակությունից. Նվարդ Թումանյան. *Չուշեր և գրույցներ. երկրորդ՝ լրացված և բարեփոխված հրատարակություն. 1987: Փակագծերում նշվում է էջը:*

որոշակիորեն գերադասում էր «հավասարակշռված գեղարվեստագետի» պուշկինյան իդեալը: Դա, փաստորեն, ռոմանտիզմի հաղթահարման և, կարելի է ասել, *ռեալիստական ժողովրդայնության* սկզբունքին տիրապետելու ուղղակի արտահայտությունն էր, որին հասնելու համար, նրան օգնեց նաև Պուշկինի ստեղծագործական փորձը: Իհարկե, այդ անցման վճռական գործոնն այն էր, որ այդ սկզբունքը համընկավ Թումանյանի ստեղծագործական խառնվածքին, ազգային-ժողովրդական բանաստեղծի կոչմանն ու խնդիրներին:

Կյանքի վերջին ամիսներին Թումանյանը մի քանի անգամ անդրադարձել է իր և Պուշկինի ճակատագրի համընկնող պահերին՝ նրանց մեջ էլ տեսնելով ազգային բանաստեղծի որոշ հատկանիշներ: Այսպես, 1923թ. հունվարին Նվարդ Թումանյանը գրի է առել հոր հետևյալ խոսքերը. «Պուշկինը, չգիտեմ նամակներից որում, գրում է՝ էն ո՞ր սատանեն արավ, որ Ռուսաստանում բանաստեղծ ծնվեի: Եվ իսկապես, երկիրը շատ էր աննպաստ Պուշկինի համար, բայց Պուշկինն ուրիշ տեղ չէր կարող ապրել: Բանաստեղծն իր երկրում պիտի լինի միայն և միայն իր երկրում կարող է ապրել բանաստեղծը: Նույնը ես կարող եմ ասել. մեր երկիրը շատ է խառը, տակնուվրա, շատ է խարաբ. ո՞ւր գնաս, ո՞ւր մնաս... Բայց ես միայն իմ երկրում կարող եմ ապրել» (էջ 281):

✓ Թումանյանն այստեղ նկատի ունի Պուշկինի՝ 1836 թ. մայիսի 18-ի նամակում կնոջը գրած հետևյալ խոսքերը... "...Чорт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!" ("Սատանան դրդեց, որ ես ծնվեի Ռուսաստանում՝ օժտված հոգով ու տաղանդով"): Ի դեպ, Պուշկինի այս խոսքերը Թումանյանը վկայակոչել է նաև դրանից շատ առաջ՝ 1900թ. հոկտեմբերին Փ. Վարդազարյանին գրած նամակում, ուր, սակայն, բնագրի *догадал* բառը դարձել է *надоумил* (IX, 240):

Որպեսզի ցույց տանք, թե ինչքան ճիշտ էր հասկանում Թումանյանը ռուս մեծ բանաստեղծի հոգեկան դրաման և նրա անխզելի կապերը հայրենիքի հետ, գրույցի հիշյալ տողերը համեմատենք Պուշկինի մի ուրիշ նամակի հետ: 1836թ. հոկտեմբերի 19-ին նա Պ.Յա. Չաադանին գրել է. «Պատվովս եմ երդվում, որ աշխարհում ոչ մի գնով չէի ուզի փոխել հայրենիքս, կամ ունենալ ուրիշ պատմություն, բացի մեր նախնիների պատմությունից՝ այնպիսին, ինչպիսին տվել է մեզ աստված»¹²:

Բերենք նաև 1923թ. փետրվարի 27-ի գրույցի ժամանակ ասած խոսքերը. «Պուշկինը ազգային մեծ բանաստեղծ է: Ազգային բանաստեղծը պետք է իրեն երկրից լինի, իր ժողովրդից խոսի,

¹¹ А.С.Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т.Х., М. - Л., 1949, с. 582.

¹² Նույն տեղում, էջ 867:

հարազատ և համաշխարհային խնդիրներ շոշափի...» (էջ 301):

✓ Կյանքի մայրամուտին Թումանյանը, կարելի է ասել, մի հատուկ զգացմունքային վերաբերմունք է ունեցել դեպի Պուլշկինը: Ինչքան տալավորիչ են, օրինակ, մահամերձ բանաստեղծի հետևյալ խոսքերը (հունվարի 28-ի գրույցից). «Ինձ վրա շատ է ազդել Պուլշկինի թաղումը. ձյունոտ դաշտ, մի սահմակ, մեջն էլ դագաղ ու քշողն էլ չգիտե, թե ում է տանում, քշո՞ւմ է...» (էջ 292):

Եթե բերված փաստերին ավելացնենք և այն, որ Մոսկվայի հիվանդանոցում Թումանյանը հաճախ խնդրել է կարդալ Պուլշկինի երկերից (տե՛ս, օրինակ, էջ 290), ապա կարելի է ասել, որ հայ բանաստեղծը կյանքին հրաժեշտ էր տալիս մի յուրօրինակ պուլշկինյան մթնոլորտում: Երկու բանաստեղծների իմաստալից հանդիպում...

✂ Սակայն վերադառնանք մի քանի տարով ետ և ավելի մանրամասն խոսենք Ա.Ս. Պուլշկինի «Ձմեռվա իրիկունը» բանաստեղծության գնահատականի մասին, որ Թումանյանը տվել է 1915թ. մի գրույցի ժամանակ: Կարելի է ասել, որ այդ փոքրիկ գործի մեջ Թումանյանը տեսնում էր Պուլշկինի բանաստեղծական մեծ աշխարհի ըմբռնման բանալին: Այստեղ մարմնավորվել են ռուս ազգային ոգին և բնավորությունը, միջավայրն ու բնությունը, արտահայտվել են պուլշկինյան բանաստեղծական արվեստի լավագույն գծերը՝ պարզության և գեղեցկության բնական միաձուլում, ծայրահեղ սեղմություն, նվազագույն միջոցներով անսահմանորեն շատ բան ասելու ունակություն: «Սիրում եմ է՞ր բանը, - ասել է Թումանյանը, - որովհետև գերազանցապես ռուսական է. շատ է սիրում ու հաջող... Գոհար է, գոհար ռուսաց գրականության մեջ... Պուլշկինը էստե՛ղ է կատարյալ բանաստեղծ: Կարդացեք ու տեսեք, թե ինչքան է սե՛ղմ, գեղեցիկ և ուժե՛ղ. մի ավելորդ բառ չեք գտնի. իսկ բանաստեղծի համար մի բառը մի աշխարհ է, և մեծ նշանակություն պիտի տա բանաստեղծը բառին» (էջ 132-133):

Գրական-պատմական և հոգեբանական շատ հետաքրքիր փաստ է նաև այն, որ իր այդ կարծիքը 1912թ. Պետերբուրգում եղած ժամանակ Թումանյանը հայտնել է Վ.Գ. Կորոլենկոյի հետ գրույցելիս: Վերջինս, ինչպես վկայում է Թումանյանը, սկզբում շատ է զարմացել, բայց հետո՝ «ձեռնափայտը խփեց գետնին և ասաց.- Գիտե՞ք, Պուլշկինը իրավացի եք» (էջ 133):

Կարելի է ասել, որ Թումանյանի համար «Իմ Պուլշկինը» հասկացողությունը կապված էր նախ և առաջ այնպիսի գործերի հետ, որոնց մեջ նա առարկայորեն կարող էր տեսնել ռուս ազգային բնավորության և միջավայրի գեղարվեստական պատկերը, որոնց մասին

կարող էր կրկնել իր իսկ Պուշկինի հայտնի խոսքերը. «Այստեղ ոգին է ռուսական, այստեղ Ռուսիան է բուրում»: Թումանյանն այդ գործերի թվին էր դասում առաջին հերթին իր թարգմանած «Օլեգի երգը», «Ջրահեղձը» և մանավանդ «Ձմեռվա իրիկունը»: Դա շատ բնորոշ է ժողովրդայնության թումանյանական ըմբռնման համար: Այստեղ մենք տեսնում ենք հայ բանաստեղծի գեղագիտական սկզբունքների միասնությունը, որ կարելի է նկատել և՛ նրա սեփական ստեղծագործության, և՛ թարգմանությունների մեջ: Ուրույն ճանապարհով Թումանյանը հանգել է գեղարվեստական նույն այն չափանիշներին, որ նա տեսել է «Ձմեռվա իրիկունի» մեջ՝ ազգային անխարդախ ոգի, խոսքի սեղմություն և անսպառ խորք, գեղեցիկը, բանաստեղծականը առօրյա կյանքի ամենահասարակ երևույթների մեջ տեսնելու ունակություն: Օրինաչափ է, որ «Ձմեռվա իրիկունի» թումանյանական թարգմանությունը միահամուռ ճանաչվել է իբրև հայերեն չափածո թարգմանությունների պսակ ու թագուհի, որից ավելի կատարյալ օրինակ մենք չունենք: Իսկ հաջողության առաջին հիմքն այն է, որ հեղինակի և թարգմանչի աշխարհըմբռնման և ոճի սկզբունքները զարմանալիորեն ներդաշնակում են:

Անշուշտ, այս զրույցի ժամանակ Թումանյանի արտահայտած մտքերը որոշ չափով միակողմանի են, քանի որ նկատվում է Պուշկինի «խոշոր գործերի», մանավանդ «Եվգենի Օնեգինի» թերագնահատման միտում («ձգձգված տեղեր ունի, երկրորդական, ավելորդ կտորներ... Պուշկինը եղտեղ չի»): Մենք, իհարկե, այդ հայացքը բաժանել չենք կարող: Բայց այն դժվար չէ բացատրել և «արդարացնել», եթե հարցին մոտենանք Թումանյանի տեսանկյունից, հիշենք, որ նրան ամենից առաջ գրավել է ռուսական ազգային ոգու անմիջական և շատ զույտուն արտահայտությունը «Ձմեռվա իրիկունի» մեջ:

Շատ իմաստալից է այն, որ երկու բանաստեղծներն էլ բավական վաղ են գիտակցել հարազատ ժողովրդի վիշտն ու հույսերն արտահայտելու իրենց վերին առաքելությունը: Բերենք միայն մեկական օրինակ՝ այն էլ քաղված ոչ թե հասուն շրջանի հայտնի գործերից, այլ նոր միայն բանաստեղծական ինքնագիտակցության հասած պատանիների գրածներից: Քսանամյա Պուշկինն արդեն համոզված էր.

И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа

Եվ իմ երգերի ձայնը անկաշառ
Երձագալքն էր ողջ ռուս ժողովրդի:

(Թարգմ. Հրաչյա Հովհաննիսյանի)

Իսկ Թումանյանը դեռ 90-ական թթ. սկզբին, խորհրդածելով բանաստեղծի և ժողովրդի փոխհարաբերության մասին, վստահորեն ասում էր.

Նրա ցավն է ինձ ոգի ներշնչել.
Նրա տանջանքն է շուկեք իմ երգի.
Եվ ո՞վ կարող է իմ երգը մերժել
Որպես հառաջանքս իմ ժողովրդի:

Երկու դեպքում էլ այս գիտակցությունը կարևոր խթանիչ մի գործոն էր, անհրաժեշտ աստիճան՝ ազգային բանաստեղծի ձևավորման ճանապարհին:

Շփման շատ եզրեր ունեն մաև երկու բանաստեղծների տեսական ըմբռնումները գրականության ժողովրդայնության մասին: Պուշկինն անվերապահորեն մերժում էր այն պարզունակ պատկերացումները, որոնց համաձայն գրողի ժողովրդայնության խնդիրը կապվում էր սոսկ ստեղծագործության նյութը հայրենական պատմությունից քաղելու կամ՝ տվյալ ազգային լեզվով գրելու հանձնարարի հետ: Ժողովրդայնության առանցքն ու հիմքը մա տեսնում էր ազգային ոգու և բնավորության մարմնավորման, կյանքի երևույթները տվյալ ժողովրդին բնորոշ հայացքով տեսնելու և պատկերելու մեջ: «Գրողի ժողովրդայնությունը մի արժանիք է, որը լիովին կարող է գնահատվել միայն հայրենակիցների կողմից, - գրել է Պուշկինը դեռ 1820-ական թթ. կեսերին: - Կլիման, կառավարման ձևը, հավատքը յուրաքանչյուր ժողովրդի առանձնահատուկ դեմքն են տալիս, որն առավել կամ պակաս չափով անդրադառնում է պոեզիայի հայելու մեջ: Կա մտածելու և զգալու եղանակ, կան բյուրավոր սովորույթներ, սովորություններ ու հավատալիքներ, որոնք պատկանում են բացառապես որևէ ժողովրդի»¹³: Այդ գործոններն էլ, ահա՛, պայմանավորում ու ձևավորում են գրողի ազգային-ժողովրդական դիմագիծը:

Համանման մտքերի հանդիպում ենք մաև Թումանյանի մի շարք հոդվածներում: Դեռ 1890-ական թթ. մա այն համոզմանն էր, որ ազգային բանաստեղծության որոշիչ հատկանիշներ չեն կարող համարվել պատմաաշխարհագրական անունները, ոչ էլ հայրենասիրական ընդհանուր քարոզ-դատողությունները: Վճռականը ազգային ոգու և հայեցակետի առկայությունն է, ասում էր Թումանյանը և բերում Շեքսպիրի ու Բայրոնի օրինակը, որոնք Անգլիայի մեծ բանաստեղծներ

¹³ Ա.Ա.Պուշկին. *Երկեր հինգ հատորով, հատ.5, Երևան, 1960, էջ 92:*

են մնում նաև այն դեպքում, երբ պատկերում են ուրիշ ժողովրդի կյանքն ու բարքերը: «Մի՞թե Պուշկինն ու Լերմոնտովն էլ, - շարունակում է Թումանյանը, - Կովկասի լեռներն ու վայրենի վարքն ու բարքը չեն երգել. բայց ո՞ր վրացին կամ չեչենը նրանց յուր բանաստեղծը կհամարի»: Բոլոր դեպքերում նրանք մնում են ռուս ազգային բանաստեղծներ, «որովհետև իրանց մայրենի լեզվով, ոճով, ու ոգով են երգել»: Այդ նույն սկզբունքից ելնելով՝ Թումանյանը իսկական հայոց բանաստեղծություն համարում էր միայն այն, «որի մեջ հայի հոգի կա, հայի շունչ կա, հայի վիշտ կա, հայի ուրախություն, հայի սովորություն, հայի զգացմունք»¹⁴:

Շատ տարիներ անց՝ 1913թ. գրած «Երկու մեծ թիֆլիսեցիներ» հոդվածում Թումանյանն էլ Պուշկինի նման հավաստում է, որ ժողովուրդներն ունեն «իրենց անհատականությունը, առանձին ոգին, սեփական գույնն ու երանգը, էն ամենը, որ էնքան բնական են, ինչպես նրանց երկրի կլիման ու բնավորությունը և ինչով որ նրանք կենդանի են, մեծ են»: Այստեղ էլ մենք գտնում ենք ժողովրդայնության բումանյանական ըմբռնման հիմքը կազմող այն միտքը, ըստ որի «ամեն ուժ սնունդ է առնում, զարգանում ու մեծանում իր հարազատ կլիմայի մեջ, ու ինչքան էլ մեծանա, թեկուզ գլուխն էլ երկինք հասնի ու աշխարհքն առնի իր հովանու տակ, միշտ ոտը դրած է մի հողի վրա, ու էդ հողը իր հարազատ հողն է, իր հարազատ աշխարհքն է» (VII, 28-29)¹⁵: Ինչքան նշանակալից է, որ այս տողերը գրելուց քսան տարի անց Ե. Չարենցն էլ ճիշտ նույն կերպ էր բնութագրում Թումանյանին. «Նա մեծ էր հողով, արյունով. արմատներ ուներ նա հողում»:

Ժողովրդայնության մասին Պուշկինի և Թումանյանի հայացքների զարմանալի նմանությունը (համընկնում են նույնիսկ առանձին բառեր ու արտահայտություններ), իհարկե, ոչ թե ազդեցության արդյունք էր, այլ բխում էր ազգային բանաստեղծի ընդհանուր ինքնագիտակցությունից, հարազատ ժողովրդի կյանքն ու հոգևոր աշխարհը գեղարվեստորեն մարմնավորելու միասնական նպատակից: Նրանց տեսական ըմբռնումներն ու բուն ստեղծագործությունը ըստ ամենայնի ներդաշնակ են: Եվ ինչպես ռուս գրականության մեջ չկա ազգային ոգու, հայրենի բնության և պատմության ավելի խոր ու լայն մարմնավորում, քան Պուշկինի ստեղծագործությունը, այնպես էլ հայ ազգային նկարագրի ամենից համապարփակ գրական արտահայտությունը

¹⁴ Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ. հատ.2, 1969, էջ 298-299:

¹⁵ Այս հոդվածից մի քանի տարի անց՝ 1919թ. գրած հետևյալ տողերը նույն պատկերավոր մտքի գրեթե բառացի կրկնությունն են. «Բանաստեղծի ոտը հարազատ ու իրական հողի վրա պիտի լինի, նրանից հետո միայն կարող է բարձրանալ, թեկուզ գլուխը մինչև երկինք հասնի» (VII, 396):

Թումանյանն է ներկայացնում: Ընդամին շատ կարևոր ու հետաքրքիր է այն փաստը, որ այդ իրողությունն առաջին անգամ նկատել ու թերևս ամենից լավ բնութագրել են և՛ մեկի, և՛ մյուսի ժամանակակիցները: Պուշկինի և Թումանյանի երկերի առաջին հասարակական ընկալումների թարմ հետքերով նրանք հաճախ տվել են հարցի այնպիսի խոր բնութագրումներ, որոնց մեջ կարելի է տեսնել հետագայում տարածված ու սովորական դարձած շատ ըմբռնումների ակունքները:

Պուշկինի ազգային նկարագրի առաջին ու թերևս ամենախոր, տարողունակ բնութագիրը տվել է Ն.Վ.Գոգոլը՝ դեռևս բանաստեղծի կենդանության ժամանակ գրած մի հոդվածում: Հիշենք այդ հոդվածի սկիզբը. «Պուշկինի անունը լսելիս իսկույն համակվում ես ռուս ազգային բանաստեղծի գաղափարով... Նրա մեջ ռուսական բնությունը, ռուսական հոգին, ռուսական լեզուն, ռուսական բնավորությունը արտացոլվել են նույնպիսի մաքրությամբ, նույնպիսի զտված գեղեցկությամբ, որով լանդշաֆտը արտացոլվում է օպտիկական ապակու կորնթարդ մակերեսի վրա»¹⁸: Իսկ այս խոսքից մեկ տասնամյակ անց Վ.Գ.Բելինսկին իր հայտնի հոդվածներում ըստ ամենայնի հիմնավորեց իր գլխավոր դրույթներից մեկը. «Պուշկինը ամենուրեք և ամեն ինչի մեջ ազգային ռուս բանաստեղծ է» (VI, 294): Այս առումով Պուշկինը եղել է և միշտ կմնա եզակի և անկրկնելի երևույթ, Մաքսիմ Գորկու բնորոշմամբ՝ «Ռուսաստանի հոգևոր ուժերի ամենալրիվ արտահայտությունը»:

✓ Ահա այս կարևորագույն հարցում Թումանյանը մեզ ներկայանում է իբրև Պուշկինի զուգահեռ երևույթ հայ գրականության մեջ: Նորից ասենք. սա ազդեցության կամ փոխառությանն խնդիր չէ, այլ օբյեկտիվորեն և՛ իրարից անկախ ձևավորված տիպաբանական ընդհանրություն, երբ տարբեր գրականությունների մեջ որևէ բանաստեղծի վրա դրվում է հարազատ ժողովրդի ազգային ոգու և գեղարվեստական մտածողության գլխավոր հատկանիշները հայտնաբերելու և մարմնավորելու պատմական առաքելությունը: Սա է Թումանյանին Պուշկինի հետ համեմատելու իրական հիմքը: Ինչքան էլ այդ համեմատությունը պայմանական լինի, այն օգնում է մեզ ավելի խոր հասկանալու Թումանյանի տեղը հայ գրականության պատմության մեջ: Շատ ավելի, քան Թումանյանին Շեքսպիրի կամ Գյոթեի, Լերմոնտովի կամ Բայրոնի հետ համեմատելը, թեև նրանց նկատմամբ ևս հայ բանաստեղծը մեծ հետաքրքրություն է ցուցաբերել: Ավելին. հայտնի է, որ գրական կյանքի սկզբնական շրջանում Լերմոնտովին, իսկ հասուն տարիքում Շեքսպիրին նա

¹⁸ Ն.Վ.Գոգոլ. *Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ.6, Երևան, 1955, էջ 36:*

կապված է եղել պաշտամունքի հասնող սիրով, նրանցով նույնիսկ ավելի է հրապուրվել և զբաղվել, քան Պուշկինով: Դեռ Թումանյանի կենդանության ժամանակ նրա ստեղծագործությունը բազմիցս համարվել է հայ ժողովրդի հոգևոր ուժերի լավագույն արտահայտություն: Այսպես, 1904թ. Ավ. Ահարոնյանը նրան անվանեց «հայ ժողովրդական բանաստեղծ՝ այս բառի լայն իմաստով», իսկ 10-ական թվականներին Վ. Տերյանը նրան կոչեց «ժողովրդական ոգու իմաստուն ու վսեմ թարգման», Պ. Մակինցյանը՝ «մեր մեծագույն ազգային բանաստեղծ», Ց. Խանգադյանը՝ «հայ ժողովրդի հոգևոր կարողության ամենահզոր արտահայտություն» և այլն: Շուտով՝ Վ. Բրյուսովի շնորհիվ այդ տեսակետը մտավ նաև ռուս քննադատության մեջ: Հայաստանի բանաստեղծության պատմությանը նվիրած նշանավոր ակնարկում նա գրել է. «Ամբողջությամբ վերցրած՝ Թումանյանի պոեզիան ինքը Հայաստանն է, հնադարյան և նոր, հարություն առած և դրոշմված բանաստեղծական տողերում մեծ վարպետի ձեռքով»: Իսկ նույն շրջանում Թիֆլիսում կարդացած մի դասախոսության մեջ Բրյուսովը Թումանյանի մասին ասել է. «Նրա փայլուն բանաստեղծության մեջ հանդես է գալիս ինքը՝ հայ ժողովուրդը՝ իր հույզերով և իմաստությամբ: Թումանյանը մի վեպ է, ազգային էպոպեա»¹⁷:

Այս ըմբռնումը շարունակվեց ու ամբողջացնավ 1919թ. սկզբին՝ Թումանյանի 50-ամյակի առթիվ հրապարակված նյութերի մեջ: Դ. Դեմիրճյանը Թումանյանի մասին ասում էր, որ «նա մեր ազգի ապրումների անդրադարձումն է»: Իսկ Ստ. Զորյանը արդեն հիշատակված հոդվածում զգալիորեն առաջ մղեց Պուշկին-Թումանյան զուգահեռի գիտական իմաստավորումը: Այդ միտքն առաջին հերթին հիմնավորվում է երկու բանաստեղծների խորապես ազգային նկարագրով: Առանց տատանվելու կարելի է ասել, որ այդ զուգահեռի մասին ոչ այն ժամանակ և ոչ էլ հետագայում ոչ ոք ավելի լավ, դիպուկ և սպառնիչ չի արտահայտվել, քան 1919թ. դեռ «սկսնակ գրող» համարվող Ստեփան Զորյանը: Բերենք մի հատված «Ո՞վ է Հովի. Թումանյանը» հոդվածից.

«Նախ երկու բանաստեղծն էլ ներկայացնում են միևնույն տարերքը, խորին ըմբռնում ցեղային ոգու, ցեղային առանձնահատկության և լուսավոր սեր դեպի սեփական ժողովրդի ներկան, անցյալը, սովորույթները, ավանդույթները, առասպելները: Երկուսն էլ մայրենի գրականության մեջ առաջին անգամ հայտնաբերում են ցեղային նկարագիրը, ոգին, աշխարհայացքը, ինչ որ նրանց դարձնում է յուրայինների համար հարազատ ու սիրելի, օտարների համար՝

¹⁷ Բերված կարծիքների աղբյուրներն ու քննությունը տես մեր «Զորս զագաթ» գրքում, 1982, էջ 96-107:

նորագյուտ ու գրավիչ, իսկ նրանց գործերը՝ համազգային, հետևաբար և համամարդկային:

Ինչպես Պուլշկինի մոտ մարդ հինգ զգայարաններով զգում է ռուսն ու ռուսականը, այնպես էլ Թումանյանի երկերում - լինի մանկական ոտանավոր, պոեմ, հեքիաթ թե լիրիկական հատված-մարդ զգում, տեսնում և շնչում է հայն ու հայկականը»¹⁸:

Բացի համեմատության այս հիմնական եզրից, հոդվածում նշվում են նաև երկու բանաստեղծներին իրար մերձեցնող այնպիսի գծեր, ինչպես հայրենի բնության խոր զգացողությունը, «ոճի, լեզվի սրբազան պարզությունը, պայծառ լավատեսությունը կյանքի նկատմամբ, լայնասիրտ աշխարհասիրությունը» և այլն: Եվ այս ամենի հիման վրա հոդվածում արվում է մի համարձակ ու խորիմաստ ենթադրություն, որն իր պատկերավոր ու պայմանական բնույթով հանդերձ գիտական լուրջ իմաստ ունի: Ջորյանը գրում է. «... Եթե մի օր աշխարհի բոլոր առանձին ժողովուրդների բանաստեղծությանց ցուցահանդես լինի, հայ ժողովուրդն ուրիշ ոչ ոքի չի կարող ուղարկել, բացի Թումանյանից, իբրև իրօրինակ գտարյուն հայ բանաստեղծի, այնպես, ինչպես Ռուսաստանը ներկայացնողը կարող է լինել միմիայն Պուլշկինը»¹⁹:

Այս գեղեցիկ և իմաստալից խոսքերը մենք կարող ենք այսօր էլ կրկնել նույնությամբ...

Ազգային բանաստեղծի բնորոշ հատկանիշներից մեկն էլ այն է, որ նա իր ստեղծագործությամբ հանրագումարի է բերում հայրենի գրականության նախընթաց արժեքները և միաժամանակ իր անջնջելի կնիքն է դնում նրա ամբողջ հետագա զարգացման վրա: Նա դառնում է մի յուրօրինակ խաչմերուկ, ուր գալիս-հատվում են հայրենի գրականության անցյալ, ներկա և գալիք ճանապարհները, նա իր մեծությամբ իշխում է նրանց վրա, լուսավորում նրանց կեռմանները:

Պուլշկինի երևան գալը նախապատրաստվեց՝ ռուս գրականության ողջ նախընթաց զարգացմամբ՝ բիլինաներից և «Ասքից», հեքիաթներից ու ժողովրդական երգերից մինչև իր անմիջական նախորդները՝ հանձին Դերժավինի և Ժուկովսկու: Մյուս կողմից, առանց Պուլշկինի հնարավոր չէր լինի XIX-XX դարերի ռուս գրականության այն հզոր բարգավաճումը, որը նրան համաշխարհային հռչակ բերեց: Իզուր չէ, որ սկսելով իր պուլշկինյան հոդվածաշարը, Բելինսկին ասում էր. «Գրել Պուլշկինի մասին՝ նշանակում է գրել առօրոջ ռուս գրականության մասին» (VII, 106):

Հայրենի գրականության պատմության մեջ գրաված իր դրոշմով Պուլշկինին ամենից մոտ հայ գրողը, անտարակույս, Թումանյանն է:

¹⁸ Ստեփան Ջորյան. *Իմ Թումանյանը*, 1969, էջ 7:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 8:

Նրա ստեղծագործությունը նույնպես եղավ ազգային գրական-բանահյուսական դարավոր ավանդույթների ընդհանրացումն ու զարգացման նոր աստիճանը: Իբրև համազգային գրական մեծություն, նա հենվում էր ժողովրդական էպոսի և բանահյուսական մյուս ժանրերի, պատմագրության, Նարեկացու և միջնադարյան քնարերգության, ինչպես նաև հայ նոր գրականության լավագույն արժեքների վրա՝ Աբովյանից մինչև Ռաֆֆի և իր անմիջական նախորդները: Մի խոսքով՝ այն ամենը, «ինչ որ դարերով երկնել է, ծնել մեր խորունկ հոգին», չնայած մեր պատմության բոլոր արհավիրքներին: Հենվելով այդ ամենի վրա, Թումանյանն ստեղծեց ազգային գրականության մի այնպիսի բարձր և հավերժական կոթող, որի կողքով չի կարող անցնել նրանից հետո հանդես եկած և իրոք ազգային նկարագիր ունեցող որևէ հայ գրող: Ընդսմին միշտ պետք է հիշել, որ Թումանյանի ավանդույթը մեր գրականության մեջ ոչ թե ինչ-որ առանձին կամ անցողիկ դպրոց է, հատուկ թեմա կամ ոճ, այլ շատ ավելի լայն իմաստ ունի: Դա պոեզիայի և իրականության, գրողի և ժողովրդի փոխհարաբերության մի լայն, կայուն ուղղություն տվող սկզբունք է, որը ժամանակի ընթացքում չի կարող արժեզրկվել, այլ ամեն անգամ հանդես է գալիս կյանքի նոր պահանջներին համապատասխան: Ահա թե ինչու Թումանյանից հետո ասպարեզ իջած ամեն մի նշանավոր հայ գրող «տեսնում է իր ուղին լուսավորված նրա շողերով» (ինչպես մի առիթով ասել է Թումանյանը Շեքսպիրի մասին): Այլ կերպ ասած՝ ամեն մեկը իր էության մեջ այս կամ այն չափով կրում է Թումանյանին, շարունակում է նրա ստեղծագործական ավանդները, եթե նույնիսկ իր ոճով և պատկերված միջավայրով նա հեռու լինի Ամենայն հայոց բանաստեղծից²⁰:

Սա ևս ազգային բանաստեղծի կոչումն ու ճակատագիրն է:

3

1902թ. աշնանը, գտնվելով Աբասթուման հանգստավայրում և ապրելով իր ստեղծագործական կյանքի բուռն վերելքի պահերից մեկը, Թումանյանը մի շատ կարևոր նամակ է գրել ռուս գրականագետ Յուրի Վեսելովսկուն: Դա պատասխան էր վերջինիս կազմած անկետայի հարցերին, որոնցով նա դիմել էր մի շարք հայ գրողների՝ խնդրելով գրել թե ռուս գրականությունն ի՞նչ ազդեցություն է գործել նրանց վրա: Իր նամակում Թումանյանը խոսում է դեռ վաղ տարիներից իր վրա Պուշկինի և Լերմոնտովի երկերի թողած ուժեղ տպավորության մասին, թվարկում

²⁰ Այս հարցերի մանրամասն քննությունը տրված է մեր «Թումանյանը և հայ գրականության ավանդույթները» գրքում (1994):

է նրանց մի շարք պոեմներ ու բանաստեղծություններ, որոնք հատկապես սիրելի են եղել իր համար: Ավելին. Թումանյանն անում է մի խոստովանություն, որն այն ժամանակ շատերին կարող էր անակնկալ և անարդար թվալ. նախ Լերմոնտովը և ապա Պուշկինը իրեն «միշտ ավելի հարազատ են թվացել, քան թե մեր հայոց բանաստեղծները: (Խոսքս իմ նախորդ շրջանի մասին է)», - հայտարարում է Թումանյանը (IX, 380):

Ասվածը, որ առաջին հայացքից շատ անբնական է թվում, Թումանյանը բացատրում է ժողովրդայնության իր ըմբռնման, հայրենի միջավայրի հետ գրողի անխզելի կապերի դիրքերից, որոնց չէին հաճապատասխանում նախորդ շրջանի հայ բանաստեղծները: «Ճակատագրի քմահաճույքով, - գրել է Թումանյանը, - մեր բանաստեղծները ապրել ու երգել են խորթ ու հեռու մեր աշխարհից, երգել են ուրիշից փոխ առված սովորությունները, երգել են օտար աշխարհքում, և նրանց երգերի մեջ չկան ո՛չ մեր բնությունը, ո՛չ ժողովուրդը» (IX, 380-381): Այս միտքը նա հաստատում է Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահագիզի երգերից քաղած օրինակներով: Այնինչ Պուշկինն ու Լերմոնտովը ոգեշունչ երգեր են նվիրել Կովկասի բնությանը, սիրով պատկերել են տեղական ժողովուրդների կյանքն ու բարքերը: Եվ այս առթիվ Թումանյանը մի շատ կարևոր խոստովանություն է անում. «Ես էլ, իբրև կովկասցի ու լեռնցի, սիրել եմ այդ երգերն ու պոեմները: Եվ թեպետ լեռների սերն ու լեռնական կյանքի կարոտը ես ունեցել եմ իմ հոգում, բայց նրանք (Պուշկինն ու Լերմոնտովը. - էդ. Ջ.) դրդել են ինձ ու տվել պոեմայի այն ձևը, որով գրել եմ ես («Լոռեցի Սաքոն», «Մեհրի», «Մարո», «Անուշ», «Մերժած օրենք», «Ալեք» և այլն), որովհետև մեր գրականության մեջ այդ տեսակ պոեմ չի եղել» (IX, 383): Ի դեպ, նույն մտքին Թումանյանն անդրադարձել է նաև այդ շրջանում գրած մի այլ նամակում՝ ուղղված Լեոյին (տե՛ս IX, 344-345):

Իր այս խոստովանությամբ Թումանյանը գրականագիտության առջև լուրջ խնդիր է դրել՝ ցույց տալ, թե նրա պոեմների ստեղծման գործում ինչ դեր է խաղացել Պուշկինի և Լերմոնտովի գեղարվեստական փորձը: Թումանյանի պոեմներն այնքան կարևոր տեղ են գրավում հայ գրականության պատմության մեջ, որ պետք է այդ հարցին անդրադառնալ առանձին և մանրամասն:

Այն ժամանակ, երբ Թումանյանը մտնում էր գրականություն, Պուշկինի և Լերմոնտովի պոեմների ստեղծումից անցել էր 50-70-տարի, ռուսական ու արևմտաեվրոպական պոեզիայում երևան էին եկել շատ նոր նշանավոր անուններ ու ստեղծագործական հոսանքներ: Եվ, այնուամենայնիվ, Թումանյանն իր համար ամենից մոտ ու հարազատ

գծերը գտավ Պուլշկինի և Լերմոնտովի պոեմների ու բանաստեղծությունների մեջ: Եվ դա օգնեց նրան արագորեն լուծելու իր առջև դրված խնդիրը, հաջողությամբ գտնելու ժանրային այն ձևը, որն ամենից ավելի համապատասխանում էր այդ խնդրին: Այդ երևույթի պատճառն, անշուշտ, այն է, որ ռուս մեծ բանաստեղծների պոեմներում շատ բան համընկավ թումանյանի սեփական կենսափորձի հետ, այն ներքին գեղարվեստական պահանջների հետ, որ կային նրա հոգում և արտահայտության ուղիներ էին որոնում: Պուլշկինն ու Լերմոնտովը օգնեցին գտնելու այդ ուղին՝ ժամանակակից պոեմի ժանրային ձևը: Նրանք արթնացրին թումանյանի սեփական ուժերը, ինչպես հայտնի է, Բելինսկին հենց դրա մեջ էր տեսնում ստեղծագործական ազդեցության բուն իմաստն ու նշանակությունը:

Ո՞րն էր թումանյանի համար Պուլշկինի և Լերմոնտովի պոեմների այդ ներքին գրավիչ ուժը: Նախ ասենք, որ խոսքը վերաբերվում է նրանց պոեմների մի մասին միայն՝ Պուլշկինի այսպես կոչված «հարավային պոեմներին» («Կովկասի գերին», «Բախչիսարայի շատրվանը», «Գնչուներ») և Լերմոնտովի «Կովկասյան պոեմներին» («Մծիրի», «Դև», «Իզմայիլ Բեյ», «Փախստականը» և այլն): Հայտնի է այն վիթխարի դերը, որ այդ պոեմները խաղացել են ոչ միայն հեղինակների ստեղծագործական զարգացման, այլև 20-30-ական թթ. ողջ ռուսական գրականության մեջ: «Հարավային պոեմները» եղան պուլշկինյան ռոմանտիզմի ամենախոր արտահայտությունը և առաջացրին հետևորդների մի ամբողջ շարժում: Ճիշտ այդպես էլ Լերմոնտովի հեղափոխական ռոմանտիզմը իր ամենից ցայտուն մարմնավորումը գտավ «Մծիրի» ու «Դև» պոեմներում: Եվ ահա՝ հետաքրքիր երևույթ: Թումանյանը, որն առաջին իսկ քայլերից իր ստեղծագործական հիմնական նկարագրով, անշուշտ, ռեալիստ էր (թեև առայժմ սոսկ տարերայնորեն), դիմեց ոչ թե Պուլշկինի ու Լերմոնտովի ռեալիստական պոեմներին, արձակին ու դրամատուրգիային, այլ նրանց ամենից ընդգծված ռոմանտիկական երկերին ու դրանք ի վերջո ծառայեցրեց ռեալիստական պոեմ ստեղծելու գործին: Այստեղ թումանյանի համար, իհարկե, վճռական նշանակություն ուներ ոչ այնքան ստեղծագործական մեթոդի, որքան թեմայի ու ժանրի հարցը: Նրան գրավեց համեմատաբար փոքր ծավալի չափածո պատմողական երկի մեջ ժողովրդի կյանքի բնորոշ դրվագներ ներկայացնելու հնարավորությունը, որ բացում էր պուլշկին-Լերմոնտովյան պոեմի ժանրային ձևը: Նրան ոգևորեց այդ պոեմներում կովկասյան ժողովուրդների կյանքի ու բնության, կենցաղի ու սովորույթների հարազատ պատկերների առկայությունը: Դա նրան հուշում էր վարվել նույն կերպ, պոեմների նյութ դարձնել մանկությունից այնքան լավ ծանոթ լեռնային կյանքը, նրա ողբերգական

հակասությունները, ազգային կենցաղի ու հայրենի բնության տեսարանները:

Ռոմանտիկական պոեմի պատմության մեջ Պուշկինի, հետագայում նաև Լերմոնտովի մտքած ձևերի նորություններից մեկն այն էր, որ նրանց պոեմներում, Բայրոնի «արևելյան պոեմների» համեմատությամբ, շատ ավելի մեծ և ինքնուրույն տեղ գրավեց «փոքր» ժողովուրդների կյանքի ու պայքարի, ազգային բնավորության ու բնության պատկերումը: Անձնական շփումը այդ ժողովուրդների կյանքի հետ, նրանց բանահյուսության նյութերի լայն օգտագործումը «առաջին ձեռքից» հնարավորություն տվեցին այդ բոլորի մասին պատմելու ոչ թե ռոմանտիկական էկզոտիկայի ոգով, վերացական պլանով, այլ կոնկրետ, իրական գծերով, հաճախ աշխարհագրական ու պատմական զարմանալի ճշգրտությամբ: Հիշենք տեղական բարքերի գունագեղ պատկերները «Կովկասի գերին», «Գնչուներ», «Դև» պոեմներում, ազգային բանահյուսության օգտագործումը «Փախստականի» և «Մծիրիի» մեջ, բնության ոգեշունչ տեսարանները՝ սփռված այդ բոլոր պոեմներում: Ռոմանտիկական պոեմի պատմողական ընդհանուր հյուսվածքում դա սկզբունքային նորություն էր, որը խախտում էր ստեղծագործության մեջ «սուբյեկտիվության», գլխավոր հերոսի «միահեծան տիրապետության» սկզբունքը, ուղիներ էր բացում կյանքի իրական պատկերների ներթափանցման համար, ներքուստ նախապատրաստում էր ռեալիզմի տարրերի աստիճանական կուտակումն ու հաղթանակը:

Բայց տվյալ դեպքում կարևոր է ընդգծել հատկապես այն, որ կովկասյան ժողովուրդների կյանքի ու բնության պատկերները արտահայտում էին նաև ռուս մեծ բանաստեղծների հարգանքն ու համակրանքը այդ ժողովուրդների նկատմամբ, որի շնորհիվ այնքան ջերմորեն ընդունվեցին նրանց կողմից, իսկ Պուշկինն ու Լերմոնտովը դարձան, Թումանյանի բնորոշմամբ, «Կովկասի մեծ որդեգիրները»: Այս բոլորն այն ամուր հիմքն էր, որի վրա հենվում էր Թումանյանի ուսումնառությունը, այն նախադրյալը, որի շնորհիվ ռեալիզմի որոնման ճանապարհին նա կարող էր դիմել Պուշկինի և Լերմոնտովի ռոմանտիկական պոեմներին, սովորել նրանցից կովկասյան բնության, տեղական միջավայրի ու բնավորությունների բազմակողմանի պատկերման բարձր արվեստը:

Իհարկե, Պուշկինի ու Լերմոնտովի ռոմանտիկական պոեմների բովանդակությունը, գաղափարական էությունը տեղական միջավայրի պատկերմամբ չէր սպառվում. վերջինս նույնիսկ գլխավորը չէր այդ պոեմներում: Գլխավորը առաջավոր անհատի և հասարակության

փոխհարաբերության, մարդկային ազատության, բռնակալության դեմ իւղղված բուռն բողոքի մոտիվներն էին, որ արժարժվում էին հեղափոխական ռոմանտիզմի ոգով: Այս բոլորը նույնպես որոշ արձագանք գտավ 90-ական թվականների թումանյանի պոեմների (հատկապես «Մերժած օրերի») և, մանավանդ, քնարերգության մեջ: Բայց նրա համար Պուշկինի և Լերմոնտովի պոեմներում հիմնական հետաքրքրության առարկան դա չէր, այլ ժողովրդական կյանքի ճշմարտացի պատկերումը, քանի որ հենց սկզբից, ռոմանտիզմի հուզական և ռճական խոշոր ազդեցությամբ հանդերձ, նրա ստեղծագործական զարգացումն ընթանում էր ռեալիստական մեթոդի տիրապետման ուղիով:

Առաջին անգամ չէր, որ հայ պոետը կրում էր արևմտաեվրոպական և ռուսական ռոմանտիզմի ազդեցությունը: Վերջինս որոշակիորեն դրսևորվեց 40-60-ական թթ. Ալիշանի, Շահազիզի, Պատկանյանի պոեմներում: Այն ժամանակ դա ազդեցություն էր նախ և առաջ ռոմանտիկական մեթոդի ու ժանրի իմաստով և օգնեց մեր գրականության մեջ այդ ըմբռնումների հաստատմանը: Այնինչ թումանյանի դեպքում Պուշկինի և Լերմոնտովի ազդեցությունը փաստորեն տարավ դեպի ժամանակակից թեմատիկայի և ռեալիզմի հաղթանակը պոեմի մեջ, դեպի ազգային կյանքի հետ ավելի մերձեցում: Ռոմանտիկական պոեմի սկզբունքների մի նոր ու բավական լայն արտահայտություն էլ նկատվում է XX դարի սկզբում՝ Ավ. Իսահակյանի, Դ. Վարուժանի, Ռ. Որբերյանի, Ռ. Սևակի և ուրիշների պոեմներում:

Թումանյանի կրած ազդեցությունները երբեք մեխանիկական չեն եղել, միշտ խորապես ստեղծագործական բնույթ են ունեցել: Անհրաժեշտ է հիշել նրա այն նախազգուշացումը, թե ազդեցությունը պետք է որոնել ոչ թե իր «ոտանավորների տողերում», այլ իր «հոգու, գրական ճաշակի ու հայացքների», իր «բարոյական ամբողջության վրա» (տե՛ս IX, 345, 380): Ամեն մի այլ մոտեցում անհիմն ու ապարդյուն կլիներ:

4

Պուշկինի և Թումանյանի ստեղծագործական սկզբունքների նմանությունը ցայտուն է երևում հատկապես դեպի ժողովրդական բանահյուսությունը ունեցած վերաբերմունքի մեջ:

Իր առաջին իսկ քայլերից Պուշկինը լավ էր գիտակցում, թե ինչպիսի մեծ նշանակություն ունի ֆոլկլորը ազգային-ժողովրդական գրականություն ստեղծելու համար և հետևողականորեն ձգտում էր

համադրել գրական և բանահյուսական ավանդույթները: Խորապես զգալով բանահյուսական երկերի հմայքն ու արժանիքները, նա գրականության դոմենը լայնորեն բացեց նրանց առջև: Կյանքի տարբեր շրջաններում նա (ինչպես նաև հետագայում Թումանյանը) հաճախ զբաղվել է բանահյուսական նյութերի հավաքելով, որոնց մեջ նրան գերում էր «պարզության ու երևակայության հրաշալիքը»: Դեռ վաղ տարիներին նա հիացմունքով ասել է. «Ի՞նչ հրաշալիք են այդ հեքիաթները: Ամեն մեկը մի պոեմ է»²¹: Մայրենի լեզվի հարստությանը տիրապետելու համար նա անհրաժեշտ էր համարում սովորել ժողովրդից և կոչ էր անում. «Երիտասարդ գրողներ, ունկնդրեցե՛ք ռամկական բարբառին, - դուք նրանից շատ բան կարող եք սովորել, ինչը չեք գտնի մեր ժուռնալներում»: Եվ ապա. «... Կարդացե՛ք ռամկական հեքիաթները, որպեսզի տեսնեք ռուս լեզվի հատկությունները»²²:

Ժամանակի ընթացքում ժողովրդական բանահյուսության նկատմամբ Պուշկինի ցուցաբերած ուշադրությունը գնալով ուժեղանում է: Դա նրա աշխարհայացքի մեջ դեմոկրատական համակրանքների խորացման, պատմական պրոցեսում ժողովրդի դերի ավելի և ավելի ճիշտ ըմբռնման ուղղակի արտահայտությունն էր:

Թումանյանի հայացքները գրականության և ժողովրդական բանահյուսության փոխհարաբերության մասին զարմանալիորեն համահնչուն են պուշկինյան այս ասույթներին: Բանահյուսությունը նա համարում էր «մեր գրականության հարագատ հողն ու պատվանդանը» և դեռ 1894թ. հորդորում էր գրողներին երբեք չհեռանալ այդ հողից. «Ահա թե որտեղ է հայոց գրականության աղբյուրը. ահա թե որտեղից պետք է խմի հայոց բանաստեղծը, հայոց վիպասանը, հայոց գրողը, որ զորանա» (VI, 42-43): Ազգային ինքնատիպ գրականության անհրաժեշտ պայմաններից մեկը նա տեսնում էր բանահյուսության գանձերի լայն օգտագործման մեջ: 1899թ. մի նամակում նա գրել է. «Ամեն մի ազգի բանաստեղծությունն ժողովրդական լեզենդաներով, ազգային ոգու ստեղծագործություններով է զորանում ու ինքնուրույնության կնիք առնում, հաստատվում, առաջ գալիս, որպես մի ամբողջ ժողովրդի խոսք ու դրանով էլ դառնում պատկառելի» (IX, 212):

Սակայն հայացքների նմանությունից ավելի կարևոր է այն, թե որքանով են համընկնում բանահյուսական նյութերի մշակման ընթացքում երկու գրողների ստեղծագործական սկզբունքները: Ոչ Թումանյանի, ոչ էլ Նույնիսկ Պուշկինի ժամանակ ֆոլկլորի օգտագործման պահանջն ընդհանուր առմամբ նորոգություն չէր: Այն

²¹ А.С.Пушкин. Полное собрание сочинений, т.Х, 1949, с. 108:

²² Ա.Ս.Պուշկին. Երկեր հինգ հատորով, հ.5, 1960, էջ 117-118:

առաջադրվել էր ռոմանտիկական շարժման կողմից և տեսականորեն հիմնավորվել էր Հերդերի աշխատություններում XVIII դարի վերջին: Բայց գրականության մեջ բանահյուսական տարրեր ներմուծելու ուղիներն ու սկզբունքները բազմազան, երբեմն նույնիսկ հակադիր են եղել: Ռոմանտիկ բանաստեղծները ֆոլկլորը սովորաբար ծառայեցրել են իրենց սեփական տրամադրություններն ու գաղափարները արտահայտելուն՝ այդ նպատակով հաճախ նույնիսկ էապես փոխելով ժողովրդական նյութերի բուն իմաստը: Բնորոշ է այս առումով անգլիական գրականության մեջ այսպես կոչված «Լճային դպրոցի» բանաստեղծների (Վորդսվորտ, Սաուտի, Կոլրիջ) օրինակը, որոնք բանահյուսական նյութեր մշակելիս առաջ էին քաշում իրացիոնալը, խորհրդավորը, միստիկական մղումը դեպի անդրաշխարհ: Ջզալի չափով դա բնորոշ էր նաև Պուշկինի անմիջական նախորդ ժուկովսկուն՝ ինչպես նրա ինքնուրույն, այնպես էլ թարգմանական երկերին:

Այնինչ Պուշկինն սկզբունքորեն այլ՝ ռեալիստական վերաբերմունք ունի ֆոլկլորի նկատմամբ, որի սյուժեներն ու կերպարները նա ընկալում և մշակում է իբրև օբյեկտիվ իրողություն, իբրև ժողովրդական հայացքի պատկերավոր մարմնացում: Նա ձգտում է բացահայտել այդ պատկերների նվիրական իմաստը, ժողովրդի ըմբռնումներն ապագայի մասին, նրա իղձերը: Պայմանական, չափազանցված, անգամ ֆանտաստիկ ձևի մեջ ներկայացվում են իրական մարդկային միջավայր, հոգեբանություն և հույզեր: «Պուշկինն առաջին ռուս գրողն էր, - ասել է Մաքսիմ Գորկին Կապրի կղզում կարդացած դասախոսությունների ժամանակ, - որ ուշադրություն դարձրեց ժողովրդական ստեղծագործության վրա և այն մտքեց գրականության մեջ առանց աղճատելու ի հաճույս «ժողովրդականության» պետական գաղափարի, պալատական բանաստեղծների կեղծավոր տենդենցների. ժողովրդական երգն ու հեքիաթը նա պճնեց իր տաղանդի փայլով, սակայն դրանց իմաստը և ուժը թողեց անփոփոխ»²³:

Բանահյուսական նյութերի ըմբռնման և մշակման թուժանյանական սկզբունքները շատ կողմերով հիշեցնում են Պուշկինին (և առաջին հերթին Պուշկինին): Դա երևում է հատկապես այն հոդվածներից, որ 1909-1913 թվականներին Թումանյանը գրել է այսպես կոչված «հայոց դրամբյանիզմի» դեմ: Այդ պայքարը, որն այնքան շատ ժամանակ, ուժ և նյարդեր խլեց բանաստեղծից, սկզբունքային նշանակություն ուներ: Իրեն քննադատ համարող Ռ. Դրամբյանը ու նրա համախոհները Թումանյանին, ժողովրդական բանահյուսությունից օգտվելու համար, մեղադրում էին (ոչ ավել, ոչ պակաս)... բանագործության մեջ: Հանդես

²³ Ա.Ս. Պուշկինին. *Նրա ողբերգական մահվան հաղյուրամյակի առթիվ: Երևան, 1937, էջ 128-129:*

գալով այդ անհեթեթ մեղադրանքի դեմ՝ Թումանյանը փաստորեն պաշտպանում էր ոչ միայն իր, այլև առհասարակ հայ գրողի օրինական իրավունքը՝ լայնորեն օգտվելու բանահյուսության գանձերից: Այդ սուր բանավեճի ընթացքում նա բազմիցս դիմում է Ա.Ս. Պուշկինի օրինակին, ցույց է տալիս, թե ռուս մեծ բանաստեղծն ինչքա՞ն շատ բան է վերցրել ժողովրդի բանարվեստից ու վերադարձրել է նրան նոր, ավելի կատարյալ տեսքով: Ընդամին Թումանյանը մի շարք գուգահեռներ է անցկացնում իր վրա հարձակվող դրամբյանների ու Կաչենովսկու և նրա արբանյակների միջև, որոնք նույնպես «Ռուսլան և Լյուդմիլա» պոեմի, ապա նաև «Ոսկի ձկնիկ» հեքիաթի հեղինակին փորձեցին հռչակել բանագող: Թումանյանը այս կապակցությամբ ծավալուն քաղվածքներ է բերում Պուշկինի դեմ "Вестник Европы" հանդեսում Житель Бутырский с слободы ստորագրությամբ հրապարակված գնահատականներից (տե՛ս VI, 494-499, VII, 66-73):

Գրական-պատմական և հոգեբանական առումով հետաքրքիր է այն գուգահեռը, որ այս հոդվածներում Թումանյանն անց է կացնում իր և Պուշկինի միջև: Այնքան նման են այսօրվա մեր տգետ քննադատները Կաչենովսկու և նրա նմանների գրածներին, որ, կատակով ասում է Թումանյանը, «քիչ է մնում կարծեմ, թե ես էլ Պուշկին եմ»: Ապա բանաստեղծն ավելացնում է. «Իհարկե, ներողություն եմ խնդրում իմ սիրելի հայրենակիցներից, որ էս տեսակ մի համեմատություն անցկացրի մտքովս: Ես լավ գիտեմ, որ նրանք թույլ չեն տալ բնավ, որ Թիֆլիսի ես ինչ փողոցում, ես ինչ համարի տանը մի ուրիշ Պուշկին լինի, էն էլ հայ: Բայց վեճի նմանությունը շատ է մեծ, նրա համար հիշատակեցի» (VII, 67): Այսպես, Պուշկինն իր գրական և բարոյական վիթխարի հեղինակությամբ Թումանյանի համար բարոյական նեցուկ էր դառնում՝ անբարեխիղճ և տգետ քննադատության դեմ մղած դժվարին պայքարի մեջ:

Գրականություն-բանահյուսություն փոխհարաբերության ընթերցման ընդհանուր գծերը լավ են երևում հատկապես բալլադի և հեքիաթի ժանրերի օրինակով, որոնք բնորոշ են և՛ Պուշկինի, և՛ Թումանյանի համար:

Հայտնի է, որ բալլադն, իբրև առանձին գրական տեսակ ձևավորվել է XVIII-XIX դարերի սահմանագլխին՝ սենտիմենտալիզմի և ապա ռոմանտիզմի գրական շարժման մեջ, հատկապես գերմանացի և անգլիացի բանաստեղծների կողմից: Բալլադը գրվում էր որևէ ժողովրդական ավանդության հիման վրա՝ նախընտրելով ֆանտաստիկ և խորհրդավոր, բացառիկ, անսպասելի վախճան ունեցող սյուժեներ, որոնց մշակման մեջ սերտորեն գուգակցվում էին պատմողական և

քնարական տարրերը: Ռոմանտիկական բալլադն ուներ իր նախասիրած պատկերները՝ խաչ և գերեզման, չարագուշակ լուսին և սատանաներ, ուրվականներ ու կենդանացող մեռելներ, որոնք կոչված էին կտրելու ընթերցողին իրական աշխարհից, տոգորելու սարսափազդու տեսիլներով: Ազգային բնավորության, տեղական գունավորման կամ պատմական հավաստիության հարցերը երկրորդական նշանակություն էին ձեռք բերում:

Թեև Պուշկինի բալլադները քանակով այնքան էլ չատ չեն (հազիվ մեկ տասնյակ) բայց նա սկզբունքային նորություն բերեց այդ «ռոմանտիկական ժանրի» զարգացման մեջ, փաստորեն սկսեց նրա ռեալիստական վերաիմաստավորումը: Գիշտ է, նրա բալլադներում հանդիպում են ռոմանտիզմի կողմից լայնորեն օգտագործված այնպիսի տարրեր, ինչպես խորհրդավոր ոճրալի գաղտնիքի բացահայտում («Փեսացուն»), մարդու վախճանի ճակատագրական կանխորոշվածություն («Օլեգի երգը»), կենդանացող մեռել («Ջրահեղձը»), և այլն: Բայց դրանք, անմիջաբար քաղված լինելով բանահյուսական սկզբնաղբյուրից, նպատակ ունեին հարազատորեն վերարտադրել ժողովրդի հայացքն աշխարհի նկատմամբ: Ավանդության ֆանտաստիկ ձևի տակ Պուշկինը ներկայացնում է ազգային միջավայրի և պատմության, ժողովրդական աշխարհայեցողության և մտածելակերպի, լեզվի և ոճի իրական պատկերը, իսկ դա արդեն ռեալիստական մեթոդի նվաճումն էր: Դիշենք, օրինակ, որ Բ. Տոմաշևսկին «Օլեգի երգի» մեջ տեսնում էր Պուշկինի «առաջին մերձեցումը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ անցյալի պատմական պատկերման մեթոդին»²⁴:

Թումանյանը թարգմանել է Պուշկինի երկու լավագույն բալլադները՝ «Օլեգի երգը» և «Ջրահեղձը»: Այս դեպքում կարևոր է ոչ միայն այն, թե ինչպե՞ս է թարգմանել, այլև թե ե՞րբ է թարգմանել: Երկու թարգմանություններն էլ կատարվել են 1899թ. Ա.Ս. Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակի առիթով: Բայց այդ արտաքին ազդակից զատ, այս թարգմանություններն իրենց բնույթով և որակով կապված էին նույն թումանյանի ստեղծագործական զարգացման ներքին գործոնների հետ, իսկ դա տվյալ դեպքում ավելի կարևոր է: Բանն այն է, որ հենց 90-ական թթ. վերջին թումանյանն ամրապնդվեց ռեալիզմի դիրքերում, հասավ ստեղծագործական հասունության այնպիսի աստիճանի, որ արդեն կարող էր իրագործել այդ բալլադների համարժեք թարգմանության դժվարին խնդիրը: Կարելի է ասել, որ նա տվել է պուշկինյան այդ գործերի ռեալիստական թարգմանությունը՝ հրաշալիորեն վերակերտելով

²⁴ Б.В.Томашевский. Пушкин, книга первая, М.-Л., 1956, с. 546.

բնագրի ռուսական ազգային ոգին, պատմական միջավայրը, մտածողության և լեզվի բնորոշ գծերը: Սա է այդ թարգմանությունների չխամրող թարմության գաղտնիքը²⁵:

Իր սեփական ստեղծագործության մեջ ևս Թումանյանը, - սկզբում տարերայնորեն, ապա միանգամայն գիտակցաբար, - ընթացավ այս ժանրի ռեալիստական իմաստավորման ուղիով: Խոսքը վերաբերում է այն շուրջ երկու տասնյակ չափածո երկերին, որոնք իրենց ծավալով և մշակման եղանակով գրավում են պոեմների և քնարերգության միջին տեղը: Տարբեր են դրանք իրենց կոնկրետ բովանդակությամբ ու ձևով, բայց ունեն նաև մի քանի ընդհանուր, միավորող հատկանիշներ: Նախ այն, որ դրանք բոլորն էլ գրված են ժողովրդական ավանդությունների, լեգենդների, առակների հիման վրա, պարունակում են որևէ բացառիկ, անսովոր, հաճախ նույնիսկ հրաշապատում բան: Բացի այդ, գրեթե բոլոր երկերի մեջ պատմողական և քնարական սկզբունքները սերտորեն միաձուլվում են: Ելնելով այս հատկանիշներից և ղեկավարվելով ժամանակակից գրականագիտական ըմբռնումներով՝ Թումանյանի չափածո երկերի այս խումբը պետք է դասել բալլադի ժանրին:

Այդ խումբն սկսում է վաղ տարիներին գրված «Շունն ու Կատուն», «Ամբախտ վաճառականներ»՝ ու եզրափակվում է կյանքի վերջին շրջանում ստեղծված «Թագավորն ու չարչին», անավարտ «Ամբուն կըկուն» երկերով: Դրանք գրեթե միշտ պարունակում են պայմանականության, չափազանցման, ֆանտաստիկայի ուժեղ տարրեր: Օրինակ, շատ բալլադներում մարդիկ վերածվում են թռչունների («Անիծած հարսը», «Պողոս-Պետրոս», «Որբը», «Փարվանա», «Աղավնու վանքը» և այլն), կամ էլ ամեն ինչ ենթարկվում է չափազանցման, նույնիսկ գրոտեսկի («Հսկան», «Մի կաթիլ մեղրը»): Բայց ոչ մեկը, ոչ էլ մյուսը չեն հակասում ռեալիզմին, այլ նրա դրսևորման ձևերն են, քանի որ պայմանական կամ այլաբանական պատկերներով բանաստեղծը միշտ գծագրում է իրապատում մարդկային բնավորություններ և հարաբերություններ, հարազատ ազգային միջավայր, մտածողություն և լեզու: Ամեն դեպքում բանահյուսական հիմքը Թումանյանի համար ժողովրդի կյանքի և աշխարհըմբռնման հավաստի հայելին է, որի շնորհիվ այն դառնում է նաև իր՝ բանաստեղծի հույզերի, խոհերի և իդեալների արտահայտման միջոց: Այս առումով Թումանյանն օբյեկտիվորեն շարունակում էր բալլադի ժանրի ռեալիստական իմաստավորման այն գիծը, որի սկզբնավորողներից մեկը Պուշկինն է եղել:

²⁵ *Հարցի մանրամասն քննությունը տես. Մ. Ջանփոլադյան. Պուշկինի բալլադները Թումանյանի թարգմանությամբ: - «Բանբեր երևանի համալսարանի», 1974, N1, էջ 131-139:*

Ընդհանուր է նաև երկու բանաստեղծների հետաքրքրությունը ժողովրդական հեքիաթների նկատմամբ, որի հիման վրա նրանք ստեղծեցին այդ ժանրի գրական մշակման լավագույն, ոչ ոքի կողմից չգերազանցված նմուշներն իրենց ազգային միջավայրում: Հեքիաթի մեջ նրանք տեսնում էին ներկայի և ապագայի մասին ժողովրդի պատկերացումների համադրական, խտացված պատկերը: Եվ եթե Պուշկինը հեքիաթները «հրաշալիք» էր համարում, ապա Թումանյանը նրանց մեջ տեսնում էր անսպառ խորքեր, որոնք կարող են դառնալ գեղարվեստական մեծ մարմնավորումների հիմք: 1922թ. ամռանը մի նամակում նա գրել է. «Հեքիաթի մասին ոչ միայն մեր «երջանիկ» աշխարհքում - ավելի լավ երկրներում էլ դեռ պարզ հասկացողություն չունեն: Կարծում են դա հեշտ ու հանաք բան է: Դա գրականության մեջ ամենաբարձր արտահայտությունն է, ուր ղամբողջը հավիտենական սիմվոլներ են»²⁶: Եվ նույն նամակում, քննադատելով Գրիմ եղբայրներին՝ նրանց շատ հեքիաթներում եղած աղճատումների, անհարիր տարրերի զուգակցման համար («խառնված, աղավաղված ու փչացրած»), Թումանյանն իբրև հեքիաթի գրական մշակման լավագույն օրինակ հիշում է Պուշկինին՝ գրելով. «Ռուսները երկու հատորանոց մի գիրք են հրապարակել իրենց մանկական գրականության մասին, և խոստովանում են, որ Պուշկինից հետո, կամ՝ ավելի ճիշտը, «Ոսկի ձկնիկից» հետո նրանք մինչև էսօր չեն կարողացել մի հեքիաթ մշակեն իրենց էնքան առատ ու լավ հեքիաթներից»²⁷:

Ինչպես տեսնում ենք, այս դեպքում ևս Թումանյանի համար Պուշկինը բարձր և օրինակելի տիպար է: Ճիշտ է, իրենց արտաքին ձևով նրանց հեքիաթներն անմիջապես տարբերվում են. Պուշկինի հեքիաթները գրված են չափածո և մեծ մասամբ հանգավոր տողերով՝ այստեղից բխող բոլոր ոճական յուրահատկություններով, այնինչ Թումանյանն իր հեքիաթները մշակել է արձակ ձևով (բացառություն է միայն «Գառնիկ ախպերը», որն իր բնույթով նախ և առաջ չափածո հեքիաթ է): Սակայն ժողովրդական պատումի ներքին նվիրական իմաստը բացելու և այն նոր, արդիական հնչեղությամբ ներկայացնելու առումով նրանց հեքիաթների միջև շատ ընդհանուր բան կա: Թումանյանի վերաբերյալ մենք լիակատար իրավունքով կարող ենք կրկնել Մ. Գորկու խոսքերն այն մասին, որ «հեքիաթներում Պուշկինը չի թաքցրել, չի կոծկել ժողովրդի ծաղրական, բացասական վերաբերմունքը դեպի տերտերները ու թագավորները, այլ ընդհակառակն՝ էլ ավելի

²⁶ Հովհ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. V, 1947, էջ 472:*

²⁷ *Նույն տեղում:*

կտրուկ կերպով է երանգավորել այն»²⁸: Այստեղ Գորկին նկատի ուներ Պուշկինի հեքիաթները Սալթան թագավորի, ոսկե աքաղաղի, Տերտերի ու նրա Բալդի ծառայի մասին: Սրանցից հատկապես երկրորդը քաղաքական սուր երգիծանքի փայլուն մնուշ է՝ ուղղված հեշտասեր, ծուլ և ուխտադրուժ թագավորի դեմ, որի կերպարի մեջ թաքուն ակնարկներ կային Նիկոլայ 1-ի հասցեին:

Այս կապակցությամբ չենք կարող չմտաբերել Թումանյանի «Քաջ Նազարը», որը նա իրավամբ համարում էր իր մշակած լավագույն հեքիաթը, պատրաստ էր այն դնելու «ամբողջ գրական աշխարհի քննությանը»: Խորացնելով ու սրելով ժողովրդական պատումների քաղաքական միտումը, Թումանյանն ստեղծել է հիրավի անմահ ու հավերժական մի երգիծական կերպար, որն ուղղված է ոչ միայն անարժան և սնանկ տիրողների, այլև, ավելի մեծ չափով, մարդկանց տխմարության և ստրկամտության դեմ, որոնք հակված են ստեղծելու կեղծ կուռքեր և հետո տառապելու նրանց անհեթեթությունից: Ինչպես Պուշկինի, այնպես էլ Թումանյանի քաղաքական երգիծանքը գրողի և ժողովրդի հոգևոր կապերի ամենացայտուն արտահայտություններից մեկն է:

Սակայն ավելի պերճախոս է Պուշկինի «Տերտերն ու իր Բալդի ծառան» և Թումանյանի «Տերն ու ծառան» հեքիաթների զուգահեռը: Երկուսն էլ շոշափում են մարդկանց սոցիալական անհավասարության խնդիրը և լուծում են այն հար և նման մոտեցմամբ: Նկատի ունենք հետևյալը: Հետազոտողները ցույց են տվել, որ տարբեր ժողովուրդների բանահյուսության մեջ տիրոջ և ծառայի փոխհարաբերություններին նվիրված հեքիաթներն իրենց լուծմամբ բաժանվում են երեք խմբի: Առաջին խմբի հեքիաթներում ծառաները հանդես են բերվում իբրև խոնարհ, մասամբ հիմարավուն մարդիկ, որոնք չեն գիտակցում իրենց իրավունքները և անխիղճ կերպով շահագործվում են: Մյուս հեքիաթներում ծառան խորամանկ է, ճարպիկ, հասկանում է տիրոջ խարդախությունները: Ծառայի ներգործությամբ հեքիաթի վերջում նրա և տիրոջ միջև հաշտություն է ձեռք բերվում: Վերջապես, երրորդ խմբի հեքիաթներում ծառաներն անհաշտ մարտիկներ են և արդարացի կերպով պատժում են կեղծ ու շահամուլ տերերին: Նշանակալից է, որ Պուշկինն ընտրել է հեքիաթի լուծման հենց այս՝ սոցիալապես առավել սուր տարբերակը: Հեքիաթի հերոսը՝ Բալդին, վերջում անխնա «դաս է տալիս» խաբեբա տերտերին:

Դժվար չէ նկատել, որ «Տերն ու ծառան» հեքիաթում Թումանյանը ևս հարուստի և աշխատավորի հակադրությունը լուծում է ճիշտ և ճիշտ

²⁸ Ա. Պուշկինին. *Նրա ողբերգական մահվան հարյուրամյակի առթիվ*, 1937, էջ 129:

Բալդին՝ այստեղ ևս ծառան օժտված է ժողովրդական հեքիաթների դրական հերոսներին հատուկ հումորով, խելքով ու հնարամտությամբ, ազնիվ է և աշխատասեր, իսկ նրա տերը, Պուշկինի հեքիաթի տերտերի նման, ազաի է, նենգ ու դավադիր: Այս մեկ հատիկ օրինակն էլ բավական է ցույց տալու համար, թե ինչքան շատ ընդհանուր բան կա Պուշկինի և Թումանյանի հեքիաթների կերպարների, գաղափարների ու մշակման սկզբունքների միջև:

5

Գեղագիտական սկզբունքների ընդհանրությունը, բնականաբար, իր ուղղակի արտահայտությունն է գտնում տարբեր գրողների բուն ստեղծագործության մեջ՝ ծնելով համանման տրամադրություններ ու պատկերներ, գրելաձևի ու ոճի ընդհանուր հատկանիշներ: Պուշկինի ու Թումանյանի ստեղծագործության մեջ, ինչքան էլ նրանք հեռու են իրարից ժամանակով և ազգային միջավայրով, այդպիսի շատ նմանություններ կարելի է նկատել: Սակայն չպետք է գայթակղվել նրանց միջև նման գծեր որոնելով և, մանավանդ, չպետք է դրանք բացատրել ազդեցությամբ: Նորից ասենք, որ Թումանյանն ինքն էլ մեթոծում էր այդ ուղին և խորհուրդ էր տալիս նախորդների ազդեցությունը որոնել ոչ թե իր տողերի, այլ հոգու և սրտի, գրական ճաշակի, հայացքների և բարոյական ամբողջության մեջ: Բանաստեղծների նմանության հիմքը, ըստ Թումանյանի, պետք է որոնել նրանց հոգեկան աշխարհի և տրամադրությունների ընդհանուր գծերի մեջ:

Բերենք այս միտքը հաստատող մի երկու օրինակ: Երբ բանաստեղծի մտերիմ բարեկամ Փ. Վարդազարյանը նրա գրածների մեջ մատնանշեց Բայրոնի և Լերմոնտովի որոշ տրամադրությունների ազդեցություն, Թումանյանը նրան պատասխանեց շատ կարճ և դիպուկ. «Առաջին սխալդ այն է, որ կարծում ես տողերն են բայրոնալերմոնտովյան, ոչ թե ես» (IX, 443): Նույն քննադատը նմանություններ էր տեսել Պուշկինից Թումանյանի թարգմանած «Եթե իրավ է. որ գիշերները...» («Заклинение») և հայ բանաստեղծի «Կարոտ» («Սրտիս թագուհի, կարոտել եմ ես...»), ինչպես նաև Պուշկինի «Թե շրջում եմ աղմկալից փողոցում...» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...») և Թումանյանի «Է՛յ աստղեր, աստղեր...» բանաստեղծությունների միջև: Այդ առթիվ բանաստեղծը հայտարարում է, որ նկատված նմանությունները ոչ թե ազդեցության, այլ «համանման զգացմունքների ծնունդներ են» (IX, 441):

Սակայն մերժելով արտաքին գուգահեռների և համանման

Սակայն մերժելով արտաքին զուգահեռների և համանման պատկերները անմիջական ազդեցությամբ բացատրելու ուղին, մենք լիակատար իրավունքով կարող ենք ասել, որ նոր ժամանակների եվրոպական խոշորագույն բանաստեղծներից թումանյանն իր հոգեկան կառույցով և «հավասարակշռված գեղարվեստագետի» նկարագրով ամենից ավելի մոտ է Պուշկինին: Նրանց միջև շատ ընդհանուր գծեր կարելի է մատնանշել: Նախ այն, որ երկուսն էլ շատ լայն մարդասիրական հայացք ունեն աշխարհի նկատմամբ, մերժում են եսակենտրոնությունը, բարձրագույն բավականություն են ապրում մարդուն հարգելու, բարեկամության, հոգիների ներդաշնակության գիտակցությունից: Երկուսի համար էլ բնորոշ է վշտի և ուրախության մշտական ներթափանցումը, այն «լուսավոր թախիծը», որի մասին գրել է Պուշկինը: Նույնիսկ մահվան անխուսափելիության միտքը նրանք ընդունում են խաղաղությամբ՝ մխիթարվելով հավերժական բնության հետ միաձուլվելու հեռանկարով: Վերջապես, Պուշկինի նման, Թումանյանն էլ միշտ հաղթահարում է ազգային և անձնական կյանքի ներշնչած մռայլ խոհերը և ապագային նայում է լավատեսական պայծառ հայացքով:

Մենք այստեղ չենք զբաղվի երկու բանաստեղծների՝ զուգահեռ վերլուծությամբ, որն ինքնին անսպառ թեմա է: Անդրադառնանք միայն Պուշկինի և Թումանյանի բանարվեստի մի քանի ընդհանուր գծերի, որոնց ըմբռնման համար ելակետ կարող է լինել Դ. Դեմիրճյանի մի խորիմաստ դիտողություն՝ Թումանյանին վերաբերող հուշերից. «Ինձ միշտ թվացել է, որ նա ստեղծագործության գաղտնիքները վերցնում էր Շեքսպիրից և գործադրում Պուշկինի նման»²⁹: Մի կողմ թողնելով շեքսպիրյան «գաղտնիքների» խնդիրը (որը մի առաձեռն թեմա է), փորձենք միայն մի քանի օրինակով ցույց տալ «պուշկինյան տարրերը» Թումանյանի գեղարվեստական համակարգում: Խոսքը, նորից ասենք, ոչ թե փոխառումների կամ ուղղակի ազդեցության մասին է, այլ սեփական ստեղծագործական նկարագրի դրսևորման, որի ձևավորման մեջ որոշակի դեր է խաղացել նաև Պուշկինի գրական փորձը:

Ամենից առաջ, ինչպես Պուշկինի, այնպես էլ Թումանյանի գեղարվեստական աշխարհին բնորոշ է արտահայտության պարզությունը, մատչելիությունը, որն, իհարկե, ոչ մի կապ չունի պարզունակության հետ, այլ զուգակցվում է բովանդակության անսպառ խորության և բարդության հետ: Դա գիտակցված սկզբունք էր, որի մասին նա բազմիցս խոսել է հոդվածներում ու նամակներում՝ կոչելով

²⁹ Դ. Դեմիրճյան. *Թումանյանի հետ*, 1969, էջ 12:

այն «մերկ պարզություն», «ազնիվ պարզություն» և գրողներին պատգամելով. «Ինչ վերաբերում է ոճին, ապա ինչքան նա պարզ լինի, այնքան լավ: Կարևորը ճշմարտությունն է, անկեղծությունը»³⁰: Այդ ծգտման մեջ արտահայտվեց ոչ միայն ընթերցողին հասկանալի լինելու ցանկությունը, այլև Պուշկինի մարդկային և բանաստեղծական խառնվածքը, որին խորթ էին արհեստական էֆեկտը, սեփնեթանքն ու արտաքին զարդարանքը: Պարզության պուշկինյան իդեալը ենթադրում է մտքերի հարստություն: Դեռ ստեղծագործական կյանքի սկզբում՝ 1822թ. նա արձակի մասին գրել է. «Ճշտություն և հակիրճություն, - ահա արձակի առաջին արժանավորությունները: Արձակը պահանջում է մտքեր ու մտքեր, առանց մտքերի փայլուն արտահայտությունները ո՛չ մի բանի պետք չեն»³¹:

Պարզության և խորության բնական զուգակցման դասական օրինակ է նաև Թումանյանի ստեղծագործությունը, մանավանդ սկսած 90-ական թթ. վերջից, երբ նա հասավ գրական հասունության: Բոլոր դեպքերում նրան խորթ են եղել «զարդարուն» ոճը, իմաստի մթազնումը: Սակայն արտաքին ծայրահեղ պարզության մեջ Թումանյանի խոսքը՝ ևս բարդ է ու բազմաշերտ, համադրում է իսկական գեղարվեստականության բոլոր լավագույն տարրերը: Ահա թե ինչու դժվար է ցույց տալ Թումանյանի ստեղծագործական մտածողության ու գրելաոճի մի՞ վաղի դիպուկ բնորոշում, քան այն, որ նա ասել է մի գրույցի ժամանակ. «Գեղարվեստում ու կյանքում ամենաեականն ու ամենաթանկը՝ պարզությունն է: Ուժը պարզության մեջ է... Արվեստը պետք է լինի աչքի նման թափանցիկ, պարզ և աչքի նման բարդ»³²:

Այո՛, Թումանյանի ստեղծագործությունը չպղտորված աչքի նման հստակ է ու ջինջ, ամեն ինչ նրա մեջ անդրադառնում է իր բնական գույներով և անմիջականությամբ, բայց և իր անսպառ բազմազանությամբ ու խորքով: Ահա թե ինչու Թումանյանի խոսքը մեզ ուղեկցում է ողջ կյանքում՝ ամեն մի հասակում մեր առջև բացվելով նոր գեղեցկությամբ ու հմայքով: Մանուկ ընթերցողին այդ խոսքը գրավում է իր վառ երևակայությամբ ու անմիջականությամբ, երիտասարդին՝ իր կենսական ուժով, մարդկայնությամբ և լավատեսությամբ, հասուն մարդուն՝ իր անհատակ իմաստությամբ:

Պարզության պահանջը և՛ Պուշկինի, և՛ Թումանյանի համար վերաբերում է գեղարվեստական ստեղծագործության բոլոր կողմերին: Այն սկսվում է կենսական նյութի, սյուժեի և կոնֆլիկտի ընտրությունից,

³⁰ А.С.Пушкин. Полное собрание сочинений, т. X, 1949, с. 536.

³¹ Ա. Պուշկին. Երկեր հինգ հատորով, հատ.5, 1960, էջ 73:

³² Եվարդ Թումանյան. Նշված գիրքը, էջ 83:

երբ նրանք գրեթե միշտ նախապատվություն են տալիս կյանքի սովորական «շարքային», բայց մեծ ընդհանրացման հիմք դարձող իրողություններին: Անդրադառնալով այդ հարցին, Ն.Վ. Գոգոլը իր արդեն հիշատակված հոդվածում ասում էր, որ դա գրողի համար դժվարագույն ուղին է, «որովհետև որքան սովորական է թեման, այնքան պետք է բարձր լինի բանաստեղծը, որպեսզի նրանից քաշի արտասովորը և որպեսզի այդ արտասովորը, ի միջի այլոց, կատարյալ ճշմարտություն լինի»³³:

Երկու բանաստեղծներին միավորող հատկանիշներից է նաև խոսքի ծայրահեղ հակիրճությունը, իդեալական ներդաշնակությունը, չափի անթերի զգացումը: Նրանց գրվածքներում ոչ մի բան չի կարելի փոխել, ավելացնել կամ կրճատել, քանի որ նրանք միշտ գտնում են մտքի արտահայտման լավագույն ձևը: Կարելի է ասել, որ պուլշկինյան «Չմեռվա իրիկունի» առթիվ թումանյանի ասածը («ինչքա՞ն է սե՛ղմ, գեղեցի՛կ և ուժե՛ղ. մի ավելորդ բառ չե՞ք գտնի. իսկ բանաստեղծի համար մի բառը մի աշխա՛րհք է») հավասարապես վերաբերում է նաև իրեն՝ հայ բանաստեղծին, արտահայտում է նրա պոետիկայի հիմնական սկզբունքներից մեկը: Այդ խոսքերը զարմանալիորեն համահնչուն են Պուլշկինի մասին Ն.Վ. Գոգոլի հետևյալ մտքին. «Բառերը քիչ են, բայց դրանք այնքան ճշգրիտ են, որ ամեն ինչ նշում են: Յուրաքանչյուր բառի մեջ անծայրածիր տարածություն է. յուրաքանչյուր բառ անընդգրկելի է, ինչպես պոետը»³⁴: Մտքերի այս ակներև նմանությունն, իհարկե, առաջացել է իրարից անկախ, բայց այն պայմանավորված էր պուլշկինյան արվեստի էության մեջ խորապես թափանցելով, ինչպես նաև գեղարվեստական խոսքի բնույթի համանման ըմբռնումով, որ ունեին Գոգոլն ու թումանյանը:

Առանձին պետք է խոսել պատկերման դրամատիկական սկզբունքի մասին, որի նկատմամբ հատուկ նախասիրություն ունեն և Պուլշկինը, և թումանյանը: Ծիշտ է, եթե Պուլշկինը հանդես եկավ նաև իբրև մեծ դրամատուրգ («Բորիս Գոդունով», «Փոքր ողբերգություններ», «Հավերժահարս» և այլն), ապա դրամաներ գրելու թումանյանական բոլոր ծրագրերը մնացին անկատար: Եվ սակայն, պատահական չէ, որ նա իրեն կոչումով ամենից առաջ դրամատուրգ էր համարում: Թումանյանի այդ մեծ նախասիրությունը իր անուղղակի արտահայտությունն է գտել նրա չափածո և արձակ շատ երկերի մեջ, ուր հաճախ գերակշռում է դրամատիզմը՝ ինչպես բովանդակությամբ, այնպես էլ ձևով: Իսկ դրամատիզմի էությունն այն է, որ ներկայացվում են կենսական և հոգեբանական լարված, սուր իրավիճակներ, որոնք բացահայտվում

³³ Ն.Վ.Գոգոլ. *Երկերի ժողովածու, հատ. 6, 1955, էջ 41*:

³⁴ *Նույն տեղում, էջ 43*:

են ոչ այնքան հեղինակային պատմությամբ, որքան հերոսների խոսքի, շարժումների և արտաքին նշանների ցուցադրման ճանապարհով:

Բերենք մեկական օրինակ, երբ, հրաժարվելով հերոսների ապրումների և կրքերի մասին ուղղակի պատմելուց, այդ բոլորն առարկայորեն ներկայացվում է արտաքին նշանների՝ դիմախաղի և շարժումների միջոցով: Այսպես, Պուշկինի «Գնչուներ» պոեմում Ալեքսի հոգեկան տառապանքը նրա կատարած սպանությունից հետո ոչ մի բառով ուղղակի չի նկարագրվում, այլ ներկայացվում է միայն հերոսի շարժումների կարճառոտ, բայց խիստ տպավորիչ նկարագրությամբ. «Он молча, медленно склонился и с камня на траву свалился».

Նույն միջոցին է դիմում նաև Թումանյանը Սարոյի և Անուշի հանդիպման տեսարանում՝ հովվի ապրած տառապանքի բարձրակետը ներկայացնելով այսպես.

Արբեցած, անուծ

Հառաչեց հովիվն ու սրտին ընկավ,

Հալվեցավ, հալեցավ...

Հերոսի հուզաշխարհի և տպավորությունների ուղղակի նկարագրությունը երբեմն փոխարինվում է նրան շրջապատող և նրա կողմից դիտվող առարկաների հիշատակումով: «Պղնձե հեծյալը» պոեմում Եվգենին որոնում է Պարաշայի տունը, որ սրբել-տարել է ջրհեղեղը, և հերոսի բուռն, ցնցող ապրումները մեզ են փոխանցվում ոչ թե ուղղակի, այլ նրա առջև բացված տեսարանի միջոցով.

... Նա քարացավ:

Բիշ կտ գետց, վերադարձավ:

Նայում... գնում... նայում էլի...

Այստեղ նրանց տունն էր կանգնած.

Ո՛ր է դարպասն. ահա ուռին.

Բշել-տարել է անկասկած:

Խրճիթն ապա: Հոգսը դեմքին.

Մռայլ շրջում է նա չորս դին,

Բարձր խոսում է ինքն իրեն,

Հանկարծ խփեց բաց ճակատին

(Թարգմ. Հ. Քաղդասարյանի)

Այժմ վերցնենք «Գիքորի» վերջին հատվածը, ուր Համբոն գյուղ է վերադառնում՝ որդուն քաղաքում թաղելուց հետո: Թումանյանը չի մտնում որդեկորույս հոր ապրումների ուղղակի նկարագրության մեջ, բայց այդ մասին սպառիչ և շատ տպավորիչ պատկերացում է տալիս ճանապարհին Համբոյին պատահող ծանոթ տեսարանների թվարկման միջոցով և նրանց հարուցած հիշողությունների խիստ հակիրճ ցուցադրմամբ: Իրադրության ողբերգական իմաստը դրանով մեծապես ընդգծվում է: Հիշենք այդ զարմանալիորեն ժլատ, բայց անջնջելի տպավորությունն թողնող տողերը:

«Գնում էր Համբոն ու մտածում: Շատ ժամանակ չէր անցել, որ նա էդ նույն ճանապարհով քաղաք էր գնում իր Գիքորի հետ: Ահա էն տեղը, ուր Գիքորն ասավ.

- Ապի, ոտքերս ցավում են...

Ահա էն ծառը, որի տակ նստեցին հանգստանալու:

Ահա էն տեղը, ուր նա ասավ.

- Ապի, ծարավ եմ...

Ահա և աղբյուրը, որից ջուր խմեցին...

Ամենը, ամենը կան, միայն նա չկա...»:

Մի կողմ թողնենք Պուշկինի պոեմից և Թումանյանի պատմվածքից բերված հատվածների բովանդակության տարբերությունը և կհամոզվենք, որ դրամատիկ հոգեվիճակներ պատկերելու եղանակներով նրանց միջև ընդհանուր շատ բան կա:

«Պուշկինի մոտ, - գրել է Բելինսկին, - աններդաշնակությունն ու դրաման միշտ ներսում են, իսկ արտաքուստ ամեն ինչ հանգիստ է, կարծես ոչինչ չի պատահել» (V, 558): Ղա իր կողմից ավելի է շեշտում վիճակի դրամատիզմը: Հիշենք, օրինակ, թե ինչպիսի արտաքին հանգստությամբ և «անտարբերությամբ» է նկարագրվում Կոչուբեյի մահապատիժը «Պոլտավա» պոեմում.

“Топор блеснул с размаху, и отскочила голова”.

Եպիկական հանդարտությունը շատ բնորոշ է նաև Թումանյանի դժին, և դա խոսքն օժտում է մի հատուկ վեհությամբ: Սակայն արտաքին անդորրության տակ միշտ թաքնված է դրամատիկական մեծ լարում և քնարական անմիջականություն: Հիշենք միայն համանման մի պատկեր

«Թագավորն ու չարչին» բալլադից, ուր հերոսի սպանությունը նկարագրված է ճիշտ և ճիշտ պուշկինյան ոճով՝ հանգիստ և «անտարբեր», կարճառոտ և կտրուկ. «Նաջաղը ցուլաց, իջավ շեշտակի, գերի ծերունին փռվեց տեղնուտեղ»:

Շփման շատ կետեր կան երկու գրողների միջև նաև հերոսների հոգեբանության բացահայտման առումով: Պուշկինը պահանջում էր «կրքերի ճշմարտություն, ապրումների ճշմարտամանություն ենթադրյալ պարագաներում»: Արդեն 1820-ական թթ. կեսերին, տիրապետելով ռեալիստական ոճին, նա հաղթահարեց կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի միակողմանիությունը և իր կերտած գրական կերպարները ներկայացրեց բնական բազմակողմանիությամբ ու ներքին հակասություններով, զարգացման ընթացքի մեջ: Իր ոճով միշտ մնալով ծայրահեղ սեղմ ու ժլատ, նա ծավալում է հերոսների հոգում իրարամերժ կրքերի և ապրումների լայն պատկերը: Լավագույն օրինակներից մեկը պուշկինյան Սալյերին է. նա լցված է նախանձով դեպի Մոցարտը, բայց և հոգու խորքում ընդունում է նրա հանճարը, ավստոսալով հանդերձ՝ թունավորում է նրան: Իզուր չէ, որ Բելինսկին այդ կերպարի մեջ տեսնում էր «մարդկային բնավորության գաղտնարաններում» թաքնված այնպիսի տարօրինակ հակասություններ, որոնց կռահումն ու ցուցադրումը մատչելի է միայն հանճարեղ բանաստեղծներին: Նրանց թվին մենք կարող ենք դասել Թումանյանին՝ նկատի ունենալով հատկապես Թմկա տիրուհու կերպարը: Թաթուլի նկատմամբ տածած սերը հաղթահարվում է փառասիրական կրքով, որը նրան հասցնում է անարգ դավաճանության: Բայց փառքի տենչն էլ շուտով ետ է մղվում, նսեմանում է, երբ նա տեսնում է իր կատարած ոճի արյունալի հետևանքը: Եվ շահի երեսին նետած անողոր խոսքերով նա ասեք ուզում է արագացնել իր մահը: Իհարկե, ոճի կատարող հերոսին ներկայացնելով բարդ և հակասական ապրումների ու կրքերի հորձանուտում, բանաստեղծներն ամենևին նպատակ չունեն արդարացնելու նրան: Եվ Սալյերին, և Թմկա տիրուհին խստագույնս դատապարտվում են իրենց հակամարդկային արարքների համար: Սակայն նրանք պարզունակ ոճագործներ չեն, այլ բազմակողմանի բնավորություններ, որոնք զարգացման ընթացքում մեր առջև բացում են իրենց, կարելի է ասել, հոգու անդունդը:

Հետաքրքիր է նաև, թե Պուշկինն ու Թումանյանը ինչպես են պատկերում հերոսների հոգեկան հավասարակշռությունը կորցնելու՝ խելագարվելու պահերը: Ընդհանուր է այն, որ նրանք խուսափում են խելագարության մանրամասն ցուցադրումից, այդ մասին պատկերացում են տալիս միայն հերոսի առանձին խոսքերի և արարքների միջոցով, բայց կերպարի զարգացման այդ ծայրահեղ պահը ըստ ամենայնի հիմնավորվում է կենսական հանգամանքներով: Այսպես,

Մարիայի խելագարության վերաբերյալ («Պոլտավա») Պոլշկինն իր կողմից ոչինչ չի ասում, ընթերցողը դա պետք է կռահի հերոսուհու անկապ խոսքերից և տարօրինակ շարժումներից: «Պղնձե հեծյալը» պոեմում ևս հերոսի խելակորույս լինելու պահը արձանագրված է միայն մեկ, բայց խիստ հատկանշական դիտողությամբ ("И вдруг, ударя в лоб рукою, захохотал"): Կարճառոտ, բայց շատ տպավորիչ գծերով է պատկերվում նաև Հերմաննի («Պիկովայա դամա») և Դուբրովսկու խելագարվելը:

Վերաբարի հոգեբանական զարգացման այդ ծայրահեղ և դժվարին պահի պատկերման երկու անգամ դիմել է նաև Թումանյանը և երկու դեպքում էլ հանդես է բերել գեղարվեստական տակտի ու չափի զգացման այն բարձրագույն կարողությունը, որն այստեղ հատկապես անհրաժեշտ է: Լուռեցի Սաքոյի խելագարվելը հիմնավորվում է հերոսի իրական կացության և մտապատկերների, բնության և գործողության հանգամանքների՝ շոշափելու աստիճան կենդանի նկարագրությամբ: Դրա շնորհիվ Սաքոյի խելագարությունը թվում է ոչ միայն հնարավոր և համոզիչ, այլև տվյալ պայմաններում՝ անխուսափելի: Իսկ Անուշի խելագարվելու մասին բանաստեղծն իր կողմից միայն մի երկու անորոշ ակնարկ է անում («խնդում՝ ու լալիս», «երգերը անկապ»), բայց հերոսուհու կրած հոգեկան մեծ ցնցման ողջ խորությունը պարզ է դառնում հենց նրա «անկապ երգերի» բովանդակությունից: Այստեղ Անուշը կանգնում է մեր առջև իր բարոյական ամբողջ գեղեցկությամբ, բայց արդեն խախտված հոգեկանով, որը մղում է նրան մեկ աղերսելու Սարոյին՝ այցի գալ իրեն, մեկ ողբալի ու նրա մահը, մեկ տեսնելու նրան կենդանի ու խնդուն, մեկ էլ պատկերացնելու սպանված հովվի դիակը... Ոչ մի հեղինակային նկարագրությամբ հնարավոր չէր հասնել Անուշի հոգեվիճակի այսպիսի կենդանի և տպավորիչ պատկերման:

Վերջապես, հիշենք երկու բանաստեղծների պոետիկայի բացահայտ նմանության մի շատ ցայտուն օրինակ ևս, որն, իհարկե, ոչ թե ազդեցության արդյունք է, այլ բխում է նրանց դավանած հակիրճության և պատկերի կենդանի ցուցադրման սկզբունքից:

«Մի կաթիլ մեղրի» մեջ, գյուղական անկարգ բազմության շարժումն ու աղմուկը առարկայորեն տեսանելի դարձնելու համար, կիրառված է մի շատ տպավորիչ եղանակ, երբ ուղղակի և մանրամասն նկարագրության փոխարեն սոսկ թվարկվում են մարդիկ, առարկաներ, դեպքեր: Եվ թվարկվում են առանց մակդիրների ու բացատրական մասերի՝ «մերկ», «անպաճույճ», «արձանագրական» ոճով: Բայց կատարվում է իսկական մեծ արվեստի հրաշքը: Գեղարվեստական արտահայտչական հատուկ միջոցներից կարծես թե բոլորովին զուրկ

նկարագրությունն իրականում բացառիկ պատկերավոր է, կենդանի և անմոռանալի.

Վերի թաղից, ներքի թաղից,
Ճամբի վերից, գործի տեղից,
Ճիչով, լալով,
Հարայ տալով -
Էլ հերն ու մեր,
Քիր ու ախպեր,
Կին, երեխեք,
Ընկեր տղերք,
Չոքանչ, աներ,
Քավոր, սանհեր,
Քեռի, փեսա...
Ի՞նչ իմանաս էլ՝ ո՛վ է սա...

Թվարկումներն այստեղ ոչ միայն համայնապատկերի նորանոր կողմեր են գծագրում, այլև ստեղծում են շարժման անջնջելի տպավորություն. մարդկանց կամ առարկաների ամեն մի նոր անուն միաժամանակ «առաջ է հրում» պատկերը, արագացնում է շարժումը: Այդ նպատակին է ծառայում նաև շաղկապների գրեթե լիակատար բացակայությունը, որն իր հերթին ավելի է արագացնում շարժման ընթացքը:

Նույն սկզբունքով է կառուցված և մի ուրիշ հատված, որը պատկերում է արդեն հարևան գյուղի բազմության հարձակումը՝ նույնքան խառնիճաղանջ, վայրագ ու անկարգ: Թվարկումների եղանակը, շաղկապների բացակայությունն այստեղ ևս օգնում են ստեղծելու գործողությանը համապատասխանող սրընթաց մի ռիթմ: Ինչպես և առաջին դեպքում, ստացվում է կինեմատոգրաֆիկ արագությամբ ծավալվող մի պատկեր.

Զմբողջ գյուղով օրդու կապում,
«Բո՛ւհ» են անում, դուրս են թափում
Զմեն միևը առած մի բան.

Որը ձեռին մի հրացան,
 Որը եղան, ցաքատ կամ սուր,
 Որը թի, բահ, որը շամփուր,
 Որը կաթնով, որը փետով,
 Որը ձիով, որը ոտով,
 Որն անգլտակ, որը բոբիկ-
 Դեպի դուշման գյուղը մոտիկ:

Կարելի է ասել, որ գեղարվեստական ոչ մի այլ միջոցով հնարավոր չէր վերստեղծել այսքան կենդանի, բազմագույն, «խոսող» ու շարժվող մի համայնապատկեր: Գեղարվեստական հակիրճության լեզուն թումանյանի գրչի տակ դառնում է երևույթի պատկերման անթերի համարժեքը: Այդ լեզուն և՛ բացառիկ ժլատ է, և՛ միաժամանակ կենսականորեն լրիվ ու գունագեղ: Այստեղ ևս թումանյանը ոչ այնքան պատմում է, որքան ցուցադրում մեր աչքերի առջև:

Հատկանշական է, որ թվարկման միջոցով մի ամբողջ պատկեր-շարժում ստեղծելու հազվադեպ և դժվարին հնարքին անցյալի պոեզիայում հանդիպում ենք նաև Պուշկինի մոտ: Հիշենք «Եվգենի Օնեգինից» հետևյալ տեսարանը, սահնակով Մոսկվա ժամանած Տատյանայի աչքի առաջով անցնում են անթիվ-անհամար առարկաներ ու մարդիկ: Եվ ի՞նչ. այդ ամենը «պատկերավոր լեզվով» նկարագրելու փոխարեն բանաստեղծը դիմում է թվաթվման «արձանագրական» ոճին, պարզապես հիշատակում է քաղաքային պեյզաժի ավելի քան երկու տասնյակ տարբեր կողմեր.

Пошел! уже столпы заставы
 Белют; вот уж по Тверской
 Возок несется чрез ухабы.
 Мелькают мимо будки, бабы,
 Мальчишки, лавки, фонари,
 Дворцы, сады, монастыри,
 Бухарцы, сани, огороды.
 Купцы лачужки, мужики,
 Бульвары, башни, казаки,

Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах.³⁵

Հարցն այն չէ միայն, որ Պուշկինը մի քանի տողում քաղաքային կյանքի այսքան շատ բնորոշ երևույթներ է հիշատակում: Ավելի կարևոր է գործողության և ռիթմի կապը. չէ՞ որ այդ բոլորը դիտված է Մոսկվայի փողոցներում սահնակով սլացող Տատյանայի աչքերով, որին մի ակնթարթ միայն երևում ու անհետանում են հիշատակվող առարկաները, մարդիկ: Հետևաբար, թվարկումը պատկերման մեջ էական դեր է ծեռք բերում. այն ստիպում է ընթերցողին զգալու նաև շարժման ընթացքը, արագությունը:

Իրարից անկախ ծագած այս զարմանալի զուգադիպությունը Պուշկինի և Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության որոշակի ընդհանրության մի պերճախոս վկայություն է:

Ի՞նչու մինչև այժմ ասվածի ամփոփում ու եզրակացություն՝ տեղին է մեջ բերել Եղիշե Չարենցի խոսքերը՝ պուշկինյան հոբելյանի առթիվ 1936թ. տված մի հարցազրույցից. «Հայաստանի ամենամեծ բանաստեղծը, որն օրգանապես մարմնավորում է Պուշկինի բազմակողմանիությունն ու ժողովրդայնությունը, իհարկե, Հովհաննես Թումանյանն է, - ասել է Չարենցը: - Հանձին Պուշկինի ունենալով պոեզիայի ժողովրդայնության տիպար, Հովհաննես Թումանյանը, դրսևորելով իր ժողովրդի իդեալներն ու իդժերը, իր հերթին նույնպես ձգտում էր լինել ճշմարիտ ժողովրդային բանաստեղծ... Այս տեսակետից Հովհաննես Թումանյանն, իհարկե, Պուշկինից բացի, չէր կարող ունենալ մի այլ իդեալ»³⁶:

Իրոք, ինչպես մենք համոզվեցինք, գրականության ազգային ոգու և ժողովրդայնության, բանահյուսության օգտագործման սկզբունքների, գեղարվեստական ոճի և շատ ուրիշ հարցերում Թումանյանը հաճախ

³⁵ Պուշկինի չափածո վեպի այս տողերը մենք արդեն մեջ ենք բերել սույն աշխատության առաջին գլխում՝ Կ. Շահագիզին վերաբերող մասում, Գ. Սևակի թարգմանությամբ: Այստեղ նույն հատվածը տալիս ենք բնագրով, քանի որ դա հնարավորություն կտա ավելի ցայտուն ցուցադրելու Պուշկինի և Թումանյանի կիրառած պատկերման տվյալ եղանակի ակնհայտ նմանությունը:

³⁶ Եղիշե Չարենց. *Երկերի ժողովածու*, հատ.6, 1967, էջ 356-357:

ծայնակցել է Պուշկինին, ընթացել է նրա գուգահեռ ճանապարհով, օգտագործել է նրա գրական փորձը: Դա ուղղակի բխում էր ազգային-ժողովրդական բանաստեղծի գրական-պատմական մեծ առաքելությունից, որը ռուս գրականության մեջ բաժին ընկավ Պուշկինին, իսկ հայ գրականության մեջ՝ Թումանյանին:³⁷

³⁷ Պուշկին-Թումանյան գուգահեռին տալերիս գրողն անդրադարձել է դեռ շատ տարիներ առաջ: 1949թ.. երբ լայնորեն նշվում էր Ա.Ս. Պուշկինի ծննդյան 150-ամյակը, ես, լինելով համալսարանի 4-րդ կուրսի ուսանող, այդ թեմայով գրեցի մի աշխատանք, որն արժանացավ մրցանակի: Մի քանի տարի անց դրա վերամշակված տարբերակը հրատարակվեց Երևանի համալսարանի «Գիտական աշխատությունների» 57-րդ հատորում (ֆիլոլոգիական գիտությունների սերիա, պրակ 4, մաս I, 1956, էջ 3-47): Այդ աշխատությունը բոլոր առումներով կրում է այն ժամանակի, ինչպես նաև հեղինակի անփորձության դրոշմը և, ինչ խոսք, այսօր նույնությամբ վերատպվել չի կարող: Այդ պատճառով էլ պետք եղավ գործը գրեթե ամբողջությամբ նորից գրել՝ նախկին շարադրանքից (ինչպես նաև մեր նախորդ որոշ աշխատանքներից) վերցնելով միայն առանձին հատվածներ և օրինակներ: Սակայն աշխատանքի ընթացքում ես գոհունակությամբ նկատեցի հետևյալը. հեռավոր 40-50 թվականներին, դեռ տեսական պատկերացում չունենալով գրական երևույթների տիպաբանական քննության մասին, ես իմ այդ վաղեմի աշխատանքը փաստորեն գրել եմ երկու մեծ բանաստեղծների տիպաբանական ընդհանրությունների բացահայտման սկզբունքով: Ներկա աշխատության հիմքում էլ դրված է նույն այդ սկզբունքը, բայց, ուզում եմ հուսալ, կիրառված գիտականորեն ավելի համոզիչ փաստարկներով: Մյուսեւ, կես դար անց՝ հանճարեղ ռուս բանաստեղծի ծննդյան 200-ամյակի առթիվ, ես կատարում եմ «դարձի շրջանն յուրում», որն իմ հոգում հարուցում է և հաճելի, և տխուր ապրումներ...

ԵՐԿՈՒ ԴԱՐԵՐԻ ՍԱՀՄԱՆՈՒՄ

1

Պուլշկինի հետ հայ բանաստեղծների կապերն իրենց բնույթով շատ բազմազան են եղել: Պուլշկինյան ժողովրդայնության համապարփակ ըմբռնման և ստեղծագործական կիրառության կողքին, որ մենք տեսանք Թումանյանի գրական ժառանգության մեջ, եղել են նաև ռուս մեծ բանաստեղծի գեղարվեստական փորձի և ավանդների առանձին կողմերի օգտագործման բազմազան փաստեր: Հայ բանաստեղծների գրական կենսագրության մեջ այդ կապերը տարբեր դեր են խաղացել՝ մերթ օրոշիչ ու մերթ մասնավոր, բայց ամեն դեպքում նրանց բացահայտումն ու գնահատականը գրական-պատմական կարևոր նշանակություն ունեն: Տվյալ գլխում խոսքը վերաբերում է երկու դարերի սահմանում (XIXդ. վերջ - XXդ. սկիզբ) ապրած մի քանի հեղինակների ստեղծագործության մեջ առկա «պուլշկինյան տարրերին»:

Սկսենք Լևոն Շանթից: Նա միակ արևմտահայ բանաստեղծն է, որի առնչությամբ կարելի է խոսել ռուս գրականության, մասնավորապես Պուլշկինի և Լերմոնտովի ավանդների ուղղակի օգտագործման մասին: Դա ուներ իր կենսագրական նախադրյալները: Պատանի տարիներին սովորելով Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում, նա տիրապետել է ռուսաց լեզվին և բնագրով հաղորդակից եղել ռուս գրականության, առաջին հերթին՝ երկու մեծագույն ռուս բանաստեղծների հետ: Ասվածի ամենացայտուն վկայությունը Լերմոնտովի «Մծիրի» պոեմի թարգմանությունն է, որ Շանթը կատարել է 90-ական թթ. սկզբին և հրապարակել Կ. Պոլսի «Հայրենիք» թերթում¹: Այդ թարգմանությունն օգնեց ապագա մեծ գրողին գտնելու իր ստեղծագործության հիմնական գծերից մեկը՝ անհատի ճակատագրի մեջ երազանքի և իրականության, հոգևոր և մարմնական սկզբունքների հակադրության թեման, որն անցնում է նրա շատ երկերի միջով՝ «Լեռան աղջիկը» պոեմից, «Դարձ» վիպակից մինչև գրողի գլուխգործոցը՝ «Հին աստվածներ» դրաման:

Իսկ ի՞նչ տեղ է գրավել Պուլշկինը երիտասարդ Շանթի գրական որոնումների մեջ: Այս հարցին պատասխանելու համար պետք է անդրադառնալ ժամանակին բավական տարածված մի մտայնության, որին Կովկասում հաղորդակից է եղել նաև Պոլսից ժամանած սկսնակ գրողը: Դա կովկասյան, այդ թվում նաև հայ մտավորականության

¹ Տես Էդ. Ջրբաշյան. *Ստացված էջեր Լևոն Շանթի գրական ժառանգությունից*: - «Նորք», 1991, №6-7, էջ 81-96:

կողմից հաճախ բաժանվող այն կարծիքն էր, ըստ որի երկու ռուս մեծ բանաստեղծները որոշ առումով հակադրվում էին, և նախապատվությունը տրվում էր Լերմոնտովին: Փորձենք բացատրել այդ մտայնության պատճառները:

Նախ, այստեղ որոշակի դեր է խաղացել այն, որ Լերմոնտովի ստեղծագործության մեջ, Պուշկինի համեմատությամբ, կովկասյան մոտիվները, սյուժեներն ու կերպարները, բանահյուսությունն ու բնության տեսարանները շատ ավելի մեծ տեղ են գրավում: Անշուշտ, դա պետք է ուժեղացներ կովկասցիներիս սերն ու հետաքրքրությունը Լերմոնտովի նկատմամբ:

Բայց ավելի կարևոր է հետևյալը: Ինչպես արդեն առիթ ենք ունեցել ասելու, սկսած անցյալ դարի 50-60-ական թվականներից, քննադատության մեջ Պուշկինը հաճախ ներկայացվում էր իբրև հասարակական հետաքրքրություններից զուրկ «մաքուր արվեստի» ջատագով: Եվ այդ պատճառով էլ նրա ստեղծագործությունը մերժվում էր արմատական տրամադրություններով տոգորված երիտասարդության կողմից: Հիշենք Պուշկինի պիսարևյան գնահատականները, որոնց հեռավոր արձագանքները դեռ դարավերջին էլ ինչ-որ չափով զգացվում էին:

Բացի այդ, Պուշկինի ռեալիզմն իր բազմակողմանիությամբ և բնականությամբ, նրա հավասարակշռված արվեստը կյանքի բեկումնային փուլերում, բնականաբար, կարող էին ավելի քիչ գրավել երիտասարդ սերնդին, քան Լերմոնտովի պոեզիայի ռոմանտիկ պոռթկումներն ու վառ գույները: Սխալ չի լինի, եթե ասենք, որ Պուշկինի ստեղծագործության հմայքն ու մեծությունը ամբողջության մեջ հասկանալն ու գնահատելը ավելի դժվար է, քան Լերմոնտովինը: Դրա համար ավելի մեծ կենսափորձ և արվեստի խորքային ըմբռնում է պահանջվում: Դա հոգեբանական մի իրավիճակ է, որի միջով անցել են շատ սերունդներ՝ երբեմն բանը հանգեցնելով այնպիսի հարցադրման, թե երկու բանաստեղծներից ո՞վ է ավելի «մեծ» կամ «բարձր»: Բայց արվեստի հարցերում այսպիսի մոտեցումն առհասարակ ընդունելի չէ:

Այդպիսի տրամադրության մի վկայություն գտնում ենք Ղ. Աղայանի «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը» հուշագրության մեջ: Պատմելով 60-ական թթ. Մոսկվայում մի ռուս աղջկա (Վարվառա Պետրովնա) հետ ունեցած զրույցների մասին, Աղայանը գրել է. «Խոսում էինք և բանաստեղծների մասին, թե որի մեջ ավելի հանճար, ավելի տաղանդ կա, կամ ինչ տարբերություն կա հանճարի և տաղանդի մեջ: Երկուսս էլ Լերմոնտովին բարձր էինք դասում Պուշկինից»²: Նախորդ գլխից մենք

² Ղ. Աղայան. *Երկերի ժողովածու, հատ.4, 1963, էջ 378*:

գիտենք, որ հոգևոր-բանաստեղծական նախասիրության նույնպիսի ճանապարհ է անցել նաև Թումանյանը, որը հետագայում քանիցս խոստովանել է. «Սկզբնական շրջանում սիրել եմ ռուս բանաստեղծ Լերմոնտովին», «Ռուս բանաստեղծներից ամենից շատ ինձ վրա ազդել է Լերմոնտովը, ապա Պուշկինը», և այլն³: իսկ Յու. Վեսելովսկին դեռ անցյալ դարի վերջին գրած մի հոդվածում մի այսպիսի ընդհանրացում է արել. «Լերմոնտովն ավելի շատ է սիրվել հայերի կողմից»⁴:

Պուշկին - Լերմոնտով հոգեբանական հակադրությանը բավական մանրամասն անդրադարձել է նաև Լևոն Շանթը իր առաջին արձակ ստեղծագործության՝ «Մնաք-բարովի իրիկունը» հուշագրական վիպակի մեջ: Այստեղ նկարագրված է մի բանավեճ, որը տեղի է ունեցել 90-ական թթ. սկզբին Թիֆլիսում, այն օրերին, երբ պատանի գրողը պատրաստվում էր վերադառնալ Կ. Պոլիս: Ջրույցին մասնակցող հայ երիտասարդների հայացքների շարադրանքը գրական-պատմական և հոգեբանական հետաքրքիր վավերաթուղթ է ժամանակի ըմբռնումները պատկերացնելու համար: Քաղվածաբար մեջ ենք բերում վեճի ընթացքում արտահայտված հակադիր կարծիքները՝ այն հաջորդականությամբ, ինչպես որ դրանք շարադրված են վիպակում՝ բայց թողնելով չատ միջանկյալ օղակներ.

«- Ես կըսեմ, թե ռուս բանաստեղծներեն Լերմոնտով ավելի սիրելի է երիտասարդության ու նոր սերունդին, քան Պուշկինը, իսկ ընկերս ընդհակառակը կըպնդե և Պուշկինին ավելի մեծ նշանակություն կու տա, որ, անտարակույս, ուղիղ չէ:

- Եղբայր, ինչո՞ւ այդպես կըսես... Խնդրեմ, պարոն, դուք ըսեք՝ Լերմոնտով կըրնա՞ հասնիլ Պուշկինի այն գողտոր գրավչության ու անոր հարուստ բազմակողմանիության:

- Շատ աղեկ. ո՞վ կհակառակի ատոր. բայց դուն ալ կրնա՞ս ժխտել, որ Պուշկինը չունի Լերմոնտովի ո՛չ բողոքին թափը, ո՛չ ալ զգացումներու արտահայտության ուժը:

- Այո՛, կընդունիմ, Լերմոնտովը քիչ մը ավելի ուժով է:

- Եվ հետևյալն է իմ դատողությանս սիլլոկիզմը. «Երիտասարդությունը ուժը կսիրե». «Լերմոնտով ավելի ուժեղ է, ինչպես դուն ալ կընդունիս». «Ուրեմն երիտասարդության սիրելին Լերմոնտովն է»:

- Տեսակետն ավելի բնավորության խնդիր է կարծեմ: Ես թեև, ինչպես ըսի, գերադասության դափնին այս երկուքեն Լերմոնտովին կուտամ, բայց արդի սերունդի հոգեբանության համար ավելի հարազատ կըթվի

³ Դով. Թումանյան. *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հատ. 6. 1994, էջ 145. հատ. 9, 1997, էջ 344:

⁴ Ю.А.Веселовский. *Очерки...*, с.346.

Նատտոնը»⁵:

Ավելի քան հարյուր տարի առաջ արտահայտված այս մտքերը այսօր էլ հետաքրքիր են առնվազն երկու առումով. որպես ժամանակի գրական ըմբռնումների հարազատ անդրադարձ և որպես Պուշկինի ու Լերմոնտովի ստեղծագործական տարերքի տարբերիչ գծերի ընկալման վկայություն:

Նույն շրջանում՝ 90-ական թթ. սկզբին Լևոն Շանթը երկու բանաստեղծություն է թարգմանել Պուշկինից: Մեկը «Любопытный» երգիծական բանաստեղծությունն է, որը արևմտահայերենի բառակազմության սկզբունքներով վերնագրվել է «Հետաքրքիրը», իսկ արևելահայերեն ավելի ճիշտ կլինի թարգմանել «Հետաքրքրասերը» (Ս. Տարոնցին ժամանակին իր թարգմանությունը վերնագրել է «Հետաքրքրվողը», որը մեզ հարցի լուծման լավագույն տարբերակ չի թվում): Լ. Շանթը բավական ազատ է վարվել բնագրի ձևի նկատմամբ: Այսպես, բնագրի 8 տողի փոխարեն, որոնք գրված են հնգոտնյա յամբով (10-11-վանկանի), թարգմանության տողերի քանակը կրկնապատկվել է (16): ճիշտ է, տողերն այստեղ համեմատաբար կարճ են՝ 7-վանկանի, բայց բովանդակության առումով թարգմանության մեջ էական որևէ շեղում չկա: Արժե մեր օրերի ընթերցողին հիշեցնել ավելի քան հարյուր տարի առաջ կատարված այդ թարգմանությունը.

ՀԵՏԱՔՐԷՐԸ

(Պուշկինեն)

«Է՛, բարեկա՛մ. նոր ի՞նչ կա»:

«Աստված վկա, ոչինչ նոր»:

«Չէ՛. կըտեսնեմ աներկբա

Բան մը լսած ես այսօր.

Ամոթ չէ՞ քեզ, անպիտա՛ն,

Որ մտերմեղ պարզապես

Միշտ կը ծածկես ամեն բան,

Բո թշնամիդ եմ կարծես:

Թե՛ բարկացած ես վրաս,

Ինչո՞ւ, եղբայր, չըսե՞ս պարզ.

Դե՛, զո՛ւր, համառ կմնաս.

⁵ Տես Լևոն Շանթի երկերը, հատ. 1, Քեյրուք, 1946, էջ 82-85:

Բառ մը ըսե, առնվազ...»
 «Ու՛՛, օձիկս՝ պիտ ձգե՛ս.
 Ես նոր բան լոկ գիտեմ այն,
 Որ կատարյալ հիմար ես,
 Այդ ալ խիստ նոր է միայն»⁶:

Մյուսը «Կյանքի սայլակը» («Телега жизни») բանաստեղծությունն է, որը հայ ընթերցողին լավ ծանոթ է Ալ. Ծատուրյանի թարգմանությամբ: Վերջինիս մեջ զգալիորեն ընդլայնվել են ոտանավորի սահմանները՝ բնագրի 8-9-վանկանի տողերը փոխարինելով 11-վանկանի եռանդամ (4+4+3) չափով.

Թեպետ հաճախ /ծանր է բեռը/ սայլակում,
 Բայց շարժվում է /նա և՛ թեթև/, և՛ արագ...

Իսկ Շանթն, ընդհակառակը, բավական սեղմել է ոտանավորի չափը՝ այս դեպքում ևս ընտրելով 7-վանկանի տողը: Նա իր հրապարակումն անվանել է «ազնիւ թարգմանություն», և դա նրան իրավունք է տվել հրաժարվել այն մանրամասներից, որոնք չեն տեղավորվել այդ սեղմ չափի սահմաններում: Մեջ բերենք նաև այդ մոռացված թարգմանությունն ամբողջությամբ.

ԿՅԱՆՔԻ ՍԱՅԼԱԿԸ

(Ազատ թարգմանություն Պուշկինեն)

Մեր սայլակը տրեւթաց
 Կըգլտորի սաստկավար,
 Ժամանակն է ձերունի
 Իր միշտ անխոնջ կառավար:
 Առտուն կանուխ երբ կ'ելենք
 Այդ սայլակը գըրավիչ՝
 «Բռն» կըսենք խենթի պես
 Անգոններով ամեն ինչ:
 Բայց կես օր է. հոգնած ենք.

⁶ «Հայրենիք», Կ. Պոլիս, 11 հունվարի 1892թ., N110:

Ճամբան խիստ է մեզ ցնցած.
 Զև վախճալով փոսերեն.
 Կ'ըսենք. «Հիմա՛ր, քիչ կամաց»:
 Նա կըբռնե. ինչպես միշտ.
 Եվ մենք վարժած այդ ցնցման,
 Իրիկվան դեմ կընիրիենք
 Մինչև հասնիկն կայարան':

Նշենք նաև մի հետաքրքիր փաստ. Պուլշկինի այս բանաստեղծությունը «Հայրենիք» թերթում տպագրվել է Լերմոնտովի «Կյանքի բաժակը» բանաստեղծության հետ միասին, որը նույնպես թարգմանել է Շանթը: Այս երկու բանաստեղծությունների միավորումը պատահական չէ, այլ թելադրված է իմաստային սերտ կապով. նրանց հիմքում դրված է կյանքի հավերժական ընթացքի անդառնալիության թախծալի, բայց և զգաստ գիտակցությունը:

Վերջապես, պետք է խոսել Լևոն Շանթի չափածո ստեղծագործության մի կողմի մասին, որն ուղղակի կապվում է Պուլշկինի ժառանգության հետ: Նկատի ունենք ոտանավորի կառուցման այն ձևը, որն ստեղծել ու կիրառել է Պուլշկինը «Եվգենի Օնեգին» չափածո վեպում, և որն այդ պատճառով կոչվում է «Օնեգինյան տուն»: Դա 14 տող պարունակող կայուն միավոր է՝ կազմված երեք քառատողերից, որոնք հաջորդաբար ունեն խաչաձև (աբաբ), կից (գգդդ) և օղակաձև (եզզե) հանգավորում: Վերջում հանդես են գալիս հանգով կապված երկու տող (էէ): Պարզ է, որ ոտանավորի կառուցման այս բարդ ձևը շատ դժվարություններ է հարուցում բանաստեղծի առջև՝ նրան դնելով խիստ սահմանների մեջ: Սիա թե ինչու, թեև ռուս բանաստեղծները օնեգինյան տան կանոններով գրելու շատ փորձեր են արել, բայց այդ ձևով գրված միակ աչքի ընկնող ստեղծագործությունը Լերմոնտովի «Տամբուլի գանձապետուհին» պոեմն է: Իսկ հայ բանաստեղծներից ոչ ոք, նույնիսկ տաղաչափական ձևերի նկատմամբ բացառիկ լայն հետաքրքրություն ցուցաբերած Եղիշե Չարենցը, օնեգինյան տներով գրելու փորձ չի արել: Այդ համարձակությունն ունեցել է միայն Լևոն Շանթը, որը 1892թ. գրած «Լեռան աղջիկը» պոեմում սկզբից մինչև վերջ կիրառել է օնեգինյան տան սկզբունքները: Պոեմը կազմված է ընդամենը 50 այդպիսի տներից (700 տող), որոնց մեջ հետևողականորեն պահպանված են Պուլշկինի կիրառած բոլոր ձևական հատկանիշները, միայն բնագրի 8-9-վանկանի

¹ Նույն տեղում, 3 հունվարի 1892թ., N104:

քառուտնյա յամբին փոխարինել է հայ ոտանավորի համար չատ բնորոշ 10-վանկանի երկանդամ չափը: Ահա մեկ տուն պոեմի 2-րդ մասից.

Սեր ուրախ, անգուսպ բարձր երգերուն
Աղբյուրն իր հեգիկ ձայնը կըխառներ,
Միև իր սառնորակ հոսանքը ծիծղուն,
Զունի համբույրը այտուս վար կ'առներ:
Հեռո՛ւն լեռներեն հըտափտն արձագանք
Ճըշդիվ կըկըրկներ յուրաքանչյուր վանկ:
Մենք, արբած լեռան մաքուր, գաղջ օդեն,
Հողի ու ծաղկի գըրգըռիչ հոտեն,
Շարժելու տենչ մը կ'ըզգայինք հանկարծ,
Դե՛, շիտակ այն սեպ, ժայռոտ բլրեն վեր.
Ետևնուս հող, քար վար կըգըլտորվեր
Խուլ թընդունով մը, թափով մը անդարձ,
Միև խումբը հեքով շեշտ առաջ կ'երթար
Գազա՛թը միայն առնելու դադար:

Տաղաչափական այս դժվարին ձևին դիմելը, անշուշտ, վկայում է այն խոր տպավորության մասին, որ թողել է Պուշկինի չափածո վեպը երիտասարդ բանաստեղծի վրա: Կարելի է ասել, որ օմեգինյան տան կառուցվածքը ըստ ամենայնի ներդաշնակ էր կատարյալ ձևի ու համաչափության այն խոր զգացողության հետ, որն սկզբից ևեթ հատուկ էր Լևոն Շանթի գեղարվեստական մտածողությանը:

2

Պուշկինյան գեղարվեստական ավանդույթի մի ուրիշ՝ թերևս մասնավոր հարցի առնչությամբ պետք է հիշել նաև ժամանակին բավական հայտնի բանաստեղծ և դրամատուրգ, արձակագիր և գրականագետ Լևոն Մանվելյանին: Նա այսօր գրեթե մոռացված անուն է, բայց դարասյգբին համարվում էր հայ գրականության հուսատու ուժերից մեկը: Եվ պատահաբար չէ, որ Յուրի Վեսելովսկին իր հարցերը ոռուս գրականության ազդեցության մասին ուղղել էր նաև նրան: Լ. Մանվելյանի պատասխանի մեջ կարդում ենք. «Գիմնագիայում (մինչև IV-V դասարաններ) ես հափշտակությամբ կարդում և վերընթերցում էի

Պուշկինին ու Լերմոնտովին, նրանց շատ բանաստեղծություններ, լավագույն հատվածներ պոեմներից, ամբողջ տեսարաններ «Բորիս Գոդունովից» եւ անգիր գիտեի: Պոեզիայի նկատմամբ իմ սիրո և գեղարվեստական ճաշակի համար ես մասամբ պարտական եմ Պուշկինին և Լերմոնտովին»: Բայց այս կենսագրական խոստովանությունից ավելի կարևոր է Լ. Մանվելյանի հետևյալ դիտողությունը իր ստեղծագործության մասին. «Թերևս, Պուշկինի դրամատիկական տեսարանները («Տեսարան Ֆաուստից», «Մոցարտ և Սալերի») ազդել են իմ սիրած գրական ձևի՝ դրամատիկական պոեմի վրա»⁸:

Իրոք, հայ գրականության պատմության մեջ արձանագրված է այն փաստը, որ դրամատիկական պոեմի (կամ չափածո փոքր դրամայի) ժանրը մեզանում առաջին անգամ Լևոն Մանվելյանն է կիրառել: Նրա բոլոր ծավալուն չափածո երկերը գրված են դրամատիկական-երկխոսական ձևով, ամեն ինչ ներկայացվում է միայն գործող անձանց խոսքի միջոցով: Այդ պատճառով էլ, ավելի ճշգրիտ լինելու համար, դրանք պետք է կոչել ոչ թե դրամատիկական պոեմներ, այլ փոքր դրամաներ: Բանն այն է, որ դրամատիկական պոեմը, բացի հերոսների երկխոսությունից, ենթադրում է նաև հեղինակի ուղղակի խոսքի առկայություն, նրա զեղումների և գնահատականների արտահայտություն: Այնինչ Լ. Մանվելյանի գործերում այդ բոլորն իսպառ բացակայում է, և ամեն ինչ ասվում է գործող անձանց շուրթերով: Գրական այդ ձևի դասական նմուշները նա տեսել է Պուշկինի հայտնի երկերում (բացի Լ. Մանվելյանի նամակում հիշատակված երկու գործերից, ավելացնենք «Ժլատ ասպետը», «Քարեն հյուրը», «Խրախճանք ժանտախտի պահին»):

Լևոն Մանվելյանի չափածո փոքր դրամաները՝ «Դիոգենոս Միլոսացին» («Փոթորիկ»), «Գալիլե և Միլտոն», «Սողոմոնի աղբյուրը», «Դեպի վեր», հրապարակվեցին անցյալ դարի վերջին և մեր դարի սկզբին: Բանաստեղծի հատուկ հակումը գրական այս ձևի նկատմամբ երևում է նաև նրանից, որ նույնիսկ հայ ժողովրդական վեպը մշակելիս նա իսպառ հրաժարվել է էպիկական ուղղակի պատումից, որը էպոսի բուն հիմքն է, և ստեղծել է միայն հերոսների խոսքի վրա կառուցված մի ծավալուն չափածո դրամա («Սասունցի Դավիթ և Սսրա Մելիք»): Բնորոշ է նաև, որ Լ. Մանվելյանը եղել է Ա.Ս. Գրիբոեդովի «Խելքից պատուհաս» չափածո կատակերգության առաջին հայերեն թարգմանիչը (առանձին գրքով է լույս տեսել 1913թ.):

Լ. Մանվելյանի դրամատիկական պոեմները (ինչպես և Պուշկինի փոքր դրամաները) գրված են ոչ այնքան բեմադրելու, որքան

⁸ Ю.А. Веселовский, Очерки..., с. 317-318.

ընթերցանության համար, քանի որ երկարաշունչ մենախոսությունները բեմից հնչեցնել շատ դժվար է: Պետք է խոստովանել նաև, որ հայ բանաստեղծի տաղանդը պարզապես չի բավականացրել հասնելու գործողության լարման և խոսքի խտացման այն աստիճանին, որն անհրաժեշտ է լիարժեք դրամայի համար:

Թվարկված չափածո դրամաների նյութը քաղված է անտիկ աշխարհի և նոր ժամանակի համընդհանուր պատմությունից, բացի «Ղեպի վեր» պոեմից, որը նվիրված է Խաչատուր Աբովյանի կյանքի մի դրվագին՝ Պարրոտի հետ Արարատի գագաթ բարձրանալուն: Բոլոր դեպքերում այս երկերի առանցքը մեծ գաղափարների և բարձր նպատակի համար մաքառող ուժեղ անհատի կերպարն է, որը խիզախորեն ընդառաջ է գնում փորձություններին:

Այսպիսով, Պուլշկինի ներշնչմամբ և օրինակով Լ. Մանվելյանը հայ գրականությունն մտցրեց ժանրային մի ձև, որը հաջորդ տասնամյակներում էլ կիրառվել է մեր բանաստեղծների կողմից (Ե. Չարենց, Գ. Սարյան, Վ. Դավթյան և ուրիշներ):

Վերջապես, ասենք, որ Լևոն Մանվելյանը թարգմանել է Պուլշկինի միայն մեկ բանաստեղծություն՝ նշանավոր «Մարգարեն»: Թարգմանել է այն ժամանակ (1907թ.), երբ վաղուց հրապարակյալ վրա էր և բավական ճանաչում էր գտել Ալ. Ծատուրյանի թարգմանությունը: Բայց վերջինիս գերազանցել Լ. Մանվելյանին չհաջողվեց, և պուլշկինյան «Մարգարեն» ահա արդեն մի ամբողջ դար հայ հասարակությունն ընկալում է նախ և առաջ Ծատուրյանի թարգմանությամբ:

3

XX դարի սկզբին մեծացավ ընթերցողի հետաքրքրությունը Պուլշկինի հեքիաթների նկատմամբ: Եթե նախընթաց շրջանում այդ հետաքրքրությունը կապվում էր գրեթե բացառապես «Ոսկի ձկնիկի» հետ (հիշենք, որ կարճ ժամանակամիջոցում այդ հեքիաթը հայերեն հինգ-վեց թարգմանություն ունեցավ), ապա նոր դարի սկզբին թարգմանվեցին նաև պուլշկինյան այլ հեքիաթներ: Ամենից նշանակալիցը, անշուշտ, տաղանդավոր մանկագիր Աթաբեկ Խնկոյանի (Խնկո-Ապեր) թարգմանություններն են. նա հայ ընթերցողի սեփականությունը դարձրեց Պուլշկինի հեքիաթներից երկուսը, որոնց վերնագրերը նա, ի դեպ, պարզեցրել է՝ հանելով հեքիաթ անվանումը՝ «Տերտերն ու իր Բալդի ծառան» (1908), «Քնած դշխուհին և յոթ քաջերը» (1911):

Այս հրապարակումները ուրույն տեղ են գրավում Պուլշկինի հայերեն թարգմանությունների պատմության մեջ: Դրանք մի այլ լեզվից

փոխադրվող խոսքը հայերենի բնական երանգներով վերարտադրելու, բայց ընդսմին նաև բնագրի ազգային ոգին հարազատորեն պահպանելու օրինակելի նմուշներ են: Այդ առումով Ա. Խնկոյանը շարունակում էր Պուշկինի թարգմանության թումանյանական գիծը: Եվ առհասարակ, եթե կարելի է խոսել դարասկզբի հայ գրականության մեջ «Թումանյանի դպրոցի» մասին, ապա նրա ամենավառ դեմքերից մեկը Խնկո-Ապերն է՝ հայ մանկական գրականության այդ խոշոր, բայց դեռ ըստ արժանվույն չգնահատված գործիչը: Նրան Թումանյանի հետ կապողը կամ թումանյանական ավանդույթը պատումի ժողովրդական երանգն է, բացառիկ բնականության և բանաստեղծական գեղեցկության միաձուլումը: Դրա շնորհիվ՝ նրա լավագույն երկերը (ինքնուրույն թե թարգմանական) լայնորեն մտել են հայ մարդու գիտակցության մեջ, շատ արտահայտություններ ու բառեր դարձել են մեր առօրյա լեզվի սեփականություն: Հիշենք «Մկների ժողովը», «Գայլն ու գառը», «Ագռավն ու աղվեսը», «Գայլն ու կատուն» և շատ ուրիշ երկեր:

Ասվածը վերաբերում է նաև Պուշկինի նշված երկու հեքիաթների թարգմանությանը, որը չի կարելի գնահատել բնագրի հարազատության սովորական չափանիշներով: Ա. Խնկոյանը բավական ազատ է մոտենում բնագրին, հաճախ ծավալուճ կամ սեղմում է բանաստեղծական պատկերը, արտահայտությունը, կրճատում կամ ավելացնում է առանձին հատվածներ՝ ընդսմին երբեք էապես չչեղվելով հիմնական իմաստից: Բերենք մի քանի օրինակ՝ կողք կողքի դնելով թարգմանությունն ու ռուսերեն բնագիրը: Ահա առաջին հեքիաթի սկիզբը.

Մի ժլատ տերտեր,
Հարուստ, տեսներ,
Վաղ գևաց շուկա,
Որ գործը հոգա,
Ետ դառնա տուն գա:
Էդ տեր ժլատին
Պատահեց Բալդին,
Ստավ. «օրինի՛ր, տե՛ր,
Ի՞նչ կուզես, տերտեր»:

Жил-был поп,
Толоконный лоб.
Пошел поп по базару
Посмотреть кой-какого товару.
Навстречу ему Балда
Идет, сам не зная куда.
“Что, батька, так рано поднялся?
Чего ты взыскался?..”
Поп ему в ответ: “Нужен мне работник:
Повар, конюх и плотник,

Կուգեմ մի ծառա,
 Շատ բան իմանա,
 Զարի չոր հացով,
 Լինի խոհարար,
 Չիապահ, դուրզար,
 Շատ էժան վարձով:

А где найти мне такого
 Служителя не слишком
 дорогого?"

Համադրենք նաև հեքիաթի վերջին հատվածի թարգմանությունն ու բնագիրը.

Էն տեր ժլատը
 Բռնեց ճակատը.
 Բալդին մի հետ կրտտացրեց.
 Նրան օճորքը բռցրեց.
 Մի անգամ էլ կրտտացրեց.
 Լեզուն բերևում լռեցրեց.
 Վերջն էլ որ չըկտտացրեց.
 Ինչպե՞ս տերտերին գովացրեց:
 «Ժլատ ծերուկ, ես լեզ մի դաս,
 Էժանության էլ ման չգաս»,
 Զսավ Բալդին ուրախ-ուրախ,
 Շլավ, գնաց անվարձ, անհախ:

Бедный поп
 Подставил лоб:
 С первого щелка
 Прыгнул поп до потолка;
 Со второго щелка
 Лишился поп языка;
 А с третьего щелка
 Вышибла ум у старика.
 А Балда приговаривал с
 укоризной:
 “Не гонялся бы ты, поп, за
 дешёвизной”

Չենք մտնի բնագրի և թարգմանության տողացի համեմատության մեջ, որը շատ հետաքրքիր մանրամասներ կարող է բացահայտել: Միայն մի քանի խոսք տաղաչափության մասին: Պուշկինի այս հեքիաթը գրված է, կարելի է ասել, հանգավորված արձակով: Սա նշանակում է, որ թեև հարևան տողերը համարժեք չեն ոչ վանկերի քանակով ու ոչ էլ շեշտերի դասավորությամբ, բայց նրանք զույգ-զույգ ունեն նույն հանգային վերջույթը, որով և որոշվում է նրանց սահմանը: Հանգերի շնորհիվ էլ տողերն առանձնանում են իրարից: Այնինչ հայերեն թարգմանությունը կատարված է վանկային ոտանավորի սկզբունքով. բերված հատվածներում տողերը 5 կամ 8-վանկանի են (թարգմանության մեջ կան նաև մի քանի տասնյակ 4-վանկանի տողեր): Սա է դիմի հիմքը,

որին նպաստում է նաև տողերի կից հանգավորումը:

Տաղաչափական մի այլ օրինաչափություն է հայտնաբերում «Քնած դշխուհին և յոթ քաջերը» հեքիաթի բնագրի և թարգմանության համեմատությունը: Ռուսերեն և հայերեն տողերն արտաքուստ շատ նման են՝ կազմված 7 կամ 8 վանկից: Բայց ուտանավորի ներքին կառուցվածքն էապես տարբեր է: Պուշկինի հեքիաթը գրված է քառոտնյա քորեյական տողերով, ընդ որում ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում մեկընդմեջ իրար են հաջորդում 2-ական 8-վանկանի (իգական հանգերով) և 7-վանկանի (արական հանգերով) տողեր: Հայերենում այդ սկզբունքը պահպանել շատ դժվար է, դա մեծապես կխաթարեր ռիթմը: Ահա թե ինչու, հետևելով մեր վանկային ուտանավորի պահանջներին, Ա. Խնկոյանն այս հեքիաթը թարգմանել է մեծ մասամբ 7-վանկանի (4+3) ու երբեմն էլ 8-վանկանի (4+4) տողերով, բայց դրանք օրինաչափորեն չեն հաջորդում իրար, այլ առանձնացված են խմբերով: Մյուս տարբերությունն այն է, որ թարգմանության մեջ շեշտերի դասավորության քորեյական կամ որևէ այլ սկզբունք չի պահպանվում, և ռիթմը հենվում է կիսատողերի (4+3 կամ 4+4) պարբերական կրկնության վրա: Համադրենք հեքիաթի սկզբի տողերը, ուր թարգմանիչը կիրառել է 7-վանկանի չափը.

Մնա բարով ասելով
Թագավորը բազուիսն՝
Գնաց, չեկավ մի տարով:
Թագուհին էր, օրն ի բուն,
Առավուտից իրիկուն,
Առաքաստում կենտ խտած՝
Լուսամուտին աչքն հառած՝
Սպասում էր, սպասում
Եվ աչքերը վրձնասում:
Աչքերն էերան խայեցին,
Որ խայելուց ցավեցին:
Ծրկա՛, չրկա՛ հոգյակը,
Միրտն է այրում փափագը:
Միայն բուքն է խիստ հուզվում,
Չյունն է գալիս ու դիզվում:

Царь с царицею простился,
В путь - дорогу снаряжился,
И царица у окна
Села ждать его одна.
Ждет-пождет с утра до ночи
Смотрит в поле, инда очи
Разболелись глядячи
С бслой зори до ночи;
Не видать милого друга!
Только видит: вьется выюга,
Снег валится на поля,
Вся белешенька земля.

Ահա մի հատված էլ՝ թարգմանված 8-վանկանի տողերով.

Աստված պահի կնոջ հերսից	Черт ли сладит с бабой гневной?
Սատանան էր խոստում ներսից.	Спорить нечего. С царевной
Հետը վիճել չէր կարելի.	Вот Черновка в лес пошла
Մի կրակ էր անմարելի:	И в такую даль свела,
Նաժիշտն առավ վարդ դշխուհուն,	Что царевна догадалась,
Տարավ անտառ, այնպես հեռուն,	И до смерти испугалась...
Որ աղջիկը ընկավ գլխի,	
Արցունք թափեց աղի-լեղի...	

Ինչպես երևում է այս օրինակներից, Ա. խնկոյանն իր թարգմանություններում բավական ազատ է եղել, չի ձգտել պահպանել բնագրի ամեն մի բառ և արտահայտություն: Շատ բան նա փոխել կամ ավելացրել է: Օրինակ, Բալդու հեքիաթի վերջում նա հավելել է երկու տող՝ «Ասավ Բալդին ուրախ-ուրախ, ելավ գնաց անվարձ, անհախ», մտածելով, անշուշտ, որ հերոսի այս անշահախնդիր արարքը բարձրացնում է նրա բարոյական նկարագիրը, բխում է նրա բնավորության էությունից:

Ընդհանրապես ասած, խնկոյանի այս և մյուս թարգմանությունները կարող են նաև փոխադրություն համարվել: Նրա թարգմանական մեթոդը ազատ ստեղծագործական է և շատ նման է Սամուիլ Մարշակի կիրառած սկզբունքներին (հիշենք վերջինիս թարգմանած թումանյանական «Շունն ու Կատուն» կամ «Մի կաթիլ մեղրը»):

4

Դարասկզբի հայ գրականության մեջ պուշկինյան հետաքրքրությունների համապատկերում իր կարևոր և անփոխարինելի տեղն ունի նաև Վահան Տերյանը: Եվ դա չնայած այն իրողությանը, որ նա ոչ թարգմանություններ է արել Պուշկինից, ոչ որևէ հոդված է գրել նրա մասին, ոչ էլ իր ստեղծագործության մեջ նրանից ուղղակի ազդվելու փաստեր է թողել: Բայց Տերյանը մեր այն մեծ բանաստեղծն է, որը Թումանյանից հետո և Չարենցից առաջ, իր գրական անփիճելի հեղինակությամբ շատ է նպաստել մեզանում Պուշկինի վիթխարի նշանակության ըմբռնմանը: Ինչի՞ վրա է հիմնվում այս պնդումը:

Իհարկե, Վահան Տերյանը պատկանում էր գրական զարգացման և գեղարվեստական մտածողության բուրժուական այլ դարաշրջանի, քան Պուշկինը: Սակայն, ձևավորված ու դաստիարակված լինելով, իր իսկ արտահայտությամբ, «ռուսական պարզ ու պայծառ գրականության» հիման վրա, նա իր բանաստեղծական ամբողջ էությամբ գիտակցել է այն բացառիկ և անանցանելի դերը, որ խաղացել է Պուշկինը այդ գրականության պատմության և ճակատագրի մեջ: Սրա լավագույն վկայությունը 1914թ. կարդացած «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման այն ժլատ, բայց խոր և տարողունակ տողերն են, որոնք վերաբերում են Պուշկինին: Ազգային մեծ բանաստեղծին համարելով երկարատև որոնումների արդյունք և համադրություն, Տերյանը նշում է, որ ռուսաց լեզուն և գրականությունն էլ ի վերջո հասան «զարգացման այն հսկայական բարձունքին, ուր շողշողում է Պուշկինի դյուքական անունը»: Բարձունք, որը միշտ մնում է չգերազանցված: Իսկ Պուշկինի ստեղծագործական բուռն ու անդադրում որոնումների գլխավոր իմաստն այն է, որ, շարունակում է Տերյանը, նա «հասավ իր բյուրեղյա պարզությանը, իր վսեմ ու բարձր ռեալիզմին - թե լեզվի, թե ձևի, թե բովանդակության կողմից»⁹:

Այդ պատճառով էլ Վահան Տերյանի համար Պուշկինը բանաստեղծական մեծության և կատարելության բարձրագույն չափանիշն էր նաև հայ գրականության երևույթները գնահատելիս: Ինչպես տեսանք այս աշխատության նախորդ գլխում, իր զեկուցման մեջ, Թումանյանի գեղարվեստական և համազգային նշանակությունը հաստատելու համար, Տերյանը նրան մի քանի անգամ համեմատում է Պուշկինի հետ: Եվ, օրինաչափ է, որ, ինչպես ցույց ենք տվել նույն տեղում, Պուշկին-Թումանյան զուգահեռն առաջին անգամ ասպարեզ հանեցին Վահան Տերյանն ու նրա մերձավորագույն ընկեր-համախոհ Ցոլակ Խանզադյանը: Համապատասխան փաստերն այստեղ կրկնել պետք չէ:

Կան շատ տվյալներ նաև այն մասին, թե Վահան Տերյանն ինչքան լայն ու խոր գիտեր Պուշկինի և Լերմոնտովի գրական ժառանգությունը: Վերջինս, կարելի է ասել, հայ բանաստեղծի առօրյա գիտակցության մի մասն էր դարձել, ուղեկցել է նրան ամեն քայլափոխի: Այդ բանի լավագույն հաստատումը այսպես կոչված «թաքուն քաղվածքներն» են, որոնք հաճախակի հանդիպում են Տերյանի ռուսերեն նամակներում: Ինչի՞ մասին է խոսքը: Մտերիմ մարդկանց գրած նամակներում Տերյանը սիրում է իր խոսքի մեջ ներառել ռուս բանաստեղծների առանձին տողեր կամ արտահայտություններ՝ սովորաբար վերցնելով դրանք չնկերտների

⁹ Վահան Տերյան. *Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հատ.3, 1975, էջ 88:*

մեջ, բայց չնշելով հեղինակի անունը: Այս վերջին հանգամանքը մեզ հատկապես ուշագրավ է թվում: Բանաստեղծը և նրա հասցեատերը այնքան լավ գիտեն Պուշկինի և Լերմոնտովի ստեղծագործությունը, որ նրանից քաղված արտահայտության հեղինակի անունը հատուկ նշելու կարիք պարզապես չկա՝ առանց դրա էլ ամեն ինչ հասկանալի է: Սասնավորելով խոսքը Պուշկինի նկատմամբ, ասենք, որ Տերյանի ռուսերեն նամակներում պուշկինյան արտահայտությունների հանդիպում ենք առնվազն տաս անգամ: Մենք այստեղ չենք թվարկում այդ «թաքուն քաղվածքները», քանի որ ժամանակին այդ հարցին մի առանձին հոդված ենք նվիրել:¹⁰

Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում հատուկ խոսել պուշկինյան մի ուրիշ արտահայտության մասին, որ գտնում ենք 1912 թ. աշնանը Տերյանի գրած «Հուլեր Լազարյան ճեմարանի»- ծավալուն, բայց անավարտ մնացած բանաստեղծության մեջ, այն էլ երկու անգամ: Նախ իբրև բնաբան բերվում է «Եվգենի Օնեգինի» վերջին տան 3-րդ տողը՝ “Иных уж нет, а те далече”, որ Պուշկինն ազատ խմբագրությամբ քաղել է միջնադարյան պարսիկ մեծ բանաստեղծ Սաադիից: Պուշկինի այս նշանավոր տողը, արդեն հայերեն թարգմանությամբ, Տերյանն օգտագործել է նաև բուն բանաստեղծության մեջ (7-րդ տան 5-րդ տողը)։

Զևուն առ անուն հիշում եմ ես ձեզ,
Իմ հին ընկերներ, ջրված հավիտյան,
Կար մի ժամանակ - եղբայրների պես
Զպրում էիք մեկը հարկում մի սուրբ տան:
«Ոմանք էլ չկան և ոմանք հեռվում»,
Սակայն իմ սրտում բոլորիդ ահա
Ողջունում եմ ես և ողջագուրում:

Հիմքեր կան ենթադրելու, որ այս բանաստեղծությունը (կամ պոեմը՝ դժվար է ասել, թե ինչ կլիներ արդյունքը, եթե գործն ավարտվեր) ծրագրելիս և ստեղծելիս Տերյանն ուղղակի թե անուղղակի ներշնչանք է ստացել Պուշկինից: Ավելի կոնկրետ ասած՝ նրա այն բանաստեղծություններից, որ աքսորից վերադառնալուց հետո նա գրել է գրեթե ամեն տարի՝ նվիրելով լիցեյի բացման օրվա (հոկտեմբերի 19) տարեդարձներին: Երկու բանաստեղծների համար ընդհանուր են

¹⁰ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Ա.Ս. Պուշկինը Վահան Տերյանի նամակներում»: «Գարուն», 1988, N8:

հարազատ դպրոցի (լինի լիցեյ թե ճեմարան) հետ կապված լուսավոր -
թախծոտ հուշերը, կյանքից հեռացած կամ տարբեր կողմեր ցրված
ընկերների կարոտը: Բայց մի զուգահեռի մասին ուզում ենք խոսել ավելի
կոնկրետ: Հիշենք Տերյանի բանաստեղծության առաջին տողերը.

Երբ դառն օրերի անխիհնդ խոհերում
Վիատություն է տիրում իմ սրտին,
Մեր ձեմարանն եմ ես մտաբերում,
Որպես հոր տունը անառակ որդին...

Հայրական տուն վերադարձող «անառակ որդու» աստվածաշնչային
լեզունը հիշատակվում է նաև 1829թ. լիցեյի այցելության առթիվ
Պուշկինի գրած բանաստեղծության մեջ, ուր կան այսպիսի տողեր.

Так отрок библии, безумный расточитель,
До капли истощив раскаянья фиал,
Увидев наконец родимую обитель,
Главою поник и зарыдал.

Չի կարելի անդել, թե Տերյանի բանաստեղծության տվյալ պատկերը
ծագել է Պուշկինի տողերի անմիջական ազդեցությամբ: Հազիվ թե: Ավելի
շուտ՝ սա համանման իրադրությունից բխող ընդհանուր ապրումի
արտահայտություն է, որը «անառակ որդու» պատկերի շնորհիվ
հնության երանգ ու վեհություն է ձեռք բերում:

Տարբեր բանաստեղծների մոտիվների ու տրամադրությունների միջև
նմանություններ որոնելը սովորաբար հղի է արհեստական, բռնազբոսիկ
զուգահեռների մեջ ընկնելու վտանգով: Սանավանդ, երբ խոսքը
վերաբերում է տարբեր դարաշրջանների և ազգային միջավայրի
պատկանող բանաստեղծների, ինչպիսիք են Պուշկինն ու Տերյանը:
Սակայն, զննելով Վահան Տերյանի բանաստեղծական նկարագիրը,
մենք կարող ենք նկատել մի քանի այնպիսի գծեր, որոնք նրան ինչ-որ
կերպ մերձեցնում են Պուշկինին, թեև այս դեպքում էլ խոսք կարող է
լինել ոչ թե ուղղակի ազդեցության, այլ աշխարհընկալման և
գեղարվեստական մտածողության օբյեկտիվ նմանության մասին:
Հիշենք այդ գծերից միայն մեկը:

Պուշկինի պոեզիայի գեղարվեստական հմայքի գաղտնիքներից
մեկն այն է, որ նա միշտ հաղթահարում է կյանքի ողբերգական պահերը,

ամեն մի աններդաշնակություն կամ հուսահատ ապրում և, ի վերջո, հանգում է հավասարակշռված, իմաստուն հայացքի աշխարհի, կյանքի և մարդու նկատմամբ: Անգամ թախիծն ու վիշտը նրա աշխարհընկալման մեջ լուսավոր, կենսահաստատ բովանդակություն ունեն և ընթերցողին տոգորում են այդ տրամադրությամբ: Հիշենք նրա ամենախորինաստ բանաստեղծական բանաձևերից մեկը. "Мне грустно и легко, печаль моя светла": Եվ այս «լուսավոր թախիծը» պարադոքս կամ մտքի անհետևողականության արդյունք չէ, այլ բանաստեղծի ներաշխարհի հարստության և միասնության արտահայտություն:

Նշված հոգեվիճակները մեծապես բնորոշ են եղել նաև Վահան Տերյանին՝ իբրև մարդու և բանաստեղծի: Նախ քերենք մի քանի հատված Անթառան Միսկարյանին գրած նամակներից, որոնք հոգու նույնպիսի անկեղծ խոստովանություններ են, ինչպես և Տերյանի քնարական բանաստեղծությունները:

1908թ. դեկտեմբերի 20-ին. «Իմ հոգուն մի տեսակ լուսավոր հեզություն ու խաղաղ ուրախություն է տիրում... Այդ ուրախալի թախիծը կամ թախճալի բերկրանքը ամբողջովին համակել է իմ հոգին»»:

1913թ. մարտի 15-ին. «Թախծուն եմ, ճիշտ է, բայց այնպե՛ս լուսավոր, հնազանդ ու մեղմ է իմ թախիծը, այնպե՛ս լուսավոր»:

1915թ. հուլիսի 1-ին. «Տխուր եմ, ճիշտ է, բայց հիմա լավն է իմ այդ տխրությունը... Եվ այնպե՛ս պարզ է հոգումս, և տխրությունս այնքա՛ն թեթև»¹:

«Լուսավոր թախճի» այս, պայմանականորեն ասած, պուշկինյան մոտիվն ու ըմբռնումը լայնորեն սփռված է նաև Տերյանի քնարերգության մեջ: Սկիզբ առնելով նրա առաջին իսկ բանաստեղծական քայլերից, այդ առերևույթ հակասական, բայց իր էությանը միասնական պատկեր - տրամադրությունը առավել բարձր և կատարյալ արտահայտություն գտավ «Ոսկի հեքիաթ» շարքում: Բերենք երկու օրինակ: «Գարնան քաղաքում» բանաստեղծության մեջ Տերյանն իր հոգեվիճակը բնութագրել է այսպես.

Ազատ է հոգիդ, անչար է և հեգ,

Եվ տխրությունդ անուշ է հիմա...

Նույն շարքի նախավերջին բանաստեղծության մեջ սիրո և հանդիպման գերագույն խորհուրդը նա տեսնում է շրջապատի խավարը ցրելու և աշխարհի նկատմամբ լուսավոր հայացքով տոգորվելու մեջ:

¹ Վահան Տերյան. *Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հատ.3, 1975, էջ 280, հատ.4, 1979, էջ 67, 213:*

Քնարական հերոսը համոզված է, որ այդ հանդիպման շնորհիվ՝

Սև թախիձն իմ սրտից, մութ խոհերն իմ հոգուց կգնան,
Լուսիդ դեմ կըցրվեն ըստվերները մռայլ,
Տառապանքը քեզ հետ՝ քաղցր հուշ, և խոսքերը խորհուրդ
կըդառնան,
Կըհագնեն ուրիշ փայլ:

Այս մի քանի օրինակն էլ բավական են համոզվելու համար, որ Վահան Տերյանի գիտակցության մեջ «Պուշկինի դյուբական անունը» ոչ միայն գրական-պատմական վիթխարի մեծություն էր, այլև բանաստեղծական հարազատ մի աշխարհ, ուր նա գտնում էր իր հոգու շատ նվիրական լարերի արծագանքը:

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՉԸ ԵՎ ՊՈՒՇԿԻՆԻ ՊՈԵԶԻԱՆ

1

1936

թվականին մի հարցազրույցի ժամանակ եղիշե Չարենցն ասել է. «Ինչ վերաբերում է Պուշկինի դերին մասնավորապես հայ պոեզիայում, ապա այդ թեման անսպառ է: XIX դարից սկսած մինչև մեր օրերը չկա և ոչ մի հայ բանաստեղծ, որ այսօր ևս այն կերպ դաստիարակված չլինի Պուշկինով և որի ստեղծագործության մեջ արտահայտված չլինի մեծ բանաստեղծի ազդեցությունը» (VI, 356)¹:

Այս հայտարարությունը երկու կարևոր վերապահություն կամ լրացում է ենթադրում: Նախ այն, որ Չարենցի ասածը վերաբերում է, իհարկե, նոր շրջանի մեր բանաստեղծության միայն արևելահայ, բայց ոչ արևմտահայ ճյուղին, որը, գտնվելով արևմտաեվրոպական գրական առնչությունների ոլորտում, Պուշկինի հետ ուղղակի կապե՞ր գրեթե չի ունեցել: Իսկ երկրորդ լրացումը հետևյալն է: Նշելով հանդերձ արևելահայ, ապա նաև խորհրդահայ գրեթե բոլոր անանավոր բանաստեղծների հետաքրքրությունը Պուշկինի նկատմամբ, միաժամանակ պետք է ասել, որ նրանցից հատկապես երկուսը բացառիկ մեծ, առանձնակի տեղ են գրավում «հայ պուշկինականի» պատմության մեջ, իբրև նրա, այսպես ասած, հանգուցային օղակներ: Դրանք են՝ Թումանյանը և Չարենցը:

Այն հարցին, թե ի՞նչ դիրքերից և ինչպես էր ընկալում Հովհ. Թումանյանը Պուշկինի գրական ժառանգությունը, մենք փորձեցինք պատասխանել իր տեղում: Ինչպես տեսանք, Թումանյանը «հանդիպեց Պուշկինին» գրականության ժողովրդայնության, հարազատ ազգային միջավայրի և հոգեբանության վերակերտման, բանահյուսական գանձերի ստեղծագործական յուրացման, վերջապես՝ գեղարվեստական խոսքի պարզության և խորության բնական համադրման ուղիներ որոնելիս: Իբրև իսկական ազգային բանաստեղծի տիպար, Պուշկինը մեծապես օգնեց Թումանյանին՝ գտնելու իր ստեղծագործական ուժերի կիրառության ուղին, կանգնելու գրականության ժողովրդայնության ճշմարիտ ճանապարհի վրա:

¹ Չարենցի քաղվածքները, բացի տողատակին հատուկ նշվածներից, բերվում են ըստ հետևյալ հրատարակության. Եղիշե Չարենց. Երկերի ժողովածու, հատ. 1-6, 1962-1968: Փակագծում նշվում են համապատասխան հատորը (հռոմեական թվերով) և էջը (արաբական թվերով):

Բոլորովին այլ էին այն ստեղծագործական ազդակները, որոնք Թումանյանից շուրջ երեք տասնամյակ անց Եղիշե Չարենցին ևս մղեցին դեպի Պուշկինի գրական ժառանգությունը: Հարցն իր ամբողջության մեջ պատկերացնելու համար պետք է վերհիշել Չարենցի ստեղծագործական կենսագրության մի քանի կարևոր պահեր:

Ուղիղ մեկ դար է բաժանում Եղիշե Չարենցին Ալեքսանդր Սերգեևիչ Պուշկինից: Մի զարմանալի զուգադիպումով համընկնում են (իհարկե, մեկ հարյուրամյակի տարբերությամբ) նրանց կյանքի և ստեղծագործության ամենակարևոր նշանաձողերը՝ ծնունդը (1799-1897), գրական ճանապարհի սկիզբը (1813-1912) և մահը (1837-1937): Սակայն ո՛չ հարյուրամյա հեռավորությունը և ո՛չ էլ գաղափարական ու ազգային միջավայրի տարբերությունները չխանգարեցին հայ մեծ բանաստեղծին իր գրական գործի շատ կողմերով սերտորեն կապվելու Պուշկինի ժառանգության հետ: Առանց տատանվելու կարելի է ասել, որ Եղիշե Չարենցը պատկանում է համամիութենական գրականության այն առաջին խոշորագույն դեմքերի թվին, որոնք իրենց ստեղծագործությամբ դեռևս 20-30-ական թթ. ապացուցեցին դասական ժառանգության և առաջին հերթին Պուշկինի ավանդույթների հարատևող կենդանի նշանակությունը:

1929թ. Չարենցը Պուշկինի մասին այսպիսի տողեր է գրել.

Այդքան պայծառ ու ահագին
Արեգա՛կն է միայն շողում:

Այս տողերն ստիպում են վերհիշել մի ուրիշ գրական փաստ, որի հետ հայ բանաստեղծն, ասեք, և՛ ձայնակցում է, և՛ բանավիճում: Երբ 1837թ. ձմռանը ստոր դավերի զոհ դարձավ ռուս ազգային մեծագույն բանաստեղծը, Պետերբուրգի թերթերից մեկը, տեղի ունեցած ողբերգության խոր գիտակցությամբ, գրեց. «Մեր պոեզիայի արևը մայր մտավ: Պուշկինը մահացավ... Ամեն մի ռուս սիրտ գիտե այդ անդառնալի կորստյան ամբողջ գինը, և ամեն մի ռուս սիրտ կտոր-կտոր կլինի...»²: Եվ ահա մոտ հարյուր տարի անց հայ բանաստեղծը, թերևս մտաբերելով պուշկինյան գրականության մեջ հաճախակի վկայակոչվող այդ փաստը, ուզում էր ասել, որ համաշխարհային պոեզիայի երկնակամարում ռուս մեծագույն բանաստեղծի վառած արևը ոչ միայն մայր չի մտել, այլև մեր օրերում փայլում է ավելի վառ ու տիրական, ինչպես երբեք: Իզուր

² Մեքբերումը հետևյալ գրքից. Բ. Мейлах, А.С.Пушкин. Очерк жизни и творчества. М.-Л., 1949, стр. 166.

չէ, որ մի քանի տարի անց նա Պուշկինին անվանում էր «համաշխարհային գրականության բանաստեղծական արեգակ», խոսում էր նրա «արևային նկարագրի» մասին (VI, 355, 358):

Վերը բերված չափածո տողերը գրված են Չարենցի ստեղծագործական կյանքի ամենաբարդ և հարուստ, բեկունային նշանակություն ունեցող շրջաններից մեկում, երբ պուշկինյան ավանդույթները հատկապես նշանակալից դեր էին խաղում նրա գեղարվեստական որոնումների մեջ: Եվ Պուշկինի ստեղծագործությանը այդ ու հաջորդ տարիներին տված բազմաթիվ չարենցյան գնահատականները, իրենց օբյեկտիվ խոր իմաստից բացի, միշտ ունեին նաև անձնական խոստովանության բնույթ: Եղիշե Չարենցը՝ «բազում ուղիներով ու հերկերով անցած և ճաշակած արդեն-իմաստության դառնապատիր պտուղը», պոեզիայի անծայր օվկիանոսում կատարած իր խիզախ նավարկության ընթացքում խորապես հասկացել էր պուշկինյան փարոսի անփոխարինելի նշանակությունը ներկայի և ապագայի բանաստեղծների համար:

Բնական է, անշուշտ, որ Չարենցին գրավեցին և ստեղծագործական մտորումների առարկա դարձան Պուշկինի համապարփակ հանճարի ուրիշ կողմեր և առանձնահատկություններ, քան Չովի. Թումանյանի պարագայում: Պետք էր յուրացնել և օգտագործել պուշկինյան բանաստեղծական մտածողության և գեղարվեստական կառուցվածքի ավելի բարդ շերտեր, դրանք բնականորեն միաձուլել նոր արվեստի սկզբունքների և ոճի հետ:

Չարենցի խնդիրն ավելի բարդ էր ոչ միայն այս առումով, այլև այն, որ «վերադարձը դեպի Պուշկին» տեղի էր ունենում դասական արվեստի նկատմամբ ժխտողական կամ վերապահ մոտեցման մի ամբողջ տասնամյակից հետո, մի մոտեցում, որին 20-ական թթ. առաջին կեսին առատորեն տուրք էր տվել նաև Ե. Չարենցը: Եվ երբ 1936թ. Չարենցը խոսում էր այն մասին, որ «բոլոր տատանումներից և անցյալի կուլտուրայի ուղիներում թափառելուց, երկար որոնումներից հետո» հայ բանաստեղծները ևս «գալիս են դեպի Պուշկինը» (VI, 354), ապա նա, իհարկե, նկատի ուներ նաև իրեն, թերևս՝ նախ և առաջ իրեն:

Իրոք, Չարենցը համեմատաբար ուշ հանգեց Պուշկինի ստեղծագործության հմայքի և արդիական նշանակության ըմբռնմանը՝ իր գրական ճանապարհին սկսելուց շուրջ մեկուկես տասնամյակ անց: Ոչ վաղ տարիների նրա ստեղծագործական որոնումների մեջ, ոչ էլ ետիոկտեմբերյան առաջին տասնամյակի գրական-քննադատական բազմաթիվ ելույթներում «Պուշկինի պրոբլեմ», ըստ էության, գոյություն չունի: Թեև Պուշկինի անունը մի քանի անգամ հիշատակվում է, բայց

նա ո՛չ հատուկ սիրո ու երկրպագության առարկա է, ո՛չ էլ սուր հարձակումների թիրախ: Հայ բանաստեղծության մեջ Չարենցն ուներ «արդիականության տախտակամածից» դուրս նետելիք իր «գեներալ-կլասիկները», առաջին հերթին՝ Վահան Տերյանի պոեզիան: Եվ, այնուամենայնիվ, Պուշկինը չէր կարող բացառություն կազմել և դուրս մնալ անցյալի արվեստների այս կամ այն սոցիալական խավի «հոգեգաղափարախոսության» նեղ հիմքի վրա գնահատելու սկզբունքից, որն այդ տարիներին որդեգրել և կիրառում էր Չարենցը: Պուշկինի անվան հատ ու կենտ հիշատակությունները պատվում են այդ հիմնական դրույթի շուրջ:

«Երեքի դեկլարացիայի» առթիվ գրած հոդվածներից մեկում (1922), առարկելով Պուշկինի հմայքը սահուն հանգերի կամ կանոնավոր յամբերի մեջ տեսնելու ձևապաշտական հայացքին և ընդգծելով բանաստեղծի արտահայտած տրամադրությունների նշանակությունը, Չարենցը, սակայն, հակված էր Պուշկինի (ինչպես և Շեքսպիրի, Դանթեի) ստեղծագործության մեջ նրանց ծնունդ տված դասակարգի գաղափարախոսության շրջանակներից դուրս եկող և համամարդկային («հավիտենական») արժեք ներկայացնող ոչինչ չտեսնել (VI, 27-28):

Կամ՝ «Ստանդարտ» հանդեսի ծրագրային հոդվածում (1924), պաշտպանելով արվեստն իբրև նոր կյանքի շինարարության «գործնական կատեգորիա» դիտելու լեֆիստական դրույթը, Չարենցը հավասարության նշան էր դնում գեղարվեստական և նյութական ուտիլիտարիզմի միջև ու այդ առթիվ հիշում էր Պուշկինի «Բանաստեղծը և ամբոխը» ոտանավորի *печной горюх* արտահայտությունը: Ընդամին նա, իհարկե, փաստորեն ճիշտ չէր հասկանում արխատկրատական վերնախավի դեմ ուղղված, արվեստագետի ստեղծագործական ազատության իրավունքը հաստատող այդ բանաստեղծության իմաստը, գտնվելով, ըստ երևույթին, նրա պիսարևյան մեկնաբանության ազդեցության տակ:

Պատահական չէ նաև, որ նույն հանդեսում նա վճռականորեն արտահայտվում էր պուշկինյան գեղարվեստական ձևերը նոր գրականության մեջ օգտագործելու դեմ: «Հեղափոխության մասին “Евгений Онегин”-ի ստրոֆներով ու յամբերով գրելը, - հայտարարում էր Չարենցը Ա. Բեզիմենսկու մի նման փորձի կապակցությամբ, - մենք նույնքան անիմաստ ենք համարում, որքան որ անիմաստ կլինեի մեր կրասնոարմեյցին կաֆտան հագցնելը: Կաֆտանը գուցե և լավ բան է և ժամանակին շատ-շատերին է փրկել ցրտից. բայց որքա՞ն է նա այսօր նպատակահարմար իր նահապետական ժանրությամբ, երբ կան շինելներ և երբ մարդ ժամանակ չունի այնպես դանդաղ քայլելու, ինչպես

որ կարելի էր միջնադարում» (VI, 111): Մի համեմատություն, որը գրեթե բառացի համընկնում է դրանից երկու տարի առաջ Վահան Տերյանի մասին գրած տողերին. «Ասել, որ Տերյանի լեզվով կարելի է ժամանակակից կյանքը երգել, - գրում էր Չարենցը, - նշանակում է... մեր կրասնորմեյցին ցանկանալ հազցնել սպիտակ ձեռնոցներ, ֆրակ և բուտաֆորային կիսակոշիկներ» (VI, 15): Ինչպես տեսնում ենք, երկու դեպքում էլ կլասիկայի մերժման հիմքը պոեզիայի հասարակական նշանակությունը գռեհիկ ուտիլիտարիզմի հանգեցնելն է. իզուր չէ, որ համեմատության համար օգտագործվում են ֆրակն ու կիսակոշիկը, կաֆտանն ու շինելը...

Պուշկինի նկատմամբ երկար տարիների ընթացքում Չարենցի ցուցաբերած «անտարբերությունը» կամ վերապահ, զգույշ մոտեցումը բացատրվում է մի քանի պատճառով: Ստեղծագործական կյանքի սկզբում Չարենցի համար Պուշկինը «վարագուրված էր» նորագույն գեղարվեստական հոսանքների, հատկապես սիմվոլիզմի ազդեցությամբ, որն այնքան որոշակի է նրա վաղ շրջանի պոեզիայում: 20-ական թթ. սկզբին դրան ավելացավ պրոլետարական գրական շրջաններում լայնորեն տարածված մերժողական վերաբերմունքը դասական ժառանգության նկատմամբ, որից «ազնվական Պուշկինը» բացառություն կազմել չէր կարող:

Եվ ահա՛ դրանից մի քանի տարի անց, 20-ական թթ. վերջին Չարենցի կենսագրության և ստեղծագործության մեջ սկսվում է Պուշկինի իսկական պաշտամունքի մի շրջան, որը հարատևեց մինչև նրա կյանքի վերջը: Ինչո՞վ բացատրել վերաբերմունքի այդ սուր, առաջին հայացքից անհասկանալի թվացող փոփոխությունը: Պահպանվել է այս հարցի հետ անմիջաբար առնչվող մի գրական փաստ, որը չի կարելի մոռացության տալ: 1930թ. հունվարին Չարենցը իր նոր լույս տեսած «Էպիքական լուսաբաց» գիրքը հայտնի գրական-թատերական գործիչ Մամիկոն Գևորգյանին է նվիրել այսպիսի մակագրությամբ. «Սիրելի Մամիկոնին, խորը սիրով, որ ինձ սովորեցրեց սիրել պոետներից ամենապայծառին ու վսեմին՝ Պուշկինին»³: Այսպիսով, անուրանալի է տվյալ հարցում ռուս գրականության լավ գիտակ Մ. Գևորգյանի դերը: Բայց ամեն ինչ բացատրել միայն գրական բարեկամի ազդեցությամբ, իհարկե, միանություն կլիներ: Մ. Գևորգյանի ջանքերը կարող էին արդյունք տալ միայն այն ժամանակ, եթե դրանք համընկնեին բանաստեղծի հոգում և գրական նախասիրությունների մեջ կատարվող փոփոխությունների հետ: Եվ, իրոք, այդպես էլ եղել է:

Բանն այն է, որ 1924թ. կեսերից և, մանավանդ, հաջորդ տարվանից

³ *Պիչոլություններ եղիշե Չարենցի մասին, 1961, էջ 262:*

Չարենցի ստեղծագործական զարգացման մեջ սկսվում է մի խոր բեկում, որը կարելի է, ամենաընդհանուր ձևով, բնութագրել իբրև անցում հեղափոխական-ռոմանտիկական պոեզիայի, այնուհետև նաև լեֆական արվեստի վերացական ձևերից դեպի իրականության լիարյուն ռեալիստական պատկերում: Չարենցը խորապես, միայն մեծ տաղանդին հատուկ ուղղամտությամբ հասկացավ նախորդ տարիներին իր որդեգրած և կիրառած որոշ ստեղծագործական սկզբունքների արատավորությունը: «Կարծում էինք աշխարհը նվաճել պլակատներով և ողորմելի ագիտականերով, որոնք շատ-շատ կարող են ունենալ ընթացիկ ռեկլամի նշանակություն: Եվ կարծում էինք, որ դա է այն իսկական արվեստը, որ հարկավոր է պրոլետարիատին» (VI, 425-426): Ինքնաձաղկման անկեղծ զգացումով լեցուն այս տողերը Չարենցը գրել է 1925թ. արտասահմանից:

Այդ ժամանակից սկսած Չարենցը հաստատապես կողմնորոշվում է դեպի իր էությանը ռեալիստական, բայց արտահայտման ձևերով բազմազան ու բազմաշերտ, միաժամանակ և՛ բարդ, և՛ ամենալայն մասսաներին հասկանալի ստեղծագործությունը, որը նա տարիներ անց՝ գրողների համամիութենական համագումարի ամբիոնից արտասանած ճառում անվանեց «սինթետիկ արվեստ»: Ահա այդ ստեղծագործական բեկման և նոր կողմնորոշման ճանապարհին էր, որ Պուշկինը նրան ներկայացավ իբրև պոեզիայի կենսունակության և խորության, բարդության և մատչելիության, գեղարվեստական անսպառ բազմակողմանիության և իդեալական ներդաշնակության մի անգերազանց օրինակ: Պուշկինը օգնեց և արագացրեց Չարենցի ստեղծագործության մեջ սկսված բեկումը: Այս էր Չարենցի «պուշկինապաշտության» օբյեկտիվ ստեղծագործական նախադրյալը:

Չարենցի վերաբերմունքը Պուշկինի ժառանգության նկատմամբ արտահայտվել է երեք հիմնական ուղղությամբ:

Առաջինը՝ այն բազմաթիվ գնահատականներն են, որ Չարենցը տվել է Պուշկինին ամենատարբեր առիթներով: Հատկանպես մեծ թիվ են կազմում «Էպիքական լուսաբաց» գրքի և 30-ական թթ. այն չափածո հատվածներն ու ամբողջական բանաստեղծությունները, որոնք անմիջաբար վերաբերում են Պուշկինին, տալիս են նրա ժառանգության տարբեր կողմերի պատմական և արդիական նշանակության գնահատականները:

Այս փաստի իրական նշանակությունը ճիշտ հասկանալու համար անհրաժեշտ է հիշեցնել Չարենցի պոեզիայի մի առանձնահատկություն, որն զգալի չափով նորություն էր մեր գրականության մեջ: Չարենցի պոեզիան, մանավանդ 20-ական թթ. սկզբից, բավական խիտ

«բնակեցված է» գրական անուններով ու կերպարներով: Կարդալով նրան, քեզ հաճախ զգում ես հայ և համաշխարհային գրականության դասական դեմքերի շրջապատում: Դանթե և Գյոթե, Դոնտրոս և Վիրգիլիոս, Ֆիրդուսի, Խայամ, Սաադի և Չաֆիզ, Վիյոն, Չայնե և Էդգար Պո, Լերմոնտով, Նեկրասով և Մայակովսկի, Նարեկացի և Սայաթ-Նովա, Աբովյան և Նալբանդյան, Ալիշան, Պեշկեթաշյան և Դուրյան, Րաֆֆի և Պատկանյան, Վահան Տերյան և Մեծարենց, Թումանյան և Իսահակյան, Սիամանթո և Վարուժան, նույնիսկ իր կրտսեր ժամանակակիցներից շատերը՝ սկսած Բակունցից և Մահարուց, - սրանք բոլորը ներկա են Չարենցի տողերում, հաճախ իրենք են դառնում գրական կերպարներ, ուղեկցում են նրան ստեղծագործական որոնումների, ոգևորության և կասկածների պահին, ներշնչում են նրան թեմաներ ու խոհեր, երբեմն առիթ են տալիս բանավեճի և գրական ընդդիմախոսության: Կարելի է ասել, որ Չարենցի պոեզիան ոչ միայն հեղինակի ընկալած իրականության, այլև նրա գրական նախասիրությունների և մտորումների ուղղակի արտահայտությունն է: Այդ պոեզիան վերին աստիճանի *գրականացված է*՝ բառին բարձր իմաստով: Եթե հիշենք, որ նախաջարկեցյան պոեզիայում գրական այդ հնարանքը գրեթե չի կիրառվել (եղել են միայն հատ ու կենտ օրինակներ, ասենք՝ Լամարթինի անվան հիշատակությունը Դուրյանի «Թըքուհին» բանաստեղծության, կամ Ֆիրդուսունը՝ Թումանյանի «Թմկաբերդի առումի» մեջ), ապա վստահորեն կարելի է ասել, որ Չարենցին է պատկանում նրա ներմուծման պատիվը:

Եվ ահա, գրական անուններով այդքան առատորեն «բնակեցված» չարենցյան պոեզիայի կենտրոնական դեմքերից և ամենացանկալի հյուրերից մեկը Պուլշկինն է: Թերևս, անցյալի ոչ մի ուրիշ բանաստեղծ այնքան շատ չի երևացել Չարենցի չափածոյի տողերում, ինչպես Պուլշկինը, կազմելով ստեղծագործական ուղու վերջին տասնամյակի նրա գեղագիտական մտորումների կարևորագույն հանգույցներից մեկը: Եթե սրան ավելացնենք նաև այդ տարիների հոդվածներում, ելույթներում և օրագրերում առկա պուլշկինյան էջերը, ապա կարելի է խոսել ոչ միայն խոր և ինքնատիպ, այլև բավական ծավալուն և բազմակողմանի գնահատականի մասին, որը հայ պուլշկինագիտության ամենավառ էջերից է:

Չարենցի «պուլշկինյան հրապուրանքի» մյուս անմիջական արտահայտությունը թարգմանություններն են: Ծիշտ է, մեզ հասած թարգմանությունների և թարգմանական մտահղացումների թիվը հազիվ հասնի մեկ տասնյակի, բայց դրանք ոչ միայն Պուլշկինի ըմբռնման, այլև սեփական աշխարհընկալման դրսևորման կարևոր միջոց են եղել:

Նշված երկու կողմերին վերաբերող փաստերն ընդհանուր առմամբ հաշտնի են, դրանք գտնվում են, այսպես ասած, երևույթի մակերեսին: Բայց կա թեմայի մի երրորդ կողմ ևս, որը «թաքնված է» Չարենցի ստեղծագործության խորքերում, որի հայտնաբերման համար անհրաժեշտ է թափանցել նրա գեղարվեստական մտածողության ավելի բարդ շերտերի մեջ: Խոսքը պուշկինյան ավանդույթների, հատկապես նրա պոետիկայի ստեղծագործական յուրացման և օգտագործման մասին է, առանց որի դժվար կլինի լրիվ հասկանալ Չարենցի ժառանգության շատ էջեր:

Ավելորդ է ասել, որ հիշյալ երեք կողմերը սերտորեն կապված են իրար հետ և չեն կարող բացարձակորեն առանձնացվել: Այնուամենայնիվ, հետագա շարադրանքի կենտրոնը լինելու է մեր նշած երրորդ հարցի՝ Չարենցի պոեզիայում պուշկինյան ավանդույթների քննությունը: Առաջին երկու հարցերը կլուսաբանվեն զուգահեռաբար, իբրև հարակից խնդիրներ, և այն էլ ոչ ամբողջ մանրամասնությամբ ու ծավալով, մանավանդ որ դրանք տարբեր առիթներով արդեն բավականաչափ արծարծվել են Չարենցին նվիրված գրականության մեջ:

“ 2

Բացի այն տարեթվային զուգահեռներից, որոնց մասին խոսվեց սկզբում, Պուշկինի և Չարենցի կենսագրության մեջ կա, դարձյալ ճիշտ մեկ դարի տարբերությամբ, մի զուգադիպություն ևս, որ նկատել է բանաստեղծ Վահագն Դավթյանը⁴: 1829թ. Պուշկինը ժամանեց Անդրկովկաս և հարձակվող ռուսական բանակի հետ հասավ մինչև Արզրում: Ճանապարհին նա եղավ նաև Ղարս քաղաքում, ուր տասնամյակներ անց ծնվելու և իր գրական ուղին էր սկսելու Եղիշե Չարենցը, հյուրընկալվեց հայկական ընտանիքում: Դրանից ուղիղ հարյուր տարի անց՝ 1929թ. աշնանը Չարենցը շուրջ երկու ամիս անցկացրեց Պուշկինի ստեղծագործության օրրանում՝ Լենինգրադում, և այնտեղ ապրեց իր ստեղծագործական կյանքի ամենամեծ թռիչքներից, ամենաբուռն և արդյունավետ շրջաններից մեկը: Այստեղ գրվեցին «էպիքական լուսաբաց» գրքի բազմաթիվ գործեր և, առհասարակ, ամբողջացավ Չարենցի գրական կենսագրության մեջ կարևորագույն նշանակություն ունեցող այդ ժողովածուն: Լենինգրադն իր պատմական հուշարձաններով և հեղափոխական ավանդույթներով, իր աշխատանքային խիստ և զգաստ առօրյայով ոչ միայն անջնջելի

⁴ Տե՛ս Վ. Դավթյանի հոդվածները. *Русский гений*, "Литературная газета", 1974, N24, Ազատության ուսման իր. «Գրական թերթ», 1974, N 22:

տպավորությունն թողեց Չարենցի վրա, այլև ամրապնդեց նրա կողմնորոշումը դեպի իր էությանը ռեալիստական, ներքուստ բարդ և հարուստ պոեզիան:

Լենինգրադյան ուղևորությունը խիստ նշանակալից էր նաև նրանով, որ Չարենցը, կարելի է ասել, ընկավ Պուշկինի պոեզիայի աշխարհը, մի պատմական-առարկայական միջավայր, ուր ամեն ինչ ստիպում է հիշել պուշկինյան անմահ տողերը: Դա, իր հերթին, չէր կարող չնպաստել բանաստեղծի «պուշկինյան սիրո» խորացմանը, այն պատմական միջավայրի և հունի մեջ դնելուն: «N-ին՝ Լենինգրադից» բանաստեղծության մեջ կարդում ենք.

... Սակայն Նայի՛ր .

Կանգնած է դեռ ահա անդրին

Այն գանգրահեր Զլեքսանդրի.

Այն պոետի՝ սրտով իրկեզ.

Որ այն մռայլ հեռուն երգեց

Իր երգերում մի օր հուրհուր-

Ու մնաց մե՛ծ, մնաց մաքու՛ր...

Չարենցի համար Պուշկինը կենդանի հաստատումն է այն ճշմարտության, որ պոեզիան մեծ և հարատևող նշանակություն է ձեռք բերում միայն իր «ժամանակի շունչը» դառնալու դեպքում, մի համոզմունք, որն, ինչպես հայտնի է, «էպիքական լուսաբացի» գեղագիտական ծրագրի բուն առանցքն է: «Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս՝ N.N-ին, գրված Երևանից» բանաստեղծության մեջ, ուր առանձին խորությամբ է շարադրված այդ ծրագիրը, Չարենցը հենց Պուշկինի ստեղծագործության հիման վրա էր խոսում պոեզիայի և ժամանակի անխզելի կապի մասին.

Եվ կարդալով Զլեքսանդրին՝

Կրկին անգամ ես հասկացա,

Թե ինչո՞ւ է Նրա անդրին

Սերունդների սրտում կեցած:

Թե դարերի հորիզոնում

Չսուզվելով՝ ինչո՞ւ է Նա

Անվերջ շողում ու բարձրանում
Եվ միշտ պայծա՛ռ պիտի մնա: -

Իսկ շարունակության մեջ, ընդգծելով նոր դարաշրջանի և նոր մարդու գեղագիտական վերարտադրության ողջ բարդությունը, Չարենցը նորից վկայակոչում էր Պուշկինին.

Բայց այդպիսի երգի համար...
Զնարն է պետք Ալեքսանդրի:

Զնարն է պետք Ալեքսանդրի,
Ու քնարի հետ միասին՝
Այդքան անհուն ու ահագին,
Այդքան պայծառ ու վեհ մի սիրտ: -
Իր մի՛տքն է պետք պայծառատես,
Որ օրերի վեճի միջից
Հիմնականը մանրից զատե
Եվ կարկաճե ջինջ ու վճիտ: -

Մի ուրիշ շատ կարևոր կողմ էլ կար Պուշկինի ստեղծագործության մեջ, որը լեֆական և մյուս «ծախ» հոսանքների հրապուրանքը հաղթահարած Չարենցի համար հատկապես արժեքավոր էր ու գրավիչ. կյանքի ամենաբարդ հարցերի մասին «պարզ ու պայծառ» գրելու, ամեն դեպքում զարմանալի գեղարվեստական ներդաշնակության հասնելու ունակությունը: Չարենցը, որն իր ողջ գրական կյանքի ընթացքում կլանված է եղել գեղարվեստական բազմազան ծների որոնմամբ, Պուշկինի մեջ տեսնում էր համապարփակ բազմազանության և ոճի զարմանալի միասնության դասական օրինակ: Շարունակելով դեռ 1925թ. հռչակած իր «հրաժարիմքը» «լեֆյան թմբուկից» ու «հատվող տողերից», նա 1929թ. գրած «Ընթերցող պոետին» բանաստեղծության մեջ այդ խնդիրն ուղղակի կապում էր պուշկինյան ավանդույթներին տիրապետելու անհրաժեշտության հետ.

Մեզ համար արդեն ուղի է անցած
Համաշեշտ երգի դիթմը նվագուն, -

Սովորի՛ր գրել դու պարզ ու պայծառ,
 Ինչպես այն չքնաղ սյուետը գանգուր,
 Որի երգերում թե քորեյ, թե յամբ
 Դյուքում եև իրենց տոկոսն պարզությամբ,
 Թովում եև թափով, առնությա՛մբ արի -
 Սրանո՛վ է նա ահա վիթխարի:

Ինչպե՞ս է արտահայտվել Չարենցի այս նոր գեղագիտական դիրքորոշումը նրա ստեղծագործության մեջ, ի՞նչ տեղ են գրավում «պուլշկինյան տարրերը» «էպիքական լուսաբաց» գրքում:

Նախքան այս հարցին պատասխանելը, հետաքրքիր է իմանալ, թե ժամանակի քննադատությունը ինչպե՞ս գնահատեց Չարենցի դարձը դեպի դասական գրականությունը, մասնավորապես՝ դեպի Պուլշկինը: Այդ շրջանում թեև հիմնականում հաղթահարվել էր դասականներին, իբրև «ազնվական-բուրժուական կուլտուրայի կրողների», հախուռն կերպով մերժելու մտայնությունը, բայց դեռևս հստակություն չկար նրանց ժառանգության օգտագործման սահմանների ու ձևերի ըմբռնման մեջ: Ավանդույթների՝ յուրացման միտքը հաճախ ուղեկցվում էր այնպիսի «վերապահություններով», որոնք փաստորեն ի չիք էին դարձնում բուն դրույթը: Դա երևում է նաև «էպիքական լուսաբացի» համապատասխան կողմերի գնահատման օրինակով: Այսպես, Զ. Մկրտչյանը 1932թ. աշխատում էր ապացուցել Չարենցի «պուլշկինյան կողմնորոշման» արատավորությունը: Պուլշկինի ստեղծագործությանը դիմելը գնահատվում էր՝ ոչ ավել, ոչ պակաս, իբրև «իդեական նահանջ, մահանջ դեպի Պուլշկինի պոեզիայի հասարակական անկումային տրամադրությունները» և, այն ժամանակվա համար բնորոշ տերմինաբանությամբ, այդ փաստի մեջ դիտվում էր նույնիսկ... «աջ օպորտունիստական պանիկորություն»: Գրքի ամենամեծ արատը համարվում էր այն, որ «պուլշկինյան օբյեկտիվիզմն ու ինդիֆերենտիզմը մուտք են գործում Ե. Չարենցի պոեզիայի մեջ...»⁵:

Ահա թե ինչպիսի անհեթեթ ըմբռնումների հերքման գնով է, որ Չարենցը պետք է հայ իրականության մեջ հաստատեր պուլշկինյան ավանդների կենսունակության միտքը:

Չարենցի գրքի «պուլշկինյան շերտերը» հանդես են գալիս ոչ միայն առանձին պատկերների և արտահայտությունների, այլև գրքի մի շարք

⁵ Տե՛ս Զ. Մկրտչյանի «Խորհրդային Հայաստանի պոեզիան վերակառուցման շրջանում» հոդվածը, «Նոր ուղի», 1932, N2, էջ 142-154:

գործերի բուն ոգու և կառուցվածքի մեջ: Ընդհանրության հիմքը շատ դեպքերում պուլշկինյան Պետերբուրգի և ժամանակակից Լենինգրադի կենդանի ժառանգական կապն է, բանաստեղծին ամեն քայլափոխի հանդիպող հուշարձանները, որոնց հետ ավելի վաղ նա ծանոթ է եղել Պուլշկինի տողերից: Ահա նրա առջև կանգնում են հին պալատի մոտ դրված առյուծի արձանները, «որոնց պոետն է այն մեծ երգել երգով իր բարձր» («Յոկտեմբեր 25-26 1917»), նրան հանդիպում են շենքեր ու փողոցներ, որոնք սերունդների գիտակցության մեջ ապրում են՝ «կառչած միայն երգին այն պոետի մեծաքանքար» («N-ին՝ Լենինգրադից»), և վերջապես, Պետրոս Մեծի արձանը, «որ բարձունքից իր ահռելի նայում է հին պալատներին» («Յրաժեշտ Լենինգրադին»): Միաժամանակ՝ Չարենցի «Լենինգրադյան ցիկլում» միշտ առկա է Պուլշկինի երգած Պետերբուրգի և նոր օրերի Լենինգրադի տարբերությունների կենդանի զգացողությունը, այն պատկերացումը, որ այստեղ «կյանք է եռում հիմա ուրիշ, մի կյանք՝ ուրիշ եռանդով լի, ուրիշ խանդով հրապուրիչ» («Յրաժեշտ Լենինգրադին»):

Պետերբուրգ-Լենինգրադ բնական հակադրություն-զուգահեռից բացի, Չարենցի «Լենինգրադյան ցիկլում» կա ավելի էական մի կողմ, որն ուղղակի կապվում է պուլշկինյան ավանդույթի հետ: Պառնալիստական խիստ և զգաստ պատկերի սկզբունքն է՝ շոշափելիության աստիճան կոնկրետ, պլաստիկ, բայց երբեք նատուրալիստական փաստագրության չիջնող, միշտ հարստացված ռոմանտիկ ներշնչանքի շիթերով: Ընտրելով հայ պոեզիային մինչ այդ գրեթե անծանոթ միջավայր ու թեմատիկա (բացառություն են կազմում թերևս միայն Տերյանի պետերբուրգյան մի քանի բանաստեղծությունները՝ գրված բոլորովին այլ տրամադրությամբ և այլ ոճով), Չարենցը հենվում էր ամենից առաջ Պուլշկինի ժառանգության վրա:

Այս առումով՝ Պուլշկինի բոլոր երկերից Չարենցին, անտարակույս, ամենից ավելի մոտ էր նրա «Պետերբուրգյան պատմվածքը»՝ «Պղնձե հեծյալ» պոեմը: Եթե, ինչպես ասվեց իր տեղում, Յ. Թումանյանի համար «Իմ Պուլշկին» ըմբռնումը ամփոփված էր, ամենից առաջ, «Ձմեռվա իրիկունը» և ուրիշ նման բանաստեղծություններում, ապա Չարենցի գիտակցության մեջ այն կապվում էր «Պղնձե հեծյալի»՝ ռուս գրականության այդ «պոեմների պոեմի» հետ: Այս եզրակացությանը կարելի է հանգել «Էպիքական լուսաբացի» մի շարք գործերի, ինչպես նաև այն փաստի հիման վրա, որ Պուլշկինի մահվան 100-ամյակի նախօրը Չարենցը մտադիր էր թարգմանել հատկապես «Պղնձե հեծյալը» (տե՛ս VI, 364), մի թարգմանություն, որը, սակայն, հանգամանքների դժբախտ

բերումով չիրականացավ: Չարենցին, անշուշտ, գրավում էին Պուշկինի պոեմի մեջ խտացված պատմական վիթխարի բովանդակությունը, նրա լարված դրամատիզմն ու էպիկականությունը, անցյալի և ներկայի, հայրենիքի պատմական հեռանկարի և անհատի ճակատագրի, հերոսական ներբողի և կենցաղային նկարագրության. իրապատում և ֆանտաստիկ պատկերների բնական զուգակցումը: Չէ՞ որ այդպիսի մեծ, համադրական ռեալիզմի մասին էր երագում Չարենցը իր կյանքի վերջին տասնամյակում:

Իր բովանդակության և կառուցվածքի ներքին զարմանալի բարդության ու հարստության շնորհիվ «Պղնձե հեծյալը» XX դարի սկզբին հաճախ էր դառնում ոչ միայն գիտական տարբեր մեկնաբանությունների, այլև գեղարվեստական ներշնչանքի աղբյուր: Ռուս բանաստեղծների «սիմվոլիստական սերնդի» շատ ներկայացուցիչներ՝ Բրյուսովն ու Բլոկը, Բելին, Մերեժկովսկին և ուրիշներ, իհարկե, տարբեր դիրքերից ու տարբեր նպատակներով, Պետերբուրգի թեման արծարծելիս բազմիցս դիմել են պուշկինյան պոեմի օգտագործման զանազան ձևերի՝ նմանություն և ուղղակի դիմում, ռեալորում, հակադրություն ու բանավեճ և այլն: Կարելի է ասել, որ նրանց պետերբուրգյան երկերի վրա մշտապես ընկած է պուշկինյան պղնձե հեծյալի աննահանջ ստվերը: Իզուր էէ, որ Ա. Բլոկը 1910թ. գրում էր. «Պղնձե հեծյալը», - մենք բոլորս գտնվում ենք նրա պղնձի թրթռումների մեջ»⁶: Հիշենք նաև, որ Վ. Բրյուսովն ու Ա. Բելին հատուկ ուսումնասիրություններ են նվիրել «Պղնձե հեծյալին»: Պուշկինի պոեմի օգտագործման այլևայլ եղանակների կարելի է հանդիպել նաև Մայակովսկու բանաստեղծություններում (օրինակ՝ «Պետերբուրգյան վերջին հեքիաթ», 1916), Բ. Պաստերնակի «Վարիացիաներ» շարքում և այլն:

Վերադառնալով Չարենցի գրքին, ասենք, որ այստեղ Պուշկինի պոեմին «ծայնակցող» ամենացայտուն գործերը «Հոկտեմբեր 25-26 1917» և «Չուգունե մարդը» ստեղծագործություններն են: Սրանց ժանրային բնույթը Չարենցը նշել է համապատասխան բաժնի վերնագրով՝ «էպիկական ֆրագմենտներ» (բացի նշված երկու գործերից, այդ բաժնի մեջ մտնում է նաև «Հատվածներ չգրված պոեմից» ստեղծագործությունը): Ինչպես միշտ, այս դեպքում ևս Չարենցի տված ժանրային անվանումը որոշակի և հստակ իմաստ ունի: Նրա «էպիկական ֆրագմենտները» չեն կարող շփոթվել ոչ քնարական բանաստեղծության կամ բալլադի, ոչ էլ չափածո նովելի կամ պոեմի հետ: Դրանք իրոք ֆրագմենտներ են, էպիկական առանձին պատկերներ, որոնք ասեք դիտմամբ զրկված են սյուժետային ամբողջականությունից:

⁶ А. Блок. Записные книжки, М., 1965, с. 169.

Պատկերների նախընթաց և հաջորդ օղակները սովորաբար ուղղակի չեն ներկայացվում, այլ կարող են կռահվել ընթերցողի կողմից:

Սրան պետք է ավելացնել, որ, չնայած իրենց ժանրային էությունից բխող արտաքուստ հատվածային, անավարտ բնույթին, այդ գործերը, փաստորեն, միանգամայն ավարտուն ստեղծագործություններ են: Համեմատության համար կարելի է հիշել Վահան Տերյանի քնարական գլուխգործոցներից մեկը՝ «Հատված» բանաստեղծությունը, որով բացվում է «Ոսկի հեքիաթ» շարքը: Ինչո՞ւ է Տերյանն իր այդ ամենածավալուն չափածո երկը (ավելի քան 100 տող) անվանել «Հատված»: Իհարկե, ոչ այն պատճառով, որ դա մի ավելի մեծ ստեղծագործության մի մասն է, հատվածը: Այդ վերնագրով հեղինակն ակնարկում էր այն, որ բանաստեղծության մեջ արտահայտված տրամադրությունները իր քնարական հերոսի հոգևոր զարգացման մի կարևոր հանգույցը, աստիճանն են ներկայացնում: Իսկ կառուցվածքով և գաղափարական իմաստով դա ըստ ամենայնի ավարտուն ստեղծագործություն է: Նույնը կարելի է ասել նաև Չարենցի էպիկական ֆրագմենտների մասին, որոնց կարծեցյալ անավարտությունը նրանց բովանդակության և ժանրային ձևի կարևոր կողմերից մեկն է:

Առանձին-առանձին քննենք Չարենցի հիշյալ երկու գործերը՝ պուշկինյան ավանդույթի տեսանկյունից:

3

«Հոկտեմբեր 25-26 1917» ֆրագմենտում Չարենցը ներկայացնում է Հոկտեմբերյան հեղափոխության սկիզբը: Բայց այն պատկերված չէ պատմական դեպքերի իրական հաջորդականությամբ, այլ ներկայացված է նրանց, պայմանականորեն ասած, նախադրությունը, բուն գրոհին նախորդող վայրկյանները: Մեր առջև ասեք նկարչական մի վիթխարի համայնապատկեր է, որն ահա ուր որ է պիտի մտնի շարժման, գործողության մեջ: Բայց վերջինս արդեն մնացել է ստեղծագործության սահմաններից դուրս:

Եվ ահա՝ արտաքուստ անշարժ, բայց ներքուստ մեծ շարժմամբ ու պոտենցիալով հագեցած համայնապատկերը գծագրելիս Չարենցը հաճախակի դիմում է «Պղնձե հեծյալի» ծանոթ պատկերներին: Այսպես, նա երկու անգամ տեղ է տալիս Պուշկինի պոեմում նույնպես երկու անգամ հիշատակված մարմարյա առյուծներին՝ «վեր պարզած թաթով, ասեք կենդանի» (Պուշկինի այս տողերն, ի դեպ, Չարենցը դարձրել է իր այս ստեղծագործության բնաբանը, դրանով ընթերցողին միանգամից մտցնելով «պուշկինյան միջավայր»): Երկու անգամ էլ Չարենցը տեղ է

տալիս Պետրոս Մեծի հուշարձանին՝ Պղնձե հեծյալին, որն, ինչպես հայտնի է, Պուշկինի պոեմի գաղափարական բովանդակության և կառուցվածքի հանգուցային օղակներից մեկն է: Ընդ որում այստեղ ևս պատկերի որոշ մանրամասներ ուղղակի (և անպայման՝ ոչ պատահաբար) համընկնում են: Այսպես, Պուշկինը իր պոեմի առաջին և երկրորդ մասերում հատուկ առանձնացնում է Պղնձե հեծյալի «առաջ մեկնած ձեռքը» (с простертою рукою), դրանով ասեք ընդգծելով Պետրոսի կամքի և գործունեության բախտորոշ նշանակությունը Ռուսաստանի ճակատագրի համար: Չարենցի ֆրագմենտում ևս այդ մանրամասնը առկա է. «Ու վերից իր ձեռն է տարածում Դեպի հեռուներն արքան այն մեծ»:

Հատկապես շատ են նմանությունները երկու գործերում նկարագրվող իրադրության, բնակարի, ընդհանուր մթնոլորտի մեջ: Վերցնենք չարենցյան ֆրագմենտի բուն սկիզբը.

Երկինքը գորշ է: - Պղտոր Նևան
 Դանդաղ՝ խփում է իր ափերին,
 Եվ մառախուղը ծխանման
 Իջել է թանձր: - Պալատների
 Մութ ֆասադները մառախուղում
 Կարծես ճոճում է մի անտես ձեռք.
 Զնձայրածիր մի, անսահման երթ
 Տարութերվում է քաղաքում հար.-
 Զմեկուրեք՝, օ, ամեկուրեք՝
 Եռում է երթը այդ անդադար: -

Այս տողերը իսկույն հիշեցնում են Պուշկինի պոեմի առաջին մասի սկիզբը, ուր շատ որոշակի են պատկերվող բնանկարի և միջավայրի նմանությունները, ընդհանրապես՝ թեմայի ստեղծագործական փոխանցման փաստը.

Պետրոգրադում մռայլ ու մուշ
 Սոյեմբեր էր աշնանաշունչ:
 Ճողփում, խփում էր գետը խիստ

Զարե ասիին իր ուղղածիդ,
Գալարվում եր Նևան սաստիկ,
Ինչպես հիվանդը անհանգիստ
Իր անկողնում: Ուշ եր և մութ,
Ծեծում եր դուռ ու լուսամուտ
Ձնձրեք խիստ, հողմն եր ոռնում:

(Թարգ. Հ. Բաղդասարյանի)

Զարենցի ֆրագմենտի ամբողջ շարունակության մեջ՝ պալատների պատերը քերող մառախուղի, «իր լայն իրանը ալիք - ալիք» տարուբերող «գորշ Նևայի» պատկերները բազմիցս կրկնվում են, դառնում են յուրօրինակ առանցք: Դա՛ իր հերթին հիշեցնում է «Պղնձե հեծյալի» առաջին մասում անսանձ տարերքի՝ փոթորկի ու հեղեղման տեսարանները:

Սակայն առաջին իսկ տողերից սկսվում են երկու գործերի տարբերությունները, որոնք բխում են պատկերվող դարաշրջանների և պատմական կոնֆլիկտների տարբերությունից: «Պղնձե հեծյալի» մեջ, ինչպես հայտնի է, նկարագրված է 1824թ. աշնան տարերային մեծ աղետը՝ Պետերբուրգում տեղի ունեցած հեղեղումը՝ իր գործած ավերածություններով և «փոքր մարդու» համար առաջացրած ողբերգությամբ: Այդ կոնկրետ և իրական փաստը Պուշկինի համար դարձել է մեծ կոնֆլիկտի բացահայտման առիթ. պոեմի հիմքում դրված է պատմական անհրաժեշտության և անհատի իրավունքների, ընդհանուրի և մասնավորի անհաշտելի հակասությունը, Պետերբուրգի գեղեցկության ու վեհության հակադրությունը համարակ մարդկանց աղքատիկ կյանքի ու խրճիթների հետ: Պոեմը ներթափանցված է այդ հակասությունների ողբերգական անլուծելիության գիտակցությամբ:

Զարենցը պատկերել է մոտ հարյուր տարի անց նույն վայրերում ծավալված մի ուրիշ, շատ ավելի մեծ ու բացահայտ սոցիալական կոնֆլիկտ՝ ժողովրդական զանգվածների կամ, օգտագործելով չարենցյան նշանավոր բառապատկերը, «խելագարված ամբոխների» գրոհը հին աշխարհի վրա: Այստեղ Պետրոգրադի վիթխարի կառույցները ասեք ճոճվում են ոչ թե կատաղի տարերքի հարձակումից, այլ պայքարի ելած բազմությունների երթից: Եվ եթե Պուշկինի պոեմում Պետերբուրգի հիմնադրի արձանին նետված զայրալից խոսքերից հետո արդեն հոգեկան հավասարակշռությունը կորցրած Եվգենին փախչում է «դատարկ հրապարակով», լսելով իրեն հետապնդող հեծյալի ձիու

սմբակների դոփյունը սալահատակի վրա, ապա Չարենցի ֆրագմենտում
նկարագրված վայրերը լեփ-լեցուն են մարդկանցով: Միայնակ հերոսի
անզոր բունտի փոխարեն մենք այստեղ տեսնում ենք հոծ զանգվածների
«գահակործան լեռնացունի» պատկերներ:

Գոռ ռազմավար է այնտեղ հիմա,
Նեղ սեկյակներում, վարը, բակում,
Ագում, փողոցում, հրապարակում
Անդուլ վիտում են, հագած շիկե,
Մարդկային դժկամ բազմություններ:
Եվ թնդանոթներ, գնդացիներ,
Ռեբաժիգ գնդեր կանգնած ահա,
Այստեղ իր բույնն է հիմա դրել
Մի չտեսնված, մի նոր բանակ:-

Եվ, վերջապես, մի տարբերություն ևս, որը գաղափարական կարևոր
դեր է խաղում: Պուշկինի պոեմի առաջին մասի-վերջում Պետրոսի
արձանը բնութագրվում է «աներեր» («անսասան») մակդիրով (В
неколебимой вышине): Իսկ Չարենցի ֆրագմենտում արձանը երկրորդ
անգամ հիշատակելիս ասվում է.

Աճում է ահը: Մառախուղում
Վերջին վայրկյանն է արդեն դուրում-
Եվ ծանրության տակ Պետրոս Մեծի
Արդեն ճոճվում է պղնձյա ձին...

Պուշկինն ուզում էր ասել, որ Պետրոսի հիմնադրածը չեն կարող
սասանել ոչ բնության կատաղի տարերքը և ոչ էլ միայնակ անհատների
բունտը: Չարենցն, ընդհակառակը, ճոճվող արձանի պատկերով կարծես
արտահայտում է պայքարի ելած զանգվածների ամենագործության
միտքը:

Այսպես, մենք ամենուր գործ ունենք դասական բանաստեղծական
ավանդույթի՝ թեմայի, պատկերների, ոճի ստեղծագործական յուրացման
փաստի հետ, որը միաժամանակ ուղեկցվում է, կարելի է ասել՝
ենթադրում է շատ պատկերների-ներքին վերակառուցում, նոր

լուսաբանում և փոփոխություն, նույնիսկ ուղղակի հակադրություն: Շրջանակների ընդհանուր նմանության մեջ ավելի ցայտուն են երևում երկու պատկերների ներքին տարբերությունները: Դա բխում էր պատկերվող նյութի և պրոբլեմի նկատմամբ հեղինակների գաղափարական մոտեցման յուրահատկություններից: Բացահայտելով պետականության և անհատականության սկզբունքների հակադրությունը, Պուշկինը գիտակցում և ցույց էր տալիս, Բելինսկու խոսքերով ասած, «ընդհանուրի հաղթանակը մասնավորի նկատմամբ»: Եվգենիի տառապանքների և դժբախտ ճակատագրի հանդեպ տածած խոր համակրանքով հանդերձ, մեծ բանաստեղծը հասկանում էր նրա միայնակ ելույթի անհեռանկար լինելը և Պետրոսի գործի մեծությունն ու պատմական անհրաժեշտությունը: Դա Պուշկինի պատմական օբյեկտիվ մտածողության և ռեալիստական մեթոդի ամենամեծ հաղթանակներից մեկն էր: Իսկ Չարենցն իր պատկերած կոնֆլիկտի հանդեպ «սրտի և բանականության» որևէ երկվություն չի ապրում. նրա մոտեցումը միասնական է՝ թելադրված հեղափոխական արվեստագետի աշխարհայացքով:

Չարենցի ֆրագմենտում բավական տեղ է գրավում մի անանուն երիտասարդ կնոջ կերպար, որն իբրև կանացի գումարտակի զինվոր դրված է պաշտպանելու Ձմեռային պալատը՝ «բուլշևիկների «հորդայի դեմ».

Ձճում է ահը:-

Այս կինը, տե՛ս,

Որ սրթսրթում է ափից այդպես,

Որի պրոֆիլը նման է հին

Մի հաղձապակե մեդալյոնի, -

Ահա՛ այս կինը գինվոր է մի

Այն ամազոնյան բատալյոնի,

Որ հրաջանը հիմա ձեռքին

Արհավիրքներից պիտի փրկի

Այս պալատները, ուր տարիներ

Չվարձացել է Կատարինեն...

Չարենցը չի գնացել հեշտ ճանապարհով՝ հակառակորդ բանակի այդ ներկայացուցչին (իսկ նա ստեղծագործության մեջ փաստորեն

հակառակորդ կողմը ներկայացնող միակ կոնկրետ անհատն է) «շեմքից մերժելու» և «վարկաբեկելու» համար: Նա չի դիմում պլակատային-կարիկատուրային միջոցների, այլ այդ կնոջը պատկերում է միանգամայն օբյեկտիվորեն, արտաքուստ առանց որևէ վերաբերմունքի: Բայց այդպես միայն թվում է: Իրականում այդ վտիտ, ցրտից դողացող բարակ մատներով հրացանը հագիվ բռնած կինը, որի «դեմքին նստել է ահը» (ի դեպ, տագնապի, վախի մոտիվը ստեղծագործության մեջ առանցքային նշանակություն է ձեռք բերում. ֆրագմենտում ավելի քան 10 անգամ կրկնվում է «աճում է ահը» կարճառոտ և ազդու նախադասությունը), ասեք խորհրդանշում է քաղաքական հակադիր կողմի անզորությունը, պատմական դատապարտվածությունը:

Չարենցյան այդ կերպարի բարդությունը և խորությունը ոմանց կողմից չհասկացվեց և խեղաթյուրված մեկնաբանության առիթ դարձավ: Այսպես, վերը հիշատակված հոդվածում բանաստեղծը մեղադրվում էր «դասակարգային թշնամու իդեալականացման» մեջ: Դպ, ըստ հոդվածագրի, «եւսում է հենց նրանից, որ դիմաց կանգնած է իդեալական «մարդ» հակահեղափոխականը: Ահա թե ուր է պուշկինյան օբյեկտիվիզմի և կենդանի մարդու «իմաստությունը», որ դիտում է մարդուն դմասակարգային պայքարից դուրս»⁷:

Չարենցը, որն այդ շրջանում արդեն վերջնականապես հրաժարվել էր պլակատային ագիտկաների նախասիրությունից, հետևում էր պատմական օբյեկտիվության և ռեալիստական լիարյուն կերպարի սկզբունքին: Իսկ դա, իհարկե, չէր կարող ճիշտ հասկացվել և գնահատվել սոցիոլոգիական սխեմաների իներցիայով դատող մարդկանց կողմից: Ռեալիզմի այդ նոր, շատ ավելի բարձր որակը 20-30-ական թվականների սահմանագլխին, բացի տմյալ ֆրագմենտից, արտահայտվեց նաև «Խմբապետ Շավարշը», «Մեծ առօրյան» և այլ գործերի մեջ: Ռեալիզմի այդ նոր ըմբռնմանը Չարենցը հասավ զգալի չափով նաև Պուշկինի ստեղծագործության խոր յուրացման շնորհիվ:

Հատուկ պետք է կանգ առնել Պուշկինի և Չարենցի երկերի կառուցվածքային ընդհանրությունների վրա: Երկի կառուցվածքը միշտ, վերջին հաշվով, պայմանավորված է նրա գաղափարական էությամբ: Եթե, իհարկե, խոսքը մեծ բովանդակություն ունեցող երկի մասին է: Լավ հասկանալով «Պղնձե հեծյալի» գեղարվեստական հյուսվածքի բարդությունն ու խորությունը, Չարենցն իր ստեղծագործական բնագոյով կռահել է նաև պուշկինյան պոեմի խորապես իմաստալից կառուցվածքը և ստեղծագործաբար կիրառել իր էպիկական ֆրագմենտներում:

⁷ Տե՛ս «Սոր ուղի», 1932, N2, էջ 155:

Նշանավոր պուշկինագետ Դ. Բլագոյը «Պղնձե հեծյալի» կոմպոզիցիային նվիրված ուսումնասիրության մեջ պոեմի կառուցվածքի ամենաբնորոշ գիծը համարում է «կոմպոզիցիոն զուգահեռականության հնարանքը», պատկերների «զուգահեռական-կոնտրաստային համադրությունը»: Ամբողջ պոեմի միջով անցնում է Պետրոսի, իբրև պատմական սկզբունքի կրողի, և Եվգենիի, իբրև հասարակ մարդկանց տառապանքները մարմնավորող հերոսի, հակադրությունը, որը և պոեմի հիմնական գաղափարն է արտահայտում: Հակադրվում են նրանք և՛ իրենց խոհերով ու ծգտումներով, և՛ դիրքով ու գործերով, և՛ այդ ամենի արտահայտման ոճով ու ելևէջներով: Ու թեև մեկը արձան է, իսկ մյուսը՝ կենդանի մարդ, բայց նրանք «ընդհանուրի» և «մասնավորի» ռելիեֆ մարմնավորումներ են, վիթխարի ընդհանրացման հասցված խորհրդանիշներ: «Իբրև արդյունք, - գրում է Դ. Բլագոյը, - մեր առջև ասեք ինչ-որ յուրահատուկ քանդակագործական համալիր է, քանդակագործական խումբ»⁸:

Զուգահեռականության և կոնտրաստի այդ սկզբունքն է կիրառված նաև Չարենցի ֆրագմենտներում, բայց այստեղ հակադրված են ոչ թե անհատ հերոսներ, այլ մարդկանց հոծ խմբեր, թշնամի բանակներ: Մի կողմում՝ Չմեռային պալատի շրջակայքում կանգնած կանանց գումարտակն ու յունկերները, մյուս կողմում՝ Սենատի հրապարակում և Սմոլնիում գրոհի պատրաստվող բազմությունները:

Բոլոր հիմքերը կան ասելու, որ իր մյուս էպիկական ֆրագմենտը՝ «Չուգունե մարդը» գրելիս (1927-1929) Չարենցը դարձյալ որոշակի ստեղծագործական ազդակներ է ստացել «Պղնձե հեծյալից»: Չարենցը ոչ միայն բնաբան է դարձրել Պուշկինի պոեմի առաջին տողերը (На берегу пустынных волн Стоял он, дум великих полн), այլև ուղղակի մատնանշում է իր ստեղծագործության կապը ուս մեծ բանաստեղծի հետ:

Ուղիով այս,

Որով թռչում է ահա օրն,

Մի օր անցել է, գուցե ոտով,

Մի գանգուր պոետ հյուսիսեցի...

Նրա հանգո՛վ է որ հյուսեցի

Ես էլ այս երգս, նվիրված քեզ,

Օ, վիթխարի՛ դու, օ, վե՛հ Չագետ: -

⁸ Д. Благоев. Мастерство Пушкина, М., 1955, с. 207-212.

Իրոք, շատ բան է հիշեցնում այստեղ Պուշկինի պոեմը՝ սկսած «Զուգունե Մարդը» վերնագրից, որն, անկասկած, ընտրված է «Պղնձե հեծյալի» գլուգահեռով: Զարենցի երկի մեջ ևս նկարագրությունների գաղափարական և կոմպոզիցիոն կենտրոնում դրված է իրական արձան՝ Լենինի մոնումենտը Ջագետում, որը Պղնձե հեծյալի նման իշխում է շրջապատի վրա:

Հասակը բարձր է: - Հպարտ կեցած,
Որպես մի քարե վիթխարի սյուն՝
Ելևիտն հայացքը սևեռած ցած՝
Պարզել է ձեռքը: -

Զարենցի այս էպիկական ֆրագմենտը ևս, գուցե ավելի սուր և որոշակի, քան նախորդը, կառուցված է կոմպոզիցիոն գլուգահեռի և հակադրության սկզբունքով: Դա Զուգունե Մարդու և լեռան գլխին թառած հին վանքի հակադրությունն է, որն անցնում է ամբողջ երկի միջով: Ընդ որում այստեղ ևս այդ հակադրությունը, Դ. Բլագոյի խոսքերով ասած, «ընդգծված կերպով քանդակագործական է»: Զուգունե Մարդու արձանը անընդհատ համադրվում է արձանացած «մռայլ վանքի» հետ, որ «քա՛ր է ինքը ու սիրտը-քա՛ր»: Այդ վանքը, մի կողմից, իրական աշխարհագրական փաստ է՝ VII դարում կառուցված Ջվարի նշանավոր վանքը, որ երգել է Լերմոնտովը «Մծիրի» պոեմում (վերջինիս սկզբի տողերը՝ Там, где сливаясь шумят, Обнявшись, будто две сестры, Струи Арагвы и Куры, Был монастырь - դարձել են Զարենցի այս ստեղծագործության երկրորդ բնաբանը): Սակայն, մյուս կողմից, բանաստեղծի գրչի տակ վանքի պատկերը ոչ այնքան պատմական հուշարձան է, որքան գեղարվեստական խորհրդանիշը շրջապատի դարավոր անշարժության, քարացածության, որին վերջ են տալիս Զուգունե Մարդն ու նրա հետ այս ծորը եկած շինարար բազմությունը: Հետաքրքիր է, որ ծորում կատարված «խորհրդավոր, տարօրինակ» դեպքերը՝ էլեկտրակայանի շինարարությունը բանաստեղծը դիտել ու պատկերել է պայմանական ձևի օգնությամբ՝ վերևում կանգնած հին վանքի «աչքերով»։ սկզբում նա նայում է այդ բոլորին «չարագուշակ քրքիջով», որը հետո փոխվում է սարսափի և հետաքրքրասիրության:

Օ. եթե դառնա՛ր հանկարծ թռչուն,
Մի երկնասլաց թռչուն ջահել,
Կարող աչքերով շուրջը նայեր,

Պարզեր թևերը ու սլանար...

Բայց շղթայված է ժայռերին նա

Եվ քար է ինքը ու սիրտը՝ քար:

.....
Եվ նա աչքերով իր միգապատ

Նայում է շուրջը, նայում ներքև,

Ուր գետն է երգում ահեղ երգեր,

Եվ ուր, կեցվածքով անսահման վեհ՝

Կանգնած է Մարդը այդ ջուգունե...

Այս լրացուցիչ կողմնակի հայացքը, շուրջը ծավալվող դեպքերին միջնադարյան վանքի «աչքերով» նայելու հնարանը ավելի է ընդգծում նրանց հակադրությունը: Մյուս կողմից՝ դրա շնորհիվ երկի գեղարվեստական կառուցվածքը դառնում է ավելի բարդ ու բազմաշերտ, միավորում է իր մեջ տարբեր «դիտակետեր»:

Վանքի «հայացքով» է դիտված նաև ծորում կանգնած Չուգունե Մարդու արձանը, և այդ հատվածում զուգահեռը «Պղնձե հեծյալի» հետ հատկապես ակնառու է.

Դա ո՞վ է, ի՞նչ է, ինչո՞ւ է նա

Ներքևում կեցել, որպես պահակ,

Եվ շուրջը, շուրջը նրա ահա

Եռում է կյանքը բյուրեղեգակ:—

Դա ո՞վ է, ի՞նչ է արդյոք խոկում,

Եվ ի՞նչ հարցեր են նրա հոգում,

Եվ ի՞նչ մտքեր են արդյոք նստել

Նրա ճակատի խորշումներին.

Նա ի՞նչ է ուզում այս ափերից

Եվ ինչո՞ւ է նա եկել այստեղ...

Հարցական ինտոնացիան, որով գրված են այս տողերը, արձանի հետ կապվող խորհրդածությունները ստիպում են վերհիշել Պուշկինի պոեմի հետևյալ հատվածը, ուր Պետրոսի արձանի մասին ասված է.

Խավարի մեջ շրջապատի
 ևս սոսկալի էր: Ճակատին
 Ի՛նչ խոհ, ի՛նչ ուժ մեջը պահված
 Իսկ ձիու մեջ որքա՛ն կրակ:
 Ո՛ր ես թռչում, ձի՛ վերամբարձ,
 Եվ սմբակդ ո՛ր պիտ դնես:
 Օ, տիրակալ, այդպես չէի՞ր
 Վիհի եզրին ահասարսուռ,
 Երբ որ սանձով երկաթակուռ
 Ռուսաստանը ծառս հանեցիր:

Այստեղ կարելի է խոսել նույնիսկ առանձին արտահայտությունների ուղղակի նմանության մասին. բավական է համեմատել Պուշկինի «Ինչ խոհ է նրա ճակատին» (Какая-дума на челе!) տողը Չարենցի՝ «Եվ ի՞նչ մտքեր են արդյոք նստել Նրա ճակատի խորշոմներին» տողերի հետ: Բայց ակնհայտ է նաև երկու արձանների հակադրությունը, որը բխում է Չարենցի արձգարժած նյութի և նրա մեկնաբանման նորությունից: Իր շուրջը սարսափ տարածող, «փոքր մարդուն» խելագարության հասցնող «բրոնզածի կուռքը», իհարկե, ոչինչ ընդհանուր չունի Չարենցի կերտած Չուգունե Մարդու պատկերի հետ, որ նա դիտում է իբրև մարդկանց ստեղծարար աշխատանքի մղող, բնությունը վերափոխող ուժի խորհրդանիշ:

Եվ ապա, Պուշկինի տողերում տրված հարցերն ուղղակի արտահայտվում էին նաև իր՝ հեղինակի մտորումները Ռուսաստանի ներկայի և ապագայի մասին: Պուշկինն իրոք որոնում էր այդ հարցերի պատասխանը: Այնինչ Չարենցի տված հարցերն արտահայտում են ոչ թե բանաստեղծի, այլ հակադիր կողմի տարակուսանքն ու վախը շուրջը եռացող «բյուրարեգակ կյանքի» հանդեպ: Դա միայն ոճական հնարանք է՝ հարաշարժ, վերափոխվող կյանքի և դարավոր քարացածության հակադրությունն ընդգծելու համար:

Չարենցի էպիկական ֆրագմենտների բազմազան կապերը պուշկինյան ավանդույթի հետ երևում են նաև նրանց տաղաչափական կառուցվածքի մեջ: Այդ մասին կա իր՝ Չարենցի ուղղակի վկայությունը: 1934թ. փետրվարի 2-ին բանաստեղծ-թարգմանիչ Ալեքսանդր Գատովին գրած նամակում, խորհուրդ տալով նրան՝ ի թիվս այլ երկերի թարգմանել նաև «Չուկտենբեր 25-26 1917» երկը (որն, ասում է բանաստեղծը, կարելի

է վեղնագրել նաև «Յոկտեմբերի առաջին օրը»), նա ավելացնում էր. «Այս գործը գրված է քանոնոմյա յամբերով, «Պղնձե հեծյալի» ոճով, նրա համար բնորոշ հատածներով, մասամբ պաստեռնակյան վարիացիաների մաներայով» (VI, 434)⁹: Այս խոսքերն զգալի չափով կարող են վերագրվել նաև «Չուգունե Մարդու» տաղաչափությանը: Չմոռանանք, որ վերջինիս մեջ էլ, խոսելով «հյուսիսեցի գանգուր պոետի» մասին, Չարենցն ուղղակի ասում էր. «Նրա հանգով է, որ հյուսեցի ես էլ այս երգս...»: Այստեղ «հանգը» չափտը է հասկանալ նեղ իմաստով, իբրև տողերի համահնչուն վերջավորություն, այլ որպես բանաստեղծելու ընդհանուր կարգ, եղանակ կամ սկզբունք (հիշեցնենք, որ մի փոքր անց «Մանկություն» պոեմում Չարենցը հենց այդ լայն իմաստով էր գործածում «հանգ» հասկացությունը. «Բայց ի՞նչ հանգով արդյոք Յարկավոր է գրել, որպեսզի երգը մեր Լինի զգաստ, ինչպես մի երկաթյա արդուկ, Լինի հաճո, ինչպես մտերմական նվեր»: Մի քանի անգամ էլ այդ իմաստով է հանդես գալիս հանգ բառը «Գովք» պոեմում, օրինակ՝ միջնադարյան ժողովրդական երգիչների մասին խոսելիս. «Եվ երգել եք ձեր երգերը հուր Բարբառով վճիտ, հանգով մաքուր», և կամ սեփական երգի մասին. «Ես քեզ եմ երգում հանգով, ճարտար Ներբող նրբակերտ ու գովք արդար»):

Ո՞րն է այս խոստովանությունների կոնկրետ իմաստը, ի՞նչ գեղարվեստական արդյունք է տվել պուշկինյան պոեմի տաղաչափական կառուցվածքն օգտագործելու ձգտումը: Այս հարցերին պատասխանելու համար պետք կլինի մտնել այնպիսի հույժ մասնագիտական հարցերի քննության մեջ, ինչպես ոտանավորի չափն ու ռիթմը, հատածն ու տողանցը, հանգավորման սկզբունքները: Իսկ դա նպատակահարմար չէ լայն ընթերցողին հասցեագրված այս աշխատության շրջանակներում, մանավանդ որ անցյալում մենք առիթ ունեցել ենք մանրամասնորեն խոսելու Պուշկին-Չարենց ստեղծագործական կապերի նաև այդ կողմի մասին¹⁰:

4

Սենք լրիվ չենք պատկերացնի «պուշկինյան տարրը» Չարենցի «էպիքական լուսաբաց» գրքում, եթե չանդրադառնանք ևս մի հարցի՝ բանաստեղծի և մուսայի ավանդական թեմային: Վերադարձը դասական պոեզիայի ավանդներին, որ հռչակեց Չարենցն այդ գրքում, իր հետ բերեց նաև պոեզիայի մի շարք հին, բայց միշտ թարմանալու և

⁹ Նամակի քննադրի հիման վրա որոշ չափով շտկել ենք այս տողերի թարգմանությունը:

¹⁰ Տե՛ս էդ. Ջրբաշյան. Պոետիկայի հարցեր, 1976, էջ 396-415:

վերակառուցվելու ընդունակ թեմաների, պատկերների, ոճերի օգտագործում:

Դրանցից մեկը Սուսայի, իբրև բանաստեղծին ոգևորող և երգի ուղիներում առաջնորդող ուժի, գեղարվեստական կերպարն է, որն սկիզբ է առել դեռ անտիկ գրականության մեջ: Երգի ուժ և շնորհք ստանալու համար մուսաններին ձոնված խնդրանք-դիմումները, որոնցով, անխախտ ավանդույթի համաձայն, բանաստեղծներն սկսում էին իրենց էպիկական պոեմներն ու այլ ժանրերի գործեր, արտահայտում էին հենց մուսանների այդ դիցաբանական պատկերացումը:

Նոր ժամանակների գրականության մեջ այդ պատկերը վերածնվեց ու լայնորեն կիրառվեց, բայց այս անգամ արդեն իբրև գեղարվեստական պայմանական հնարանք, իբրև նկարագրության նշանակությունն ու արժեքը ընդգծելու միջոց: Այս առումով հատկապես բնորոշ օրինակ է կլասիցիզմի գրականությունը, ուր մուսանները, դիցաբանական ուրիշ պատկերների հետ միասին, համարվում էին բանաստեղծական երկի համար գրեթե պարտադիր մի բան, թեև ո՛չ հեղինակը և ո՛չ էլ ընթերցողը նրանց գոյությանը հավատալ չէին կարող: Պատահական չէ, որ հետագայում՝ կլասիցիզմի դեմ սկսված ուժեղ գրոհների ժամանակ, Սուսայից երգի շնորհք խնդրելու պարտադիր հնարանքը դարձավ ամենից շատ հիշատակվող ու երգիծվող կողմերից մեկը: Այնուամենայնիվ, XIX դարի պոեզիայի մեջ Սուսայի կերպարը շարունակում էր երևալ (թեև ոչ նախկին չափերով), ամեն անգամ վերափոխվելով տվյալ դպրոցի գեղարվեստական սկզբունքների ոգով: Ռուս նոր գրականության մեջ, օրինակ, Սուսայի կերպարին կարելի է հանդիպել Պուշկինի և Նեկրասովի, Ֆետի և Նադսոնի, Բլոկի և շատ ուրիշների բանաստեղծություններում՝ միշտ դիտված ու մեկնաբանված պոետների անհատականության հիմնական «չափումների» համապատասխան: Սուսան մեծ մասամբ դառնում է բանաստեղծի գրուցակիցը, վշտերի և խոհերի անբաժան ուղեկիցը, նրա, այսպես ասած, երկվորյակը:

Հետաքրքիր ձևափոխությունների ենթարկվեց Սուսայի կերպարը հայ նոր գրականության մեջ: Մխիթարյան պոեզիայում ավանդական-կլասիցիստական մեկնաբանությունից և դարավերջի երկրորդական ռոմանտիկ բանաստեղծների (Լ. Մանվելյան, Լեռնեց) մի քանի արձարծումներից հետո, այդ կերպարը հանդես եկավ Թումանյանի «Պոետն ու Սուսան» երգիծական պոեմում, ծառայելով բանաստեղծի կոչման, ժամանակակից հասարակության մեջ նրա ճակատագրի հարցերը բացահայտելուն: Այնուհետև Սուսան միառժամանակ ասեք անհետանում է հայ բանաստեղծությունից. ո՛չ Իսահակյանն ու Տերյանը,

ո՛չ, Մեծարենցն ու Սիամանթոն այդ կերպարին չեն դիմում: Իսկ Թումանյանը 1915թ. գրած «Ձեռաց» էքսպրոմտում նույնիսկ խոսում էր Մուսայից հրաժարվելու մասին («Վաղուց ենք ջոկվել ես ու իմ Մուսան»): Եվ միայն Դանիել Վարուժանն է, որն իր և առաջին («Սարսուռներ»), և վերջին («Հացին երգը») ժողովածուներն սկսում է Մուսային ձոնված բանաստեղծություններով: Սա, անշուշտ, Մխիթարյան դպրոցում ստացած գրական դաստիարակության արձագանքներից մեկն էր: Դասական հովվերգության որոշ ավանդների վրա հենվող «Հացին երգը» բացող «Մուսայիս» բանաստեղծության մեջ պոետը երգի դիցուհուց խնդրում էր «ջլապինդ մշակի» աշխատանքը պատկերելու և գովերգելու կարողություն («Սովրեցու ր ինձ, ո՛վ հայրենի իմ Մուսան»): Բայց սա, ինչպես տեսնում ենք, Մուսայի ավանդական ըմբռնման սահմաններից դուրս չի գալիս:

Եվ ահա դրանից տարիներ անց Մուսայի կերպարը նորից երևան եկավ Չարենցի պոեզիայում՝ այս անգամ բոլորովին ուրիշ տեսքով ու դերով: «Էպիքական լուսաբաց» գրքի էլեգիաների բաժնում զետեղված է 1929թ. գրած «Մուսայիս» բանաստեղծությունը, ուր նրա մոտ առաջին անգամ Մուսան դարձավ անբաժան ընկերուհու, մտերիմ, սփոփիչ գրուցակցի խորհրդանիշ: Նա՝ ասեք լիովին ազատվել է աստվածային կամ ֆանտաստիկ գծերից և դարձել է այնքա՛ն երկրային, մոտիկ ու հարազատ.

Ահա կրկի՛ն ինձ հետ ես, ահա կրկի՛ն,
Իմ բարեկա՛մ, ընկե՛ր, իմ գիևակի՛ց:
Ունկնդիր եմ լինում ահա երգիդ
Ես կարո՞տով, սիրով վաղվադակի:

Զո խոսքերում հիմա, քո մտերիմ
Չրույցներում և խո՛ր, և չմարող .
Չարմաևալի հստակ քո երգերում
Թախի՛ձ, թախի՛ձ կա ջիևջ, անափ կարոտ:

Ինչքան եմ ես, գիտե՛ս, սիրում հիմա
Ոգի՛, ոգի՛ սրբող, բայց չկրժող
Այդ ջիևջ թախիժը քո խիևդանման,
Այդ տխրությունը քո ստեղծագործող...

Բանաստեղծության եզրափակիչ տունը և՛ կրկնում, և՛ խորացնում է այդ թեման՝ նախանշելով բանաստեղծի և Մուսայի համատեղ երկար մի ճանապարհ.

Մենք դեռ երկար պիտի քեզ հետ գնանք,
Իմ բարեկա՛մ, ընկե՛ր, իմ գինակի՛ց:-
Օ, թո՛ղ թախիժը այդ պայծառ մեա
Ու չթողի երբեք քո ճակատից:-

Բայց Մուսայի թեման Չարենցը այս բանաստեղծությամբ չսպառեց: Մենք չենք խոսում «Մանկություն» պոեմի մասին, որի սկզբում Չարենցը, հետևելով հին ավանդույթին, բայց և ակնհայտորեն որոշ հեզմական երանգով, գրել է այսպիսի տողեր. «Ուժ տուր Մուսա՛, գրչիս, որ կարենամ հիմա Մանկությունս երգել ուրիշների նման»: Տվյալ թեմայի զարգացումը մենք տեսնում ենք մի այլ գործի մեջ, որի վրա և պետք է կանգ առնել ավելի մանրամասն:

1930թ. Չարենցը գրեց մի ուրիշ, շատ ավելի ընդարձակ բանաստեղծություն՝ դարձյալ «Մուսայիս» վերնագրով: Այն առաջին անգամ տպագրվեց 1932թ. Չարենցի երկերի միաատորյակում: Հատկանշական է, որ նա այդ գործը տեղադրեց «Էպիքական լուսաբաց» բաժնի սկզբում՝ բոլոր շարքերից առաջ: Դրանով իսկ նա ընդգծում էր այդ բանաստեղծության հատուկ կարևորությունը: Բայց կարելի է ասել ավելին. իր ընդգրկումով և խորությամբ բացառիկ ուժեղ այդ բանաստեղծությունը որոշ իմաստով կարող է համարվել Չարենցի ողջ պոեզիայի և՛ մուտքը, և՛ ամփոփումը: Այստեղ ևս Մուսան հանդես է գալիս իբրև բանաստեղծի հարազատ ընկեր, հավատարիմ քույր, «արևոտ կին», որն ուղեկցել է նրան ստեղծագործական կյանքի բոլոր քառուղիներում՝ սկսած գրական առաջին քայլերից.

Նախ՝ աղջիկ էիր դու մի հասարակ,
Որ դեմս ելար օրերում դժնի:
Ընձրև եր մաղում իմ գլխին բարակ,
Ու չկար կյանքում սրբազան կրակ,
Ու լույսն եր ծորում երբեմն լուսնի:
Գգվեցիր դու ինձ գգվանքով քնքուշ,
Ինչպես լուսնահար աղջիկն է գգվում,

Երգեցիր սրտիս ցնորքներ ու հուշ, “

Քնարդ եղավ անգոր ու անուժ

Եվ բեկվեց, ինչպես ուռի՛ն է բեկվում:

Սա բանաստեղծի և Մուսայի համատեղ ճանապարհի սկիզբն է: Մուսան փաստորեն բանաստեղծի երկվորյակն է, նրա ներշնչանքի և թռիչքների խորհրդանիշը: Ահա թե ինչու բավական ընդարձակ բանաստեղծության մեջ, Չարենցի ստեղծագործական կյանքի հաջորդական փուլերին համապատասխան, Մուսան հանդես է գալիս մերթ «գունատ, մահամերձ» աղջկա տեսքով, մերթ «որպես մի կարմիր ամազոնուհի», որ շեփորում է «կռիվ ու պայքար»:

Հառնեցիր հանկարծ վիթխարի թափով

Դու շռնդալից այգին ընդառաջ.

Լցված հողմային օրերի տապով՝

Կանգնեցիր՝ ձեռքիդ պայքարի շեփոր,

Եվ դարձար այնքան նոր ու անճանաչ:

Բանաստեղծության շարունակության մեջ էլ Մուսան անընդհատ կերպարանափոխվում է. նա դառնում է երգի «պայծառ, մաքուր շունչը կենդանի» մոռանալու համար բանաստեղծին «հատուցման սրով» հետապնդող վրեժի ոգի, իսկ վերջում երևում է իբրև ընկերոջ կանչով, նրան մոլոր ուղիներից փրկելու խամար վերադարձած «համառ ու խստաբարո կին»: Բանաստեղծի հետ է ծնվել երգի Մուսան, նրա հետ էլ մի օր կմեռնի.

Եվ ընկնեմ երբ ես՝ իմ սրտից զարկած.

Կմեռնես ինձ հետ ժպիտով հանգիստ,

Եվ կցրտանա քնարդ հանգած՝

Մեռնելուց առաջ մի վերջին անգամ

Ողջույն հնչելով ապագա կյանքին...

Այս արտակարգ ուժեղ և պայծառ բանաստեղծությունը ավանդական թեմայի մեծատաղանդ և ինքնատիպ մեկնաբանության մի հոյակապ օրինակ է, որն իրավունք ունի իր տեղը գրավելու համաշխարհային

պոեզիայի՝ այս թեմայով գրված լավագույն գործերի շարքում: Բայց հարց է ծագում՝ թեմայի այսպիսի ընկալումն ո՞ւնի արդյոք իր գրական նախատիպը, Չարենցից առաջ Մուսայի կերպարը երբևէ դրվե՞լ է համանման «սյուժետային զարգացման» և փոխհարաբերության մեջ: Այո՛, և Չարենցի անմիջական նախորդն այս դեպքում, անտարակույս, Պուլշինն է՝: Բայց հիշենք, որ Պուլշինին, ինչպես գրել է Կորնեյ Չուկովսկին, «հավասարապես ենթարկվում էին *բոլոր* մուսաները»¹² - հեգ, գուրգուրող քույրերից մինչև ահեղ երգիծանքի մտրակ կրողները: Պուլշինյան ո՞ր Մուսային պետք է համարել Չարենցի կերտած կերպարի գրական նախորդը: Մենք նկատի ունենք այն Մուսան, որը հանդես է գալիս «Եվգենի Օնեգինի» վերջին՝ 8-րդ գլխում: Պուլշինի չափածո վեպի այդ գլուխն սկսվում է բանաստեղծի և Մուսայի հանդիպումների և կյանքի համատեղ ուղու նկարագրությամբ՝ Լիցեյի օրերից մինչև աքսորից հետո Պետերբուրգ վերադառնալը: Ահա 8-րդ գլխի առաջին տունը.

Երբ հասակ էի առնում անխռով
 Զգեստաններում խաղաղ Լիցեյի,
 Զպուլեյ էի ես կարդում սիրով,
 Իսկ Ցիցերոնի սիրահար չէի,
 Հենց այդ օրերին, գարնանը, հովտում,
 Որտեղ ջրերի ցուլն էր վետվետում,
 Կարապետի խուլ կանչերի ներքո
 Հայտնվեց մուսան, այցելեց երգով:
 Ուսանողական խուցըս ողողեց
 Հանկարծ իր լույսով, բաց արեց ուրախ
 Մի զվարթ հանդես հույզերի մատաղ,
 Մանկական տենչեր ու խիկո՛ ներբողեց,
 Ներբողեց փառքը հևոց մեծանուն,
 Սրտի թրթռուն անուրջներ անհուն:

(թարգ. Պ.Միքայելյանի)

¹¹ Մենք ճիշտ չենք համարում Մուսայի չարենցյան կերպարը ծագումնաբանորեն Նեկրասովի պոեզիայի հետ կապող տեսակետը, որն արտահայտվել է գրականագիտության մեջ (տե՛ս մեր «Պոետիկայի հարցեր» գիրքը, էջ 418-421):

¹² Корней Чуковский. Мастерство Некрасова, изд. 4-е, М., 1962, стр.54.

Եվ ապա, հաջորդ 5-6 տներում, նույն պայմանական հնարանքի օգնությամբ, բայց միանգամայն իրական բովանդակությամբ, մեր աչքերի առջև անցնում են Պուլշկինի կյանքի և ստեղծագործության փուլերը՝ հետլիցեյական աղմկոտ խնջույքներն ու վեճերը, թափառումները հարավային աքսորի ժամանակ՝ Կովկասի լեռներում, Տավրիդայի ափերին, Մոլդավիայի տափաստաններում, զննական վրանների տակ և, վերջապես, վերադարձը աշխարհիկ կյանքին՝ Պետերբուրգի արիստոկրատ հասարակության հավաքներին նորից մասնակցելը։ Ամենուր բանաստեղծի հետ է նրա Մուսան՝ ուրախության ու ծանր խոկումների անբաժան ուղեկիցը, նրա երգի արթուն ոգին։ Եվ ամեն անգամ՝ միջավայրի և նոր մղումների համեմատ, բանաստեղծի ընկերուհին էլ մի նոր տեսք է ստանում։ Սկզբում նա «զվարթ» մի աղջիկ է, մի կայտառ «բաքոսուհի», որը շատերին թվում է նույնիսկ «թեթևամիտ», հետո՝ թափառումների ժամանակ դառնում է «փաղաքշող» կին, որն ուղեկցում է բանաստեղծին բնության և ճակատագրի փոթորիկների միջով և, վերջապես, հանդես է գալիս պուլշկինյան չափածո վեպի հերոսուհու տեսքով՝

Բայց չորս կողմ հանկարծ ամեն ինչ փոխվեց.

Եվ իմ պարտեզում ահա հայտնվեց

Նա որպես օրիորդ մի գավառական՝

Տրտում խոհերի ստվերը դեմքին,

Ֆրանսերեն ինչ-որ մի գրքուկ ձեռքին։

Ինչպես տեսնում ենք, կոմպոզիցիոն առումով պուլշկինյան Մուսան ևս հանդես է գալիս իբրև բանաստեղծի երկփորյակը, դառնում է նրա կյանքի և երգի մեջ կատարվող փոփոխությունների ուղղակի կրողը։ Այսինքն՝ Մուսայի կերպարը կատարում է այն դերը, ինչ ուղիղ հարյուր տարի անց նա պետք է ստանձներ Չարենցի բանաստեղծության մեջ (հիշեցնենք, որ Պուլշկինի չափածո վեպի վերջին գլուխը հիմնականում գրվել է 1830թ. և առաջին անգամ տպագրվել Չարենցի բանաստեղծությունից դարձյալ ճիշտ մեկ դար առաջ՝ 1832թ.)։

Մուսայի չարենցյան կերպարի մասին կարելի է կրկնել, - իհարկե, չմոռանալով գաղափարական խնդրի, ժամանակի և միջավայրի բոլոր տարբերությունները, - այն, ինչ Պուլշկինի չափածո վեպի կապակցությամբ գրել է Դ. Բլազոյը. «Իր ստեղծագործական զարգացման պատկերը Պուլշկինը գծագրում է իբրև Մուսայի կերպարանափոխություն՝ իբրև նորանոր կանացի կերպարների

պատկերասրահ, որոնք արյունակցական կապերով կապված են այն գեղարվեստական աշխարհների հետ, որ մեկը մյուսի ետևից ծագում են բանաստեղծի հիմնական երկերում... Պոետի ստեղծագործական ինքնակենսագրությունը գծագրված է վերին աստիճանի բանաստեղծական ձեռքով՝ այն տողորված է կախարդիչ գրացիայով, գեղարվեստական նրբագեղությամբ: Բայց Պուշկինը զննում է կյանքը նաև պատմաբանի՝ խորապես թափանցող, ժամանակի կողմից ստուգված հայացքով»¹³:

Կասկած չի կարող լինել, որ իր ամենակարևոր, կենտրոնական, միաժամանակ և՛ հանրագումարային, և՛ ծրագրային նշանակություն ունեցող այս բանաստեղծությունը գրելիս Չարենցն ստեղծագործաբար յուրացրել է Մուսայի ավանդական կերպարի պուշկինյան իմաստավորման փորձը: Երկու դեպքում էլ Մուսան ասեք իջեցվել է Յելիկոնի բարձունքներից, լիովին ազատվել դիցաբանական, վերերկրային գծերից և դարձել է իրական կյանքի և բախումների մասնակից, բանաստեղծի անցած ուղու արտացոլումը: Դրանք իրենց էությամբ ռեալիստական կերպարներ են, որ հանդես են գալիս ավանդական-պայմանական ձևի տակ: Բայց երկու դեպքում էլ Մուսան կրում է իր մեջ ոգեշունչ, ինքնամոռաց երգի անմահ ռոմանտիկան:

Չարենցը խորապես ինքնատիպ է նաև պուշկինյան այս ավանդույթը յուրացնելիս: Ուղղակի կրկնության, իմիտացիայի ո՛չ մի հետք: Նա Մուսայի կերպարի զարգացումը առաջ է տանում բոլորովին այլ ուղիներով՝ իր դարաշրջանի և իր ստեղծագործական ճանապարհի տրամաբանությամբ համապատասխան: Չարենցը փոխում է նաև պատմության բուն եղանակը. Մուսայի մասին նա ոչ թե խոսում է երրորդ դեմքով (ինչպես Պուշկինի վեպում), այլ ուղղակի դիմում է նրան: Չարենցի երկու նույնանուն բանաստեղծություններն էլ գրված են իբրև դիմում և սրտակից գրույց սեփական երգի Մուսայի հետ:

Ավելացնենք, որ Պուշկինի անունը, իբրև ամենաբարձր ներշնչման հավերժ գեղեցիկ օրինակ, հիշատակվում է 1937թ. մարտին՝ իր 40-ամյակի օրերին գրած «Ռոնդո իմ Մուսային» բանաստեղծության եզրափակիչ տան մեջ.

Հոմերոսից մինչև ճարտար
Մինչ Զլեբսանդրը հանճարել -
Դո՛ւ ես միայն տվել քնար
Եվ միայն դո՛ւ ղեկավարել, - "

¹³ Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826-1830). М., 1967, с. 465-466.

Ղեկավարի՛ր լոկ դո՛ւ ինձ արդ՛.

Զո՛ւյր իմ քարե...

Վերադառնալով «Էպիքական լուսաբացին», նշենք և այն, որ այդ գրքում, բացի մեզ ծանոթ «Հոկտեմբեր 25-26 1917» և «Չուգունե Մարդը» ֆրագմենտներից, երեք բանաստեղծություն ևս («Դաշնակ-ցականների», «Այրած երգեր», «Ներքող առ քննադատն NN») ունեն Պուշկինից քաղված բնաբաններ: Դրանով իսկ նրանք ուղղակի «ծայնակցում են» պուշկինյան պոեզիային:

Այսպիսով, կարելի է ասել, որ «պուշկինյան շերտը» «Էպիքական լուսաբացում» ոչ միայն շատ հարուստ է և բազմազան, այլև թափանցում է Չարենցի ստեղծագործության բուն խորքերը, շատ դեպքերում պայմանավորում նրա գործերի ոչ միայն թեման, այլև պատկերի և ամբողջ երկի գեղարվեստական կառուցվածքը, տաղաչափությունը, ոճն ու ինտոնացիան: Այդ փաստերը անցյալի գեղարվեստական փորձի իսկական դիալեկտիկական ժառանգակա-նության օրինակներ են, որ կարող էր իրագործել միայն մեծ տաղանդը:

5

Իր մասին Չարենցը կարող էր կրկնել Դանիել Վարուժանի խոսքերը. «Հաճելի է ինձի միշտ լարերս փոխել և վերանորոգվիլ արվեստիս մեջ»¹⁴: Նվաճելով ստեղծագործական որևէ բարձունք, որևէ ոճ կամ հնարանք, Չարենցը երբեք կանգ չի առել իր շարժման մեջ, երբեք չի դոփել միևնույն տեղում:

Պուշկինի «օգնությամբ» մշակված այն գեղարվեստական համակարգը, որն առկա է «Էպիքական լուսաբացում», Չարենցի նման անհանգիստ, որոնող տաղանդի համար չէր կարող լինել վերջնական հանգրվան, ինքնագոհության և կանգառի հիմք: Եվ ահա մենք տեսնում ենք, որ կյանքի վերջին 6-7 տարիներին Չարենցը նորից անընդհատ շարժման, ստեղծագործական բազմազանության նոր որոնումների մեջ է: Դրա վկայություններն են ինչպես «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն, այնպես էլ նրանից հետո՝ 1934-1937թթ. գրված բազմաթիվ մեծ ու փոքր, հաճախ անավարտ ու անկատար մնացած գործերը: 30-ական թթ. գրված երկերում Չարենցն արդեն չի մնում պուշկինյան ավանդույթների օգտագործման այն ձևերի ու եղանակների շրջանակում, որ մենք տեսանք «Էպիքական լուսաբացի» մեջ: Բանաստեղծին այժմ զբաղեցնող թեմաներն ու հարցերը՝ հայ ժողովրդի «պատմության

¹⁴ Դանիել Վարուժան. *Նամականի, 1965, էջ 208*:

քառուղիների» քննությունը, խոհական-փիլիսոփայական խորհրդածությունները պահանջում էին գեղարվեստական ուրիշ միջոցներ ու ձևեր:

Սակայն այդ շրջանում «Պուլկինից հեռանալու» ինչ-որ նշանների մասին խոսելու ոչ մի հիմք չկա: Ընդհակառակը, այդ տարիներին Չարենցի կյանքն ու ստեղծագործությունը տառացիորեն «լեփլեցուն» են Պուլկինով, և միայն համապատասխան փաստերի թվարկումը շատ տեղ կգրավեր: Բայց նա այժմ «պուլկինյան ակունքներին» դիմում է ուրիշ ձևերով ու նպատակներով, քան առաջ:

Հանրահայտ է 1934թ. մարտին Չարենցի օրագրում կատարված գրառումը. «Ամենից ավելի ես սիրում եմ կարդալ Պուլկինին: - Երբ ես տխուր ու հոգնած եմ լինում և ուզում եմ վարձատրել ինձ մեծագույն հաճությամբ - ես փակում եմ տան դռները, պառկում - և սկսում եմ կարդալ Պուլկինը - որ գրվածքն ուզում է լինի...» (VI, 483): Իսկ Չարենցի անձնական գրադարանում Պուլկինը մեծ տեղ է գրավել, ավելի, քան որևէ ուրիշ հեղինակ: Թեև գրադարանի այդ բաժնում ևս, ամենայն հավանականությամբ, կորուստներ են եղել, բայց այսօր եղիշե Չարենցի տուն-թանգարանում պահպանվող հավաքածուի մեջ պուլկինյան գրքերի թիվը հասնում է 45-ի: Դրանք Պուլկինի երկերի բազմախառոր ժողովածուների և առանձին գործերի տարբեր հրատարակություններ են, ինչպես նաև 20-30-ական թթ. լույս տեսած՝ տասնյակից ավելի պուլկինագիտական գրքեր՝ Վալերի Բրյուսովի «Իմ Պուլկինը» ժողովածուից (1929) մինչև Պ. Շչեգոլևի, Դ. Բլագոյի, Բ. Մոծալսկու, Ն. Աշուկինի, Ա. Էֆրոսի և ուրիշների ուսումնասիրությունները:

Դասական ժառանգության հմայքի և նշանակության այն ըմբռնումը, որին Չարենցը հասավ 20-ական թթ. վերջին, հաջորդ տարիներին պահպանվեց, դարձավ ավելի խորը ու բազմակողմանի: Դրա ապացույցը, ամենից առաջ, «Գիրք ճանապարհին» է, որը, բոլոր կողմերից բացի, ներկայանում է մեզ իբրև դասական գրականության վառ ու ինքնատիպ մեկնաբանումների, կոնկրետ և ընդհանրացված գնահատականների մի հզոր համանվագ: Ի հարկե, այսօր, տասնամյակների հեռավորությունից, Չարենցի ելույթներում, հողվածներում, գեղարվեստական երկերի մեջ արտահայտված այլևայլ կարծիքներում դժվար չէ գտնել առանձին տեղեր, որոնք կարող են թվալ սխալ կամ վիճելի: Չպետք է մոռանալ, որ, ամեն ինչի նման, անընդհատ զարգանում են նաև հասարակության հայացքները անցյալի արվեստի, նրա յուրացման ձևերի և ուղիների մասին, և ո՛չ մի սերունդ իրավունք չունի կարծելու, թե իր ըմբռնումը բացարձակորեն ճիշտ է ու վերջնական: Բայց Չարենցի դիրքորոշման մեջ ամենից կարևորը և բացարձակորեն իրավացին այն է, որ մե՛ն և՛ տեսականորեն, և՛ ստեղծագործաբար, այդ

շրջանում միանգամայն ճիշտ էր պատկերացնում անցյալի և այսօրվա արվեստի բազմազան կապերը, դասականների հարատևող արժեքը: Եվ այդ խորհրդածությունների ժամանակ միշտ, առաջինների մեջ, նրա հայացքի առջև կանգնում էր Պուշկինի պատկերը: 1934թ. գրած դիստիքոսներից մեկում նա այսպես է ձևակերպել իր ըմբռնումն այդ մասին.

Ո՛վ հանճարներ վիթխարի, - Դա՛նք, Հոմերո՛ս, Ալեքսա՛նդր, -
Չե՛րն էր արոտն երեկվա, - ձե՛րն է և հունձքը վաղվա: -

Այդ նույն շրջանում, Հայաստանի գրողների առաջին համագումարում ունեցած ելույթի մեջ, Չարենցը հատուկ խոսում էր դասականների գեղարվեստական կուլտուրան յուրացնելու մասին, մատնանշում էր, մասնավորապես, Պուշկինի կիրառած ժանրերի «ուսանելի բազմազանությունը», որից կարելի է և պետք է սովորել (տե՛ս VI, 343, 348):

Այդ տարիներին է սկսվում նաև Չարենցի աշխատանքը Պուշկինին թարգմանելու ուղղությամբ: Եթե նախկինում՝ «Լիրիքական անտրակտում» տպագրվել էր միայն Պուշկինի «Ex ungue leonem» էպիգրամի թարգմանությունը, ապա «Գիրք ճանապարհի»-ի մեջ դրան ավելացան «Որթատունկի աստվածն ուրախ...», «Ապրում էր մի աղքատ ասպետ...» և «Աշխատանք» բանաստեղծությունները: Նշանակալից է հատկապես այն փաստը, որ «Գիրք ճանապարհի» ավարտվում է հենց Պուշկինի «Աշխատանքի» թարգմանությամբ: «Եվգենի Օնեգինի» ավարտման առիթով գրված այդ բանաստեղծությունը Չարենցը, անշուշտ, ներկայացնում էր որպես նաև իր «երկար աշխատանքի»՝ իր «վերջին մատյանի» եզրափակիչ ակորդ և կիսում էր իր մեծ նախորդի թախիծը, որ նա ապրել է սիրելի գործից բաժանվելիս.

Ժամն՝ ըղձական արդ հասավ. ավարտված է երկար աշխատանքը: ..
Ի՞նչ է թախիձն ել անհայտ սիրտս կրծում անդադար:
Գո՛ւցե վաստակս ավարտած՝ ես կանգնել եմ, ինչպես բռնակիր՝
Վարձն իր արդեն ստացած, այլ վաստակի անընտել:
Կամ տքնությա՞ն եմ ցավում, գիշերվա լռակյաց ուղեկցի՞ն իմ,
Որ մտերիմն էր իմ տան, քույրը Լյա՛գի ոսկեղեն:

Եղիշե Չարենցի պուլշկինյան հետաքրքրությունները բազմազան ձևերով արտահայտվեցին նաև նրա կյանքի վերջին տարիներին (1935-1937), Պուլշկինի մահվան 100-ամյակի տոնակատարության նախապատրաստման շրջանում: Իբրև Պուլշկինի խոշոր գիտակ և նրա ստեղծագործական ավանդույթները շարունակող բանաստեղծ՝ Չարենցը ճանաչված էր նաև Հայաստանի սահմաններից դուրս: Հետաքրքիր է, որ նրա անունը մտցվեց Ա.Ս. Պուլշկինի երկերի ակադեմիական հրատարակության խմբագրական խորհրդի մեջ, որը գլխավորում էր Սաքսիմ Գորկին և բաղկացած էր 23 հոգուց (ազգային գրողներից խորհրդի մեջ մտնում էին Յանկա Կուպալան, Լահուրին, Պ. Յաշվիլին և Չարենցը)¹⁵: Սի փոքր անց ԽՍՀՄ Կենտրոնական գործադիր կոմիտեն, Պուլշկինի հորեյանը նախապատրաստելու համար, ստեղծեց համամիութենական պուլշկինյան կոմիտե՝ Ա.Ս. Գորկու նախագահությամբ: Հայաստանից այդ կոմիտեի անդամ ընտրվեց Ե. Չարենցը¹⁶, որը մի փոքր անց, ՀՍԽՖ Կենտգործկոմի որոշմամբ, հաստատվեց նաև հանրապետական պուլշկինյան հանձնաժողովի Սախագահ¹⁷:

Հանրապետական պուլշկինյան հանձնաժողովի պռաջին նիստը տեղի է ունեցել 1936թ. հունվարին, Ե. Չարենցի նախագահությամբ: Ինչպես երևում է մամուլի հաղորդումներից, Չարենցը մտել է գրական-հրատարակչական և Պուլշկինի հիշատակը հավերժացնող ձեռնարկումների ենթահանձնաժողովների կազմի մեջ: Առաջին ենթահանձնաժողովի վրա դրվում էր Պուլշկինի երկերի թարգմանությունների գործը հսկելու, խմբագրելու և ընդունելու պարտավորությունը¹⁸: Առհասարակ, Չարենցի ղեկավարած հանրապետական հանձնաժողովը Պուլշկինի հիշատակի հավերժացման բազմաթիվ միջոցառումներ մշակեց, որոնց մասին պատկերացում են տալիս մամուլի ներկայացուցիչների հետ բանաստեղծի ունեցած հարցազրույցները (տե՛ս VI, 352-364): Դրան այժմ ավելացավ Չարենցի ղեկավարությամբ 1936թ. սկզբին կազմված մի ծավալուն փաստաթուղթ՝ «Ա.Ս. Պուլշկինի մահվան 100-ամյակի նշման միջոցառումների ընդհանուր պլան»¹⁹: Այստեղ ամենայն մանրամասնությամբ ներկայացված են հայերեն թարգմանվելիք պուլշկինյան երկերի և թարգմանիչների ցուցակները, Պուլշկինի մասին հրատարակության պատրաստվող գրքերը, ցուցահանդեսների և մասսայական

¹⁵ «Գրական թերթ», 10 հոկտեմբերի 1935թ., N24:

¹⁶ «Խորհրդային Հայաստան», 18 դեկտեմբերի 1935թ., N290:

¹⁷ «Գրական թերթ», 20 հունվարի 1936թ., N2:

¹⁸ Տե՛ս «Գրական թերթի» նույն համարը:

¹⁹ Տե՛ս Եղիշե Չարենցի «Նորահայտ էջեր» ժողովածուն, 1996, էջ 232-248:

աշխատանքների, բանաստեղծի հիշատակը հավերժացնելու առաջարկներ: Այս փաստաթղթից երևում է, թե ինչպիսի՝ պատասխանատվությամբ ու լայն իմացությամբ էր մոտենում Չարենցը հանձնարարված գործին:

Դժբախտաբար, Ե. Չարենցի գործունեությունը այս ասպարեզում կարճ տևեց: 1936թ. հուլիսից՝ Աղասի Խանջյանի սպանությունից հետո Չարենցը փաստորեն հեռացվեց պուլշկինյան հանձնաժողովի աշխատանքներից: Նույնիսկ 1937թ. փետրվարին Երևանում տեղի ունեցած հանդիսավոր նիստին Ե. Չարենցը ներկա չէր...

Սակայն այդ ամբողջ շրջանում Չարենցը շարունակել է լինել «Պուլշկինի հետ»: Այդ են վկայում Չարենցի ձեռագրերում պահպանված (ամենայն հավանականությամբ, միայն մի մասով) այն նյութերը, որոնք հրատարակվեցին միայն վերջերս²⁰: Պարզվում է, որ Չարենցը հորեյանի նախապատրաստման ժամանակ կատարել է նոր թարգմանական փորձեր: Դրանցից պահպանվել են «Մարգարե», «Բանտարկյալ» և «Անխոնջ սերմանող ազատության...» բանաստեղծությունների թարգմանությունները՝ գրեթե ավարտուն վիճակում, համենայն դեպս, առանձին անհարթ և դեռ լիովին չավարտված տողերի առկայությամբ հանդերձ, չարենցյան ոճի վառ կնիքը կրող, նրա բանաստեղծական ուժի մասին վկայող գործեր:

Դժվար չէ նկատել դրանց սերտ կապը հայ բանաստեղծի տրամադրությունների հետ, որը և մղել է ձեռնարկելու թարգմանությունը: Ազատության բուռն երազանքը, որ Պուլշկինը դրել է բանտի անձուկ պատուհանից բնության լանդշաֆտին հեռուները դիտող կալանավորի մեջ, բանաստեղծի հասարակական բարձր կոչման ըմբռնումը, որն արտահայտվել է «մարդկանց սրտերը խոսքով հրկիզող» մարգարեի կերպարում, - այնքա՛ն հարազատ էին Չարենցի մարդկային և բանաստեղծական նկարագրին, հատկապես վերջին տարիների վիճակին ու մտորումներին:

Առանձնապես նշանակալից է, որ Չարենցի ուշադրությունը գրավել է «Անխոնջ սերմանող ազատության...» բանաստեղծությունը: 1823թ. գրած այդ բանաստեղծության մեջ արտահայտվել են Պուլշկինի համար հազվադեպ՝ քաղաքական սկեպտիցիզմի, հիասթափության և վիատության տրամադրություններ, որոնք առաջանում էին այն գիտակցությունից, որ ժողովրդի ճնշող մեծամասնությունը խուլ և անտարբեր է ազատության մարտիկների կրքոտ կոչերի նկատմամբ: Գ.Ա.Գուկովսկին՝ Պուլշկինի ստեղծագործության ամենախորամանկ հետազոտողներից մեկը, գրել է, որ «այդ լուրջ և, Պուլշկինի համար,

²⁰ Տե՛ս եղիշե Չարենցի «Անտիպ և չիավաքված երկեր» ժողովածուն, 1983, էջ 91, 99-101, 219, 424-428:

անտարակույս, տանջալից բանաստեղծության ընդհանուր իմաստը հենց այն է, որ ազնիվ մարդկանց անհատական ջանքերը չեն կարող փոխել պատմության ընթացքը»²¹:

Չարենցը երկար է աշխատել այս բանաստեղծության թարգմանության վրա, որի մասին վկայում են պահպանված սևագիր տարբերակները: Թերևս մինչև վերջ էլ նա լիովին բավարարված չի եղել իր թարգմանությամբ, բայց այն շատ կողմերով նշանակալից է: Չարենցը վերարտադրել է բնագրի տրամադրությունների ամբողջ «գամման»՝ անհուն նվիրումով գործի դիմելուց մինչև դառն հիասթափություն և մռայլ հայացք ապագայի նկատմամբ.

Անխոնջ սերմանող ազատության՝
Լուսաստղից առաջ ես ելա հանդ,
Եվ ձեռքով անելծ ու կուսական
Հերկերի վրա անարգավանդ.
Շաղեցի սերմեր կեկսանորոգ.
Բայց ես ժամանակ վատնեցի լոկ՝
Բաղձանք միամիտ և անդուլ ջանք...

Արածե՛ք, խաղա՛ղ ժողովուրդներ. -
Ի՞նչ ազատություն - հոտերին խեղճ.-
Չեզ մորթել ես, կամ - խուզել դաժան.-
Ժառանգությունն է ձեր ցեղից-ցեղ-
Լուծ զանգակազարդ - և խարազան...

1935 թվականին Չարենցը թարգմանել է նաև մեկ քառատող Պուշկինի «Հուլյարծան» բանաստեղծությունից: Բայց այդ թարգմանության հետ կապված հարցերին, ինչպես նաև պուշկինյան «Հուլյարծանի» ակնհայտ ներշնչմամբ գրված «Մոնումենտ» բանաստեղծությանը մենք այստեղ չենք անդրադառնա. դրանց մասին կխոսվի այս գրքի եզրափակիչ գլխում («Հուլյարծանի ճանապարհը»)²²:

Կյանքի վերջին շրջանում Չարենցը մի շարք բանաստեղծություններ է ձոնել Պուշկինին: Դրանց մեջ, ուղղակի գնահատականներից բացի,

²¹ Г.А. Гуковский. Пушкин и русские романтики, М., 1965, с. 343:

²² Տե՛ս նաև մեր «Պոետիկայի հարցեր» գիրքը, 1976, էջ 435-437, 462:

նա անդրադարձել է սեփական ստեղծագործական ճակատագրում
« Պուլշկինի խաղացած դերին: Այսպես, 1935թ. աշնանը գրած մի
բանաստեղծության մեջ, թվարկելով իր գեղարվեստական
«ծագումնաբանության» ակունքները հայրենի և համաշխարհային
գրականության մեջ, նա հատուկ առանձնացնում էր «պուլշկինյան
անադարտ ծովի ափունքները լուրթ, - ամենի՛ց պայծառ, ամենի՛ց
անգին...» (բանաստեղծության տարբերակի մեջ՝ «Մինչև պուլշկինյան
անադարտ ծովի ափունքները լուրթ, և՛ վեհ, և՛ թովիչ...»):

Երազելով գրական լարված ու բեղմնավոր աշխատանքի, իր հոգու
խորքում կուտակվածը լրիվ արտահայտելու մասին, - ամեն մի
ստեղծագործողի բարձրագույն երազանք, - Չարենցը հիշում է
Պուլշկինին, նրա նշանավոր «Բուլդինյան աշունը».

Օ. Ալեքսանդր, ո՛չ հռչակ, ո՛չ գանձ.

Ես չեմ երագում օրերիս նաշում:

- Ախ, կյանքում եթե տրվեր ինձ հանկարծ

Մի «Բուլդինյան աշուն»...

Մի այլ անավարտ բանաստեղծության մեջ (գրված, հավանաբար,
1937 թվականին) Չարենցը մի վերջին անգամ իր «սիրո խոստո-
վանությունն» է անում հանճարեղ բանաստեղծին, զուգահեռներ է
անցկացնում Պուլշկինի և իր ժամանակի, նրա և իր ապրած հոգեկան
դրամաների միջև: Ահա այդ բանաստեղծության սկիզբը.

11 Օ. Ալեքսանդր, պոետ պայծառ-

Այսօր մահվանից քո մի դար անց,

Վառվում ես, որպես չդադարած

Ոգևորության հրդեհ պայծառ...

Կանգնած ես, որպես արև, դարձյալ

Մեր ոգու անհաս գեկիթում դու,

Իբրև հանճարեղ մի լուսատու,

Որ չի լինելու երբեք անցյալ...

Ինչպես տեսնում ենք, Չարենցը ողւս մեծ բանաստեղծի
գնահատման համար նորից դիմում է նախկինում ամենից ավելի հաճախ

օգտագործված պատկերներին. պոետ պայծառ, ոգու զենիթում
կանգնած արև, հանճարեղ լուսատու... Սրանք ոչ միայն սիրո տուրք
էին, այլև «ամենի՛ց պայծառ, ամենի՛ց անգին» բանաստեղծի
ավանդույթներին հավատարիմ մնալու հավաստում, որովհետև
Պուշկինը այն հավերժորեն կենդանի արվեստագետն է, «որ չի դառնալու
երբեք անցյալ...»: Այո՛, Չարենցի համար Պուշկինը երբեք չէր կարող
դառնալ «անցյալ», մարած հրապուրանք, այլ միշտ մնալու էր որպես
ստեղծագործական աշխատանքի հավերժ հուրհրատող օրինակ:

Բայց այս տողերը գրելուց մի քանի ամիս անց ինքը՝ Եղիշե Չարենցն
այլևս չկար...

Ա

• Ս.Պուշկինի երկերի հայերեն թարգմանությունները XIX դարում և XX դարի սկզբին մեծ մասամբ կրել են պատահական բնույթ, պայմանավորված են եղել թարգմանիչների անձնական նախաձեռնությամբ ու ճաշակով: Երկար ժամանակ չի եղել նրա գրական ժառանգությունը իր գլխավոր դրսևորումներով և բազմազանությամբ հայ ընթերցողին ներկայացնելու միասնական ծրագիր: Գիշտ է, 1899թ.՝ բանաստեղծի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ, առաջին անգամ փորձեր են արվում հրատարակելու պուշկինյան երկերի ժողովածուներ: Սակայն ո՛չ «Աղբյուր-Տարագի» մատենաշարով տպագրված փոքրիկ գրքույկը, որ պարունակում էր ընդամենը մի քանի բանաստեղծություն և «Գնչուներ» պոեմը, ո՛չ էլ համեմատաբար ավելի ծավալուն «Քնար Պուշկինի» ժողովածուն, ուր տեղ էին գտել երեք տասնյակ քնարական գործ և «Քարե հյուրը» փոքրիկ դրաման, այդ խնդիրն իրագործել չէին կարող: Դրանք կաթիլներ էին պուշկինյան ստեղծագործության օվկիանոսից:

Պուշկինի հայերեն թարգմանությունների ժլատության փաստին հետաքրքիր բացատրություն է տվել Դ. Դեմիրճյանը 1927թ. գրած մի հոդվածում. «Մեր այն սերունդը, որ արդեն ռուսերեն իմացել է, կարիք չի զգացել Պուշկինի հայերեն թարգմանության, - գրել է նա: - Պուշկինը բնագրով ավանդվել է բոլոր հայ թե օտար միջնակարգներում, և եթե խոսք կա Պուշկինի քիչ ժողովրդականացման մասին, ապա ամենայն իրավամբ և կշտամբանքով պետք է նշել, որ դա եղել է լայն մասսաների վերաբերմամբ, որոնք չեն տիրապետել ռուսերենին և Պուշկինին պետք է ծանոթանային ավելի շուտ հայերեն թարգմանությամբ»¹:

Կարելի է ասել, որ Պուշկինի հայերեն թարգմանությունների լայն ծրագիրն սկսեց իրագործվել 30-ական թթ. բանաստեղծի մահվան 100-ամյակի առթիվ: Դա հեղափոխությունից հետո դասական գրողի հորեյանի առաջին՝ իրոք համաժողովրդական տոնակատարությունն էր, որը լայն արձագանք գտավ նաև հայ իրականության մեջ: Աննախընթաց չափով ծավալվեց Պուշկինի երկերի թարգմանության գործը: Ահա մի երկու թվական տվյալ: 1936-37 թթ. ընթացքում մամուլում եղել է նրա գործերի մոտ 170 հայերեն հրապարակում և նրան վերաբերող

¹ Դերենիկ Դեմիրճյան. *Երկերի ժողովածու, հատ.XII, 1985, էջ 32-33*:

շուրջ 200 նյութ, որոնք պատկանում են հայ և ռուս հեղինակների գրչին²:

Այդ տարիներին հրատարակվեցին նաև Պուշկինի երկերի առանձին ժողովածուներ: Հիշենք դրանցից մի քանիսը. «Դրամատիկական հատվածներ» Տ. Հախումյանի թարգմանությամբ (1934), «Բանաստեղծություններ, հեքիաթներ» (1936), արձակ երկերի ժողովածու (1937) «Հեքիաթներ, բանաստեղծություններ, արձակ» (1937) և այլն: Մի քանի տարի անց՝ 1940թ. լույս տեսավ Պուշկինի ընտիր երկերի ծրագրված եռահատորյակի առաջին գիրքը, որին, սակայն մյուս հատորները չհաջորդեցին (անշուշտ խանգարեց սկսված պատերազմը): Բայց այս և մյուս հրատարակությունները չսպառեցին «ամբողջական Պուշկինի» ծրագիրը, որն այդ ժամանակ առանձին սրությամբ դրվեց հայ թարգմանիչների առջև:

Այդ մասին ամենից լրիվ պատկերացում է տալիս արդեն հիշատակված այն ծավալուն գրությունը, որը կազմվել է 1936թ. սկզբին և ստորագրվել հանրապետական հոբեյանական հանձնաժողովի նախագահ Եղիշե Չարենցի կողմից: Վերջերս այդ փաստաթուղթը հրապարակվեց՝ ռուսերեն բնագրով և հայերեն թարգմանությամբ³: Այստեղ ներկայացված լայնածավալ ծրագիրը ժամանակին լրիվ չկատարվեց, և դա ուներ իր ժանրակշիռ պատճառները: Նախ, այդքան շատ երկերի որակյալ թարգմանությունն ու հրատարակությունը կարճ ժամանակամիջոցում ինքնին հնարավոր չէր (օրինակ, «Եվգենի Օնեգին» չափածո վեպի թարգմանությունը): Գործին մեծապես վնասեց նաև այդ ժամանակ երկրում մոլեգնող քաղաքական մեծ տեռորը, որի պատճառով ասպարեզից հեռացան պուշկինյան հոբեյանի առիթով կարևոր հանձնարարություններ ունեցող մի շարք ականավոր գործիչներ: Նրանցից էին Աշոտ Հովհաննիսյանը, որը պետք է պատրաստեր աշխատություն հայ հասարակության հետ Պուշկինի ունեցած կապերի մասին, Հ. Սուրխաթյանը (Պուշկինի գիտական կենսագրության պատրաստում), Դ. Սիմոնյանը (Պուշկինի մասին Բելինսկու և ուրիշ ռուս քննադատների հոդվածների ժողովածու) և այլն:

Սակայն հայ պուշկինականի ամենամեծ կորուստը եղավ այն, որ ինչպես արդեն գիտենք, 1936թ. կեսերից այդ գործից փաստորեն հեռացվեց Եղիշե Չարենցը: Նա չհասցրեց ոչ թարգմանել «Պղնձե հեծյալը» և ուրիշ պուշկինյան երկեր, ոչ էլ ղեկավարել նոր հրատարակությունների գործը, որի համար ամենից ավելի նա էր կոչված:

² А.С.Пушкин. Библиография переводов на армянский язык (1843-1972). Составитель и автор предисловия А.В.Калашян, Ереван, 1974.

³ Եղիշե Չարենց. *Նորահայտ էքեր*, 1996, էջ 232-248:

Այս ամենով հանդերձ՝ 1937թ. հոբելյանը մեծ դեր խաղաց Ա.Ս.Պուշկինին հայ ընթերցող հասարակությանը մերձեցնելու, նրա կյանքն ու գործը ավելի լավ ճանաչելու համար: Նրա շատ երկեր առաջին անգամ հայերեն թարգմանվեցին այդ շրջանում կամ էլ արժանացան նոր, ավելի կատարյալ թարգմանության: Բացի շատ բանաստեղծություններից, դրանց թվին են պատկանում նաև «Կովկասի գերին» (թարգմանիչ Գ. Սարյան), «Բախչիսարայի շատրվանը» (Ս. Վահունի), «Պոլտավա» (Ն. Զարյան) պոեմները, «Բորիս Գոդունով» պատմական դրաման (Պ. Մակինցյան), «Կապիտանի աղջիկը» (Ս. Սուքիասյան) և «Դուբրովսկի» (Յ. Մազմանյան) վիպակները, «Ճանապարհորդություն դեպի Արգոուն» ուղեգրությունը (Ս. Գևորգյան) և այլն:

30-ական թվականներին հրատարակվեցին նաև բազմազան գրականագիտական նյութեր, որոնցից պետք է հիշել Պուշկինի հայկական առնչություններին վերաբերող աշխատությունները. Սուրեն Դարությունյանի («Պուշկինի հարյուրամյա կյանքը հայ գրականության մեջ», 1935) և Վնիդամ Թերզիբաշյանի («Պուշկին և Արևելք», 1937) փաստառատ գրքույկները, Նվարդ Թումանյանի («Պուշկին և Թումանյան», 1937), Արսեն Տերտերյանի («Պուշկինը հայ գրականության մեջ», 1939) և այլ ուսումնասիրություններ: Դրանք շուրջ հարյուր տարվա ընթացքում կուտակված հարուստ և բազմազան նյութի համակարգման և իմաստավորման առաջին փորձերն էին և սկիզբ դրեցին մի թեմայի, որն այնուհետև էլ շատ է արժարժվել հայ գրականագիտության մեջ: Պետք է հիշատակել նաև Սողոմոն Սողոմոնյանի «Պուշկինի քննադատական հայացքները» ծավալուն հոդվածը (1937):

Առանձին ուզում ենք ներկայացնել մի կարևոր հրատարակություն՝ Հայաստանի պատմության և գրականության ինստիտուտի պատրաստած «Ա. Պուշկինին՝ նրա ողբերգական մահվան հարյուրամյակի առթիվ» ժողովածուն (1937, պատ. խմբագիր՝ Հենրի Գաբրիելյան): Բովանդակությամբ շատ հարուստ ու բազմազան այդ գիրքը մինչև այսօր էլ շարունակում է մնալ Հայաստանում պուշկինագիտական մտքի զարգացման կարևոր աղբյուրներից մեկը: Հիմնական գծերով հիշեցնենք ավելի քան 60 տարի առաջ հրատարակված այդ գրքի բովանդակությունը:

Ժողովածուն բացվում է Պուշկինի մասին պաշտոնական մի քանի նյութերով, որոնց հաջորդում են Բելինսկու, Զերնիշևսկու, Դոբրոյուբովի և Մաքսիմ Գորկու աշխատություններից քաղված ծավալուն հատվածներ: Այդ նյութերի հրատարակությունը մեկ գրքով մեծ օգնություն էր հայ ընթերցողին՝ Պուշկինին ճիշտ հասկանալու, ընդհանրապես ազգային գրականության համարակալական և

գեղագիտական բնույթն ըմբռնելու համար:

Սակայն գրքի հիմքը կազմում են Պուշկինի հայկական առնչությունները լուսաբանող աշխատանքները: Նրանց շարքը բացվում է Սուրեն Զարությունյանի (ստորագրված Ս.Յ.) «Պուշկինի ազդեցությունը հայ հասարակական մտքի վրա» ուսումնասիրությամբ, որը նույն հեղինակի հիշատակված գրքույկի փոփոխված տարբերակն է: «Պուշկինը Զայաստանում» թեմայի առաջին գիտական շարադրանքն ու մեկնաբանությունն է տրված Ստեփանոս Լիսիցյանի հոդվածում: Ներկայացնելով 1829թ. բանաստեղծի հայտնի ուղևորության նպատակն ու հանգամանքները՝ Ստ. Լիսիցյանը գծագրել է Վլադիկավկազից մինչև Արզրում Պուշկինի անցած ճանապարհի ճշգրիտ քարտեզը, որն այնուհետև օգտագործվել է շատերի կողմից: Այս աշխատության արժեքը պայմանավորված էր նրանով, որ նրա հեղինակը ոչ միայն հայտնի աշխարհագրագետ-ազգագրագետ էր, այլև գրականության մարդ, որը դեռ 1899թ. հրատարակել էր հայերեն առաջին գիրքը Ա.Ս. Պուշկինի մասին: Արվեստագետ Ռ. Դրամբյանի հոդվածը նվիրված է պուշկինյան թեմաներով հայ գեղանկարիչների, առաջին հերթին՝ Դովի. Այվազովսկու և Վ. Սուրենյանի կտավների քննությանը, մի թեմա, որը նույնպես հետազայում բազմիցս գրավել է մասնագետների ուշադրությունը:

Նույն այս ժողովածուի մեջ տեղ են գտել նաև Պուշկինի հետ հայ գրողների ստեղծագործական առնչություններին վերաբերող մի շարք հազվագյուտ ինքնագրեր: Դրանցից են՝ Դովի. Թումանյանի ասույթները՝ քաղված նրա հոդվածներից, նամակներից և զրույցներից, Դովի. Դովհաննիսյանի մի քանի անտիպ թարգմանություններ, «Եվգենի Օնեգին» չափածո վեպի հետևությամբ նրա սկսած պոեմի («Հակոբ Դուրյան») առաջին մասը, Վահան Տերյանի աշակերտական տետրում եղած գրառումները Պուշկինի տաղաչափության մասին, հետլիցեյական շրջանում գրված «Օրլովին» բանաստեղծության մի տարբերակի ինքնագիրը և այլն: Այս բոլոր նյութերը հանված են Զայաստանի արխիվային ֆոնդերից (ցավոք, անվանապես չի նշվում, թե ո՛վ է կատարել այդ գործը՝ թերևս քաղաքական հայտնի նկատառումներով):

«Ա. Պուշկինին» գիրքն ավարտվում է խիստ արժեքավոր մատենագիտական ցանկով («Պուշկինը հայ գրականության մեջ»), որը կազմել են Զայաստանի հանրային գրադարանի և պետական գրապալատի աշխատակիցները՝ հայտնի մատենագետ, հայ գրքի և մամուլի պատմության երախտավոր Արամ Բաբայանի ընդհանուր ղեկավարությամբ: Զայ պուշկինագիտության բոլոր հետազորոնումները հենվել են այդ մատենագիտության վրա:

Պուլշկինյան գիծը հայ թարգմանական գրականության մեջ շարունակվեց նաև 1937թ. հոբեյանից հետո (իհարկե՝ ոչ նույն ծավալով ու լարվածությամբ): Այս իմաստով առանձնանում է հատկապես 1949 թվականը՝ Պուլշկինի ծննդյան 150-ամյակի տոնակատարության տարին, երբ եղան բազմաթիվ նոր հրապարակումներ: Այդ բոլորը հիմք դարձավ ձեռնարկելու՝ Ա.Ս. Պուլշկինի երկերի հայերեն բազմահատոր հրատարակությունը, որը վաղուց հասունացած խնդիր էր:

Այդ հրատարակությունը (5 հատորով) լույս տեսավ 1954-1960 թվականներին և ունի հետևյալ բովանդակությունը. հատոր 1- Բանաստեղծություններ (ընդամենը շուրջ 250 գործ), հատոր 2 - Պոեմներ և հեքիաթներ, հատոր 3- «Եվգենի Օնեգին» և դրամատիկական երկեր, հատոր 4 - Գեղարվեստական արձակ, հատոր 5- Քննադատական և հրապարակախոսական հոդվածներ: Հրատարակությունը բացվում է Ն. Զարյանի հոդվածով («Ռուս աշխարհապարփակ հանճարը») և Դ. Սալախյանի ներածական ակնարկով, ուր տրված է Պուլշկինի ստեղծագործական ուղու բնութագիրը: Հրատարակության խմբագրական աշխատանքները կատարել են Ս. Վահունին և Դ. Սալախյանը:

Երբեք Պուլշկինի ժառանգությունը հայոց լեզվով այնպես լայնորեն չի ներկայացվել, ինչպես այս հրատարակության մեջ: Հինգհատորյակը ոչ միայն եղավ պուլշկինյան թարգմանությունների հանրագումարը, այլև նոր աստիճանի բարձրացրեց այդ գործը. շատ երկեր թարգմանվել են առաջին անգամ կամ ներկայացվել են նոր, ավելի կատարյալ թարգմանությամբ: Հայ ընթերցողի համար ամբողջովին նորություն էր 5-րդ հատորի բովանդակությունը (բացի «Ճանապարհորդություն դեպի Արգրում» ուղեգրությունից), ուր գետնեղված բազմազան նյութերը Դ. Թուրշյանի թարգմանությամբ լայն պատկերացում են տալիս բանաստեղծի գրական-հասարակական ընթրումների մասին: Անշուշտ, ապագայում կլինեն ճշտումներ և լրացումներ, բայց «հայկական Պուլշկինի» հիմքը երկար ժամանակ լինելու է այս հինգհատորյակը:

Հետագարձ հայացք նետելով Պուլշկինի ստեղծագործության ընկալման ավելի քան 150-ամյա ճանապարհին, մենք կարող ենք ասել, որ նա հայ գրական հասարակության համար եղել է ոչ միայն հարազատ անուն, այլև ընդհանրապես բանաստեղծական մեծության բարձունք և չափանիշ, գեղարվեստական ճաշակի օրենսդիր: Այդ պատկերացումն ստեղծվել է մեր շատ բանաստեղծների և գրականագետների համատեղ ջանքերով: Ուստի պատմական արդարությունը պահանջում է գեթ

համառոտ բնութագրել այս գործում նաև այն բանաստեղծների խաղացած դերը, որոնք այս աշխատության մեջ առանձին գլխի նյութ չեն դարձել, բայց չպետք է մոռացվեն հայ պուշկինականի պատմության էջերում:

Ակսենք Ավետիք Իսահակյանից: Իր կյանքի վերջին քսանամյակում (1937-1957) ապրելով հայրենիքում և լինելով հայ բանաստեղծության ճանաչված նահապետն ու կենդանի դասականը, նա իր վիթխարի հեղինակությամբ մեծապես ազդեց գրական կյանքի և ըմբռնումների բոլոր կողմերի ձևավորման, այդ թվում նաև Պուշկինի ընկալման և գնահատման ընթացքի վրա: Ճիշտ է, Իսահակյանը Պուշկինից որևէ թարգմանություն չի կատարել: Միակ փորձը նշանավոր «Դևը» բանաստեղծության (1823) արձակ թարգմանությունն է, որը պահպանվել է 30-ական թթ. նրա մի ծոցատետրի մեջ: Անշուշտ, Իսահակյանը դա կատարել է իբրև բանաստեղծական թարգմանության նախապատրաստություն, բայց գործը մինչև վերջ չի հասցրել: Այդ փաստը գրական շրջաններին հայտնի դարձավ միայն վերջերս⁴: Տվյալ բանաստեղծության նկատմամբ Իսահակյանի հատուկ հետաքրքրությունը հասկանալու համար բերում ենք նրա բառացի թարգմանությունն ամբողջությամբ (հինգհատորյակի համար այս բանաստեղծությունը թարգմանել է Ս. Կապուտիկյանը).

Դեմ

Այն օրերում, երբ ինչ համար կյանքի բոլոր տպավորությունները մոր Լիմ - և աղջիկների հայացքները, և ամառի շառաչը, և սոխակի երգը գիշերին, - երբ վսեմ զգայմունքները, ազատություն, փառք և սեր, և զեղարվեստները այնպես հուզում էին իմ արյունը, հույսերի և հաճույքների պահերը հանկարծակի մի վշտով սրվելոված, այն ժամանակ մի ինչ-որ ոգի սկսեց զաղթմի այցելել ինչ:

Տխուր էին մեր հանդիպումները. նրա ժպիտը, հրաշալի հայացքը, նրա խոցող-ծաղրող խոսքերը սառը թույն էին թափում իմ հոգույց մերս:

Անսպառ բամբասանքով մախախմանությունն էր փորձում մա. գեղեցիկը մա ցնորք էր համարում, և արհամարհում էր ոգևորությունը, չէր հավաքում ո՛չ սիրուն, ո՛չ ազատությանը. ծաղրով, հեզմանքով էր մայում կյանքին, և ո՛չ մի բան ամբողջ բնության մեջ չէր ուզում մա օրհնել:

Պատահաբար չէ, անշուշտ, որ Պուշկինի քնարական անհամար գոհարներից Իսահակյանն ուշադրություն է դարձրել հատկապես այս մեկի վրա: Դա Պուշկինի ամենախոր փիլիսոփայական էջերից է, ուր արտահայտված բացասման և տառապանքի, թերահավատության և

⁴ Տե՛ս Ավիկ Իսահակյան. *Ավետիք Իսահակյանը և ռուս գրականությունը, 1984, էջ 415-419:*

հիասթափության տրամադրությունները շատ կողմերով հարազատ էին հայ բանաստեղծի ռոմանտիկ նկարագրին: Վ.Գ.Բելինսկին, որը բազմիցս անդրադարձել է Պուշկինի այս բանաստեղծությանը, տակավին 1835թ. գրել է, որ նրա մեջ «անչափելիորեն խոր կերպով արտահայտվել է *կասկածի* գաղափարը, որը վաղ թե ուշ ամեն մի զգացող և մտածող էակի բաժինն է դառնում»⁵: Միաժամանակ «Դևը» Պուշկինի ստեղծագործության մեջ 20-ական թթ. սկսված շրջադարձի՝ ռոմանտիզմից ռեալիզմին անցնելու նախանշաններից էր, որի իմաստը նշանավոր պուշկինագետ Բ. Տոմաշևսկին բնութագրել է իբրև «ռոմանտիկական իդեալի հաղթահարում» կամ որպես «հիասթափություն ռոմանտիկական իդեալից»⁶:

Ավ. Իսահակյանն իր բանաստեղծական խոր բնագլուղ, անշուշտ, կռահել է պուշկինյան «Դևի» բովանդակության բարդ շերտերը, և դա էլ մղել է նրան թարգմանելու այդ գործը: Եվ այդ առումով նույնիսկ անավարտ վիճակում թարգմանական այս մտահղացումը արժանի է հիշատակության ու քննության ինչպես Իսահակյանի գրական կենսագրության, այնպես էլ հայ պուշկինականի պատմության մեջ:

Առանձին պետք է խոսել Ավ. Իսահակյանի պուշկինյան հոդվածների մասին: Դրանք երկու մեծ հոբեյանների՝ Ա.Ս. Պուշկինի մահվան 100-ամյակի (1937թ. փետրվար) և ծննդյան 150-ամյակի (1949թ. հունիս) առթիվ հայ բանաստեղծի ելույթներն են, որոնք այդ ժամանակ և հետագայում, առանձին ոչ մեծ փոփոխություններով և լրացումներով, բազմիցս տպագրվել են հայերեն և ռուսերեն: Այդ երկու ելույթ-հոդվածների միջև («Ա.Ս. Պուշկինի մահվան հարյուրամյակին» և «Մեծահանճար Պուշկինը»)՝ կան ոչ միայն ընդհանուր մտքեր, այլև բառացի կրկնվող հատվածներ և արտահայտություններ, բայց դրանք հիմնականում ինքնուրույն նյութեր են: Չմոռանաք նաև նրանց գրության ժամանակն ու հանգամանքները: Իսահակյանի առաջին պուշկինյան ելույթը տեղի ունեցավ վերջնականապես հայրենիք վերադառնալուց ընդամենը երկու ամիս անց, երբ երկրում մոլեգնում էին քաղաքական բռնությունները, և դանդաղ սուրը ամեն ժամ կարող էր իջնել նաև մեծ բանաստեղծի գլխին: Տասներկու տարի անց մթնոլորտն Իսահակյանի շուրջ էապես փոխվել էր, նա արժանացել էր բարձրագույն մրցանակ-շքանշանների, բայց, իհարկե, ժամանակի և իշխող գաղափարախոսության կողմից պարտադրվող մտքերից և

⁵ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. I, М.-Л., 1953, с. 366.

⁶ Б. Томашевский. Пушкин. Книга первая (1813-1824), М.-Л., 1956, с. 554, 566.

⁷ Տե՛ս Ավետիք Իսահակյան. *Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հատ. 5, 1977, էջ 142-147, 258-261: Զաղվածքների տեղերը նշվում են փակագծերում:*

արտահայտություններից խուսափել չէր կարող: Ահա թե ինչու այդ հոդվածների մի որոշ մասը պետք է դիտել իբրև անխուսափելի տուրք ժամանակի մտածողությանը և ոճին: Մի կողմ թողնելով այդ շերտերը, Իսահակյանի հոդվածներում կան շատ ինքնատիպ մտքեր, որոնք պետք է նշվեն հայ պուշկինագիտության մեջ: Հիշենք այդպիսի մտքերից մի քանիսը.

«... Բոլոր կուլտուրական ժողովուրդների համար նրա անունն այնքան սիրելի է ու բարձրացնող, ինչքան Դանթեի, Շեքսպիրի, Սերվանտեսի, Գյոթեի անունները... Մենք բոլորս մեր մանկության օրերից մինչև մեր կյանքի վերջը կախարդված ենք նրա Ապոլոնյան հանճարով» (էջ 142-143):

«Պուշկինը նոր հուն բացեց: Ստեղծելով ռուս ժողովրդի անգիր բանահյուսությանը, ֆոլկլորին, նա մոտեցավ ռեալիզմին, որովհետև ժողովրդի արվեստը ռեալիզմն է ինքնին:

Ժողովրդից սովորեց նա ռեալիզմը, իրականության վերածումն արվեստի» (էջ 144):

«... Պուշկինը հիմնեց ռուս նոր գրականությունը՝ ռուս լեզվով և ռուս ոգով: Եվ դարձավ ռուս մեծ ժողովրդի ազգային բանաստեղծը:

Որպես ազգային բանաստեղծ, Պուշկինը մտավ համաշխարհային հանճարների պանթեոնը՝ մարդկությանն ասելու իր խոսքը՝ ռուս ոգուց բխած» (էջ 259):

«Նրա մեջ ամփոփված է ռուս ժողովուրդը» (էջ 259):

Բացի այս երկու հոդվածներից, Իսահակյանի արխիվում մնացել են մի շարք գրառումներ և անավարտ նյութեր Պուշկինի մասին⁸: Հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում 1943 թվականին՝ Պուշկինի երկերի առաջին հայերեն թարգմանության (Յ. Համազասպյանի) 100-ամյակի առթիվ ծրագրված հոդվածը, որը կրում է բնորոշ մի վերնագիր՝ «Ինչ է եղել Պուշկինը հայ ժողովրդի համար»: Այստեղ կա մի այսպիսի խոստովանություն. «Պուշկինի պոեզիայի գեղեցկությունն ու քաղցրությունը ես ճաշակել եմ իմ վաղ մանկության օրերում, նրա “Сказка о рыбаке и рыбке” հեքիաթի միջոցով: Եվ այնուհետև ռուսական պոեզիայի արևը մշտապես խանդավառել է, հափշտակել ինձ...»: Եվ ապա, նշելով, որ Պուշկինին ոգեշնչած «համամարդկային բարձրագույն իդեալները» միաժամանակ նաև «հայ ժողովրդի երազներն են եղել դարերի ընթացքում», բանաստեղծն իր խոսքն ավարտում է մի այսպիսի եզրահանգումով. «Հավերժական Պուշկինը հայ ժողովրդին է...»:

⁸ Այդ նյութերից որոշ հատվածներ բերվում են Ավիկ Իսահակյանի *Նշված գրքում* (էջ 207-211), որտեղից և վերցնում ենք մեր օգտագործած քաղվածքները:

խորհմաստ խոսքեր, որոնք կարող էին լինել այս գրքի բնաբանը⁹...

Թումանյանական «Վերնաժան» մյուս «մշտական անդամը»՝ Դերենիկ Դեմիրճյանը, Պուլշկինից թարգմանել է միայն մեկ բանաստեղծություն: Դա աքսորյալ ղեկաբրիստներին հասցեագրված հայտնի ուղերձն է. «Հպարտ ապրեցեք, ո՛վ աքսորյալներ...»: Եվ պետք է ասել, թարգմանել է հրաշալի, այնպես, որ այդ թարգմանությունն ապրում և գործում է 1923 թվականից ի վեր՝ երեք քառորդ դար: Դա, թերևս, այն հազվադեպ օրինակներից է, երբ Դեմիրճյանը կարողացել է առարկայորեն հաստատել իր բանաստեղծական տաղանդը, մի բան, որի մասին գաղտնի երազել է միշտ, նույնիսկ մեծ արձակագրի և դրամատուրգի համբավ վաստակելուց հետո:

Դ. Դեմիրճյանին պուլշկինյան թեմայի հետ կապող մյուս (և, անշուշտ, ավելի կարևոր) գրական-պատմական փաստը խոր և ինքնատիպ դրույթներ պարունակող նրա երկու հոդվածներն են. «Ա.Ս. Պուլշկինի մահվան 90-ամյակի առթիվ» (1927), «Պուլշկինը և հայ կուլտուրան» (1949)¹⁰: Թեև այդ հոդվածներն իրարից բաժանված են ավելի քան երկու տասնամյակով, բայց նրանց մեջ շոշափված հարցերն ընդհանուր են շատ կողմերով. նրանք վերաբերում են ոչ այնքան ուղղակի իմաստով Պուլշկինին, որքան նրա թողած ազդեցությանը ինչպես սեփական ազգային գրականության, այնպես էլ հայ բանաստեղծության զարգացման վրա: Այդ պատճառով էլ մենք այդ հոդվածները կքննենք միասնաբար՝ խառը կարգով քաղվածքներ բերելով մեկից կամ մյուսից:

Դ. Դեմիրճյանը Պուլշկինի մեծությունը տեսնում է ոչ միայն նրա ստեղծած հանճարեղ երկերի, այլև հայրենի գրականության ողջ հետագա ճակատագրում խաղացած բախտորոշ դերի մեջ: «Պուլշկինը միայն ինքը չստեղծվեց, այլև իր հետ ստեղծեց ուրիշներին, - գրել է Դեմիրճյանը: - Ռուսական գրականության վիթխարի հսկաները, անշուշտ, վերջիվերջո ինքնուրույն մեծություններ եղան, բայց նրանց ուղեցույց լույսը, ռմանց և մկրտողը, նրանց ուղի դնողը անկասկածելիորեն Պուլշկինն էր: Նա մեկն ուրոշեց ռուս գրականության կլիման ու եղանակը»:

Այս առիթով էլ հայ գրողը վկայակոչում է «ստեղծարար ազդեցության» գաղափարը, որն ազդվողի մեջ արթնացնում է սեփական ուժերի գիտակցությունը, օգնում է կանգնելու ճիշտ ուղու վրա: Այդ

⁹ Մենք չենք խոսի Պուլշկինի և Իսահակյանի քնարերգության ընդհանուր մոտիվների և տրամադրությունների մասին, մի մոտեցում, որը հղի է արհեստական զուգահեռների մեջ ընկնելու վտանգով (տես Ավիկ Իսահակյանի նշված գիրքը, էջ 173-206):

¹⁰ Տես Դերենիկ Դեմիրճյան. *Երկերի ժողովածու, հատ. XII, 1985, էջ 31-34, հատ. XIII, 1983, էջ 34-37: Քաղվածքները կատարվում են նշված էջերից:*

իրողության կոնկրետ դրսևորումը նա տեսնում է նաև ուրիշ ազգային գրականությունների ճակատագրում Պուշկինի խաղացած դերի մեջ: Կարծեք արձագանքելով Պուշկինի այն խոսքերին, թե իր համբավը տարածվելու է մեծ Ռուսիայի բոլոր ծայրերում, Դեմիրճյանը մի այսպիսի ընդհանուր օրինաչափություն է նկատում. «... Հենց որ սկսում էր որևէ ժողովուրդ զարթնել՝ հայացքն ուղղում էր դեպի Պուշկինը: Ամեն ժողովուրդ ճգնում էր որևէ բան ունենալ Պուշկինից»: Այս առումով գնահատելով Մ. Նալբանդյանի, Դ. Աղայանի, Հովհ. Հովհաննիսյանի և մանավանդ Թումանյանի գրական ճակատագիրը, նա նրանց ստեղծագործության մեջ տեսնում է «Պուշկինի շունչը», «պուշկինյան ոճը»՝ ընկալված տարբեր ձևերով: «Սա ազատ բնական ծնունդ էր հենց ազգային գրականության, որին դիպել էր Պուշկինի ազատ ոգու շունչը»: Ահա սա է, ըստ Դեմիրճյանի, արևելահայ բանաստեղծության և մանավանդ Թումանյանի «յուրահատուկ պուշկինիզմի» իմաստը, որի ստեղծագործական արգասիքը բնութագրված է այսպես՝ ըստ ձևակերպման թերևս ինչ-որ չափով կտրուկ և միակողմանի, բայց իր հիմնական մտքով շատ խոր և իրավացի. «... Պուշկինյան շնչի մի հպումը բավական էր, որ մի ռուս ազգային բանաստեղծ առաջ քաշեր մի հայ ազգային բանաստեղծի և մեր գրականության մեջ ծաղկեցներ մի Թումանյանի»:

Թումանյանի ստեղծագործության «պուշկինյան տարրերը» Դեմիրճյանը տեսնում է և՛ քնարավիպական պոեմի ձևի յուրացման մեջ (որի մասին, ինչպես գիտենք, խոստովանել է ինքը՝ Թումանյանը 1902թ. Յու. Վեսելովսկուն գրած նամակում), և՛ «նյութի մշակման, ոճի ժուժկալության, բնականության» մեջ: Բայց ամենից առաջ դա «կուլտուրական ազդեցություն է», «ներքին, աննկատելի», այն, որ Պուշկինը Թումանյանին սովորեցրեց, «թե ինչը սիրել, նախընտրել իբրև ստեղծագործության նյութ, ինչպես գնալ ինքնուրույնության ճանապարհով»: Ահա թե ինչու Պուշկինի ազդեցությունը չպետք է որոնել արտաքին զուգահեռների մեջ, այլ պետք է ընկալել իբրև «ներքին փաստ», այսինքն՝ այն, ինչ ինքը՝ Թումանյանը նույն նամակում անվանել է ազդեցություն իր «սրտի, ճաշակի, բարոյական ամբողջության վրա»:

Նշված երևույթը տարբեր չափերով առկա է նաև մեր մյուս բանաստեղծների մոտ: Պուշկինը, Դեմիրճյանի համոզմամբ, նրանց ևս օգնել է գնալու «դեպի ժողովուրդը», իսկ նրա «պայծառ պոեզիան»՝ «ընտանի, հարազատ է դառնել ամեն հայ բանաստեղծի համար»: Ելնելով նշված փաստերից՝ 1927թ. հողվածում կատարվում է սկզբունքորեն խիստ կարևոր մի դիտողություն, որը մեթոդաբանական ու ելակետային

նշանակություն ունի մեր թեմայի համար. «Պուշկինն ազդել է ավելի շատ, քան երևում է, քան մեր հեղինակները խոստովանում են, քան, վերջապես, թարգմանել են»:

Այս տողերը գրելիս Դեմիրճյանը, անշուշտ, նկատի ուներ նաև իրեն, դարասկզբին գրած իր բանաստեղծությունները և մանավանդ պոեմները, որոնք և՛ ուղղակի, և՛ անուղղակի՝ «Թումանյանի միջնորդությամբ» կապվում էին նաև պուշկինյան ավանդույթի հետ:

Ա.Ս. Պուշկինի երկերի թարգմանության և պրոպագանդման համար, սկսած 30-ական թվականներից, մեծ գործ կատարեց Նաիրի Ջարյանը: Նախ, նա թարգմանել է «Պուտավան»՝ «Ռուսլան և Լյուդմիլայից» հետո Պուշկինի ամենածավալուն պոեմը: Անցյալ դարի վերջին կատարված նախորդ թարգմանությունից հետո (Հակ. Տեր-Գևորգյանի) Ջարյանը հայ ընթերցողին տվեց շատ ավելի բարձր մակարդակի թարգմանություն՝ զգալիորեն ավելի հարազատ բնագրի բովանդակությանն ու գեղարվեստական կառուցվածքին: Նա թարգմանել է նաև պուշկինյան մի քանի տասնյակ բանաստեղծություն: Բավական է ասել, որ Պուշկինի երկերի 1-ին հատորում գտնում ենք Ջարյանի թարգմանած 36 գործ՝ ավելի, քան որևէ ուրիշ հայ բանաստեղծի թարգմանածները: Դրանց թվում են քնարական այնպիսի գլուխգործոցներ, ինչպես «Ազատություն» ներբողը, «Ծովին», «Պոետն ու ամբոխը», «Գյուղ», «Չաադակին», «Անչար», վերջապես՝ «Հուշարձանը»: Թվարկված գործերից առաջին երեքը (ինչպես նաև շատ ուրիշ բանաստեղծություններ) առաջին անգամ հայերեն է թարգմանել Նաիրի Ջարյանը՝ զգալի նպաստ բերելով Պուշկինի «հայացման» գործին: Իսկ այն դեպքերում, երբ նա դիմել է նախկինում արդեն հայերեն հնչած գործերին, տվել է այնպիսի թարգմանություններ, որոնք և՛ ավելի բանաստեղծական են, և՛ ավելի մոտ են բնագրին: «Հուշարձանի» կապակցությամբ մենք դա ցույց կտանք այս աշխատության վերջին գլխում: Այստեղ հիշենք մի ուրիշ օրինակ՝ «Գյուղ» բանաստեղծության եզրափակիչ քառատողը, որը, ինչպես տեսանք իր տեղում, Ալ. Ծատուրյանի թարգմանությամբ կրկնապատկվել է, լեցվել բնագրից ուղղակի չբխող բառերով: Ջարյանի թարգմանությունը շատ ավելի ճշգրիտ է, սեղմ ու տպավորիչ:

Երբ կտեսնեմ, բարեկամներ, իմ ժողովուրդն՝ ազատ,

Ստրկությունը վերաջած թագավորի ձեռքով.

Կըճառագի՞, արդյոք, օ՛, վերջապես, իմ հարազատ

Հայրենիքի վրա մի արշալույս գեղեցկաբով:

Ե. Չարենցի «Էպիքական լուսաբաց» գրքում Պուլշկինին ձոնված ոգեշունչ տողերից հետո 30-ական թվականներին հայ բանաստեղծները բազմաթիվ չափածո գործեր նվիրեցին նրան՝ ձգտելով գծագրել հանճարեղ պոետի հավերժական կերպարի ինչ-ինչ կողմեր, հավաստել նրա խոսքի չխամրող արժեքը: Առավել աչքի ընկնող գործերից մեկն այդ շարքում եղավ Ն. Ջարյանի բանաստեղծությունը, որի առանցքը պոետի ազատասեր ոգու դրվատումն է: Հիշենք բանաստեղծության սկիզբը.

Առած քընար գվարթաձայն,
 Դու երգեցիր ազատություն,
 Ու երգըդ վառ այգի նըման
 Օհկնեց քո մեծ հայրենիքում:
 ... Անհավասար մեհամարտում
 Մաքառեցիր դու միշտ անպարտ,
 Անցար ուղիս քո իմաստուն,,
 Մի ձեռքիդ սուր, մի ձեռքիդ վարդ:

Տարիների ընթացքում Ն. Ջարյանը մի շարք հոդվածներ է գրել Պուլշկինի մասին, ելույթներ է ունեցել հորեյանական հանդիսությունների ժամանակ: Բերենք միայն Ա.Ս. Պուլշկինի հինգհատորյակի առաջաբանից մի հատված, որը որոշակի պատկերացում է տալիս այդ նյութերի ընդհանուր տոնայնության և ոգու մասին.

«Արևային, գարնանային, կենսաթրթիռ մի թովչանք ունի Պուլշկինի պոեզիան: Իր ընթերցողին նա տալիս է կյանքի սեր, անսպառ լավատեսություն, գեղեցկության և կատարելության խոստում: Պուլշկինի ընթերցողը, լինի ռուս թե ոչ ռուս, համակվում է խորը համակրանքի զգացումով դեպի ռուսական կյանքն ու կենցաղը, միաժամանակ հարգանքով ու հավատքով է լցվում դեպի այն ամենը, ինչ որ մարդկային է, համամարդկային: Պուլշկինը իր ընթերցողին «ռուսացնում» է և մարդկայնացնում»¹:

Իմաստալի և գեղեցիկ է ասված...

Պուլշկինի մյուս հայ թարգմանիչներից ուզում ենք առանձին խոսել Սկրտիչ Խերանյանի մասին, մի բանաստեղծի, որի ինքնուրույն և մանավանդ թարգմանչական մեծ վաստակը դեռ ըստ արժանվույն չի

¹ Ն. Ջարյան *Ռուս աշխարհապարհակ հանճարը (Ա.Ս. Պուլշկինի երկերի 1-ին հատորի առաջաբանը, էջ 12)*:

գնահատվել: Այնինչ նա փայլուն կերպով թարգմանել է Հոմերոսից և Գրիգոր Նարեկացուց մինչև Մ. Նալբանդյանի «Աղցմիքն» ու Ա. Տվարդովսկու պոեմը: Նա առաջին անգամ և մեծ վարպետությամբ թարգմանել է Պուշկինի այնպիսի բարդ ոճական նկարագիր ունեցող երկեր, ինչպիսիք են՝ «Գաբրիելական» և «Կոմս Նուլին» պոեմները, բանաստեղծություններից՝ «Նմանողություն Ղուրանին», «Գրավաճառի գրույցը պոետի հետ», «Ֆոնվիզինի ուրվականը», «Օվիդիոսին», «Փեսացուն» և այլն, - բոլորն էլ բավական ծավալուն գործեր: Այս երկերի մեջ ցայտուն կերպով երևում է Պուշկինի այսպես կոչված պրոտեիզմը՝ տարբեր դարաշրջանների և ազգությունների ոգին և ոճը յուրացնելու և վերարտադրելու նրա հազվագյուտ ունակությունը: Մ. Խերանյանը կարողացել է թարգմանության մեջ վերստեղծել այդ ամենը, հարազատորեն ներկայացնել մերթ Աստվածաշնչի կամ Ղուրանի պատկերացումների աշխարհը, մերթ անտիկ ժամանակը, ռուսական բանահյուսության ոգին կամ պուշկինյան դարաշրջանը: Ահա երկու հատված «Գաբրիելական» պոեմից, ուր լավ է երևում նկարագրության աստվածաշնչային միջավայրը.

Ու գահն ամպերով պարուրվեց էլի.
Վեր ելավ գունդը թևավորների,
Զերովբեների ձեռքում լուսափայլ
Տավիղներն ուրախ հեջեցին դարձյալ...
Չեռերը խաչած, խանդաղատագին
Նայում է տարված Մարիամն երկնքին:

Կամ՝

Բայց, ըստ հայկական մի ավանդության,
Տերն ինքը, իբրև սուրհանդակ-դեսպան
Ընտրեց Մերկուրի հրեշտակապետին՝
Նրա մեջ շնորհք, ձիրք նկատելով,
Եվ Մարիամի մոտ առաքեց մթնով:

Այստեղ հնարավոր չէ մեկ առ մեկ գնահատել Պուշկինի բոլոր հայ

թարգմանիչների վաստակը, որոնք մասնակցել են նրա հայերեն հինգհատորյակի ստեղծմանը: Ավելացնենք միայն, որ այդ գործի մեջ ներառվեց նաև բանաստեղծական այն նոր սերունդը, որն սկսած 50-ական թվականներից ստանձնեց հայ պոեզիայի զարգացման հիմնական ծանրությունը: Գիշտ է, Պ. Սևակը, Զ. Սահյանը և Գ. Էմինը հինգհատորյակի 1-ին հատորին մասնակցել են ընդամենը 4-5-ական բանաստեղծության թարգմանությամբ, բայց Զր. Դովհաննիսյանը, Ս. Կապուտիկյանը և Վ. Դավթյանը կատարել են յուրաքանչյուրը քսան և ավելի թարգմանություն: Եվ, պետք է ասել, որ դրանք մեծ մասամբ բարձրորակ թարգմանություններ են՝ լեզվի և տաղաչափության բոլոր տարրերի կատարելությամբ, որն առհասարակ բնորոշ է թվարկված բանաստեղծներին: Իսկ Զրաչյա Դովհաննիսյանի մասին ասենք նաև, որ նա Ա.Ս.Պուշկինի կյանքի և ստեղծագործության բազմակողմանի գիտակ էր: Դրա լավագույն վկայությունը եղավ նրա ծավալուն հոդվածը («Հավերժական Պուշկինը»), որի համառոտ տարբերակը նա իբրև զեկուցում կարդաց Պուշկինի մահվան 150-ամյակի առթիվ 1987թ. փետրվարին օպերայի թատրոնում գումարված հանդիսավոր ժողովում: Եզրափակելով իր ոգեշունչ խոսքը, այժմ արդեն հանգուցյալ բանաստեղծն ասաց. գտնվելով անվերջ շարժման մեջ, Պուշկինն իր երկերով «հրեղեն շրջագիծ է կազմել, նմանվել արեգակին, որ մարդկային մտքի տիեզերքից առատորեն բաշխում է մեզ լույս ու ջերմություն, կյանք ու երջանկություն: Եվ այդ արեգակը երբեք վախճան չի ունենա»¹²:

3.

Ա.Ս.Պուշկինի բանաստեղծական խոսքը հայերեն հնչեցնելու համար 30-ական թթ. կատարված լայնածավալ աշխատանքի ընթացքում ծագեցին թարգմանական արվեստի հետ կապված որոշ վիճելի խնդիրներ, որոնք ունեին նաև ընդհանուր տեսական նշանակություն: Դիշենք դրանցից միայն մեկը. թարգմանության մեջ ի՞նչ չափով պետք է պահպանվեն բնագրի ոտանավորի կառուցման ձևական սկզբունքները: Այս հարցն, անշուշտ, թարգմանության հաջողության կարևոր պայմաններից է և ուղղակի առնչվում է ավելի ընդհանուր մի խնդրի՝ հայ և ռուս տաղաչափության ազգային յուրահատուկ գծերի համեմատական բնութագրի հետ:

Սակայն առաջադրված հարցը երկու կողմ ունի, որոնք պետք է քննվեն առանձին:

Առաջինը այն է, թե ռուսերենից, տվյալ դեպքում՝ Պուշկինից

¹² «Սովետական գրականություն», 1987, N2, էջ 103:

թարգմանելիս պե՞տք է, արդյոք, պահպանվեն ռուսաց ոտանավորի տաղաչափական սկզբունքները: Հարցը սրվում է, մանավանդ այն պատճառով, որ հայերեն և ռուսերեն ոտանավորներն իրենց հիմնական, գերակշիռ որակով պատկանում են տաղաչափական տարբեր համակարգերի: Չնայած անցյալում եղած տեսական տարակարծություններին, այսօր անվիճելի պետք է համարել այն դրույթը, ըստ որի հայկական ոտանավորը վանկային է. այսինքն՝ հենվում է տողերի, կիսատողերի կամ անդամների վանկային հավասարության, ինչպես նաև տողերի ներսում եղած կայուն հատածների (ցեզուրա) վրա: Իսկ ռուսաց ոտանավորն իր բնույթով շեշտային է (կամ, այժմ ավելի տարածված տերմինաբանությամբ՝ վանկաշեշտային), այսինքն՝ ռիթմի կարևորագույն պայմանը տողերի մեջ բնական բառաշեշտերի կանոնավոր դասավորությունն է (շեշտերն ընկնում են միայն զույգ կամ միայն կենտ վանկերի, յուրաքանչյուր 3-րդ վանկի վրա և այլն): Ահա, ռուսերենից թարգմանելիս, բնականորեն ծագում է այն խնդիրը, թե հնարավո՞ր է և պե՞տք է արդյոք պահպանել բնագրի շեշտային կառուցվածքը, թե՞ պետք է կիրառվեն մեր վանկային ոտանավորի սկզբունքները:

Հարցի այս կողմը սրվեց հատկապես 1934թ. Ա.Ս.Պուշկինի «Դրամատիկական հատվածներ» գրքի հրապարակումից հետո, ուր թարգմանիչ Տիգրան Հախումյանը փորձել էր հավատարմորեն վերարտադրել բնագրի հնգոտնյա յամբական կառուցվածքը, այսինքն՝ բառերն ընտրել այնպես, որ շեշտերն ընկնեն միայն զույգ վանկերի վրա (ճիշտ է, որոշ շեշտերի բացթողումով): Սակայն ժամանակի քննադատությունը իրավացիորեն նկատեց, որ բնագրի տաղաչափության պատճենումը հանգեցնում է թարգմանության ձախողման, քանի որ շեշտային սկզբունքը չի համապատասխանում բառաշեշտի կայուն տեղ ունեցող հայոց լեզվի արտասանական պահանջներին: Այդ մասին մենք արդեն գրել ենք՝ վկայակոչելով Ե. Չարենցի, Ստ. Լիսիցյանի, Հ. Բաղդասարյանի, Պ. Մակինցյանի համապատասխան կարծիքները¹³: Այստեղ ավելացնենք մի փաստ ևս՝ բանաստեղծ-թարգմանիչ Սողոմոն Տարոնցու գնահատականը, որ նա տվել է իր մի հոդվածում¹⁴: Խոսելով Տ. Հախումյանի հիշյալ թարգմանության մասին՝ Տարոնցին նույնպես համոզված էր, որ ռուսաց շեշտային (տոնիկական) ոտանավորը հայոց լեզվի վրա արհեստականորեն պատվաստելու հետևանքով խաթարվում է ռիթմը, խոսքի բնական շարահյուսությունը:

¹³ Տե՛ս Էդ. Ջրբաշյան. *Պոետիկայի հարցեր*, 1976, էջ 257-264: Նույնի՝ *Ինչի՞ մասին էր վեճը*: -«Բանբեր երևանի համալսարանի», 1996, N2, էջ 16-30:

¹⁴ «Թարգմանչական արվեստի մի քանի խնդիրների մասին» («Գրական թերթ», 10 հունվարի 1936, N2):

Այդ պատճառով էլ նա անվերապահորեն մերժում էր բնագրի տաղաչափական սխեման «ստրկորեն վերարտադրելու փորձերը» և կոչ էր անում թարգմանության մեջ ղեկավարվել «հայոց լեզվի հնարավորություններով ու առանձնահատկություններով»:

Այս բոլոր ելույթների շնորհիվ պուշկինյան հոբելյանի ընթացքում կատարված հայերեն թարգմանությունների մեջ, առանձին շեղումներով հանդերձ, հիմնականում հաղթահարվեց բնագրի տաղաչափական գծերն ըստ ամենայնի պահպանելու գալթակղությունը, և Պուշկինը հայերեն հնչեց մեր լեզվի բնական ու հարազատ երանգներով: Շատ հետաքրքիր է, որ ինքը՝ Տիգրան Չախումյանն էլ քննադատության ազդեցությամբ և փաստերի սթափ կշռադատման ճանապարհով շուտով համոզվեց, որ իր ծեռնարկած փորձը սխալ է և անհեռանկար: Մի քանի տարի անց՝ 1942թ. նա մի հոդվածում անդրադարձավ բնագրի ձևական հատկանիշներին տառացիորեն հետևելու պատճառով նրա բանաստեղծական շունչն ու ոգին կորցնելու վտանգին և օրինակելի ուղղամտությամբ խոստովանեց. «Ես ասում եմ այս խոսքերը խորին համոզումով, ելնելով նաև իմ սեփական բավական դառն փորձից, երբ «երկաթե հետևողականությամբ» պահպանելով «ֆորմալ հարազատության» սկզբունքը՝ սրանից մի քանի տարի առաջ փորձ արի թարգմանելու նույն Պուշկինի փոքրիկ տրագեդիաները»¹⁵:

Կարծում ենք, այս դրվագն ուսանելի ու հետաքրքիր է նաև այսօր և սկզբունքային նշանակություն ունի ինչպես չափածոյի թարգմանության տեսության, այնպես էլ գործնական հարցերի լուծման համար:

Երկրորդ տաղաչափական խնդիրը, որը ծագում է Պուշկինին (ինչպես և որևէ ուրիշ այլազգի բանաստեղծի) թարգմանելիս, տողերի երկարության, այլ կերպ ասած՝ չափի ընտրության հարցն է: Դրանով մեծապես պայմանավորված է թարգմանության ռիթմը, չափածո խոսքի ընթացքն ու տրամադրությունը:

Պե՞տք է արդյոք թարգմանության մեջ ճշգրտորեն պահպանել բնագրի տողերի երկարությունը, այսինքն՝ վանկերի քանակը: Թարգմանական գրականության փորձը ցույց է տալիս, որ չափի առանձին փոփոխություններ ոչ միայն հնարավոր են, այլև հաճախ ուղղակի անխուսափելի են՝ թելադրված թարգմանող լեզվի ուսանավորի ազգային ավանդույթներով: Սակայն տողի երկարության փոփոխությունը պետք է արվի բանական սահմաններում՝ չհասնելով բնագրի ռիթմի էական փոփոխության:

¹⁵ «Սովետական գրականություն», 1942, N5-6, էջ 197:

Ռուսական քառուստնյա յամբի բոլոր հատկանիշները հայերեն թարգմանության մեջ հետևողականորեն պահպանել հնարավոր չէ։ Ավելի ճիշտ՝ դա կարելի է կիրառել համեմատաբար «փոքր տարածության» վրա, բայց ոչ, ասենք, ամբողջ պոեմի ընթացքում։ Օրինակ, «Պոլտավան» թարգմանելիս Նաիրի Ջառյանը պոեմի նախերգանքում (և միայն այդ 16 տողերում) ձգտել է պահպանել 9 և 8-վանկանի տողերի, ինչպես նաև իգական և արական հանգերի կարգը, մեծ մասամբ նաև զույգ վանկերի շեշտադրությունը։ Կողք կողքի մեջ բերենք նախերգանքի առաջին կեսը բնագրով և թարգմանությամբ՝ նշելով միայն տողերի վերջին շեշտերը.

Պիտի մեա անպատասխան:

195

Հասունանում / եր պայքարում,
 Ինչպես հանձա / ըն մեծ Պյոտրի':
 ... Բայց փորձության / բովերում բա՛րկ,
 Բախտի դաժան / զարկերի տա՛կ
 Դուսիան կոփվեց: / Այդպես ահա՛
 Մուրճը փշրում / է ապակի՛ն,
 Չև է տալիս / Նա պողպատի՛ն:

Այս 8-վանկանի տողը արտաքուստ իր կառուցվածքով շատ մոտ է ռուսական քառոտնյա յամբին (արական վերջույթով), բայց միայն զույգ վանկերի շեշտադրության պայմանը հաճախ կարող է և խախտվել (ինչը մենք տեսնում ենք նաև վերը բերված տողերում):

XIX-XX դարերի հայ թարգմանական գրականության մեջ ռուսական քառոտնյա յամբը փոխակերպվել է երկու հիմնական տարբերակով՝ 8 կամ 10-վանկանի տողերով: Թեև մեր 8-վանկանի երկանդամ (4+4) տողն իր ռիթմական նկարագրով բավական մերձենում է քառոտնյա յամբին, բայց թարգմանելիս ծագում են լուրջ դժվարություններ՝ կապված շեշտադրության կարգը պահպանելու, 4-րդ վանկից հետո հատած ունենալու հետ և այլն: Բացի այդ, հայերեն քառատողը պետք է տեղավորվի ընդամենը 32 վանկի մեջ՝ նույնիսկ 2 վանկով պակաս, քան ռուսերենում, այն դեպքում, երբ ռուսերենի կամ անգլերենի համեմատությամբ հայերեն թարգմանությունն ավելի մեծանալու միտում ունի: Իսկ 10-վանկանի տողը (5+5), իհարկե ավելի «ազատ է շնչում» և քառատողի մեջ ռուսերենի համեմատությամբ նույնիսկ տալիս է 6 վանկի աճ, բայց իր ռիթմական տպավորությամբ այն նկատելիորեն հեռանում է քառոտնյա յամբից:

Հայ դասական ոտանավորի այս երկու առաջատար ձևերը մեր թարգմանական գրականության մեջ ևս կիրառվել են շատ լայնորեն, երբեմն նույնիսկ միևնույն ստեղծագործության նկատմամբ: Օրինակ, անցյալ դարի 90-ական թթ. Լեոնոնտովի «Մծիրի»» պոեմը Հովհ. Թումանյանը թարգմանել է 10-վանկանի չափով, իսկ Լ. Շանթը՝ 8-վանկանի տողերով: Հետաքրքիր է նշված չափերի այն հավասարակշռությունը, որ գոյացել է Պուշկինի պոեմների թարգմանության մեջ: Քառոտնյա յամբով գրված պոեմներից չորսը թարգմանվել են 8-վանկանի չափով. դրանք են (վերնագրից հետո նշվում է թարգմանչի ազգանունը) - «Ռուսլան և Լյուդմիլա» (Պ. Միքայելյան), «Կոմս Նուլին» (Մ. Խերանյան), «Պոլտավա» (Ն. Ջարյան), «Պղնձե հեծյալը» (Հ.

Բաղդասարյան): Իսկ չորս պոեմ էլ թարգմանվել են 10-վանկանի տողերով. «Կովկասի գերին» (Գ. Սարյան), «Ավազակ եղբայրները» (Ա. Ավետիքյան), «Բախչիսարայի շատրվանը» (Ս. Վահունի), «Գնչուները» (Ա. Լուսենց): Ի դեպ, 10-վանկանի չափով են թարգմանված նաև «Գաբրիելական» (Ս. Խերանյան) և «Տնակը Կոլոմնայում» (Յանրի Ջարյան) պոեմները, որոնք բնագրում ունեն հնգոտնյա յամբական կառուցվածք (10-11 վանկանի տողեր): Դրանցից առաջինը հայերեն թարգմանության մեջ ունի հավասար կիսոտողեր (5+5), իսկ երկրորդը՝ անհավասար (6+4 կամ 4+6):

Պուշկինյան քառոտնյա յամբը հայերեն թարգմանվել է նաև ուրիշ չափերով (ճիշտ է, շատ ավելի հազվադեպ): Օրինակ “Брожу ли я вдоль улиц шумных...” էլեգիան թարգմանվել է բազմիցս, այդ թվում՝ Յովի. Յովհաննիսյանի և Ալ. Ծատուրյանի կողմից: Բայց, ինչպես ցույց ենք տվել նախորդ գլուխներից մեկում, առաջինն ընտրել է բավական կարճ՝ 7-վանկանի չափը («Աղմկալից / փողոցում // Թե տաճարում / ես լինիմ...»): Իսկ ահա Ծատուրյանը դիմել է 11-վանկանի եռանդամ (4+4+3) չափին («Թե շրջում եմ / աղմկալից / փողոցում...»):

Երկու թարգմանությունների միջև դրա հետևանքով ռիթմի զգալի տարբերություն կա (նորից հիշեցնենք, որ քառատողի ընդհանուր ծավալը մի դեպքում ընդամենը 28 վանկ է, մյուսում՝ 44): Զմնադատ Յ. Խանգադյանը 1917թ. գրել է. «Կան բանաստեղծություններ, որոնց չափը փոխել՝ նշանակում է անդամահատություն կատարել»: Իբրև օրինակ նա բերում էր հենց Պուշկինի այս «անմահ բանաստեղծության» ծատուրյանական թարգմանությունը¹⁸: Սակայն, ի պաշտպանություն հայ բանաստեղծի պետք է ասել, որ նշված ռիթմական շեղումով հանդերձ նա լրվել է պուշկինյան այս էլեգիայի ցարդ լավագույն հայերեն թարգմանությունը: Ուրեմն, ինչքան էլ կարևոր է չափի ընտրությունը, թարգմանության արժեքը միայն դրանով գնահատվել չի կարող:

4

Որևէ ազգային գրականության մեջ Ա.Ս. Պուշկինի բանաստեղծական ժառանգության յուրացման բարձրագույն և ամենադժվար աստիճանը, անկասկած, «Եվգենի Օնեգին» չափածո վեպի թարգմանությունն է: Պատճառը, նախ, այդ ստեղծագործության վիթխարի ծավալն է, հիշեցնենք, որ վեպի տողերի քանակը (պռանց հավելվածների և հիմնական խմբագրությունից հանված տների) անցնում է հինգ հազարից: Բայց կա ավելի կարևորը. «ռուսական կյանքի հանրագիտարանը»,

¹⁸ Տե՛ս Ցոլակ Խանգադյան. *Յոդվածների ժողովածու*, 1963, էջ 98:

ինչպես Պուլշկինի չափածո վեպի մասին ասել է Վ.Գ.Բելինսկին, բովանդակությամբ այնքան խտացված է, այնքան լեցուն ազգային մտածողության և լեզվի, կյանքի և կենցաղի մանրամասներով, որ դրանք մեկ այլ լեզվով արտահայտելը բարդագույն ստեղծագործական խնդիր է: Երբեմն ամեն մի տող, նույնիսկ ամեն բառ թարգմանչի առջև գրեթե անհաղթահարելի դժվարություններ է հարուցում:

Վերջապես, մի երրորդ դժվարություն էլ կապված է «Օնեգինի» տաղաչափական կառուցվածքի հետ: Հայտնի է, որ ամբողջ վեպը (բացի Տատյանայի և Օնեգինի նամակներից և գեղջուկների երգից՝ երրորդ գլխում) գրված է այսպես կոչված «Օնեգինյան տան» խիստ կանոններով: Օնեգինյան տունը կազմված է 14 տողից. երեք քառատող՝ հաջորդաբար խաչաձև, կից և օղակաձև հանգավորմամբ, իսկ վերջում երկու տող, որոնք կապվում են հանգով: Ուրեմն՝ ամբողջ տան պատկերն ըստ հանգավորման կարգի հետևյալն է. աբաբ գգդդ եզզե էէ: Չափածո երկերի թարգմանության մեջ, - և՛ այն դեպքում, երբ բնագիրն ունի հաստատուն տնային կառուցվածք, և՛, մանավանդ, երբ այն չի բաժանվում նույնատիպ տների, - թարգմանիչը կարող է որոշ չափով փոխել բնագրի հանգավորման կարգը: Թարգմանության որակի համար դա որոշիչ արժեք չունի: Այնինչ Օնեգինյան տան հանգավորման նշված պայմանները պարտադրաբար պետք է պահպանվեն նաև թարգմանության մեջ: Առանց դրա խոսք չի կարող լինել «Օնեգինի» համարժեք թարգմանության մասին (եթե նույնիսկ բոլոր մյուս պահանջները կիրառված լինեն անթերի): Կարելի է ասել, որ առանց Օնեգինյան տան չկա նաև «Եվգենի Օնեգին»:

Նշված և ուրիշ դժվարություններն են պատճառը, որ հայ բանաստեղծները համեմատաբար ուշ դիմեցին Պուլշկինի չափածո վեպի թարգմանությանը: Եթե «Օնեգինի» բովանդակության և գեղարվեստական կառուցվածքի առանձին կողմերի հետևելու փաստեր կարելի է նկատել XIX դարի 2-րդ կեսի մեր որոշ բանաստեղծների (Ս. Շահագիզ, Հովհ. Հովհաննիսյան, Լ. Շանթ) երկերում, ապա բուն վեպի թարգմանությունը ձեռնարկվեց տասնամյակներ անց: Երևի իրավացի էր հայտնի թարգմանիչ և գրականագետ Տիգրան Հախումյանը, երբ 1942թ. այդ մասին արտահայտեց առաջին հայացքից պարադոքսալին մի կարծիք: Նշելով, որ «Պուլշկինի գլուխգործոցը դեռ մինչև այսօր հայերեն լույս չի տեսել», նա ավելացնում էր. «Սակայն՝ եթե անգամ լույս տեսնի, - դա երբեք կատարյալ թարգմանություն չի՝ լինի, որովհետև շատ է բարդ բնագիրը՝ հենց իր արտաքին պարզության պատճառով, իր ոճական հստակության և անբռնազբոսության շնորհիվ: Կան նրա մեջ դժվարություններ, որոնք կարող են հաղթահարվել միմիայն

ժամանակի ընթացքում՝ մի քանի թարգմանական փորձերից հետո»¹⁷:

Մի կողմ թողնենք «Եվգենի Օնեգինի» առանձին հատվածների թարգմանությունները (Ս. Տարոնցու, ՅՈ. Պողոսյանի և այլոց) և խոսենք միայն վեպի ամբողջական թարգմանության փորձերի մասին: Ինչպես հայտնի դարձավ Տ. Հախումյանի նույն հոդվածից, դրանցից առաջինը պատկանում է գրական աշխարհին բոլորովին անծանոթ մի երիտասարդի՝ քանաքեռցի խաչատուր Բաբայանին (1892-1920): Խմբագրության հատուկ ծանոթագրության մեջ ասվում է, որ նա սովորել է Երևանի թեմական դպրոցում՝ աշակերտելով Ա. Տերտերյանին, ապա Մոսկվայի համալսարանում: Բայց հիվանդության պատճառով կիսատ է թողել ուսումը և 1917թ. վերադարձել է հայրենի գյուղ, ուր և կյանքի վերջին շրջանում թարգմանել է «Եվգենի Օնեգինը» ամբողջությամբ¹⁸:

Դատելով Տ. Հախումյանի հոդվածում բերված հատվածներից՝ Խ. Բաբայանի թարգմանության մեջ բոլոր տողերը 8-վանկանի են և կայուն հատած ունեն 4-րդ վանկից հետո: Պահպանվում է Օնեգինյան տան հանգավորման կարգը: Ահա մի քանի տող մենամարտից առաջ Լենսկու երգից.

... Դեպ ո՞ր, դեպ ո՞ր թռաք ունս:¹⁹
Ոսկի օրեր գարնան, իմ կյանք...
Նոր օրն ինձ ի՞նչ է պատրաստում,
Հայացքն իմ գո՞ւր է այն փընտրում,
Խույ խավարում է նա թաքնված:
Պետք է՛, բախտի օրենքն է բաց:
Կընկնեմ խոցված ես գընդակով,
Թե նա կողքիցըս կը թռչի. -
Բարիք է ողջ. արթման, թե՛ քնի
Գալիս է ժամն որոշ հերթո՞վ...
Օրհնված է օրը հոգսերի,
Օրհնված է գալը խավարի...

Դժբախտաբար, Խ. Բաբայանի թարգմանությունը մինչև այժմ էլ անծանոթ է մնում ընթերցողին և, կարծում ենք, այսօր էլ իրավացի է հնչում ավելի քան կես դար առաջ Տ. Հախումյանի հայտնած միտքը

¹⁷ «Սովետական գրականություն», 1942, N5-6, էջ 197:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 195:

այդ գործը որևէ կերպ (գեթ հատվածաբար) հրատարակելու մասին: Պուլշկինի չափածո վեպը հայերեն վերակերտելու այս առաջին փորձը գրական-պատմական անվիճելի հետաքրքրություն է ներկայացնում:

Տ. Հախումյանի հոդվածից իմանում ենք նաև, որ 30-ական թթ. առնվազն երեք հոգի մտադիր են եղել թարգմանել «Եվգենի Օնեգինը» հայերեն: Դրանք են՝ Հ. Բաղդասարյանը (որն ապրել է Օդեսայում), Ար. Տեր-Հովնանյանը և Գեղամ Սարյանը¹⁹: Վերջին երկուսի աշխատանքի մասին մեզ ոչինչ հայտնի չէ, իսկ Հ. Բաղդասարյանից, որը նաև «Պղնձե հեծյալը» պոեմի հայերեն առաջին թարգմանիչն է, որոշ նյութեր մեզ հասել են: Նկատի չունենք նրա «Պուլշկինը հայերեն» հոդվածը,²⁰ Պուլշկինի չափածո վեպի երկու հատվածների («Տատյանայի նամակը Օնեգինին» և «Օնեգինի նամակը Տատյանային») թարգմանությունը և մի ուսումնասիրություն «Եվգենի Օնեգինը» հայերեն թարգմանելու սկզբունքների մասին²¹: Որո՞նք են այդ սկզբունքներն ըստ հոդվածագրի:

Գիտական լուրջ մոտեցմամբ Հ. Բաղդասարյանը տվել է Պուլշկինի չափածո վեպի պատմահասարակական բովանդակության և գեղարվեստական կառուցվածքի, լեզվական շերտերի, տաղաչափության և հնչյունաբանության (ծայնանկարի) բնութագիրը՝ փորձելով ճշտել, թե ի՞նչ սկզբունքներով պետք է կատարվի «Օնեգինի» հայերեն թարգմանությունը: Արժեքավոր են հատկապես հայերենում վեպի տաղաչափական հատկանիշների համարժեք ձևերին վերաբերող դիտողությունները, որոնք հենվում են երկու լեզուների տաղաչափական տարբերիչ գծերի ճշմարիտ ըմբռնման վրա: Այդ ըմբռնումը կարելի է ամփոփել հետևյալ կետերի մեջ:

1) Լավ գիտակցելով, որ լեզուների բնական թելադրանքով հայ և ռուս ոտանավորները գերազանցապես տարբեր տաղաչափական համակարգերի են պատկանում, Հ. Բաղդասարյանը միաժամանակ աշխատել է գտնել «Օնեգինյան քառոտն յամբին հար և նման մի չափ»: Նա գրում է. «Չնայելով, որ մեր տաղաչափությունը շեշտային չէ, այլ վանկային, այնուամենայնիվ կա մի չափ, որ միանգամայն համապատասխանում է յամբին, քանի որ նրա տողերի 8 վանկը կարող են ներկայացնել անշեշտ և շեշտվող վանկերի կանոնավոր հաջորդականություն»: Այդ չափն ունեն թարգմանության՝ մեզ հասած բոլոր մասերը: Ահա, օրինակ, Տատյանայի նամակի սկիզբը.

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 197:

²⁰ «Գրական թերթ», 20 նոյեմբերի 1934թ., N30: Հարցի մանրամասն քննությունը տես՝ մեր «Ինչի՞ մասին էր վեճը» հոդվածում, «Բանքեր Երևանի համալսարանի», 1996, N2, էջ 21-22:

²¹ «Խորհրդային գրականություն», 1937, N2, էջ 4-7 և 196-210: Հետագա քաղվածքները բերվում են այս հոդվածից՝ առանց էջերը նշելու:

Գրում եմ ձեզ - էլ ի՞նչ խոսքեր,
 Էլ ի՞նչ է ինձ մնում ասել:
 Հիմա, գիտեմ, կարող եմ ձեր
 Երիտասարդության ինձ խիստ պատժել:

2) Հողվածում իրավացիորեն նշվում է ռուսական քառօրյա յամբի և հայկական 8-վանկանի չափի մի կարևոր տարբերություն: Հայերենում այս չափը կայուն հատածով բաժանվում է երկու հավասար մասի, մի բան, որ ռուսերենում պարտադիր չէ: Համադրենք մի քառատողի թարգմանությունն ու բնագիրը.

Ամբողջ իմ կյանքն / էր անարգել
 Սեր տեսության / գրավական.
 Գիտեմ, աստված / է ուղարկել
 Զեզ՝ ինձ համար / մի պահապան...

Вся жи'знь моя' была' зало'гом
 Свида'нья ве'рного с тобо'й,
 Я зна'ю, ты' мне по'слан бо'гом,
 До гро'ба ты' храни'тель мо'й,...

Հայերեն թարգմանության մեջ ռիթմի հիմքը հավասար տողերի (8-վանկանի) և անդամների (4-վանկանի) կանոնավոր կրկնությունն է, իսկ ռուսերեն բնագրում՝ միայն զույգ վանկերի վրա ընկնող շեշտերը:

3) Մանրամասնորեն բնութագրելով Օնեգինյան տան կառուցվածքը՝ Հ. Բաղդասարյանը պարտադիր է համարում նրա պայմանների պահպանումը նաև թարգմանության մեջ: Ահա չափածո վեպի ութերորդ գլխի 46-րդ տունը, որը գտնում ենք հողվածի մեջ.

Իսկ ինձ համար՝ փարթամություն,
 Կամ ատելի, սին պաճույճքներ,
 Հաջողությունն իմ՝ աշխարհում,
 Տունս ընդունված, ցերեկույթներ -
 Ինչի՞ս եմ պետք: Ուրախ եմ այս

Մասկարադի չուլ ու փալաս,
 Փայլ ու ժխոր սիւն կրքերի
 Տալ փոխարենն իմ գրքերի,
 Մեր պարտեզի, աղքատիկ տան,
 Եւ վայրերի, ուր առաջին
 Ելաւ տեսա ձեզ, Օնեգին,
 Եվ այն խաղաղ, լուռ շիրմատան,
 Ուր խաչի տակ, ստվերի մեջ
 Հանգչում է իմ դայակը խեղճ:

4) Օնեգինյան տան հատկանիշներից միակը, որը հայերենում պահպանել հնարավոր չէ, 14 տողերից վեցի (1 և 3, 5 և 6, 9 և 12-րդ) 9-վանկանի լինելն ու իզական վերջավորություն ունենալն է: Հայերեն թարգմանության մեջ Օնեգինյան տան բոլոր տողերը պետք է լինեն 8-վանկանի և արական վերջավորությամբ: Այսպիսով, բնագրի յուրաքանչյուր տան 118 վանկի փոխարեն թարգմանությունն ամփոփվում է 112 վանկի մեջ:

5) Մեր կողմից ավելացնենք մի շեղում ևս. ի տարբերություն ռուսական քառոտնյա յամբի, ուր բառաշեշտերն ընկնում են միայն զույգ վանկերի վրա (թեև ոչ բոլոր), հայերեն 8-վանկանի տողը որոշ դեպքերում կարող է շեշտեր կրել նաև կենտ վանկերի վրա: Սակայն մեր լեզվում այս շեղումը չի խանգարում ոտանավորի ուղիղ ընթերցումը: Ահա մի քանի օրինակ Հ. Բաղդասարյանի թարգմանությունից (նշվում են միայն կենտ վանկերի վրա ընկնող շեշտերը). «Եվ ինձ ո՛չ ոք չի՛ հասկանում», «Դո՛ւր էր գալիս այնքան նա ինձ», «Մի՛տքը կտրուկ արդեն սառած, ի՛նքը մռայլ, ե՛ս՝ դառնացած», «Քե՛նն ու ո՛խն էր մեզ սպասում» և այլն:

Հ. Բաղդասարյանի հողվածում թարգմանաբար բերվում են վեպի տարբեր մասերից վերցրած հատվածներ: Դա հիմք է տալիս ենթադրելու, որ նա թարգմանած է եղել երկը եթե ոչ ամբողջությամբ, ապա նրա մի զգալի մասը: Դա մինչև 1937 թվականը, իսկ մինչև պատերազմի սկիզբը Օդեսայում ապրած հեղինակը պետք է որ շարունակած լինի «Օնեգինի» թարգմանությունը: Բայց թե ինչ ճակատագիր են ունեցել այդ գործը և նրա հեղինակը՝ մեզ հայտնի չէ: Չենք կասկածում, սակայն, որ «Եվգենի Օնեգինի» և «Պղնձե հեծյալի» այս շնորհաշատ թարգմանիչը, հայկական ոտանավորի խոր գիտակը պետք է արժանի կերպով հիշվի պուշկինյան թարգմանությունների և հայ բանասիրության պատմության

մեջ:

Բայց հանգամանքներն այնպես դասավորվեցին, որ «Եվգենի Օնեգինի» հայերեն առաջին ամբողջական թարգմանության պատիվն ու դժվարությունները բաժին ընկան ոչ թե որևէ բանաստեղծի, այլ հայտնի հայագետ-լեզվաբան ակադեմիկոս Գուրգեն Սևակին: Նրա թարգմանությունն առանձին գրքով (խմբագիր՝ Գեղամ Սարյան) լույս տեսավ 1949թ.²⁷ Ա.Ս.Պուշկինի ծննդյան 150-ամյակի առթիվ: Ինչպես իմանում ենք առաջաբանից, թարգմանության վրա գիտնականն աշխատել է տասը տարի՝ 1937-1947 թվականներին:

Գուրգեն Սևակի առջև էլ կանգնել է այն դժվարին խնդիրը, թե ի՞նչ չափով պետք է թարգմանել ռուսական քառոտնյա յամբը՝ ո՞ւր, թե՞ տա՞սը - վանկանի տողերով: Սկզբում նա ընտրած է եղել 10-վանկանի տողաչափը և նրանով թարգմանել վեպի առաջին չորս գլուխները (ծավալի ճիշտ կեսը), բայց հետո փոխել է ծրագիրը և ամբողջը թարգմանել 8-վանկանի չափով²⁸: Այս առթիվ նախ պետք է ճշտել, թե այս երկու տարբերակներն իրենց քանակական ցուցանիշներով ի՞նչ չափով են շեղվում բնագրից: 8-վանկանի տողերով թարգմանելիս Օնեգինյան տան մեջ, ինչպես գիտենք, կրճատվում է վեց վանկ (118-ի փոխարեն՝ 112 վանկ): Դա ավելի է դժվարացնում հայերեն համարժեք թարգմանության խնդիրը, մանավանդ, եթե հիշենք, որ մեր լեզվի բառերը համեմատաբար ավելի երկար են: Բայց Գ. Սևակն էլ (Յ. Բաղդասարյանի նման) ընթացել է այդ ավելի դժվար ուղիով, քանի որ 8-վանկանի չափն իր ռիթմական նկարագրով շատ ավելի մոտ է քառոտնյա յամբին: Իսկ 10-վանկանի տողն, իհարկե, ավելի մեծ ասպարեզ է բացում, ավելի ազատ-լայնարձակ է (օնեգինյան տունն այստեղ մեծանում է 22 վանկով՝ 118-ի փոխարեն 140), բայց այդ դեպքում ոտանավորի ռիթմական պատկերը նկատելիորեն հեռանում է բնագրից: «Եվգենի Օնեգինի» հայերեն թարգմանության մեջ, կարծում ենք, այս երկու չափերն էլ կիրառվելու իրավունք ունեն: Ամբողջ հարցն այն է, թե ո՞վ ինչպե՞ս է կիրառում ընտրված չափը:

Գուրգեն Սևակի թարգմանության մասին ժամանակին բավական խոսվել է՝ նշելով և՛ արժանիքներ, և՛, մանավանդ, թերություններ: Մասնավորապես, ասվել է, որ թարգմանությունը շատ դեպքերում կաշկանդված է, սեղմված ու չոր: Այսպես, Դ. Դեմիրճյանը երկու տարբեր առիթներով (1949 և 1952թթ.) այս թարգմանությունից բերել է արհեստական բառաբարդումների օրինակներ (բամբակադիր, գրգահառաչ, փայլախախուտ, երկառավոտ, դյուրասահան, ստեպատուր, հետնավառ, թասակաճեմ և այլն), ինչպես նաև խիստ

²⁷ Ա.Ս.Պուշկին. *Եվգենի Օնեգին, չափածո վեպ, թարգմանություն Գուրգեն Սևակի, Երևան-Մոսկվա, 1949 (տես «Թարգմանչի կողմից» առաջաբանը, էջ 10-12):*

անհաջող արտահայտություններ. «Երբ լուրջ կերպով տկար դարձավ», «Բայց հյուսիսում ունեմ վտանգ», «Օնեգին, դու հորանջ ունես», «Նրան ճաշի հրավեր նետի» և այլն²³: Անշուշտ, այս կարգի լեզվածևերը թարգմանիչն ստիպված է եղել կիրառել չափի և հանգի պահանջով, բայց գեղարվեստական երկի մեջ (լինի ինքնուրույն թե թարգմանական) դա արդարացում չէ:

Թարգմանության սահուն ընթացքին խանգարում է նաև տաղաչափական մի շեղում: Այս չափի համար պարտադիր հատածը 4-րդ վանկից հետո երբեմն ընկնում է բառի մեջտեղը, որի պատճառով մենք կամ պետք է բառն անբնական կերպով բաժանենք երկու արտասանական միավորի կամ հրաժարվենք ընդունված ռիթմից: Ահա մի քանի օրինակ, որոնք քաղված են միայն վեպի 3-րդ գլխի թարգմանությունից. «Իրեն երե / վակայելով», «Որդոց հանդի / պումներ սովոր», «Երջանիկ հան / դիպումների», «Ես ... սիրահար / ված եմ ... գիտե՞ս», «Շեմքում կամ պա / րելիս հանգիստ», «Գեղեցկուհի / ները մեր նոր», «Թերթերի խընդ / րանքին լսեն», «Նստած է գըլ / խահակ կրկին», «Վրան թեյա / մանը չինի» և այլն:

Թե ինչպիսի աններդաշնակություն են մտցնում այս կարգի խախտումները, ավելի լավ կերևա, եթե դրանք դիտենք տվյալ տան ամբողջության մեջ: Վերցնենք նույն 3-րդ գլխի 25-րդ տունը՝ նշելով բոլոր տողերի հատածները.

Կոկետուհին / սառն է՝ ցատում,
Տախյան սիրում / է լուրջ կերպով
Եվ անվարան / է հանձնվում
Սիրույն, մանկան / անմեղ սրտով:
Նա չի ասում / դեռ ձգձգենք,
Սիրու գինը / է՛լ բարձրացնենք,
Նետենք ցանցը / խոր ու խիզախ,
Հպարտությու / նը խոցենք նախ
Հույսով, հետո / երկմտությամբ
Տառնենք սիրտը / և հետո նոր
Կյանք տանք խանդով / ամենազոր,
Թե չէ, վայել / քի ձանձրությամբ,

²³ Դ.Դեմիրճյան. *Երկերի ժողովածու, հ. XIII, 1983, էջ 185:*

“ Օղթայից խո / րամանկ գերին
Հեշտ կարող է / փախչել կրկին: ”

Ինչպես տեսնում ենք, այս տողերից երեքի մեջ (8, 12 և 13-րդ) հատածն ընկնում է բառերի ներսը: Բայց 8-րդ տողում բառի հատումը ռիթմական ընթացքին չի խանգարում, քանի որ նախահատածային 4-րդ վանկը շեշտ է կրում («Հպարտությո՜ւ / նը խոցենք նախ»): Իսկ մյուս երկու տողերում բնական շեշտերն ընկնում են բառերի վերջին վանկերի վրա (վայելքի՛, խորամանկ), և հնարավոր չէ այդ բառերն արտասանելիս արհեստականորեն մասնատել (վայել-քի, խո-րամանկ): Այսպիսի անբնական հատումները բավական հաճախադեպ են և էապես վնասում են թարգմանության ռիթմին:

Սակայն, արդարացի լինելու համար պետք է ասել, որ Գ. Սևակի թարգմանության մեջ այսպիսի անհաջող օրինակների կողքին կան նաև բազմաթիվ սահուն-արտահայտիչ հատվածներ, որոնց համար պետք է եղել գործադրել գիտական-լեզվաբանական և բանաստեղծական մեծ ջանքեր: Դրանց մեջ, կարելի է ասել, բանասեր-գիտնականի լեզվաչինական կարողությունները զուգակցվել են ստեղծագործական երևակայության և գեղարվեստական չափի զգացողության հետ: Ահա 6-րդ գլխի 40-րդ տունը՝ Լենսկու սպանության առթիվ բանաստեղծի թախծալի մտորումները.

Ինչ էլ լինի, իմ ընթերցո՛ղ,
Բայց սիրահար մի պատանի՝
Խոհու՛ն պոետ ու երագող,
Չոհվեց ձեռքով բարեկամի:
Կա մի վայր, այն գյուղից քիչ ձախ,
Ուր պոետն էր ապրում ուրախ
Երկու սոճու տակ աճակից
Ուլորվում է մոտիկ գետից
Պոկված առվակ: Օատ է սիրում
Մաճկալն այդտեղ հանգստանալ,
Հնձվոր կանայք առվից զուլալ
Կժերով ջուր են տուն տանում:

Այդտեղ բանձր ստվեր վրան՝
Կանգնած է պարզ մի մարդան։

Այս հատվածի թարգմանությունը բավական ճշգրիտ է և միաժամանակ հնչում է բնական ազատությամբ։ Այդպիսի օրինակներ Գ. Սևակի թարգմանության մեջ շատ կան, ինչպես Օնեգինի նամակի հետևյալ տողերը.

Ո՛ւ, ձեր տեսքին լինել գերի,
Զմեն տեղ ձեր հետքով ման գալ,
Չեր ժպիտը, խաղն աչքերի
Սիրահարված աչքով որսալ,
Միշտ ձեզ լսել, հոգու աչքով
Տեսնել հոգին ձեր կատարյալ,
Տվայտանքի նվաղումով
Մարել... ահա կյանք երանյալ։

Մի խոսքով, «Եվգենի Օնեգինի» հայերեն առաջին ամբողջական թարգմանությունը, իր հրատարակությունից կես դար անց, պետք է որ ստանա, վերջապես, արդարացի և բազմակողմանի գնահատական։ Նրա ելակետը կարող են լինել Գ. Սևակի թարգմանության մասին Դ. Դեմիրճյանի այն խոսքերը, թե, չնայած բոլոր թերացումներին, «կատարված է վիթխարի և արժեքավոր աշխատանք, որն ուղիներ է բացում ստեղծագործական նոր որոնումների համար»²⁴։

Իրոք, ստեղծագործական նոր որոնումներն այս ուղղությամբ չհապաղեցին, մանավանդ որ Պուշկինի երկերի հայերեն հինգհատորյակի կապակցությամբ «Եվգենի Օնեգինի» նոր թարգմանության հարցը չէր կարող չծագել։ Այդ դժվարին գործն ստանձնեց և կարճ ժամանակում իրականացրեց բանաստեղծ-թարգմանիչ Պարույր Միքայելյանը։ Չափածո վեպի նրա ամբողջական թարգմանությունը 1956 թ. մտավ Պուշկինի երկերի 3-րդ հատորի մեջ, իսկ մեկ ու կես տասնամյակ անց՝ 1972թ. լույս տեսավ նաև առանձին գրքով՝ ենթարկվելով բազմաթիվ ուղղումների և փոփոխությունների։

Կարելի է ասել, որ այս հրատարակության շնորհիվ հայ հասարակությունը ստացավ, վերջապես, Պուշկինի չափածո վեպի

²⁴ «Коммунист», 16 сентября 1949г., №219.

հանրամատչելի, ընթերցվող թարգմանությունը: Դրան նպաստել է նաև այն, որ թարգմանիչը, «հեշտացնելով» իր խնդիրը, հրաժարվել է բնագրին ավելի մոտ 8-վանկանի տողաչափից և ընտրել է ավելի ընդարձակ 10-վանկանին: Այսպիսով, նա գերադասել է տվյալ չափի մեջ գոյացող «բաց տարածությունը» լեցնել «ոչ-պարտադիր» բառերով, քան թե «սեղմվել» 8-վանկանի տողի մեջ՝ կրելով նաև անխուսափելի իմաստային կորուստներ: Եվ, իրոք, Պ. Միքայելյանի թարգմանությունը հնչում է անկաշկանդ, բնական երանգով, ըստ ամենայնի հայացի՝ միաժամանակ պահպանելով բնագրի ռուսական ոգին և շունչը: Իհարկե, տող առ տող քննելով, թարգմանության մեջ կարելի է հայտնաբերել ինչ-ինչ իմաստային շեղումներ ու կորուստներ, բայց ընդհանուր առմամբ Պ. Միքայելյանի գործը տալիս է, կարող ենք ասել, վեպի բովանդակության համարժեքը: Ահա երկրորդ գլխի 28-րդ տունը՝ վեպի ամենագեղեցիկ - բանաստեղծական հատվածներից մեկը.

Սիրում եր Տաևյան դուրս գալ պատշգամբ
Արևածագից, կանուխ ավելի,
Երբ նոր եր միայն երկնում գունաթափ ..
Հալչում, չքանում լույսն աստղահույլի:
Պարզվում եր եզրը մութ հեռաստանի
Ավետաբերը ջինջ վաղորդայնի՝
Հովն եր շշնջում, օրն եր բացվում նոր:
Չմռան գիշերը, երբ գրկում իր խոր
Խավարն աշխարհի կեսն եր պահում դեռ,
Երբ լուսյան մեջ անհուն, անհատակ
Միգով սքողված լուսնի լույսի տակ
Ծույլ արևելքն եր նիրհում անտարբեր,
Միշտ նույն ժամերին Տաևյան արթնանում,
Մոմերի լույսով շորերն եր հագնում:

Իհարկե, ճիշտ չի լինի կարծել, թե եղած փորձերով «Եվգենի Օնեգինի» հայերեն թարգմանության խնդիրն սպառվում է: Ապագայում այդ ուղղությամբ կարվեն նոր քայլեր, բայց հաջողությունը պայմանավորված կլինի նաև նրանով, թե ի՞նչ չափով և ինչպե՞ս հաշվի կառնվեն նախընթաց փորձերը, նրանց ուժեղ և թույլ կողմերը:

Այս բաժինն ավարտելուց առաջ, իբրև ասվածի յուրօրինակ եզրափակում, համադրենք «Եվգենի Օնեգինի» միևնույն տան (առաջին գլխի 10-րդ) հայերեն երեք թարգմանությունները (Հ. Բաղդասարյանի, Գ. Սևակի և Պ. Միքայելյանի), որոնք առարկայորեն ցուցադրում են թարգմանական տարբերակների բազմազանությունը.

Հ. Բաղդասարյան

Նա որքա՛ն վաղ գիտեր կեղծել,
Խանդով նայել, տենչալ, հուսալ,
Ցրել կասկած, հույս ներշնչել,
Կամ հալ ու մաշ լինել մռայլ.
Մերթ երևալ վսեմ, հպարտ,
Մերթ սառնասիրտ, հեզ կամ անպարտ,
Ինչպե՛ս հոգնած գիտեր լռել,
Ինչպե՛ս վառված պերճախոսել,
Իսկ սիրային նամակի մեջ
Որքա՛ն անփույթ էր, սրտաբաց,
Որքա՛ն անզուսպ, ինքնամոռաց,
Եվ միշտ հայացքը՝ սիրատենչ,
Կամ ամոթխած, կամ անվեհեր,
Կամ արցունքոտ, եթե ուզեր:

(«Խորհրդային գրականություն», 1937, N2, էջ 201):

Գ. Սեվակ

Վաղ սովորեց նա հեշտ կեղծել,
Խանդ արձարծել, հուսալ թաքուն,
Իր կարծիքին մարդկանց բերել,
Տանջվել, թվալ տխուր, անբուն,
Մերթ խիստ հպարտ, մերթ հնազանդ,

Մերք ուշադիր, մերք սառն, անխանդ.
 Մեկ նվաղ էր ու լռակյաց,
 Մեկ ճարտասան՝ կրակ կտրած:
 Ի՞նչ անփույթ էր շարադրում սեր,
 Լոկ մի բան էր սիրում, շնչում
 Եվ նրա մեջ իսպառ կորչում.
 Ի՞նչ կենդանի հայացք ուներ՝
 Մերք հանդուգըն, մերք ամոթխած,
 Հլու արցունքն աչքին իջած:

(«ԵՎԳԵՆԻ ՕՏԵԳԻՆ», 1949, էջ 24):

Պ. Միքայելյան

Ի՞նչ վաղ նա վարժվեց շողոքորթության.
 Կարող էր հուսալ, տառապել խանդից,
 Ստիպել, որ իր խոսքին հավանտան,
 Ե՛վ խոժոռ թվալ, թառամել վշտից,
 Ե՛վ հպարտ լինել, և՛ թե հնազանդ,
 Մերք շատ ուշադիր, մերք սառն ու անխանդ:
 Ինչպե՞ս էր հոգևած տեսքով լուռ մնում,
 Մերք էլ կրակոտ ճարտասան դառնում,
 Մերք նամակներում անփո՛ւյթ էր այնպես...
 Ինչպե՞ս նա գիտեր իրեն մոռանալ,
 Գերվել մի բանով, տարվել, վերանալ...
 Հայացքն ինչքա՞ն էր ջերմ ու սիրակեզ,
 Երբեմն՝ հանդուգն, երբեմն՝ ամոթխած,
 Երբեմն՝ հեզության արցունքով ցողված:

(«ԵՎԳԵՆԻ ՕՏԵԳԻՆ», 1972, էջ 8):

Հետաքրքիր կլինի այս երեք թարգմանությունները տող առ տող
 համադրել և՛ իրար հետ, և՛ բնագրի՝ ցույց տալով ինչպես մերժեցման,

այնպես էլ տարբերության շատ գծեր: Բայց ես դա չեմ անում՝ թարգմանությունների ընկալումն ու գնահատականը թողնելով ընթերցողի ճաշակին, գեղարվեստական զգացողությանը: Շատ ընդհանուր կողմերի հետ միասին այստեղ կարելի է տեսնել թարգմանական ոճի, ճշգրտության և ազատության փոխհարաբերության տարբեր ըմբռնումներ, որոնք հատկապես հետաքրքիր են թարգմանության տեսության համար:

5

Ամփոփելով այս գլխում քննարկված նյութը, մենք կարող ենք ասել, որ մեր շատ բանաստեղծների համատեղ ջանքերով տասնամյակների ընթացքում կերտվել է հայ պուշկինականը՝ մեր թարգմանական գրականության ամենահարուստ և գրավիչ էջերից մեկը: Փոխաբերաբար արտահայտված՝ դրանով հայ բանաստեղծները հյուսել են մի շքեղ պսակ՝ դրված Պուշկինի անձեռակերտ հուշարձանին: Այդ պսակի մասերից են նաև այն բազմաթիվ ներբողները, որ հայ բանաստեղծները ձոնել են Պուշկինին: Դրանց հիմնական մասը հավաքված է առանձին գրքույկների մեջ²⁵: Բազմաթիվ սրտառուչ ձոներից այստեղ հիշենք միայն մեկը՝ Սուրեն Վահունու «Պատասխան Պուշկինին» բանաստեղծությունը (1937), որը շատ բնորոշ է 30-ական թթ. Պուշկինին ընկալելու և գնահատելու ընդհանուր ուղղության և տրամադրությունների համար: Ահա երեք տողն այդ բանաստեղծության տարբեր մասերից.

Դու քեզ համար կերտեցիր անձեռագործ հուշարձան,
Նրան դարձավ պատվանդան ժողովրդի սերն անմեռ,
Նրա գլխով շատ հուղմնի շռույթցին ու անցան,
Բայց նա մնաց աներեր:
... Բո անուր որոտաց լեզուներով բազմազան,
Քեզ ժպտացին և տունգո՛ւս, և ֆի՛նն, և հ՛այ, և կալմի՛կ,
Շրջապատեց սիրաբար քո արձանը անսասան
Մի բազմաթեղ ընտանիք:

²⁵ Պուշկինին՝ հայ բանաստեղծներից, կազմեց և խմբագրեց Գ. Դովնան, 1974, 110 էջ: Армения - Пушкину. Редактор и составитель К. Айвазян, 1974, 101 стр.

... Եվ ժողովուրդն իմ սիրով քո անունը կպահի,
Դեռ կտանի հեռուներ, դեպի լուսեղ ապագան,
Եվ միշտ կապրես դու որպես մեր այս ևորոգ աշխարհի
Զաղաքացին իսկական:

Կարելի է առանձին քննության նյութ դարձնել Պուշկինի մասին հայ գրականագետների գրած ուսումնասիրություններն ու հոդվածները, բայց դա դուրս է սույն աշխատության նպատակներից: Ասենք միայն, որ վերջին տասնամյակներում Հայաստանը դարձավ պուշկինագիտության, ավելի ճշգրիտ՝ ազգային գրականությունների հետ Ա.Ս. Պուշկինի բազմազան կապերի ուսումնասիրության գիտական ճանաչված կենտրոններից մեկը: Դրա լավագույն վկայությունը եղան բանաստեղծի ծննդյան 175-ամյակի առթիվ Երևանում հրավիրված գիտաժողովները և նրանց հիման վրա ստեղծված երկու ծավալուն ժողովածուները²⁶: Դրանց մեջ հավաքվել ու վերլուծվել են շատ ազգային գրականություններին վերաբերող հարուստ փաստեր: Հայ գրականագետներն այդ ժողովածուներում մեկ տասնյակից ավելի հոդվածներ են հրապարակել: Ելակետ ունենալով Պուշկինի առնչությունները Հայաստանի և հայ մշակույթի հետ՝ նրանք անդրադարձել են նաև ընդհանուր խնդիրների և տվել են այնպիսի լուծումներ, որոնք իրավամբ մտել են պուշկինագիտության զինարանը: Այս առումով առանձնանում են հատկապես երկու անուն:

Մեկը գրական առնչությունների ուսումնասիրության բնագավառի անխոնջ գործիչ Ղազար Այվազյանի փաստառատ մենագրությունն է, որի մեջ գծագրված է Ա.Ս. Պուշկինի հայկական ծանոթությունների, դեպի Արգրում կատարած ուղևորության հանգամանքների մանրամասն, գրեթե սպառիչ համայնապատկերը՝ հընթացս լուսաբանելով բազմաթիվ պուշկինագիտության խնդիրներ²⁷: Դա Պուշկինի կյանքի և ստեղծագործության «արգրումյան շրջանի» ամենալրիվ և ամբողջական ուսումնասիրությունն է:

Լուրջ արժեք ունեն գրականագետ Սյուզան Գուլակյանի հոդվածներից երկուսը: Այսպես, անդրադառնալով Պուշկինի «Գաբրիելական» պոեմի աղբյուրների հարցին, նա անժխտելի փաստերով հաստատեց, որ նրա մեջ հիշվող «հայկական

²⁶ Пушкин и литература народов Советского Союза, Ереван, 1975, 520 стр, "... И назовет меня всяк сущий в ней язык...". Наследие Пушкина и литература народов СССР, Ереван, 1975, 368 стр.

²⁷ К.В. Айвазян. "Я стал спускаться... к свежим равнинам Армении", Ереван, 1990, 360 стр.

ավանդությունը» բանաստեղծական հնարանք չէ: Քիչինչնու՛մ եղած ժամանակ տեղի հայ եկեղեցու գործիչների հետ ունեցած շփումների ընթացքում Պուշկինը իրոք կարող էր ծանոթանալ Քրիստոսի ծննդյան պարականոն մեկնություններին, որ հանդիպում են հայ միջնադարյան ձեռագրերում²⁸:

Սկզբունքային կարևոր արժեք ունի նաև Ս. Գուլակյանի մյուս հոդվածը, որը նվիրված է Պուշկինի «Թագիտ» անավարտ պոեմին, ավելի կոնկրետ՝ նրա մեջ առկա «հայկական շերտին»²⁹: Պատմաազգագրական փաստերի հիման վրա այստեղ ցույց է տրվում, որ 1829-1830թթ. գրված այդ ռեալիստական պոեմում «հայ» անվան հիշատակումները պատահական բան չեն, այլ ուղղակի արտացոլում են Արմավիրում և Հյուսիսային Կովկասի այլ բնակավայրերում վաղուց ի վեր հաստատված հայկական հոծ ազգաբնակչության առկայության փաստը, նրա դիրքն ու վիճակը տարածաշրջանում:

Այս պոեմի առթիվ անհրաժեշտ է անդրադառնալ նրա մի տողին, որը անցյալում և այսօր շատ ծուռ ու սխալ մեկնաբանությունների է արժանացել: Չեչեն լեռնական Ղասուբը, զայրացած արյան վրեժը լուծելու հարցում իր որդու՝ Թագիտի ցուցաբերած թուլամորթության համար, նրան անվանում է «վախկոտ, ստրուկ, հայ» («Ты трус, ты раб, ты армянин»): Այդ տողը երբեմն համարվել է Պուշկինի «հակահայկական տրամադրությունների» ապացույց: Դեռ ընդամենը մի քանի տարի առաջ, երբ ոմանք փորձում էին վերացնել Հայաստանում Պուշկինի անվան հետ կապված ամեն մի հիշողություն, հիմնական փաստարկը այդ էր. «Պուշկինը հայերին անվանել է վախկոտ և ստրուկ»: Անհրաժեշտ է պարզություն մտցնել այս հարցի մեջ:

Նախ, ճշգրիտ լինելու համար պետք է հիշեցնել, որ պոեմում ոչ թե ասվում է՝ «Հայը վախկոտ է և ստրուկ», այլ՝ «Դու վախկոտ ես, դու ստրուկ ես, դու հայ ես», և «հայը» տվյալ դեպքում հոմանիշ է քրիստոնյայի, որը չի հետևում լեռնականների շրջանում սրբազան իրավունք և պարտականություն համարվող արյան վրեժի սկզբունքին: Ավելի կարևոր է այն փաստը, որ, կրկնում ենք, այդ խոսքերն ասում է ոչ թե ինքը՝ բանաստեղծը, այլ պոեմի հերոսներից մեկը՝ իր զոհված որդու վրեժը տենչացող Ղասուբը: Այդ հողի վրա էլ ծագում է հոր և որդու հակադրությունը, քանի որ 13 տարի հայրական տնից հեռու ապրած Թագիտը իր արարքների մեջ գործում է ոչ թե վրեժի կույր և մոլեռանդ ծարավով, այլ հետևում է իր մեջ խոսող խղճի և արդարության ձայնին:

²⁸ С.А.Гулакян. К вопросу об источниках "Гаврилиады". - Сборник "Пушкин и литература народов Советского Союза", Ереван, 1975, с. 383-401.

²⁹ С.А.Гулакян. Армянский мотив в поэме Пушкина "Тазит". - "Вестник Ереванского университета" (общественные науки). 1990, N2, с. 41-55.

Դեռևս Վ.Գ.Բելինսկին պոեմի առաջին ետմահու հրապարակման առիթով գրում էր, որ նրա «խորապես մարդասիրական միտքը արտահայտված է ինչքան հստակորեն ճշգրիտ, այնքան էլ բանաստեղծական պատկերների մեջ»: Վերլուծելով պոեմի կերպարները, Բելինսկին ասում էր, որ իր բնագրով «պատանի թագիտը դուրս է եկել իր հարազատ ցեղի, իր հարազատ հասարակության տարերքից: Ավագակությունը նա չի հասկանում ոչ իբրև արհեստ, ոչ իբրև կյանքի պոեզիա, չի հասկանում վրիժառությունը՝ ոչ իբրև պարտք, ոչ իբրև բավականություն»³⁰:

Անվիճելի է, որ հոր և որդու, այլ կերպ՝ հասարակության և անհատի այս անհաշտ բախման մեջ Պուշկինի համակրանքն ամբողջովին որդու՝ բնագրորեն մարդասիրական գաղափարներ դավանող թագիտի կողմն է: Այսինքն՝ նրա կողմը, ում խղճահարության և բարության համար հայրը թշնամանքով անվանում է «հայ»: Հետևաբար, ոչ մի հիմք չկա Պուշկինի այս պոեմում տեսնելու «վիրավորանք հայերի հասցեին»: Ավելի շուտ կարելի է պնդել ճիշտ հակառակը՝ այն, որ «հայի» անվան տակ Պուշկինը փաստորեն դրվատում է մի հերոսի, որը վեր է բարձրացել լեռնականների վայրի բարքերից և ըմբռնումներից, հասել է կյանքի նկատմամբ մարդասիրական հայացքի: Ի դեպ, թագիտը վրեժի իր առաջին փորձի ժամանակ հանդիպում է ապրանքներով բեռնված մի «թիֆլիսեցի հայի», բայց մեծահոգաբար ձեռք չի տալիս նրան: Ահա նաև դրա՝ համար Ղասուբը որդուն «հայ» է կոչում:

Պուշկինի «թագիտ» պոեմի հիշյալ տողի հետ կապված խեղաթյուրված պատկերացումն ստեղծվել է այն պատճառով, որ բնագրի արտաքին շերտից չեն թափանցել նրա խորքը, իսկ դա միշտ էլ կարող է թյուրիմացություններ ծնել:

Վերջին երկու տասնամյակում Ա.Ս. Պուշկինի ստեղծագործության հայերեն նոր հրապարակումներ քիչ են եղել: Ամենից աչքի ընկնողը «Ռուս դասականների գրադարան» մատենաշարով 1985թ. տպագրված «Ընտիր երկեր» ժողովածուն է՝ Ռազմիկ Դավոյանի խմբագրությամբ: Այս գրքում կան մի շարք նոր թարգմանություններ: Հետաքրքիր են հատկապես «Գնչուները» և «Պղնձե հեծյալը» պոեմների նոր թարգմանությունները, որ կատարել է Ռ. Դավոյանը՝ կիրառելով 9-վանկանի տողաչափը (առաջին գործի մեջ լրիվ, իսկ երկրորդում՝ կիսով չափ):

Սակայն մենք այդ և ուրիշ հարցերի վրա առանձին կանգ չենք առնի, քանի որ ընդհանուր առմամբ դեռ վաղ է խոսելու Պուշկինի թարգմանության և գնահատման նոր փուլի մասին: Դրա համար դեռ ժամանակ և համապատասխան նյութի կուտակում է հարկավոր...

³⁰ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII, 1955, с. 548-549.

ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՃԱՆԱՊԱՐԶԸ

(Ա.Ս. Պուշկինի «Ես ինձ համար կանգնեցրի անձեռակերտ հուշարձան...» բանաստեղծության հայերեն թարգմանությունները)

Պուշկինի քնարերգության բազմաթիվ գոհարների շարքում բացառիկ կարևոր տեղ է գրավում այն բանաստեղծությունը, որը թեև ինքնագրի մեջ վերնագիր չունի և «պաշտոնապես» նշվում է իր առաջին տողով՝ «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» («Ես ինձ համար կանգնեցրի անձեռակերտ հուշարձան...»), բայց ընթերցող լայն շրջաններին հայտնի է ուղղակի «Հուշարձան» անունով: Ծակատագրական և խորհրդավոր, մարգարեական և համապարփակ դեր էր նախորոշված այդ բանաստեղծությանը: Այն գրվել է բանաստեղծի ողբերգական վախճանից ընդամենը մի քանի ամիս առաջ և կարծես վերուստ կոչված է եղել դառնալու նրա անցած ճանապարհի ամփոփումն ու խտացված գնահատականը, միաժամանակ նաև՝ նրա գալիք անմահության, նրա խոսքի համազգային և համամարդկային նշանակության լավագույն ինքնահավաստումը:

Ահա թե ինչու «Հուշարձանը» եղել է և շարունակում է մնալ այն բանալին, որով տասնյակ սերունդներ մտել են Պուշկինի ստեղծագործության հրաշալի աշխարհը՝ գտնելով ամենից նվիրականը և գեղեցիկը նրա մեջ: Եվ այդպես կշարունակվի միշտ, որովհետև, ինչպես իմաստուն հայացքով կանխատեսում էր բանաստեղծը, ապագայում երբեք չի մամռոտի (այսինքն՝ չի մոռացվի) դեպի նրա անձեռակերտ հուշարձանը տանող ճանապարհը, որը խորհրդանշում է նրա հավերժական ներկայությունը ժողովրդի կյանքում և գրականության մեջ:

Եվ ի՞նչն է նաև զարմանալին. Պուշկինի այս *ամենապուշկինյան* բանաստեղծությունը բացարձակ իմաստով «ինքնուրույն չէ»: Հայտնի է, որ այս բանաստեղծության բուն մտահղացումը, ինչպես նաև նրա առանձին պատկերներ և արտահայտություններ կապվում են գրական մի հնագույն ավանդույթի հետ, որն սկիզբ է առնում հին հռոմեական բանաստեղծ Հորացիուսի Exegi monumentum ներբողից, իսկ ռուս գրականության մեջ մի շարք կողմերով ամենից ավելի մոտ է Դերժավինի «Հուշարձան» բանաստեղծությանը: Սակայն, մեկնարկելով այդ հայտնի նմուշներից, Պուշկինն ավանդական ձևի մեջ դրել է միայն իրեն բնորոշ

կենսական և բանաստեղծական բովանդակություն: Բանաստեղծության ժլատ, բայց բացառիկ տարողունակ պատկերների մեջ արտահայտվել են նրա համապարփակ գրական ընդգրկումները, ազատասիրական և հումանիստական մղումները, պուշկինյան հանճարի միջազգայնական նկարագիրը, վերջապես՝ բանաստեղծի և շրջապատի գնալով խորացող բախումը, որն այդ ժամանակ արդեն մոտենում էր իր ողբերգական վերջնագծին:

Պուշկինի այս կտակ-բանաստեղծության հետ կապված հարցերն այնքան բազմազան են, որ նրանց քննությանը հարյուրավոր հոդվածներ և ուսումնասիրություններ են նվիրվել, իսկ նշանավոր պուշկինիստ ակադ. Մ.Պ.Ալեքսեևը «Յուշարձանի» ստեղծագործական պատմության, գրական-հասարակական ընկալման, աղբյուրների և արձագանքների մասին մի ամբողջ ծավալուն մենագրություն է հրապարակել: Անշուշտ, որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև Պուշկինի այս բանաստեղծության թարգմանությունների և գնահատման պատմությունը տարբեր գրականությունների մեջ, որոնցից ամեն մեկն այն ընկալել է իր ազգային յուրահատուկ դիտանկյունից՝ պատկերների կառուցման, լեզվի, տաղաչափության և այլ առումներով:

Ահա այդ նպատակով մենք կփորձենք ներկայացնել «Յուշարձանի» հայերեն թարգմանությունների պատմությունը, որը հետաքրքիր ուղիներով է անցել բանաստեղծության նվիրական իմաստն ու գեղարվեստական կառույցը՝ վերարտադրելու ճանապարհին: Մեզ զբաղեցնելու է հատկապես հայերեն թարգմանությունների տաղաչափական կառուցվածքը՝ դիտված բնագրի համապատասխան հատկանիշների հետ ունեցած հարաբերության մեջ, թեև ինչ-որ չափով կիսոսվի նաև յուրաքանչյուր թարգմանության ճշգրտության աստիճանի և ընդհանուր գեղարվեստական մակարդակի մասին:

«Յուշարձանի» հայերեն թարգմանությունները թվով շատ չեն, և հնարավորություն կա այստեղ ներկայացնելու բոլոր թարգմանությունների լրիվ բնագրերը՝ ընթերցողին հնարավորություն տալով առարկայորեն ծանոթանալու նրանց առանձնահատկություններին: Դա անհրաժեշտ է անել, նախ, այն պատճառով, որ այդ թարգմանությունները, որոնք կատարվել են անցյալ դարի 70-ական թվականներից մինչև մեր դարի 30-ական թվականները, հիմնականում մնացել են իրենց առաջին հրապարակումների մեջ և այլևս չեն վերատպվել (միակ բացառությունը Նաիրի Զարյանի թարգմանությունն է, որը բազմիցս վերահրատարակվել է մամուլում և ժողովածուներում): Այսօր դրանք անմատչելի են նույնիսկ մասնագետներին, և դրանց համախմբումն ու վերահրատարակությունը «մեկ հարկի տակ»,

կարծում ենք, ունի գրական և գիտական որոշակի արժեք, իբրև Պուշկինի հայկական ընկալումների մի կարևոր դրվագ: Հետաքրքիր է նաև, որ այս բանաստեղծության թարգմանություններից ամեն մեկն ունի, ինչպես կաշխատենք ցույց տալ առանձին-առանձին, իր ուրույն տաղաչափական նկարագիրը, և դրանց քննությունը հիմք է տալիս պատկերացնելու, թե ինչքան բազմազան ուղիներով են ընթացել հայ թարգմանիչները: ...

Սակայն, նախքան թարգմանությունների քննությանն անցնելը, համեմատությունների համար հիմք ունենալու նպատակով, ավելորդ չենք համարում ամբողջությամբ մեջ բերել բանաստեղծության բնագիրն այն տեսքով, որ պուշկինագիտությունը ճշտել է ինքնագրերի մանրակրկիտ ուսումնասիրման հիման վրա: Մեզ համար հիմք է ծառայել հետևյալ աղբյուրը. **М.П.Алексеев** Стихотворение Пушкина “Я памятник себе воздвиг...” Проблемы его изучения. Изд. “Наука”, Л., 1967, с. 238. Նորից կարդանք մանկությունից լավ ծանոթ տողերը.

Exegi monumentum

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрійского столпа.

5 Нет, весь я не умру-душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит -
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
10 И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук Славян, и Фин, и ныне дикой
Тунгуз, и друг степей Калмык.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,

15 Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Велению божью, о Муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно

20

И не оспаривай глупца.

1836 августа 21
Каменный остров.

Հիշեցնենք բանաստեղծության տաղաչափական կառուցվածքի հիմնական հատկանիշները:

ա) Սկզբից մինչև վերջ այն յամբական բնույթ ունի, այսինքն՝ բառաշեշտերն ընկնում են տողերի միայն զույգ վանկերի վրա, թեև ոչ բոլոր զույգ վանկերի վրա: Որոշ դեպքերում (ինչպես առհասարակ յամբական և քորեյական ոտանավորներում) տեղի է ունենում շեշտանկում, այսինքն՝ սխեմայով ենթադրվող որոշ շեշտեր բաց են թողնվում, և դա հնարավորություն է տալիս օգտագործելու նաև բազմավանկ բառեր: Այսպես, բանաստեղծության առաջին տողում՝ Я па'мятник себе' воздвиг' нерукотво'рный, շեշտերն ընկնում են 2, 6, 8 և 12-րդ վանկերի վրա, իսկ 4-րդ և 10-րդ վանկերը շեշտ չեն կրում, որի շնորհիվ հնարավոր է դառնում տողի մեջ «տեղավորել» 3-վանկանի (па'мятник) և նույնիսկ 5-վանկանի (нерукотво'рный) բառեր:

բ) Բոլոր տներում առաջին երեք տողերը 6-ոտնյա յամբեր են, բայց բացարձակորեն նույնական չեն. 1-ին և 3-րդ տողերը 13-վանկանի են և ավարտվում են չշեշտված վանկով (իզական վերջավորություն), իսկ 2-րդ տողը 12-վանկանի է և ունի արական վերջավորություն:

գ) Բոլոր տների եզրափակիչ 4-րդ տողերը նկատելիորեն ավելի կարճ են՝ քառոտնյա 8-վանկանի: Տուևը ավարտելով կիսատ տողով, բանաստեղծը կտրուկ վերջավորություն է տալիս քառատողին, ասեք հատուկ ուշադրություն է հրավիրում եզրափակիչ բառերի վրա:

դ) Բանաստեղծության տներն ունեն խաչաձև հանգավորում (abab), որով իզական վերջավորությամբ տողերը կապվում են իրար հետ (1-3), իսկ արականները՝ իրար (2-4):

ե) Ամեն մի տան ընդհանուր երկարությունը հավասար է 46 վանկի:

«Հուշարձանի» թարգմանությունների կոնկրետ քննությանը անցնելուց առաջ նշենք, որ այդ բանաստեղծության պատկերներն ու

արտահայտությունները նաև ուրիշ արձագանքներ են գտել հայ գրականության մեջ: Իր տեղում մենք կխոսենք Եղիշե Չարենցի «Մոնումենտ» բանաստեղծության մասին: Բայց մինչ այդ նորից հիշենք, որ դրանից ավելի քան կես դար առաջ պուլկինյան «Յուլշարձանի» որոշ մոտիվներ է օգտագործել նաև Սմբատ Շահագիզը՝ Ստ. Նազարյանի հիշատակին նվիրված բանաստեղծության մեջ (1879): Այդ առումով բնորոշ է հատկապես ներքոյի՝ մեզ արդեն ծանոթ առաջին քառատողը.

Անձեռագործ դու մահարձան քեզ կանգնեցիր,

Ո՛չ հողանյութ, որպես երկաթ կամ որձաքար.

Հըզոր գըրջով, սուրբ վաստակով և անձանձիր

Շուկե կենդանի և հետ մահվան հանդիսացար:

Ինչպես տեսնում ենք, այս տունը հիմնվում է երգերից անձեռակերտ հուշարձան հյուսելու հնագույն՝ Հորացիոսից սկիզբ առնող ավանդույթի վրա, որը Շահագիզին է փոխանցվել, անշուշտ, Պուլկինի միջոցով: Ասենք նաև, որ Ս. Շահագիզի բանաստեղծությունը գրված է 12-վանկանի եռանդամ չափով (4+4+4 Անձեռագործ / դու մահարձան / քեզ կանգնեցիր...), որը և՛ բնական հայկական հնչերանգ ունի, և՛ բավական մոտ է պուլկինյան «Յուլշարձանի» 12-13 վանկանի տողաչափին:

Ժամանակագրական կարգով մեջ բերենք և բնութագրենք Ա.Ս. Պուլկինի բանաստեղծության հայերեն թարգմանությունները՝ գերազանցապես նրանց տաղաչափական կառուցվածքի տեսանկյունից: Վերլուծության մեջ կարճառոտ լինելու համար թարգմանությունների տողերը համարակալվում են:

1-2. Խորեն Ստեփանե

Թեև Ա.Ս. Պուլկինի երկերի հայերեն թարգմանությունն սկսվել է 1840-ական թթ., սակայն այս բանաստեղծությունը նրանց շարքը մտավ մի քանի տասնամյակ անց: Նրա առաջին թարգմանիչը եղել է հայտնի գրական և կրոնական գործիչ Խորեն Ստեփանեն (Իշխան Բագրատունի): 1874թ. նա իր խմբագրած «Հայկական աշխարհ» գրական և մանկավարժական ամսագրում հրապարակեց մի բանաստեղծություն, որն ունի «Արձան (Նմանողություն: Պուլկինից)» վերտառությունը: Իրոք, դա՛ ոչ թե թարգմանություն է բառիս բուն իմաստով, այլ ազատ փոխադրություն՝ «հնարմարեցված» հայկական կյանքի ըմբռնումներին: Մեջ բերենք հին մամուլի էջերում վաղուց մոռացված այդ բանաստեղծությունն ամբողջությամբ.

Արձան

(Նմանողություն: Պուշկինից)

Ինձ արձան կանգնեցի, որ շինված է ձեռով,
Հանապարհ դեպի նա ծածկվելու է խոտով.
Յուր գըլուխ անհնազանդ հասցրեց նա բարձրության
Ջվելի, քան թե սյուն մեծ Նապոլեոնյան:

- 5 Ես ամբողջ էեմ մեռնի. ո՛չ, իմ միտք, իմ հոգին
Մարմնից հետո կուսարեն, փտելուց կազատվին,
Եվ կլինեմ փառավոր, քանի որ լուսնի տակ
Կենդան է գոնե մի անձնվեր հայ էակ:

- Իմ համբավըս կըլսե՛ մայր իմ սուրբ Հայաստան,
10 Եվ հայկյան լեզուներ իմ անունըս կտան:
Երկար չի դադարի հայկյան ազգ ինձ սիրել,
Որ բարի ըզգացմունք գիտեի զարթեցնել,
Որ ազնիվ մտքերով օգտավետ էի-ես,
Ընկածին փրկություն կանչեցի մշտապես:

- 15 Ջստուծո պատվերին, ո՛վ մարդ, միշտ հնազանդիր,
Վերքից մի՛ վախենար, պսակ մի՛ պահանջիր,
Գովեստ ու բամբասանք անտարբեր ընդունիր,
Եվ հիմար, չար մարդի հետ երբեք մի վիճեր:

(«Հայկական աշխարհ», Եռշի, 1874, N 1-2, էջ 25):

Ինչպես տեսնում ենք, խորեն Ստեփանեն համեմատաբար մոտ է մնացել պուշկինյան բնագրին 1, 2 և 5-րդ տներում, իսկ 3-րդ և 4-րդ տները նա միավորել է՝ ստեղծելով մի նոր 6-տողանի տուն: Ամբողջովին բաց են թողված Պուշկինի ասածները իր համառուսաստանյան համբավի մասին, ազգերի և լեզուների թվարկումը: Եվ չպետք է զարմանալ. Ստեփանեն իր գործը ներկայացնում է իբրև հայ բանաստեղծի

խոսք, նա օգտվում է Հորացիոսից եկող պատկերներն ու արտահայտությունները ձևափոխելու և նորօրյա մտածողությանը, խնդիրներին հարմարեցնելու իրավունքից, որին շատ բանաստեղծներ են դիմել: Սակայն մի երկու հանգամանք հատուկ բացատրություն են պահանջում:

4-րդ տողում «սյուն մեծ Նապոլեոնյան» արտահայտությունը հայ թարգմանչի քնահաճույքը չէ: Բանն այն է, որ Պուշկինի այս բանաստեղծության առաջին հրապարակման մեջ, որը տեղի ունեցավ նրա մահից չորս տարի անց՝ 1841թ. Վ. Ժուկովսկին, գրաքննական արգելքներից խուսափելու համար, մի քանի փոփոխություններ էր մտցրել: Դրանք շուրջ չորս տասնամյակ տեղ են գտել բանաստեղծության բոլոր հրատարակությունների մեջ, մինչև որ 1880-ական թվականներին հրատարակիչներին մատչելի դարձան պուշկինյան ինքնագրերը, և բանաստեղծությունը տպագրվեց առանց աղճատումների: Այսպես, բնագրի «Ալեքսանդրյան սյուն» (Александрійского столпа) արտահայտությունը, որը վերաբերում է 1834թ. Չմեռային պալատի դիմաց կանգնեցված հիւշասյունին, ժուկովսկին դարձրել էր «Նապոլեոնյան սյուն» (Наполеонова столпа), ակնարկելով Փարիզի Վանդոմյան հրապարակում 1805թ. բարձրացված հայտնի կառույցը: Հայ թարգմանիչը, բնականաբար, հետևել է այդ խմբագրությանը՝ չիմանալով, թե իրականում ի՞նչ է գրած եղել Պուշկինը: Նույնը վերաբերում է բանաստեղծության 4-րդ տանը, որ Ստեփանեն դարձյալ թարգմանել է ժուկովսկու խմբագրությունից՝ առանց «դաժան դարի» և ազատությունը փառաբանելու մասին խոսքերի:

И долго буду тем народу я любезен,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что прелестью живой стихов я был полезен
И милость к падшим призывал.

Անկախ ճշգրտության և գեղարվեստական հաջողության աստիճանից՝ հայերեն թարգմանությունը պետք է գնահատել այս խմբագրության դիրքերից:

Պուշկինի բանաստեղծությունը հետևողականորեն «հայացնելու» միտումն առնումով բնորոշ փաստ է այն, որ առաջին տպագրությունից ավելի քան քսան տարի անց՝ 1897թ. Խ. Ստեփանեն Պուշկինի նմանողությամբ գրված բանաստեղծությունը մտցրեց Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» իր աշխարհաբար թարգմանության առաջաբանի մեջ: Այստեղ Իշխան Բագրատունու «հարասաբար»

հորինված բանաստեղծությունը փաստորեն ներկայացվում է իբրև Պատմահոր անունից ասված խոսք՝ հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքում իր խաղացած անկրկնելի դերի մասին: Նկատի ունենալով այստեղ մտցված բազմաթիվ փոփոխությունները՝ ավելորդ չենք համարում մեր օրերի ընթերցողին ծանոթացնել նաև թարգմանության այդ երկրորդ տարբերակին:

Ինձ արձան կանգնեցի, որ ձեռով չէ կերտված.
Դեպի նա անցուդարձ կլինի միշտ անմոռաց.
Իր գլուխս պանծալի հասցրեց նա բարձրության,
Համարյա Փարիզի աշտարակ Էյֆելյան:

5 Ես իսպառ չեմ մեռնի, այլ իմ միտք, իմ հոգին
Իմ մարմնից հեն՝ կապրեն, փտելուց կազատվին.
Եվ կըլենեմ հիշելի, քանի որ լուսնի տակ
Կենդան է ըզգացող գոնե մի հայ էակ:

Իմ համբավս կըլսե մայր իմ սուրբ Հայաստան,
10 Եվ հայկյան լեզուներն իմ անունս կըկարդան:
Երկար չի դադարի հայոց ազգն ինձ սիրել,
Որ բարի ըզգացմունք գիտեի զարթեցնել,
Որ ազնիվ մտքերով օգտավետ եղա ես,
Խեղճ ազգիս փրկություն մաղթելով մշտապես:

15 Եղբա՛յր, մի՛ մոռանար Աստուծո դու պատվեր.
Վերքից մի՛ վախենար, պսակ մի՛ պահանջեր,
Գովեստ թե պարսավանք ընդունիր անտարբեր,
Եվ երբեք անըզգամ մարդու հետ մի՛ վիճեր:

(Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմություն» Խ. Ստեփաննի աշխարհաբար թարգմանությամբ, 2-րդ հրատարակություն, 1897, առաջաբան, էջ ժա):

Թե թարգմանիչն ինչքա՛ն «անկախ» է զգացել իրեն Պուշկինից՝

ամենից ցայտուն երևում է հետևյալ փաստից. այս տարբերակի մեջ Նապոլեոնյան սյունը փոխարինվել է Փարիզի էյֆելյան աշտարակով, որն առհասարակ կապ չունի պուլշինյան դարաշրջանի հետ, կառուցվել է ռուս բանաստեղծի մահից ավելի քան կես դար անց՝ 80-ական թթ. վերջին: Ել չենք խոսում Մովսես Խորենացու մասին, որի անունից է փաստորեն հյուսվել այս ինքնագնահատականը:

Անցնենք Խ. Ստեփաննի թարգմանության տաղաչափական կառուցվածքին: Երկու տարբերակում էլ նա կիրառել է 12-վանկանի տողաչափը և չի պահպանել տունը կիսատ տողով ավարտելու պուլշինյան սկզբունքը՝ կորցնելով նաև այն արտահայտչական տպավորությունը, որը կապվում է դրա հետ: Այսպիսով, «Հուշարձանի» այս առաջին հայերեն թարգմանության տների ընդհանուր երկարությունը 48 վանկ է՝ բավական մոտ բնագրի ծավալին (46 վանկ):

Հայտնի է, որ 12-վանկանի տողաչափը մեր լեզվում բազմազան տարբերակներ ունի. երկանդամ (6+6), եռանդամ (4+4+4 կամ 4+3+5), քառանդամ (3+3+3+3) և այլն: Խ. Ստեփաննեն ընտրել է այս վերջին ձևը, այսինքն՝ մի ուտանավոր, որը կարելի է կոչել քառոտնյա անապեստյան, քանի որ եռավանկ անդամների մեծ մասի մեջ շեշտերն ընկնում են վերջին վանկերի վրա, և շեշտված են տողի 3, 6, 9 և 12-րդ վանկերը (այդ կարգի խախտումները համեմատաբար քիչ են՝ թարգմանության ամեն մի տարբերակում 4-5 անգամ): Անապեստյան առանձին տողերի և հատվածների կարելի է հանդիպել միջնադարյան հայ բանաստեղծության մեջ, բայց նոր գրականության փուլում այս թարգմանությունը առաջին ամբողջական կիրառություններից մեկն է անապեստյան ձևի, որը դրանից մի քանի տասնամյակ անց իր կատարելությանը հասավ Վահան Տերյանի պոեզիայում և այդ պատճառով հաճախ «տերյանական չափ» է կոչվել: Ռուսերեն բնագրի յամբական սահուն ընթացքը թարգմանիչը փոխարինել է եռավանկ ոտքերի (կամ անդամների) և ամեն մի 3-րդ վանկի վրա ընկնող շեշտերի կանոնավոր հաջորդափոխությամբ, որը ծնում է ռիթմի անշեղ ընթացքի զգացողություն. «Ինձ արձան/ կանգնեցի/, որ շինված/ չէ ձեռով» կամ՝ «Աստուծո/ պատվերին/, ո՛վ մարդ, միշտ/ հնազանդիր» և այլն:

«Հուշարձանի» թարգմանության այս առաջին փորձն արտահայտում է նոր աշխարհաբար պոեզիայի վաղ շրջանում լեզվի և տաղաչափության հարցերի անկատարության և անմշակության բնորոշ գծեր: Այն հետաքրքիր է ոչ թե ճշգրտությամբ կամ գեղարվեստական մակարդակով, այլ նրանով, որ ցուցադրեց այդ ճանապարհին ծագող դժվարություններն ու գայթակղությունները, ուտանավորի «հայացման» հետ կապված ծայրահեղությունները: Այդ խնդիրները կանգնել են նաև

3. Ջավադ բեգ Բալուդյան

«Յուլշարձանի» հաջորդ թարգմանությունը կատարվեց 1899թ., երբ լայնորեն նշվում էր ռուս մեծ բանաստեղծի ծննդյան 100-ամյակը: Թարգմանիչը Ջավադ Բալուդյանն էր, որը դարավերջին մամուլում հանդես էր գալիս ինքնուրույն և թարգմանական գործերով, իսկ 1890թ. Մոսկվայում հրատարակել էր քնարական և պատմողական չափածո երկերի մի ժողովածու՝ «Բանաստեղծություններ» ավանդական վերնագրով: Պուշկինի այս բանաստեղծության նոր թարգմանությունը (Ջավադ բեգ Բալուդյան ստորագրությամբ) լույս տեսավ «Տարագ» շաբաթաթերթում և ապա հորեյյանի առթիվ տպագրված գրքույկի մեջ: Երկու հրապարակումները լիովին նույնական են: Ահա այդ թարգմանության լրիվ տեքստը.

Ես արձան եմ կանգնեցրել...

Ես արձան եմ կանգնեցրել անձեռագործ ինձ համար,
Որպես ուղի չի կոխկերտվի ևս ոտքի տակ մարդկության,
Իմ արձանը վեր է անչափ իր գլխովը անխոնարհ,
Մինչև անգամ Աղեքսանդրյան բարձր սյունից անսասան:

5 Ամբողջապես ես չեմ մեռնիլ, հոգիս կապրի անդադար,
Իբրև դիակ՝ ևս չի փլտիլ, կսավառնի եթերում.
Իմ անունը փառավորյալ չի մոռացվի դարեդար,
Բանի որ երգ կըղողանջի, թեկո՛ւզ մի հատ աշխարհում:

Իմ հըռչակը կըտարածվի Ռուսաստանում բովանդակ,
10 Եվ իմ մասին խոսք կըբացեն ժողովուրդներ գոհունակ.
Լեհաստանի հպարտ որդին և թունգուզը վայրենի,
Ազատասեր ֆինն ու ղալմըխ իրանց լեզվով մայրենի:

Եվ ես երկար պիտի լինեմ ազգիս համար սիրական,
 Որ իմ քնարի թովիչ ձայնով միշտ եղել եմ օգտակար:
 15 Ազատության գովքն եմ գովել ընդդեմ կոպիտ բռնության,
 Գլխություն եմ ես քարոզել դեպի անկյալն ու տըկար:

Աստվածային վեհ պատգամին եղի՛ր, Մուսա, հընազանդ,
 Առանց պըսակ պահանջելու, անբիժ պահի՛ր սուրբ ավանդ,
 Չըվախենաս զբրկանքներից և նահանջես փոքրոգի,
 20 Նանիր փառքից հրապուրվելով՝ կորցնես փառքը երկրների:

(Ա.Ս. Պուշկին. Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1899, «Աղբյուր -
 Տարազի» մատենաշար, N56, էջ 3-4: «Տարազ»,
 1899, N11, էջ 272):

Ինչպես տեսնում ենք, Բալուդյանն իր թարգմանությունը կատարել է բավական լայն չափով՝ 15-վանկանի քառոտնյա (4+4+4+3) տողերով (օր. «Ազատության / գովքն եմ գովել / ընդդեմ կոպիտ / բռնության»): Սա մի չափ է, որն ավելի հարմար է էպիկական նկարագրության և ոչ թե քնարական խոստովանության համար: Եվ քանի որ այս թարգմանության մեջ ևս չի պահպանվել տները կիսատ տողերով ավարտելու պուշկինյան սկզբունքը, քառատողի ընդհանուր երկարությունը հասել է 60 վանկի (14-ով ավելի, քան բնագրում): Իսկ դա պատճառ է դարձել, որ մի շարք դեպքերում, վանկերի պահանջվող քանակը լրացնելու համար, ավելացվեն բառեր և արտահայտություններ, որոնք չկան բնագրում: Համեմատենք 1-ին և 4-րդ տների եզրափակիչ տողերը բնագրում և թարգմանության մեջ. *Александрійского стола* - Մինչև անգամ Ալեքսանդրյան բարձր սյունից անասան: *И милость к падшим призывал* - Գլխություն եմ ես քարոզել դեպի անկյալն ու տկար: Բնագրի խաչաձև հանգավորումը պահպանվել է 1, 2 և 4-րդ տներում, իսկ 3-րդ և 5-րդ տների մեջ կիրառված է կից հանգավորում, որով որոշակի աններդաշնակություն է մտնում ոտանավորի ընթացքի մեջ:

Բալուդյանն իր ձեռքի տակ ունեցել է Պուշկինի ինքնագրերի հիման վրա ճշտված հրատարակությունը, և դա հնարավորություն է տվել պահպանելու և՛ Ալեքսանդրյան սյունը, և՛ ազատության գովքը, որոնք նախորդ թարգմանության մեջ բացակայում էին: Սակայն այստեղ էլ կան իմաստային ակնհայտ սխալներ (օրինակ՝ *К нему не зарастет* դարձել է «Որպես ուղի չի կոխկըրտվիլ», որ բոլորովին ճիշտ չէ) և մանավանդ

տեքստի մեջ կամայականորեն մտցված փոփոխություններ: Այսպես, նա նեղացրել է բանաստեղծության իմաստը, երբ Պուլկինի երազած համասլավոնական փառքը (И гордым вник славян) սահմանափակել է «Լեհաստանի հըպարտ որդին» արտահայտությամբ: Ըստ երևույթին, նա դրանով ցանկացել է արտահայտել հայ մտավորականությանը շատ բնորոշ համակրանքը լեհ ժողովրդի ազատագրական պայքարի նկատմամբ: Բայց հատկապես մեծ է շեղումը բանաստեղծության եզրափակիչ մասում: Հպարտ ինքնագիտակցությամբ և բարձրաշխարհիկ հասարակության նկատմամբ արհամարհանքով տոգորված տողերը. *Хвалу и клевету приемли равнодушно И не опасивай глумца* - վերածվել են կրոնական բարոյախոսության շատ սովորական քարոզի. «Չըվախենաս զըրկանքներից և նահանջես փոքրոգի, Նանիր փառքից հրապուրվելով՝ կորցնես փառքը երկընքի»:

Այսպիսով, մինչև դարավերջը և դրանից հետո էլ մի քանի տասնամյակ, ուրեմն ընդհանուր առմամբ շուրջ հարյուր տարի Պուլկինի այս բանաստեղծությունը իր հայերեն համարժեք, ճշգրիտ թարգմանությունը չունեցավ: Ակադ. Մ. Ալեքսեևի այն դիտողությունը, թե պուլկինյան «Հուշարձանը» «ժայռաստիճան դանդաղ է մտել ռուս ընթերցողների գիտակցության մեջ» (տե՛ս նշված գիրքը, էջ 7), արդարանում է նաև այս դեպքում: Երկար ժամանակ այն արժանի ըմբռնում չի գտել, դուրս է մնացել հայ բանաստեղծների, ասենք՝ Ալ. Ծատուրյանի կամ Հովհ. Հովհաննիսյանի թարգմանական հետաքրքրությունների տեսադաշտից: Թումանյանին հետաքրքրել են Պուլկինի հատկապես այն երկերը («Օլեգի երգը», «Ձմեռվա իրիկունը», «Ջրահեղձը»), որոնց մեջ նա տեսնում էր ռուսական ազգային ոգու և միջավայրի հարազանտ պատկերը, իսկ «Հուշարձանը» չէր կարող մտնել այդ շարքի մեջ: Այս բանաստեղծության նկատմամբ որոշակի անուշադրության հիմնական պատճառը հետևյալն է եղել. այն դիտվել է իբրև դեռ անտիկ աշխարհից եկող գրական ավանդույթի շարունակություն և բացարձակ իմաստով ինքնուրույն գործ չի համարվել: Այսօր նույնիսկ ավելորդ է հերքել այդ թյուր պատկերացումը, բայց Պուլկինի այս բանաստեղծության հայկական ընկալումների պատմության մեջ այդ հանգամանքը, ըստ երևույթին, որոշակի դեր խաղացել է:

4. Եղիշե Չարենց

Ա.Ս. Պուլկինի այս բանաստեղծության նկատմամբ համընդհանուր

հետաքրքրությունը սրվեց հատկապես 30-ական թթ. ռուս մեծ բանաստեղծի մահվան 100-ամյա հոբելյանի նախապատրաստման և անցկացման շրջանում: Հայ իրականության մեջ ևս այդ տարիներին հրապարակվեցին Պուշկինի չափածո, արձակ և դրամատիկական երկերի հարյուրավոր նոր թարգմանություններ, գրականագիտական հոդվածներ և այլ նյութեր: Կատարվեցին նաև «Հուշարձանի» թարգմանության մի քանի նոր փորձեր:

Առաջինը այս շարքում պետք է հիշվի Եղիշե Չարենցի անունը, թեև «Հուշարձանի» նրա թարգմանությունից մեզ հասել է միայն մեկ քառատող: Դա Պուշկինի բանաստեղծության 3-րդ տունն է, որի թարգմանությունը պահպանվել է 1935թ. դեկտեմբերի 18-ին «Խորհրդային Հայաստան» թերթում՝ «Պրավդայի» նախորդ օրվա առաջնորդող հոդվածի հայերեն հրապարակման մեջ: Պուշկինյան քառատողի կապակցությամբ տողատակում հատուկ նշվում է. «Թարգմանություն Եղիշե Չարենցի»: Հիշենք այդ թարգմանությունը.

Կըտարածվի համբավն իմ՝ ռուս աշխարհում ծայրեծայր,
Եվ կանվանեն ինձ բոլո՛ր այն լեզուները, որ կան.
Ե՛վ սըլավոնը հպարտ, և՛ ֆիններ, և՛ դեռ խավար
Տունգուսը, և՛ դալմուշն իսկ՝ ստեպների բարեկամ:

Դժվար է վստահորեն ասել՝ թարգմանե՞լ է արդյոք Չարենցը բանաստեղծությունն ամբողջությամբ, թե՞ միայն այս մեկ քառատողը՝ թերթի խմբագրության շտապ առաջադրանքով (առկա տվյալների քննությունը տես մեր «Պոետիկայի հարցեր» գրքում, 1976, էջ 435-437), 462): Սակայն այս մի քանի տողերի մեջ էլ երևում է Չարենց թարգմանչի ուժը, ճշգրտության և արտահայտության ազատության բնական զուգորդումը: Բացի այդ, պահպանված հատվածը բավարար հիմք է տալիս տեսնելու, թե տաղաչափական ի՞նչ սկզբունքով էր թարգմանելու Չարենցը պուշկինյան այս կարևորագույն գործը: Ո՞րն է նրա մոտեցման առանձնահատկությունը:

Չարենցը վճռականորեն հրաժարվել է ռուսերեն բնագրի 6-ոտնյա յամբական կառուցվածքին հետևելու գայթակղությունից և իր թարգմանությունը կատարել է մեր ազգային ոտանավորի ավանդական չափերից մեկով: Դա 14-վանկանի քառանդամ կառուցվածք ունեցող տողն է (4+3+4+3), որը պարտադիր հատածներ ունի 4-րդ, 7-րդ և 11-րդ վանկերից հետո, ընդ որում արտասանական դադարների պատճառով որոշ բառեր կարող են «կիսվել» և մտնել տարբեր անդամների մեջ.

Կըտարածվի / համբավն իմ / ռուս աշխարհում / ծայրեծայր,
Եվ կանվանեն / ինձ բոլոր / այն լեզուներ / որ, որ կան.
Ե՛վ սըլավո / Նը հպարտ / և՛ ֆիններ, և՛ / դեռ խավար
Տունգուսը, և՛ / ղալմուղն իսկ / ստեպների / բարեկամ:

Ինչպես տեսնում ենք, ոտանավորի ռիթմն զգալու համար խիստ անհրաժեշտ է, որ պարբերաբար իրար հաջորդող 4 և 3 - վանկանի անդամները արտասանորեն առանձնացվեն:

Հատուկ պետք է խոսել տաղաչափական մի մանրամասնի վերաբերյալ: Չարենցը, որն ընդհանրապես շատ ուշադիր էր ոտանավորի ձևական հատկանիշների նկատմամբ, այս քառատողում չի պահպանել պուշկինյան բնագրի մի կարևոր առանձնահատկություն՝ բանաստեղծության բոլոր տները կիսատ (8-վանկանի) տողերով ավարտելու սկզբունքը, և այս քառյակի վերջին տողը նույնպես ներկայացրել է 14-վանկանի չափով («Տունգուսը, և՛ / ղալմուղն իսկ / ստեպների / բարեկամ»): Դա, անշուշտ, պետք է բացատրել նրանով, որ Չարենցը ձգտել է թարգմանության մեջ բաց չթողնել թվարկվող ազգերից որևէ մեկի անունը և բնութագիրը, որի համար պետք էր վերջին տողը նույնպես հասցնել 14՝ վանկի: Այսպիսով, քառատողի թարգմանությունն ունի 56 վանկ՝ 10 վանկով գերազանցելով բնագրի չափը: Կարծում ենք, սակայն, որ բանաստեղծության ամբողջական թարգմանության մեջ Չարենցն անպայման կպահպաներ տները կիսված տողերով ավարտելու պահանջը՝ ընտրելով հավանաբար 7-վանկանի երկանդամ տողը (4+3) և կամ, ծայրահեղ դեպքում, 11-վանկանի եռանդամը (4+4+3):

Պուշկինյան «Հուշարձանի» նկատմամբ տածած հատուկ հետաքրքրությունը երևան եկավ նաև Չարենցի սեփական ստեղծագործության մեջ: Դրա «իրեղեն ապացույցը» այն բանաստեղծությունն է, որով ավարտվում է «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի «Արվեստ քերթության» բաժինը: Այն գրված է 1934թ. հունվարին և ուղղակի կրում է «Մոնումենտ» վերնագիրը, որն ինքնին կապ է ստեղծում Հորացիոսի և Պուշկինի հետ: Նրանց հետևությամբ հայ բանաստեղծը ևս աշխատել է տալ իր անցած գրական ճանապարհի հանրագումարը, բնութագրել իր ստեղծագործության ինքնատիպ գծերը: Մեջ բերենք տերցիններից կազմված այդ բանաստեղծությունն ամբողջությամբ:

Մոնումենտ

Ես մոնումենտ կանգնեցի ինձ համար դժվար մի դարում,
Երբ կործանվում էր իմ շուրջը այն ամենը, որ բազմաթիվ
Տարիներ, դարեր էր կանգնել - և անմահ էր թվում աշխարհում:

Իմ մոնումենտն հյուսեցի երգերից ես խոր ու խրթին,
Խոհերից, որ բոլոր՝ ես ու նոր, որ կյանքն ես կրում իրենց մեջ,
Որ հորդելով բխեցին իմ դարի բորբոքուն սրտից: -

Ծնվեցի ես Կարսում, նախայն: Իմ հոգում արևն Իրանի
Հա՛ր հուրհրաց, իբրև հին, հայրենի կարոտ՝ մի անմար, -
Բայց հայրենիքը ոգուս - բովանդակ աշխարհից եղավ: -

Այսպես, ընդամենը մի քանի տողի մեջ Չարենցը տվել է իր ապրած բարդ ու բուռն դարաշրջանի, իր ստեղծագործության ազգային և համամարդկային արժատների համադրական ու վառ բնութագիրը: Գրելով այս բանաստեղծությունը, նա կարծեք կանգնում էր համաշխարհային գրականության այն խոշորագույն բանաստեղծների շարքում, որոնք տարբեր ձևերով կիրառել են խոսքի միջոցով անձեռակերտ, բայց հավերժական հուշարժան կանգնեցնելու պատկերը: Այդ շարքն սկսվում է Դորացիոսով, ներառում է Ֆիրդուսուն («Բայց կերտելով այս հուշարժանն անգուգական-գըրական, ես հիմք դրի երկրի վերա խոսքի ուժին մշտական») և Գրիգոր Նարեկացուն («Իսկ ինձ եղիցի պատգամս այս բանի՝ Արժան փորագրեալ ամենևին անեղծանելի»), շարունակվում և հասնում է մինչև XIX-XX դարերի բանաստեղծները: Սակայն անվիճելի է, որ այս շարքում Չարենցի համար նմանության ամենամերձավոր և բարձր տիպարը Պուշկինի բանաստեղծությունն էր:

5. Տիգրան Հախումյան

Չարենցի թարգմանած քառատողից մի քանի ամիս անց «Գրական թերթում» տպագրվեց «Հուշարժանի» մի նոր ամբողջական

թարգմանություն, որը կատարել էր հայտնի գրական-թատերական գործիչ Տիգրան Հախումյանը: Մեջ բերենք այդ թարգմանության ամբողջական բնագիրը, որն անցած տարիներին երբևէ չի վերահրատարակվել.

Կորոզ

Exegi monumentum

Ահա կանգնել եմ ինձ կորոզ անձեռակերտ,

Չի մամռոտի նրա շավիղը բազմախուռ.

Գլխով անընկճելի սլացել է նա ի վեր -

Նապոլեոնյան սյունից ավելի հախուռ:

5 Ո՛ւհ, չեմ մեռնի իսպառ - իմ նվիրական քնարում

Հոգիս կապրի երկար, չի՛ մոխրանա անկետ.

Կըմնա իմ փառքն անգայթ, քանի դեռ աշխարհում

Կլիկի թելուզ գեթ մի ապրող պովետ:

Համբավն իմ կտարածվի ողջ մեծ երկրումն Ռուս,

10 Եվ լեզուներ բազում աքլտեղ ինձ կըհիշեն.-

Ե՛վ սլավեն սեգ, և՛ ֆինն, և՛ դեռ խավար տունգուսն,

Ե՛վ ստեպների զավակ դալմուղն ամեն:

Եվ սերն ժողովրդյան ես կվայելեմ դեռ շատ,

Բանգի քնարն իմ միշտ շարժել է լոկ բարին,

15 Բանգի իմ ժանտ դարում երգել եմ ես կյանքն ազատ,

Եվ գութ եմ աղերսել - ընկաձներին:

Աստծո կամքին, Մուսա՛, դու հնազանդ եղիր,

Անահ՝ զարկող խոսքից և - անծարավ պսակի,

Թե՛ գովք, թե՛ գրպարտանք դու անվրդով լսիր

20

Եվ չառարկես իզուր դու համբակին:

(«Գրական թերթ», 20 ապրիլի 1936թ., N10):

Սա, անշուշտ, հաջողված թարգմանությունն է: Սակայն ծանոթ լինելով Տ. Հախումյանի բազմաշնորհ խառնվածքին, մենք դա կբացատրեինք ոչ թե թարգմանչի անկարողությամբ, այլ նրա որդեգրած սկզբունքներով: Նա ձգտել է հավատարմորեն պահպանել բնագրի բոլոր արտաքին հատկանիշները՝ սկսած ծավալից մինչև բառաշեշտերի դասավորության կարգը: Բայց արդյունքը ճիշտ հակառակն է ստացվել. ոտանավորը զրկվել է պուշկինյան թեթևությունից և վեհությունից, լայնահուն և ազատ ընթացքով հոսող տողերը կարծես դրվել են կաշկանդիչ ավերի մեջ, չեն տեղավորվում տաղաչափական սխեմայի սահմաններում:

Վերցնենք տների, ընդհանուր երկարության խնդիրը: Թարգմանության մեջ բոլոր տների առաջին երեք տողերը 12-վանկանի են՝ հատածով բաժանված երկու հավասար մասի (6+6. Ահա կանգնել են ինձ / կոթող անձեռակերտ), իսկ վերջին՝ 4-րդ տողերը, հետևելով բնագրին, ավելի կարճ են՝ 10-վանկանի՝ բաժանված երկու անհավասար մասերի (6+4. Եվ չառարկես իզուր / դու համբակին): Այսպիսով, տան ընդհանուր ծավալը 46 վանկ է՝ ճիշտ այնքան, ինչպես և բնագրում: Բայց այդ «հավասարակշռությունը» խաբուսիկ է, այն պահպանելու համար փաստորեն առաջարկվում է մի շարք բառեր ենթարկել անբնական սղումների, որոնք խիստ արհեստական երանգ են մտցնում չափածո խոսքի մեջ: Բերենք մի քանի օրինակ, երբ 6-վանկանի կիսատողի փոխարեն թարգմանիչը 7 կամ նույնիսկ 8-վանկանի հատվածներ է դրել. Սլացել է նա ի վեր (չափը պետք է պահպանվի առաջին բառը երկու վանկի մեջ տեղավորելու գնով՝ սլա-ցել), Իմ նըվիրական քնարում (4-վանկանի նըվիրական բառը պետք է անբնականորեն դարձնել 3-վանկանի՝ նվի-րա-կան, իսկ 3-վանկանի քընարում բառը սեղմել երկու վանկի մեջ՝ քնա-րում), Կըմնա իմ փառքն անգայթ (կը-մը-նա եռավանկ բառը շատ դժվար է ամփոփել նրան «հատկացված» երկու վանկերի մեջ), Համբավն իմ կտարածվի (ռիթմի պահանջով վերջին՝ 4-վանկանի բառը պետք է արհեստականորեն վերածվի երեք վանկի՝ կտա-րած-վի), Ես կվայելեմ դեռ շատ (4-վանկանի *կըվայելեմ* բառը պետք է սեղմվի 3-ի մեջ՝ կվա-յե-լեմ), Եվ անծարավ պսակի (վերջին բառը 3-ի փոխարեն պետք է արտասանվի իբրև 2-վանկանի՝ պսա-կի): Իսկ 15-րդ տողի երկրորդ անդամը՝ Երգել են ես կյանքն ազատ, ինչպես էլ որ այն արտասանվի, ոչ թե 6, այլ 7-վանկանի է, ինչպես որ 4-րդ տողի երկրորդ անդամն էլ՝ Ավելի հախումն, 5-վանկանի է, այսինքն՝ խախտում է նրան հատկացված քառավանկ անդամի սահմանները:

Իհարկե, չափածո խոսքի մեջ առանձին դեպքերում հնարավոր են ռիթմի պահանջով կատարվող վանկային սղուններ (օրինակ՝ նը-րա կամ վը-րա երկվանկ բառերը կարող են արտասանվել ը-ի սղունով՝ դառնալով միավանկ-նրա, վրա): Բայց այդ միջոցը չի կարելի չարաշահել, քանի որ հաճախադեպ դառնալով այն կարող է քարուքանդ անել չափածո խոսքի ռիթմի հիմունքները:

Այս թարգմանության անհաջողության մի ուրիշ պատճառ էլ կա: Թույլ տալով այսքան շատ վանկային խախտումներ, Տ. Հախումյանը հույսը դնում էր մի ուրիշ ռիթմական գործոնի՝ տողերում բառաշեշտերի կանոնավոր դասավորության վրա, կարծելով, որ այն կարող է ի չիք դարձնել վանկերի քանակի տատանումները: Ինչպես ցույց տրվեց նախորդ գլխում, 30-ական թթ. Տ. Հախումյանը, գտնվելով Մ. Աբեղյանի տաղաչափական տեսության ազդեցության տակ, հետևում էր այն համոզմանը, թե ռուսական պոեզիայի, մասնավորապես Ա.Ս. Պուշկինի երկերի հայերեն թարգմանության մեջ հնարավոր է և պետք է հետևողականորեն պահպանել բնագրի յամբական կամ մեկ այլ շեշտադրության կարգը: Վրդ սկզբունքով նա թարգմանեց և առանձին գրքով հրատարակեց Ա.Ս. Պուշկինի «փոքր ողբերգությունները» («Դրամատիկական հատվածներ», 1934), որը, ինչպես արդեն գիտենք, քննադատության կողմից իրավացիորեն մերժվեց իբրև հայկական ոտանավորի ոգուն անհարազատ փոփոխարարություն: Նույն սկզբունքը նա կիրառել է նաև «Հուշարձանի» թարգմանության մեջ՝ աշխատելով պահպանել բնագրի 6-ոտնյա յամբական կառուցվածքը: Ուշադիր զննելով թարգմանությունը, մենք կհամոզվենք, որ թեև առանձին տողերում (օրինակ՝ 11 և 19-րդ) շարահյուսական կրկնությունների (և՛-և՛, թե՛-թե՛) պատճառով շեշտեր են կրում նաև որոշ կենտ վանկեր, բայց թարգմանչի համար գլխավոր նպատակը շեշտադրության յամբական կարգի պահպանումն է եղել, որի համար հնարավոր է համարվում նույնիսկ որոշ բառերի սղված՝ խիստ արհեստական ընթերցումը: Բայց դա վիճակը չի փրկում, քանի որ, բացի թարգմանության ընդհանուր ոչ բարձր մակարդակից, ոտնահարվում է տողերի և անդամների վանկային հավասարությունը, որը հայկական ոտանավորի հիմնական և անփոխարինելի պայմանն է:

6-7. Նաիրի Զարյան

Պուշկինյան հորեյանի նախապատրաստման շրջանում, նախորդից մի քանի ամիս անց, մամուլում երևան եկավ նաև «Հուշարձանի» մի նոր թարգմանություն՝ կատարված Նաիրի Զարյանի կողմից: Առաջին հրապարակման մեջ («Խորհրդային Հայաստան», 15 նոյեմբերի 1936թ., N263) այն այսպիսի տեսք ուներ.

Հուշարձան

Կանգնեցրի անձեռակերտ ես հուշարձանն իմ վեհ,
Չի մամուտի դեպ այն տանող՝ ժողովրդի ճամփան,
Ղևհընազանդ գլխով ևս խոյացավ ավելի վեր
Ղլեքսանդրյան սյունից անգամ:

5 Ո՛չ, անվախճան եմ ես՝ հոգիս նվիրական երգով
Իմ աճյունից երկար կապրի և կըմնա անեղծ.
Եվ իմ հոգակը չի հանգչի, որքան լուսնի ներքո
Կապրի թեկուզ մի բանաստեղծ:

Համբավն իմ Ռուսիայում անձայրածիր՝ կտարածվի,
10 Ինձ կհիշի յուրաքանչյուր լեզու այնտեղ ապրող.
Սլավոնի թողը սեգ ու ֆիկն ու դեռ այսօր վայրի
Տունգուզը և կալմիկն ստեպ սիրող:

Եվ ես երկար կապրեմ սիրով ժողովրդի սրտում,
Քանի որ քնարն իմ հրահրել է զգացմունքներ բարի,
15 Եվ իմ դաժան դարում երգել եմ ես ազատություն
Եվ գուր իմ հանուն ընկածների:

Դու երկնքի հըրամանի՛ն անսա, օ՛ ի՛մ մուսա,
Եվ մի սարսի հալածանքից և մի տենչա պսակի.

Դու անտարբե՛ր լսիր զրպարտություն և գովասանք,

Եվ հիմարին մի՛ առարկի:

Այս թարգմանությունն իսկույն առանձնացավ նախորդներից, իբրև պուլշկինյան բնագիրը, նրա ոգին և շունչը հարազատորեն վերարտադրող մի գործ: Հոբեյանի շրջանում և հետագա տարիներին Ն. Ջարյանի թարգմանությունը բազմիցս վերատպվել է մամուլում, դասագրքերում և ժողովածուներում, իսկ ինքը՝ բանաստեղծը, նրա մեջ մի շարք փոփոխություններ է մտցրել: Ամենից շատ դա երևում է Ա.Ս. Պուլշկինի երկերի հայերեն 5-հատորյակի 1-ին հատորի մեջ (1954), որի խմբագիրներից մեկը ինքը՝ Նաիրի Ջարյանն է եղել: Քանի որ այդ խմբագրության մեջ արտահայտվել է թարգմանչի «վերջին կամքը», մենք անհրաժեշտ ենք համարում մեջ բերել նաև այդ տարբերակը (որն անվերնագիր է, ինչպես նաև բնագիրը)։

Ես ինձ համար կանգնեցրի արձան անձեռակերտ,

Չի խափանվի դեպ այն եկող ժողովրդի ճամփան,

Անհնազանդ գլխով նա խոյացավ ավելի վեստ,

Քան հուշասյունն Ալեքսանդրյան:

5 Օ ո՛չ, ես չեմ մեռնի - հոգիս նվիրական երգով

Իմ աճյունից երկար կապրի և կմնա անեղծ -

Եվ կլինեմ ես փառապանձ, որքան լուսնի ներքո

Կապրի թեկուզ մի բանաստեղծ:

Իմ համբավըն համայն մեծ Ռուսիայում կտարածվի

10 Ինձ կհիշի այնտեղ ապրող ամեն լեզու և ազգ,

Սլավոնի թողը սեգ, ու ֆինն, ու դեռ այսօր վայրի

Տունգուզը, և կալմիկն ստեպաբնակ:

Եվ ես նրա համար կապրեմ ժողովրդի սրտում,

Որ իմ քնարը արթնացրել է զգացմունքներ բարի,

15 Եվ իմ դաժան դարում երգել եմ ես ազատություն

Եվ գութ հանուն ընկաձների:

○ Իմ մուսա՛, մենք երկնքի հրամանի՛ն անսանք,
Չսարսելով հալածանքից, չձգտելով փառքի,
Դու անտարբե՛ր լսիր գրպարտություն և գովասանք,
20 Եվ հիմարին մի՛ առարկի:

Չնայած մտցված փոփոխություններին, թարգմանության երկու տարբերակների սկզբունքները հիմնականում նույնն են և կարող են քննվել միասնաբար: Ընդհանուր առմամբ Ջարյանի թարգմանությունը ոչ միայն ճշգրիտ է և բնագրի նկատմամբ որևէ լուրջ իմաստային կորուստ չունի, այլև հաղորդում է նրա խոսքի վեհությունն ու մտքի խորությունը, արտահայտության բնականությունն ու բարձր բանաստեղծականությունը: Եվ այն փաստը, որ Ն. Ջարյանից հետո, ահա արդեն վեց տասնամյակ, պուշկինյան «Յուշարձանի» հայերեն թարգմանության նոր փորձեր չեն արվել, վկայում է նաև նրա արժանիքների ընդհանուր ճանաչման մասին: Սակայն պոեզիայի մեջ, մասնավորապես թարգմանական արվեստում, միակ և վերջնական լուծումներ չկան, և Ջարյանի թարգմանությունն էլ պետք է դիտվի իբրև խնդրի լուծման հնարավոր ուղիներից մեկը:

Անդրադառնալով Ն. Ջարյանի այս թարգմանության տաղաչափական կառուցվածքի հարցերին, սկսենք տողերի երկարությունից: Բնագրի 6-ոտնյա յամբական տողերը (12-13-վանկանի) թարգմանված են 14-վանկանի չափով, իսկ 4-ոտնյա տողերը, ինչպես և ռուսերենում, 8-վանկանի են: Դա նպաստել է հավատարմորեն ներկայացնելու բնագրի հնչերանգի համապատասխան գծերը՝ կապված երկար և կարճ տողերի կայուն տեղի և համամասնության հետ: Յուրաքանչյուր տան ընդհանուր ծավալը 50 վանկ է, որը 4-ով է ավելի բնագրի ծավալից: Բոլոր տներն ավարտող 8-վանկանի տողերի մասին ասենք միայն, որ թարգմանության մեջ դա երկանդամ (4+4) կառուցվածք ունի («Կապրի թեկուզ / մի բանաստեղծ»): Բացառություն է կազմում միայն 3-րդ տան եզրափակիչ տողը, որը երկու տարբերակներում էլ չի պարփակվել 8-վանկյա չափի մեջ և վերածվել է 10 վանկի՝ 6+4 բաժանումով (նախ՝ «Տունգուզը և կալմիկն / ստեպ սիրող», և ապա՝ «Տունգուզը և կալմիկն / ստեպաբնակ»):

Ինչ վերաբերում է թարգմանության տողերի մեծ մասի մեջ կիրառված 14-վանկանի չափին, ապա այն այստեղ շատ ուրույն

արտահայտություն է գտել: Հնայտնի է, որ 14-վանկանի չափը հայերենում գրեթե միշտ արտասանական հատածով բաժանվում է երկու հավասար մասերի (7+7), որոնք էլ իրենց հերթին բաժանվում են 4 և 3-վանկանի ենթամասերի՝ 4+3 կամ, ավելի հազվադեպ, 3+4 դասավորությամբ: Ինչպես տեսանք, նման կառուցվածք (4+3+4+3) ունի «Հուշարձանից» Ե. Չարենցի թարգմանած քառատողը («Կըտարածվի / համբավն իմ / ռուս աշխարհում / ծայրեծայր»): Այնինչ Ն. Ջարյանի թարգմանության մեջ 14-վանկանի տողաչափը հատածով բաժանվում է երկու անհավասար՝ 8 և 6-վանկանի կիսատողերի («Կանգնեցրի անձեռակերտ / ես հուշարձանն իմ վեհ», նույնը նաև թարգմանության 2-րդ տարբերակում. «Ես ինձ համար կանգնեցրի / արձան անձեռակերտ»): Թարգմանության 1-ին տարբերակում միայն մեկ տող (14-րդ) շեղվում է այդ չափից և ունի 16-վանկանի եռանդամ (6+4+6) կառուցվածք. «Քանի որ քընարն իմ / հրահրել է / զգացմունքներ բարի»: Վերջնական խմբագրության մեջ այդ տողը նույնպես 14-վանկանի երկանդամ տեսք է ստացել. «Որ իմ քընարն արթնացրել է / զգացմունքներ բարի»:

Ուտանավորի հնչերանգային բազմազանության մեջ կարևոր դեր է խաղում նաև այն, որ տողի անհավասար մասերը դասավորվում են տարբեր հերթականությամբ. վերջնական տարբերակում 14-վանկանի 15-տողերից 10-ի մեջ կիրառված է 8+6 կարգը («Եվ կըլինեն ես փառապանձ / որքան լուսնի ներքո»), իսկ 5-ի մեջ՝ 6+8 («Եվ իմ դաժան դարում / երգել են ես ազատություն»):

Բազմազան են նաև կիսատողերի ներքին բաժանումները: Այսպես, 8-վանկանի հատվածը մեծ մասամբ ունի հավասարաչափ 4+4 ենթաբաժանում («Իմ աճյունից / երկար կապրի»), բայց երբեմն էլ հանդես է գալիս 2+4+2 սկզբունքով (Հոգիս / նըվիրական / երգով), իսկ 6-վանկանի կիսատողը ունի 4+2, 2+4, 2+2+2 տարբերակները: Այս բոլորը հնարավորություն է տվել թարգմանչին ազատորեն «մանևրելու», արտահայտելու հնչերանգների հարստությունը:

Վերջապես, նշենք, որ այս թարգմանության մեջ բավական հետևողականորեն պահպանվում է շեշտադրության յամբական կարգը (ինչպես առաջին, այնպես էլ երկրորդ տարբերակում այդ սկզբունքի հազիվ մի 4-5 խախտում կարելի է նկատել): Ն. Ջարյանը դա ևս համարել է ռիթմի հիմնական պայմաններից մեկը, թեև իրականում վճռականը տողերի և նրանց բաղկացուցիչ մասերի վանկային հավասարությունն է:

8. Թաթուլ Հուրյան

1937թ. պուշկինյան հորեյանի օրերին հրապարակվեց նաև «Հուշարձանի» մի ուրիշ թարգմանություն, որը պատկանում է Թաթուլ Հուրյանի գրչին: Անցած տասնամյակների ընթացքում այդ թարգմանությունը բոլորովին մոռացության է մատնվել, թեև բանասիրական առումով այն ևս որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում: Թ. Հուրյանի թարգմանությունը հետևյալն է.

Հուշարձան

Անձեռակերտ ու վեհ, ես ինձ հուշարձան կանգնեցի,
Չի մամռոտի դեպ այն տանող ժողովրդի ուղիս,
Նա ավելի բարձրացավ - գլխով ըմբոստ ու վերձիգ -
Ալեքսանդրյան կոթողից:

5 Ո՛չ, չեմ մեռնի, իմ հոգին լուսե երգով սրբազան
Կմնա, իմ աճյունից երկար կապրի անարատ,
Եվ ես անմահ կմնամ, քանի որ գեթ մի գուսան
Կապրի լուսնի տակ արար:

Կտարածվի համբավն իմ Ռուսիայում լայնածեր
10 Եվ կկոչեն ինձ այնտեղ լեզուները՝ ինչքան կան,
Հպարտ թոռը սլավոնի, ֆիննը, տունգուսը վայրի դեռ,
Կալմիկն - ստեպի բարեկամ:

Եվ ես երկար կմնամ ժողովրդին սիրելի,
Քանզի վառեց բարություն նրա մեջ իմ քնարը,
15 Քանզի դաժան իմ դարում ազատություն երգեցի,
Եվ գուր - դեպի թշվառ:

Երկնի կամքին, օ Մուսա, ունկրկորի՜ր հնազանդ,

Հալածանքից մի սարսիր, ոչ էլ դափնի պահանջիր.

Լսիր դու միշտ անտարբեր զրպարտանք ու գովասանք.

20

Հիմարի հետ մի՛ վիճիր:

(«Խորհրդային գրող», Բաքու, 1937, N3-4, էջ 42):

Ինչպես տեսնում ենք, Թ. Չուրյանը նույնպես ընտրել է 14-վանկանի տողաչափը, բայց նրա ազգային-ավանդական տարբերակով, երբ տողը հատածով բաժանվում է երկու հավասար՝ 7-վանկանի մասերի, իսկ սրանք էլ իրենց հերթին՝ 4 և 3-վանկանի արտասանական միավորների («Եվ ես երկար / կըմնամ / ժողովրդին / սիրելի»): Իսկ բանաստեղծական տները եզրափակող կարճ տողերը այդ չափի ճիշտ կեսն են ներառում ($4+3=7$. «Հիմարի հետ / մի՛ վիճիր»): Այսպիսով, ընտրված սկզբունքը հնարավորություն է տալիս ամբողջ բանաստեղծության ընթացքում պահպանելու մեկ հիմնական պայման՝ խոսքի 4 և 3-վանկանի միավորների մեկընդմեջ հաջորդականությունը, ինչպես որ ռուսերեն բնագրի միջով էլ անցնում է միայն զույգ վանկերը շեշտելու գլխավոր ռիթմական պահանջը: Տների ընդհանուր երկարությունը 49 վանկ է:

Կարծում ենք, Թ. Չուրյանն ընտրել է «Հուշարձանի» հայերեն թարգմանության ամենաօպտիմալ տաղաչափական սխեման, թեև նրա կիրառության մեջ հետևողական չի եղել: Ե՛վ այս, և՛ ճշգրտության ու համարժեքության առումով թարգմանությունը հարուցում է ոչ քիչ դիտողություններ: Ահա դրանցից մի քանիսը:

Չայտնի է, որ որևէ ստեղծագործության տաղաչափական նկարագիրը ճիշտ պատկերացնելու և ընթերցողին համապատասխան ռիթմական տրամադրությամբ տոգորելու համար շատ կարևոր է ոտանավորի սկիզբը: Այնինչ Թ. Չուրյանի թարգմանության մեջ հենց առաջին երկու տողերը այդ իմաստով լիարժեք չեն: Վերցնենք առաջին տողը. «Անձեռակերտ ու վեհ, ես ինձ հուշարձան կանգնեցի»։ Բովանդակության և հնչերանգի բնական թելադրանքով այս տողը բաժանվում է երկու մասի՝ 6 և ապա 8-վանկանի, այն դեպքում, երբ ընտրված տաղաչափական սխեմային համապատասխան այն պետք է կարդացվի այսպես. «Անձեռակերտ / ու վեհ, ես / ինձ հուշարձան / կանգնեցի» ($4+3+4+3$): Այստեղ հատկապես արհեստական է հնչում 2-րդ անդամը՝ կազմված երեք միավանկ և այն էլ տարբեր շարահյուսական խմբերից քաղված բառերից (ու վեհ, ես): Իսկ 2-րդ տողն առհասարակ շեղվում է նշված տաղաչափական սկզբունքից և կառուցված է Ն. Ջարյանի թարգմանության նման, ուր տողի 14 վանկերը բաժանվում են $8(4+4)$ և $6(4+2)$ վանկանի մասերի. «Չի մամռոտի / դեպ

այն տանող / ժողովրդի / ուղին»: Ուտանավորի տաղաչափական նկարագիրը գծագրվում է միայն 3-րդ տողից սկսած («Նա ավելի / բարձրացավ / - գլխով ըմբոստ / ու վերծիգ»), իսկ դա բանաստեղծական վարպետության առումով շատ խոցելի է: Բացի այդ, շարունակության մեջ էլ կան չափի առանձին խախտումներ, որոնք բացասաբար են անդրադառնում ընդհանուր տպավորության վրա: Այսպես, 11-րդ տողում մեկ վանկ ավել է. «Հպարտ թոռը / սլավոնի/, ֆիննը, տունգուսը / վայրի դեռ» ($4+3+5+3=15$), իսկ 17-րդ տողում, ընդհակառակը, մեկ վանկ պակասում է. «Երկնի կամքին /, օ Սուսա /, ունկընդիր / հնազանդ» ($4+3+3+3=13$): Վերջապես, ուտանավորի լսողական ընկալման մեջ անախորժ աններդաշնակություն են մտցնում 4-րդ տան իգական վերջույթները (քնարը-թշվառը), որոնք ինչպես ասվում է, ականջ են սղոցում: Չենք խոսում արդեն այս բանաստեղծության համար բոլորովին օտար «գուսան» բառի մասին:

Այս «մանրուքները», միասին վերցրած, լրջորեն իջեցնում են թարգմանության արժեքը, ինչքան էլ նրա «տաղաչափական ելակետը» ճիշտ լիներ: Ակամայից հիշում ես Բելինսկու խոսքերը. «Մեկ վատ տող, մի պրոզայիկ արտահայտություն, մի անճիշտ բառ երբեմն ոչնչացնում է մի ամբողջ և այն էլ գեղեցիկ բանաստեղծության արժանիքը»: Սա լիովին վերաբերում է նաև թարգմանական արվեստին:

- - -

30-ական թվականներին եղել են «Հուշարձանի» թարգմանության նաև ուրիշ փորձեր: Դրանցից մեկը մենք գտնում ենք Վ. Վերեսակի «Պուշկինի կյանքը» հանրամատչելի ակնարկի հայերեն թարգմանության մեջ («Խորհրդային գրականություն», 1936, N3-4, էջ 160-163): Ակնարկում մեջ են բերվում «Հուշարձանի» հինգ տներից երեքը: Երկու տուն թարգմանված է 15-վանկանի քառանգամ ($4+4+4+3$) չափով.

Եվ դեռ երկար / ես կլինեմ / ժողովրդին / սիրելի,
Որ լարելով իմ քնարը՝ արթնացրել եմ միշտ բարին,
Որ իմ դաժան ու բիրտ դարում ազատություն եմ երգել,
Ընկաձների համար ես միշտ կարեկցություն եմ հայցել:

Աստվածային / կամքին, մուսա՛, / միշտ հնազանդ / եղի՛ր դու,
Ելավախ ամեն պարսավանքից, առանց պսակ հայցելու,

Շրպարտություն ու գովասանք դու սառնարյուն ընդունի՛ր

Եվ տխմարի վերաբերմամբ դու երբեք մի առարկիր:

Ինչպես տեսնում ենք, այս թարգմանության մեջ պահպանված չէ տները կարճ տողերով ավարտելու սկզբունքը, որը կարևոր դեր է խաղում բնագրի ռիթմական կառուցվածքի մեջ: Ակնարկում մեջ բերվող մի ուրիշ քառատող ունի 14-վանկանի քառանդամ (4+3+4+3) կառուցվածք:

Եվ իմ համբա՛ / վը կանցնի՛ / Ռուսիայով մեծ / և անծայր,

Եվ կկոչի ամեն մեկն ինձ իր լեզվով սեփական-

Թոռը հպարտ՝ սլավոնի, ֆիններ Նաև, դեռ խավար

Տունգուսն անգամ, և՛ դալմուղն՝ ստեպների բարեկամ:

Այս տների թարգմանչի անունը մեզ անհայտ է, բայց, անկախ այդ հանգամանքից, տվյալ թարգմանությունը լրացնում է պուշկինյան «Յուշարձանը» հայացքներու ուղղությամբ 30-ական թվականների թափված ջանքերի ընդհանուր պատկերը:*

9. Թարգմանության մի նոր փորձ

Պուշկինյան «Յուշարձանի» հայերեն թարգմանությունները հավաքելու և նրանց կառուցվածքը ուսումնասիրելու գաղափարը իմ մեջ ծնվել ու հասունացել է երկար ժամանակի ընթացքում: Նրա առաջացման հիմնական ազդակը եղավ այն, որ ինձ, իբրև պոեզիայի սիրահարի և մասնագետի, զբաղեցրեց այն խնդիրը, թե ի՞նչ տեսք կունենար այդ բանաստեղծությունը, եթե եղիշե Չարենցը այն լրիվ թարգմանած լիներ:

Եվ ապա. քննելով առկա հայերեն թարգմանությունները, ես տեսա, որ նրանց տաղաչափական ձևերը՝ շատ բազմազան են: Ավելի ճիշտ՝ ամեն մի թարգմանության մեջ, անկախ նրա ընդհանուր մակարդակից և հաջողվածության աստիճանից, կիրառված է ոտանավորի կառուցման մի նոր ձև: Այստեղ մենք հանդիպում ենք և՛ քառոտնյա անապեստի (Խորեն Ստեփանե), և՛ 15-վանկանի քառանդամ չափի (Ջավադ Բալուդյան), և՛ 12-վանկանի երկանդամ տողի (Տիգրան Յախումյան), և՛ 14-վանկանի տողաչափի՝ իր մի քանի տարբերակներով. մերթ կազմված 8 և 6-վանկանի անդամներից՝ սրանց ներքին այլևայլ

* «Յուշարձանի» մի թարգմանություն (Ֆ. Կիրակոսյանի) վերջերս տպագրվել է «Աղբյուր» մանկական հանդեսում (1995, N3), բայց դրան մենք չենք անդրադառնա:

ենթաբաժանումներով (Նաիրի Ձարյան), մերթ քառանդամ կառուցվածքով, 4 և 3-վանկանի միավորների կանոնավոր հաջորդականությամբ (Եղիշե Չարենց, ինչպես նաև Թաթուլ Չուրյան՝ առանձին շեղումներով): Համադրելով այս բոլոր ձևերը, ես եկա այն հաստատ համոզմանը, որ Պուլշկինի 6-ոտնյա յամբական տողերի հայերեն լավագույն համարժեքը, նրանց բովանդակությունը, տրամադրությունը և հնչերանգն ըստ հնարավորին լրիվ և ճիշտ վերարտադրելու ամենահարմար միջոցը այս վերջին ձևն է՝ 4+3+4+3 կառուցվածքով:

Այս համոզմունքին հանգելուց հետո իմ մեջ գոյացավ մի հանդուգն միտք՝ թարգմանել Պուլշկինի բանաստեղծությունն ամբողջությամբ՝ կիրառելով Եղիշե Չարենցի նախընտրած տաղաչափական ձևը: Ընդամենը նկատի ենք ունեցել նաև մյուս թարգմանիչների կատարածը: Ստորև, թարգմանության այս նոր փորձը հրապարակելուց առաջ, մի անգամ ևս հիշեցնենք նրա տաղաչափական հիմնական սկզբունքները.

ա) Բոլոր տների առաջին երեք տողերը, որոնք բնագրում 13 և 12-վանկանի են (համապատասխանաբար ընդամենը 10 և 5 տող) և ունեն 6-ոտնյա կառուցվածք, թարգմանվել են 14-վանկանի քառանդամ չափով (բերում ենք 1-ին և 14-րդ տողերը. «Ես ինձ համար / կանգնեցրի / անձեռակերտ / հուշարձան», «Քանի որ իմ / քնարով / բարություն եմ / արթնացրել»):

բ) Տների եզրափակիչ տողերը, որոնք բնագրում 8-վանկանի քառոտնյա յամբեր են, մեր թարգմանության մեջ հավասար են երկար տողերի ճիշտ կեսին և ունեն նույն երկանդամ (4+3) 7-վանկանի կառուցվածքը: Այսպիսով, նրանք շարունակում են ոտանավորի ռիթմական իներցիան և չափական որևէ շեղում չեն պարունակում (իբրև օրինակ բերենք բանաստեղծության 4-րդ և 20-րդ տողերը. «Ալեքսանդրյան / սյունից վեր», «Եվ հիմարին / չառարկես»):

գ) Ելնելով հայ վանկային ոտանավորի սկզբունքներից, մենք շրջանցել ենք և բառաշեշտերի յամբական դասավորության, և իգական ու արական հանգերի մեկընդմեջ հաջորդափոխության պահանջը: Շեշտերի կարգը խառն է, իսկ հանգերը միայն արական են՝ իրար հետ կապված (ինչպես և բնագրում) խաչաձև սկզբունքով (abab):

դ) Պետք է խոստովանել, որ բնագրի ուժեղ, մեծ մասամբ երկու վանկ ընդգրկող հանգերը մեր թարգմանության մեջ հաճախ փոխարինվել են թույլ, երբեմն նույնիսկ միայն մեկ ձայնավորից կազմված հանգերով: Մենք դա չենք ցանկացել շտկել, քանի որ ուժեղ հանգերի ձգտումը անխուսափելիորեն պետք է հանգեցնեք իմաստային լուրջ շեղումների և կորուստների, իսկ մեզ համար վճռական և գերագույն խնդիրը

թարգմանության ճշգրտությունն է եղել:

Ահա «Հուշարձանի» թարգմանության մեր փորձը, որի նպատակը մեզ համար (ավելորդ է նույնիսկ ասել) ոչ թե բանաստեղծական հավակնությունների հաստատումն է եղել, այլ բանասիրական որոշ սկզբունքների ստուգումն ու կիրառությունը:

Exegi monumentum

Ես ինձ համար կանգնեցրի անձեռակերտ հուշարձան,
Ժողովուրդը նրա ճամփան չի մոռանա երբևէ,
Զննազանդ իր գլխով նա խոյացավ համարձակ՝
Զլեքսանդրյան սյունից վեր:

5 Ո՛հ, չեմ մեռնի. իմ հոգին նվիրական երգերում
Իմ աճյունից հետո էլ պիտի ապրի առհավետ.
Ինձ փառք կըտան, քանի դեռ այս ընդունեյա աշխարհում
Կապրի թեկուզ մի պոետ:

»»» Իմ համբավը բովանդակ մեծ Ռուսիայում կըշրջի,
10 Եվ կըհիշեն ինձ բոլոր ազգերն՝ այնտեղ բնակվող.
Սլավոնը սեգ և ֆիններ, տուսգուան՝ այսօր դեռ վայրի,
Եվ կալմիկը՝ ստեպ սիրող:

Եվ ես երկա՛ր կըլինեմ ժողովրդին սիրելի,
Քանի որ իմ քնարով բարություն եմ արթնացրել,
15 Ես իմ դաժան այս դարում ազատություն երգեցի,
Ընկաձներին՝ գութ և սեր:

Զստճո կամքին, Օ՛ Մուսա, միշտ հնազանդ դու եղիր,
Թող ոչ քե՛նը վախեցնի, ոչ էլ փառքը գերի քեզ.
Չրպարտություն, գովասանք դու անտարբեր ընդունիր
20 Եվ հիմարին չառարկես:

«Պուշկինը և հայ գրականությունը» թեման գրականագիտության մեջ ճիշտ 100-ամյա պատմություն ունի: Առաջին հրապարակումներն այդ ուղղությամբ կատարվել են անցյալ դարի վերջին, երբ նշվում էր մեծ բանաստեղծի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանը: Դրանք հիմնականում պատկանում էին հայ գրականության նշանավոր պրոպագանդիստ Յուրի Վեսելովսկու գրչին:

Այս թեմայի շուրջ Վեսելովսկու հրապարակած նյութերի շարքում իր մնայուն նշանակությամբ առանցնանում է «Ռուսական ազդեցությունը ժամանակակից հայ գրականության մեջ» աշխատությունը, որն արեղծվել է հայ գրողների նամակների հիման վրա և լույս տեսավ 1909թ.: Այդ նամակները պատասխաններ էին այն հարցերին, որոնցով ռուս գրականագետը դիմել էր արևելահայ մի շարք գրողների՝ խնդրելով ասել, թե ի՞նչ դեր է խաղացել ռուս գրականությունը նրանց ստեղծագործական ճակատագրի մեջ: Ինչպես և պետք էր սպասել, հայ գրողների պատասխաններում ամենից հաճախ հիշատակվում էին Պուշկինի և Լերմոնովի անունները, որոնց թողած ազդեցության մասին խոսում էին արևելահայ բոլոր բանաստեղծները՝ Սմբատ Շահագիզի մինչև Ավերիք Իսահակյան: Առհասարակ կարելի է ասել, որ Յու. Վեսելովսկու այս գրքույկը միանգամից դարձավ և առայսօր շարունակում է մնալ հայ-ռուսական գրական առնչությունների ուսումնասիրության ամուր և անփոխարինելի հիմքերից մեկը, որի կողքով չի կարող անցնել րվյալ հարցի ոչ մի հեքիաստ:

Միաժամանակ Յու. Վեսելովսկու սկսած գործը իր բեղմնավոր շարունակությունն ունեցավ: Անցած փասնամյակների ընթացքում շար լայն աշխատանք կատարվեց՝ րվյալ բնագավառը դարձնելով մեր գրականագիտության ամենաակտիվ գործող ճյուղերից մեկը: Գրականագետների հավաքական ջանքերով ի հայտ բերվեցին բազմաթիվ նոր փաստեր, այդ թվում նաև հայ գրականության հետ Ա.Ս. Պուշկինի բազմազան և բազմաշերտ կապերի մասին:

Այս աշխատությունը գրելիս մեր նպատակն է եղել ի մի բերել և համակարգել առկա փաստերը՝ միաժամանակ դրանց ավելացնելով և գիտական շրջանառության մեջ մտցնելով բազմաթիվ նոր դիտողություններ, որոնք զգալիորեն ընդլայնում են Պուշկինի հայկական կապերի շառավիղները:

Սակայն լավ հայտնի է, որ ժամանակակից համեմատական գրականագիտությունը ամենևին չէ սահմանափակվում փարբեր գրողների միջև ուղղակի շփումների և փոխառումների (թարգմանություն,

ուսումնասիրություն և՛ ազդեցություն), կամ առանցին ասույթների և գնահատականների թվարկումով: Չժխտելով այդ բոլորի բարեխիղճ հավաքման անհրաժեշտությունը, մեր օրերում գրականագիտությունը հարցի ուսումնասիրությանը մոտենում է նաև ուրիշ տեսանկյուններից, որոնք հնարավորություն են տալիս միջազգային և ներազգային գրական առնչությունները դիտելու գեղարվեստական առաջադիմության և որոնումների լայն համայնապարկերի մեջ: Այս աշխատության մեջ, երբ նյութը հնարավորություն է տվել, մենք մեր առաջնահերթ խնդիրն ենք համարել Ա.Ս.Պուշկինի հետ հայ բանաստեղծների ունեցած տիպաբանական ընդհանրությունների բացահայտումը: Ձգտել ենք ցույց տալ, թե այդ սրելծագործական «հանդիպումը» ինչով է հարստացրել մեր ազգային գրականության ընդհանուր պարկերը: Սրելծագործական խիար հետաքրքիր և իմաստալից այդ երևույթը մենք աշխատեցինք մանրամասնորեն բացահայտել այս ուսումնասիրության «գլխավոր հերոսներին»՝ Թումանյանին և Չարենցին նվիրված գլուխներում, սակայն մյուս հայ բանաստեղծներին վերաբերող էջերում ևս այդ տեսանկյունը միշտ առկա է եղել և, կարծում ենք, հանգեցրել է հայ գրականության պարմության համար մի շարք հետաքրքիր ընդհանրությունների հայտնաբերման:

Դիմելով փաստական նյութի հավաքման և համակարգման տարբեր միջոցների, մենք մեր գլխավոր խնդիրը համարել ենք Պուշկինի հայկական սրելծագործական առնչությունների լայն և ամբողջական համապարկերի վերստեղծումը, որպիսին մեր գրականագիտության մեջ մինչև այժմ չի եղել: Այդ խնդիրը մենք դիտել ենք իբրև արևելահայ բանաստեղծության պարմության գիտական ուսումնասիրման կարևոր կողմերից մեկը, որը հնարավորություն է տալիս միջազգային սրելծագործական առնչությունները (տվյալ դեպքում Պուշկինի ժառանգության հետ հայ բանաստեղծների բազմազան շփումները) գնահատելու որպես գրական-պարմական պրոցեսի անհրաժեշտ օղակներ:

Մեծ բանաստեղծը միշտ ծնվում է իբրև ազգային գրականության որոնումների ու զարգացման բնականոն արդյունք, իբրև ժողովրդի հավաքական հանճարի գեղարվեստական մարմնավորման նորաստիճան, բայց նա միշտ դուրս է գալիս ազգային շրջանակներից և դառնում է համամարդկային արժեք: Ա.Ս.Պուշկինի հայկական առնչությունների պարմությունը ակնառու կերպով հաստատում է այդ ընդհանուր օրինաչափությունը:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Նախաբան	3
Մատույցներում (Ա.Ս. Պուշկինի ստեղծագործության հայկական առաջին ընկալումները)	5
Որոշումներ (XIX դարի վերջին քառորդի հայ գրականության մեջ Ա.Ս. Պուշկինի ժառանգության յուրացման և գնահատման հարցերից)	42
Ա.Ս. Պուշկինը Ալեքսանդր Ծափուրյանի թարգմանությամբ և գնահատմամբ	67
Պուշկինը և Թումանյանը (ազգային-ժողովրդական բանաստեղծի փառաբանական հարկանիշների շուրջ)	82
✓ Երկու դարերի սահմանում	122
Եղիշե Չարենցը և Պուշկինի պոեզիան	140
Պսակ Պուշկինին	179
Հուշարչանի ճանապարհը (Ա.Ս. Պուշկինի «Ես ինչ համար կանգնեցի անչեռակերտ հուշարչան...» բանաստեղծության հայերեն թարգմանությունները)	214
Վերջաբան	242

ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅԱՆ ԿՈՂՄԻՑ

Սփյուռքահայ հասարակական գործիչ և բարերար, սույն գրքի հովանավոր Հարություն Սիմոնյանի սիրահոժար աջակցությամբ ցարդ լույս են տեսել ներքոհիշյալ գրքերը.

1. **Լևոն Չորմիսյան** - *Համապարկեր Արևմտահայ մեկ դարու պարմության, Բ և Գ հատորներ:*
2. **Խոսրով Թյությունճյան** - *Ամահներու հետ (Վասպուրական մեր աշխարհին մեջ):*
3. **Անտոնինա Մահարի** - *Իմ ողիսականը:*
4. **Երվանդ Օտյանի հիշադրակին** - *(Կազմեցին Լևոն Հախվերդյանը և Աբգար Ափինյանը):*
5. **Գեղամ Սևան** - *Սփյուռքահայ գրականության պարմության ուրվագծեր, Բ հատոր (1945-1985):*
6. **Սարիբեկ Մանուկյան** - *Երվանդ Օտյան (կյանքը, հրապարակախոսությունը, գեղարվեստական վաստակը):*
7. **Աբգար Ափինյան** - *Կարմիր լիալուսին (Վարդան Գրիգորյանի պարմավեպը):*
8. **Դավիթ Գասպարյան** - *Չարենցյան ասույթներ:*
9. **Հրանտ և Զամբել Ասատուր.** - *Նամականի:*
10. **Գեղամ Սևան** - *Գառնիկ Արդարյան (կյանքը և սրբազանությունը):*
11. **Հեղինակային կոլեկտիվ.** - *«Թումանյան. ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», 5-րդ հատոր:*
12. **«Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն (Թալին)»,**
19-րդ հատոր:
13. **Հովհ. Թումանյանի երկերի լիակատար ժողովածուի 8-րդ հատորը:**

Էդվարդ Ջրբաշյան
Պուշկինը և հայ բանաստեղծները

Հրատ. խմբագիր՝ Ա. Սահակյան

**Հանձնված է շարվածքի 10.XI.98թ.
Ստորագրված է տպագրության 11.I.99թ.**

**ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 375019, Երևան,
Մարշալ Բաղրամյան պող., 24գ:**

**Շարվածքը, չկապորտանը և տպագրությունը «ՀԱՅ ԷԴԻՑ» ՍՊԸ,
Երևան, Հալաբյան 41ա:**



