ԶԱՎԵՆ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԼԱԲՈՐԱՏՈՐԻԱՆ

ՀՍՍՀ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА

ЗАВЕН АВЕТИСЯН

ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ТУМАНЯНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1973

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԶԱՎԵՆ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԼԱԲՈՐԱՏՈՐԻԱՆ

A II/51780

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1973

8 Ар 1
Ա 79

Աշխատության մեջ արխիվային նյութերի լաբորատոր քննության հիման վրա վերլուծվում է Թումանյանի առանձին ստեղծագործությունների գեղարվեստական դրսևորումների առաջացման դինամիկ պրոցեսը՝ մտահղացումից մինչև կանոնիկ տեքստի ստեղծումը։

Թումանյանի ստեղծագործական հոգեբանության առանձին տարրերի քննության հիմքը կազմում են ծրագրային էսքիզները, դրույցները, օրագրերը, նամակները, ինչպես նաև ժամանակակիցների հուշերը։

Պատասխանատու խմբագիր
Ա. Մ. ԻՆՃԻԿՅԱՆ

Ա $\frac{0315-062}{703\ (02)\text{-}73}$ 33—73
© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն. 1973 թ.

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Թումանյանի գրական ժառանգությունը մշտապես եղել է հայ քննադատական մտքի ուշադրության կենտրոնում: Շուրջ ութսուն տարի այդ ժառանգությանն անդրադարձել են բազմաթիվ հոդվածներում, առանձին հետազոտություններում ու մենագրություններում: Դրանց հեղինակները հիմնականում շոշափել են մեծ բանաստեղծի ստեղծագործությունների գաղափարա-գեղագիտական արժանիքների, վարպետության, ժողովրդայնության, սոցիոլոգիական արժեքի, ժողովրդական բանահյուսության հետ ունեցած առնչությունների, գրական ազդեցության ու փոխազդեցության, ստեղծագործական մեթոդի, լեզվաոճական հնարանքների հարցերը:

Թումանյանագիտությունն առավել մեծ թափ ստացավ Սովետական Հայաստանում, հատկապես նրա ստեղծագործությունների գիտա-քննական հրատարակությունից հետո:

Վերջին տարիներս սովետահայ գրականագետների ուսումնասիրություններում երևան են եկել տեսական նոր հայեցակետեր, Թումանյանի գրական ժառանգությունը մոտենալու մեթոդական ու մեթոդաբանական նոր սկզբունքներ, որոնք հնարավորություն են տվել ավելի խորը թափանցել բանաստեղծի գեղարվեստական մտածողության ոլորտները:

Պետք է ասել, որ Թումանյանի ստեղծագործություններին նվիրված այս ուսումնասիրությունները բոլորն էլ հիմք են ունեցել բանաստեղծի գրեթե միայն մշակված և ավարտուն գործերը, մինչդեռ, ինչպես ժամանակին նկատել է Գյոթեն՝ բնության և արվեստի ստեղծագործությունները շատ թե քիչ հասկանալու համար պետք

է դիտել նաև իրենց ստեղծման պրոցեսում: Գրողի ստեղծագործական մտածողության նրբերանգները բացահայտելու համար ուսումնասիրողը պիտի քննության դնի ոչ միայն հեղինակի ստեղծագործական պրոցեսի վերջնական արդյունքը, այլև արդյունքի ստեղծման ողջ ընթացքը՝ սկսած կենսական փաստից, մտահղացումից, տարբերակներից մինչև վերջնական՝ կանոնիկ տեքստի ստեղծումը: Արդի գեղագիտական միտքը չափազանց մեծ նշանակություն է տալիս հեղինակի ստեղծագործական մտածողության հետ կապված նրա այս կամ այն երկի ծագումնաբանական ուսումնասիրությանը:

Տեքստաբանությունն այս դեպքում հանդես է գալիս ոչ միայն իբրև գրականագիտության գործնական նշանակություն ունեցող մի բնագավառ, որի խնդիրն է զբաղվել տեքստի գիտական քննությամբ, այլև որպես երկի ծագումնաբանական պրոցեսի հետ կապված տեսական բազմաթիվ պրոբլեմներ լուծելու միջոց: Գրականագետ-տեքստաբանը, ուսումնասիրելով հեղինակի ստեղծագործական լաբորատորիան, հենվելով նրա ձեռագիր տեքստերի, պլանների, առանձին տարբերակների վրա, հնարավորություն է ունենում որոշել գործի ստեղծման փուլերը, գտնել օգտագործված յուրաքանչյուր աղբյուրի տեղն ու դերը, պարզել հեղինակի ստեղծագործական հնարանքների ամբողջական համակարգը:

Միայն ինքնագրերի քննությամբ են ի հայտ գալիս հեղինակի ստեղծագործական մտորումների նրբերանգները, պարզվում, թե որ բառը, որ արտահայտությունն ու միտքն է դարձել կանոնիկ տեքստի միսն ու արյունը: Հատկապես սևագրություններում է երևում հեղինակի ստեղծագործական հոգեբանությունը, նրա անկրկնելի անհատականությունը, գեղարվեստական մտածողության ինքնատիպությունը: Ռուս նշանավոր գրականագետ-տեքստաբան Բոնդին նկատել է. «Ընթերցել հեղինակի ձեռագիրը նույն հաջորդականությամբ, ինչ հաջորդականությամբ այն գրվել է, նշանակում է գնալ հեղինակի հետքերով, շարժվել նրա մտքերի ուղղությամբ և որոշ առումով հանգել այն զուգորդություններին, որոնք գրելու ընթացքում առաջացել են հեղինակի մտքում»[1]:

---

[1] *С. М. Бонди,* О чтении рукописей Пушкина, «Известия отд. обществ. наук АН СССР», 1937, № 23.

Ամեն մի գրող, ղեկավարվելով գեղագիտական յուրահատուկ սկզբունքներով, աշխատում է իր մտահղացումները մարմնավորել գեղարվեստորեն անթերի: Ինքնագիր տեքստի վրա հեղինակի կատարած ջնջումները, վերականգնումները, փոփոխությունները ուսումնասիրողի առաջ բացում են մի ամբողջ աշխարհ, որն ըստ էության ենթակա է այսպես կոչված «գիտական պարբերացման»:

Համապատասխան լեզվաոճական միջոցների ընտրություն, կոմպոզիցիոն հնարանք, սյուժեի պատճառաբանված տրամաբանություն, կերպարների բյուրեղացում, առանձին էպիզոդների հավելում կամ հապավում, ահա այն հիմնական բարեփոխումները, որոնք բարձրացնում են երկի գեղարվեստական արժանիքները: «Մարդ ինչքան թեթևություն է զգում, երբ ահագին կտորները ջնջում է և դուրս բերում մի սեղմ, կոկիկ երկտող»[2],— հիշում է Դեմիրճյանը մեծ բանաստեղծի խոսքերը:

Մշակել երկը, նշանակում է ապահովել նրա երկարակեցությունը, զերծ պահել այն ժամանակի անողոքությունից:

«Երբեմն, երբ ես եմ նայում ու հիշում հին ձեռագրերս, ուղղակի ամաչում եմ, բոլորը պիտի այրեմ, նորից պիտի գրեմ: Էն ինչ անում է ժամանակը, ես եմ անում»[3],— ասել է հաճախ Թումանյանը:

Տեքստի վերամշակումը, փոփոխումը կապված է ոչ միայն հեղինակի գեղագիտական հայացքների հասունացման, այլև՝ նրա աշխարհայացքային էվոլյուցիայի հետ: Քաղաքական-հասարակական կյանքի տեղաշարժերին զուգընթաց փոխվում է նաև հեղինակի աշխարհայացքը: Այս հանգամանքը երբեմն նրան ստիպում է հրաժարվել նախկինում գրած որոշ գործերից: Եվ քանի որ գրողի համար դժվար է հրաժարվել իր «հարազատներից», նա այդ գործերի գաղափարական ներքին միտումները հարմարեցնում է իր նոր համոզմունքներին: Հետևաբար, գրականագետ-տեքստաբանից պահանջվում է ժամանակաշրջանի քաղաքական-հասարակական

---

2 *«Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», Երևան, 1969, էջ 45:*

3 Թումանյան Նվարդ, *Խստապահանջ բանաստեղծը (Հ. Թումանյանի ստեղծագործական կյանքից), «Գրական թերթ», Երևան, 1947, № 10:*

Հովհ. Թումանյանի աշխատասենյակը

կյանքի մանրազնին իմացություն․ առանց որի հնարավոր չի լինի կռահել հեղինակի կողմից գործի վերամշակման ներքին դրդապատճառները։

Ստեղծագործական որոնումների ճանապարհին արվեստագետը կանգնում է երկընտրանքի առջև, անգամ նահանջում է առաջադիմական դիրքերից․ ընկնում հակասությունների մեջ։ Համաշխարհային գրականության պատմության մեջ քիչ չեն փաստերը, երբ հեղինակային վերամշակումներից երկը զգալիորեն կորցրել է իր գեղագիտական արժանիքը՝ դառնալով գրողի դեռևս չձևավորված աշխարհայացքի զոհը։

Գեղարվեստական երկի վերամշակման անհրաժեշտությունը պայմանավորվում է նաև արտաքին դրդապատճառներով։ Որպեսզի այն չշեղվի իր հիմնական գաղափարական ուղղությունից և միաժամանակ տպագրության իրավունք ստանա, հեղինակը նախապես «ուղղում» է գործի այսպես կոչված «վտանգավոր տեղերը», որոնք կարող են ենթարկվել գրաքննության ավերումին։ Այս առումով կարելի է հիշատակել Նար-Դոսի դառը խոստովանությունը՝ Մինաս Բերբերյանին ուղղված մի նամակում․ «...ստիպված եմ շատ բան քողարկել, որպեսզի խեղճ գրվածքս ազատ մնա այն անխնա ավերումից, որ գործում է աստվածային Ռուսիայի կարմիր թանաքը»[4]։

Հիմնական աղբյուր հանդիսացող ձեռագիր տեքստում որպես օրենք խտացված է լինում գրողի վերջնական ցանկությունը։ Ճիշտ կլինի՞ գրականագետի այն կարծիքը, որ բխում է երկի միայն տպագիր տարբերակից։ Իհարկե, ոչ։ Անհրաժեշտ է դիմել հեղինակի արխիվին, ընթերցել ինքնագիրը, երբ այն պահպանվել է։

Գրողի ձեռագիր ժառանգության տեքստաբանական քննությունը կարող է նախնական նյութ տալ նրա ստեղծագործական պրոցեսի ուսումնասիրման համար։ Գրողի գեղարվեստական մտածողության ուսումնասիրության համար անպայման հարկավոր է օգտագործել նաև նրա հոդվածները, նամակները, ծոցատետրերում կատարած նշումները, ժամանակակիցների հուշերը։

Բարձրացնելով տեքստաբանության դերը գրողի ստեղծա-

---

4 *«Գրական ժառանգություն», Երևան, 1961, էջ 164։*

գործական պրոցեսի, նրա գեղարվեստական ժառանգության ուսումնասիրման բնագավառում, մենք նպատակ չունենք առաջարկվող մեթոդի հիմքում դնել զուտ տեքստաբանական վերլուծության սկզբունքը: Մեր խնդիրն է պարզել ոչ միայն հեղինակի գեղարվեստական հայացքների հասունացման ընթացքը, այլև նրա աշխարհայացքի ստորինանական զարգացումը:

Գեղարվեստական երկի ստեղծագործական պատմությունը խոր արմատներով կապված է կոնկրետ ժամանակաշրջանի հասարակական գիտակցության հետ: Միևնույն ժամանակ այն որոշ առումով սահմանափակվում է հեղինակի ստեղծագործական կենսագրության շրջանակներում:

Այն խնդիրները, որոնք առաջադրվում են երկի ստեղծագործական պատմությանը, սկզբունքորեն տարբերվում են հեղինակի գեղարվեստական ժառանգության տեքստաբանական տվյալների վրա հենվող տեսական ուսումնասիրության խնդիրներից. չնայած ընդհանուր եզրեր ունեն վերջիններիս հետ:

Ստեղծագործական պատմությունը միշտ դիտվում է որպես առանձին գործի պատմություն և որպես օրենք՝ գրա-պատմական պլանով: Մի երկի ստեղծագործական պատմության ուսումնասիրման միջոցով հնարավոր չէ ներկայացնել հեղինակի գեղարվեստական ժառանգության ամբողջական համակարգը, տարբերակել որոշակի օրինաչափություններ ու համադրել դրանք: Հեղինակի գեղարվեստական ժառանգությունը որպես ստեղծագործական պրոցես դիտելը տեսական-տեքստաբանական մի մոտեցում է, որ վերաբերում է գրողի բոլոր այն գործերին, որոնց մեջ առավել տեսանելի է նրա ստեղծագործական ժառանգության բնորոշ պատկերը:

* * *

Ամեն մի մեծ գրողի, այդ թվում և Թումանյանի գեղարվեստական ժառանգության օրինաչափությունները հարաբերականորեն ավելի լիարժեք ներկայացնելու հնարավորությունն առաջին հերթին պայմանավորվում է նրա թողած ձեռագիր ժառանգության առկայությամբ: Գրողի արխիվին ավելացող ամեն մի նոր ինքնագիր կարող է հիմք տալ բանասիրական նոր կռահումների, ժխտել կամ զար-

գացնել նախկին նյութերի տվյալներից բխող գրականագիտական այս կամ այն դրույթը: Խոսելով իսկական գրողի գրական ժառանգության մասին. ժամանակին Պուշկինը նկատել է. «Մեծ գրողի ամեն մի տողը սերունդների համար դառնում է սուրբ մասունք»[5]:

Ինչ խոսք, որ տեքստաբանական փաստերի համադրման հնարավորություններն ավելի մեծ կլինեին, եթե պահպանված լիներ ձեռագիր նյութերի այն հարուստ պաշարը, որ պահվել է Թումանյանի գրապահոցներում մինչև 1922 թ. օգոստոսի առաջին կեսը: 1922 թ. օգոստոսի 22-ին Մեսրոպ Տեր-Մովսիսյանին ուղղած նամակում բանաստեղծը գրել է. «Արդեն մոտիկ է խորհրդավոր ժամը, և ամենայն հանգստությամբ անցյալ օրերը բոլոր կիսատ-պռատ ձեռագիրներս ոչնչացրի, մտածելով, թե վերջացնելու ժամանակ չեմ ունենալու, էնպես էլ չեմ ուզում մնան»[6]:

Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության, նրա ստեղծագործական պրոցեսի առանձնահատկությունների պատկերը լիարժեք չէր լինի, եթե անդրադառնայինք երկերի միայն տեքստային վերամշակմամբ պայմանավորվող գեղագիտական զարգացման հարցերին, քանի որ ստեղծագործական պրոցես ասելով հասկանում ենք նախ և առաջ տեքստի ստեղծման ընթացքը և ապա վերամշակումը: Այդ պրոցեսը ստեղծագործական տարբեր միջոցների, տարբեր տարրերի համադրման արդյունք է: Չէր կարող լինել մտահղացումը, եթե չլիներ կենսական փաստը, կենսական փաստը չէր կարող դառնալ գեղարվեստական նյութ, եթե չլիներ ստեղծագործական երևակայությունը, պատկերավոր մտածողությունը և այսպես շարունակ...

Ուրեմն՝ հեղինակի գեղարվեստական մտածողության ուսումնասիրությունն ինքնին այդ մտածողությունը պայմանավորող առանձին տարրերի կառուցվածքային ֆունկցիաների բացահայտումն է: Ընդ որում՝ հեղինակի ստեղծագործական պրոցեսի մասին ամբողջական պատկերացում կազմելու համար այդ տարրերը պետք է դիտվեն դիալեկտիկական փոխադարձ կապի մեջ: Ստեղծագործա-

---

5 *А. С. Пушкин*, Собр. соч., т. XII, Изд. АН СССР, М., 1949, *էջ 75.*

6 Հ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 5, Երևան, 1945, էջ 476:*

կամ մտածողությունը չափազանց բարդ երևույթ է, նրա առանձին ոլորտները չի կարելի կտրականապես ենթարկել որոշակի օրինաչափությունների, գտնել նրանց շոշափելի ազդակները, որովհետև գործ ունենք մարդկային զուգորդական մտածողության անվերծանելի ձևերի հետ:

Տեքստաբանական տվյալների հիման վրա գրողի ստեղծագործական մտածողության մեկնությունը հնարավոր է դառնում միայն տիպաբանական վերլուծությունների ճանապարհով: Ուսումնասիրողից պահանջվում է ճշգրտել ոչ միայն բարձրացվող պրոբլեմները ու նրանց մեկնության սահմանները, այլև այդ պրոբլեմների քննության հաջորդականությունը: Սա, անշուշտ, դյուրին չէ: Հարցի ուսումնասիրությունը նախ և առաջ դժվարանում է այն պատճառով, որ դեռևս մեր գրականագիտության մեջ չեն մշակվել, չեն կոնկրետացվել բարձրացվող հարցի սկզբունքները: Մենք հարկադրված ենք եղել ընտրողաբար մոտենալ ժամանակակից արտասահմանյան և ռուս գրականագետների այս ուղղությամբ առաջադրած եղանակներին: Ասում ենք ընտրողաբար, այն պատճառով, որ առաջադրված եղանակներից ոչ բոլորն են, որ կիրառելի են ընդհանրապես մեր գրականության և մասնավորապես՝ Թումանյանի գրական ժառանգության ու նրա ստեղծագործական փորձի համար: Այս դեպքում մենք ոչ միայն ընտրել ենք եղանակները, այլև վերակառուցել ու տեղայնացրել ենք՝ ելնելով փաստական նյութի ներքին թելադրանքից:

Մեթոդական սկզբունքների ընտրության ընթացքում ղեկավարվել ենք մի պարզ տրամաբանությամբ՝ վեր հանել հեղինակի ստեղծագործական մտածողությունը բացահայտող առանցքային խնդիրները, որոնք են՝ ստեղծագործական մեթոդը, թեմատիկ ընդգրկումը, կենսական փաստը և մտահղացումը, անհրաժեշտ նյութերի կուտակումն ու մտաքննությունը, ստեղծագործական պլանը, բառընտրությունն ու բառօգտագործումը, ապա հեղինակի ստեղծագործական մտածողության զուտ հոգեբանական պահերը՝ ինտուիցիան, ոգևորությունը, երևակայությունը, ստեղծագործական ինտենսիվությունը, ստեղծագործական տառապանքը: Այս բոլորը միասին կազմում են բարձրացվող խնդրի տեսական կողմը, գործնականն արդեն հանգում է երկի վերամշակումների տեքստաբանա-

կան քննության: Այստեղ մեր ուշադրության կենտրոնը դարձել է այն տարածությունը, որն ընկած է գեղարվեստական երկի առաջին տարբերակի և կանոնիկ տեքստի միջև:

Ուսումնասիրության ընթացքում բանաստեղծի երկերի գեղարվեստական վերլուծությունը մեր նպատակադրումից դուրս է եղել, մանավանդ որ այդ ելակետը թումանյանագիտության ամենաավանդական ելակետն է: Աշխատանքը, անշուշտ, չի սպառում Թումանյանի ստեղծագործական մտածողության համակարգը պայմանավորող բոլոր գործոնները, հեղինակը այդպիսի խնդիր իր առջև չի դրել: Ավելորդ չէ մի անգամ ևս նշել, որ տեսական-տեքստաբանական այս պրոբլեմը պահանջում է բազմամյա համառ ու քրտնաջան աշխատանք: Սակայն սա խնդրի իրագործման տեխնիկական կողմն է: Ըստ էության դժվարությունը պրոբլեմի իրագործման բազմապլանայնությունն է, անհրաժեշտ մոդելների նպատակահարմար ընտրությունը: Այս ուղղությամբ անելիքները դեռ շատ են:

Աշխատության մեջ քննության առարկա դարձած գեղարվեստական երկերի ընտրությունը կատարել ենք ելնելով սրանց վերաբերող լաբորատոր նյութերի լիարժեքությունից ու ընձեռած հնարավորությունից: Տվյալ աշխատանքը մի փորձ է գրականագիտական այս չափազանց հեռանկարային ուղղության զարգացման ճանապարհին:

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴԻ ԵՎ ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐ

Շրջապատն ու կյանքն են տալիս բանաստեղծի
տպավորվող հոգուն գույներ, ձևեր, ձայներ...

Հ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության ուսումնասիրությունը, բնականաբար, պետք է սկսել նրա մեթոդի քննությունից։ Վերջինս համարվում է այդ մտածողության շարժիչ ուժը, բնորոշում բանաստեղծի իրական աշխարհի, կենսական փաստերի ու երևույթների հետ ունեցած գեղագիտական վերաբերմունքի էությունը։ Թումանյանի գեղագիտական վերաբերմունքն այս դեպքում դիտվելու է վերջինիս փիլիսոփայական, քաղաքական, բարոյական ու հոգեբանական գործոնների օրգանական միասնության մեջ, որոնց ներքին թելադրանքով բանաստեղծն իրականության կենսական փաստերն ընտրել ու դարձրել է գեղարվեստական փաստեր, տվել օբյեկտիվ աշխարհի սուբյեկտիվ կերպարը։

Բանաստեղծի ստեղծագործական մեթոդը պայմանավորող շատ գործոններ կարելի է նշել, բայց դրանցից կարևորներն առաջին հերթին իրականության փաստերի ընտրության ու արտացոլման, հերոսների կերտման, գեղարվեստական պատկերի կառուցման ու գեղագիտական իդեալի դրսևորման սկզբունքներն են, որոնք ինչ-որ չափով ենթարկված են պատմական ժամանակաշրջանի թելադրանքին և նյութի գեղարվեստական վերացարկման ներքին պահանջին։

Գրողի ստեղծագործական մեթոդը պայմանավորող հիշյալ գործոնները այս կամ այն գեղարվեստական երկի ստեղծման ընթացքում համասարարժեք չեն, սրանցից յուրաքանչյուրը կոնկրետ հանգամանքներում կարող է իր ներգործուն դերով առավել ակտիվ լինել, քան մյուսները։

Թումանյանի ստեղծագործական մեթոդի էության ըմբռնելու համար անհրաժեշտ է համառոտակի անդրադառնալ պատմական այն ժամանակաշրջանի սոցիալ-քաղաքական հանգամանքներին, որոնց ներգործությամբ ձևավորվել ու կոնկրետացել է բանաստեղծի «Հայացքն ու մտածմունքը»։

Թումանյանն ապրում էր մեր ժողովրդի պատմության ծանր շրջանում։

Արևմտահայաստանում սկսվել էին մասսայական ջարդերը, իրար ետևից դատարկվում, կործանվում էին քաղաքներն ու գյուղերը, Արևելահայաստանում մոլեգնում էր ցարական Ռուսաստանի հայահալած քաղաքականությունը։

> Մի տեղ կոտորվում, մի տեղ հալածվում,
> Նոթի անկայան՝ տանջվում են, հեծում։

Պարզ է, որ այս անտանելի վիճակը պետք է ծանրանար ազգի բանաստեղծի հոգու վրա։

«Իմ սրտին շատ է ծանրանում էս ժողովրդի ճակատագիրը, սրա պատմությունը, էն սոսկալի դրաման, որ կոչվում է հայոց պատմություն, ու էնտեղից են բխում նրա գործերի վրա եղած իմ հայացքն ու մտածմունքը»[1]։

«Ո՞րն է էս ժողովրդի պատմական ճանապարհը, սրա գոյության խորհուրդը, ի՞նչ է կամենում սա, սրա ոգին»[2]։

Դաժան էր մեր ժողովրդի ճակատագիրը. ո՛չ ազգային կուսակցությունների ճիգերը, ո՛չ եվրոպական «գթասիրտ» քրիստոնյա տերությունների հետ կապված հույսերը ոչինչ չտվեցին։ Ու ամեն անգամ. «Նորից կոտորածի մռայլ մղձավանջը ծանրանում է մեր հոգ-

---

1 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, Երևան, 1959, էջ 178։

2 Նույն տեղում, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 133։

նած սրտերին և նորից ամենուրեք դալկանում է Արևելքի հին տառապյալը — հայ ժողովուրդը»[3]։

Որ շեն ու քաղաք, որ սար ու հովիտ, ծովից մինչև ծով
Մարած են, մեռած, փլված ու ցրված հազար հազարով։

Այս էր իրականությունը, այստեղ է, որ ժամանակաշրջանի պահանջները հեղինակից անկախ ծանրանում են նրա ուսերին. իսկական արվեստագետն այս դեպքում չի կարող շեղվել ժամանակի պահանջներից, ժամանակաշրջանը այնուամենայնիվ իր թեման առաջադրում է։ «Այսպես էր ժամանակը, այսպես էր ժամանակի կյանքը։ Եվ այս մի այնպիսի մեծ հանգամանք է, և սրա ուժն ու իշխանությունը այնքան մեծ է ու զորեղ, որ ոչ մի հանճար չի կարող նրան արհամարհել, անտես առնել նրա հաշիվները։ Այդ անկարելի է, այդ կնշանակի չապրել այն ժամանակում, կամ ուղղակի — չապրել։ Իսկ ապրող, կենդանի մարդու, ևս առավել բանաստեղծի վրա նա ազդում է հազար կողմից. արտացոլվում է նրա հոգում յուր առանձնահատուկ երևույթներով և արտահայտություն է գտնում նրա ստեղծագործությունների մեջ»[4]։

Ծանր էր նաև մեր ժողովրդի սոցիալ-տնտեսական վիճակը։

Կապիտալիզմը մուտք գործելով Անդրկովկաս, սկսել էր քայքայել հայ նահապետական գյուղը, խաթարել գյուղի մարդկանց ավանդական սովորությունները ու բարքերը, բարոյական ըմբռնումները։

Այս փոփոխություններն ակնառու կերպով արտահայտվել են Թումանյանի առանձին գործերում։ «Բորչալվում» ուղեգրական ակնարկում բանաստեղծը գրել է. «Պատվի զգացմունքը թույլ է նրա մեջ, ինքնասիրությունը ապականված, հոգու առաքինի հատկությունները սասանված, խախտված։ Շողոքորթությունը, կեղծավորությունը, խորամանկությունը, ստախոսությունը, քսությունը, գաղտառությունը... կազմում են նրա բարոյական աշխարհի տիրող մասը»[5]։ Եվ դա կատարվում էր շատ հապճեպ ու անսպասելի ձևով.

---

3 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 203։

4 Նույն տեղում, հատ. 6, էջ 91։

5 Նույն տեղում, էջ 68։

A II/51780

«Մտրկության ազատությունը և վերջին էլ դատական վերանորոգությունը, գյուղական ինքնավարությունը, նորամուտ լուսավորությունը, երկաթուղի, հեռագիր և այլն, մինը մինի ետևից հանկարծ գալով՝ շլացրին ժողովրդին, մի հանկարծական փոփոխություն գցեցին նրա նիստ ու կացի և վարք ու բարքի մեջ: Ժողովուրդն այնպես փոխվեցավ մի տասը տարվա մեջ, որքան փոխված չէր հարյուրավոր տարիների ընթացքում»[6],— իր հերթին նկատել է Ղ. Աղայանը:

Այսպես, ճեղքվել էր նահապետական իրականությունը, խաթարվել էին ավանդները, բախվում էին հին ու նոր սերունդների կարծիքներն ու ըմբռնումները, նոր սերունդը նետվել էր իրականությամբ պայմանավորված մարդկային նոր ըմբռնումների ոլորտը, այլ ելք չգտնելով՝ հինը շարունակում էր կառչած մնալ արդեն հեռանկար չունեցող, բայց իր արյան ու բնավորության մեջ մտած նահապետական սովորույթներին, որոնք այլևս անկարող են օգնել իրեն, ու նա ողբերգություն է ապրում:

Ուհաննես բիձեն չի բաժանում փոքր եղբոր կարծիքը, չի ուզում մարդկային ազնիվ ու պարզ հարաբերությունները փողի պատճառով խաթարված ու խախտված տեսնել:

«— Աչքս լիս էլի. Սըվաղից սկսած ով գա՝ չափի տուր. կասես ես նրանց համար եմ աշխատել... Ով գալիս ա՝ բարով, հազար բարի. բան ա ուզում՝ փողը բերի՝ տանի...»:

Մինչդեռ Ուհաննես բիձեն այդպես չի մտածում, փոքր եղբոր վերաբերմունքը խորթ ու նոր բան էր իր համար:

«— Որ գա՝ մին էլ տուր... Գլուխը վեր քաշելով հանդարտ խոսեց Ուհաննես բիձեն»[7]:

Եվ կոնկրետացել է Թումանյանի դիրքորոշումը՝ քննադատական վերաբերմունքն իրականության նկատմամբ, իսկ սոցիալական թեմատիկան դարձել է նրա քննադատական ռեալիզմի հիմքը:

Այստեղ ինչ-որ ձևով ու չափով բանաստեղծի աշխարհայացքային գիծ կազմող ելակետը պայմանավորվել է նյութական կյանքի արտադրաեղանակով, տնտեսական հիմքի փոփոխությամբ: Մյուս

---

6 Ղ. Աղայան, *Երկեր*, հատ. 2, Երևան, 1939, էջ 280:

7 Հ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 3, Երևան, 1949, էջ 69:

կողմից նահապետական սերնդի ասպարեզից դուրս գալը բանաստեղծի ուշադրությունը կենտրոնացրել է ժողովրդական բանահյուսության վրա, որը կապիտալիզմի մուտքով կարծես մատնվում էր անուշադրության։ «...Մեռնում են այս ծերունիները, իրանց հետ տանելով իրանց գիտեցածը, իսկ սրանց որդիքը հոգսերով ծանրացած, բարոյապես այլանդակված, նոր բառեր են սովորում, հինը մոռանում, նոր պատմություններ են սովորում, նոր բարքեր, նոր կարգեր»[8]։

Կապիտալիզմն աղճատում էր ոչ միայն մարդկային ազնիվ հարաբերությունները ընդհանրապես, այլև բնավորության ազգային գծերը, գեղեցիկի մասին նրանց ունեցած պատկերացումները։

«Եվ այսպիսով մոռացվում, թաղվում, կորչում են մեր ազգային հոգու ծնունդները — մեր գրականության հարազատ հողն ու պատվանդանը մաշվում, սպառվում, անհետանում»[9]։

90-ական թվականներին մեր գրականության մեջ սկսվեց ժողովրդական բանահյուսությունից սնվող գրականության զարգացման մի նոր շրջան, որի կենտրոնական դեմքերից մեկը դարձավ Թումանյանը։

Բանաստեղծը ժողովրդական բանահյուսության նյութերի մշակման, ժողովրդական ավանդությունների, լեգենդների վերակերտման ընթացքում ցուցաբերեց միանգամայն ինքնուրույն մոտեցում*։

Թումանյանին համարելով մեր գրականության ռեալիստական ուղղության խոշորագույն ներկայացուցիչ, միևնույն ժամանակ պետք է ասել, որ նրա ստեղծագործական մեթոդն ըստ էության միատարր չի եղել, ռեալիզմը նրա մոտ ընդունված ու վերջնական զարգացման հասցված ուղղություն է, բայց չի կարելի պնդել, որ ստեղծագործական մեթոդի առումով, նույն սկզբունքներով են ստեղծվել Թումանյանի «Մեհրին», «Ալեքը», «Մերժած օրենքը», «Անուշը», «Դեպի Անհունը», «Սասունցի Դավիթը», մանավանդ

---

8 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, էջ 65։

9 Նույն տեղում, էջ 66։

* Բանահյուսական նյութերի գեղարվեստական մշակման թումանյանական սկզբունքներին մենք կանդրադառնանք առանձին։

ամենուրեք չի կարելի օգտագործել «քննադատական ռեալիզմ» տերմինը. դրանցից յուրաքանչյուրի ստեղծման ընթացքում բանաստեղծը դիմել է փաստերի ընտրության ու գեղարվեստական արտահայտման տարբեր եղանակների։ Նյութի ընտրության և գեղարվեստական կատարման թումանյանական մոտեցումը միանգամայն փոխում է մեր պատկերացումը մեթոդի նկատմամբ հեղինակի ունեցած վերաբերմունքի մասին։ «Նրա գրչի տակ,— ինչպես ճիշտ նկատել է գրականագետ Ս. Աղաբաբյանը,— ռեալիստական մեթոդը փոխեց իր կառուցվածքը, իր բովանդակությունը, իր ինքնությունը»[10]։

Ստեղծագործական կյանքի վաղ շրջանում գրած «Մեհրին», «Աղեքը», «Մերժած օրենքը» ամբողջությամբ վերցրած ռոմանտիկական գործեր են թե՛ մտահղացմամբ և թե՛ պատկերների ու կերպարների ստեղծման առումով։ Իր աշխատության մեջ այս հարցին անդրադարձել է Էդ. Ջրբաշյանը[11]։ Կարծիքի հավաստիությունը հաստատելու համար, կարծում ենք, ավելորդ է բերել անհրաժեշտ փաստարկներ, անդրադառնալ այս պոեմների նյութի ընտրության, կերպարների ստեղծման ու գեղարվեստական պատկերների կառուցման թումանյանական սկզբունքներին։ Բանն այն է, որ հաշվի առնելով ստեղծագործական մեթոդը պայմանավորող գործոնները, դժվար է բանաստեղծի առանձին գործեր կատեգորիկ կերպով վերագրել այս կամ այն ուղղությանը։ Խոսքը, իհարկե, չի վերաբերում իրականությանը մոտենալու Թումանյանի ներքին ռեալիստական ոգուն։ Խոսքը բանաստեղծի, ինչպես Դեմիրճյանն է ասել, ռոմանտիկական ոճի մասին է, որի առկայությունը նրա էմոցիոնալ արվեստի կարևոր նախապայմաններից է։ Այստեղ ավելորդ չի լինի բերել նույն Դեմիրճյանի այն կարծիքը, թե «նա (Թումանյանը) իդեալականացնում էր կյանքը, մարդկանց, ջանում էր նրանց բարձրացնել իր աչքում»։ Ապա շարունակում է. «Թումանյանի իդեալիզմը զարգացել և ձևափոխվել էր ռոմանտիզմի։ Նա ստեղծել էր մի

---

10 Հ. Թումանյան, *Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ*, 1964, գիրք 1, էջ 25։

11 Տե՛ս Էդ. Ջրբաշյան, *Թումանյանի պոեմները*, Երևան, 1964, էջ 36—58։

զունազեղ, «մաքուր», «բարի», «իմաստուն» և հեռավոր աշխարհ, ուր «չարը» դադարում էր գոյություն ունենալ, ուր իշխում էր «բարին», «գեղեցիկը», «վեհը»[12]։

Գեղարվեստական խնդրի անհրաժեշտ լուծման համար արվեստագետին անպայմանորեն իրավունք է վերապահվում օգտվել այս կամ այն ուղղության պոետիկայի սկզբունքներից, նրանց պատկերավորման միջոցներից։ «Անուշը» անվերապահորեն ռեալիստական գործ է, բայց միևնույն ժամանակ նրանում կարելի է հանդիպել ռոմանտիզմի պոետիկային հատուկ պայմանական հանգամանքների, սիմվոլիկ պատկերավորման միջոցների. դա երևում է թեկուզ նախերգանքից՝ փերիների հայտնվելը, վերջերգից՝ աստղեր դարձած սիրահար զույգերի լազուր կամարում համբուրվելը և այլն։ Ուրեմն, արվեստագետի իրականությունը սոսկ չի պատճենավորում, նա վերակառուցում է այն, «իր ճաշակով է ստեղծում աշխարհքը», դարձնում էմոցիոնալ։ «Գրականությունը հայելի չէ լոկ,— գրել է Թումանյանը,— և եթե հայելի էլ ասենք, ապա շատ տարօրինակ ու կախարդական հայելի է նա։ Նա ոչ միայն արտացոլում է ժամանակը և իր դեպքերն ու դեմքերը, այլև տալիս է իր լույսն ու ջերմությունը կյանքին, և ձգտում է կյանքում ստեղծել մարդու էն վեհ ու վսեմ, էն մաքուր ու անաղարտ պատկերը, որ տվել է նրան ստացված, կազմված ու հյուսված բնության ամենամաքուր տարրերից»[13]։

Թումանյանի ստեղծագործական մեթոդի ներքին օրինաչափությունները բացահայտելու համար անհրաժեշտ է դառնում անդրադառնալ նրա գեղագիտական իդեալի քննությանը, որովհետև մեթոդն արվեստագետի համար իդեալին հասնելու որոշակիորեն նպատակահարմար սկզբունքների կիրառման եղանակ է։

Իրականության և արվեստագետի կողմից ստեղծած գեղարվեստական իրականության միջև մեծ տարբերություն կա։

Իդեալը իրականության ըմբոստ որդին է. այդ իրականությունից ծնվող, բայց երբեք նրա հետ չհամակերպվող որդին։

---

12 «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 43։

13 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 240։

Ինչպես ամեն մի մեծ արվեստագետի, այնպես էլ Թումանյանի գեղագիտական իդեալն իրենից ներկայացնում է բնության, աշխարհի ու մարդկության մասին ունեցած փիլիսոփայական ու գեղագիտական պատկերացումների հանրագումար։ Արդեն նշվել է, որ արվեստում կյանքի նկատմամբ ունեցած իդեալ պատկերացումն ինչ-որ չափով բարձր է իրականությունից։ Թումանյանն իր «Կյանք և գրականություն» հոդվածում ընդունում է Բելինսկու հայտնի դրույթը. «Բանաստեղծությունը կյանքի արտահայտությունն է, կամ ավելի լավ է ասել՝ ինքը կյանքն է։

Այդ դեռ քիչ է. բանաստեղծության մեջ կյանքն ավելի կյանք է, քան թե իրականության մեջ»[14]:

Եվ իսկապես, Թումանյանի ներկայացրած գեղարվեստական իրականությունը ոչ միայն կյանքն է, այլև ձգտումը դեպի կյանքի կատարելությունը. «թռիչք դեպի լավագույն աշխարհներ և ավելի ջինջ ու մաքուր մթնոլորտներ»:

Թումանյանն իր ներկայացրած իրականությունն օժտում է ներդաշնակի, վեհի, գեղեցիկի զգացումով։ Նրա համար կյանքի նկատմամբ փիլիսոփայական իդեալը «Կյանքի կատարյալ ձևերի որոնման ճանապարհն է», իրերն իրենց տեղը դնելու, իրերն իրենց անուններով կոչելու բուռն ձգտումը, մի խոսքով՝ խաթարված կյանքը ներդաշնակության կոչող իդեալ: *Իր իսկ իդեալով Թումանյանը ձուլվում է ժողովրդի իդեալին։ Այս մեծ ու համամարդկային ձգտումը հեղինակը կոնկրետացնում է, ելնելով իր ժողովրդի փորձից, հենվելով իր ժողովրդի իմաստության ու պատմության վրա։*

Մենք փառքեր ունենք պահված հողի տակ,
Մենք հույսեր ունենք պահված մեր սրտում...

«Ո՞վ ենք մենք, որտե՞ղից ենք գալիս, ո՞ւր ենք գնում»,— նրանք հարցադրումներ են, որ կազմում են նրա իդեալի մի շատ կարևոր մասը։

Թումանյանի բոլոր ստեղծագործություններում գեղագիտական իդեալը դրսևորվում է հիմնականում իր կողմից առաջ քաշված ու

---

14 Հ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 6, էջ 106։*

գեղարվեստական քննության դրված հետևյալ զուգորդությունների մեջ՝ անհատն ու հասարակությունը, իրականությունն ու պոետը, կյանքն ու մահը, բնությունն ու մարդը, ամբոխն ու ժողովուրդը, անցավորն ու մնայունը, չարն ու բարին, հատուցումն ու փոխհատուցումը, ճշմարիտն ու կեղծը, խաթարվածն ու ներդաշնակը, արդարն ու անարդարը, ձևն ու բովանդակությունը, չափն ու չափանիշը։

Այս բոլորը բանաստեղծը դնում է ազգային դրականության հիմքում, որպես իդեալի հավերժական ու համամարդկային հենակետեր։

Թումանյանի գեղագիտական իդեալը կանգ չի առնում նեղ առումով արդիականության սահմաններում, նա միշտ ձգտում է հավերժականին։ Բանաստեղծը պարզ գիտակցում է այն ճշմարտությունը, որ արդիականը հավերժականի մի օղակն է միայն։

Բանաստեղծի գեղագիտական իդեալի կրողներն իր ստեղծած հերոսներն են՝ պարզ ու անկեղծ հոգու տեր գյուղաշխարհի մարդիկ։ Սրանց ապրումները, մտածողությունը, ուրախությունն ու ողբերգությունը առաջին հերթին պայմանավորվում են սոցիալական հանգամանքով։ Եվ դա բնական է։ Ժողովրդական մասսան քաղաքական հարցերի աբստրահմանն այնքան ակտիվ մասնակցություն չի ունենում, որքան մտավորականությունը։ Հասարակ ժողովուրդը մասնակցում է այդ խնդրի պրակտիկ լուծմանը։ Սոցիալ-քաղաքական հեղաբեկումների շրջանում ներգործուն ազդակները հասարակության ամեն մի անդամի համար դառնում են անշրջանցելի։ Այս հեղաբեկումն իր գիրկն է առնում բոլորին՝ սկսած շրջահայաց մտավորականից, վերջացրած ամբողջ կյանքում հողի հետ կռիվ տվող աշխատավորով։ Ուրեմն գյուղի աշխատավորի, գյուղացու մտորումների հիմնական առանցքը սոցիալական հարցն է, առաջին հերթին սոցիալական հարցը, որովհետև այն ընդմիշտ ծանրացած է նրա ուսերին։

Թումանյանի հերոսը հանդես է գալիս բնության հետ ներդաշնակ միասնության մեջ։ Մարդս այստեղ դառնում է հավերժական բնության իմաստնացած էակը։ Մարդը, հատկապես գյուղացին, այստեղ է գտնում իր կյանքի խորհուրդը, իր հոգեկան հանգստու-

թյունը, բնության մեջ, որն այնքան բարի է ու անաչառ, այնքան շռայլ է, անկողմնակալ։ Ու պատահական չէ, որ բնության մարդը իր զգացմունքները, խոհերը բնության հետ է կիսում։ Այս հարցին հատուկ ուշադրություն է դարձնում Թումանյանը, հաճախ նրա իդեալ հերոսը ձուլվում է բնությանը, հավերժանում բնության գըրկում։ Բնությունը վերջում հասու է լինում իր անհանգիստ զավակների ճակատագրական վախճանին, նա կանչում է իր մոտ՝ իր հոգնած, տանջված զավակներին։

Պաշտելով բնությունը, բնության մարդուն, գյուղը, գյուղական կյանքը, բանաստեղծը ցույց է տալիս իր քննադատական վերաբերմունքը գյուղի հասարակական կյանքի նկատմամբ։ Նա մի կողմից կառչում է այդ կյանքի ավանդական պարզությանը, մյուս կողմից խուսափում նրա թերություններից։ Ընթերցողն անշուշտ զգում է, որ բանաստեղծն ապրում է «քաղցրացած» անցյալից անջատվելու դառն հիասթափությունը։ Անցյալը միշտ էլ քաղցր է լինում, ժամանակը մոռացնել է տալիս անցածի կոշտությունները, ողորկում այն։ Դա հարցի մի կողմն է, իհարկե։ Մյուս կողմից պետք է ասել, որ նահապետական տնտեսաձևը, ճիշտ է, ունեցել է իր դասակարգային շերտավորվածությունը, բայց այդ դասակարգերի միջև անտագոնիստական պայքարը դրսևորվել է տարերային ու անհատական բախումների ձևով, գյուղացին այնքան էլ խորը չի քննել իր խեղճության սոցիալական արմատները, նա համակերպվել է այն մտքի հետ, որ կյանքն այդպիսին է, այդպես էլ պետք է լինի։ Ժամանակը շարունակ բյուրեղացրել է այդօրինակ կյանքը, միամիտ միշտակվածություն է հաղորդել գյուղացու պատկերացումներին։ Այժմ խաթարվել է ժամանակի փորձության մեջ բնություն բռնած այնքան մաքրելի իրականությունը, ստեղծվել է նորը, որ անհասկանալի է նրան։

> Մեր հին աղաթից ընկել ենք, զըրկվել,
> Նորն էլ չգիտենք, թե ինչ է եկել։

Բանաստեղծը հատուկ ուշադրություն է դարձրել իր հերոսների զգայական աշխարհի վրա։ Նրա գեղագիտական խնդիրն է եղել բացահայտել հասարակ մարդու հոգեկան գեղեցկությունները, այն

վեղեցկությունները, որ հաճախ դժվար է նկատել։ Դրանք հայտնաբերվում են ընթերցողի համար բոլորովին անսպասելի տեղերում ու հանգամանքներում։ Այս հարցում հատուկ կարևորություն պետք է տալ Թումանյանի կենսափորձին, որը լուրջ նշանակություն ունեցավ իրականության անհրաժեշտ փաստերի ընտրության ու գնահատման գործում, նրա ստեղծագործական մեթոդի կազմավորման ընթացքում։

Բանաստեղծը, երբ առաջ էր քաշում «բնաշխարհիկ» ու «տարաշխարհիկ գրողներ» թեզը, առաջին հերթին նկատի ուներ կենսափորձը. միայն թե ոչ կենսափորձը՝ ընդհանրապես, այլ ազգային, ժողովրդական պրակտիկ կյանքին առնչվող կենսափորձը։ Նա բնավ կասկածի տակ չի առնում տարաշխարհիկ գրողների մեծությունը, նրանց մեծ արվեստագետ լինելը, նա կասկածի տակ է առնում այդ գրողների իրենց ժողովրդի պրակտիկ, ռեալական կյանքի մասին ունեցած պատկերացումները։

Այո, գրողի՝ տարածական առումով նկարագրվող իրականությունից հեռու լինելու հանգամանքը փաստերի ընտրության ու գնահատման հարցում անպայման հանգեցնում է սուբյեկտիվիզմի։ Բնաշխարհիկ գրողն ավելի մոտ է այն կյանքին, որի մասին գրում է, նա տրամաբանորեն փաստերի ընտրության ու գնահատման հարցում ավելի օբյեկտիվ է։

Ալիշանը հեռվից էր մոտենում հայ մարդու ու նրա աշխարհի գեղարվեստական քննությանը, նա շատ ավելի երևակայությամբ էր հանդես գալիս, քան իրականությամբ։ Որքան մարդ հեռանում է հայրենիքից, ծանոթ մարդկանցից, այնքան, ժամանակի ընթացքում, հայրենիքը, ծննդավայրը, ծանոթ մարդու կերպարը մշուշվում են քաղցր ռոմանտիկ շղարշով։

Հ. Հովհաննիսյանը Մոսկվայից վարդագույն պատկերներով էր ներկայացնում իր հայրենիքը։ Թումանյանը, որովհետև անմիջապես այդ հայրենիքի հետ էր, ուրիշ մոտեցմամբ արձագանքեց Հովհաննիսյանին։

Ինչպես արդեն ասվել է, նյութի գեղարվեստական վերարտադրման եղանակի համար կարևոր նշանակություն ունի բուն նյութի ներքին թելադրանքը։

Վերցնենք «Դեպի Անհունը» պոեմը։ Պոեմի նյութն իր կատարման եղանակը թելադրել է հեղինակին։ «Դեպի Անհունը» գրելու համար հեղինակը հենվել է կյանքից վերցրած փաստերի վրա։ Այսինքն՝ նա նկատի է ունեցել այն հանգամանքը, որ մարդիկ կլինիկական մահ ապրելուց հետո կարող են կենդանանալ։ Եվ նա իր մոտ գրի առած բազմաթիվ դեպքերի նկարագրություններ ունի։ Ռեալիստական փաստերի առկայությունը բանաստեղծի մեջ պայմանավորել է հետաքրքիր մի մտահղացում՝ սիրած էակի գերեզմանում արթնանալու միտքը։ Իրականության միանգամայն ռեալական ու հնարավոր երևույթ։

Բայց ահա նյութի գեղարվեստական վերացարկման ընթացքում բանաստեղծը դիմել է իր ստեղծագործական երևակայության թռիչքներին։ Նյութը դրա պահանջը դրել է հեղինակի առջև։ Այդ նյութը, այդ կենսական փաստը գործողությունների հետագա զարգացման համար սյուժետային տվյալներ չի տվել, բայց ենթադրել է։ Բանաստեղծը, ելնելով նյութի կատարման գեղարվեստական խնդրից, դիմել է ռոմանտիզմի պոետիկային հատուկ պայմանական հնարանքների, օրնամենտների, գեղարվեստական պատկերավորման միջոցների։

Բանաստեղծի ստեղծագործական մեթոդի բուն էությունը, առավել ևս՝ գեղարվեստական մտածողության ընթացքը անհնար է պատկերացնել առանց նրա ստեղծագործական հոգեբանության առանցքային հարցերի ուսումնասիրման։ Այս անհրաժեշտությունից ելնելով էլ կանգ առնենք Թումանյանի ստեղծագործական հոգեբանության մի քանի հարցերի վրա։

1

Բնագրի հետ միշտ բանականություն պիտի լինի:

Հ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

Ինչպես ամեն մի արվեստագետի, այնպես էլ Թումանյանի ստեղծագործական հոգեբանության կարևոր պահերից մեկը ինտուի-

յիան է, կանխազգացումը[15]։ Իրենց հուշերում ժամանակակիցները հաճախ են խոսում բանաստեղծի ինտուիցիոն բացառիկ կարողությունների մասին։

Սա անշուշտ հետաքրքիր հոգեվիճակ է արվեստագետի համար, որ, սակայն, առ այսօր վերջնական գիտական իմաստավորում չի ստացել, չնայած այս երևույթը, դեռ վաղ ժամանակներից, միշտ էլ արժանացել է խոշոր մտածողների ուշադրությանը։

Ըստ Դեկարտի ինտուիցիան ամբողջական ու իմաստավորված մտքի ակնթարթային նվաճում է։ Իսկ Բերգսոնը գտնում է, որ դա մի հատուկ տեսակի իմացություն է, «ինտելեկտուալ համակրանքի իմացություն»։

Դա, խսկապես, մտքի ակնթարթային նվաճումն է, որ մտածողը չի կարողանում կռահել, թե որտեղից և ինչպես է վրա հասնում։

Մեծ արվեստագետների մոտ երևույթի վերացարկման պահը կատարվում է շատ արագ, մի ակնթարթում այն համընկնում է երևակայությանը։ Ակնթարթայնության պատճառով դառնում է մի ներքին անտեսանելի խացկոնալ պահ։

Կանխազգացումը Թումանյանի համար եղել է ստեղծագործական մտածողության անբաժանելի ուղեկից, առանց որի դժվար է ստեղծել իսկական արվեստի գործեր։ Թերևս, այդ է պատճառը, որ նա մեծ նշանակություն է տվել ինտուիցիային։

«Ամենաուժեղ բանը ինտուիցիան է,— ասել է Թումանյանը իր գրույցներում,— պայծառատեսությունը, հայտնությունը։ Նա կայծակի թռիչք ունի՝ վայրկենապես լուսավորում է, հրաբխի ուժ՝ կատաղի կերպով ժայթքում է»[16]։

Ժամանակակիցների հուշերից երևում է, որ Թումանյանին շատ են հետաքրքրել մեծ արվեստագետների ստեղծագործական երկունքի հետ կապված հարցերը, որոնք այս կամ այն ձևով արձանագրվել ու մնացել են նրանց օրագրերում։ Իր համար էլ ինչ-որ չափով անհասկանալի է եղել այդ երևույթի էությունը, չնայած ստեղծագոր-

---

[15] Այստեղ քննության առնվող հոգեբանական պահերի հաջորդականությունը պայմանական է։

[16] Ն. Թումանյան, Հուշեր և զրույցներ, Երևան, 1969, էջ 224։

ծական կյանքի ամեն քայլափոխին նա բախվել է հոգեբանական այդ հետաքրքիր բռնկումներին։

Թումանյանը հատկապես այս հարցում շատ մտքեր է փոխանակել իր ժամանակակից գրողների հետ։ Ն. Թումանյանն իր հուշերում գրում է. «... զրուցում էին բանաստեղծի ստեղծագործական աշխարհի, ստեղծագործական պրոցեսի շուրջը, խոսում էին փիլիսոփաներից — Կանտ, Պետրաժիցկի... Հայրիկը Բերգսոնի գիրքն էր կարդացել ու շատ էր հավանել։ Բերգսոնը շատ հետաքրքրական վերլուծություններ է անում. ստեղծագործական պրոցեսում էականը ինտուիցիան է»[17]։

«...Կարևորը կանխատեսությունն է, ինտուիցիան,— մի ուրիշ անգամ նկատել է բանաստեղծը,— երևակայությունը, ներդաշնակության զգացումը, հոգու խորությունը, երբ բանաստեղծը խորասուզվում է ստեղծագործական ոլորտները, երբ շարժվում են նրա ինտուիտիվ զգացմունքները, երբ լցված, ներշնչված, մեծ ոգևորությամբ համակում է նրան էն մեծ սարսուռը — էն ժամանակ է բանաստեղծը բանաստեղծ»[18]։

Թումանյանը նկատել է, որ բանաստեղծությունը խորհուրդներով, օրենքներով չեն գրում, բանաստեղծը ազատ է, եթե ստեղծագործողի մոտ առաջանում է այդ ներքին մղումը, ապա նա կգրի։ Սկսնակ բանաստեղծներին ուղղած իր նշանավոր խոսքում Թումանյանն ասել է. «Ամենից շատ և ամենից լավ բանաստեղծն ինքն է իրեն հասկանում և իր ներքին բնազդն ու ինտուիցիան է իր ամենաուժեղ առաջնորդը»[19]։

Թումանյանի ինտուիտիվ բռնկումները դրոշմվել են նրա ինքնագրերի վրա, որոնց հետևողը կարող է որոշակի կարծիք կազմել բանաստեղծի ստեղծագործական հոգեբանության մասին։ Կան գործեր, որ նա սկսել է գրել շատ հանգիստ, գեղեցիկ ձեռագրով, ապա ընդհատել է։ Որոշ ժամանակից հետո վրա է հասել կանխա-

---

17 Ն. Թումանյան, *Հուշեր և զրույցներ*, էջ 139։

18 *Նույն տեղում*, էջ 184։

19 Հ. Թումանյան. *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, էջ 382։

զգացումը, նա համենայն դեպս գրի է առել մտքի ակնթարթային թելադրանքը։ Գրել է և ապա նորից ընդհատել։ Միաժամանակ անց նույն թղթի հաջորդ էջի վրա, կամ բոլորովին ուրիշ թղթի վրա հանգիստ խմի է բերել և մշակել խնտուխտիվ բռնկմամբ հղացած բանաստեղծական պատկերը, տվել նրան վերջնական ձև։ Ահա թե ինչ է գրում Տիգրան Փիրումյանն իր հուշերում.

«Զգում է, որ իր այսինչ ոտանավորը (օրինակ՝ «Մեհրին») լավ չէ վերջանում և մտքումը դրել է անպատճառ փոխել, բայց թե ի՞նչ է ուզում տեղը դնել՝ բնավ չգիտե…»։

Թումանյանն ինքն է խոստովանում, որ «բանաստեղծը, ստեղծագործողը նախօրոք չի մտածում, հանկարծ է լինում…»։ Տիգրան Փիրումյանը վկայում է նաև, որ «Գիշերները սովորություն ունի անկողնուց վեր կենալ, և հանկարծ միտքն եկած տողերը գրել»։

Նա հաճախ ոտանավորով խոսում է նաև երազում և զարթնելիս գրի է անցկացնում։

Այդպիսիներից մեկն է «Մեհրիի» մի կտորը՝

«…Սիրելի Մեհրի, մնացիր բարով
Աչքերդ լցրած, տխուր երգերով,
Չըհիշես էլ ինձ, մոռացիր հոգիս,
Չըկանգնես երկար, չընայես ճամփիս…»[20] և այլն։

Թումանյանն իր գրույցներում հաստատում է այդ. «Նախազգացած ու նախատեսած որ ասում եմ,— լինում է ոչ միայն արթուն ժամանակ, այլև՝ քնած ժամանակ, երազում, այլաբանորեն, պատկերներով, խորհրդանշաններով»։ Ու հետո շարունակում է. «Ես էնքան շքեղ ու թանկ երազներ եմ տեսել, որ ամեն մինը ինձ համար մի գեղեցիկ կյանք արժի»[21]։

Ստեղծագործական երկունքի այս ակնթարթային պահը ապրել են բոլոր ժամանակների խոշոր մտածողները։

Մեծ է, անշուշտ, ինտուիցիայի դերը գրողի, արվեստագետի, գիտնականի համար։ Մյուս կողմից չպետք է այդ երևույթի կարևորությունը չափազանցնել, հասցնել ծայրահեղության։

---

20 «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 345։
21 Հ. Թումանյան, Հուշեր և զրույցներ, էջ 197։

Բավականին մեծ նշանակություն տալով ինտուիցիային, արվեստում ու գիտության մեջ նրա դերին, Ռոմեն Ռոլանը նկատել է. «Ես, հարկավ, չեմ ժխտում, որ ինտուիցիան կարող է առավել հեռատես լինել, քան բանականությունը։ Միայն թե նրա վրա շատ հույս դնել չի կարելի»[22]։

Թումանյանն ավելի որոշակի է դնում հարցը. «Բնազդի հետ միշտ բանականությունը պիտի լինի»[23]։

2

Երևակայությունը խենթ է, համարձակ,
չափի մեջ պիտի պահել։

Հ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

Ստեղծագործական երևակայությունը առանձին կատեգորիա է, որի մեջ, թերևս, գերակշռողը հոգեբանական տարրն է, այն հենվում է արվեստագետի հոգեբանական զուգորդությունների վրա և սերտորեն առնչվում նրա ինտուիտիվ կարողություններին։

Տարբեր են արվեստագետների դիրքորոշումները դեպի ստեղծագործական երևակայությունը։ «Ես արվեստում ընդունում եմ միայն իրականությունն ու անհատականությունը»[24],— ասել է Զոլան։ Իսկ Մարգարետ Անդերսենը ճիշտ հակառակ կարծիքն է հայտնել իր բանաստեղծություններից մեկում.

Мой злейший враг — это реальность,
Я успешно борюсь с ней вот уже тридцать лет.

Եթե Զոլան իր երկերին գիտական շնչավորում տալու համար խուսափել է ստեղծագործական երևակայությունից, ապա Անդերսենը խույս է տվել դիդակտիկ նկարագրական պատկերներից և

---

22 *Ромен Роллан,* Воспоминания, 1966, стр. 265.

23 Ն. Թումանյան, *Հուշեր և զրույցներ, էջ 166։*

24 *Арман Лану,* Здравствуй, Эмиль Золя, М., 1966, стр. 3.

ավելի շատ հենվել զգացմունքի ու տպավորության թելադրած դատողական հյուսվածքի վրա։ Սակայն այլ է կարծիքը, այլ՝ ստեղծագործությունը։ Ո՛չ մեկը, ո՛չ էլ մյուսը գործնականում հույժ ծայրահեղ չեն եղել, չնայած չափի առումով տարբերվել են իրարից։

Երևակայության միջոցով արվեստագետն իրականության իր վրա թողած տպավորություններն այնպիսի բարդ վերամշակման ու վերաորակավորման է ենթարկում, որ ստացվում է իրականության բոլորովին նոր վիճակ, նոր կերպար ու նոր պատկեր։

Այն, ինչ երևակայությամբ է տրվում մեծ արվեստագետին, կարող է սովորական մարդու համար անհայտ մնալ, կամ միայն մեծ դժվարությամբ գտնվել։ Բնության ու մարդկային հոգու շատ գեղեցկություններ հոգեբանական առումով անորսալի են, նրանք փոշիացած ու ցրված են և առանց ընտրության, առանց համատեղման չեն կարող դառնալ սովորական մարդու ընկալման առարկա։

Թումանյանի երևակայությունը ակտիվ զուգորդությունների, ինտենսիվ պատկերավորման երևակայություն է, իրականությունը գեղագիտական առումով վերակառուցող երևակայություն։

Էս թախտի վըրա աղոթում մի վանք,
Էն ժայռի գըլխին հըսկում է մի բերդ,
Մութ աշտարակից, ինչպես զարհուրանք,
Բուի կըռինչն է տարածվում մերթ-մերթ։
Իսկ քարի գըլխից լուռ, մարդու նըման,
Նայում է ձորին մի հին խաչարձան։

Իրականությամբ պայմանավորված մտապատկերները բանաստեղծը կախարդական ուժով այնպես է ընտրել, դրել կողք-կողքի, այնպես է վերակառուցել հոգեբանական ազդակ իրեղեն փաստարկները, որ նրանք իրենց շուրջն անմիջապես ստեղծել են հոգեցունց ու խորհրդավոր մթնոլորտ.

աղոթող վանք,
հսկող բերդ,
բուի կռինչ,
լուռ նայող խաչարձան...

Թումանյանի երևակայության ստեղծած մտապատկերը իրականությունից ստացած տպավորությունների ծնունդ է։

«Երևակայությունը արվեստում չի փոշիացնում արվեստագետի միտքը,— գրել է գրող-նկարիչ Պիմենովը,— ընդհակառակը՝ դարձնում է այն ավելի կարծր, ավելի խոր ու խելացի, որովհետև երևակայությունն ազատ է արտաքին պատկերների ուժգնացման, և ընդհակառակը՝ նրանցից ավելորդի հեռացման գործում»[25]։

Հիրավի, բանաստեղծի երևակայությունը կարծես դառնում է մի ներքին, ամենազոր կարգավորող. Հնարավորություն է ստեղծում խույս տալ մտքի ձևական սխեմաներից, գեղարվեստական մտապատկերից կտրում, հեռացնում է ավելորդ գծերը, մտապատկերը ենթարկում է գեղարվեստական ներդաշնակ և ազդու ձևավորման։

Ահռելի ձոր է։ Մի կըտոր լուսին
Նայում է գաղտուկ, թաքչում ամպերում։

Թումանյանի ստեղծագործական երևակայության կարևոր կողմերից մեկը պետք է համարել բնության շնչավորումը։ Լուսինը նայում է, լուսինը թաքնվում է։ Թումանյանը բնության փիլիսոփա է, բնության փիլիսոփայությանը նա հասնում է բնության շնչավորումով։ Ու այս բոլորը նա կատարում է միայն երևակայությամբ։ Այս մոտեցմամբ, երևույթը դառնում է խորհրդավոր, բնությունը հաղորդակից է լինում մարդկային ճակատագրին։

Ու հոսում է գիշեր-ցերեկ
Արցունքն անբախտ աղջըկա,
Բայց իր սիրած տըղան երբեք
Չըկա՜, չըկա՜ ու չըկա…
Վըշվըշում է գետը— վո՜ւշ, վո՜ւշ,
Ու հորձանք է տալիս հորդ.
Ու կանչում է՝ «Արի՜, Անո՜ւշ,
Արի՜, տանեմ յարիդ մոտ…»։

25 *Ю. Пименов*, Необыкновенность обыкновенного, М., 1962, стр. 39.

Իսկ պատկերն ավելի ազդու ու խորհրդավոր է դառնում, երբ երկու սիրահարների՝ բնությանը ձուլված հոգիները լազուր կամարում դառնում են աստղեր՝ մնում որպես հավերժական սիրո կրողներ։

Էն վեհ վայրկենին չքնաղ գիշերի՝
Երկնքի անհո՜ւն, հեռու խորքերից,
Անմուրազ մեռած սիրահարների
Աստղերը թըռած իրար են գալիս,
Գալի՜ս՝ կարոտով մի հեղ համբուրվում
Աշխարհքից հեռու, լազուր կամարում...։

Երբ մարդը մենակ է բնության հետ, բնության գրկում, երբ չկա միջնորդավորող բանական էակ, նա շնչավորում է շրջապատող բնությունը։ Շնչավորված բնությունը մի դեպքում կարող է դառնալ մարդու համար բարի խորհրդատու, իմաստուն զրուցակից, մի այլ դեպքում՝ ահավոր թշնամի, նայած թե մարդու կոնկրետ հոգեվիճակը ինչպիսի զուգորդություններ է պայմանավորում։

Գիշերը լուսնի երկչոտ շողերը
Հենց որ մըտնում են էն խավար ձորը՝
Ալիքների հետ խաղում դողալով,
Անհայտ ու մըռայլ մի կյանքի գալով՝
Ոգի է առնում ամեն բան էնտեղ,
Շընչում է, ապրում և՛ մութն, և՛ ահեղ։

Թումանյանի ստեղծագործական երևակայությանը հատուկ է նաև բնանկարի ու հերոսի հոգեվիճակի ներդաշնակման ու հակադրման հնարանքը։ Նա մի դեպքում հերոսի բարձր տրամադրությունը ներկայացնում է բնանկարային ֆոնի վառ, աշխույժ ու տաք գույների վրա.

Հընչում էր փըրփըրուն վըտակն արծաթի,
Արևը խաղում պայծառ կապույտում...
Առանց հոգսերի ու առանց վըշտի
Խաղում էինք մենք էն երազ հովտում,

Ու թրնդում էր հեշտ ծիծաղն ինձ ծաղրող.
— Չե՛ս կարող, չէ՜, չե՛ս կարող...

Մի այլ դեպքում ֆոնի խտտաշունչ գույների սառնությամբ ավելի է սրում հերոսի հոգեկան ծանր ապրումները.

Ու խոլ պատկերներ, տըղեղ, այլանդակ,
Անհեթեթ շարքով, խուռներամ, անկարգ,
Ծանրաշարժ եկան Սաքոյի գլխաց,
Երևութք եղան, անցնում են կամաց,
Խավար ու դանդաղ, ըստվերների պես,
Չար ժըպիտներով ժանտ ու սևերես...

Մի ուրիշ դեպքում էլ բանաստեղծը դիմում է հոգեվիճակի և ֆոնի հակադրման հնարանքին։

Պատարագն արդեն վերջացրել էին

. . . .

Դուրս եկանք դուրը։ Նայեցի վերև։
Վերևն, ինչպես միշտ, փայլում էր արև.
Բոլորն աշխարհքում կարգին ու հանդարտ,
Ու ինչպես երեկ՝ էնպես ամեն մարդ...
Բայց երկինքն էնքա՜ն պայծառ էր այնօր,
Եվ պայծառությունն էնքա՜ն էր տըրտում,
Տըրտմությունն էնքան խոր, հանդիսավոր...

Բանաստեղծի ստեղծագործական նրևակայության առանձնահատկություններից մեկն էլ պատկերի հոգեբանական տեղայնացումն է։ Վերջինս ընթերցողի մոտ առաջացնում է տպավորությունների հետաքրքիր զուգորդություն։

Թումանյանն իր ստեղծած մտապատկերի մեջ դնում է երևույթի ամենատիպական ու կոլորիտային գծերը, որոնք առաջին հայացքից շատ մերկ են թվում, բայց դա միայն առաջին հայացքից.

Ամպը գոռաց ու տրաքեց,
Եվ անձրևը սաստկացավ,

Հովիվն «հե՜յ, հե՜յ»... աղաղակեց,
Շունը թևից վեր կացավ...»

(«Ամպերում»)

Այս պատկերն ունի զգայական առումով տրամադրող մթնոլորտ։ Ամեն մի տողը ընթերցողի մոտ առաջացնում է իրական շոշափելի տեսադաշտ։ Տեղանքի տիպական ու սեղմ նկարագրությունները ընթերցողի երևակայության մեջ ծավալվում են, ձեռք են բերում գույն, շունչ, առարկայանում՝ դառնում շոշափելի։ Բանաստեղծական պատկերը մեզ անմիջապես տեղափոխում է սար. մենք տեսնում ենք կայծակի փայլատակումը, լսում՝ ամպրոպի դղրդյունը։ Ամպրոպի ճարճատյունից ու կայծակի շլացնող լույսից «խրտնում» է հոտը, ոչխարները փախչում են այս ու այն կողմ, հովիվն աղաղակում է փախչող ոչխարների ետևից, շունն անմիջապես արձագանքում է տիրոջը, հաչում, վեր է կենում թևից, պտտվում ցրվող ոչխարների շուրջը, «կլորացնում» մոլորված հոտը։ Սա տպավորության մի մասն է միայն, և այն առաջին հերթին ստանում է այն ընթերցողը, որի մոտ արդեն կա տեղանքի տրամադրության նստվածքը։ Թումանյանը զարմանալի ուժով գրգռում, արթնացնում է մեր քնած երևակայությունը, մենք վերապրում ենք մեզ վաղուց ծանոթ երևույթի քաղցրությունը։ Ուրեմն այստեղ կարևոր է, թե արվեստագետի ընտրած պատկերները որքանով են ակտիվացնում ընթերցողի երևակայությունը։ Ընդհանրապես երևակայական պատկերը ընթերցողի կողմից ընկալվում է երկու ձևով՝ սյուժետային և հոգեբանական։ Պատկերի սյուժետային ընկալումը կատարվում է նրանում խտացված իմաստային գործոնների որոշակի հաջորդականությամբ, մի ուղիղ գծով։ Մինչդեռ հոգեբանական ընկալումը այդ հաջորդականությունը չունի, նա բռնկվող է, համակող, ընթերցողի մոտ առաջացնում է, եթե կարելի է ասել, էմոցիայի շղթայական ռեակցիա, մի ակնթարթում մեկը մյուսին պայմանավորող ռեակցիա։ Բոլոր ընթերցողները չեն, որ բանաստեղծական պատկերն ընկալում են այս ձևով։ Բանաստեղծական պատկերի առաջացման պատճառը հանդիսացող իրականության կոլորիտին անծանոթ ընթերցողն ընկալում է պատկերի միայն սյուժետային

իմաստը; նրա մոտ տեղի չի ունենում երևակայության բորբոքում, նա պատկերին ոչինչ չի ավելացնում։

Թերևս այս հանգամանքը որոշ առումով սահմանափակում է բանաստեղծական պատկերի ընկալման մասսայականությունը, ինչ-որ չափով պահանջում է, եթե կարելի է ասել, նկարագրվող միջավայրին հարազատ ընթերցող։

Բանաստեղծը հատուկ կարևորություն է տվել բնանկարի, հոգեվիճակի, հերոսի մեջ ամենաբնորոշը նկատելուն։ Զարմանալի ուժգնության են հասել նրա դիտողական ընդունակությունները, կարողացել է չափել ընկալման տեսադաշտում պատկերի կրկնության հաճախականությունը։ Թումանյանը ուշադիր դիտող է, նույնքան հոգեբան։ Նա իր հերոսներից և ոչ մեկի արտաքինի նկարագիրը չի տվել մանրամասնորեն, ընդգծել է միայն ամենատիպական կողմը

Այ դու կարմրաթուշ,
Թուխամազ Անուշ...

Բայց նա ընթերցողին զարմանալիորեն ստիպում է երևակայությամբ լրացնել նկարագրության պակասը։ Ավելին, հաճախ այս գծերն էլ չի տալիս, սակայն ամբողջ ստեղծագործության մեջ այնպիսի մթնոլորտ է ստեղծում, որ ամեն ինչ հառնում է մեր աչքերի առջև իր կենդանությամբ, իր արտաքինով։ Թումանյանը հաճախ գործողության ֆոնի նկարագրությամբ տալիս է մարդկանց արտաքինի նկարագրությունը, հերոսի խոսակցության տոնն անգամ բավական է լինում, որ ընթերցողը կարողանա պատկերացնել նրա արտաքինը. ծխացող չիբուխը դառնում է նահապետական կյանքով ապրած ու իմաստնացած ծերունու արտաքինի հոյակապ նկարագրություն։

Ստեղծագործական երևակայությունը կապված է հեղինակի կենսափորձի, նրա գիտական-իմացաբանական ակտիվության հետ։ Բանաստեղծի երևակայությամբ ստեղծված պատկերն ամբողջապես համակված է այն հատկություններով ու գծերով, որ թելադրել է նրա կենսափորձը։ Անգամ Թումանյանի համեմատությունները, որոնք, ի դեպ, երևակայության ծնունդ են, որոշակիորեն տեղայնացված են։ Ուշադրությամբ հետևենք այս համեմատություններին.

Իսկ բարձր գլխից լուռ մարդու նըման
Նայում է ձորին մի հին խաչարձան...

Սուրբ անապատը, գիշերվա մթնում,
Ինչպես մի հըսկա ահռելի ուրու։

Ես մընում եմ անշարժ, ինչպես մի արձան...

Դուրս եկավ թեթև ամպերի տակից
Անուշը՝ փախած եղնիկի նըման:

Եվ գալ է Անուշն իր շունչը կըտրած
Սառել ու կանգնել, ինչպես մի պատկեր:

Ու հրացանը սև օձի նըման...

Համեմատությունը զուգորդական մտածողության արդյունք է, երևակայության թելադրանք, որ հենվում է իրականության մեջ գոյություն ունեցող իրերի և երևույթների համեմատելիության վրա։

Արվեստում միշտ չէ, որ պահպանվում է էության, երևույթի իրական համաչափությունը։ Արվեստագետն այդ էության, երևույթի առավել ընդգծման համար դիմում է նրանց ներքին հնարավորությունների բազմապատկմանը։ Վերջինս շատ ավելի օգտագործվում է ժողովրդական բանահյուսության մեջ, և դա է պատճառը, որ Թումանյանի մոտ նման պատկերների ավելի շատ հանդիպում ենք բանահյուսական նյութերի մշակումներում («Սասունցի Դավիթը», «Հսկան», «Հազարան բլբուլ»)։

Բարկացավ Դավիթ, չափը շըպրտեց,
Տըլվավ Կոզբադնի գըլուխը ջարդեց,
Չափի փըշրանքը պատն անցավ, գընաց,
Մինչև օրս էլ դեռ գընում է թըռած։

Էնպես զարկեց ջաղացքարին
Քարը եղավ հազար կըտոր,
Կըտորները երկինք թըռան,
Ու գնում են մինչև էսօր։

(«Սասունցի Դավիթը»)

Մի վիթխարի մարդ եմ ասում,
Որ մենք իր մոտ լու ենք չընչին,
Ծովը մինչև ծունկն է հասնում,
Իսկ գըլուխը ամպի միջին։

(«Հսկան»)

Բայց Թումանյանի երևակայության սլացքը իր հողից, իր հենման կետից չի կտրվում։ Բանաստեղծի երևակայությամբ ստեղծված հիպերբոլիկ կերպարները երևույթի սիմվոլիկ ընդհանրացումներն են, հավաքական, խտացված արտահայտությունները։

Թումանյանի երևակայությունն իր ձևավորման որոշ փուլում համընկնում է երազանքին։ Պիսարևը նկատել է, որ եթե երազանքի ու իրականության միջև գոյություն ունեն շոշափելի առանցքներ, ուրեմն ամեն ինչ լավ է։ Երևակայությունը վերջին հաշվով հեղինակի պատկերացումների նյութականհարմար համադրում է։ Չափազանց մեծ է ստեղծագործական երևակայության դերն արվեստում, առանց որի չէին ստեղծվի Դանթեի, Շեքսպիրի, Պուշկինի, Շանթի և ուրիշ շատ ու շատ արվեստագետների գործերը։ Բայց երևակայությունը, ինչպես արդեն ասվեց, պետք է ունենա իր ծավալման սահմանը, իր դրսևորման չափը և, որ ամենակարևորն է, երևակայությունը չպետք է կտրվի իրականությունից։ Երևակայական պատկերում իսկական արվեստագետը երբեք չի անտեսում իրականության տրամաբանությունը։

Խոսելով «Հազարան բլբուլի» մեջ երևակայության դերի մասին, Թումանյանը նկատել է. «Հազարան բլբուլը» գեղարվեստի աշխարհն է, էն կախարդական աշխարհը, ուր քեզ կտանի երևակայությունը։ Երևակայությունը էստեղ հրեղեն ձին է՝ Պեգասը։ Երևակայությունը խենթ է, համարձակ։ Շատ նուրբ պիտի լինել։ Կոպտել նա չի տանի, բայց երևակայությունը սահման չի ճանաչում, նա կտանի, կգնա... զգույշ պիտի լինել, ոսկի սանձով պիտի պահել»[26]։

---

26 «Վերելք», 1933, № 2, 3, էջ 152, 155։

3

Ոգևորության հզոր թևերով...

Հ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

Արվեստագետի ստեղծագործական հոգեբանության մյուս կարևոր պահը ոգևորությունն է։ Ինտուիցիան հաճախ նմանեցնում են ոգևորությանը, բայց դա միայն որոշ չափով է այդպես։ Ճիշտ է, ոգևորությունն ու ինտուիցիան ինչ-որ մի տեղ ձուլվում են, դառնում մեկը մյուսի շարունակությունը, բայց ունեն իրենց դրսևորման ուրույն սահմանները։ Ոգևորությունն արվեստագետի մոտ պայմանավորում է ստեղծագործական ձգտումների բորբոքում, հնարավոր ուժերի կենտրոնացում ու կամային ուղղվածություն՝ որոշակի նպատակների հասնելու համար։ Ոգևորությունը որոշակի նպատակների հասնելու ներքին կենտրոնացում է։

Ոգևորությամբ շատ բան կարելի է նվաճել, ինչպես Թումանյանն է ասում. «Էնտուզիազմը, ոգևորությունը ամեն բանի գաղտնիքն է։ Մեծությունը ոգևորությունով է։ Ոգևորությունը և կամքի ուժն ամեն ինչ կարող են անել. շարժող գործոններ են դրանք։ Նույնը և գեղարվեստի մեջ։ Առանց ոգևորության, շնչի՝ գեղարվեստը ոչինչ է»[27]։

Թումանյանն իր զրույցներում հաճախ ընդգծել է, որ ոգևորության հետ պետք է զգույշ լինել, չի կարելի այն կանգնեցնել... ինչպիսի արագությամբ որ նա վրա է հասնում, նույնպիսի արագությամբ կարող է հեռանալ։

Ստեղծագործական ոգևորության պահերին բանաստեղծն աշխատել է արագ թղթին հանձնել այդ ոգևորության բերած պատկերավոր մտքերը, հաճախ առանց հետևելու ձևի կատարելությանը։

«Ոգևորության թափը,— նկատել է Թումանյանը,— իրավունք չի տալիս ձև մշակելու. գրելու ժամանակ չի կարելի ներշնչումը կանգնեցնել, կտրել՝ մտածելու ձև փնտրելու։ Երաժշտությունը քո մեջ պիտի ապրի»[28]։

---

27 Ն. Թումանյան, *Հուշեր և զրույցներ, էջ 212։*

28 *Նույն տեղում, էջ 136։*

Եվ երբ ոգևորված պոետը թղթին է հանձնել իր երևակայական սլացքը, երբ նրա մտքի բռնկումները դարձել են դրական պատկերներ, երբ բանտվել են փախստական ու գեղեցիկ զգացումները, ստեղծագործության մեծագույն մասը նվաճված է համարել։ Հետագայում բանաստեղծն անդրադարձել է նրանց մշակումներին։ Դիպուկ է նկատել Իսահակյանը՝ ոգևորությամբ, զգացմունքով գրում են, տրամաբանությամբ, մտքով մշակում։

Ինչպես բոլոր մեծ բանաստեղծները, այնպես էլ Թումանյանը ծանր ապրումներ է ունեցել, երբ խանգարել են նրան ստեղծագործական ոգևորության պահին.

«Հիմա ես խուսափում եմ ստեղծագործական ոգևորությունից,— ասել է նա,— նույնիսկ վախենում, որովհետև տեսնում եմ, որ իրականությունն ու տրամադրությունն իրար չեն բռնում, իրար չեն համապատասխանում։ Հիմա ես մեծ տրամադրություն ունեմ և ցանկություն կա մեջս գրականությամբ պարապելու, բայց չեմ անում, չեմ սկսում, որովհետև գիտեմ՝ կարճ է տևելու, խանգարելու են։ Ստեղծագործելու վայրկյանին սենյակիս դուռը չպիտի բացվի»[29]։ «Եվ ինչքա՜ն են խանգարել ու ի՜նչ դատարկ բաների պատճառով,— շարունակում է բանաստեղծը,— խանգարումներ շա՜տ են եղել իմ կյանքում, շա՜տ»[30]։

Ու թերևս այդ է եղել պատճառը, որ Թումանյանն ստեղծագործել է գիշերը, մենության մեջ։ Երբ բոլորը քնել են, հանգստությունն է իշխել շուրջը, երբ խոր լռություն է իջել նրա աշխատասենյակի վրա, այն ժամանակ առավել ակտիվ է գործել բանաստեղծի միտքը, առավել սլացիկ է եղել նրա երևակայության թռիչքը։

«Մենակության մեջ ամենավսեմ հաճույքներ կան և դրանք այն րոպեներն են, երբ մարդու հոգին լա՜յն, խաղա՜ղ, անվրդո՜վ ծփում է, և սիրտը քաղցր-քաղցր ճմլում՝ երբեմն որոշ, երբեմն անորոշ կարոտներով։ Եվ այդ րոպեների մեջն է, որ հայտնագործություններ են անում մարդիկ, ստեղծագործում են, իհարկե, ևս առավել բանաստեղծ մարդիկ»[31]։

29 Ն. Թումանյան, *Հուշեր և զրույցներ*, էջ 213։

30 *Նույն տեղում*, էջ 232։

31 Հ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 5, էջ 183։

«Մենակությունը աստվածային դրություն է,— մի ուրիշ առիթով ասել է բանաստեղծը,— և մենակ մարդիկ են լավ բաներ տվել աշխարհքին»[32]։

Թումանյանն ստեղծագործել է, իհարկե, նաև մարդկանց ներկայությամբ, ծանոթների, դրչակից ընկերների շրջապատում, հատկապես՝ քեֆերին։ Այդպիսի պայմաններում գրված բանաստեղծությունները «էքսպրոմտ—madrigal»-ային բնույթի գործեր են եղել։ Մեր գրականության մեջ քչերն են այս բնույթի գործեր գրել։

Թումանյանն իր զրույցներից մեկում հիշում է. «Մի ժամանակ շատ էքսպրոմտներ էի ասում։ Մի քեֆի, Օրթաճալայում «Մուրճի» հնգամյակին 42 հոգու կենացին էլ էքսպրոմտ ասացի։ Ավետիք Արասխանյանը բոլորը հավաքեց»[33]։

Այս բնույթի մի հետաքրքիր բանաստեղծություն է նվիրել Թումանյանը գյուղացի Հարություն Ճուղուրյանին՝ աղջիկ-երեխա ունենալու կապակցությամբ.

Մեր սիրելի հայր Ճուղուրով,
Նորամանկանդ ոտն ուղուրով.
Բարի բախտով լինի թող սա,
Որ քեզ բերի մի լավ փեսա,
Ոչ թե գրող և կամ տերտեր,
Հետն էլ հազար ցավ ու դարդեր,
Այլ մի հարուստ, մի Մանթաշով՝
Փող ունենա իրեն քաշով,
Որ միշտ հեռու գրքից, երգից,
Կուշտ ծիծաղի սրտի խորքից։
(ԹԸԱ)

«Ջեռաց» գրված այս բանաստեղծությունը Թումանյանի «Պոետն ու մուսայի» յուրօրինակ արձագանքն է։

Մենակությունն, անշուշտ, ստեղծագործական ոգևորության կարևոր պայմաններից է, և, ըստ երևույթին, դա է եղել պատճառը, որ շատ նշանավոր գրողներ ստեղծագործել են առանձնացած, այն

32 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 203։
33 Ն. Թումանյան, Հուշեր և զրույցներ, էջ 120։

են գիշերը։ Այսպես՝ Անատոլ Ֆրանսը միշտ պատվիրում է ծառային փակել իրեն սենյակում՝ հանգիստ ստեղծագործելու համար։ Շիլլերը ստեղծագործել է միայն գիշերը։ Անգամ նա սովորություն է ունեցել ոտքերը դնել սառը ջրի մեջ, որպեսզի չքնի։ Բալզակը ամբողջ գիշերը սուրճ է խմել և ստեղծագործել։

Թումանյանի համար մենակություն վայելելու մյուս միջոցը եղել է բնության գրկում առանձնանալը։ Հենց այստեղ էլ մեծ բանաստեղծը ոգևորված ու ներշնչված բնության գեղեցկությամբ՝ ստեղծագործել է։

«Բնության ծոցում եմ միշտ հղացել իմ ընտիր բանաստեղծությունները։ Նա ինչ բանաստեղծ է, որ փակվի չորս պատերի մեջ, մոռացության տալով բնության հմայքը, նրա վեհությունը, նրա անհուն խորությունը»[34]։

Վարյա Խանդամուրյանին ուղղված նամակում բանաստեղծը գրել է. «Ամբողջ օրը զբոսանքներ եմ կատարում. թաղվում եմ անտառների խորքում, բարձրանում եմ սարերի գլուխները, նստում եմ ժայռերի գագաթներին ու մտորում, ցնորում, չնայելով Ձեր խրատին։ Հաճախ, հենց այդ անտառներում, այդ ժայռերի վրա ոտանավորներ եմ գրում»[35]։

Կարելի է ասել, որ բնությունը, իսկապես, Թումանյանի ստեղծագործական երևակայության հզոր աղբյուրներից է եղել, բանաստեղծը ապրել է բնությամբ, թափանցել բնության գաղտնիքները, խորհրդավորությունները, սրուցել բնության հետ, իմաստավորել նրա ամեն մի գույնը, երանգը, շարժումը, ձայնը։ Բնությունը նրա համար եղել է կատարելության չափանիշ։

Զնայած իր այնքան զբաղված լինելուն բանաստեղծն այնուամենայնիվ առիթներ է գտել պոկվելու Թիֆլիսից, որ գնա իր տարերքի՝ բնության գիրկը։ Մեկ թափառել է հայրենի Լոռվա ձորերում ու անտառներում, մեկ գնացել Ախալքալաք, հիացել ծաղկոտ դաշտերով, իսկ Աբասթումանում նրա ամենաիմաստուն բժիշկը բնությունը եղավ։ Սիրել է ծռել իր ճամփան և գնալ այնտեղ, որտեղ

34 Մագաթ Պետրոսյանի հուշերից (անտիպ)։

35 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, էջ 425։

բնությունը կուսական է, որտեղ բնությունը ապրում է ինքն իրենով։

«Այս անգամ էլ, իմ բնավորությանը հավատարիմ,— գրել է բանաստեղծը Մարիամ Թումանյանին,— Բորժոմ իմացա, որ Բակուրիանի ճանապարհը գեղեցիկ է, գնացի Բակուրիան։ Բակուրիան էլ ասացին Ցխրա-ծղարոյի գագաթը (Ахалкалакский перевал) *արևի ծագման ժամանակ սքանչելի տեսարան է բացվում, այնտեղից էլ գնացի Ցխրա-ծղարո»*[36]։

Մի ուրիշ նամակում էլ շարունակում է թղթին հանձնել բնությունից ստացած իր տպավորությունները, խորհրդածությունները. «Ամբողջ օրն զբոսնում եմ, թաղվում եմ անտառների խորքում, աշնան այնքա՜ն անուշ ու տխուր լռության մեջ, լսում եմ միայն թափվող դալուկ տերևների վերջին կարճատև շշունջները և թռչունների հրաժեշտի սրտաճմլիկ ծվլլոցը, որ դեղնած ճյուղերի մեջ իզուր զարուն են որոնում ու... ծվլում, ով գիտի ինչ ափսոսանքներ, ինչ հիշողություններ, ու արևի—վերջալույսի շողերի տակ մտածում եմ, որ վերջն էլ, մահն էլ կարող է սիրուն լինել, ինչպես աշունն այս հովտում»[37]։

Ուրեմն «մեծ բան է, և շատ կարևոր՝ առանձնանալը, մենակ մնալն ու երկար, երկար մտածելը — լինի սենյակում, թե բնության մեջ։ Հոգեկան խորասուզումը, ինքնախորասուզումը շատ է կարևոր»։ Եվ բացի դրանից, «ստեղծագործական ոգևորության համար առանձին տրամադրություն է հարկավոր, ֆիզիկական ու հոգեկան պայմաններ, հանգիստ ջղեր, պայծառ տրամադրություն»[38]։

Գրողի ստեղծագործական ոգևորության կարևոր պայմաններից մեկն էլ «ֆիզիկական պայմանն է»։ Դա, անշուշտ, առաջնային նշանակություն ունի մտածող, ստեղծագործող մարդու համար։ Այս պայմանը ուղղակիորեն առնչվում է գրողի ստեղծագործական ինտենսիվության, որի քննությանը կանդրադառնանք ստորև։ Զարմանալին այն է, որ Թումանյանը ստեղծագործել է հատկապես հիվանդ ժամանակ։ Նամակներից մեկում Ցոլակ Խանզադյանին գրել

---

36 Հ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 6, էջ 217։*

37 *Նույն տեղում, էջ 220։*

38 Ն. Թումանյան, *Հուշեր և զրույցներ, էջ 224։*

է. «Չեմ սխալվի, եթե ասեմ՝ իմ գրվածքների 90 տոկոսը հիվանդ ժամանակս եմ գրել և մեկ էլ՝ երբ հիվանդության պատճառով մի տեղ են գրկել մի երկու երեք ամսով։ Հատկապես՝ Սրասաթումանս»[39]։

Այստեղ բանաստեղծն առաջին հերթին նկատի ունի իր զբաղվածությունը, բայց զբաղվածությունից բացի, կա նաև մի ուրիշ հանգամանք։ Բանն այն է, որ հիվանդ ժամանակ մարդն առավել փիլիսոփայորեն է նայում կյանքին, աշխարհին, ընկնում մտքերի ետևից, անում ընդհանրացնող եզրահանգումներ, կռահումներ, վերհիշում դեպքեր, դեմքեր, դառնում շատ ավելի խորաթափանց, զգայուն։

Ի միջի այլոց, այս վիճակում բավականին ինտենսիվ ստեղծագործել են Գյոթեն, Ռոմեն Ռոլանը, Ջոն Գոլսուորսին։

«Ես հիվանդ ժամանակ այնքան բան եմ սովորել, որքան չէի կարող սովորել իմ ամբողջ կյանքում»[40],— գրել է Գյոթեն իր նամակներից մեկում։

4

Բանաստեղծություն գրելու համար տաղանդը
դեռ բավական չէ, պայմաններ էլ են հարկավոր:
Հ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

Ստեղծագործական ոգևորությունը պայմանավորում է ստեղծագործական ինտենսիվություն։ Գրականության պատմությունից հայտնի է, որ նույն հեղինակը մի տարվա կամ նույնիսկ մի ամսվա մեջ այնքան գործեր կարող է գրել, որքան չի գրել տասնամյակների ընթացքում։ Սա հետաքրքիր է, և անպայման՝ պատճառաբանելի։ Հեղինակի ստեղծագործական ինտենսիվությունը կախված է առաջին հերթին շրջապատող պայմաններից ու հանգամանքներից։ Վերջիններս բազմաթիվ են, բազմապիսի, բայց մենք նկատի պետք է

---

39 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 422։

40 *Эмиль Людвиг,* Гете. М., 1966, стр. 25.

ունենանք նախ՝ ժամանակի քաղաքական-հասարակական կյանքը և հեղինակի դիրքորոշումը, նրա նյութական-տնտեսական վիճակը և վերջապես նրա անձնական կյանքը՝ ընտանիքի անդամների, բարեկամների ու ծանոթների փոխհարաբերությունը, մի խոսքով այն ամենը, ինչ կարող է հեղինակին վիշտ պատճառել, կամ ուրախություն, ստեղծագործական ոգևորության տանել կամ կասեցնել այն։

Մեծ արվեստագետն առաջին հերթին նրանով է մեծ, որ «հավար թևերով կապվում է ժամանակին», նրա քայլքին, դառնում է իր «ժամանակի շունչը»։

Քաղաքական-հասարակական կյանքի բարենպաստությունը կարող է հզոր լիցք դառնալ ստեղծագործական ինտենսիվության համար, և ընդհակառակը, կարող է արվեստագետին ստիպել առժամանակ հրաժարվել իր իսկական կոչումից ու զբաղվել քաղաքական-հասարակական գործերով։

Թումանյանը մեր այն գրողներից է, որ ապրել ու ստեղծագործել է իր ժողովրդի պատմության ամենաողբերգական շրջանում, երբ հայ ժողովուրդը կյանքի և մահու պայքար էր մղում։ Ժամանակաշրջան, երբ «Թուրքական անլուր կոտորածների ու կոտորածից մազապուրծ եղած գաղթականության վշտի ու հոգսի տակ ճնշվեց ու ճմլվեց հայոց միտքն ու մամուլը»[41]։ Սակայն ոչ բոլոր դեպքերում է, որ երկրի քաղաքական կյանքի լարվածությունը կարող է կասեցնել հեղինակի ստեղծագործական ինտենսիվությունը, լինում են դեպքեր, որ ճիշտ հակառակն է տեղի ունենում, հեղինակի համար հրամայական խնդիր է դառնում գեղարվեստորեն արձագանքել ժամանակի իրադարձություններին։

Թումանյանն այլ ճանապարհ չուներ, նա դարձավ «պետական գործիչ անպետական ժողովրդի»։

Գրական գործունեությունը մի կողմ թողած, նա զբաղվում էր ազգային հասարակական հազար ու մի գործերով։ Հեռագրեր, նամակներ, պաշտոնական ու անպաշտոն գրություններ, ելույթներ, այցելություններ... ամեն կողմից, ամեն հարցով, տարբեր խավի ու հասակի մարդիկ, անձամբ, նամակով կամ ուրիշի միջոցով, մի-

41 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, էջ 226․

ջամտություն, օգնություն կամ խորհուրդներ էին խնդրում բանաստեղծից…

Ցարական կառավարության կողմից հրահրված հայ և ադրբեջանցի ժողովուրդների ընդհարումների ժամանակ նա սպիտակ դրոշը ձեռքին օրերով շրջել է Լոռվա ու Ղազախի ձորերում, հաշտություն սփռել ու դարձի բերել «էս մոլորված» ժողովուրդներին, մեկնել է էջմիածին թուրքական յաթաղանից մազապուրծ գաղթականներին օգնելու և ապա, որպես նորաստեղծ սովետական կառավարության ներկայացուցիչ, գնացել է արտասահման՝ րով հանգանակելու՝ սովյալ ժողովրդի փրկության համար…

«Ես էնքան բան, որ ունեմ կիսատ պռատ ընկած նրանից հո չի, որ ուժս չի պատել, այլ նրանից, որ խանգարվել եմ»[42]։

Ինչպես Թումանյանի, այնպես էլ համարյա բոլոր հայ գրողների վիճակը նույնքան ծանր ու անհավասարակշիռ է եղել, որքան իրենց ժողովրդինը։ Զարմանալի չէ, որ Թումանյանը հայ գրականությունը համարել է «խանգարված ժողովրդի խանգարված գրականություն»։

Ստեղծագործական ինտենսիվության համար անբարենպաստ են եղել նաև Թումանյանի ընտանեկան պայմանները։ Մեծ, բազմանդամ ընտանիքի ամենօրյա հոգսերը միշտ էլ ծանրացած են եղել բանաստեղծի ուսերին։ Ինչպես երևում է նամակներից, բանաստեղծը հատկապես գրական գործունեության սկզբնական շրջանում, ապրել է նյութական շատ սուղ պայմաններում։ Ստիպված է եղել դիմել բարեգործական ընկերությունների, անհատ մեկենասների օգնությանը։ Այս հանգամանքը նույնպես բացասաբար է անդրադարձել հեղինակի գրական ինտենսիվության վրա։ 1897 թ. մարտի 27-ին Բաքվի հայոց մարդասիրական ընկերությանը գրած նամակում կարդում ենք. «Բայց երբ գրողի ոգևորության վրա ծանրանում են ամենօրյա կենսական հոգսերը, այդ սերն ու խինդը դառնում են անպտուղ, դառն հուսմունքների աղբյուր, և հառաջացնում են մի հարատև կռիվ, որի մեջ ընկած գրողը չի կարողանում յուր կոչմանը ծառայել»[43]։

---

42 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 143։

43 Նույն տեղում, էջ 130։

Պետականություն ունեցող ժողովրդի արվեստագետը միշտ էլ այս կամ այն չափով օգնություն է ստացել իր պետությունից, թագավորից: Նապոլեոնը ֆինանսական-բարոյական օգնություն է ցույց տվել հայտնի նկարիչ Դավիդին, գրող Ժոզեֆ Շենյեին, իտալացի Ֆրանցիսկ 1-ինը հարյուր հազար էկյու է նվիրել Ռաֆայելին: Անգամ ահեղ Ֆիլիպ 2-րդը բոլոր արվեստագետներին ազատում էր զինվորական ծառայությունից ու ֆինանսական հարկերից: Այդպես են վարվել ժամանակին՝ Օգոստոս կայսրը Վիրգիլիոսի նկատմամբ, Ալեքսանդր Մակեդոնացին՝ Արիստոտելի, Լյուդովիկոս 14-րդը՝ Մոլիերի նկատմամբ և այլն: Հայ գրողի համար այդ բացառված է եղել: Ոչ մի հայ գրող չէր կարող երևակայել այնպիսի պայմաններ, որպիսիք ունեցել են, ասենք՝ Գյոթեն, Դյուման, Տոլստոյը:

Հայ գրողի համար ժամանակը և պայմանները նպաստավոր չէին:

«Դժբախտաբար, մեր կյանքի պայմանները շատ են աննպաստ վայրիվերումներն անվերջ ու ամեն տեսակի. շատ է դժար էս պայմաններում ապրելը, ստեղծագործելը»[44]:

Պետք է նկատել, որ վերջին շրջանում, հատկապես 10-ական թվականներին Թումանյանի տնտեսական վիճակը, համեմատաբար, լավ է եղել և այդ տարիներին, ինչպես ցույց է տալիս բանաստեղծի ինտենսիվության աղյուսակը, նա շատ է գրել:

Բանաստեղծը իր վերջին զրույցներում ակնարկել է.

«Հեյ գիդի հա՜, 1907 թվին, շատ կարճ ժամանակում մոտ 400 հեքիաթ ուսումնասիրեցի. ինչքա՜ն հեքիաթ գրեցի, ինչքա՜ն... Ո՞նց էի պարապում...»[45]:

Անհանգիստ էր Թումանյանին շրջապատող գրական մթնոլորտը: Ճիշտ է, գրական ասպարեզ դուրս գալով, նա միանգամից համակրանքի արժանացավ ընթերցող լայն հասարակայնության կողմից, և դա դրական նշանակություն ունեցավ նրա գրական ինտենսիվության համար: Մյուս կողմից նա ստիպված եղավ հաղթահարել հոգեկան այն ծանր պահերը, որ առաջ էր գալիս ժամանակի մեր մամուլի առանձին ներկայացուցիչների գրական անպարկեշ-

---

44 Ն. Թումանյան, *Հուշեր և զրույցներ*, էջ 225:

45 *Նույն տեղում*, էջ 310:

տությունից։ 90-ական թվականներից մամուլի («Մշակ») հալածանքը, «ոչ-գրական ոչնչությունների» տգիտությունն ու չարությունը (դրամբյանիզմ) հաճախ են խռովել բանաստեղծի հոգու անդորրը, ապա նաև բանտարկությունները, պետերբուրգյան դատավարությունը խիստ բացասաբար են անդրադարձել նրա ստեղծագործական ինտենսիվության վրա։

Թումանյանը խոր վիշտ ապրեց կյանքի վերջին տարիներին. Եղբոր՝ Ռոստոմի մահը 1915 թ. և ապա որդու՝ Արտավազդի ողբերգական սպանությունը Վանում 1918 թ. դեկտեմբերի 3-ին միանգամից հանեցին բանաստեղծին ստեղծագործական աշխատանքի հունից։ Ինչպես ժամանակակիցներն են նկատել, միանգամից ծերացավ բանաստեղծը, ճերմակեց, դժգունեց նրա աչքերի պարզությունը, պղտորվեց նրա դեմքի մշտական ժպիտը։ Ու կարելի է ասել, որ այդ դեպքերից հետո Թումանյանը մինչև իր կյանքի վերջը քառյակներից բացի, ուրիշ գործեր չտվեց։ Քառյակներում կյանքի փորձությունների անցած մեծ բանաստեղծը խորացրեց ու կենսափորձի նժարին դրեց մարդկային տիեզերական խորհուրդները՝ գտնելով, որ բնությունն իրեն շատ բան էր տվել ու փոխարենն ինքը շատ բան կարող էր տալ, բայց չկարողացավ...

Կյանքըս արի հըրապարակ, ոտքի կոխան ամենքի,
Խափան, խոպան ու անպըտուղ անցավ առանց արդյունքի։
Ինչքա՜ն ծաղիկ պիտի բուսներ, որ չըբուսավ էս հողին...
Ինչ պատասխան պիտի ես տամ հող ու ծաղիկ տվողին...

Նշված հանգամանքները բանաստեղծի ստեղծագործական ինտենսիվությունը պայմանավորող արտաքին գործոններ էին միայն, որոնք գոյություն են ունեցել բանաստեղծից անկախ և որոնց ազդեցությանը նա չէր կարող չենթարկվել։ Սակայն միշտ չէ, որ գրողի կյանքում ստեղծագործական դադարը բացատրվում է արտաքին հանգամանքներով։ Լինում են դեպքեր, իսկ այդպիսի օրինակներ ինչպես հայ, այնպես էլ համաշխարհային գրականության պատմության մեջ շատ են, երբ արվեստագետին խանգարող ոչ մի արտաքին հանգամանք չկա, բայց նա առժամանակ ոչինչ չի գրում, չի ստեղծում։

Այս շրջանը հենց ապատիայի շրջանն է, մեծ հղացումների, մեծ որոնումների ու կուտակումների շրջանը։ «Ապատիայի շրջանը,— նկատել է Թումանյանը,— իսկապես հղացումի շրջան է, էդ ժամանակն է, որ բանաստեղծը լցվում է, խորանում է, հասունանում, թեպետև առանց աղմուկի ու ալեկոծումի։

Ինչպես շերամի որդի բոժոժ շինելը, երբ սկսում է ծածկել, փակվել ու ներսից հյուսում է իր բոժոժը, ասում են՝ մեռնում է. բայց դա հենց էդ ժամանակ է, որ մետաքսը շինում է»[46]։

Եթե մենք ուշադրություն դարձնենք Թումանյանի ինտենսիվության աղյուսակին, ապա կնկատենք, որ 1890 թ. հինգ պոեմ գրած բանաստեղծը լռում է շուրջ 10 տարի։ այդ այն դեպքում, երբ պոեմը նրա տարերքն էր։ Սա, թերևս կարելի է ասել, բանաստեղծի մեծ հղացումների շրջանն է եղել։ Այդպես հաճախ է լինում և դա պատահում է միայն մեծ արվեստագետների հետ։ Գյոթեն 40 տարի շարունակ հղացում սարքեց իր հռչակավոր գործն ստեղծելու համար։ Թումանյանը «Հազարան բլբուլը» գրելու համար ամբողջ կյանքում որոնումների մեջ էր… այդպես էլ չվերջացրեց։

Ուրեմն՝ բանաստեղծի կյանքում ստեղծագործական դադարի շրջանը հավասարակշիռ ու մտածված որոնումների, հղացման ու լիցքավորման շրջան է։

«Մարդիկ սովորաբար բանաստեղծին չեն հասկանում,— ասել է Թումանյանն իր զրույցներից մեկում,— պարապ են կարծում, երբ նա չի գրում։

Ես շատ եմ լսել, և ասում էլ են ինձ՝ թե ծույլ ես, չես գրում, պարապ-սարապ ման եմ գալիս ու բան չեմ անում։ Նրանք չեն հասկանում, որ հենց էն պարապ ժամանակն է, որ բանաստեղծը պարապում է, ստեղծագործում է։

Էդ պարապ ժամանակը հղացումի, լցվելու ժամանակն է, և դա ավելի կարևոր է գրողի համար, քան թե գրելը։ Բանաստեղծը էդ ժամանակ նման է հղի կնոջ, գրելիս նա միայն հասարակ գրագիր է։ Ես հաճախ, երբ ձեզ հետ եմ լինում, կատակներ եմ անում, կամ երբ մենակ ման եմ գալիս սենյակումս, կամ թե չէ նստում եմ ու

---

46 Ն. Թումանյան, *Հուշեր և զրույցներ*, էջ 229։

երկար մտածում — դրանք շատերին դատարկ ու պարապ բաներ են թվում, մինչդեռ էդ ժամանակն է, որ ես ստեղծագործում եմ։ Դա է կարևորը»[47]։

Ստեղծագործական պրոցեսը գրողից պահանջում է մտավոր ու ֆիզիկական ուժերի գերլարվածություն։ Հիրավի, գեղարվեստական երկի ծնունդը իսկական ստեղծագործողի համար չի կարող երբեք հեշտ ու հանգիստ ընթանալ։ Ճշմարիտ արվեստը չի կարելի պատկերացնել առանց գեղագիտական իդեալի համառ որոնման։

Դժվար, դժնի տենդով գրել եմ երգերս,
Իբրև հոգնած մշակ՝ տարել եմ երգս ես
Ուղիներով կյանքի թե՛ մառ, թե՛ մութ, թե՛ կեղ.
Եվ տքնությունը հաճախ ինձ արևից զրկել է

գրել է Չարենցը։ Հեշտ ու խաղաղ չեն ստեղծվել նաև Թումանյանի ստեղծագործությունները։

«Ես իմ «Անուշի», «Սասունցի Դավթի» և այլ գործերի վրա գիշերներ եմ լուսացրել, քանի-քանի անգամ եմ գրել, ջնջել, վերջիվերջո կարդացել եմ ընկերներիս շրջանում, լուռ լսել եմ նրանց կարծիքները, խորհուրդները, մշակել, շտկել և երբ արդեն վստահել եմ ուժերիս վրա, միայն էդ ժամանակ եմ հանձնել տպագրության»[48]։

Ի դեպ՝ ձեռագիր գործն ուրիշների մոտ ընթերցելը Թումանյանին հատուկ է եղել. այդ մասին շատ են խոսում ժամանակակիցները իրենց հուշերում։ Նա չի ունեցել ստեղծագործական ինքնամփոփվածություն, գաղտնապահություն, չի թաքցրել յուրայիններից իր մտահղացումները կամ նոր թղթին հանձնած գործերը։ Շիրվանզադեն խոսելով Թումանյանի ստեղծագործական բնավորության այդ գծի մասին, գրել է, թե ինքը երբեք իր ձեռագրերը ուրիշների մոտ չի կարդացել։ Որ խուսափել է ուրիշների կարծիքը լսելուց, ուղղակի չկամենալով մարդկանց անհարմար վիճակի մեջ դնել։ Ստեղծագործական ինքնամփոփվածությունը հատուկ է եղել նաև Հովհան-

---

47 Նույն տեղում, էջ 229։

48 Վ. Աղասյանի հուշերից (անտիպ)։ Ինքնագիրը պահվում է Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի տեքստաբանության բաժնում։

նիսյանին, իսկ Տերյանը ոչ միայն չէր կարդում ուրիշների մոտ, այլև գործը գրելուց հետո սևագիրն անմիջապես ոչնչացնում էր։

Ստեղծագործական տանջանքը հայտնի է ամեն մի արվեստագետի. դա, ինչպես ասվեց, գեղարվեստական երկը կատարյալին հասցնելու ձգտման հետ կապող հանգամանք է։

«Ստեղծագործությունը ինքը մեծ հաճույք է, բայց տանջանքը նա է, երբ ստեղծագործողը մնում է երկու քարի արանքում՝ իրականության և բարձր ստեղծագործության»[49],— *նկատել է Թումանյանը։*

Մեր ուսումնասիրության ընթացքում, հատկապես ստեղծագործական ոգևորության, ինտենսիվության մասին խոսելիս, ուղղակի և անուղղակի կերպով անդրադարձել ենք Թումանյանի այն մեծ աշխատանքին, որ կոչվում է ստեղծագործական տանջանք։ Դա հոգեկան ու ֆիզիկական այն լարումը, այն ապրումներն են, որ ունենում է արվեստագետը ամեն մի գործ ստեղծելիս։

Թումանյանը քայլ առ քայլ է նվաճել արվեստի բարձունքները, նա սիրել է կրկնել. «Հազար վերստի ճամփան էլ մի քայլով են սկսում» և կամ ավետարանի այն խոսքերը, թե «Բախիր դուռը և նա կբացվի»։

Տպագրված գործը Թումանյանը բնավ վերջնականն ու իդեալականը չի համարել։ Անկախ այն մեծ տանջանքից, որ կապված է նույն գործի ստեղծման հետ, նա մինչև տպագրության հանձնելն ու տպագրվելուց հետո էլ համառորեն շարունակել է ուղղել, մշակել ու մշակել՝ ձգտելով հասնել կատարելության։

---

49 Ն. Թումանյան, *Հուշեր և զրույցներ*, էջ 231։

ԹԵՄԱՏԻԿ ԸՆԴԳՐԿՈՒՄ, ԿԵՆՍԱԿԱՆ ՓԱՍՏ ԵՎ ՄՏԱՀՂԱՑՈՒՄ

> Ազգային բանաստեղծը իր երկրից պիտի լինի,
> իր հարազատ ժողովրդից պիտի խոսի և համաշ-
> խարհային խնդիրներ շոշափի։
>
> Հ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

1

Արվեստագետի տեսադաշտը շրջապատող իրականությունն է։ Այստեղ է ձևավորվում նրա աշխարհայացքը, այստեղ է տեղի ունենում կյանքի գեղարվեստական ընկալումն ու անհրաժեշտ վերացարկումը, թեմատիկ ընտրությունն ու գեղարվեստական մարմնավորումը։ Մի խոսքով՝ իրականությունն է դառնում այն հողը, ուր ծնվում և աճում է արվեստագետը։

Թումանյանի, ինչպես ամեն մի արվեստագետի, ստեղծագործական մտածողությունը թեմատիկ ընդգրկման առումով պայմանավորվում է իր ժամանակաշրջանի առաջ քաշած պահանջների ու խնդիրների ընկալմանը պատրաստ լինելու հանգամանքով։ Սա իհարկե, հարցի օրինաչափական կողմն է, և այս դեպքում մենք հաշվի ենք առնում ոչ միայն զուտ թեմատիկ ընտրությունը, այլև նրա գեղագիտական լուծումն ու գաղափարական նպատակասլացությունը։

Թումանյանի առաջին շրջանի (90-ական թթ.) թեմատիկ ընդգրկման կորագիծը կայուն չէ, նրա մոտ առկա է կոնկրետ իրողություններին անմիջապես արձագանքելու փաստը։ Բանաստեղծի այս շրջանի գործերում շատ ավելի իշխում է անմիջական տպավորու-

թյունը, հույզը, զգացմունքային պոռթկումը, քան գաղափարական հավասարակշիռ նպատակասլացությունը։

Թումանյանի գեղարվեստական մտորումների նյութը առաջին հերթին դառնում է սիրած էակի եթերային գոյությունը, որին մեկ սիրում է բուռն տենչանքով, մեկ հուսահատ վշտանում ու հեռանում է։

Այս կարգի բանաստեղծությունների թվին կարելի է դասել նրա «Ներիր, ով կույս», «Եթե իմ վերջին հայացքը մնա», «Մի որոնիր» բանաստեղծությունները։

Երիտասարդ Թումանյանի հիշյալ շրջափուլի մյուս, ինչ-որ չափով կայունացված թեման հայրենիքի, հայրենասիրության թեման է, որ դեռ գրքային է և որում զգացվում է սիրած բանաստեղծների ազդեցությունը՝ Ալիշան, Նալբանդյան, Պատկանյան։ Նմանօրինակ բանաստեղծություններից են «Օրորքը», «Երբ որ կանցնի ձմեռն սաստիկ», «Ինչո՞ւ ես տխուր», «Նահապետի ողբը» և վերջապես դեպքերի անմիջական տպավորության տակ գրված՝ «Պանդուխտն երգեց», «Ես նայում եմ, իմ աղջև», «Ի՞նչ ես կատաղել», «Գիշերային առաջին աստղի դիմաց», «Շատերի նման», «Միամիտներին» բանաստեղծությունները, որոնք թեմատիկ առումով տարբեր բնույթի գործեր են։

Բանաստեղծի ստեղծագործական առաջին շրջանին յուրահատուկ է թեմատիկ բազմազանությունը, ի դեպ՝ նույն օրինաչափությունը դիտելի է նաև ժանրի ընտրության մեջ։ Սա բանաստեղծի որոնման շրջանն է։ Այս փուլում է ծլարձակում բանաստեղծը, նրա գործերն առաջին հերթին աչքի են ընկնում զգացմունքի և կրքի ուժգնությամբ։

Թումանյանի թեմատիկ ընդգրկման երկրորդ կամ միջին շրջանը (900-ական թթ.) յուրահատուկ է երևույթների ընկալման համապարփակությամբ, գեղարվեստական առումով պրոբլեմատիկ խնդիրների ընտրությամբ և բազմակողմանի քննությամբ։ Ստեղծագործական կյանքի երկրորդ փուլում Թումանյանի թեման հիմնականում դառնում է հայ գյուղաշխարհի կյանքը, նրա սոցիալ-բարոյական կողմերի գեղարվեստական քննությունը։ Այս շրջանում էր, որ Թումանյանը գրեց իր խորիմաստ պոեմները, լեգենդներն ու բանաստեղծությունները, պատմվածքներն ու հեքիաթները։

Այս փուլում նա հասնում է ստեղծագործական կայուն ընդգըրկումների և նվաճումների, աճում է, բարձրանում, ճյուղավորվում ու ամրանում։

Բանաստեղծի թեմատիկ ընդգրկման երրորդ կամ վերջին շըրջանը (10-ական թթ.) հետադարձ հայացքի շրջան է, երբ արվեստագետը ելնելով իր կենսափորձից երևույթներին տալիս է իր գնահատականը, անցնում է զուտ փիլիսոփայական ընդհանրացումների։ «Իմ վերջին շրջանը՝ փիլիսոփայական շրջանը տխեղերական խոհերի շրջանն է»[1]։ Կենսափորձից եկող խորիմաստ եզրահանգումները գեղարվեստորեն իրացնելու համար ժամանակ ու հնարավորություն չունենալու պատճառով նա դժգոհում է, խորհուրդ է տալիս երիտասարդ արվեստագետներին՝ մտածել այդ ուղղությամբ, կամ էլ փորձում է կարճ ժամանակամիջոցում շատ բան անելու, սակայն, ամեն ինչ մնում է կիսատ։

Պատահական չէ, որ Թումանյանը կյանքի վերջին տարիներին հաճախ է իր գրույցներում մեջ բերել. «Ջահելությունը ասում է՝ թե իմանայի՜, ծերությունը՝ թե կարենայի՜...»[2] ժողովրդական ասացվածքը։

Թումանյանը քիչ ապրեց ստեղծագործական կյանքի, թեմատիկ ընդգրկման այս փուլը։ Բանաստեղծի փիլիսոփայական խոր իմաստավորումների արդյունքը եղան նրա «Անբուն կյուն» ու «Քառյակների» մեծ մասը։

Սխալ կլինի, անշուշտ, թեմատիկ ընդգրկման և գեղարվեստական իրացման երեք փուլերը իրարից կտրուկ անջրպետելը։ Հաճախ արվեստագետը ստեղծագործական կյանքի վաղ շրջանում և նույնիսկ միայն վաղ շրջանում է թեմատիկ լայն ընդգրկման ու գաղափարագեղագիտական բարձր արժեքներով գործեր տալիս։ Դա բացառություն չէ ո՛չ համաշխարհային և ո՛չ էլ հայ գրականության պատմության համար։ 1887 թ. 18 տարեկան Թումանյանի գրած «Գութանի երգը» և «Հին օրհնություն» բանաստեղծություններն արտակարգ բարձր մակարդակի գործեր են։

---

[1] Ն. Թումանյան, Հուշեր և զրույցներ, էջ 304։

[2] Նույն տեղում, էջ 281։

Ընդհանրապես հայ գյուղաշխարհի կյանքը բանաստեղծի գեղարվեստական մտորումների հիմնական առանցքն է եղել, թեմատիկ ընդգրկման ոլորտը: Այս հանգամանքը ժամանակին թյուրիմացությունների տեղիք է տվել և սխալ եզրակացությունների հանգեցրել:

«Լեռան երգիչ» (Լեո)[3], «Պոեմների նյութը առայժմ տեղական նշանակություն ունի» (Գ. Ենգիբարյան)[4], «Գյուղական կենսահայեցողությամբ տոգորված բանաստեղծ: Հայրենի եզերքից դուրս Թումանյան արվեստագետը կաղում է» (Ս. Տերտերյան)[5], «Մեր առջև է կանգնել Թումանյանը. այստեղ էլ նրա նյութը սահմանափակ է բավականին. լեռնական կիսավայրի խաշնարած ժողովրդի նիստ ու կաց» (Մյասնիկյան)[6], «Թումանյանի ստեղծագործական աշխարհը սահմանափակվում է հին գյուղով, հին մարդկանցով ու նրանց ադաթներով» (Դեմիրճյան)[7], «Գյուղական աշխատավորական աշխարհի բանաստեղծը» (Խորենի)[8] և այլն:

Գյուղաշխարհի թեմային Թումանյանի անդրադառնալը իրականության հանգամանքների առկայությամբ է բացատրվում: Բանաստեղծը չէր կարող 90-ական թվականների ազգային կյանքի ամենայուրահատուկ ասպարեզը թողնել ուշադրությունից դուրս:

Մենք չունեինք ազգային ավանդներով նոր քաղաքային կյանք, քանզի քաղաքներ չունեինք: Կյանքի ոլորտը նստվածք տալուց հետո է արժանանում գեղարվեստի ուշադրությանը: *Մենք ընդօրինակում էինք այդ կյանքը, որ չուներ ընդգծված ինքնատիպություն, խայտաբղետ էր, հիվանդ՝ ձևամոլությամբ: Ճիշտ է նկատել Սուրխաթյանը. «Մի ժողովուրդ, որ տակավին չէր ճաշակել քաղաքի նոր տնտեսական հրաշալիքները և հաղորդակից չէր եղել նրա բերած հասարակական նոր կարգերին»[9]:*

---

3 «Գեղունի», Վենետիկ, 1902, № 1—10, էջ 62—64:

4 Գ. Ենգիբարյան. Մատենախոսություն, 1909, էջ 267:

5 Ս. Տերտերյան, Հ. Թումանյան, Հայրենի եզերքի բնաբերգուն, Վաղարշապատ, 1911:

6 «Մշակ», 1914, № 76:

7 Դեմիրճյան, Հուշեր (անտիպ):

8 «Հառաջ», Թիֆլիս, 1918, № 32:

9 «Մշակ», 1919, № 40:

Թեմատիկ ընդգրկումն անվիճելիորեն կապված է արվեստագետի կենսափորձի հետ։ Գրականության պատմությունը ցույց է տալիս, որ հեղինակային կենսափորձը թերևս թեմատիկ ընդգրկման առաջին պայմանն է։

Ազգային գրականության մշակին գնահատելիս պետք է հաշվի առնել այս հանգամանքը, թե ինչ է տվել հեղինակին ազգային կյանքը և ինչպես ու որքանով է հաջողվել նրան ներկայացնել այդ կյանքը։ Այս միտքն է անցկացնում Թումանյանն իր հոդվածներում, նամակներում, զրույցներում։ Գյուղական կյանքի թեմատիկ ընդգրկումը սակայն չի կարող սահմանափակել բանաստեղծի գեղարվեստական արտացոլման շրջանակները։

«Կյանքն՝ իր ամբողջության մեջ՝ մեծ է, շատ է մեծ։ Կյանքը—տիեզերական կյանքն է, և մարդու կյանքի ամբողջ վեհությունն ու քաղցրությունն էլ հենց էն է, որ իր շրջապատի միջոցով ապրի էն մեծ կյանքով»[10]։

* * *

Կենսական փաստի և գեղարվեստական սյուժեի փոխհարաբերության ուսումնասիրությունը թեմատիկ ընդգրկման կոնկրետացումն է, հեղինակի ստեղծագործական մտածողության, ստեղծագործական պրոցեսի կարևոր էլեմենտներից մեկը։ Հարց է ծագում. պե՞տք է արդյոք որոնել գեղարվեստական երկում վերարտադրված իրողության կամ իրողությանը մասնակից կերպարի նախատիպը կյանքում։ Այո՛, եթե, իհարկե, հնարավոր է։ Եվ ահա ինչո՞ւ։ Առաջին հերթին պարզելու համար այն հանգամանքը, թե ինչպիսի փոխհարաբերության մեջ են գտնվում կենսական ճշմարտությունը և նրանով պայմանավորված գեղարվեստական իրականությունը։ Թեմատիկ առումով՝ կենսական փաստի զուգահամեմատումը իրենով պայմանավորվող գեղարվեստական արձագանքին, ուսումնասիրողին հնարավորություն է ընձեռում հետևել հեղինակի ստեղծագործական պրոցեսին, գեղարվեստական մտածողությանը, մի բան, որի վրա մեծ ուշադրություն է դարձնում արդի գրականագիտական միտքը։

---

10 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 224։

Ինչպե՞ս է ընտրվել կենսական փաստը, ի՞նչ է տվել այն երկի գեղարվեստական սյուժեի ձևավորմանը, և ձևավորման ընթացքում որքանո՞վ է հեղինակային սյուժեն հեռացել կենսական փաստից։ Այսինքն՝ պարզել այն կապը, որ գոյություն ունի սյուժետային միջուկի (կենսական փաստի) և գեղարվեստական սյուժեի միջև։

Կենսական փաստի և նրանով պայմանավորվող գեղարվեստական սյուժեի զուգորդական ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ փաստացի իրողությունը անցնելով արվեստագետի մտաքննության բարդ ցանցով, ենթարկվում է ձևաիմաստային։ որակական փոփոխության։ Անգամ առանձին դեպքերում գեղարվեստական իրականությունը հակադրվում է պատմական իրականությանը։ Առաջին հայացքից թվում է, թե հեղինակին շրջապատող իրականության մեջ գոյություն ունեն ինքնին պատրաստի գեղարվեստական փաստեր, որոնք պետք չէ վերանայել։ Ասենք՝ բնանկարը, դիմանկարը, հատկապես այն փաստերը, որոնք հարաբերական առումով ստատիկ վիճակում են։ Նույնիսկ այս դեպքում կենսական փաստը գեղարվեստական մտաքննությունից հետո արդյունքում չի դրսևորվում այնպես, ինչպես այն կա իրականության մեջ։

Որպեսզի կենսական փաստը դառնա գեղարվեստական ճշմարտության ելակետ, պետք է անցնի հեղինակի գեղարվեստական մտաքննության միջով։ Փաստի ընտրության ընթացքում հեղինակը որոնում է ոչ միայն այն, որ արդեն կա, այլև այն, որ արդեն ծնվում է եղածի մոտ ու դեռ պիտի ծնվի։

Հազար ականջով ձայներ եմ լսում,
Որ դեռ սրտերում շշուկ են թեթև...

Գեղարվեստական գրականության պատմությունը ցույց է տալիս նաև, որ շատ դեպքերում նույն իրականության մեջ ու շրջապատում ապրող հեղինակների ներկայացրած գեղարվեստական իրականությունները բոլորովին տարբեր են։ Պարզ է, որ այս երևույթը պայմանավորված է անհատի աշխարհըմբռնմամբ։

Իրականությունը տեսնող հեղինակը հաճախ շրջանցում ու աչք է փակում այն փաստերի առջև, որոնք առավել նկատելի են, կախվում են դիտողի փեշերից և ուշադրություն է դարձնում այն փաստերի վրա, որոնց որոնումը կանխամտածված է։

Կենսական փաստի հայտնաբերումը և ապա ընտրությունը կապված է հեղինակի դիտողական ընդունակությունների հետ։ Կան հեղինակներ, որոնց դիտողականությունը թույլ է, չեն նկատում ամենակարևորը, ամենաանհրաժեշտը։ Այսպիսի հեղինակների կենսական տպավորությունները չափազանց թույլ են լինում, բնականաբար թույլ են լինում նաև նրանց գործերը։ Մարիամ Թումանյանին գրած նամակում Թումանյանը նկատել է. «Բանաստեղծի համար տպավորությունները հարստություն են — վայ այն բանաստեղծին, որ աղքատ է տպավորություններով»[11]։

Որքան ուժեղ են հեղինակի դիտողականությունը, նրա կենսափորձից եկող տպավորությունները, նույնքան խորն են էրուդիցիան, զուգորդական մտածողության հնարանքները, ինքնատիպությունը։ Գրողը ընթերցողից տարբերվում է նախ և առաջ իր դիտողական ընդունակությունների ուժգնությամբ։

Ես հազար աչքով բաներ եմ տեսնում,
Որ թաքնված են լռության ետև...

Թումանյանի բոլոր ստեղծագործություններն էլ ունեցել են իրենց կենսական ազդակը, կենսական փաստը։ Դրանք իրական փաստերի, եղելությունների գեղարվեստական վկայություններ են։ Փիլիպոս Վարդապետյանին ուղղված նամակներից մեկում (1904, օգոստոսի 7) ակնարկելով «Դու քո ճամփեն գնա, քույրիկ» բանաստեղծությունը, Թումանյանը գրել է. «Այս այն ոտանավորներից է, որոնց մեկնությունը իրենցից շատ ու շատ է երկար, որոնք կենսագրություն ունին, պատմություն ունեն իրենց ետևը։ Այսպիսի ոտանավորների տողերում է, որ թաքնված է լինում բանաստեղծի հոգին»[12]։

Ինչպես երևում է բանաստեղծի ինքնակենսագրականի գրառումներից, նա նպատակ է ունեցել ընթերցողին ներկայացնել իր ստեղծագործություններից մի քանիսի բացատրությունները՝ հատուկ ուշադրություն դարձնելով այդ ստեղծագործությունների կենսական ազդակների վրա։

---

11 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 190։

12 Նույն տեղում, էջ 273։

«Իմ մի քանի գրվածքների բացատրությունը»[13] վերնագիրը կրող հատվածում Թումանյանը նշել է.

1. Զուռնաչի Սաքոյի աղջկա պատմությունը և «Մարոն».
2. Ռամազի Մաթոսը և «Լոռեցի Սաքոն».
3 Գևոյի, Ալեքի, Օսմանի աղջիկ փախցնելը և «Անուշը».
4. Քեռի Իսային և «Արծիվն ու Կաղնին», «Շունն ու Կատուն», «Անբախտ վաճառականները».
5. Ղոխնանց պապին, մեր գյուղի Զոփուռի տղերքը — «Հառաչանք».
6. «Փարվանա» Վանցյան[14] և փշրանքները, թե Ջավախքի բուրմունք»:

Բերված փաստերից դժվար չէ կռահել, որ բանաստեղծի համար Մարոյի նախատիպը եղել է իրենց գյուղացի Զուռնաչի Սաքոյի աղջիկը, Լոռեցի Սաքոյինը՝ Ռամազի Մաթոսը, որ «Անուշ» պոեմը հյուսվել է համագյուղացիներ Գևոյի, Ալեքի, Օսմանի՝ աղջիկ փախցնելու եղելության վրա։

Այս բնույթի բավական հետաքրքիր տվյալներ կան Տիգրան Փիրումյանի «Հուշերում»[15]։

Մի առիթով զրուցելով երիտասարդ Թումանյանի հետ, Փիրումյանը նպատակ է ունեցել պարզել բանաստեղծի ստեղծագործական պրոցեսին վերաբերող առանձին հանգամանքներ՝ հատուկ ուշադրություն դարձնելով այն հարցին, թե որոնք են եղել Թումանյանի որոշ գործերի կենսական ազդակները։

Եվ ահա ինչ է գրում Փիրումյանն այդ մասին.

«Պանդուխտըն երգից...» — գրել է մի մշակի՝ շինությունից վայր ընկնելու ու մեռնելու առթիվ[16]։

«Ես նայում եմ»— Բուսաբանական այգու գլխից քաղաքը դի-

---

13 Էդ. Ջրբաշյան. Հ. Թումանյանի ինքնակենսագրական գրառումները, «Պատմա-բանասիրական հանդես», № 1, 1966, էջ 183։

14 Ըստ Վարդան Շահպարոնյանի «Հուշերի» և Թումանյանի առանձին նամակների տվյալների, բանաստեղծը Շահպարոնյանի հետ միասին մեկնել է Ախալքալաք՝ Փարվանա լիճը տեսնելու։

15 «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 345—346։

16 Դեպքը կատարվել է Ջալալօղլիում ուսանելու տարիներին։

տելուց հետո։ «Մի՛ սրտնիր» — իրենց տունը հյուր եկած մի օրիորդի ներկայությամբ, որից առաջ արհամարհանք, իսկ հիմա համակրություն է տեսնում։ «Եթե իմ վերջին հայացքը...» — մի ուրիշ օրիորդի վերաբերմամբ, որին, ինչպես կարելի է կարծել, մինչև այժմ էլ շարունակում է գաղտնի սիրել։

«Ի՞նչ ես կատաղել» — Գրիգոր Արծրունուն («Մշակ» լրագրի հռչակավոր խմբագիր) պաշտպանելու համար նրա հակառակորդների դեմ, որոնցից հանդիմանվում էր ինքը՝ Թումանյանը։ Նույն Արծրունուն է վերաբերում նաև «Մարգարեն», բայց Թումանյանը կամեցավ այդտեղ իդեալական կերպարանք տալ, աչքի առաջ ունենալով նաև Քրիստոսին։ «Աղոթքը» — ս. Սարգսի եկեղեցի գնալիս մեր բանաստեղծը պատահել է մի խումբ աշխարհականների և քահանաների, որոնցից մեկը (քահանա) ա՛խ քաշելով ասել է. «Փող է հարկավոր, փող, դուն փող տաս»։ «Գիշերային առաջին աստղի դիմաց» — մի քանի հոգու հետ պատշգամբում նստած դիտում է երկինքը ու տեղնուտեղը ստեղծագործում և ներկա եղողներին էլ թելադրում։ «Երանություն էր խոստացել հույսս ինձ» — նկատելով, որ այլևս չէր կարող քահանա դառնալ և իր նպատակին հասնել՝ հոգևորականների անպիտանությունների պատճառով. դրա երկրորդ մասում էլ նկատի ունի կոնսիստորիայում ծառայողներին։ «Շատերի նման» — Լոռու շրջանում բուն դրած Չոփուռի տղերանց և այլ ավազակների մասին խիստ դատողություններ լսելուց հետո։ «Միամիտներին» — կոնսիստորիա եկող անմեղ գյուղացիներին, որոնց այնտեղ ծառայողները կողոպտում են, ահագին կաշառքներ վերցնելով։ «Ամառվա գիշերը գյուղում» — Թիֆլիսի Մթածմինդա սարից մի լուսնյակ գիշեր քաղաքը դիտելուց և նրա աղմուկն իր հայրենի Դսեղ գյուղի հանդարտության հետ համեմատելուց հետո»։

Կենսական նյութը, սակայն, հեղինակի ուշադրության առարկա է դառնում այն ժամանակ, երբ առնչվում է նրա կենսափորձին։ Փաստի և հեղինակային կենսափորձի առնչման աստիճանը բոլոր դեպքերում կարող է բարեբեր լինել երկի գեղարվեստական որակի համար։ Թումանյանի առանձին ստեղծագործությունների գեղարվեստական սյուժեների կազմավորման գործում մեծ նշանակու-

թյուն են ունեցել մանուկ օրերից, հայրենի օջախից, հայրենի միջավայրից ստացած տպավորությունները։ Գիքորի ապրումները, պատկերացումները թերևս այնքան անմիջական, այնքան էմոցիոնալ չէին վերարտադրվի հեղինակի կողմից, եթե ինքն անձամբ զգացած չլիներ այն մթնոլորտը, որ շրջապատել է Գիքորին։ Նվարդ Թումանյանը մեջ է բերում հորեղբոր պատմածը պատանի Թումանյանին Թիֆլիս տանելու մասին. «Մի աշնան ցուրտ օր էր. հայրը որոշում է տղային տանել քաղաք, իսկ նանը դեմ էր, ասում էր տղային տանիլ մի. տունը կռիվ ընկավ»[17]։

Այդ նկարագրությունը հիշեցնում է «Գիքորը» պատմվածքի սկիզբը։

«Գյուղացի Համբոյի տունը կռիվ էր ընկել։ Համբոն ուզում էր իր տասներկու տարեկան Գիքորին տանի քաղաք, մի գործի տա, որ մարդ դառնա, աշխատանք անի։ Կինը չէր համաձայնում»[18]։

Անվիճելի է, որ Գիքորի նախատիպը ինչ-որ չափով ինքը՝ Թումանյանն է, որ առաջին անգամ հոր հետ Թիֆլիս եկավ ու այնքան դժվարությամբ հարմարվեց նոր միջավայրին, որ Թիֆլիսի փողոցներում գյուղացի մարդ տեսնելիս «սիրտը թրթռում էր», և որին վիճակվել էր ծառայել Սալամբեգյանի խանութում որպես աշակերտ։ Հարցի առավել մանրամասն քննությանն անդրադարձել է գրականագետ Արամ Ինճիկյանն իր «Հովհաննես Թումանյան» մենագրության մեջ։

Անջնջելի տպավորություն է թողնում նաև գրողի պատանեկան տարիները ներկայացնող «Իմ ընկեր Նեսոն» պատմվածքը. «Ամառվա լուսնյակ գիշերը մեր դռան դերանների վրա շուրջ բոլոր նստում էինք, հիացած պլշում Նեսոյի՝ ոգևորությունից գեղեցկացած դեմքին»[19]։

Էլ չենք խոսում «Փարվանա»...

17 Ն. Թումանյան, Թումանյանի մանկությունը և պատանեկությունը, Երևան, 1938, էջ 65։

18 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 35։

19 Նույն տեղում, էջ 117։

Իսկ Մարոն.

Մարո՜, անբա՜խտ, վաղամե՛ռ,
Դու մանկության իմ ընկեր,
Որքա՜ն ենք մենք խաղացել,
Իրար սիրել ու ծեծե՜լ։

Կենսափորձով պայմանավորված Թումանյանի մի այլ հետաքրքիր մտահղացման մասին է խոսում Դեմիրճյանն իր հուշերում։ «...Մի օր էլ նա ինձ հասկացրեց,— գրում է Դեմիրճյանը,— որ «Դեպի Անհունը» պոեմի մեռած կինը նրա համար արտաքին հնարավոր պատկեր է միայն, որ նա այդ կնոջ մեջ դրել է իր ողջիական սերը դեպի հայրը»։ Քիչ հետո Դեմիրճյանը շարունակում է. «Թումանյանը միշտ անդրադառնում էր «Համլետին», հատկապես հոր նկատմամբ որդու ունեցած սիրուն։ Ահա այդ հանգամանքը նա օգտագործել էր գրելու համար «Արտաշես Բ» դրաման, բայց այլ մեկնությամբ։ Նա նկատի ուներ համագյուղացիների անմարդկային վերաբերմունքը հոր այնքան բարյացակամ գթասիրությանը»[20]։

Դեմիրճյանի վկայությունը մեզ բերում է այն համոզման, որ Թումանյանը նպատակ է ունեցել կիրառել կենսական փաստի օգտագործման յուրօրինակ մի հնարանք։ Նախ նշենք, որ բանաստեղծն իսկապես նպատակ է ունեցել գրելու «Արտաշես Բ» դրաման։ Այդ մասին նա խոսում է իր «Խորենացու «Տենչայր Սաթենիկ» հատվածի առթիվ» հոդվածում։

«1898 թ. մտածեցի մի բան հյուսել մեր աշխարհաշեն Արտաշես II-ի մեծ վշտերից և նրա մեծ որդու՝ նախանձոտ Արտավազդ II-ի կրքերից»[21]։

Զարմանալի հոգեբանական զուգորդություններ է հանգել Թումանյանի միտքը Շեքսպիրից Խորենացուն անցնելու պահին։ Բանաստեղծը Համլետի մեջ տեսել է իրեն, ապրել է հերոսի հոգեկան ծանր դրաման՝ կապված հոր առեղծվածային սպանության հետ։ Այս հանգամանքը բանաստեղծի մտածողության մեջ պայմանա-

20 «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 26։

21 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 13։

վորել է Համլետ — Հայր, Թումանյան — Հայր, Արտաշես — Արտավազդ հոգեբանական զուգորդությունները։

Եվ սա պատճառաբանելի հոգեբանական պրոցես է։ Ամեն մի ընթերցող գեղարվեստական երկի այս կամ այն հերոսի մեջ տեսնում է իրեն։ Ընթերցողն այդ ձևով է վերապրում նկարագրվող իրողությունը, հոգեվիճակը, այսպես է տեղի ունենում արվեստի գործի էմոցիոնալ ներգործությունը։ «Մեծ մարդկանց պիտի կարդալ,— ասել է Թումանյանը,— լնտեղ է, որ ես ինձ գտնում եմ»[22]։

Ռոմեն Ռոլանն իր «Հիշողություններում» նկատել է. «...Ընթերցելով նույն Սպինոզայի տեքստը, ես բացել եմ ոչ թե նրան, այլ ինձ»։ Քիչ հետո շարունակում է. «Գիրքը չեն ընթերցում, այլ գրքում ընթերցում են իրենց, որպեսզի գտնեն, կամ ստուգեն իրենց։ Ամենամեծ գիրքն այն չէ, որի բովանդակությունը տպվում է ուղեղում, ինչպես հեռագիրը թղթե ժապավենի վրա, այլ այն, որի կենարար ուժը ուրիշ կյանքեր է արթնացնում»[23]։

Նույնը չի՞ կատարվել արդյոք Թումանյանի հետ...

Բայց ինչպես պետք է օգտագործեր հոր և համագյուղացիների փոխհարաբերությունները «Արտաշես Բ» դրամայում։

Բանաստեղծը ներքին նմանություն է գտել մի կողմից Արտաշեսի դժգոհության, որ նա տածում էր դեպի Արտավազդը, մյուս կողմից՝ հոր դժգոհության հետ, որ բխում էր համագյուղացիների վերաբերմունքից։

Ելնելով այս հոգեբանական զուգորդություններից, Թումանյանի դեղագիտական խնդիրն է եղել վերստեղծել Արտաշեսի հուզաշխարհը, հոգեկան խռովքը, նրա մարդկային ապրումները՝ իրենց բոլոր նրբերանգներով։ Բանաստեղծի համար որպես կենսական փաստ ծառայել է Խորենացու «Հայոց պատմության» համապատասխան հատվածում Արտաշեսի անեծքը.

«Եթէ դու յորս հեծցիս յԱզատն ի վեր ի Մասիս,
Զքեզ կալցին քաջք,

22 Հ. Թումանյան, Հուշեր և զրույցներ, էջ 239։
23 *Ромен Роллан*, Воспоминания, М., 1966, стр. 29.

Տարցին յԱզատն ի վեր ի Մասիս,
Անդ կալցեն, և զլոյս մի՛ տեսցեն»[24]։

Այստեղ, ինչպես տեսնում ենք, վերաբերմունք կա՝ անեծք, ատելություն, բայց չկա կենդանի, պլաստիկ հոգեվիճակ։ Այստեղ է, որ Թումանյանին օգնության է գալիս իր հոր հոգեվիճակը, նրա կենդանի ապրումները, որոնց բանաստեղծը հաղորդակից էր, զգում էր՝ այնքան սիրելով ու կապված լինելով նրան։ Բանաստեղծը հոր հոգեվիճակով պիտի վերականգներ Արտաշեսի հուզաշխարհը։ Երկուսն էլ անձնուրաց ծառայել են մարդուն, հասարակությանը, սակայն երկուսն էլ անարդարացիորեն երախտիքի փոխարեն ապերախտություն են տեսել։ Ահա հոգեբանական այս զուգորդությամբ է պատճառաբանվում Թումանյանի խոստովանությունը։

Թումանյանի ստեղծագործական մտածողությանը հետևելու առումով կարևոր նշանակություն է ձեռք բերում այն աղբյուրների քննությունը, որոնք այս կամ այն չափով նյութ են տվել բանաստեղծի մտահղացումներին։ Նշենք թեկուզ «Աստվածաշունչը», որ աշխարհի բոլոր մեծ արվեստագետների բազմաթիվ մտահղացումների ակունք է եղել։ Այս տեսակետից բանաստեղծը հատուկ վերաբերմունք է ունեցել նաև հայոց պատմության և մատենագրության նկատմամբ, որոնք և եղել են նրա առանձին ստեղծագործությունների կենսական աղբյուրները։ Անցյալի տաղանդավոր գրականագետներից մեկը՝ մի առիթով, անդրադառնալով Թումանյանի ստեղծագործությունների կենսական աղբյուրներին, այն կարծիքն է հայտնել, թե բանաստեղծի առանձին երկերի աղբյուրների քննությունը անհրաժեշտ, շնորհակալ ու հետաքրքիր աշխատանք է, որ պետք է կատարեն երիտասարդ գրականագետները։ Անշուշտ, նա նկատի ունի ոչ միայն Թումանյանի օգտագործած աղբյուրների ճշգրտումը, այլև պատմական նյութը գեղարվեստական ճշմարտության վերածելու բանաստեղծի վարպետությունը։ Այս առումով հետաքրքրական է «Թագավորն ու չարչին» երկը, որի մեջ բանաստեղծը զարմանալի վարպետությամբ կարողացել է գեղար-

24 «Մովսիսի Խորենացւոյ. Պատմութիւն Հայոց», աշխատութեամբ Մ. Աբեղյան և Ս. Յարութիւնեան, Տփխիս, 1913, էջ 192։

վեստորեն խտացնել պատմական ճշմարտությունը՝ առանց նրա հավաստիությունը խախտելու։

Հիշյալ երկի համար կենսական աղբյուրներ են եղել Զաքարիա Սարկավագի և Առաքել Դավրիժեցու պատմությունները, որոնք վերաբերում են պարսից Շահ-Աբաս թագավորի արշավանքներին (1603—1605 թթ.)։

Բանաստեղծը աղբյուրների ուսումնասիրության ընթացքում կանգ է առել Ջուղայի գաղթի վրա։ Երկու պատմիչներն էլ մանրամասն նկարագրում են, թե ինչպես Շահ-Աբասը զենքի ուժով ջուղայեցիներին անց է կացնում Երասխ գետը, քշում Պարսկաստան և բնակեցնում Փարիա գավառում։

Հատկապես վերջինիս մասին մենք կարդում ենք Դավրիժեցու պատմության, «Յաղագս բչելոյ ամենափարթամ գիւղաքաղաքն Ջուղայու յերկիրն Պարսից» գլխում և Զաքարիա Սարկավագի պատմության՝ «Գնալն Շահի ի Գուրջըստան» ԺԱ գլխում։ Իրական դեպքերը դարձնելով գեղարվեստական ստեղծագործության կենսական աղբյուր, բանաստեղծը ճշգրտորեն կոնկրետացել է աղբյուրի փաստական տվյալների վրա։

Այսպես՝ Զաքարիա Սարկավագի պատմության մեջ մենք կարդում ենք. «Սովորութիւն էր Շահ-Աբասին՝ որ երբեմն-երբեմն յայլակերպս եղեալ շրջէր։ Լինէր՝ զի երբեմն երիվարաւ և փայեկաւ գնայր՝ ուր և կամէր, երբեմն միայն, երբեմն՝ ի կերպ փօրեզկի՝ որ է չարչի։ Եւ այսպէս շրջէր ի մէջ մեծամեծաց և ռամկաց։ Հարցանէր և տեղեկանայր յամենայնէ՝ ի Շահէն և յերկրէն, ի յարկաց և յամենայն իրաց»[25]։

Շահ-Աբասի ծպտյալ թափառումների մասին խոսում է նաև Դավրիժեցին.

«Եւ զի սովորութիւն էր այս Շահ-Աբասիս երբեմն երբեմն, զի այլակերպեալ զինքն՝ ձևանայր իբրև զմի ի զօրականաց՝ և գնայր ի տեղին ուր գնալոց էր...»[26]։

---

25 «Զաքարիայ Սարկաւագի պատմութիւն», հատոր առաջին, Վաղարշապատ, 1870, էջ 15։

26 «Պատմութիւն Առաքելայ վարդապետի Դավրիժեցւոյ», Վաղարշապատ, 1896, էջ 163։

Մտահղացման գեղարվեստական իրացման համար բանաստեղծը նպատակահարմար է գտել օգտագործել Սարկավագի հաղորդած փաստը՝ «Շահ-Աբասը ծպտյալ՝ իբրև չարչի».

Շասյես կանչելով՝ փողոցից փողոց,
Իբրև թե չարչի մի թափառական,
Չարչու կերպ մըտած, ինչպես վիշապ օձ,
Անցնում էր ինքը՝ Շահ-Աբաս արքան։

Եվ ապա Թումանյանը կրկին անցնում է Դավրիժեցու տվյալներին։ Ծպտյալ Շահ-Աբասը մտնում է հայ գաղթականներով բնակեցված Փարիա գյուղը, որ Դարբնի գյուղ էին ասում. «Որում հանդիպեալ կին ոմն ի նոյն դեղջէն, և կինն ոչ գիտէր զնա թէ շահն իցէ, խօսեցաւ շահն ընդ կնոջն և ասաց. եթէ ունիս հաւ վաճառելոյ՝ բեր առ իս գնեցից...»[27]։

Ահա կենսական փաստի բանաստեղծական վերակերտումը.

— Հե՜յ, լավ մանրո՜ւնք,
Ասե՜ղ, հուլո՜ւնք,
Մատնի՜ք, մարջա՜ն,
Ապարանջա՜ն...
Հավ, ձու բերե՜ք,
Առե՛ք, տարե՜ք.
— Չարչի ախպե՛ր, չարչի ախպե՜ր,
Ասեղ ունի՞ս, էս կողմը բեր։
Կանչեց մի կին՝ հայ գաղթական,
Ու մոտ գընաց չարչին կընկան։

Ճշգրտորեն հետևելով պատմության փաստերին ու ելնելով բանաստեղծության գեղագիտական խնդրից, Թումանյանը դիմել է փաստերի համադրման մի հնարանքի՝ կենսական նյութի անհրաժեշտ վերանայման։ Հենվելով Զաքարիայի պատմության վրա, Շահ-Աբասին ներկայացրել է իբրև չարչի, որն իր մանրուքները փոխանակում է հավ ու ձվի հետ։ Դավրիժեցու մոտ շահը հասարակ

27 Նույն տեղում, էջ 163։

մի գինվորական է, որ պարզապես հավ է գնում գաղթականներից։ Այս ձևով ներկայացնելու դեպքում, բնականաբար, գաղթականները պետք է զգուշանային զինվորականից և սա, անշուշտ, կթուլացներ սյուժետային լարվածությունը։ Հետագա նկարագրություններում Թումանյանը կրկին հենվում է Դավրիժեցու պատմության տվյալների վրա։

«Իբրև եբեր կինն զհաւն. և ի պատճառէ հաւին բազում խօսս և զբանս առաջարկեալ փորձ ի փորձ ընդ կնոջն, խօսէր զնանրութիւն և ի սիրտս իւր ժողովէր զանօրէնութիւն։ Եւ ի կարգս խօսիցն ասաց շահն. տասն փող տամ քեզ ի գինս հաւիս՝ և թէ դու սիրես զշահն տուր մեզ զհաւս». և կինն ասաց. զինչ լաւագոյն բարիս և վերախտիս տեսաք մեք ի շահէն՝ որ վասն սիրոյ շահին տաց քեզ զհաւս»[28]։

Այս փաստն այլ մեկնությամբ է ներկայացրել բանաստեղծը.

— Օ՜, ինչ ասեղ, ինչն օձի քիստ...
Թոփը մի հաց...
— Վո՜ւյ, թանկ է խիստ...
— Է՜, մի խոսիր, քույրիկ, էդպես,
Շահի կյանքը թե կըսիրես։

Ինչպես տեսանք, Դավրիժեցու մոտ ասեղի թանկության կամ այն հացով փոխանակելու մասին խոսք չկա. Թումանյանն այդ ինքն է ավելացրել՝ տալով մանրավաճառի խոսակցությանը հատուկ կոլորիտ։ Բանաստեղծին այստեղ հետաքրքրել է «թե դու սիրես զշահն» արտահայտությունը։ Սարկավագի մոտ շահի այս խոսքերը այլ շարադասությամբ է արտահայտվել՝ «վասն սիրոյ Շահին»։ Բայց հետևենք բանաստեղծության սյուժետային գծին։

Արեգ ասրի, չարչի ախպեր,
Էդ անունը բերան մի բեր։
— Վա՜հ, էսքան էլ չա՞ր լինի մարդ.
Ի՞նչ է արել Շահը ձեզ վատ—
Գաղան Թուրքի ձեռից փրկել,

28 «Պատմութիւն Առաքելոյ վարդապետի Դավրիժեցւոյ», էջ 163—164։

Ջոր Ջուղայի քարից պոկել՝
Բերել է ձեզ առատ Փարիա,
Աչքն էլ բաղցր միշտ ձեզ վըրա...

Դավրիժեցու մոտ այսպես է. «Եւ շահն ասաց. զինչ այլ ես բարիս արարացէ ձեզ շահն, զի յայսպիսում լաւ և վայելուչ երկրի բնակեցուցեալ և յապահով պահէ զձեզ յամենից նեղութեանց, և քաղցրութեամբ և գթով վարի ընդ ազգիդ ձերում:

Եւ կինն ասաց. երանի թէ ոչ էր բերեալ զմեզ՝ զի վտարանդի արարեալ եհան զմեզ ի նախնի աշխարհէն մերմէ, ի բնիկ տեղեաց, և ի հայրենի ժառանգութեանց՝ *և բերեալ աստէն, յօտար աշխարհի բնակեցոյց պանդխտութեամբ»*[29]։

Թումանյանն այս խոսքերով է ներկայացնում կնոջ պատասխանը.

— Օ՜ֆ, հերիք է, չարչի ախպեր,
Մի խոսեցնիր ինձ դըրանից։
Երնեկ դըրա ոտը կոտրեր՝
Չըզար հաներ մեզ մեր տանից:
Եկավ վարար հեղեղի պես
Ջարկեց մեր շեն, մեր լի Ջուղան...

Ջուղայի լքումը երևում է հենց Դավրիժեցու պատմության «Յաղագս քշելոյ զամենափարթամ դիւղաքաղաքն Ջուղայու յերկիրն Պարսից» գլխից։ Թումանյանը կնոջ խոսակցության միջոցով շարունակում է ներկայացնել պատմական իրողությունը.

Ոչ աստըծուն նայեց, ոչ մեզ,
Սըրբեց բերավ ողջ տեղահան։
Թող արինք փակ մեր տուն ու ժամ,
Բանալիներն Արազն ածինք,
Սարի ուսից վերջին անգամ
Ետ նայեցինք ու կանչեցինք.
«Աստվածածի՜ն Վերին Կաթան,

29 *«Պատմութիւն Առաքելոյ վարդապետի Դաւրիժեցւոյ», էջ 164։*

Քեզ ամանաթ մեր սուրբ վաթան,
Ուր որ գընանք մեր վաթանից՝
Մեզ դարձրու գերությունից»:

Այդ մասին Դավրիժեցին պատմում է.

«Եւ զբանալի եկեղեցւոյն՝ զոր Վերին Կաթան ասէին՝ առին քահանայքն. և յորժամ եկին ընդ դուռն պարսպին Ջուղայու, և ի հասանելն առաջի եկեղեցւոյն, որ անուամբ Աստուածածնին կայ շինեալ արտաքոյ Ջուղայու. իբրև հայեցան և տեսին զԱստուածածին եկեղեցին. և բազում քրիստոնեայք եկեալ խառնեցան ընդ քահանայսն. որ և նոքա ևս բերին զբանալիս տանց իւրեանց, և ի միասին զաղաղակ բարձին աղիողորմ ձայնիւ, փղձկեալ սրտիւ և արտասուալի աչօք զոռային՝ և լային, և աղաղակելով կանչէին ընդդէմ Աստուածածնին և ասէին. ով սուրբ Աստուածածին, այսոքիկ բանալիք սրբոյ եկեղեցւոյ մերոյ՝ և տանց մերոց քեզ յանձն լիցի. և դու դարձուսցես զմեզ ի տեղիս մեր յօտար երկրէն ուր տանին»: *Եւ զայս ասացեալ արկին զբանալիսն ի գետն, և մորմոքալով յոլով ժամս ձայն բարձեալ լացին. և ապա գնացին»*[30]:

Այնուհետև չարչու զրուցակից գաղթական կինը մանրամասն նկարագրում է գաղթը: Այդ պատկերը Թումանյանը հետևյալ կերպ է ներկայացնում.

Աղաչեցինք աղերսելով,
Ետ շուռ եկանք ու անց կացանք.
Մեծով, կոծով, հըրով, սըրով՝
Ծով Արազի ափը հասանք:
Արազը ծո՜վ, Արազն ելմա՜ն,
Դուրս է եկել իր ափերից.
«Անցե՛ք», եկավ մեզ հրաման.
Շահն է հրաման տալիս վերից...

Վերոհիշյալ տողերի համար Թումանյանը հիմք է ունեցել Դավրիժեցու «Պատմության» բերվող հատվածը.

---

30 *«Պատմութիւն Առաքելոյ վարդապետի Դաւրիժեցւոյ», էջ 60:*

«Եւ ի ժամ պատերազմին յորժամ յերիշ (յարձակումն) առնէին և կամ զորոյն ի վեր բշէին, զբրխտոնեայսն յառաջ խաղաղեալ ընդդեմ հրոյ և սրոյ մատուցանէին»[31]։

Կամ. «Եւ ի զօրացն Պարսից՝ որք վարիչք էին կարգեալք ժողովրդեանն, շրջապատեալ զժողովրդեամբքն պահէին՝ զի մի ոք փախիցէ, այլև փայտիւ զանեալ՝ հարեալ՝ բեկեալ՝ մղեալ ի գետ անդր լնուին և այսպէս վտանգն և վիշտն սաստկանայր ի վերայ ժողովրդեանն»։ Եվ երբ ժողովուրդը հավաքվում է Երասխ գետի ափին. «Յայն ժամ հրաման եղև ի Պարսիցն առ ժողովուրդն, թէ անցէք զգետն»[32]։

Ետևը սո՜ւր, առաջը ջո՜ւր,
Սո՜ւգ, վայնասո՜ւն, խառնիճո՜ւմ,
Բառաչում են մեծ ու պուճուր,
Իրար գրկած՝ գետը լցվում...

«Իսկ ողորմելի ժողովրդեանն նայէին յառաջ զանհուն գետն տեսանէին իբրև զծով՝ որ խնդղէր և յետուստ զսուրն Պարսից՝ որ սպանանէր...»[33]։ Եւ որք անհմուտք էին լողելոյ և անզօրք, ծերք և պառաւունք, տղայք և աղջկունք, և մատաղ մանկտիք լցեալք էին յերեսս ջրոյն. և գետն առեալ տանէր զնոսա իբրև զխոխս ի ժամանակս գարնայնոյ. և գետատար մարդով ծածկեալ էր երեսն գետոյն...»[34]։

Առաքել Դավրիժեցին և հատկապես Զաքարիա Սարկավագն իրենց պատմություններում վկայում են այն մասին, որ Շահ-Աբասը մի շրջանում հայ գաղթականներին մեծ հնարավորություններ էր տալիս ապրելու, աշխատելու, կառուցելու, հատկապես ընդգծում են այն փաստը, որ շահը պարսիկներին համահավասար հայերին իրավունքներ էր տալիս։ Սա, իհարկե, չի խոսում շահի անշահախնդիր մարդասիրության մասին։ Պարսկաստանը հայերի օգնու-

31 «Պատմութիւն Առաքելոյ վարդապետի Դաւրիժեցւոյ», էջ 42—43։
32 Նույն տեղում, էջ 60։
33 Նույն տեղում, էջ 43։
34 Նույն տեղում, էջ 43—44։

թյամբ այդ շրջանում տնտեսական մեծ աշխուժություն էր ապրում։ Հայերը զարգացնում էին առևտուրը, արհեստները, շինարարությունը և կուլտուրական կյանքը։ Այս շրջանում գուցե և հայերը գոհունակությամբ են խոսել շահի մասին։

— Շահի առջև հապա էնոր
Դոռում էիք միաբերան,
Թե ապրում եք դուք բախտավոր,
Ու օրհնում եք թախտն ու իրա՞ն...
— Սուտ էր, ախպեր...

«Իսկ այս բան կնոջն իբրեւ զերկսայրի սուր պատանեցաւ ի սիրտս շահին. վասն զի կարի ծանր և դառն թուեցաւ նմա, մինչև ի սիրտ և ի հոգի խոցեալ լինէր»[35]:

Մըռնչաց չարչին, աբեն շըպըրտեց,
Դուրս եկավ տակից Շահ-Աբասն ահեղ,
Նաջաղը ցոլաց, իջավ շեշտակի,
Դերի ծերունին փըռվեց տեղնուտեղ։

Ծերունու սպանության փաստը Դավրիժեցու պատմության մեջ անմիջապես չի առնչվում կնոջ խոսակցությանը։ Բանաստեղծն այս դեպքում ևս դիմել է անհրաժեշտ փաստերի գեղարվեստական համադրման հնարանքին։

Ահա Դավրիժեցու գրանցած փաստը.

«Եւ ահա գայր, և անցանէր առ նոքօք երեց գեղջն այնմիկ՝ որում անուն էր տէր Աւետիս, որ ի հողագործութենէ անդին եկեալ գնայր ի տուն իւր։ Իբրև ետես զնա շահն՝ կոչեաց առ ինքն՝ եհարց, թէ ինչ մարդ ես. ասաց երեցն. Հայ եմ, ասաց շահն՝ և է՞ր վասն երկայն է մօրուսդ. ասաց երեցն. գեղիս երեցն եմ. ասաց շահն. եկ մուսուլման եղիր. ասաց երեցն. ես այր գռեհիկ եմ, և մանաւանդ ծերացեալ եմ, և ոչ կարեմ կատարել զարարողութիւնս մուսուլման օրինաց. և զայրագին սրամտութիւն թագաւորին կարի յորդեալ առաւելաւ՝ որ և ոչ հանդուրժեալ ի բարկութենէ, իւրմէ շահն. այլ

35 «Պատմութիւն Առաքելայ վարդապետի Դաւրիժեցւոյ», էջ 164։

էառ ի ձեռաց փայեկին զկացնակն, որ է նաչախն՝ եւ նովաւ ուժգին բախմամբ եհար զգլուխ երիցոյն և կարի պատառեաց: *Որոյ վիրացն և բախմանն չհանդուրժեալ տևել երիցոյն, այլ ուշաթափ և խելագնաց եղեալ՝ անկաւ անշնչացեալ իբրև զմեռեալ»*[36]:

Կենսական փաստի գեղարվեստական կատարման այս օրինակը ցույց է տալիս, որ բանաստեղծի մտահղացման հենքը երբեք էլ նթերային չի եղել, որ նրա ամեն մի գործը, լինի բանաստեղծություն, պատմվածք, լեգենդ թե պոեմ, ունեցել է իր կենսական աղբյուրը: Թումանյանը մի զարմանալի ուժով կենսական ճշմարտությունը կարողանում է տարրալուծել իր գեղարվեստական երևակայության քուրայում՝ տալով նրան նոր ոգի, նոր շունչ ու իմաստ, նոր հնչեղություն:

Հարց է ծագում, սակայն, թե ո՞րն է կենսական փաստի գեղարվեստական վերարտադրման հեղինակային ազատության սահմանը:

Ազատությունը գիտակցված անհրաժեշտություն է, նկատել է Հեգելը:

Հեղինակի ստեղծագործական ազատությունը իրականության դեպքերի, երևույթների, հանգամանքների տրամաբանական պահանջներից դուրս չի կարող գալ: Արվեստագետն իրավունք չունի խախտելու կյանքի ներդաշնակ զրվածքը, ընդհանուր հոսքում սեփական հուն ունեցող երևույթների շարժման ուղղությունը: Միշտ չէ, որ նկարագրվող դեպքերի ընթացքը կամ հերոսները ուղղվում ու գործում են հեղինակի ցանկությամբ: Գեղարվեստական սյուժեի ճշմարիտ տրամաբանությունն ստեղծում է այնպիսի պահեր, երբ ոչ թե հեղինակն է թելադրում գործող անձերին իր կամքը, այլ ընդհակառակը՝ հեղինակն ստիպված է լինում գնալ հերոսների հետքերով:

Հանրահայտ է Պուշկինի դիպուկ ասույթը՝ պատկերացրեք, ինչ խաղ խաղաց ինձ հետ Տատյանան. նա ամուսնացավ: Ես երբեք չէի սպասում: Իսկ Տոլստոյը լրացնում է՝ նույնը ես կասեի Աննա Կարենինայի մասին: Հաճախ իմ հերոսներն այնպիսի խաղեր են խաղում, որպիսիք ես չէի ցանկանա: Եվ սա օրինաչափ երևույթ է ար-

---

36 *«Պատմութիւն Առաքելոյ վարդապետի Դաւրիժեցւոյ», էջ 164—165:*

վեստում։ Թումանյանը բացառություն չէր կարող կազմել. նրա գեղարվեստական մտածողությունը նույնպես ենթարկված է եղել իրականության կենսական տրամաբանությանը։ Ահա այս է պատճառը, որ հեղինակն այնքան սիրելով Գիքորին, ի վիճակի չէր փըրկել նրան ողբերգական կործանումից, չէր կարող Մոսիին հաշտեցնել Սարոյի հետ, չխելագարեցնել Սաքոյին, կամ Նեսոյին քարաքաղնիսի փոխարեն փրկող դեղատոմսեր առաջարկել։ Այս է եղել կենսական անհրաժեշտության պահանջը, իրականության անժխտելի տրամաբանությունը։ Այս ուղղությամբ էլ, ահա, ընթացել է Թումանյանի ստեղծագործական մտածողությունը։

Խոսելով գրողի այս կամ այն ստեղծագործության կենսական աղբյուրի մասին, և կամ՝ այն մասին, թե ինչպես է նա կենսական փաստը օգտագործել գեղարվեստական սյուժե ստեղծելու համար, անհրաժեշտ է անդրադառնալ նաև երկի բուն մտահղացման հարցին։

Մտահղացումն ինքնին տարբերվում է կենսական ազդակից, չնայած որ ազդակը մտահղացման հողն է։ Ընդունված է ասել, որ մտահղացումը գեղարվեստական ստեղծագործության սաղմն է։ Սա իր մեջ ամփոփում է ստեղծագործական պլանի հիմնական տարրերը՝ գաղափարական միտումը, սյուժետային գիծը, կերպարների ընդհանուր կազմը, կոմպոզիցիոն պլանը և այլն։

Թումանյանի նամակներում՝ ուղղված Փիլիպոս Վարդազարյանին, Անուշավան Աբովյանին, իշխանուհի Թումանյանին և ուրիշների, հաճախ ենք հանդիպում «մի բան է հղացել մտքումս» կամ «ուզում եմ էսպիսի մի բան գրել» արտահայտություններին։ Սա արդեն խոսում է այն մասին, որ կենսական ազդակը մտահղացում է բերել բանաստեղծին։

Ինչպես համարյա բոլոր գրողների, այնպես էլ Թումանյանի մոտ, ոչ բոլոր մտահղացումներն են, որ վերածվել են գեղարվեստական գործի։ Մտահղացումը, որպես արվեստի գործի սաղմ, մինչև ծլարձակումն ապրում է հասունացման շրջան, կամ ինչպես գրականության մեջ ընդունված է ասել, ենթարկվում է հոգեբանական հետազոտման։ Թումանյանը սովորություն է ունեցել քննել մտահղացումը, կամ ինչպես ինքն է ասում, «պատել մտքումը»,

մտովին մշակել և ապա նոր միայն թղթին հանձնել։ Ժամանակակիցների հուշերում հանդիպող ակնարկները մեզ բերում են այն համոզման, որ Թումանյանի մոտ մտաքննությունը ոչ միայն լուռ կերպով է ընթացել, այլև նա սովորություն է ունեցել խորհրդակցել գրչակից ընկերների հետ։ Դժվար է ասել, թե Թումանյանը անվերապահորեն ընդունել է գրչակից ընկերների կարծիքները։ Համենայն դեպս դա նրա համար ինչ-որ չափով ինքնաստուգման միջոց է եղել։

Թումանյանը երբեք կողմնակից չի եղել մտահղացումը ժամանակից շուտ թղթին հանձնելուն։ Նրա կարծիքով այս պայմաններում ծնունդ առած գեղարվեստական գործը միշտ էլ պակասավոր է լինում։ Ահա թե ինչ է ասել այդ մասին Վարսենիկ Աղայանին.

«Լավ երգ հյուսելու համար նախ և առաջ պետք է վաղօրոք ապրել, շարահյուսել մտքով, խորանալ նրա մեջ, նպաստել հասունանալուն, ապա քաղել։ Իսկ եթե հասած չէ, ինչպես պտուղն է անհամ, երգն էլ անհամ կլինի»[37]։

Թումանյանն իր նամակներում խոսում է բազմաթիվ մտահղացումների մասին, սակայն նրանցից շատերը չեն դարձել գեղարվեստական երկ, չեն իրագործվել։ Դրա առաջին և գլխավոր պատճառը այն է, որ այդ մտահղացումները հոգեբանական հետազոտման ընթացքում քննություն չեն բռնել և ժամանակի ընթացքում մոռացության են տրվել։ Մյուս խանգարիչ պատճառը կամ պատճառները արտաքին բնույթի են, որոնք կարող են բազմազան լինել։

Բանաստեղծի այն մտահղացումները, որոնք մտովին երկարատև հետազոտման ընթացքում քննություն են բռնել, ինչպես Թումանյանը կասեր, «հասունացել են գեղարվեստական ձև տալու համար», վերածվել են ստեղծագործական պլանի։

---

37 Վ. Աղայանի հուշերից (անտիպ)։

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՊԼԱՆ, ԱՆՀՐԱԺԵՇՏ ՆՅՈՒԹԵՐԻ ԿՈՒՏԱԿՈՒՄ ՈՒ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ

Լայնությամբ վերցնելը հեշտ է, խորությունն է դժվար:

Հ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

Չպետք է կարծել, թե գեղարվեստական երկը ծնվում է տարերայնորեն, առանց կանխամտածված պլանի: Եթե քառյակը, բանաստեղծությունը, մանրապատումը ծնվում են այն ժամանակ, երբ վրա է հասնում ստեղծագործական ներշնչումը՝ առանց նախապես գրի առնված ուրվագծերի, ապա պետք է կարծել, որ ուրվագծումը կատարվում է մտովին, ստեղծագործական ոգեորության զուգընթաց: Իսկ պոեմը, վեպը, պատմվածքը, ֆոլկլորային նյութերի մշակումը գրողից պահանջում են երկարատև լարված ու մանրակրկիտ աշխատանք: Հաճախ գեղարվեստական երկի թերությունները, հատկապես կոմպոզիցիոն թերությունը հետևանք է այն բանի, որ գրողը ստեղծագործությանը ձեռնարկում է առանց նախապես մշակած պլանի: Անդրադառնալով Պուշկինի ստեղծագործական փորձին, Չերնիշևսկին նկատել է. «Այն, ինչ շատ ավելի մտածել է տալիս, գեղարվեստական գործի ստեղծագործական պլանն է: Մտքում պարզել դրամայի կամ վեպի հիմնական իմաստը, թափանցել կերպարի բնավորության էությունը, որ պիտի դրսևորվի գործողության մեջ, կռահել վիճակը, դեպքերի զարգացումը — ահա ինչն է կարևոր»[1]:

[1] *Чернышевский,* Сочинения Пушкина, Полн. собр. соч., т. II, М., 1949, стр. 452.

Ինչպես ասվեց, Թումանյանը կենսական փաստը մինչև թղթին հանձնելը ենթարկել է մտաքննության։ Եվ եթե կենսական ազդակով պայմանավորված տպավորությունները խորն են եղել, շարունակ ուղեկցել են բանաստեղծին, մտովին մշակվել են, կոնկրետացել։

Մտաքննությանը հաջորդել է ստեղծագործական պլանը։ Վերարտադրվելիք նյութը Թումանյանը ենթարկել է որոշակի համակարգման։ Ի՞նչ է մտել Թումանյանի ստեղծագործական պլանի մեջ։ Առաջին հերթին գաղափարական միտումը, որի գեղարվեստական իրացման համար բանաստեղծն աշխատել է գտնել սյուժետային գծերի հաջորդականության և կոմպոզիցիոն կառուցվածքի նպատակահարմար ելակետեր։ Մինչև երկի բուն շարադրանքին անցնելը, նա տվել է նկարագրվող դեպքերի հաջորդականության կարճ ուրվագիծը, ինչպես տեքստաբանության մեջ ընդունված է ասել՝ ֆաբուլայի առանցքային կապերն ու նրանց ենթակերպերը, նշել գործող հերոսների ընդհանուր կազմը։

Թումանյանի արխիվում պահպանված ավարտուն գեղարվեստական գործերի ստեղծագործական պլանին վերաբերող նյութերը խիստ սակավաթիվ են։ Ստեղծագործական պրակտիկայում, սովորաբար, ավարտված և վերջնական մշակման ենթարկված գեղարվեստական երկի պլանն իր դերը կատարելուց հետո ոչնչացվում է։ Հավանորեն այդպես է վարվել նաև Թումանյանը, ուստի, մենք ստիպված պետք է լինենք շատ ավելի խոսել այն գործերի ստեղծագործական պլանների մասին, որոնք ինչ-ինչ պատճառներով չեն իրագործվել և այդպես՝ պլան-կոնսպեկտի ձևով էլ մնացել են։

Խոսքն առաջին հերթին վերաբերում է Թումանյանի «Ինքնակենսագրության» պլանին, որն, ինչպես նկատել է գրականագետ Էդ. Ջրբաշյանը, պետք է լիներ գեղարվեստական մի գործ, ինքնակենսագրական վեպ։ Հետաքրքիր են նաև «Երևանի կռիվը» և Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» ուսումնասիրության պլանը, «Շունը» պատմվածքի պլան-կոնսպեկտը և այլն։

Այս նյութերն ուսումնասիրողին հնարավորություն են տալիս ընդհանուր պատկերացում կազմել Թումանյանի պլանի մասին,

տարբերակել ստեղծագործական մտածողության որոշ օրինաչափությունները։

Թումանյանն, օրինակ, պլանում սովորաբար նշել է վերարտադրվելիք դեպքերի, մտքերի ամենաառանցքային գծերը։ Այսպես՝ նրա ինքնակենսագրականի էսքիզներում մենք հանդիպում ենք այսօրինակ նշումների՝

Գիշերները կոշմարներ-մղձավանջներ
Ինաղը
Սարում, Հացուտ
Ծաղիկ ընկնելու ծվանը
Երկինքը
Մի քանի տարեկան էի
Կարտոֆիլի, նավթի (իմ պապի խոսքերը) և կաղամբի մուտքը մեր գյուղը,
Կաղամբինը ավելի շուտ

Բանաստեղծի ինքնակենսագրական գրառումներն, ըստ էության, ամբողջական պլանի մի մասն են կազմում և պարզորոշ կերպով ցույց են տալիս, թե հարցերի ինչ ընդգրկում պիտի ունենար ստեղծվելիք գործի կոնկրետ այս մասը։

Թումանյանի ստեղծագործական պլանն ունի յուրահատուկ կառուցվածք։ Այն բաղկացած է ֆաբուլայի առանցքային և ենթաառանցքային կապերից։

1. Մեր ցեղը	2. Մեր տունը	3. Իմ պապոնց տունը
Սովորություններ	Տատս	Սարո — (հովիվ, տավարած)
Ավանդություններ	Հերս	Նիկոլայը — իմ հասակակիցն էր, էդպես էլ մնաց
	Մերս	Տատս — դեղին, կանաչ, կարմիր
	Հորեղբայրներս	Պապս
	Ղոնաղները	Քեռիներս
	Մեր բաղը	Մեր գյուղի տիպերից
		Ես աշակերտ — առաջին երգերը

«Մեր ցեղը», «Մեր տունը», «Իմ պապենց տունը» նշումները պլանի առանցքային կայերն են, իսկ յուրաքանչյուր առանցքային կայի տակ հաջորդաբար բերվող կայերը ենթառանցքներն են։ Առանձին ենթառանցքներն էլ իրենց հերթին կարող են բաժանվել ճյուղերի։

Թումանյանի ստեղծագործական պլանի առանցքային կայերը ենթադրում են ընդգրկվող հարցերի լայնությունը, իսկ ենթառանցքները՝ մանրամասնումը։ Ընդ որում, բանաստեղծը գործի ստեղծման ընթացքում շատ ավելի ուշադրություն է դարձրել ընդգրկվող հարցերի խորության վրա, քան՝ լայնության։ Սա Թումանյանի ստեղծագործական մտածողության ամենակայուն և ամենաբնորոշ սկզբունքն է։ Բանաստեղծն իրավացիորեն նկատել է, որ լայնությամբ վերցնելը հեշտ է, խորությունն է դժվար։

Զարմանալի նմանություն կա Պուշկինի և Թումանյանի ստեղծագործական պլանների նախնական ուրվագծման միջև։ Նախքան գրվելիք երկի բուն շարադրանքին անցնելը, երկուսն էլ անհրաժեշտ են համարել թղթին հանձնել նրա համառոտ բովանդակությունը, դեպքերի, դեմքերի պայմանական անվանումները, նրանց վերարտադրման հաջորդականությունը։ Ուշադրություն դարձնենք, օրինակ, Պուշկինի «Կովկասի գերին» պոեմի պլան-ուրվագծի վրա[2]*։*

Кавказский пленник

Аул	Пиры	Побег
Пленник	Песни	
Дева	Воспоминанья	
Любовь	Тайга	
Бештау	Набег	
Черкесы	Ночь	

Բերված օրինակից երևում է, որ երկու արվեստագետներն էլ նույն սկզբունքով են կառուցել իրենց ստեղծագործական պլանը։

2 *Տե՛ս Б. Мейлах,* Художественное мышление Пушкина как творческий процесс, *էջ 191։*

Տարբերությունն այն է, որ Պուշկինը չի մանրամասնում Փաբուլայի առանձքային կապերը։

Ունենալով Թումանյանի ստեղծագործական պլան կազմելու բանալին, կարելի է վերականգնել նրա գործերի մոտավոր պլանը։ Այսպես՝ «Անուշ» պոեմի կանոնիկ տեքստի մոտավոր պլանը կունենա հետևյալ պատկերը.

Նախերգանք	Ջրի գնալը
Բնաշխարհը	Համբարձման տոնը
Սարոյի կանչը	Վիճակ հանելը
Անուշի խնդրանքը	Ձմռան հարսանիքը
Կոխը	Սարոյի մոր ողբը
Դժտությունը	Թաղումը
Տղերքը	Վերջերգ
Մոր երազը	
Բոթը	

Առավել ամբողջական է «Երևանի կռիվը և Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» ուսումնասիրության պլան-կոնսպեկտը[3]։

Պլանում հեղինակը կետ առ կետ ուրվագծել, որոշակի պահանջներ է դրել իր ուսումնասիրության առջև, տվել մեկնաբանվելիք հարցերի սահմանները։ Պլանը բաղկացած է 10 առանցքային կապերից.

1. Հայերի (և Կովկասի) դրությունը պատերազմից առաջ։
2. Ռուս-պարսկական հարաբերությունները պատերազմից առաջ։
3. Պարսիկների և հայերի վերաբերմունքը, հայերի վիճակը։
4. Հայերի վիճակը կռվի ժամանակ։
5. Ռուս կառավարության վերաբերմունքը և կարգադրությունները պատերազմի սկզբում։
6. Բանակների շարժումը և գործողությունը։
7. Աղասին։

---

3 ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 185։

8. Նշանավոր դեմքեր ու դեպքեր։

9. Իր մասնավոր կյանքից։

10. Պատերազմի վերջը։

Ինչպես երևում է Թումանյանի այս ուսումնասիրության սևագիր ֆրագմենտներից, շարադրանքն արվել է համաձայն պլանի։ Նախատեսված 10 կետերից յուրաքանչյուրը պայմանավորել է անհրաժեշտ հարցադրումներ, որոնց պատասխանների համար հեղինակը կատարել է համապատասխան քաղվածքներ «Վերք Հայաստանի» վեպից, ինչպես նաև՝ պատմագրական մի շարք աղբյուրներից։

Մենք արդեն նշել ենք, որ Թումանյանիստեղծագործական պլանի մեջ մտել է նաև երկի գլխավոր և երկրորդական կերպարների ընդհանուր կազմը, նրանց հակիրճ բնութագիրը։

Ուշադիր ուսումնասիրելով «Հովհաննես թագավոր» պատմական դրամայի նյութերը[4], մեր աչքի առջև ուրվագծվում է ստեղծագործական ընդհանուր պլանը։ Գրառումների տետրի առաջին էջի վրա կարդում ենք.

Տեղեկություններ

«Բագրատունյաց թագավորության անկում»
(անձերի և անցքերի մասին)
Ա. — շրջան 1021—1030 թթ.

Այնուհետև բերում է օգտագործվելիք աղբյուրների՝ Մատթեոս Ուռհայեցու, Արիստակես Լաստիվերտցու, Սմբատ Պատմագրի, Ջալալյանի, Ալիշանի, Չամչյանի, Բարատովի և այլ հեղինակների աշխատությունների անունները։

Այս մի քանի նշումներից մենք գաղափար ենք կազմում դրամայի թեմատիկ ընդգրկման մասին, իսկ հաջորդ էջի «ժամանակի բնավորություններ» վերնագրի տակ կատարված գրառումներից ծանոթանում ենք երկի հերոսների ընդհանուր կազմին, նրանց բնավորության որոշ գծերին, նրանց մասին պատմական աղբյուրներից

---

[4] Գ.Ա.Թ, Թումանյանի ֆոնդ, № 127։

քաղված տվյալներին։ Ի մի բերելով կոնսպեկտում հիշատակված անձնանունները, պարզ է դառնում դրամայի հերոսների ընդհանուր կազմը։

Հովհաննես — Սմբատ Թագավոր
Որդին
Կինը
Արևելյան դուքսը
Վասակ
Կինը (դուստր Գրիգոր Մագիստրոսի)
Սոփի (դուստր Շահնշահի հայոց և վրաց)
Վեստ Սարգիս
Պարսից Մելիք շահ

Դրամայի բուն շարադրանքի ընթացքում հնարավոր է գործող հերոսների կազմի մասնակի փոփոխում։ Ինչպես երևում է նյութերից, բեմական էֆեկտների, միզանսցենների պահանջների համաձայն, գործող հերոսների կազմին պետք է ավելանային պալատական ծառայողներ, նաժիշտներ, զինվորներ և այլն։

Պետք է նշել, սակայն, որ Թումանյանի համար ստեղծագործական պլանը երբեք անփոփոխ ու վերջնական չի եղել։ Երկը շարադրելու ընթացքում պլանը հաճախ ենթարկվել է մասնակի, կամ արմատական փոփոխության։

1919 թ. «Հառաջ» թերթում խոսելով «Հին կռիվը» պոեմի կենսական աղբյուրի և մտահղացման մասին, Թումանյանը գրել է. «Պոեմը գրելիս բոլորովին փոխվեց և ուրիշ բան դուրս եկավ ... հետագայում ժանդարմները խուզարկելիս, տարան կորցրին էդ պոեմը։ Նրա կտորներից են՝ «Տանը», «Երկրում», «Հայոց լեռներում»[5]։

Այն ճշմարտությունը, որ իսկապես Թումանյանի մոտ ստեղծագործական պլանը ենթակա է եղել վերանայման, փոփոխման, հաստատվում է ոչ միայն բանաստեղծի խոստովանությամբ։ Այդ ապացուցվում է նաև «Անուշի», «Լոռեցի Սաքոյի» և այլ երկերի վերամշակումների, նրանց տարբերակների, տարընթերցումների առկայությամբ։

Որպես օրինաչափություն, բանաստեղծի ստեղծագործական պլանը ենթարկվել է ավելի շատ մասնակի, քան արմատական փո-

5 «Հառաջ», 1919, հունվարի 26, № 11։

փոխության։ Ստեղծագործական պլանի արմատական փոփոխությունը պայմանավորված է երկի գաղափարական բովանդակության փոփոխմամբ, մասնակի փոփոխությունը՝ գեղարվեստական վարպետության ձգտումով։ Եթե չի փոխվում հեղինակի գաղափարական նպատակադրումը, տվյալ երկի ստեղծագործական պլանը չի կարող ենթարկվել արմատական փոփոխության, մի բան, որ խիստ օրինաչափ է Թումանյանի ստեղծագործական պրակտիկայում։

Եթե չհաշվենք նրա խոստովանությունը «Հին կռիվը» պոեմի մասին, թե՝ գրելիս բոլորովին փոխվեց, ստեղծագործական պլանի արմատական փոփոխման այլ օրինակ չենք կարող ցույց տալ։ Անգամ երկու նշանավոր պոեմները՝ «Անուշն» ու «Լոռեցի Սաքոն», որ ամենաշատ վերամշակված, վերանայված գործերն են, չեն ենթարկվել արմատական փոփոխության, նրանց վերամշակումը հիմնականում ընթացել է զուտ գեղարվեստական որակի բարձրացման ուղղությամբ։ Այդ պոեմների ֆաբուլայի առանցքային կապերը՝ առնչված հեղինակի գաղափարական նպատակադրման հետ, գրեթե մնացել են անփոփոխ, փոխվել են միայն առանցքային կապերի տեղերը և ենթաառանցքային կապերի թիվը։ Մեր այս հետևությունը հիմնավորելու համար համեմատենք «Լոռեցի Սաքոյի» միայն երեք տարբերակների ստեղծագործական պլանները։

Պոեմի կանոնիկ տեքստի առանցքային կապերի դասավորության պատկերը սա է.

1. Լոռվա ձորը (բնանկար-նախերգանք)
2. Գիշերը (Սաքոն մենակ)
3. Տեսիլքը
4. Սաքոն դիվահար
5. Փախուստը

1. Պոեմի սկզբում բանաստեղծը Լոռվա ձորի նկարագրությամբ, պեյզաժային գույների խտացմամբ ու մռայլացմամբ հող է ստեղծում Սաքոյի հոգեկան հավասարակշռությունը հիմնավորելու համար։ 2. Անհասկանալին խորհրդավոր է լինում։ Մթությունն ու մենությունը տեղի են տալիս Սաքոյի երևակայության բորբոքմանը՝ կապված քաջքերի մասին իր տատի պատմությունների հետ։ 3. Եվ

որովհետև նրա երևակայությունը ստուգման չի ենթարկվում մի երկրորդ բանական էակի կողմից, չի դրվում շրջանակների մեջ, այն ծավալվում, դառնում է անսանձ։ 4. Մարդը զրկվում է ինքնատիրապետման հատկությունից, կորցնում հավասարակշռությունը, ընկնում իր սեփական երևակայության հորձանուտը։ 5. Կամ փախչում է ինքն իրենից դեպի իրական, բանական կյանքը, իր հիվանդագին երևակայությունը մեղմելու համար։

Սա է պոեմի կանոնիկ տեքստի պլանի առանցքային կայերի տրամաբանական հաջորդականությունը։ Նախնական պլանում նույն տրամաբանությունն է իշխել։ Սակայն այս տրամաբանական վերջնակետին հասնելու համար Թումանյանը ստիպված է եղել երկար աշխատել, երկար ճանապարհ կտրել։

Պոեմի առաջին տարբերակի ստեղծագործական պլանի առանցքային կայերի դասավորությունը տարբերվում է կանոնիկից։

1-ին տարբերակի պլանը

1. Գիշերը (Սաքոն մենակ)
2. Բնանկար—Լոռվա ձորը (մաս 1-ին)
3. Տեսիլք (քաջքերի կանչը)
4. Սաքոն գիվահար (Լոռվա ձորը, մաս 2-րդ)
5 Փախուստը

Առաջին տարբերակի պլանը կանոնիկից տարբերվում է 1-ին և 2-րդ առանցքային կայերի դասավորությամբ, ինչպես նաև երկրորդի ենթաառանցքային կայերի ավելացումով (բնանկարի ու կենցաղային մանրամասների ընդլայնում և այլն)։

Այս պոեմի առաջին պլանն իր կառուցվածքային առանձնահատկություններով զարմանալիորեն ավելի է մոտ կանոնիկին, քան երկրորդ տարբերակինը։

2-րդ տարբերակի պլանը

1. Գիշերը (Սաքոն մենակ)
2. Տեսիլք (քաջքերի կանչը)
3. Լոռվա ձորը

4. Սաքոն դիվահար

5. Փախուստը

Երկրորդ տարբերակի ստեղծագործական պլանում փոխել է ոչ միայն առանցքային կայերի հաջորդականությունը, այլև չափազանց մեծացել է ենթառանցքային կայերի թիվը, պոեմի տրամաբանական սլացքը խճճվել է անթիվ շեղումների մեջ։

Թերևս սա կարելի է վերագրել այն բանին, որ նախատասարդ բանաստեղծի վրա բավականին ազդել է ժամանակակիցների կարծիքը։ Հատկապես դիտողություններ են արվել, վեճեր են եղել Սաքոյի խելագարության կապակցությամբ։ Թումանյանն ուզիներ է փնտրել Սաքոյի հոգեվիճակը տրամաբանորեն պատճառաբանելու համար, մանրամասնել է իր խորհրդածությունները, խտացրել բնանկարային գույները։

Թումանյանի ստեղծագործական պլանի կառուցվածքային առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը չի սահմանափակվում բերված փաստերի ու եզրահանգումների շրջանակներում։ Դեռևս ավելի մանրամասն կանդրադառնանք այն մտահղացումներին ու պլաններին, որոնց իրագործման համար բանաստեղծը կատարել է անհրաժեշտ աշխատանք։

* * *

Կարմելով այսպես երկի ստեղծագործական պլանը, բանաստեղծի առաջնահերթ խնդիրն է եղել անցնել անհրաժեշտ նյութերի կուտակմանն ու նրանց բազմակողմանի քննությանը։ Օժտված լինելով բարձրաթռիչ երևակայությամբ ու մեծ արվեստագետին հատուկ առողջ բնազդով, Թումանյանն արտակարգ հետաքրքրություն է ցուցաբերել համաշխարհային արվեստի, գրականության ու պատմության նկատմամբ։ Հատկապես ապշեցուցիչ է նրա կենդանի հետաքրքրությունը դեպի ժողովրդական բանահյուսությունը, մանավանդ լայն իրազեկությունը համապատասխան աղբյուրների ու գրականության։

Բանաստեղծի անձնական գրադարանում պահպանվում են շուրջ հազար անուն գրքեր ու ամսագրեր, որոնք վերաբերում են հայ և աշխարհի այլ ժողովուրդների բանահյուսությանն ու ազգագրությա-

նը։ Այստեղ են Հայկունու, Նավասարդյանի, Լալայանի, Կոստանյանի ժողովածուները, էմինյան ազգագրական ժողովածուների, «Ազգագրական հանդեսի» բոլոր հատորները, Ալիշանի, Սրվանձտյանի, Աբեղյանի, ինչպես նաև ռուս ու արտասահմանյան հեղինակների՝ Աբրամովիչի, Ավենարիուսի, Անդերսենի, Վինների, Գրիմ եղբայրների, Կիպլինգի, Լոնգֆելլոյի, Մյուլլերի, Պարկերի, էնգելհարդի և այլոց ստեղծագործությունների ժողովածուներն ու ուսումնասիրությունները։

Ժողովրդական բանահյուսության նյութերի հավաքման և վերամշակման հարցերով Թումանյանը հիմնականում զբաղվել է 90-ական թթ. վերջերից, հատկապես՝ 1907—10 թթ.։ Այդ նյութերը ոչ միայն ինքն էր հավաքում, այլև, հատուկ կարևորություն տալով հարցին, դիմել է մտավորականության լայն խավերին, հատկապես՝ գյուղական ուսուցիչներին, սկսնակ գրողներին և Ներսիսյան դպրոցի աշակերտներին՝ գրի առնել ժողովրդական բանահյուսության նմուշները, փրկել դրանց անխուսափելի կորստից։ «Թումանյանը հայկական համարյա բոլոր գավառներում ուներ իր թղթակիցները,— գրում է Գրիգոր Վանցյանը,— որոնք ժողովում, գրի էին առնում նրա համար հեքիաթներ, առակներ, լեգենդներ, առասպելներ»[6]։

Ինչպես երևում է Թումանյանին ուղղված նամակներից, այս ասպարեզում լուրջ աշխատանք են կատարել ինքը՝ Գր. Վանցյանը. Վահան Կոլոյանը, Մեսրոպ Մելյանը, Սարգիս Տերտերյանը, Սենեքերիմ Շալճյանը և ուրիշներ։ Իսկ կոմպոզիտորներ Ռոմանոս և Սպիրիդոն Մելիքյանները հաճախ են խնդրել Թումանյանին՝ մշակել իրենց գրի առած ժողովրդական երգերի տեքստերը։

Անդրադառնալով Թումանյանի և ժողովրդական բանահյուսության կապին, մենք նպատակ չունենք այն հետազոտել լայն պլանով։ Մեզ այստեղ շատ ավելի հետաքրքրել է, թե բանաստեղծը տվյալ գեղարվեստական երկը կամ ֆոլկլորային նյութը մշակելուց առաջ ինչ սկզբունքով է ընտրել և հավաքել այդ նյութին վերաբերող աղբյուրները, ձգտել ենք պարզել ժողովրդական բանահյուսության մշակման նրա տեքստաբանական սկզբունքները՝ թե մշակվող

---

6 «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 307։

հեքիաթի, լեգենդի, ժողովրդական երգի աղբյուրն ընտրելիս ինչ սկզբունքով է ղեկավարվել, որն է համարել մշակվող նյութի հիմնական տեքստը, որը՝ լրացուցիչը, ինչ է հանել, ինչ է ավելացրել, և վերջապես՝ ինչ աշխատանք է կատարել կուտակված նյութի քննության ընթացքում։

Ժողովրդական բանահյուսության հետ ունեցած Թումանյանի ստեղծագործական առնչություններին անդրադառնալիս գրեթե միշտ բերվում են նրա հայտնի «Հայոց դրամբյանիզմն ու ես» հոդվածի այս տողերը. «Ես իմ լեգենդներն էլ եմ ժողովրդից առել, բոլոր հեքիաթներն ու զրույցներն էլ եմ ժողովրդից ու ժողովրդականից առել, ու միշտ աշխատել եմ և աշխատում եմ ինչքան կարելի է մոտիկ ու հարազատ մնալ, «Սասունցի Դավիթը» կազմելիս էլ եմ էդպես արել, նույնիսկ «Անուշն» էլ, «Թմկաբերդն» էլ, մյուսներն էլ, որտեղ քեֆս տվել է, օգտվել եմ ժողովրդական նյութերից և շատ անգամ հենց ինչպես իրենք են ասում՝ «բառացի»[7]։

Հոդվածից մեջ բերվող այս տողերում բացահայտվում են բանաստեղծի ժողովրդական բանահյուսության գեղարվեստական մշակմանը մոտենալու հիմնական սկզբունքները։ Այստեղ մի փոքր ուշադրություն դարձնենք նրա «ժողովրդից» և «ժողովրդականից» արտահայտությունների վրա։ Սրանց լավագույն մեկնությունը տալիս է Դեմիրճյանն իր հուշերում։

«Թումանյանի քաղաքական-հասարակական տեսաբանության, ինչպես և նրա գործունեության մեջ,— գրում է Դեմիրճյանը,— կար մի ներքին ռեգուլյատոր, որ տնային հավատարիմ գործիքի պես պետք էր նրան։ Դա ժողովրդական իմաստությունն էր, ժողովուրդը։ Այն ժողովուրդը, որ գրական խնդիրներում օգնում էր նրան՝ թեմաների, ձևերի, լեզվի, ոճի մշակման մեջ՝ ուղղություն էր տալիս նրա քաղաքական-հասարակական վարքագծին, որոշ պրոֆիլ էր տալիս նրա ազգային-ազգայնական հայացքներին, մեղմացնում էր այդ ազգայնությունը քաղաքական խնդրում և ուժեղացնում էր նրա դեմոկրատիզմն ու հումանիզմը»[8]։

---

7 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 267։

8 «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 30։

Ընդունելով այս դիպուկ բնորոշումը, չի կարելի սակայն համաձայնել մեծ գրողի մի ուրիշ կարծիքի հետ, թե Թումանյանը ժողովրդական տեքստին մոտեցել է որքան կարելի է լուսանկարչական ճշմարտությամբ:

Դա, իհարկե, այդպես չէ: Եթե Թումանյանն իր հոդվածում գրում է, թե «որտեղ քեֆս տվել է օգտվել եմ՝ հենց թեկուզ բառացի», ապա դա չպետք է հասկանալ «բառացի»: Կա, անշուշտ, ժողովրդական տեքստից օգտվելու բառացիության հանգամանքը, բայց սա չէ նրա ստեղծագործական մտածողության բնորոշ կողմն այս հարցում: Թումանյանն իր «Ոչ գրական ոչնչությունները քննադատ» հոդվածում նկատել է. «Եվ շնորհքը հենց էդ պատմելու մեջն է, որ իմանան ի՞նչը փոխեն, ինչը դուրս գցեն, ինչը պահեն, ինչ ավելով, ինչ ոճով ու ինչպես պատմեն, որ և՛ գեղեցիկ դուրս գա և՛ ժողովրդական համն ու հոտը չկորցնի»[9]:

Ընդհանրապես գոյություն ունեն ֆոլկլորային նյութերին մոտենալու երկու հիմնական սկզբունք՝ բառացի և ստեղծագործական վերարտադրման: Այս երկու մոտեցումներն էլ ունեն ինչպես առավելություններ, այնպես էլ՝ թերություններ: Բառացիի դեպքում որպես օրենք՝ կաղում է ընդհանուր կատարումը, գործը դուրս չի գալիս լայն ասպարեզ, հույժ տեղայնացվածության պատճառով կղզիանում է, դառնում միայն տեղացիների և լավագույն դեպքում էլ մասնագետ ֆոլկլորիստների ուշադրության առարկա:

Ստեղծագործական մշակման դեպքում հաճախ ֆոլկլորային նյութը կորցնում է ժողովրդական մտածողության հատուկ որոշ նրբերանգներ: Բարբառային առանձին բառակապակցությունները գրականի վերածվելիս, կորցնում են իրենց հյութեղությունը և, որ ամենից վտանգավոր է, գլուխ է բարձրացնում գաղափարական սուբյեկտիվիզմը:

Թումանյանը հիմնականում ընտրել է միջին ճանապարհը: Ժողովրդական բանահյուսության աղբյուրներին հարազատ մնալը նրա համար չի նշանակել բացարձակ, անվերապահ հավատարմություն: Ժողովրդական հում նյութի անձեռնմխելիությունը չի կարող պայ-

---

9 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 96:

մանավորել նոր ինքնուրույն գեղարվեստական ստեղծագործություն, որքան էլ փոխվի նրա լեզուն, մինչդեռ Թումանյանի բոլոր մշակումները նոր որակի գործեր են, դրանք և՛ Թումանյանինն են, և՛ ժողովրդինը։ Ժողովրդական նյութի ոյուժետային գծից շեղվելը դեռ ամեն ինչ չի ասում. «Սյուժեն էլ ունի նշանակություն,— ասել է Թումանյանը,— բայց հիմնականը գեղարվեստական մշակման նոր ձևն է։ Հարկավոր է այնպես գրել, որ ժողովրդի խոսքը, հոգին ու միտքը ցուցադրվեն»[10]։

Այս առումով լավ օրինակ է բանաստեղծի «Կաքավի երգը» ժողովրդական ստեղծագործության մշակումը, որի համար որպես սկզբնաղբյուր ծառայել է 1850 թ. «Բազմավեպի» համարներից մեկում տպագրված «Երգ կաքավի Վանեցոյ» երգի տեքստը։ Բերենք սկզբնաղբյուրի և մշակման միայն առաջին քառյակները.

Երգ կաքավի Վանեցոյ

Արև տէպավ սարին վերէն,
Խօրօտի՜կ, խօրօտի՜կ.
Կեաքեաւն եկավ իրեն բնէն,
Բարև արեց ծաղկըներէն,
Թռաւ եկաւ սարի ծերէն, խօրօտիկ.
Խօրօտի՜կ, խօրօտի՜կ,
Ա՜յ սիրունի՜կ կեաքեաւիկ։

Կաքավի գովքը
(ժողովրդական)

Արև բացվեց Թուխ ամպերեն,
Կաքավ թըռավ կանաչ սարեն,
Կանաչ սարեն՝ սարի ծերեն,
Բարև բերավ ծաղիկներեն.
Սիրունիկ, սիրունիկ,
Նախշուն կաքավիկ։

Պահպանելով ժողովրդական երգի իմաստն ու հմայքը, Թումանյանի վերամշակումը միաժամանակ ձեռք է բերել մի նոր որակ։ Մշակված տեքստում կանոնավորվել է երգի արխիտեկտոնիկան, չափավորվել անհրաժեշտ կրկնությունները, երգը ազատվել է բարբառայնությունից, լեզուն դարձել է ավելի բարեհնչուն, ավելի երաժըշտական։

Ժողովրդական բանահյուսության տարբեր ժանրերի մշակմանը

---

10 Ստեփան Տեր-Ավետիքյան, *Հուշեր (անտիպ)* (ձեռագիրը պահվում է Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի տեքստաբանության բաժնում)։

բանաստեղծը մոտեցել է տարբեր ու կոնկրետ նյութից ելնող յուրահատուկ սկզբունքներով։

Թումանյանական վերամշակումներում համեմատաբար անփոփոխ է մնացել ֆոլկլորային նյութի գաղափարական բովանդակությունը։ Ժողովրդական ստեղծագործությունների իրենց բազմաթիվ տարբերակներով հանդերձ անզրդվելի են գաղափարական բովանդակության կայունությամբ։ (Պայքար չարի կործանման և բարու հաղթանակի համար, հասարակական կյանքում ստեղծված աններդաշնակության դեմ, իրերն իրենց իսկական տեղը դնելու, իրենց անուններով կոչելու բուռն ձգտում)։

Թումանյանն սկզբունքորեն կանգնել է ժողովրդական նյութի գաղափարական բովանդակությանը որպես հնարավոր է հարազատ մնալու ճիշտ ճանապարհին, և սա է եղել բանաստեղծի ֆոլկլորային տեքստերի մշակման ներքին կարգավորիչը։ Պահպանել ժողովրդական բանահյուսության գաղափարական միտումը, նրա առողջ կոնցեպցիան, նպատակասլացությունն ու իմաստնությունը, որ երկար ժամանակ անցել է սերունդների քննության բովով, հղկվել, փորձվել ու բյուրեղացել։

Միևնույն ժողովրդական ավանդությունը, հեքիաթը, երգն իրենց բոլոր տարբերակներում, պահպանելով գաղափարական բովանդակության նույնությունը, այնուամենայնիվ, արտաքին գործոններով տարբերվում են։ Այդ տարբերությունները հիմնականում չորսն են.

1. Աշխարհագրական միջավայրի տարբերություն։
2 Լեզվաոճական կառուցվածքային տարբերություն։
3. Առանձին միջադեպերի նկարագրության տարբերություն։
4. Տեղայնացված ավանդության պահանջներից եկող տարբերություն։

Ֆոլկլորային նյութերի մշակման ընթացքում Թումանյանը հատուկ ուշադրություն է դարձրել աշխարհագրական տեղանունների տարբերություններին, որովհետև «Աշխարհագրական անունները վեպի մեջ գործողության վայրերը չեն, այլ մեծ մասամբ պատմողն է մեջ բերում՝ ոճը կենդանացնելու համար»[11]։

11 ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 8գ։

Թումանյանը գտնում է, որ հնարավորին չափ պետք է հետևել պատմական նախահիմքերին, կամ հակառակ դեպքում ընդգրկել տարբերակներում ավելի շատ ընդունված, ավելի շատ կրկնվող աշխարհագրական տեղանունները։

Լեզվաոճական տարբերությունների վերացումը հետապնդում է մշակվող տեքստը գրականին մոտեցնելու նպատակ։ Թումանյանն աշխատել է բարբառային տեքստից դեպի գրականն այնպիսի անցում կատարել, որ չկորչի ժողովրդական լեզվի հմայքը։ Էպիկական պատկերներից և տեղայնացված ավանդություններից եկող տարբերությունները Թումանյանը վերանայել է՝ ձգտելով բարձրացնել մշակվող երկի գաղափարագեղագիտական արժանիքները։

Ելնելով այս նպատակադրումից, բանաստեղծը գնացել է միևնույն ֆոլկլորային նյութին վերաբերող բազմաթիվ աղբյուրների, տարբերակների համադրման ճանապարհով։ Այն հսկայական աշխատանքը, որ կատարել է Թումանյանը աղբյուրների ընտրության, նյութերի կուտակման ու առանձին տարբերակների համադրման ընթացքում՝ ապշեցուցիչ է։

Հիրավի, Թումանյանի ստեղծագործական փորձն այս առումով ուսանելի շատ կողմեր ունի, նրա հզոր տաղանդին, երևակայության թռիչքին միշտ էլ ուղեկցել են աշխատասիրությունը, բանասիրական տքնաջան ու մանրազնին պրպտումները։

Ֆոլկլորային նյութի մշակումից առաջ Թումանյանի առաջնահերթ խնդիրն է եղել հավաքել բոլոր անհրաժեշտ աղբյուրները՝ ժողովրդական բանահյուսության նյութերը իրենց բազմաթիվ տարբերակներով, գեղարվեստական վերամշակումները և ապա դրանց վերաբերող գիտական աշխատությունները։

Նյութերի կուտակմանը հաջորդել է անհրաժեշտ աղբյուրների զուգահամեմատումը։ Գրականության և արվեստի թանգարանում պահպանվել են «Կռնատ աղջիկը» հեքիաթի մշակման սևագիր նյութերը*, որոնք ներկայացնում են Թումանյանի ստեղծագործական մտածողության առաջին փուլի պարզ պատկերը։

---

* ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 125։

Բերենք թեկուզ աղբյուրների զուգահամեմատման այս օրինակը.

Косоручка
Афанасьев № 152 «а»

Լինում է չի լինում մի հարուստ վաճառական։ Ունենում է երկու որդի՝ մի աղջիկ, մի տղա։ Հերն ու մերը մահանալով, ախպերը քըվորն ասում է.— Գնանք, քույրիկ, էս քաղաքից մի ուրիշ երկիր, ես առևտուր կանեմ, քեզ համար էլ տուն կվերցնեմ՝ մեջը կնստես։ Գնում են ուրիշ երկիր, ախպերը ամուսնանում է, կախարդ կին է առնում։ Ամեն օր խանութ գնալիս քրոջն ասում է. «Քույրիկ ջան, մտիկ տուր տանը»։ Կինը նախանձում է ու բարկանում, թե ինչու մարդը քրոջն է ասում։

Սպասում է հենց ետ գալու ժամանակ վեր է կենում տան կահ կարասին ջարդում ու գնում մարդու առաջը։— Այ, ասում է,— ինչ տեսակի քույր ունես, մեր ամբողջ կահ կարասին ջարդեց...

Афанасьев «В»

Հայրը մահանում է, որդին մի քանի օրից որսի է գնում։ Սա մի հատ կին է ունենում, վերցնում է ձին ու բաց թողնում։ Մարդը տուն է գալիս, զանգատվում է.— Այ դու սիրում ես քո քրոջը, փայփայում ես, իսկ նա քո սիրած ձին բաց է թողել։

Афанасьев «с»

Ախպերը տեղ գնալիս քրոջը հարցնում է, թե ինչ տեսակ կտոր է ուզում, որ առնի իր համար։ Կինը սրանից սաստիկ վշտանում է։

Մի այլ տարբերակ

Ախպերը տուն է գալիս 10 խընձոր բերում։ 5 տալիս է քրոջը, 5 իրեն ու կնոջն է թողնում։ Կինը դրանից էլ է վշտանում։

Մի ուրիշ տարբերակ

Ծաղիկ է բերում, կնոջը թողնում, քրոջը տալիս...

С. Б. «Бедная Мария»

«Անբախտ Մարիամը» — հայերենում խորթ մայրը թագուհին է, նախանձում է իր խորթ աղջկանից...

Բերելով մշակվող հեքիաթի բոլոր տարբերակների սյուժետային հանգույցները, Թումանյանը կատարել է անհրաժեշտ ընտրություն,

հաշվի առնելով, թե որ տարբերակի, այուժետային որ հանգույցն է գեղագիտական առումով քննություն բռնում, որ հատվածը կարող է դառնալ հիմնական տեքստի օրգանական մասը։

«Կռնատ աղջիկը» հեքիաթի մշակման մեջ Թումանյանը յուրօրինակ երանգավորման է ենթարկել Աֆանասևից բերած տարբերակների a,в,c սյուժետային հանգույցները։ Սրանց հետ զուգահեռաբար, օգտագործել է նաև շուրջ 11 հայ և օտար աղբյուրներ։

Մշակվող ֆոլկլորային երկի բոլոր աղբյուրների մանրակրկիտ ու խոր ուսումնասիրումը Թումանյանի համար պարտադիր պահանջ է եղել։ Գրեթե չկա մի հեքիաթ, որի մշակման ժամանակ նա բավարարված լինի մեկ կամ երկու աղբյուրով, աշխատել է օգտագործել հայտնի բոլոր աղբյուրները։ Ինչպես երևում է նրա «Ոչ գրական ունչություններ քննադատ» հոդվածից, «Ջախչախ թագավորը» գրելիս օգտագործել է շուրջ 14 տարբերակ։ «Մուկիկի մահը» առակի համար Թումանյանը հսկայական աշխատանք է կատարել։ Ինքնագրի լուսանցքում կարմիր մատիտով նշված է օգտագործված աղբյուրների ցանկը[12]։ «Հայկունի հինգ վեպ» 1. «Գուլգուլ խաթուն», 2. «Լուն և ոջիլը», 3. «Նաղլու խանում», 4. «Պուճուրի մահը» (Կոզբ), 5. «Բոլոճի հեքիաթը» (Շիրակ), 6. «Вошка и блошка» (Гримм), 7. «Кавказские сказки» (Гатуцк), 8. «Մուկն ու պապոքը»։ Իսկ «Հազարան բլբուլին» վերաբերող արխիվային նյութերն անսպառ են։ Թումանյանը կազմել է օգտագործվելիք աղբյուրների ցանկը[13], որի մեջ մտնում են 58 անուն տարբերակ։ «Ինչքան քար եմ ժողովել, ամեն տեսակի ու գույնի անգին քարեր՝ գոհար, զմրուխտ, լալ, անվերջ... Ասես մի գեղեցիկ պալատ պիտի կառուցեմ»[14],— ասել է Թումանյանը «Հազարան բլբուլի» կապակցությամբ։

Ծանոթանալով այս արխիվային նյութերին, իրավամբ մտածում ես, թե ստեղծագործական միջոցների ինչ հզոր կուտակումների գործ պետք է լիներ «Հազարան բլբուլը» և ափսոսում, որ հեղինակին չի հաջողվել մինչև վերջ իրագործել այդ մեծ մտահղացումը։

---

12 Գ.Ա.Թ, Թումանյանի ֆոնդ, № 65։

13 Նույն տեղում, 10 ժԸ։

14 Ն. Թումանյան, Հուշեր և զրույցներ, էջ 225։

Թումանյանն անհրաժեշտ նյութեր է կուտակել ոչ միայն ժողովրդական բանահյուսության գեղարվեստական մշակման, այլև սեփական մտահղացումների իրականացման համար։ Այս դեպքում թվում է, թե բանաստեղծը կբավարարվեր կոնկրետ կենսական ազդակով և իր ստեղծագործական երևակայությամբ։ Բայց ոչ։ Թումանյանը գտնում էր, որ կենսական փաստի գեղարվեստական վերարտադրությունը պետք է հենվի իրականության մեջ գոյություն ունեցող և կամ ունեցած եղելությունների համադիր տվյալների վրա։ «Դեպի Անհունը» պոեմին վերաբերող նախնական գրառումներից երևում է, որ բանաստեղծը հատուկ ուշադրություն է դարձրել կենսական տվյալների հավաքմանը։ Առանձին թղթերի վրա նա գրի է առել լեթարգիական քնի մեջ եղած մարդկանց կենդանանալու և անահավատության հետևանքով նրանց սրահար անելու դեպքերը[15]։ Այսպես՝ «1900 թ. գարնանը Զուլումանց Մաթոսի տղի հետ այդպիսի մի դեպք պատահեց»։ Եվ կամ՝ «26 տարի առաջ Ղազախա մի գյուղում մեկը կենդանանում է։ Գլուխը կտրում ուսի տակ են դնում»։ «1890 թ. օձնեցի Մալխասանց Մալխասի աղջիկ Մարիամին թաղելիս արթնանում է, սպանում են»։ «Թումանին կրակեցին 83 թ., շուլավերցի Քոսականց Բաբին 1830 թ., 1895 թ. ահնձորցի Թանանաց Թաթուն» և այլն։ Հավանական է, որ Թումանյանը իրական փաստերի այդ կարգի գրառումներից որոշ մանրամասնություններ օգտագործած լինի պոեմի նախնական տարբերակում, որ մեզ չի հասել։ Հայտնի է, որ Շանթը, կարդալով պոեմի այդ տարբերակը, ցնցվել է նրանում տեղ գտած ահավոր պահերի առանձին նկարագրություններից։ Ըստ երևույթին, գտնելով, որ բանաստեղծը չի պահպանել դեպքերի, երևույթների նկարագրության լավկոռնյան չափանիշը, խորհուրդ է տվել ոչնչացնել պոեմը, կամ հիմնավորապես վերափոխել այն։ Պոեմի նախնական տարբերակը մեզ հայտնի չլինելու պատճառով չենք կարող այս հարցի շուրջ որոշակի հետևություններ անել*։

15 ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 6գ։

* «Դեպի Անհունը» պոեմի տարբերակում կան հետևյալ տողերը.

> Բայց ես միշտ թաքուն մի հույս ունեի,
> Թե կարող է նա լինել... կենդանի...

Բանաստեղծը բոլոր դեպքերում՝ լինի ֆոլկլորային նյութի մշակում, թե սեփական մտահղացման կատարում, նախապես լուրջ աշխատանք է տարել նյութերի հավաքման և քննության համար։

Թումանյանը հատկապես մեծ ուշադրություն է դարձրել մեր միջնադարի գրականության, հուշարձանների ուսումնասիրման վրա։ Հայտնի է, որ «Ախթամար» բալլադը Թումանյանը գրել է Տ. Փիրումյանի հաղորդած ավանդության հիման վրա։ Աղբյուրի սյուժետային մանրամասնությունները դարձել են լեգենդի հիմնական նյութը, միևնույն ժամանակ հեղինակը նկատի է ունեցել նաև Քուչակի այս քառյակը.

Սուրաթ ու ճրագ դրիր, դիս ի քո
    լուսըդ ձէնեցիր.
Ջէր ի քո ծովուն մէջ եկի, լոք ղարկիր
    ճրագն անցուցիր.
Ա՞տ էր քո ամէն ումէտն, այ հոգեկ,
    որ ինձ կուտայիր.
Ճրագ, ամ, այլ ի՞նչ վառած, երբ
    բազկիս ուժը հատուցիր[16]։

Ուշագրավ է կուտակված նյութերի քննության ընթացքը։ Թուղթը վերից վար ուղղահայաց բաժանելով երկու հավասար մասերի, մի մասում նա գրի է առել քննության դրած կենսական նյութը, զուգահեռաբար՝ դիմացը իր սեփական խորհրդածությունները, լրացումները։ Հաճախ ընդգծելով կարևորը՝ թողել է հետագա քննության, այնուհետև որոշ ժամանակ անց նորից է անդրադարձել։ Ու այսպես, ամեն հարցի շուրջը Թումանյանի խորհրդածությունները և մտորում-

---

Մի տեղ մի անգամ էգպես է եղել.
Տարել են մեկին, ուզել են թաղել,
Շիրմի փոսի մեջ զարթնել է ճանկարծ,
Կարող էր և մեզ լինել պատահած...   (II, 79)

16 «Նահապետ Քուչակի դիվանը», քննական ուսումնասիրությամբ մը հրատարակեց Արշակ Չոպանյան, Փարիզ, 1902, էջ 45։

ները ձյուղավորվել են, ծավալվել, անգամ շեղվել բարձրացված հարցի պահանջներից։

«Շունը» պատմվածքի համար Թումանյանը հսկայական աշխատանք է կատարել, հավաքել և ուսումնասիրել է շանը վերաբերող գիտական, պատմական, գեղարվեստական բնույթի աղբյուրներ, ծանոթացել Դարվինի աշխատություններին, գրի առել շանը վերաբերող շուրջ 80 ասացվածք։

Պատմվածքի նյութերն ամփոփված են 66 մեծադիր էջերի վրա։ Մեզ թվում է, որ նյութերի այս հսկայական կուտակումը և քննությունը շատ ավելի մեծ գործի հիմք պետք է լիներ, քան որ դրսևորվել է վերջնական արդյունքում։ Այն ավելի շատ պետք է լիներ մի գիտա-գեղարվեստական բնույթի գործ։ «Շունը» պատմվածքի նյութերի քննությունից երևում է, որ հեղինակին հետաքրքրել են հատկապես կենդանու հոգեբանությունը պայմանավորող գործոնները, արտաքին աշխարհի հետ նրա «գիտակցական» առնչման ներքին դրդապատճառներն ու հանգամանքները։

Հեղինակն իրավացիորեն գտնում է, որ կենդանու մեջ կարող է մշակվել արտաքին պայմաններից եկող յուրահատուկ հոգեբանություն։ Քննության ընթացքում նա պայմանական ռեֆլեքսների տեսության կողքին փորձում է գնել կենդանու բնատուր ինտելեկտուալ կարողությունների առկայությունը։ Մեջ է բերում նշանավոր շների մասին պատմություններ։

Թումանյանի արխիվում պահպանվել է պատմվածքի ծրագիր-կոնսպեկտը, որ շարադրման համար մի յուրօրինակ պլան է եղել։

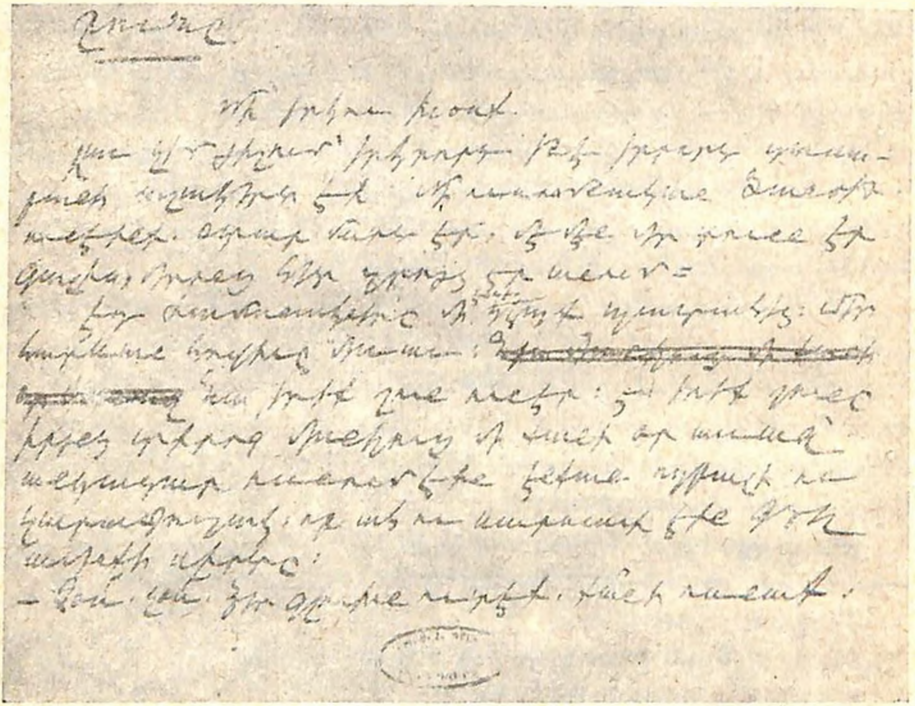
«Շունը» պատմվածքի ծրագիր-կոնսպեկտ

Շունն ու մարդը (կապը) պատմական տեսություն.
Շան ծագումն ու պատմությունը.
Շան տեսակները.
Շան կյանքն ու մահը.
Շան ընդունակությունները.
Նշանավոր շներ։

Պահվում են նաև պատմվածքին վերաբերող գիտական, գեղարվեստական, ֆոլկլորային բնույթի գրքեր (հայերեն և ռուսերեն)։

խոր ու բազմակողմանի քննության է ենթարկել նաև «Ծաղիկների երգը» լեգենդի համար կուտակված նյութերը[17]։ Գրի է առել տարբեր ծաղիկների ծագման պատմությունը, նրանց շուրջ ստեղծված ավանդությունները, հատկությունները, նշանակությունը։

1. «Որպես ննջիմ» Թումանյանը նշում է ծաղիկների տեսակներ, որ լայնորեն օգտագործվում են բժշկության մեջ, խոսում է դրանց բուժիչ հատկությունների մասին. «Լուրջ կերպով օգնում են հիվանդին, եթե նրանց եփում ու վաննաներ են ընդունում»։



«Շունը» պատմվածքի ձեռագիր նյութերից

2. «Ներկարար» — «Մեկի ծաղիկն է ներկում, մյուսի՝ արմատը» (դեղնածաղիկն ու տորոնը)։

3. Գույների սիմվոլիկ նշանակությունը:

17 ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 68։

«Հայերի մեջ կանաչը՝ սիրո, կարմիրը՝ ուրախության, դեղինը՝ անհաստատության, սևը՝ տխրության, սպիտակը՝ թարմության նշան է։ Հայերը կապույտն են սիրում։ Կանայք՝ սպիտակն ու կարմիրը, քիչ էլ կանաչը»։

Սկզբունքորեն ընդունելով նյութական աշխարհի բազմորակ ու բազմաթիվ գույների, իրերի ու երևույթների դիալեկտիկական կապը, Թումանյանը գալիս է այն եզրակացության, որ ինչպես մարդն է կապված հասարակությանն ու շրջապատող գոյապայմաններին, ինչպես մարդը չի կարող գոյություն ունենալ առանց այդ պայմաններին հարմարվելու ընդունակության, այնպես էլ՝ կենդանիներն ու բույսերը։ Բույսն էլ «իր հոգեբանությունն ունի», իր «վարվելակերպը», «իր կենցաղը», «Բույսն էլ մայր ունի և հայր»։

Ծաղիկները բազմազան են իրենց գույներով, ցողուններով, պսակաթերթիկների դասավորությամբ, բնապայմաններին հարմարվելու ընդունակությամբ։ Ծաղիկն էլ, ինչպես մարդը, կարող է բարի լինել և չար, կարող է երջանիկ լինել և դժբախտ, կարող է բարիքներ ծնել և կամ պարազիտային կյանք վարել, վերջապես կարող է «չբեր» լինել՝ «անսերունդ»։

Բանաստեղծը գտնում է, որ ծաղիկների բոլոր գույներն ու նրանց նրբերանգները իմաստավորված են, ինչպես ձևերն ու ձայներն են արդյունք որոշակի երևույթների բախման, այնպես էլ՝ գույները։ Նյութի հետագա քննության ընթացքում Թումանյանը կանգ է առնում առանձին ծաղիկների բազմակողմանի քննության վրա։

Վարդը

Հայտնի է, որ վարդը ծաղիկների մեջ ամենասիրվածն է, նրա շուրջ գեղեցիկ պատմություններ ու լեգենդներ են հյուսվել, նա դարձել է արևելյան ժողովուրդների սիրային պոեզիայի սիմվոլը։ Վարդի շուրջն իր խորհրդածություններին զուգահեռ, նշում է վարդին վերաբերող առանձին ստեղծագործություններ, գիտական ուսումնասիրություններ, հեքիաթներ։

«Կարմիր վարդը սիրո սիմվոլն է»։

1. «Վարդը» — Գյոթե
2. «Ծաղիկների թագուհին»
3. «Եդեմական ծաղկի հեքիաթը»

4. Վարդը

5. «Աշխարհի ամենագեղեցիկ վարդը»

6. «Վարդի թագավորությունը»

7. «Երկու վարդ»

8. «Վարդն ու մանիշակը»

9. «Սոխակն ու վարդը»

10. Сказка Андерсена «Какая ты, роза, самая счастливая», том VII.

Այնուհետև քննության առարկա է դարձնում այլ ծաղիկներ (ձնծաղիկ, նարգիզ, շուշան), անդրադառնում ծաղկի վեգետատիվ երևույթների հետ կապված հարցերին, անում թռուցիկ դիտողություններ, նորից հիշեցնում մարդու ու բուսական աշխարհի կապը, նշում, որ մեր բանահյուսության մեջ առաջ է քաշված այն միտքը, թե մարդը սերվել է բույսերից («Վահագնի ծնունդը»)։ Վերջում բերում է շուրջ 150 անուն ծաղիկների ցանկ։

Նյութի կուտակման այս փուլին տրամաբանորեն հաջորդում է բուն ստեղծագործական պահը։ Այդ անցումը անմիջապես չի լինում։ Բանաստեղծը սպասում է ստեղծագործական ոգեորությանը։ Իսկ ոգեորությունը ինքն է գալիս, առանց զգուշացնելու։ «Ոգեորություն փնտրելը,— ասել է Պուշկինը,— ինձ միշտ ծիծաղելի է թվացել, նրան չես գտնի, նա ինքն է գալիս բանաստեղծի մոտ»[18]։ Եվ երբ գալիս է, ստիպում է բանաստեղծին հոգու շիկացումն արտահայտել բառերով։

---

[18] *А. С. Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 8, I, стр. 443.

ԲԱՌԸՆՏՐՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԲԱՌՕԳՏԱԳՈՐԾՈՒՄ

> Բանաստեղծի համար մի բառը մի աշխարհ է։
>
> Հ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

Ժամանակակից գրականագիտությունը գրողի գեղարվեստական մտածողությանը հետևելու տարբեր ուղիներ է առաջադրում։ Այդ մտածողության դինամիկ ընթացքին հետևելու համար նախ և առաջ կարևոր է դառնում այն ուղին, որ տանում է հեղինակի բառընտրության և բառօգտագործման հետքերով, նրա մտքերի ձևավորման ուղղությամբ։ Գրողի մտքի հուզական ու իմաստային պոտենցիալ հզորությունն ավելի մեծ է, քան այդ բոլորը բառերով արտահայտելու հնարավորությունը։ Նրան միշտ չէ, որ հաջողվում է բառերի որոշակի ընտրությամբ ու դասավորությամբ սպառել կոնկրետ իրի կամ երևույթի շուրջ իր մեջ առաջացած մտավոր-զգացմունքային կուտակումը։ Նա ստեղծագործելու պահին միայն ձգտում է դրան, աշխատում է ընտրել և հաճախ էլ ստեղծել լեզվական միջոցների այնպիսի մի համակարգ, որն ի վիճակի լինի առավել խոր, իմաստալից ու պատկերավոր մատուցել ընթերցողին իր գեղարվեստական մտահղացումը։

Բառի, դարձվածքի ճիշտ ընտրությունը խոսքին դիպուկություն և նպատակային սլացք է տալիս։ Եթե բառը չունի երևույթը լիարժեք ներկայացնելու կարողություն, չի արժանանում գրողի ուշադրությանը։ Միևնույն երևույթը, հոգեբանությունն ու զգայական վիճակը ներկայացնելու համար հեղինակը կարող է բազմաթիվ բառեր ու

դարձվածքներ ընտրել, մինչդեռ դրանցից շատ քչերը կարող են ընթերցողին հարաբերականորեն լիարժեք ներկայացնել այդ երևույթը. հոգեվիճակը։

Այդ դեպքում հեղինակի կարևոր խնդիրն է դառնում ընտրել ամենանպատակահարմար բառը։

«Բոլոր այդ արտահայտությունների, բոլոր ձևերի ու շրջադասությունների մեջ,— գրել է Ֆլոբերը,— կա միայն մի արտահայտություն, մի ձև, մի շրջադասություն՝ ընդունակ մատուցելու այն, ինչ ես եմ ցանկանում»[1]։

Բառի միտք ու զգացմունք մատուցելու կարողությունը, սակայն դրսևորվում է միայն հեղինակային տողի ընդհանուր կոնտեքստում, այլ բառերի ֆունկցիոնալ համագործակցության մեջ։ Այս դեպքում բառի ֆունկցիոնալ արժեքը արտահայտվում է ոչ միայն նրա իմաստային դերով, այլև հեղինակային միտքը պատկերող բառային խմբում գրաված տեղով։ Մտաքննության բուն պահին վերարտադրվելիք երևույթի շուրջ բազմաթիվ մտքեր ու դրանցով պայմանավորվող խոսքեր են ծնվում, մինչդեռ այդ մտքերից, այդ խոսքերից բոլորը չեն, որ դառնում են գեղարվեստական երկի օրգանական մասնիկը։ «Հարկավոր է այնպես անել,— գրել է Տոլստոյը,— որ այդ հազարավոր մտքերից ընտրվի միայն մեկը, իսկ այդ մեկ միտքն էլ հազար տեղերից գտնի իր իսկական տեղը»[2]։

Այս պահանջը հավասարապես տարածվում է բառընտրության և բառօգտագործման վրա։ «Բառը ոգի ունի. հարկավոր է գտնել այդ ոգին» (Մոպասան)։ Բառի ոգին լիարժեք բացահայտվում է այն ժամանակ, երբ ճիշտ է ընտրվում ու ճիշտ է օգտագործվում։

Բառի տեսակարար կշիռը ավելի է մեծանում չափածո խոսքում։ Այստեղ հաշվի է առնվում ոչ միայն բառի իմաստն ու գրաված դիրքը, այլև քերականական ճկունությունը, չափը, ֆոնեմիկան, հանգը։ Վերջինս կարևոր է բանաստեղծի համար։ Հաճախ լինում է այնպես, որ ընտրված բառն իմաստային առումով բանաստեղծական տողի համար խիստ դիպուկ է, մինչդեռ չի հանգավորվում, հետևաբար

---

1 *Ги де Мопассан,* Статьи о писателях, М., 1957, стр. 13.

2 «Толстовский ежегодник», М., 1913, стр. 47.

դառնում է անօգտագործելի։ Վարյա Մանանդյանին գրած մի նամակում Թումանյանը նկատել է. «Հիմար բան է այդ հանգը, ինչ որ չես ուզում ասել՝ շատ անգամ հենց այն ես ասում, որովհետև հանգումը գալիս է»[3]։

Անդրադառնալով Թումանյանի բառընտրության և բառօգտագործման հարցի ուսումնասիրությանը՝ փորձենք կոնկրետանալ բանաստեղծի գեղարվեստական ստեղծագործությունների լեզվաոճական միջոցների ուսումնասիրության մի հարցի վրա, որն անմիջապես առնչվում է տեքստաբանությանը և որի լուսաբանումն առանց տեքստաբանական հետազոտությունների անհնար է։

Թումանյանի հեղինակային լեզվի կազմավորման ընթացքը համեմատաբար կայուն ֆոն ունի։ 90-ական թթ. նրա լեզուն արդեն հիմնականում ձևավորված էր, իր ամբողջության մեջ Թումանյան բանաստեղծի լեզուն արդեն ընդգծվում էր, չնայած որ բանաստեղծը մինչև վերջ էլ շարունակում էր ընդունել լեզվական նոր ձևեր ու ոճեր։ 1911 թ. «Հասկերի» հնգամյակի առթիվ հոդվածում նա գրել է. «Իմ լեզվի մասին էլ ոմանք լավ կարծիքի են, բայց ես իմ լեզվի մեջ միշտ սխալներ եմ գտնում և անդադար ստիպված եմ ուղղելու, իսկ մյուս կողմից սովորում ու ընդունում եմ նորանոր ոճեր, ձևեր, դարձվածքներ ու բառեր»[4]։

Լեզվամտածողության սեփական աղբյուրը որոնելու ընթացքում Թումանյանը երկար չդեգերեց։ Նրա լեզվում, ինչպես ժամանակին Դեմիրճյանն է ճիշտ նկատել, արդեն կային ժողովրդական լեզվամտածողության պատրաստի օրնամենտներ, որոնք լուրջ դեր ունեցան հեղինակի լեզվական կուլտուրայի զարգացման գործում։ Դա իրավամբ այդպես էր, միայն թե այստեղ «պատրաստի օրնամենտներ» հասկացողությունը չպետք է ուղղակիորեն ընկալել, որովհետև բանաստեղծի դիրքորոշումը ժողովրդական լեզվի նկատմամբ ճիշտ այնպիսին է եղել, ինչպիսին եղել է ժողովրդական բանահյուսության նկատմամբ։

«Ինչպես նյութի, էնպես էլ լեզվի վերաբերությամբ ես ինձ

---

3 Հ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 271։

4 Նույն տեղում, հատ. 4, էջ 440։

միանգամայն ազատ եմ համարում»[5],— գրել է Թումանյանը։ Սերգեյ Գորոդեցկին շատ դիպուկ է բնութագրել Թումանյանին այս հարցում. «Սյուժեի պարզության, հնչյունային ալիքի անընդմեջության, պատմելու արագության մեջ,— գրել է Գորոդեցկին,— չկար ոճավորման, ժողովրդական պոեզիայի թովչանքը մեխանիկորեն յուրացնելու ոչ մի հետք։ Լիրիկական պատմության հուզմունքի, ողբերգական վախճանից անբաժան լավատեսության մեջ չկար գրքայնության ոչ մի հետք։ Դա ազատորեն թափվող մի երգ էր, որ ծնվել է ժողովրդի զգացմունքներին միաձուլված ապրումներից»[6]։

«Ժողովրդի զգացմունքներին միաձուլված ապրումներ»,— սա է միակ բանալին։ Միայն սրանով է հնարավոր դառնում բացել Թումանյանի կախարդական արվեստի դռները։

Պետք չէ, որ մենք այստեղ բերենք բանաստեղծի այն բազմաթիվ կարծիքներն ու նկատողությունները, որոնք վերաբերում են ժողովրդական լեզվի և գրական լեզվի փոխհարաբերություններին։ Նա միշտ էլ այն կարծիքին մնաց, որ գրական լեզուն հարստացնելու ու կենդանի դարձնելու համար պետք է օգտվել ժողովրդական լեզվից, որովհետև ժողովրդական լեզվում «խոսքեր ու ձևեր կան, որ իրենց մեջ ամբողջ պատմություններ են պարունակում։ Էդ տեսակ խոսքերը միայն հանճարները կարող են գտնել, մին էլ ժողովուրդները, որ հազար հազար աչքերով, հազար հազար ականջներով, հազար հազար խելքերով երկար տարիների ընթացքում նայում, լսում, քննում ու դատում են կյանքը ու վերջը հանում են մի կարճ եզրակացություն, իրենց որոշումը մի բացականչությունով, մի ածականով, կամ մի դարձվածքով»[7]։

Թումանյանն այս համոզմունքին շատ ավելի վաղուց է եկել, քան ասել է։ Նա շուտ գտավ գրական լեզուն ժողովրդական լեզվով հարստացնելու առաջին հայացքից հեշտ, բայց իրականում դժվարին ճանապարհը։ Կարճ տևեց նրա այդ անցման շրջանը։ Իր աշակերտական տետրում գրված «Մի խորհուրդ տաճկահայաստանցուն»[8]

---

5 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 402։

6 «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 882։

7 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 122։

8 ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 163։

բանաստեղծությունից էլ երևում է, որ դա արդեն Թումանյանն է խոսում։ Ճիշտ չի լինի Թումանյանի լեզվի զարգացման մեջ ընդգծված շրջափուլեր տեսնելը։ Հյուսիսափայլյան ոճով մի քանի բանաստեղծություններ գրելը կամ «Անուշի» առաջին տարբերակում որոշ արտահայտություններ օգտագործելը դեռևս ոչինչ չի ասում։ Պետք է հիշենք, որ դրանից առաջ բանաստեղծը գրել էր «Շունն ու Կատուն», «Գութանի երգը», «Հին օրհնությունը»։ Այդ ոճերն ու ձևերը միայն ընդօրինակումներ էին։

Այս մասին է վկայում հեղինակի խոստովանությունը. «1887 թ. ընկա ծանոթներիս մի շրջան, որոնք իմ լեզուն գտան գռեհիկ և խորհուրդ տվին ձեռք վերցնել էդ վայրենի բարբառից ու գրական լեզու գործ ածել։ Ճաշակ տալու և համոզելու համար ցույց էին տալի, կարդում էին մեր հին գրաբար ոտանավորներից։ Ես էլ գրականությունից միանգամայն անտեղյակ ու տգետ մի, գրեթե պատանի, էնքան հավատացի, որ լեզուս փոխեցի, սկսեցի գրել գրական լեզվով (Երև ու լուսին, և այլն), և մինչև անգամ գրաբար, թեև չգիտեի։ Ապա թե ձեռս ընկան «Հյուսիսափայլի» համարները, որ շատ սիրեցի։ Սա հո բոլորովին ծռեց իմ ճամփից — սկսեցի շինծու լեզվով խորհրդածություններ անել ազգի վիճակի վրա, գործ ածել գետնաքարշ, գիշերատեսիլ, և այլն, և այլն բառեր, որ Նալբանդյանն ու Նազարյանը գործ էին ածում...»[9]։

Թումանյանի բառընտրության և բառօգտագործման փորձը պայմանավորված է նրա ոճական հնարանքների ընդհանուր համակարգով։ Ոճը հեղինակի գեղարվեստական մտածողության շարժման ձևն է իր անկրկնելիության մեջ։ Այն անշուշտ ստեղծագործական անհատականության արդյունք է, բայց դա իրավունք չի տալիս հեղինակի լեզվաոճական հնարանքների համակարգը դիտել ազգային-ժողովրդական ընդհանուր լեզվամտածողության փորձից դուրս։ Թումանյանի լեզվաոճական հնարանքները պայմանավորված են ոչ միայն թեմատիկ ընդգրկմամբ, գաղափարական բովանդակությամբ, սյուժետային ու կոմպոզիցիոն հնարանքների ընդհանուր

9 Հ. Թումանյան, *Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ*, հատ. 2, Երևան, 1969, էջ 421։

համակարգով, այլև կուլտուրական, սոցիալ-տնտեսական այն միջավայրով, ուր ապրել ու ստեղծագործել է բանաստեղծը։ Նրա մտքի ամեն մի նպատակային շարժումը ուղեկցվել է ոճական յուրօրինակ երանգավորումներով։ Վերջիններս ստեղծվել են բառերի, դարձվածքների ու բառակապակցությունների նպատակային ընտրությամբ և ներդաշնակ համադրմամբ։ Ինչպե՞ս է ընտրել բանաստեղծը մտքին համարժեք բառը, դարձվածքը, ինչպե՞ս է այն տեղադրել բանաստեղծական տողում, ահա այն հարցերը, որոնց վրա պետք է կենտրոնանա մեր ուշադրությունը։ Մենք արդեն ասել ենք, որ ինքնագրի ամեն մի ջնջված, փոխարինված կամ կրկին վերականգնված բառը, տողը, նախադասությունն իր հետ բերում է հեղինակի մտածողության լեզվաոճական տարբեր նրբերանգներ ու ձևեր։ Հեղինակային մտքի արտահայտման արդյունք ամեն մի բառային ինվերսիայի տարբերությունը դառնում է արժեքավոր փաստ ստեղծագործական պրոցեսում հեղինակի գեղարվեստական մտածողությանը հետևելու, այդ մտածողության էքսպրեսիվ դրսևորումները բացահայտելու համար։

Թումանյանի ընտրած բառը կամ բառակապակցությունը իր հետ բերում է ոչ միայն իմաստ, պատկերավորություն, այլև՝ տրամադրություն, հոգեվիճակ ու մտածելակերպ։

Եթե Թումանյանն «Անուշի» նախերգանքում գրում է՝

Օխտն աղբյուրից ջուր է առել
Կույս սափորով լուռ ու մունջ,
Օխտը ծաղկից ծաղիկ քաղել,
Կապել սիրո ծաղկեփունջ,—

ապա այստեղ «օխտ»-ի ընտրությունը սովորական ընտրություն չէ։ «Յոթ» հասկացողությունը բանաստեղծական տողում հավասար չէ «օխտի» իմաստային համարժեքին։ Այստեղ բանաստեղծի «օխտը» նույն «յոթն» է, դրան գումարած մի ամբողջ հոգեբանություն, ժողովրդական մտածելակերպի յուրօրինակ դրսևորում։ Մի խոսքով, ընտրված բառն այստեղ բառ է իմաստային հավելումով։ Նույնպիսի իմաստային երանգաշատ բառեր են «չիգար», «սևասիրտ», «անդյուման», «խաղեր կապել», «չոլեր չափել», «սևակնած» բառերն ու

բառակապակցությունները։ Հետաքրքրականն այն է, որ այս բոլորը գալիս են ժողովրդական լեզվից։ Ընդ որում՝ Թումանյանի մոտ այս արտահայտությունները այնպես են ներդաշնակվում ու կապվում գրականին, որ ընթերցողը չի նկատում դրանց բարբառային լինելը։ Այս տրամադրությունները, հույզերը, զգացմունքները բառերի այսօրինակ ընտրությամբ է հնարավոր դառնում ներկայացնել. «մաքուր գրական» բառերն անզոր են փոխարինել դրանց։ Ահա երբ է հարկավոր դառնում օգտվել ժողովրդական լեզվի հարուստ գանձարանից։ Օգտվել, բայց միայն՝ «օգտվել շնորհքով»։

«Ես չեմ ասում զուտ բարբառով գրեցեք ձեր հոդվածները,— գրել է Թումանյանը «Մի երկու խորհուրդ մեր գավառական մամուլին» հոդվածում,— բայց մեծ կրավունք տվեք բարբառներին, նրանց բառերին, ոճերին ու ձևերին։ Իհարկե, շնորհքի բան է, թե ով ինչքան ու ինչպես կօգտվի էդ կենդանի աղբյուրներից...»[10]։ Թումանյանի վարպետությունը միայն ժողովրդական լեզվից օգտվելու մեջ չէր, նույնպիսի հաջողությամբ նա օգտվում էր և գրականից, ընդհանրապես լեզվական բոլոր այն հնարավոր միջոցներից, որոնք ի վիճակի են առավել լիարժեք ներկայացնել հեղինակի միտքը, տրամաբանությունը, զգացմունքը։

Սկսնակ բանաստեղծ Նորենցը հաճախ է եղել Թումանյանի տանը, խորհուրդներ է հարցրել, կարծիքներ փոխանակել... Երբ իր բանաստեղծություններից մեկը կարդացել է նրա մոտ, Թումանյանն արել է առաջին հայացքից պարզ թվացող մի դիտողություն. «Նա ինձ մի դիտողություն արեց,— գրում է Նորենցն իր հուշերում,— «Քամին ավետում է գալուստը աշնան» տողից «ավետել» բառը դուր չեկավ։ Երբ տխուր աշուն ես նկարագրում,— ասաց Թումանյանը,— պիտի գրես «գուժել», ավետել կարելի է միայն բարի լուրերը»[11]։

Այսպիսի օրինակներ շատ են, անթիվ են, բայց մենք կանդրադառնանք նրանց մի մասին։

Մեր առջև է «Դու քո ճամփեն գնա, քույրիկ» բանաստեղծու-

---

10 Հ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, էջ 113։

11 Վ. Նորենց, *Հուշեր հայ մեծ բանաստեղծի մասին*, «Սովետական գրականություն», 1955, № 5, էջ 102։

թյան ինքնագիրը[12]։ Բանաստեղծության ութերորդ տողի առաջին բառը սկզբում եղել է «սավառնել» — «Սավառնում է իմ հոգին»։ «Սավառնել» բառը բանաստեղծը հետագայում ջնջել է և դարձրել «թափառել»։ Եվ ահա ինչու։

Բանաստեղծական տան ընդհանուր տրամադրությունը սա է՝

Ելած կյանքի ամեն ճամփից
Կարոտներով անմեկին,
Ազատ անվերջ ու անհանգիստ
Թափառում է իմ հոգին։

Երբ անհանգիստ է բանաստեղծության լիրիկական հերոսի հոգին, երբ նա շեղվել, դուրս է եկել կյանքի ճամփաներից ու նետվել անորոշության գիրկը, միայն թափառել կարող է։ «Սավառնել» բառն իր հետ իմաստային այլ նրբերանգ է բերում և իր վրա չի կրում բանաստեղծական տան ու ընդհանրապես բանաստեղծության ներքին տրամադրությունը։ «Սավառնել» բառիմաստի մեջ կա հոգսերից, տխուր ապրումներից ազատ լինելու պահ, վեհություն, հպարտություն։

Բառի իմաստային համարժեքի ընտրությանը շատ ավելի կարևոր նշանակություն է տվել բանաստեղծը թարգմանության ժամանակ։ Ամեն մի լեզու ունի այնպիսի բառեր, դարձվածքներ, իմաստավորված բառակապակցություններ, որոնց համարժեքները մի այլ լեզվում չկան։ Դրանք շատ ավելի կենցաղային սովորություններ, ազգային մտածելակերպի յուրահատուկ նրբերանգներ արտահայտող բառեր ու բառակապակցություններ են։ Սրանք դժվար թարգմանելի են, բայց թարգմանելի են։ Այսպիսի դեպքերում Թումանյանը կատարել է թարգմանվող բառի համարժեքի յուրօրինակ տեղայնացում։ Փիլիպոս Վարդազարյանին ուղղված նամակում բանաստեղծը գրել է.

«Անցյալ օրը տեղում (առավոտը) թարգմանեցի Кольцов-ի մի ոտանավորը «сяду я за стол»—ուղարկեցի «Տարազին»։ «Стол»-ը շինել եմ գիտես ինչ — «սպատի տակ» և այս ու թե հանգի համար

12 ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 57։

(կրկին ուշադրություն դարձնենք «հանգի» արտահայտության վրա — Զ. Ա.), այլ ավելի լուրջ խորհրդով։

Եթե «սեղան» թարգմաներ — «նստել եմ սեղան» — այդ հայերեն կնշանակեր՝ «նստել եմ սուփրա»։ Եթե գրեր «սեղանի մոտ» — տգեղ էր։ Վերջապես բանաստեղծությունը հայերեն չէր լինի։ Նեղն հայ մարդու տարակուսանքի ու մտածմունքի տեղը — պատի տակն է»[13]*։ Շատ նուրբ է Թումանյանի այս նկատողությունը և համարժեքի տեղայնացման գեղեցիկ օրինակ։*

«Տարազին» ուղղված տեքստում («Տարազ», 1900, № 45, էջ 66) եղել է.

Նստել պատի տակ
Ու միտք եմ անում,
Թե ինչպես մենակ
Ապրեմ աշխարհում։

Հետագա հրատարակություններում բանաստեղծը կրկին անդրադարձել է այս տողին և դարձրել է՝ «նստել եմ շվար»։ «Շվար» բառը բանաստեղծական տան և ընդհանրապես ամբողջ բանաստեղծության տրամադրությունը ներկայացնող բառ է, բացի դրանից, չափի ու բարեհնչունության առումով շատ ավելի տեղին է ու դիպուկ։ Թումանյանը թարգմանության ժամանակ գործի հոգեբանական վերլուծությունից է գնացել դեպի համարժեք բառի ընտրությունը։ Բանաստեղծը գտնում էր, որ եթե կոնկրետ բառը թարգմանելի չէ, ապա բառի հոգեբանությունը, նրանով պայմանավորվող տրամադրությունը անպայման թարգմանելի է։ Ահա թե ինչու Թումանյանին հաջողվել է թարգմանությունը հասցնել բնագրի արժեքին։

Երբ ասում են, թե Թումանյանը դժվար թարգմանելի է՝ այդ դժվարությունը նրա յուրահատուկ օրնամենտներն են։

Բայց վերադառնանք կրկին բանաստեղծի սեփական մտահղացումների կատարմանը։

1897 թ. դեկտեմբերի 24-ին օրիորդ Մարիամ Վարդազարյանի

---

13 Հ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 154—155։*

ալբոմում գրած «Տպավորություններ» բանաստեղծության սևագրում[14] պարզ երևում են բանաստեղծական տողի ձևավորման համար կատարված անհրաժեշտ բառընտրության, ոթն կարելի է ասել, հետքերը.

Ես հազար աչքով բաներ եմ տեսնում,
Որ թաքնված են լռության նաև,
Հազար ականջով ձայներ եմ լսում,
Որ դեռ սրտերում շշուկ են թեթև։

Չորրորդ տողի ձևակերպման համար նա ստեղծել է 13 տարբերակ։ Փորձենք հետևել բանաստեղծի մտածողությանը.

ա. Եվ ոչ մարդկանց պես անփույթ ու թեթև
բ. Բայց ոչ մարդկանց պես անփույթ ու թեթև
գ. Բայց ոչ ձեզ նման անփույթ ու թեթև
դ. Որ մարդկանց լսած ձայներ չեն թեթև
ե. Որ մարդու լսած ձայներ չեն թեթև
զ. Շատերի լսածի պես հեշտ չեն ու թեթև
է. Լսածներից պես հեշտ չեն ու թեթև
ը. Որ այնքան էլ ձեր լսածի պես չեն
թ. Նրանք սովորական ձիչյուն չեն թեթև
ժ. Որ սովորական ձիչյուն չեն թեթև
ժա. Որ մարդկանց համար շշուկ են թեթև
ժբ. Որ դուք չեք լսում մի շշուկ թեթև

Կանոնիկ — Որ դեռ սրտերում շշուկ են թեթև։

Քննենք կանոնիկ տողը ստեղծելու համար կատարված անցման պատճառները։

Հիշյալ տողում Թումանյանի խնդիրն է եղել ընդգծել կյանքի աննկատ երևույթների խորքը թափանցելու իր՝ բանաստեղծի ոչ սովորական կարողությունը, որ նա հակադրում է կամ մարդկանց,

---

14 ԴԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 38։ Թումանյանի երկերի գիտական հրատարակության «Ծանոթագրություններ և տեքստային տարբերություններ» բաժնում հիշյալ բանաստեղծության տեքստային տարբերությունները լրիվ չեն բերված։

կամ կոնկրետ անձնավորության և կամ էլ՝ ընդհանրական-սովորականին։

Ահա՝

Տող 3. Հաչար ականջով ձայներ եմ լսում
Տող ա... Ոչ մարդկանց պես...
բ... Ոչ մարդկանց պես...
Մարդկանց դ... Մարդկանց լսած ձայներ չեն...
զ... Շատերի լսածի պես չեն...
ժա... Մարդկանց համար շշուկ են...
է... Լսածներիդ պես չեն...
Կոնկրետ գ... Բայց ոչ ձեզ նման...
Մարդու ը... Ձեր լսածի պես (անպայման պիտի գրեր «չեն»...)
ժբ... Դուք չեք լսում...
Ընդհանրական ժ... Սովորական չեն.
թ... Սովորական չեն...
ժգ... Դեռ սրտերում շշուկ են...

Հարց է ծագում՝ ինչո՞ւ են ստեղծվել, կամ ավելի ճիշտ՝ ինչպե՞ս են ստեղծվել հակադրման այս երեք հենակետերը։

Հիշենք, որ բանաստեղծությունը գրվել է օրիորդ Մարիամ Վարդազարյանի ալբոմում և նվիրված է նրան։

Ահա բանաստեղծը իր այս տարբերակներում, երբ ակնարկում է «լըսածներիդ պես», «ձեր լսածի», «դուք չեք լսում», նկատի ունի օրիորդ Վարդազարյանին, մինչդեռ սկզբում բանաստեղծական տան եզրափակիչ տողի տարբերակներից մի քանիսում (5 անգամ) օգտագործում էր «մարդկանց» բառը։ Հարմա՞ր է այսպես։ Ոչ։ Չէ որ բանաստեղծությունն ուղղված է կոնկրետ անձնավորության, պետք չէ՞ արդյոք կոնկրետացնել հղումը, միևնույն ժամանակ հնարավորություն ստեղծել օրիորդի համար սեփականել բանաստեղծությունը, դարձնել իրեն ուղղված, իր համար գրված բանաստեղծություն։ Բայց այստեղ էլ մի բան խանգարում է։ Էթիկայի առումով՝ ճիշտ չի լինի երևույթների մեջ խորանալու իր նրբանկատությունը, հատկապես այս հարցում իր առավելությունն ընդգծել, դա չի՞ կպչի արդյոք օրիորդի ինքնասիրությանը... Ոչ, ըստ երևույթին հարկավոր

է գտնել երրորդ հնարավոր տարբերակը։ Դուցե այդ ավելի ընդհանրապես, որ իր լամծները ուրիշների «սրտերում շշուկ են թեթև»։ Այս՝ Միակ նախընտրելի տարբերակը, ըստ որում՝ լուծվում է մի շատ կարևոր հարց ևս։ Հնարավոր է դառնում խուսափել «ոչ մարդկանց պես», «մարդկանց պես անփույթ» ընդհանրացումներից։

Ուշադրություն դարձնենք բանաստեղծության այդ նույն տան առաջին երկտողերի վրա.

> Ես հազար աչքով բաներ եմ տեսնում,
> Որ թաքնված են լռության ետև...

Այստեղ նկատվում է, որ չկա ուղղակի հակադրում։ Բանաստեղծը ուղղակիորեն չի ասում, որ իր տեսած, լռության ետև թաքնըված բաները մարդիկ չեն տեսնում։ Պարզ է, որ նույն տրամադրությունը պետք է իշխի նաև վերջին երկու տողում։

Իսկ հիմա հետևենք տողը եզրափակող բառակապակցությունների փոփոխությանը.

ՈՉ
ա... անփույթ ու բերև
բ... անփույթ ու բերև
գ... անփույթ ու բերև

դ... ձայներ չեն բերև
ե... հեշտ չեն ու բերև
զ... հեշտ չեն ու բերև

զ. հեշտ չեն ու բերև
է... հեշտ չեն ու բերև
ը... թեթև չեն
թ... չեն թեթև
ժ... չեն թեթև

ժա... շշուկ են բերև
ժբ... մի շշուկ բերև
ժգ... շշուկ են բերև

Ինչպես տեսնում ենք, բոլոր տարբերակներում «թեթև» բառը թողել է անփոփոխ։ Եթե ավելի ուշադիր լինենք, կնկատենք, որ մինչև «ը» տարբերակը այդ բառը մի իմաստ է ներկայացնում, երբ այն օգտագործվում է «չեն», «չեք», «ոչ» ժխտականների հետ, իսկ՝ «թ», «ժ», «ի» տարբերակներում՝ այլ իմաստ։ Մի դեպքում, որ «ուրիշ-

ների լամծի պես «թեթև ու անփույթ չեն», մյուս դեպքում, որ իր լամծները դեռ միայն «շշուկ են թեթև»։

Այս երկվությունը գալիս է ընդհանուրին կամ կոնկրետին հակադրվելուց, ինչպես այդ պարզեցինք սկզբում։ Հենց որ բանաստեղծը վերանում է ուղղակի հակադրումից, «թեթև» բառն իմաստային այլ արժեքով է հանդես գալիս բանաստեղծական տողում։

Մի ուշագրավ հանդամանք ևս։

«Ձայն» հասկացությունը ընտրված տարբերակներում արտացոլվել է երեք ձևով՝

«ձայն», «հնչյուն», «շշուկ»։

Սա արվել է երկու պատճառով։ Առաջին և գլխավոր պատճառն այն է, որ բանաստեղծը ձգտել է դժվար ընկալելի կենսական երևույթներն ընդհանրացնող սիմվոլ «ձայն» հասկացողությունը նվազեցնել իր դրսևորման մեջ, դրանով իսկ ընդգծել նրա անորսալիությունը։ «Ձայնից» իջել է «հնչյունի», ապա հանգել՝ «շշուկի»։

Երկրորդ դեպքում՝ պարզապես խույս է տվել կրկնությունից։

Բանաստեղծական տան երկրորդ տողին՝ «Հազար ականջով ձայներ եմ լսում» չէր կարող հաջորդել 4-րդ տողը՝ նորից «ձայներ» կրկնությամբ՝ «Որ դեռ սրտերում ձայներ են թեթև»։

Այս բոլորին զուգընթաց, բանաստեղծը նկատի է ունեցել նաև բանաստեղծական տողը կազմող բառերի բաղհնչունությունը, չափը և արտասանության անարգել հոսքը։ Չենք կարող ասել, որ հիշյալ տողի համար կատարված անցումները ընթացել են վերոհիշյալ հաջորդականությամբ։ Ընդհանուր առմամբ այս տրամաբանությամբ է բյուրեղացել բանաստեղծական տողը։

Բանաստեղծական տողի բյուրեղացման հետաքրքիր օրինակի ենք հանդիպում նաև «Անուշ» պոեմի 1-ին և 2-րդ ձեռագրերում։

2-րդ ձեռագրի 61-րդ տողով սկսված բանաստեղծական տան ընդհանուր պատկերը և իմաստը սա է՝

Անցել են, ինչ որ ծաղկունքը պես-պես,
Որ անցած գարնան կային ձեր լանջում.
Անցել՝ ձեր գլխին հերվան ձյունի պես,
Բայց եկել եմ ես՝ նրանց եմ կանչում։

Վերջին տողը ձեռագրում չի բյուրեղացել, այն ստեղծվել է հետագայում՝ տպագրվելուց առաջ։ Բանաստեղծը եզրափակող տողը ստեղծելու համար բավական տարբերակներ է ընտրել։ Տարբերակների հաջորդականության ընդհանուր պատկերը հետևյալն է[15].

264 ա — Բայց ես կարոտած *նրանց եմ կանչում*
բ — Սակայն ես դարձյալ *նրանց եմ կանչում*
գ — Սակայն ես եկել *նրանց եմ կանչում*
դ — Բայց ես տակավին *նրանց եմ կանչում*
ե — Բայց մընում են դեռ իմ սրտի միջում
զ — Բայց ապրում են *դեռ իմ սրտի միջում*
է — Չեն անցել *սակայն իմ սրտի միջում*
ը — Բայց ես վերստին *ուզում եմ ապրել*

Կանոնիկ տողը — *Բայց ես* եկել եմ՝ *նրանց եմ կանչում.*

Բանաստեղծական տողի համար Թումանյանն ստեղծել է 8 տարբերակ, որոնք իմաստային առումով բաժանվում են 3 խմբի։ Տողախմբերի հանգավորող վերջնաբառերը տարբերվում են իրարից։ Ընդ որում, նրանցից երկուսը՝ «կանչում», «միջում» խաչաձև հանգավորվում են բանաստեղծական տան երկրորդ տողի հետ, երրորդը՝ ոչ։

լանջում — կանչում 1
լանջում — միջում 2
լանջում — ապրել 3

Բանաստեղծական տողը վերջավորող երեք բառերն էլ իմաստային առումով ընտրելի են։ Երեքն էլ լիարժեք ներկայացնում են բանաստեղծի պատկերավոր միտքը։

Մի դեպքում նա անցյալի քաղցր վերհուշն է կանչում, *մյուս դեպքում պահում է այդ քաղցր վերհուշն իր սրտի* միջում, *երրորդ դեպքում* ուզում է վերստին ապրել *այդ քաղցր վերհուշը։*

---

15 Հ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1940, էջ 372։*

Բերենք նույնիմաստ տարբերակների շարքը.

Բայց ես կարոտած նրանց եմ կանչում
Սակայն ես դարձյալ նրանց եմ կանչում
Սակայն ես եկել նրանց եմ կանչում
Բայց ես տակավին նրանց եմ կանչում
Բայց մընում են դեռ իմ սըրտի միջում
Բայց այրում են դեռ իմ սըրտի միջում
Չեն անցել սակայն իմ սրտի միջում (միջից)
Բայց ես վերստին ուզում եմ այրել։

Երեք «կանչում», «միջում», «այրել» հանգավորող բառերից ո՞րն է նախընտրելի։

Ահա՝ լանջում — կանչում
լան-կան, ջում-չում
ապա՝ լանջում — միջում
լան-մի, ջում-ջում
բայց՝ լանջում — այրել
լան-այ, ջում-րել

Վերջինս, ինչպես տեսնում ենք, բոլորովին չի հանգավորվում, ուստի և դուրս է մնում։ «Լանջում-միջում» ընդգծվող չէ, կրկնանման հանգավորում է, հնացած, աշուղական, այսպիսի հանգերից Թումանյանը քիչ է օգտվել։ Թողել է «լանջում-կանչում» ճշգրիտ հանգավորումը։ Սա ավելի դիպուկ է, կտրուկ. վերջինս ունի ալիտերացիոն-ասոնանսային ներդաշնակ հնչեղություն։ Թումանյանը մեծ նշանակություն է տվել բանաստեղծական տողի հանգավորմանը. դա երևում է նրա բոլոր գործերից։ Հանգը ամրացնում է բանաստեղծական տողերի կապը։ «Առանց հանգի բանաստեղծությունը փուլ կգա,— նկատել է Մայակովսկին,— հանգը վերադարձնում է ձեզ նախորդ տողին, ստիպում է հիշել այն, հարկադրում է մի միտք ձևակերպող բոլոր տողերին միասին լինել... Ես միշտ դնում եմ ամենաբնորոշ տողի վերջում և, ինչ գնով էլ լինի, նրա համար հանգ եմ գտնում»[16]։

16 Վ. Մայակովսկի, Ընտիր երկեր, հատ. 2, Երևան, 1950, էջ 376։

Բայց այստեղ էլ նորից պետք է ասենք, որ Թումանյանը միայն հանգի պահանջից ելնելով չի ստեղծել տողի այս բազմաթիվ տարբերակները։ Նա ձգտել է այս կանոնիկ տողին՝

Բայց ես եկել եմ՝ նրանց եմ կանչում

Բանն այն է, որ անցյալի այդ քաղցր վերհուշը սրտում ունենալուց հետո, միևնույնն է, բանաստեղծը պետք է կանչեր, իսկ կանչելուց էլ պետք է անդրադառնար այդ քաղցրացած անցյալի նկարագրությանը, ինչպես այդ արվել է պոեմի առաջին տարբերակում։ Դրանով կձգձգվի պոեմի ամբողջականությունը նորից, ինչպես ձգձգվել է առաջին տարբերակում։ Պոեմում մինչև այս տողին հասնելը ընթերցողն զգում է, որ անցյալի այդ քաղցր վերհուշն արդեն կա բանաստեղծի սրտում, որ նա ճիգ է անում վերստին ապրել, ուստի պետք է կանչի ու կանչում է բանաստեղծը։

Առաջին տարբերակի՝

Ահա վերստին հարություն առար
Քո վարար կյանքով իմ հուզված մտքում

տողերից հետո բանաստեղծը, մինչև բուն դեպքերի նկարագրությանն անցնելը, ստեղծել է 105 տող, մինչդեռ կանոնիկ տեքստում ընդամենը 10 տող է։

Քննվող տողի տարբերակներում օգտագործված «բայց», «սակայն», «դարձյալ», «տակավին», «վերստին» բառերը նույն մտքի բառային համարժեքը ներկայացնող իմաստներ են։ Սրանցից քննություն է բռնել միայն «բայց»-ը, որովհետև բանաստեղծական տողի չափի տեսակետից վերջինս ավելի նպատակահարմար է։ Պոեմի այս հատվածը շարադրված է 10-ոտանի յամբական տողերով, «սակայնը», «վերստինը», «տակավինը» բանաստեղծական տողում տեղադրելու դեպքում խախտվում է ոտքերի հավասարությունը։

Բառընտրության ուշագրավ օրինակ է տալիս նաև նույն պոեմի առաջին ձեռագրի 374 տողի ստեղծումը։

Բանաստեղծական տողն արտահայտվել է երեք տարբերակներով՝

374 — *ա* — *Ամբոխը* կիտվեց *պարսպի նման*
բ — *Ամբոխը* կանգնեց *պարսպի նման*
Կանոնիկը՝ *գ* — Ողջ գյուղը կանգնեց *պարսպի նման*

Երեք տարբերակներում էլ «պարսպի նման» շատ դիպուկ համեմատությունը նույնը թողնելով, բանաստեղծը փոփոխության է ենթարկել «ամբոխ» և «կիտվել» բառերը։ «Կիտվել» բառը արտակարգ դիպուկ է իմաստային այլ դրսևորումների համար. ասենք՝ խոտը, ձյունը, ամպերը կիտեց կամ կիտվեցին։ «Ամբոխի» համար «կիտվել» բառն այստեղ նպատակահարմար չէ, մանավանդ, որ այն համեմատվում է «պարսպի» հետ. «կիտված պարիսպ», մինչդեռ Թումանյանը ճիշտ հակառակն է ուզեցել ասել։ Այստեղ նա հատկապես ընդգծում է ամբոխի պարսպի նման կանգնած լինելը, չէ որ նրանք պետք է պարսպի նման կանգնեն «թիկունքին տղերանց մեկի»։ Թերևս կարելի էր «ամբոխը կիտվեց» բառակապակցությունն օգտագործել, եթե ասեինք տագնապից են կիտվում, քաոս է, շտապողականություն՝ նեղ ճամփի վրա, նավամատույցում, կամ տախտակամածի վրա։ Ուրեմն՝ «ամբոխը կանգնեց», որովհետև «թիկունքին» կանգնելու անհրաժեշտություն կա։ Երրորդ տարբերակում «ամբոխ» բառը ջնջել է, դարձրել՝ «ողջ գյուղը»։ Իմաստային նրբերանգը շոշափելի դարձնելու համար բերենք «ամբոխ» բառը պարունակող երեք տողերը.

363 Հրճվում էր անզուսպ ամբոխը *գյուղի*
372 Ամբոխը *կանգնեց պարսպի նման*
406 Ամբոխը *թափվեց հարա-հրոցով*

Ուշադրություն դարձնենք՝

363 անզուսպ ամբոխ
406 թափվող ամբոխ

Երկու բառակապակցություններն էլ բանաստեղծական տողում հեղինակային մտքի համարժեք իմաստը ներկայացնող բառակապակցություններ են։ Երկու դեպքում էլ խոսքը վերաբերում է անզուսպ, անկազմակերպ, թափվող ամբոխին։

Այս դեպքում միանգամայն նպատակահարմար է «ամբոխ» բառի օգտագործումը։ Մինչդեռ «Ամբոխը կանգնեց պարսպի նման» տողում «ամբոխը» աննպատակահարմար է դառնում։ Խոսքն այստեղ որոշակի նպատակի ձգտող մարդկանց խմբի մասին է, կազմակերպված լինելու հանգամանք կա այստեղ։ Նպատակահարմար է «ամբոխը» փոխել «գյուղ»-ով, ամբոխի մասսայականությունն էլ, որ կրկին պետք է ընդգծել, արտահայտել «ողջ» բառով։

«Ողջ գյուղը կանգնեց պարսպի նման»։

Ժողովուրդն այսպիսի մի ասացվածք ունի՝ «Գեղ կանգնի, գերան կկոտրի»։ Գյուղի կանգնելն ամբոխի կանգնելու նման չէ։ Առաջին դեպքում անմիջապես նկատի ենք ունենում կազմակերպված մասսան, երկրորդ դեպքում՝ թվում է, թե այդ անկազմակերպ մասսան (ամբոխը) կարող է ճիշտ հակառակն անել, ամբողջ գործը փչացնել։

Իմաստուն է ասված։ Այնքան տրամաբանություն կա բանաստեղծի կատարած այս փոփոխությունների մեջ, զգում ես, որ նա երկար է մտածել, խոր է մտածել ու տեղին։ «Մի տիպիկ, տեղին կամ նպատակահարմար բառ, պատկերավոր դարձվածք գտնելու համար, որևէ գրվածքի այս կամ այն կետը շտկելու, ավելի կատարյալ դարձնելու նպատակով նա որոնումներ էր անում՝ շաբաթներով, ամիսներով, տարիներով նույնիսկ։ Եվ քանի բարձրանում էր նրա ճաշակը, այնքան խստապահանջ էր դառնում նա դեպի իր երկը, զգույշ, մանրակրկիտ էր դառնում նրանց մշակման գործում»[17]։ Այսպես է գրել Թումանյանի բարեկամներից գյուղագիր Ստեփան Տեր-Ավետիքյանը, որ մոտիկից ծանոթ է եղել նրա գրական կենցաղին։ Շարունակենք, սակայն, հետևել բանաստեղծի գեղարվեստական մտածողության ընթացքին։

1. «Է՜յ, դիժ ջահելներ, վառ-վառ ծաղիկներ» բանաստեղծության[18] 10-րդ տողը ունի հետևյալ տարբերակները։

---

17 Ստեփան Տեր-Ավետիքյան, *Հուշեր (անտիպ)*, էջ 24։

18 Հ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 1, Երևան, 1950, էջ 486, տեքստ. տարբ. էջ 723։

10 ա — Մեղմում է ծանր թախիծն իմ սըրտի
բ — Կանչում է նախկին հուշերն իմ սըրտի
գ — Կանչում է ուրախ հուշերն իմ սըրտի
դ — Կանչում է պայծառ հուշերն իմ սըրտի։
Կանոնիկ տողը՝ Ցրում է առժամ թախիծն իմ սըրտի։

Բանաստեղծության սյուժետային գիծը սա է։ Երիտասարդները վառ-վառ ծաղիկներ են՝ բուսած կյանքի տխուր ճամփեքին։ Անցնում է բանաստեղծն այդ ճամփաներով ու ծաղիկները ժպտում են նրան՝ հիշեցնելով իր երիտասարդությունը։ Վերհուշը միաժամանակ ցրում է բանաստեղծի հոգու թախիծը և նա մաղթում է գիժ ջահելներին՝

Ո՛հ, զվարթ մընաք, մեր կյանքի ծաղկունք,
Ժպտացեք այդպես ամեն անցորդի։

Այս է «պտտվել» դրելուց առաջ բանաստեղծի «մտքումը»։ Տասներորդ տողը բանաստեղծության հոգեբանական եզրահանգումը ներկայացնող առանցքն է։ Բանաստեղծական տողի բյուրեղացման ընթացքում Թումանյանի մոտ առաջացել են մտքի համարժեքը ներկայացնող երեք զուգորդություններ՝ իրարից միանգամայն տարբեր իմաստային նրբերանգներով։

Ահա դրանք՝

Է՜յ, գիժ ջահելներ, վառ-վառ ծաղիկներ
Բուսած մեր կյանքի տխուր ճամփի շուրջ

. . . .

. . . .

Ես անց եմ կենում և ժպտում եք դուք՝
Մեղմում է ծանր թախիծն իմ սրտի
ա — Նախկին հուշերն իմ սրտի
2 Կանչում եք — բ — ուրախ հուշերն իմ սրտի
գ — պայծառ հուշերն իմ սրտի
3 Ցրում է առժամ թախիծն իմ սրտի։ (կանոնիկ)

Ուրեմն՝ «Գիժ ջահելներով» պայմանավորված վերհուշը մեկ «մեղմում է» բանաստեղծի սրտի ծանր թախիծը, մեկ «կանչում է»

«նախկին» (ուրախ կամ պայծառ) հուշերը սրտի, մեկ էլ՝ «առժամ ցրում է» նրա սրտի թախիծը։ Առաջին իսկ նկատված տողիմաստը բանաստեղծի ապրած զգացումի խակական արտահայտությունն է, որ դեռ անմշակ է իր «նախնական ձևի մեջ»։ Հեղինակը փորձում է գտնել մտքի պակաս երանգը։ Նա գրում է. «Կանչում եք նախկին հուշերն իմ սրտի»։

Թվում է, թե այսպես հարմար է։ Միայն թե այստեղ հուշերը սոսկ կանչվում են։ Բանաստեղծը փորձում է իմաստավորել այդ կանչը։ Նա հարմար է գտնում «նախկին» բառը փոխարինել «ուրախ» և ապա «պայծառ» համարյա համարժեք բառերով։ Բառերի այս ընտրությամբ լիրիկական հերոսի մտքի իմաստային երանգը արժեքավորվում է։ Պարզվում է, որ բանաստեղծը «չահելներին» տեսնելիս քաղցր վերհուշ է ապրում։ Բայց այդ վերհուշը ակնթարթ է, ժամանակավոր, ուստի նա միայն «առժամ ցրում է» իր թախիծը։

«Առժամը» բանաստեղծական տողում տեղադրելուց հետո, «ծանր» բառը դուրս է գալիս. նախ՝ տողի չափը չխախտելու համար և բացի դրանից «թախիծը» իր մեջ ծանրության իմաստն ունի։

Ահա և ստացվում է ամբողջական տողը՝

Ցրում եք առժամ թախիծն իմ սրտի։

Իսկ ի՞նչ կարելի է ասել «Անբուն կյանք» առակի առաջին ինքնագրի 22-րդ տողի տարբերակների մասին։

22 ա — Քանի՞ հոտած ձագ ունես դու
բ — Քանի՞ փոքրիկ ձագ ունես դու
գ — Քանի՞ բրդոտ ձագ ունես դու

կանոնիկ տողը՝ Քանի՞ տրկլոր ձագ ունես դու

Այստեղ արդեն դժվար չէ նկատել, որ «հոտած» բառը բոլորովին չի բռնում, պարզապես տհաճ է։ Ճիշտ է, դրանով աղվեսն ուզում է իր զայրույթն արտահայտած լինել, բայց չէ որ նա պետք է ուտի այդ ձագերին։ Այստեղ բանաստեղծը նկատի է ունեցել նաև այն, որ կկվի բնից հոտ է գալիս։ Հեղինակն ընտրում է երկրորդ բառը՝ «փոքրիկ»։

Քանի՞ փոքրիկ ձագ ունես դու։

Բայց, հետո մտածել է, պետք չէ՞, արդյոք, ձագերի փոքրության հետ ընդգծել նաև նրանց սրտաքինը՝ «բրդոտ», այսպես, իհարկե, պատկերավոր է։

Քանի՞ բրդոտ ձագ ունես դու։

Թվում է, թե ընդունելի է. միայն այստեղ զգացվում է բանաստեղծական տողի անհարթությունը։ «Քանի» բառից հետո «բրդոտ» բառը մի տեսակ արգելակում է արտասանության հոսքը։

Քանի՞ տկլոր *ձագ ունես դու։*

Պարզվում է, որ ձագերը դեռ «տկլոր են», նշանակում է և «փոքր են»։ Բառի վերջին ընտրությամբ պատճառաբանվում է մայր կկվի երգի այս իմաստը.

Երբ պիտի դուք առնեք թևեր...

Մի օրինակ ևս։

«Մաղիկների երգը» բանաստեղծության ձեռագիր տեքստում Թումանյանը 12-րդ տողի համար ստեղծել է տարբերակների մի այսպիսի շարք՝

2 *ա* — Մի *նոր ուժով*
բ — Միշտ *նոր ուժով*
գ — *կանոնիկ — ու նոր ուժով.*

Երեք տարբերակներն էլ քառոտանի յամբական չափ ունեն, եթե չհաշվենք «բ» տարբերակի «միշտ» ոտքի երկարությունը։ Սա ինչ-որ չափով խախտում է արտասանության ինտոնացիան, համենայն դեպս պահպանվում է այստեղ շեշտադրման հավասարությունը։ Տարբերակների ստեղծման պատճառը տաղաչափության անկանոնությունը չէ, այլ մտքի բառիմաստային համարժեքի ընտրությունը։

«Մի նոր ուժով» տողը գրելուց հետո բանաստեղծն զգացել է, որ «մի» բառիմաստը հոետորական երանգ է տալիս բանաստեղծության տողին։ «Բ» տարբերակում «մի»-ն փոխել դարձրել է «միշտ»՝ «Միշտ նոր ուժով»։

Նկատվում է, որ այս տարբերակում էլ «միշտ»-ը հրամայական

շեշտ է բերում իր հետ, որի կարիքը բոլորովին չի զգացվում հետևվյալ երկու տողերից հետո.

Դուրս եկեք, դուրս
Շուտ, դեպի լույս...

Ճիշտ չէր լինի սրանից հետո շարունակել հրամայական տոնը, մանավանդ արևը այստեղ սիրով է տրամադրված դեպի ծաղիկները, նա անմիջապես անցնում է հորդորանքի՝

Նոր աշխուժով
Ու նոր ուժով։

Վերջին տողը միաժամանակ դառնում է նախորդ տողի օրգանական շարունակությունը։

Բառի, դարձվածքի, բանաստեղծական տողի փոփոխությունն ու այս կամ այն տարբերակի ընտրությունը պայմանավորվել են նաև արտաքին հանգամանքներով։ Դրանցից հատկանշական են երկուսը։ Բանաստեղծն իր տեքստերում փոփոխություններ է մտցրել, ելնելով գրչակից ընկերների ու քննադատների կարծիքներից՝ հաշվելով, որ դա «վնաս չի բերիլ»։

Թումանյանը այն գրողներից է, որ չի սիրել ստեղծագործական գաղտնապահությունը։ Նա սովորություն է ունեցել կարծիքներ փոխանակել այս կամ այն բանաստեղծության, գրական գործի առթիվ։ «Հովհաննեսը իր գրած ոտանավորները գաղտնի չէր պահում,— վկայում է իր հուշերում գյուղագիր Ստեփան Տեր-Ավետիքյանը,— մինչև տպագրության հանձնելը կարդում էր այլ և այլ պատրաստականություն ունեցող ունկնդիրների, նույնիսկ անգրագետ մարդկանց մոտ։ Նա ասում էր, որ հանկարծ մեկը, նույնիսկ իսպառ անգրագետը, կարող է այնպիսի բան կամ բառ ասել, որ կարող է մարգարիտ հանդիսանալ գրվածքի համար»[19]։

Դժվար է որոշակի ասել, թե ինչ դիտողություններ են արել գրչակից ընկերները և ինչ է փոխել նա։ Այս դիտողությունները չէին կարող որևէ ձևով գրանցվել ու փաստացի դառնալ։ Բարլի

19 Ստեփան Տեր-Ավետիքյան, *Հուշեր (անտիպ)*, էջ 24։

հայոց կուլտուրական միության խմբագրական մասնաճյուղի անդամ Մխիթար Տեր-Անդրեասյանը 1908 թ. մարտի 18-ի նամակում այսպիսի ակնարկ է արել.

«Մչիրիի» մեջ մի երկու հեշտ ուղղելի բան չինել ես, բայց այն բաները, որ մի քիչ ժամանակ են պահանջում,— չնեղանաս խիստ խոսքիցս,— ծուլություն ես արել ու անուշադրության մատնել»[20]։ Մի ուրիշ նամակում գրել է. «Երեկ խմբագրական մասնաժողովում կարդացինք «Հասկերում» տպագրված «Ուժը»։ Ցանկալի համարվեց զետեղելը ժողովածուի մեջ, միայն որոշեցինք, որ խնդրենք քեզ մեկ էլ աչքի անցնել, փոխել վերջին չորս տողը, կամ բոլորովին դուրս գցել»[21]։ Անհնար է որոշել, թե ինչն է նկատի ունեցել Անդրեասյանն իր առաջին նամակում, երկրորդ նամակի պահանջը կատարվել է։

Մ. Աբեղյանը (Վարսամ), բարձր գնահատելով Թումանյանի առաջին ժողովածուն, վերջում արել է մի դիտողություն բերելով «Լուսեղի Սաքոյից» այս երկտողը՝

Հովիվ է Սաքոն, ունի մի ընկեր՝
Տուն է ուղարկել նրան այս գիշեր։

«Հասկանալի չէ,— գրել է Աբեղյանը,— ով ում է տուն ուղարկել»[22]։ 1903 թ. հրատարակության փորձօրինակի վրա Թումանյանն այդ տողն ուղղել է՝

Հովիվ է Սաքոն, ունի մի ընկեր.
Սատանի նման՝ նա էլ շունն առել
գնացել է տուն։

Միտքը, ինչպես տեսնում ենք, պարզ ու որոշակի է դարձել։ Պոլսի հրատարակությունում (1923) Թումանյանը կրկին փոխել է իր վերջին տողը։

---

20 ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ. № 1127։

21 Նույն տեղում։

22 «Նոր-Դար», 1890, № 196, «Հ. Թումանյանի բանաստեղծությունները», Մոսկվա, 1890։

Հովիվ է Սաքոն, ունի մի ընկեր.
Սատանի նման՝ նա էլ էս գիշեր
գնացել է տուն։

Ինչպես արդեն ասվեց, բանաստեղծը տեքստի մեջ փոփոխություններ է մտցրել նաև հակառակ իր կամքի, հաշվի առնելով գրաքննության պահանջները։ «Մեր էն լավ խոսքերը անտեղ մնացին, չասվեցին,— ասել է Թումանյանը 1919 թ. փետրվարի 20-ին,— ցենզուրան և արյունը թույլ չէին տալիս»[23]։

Այսպիսի պայմաններում բանաստեղծն զգուշացել է, աշխատել է հնարավորին չափ մեղմել դժգոհության ու ցասման իր խոսքերը։ Ցարական գրաքննության պահանջով բանաստեղծը «Դեպի անհունը» պոեմի մեջ առանձին փոփոխություններ է մտցրել, ջնջել է որոշ բառեր ու արտահայտություններ։ 1901 թ. «Վտակ» գրական-բանասիրական ժողովածուում տպագրված (էջ 64—80) տեքստի փորձօրինակում ջնջել է այս տողերը՝

Մի տեղ կոտորվում, մի տեղ հալածվում՝
Նոթի, անկայան տանջվում են, հեծում․

Երկրորդում բանաստեղծը նկատի է ունեցել Արևմտահայաստանում թուրքական բռնակալության կողմից 90-ական թվականներին կազմակերպված հայկական ջարդերը, ինչպես նաև ցարական Ռուսաստանի հայահալած քաղաքականությունը։

Թումանյանն արտակարգ բծախնդիր է եղել հրատարակվող տեքստի նկատմամբ, միշտ էլ բարձր է պահել տեքստի անձեռնմխելիության հեղինակային իրավունքը։ Չի հանդուրժել, երբ հրատարակիչներն առանց իր թույլտվության փոխել են այս կամ այն բառը, անգամ կետադրությունը։ Այսպիսի դեպքերում նա նույնիսկ կանգնեցրել է գրքի հրատարակությունը, պահանջել է տպագրել այնպես, ինչպես ինքն է գրել։ Պահանջել է հրատարակվող տեքստերի փորձօրինակները, անձամբ ստուգել է, սրբագրել։ Թումանյանի արխիվում պահպանված առանձին գործերի տեքստերից երևում է, որ նա արտակարգ բծախնդրություն է ցուցաբերել ուղղագրության և կե-

23 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 468։

տպագրության հարցում։ «Ստացել եմ ձեր հեռագիր-նամակը, «ա» և «բ» թերթերի սրբագրությունը,— գրում է Բաքվից Երվանդ Թաղիանոսյանը,— այդ նույն թերթերն էլ սրբագրել եմ համաձայն ձեր ուղղումների»[24]։

Երկրորդ գրքի հրատարակության (1892) կապակցությամբ Թումանյանը Մկրտիչ Բարխուդարյանին գրել է. «Պետք է հասկանալ, թե ինչ նշանակություն ունի հեղինակի համար ընդհանրապես, և բանաստեղծի համար, մասնավորապես, ամեն մի խոսք, մի կետ»[25]։

Մի ուրիշ նամակում՝ խնդրում է «ուշադրություն դարձնել գրքի տպագրության վրա, մանավանդ՝ կետադրության և ուղղագրության»[26]։

Ելնելով հայ ժողովրդական լեզվի առանձնահատկություններից և հենվելով գրական լեզվի խոր իմացության վրա, բանաստեղծը երբեմն շեղվել է նորմատիվ քերականության պահանջներից։ Եվ սա բխել է հարցի այն պարզ գիտակցումից, որ կետադրությունը վերջին հաշվով չի կարող ենթարկվել ինչ-որ քարացած օրենքների, նա հեղինակի ոճական հնարանքների հպատակ ծառան է։ Գեղարվեստական երկերում ընդհանուր քերականական պահանջներից եկող կետադրությունից բացի, գոյություն ունի նաև հեղինակային կետադրություն, որ երբեք չի կարելի անտեսել։ Դիկկենսը իր «Նիկոլաս Նիկլբիի կյանքն ու արկածները» գրքում նկատել է. «Եթե անուշադիր լինենք հեղինակային կետադրության ընդհանուր սիստեմի նկատմամբ, ապա Շեքսպիրի ամեն մի պիեսի իմաստը կարելի է փոխել, այն դարձնել ուրիշ գործ»[27]։

Հետևելով Թումանյանի ստեղծագործական մտածողությանը, նրա երևակայության ոլացքին, զգում ես, թե ինչպես է ստեղծվում իսկական արվեստի գործը, ինչպես է սաղմնավորվում, բյուրեղանում ու ծնունդ առնում ներգործուն և պատկերավոր խոսքը, բառը, որ «մի աշխարհ արժե»։

---

24 ԳԱԲ, Թումանյանի ֆոնդ, № 633։

25 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 70։

26 Նույն տեղում, էջ 69։

27 Ч. Диккенс, Жизнь и приключения Николаса Никольби, М., 1941, стр. 350.

«ԳԵՂԸ»
(Մտահղացումից՝ ավարտ)

Ես արդեն նրանց այնպես եմ նայում,
որպես մարդուն — կենդանի ու բնական
արարած։

Հ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

I

Շատ դիպուկ են Տոլստոյի այն խոսքերը, թե որքան մեծ է ոգեշնչությունը, նույնքան մեծ պիտի լինի տքնաջան աշխատանքը նրա կատարման համար։ Սա մեծ արվեստագետների համար չգրված օրենք է, իսկ Թումանյանի ստեղծագործական աշխատանքի փորձը մի անգամ ևս համոզում է դրանում։ Նրա հզոր տաղանդից եկող ոգեշնչությունը, երևակայությունը միշտ էլ ուղեկցվել է գիտական-բանասիրական տքնաջան աշխատանքով։

Զարմանալին այն է, որ բանաստեղծի ամեն մի գործը ընթերցելիս թվում է, թե գրվել է հեշտ, առանց ստեղծագործական տանջանքի, որոնումների, մի շնչով։ Բայց դա միայն թվում է...

Ելնելով հիմնական խնդրից, մենք արդեն փորձել ենք գնալ բանաստեղծի ստեղծագործական մտածողության հետքերով, ըստ որում՝ ուշադրություն ենք դարձրել միայն չափածո գործերի վրա։ Որպեսզի քիչ թե շատ ամբողջական լինեն մեր պատկերացումները գրողի ստեղծագործական մտածողության ընդհանուր համակարգի մասին, հետևենք նաև արձակ գործի ստեղծման ընթացքին։

«Գելը» պատմվածքը Թումանյանի գեղարվեստական արձակի լավագույն էջերից է, ստեղծագործական յուրօրինակ մտածողության արդյունք։ Գրելու ստույգ թվականը անհայտ է, առաջին անգամ տպագրվել է «Հասկեր»-ում (1913, № 1, 2, 3)։

Պատմվածքում ցայտուն ու բազմակողմանիորեն են դրսևորվել հեղինակի որոնումներն ու ստեղծագործական հնարանքները, առավել ընդգծվել է նրա բուռն հետաքրքրությունը դեպի կենդանին ու նրա աշխարհը։

Կենդանին ու նրա աշխարհը Թումանյանին հատկապես զբաղեցրել են 10-ական թվականներին. «Վերջին ժամանակներս,— 1909 թ. գրել է նա Մարիամ Թումանյանին,— դեռ անցյալ տարի պատմել եմ քեզ, ինձ սաստիկ զբաղեցնում է կենդանիների ու բույսերի կյանքը, ես արդեն նրանց այնպես եմ նայում, որպես մարդուն — կենդանի ու բնական արարած»[1]։

Հիշյալ տարիներին կենդանիների մասին գրած պատմվածքներում («Եղջերվի մահը», «Եղջերուն», «Ծղրիդը», «Գելը», «Շունը») Թումանյանը առաջին պլանի վրա է մղել կենդանիների ներքնաշխարհը, տեսնելով այնտեղ գիտակցական ու զգացմունքային տարրեր։ Ուշագրավ է, որ բանաստեղծը այդ պատմվածքները գրելիս ուսումնասիրել է բուսական և կենդանական աշխարհին վերաբերող հսկայական գրականություն։

«Ծղրիդ»-ում բանաստեղծը որոշակիորեն ասում է. «Բայց ով գիտի, մի՞թե չի կարող պատահել, որ բացի բնազդից ուրիշ ընդունակություն էլ ունենա մեր փոքրիկ երգիչը, օրինակ՝ գիտակցություն, դատողություն։ Հեշտ կարող է պատահել, որ այդպես լինի»[1] (հատ. 3, էջ 96)։

Թումանյանն, անշուշտ, չէր կարող առանց գիտական գրականության ուսումնասիրման ուղղակիորեն առաջ քաշել այս պրոբլեմային հարցը։

Բանաստեղծը, ինչպես երևում է «Շունը» պատմվածքի նյու-

---

1 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 322։ Այսուհետև՝ «Գելը» պատմվածքից բերվող մեջբերումները կատարվել են ըստ Թումանյանի երկերի գիտական հրատարակության (6 հատորով, 1940—1950 թթ.)։

թերից, հատուկ ուշադրություն է դարձրել Պավլովի աշխատություններին վրա, հատկապես հետաքրքրվել նրա պայմանական և անպայման ռեֆլեքսների տեսությամբ։ Ընդունելով Պավլովի տեսությունը, Թումանյանը, այնուամենայնիվ, առաջնային տեղ է տալիս բնական, ինչ-որ չափով իմաստավորված բնազդին, որ հատուկ է ընդհանրապես կենդանի էակին։ Կենդանական աշխարհին վերաբերող նրա հարցադրումների մեջ գիտական լուրջ խնդիրներ են շոշափվում։ Նա մեծ արվեստագետին հատուկ խորաթափանցությամբ կարողանում է ինչ-որ ձևով «մեղմել» գիտական հարցադրումների բարդությունը, դարձնել այն մատչելի ու ընկալելի ամեն մի ընթերցողի համար։ Թումանյանն, իհարկե, որոշ թեզեր ենթադրությամբ է կառուցում։ Բանաստեղծը հատուկ կարևորություն է տալիս կենդանուն շրջապատող բնապայմանների ներգործությանը։ Այդ են վկայում «Շունը» և «Գելը» պատմվածքները։ Երկուսում էլ հեղինակը փորձում է հոգեբանորեն թափանցել այս նույնադեղ կենդանիների, եթե կարելի է ասել, «ներքնաշխարհը»։

Ընտրված զուգահեռը պատահական չէ։ Թումանյանը գեղարվեստական գործում հավաստել է այն ճշմարտությունը, որ շրջապատող հանգամանքներն անպայման ներազդում են կենդանու հոգեբանության վրա, որ կենդանի էակը ենթակա է բնապայմանների ազդապատացմանը։

«— Գելն ի՞նչ է որ,— մեր շան պես անասուն է էլի, ուղիղ շան պես։ Որ էն շունն էլ չոլերը դցես՝ անտեր, սոված թողնես, հալածես — կվայրենանա, կդառնա գելի պես մի բան, էլի» (3-րդ հատ. էջ 114)։

Սա գյուղացու կարծիքն է, որ արդյունք է կենսափորձի։

Թումանյանը (աղան, կամ վարժապետը) ինքն էլ է պնդում։

«— Ճշմարիտ ես ասում, քեռի Անդրիաս,— ասացի ես։ Մեզանում սովորություն չկա, միայն լուսավոր երկրներում շատ է պատահում, որ մարդիկ վայրենի անասուններին ու գազաններին բռնում են, բերում են տանը սնեն, փորձում են, վարժեցնում են, բան են սովորեցնում» (հատ. 3, էջ 115)։

Այստեղ կարևոր նշանակություն է տրվում նաև այն հանգամանքին, որ մարդու հետ փոխանցման մեջ գտնվող շունն ունի ար-

դեն խիստ մշակված վարքագիծ, չնայած որ շունն ու գայլը միևնույն ծագումնաբանությունն ունեն:

Թումանյանի առջև ծառացած է եղել մի շատ կարևոր խնդիր: Կենդանու մասին գիտական ստույգ տվյալներն օգտագործել պատմվածքում այնպես, որ դրանք չփոխեն երկի գեղարվեստական բնույթը, չնսեմացնեն նրա գեղագիտական արժեքը: Հայտնի է, որ արվեստում գիտական տվյալները դժվար են մերվում գեղագիտական հնարանքների ընդհանուր շղթային: Այդ է վկայում Թումանյանի «Շունը» պատմվածքը: Գիտական նյութը չի հյուսվել գեղարվեստական հենքին և ստացվել է կիսագեղարվեստական, կիսագիտական մի երկ:

Կոմպոզիցիոն հնարանքի տեսակետից «Շունը» և «Գելը» պատմվածքներն իրար նման են, մանավանդ՝ սկզբում: Երկուսն էլ կառուցված են զրույցի ձևով: Մի դեպքում զրույցի առիթը շան հանկարծակի ոռնոցն է, մյուս դեպքում՝ գայլի անսպասելի գյուղ մտնելու և ոչխարի հոտի վրա հարձակվելու լուրը: Երկուսում էլ զրույցի հավաքված գյուղացիները պատմում են կենդանուն վերաբերող կենսական փաստերը, իսկ զրույցին մասնակից «աղան» կամ «վարժապետը» տալիս է դրանց գիտական մեկնաբանությունները:

Երկուսում էլ առկա է հետաքրքրություն ու խորհրդավորություն ստեղծելու նույն հնարանքը: «Շունը» պատմվածքում.

«Էս երեք շունը իրենց տիրոջ մեռնելուց մի քանի օր առաջ անդադար ոռնում էին, էնքան ողբալի ու չարագուշակ, որ ահ ու սարսափ էին գցել ամենքի սիրտը:

— Զո՛ռ, չո՛ռ, ձեր գլուխն ուտեք, քա՛նի ոռնաք,— կանչում էր երիտասարդ հովվի մայրը» (հատ. 3, էջ 121):

«Գելը» պատմվածքում.

«Գե՛լ է,— միաբերան բացականչեցին գյուղացիք:

. . . .

— Վո՜ւյ, անտեր մնաս դու, անտեր...» (հատ. 3, էջ 98, 99):

Եվ ապա սկսվում է բուն դեպքերի նկարագրությունը: «Շունը» պատմվածքում, սակայն, արդեն խիստ գտնված նպատակահարմար կոմպոզիցիոն սկիզբը և պատմելաձևը հետագա շարադրանքի մեջ խախտվել են: Դա գալիս է նրանից, որ հեղինակն իր ուշադրությունը

կենտրոնացրել է գործող հերոսներից մեկի՝ վարժապետի վրա։ Նա մենակ է սկսում իր պատմությունը շան մասին, չափից ավելի ծանրաբեռնելով գիտական տվյալներով, որոնք և փոխել են պատմըվածքի գեղարվեստական բնույթը։

«Գելը» պատմվածքը ձեռնարկելիս Թումանյանի առաջնահերթ խնդիրն է եղել դիմել կենդանական աշխարհին վերաբերող գիտական աղբյուրների։ Ինչպես երևում է բանաստեղծի անձնական գրադարանում պահպանված այդ բնույթի գրքերի վրա կատարած նշումներից և ընդգծումներից, նրան առավել հետաքրքրել են ուսումնասիրվող կենդանու ծագումնաբանությունը, օրգանիզմի ֆիզիոլոգիական ֆունկցիաները, և, հատկապես նրա, այսպես կոչված, «հոգեկան աշխարհը»։

Այս առումով հեղինակի համար կարևոր աղբյուր է եղել Պարգմինի «Կենդանիների աշխարհը» ուսումնասիրությունը[2]։ Պարգմինն իր աշխատության մեջ հատուկ ուշադրություն է դարձրել կենդանիների հոգեկան մի շարք կողմերի վրա։ Նա հանգել է այն եզրակացության, որ կենդանիները մեկը մյուսից առավել կամ պակաս՝ օժտված են գիտակցելու ընդունակությամբ։ Այդ առթիվ բազմաթիվ զուգահեռներ է անցկացնում, մատնացույց անում իր փորձերը, դիտողությունները, բերում փաստեր ցույց տալու համար կենդանու դիտողականությունը, մաքրասիրությունը, նրա մեջ գոյություն ունեցող հույժ մարդկային զգացմունքները՝ խանդը, սերը դեպի հայրենի բնակատեղին, դեպի սեփականությունը, վրեժխնդրության, պարտահատույց լինելու զգացումները, արտահայտվելու տենչը և այլն, և այլն։

Դժվար չէ նկատել, որ փաստերի ընտրությունն արդեն ակնառու է դարձնում Թումանյանի ելակետը։ Այսքանը բավարար չհամարելով, նա դիմել է նաև ուրիշ աղբյուրի՝ Գաակեի աշխատությանը[3]։ Այս գրքի հեղինակը մանրամասն քննել է դայլի ծագումնաբանությանը վերաբերող բազմաթիվ հարցեր, անդրադարձել այն խնդրին, թե ինչով է պայմանավորված կենդանու վարքագիծը։

---

2 Տե՛ս М. Н. Паргмин, Мир животных, СПб., 1845.

3 Տե՛ս Гааке, Мир животных Европы (их жизни и нравы), СПб., 1909.

Գաակեն հատկապես ընդգծում է գայլի զգոնությունը իր նորածին ձագերի նկատմամբ։ Գայլը երբեք իր ձագերին մենակ չի թողնում, սովորաբար մնում է նրանց հետ, կամ եթե որսի է դուրս գալիս, ապա միայն իր բնի շրջակայքում։ Նա շատ զգուշավոր է։ Մոտալուտ վտանգն զգալու դեպքում ձագերին անմիջապես տեղափոխում է մի ուրիշ տեղ։ Գայլը ինչպես կենդանիների, այնպես էլ մարդու համար խիստ վտանգավոր է, ուստի քաղաքակիրթ շատ երկրներում, ինչպիսիք են՝ Անգլիան, Ֆրանսիան, Իսպանիան, Իտալիան, կազմակերպված պայքար են մղում գայլերի դեմ։

Մյուս աշխատությունը, որ գրավել է Թումանյանի ուշադրությունը, Ն. Դինիկի «Կովկասի գազանները» ուսումնասիրությունն է[4]*։ Հեղինակն այստեղ հատկապես կանգ է առնում գայլի մի շարք հատկությունների վրա։ Գայլը սուր տեսողություն ունի։ Հեռու տարածությունից նկատում է շատ փոքր առարկաներ, հատկապես՝ իր որսը։ Նա կարող է հսկայական ճանապարհ կտրել՝ որս փնտրելու նպատակով։ Սոված գայլին շունը երբեք չի կարող դիմադրել, գայլը նրան անմիջապես խեղդում է։*

Երբ հարձակվում է ոչխարի հոտի վրա, մեկով չի բավարարվում, խեղդում կամ վիրավորում է շատերին և ապա փախցնում միայն մեկին։ Արտակարգ խուսափում է խոզերից ու այծերից. «պարզապես չի կարողանում տանել նրանց ձայնը»։

Գայլը շատ խորամանկ ձևով է որսում եղջերուներին ու քարայծներին։ Հետապնդում է սրանց, գլորում ժայռագագաթներից և ապա իջնում է հոշոտելու։ Գայլը որսի է դուրս գալիս միայն վաղ առավոտյան և ապա արևամուտին, այսինքն այն պահերին, երբ անասուններին դուրս են բերում դաշտ, կամ դաշտից տուն են տանում։

Հետաքրքիր է նաև Բրեմի և Ռոսմեսլերի աշխատությունը, որ «Գելը» պատմվածքի համար Թումանյանի օգտագործած աղբյուրներից է[5]*։*

Բրեմը և Ռոսմեսլերը, հետևելով նշանավոր կենդանաբան Լի-

---

4 *Տե՛ս Н. Динник,* Звери Кавказа (Записки кавказского отд. императорского русского географического общества), книжка XXVII, II вып., Тифлис, 1912.

5 *Տե՛ս А. Брем* и *Росмеслер,* Лесные животные, СПб., 1867.

510—9

ներին, առաջիններից էին, որ հատուկ ուշադրություն դարձրին կենդանու ներքնաշխարհի վրա։ Այստեղ գիտնականներին առավել հետաքրքրել է այն հարցը, թե ինչով են պայմանավորվում գայլի խիստ ընդգծված հատկությունները՝ խորամանկությունը, անհրաժեշտության դեպքում համարձակությունը, կամ վախկոտությունը և այլն։ Գիտնականները դա վերագրում են գայլի համար ստեղծված կենսական պայմաններին, և հատկապես այն հանգամանքին, որ մարդը շարունակ դժվարացնում է գայլի համար որսի հայթայթումը։ Գայլն արտակարգ նման է շանը, և այդ նմանությունից հաճախ օգտվում է։ Վտանգի դեպքում պահվում է թփուտներում, եղեգների մեջ կամ ցորենի բարձր արտերում։ Ձմռանը գայլերը սովորաբար ոհմակ են կազմում, մանավանդ, երբ որսը դժվարանում է։ Ոհմակից ետ ընկնողին, նաև վիրավորվածին անմիջապես հոշոտում են։ Ընդհանրապես գայլը երկչոտ է, բայց սոված ժամանակ դառնում է համարձակ ու վտանգավոր։

Վերոհիշյալ հարցերի մանրամասն քննությանն անդրադարձել է կենդանաբան Չերկասովը[6]։

Գայլը խորամանկ է, վախկոտ, համարձակ,— գրում է Չերկասովն իր գրքում։ Նրանք սովորաբար միմյանց հետ անհաշտ են, որսի են դուրս գալիս մենակ կամ զույգերով։ Միայն արտակարգ դեպքերում է, որ ոհմակ են կազմում։ Ձմռանը նրանք նույնիսկ շներ են փախցնում, այնքան համարձակ են, որ սոված ժամանակ, օրը ցերեկով կարող են դուրս գալ գյուղի ճամփաները, սպատ ման գալ գյուղամիջում։ Գայլը շատ ուժեղ է և ճարպիկ, նա կարող է ոչխարը մեջքին առած այնպիսի արագությամբ վազել, որ շները չկարողանան հասնել։ Քթով ավելի շատ է «տեսնում», քան աչքերով, քամու ուղղությամբ կարող է 3 կմ տարածության վրա հոտ զգալ։ Գայլի օրգանիզմը խիստ կենսունակ է ու դիմացկուն. փորձի համար, երբ գայլին մորթազերծել են, տեղից վեր է կացել և փորձել է փախչել։

Թումանյանը հետաքրքրական տվյալներ է քաղել նաև Լազարևսկու ուսումնասիրությունից[7]։

---

6 Տե՛ս *А. А. Черкасов*, Записки охотника восточной Сибири, СПб., 1882 (վերահրատարակությունը՝ Իրկուտսկ, 1950)։

7 Տե՛ս *Лазаревский*, Очерки из жизни хищных животных, СПб., 1865.

Լազարևսկին խոսում է շան և գայլի ցեղակցության հարցի մասին։ Գայլը շան համեմատությամբ նիհար է, ավելի բրդոտ, երկար ոտքերով, բարձր պահած պոչով։ Ձմռանը շատ ավելի համարձակ է, քաղցած ժամանակ ընդունակ է հարձակվել նույնիսկ իրենից ուժեղ կենդանիների վրա, այդ թվում և մարդու։ Կեր հայթայթելու համար կարող է կարճ ժամանակամիջոցում ու մի շընչով կտրել շուրջ 50 կմ տարածություն։ Ձիերը զգուշանում են գայլերից։ Նրանք դեռ հեռվից են զգում գայլի մոտենալը։ Զգալուն պես նրանք կանգնում են դեմ-դիմաց և ականջները ցցում։ Մայր ձին իր քուռակին քաշում է վզի տակ և սպասում մենամարտի. ձին սովորաբար աշխատում է գայլին հարվածել ետևի ոտքերով։ Գայլն էլ իր հերթին է զգուշանում ձիերից և դիմում ամեն տեսակի խորամանկության։ Ձիու վրա հարձակվելիս սրընթաց պտտվում է նրա շուրջը, անակնկալի բերելով բռնում է վզից և խեղդում։ Գայլը դիմում է ուրիշ խորամանկության։ Նախքան ձիու վրա հարձակվելը, թաթախվում է ջրի կամ ցեխի մեջ և երբ մոտենում է ձիուն, իրեն թափ է տալիս ու երբ ձին փակում է աչքերը, նա առիթից օգտվելով հարձակվում ու խեղդում է նրան։

Արու գայլը երբեք էգի հետ չի կռվում (նույնը և արու շունը)։ Մինչդեռ էգը կարող է կռվել, որովհետև արուն լափում է ձագերին։ Դրա համար էլ էգը երբեք իր ձագերին մենակ չի թողնում։ Լազարևսկին վերջում խոսում է գայլերի դեմ տարվող կազմակերպված պայքարի մասին։

«Գելը» պատմվածքի աղբյուրներից է նաև Տուսնելի ուսումնասիրությունը[8], որին Թումանյանը հատուկ ուշադրություն է դարձրել։ Արել է ընդգծումներ, լուսանցքներում գրել իր կարծիքները։ Գրքի առաջաբանում Տուսնելը գտնում է, որ գիտությունը կշահեր, եթե հարգարժան պրոֆեսորներն Ալեքսանդրի պատմության հետ միասին ցույց տային նաև մարդու ամեն մի հաղթանակը բնության դեմ։ Այս մտքի դիմաց Թումանյանը լուսանցքում ռուսերեն գրել է. Прежде всего <открытие> огня.

Տուսնելն իր աշխատության մեջ առանձին-առանձին քննում է

---

8 *Տե՛ս Туснель*, Нравы животных, СПб., 1873.

տարբեր կենդանիների, այդ թվում գայլի, ծագման, ապրելակերպի, կենցաղի, վարքագծի և ուրիշ այլ հարցեր։ Այստեղ ընդգծում է գայլի խորամանկությունը, ճարպկությունը, նրա այսպես կոչված «տակտիկական մտածողությունը»։

Ուսումնասիրողը կանգ է առնում նաև գայլի զգայմունքայնության վրա, ընդգծում նրա արտակարգ ջերմ վերաբերմունքը դեպի իր ձագերը, սերը, քնքշությունը, ինքնազոհությունը։ Գայլն իր ձագերին սովորեցնում է խորամանկություն, ստիպում է ձյան վրա քայլել միմյանց ետևից, որպեսզի դրանով թաքցրած լինի նրանց ոտնահետքերը։ Նա երբեք ձագերին մենակ չի թողնում։ Որս անելիս նա դիմում է ամեն տեսակ խորամանկության, կտորում է մի կանաչ ճյուղ և թփերի ետևից մեկնում այծին։ Վերջինս նկատելով կանաչ ճյուղը սկսում է ուտել, իսկ գայլը կամաց-կամաց ետ-ետ է գնում, մինչև իր բույնը, որտեղ և բռնում ու հոշոտում է այծին։

Թումանյանն օգտվել է նաև այլ աղբյուրներից, ինչպիսիք են՝ Լոնգի «Սպիտակ գայլը», Կիպլինգի «Ջունգլիներ» երկհատորյակը, հանրագիտարաններ և այլն։

Թումանյանն օգտագործել է նաև հայկական աղբյուրներ։ Նրան հատկապես առատ նյութ են տվել Առաքել Դավրիժեցու և Զաքարիա Սարկավագի պատմությունները։

Կանգ առնենք միայն Զաքարիա Սարկավագի պատմության վրա[9]։

«Որպէս պատմէ Առաքեալ պատմագիր, թե՝ Շահ-Աբասն զերկիրս Արարատեան արտասահման արարեալ քշեաց, և տարեալ բնակեցոյց յաշխարհին Պարսից. և մնաց երկիրն Արարատեան ամայի և անմարդաբնակ։ Վասն որոյ գազանք բազմացան յաշխարհիս, և խաղաղ առեալ ի գիւղս և ի տունս բնակէին և որջս արարեալ ծնանէին ձագս... Իսկ գայլք առաւել համարձակեցան քան զայլ գազանսն»։ Սարկավագը շատ փաստեր է բերում գայլի կատարած չարանենգությունների մասին։ «Գելը» պատմվածքի նյութերում մի այսպիսի ակնարկ է անում Թումանյանը. «Ես պատմեցի կնոջ և գայլի պատմությունը»։ Բանաստեղծը նկատի ունի Սարկավագի պատմության մեջ բերված հետևյալ դեպքը.

---

9 Զաքարիա Սարկավագ, Պատմութիւն, Վաղարշապատ, 1870, էջ 57։

«Կին մի ի Նորք գեղջէ՝ նիստ ի դրան խրում, ի գիրկս ունելով զմանուկ դուստր իւր. և ահա գայլ մի տեսեալ ի հեռաստանէ, և եկեալ ըմբռնէ զհանդերձից մանկանն, և քարշէր առ ինքն։ Եւ կինն աղաղակէր, և գրկեալ զմանուկն ոչ թողոյր ի բաց. և ի ձայնէ կնոջն՝ եկին ոմանք և հալածեցին զգայլն, և զմանուկն խլեցին մեռեալ»[10]։ Սարկավագը պատմում է նաև թե ինչպես մի քանաքեռցի՝ Մեխակ անունով, բարձրանում է եկեղեցու գմբեթը և այնտեղից պարան կախելով փրկվում է։ «ԼԴ» գլխում պատմվում է հետևյալ դեպքը.

«Եւ գայլ մի տեսեալ զայն, գնաց եբաց զդուռն՝ և եմուտ ի ներքըս. և դուռն ինքնին գնաց ի վերայ։ Իսկ գայլն կալեալ ի կապանաց մանկանն, և կամէր պատռել զմանուկն։ Իսկ կինն լուաւ զձղփումն դրանն, և ասէ, մի գուցէ ոք եմուտ ի հնձանն գողանալ ինչ։ Եւ գնաց և ետես զայն, և ճիչ բարձեալ ըմռնէ զերկու ականջն գայլուն, քարշէ, զի զերծուսցէ զմանուկըն, և ոչ կարաց. և կինն ի քարշ հասեալ ի դուռն, և ոտամբն եբաց զդուռն, և ձայնէր առ դրացի կանայսն»։ Այս կանայք սպանում են գայլին և երբ «մայրն բացեալ զերեսս տղային, իսկ տղայն ժպտեցաւ դէպ ի մայրն. և մայրն յուրախութենէ յուշաթափ եղև»[11]։

Բանաստեղծը հիշյալ աղբյուրներից արել է բազմաթիվ գրառումներ, որոնք ուսումնասիրողին հնարավորություն են տալիս տեսնել «Գելը» պատմվածքի սաղմնավորման պրոցեսը։ Թումանյանը գրի է առել իր եզրակացությունները, նկատողությունները, ծանոթ գյուղացիների (հիմնականում որսորդների ու հովիվների) կարծիքները, ինչպես նաև պատմվածքի ստեղծագործական պլանից առանձին հատվածներ, սյուժետային գիծը ներկայացնող առանցքային կապեր[12]։

Հիմա տեսնենք, թե այդ գրառումներից որը և ինչպես է դարձել «Գելը» պատմվածքի օրգանական մասը։

Թումանյանի առաջին գրառումը սա է. «Գելերը անտառում շրջապատում են, կրակ են վառում: Վրա են հասնում ու ազատում»: Սա արդեն քեռի Անդրիասի պատմության հիմքն է, այսպես կոչված

10 Զաքարիա Սարկավագ, Պատմութիւն, Վաղարշապատ, 1870, էջ 57։

11 Նույն տեղում, էջ 59։

12 ԳԱԲ, Թումանյանի ֆոնդ, № 135։

կենսական փաստը, որի վրա Թումանյանը կառուցել է «Գելը» երկի հետաքրքիր նովելներից մեկը։

«Իսկ ամենից քիչ մոտենում է խոզին ու գոմեշին:
Գիլի վիրավորածը չի առողջանա:
Իշին գելը առաջն ա անում ու ետևիցը ընկնում:
Իշին գելը շատ ա սիրում:
Ոչխարներն էլ են շատ անգամ ետևիցը ընկնում»:

Այս գրառումները, որոնք այլ բան չեն, քան սյուժետային ենթահանգույցներ, համարյա բոլորն էլ տեղ են գտել պատմվածքում (տե՛ս 100, 101 էջերը)։

«— Ինքը կոպիտ էր, աննոռմի, անգամները խոժոռ, պոչը կարճ: Գալիս էլ ցինգրի — ցինգրի էր անում:— Էտա գել կըլի էլի»:

Երկխոսությունից երևում է, որ գայլի հարձակումից երիտասարդ հովիվն անակնկալի է եկել։ Ըստ նախնական պլանի, երիտասարդը նկարագրելու էր դեռևս իրեն անհայտ գազանի արտաքին նշանները և ունկնդիրները նրա պատմածի համաձայն պետք է հաստատեին, որ դա իսկապես գայլ է եղել։ Այս ձևը հեղինակը նպատակահարմար չի գտել, ուստի ընտրել է մի այլ տարբերակ։

«Ռոստոմ — Գելը հոտառություն ունի»:

Ռոստոմը (բանաստեղծը ըստ երևույթին նկատի է ունեցել եղբորը) պատմվածքում հանդես եկող զրուցակիցներից մեկը պետք է լիներ ու պիտի խոսեր գայլի հոտառության մասին։

Միայն թե հոտառության հարցն այդպես էլ չի պարզվում։ Ուսումնասիրված աղբյուրների հեղինակներից ոմանք պնդում են, որ գայլը հոտառություն ունի, մյուսները ժխտում են։ Գյուղացիներն էլ են պնդում վերջին կարծիքը։ Այնուամենայնիվ, գայլի հոտառության մասին պատմվածքում չի խոսվում։

Շարունակության մեջ Թումանյանն ավելացնում է.

«Ձիու քթիցն է բռնում: Որձ ձին գիլի համար շատ է վտանգավոր, մադյանին իր առաջը տեղ է տալիս ու կանգնում»:

Այս փաստը պատմվածքում դարձել է հովիվներից մեկի զրույցի նյութը։

«Ձին գիլի հոտն առավ թե չէ, ականջները սրում է, փռռացնում, փռնչացնում ու ձեռաց բոլոր ձիերը հավաքվում են մի տեղ։ Մադիանները իրենց քուռակները մեջտեղն են առնում ու նրանց շրջապատում, կանգնում՝ երեսները դեպի ներս, քամակները դեպի դուրս — գելերի կողմն արած՝ քացիները պատրաստ։ Ու աստոծ հեռու տանի, թե մի գել մոտեցավ։ Բայց կռվում գիլի համար ամենավտանգավորը որձ ձին է։ Որձ ձին մադիանների հետ շրջանի մեջ չի մտնում։ Բաշը թափ տալով ու փռռացնելով կատաղի պտտվում է շրջանի չորս կողմը, հարձակվում է գելերի վրա ու առաջն ընկած գելին տրորում, ջարդում առաջի ոտներով, կամ քացու մի զարկով փռում գետին։ Եթե մադյանը մենակ է, քուռակը դոշի տակն է առնում ու կանգնում» (հատ. 3, էջ 100, 101)։

— «Երբ մինը մի տեղ ռռնաց, իսկույն օգնության են գալիս»:

Այս փաստը հեղինակն այլ կատարմամբ է ներկայացնում։

«Գելը՝ ձիոր տարան թե չէ, ինքն էլ է գնում, կամ թե անտառում մուկ ու որդեր է ուտում»:

Սրանց մենք արդեն հանդիպեցինք աղբյուրների քննության ընթացքում, Պարգմինի աշխատության մեջ։ Նույն տեղում մենք հանդիպում ենք նաև մի այսպիսի փաստի, որ Թումանյանը դրի է առել։ «Խամ գելը իծին որ բռնում է, էծը ճղղում է։ էծը ճղղում է թե չէ, իսկույն փախչում է»։

Այս փաստը Թումանյանը հետաքրքիր ձևով է ներկայացնում պատմվածքում.

— Իսկ ամենից քիչ մոտենում է խոզին ու գոմեշին։

— Բա իծի՞ն։

— Դա՛, իծի բանը ծիծաղ է։ Խամ գելը իծին բռնած ժամանակը՝ էծը էնպես է ճղղում, որ գելը թող է անում, փախչում (հատ. 3, էջ 101):

Այժմ տեսնենք դրավոր աղբյուրներից Թումանյանի կատարած մեջբերումները։

Խորամանկությունը (ընդգծում է)։

Բերել է Պարգմինի աշխատությունից մի հատված։

«Գելը ձիու վրա հարձակվելիս այսպիսի խորամանկություն է բանեցնում: Թաթախվում է ջրի, կամ խոր ցեխի մեջ ու ցեխոտ ջուրը

տալիս ձիու աչքերին, աչքերը շաղում են, մոմենտից օգտվելով՝ ճարձակվում է վզիցը բռնում»:

Գայլի խորամանկության բնորոշող այս փաստը պատմվածքում տեղ չի գտել, ինչպես նաև այծին խաբելու խորամանկությունը: Ըստ երևույթին բանաստեղծը կասկածի տակ է առել փաստերի հավանականությունը:

«Գելի նուտին բռնել են (ծխով հանել) ընկել է իբրև սատկած, ճենց ճեռացել են, տապ արել, թաքուն աչքերը բաց են արել — վեր կացել փախել» (էջ 151):

Փաստը բերել է Զերկասովի աշխատությունից:

«Երբ փոսի մեջ բռնում են, գայլերը սատկած են ձևանում: էգ ու որձ գիլանը ոչխարի վրա գնալիս միշտ խաբս են տալիս, մինը ետևիցը բռնում ա, մինն էլ ոչխարին փախցնում ու ինքն էլ ետ է գալիս ընկերոջը օգնում» (էջ 152):

Այս փաստը Թումանյանն օգտագործել է քեռի Անդրիասի պատմության մեջ: «Տապ արած ընկերը էս խառը ժամանակը ոչխարը տանում է: Շատ անգամ էլ ոչխարը տանում է պահում ու ետ գալիս ընկերոջն օգնության»:

Թումանյանն օգտագործել է նաև Գաալեի աշխատությունը, որից կատարել է հետևյալ գրառումները:

«Գելը շատ վախկոտ կենդանի է (էջ 486):

Ձմեռը ոհմակով են ման գալիս, ծլլաշար են գնում, իրար ետևից — և չես կարող իմանալ, թե քանիսն են եղել:

Գելը ոռնում է, բայց շներից սովորում է հաչել:

Վեր են տալիս, նուտ են հանում, էրեռում, ընկած ծառերի փչակում. փտած բներում, կամ թավուտում: Շների նման կատաղում են»:

Այս դիտարկումները, որոշ փոփոխումներով բերված են պատմվածքի 100, 101, 106 էջերում:

Կիպլինգի «Ջունգլիներ» երկհատորյակից Թումանյանը կատարել է հետևյալ գրառումը, որ, սակայն, չի օգտագործել.

«Վայրի կենդանիները զգուշանում են ու փախչում գայլի կատաղումից: Գնալիս էլ տանում են իրենց ձագերին՝ բերանով ու էնքան զգույշ, որ ձուն բերանում չի կոտրի»:

Պատմվածքի արխիվային նյութերից երևում է, որ հեղինակը

ավելի շատ հիմք է ընդունել բանավոր աղբյուրները՝ գյուղացիների՝ հատկապես հովիվների ու որսորդների պատմածները։

«Գյուղացիների կարծիքը» — այսպիսի մի վերնագրի տակ կարդում ենք.

«Գելը հոտառություն չունի, որ հոտառություն էլ ունենա, աշխարհիը կքանդի:

Սատանեոնով է տալիս բավուտներում, որ հասնում են կողքը, տեղից վեր է կենում ու փախչում:

Միշտ բերանը բաց է ման գալիս, ինքը չի երևում մրնումը, բայց աչքերը պսպղում են, նա դրանցով է գործ տեսնում:

Ոչխարի վզիցը բռնում է ու ետևը ընկնում ու պոչով զարկում, հետևիցը քշում: Առջևի ատամներով է պոկում:

Ձիուն էլ խարում են, կողքն են ընկնում ու հանկարծ վրա բըռնում, փորը պատռում, իսկ տավարին՝ բողազից:

Ձիու առաջն էլ է ընկնում ու փախչում, ձին տեսնելով ետևիցն է ընկնում: Իշի հետ էլ է խաղում ու փախչում, էշը ընկնում է ետևիցը»:

Գյուղացիների պատմածները, ինչպես տեսնում ենք, համապատասխանում են գրավոր աղբյուրներին, այսինքն՝ գիտության տվյալներին։

Մեջ բերված կարծիքներին զուգահեռ բանաստեղծը կատարել է ծրագրային նշումներ, ինչպես օրինակ՝

«Թե ոնց է իշին տեսնելիս առաջն ընկնում, գնում: էշն էլ ետևիցը ընկած գնում է: Գելը, քաշում է անտառը ու ետ է դառնում փորը պատռում, ուտում: Դրա համար էլ ասում են. «իշի գերեզմանը գլի փորն ա»:

Այս վերջին գրառման դիմաց Թումանյանը նշել է. «Ուղղում՝ ոչ թե հուտակ է դառնում, այլ ցույց է տալիս, թե վախենում է իշի հետապնդումից»:

Հիմա տեսնենք, թե վերոհիշյալ ծրագրային նշումներն ինչպես են իրացվել.

— Էդ հո էշն է,— խոսեց քեռի Անդրիասը։ Գելը էշի հետ խաղում է, խաղում, ու ականջները իրեն քաշում, առաջը փախհարում։ էշն ընկնում է ետևիցը, իբրև թե հալածում է։ Էսպես հեռացնում է,

հասցնում մի ապահով տեղ ու նստ դառնում ուտում... Դրա համար էլ ասում են՝ «իշի գերեզմանը գիլի փորն ա» (էջ 101, հատ. 3):

Թումանյանը դրի է առել նաև այլ փաստեր, որոնք, ըստ երևույթին, անհավանական լինելու պատճառով, պատմվածքում չեն օգտագործվել:

Այսպես՝ «Պատմում են թե գելը բռնում է գոմեշի շալակը, գոմեշը վեր է կենում, գելին կոխում բերում է գյուղը»:

Թումանյանը նորից է անդրադարձել գրավոր աղբյուրներին։ Կիպլինգից կատարել է այսպիսի մի դրառում.

«Անտառոտ տեղերն են գայլերը մարդ ուտում. մեկ էլ ձմեռը, որովհետև ուտելու բան չի լինում:

Գելը աղվեսից շատ բաներում շատ խորամանկ է» (27):

Ապա դիմել է Բրեմին.

«Բրեմն էլ ասում է, թե շուտ հոտ է առնում գելը (27), մինչդեռ ժողովուրդը պնդում է, թե հոտ չի առնում»:

Բրեմը հետագա շարադրանքում ինքն իրեն ժխտում է։ «Գելը դունչը քամուն է առնում ու տնկում, որ հոտով իմանա թե ինչից է»։ Այս հակասության առթիվ Թումանյանը նկատել է. «Բայց գրել էր, որ գելը հոտ չի առնում, ուրեմն էջ 48-ը սխալ է, ինչպես և էջ 49-ը»։

Ու կրկին շարունակում է մեջբերումները։

«Որձ գելը էգին չի դիպչում, ինչ էլ որ լինի, շունն էլ է էդպես: Երկար ձմեռներն են պատճառը, որ ոհմակ են կազմում ու տեղեր կան, որ էնքան սովորական է նրանց երևալը»:

Մի ուրիշ վերնագրի տակ՝ «Գիլի թակարդը», կարդում ենք.

«Եղնիկներին ու եղջերուներին քշում են, կամ քարից ու քարափից են գցում, կամ ձմեռները, գետի վրա երբ սառչում է, սառած գետի վրա ճղճատում են ուտում»:

Վերջում Թումանյանը կազմել է ապագա պատմվածքի մոտավոր ստեղծագործական պլանը։

Գելը

= *Մի գիշեր — (գելեր են)։*

= *Շները գիլի ոռնոցին։*

= Թե տղերք էդ գիլի ոռնոց ա, որ հաչում են ողբալի։

= Աչքերը էրվող կրակի նման վառվում են, ֆոսֆորի լույս են տալիս, ոնց որ իրիկվա ճրագները՝ կողք-կողքի վառած գիշերվա մթնումը։

= Թե ինչպես նրանցից մինը խաբսն է տալիս, որ գրավում է հովիվների ուշադրությունը ու մյուս կողմից միամիտ հոտի մեջ են մտնում։

= Մի քանի հոգի էին՝ մի դնակքով ձիավորված... (գելերը սոված գելն են մտնում, գելը ինչքան սոված է, էնքան վտանգավոր է լինում — էս մասին պատմում է Շորագյալից... (դեպք մարդու — գելի մասին՝ ինքը գոմահանդում)։

= էդ գելը շանը չի մոտենում։

= Իշի մասին գելի խորամանկությունը։

= Ինձ էլ են հարցնում — (դու ի՞նչ գիտես)։

= Գրքից գիտեմ, ինչ որ գիտեմ (պատմում եմ Զաքարիայի պատմությունից երեխայի մասին)։

Ինչպես տեսնում ենք, ծրագրային նշումներում արտահայտված ու բոլոր առանցքային ու ենթաառանցքային կապերն են, որ տեղ են գտել պատմվածքում։

Ստեղծագործական պլանը մտաքննության ընթացքում ենթարկվել է մասնակի փոփոխության, իսկ հիմնական տեքստում արդյունքի տարբերությունն զգալի է։

Ըստ նախնական պլանի պատմվածքը պետք է ունենար բոլորովին այլ սկիզբ։ Պլանում նախատեսվածի համաձայն՝ գյուղացիների զրույցն ընդհատվում է հեռվից լսվող գայլի ոռնոցով, որին արձագանքում են շները։ Գյուղացիներից մեկը շների ողբալի հաչոցից կռահում է, որ դա իսկապես գայլ է։

«...թե՝ տղերք, էդ գիլի ոռնոց ա, որ ողբալի են հաչում»։ Պետք է ցույց տրվեր, որ մթության մեջ «գայլերի աչքերը այրվում են ֆոսֆորի նման, ինչպես կողք-կողքի դրված ճրագները»։

Ըստ պլանի հաջորդ առանցքային հանգույցի, հարձակվող գայլերից մեկը գրավում է հովիվների ուշադրությունը, իսկ մյուսը, մտնելով հոտի մեջ, խեղդում և փախցնում է ոչխարին։

Այս դրվագը, ըստ նախնական պլանի, ցույց էր տրվելու գոր-

ծուլության մեջ, մինչդեռ հիմնական տեքստում այն դարձել է պարզապես գրույցին մասնակից գյուղացիներից մեկի պատմությունը։

Այնուհետև խոսվելու էր գայլերի մասին ընդհանրապես։ Զրուցակիցներից յուրաքանչյուրը մի պատմություն պիտի աներ և առաջինը լինելու էր պլանում նշված ձիավորների պատմությունը։ Սրանց հաջորդելու էր գոմահանդում շորագյալցու հետ կատարված դեպքի նկարագրությունը։

Ըստ պլանի, հեղինակը (պատմությունը վարողը) ինքն էլ պիտի մասնակցեր զրույցին, և շատ բնական կլիներ, որ «վարժապետը» պատմեր գրքերում իր կարդացածից։ Դա երևում է պլանի վերջին առանցքային հանգույցից։

Սրանով, իհարկե, Թումանյանը չպետք է սահմանափակեր իր պատմվածքը։ Նախնական պլանից երևում է, որ այն ավարտված չէ, այլ կատարված է աշխատանքի մի մասը։ Կուտակվել են նյութերը, քննվել աղբյուրները, արվել համապատասխան եզրակացություններ, մշակվել ստեղծագործական պլան, մնում է մարմնավորել պատմվածքը, տալ նրան գեղարվեստական ձև։ Հեղինակի առջև ծառացած հիմնական դժվարությունը՝ գիտական փաստերի ներումը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ՝ մնում է։ Թումանյանը չի ընտրում գիտական փաստարկներից բեռնաթափվելու հեշտ ուղին։ Հեղինակի խնդիրն է դառնում հատուկ ուշադրություն դարձնել ոչ միայն պատմվածքի գեղագիտական կողմի, այլև նրա ճանաչողական նշանակության վրա։ Պատմվածքը, իսկապես, ճանաչողական լուրջ նշանակություն ունի։ Իսկ ինչպե՞ս մատուցել, ինչպե՞ս իրացնել մեծաքանակ կենսական տվյալները։

«Շունը» պատմվածքի փորձը ցույց էր տվել հեղինակին, որ վարժապետի միջոցով շարադրված գիտական փաստերի առատությունը զրկել էր պատմվածքը գեղարվեստական բնույթից։ Նպատակահարմար է դիտվում դեպքերի նկարագրությանը մասնակից դարձնել զրուցողների մի խմբի։ Սրանց պատմությունները, զրույցներն անպայման պետք է հյուսվեն միմյանց։ Բայց սա էլ իր հերթին կարող է քննություն չբռնել, եթե վերածվեր սոսկ փաստերի վերարտադրության։ Թումանյանը գտնում է ելքը, նա դիմում է լիրիկական միջադեպին. մի պահ կտրում է ընթերցողին փաստերի տարա-

վից, նրան հաղորդակից դարձնում հետաքրքիր եղելությունների։ Այս ձևով պատմվածքն, ասես, ամրապնդում է իր ժանրային դիրքերը, «հանգստացնում» ընթերցողին։ Եթե ուշադրություն դարձնենք պատմվածքի կոմպոզիցիոն կառուցվածքին, ապա կնկատենք, որ այն բավական բարդ ու հետաքրքրական է։ Ամբողջ պատմվածքը մի կուռ ամբողջություն կազմելով հանդերձ, բաղկացած է բազմաթիվ մեծ ու փոքր նովելներից։ Դրանք են շրջագյալցի Ավոյի, Անդրիաս քեռու, ուստա Սարգսի, մյուս շրջագյալցու պատմությունները, որոնցից յուրաքանչյուրը առանձին վերցրած մի ինքնուրույն նովել է։

Ուրեմն՝ գտնվել է ելքը, արդեն իսկ մտովին պատկերացվում է պատմվածքի կառուցվածքային ամբողջությունը։ Մնում է բաշխել նյութը և համադրել մասերն ու մատուցվող փաստերը։

«Խոր աշունքին Լոռու սարերով անց կենալիս մի գյուղում մութը վրա հասավ»։ — Այսպես է սկսում Թումանյանն իր պատմվածքը։ Առաջին իսկ նախադասությունից պարզվում է, որ նախնական պլանի «մի գիշեր» առանցքային կապը հիմնական տեքստում փոխարինվել է «խոր աշունքով»։

Այս «խոր աշունք» արտահայտությունն արդեն միջավայր ու հող է ստեղծում հետագա գործողությունների համար, կռահել է տալիս, որ ոչխարը սարից իջեցրել են գյուղ։ Հիմա պատմվածքի գործողությունների ծանրությունը պետք է կենտրոնանա հովվական կյանքի վրա։

«Հյուր ընկա Անդրիաս քեռու տանը, որ մի ճիճ ու փոռձված ճովիվ էր»: Շատ բնական է նաև այն, որ գյուղացու հյուրը միայն ինքը չէ, հավաքվում են նաև հարևաններն ու հարցուփորձ անում, «աշխարհի բաներից»։ Միայն թե այստեղ հեղինակի նպատակն աշխարհի բաների մեջ խորանալը չէ, նա չի կարող այդ ուղղությամբ ծավալել պատմությունը։ Ամենաբնական լուծումը հիմնական նպատակի անակնկալ վրա հասնելն է։ «Էս խոսակցության միջոցին գյուղի շներն սկսեցին անհանգիստ հաչել ու ոռնալ։

— Գե՜լ է,— միաբերան բացականչեցին գյուղացիք»։

Ուրեմն՝ գտնվեց անհրաժեշտ ելքը, հեղինակը շատ անկեղծ ու բնական ճանապարհով իր հերոսների և ընթերցողների ուշադրությունը կենտրոնացնում է գայլի վրա։

Հիմա Թումանյանին հեշտ է խոսեցնել զրուցակիցներին, նրանցից բազմաթիվ ու բազմապիսի փաստեր իմանալ գայլի մասին։

Եվ ահա.

«Ինչի՞ց եք իմանում,— հարցրեցի ես»։

Ու պարզվում է, որ շները գայլի վրա ուրիշ ձևով են հաչում, գողի վրա ուրիշ, անցորդի վրա ուրիշ և վերջապես խմբով գնացող մարդկանց վրա ուրիշ։

Հետո հրացան է տրաքում ու գյուղացիք խմբով դուրս են թափվում տնից։

Բնական է, որ հրացանի պայթյունից հետո բոլորը դուրս սիրտի գայլին, բացի պառավ նանից ու հյուրից։ Պառավ նանն անիծում է գայլին ու ասում գիլկապի աղոթքը։ Թումանյանի ուշադրությունից չի վրիպել ազգագրական այս փաստը։ Նա գիլկապի աղոթքն ամբողջությամբ մեջ է բերում։

«— Վո՜ւյ, անտեր մնաս դու, անտեր...

— Էն ի՞նչ էր նանի,— հարցրեցի ես, թեև համոզված էի, որ գել էր»։

Իսկապես Թումանյանի ամբողջ նպատակը մի բան իմանալն է, իսկ պառավ նանն արդեն իսկ մի բան ասում է։

— Գել է, որդի, գել։ Ոչխարը սարից գեղն են բերել — եռեկցն եկել է։

Ու երբ գյուղացիք ներս են մտնում, աշխատում են ապացուցել իրենց իրավացի լինելը։

— Ադա, բա որ ասացի՞նք։

Այժմ հարկավոր է պայմաններ ստեղծել զրույցը տարացնելու համար։ Ուստմնականը համոզված լինելով, որ իսկապես գայլ էր, հարցնում է.

— Ուրեմն գե՞լ էր։

Օրվա հերոսը, որ մի երիտասարդ հովիվ էր, ոգևորված սկսում է պատմել։ Երիտասարդ հովվի պատմությունից ու զրուցակից գյուղացիների միջամտությունից պարզվում է, թե ոչխարի հոտն ինչպես է զգում գայլի մոտենալը, ինչպես է գայլը բռնում ոչխարին ու պոչով քշում, ինչպես է գայլը ոչխարի մեջ տապ անում, ինչպես են էգ ու որձ գայլերը անակնկալի բերում հովվին ու քշում ոչխարը

ու էլի մի շարք փաստեր, որոնց արդեն հանդիպել ենք պատմվածքի գրավոր և բանավոր աղբյուրներում։

Հեղինակը, կրկին միջամտելով, շարունակում է խոսեցնել զրուցակիցներին ու հովվին։ Նա տալիս է այսպիսի մի խորամանկ հարց.

«— Սա էլ լավ ժամ է եկել, կարողացել է գելի բերանից անփորձանք ազատել ոչխարը»։

Պատասխանը բավական հարուստ տեղեկություններ ու փաստեր է բերում գայլի և նրա խորամանկությունների մասին։

Երբ պատմությունը ավարտվում է, հեղինակը մի նոր հարցի միջոցով զրուցակիցների ուշադրությունը կենտրոնացնում է մի այլ խնդրի վրա։

«— Բայց մի՞թե գելն էդքան անվախ ու համարձակ մոտենում է գյուղին»։

Ու սկսվում է նոր փաստերի շարանը։

Ահա խոսք է բացվում այն մասին , որ սոված գայլը ավելի համարձակ է լինում և հարձակվում է մարդկանց վրա։ Զրուցակիցներից մեկը՝ շորագյալցի Ավոն, մի հետաքրքիր պատմություն է անում։ Ի դեպ, այս պատմությունը, ինչպես արդեն նշել ենք, մի ինքնուրույն ու հետաքրքիր նովել է, և որպես այդպիսին, տեղ է գտել դասագրքերում («Լուսաբեր»)։

Չորրորդ գլխում շորագյալցու պատմությունից հետո Թումանյանը մի այնպիսի տաք զրույցի մթնոլորտ է ստեղծում, որ ավելորդ է դառնում հեղինակի միջամտությունը դեպքերի ընթացքին։ Նա մի կողմ քաշվելով, ընթերցողի հետ ուշադրությամբ լսում է այդ հետաքրքիր պատմությունները։ Հետզհետե ավելի ու ավելի սրվում է ընթերցողի հետաքրքրասիրությունը՝ շատ բան իմանալ այդ կենդանու մասին։ Ընդ որում՝ փաստերը ավելի դյուրին և ընկալելի են դառնում, երբ մատուցվում են զրույցի ձևով։

Նախորդ գլխում հեղինակը հող է ստեղծում հաջորդ գլխի համար։ Եվ անցումը մի նովելից մյուսին դառնում է անբռնազբոսիկ ու բնական։

«Հիմի կասեք, հապա ինչի՞ց է վախենում գելը։
էս մասին գյուղացիք մի քանի պատմություն արին»։

Ու նոր գլուխն սկսում է նոր պատմությամբ։

«Գելը ոչ մի բանից էնպես չի վախենում, ինչպես կրակից,— առաջինը խոսեց իմ տանուտերը, քեռի Անդրիասը»։ Ու սկսվում է պատմությունը։

Թումանյանը քեռի Անդրիասի պատմությունն ավարտում է այսպիսի խոսքերով.

«Էս բանն, ախպեր, իմ գլուխն եկավ։ Կրակը մեզ ազատեց,— վերջացրեց խոսքը քեռի Անդրիասը»։

Այստեղ պատմության վերջը հետագա խոսակցության համար նախադրյալ չի ստեղծում։ Թումանյանը, սակայն, գտնում է մի շատ յուրօրինակ ելք։

«— Ուստա Սարգիս, հիմա քո պատմությունն արա,— էս ու էն կողմից ձեն տվին գյուղացիք։— Շորագյալից գալիս անց էլա՞վ»։ Կրկին լարվում է ընթերցողի ուշադրությունը, և նա սպասում է մի նոր հետաքրքիր պատմության։ Եվ ուշադրությունն ավելի է լարվում, երբ ուստա Սարգիսը համառում է ու ցույց է տալիս, թե իբր չի ուզում պատմել։

«— Էլ ի՞նչ ասեմ, դե գիտեք էլի,— պատասխանեց ուստա Սարգիսը»։

Մինչդեռ նրա չուզենալն առերես է, բավական է, որ «ղզան» միջամտի, և ուստա Սարգիսը սկսում է։

Բայց ուստա Սարգսի պատմությամբ էլ չի վերջանում պատմըվածքը։ Եվ ահա նոր հարց, որ առիթ է տալիս մի նոր պատմության.

«— Դուք հո կրակն ու ղուռնեն եք ասում, բայց գելը մի բանից էլ է վախենում, թե իմանաք ընչի՞ց,— հարց տվեց օտարականը»։

Պատասխանները, անշուշտ, կարող էին շատ լինել, բայց Թումանյանն ընտրում է իրեն հետաքրքրող պատասխանը։

«— Թոկից,— ձեն տվին մի քանիսը»։

Հիմա տեսնենք, թե ուշադրություն լարելու ինչպիսի միջոցների է դիմել հեղինակը։

«— Ո՞նց թե թոկից,— զարմացան չգիտեցողները։

— Հա՛, ճշմարիտ է, թոկը որ ետևիցդ քաշ տաս՝ գելը կվախենա, մոտ չի գալ,— հավատացրեց քեռի Անդրիասը»։

Ծվ ահա։

«— Ա՛յ տղա, թուկն ի՞նչ է, որ գելը թուկից վախենա։

— Ո՞վ գիտի, օձի տեղ են դնում ինչ է, ի՞նչ իմանաս»։

Եվ սկսվում է պատմությունը։

«Մեր գեղումը Եղո անունով մի ջահել մարդ կար...»։

Ու զրույցը հանգում է գայլերի դեմ պայքարելու հարցին։ Օտարականը պատմում է այն մասին, որ շատ երկրներում կազմակերպված մասսայական պայքար է տարվում գայլերի դեմ, թվարկում է այդ երկրների անունները (Անգլիա, Ֆրանսիա, Իսպանիա, Ալբանիա, Ռուսաստան և այլն)։

Երբ պատմվածքը մոտենում է իր ավարտին, հեղինակը շտապում է իր հերոսներից մեկի միջոցով ընթերցողին ևս մի տեղեկություն հայտնել գայլի մասին։

«— Անտերը գեղի վրա պտիտ է գալիս. հեռանում չի, հանգըստանալու չի մինչև էս գիշեր մի վնաս չտա»։

«Սոված գելը պտտվում էր գեղի չորս կողմը»։

«ԼՈՌԵՑԻ ՍԱՔՈՆ» ՊՈԵՄԻ ՎԵՐԱՄՇԱԿՄԱՆ ՓՈՒԼԵՐԸ

> Ես սիրում եմ մշակել և մշակելով գործը
> չեմ փչացրել, սեղմությունն եմ սիրում։
>
> Հ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

Թումանյանի պոեմներից և ոչ մեկը գեղագիտական առումով կատարյալին հասցնելու ճանապարհին այնքան «աշխատատար» չի եղել, որքան «Լոռեցի Սաքոն»։ Պոեմը, մտահղացումից մինչև հեղինակի կողմից հրատարակած հիմնական տեքստն[1] ու նրանից հետո էլ, անցել է վերամշակման մի շարք փուլեր։ Անցման այս փուլերը ուսումնասիրողին հսկայական նյութ են տալիս՝ ստեղծագործական պրոցեսում հեղինակի գեղարվեստական մտածողությանը հետևելու համար։

Պոեմի մասին շատ է գրվել, թե՛ բանաստեղծի կենդանության օրոք և թե՛ հետո։ Հաճախ է խոսվել նրա հիմքում ընկած կենսական փաստի ոչ հավանական լինելու մասին։ Քննադատության այս թերահավատ վերաբերմունքն, անշուշտ, դեր խաղացել է պոեմի տարբերակների ու տարընթերցումների ստեղծման հարցում, բայց, ինչպես ցույց են տալիս երկի ստեղծագործական մշակման նյութերը, այդ տարբերակների, տարընթերցումների ստեղծման շարժառիթը ոչ թե նրա հիմքում ընկած կենսական փաստի հավանականությունն ապացուցելն է եղել, այլ Սաքոյի հոգեկան անհավասարակշիռ վիճակը գեղարվեստորեն ու հոգեբանական նուրբ անցումներ-

1 Հիմնական տեքստ ասելով նկատի ունենք 1903 թ. հրատարակությունը։

րով պատճառաբանելու ներքին ձգտումը։ Դա հաստատում է ինքը՝ հեղինակը 1890 թ. նոյեմբերի 19-ին Անուշավան Աբովյանին գրած նամակում. «Ես թեև շատ պակասություն եմ խոստովանում իմ գրքում, բայց այս կարծիքին ես համաձայն չեմ»[2]։

Գրականագետ Էդ. Ջրբաշյանը «Թումանյանի պոեմները» ուսումնասիրության մեջ մանրամասն անդրադարձել է ժամանակին պոեմի շուրջ ծավալված մտքերի փոխանակությանը և համոզիչ փաստերով հերքել նրա հիմքում ընկած կենսական փաստը անհավանական համարող սխալ կարծիքները։ Այս հարցի քննությանն անդրադառնալն ավելորդ է։ Մեզ հիմնականում զբաղեցրել են պոեմի ստեղծման փուլերը, տարբերակից տարբերակի անցման դրդապատճառները և այդ ընթացքում հեղինակի ստեղծագործական մտածողության առանձնահատկությունները, որոնք թեև արժանացել են գրականագետների ուշադրությանը, բայց չեն դարձել հատուկ ուսումնասիրության առարկա։

Պոեմը գաղափարական կնճռոտ հարցեր չի առաջադրում, այդպիսի նպատակ, ըստ երևույթին, հեղինակը չի էլ ունեցել և ոչ էլ առանձնապես մարտահրավեր է նետում սնոտիապաշտությանը։ Պոեմը հոգեբանական բնույթի գործ է, և հեղինակը շեշտը դրել է վախի հոգեբանության վրա։

Պոեմի գեղարվեստական արժանիքների հարցը՝ կապված նրա մշակման փուլերի նյութերի հետ, իրենց ուսումնասիրություններում շոշափել են նաև գրականագետներ Էդ. Ջրբաշյանը և Լ. Հախվերդյանը։ Ընդունելով վերջիններիս տեսակետները, անհրաժեշտ ենք համարում կանգ առնել նրանց մի քանի եզրահանգումների վրա, որոնք, մեր կարծիքով, վիճելի են։

Այսպես՝ երկու գրականագետներն էլ գտնում են, որ «Լոռեցի Սաքոն» պոեմի կենսական փաստի գեղարվեստական վերացարկման աշխատանքն ունեցել է երեք փուլ, անցել է երեք էտապ։ Ընդ որում՝ երկուսն էլ զգուշությամբ են արտահայտում իրենց կարծիքը։ Գրականագետ Էդ. Ջրբաշյանը տեսնում է երեք հիմնական էտապ՝ նկատի ունենալով, որ ուրիշ փուլեր էլ կան, իսկ Հախվերդ-

2 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 36։

յանն այլ կերպ է ձևակերպում իր միտքը. «Լոռեցի Սաքոն» տալիս է Թումանյանի գեղագիտական զարգացման երեք տարբեր փուլեր տեսնելու հնարավորությունը[3]։ Հախվերդյանը, նկատի ունենալով պոեմի երեք տարբերակները, իր թեզը զարգացնում է նրանց լեզվաոճական տվյալների քննությամբ։ Նախապես ասենք, որ երկու հեղինակներն էլ իրենց առջև նպատակ չեն դրել հիմնովին անդրադառնալ պոեմի ստեղծագործական պատմությանը և նրա լաբորատոր նյութերի տեքստաբանական քննությանը, այդ նրանց խնդիրը չի եղել։

«Լոռեցի Սաքոն» պոեմի լաբորատոր նյութերի քննությունը ցույց է տալիս, որ այն անցել է ստեղծագործական 6 փուլ, եթե չհաշվենք 7-րդը՝ ամբողջությամբ ձեռքի տակ չունենալու պատճառով։

Երկու գրականագետներն էլ պոեմի ստեղծագործական «երեք փուլը» կամ «երեք էտապը» հիմնավորում են նրա երեք տպագիր տարբերակների առկայությամբ։ Այս հայեցակետով մոտենալու դեպքում սխալը, իհարկե, անխուսափելի է դառնում, որովհետև երկի միայն տպագիր տարբերակը չէ, որ կարող է ստեղծագործական փուլ ճանաչվել. նրա վերամշակման ընթացքում կարող են ստեղծվել ձեռագիր բազմաթիվ տարբերակներ ու այլ խմբագրումներ, որոնք հավասարապես իրավունք ունեն ստեղծագործական փուլ կամ էտապ կոչվելու։

«Լոռեցի Սաքոն», բազմիցս մշակվել է, բազմիցս ենթարկվել է հեղինակային քննության և արդյունքը եղել է այն, որ վերամշակման ընթացքում ստեղծվել է չորս տարբերակ, երկու տարընթերցում և մեկ այլ խմբագրում։ Պոեմն առաջին անգամ տպագրվել է Մոսկվայում (Հ. Թումանյան, Բանաստեղծություններ, Մոսկվա, 1890)։ Մինչև տպագրությունը հեղինակը պոեմի առաջին ձեռագիր տարբերակը, որ պահպանվում է Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում (ԳԱԹ Թումանյանի ֆոնդ, 2), ընթերցել է Աղայանի մոտ, որը Սաքոյի խելագարությունը համարել է անհամոզիչ և անհավանական։ Մեր կարծիքով այս ձեռագիրը պոեմի

---

[3] Լ. Հախվերդյան, *Թումանյանի աշխարհը*, Երևան, 1966, էջ 205։

նախնական տարբերակն է, գրված 1889-ին, որ գրականագետների ուշադրությանը չի արժանացել, իսկ բանաստեղծի երկերի ակադեմիական հրատարակության մեջ, հավանաբար, գիտական ապարատը չծանրաբեռնելու նպատակով նրա որոշ մասերը տրվել են որպես տեքստային տարբերություններ։ Այս տարբերակը ըարմանալիորեն ավելի մոտ է և նման պոեմի հիմնական տեքստին, քան նրանից հետո ստեղծված տարբերակները։ Նույն 1889 թ., կարճ ժամանակամիջոցում, իր առաջին գիրքը հրատարակելուց առաջ, Թումանյանը ձեռագիր պոեմը ենթարկել է փոփոխության, աշխատելով հաշվի նստել Աղայանի կարծիքի հետ։ Այսպես՝ ստեղծվում է պոեմի երկրորդ տարբերակը, որ 1890 թ. հրատարակվում է Մոսկվայում։

1896 թ. Թումանյանը նորից է վերամշակում պոեմը և նույն թվականին Փիլիպոս Վարդազարյանի հրատարակությամբ տպագրում առանձին գրքույկով («Լոռեցի Սաքոն», փոփոխված, Թիֆլիս, 1896)։ Միաժամանակ անց, բանաստեղծը նույն 1896 թ. հրատարակության վրա հսկայական աշխատանք է կատարում։ Հանում է մի շարք գլուխներ, փոխում առաջին մասերը, տեղափոխում պոեմի առանձին գլուխներ։ Փաստորեն այս վերանայումից հետո ստեղծվել է մի նոր տարընթերցում։ 900-ական թվականներին Թումանյանն արմատապես վերանայում է պոեմները։ Իր 1903 թ. ժողովածուն հրատարակելուց առաջ բանաստեղծը նորից է անդրադառնում «Լոռեցի Սաքոյին»։ Հենվելով նախնական ձեռագիր տարբերակի վրա, ստեղծում է նոր տարբերակ, որն իր կառուցվածքով նմանվում է հիմնական տեքստին (տե՛ս Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Թումանյանի ֆոնդ, 2)։ Այս վերամշակումը բանաստեղծը կատարել է 1896—1903 թթ. ընկած ժամանակահատվածում։

1903 թ. հրատարակության մեջ արդեն հանդիպում ենք պոեմի այսպես կոչված հիմնական տեքստին, որ միանգամայն առանձնանում է տպագիր տարբերակներից։ Սակայն բանաստեղծը սրանով չի բավարարվում, կրկին ու կրկին վերընթերցելով պոեմը, նկատում է անհարթություններ, սյուժետային գծի մեջ հակասական պահեր։ 1903 թ. տեքստի վրա բանաստեղծը նորից է աշխատում։ Նա

տպագիր տեքստի վրա մատիտով բազմաթիվ փոփոխություններ է կատարում, իսկ վերջում ավելացնում է 1896 թ. տեքստի վերջաբանը։ Այսպես, ուրեմն, «Լոռեցի Սաքոն» պոեմը անցնում է ստեղծագործական 7 փուլ։

1. 1889 թ. (ձեռագիր)[4]։

2. 1890 թ. (Թումանյան, «Բանաստեղծություններ», Մոսկվա, 1890)։

3. 1896 թ. (Թումանյան, «Լոռեցի Սաքոն», փոփոխված, Թիֆլիս, 1896 թ.)։

4. 1896 թ. հրատարակության վրա արված փոփոխությունները[5]։

5. (ձեռագիր) terminus ante quem 1896 terminus posté quem 1903։

6. 1903 թ. (Թումանյան, «Բանաստեղծություններ», Թիֆլիս, 1903 թ.)։

7. 1903 թ. հրատարակության վրա կատարված փոփոխությունները[6]։

Իսկ թե որքանով են հիշյալ փուլերն իրենցից ստեղծագործական «փուլ», ստեղծագործական «էտապ» ներկայացնում, կպարզենք ստորև, երբ անցնենք նրանց տեքստաբանական քննությանը։

Մյուս վիճելի եզրակացությունը, որ անում են գրականագետներ Էդ. Ջրբաշյանը և Լ. Հախվերդյանը, այն է, թե պոեմի վերամշակման ընթացքում տարբերակից տարբերակ փոխվել է գործի «բուն նյութը» կամ «բուն թեման»։

Անդրադառնալով տարբերակների «քանակական ցուցանիշների» կորագծին, գրականագետ Էդ. Ջրբաշյանը գրում է. «Սխալ կլիներ դա բացատրել նրանով, որ ճիշտ միևնույն նյութը բանաստեղծն արտահայտել է մերթ ավելի ընդարձակ, մանրամասն, մերթ ավելի սեղմ։ Բանն այն է,— շարունակում է գրականագետը,— որ տարբեր փուլերում փոխվում էր ոչ միայն գեղարվեստական խտացման աս-

---

4 ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 2։

5 Նույն տեղում, № 1350։

6 Նույն տեղում։

տիճանը, այլև պոեմի բուն նյութը, ընդգծված հարցերի շրջանակը և դա իր հետ բերում էր ծավալի լուրջ փոփոխություններ»[7]։ Իսկ Լ. Հախվերդյանը գրում է. «Բնավ պատահական չէ, որ վերստեղծված պոեմում բանաստեղծը խտացրել է առաջին թեման և խորացրել երկրորդը»[8]։

(Թեմաներ ասելով, գրականագետը նկատի ունի նահապետական սովորույթների նկարագրությունը և Սաքոյի խելագարությունը հոգեբանորեն պատճառաբանելը)։

Ջրբաշյանի կարծիքի հետ կարելի է համաձայնել, մեջբերումից բացառելով «այլև պոեմի բուն նյութը» ձևակերպումը։

Բանն, իսկապես, այն է, որ պոեմի վերամշակման յոթ փուլերում էլ բուն նյութը մնացել է անփոփոխ։ Բոլոր տարբերակներում ու տարընթերցումներում էլ Սաքոն հովիվ է, հսկա մի հովիվ, որ փարախում մենակ է մնում, վերհիշում է տատի պատմածը չարքերի մասին, խելագարվում՝ իր հիվանդագին երևակայության պատճառով, դուրս գալիս հոգեկան հավասարակշռությունից ու փախչում։ Եվ այս բոլորը նա ցույց է տալիս բնանկարի ու հովվական կենցաղի ֆոնի վրա։ Եթե առաջին և երկրորդ տպագիր տարբերակներում, հատկապես 1896 թ. հրատարակության մեջ, առավել շատ է անդրադարձել կոլորիտային օրնամենտ հանդիսացող բնանկարին ու հովվական կենցաղին, դա բոլորովին չի նշանակում, թե փոխվել է բուն նյութը։ Թումանյանի վերամշակված երկերից համարյա ոչ մեկն իր բուն նյութը չի փոխել, այդ բանը հաստատում է ինքը՝ պրոֆեսոր Էդ. Ջրբաշյանը իր աշխատության մեջ։ Ուրեմն վերամշակման ընթացքում փոխվել է միայն «գեղարվեստական խտացման աստիճանը, ընդգծված հարցերի շրջանակը»՝ հերոսի հոգեկան անհավասարակշիռ վիճակը տրամաբանորեն պատճառաբանելու համար։ Եվ վերամշակման ամբողջ նպատակն էլ այս բոլորը սեղմ, պատկերավոր ու թանձրացված, հոգեբանորեն պատճառաբանված արտահայտելն է եղել։ Վիճելի է նաև այն, որ գրականագետ Լ. Հախվերդյանը «Լոռեցի Սաքոյի» մեջ կատեգորիկ կերպով տեսնում է

---

7 Էդ. Ջրբաշյան, *Թումանյանի պոեմները*, էջ 124։

8 Լ. Հախվերդյան, *Թումանյանի աշխարհը*, էջ 205։

«գյուղի հետամնացության թեմա», և որից հեղինակը վերամշակման ընթացքում խույս է տալիս ու առավել խտացնում «մարդկային հոգեբանության բարդ երևույթ ստեղծելու թեման»։ Իր խոսքերով ասած, վերամշակման ընթացքում բանաստեղծը խտացրել է առաջին թեման և խորացրել երկրորդը։

Սակայն հարցի մանրամասն քննությունը ցույց է տալիս, որ «Լոռեցի Սաքոյի» բոլոր տարբերակներում առկա է մի անփոփոխ թեմա, տարբերակներից և ոչ մեկի մեջ բանաստեղծը հատուկ նպատակով չի դրել գյուղի հետամնացության հարցը, դա մենք կռահում ենք՝ սնոտիապաշտությունը բխեցնելով հետամնացությունից, որը սակայն միշտ չէ այդպես։ Նույն հաջողությամբ այդօրինակ հետամնացությունը մենք կարող ենք բխեցնել և կանոնիկ տեքստից։

Միևնույն թեման կարելի է տարրալուծել բազմաթիվ թեմատիկ գծերի, որոնք ունենալով իրենց ինքնուրույնության սահմանները, բոլոր դեպքերում ծառայում են հիմնական թեմային։ Կոնկրետ «Լոռեցի Սաքոն» պոեմի վերամշակման ողջ նպատակը ոչ թե նյութից նյութ, թեմայից թեմայի անցնելն է եղել, այլ գեղագիտական խտացմամբ երևույթը հոգեբանորեն ճիշտ բացահայտելը։

Ինչպես արվեստի ամեն մի գործ, այնպես էլ այս պոեմը ունեցել է իր կենսական աղբյուրը, կենսական փաստը։ Թումանյանը սովորություն է ունեցել գործը սկսելուց առաջ գրառումներ անել դրան վերաբերող կենսական փաստերի շուրջը։ Դժբախտաբար բանաստեղծի արխիվում չի պահպանվել պոեմի հիմքը համարվող Ռամազի Մաթոսի խելագարության մանրամասների նկարագիրը, որ հնարավորություն կտար հետևելու հեղինակի գեղարվեստական մտածողությանը՝ կենսական ճշմարտությունը գեղարվեստական ճշմարտության վերածելու ընթացքում։ Հատկապես հնարավոր կըդառնար ինչ-որ չափով պարզել Թումանյանի ստեղծագործական երևակայության պոտենցիալ հնարավորությունների աստիճանը, որ խիստ կարևոր է ու հետաքրքիր։ Ռամազի Մաթոսի խելագարվելը համագյուղացիները վերագրել են վախին, «քաջքերի երևալուն»։ Այսքանը, ըստ երևույթին, բավական է եղել, որ բանաստեղծը այն դարձնի իր հոգեբանական պոեմի հենքը։ Բանաստեղծի ժամանակակիցների ակնարկած Թալալ Նանի պատմությունները, որ պատա-

նի Հովհաննեսը լսել էր Ջալալօղլիում սովորելու տարիներին, Թամարի Մաթոսի հետ ոչ մի կապ չեն ունեցել։ Բայց ահա բանաստեղծը կատարել է թեմատիկ փաստերի կցում։ Ըստ երևույթին, Սաքոյի վերհուշը՝ կապված տատի պատմություններին, հենց Թալալ Նանի զրույցներն են, զրույցներ, որ տարածված են եղել ու թերևս մինչև հիմա էլ գյուղի ծերերը պատմում են, թե գիշերները խոր ձորերում ու այրերում քաջքերը մենակ մարդ տեսնելիս զուռնա են ածում ու կանչում։

Հովվական կենցաղը, այսպես կոչված «փարախային կյանքը», որ տեղ է գտել պոեմում, Թումանյանին քաջ ծանոթ էր։ Նա իր պատանեկան կյանքն անց է կացրել սարերում, հովիվների ու «մզդուրների» շրջանում ու հենց այս պատանեկան տպավորություններն են, որ այնքան ռոմանտիկ ձևով բանաստեղծը տալիս է պոեմում։ Կյանքի գեղարվեստական մարմնավորման համար Թումանյանը կարիք չուներ դիմելու ազգագրական նյութերի, նա շատ էր լսել հովվական սրինգով կատարվող «ոչխարհանքին», նայել հովիվների «կենտպարն ու զափին», գիտեր նրանց զրույցների նյութը, նրանց հոգեբանությունը, կենցաղն ու կեցվածքը, էլ չենք խոսում բնության մասին, որից ներշնչված է պոեմի հոյակապ բնանկարը, իսկ Դեբեդի խորհրդավոր «վաշ-վիշին» ինչքան է «ականջը ձենի պահել գիշերվա մըթնումը»։ Այսպիսով՝ պոեմի ծագումնաբանական սաղմը իր ամբողջությամբ արդեն կար, բանաստեղծին մնում էր հերոսի հոգեվիճակը ճիշտ մեկնել, հոգեբանորեն համոզիչ ներկայացնել, որ դարձել է պոեմի հիմնական պրոբլեմը։ Ուրեմն՝ մտահղացումը կար, այն էլ շատ ավելի վաղ, քան 1889 թ.։ Մտահղացման մեջ արդեն իսկ ընդգծվել էր գործի գեղագիտական ու հոգեբանական ամբողջությունը ներկայացնող առանցքային գծերը, մնում էր տրամաբանորեն համակարգել փաբուլայի առանցքներն ու նրանց հաջորդականությունը։

Գիշեր է խոր ձորում։ Ընկերոջ տուն գնալու պատճառով Սաքոն մենակ է մնացել։ Ոչինչ, եթե Սաքոն մենակ է, չէ որ նա սարերի հսկա չոբան է։ Բայց Լոռվա ձորը ահավոր է գիշերը՝ մենակյաց մարդու համար։ Մենակ մարդը միշտ մտքերի ետևից է ընկնում. Սաքոն էլ՝ նույնը։ Նա հանկարծ հիշում է տատի պատմությունները չարքերի մասին, լարում երևակայությունն այն աստիճան, որ

«լիսածալից» երևացող աստղերը նրա համար դառնում են չարքերի այրվող աչքեր, իսկ Դեբեդի խորհրդավոր վշշոցի միջից լսում է ձայներ, որ կանչում են, նվագում, պարում ու աղմկում։ Սաքոն անձնատուր է լինում իր անսանձ երևակայությանը, կորցնում հավասարակշռությունը ու խելագար փախչում...

Ուրեմն՝ մտահղացման ամբողջության մեջ առկա էր սյուժեի տրամաբանական ու հոգեբանական գիծը, որ չի խախտվել պոեմի և ոչ մի տարբերակում։

Հիմա հարկավոր էր գեղարվեստորեն խմբավորել դեպքերը, փոխպայմանավորվածություն ստեղծել սրանց միջև։

Ինչպի՞սին էր Լոռվա ձորը, ի՞նչ տպավորություն էր թողնում մարդու վրա, ինչո՞ւ էր Սաքոն մենակ մնացել, ինչպի՞սին էր նրան շրջապատող բնությունը, ինչպի՞սին էր հովվական կյանքը, կենցաղը, ինչպե՞ս Սաքոն հանկարծ վերհուշ ապրեց, ինչպե՞ս երևացին քաջքերը, ինչպե՞ս էին կանչում... ու էլի այսպիսի բազմաթիվ պահանջներ ու հարցադրումներ։

1889 թ. Թումանյանն իր մտահղացումն այս պլանով շարադրում ու ստեղծում է պոեմի նախնական տարբերակը։ Ձեռագիր վիճակում առաջին անգամ կարդում է Ղազարոս Աղայանի մոտ, որը հայտնում է այն կարծիքը, «թե բոլորովին հոգեբանությանը հակառակ է Սաքոյին խելագարեցնելը»[9]։

Աղայանի այս դիտողությունը վճռական նշանակություն է ունենում պոեմի վերամշակման ողջ ընթացքում։ Երիտասարդ բանաստեղծը չէր կարող հաշվի չնստել մի գրողի հետ, որը ճանաչված հեղինակություն էր։ Թումանյանն, անշուշտ, կասկածի տակ չէր առնում պոեմի հիմքում ընկած կենսական փաստի հավաստիությունը, նրան թվում էր, թե իրեն չի հաջողվել նուրբ, հոգեբանորեն պատճառաբանել Սաքոյի խելագարվելը, որը և Աղայանի դիտողության բուն իմաստն էր։

Ու ահա սկսվում է ստեղծագործական մի ծանր ու երկարատև աշխատանքի շրջան, թեև արդեն իսկ առաջին ձեռագիր տարբերակով հեղինակը նվաճել էր այն հիմնականը, որին նա վերադարձավ հետագայում։

---

9 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 20։

Նախնական ձեռագիր տարբերակը իր բնական ճանապարհով ստեղծելու, այսինքն առանց ապակողմնորոշող հանգամանքների ստեղծվելու շնորհիվ դուրս է եկել շատ ավելի անթերի, քան 1890, 1896 թթ. տարբերակները։ Պոեմը 1903 թ. տպագրության պատրաստելիս Թումանյանը մի կողմ է դրել 1890, 1896 թթ. տարբերակները, չնչին փոփոխությունների ենթարկել ձեռագիր տարբերակը ու ներկայացրել այն որպես հիմնական տեքստ։ 1889 թ. ձեռագիր տարբերակի համեմատական քննությունը ցույց է տալիս, որ դա լիիրավ տարբերակ կոչվելու իրավունք ունի, քանի որ առանձին գլուխներով, առանձին հատվածներով, կոմպոզիցիոն կառուցվածքով տարբերվում է հետագա երեք տպագիր տարբերակներից։ Համոզվելու համար հետևենք տպագիր և անտիպ տարբերակների տեքստային տարբերություններին, համեմատելով հիշյալ տարբերակների միայն նման հատվածները։

Ձեռագիր և տպագիր առաջին տարբերակների տեքստային տարբերությունները*

Առաջին գլուխ

Ձ. 1 տրբ. տ. 3 Չոբան է, Սաքոն ունի ընկեր,
տ. 4 Նա էլ այս գիշեր գընացել է տուն։
Տպ. 1 տրբ. տ. 3 Հովիվ է Սաքոն, ունի մի ընկեր,
տ. 4 Տուն է ուղարկել նրան այս գիշեր։

Երկրորդ գլուխ

Ձեռագիր տարբերակի երկրորդ գլուխը տարբերվում է տպագրի երկրորդից։

Տպագիր տարբերակի 8 տողից բաղկացած մի հատված չի արտահայտվել ձեռագրում։ Վերջինիս միայն առաջին երկու տողերն են, որ իմաստային նմանություն ունեն։

---

* *«Լոռեցի Սաքոյից» բերվող մեջբերումները կատարել ենք ըստ Թումանյանի երկերի ակադեմիական հրատարակության (6 հատորով, 1940—1959), տեքստերի*

Զ. տրք... տ. 11 Թեկուզ և մենակ լինի փարախում
տ. 12 Աժդահա Սաքոն ընչից է վախում.
Տպ. 1 տրք. տ. 7 Ոչինչ, թե միայն է նրա փարախը
տ. 8 Սաքոյի համար ի՞նչ բան է վախը.

Բովանդակությամբ և լեզվաոճական տվյալներով տարբեր են նաև ձեռագիր և տպագիր տարբերակների երրորդ գլուխները։

Չորրորդ գլուխ

Տպագիր տարբերակում հեղինակը տալիս է միայն պեյզաժային նկարագրություններ, մինչդեռ ձեռագիր տարբերակի նույն գլխի տակ տրված են հովվական կենցաղի մանրամասները։ Նույն հովվական կենցաղին հեղինակն անդրադարձել է տպագիր տարբերակի հինգերորդ գլխում, նոր մշակմամբ։

Հինգերորդ գլուխ

Այս գլուխը ձեռագիր տարբերակում կազմում է Լոռվա ձորի հայտնի նկարագրությունը, որն, ինչպես Թումանյանը կասեր՝ իր նախնական ձևի մեջ անկատար է։ Տպագիր տարբերակում այլ մշակմամբ Լոռվա ձորի նկարագրությանը հանդիպում ենք ութերորդ գլխում։

Վեցերորդ գլուխ

Համեմատվող տարբերակներում այս գլուխները պոեմի ընդհանուր կառուցվածքի մեջ կոմպոզիցիոն նույն տեղն են գրավում։ Նման են նաև իմաստային առումով, չհաշված առանձին տարբերությունները։

մեջ՝ փակագծերում նշելով համապատասխան համարը (հռոմեական թվերով և էջը արաբական թվերով)։

Ակադեմիական հրատարակության մեջ չարտահայտված տեքստային տարբերությունները բերվելիս նշվում է գրականության և արվեստի թանգարանի Թումանյանի ֆոնդի համապատասխան համարը։

Այսպես՝

Ձ. տրբ. տ. 105 Լուռ էս ահեղ ձորում էս գիշեր
Մենակ է Սաքոն ու չունի ընկեր։
Բուխարու կողքին տխուր թեք ընկած,
Մտածում է նա իր տատի պատմած
Չարքերի վրա, որոնք միասին,...

Մինչդեռ՝

Տպ. 1 տրբ. տ. 135
Սակայն այս գիշեր լռություն է տիրում
Նրանց փարախում, և խոր ձորում
Մենակ է Սաքոն տխուր թեք ընկած,
Նա մտածում է յուր տատի պատմած
Չարքերի մասին, որոնք միասին,
. . . .

(II, 300)

Շարունակությունը, բացառությամբ առանձին բառերի, նույնն է՝ մինչև 157 տողը։

Այստեղից մինչև հաջորդ (ութերորդ) գլուխը (շուրջ 11 տող) չի արտահայտվել ձեռագրում։ Սա հայտնի «Կասեն, Սաքո, մեզ մոտ արի» հատվածն է, որ տպագիր տարբերակում այլ մշակմամբ է ներկայացվել։

Յոթերորդ գլուխ

Ձեռագիր տարբերակի յոթերորդ գլուխը տպագիր տարբերակում չի պահպանվել։ Այստեղ յոթերորդ գլուխն սկսվում է «Ո՞վ է հող թափում այս բուխարիկից...» տողով, որ ձեռագիր տարբերակում կազմում է ութերորդ գլուխը և լեզվաոճական զգալի տարբերություններ ունի։

Իններորդ գլուխները տարբերակներում բոլորովին այլ են։

Այսպիսով պարզվեց, որ ձեռագիր առաջին տարբերակը (1889) տպագրի համեմատությամբ ունի առանձին գլուխների, առանձին հատվածների ու տողերի կատարման երանգային, ինչպես նաև կոմպոզիցիոն ու ծավալային տարբերություններ։

ՁԵՌԱԳԻՐ ԱՌԱՋԻՆ ԵՎ ՏՊԱԳԻՐ ԵՐԿՐՈՐԴ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐԻ ՏԵՔՍՏԱՅԻՆ ՏԱՐԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Մինչև տեքստային տարբերություններին անցնելը, ծանոթանանք համեմատվող տարբերակների ծավալային տարբերությանը. Ձ. տ.—288 տող, Տպ. տ. 476 տող։ Կարծում ենք, որ այս փաստարկն արդեն իսկ ձեռագիր տարբերակին ինքնուրույնության իրավունք է տալիս։

1896 թ. առանձին գրքույկով հրատարակված տարբերակում հեղինակը ավելացրել է մի շարք գլուխներ, որոնք պոեմի ոչ մի տարբերակում չեն արտահայտվել։ Օրինակ՝ երրորդ գլուխը «Նորա փարախին հսկում է Զորին» (II, 306), չորրորդ գլուխը՝ «Ով ես, դու հեյ անցվորական» (II, 308 — 309), յոթերորդ գլուխը՝ «Դե՜հ բարի գիշեր, իմ իգիթներ» (II, 310—312), յոթերորդ գլխի առանձին հատվածներ, ութերորդ գլուխը՝ «Այնինչ այդ ժամին» (II, 317)։

Հիմա նույն սկզբունքով բերենք նման հատվածների տեքստային տարբերությունները.

Տպ. տրբ. տ. 5 Հա՞ցը պակասեց, շընալի՞ր չըկար,
Ա՞ղ էր հարկավոր ոչխարի համար,
Ուղեց զոքանչի ձըվածե՞ղն ուտել,
Թե՞ նըշանածին շատ էր կարոտել,—

ինչպես նաև

նույնի 10 տ. Այնինչ համիկալը հինգ առավոտը
Դեպի սարերը քըշեց իր հոտը —
(II, 305)

տողերը ոչ մի ձևով չեն արտահայտվել ձեռագիր տարբերակում։

Երկրորդ գլուխ

Այս գլուխը տարբերակներում կոմպոզիցիոն դիրքով ու բովանդակությամբ նույնն է, չնայած ունի իմաստային որոշ տարբերանգություն։

Այսպես՝

Ձ. տրբ. տ. 16 Իսկ թե տեղիցը վեր կացավ հանկարծ
Գլուխը մեխած մահակը ձեռին,
Ձեն տվավ կանչեց զալում շներին

Ու բիրտ, վայրենի կանգնեց, ինչպես սար,
Այնժամ կիմանաս, թե ընչի համար...

Տպ. տրբ. տ. 22 Բայց երբ տեղից վեր կացավ հանկարծ,
Գլուխը մեխած մահակը վերցրեց,
Երբ շըներին ձայն տվեց, կանչեց
Ու բիրտ, վայրենի առաջըդ կանգնեց,
Դու կըհասկանաս, թե ինչու համար...
(II, 305)

Երրորդ գլուխ

Ձեռագրի երրորդ գլուխը կազմում է տպագրի հինգերորդ գլուխը։ Համեմատվող գլուխները ունեն տողաքանակների զգալի տարբերություն (12 : 52), որ պայմանավորված է կենցաղագրական ու բնանկարային զեղումներով։

Իսկ ինչ վերաբերում է նույնանուն հատվածներին, ապա նրանք էլ երանգային տարբերություններ ունեն։

Ձ. տրբ. տ. 23 Դեռ նոր փարատված խավարն Աղամա,
Մի սարի լանջի, մի ժայռի վրա,
Էս անտաշ ժայռի կըտուրի նըման
Կանգնած է ժայռին մեր ջահել հըսկան.

Տպ. տրբ. տ. 80 Աղամա մութը դեռ նոր փարատված
Եվ հորիզոնից դեռ կամաց-կամաց
Նոր է լուսաստղը երեսը հանում,
Որ Սաքոն ուխտարն արոտ է տանում,
(II, 307)

Չորրորդ գլուխ

Ձեռագրի այս գլուխը հեղինակին առանձին փոփոխությունների ենթարկելով, դարձրել է տպագիր տարբերակի վեցերորդ գլուխը։ Համեմատվող նույնանուն գլուխների տեքստային տարբերությունները ակնառու են։

Ձ. տրբ. տ. 37 Աստծո մըթան հետ գալիս են հանդեն
Փետ են հավաքում, վառում են օդեն,

Շրջում ու պըկում խառնում են իրար,
Ածում են խնդում, խաղում միալար.
Տպ. տրբ. տ. 137 Իրիկունն եկավ, մրգդույններն արդեն
Հանդից հավաքվել, վառել են օդեն,
Շրջում ու պըկում խառնել են իրար,
Խաղում են, ածում,— խընդում միալար։
(II, 309)

Վեցերորդ գլուխ

Ձեռագիր տարբերակի վեցերորդ գլուխը հիմնականում նման է տպագրի ութերորդ գլխին, չհաշված առանձին տարբերությունները։

Ձ. տրբ. տ. 119 Այդպիսի դեպքեր շատ են պատահել.
Քանի՜սն են տեսել, քանի՜սն են պատմել...
Եվ ահա մանկութ երեկոներից,
Երբ նա քաջքերից վախենում էր դեռ.
Ետ եկան վաղուց մոռացված ձայներ,
Տատի խոսքերը անցյալի խորքից
Ու անձայն, երկչոտ հընչեցին նորից.
Տպ. տրբ. տ. 274 Այդպիսի դեպքեր շա՜տ են պատահել,
Նույնիսկ Սաքոյին քանի՜սն են պատմել...
Եվ հիշողությունն անցած օրերից,
Նորա մանկության երեկոներից,
Երբ նա քաջքերից վախենում էր դեռ,
Ետ բերեց վաղուց մոռացված ձայներ.
Ձայներ ահալի, տխուր պատմության
Չար ոգիների արած չարության,
Տատի խոսքերը նորա ականջին
Ուրվաձայն, երկչոտ հընչեցին կրկին
(II, 312)
Ձ. տրբ. տ. 116 — Ո՞վ հող թափեց բուխարիկից,
էս ո՞վ նայեց լիսածակից...
Տպ. տրբ. տ. 315 Ո՞վ է հող թափում էս բուխուրակից...
Ո՞վ է երդիկը մըտիկ տալիս ինձ...
(II, 313)

Ձեռագիր առաջին և տպագիր երկրորդ տարբերակների մնացած գլուխներն իրարից այն աստիճան են հեռանում, որ տեքստային տարբերությունների նշումը աննպատակահարմար է դառնում։

Երկու փուլերի տեքստաբանական քննությունը ցույց տվեց, որ ձեռագիր առաջին տարբերակը ինքնուրույն լինելու համար ունի բոլոր անհրաժեշտ պայմանները։ Իսկ ինչ վերաբերում է 1903 թ. տեքստի և առաջին ձեռագիր տարբերակի տեքստային նմանություններին ու տարբերություններին, այդ մասին խոսք կլինի վերամշակումների քննության ժամանակ։

Ինչպես արդեն ասվեց, պոեմի նախնական տարբերակը շատ ավելի մոտ է կանոնիկին, քան նրանից հետո ստեղծված առաջին և երկրորդ տպագիր տարբերակները։ Բնականաբար հարց է առաջանում, թե այնուամենայնիվ ինչո՞ւ Թումանյանն ստեղծեց հետագա տարբերակները, հատկապես ինչո՞ւ 1896 թ. ընթացքում ստեղծեց և տպագրեց նաև երկրորդ տարբերակը։ Անշուշտ, Աղայանի դիտողությունը նշանակություն ունեցել է։

Այստեղ կարևոր է դառնում և մի հանգամանք, որի հետ պետք է հաշվի նստել։ Բանն այն է, որ երիտասարդ բանաստեղծը իր գործերի առաջին ժողովածուն տպագրելուց առաջ հեշտությամբ տուրք է տվել ժամանակի մամուլի ու գրականության այսպես կոչված լեզվաոճական ստանդարտին։ Թումանյանը 90 թթ. սկզբներին արդեն ուներ իր սեփական լեզվամտածողությունը։ Նա գրել էր «Շունն ու կատուն», «Հին օրհնությունը», «Գութանի երգը»։ Հիմա բանաստեղծն իր սեփական ձայնով ու ձևով հանդես գալուց հետո կարճ ժամանակամիջոցում դիմում է այսպես կոչված գրական «հյուսիսափայլյան ձևերին»։

Ո՞վ հող թափեց բուխարիկից
Էն ո՞վ նայեց լիսածակից...
Էն ո՞վ կտրից, անցավ թեթև,
Շունչ է քաշում դըռան ետև։

Արդեն իսկ գրված տողերի հեղինակը տպագիր տարբերակում միանգամից փոխվում է.

Ո՞վ է հող թափում այս բուխարիկից...
Վա՜... այն ո՞վ, այն ո՞վ է երդիկից
Դիվական ծիծաղն ներսին նայում...
(II, 301)

Ու այս դրքային ոճի պատճառով ամբողջ պոեմը կորցնում է իր բնական համն ու հոտը։ Բարեբախտաբար, Թումանյանը շուտ սթափվեց։ Ու երբ ճանաչեց ինքն իրեն, ետ դարձավ, շարունակեց ընթանալ իր իսկական ուղիով։ Այդ երևում է ոչ միայն բանաստեղծի լաբորատոր նյութերի տվյալներից, այլև նամակներում արած բազմաթիվ ակնարկներից։

1890 թ. վերջերին Թումանյանը կարճ ժամանակամիջոցում ստեղծեց պոեմի երկրորդ տարբերակը (մեզ հայտնի 1-ին տպագիր տարբերակը), որի մեջ հատուկ ուշադրություն է նվիրված բնության ու հովվական կենցաղի նկարագրություններին՝ որպես հերոսի հոգեբանական զարգացման ֆոնի։ Ասենք, որ այս տարբերակի ստեղծումը առաջինի համեմատությամբ որակական կարևոր առաջխաղացում չէր։ Ի՞նչ թերություններ կային տպագիր այս տարբերակում։

Պոեմի առաջին հրատարակության կապակցությամբ Մանուկ Աբեղյանն իր գրախոսականում արել է մի շատ հետաքրքրական դիտողություն (այդ մասին տես «Բանաստեղծը և բառօգտագործում» բաժինը), որը հետագա վերամշակման ընթացքում բանաստեղծը նկատի է ունեցել և շտկել։

Ինչպես ժամանակակիցների հուշերից, այնպես էլ Թումանյանի մի նամակից հայտնի է դառնում, որ ժամանակին Աղայանը բացի կենսական նյութի հավանականությունը կասկածի տակ առնելուց, արել է նաև ուրիշ դիտողություններ։ Վերջիններս հետագա վերամշակումներում բանաստեղծը նույնպես շտկել է։

Անցնենք այդ թերություններից մի քանիսի քննությանը։

Երկրորդ գլուխը, որ պոեմի ֆաբուլայի կարևոր առանցքներից է, կատարմամբ անմշակ է։ Հաջորդ տարբերակներում բանաստեղծն այն ամբողջապես վերափոխել է։ Ինչո՞ւմն է հիշյալ գլխի անմշակվածությունը։

Ոչինչ, թե միայն է նրա փարախը,
Սաքոյի համար ի՞նչ բան է վախը.
Շատ անգամ միայն ձեռքի մահակով
Քշել է գայլերին ամբողջ ոհմակով.
Գող թուրքերին էլ մի ահ է տվել,
Որ սիրտ չեն անում աչքները խեթել,
 Եվ մեր գյուղացիք աներկյուղ հովվին
Արժանի «իգիթ» անունը տվին։

Ուշադրություն դարձնենք բերված հատվածի «միայն է», «միայն» բառաձևերին։ Որքանո՞վ է ճիշտ սրանց ընտրությունը և օգտագործումը։

«Միայն է փարախը» արտահայտությունը ենթադրում է, որ Սաքոենց փարախը միայնակ է, հարևան փարախ չունի։ Այս ձևը ոչ միայն ժամանակակից, այլև Թումանյանի շրջանի գրական լեզվում քիչ օգտագործելի է եղել։ Բայաձևը չի հնչում հատկապես երրորդ տողում օգտագործված «միայն» բառի առկայության դեպքում, որ այնքան տեղին ու ճիշտ է օգտագործվել։

Հատվածի վերամշակման ընթացքում բանաստեղծն ուշադրություն է դարձրել «գող թուրքերին» արտահայտությանը։ Նա մեկ ջնջել, դարձրել է «թուրք գողերին», դրանով սահմանափակել ու կոնկրետացրել է արտահայտության տարածական իմաստը, և մեկ էլ ջնջել՝ ամբողջովին։ Հազիվ թե մի կենցաղային բնույթի պոեմում անհրաժեշտ լիներ մտքի նման ձևակերպումը։ Այլ է ասենք «Թուրք կանանցով տունը լցվեց» տողը, որն արդեն բոլորովին ուրիշ իմաստ ունի, վերջինս ժողովրդի մեջ ընդունված պատկերավոր մտածողության ձև է։

Հաջորդ գլխում (3), ինչպես նաև մյուս համարյա բոլոր գլուխներում բանաստեղծը չի պահպանել տողերի չափը։

Անմշակ ու անհարթ են այս տողերը.

1 տրբ. տ. 40 Սեգ ու վայրենի հայացքը մեխած,
Նայում է երկնի տեսքով զմայլած.
Կամ թե ոչխարի վերեը թինկը
Տված, ածում է իրան սրինգը.

Կամ ժայռի գլխին, բարձր սյունաձև,
Արծվի հայացքով նայում է ներքև։
(II, 298)

Ընթերցումից անմիջապես երևում է նրանց անմշակությունը։ Ուշադրություն դարձրեք թեկուզ երրորդ տողի վրա։ Տեսեք թե ինչպես է կխավել տողի իմաստը ու ձգձգվել։ Նույնպես և հաջորդ երկու տողերը, որոնք կրկին ձևակերպմամբ հստակ չեն։ Ի՞նչ է նշանակում. «ժայռի գլխին նայում է ներքև»։ Իմաստային առումով այստեղ ենթադրվում է «ժայռի գլխից», «ժայռի գլխին կանգնած»։ Հեղինակի օգտագործած ձևը տեղին չէ։

Տաղաչափական արվեստի և լեզվի մաքրության առումով անհրաժեշտ է համեմատել նույն գլխի առաջին և երկրորդ մասերը։

Հինգերորդ գլխում ներկայացնելով «մզդուրների» կենցաղը, բանաստեղծն ասում է, թե «էդ ձորում» բավական թվով մզդուրներ կան, որոնք երեկոները հավաքվում են Սաքոենց փարախում, պարում, երգում, «զոփի տալիս», իսկ դրանից առաջ էլ գրում է.

Ոչինչ թե միայն է նրանց փարախը

Հաջորդ գլխում էլ հանկարծ այդ ձորի բոլոր մզդուրները բացակայում են։

Սակայն այս գիշեր լռություն է տիրում
Նրանց փարախում և խորը ձորում
Մենակ է Սաքոն, ...

Այդ ինչպե՞ս եղավ, որ ձորի բոլոր մզդուրները բացակայեցին փարախներից։ Իսկ եթե տեղում են, ինչո՞ւ Սաքոն չարքերից հետապնդվելով գյուղ փախավ, ավելի հարմար չէ՞ր հարևան փարախը գնար։

Եթե բանաստեղծը միտումնավոր ձևով Սաքոյի ընկերոջը տուն է ուղարկում, որպեսզի հերոսի մենակությամբ պատճառաբանի նրա հոգեկան անհավասարակշիռ վիճակը, ապա պետք է լուծեր նաև «մզդուրների» հարցը։

Որպես շատ կարևոր անցում, հոգեբանորեն նուրբ չէ նաև այս անցումը.

Մենակ է Սաքոն. տխուր թեք ընկած,
Նա մտածում է յուր տատի պատմած
Չարքերի մասին, որոնք միասին...
(II, 300)

Ինչպես տեսնում ենք, բանաստեղծը խիստ կատեգորիկ է դնում հարցը։ Եվ ընթերցողի վրա այն տպավորությունն է թողնում, թե Սաքոն իր ցանկությամբ է մտածում տատի պատմած չարքերի մասին։ Այս սխալը նա կրկնում է նաև 1896 թ. լույս տեսած երկրորդ տարբերակում։ Կանոնիկ տեքստում բանաստեղծը անհապաղ շըտկում է.

Բուխարու կողքին լուռ թինկը տըված
Մըտածում է նա... ու մին էլ, հանկարծ,
Որտեղից որտեղ էն ձորի միջին
Միտն եկան տատի զըրույցները հին
(II, 13)

Իսկ հիմա տեսնեք, թե ինչքան բնական ու նուրբ է անցումը և ինչքան շատ բան են ասում հեղինակի վերամշակած տողերը։

«Լոռեցի Սաքոյի» այս տարբերակի ութերորդ գլուխն սկսվում է Լոռվա ձորի նկարագրությամբ, որ թույլ է ու անմշակ։ Ստորև առանձին կանգ կառնենք պոեմի այդ կարևոր հատվածի վրա։

Պոեմը եզրափակող գլուխը նույնպես զերծ չէ անհարթություններից։

Հասկանալի է, որ այս թերությունների կողքից Թումանյանը չէր կարող անտարբեր անցնել։ Մի քանի տարի անց, 1896 թ. բանաստեղծը նորից վերամշակեց պոեմը ու հրատարակեց առանձին գրքույկով։

Մշակումներից երևում է, որ Թումանյանը կրկին նշանակություն է տվել գլխավոր հերոսի հոգեկան անհավասարակշիռ վիճակի հոգեբանական մեկնությանը։ Պետք է ասել, որ «փոփոխված» տարբերակում հերոսի հոգեբանական նրբերանգների վերականգնումն ինչ-որ չափով, առաջին տարբերակի համեմատությամբ, հնարավորություն է տվել ավելի համոզիչ դարձնել Սաքոյի խելա-

գարությունը։ Այդ հարցում հատկապես կարևոր նշանակություն ունեցավ «Սաքո՛, Սաքո՛ մեզ մոտ արի» հատվածի վերականգնումը, որ ստեղծվել էր առաջին ձեռագիր տարբերակում։ Բանաստեղծը հատուկ նշանակություն է տվել նաև հովվական կենցաղի մանրամասն նկարագրություններին, ավելացնելով երրորդ, չորրորդ, ութերորդ գլուխները։ Միանգամայն ճիշտ է նկատել գրականագետ էդ. Ջրբաշյանը, որ 1896 թ. հրատարակված տարբերակում նոր ավելացված մասերից շատերը կողմնակիորեն են առնչվում գործի հիմնական խնդրին, հատկապես «Ով ես դու, հեյ անցվորական», «Դեհ բարի գիշեր, իմ քաջ իգիթներ» գլուխները։ Թերևս, ինչ-որ չափով, ավելորդ է նաև «Նորա փարախին հըսկում է Զարին» գլուխը։ Հիշյալ մասերը, հատկապես առաջին երկու գլուխները հերոսի հոգեվիճակը նախապատրաստելու հետ ոչ մի կապ չունեն։ Բանաստեղծը պարզապես հատուկ համակրանք է տածել դեպի հովվերգական կյանքը և օգտագործելով առիթը, ծավալվել է։

Խոսել հովվական կյանքից և ուշադրություն չդարձնել հովվի շանը, նշանակում է մոռացության տալ մի շատ կարևոր պայման։ Հետաքրքիր է շան պատմությունը պոեմում։ Ինչպես երևում է պոեմի լաբորատոր նյութերից, այս հարցը բանաստեղծին շատ է մտահոգել։ Մի կողմից շունն անբաժանելի է հովվից, որովհետև այն հովվի նվիրական ու անմիջական ընկերն է, մյուս կողմից շան հանդես գալը պոեմում խանգարել է մենակյաց Սաքոյին շրջապատող մթնոլորտի էլեկտրականացմանը։ 1889 թ. ձեռագիր տարբերակում մենք շան մասին կարդում ենք.

Իսկ թե տեղից վեր կացավ հանկարծ
Գըլուխը մեխած մահակը ձեռին,
Ձեն արավ, կանչեց զալում շըներին
Ու բիրտ, վայրենի կանգնեց ինչպես սար.
Այնժամ կիմանաս, թե ընչի համար
Թե՛ գող, թե՛ գազան, հենց դատարկ վախից
Հեռու են փախչում նրա փարախից։

Այնինչ Սաքոն չի դիմում շան օգնությանը, որ անհամոզիչ է։ Պարզ է, որ ստեղծված վիճակում «զալում շներին ձեն տալը» Սա-

քոյի մեջ ստեղծված հոգեկան վիճակը կարող էր թեթևացնել։ Շան միայն հաչոցը բավական էր, որ Սաքոն «սրտապնդվեր», իսկ դա նշանակում է, թե երևակայական չարքերը այլևս չէին կարող պատկերվել Սաքոյի աչքերի առջև։ Թումանյանն այդ բանը զգացել և ցանկացել է այլ ձևով պատճառաբանել.

Էս ի՞նչպես եղավ — ազազիլ Զորին
Զրպատըռտըեց անժամ եկվորին...
Էս ի՞նչպես եղավ... չէ, սա ով որ է,
Ծանոթ օջմին է, շունը սուվոր է...
Իմ շան աճիցը էլ ո՞վ սիրտ կանի...
(II, 314)

Բնական է, որ շան չհաչելը Սաքոն վերագրում է «ծանոթ օջմուն», ուստի և չի կանչում շանը։

1896 թ. տարբերակում Թումանյանը մի ամբողջ գլուխ է նվիրել «ազազիլ Զորուն»։

Բայց Զորու նման էլ ով կըլինի,
Նրան ճավասար եղբայր էլ չըկա
Մըթնագիշերին հեղեղ է թափում,
Հողմը վշշում է, շանթը փայլկըտում,
Սաքոյի վրա գազանը գալիս,
Սաքոյի հոտին գող վրա տալիս,
Քնած է Սաքոն, բան չէ իմանում,
Զորին է նըրանց դիմացը կանգնում։
Ընկել է Սաքոն թշնամու հետին
Կռվում է Սաքոն թշնամու դիմաց,—
Զորին գալիս է յուր հետ-կըրնկին,
Յուր կողքին դարձյալ Զորին է կանգնած
(II, 306)

Ու այս «թունդ» Զորին, որ եղբորից էլ թանկ է և որ տուն գնացած ընկերոջն էլ կարող է փոխարինել, վճռական պահին Սաքոյի համար ոչինչ չի անում։

Էս ինչպե՞ս եղավ — աղավնի Զորին
Չըպատըռտորից անժամ եկվորին...

Սարսափահար Սաքոն ստիպված է լինում կանչել. «Յուր հավատարիմ միակ ընկերին»։

— Եկա՛ն, եկա՛ն, Զորի հե՛յ,
Բռնի՛, Զորի, արի, հե՛յ...

Բայց Զորին չի արձագանքում, իսկ թե ինչու չի արձագանքում, բանաստեղծը չի պատճառաբանում։ Բանը նրանում է, որ հեղինակը չէր կարող օգնության հասցնել շանը, Սաքոն կպրտապնդվեր և այլևս անելու ոչինչ չէր մնա։ Մինչդեռ հարկավոր էր հանել Սաքոյին հոգեկան հավասարակշռությունից, հարկավոր էր լուծել այդ հարցը. շունը որքան անհրաժեշտ էր, նույնքան խանգարում էր գեղագիտական խնդրի լուծմանը։ Հերոսին պետք էր, հեղինակին՝ ոչ։ Պոեմի վերամշակման չորրորդ փուլում շանը վերաբերող ամբողջ գլուխը հանվել է, իսկ ընդհանրապես դրանից հրաժարվելն անհնարին է եղել։ Այստեղ շան մասին հեռվից հեռու է խոսվում։

Գլուխը մեխած մահակը վերցրեց
Զալում շըներին ձայն տվեց, կանչեց։—

Ու այլևս այդ հարցին չի անդրադառնում։ Վերամշակման հինգերորդ փուլում Թումանյանն ստիպված լրիվ մոռացության է տալիս շանը։ Այս անգամ Սաքոյի մտքով էլ չի անցնում, որ շունը կարող է իրեն օգնել։ Այստեղ շան մասին ակնարկը օգտագործվում է սոսկ որպես կոլորիտային օրնամենտ։

Ով գիտի՝ պարկում շընալի՞ր չըկա,
Ա՞ղ էր հարկավոր ոչխարի համար.—

Պոեմի վերամշակման վերջին փուլում գտնվում է ելքը։

Հովիվ է Սաքոն, ունի մի ընկեր.
Նա էլ շունն առել, գընացել է տուն։

Այս լուծմամբ արդեն լիովին հիմնավորվում է Սաքոյի հոգեկան հավասարակշռությունից դուրս դալը։ Նա բացարձակապես մենակ է եղել։

1896 թ., «Լոռեցի Սաքոյի» երկրորդ հրատարակությունից հետո հեղինակը կրկին անցնում է նրա վերամշակմանը։ Վերամշակումը կատարում է տպագրված գրքույկի էջերի վրա՝ տողերի արանքներում և լուսանցքներում (ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, 1350)։

Վերամշակման աշխատանքը կատարում է սև մատիտով։ Վերից վար ջնջում է երրորդ, չորրորդ, յոթերորդ, ութերորդ, տասնչորսերորդ գլուխները, ինչպես նաև պահպանված գլուխների առանձին հատվածներ փոխարինել է նոր տեքստով։

Ուշադրություն դարձնենք տպագիր տարբերակի և նոր ստեղծված տարընթերցման նույնանուն գլուխների տեքստային տարբերություններին, որոնք կամ չեն արտահայտվել ակադեմիական հրատարակության ծանոթագրություններում, կամ արտահայտվել են ոչ լրիվ։

Երկրորդ գլուխ

Տպ. տ. 20 Ո՜նց է մեկնվել, կարծես ահագին
ուղղ. Ո՜նց է մեկնվել, ասես ահագին։
Տպ. տ. 22 Բայց երբ տեղից վեր կացավ հանկարծ
ուղղ. Իսկ երբ տեղից վեր կացավ հանկարծ։
Տպ. տ. 23 Գըլուխը մեխած մահակը վերցրեց
ուղղ. Գըլուխը մեխած մահակը հանեց։
Տպ. տ. 24 Երբ շըներին ձայն տվեց, կանչեց
ուղղ. Զալում շըներին ձայն տվեց կանչեց։
Տպ. տ. 26 Դու կըհասկանաս, թե ինչու համար
ուղղ. Այնժամ կիմանաս, թե ինչու համար։

Չորրորդ գլուխ

Տպ. տ. 52 Ո՞վ ես, դու հեյ անցվորական,
ուղղ. Ո՞վ ես, անվախ անցվորական
Տպ. տ. 54 Այդպես անվախ, անհրացան
ուղղ. Այդպես անզեն, անհրացան։

Հինգերորդ գլխից հետո բանաստեղծը ամբողջ գլուխը վերից վար ջնջելով վերջում ավելացնում է այս տողերը.

Դեռ նոր արևի շողերն առաջին
Ընկնում են հեռու լեռների լանջին։

Այնուհետև ստեղծում է երկտողի մի այլ տարբերակ՝

Հենց որ արևի շողերն առաջին
«Կրակ....» են թափում լեռների լանջին։

Յոթերորդ գլուխ

Տպ. տ. 154 *Իրիկունն եկավ, մըգդուրներըն արդեն*
ուղղ. *Իրիկունն եկավ,* գալիս են արդեն:
Տպ. տ. 156 *Շհուն պկուն խառնել են իրար*
ուղղ. *Շհուն ու պկուն* խառնում են *իրար*
Տպ. տ. 158 *Եվ ախորժաձայն սրինգն հովվական*
ուղղ. Ու լեզու առած *սրինգն հովվական*
Տպ. տ. 163 *Տերևներն ըզգույշ շարժում է քամին*
ուղղ. *Տերևներն ըզգույշ* սոսում է քամին
Տպ. տ. 169 *Փափուկ մեղեդին լեռնային ջըրի*
ուղղ. Աշխույժ *մեղեդին լեռնային ջըրի*
Տպ. տ. 172 *Իսկ ընկերներից մեկը սրտալի*
ուղղ. Այն ինչ մեջ գալով *մեկը սրտալի*
Տպ. տ. 175 *Գովեստ է տալիս վեհանձն իգիթին*
ուղղ. Կանչում է, *գովում վեհանձն իգիթին*
Տպ. տ. 176 *Կամ հայրենիքի հողին ու քարին*
ուղղ. Սիրած վաթանի *հողին ու քարին*
Տպ. տ. 178 *Եվ ամեն մի ձայն այն երգում այնքան*
Պարզ է և ուժգին, այնքան բնական,
Որ մարդ նույն ժամին թովված, սրտաթունդ,
Ելնում է իջնում երկինք ու անդունդ։

Վերջին քառատողը հեղինակը ջնջում և փոխարինում է ներքևում բերվող երկտողով.

Մերթ բարձր թռչում դեպ սարերն ի վեր,
Մերթ իջնում, կռչում խոր անդունդներում.

Ստեղծում է եւ մի տարբերակ.

Մերթ սարերն ի վեր թռչում է թընդում,
Մերթ իջնում (կորչում) սարերում անտակ.

Տպ. տ. 187 *Շրջան են կազմում, զոփի են տալիս*
ուղղ. Գնում են դառնում, պտույտ են գալիս
Տպ. տ. 193 *Ամբողջ շրջանը գընում է թըռած*
ուղղ. Փոքրիկ նըման գնում է թըռած
Տպ. տ. 198 *Եվ ոգեորված գետինը զոփում*
ուղղ. Եվ թափով գետինը զոփում

Ութերորդ գլուխ

Սկզբից ավելացնում է Լոռվա ձորի հայտնի նկարագրությունը։ Այնուհետև՝

Տպ. տ. 260 *Սակայն ահագին ձորում այս գիշեր*
ուղղ. *Այս ահեղ ձորում էս գիշեր*
Տպ. տ. 269 *Երբ մարդ նայում է քարափի գլխից*
ուղղ. *Երբ նայում է մարդ քարափի գլխից*
Տպ. տ. 275 *Նույնիսկ Սաքոյին քանիսն են պատմել*
ուղղ. *Քանիսն են պատմել մենակ տեղերից*
Տպ. տ. 276 *Նորա մանկության երեկոներից*
Ու վաղուց վաղուց . . . .»
Տպ. տ. 279 *Եա բերեց վաղուց մոռացած ձայներ*
ուղղ. *Եա եկան նորից նրա ականջին*

Տասներորդ գլուխ

Տպ. տ. 315 *Ո՞վ է հող թափում էս բուխուրակից...*
ուղղ. *Ո՞վ հող թափեց բուխարիկից*
Տպ. տ. 316 *Ո՞վ է երդիկովը մըտիկ տալիս ինձ...*
ուղղ. *Ո՞վ է նայում լիսածակից*
Տպ. տ. 317 *Ը՞նչի համար է այնպես ծիծաղում*

ուղղ.	Ի՞նչ է այնպես շատ ծիծաղում
Տպ. տ. 319	Ի՞նչ ոտնաձայն էր, որ անցավ կտրից
ուղղ.	Ո՞վ էր կտրով անցավ թեթև
Տպ. տ. 320	Ո՞վ է շունչ քաշում դռան ետևից
ուղղ.	Շունչ է քաշում դռան ետև
Տպ. տ. 321	Ո՞վ պետք է լինի. ինչու չի խոսում...
ուղղ.	Ո՞վ է... էհե՜յ ի՞նչ ես անում
Տպ. տ. 322	Էս կես գիշերին ի՞նչ բան է ուզում...
ուղղ.	Ի՞նչ ես լռել, ձեն չես հանում...
Տպ. տ. 325	Էս ինչպե՞ս եղավ... չէ, սա ով-որ է...
ուղղ.	Ինչպե՞ս եղավ... չէ, սովոր է...
Տպ. տ. 326	Մանոթ օրմի է, շանը սովոր է
ուղղ.	Ծանոթ մարդ է, շանը սովոր է.
Տպ. տ. 327	Իմ շան աչքից էլ ո՞վ սիրտ կանի...
ուղղ.	Իմ շան աչքը ո՞վ սիրտ կանի...
Տպ. տ. 328	Իմացա, ընկերս՝ Գևոն կլինի...
ուղղ.	Հա՜, Գևոն է.
Տպ. տ. 329	Սուտ վախեցնում է... հա, նա է, նա...
ուղղ.	Հա՛, հա՛, հա՛, հա՛
Տպ. տ. 355	Աշխարհը քնած է, քնած է քամին
ուղղ.	Քընած է աշխարհ, քընած է քամին
Տպ. տ. 337	Ուրախ վխտում են ձորերը բռնած...
ուղղ.	Վխտում են ուրախ ձորերը բռնած...
Տպ. տ. 338	Եվ վազվզում են ըստվերների պես
ուղղ.	Վազում, վազվզում ըստվերների պես
Տպ. տ. 345	Ակնկոծում է կասկածն ահարկու.—
ուղղ.	Մռայլ կասկածն ահարկու

Նույն գլխի 350—355 տողերը նույնպես փոխարինվել են հետևյալ տողերով.

> Էստեղ է նա
> Հա՛, հա՛, հա՛, հա՛,
> Տե՛ս, տե՛ս, տե՛ս, տե՛ս
> Նայիր էսպես

Մըտիկ արա, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛,
Տպ. տ. 356 Սիրտը թունդ առավ, և փշաքաղած
ուղղ. Սաքոն . . . .
Տպ. տ. 360 «Նրանք են» ասաց, և դուռը բացվեց
ուղղ. Շըրխկ. հանկարծ դուռը բացվեց
Տպ. տ. 361 Թուրք կանանցով փարախը լցվեց
ուղղ. Թուրք կանանցով տունը լցվեց

Տասնմեկերորդ գլուխ

Տպ. տ. 370 Դեմուդեմ կանգնած, համառ և անթարթ
ուղղ. Անվերջ կարոտով համառ ու անթարթ

Այս տողերից հետո բանաստեղծն ավելացնում է.

«Ու խոր այրերի սև խոռոչներում
ինչպես անցյալում
Քյավթառ բերաններ երախներ բացած
Պատմում են գաղտնի
Հիշելով, թե ինչ են տեսել տարիներ
ի վեր...

Տասներկուերորդ գլուխ

Տպ. տ. 398 Այն ձորում ահա, այն խավար ձորում
ուղղ. Վազում է Սաքոն քամուց էլ արագ
Տպ. տ. 407 Ջարքերը վազում նրա ետևից
ուղղ. Ջարքերը վազում, վազում ետևից
Տպ. տ. 445 Իսկ Զորագետից ալքերն են թռչում...
ուղղ. Ու գետի միջին ալքներն են թռչում...

Այժմ արդեն, երբ կողք-կողքի ենք դրել տպագիր և վերամշակված տեքստերի տարբերությունները, առավել նկատելի է դառնում վերամշակման ողջ պատկերը և հեշտանում տարբերակից տարբերակի անցման պատճառների քննությունը։

Սկզբից ևեթ նշենք, որ այս վերամշակման նպատակներից մեկը պոեմի ծավալի սահմանափակումն է։ Արդյունքում՝ 1896 թ. 470 տողանոց պոեմը դարձել է 249 տող։

Անցնենք վերամշակումների քննությանը։

Բանաստեղծը պոեմի այս տարբերակի առաջին իսկ գլխից հանել է հետևյալ քառատողը.

Հա՞ցը պակասեց, շրնալի՞ր չկար,
Ա՞ղ էր հարկավոր ոչխարի համար,
Ուզեց ղոքանչի ձրվածե՞ղ ուտել,
Թե՞ նըշանածին շատ էր կարոտել,—

Քառատողն այստեղ տեղին է հնչում, կոլորիտային է, հատկապես վերջին երկու տողերը հետաքրքրական են իրենց ներքին միտումով։ Բայց ջնջել է։ Բանաստեղծն, ըստ երևույթին, այն կարծիքին է եղել, թե բոլորովին էլ պարտադիր չէ պատճառաբանել Սաքոյի ընկերոջ տուն գնալը։ Պարզապես տուն է գնացել։ Միայն թե մըդուրը փարախից հեռանալիս անպայման ընկերոջն զգուշացնում է։ Թումանյանը չի ուզեցել այդպես անել, հավանորեն, գտնելով, որ ամբողջ հետաքրքրությունը հենց չասելու մեջ է, անորոշությունն ինչ-որ չափով պայմաններ է ստեղծում խորհրդավորության համար։ Սաքոն իմանալով ընկերոջ տուն գնալը, կարող էր հոգեբանորեն իրեն նախապատրաստել։

Երկրորդ գլխի 20—30 տողերում բանաստեղծը մի քանի բառերի փոփոխմամբ փոխել է ողջ հատվածի իմաստային երանգը։ Կողք-կողքի դնենք տպագիր և ուղղված տարբերակների համապատասխան հատվածները և փորձենք տարբերել նոր ստեղծված իմաստային երանգը.

Տպ. տ. 20 Աժդահա Սաքոն ինչից է վախում

. . . .

Ո՞նց է մեկնվել, կարծես աՀապին
Կաղնրքի լինի անտառում ընկած...
Բայց եթե տեղից վեր կացավ հանկարծ,
Գըլուխը մեխած մահակը վերցրեց,
Եթե շըներին ձայն ավեց, կանչեց
Ու բիրտ, վայրենի առաջդ կանգնեց,
Դու կըհասկանաս, թե ինչու համար,

Գող, գայլ ու գազան, ողջ լեռնապատառ,
Հենց դատարկ վախից
Հեռու են փախչում նորա փարախից։
չաղղվածը՝ Ո՞նց է մեկնվել, սաես աՀագին (II, 305)
Կաղնըքի լինի անտառում ընկած…
Իսկ եթե տեղից վեր կացավ Հանկարծ,
Գլուխը մեխած մաՀակը ճանեց.
Ձայնում շըներին ձայն տվեց, կանչեց,
Ու բիրտ վայրենի առաջը կանգնեց,
Այնժամ կիմանաս, թե ընչի Համար
Գող գայլ ու գազան ողջ լեռնապատառ
Հեռու են փախչում նրա փարախից
Հենց դատարկ վախից։

Առաջին դեպքում Հասկանում ու պատկերացնում ենք, թե ով է Սաքոն, երկրորդում՝ զգուշանում։

1 Բայց եթե — դու կՀասկանաս
2 Իսկ եթե — այնժամ կիմանաս

Հինգերորդ գլխի երկրորդ մասը բավական կրճատել է, Հատկապես բնության տարերքի նկարագրությունը, իսկ առանձին տողեր էլ՝ փոխել։

Այսպես՝

Տպ. տ. 122 Սաքոն ոչխարը ծըմակն է քաշում.
Մի տերևալի ծառի տակ մտնում
Եվ Հետևում է Հանդարտ Հայացքով
Թիսլոտ ամպերին, որ Համր ընթացքով…
. . . .

տողերի փոխարեն նա գրել է.

Սաքոն ոչխարը քաշում է ծըմակ,
Հանգիստ նստում մի ծառի տակ
Ու փառավորվում է նրա Հոգին
Խառը բնության գիժ արՀավիրքին։

Ինչպես տեսնում ենք, տպագիր հատվածը պարտադրում է բանաստեղծին շարունակել պարբերությունը, այնպես նկարագրությունը կիսատ է մնում, իսկ փոփոխած հատվածը անմիջապես սահմանափակում է նկարագրությունը, որը և բանաստեղծի խնդիրն է եղել։

Հանգավորման համար տպագիր հատվածի առաջին տողը շրջել է, կրճատելով «տերևալի» բառը, «ծմակ» բառը նա է տարվում, որպեսզի «նստում մի ծառի տակ» տողի հետ հանգավորվի։

Չենք կարող պնդել, որ վերամշակման արդյունքը գեղագիտական առումով նախորդի համեմատությամբ առավելություններ ունի, հատկապես չենք կարծում, որ հովիվը բնության գիժ արհավիրքով փառավորվի, նրանք շատ ավելի գործնական մարդիկ են։

Յոթերորդ գլխի սկզբում չորս տողով ավելացրել է Լոռվա ձորի նկարագրությունը, նպատակ ունենալով խտացնել, սաստկացնել բնանկարային գույները՝ դրանով իսկ նպաստել Սաքոյի անցմանը վերհուշին։ Պետք է ասել, որ Լոռվա ձորի նկարագրությունը ոչ մի տեղ այնքան անհրաժեշտ չէ, որքան այս անցումից առաջ։

Հաջորդ տողերի ստեղծման ընթացքում Թումանյանը թույլ է տվել մտքի ու նուրբ ձևակերպում։

Տպ. տ. 276 Ել հիշողությունն անցած օրերից,
Նորա մանկության երեկոներից,
Երբ նա քաջքերից վախենում էր դեռ,
Ետ բերեց վաղուց մոռացված ձայներ...

Վերհուշը, սովորաբար, անսպասելիորեն է վրա հասնում, դա մարդու փոխպայմանավորված, զուգորդական մտածողության արդյունք է։ Բանաստեղծը մատիտով փոխել է տողը՝

Ետ եկան վաղուց մոռացված ձայներ։

Վերջին տպագիր տարբերակում այս անցմանը հեղինակը նորից է անդրադարձել և պետք է ասել, որ կանոնիկ տեքստում այն առավել նուրբ է։

Ու տատի խոսքերն անցյալի հեռվից
Ուրվաձայն, երկչոտ հնչեցին նորից։

Նույն ութերորդ գլխում հեղինակն արել է այսպիսի մի փոփոխություն.

— *Փափուկ մեղեդին լեռնային ջրի,* *դարձրել է՝*
— *Աշխույժ մեղեդին լեռնային ջրի.*

Եվ միանգամից երևույթը, ինչպես ասում են, իր անունով է կոչվել։ Լեռնային ջուր և հանկարծ «փափուկ» մեղեդի. մինչդեռ լեռնային ջրին հատուկ է աշխույժ հոսքը, հետևաբար՝ «աշխույժ մեղեդին»։

Քիչ հետո անցնելով հովիվների երեկոյան խաղերի ու աշխույժ կրույցների նկարագրությանը, բանաստեղծը գրում է.

Իսկ ընկերներից մեկը սրտալի
Գովեստ է տալիս վեհանձն իգիթին,
Կամ հայրենիքի հողին ու քարին
(II, 309)։

Իսկ հետո վերջին տողը մատիտով փոխում է.

Սիրած վաթանի հողին ու քարին

Հովիվների համար սա շատ ավելի տիպական է, նրանք միշտ էլ ապրում են հարազատ «ուրթերի» վերհուշը. հիշենք թեկուզ «Անուշից» Սարոյի «Ջեն եմ տալիս այ սարեր» հատվածը։

Իններորդ գլուխը նույնությամբ պահպանվել է։

Հաջորդ գլխում կրկին հանդիպում ենք մի շարք էական փոփոխությունների։

Տպ. տ. 315 *Ո՞վ է հող թափում էս բուխարիկից...*
Ո՞վ է երդիկովը մրտիկ տալիս ինձ...
Ինչի՞ համար է այսպես ծիծաղում...
Ո՞նց է պըլզած աչքերը փայլում....
(II, 313)։

Բերված տողերը փոխարինվում են առաջին ձեռագիր տարբերակի հետևյալ տողերով.

Ո՞վ հող թափեց բուխարիկից...
Ո՞վ է նայում լիսածակից...
Ի՞նչ է այդպես շատ ծիծաղում...

Տպագիր տարբերակն այն տպավորությունն է թողնում, թե հերոսը բոլորովին էլ չի վախենում։ Վախեցողը տագնապ է ապրում, շտապ ու կտրուկ է հարցնում, մինչդեռ այստեղ Սաքոյի տոնը շատ հանգիստ է։

Պոեմի այս գլուխը գեղագիտական առումով շահել է նաև մեկ ուրիշ փոփոխության շնորհիվ.

2-րդ տպագիր տարբերակի 350-րդ տողից կարդում ենք.

Սակայն ականջը ձայներ է լսում.
Կրտրով գալիս են, դուրսը փսփսում...։
Վախեցած Սաքոն գլուխը մի քիչ
Տեղիցը շարժեց,— աղաղակ, ճըրճիչ,
Եվ դժոխալուր ձայներ բյուրավոր
Բռնել էին դուռն ու կտուրը բոլոր...
(II, 314)։

Այս հատվածը բանաստեղծը փոխարինել է չափազանց դինամիկ, հոգեբանորեն ցնցող պատկերով, որ կրկին վերցված է առաջին ձեռագիր տարբերակից.

Էստեղ է նա.
Հա՜, հա՜, հա՜, հա՜,
Տե՜ս, տե՜ս, տե՜ս, տե՜ս,
Նայիր էսպես,
Մըտիկ արա, հա՜, հա՜, հա՜, հա՜...

Բանաստեղծը քաջքերին գործողության մեջ է դնում, նրանք գտնում, հետապնդում են Սաքոյին...

Մինչդեռ նույն հատվածի տպագիր տարբերակի տպավորությունն անհամեմատ թույլ է։

Մնացած մասերում կատարված հատուկենտ փոփոխությունները ուշագրավ չեն։ Պետք է ասել, որ «Լոռեցի Սաքոյի» վերամշակ-

ման այս փուլը բեկումնային է՝ հիմնական տեքստին անցնելու ճանապարհին։

Եթե առաջին և երկրորդ տպագիր տարբերակներում բանաստեղծն ինչ-որ չափով շեղվում էր բուն խնդրից, ապա այստեղ կտրականապես անցնում է դրա իրականացմանը։ 10-ական թվականների սկզբին Թումանյանը անցավ իր ստեղծագործությունների ամբողջական վերամշակմանը։ 1902 թ. Մ. Թումանյանին գրած նամակներից մեկում կարդում ենք. «Այժմ կարգի եմ դնում գործերս, հին հաշիվներս մաքրում եմ...»[10]։ Այդ ժամանակ նա պատրաստվում էր հրատարակել իր ստեղծագործությունների ստվար հատորը և վերջնական մշակման էր ենթարկում պոեմները, հատկապես «Անուշն» ու «Լոռեցի Սաքոն»։

1896 թ. տեքստի վրա արված ուղղումները նկատի ունենալով, բանաստեղծը այս անգամ վերաշարադրում է ամբողջ պոեմը (թանգարանում պահվում է այս վերամշակման միայն վերջը)[11]։ Պոեմի վերամշակման այս փուլում բանաստեղծը վերադառնում է առաջին ձեռագիր տարբերակին։ Փաստորեն այս փուլը դառնում է կամուրջ արդեն ստեղծված առաջին և ստեղծվելիք հիմնական տարբերակների միջև։ Ի՞նչ փաստեր ունենք մեր այս եզրակացության համար։ Հիշյալ ձեռագիր տարբերակը հիմնականում նման լինելով առաջին տարբերակին, առավել մշակված է և առավել մոտ է հիմնական տեքստին։ Այստեղ արդեն Լոռվա ձորի նկարագրությունը բարձրացված է այն մակարդակին, որ առկա է վերջնական տեքստում։ Այս գլխում կան այնպիսի հատվածներ, որոնք ոչ մի տարբերակում չեն արտահայտվել։ Լավագույն փաստեր են նաև նույն ձեռագրի վրա կատարված մատիտով ուղղումները, որոնք հետագայում տեղ են գտել 1903 թ. տեքստում։

Քանի որ անդրադարձանք Լոռվա ձորի նկարագրությանը, փորձենք հետևել այդ կարևոր հատվածի ստեղծման ողջ ընթացքին։ Բանաստեղծը այդ հատվածին կարևորություն է տվել, դա երևում է ոչ միայն բազմաթիվ վերամշակումներից, այլև պոեմի ընդհանուր կառուցվածքում նրա գրաված դիրքի փոփոխություններից։

---

10 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 257։

11 ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 2։

Քննվող հատվածն առաջին տարբերակում ունեցել է հետևյալ պատկերը.

Այն Լոռվա ձորն է — ուր որ ամեհի
Ժայռերն անդունդից վերև բարձրացած,
Ասես անճոռնի հըսկաներ հին-հին,
Ծաթներա քարի էն հարսի նըման,
Որ անշարժ կանգնած իրար հանդիման
Անփոփոխ անվերջ քարացած սիրով
Նայում են իրար կույր հայացքներով.
Իր հին ախերը միտը բերելով
Ափսոսում են լավ օրերն անցյալի
Ու գոռում գիժ-գիժ
Վա՜շ-վի՜շշ... վա՜շ-վի՜շշ...

Ինչպես տեսնում ենք, Լոռվա ձորի նկարագրությունն իր ներքին շեշտով ու ռիթմով, պատկերների ընտրությամբ արդեն ընդգծվում է։ Սա արդեն ապագա պատկերի սաղմնային վիճակն է՝ ձևավորված տողերով ու տողիմաստներով։ Կանոնիկ տեքստի մեջ հիշյալ հատվածից վերցրել է նկարագրության դիտակետը ու նկարագրվող բնանկարային գծերը։ Հիմնական տեքստի մեջ այս հատվածից մտել են (բառացի) առաջին տողը՝ որոշ փոփոխությամբ և վերջին երկու տողերը՝ անփոփոխ.

Ու գոռում գիժ-գիժ
Վա՜շ-վի՜շշ... վա՜շ-վի՜շշ...

Մնացած տողերը չեն արժանացել բանաստեղծի ուշադրությանը, որովհետև անհարթ են ու անմշակ։ Թեկուզ «Ժայռերն անդունդից վերև բարձրացած» տողը, որ ոչ միայն բանաստեղծական չէ, այլև անհարթության պատճառով դժվար է արտասանվում, հաջորդ տողերի համեմատությամբ այստեղ չի պահպանվել վանկերի հավասարությունը։ Չի հնչում նաև «անճոռնի հըսկաներ» ձևակերպումը, մանավանդ, երբ այն համեմատվում է «Ծաթներա քարի հարսի» հետ։ Իսկ վերջինս էլ տեղական բնույթի ավանդություն է։ Բանաստեղծը կամ պետք է անդրադառնար Ծաթներա քարի ավանդությանը, կամ

պետք է հաներ, որովհետև այս պոեմի հիմնական խնդրի հետ կապ չուներ։ Բանաստեղծը վերամշակման ընթացքում նպատակահարմար է գտել հանել։ Ուշադրություն դարձնենք պոեմի քննվող հատվածի կոմպոզիցիոն դիրքին։ Լոռվա ձորի նկարագրությունը ձեռագիր տարբերակում նախորդում է «Լոռու էս ահեղ ձորում այս գիշեր» գլխին, այսինքն՝ այնպես, ինչպես հիմնական տեքստում է արվել։ Այս մոտեցմանը պետք է ուշադրություն դարձնել, որովհետև հիշյալ հատվածը մի քանի փուլում տեղափոխվել է և պետք է ասել, որ դրանով իսկ կորցրել է իր գեղագիտական արժեքը։ Դա նկատելի է հատկապես առաջին տպագիր տարբերակում, ուր Լոռվա ձորի նկարագրությունը հեղինակը դրել է պոեմի նախավերջին գլխից հետո։ Առաջին տպագիր տարբերակում արդեն վերջնականապես ձևավորվել են առաջին չորս տողերը, որոնք մի բառի փոփոխությամբ մինչև վերջն էլ մնացել են որպես հիմնական տեքստի անբաժան մասը։

Այն Լոռու ձորն է, ուր հանդիպակաց
Ժայռերն ամեհի, նոթերը կիտած,
Դեմ ու դեմ կանգնած, համառ և անթարթ
Հայացքով իրար նայում են հանդարտ։
(II, 302—303)

Շարունակությունն արդեն տարբերվում է թե՛ նախորդող ձեռագիր տարբերակից և թե՛ հետագայում ստեղծված տարբերակներից։ Նշենք, որ առաջին տպագիր տարբերակում Լոռվա ձորի նկարագրությունը թույլ է։ Անհասկանալի է մնում, թե ինչու բանաստեղծը հանել է Դեբեդի հայտնի «վաշ-վիշշը»։

Այս տախտի վրա լռած է մի վանք,
Այն ժայռի գլխին հրսկում է մի բերդ,
Մութ աշտարակից, ինչպես զարհուրանք
Բուի կռինչն է տարածվում մերթ-մերթ,
Իսկ ժայռի գլխին լուռ մարդու նման,
Նայում է ձորին մի հին խաչարձան։—

Նախորդ տարբերակի հայտնի տողերը բանաստեղծն այլ կատարմամբ է ներկայացնում։

Այս տախտի վրա, այն ժայռի գլխին
Կանգնած է մենակ, խավար ու լռին,
Մի քանդված հին բերդ, մի ավերակ վանք,
Մռայլ ու տխուր, ինչպես գարհուրանք։
(II, 315)

Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ բանաստեղծը սեղմել է տողերը։ Սեղմությունն, անշուշտ, պետք է, բայց սեղմության մեջ հատվածը կորցրել է մի շատ կարևոր բան՝ բնության շնչավորումը, որ այստեղ չի դրսևորվել։ Բնանկարը ստատիկ ձևով է ներկայացված, որը ոչ մի ազդեցություն չի թողնում ընթերցողի վրա։ Նկատելով այդ, բանաստեղծը հիմնական տեքստում հատվածը կրկին վերամշակել է։

1896 թ. հրատարակության մեջ Լոռվա ձորի նկարագրությունը ոչ մի փոփոխության չի ենթարկվել, նույնն է մնացել նաև նրա կոմպոզիցիոն դիրքը։ Այդ թվականի հրատարակության վրա ստեղծված տարընթերցման մեջ հիշյալ նկարագրության միայն մի մասն է մտել, որ, տրամաբանորեն, ոչինչ չի ավելացրել պոեմի գեղագիտական արժանիքին։ Այս տարընթերցման մեջ պոեմը կորցրել է իր լավագույն հատվածը։

Նախնական ձեռագիր տարբերակը և կանոնիկ տեքստը կամրջող ձեռագրում միանգամայն հետաքրքիր ձևով է արտահայտվել Լոռվա ձորի նկարագրությունը։ Քննվող պատկերը համարյա վերջնական տեսքի է բերվել։ Բավական է հաշվի առնել ջնջված մասերը, տեղադրել ուղղումները և արդյունքում կստացվի կանոնիկ տեքստը։ Ինչպես արդեն ասվեց, ձեռագրում Լոռվա ձորի նկարագրությանն ավելացվել են հետևյալ տողերը, որոնք ուրիշ ոչ մի տեղ չեն արտահայտվել.

Խորունկ այրերի խորշերը խավար
Իրենց անատամ քյալթառ բերաններ,
Հավիտյան բացած՝ պատմելու համար,
Թե ինչ են տեսել դարերից ի վեր,
Թե ինչպես եկան սրրով-կրակով
Ու անցան իրենց արյունոտ փառքով

Հոռոմն ու պարսիկ, լեզգին ու թաթար
Եվ ուրիշ ազգեր անվերջ, անդադար...
(II, 360)

Բայց հետո բանաստեղծը ջնջել է ամբողջը։ Եվ իսկապես՝ հազիվ թե կենցաղային բնույթի մի պոեմում անհրաժեշտ լիներ ակնարկել պատմական անցքերի ու դեպքերի մասին։

Իսկ գնահատելին շարունակությունն է։ Հենց այստեղ, այս շարունակության մեջ է վերջնական տեսքի բերվել պոեմի հետաքրքիր հատվածը.

մութ ներից

1. *Հազար* անձավից, հազար ձևերով
2. Քաջքերն անհանգիստ՝ հրտպիտ ձայներով
   դևի
3. *Նորա* հառաչքին արձագանք տալի
   նրա
4. Ծաղրում են *գետի* զոռոցն ահռելի
   Ու կըրկնում է զիժ-զիժ.
— Վա՜շ-վի՜շշ... վա՜շ-վի՜շշ...[12]

Բանաստեղծի ուղղումները տեղադրելուց հետո ստացվում է կանոնիկ տեքստը։ Լոռվա ձորի նկարագրությունը ոչ միայն վերջնական տեսքի է բերվում, այլև ընդմիշտ ճշգրտվում է պոեմի մեջ նրա կոմպոզիցիոն դիրքը։

Այս փուլից հետո է պոեմը ստանում իր վերջնական տեսքը։

1903 թ. ժողովածուի մեջ տպագրված տեքստը փաստորեն առաջին ձեռագիր տարբերակի տեքստն է, որի վերջնական մշակումը իրագործվեց արդեն մեզ հայտնի միջնորդավորող փուլում։

Ի՞նչ տարբերություններ կան առաջին ձեռագիր տարբերակի և 1903 թ. տպագրված հիմնական տեքստի միջև։ Համեմատենք։

---

12 *ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 2ա։*

Ձեռագիր տարբերակ՝ առաջին գլուխ, կանոնիկ՝ երկրորդ գլուխ

Ձ տ. տ. 1 — խոր
Կտ. տ. 31 — էն
Ձտ. տ. 3 — չոբան
Կտ. տ. 3 — հովիվ

Կանոնիկում 34-րդ տողից հեղինակն ավելացնում է.

Կտ. տ. 34 ... Սարերի չոբան
Գյուղից հեռու, հազար ու մի բան.
Ով գիտի՝ պարկում շընալի՞ր չըկար,
Ա՞ղ էր հարկավոր ոչխարի համար,
Ուզեց զոբանչի ձվածեղ ուտել,
Թե՞ նըշանածին շատ էր կարոտել —
Ոչխարը թողել, գընացել էր տուն։
Այն ինչ համկալը հենց առավոտը
Դեպի սարերը քըշեց իր հոտը։

Ձտ. տ. 8 քարին
Կտ. տ. 46 վըրա
Ձտ. տ. 16 Իսկ թե տեղից վեր կացավ հանկարծ
Կտ. տ. 54 Իսկ եթե տեղից վեր կացավ հանկարծ

Ձ տ., գլուխ վեցերորդ — կտ. չորրորդ գլուխ

Ձտ. տ. 106 Լոռու ահեղ ձորում այս գիշեր
Կտ. տ. 6. Բայց խուլ ու խավար օդում էս գիշեր
Ձտ. տ. 108 Բուխարու կողքին տխուր թեք ընկած
Կտ. տ. 7 Բուխարու կողքին լուռ թինկը տըված
Ձ տ. տ. 109 Մըտածում է նա յուր տատի պատմած
Չարքերի վըրա, որոնք միասին,
Ծուռը ոտներով գիշերվա կեսին
Կտ. տ. 70 Մըտածում է նա... ու մին էլ հանկարծ
Որտեղից որտեղ, էս ձորի միջին
Միտն եկան տատի զրույցները հին...
Միտն եկան ու մեր Սաքոն ակամա
Ըսկսավ մտածել չարքերի վըրա.
Թե ինչպես ուրախ խմբով միասին.

Ձտ. տ. 120 Այսպիսի դեպքեր շատ են պատահել
Քանիսն են տեսել, քանիսն են պատմել...
Եվ ահա մանկութ երեկոներից,
Երբ նա քաջքերից վախենում էր դեռ,
Ետ եկան վաղուց մոռացված ձայներ
Տատի խոսքերը անցյալի խորքից։
Կտ. տ. 85 Ու տատի խոսքերն անցյալի հեռվից
Ուրվաձայն, երկչոտ հրնչեցին նորից։

Ձ տ., գլուխ յոթերորդ — կտ. գլուխ հինգերորդ

Ձտ. տ. 154 Թեայծյամն հանկարծ մոտակա ժայռից
Կտ. տ. 197 Այծյա՞մը հանկարծ մոտակա ժայռից
Ձտ. տ. 158 Թե թեթև հողմից տերևն էր դողում
Կտ. տ. 109 Գիշերվա հողմից տե՞րևն էր դողում.
Ձտ. տ. 154 Թե երկչոտ մուկիկը վազեց պուճախում.
Կտ. տ. 110 Երկչոտ մուկի՞կը վազեց պուճախում.

Ձտ., գլուխ ութերորդ — կտ. գլուխ վեցերորդ

Ձտ. տ. 165 Կանչում է Սաքոն իր փոխած ձայնով
Պատասխան չըկա.
Մենակ ահավոր լըռության միջում.
Կտ. տ. 122 Պատասխան չըկա լռության միջում
Ձտ. տ. 161 Զորացեսն է խոլ մըրափած վըշշում
Կտ. տ. 123 Զորացեսն է միայն *մըրափած վըշշում*
Ձտ. տ. 178 Մենակ ահավոր լըռության միջում
Կտ. տ. 129 Միայն ահավոր լըռության միջում
Ձտ. տ. 187 Ծիշով-աղմուկով յաթաղ կտանեն
Կտ. տ. 138 Ծիշով-քըրքիջով փարախը մըտնեն...
Ձտ. տ. 189 Ծանր է շընչում Սաքոն ահ առած
Կտ. տ. 140 Ծանր է շընչում հովիվն ահ առած
Ձտ. տ. 198 Գալիս են դարձյալ թեթև կատակով
Կտ. տ. 149 Գալիս են կրկին թեթև, կատակով
Ձտ. տ. 147 Նայեց շեմքին ցընդեց, դողաց
Կտ. տ. 158 Դեպի շեմքը նայեց, դողաց

Զ տ., գլուխ իններորդ — Կտ. գլուխ յոթերորդ

Զտ. տ. 214 Ու էս ահավոր գիշերվա կեսին
Կտ. տ. 165 Էս մութ ահավոր գիշերվա կեսին
Զտ. տ. 216 Թըռչում է վիշապ քամուց էլ արագ
Կանոնիկում այս տողը չկա։
Զտ. տ. 216 Ու մատներն արձակ
Կտ. տ. 169 Հերարձակ խըմբով, ճիչ աղաղակով՝
Զարկում են, զարկում օձի մտրակով

Դժվար չէ նկատել, որ տեքստային տարբերությունները առաջին տարբերակի և հիմնական տեքստի միջև շատ չեն։ Առավել նկատելի է կոմպոզիցիոն տարբերությունը, կա նաև ծավալային տարբերություն (Զ. տրբ. 228 տ. հիմնական տեքստ՝ 189 տող)։

Փորձենք կրկին քննել և բացատրել կատարված փոփոխությունները։

Հիմնական տեքստում Լոռվա ձորի նկարագրությունից հետո, բանաստեղծը անցնում է բուն դեպքերի նկարագրությանը։ Առաջին և երկրորդ գլուխների միջև օրգանական կապ ստեղծելու համար երկրորդ գլուխն սկսում է «էն» ցուցական դերանվամբ.

«էն ձորի միջին ահա մի տընակ». այսինքն՝ այն ձորի, որի մասին քիչ առաջ խոսվեց։ Բնական է, որ հիմնական տեքստում երկրորդ գլուխը չէր կարող այնպես սկսել, ինչպես առաջին ձեռագիր տարբերակում է՝

«Խոր ձորի միջին ահա մի տընակ»։

Զ. երրորդ տողի «չոբան»-ը հիմնական տեքստում դարձրել է «հովիվ»։ «Հովիվ է Սաքոն» (տ. 33), իսկ 35 տողում «չոբան»-ը նույնությամբ թողել է։ Մի դեպքում բառի փոխելը, մյուսում՝ թողնելը, արդեն խոսում է այն մասին, որ բանաստեղծի նպատակը բառի գրականացումը չի եղել. փոփոխությունը արվել է միայն հանգավորման համար՝

Սարերի չոբան
Հազար ու մի բան։

Բացի դրանից, հեղինակն աշխատել է խույս տալ կրկնողությունից։ Նա չէր կարող 33-րդ տողում օգտագործել «հովիվ» բառը, մի տողից հետո նորից կրկնել։

Ինչպես երևում է առաջին ձեռագիր տարբերակից, Թումանյանը հետագայում մտցրել է Սաքոյի ընկերոջ տուն գնալու բացատրությունը։ Առաջին տարբերակի՝ «Նա էլ այս գիշեր գնացել է տուն» տողի դիմաց, լուսանցքում ավելացրել է. «Ա՞ղ էր հարկավոր ուլխարի համար» և այլն։

Առաջին ձեռագիր տարբերակի 16-րդ՝ «Իսկ եթե տեղից վեր կացավ հանկարծ» տողը հիմնական տեքստում փոփոխության է ենթարկվել։ Վերջինս արվել է զուտ բարեհնչունության նպատակով։

Ձ տրբ. — Ի՞և տեղիցը
Կանոնիկ — Եթե տեղից

Վանկերի թիվը պահպանելու համար ձեռագիր տարբերակի ընկած «ը» ձայնավորը փոխարինվել է «ե»-ով՝ «թ»-ից առաջ։ Ձեռագիր տրբ.-ի 108 տողի «տխուր» բառը հիմնական տեքստում փոխել, դարձրել է «լուռ»։ Ո՞րն է պատճառը։ Բանն այն է, որ բանաստեղծն առաջին ձեռագիր տարբերակում շատ է շտապել Սաքոյին տխրեցնել։ Նա դեռ տխրելու ոչինչ չուներ, դեռ չէր ապրել տատի հին պատմությունների մղձավանջային վերհուշը, ուստի և հիմնական տեքստում Սաքոն «լուռ է»։

Լուռ թինկը տրված մտածում է նա...
Ու մին էլ հանկարծ, էս ձորի միջին
Միտն եկան տատի զրույցները հին...

Հիմա արդեն Սաքոն իրավունք ունի տխրելու՝

Միտն եկան ու մեր Սաքոն ակամա
Սկսավ մտածել չարքերի վրա։

Շատ նուրբ փոփոխության է ենթարկվել ձեռագիր տարբերակի յոթերորդ գլուխը (հիմնական տեքստում՝ հինգերորդը)։

Ձեռագիր տարբերակում, երբ բանաստեղծը օգտագործել է «թե» շաղկապը՝ տողին տալով թեական իմաստ, ապա կանոնիկ տեքստում «թե» շաղկապը փոխարինել է հարցական նշանով։ Այս փոքրիկ ու նուրբ վերանայումը անմիջապես փոխել է իմաստային երանգը։

Ձ տ. տ. 551 Թե այծյամը հանկարծ մոտակա ժայռից
տ. 152 Թե թեթև հողմից տերևն էր դողում։
տ. 154 Թե երկչոտ մուկը վազեց պուճախում.
Կտ. տ. 107 Այծյա՞մը հանկարծ մոտակա ժայռից.
109 Գիշերվա հողմից տե՞րևն էր դողում
110 Երկչոտ մուկի՞կը վազեց պուճախում։

Մնացած գլուխներում կատարված տեքստային փոփոխությունները լական չեն, բացառությամբ երկու տողի, որոնք հիմնական տեքստում փոխվել են իմաստային ու ճիշտ ձևակերպման համար։ Ուշադրություն դարձնենք առաջին ձեռագիր տարբերակի 168-րդ տողին՝

Զորագետն է խոլ մրրափած վըշշում

Հիմնական տեքստում այս տողին ավելացրել է «միայն» բառը՝

Զորագետն է միայն մըրափած վըշշում

Ինչո՞ւ
Ձեռագիր տարբերակում մեջ բերված տողից առաջ կարդում ենք՝

Կանչում է Սաքոն իր փոխած ձայնով
Պատասխան չկա։
Մենակ ահավոր լռության միջում...

և հետո՝ Զորագետն է խոլ մըրափած վըշշում։

Բնական է, որ «մենակ» բառը օգտագործելուց հետո, որ նույն «միայն»-ն է, երկրորդ անգամ կարիք չկա գրելու։ Հիմնական տեքստում քիչ առաջ բերված 3 տողը կրճատել, դարձրել է մի տող՝

Պատասխան չըկա. լըռության միջում։

Այս տողում, ինչպես տեսնում ենք, «միայն» բառը, որ շատ կարևոր է տողիմաստի համար, դուրս է մնացել. այն արտահայտվել է հաջորդ տողում։

Ձեռագիր տարբերակում որոշ ճշտումներ, կրճատումներ ու առանձին գլուխների կոմպոզիցիոն փոփոխություն կատարելուց, ինչպես նաև Լոռվա ձորի նկարագրությունը վերջնական տեսքի բերելուց հետո, Թումանյանը 1908 թ. պոեմը երրորդ անգամ տպագրում է։ Այս տեքստը հետագա հրատարակություններում փոփոխության չի ենթարկվել ու այդպիսով ընդունվել է որպես հիմնական տեքստ։

Սակայն, ինչպես արդեն ասվել է, Թումանյանը 1903 թ. հրատարակությունը վերջնական չի համարել։ 1903 թ. տպագիր տեքստի վրա կատարած ուղղումներն այդ բանը պարզորոշ կերպով ցույց են տալիս։ Եթե չլինեին հետագա հայալումներն ու հավելումները, դժվար կլիներ կռահել այն թերությունները, որ նկատել է բանաստեղծը, իսկ դրանք բավական նուրբ են։

Պոեմի վերջին վերամշակումը բարձր գեղագիտական նպատակ հետապնդող աշխատանք է։ Վերամշակումը բանաստեղծը սկսել է Պոլսի հրատարակությունից շատ առաջ, բայց, դժբախտաբար, վերջնական արդյունքի չհասնելու պատճառով, բանաստեղծը այդ ուղղումները միայն մասամբ է մտցրել իր երկերի ժողովածուի վերջին հրատարակության մեջ։ Ծանր ժամանակներ էին Թումանյանի համար 20-ական թվականները, երկրի ու ժողովրդի դրությունը, հիվանդությունը, վիշտը... ժամանակ ու հնարավորություն չկար։

Ի՞նչ վերամշակումներ է կատարել նա այս վերջին փուլում։ Նույն սկզբունքով բերենք 1903 թ. հրատարակության և նոր ստեղծված տարընթերցման տեքստային տարբերությունններն ու փնտրենք դրանց բացատրությունը.

տպ. տ. 1.	Այն Լոռու ձորն է, ուր հանդիպակաց
ուղղ.	Էն Լոռու ձորն է, ուր հանդիպակաց
տպ. տ. 2.	*Ժայռերը խորունկ նոթերը կիտած*
ուղղ.	*Ժայռերը* խոժոռ *նոթերը կիտած*
տպ. տ. 9.	*Թրթում է, վարկում ժեռոտ ափերին*
ուղղ.	Զարկում է զարկում *ժեռոտ ափերին*

18-րդ տողից հետո հեղինակն ավելացնում է.

Իսկ լուսնի շողքերը երբ ձորն են մըտնում
Դողալով խաղում ջրերի վըրա,
Դյութական փայլով գիշերվա մըթնում
Փայլակին տալով սլըրում է նա...

Ենթադրվում է, որ սրանից հետո բանաստեղծը պետք է ավելացներ շարունակող երկտողը՝

Ոգի է առնում ամեն բան էնտեղ,
Ցընցում է, ապրում և՛ մութն, և՛ ահեղ։
տպ. տ. 27 Մութ աշտարակից, ինչպես զարհուրանք
ուղղ. Մութ աշտարակից համակ զարհուրանք
տպ. տ. 31 Այն ձորի միջին ահա մի տընակ
ուղղ. Էն ձորի խորքում ահա մի տընակ

3-րդ տողից մինչև 43-ը ջնջում է, թողնելով այս տողը՝

Նա էլ շունն առել, գնացել է տուն։

Ինչպես երևում է տեքստի վրա կատարված դժվար ընթեռնելի գրառումներից, բանաստեղծը նպատակ է ունեցել երրորդ գլխի վերջում ավելացնել հովվական կենցաղին վերաբերող առանձին նկարագրություններ։

Ջնջելով չորրորդ գլխի առաջին մասը, տեքստի լուսանցքներում ավելացրել է.

Թ՛ընդում է, դափում, փոխում է պարի
Ու խաղս են լինում որդիքը սարի,
Կանչում են ծափ-ծափ, որոտում է ծափ—
Թ՛ընդում է տեղում զափին հոյակապ,
Վայրենի կանչով դնում են կենտոյար,
Հայթ-հայթ թևերը տարածում երկար,
Ցուրցը վայրենի հայացքներ նետում,
Ճեմում են անփույթ, հըզոր ու հըպարտ,

Թևերը շարժում անվրդով կանգնում
Ու մին էլ հանկարծ զարկում են թընդում.
Խորանում, սուզվում ամպերի միջում,
Ծափ-ծափ տաքանում, շըրջան են բըռնում
Երբեմն ուռուցիկ լանջերն ուռցնում,
Սուլում շըվվացնում մին էլ խորանում
Կըրկին տաքանում, կըրկին տաքանում։

Տպագիր տարբերակի 122—129 տողերը ջնջել է, փոխարենը թող-նելով այս տողերը.

Պատասխան չկա. լռության միջում
Ջրագետն է միայն մրափած վշշում.
Եվ ո՞վ կլինի զարթուն այս ժամին
Քընած է աշխարհ, քընած է քամին։

Տպագիր տարբերակի 140—147-րդ տողերի փոխարեն բանաստեղծն ավելացրել է.

Հը՜... թե՞ քամին էր... թե՞ գիլի շըվաք
Թե աստղեր էին աչքերի տեղակ
տպ. տ. 149 Գալիս են կրկին թեթև, կամացուկ
ուղղ. Գալիս են զգույշ, թեթև կամացուկ
տպ. տ. 159 Դեպի շեմքը նայեց դողաց
ուղղ. Մութը շեմքին նայեց, դողաց

Այնուհետև ավելացնում է՝

Նրանց արանքից Սաքոն ըշտապով
Դուրս թըռավ հանկարծ ահագին թափով.

Վեցերորդ գլխի սկզբից բանաստեղծը փորձել է չորս տողով կրկնել Լոռվա ձորի նկարագրությունը.

էն Լոռու ձորն է, ուր հանդիպակաց
Ժայռերը՝ խոժոռ նոթերը կիտած՝

Դեմ ու դեմ կանգնած համառ ու անթարթ
Հայացքով իրար նայում են հանդարտ։
տպ. տ. 184 Այնինչ Դեբեդից ալքեր են թռչում
ուղղ. Ու վարար գետից ալքեր են թռչում

Ինչպես երևում է վերամշակումից, Թումանյանը նպատակ է ունեցել կրկին վերականգնել երկրորդ տպագիր տարբերակի վերջը։

Վազում է Սաքոն։ Գյուղում էդ ժամին
Սաքոյի տատը փոքրիկ թոռներին
. . . .

Քննենք անցման պատճառները։

Այս փուլում պոեմի մեջ օգտագործված «այս», «այդ», «այն» դերանունները դարձրել է «էս», «էդ», «էն»։ Սա պարզապես հեղինակային ունիֆիկացիա է և պատճառաբանելու կարիք չկա։

Առաջին գլխի երկրորդ տողում՝ «Ժայռերը խորունկ նոթերը կիտած» «խորունկ» բառը դարձել է «խոժոռ»։

Որքանո՞վ է տեղին ուղղումը։ Ընդունված է ասել «խոժոռ նոթեր», վերջինս խոսակցական լեզվում առավել գործածական է։ Այնուհետև՝ նույն գլխի չորրորդ հատվածը բանաստեղծը ենթարկել է մասնակի փոփոխության, որը և առավելություն է բերել պոեմին և թերություն։ Այդ թերությունը հետագայում անպայման պետք է շտկվեր։ Եթե ուշադրությամբ հետևենք Լոռվա ձորի նկարագրության 1-ին, 2-րդ, և 3-րդ հատվածներին, ապա կնկատենք, որ այդ հատվածներն ընթերցվում են մի շնչով և, որ ամենակարևորն է, մեկի վերջը դառնում է մյուսի տրամաբանական սկիզբն ու շարունակությունը։ Դա երևում է հատկապես 2-րդ և 3-րդ հատվածներից։ Այդպես չէ, սակայն, 3-րդի վերջը 4-րդի համար։ Ուշադիր ընթերցումից անմիջապես դա երևում է։ 2-րդ, 3-րդ հատվածը ոչ միայն տողաչափով ու ներքին շնչով են միմյանց հետ կապվում, այլև՝ իմաստային կապով։ 2-րդում Դեբեդը գոռում է վաշ-վիշշ, վաշ-վիշշ, իսկ 3-րդում քաջքերը կրկնում են Դեբեդին։ Դեբեդը ժայռերի ոտքերի տակ, իսկ քաջքերը՝ ժայռերի անձավներում։

Հիմնական տեքստի 4-րդ գլուխը կարծես կտրում է թափը, ինչ-որ տեղ այս հատվածի կապը կորվում է նախորդից։ Վերջինս բանաստեղծը նկատել է, և նրբորեն շտկել։ Հիշյալ հատվածի 1-ին տողի «գիշերը» բառը փոխարինել է «իսկ» շաղկապով և հարցը միանգամից լուծել։

Իսկ լուսնի շողերը երբ ձորն են մտնում
Դողալով խաղում ծործերի վրա...

Արդեն վերջին երկու տողերն էլ իրենց հերթին շարունակում են բանաստեղծի միտքը։

Ողի է առնում ամեն բան էնտեղ,
Շրնչում է, ապրում, և՛ մութն. և՛ ահեղ։

Նույն գլխի 27-րդ՝ «Մութ աշտարակից, ինչպես զարհուրանք» տողում «ինչպես»-ը փոխարինել է «համակ» բառով։ «Ինչպես զարհուրանք» արտահայտությունը չի ասում այն, ինչ Թումանյանն է ցանկացել։ «Ինչպես»-ը չի հաստատում զարհուրանքի որոշակիությունը։ Բացի դրանից, մարի ձևակերպումն էլ իր հերթին ճիշտ չէ։ Նրանք ուղղակի զարհուրելի են, այլ ոչ ինչպես զարհուրանք, և դեռ ավելին՝ «համակող զարհուրանք» են։

2-րդ գլխում փոփոխություններ և կրճատումներ է կատարել հիմնականում, կրկնություններից խուսափելու համար։ Մեջ բերենք ամբողջական հատվածը և ընդգծենք կրկնվող բառերն ու արտահայտությունները.

Էն ձորի միջին ահա մի տընակ։
Էնտեղ այս գիշեր Սաքոն է մենակ։
Հովիվ է Սաքոն, ունի մի ընկեր.
Սատանի նըման նա էլ էս գիշեր
Դրճացել է տուն։ Սարերի չոբան—
Գյուղից հեռու,— հազար ու մի բան.
Ով գիտի՝ պարկում շընալիր չկար,
Աղ էր հարկավոր ոչխարի համար,
Ուզեց զորանչի ձրվածեղն ուտել,

Թե նըշանածին շատ էր կարոտել—
Ոչխարը թողել՝ գընացել է տուն։

Հատվածը մշակելու ընթացքում բանաստեղծը հանել է Սաքոյի ընկերոջ տուն գնալու անորոշ պատճառաբանությունները։

Էն ձորի միջին ահա մի տընակ։
Էստեղ այս գիշեր Սաքոն է մենակ։
Հովիվ է Սաքոն, ունի մի ընկեր
Սատանի նըման նա էլ շունն առել
Գընացել է տուն.
Ու Սաքոն անքուն... և այլն։

3-րդ գլուխը բանաստեղծը թողել է անփոփոխ։ Բայց ահա վերջում, 4-րդ գլխից առաջ փորձել է վերականգնել 1896 թ. հրատարակության մեջ արտահայտված «Նորա փարախին հըսկում է Զորին» գլուխը, բայց կրկին ջնջել է։ Վերամշակման այս փուլում Թումանյանը հատկապես մեծ նշանակություն է տվել կոլորիտին, առաջին հերթին հովվական կենցաղի ու սովորությունների մանրամասն նկարագրություններին։ Չորրորդ գլխում այս բնույթի բավական հավելումներ է կատարել, որ բերվել են տեքստային տարբերությունների մեջ, որոնք, սակայն, չեն արտացոլված ակադեմիական հրատարակության տեքստային տարբերություններում։

Վերանայվել է նաև պոեմի 6-րդ գլուխը։ Այստեղ 124—130 տողերը բանաստեղծը ջնջել է։ Դա արվել է, հավանաբար, հետևյալ պատճառներով։

Առաջինն այն է, որ հեղինակը սկզբում ավելացրել է «նա էլ շունն առել գընացել է տուն», իսկ հիմա պարզվում է, որ շունը փարախում է և ձեն չի հանում.

Իմ շան ահից ո՞վ սիրտ կանի։

Վերամշակման մյուս պատճառը նորից կրկնությունից խուսափելն է։

Հետևենք պոեմի կանոնիկ տեքստի 6-րդ գլխի 122, 123 տողերին.

Պատասխան չըկա. լռության միջում
Զարգետն է միայն մըրափած վըշշում։

Քիչ հետո բանաստեղծը նորից է կրկնում երկտողը։ Այս կրկնությունը իսկապես ավելորդ է, որովհետև տրամադրությունների ոչ մի թանձրացման երանգ չի բերում իր հետ, ուստի հեղինակը ջնջել է վերջին կրկնությունը։

Ջնջում է նաև նույն գլխի 133—135 տողերը.

Անքուն չարքերը չեն միայն քընած,
Վըխտում են ուրախ՝ ձորերը բըռնած,
Խավարում կազմած դիվական հանդես.

Տողերը բավական հաջող են, բայց հեղինակը ջնջել է, ըստ երևույթին ելնելով այն բանից, որ սկզբում արդեն ակնարկել է, թե գիշերվա մթնում միայն քաջքերը չեն քնում ու երկրորդ անգամ կրկնելն ավելորդ է։ Նույն գլխի 143—147 տողերը՝

«Ջէ՛, քամին էր էն … էն գիլի շըվաք…
էն աստղեր էին աչքերի տեղակ,
Որ լիսածակից ներս էին ընկել…»։
Ուզում է վերև մըտիկ տա մեկ էլ՝
Ու սիրտ չի անում…

բանաստեղծը փոխարինել է համառոտ երկտողով՝

Հը՛ … թե՞ քամին էր… թե՞ գիլի շըվաք…
Թե՞ աստղեր էին…

Միտքը սեղմ արտահայտելուց բացի, հեղինակը մի ուրիշ նպատակ էլ է հետապնդել։ Եթե սկզբում Սաքոն հաստատ տոնով էր ասում, որ դրանք աստղեր էին, կամ քամին էր, ապա այս դեպքում բանաստեղծը ձգտել է ընդգծել Սաքոյի տարակուսանքը, դրանով իսկ առավել հիմնավորել նրա խելագարությունը։ Նույն գլխի վերջում, երբ նկարագրում է, թե արդեն փարախը մութ կանանչով լցվել է, բանաստեղծը հարմար է գտել ավելացնել՝

Նրանց արանքից Սաքոն ըշտապով
Դուրս թըռավ հանկարծ ահագին թափով։

Իսկ պոեմի վերջում կրկնում է առաջին տարբերակի վերջին հատվածը։

Ստեղծագործական որոնումների և մշակումների այսքան երկար ճանապարհ է անցել բանաստեղծը «Լոռեցի Սաքոն» պոեմը կերտելիս։

ԼՈՌԵՑԻ ՍԱՔՈՆ

(Վերջին տարբերակում)

1

Էն Լոռու ձորն է, ուր հանդիպակաց
Ժայռերը՝ խոժոռ նոթերը կիտած՝
Դեմ ու դեմ կանգնած, համառ ու անթարթ
Հայացքով իրար նայում են հանդարտ։
Նըրանց արանքում՝ գազազած գալի՝
Գալարվում է գիժ Դև-Բեդը մոլի,
Խելագար թռչում քարերի գլխով,
Զարկում է, զարկում ժեռոտ ափերին,
Փնտրում է ծաղկած ափերը հին-հին,
Ու գոռում գիժ-գիժ.
— Վա՜շ-վի՜շշ, վա՜շ-վի՜շշ...
Մութ անձավներից հազար ձևերով,
Քաջքերն անհանգիստ՝ ծաղրող ձայներով
Դևի հառաչանքին արձագանք տալի,
Ծաղրում են նըրա գոռոցն ահռելի
Ու կըրկնում գիժ-գիժ.
— Վա՜շ-վի՜շշ, վա՜շ-վի՜շշ...
Իսկ լուսնի շողքերը երբ ծոր են մտնում
Ցոլալով խաղում ջրերի վրա,
Դյութական փայլով գիշերվա մթնում

Փայլակին տալով օրորվում է նա՝
Անհայտ ու մռայլ մի կյանքի գալով,
Ոգի է առնում ամեն բան էնտեղ,
Շընչում է, ապրում և՛ մութ և՛ ահեղ:
Էս թախտի վըրա աղոթում մի վանք,
Էն ժայռի գըլխին հըսկում է մի բերդ,
Մութ աշտարակից համակ զարհուրանք,
Բուի կըռինչն է տարածվում մերթ-մերթ,
Իսկ քարի գըլխից, լուռ մարդու նըման,
Նայում է ձորին մի հին խաչարձան:

2

Էս ձորի խորքում ահա մի տընակ:
Էստեղ այս գիշեր Սաքոն է մենակ:
Հովիվ է Սաքոն ունի մի ընկեր.
Նա էլ շունն առել գընացել է տուն.
Ու Սաքոն անքուն,
Թաց տրեխները հանել է, քերել,
Գուլբան բուխարու վըրա կախ արել
Ու թինկը տըվել
Մեն-մենակ թըթվել:

3

Թեկուզ և մենակ լինի փարախում
Աժդահա Սաքոն ընչի՞ց է վախում:
Հապա մի նայիր հըսկա հասակին,
Ո՞նց է մեկնվել: Ասես ահագին
Կաղնըքի լինի անտառում ընկած:
Իսկ երբ տեղից վեր կացավ հանկարծ,
Գըլուխը մեխած մահակը ձեռին՝
Ձեն արավ, կանչեց զալում շըներին
Ու բիրտ, վայրենի կանգնեց ինչպես սար,
Էնժամ կիմանաս, թե ընչի համար

Թե՛ գող, թե՛ գազան, հենց դատարկ վախից,
Հեռու են փախչում նրա փարախից։
Ու իրեն նման իրեն ընկերները
Սար ու ձորերում երեխուց իվեր։
Աստծու գիշերը գալիս են հանդեն,
Փետ են հավաքում, վառում են օդեն,
Ծիծաղ ու աղմուկ խառնում են իրար,
Ածում են խաղում, խընդում միալար։
Եվ լուռ ու խավար գիշերվա պահուն
Լեզու է առնում չոբանի շըհուն.
Ու մուշիկ-մուշիկ սըրտի բայաթին
Գովք է անում մարդ իգիթին,
Մեռնում վարանի հողին ու քարին,
Սիրավառ կանչում սևաչյա յարին,
Մերթ սարերն ի վեր թըռչում ու թընդում,
Մերթ իջնում մարում սրտի անդունդում։
Թընդում է դոփում, փոխում է պարի.
Ու խաղս են լինում որդիքը սարի.
Կանչում են՝ ծափ-ծափ, որոտում է ծափ,
Հընչում է տեղից զոփին նոյակապ,
Հաղթ-հաղթ թևերը տարածում երկար
Վայրենի կանչով գընում են կենտպար,
Շուրջը վայրենի հայացքներ նետում,
Ճեմում է անփույթ, հզոր ու հպարտ,
Թևերը շարժում, անվրդով կանգնում
Ու մին էլ հանկարծ զարկում ու թընդում,
Խորանում, սուզվում ամպերի միջում
Ծափ-ծափ տափանում. շըրջան են առնում
Երբեմն ուռուցիկ լանջերն ուսցընում
Սուլում. շըվացնում.
Մին էլ միասին հանկարծ խորանում
Կըրկին տափանում, կըրկին տափանում.
Մոլեգին թափով գետին են զարկում
Օձորքը դողում ու հող է թափում։

4

Բայց խուլ ու խավար օդում այս գիշեր
Մենակ է Սաքոն ու չունի ընկեր։
Բուխարու կողքին լուռ թինկը տըված
Մըտածում է նա... ու մին էլ, հանկարծ,
Որտեղից որտեղ, էս ձորի միջին
Միտն եկան տատի զրույցները հին...
Միտն եկան ու մեր Սաքոն ակամա
Սկսավ մըտածել չարքերի վըրա։
Թե ինչպես ուրախ խըմբերով, միասին,
Ծուռը ոտներով, գիշերվան կեսին,
Թուրքերի կանանց կերպարանք առած,
Երևում են միշտ միայնակ մարդկանց...
Կամ ինչպես քաշքերն այրերի մըթնից,
Երբ նայում է մարդ քարափի գըլխից,
Կամ թե ուշացած անցնում է ձորով,
Խաբում են, կանչում ծանոթ ձայներով,
Ու մարդկանց նըման խընջույք են սարքում,
Զուռնա են ածում, թըմբուկ են զարկում...
Ու տատի խոսքերն անցյալի հեռվից
Ուրվաձայն, երկչոտ, հընչեցին նորից.
— Կասեն՝ Սաքո՛, մեզ մոտ արի,
Արի մեզ մոտ հարսանիք.
Տե՛ս, ինչ ուրախ պար ենք գալի—
Սիրուն-ջահել հարսն ու աղջիկ։
— Ինձ մոտ արի՝ ձըվածեղ անեմ
— Ինձ մոտ արի՝ քըլիթ տամ...
— Ես քու հոքիրն ... ես քու նաննն եմ...
Ես էլ աղիզ բարեկամ...
Սաքո՛, Սաքո՛, մեզ մոտ արի.
Էս աղջիկը, տե՛ս, ինչ լավն ա...
Տե՛ս, ինչ ուրախ պար ենք գալի,
Տարա-նի-նա՛... տարա-նի-նա՛...
Եվ ահա նրանք տըգեղ, *այլանդակ,*

Անհեթեթ շարքով, խուռներամ, անկարգ,
Ծանրաշարժ եկան Սաքոյի դիմաց
Սրևույթք եղան, անցնում են կամաց,
Խավար ու դանդաղ, ըստվերների պես,
Չար ժըպիտներով ժանտ ու սևերես...

5

Սրընթաց պախրա, թե գայլ գիշատիչ
Շեշտակի անցավ փարախի մոտով,
Այծյա՞մը հանկարծ մոտակա ժայռից
Անդունդը մի քար գլորեց ոտով,
Գիշերվա հովքից տերե՞վն էր դողում,
Երկչոտ մուկի՞կը վազեց պուճախում,
Թե՞ ուխարների թույլ մընչոցն էր այն,—
Սաքոյին թվաց, թե մի ոտնաձայն
Եկավ ու կանգնեց փարախի վըրա,
Կանգնեց ու լըռեց...
Ականջ դըրավ նա...
— Ո՞վ հող թափեց բուխուրակից...
Էն ո՞վ նայեց լիսածակից...
Էն ո՞վ կըտրեց, անցավ թեթև,
Շունչ է քաշում դըռան ետև...
— Ո՞վ ես, էհե՜յ... ի՞նչ ես անում,
Ի՞նչ ես լըռել, ձեն չես հանում...
Պատասխան չըկա. լըռության միջում
Ջորագետն է միայն մըրափած վըշշում։
Եվ ո՞վ կըլինի զարթուն այս ժամին
Քընած է աշխարհ, քընած է քամին.
Անքուն չարքերը չեն միայն քընած,
Վխտում են ուրախ՝ ձորերը բըռնած,
Խավարում կազմած դիվական հանդես
Վազում, վազվզում ըստվերների պես։
Աչքերը հանգչող կըրակին հառած՝
Ծանըր է շընչում հովիվն ահ առած,

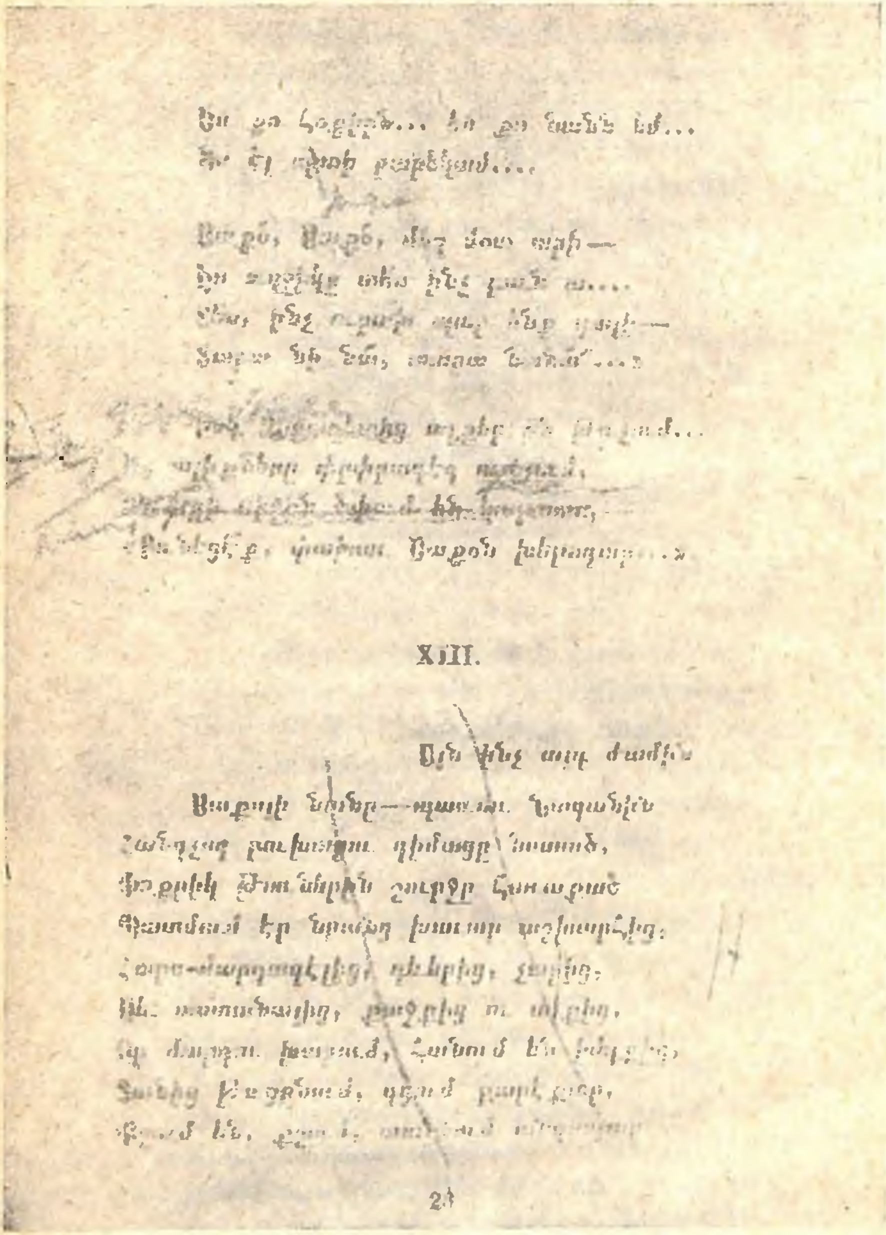
Ու վայրի հոգին լեռնական մարդու
Ալեկոծում է կասկածն ահարկու։
«Հը՜... թե՞ քամին էր... թե՞ գելի շըվաք,
Թե՞ աստղեր էին աչքերի տեղակ,
Որ լիսածակից ներս էին ընկած...»
Ուզում է վերև մտիկ տա, մեկ էլ՝
Ու սիրտ չի անում,
Ականջ է դընում։
Գալիս են ըզգույշ. թեթև, կամացուկ
Դըռան ետևից փըսփըսում ծածուկ։
— Էստեղ է նա,
Հա՛, հա՛, հա՛, հա՛.
— Տե՛ս, տե՛ս, տե՛ս, տե՛ս.
Նայիր էսպես,
Մըտիկ արա
— Հա՛, հա՛, հա՛, հա՛...
Սաքոն շարժվեց փըշաքաղած,
Սուրը, շեմքին *նայեց, դողաց...*
Շըրըխկ՛... հանկարծ դուռը բացվեց,
Թուրք կանանցով տունը լըցվեց,
Տունը լըցվեց թուրք կանանցով,
Ճիչ դոռոցով, հըռհըռոցով...
Նրանց արանքից Սաքոն ըշտապով
Դուրս թըռավ հանկարծ ահագին թափով։

6

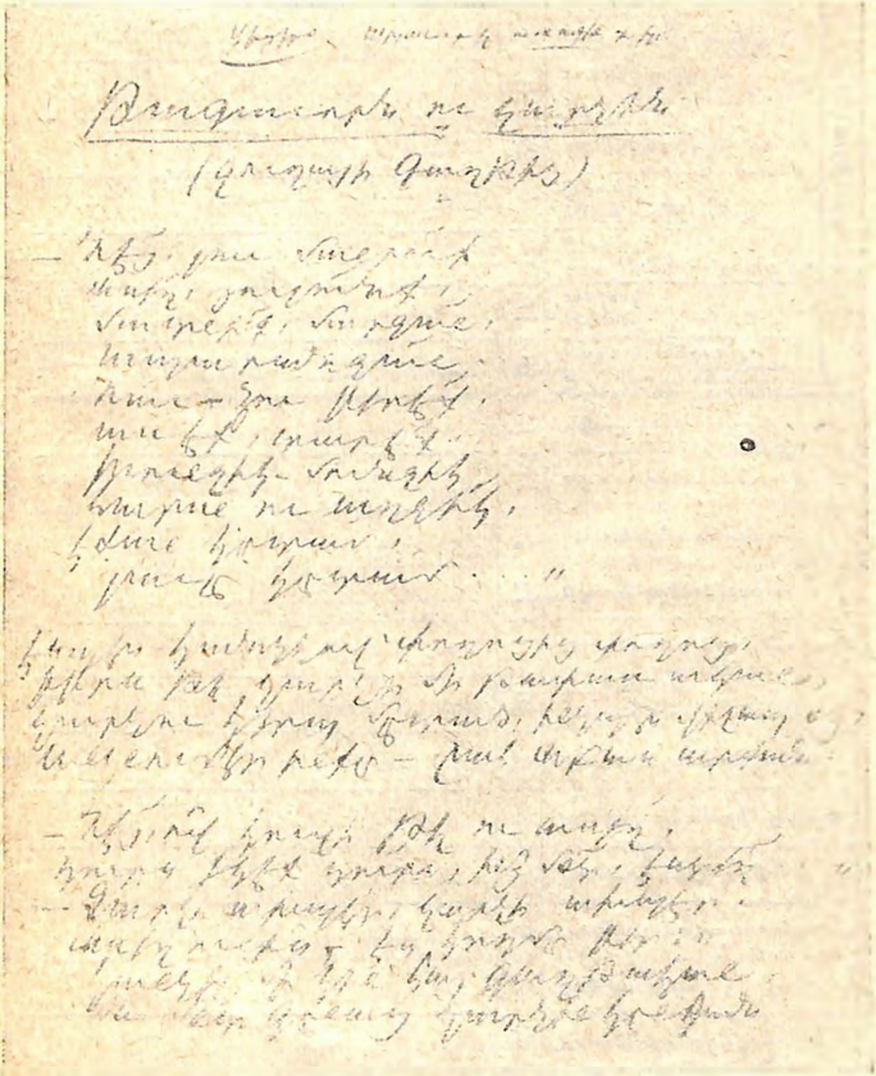
Էն Լոռու ձորն է, ուր հանդիպակաց
Ժայռերը սաստիկ *նոթերը կիտած՝*
Դեմ ու դեմ կանգնած, համառ ու անթարթ
Հայացքով իրար նայում են հանդարտ։
Ահռելի ձորն է։ Մի կըտոր լուսին
Նայում է գողտուկ, թաքչում ամպերում։
Էս մութ ահավոր գիշերվա կեսին
Վազում է Սաքոն Լոռվա ձորերում,

Չարքերը ընկած նըրա ետևից,
Հերարձակ խմբով, ճիչ աղաղակով
Համնում են մեջքին, բռնում են թևից,
Զարկում են, զարկում օձի մըտրակով,
Քաջքերն էլ այրից զուռնա դըհոլով,
Ծըվում են կանչում ծանոթ ձայներով.
— Սաքո՛, Սաքո՛, մեզ մոտ արի,
Արի մեզ մոտ հարսանիք,
Տե՛ս՝ ինչ ուրախ պար ենք գալի՝
Սիրուն, ջահել հարսն-աղջիկ։
— Ինձ մոտ արի՝ ձըվածեղ անեմ...
— Ինձ մոտ արի՝ բըլիթ տամ...
— Ես քու հոքիրն... ես քու նանն եմ...
— Ես էլ ավիզ բարեկամ...
Սաքո՛, Սաքո՛ մեզ մոտ արի.
Էս աղջիկը տե՛ս ինչ լավն ա...
Տե՛ս, ինչ ուրախ պար ենք գալի.
Տարա-նի-նա՛, տարա-նի-նա՛...
Ու վարար գետից ալքերն են թըռչում
Ալքերն են ելնում, ալիքներն ուռչում,
Խավարի միջում ծըփում են կայտառ՝
— Բռնեցե՛ք, փախա՛վ Սաքոն խելագար...

Վազում է Սաքոն, գյուղում էդ ժամին
Սաքոյի տատը փոքրիկ թոռնիկին
Անքուն պատմում է մըթին աշխարհից,
Պատմում է կըրկին քաջքից ու չարքից,
Թե ինչպես նըրանք խըմբով միասին
Ծուռը ոտերով գիշերվա կեսին,
Թուրքերի կանանց կերպարանք առած
Երևում են միշտ միայնակ մարդկանց...
Եվ առավոտին նըրան կենդանի
Խելագար Սաքոն վըրկա կկանգնի։



Մի էջ «Անուշ» պոեմի 1903 թ. տպագիր տեքստի վրա կատարած ուղղումներից



«Թագավորն ու Չարչին» ստեղծագործության ձեռագիր մի էջ։

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԻՆՏԵՆՍԻՎՈՒԹՅԱՆ ԱՂՅՈՒՍԱԿ*

														Սևագրություններ							
	Բանաստեղծություններ	Պոեմներ	Պատմվածքներ	Հեքիաթներ	Թարգմ. բանաստեղծ.	Թարգմ. պոեմներ	Թարգմ. պատմվածքներ	Թարգմ. հեքիաթներ	Քննադատ. և հրապ. հոդվածներ	Ուսումնասիրություններ	Ճառեր, ելույթներ	Չհաստատված, կոչեր	Նամակներ	Այլն	Թարգմ. և սեփակ. բանաստեղծութ.	Թարգմ. և սեփակ. արձակ	Չհրատարակված բանաստեղծութ.	Դասական ստեղծագործ.	Անավարտ գործեր	Անավարտ գործեր	Կռահ. և այլն	Ընդամենը
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
1881	1																					1
1882	1																					1
1883	2																					2
1884	1												1		1							1
1885	1														1							3
1886		2													1				1			3
1887	3	1																				6
1888	1																					1
1889	7				1										1				1			10
1890	24	5			1	2			2				13		3		2	3			2	57
1891	18												12		4				1			35
1892	24				3	1			1				10	1	3							43
1893	9		1	1		1							9		3						1	24
1894	6	1	3	1	4	1							7		3	1						29
1895	2		1			1							20			5						29
1896	3					1			2				2		1							9
1897	3	1							2				5		3							14

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
1898	11		1						1				7		4				1		1	26
1899	4		3		3				3				8		6						1	28
1900	1				1				1				25		20	8				2		58
1901	1	2											15		9							27
1902	11	2			1				1				47						2		2	66
1903	2				2								4									8
1904							1		2				10		3							16
1905	1								1			2			2							6
1906	1				1								10									12
1907	11		1	9	8	1			2		1		1									34
1908	19		4	5	8	1	1	1	2	4			10									55
1909	6		2	1	6			1	4				3								2	25
1910	2		2	2	5		2	1	24				12		3		1				7	62
1911	2		2	3	2		1	1	12		1		12								1	37
1912	1			1					10		2	1	23								1	29
1913	6		2	1				4	19		14	1	16								4	67
1914	2		2	1		1		3	5		8	1	9		2	1						35
1915	5					2			10				6		1	1						24
1916	9				1	5		2	11		6	2	12		3						5	56
1917	3						1		5		1		7		22							39
1918	13								5			1	3				2					24
1919	8								4		3	1	6		6							28
1920								1	3	1		1	8		5							19
1921	12				1						1	4	14		3							35

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
1922	4				1							1	10		3			1				20
1923	241	14	24	24	50	17	6	14	133	5	37	15	357	1	102	19	4	4	7	2	27	

** Թումանյանի ստեղծագործական ինտենսիվության աղյուսակը ամփոփում է նրա ավարտուն և անավարտ երկերը, սևագրությունները, ծրագրային էսքիզները, դրամատիկական ֆրագմենտները, նամակները։*

Աղյուսակը կազմելիս հիմնականում հաշվի է առնվել Թումանյանի գիտական հրատարակության 6 հատորների (Հովհաննես Թումանյան, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1940—1959), Թումանյան, Հրապարակումներ և ուսումնասիրություններ, երկու հատորների (Երևան, I, հատ. 1964, II, հատ. 1969), ինչպես նաև տարբեր ժամանակներում մամուլում եղած հրապարակումների նյութերը։ Հենվելով ժամանակակիցների հուշերի, բանաստեղծի նամակների տվյալների վրա, աղյուսակի մեջ գրանցվել են նաև այն գործերը, որոնք գրվել են, բայց տարբեր պատճառներով մեզ չեն հասել, և կամ ինքը բանաստեղծը ոչնչացրել է։ (Այդ մասին տես՝ ուսումնասիրության առաջաբանը)։

Այս նյութերը, սակայն, լիովին չեն ներկայացնում բանաստեղծի ստեղծագործական ինտենսիվության ամբողջական պատկերը։

Ժամանակագրության անորոշության պատճառով աղյուսակից դուրս են մնացել արխիվային շատ նյութեր («Էպոսի բառարանից», «Հազարան բլբուլի», «Շունը» պատմվածքի լաբորատոր գրառումները), որոնք կամբողջացնեին Թումանյանի ստեղծագործական ինտենսիվության ռեալ պատկերը։

ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԳԱԹ. — *Գրականության և արվեստի թանգարան*
ԹԸԱ — *Թումանյանի ընտանիքի արխիվ*
Ձ. 1. տրբ. տ. — *Ձեռագիր առաջին տարբերակ, տող*
Տպ. 1. տրբ. տ. — *Տպագիր առաջին տարբերակ, տող*
Տպ. տ. — *Տպագիր տող*
ուղղ. — *ուղղված է*
Ձտ. տ. — *Ձեռագիր տարբերակ, տող*
Կտ. տ. — *Կանոնիկ տեքստ, տող*

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն 5
Ստեղծագործական մեթոդի և հոգեբանության մի քանի հարցեր . . . 15
Թեմատիկ ընդգրկում, կենսական փաստ և մտահղացում 52
Ստեղծագործական պլան, անհրաժեշտ նյութերի կուտակում ու քննություն . 75
Բառընտրություն և բառօգտագործում 99
«Գելը»։(Մտահղացումից՝ ավարտ) 124
«Լոռեցի Սաքոն» պոեմի վերամշակման փուլերը 146

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

«Լոռեցի Սաքոն» (Վերջին տարբերակում) 197
Թումանյանի ստեղծագործական ինքնախոստովանության աղյուսակը . . . 206
Համառոտագրություններ 209

ԶԱՎԵՆ ՎԱՍԻԼԻ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ
ЗАВЕН ВАСИЛЬЕВИЧ АВЕТИСЯН

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԼԱԲՈՐԱՏՈՐԻԱՆ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատ. խմբագիր Լ. Ս. ՍԱՐԱՖՅԱՆ
Նկարիչ Կ. Կ. ՂԱՖԱԴԱՐՅԱՆ
Տեխ. խմբագիր Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչ Կ. Խ. ԱՄԻՐԽԱՆՅԱՆ

ՎՖ 05851 Հրատ. 3905 Պատվեր 510 Տպաքանակ 2000

Հանձնված է արտադրության 25/V 1973 թ., ստորագրված է տպագրության 27/XI 1973 թ., տպագր. 13,25 = 12,32 մամուլ, հրատ. 9,45 մամուլ, թուղթ № 1, 60×84 1/16: Գինը 1 ռ.:

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, Երևան, Բարեկամության 24:

A 4736 I экз.

226051780

A II/51780

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
220051780